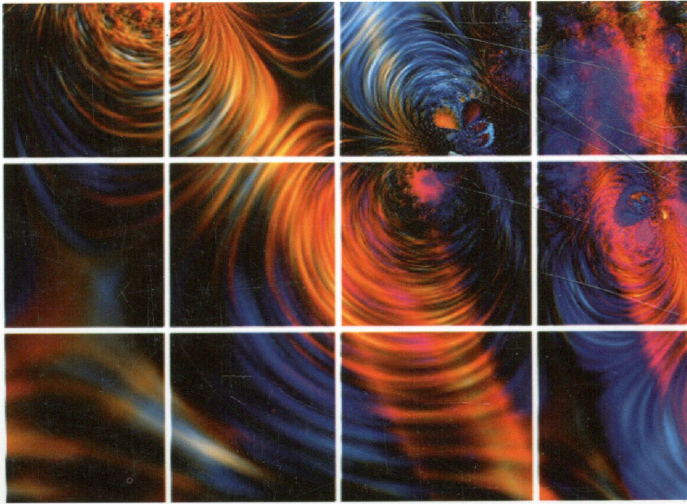


د. محمد ولدعبيدي

السياق والأنساق

في الثقافة الموريتانية
(الشعر نموذجاً)



مقاربة نسقية



DR. MOHAMED OULD ABDI

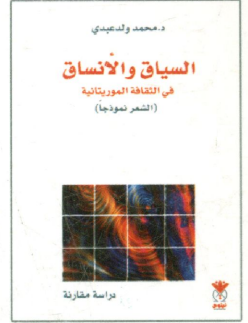
CONTEXT AND SYSTEMS

of Mauritania Culture Applied on Poetry

يقدم محمد ولد عبيدي ، بذكاء منهجي وعمق بصيرة تحليلية ، في كتابه هذا ، على الجمع بين السياق والأنساق لمقاربة الشعر الموريتاني في القرن العشرين . جاءت المقاربة جديدة وأصيلة لأنها ثقافية من جهة ، وأدبية من جهة أخرى .
قام الباحث ولد عبيدي بدراسة ثقافية لأنه وضع الشعر الموريتاني في سياق الثقافة في موريتانيا باعتبارها تجليا من تجلياتها فعاب التغيرات والتطورات ، فميز بين الأنساق ووقف عند امتدادات بعضها وهي تسعى لتستمر مع نسق وليد ، وهو ما اعتبره حراك مرجعيات ، مبينا مميزاتها وتفاعلاتها . كما قام بتحليل نقدي للخطاب الشعري كاشفا عن تطوره ، في ضوء ثلاثة أنساق مبرزا خصوصيته الفنية والجمالية ، وأنساق تلقيه وتحليله ، متوقفا عند بنياته الإيقاعية وتشكيلاته البصرية . كل ذلك من خلال بناء معماري متماسك يعمق صلة الثقافي بالشعري .

ليست هذه الدراسة إضافة نوعية إلى الدراسات الموريتانية التي بدأت تفرض نفسها في الساحة العربية ولكنها علاوة على ذلك مساهمة متطورة في حقل الأدبية العربية المعاصرة بصورة عامة ، ومقاربة للتحليل الشعري بكيفية خاصة .

د.س



للدراسات
والنشر
والتوزيع



السياق والأنساق

في الثقافة الموريتانية

(الشعر نموذجاً).

اسم الكتاب: السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية. الشعر نموذجاً.

اسم المؤلف: د. محمد ولد عبدي

© جميع الحقوق محفوظة

© copyright ninawa

٢٠٠٩/١٠٠٠ م. ١٤٣٠ هـ

دار نينوى
للنشر والتوزيع

سورية . دمشق . ص ب ٤٦٥٠

فاكس: +٩٦٣ ١١ ٢٣٢٢٥٤٠ هاتف: +٩٦٣ ١١ ٢٣٢٦٩٨٥

مستودع: +٩٦٣ ١١ ٥١٣٦٥٢٦ موبایل: +٩٦٣ ٩٣٣٤٤٩٧٣٤

E-mail: ninawa@scs-net.org

ninawa@ninawa.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية: التنضيد والإخراج وتصميم الغلاف والطباعة

مطبعة دار نينوى . القسم الفني

القياس ٢٤ × ١٧

عدد الصفحات: ٤٠٨

لوحة الغلاف: تجريد حديث

❖ لا يجوز نقل أو اقتباس، أو ترجمة، أي جزء من هذا الكتاب، بأية وسيلة كانت، دون إذن

خطي مسبق من المؤلف.

د. محمد ولد عبدي

السياق والأنساق

في الثقافة الموريتانية

(الشعر نموذجاً)

مقاربة نسقية

إهداء

إلى كل الخالص، القابضين على ضمانهم في هذا الزمن الرديئ،
وإلى كل الذين عانوا عذابات التاريخ اخضاعا وسيطرة وشتاتا،
إلى الذين سيولدون من رحم الأرض خلقا جديدا، يرسم للوطن
حلمه ويعطي للإنسان معناه..

اعتراف

هذا سفر
لا بوصلة له إلا الريح العاتية
ولارفاق
سوى هذا الخوف وهذا الليل البهيم

أنا ماريانا نلفاليس، شاعرة إسبانيا

تقديم

يتسجُ موضوعُ هذا الكتاب، من خلال عنوانه، بأربعة أبعاد دلالية، بُعدٌ منهجي (السياق والأنساق)، وبعد معرفي (الشعر)، وبعد مكاني (موريتانيا) وبعد زمني (القرن العشرين). وهي أبعاد لثن تفاوت ما يخبئه منطوقها من دلالات، تتراوح بين الخفاء والتجلي، إلا أن أكثرها احتياجاً إلى التوضيح والإبانة، فضلاً عن أسبقيته الخطية في العنوان هو البعد المنهجي، لما لطرفيه من زئبقية في الحد، ولما يطرحه تعاطفهما على الباحث من إشكالات نقدية ليست بالهينة. ومن أجل تطويقهما حدّاً، ومعرفة ما بينهما من معانقة ومفارقة، سنسعى إلى مقاربتهما بإيجاز يقتضيه المقام، جاعلين في الاعتبار الرؤية الإجرائية التي بها وعليها يقوم هذا العمل. على أن يكون تناولنا لهما من جانبين: جانب مفهومي، وآخر منهجائي.

١ - الجانب المفهومي: بدهي أن " المفاهيم معالم " لأنها جوهر اللغة الطبيعية العادية ولبّ اللغة العلمية الاصطناعية(١)، لذلك فضبطها ضروري، لأي بحث يتوخى الدقة والاستكناه، وإذ المفهوم " تمثل تصوري للظواهر وصياغة نظرية لها، يسميه "المصطلح" ويثبته باللغة " (٢)، فإننا سنتناول مصطلحي "السياق" و"النسق" كلاً على حدة، حتى نتضح حدودهما الإجرائية كما تعاملنا معهما:

١ - السياق: يعتبر السياق من أكثر المفاهيم إباءً على التحديد الدقيق، فإذا استجدنا بالمعاجم العربية القديمة، نجد أن كلمة "السياق" غالباً ما ارتبطت فيها بأمرين (٣):
- تأتي مضافةً في الغالب إلى ذي حياة من الماشية بشكل خاص، وقد تأتي، وخصوصاً في القرآن والحديث، مضافة إلى أمور معنوية كالروح والكلام وغيرها.
- تأتي كلمة "ساق" دالة على لحوق شيء بشيء آخر واتصاله واقتفائه أثره.

والواقع أن مختلف تلك الدلالات لا تلامس الدلالة المصطلحية التي اكتسبها مفهوم السياق في الدرس النقدي الحديث، وإذا كان ذلك حال المعاجم العربية القديمة، فالأمر ذاته ينطبق على المعاجم العربية الحديثة " فالمعجم الوسيط، مثلاً بالرغم مما يدعيه واضعوه من تجديد ومحاولة لتغيير الأسس التي اعتمدها الدراسات المعجمية العربية السابقة، خاصة ما يتعلق

بتجاوز البنية الزمانية والمكانية التي قيدت القواميس العربية طيلة قرون عديدة، فإنه لا يقدم لنا شيئاً جديداً بخصوص لفظ السياق كمصطلح^(٤). وعلى الرغم من ذلك فإن الاستجداء بحقول معرفية عربية أخرى، لتحديد مفهوم السياق سيكون أفيده وأنجع وخاصة علم الأصول، الذي اهتم علماءه اهتماماً خاصاً بالسياق، وعولوا عليه في فهم استعمالات كثيرة لم تكن تشهد لها قرائن لغوية، وكانوا في مؤلفاتهم غالباً ما يوظفون ألفاظاً أخرى غير لفظ "السياق" دالة عليه، مثل "الوضع" و"المواضع" و"المساق" و"الاتساق" و"سوق الكلام" و"مقتضى الحال" و"التأليف" و"مألوف العرب" وغيرها^(٥).

أما المعاجم الغربية، فأغلبها متخصص، وقد خصَّ مصطلح السياق بتعريف علمي دقيق، ينسجم ومفهومه في الدرس اللساني والتداولي الحديث، والواقع أن الفرق بين المعاجم العربية والمعاجم الغربية يعود في الأساس إلى الفرق بين زمنين ثقافيين، ففي حين ظلت المعاجم العربية كما المحنا جامدة، كانت المعاجم الغربية تواكب تطور العلوم وميلاد المصطلحات، وإذ المقام لا يسمح باستعراض أغلب ما ساقته تلك المعاجم عن هذا المصطلح^(٦)، نكتفي بالقول إنها تطلّقه في الغالب على معنى مفهومين:

أ - السياق الخطابى (أو الكلامى) *contexte discursif* وهذا المفهوم هو الأكثر شيوعاً في البحث المعاصر، فهو الجواب البدهى لسؤال: ما السياق؟ ويقصد به تلك الوحدات الصوتية والمعجمية التي تسبق أو تلحق للمفوض، وما يقوم بينها من ترتيب وعلاقات تركيبية^(٧).

ب - السياق المقامى *contexte de situation* ويعني مجمل الظروف المترابطة التي يندرج فيها حدث معين، وقد عرفه تودورف T.Todorov بقوله: "نطلق تسمية مقام الخطاب على مجموع الظروف التي يجري في كنفها فعل التلفظ (سواءً كان كتابياً أو شفويّاً). ينبغي أن يفهم من هذا المحيط الطبيعي والاجتماعي اللذين يحتضنان هذا الفعل الخطابى، والصورة التي يكونها المتخاطبان عن هذين المحيطين، وهوية هذين الطرفين، والصورة التي يكونها كل واحد من الطرفين عن الآخر (ضمن هذا تصور كل واحد منهما لصورته عند الآخر). والأحداث التي تقدمت فعل التلفظ (وبالخصوص العلاقات التي كانت قائمة بين هذين الطرفين). وغني عن البيان القول إن أغلب الأفعال التلفظية (وربما كلها) يتعذر تأويلها إذا اقتصرنا معرفتنا على المفوض المستعمل، أو إذا كنا نجهل كل شيء عن المقام، إننا لن نتمكن من معرفة معاني المفوض وآثاره، بل إننا لن نتمكن بالخصوص، من الوصف السليم للمفوض حتى لو تمّ الاعتماد على المعلومات التي يوفّرها هذا المفوض"^(٨).

هكذا يحيل هذا التعريف الأخير للمسياق على العالم الخارجي الذي فيه وبه يتم تلقي نص ما، سواء أكان قديماً أم حديثاً، وهو التعريف الذي به نأخذ إجراءاتنا في هذا العمل، مضيفين إليه ما أسماه روجر فاولر Roger Fowler بسياق الثقافة التي أنتج في إطارها النص واستهلك، أي "شبكة الأعراف الاجتماعية والاقتصادية كلها، وجميع المؤسسات والأطر والصلات المعتادة، والتي تشكل الثقافة عامة وبخاصة ما تخلفه من أثر في سياقات نطق محددة وما توثره في بنية الإنشاء الحادث ضمنها" (٩).

وإذا كان مفهوم السياق كما استعرضناه بإيجاز مغلّ ترضه إكراهات التقديم، كان عصبياً على التعريف الجامع المانع، فكيف هو مفهوم النسق؟
ب- النسق: جاء في لسان العرب، "النسق من كل شيء ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء، ونسقه تنسيقاً، نظمه على السواء". وعلى المعنى نفسه سارت بقية المعاجم، مضيئة إليه معنى العطف ومنه حروف النسق وعطف النسق.

ويستخلص مما تقدمه المعاجم العربية ارتباط كلمة نسق بالنظام، وذلك لاشتراكهما في الصفات العامة التي تفيد الضمّ والجمع والعطف في هيئة مستقيمة أو حسنة، غير أن النسق أعمّ من النظام، فالنسق كمفهوم يمتد في اللغة وفي وظيفتها في أي خطاب كان، بينما يكاد النظام يختص بشكل أو بمادة معينة (١٠).

وإذا كانت المعاجم العربية لم تدفع بتعريف النسق إلى حدّ الاصطلاح، للأسباب ذاتها الحادثة لها مع مفهوم السياق، فإن المعاجم الغربية قد اهتمت به كمصطلح وقدمت له تعريفات عديدة تكاد لكثرتها تتناقض، فمعجم Websters على سبيل المثال، يقدم له خمسة عشر تعريفاً متبايناً، بينما تقتصر معاجم أخرى على تعريفات تختلف عبارتها ويتفق مضمونها (١١)، وإذا كنا لا نبتغي استعادة نماذج من تلك التعريفات، ولمن طلبها الإحالة، فإننا نخلص مع محمد مفتاح إلى أنه "مهما اختلفت تعريفات النسق فإنه ما كان مؤلفاً من جملة عناصر أو أجزاء ترتبط فيما بينها وتتعلق لتكون تنظيمياً هادفاً إلى غاية" (١٢)، غير أن للنسق جملة من الخصائص، أجمع عليها أغلب الباحثين، لا بدّ من توفرها فيه، حتى يمكن وصفه بالنسقية، وهذه الخصائص هي:

- ١- حدود قارة نسبياً يمكن التعرف إليه بها.
- ٢- بنية داخلية مكونة من عدة عناصر منتظمة وتحيل على نفسها.
- ٣- نسق خطابي عضوي منفتح ومتغير ومتحول ويتوجه نحو التعميد الذاتي غير أنه يحافظ، مع ذلك، على ثابت أو ثوابت.

٤- كلما كثر حذف أحد عناصره قل تأثيره وإقتاعه.

٥- يشيع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره(١٢).

هكذا إذن تتوفر هذه السمات أو بعضها، يمكن عزل النسق وتعيينه، ضمن الحقل الذي تتم دراسته فيه، وإذ نحن ندرس الأنساق المعرفية (النسق الديني، الاجتماعي، الثقافي) والأنساق الشعرية، باعتبار الأولى تؤثر في الثانية وتوجهها، والثانية تديم الأولى وتُسريها في الجسد الاجتماعي، فإننا نأخذ إجرائياً بالتعريف أعلاه، مُكَيِّفِينَهُ مع موضوعنا، المنغرس في الدراسات الثقافية، ذلك أن دراسة الأدب من منظور نسقي، هي "جزء من شاغل أوسع هو دراسة ما يسميه موران Morin, Edgar بالأساس المعرفي الذي هو حصيلته وعي جمعي بالمعرفة المكتسبة والمهارات المحصلة والتجارب المعيشية والذاكرة التاريخية والمعتقدات الأسطورية، ويخضع الأدب شأنه شأن باقي أشكال الوعي، لتنظيم يفرضه المجتمع كنسق كلي"(١٤)، ولعل هذا ما يبرر جمعنا في العنوان بين السياق والنسق، لأن النسق ليس متعالياً ولا مفارقاً للسياقات التاريخية، فكما أنه يؤثر فيها، فإنه يتأثر بها، وقد يتحوّر هذا النسق بتأثير هذه السياقات، وقد تتحرّر المؤسسات والممارسات الاجتماعية والسياسية والأدبية من هيمنة "النسق الثقافي" السائد، غير أن هذا القول يطرح على الباحث إشكالات منهجية معقدة، إذ كيف يمكن الجمع بين المنهج السياقي والمنهج النسقي، وهما منهجان كثيراً ما تدابرا وتنافرا في الدرس النقدي الأدبي الحديث؟

٢- الجانب المنهجي: لقد درجت القراءة السياقية في أغلب تجلياتها على التوجه صوب "الخارج" ومحاورة حقله المختلفة مستقيدة في ذلك من معارف شتى، يُعزّزها البحث الفلسفي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفسي، تاركة في الغالب باب التدوق والتأثر مفتوحاً على الداخل، ساعية إلى عدم تقييد النصّ كليّة في ركاب الفرضيات والتصورات القبلية. بينما يمتدّ القراءة النسقية وجهها شطر "الداخل"، وأوكلت لنفسها مهمة القوص في مجاهل عالم "مغلق" تقرّ بوجوده واستقلاله، معطية إياه سمات الكائن الحي ذي الخصائص المميزة، والتي تجعل منه ذاتاً تتعم بالشرعية والحياة، مولداً ونشأة ومماتاً، يتحمل القارئ/ الناقد مسؤولية الإفصاح عن كنهها في كل مرحلة من مراحل حياة تلك "الذات". ولقد كان تاريخ النقد الأدبي الحديث محكوماً في مساره بجديلية التناوب والتجاوب بين تينك القراءتين، طوراً تتدابران حدّ القطيعة مشكلة كل منهما قطباً يحسب حماة المجال الأوحده الذي يحقق فيه النص دلالاته وقارة تتراسلان فتستعير إحداهما من الأخرى ما به تُسند وجودها وتؤصل كيائها في مسلك توفيقه لا يكاد عن منطلقه يُبين، وأحياناً تتقاربان حدّ التماهي على أرضية

تكوينية يتساند فيها الداخل والخارج، أو على مُتكراً سيميولوجي تعاضد فيه بنية أداء النص PHENO-TEXTE ببنية نشوئه GENO-TEXE أو يتوحدان في أفق يجد فيه القارئ متسعاً للتأويل. غير أن مختلف مدارج تلك العلاقة كانت تنطلق من النص باعتباره مجتلىً أدبياً غايته تحقيق الجمال، والإمتاع والمؤانسة، وعلى الناقد الأدبي الكشف عما فيه من ذلك الجمال، إلا أنه في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ونتيجة لعوامل عالمية عديدة، عرفت الدراسات النقدية تحولات كبيرة، انتقل بموجبها النظر إلى النص الأدبي من فضائه الفني الضيق إلى فضاء ثقافي أوسع، رسم زي. شमित، ملامحه الكبرى، بقوله، إنه "لا يوجد باحث أدبي، في سنة ١٩٩٦، يريد أن يأخذ في الوسط الأكاديمي قد ينكر الأمور التالية" وعدد أموراً خمسة منها(١٥):

- إنه من غير الملائم دراسة النصوص الأدبية بمعزل عن سياقاتها (أي الفاعلين والثقافة والمجتمع)، بل إن تشييد أو إعادة تشييد الظاهرة الأدبية علمياً، بالمعنى الواسع، يتطلب صياغة شبكة من العناصر المتفاعلة أي النسق.

- إنه لا يمكن النظر إلى المعنى على أنه ملكية أنطولوجية للنصوص الأدبية، لأنه ينشأ عبر نوع من التفاعل بين النص والقارئ في سياقات اجتماعية ثقافية.

- إن مفاهيم الأدب تتبثق من سيرورات اجتماعية ثقافية معقدة للتقنين (canonisation) والتشئنة الاجتماعية والتوجيه الإيديولوجي.

لقد أصبحت الأمور أعلاه، من باب المسلمات لدى نقاد ما بعد البنيوية، على اختلاف مشاربيهم ومشاغلهم، فالنصوص لديهم على حدّ تعبير إدوارد سعيد "دنيوية"، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسرتها حتى حين يبدو عليها التكرار لذلك كله" (١٦)، من هنا نظر هؤلاء النقاد وخصوصاً من عُرفَ منهم بأصحاب التاريخانية الجديدة إلى النصوص نظرة تاريخية فيما عرف ب"أرخنة النصوص" أي النظر إليها في بعدها التاريخي وخصوصيتها الثقافية وقاعدتها الاجتماعية، كما نظروا إلى التاريخ نظرة نصية "تصميم التاريخ" أي الدخول عبر النصوص إلى التاريخ الثقافي والاجتماعي للعصر في غيبة الشواهد المادية غير النصية(١٧).

هكذا إذا من هذه الخلفية النظرية في بعدها المفهومي والمنهجي، كان جمعنا بين السياق والأنساق في عنوان هذه العمل، دالين يرسمان خياراتنا المنهجية مُفردتين الأول، اسمَ جنس يستغرقه التعريف، مخصصين إياه في ثابا العمل، وجامعين الثاني، كثرة نحصرها

حين التفاصيل.

وإذا كان ذلك هو البعد المنهجي، في منطوق العنوان، فإنه يتحقق في بعد معرفي هو الشعر، وهو بعد لولا إكراهات البحث لما عرفناه، إذ تعريف الشعر، فضلاً عما يحقّه من منزلقات ويتسم به من تأني، ليس المقام بمتسع لذكره، نأباه من منطلق شخصي، لإدراكنا أن أي تعريف له هو تحيز قبلي، يمارس سلطته القضائية عنفاً على القارئ والمقروء، وبالرغم من ذلك فإننا نعني به ما تضافر فيه المستويان الصوتي والدلالي، سواء أكان عمودياً أم كان حراً، وتحقق في اللغة العربية الفصحى. وهو تحديد إجرائي يحيلنا على الصفة المكانية "الموريتاني"، إذ الشرط الأول في التحديد السالف، ينفي قصيدة النثر، وهي نوع شعري لما يُحقق بعداً من التراكم في موريتانيا، ما يجعله مؤهلاً للرصد والتعيين، كمنسق ينادي على نفسه. والشرط الثاني يستبعد الشعر الشعبي سواء ما كان منه باللهجة الحسانية أو ما كان باللغات الأفريقية المحلية (البولارية، الولفية، السوننكية)، وهو شعر في مختلف تحقيقاته قائم على سوقه، إن على المستوى الجمالي حيث يتحدانا في حساسيتنا وذاقتنا الفنية، أو على المستوى الثقافي حيث يتحدانا في حياتنا الثقافية والاجتماعية، كما أنه شرط يستبعد كذلك الشعر الموريتاني المكتوب باللغة الفرنسية، وهو شعر له حضوره البارز وإن ضمن دوائر اجتماعية ضيقة، كما له دلالاته الفنية والثقافية العميقة في فضاء أدب ما بعد الكولونيالية.

وإذا كان الظرف المكاني قد أملى علينا تلك التحيزات المنهجية، فإن الظرف الزمني (القرن العشرين)، قد فرض علينا بدوره خيارات منهجية أخرى، تمثلت في عودتنا إلى التاريخ المحلي في القرن العشرين وقبله، قارئين إياه من منظور نحسبه بنداً عن مكرور ما درج عليه الباحثون المحليون على اختلاف تخصصاتهم، إذ غالباً ما كان أولئك مسكونين بحنين هائل إلى "جواهر" تاريخية "فدوة الأصالة"، ساعين إلى ترميمها أو موضعيتها في مكان لا يرقى إليه التجريح. أما نحن فتعاملنا معه نصاً سردياً خاضعاً لظروف ومصالح اجتماعية وثقافية متحركة في إنتاجه وتلقيه، فأعدنا قراءته تاريخياً يتفياً رصد ميلاد الأنساق المعرفية وسيرورة تشكيلها ضمن محاضن ثقافية وأدبية عملت على تأصيلها وإدامة فعلها في اللاشعور الجمعي. الأمر الذي تتبعنا تحقيقاته في الخطاب الشعري، منطلقين في ذلك من فرضية رئيسة تقول بالتراسل والتراشح بين الأنساق المعرفية وسياقاتها من جهة، وبينها والأنساق الشعرية كتحقيقات نصية يتم إنتاجها وتلقيها لاستجابة لسلطان تلك الأنساق.

ولقد كنا في اختيارنا لموضوع هذه الدراسة مدفوعين بسابق علاقتنا البحثية بالشعر الموريتاني المعاصر، حيث عمدنا إلى دراسته بدافع التعرف إلى سماته الفنية وخصائصه المعنوية، وذلك في كتابنا « ما بعد المليون شاعر - مدخل لقراءة الشعر الموريتاني المعاصر - » (دائرة الثقافة بالشارقة ٢٠٠٠)، غير أن تلك الدراسة بالرغم مما توصلت إليه من نتائج، وقدمت من إجابات، إلا أنها في الآن ذاته أوردتنا أسئلة مضمرة عديدة، ظلت تتمثل فينا وتتهدج، دونما إجابة، تطفئ الظمأ وتتلج اليقين. وهي أسئلة متعلقة بكينونة النص الشعري ذاته، أهو وليد تجربة فردية كما كانت تذهب إلى ذلك بعض القراءات السياقية أم هو تحقق نسقي لنظام معرفي يتبادل معه التأثير والتأثر؟ وهي أسئلة تتطلب الإجابة عنها الانتقال من موقع التساؤل عن الجمال في الشعر إلى التساؤل عن المعرفة فيه، ومن ثم ربط سؤال الأدب بسؤال الثقافة. إلى أي حد كان الخطاب الشعري الموريتاني تصريفاً جمالياً لأنساق معرفية متحركة في اللاشعور الجمعي؟ وإلى أي مدى تحكمت تلك الأنساق في بنية ذلك الخطاب؟ ثم ليست تلك الأنساق بما تتسم به من سلطة وتسلط وهيمنة واستحكام هي وليدة سياقات تاريخية واجتماعية وثقافية وأدبية أكسبتها سماتها الفوقية وأعطتها القدرة على التسرب لا إلى الخطابات الثقافية وفي صدارتها الشعر، وحسب، وإنما أكثر من ذلك إلى السلوك الفردي والجماعي سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً مما عطل مشروع الدولة الوطنية وأعاق ترسيخ مفهومها بالرغم من مرور ما يقارب نصف قرن من الاستقلال الوطني؟.

إن هذه الأسئلة وغيرها ما كان لنا أن نجيب عنها بالاتكاء على منجز النقد الأدبي بمفرده، بالرغم مما لآلياته وطرائقه التحليلية من مرونة وفاعلية، وإنما تجاوزناه إلى غيره من المناهج، وخصوصاً الدراسات الثقافية والنقد الثقافي منها على الخصوص، غير قائلين، بتعارض مجال الأخير مع الأول ولا بتجاوزه إياه، كما ذهب إلى ذلك غيرنا (١٨)، إذ المشكلة الحقيقية ليست مشكلة « مجال » الدراسة (نقد أدبي- نقد ثقافي) ولكنها مسألة نوعية رؤية المجال وكيفية تطبيقها (١٩)، هذا فضلاً عن كون النقد الثقافي ذاته قائم على التناهي *Interdisciplinarité* والتقاطع والبينية، فهو يستفيد من حقول معرفية عدة كالماركسية والبنوية وما بعد البنوية والنسوية والتحليل النفسي (٢٠). هكذا إذا كان اتكأنا على المشغلين النقديين كل حسب الاقتضاء وعنده، فكان استثمارنا للدراسات الثقافية والنقد الثقافي في الباب الأول المخصص للسياق وكان اعتمادنا على النقد الأدبي وأدواته التحليلية والتأويلية في الباب الثاني المخصص للأنساق الشعرية، من دون أن يكون هذا التمهيد صارماً، إذ الاقتضاء وحده سيد الموقف. على أننا لم نكن للمشغلين مرتين

حدّ الاستلاب، أو حدّ التبني الأعمى، وهيهات ذلك، فوحده المتن ومنطق التحليل، يفرضان علينا هذه الوجهة أو تلك، بل إننا طلباً لمزيد من التعمق والاستقصاء، واستجابة لإغراء المحاولة والخطأ حاولنا عند الحاجة الاعتماد على اجتهادنا الخاص، ومقترحنا الذاتي، خاصة فيما يتعلق بعدد من الافتراضات والمفاهيم والمصطلحات، مما هو في ثأيا الدراسة مبنوث.

والواقع أنه مهما اتسمت به فرضية هذا العمل من وجهة علمية، واختصت به عدّتنا النقدية من كفاءة إجرائية، فإن طريقنا إلى هذا البحث لم يكن سهل المسلك ولا موطأ الأكتاف. وهل إلى تعداد صعابه من سبيل؟ حسبك العمل الوظيفي مشاغلاً لا تُبقي فسحة تأمل ولا مُتسع تنقيب! وزد عليه بُعد المتن ودار تداوله، مما سدّ خَلته أخذ منا جهداً ووقتاً ليسا باليسيرين. وفوق الأمرين اختلاف رؤيتنا في البحث وطريقة تناولنا إياه، عما درج عليه الدرس النقدي الموريتاني، وما سارت عليه أغلب البحوث الجامعية واختارته لنفسها من سبيل يركن في الغالب إلى قانون المجهود الأدنى. وبالرغم من ذلك فثمة قبلنا دراسات جادة في مجالها اشتركنا معها في بعض المتن وعقود من الظرف الزمني، ومن أهم تلك الدراسات:

أ - التجديد في الشعر الموريتاني، والتجديد في الأدب الموريتاني في العصر الحديث، وكلاهما لمحمد ولد عبد الحي، وهما عملان تأسيسيان في الأدب الموريتاني، أولهما رسالة تخرج للحصول على شهادة المتريز من المدرسة العليا للتعليم في نواكشوط لسنة ١٩٨٢. وقد ركز الباحث فيها على رصد المضامين المستجدة في ذلك الشعر منذ الاستقلال، وحتى عامه، وكان تركيزه على الأبعاد الفنية أقل وإن لم يهملها. أما ثانيهما فهو دراسة لنيل شهادة الدراسات المعمقة من الجامعة التونسية ١٩٨٩، وقد كان هدفه منها رصد ملامح التطور والتجديد في ذلك الأدب ومنه الشعر الذي كان أقل حظاً في الدراسة من الأجناس الأخرى كالمقالة والقصة والرواية. وهما عملان تختلف مشاغلهما عن مشاغلتنا.

ب - الشعر العربي الحديث في موريتانيا (دراسة في تطور البناء الفني والدلالي ١٩٦٠-١٩٩٥)، لمحمد الحسن ولد محمد المصطفى، (دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ٢٠٠٤). وهو كتاب في أصله رسالة لنيل شهادة الماجستير من معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة (١٩٩٥-١٩٩٦)، وقد أراد صاحبه " أن يكون «بانوراما» لهذا الشعر تقدم صورة واضحة عنه صادقة عليه كاشفة عن خصائصه ومميزاته"، وهو مطلب على وجهته، لا نتفيا، والسبيل إليه مختلف عن سبيلنا منطلقاً ومنهجاً وأداة.

ج - في البنية الإيقاعية للقصيد العربية الحديثة (قراءة في نصوص موريتانية)، لفاطمة بنت عبد الوهاب، وهي رسالة لنيل شهادة الماجستير من جامعة الجزائر (٢٠٠٠-٢٠٠١)، وقد

عابنت فيها الباحثة ثمانية نصوص تفعيلية لأربعة شعراء، وقد ركزت فيها على البناء العروضي والتحويلات الإيقاعية، وأوجه تحقق ذلك في النصوص المدروسة. وهي دراسة إن اشتركنا معها في التطبيق على البنية الإيقاعية إلا أن مقاصد توظيفنا لذلك وتأويلنا إياه جد مختلفة، كما سنوضح لاحقاً.

د - الخطاب الشعري الحدائثي في موريتانيا (دراسة في أجرومية النص)، للمختار ابن محمد الأمين بن الجيلاني، (دار يوسف بن تاشفين، مدينة العين، الإمارات ٢٠٠٦)، وهو كتاب في أصله رسالة لنيل درجة الماجستير من معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة (العام ٢٠٠٠). وقد أقامه صاحبه على أرضية نظرية صلبة تطمح لأن تكون مدخلاً لعلم النص، وهي كذلك، ثم اختبر كفاءتها الإجرائية من خلال معاينة خمسة نصوص شعرية اتخذها أنموذجاً للحدائث في موريتانيا، ساعياً إلى الإجابة عن أسئلة جوهرية حول طبيعة النص الشعري بصورة عامة والموريتاني منه بصورة خاصة: "ما خصوصيته؟ كيف تشكل؟ ولبن؟ ولماذا؟ وصولاً إلى جملة المقاصد والنوايا الكامنة في عمق العلاقة بين المرسل والمتقبل، أي إلى مستوى الخطاب بما هو مجلى للحظة التاريخية والصوت المشترك لفئة من الناس أو شريحة اجتماعية ما". والواقع أن هذه الدراسة لما تتسم به من جدّة في موضوعها وجدية في تحليلها تشكل إضافة نوعية للخطاب النقدي الموريتاني، غير أن مشغلها غير مشغلنا، كما سنوضح لاحقاً، وإن تقاطعنا معها في بعض المتن المدروس. ولقد اطلعنا عليها ونحن في المراحل الأخيرة من البحث، غير أننا بالرغم من ذلك أحلنا عليها عند الاقتضاء.

هـ - القصيدة الموريتانية المعاصرة (قراءة في الإيقاع والأسلوب)، لمباركة بنت البراء، وهي أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، من جامعة محمد الخامس بالرباط (٢٠٠٤-٢٠٠٥)، وقد سعت فيها الباحثة إلى تتبع ملامح التجديد والتقليد في تلك القصيدة على مدى عقود ثلاثة (١٩٦٠-١٩٩٥)، واتخذت لها متناً من أربعة دواوين لأربعة شعراء ليس من ضمنهم واحد ممن اتخذنا مادته متناً، بالرغم من أن ذلك لا يعني في منطق دراستنا الكثير. غير أن الأكثر منه دلالة كما سنوضح لاحقاً، هو المنهج النقدي الذي سلكته الباحثة، فدراستها "تطمح إلى أن تكون ناظرة إلى هذه النصوص من جميع الزوايا التي تسهم في شعرية النص سواء عن طريق الخلق اللغوي والدفق الوجداني أو عن طريق تبني المسالك المنهجية المؤسسة"، وهو مطمح بالرغم من تقديرنا له إلا أننا لا نتخذه في دراستنا رسماً.

إن هذه الدراسات على ما تتسم به من جدية في الطرح وكفاءة في المنهج، وعمق في التحليل، على تفاوتها في ذلك، كانت تتغيا مجتمعة الكشف عن خصوصية الخطاب

الشعري الموريتاني، وما فيه من جمال إبداعي يكسبه صفة القدامة أو الحدائة، متوسلة مناهج نقدية أدبية عديدة، تارة بنيوية وصفية، وطورا بنيوية تكوينية، وهينة لسانية نصية، وأحيانا جامعة هذه وتلك وغيرها.

ونحن بالرغم من تقديرنا لها جميعا واستفادتنا منها عند اللزوم، إلا أن ما تطلبه غير ما نطلب، وما تسعى إلى إثباته، بالرغم من عدم إنكارنا له، غير ما نسعى إلى إثباته أو نفيه. إننا كما سبق الذكر نبتغي الكشف عن الأنساق المعرفية المختبئة خلف الأنساق الجمالية، وإدراك مدى تحكم الأولى في الثانية وقدرة الثانية على إدامة الأولى فاعلة في اللاشعور الجمعي، متحكمة فيه ذائقة فنية وسلوكاً فردياً وجماعياً. ومن أجل بلوغ مقصدنا ذلك، كان لزاماً أن يمرّ البحث بخطوتين متميزتين ومتكاملتين هما:

- خطوة أولى: وتوسسها لحظتان:

أ- لحظة أولى: افترضنا فيها وجود ثلاثة أنساق معرفية تشكل بنية العقل الموريتاني، هي النسق الديني، والنسق الثقافي، والنسق الاجتماعي، وقد تتبعنا سيرورة تشكلها التاريخي وانبثاقها الرمزي، عبر حقب ثلاث، مفصلنا إليها التاريخ الموريتاني، وهي:

١- حقبة التأسيس والتأصيل.

٢- حقبة الاستعمار وإرادة التحصين.

٣- حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

ب- لحظة ثانية: وقد رسمنا فيها فضاء السياق الثقافي والأدبي الذي شكّل حاضنة تلك الأنساق وفيه تمّ إنتاجها واستهلاكها، بما هو فضاء له قدرة كبيرة على تكييف تلك الأنساق والتكيف معها. وقد تناولنا ذلك الفضاء من زاويتين هما:

١- الثقافة الموريتانية وحراك المرجعيات.

٢- الشعر بين الإنتاج والتلقي.

ولقد شكلت هذه الخطوة الأولى، الباب الأول من هذه الدراسة، وقد ختمناه بخلاصة عامة حصّلت نتائج فصلية.

- خطوة ثانية: وقد عملنا فيها على الكشف عن طرائق تصريف الخطاب الشعري لتلك الأنساق، وأساليبه في تمثيلها وتمثيلها، وكيفية تراشحه وتراسله معها، وذلك من خلال أعنى بناء وأكثرها صلابة، وضبطاً ووضوحاً، أعنى البنية الإيقاعية، لما لتلك البنية من مكانة فارقة في تمييز الأنساق الشعرية على المستويين الفني والدلالي. وقد بدا لنا الخطاب الشعري

الموريتاني موزعاً إلى أنساق شعرية ثلاثة، يهيمن على كل واحد منها نسق من الأنساق المعرفية أعلاه، وهي:

- النسق التقليدي ويهيمن عليه النسق الديني.
- النسق التجديدي ويهيمن عليه النسق الثقافي.
- النسق الحدائي ويهيمن عليه النسق الاجتماعي.

وقد بينا في حينه أن هيمنة نسق معرفي معين على نسق شعري ما، لا تعني البتة انتفاء خصائص النسقين المعرفيين الآخرين فيه، وإنما تعني كون خصائص ذلك النسق هي المنادية على نفسها فيه، لأن الأنساق، كما هو معلوم، شديدة التراسل والتقاطع والتراشح، تماماً كما المتون ذاتها رمادية الحدود، تتداخل ويهاجر بعضها في بعض، مما ينفي خاصية النقاء النصي، وهي أمور تفاصيلها في المقام.

ولقد اعتمدنا متناً شعرياً راعينا فيه انتظام قوانين النصوص ونسقيتها واتساع قاعدة تلقيها قبولاً أو رفضاً، فكان اختيارنا لسته شعراء، يشكلون نخبة بالمعنى السوسولوجي. أي تلك الفئة التي تلعب دوراً حاسماً في التشييد الاجتماعي للواقع، لأنها تقدم الأفكار المناسبة من الناحية الاجتماعية وترسيها وتغيرها وتقدم القناعات والتوجهات مثلها مثل تلك الأنساق الرمزية التي تمثل تراكمات الرأسمال الذاتي والثقافي التي تنتج بالتالي النخب وتحميها (٢١). وعليه تمّ اختيارنا لهؤلاء الشعراء، على أن مثلنا بكل اثنين منهم لنسق من الأنساق الشعرية أعلاه. مخصصين لكل نسق شعري فصلاً خاصاً، قاربناه فيه توصيفاً وتسمية وعائناه بنية إيقاعية تستمد كينونتها من النسق المعرفي الذي يشكل إطارها المرجعي.

هكذا شكلت هذه الخطوة الباب الثاني، وقد ختمناه بخلاصة حصلت نتائج فصوله الثلاثة.

على أننا أنهينا هذه الدراسة بخاتمة عامة هي بمثابة خلاصة تركيبية أعادت بناء أطروحتنا وفق خطاطة توضيحية، تبين مدى حجية وتماسك الفرضية التي منها انطلقنا بدءاً. ثم ختمنا بلائحة المصادر والمراجع، وبملحقين أولهما خاص بتراجم الشعراء المدروسين، وثانيهما نماذج من المتن المدروس. وأخيراً فهرس لموضوعات الدراسة.

وبعد..

فذاك جهدٌ بذلناه وفكرٌ عملناه، فإن كنا وفقنا فيما نبغي، فثلك متة أخرى شاكريننا لله، وإلا فحسبنا أننا اجتهدنا، وحرصنا الدرس النقدي العربي على ارتياد أفق في النظر جدير، يوضع النسق في السياق، ويقرأ السياق ببصيرة نسقية، كما دققنا بالثقافة

الموريتانية صوبَ مناطق تَزْوِيعِ الأَسْتَلَّةِ، وتَطْوِيعِ القناعاتِ، وذاك بابٌ في النظرِ ما لهُ كَشْفُ ما لا يُقال.

وما توفيتني إلا بالله عليه توكلتُ وإليه أنيب.

أبو ظبي ٢٧/٢/٢٠٠٨

هوامش المقدمة

- ١ - محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩م، ص٦.
- ٢ - أحمد بوحسن: العرب وتاريخ الأدب، دار تويقال، ط١، ٢٠٠٢، الدار البيضاء، ص١٥.
- ٣ - إبراهيم أصبان: السياق عند علماء الشريعة والمدارس اللغوية الحديثة: بحث ضمن مجلة الإحياء العدد ٢٥، يوليو ٢٠٠٧. الرياض.
- ٤ - علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري؛ - ط١، ٢٠٠٠، دار الثقافة، الدار البيضاء. ص ٣٠.
- ٥ - عن دلالة السياق في التراث العربي: انظر أعمال الندوة العلمية الدولية التي نظمتها الرابطة المحمدية للعلماء، بعنوان "السياق في المجالات التشريعية وصلته بسلامة العمل بالأحكام" ط١، ٢٠٠٧م، دار أبي رقرق، الرياض.
- ٦ - عن دلالة السياق في المعاجم الغربية: علي آيت أوشان؛ م س، ص ٣١ - ٣٥.
- ٧ - عبد الهادي بن ظافر الشهري: إستراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - ط١، ٢٠٠٤، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت. ص٤٠.

8- Ducrot, Oswald / Todorov, Tzvetan: Dictionnaire.

encyclopédique des sciences du langage. Ed. Le seuil. 1972. Paris. P 417.

- ٩ - عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي (مشترك)، دار الفكر، ط١، ٢٠٠٤، دمشق، ص١٣٩.
- ١٠ - أحمد بوحسن: م س، ص٣١.
- ١١ - عن نماذج هذه التعريفات: انظر: حسن الطالب،: المنظور النسقي في دراسة الأدب وتاريخه؛ مجلة علامات، العدد ١٤، سنة ٢٠٠٠.
- ١٢ - محمد مفتاح: ضمن كتاب: نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات - منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ٤. ص٤٨.
- ١٣ - محمد مفتاح: التشابه والاختلاف- نحو منهجية شمولية - ط١، المركز الثقافي

- العربي، الدار البيضاء، ص ٤٨.
- ١٤ - حسن الطالب: م س، ص ١٢٢.
- ١٥ - زي. شميت: مقارنة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، ترجمة أحمد بوحسن، مراجعة محمد مفتاح، ضمن كتاب: انتقال النظريات والمفاهيم، ط ١، ١٩٩٩، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ص ١٧٣.
- ١٦ - إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، ط ١، ٢٠٠٠، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص ٧.
- ١٧ - حضاوي بلوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط ١، ٢٠٠٧، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر، ص ٦٣.
- ١٨ - هو الرأي الذي يذهب إليه الدكتور عبد الله الغدامي الذي يعتبر رائد النقد الثقافي في الثقافة العربية، من خلال كتابه " النقد الثقافي - قراءة في الأنساق الثقافية العربية - ومن الجدير بالذكر أننا استفدنا من هذا الكتاب ما لم نستفد من غيره، وكان بحق الإطار المرجعي الذي يوجهنا في كثير مما ذهبنا إليه، لذا وجب التتويه.
- ١٩ - سعيد يقطين: النقد الثقافي والنسق الثقافي - قراءة نقدية في «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف» - ضمن كتاب: الغدامي الناقد، ط ١، ٢٠٠٢، كتاب الرياض. ص ١٨٠.
- ٢٠ - فاطمة حمد المزروعى: تمثيلات الأخر في أدب قبل الإسلام، ط ١، ٢٠٠٧، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ص ١٨.
- ٢١ - زي. شميت: مقارنة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، م س، ص ١٧٩.

"إذا أتيج لكل فعل من أفعال التأويل أن يكون أمرا ممكنا وإذا أنيطت به الفاعلية من أية جماعة تأويلية، علينا عندئذ، كما قيل لنا منذ عهد قريب بلسان ستانلي فيش، أن نمضي قدما إلى الأمام أشواطا بعيدة في تبيان كنه الوضع وكنه الهيئة الاجتماعية وكنه المصالح السياسية التي يستدعيها عمليا مجرد وجود الجماعات التأويلية. فهذه المهمة تنطوي على أهمية خاصة بعد أن صارت هذه الجماعات تستنبط الهذر بقصد التمويه."

إدوارد سعيد

العالم والنص والناقد

الباب الأول
في السياق

تمهيد:

إن المتناول للشعر الموريتاني في القرن العشرين لا يمكنه قراءة مدونته قراءة تحليلية تسبر أنساقه وآليات اشتغالها و تستوعب أبعاده الإيقاعية والدلالية ما لم يتناول السياقات التي أنتج فيها واستهلك، ذلك أن للسياق كما عرفناه إجرائياً في مدخل هذا العمل سلطة إنتاجية منها تأخذ النصوص سننها و ترسم أفق تلقيها و تقييم معها ترأسلاً بموجبه يؤثر بعضهما في بعض. من هذا التصور جاء هذا الباب ساعياً إلى تتبع السياقات التي ولد في كنفها هذا الشعر فتأثر بها و اكتسب منها خصائصه الذاتية ، كما أنه في فضائها استهلك مدونة يتفاعل معها المتلقون و يجدون فيها تلبية لأفق انتظارهم واستجابة لقيمهم الفنية.

غير أن تناول تلك السياقات لا يخلو من منزلقات علمية و منهجية عديدة ما فتى الباحثون الموريتانيون المشتغلون بالأدب يقعون فيها لعل من أهمها:

- الوقوع في حبال التاريخ و غوايته السردية فتتحول المداخل تاريخاً خطياً مسلسلأ يدخل في التفاصيل و يهتم بالعرض مما لا علاقة له بالأدب ولا بتلقيه وتكون النتيجة أعمالاً هجينة تطلب الأدب فيقدمها التاريخ و تتوسل التاريخ، فإذا بها من شروطه و أدواته براء .

- تكرار الفرضيات و المسلمات التي ترسخت في حقل التاريخ الموريتاني من دون جعلها تحت مبرع المراجعة و المسائلة وإعادة القراءة وفق سياق التأويل خاصة في علاقتها بالتحويلات الاجتماعية و الثقافية و لعل مرد ذلك فيما نتصور غياب القراءات الثقافية الموصلة مع طغيان الرؤية الخطية لأحداث التاريخ.

و نحن تجنباً لهذين المنزلقين وإيماناً منا في الوقت نفسه بالتراسل بين النصوص و سياقاتها فإننا لن نقف إلا على ما نراه من تلك السياقات ذا دلالة عميقة في تحول الوعي و تبدل القناعات ذلك أن التاريخ لا يمكن استخدامه إلا بقدر ما يؤثر في شروط الإبداع و يلعب دوراً في توجيه الحقل الشعري و يحفز على بروز الاتجاهات (١) " وتشكل الأنساق؛ و من ثم فإن توظيفنا إياه سيقصر على ما نراه دالاً و ذا أهمية في فهم سيرورة الذاكرة الجمعية و منجزها الثقافي و أثر ذلك على مدونة الشعر الموريتاني في القرن العشرين، وبالإضافة إلى ذلك فإننا لن نحكم على أنفسنا بالصمت إزاء سائد المسلمات التاريخية ذلك أن أرضاً تكثر فيها المصادر لمآرب بعينها و تعمم الأحكام و تشاع لأخرى، لمدعاة لأن يترتب الباحث حيال

نتائجها(٢)، من هنا فإننا سنسائل تلك المسلمات و نخرجها بالأسئلة الصعبة ما وجدنا ذلك ضرورياً.

ولقد قسمنا هذا الباب إلى فصلين هما:

١- السياق التاريخي والاجتماعي.

٢- السياق الثقافي والأدبي.

وسنقارب كلاً منهما بما نراه كفيلاً بلمّ أطرافه وجمع كثرته وتوحيد تعدده، مترسبين أثر الأنساق المعرفية الثاوية في اللاشعور الجمعي على الخطاب الشعري في القرن العشرين عسانا بذاك الصنيع نقبض على ما نحسبه يقعد بلاغة الإنتاج والتلقي الأدبيين في موريتانيا ويتحكم في مصائر الأنساق الشعرية انغلاقاً وانفتاحاً، فكيف تشكل ذلك السياقان وما هي أهم خصائصهما الفوقية؟.

الفصل الأول

السياق التاريخي والاجتماعي

هتية:

على الرغم من تعدد الدراسات التي أنجزت حول المجتمع والتاريخ الموريتانيين وتوسع مصادرها واختلاف مداخنها، إلا أنها ظلت في أغلبها محكومة بإطار مرجعي واحد، قائم على المصادر الإخبارية التقليدية، الحديثة المنزع، يسمها السرد أسلوبياً، والرواية مصدراً، والقراءة الرسمية رؤية تكررُ فهماً خاصاً للتاريخ، كل ذلك من دون أن تسبر البنية الاجتماعية وتلاحقها في "سيرورتها التاريخية و تجليات انبثاؤها النسقي كما حققته تاريخية تلك البنية طيلة مراحل تشكلها(٣)" وعلى الرغم من ذلك فثمة استثناءات قليلة تؤكد الحكم وتدفع بالبحث في البنية الاجتماعية للصدارة، وتسمى إلى استنطاقها من خلال النصوص المنجزة خارج حقل التاريخ الرسمي (٤) أو من منظور سوسيولوجي يوظف آليات إجرائية ومفاهيم علمية تملك من الطاقة ما يسمح لها بفهم خاص للظاهرة الاجتماعية (٥)، ونحن وإن لم يكن هدفنا ها هنا توظيف منهج سوسيولوجي مخصوص لفك شفرات تلك البنية ولا الانطلاق من رؤية قبلية تتوسل التاريخ لتمرير الأيديولوجيا، فإننا سنعمل جاهدين على إعادة بناء السياق الاجتماعي والتاريخي الذي فيه أنتج واستهلك الشعر الموريتاني في القرن العشرين، إيماناً منا بأن كل قراءة منسجمة و تأويل عادل لا بد أن ينطلق من ضبط الزمان والمكان والأشخاص الذين وقفوا خلف إنتاج وتداول النصوص، ذلك أن "كل نص أدبي ينتج ضمن محددات معينة وأطر معينة في إطار تلقٍ معين من قبل مرسل و متلقٍ معين (٦)". وانطلاقاً من ذلك ستنم معالجتنا للسياق الاجتماعي و التاريخي الموريتاني من خلال حقب ثلاث نحسبها شكلت المفاصل الأساسية للتاريخ الموريتاني، وأحدثت انقلاباً جوهرياً في البنى المجتمعية على صعد شتى مما سيمكننا لاحقاً من قراءة الأنساق الشعرية قراءة منسجمة مع سياق إنتاجها وتلقيها، ذلك أننا إذا لم نستخدم هذا التحقيب وما ترتب عليه من تحولات أدخلت المجتمع في دورات تاريخية جديدة فإن أية مرحلة أدبية لا يمكن رسم حدودها بالاعتماد على حجج السرد التاريخي وحده، على أننا ننبه إلى أن تلك الحقب لا تقوم استقلاليتهما على القطيعة التامة؛ ذلك أنه في المجال التاريخي والاجتماعي والثقافي "الموريتاني"، بل والمغاربي لا توجد هناك قطيعة إبستمولوجية أو تاريخية وإنما هناك علاقات شبيهة بالعلاقات بين الأجناس التعبيرية (٧). وهذه الحقب المذكورة هي:

- حقبة التأسيس والتأصيل.
 - حقبة الاستعمار وإرادة التحسين.
 - حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.
- وسنقوم بتناول كل حقبة على حدة، مركزين على أبرز خصائصها البنوية باعتبارها سماتٍ فوقيةً امتلكت من التراكم و الاطراد ما جعلها مرشحة أكثر من غيرها للتأثير في حركة الأدب و الشعر منه على وجه الخصوص ذلك أن "الأنساق الشعرية تشترك في إنتاجها الظروف والقوى الاجتماعية والثقافية من ناحية والإنتاج الفردي للنوع من ناحية أخرى، وهو إنتاج لا ينفصل هو الآخر عن الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة"^(٨).

١ - حقبة التأسيس والتأصيل

إضاءة:

تبدأ هذه الحقبة من بداية دخول الإسلام إلى المنطقة في القرن الهجري الثاني(٨م)، وتنتهي مع بداية الدخول الفعلي للاستعمار في البلاد مع مطلع القرن العشرين، وهي أطول حقبة من الناحية التاريخية وأخصبها، لما اعتمل فيها من أحداث ووقائع وتحولات، تدافعت وتصاعدت فأفضت إلى تشكيل بنية اجتماعية وسياسية وثقافية شبه قارة، شكلت ثوابت الهوية المجتمعية وأضحت سمة بها تتعرف البلاد بالرغم مما شهدته من تحولات شتى على صعيد الأسماء واللغات. ومن أجل رسم صورة هذه الحقبة واقتصاص سماتها الفوقية قسّمناها إجرائياً إلى مرحلتين أساسيتين هما:

- مرحلة التأسيس وتخلّق الأنساق.
 - مرحلة التأصيل واكتمال الأنساق.
- وسنتناول كل مرحلة منهما على حدة، مركزين على الثوابت البنوية الفاعلة في تكوين العقل الجمعي الموريتاني.

١ - ١ - مرحلة التأسيس وتخلّق الأنساق:

على الرغم من أن أغلب مؤرخي المنطقة يرجعون إرهابات الفتح الإسلامي الأول لصحراء الملثمين إلى حملة القائد عقبة بن نافع الفهري في جنوب المغرب الأقصى، إلا أن الفتح لم يتم بصورة نهائية "إلا في عهد حاكم أفريقيًا المسمى عبد الله بن الحبحاب(١١٦/٧٣٤- ١٢٢هـ/٧٤٠م) على أثر نفاذه حملة بقيادة حبيب بن أبي عبيدة بن عقبة بن نافع الذي توغل في

الصحراء إلى آوداغت(٩)"، وبعد هذه الحملة تواصلت عملية وصول العرب الفاتحين إلى المنطقة ودخول الإسلام إليها عبر التجارة لا عن طريق السيف بالرغم من أن صنهاجة الصحراء - سكان المنطقة - كان اعتناقهم للإسلام في بداية أمرهم متردداً وبطيئاً(١٠).

ولعل ذلك ناتج عن طبيعتهم البدوي وطابعهم القبلي وطبيعة محيطهم الصحراوي القصي عن مراكز الحضرة كما وصفهم ابن خلدون في إحدى إلماعاته الدقيقة يقول متحدثاً عنهم: "هم المثلثون المتوطنون بالقفر وراء الرمال الصحراوية بالجنوب أبعداً في المجالات هنالك منذ دهور قبل الفتح لا يعرف أولها فأصحروا عن الأرياف ووجدوا بها المراد وهجروا التلول وجفوها واعتاضوا منها بالبان الأنعام ولحومها انتبأذاً عن العمران واستثناساً بالانفراد وتوحشاً بالعز عن الغلبة والقهر(١١)".

إن هذه السمات والصفات التي اتسمت بها القبائل الصنهاجية هي التي تحسبها حالت بينهم والتشرب بروح الإسلام في بداية احتكاكهم به، وجعلت عامتهم يرون فيه إلزاماً وتقيداً يجب ما درجوا عليه من قيم وتقاليده ومسلكتها، فكان استقبالهم له بادئ الأمر يشوبه كثير من الريبة والحذر والتريب. وما كان الأمر بمتغير ولا حاله بمتزحزح إلا بفتح يعيد الدعوة جذعة وبيئتئ الأمر من أوله، بقصد بناء أساس متين يقطع خط الرجعة على كل مرتاب وكل شقيف اعتقاد، وذلك ما اضطلعت به الحركة المرابطية، مفتتحة بصنيعها ذاك عهداً جديداً به سيبدأ تشكل أهم الأنساق التي ستظل في ترحال دائم وسيرورة مستمرة خصائص ثاوية في البنية الشعورية واللاشعورية للعقل الجمعي الموريتاني.

ونحن وإن لم يكن هدفنا في هذا المقام تتبع أمر تلك الحركة نشأة وتطوراً وانفراط عقد، إذ ذاك مشغل لا يدخل في عهدتنا وليس له فيما نروم كثير جدوى، فضلاً عن أن المصادر العربية القديمة أسهبت فيه حدّ التكرار (١٢) وسلك سبيلها في ذلك المؤرخون المعاصرون سرداً وتحليلاً وتأويلاً، متتبعين مبتداً أمرها رحلة حجية (١٣) وموقع انطلاقها أسطورة تأسيسية ترجمها "الرياط" بجدارة وفعلت فجوات النصوص التاريخية في تكريسها مادة للتأويل(١٤) ومرسمن بحس يستبطن الحمية خطى الجناح الجنوبي للحركة، مدفوعين بالحيث الذي مورس عليه من جراء صمت المصادر التاريخية عنه وانشغالها بانتصارات الجناح الشمالي في المغرب والأندلس، إلى الحدّ الذي تكرر فيه الأخير في التاريخ المدرسي المعاصر ممثلاً أوحد لتلك الحركة، وزاد من صعوبة مهمة أولئك المؤرخين ما نتج عن ذلك التهميش وتلك الإزاحة من "كسوف وثائقي" فتح أبواب التأويل على مصارعها.

أقول إذا لم تكن تلك الحقب التاريخية بما هي نصوص عالمة شحيحة الرشح بالحقائق

اليقينية وبما هي وقائع أبعاد إنتاجها المخيال الشعبي خطابات تقدم أسطورة التأسيس (١٥) لا تدخل في مجال اهتمامنا هنا، فإننا سنقف على أهم النتائج التي خلّفها المشروع المرابطي ظواهرٌ وجدت في البدء على شكل جنيني - مع تفاوتها في ذلك - ثم ما فتئت أن تركزت راسماً رمزياً ينادي على نفسه في لاحق هذه الحقبة بفعل تدافع أحداث ووقائع عديدة سنتناولها في قادم القول، ولعل أبرز تلك النتائج التأسيس للأنساق المعرفية التالية:

١ - ١ - ١ - النسق الديني: ونعني به التكريس النظري و العملي للإسلام في المنطقة مما جعل الكثير من الباحثين يعتبر هذه الحركة أول دخول فعلي للإسلام في البلاد" دخولاً متممقاً وراسخاً، قائماً على أسس معرفية وعقائدية متينة، ربطت إلى غير رجعة بين صنهاجة الصحراء وبين الإسلام السني" (١٦).

ولقد تقوّت بنية هذا النسق وازدادت إحكاماً وانسجاماً بتعميم الوحدة المذهبية مجسدة على المستوى الفروعي في المذهب المالكي وفق صيغة قائمة على احتياط في الأحكام وورع صارم وزهد متشدد ينسجم وطبيعة حياة القوم في علاقتهم بمحيطهم الطبيعي، هذا فضلاً عن دور محوري لمتون المذهب و شروحها ولتقاليد راسخة في الإمامة والإفتاء (١٧).

إن هذا النسق بصيغته المرابطية هذه سيظل ثابتاً بنوياً ثابياً في العقل الجمعي يمهده بالعناصر التكوينية لأسطورة تأسيسية تتسم بالدينامية و الضبط الذاتي، يعاد إنتاجها واستثمارها في كل حقبة سواء لتفسير المستجد من الأحداث و التحولات على كافة الصعد أو لإضفاء المشروعية على الممارسات السلطوية كيفما تجلت فردية كانت أم جماعية مما ستتجلى تحقيقاته في لاحق هذا المبحث.

١ - ١ - ٢ - النسق الثقافي: ونعني به التأسيس لنظام معرفي إليه ترجع الذاكرة الجمعية أصول الثقافة الشنقيطية، بالرغم من ما شهدته هذا النظام من حركية ونمو وتنازل بفعل العوامل اللاحقة على العهد المرابطي .

ويكاد القارئ للأدبيات الحديثة التي كتبت حول المرحلة المرابطية يجد شبه إجماع بين الباحثين على الدور التأسيسي الفاعل لهذه الحركة في إرساء هذا النسق، حيث احتفظت لهم الذاكرة الشنقيطية على حدّ تعبير د/الناني بن الحسين "بشرف ترسيخ الثقافة العربية الإسلامية في البلاد عن طريق استجلابهم لبعض العلماء الذين لعبوا أدواراً كبيرة في بث العلوم الشرعية حسب الروايات بين السكان" (١٨).

ويذهب بعض الباحثين أبعد من هذا، فترى د/ مباركة بنت البراء "أن الحركة المرابطية هي التي عزّبت أبناء المنطقة وإن لم يكن ذلك رأي أغلب الباحثين في التاريخ الثقافي للبلد

الذين يركزون على دور القبائل العقلية (١٩) في نشر اللغة العربية وثقافتها بين الناس^(٢٠)، وتضيف بنت البراء أن ذلك التعريب جاء نتيجة تبني المرابطين للمذهب المالكي تبنياً صارماً؛ ذلك أن هذا المذهب حسب تعبيرها^١ هو مذهب معرب *arabisateur* على عكس المذاهب الفقهية السنية الأخرى^(٢١).

وفي الاتجاه نفسه يذهب د/عبد الله ولد محمد سالم مثبناً هذا الطرح بالخلف في سياق مناقشته للرأي النقيض القائل بارتباط تعرب المجتمع الصنهاجي بالهجرة العقلية كما سنعرض لها لاحقاً، مقدماً العديد من الحجج المنطقية والبراهين التاريخية على أن التعرب الثقافي المذكور سابق على الهجرة العقلية، ولعل أبرز تلك الحجج والبراهين ما يلي^(٢٢):

أ - إن احتكاك مجتمع الصحراء الشنقيطية بالعرب وثقافتهم قديم قدم الفتح الإسلامي في القرن الأول للهجرة وأن الدولة المرابطية في القرن الهجري الخامس قد تجاوز اهتمامها نشر الإسلام في الجنوب إلى ترسيخه في المغرب والأندلس، وهما مصدر نهضة ثقافية كبيرة، مما يجعل تأخر عملية التعرب إلى العهد الحساني في القرن الهجري السابع أمراً مستبعداً.

ب - إن اللهجة الحسانية مهما كانت قنطرة إلى العربية لا يمكن أن يكون تعلمها أو سيادتها كفيلاً بنهوض الثقافة العربية... أو بإحداث نقلة نوعية بموجبها يتعرب مجتمع بدوي وينهض ثقافياً.

ج - إن ابن بطوطة الذي زار المنطقة سنة ٧٥٣هـ/١٣٥٢م كان يتكلم العربية مع الملمثين مما يعني أن المنطقة تعربت قبل الهجرة العقلية.

د - إن سيادة العصبية القبلية والحياة الرعوية لدى المجتمع الصنهاجي كما وصفه ابن خلدون قبل قرابة قرنين من الهجرة العقلية تجعل من المستبعد أن يتخلى هذا المجتمع عن لغته التي هي أبرز مقومات هويته، مهما كانت الهزائم التي تعرض لها، الأمر الذي يعني أن تعرب المنطقة سابق على الهجرة الحسانية^(٢٣).

هكذا إذن تجهد هذه الآراء لإثبات الأسطورة التأسيسية للمرابطين على مستوى بناء النسق الثقافي، وهو نسق بغض النظر عن تلك الآراء ومدى حجيتها التاريخية شديد الحضور في اللاشعور الجمعي، ولعل هذا ما حدا بابن السالم إلى القول إن المرابطين أرسوا نظاماً معرفياً للثقافة الشنقيطية سيبقى محكومة بضوابطه على مرّ الأيام ومع مختلف التبدلات الناتجة عن تفاعل هذه الثقافة مع محيطها المادي والاجتماعي^(٢٤).

١ - ١ - ٣- النسق الاجتماعي: ونعني به الشكل التصوري لهرمية البناء الاجتماعي، وهي هرمية قائمة على بعد وظيفي، تتمايز بموجبه الفئات الاجتماعية وترتسم المواقع وتتباين الانتماءات مما سيصبح ثابتاً بنيوياً يحكم كل التحولات المجتمعية في مختلف الحقب وعلى كافة الصعد.

ويعتبر هذا النسق من أكثر الأنساق التي حظيت بنصيب الأسد من اهتمام الباحثين الموريتانيين وغيرهم (٢٥) في دراسات تتفاوت عمقاً وتأصيلاً وتحليلاً وتأويلاً مما تتبعه ليس غاية إليها نهدف، بالرغم من طرافة موضوعه مجالاً للقراءة السوسيولوجية. وعلى الرغم من ذلك فإننا يمكن أن نصنف تلك الدراسات إلى منحيين يؤسس كل واحد منهما وجهة نظر وهما:

١ - منحى أول يرى أن هذا النسق يعود في بعده الوظيفي إلى إجراء اتخذه أبو بكر بن عمر (المتوفى سنة ٤٧٩هـ/١٠٨٧م) من جرائه قسم جيشه إلى طوائف ثلاث: طائفة تمّ تسريحها لتتفقه في الدين وهي الزوايا، وثانية تسمى في تحصيل معاش الجميع وهي اللحمة، وثالثة احتفظ بها كمقاتلين في حالة استعداد دائم^(٢٦).

وأصحاب هذا المنحى يتكثرون لإثبات رؤيتهم على ما كتبه العلماء المحليون في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر الميلاديين الذين يرون في الحركة المرابطية "مصدراً للشرعية الاجتماعية ومرجعية أعلى لتفسير وتقنين نماذج ومستويات التراتب الاجتماعي والسياسي"^(٢٧)، معتبرين أن التقسيم الوظيفي الذي قام به المؤسس المرابطي أبو بكر بن عمر تمّ وفق المتطلبات الجهادية والشرعية يقول ابن حبت (٢٨) في سياق حديثه عن أبي بكر: وجعل الجيش ثلاث طوائف ، واحدة من العرب للجهاد، والثانية من الزوايا تتعلم وتعلم، وهما ترزقان من بيت المال الذي هو الخمس في الفنيمة، والثالثة تعنى بالقيام بأمر الحرث والفرس^(٢٩).

وعلى الرغم من تمركز هذا الرأي في التقاليد المحلية الشعبية منها والعامة الميالة إلى توظيف جانب الأسطورة التأسيسية للحركة المرابطية^(٣٠) على حدّ تعبير د/ محمد المختار بن السعد، فإن العديد من الباحثين قد شكك في حجية هذا الطرح ومصادقته التاريخية والاجتماعية إذ من البديهي أن تنظيم المجتمع على هذا الشكل لا يمكن أن يتم بقرار من أمير، وإنما يخضع لجملة من الاعتبارات الاقتصادية والثقافية والتاريخية، وأن تغيره يتطلب فترة زمنية طويلة نسبياً ويتم بشكل تدريجي^(٣١) وبالإضافة إلى هذه الواجهة الوجيهة، فإننا نرى أن الفراغ الوثائقي الذي شهدته المنطقة منذ وفاة أبي بكر بن عمر إلى غاية القرن العاشر الهجري يحتم على الباحث ألا يقرأ النصوص التاريخية المكتوبة بعد ذلك الفراغ بمعزل عن

سياقاتها التاريخية التي تجعل منها وثائق تؤسس بامتياز لأيدولوجية دفاعية وسط صراع غير متكافئ الأطراف بين بنيتين اجتماعيتين "العرب والزوايا" (٣٢)، متناقضتي المصالح ومختلفتين في الأساليب الدفاعية، ولعل هذا المنزع هو ما حدا بالعلماء المحليين في القرنين ١٨م و١٩م إلى الارتكاس نحو العهد المرابطي بحثاً عن علة أولى تضيء شرعية على واقع معيش، يكرس سلطة اجتماعية معينة، "ذلك أن الصراع على ترسيم حدود الهوية العرقية والثقافية ضرب من ضروب احتكار السلطة لحمل الناس على أن يروا ويعتقدوا ويعرفوا ويدركوا بالطريقة التي يريدونها صاحب السلطة، وكذلك لفرض مشروعية تلك التقسيمات القائمة في العالم الاجتماعي ومن ثم لخلق الجماعات وتحطيمها" (٣٣).

وإذا كانت رؤية هذا المنحى جد متأصلة في المخيال الجمعي فإن متكأها التاريخي كما هو جلي لا يثقل يقين المؤرخ لعمق الفجوة التاريخية بين زمن النصوص التي تتحدث عن الظاهرة وزمن حدوث الظاهرة نفسه، بالإضافة إلى ما أشرنا إليه من استحالة ارتدادها إلى قرار أميري مهما كان نفوذه السلطوي، ولعل هذه الأسباب مجتمعة هي التي دفعت ببعض الباحثين إلى البحث لهذا النسق عن علة نشوء أخرى إليها يرتد تاريخياً.

٢ - منحى ثانٍ تمثله في الأساس "الاستريوغرافيا الاستعمارية ومن اهتدى بهديها من الباحثين الأوروبيين المعاصرين فقد اعتبروا ذلك التقسيم ولبد الهجرة الحسانية إلى المنطقة، في حين رأى بعضهم أنه وليد حرب شريبه" (٣٤) وهما الحدثان اللذان سنتناولهما لاحقاً، ولكن مهما كانت مبررات هذا المنحى فإنه كسابقه يختزل الظاهرة بإعادتها إلى سبب أوجد وذاك صنيع يجال في البعد التاريخي لنشوء الظواهر الاجتماعية.

إن هذه الأنساق السابقة بغض النظر عن متكئها التاريخي واعتبار مطابقتها أو عدم مطابقتها لواقع ووقائع محددة في العهد المرابطي فإن الذاكرة الجمعية قد ردتها إلى ذلك العهد مضميفة عليه بذلك الصنيع قدسية خاصة حتى إن معظم الروايات المتداولة - بين الموريتانيين - تكاد تجعل من قيام دولة المرابطين بداية كل شيء في هذه البلاد.

ونحن بالرغم من إدراكنا لهذا البعد التضخيمي وتقهمننا لأسبابه الاجتماعية والتاريخية إلا أننا نرى أن العهد المرابطي لا شك قد حمل النطف الجنينية لتلك الأنساق مما جعلها بدورها تحمل سماته الوراثية التي دفعت بالذاكرة الجمعية إلى إعادتها إليه، كما دفعت بنا إلى اعتبارها في تخلقها الأول مرتدة إليه، ذلك أنها في حقيقتها البنيوية والتاريخية لم تقف على سوقها أنساقاً مكتملة البناء متأصلة الوجود في الواقع الحياتي المعيش إلا في مرحلة لاحقة أسميناها بمرحلة التأصيل، فكيف كانت تلك المرحلة؟ وأي رأسمال رمزي حققته لتلك

١ - ٢ - مرحلة التاصيل واكتمال الأنساق:

إن ظاهرة الكسوف الوثائقي التي ألمحنا إليها سابقاً تجعل مهمة المؤرخ صعبة المرتقى، قليلة اليقين، فكيف بمن يورخ لميلاد الأفكار ونموها وتناسلها؟ تلك حراثة في بحر وعمل يفتح للتأويل طرائق قدداً، غير أننا ندرأ عن تصورنا الوثوقية وعن تخريجنا الأطلاق، مكتفين بقول قارب في نفسنا تلج اليقين أن الأنساق السابقة لم تبلغ كمالها واكتمالها وتمتلك رأسمالها الرمزي الخاص وترسم مجالها السلطوي المخصوص إلا بعد عديد أحداث وتدافع وصراع، مما لو أعيدت قراءته جذعة وأعيد البحث فيه كرة جديدة لغير الكثير من المسلمات المهافتة والقناعات الملساء وهو ما لا يمكن تحقيقه إلا بجهد مؤسسي ما تزال بلادنا عن بلوغه بعد الثريا، غير أننا نحسب أن أبرز تلك العوامل حدثان اثنان هما:

أ - الهجرة الحسانية.

ب - حرب شريبه.

وسنتناول كل واحد منهما باقتضاب يفرضه المقام مركزين على ما خلفاه من أثر دفع بالأنساق أعلاه إلى التكرس والتمركز في صلب اللاشعور الجمعي المحرك لمسار التاريخ المحلي في كل حقبة اللاحقة.

أ- الهجرة الحسانية:

لقد عرفت البلاد منذ العهد المرابطي وما بعده هجرات عربية متقطعة ومتعددة وإن كانت ذات طابع فردي، لذا فإنها لم تغر المؤرخين كثيراً وإن أشاروا إليها فرمزا وتلميحا على الرغم من أن عديد الشخصيات العربية التي قدمت البلاد واستوطنتها تكونت من سلالاتهم بطون وقبائل رعت عهدهم الديني والثقافي^(٢٥).

غير أن الحدث التاريخي الأساس الذي كان له بالغ الأثر على البلاد اجتماعا وسياسة وثقافة واقتصاداً يعود إلى ما أصبح يعرف في أدبيات التاريخ الموريتاني الحديث باسم "الهجرة الحسانية"، فمتى تمت وكيف تمت وما أثرها على بنية الأنساق أعلاه؟

على الرغم من أنه لا تتوفر لحد الآن معطيات يقينية قاطعة عن بداية وجود تلك القبائل في المجال الموريتاني، وذلك نتيجة الكسوف الوثائقي الذي سبق أن أشرنا إليه والممتد من منتصف القرن ١٢م وحتى القرن ١٥م مظللاً تاريخ المنطقة، وهو الكسوف الناجم عن

غياب المصادر المحلية وندرة المصادر العربية المتعلقة بالمنطقة^(٣٦)، على الرغم من ذلك فإنه ليس باليسير تصور زمن مسار هجرة تلك القبائل وذلك لارتباط مساهم التاريخي والجغرافي بمسار بني سليم وبني هلال المعروف في خطوطه العريضة عند مؤرخي المغرب العربي^(٣٧) حيث رحلوا من مضاربهم الأصلية بنجد والحجاز وترحلوا في مسيرة طويلة قادتهم إلى الشام فمصر التي ضاق فيها بهم الخليفة المنتصر بالله الفاطمي (٤٢٧هـ/١٠٥٥م)، فأغراهم بالمال ليتجهوا نحو أفريقية انتقاماً له من حاكمها الصنهاجي المعز بن باديس (٢٨) ثم استمرت مسيرتهم غرباً، جنوداً للدول المتتالية أو ثواراً عليها حتى وصل بعضهم إلى سهول المغرب الأطلسية في القرن ٦هـ/١٣م^(٣٩).

وإذا كان من المعروف أن القبائل الهلالية استقرت أساساً في أفريقية بين المغربين الأوسط والأقصى فإن القبائل المعقلية قد واصلت مسيرتها جنوباً إلى البلاد الموريتانية الحالية، غير أن ذلك الزحف لم يكن دفعة واحدة بل تمّ على مراحل متفاوتة (٤٠)، كما أنه لم يكن في جهة واحدة، وإنما تمّ على محورين (٤١):

- محور الشرق حتى اصطدم بنفوذ مدينة تنبكتو في أواخر عهد دولة سغاي وبداية النفوذ المريني والباشوات الحاكمين باسمهم.

- محور الجنوب حتى ضفة النهر السينغالي.

وإذا كنا لا نستهدف هنا ذكر تفاصيل نزوح تلك القبائل على المحورين المذكورين مما إليه أشار المؤرخون والرحالة العرب والمستشرقون الأوروبيون وأفاض الباحثون المحليون المعاصرون في مقاربتة وتحليله ابتغاء تأويله دليلاً على قدم الوجود العربي في البلاد، مستجدين طوراً بالمسالك وتاريخ الممالك السودانية وتارة بكتب التراجم وطبقات الفقهاء (٤٢)، أقول إذا لم يكن ذلك هدفاً نغياها رسماً في هذا المقام، فإننا نخلص إلى أن تلك القبائل استطاعت ابتداءً من القرن السادس عشر (١٦م) على أقل تقدير بسط هيمنتها على أغلب مجال صحراء الملثمين وخاصة الأجزاء الجنوبية الغربية منه .

وعلى الرغم من أن هذا النفوذ تمّ في البدء بطرق سلمية ساعدت عوامل عديدة على خلقه وتفعيله كالتقارب اللساني والوحدة المذهبية بينهم والسكان المحليين، بالإضافة إلى وحدة نمط العيش وتطابق البنييتين وانتظام العلاقات وخاصة على الصعيد التجاري والديني منذ القرن الحادي عشر الميلادي بين العالم الإسلامي وأفريقية جنوب الصحراء^(٤٣) على الرغم من تلك العوامل المساعدة على التعايش السلمي والانصهار الاجتماعي بين الوافدين الجدد والقبائل المحلية الموسومة بـ"الزوايا" إلا أن للمصالح سلطانها والقوة سلطتها واللسطة

مكاسبها، وتلك أمور لا تترجم في المجتمعات البدوية إلا بلسان العنف والرغبة في الإقصاء، وذلك ما كان في المجتمع الموريتاني في أطوار تأصل أنساقه عبر صراعات وصدامات وحروب قبلية عديدة (٤٤) لعل أطولها وأذيعها صيتاً الحرب المعروفة محلياً بـ"حرب شريبة"، فكيف كانت وما نتائجها؟

ب - حرب شريبة: (٤٥)

تعتبر هذه الحرب نواة مركزية في الخطاب التاريخي الموريتاني الحديث، بالرغم من أنها لم تكن الحرب الوحيدة التي شهدتها المجتمع في أطوار انثخاق والتشكل الأولى. ولعل ذلك لا يعود إلى أطرافها الفاعلين بالرغم من فاعليتهم القصوى التي تفري المؤرخ، بقدر ما يعود إلى الخطاب المنجز حولها، الذي دفع بها إلى الصدارة وفعل في أسطرتها إلى الحد الذي جعل فيه "الحقائق التاريخية" تطمر في هالة من التفصيلات الأسطورية... وتمتزج الحقيقة بالخيال وتختلطان في الغالب... ويبتذل الاندفاع الإيديولوجي المعجزة... ونرى أشياء عادية تماماً تأخذ أبعاداً لا حد لها" (٤٦).

لهذا فإن هذه الحرب ما تزال بحاجة إلى الكثير من التحري والتمحيص والتحقيق والتدقيق، بالرغم من الجهود الرائدة التي قام بها الأستاذ د/محمد المختار ولد السعد حولها، وقائع وملابسات ومسارات ونتائج (٤٧).

ونحن ها هنا نكتفي بالقول إنها وقعت في الأجزاء الجنوبية الغربية من البلاد وذلك في سبعينيات القرن ١٧م وقد تصارع فيها خصمان رئيسان هما: القبائل المحلية ممثلة في الزوايا وخاصة الحلف المعروف باسم "تشمشه" (٤٨) بقيادة زعيمهم الروحي الإمام ناصر الدين (٤٩) من جهة، ومن جهة أخرى القبائل "المفترية" (٥٠) وخاصة منهم "الترارزة" و "البراكنة" فضلاً عن القبائل المنضوية تحت لوائهما، وقد استغرقت في طورها العسكري حوالي سبع سنوات تقريباً (٥١). وقد كان الصراع بينهما في جوهره صراع مصالح، حيث تطمح الزوايا إلى إقامة سلطة تيوقراطية على غرار التجربة المرابطية، بينما يسعى المغافرة إلى تأسيس سلطة زمنية تعتمد القوة أداة والمعادة منهجاً، وقد توسل هذا الصراع مبتدأ أمره ذريعة الزكاة (٥٢) لبوساً أيديولوجياً يعلل الحدث، وتلك عادة الحروب في اتخاذ الذرائع وحسب أن الحرب أولها كلام. تلك بايجاز مغلّ هي "شريبة"، الحرب المفصل في التاريخ الموريتاني فما ترى أهم النتائج التي أسفرت عنها؟

إن استعراضنا لهذه الحرب كما استعراضنا للهجرة الحسانية من قبل لا نستهدفه في ذاته

خطاباً تاريخياً يتوخى المطابقة والتحري قدر ما غايبتا منه تلمس أثرهما حدثين مفصلين في التاريخ المحلي دفعاً بالأنساق المعرفية التي اقتنصنا في أطوارها الجنينية الأولى في العهد المرابطي إلى الاكتمال والتأصل والتكرس نظاماً معرفياً يؤسس البنية الشعورية واللاشعورية للمجتمع الموريتاني، فكيف تجلت تلك الأنساق بعد ذلك الحدثين؟ كيف نمت وريت وتكرست؟ ذلك ما سنعالجه بالعودة إلى البدء.

١ - ٢ - ١ - النسق الديني:

إذا كانت المرحلة التأسيسية في العهد المرابطي قد شكلت قطعة حاسمة في تاريخ البلاد أكسبت هذا النسق خصائص وسمات بقدر ما هي مستمدة من الإطار المرجعي للإسلام السني المالكي بقدر ما هي مكتسبة من خصائص المحيط المحلي، حيث اتسم الإسلام الذي أورثه المرابطون لقبائل الصحراء بقوة الإيمان المؤطر عقدياً بالأشعرية وصرامة في التطبيق المقنن بالاحتياط وسدّ الذرائع وزهد موغل في البساطة تمليه طبيعة إكراهات الصحراء، وهي خصائص ستتم إعادة إنتاجها والدفع بها إلى أقصى التخوم مع انطلاق المشروع الإصلاحية الذي اضطلعت به حركة الإمام ناصر الدين ساعية إلى استعادة التجربة المرابطية، وفقاً سياسياً ومسلحاً جهادياً فكان ناصر الدين في أول ظهوره يعظ مرديبه "فتاب الناس وخشعوا وأقبلوا على طاعة الله والاشتغال بالأخرة عن الدنيا، حتى سمت العامة تلك السنين: سني التوبة (٥٢)" على حد تعبير محمد اليدالي. وهو المسلك الذي سيتكرس أكثر بعد الهزيمة العسكرية للمشروع الإصلاحية، متمثلاً في "نوع من الاستسلام لقوى الطبيعة والركون إلى الكرامات والتضرع للأولياء في أوقات الشدة مما شكل أرضية خصبة لصانعي الخوارق ومدعي الصلاح" (٥٤) وقد كانت الأرضية من قبل مؤنثة لذلك، حيث البعد الكارزمي لشخصية ناصر الدين الذي "ربما يكون متأثر بالحركة الصوفية التي نشطت كثيراً في المغرب الأقصى وحاول أن ينسج على منوالها (٥٥)" خطابه الدعوي، أضف إلى ذلك تزامن تسرب الطرق الصوفية إلى البلاد مع حركته، وتناميها مناهج وشيوخاً ومردين، مما عمق إيمان القوم وعمم الإسلام على عامتهم فكانت ترجمة ذلك في عظيم إقبال جميع الفئات الاجتماعية على مراكز "تلك الطرق" حيث إن دعواتها وشيوخها ومقدميها قد نبثوا بين عامة الناس بيسر وتلقائية "فالتفت من حولهم الحلقات وبنوا أينما حلّوا زوايا وحضرات للذكر واستظهار القرآن وتعليم الضروري من علوم الدين وشاركوا الناس الأمامهم وآمالهم فجمعوا غالباً إلى قدوتهم الدينية زعامة في أمور الحياة" (٥٦)، فاستطاعوا فتح أفق تنظيمي يتجاوز

الأطر المعطاة، قبلية كانت أو أميرية، وذلك بجمعها تحت لواء شيخ كل واحدة منها شتاتاً من المواقع المتباينة أصولاً ومصالح، ولعل أبرز تلك الطرق التي نالت رواجاً شعبياً على تفاوتها في ذلك وأضحّت قاعلة على سعد شتى هي: "الشاذلية" و"القادرية" و"التجانية" إلى جانب تفرعاتها من "غظفية" و"صديقية" و"خضرية" (٥٧).

ونحن هنا لا نستهدف التاريخ لهذه الطرق الصوفية في سلاسلها ومسلكياتها ومراجعها ومرجعياتها فذاك يندّ عن غايتنا وإنما نكتفي بالقول إنها على اختلافها عمّقت إيمان العامة وأعطت لهذا النسق في الواقع المعيش بعداً مؤسسياً إليه يركن الناس ملاذاً من قهر الطبيعة وقسر القبيلة وسطوة أصحاب الشوكة ورغبة في التطهر والخلاص الروحي في واقع يمور بالصراعات الاجتماعية والأزمات المادية، لأن سالك الطريق الصوفي، بكل مستوياته "يظهر كمؤشر من المؤشرات الاقتصادية من حيث أن سلوكه النقشفي يعتمد على حالة القلة والندرة الناتجة عن توزيع غير عادل للخيرات والمنتجات" (٥٨)، بل والقيم الاجتماعية والسياسية. من هنا يظهر التصوف كإيديولوجية أزمة أنتجها مجتمع متأزم (٥٩)، وهذا ما ترجمه بدقة تاريخ الطرق الصوفية في البلاد، حيث تنقسم الطريقة الواحدة على نفسها (٦٠) وتتناسل كلما تأزم وأقعها التداولي، سواء بخلافات فكرية أو انشقاقات قبلية أو رغبة في التفرّد من أجل قياس موازين القوى الاجتماعية أو غير ذلك من الأسباب التي ما فتى الواقع الموريتاني يفرزها، وظل الخطاب الديني والصوفي منه على الخصوص يتكيف معها، متكثراً على ما للفقهاء الفروع المالكين المؤسسة لإطار النسق الديني في البلاد من قدرة على الإزاحة والانزياح.

هكذا بلغ النسق الديني منتهى كماله واكتماله بعد الحدثين السابقين، وبعد عديد تراكمات معرفية، وتخلقات اجتماعية وإكراهات تاريخية، وأصبح ثابتاً بنويماً يثوي في السلوك الفردي والجماعي ويختبئ في الخطابات التواصلية والجمالية، كما الحال في الخطاب الشعري كما سنرى حين تناولنا لأنساق الشعر في القرن العشرين، غير أن هذا النسق ما كان ليصل إلى اكتماله وتأصله لولا أن نسقاً آخر صاحبه في النمو والتطور والاكتمال، إنه النسق الثقافي، فكيف دفعت به الهجرة الحسانية وحرب شريبة وما رافقهما وأعقبهما من تحولات إلى النضج والتطور والتكسر إطاراً مرجعياً يؤسس الذاكرة الثقافية الموريتانية؟

لقد بينا سابقاً كيف أن الذاكرة الجمعية المسكونة بأسطورة التأسيس ترجع هذا النسق إلى العهد المرابطي، وكيف ذهب عديد من الباحثين إلى تبني ذلك لأسباب لا تخلو من وجهة عرضناها ساعتها. والواقع أن التضاييف التاريخية بين الإسلام واللغة العربية وقدم الوجود العربي في المنطقة، ووحدة العقيدة والمذهب أمور تصادت فأنتجت الإطار العام لهذا النسق، الذي احتضنته غرباً العهد المرابطي مدن تاريخية عريقة تقع في ملتقى طرق القوافل الصحراوية الكبرى و تربط بين المغرب العربي ومنطقة الساحل، بالإضافة إلى وجودها على محور فكري تلتقي فيه الأندلس بأقصى أفريقية وقد ساعد الرواج التجاري والرخاء الاقتصادي في تلك المدن في ازدهار الثقافة العربية الإسلامية فكانت القوافل التي تعبر الصحراء تحمل العلماء الذين ينفقون من بضاعتهم المعرفية أينما حلوا... فمنهم من ساهم في نشر العلم ومنهم من اختصر الطريق إليه بنشر اللغة العربية^(٦١) ولعل هذا ما جعل بعضهم يذهب إلى "ما تتداوله الروايات الشفوية من أن تأسيس المدن الصحراوية راجع إلى جهود بعض تلامذة القاضي عياض^(٦٢) وهو أمر غير مستبعد إذا علمنا أن الموحدين الحقوا بهم محنة قد تكون سبب فرار بعضهم إلى الصحراء"^(٦٣).

وأياً ما تكن تعلمات ذلك التأسيس، فإن مدناً صحراوية عريقة نشأت وأعطت أكلها تجارة وثقافة مما لا يزال بحاجة إلى مزيد حفر حتى تتجلي صورته ولو بسد فجوات التاريخ فيه بافتراضات تتسجم وطبيعة الكسوف الوثائقي الذي عرفته المرحلة.

ذلك أن مدناً كـ"ولاته" و"تيشيت" و"وادان" و"تنيكي" و"شنقيطي"^(٦٤) لم تكن أسواق تجارة فحسب، بل كانت مع ذلك أسواق علم وثقافة عربية إسلامية وهي مراكز الإشعاع الفكري الوحيدة التي نعرف لها ذكراً في المجال الشنقيطي خلال الفترة الفاصلة بين المرابطين وعهد بني حسان، وذلك بحسب طبيعة نشاطها القائم على الاتصال المستمر بالمغرب الإسلامي^(٦٥). وبالرغم من ذلك ومهما كان الدور الثقافي الذي اضطلعت به تلك المدن، سواء من خلال مؤسسة المسجد أو من خلال طبقة العلماء والمتعلمين ذات الثراء والنفوذ التي شكلت مجتمعاً أهلياً قائماً على تقاليد راسخة في إدارة شؤون الحياة مما رسمت ملامحه بعض الأعمال الجادة المنجزة عن المرحلة^(٦٦) فإن هذا النسق لم تتضبط عناصره التكوينية وتتحدد بنياته الذهنية المضمرة التي ستظل تتحكم في المنجز الثقافي الموريتاني إنتاجاً واستهلاكاً في لاحق الحقب إلا بعد الحدثين السابقين أعني "الهجرة الحسانية" و"حرب شربة"، فكيف تم

ذلك؟.

إننا في هذا المقام لن نأخذ أنفسنا بالتفاصيل التاريخية لسببين نحسبهما وجيهين، أولهما أن غايتنا من هذا البحث هي الإمساك بتعينات عامة توجه تأويلنا، وثانيهما أن لنا إلى هذا النسق عودة في فصل مستقل سنعمده للسياق الثقافي والأدبي الذي فيه أنتجت مدونتنا المدروسة واستهلكت، وعليه نرى أن الحدثين أعلاه قد نقلنا هذا النسق من طور الكمون والتخلق إلى طور التأصل والتكرس، فأضحى مرجعية مكتملة البناء، بقدر ما تمدّ ذويها بمضامين معرفية قابلة للترهين تحت فعل إكراهات الواقع، بقدر ما تسعفهم بآليات التفكير والتعبير وتأويل العالم.

ولقد تمت هذه النقلة بفعل أنساق فرعية ثلاثة كانت بمثابة الأثافي التي عليها قام هذا النسق العام، وهي: النسق اللساني والنسق التريوي والنسق الأدبي، مما سنفصل فيه القول لاحقاً منزلين إياه في سياق نشأته وتلقبه (٦٧).

غير أن نسق الثقافة هذا ما كان ليقف على سوقه مكتماً، ينادي على نفسه في ثقافة الجوار، بل والثقافة العربية لولا أن سامته تبنين اجتماعي أرسى هياكل المجتمع التنظيمية، ورسم سلمه التراتبي وحدد فيه المواقع والمواقف، مما سيظل ثابتاً بنيوياً يحكم علاقة المجتمع بعضه ببعض فضلاً عن علاقته بعالم الشهادة وعالم الغيب، فكيف انبنى ذلك النسق وما طبيعته التكوينية؟.

١ - ٢ - ٣ النسق الاجتماعي:

إذا كانت عودة هذا النسق إلى العهد المرابطي طرْحاً لا يتلج يقين الباحث المولع بالتساؤل، المسكون بالأسئلة، لما للظواهر الاجتماعية من أبعاد تراكمية وما لها من زُبْقية تتأبى على كل تفسير لا يلمُّ أطراف السياقات التي تنزل فيها، وكانت الذاكرة الشعبية الموريتانية ومن يهديها اقتدى من الباحثين تأبى إلا إعادة هذا النسق إلى التجربة المرابطية استجابة لما يداخلها من هاجس التشريع والرغبة في تأصيل الأصول، فإن الذي لا مراء فيه أن المجتمع الموريتاني وما انبنى عليه من أبعاد وظيفية وبنيات قرابية وآليات انقسامية لم يكتسب صيغه الرمزية وأبعاده الميثولوجية إلا بعد الهجرة الحسانية وما رافقها من تحولات وترتب عليها من نتائج وحرب شريفة وما أفرزت من ظواهر وكرست من قيم، بالإضافة إلى ما تفاعل معهما من عوامل عديدة، ليس الاقتصادي والبيئي بأقلها شأناً.

ولقد تجلّى أثر هذه التحولات على كافة الأطر البنائية في المجتمع وخاصة على الصعيد

الهرمي القائم على البعد الوظيفي الذي تستمد منه كل فئة منزلتها الاجتماعية وترسم من خلاله أفق حياة أفرادها، مما تمّ تعزيزه وتكريسه وتعاطيه رأسماً رمزياً مع الحدثين المذكورين، وظل في لاحق الحقب قابلاً في نظام القيم وأبنية الخطاب، مما سنتتبعه ضمن سياق التأسيس والتأصيل الذي به أطرنا هذه الحقبة.

فلقد تمّ انقسام المجتمع الشنقيطي إلى فئات تسيجها منظومة من القيم وذلك على أساس وظيفي يحدد طابعه الفئوي وسلميته المراتبية البارزة التي جعلت بعضهم يرى فيه للوهلة الأولى مجتمع فئات مغلقة *castes* على غرار المجتمع الهندي القديم (٦٨) وهو تصور لا يستقيم لما يتسم به المجتمع الموريتاني من حركية تنفي كل انغلاق ومحايثة، الأمر الذي لن تتضح صورته ما لم نستعرض الأسس الإيديولوجية والسوسيولوجية التي قامت عليها مفاهيم ذاك التقسيم.

فيغض النظر عن مدى الحمولة الإيديولوجية التي أنبتت عليها الإستراتيجيات المرابطية في القرن الخامس الهجري وإرجاع الذاكرة الشعبية إليها أصول التقسيم الثلاثي للمجتمع، فإن هذا التقسيم لم يرسخ مفاهيم معيارية ذات حمولة إيديولوجية وميثولوجية إلا بعد سلسلة من الصراعات والإقصاءات والأزمات المادية والاجتماعية وعلى رأسها حرب شريبة التي عمقت التماثل وأضفت على التخصص الوظيفي أبعاداً رمزية عديدة، تصرّفها الذاكرة الشعبية خطاباً سردياً يحمل سلطته الجابذة والنايذة، هكذا أضحت مفاهيم "حسان" و"الزوايا" و"الفئات التابعة" - كل حسب تخصصها - علامات رمزية تحمل مجرة من الدلالات الإيديولوجية والسوسيولوجية، وهي مفاهيم معيارية لا ترجع البتة على أي مرجعية جنياولوجية *GENEALOGIQUE* ثابتة في التاريخ، وسنقوم بتعريف كل مفهوم على حدة، مركزين على مفهوم "الزوايا" لما له من مسيس الصلة بالنسق الثقالي والأدبي الذي به نشتمل وعليه نعول في ترسم أنساق الخطاب الشعري في القرن العشرين.

- حسان: يتشاكل هذا المفهوم مع مفاهيم "العرب" و"المغافرة" وهو مفهوم توصيفي يدل على الفئة التي تحتكر السلطة السياسية وتتبنى إيديولوجية العنف مسلطاً به تتعرف وعليه تتكئ في فرض وجودها، ويعيش أفراد هذه الفئة في العادة على المقارم والإتاوات التي يفرضونها على الآخرين أو على الصيد البري، فشيمتهم كما يقول المخترار ولد حامدن (٦٩) "اقتناء السلاح ومداومة الكفاح وامتلاك الرقاب، أموالهم سلاحهم وحصونهم ظهور خيلهم، عيشتهم الصيد وما يأخذونه من المغرم أو ما ينهبونه من الأعداء، وما عدا ذلك فهو عيب عندهم من تجارة أو حرث أو اقتناء ماشية".

ويمثل هذه الفئة بالأساس القبائل المغفرية التي خرجت منتصرة من حرب شربية بالإضافة إلى القبائل المتمفزة (إدوعيش) (٧٠). وقد استطاعت هذه الفئة ابتداء من الربع الأخير من القرن السابع عشر وبحر القرن الثامن عشر تأسيس إمارات في مناطق الترابزة والبراكنة ثم أدرار وتكانت (٧١)، وهي إمارات مثلت مرحلة تحول من هيمنة البنية القروية على مستوى الزمر القبلية إلى تنظيم سياسي يفوق النظام القبلي. وقد كان على رأس كل إمارة أمير ينتمي إلى قبيلة ذات شوكة يستمد سلطته من التفافها حوله ومن تحالفها مع قبائل محاربة أقل منها قوة، ويتوارث الإمارة بنوه وذووه الأقربون في نظام غير مضبوط التقنين، تتحكم فيه الأعراف وموازين القوى وحالة التحالفات الداخلية والخارجية (٧٢).

وعلى الرغم مما كان لهذه الإمارات من دور فعال في التاصيل الإيديولوجي والسوسيولوجي لمفهوم "حسان" في الذاكرة الشعبية وما كان لها من دور سياسي أسس لسلطة شبه مركزية في فضاء عهده بالمركزية بعيد، إذ لم تشهد البلاد منذ العهد المرابطي سلطة قبلها، على الرغم من ذلك، فقد كانت هذه الإمارات هشة من حيث نفوذها الفعلي وقاعدتها المؤسسية، فلم تكن حدودها الإقليمية مرسومة المعالم ولم يكن لها بيت مال تجبى له الزكوات والضرائب كما لم يكن لها جيش فعلي (٧٣). وقد كان أمراؤها في حقيقتهم يرمزون قبل كل شيء إلى البحث عن سلطة مستحيلة في وضع فوضوي.

وإذا كانت هذه الفئة تمثل السلطة الدنيوية وتترجع على قمة الهرم الاجتماعي فإن ثمة سلطة أخرى تقاسمها النفوذ وتتوزع معها الأتباع وإن بآليات وطرائق مختلفة، إنها فئة الزوايا، فما مرتكزاتها الإيديولوجية والسوسيولوجية؟

- الزوايا: إذا كانت فئة "حسان" كما رأينا تتعرف باحتكار السلطة الدنيوية وتتبنى إيديولوجية العنف، فإن فئة "الزوايا" تتعرف باحتكار السلطة الدينية وإشاعة عنف الأيديولوجيا، وهي فئة منحدره من أصول اجتماعية مختلفة أغلبها من أصل صنهاجي، تعمق بعدها الوظيفي وتكرس مسلماً إيديولوجياً وسوسيولوجياً بعد الهزيمة العسكرية والنفسية التي مني بها تحالفها في حرب شربية، فأفرز ذلك لديها نظاماً من القيم المعرفية والسلوكية التي تتبذ العنف المادي وأهله وتكرس أخلاقيات الزهد والتضرع للعلم والعبادة تمويضاً بالكتاب عن الركاب، وبالألواح عن السلاح، فتتألم مع الزمن سلطانهم حتى إذا ما استدار الزمان كهيئته غدت قبائل بني حسان أسيرة لفاعلية العلم والدين المحترمين من (صنهاجة العربية) ففرقتنا من حسان من بات يبحث عن الخلاص على يد شيخ من صنهاجة تولاه واشترط عليه حسن السيرة والسلوك (٧٤) فضلاً عن دون حسان من الفئات التابعة الذين لا

يجدون محيصاً من قهر الطبيعة إلا باللجوء إلى الزوايا والاستعانة بهم " يستفتونهم ويستمدون من بركاتهم ويحرصون على أن يدفنوا في مقابرهم احتفاء بهم من أليم العقاب " (٧٥) .

هكذا استطاع الزوايا تكريس سلطتهم من خلال احتكار إدارة الدين والثقافة وامتلاك سلطة تأويلهما فقد ركزوا " في أذهان المجتمع - وهم جزء منه - أن الثقافة سلاح نفاذ يمكن أن يصيب الظلمة وأن يقصر المسافة وأن يعيد الضالة إلى أوكارها وأن يحمي الدواجن من افتراس الذئاب، فضلاً عن قدرته على شفاء جميع الأمراض الجسمية والنفسية " (٧٦)، وغير ذلك من التقاليد الميثولوجية العديدة التي أفرزها مخيالهم وعقلهم الغنوصي ممرراً إياها عبر وسائل عديدة تصب كلها في إدارة عالم الغيب، طورياً بأداة "الحجاب" المعتمد على "سرّ الحرف" وطوراً آخر بالخوارق والكرامات مجسدة في "التازية" التي ينتصر بها الله للضعفاء من عباده المظلومين وخاصة إذا كانوا من الزوايا.

غير أنهم في الآن ذاته دفعوا بالثقافة - بغض النظر عن مضمونها المعرفي وحمولتها الإيديولوجية - إلى فضاءات أرحب كما سنرى وضعوا في تفعيل سياقاتها إنتاجاً واستهلاكاً، واتخذوها شيمة بها يتعرفون وفيها يحققون ما فاتهم من مشاركة في إدارة العنف المادي، فأضحت ساحتها ميداناً لمعاركهم جدالاً ومناظرة وأقلامهم أسلحة بها يتبارزون، في توظيف يستبطن التعويض ويتفنيا توجيه *detournement* معجم الحرب الذي به يتعرف "حسان"، يقول أحمد المأمون بن محمد بن الصوي في اليعقوبي (٧٧):

حرب الزوايا جدالاً أو مناظرة	أقلامهم كسي التبع والسمر
لا بد أن تشهروا يوم الجدال بها	أن المدار على ما خط بالزبر
ليس المدار على من يدعي شرراً	إن الجحيم غدا تكفي من الشرر (٧٨)

هكذا راكمت الزوايا رأسمالم الرمزي وقد علمتهم الضرورة أن يسندوه برأسمال مادي فكانوا كما يصفهم ولد حامدن " أهل إنباط آبار وتفجير العيون وحرث الحبوب وغرس الأشجار وأهل تجارة " (٧٩). لقد تساند لديهم المادي والمعرفي فهياً الأول للثاني ظروف الازدهار ووفر الثاني للأول حرمة تجعله في مأمن من النهب المستشري في مجتمع قوامه السيئة ومتكوه العصبية. من هنا تعاضد الجانبان فشكلا وجهي علامة بها يتعرف "الزوايا" أرستقراطية تنتج عنف الأيديولوجيا وتصدره في مقابل أيديولوجية العنف المتبناة من طرف حسان.

غير أن مفهوم "الزوايا" هذا على شموليته تتفاوتت تحققاته في الواقع الحياتي من منطقة لأخرى ومن قبيلة لقبيلة حسب درجة الكسب المعرفي والمادي وطبيعة التاريخ المحلي الخاص

بكل قبيلة ومستوى رأسمالها من القيم المعنوية لدى المجتمع وعلى الخصوص لدى حسان، لذلك عرفت هذه الفئة ذاتها تراتبية داخلية تمكسها تسميات مختلفة قد تصل صيغة التصغير تسم الفرد والقبيلة معاً، مما ليس مجال تفصيله ها هنا، لذا سنكتفي مع ولد السعد (٨٠) بتصنيفها المعروف تبعاً لمكانتها الاجتماعية إلى مجموعتين هما:

١- زوايا الشمس: وهم المكتفون بذواتهم، لا يستظلون بأحد من أهل الشوكة لما لهم من نفوذ مادي ومعنوي.

ب- زوايا الظل: وهم العاجزون عن حماية أنفسهم، لا يقدرون مما كسبوا على شيء، فهم يستظلون بغيرهم قصد حماية أنفسهم وأموالهم.

والواقع أنه مهما كانت تراتبية الزوايا داخلياً - مما ينسب مفهومهم ويجعله غير جامع ولا مانع، مثله مثل مفهوم حسان في انفتاحه ونسبته كما سنوضح لاحقاً - فإنهما شكلاً أرسقراطيتين تتجابدان وتتباددان وبينهما برزخ من الفئات التابعة عليها يبغيان كل بأيدولوجيته وطرائق تصريفها في واقع تعصف به السببية منذ العهد المرابطي عصف الزوابع بالرمال الزاحفة في جهات الصحراء الست، مما أوجد أرضية خصبة لميلاد أيدولوجية التابعة التي أفرزت فئات عديدة شكلت في التصور التقليدي قاعدة الهرم الاجتماعي، فما هي تلك الفئات عدداً وحداً؟

- الفئات التابعة: تتعرف هذه الفئات بأنها تلك التي لا تحمل سلاحاً ولا ألواحاً ولم تتخذ الركاب أداة وجود ولا الكتاب شيمة به تتعرف، وهي مجموعات في العدد خمس لا توحدتها وظيفة ولا تجمعها شجرة، وبالرغم من ذلك فهي تشترك في التوقيع أسفل الهرم الاجتماعي حسب التصور التقليدي وتلتقي في الإنتاجية - مادية كانت أو معنوية - حيث إن أربعماً منها تعتبر ركيزة الإنتاج الاقتصادي في حين يقتصر دور الخامسة على إنتاج القيم الرمزية بطرفيها الإيجابي والسلبي.

لأن دور هذه الفئات في الفعل الثقافي إنتاجاً واستهلاكاً يكاد ينعدم لاحتكار الزوايا إياه كما بينا سلفاً، فإننا سنقتصر على التعريف بها وظيفياً من دون الدخول في إشكاليات تشكلها تاريخياً واجتماعياً إذ ذلك موضوع يرسو على سبأ ملحية، ومظانه في المنجز البحثي جداً شحيحة (٨١) علاوة على أنه بالنسبة إلينا أدخل في السوسيولوجيا منه في الأدب سياقاً وأنساقاً، وذاك نحسبه يشفع لنا فيما إليه نركن. أما الفئات فهي:

١. آناكه (اللحمة): هي مجموعة من القهائل أغلبهم من فلول السكان الأصليين

(صنهاجة)، ضربت عليهم المفارم بعد السيطرة الحسانية، وتفرغوا للتنمية

الحيوانية ملاًكاً ومستأجرين، فعاشوا في فضاء عازل، متزاعين بين الأرسقراطيتين.

ب - المطريون (إيكاون): هم الذين يحترفون الفنون من موسيقى ومديح شعبي ويسهرون بشكل يقظ على توزيع مقاييس النبل الحسانية، لذلك فهم أكثر ارتباطاً بحسان، يتفنون بأمجادهم ومآثرهم مقابل كسب مادي، أما علاقتهم بالزوايا فهي علاقة تنافر وجرأ وذلك لتناقض مشاغلها.

ج - الصناع (المعلمون): هم القائمون على الصناعة الحرفية بكل أنواعها مما تتطلبه الحياة البدوية، وهم يرتبطون بجناحي الأرسقراطية البيضانية لأنهم ليسوا مهديين على المستوى المادي وليسوا طرفاً في أي رهان من رهانات الصراع.

د - الحراطين (الموالي): هم مجموعة من العتقاء، تقادم عهدهم بالرق وقد شكلوا في الماضي أهم القوى الإنتاجية من رعي وفلاحة وغيرها وهم مرتبطون بجناحي الإرسقراطية البيضانية.

هـ - العبيد: هم الأرقاء الخالص وقد كانت تستغلهم مختلف الفئات الاجتماعية وذلك لأسباب عديدة لعل من أبرزها ازدهار تجارة الرقيق في اقتصاديات الصحراء.

تلج هي البنية الهرمية للمجتمع الموريتاني كما ارتسمت في حقبة التأسيس والتأسيس، وهي بنية لا يمكن البتة اعتبارها قارة كما ذهب إلى ذلك كهامس C.Hames (٨٢) وإنما هي بنية "ما تنفك تخضع في الواقع لتعديلات دائمة، فالصراعات التي تشتعل دورياً حول السلطة تؤول غالباً إلى تحويلات تراتبية داخل مجموعات بني حسان، ويمكن أن تؤثر على منزلة القبيلة، إنها تقضي في بعض الأحيان إلى (التوبة) أي تحويل بعض المحاربين الذين تم إضعافهم إلى (زوايا) وتحويل بعضهم الآخر إلى غارمين، بل تقضي في بعض الأحيان إلى الترقية المؤقتة أو الدائمة لبعض (آزنكة) إلى مرتبة المحاربين" (٨٣).

والواقع أن بنية المجتمع الموريتاني في مختلف تجلياتها العمودية والأفقية لم تكن ذاتية الضبط والحركة وإنما فعلت فيها ثباتاً وتحولاً مؤثرات خارجية تمثلت في التواجد الأوروبي في المنطقة منذ القرن ١٥م وهو التواجد الذي سيطر في تزايد مستمر تحت دوافع عديدة، تجارية طوراً واستكشافية طوراً آخر، إلى أن يتحول إلى استعمار مباشر، به تبدأ الحقبة التي سمنا بـ"حقبة الاستعمار وإرادة التحصين"، فكيف كانت تلك الحقبة وما أثرها على الأنساق الثلاثة السابقة؟

٢ - حقبة الاستعمار وإرادة التحصين:

إضاءة:

تبدأ هذه الحقبة نظرياً مع بداية إعلان فرنسا الفعلي عن إنشاء "مستعمرة موريتانيا الغربية" في ديسمبر ١٨٩٩م بحدودها الحالية، وتنتهي نظرياً كذلك مع إعلان الاستقلال الوطني في ٢٨ نوفمبر ١٩٦٠م، غير أن هذا التحديد بمعلمه غير حاسم في الواقع التاريخي ذلك أنه لا توجد بين الحقب التاريخية قطائع بهذه الصرامة، بل إنها تتسم دائماً بالاتصال الذي يتراوح عادة بين التكرار والترداد والرّنين وبين التشاكل والتشابه والتداخل (٨٤) وهذا ما حدا بنا في نهاية حديثنا عن الحقبة السابقة إلى القول إن مجمل التحولات والتبنيات التي شهدتها المجتمع في تلك الحقبة لم تكن وليدة ذات بيته وحسب وإنما فعلت فيها كذلك قوى أجنبية تمثلت في التواجد الأوروبي على الشواطئ الأطلسية منذ منتصف القرن الخامس عشر (٨٥) وهو التواجد الذي ستتغير مقصدياته وتتعدد إستراتيجياته كلما تبدلت السياقات المحلية والدولية التي تحكم تلك القوى.

وانطلاقاً من ذلك ستنم معالجتنا لهذه الحقبة من خلال محاور ثلاثة هي:

أ- الرحلات الاستكشافية وإرادة المعرفة.

ب- الاحتلال وإنتاج القوة.

ج- الأنساق بين الاختراق والتحصين.

٢ - ١ - الرحلات الاستكشافية وإرادة المعرفة

إن علاقة الاستعمار بالشعوب المستعمرة ليست علاقة فجائية ولا هي بادئة مع دخول جيوشه وإنما هي في الأغلب علاقة تراكمية تؤسسها الرغبة الكولونيالية في اكتشاف الشعوب المستهدفة بقصد احتوائها، ذلك أن "معرفة الأعراق المحكومة هي التي تجعل حكمها سهلاً مجدياً فالمعرفة تمنح القوة، ومزيداً من القوة يتطلب مزيداً من المعرفة" (٨٦) من هنا ندرك الأبعاد الدلالية للرحلات الاستكشافية التي تعكس في عمومها تطور الهيمنة الأوروبية على الشعوب المستعمرة، كما ندرك كيف أن فرنسا لما خلا لها الجو في المنطقة بعد صراع طويل مع الهنديين والبرتغاليين والإنجليز على الشواطئ الموريتانية مما ليس مجال تفصيله ها

هنا(٨٧) عمدت إلى تفعيل حركة الاستكشاف بقصد مزيد من المعرفة تمهيدا للهيمنة، فلقد بدأ استكشافها المنظم للمجال الموريتاني ابتداءً من القرن التاسع عشر إذ جابه تسعة عشر مستكشفاً، اثني عشر منهم ما بين ١٨٦٠م إلى ١٩٠٠م(٨٨).

وبغض النظر عن الأهداف المعلنة لبعض تلك الرحلات، وهي أهداف يصرح منطوقها بمحاولة ربط علاقات تجارية محدودة مع السكان المحليين والسعي لزيارة المدن التجارية وتوقيع الاتفاقيات مشروطة مع الأمراء، إلا أن مسكوتها يخبئ غير ذلك، إنه يرمي إلى دراسة السكان والمكان وجمع مختلف المعلومات عن المنطقة خدمة للسياسة الاستعمارية التي انتهجتها فرنسا في ذلك الحين وهي السياسة الطامحة إلى السيطرة على البلاد الموريتانية بغية ربط المستعمرات الفرنسية جنوب وشمال هذه المنطقة(٨٩)، ولقد تجلت تلك النوايا والمقاصد في الإشراف المباشر للوالي الفرنسي في سان لوي بالسنتغال الجنرال فيدرب-Louis Leon Faidherbe (٩٠) على تجهيز العديد من الرحلات والحملات ومن أهمها حملة النقيب C.Bourel سنة ١٨٦٠م إلى البراكنة والنقيب Mage سنة ١٨٦٠م إلى تكانت وDonnet Gaston في الترارزة وابن المقداد في آدرار وCamille Douls في الصحراء وغيرهم (٩١).

ولقد انصب اهتمام هؤلاء المستكشفين على اختلاف اختصاصاتهم والمناطق التي زاروها على دراسة الناحية الطبيعية للبلاد حيث درسوا التضاريس بما فيها المناطق الجبلية كآدرار وتكانت والعصابة ومناطق الكشبان الرملية على طول الساحل واصطحبوا معهم آلات تصوير وأعدوا مجموعة من الخرائط والبيانات(٩٢).

ولقد استمرت هذه الرحلات وتزايدت وتيرتها بحلول العشرية الأخيرة من القرن التاسع عشر الذي تجلت فيه الرغبة الفرنسية الجامعة في احتلال موريتانيا وإلحاقها بشكل مباشر بمستعمراتها في الغرب الأفريقي بعد أن المت بكل ما يتعلق بها من معلومات جغرافية واجتماعية واقتصادية تخوّل لها اختراقها وبسط السيطرة عليها من دون كثير عناء.

وتجمع الدراسات التاريخية المعاصرة على أن فلسفة الاحتلال الفرنسي للبلاد وصياغة أبعادها الأيديولوجية واستراتيجياتها العلمية تعود إلى شخصية الإداري الفرنسي كابلاني Xavier Cappolani (٩٣)، الذي تمّ تكليفه سنة ١٨٩٨م بمهمة استكشافية من والي السودان الغربي الجنرال M.De Trantinian لدى قبائل الحوض وبيطان وطوارق أزواد، وقد استطاع من خلالها بفضل تكوينه العربي الإسلامي الذي جعل بعضهم يحسبه مسلماً، وبفضل حنكته السياسية وخبرته بكل أشكال ووسائل الدعاية والإقناع أن ينجح في إخضاع

العديد من القبائل التي زارها، ولقد كان في رحلته هذه واعياً بأهدافه حريصاً على تسجيل المعلومات والملاحظات التي من شأنها زيادة الحكومة الفرنسية خبرة عن بلاد البيضان وهي البلاد التي تشتمل على القبائل الناطقة بالحسانية وتتكى على تراث تاريخي وميثولوجي واحد وروية متجانسة للعالم ويجمعها النطاق الممتد من الضفة اليمنى لنهر السينغال جنوباً إلى صحراء الجزائر شمالاً ومن خاي وتبكتو في السودان الغربي (مالي) شرقاً إلى رأس جيبى بالمغرب غرباً (٩٤). وقد قدم كابولاني إثر مهمته هذه تقريراً إلى الحكومة الفرنسية سيتم بموجبه رسم الخطوط الكبيرة لاحتلال البلاد الذي ترجمه مشروع إنشاء "موريتانيا الغربية" LA MAURITANIE OCCIDENTAL الصادر في ديسمبر ١٨٩٩م عن وزير المستعمرات، فكيف تم ذلك؟ وما هي أبرز محطاته؟.

٢ - ٢ - الاحتلال وإنتاج القوة

لقد كان مشروع كابولاني الاستعماري قائماً على مرجعية معرفية أسسها تجواله في مجال اجتماعي ولساني أدرك بحكم تكوينه الاستشراقي أنه يشكل وحدة تاريخية واجتماعية جديرة بأن تحتل كاملة، وعلى الرغم من اتساع مشروعه هذا وأهميته الإستراتيجية بالنسبة لفرنسا، إلا أنه حين قدمه لحكومته جوبه بداءة بمعارضة عنيفة من لدن الوالي الفرنسي بالسينغال، كذا التجار الفرنسيون بسان لويس، فضلاً عن التحفظ الذي أبدته الخارجية الفرنسية نتيجة العلاقات الدولية والتنافس الإقليمي آنذاك. وعلى الرغم من هذه المعارضة فقد استمرّ كابولاني في مساعيه لإقناع حكومته، إلى أن تمّ له ذلك في ٢٧ ديسمبر ١٨٩٩م بعد التعديل الذي يعطي لفرنسا متسع أفق في اتفاقيات قيد التداول بينها وإسبانيا لتقاسم المجال (٩٥)، وهكذا في ٦ يوليو ١٩٠١م شكلت الحكومة الفرنسية لجنة وزارية عهدت إليها دراسة الوضعية العامة لمستعمراتها وسبل الاتصال بينها، وقد خلصت هذه اللجنة إلى ضرورة تنفيذ المشروع الكابولاني مع تقليصه إلى المجال الموريتاني الحالي، فاعتمدت الحكومة الفرنسية نتائجها وعينت كابولاني مفوضاً عاماً لإدارة هذا المركز مستقبلاً (٩٦).

هكذا بدأ اكتساح الأراضي الموريتانية من طرف فرنسا، متوسلة في العهد الكابولاني أداة المعرفة رافعة مجرة من الشعارات كاستتباب الأمن وبسط العدالة وحماية الزوايا من ظلم حسان والزنوج من حيف العرب مُمرّرة كل ذلك عبر خطاب يعي عقلية متلقية، لذلك ركّز في البدء على مشايخ الطرق الصوفية لما لهم من سلطة روحية ونفوذ اجتماعي، غير أن هذا

الخطاب ما كان لينطلي على المجتمع أجمعه، فجويه وتمت مقاومته، فكان كابولاني نفسه أول ضحاياها وذلك يوم ١٢ مايو ١٩٠٥م، بعدها أخذ الاحتلال الفرنسي طابع القوة وانتدب لتنفيذه العديد من الساسة والعسكريين مما عن تفاصيله يضيق المقام(٩٧).

غير أنه بالرغم من طابع القوة المؤسس على أرضية المعرفة الذي وسم الاستعمار الفرنسي، فإنه لم يتمكن من بسط سلطانه العسكري على كافة التراب الوطني ويفرض هيمنته الإدارية على المجتمع إلا ابتداءً من سنة ١٩٢٤م، وهي السنة الفارقة في تاريخ المقاومة الوطنية (٩٨).

وإذا كنا الزمننا أنفسنا عدم الوقوع في حياثل التاريخ فإننا نضرب صفحاها هنا عن تفاصيل الأحداث والوقائع وترسم خطى الاستعمار في البلاد منطقة منطقة، وسنكتفي بالوقوف على أهم الإستراتيجيات السياسية التي توسلتها السياسة الفرنسية في سبيل بسط سيطرتها، وهي إستراتيجيات تعكس بدورها أهم مراحل تلك السيطرة، كما تعكس أبرز الارتجاجات والتموّجات التي شهدتها هذه الحقبة وانعكاس كل ذلك على مختلف الأنساق ومنها على وجه الخصوص الأنساق الشعرية.

فلقد مرّ الاستعمار الفرنسي في البلاد بمراحل ثلاث، تعكس بنية الخطاب الكولونيالي وميكانزماته الاستحواذية، وهذه المراحل هي(٩٩):

١ - مرحلة الاستعمار المباشر (١٨٩٩ - ١٩٤٦م) وقد عمدت فرنسا في هذه المرحلة إلى اتباع سياسات مختلفة حسب ميزان القوة ومستوى السيطرة، فطبقت على البلاد من سنة ١٩٠٢م إلى سنة ١٩٠٤ ما أسمته "نظام المحمية" protectorat ثم من سنة ١٩٠٤ إلى سنة ١٩٢٠م نظام "الإقليم المدني" territoire civil وضمّتها إلى أفريقية الغربية الفرنسية (AOF)، وابتداءً من سنة ١٩٢٠ إلى ١٩٤٦ طبقت عليها نظام المستعمرة colonie ذات الاستقلال المالي والإداري.

٢ - مرحلة الاتحاد الفرنسي (١٩٤٦ - ١٩٥٨م) وهو اتحاد يضمّ إلى جانب فرنسا الدول الواقعة تحت الانتداب وكذا المحميات وقد اعتبرت موريتانيا عضواً في هذا الاتحاد كإقليم من أقاليم ما وراء البحار (أفريقية الفرنسية الغربية) وفيه تتمتع بالكيان السياسي المستقل. وقد شهدت موريتانيا في هذه المرحلة وعياً سياسياً وطنياً تشكلت نتيجته أحزاب سياسية عديدة كانت تعبر بصفة واعية وملموسة عن خيارات أيديولوجية وثقافية ترتبط وثيق الارتباط بدينامية الحقل السياسي الموريتاني في هذه المرحلة (١٠٠)، وهي أحزاب تتساقق وعيها السياسي مع تزايد مدّ حركات التحرر العربية والعالمية وظهور ظروف إقليمية

ودولية دفعت بفرنسا إلى العمل على التخلص من مستعمراتها والسعي بها تدريجياً نحو الاستقلال.

٣ - مرحلة الاستقلال الداخلي (١٩٥٨ - ١٩٦٠) جاءت هذه المرحلة وليدة العديد من التطورات المتلاحقة وعقب الاستفتاء الذي اقترحه الجنرال ديغول في سبتمبر ١٩٥٨م على المستعمرات الفرنسية عما إذا كانت ترغب في الاستقلال الذاتي أو الاستقلال الفوري، وقد اختارت موريتانيا الوضع الأول، فأعلنت عن نفسها دولة ذات استقلال ذاتي في نوفمبر ١٩٥٨م، غير أن هذا الاستقلال كان عابراً بفعل التطورات المرتقبة، وما فتئ أن أصبح تاماً وأعلن عنه في ٢٨ نوفمبر ١٩٦٠م.

تلك هي أبرز المحطات الاستعمارية التي مرّت بها موريتانيا في هذه الحقبة وقد استعرضناها طياً يقتضيه المقام، لأننا كما سبق أن أكدنا لا نستهدف سرد التاريخ لذاته، وإنما غايتنا إبراز المفاصل التي نحسبها تراسلت مع الوعي الجمعي وفعلت بنسب متفاوتة في خلخلة أنساقه المعرفية، فما مدى تلك الخلخلة؟ وبأي الوسائل تمّت وهل عمل العقل الجمعي على تحصين ذاته والدفاع عنها في وجه الهجمة الاستعمارية على مستوى الواقع والنص أم أنه رضخ لسلطان الاستعمار المتسلح بالمعرفة والقوة؟ ذاك ما نسعى لمقارنته في المبحث أدناه.

٢ - ٣ - الأنساق بين الاختراق والتحسين:

لم يكن الاستعمار الفرنسي قادراً على بسط سيطرته على المجال الموريتاني وإخضاع مجتمعه لولا أن عمل تدريجياً على اختراق أنساقه الدينية والثقافية والاجتماعية متوسلاً وسائط عديدة وآليات متنوعة وإستراتيجيات متبدلة حسب متغيرات السياق ومستوى السيطرة، كل ذلك وهو متسلح بالمعرفة والقوة، دقيق في توظيفهما وفق مقتضى الحال، وتلك سمة تميز بها الاستعمار في العهد الحديث والفرنسي منه بخاصة، فكيف اخترق الاستعمار الفرنسي الأنساق المعرفية المشار إليها، وهل قاومه المجتمع على هذا الصعيد، وبأي الآليات تمّ ذلك؟ هذا ما سنعالجه باقتضاب يقتضيه المقام، متتولين كل نسق على حدة.

٢ - ٣ - ١ - النسق الديني: إذا كان هذا النسق قد اكتمل بنية ومرجعاً على المستويين العقدي والتشريعي في حقبة التأسيس والتأصيل كما سبق بيانه، وكان المستوى العقدي منه قد انطلق على ذاته ثابتاً بنويماً تؤسسه الأشعرية اعتقاداً والتصوف العملي مسلماً حياتياً على طريقة الجنيد السالك، فإن الجانب التشريعي منه وجد نفسه في هذه الحقبة مدعواً إلى التنزّل على الواقع والوقائع نصوصاً يؤسس عليها الفقهاء مواقفهم الفكرية

وخصوصاً موقفهم من "نازلة الاستعمار" قبولاً أو رفضاً، وهي "النازلة" التي يبدو أنها كلما رسَّخ المستعمر أقدامه في الواقع وبسط سلطته على المجتمع خفَّ السجال الفقهي حولها إلى أن حسم في النهاية لصالح القابلين به سلطة متقلبة، وهو أمر نحسبه عائد إلى عوامل عديدة، بعضها متعلق بطبيعة النظر الفقهي في البلاد وبعضها الآخر متصل بمنهج الاستعمار الفرنسي، ولعل أبرز تلك العوامل بشقيها ما يلي:

١ - سابق عهد الفقهاء الموريتانيين بقبول سلطة الحاكم المتغلب ممثلاً في الإمارات الحسانية على الرِّغم من استغراق ذمّة حسان ، وعليه يكون قبول الاستعمار مجرد صياغة دينامية للنظر "النوازلي" في حقبة التأصيل.

٢ - قوة سلطة الخطاب الاستعماري وقدرته على التفتُّع والإقناع، باعتبار الاستعمار لم يأت إلا لصالح العباد والبلاد وإيقاف السَّيِّئة وإنصاف المظلومين والضعفاء، وأنه لن يتعرض للأعراض ولن يتدخل في عقائد الناس بل سيَشجِّع العلماء والطلاب على تأدية رسالتهم على الوجه الذي يحلمون به.

هكذا لهدّين العاملين استطاعت فرنسا كسب بعض رموز النخبة الدينية إلى جانبها وتوظيفها أداة لتمرير خطابها والترويج له عبر فتاوى تتكئ على إرث فقهي ومكبوت أيديولوجي كفيّل باخضاع العامة وإقناعها بالمشروع الاستعماري.

ولعل من أبرز تلك النخبة كلاً من العالمين الجليلين الشيخ سعد بوه (١٠١)، والشيخ سيديا باب (١٠٢)، اللذين يعدان القنطرة الدينية والسياسية التي عبر عليها الاستعمار إلى أرض البيضان. يقول الشيخ سيديا بابا في رسالة أرسلها إلى المناطق الموريتانية على شكل فتوى بتاريخ ٥ شوال ١٣٢٠هـ الموافق ٣ يناير ١٩٠٨م ما نصه:

"أما بعد فإن هذه الأفريقية الغربية لم تزل منذ قرون كثيرة بلاداً سائبة يتقاتل أهلها ويتظالمون ويفقدون مصالِح عظيمة ومرافق كثيرة إلى أن غلبت عليها الدولة الفرنسية فحققت الأمان وحفظت الأموال وأصلحت الأحوال، فوجب شكر الله تعالى على هذه النعمة العظيمة، ثمَّ شكر هذه الدولة المصلحة" (١٠٣).

هكذا شكَّلت الفتاوى أهم القنوات التي سرَّب من خلالها الفقهاء مواقفهم من الظاهرة الاستعمارية، غير أن هذه المواقف لم تكن كلّها مؤيدة للاستعمار قابلة به، وإنما هناك تيار آخر فاعل ومؤثر، رفض منذ الإرهاصات الأولى وجود الاستعمار وقاوم أساليبه في الاختراق وكشف تهاقت فتاوى القابلين به، مبيناً كيف أنها تمعَّ أصالة النصوص الفقهية لحساب الموقف الإيديولوجي الخاص، ومن أبرز ممثلي هذا التيار المجاهد الشيخ ماء العينين ولد

الشيخ محمد فاضل (١٠٤) في مواقفه الجهادية تأطيراً وتنظيراً. فقد كتب فتوى وسمها باسم "هداية من حار في أمر النصاري" وأرسلها إلى كل الزعماء السياسيين والدينيين بموريتانيا، وسلك سبيله على إثرها كثير من الأعيان والعلماء ومشايخ الطرق الصوفية، فتلور وعي ديني مأزوم قائم على شعور جارف يحذر من الخطر النصراني وينادي بالجهاد ونصب "الإمام" لمواجهة حالة التردّي الأمني والسياسي التي عرفتها البلاد (١٠٥)، وأعطى هذا التيار دفعاً جديداً للتسوق الديني على المستوى العقدي والفقهي حتى أضحى المرجع الرئيس للأدبيات التي أنتجت في الحقبة الاستعمارية وعلى الخصوص الخطاب الشعري منها، ومن ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر قول بعضهم لما رأى بعض القادة الفرنسيين طالعين مع جيوشهم إلى أرض البيضان مع كابولاني (١٠٦):

دفعت جيش اليميرين زين	بجيش طه سيد الكونين
والعميرين وبذي النورين	وبأبي السبطين والسبطين
ثم تلوت مرج البحرين	يلتقيان بينهم وبينني

إن هذا الازورار والرفض للاستعمار متأثر من الوعي الحاد بالتناقض الصارخ بين المحافظة على الدين في جميع مظاهره من جهة، والولاء للمحتل من جهة أخرى وهو الأمر الذي صاغته فتاوى التيار الرافض بكل أصالة، فأطرت به المقاومة المسلحة وشرعت به هجرة من لا يجد في نفسه القدرة على الجهاد، فهاجر الكثير من العلماء والأعيان ومشايخ الطرق الصوفية إلى المغرب والمشرق العربيين (١٠٧).

يقول الشاعر أمان بن الدين مترجماً عن هذا الموقف شعراً (١٠٨):

يا مسلمون دعوا النصاري عنكم	فولاؤهم مع دينكم متناقض
هذا "ومن يتولّهم منكم" فذا	منهم وليس لحكم ربي ناقض
لا تقبلوا لهم البقاء بأرضكم	واسعوا لمن هو للنصيحة ماحض

إن استعراضنا لهذه الشواهد هنا لا نغياها في ذاته قدر ما غايتها منه إبراز أثر الوجود الاستعماري قبولاً أو رفضاً على بنية التسوق الديني وخاصة في جانبه الفقهي الذي أضحى همّ الفقهاء تنزيهه على الواقع وتأويله وفق المواقف التي يتخذونها من السلطة تأييداً أو معارضة

وهي سمة ستظل تطبع النظر الفقهي في لاحق هذه الحقبة وما بعدها.
غير أن أثر الاستعمار لم يقتصر على اختراق النسق الديني وحسب وإنما طال الأنساق
المعرفية الأخرى وخاصة الثقافية منها، فكيف قام بذلك وبأي الوسائل قاومه المجتمع؟

٢- ٣- ٢- النسق الثقافي: إذا كان الفرنسيون كما رأينا قد عملوا على اختراق
النسق الديني في بعده الفقهي وتوظيفه في خطابهم الاستعماري بغية السيطرة على المجتمع
مستغلين بعض الفقهاء ومشايخ الطرق الصوفية، ساعين إلى تجنب أي صدام ذي بعد ديني
بينهم والمجتمع، مروجين أنهم جاؤوا في سبيل إحلال "الأمن" و"السلام" و"العدالة" ولا دخل لهم
في عقائد الناس، فإنهم سعوا كذلك إلى القيام بالعمل نفسه مع النسق الثقافي بما هو إطار
فكري للإدراك الجمعي، قائم على نظام من القيم ونسق من المراجع به تتحدد الهوية. ولقد
تفاجأ الفرنسيون منذ المرحلة الاستكشافية وما بعدها بالمستوى الثقافي العربي الإسلامي
الرفيع الذي يتميز به الموريتانيون ويميزهم عن غيرهم من المجتمعات المجاورة فقد كتب
الحاكم الفرنسي العام لغرب أفريقية في تقرير إلى وزير المستعمرات عن مهمة كابولاني
في الترارزة (دجمبر ١٩٠٢م) يبرز الخصوصية الثقافية للشناقطة قائل: "وجدنا شعباً له
ماض من الأمجاد والفتوح لم يغيب عن ذاكرته بعد ومؤسسات اجتماعية لا نستطيع أن
نتجاهلها، إن علاقات تضامن وثيق تسود بينهم بالرغم من بداوتهم وتمزقهم، ومن الخطأ أن
نقارنهم بالشعوب السوداء ذات التقاليد الأضعف والشعور الوطني الخافت" (١٠٩). وقد أبدى
من قبل ذلك المستشرق الفرنسي Rene` Basset في أواخر القرن التاسع عشر انهياره
بثقافة مجتمع البيضان قائلاً: "إن لديهم ثقافة أدبية أكثر تطوراً من جل سكان الجزائر وإن
هؤلاء البيضان يتعاطون بشغف الشعر العربي الجاهلي فكثيراً ما تسمع أحد هؤلاء البداة
يحفظ قصائد امرئ القيس والنابغة وطرفة وحتى الحماسة وديوان الأعشى حتى يخيل إلى
نظرك أنك أمام أحد صعاليك الجزيرة العربية" (١١٠).

إن إدراك الفرنسيين لهذه الهوية الحضارية التي تعكسها الخصوصية التاريخية
 والمرجعية الثقافية جعلهم يتبعون جملة من الإستراتيجيات في سبيل اختراقها بل وطمسها ابتغاء
إرساء مشروعهم الاستعماري القائم في فلسفته على الاستلاب الحضاري للشعوب المستعمرة،
ولعل تلك الإستراتيجيات على تعددها وتنوع إشكالاتها يمكن إرجاعها إلى مستويين
متداخلين، هما المستوى السياسي والمستوى التربوي، وسنقوم بمعالجتهما بإيجاز يقتصر على
ما نراه ذا أثر على الخطاب الشعري بنية ودلالة كما سيتبين حين معالجتنا لأنساقه:

أ. المستوى السياسي: وقد تمثل في العمل على سلب البلاد هويتها التاريخية وعزلها عن فضائها الحضاري من خلال جملة من الإستراتيجيات بدءاً بالترتيبات الأولية لمشروع الاحتلال وانتهاءً بالمشاريع الاندماجية التي سلكتها الحكومات الفرنسية المتلاحقة فقلد صممت فرنسا في البدء خريطة البلاد ونظمت إدارتها على نحو يكفل ما يرمى إليه الحصار الثقافي من عزل البلاد عن محيطها العربي الإسلامي فقد شذبت أطراف "بلاد البيضان" كما تصورها كابولاني في خريطته الأولى، وحولت مسالك التجارة من الشمال إلى الجنوب، وحشرت بلاد شنقيط في منطقة أفريقية الغربية الفرنسية واتخذت مدينة سان لوي عاصمة للبلاد (١١١) وهي ترتيبات عمل الاستعمار على تكريسها وتوصيف البلاد من خلالها وظلت تعكسه مجمل السياسات الفرنسية اللاحقة سواء عبر التسيير الإداري أو من خلال مختلف الخيارات الاندماجية التي سلكها في سبيل تحقيق أهدافه يقول لكرتوا "إن السلطة الاستعمارية زجت بموريتانيا في أفريقية الغربية الفرنسية واتخذت مدينة سان لوي مقراً لحكومتها وبذلك فرضت على الشعب الانبثات عن جذوره" (١١٢) وهو أمر لم يقتصر تحقيقه على المستوى السياسي وحسب، وإنما طال وبشكل أكثر تخطيطاً وعمقاً المستوى التربوي، فكيف تم ذلك وأية إستراتيجيات وظفت فيه؟

ب - المستوى التربوي: لا شك أنه لا يمكن الفصل عملياً بين السياسة الاستعمارية في المجال التربوي وبين سياسته العامة تجاه الشعوب المستعمرة، فكلاهما يدعم الآخر ويغذيه في سبيل بسط الهيمنة واجتذاذ ثقافة المجتمعات من جذورها.

من هنا أدرك الاستعمار الفرنسي الدور الذي يمكن للمدرسة أن تلعبه في سبيل اختراق البنى المجتمعية وإنشاء طبقة من الأهالي مغرّبة ثقافة وطرائق تفكير يوظفها لتمرير أغراضه الاستعمارية، وتتوب عنه في حال استقلال البلاد حتى لا تتقطع أسباب وجوده ويظل حاضراً وإن من وراء حجاب، لذا فقد رسم لسياسته التعليمية الفرنسية أهدافاً ظلت نصب أعين سياسيه بقدر أعين تربويه نفسها وهذه الأهداف هي: (١١٣)

١ - التمدين: *civiliser* وهو هدف من الثوابت البنوية في العقل الاستعماري القائم على التمرکز الذاتي والنظرة التهميشية للأخر المغاير، فهو يرى نفسه يتحمل "المسؤولية الأخلاقية" في الأخذ بأيدي الشعوب المستعمرة إلى مصاف المدنية باعتبار تلك الشعوب بدائية وهمجية يقول الوالي الفرنسي العام 'Brevie' في تعميم أصدره سنة ١٩٣٣م "تقد جعلت الظروف فرنسا المتحضرة على صلة بعرق أقل تقدماً تضطلع بعمله في طريق التقدم، فهل يتعين عليها والحال هذه أن تفرض عليه حضارتها، إن إجراء كهذا يتطلب حذراً شديداً،

تماماً كما حذرة تعلم ابنها المشي في خطواته المتعثرة الأولى... إنها حضارتنا التي تنحني إلى الأمام نحو حضارته وتكيف معها لدعم مجهوداته وبالتالي دفعه نحو التقدم الاقتصادي والاجتماعي بطريقة بطيئة ولكن عقلية بالتأكيد سوف تتغير" (١١٤).

إن هذا الهدف الذي يصرح به هذا الخطاب الاستعماري ليس الوحيد خلف إنشاء الفرنسيين للمدارس في مستعمراتهم وإنما هناك أهداف أخرى منها:

٢- الفرنسية franciser: بما أن اللغة هي أداة التعبير والتفكير فقد عمل الاستعمار على جعلها اللغة الإلزامية الوحيدة مدرساً وإياها ومدرساً بها، "ذلك أن الاستعمار الفرنسي إذا كان يبذل كل جهده ليعلمك أن تفكر وأن تحسّ بكل ما هو فرنسي، فذلك لأنه يفرض عليك قبل كل شيء أن تتكلم الفرنسية، وهو ما يشكل مذهباً وطريقة دارجة بالنسبة للمستعمر الفرنسي، خلافاً للطريقة الإنجليزية والبلجيكية في أفريقية" (١١٥)، وإذا كانت مقاصد الاستعمار الفرنسي من تحقيق هذا الهدف هي الهمنة، فإنها تهدف من ورائه كذلك إلى تحقيق ثالث أهداف سياستها التعليمية.

٣- الانتقاء selectionner: ويعني هذا الهدف اختيار عناصر من الصفوة المتعلمة وتكوينهم تكويناً خاصاً حسب احتياجات الإدارة الفرنسية قصد تنفيذ مشاريعها ومخططاتها على كل الأصعدة الحياتية، مما يعزز من سلطتها ويغرس هيبتها في نفوس الأهالي، وفي هذا الإطار جاء إنشاء مدارس أبناء الوجهاء، وهي المدارس التي سيمثل خريجوها فيما بعد النخبة الوطنية لدولة الاستقلال.

تلك هي أبرز الأهداف التي رمى الفرنسيون تحقيقها من مدارسهم، وهي مدارس عملوا على تعميمها وفق إستراتيجيات عديدة تعتمد الترغيب طورا والترهيب طورا آخر مما ليس مقام تفصيله هنا (١١٦)، كل ذلك ابتغاء اختراق النسق الثقافي الموريتاني كما رسمنا أبرز ملامحه في حقبة التأسيس والتأصيل.

والواقع أن ذلك المسعى لم يقتصر على تأسيس المدارس وحسب وإنما تعداه إلى العمل على احتواء وتوجيه ومحاصرة التعليم الأصلي متمثلاً في المحاضر (١١٧) حيث تمت مراقبتها ومضايقة مشايخها وتجفيف مواردها " ولما لم تؤت سياسة العصا الغليظة النتائج المرجوة عززها المستعمر باستخدام أساليب الترغيب أملاً أن تكون أجدى في اختراق جدار المحاضرة المنيع، فأصدر مرسوماً يقضي بصرف منحة شهرية قدرها ٣٠٠ فرنك (٦٠ أوقية) لكل شيخ محاضرة مقابل تخصيص ساعتين لتعلم اللغة الفرنسية (١١٨).

وعلى الرغم من مختلف الإستراتيجيات التي اتبعتها الاستعمار في سبيل إرساء مدارسه إلا

أنها لم تلق الترحاب والقبول اللازمين، ذلك أن غيرة الموريتانيين على ماضيهم التليد وثقافتهم المتأصلة وتمسكهم بدينهم بالإضافة إلى كراهيتهم للمحتلّ كلها أمور عززت المقاومة الثقافية وحرّضت النخبة الدنيّة والأدبية على مناوأة تلك المدارس والتحرّيش ضدها بالفتاوى طوراً وبالشعر طوراً آخر، مما كانت انعكاساته كبيرة على تماطي مختلف الأهالي معها، يقول الشاعر أحمد بن الشيخ عبد الرحمن نافياً العلم والدين عن مناهج المدرسة الفرنسية محدداً أهدافها في الغي والفسق: (١١٩)

علم قرين عذاب مؤلم بيس	لا علم لا دين لا تقوى يؤمّل من
تبني لغنيّ وتفسيق وتبخيس	ولا مزيد من الأجناس في حُجُر
باعوا الطّواسين فيها بالطواويس	باعوا الحواميم فيها بالحمام كما

وعلى الرغم من المقاومة الثقافية العنيدة التي جوبه بها المشروع الاستعماري الهادف خ إلى اختراق النسق الثقافي، فإن هذا المشروع بشقيه السياسي والتربوي قد ترك مع الزمن أصداء ستظل في تصاعد مستمر وسيتردد رجع صداها في مختلف مناحي الحياة الموريتانية مما سيترجم عنه الخطاب الشعري في مضامينه وطرائق تصريفها وهو الأمر ذاته الذي حدث على مستوى النسق الاجتماعي، فكيف تمّ ذلك وبأي الإستراتيجيات الاستعمارية تحقق؟

٢ - ٣ - ٢ - النسق الاجتماعي: لقد عمل الاستعمار الفرنسي منذ مراحل الأولى على فهم ميكانزمات بنية المجتمع الموريتاني على المستويين الأفقي والعمودي فهماً دقيقاً يضمن له التعامل السياسي المدروس معها، قصد توظيفها في خدمة مشروعه الاستعماري، وقد أدرك أن هذه البنية بالرغم من هشاشتها تقوم على تقاليد اجتماعية متماسكة وتراث سردي راسخ وعناصر دفاع ومقاومة ذاتية الضبط، وهي أمور قد تقف في وجه مصالحة الاستعمارية، وعليه فلا بدّ لها من تدبير قوي يضمن تفكيكها وإعادة إنتاجها وفق ما تتطلبه المرحلة، وقد عمل على تحقيق ذلك وفق إستراتيجيات عديدة كان أهمها إعادة إنتاج الإرث الشريبي (نسبة إلى حرب شريبة) وهو الإرث الذي أصل - كما أسلفنا - قواعد الانقسام الشرائحي وأسس سلّم التراتب داخل المنظومة الواحدة، لذا عمل الفرنسيون منذ اللحظة الأولى على تطبيق سياسة قلب موازين القوى داخل البنية الاجتماعية كما رسمناها سابقاً في حقبة التأسيس والتأصيل، فكان "الزوايا" أكبر المستفيدين من الاستعمار حيث عمل منذ دخوله

على كسبهم والتحالف معهم على حساب القبائل المحاربة، الأمر الذي انعكس بالإيجاب على وضعهم الاقتصادي والثقافي حيث مكّنهم "الأمن" الناجم عن مركزية السلطة الاستعمارية من انتعاش الأنشطة التقليدية التي كانوا يزاولونها من تربية حيوانية وتجارة وتعليم وإشعاع روحي، كما كانوا السباقين إلى دخول المدارس الفرنسية فجعلهم ذلك الأكثر استفادة من الوظائف في الدولة الاستعمارية (١٢٠). وعلى عكس "الزوايا" كانت القبائل المحاربة أكبر المتضررين بكل المقاييس من التواجد الاستعماري الفرنسي، فقد جردها من مميزات ووسائل سلطتها وهيمنتها، كما جرّدها من مصادر دخلها، الأمر الذي جعلها تمثل أول وآخر أعدائه في كل المناطق الموريتانية على حدّ تعبير De Chassey (١٢١). غير أن الاستعمار سيعمد في مراحل متأخرة (١٩٣٦م) إلى إعادة الاعتبار لهذه الشريحة ولسلطاتها الأميرية وذلك بهاجس التوازن الاجتماعي والأمني.

وإذا كانت تلك هي وضعية الأرستقراطيتين الدينية والدنيوية في الحقبة الاستعمارية وقد طوّعتا على استثناء في ذلك يسير، فإن بقية الشرائح المجتمعية ظلّ وضعها كما هو، مجالاً يُمارس عليه المستعمر عبر وسائله القهر ومصدراً اقتصادياً عبر الوسطاء أنفسهم يُستزرف. أما البناء القبلي فكان مرتعاً خصباً أوقد فيه الاستعمار الأحقاد والنزاعات بين القبائل القوية لضعافها والقيادات المتحالفة لتمزيقها، فأسس بذلك - بالرغم من ادعائه أنه أنهى حالة "السّبية" قبله - قواعد "سبية" جديدة تهافتت فيها القبائل على التاريخ وطبعت علاقة شيوخ العشائر والأهالي بتناحر خلقي حاد تجسّد في قلب موازين ممارسة السلطنة المتوارثة، وأثناء هذا وذاك استطاع الفرنسيون بفضل سياستهم التعليمية وإستراتيجياتهم السياسية إنتاج شريحة اجتماعية جديدة طالعة من رحم البنية التقليدية في بنائها العمودي الأفقي، ومغايرة لها في الآن ذاته فكراً وثقافة وأساليب إنتاج، إنها خليفة فرنسية خالصة بقدر ما تستمد قوتها ونفوذها الاقتصادي من وظيفتها داخل الإدارة الاستعمارية بحكم حيازتها لموهل تعليمي بقدر ما تستغل منحدرها الاجتماعي على الرّغم من أن أغلب أفرادها لا يكادون يرتبطون بأية شيم خلقية مع الفقهاء والأمرء والأولياء الذين يحملون ألقابهم العائلية (١٢٢). إن هذه الشريحة هي التي اتكأ عليها الاستعمار في تسيير شؤون البلاد، فكانت إلى جانب خبراتها المهنية التي شكلت له رافد قوة سياسية واقتصادية قنطرة تربطه بالأهالي وتصله بالزعماء التقليديين، وعبرها يُنفذ قراراته ويروّج لخططه المستقبلية، وهي ذاتها التي سترث عنه دولة الاستقلال وتشكّل عمقه الإستراتيجي في لاحق حقبها.

غير أن هذا القول لا يعني اليقظة أنها كانت كلها مسلووية الإرادة، مستلبة الوعي، وإنما عبر هذا الدور ذاته استعاد الكثير منها وعيه، وأدرك خطورة مهمته التاريخية في الأخذ بيد شعبه نحو الانعتاق السياسي والاستقلال الوطني، إلا أنه في الآن نفسه كان مستوعباً لقوانين اللعبة السياسية مع المحتل ومدركاً حدود خطاب المرحلة، وشيئاً فشيئاً ناضل، وخطوة خطوة أوصل البلاد إلى الاستقلال.

تلك هي أبرز الخصائص الفوقية التي اتسمت بها حقبة الاستعمار وما رافقها من إرادة التحصين، وهي خصائص استطاعت لما اتسمت به من عمق وعنق أحياناً أن تزحزح الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية عن مركزها وانغلاقها كما عرضناها في حقبة التأسيس والتأصيل، وأن تشكل وعياً جمعياً سينادي على نفسه في مختلف خطابات الحقبة وهي الخطابات التي سبقت لها تردد ورنين في حقبة الدولة الوطنية وما اعتمل فيها من أحداث ورافقها من إشكالات وتخلق فيها من أنساق، فما صورة ذلك وما مدى ترأسله مع الخطاب الشعري؟

٣ - حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث:

إضاءة:

لا يرتسم مَعْلَمًا هذه الحقبة بداية ونهاية بصرامة تامة ولا قطيعة تاريخية مطلقة، إلا أنها تبدأ نظريًا بإعلان الاستقلال الوطني سنة ١٩٦٠م وتنتهي مع نهاية القرن العشرين، وهي أقصر حقبة في التاريخ الموريتاني، لكنها الأخصب والأعقد والأكثر حركية ودينامية، ففيها شهدت البلاد تجارب سياسية عديدة وأطوار تحديث عنيفة وهزات اجتماعية وثقافية متلاحقة وتنوع في الولاءات وتعدد في المواقف وتبادل في المواقع، مما يترك في مخيال الباحث صورة زئبقية، يطلبها توصيفاً فتشأبى عليه صفة ويلاحقها تشبيهاً فلا يمسك منها إلا على معالم في الطريق نادت عليها وقائع بعينها مشهودة، مما لا يثلج صدر المسكون بقوانين التراسل بين السياقات والأنساق. وبالرغم من ذلك فإننا سنسعى إلى مقاربتها بما نراه يلم أطرافها ويرسم سماتها ويقتنص خصائصها المتطردة، عسانا نرؤل في لاحق الفصول مجمل التحولات البنوية التي شهدتها الخطاب الشعري في هذه الحقبة.

وتمشياً مع ما ألزمتنا به أنفسنا من تماسك منهجي فإننا سنقسم هذا المبحث إجرائياً إلى محورين اثنين هما:

٣ - ١ - الدولة الوطنية: السيرة والمسيرة.

٣ - ٢ - الأنساق المعرفية وتحديات التحديث.

٣ - ١ - الدولة الوطنية: السيرة والمسيرة

على الرغم من تعدد البحوث والدراسات التي قام بها بعض الباحثين الموريتانيين والأجانب من أجل رسم سيرة الدولة الوطنية وتتبع مسيرتها السياسية الحديثة مما عرضه ومحاورته ليس في عهدتنا ها هنا، فإن أغلب تلك البحوث والدراسات أنجز أساساً في حقل التاريخ ضمن مذكرات وأطراح جامعية، الأمر الذي طبعها بخصيصة السرد الكرونولوجي ووسمها بطابع التوصيف، علاوة على الطابع القطاعي، غير آخذة نفسها بالتحليل والتأويل ولا ملزمة إياها بالتزلق ضمن رؤية شمولية تعمل على الإمساك بأبرز الميكانيزمات المتحكّمة في هذه الحقبة

بما اتسمت به من وقائع وتراكمت وانطبعت به من صراع وتشظ.

وإذ نحن نطلق هذا الحكم ملاحظة تحرُّ في مفصل المنجز البحثي حول هذه الحقبة، فإننا لا نسلب تلك البحوث والدراسات قيمتها ولا نغمطها حقها في إضاءة عتمة التاريخ المحلي، وهيهات ذاك صنيعنا، وإنما أردنا بالأمر تحفيز البحث وحثَّ القائمين عليه إلى النظر في الظواهر الوطنية نظرة تقرأ الثابت في المتحول، وترقب الوحدة من خلال التعدد، وفي هذا الإطار نحسب أن سيرة الدولة الوطنية على مرِّ مسيرتها كانت محكومة بعاملين رئيسين ظلاً يتحكمان فيها ثباتاً ويحولان ويوجهانها مسارا وتوجها، يتعاضدان طورا ويفترقان طورا آخر، وهذان العاملان هما:

- عامل داخلي متعلق بطبيعة البنى التي تأسست عليها الدولة، وهي بنى هشّة، تحمل في داخلها عوامل تقويضها وتشظيها، حيث التنوع الأثني والتباين الشرائحي والتعدد القبلي على المستوى الاجتماعي، والاختلاف اللساني والتمايز المرجعي والتناقض الأيديولوجي على المستوى الثقافي، وشح في العيش وقسوة في الطبيعة وضعف في الموارد والإنتاج على المستوى الاقتصادي.

إن هذه البنى ستظل بؤراً نشطة، توجه مسارات الدولة الوطنية وتفرض اختياراتها على مختلف الأحكام السياسية والمرجعيات الأيديولوجية والتوجهات الثقافية، مما سيتراسل ويتفاعل مع كافة خطابات الحقبة وخاصة الإبداعية منها بمختلف تجلياتها الأجنبية.

- عامل خارجي يتمثل في ثنائية المعانقة والمفارقة التي حكمت وتحكم علاقة الدولة الوطنية بفرنسا في الدرجة الأولى وكذا علاقتها مع محيطها الإقليمي. فلقد ظلّت هذه العلاقة في بعدها الثنائي الموجه الأساسي لسياسة الدولة والشاهد الأمثل الذي يتصدر الأحكام ويستبدل الحكام.

إن هذين العاملين في عملهما الجلي طورا والخفي أطواراً وتواجههما مجتمعين آناً ومفترقين آناً يوفران لمن يروم قراءة حقبة الدولة الوطنية قراءة تجمع الكثرة وتوحد التعدد موجهاً منهجية تكفل لخطابه التماسك ولنهجه الصرامة.

غير أن ذلك لا يتحقق إلا لمن رام تنزيله على أبرز المحطات السياسية التي مرّت بها مسيرة الدولة، وهو ما سنقوم به باختصار مغلّ وطيّ يقتضيه سياق المكتوب وتفرضه الاختيارات المنهجية التي أقررنا بها على أنفسنا في مستهل هذا الباب من عدم الوقوع في حبال التاريخ والوقوف عند عرَضِ السرد وسقط الأحداث.

فقد مرّت الدولة الموريتانية بمراحل سياسية ثلاث، لكل منها خصائصها وسماتها العامة

وإن ظلت جميعها محكومة بالمعاملين أعلاه، وهذه المراحل هي:

٣- ١- ١- مرحلة الحكم المدني (١٩٦٠- ١٩٧٨م):

لقد قامت الدولة الوطنية في مبدئاً أمرها على رهان أكثر منها على معطيات موضوعية، فهي فضلاً عن كونها ولدت منعدمة الشرعية لعدم اتكائها على تجربة تاريخية أقرب من التجربة المرابطية وعدم استنادها على بعمر نضالي كما هو حال الأنظمة السياسية في بلدان المغرب العربي، فإنها ظهرت لدى القطاعات الشعبية الواسعة وكذا لدى دول الجوار دولة نيوكولونبالية وصنعية فرنسية خاصة تستند في قيامها واستمرارها إلى محض دعم القوة الاستعمارية الفرنسية (١٢٢). ويتضاعف الرهان وتعصف بالشرعية معطيات الواقع حين تعلم أن البلاد كانت تدار طوال الفترة الاستعمار من خارجها في السنغال، وأن المستعمر لم يعبأ بإيجاد أي مظهر من مظاهر البنية التحتية سواء أعلق الأمر بالمرافق التعليمية أم بالمرافق الصحية، فضلاً عن المؤسسات الحكومية (١٢٤).

في سياق هذا الرهان تم إعلان استقلال البلاد، وبرز نظام الدولة - برئاسة المختار ولد داداه - قائماً على خيارين سياسيين يترجمان مركزية العاملين الداخلي والخارجي اللذين سبق ذكرهما، وهذان الخياران هما:

- مَرَكزَةُ السلطة من أجل التصدي لكل نزعة ضيقية، قبلية أكانت أم عرقية، وبسط نفوذ الدولة على مجال ترابي مترامي الأطراف، وقد استطاع إلى حدٍ بعيد تحقيق هذا الخيار من خلال الانتقال التدريجي من نظام الدولة البرلمانية إلى الدولة الرئاسية ومن التعددية الحزبية إلى الحزب الموحد ثم الحزب الواحد.

- ترسيخ الاستقلال الوطني في مواجهة مختلف الترتيبات الاندماجية، مغربية أكانت أم أفريقية، والسعي إلى الانضمام إلى المنظمات الإقليمية والدولية.

غير أن النظام ما كاد يرسم ملامحه هذه ويؤسس هيكله التنظيمية والإدارية ويشرع في ممارسة سلطته وتنفيذ خطته السياسية والاقتصادية، حتى بدأ تدمر عميق يتسرب إلى الأوساط الشعبية الكادحة وانتقادات جد جذرية تتصاعد من الشباب المثقف معلنة رفضها لمسار النظام على المستويين الداخلي والخارجي فكانت أول الصيحات صاعدة من تيارٍ شبابي يتبنى عروبة البلاد رافضاً رؤية النظام في ازدواجية الانتماء وحاتاً إياه على ترسيم التعريب في السياسة التربوية، مما أرغم الحزب الحاكم على استصدار مرسوم يقضي بتدريس العربية بالتوازي مع اللغة الفرنسية، وهو أمر أثار مخاوف المجموعة الزنجية، فكانت ردود فعلها

يومها (سنة ١٩٦٦م) إضرابات أدت إلى أحداث دموية مؤسفة، غير أن إصرار النظام على ترسيخ صفات حزبه الحاكم المتمثلة في الواحدية والرسمية والاندماجية (١٢٦)، وتلاحق الأحداث الداخلية وتزايد الوعي السياسي والنقابي لدى شرائح واسعة أدى إلى ميلاد معارضة موحدة، تجاوزت التناقض العرقي وأسست لنفسها مظلة مشتركة يجسدها رفض مسار النظام.

هكذا ومنذ ١٩٦٨م، بدأت تتشكل ملامح حركة سياسية معارضة عرفت باسم الحركة الديموقراطية الوطنية وقد كان مغذوها منحدرين من كل الشرائح والأثنيات وقد تواجدوا عملياً مُتحدّين في المظاهرات التي أقيمت احتجاجاً على الأحداث الدّموية ضد عمال شركة مناجم الحديد "ميفرماً" في شهر مايو ١٩٦٨م، كما أنهم تواجدوا شيئاً فشيئاً على جبهات نظرية مشتركة مستوحاة من الماركسية اللينينية وما كادت تمر سنوات أربع حتى شكّلت حركتهم التي عرفت شعبياً باسم "الكادحين" قوة شديدة المعارضة تعمل على إبراز التناقضات القائمة في هيكل النظام بين شرائحه القيادية وأيديولوجيته المعلنة، بين طابعه الإقصائي وحرصه على تمثيل الجميع (١٢٧).

والواقع أن النظام استطاع الاستفادة من شدة ضغط "الكادحين" عليه وقوة معارضتهم له، الأمر الذي دفعه لا إلى ردة الفعل ولكن إلى التطور أيضاً، حيث قام بمراجعة نفسه وإنجاز كثير من المشاريع السياسية والاقتصادية، لعل أهمها، علاوة على إصدار عملة وطنية (يونيو ١٩٧٢م) وتأميم شركة مناجم الحديد "ميفرماً" (٢٨ نوفمبر ١٩٧٤م)، مراجعة العلاقات الموريتانية الفرنسية (سنة ١٩٧٢م) والانضمام إلى الجامعة العربية (سنة ١٩٧٢م). إن هذه الإنجازات الكبيرة جعلت النظام يسحب البساط من تحت أقدام "حركة الكادحين" ويبنى شعاراتها ويروج لخطاباتها، مما أفقدها مبرر الوجود وأضعف من سلطتها على القاعدة الشعبية العامة، فدخلت بذلك في دوامة التّمب وبلوغ الجدار، وقد انعكس ذلك على لاحق منجزها الثقالي كما سنرى (١٢٨).

هكذا استطاع نظام ولد داداه أن يصمد أمام مختلف التهديدات التي اجتمعت ضده، فالصراعات العرقية وتدافع القبائل والأجيال والمؤامرات والبلبلة الاجتماعية والمعارضة الأيديولوجية، كلها تحديات ميزت الخمس عشرة سنة الأولى من حكمه، واستطاع السيطرة عليها، فاستتبّ له الأمر، ولكن إلى حين.

هناك كان العامل الخارجي يحمل نذراً خطيرة، تكشّفت عن صراع وجد الرئيس المختار ولد داداه نفسه مجبراً على دخوله، دونما حسابات مسبقة ودون عذّة ولا اعتاد، إنه

حرب الصحراء التي اندلعت في ٦- ١٢- ١٩٧٥م وكانت كفيلاً لا يأنهاك الدولة الفتية، ذات الموارد المحدودة، المتفكّعة بالجفاف والتصحر وحسب، ولكن أكثر من ذلك بالإطاحة بالنظام أجمعه في انقلاب عسكري ستدخل بموجبه البلاد مرحلة استثنائية جديدة، فكيف كان ذلك وما هي أبرز سمات تلك المرحلة؟

٣- ١- ٢- مرحلة الحكم العسكري (١٩٧٨- ١٩٩١م):

لم تكذب حرب الصحراء تدخل سنتها الثالثة حتى أدخلت البلاد في ليل من التردّي دامت، بلفت الأوضاع يومها فيه على كافة الصعد مستوى من الضعف والهشاشة أسلم مصير البلاد إلى مهب العواصف والزوابع الهوجاء، فتهددت وحدة الوطن وانهد ما تحقق من مكتسبات وأضحى الأمن يطلب فلا يرى والعيش حلم طارت به في الجوّ عنقاء مغرب، أضف إلى ذلك كله أن الجيش كتائب بلا أسلحة ولا مؤن وأنه يقاتل في حرب لا تدفعه إليها قناعة ولا تحفزه مكتسبات، كل هذه الصورة بمختلف أطيافها التي يلوّنها الوضع الاقتصادي الشحيح وتميد رسمها في المدن والأرياف حالة المجتمع المتلفع بالجفاف أودت بالجيش في العاشر من يوليو ١٩٧٨م إلى القيام بانقلاب عسكري على نظام ولد داداه وتعرّف الانقلابيون للناس باسم " اللجنة العسكرية للإنقاذ الوطني " مقدمين بين يدي فعلتهم مبررات تلخّصت في نقاط ثلاث هي:

- إيقاف الحرب في الصحراء.

- تقويم الاقتصاد.

- انجاز المؤسسات الديمقراطية.

غير أن انعدام مرجعية أيديولوجية توحد العسكريين وعدم وضوح الرؤية السياسية لديهم واستمرار الحسّ الميداني في نفوسهم أمور أجمت بينهم الصّراع والتنافس فدخلت البلاد من جراء ذلك دوامة من العنف والاضطراب والانقلابات العلنية والخفية والصراعات القبلية والجهوية والمصادمات الشرائحية والعرقية، فتكرّست الاستثنائية في كل مستويات الحياة إلى الدرّجة التي جعلت Phippe Marchesin يصف هذه المرحلة بقوله: " لقد كانت سنوات قليلة كافية بالنسبة للعسكريين الموريتانيين لتحقيق رقم من أعظم الأرقام القياسية في عدم الاستقرار على مستوى تاريخ الأحكام السياسية الأفريقية المعاصرة (١٢٩). وإذا كان عدم تناغم العسكريين وانسجامهم أيديولوجياً وانعدام خبرتهم السياسية ميدانياً وأثر العامل الإقليمي في زعزعة الأمن داخلياً وتأثير الوضع الداخلي في إدارة الرهانات

خارجياً عوامل تضافرت فكرست وضعية استثنائية في البلاد فإن تعاطي العسكريين بمختلف تجاربهم مع الحساسيات السياسية المهمشة زاد الأمر استفحالاً وخلق ألقاماً سياسية واجتماعية موقوتة، فأضحت البلاد حلبة صراع بين خطاب السلطة المتلون حسب توجهات مديرها وبين الخطابات السياسية الأخرى المهمشة، الساعية إلى تملك السلطة، كل حسب منهجه وحمولته الإيديولوجية والتي تتبناها في الغالب قطاعات شبابية عريضة يعكس مضمون خطابها السياسي منحدرها الاجتماعي وتوجهها الحضاري، بين خطاب قومي عربي التوجه والمرجعية (الحركة الناصرية والحركة البعثية) وقومي افريقي الانتماء إفرانكوفوني المرجعية (حركة المشعل الافريقي FLAM) وبين خطاب أيديولوجي وطني الممارسة، أممي التنظير (الحركة الوطنية الديمقراطية والحركة الإسلامية) وخطاب ذي منحى اجتماعي مطلبى (حركة أخي الحرطاني).

لقد ظلت هذه الخطابات الرُكح الذي يُثبت عليه العسكريون أقدام سلطتهم تحالفاً طوراً وصدماً آخر، وكلما تمّ تقريب حركة، أقصيت الأخرى، وكلما تحالفت عسكري مع واحدة تحالفت خلفه مع غيرها، وهكذا على سبيل التمثيل، في الوقت الذي قُرب فيه الرئيس محمد خونه ولد هيداله (1980م-1984م) الحركة الديمقراطية الوطنية وتهادن مع الزوج أقصى حركتي القومية العربية بشقيها البعثي والناصري وانعكست الآية تقريباً مع الرئيس معاوية ولد سيدي أحمد ولد الطابع خاصة في فترة رئاسته العسكرية (1984م-1991م) مما غذى الحركة الزنجية ممثلة في المشعل الأفريقي (FLAM) كردة فعل ترجمته بمحاولاتها الانقلابية المتتالية وتغذيتها للصراعات العرقية بين العرب والأفارقة والتي كان آخرها وأخطرها انفجار عام 1989م، بين موريتانيا والسنغال الذي انعكست آثاره السلبية على البلدين مما أخذ وقتاً لتضميد الجراح.

هكذا كانت مرحلة الحكم العسكري بمختلف مفاصلها مسرح صراعات وتحولات وإقصاءات وتصفيات، فيها تعارضت المواقف وتباينت المواقع وتناقضت الانتماءات واختلفت الرؤى والأيديولوجيات، كل ذلك يلقي ترجمته الفاضحة في الشوارع والمدارس والمؤسسات الحكومية وغير الحكومية وردهاات السُلطة وثكنات العسكر والسجون المدنية والمحاكم العسكرية، مما أوقف البلاد على جرف هارٍ أضحى سقوطها فيه قاب قوسين أو أدنى، فأصبح لزاماً على الحاكم المتغلب (ولد الطائع) أن يجد لنفسه متنفساً ولسلطته مخرجاً ينقذها من كرهة انقلاب جديد، من هنا دخلت البلاد مرحلة سياسية جديدة ستنتج إلزاماتها وأزماتها ومثلها وتمثيلاتهما مما سيتصادى مع الثقافة والأدب ويجد ترجمته الصارخة

في الشعر على وجه الخصوص، إنها مرحلة التعددية الديمقراطية، فكيف كانت وما هي أهم سماتها الفوقية؟

٣-١-٣- مرحلة التعددية الديمقراطية (١٩٩١- ٢٠٠٥ م)

لقد اخترنا إجرائياً الدفع بهذه المرحلة إلى منتهى معلمها الأخير لما لذلك من دلالة في سياق التاريخ السياسي الموريتاني المعاصر، حيث يشير المعلم الأول إلى بداية التجربة الديمقراطية كما عرفت مع الرئيس معاوية ولد سيدي أحمد ولد الطائع ويرسم المعلم الثاني نهايتها مع نهاية حكمه بانقلاب عسكري ما زال أصحابه (المجلس العسكري للعدالة والديموقراطية) يديرون مقاليد الحكم في البلاد حتى كتابة هذه السطور.

والواقع أن انسداد الأفق السياسي الذي سبق أن أشرنا إليه وتفاقم الوضع الداخلي اقتصادياً واجتماعياً وعزلة النظام إقليمياً عوامل لا يمكن تجاهلها في تبني البلاد لهذه التجربة، غير أن الذي لا مرأى فيه أن المناخ الإقليمي والدولي وضغوط الخارجية الفرنسية وشروط المانحين الدوليين هي العوامل الرئيسة الواقعة خلف انتهاج النظام لهذا السبيل. وأياً ما كانت تلك العوامل فإن ولد الطائع قد أعلن في شهر أبريل ١٩٩١م تبني كافة الخيارات الديمقراطية (١٣٠) وقد شرع في ذلك ابتداء من ١٢ يوليو ١٩٩١م حيث تم الاستفتاء على مشروع دستور للبلاد "يضمن الحريات العامة ويسمح بتشكيل أحزاب سياسية غير محدودة العدد ويصون حرية الصحافة ويقترح مجلس نواب منتخب ومجلس شيوخ ينتخب عن طريق الاقتراع غير المباشر" (١٣١).

وهكذا صدرت بتاريخ ٢٥، يوليو ١٩٩١م، القوانين المتعلقة بحرية تشكيل أحزاب سياسية وبحرية الصحافة فتعالت أصوات وانفجرت مكبوتات وامتلات مكاتب وزارة الداخلية بملفات طلب تراخيص الأحزاب والصحف والمجلات وقد تشكل من الأحزاب حتى الآن ٢٠ حزياً ومن تراخيص الصحف والمجلات ما يزيد على المئتين غير أنها في غالبيتها أحزاب فقاقيع لا موقع لها في الواقع السياسي أخرى في البرامج والتصورات ويا بعداً لها عن البناء الفكري كيفما كان، أما الصحف والمجلات فإن ٩٠٪ منها كانت شهادة ميلادها شهادة لوفاتها أما غالبية المتبقي فليست سوى بالونات زينة تظهر في المواسم الانتخابية ثم تتلاشى بعد انتهاء الحفل بل ربما قبله.

ولم يبق في الصورة بعد انقشاع الضباب سوى حزب السلطة الحاكم "الحزب الجمهوري" الذي تكالبت عليه الأحزاب الصغيرة تحالفاً ، ووجهاء القبائل انتساباً ، وكبار التجار دعماً ،

ورموز الحركات السياسية مخادنةً، كل ذلك ابتغاء الغنيمة والكسب الآني، مما أشاع ثقافة التزلف والنفاق وشياً القيم والمبادئ وأعاد القبلية والجهوية والمحسوبة إلى الصدارة، وتفشّت الرّشوة وشاع نهب المال العام وانهار اقتصاد الدولة ومؤسساتها وتساقطت على إثر ذلك الأحلام، فتعلّلت أصوات المعارضة في الداخل والخارج وأراد النظام إسكاتها بالسجن والمضايقة والتكيل، غير أن الكيل طفح، فكانت محاولة "فرسان التغيير" الانقلابية بتاريخ ٨ \ يونيو ٢٠٠٣م أعمق طعنة في الصميم، غير أن النظام لم يأخذ منها الدرس اللازم ولم يرعو بعدها واستمر في منهجه القمعي، فأقام محاكمات صورية لأبرز النشطاء السياسيين بمن فيهم فرسان التغيير ورموز التيار الإسلامي وضاق الجميع بالأمر، فأعاد الجيش عليه الكرة ولكن هذه المرّة بنجاح تام ودون ما أية خسارة وذلك بتاريخ ٢ \ أغسطس ٢٠٠٥م. تلك هي أبرز المفاصل التي مرّت بها الدولة الوطنية. عرضناها بالكثير من الاختزال والتلخيص، بالرغم من كثرة أحداثها وتعدد ظواهرها وخشارة دلالاتها، لا بالنسبة للمؤرخ وحسب وإنما بالنسبة للناقد الثقافي الذي يروم تنزيل الأنساق النصّية في سياقاتها التداولية، ذلك أن "النسق ليس متعاليًا ومفارقًا للسياقات التاريخية، فكما أنه يؤثر فيها، فإنه يتأثر بها، وقد يتحوّر هذا النسق بتأثير هذه السياقات، وقد تتحرّر المؤسسات والممارسات الاجتماعية والسياسية والأدبية من هيمنة "النسق الثقافي" السائد" (١٣٢). من هنا تأتي مشروعية تساؤلنا عن مجمل التحوّلات البنوية التي لحقت بالأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية في هذه الحقبة جراء تراسلها وتفاعلها مع حواضنها السياقية، إلى أي حدّ فعلت فيها، وما الانزياح الذي عليها طرأ؟

٣ - ٢ - الأنساق وتحديات التحديث:

لم تشهد الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية من الهزّات والتصدّعات بل والتشظّي منذ العهد الأميري ما شهدته في هذه الحقبة، فلقد عرفت أطوار تحديث عنيف كسر نسقيتها وأعادها خلقاً جديداً، حتى لكأنك تحسب تاريخ القوم شهد قطيعة إبستمولوجية وأن القوم أنفسهم غير القوم والثوابت التي كانوا بها كياناً مذكوراً أصبحت هباء منثوراً، مما يستعصي على الوصف مهما امتك الباحث من سعة في الرؤية وحصافة في التحليل، وبالرغم من ذلك فإننا سنسعى إلى تقديم توصيف لا يقدم نفسه قولاً فضلاً وحاشاك تحسبه مُستقرّ اليقين، إن هو إلا قراءة تجمع أطراف الظواهر وتلم أشتات التحوّلات. فكيف إذن كانت تلك الأنساق في ظلّ الدولة الوطنية، وما الذي ميّزها عن سابق عهدها في الحقبين السابقتين؟

٣- ٢- ١- النسق الديني: من البدهي أننا لسنا بحاجة إلى التذكير بمركزية الإسلام في الوعي الجمعي الموريتاني، فذاك أمر قضي من قبل، وكفى عليه دليلاً أن الدولة الوطنية تعرّفت به مظلة تجمع مختلف الأنساب والأحساب وتوحد التنوع والتعدد في إطار مذهب واحد وعقيدة واحدة وتصوّف واحد.

لكن الذي نروم تشخيصه هنا هو درجة الانزياح التي عرفها هذا النسق جراء استثماره رأسماً رمزياً يجيد أو ينبذ المواقف السياسية للفرد والجماعة والدولة. وهي ظاهرة لا ندعي بدعيّتها في هذه الحقبة، وإنما لها في سابق الحقبين ما يؤصلها، ويكفي دليلاً على ذلك إعادة قراءة نصوص نازلة مخصوصة ضمن سياقها التاريخي وفضائها التداولي. غير أن أهم لحظتين تاريخيتين شكّلتنا مرجعية تأصيلية لهذه الظاهرة وأدّت سلطتهما النصّية إلى توجيه مسار التاريخ المحلي هما:

أ- لحظة "حرب شريبة" وما رافقها من مواقف أيديولوجية استثمر فيها النصّ الديني سلاحاً فاعلاً حتى بدت كأنها نزاع نخبوي بين الفقهاء من أجل السلطة والفنيمة وليست حرباً من أجل قيام دولة دينية كما تروّج لذلك القراءة الرّسمية.

ب- لحظة الاستعمار وما تولّد عنها من مواقف سياسية مرّرها أصحابها عبر خطاب فقهي يستثمر مختلف التأويلات والاجتهادات والاستشهادات من أجل تأصيل سلطته المعرفية ومن ثمّ تقوية مواقف أصحابه الأيديولوجية.

لقد شكّلت نصوص هاتين اللحظتين نسقاً في النظر الفقهي، على سمته سار الفقهاء في الدولة الوطنية بعد أن أصبحت متقلبة على الكيانات الضيقة التي كانت تشكّل مجال سلطة الفقيه (القبيلة، الإمارة، الجهة). ذلك أن مشاغل المجتمع بحكم البداوة كانت إلى عهد قريب محصورة في فقه البادية، وكان الفقهاء هم السلطة الوحيدة التي تدير سوق النوازل المحليّ. ثمّ لما بدأ المجتمع في العقد الأول من الدولة الوطنية يعرف نوازل جديدة كـ (خلق اللحية والصلاة في الطائرة والتدخين ونقل الدم)، ظلّ الفقهاء يُقصرّون نشاطهم على هذا الفضاء، لأنه ما يزال قادراً على تنمية مواردهم النصّية وسلطتهم الاجتماعية، فضلاً عن كونه برزخاً يقيهم الاحتكاك بالدولة التي ظلّ التعامل معها في الوعي الجمعي محلّ ريبية وتوجّس لما لها من علاقة بالاستعمار.

غير أنه ابتداء من العقد الثاني من دولة الاستقلال وأسباب عديدة ليس هذا مقام تفصيلها لعلّ أبرزها موجة الجفاف التي ضربت البلاد والعباد وجد الناس والفقهاء منهم أن لا وُزّر من الفقر إلا بالهجرة إلى المدن الكبرى وخاصة العاصمة حيث العيش سهل والحياة أرغد، هناك

أناخ الفقهاء مطاياهم وتوطّد لديهم العزم على ربط الصلّة بالحاكم ومدّ جسور التعاون مع الحكومة، فانتقلوا فجأةً من فقه البادية إلى فقه الأحكام السلطانية، فنشطت حركة التأويل وكثر لِيُ أعناق النصوص وظهرت مفاهيم السلطان الغشوم والسلطان العادل، ووصل الأمر إلى حدّ طرح مسألة الخلافة وولاية أمر المسلمين وتمّ التحذير من الفراغ السياسي عبر مقولات "سلطان غشوم خير من فتنة تدوم" و"عبر" الرعية على قلب الأمير" وغير ذلك من النصوص التي تحثّ على طاعة الحاكم وتحذر من الخروج عليه (١٣٣). وكان الفقيه في كلّ مرحلة سياسية من مراحل الدولة الوطنية يستدعي من المتون والشروح والحواشي والطُور والأنظام ما به يؤسّم سلوك الحاكم ويجعله صادراً من مشكاة السنّة النبوية الشريفة، في نزعة تبريرية تتميّع بموجيها أصالة النصوص لصالح الموقف السياسي.

وإذا كنا لا نستهدف هنا تتبع خيوط هذه الظاهرة وتجلياتها في مختلف مراحل هذه الحقبة بالرغم من طرافة ذلك المشغل إلا أننا نشير إلى أن الأمر قد بلغ حدّ التواطؤ بين الفقهاء والسلطة بل حدّ الشراكة، فتسيّس الدّين وتدبّنت السياسة، خاصة في عهدِي ولد الطايح (١٩٨٤ - ١٩٩١ م) و (١٩٩١ - ٢٠٠٥ م)، إذ فيهما أصبح الفقيه لأول مرّة عضواً في الحكومة يحمل لقب الوزير ويتمتع بمزاياها المعنوية والمادية (١٣٤)، وأصبح اللسان الإسلامي للسلطة يسوِّغ ممارساتها في وعي العامة مهما اصطدمت بمنطوق النصوص ومفهومها.

هكذا أمّمت الحكومة الفقهاء وأفقدتهم رأسمالهم الرمزي إلى الحدّ الذي وصفهم فيه الداعية الشهير محمد ولد سيدي يحيى باسم "علماء بنافه" (أي علماء الغداء)، وهي تسمية مجازية عميقة الدلالة محلياً - وذلك بسبب رواجها - لأنها تسلب مفهوم الفقيه كل قيمه التبجيلية كما ترسّخت في الذاكرة الجمعية، وتهوي به في درك الجشع والنفعية والحربائية الفاضحة.

وإذا كانت تلك هي حال التّسوق الديني في تجلياته الرسمية وقد استثمر الفقهاء سلطة خطابه في سبيل مساندة وإسناد خطاب السلّطة، فإن ثمة فقهاء قليلين ولكنهم فاعلون، فرضت عليهم ممارسات السلّطة وتخريجات "فقهاء بنافه" إضافة إلى إكراهات الواقع الاجتماعي أن يوجّهوا النصوص صوب تأويل معارض، منتقن من المرجعيّات ما به يؤصّلون موقفهم في واقع تحكّم الاستثنائية في كل شيء .

هكذا دشّن هؤلاء الفقهاء ورجال الدّين المعارضة الإسلامية، ومن تحت أكمّام دراريهم خرج التيار الإسلامي، فكانوا الواقفين خلفه منذ السبعينيات من القرن العشرين تأطيراً وتظهيراً حتى قام على سوقه رقماً صعباً في المعادلة السياسية خاصة في عهد التعددية

الديموقراطية. وقد ساعده في ذلك اضطلاع قاداته الواسع على مجمل التجارب الإسلامية المعاصرة وتجنبه للمنزلقات السياسية التي وقعت فيها تلك التجارب، بالإضافة إلى قدرته الفائقة على ترهين وتبيي تجربته بالرغم من مركزية مرجعياته المستوحاة من الفكر الإسلامي المعاصر في تجلياته المشرقية وخاصة أدبيات الإخوان المسلمين.

تلك هي أبرز الانزياحات التي شهدتها النسق الديني في حقبة الدولة الوطنية أتينا بها طلياً يفرضه المقام، غير أنها في مجملها ما هي إلا نسخٌ من صك زواج عري في انعقد بين السياسة والدين في واقع عهده بذلك يرتدُّ إلى الدولة المرابطية. هكذا أصبح الفقيه في حقبة الدولة الوطنية لا يؤوّل النصوص الدينية إلا وعيُّه وعقله في اتجاه السكّطة السّياسية تأييداً أو معارضةً.

غير أن أهم نتائج انزياحات هذا النسق بالنسبة إلينا إنتاجه لأجيال من الشعراء تجمعهم سلالة الإسلام السياسي ومرجعياته الإبداعية وإن اختلفوا في التأويل والانتقاء، تماماً كالفقهاء في استدعاء النصوص وتأويلها. إن مدونة هؤلاء الشعراء شكّلت إضافة نوعية في الشعر الموريتاني، تحتاج إلى قراءة وتأمّل نقديين يفريلانها ويبرزان ما تخبئه من دلالات سياقية ونسقية.

وإذا كانت إكراهات الواقع وتحديات التحديث والتأثيرات الإقليمية والدولية قد وقفت خلف انزياحات هذا النسق، فإنها مجتمعة فعلت فعلها في النسق الثقافي وفتحته على فضاءات بكرٍ لا قيلَ له بها، فكيف كان ذلك؟

٣- ٢- ٢- النسق الثقافي: إذا كنا في الحقتين السابقتين قد أرجأنا الحديث عن المضمون المعرفي لهذا النسق إلى الفصل الثاني من هذا الباب مكتفين باقتصاص أهمّ السمة الفوقية التي ميّزته فيها، فإننا نسلك السبيل نفسه في هذا المبحث، علنا بذلك نُكمل مسيرة تحولاته عبر التاريخ الثقافي المحلي، ذلك أنه كثيره من الأنساق نتاج بُنيّة لا تكفُّ عن الهدم والتشييد في سيرورة من التخلق المستمر خاصة في هذه الحقبة لما اتسمت به تلاحق وتلاحق جعلها مختبر تحوّل بامتياز.

فلقد تساوق هذا النسق مع تطوّر نشأة الدولة الوطنية وتصادى مع مجمل الأحداث والوقائع والتحوّلات التي شهدتها بل إنه كان محرّكها الأساسي والقابع خلفها لما له من مركزية في نشأة الدولة ذاتها، كياناً يمتلك من الشرعية ما يعطيه حقّ الاستقلال، وهي شرعية تقوم في الأساس على الهوية الحضارية بما هي إطار للإدراك الجماعي الذي به يكون الولاء.

ولقد تجسّدت حركية هذا النسق في محورين اثنين شكّل كل واحد منهما بؤرة حيّة شديدة الحساسية والفاعلية وذلك لما حملا ويحملان من إشكالات تتجاذبا جدلية الثبات والتحوّل وهذان المحوران هما:

أ - محور سياسي يتمثل في هوية البلد الحضارية، فلقد ظلّ خطاب الهوية على امتداد مسيرة الدولة الوطنية يحمل أصداء الحقبة الاستعمارية وما اتسمت به من رغبة عنيفة في اجتثاث البلد من عمقه الحضاري مستفلاً ما يتميز به من تعدد هو في أساسه مصدر غناه ومنبع انسجامه. ولما قامت الدولة الوطنية أخفق ساستها في بلورة إجماع سياسي يعترف بالتناقضات بين مصالح المجموعات العرقية والاجتماعية وكذا في خلق مجال سياسي قادر على تشجيع هذا الإجماع وحل التناقضات، عندها سعوا إلى الاحتماء بخطاب هوية مزدوجة المرجعيات تضع قدماً على العروبة وأخرى على الأفرقة، غير أن هذا الخطاب ما كان يستجيب لطموحات المجموعتين العربية والأفريقية على السواء، فرفضته الأولى لانتقاصه من هويتها وتهجينه إياها على اعتبارها المجموعة التي تشكّل الأغلبية الساحقة ولها الحق التاريخي والحضاري في إكساب البلاد خصائصها الثقافية والحضارية، خاصة أن إسلام المجموعة الأفريقية يعطيها مشروعية الإنتماء الحضاري للمرجعية العربية الإسلامية المشتركة. ورفضته الثانية على اعتباره خطاباً خداعاً يتنّع بالوسطية قصد إقناعها، لكن ممارسات السلطة تكشف تهافته وعجزه عن التحقق ميدانياً، حيث إن كل توجهاتها السياسية والإدارية والتربوية ما هي إلا ترجمة عملية للقناعات الأيديولوجية التي تتبناها المجموعة العربية، سواء بتبني خيار التّعريب أو بالانضمام للجامعة العربية وتفعيل العلاقات مع المغرب والمشرق العربيين.

في خضمّ سياق ميلاد خطاب الهوية هذا والتعاطي معه وما رافق كل ذلك من أحداث وتطوّرات محلية وإقليمية ودولية نشأت ضمن المجموعتين العربية والأفريقية حركات سياسية ذات مرجعيات تعكس مواقفها الأيديولوجية وخياراتها الثقافية وظلّت تعمل في الظلّ وتعمل في الجسد الاجتماعي والثقافي في نشاطٍ دؤوب تديره لعبة الخفاء والتجلي، متفاوتة التأثير والحضور، منفعة ومتفاعلة مع الهموم الوطنية كل حسب قناعاتها وإستراتيجياتها السياسية والتنظيمية، وهذه الحركات هي (١٣٥):

١ - الحركة الناصرية التي ظهرت منظمة وملموسة في المؤسسات التعليمية في منتصف السبعينيات على الرغم من أن بذورها الأولى ترجع إلى بداية الستينيات واستمرّ حضورها فاعلاً في مختلف مراحل الدولة الوطنية.

٢ - الحركة البيعية التي ظهرت بشكل منظم فى بداية السبعينيات وظلت فى نمو متسارع خصوصاً على مستوى الكوادر العليا فى الدولة، وكان لها حضور ملموس فى الكثير من التشكيلات الحكومية المختلفة.

٣ - الحركة الرّزنجية التي ولدت مبكراً كتيار قومي يعارض عروبة البلد لكنها لم تظهر كتنظيم سياسي فاعل ومنظم إلا فى أواسط الثمانينات (نيسان / أبريل ١٩٨٦ م) باسم "قوى تحرير الرّزنج الأفرقة فى موريتانيا FLAM".

إن استعراضنا لهذه الحركات لا نستهدفه لذاته، وإنما غايتنا منه تبيان ما شهده هذا النسق من انفجار أدى إلى تباين فى المواقف الأيديولوجية واختلاف فى المرجعيات التي تتكئ عليها تلك المواقف، وهو ما ترجمه بجلاء المنجز الثقافى والإبداعي لهذه الحركات على تفاوته كماً وكيفاً وتباينه مضموناً وطرائق تصريف، خاصة منجز الحركتين الأوليين الذي يشكل جانبه الشعري الجزء الأكبر من المدونة التي نشغل بها، ذلك أننا كما بيّنا فى مقدمة هذا العمل نُقصر مدونتنا على الشعر الموريتاني المكتوب باللغة الفصحى وهذا الشرط لا يتحقق فى إبداعات منتسبي الحركة الثالثة لأن مرجعية أصحابها كما اللغة التي يكتبون بها هي فى الأساس فرنسية، ولعله من هذه الملاحظة الأخيرة ندلف إلى المحور الثاني الذي على ركعه تشظى هذا النسق، وكان بل وما يزال يشكّل لغماً مختبئاً قابلاً لأن يُفجر المجتمع والدولة معاً، إنه المحور التربوي، كيف كسر هذا النسق؟ وما تجليات ذلك فى المنجز الشعري؟

ب . محور تربوي: لقد كان هذا المحور كما سبق أن بيّنا فى حقبة الاستعمار وإرادة التحصين أهمّ جانب ركّزت عليه السياسة الاستعمارية لأنه يضمن لها مزيداً من السيطرة على مستعمراتها حتى ولو استقلت عنها نظرياً، فيغيب وعيها ويقطع دابر تراثها ويجعلها لا تعرف لغة غير لغته ولا تفكيراً غير تفكيره ذلك أن الإنسان يفكر كما يتكلم ويتكلم كما يفكر، لذا ظلّت سياسة فرنسا التربوية ثابتاً بنويماً حضوراً أو غياباً فى كل الصراعات الاجتماعية والأيديولوجية والإصلاحات التربوية والإدارية فى حقبة الدولة الوطنية. وإذا كنا لا نأخذ أنفسنا بتتبع تطور التعليم النظامي فى هذه الحقبة وما رافقه من تدافع ثقافى واجتماعي أدى فى بعض الأحيان إلى صدمات عرقية وإقصاءات فكرية، فإننا نكتفي بالقول إنه تدرج من الفرنسية المطلقة إلى فرض إجبارية تعليم العربية إلى تطبيق نظام الأزواج إلى التعريب الكامل، لكنه فى كل هذه الأطوار ظلّ مبطناً بازواجية مريكة تسرّبت إلى الجسد الثقافى والاجتماعي، فتشرب بها، مما ولد فيه أوراماً أعاق تطور الدولة على كافة

الصُّعد، وهذه الأزواجية لها مظهران:

- فمن جهة ظلّ للتعليم التقليدي (المحظرة) حضوره الفاعل، ومنتسبوه المديدون، وظلّ يحافظ على مضمونه المعرفي نفسه وإن تطورت آلياته، وفي الوقت نفسه تزايد حضور التعليم النظامي الحديث المختلف عنه كآلية في الأهداف والمناهج والمقررات، مما أنتج شريحتين مختلفتين تفكيراً وتصرفاً وأفق توقع، الأمر الذي سيتجلى بشكل فاضح في المنجز الثقافي، والشعري منه على وجه التخصيص.

- ومن جهة ثانية يعيش التعليم الحديث نفسه أزمة بنائية عميقة تترجمها فيه علاقة التجاور والتقاطع بين تعليم مُفرنسٍ شديد الارتباط بالمنظومة الفرنسية لغة وتفكيراً ومثلاً وتديباً وبين تعليم عربي متشبث بمرجعياته الحضارية وهويته التاريخية، مما انعكس على البنية الثقافية والاجتماعية للدولة وجعل منها وجودين لا يكاد يجمعهما إلا الفضاء المكاني. وإذا كانت تلك هي أهمُّ الهزات والارتجاجات التي عرفها النسق الثقافي في هذه الحقبة فإن ارتداداتها وانعكاساتها لم تظهر في أي نسق أكثر مما ظهرت في النسق الاجتماعي، لما له بها من ميسر الصلّة وعظيم التشاكل والتشابك، فكيف تجلى ذلك وتجسد فيه؟.

٣- ٢- ٣- النسق الاجتماعي: لقد شهد هذا النسق منذ قيام الدولة الوطنية تحولات بنيوية عميقة لم يشهد مثلها من قبل، تمخضت عن أطوار تحديث عنيف وتحولات حاسمة ومتلاحقة دفعت بالبنى التقليدية إلى التكيف وفق إستراتيجيات متجددة مع متطلبات الظرف المتجدد وخلقت في الآن ذاته بنى جديدة قائمة على قواعد أملتها قوانين التطور على المستويين الثقافي والاقتصادي. وإذ نحن نقرأ بصعوبة رصد كافة التحولات والانزياحات التي شهدتها هذا النسق على امتداد حقبة الدولة الوطنية فإننا نحسب الخصائص التالية تشكل أهم سماته الفوقية، وهي خصائص سوف تهاجر في الخطاب الشعري وترتسم على جسده اللغوي وفضاءاته الدلالية، وهذه الخصائص هي (١٣٦):

أ. تقاوم الهجرة إلى المدن الكبرى وخاصة مدينة "نواكشوط" وذلك تحت مفعول الجفاف والتصحر الذي شهدته المناطق الداخلية لعقود متلاحقة ولقد نتج عن ذلك أن تضخمت هذه المدن تضخماً سرطانياً غير مضبوط تخطيطاً ولا عمراناً مما يعكس منطلق البداوة والتسيب المتأصل في السلوك "البيضانّي" كما نتج عنه "اختلال البنية الاقتصادية والديموغرافية وارتفاع معدلات البطالة والأمية وضعف التغطية الصحيّة وخدمات النقل والمواصلات وتركز الأنشطة في نقط محدودة.

ب. صعود العصبية العرقية والقبلية والشرائحية مما زاد من هشاشة التركيبة

السكانية وبذر فيها الغاماً موقوتةً بعضها انفجر وبعضها الآخر أبطل مفعوله قبل الانفجار وغالبيتها كامنة موقوتة.

فعلى مستوى العصبيات العرقية شهدت الفترة المذكورة تنامياً متسارعاً وخطيراً في مسيرتها خاصة إثر صعود نجم مشروع النخبة الهالبولارية في الثمانينات الذي عبرت عنه نظرياً برامجها السياسية كما في وثائق ومناشير حركة (FLAM) وترجمته عملياً أعمال الشغب التي وقعت إثر فشل مؤتمر اتحاد الطلاب سنة ١٩٨٦م، وأعلنت عنه ميدانياً سلسلة المحاولات الانقلابية المتلاحقة ١٩٨٧م، - ١٩٩٠م، التي كانت ستغير البلاد واقعاً وتسميةً وانتماءً.

أما على صعيد العصبيات القبلية فعلى الرغم مما شهده مفهوم القبيلة من تطور واتساع نقله من حدود الانحدار السلالي إلى فضاء الانتساب الولائي وأعاد التراتبية فيها وفقاً للمكانة المادية أو الوظيفة الإدارية والسياسية في الدولة لا حسب التأصل العرقي في الجد الأول كما كان سائداً، على الرغم من كل ذلك فقد ظلت جذوتها متقدة وازدادت شرارتها اشتعالاً في هذه الحقبة خاصة في المناسبات السياسية والمواسم الانتخابية بدءاً بعهد حزب الشعب الموريتاني و مروراً بهياكل تهذيب الجماهير في المرحلة العسكرية وانتهاءً بعهد التعدد الديمقراطي الذي اعتادت القبائل في مناسباته السياسية أن ترفع أعلامها على سارية العلم الوطني، ذلك أن آلة الدولة في هذا العهد أصبحت تشكل رافعة اجتماعية إلى أعلى مستويات السلم القبلي والعكس صحيح إذ قد تصبح سلماً للهبوط إلى أدنى مستويات السلم نفسه.

ولعل من العوامل التي ساعدت على اتقاد جذوة القبيلة تعامل الحكومات الموريتانية المتتالية مع الأفراد والحساسيات وفقاً لمنطق التمثيل القبلي.

أما على صعيد العصبيات الشرائحية فقد عرفت هذه الفترة تصاعد أصوات الشرائح المهمشة تاريخياً خاصة شريحة "الحراطين" "العرب السود" التي رفعت صوتها منادية بالعدالة والمساواة، ولقد أخذت هذه الشريحة في سبيل رفع الظلم عنها طرائق شتى من التنظيمات والتحالفات والإستراتيجيات الأمر الذي دفع الحكومات المتتالية إلى اتخاذ الإجراءات الكفيلة بتأهيلها وامتصاص مطالبها بدءاً بصدور قرار إلغاء الرق بتاريخ ٥ يوليو ١٩٨٠م، وانتهاء بتمثيلها في التشكيلات الحكومية المتتالية وإن تم في بعض الحالات باسم القبيلة.

ج . تنامي البطالة وانحسار سوق العمل فلقد أصبحت جامعة أنواكشوط والمعاهد العليا والمراكز المهنية تقذف سنوياً بمئات الخريجين إلى سوق العمل بالإضافة إلى ما يتقاطر سنوياً من خريجي الجامعات العربية والأجنبية كل ذلك شكل ضغطاً على الدولة والمجتمع خاصة بالنظر إلى تزامنه مع تراجع الأوقية وانكماش سوق الوظيفة العمومية في ظل تبني الدولة

لشروط البنك الدولي وصندوق النقد الدولي.

د . ميلاد طبقة رأسمالية متحكمة في عصب الاقتصاد الوطني نبتت في الجسد الاجتماعي ونمت نمو الفطريات شكلت ثروتها في العقود الأخيرة، إما من المال العمومي "البنوك والمناقصات الحكومية" أو من الإتجار في المجالات الممنوعة.

(هـ) - تنامي تشيؤ القيم (chosalité Des Valeurs) فعلى الرغم من تجذر القيم الأخلاقية الرفيعة في المجتمع الموريتاني منذ حقبة التأسيس والتأصيل إلا أنه في العقد الأخير من هذه الحقبة أخذ فيه الفساد شكل الأواني المستطرقة، فتكرست روح الامتثال والتطفل وانتشرت الجريمة الفردية والجماعية وتجزرت قيم القبيلة والجهة والمحسوبية، كل ذلك في ظل سقوط الخطابات الأيديولوجية التي تبنتها لفترة غالبية النخب المثقفة وانهيار المثل الميتولوجية العليا التي كانت تسم المجتمع الموريتاني لقرون خلت.

هذه هي أبرز الانحرافات الدالة التي وسمت النسق الاجتماعي في حقبة الدولة الوطنية ومن البدهي أنها تفاعلت وتعاضت مع انحرافات التسقين الديني والثقافي لتشكّل مجتمعة صورة هذه الحقبة وما اتسمت به من حراك سيترك أثره مناديا على نفسه في النص الإبداعي كما سيتجلى لاحقاً.

تلك هي أهم السياقات التاريخية والاجتماعية التي شكّلت مرجعيات الإنتاج والتلقي الأدبيين في موريتانيا، عرضناها بالكثير من الاختزال، مركزين على ما فيها من الأحداث الدالة، ذات الأثر البالغ في إعادة تشكيل الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية والدفع بها صوب تخلّق وخلق جديدين. ولقد دفعنا إلى هذا الصنيع وما انبنى عليه من إستراتيجيات منهجية فتناعتنا بما بين السياق كما حددناه في مستهل هذه الدراسة وبين النصوص الإبداعية من علاقة تفاعلية لا تقتصر على تحديد نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص والأنماط الشائعة منها وقدرتها على الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها فحسب، وإنما إسهامها كذلك في تحديد مضمون النصوص ووظائفها ضمن أطر واضحة بل إنه " غالباً ما تدفع المرجعيات والنصوص على حدٍ سواء بتقاليد خاصة، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديد" (١٣٧). وهو أمر لا يمكن تمثله بالنسبة للشعر الموريتاني في القرن العشرين بالاختصار على استعادة السياق

التاريخي والاجتماعي وحسب، وإنما لا بدُّ له من إعادة قراءة السياق الثقافي والأدبي الذي فيه تمُّ إنتاجه، وبنصومه أفق انتظار أمكن تلقيه.
كيف تشكّل ذلك السياق وما هي سماته الفوقية؟

الفصل الثاني

السّياق الثقافي والأدبي

عتبة:

يسمى هذا الفصل إلى إعادة بناء السياق الثقافي والأدبي، منتبذاً لنفسه زاوية في النظر غير التي عليها درج أغلب الباحثين الموريتانيين، إذ غالباً ما يكون أولئك مسكونين بحنين هائل إلى "جواهر" في التاريخ الثقافي "فدّة الأصالة، سعياً إلى ترميمها أو موضعها في مكان ذي شرف لا يرقى إليه التجريح"^(١)، مغيبين ذواتهم، في "عمى ثقافي" أسسته سرودٌ عديدة أعطت لتاريخ القوم بعداً أسطورياً ليس لأدوات البحث التقليدي من قدرة على اختراقه، فكيف لها بتفكيكه ومساءلته؟، وإذ نحن نعي ذلك "العمى"، سنعمل جاهدين في هذا الفصل على تغيير زاوية النظر، والبحث عن ثقوب خفية منها نلجُ إلى صرح سياق الشعر الموريتاني في القرن العشرين على المستويين الثقافي والأدبي، ساعين إلى إزابتة في محلول التاريخ، واقتصاص ما منه نحسبه امتلاك القدرة على التعالي، والسفر بعيداً في ذاكرة المجتمع وأنساق النصوص، ومن أجل تحقيق هذا المطلب، قسّمنا إجرائياً هذا الفصل إلى مبحثين هما:

١ - الثقافة الموريتانية وحراك المرجعيات.

٢ - الشعر بين الإنتاج والتلقي.

وسنقارب كل مبحث بما يقيمه على سوق معناه، متكئين على ما أنجز قبلنا من دراسات، فاتحين في متنها عيناً للعقل، مراجعة ومساءلة، سالكين في التأويل ما يضمن لقراءتنا الثمّاسك والانسجام، على أننا في كلّ ذلك لا ندعي بلوغ ثلج اليقين ولا الحزّ في مفصل العلمية، إن هي إلا قراءة يحكمها المنهج ويوجهها التأويل.

١ - الثقافة الموريتانية وحراك المرجعيات:

- إضاءة:

إننا لن نأخذ أنفسنا هنا بالتعريف بمفهوم "الثقافة" على اعتبار أن ما عرفه من التواطو والتواضع يكفي بحدّ ذاته للإحالة على متصور ذهني قارٍ ومعين المشمولات، لكننا نتساءل عن السمات التي من المفترض أن تكون الصنفة أضفتها على الموصوف في المركب الاسمي "الثقافة الموريتانية"، هل اكتسبت تلك السمات من التراكم والاطراد ما يجعلها خصائص ثابتة يتعرّف بها الموصوف؟ أم أنها كانت تتبدّل بتبدل السياقات التاريخية والاجتماعية

والاقتصادية استجابة لقانون التراسل بين الأنساق والسياقات⁹.

تلك أسئلة سنقارب من خلالها الثقافة الموريتانية من حيث هي ثقافة شكلتها مرجعية ذهنية معينة و تسريبات متخيل مخصوص، اتسمت بتعالقات معقدة مع شروط إنتاجها وتداولها وسياقاتها السوسيو- تاريخية، فكانت مرجعياتها نتاج تراكمات معرفية عديدة آتية من روافد مختلفة صهرها الواقع المحلي ومهرها بطابعه الخاص، مما عضد انتماءها لذهنيات ذويها وطرائق تمثلهم للعالم وتمثيلهم إياه.

وعلى الرغم من البعد التراكمي للثقافة الموريتانية، مثلها في ذلك الثقافة العربية في غيرها من الأقطار، مما طبع زمنها كما سنفصل لاحقاً بالتداخل والنموج واللوبيية، وجعل حقبةا متصادية الحضور في الوعي الجمعي، تماماً كما تتعايش في غياهب اللاشعور النفسي الرغبات المكبوتة المختلفة الراجعة إلى أزمنة نفسية وعقلية وبيولوجية مختلفة^(٢)، مما يجعل مفصلتها إلى حقبة زمنية مغامرة محفوفة بكثير الخطل والخطر، أقول على الرغم من ذلك، وانسجماً مع رغبتنا في إعادة قراءة التاريخ الثقافي المحلي، والوعي بضرورة الإصغاء إلى أدق اهتزازاته وارتجاجاته فإننا ارتأينا مفصلة هذا المبحث إلى حقبتين في الزمن الثقافي تقابل أولهما حقبة التأسيس والتأصيل كما عرضناها في فصل السياق التاريخي والاجتماعي وتقابل الثانية الحقبتين الأخيرتين في الفصل نفسه أعني حقبة الاستعمار وإرادة التحصين وحقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث، ذلك أن الزمن الثقافي يقاس في الأساس بتشكل المرجعيات وتبنيها لا بالزمن الفيزيائي في تسلسله الخطي مهما شهد من أحداث وتعاقب فيه من أحكام وحكام. وهاتان الحقبتان هما:

١ - ١ - الثقافة الموريتانية من التأسيس إلى التأصيل.

١ - ٢ - الثقافة الموريتانية من الاختراق إلى التحديث.

وستتم معالجتنا لكل حقبة، مركّزين على ما نراه يُؤسس لهذه الثقافة خصوصيتها، بوصفها نتاجاً تاريخياً يحمل تصورات ورؤى وآراء أصحابها، بل وطرائقهم في التفكير والتعبير وأساليبهم في التّكليف والتّكليف. على أننا ننوه أن هذا التقسيم إن هو إلا إجراء منهجي حتمته علينا خطية اللغة وعلينا أمله مقتضيات القراءة، نأفين بذلك وجود أي شكل من أشكال القطائع بين الحقبتين، بل ربما العكس أصح، إذ تصورات الحقبة الأولى ومفاهيمها وطرائقها التفكيرية والتعبيرية لم تقف عند حدّ الحقبة المذكور، وإنما تجاوزته لتتعايش جنباً إلى جنب مع مستجدات الحقبة الثانية.

١ - ١ - الثقافة الموريتانية من التأسيس إلى التاصيل:

لقد سبق أن ساوقنا في الفصل السابق كيف تأسس النسق الثقالي وتواصل دون أن نبين عوامل ذلك التأسيس والتاصيل ومن دون أن نقتصص سماته الفوقية ونستعرض الروايف التي منها تشرب والمرجعيات التي عليها قام، وهي أمور من دونها لا نستطيع تقديم خلاصة تركييبية عن الثقافة الموريتانية ولا ضبط تمفصلاتها الفكرية وانكاساتها على المنجز الإبداعي، وذلك ما سنسمى إلى مقاربه في هذا المبحث.

١ - ١ - ١ - عوامل النشأة والاكتمال:

لقد تعاورت مجموعة من العوامل وتضافرت في التكوين التاريخي للثقافة الموريتانية، وقد تم ذلك على مراحل وفي ظل آفاق سياسية مختلفة، يطفئ عليها في الغالب ما أسماه الفقهاء المحليون ب"السببة"، إذ البلاد منذ العهد المرابطي عاشت على "فترة من الأحكام" وإن تخللتها في النادر سلطاً، فهشة، ومحدودة النفوذ، لكن ذلك كله لم يمنع من تكون ثقافة تتادي على طرافتها، تراكمت طبقاتها عبر الزمن، وفعلت في تشكيلها وتاصيلها عوامل عديدة، نجملها فيما يلي:

١ - التعرب:

ونقصد به اتخاذ اللغة العربية لغة هوية بإرادة ذاتية لا دخل فيها لأية إكراهات خارجية وذلك على ما تعكسه صيغة "التفعل" من عود الضمير على فاعله كما يقرر الصرفيون، وهو تعرب لا يمكن أن نحدد بدايته بشكل قطعي جازم، إلا أن الذي لا مرأى فيه هو أن انتشار اللغة العربية في المنطقة واكب دخول الإسلام إليها، لما بين العربية والإسلام من تضافر حضاري، ولعل هذا ما دفع ببعض الباحثين (٣) إلى افتراض أن ذلك الدخول والانتشار يرتد من تلقاء نفسه إلى مرحلتين:

١- مرحلة أولى تبدأ ببداية الدخول الفعلي للإسلام وتنتهي - من دون تحديد صارم - مع نهاية القرن ٧هـ ومطلع القرن ٨هـ. وعلى الرغم من محدودية هذا الانتشار وانحساره في دوائر اجتماعية ضيقة إلا أنه أحدث طفرة كبيرة على صعد شتى "نشأت من الانتقال من مستوى الاقتصاد الشفوي إلى طور الاقتصاد الكتابي... فأصبح بالإمكان التوسع في الصفقات التجارية ولم تمد رهينة في استمرارها بقوة ذاكرة الشهود ودرجة نزاهتهم وطول أعمارهم وغير ذلك من العوامل الذاتية، بل أصبحت هناك شروط موضوعية للتعامل وفق إطارها

الوثيقة المكتوبة طبقاً للشروط المعمول بها شرعاً^(٤).

٢ - مرحلة ثانية تبدأ مع مطلع القرن ٨ هـ - تاريخ وفود القبائل الحسانية - وتنتهي بتأسيس الإمارات بدءاً من آخر القرن ١١ هـ. ففي هذه المرحلة تمّ تعميم التعرب وتفعيله نتيجة المثاقفة والاحتكاك بين القبائل الصنهاجية المحلية والقبائل العربية الواحدة " فكان معترك الزحام من حول منابع المياه وما دار في المسارح من احتكاك وصدام وتبادل وضيافة واختلاط وربما مصاهرات وحروب ومصالح وتحالفات مبكّرة حجر الزاوية في صهر العنصرين بعضهما في بعض وتعريب لسان صنهاجة الشعبي"^(٥)، الذي كان بحاجة إلى تأصيل لغوي عضده بنو حسان بلغتهم العربية تماماً كما عضد الصنهاجيون بما لديهم من حرارة العاطفة الإسلامية ووفرة في المعارف الدينية والتزام بالشعائر التعبدية إسلام بنو حسان الذي كان بحاجة إلى تجديد المعلومات وتوطيد الممارسات.

وإذا كان كثير من الباحثين يميل إلى أن تعرب المنطقة قد تمّ بشكل حاسم قبل الهجرة المعقلية مقيماً رأيه على ما كان من صلات تاريخية وثيقة بين غربي القارة وشمالها، يتقلّب من خلالها البشر والبضائع جيئةً وذهاباً مما أدى إلى احتكاك لساني وحضاري كبيرين. وكان بعضهم الآخر يؤكد أن هذا التعرّب لم يحدث إلا بعد تلك الهجرة محتجاً بوجود اللهجة الحسانية كقنطرة عليها عبر اللسان الصنهاجي إلى العربية الفصحى، وكانت بحق نتاج مثاقفة متفردة، بها قامت ثقافة شعبية وأخرى عالمة نادت على نفسها في الشمال الأفريقي، إذا كان ذلك كذلك، فإننا نحسب أن لا تعارض بين الرأيين، إذ المرحلة الأولى مهّدت للثانية واستصلحت لها الأرض وما إن تمّ اللقاء والاحتكاك حتى أነعت المثاقفة وأثمرت تجربة متميزة الوجود والفاعلية.

والواقع أنه بغضّ النظر عن مدى حجّية الرأيين أعلاه، مما ليست مُحاجّته بهدف تنقياء، فإن ثمة عوامل عديدة وقفت خلف هذا الانتشار السّريع للغة العربية بين القبائل الصنهاجية الصحراوية، نشاط ابن الحسن وابن السعد وغيرهما من الباحثين^(٦) في وجاهتها مجتمعة، وهي:

- عامل لساني: يتمثل في أوامر القرابة والتشابه الشديدين بين السّامية والحامية - هذا إذا سلّمنا بانتماء البربرية إلى أصل حامي - مع أن معظم الدارسين يردونها إلى أصل سامي واحد مع اللغة العربية، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن علاقات القوّة في حقل اللغة عموماً والعربية خصوصاً تجعل البربرية كلفة شفوية محكية غير قادرة على الصّمود أمام اللغة العربية ذات الطابع الحضاري المتطور، فهي لغة تجارة وسياسة واقتصاد، ولها القدرة على

استيعاب المتطلبات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الجديدة ومن ثمّ دحر أية لغة غير قادرة على الاضطلاع بهذا الدور.

- عامل سياسي: راجع إلى أن التعمق في الدّين والانتماء العربي أصبحا ضرورة من ضرورات الانتماق الاجتماعي بعد السيطرة الحسانية، فبالأول تكتسب الهوية في قلوب الحاكمين، وبالتالي تحصل القطيعة الكاملة مع الماضي البربري المهزوم، ولعل هذا ما يفسر النزوع الجنيالوجي المتمثل في حرص معظم القبائل الموريتانية على ربط نسبها بإحدى القبائل العربية ذات الشأن، هذا إن لم تربطه بالنسب النبوي الشريف أو بأحد الخلفاء الراشدين أو بأحد الصحابة المشهورين، يقول ابن الأمين الشنقيطي " ما رأينا منهم من يقرّ على نفسه بأن أصله من سكان تلك البلاد، إلا قبيلة لمتونة حفظ لها التاريخ أصلها، والخلف في المتونة بين المؤرخين قديم، فالأكثر أنهم من حمير... أما القبائل الأخرى فأكثرهم من العرب، والكل يدعي ذلك" (٧) الأمر الذي جعل الكثير من الشعراء يتخذ من شاعرية قومه وفصاحتهم وبلاغتهم شاهداً على عروبته، مدلاً بسليقته الشعرية وبأنه مطبوع على الفصاحة وإن لم يتعلم النحو، يقول محمد بن السالم البنعمرى (توفي ١٣٢٢هـ/ ١٩٠٤م):

مصنق اني كريم العيص منتسب إلى قريش بيوت العزّ والجدل
نسجى القريض واحكامي قوافيه ولا امي زيبين العطش والبدل (٨)

و يقول الشاعر أحمد بن محمد بن عبد الله (الذئب) مفتخراً بإتقان قومه للمربية فطريا:

لنا العربية الفصحى وأنا أعلم العالمين بها انتفاعا
فمرضعنا الصغير بها يناغي ومرضعه تكوّرهما قناعا (٩)

- عامل ديني: يرجع هذا العامل إلى أن من شأن تعمق المعارف الإسلامية أن يُنشئ نزوعاً إلى تمجيد العرب وإبراز الانتماء كأنه فضيلة كبرى، كما تبين أعلاه.

- عامل ديمغرافي وجغرافي: يعني الأول دور ميزان القوى البشري وتطوره عبر تاريخ المنطقة مهما قيل عن قلة الوزن العددي للوافدين الجدد، أما العامل الثاني فنقصد به طبيعة البلاد المتميزة بانعدام المرتفعات الشاهقة، مما سهل اكتمال السيطرة العربية.

إن هذه العوامل مجتمعة تحسبها كانت الواقعة خلف هذا التعرب الذي ترك آثاره العميقة في الوعي الثقافي والحضاري للإنسان الموريتاني ودفع بحركته الفكرية والأدبية على

الخصوص نحو آفاق رحبة ظلّ صداها ماثلاً في المغرب والمشرق العربيين على السواء ولعل أبرز حقل معرفي يتجلى فيه أثر هذا التعرب بشكل خاص ومتفرد هو المشغل اللغوي الذي أعطوه من الاهتمام الكثير، مما ستتجلى انعكاساته على الخطاب الشعري، كما سنبين لاحقاً (١٠). غير أن هذا العامل على عمق القطيعة المعرفية والتاريخية التي أحدثت لم يكن الوحيد في الدفع بالثقافة الموريتانية صوب تأسيسها وتأسيسها وإنما كانت هناك عوامل أخرى منها:

ب - تنامي سلطان الزوايا: لقد سبق أن تناولنا في الفصل السابق البناء الهرمي للمجتمع الموريتاني وتمفصلاته الوظيفية وألحنا إلى الدور الثقافي الفعال لفئة الزوايا، والواقع أن هذا الدور ظلّ في نمو واطراد متزايدين، فلا وجه للمقارنة بين ما كانت عليه هذه القبائل في بداية العصر الحساني وبين ما آلت إليه حالها خلال القرن ١٢هـ ، الذي أصبحت فيه تتميز بالإسلام المعمق والتعرب الراسخ والاستقلال عن السلطة الحسانية واقعاً أو طموحاً والانتماء الكامل إلى الثقافة العربية الموحدة والواحدة (١١)، ولقد ظلّ سعيها مستمراً في سبيل تديين سائر المجتمع وتثقيفه وفق منظورها الذاتي، وكان اختصاصها وتفردها بالحياة الدينية والفكرية واتخاذها إياها شيمة بها تتعرف ومنها تستمد سلطتها الدنيوية والأخوية عاملاً جوهرياً في النهضة الثقافية التي عرفتها البلاد في القرنين ١٢هـ و١٣هـ، وذلك من خلال تكوين وتضمين مؤسسات تربية "المحاضر" سيكون دورها حاسماً في تلك النهضة.

ج - التقليد التربوي: نمني بهذا المفهوم الطريقة التي ابتدعتها القوم في التّحصيل المعرفي، فكيفوها مع واقعهم الحزول وتكيفوا معها بالرغم من إكراهات البداوة وما فيها من شظف العيش، ودرجوا عليها مسلماً تكرّس وتقليداً توارثوه، فكانوا به بدعا في قانون المعرفة إذ العلم ريبب الحضارة "كما قرّر ابن خلدون (١٢) ومن بعده أبروديل F.BRAUDEL حين توصل إلى أنه لا بدّ لكل ثقافة من فاضل إنتاج أي من فائض اقتصادي، لأنها هي نفسها استهلاك بل هي تذيير (١٣). ولعله لن تتضح لنا معالم هذا التقليد التربوي ما لم نتناوله ظروفًا نشأة وخصائص مائزة، كل ذلك باقتضاب يقتضيه المقام، إذ غايتنا إبراز دور هذا العامل في نشأة وتكوين الثقافة الموريتانية، لا التأريخ له وتتبع دقائق مكوناته.

لقد سبق أن ذكرنا في الفصل السابق كيف أن مُدُنًا تاريخية عريقة نشأت في المرحلة الفاصلة بين سقوط الحركة المرابطية والهجرة المعقلية، وعرفت ازدهاراً كبيراً بفضل رواج التجارة العابرة للصحراء في حركة دؤوب بين الشمال والجنوب، وهي حركة لم تكن تحمل معها البضائع وحسب وإنما كانت تحمل كذلك الكتب والتجارب والأفكار، مما جعل من

تلك المدن قنطرة تواصل بين المغرب الإسلامي وبلاد السودان، ودفع بالثقافة فيها إلى الازدهار، فأضحت به جزءاً من النسيج الاجتماعي والاقتصادي، حيث تشكلت فيها طبقة من العلماء والمعلمين عملت على إعادة إنتاج التجربة المرابطية ثقافياً وإرساء تقاليد تربية مستوحاة من التراث المشرقي، توّطر نتاجها الفكري وتكرسه ثابتاً بنوياً في النظام المعرفي الموريتاني، "فكانت الدراسة تتم على مستويين: المستوى الأول {المدارس القرآنية} (الكتاب) وتركز على القرآن وحفظه، والمستوى العالي حيث تتناول الدراسات الإسلامية مثل علوم التوحيد والتفسير والحديث والفقه المالكي إلى جانب علوم الآلة مثل النحو والبلاغة أو المعارف الطبيعية مثل المنطق والتنجيم والفلك" (١٤). وكانت تلك الدراسة تتم من خلال مؤسستين تربيويتين هما: المسجد والمكتب. أما المسجد فكان الإمام يترأس المجالس التي تعقد فيه بحسب جدول محدد لقراءة الحزب وسرد كتابي صحيح البخاري والشفاء، وفي بعض الأحيان يوجد إلى جانب الإمام "سارد" يقرأ بصوت جهوري منمّم، في حين يتولى الإمام أو غيره من كبار العلماء مهمة الشرح، وكانت هذه المساجد مفتوحة لكل المتعلمين (١٥). أما مؤسسة المكتب، فكانت أكثر انتشاراً بحكم كونها قاعدة التعليم المرتبطة بجماهير غفيرة من الأطفال، يتلقون فيها مبادئ القراءة والكتابة مقابل أجر محدد وهدايا يتلقاها الشيخ كل أربعاء... أما الدراسات المعمقة فكانت تتمّ في بيوت كبار العلماء وتقتصر على خاصة الطلبة لاسيما ممن وصلوا مرحلة "الملازمة" (١٦).

لقد ظلّ هذا التقليد لقرون منهجاً مُحتذى في مدن التجارة الصحراوية، حتى إذا حلّ الرّبع الأخير من القرن العاشر الهجري (١٦م)، أطلّ الأوروبيون على الشواطئ الموريتانية وبدأ تافسهم عليها وازدادت تجارة المحيطات رواجاً، وفقدت المدن وهجها شيئاً فشيئاً، وبدأ استقطابها للناس تحت طائلة الجفاف يخف، هناك بدأ تحول عميق في الإطار الاجتماعي والمؤسسي لإنتاج المعرفة، فانتقل "من محيط ضيق تحتكر فيه أسرٌ وشخصيات قليلة شارة العلم وسلطان المعرفة إلى محيط أوسع تحتكر فيه هذا السلطان وتلك الشارة قبائل تسمى "الزوايا" (١٧)، وتمّ التحول من مؤسستي المسجد والمكتب إلى مؤسسة بدوية تتلاءم وواقع القوم الجديد، الذي فرضته التحولات المتلاحقة وأقرته جاذبية الشواطئ وحيويتها السياسية والاقتصادية والثقافية، إنها المؤسسة المعروفة محلياً "بالمحضرة".

ونحن وإن كنا نضرب صفحاً عن الحديث عن هذه المؤسسة تسمية وتاريخاً وبنية، بالرغم مما لذاك من أهمية بالنسبة لغير الموريتانيين، لأنه "من الصّعب على من لم يَرِ المحاضران يتصورها" على حدّ تعبير محمد المختار ولد أبيه (١٨)، فلأننا نكتفي بالإحالة على الدراسة

الرائدة المتفردة التي أنجزها الباحث والشاعر الخليل النحوي عن هذه المؤسسة في كتابه الموسوم بـ "بلاد شنقيط المنارة والرباط"، مكتفين بتعريفه الدقيق إياها، فهي "جامعة شعبية، بدوية متنقلة، تلقينية، فردية التعليم، طوعية الممارسة" (١٩)

لقد أمدّت هذه المؤسسة من خلال أسلوبها التربوي الثقافة الموريتانية بجملة من النماذج والأطر والخطاطات ستظل توجه السلوك المعرفي في حقبة الاختراق والتحديث.

وعلى الرغم من الدور المركزي للمحضرة في الدّفع بالثقافة صوب نهضتها، إلا أن ثمة عاملاً إضافياً آخر يقدر ما كان راغداً من روافد المحضرة نفسها، بقدر ما كان عنصراً فاعلاً في تلك النهضة ومتفاعلاً معها، ألا وهو الطرق الصوفية، فكيف كان ذلك؟

- الطرق الصوفية: لقد سبق أن أبرزنا الدور الذي لعبته هذه الطرق في تاصيل وترسيخ النسق الديني على المستوى الأفقي، كما بينا كيف شكلت على المستوى الاجتماعي إطاراً مؤسسياً كاد أن يتجاوز بنية القبيلة والإمارة، غير أن أبرز خصيصة ميزت هذه الطرق كونها لعبت دوراً بارزاً في إثراء الحركة الثقافية والأدبية منها على وجه الخصوص، إذ بغض النظر عن العلاقة التشاكلية بين التصوف والأدب على مستوى الوسائل والغايات باعتماد كل منهما على الذوق والوجدان واتكائهما على خرق القواعد والعوائد وسعي تجريتهما إلى السموّ الروحي والانخراط في وعي داخلي ما يفتأ ينمو ويتسع حتى يبلغ بالإنسان كماله (٢٠). بغض النظر عن كل ذلك فقلد كان لانتشار الطرق الصوفية في وسط ثقافي مناوئ يسيطر عليه جلامدة الفقهاء بما اتسموا به من حرفية في التأويل وصرامة في تطبيق القواعد الفقهية دور كبير في الحراك الفكري والثقافي وهو حراك احتاجت فيه تلك الطرق إلى شعراء وأدباء يذبون عنها فدفعت بأصحابها أشياخاً ومريدين إلى حلبة المناظرات والمساجلات (٢١) مما أكسب الساحة الثقافية ثراءً وحيوية ودفع بالأدب فيها إلى الازدهار والتطور، هذا بالإضافة إلى أن انتشار تلك الطرق الصوفية بين العامة والخاصة كما سبق تبياناه أدى إلى تزايد الاهتمام بالشعر، وإقبال الناس عليه وذلك لما يساهم به من دور فعال في تربية المريدين وشحذ همم السالكين وخاصة في لحظات الذكر والسماع فأقبل عليه الشيوخ والمريدون (٢٢) واستشده وتناشده بل إن المشايخ كانوا يتقارضونه وتلامذتهم وينقدون ما يعرضون عليهم منه بحس جمالي يوجهه ما استقر في الوعي من أصول صناعته عند العرب مما سنفصل فيه القول لاحقاً.

إن هذه العوامل التي أتينا بها طياً فرضه علينا المقام قد أدت مجتمعة ومتفاعلة مع مختلف التحولات البنوية التي شهدناها واقع المجتمع الموريتاني في القرون الثلاثة السابقة على حقبة

الاستعمار إلى تكوين ثقافة عامة على درجة عالية من النضج على المستويين الكمي والكيفي، وهي ثقافة اتسمت بجملة من الخصائص والسمات ميزتها تاريخياً، وظلّت ثابته في بنيتها، مختبئة في خطاباتها، قادرة على التكيف مع كافة التحوّلات الاجتماعية والاقتصادية اللاحقة، فما هي تلك الخصائص والسمات وما مجالات تجليها؟

١- ١- ٢- الخصائص والسمات:

إن المستقرى للثقافة الموريتانية في القرون الثلاثة السابقة على الاستعمار يجدها قد اتسمت بالخصائص التالية:

١- البدوية: وهي أبرز خصيصة تتميز بها الثقافة في هذه الحقبة، حيث المجتمع ينتجع الفيت، في ترحال دائم، متنقلاً في ربوع الصحراء، يحل أينما وجد مسارح لإبله وأبقاره، وإن أجذب المرعى كان الرحيل إلى حيث يُشام المطر، هناك تصادف شيخاً كسائر البدااء، متقشفاً في ملبسه ومظهره، ولا يمتاز بشيء عن سكان الحي سوى أن ترى مجموعة من الشبان تلتف حوله، يقل عددها ويكثر حسب الأزمنة، تسكن تحت الشجر وفي أعرشة من خشب وثمام وحشائش، تقوضها وتعيد بناءها كلما ارتحل آل الشيخ. هؤلاء هم تلاميذ المحظرة^(٢٣) وقد وصفهم بعضهم، فقال:

تلاميذ شئى الف الدهر بينهم لهم همم قصوى أجل من الدهر
يبيتون لا كنّ لديهم سوى الهوى ولا من سرير غير أرمدة حبر^(٢٤)

كما وصف بعضهم شيخهم (وهو هنا المختار بن بونة الجكني - ١٢٢٠هـ / ١٨٠٤م -) :

فيما يشبه الشكوى بقوله:

لك الله من شيخ إذا ما تبوات تلاميذه ماوى لنصب المدارس
تيمم ميمون الخصاصة فاتراً على ظهر مفتول الدراعين عانس
يفرغ نون البحر طوراً وتارة يهدم حجر الضبّ في رأس مادس^(٢٥)

هكذا انصبت الثقافة الموريتانية بصيغة البداوة وما تحمل من إكراهات الترحال والتطواف في أرجاء الصحراء وهو أمر كان أصحابها على وعي تام به، وكانوا يعملون

جاهدين على التكيف معه والتغلب عليه، يقول محمد اليدالي واصفاً جانباً من تلك الإكراهات في مقدمة كتابه فرائد الفوائد: "... فعذري أني جمعته وأنا في تيرس أجول في أكنافها وأهيم مع أهلها يمناً ويسرة في جوفها وأطرافها:

يوماً بحزوى ويوماً بالعميق ويوماً بالعذيب ويوماً بالخليصاء
فتارة أنتحي نجسداً وأوتنة شعباً الحرون وطوراً قصر تيماء

والطرف معتبر بكداها وأباطحها، والقلب منتظر لعداها وطوائجها، والقلم غير مساعف والهـم مـبـثـوث، ولا مداد إلا مداد صبيان المكتب والترثوث، ولا جمع غالباً إلا بالليل لاستفراق النهار بالترحال الحثيث" (٢٦).

إن هذا النص يعكس بجلاء الفضاء البدوي الذي أنتجت فيه الثقافة الموريتانية واستهلكت، وبه انصبت فحملته سمات وراثية ستظل عالقة بها في قادم عهودها بالرغم من تبدل الفصول والغايات وتغير أفق الانتظار وسباق التلقي.

ب- التلقينية: وهي خصيصة يترجمها حرص الموريتانيين على طلب الإجازات والأسانيد من مشايخهم، مقتنعين بأن العلم لا بد أن يتلقى من أفواه الرجال، إذ الرواية أم الدراية، من هنا شاعت في أوساطهم مسلمات من قبيل أن "من أخذ الفقه من بطون الكتب غير الأحكام، ومن أخذ النحو من بطون الكتب لحن في الكلام، ومن أخذ التوحيد من بطون الكتب خرج من الإسلام، ومن أخذ الطب من بطون الكتب قتل الأنام" (٢٧).

ج- النظمية: وهي ظاهرة فريدة واجه بها القوم إكراهات واقعهـم، حيث الترحال الدائم، الذي يجعل الكتب عرضة للتلف والضياع، لذا فقد استعاضوا بنظم معارفهم لسهولة الحفظ، وقلّة الورق، بالإضافة إلى سبب نفسي وهو إسباغ الصّحة واليقين على كل المعلومات المصاغة في قالب نظمي، لذلك تراهم ينظمون الكتاب بأكمله وإن تعددت أجزاؤه، والأمثلة أكثر من أن تضرب (٢٨).

د- التقليد: وهو ظاهرة مترسخة في هذه الثقافة من حيث هو فعل يفيد المحافظة على فعله عن طريق تـبـليـغه وإعادة إنتاجه لما يفيد ذلك التبليغ من احترام وتقدير للفعل الأول سواء من الناحية العقديّة أو الأخلاقية أو الفنية أو المادية وسواء كانت المقصدية التأصيل أو التسيب أو الحفاظ على الهوية أو مجرد الإتياع لتعذر الإبداع (٢٩)، وقد عبر عن ترسخ هذه النزعة في الثقافة المغاربية بصورة عامة والشنقيطية منها بصورة خاصة العلامة محمد النّابغة بن عمر

والاجتهاد في بلاد المغرب طارت به في الجو عنقاً مقرباً

من هنا شاعت في هذه الثقافة الشروح والاختصارات والتعليقات، وكثرت الطُرُز والحواشي والأنظام، وسادت في الفقه مقولة ناصر الدّين اللّقاني (٣١): "نحن قوم خليليون فإن ضلّ ضللتنا"، لذا تهافت الناس على مختصره وأصبح نصه مصدراً مستظهِراً وشراخه قدوة مثلى، ومنهم أبو عبد الله سيدي عليش (٣٢) القائل: "ونظرنا في الأدلة فضول إذ وظيفتنا محض التقليد". كما ترسخ للشعر في ثقافة القوم "شاهد امثل" تتولد عنه كلّ ممارسة إبداعية والخروج عليه بدعة، مما سنوسع فيه القول تأصيلاً وتحليلاً حين معالجتنا لسلطة التّمودج التراثي في شعر القرن العشرين.

هـ - واحدية الزّمن الثّقافي: وهي سمة متولدة عن سمة التقليد، ونعني بها تداخل الأزمنة والعصور في هذه الثقافة وتعايشها في وعي الإنسان الموريتاني كزمن واحد لا فرق فيه بين "الأزمنة العربية" ولا "الأمكنة". وإذا كانت هذه السّمة تشترك فيها كلّ "الثقافات" العربية القطرية كما يقرر محمد عابد الجابري (٣٣)، فإن حضورها في الثقافة الموريتانية يفوق كلّ حضور، ذلك أن هذه الثقافة فيما نحسب تعدّ الأتمودج العربي الأمثل المتبقي لعصر التّدوين، سواء على مستوى طرائق التّحصيل المعرفي كما بينا سابقاً أو على مستوى المرجعيات الثّقافية كما سنبين لاحقاً، الأمر الذي جعل من هذه السّمة ثابتاً بنويماً متعالياً على الزّمن ومختبئاً بعيداً في اللاشعور الجمعي، وهو ما نعتقد أنه يفسر هذا التجاور الاستثنائي الدائم في "العقل البيظاني" بين قيمّ الذّاكرة وإكراهات الواقع، مما تجلياته قديماً وحديثاً أكثر من أن تعدّ، لعلّ ثنائيات؛ الخيمة/الدّار، القبيلة/الحزب السياسي، التّدين/العلمانية، القصيدة الطّللية/قصيدة التفعيلة، وغيرها من الثنائيات كثير، أبرزُ دليل، مما سنحلل حين معالجتنا للنصوص الشّعريّة.

تلك سمات خمسٌ أنتجها السّياق التّاريخي والاجتماعي الموريتاني، فأعطت للثقافة فيه خصوصيتها التكوينية ونظامها المعرفي الخاص الذي تسرب عبر التعاطي والتداول إلى اللاشعور الجمعي، ذلك أن الثقافة ليست كينونة خارج تأثيرات عناصرها وبيئتها، وإنما هي فعالية تفرز ذات العناصر التي تتشكّل منها، كما أنها تحافظ أبداً على تلك العناصر وتصونها لتؤدي دوراً تكوينياً في الثقافة نفسها (٣٤). غير أن هذه العلاقة الجدلية بين الثقافة

الموريتانية وحواضنها الاجتماعية ما كانت لتحقيق فاعليتها وتبصم خصوصيتها وتكتسب سماتها الذاتية، لولا أن استمدت مرجعياتها من روافد ثقافية ذات تقاليد علمية عريقة، أمدتها عبر التاريخ بفيض معرفي شكل شاهدها الأمثل على الصعيدين المعرفي والسُّلوكي إنتاجا وإعادة إنتاج. فما هي تلك الرّوافد وما المرجعيات التي عبرها عبرت؟

١ - ١ - ٣ - الرّوافد والمرجعيات:

لاشك أن من أهمّ المداخل النقدية لقراءة ثقافة ما هو العمل على استعادة زمن تشكّل مرجعياتها، ورصد مختلف الفضاءات التي منها استقت تلك المرجعيات، لأن ذلك علاوة على كونه يعيد ترتيب علاقة الذات القارئة بالثقافة فإنه يساعدها كذلك على استعادة علاقتها بالزمن كإطار لتنظيم الوعي بالتاريخ وكذا الوعي بالذات، وتأسيساً عليه نقول إن الثقافة الموريتانية لم تتبلور مرجعياتها في وقت واحد ولم يتمّ تعاطيها في سياق اجتماعي موحد، وإنما تمّ ذلك في أزمنة مختلفة وسياقات اجتماعية متباينة وعبر دروب ومسالك عديدة. وإذا كنا في سابق هذا الفصل قد رسمنا مسار النظام المؤسسي لتلك الثقافة وبيّنا اختلاف السياقات الاجتماعية التي تمّ تعاطيها فيها، فإننا سنعمل هنا على تتبع أبرز روافدها ورسم ملامح أهمّ مرجعياتها، ونحن إذ نقوم بذلك نعلن أنه لا مناص بداية من التسليم بوحدة الثقافة العربية الإسلامية لوحدة منبعها ومصدرها الأول ولكن الروافد التي تتشعب من المحيط الواحد تصب في اتجاهات مختلفة.

ولقد درجت أغلب الدراسات التي قدّمت حول هذه الحقبة على محاولة حصر تلك الروافد انطلاقاً من طبيعة الأسانيد المتداولة في الثقافة الموريتانية دون التتبع الدقيق لكيفية انتقالها وأسباب انتقائها ودواعي رواج بعضها من دون بعض وهي أمور نعتقد أنها ضرورية لمعرفة تحيزات تلك الثقافة وحركة تطور مرجعياتها وتاريخ تشكّل قيمها المعرفية، مما لو أنجز لدفع بالثقافة والتاريخ المحليين معاً إلى تجاوز ذاتيهما والتأسيس لقطيعة معرفية تُموضع الإنسان الموريتاني في حاضره وتدفعه إلى رسم أفق مستقبله، انطلاقاً من اللحظة المعاشة لا ارتكاساً إلى التاريخ. وإذ ذاك مشغل على أهميته، لا يدخل في عهدتنا، مع الإقرار بعدم أهليتنا علمياً لإنجازه، فإننا سنقتصر هنا على ما أجمعت تلك الدراسات مجتمعة على اعتباره أهمّ الروافد التي أمدّت الثقافة الموريتانية بمرجعياتها، ولعل أبرزها رافدان هما:

١- رافد مصري - حجازي: وهو أول رافد غذى الثقافة الموريتانية خلال القرنين ١٥م و١٦م خصوصاً في حواضر الساحل، التي شهدت حضوراً كبيراً لمصادر المالكية المصرية وتلك

المتقلة من مصر إلى القيروان عبر الأسانيد والمدارس(٢٥)، ولقد ساعدت عوامل تاريخية عديدة على تفعيل هذا الرافد وتكريسه مصدراً أول للثقافة الموريتانية، لعل من أهمها قدم علاقة المنطقة بالمشرق العربي عموماً وبمصر خصوصاً من خلال الرحلات الحجية والعلمية التي يعملها الشناقطة سنوياً ويصلون فيها الحجاز ومصر ويمودون منها بكثير من المصادر والأسانيد والإجازات العلمية والتبركية(٢٦)، مما وطّد الصلات الفكرية والروحية بين المنطقتين، ويوأ علماء المشرق لدى علماء الحواضر الشنقيطية مكانة تجليلية رفيعة، لعل أبرز شاهد عليها ما كان لهم من علاقة خاصة بالإمام جلال الدين السيوطي (٨٤٩ - ٩١١هـ، ١٤٤٥ - ١٥٠٥م) الذي أولوا مؤلفاته اهتماماً خاصاً بالرغم من شافعيته واستفتوه في أمور كثيرة لعل أبرز أنموذج عليها الرسالة التي بعث بها إليه الفقيه الشنقيطي محمد بن محمد بن علي اللمتوني(٢٧)، بل أكثر من ذلك ربما كانت تلك الصلة هي التي دفعت بالسيوطي نفسه إلى زيارة المنطقة، (٢٨) أو ربما العكس، تكون الزيارة هي سبب تلك العلاقة الخاصة، وهي حدث لم يلتفت إليه الباحثون المحليون، بالرغم من دلالاته في هذا السياق.

ولم تقتصر مركزية هذا الرافد في الثقافة الموريتانية على نقل الأسانيد والمتون المصرية الحجازية وحسب، وإنما أكثر من ذلك تعدته إلى أن أصبح ناقلاً للأسانيد المغربية كذلك، حيث إن الشناقطة تلقوا إجازات بالمتون المغربية من طريق تمر بالمشاركة ثم تصل في الأخير إلى المؤلفين الأصليين من المغاربة، ولعل كتاب "الشفا بتعريف حقوق المصطفى" للقاضي عياض اليعصب السبتي خير دليل على ذلك(٢٩). ويكفي لمعرفة أثر هذا الرافد في تكوين الثقافة الموريتانية أن نطالع قائمة المؤلفين المصريين الذين وصلت مؤلفاتهم إلى بلاد شنقيط كما عرضتها المصادر المحلية (٤٠). غير أن وهج هذا الرافد سيبدأ في الخفوت شيئاً فشيئاً مع بداية القرن ١٧م مفسحاً المجال للإجازات والأسانيد المغربية - الأندلسية، فكيف كان حضورها؟

٢- الرافد المغربي - الأندلسي: لقد تعاظم حضور هذا الرافد في الثقافة الموريتانية بدءاً من القرن ١٧م، وظلّ ينمو ويزدهر في لاحق القرون اطراداً مع نمو الصلات التاريخية بين المغرب وسكان الصحراء، حيث كانت الصحراء ملاذاً يحتمي في مجاهله من يستشعر عدم الأمن في المغرب، كما كان المغرب مصدراً يستجد به من يريد تركيز قوته في الصحراء ومنهلاً يؤمّه من يبتغي تعميق معارفه أو من يطمح إلى صلات السلاطين، ذلك أن جلّ علماء الصحراء كانوا يعتبرون إقليمهم جزءاً من المغرب. هكذا عكس هذا الحراك الاجتماعي ثقافة عميقة بين المجالين المغربي والشنقيطي، ولقد لعبت المدن المغربية العريقة دوراً مركزياً في

تعميله، خاصة مدينة فاس التي ظَلَّتْ تشعّ من جامعة القرويين، وكذلك الزوايا المتعددة في الجنوب المغربي الأقرب إلى بلاد شنقيط مكاناً وتكوين سكان، الأمر الذي دفع بابن الحسن إلى القول، انطلاقاً من أسانيد ومتون البرامج التعليمية إن الثقافة الموريتانية " كانت في المنطلق امتداداً للثقافة العربية الإسلامية كما كرّستها السُنّة المغربية الأندلسية، من أشعرية سنوسية في العقائد، ومالكية خيلية في الفقه، تساندهما علوم اللغة المدونة في المتون التعليمية خاصة مؤلفات ابن مالك في النحو، والخطيب القزويني في البلاغة" (٤١). ولم يقتصر دور هذا الرافد في نقل المعارف المغربية الأندلسية وحسب، وإنما عبره انتقلت كذلك الأسانيد المشرقية إلى الثقافة الشنقيطية، مثله في ذلك الرافد الأول حين ازدهاره كما سبق أن أوضحنا.

هكذا شكل هذان الرافدان في بعدهما الثنائي وعلاقتها التفاعلية، المنهل الذي استقت منه الثقافة الموريتانية مرجعياتها المعرفية، وهي مرجعيات تمّ إنتاجها وتعاطيها قبلياً في المشرق والمغرب العربيين، ثمّ انتقلت إلى المجال الشنقيطي، ليعيشها بعدياً، مما كرّس في الثقافة الموريتانية ما سبق أن ألمحنا إليه من ظاهرة التقليد والاجترار وجعل زمنها يعدّ "بالسّكون" لا بالحركة، فهي تميّش مختلف المرجعيات العربية دفعة واحدة على الرّغم مما يفصل بين متونها وكذلك مؤلفيها من مسافات على سلّم الزمن الطبيعي (٤٢).

ونحن إذ نضرب صفحاً عن سرد البرامج التعليمية التي اعتمدها الموريتانيون في هذه الحقبة وشكّلت مرجعياتهم في مختلف الحقول المعرفية، لكثرة ما اجترّ هذا المشغل، وكثرة ما عولت عليه البحوث القائمة بالمجهود الأدنى. فإننا سنكتفي تدليلاً على تنوّع وتعدد تلك المرجعيات بنص شعري ذي دلالة عميقة على ذلك التنوّع والتّمعد المرجعي من جهة، وعلى تجاور وتداخل تلك المرجعيات في اللّاشعور الموريتاني من جهة أخرى. يقول الشّاعر الشّيخ سيدي محمد بن الشّيخ سيديا (٤٣):

وكم سمارت سمكرافتوا	إلى المجدداتتموا ومن محتردين
حووا ادبا على حاسب فاسوا	أيهم الفرقاين بأخمصين
نأكر رجمهم ويناكرون	بكل تخا القبا في منهبين
كخلفا اللبث والنعمان طورا	وخلفا الأسمعي مع الجوين
وأزوا الجنيد وفرقتي	إنا وردوا شرباب المشرين

وَالْخَلِيلِ وَسَيُورِيهِ	وَأَهْلِي كَوْفٍ وَالْأَخْفَى شَيْنِ
نُوضُحُ حَيْثُ ثَلَّتْ بِسُ الْمَهْلِي	بَكْفِقُ الْفَرْقِ بَيْنَ الْعَنْبِيْنِ
وَأَطْوَأُ وَأَمِيْلُ لُنْجِكَ رِطْلَا	وَكِسْرَى الْفَلْرِ سِيْ وَيْ رِيْنِ
وَنَحْوَالِ سِتَّةِ الشَّعْرَاءِ نَحْوِ	وَنَحْوَمُهَا هَلْ وَمَرْقُ شَنِ
وَشَمْرُ الْأَعْمَاقِ إِنْ أَرَدْنَا	وَأِنْ شَرْنَا فِ الشَّعْرَاءِ أَعْمِ شَيْنِ
وَنَهْبُ تَلْوَةِ الْأَبِي نَوْسِ	وَنَهْبُ تَلْوَةِ لَابِيْنِ الْحَسِيْنِ (٤٤)

هكذا تتجاوز المرجعيات وتتجاوز في الذاكرة الشنقيطية، تماماً كما هي في هذا النص، إذا تجاوزنا إكراه اللغة في استحالة قول كل شيء دفعة واحدة، فهذه المعارف على تنوعها في الحقول، واختلافها في الأصول، وتباينها في الزمن الطبيعي، تتعايش كلها في الآن نفسه في وعي الأرسطراطية العاملة، (سَمَارًا فَتَوًّا)، ذلك أن المذاكرة عملية تفاعلية بها تتحفز الذاكرة، فتسترجع ما سبق أن استقرَّ فيها من معارف أو وقَرَ في وعيها منها سلفاً، (إذا ذكر جمعهم ويذاكرون).

وعلى الرغم من هذا التراث الثرُّ، وهذه المرجعيات الضاغطة، فإن القوم استجابة لقوانين التكيُّف مع الواقع، استطاعوا تكييفَ ذلك التراث مع احتياجاتهم الخاصة، وإقامة تحيُّزاتهم الذاتية ضمن تلك المرجعيات على الصعيد العقدي والفقهي والأدبي. ونحن هنا لن نأخذ أنفسنا بتحليل الصعيدين الأولين ولا بتناول تياراتهما الفكرية، لكونهما لا يدخلان رسماً نتغياها في هذه الدراسة، على أن غيرنا فيهما أفاض، وحلَّ بحصافة وأجاد (٤٥)، وأما التحيزات الأدبية فإننا نرجئُ فيها القولَ إلى حين مقامها من هذا الفصل (٤٦).

تلك هي الثقافة الموريتانية في حقيبتها الأولى وقد قاربناها عواملَ نشأة واكتمال وخصائصَ فوقية مائزة ورواهدَ ومرجعياتٍ مهَرَّها القومُ بأختامِ واقعهم وأنزلوها عليه، غير أنها بالرغم مما اتسمت به من سكونية أبنائها، ومن انتشارِ أفضي أبرزناه، لم تكن أزلية البنية، متعالية على قوانين التطور، وإنما هي كائن حيٌّ فاعلٌ في حواضنه ومنفعلٌ بها، لذا كلما فعل الزمن في الحواضن رصدت الثقافة ذلك الفعل، وحملتة سمة به تتعرَّف، هكذا شهدت الثقافة الموريتانية ابتداءً من القرن العشرين هزات واهتزازات كبيرة، جعلتها قياساً

لمسابق عهدها خلقاً جديداً، إنْ على مستوى العوامل الفاعلة، أو على مستوى السمات الفوقية، والأمر ذاته في الروافد والمرجعيات. فكيف تمَّ ذلك، وما هي صورته العامة؟

١ - ٢ - الثقافة الموريتانية من الاختراق إلى التحديث:

إن هذا التمهيد الذي أخذنا به في هذه المقاربة لا يعني بحال من الأحوال إقرارنا بوجود أي شكل من أشكال القطائع بين الحقيقتين كما سبق أن ألمحنا، ذلك أن انتماء تصورات ومعتقدات ومفاهيم معيَّنة إلى مرحلة سابقة من مراحل التطور الفكري والثقافي، لا يعني البتَّة توقُّف تلك التصورات والمعتقدات والمفاهيم عند حدود تلك المرحلة، بل على العكس يمكن - وربما كان هذا هو ما يحصل في الغالب - أن تميَّش تلك التصورات والمعتقدات والمفاهيم في مرحلة تالية مع تصورات ومعتقدات ومفاهيم جديدة تماماً، تشكِّل "الهوية" الثقافية للمرحلة الجديدة تلك (٤٧). ولعل هذا الأمر ينطبق انطباقاً تاماً على الثقافة الموريتانية في رحلتها المأزومة من الاختراق إلى التحديث. ولأننا سبق في الفصل الأول أن عرضنا أثر الاستعمار في اختراق الأنساق ومنها النسق الثقافي الذي عمل لا على إضعاف سلطته المرجعية وحسب وإنما أكثر من ذلك على إزاحتها، بحيث يجعل المجتمع أكثر قرياً من مونتاي **Montagne** وباسكال **Pascal** منه لابن سينا وابن خلدون على حدِّ تعبير دي شاسي (٤٨) **Francis De Chassey**، فإننا لن نعود ثانية إلى بداية ذلك الاختراق وما وقف خلفه من هيمنة استعمارية، والحال ذاتها بالنسبة للملابسات نشأة الدولة الوطنية وما تلاها من أحداث سياسية واجتماعية، فكلُّ ذلك فصلناه تفصيلاً، غير أن استحضاره هنا خلفيَّةٌ تتكئ عليها هذه القراءة أمر ضروري لفهم مختلف التحولات البنيوية التي شهدتها الثقافة في هذه الحقبة، كما أنه ضروري كذلك لتفهم المسوغات التي تمَّتطَّق هذه القراءة.

ومن الجدير بالملاحظة بدءاً شحُّ الدراسات المنجزة عن الثقافة في هذه الحقبة، وإن وجد منها نزرٌ، فسطحي، يبتني عرَضَ الحياة الثقافية وظاهرها، ولا يُحْمَلُ نفسَه عبءَ قراءتها ظاهرةً تتطلب النظر الموصول علمياً، وأغالبُ نفسي حتى لا أقول، تلك سمةٌ تندر البحوث والدراسات التي انفكت منها محلياً، وعليه سنسعى هنا، منطلقين من طاوله ملساء إلى تأمل هذه الحقبة، والعمل على تلمس العوامل التي أنتجتها والسمات التي ميَّزتها، معترفين على نفسنا أن ما نقدّمه، ما هو إلا رأيٌ غيرُ محصَّن عن النقد والنقض، بل أزيد من ذلك، يبتغيهما، عساه على سوق علميَّته يقف، أو يُحْدِثُ لثقافة القوم في البحث العلمي ذكراً.

١-٢-١ - عوامل التّبنّي الثقافي:

إن المتأمل في الثقافة الموريتانية في هذه الحقبة سيجدها شهدت جملة من التحولات البنيوية العميقة، التي طالت وسائل إنتاجها وطرائق تلقيها، مما كان له الأثر البالغ على متن مدوّنها في مختلف حقوله المعرفية وتجلياته النصّية، ولعل عوامل عديدة تضافرت في تحقيق ذلك، تأملناها، فتجلت لنا في العناصر التالية:

١ - انحسار المحاضرة: لقد كانت المحاضرة كما أسلفنا تقف في المركز من إنتاج المعرفة، فكانت بذلك تحدد موقع الفرد والجماعة، وتتحكم في سلوكياتهما، وترسم أفقهما المستقبلي، بالإضافة إلى كونها كانت تُنتج الشرعية الاجتماعية والسياسية وتُوجه تقسيم العمل الاجتماعي وتسهر على حمايته، كلّ ذلك من خلال تقاليد علمية راسخة، وقيم معرفية تمتلك من الواجهة والسلطة الكثير، غير أن هذه المحاضرة بما كانت تملك من حضور ثقافي واجتماعي كبير أبنّاه في سابق هذا الفصل، بدأت منذ مطلع القرن العشرين ينحسر مدّها شيئاً فشيئاً، وازدادت ضعفاً على ضعف في حقبة الدولة الوطنية، حتى لُكأنَّ الشيخوخة أخذت منها بالقلب والأطراف وبدأت تحتضر تحت تأثير التحوّل الحضاري الكبير الذي انتقل بالمجتمع الموريتاني من حياة البداوة إلى أطوار تحديث عنيف، خلخل بناه وقيّمه ومفاهيمه، ولقد كان لذلك الاحتضار والانحسار عوامل عديدة أبان الباحث والشاعر الخليل النحوي أبرزها ووقف عليه تحليلاً وتعليلاً، مما تُمكن العودة إليه لمن يروم التّفصيل، وهذه العوامل هي (٤٩):

١ - الاستعمار الذي حاصرهما ستين سنة أو يزيد.

٢ - الاستقلال الذي صالح بين أجهزة الدولة (بما فيها المدرسة) والمواطنين.

٣ - الجفاف الذي قوض أركان الحياة الاقتصادية البدوية.

٤ - الانقلاب الديمّغرافي - العمراني المترتب على العوامل السابقة.

والواقع أن بروز التعليم النظامي في العهد الاستعماري، ونموّه وانتشاره أفقياً وعمودياً في عهد الدولة الوطنية، ووجوده في المركز من إنتاج السلطة والثروة والمعرفة التي بها يكونان، بالإضافة إلى العوامل أعلاه، كلّها أمور فعلت في احتضار المحاضرة وانحسار مدّها المعرفي والخلقي، حتى إذا بلغ تشيؤُ القيم ذروته في العقود الأخيرة من القرن العشرين، وأضحى الكسبُ المادي سيّد الثّراتب، بدت المحاضرة حديثاً أيام خوالٍ، وبدا خريجوها إن لم يبتغوا الوسيلة إلى "العصر" ومنطقه، يرمزون لدى المجتمع و"النخبة" على وجه الخصوص إلى التاريخ،

وكانهم كائنات من زمن خرافي سحيق.

وعلى الرغم من هذه الصورة التراجمية، فإن الأمر لا يعني البتة اندثار الحضرة بشكل نهائي، وإنما أردنا بهذا التوصيف التعبير عن مدى عمق ما حاق بها من تحول وتبدل، وهو وضع استشعره المجتمع والدولة معاً، وإن بعدَ لأي، فسعوا إلى استزراع الحدائق فيها، أساليباً تربوية وأدواتٍ تعليمية، مع الحرص على المحافظة على برامجها ومقرراتها كما كانا في سابق عهدها، هكذا تأسست في العاصمة وبعض المدن الداخلية الكبرى معاهد علمية، أكثرها أهلياً وقليلها حكومي (٥٠). وقد تخرج من تلك المعاهد أجيالٌ مؤسسُونَ تراثياً ومُنفتحون في حدود تأسيسهم على العصر ومُستجداته، مما جعلهم مؤهلين للدخول في معترك الحياة والمشاركة فيها، أساتذة وقضاة وإداريين وساسة في بعض الاستثناءات، وكان لبعضهم حضور في إثراء الحياة الثقافية، سواء بالمشاركة الفعلية مبدعين ومثقفين أو بالمشاركة الضمنية حراساً للذائقة التقليدية من كل "لوثة" حديثة.

ولم يكن احتضار الحضرة هذا وانحسار مدّها الثقافي الإرهاص الوحيد الذي آذن بميلاد حقبة ثقافية جديدة، ولا العامل الأوحيد في ذلك، وإنما تعاضد معه وتضافر حراك اجتماعي عنيف، كان له الأثر البالغ في تلك النقلة وذلك التحديث.

ب. انكسار البنية الوظيفية: لقد أبنّا في الفصل السابق كيف أن المجتمع الموريتاني يقوم على بنية وظيفية تحدد طابعه الفئوي وسلميته المراتبية وترتسم ضمنها آفاق الأفراد والجماعات، وقد استعرضنا تلك البنية وساقنا تاريخ تشكّلها وتبنيها، مركزين على فئة الزوايا لاتخاذها الثقافة وظيفية بها تتعرف ولها تحتكر ومنها تستمدّ أسماها الرّمزي وسلطتها الجابذة والنابذة، غير أن حركية التاريخ المحلي في حقبة الاستعمار والدولة الوطنية كما استعرضناها وتبدّل قيم الإنتاج الاقتصادي من جراء موجات الجفاف التي طالت الأخضر واليابس (٥١) والهجرات المتلاحقة إلى المدن الكبرى، وما خلقت من علاقات اقتصادية واجتماعية جديدة، ومن طرائق مستحدثة في التدبير والتعمير، بالإضافة إلى تزايد حركة التمدن الحديث وما نتج عنها من أساليب مبتدعة في التفكير والتعبير، كلّها أمور كسرت البنية الوظيفية للمجتمع، وخصوصاً فئة الزوايا التي لم تعد تحتكر إنتاج الثقافة وتسويقها، كما لم تعد تُصنّب نفسها قائمة على حراسة القيم الاجتماعية والإبداعية، وإنما دخل عليها السوق منتجون ومتعاطون ومُسوّقون جدد، قادمون من فئات شتى، كانت إلى عهد قريب لا تضرب لنفسها في الثقافة بسهم.

إن هذا الانكسار الوظيفي فتح المجال للأصوات المحجّمة والخطابات المكتمّة والأجناس

المهمشة، لتعلن عن ذاتها، ورغبتها في الانعتاق من سلطة النسق الثقافي السائد، مما أرهص بميلاد ثقافة جديدة هاجسة من مختلف التحولات التي شهدتها المجتمع الموريتاني، خصوصاً في العقود الأخيرة من القرن العشرين. غير أن هذا القول لا يعني أن تلك البنية الوظيفية قد تحلّت بشكل نهائي وانتفى سلطانها، وإنما ظلّت قائمة كتصورات ذهنية متعالية، يتكئ عليها المخيال الجمعي حين يمارس هوايته في الجبد والنبد.

وإذا كان هذا الانكسار الوظيفي قد فعل في الدفع بالثقافة صوب خلق جديد، فإنه تعاضد في ذلك مع عامل آخر، تبادل معه التأثير والتأثير في علاقة جدلية تصعبُ مفصلتها إلا لأغراض منهجية، إنه عامل الوعي وانتشاره، فما الدور الذي اطلع به ذلك العامل؟

ج. انتشار الوعي: لقد أبرزنا في الفصل السابق كيف أنه بدءاً من أواخر أربعينيات القرن العشرين عرفت النخب الموريتانية وعياً سياسياً وثقافياً وطنياً تشكلت نتيجته أحزاب عديدة كانت تعبر بصفة واعية وملموسة عن خيارات أيديولوجية وثقافية ترتبط وثيق الارتباط بدنيامية الحقل السياسي الموريتاني في تلك المرحلة (٥٢)، وقد كانت تلك الأحزاب على اختلاف مستويات وعيها وتباين مرجعياتها الأيديولوجية تتوحد على هدف الاستقلال، وعند تحقق الأخير كانت تُمّ صحوه سياسية وثقافية كبيرة تسعى إلى بناء الدولة وعصرنة الحياة والخروج من واقع التخلف وارتياح آفاق المجد الذي صارت المسؤوليات الإدارية والسياسية مرقاة من مراقبه (٥٣)، وقد تزايد ذلك الوعي وانتشر أفقياً وعمودياً وتعمق ونضج مع ترسخ الدولة كياناً قائم الذات، ناضجاً على الصعد كافة، ولقد اعتمدت عوامل عديدة في الدفع بذلك الوعي صوب آفاق ثقافية وفكرية جديدة، تعكس تعدداً في المواقف وتبايناً في المواقع وتتوعداً في المرجعيات، مما خلق المناخ لميلاد وعي ثقافي جديد عبّر عن نفسه في مختلف الخطابات الإبداعية والشعرية منها على وجه الخصوص.

وإذا كانت عوامل خارجية، إقليمية وعربية ودولية قد أسهمت في إنضاج هذا الوعي وتفصيله، مما سبق أن فصلناه في موضع آخر ونضرب صفحاً عن تكراره هنا (٥٤)، فإن العوامل الداخلية كانت المفجرة إياه والواقفة خلف تسريه في الأذهان والأفهام وتغلغله في الجسد الاجتماعي والثقافي، ولعل من أبرز تلك العوامل ما يلي:

أ- نشأة وتطور الأيديولوجيات السياسية (حركة الكادحين، الحركة الناصرية والبعثية...).

ب- تزايد المراكز الثقافية العربية والأجنبية منذ الستينيات وما بعدها (المركز الثقافي المصري، المركز الثقافي السوري، المركز الثقافي الليبي، المركز الثقافي السعودي،

المركز الثقافي المغربي، المركز الثقافي الفرنسي، المركز الثقافي الروسي).

ت- انتشار التعليم الابتدائي والثانوي على كافة التراب الوطني ووجود المعاهد المهنية وخاصة على مستوى العاصمة، بالإضافة إلى إنشاء جامعة نواكشوط بكليتيها، القانون والآداب (١٩٨٠م).

ث- تزايد الكوادر الوطنية المتخرجة من الجامعات العربية والأجنبية.

ج- انتشار الأندية والجمعيات والروابط الثقافية بدءاً من السبعينيات وما بعدها من القرن الماضي: (الجمعية الثقافية الإسلامية، رابطة الكتاب والأدباء، جمعية غرناطة، نادي شنقيط، نادي المرابطين، نادي مسرح الهواة، منتدى الفكر والحوار، النادي الأدبي، ونادي القصة...).

ح- ميلاد التعددية السياسية في بداية التسعينات (١٩٩١)، وما رافقها من إطلاق لحرية الصحافة.

لقد تعاضدت هذه العوامل وتفاعلت في تفجير وعي جمعي ساعد على التأسيس لأنماط سلوكية ومعرفية جديدة، عكستها العلاقات الاجتماعية والخطابات الفكرية، والقيم الاستهلاكية. ولقد تضافر هذا الوعي مع العاملين الرئيسيين أعلاه قدفعوا بالثقافة إنتاجاً واستهلاكاً إلى متزلز جديد كادت به أن تكون نشأةً آخر، لولا أن تداركها ترداد ورنين ظلاً يصلانها بحقبة التأسيس والتأصيل.

وإذا كنا ألحنا سابقاً إلى صعوبة اقتناص العوامل الفاعلة في تشكّل هذه الحقبة، لانعدام الدراسات الجادة التي يمكن الرّكون إليها أو الاستئناس بها، فإن تلك الصعوبة تتضاعف حين يسعى الباحث إلى القبض على السّمات الفوقية التي بها تتسم ومن خلالها تتميز، فما هي وكيف هي؟

١ - ٢ - ٢ - الخصائص والسّمات:

لقد تأملنا ملياً هذه الحقبة تأملاً يقرأ الوحدة في التعدد، ويرصد الثابت في المتحوّل، فبدت لنا خصوصيتها في السّمات التالية:

١ - التنوع المرجعي: إذا كانت الثقافة الموريتانية في الحقبة السابقة قد تميّزت بمرجعية موحدة أو شبه موحدة وكان لها مركز توجيه محوري وخلفية محددة تمثلها الذاكرة العربية الإسلامية، بكل حمولتها المعرفية، فإن هذه الحقبة قد اتسمت بتعدد المرجعيات، التي لا تمتلك أية واحدة منها القدرة على التفرد بمركز الاستقطاب (٥٥). فمن جهة ما يزال

هناك كما سبق بيانه حضور فاعل للمرجعية العربية الإسلامية في تجلياتها "المحضرية" وما يزال خطابها في كلّ تمظهراته قائماً على سوقه يعجب القراء ليدرؤوا به كلّ "دخيل" يبتغي النيل من "الأنا" ومن جهة أخرى هناك مرجعية حديثة تأخذ رفدها من التعليم النظامي المتكئ على فضائين معرفيين متناقضين لفة وحضارة، مما طبع تلك المرجعية بازواجية مُربكة، وجدت لها في المجتمع والدولة مرتعاً خصباً، ستظلّ ترتع فيه إلى أن تطيح بهما معاً أو يبلغا من أمرهما رُشداً.

إن هذا التنوع المرجعي في علاقاته الثقافية هذه يجد ترجمته الفاضحة في النمط السوسيو- ثقافي في السائد على مستوى العاصمة نواكشوط، وذلك ضمن دائرتين متميزتين نسبياً ومتكاملتين وظيفياً هما: دائرة التّوتر الثقافى بين نزعة التحديث الاجتماعي المناهضة للثقافة التقليدية وللمجتمع الأهلي البيطاني من جهة ودائرة التّوتر الثقافى والاجتماعي الأشمل بين مجتمعي الزنوج والبطان (العرب) من جهة أخرى(٥٦).

وإذا كان هذا التنوع المرجعي بما هو علامة فارقة كان يمكن أن يكون مصدر خصوصية وثراء في الثقافة الموريتانية المعاصرة، إلا أن ما يختبئ فيه من عيوب نسقية توشك أن يكون لها ضراماً، أفعده دون ذلك وجعل منه "لغماً" موقوتاً تتصادى أصداؤه في مختلف الخطابات الثقافية.

والواقع أن سمة التّويع هذه لم تكن السّمة الوحيدة التي أعطتنا حجّية تميز هذه الحقبة عن سابقتها وإنما سامنتها سمة أخرى تحمل ذات القيمة الدلالية وذات العيوب النسقية، مما تسرّب مفعولُه في الجسد الاجتماعي وبالتالي تشرّبت به كافة الخطابات الثقافية، إنها سمة ما أطلقنا عليه "التجاذب القيمي"(٥٧)، فما هي هذه السمة وكيف تجلت في المجال السوسيو- ثقافى الموريتانية؟

ب- التجاذب القيمي: نعني بهذا المفهوم تعايش قيمتين متناقضتين في السلوك المعرفى للإنسان الموريتاني في هذه الحقبة، إحدى تينك القيمتين مضمرة والأخرى ظاهرة، على أن المضمرة مناقضة ومضادة للمعلنة، لكنها تتخفى في مظاهر عديدة، لعلّ أعتاها وأقدرها على المخاتلة والخداع هي الخطابات الثقافية وخصوصا الشعرية منها لما للشعر في حصانة وقداسة لدى الإنسان العربي بصورة عامة والموريتاني بصورة خاصة، وهي حصانة وقداسة جعلت نقده كما يقول الناقد عبد الله الفذامي: "ضرباً من المحرمات الثقافية بحجة تعالي الشعرية وخصوصيتها وتفرداها مما يقتضى التعامل معها بخصوصية"(٥٨).

إن هذا التجاذب القيمي ذا البعد المتناقض هو من أبرز السمات التي وسمت البنية السوسيو- ثقافية الموريتانية المعاصرة، فعلى الرغم من مختلف العوامل التي قاربتنا سابقاً، مبرزين دورها الفاعل في خلخلة البنية الثقافية القديمة، إلا أن مفاهيم وتصورات بل ومسلوكيات تلك البنية ما تزال ماثلة في السلوك المعرفي والفكري للإنسان الموريتاني، فهو القومي/ القبلي، الوطني/ الجهوي، الديمقراطي/ القومي، الحداثي/ التقليدي، إلى غير ذلك من الثنائيات التي لا تخطئها عين الناقد الثقافي، مما يتعايش دفعة واحدة وعي الفرد والجماعة، بكل طمأنينة وسكينة، لكن الخطابات الثقافية والسياسية بالرغم من قدرتها على التنقع والإقناع تفضح تلك الطمأنينة والسكينة، خاصة إذا ما تمت معاينتها بعين ناقدة، متدبرة لمكان العيوب النسقية.

إن هذه الخصيصة في بعدها الثنائي، الذي يترجم الانشطار النفسي والعقلي لمثقفي هذه الحقبة، خاصة في علاقاتهم بالواقع في مختلف مظهراته، قد تولدت عنها خصيصة أخرى لا تقل عنها أهمية ولا مركزية في تشكيل ملامح خطاب المرحلة، الأمر الذي جعل منه خطاباً زئبقياً لا تكاد تمسك به في مقام إلا ويفاجئك في مقام نقيض، وهو إذ يقوم بذلك فلأنه يجري مجرى منتجه في الواقع المعيش، فما هو ذلك المجري؟ وما مدى أثره في السلوك المعرفي والفكري؟

ج - "الترحال الثقافي" (٥٩)؛ ونعني به حالة الانتقال الدائم، المفاجئ وغير المبرر لـ"المثقف" الموريتاني عبر "الزمن الثقافي" من أيديولوجيا إلى أيديولوجيا مناقضة، فتراه يرحل من المعقول إلى اللامعقول، ومن اليسار إلى اليمين، ومن القومية إلى القطرية ومن الوطنية إلى القبلية، يستوي في ذلك المثقف والفقير والسياسي، مما أصبح أبرز سمة تميز هذه الحقبة، خصوصاً في العقود الأخيرة من القرن العشرين. وإذا كان الجابري (٦٠) يقرّر أن هذه الظاهرة خصيصة مزعجة تسمّى الفكر العربي المعاصر بصورة عامة، فإننا نقرّ له ذلك ونبصم عليه بالعشر، لكننا نخصص، ونقول إن تحقيقاتها في الواقع الثقافي الموريتاني المعاصر، تفوق كل تحقق، ولعل مردّد ذلك فيما نتصور، يعود إلى ما نسميه بسلطان المكان، ذلك أن للمكان زمناً سكونياً أكثر خطراً على الإنسان واللغة واللسان وبناء النصوص وجماليات تلقيها (٦١)، وعليه فإن طبيعة الفضاء الصحراوي الموريتاني المترحل برماله وإنسانه، كما سبق أن عرفناه، ووصف محمد اليدالي إكراهاته المعرفية في إحدى إلماعاته النادرة (٦٢)، قد انتقل ثابتاً بنهياً إلى النظام المعرفي والسلوكي للإنسان الموريتاني المعاصر، فكما الصحراء مفتوحة على الجهات الست، تتجاذب رمالها الرياح والزوايع يمنة ويسرة، عهدك بكثيب هنا، فإذا به

القُدأة هناك، وبغدير يترقق، فإذا به بلقُع، وبقبيلة بدار، فإذا بالدار قسراً، والقبيلة بعدُ الثريا، كلُّ ذلك قد تسرَّب إلى البنية الذهنية والسلوكية للإنسان المعاصر وقام بتمثيله في واقعه المعيش على المستويين السلوكي واللغوي، لذا فلا غرابة أن شاعت في هذه الحقبة وخصوصاً في مرحلة التعددية الديمقراطية ظاهرة "السياسيين الرَّحَل" و"المثقفين الرَّحَل"، الذين لا يصبرون على موقف واحد، ولا على خطاب واحد، دون أن يكون ذلك الترحال ناتجاً عن معاودة قراءة واعية للمرحلة السابقة أو الموقف السابق وإعادة تقييمهما ومساءلة منطلقاتهما، إنما تشيؤُ القيم السببُ، و"الغنيمَةُ المزيَّةُ والمرحلةُ الثَّعلَةُ" وإن ظَلَّت المثلُ لدى الجميع الشعارُ.

تلك سمات ثلاث شكَّلت أبرز خصائص حقبة الاختراق والتحديث على المستوى الثقافي، وهي سمات تختزن كل واحدة منها حزمة من الظواهر الفرعية التي تصلح مادة ثرةً للتفكيك والاستكناه، مما لا نأخذ به أنفسنا في هذا المقام، تمشياً مع منهجنا في اقتناص الظواهر الفوقية وترسُّم أثرها على الخطاب الثقافي وعلى إستراتيجيات بنائه وتداوله.

وإذا كنا قد سعينا في هذا المبحث إلى إعادة قراءة الثقافة الموريتانية من منظور يندُ عن مكرور القراءات ومُعادها، فلأننا نؤمن بأن رؤية الباحث وإستراتيجياته اللغوية هي التي تحدِّد ما يختاره للملاحظة، كما تحدِّدُ كيفية وصفه إياه، وأن أية قراءة لا تتبَّع حركة "الزمن الثقافي"، المختلف بالضرورة عن الزمن الطبيعي في إيقاعه وكثافته، ولا تسعى إلى ملاحقة تحيُّزات الثقافة وحراك مرجعياتها، هي قراءة تُصادر على المطلوب، وتتكبَّبُ الأسئلة، وتتنع من المعرفة بالمعطى، وحسبُك أن ذلك هو الخسران المعرفي المبين.

من هنا كان وعينا بضرورة إعادة النظر في الثقافة الموريتانية باعتبارها "طقماً من النصوص" (٦٢)، الدالة، ضمن سياق تداولي مخصوص، ولعل النص الأدبي والشعري خاصة هو أكثر تلك النصوص أهمية بالنسبة إلينا، لأنه مجال معانينا، والمتن الذي عليه مدار دراستنا، وهو نص كثيراً ما أعمى جماله الباحثين عن النظر إليه بوصفه حادثة ثقافية وليس مجتلى أدبياً فحسب (٦٤)، وتجنباً لذلك "العمى الثقافي" فإننا سنتناول سياق إنتاج ذلك النص وتلقيه، مترسمين مختلف التحولات التي شهدتها عبر مسيرته في الحقيبتين الثقافيتين المشار إليهما أعلاه، كيف نبت الشعر في المجتمع الموريتاني وربما وانتشر؟ كيف تقبله القوم، وكيف نظر إليه الشعراء، وطلبوه شاهداً أمثلاً؟ ثم كيف قرأه الباحثون الموريتانيون المعاصرون، وأية رؤى كانت توجَّه قراءتهم؟

٢ - الشعر الموريتاني في القرن العشرين بين الإنتاج والتلقي

إضاءة:

إذا كانت القراءات السياقية قد يمت وجهها شطر الخارج، تحاور حقله المتعددة، متخذة ريفها من مختلف العلوم الإنسانية، وكانت القراءات النسقية في تحقيقاتها البيئية، والشكلانية منها بوجه خاص، قد أوكلت لنفسها الفوص في مجاهل عالم "مفلق" تقر بوجوده وانكفائه على ذاته، كياناً مستقلاً، فإن التدابر بين هاتين القراءتين واحتدام الصراع بينهما، قد وُد وعياً نقدياً وفلسفياً قائماً على التناهد العميق بين السياقات والأنساق، والنظر إلى النص في إطار تاريخ النصوص التي تكون الذاكرة المشتركة لدى المنتجين والمتلقين، واعتباره حيناً حصباً للتعارف والألفة بين الداخل والخارج (٦٥).

ولقد كان لنظرية التلقي (٦٦) بمختلف مشاربيها وتياراتها الدور الكبير في إرساء هذا التصور، والدفع به صوب فهم أعمق للظواهر الثقافية والأدبية على وجه الخصوص، حيث ترى أن "تاريخ الأدب يقوم على دعامتين لا مجال للفصل بينهما: أولاهما تتمثل في اعتبار الآثار المتواترة في إطار من التعاقب التاريخي، آثاراً ذات علاقة بمنتجها.. والثانية دعامة تكشف عن ارتباط هذه الآثار بمستهلكيها. ومن ثم فإن العمل الدؤوب الذي يبديه الإنسان في سبيل فهم الآثار الفنية التي يخلفها الماضي البشري خلال مراحلها المختلفة، لا بد أن يدخل في اعتباره بأن الأثر الأدبي إنما هو علاقة متشابكة بين نصوص كثيرة ومتنوعة تتموضع كلها في إطار تاريخي للإنتاج والتلقي" (٦٧).

ضمن هذا المنتزّل القرائي يتأطر هذا المبحث، ساعياً إلى إعادة بناء سياق إنتاج الشعر الموريتاني في القرن العشرين وتلقيه، وذلك من خلال محورين متكاملين هما:

٢ - ١ الشعر بين التمثيل والتثمين.

٢ - ٢ القراءات التأسيسية وإستراتيجياتها النقدية.

وسنعالج في المحور الأول مكانة الشعر وسيرورتها التاريخية لدى المجتمع الموريتاني باعتباره "قارئاً مقصوداً" lecteur vise أي ذاتاً جماعية عاشت الأوضاع التاريخية للشعراء وتوجهت إليها نصوصهم حين ظهورها المبدئي، كما سنتناول فيه الطرائق التي بها مثلت تلك الذات الشعر، وذلك من خلال رؤية الشعراء أنفسهم له، باعتبارهم الأقدر على إعادة بناء تصورات المقصد المباشر (٦٨).

أما المحور الثاني فسنتناول فيه مختلف القراءات التأسيسية المعاصرة باعتبارها أنماطاً من

التلقي، تحدّد الأهمية التاريخية لهذا الشعر وتبين مكانته ضمن مدونة الشعر العربي قديمه وحديثه. قارئين إياها من منظور نسقي، يكشف المواقف الأيديولوجية الثابّة خلفها.

٢- ١ الشعر بين التمثيل والتمثيل

لا بدّ لنا في البداية من تحديد ما نعنيه بمفهومي التمثيل والتمثيل، لكي لا ندخل أنفسنا في دائرة التسيب الاصطلاحي، لأنّ المفاهيم معالم^(٦٩)، وحين تكون المعالم بينة فإن الباحث يهتدي سواء السبيل العلمي والتماسك المنهجي. وتزداد أهمية صنيعنا هذا إذا علمنا أنه كثيراً ما يتم الخلط في الدراسات الثقافية بين التمثيل والتمثيل على الرغم من الفوارق الدلالية البينة بينهما. فالتمثيل **assimilation** هو عملية استيعاب لما هو في الخارج من معارف جديدة ودمجها بالمعارف القديمة لعلاقة بينهما، وهو مفهوم من ابتكار عالم النفس جان بياجيه، حين فرّق في عمليات التكيف مع البيئة بين التمثيل والمواءمة^(٧٠). أما التمثيل **representation** فهو عملية تصيير شيء أو مفهوم غائب ملموساً بوساطة الصورة أو العلامة أو المجاز وهو لا يمكن بطبيعة الحال أن ينفلت من لحظته التاريخية ومناخه السوسيو ثقافي الذي يحكمه ويولونه ويؤدّجه كما سنرى لاحقاً^(٧١).

٢- ١- ١- التمثيل ومستويات التلقي:

إن تتبع تمثّل المجتمع الموريتاني للشعر يعكس تاريخ تلقيه إياه ومستويات تعاطيه معه، وهو تمثّل بدا لنا بعد استقرار النصوص وتسييقها متساوياً في حركته مع تاريخ الأنساق الثلاثة، الدينية والثقافية والاجتماعية، كما استعرضناها مسيرة في الفصل الأول. فلقد ظل الشعر وتلقيه محكوماً بتلك الأنساق، ينصبغ بما منها كانت له اليمنة، ويُتقبّل القبول الذي يترجمه سلطان أحدها حسب قانون التحيز المتحكم في الذائقة الجمعية، وهكذا مثلما تلك الأنساق ظلت ثابتة في اللاشعور الجمعي منذ النشأة والاكتمال مروراً بالاختراق والتحسين فالتحديث، تتصارع طوراً وتتعايش آخر، سلكت مستويات التلقي وآلياته المسالك ذاتها، طوراً تتداخل وتتراشح، وطوراً آخر تهيمن عليها سمة نسق معين أكثر من غيره، كل ذلك وللسياق الثقافي سلطانه سواء على مستوى الشعر وذاكرته النصّوصية أو على مستوى التلقي وأفق انتظاره. هكذا بدت لنا الذائقة الجمعية الموريتانية محكومة تاريخياً بآليات ثلاث، تتشظ بنشاط دوائرها التداولية، وتتراجع بتراجعها، في تبادل أدوار لا يكرّس قطيعة ولا يقرّ تماهياً، تماماً كما الأنساق في تخلّقها الداخلي، وهذه الآليات هي:

أ - التّائيم:

ونعني به الحكم على تعاطي الشعر بأنه إثم تنبغي التوبة منه، وهو آلية ترتدّ إلى هيمنة النسق الدّيني في تمظهراته الفقهية في النظام المرعي الموريتاني، وقد سبق أن سبرنا ذلك النظام وبيّنا كيف ارتسمت مرجعياته وتحددت أطره النظرية وتحيزاته الفكرية منذ العهد المرابطي، وكيف أن النسق الديني في صرامته النصية ومساره التأويلي ظلّ منذ ذلك العهد قاعدة ارتكاز الثقافة الموريتانية، ومصدر جهازها المفهومي ورؤيتها للعالم، فضلاً عن موقفها منه ومن أشكال تمظهراته النصية. ولقد كان الشعر نتيجة لذلك حقلاً ملتبساً في تلك الثقافة، إذ أن تعاطيه والتعامل معه ظلاً محكومين بالضوابط الفقهية التي تحددها بشكل صارم الإبستمولوجية الإسلامية، سواء في بعدها التاريخي وما ينبني عليه من نظرة ملتبسة للشعر يترشح فيها الاقتصاء والازدراء، وهو موضوع وقف عنده الكثير من الباحثين تحليلاً وتعليلاً، نكتفي بالإحالة على مخطاه (٧٢) أو فيما خلفه الإرث المرابطي من تراتبية معرفية بموجبها احتل الشعر أسفل هرم المعارف، خصوصاً إذا خرج عن معايير الأغراض الدينية، وسلك له في التمثيل صعيداً زلقاً، هناك يقف الفقهاء حراساً يمحسون الضوابط الأخلاقية، ويصدرون مراسم تعيين حدود المفامرة الشعرية ونهايتها، حيث للشعر حدّ يوشك الخارج عليه أن يقع في حمى المحرّم فقهيّاً، هكذا نفهم ونتفهم تاريخياً موقف ناصر الدين أوبك في الرواية المتواترة، من أنه عزّر الشاعر حبيب بن بلا اليعقوبي بأن يطاف به مقيداً على الناس ضحى، لا لشيء سوى أنه تغزل في إحدى بنات سعد الأوس بقوله:

رب حوراء من بني سعد أوس حبّها عالقٌ بذات النفوس
جعلت بيننا وبين الغواني والكرى والجفون حرب البسوس (٧٣)

إن المسألة هنا لا تتعلق بمجرد بيتين غزليين وحسب، ولكنها تعني اختياراً ثقافياً وموقفاً عقدياً ورؤية أخلاقية، من جرائها ضببطت قواعد التخيل وقيدت أدوات تصريفه، فأضحى خرقها إثمًا يستتاب صاحبه، وإن عاد عزّر وإن أصرّ تبرأ منه قومه وعلى قدر الإثم يكون الجزاء. ذلك أن الشعر في نظر فقهاء القوم ينبغي أن يتبع مسطرة الفقه وضوابط الحلال والحرام.

" فما كان منه في الزهد والمواعظ وذم الدنيا والتذكير بآلاء الله ونعت الصالحين وصفه

المتقين ونحوه مما يحمل على الطاعة محموداً، وما كان من ذكر الأطلال والمنازل والأزمان والأمم مباحاً وما كان من هجر وسخف ونحوه حراماً، وما كان من وصف الخدود والقود والنهود ونحوها مما يوافق طباع النفوس مكروهاً (٧٤).

تلك هي مراسم القول الشعري وضوابطه، معالم في الطريق يهتدي بها من أراد من القوم قول الشعر أو أراد التعاطي معه، عمّمها الفقهاء إرثاً ثابواً في الذاكرة، مترحلاً من العهد المرابطي، ظل نافذ السلطة إلى مطلع القرن ١٢ هـ، عندما حسمت الثقافة الموريتانية إستراتيجياتها المعرفية، مما سنّين لاحقاً أثره على الشعر إنتاجاً وتلقياً، حينها بدأت شرعية الشعر متصوّراً قائم الذات تجد لها آذاناً صاغية، وبدأ التأثيم آلية نبذ يتراجع شيئاً فشيئاً، غير أن هذا القول ليس على إطلاقه، وهيهات الظواهر المترسخة في اللاشعور الجمعي تتمحي بالسهولة، كيف لها والتاسخ السّلالي سمتها، والهجرة في مسالك النصوص دأبها، هكذا استمرت مترحلة في النصوص آلية التأثيم.

غير أن نقلة ما، حدثت في علاقة الدوائر الدينية بالشعر، فلم يعد الفقهاء ينقونه من شرع الثقافة وإنما أصبحوا يتعاطونه جزءاً من ثقافة الشرع، وعليه ينبغي أن يستجيب لها، ويتكسر تابعاً لمقتضياتها، فإن خرج عليها افتقد شروط وجوده، يقول الشاعر لكبيد بن جب التندغي (٧٥) مستعيذاً بالله من الشعر الخارج على الوظيفة الدينية.

فإن كان شعري نعمة مكرماً بها فزدها وبارك في الكرامة بالشعر
أجب لي دعائي فيه وأقبل ثناءه وخلصه لي مما بإخلاصه يزري
وان كان أمراً كنت مستدرجاً به أعود من استدراج أمري ولا أدري (٧٦)

إن ما يزري بإخلاص الشعر ويجعله استدراجاً لمنتجه ومتلقيه، هو اضطلاع بوظيفته الشعرية التي تستلزم بالضرورة خرق الواقع والتحليق بعيداً في عالم الخيال، مما يعد في قانون النسق الديني كذباً صراحاً وإفكاً مقترى، وهو تصور يجد له في الدوائر المحضرية متبنيه ومروجيه حتى إن المغالاة فيه قد تدفع الشاعر الفقيه سداً للذرائع إلى الاستقالة من خوض غمار الشعر وتعاطيه، يقول العلامة عبدالله بن داداه (٧٧).

إنني هجرت الشعر خيضة شره ذو الشعر قول الزور غالب شعره
في مدحه وهجائه ونسيبه ولدى الرثاء لميت في قبره

نشر الصحائف زاجر عن قوله يا ويح ذي الأشعار ساعة حشره
إنني إلى ذي العرش منه لتائب متندماً مستغفراً عن وزره

هكذا حسم هذا الفقيه موقفه من الشعر، وهجره إلى غير رجعة، وذلك لملازمة قائله الكذب ومتلقيه سماعه، وهو رأي يترجم رؤية شريحة الفقهاء النصانيين، الصارمين في تطبيق المراسم الفقهية، فالشعر في منظورهم مكن للشر، لذا ينبغي ألا يشتغل به الفقيه درءاً لكل ذريعة وإن فعل أقصره على "أبواب الخير". ولعل هذا ما يترجم ضعف شعر الفقهاء لأن الشعر على حدّ تعبير الأصمعي "نكد بابه الشر فإذا دخله الخير ضعف ولان" (٧٨)، وهو ما ستتجلى تحقيقاته في بعض نماذج مدونتنا، إذ من الفقه تستعير المنطق ومن المنطق تستعير اللغة، وهي في كلّ ذلك محكومة برؤية قبلية تتخذ من التراث الشعري شاهداً الأمل ومن أفق التوقع الجمعي ضابط مغامرته التخيلية.

في ظل هذه الرؤية تنامي سلطان آلية التأثيم أداة تلاحق الشعر وتترصده رقيباً لا يففل عن أي خرق للمراسم الشعرية السائدة ولا يفقر أية مغامرة قد تدخل التجربة الشعرية في ليل المعنى، ولقد كان سلطان هذه الآلية عظيم الحضور قبل مرحلة التأصيل كما عرضناها في الفصل السابق وظلّ كذلك إلى مطلع القرن ١٢هـ، عندها بدأت تفقد وهجها شيئاً فشيئاً وتخسر دوائرها الواحدة تلو الأخرى إلى أن أضحت في القرن العشرين مجرد وشم في مجاهل اللاشعور لا تكاد عن ذاتها تعلن، وإن فعلت ففي دوائر دينية ضيقة أو من وراء حجاب جمالي تجسده نصوص النسق التقليدي كما سنحللها في الفصول القادمة. كل ذلك تمّ تحت زحف وتعاضل آلية أخرى كانت نتاجاً لهيمنة النسق الثقافي على الذاكرة الجمعية. فما هي تلك الآلية وما تجلياتها على الشعر إنتاجاً وتلقياً؟

ب - التعظيم:

نعني بهذا المفهوم ما أصبح للشعر من عظيم مكانة لدى الإنسان الموريتاني، وهو تعظيم تحلل بموجبه من أي رؤية تأثيمية، وأضحى في متخيل القوم كياناً مستقلاً لا يتعرف إلا بما به يكون فناً قائماً على سوقه، والواقع أنه ما كان للشعر أن يكتسب هذه المكانة، لولا أن الثقافة الموريتانية استطاعت ابتداءً من القرن ١٢هـ أن تحسم إستراتيجياتها العلمية، إذ أن هذا القرن يعتبر من الناحية العملية قطيعة حاسمة مع ما قبله، حيث بلغت الثقافة فيه مداها انتشاراً وعطاءً، وتمرس فيه البدو الرّحل بمختلف فروعها تدريساً وتأليفاً وبحثاً وتنظيراً،

واكتملت لهم شخصيتهم الثقافية المستقلة (٧٨) فاستطاعوا إقامة حدود فاصلة بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية والعلوم الفرعية التي تصنف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك بتكليفها بوظائف محددة تحديداً دقيقاً (٧٩)، ومن يومها حسم الشعر شريعته وتحرر من سلطة الفقهاء، فأضحى كما سبقت الإشارة متصوراً قائماً بذاته، مستقلاً عن مختلف القطاعات الحافة والعوامل المحيطة لا يرتهن إلا بما به يحقق كينونته كما سنرى لاحقاً في تمثيل الشعراء إياه، بل أكثر من ذلك أضحى تعاطيه والاشتغال به على عكس وضعيته في مرحلة التأسيس مرعاة للمجد ومدعاة للتعظيم والتبجيل، بل إن القوم منذ أواخر القرن ١٢هـ امتنوه بضاعة عيش وركوب سمعة وتقدير.

ولعل الحكاية التي أوردها ابن الأمين في وسيطه أثناء ترجمته للشاعر أحمد المأمون بن محمدن الصوفي اليعقوبي (٨٠) في معاملته لابنه البخاري أطرف دليل على النقلة النوعية التي شهدتها التلقي الشعري في الثقافة الموريتانية من التأثيم إلى التعظيم، يقول ابن الأمين (٨١): "وأول ظهوره (يعني البخاري) أن أهله أجدبوا فبعثوه يرتاد لهم، فاتفق أن مريحي، فهم بفتاوة منهم، فمكث أياماً، ثم رجع من غير أن يأتيهم بفائدة، فلما طلع على أهله، تلقاه الرجال ليعلموا ما أتى به من الخبر، فلما سألوه أنشأ يقول:

ويبضا في الملاحة لا تباري	إلا فاصدع بحيكها جهارا
فبينما الناس ينتجمعون غيثا	إذا المامي تئزر أئزرا
لهي الغيث اطلب لا سواها	فلا شول لذي ولا عشارا

فسر أبوه بما سمع منه، وقال أشهدكم أنه حرٌّ من الاشتغال بالدنيا، فانكبَّ على لغة العرب فبرع فيها وفي قول الشعر".

إن هذه الحادثة عميقة الدلالة لما تمكسه من تحول جذري في أفق التوقع لدى النخبة المثقفة في المجتمع الموريتاني، قياساً لحادثة التعزير التي سبق ذكرها سلفاً، فلقد أعاد الإنسان الموريتاني في هذه المرحلة التي اصطللنا على تسميتها بمرحلة التأصيل بناء أفق توقعه أي مقاييسه وقيمه الأدبية (٨٢)، بل أكثر من ذلك أعاد بناء رغباته ومطالبه وطموحاته الإبداعية خصوصاً ما تعلق منها بالشعر، بوصفه جنساً قائماً بذاته، لا يتعرف بغيره من المعارف ولا يحكم عليه بها مهما كانت سلطتها نافذة، وقيمتها موازين السلوك، بل هو جنس

أضحى يُطلب لذاته منبع مجرّد وسبيل سوّدذ في مجتمع فرضت عليه إكراهات الصراع والمدافعة أن يستعيز عن السلاح بالكلمة ويُلبسها بأسه ورأسماله الرمزي، وهو ما دفع بأبي الشاعر في القصة أعلاه إلى تحريره من متاعب طلب العيش كي يتفرغ لطلب اللغة والشعر، وهكذا تأسس للمجتمع أفق تلقّي ثقافي جديد، أنتج مقاييسه وقيمه الأدبية الجديدة، وهو أفق نحسبه تشكل بفعل عاملين رئيسيين فعلاً في الثقافة والمجتمع على حدّ السواء، وهذان العاملان هما:

١ - ازدهار الدرس اللغوي: لقد سبق أن ألمحنا في مستهل هذا الفصل كيف اتخذ الموريتانيون اللغة العربية مرقاة إلى النسب العربي وانكبوا عليها علوماً شتى دفعاً لأية مثلبة قد تطال أصولهم في مجتمع يلاحق المشتغلين بالثقافة فيه ماضٍ "بربري" لما تزل آثاره اللسانية مندسة في شايا لفتهم التداولية، فكانت عنايتهم بمختلف علوم العربية، حالة استثنائية من جرائها لم تعد تلك العلوم مرتبطة بأية رهانات دينية، بل إنها اكتسبت من الشرعية، ما جعلها عند فقهاء القوم أولى من العبادة ذاتها، يقول محمد بن قال ابن متالي (الرجز).
تعلم اللغة شعراً فضلي على التخلي لعبادة العلي

إن هذه المكانة التي تبوأتها علوم العربية لدى القوم نحواً وبلاغة وممجماً وعروضاً جعلتهم يختطون لأنفسهم في دراستها منهجاً تربوياً خاصاً ينسجم وإكراهات واقعه البدوي، وكان الفضل في ذلك يعود إلى مشايخ محليين (٨٤) تلمسوا بالدرس اللغوي والبلاغي. وأتقنوه رواية ودراية، ولعل قصب السبق في ذلك يعود إلى العلامة المختار بن بونه (٨٥) الذي وجد الناس لا يتجاوزون ما في الألفية وشروحها، مع عدم معرفة الخطة التي يمكن للطالب أن يخزن بها في ذهنه، ما يكون قريب التناول عند الحاجة إلى ذلك، حتى نظم لهم ما تخلف عن الألفية مما تضمنه التسهيل، وألصق كل شذرة بما يناسبها، وضم إلى ذلك طرته المقيدة وأتى على كل مسألة بالشواهد من كلام العرب (٨٦)، وقد أصبح منجزه متناً نحوياً معتمداً في مختلف المحاضر حتى أضحى تمثله دليل فتوة والتبحر فيه أعلى سلم في التراتبية الاجتماعية.

يقول أبد الصغير العلوي (محمد بن سيد أحمد بن محمود) (٨٧).

ومورد أقلام لحبر دواته فأونة تُروى وأونة نظما

يحلّى بها بيض الطروس جواهرها فلا مهرق إلا بها يشتهى الرقما

ولا "او" و"لا" اما ولا "ام" ولا "ثما	هما انكرت "حتى" المعاني عنهم
ولا "ان" ولا "كلا" ولا "لم" ولا "لما	ولا "اي" ولا "لكن" ولا اخواتها
فلا حفظ منهم يطبيك ولا فهما	يميلون نحو "النحو" يفشون سره
يخوضون في "لولا" و"في" ام" (٨٨)	يخوضون في "مهما" امهما بسيطة

هكذا اکتسب الموريتاني ملكة نحوية فذة، قوّمت بنياته الذهنية وتملّك رصيда لغوياً ثراً أكسبه مهارات تعبيرية متميزة، وعضد كل ذلك بذخيرة بلاغية اشاعتها متون محلية (٨٩) كانت معتمدة في الدرس المحضري فأضحى وهو يستقبل النص الشعري متسلحاً بنظام القواعد الذي تقدمه لغة النص وبقدرة موسوعية تحيل عليها تقليدياً تلك اللغة ذاتها (٩٠) ولم يكتف في التحصيل المعرفي بذلك وإنما عضده بمرجعيات ثقافية عديدة كان لها الدور الفاعل في نقل النظر إلى الشعر من التأثيم إلى التعميم.

٢ - انتشار المتون الأدبية: هو عامل لصيق بالأول ومكمل له، هذب الذوق وشكل ترسانة نصية عليها تصادر الذاكرة الجمعية في تلقيها للخطاب الشعري، وقد افاضت البحوث والدراسات المنجزة عن الثقافة الموريتانية قبل الحقبة الاستعمارية في تعداد تلك المتون والعمل على حصرها (٩١)، مما نرى تنكبه أولى لنا في هذا المقام، مكتفين بنص يكاد بتلك الغاية يحيط، سمى فيه ابن الشيخ سيديا على ما عودنا في غير ما نص على استدعاء مرجعياته الأدبية التي يشاركه فيها أضرابه ممن يتعاطون الثقافة، يقول: (٩٢)

وأشعار الحماسة من نصير	فهل لي في النوادر والأغاني
نميل إلى مقامات الحريري	وتأليف المبرد ثمّ عنه
وأؤنّة نميل إلى جرير	وأؤنّة نميل إلى جميل
وتارات لشعر أبي كعبير	وأطوارا إلى غيلان مبيّ
"اليلتنا بندي حُسْم أنيري"	ونرجع عن لقيط ثم نحكي
بني همدان عاتقة الخمور	ونشرب من نصيب بعد أمشي

وأشعار المرقش من تُروى بكأس الحب قاتلة المير
وميمون بن قيس ثم عنه نميل إلى مرقش الصغير

هكذا تشكلت المرجعيات الأدبية للمثقف الموريتاني سواء أكان شاعراً أم مثقفاً، ومع تمرسه بالنصوص المحال عليها في النص أعلاه وتفاعلها مع معلوماته النحوية والبلاغية والنقدية تشكل أفق انتظاره "وأخذ الأدب من حيث هو فن ذو ستن ونواميس خاصة، وذو قدرة على الاستجابة لحاجات نفسية وفكرية واجتماعية معينة يحتل مكانة رفيعة (٩٣)، حتى أضحي بيت شعر واحد ينفرس فيما استقر من نماذج مثلى للشعر العربي القديم في الأذهان أنفس وأرفع لدى القوم من كل شيء مهما غلا وعظم، يقول ابن الشيخ سيدياً مترجماً عن رؤية جيله للشعر بل وعن رؤية الذاكرة الجمعية كما استمرت لاحقاً في القرن العشرين:

فقلت لللائم قد لُجَّ يلحو كفاك اليوم بالكلم اليسير
رويدك إن بيتاً من قديم من الشعراء ذي نسب خطير
يعزُّ على الرواة الذا عندني من الدنيا ومن مال كثير (٩٤)

هكذا شكل الشعر العربي القديم في الذاكرة الموريتانية منذ أواخر القرن ١٢هـ وحتى اليوم أنموذجاً أعلى وشاهداً أمثل، مما يعكس اكتمالاً في الذوق الشعري يوجه إدراك المتقبل ويخط له سبيل الفهم ويدله على أقوم مسالك القراءة، وهو ذوق ظل مهيمناً في مختلف الدوائر الثقافية إلى أن غير الشعر رسمه ونسخ سنته وتبدل بفعل تبدل سياق نسقه، عندها تغيرت النظرة إليه، فتنزل في متخيل القوم من عليائه إلى درك سفلي لا يلبى رغبة ولا يشبع نهم ذوق، فما هي الآلية التي تعاملت بها الذائقة الجمعية معه بها.

ج - التدهيم:

نعني بهذا المفهوم نظرة الذائقة الجمعية إلى الشعر نظرة ذمّ وتبخيس، وهي آلية لا تعود إلى تغير طارئ على أفق التوقع الجمعي، وإنما إلى ما شهده مفهوم الشعر ذاته من تحول وتبدل طال البنية الفنية والدلالة، مما جملة يفارق ما كرّسته السنة الفنية والجمالية العربية الثاوية

في اللاشعور الجمعي العربي والموريتاني على وجه الخصوص، وهي السنة التي تلزم الشاعر في المنظور التقليدي كما سنفصل لاحقاً، بالقول في نطاق هيكل موحد (عمود الشعر)، وثقافة متجانسة (جملة المتخيل الثابت الذي يصور باستمرار - إن بالتصريح أو التعريض أو الإيحاء - حضارة الصحراء)، وتلزمه بأنماط تعبيرية مخصوصة تأتلف حول مجموعة من الصور القارة وشبكات متقاطعة من الصياغات الفنية والأبنية الإيقاعية والنحوية (٩٥)، حيث شكّلت تلك العناصر عبر الزمن شاهد الشعر الأمثل ووالدته الأولى (Matrice) التي ينبغي على الشعراء مهما كان عصرهم أن يسيروا على منوالها لكي يتمكن شعرهم من الاضطلاع بوظيفته في البناء الثقافي القائم، ومن ثمّ فإن أي خرق لها أو خروج عليها يعتبر تدنيساً للشعر وانحطاطاً به في الدرك الأسفل من القول، بل نقياً له وإعداماً خاصة إذا تعلق الأمر بينيته الإيقاعية التي تمثل نواته الصلبة بحكم أنه لا يمكن للشاعر أن يكتسب هذه الصفة من دون أن يكون على علم بأوزان البحور وبكيفية سبك المعاني في القوالب (٩٦)، ولعل ذلك الخرق والخروج هو ما حدث للشعر الموريتاني ابتداءً من سبعينيات القرن العشرين على مستوى البنية والدلالة حيث استطاع أن يدفع بجمالياته صوب مناطق جديدة تقوم على آليات بلاغية وإبلاغية تتفارق جماليات الشعر التقليدي، وتؤسس لنفسها شاهدها الإبداعي الخاص الذي يتكعب سلطة التراث وإن ارتهن تحت فعل السياق كما رسمناه في الفصل السابق إلى سلطة جديدة هي سلطة الحدائث في تجلياتها المشرقية (٩٧)، هكذا ولدت تجارب شعرية حدائثية جديدة بدءاً من سبعينات القرن الماضي ونضجت في ثمانينياته وتكرست في عقده الأخير مما سنفصله لاحقاً (٩٨)، غير أن تلك التجارب لم تتقبل بقبول حسن من لدن الذائقة الجمعية، بالرغم من تكفل بعض ذويها مدعومين ببعض الأصوات النقدية القليلة بالترويج لها وتسويقها ما وجدوا لذلك سبيلاً. بل إن تلك الذائقة لم تكتف برفضها وحسب وإنما صبت عليها جام الغضب ووسمتها بأخس الصفات، متكئة على مواقف قبلية تبنتها الدوائر التقليدية في المشرق العربي من تجربة الحدائث الشعرية، طوراً باسم الدين والهوية وتارة باسم محاربة التغريب والاستلاب ومرات باسم الحفاظ على الأصول والأنوية الصلبة والشواهد المثلى (٩٩)، حتى إنه لأمر ما - كما يقول الشاعر محمد الحافظ ولد أحمد (١٠٠) - "ربط أحد كبار رجال الفكر والأدب بالمغرب العربي بين الشعر العربي بوصفه ديوان العرب وبين الكرامة العربية والعزة القومية، وكأنه كلما اعترى هذه البحور الخليلية الزاخرة عَيْثٌ وتحريف راح ضحية لذلك شلّو من أشلاء هذه الأمة المنكوبة، فعندما لاثت هذا الشعر تغيرات "التوشيح" سقطت الأندلس، وعندما عاثت الأيدي الشعبوية بالشعر العمودي عن طريق الشعر الحر، سقطت فلسطين..."

وكان عمود الشعر العربي تمويذة سحرية وتحويطة من الأوقاف وإكسير من الأسرار، يحفظ على الأمة ببيضتها، ومهما يكن فالمؤرخون للأدب العربي الحديث مجمعون تقريباً على أن تجربة الشعر الحر تزامنت مع نكبة فلسطين^(١٠١).

هكذا علّق حراس الذائقة الجمعية الموريتانية على الشعر الحر كل ما اعترى الأمة من هزائم ونكبات، واعتبروه مصدر كل لوثة ومنبع كل آفة، تطال اللغة والقيم الأخلاقية والجمالية، وهي رؤية تعكس إلى أي مدى يمارس النسق التقليدي سلطته على تلك الذائقة، تتساوى في ذلك الأجيال، مهما تباينت أعمارهم واختلفت تخصصاتهم العلمية، ذلك أن الأنساق الثقافية تاريخية أزلية ولها الغلبة دائماً وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتج الثقافي المنضوي على هذا النوع من الأنساق^(١٠٢). من هنا فلا غرابة أن نجد شباباً في مقتبل العمر الإبداعية يقفون من الشعر الحديث الموقف نفسه الذي يقفه الجيل "المحضري" التقليدي، يقول أحد أولئك الشباب على لسان النسق^(١٠٣)، معرفاً الشعر كما كرسته التقاليد الخليلية ومتهجماً على ما منه كان حراً، رافضاً إياه، باعتباره آفة العصر:

الشعر يعرفه نبضٌ وإحساس	لحناً فيطريكم يا أيها الناس
القلب شريانه أوتار مزهره	والنبض أهاته ناي وأجراس
لا آفة العصر في جوق النعيب وما	به عراً الشعر تدنيس وإركاس
لا وزن يطرب أو معنى يروق ولا	روح، فقد عمه في الكل إفلاس
قالوا الجديد! أهذي هي جدتكم؟	هل عولج الجسم لما تُقطع الرأس
جميع من هباً أو من دبّ يقرضه	قرضاً وينهشه والعي أضراس
يكرّر اللفظ مرات كتأاة	أو كالمهوس الذي يمروه وسواس
إذا المجاز؟ رككاتٍ وسفسطة	مثل النفايات اكوام وأكداس ^(١٠٤)

هكذا تركزت آلية التذميم أداة دفاعية لدى الذائقة الجمعية، أشهرتها في وجه الشعر حينما عمل على نسخ سنة التقليد وكسر عمود الشعر والتحرر من سلطة الأنموذج، وهو موقف ليس بالمستغرب في مجتمع كرسّ ثقافته عصر التدوين وظلّ فيها المصّب مرتبطاً بالمنبع، وخاضعاً لعملية تكرار تقضي بآثاره الشعرية إلى التشابه فيما بينها في ضرب من

إعادة الصوغ، كأنها أشباه ونظائر يعكس بعضها بعضاً في انتظام لا سبيل فيه إلى تجديد. تلك آليات ثلاث حكمت علاقة الموريتانيين بالشعر وتلقيهم إياه، استعرضناها بإيجاز يقتضيه المقام، مقتنعين أنها مقاربة أجدى مما درج عليه النقاد الموريتانيون من انشغال بذوات الشعراء أو بالنصوص مبتورة عن سياق إنتاجها وتلقيها أو بها شواهد على تاريخ مختلف يؤسس لبناء مواقع أكثر مما يترجم واقعياً عن وقائع. وإذ نحن نقوم بذلك فلأننا نؤمن بأن الأدب لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بوساطة تجربة أولئك الذين يتلقونه ويستمتعون به، ويقومونه. ومن ثم يعترفون به أو يرفضونه، يختارونه، أو يهملونه، فينبون تبعاً لذلك تقاليدهم الجمالية، بل إنهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا من جهتهم بالدور النشط المتمثل في الاستجابة لتقليد ما، وذلك بإنتاج أدب جديد، ذلك أن تاريخ الأدب كما يقرر يوس Jauss ما هو إلا سلسلة من التلقيات والإنتاجات الجمالية تتم من خلال تحقن نصوص أدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه المدفوع بدوره إلى الإنتاج^(١٠٥). ومن هذه الخصيصة الأخيرة نتساءل: كيف مثل الشعراء الموريتانيون في القرن العشرين الشعر، وأي وعي كتابي تحكم في تمثيلهم ذلك؟

٢ - ١ - ٢ - التمثيل والوعي الكتابي (١٠٦):

نعني بهذا المفهوم - كما سبقت الإشارة - أنماط تصور الشعراء الموريتانيين للشعر وقراءاتهم إياه بوصفه عملية إبداعية، وهي حالة يصبح الشعر فيها دائراً على ذاته، متخذاً إياها موضوعاً، مما يعني انعكاساً أكثر عمقاً من الشاعر على أداته، حيث تكون "الرسالة" في أقصى درجات شعريتها، ذلك أنه "إنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه دفعا" على حدّ تعبير البحري^(١٠٧)، لذا فمنذ أن نظم الشاعر الروماني (هوراس) في القرن الأول الميلادي، قصيدته في "فن الشعر" والشعراء يتحدثون نقاداً الشعر، بتجريب مواهبهم الشعرية في نقد الإبداع الشعري، وفي عرض آرائهم فيه، ويسط رؤاهم في طبيعته ووظيفته وقضاياه المختلفة، من هنا ظلّ الناس في كل عصر يتطلعون إليهم فيما يتصل بالحكم على الشعر، لعلمهم أنهم رجاله وأنه نتاج تجاربهم، فلا بد أن يكونوا أقدر على فهمه وتدوقه والحكم عليه، فهو صناعتهم التي لا يجيد صنعها غيرهم، وبضاعتهم التي لا يمي قيمتها سواهم^(١٠٨). ولقد تفتنت بعض كتب التراث إلى ذلك، وأشارت إليه إشارات عابرة^(١٠٩)، شكلت فيما بعد مادة ثرة لبعض النقاد العرب المعاصرين في دراسة هذه الظاهرة وتتبع تجلياتها في نصوص شعرية تراثية، مما في استعراضه ليس ذا مقامه^(١١٠). والحال ذاتها بالنسبة لهذه

الظاهرة وتعامل النقاد معها في الشعر الموريتاني في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الهجريين، حيث إن الشعراء في هذين القرنين كانوا مسكونين تحت دوافع عديدة بالتعبير عن وعيهم الإبداعي بتجاربهم الشعرية، والعمل على تمثيل الشعر وتصويره في أسمى تحقيقاته، أنموذجاً أمثل تتقاس فحولة الشاعر وموهبته الشعرية بمدى اقترابه منه أو ابتعاده، يقول الشاعر محمدي بن سيدينا العلوي (١١١)، على سبيل المثال لا الحصر: (١١٢).

وما الشعر عند العرب إلا قريحة	تقوّد أبيّات المعالي وتُفسّرُ
تصاغ كصوغ الدرّ أحكم صنّعه	تحلّى به الأسماع أو هي أنضُرُ
إذا قرعت سمع البليغ تشوقه	وتغرى به البث الذي كان يُضمُرُ
وإن رامها من جاءها متشاعراً	ليقتأدها تآبى عليه وتعرّسُرُ
وما كل منظوم بشعر لديهم	كيا عتب ما والفيلسوف المكفّرُ
وريت نظّام وليس بشاعر	يصوغ من أوزان القريض فيكثرُ
"فعلون مفاعيلن فعولن مفاعلن"	على كل من قد رامها تيسرُ
فمن حاول التهذيب اتعب نفسه	وخلّى عن السُفساف فالحسن أحمرُ

إن هذا النص ليس إلا أنموذجاً من مدونة كبيرة وطريقة، عرفها الشعر الموريتاني في القرنين الأنفين، عكست من جهة مفهوم الشعر لدى الشعراء، وترجمت من جهة أخرى عن وعيهم الكتابي وتمثلهم للعملية الإبداعية كما كرستها سنة الكتابة الشعرية في الذاكرة الجمعية، وهو موضوع على طرافته لم تتمحض له بُعد في الأدب الموريتاني دراسة جادة، بالرغم من الوقفات الواعية التي وقفها عنده الناقد المرحوم د/ أحمد جمال ولد الحسن وخصوصاً في تحليله الحصيف لعينية ابن الشيخ سيديا التي تعكس وعياً نقدياً حاداً لدى الشاعر بما آلت إليه القصيدة العربية من أزمة إبداعية (١١٢).

وإذا كان التمثيل بما هو ممارسة ثقافية تتطوي على إعادة قراءة الشاعر الموريتاني للشعر العربي القديم فإن الوعي الكتابي به خاضع بالضرورة للأنساق الثقافية السائدة والأفاق التاريخية والمقاصد الجماعية التي تحكمه وتوجهه، وهي عوامل تجد أصولها وإدراكها في

رؤية الإنسان العربي والموريتاني على وجه الخصوص "للعالم" وهي "رؤية للعالم" انصاغت بفعل "تلازم" التصور الديني الإسلامي والفلسفي التاريخي والتصورات الفكرية واللغوية والإبداعية والجمالية بدرجات متفاوتة، إلا أنها ستكون محكومة في الغالب بهذا التصور الأول، والذي ساهم في تكوين هذه الرؤية هو تشييدها "للنواة الصلبة" التي تحفظ لها وجودها وتضمن بقاءها واستمرارها وبالتالي تخصصها وتميزها، ومن أهم مكونات هذه "النواة الصلبة" ما يعرف بـ"الشاهد الأمثل" أو المثال الأول الذي تتولد عنه كل ممارسة معرفية أو فنية أو علمية بحيث يشدها إليه وتتشد إليه (١١٤). وهو تصور سنفصله ونؤصله في الباب الثاني من هذا البحث، إلا أننا نكتفي هنا بالقول إن تمثيل الشعراء الموريتانيين في القرن العشرين للشعر ظل محكوماً بسلطة "الشاهد الأمثل" المتمثل في الشعر العربي القديم، وتحكمت فيه انطلاقاً من ذلك ثلاثة تصورات يعكس كل واحد منها نسقاً شعرياً معيناً سنوسع فيه القول لاحقاً، مكتفين هنا بذكر كل تصور والتمثيل له.

أ - المماثلة:

نعني بالمماثلة التصور الذي يمثل به بعض الشعراء الموريتانيين الشعر، إذ لا يحقق في تصورهم عهديته ولا يكتسب شرعيته الإبداعية ما لم يماثل الشعر العربي القديم، باعتباره شاهداً أمثل قار الدلالة ومعين المضمولات، سواء من الناحية الفنية أو الناحية الدلالية، وهو تصور يجد متكاه في مرجعية العقل الثقافي الموريتاني ويكتسب شرعيته من خلال الذائقة الجمعية التي تقعد بلاغة تلقيه مما سنعمق فيه القول لاحقاً، يقول المختار ولد حامد، راسماً حدّ الشعر، بنية ودلالة، في قصيدة أشبه ما تكون بالبيان الشعري الذي درجت الجماعات الإبداعية الحديثة على إصداره، معبراً عن رؤيتها الفنية ومرجعياتها الإبداعية، مع فارق النوعية ها هنا، إذ بيان ابن حامد نص شعري، وفي ذلك من إكراهات اللغة مافيه، حيث الشعر على الشعر صعب المرتقى، مثله الكلام على الكلام، كما أن بيانه فردي التوقيع وإن عكس معتقداً جمعياً أصله التاريخ الثقافي للقوم ورسخه ذائقة تلقيهم، يقول ابن جامدن:

مَشَتْ بَيْنِي وَبَيْنَ الشَّعْرِ هِنْدِي	وهندي أملحُ الشفعاء عندي
أجْدُكَ قَدْ هَجَرْتَ الشُّعْرَ قَالَتْ	فقللت نعم هجرتُ الشعر جدي
أَطْعَمْتُ الْأَمْرِيَّ بِذَلِكَ عَلَيُّ	أكونُ بهجره كأبي وجدي
فَقَالَتْ مَا بِهِجَرَ الشُّعْرَ لَكِنْ	بهجر الهجر نالاً بعض جدر

وفرعي، وجنتي؛ خدي وقدي
 وصف ما فيك من ألكه ووَجْد
 عهدت على الكتيب بها وعهدي
 كَمَيْسِ بناتِ {سِين} به و {هدي} ♦
 تبذت في لِيْلَاتِ التَّبْدي
 وصف مسراي إذ أنحوك وحدي
 وما عاناه من صرم وصد
 لعلك صوب نهج الرشيد تهدي
 وقل ما شئت من وعظ وزهد
 لحق الفضل لا استجداء مجد
 على المختار خير بني معد
 وجلياب الحيا عن ذاك عد
 فأكثر ما عداً هذا تَعْمُر^(١١٥)

فقله وصف به قمري وليلي
 وصف ما في من غَنَجٍ ودل
 وصف وانسب معاهدي اللواتي
 وصف بان الكتيب تَمِيسِ مَيْساً
 وصف نيران بادية وليلي
 وصف مسراك في البيداء نحوي
 وطول وعرض لَيْلِ الصَّبِّ صفه
 وقل حكماً وقل عبراً ونصحاً
 وقل إن شئت فخرأ أو فدعه
 وقله به على الفضلاء تثنى
 وُقْلَهُ وصلين به دواماً
 ولا تفقد به ماء المحيا
 ولا تتعد هذا النحو فيه

إن هذا النص وإن اقتصر منطوقه في تمثيل الشعر على الأغراض التي يعتبر الشاعر التقيد بها شرط تحقق الشعرية، وأي خروج عنها يعد تعدياً، ربما عوقب صاحبه شرعاً، إلا إن هذا النص يضم كذلك الضوابط الفنية التي تمثل حد الشعر، إذ تلك في اعتقاده من باب المعلوم بالضرورة، وكفى أن الأغراض المذكورة ملازمة بالعرف لطرائق تحققها، وأنى لها تكون إذا لم تماثل شاهدها الأمثل، فتأصل وجودها فيه، وتوصل قائلها إليه بحبل من العروبة متين، وذاك لعمرى أمر عليه مدار وجود القوم في مسعى لانتساب سنده مدخول وإن عضد مته اللسان نصوصاً شعرية تماثل شاهدها الأمثل حد التماهي والاستفراق.

لذا فلا غرابة أن يتبنى الشاعر الموريتاني التقليدي في تمثيله للشعر المعايير النقدية ذاتها

التي استقرت في التراث النقدي العربي عياراً للشعر وسنناً على سمتها ينسج الشاعر قصائده ذلك أن الشاعر على حدّ تعبير ابن طباطبا " كائنسأج الحاذق الذي يُصوّف وشيئةً بأحسن التضيوف ويُسدّيه ويُنيّره، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه. وكالتنقّاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه.. وكناظم الجوهر الذي يؤلّف بين النفيس منها والثمين الراقق" (١١٦). وعليه فإن للشاهد الأمثل خصائص قارة وسمات ثابتة عرفت عند العرب فيما أصبح يعرف باسم عمود الشعر الذي رسم أبو علي المرزوقي حدّه قائلاً: " إن العرب في قولهم الشعر إنما "كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سواثر الأمثال وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتتامها على تخير من لذيد الوزن، ومناسبة الاستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما - فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار" (١١٧).

هكذا انطلاقاً من هذه المرجعية النقدية، مثل الشاعر الموريتاني التقليدي الشعر، ورأى أنه ما لم يحقق خصائصه تلك فإنه ليس من الشعر في شيء، يقول الشاعر محمد ولد ابن ولد حميدة (١١٨):

هَلْهُلِ التُّسْجُ مُسْتَدَامِ التُّوقِعِ	لَا تُظُنُّ الْقَرِيضَ كُلَّ مَقُولِ
وَمَعَانِ بَدِيعَةٍ وَيَدْرِيعِ	لَا يَصِحُّ الْقَرِيضُ دُونَ بَيَانِ
تَمُّ أَوْ لَمَحَةٍ مِنَ التُّوشِيحِ	كَجَنَاسِ مُلَقَّقِي أَوْ جَنَاسِ
دَ بَدْرِيعِ التُّلْمِيحِ وَالتُّنْوِيحِ	أَوْ طَبَاقِ أَوْ لَفِّ نَشْرِ أَوْ لِرَصَا
حَسَنٌ فِي التُّسْجِيحِ وَالتُّوقِيحِ (١١٩)	وَسَوَى ذَلِكَ مِنْ بَدْرِيعِ بَدْرِيعِ

إن الوعي الكتابي الذي أمدّ الشعراء الموريتانيين قبل منتصف القرن العشرين في تمثيلهم للشعر بالمفاهيم، هو وعي متصل الجذور بما استقر في التراث النقدي العربي من قيم إبداعية، حيث إنهم بامتلاكهم إياها، أصبحوا يتأملون في مفردات الكتابة وما يتصل بها من مصطلحات نقدية وبلاغية ويجعلون منها فضاءً للتمثل والتمثيل في مسعى للإمساك بمفهوم الشعر باعتباره إفراغاً لمحتوى دلالي في هيكل مجرد قارٍ في الأذهان والإفهام طلباً لأقصى درجة من التماثل.

غير أن هذا التصور بالرغم من تجذره في الوعي الجمعي وتعاليه على الزمن إلا أنه لم يخل على مدار تاريخ الشعر الموريتاني من متمردين، حيث أعلن ثلثة من الشعراء ضيقهم به مفهومًا ينمط الشعر ويدخله في دوامة من التكرار المقيت، ولعل ابن الشيخ سيديا في القرن الثالث عشر الهجري أبرز من يتمثل به على ذلك، حيث أعلن في عينيته المشهورة تدمره مما آل إليه حال الشعر، فالتقليد والاجترار والنمطية أمور أصبحت ملازمة للقول الشعري، يقول: (١٢٠)

والشعر للتطريب أول وضعه فغير ذلك قبلنا لم يوضع
واليوم صار منكداً ووسيلة قد كان مقصدها انتفا لم تشرع
واليه ترتاح النفوس غلبت فيميلها طبعاً بغير تطبيع
ينساع للأذهان أول مرة ويزيد حسناً ثانياً في المرجع
فيخال سبق السمع من لم يستمع ويعود سامعه كأن لم يسمع
كالروض يغدو السرخ فيه وتثنى عند الرواح كأنه لم يرتع
من كان مسطاعاً له فلياته وليقن راحته أمرؤ لم يسطع
والجل من شعراء أهل زماننا ما إن أرى في ذا له من مطمع

إن انعدام ما أشار إليه ابن الشيخ سيديا في شعر أهل زمانه قبل القرن العشرين هو ذاته ما دفع الشاعر محمد ولد أحمد يوره (١٢١) في العقد الثاني من القرن العشرين إلى القول عن شعر أهل زمانه:

اشعلنا أهل هنا العصري لادة ثم تشوشياً ولم تطبخ بأبزلة
لو أنهم أحضروني طبخها ملحت من بعد ما وضعت شيئاً على النار (١٢٢)

هكذا مهدت هذه المواقف لتحول في تصور بعض الشعراء الموريتانيين للشعر وحوّرت من تمثيلهم إياه، فانتقلوا من طلب المماثلة إلى طلب المشابهة، وأضحت بذلك سلطة الشاهد الأمثل أخف وطأة وأقل سلطاناً، مما كان له الأثر الكبير على مدونة الشعر في النصف الثاني من القرن العشرين، كما سنوضح لاحقاً، فكيف كان ذلك التمثيل وما أوجه علاقته بالشاهد

ب. المشابهة:

يعرّف البلاغيون المشابهة بأنها إشراك شيئين أو أشياء في صفات تقاربيها أو تشاكلها من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاتها، لأنها لو تتناسبت مناسبة كلية لكانت شيئاً واحداً (١٢٣)، وعليه فإننا نعني بها في هذا السياق اشتراك الصورة التي يمثل بها الشعراء الموريتانيون الشعر مع الشاهد الأمثل في بعض الخصائص ومفارقتها إياه في بعضها الآخر وذلك تحت تأثير عوامل سياقية عديدة، لعل أبرزها العاملان الثقافي والاجتماعي وما شهداه من تحولات بنيوية عميقة سبق لنا تفصيلها في سابق هذه الفصل.

فلقد رأى أغلب الشعراء الموريتانيين في العقد الأخير من القرن العشرين، أن على الشعر أن يكون صدى لبيئته وسياقاته الثقافية والاجتماعية، لا أن يظل متشبثاً بمماثلة غرضية عمياء مع الشعر العربي القديم، يدرك العارف بتاريخ الأدب العربي، أنها ليست قدراً محتوماً ولا دليل فحولة شعرية، ولعل قصة الشاعر علي ابن الجهم (١٢٤) مع الخليفة العباسي خير ما يمثل به على ذلك وهي القصة التي كثيراً ما يستشهد بها الشعراء الموريتانيون على ضرورة تبيئة الشعر، يقول الشاعر محمد الحافظ ولد أحمد " ولعل اختيار علي بن الجهم بالذات، من أجل أنه البدوي الذي مدح الخليفة بأبيات أعرابية جافة ولكنها حسنة، فأدرك الخليفة عبقريته بالرغم من بداوته، فأسكنه في حدائق رائعة ممردة، فما لبث أن رق شعره وراق طبعه، فتغنى برأئته السلسالة الخلابة... ولعل في ذلك إيحاءً إلى أن قطر شنقيط وإن كان قد تحرك في طريق التحضر بأخرة، إلا أنه قادر على إدراك ما فاتته بسرعة، كذلك الشاعر الذكي الذي اختصر المسافة الحضارية في أقصر وقت" (١٢٥).

وعلى الرغم من هذا الوعي النقدي الداعي إلى تسييق التجربة الشعرية، إلا أن ذلك ينبغي ألا يخرج عن مدار القول الشعري العربي الأصيل، إذ ذاك القول دليل أصالة وملاذ يحتمى به في وجه امتساح بيئته العصر، وأعاناه عليه قوم آخرون، يقول محمد الحافظ من قصيدته الموسومة بـ "بقية رق من معلقة الحارث بن حلزة اليشكري" (١٢٦) راسماً حدّ مفامرته الشعرية، ومبيناً أواصر علاقته بالشعر القديم:

في نظام الخليل اقبلت اشدو هاكأ في النبوغ منه الستورا
في حماء مسرحت أيام قومي حيث كبرت روحهم تكريرا

هكذا إذن ترسم علاقة الشاعر بشاهده الأمثل، حيث يكفي عنوان قصيدته دليلاً على أوامر القربي الفنية بينه والشاعر اليشكري، حتى لكأنها كادت تنمأى والمعلقة، لولا أن أقعدها المضمون، فجات صادحة بالمعيش وإن كُررت فتياً روح التراث، ذلك أن أي تجديد في منظور أغلب جيل النصف الثاني من القرن العشرين، ينبغي ألا يطال البنية الفنية كما كُرستها السنة الشعرية العربية القديمة، لأن أي خرق لها يعتبر خروجاً عن حد الشعر، وهو ما إليه دعا "أدعياء" همهم حسب رأي شعراء هذا النسق، مسخ الذات وتدمير الهوية، يقول أحدهم (١٢٧):

قالوا الجديد! أهذي هي جدتكم؟ هل عولج الجسم لما تُقَطع الرأس؟
لا بأس إن رقت الألفاظ وابتكرت عذب المعاني لها بالوزن إلياس
لكن اشتات الألفاظ مركبة من غير معنى ولا وزن هو إلياس
ما زال شعرُ جرير العذب يطربنا كما أدارَ كووس الشعر نواس

إن هذه الرغبة الجموح في التشبث بالشاهد الأمثل من جهة والشعور من جهة أخرى بضرورة الانخراط في العصر، قد وُلد لدى هؤلاء الشعراء - كما سنفصل لاحقاً في الفصل الثاني من الباب الثاني - وعياً كتابياً مأزوماً وجد ترجمته الصارخة في نصوصهم الإبداعية، وعمل بعضهم جاهداً على التنظير له نقدياً في معنى لتبرير تبنيه إياه إبداعياً، ولعل من أطرف تلك المحاولات ما ذهب إليه الشاعر أدي ولد أدب (١٢٨) من تمثيل لهذا الشعر في مفهوم تبناه وروج له، أسماه بـ"الشعر الحار" وهو مفهوم يقوم حسب رأيه على "انقراض المفاهيم الشعرية الجوفاء المتهاففة، التي كانت وليدة إطلاقات إعلامية، غير متأنية ولا واعية، رسختها أجيال ببغاوية تستقبل وتستهلك المفاهيم وصيحات الموضة" ويضيف معرُفاً إياه بأنه: "لا هو عمودي لأنه يرفض الانشداد إلى أي عمود من القيم الجاهزة ولأنه يتعفف عن التنظيمية الباردة التي أصبحت سمة العمودي، ولا هو حرُّ تلك الحرية الفوضوية العبيثة التي تردى في دركها الشعرُ الحرُّ، ولا هو نثري تلك النثرية الباردة والميتة التي انتهت إليها نماذج قصيدة النثر في غنائها وزيدها الذاهب جفاء، إنه الشعر الحار، لأن الحرارة هي السمة المفقودة في تلك المصطلحات، ولأن الحرارة هي السمة الأكثر التصاقاً بماهية الشعر وكيئونه الإبداع" (١٢٩).

إن هذا النص يعكس تمثيلاً للشعر إشكالي التحقق، فني الوقت الذي يشيم فيه صاحبه

تجديد مفهوم الشعر ويعمل على تمثيله تمثيلاً يتصل من أي تعريف قبلي، فإنه لا ينقلب على السنن الفنية للشعر العربي القديم، إذ كل ما يسمى إليه إنما إذكاء حرارة في المضامين، أما البنية الفنية فأمرٌ مسلم به بالضرورة، فلكانه يلبي بذلك بعد سبعة عقود نداء ولد أحمد يوره بضرورة سريان الحرارة في الشعر، إذ أشعار مجاليه، كما صرّح في امتعاض شديد، باردة " لم تشو شيئاً ولم تطبخ بأبزار".

هكذا اتكا الوعي الكتابي لشعراء هذا النسق على آلية المشابهة في تمثيل الشعر، مؤمنين أن الخروج على التراث الفني، نفي للذات ومسخ للهوية، ومدركين في الآن ذاته أن الشعر قبل أن يكون طرفة من الطرائف تتلون عباراته وصيغه وألفاظه بأصباغ التراث، إنما قرارته الإنسان يكون ما لم تقطع صلته بالواقع، وهو ما لم يدركه الشعر الموريتاني القديم قبل القرن العشرين، بل وما لم يدركه شعراء المائلة في بداية القرن، فقارئ مدونة ذلك الشعر، يجد أن لحمته البلاغية أشد من لحمته العلامية، إنه تمرين لا تقطع حلقاته ملتحمًا بثقافة الشاعر التراثية " وبما تتيحه هندسة الكلم وأساليب المجاز في وجوه التوافق والتأليفات أكثر من التحامه بالإنسان، مما أفضى به إلى التشابه، فأضحت نصوصه أشباهاً ونظائر يعكس بعضها بعضاً في انتظام نمطي مقيت، وهو الأمر الذي أدركه الشاعر أحمد ولد عبد القادر (١٣٠) في قصيدة بعنوان " حوار مع آلهة الشعر " (١٣١) ودعا إلى تجاوزه باستئزال الشعر من برجه الثقافي واللغوي إلى أرض الواقع المعيش، وإلى الإنسان وقضاياها، يقول مستعرضاً في البدء واقع الشعر وتمريراً عليه:

هنا يطزره رمزاً يلوح كأم	سواج السراب تباري في مظاهرها
أو طلسمًا أسود الأنفاس يسبح في	رطانة الفكر ماضيها وحاضرها
وذاك بيكي على الأطلال يندبها	ولم يزرها ولم يسمع بهاجرها
سئمت برجا وراء الغيب يحرمني	قرب العوائم ساجيها ودائرها
واليوم أنزل والغبراء تلهمني	أجني البوارق من أضوا مآثرها
ومن دموع اليتامى وهي سانحة	تشفي القصائد من أسقام ضائرها

ثم يخلص معرفاً للشعر من خلال وظيفته، فيقول:

الشعر ملحمة الإنسان إن فقدت نبض الشعور تهاوت من منابرها

وإذا كان هؤلاء الشعراء قد دفعوا بمفهوم الشعر من مماثلة تنفيها التطابق مع الشاهد الأمثل إلى مشابهة تجعل بين النص المتحقق والنص الأنموذج مسافة تتسع أو تضيق بحسب مستوى تفاعل الشاعر مع اللحظة التاريخية وقدرته على ترهين اللغة، فإن ملامح وعي كتابي آخر بدأت تتشكل، ابتداءً من ثمانينيات القرن العشرين، أفرزت بدورها تمثيلاً مختلفاً للشعر، سيمعل أصحابه على تكريس تجربتهم وتسريها شيئاً فشيئاً إلى الذائقة الاجتماعية إبداعاً وتلقياً، فإي آلية اتكأ عليها ذلك الوعي؟.

ج - المخالفة:

نعني بها التمثيل الذي يرى أصحابه أن الشعر لا يحقق ذاته إلا بقدر تحرره من سلطة الشاهد الأمثل، ومن سننه في الإبداع والتلقي، وهو تصور تشكّلت إرهاباته الأولى في العقدين الأخيرين من القرن العشرين تحت تأثير مجمل التحولات السياقية التي سبق أن عرضنا لها في الفصل السابق، ولقد تفاوت وعي الشعراء في هذه الفترة بمفهوم الإبداع، كما تفاوت رفضهم لسلطة الأنموذج، ودرجة التحرر منها، غير أنهم يتفقون في تعريفهم للشعر على أنه لم يعد تحقيقاً لخطاظة دلالية وفتية مرسومة سلفاً، وإنما هو فعل ممارسة وتجريب، لذا عليه في البدء أن يتحرر من الغرضية المقيتة الذي سمت الشعر العربي منذ أربعة عشر قرناً، لأنه ما لم يتحرر منها فإنه سيظل مستلب الذات، عديم الفاعلية والجدوى، تقول الشاعرة خديجة بنت عبد الحي (١٣٢)، معرفة الشعر بالخلف:

أو ليس الشعرُ شيئاً آخرأ	غير هجوٍ ومديحٍ للصلوات
وهيامٍ بأناسٍ ظعنوا	ويكأء في رحاب العرصات
أو مما مرَّقَ عنه حلَّة	مرَّقتها عجالاتُ السنوات
وانبرى في صحوةٍ محمومة	طاوياً كلَّ جسور الترهات (١٣٣)

إن هذه الغرضية التي تنفيها الشاعرة من حدّ الشعر، لم تكن مجرد عائق دلالي يقف في وجه تحقيق الشعر لذاته، وإنما هي نسق في التعبير والتفكير، ينكشف فيه موقف الإنسان الموريتاني بل والإنسان العربي من الشعر، فلقد ألح المنظرون العرب القدامى الذين

يشكلون الإطار المرجعي للثقافة الأدبية الموريتانية، " أن الشعر كلام متخيل يجمع إلى جودة الإفهام جودة الالتهاد، ويتولد (الالتهاد) عما ينبني عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة في ذات المتلقي، أما (الإفهام) فينتج عن الإفادة التي تحصل للمتلقي. والإفادة إنما يحققها المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي قصد استهاضه لفعل شيء أو استفزازه للنفور والمدول عنه (١٣٤)، هكذا تحصر الفرضية وظيفة الشعر في تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعي، وهو ما سعى أغلب جيل العقدين المذكورين إلى مناهضته والوقوف في وجهه، يقول سيد الأمين ولد سيد أحمد بناصر (١٣٥)، داعياً إلى تجاوز تلك النغمية، وتخطي الفهم الأحادي للشعر:

لا تحجبوا بالنفاق الشعركي تقفوا في شاطئ الوهم، أو سجن الخرافات
 حُجب النفاق نجاسات مدنسة فطهروا الشعر من تلك النجاسات
 تحسسوا الريح والأمواج هادرة ورقية الحزن في صمت المضازات
 لا تفهموا الشعر، هبوا في مساريه وانطقوا صمته خلف القراضات
 "إن كان منزلتي في الشعر عندكم وزنٌ وفهمٌ فقد ضيعت أوقاتي" (١٣٦)

هكذا أثر هؤلاء الشعراء في تمثيلهم للشعر نفي كل الخصائص التقليدية كما رسختها الذائقة الجمعية وطلبتها في الشاهد الأمثل، حيث الشعر لدى تلك الذائقة هو " القول الموزون المفى الدال على معنى" وعليه فإنها علاوة على التنظيمية، تمودت على أن تجد في الشعر الأشياء وقد سُميت بأسمائها وتلقى وجوه المجاز وقد بذلت بحكم القرينة أو سياق المقال فلا تحتاج معه إلى دقة الاستكناه ولا إلى التدبر الذي يقرأ مسكوت النصوص، وهو ما يتناقى مع مفهوم الشعر كما مثله هؤلاء الشعراء، وسعوا إلى تحقيقه إبداعياً، وإذا هم ينفون عن الشعر الفرضية والنغمية، ينفون عنه كذلك أن يكون محكوماً في بنيته بأنموذج قبلي ملزم، فهو في نظرهم حالة وليس إحالة، وتجربة ذاتية وليس إقراراً لمعنى متحقق داخل قالب بنائي مجرد، إنه لا يأخذ وجوده من شاهد أمثل، ولا يتعرف إلا بما به يكون تعبيراً عن حالة فردية ضمن شروط سياقية مخصصة، تقول الشاعرة باته بنت البرا (١٣٧)، واصفة إياه ورافضة أن تعطيه حداً قاراً يتعرف به:

سمه ما تشاء
 وترأ - قمرأ - حزمة من ضياء

سمه ولهي
سمه بلهي
سمه الكبرياء
في زمان بدا فاقد الانبياء
عبث قلته،
كنت قد صفته،
ثم املكته
ان يشيع الوفاء
فيه نبع دمي
فيه من المي
فيه من عدمي
سوماً بالبقاء. (١٣٨)

هكذا افتقد الشعر في منظور شعراء هذا الجيل عهديته، وأضحى جنساً مفتوحاً على المستويين البنائي والدلالي، وهو تمثيل يعكس إلى أي حد تعمق الوعي الكتابي لدى هؤلاء الشعراء، حيث أضحى الشعر حدّاً ووظيفة وعلاقة بالذات والعالم موضوعاً للعديد من قصائدهم، مما يطرح إشكالية تمايش التجريبتين النقدية والشعرية في إبداعاتهم، ويجعل التساؤل مشروعاً عن مدى أثر الأولى في الثانية.

تلك هي أهم التمثيلات التي تعامل بها الشعراء الموريتانيون مع الشعر وتعاطوه انطلاقاً منها، وهي تمثيلات سترك أثرها بلا شك في منجزهم الإبداعي، مما سنقاربه في القسم الثاني من هذه الدراسة.

وإذا كان كل من التمثيل والتمثيل كما استعرضناهما أعلاه، مثلاً وجهين من وجوه القراءة، حيث عكس التمثيل قراءة الجمهور الأول باعتباره قارئاً مقصوداً يترجم عن الأوضاع التاريخية التي تمّ فيها تلقي الشعر حين ظهوره المبدئي، وكان مقصداً مباشراً لمصدر الرسالة حين بنّائها الأولى، وعكس التمثيل قراءة المبدعين أنفسهم لمفهوم الشعر باعتبارهم قراءً أنموذجيين على حدّ تعبير ريفاتير، بقدر ما شاركوا في إنتاج النص بقدر ما رسموا فيه ملامح قارئهم الضمني، فإن ثمة قراءات أخرى مارسها قراء "خبراء" *lecteurs informés*، لديهم من المرجعيات المعرفية ما يسمح لهم بالتعامل مع النصوص وفق إستراتيجيات معينة

(١٣٩)، وهم قراء نحسب أن مراجعة قراءاتهم ومساءلتها من منظور نسقي، أمر جدّ ضروري بالنسبة إلى سياقنا البحثي، لأننا ما لم نكشف عن إستراتيجياتهم الخطابية ومنطلقاتهم الأيديولوجية، فإننا لن نستطيع أن نؤسس قراءتنا على أساس منهجي قويم، وعليه نتساءل، كيف قرأ النقاد الموريتانيون المعاصرون الشعر في القرن العشرين؟ وما هي المرجعيات النقدية التي حكمت علاقتهم بالشعر وأية إستراتيجيات سلكوها في سبيل إيصال خطاباتهم؟

٢ - ٢ - القراءات التأسيسية واستراتيجياتها النقدية:

لقد ظل الوسط الثقافي الموريتاني العالم إلى حدود النصف الثاني من القرن العشرين لا يرى في الشعر إلا كونه مجرد مستودع لحجج لغوية، وقائمة من الاستشهادات المطلوبة، لأنها تشكل قولاً نموذجياً أو تثبت في الذاكرة قاعدة نحوية، لذا فمئذ القرن الثالث عشر الهجري كان أهم مشغل يهتم به المثقفون في بلاد شنقيط حين ينظرون إلى النص الشعري هو سلامة لفته في المقام الأول حتى أضحى " التلحين" أي اكتشاف اللحن والتشهير به قضية النقد الأولى^(١٤٠)، ولم يكن التأليف في الشعر حقلاً مستقلاً مجال اهتمام القوم، ولا الكتابة عنه "علماً" له سنن على العالم تبيانها للناس بالأمر المطلوب، على الرغم مما سبق ذكره من أن الثقافة الشعرية كما تبلورت في التراث النقدي العربي شكلت الإطار المرجعي الذي وجّه تعاطي الموريتانيين مع الشعر، فإذا استثنينا كتاب " المربي على شرح صلاة ربي" لمحمد اليدالي^(١٤١)، الذي جمع فيه قواعد الشعر ببحوره ومقاييسه وفنونه ومحسناته محدداً إياه بأنه " صناعة لفظية لا تكتسب إلا بالتروّض عليها وقريحة فطرية محكّها الذوق"^(١٤٢)، واستثنينا شرح محمد بن حنبل لمقصودته التي عارض بها أبا صفوان الأسدي^(١٤٣)، بالإضافة إلى كتاب "عمدة الأديب في معرفة القريض والنسيب" لإديج الكميلي^(١٤٤)، وكذا ما سبق أن أشرنا إليه من تمثيل الشعراء للشعر، أقول إذا استثنينا هذه النصوص التي يمكن اعتبارها تجوزاً نصوصاً نقدية، فإننا لا نكاد نعثر قبل النصف الثاني من القرن العشرين عند الموريتانيين، مما نعتبره تمثلاً ذاتياً للعملية الإبداعية، على رؤية نقدية واعية تحدد للشعر سننه وللقراءة وسائل إدراكها لجودة النص أو رداءته، ولقد ظلّ الأمر على ذلك الديدن حتى إذا استقلت البلاد وبدأت تتفتح على العالم الخارجي وتتفاعل معه، مما سبق عرضه في السياق التاريخي، بدأ الوعي بالأدب والشعر على الخصوص يأخذ منحى عالمياً، ويضحى علماً يُقبل في الجامعات ويُخصص فيه مادة يُنسى بأصحابها الخنصر، وسلعة تعرض في الصحافة فتجد لها في سوق الثقافة من يقمتها ويتقبلها قبولاً حسناً.

وإذ غاييتنا استقرار القراءات التأسيسية التي تعاطت مع الشعر، والنظر في منطلقاتها النظرية واختياراتها المنهجية، فإننا سنعتمد إستراتيجية نسقية تتأمل تلك القراءات في تنوعها واتساع مادتها، من أجل أن نوظرها حسب انتظامها المنهجي وتشابهها العائلي، غير أننا قبل ذلك نسجل أن تلك القراءات لم تعلن عن نفسها تجارب لها حضور لافت في الوسط الثقافي إلا ابتداءً من العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وكلّ ما سبق ذلك إن هو إلا تخلفات لم تصل حدّ الخطاب النقدي.

وعلى الرغم من تعدد تلك التجارب القرائية واختلافها في المشارب وتنوعها في الإستراتيجيات، كما سنبين لاحقاً، إلا أنها كانت محكومة بمنطلقين مضمرين يوجهان مقاصدها ويتحكمان في اختياراتها المنهجية، وهذان المنطلقان هما:

١ - منطلق أيديولوجي تؤسسه الرغبة في البرهنة على تميز الشخصية الوطنية وأصالة هويتها وكذا على وجود تقاليد ثقافية خاصة بها وذلك لتتوجأ للهوية السياسية التي كانت إلى عهد قريب مشكوكاً فيها. ولعل هذا ما يفسر تهافت أغلب الباحثين على دراسة الشعر الموريتاني القديم، سعياً إلى إثبات مرجعية تراثية متمكنة في التاريخ المحلي من أجل إسناد كيان سياسي ما تزال في أنفوس الأشقاء من استقلاله ربية وتوجس.

٢ - منطلق منهجي لصيق بالأول، يقوم على ما أسماه محمد مفتاح بالنظرية التداولية أو المحيطية، " وفضاهاها أن الآداب "المغاربية" مرتبطة بمحيطها، وذات خصوصية أسهم في تشكيلها هذا المحيط، وأسهمت في إسناده" (١٤٥)، وهو افتراض منهجي وجه مقاصد مختلف القراءات النقدية الموريتانية على اختلاف المدونات التي اشتغلت عليها، ذلك أن تراث الشناقطة " يكشف عن قناعتهم بأن للنص الأدبي (العربي) مرجعية مكانية هي المهد الأول الذي شهد ميلاده، وفيه شَبُّ ونما، فوسمه بميسمه وطبع بنياته ومضامينه" (١٤٦)، مما أضحى مسلمة وظّفها المشتغلون بالأدب الموريتاني في مقصدين متناقضين هما:

أ - تبرير التقليد الذي يتوسل التشابه البيئي بين الصحراء في شبه الجزيرة العربية والصحراء الموريتانية سبيلاً لتبرير ما يسمُ النص الشعري الموريتاني من تقليد حدّ التماثل مع القصيدة العربية القديمة، ذلك " أن الشعراء الموريتانيين عاشوا وما زال فريق منهم إلى الآن يعيش في البيئة البدوية نفسها التي عاش فيها شعراء الجاهلية و صدر الإسلام، فدوافع الشعر لا تختلف، ولذلك لم تختلف مظاهره، إذ هي رهينة بعناصر البيئية ومقومات الحياة الاجتماعية التي ينشأ عنها تكيف نفسي معين ومنزع وجداني خاص" (١٤٧)، خاصة أن التماثل بين البيئتين " شكّل عامل تماثل بين ساكني بلاد شنقيط وساكني الجزيرة العربية،

وهو تماثل ضمّ إلى جانب الظروف الطبيعية للمنطقتين تماثل المكونات البشرية والثقافية..... مما جعل عناصر البيئة تعيد نفسها مشهداً مشهداً وموقفاً موقفاً، فتثير لدى الشاعر الأحاسيس ذاتها، وتقترح عليه رموزها المفضلة، فيعبر عن ذلك بأساليب ومفردات تنتمي إلى معجم بدوي حيناً وإسلامي أحياناً (١٤٨).

ب - تقرير الخصوصية وهو مقصدٌ يوظف النظرية ذاتها لإثبات إبداع الشعراء الموريتانيين وارتباطهم بأرضهم وبيئتهم الخاصة التي " وصفوا صحاريها وفيافيها ووديانها المخضرة اليانعة في الخريف، وكثبانها المنبسطة التي يحلو عليها السمر في ليالي الربيع - فجاءت أشعارهم - بنت البيئة، صحراوية المنبت، شنقراطية المحتد، لا يضرها بعد ذلك أن تكون بذورها تنتمي إلى الأدب العربي في عصوره الزاهرة" (١٤٩).

هكذا وظّف النقاد الموريتانيون هذه المنهجية في مقصدين متعارضين؛ إثبات التماثل بين الشعر الموريتاني وشاهده الأمثل بحثاً عن هوية تُهدّدها التخوم، وإقرار خصوصية إبداعية تأكيداً على استقلال سياسي مشكوك في مقوماته.

وإذا كان المنطلقان السابقان شكلاً أرضية مشتركة بين القراءات المنصبة على الشعر القديم وتلك المشتغلة على الشعر في القرن العشرين، فإنهما معاً يبران كذلك لماذا افتتن الدارسون بالشعر القديم على حساب الحديث، وعلى الرغم من ذلك الافتتان الملحوظ فإن ثمة قراءات اهتمت بالأخير واشتغلت عليه، وكانت متفاوتة في النضج، متباينة في المرجعيات، متنوعة في المنهجيات، مما يجعل لمّ شتاتها ليس بالأمر الهين، خاصة إذا تمّ النظر إليها من منظور نسقي، يبتقي تنظيمها، وتصنيفها وفق بنيات محايدة، ورغبة في تحقيق ذلك فلقد استخدمنا مفهوم الخطاب كمبدأ تنظيمي، وهكذا بعد معابنتها والعمل على اقتصاص سماتها الفوقية، تبديت لنا موزعةً على ثلاثة خطابات، هي:

١ - خطاب التحقيق.

٢ - خطاب التعليق.

٣ - خطاب التطبيق.

وستناول كل خطاب بايجاز يقتضيه المقام، إذ غابتنا رصدُ تلك الخطابات كأنماط قرائية، لا التاريخ لها وتحليل بنياتها بشكل تفصيلي، بالرغم مما لذلك المشغل من أهمية في إعادة كتابة تاريخ الظاهرة الأدبية في موريتانيا.

ولد هذا الخطاب في كنف مدرسة المعلمين العليا وكلية الآداب بجامعة نواكشوط، وكذا في بعض الجامعات العربية التي تخرج فيها بعض الباحثين الموريتانيين، وذلك ابتداءً من مطلع الثمانينات، حيث تهافت الطلبة والباحثون على ميدان التحقيق، في إطار بحوث التخرج، تدفعهم إلى ذلك دوافع عديدة أسهم السياق الثقافي والاجتماعي يومها في خلقها وتفعيلها، لعل أبرزها الرغبة في إحياء التراث الوطني، وهو دافع جعل هذا الخطاب يلتبس بالتاريخ ويقوم عليه، لهذا فقد اتكأت منهجيته على فعلين مترشحين هما:

١- تأصيل الشاعر: وذلك بالبحث التفصيلي عن اسمه وكنيته ولقبه وكل ما تعلق بشخصيته من ترحال وإقامة وصحبة وخصام، فضلاً عن محيطه الاجتماعي والسياسي، ذلك أن الشعر في منظور هذا الخطاب " يرتبط في نشأته ونموه وطرق تعبيره وتطور فنونه بحياة الشاعر والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي عاش في ظلها" (١٥٠)، هكذا يسهب أصحاب هذا الخطاب في التاريخ الشخصي والقبلي تدمهم في ذلك معرفتهم الشخصية بالشاعر أحياناً كان أم ميتاً، لأن من أبرز دواعي الاختيار المصرح بها تارة والمسكوت عنها أخرى هي صلة القرابة التي تربط المحقق بالشاعر المحقق ديوانه، الأمر الذي كرس صيغ التفضيل الموجبة في هذا الخطاب، إذ لا تعدم صيفاً من باب "أبداع شاعر" و"أشهر" و"أقدر" فضلاً عن "أكرم" و"أشجع"، وهو أمر ليس بالمستغرب في ظل مجتمع قبلي، ما يزال للشعر فيه رأسمال رمزي ينضاف إلى مكاسب القبيلة وسلمها الاجتماعي، خاصة أن العقدين الأخيرين من القرن العشرين، شكلاً تحت مفعول التعدد السياسي والتشويقي القيمي إطاراً للتفاخر والتنافس رفع فيه أغلب الشعراء التقليديين أعلام قبائلهم على سارية العلم الوطني، حتى أضحي رأي ابن سلامة الجمحي في الانتحال قولاً يطابق حال القوم حيث استقل بعض المشائير شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار" (١٥١). من هنا انعدمت الموضوعية في هذا الخطاب لأنه لا يتخذها في البدء غاية ولا يبتغيها هدفاً، بالرغم من تذرعه الدائم بطلبها، ذلك أن "الذاكرة الجماعية في أغلب المجتمعات لا تولي كبير اهتمام بصحة الأحداث أو عدمها، بل يكفي أنها تؤمن بأهمية هذه الأحداث في تاريخها الثقافي، وعلى أساس من هذا الإيمان تضي عليها دلالة معينة بالسلب أو بالإيجاب" (١٥٢). وتأسيساً على ذلك يكرس هذا الخطاب جهده لاستعادة أو خلق "جواهر" في التاريخ المحلي فيها يؤصل الشعراء تمهيداً لربط نسب نصوصهم بالنماذج المثلى في

٢ - تنسيب النص: ونعني به هنا البحث عن النسب، أي عن الأصل الذي ينتمي إليه النص لأن نسبه هو الذي يكسبه "شريعته" الإبداعية، تماماً مثلما يكتسب الفرد شريعته الاجتماعية من أصالة انتسابه البيولوجي(١٥٢)، من هنا سعى هذا الخطاب إلى ربط النصوص المحققة بأصولها الأبوية، مكرساً منزعاً خاصاً في تصور الخطاب الشعري ينفرس نسبه فيما استقر في الأذهان والطبائع من نماذج شعرية مثل منذ العهد الجاهلي إلى أواخر العصر العباسي، فالملطع مثلاً على شعر لكبيد بن جب " يجد بينه وبين شعرا بني تمام الكثير من القواسم المشتركة كالتأثر بالمصاني والفصوص في البيان والبعد عن الغريب والتكلف"(١٥٤)، والدآرس لشعر محمد ولد ابن ولد حميدا يجد " أن تقليده للصياغة الفنية للشعر القديم في رصانة الأسلوب وجزالته، من دون الالتزام بيناتها الفني أحياناً، أدى إلى أن يأتي منه أصيلاً يقوم على احترام القواعد الفنية للموروث"(١٥٥)، وقس على ذلك ما حَقَّقَ من دواوين غير ديوانيهما في القرن العشرين، هكذا يجهد هذا الخطاب لإيجاد نسب أبوي بين النص المحقق وأب إبداعي متاصل في التاريخ، ومن أجل البرهنة على صحة ذلك النسب، يعمد إلى المفاهيم العروضية والبلاغية كما تَكَرَّست في التراث النقدي العربي، ليؤكد بالشواهد تحققها فيه، معتمداً على آليتي الاستقراء والمقارنة، خصوصاً لدى الباحثين المتأثرين بالمنهج الإحصائي كما تلقفه الدرس الجامعي في بداية الثمانينيات.

هكذا بهذين الفعلين في تراشحهما يتعامل هذا الخطاب مع مفهوم النقد، معتبراً إياه بحثاً عن أصول شخصية ونصية كامنة في التاريخ، مكرساً بذلك فهماً خاصاً للشعر يجد اقتضاه في محاكاة الشواهد المثلث في الشعر العربي القديم، وهو خطاب بالرغم من تفاوت مرجعيات ذويه وتعدد أحياناً، ظل الحاضنة الوفية لثائفة التقليد تعينه على ذلك في الأغلب معرفة متعاطية بأصول التحقيق كما أشاعتها المناهج المدرسية.

وإذا كان هذا الخطاب على شيعه وانتشاره في الأوساط الجامعية، لم يول كثير اهتمام بالنص الشعري من حيث هو كيان إبداعي خاص وظل يركز على فحص بنيتة الفيلولوجية وسياقاته الغرضية ويطابق نتائجه المستخلصة مع أحداث تاريخية متصلة بسيرة الشاعر وقبيلته، وهي أحداث قائمة في الأغلب على رواية تؤسطر الأخبار، فإن خطاباً آخر ذا بعد تداولي قد ولد وتعاطى مع الشعر من منظور يختلف مرجعية وأداة عن خطاب التحقيق.

يحتل هذا الخطاب حيزاً كبيراً في المتن النقدي الموريتاني، وهو خطاب ولد إبان فورة استقبال الساحة الثقافية والأدبية مع مطلع الثمانينيات للمنجز النقدي العربي دفعة واحدة على اختلاف مناهجه جدّة وقدامة، مما جعل أصحاب هذا الخطاب يتجاوزون رؤية خطاب التحقيق لمفهوم النقد من حيث هو تأصيل للمبدع وتتسبب للإبداع إلى رؤية أكثر فهماً وتمثلاً للتجربة الإبداعية وللنصوص الشعرية، ولما أنجز من تصورات عامة حول الأدب وعلومه الحافة وهو ما أدى بهم إلى نوع من التخلي التدريجي عن الاهتمام بالمعنى السيري لأصحاب النصوص، والتركيز على نصوصهم، في محاولة منهم لإنشاء خطاب نقدي حول الشعر يتكئ على المناهج النقدية الرائجة وإن دون تميز واضح بينها أداة ومصطلحاً، وعلى الرغم من تفاوت مرجعيات أصحاب هذا الخطاب، وتفاوت تحصيلهم العلمي واطلاعهم على خلفيات تلك المناهج، إلا أن خطابهم يتسم بجملة من الخصائص المشتركة يمكن إجمالها فيما يلي:

١- الرأهنية: إذا كان خطاب التحقيق يستمد هويته من التاريخ ويؤسس عليه رؤيته للنص، حتى ولو كان ذلك النص نتاج الحاضر، فإن هذا الخطاب على عكسه ينطلق من الحاضر، ولا يتخذ الماضي ولا المستقبل إلا صيغة للاستدلال أو البرهنة على ما يقتضيه السؤال الراهن، ذلك أن راهنية النص المنقود، وطبيعته الدلالية المنفرسة غالباً في السياق الاجتماعي والثقافي المعيش، فضلاً عما يفرضه المتلقي الحاضر من سلطة على الناقد، أمور كلها تجعل هذا الخطاب لا يستطيع الفكك من سلطة الحاضر في مختلف تجلياته.

ب- الانطبائية: وهي سمة ناتجة عن غياب انطلاق أصحاب هذا الخطاب من منهج نقدي ثابت وواضح المعالم في أذهانهم، لأنهم يسمعون إلى التكيف مع كافة المناهج والأفكار المتداولة في الساحة الثقافية من منظور معياري لا يستهدف تأسيس معرفة منتظمة بالنص الشعري وإنما مسعاه ممارسة سلطة رمزية على النص كما على المتلقي تستمد قوتها وآلياتها من خطابات أخرى ذات طابع خارجي طوراً سياسية، وأخرى عقديّة، من هنا ساد في هذا الخطاب الانطبائع والإعلاء من شأن الذوق وتشئت بؤرة التحليل، إننا إذن أمام صورة للنقد الانطبائي الذي يحدد قيمة أي عمل أدبي في نوعية الانطباعات التي يتركها في نفس القارئ (١٥٦).

ج- السجالية: وهي سمة ظاهرة طوراً وضمنية أخرى، ذلك أن هذا الخطاب قائم في الأساس على موقف ذاتي يتبناه الناقد، لذا فإنه يؤكد على التفاعل بين "أنا" المتكلم و"أنت"

المتلقي في أفق مكاني وزماني مشترك، (١٥٧)، وذلك قصد استدراج المتلقي لكسب موافقته للتصديق بالحكم وقبوله لينتهي في الأخير إلى إقناعه، مستثمراً كل آليات الإقناع والإغراء والإحالة على مضمون النص أو مزية فنية عابرة، كل ذلك لأن الناقد في هذا الخطاب مؤمن بصحة أحكامه، وفاعلية موقفه في الحياة الأدبية والثقافية.

تلك سمات ثلاث شكّلت الخصائص الفوقية لهذا الخطاب، غير أن هذه النسقية التي وسمته، لا تنفي عنه البتة التنوع والتعدد، اللذين طبعاه، وجعلتا تأطيره أمراً يصعب على الباحث، خصوصاً بالنظر إلى اختلاف حواضنه التي عبرها تصرف، وهي حواضن نحسبها تردت إلى اثنتين هما:

١ - الصحافة: لقد مثلت الصحافة الحاضنة الأولى لهذا الخطاب، فمنها انطلق وعبرها تطور، وعلى الرغم من مسيرتها الفقيرة في البلاد والتي ظلت منحصرة على ما يقرب ست عشرة سنة في جريدة وحيدة هي جريدة الشعب المتأسسة في نسختها العربية والفرنسية سنة ١٩٧٥، وعرفت بعض التقطعات. وظلت الوحيدة أو تكاد في الساحة إلى حدود سنة ١٩٩١م، على الرغم من ذلك فإن للصحافة في نشأة وتطور ونضج هذا الخطاب الدور الكبير، ولقد قام الدكتور محمد ولد عبد الحي (١٥٨)، في جهد قرائي حصيف باستقراء يومية الشعب على مدى عشر سنوات (١٩٧٥ - ١٩٨٦)، فوجد أن ثمة مجموعة من المقالات التي تتخذ من المادة الأدبية موضوعاً لها. وبانتقاء عشرين منها أقرب إلى الموضوع الأدبي، لاحظ أولاً أن هذه المقالات هي لكتاب شبه هواة بمعنى أنهم لا يمارسون الكتابة، وخاصة الكتابة النقدية بصورة المشغل الثابت. وأن المدونة لا تضم أكثر من مقالين أو ثلاثة لكاتب واحد، ولكن مع ذلك فكل الكتاب الستة عشر الذين كتبوها غير بعيدين عن ميدان الأدب. فمنهم سبعة تخصصهم أدب، ومنهم شاعران وقاصان وصحفيان ثم خلس إلى تصنيف أهم القضايا التي طرحها تلك المقالات، فوجدها تنحصر في ثلاث، هي:

- قضايا نشأة الأدب الفصيح وتطوره.

- قضية القديم والجديد.

- المفاهيم والقضايا الفنية والمعنوية.

إن هذه القضايا الثلاث، لم توجد في تلك المقالات السجالية مطردة، ولم تولد فيها مكتملة التصور، وإنما بدأ وجودها خجولاً، مع المقالات الأولى التي يعود أقدمها إلى سنة ١٩٧٥م، ثم بدأ الوعي بها ينضج شيئاً فشيئاً، إلى أن أصبح أكثر تمثلاً للظاهرة الإبداعية، مع منتصف الثمانينات حين أشارت قصيدة "السفين" (١٥٩)، للشاعر أحمد ولد عبد القادر

زوبعة من الحوارات في دوائر ثقافية عديدة، لامست القضايا أعلاه، من جوانب مختلفة وخصوصاً ما تعلق منها بالمفاهيم الإبداعية والنقدية، غير أن تلك الملامسة ظلت في حدود وعي أصحابها، وهو وعي تحكمه مرجعيات نقدية متقدمة، ترد إلى طرح رواد النقد العربي في عصر النهضة، من أمثال طه حسين (١٩٧٣) والمعقاد (ت:١٩٦٤) ومحمد مندور (ت:١٩٦٥)، وغيرهم ممن هو رائج في الساحة الثقافية الموريتانية يومها.

هكذا كانت الصحافة حاضنة عبرها وجد هذا الخطاب، غير أن ارتباطه بها أثر على طبيعة إجراءاته المتبعة في التعامل مع النص الشعري، ذلك أن المقالة الصحفية كانت تخضع دائماً للسجال الظرفي، مما جعل دائرة التأويل تتداخل وتختزل، فيتحول المعنى داخل المنهج الانطباعي إلى معيار يربط النص الشعري بعوامل خارجية لا دخل لها في تأسيس الماهية الإبداعية، لذا ظلت أغلب تلك المقالات تدور في حدود نقد المضامين.

والواقع أن الصحافة وإن كانت الحاضنة الأساسية التي وجد عبرها هذا الخطاب، إلا أنها لم تكن الوحيدة في ذلك، وإنما فعلت حاضنة أخرى في وجوده، ربما كانت أكثر أثراً في إنضاجه وإكسابه خصائصه الذاتية.

٢- خطاب التقديم: من المعروف ما للخطاب المقدماتي من مكانة في النقد السيميولوجي المعاصر، فيما يعرف بالعتبات أو النصوص الموازية كما درسها كل من جينيت وديشي وميتران ودريدا (١٦٠)، مما لا يدخل في عهدتنا هنا، وإنما سنكتفي بالقول إن للمقدمات أنواعاً عديدة، منها المقدمة الذاتية أي التي يكتبها المبدع بنفسه ومنها المقدمة الغيرية، أي التي يتكفل بكتابتها شخص آخر غير المبدع، والأخيرة هي مقصدنا، وهي ما نحسبه كان مصدراً أساسياً لإنتاج خطاب التعليق كما اقتضينا خصائصه الفوقية أعلاه، فعلى الرغم من قلة الدواوين الموريتانية المطبوعة حتى الآن، ومن قلة المقدمات التي كتبها موريتانيون لتلك الدواوين (١٦١)، مما لم يصبح بعد مادة مطردة، قابلة للدراسة والمعاينة، على الرغم من كل ذلك فإن ما تحت أيدينا من تلك المقدمات، يكفي لادراك ما فيها من أبعاد نقدية، متمثلة في سعيها إلى كشف أنموذج لإنتاج الشعر وأنموذج لقراءته، مما سنضيقه تبعاً وبكثير من الإيجاز:

أ - مفهوم الشعر:

لقد أدرك أصحاب هذا الخطاب ضرورة تجاوز مفهوم الشعر كما ترسخ في الذاكرة الجمعية ومن ثم ضرورة تجاوز التراث الشعري الموريتاني القديم والعمل على إعطائه حجمه

الطبيعي، لا تضخيمه، والتباهي به، وبما راج عن ذويه من أنهم "بلاد المليون شاعر" يقول أحمد ولد السيد "يخيل لي - مع خوفي الشديد من أن أظلم أحداً - أن تراثا الشعري هزيل إلى الحد الذي يجب معه أن نتحرّج من قول أحد لنا "إننا بلد المليون شاعر" وما ذاك إلا لكوننا لا نزال، برأيي، نحبو على الدرجات الأولى لمدرج الشعر السامق الذي شيّده شعراء العالم، ويحدوني الأمل إلى أن نصل يوماً إلى قناعة كتلك، إذ أنه ما لم نمتدرف بذلك فسنبقى نراوح في مكان واحد" (١٦٢). وعلى الرغم من هذا الوعي النقدي الحاد، بضرورة مراجعة الذات إلا أن المعايير النقدية لدى أصحاب هذا الخطاب ما تزال محكومة بمعايير خارجية أمكن في التراث منها في الحدائق، ومن تلك المعايير:

- معايير لغوية: فلقد ألح أصحاب هذا الخطاب نتيجة لتكوينهم اللغوي العميق، وتمثلهم لمختلف المتون اللغوية التراثية على تفاوتهم في ذلك أن الشعر لا بد أن يحترم مقاييس اللغة كما فنّتها النحاة القدامى، بالرغم من أنه لا مانع من التجديد فيها ولكن وفق ما تتطلبه التجربة، من دون أن يخرق ذلك معيار النحو ولا معيار الذوق اللغوي العام فاللغة رداء الشعر وهي تلتبس بالكيان الأسمى للإنسان لذلك لا بد أن تسايهه وتعيد تشكيل نفسها طبقاً لمعطيات الحاضر... ومن هذا ندرك السرّ في بعض التساهل اللغوي الذي نحسه من حين لآخر في ثايات الديوان" (١٦٣) والحال ذاتها في ديوان آخر إذ بالرغم من أن "الشاعر متمكن من اللغة تمكناً جيداً، فإن المجموعة لا تخلو من بعض المآخذ في هذا المجال ويعود بعض هذه المآخذ إلى الحاجة إلى تهذيب الذوق اللغوي بتجنب استعمالات أقرب إلى لغة الصحافة اليومية - وتجنب - بعض العنت التركيبي والتوسّع في المجازات المستكرهة في الصيغ الصرفية" (١٦٤)، هكذا تتجلى الرقابة اللغوية لدى أصحاب هذا الخطاب، متكئين في استصدار أحكامهم على انتقاء نصوص أو مقاطع من النصوص تعضد رأيهم، وتقنع المتلقي بما ذهبوا إليه من أحكام.

- معايير مضمونية: لقد ارتبط الشعر عند أصحاب هذا الخطاب بالفرضية القائمة على النفع والإفادة، فهو لا يأخذ قيمته مما به يكون كياناً جمالياً مستقلاً، وإنما مما يتناول من موضوعات ذات قيمة ومنفعة اجتماعية، فلم يكن شعر محمد كابر هاشم مثلاً، " شعر هتافات ولا شعارات، ولكنه شعر يلتزم بالقضايا الوطنية الثقافية والسياسية والوحدة العربية" (١٦٥)، وديوان مباركة بنت البراء "إذا نظرنا (إليه) عن قرب، وعرفنا أنه من إنتاج شاعرة موريتانية أمكننا أن نستجلي محاوره البارزة في نظرتها إلى قضايا الشعر والمرأة والوطن والأمة والإنسان" (١٦٦). فالشعر في منظور أصحاب هذا الخطاب ينبغي أن يقاس بقيمة

موضوعاته، ومدى قدرتها التأثيرية لذا عليه أن يتسم بالوضوح حتى يستطيع إبلاغ رسالته، لأنه إذا أدخل نفسه في الغموض عطل قدرته الإفهامية، فلا نستبين أبعاد الرسالة التي يريد الشاعر أن يوصلها إلى القراء^(١٦٧).

ب- مفهوم النقد:

يقوم مفهوم النقد لدى أصحاب هذا الخطاب على كشف مكامن الجمال والتأثير في النصوص الشعرية، والبحث لها عن شواهد شعرية تستميل المتلقي وتقنمه بمدى إبداعية هذا الشعر، معتمدين في كل ذلك على الانطباعات الذاتية الذي تتشكل لديهم أثناء القراءة، وهم إذ يدركون سلطتهم الرمزية على القارئ تماماً كما أدركها الشعراء حين طلبوا منهم تقديم مجموعاتهم الشعرية، فإنهم غالباً ما يعملون على ترشيدها والتنازل للقراء عن بعضها، يقول سيد أحمد ولد الدي " واحتراماً لفهم القارئ وذوقه، فإنني لم أرد أن أتدخل بينه وبين هذه القصائد، فأتناولها بالتحليل الموسع والمرض المستفيض"^(١٦٨)، إن هذا التنازل يحمل اعترافاً ضمناً بدور الناقد في العملية الإبداعية إذ وظيفته الوساطة بين المبدع والقراء، وهي وساطة لا تتعقد إلا بانطلاق الناقد من أنموذج لإنتاج الشعر يبحث عن تحقيقاته في النص المنقود، وأنموذج للقراءة يقوم في الأغلب على نثر الشعر وشرح أبعاده الإبلاغية والبلاغية. تلك هي أهم خصائص خطاب التعليق وأبرز حواضنه، وهو خطاب خطى بالوعي النقدي الموريتاني خطوات كبيرة، أبرم خلالها علاقة تواصلية بين الشعر والقراء، وفعل عبرها الساحة الثقافية بإقامة حوارات ومساجلات تدور كلها حول الظاهرة الشعرية، نشأة وتطوراً، وتقليداً وحادثة، بالإضافة إلى استزراعه لمفاهيم نقدية أعادت تشكيل أفق القراء، غير أنه بالرغم من ذلك ظلّ يكتفي في مقارنة النصوص بخارجيات، طوراً لغوية وأطواراً نغمية، ولم يقترب من أفضيتها الداخلية إلا لاقتصاص شاهد أو لتقصي معلومة، أو للظفر بما اعتُبر من قبيل المزية الفنية من دون أن يصل ذلك حدّ التحليل والتأويل، مما أفسح المجال لميلاد خطاب نقدي آخر أعمق وعباً وأكثر التصاقاً بالنصوص.

٢-٣- خطاب التطبيق:

إذا كان خطاب التعليق كما رأينا شكّل نقلة مهمة في الوعي الموريتاني بالظاهرة الشعرية، وأعاد ترتيب العلاقة بين المبدع والمتلقي، وأحدث حراكاً ثقافياً غير مسبوق في ساحة كانت إلى عهد قريب لا تحتفي بالمكتوب، راغبة عنه بالشفوي القائم على الرواية

والمسند، فإنه بالرغم من ذلك ظلّ محكوماً بمعارف حافة تحجب عنه النص الشعري، مكتفياً في علاقته بلفت الانتباه إليه من دون أن يصل الأمر حد الاستكناه، والواقع أن " القوة المأمولة للنقد يجب أن تصل إلى الدرّجة التي تمنع عندها اعتبار المقال النقدي مكملاً لشيء آخر إذ يجب أن يحدث انقلاب تصبح معه الكتابة "الثانوية" أولية" (١٦٩) أي يصبح معه النص الشعري في صدارة المشغل النقدي، وهو ما إليه تقطن أصحاب هذا الخطاب، منتحين خطى النقد العربي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، وهما العقدان اللذان عرفت فيهما الثقافة العربية انفتاحاً غير مسبوق على مختلف الفلسفات والمناهج النقدية الغربية، محتفية بها ترجمة وتالياً، فاتحة جامعاتها لها، مقيمة حولها الندوات والحلقات الدّراسية، مما أضحى في منظور العقل العربي السبيل الأوحد لدخول عوالم الحداثة وما بعدها، وكان أهم ما وسم ذلك الحراك العناية بالنص مفهوماً وماهية ودلالة وتأويلاً، ومضموناً وعلائق، حتى أضحى " من يقرأ ما كتب (حوله) باللغة العربية يهوله ما يجد من خلط وتشوش واضطراب وذلك لغياب تصور نظري محدد المعالم ومناهجية مضبوطة الحدود والأبعاد والغايات(١٧٠)، ولعل مرد ذلك فيما نحسب يعود إلى أن الثقافة العربية قد تلقت تلك الفلسفات والمناهج دفعة واحدة وعاشت أزمنتها المختلفة في زمن ثقافي واحد، على عكس حالها في الغرب، حيث قامت كل فلسفة على أنقاض أختها وكل منهج على أدبار صاحبه، في تتابع زمني تسمه القطائع، وتراكم معرفي يحكمه نظام البدائل.

هكذا عاشت الثقافة العربية في العقدين المذكورين كما لم تعيش من قبل فورة نقدية احتضنت نظريات ومناهج نقدية عديدة من شكلانية وبنوية وتفكيكية وأسلوبية، وما تفرع عن كلّ واحدة منها من تيارات واتجاهات كثيرة بلغت في التشظي حدّ الدّرية.

في خضم هذه الفورة النقدية كان ثمة ثلاثة من الباحثين الموريتانيين يعدّون في اختصاص الآداب أطاريح ورسائل لنيل شهادة الدكتوراه والماجستير في أغلب الجامعات العربية ذات السّمة العلمية المعتبرة وكذا في بعض الجامعات الفرنسية، وقد اتخذ جلهم مادة الأدب الموريتاني والشعر على وجه الخصوص موضوعاً لدراسته، مدفوعاً بهاجسين عميقين هما:

أ - تورييد المناهج والنظريات النقدية إلى الثقافة والأدب الموريتانيين وتسويقها، في مسمى لتحديث الوعي بالظاهرة الشعرية وتعميقه، تناظماً وانسجماً مع ما يشهده المجتمع من تحولات على الصعيد كافة، خاصة بالنظر إلى أن بنية الثقافة الموريتانية قائمة على أرضية تقليدية صلبة، تكاد تتأبى على التحديث، إن لم تواجه بفعل قصدي، يضرب عميقاً في نواتها الصلبة، من هنا ركن هؤلاء الباحثون إلى تلك المناهج والنظريات، فكان أن تلوّنت

دراساتهم بنوع المرجعيات التي يستلهمون مبادئها، طوراً أسلوبية " لأن دراسة الشعر دراسة شكلية محضة، وإخلاص الوجه لخصائصه الفنية هما ولا شك أمثل طريق لوضع اليد على مفتاح خصوصيته وتعريف شعريته فأديبته" (١٧١)، وطوراً آخر شعرية تاريخية لقناعة متبنيها " بكفاءة أدواتها وتفكيرها المنهجين وقدرتهما على مساءلة نصوص الأدب وبناء تصور نقدي دقيق عنها في سبيل تحصيل معرفة أكثر علمية من غيرها عن الأدب وتاريخه" (١٧٢)، وتارة بنوية نصائية " لأن القصيدة الموريتانية بحاجة ملحة إلى دراسة تتخذ منها المنطلق والمرجع، فتستكنه بناها وتستوضح دلالاتها وتستجلي سماتها ومميزاتها" (١٧٣)، هكذا ينتصب العمل النقدي التطبيقي عند هؤلاء الدارسين حقلاً للتجربة يختبرون فيه ما استقام عندهم من سليم المناهج والنظريات، أو ما بدا لهم كذلك، في معنى لتجديد النظر النقدي في الأدب الموريتاني، وهو ما لا يتم إلا باستيراد وتسويق ما توصلت إليه مناهج النقد الحديث.

ب - تصدير الأدب والشعر الموريتانيين وتسويقهما: فلقد كان شعور الباحثين الموريتانيين بالجهل العربي لثقافتهم وشعرهم على الخصوص عاملاً مهماً يقف خلف اختيار موضوعاتهم المحلية، وما المقولة التي روجتها مجلة العربي مع مطلع الستينيات من أن موريتانيا " بلاد المليون شاعر" إلا باطل أريد به حقٌ مستكثر على بلاد قصية في منكب برزخي وفترة من المدنية، غير أن لا شواهد لدى العرب وغيرهم تثبت ذلك الحق ولا دليل يسند تلك المقولة، إذ بالرغم من كثرة الشعراء فإنه لم يُنشر شعر شنقيطي في كتاب مطبوع باستثناء كتابي ابن الأمين ويوسف مقلد، أو محاولات أخرى لاحقة تستكمل ما عزب عنهما ككتاب الشعر والشعراء لابن أبيه ومختارات حديثة الجمع تحكّمها التحيزات وإن صدقت نوايا ذويها، أو دواوين عدد أصابع اليدين لا تترجم إلا عن تجارب فردية، أضف إلى الأمر كُله محدودية النسخ وقصور التوزيع، وإن أضفت ذلك فثُنَّ بانعدام الدراسات العربية عن هذا الشعر، فلا مرجع من مراجع تاريخ الأدب العربي ذكره، بل ولا المراجع التي تخص مناطق جغرافية ينتمي إليها أهله أو يصاقبونها، كل هذا الضيم اللاحق بالشعر الموريتاني قديمه وحديثه، دفع الباحثين إلى اختياره موضوعاً لدراساتهم العليا، وذلك لأن أبناء موريتانيا " أقدر من غيرهم على جمع وتحقيق ودراسة تراثها الذي يجب أن يلقي العناية منهم حتى ينقذوه ويجلوه للدارسين من خارجها" (١٧٤)، هكذا شكّل تسويق "الشنْقَطَة" عند المشتغلين بالشعر القديم و"المُرْتَبَة" عند الدارسين للشعر الحديث نزعة مستبعدة وقاطعاً مشتركاً بينهم مهما اختلفت منطلقاتهم وتباينت مواقع المسألة لديهم.

ذانك هما الهاجسان اللذان وقفنا خلف نشأة هذا الخطاب ومنهما أخذ مشروعية تسميته بـ "خطاب التطبيق"، حيث المناهج والنظريات النقدية كانت أداة ترويجية وتسويقية ناجمة للشعر الموريتاني، خاصة بالنظر إلى ما لها من بريق حدائثي يعطي لبضاعتها وجاهة متميزة لدى المتلقي العربي، وحيث الشعر الموريتاني مدوّنة بكر لها من الطرافة ما يؤكد أو ينفي للباحثين مدى إجرائية تلك المناهج والنظريات، كما لها من الحميمية لدى الإنسان الموريتاني ما يكفي لتقبل أداة تصريفها ومن ثمّ تمريرها إلى ثقافته.

هكذا بتضاييف هذين الهاجسين تأسس هذا الخطاب نسقاً في النظر النقدي، استطاع منذ منتصف الثمانينيات من القرن الماضي إلى اليوم أن يعلن عن ذاته ويظلّ قادراً على مراجعتها ومساءلتها، حسب ما يستجد من مرجعيات ويتطور من آليات نقدية في الثقافة العربية، وعلى الرغم من تلك المزية فإنه اتسم بخصوصيتين سلبيتين أقعدتاه وقللتا من فاعليته في مساءلة النصوص، وهاتان الخصيصتان هما:

أ - التعليمية: لقد اتّسم هذا الخطاب بالبعد التعليمي المدرسي، مما جعل الوظيفة التوجيهية تتحكم فيه، حيث إن غايته المسكوت عنها حيناً والمصرّح بها أحياناً، هي الإسهام في نشر المعرفة بالمناهج والنظريات النقدية الحديثة، وإشاعة الوعي بها وبأدواتها الإجرائية، ولقد أدت هذه الخصيصة مع الزمن إلى خلق نوع من الولاء شبه المطلق لدى منتجي هذا الخطاب لما انتهى إليه التنظير المدرسي من جهة والوفاء لطريقة تفكيره الأكاديمي في بعد تبشيري جعل هذا الخطاب في أكثر حالاته لا يراعي خصوصية تجربة الشعر الموريتاني في سياقاتها وأنساقها.

ب - الانتقائية: وهي خصيصة تسم المنهج النقدي والمدونة المدروسة على حدّ السواء، فعلى مستوى المنهج فإن الأمر في هذا الخطاب يتعلق باستعمال مفاهيم ونظريات من منظور براغماتي لا يراعي في أكثر الأحيان خلفياتها المعرفية ولا سياقاتها التداولية، مما يفقد هذا الخطاب شرطيّ الملاءمة والمقبولية ويخلق في بنيته قطيعة بين حقل البحث وأنماط التصور المسلطة عليه. أما على مستوى المدونة فيبغض النظر عن البعد الإجرائي في انتقاء النصوص المدروسة ومسوغاته، فإن هذا الخطاب يركن في أكثر تحقيقاته إلى تقطيع أو اصر النص الواحد بانتقاء مقاطع تعزّز رؤية قبلية قد يناقضها ذلك المقطع إن هو أعيد إلى سياقه النصي، وهكذا فإن ارتباط هذا الخطاب بتحليل النصوص هو ادعاء أقرب إلى الشعار الانتخابي منه إلى الواقع العيني.

إن هاتين الخصيصتين فيما نمتقد لم تكونا خاصتين بهذا الخطاب في الثقافة الموريتانية

وحسب، وإنما وسمناه في تحقيقاته العربية بصورة عامة، وإن كانت أكثر حضوراً في المنجز النقدي الموريتاني. وعلى الرغم من قصر عمر هذا الخطاب ومن قلة متعاطيه، فإنه استطاع أن يدفع الوعي بالظاهرة الإبداعية صوب تخوم مفارقة لرؤية الخطابين السابقين، وأن ينبذ المقاريبات المضمونية والقراءات الأيديولوجية الفجة، ويركز على الخصائص الجمالية للشكل وآليات حدوث الدلالة وطرائق تصريف المضامين، وتلك سمات نحسبها جديرة بتجاوز عيوبه النسقية.

تلك هي أهمّ القراءات التأسيسية وإستراتيجياتها النقدية، ارتأينا مقاربتها من منظور نسقي، يتقصى المشترك ولا يفرق في التفاصيل وهي مقاربة نحسبها أجدى من عرض أعمال فردية، بالرغم من قيمتها العلمية، لا تقدم لنا رؤية نسقية عن أنماط التلقي وأشكال تراسلها وعلاقتها بالمجتمع الذي أنتجها وتلقاها، ذلك أن المتن النقدي يمكن أن يوضع وضعاً سوسيلوجياً باعتباره يشكّل الممارسة الرمزية للمجتمع الذي أنتجه، ومن هذه الزاوية يكون الخطاب تعبيراً جماعياً يخضع للمجموعات الاجتماعية كوحدات واقعية تمارس تبادلاً ثقافياً مشتركاً وتدخل في سيرورة تاريخية متأثرة ومتفاعلة مع الخطاب المنتوج" (١٧٥).

ولعله من هذه الرؤية كان المنطلق الذي تحكّم في هذا الفصل، حيث سمينا فيه إلى تأسيس قراءة للثقافة الموريتانية، تتدّ عن مكرور القول ومُجتر الآراء، متأمله إياها من منظور نسقي، مركّزة على ما منها امتلك سلطة مهيمنة في سلّم الوعي الجمعي وطرائق تصريف القول الشعري، وما انخرط منها في لعبة التحوّل والتشكّل وتدافع الأنساق الثقافية وتراسلها، وهي عوامل بقدر ما فعلت في إنتاج المتن الشعري في القرن العشرين، بقدر فعل في تسويها وتطيرها في الوعي الجمعي متوسلاً سلطة البلاغة وفتنة الإيقاع، مما لا يتكشّف إلا بمعاينة أنساقه وتقنياتها، عبر منهج لا يكتفي بالوقوف عند أسرار شعرية النص وإنما يتجاوزها للسؤال عن موقع المعرفة التي تتلبسها تلك الشعرية، وهو ما سيكون موضوع الباب الثاني من هذا العمل.

خاتمة الباب الأول

يتأطر هذا الباب في لحظة تقاطع معرفية يتجاوزها التاريخ والثقافة بوصفهما خطابين قائمين على التكثيف والترميز، يعملان عبر تاريخ تشكّلهما على إنتاج انس محمد ولد الطالب:

من مواليد ١٦ أغسطس/آب سنة ١٩٦٨م في مدينة "أكجوجت" بولاية "إنشيري"، (٢٦٥) كلم شمال نواكشوط)، درس الابتدائية في () والإعدادية في نواكشوط. حصل على البكالوريا سنة ١٩٨٨ من ثانوية أنواذيبو. وفي سنة ١٩٩٢، حصل على شهادة "المتريز" في الأدب العربي، وكانت رسالته بعنوان: "الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب". تخرج سنة ١٩٩٧م، من المدرسة العليا للتعليم، مارس التدريس في عدة ثانويات في البلاد. وتولى سنة ٢٠٠٥ مصلحة الإعلام والتوثيق بوزارة الثقافة والإعلام. أصدر مجموعتين شعريتين هما: وجه في مرايا الفقراء صدر سنة ٢٠٠٠، الليل والأرصفة، صدر ٢٠٠٧ ببيروت.

اق سلطوية تمتلك قدرة هائلة على الهمنة والتحكم في السلوك الاجتماعي والممارسات السياسية والنتائج الابداعية، وهي انساق ليست متعالية على حواضنها، وإنما كلاهما يخلق الآخر ويتفاعل معه، في علاقة تراشح وتراسل مستمرين، ومن أجل فكّ شفرات تلك العلاقة، قسمنا هذا الباب إلى فصلين:

فصل أول أقمناه على مفهوم التحقيب باعتباره فرضية وأداة للعمل وتشبيهاً للموضوع، فحقبنا من خلاله التاريخ الموريتاني إلى حقب ثلاث، أبرزنا ما اعتمل فيها من طبائع ووقائع وصراعات وتأثيرات، مساوقين عبرها الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية، منطلقين من تشكّلها الأول نواة صلبة تدرجت في الزمن الفيزيائي كرة ثلجية تخلق سماكتها السردية ورأسمالها الرمزي وتفسح في كل حقبة عن نفسها سلوكاً جمعياً في التدبير والتعمير وخطاباً نسقياً في التفكير والتعبير، هكذا بدا لنا التاريخ الموريتاني متمصلاً إلى حقب ثلاث هي:

- حقبة التأسيس والتأصيل.
- حقبة الاستعمار وإرادة التحصين.
- حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

وقد توقفتنا عند كل حقبة بما يسم مكوناتها البنيوية من "تشابه عائلي" سوَّغ لنا عزلها وتمييزها، فقراناهما من منظور يركز على عناصرها الأكثر دلالة في تبيين الأنساق، والأطول ديمومة في الوعي الجمعي، منبهين على أن هذا التمفصل مهما كانت حجته وتماسكه المنهجي لا يعني البتة وجود قطائع إستمولوجية بين تلك الحقب، بل على العكس ربما يكون أصح، حيث العلاقة بينها أشبه ما تكون بملاقة الأجناس الأدبية بعضها ببعض، إنها علاقة تردد ورنين، تنتقل بموجبه تأثيرات الحقبة السابقة إلى الحقبة اللاحقة، تماماً كما الحال في الأنساق التي تأخذ من مرجعياتها السياقية ما كان أقدر على التحلل من سلطة الآني والمعيشي، فتمتصه وتسريه في الجسد الاجتماعي والثقافي، حتى إذا ما استدار الزمان ودفعت المرجعيات بتقاليد جديدة، ترتبت بموجبه العلاقات والأفكار السائدة، وجدت الأنساق نفسها وقد تحللت مما لم يعد ذا أثر في الفعل الاجتماعي والثقافي، كل ذلك والنسق يتوسل لنفسه وسائط تعبيرية عبرها يتصرف وبها يسوِّغ نفسه ويسوقها، وهي وسائط بدورها عميقة التأثير في اللاشعور الجمعي، لأن كليهما ينتج الآخر ويسوقه، في علاقة معقدة شديدة التخفي والمراوغة، لا يمكن فك تعاضلها، ما لم تُعد قراءة سياقها الثقافي والأدبي، وهو ما توسلناه في الفصل الثاني من هذا الباب. فعملنا فيه على إعادة بناء ذلك السياق، من منظور أردناه يتكبد مكرور القراءات، محقِّبين الثقافة فيه إلى حقتين رئيسيتين، من دون النظر إلى ما بينهما من تفاوت في الزمن الفيزيائي، ذلك أن الزمن الثقافي يختلف بالضرورة عن الطبيعي في البنية والتكوين، والحقتان هما:

١- حقبة التأسيس والتأصيل

٢- حقبة الاختراق والتحديث

ولقد تتبعنا هتين الحقتين مركزين على ما ارتأيناه منها تسرب إلى الجسد الاجتماعي والثقافي، وأضحى الوجه اللاشعوري لأنماط التفكير والتعبير، والمتحكم في إدارة القيم الاجتماعية والسياسية، وأوجه العلاقة بالمكان والزمان، فضلاً عن رؤية الذات والنظرة إلى الآخر، منتحين زاوية في النظر النقدي تأبى التسليم بالمعطى، مؤمنة أنه ما لم نتحلل من هتة التاريخ وسلطته السردية، فإن عقولنا ستظل تعمه في عمى ثقافي مقبت، وهو ما عمل هذا الفصل على اتقائه جهده، ناظراً إلى الشعر نظرة تنزله في مستقر سياقه الثقافي والاجتماعي، متتبعاً مستويات تمثله من لدن متلقيه تأثيماً و تعظيماً و تدميماً، ومستقرراً تمثيله من لدن منتجيه نصاً يطلب شاهده الأول، مماثلة أو مشابهة أو مخالفة، ومستعرضاً أنماط القراءات المعاصرة التي مورست عليه، سواء تجسدت في خطاب التحقيق أو خطاب التعليق أو خطاب

التطبيق، كل ذلك ابتغاء تطويق مختلف السياقات الثقافية والأدبية التي أنتج فيها الشعر واستقبل.

وإذا كنا في هذا القسم من الدراسة قد سلطنا منهجاً حفرياً يبتغي قراءة التاريخ والثقافة الموريتانيين، ببصيرة ثقافية غايتها التحرر من أسر المسلمات، فإن ذلك الهدف لن يتحقق ما لم نقف عند الخطاب الشعري نفسه، مسائلين إياه عما يخبئ تحت بنيته الإيقاعية من أنساق، وعن طرائق ستره إياها، وأساليبه في تسريبها إلى العقل والسلوك الجمعي. وهي مهمة سنعمل على إنجازها في القسم الثاني من هذا العمل.

هوامش الباب الثاني

هوامش الفصل الأول من الباب الأول.

- ١- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ- دار تويقال للنشر- ص ٥١، ط١، ١٩٩٦م.
- ٢- عبد الله الحسن بن أحمد: نشأة الشعر الفصيح في بلاد شنقيط. رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة القاهرة ١٩٨٦م ص ٩٧.
- ٣- محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: بنية الخطاب ودلالاتها في القبر المجهول، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٥.
- ٤- محمد المختار ولد السعد: الفتاوى والتاريخ- دراسة لمظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية في موريتانيا من خلال فقه النوازل- دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م ص ٥٤.
- ٥- هناك على سبيل المثال أعمال محمد المختار ولد السعد و يحيى بن البراء من خلال دراستهما للفتاوى و أثرها في المجتمع الموريتاني.
- ٦- محمد مفتاح: مجهول البيان، دار تويقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ١١.
- ٧- محمد مفتاح: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م، ص ٢٢٤.
- ٨- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩١م، ص ٢٣٢.
- ٩- حماد الله ولد السالم: حوار المركز والأطراف في الثقافة العربية، بلاد شنقيط في الذاكرة العربية "نموذجاً"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٣١.
- ١٠- محمدو بن محمدن: المجتمع البيضانبي في القرن التاسع عشر- قراءة في الرحلات الاستكشافية الفرنسية- منشورات معهد الدراسات الأفريقية، المغرب، ط١، ٢٠٠١م، ص ٢٠٠.
- ١١- ابن خلدون: كتاب العبرج ٦ ص ٣٠- ٣٧١.

- ١٢- من أهم المصادر العربية القديمة التي تناولت الحركة المرابطية الكتب التالية :
 _ البكري: المغرب، ص ١٦٤ - ١٧٠.
 _ ابن عذارى: البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م، دار الثقافة، ص٧- ٢٨.
 _ ابن أبي زرع: روض القرطاس، ص ١٢٠ وبعدها.
 _ ابن خلدون: كتاب العبر، ج٦ص١٨٢وما بعدها.
 ١٣- إزيد بيه بن محمد محمود: أضواء على رحلة يحيى بن إبراهيم الكدالي: بحث منشور ضمن أعمال الندوة الدولية حول حركة المرابطين - سلسلة مصادر- مختبر الدراسات و البحوث التاريخية - الكتاب الثاني - ١٩٩٩م ص٢٣- ٣٠.

14- Oumar kan: a la recherché du Ribat d,Ibn Yassin et des Almoravides -actes du colloque international sur le mouvement Almoravide-Masadir2.PP 31-35.

- ١٥- د/الناني ولد الحسين: " المرابطون والذاكرة الجمعية الشنقيطية"، ضمن أعمال الندوة الدولية حول المرابطين، مصادر، العدد ٢، ١٩٩٩م، ص١٣٠.
 ١٦- د/أحمد جمال ولد الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن ١٣هـ، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية- ط١، ١٩٩٥م، ص ٤٤.
 ١٧- د/ حماد الله ولد السالم: حوار المركز والأطراف، م س، ص ٤٠ وانظر كذلك بحثه القيم "الإطار الفكري للحركة المرابطية" الذي حلل فيه المشروع الفكري والسياسي للحركة المرابطية، وذلك ضمن أعمال الندوة الدولية حول حركة المرابطين ص ٤١- ٧٩.
 ١٨- الناني بن الحسين: " المرابطون والذاكرة الجمعية الشنقيطية" م س، ص ١٤٠.
 ١٩- انظر فقرة لاحقة من هذا البحث.
 ٢٠- مباركة بنت البراء: القصيدة الموريتانية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في الآداب، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٤م، ص ١٨.
 ٢١- المرجع نفسه ص ١٩.
 ٢٢- آثرنا عرض رأي ابن محمد سالم ها هنا بالرغم من أنه ساقه في سياق حديثه عن اثر الهجرة الحسانية إلى البلاد، أما نحن فنسوقه في سياق إثبات مركزية الأسطورة

التأسيسية للحركة المرابطية على مستوى بناء النمق الثقافي، على أننا سنتناول الهجرة الحسانية في لاحق هذا الفصل.

٢٣- عبد الله ولد محمد سالم: الشعر الشنقيطي من القرن ١٢هـ إلى القرن ١٣هـ: البنية والمرجع، أطروحة دكتوراة الدولة في الآداب، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٠-٢٠٠١م، ص ٣٨-٤٠.

٢٤- ابن السالم: م س، ص ٣٩.

٢٥- هناك العديد من الباحثين الموريتانيين الذين اهتموا بدراسة البنية الاجتماعية وسيورتها التاريخية، ممن يضيق المقام عن ذكرهم ولعل من أبرزهم د/ عبد الودود ولد الشيخ في أطروحته الرائدة:

nomadisme, Islam et pouvoir politique dans la société maure précoloniale

essai sur quelques aspects du tribalisme

Thèse pour le doctorat en sociologie, université paris-v, 1985.

كما أن هناك الدراسات الجادة التي قام بها د/ محمد المختار ولد السعد و د./ يحيى ولد البراء وغيرهم، أما الدراسات التي قام بها باحثون فرنسيون فعديدة نذكر منها أعمال بير بونت، Pierre Bonte و Contant Hames و Philippe Marchesin وغيرهم كثير.

٢٦- أحمد الأمين الشنقيطي: الوسيط في تراجم أدياء شنقيط، القاهرة مكتبة الخانجي، نواكشوط، ط٣، ١٩٨٩م، ص ٤٧٥-٤٧٦.

٢٧- دود ولد عبد الله: الحركة الفكرية في بلاد شنقيط خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ جامعة محمد الخامس ١٩٩٢-١٩٩٣.

٢٨- هو سيدي محمد بن حبت الغلاوي الشنقيطي (١١٦٣- ١٢٨٨) عالم جليل وأول مؤسس لمحضرة أهل حبت المشهورة في موريتانيا له العديد من المؤلفات منها: تأليف في اتفاق الأئمة، منظومة في أحكام التقاء الساكنين، المواهب النحوية شرح الألفية وغيرها، انظر ترجمته في سيد محمد بن محمد عبد الله ولد بزيد: معجم المؤلفين في القطر الشنقيطي، منشورات سعيدان- سوسة تونس- ١٩٩٦- ص ٤٠-٤١.

٢٩- بن حبت: كتاب المقاصد، مخطوط بالمعهد الموريتاني للبحث العلمي، رقم ٩، ص ٧.

٣٠- محمد المختار ولد السعد: إمارة الترارزة وعلاقتها التجارية والسياسية مع الفرنسيين

- من ١٧٠٢ إلى ١٨٦٠م - منشورات معهد الدراسات الأفريقية، المغرب، ط١، ٢٠٠٢م، ج١ ص ٢٢١.
- ٣١- الثاني ولد الحسين:م س، ص ١٤١ - ١٤٢.
- ٣٢- سيتم تحديد هذين المفهومين في فقرة لاحقة من هذا الفصل.
- ٣٣- نادر كاظم : تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، وزارة الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٦٤.
- ٣٤- د/ محمد المختار ولد السعد: م س، ج١ص٢٢٢.
- ٣٥- الخليل التحوي: المنارة والرياط - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس، ط١، ١٩٨٧م، ص٩٨.
- ٣٦- محمد ولد محمدن: م س ص٢٠٨.
- ٣٧- أحمد جمال ولد الحسن: م س، ص ٥٢.
- ٣٨- ابن خلدون م س ج٦ ص١٤.
- ٣٩- أحمد جمال ولد الحسن: م س، ص ٥٢.
- ٤٠- محمد اليدالي : نصوص من التاريخ الموريتاني ، حيث إنه يسرد مقدم هذه القبائل بحسب الأقدمية ص.
- ٤١- أحمد جمال ولد الحسن: م س، ص ٥٣.
- ٤٢- انظر التحليل الحصيف الذي قام به د/م السعد عن هذه الهجرة وتحليله لمجمل آراء المؤرخين و الرحالة العرب وكذا المستكشفين الأوروبيين في أطروحته المذكورة ج١ ص٨٥- ٩٦.
- ٤٣- د/م السعد: حرب شريبة - أو أزمة القرن ١٧م في الجنوب الغربي الموريتاني- منشورات المعهد الموريتاني للبحث العلمي، ط غير مرقمة ولا مؤرخة: ص١٥١.
- ٤٤- عن الحروب العديدة سواء أكانت بينية أوثنائية، انظر: الخليل التحوي:م س، ص ١٠١- ١٠٥.
- ٤٥- عن أصل هذه التسمية :انظر:م السعد: حرب شريبه، ص ٦١- ٦٢.
- ٤٦- م م السعد: م ن ص١٢٥.
- ٤٧- تعتبر دراسة م م السعد رائدة في هذا المجال لذا فإن أغلب الباحثين الموريتانيين حول هذه الحرب كانوا عيالاً عليها، كما ننوه بالقراءة الجريئة والمختلفة التي قدمها أحمد محفوظ مناه في كتابه: ميراث السيبة - المطبعة الوطنية - نواكشوط، ط١، ١٩٩٤م،

٤٨- "تشمشه" هي تحالف قبلي أقامته خمس قبائل زاوية تعيش في المنطقة منذ القرن ١٤م (تشمشه تعني بالبربرية الخمسة أو الخمسة)، وهذا التجمع له وزن سياسي وثقافي مكنه من قيادة هذه الحرب، ويتألف التحالف الخماسي من القبائل التالية :

أولاد ديمان، إجاجفاغة، إدكبهني، إدوداي، واليعقوبيون (إدقب وأهل برك الله فيه).

أما التحالف الزاوي عامة الذي شكل طرف المواجهة مع المغامرة فقد ذكره المختار بن جنكي ضمن نظم لمعارك ناصر الدين، يقول:

إن الزوايا الشَّم من قد شربوا وجاهدوا بعيدهم والأقرب
تاشمشه، بارتيل، آل جيجب تنديغ، مدلش، وآل زينب
ويعض آل حسن قد شربوا ويعضهم مع حاجهم عن ذا أبى

انظر:

- محمد اليدالي: "أمر الولي ناصر الدين" ضمن الشيخ محمد اليدالي، نصوص من التاريخ الموريتاني، تقديم وتحقيق محمدن ولد باباه، بيت الحكمة: تونس، ١٩٩٠م، ص ٩.

- القاضي بي بن سليمان: موريتانيا: الوقائع والوفيات وذكر الحروب والغارات، تحقيق: محمد سعد بوه ولد حماه الله وحمود ولد سليمان، ط ١ - ٢٠٠١ ص ٢٤.

- الخليل التحوي: م س، ص ١٣٢.

- جمال ولد الحسن: حركة الإمام ناصر الدين ومنزلتها من تاريخ الإسلام في غرب أفريقيا - حوليات كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة انواكشوط - العدد ١- سنة ١٩٨٩م ص ٥ - ١٧.

- م م السعد: حرب شربه، ص ٤١.

٤٩- ناصر الدين هو أوبك (أبو بكر) بن أبهم بن الفغ محض بن اكدام بن يعقوب بن الفغ ابهنض بن مهنض أمغر جد أولاد ديمان وأحد أجداد تشمشه، أسس الحركة التي قادت حرب شربه، توفي سنة ١٠٨٤هـ/ ١٦٧٣م في بلدة ترتلان (٩٢ كلم جنوب انواكشوط على طريق روصو).

٥٠- المغامرة: هي مجموعة من القبائل تنسب إلى معمر بن أودي بن حسان وهو الجد الجامع للقبائل المعقلىة، ومن المعروف أن المغامرة لم يشاركوا جميعهم في هذه الحرب.

- ٥١- محمد و ولد محمذن: م س، ص ٢١٥.
- ٥٢- تتواتر الروايات الشعبية المحلية المتداولة أن سيد الحسن بن القاضي وكان عاملاً لناصر الدين على الصدقات جاء إلى رجل يدعى "بيه" بن أحمد بن أصول الصكاعي فطلب منه إخراج زكاة إبل عنده، فامتنع، واحتفى له بنو حسان فووقت الحرب وسميت لذلك "شريبه" على خلاف في هذا التفسير. الخليل النحوي: م ن ص ٣٠٧.
- ٥٣- محمد اليدالي: "أمر الولي ناصر الدين" م س، ص ١٢٧.
- ٥٤- م م السعد: حرب شريبه، ص ٨٤.
- ٥٥- م م السعد: م ن ٩٦.
- ٥٦- عبدالله و ولد بن حميده: م س، ص ٢١.
- ٥٧- عن الحركات الصوفية في موريتانيا وتاريخ دخولها وأقسامها وفروعها وسلسلتها وشيوخها راجع:
- الخليل النحوي: المنارة والرباط، ١٢٠ - ١٢٦.
- محمد فاضل و ولد الخطاب: لمحة عن الطرق الصوفية في موريتانيا، مجلة الموكب، العدد ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٠ ص ٣٨ - ٤١.
- أحمد و ولد حبيب الله: تاريخ الأدب الموريتاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٦م، ص ٥٥ - ٦٣.
- عبدالله الحسن بن حميدة: م س، ٢٨ - ٣٣.
- ٥٨- بن سالم حميش: التشكلات الأيديولوجية في الإسلام، الهلال العربية للطباعة والنشر، الرباط، ط١، ١٩٨٨م، ص ٧٠.
- ٥٩- بسالم حميش: م ن، ص ٧٠.
- ٦٠- عن فروع الحركات الصوفية في موريتانيا وفي الصحراء المغربية انظر: الدراسة التي قام بها الدكتور محمد الظريف تحت عنوان: الحركات الصوفية وأثرها في أدب الصحراء (١٨٠٠ - ١٩٥٦) ط١ - ٢٠٠٢ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الحسن الثاني المحمدية.
- ٦١- الخليل النحوي: م ن، بتصرف ص ٧٩.
- ٦٢- هو القاضي عياض بن موسى بن عياض بن عمرو بن اليحصبي السبتي، أبو الفضل (٤٧٦ - ٥٤٤هـ، ١٠٨٢ - ١١٤٩م): عالم المغرب وإمام أهل الحديث في وقته. كان من أعلم الناس بكلام العرب وأنسابهم وأيامهم. ولى قضاء سبتة، ومولده فيها، ثم قضاء غر

ناطة. وتوفى بمراكش مسموما. من تصانيفه (الشفاء بتعريف حقوق المصطفى - ط) و(الغنية - خ) في ذكر مشيخته، و (ترتيب كتاب المدارك وتقريب المسالك في معرفة أعلام مذهب الإمام مالك - خ) مجلدان، و (شرح صحيح مسلم - خ) و (مشارك الانوار - ط) مجلدان، في الحديث، و (الإلماح إلى معرفة أصول الرواية وتقييد السماع) في مصطلح الحديث وكتاب في (التاريخ). وجمع المقري سيرته وأخباره في كتاب (أزهار الرياض في أخبار القا عياض - ط) ثلاثة مجلدات من أربعة. انظر الزركلي، الأعلام، ج ٥، ص ٩٩.

٦٣- عبد الله ولد محمد سالم: م س ص ٦١.

٦٤- لم نشأ التعريف بكل مدينة من هذه المدن وذلك لكثرة ما لاكتها البحوث في تكرار ممل، لذا نكتفي بالإحالة على أهم مصادر التعريف بها، انظر:

- محمد المختار ولد أباه: الشعر والشعراء في موريتانيا، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط ١، ١٩٨٧م.

- القاضي بيّ بن سليمان: م س، ص ٢٩ - ٣٧.

- الخليل النحوي: م س، ص ٦٦ - ٧٤.

٦٥- جمال ولد الحسن: م ن، ص ٤٨.

٦٦- من أهم تلك الأعمال أطروحة الأستاذ دودو ولد عبد الله: الحركة الفكرية في بلاد شنقيط خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ جامعة محمد الخامس ١٩٩٢ - ١٩٩٣.

٦٧- انظر فصل السياق الثقافي والأدبي من هذا العمل.

٦٨- ولد السعد: م س، ج ١ م س، ص ١٢١.

٦٩- المختار ولد حامدن: التاريخ السياسي، موسوعة حياة موريتانيا، دار القرب الإسلامي، بيروت، ط ٢٠٠٠، م ١ ص.

٧٠- إدوعيش: هي مجموعة قبلية من أصل مرايطي (صنهاجي) تمكنت من تأسيس

إمارة في منطقة تكانت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وتكاد هذه الإمارة تكون الإمارة الوحيد غير المفترية في البلاد. لمزيد من المعلومات انظر: بابن الشيخ سيديا: إمارة إدوعيش ومشغوف، دراسة وتحقيق: يزيد به ولد محمد محمود، نواكشوط ١٩٩٢م، ص ٢٩٢. وكذلك كتاب:

Pierre.Amilhat: petite chronique des Idouaich. Guerriers des

**Almoravides sahariens .Paris Revue des Etudes Islamiques N0
1,1937pp 41-130.**

- ٧١- عن الإمارات الموريتانية راجع:
- المختار ولد حامدن: التاريخ السياسي، موسوعة حياة موريتانيا، دار الغرب الاسلامي، بيروت ط١، ٢٠٠٠م ص٩٥- ٢٠٤.
- محمد المختار ولد السعد: الإمارات والمجال الأميري البيضاني خلال القرنين ١٨ و١٩م، حوليات كلية الآداب، العدد ٢ سنة ١٩٩٠ ص٣٦.
- ٧٢- جمال ولد الحسن: م س ص ٦٤.
- ٧٣- السيد ولد أباه: التعددية الديمقراطية وأزمة الدولة الوطنية، ضمن مجلة المستقبل العربي، العدد ١٩٨ بتاريخ ٨/١٩٩٥م، ص ٨٩.
- ٧٤- عبد الله ولد بن أحمد: م س ص ٥٠.
- ٧٥- جمال ولد الحسن: م س ص ١٠٠.
- ٧٦- عبد الله ولد محمد سالم: م س، ص ٥٤.
- ٧٧- هو أحمد المأمون بن محمد بن الصوفي بن عبد الله اليعقوبي من فخذ الإمام من قبيلة إديقب (١٧٢٨- ١٨٢٠م) تتلمذ على ابن بونه ثم خالفه، كانت له في الشعر مدرسة بجانب التكلف البديعي. انظر ترجمته في:
- الشعر الشنقيطي في القرن ١٢ هـ، ص ١٤٧.
- معجم المؤلفين في القطر الشنقيطي، ص ١١- ١٢.
- الشعر والشعراء في موريتانيا، محمد المختار ولد أباه: الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط١، ١٩٨٧م، ص ٧٣.
- الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ص ٢١٧.
- الشعر الشنقيطي من القرن ١٢هـ إلى القرن ١٣هـ، صص ٥١١- ٥١٢.
- ٧٨- عبد الله ولد محمد سالم: م س، ص ٥٤.
- ٧٩- المختار ولد حامدن: الحياة الثقافية، موسوعة حياة موريتانيا، الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٩٠م، ص ١٨٧.
- ٨٠- ولد السعد: م س ج ١ ص ٢٢٨.
- ٨١- لمزيد من المعلومات عن هذه الفئات انظر:
- De Chassey(francis):l'Etrier,la houe et le livre Paris, Anthopos,

1978.

- Aubinere(y): La hierarchie sociale des maures ,memoire CHEAM.n`1496.1949.
- Marchesin(Philippe) : Tribus,Ethnies et pouvoir en Mauritanie karthala1992,pp34-41.

- أحمد محفوظ مناه: ميراث السبية، صص ٤٢ - ٤٩.

- ولد السعد: م س، ص ٢٢٩ - ٢٤٥.

83 - c.Hames: La societ  maure et le système des castes hors de L'Inde. Cahiers international de sociologie(paris) vol 66 1969 .p175.

ومن الجدير بالذكر أن هامس c.Hames رجع عن رأيه هذا بعد نشره عام ١٩٧٧م لدراسة بعنوان " المركز والعلاقات الاجتماعية قبل الاستعمار" وقد لاحظ أن المجتمع الموريتاني التقليدي يسمح بكثير من عمليات الصعود والهبوط في السلم الهرمي كما أوضحنا أعلاه.

٨٢- عبد الودود ولد الشيخ: القرابة والسلطة، حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد ٢ سنة ١٩٩٤م ترجمة: السيد ولد أبياء، ج ٢ ص ٧٤.

٨٤- محمد مفتاح: م س ص.

٨٥- فقرة سابقة من هذا العمل.

٨٦- إدوارد سعيد: الإستشراق ص ٣٩.

٨٧- لمزيد من المعلومات عن الحضور الأوروبي على السواحل الموريتانية انظر

**Christine Daure-Serfaty: La Mauritanie,
Edition: L'Harmattan 1993 paris pp48-50**

٨٨- ولد السعد: السياسة التوسعية الفرنسية في القرن ١٩ ومكانة موريتانيا في اهتمامات فرنسا الاستعمارية في شمال غرب أفريقيا، مجلة مصادر العدد ٢ سنة ٢٠٠٢م، ص ٤٠.

٨٩- محمود بن محمدن: م س، ص ٩١.

٩٠- الجنرال فيدرب Lous-Leon Faidherbe : (١٨١٨ - ١٨٨٩م) ضابط فرنسي بدأ خدمته في الجزائر (١٨٤٢ - ١٨٤٧ ، ١٨٤٩ - ١٨٥٢) ثم تحول إلى السينغال ١٨٥٢ ليعين حاكماً فرنسياً على السينغال بين سنتي ١٨٥٤ - ١٨٦١ للمرة الأولى، وبين سنتي ١٨٦٢ - ١٨٦٥ للمرة الثانية، يعتبر من أكثر الفرنسيين اهتماماً بنشر الاستعمار

- الفرنسي في منطقة السينغاليابا والصحراء الكبرى. انظر محمدو بن محمدن: م س، ص ٨٢ .
- ٩١- محمد الأمين ولد الشيخ عبد الله والناني ولد الحسين: التاريخ والمجتمع، ضمن كتاب: موريتانيا، الثقافة والدولة والمجتمع، ص ٨٢.
- ٩٢- محمد المختار بن محمد الهادي: النضال الوطني في موريتانيا (١٩٠٣- ١٩٦٠) رسالة الدكتوراه السلك الثالث، جامعة بغداد - ١٩٩٧م، صص ٣٩- ٤٠.
- ٩٣- كزاي كابلواني Xavier Cappolani (١٨٨٦٦- ١٩٠٥) أحد الإداريين الفرنسيين، ارتبط اسمه بالاحتلال الفرنسي لموريتانيا، وقد أدرك هذا الإداري أهمية الدور الذي يلعبه الإسلام في المنطقة، فاعتنى بدراسته وتخصص في الطرق الصوفية وألف حولها بالتعاون مع أكتاف دويونت Octave Depont كتاباً كبيراً بعنوان: Les confreries religieuses musulmanes وقد تزعم كابلواني النفوذ الفرنسي في المنطقة مستفيداً من وضعية الفوضى التي كانت تعرفها البلاد حينها، ولم يكف ينهاي مشروع الاحتلال حتى قتلته المقاومة يوم ١٢ مايو ١٩٠٥م.
- انظر: محمد الراضي ولد صدقن: السياسة الاستعمارية في موريتانيا وأثرها على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، ط١- انواكشوط ص ٥٣ وكذلك محمدو ولد محذن: مصدر تسمية موريتانيا (وثيقة فرنسية مؤلفة سنة ١٨٤٣م) ترجمة وتحقيق. حوليات جامعة نواكشوط، العدد ٦، ١٩٩٩م ص ٦٥.
- ٩٤- ولد صدقن: م س، ص ٥٤- ٥٥.
- ٩٥- لقد أبرمت فرنسا مع إسبانيا في ٢٨ يونيو ١٩٠٠م اتفاقية تعترف فيها فرنسا لإسبانيا بحقوقها في الأماكن الواقعة بين الرأس الأبيض ورأس جيببي.
- ٩٦- ولد صدقن: م س، ص ٥٦.
- ٩٧- لمزيد من المعلومات انظر:
- De Chasse (francis) La Mauritanie(1900-1975) op.cit.p46**
- ٩٨- ولد صدقن: م س، ص ٧٧.
- ٩٩- عن أهم المراحل الاستعمارية في موريتانيا راجع:
- De Chasse: La Mauritanie(1900-1975) po.cit.pp39-46**
- ١٠٠- عن هذه الأحزاب السياسية وما رافقها من وعي انظر: جان لويس بالانس : النظام السياسي الموريتاني؛ ترجمة يحيى ولد محمود ولد عثمان، مذكرة تخرج- قسم الترجمة

- كلية الآداب- جامعة نواكشوط ١٩٩٣- ١٩٩٤م وكذا محمد المختار ولد محمد الهادي: م س، ص١٢٩- ١٤٩.

١٠١- هو الشيخ سعد بوه بن الشيخ محمد فاضل بن مامين القلطي (توفي ١٩١٧م) من اعيان البلاد الموريتانية وأحد أبرز مشايخ الطريقة القادرية، تجاوز نفوذه موريتانيا، حيث يوجد له أتباع في غرب إفريقيا، خاصة في السنغال. انظر: محمدن ولد محمود: التواصل بين البلاد الموريتانية والعالم العربي الإسلامي خلال القرن ١٩م في مخيلة الآخر. ضمن أعمال ندوة: التواصل الثقافي بين المشرق والمغرب العربيين ودور موريتانيا فيه ص١٧٦، الشارقة ١٩٩٩م.

١٠٢- هو الشيخ سيدي بابيه بن الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيدي بن المختار بن هيبه الانتشائي(١٢٧٧- ١٣٤٢هـ) = (١٨٦٠- ١٩٢٤م) عالم جليل وشخصية سياسية بارزة، فعلت في التاريخ الموريتاني المعاصر، له العديد من المؤلفات العلمية تتوزع بين الفقه والتصوف والتاريخ. انظر ترجمته وافية في مقدمة تحقيق الدكتور إزيد بيه ولد محمد محمود لكتاب: إمارتا إدوعيش ومشغوف للشيخ سيدي بابيه، ص ١٨- ٨٤ ط١- ١٩٩٢ م نواكشوط.

١٠٣- ولد صدقن: م س، ص٥٩.

١٠٤- عن هذا الشيخ المجاهد ومواقفه الفكرية والجهادية انظر: د/محمد الظريف: م س، ص١٣٥- ١٤٥.

١٠٥- حماه الله ولد السالم: "العلماء الموريتانيون والاستعمار الفرنسي" - بعض مشاغل الاصلاحية وهموم النهضة - مجلة مصادر العدد ٢ ص٧٧ سنة ٢٠٠٢م مختبر الدراسات والبحوث التاريخية - نواكشوط.

١٠٦- م ن، ص٨٠.

١٠٧- عن الذين هاجروا رفضا لمساكنة الاحتلال انظر: محمد المختار ولد محمد الهادي: م س، ص ٧٨.

١٠٨- عن هذه الأبيات وترجمة صاحبها انظر: عبد الله بن أحمد بن حمدي: مختارات من الشعر الإسلامي الموريتاني قبل الاستقلال، ص٢٠٦، ٢١٨.

١٠٩- الخليل النحوي: م س، ص٣٣٩.

١١٠- محمود بن محمدن: م س، ص٣١٢.

١١١- الخليل النحوي: م س، ص٢٦٩.

١١٢ - محمد سعيد بن أحمدو: م س، ص ١٠٠.

١١٣ - عن هذه الأهداف وأساليب الاستعمار الفرنسي في تحقيقها، انظر

De CHassey :PP105-114.

114 - De CHassey: p106.

115 - IBID, P107.

١١٦ - عن الاستراتيجيات التي اتبعتها الاستعمار في سبيل نشر تعليمه، انظر: ولد صدفن:

"المدرسة الاستعمارية الفرنسية في موريتانيا ومجتمع البيضان" (١٩٠٤ - ١٩٦٠) مجلة
مصادر العدد ٣، صص ١٠٦ - ١٢٣.

١١٧ - عن المحاضرة ونظامها التربوي انظر: الفصل الثاني من هذا الباب، وكذا الخليل
النحوي: م س، ص ٤٨.

١١٨ - الخليل النحوي: م ن، ص ٣٤٥.

١١٩ - انظر الأبيات في عبد الله بن أحمد بن حمدي: م س، ص ٢٥.

١٢٠ - سيدي محمد ولد الجيد: الطبقة الوسطى في المجتمع الموريتاني، بحث لنيل شهادة
الماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة، ١٩٩٧ - ١٩٩٨ م، ص ١٤٩،
وكذلك **DE CHassey: P 86**.

Ibid,P86 - ١٢١

١٢٢ - أحمد محفوظ مناه: ميراث السبية، ص ١٠١.

١٢٣ - السيد ولد أباه: م س، ص ١٩٢.

١٢٤ - محمد سعيد بن أحمدو: م س، ص ١٢٦.

١٢٥ - السيد ولد أباه: م س، ص ١٠٨.

١٢٦ - جان لويس بالانس: م س، ص ٣٢.

١٢٧ - محمد ولد عبيدي: ما بعد المليون شاعر - مدخل لقراءة الشعر الشعري الموريتاني
المعاصر - ص ٥٦ الشارقة ١٩٩٩ م.

١٢٨ - محمد ولد عبيدي: م ن، ص ٦٨.

**129 - Marchesin(Philippe) : Tribus,Ethnies et Pouvoire en
Mauritanie,karthala1992,P164.**

١٣٠ - لقد سبقت هذه التجربة إرهابات أولية بتاريخ ١٩ ديسمبر ١٩٨٦ م وذلك حين
أجريت أول انتخابات بلدية على مستوى عواصم الولايات.

١٣١ - السيد ولد أباه: م س، ص ١٣٠.

- ١٣٢- نادر كاظم: تمثيلات الآخر (صورة السود في المتخيل العربي الوسيط)، وزارة الثقافة والتراث الوطني، البحرين، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٠٠.
- ١٣٣- د/محمد الأمين ولد سيدي باب: الديني والسياسي في التجربة الموريتانية المعاصرة نص محاضرة ألقيت في كلية الآداب بجامعة نواكشوط ضمن نشاط نظمته جمعية المؤرخين الموريتانيين يوم ٢٠٠٤/١٢/٣٠م ونشرت بموقع:
<http://www.amin.org/views/uncat/2005/feb/feb163.html>
- ١٣٤- المرجع نفسه.
- ١٣٥- للمزيد من المعلومات عن تاريخ هذه الحركات انظر: د/محمد الأمين ولد سيدي باب: مظاهر المشاركة السياسية في موريتانيا: مركز دراسات الوحدة العربية، ط١ ٢٠٠٥م، صص(٦٧- ٩٨) _ (١٤٨- ١٥٦).
- ١٣٦- محمد ولد عبيدي: م، س، صص ١٥٤- ١٥٧.
- ١٣٧- د/ عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، ص ١٤.

هوامش الفصل الثاني من الباب الأول

- ١- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، ط١، ص١٩ دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧م.
- ٢- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ط٦، ص٤١، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩٤م.
- ٣- عبدالله ولد حميدة: م س، ص ٣٦.
- ٤- دود ولد عبدالله: الثقافة والأدب، ضمن كتاب: موريتانيا الثقافة والدولة والمجتمع، ص ١٦٤.
- ٥- ولد حميدة: م س، ص ٤٤.
- ٦- ولد السعد: حرب شربية، ص ١٥١. وولد الحسن: مظاهر الوعي القومي عند مثقفي بلاد شنقيط في القرنين ١٨ و ١٩ م، مجلة المستقبل العربي. السنة ٧ العدد ٧٢، شباط/ فبراير ١٩٨٥، ص ١٢٣ ومحمد المختار ولد أباه، م س، ص ١٥.
- ٧- أحمد الأمين الشنقيطي، م س، ص ٤٧٦.
- ٨- الخليل النحوي: م س ٢٥٢.
- ٩- المرجع نفسه، ص ٢٠٤.
- ١٠- سنفصل القول في هذا الموضوع في محور "الشعر بين الإنتاج والتلقي" كما يمكن العودة لمزيد من التوسع إلى: يحيى ولد البراء: ألفية ابن مالك وأثرها في الثقافة الموريتانية، مدرسة تكوين الأساتذة السنة ١٩٨٥ - ١٩٨٦م.
- ١١- أحمد ولد الحسن: م س، ص ١٠٠.
- ١٢- ابن خلدون: المقدمة، م س، ص ١٠٢٧.
- ١٣- F. Braudel. Ecris sur L, Histoire - p 298. نقلاً عن ابن السعد - حرب شربية.
- ١٤- حماد الله ولد السالم: حوار المركز والأطراف، م س، ص ٥٣.
- ١٥- ولد عبدالله: الحركة الفكرية في بلاد شنقيط، م س، ص ٧٥.
- ١٦- م ن ص ٧٥.

- ١٧- ولد عبدالله: الثقافة والأدب، م س، ص ١٧٤.
- ١٨- ولد أباه: م س، ص ٢٣.
- ١٩- الخليل النحوي: م س، ص ٥٣.
- ٢٠- د / محمد الظريف: م س، ص ١٣.
- ٢١- لمعرفة المزيد من المعلومات حول نماذج من تلك المساجلات والمناظرات انظر: ولد عبدالله: جوانب من الصراع الفكري في بلاد شنقيط خلال القرن ١٢هـ / ١٨م، ضمن كتاب: دور موريتانيا في التواصل الفكري المشرقي - المغربي، صص ٦٣ - ٨١.
- ٢٢- د / محمد الظريف: م س ص ١٩٨.
- ٢٣- ولد أباه: م س، ص ٢٤.
- ٢٤- أحمد الأمين الشنقيطي: م س، ص ٥٢٠.
- ٢٥- "رأس مادس" موقع جبلي في منطقة "تيرس" بشمال بلاد شنقيط و"النون" السمك و"البحر" المحيط الأطلسي، ولعله يعني أيضاً نهر السنغال، فلقد كان المختار بن بونه يحول بين أقصى الشمال (تيرس) وأقصى الساحل الأطلسي والجنوب (نهر السينغال) ويتجه إلى شرق البلاد أحياناً - انظر: الخليل النحوي: م س، ص ٥ وكذا الهامش ١١.
- ٢٦- محمد اليدالي: نصوص محمد التاريخ الموريتاني - تقديم وتحقيق محمد ولد باباه، م س، ص ٢٨.
- ٢٧- الخليل النحوي: م س، ص ٥٧.
- ٢٨- ابن البراء: م س، ص ١٨.
- ٢٩- أحمد بوحسن: التقليد وتاريخ الأدب العربي، ضمن ندوة: التحقيق، التقليد - القطيعة - السيرورة - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط ١٩٩٧، ص ٥ - ٨٦.
- ٣٠- محمد النابغة بن عمر القلاوي: بوطليحية (نظم في المعتمد من الكتب والفتوى على مذهب المالكية) تحقيق ودراسة: يحيى بن البراء - مؤسسة الريان والمكتبة المكية - ط ١ - ٢٠٠٢ - بيروت، ص ١٣٧.
- ٣١- ناصر الدين اللقاني: (٨٧٣ - ٩٥٨هـ) حمد بن الحسن بن علي بن عبد الرحمن، ناصر الدين، أبو عبدالله اللقاني، أحد كبار علماء المالكية ومدريسيهم. شارك أخاه شمس الدين في غالب شيوخه، وأخذ المعقولات عن علي العجمي، وغيرموانتهت إليه رئاسة المذهب المالكي بعد موت أخيه المتقدم، واستقمت من سائر الأقاليم

في العلوم العقلية والنقلية ودرّس في الأزهر، فأخذ عنه العلماء من مختلف المذاهب، وتجرّد في آخر عمره وفرّق أمواله.

له حواشٍ على "التوضيح" و"شرح جمع الجوامع" للمحلي، و"شرح العقائد" للسعد التفتازاني، وله شرح خطبة "المختصر". انظر: نيل الابتهاج ٥٩٠ برقم ٦٢٥، شجرة النور الزكية ٢٧١ برقم ١٠٠٦.

٣٢- الشيخ عَلِيّش (١٢١٧ - ١٢٩٩هـ، ١٨٠٢ - ١٨٨٢م)، محمد بن أحمد بن محمد عليش، أبو عبد الله؛ فقيه من أعيان المالكية. مغربي الأصل، من أهل طرابلس الغرب. ولد بالقاهرة وتعلم بالأزهر، وولى مشيخة المالكية فيه، ولما كانت ثورة عرابي باشا اتهم بموالاتها فأخذ من داره، وهو مريض، محمولاً لا حراك به، وألقي في سجن المستشفى، فتوفي فيه، بالقاهرة. من تصانيفه (فتح العلي المالكي في الفتوى على مذهب الإمام مالك - ط) جزآن، وهو مجموع فتاويه، و(منح الجليل على مختصر خليل - ط) أربعة أجزاء، في فقه المالكية، و(هداية السالك - ط) في البلاغة، و(تدريب المتدي وتذكرة المنتهى - ط) في الفرائض و(حل المعقود من نظم المقصود - ط) في الصرف، و(موصل الطلاب لمنح الوهاب - خ) نحو، و(القول المنجي - ط) حاشية على مولد البرزنجي، و(شرح العقائد الكبرى للسنوسي - خ). الزركلي: الأعلام، ج٦، ص١٩، ط١٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٧م.

٣٣- محمد عابد الجابري: م س، ص ٤٣ - ٥٣.

٣٤- د/ميجان الرويلي، د/سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص ٧٤، ط ٢، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ٢٠٠٠م.

٣٥- حماد الله ولد السالم: م س، ص ٥٦.

٣٦- يراجع الفصل الثالث من كتاب ولد السالم: حوار المركز والأطراف في الثقافة العربية، ص ١١٢ - ١٨١، حيث قدم فيه عرضاً وافياً عن تلك الأسانيد والإجازات التي تلقاها الشناقطة من علماء المشرق العربي.

٣٧- يراجع نص الرسالة في كتاب: جلال الدين السيوطي: الحاوي للفتاوي، ط ١، ج ١، صص ٣٧٧ - ٣٨٥، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

٣٨- قال الإمام السيوطي في ترجمته لنفسه في كتابه حسن المحاضرة، في أثناء حديثه على من كان بمصر من الأئمة المجتهدين: "وسافرت بحمد الله تعالى إلى بلاد الشام والحجاز واليمن والهند والمغرب والتكروان" انظر، السيوطي: حسن المحاضرة في

تاريخ مصر والقاهرة، ج ١، ص ٢٣٨، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط ١، ١٩٦٧م،
دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

٣٩- حماد الله ولد السالم: م س، ص ١٢٨.

٤٠- انظر هذه القائمة في: الخليل النحوي: م س، ص ١٨٧ - ١٩٠.

٤١- ولد الحسن: م س، ص ٧٧.

٤٢- محمد عابد الجابري: م س، ص ٥٠.

٤٣- هو الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا بن المختار بن الهبة الأبيري (١٢٤٧هـ = ١٨٣٢م - ١٢٨٦هـ = ١٨٦٩م) درس في محضرة أبيه وكان وحيداً، وقد تلقى على يديه مختلف العلوم وأصبح أحد مريديه في التصوف، كغيره من الطلبة، أظهر نبوغاً في كافة العلوم، لكنه مال إلى الأدب أكثر، فدرس دواوين الشعر الأموي والعباسي والأندلسي، وظهر ذلك جلياً في شعره، لم يخلف من الكتب سوى ديوان شعر، يضم ١٩٢٠ بيتاً، وقد قام بجمعه وتحقيقه كل من عبد الله بن سيديا والناجي فال وذلك في المدرسة العليا للأساتذة والمفتشين، شعبة الآداب، السنة الدراسية ١٩٨٢ - ١٩٨٣م. ترجم له جلّ الباحثين الموريتانيين، وكانوا في ذلك عيالاً على وسيط ابن الأمين. انظر:

٧- الوسيط في تراجم أدياء شنقيط ص ٢٤٣.

٨- الشعر والشعراء في موريتانيا ص ٧٥.

٩- المنارة والرباط، ص ٥١٦.

١٠- الشعر الشنقيطي في القرن ١٣، ص ١٣٨.

(١) نرى من المفيد هنا التعريف بأسماء الأعلام المذكورين في هذا النص وقد اعتمدنا

في ذلك على محققي ديوانه، ص ١٦٠ وما بعدها، وكذا على الخليل النحوي، ص ٢٢٢ - ٢٢٣.

(ب) الليث (أبو الحارث) بن سعد بن عبد الرحمن الفهمي، محدث فقيه (توفي ٩٤هـ).

(ت) النعمان (أبو حنيفة) بن ثابت، أحد الأئمة الأربعة (ت ١٥٠هـ).

(ث) الأشعري (أبو الحسن) بن علي، إمام الطائفة الأشعرية (ت ٢٢٤هـ).

(ج) الجويني (إمام الحرمين) عبد الملك بن عبد الله (٤٨٧هـ).

(ح) الجنيد (أبو القاسم) بن محمد بن الجنيد البغدادي، يعرف بإمام الطائفة (ت ٢٩٧هـ).

(خ) الخليل بن أحمد الفراهيدي، إمام اللغة والنحو وواضع علم العروض (ت ١٧٠هـ).

(د) سيبويه (أبو بشر) عمرو بن عثمان إمام النحو بالبصرة (ت ١٩٦هـ).

(ذ) الأخفشان: أطلق هذا اللقب (الأخفش) على مجموعة من النحاة واللغويين، منهم الخفش الأوسط "سعيد بن مسعدة" (ت ٢١٥هـ) والأخفش الأصغر "علي بن سليمان" (٣١٥هـ).

(ر) دارا: ملك بابل. وكسرى: ملك الفرس.

(ز) مهلهل بن ربيعة بن الحارث، أخو كليب خاض بسبب مقتله حرب البسوس (ت نحو ١٠٠ قهـ).

(س) المرقش الأكبر: ربيعة بن سعد بن مالك بن بكر، شارك في حرب البسوس (ت ٧٥ قهـ). والمرقش الأصغر: بن سليمان بن سعد بن مالك، قريب الأكبر، وكلاهما شاعر. (ش) الأعميان: بشار بن برد وأبو العلاء المعري.

(ص) الأعشى: لقب لجماعة من الشعراء، منهم: ميمون بن قيس أعشى بكر، أدرك البعثة ونظم قصيدة في مدح النبي صلى الله عليه وسلم ثم صدَّ عن ذلك (ت ٨هـ)، ومنهم أعشى مازن، ذكر ابن الأعرابي له أرجوزة ألقاها بين يدي رسول الله عليه الصلاة والسلام.

(ض) أبو نواس: الحسين بن هانئ، شاعر شهير (٢٠٠هـ).

(ط) ابن الحسين: أحمد بن الحسين المتنبّي، أشهر من أن يعرف (٣٥٤هـ).

٤٥ - لقد درجت أغلب البحوث التي قدّمت عن هذه الحقبة على تناول التيارات الفقهية والعقدية التي توزّعت ثقافة القوم، ولعلّ من أوضحها رؤية ما قدّمه الدكتور محمد الظريف في أطروحته المشار إليها. انظر، محمد الظريف: م، س، ص ٧٠ - ٧٤.

٤٦ - انظر مبحث: الشعر الموريتاني بين الإنتاج والتلقي من هذا الفصل.

٤٧ - محمد عابد الجابري: م، س، ص ٤١.

48 – DE Chassey: P 342.

٤٩ - الخليل النحوي: م، س، ص ٤٢٣.

٥٠ - عن موجات الجفاف المتلاحقة التي ضربت البلاد، انظر، الخليل النحوي: م، س، ص ٤٣٧ - ٤٤٠.

٥١ - م، ن، ص ٤٥١.

٥٢ - فقرة سابقة من هذا العمل.

٥٣ - الخليل النحوي: م، س، ص ٤٣٦.

٥٤ - لمزيد من المعلومات عن هذه العوامل، راجع، محمد ولد عبيدي: م، س، ص ٨٥ - ٨٦.

٥٥ - سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة، نحو ممارسة أدبية جديدة، ط ١ - ص ٣٦، كتاب

- الجيب، منشورات جريدة الزمن، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.
- ٥٦ - أحمد محفوظ مناه: م س، ص ١٤٥.
- ٥٧ - استمرنا هذا المفهوم من سعيد يقطين: م س، ص ٤١
- ٥٨ - عيد الله الغدامي: النقد الثقافي، م س، ص ٨٩.
- ٥٩ - استمرنا هذا المصطلح من الجابري: م س، ص ٤٥.
- ٦٠ - م ن، ص ٤٥.
- ٦١ - حبيب مونسي: القراءة والحدائث، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٥٥.
- ٦٢ - فقرة سابقة من هذا العمل.
- ٦٣ - العبارة للناقد كليفوردي غيرتس، نقلا عن دا نادر كاظم: م س، ص ٢٩٧.
- ٦٤ - عبد الله الغدامي: م س، صص ٦٥ - ٦٦.

65 - Rastier (Francois): Le problème épistémologique du contexte et de L interpretation dans les sciences du Langage: Revue:Langage No 129 mars 1998 Paris,P106

٦٦ - لمزيد من الاطلاع يمكن الرجوع إلى المصادر العديدة لهذه النظرية، ولعل من أكثرها إحاطة وجودة كتاب: روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين إبراهيم، النادي الأدبي جدة ط١، ١٩٩٤م.

٦٧ - ادريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط١، ١٩٩٥م، ص ٢٨٦.

٦٨ - المرجع نفسه، ص ٢٨٧ - ٢٨٨.

٦٩ - عنوان كتاب للدكتور محمد مفتاح، صادر عن المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩

٧٠ - محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والثقافي)، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠م ص ١٣١.

٧١ - عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية، ط١، ٢٠٠٤م مركز ارتياد الآفاق، أبو ظبي، ص ٨٣ - ٨٥.

٧٢ - انظر على سبيل المثال لا الحصر: إدريس الناظوري: قضية الإسلام والشعر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦م وكذا كتاب: سامي مكي العاني: الإسلام والشعر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٦٦، يونيو ١٩٨٣م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،

- ٧٢- ابن رازكه (سيدي عبد الله): الديوان، تحقيق ودراسة محمد سعيد بن دهاء، ط١- ١٩٨٦م ص ٣٠، مطبعة النجاح.
- ٧٤- ابن اميوجة (سيدي عبد الله بن سيدي محمد بن محمد الصغير): ضالة الأديب، تحقيق الدكتور أحمد بن الحسن، ط١، ١٩٩٦م، ص ٥٠. منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، الرباط.
- ٧٥- هو أحد شعراء مدونتنا - أنظر ترجمته في ملحق هذه الدراسة.
- ٧٦- لكبيد بن جب التتدغي: الديوان: جمع وتحقيق أحمد بن الشائع - ط١ - ١٩٩٢ - ص ٤٧ قابس - تونس.
- ٧٧- عالم وشيخ محضرة معروفة توفيت سنة ١٩٧٤م.
- ٧٨- انظر مجلة الشعاع - العدد السابع يونيو ١٩٩٠م المعهد العالي للدراسات والبحوث الإسلامية (محاضرة أهل داداه والصراع من أجل البلاء - محمد محفوظ ولد أحمد - ص ١٠).
- ٧٨- ولد الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن ١٣ ص ١٧٠.
- ٧٩- جمال الدين بن الشيخ: م ن ص ٧.
- ٨٠- سبقت ترجمة الشاعر أحمد المأمون في الفصل الأول، هامش ٧٧، ومن الجدير بالملاحظة أنه من القبيلة ذاتها التي أنزلت بابنها الشاعر حبيب بن بلا اليعقوبي التعزير والعقاب لمجرد تغزله ببيتين شعريين، كما رأينا سابقاً في آلية التائيم.
- ٨١- الوسيط في تراجم أدباء شنقيط ص ٢١٨.
- ٨٢- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، ط٢، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢ القاهرة، ص ٧٨.
- ٨٣- الوسيط ص ٢٤٣.
- ٨٤- ابن البراء: م، س، ص ٤١.
- ٨٥- هو المختار بن بونه الجكني (توفي ١٢٢٠هـ) أحد أكابر علماء شنقيط، وأعظمهم أثراً في حياته الثقافية، اشتهر بالفيتة التي ضمنها زيادات التسهيل على الخلاصة، كلاهما لابن مالك وتعرف محلياً بـ"الأحمرار"، وشرحه على الألفيتين بالطرة، والجميع بالجامع. ترجم له في البرتلي: فتح الشكور (بيروت ص ١٤١، تونس ص ٦٦) والمحجوبي: منح الرب الغفور، ص ١٩، والشنقيطي: الوسيط، ص ٢٧٧، والبغدادي: هدية العارفين،

- ج ٦، ص ٤٢٢، وكنون: النبوغ المغربي، ج ١، ص ٢٦٤، وابن حامد، الحياة الثقافية ص ٢٤٩،
والنحوي: بلاد شنقيط، ص ٤٩٠ - ٥٣٠، وولد عبد الله: الحركة الفكرية، ص ٢٠٣،
نقلا عن أحمد بن الحسن: تحقيق ودراسة: ضالة الأديب، م س، ص ١٠٢ الهامش رقم ١٠.
- ٨٦- الوسيط، ص ٢٧٧.
- ٨٧- عالم وشاعر توفي ١٣٢٩هـ.
- ٨٨- ابن أبيه م، س، ص ٣٥٨.
- ٨٩- من تلك المتون على سبيل المثال: "تبصرة الأذهان" لابن بونة و"نور الآقاح" وشرحه
"فيض الفتاح" لسيدى عبد الله بن الحاج إبراهيم.
- ٩٠- فرانك شورفيجن: نظرية التلقي: ضمن كتاب بحوث في القراءة والتلقي: ترجمة
محمد خير البقاعي ص ٥٠ - مركز الإنماء الحضاري ط ١ - ١٩٩٨م.
- ٩١- ولد أبيه م س ص ٢٥ - ٢٦.
- ٩٢- الشيخ سيدي محمد: الديوان، جمع وتحقيق:، عبد الله بن سيدي وعالي الملقب
الناجي فال بن سيدي، المدرسة العليا للأساتذة والمفتشين، شعبة الآداب، السنة الدراسية
١٩٨٢ - ١٩٨٣م، ص ٤٤.
- ٩٣- ولد الحسن: م س ص ١١٧.
- ٩٤- الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا: م ن، ص ٤٤.
- ٩٥- إبراهيم النجار: شعراء عباسيون منسيون، دار الغرب الإسلامي، ط ١، ١٩٩٧م،
بيروت، القسم الأول، ج ١ ص ٥٧.
- ٩٦- توفيق قريرة: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي - مجلة عالم
الفكر - العدد ٢ - المجلد ٢٢ - ديسمبر ٢٠٠٣ - الكويت.
- ٩٧- محمد ولد عبيدي: ما بعد المليون شاعر، م س، ص
- ٩٨- انظر تمهيد الباب الثاني من هذه الدراسة.
- ٩٩- يمكن في هذا السياق الرجوع إلى الكتب التي هاجمت التجربة الحدائثية في
المشرق العربي ومنها على سبيل المثال: أحمد فرج عقيلان: جناية الشعر الحر - ط ١ -
١٩٨٢، نادي أبها الأدبي - السعودية. وإسماعيل جبرائيل القيسي: نقد أصول الشعر الحر
- ط ١ - ١٩٨٦ - دار الفرقان. ود/ عدنان علي رضا التحوي: الشعر المتفلت من التفعيلة
إلى النشر، ط ١ - ٢٠٠١ - دار النحوي للنشر والتوزيع - الرياض.
- ١٠٠- شاعر متميز الصوت، مقتون بالتراث العربي، ولد سنة ١٩٥٦ بأبي تلميت، له نتاج

شعري ونثري غزير، من مؤلفاته الشعرية المخطوطة: ديوان المحكمات عراها (في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم)، وديوان "صناعة العرب" وله ديوان شعري واحد نشر مؤخراً هو "عودة الهديل" انظر ترجمته في ديوان "عودة الهديل" ص ٦٧ - ٦٨ وفي معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ج ٤، ص ١٩٦ - ١٩٧.

١٠١- محمد الحافظ ولد أحمد: مقدمة ديوان "عودة الهديل"، ص ٥، نسخة مطبوعة ضمن سبع مجموعات شعرية أصدرتها رابطة الكتاب والأدباء، غير موثقة.

١٠٢- عبدالله العذامي: النقد الثقافي، م س، ص ٧٩.

١٠٣- هو الشاعر الشاب محمد بوياء ولد الشيخ محمد فال، شاعر شاب، حاصل على الماجستير في إدارة الأعمال الدولية من الجامعة الأمريكية بلندن - بريطانيا، له قصائد عديدة، منها قصيدة "لمحة المديح" مطبوعة بمفردها، ط ١ - ٢٠٠٤، مطابع البيان بدبي، قام بتحقيق العديد من المخطوطات النادرة.

١٠٤- نسخة شخصية من إهداء الشاعر.

١٠٥- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص ١٣، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ١، ٢٠٠٥ دمشق.

١٠٦= استمرنا هذا المفهوم من كتاب: حسن البنأ عز الدين: الشعرية والثقافة - مفهوم الوعي الكتابي وملاحه في الشعر العربي القديم، ط ١ - ٢٠٠٣ م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

١٠٧- ابن رشيق: العمدة

١٠٨- عبد الجبار المطليبي: الشعراء نقاداً، ط ١ - ١٩٨٦ وزارة الثقافة - بغداد، ص

١٠٩- نذكر من تلك الكتب على سبيل المثال: البيان والتبيين للجاحظ، والموشح للمرزباني وحلية المحاضرة للحاتمي، وزهر الآداب للحصري وبيتمة الدهر للشعالي والعمدة لابن رشيق.

١١٠- لم تأخذ هذه الظاهرة من اهتمام النقاد العرب المعاصرين ما تستحقه من عناية وقد انصب اهتمام الذين كتبوا عنها على تجربة الشعراء المعاصرين وخصوصاً على بياناتهم، وكتاباتهم النثرية عن الشعر، من دون التركيز على قراءة نصوصهم الشعرية على الشعر، وبالرغم من ذلك فهناك تجارب عنيت ببعض جوانب هذه الظاهرة، نذكر منها كتابات كل من: الطاهر الهامي: الشعر على الشعر بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى القرن ٥هـ/١١م، ط ١ ٢٠٠٣، تونس، عبد الجبار

المطلبي: الشعراء نقاداً، ط ١ - ١٩٨٦ وزارة الثقافة - بغداد، أحمد يوسف علي: مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين من بشار إلى أبي العلاء - أطروحة دكتوراه - مرقونه - جامعة الزقازيق - ١٩٨٤.

أنظر - عادل الفريجات: الشعر على الشعر - مجلة الحياة الثقافية السنة ٢٠ - الممدد ١٦٢ - فبراير ٢٠٠٥ - تونس.

١١١ - هو محمدي بن سيدينا بن أشفخ سيد أحمد بن محم العلوي (١٧٨٧م - ١٨٤٨م) عالم و شاعر ومتصوف كبير: انظر ترجمته في: الوسيط، ص ٣٠، محمد الأمين بن بدي: مقدمة تحقيق الديوان، ولد أباه: الشعر والشعراء، ص ٧٥، ولد الحسن: الشعر الشقيطي في القرن الثالث عشر الهجري، ص ١٤٩ - ١٥٠.

١١٢ - محمدي بن سيدينا: الديوان، تحقيق محمد الأمين بن بدي، انواكشوط ١٩٨٤، ص ٤٨

١١٣ - د/ أحمد جمال ولد الحسن: خواطر حول عينية ابن الشيخ سيديا، حوليات الجامعة التونسية، العدد ٢٣، ص ٨٣.

١١٤ - أحمد بو حسن: العرب وتاريخ الأدب "نموذج كتاب الأغاني"، دار توبقال، ط ١، ٢٠٠٢، ص ١٥٣ - ١٥٤.

♦ {سير} و {هدر} اعلام من قبيلة أبناء احمد بن دامان

١١٥ - عن هذه القصيدة وتحليلها، انظر: محمد ولد عبيدي: ما بعد المليون شاعر، م س، ص ٣٧ - ٣٨.

١١٦ - ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي): عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط ١، ١٩٧٧م، ص ٤٣

١١٧ - توفيق الزبيدي: عمود الشعر "في قراءة السنة الشعرية عند العرب"، الدار العربية للكتاب، ط ١، ١٩٩٢م، ص ٥٦.

١١٨ - من شعراء مدونتنا، انظر ترجمته في ملحق هذه الدراسة.

١١٩ - محمد ولد ابن أحمديدا: الديوان، ج ٢، ص ٦٧١، دراسة وتحقيق أحمد ولد حبيب الله، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.

١٢٠ - لشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا: م ن، ص ٥٩ - ٦٠.

١٢١ - هو الشاعر محمد بن أحمد يوره الديرمان (١٨٤٠ - ١٩٢٢م) شاعر متميز، وعلم من أعلام المدرسة الشعبية التي مزجت بين الفصحى والعامية، له مؤلفات عديدة منها،

منها كتاب إخبار الأحيار بأخبار الأبار، ونظم في شوارد الفقه، وآخر في الأصول، انظر ترجمته في أحمدو ولد المختار حمين: خواطر حول أحمد ولد أحمد يوره، ط ١ - ٢٠٠١م - نواكشوط. سيدي محمد بن محمد عبد الله: معجم المؤلفين في القطر الشنقيطي، م س، ص ١٠٠ - ١٠١.

١٢٢ - أحمد ولد أحمد يوره: الديوان.

١٢٣ - عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، ط ١ - ٢٠٠١م، دار توبقال للنشر، ص ١٢٠.

١٢٤ - هو علي بن الجهم بن بدر، أبو الحسن، من بني سامة، من لؤي بن غالب: (توفي سنة ٢٤٩هـ، = ٨٦٣م)، شاعر، رقيق الشعر، أديب، من أهل بغداد. كان معاصراً لأبي تمام، وخص بالمتوكل العباسي. ثم غضب عليه المتوكل، فتنفاه إلى خراسان، فأقام مدة. وانتقل إلى حلب، ثم خرج منها بجماعة يريد الفزو، فاعترضه فرسان من بني كلب، فقاتلهم، وخرج ومات من جراحه. له (ديوان شعر - ط). انظر: الزركلي: الأعلام، ج ١٢٥ - محمد الحافظ ولد أحمد: ديوان عودة الهديل، نسخة بحوزتنا.

١٢٦ - المصدر نفسه، ص ٤.

١٢٧ - هو الشاعر الشاب محمد بوي ولد الشيخ محمد فال، سبقت ترجمته، والنص بحوزتنا من هدايته.

١٢٨ - شاعر وباحث من مواليد ١٩٦٤م، تخرج في جامعة محمد الخامس، ويحضر الآن للدكتوراه في الأدب الأندلسي، له مجموعة شعرية بعنوان "رحلة بين الحياء والباء" بحوزتنا نسخة منها.

١٢٩ - من مقابلة مع الشاعر أجراها معه الأستاذ محمد سالم ولد بنب، العام ٢٠٠١م، أهدانا الشاعر نسختها الأصلية المكتوبة بخطه.

١٣٠ - أحد شعراء مدونتنا، انظر ترجمته في آخر هذه الدراسة.

١٣١ - أحمد ولد عبد القادر: أصدقاء الرمال، دار الباحث، ط ١، ١٩٨١م، بيروت، ص ١٥٨ - ١٦٢.

١٣٢ - شاعرة وأديبة ولدت ب"المدنزة" عام ١٩٦٥م، تخرجت في المدرسة العليا للتعليم بنواكشوط وفي جامعة الجزائر، عملت بالتعليم وبوزارة الثقافة، لها أعمال شعرية ونثرية، توفيت سنة ٢٠٠٤م.

١٣٣ - الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، صادر عن اللجنة الوطنية المكلفة بجمع

- ونشر الثقافة الموريتانية، ط ١ - ١٩٩٧م، ص ٧٤.
- ١٣٤ - محمد لطفى اليوسفي: مرجعية القصيدة المعاصرة في المغرب العربي، ضمن أبحاث ندوة الشعر والتتوير، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الدورة الخامسة، أبوظبي، ٢٨ - ٣١ أكتوبر ١٩٩٦م، ص ٤ - ٥.
- ١٣٥ - شاعر وروائي، من مواليد ١٩٦٩م بالحوض الغربي، متخرج في الجامعة التونسية، قسم الفلسفة، يعمل أستاذاً بجامعة نواكشوط.
- ١٣٦ - ولد بناصر: تيه المراكب، دار بوسلامة، تونس، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٧.
- ١٣٧ - شاعرة وناقدة، من مواليد ١٩٥٧م بقرية أتاكلات، حاصلة على شهادة الدكتوراه من جامعة محمد الخامس بالرباط، لها أعمال شعرية ونقدية، تعمل حالياً في جامعة الملك سعود بالرياض.
- ١٣٨ - باته بنت البراء: أميرة الفقراء، ط ١، ١٩٩٧م، نواكشوط، ص ٩٠.
- ١٣٩ - عن أنواع القراء من منظور نظرية التلقي، انظر: إدريس بلعليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، م س، ص ٢٨١ - ٢٨٤.
- ١٤٠ - أحمد ولد الحسن: م س، ص ٢٣٥.
- ١٤١ - حقق هذا الكتاب، محمد مبارك بن محمد عبد الله، مدرسة المعلمين العليا، نواكشوط، ١٩٨٢م.
- ١٤٢ - الشيخ محمد اليدالي: نصوص من التاريخ الموريتاني، تقديم وتحقيق محمد ولد باباه، ص ٢٦.
- ١٤٣ - لمزيد من التفاصيل عن هذه المقصورة، انظر، عبد الله ولد محمد سالم: المعارضة في الشعر الموريتاني، المعهد التربوي الوطني، ط ١، ١٩٩٥، نواكشوط، ص ١٣٣ - ١٤٥.
- ١٤٤ - لقد قمنا بتحقيق هذا الكتاب في بحث التخرج في جامعة نواكشوط، ١٩٨٦م.
- ١٤٥ - محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، م س، ص ٢٥١.
- ١٤٦ - محمد بياہ بن محمد ناصر: مقدمة تحقيق ديوان محمد بن الطلبة اليعقوبي، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٣٣.
- ١٤٧ - محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الشعر العربي الحديث في موريتانيا، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٦١.
- ١٤٨ - محمد بياہ بن محمد ناصر: م س، ص ٣٤، ٥٥.
- ١٤٩ - محمد الحسن ولد محمد المصطفى: م س، ص ٦٠ - ٦١.

- ١٥٠ - أحمد ولد حاييب الله: جمع وتحقيق ودراسة ديوان محمد ولد ابن ولد حميدا، م س، ج ١، ص ط.
- ١٥١ - ابن سلامة الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، ص ٤٠.
- ١٥٢ - نادر كاظم: تمثيلات الآخر، م س، ص ٥٧.
- ١٥٣ - أحمد بو حسن: العرب وتاريخ الأدب أنموذج كتاب الأغاني"، م س، ص ١٦٥
- ١٥٤ - لكبيد بن جب: الديوان، جمع وتحقيق أحمد ولد الشائع، الشركة العامة للطباعة، قابس، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٤
- ١٥٥ - أحمد ولد حاييب الله: جمع وتحقيق ودراسة ديوان محمد ولد ابن ولد حميدا، م س، ج ١، ص ٥١٩
- ١٥٦ - عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، دار توبقال، ط١، ١٩٩٢م، ص ٢٦
- ١٥٧ - المرجع نفسه، ص ١٨.
- ١٥٨ - محمد ولد عبد الحي: التجديد في الأدب الموريتاني، ص ٣٠٨
- ١٥٩ - محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: بنية الخطاب ودلالته في رواية القبر المجهول، المكتبة الأكاديمية، ط١، ٢٠٠٠م ص ٤٦.
- ١٦٠ - سعيد حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٤٠.
- ١٦١ - لا تتعدى الدواوين الموريتانية المطبوعة حتى الآن الخمسة عشر ديوانا، أما المقدمات التي كتبها موريتانيون لهذه الدواوين، فهي أقل من أصابع اليد الواحدة، نذكر منها، مقدمتي الأستاذ سيد أحمد ولد الدي لديوان كل من باته بنت البراء، الموسوم بـ "ترانيم لوطن واحد" وديوان سيد الأمين ولد سيد أحمد بناصر، الموسوم بـ "تية المراكب" وكذا مقدمة الدكتور أحمد ولد السيد لديوان باته المذكور، ومقدمة أحمد ولد حبيب الله لديوان محمد كابر هاشم الموسوم بـ "حديث النخيل".
- ١٦٢ - د. أحمد بن السيد: مقدمة ديوان "ترانيم لوطن واحد"، المطبعة الوطنية، نواكشوط، بدون تاريخ. ص ٢٥.
- ١٦٣ - سيد أحمد ولد الدي: مقدمة ديوان "ترانيم لوطن واحد"، ص ١٥.
- ١٦٤ - سيد أحمد ولد الدي: مقدمة "تية المراكب" ص ٤.
- ١٦٥ - أحمد ولد حبيب الله: مقدمة ديوان "حديث النخيل" مطبعة سيف الدين التهامي،

- نواكشوط، بدون تاريخ، ص ١٤.
- ١٦٦ - سيد أحمد ولد الدي: مقدمة ديوان " ترانيم لوطن واحد" ، ص ١٣.
- ١٦٧ - سيد أحمد ولد الدي: مقدمة " تيه المراكب" ص ٣.
- ١٦٨ - سيد أحمد ولد الدي: مقدمة ديوان " ترانيم لوطن واحد" ، ص ٢٣.
- ١٦٩ - عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، منشورات عالم المعرفة، العدد ٢٩٨، نوفمبر ٢٠٠٣ م ص ٤٣.
- ١٧٠ - محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٩ م ص ١٥
- ١٧١ - ولد الحسن: م س، ص ٣٠.
- ١٧٢ - محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: الشعرية التاريخية وأدبية الأب الموريتاني، دار الأمين، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١ م، ص ١٤.
- ١٧٣ - مباركة بنت البراء، القصيدة الموريتانية المعاصرة، قراءة في الايقاع والأسلوب، أطروحة لنبيل الدكتوراه في الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، السنة الجامعية ٢٠٠٤ - ٢٠٠٥ م، ص ٨.
- ١٧٤ - أحمد ولد حاييب الله: جمع وتحقيق ودراسة ديوان محمد ولد ابن ولد حميدا، م س، ج ١، ص، د.
- ١٧٥ - عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، م س، ص ٣٠.

الباب الثاني
في الأنساق

تمهيد:

إذا كان الباب الأول من هذا العمل قد تمحّض لدراسة تاريخ سياق الشعر الموريتاني في أبعاده الوجودية والمرجعية، من حيث هو "زمن مفقود"، على حدّ تعبير الناقدّة إيڤا كوشنير (Eva Kushner) في مقابل "الزمن الموجود"، وقد سعينا إلى استعادته عبر تتبع أثره في تشكيل الأنساق الدينية والثقافية والاجتماعية، باعتبارها أطراً مرجعية تتحكم في بنية اللاشعور الجمعي الموريتاني، وتوجّهه في مختلف ممارساته النصية والسلوكية، فإن هذا القسم سيتركّس لدراسة كيفيات تجلي تلك الأنساق وتحقيقها في الخطاب الشعري، باعتباره "زمناً موجوداً" قابلاً للمعاينة والتحليل والتأويل، بالرغم من تلبسه بأقنعة جمالية سميكة، تخطف بصر الناقد وبصيرته عن مساءلة تلك الأنساق والتساؤل عما تحمله من سلطة مهيمنة تركّس ثقافة مخصوصة وتسمى إلى امتلاك أدوات تمثيلها على مستوى كافة العلامات الدّالة، ألفوية كانت أم سلوكية.

وتمشياً مع اختياراتنا المنهجية، القائمة على تبني المقاربة النسقية أداة نقدية، فإننا سننطلق في هذا القسم من فرضيتي عمل توجّهان رؤيتنا وتضبطان مسارها المنهجي، وهاتان الفرضيتان هما:

١- إن الشعر الموريتاني في القرن العشرين بالرغم مما قد يظهر به لعين الدارس من تنوع في التجارب وتعدد في المشارب وكثرة في النصوص، إلا أن معانيته من منظور نسقي، يقرأ الوحدة في التعدد والانتظام في التشتت، تؤكد عكس ذلك، حيث إنه على كثرتّه ظلّ في سيرورته التاريخية محكوماً بشاهده الأمثل المتمثل في الشعر العربي القديم، يتوالد من خلاله ويتناسل وينتظم ويستحيل، وهو أمرٌ يجد اقتضاه في العقل العربي الذي لا يفكر، كما يقرّر الجابري، إلا انطلاقاً من أصل أو انتهاء إليه، أو بتوجيه منه (٢)، ذلك أن للأصل سلطة دينامية، تحرك الفعل وتتجه وتدفعه إلى الأمام وتتحكم فيه، سواء أكان ذلك الفعل يبتغي المماثلة أم المشابهة أم المغايرة، مما سبق أن استعرضناه في الفصل الثاني من القسم الأول، حين تناولنا لأنماط تمثيل الشعراء للشعر، وهو التمثيل الذي تحكّم في نتاجهم الإبداعي، إيقاعاً ولفة وبناء، مما جعل الشعر الموريتاني حسب فرضنا، يرتدّ من تلقاء نفسه إلى متون رئيسة ثلاثة، تتباين بتباين علاقتها بشاهدها الأمثل، وهذه المتون هي: التقليدية والتجديد

والحدائث، وهي مفاهيم بالرغم مما يكتنفها من ضبابية في الحدّ، سنجليها، إلا أنها توفر لنا إطاراً منهجياً نختبر من خلاله تصاقب الأنساق الشعرية مع الأنساق المعرفية الموجهة للاشعور الموريتاني، ومن هذا الهدف تتيجس فرضيتنا الثانية.

٢- أن المتون الشعرية الثلاثة فضلاً عن تباينها من حيث بنيتها وفعلها الشعري وعلاقتها بالشاهد الأمل إلا أنها تتباين كذلك بحسب الوظيفة النسقية التي تهيمن عليها وهو افتراض دفعنا إلى القول بأن التقليدية يهيمن عليها النسق الديني والتجديد يهيمن عليه النسق الثقافي والحدائث يهيمن عليها النسق الاجتماعي، غير أن هذا الحكم ليس على إطلاقه البتة، إذ لا تعني هيمنة وظيفة نسقية ما انتفاء أختيها من المتن انتفاء كلياً، وإنما تعني كونها المنادية على نفسها فيه، لأن الأنساق، كما أكدنا في غير ما موضع، شديدة التراسل والتقاطع والتراشح، تماماً كما المتون ذاتها رمادية الحدود، تتداخل ويهاجر بعضها في بعض، مما ينفي خاصية النقاء النصي، وهي إشكالات سنفسح لها في لاحق هذا القسم متسعاً من القول.

إن هاتين الفرضيتين بالرغم من إغرائهما العلمي، إلا أن اختبارهما يطرح أمام الباحث تحدياً عملياً كبيراً متعلقاً بمعايير اختيار المدونة موضوع التجريب، وهو أمرٌ لئن بسطنا فيه القول في مستهل هذه الدراسة، إلا أننا نؤكد أن انتظام قوانين النصوص ونسقيتها واتساع قاعدة تلقيها قبولاً أو رفضاً، أمور كلها وقفت خلف ذلك الاختيار.

هكذا سنسعى إلى اختبار هاتين الفرضيتين، مفردتين لكل متن من المتون الثلاثة فصلاً خاصاً به، نؤصله فيه تسمية وحداً ونسيجه خصائص فنية ماثرة، ونؤوله نسقاً شعرياً يخبي تحت جماله فيما نسقية مهيمنة، كل ذلك من خلال تركيزنا على البنية الإيقاعية في الأنساق الشعرية الثلاثة، وهو اختيار منهجي متأثر من قناعتنا بما لتلك البنية من مكانة فارقة في تمييز الأنساق الشعرية على المستويين الفني والدلالي، ذلك أنها، فيما نحسب، البنية الأكثر صلابة وضبطاً ووضوحاً من سواها من البنى، على الرغم مما تتسم به من طابع تجريدي، بالإضافة إلى كونها الدليل القاطع على اكتمال بنى النص الشعري وبلوغ منتهاها البنيوي الدقيق، وتحقق قانونها الشمولي الجامع، ذلك أن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان خصيصة فطرية جذرية في الشاعر ومنبعاً حيويماً ذا أثر عميق في مسار الخلق الشعري، فهو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للفتة، كل ذلك يجعل خيارنا المنهجي منسجم ومقاصدنا البحثية الرامية إلى اقتصاص تصاقب الأنساق المعرفية مع الأنساق الشعرية، وهو ما سنختبره في هذا القسم من البحث.

الفصل الأول

النسق التقليدي

عتبة:

يسمى هذا الفصل إلى تأمل ظاهرة المتن الشعري الموريتاني الذي تبنى أصحابه منزعا خاصا في تصور الخطاب الشعري، تتفرد أصوله فيما استقر في الذهن العربي من نماذج شعرية مئلى، ويجد اقتضاءه في تبنيتها أنموذجا يقتضيه، وعلامات دالة تمثلها، ورؤية ذاتية يهتدي بها، وعموداً مخصوصاً يتكئ عليه في البناء الفني والتصريف الدلالي. وهي ظاهرة لا يختص بها الشعر الموريتاني في القرن العشرين وحسب وإنما هي خصيصة عربية متأصلة اتسعت فيها البداية لتتحول إلى مشهد يمتد عبر المراحل والأطراف فلا يتوقف في زمنية تعثر على نهايتها مع فعل شعري مضاد في الفترات اللاحقة... وإنما هو مشهد يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة" (١)، يوماً بعد يوم، الأمر الذي دفع الخطاب النقدي العربي المعاصر في ارتباك شديد إلى البحث له عن تسمية تطابق خصائصه النسقية، وهو بحث على عكس المأمول أدى إلى نتائج سلبية، لخصها إدريس بللمليح فيما يلي(٢):

- ١ - الاضطراب في تحديد المكونات الإيقاعية والمعجمية والتركييبية والدلالية.
- ٢ - الانكفاء على أنساق القصيدة العربية القديمة واتخاذ معاييرها معايير لمعاينة المتن التقليدي المعاصر، من دون النظر إلى مكوناته الخاصة وسبر العلاقات المتبادلة بينها.
- ٣ - الانفتاح على الآداب الغربية وجعل الأدب العربي انعكاساً آلياً لمدارسها، وقد أدى ذلك إلى جعل الشعراء العرب كلاسيكيين أولاً، ثم رومانسيين فيما بعد، فواقعيين، ثم قصصيين وغنائيين وشعراء مسرح... الخ".

إن هذه النتائج وما ترتب عليها من اضطراب في تسمية هذا النسق الشعري وتحديد مكوناته وتأويل حياته وقدرته الفائقة على الانبعاث والتجدد، واستمرار ذاتية تلقيه، أمور كلها دفعتنا في هذا الفصل إلى إعادة قراءته مجدداً، من حيث هو نسق بقدر ما خلقته خاصية البحث عن الأصل والشاهد الأمثل والأنوية الصلبة، بقدر ما أكسبته الأنساق التداولية خصيصة التجدد والتناسخ والاستتساخ، لأن الشاعر مهما أوغل في الذاتية، فهو لا يعبر إلا عن ذات لها علاقات بالذوات الأخرى، كما أنه مهما أفرط في حفله الشعري فهو يكتب وفي ذهنه مقاييس الآخرين. وإذ أن الثقافة العربية وعقلها مهما حكمتها بنية معرفية واحدة، إلا أن درجة تحقيقات تلك البنية تتفاوت من بيئة عربية إلى أخرى، ومن مجتمع إلى

آخر، كل حسب كسبه التاريخي، وطبائمه في المعارف والممران، وحظه من الانفتاح والانغلاق، مما يجعل تعميم الأحكام ضربة لازب، وتأويل ظاهرة بأخرى سياقها مغايرٌ رجماً بالغيب، وهي أمور نحسبها وقفت خلف ما وسم الكثير من ظواهر الأدب العربي من رخاوة في المفهوم وضبابية في الاصطلاح، كما وقفت خلف ما أصاب ثقافة الأطراف وأدبها من ضيم، أقصاها عن أن تكون جزءاً مساهماً بفعالية في بنية المدونة الأم، وهو أمرٌ كان أدب المغرب الأقصى أول ضحاياها، والأدب الموريتاني منه على وجه التخصيص، مما سنفصل فيه القول في لاحق هذا العمل.

هكذا سنعمد في هذا الفصل إلى تطويق مفهوم التقليدية، كما تمثلها الخطاب النقدي المعاصر، ثم نعمل على توطئتها في مدونة الشعر الموريتاني، مؤولين سلطة حضورها في البنية الثقافية المحلية، وقدرة الأخيرة على معاودة إنتاجها واستهلاكها، ثم أخيراً نعين سماتها الإيقاعية الفوقية متاملين ما تخبئه من أنساق نظرية مضمرة.

١ - التقليدية بين التوصيف والتسمية:

لقد عرف هذا المفهوم مثله مثل العديد من المفاهيم النقدية في الأدب العربي المعاصر الكثير من الاضطراب في التوصيف والتسمية، حتى أضحي زئبقي الدلالة، متعدد التسميات، وهو أمر يطرح إشكالية اللغة الواصفة في النقد العربي، ومدى قدرتها على توصيف المفاهيم من جهة وقدرتها على التعبير عنها بالمصطلح الدقيق القادر على توصيل الحمولة الدلالية الجلية، ولعل هذا ما دفع محمد بنيس إلى تأكيد هذه الظاهرة في مستهل حديثه عن التقليدية، يقول(٣):

"هناك حالة معقدة، عبر الخطاب النقدي، في حديث العالم العربي، تتأكد فيها تسمية الشعر التقليدي بتسميات عديدة، تنبثق من مرحلة زمنية إلى أخرى، أو مكان نقدي إلى آخر، وهذه التسميات نتداولها اليوم من غير مقارنة نقدية لها، مما يبدو معها الاستعمال وكأنه خاضع لذائقة لغوية، أو منجذب نحو هذه السلطة الثقافية أو تلك، يستسلم أو يبدل دون أن يكون لفعله فائض تأمل نظري به ينتقل من الجزئي إلى الكلي، ومن التسمية إلى النص"

هكذا تتعدّد أسماء التقليدية، إلى الحدّ الذي يصبح معه مفهومها زئبقياً، وذلك لاختلاف الأصول اللغوية والدلالية لتلك التسميات، كما ألمح الاستشهاد أعلاه، فهي الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والاتباعية، والإحيائية، والنهضة، والبعث، فضلاً عن تسميات

أخرى أقل شيوعاً، مثل المذهب الفقهي، والمذهب الجامعي، والمذهب المدرسي، والمذهب السلفي(٤)، بالإضافة إلى وصف يلحق القصيدة تارةً والشعر طوراً آخر، كالشعر العمودي، والشعر التقليدي، والقصيدة الخليلية، والقصيدة الموزونة المقفاة، وغير ذلك من الأوصاف التي تختلف باختلاف زاوية نظر الواصف، وموقفه من الموصوف، غير أنها في مجملها تسميات تعكس الاضطراب والتخبط الذي تعرفه صناعة المصطلح في الثقافة والأدب العربيين، فكم من مفهوم يحمل مصطلحات متعددة وكم من مصطلح له تصورات ذهنية مختلفة، والواقع أن من أبرز العوامل التي أدت بالتقليدية إلى هذا الاضطراب مفهوماً ومصطلحاً، معاينتها من الخارج وإسقاط مصطلحات نبتت في سياقات مختلفة أغلبها غربي عليها، من دون النظر إليها من الداخل ومعاينتها نسقاً يتعرف بما يسمه من خصائص ومقومات داخلية، لا بما يحمله عنها دارسها من أحكام قبلية، تحكمها في الغالب مواقف أيديولوجية، سواء أكانت تراثية توجهها مقاييس النقد القديم وطرائقه في التوصيف والتحليل، أم كانت حداثة تتبنى معايير نقدية معبأة بأيديولوجية سياق نشأتها الأولى.

غير أن الناظر إلى تلك التسميات على اختلاف أصولها اللغوية ومنطلقاتها الأيديولوجية، يجد أنها تصادر على مسلمتين مفصليتين، قد لا تصلحان البتة عوامل لنشأة وتطور التقليدية في الشعر الموريتاني في القرن العشرين، وهاتان المسلمتان هما:

١- وجود قطيعة تاريخية في الثقافة والأدب العربيين، تمثّلت فيما عرف في تاريخ الأدب العربي باسم "عصر الانحطاط"، الذي سادت فيه روح التكرار والاجترار، وأصبح اللعب بالألفاظ والزينة والزخرفة والتصنع والابتذال سمات أساسية تميز الشعر، فسادت المساجلات والإخوانيات والترسلّ والتّهاني وشاعت أشكال مثل البديعيات والتشطير والتخميس وغيرها من الأساليب الذي يستهدف الشاعر من ورائها إبراز مهاراته اللغوية، مما حطّ الشعر والفكر، وكرس الاجترار والاستساخ، كل ذلك جعل العودة إلى الأصول المثلى والأنوية الصلبة في الثقافة العربية أمراً ضرورياً لاستعادة الوعي بالذات واستنهاض الفكر والأدب والدفع بالشعر صوب أنموذجه الأول. غير أن هذه المسلمة على وجاهتها لا تنطبق إلا على الأدب والشعر في المشرق العربي، وهي مسلمة قوية للحمّة والسدى بما استقرّ من تحقيق للأدب العربي في الأذهان وأقرّ منه في المقررات المدرسية الرائجة مشرقاً ومغرباً، وحسبك أنه تحقيق أقيم على أساس التاريخ السياسي المشرقي وأقيمت عليه أحكام نقدية منصبّة على الثقافة والأدب، مقصياً بذلك من مجاله خصوصيات ثقافية قامت على سوقها في مناطق الأطراف من الحقل العربي، وهو سلوك سلطوي قائم على إرادة الانتقاء والهيمنة، لو أنه

فكك وحرّر تاريخ الأدب العربي منه، لبرزت تمايز وتنوع في إيقاع الزمن الثقافي من منطقة لأخرى، وخصوصاً في "بلاد شنقيط" قبل القرن العشرين وبعده، وهو منزع من البحث طريف ناقشه بحصافته المهودة أستاذنا المرحوم أحمد جمال ولد الحسن (5)، مستشهداً في سياق مناقشته إياه بما كتبه الباحث المشرقي طه الحاجري حيث يقول:

"إن الصورة التي أتيج لنا أن نراها لشنقيط في هذين القرنين (يعني القرن 18 والقرن 19)، جديرة أن تعدل الحكم الذي اتفق مؤرخو الأدب العربي على إطلاقه على الأدب العربي عامة في هذه الفترة، فهو عندهم وكما تقتضي آثاره التي بين أيديهم أدب يمثل الضعف والركاكة والفسولة في صياغته وصوره العامة. إذ كانت هذه الصورة تمثل لنا الأدب في وضع مختلف يأبى هذا الحكم أشد الإباء، فهو في جملة أدب بعيد عن التهاقت والفسولة" (6).

إن هذا الشاهد وما عضده من آثار شعرية شاخصه، تؤكد تنكب الشعراء الموريتانيين في القرنين المذكورين وما تلاهما من زمن جادة الأشكال الشعرية المستحدثة في القرون المتأخرة، وإحياءهم شكل القصيدة العربية القديمة وابتعائهم أعرق مستويات المعجم في القدم، علاوة على اختبارهم مختلف الإبدالات التركيبية، كلها أمور تنفي القول بوجود قطعة معرفية بينهم وبين التراث الشعري العربي في شواهد المثلث، وهو أمر بقدر ما عضده السياق الاجتماعي والبيئي، حيث انكفاء المجتمع على ذاته، وضعف صلاته بتقلبات المركز، ووقوعه تحت حصار الصحراء، علاوة على ما سبق لنا ذكره من أثر واحدية الزمن الثقافي، حيث الموريتاني على خلاف كثير من مجاليه مركزاً ومحيطاً، قبل القرن العشرين وبعده، تعايشت في ذهنه، بشكل ضاغط، مختلف الأزمنة الثقافية العربية، متمثلاً إياها وممثلاً، حتى لكأنه لا يجد بينها فرقاً، تماماً مثلما أنه لا يجد فرقاً بينه وبينها، وهو أمر يلفت انتباه كل مراقب مهما كانت ملته، وكانت غايته من الرقابة، يقول المستشرق الفرنسي رني باسي (René basset)، في سياق مقارنته بين ثقافة الموريتانيين وثقافة إخوانهم الجزائريين، "إن بيضان السينغال" يعني الموريتانيين لديهم ثقافة أدبية أكثر تطوراً من جلّ سكان الجزائر، وإن هؤلاء البيضان يتعاطون بشغف الشعر العربي الجاهلي [...] فكثيراً ما تسمع أحد هؤلاء البداية يحفظ قصائد امرئ القيس والنايفة وطرفة وحتى الحماسة وديوان الأعشى، حتى يخيل إلى نظرك أنك أمام أحد صعاليك الجزيرة العربية ثم يضيف "إنني أشك في أن للشنقري حضوراً أكثر تميزاً من بيضاننا التروزيين" (7).

هكذا تتهاقت مسلمة القطيعة التاريخية، أمام تاريخ الثقافة المحلي، ويضحى "عصر

الانحطاط"، مقولة غير مطردة، مارس بها المركز سلطته الإقصائية على الهوامش والأطراف، مما يفتح المجال واسعاً أمام التشكيك في عوامل نشأة التقليدية، وي طرح على الباحث ضرورة إعادة تعريفها مجدداً، وفق شروط إنتاجها وتلقيها، فضلاً عن بنيتها النصية وما يطرد فيها من خصائص، أكسبتها في الآن نفسه خصيصتي الألفة والغربة، وهو أمر يزداد إلحاحاً حينما نختبر المسلمة الثانية التي أقام عليها النقد العربي المعاصر مواقف من هذا المتن، وعرفه بها، فأوضحت عنده من باب المعلوم بالضرورة، كأن لا فرق بين مجتمع عاش في برزخ من المكان والزمان ومجتمع عاش حقياً من الأحكام تترى، وعهوداً من التقلبات والانقلابات والصراعات والاحتكاكات، فما هي تلك المسلمة، وما مدى انطباقها على واقع التقليدية في موريتانيا؟

٢ - الترابط العضوي بين التقليدية والحضور الأجنبي المحتل، وهي مسلمة تركزت في الخطاب النقدي المعاصر وعممت، نتيجة تكريس وتعميم التأريخ لـ"النهضة العربية" بالفرزوا النابليوني لمصر (١٧٩٨)، وما تلاه من إصلاحات قام بها محمد علي (١٨٠٥ - ١٨٤٩) على الصعيد العسكري والسياسي والإداري، متمثلاً خطى الغرب، ثم ما لحق ذلك تالياً من انتقالات تاريخية وإبدالات أدبية وفنية عن طريق التقليد واتباع أساليب المحاكاة والاتصال بثقافات الآخر، الأمر الذي انعكس على الذات العربية، فارتدت على أديارها التاريخية، بحثاً عما به تحصن هويتها، وتعلن عن وجودها أمة تقاوم الامحاء وتأبى الذوبان في الآخر. إن هذه المسلمة، وإن كنا بها مسلمين تاريخياً، بل ومعضدينها بما ذهب إليه الباحث يوسف ناوري (٨) من أن أقطار المغرب العربي - مستثين موريتانيا كما سنبرر أدناه -

"تمثلت الانتماء إلى الزمن الحديث نتيجة علاقاتها الناشئة مع الأمم الأوروبية التي سرعان ما أصبحت دولاً مستعمرة لها، ووعت انتماءها وحدودها في ضوء المحدثات السياسية التي وجدت نفسها مجبرة على التعامل معها في اتجاه أوروبا في المقام الأول، وانطلاقاً من صلتها بالمشرق العربي ثانياً أقول إننا بالرغم من تسليمنا بذلك ووعينا لأثره على الثقافة والأدب في موريتانيا، وإن في زمن ثقافي لاحق، فإن تعميم الانطلاق من الترابط العضوي بين التقليدية والعلاقة بالآخر، لأمر يأباه التاريخ الثقافي الموريتاني كل إباء، وذلك لأمرين جليين، نوجزهما فيما يلي:

١ - أنه إذا كانت النهضة، كما كرّسها التاريخ المدرسي، تعني حركة الإحياء الثقافي والأدبي التي شهدتها المشرق العربي، وخصوصاً مصر، تحت تأثير احتكاكه بالغرب واستفادته من منجزاته الثقافية والفنية وتأكيداً للذات في وجه هيمنته، فإن الشمر الموريتاني

في القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، "لا علاقة له بتلك النهضة البتة، ولا ينتمي وإياها إلى زمن ثقافي واحد، فلم يكن لأصحابه علاقة بالغرب في وجهه الثقافي والسياسي، ولم يقرأوا منه أثراً، ولا كانت لهم إليه بعثة، ولم يستوردوا منه مجلة ولا مطبعة" (٩).

ب - إذا كان الإبدال الحديث الناتج بالضرورة عن العلاقة بالآخر شرطاً لازماً للتقليدية تسمية وانتماء، فإن هذا الشرط قد لا يسري بحيثياته على التقليدية في موريتانيا، فعلى الرغم من التصارع الأوروبي على شواطئ البلاد قبل القرن العشرين، والذي نتج في القرن العشرين بالاستعمار المباشر، كما سبق تفصيله في القسم الأول، إلا أن الشعر الموريتاني ظل بمعنى عن كل تحديث، فكان في نسقه العام صوغاً متجدداً لأنماط من السلوك وأنساق من التعبير موصولة حلقاتها بالتراث، واستجابة لداعي الانتماء لثقافة لها دعائمها القارة وخصائصها المتميزة، يتلون بأصالتها، وداعي التجذير لأصول هذه الثقافة ينهل من معينها بلا انقطاع، وداعي الانفراس في المكان يتبادل معه التأثير والتأثر.

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة وما تضرب به من سهم يعطن مفهوم التقليدية في الكيد والصميم، ويجعل حدها غير جامع ولا مانع، هي التي حدثت بالباحث يوسف نوري في سياق حديثه عنها في أقطار المغرب العربي إلى الإحساس بأن مفهومها كما تمثله الخطاب النقدي المعاصر قد لا ينطبق تماماً على مدونتها في الشعر الموريتاني، يقول:

"إذا لم يكن قدراً على القصيدة الموريتانية، أن تمرّ بمحاكاة مثلثها الجاهلية، فإن تشابه عودتها تلك إلى النموذج القديم، يفري بإلحاق القصيدة الشنقيطية بالأخيرة، غير أنها تبقى تقليدية غير مكتملة لانقضاء العناصر التي بها اختلفت تقليدية النص الأثر والنص الصدى عن الشعر العربي القديم، فالاستعادة بمفردها لا تكفي في التسمية والانتماء، لأن الإبدال الحديث يعلن عن العناصر التي بها اختلف الشعر التقليدي عن القديم" (١٠).

هكذا تتعثر المسلمتان السابقتان معرفياً، مما يفرض على الباحث، ضرورة إعادة النظر في مفهوم التقليدية، كما تمثله وروج له الخطاب النقدي حولها، وضرورة البحث له عن تعريف آخر من ذات بين متنها المحلي، على اختلاف الفضاءات العربية، مركزاً وأطرافاً، ذلك أن الفضاء الاجتماعي - الثقافي ينتج تعميم النموذج الذي اختاره الشاعر أو اشترطته بنية المتن في تفاعلها مع الزمنية الشعرية الكبرى، وهو أمرٌ بدوره يستدعي من الباحث العودة إلى سنن الشعرية العربية القديمة، باعتبارها نظاماً دلاليّاً متعالياً تسعى المتون التقليدية إلى تحقيقه في إطار من التمايز السياقي والتكامل النسقي. إن عودتنا إلى تلك الشعرية لا يمكننا، فيما نحسب، من قياس درجة تحقيق متن التقليدية الموريتانية لخصائص شاهدها

الأمثل، وحسب، وإنما أزيد من ذلك تمكنا من معرفة مدى إسهام ذلك المتن في إضاءة وعينا أكثر بالشاهد الأمثل نفسه، وتشبيد قراءتنا الخاصة له وفق منظور لا يرتهن إلى الأحكام الجاهزة، التي كثيراً ما دأبت على دراسة "كل جديد في ضوء كل قديم، معتقدة أنه لا حق للأحق على السابق البتة، [غير مدركة] أنه من الممكن أن يدرس داخل الشعر القديم نفسه كثيراً من الإنتاج الذي نصبغ عليه فضل السبق الجمالي في موازاة تامة مع السبق الزمني، أن يدرس بوعي زمني مخالف نفهم في ضوءه القدماء على أساس أشعار المحدثين، ونقوم كل ذلك في نوع من التوازن الذي لا بد له أن يلغي المحاكاة بمعناها القدحي [مما يجعل] السرعة والتأثر والتناسل، [مجرد] مظاهر مختلفة لتواصل تفاعلي بين الشاعر، والشاعر يفيد في بناء النماذج الفنية، ماضية كانت، أو متحاضرة، أو متحركة من الحاضر إلى الماضي" (١١).

إن إستراتيجية قرائية كهذه، فضلاً عن تحقيقها الأهداف أعلاه، ستنح لنا لاحقاً وبالالتكاء على منجز النقد الثقافي تأويل هذا الحنين الهائل لدى الشاعر التقليدي، ومن ثم لدى متلقيه، إلى "الجواهر" الإبداعية المثلى في التاريخ، ذلك أن الشعر في هذه الحالة ليس مجتلى جمالياً وحسب، وإنما أزيد من ذلك يعتبر حدثاً ثقافياً ذا دلالة عميقة، تتعدى المتعة الفنية لتطول بنية التفكير، ومظاهره السلوكية.

هكذا سنعيد النظر في التقليدية مجدداً، فنأملها نسقاً فنياً، تتضافر أنساق فرعية عديدة في إكسابه خصائصه الاستدلالية التي منها أخذ شرعية تسميته، ونتملاها ظاهرة ثقافية اكتسبت من التراكم والتعاقد والشيوع ما جعلها جديرة بأن تقرأ من منظور يتجاوز مظهرها الجمالي، ليتساءل عما يختبئ تحتها من بني ذهنية توجه الفرد والجماعة، وتتحكم في علاقتهما بالزمن في أبعاده الثلاثة، وكذا علاقتهما بالذات وبالعالَم.

٢- التقليدية: سلالة الاسم وحدّ المتن:

إن استعراضنا للمسلمتين أعلاه، واعتراضنا عليهما، يحتم علينا، إعادة التساؤل عن التقليدية وعن مكوناتها النسقية، علماً نتجاوز أنماط التصور التي تكرست عنها، ونرى أن المدخل الطبيعي لذلك، لا يكون إلا بتطويق الحقل الدلالي الذي تتجه مادة "قَد" في اللغة، وهو صنيع سنقتصر فيه على استعراض بعض نتائجه، كما استخلصها من حفر في مفهوم التقليد، من دون تكرار المادة اللغوية نفسها، لما في ذلك من اجترار، نتأجه أجدى منه، وهي لمن طلبها مزجاة في المعاجم اللغوية ومشاعة.

فقلد ذهب الباحث أحمد بوحسن (١٢) إلى أن مفهوم التقليد يتضمن في اللغة العربية، تضمينات عدّة لخصها في ثلاث، هي:

أ - التقليد الذي يفيد المجازة والسير على المنوال نفسه ومحاولة إنتاج العمل نفسه أو الحركة أو الصورة أو الصوت.

ب - التقليد الذي يفيد المحاكاة ذات الأصول الأرسطية الدرامية، المتعلقة بالدراما أساساً كما جاءت في كتابه « فن الشعر»، والمحاكاة هنا هي التقليد من أجل التمثيل. ولهذا التضمين الأرسطي للتقليد أصوله الفنية في التمثيل والفعل المسرحي. بحيث نجد الموضوع الأنموذج، والموضوع المنتوج الذي يحاكي الأنموذج. وكل فعل تمثيلي يتطلب تطهيراً (catharsis)، وتلك هي وظيفة التمثيل.

ج - التضمين الأخير هو الذي يفيد الجمع والمحافظة، كما تدل عليه المعاجم العربية مثل «لسان العرب» حيث يفيد أساساً جمع الماء في إناء أو وعاء.

إن هذه المعاني الثلاثة التي تسيج الحقل الدلالي لمفهوم التقليد، تشترك بالرغم من تباينها في معنى عام، يستفاد منها، وهو " أن التقليد يفيد فعل المحافظة، ومحاولة تبليغ هذا الفعل، عن طريق النظر إلى إنتاج مثله باعتباره فعلاً أصلياً، يستحق الاحترام والتقدير" (١٣). ومن المتزل للنفوس نفسه انطلق محمد بنيس، مستقراً مختلف الدلالات المعجمية، لمادة "قَلَدَ" كما وردت في لسان العرب، وخلص إلى أن حقلها الدلالي يتألف في تعالق الطقوس وتجاوبها على النحو التالي(١٤):

أ - طقوس دينية: الهدى والاعتصام والالتزام.

ب - طقوس اجتماعية: تقليد المرأة بالقلادة. تعريف الفرس.

ج - طقوس سلطوية: الالتزام بالمسؤولية وتحملها.

د - طقوس أدبية: علامة خلود نص من النصوص الأدبية.

هكذا سيّج محمد بنيس الدلالة اللغوية للتقليد، مستنتجاً بحصافة وحس شعري لطيف، أنه إذا كانت الطقوس الثلاثة الأولى واقعية وملموسة إلا أنها بالرغم من ذلك تلامس بؤرة الدلالة في الطقوس الأدبية، ذلك " أن النصوص الخالدة، الباقية على الدهر، هي نصوص معرفة بنص آخر غيرها، يتقدم هذا النص ليقلدها القلادة، بها يتبين أنها هدي (مقدس)، فتعصمه من الشر والضلال، ولها يخضع، فالنص الموجه نحوها يرى إليها كمعبودة، ولأنه لاحق، فهو يقر لها كسابقة عليه بالفحولة، لذلك فهو لزمها بإقرار السلطة (يتبادل معها لعبة المرأة)، فكيف للدهر بعد هذا أن يقهر هذه النصوص" (١٥).

إن هذا التخريج اللغوي اللطيف، يتعضد أكثر حين نتأمل التقليد من منظور فلسفي يرصد الأفعال التي عنها يصدر ولها في الآن نفسه يتغيا، وهي أفعال عديدة لعل من أهمها(١٦):

١- فعل التأصيل: أي البحث عن الأصل الذي تتولد عنه الفروع وترجع إليه وتحمل خصائصه، وهو المعيار الذي يجب أن يقاس عليه كل فعل تال له، سواء أكان فعلاً دينياً، أم اجتماعياً أم أدبياً. وتختلف أداة المقايسة تلك باختلاف الأفعال، فعلى سبيل المثال يكون نص ما تقليدياً إذا اتخذ نصاً أول أصلاً له، وسعى إلى مماثلته أو مشابهته أو مشاكلته، أو غير ذلك من الأفعال التي تعترف للأصل بأوليته.

ب - فعل الإتياع: يكتسب النص الفني تقليديته من الفعل الذي يعرف بفرض سلطة إتياعه، والاعتراف له بصلاحيه الإتياع أو الشرعية التي تجعل منه منهجاً أو "شرعة" canon بحكم اختياره وتمييزه عن النصوص الأخرى ومفهوم "التشريع" في الأدب من طرف نص معين يفيد أن النص يملك سلطة اعتراف له بها من طرف المؤسسة الأدبية في علاقتها مع مؤسسات أخرى.

ج - فعل التسيب: أي البحث عن النسب، عن الأصل الذي ينتمي إليه النص، لأن نسبه هو الذي يكسبه تقليديته وأصالته وشرعيته، ويعتبر علم الأنساب من أهم العلوم التي اهتم بها العرب على مختلف المستويات، سواء تعلق الأمر بالنص أم بالشخص.

د - فعل الهوية: وهو من أفعال التقليد التي تبحث عن نسب النص وأبويته، حيث يتكسر البحث عن نسب المؤلف، أو الراوي أو من إليه ينسب القول أو الفعل.

إن جماع هذه الأفعال هو الذي يكون مفهوم التقليد، وإليه نركن في فهمنا وتعاطينا مع التقليدية باعتبارها أولاً، تمثل على الصعيد الفلسفي "رؤية للعالم" محكومة بسلطة أصل، منه تتطلق وإليه ترتدّ وبه تتوجه، متخذة المقاربة أو المماثلة أداة لإنتاج فعلها وهي رؤية كما سبق تبيانها في الفصل الثاني من القسم الأول، انصاغت بفعل "تلازم" التصور الديني الإسلامي والفلسفي التاريخي والتصورات الفكرية واللغوية والإبداعية والجمالية وإن بدرجات متفاوتة، وباعتبارها ثانياً، ممارسة شعرية تجد اقتضاءها في تبني سنة اتباع التقاليد الشعرية العربية القديمة، بما هي نص جامع، يستوعب الإنجاز الشعري السابق والإنجاز الممكن في ضرب من اختراق التاريخ وكسر خطيئته الزمنية.

انطلاقاً من هذا التصور للتقليدية سنعمد إلى اختبار تحقيقاتها في الشعر الموريتاني في القرن العشرين من خلال معاينة عينة نحسبها تمثل بدقة كبيرة، هذا النسق الشعري، الذي

يمارس أصحابه لغة محمّلة بالمقصدية نفسها، ويرجعون إلى الفكرة ذاتها عن الشكل والمضمون، ويقبلون المواصفات نفسها، ويمثلون مكاناً للاستجابات نفسها، ويستخدمون بالتفاصيل نفسها أداة واحدة، وإن غيرت بلا شك شيئاً ما في مظهرها، فإنها لم تتغير في وضعها ولا في استعمالها، إنهم باختصار يمثلون النسق نفسه والرؤية للعالم ذاتها(١٧).

هكذا سنماين ديوانين شعريين يمثلان هذا النسق في عتبه السفلى والعليا، وهذان الديوانان هما:

- ديوان الشاعر لكبيد بن جب(١٨).

- ديوان الشاعر محمد ولد ابن ولد احميدا(١٩).

حيث إن الديوان الأول يغطي العقدين الأولين من القرن العشرين، ويمثل نواة النسق الصلبة، بينما الديوان الثاني يغطي العقدين الثالث والرابع من القرن نفسه، ويمثل بدء تحوّل النسق، لأن النسق مهما كان ارتباطه باللاوعي فإن ذلك لا ينفي حركيته وتحوّله وانتظامه الدّاخلي، فهو مرن يستجيب لمقتضيات التغير، فيتكيف معها من دون أن يتلاشى جوهره. هكذا سنشتغل على هذين الديوانين، أنموذجاً للتقليدية، مقتنصين سماتهما الإيقاعية الفوقية التي شكّلت النواة الصلبة للتقليدية، وأعطتها القدرة لا على التماهي والتماثل مع شاهدها التراثي الأمثل وحسب، وإنما أكثر من ذلك على إدامة القيم النسقية القابعة خلف جمالها الفني.

٣- البنية الإيقاعية: طلب الأنموذج

إضاءة:

وعلى الرغم من كثرة الدراسات النقدية التي تناولت الإيقاع تنظيراً وتطبيقاً، وعملت على فك تعاضله مع مصطلحات عديدة كالعروض والوزن والتوزين، إلا أن مفهومه ظل ضبابياً في أغلب تلك الدراسات، وظل معناه عصياً عليها، مما جعل بعضهم يماهيه معها، وبعضهم يميزه عنها، والواقع أن مفهوم الإيقاع مفهوم واسع يشمل كل نسق صوتي منظم وفق أهداف شعرية، وقابل للإدراك من قبل السامع المعني بالأمر، وعليه فإن كل إنتاج للكلام الإنساني يعتبر مادة للإيقاعية ضمن الحدود التي تسهم في مؤثر جمالي وتنظم في بيت على شاكلة خاصة، كما يذهب إلى ذلك الناقد الروسي طوما تشيفسكي(٢٠). ولقد فطن النقاد العرب القدامى لقيمة الإيقاع الوظيفية وفعله السخري الهتوك، وربطوا الحديث عنه بالحديث عن

العروض والقوافي ومن ثم تعريف الشعر بهما، يقول السجلماسي مرفقاً الشعر:

" إن القول الشعري - كما قد قيل - هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة، ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول: إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها قول منها وبالجملة كل جزء مؤلف من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التي يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة... وكان الوزن هو الفصل المقوم عندهم للشعر، والمفهوم جوهره لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر وهو التخيل والمحاكاة، وأنه عمود الشعر وجوهره، تبع التقفية في هذا الغرض الوزن".

إن هذا التعريف للشعر وشببه كثير مطرد في التراث النقدي العربي على تفاوت النقاد في الوعي بالظاهرة الشعرية، يعرف الإيقاع من خلال العروض، وهو خطأ متفش لدى أغلب النقاد المحدثين، والواقع أن الإيقاع أوسع من العروض ومشتعل عليه، فالعروض ليس إلا عنصراً واحداً من عناصر الإيقاع كما تقول الباحثة اليزابت درو ذاهية أبعد في الشرح بقولها " إنما نكرة الوزن المنتظمة بالنسبة للشاعر الحاذق هي الأساس أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها، وهي عنصر حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق، أو الانسياب، وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات " (٢١)، وعلى الرغم من هذه العلاقة المتداخلة حد الاشتباك بين الإيقاع والوزن إلا أن ثمة فارقاً دقيقاً بينهما "ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثاً ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational كدرجته علواً وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص نلاحظ فيها طريقة النطق بالصوت، بالإضافة إلى السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيره" (٢٢). ويتعبير أوضح، فإن العروض (الوزن والقافية)، يشكل خطأ أقبياً في النص الشعري كغيره من خطوط اللغة والأصوات والصور والأفكار، بينما يشكل الإيقاع خطأ عمودياً يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخرق كل خطوطها الأفقية، بما فيها خط الوزن ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة (٢٣)

هكذا إذاً ستعامل مع الإيقاع بمفهومه الشمولي المبين أعلاه، ممفصلين إياه إجرائياً إلى

قسمين هما:

١- الإيقاع الخارجي.

٢- الإيقاع الداخلي.

وسنقارب كلاهما في مدونتنا، من أجل القبض على النواة الإيقاعية الصلبة المكوّنة

لنسق التقليدية.

٣- ١- الإيقاع الخارجي، وسلطة الشاهد الأمثل

نعني بالإيقاع الخارجي البنية العروضية التي تأسس عليها الشعر العربي القديم، وعلى خطاها صاغ شعراء التقليدية مدونتهم، وهي بنية وضع العرب لضبطها علم العروض وعرفوه بأنه العلم الذي " يُبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتبرة للشعر، العارضة للألفاظ والتراكيب العربية، وموضوعه الألفاظ العربية من حيث إنها معروضة للإيقاعات المعتبرة في البحور الستة عشر عند العرب... وغايته الاحتراز عن الخطأ في إيراد الكلام على الإيقاعات المعتبرة" (٢٤) وتحدد تلك الإيقاعات ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية، بمقتضى " الوجوب" في نظم الشعر، وهي تشمل في العرف النقدي عنصرى الوزن والقافية، باعتبارهما يجسدان لحمة الشعر وسداه، وتأسيساً على هذا المؤدى سنتساءل عن كيفية تجليهما في مدونتنا، مركزين كالعادة على ما نراه اكتسب سمة المعاودة والاطراد.

٣- ١- ١- الوزن

يعرف الوزن بكونه " كمية من التفاعيل العروضية المتجاورة والممتدة أفقياً بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى" (٢٥)، ولقد عدّ في الشعرية العربية أبرز خصيصة ينزاح بها الكلام من النثر إلى الشعر، لأنه يفرض على المتكلم إخضاع لفته لأعداد إيقاعية متساوية محققاً بذلك وظائف عديدة أهمها الوظيفة التزينية والنفسية، ذلك أنه كما يقرر حازم " كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجب النفس وإيلامها بالاستمتاع من الشيء ووقع منها الموقع الذي ترتاح له" (٢٦). ولقد تناول النقاد الوزن من جوانب عدة، فعالجه بعضهم من حيث قياسه، فحدده الفارابي بزمان النطق واكتفى الباقلاني بالإشارة إلى تساوي أجزائه، وحدّه ابن سينا بالعدد الإيقاعي، وتناوله بعضهم من حيث أهميته في الشعر، فعده ابن رشيق " أعظم أركان الشعر الأصغر" وجعله حازم "مما يقوم به الشعر ويعدّ من جوهره" (٢٧)، كل ذلك لأنه يقوم على

"خاصية إيقاعية -تركيبية" تعتمد قوانين العروض من ناحية وهوائين اللغة من ناحية أخرى، بصورة يكون فيها الوزن "عنصراً إيقاعياً موحداً لأجزاء القصيدة وهو يجري وراء غاية مضبوطة في إرضاخ اللغة كلمات وتراكيب على توزيع كمي معين، يفرز إيقاعاً يحقق للشعر بعض غاياته" (٢٨).

ولقد تحدد ذلك التوزيع الكمي للشعر منذ الخليل بن أحمد الفراهيدي، فيما عرف ببحور الشعر، التي استتبطنها مما وصل إليه من شعر القدامى، ثم استدرك عليه تلميذه الأخفش بحراً جديداً، فاستقرت بحور الشعر ستة عشر، ضبطت تعميلاتها وحددت جوازاتها وعيّنت عللها ورسمت ضروراتها، وأضحت عياراً للشعر وموازين عليها يعرض.

ولم يكتف النقاد القدامى بتأمل بنيات تلك البحور وسماتها الفنية وحسب، وإنما تأملوا وظائفها كذلك، فسعوا إلى إيجاد صلات نفسية بينها والأغراض الشعرية المصرفة فيها، فأشاروا إلى أن الأخيرة يجب أن تحاكي بما يناسبها من الأوزان حتى تكون صورتها الشعرية أكثر قدرة على إحداث التخيل المناسب وذلك كما يقول المرزوقي في مقدمته لكتاب "شرح ديوان الحماسة" "لأن لذيقه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه" (٢٩)، وقد ذهب حازم أبعد من ذلك، مستعرضاً الطبيعة الإيقاعية الخاصة بكل وزن والمناخ النفسي الذي يعبر عنه، فقال إن "العروض الطويلة تجد فيه أبدأ بهاء وقوة، وتجد للبسيط سبابة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة وللرمل ليناً وسهولة.. ولما كانت به الهزل والرشاقة وما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس" (٣٠).

وعلى الرغم من تلك الإلماعات النقدية الثاقبة، إلا أننا نرى مع مصطفى الشليح أن كل تصنيف للبحور "يظل انطباعاً ذوقياً أسهمت عوامل ذاتية وموضوعية في تشكيله، ابتداءً من الذاكرة السمعية إلى متعاليات أدبية وفكرية توجه الذوق في آتون تحصره، كما نرى معه، أن البحر الشعري في سباطته أو جمودته في انسيابه أو اصطخابه، في رتابته أو مطرباته، إنما يتصل بإيقاع الذات الذي ينبثق من الشاعر لغة وصورة وتركيباً في الأداء اللغوي وإمداد الكائنات اللغوية بما تمارس به حياتها في الإنجاز النحوي وفي الاستعمال البلاغي" (٣١).

غير أن تلك الذاتية تظل محكومة بسلطة الذوق الجمعي، ذلك أن الشاعر كما سبق أن ذكرنا، مهما أفرط في حفله الشعري فهو يكتب وفي ذهنه مقاييس الآخرين، بل إنه متلبس بها، وملتبسة به، يتبادلان التأثير والتأثر، في سيرورة دائمة تؤكد الأنماق وتبينتها، هذا فضلاً عن سلطة الجنس الأدبي الذي يحقق فيه الشاعر قصيدته، وسلطة الشاهد الأمثل

الذي تركن إليه الذائقة الجمعية ويسعى الشاعر إلى التماثل معه، وهذا الشاهد في حال التقليدي هو الشعر العربي القديم في أمثل بنائه الوزني، ذلك أن أوزان الشعر وصوره وأخيلته، ليست قوالب وأشكالاً تعبيرية آنية، ينقضي تأثيرها بانقضاء زمانها، ولكنها، كغيرها من أنماط القول، تمارس تأثيراً دائماً على الأجيال، فهي تختزن التجارب الشعرية لمدة طويلة تتجاوز حدود الزمان والمكان، وترتفع بها إلى مستوى النماذج الأصيلة في الشعر، فتحوّل بذلك من آلة في أيدي الشعراء يستدعونها متى شاؤوا للتعبير عما يعرض لهم من أحوال، إلى مصدر دائم لتوليد التجارب الشعرية المتجددة" (٣٢)، وبناء عليه نتساءل، كيف تمثلت مدونتنا الأوزان الشعرية العربية، وهل استثمرت كافة كفاءاتها الوزنية؟

بداية نعلن أن تعامل الشاعر الموريتاني التقليدي مع البحور الخليلية كان محكوماً بعاملين رئيسيين هما:

أ - الثقافة الشعرية الواسعة والعارضة اللغوية المتينة التي يتمتع بها الشاعر، والمتأتية من التمرس بالمصادر اللغوية والمتون الشعرية العربية المعتمدة مما سبق أن بسطنا فيه القول في الفصل الثاني من القسم الأول.

ب - ما سبق أن أشرنا إليه من تطابق بيئي بين الصحراء الموريتانية والصحراء العربية، فقساوة المناخ، وسعة المكان، وانفتاح الفضاء، عوامل تقارب التجريبتين، ذلك أن الصحراء معيشة أو متخيلة تفعل فعلها في اختيار الذات لإيقاع معين قد يكون موافقاً لانفساح المدى وانعكاسه على ذات الشاعر.

ومن منطلق دراسي بحث سنتعامل مع النظام الوزني الذي أفرغت فيه مدونتنا من منظور إحصائي، يرصد السمات الوزنية المشتركة في مدونتنا، فالعلاقة بينها والبنية الوزنية لمدونة الشعر الموريتاني في القرن الثالث عشر وكذا تحقيقات تلك البنية في الشعر العربي القديم، اعتماداً على نتائج إحصائية سابقة ثم نختم بترسم السمات المميزة لعنبتنا مدونتنا.

النسب المئوية لاستثمار البحور في متن التقليدي بحسب عدد الأبيات

النسبة	البحر
30,5%	الواهر
21,5%	الطويل
20,5%	البسيط
14,5%	الخفيف

7%	الكامل
2,5%	الرجز
2%	المتقارب
1,5%	السريع

النسب المئوية لاستثمار البحور في متن التقليدية بحسب عددالنصوص

النسبة	البحر
28%	الطويل
26%	الوافر
22,5	البسيط
10%	الكامل
7,3%	الخفيف
2%	الرجز
2%	السريع
1,25%	المتقارب

لقد اقتصرت التقليدية في تحقيقاتها الموريتانية كما عكستها المدونة موضوع الدراسة على البحور الخليلية أعلاه، غير أنها سعت إلى تمثل تلك البحور في أمثل طاقاتها العروضية، دونما حاجة إلى اللجوء إلى استثمار تحول الوحدات الوزنية الممكنة التحقق في النظام العروضي، على الرغم من معرفة الشعراء العميقة بمضاييق الصناعة العروضية، وإدراكهم القطري للخصائص الذاتية لكل بحر وللقيمة الإيقاعية لكل وزن، وعند تأمل الجدولين، نلاحظ أن بحورهما يمكن تقسيمها إلى فئتين:

١. فئة أولى: وتشمل البحور الخمسة الأولى (الوافر، الطويل، البسيط، الخفيف، الكامل، بالإضافة إلى بحر السريع الذي جاء من أقلهم نسبة في الجدولين)، وتشارك هذه البحور في خاصية الطول، ما عدا بحر السريع، الذي عدّه عبد الله الطيب من البحور بين بين، لأنه ليس من القصار إذا قيس إلى جنب القصار، وذلك لما فيه من كثرة المقاطع، وليس

بالطويل إذا وازناه بأمثال البسيط والكامل التام (٣٣)، وهي خصيصة لا يمكن إرجاع اتكاء شعراء مدونتنا عليها إلى سبب واحد، وإنما إلى أسباب عدة ذهب الدكتور محمد الظريف إلى أن "بعضها يتعلق بتاريخية البحور والأوزان العربية وبعضها يتعلق بالخصائص الذاتية لكل بحر من هذه البحور، وبعضها الآخر يتعلق بالأحوال النفسية المولدة للأشعار عامة" (٣٤)، أما المتعلق منها بتاريخية البحور والأوزان العربية، فقد أثبتت الدراسات الإحصائية (٣٥)، التي تمّ القيام بها من طرف العديد من الباحثين هيمنة بحور هذه الفئة وخصوصاً الخمسة الأولى منها، واحتلالها الصدارة في مدونة الشعر العربي القديم وخاصة في القرن الأول للهجرة، ومن ثمّ فالعودة إليها والنسج على منوالها يمثل خياراً استراتيجياً ينسجم والرؤية الفكرية والفنية التي تصدر عنها التقليدية في موريتانيا. وأما العالق منها بخصائص الأبحر الذاتية وبالأحوال الشعرية التي يتقلب في شمائلها الشاعر، فربما شكّلت متكاً واعياً أو غير واع لشعراء هذا النسق، فكانوا في إثارةهم لبحر دون غيره موجهين بما قرء في وعيهم من رؤية نقدية تراثية تجد بين الأوزان والأغراض الشعرية ملاءمة وتناسباً خاصين، وحده الشاعر يعي سرّها إذا كتب، وهي رؤية صاغها حازم القرطاجني في إحدى إضاءاته، بقوله: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به التصغير والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد" (٣٦).

وإذا كانت النسبة المثوية للبحور الأربعة الأولى أعني الوافر والطويل والبسيط والخفيف، تنسجم وهيمنة هذه البحور في الشعر العربي القديم كما قرّر القرطاجني حيث قال: "ومن تتبّع كلام الشعراء في جميع الأعراب وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجه الافتتان في بعضها أهمّ من بعض، فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط ويتلوها الوافر والكامل... ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف" (٣٧)، وهو حكم يعضده الإحصاء كما سنرى لاحقاً، أقول إذا كان ذلك كذلك، فإن نسبة بحر الكامل 7% والسريع 1,5% في مدونتنا، تعضد بدورها مركزية الذاكرة الإيقاعية التراثية، ذلك أن بحر الكامل لم يمارس هيمنته بشكل لافت إلا في العصور المتأخرة حين أصبح يناقض الطويل في منزلته، كما ذهب إلى ذلك إبراهيم أنيس

مقررًا بعد معاينة ديوان ابن ممتوق وهو أحد شعراء القرن الحادي عشر الهجري " أن بحر الكامل قد بدأ يناهس الطويل في منزلته، وقد ظهر هذا في العصر الحديث" (٣٨)، أما نسبة بحر السريع في مدونتنا فهي تتسجم ومكانته التراثية، حيث إنه لم يكن تاريخياً بذلك الزواج الكبير، ويكفي كما يقرّر عبد الله الطيب، أن البحري والمتنبي وهما من هما في المرجعية التراثية الموريتانية، قد أعرضنا عنه، الأمر الذي ألقى على سوقه ظلاً من الكساد، ربما كان سببها سهولة النظم فيه، مما لا ينسجم ومبدأ الفحولة التي هي مطلب كلّ شاعر يبتغي التماهي مع شاهده الأمثل.

ب- فئة ثانية: وتشمل بحري المتقارب والرجز وهما بحران يشتركان في الصفاء، لانبنائهما على تكرار تفعيلة واحدة، ولم يكن تاريخياً لهذين البحرين شأن كبير في التراث الشعري، فأما المتقارب فلأنه " بحر بسيط النغم، مطّرد التفاعيل، مناسب، طلي الموسيقى، لذلك فتجويد الصناعة فيه أمر مهم جداً، وكثير من فحول الشعراء يتحاشونه، لأنه يتطلب اندفاعاً وراء النغم كما يندفع التيار في غير توقف، وعزّ أن تجد شيئاً منه عند النابغة أو زهير أو أبي تمام أو الأخطل" (٣٩). ولعل هذا ما يبرر ضموره في مدونتنا 2%، لأنه لم يراكم تاريخياً نصوصاً ذات حضور كبير في الذاكرة الثقافية الموريتانية. أما بحر الرجز فعلى الرغم من أنه استخدم تاريخياً كبهر عادي موحد القافية كبقية البحور، إلا استخدامه كبهر خاص متنوع القوافي مصرّع الأبيات، طفى عليه، فتمحّض للأغراض التعليمية، وخصوصاً عند الموريتانيين إلى الحدّ الذي صبغ ثقافتهم بسمة النظامية كما سبق تبيانه في القسم الأول، حيث كانت ندرة الورق وغلبة البداوة والترحال أموراً دفعتهم إلى الاعتماد على الذاكرة في التحصيل العلمي، وكان الرجز أهم أداة وأيسرها للتحصيل المعرفي، فأجمعوا من دون تشاور ولا تصويت على تمحيضه لتلك المهمة، ولعل هذا ما يبرر نسبه في المدونة، في الجدولين المثبتين.

إن تعامل المدونة التقليدية الموريتانية مع البحور الخليلية هيمنة أو ضموراً كان محكوماً بسلطة تلك البحور تراثياً، ذلك أن صفة الشاعر في المجتمع الموريتاني لا يكتسبها أحدٌ ما لم يتمكن من التراث الشعري العربي القديم، وتكون لديه الملكة على تبنيه خياراً إبداعياً، وسنناً في القول متبعا وذلك على الصمد كافة، ولعل مقارنة بسيطة بين استخدام التقليدية للبحور واستخدامها في مدونة الشعر الموريتاني في القرن الثالث عشر وكذا استخدامها في الشعر العربي في القرن الأول للهجرة، يكفي دليلاً على انسجام تلك النسبة مع الخيارات الاستراتيجية التي تتبناها التقليدية في موريتانيا.

البحر	التقليدية	الشعر الموريتاني في القرن 13هـ	الشعر العربي القديم في القرن الأول للهجرة
الوافر	٪٣٠,٥	٪٠٧	٪٢١,٦
الطويل	٪٢١,٥	٪٢١,٣٤	٪٤٠,٥
البسيط	٪٢٠	٪٢١,٧٥	٪١٣,٥
الخفيف	٪١٤,٥	٪٠٧,٥	الم تثبت نسبته]
الكامل	٪٠٧	٪١٨,٥	٪١٢,٥
الرجز	٪٠٢,٥	٪٣,٧٥	٪٠١,٥
المتقارب	٪٠٢	٪١,٥	٪٠٣,٥
السرّيع	٪١,٥	٪١,٢٥	٪١,٧٥

إن قراءة متأنية لهذا الجدول، ومقارنة نسب أبحره صعوداً وهبوطاً، ستكشف بلا شك عن نتائج جوهرية، تمهر التقليدية الموريتانية بطابعها الخاص، ونحن إذ اخترنا مقارنة مدونتنا بالبنية العروضية لمدونة الشعر الموريتاني في القرن 13هـ (٤٠)، فلكي نقيس الحراك الإيقاعي الذي ربما عرفه الشعر الموريتاني، وهو يبدل حواضنه السياقية، كما أن اختيارنا لمقارنتها بالشعر العربي في القرن الأول للهجرة (٤١)، فلأن هذه الحقبة شكّلت على مختلف الصعد الدينية والاجتماعية والفنية الشاهد الأمثل للإنسان الموريتاني على مرّ تاريخه وخصوصاً في حقبة الاختراق وإرادة التحصين، إذ في هذه الحقبة كما سبق بيانه وبفعل الحضور الاستعماري الضاغط أضحى المستقبل في عيون المجتمع الموريتاني، وخصوصاً في عيون مثقفيه ضبابياً، يكاد يكون منسدّ الأفق، عندها تزايد لديهم الطلب على التاريخ، وأضحت العودة إلى جواهره المثلى على مختلف الصعد أمراً حتمياً يلبي حاجة في نفس يعقوب. هكذا بهذه الرؤية وبما يتعاوض معها من عوامل متصلة بالبنية المرجعية للثقافة الموريتانية نؤول عودة التقليدية إلى البنية الشعرية القديمة، وخصوصاً في القرن الأول للهجرة كما يعكسها التناسب في الجدول أعلاه.

وإذا كانت نسب مختلف البحور المثبتة في الجدول، عدا نسبة الوافر، مبررة في المرجعيتين المحلية والعربية، فإن صدارة الوافر تجد اقتضاءها في نسبته المنادية على نفسها في القرن الأول للهجرة %21,6، وهي نسبة لم يتفطن إليها كثير من الباحثين العرب، مما جعل

محقق ديوان ولد ابن حميدا لا يجد تخريباً مقنعاً لطفيان هذا البحر في ديوان الأخير، يقول: "وإذا كنا لا نملك تفسيراً مقنعاً ولا نجد لشيوعه (أي بحر الوافر) إلى هذه الدرجة العليا في شعره (يعني ولد ابن حميدا) والتي لم يبلفها في شعر أي شاعر طيلة مسيرة الشعر العربي- حسب علمنا- فإننا نفترض أنه كان في عصره الوزن الأثيرلدى ذواقة الشعر، ومطية لمن فتن به من شعراء القوم، فاستغل هذه الفرصة، فنظم فيه أكثر من غيره ارضاءً لروح العصر في الوقت الذي لم يعد فيه الطويل مناسباً كوزن شعري" (٤٢). والحقيقة أن مختلف النسب التي أوردها المحقق لهذا البحر نضلاً عن إبراهيم أنيس لم يكن من بينها ما يمثل بشكل دقيق ومناسب حقبة القرن الأول للهجرة، وهي الحقبة التي نعتقد اعتقاداً يقارب ثلج اليقين أنها كانت الإطار المرجعي الأمثل للتقليدية الموريتانية لا على المستوى الفني وحسب، وإنما على المستوى المضموني خاصة بالنظر إلى تمحض أغلب شعرهم للمديحيات والمولديات، بل أكثر ذلك على مستوى الأنساق المعرفية ورؤية العالم.

هكذا تبدو البنية الوزنية للتقليدية الموريتانية نسقاً يبتغي التماثل مع شاهده الأمثل المستقر بعيداً في الزمن الفني والثقافي، وذلك قصد استعادته زمناً مفقوداً في حاضر يفتصبه محتل، غايته سلب الذات إرادتها، والكيثونة وجودها، من دون أن نجزم بأن ذلك كان المحفز والمهماز لتلك العودة، بل أزيد من ذلك نقول إن تلك العودة بقدر ما هي نتاج الواقع الضاغط هي في الآن ذاته مسعى لتحقيق ذات لم تشعر قط منذ تشكلت كينونتها الثقافية إلا أنها جزء عضوي من ذلك الشاهد الأمثل المستقر هناك في القرن الأول للهجرة.

وإذا كانت الأبحر المتواترة أعلاه، شكّلت النواة الإيقاعية الصلبة للتقليدية، فإن ذلك لا يعني البتة التطابق الآلي لمختلف تجارب التقليدية في موريتانيا، لكن تنوعها مهما كان يظل محكوماً بالخيارات الوزنية التي أثبتت هيمنتها تاريخياً وإن في حقب متفاوتة زمنياً، غير أنها لن تخرج عن سلطة آخر النصوص الأثر في الشعر العربي القديم. هكذا نقرأ التفاوت الوزني بين ابن جب كممثل للعتبة السفلى للتقليدية ومحمد ولد ابن حميدا كممثل للعتبة العليا، مما تتضح مساحته الإيقاعية من خلال الجدول أسفله.

المقارنة بين عتبي المتن
مثبتة حسب القصائد والأبيات عدداً ونسبة

محمد ولد أبو ولد حميدا					لكبيد بن جب					الشاعر
نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها	عدد القصائد	رتبة البحر	نسبتها	عدد الأبيات	نسبتها	عدد القصائد	رتبة البحر	البحر
٣١.٨٠	١٠٨٨	٣٠.٤	٣٨	١	٢٨.٠٥	٥٧٨	٢٣.١٥	٤٤	٣	الواقر
٢٠.٣٠	٦٩٨	٢٠	٢٥	٢	٢٣.٣	٤٨٠	٢٣.١٥	٦٣	١	الطويل
١٤.٩٠	٥١٢	١٢	١٥	٤	٢٩.٧٥	٦١٣	٢٩.٥	٥٦	٢	البيسيط
١٩.٣٢	٦٤٦	١٢	١٥	٤	٦.٧٥	١٣٩	٤	٨	٥	الخفيف
٥.٤٠	١٨٥	١٤.٤	١٨	٣	٨.٩	١٨٤	٧	١٣	٤	الكامل
٢.٧	٩٤	٤	٥	٥	١.٦	٣٣	٠.٥	١	٨	الزجز
٢.٢٠	٧٥	١.٦	٢	٧	٠.٣٥	٨	١.٠٥	٢	٧	المقارب
١.٧٠	٦٠	٢.٤	٣	٦	١.٢	٢٥	١.٥	٣	٦	السرير
١.٠٠	٣٥	٠.٨	١	٨	٠	٠	٠	٠	٠	المديد
٠.٩٠	٣١	١.٦	٢	٧	٠	٠	٠	٠	٠	المجتث
٠.٥٠	١٧	٠.٨	١	٨	٠	٠	٠	٠	٠	الرميل
١٠٠	٣٤٤١	١٠٠	١٢٥	١١	١٠٠	٢٠٦٠	١٠٠	١٩٠	٨	المجموع

بداية ندرأ الظن بأنه لا توجد نسبة طرد في هذا الجدول بين عدد البحور المستعملة وكم الشعر، فابن جب استعمل ثمانية بحور، بينما مجموع أبيات ديوانه ٢٠٦٠ بيتاً، كما لا توجد نسبة طرد بين عدد القصائد وعدد الأبيات، فولد حميدا كتب ١٢٥ قصيدة بينما عدد أبيات ديوانه ٣٤٤١ بيتاً، وإذ علمت ذلك، فلك الحق أن تتساءل، لماذا تجاوز ولد حميدا صاحبه في استعمال البحور، حيث استعمل ثلاثة بحور جديدة هي المديد والمجتث والرميل؟ هل هذا الاستعمال هو مسعى لكسر نسق التقليدي، أم لا يعدو الأمر رغبة في تجريب مختلف كفاءات البنية العروضية في الشعر العربي القديم؟

إننا نعتقد أن التساؤل الأول هو حافز الفعل، إذ معطيات السياق وأثره على الإنتاج الإبداعي

الإبداعي والتلقي الجمعي، ربما تسرّبت إلى لاشعور الشاعر، فقادته إلى طرق بحور، بالرغم من مشروعيتها الإيقاعية في البنية العروضية التراثية إلا أن أدائها التاريخي يعد قليلاً، فالمديد كما يذهب محقق ديوان ولد حميدا نقلاً عن إبراهيم أنيس يتميز بقلّة المنظوم منه في الشعر العربي القديم، وكذا حاله في الشعر الموريتاني، وقد نظم فيه ٢٥ بيتاً، والمجثت نسبته في الأشعار القديمة ضئيلة، ويكاد يكون معدوماً في الشعر الموريتاني، وقد نظم فيه ٢١ بيتاً، أما الرمل فهو على عكس البحرين السابقين، يقع من حيث الشيوخ في الشعر العربي القديم في المرتبة الثالثة، وهو بحر أثير لدى الشعراء الموريتانيين، إلا أنه بالرغم من ذلك لم يحظ لدى ولد حميدا، بعناية كبيرة، فلم يثر له فيه إلا على ١٧ بيتاً من قصيدة مفقودة (٤٣).

وعلى الرغم من ارتياد ولد حميدا لهذه البحور وميلنا إلى أنه طرقها استجابة لأفق توقع طارئ، أنتجه السياق التاريخي، إلا أن نسبة تعاطيها لا تسمح لنا بالذهاب بعيداً إلى تأكيد رغبة الشاعر في خرق النسق الوزني المحصور في البحور المبينة في الجدولين الأول والثاني، بل ربما على عكس ذلك نعتبر هذا الصنيع مجرد استثناء يؤكد برنامج التقليدي في تحقيقاتها الموريتانية، حيث الشاعر يلتحق بمصيره النسقي ولا يحدده بنفسه، إنه لا يحقق ذاته الإبداعية إلا بقدر ما يتجزأ النمط المتولد عن الشروط التي تحكمت في إبداعه وهيمنت عليه، وهو هنا النسق الوزني المرتد في نواته الصلبة إلى القرن الأول للهجرة، كما استعرضنا أعلاه.

وإذا كانت تلك هي تحقيقات الوزن في نماذجنا التمثيلية، وقد أثبتت ما لشاهدها الفني الأمثل من سلطة، عكست بدورها، هيمنة النسق الديني، الذي يليه يركن الإنسان الموريتاني، في مختلف ممارساته النصية والسلوكية وفي نظراته لذاته وللعالم من حوله، فإن ثمة عنصراً فنياً آخر، شديد الصلة بالوزن، ويشكل معه لحمة الشعر وسداه، كما سبقت الإشارة، ألا وهو القافية، التي تعمل بشكل فني خفي طوراً وجلي آخر، على إثبات ذلك المعطى، وتكريسه، حدّ الاطراد، مما دفعنا إلى تبنيه فرضاً استكشافياً، منه انطلقنا، وله نثب من خلال الممارسة النصية. فكيف كان حضور هذا العنصر في التقليدية الموريتانية، وإلى أي حدّ أسهم في تشييد أنموذجها الفني والفكري؟

٣-١-٢- القافية:

تعتبر القافية في منظور النقد العربي القديم إلى جانب الوزن عنصراً أساسياً في مفهوم بنية الشعر، إلى الحدّ الذي أصبح بها يتعرّف، أو بها مع الوزن يتعرّف، كلّ ذلك لما لها من دور ناظم ومهيمن في بنية البيت الشعري، حيث إنها توفر مركز جذب وتحدد موقع انتهاء، أو

تعمل على تحيين المجال المعجمي والإيقاعي، وتتوالي الأبيات تفيد بوجود مشترك إيقاعي في تعدد عناصره حروفاً وحركات (٤٤)، وقد تباينت رؤى النقاد القدامى في تعريفها وتبيان حدّها، فاستعرض أبو سعيد السيرافي أغلب تلك الآراء قائلاً: «وقد اختلف الناس في القافية على الحقيقة ماهي، فقال الخليل فيما ذكره الأخفش وغيره: إن القافية آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يلقاه مع المتحرك قبل الساكن». وهذا هو الرأي السائد الذي سار على سمته أغلب علماء القافية؛ وعليه قد تكون القافية بعض كلمة أو كلمة أو كلمتين. وعلى رأي الأخفش: أبو الحسن سعيد بن مسعدة، فالقافية هي آخر كلمة في البيت. أما ابن السراج فيرى أن القافية محددة في « كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة. هذا هو المفهوم من تسميتها قافية، لأن الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة... أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها» (٤٥).

ويستطرد السيرافي في تبيانه لآراء علماء القافية إلى القول: «وقال آخرون: القافية آخر حرف في البيت سواء كان زائداً أو أصلياً أو حرف روي أو وصل أو خروج. وقال آخرون: آخر حرف أصلي في البيت. وقال آخرون: القافية هي حرف الروي وهو المختار عندي... وأما قول الخليل على ما حكى عنه، فلا دليل عليه ولا رأيت أحداً ينصره ويذهب إليه». وهو إذ يورد قول الخليل ويعترض عليه وعلى من لفّ لفه، إنما يذهب إلى تحديد القافية في حرف الروي؛ وهذا رأي إمام النحاة، سيبويه ومن تبعه، من أمثال ابن سينا وابن عبد ربه (٤٦). ومهما تعددت الآراء حول مفهوم القافية وحدّها، فإن النقاد سموا إلى تقنينها وضبط شروط جيدها وتعداد ما يعترضها من عيوب يقول حازم: "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفاً واحداً بعينه غير متسامح في إيراد ما يقارب معه... ومما يوجب الاختيار أيضاً أن تكون حركات حروف الروي من نوع واحد لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك... ومن ذلك أيضاً وجوب التزام حروف العلة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوها ساكن إلى الروي وبين حروف الروي، ويجب كذلك أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج" (٤٧). وهي شروط وضوابط اقتنص ابن الشيخ سماتها الفوقية عبر توصيف دقيق، فرأى أن هناك "أربعة عناصر تساهم في تحديد فردانية القافية: صامت ختامي بوصفه رويًا، وعلامة إعرابية، ووحدة استبدالية صرفية تحيل على مقولة دلالية، وأداة ربط دلالية تربط القافية ربطاً وثيقاً ببيتها، إن هي لم تربطها بجزء تام من القصيدة" (٤٨).

والواقع أن النقد الأدبي في كافة تجلياته العربية والغربية ظلّ يقرّ بمركزية القافية في البناء الشعري حيث إنها كما يذهب جان كوهن (John Cohen)، "تمثل صورة بلاغية

انطلاقاً من الاحصاءات التي أجريت على مدونات الشعر القديم، فخلص بعض الدارسين إلى أنها يمكن أن تنظم في أربع مجموعات (٥٢)، وهي:

٣- أولاً: الحروف الأكثر وروداً وهي: الراء، واللام، والميم، والنون، والياء، والذال، والسين، والعين.

٤- ثانياً: الحروف المتوسطة الشيوع: وهي: القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والياء، والجيم.

٥- ثالثاً: حروف قليلة الشيوع: وهي: الضاد، والطاء، والهاء، والتاء، والصاد، والثاء.

٦- رابعاً: الحروف النادرة: وهي: الذال، والفين، والحاء، والشين، والظاء، والواو.

وإذا كانت تلك نتائج يمكن الركون إليها، باعتبارها تؤسس النواة الصلبة للتقنية في الشعر العربي، فإن التساؤل عن مدى تمثل مدونتنا لها، باعتبارها شاهداً إيقاعياً أمثل، يصبح هنا ضرورياً، ومن أجل الإجابة عن ذلك التساؤل، نرى من الضروري الاستعانة بجداول إحصائية، تبين أولاً، تواتر الحروف رويماً في المدونة باعتبارها نصاً نسقياً، وترصد ثانياً تفاوت نسبة ذلك التواتر بين الشاعرين موضوع الدراسة.

حظ الحروف من الورد رويماً في المتن

الرتبة	الحرف	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
١	م	٣٩	٨٩٨	١٦,٣٢
٢	ن	٣٩	٧٥٠	١٣,٦٣
٣	ر	٤٢	٦٩٣	١٢,٦٠
٤	ل	٣٥	٦٧٥	١٢,٢٧
٥	ء	١٧	٤٦٠	٨,٣٦
٦	د	١٤	٣٣٥	٦,٠٩
٧	ب	٢٠	٣١٢	٥,٦٧
٨	ف	٢٢	٢٦٨	٤,٨٧
٩	ع	١٢	٢٥٦	٤,٦٥
١٠	ق	١٣	١٨٧	٣,٤
١١	هـ	٨	١٣٧	٢,٥٠

١٢	ي	٧	١٠٤	١,٨٩
١٣	ت	٩	١٠٢	١,٨٥
١٤	و	٥	٩٨	١,٧٨
١٥	ح	٤	٥٤	٠,٩٨
١٦	ض	٣	٥٣	٠,٩٦
١٧	س	٥	٣٩	٠,٧١
١٨	ك	٤	٢٥	٠,٤٥
١٩	ط	٢	١٨	٠,٣٢
٢٠	ج	١	١١	٠,٢٠
٢١	ص	١	٨	٠,١٤
٢٢	ذ	-	٥	٠,٠٩٠
٢٣	ز	-	٤	٠,٠٧٢
٢٤	خ	-	٤	٠,٠٩٠
٢٥	ش	-	٢	٠,٠٣٦
٢٦	ث	-	١	٠,٠١٨
٢٧	غ	-	١	٠,٠١٨

إن الناظر إلى هذا الجدول انطلاقاً من التصور أعلاه، يجد أن نسبة ٧٢,٧٥٪ من أحرف الروي فيه ترتد إلى الحروف الأكثر وروداً، ٢٠,١٥٪ من الحروف المتوسطة الشيع، ٥,٧٧٪ من الحروف القليلة الشيع، ١,٣٣٪ من الحروف النادرة، وهي نتيجة تكاد تقارب ما توصل إليه بعض الباحثين (٥٣)، فيما يتعلق بقوافي الشعر الموريتاني في القرن الثالث عشر، حيث نجد أن ٧٧,٩٩٪ منها كان من الحروف الأكثر وروداً، ١٤,٧٥٪ من المتوسطة الشيع، و٤,٨٩٪ من القليلة الشيع، و١,٢٨٪ من النادرة، الأمر الذي يعكس انسياق هذا الشعر مع منظومته المرجعية، من قبيل ما تقرره النظرية النقدية العربية من أن الشعر ملكة تحصل من حفظ جنسه.

إن هذا الاستقرار وتلك المقارنة تثبتان أن التقليدية الموريتانية ظلت تحكمها نواة إيقاعية صلبة، يسكنها حين هائل إلى شاهدها الإيقاعي الأمثل، خصوصاً بالنظر إلى أن

إيقاع حياة القوم، سواء ما تعلق منها بالمعطى اليومي، أو اتصل بالبناء الاجتماعي، أو ارتد لسلطة المكان، أو نكص إلى الذاكرة، يؤصل هذا الاستنتاج، ويؤكد أصالة النصوص في الترجمة عنه، وعلى الرغم من أن البرهنة على هذا الاستنتاج لا تعدم أدلة، خصوصاً حين الركون إلى نماذج نصية، تشرحاً وتحليلاً، إلا أننا يمكننا تعليل قواي التقليدية شيوعاً وندرة، من خلال العاملين التاليين:

١ - هيمنة النواة التقفوية التراثية: وهي جزء من هيمنة السلطة المرجعية التراثية على الذاكرة الموريتانية، كما سبق أن فصلنا في القسم الأول، فقواي التقليدية كما هي في الجدول أعلاه، تكاد تتسجم في صفاتها وخصائصها الإيقاعية مع ما رسمه علم القافية من حدود لصناعة القريض، فهي كما ذهب الدكتور محمد الظريف الذي درس مدونة تشترك ومدونتنا في كثير من الملامح الفنية فضلاً عن بعض الاشتراك في المهاد الجغرافية، تجنح في معظمها إلى الحروف المجهورة، وتتحاش عن الحروف المهموسة، ولا تحوم حول الأصوات الحوشية إلا عند الضرورة^(٥٤)، وهو التواتر نفسه الذي عليه مدار الشعر العربي القديم، فقد أثبت ابن الشيخ^(٥٥)، من خلال جداول إحصائية استبطنها من ديوان الحماسة، وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة وكتاب الأغاني، هيمنة الحروف الستة الأولى في الجدول المثبت، كما أثبتت دراسات أخرى أن معظم قواي ديوان الحماسة - على سبيل المثال - على حروف الراء، والياء، والنون، ومعظم قواي شعر أبي تمام على حروف الباء، والميم، والراء، والذال، والياء، والنون، والواو، وأغلبية شعر البحترى على حروف الدال، والياء، والباء، والراء، والنون، والميم^(٥٦).

هكذا تمركزت في اللاشعور العربي نواة تقفوية محددة، ظلت تمارس هيمنتها على كل طالب للأنموذج الأمثل، وحسبك بالتقليدية الموريتانية تمثلاً، وبمقلبيها طلباً للتاريخ.

٢ - سلطة القواي الوالدة rimes_matrices: وهو عامل لصيق بالأول، ونعني به سلطة قواف معينة لها قدرة كبيرة، على استصدار قواف أخرى تحاكيها، وتستمد أثرها منها، ذلك أن القافية في حقيقتها، إن هي إلا ذكرى للروح والأذن اللتين تنتظران عودة الأصوات التي سبق لهما سماعها والدلالات المعروفة لديهما من قبل، وقد أشار التبريزي إلى ذلك بقوله إنه "إذا عمل (شاعر) قصيدة على اللام، جاء بقواف قد جاء بها امرؤ القيس في معلقته"^(٥٧)، وهي ملاحظة تنبئ إليها بحصافة كثير من النقاد ومنهم مصطفى الشليح^(٥٨)، الذي أسماها بـ"ذاكرة الروي". وموداها أن أرواء الشعر العربي غير متماثلة في سعة التوظيف ودعة الاستجلاب، وإلى كون الانتخاب وسم جزءاً غير هين منها بسلطة زاوجت بين المعري

والجمالي: عيون الشعر العربي ، أو النصوص التي قبض لها تعاقب التداول من حقبة إلى أخرى، وأسهم التوجيه المدرسي في جعلها أسنى ما أبدعه الشعر العربي، وأرغم المتلقي على تشكيل ذوقه إنطلاقاً منها، فهي الأنموذج/المعيار الذي به تقاس الوضاعة والرداءة، والتأسي به تصريحاً أو تلويحاً، يقضي باستدعاء شعريته، والقافية مكون مركزي لإيقاعها، ولعل هذا ما جعل الدكتور محمد الظريف يذهب إلى أن بعض القوافي قد تحكمت في الصناعة الشعرية لدى شعراء الصحراء، ذلك أن القوافي على حدّ تعبيره "تمتلك قدرة قاهرة، تفرض سلطانها على الأجيال اللاحقة، فتحتذيها بخنوع وتمتطي صهوتها من دون تردد" (٥٩)، وهذا ما حدث بالفعل لدى التقليدية، حيث هيمنت عليها قواف معينة، وخصوصاً تلك المرتبطة في ذاكرة أصحابها بالنسق الديني مثل، لامية كعب بن زهير، وهمزية البصري وميمية، وتائية ابن الفارض (٦٠)، وغيرها من القوافي، حيث إن إيقاع هذه القوافي، تشاكل في لأوعهم مع البعد الديني، فأضحت لصيقة بسر باطني، وأضحى اختيارها، يحقق للشاعر كما المتلقي، وظيفة تعبدية، الأمر الذي جعل مقدم ديوان لكبيد يقول، إن الناس وجدوا، "في شعره ما قرب إلى النفس، وعلق بالوجدان، فكان لهم فيه، ومنه دعاء يتضرعون به، وعبر يستكفونها، وهداء يترنمون به، وطرف يروحون بها القلوب المكدودة" (٦١).

والواقع أن اطراد هذه القوافي لدى شعراء التقليدية علاوة على استجابته لمطلب عقدي، هو في الآن نفسه خيار فني، غايتهم منه تحقيق تقفية تستجيب وأعلى مستويات الأنموذج القافوي في التراث العربي، يقول ولد حميدا، من قصيدة طويلة مخاطباً بها أحد خصومه (٦٢):

وَجَعَلْتَ الرَّوِي مِيمًا فَإِنْ رُمَ تَ جَوَابِي اجْعَلْكَ رُوِيًّا مِيمًا
وَأَحْتَسِرُ مِنْ تَكَلُّفِ وَأَعْتِسَافِرِ وَاوَعَقَاكِ مَعْنَى وَرَاعِ مَعْنَى جَسِيمًا
وَأَحْذِرُ الْمَيْلَ وَالسُّبَادَ وَتَشْ وَيَسْ نُتْهِى وَالنُّضْمِينَ وَالنُّتْمِيمًا

إن إلزام الشاعر خصمه بروي الميم، وتحذيره إياه من الوقوع في عيوب القافية، كما قررها النقد العربي القديم، لدليل على وعي الشاعر بالوظيفة الفنية والدلالية للروي، وبمضايق القافية وما يعتمدها من عيوب، الأمر الذي يجعلنا نقرر أن شاعر التقليدية وهو ينتج نصه يعي تماماً أنه أمام تحدٍ فني، متمثل في مدى اقترابه أو ابتعاده من أنموذجه التراثي المتحقق سلفاً على المستويين الفني والدلالي، يقول لكبيد معتذراً عن تقصيره في إحدى

أهدي إليكم مديحاً في صناعته
بالمجز والمعجزة تصريح وإيماء
يقفون رجالاً عنوا بالمدح ذو عرج
لهم بميدانه ركض وإعداد
إن يسبقوه فما للعرج من حرج
وربما سبقت في العود عرجاء
يسدي ويلحم ما أسدى فيخذه
عند المحاكاة إلحاح وإسداء

وإذا كان العاملان أعلاه، كما نتصور، قد فعلا في إلزام شاعر التقليدية بالتشريق في نواة قافية موحدة، فإن ذلك لا يعني البتة، انعدام التنوع بين الشعراء، وتفاوت نسب توظيفهم للقوافي من شاعر إلى آخر، كل حسب ميوله الإيقاعي الذي يحدده في الغالب مخرج الحرف وصفته، ولعل الجدولين أدناه، يبينان فروق النسب المئوية بين الشاعرين المدروسين:

حظ الحروف من الورد رويًا في ديوان أكبيد

الرتبة	الحرف	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة	عدد البحور
١	ن	٢٦	٣١٤	١٥,٣٠	٧
٢	ء	١٤	٢٧٥	١٣,٤٠	٤
٣	ر	٢٤	٢٦٧	١٣,٠١	٤
٤	م	٢٢	٢٥١	١٢,٢٣	٤
٥	ل	٢٢	٢٢٨	١١,١١	٧
٦	ب	١٣	١٢٧	٦,١٨	٤
٧	ع	٨	١١٢	٥,٤٥	٤
٨	د	٦	٧٩	٣,٨٤	٣
٩	ف	١٣	٩٥	٤,٦٢	٣
١٠	ق	٨	٧٤	٣,٦٠	٣
١١	ت	٧	٦٤	٣,١١	٣
١٢	ي	٥	٣٣	١,٦٠	٤
١٣	هـ	٥	٣١	١,٥١	١

١	٠,٩٢	١٩	٣	و	١٤
١	٠,٨٧	١٨	٢	ط	١٥
٢	٠,٨٢	١٧	٤	س	١٦
٢	٠,٧٧	١٦	٢	ح	١٧
١	٠,٣٨	٨	١	ص	١٨
١	٠,٣٨	٨	١	ض	١٩
١	٠,٣٤	٧	١	ك	٢٠
١	٠,٢٤	٥	١	ج	٢١
٢	٠,١٩	٤	٢	ذ	٢٢

حظ الحروف من الورد رويًا في ديوان ولد حميداً

الرتبة	الحرف	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة	البحر
١	م	١٧	٦٤٧	١٩,٣٣	٧
٢	ل	١٣	٤٤٧	١٤,١٣	٨
٣	ن	١٣	٤٣٦	١٣,١٣	٦
٤	ر	١٨	٤٢٦	١٢,١٤	٦
٥	د	٨	٢٥٦	٧,٦	٤
٦	ب	٧	١٨٥	٥,٧	٦
٧	ء	٣	١٨٣	٥,٦٩	٣
٨	ف	٩	١٧٣	٥,٠٨	٦
٩	ع	٤	١٤٤	٤,١٨	٤
١٠	ق	٥	١١٣	٣,٢٥	٤
١١	هـ	٣	١٠٦	٣,٦٩	٨
١٢	و	٢	٧٩	٢,١٩	٢
١٣	ي	٢	٧١	٢,١٨	٢
١٤	ض	٢	٤٥	١,٣٠	٣
١٥	ت	٢	٣٨	١,٢٠	٤

٣	٠,٦٤	٢٣	٢	ح	١٦
٤	٠,٦٣	٢٢	١	س	١٧
٣	٠,٤٥	١٨	١	ك	١٨
٢	٠,١٧	٦	٠	ج	١٩
١	٠,١١	٤	٠	ز	٢٠
١	٠,١١	٤	٠	خ	٢١
١	٠,٠٦	٢	٠	ش	٢٢
١	٠,٠٣	١	٠	ذ	٢٣
١	٠,٠٣	١	٠	ث	٢٤
١	٠,٠٣	١	٠	غ	٢٥

يتبين من خلال الجدولين أعلاه، أن الشاعرين يتفاوتان في استخدام الحروف رويًا، عددًا ونسبة، فبينما يوظف لكبيد بن جب حريفي (الطاء، والصاد) وهما من الحروف القليلة الشيع، حسب التصنيف السابق، ولا يوجدان في ديوان ابن حميدا، يوظف ابن حميدا خمسة حروف لا توجد في ديوان لكبيد، وهي (الزاء، الخاء، الثاء، الغين، الشين)، وكلها حروف نادرة التوظيف في الشعر العربي، عدا حرف (الطاء) المصنف في الفئة قليلة الشيع.

فكان استعمال الشاعرين لهذه الحروف المذكورة، إن هو إلا رغبة في ترويض بعض القوافي النفر والقوافي الحوشية، حتى تشمل ممارساتهما أكبر قدر من مشمولات الشاهد القافوي الأمثل.

أما بخصوص الحروف الأكثر وروداً وتلك المتوسطة الورد، فمن الجلي تفاوت الشاعرين في نسبهما، ففي حين على سبيل المثال، تحتل الهمزة المرتبة الثانية عند لكبيد، وهي من المجموعة الثانية، تتراجع عند ولد حميدا إلى المرتبة السابعة، وهكذا حال بقية الحروف صعوداً وهبوطاً، غير أن ذلك التبادل والتوقع لا يخرج عن دائرة الانتظام القافوي في المجموعات الأربع السابقة الذكر.

هكذا شكّل الروي قاعدة ارتكاز القافية لدى التقليدي، وهي قافية كما تبين متمكنة في الإيقاع التراثي، سمى الشعراء بما طلبوا من تميز فردي إلى تأصيلها في الشاهد الإيقاعي الأمثل، فبدت نصوصهم نسخاً ترفل في إيقاع خارجي صاحب، يترجم ما عليه مدار

القصيدة العربية القديمة. والواقع أن نوع الروي بالرغم من مركزيته في رسم هوية القافية، إلا أنه لم يكن الأوحده في ذلك، وإنما شاركه في رسم تلك الهوية، ما عُرف في الاصطلاح النقدي باسم التقييد والإطلاق، فكيف تجلياً في قوائمه مدونتنا موضوع الدراسة؟

ب - القافية بين التقييد والإطلاق:

تنقسم قوائمه الشعر العربي من حيث الحركة والسكون إلى قسمين هما:

- القوائمه المقيدة: وهي كما هو معروف، القوائمه التي يكون حرف الروي فيها ساكناً لا مجرى بعده، وتتميز عن القوائمه الموازيه لها (المطلقة) بكون حركة الروي ما قبل الروي إما فتحة ملتزمة، وإما ضمة وكسرة متعاقبتين، وذلك لأن الروي حرف صامت مقيد فتنتقل قيود الحركة إلى ما قبله(٦٤). وقد كان حضور هذه القوائمه في مدونتنا جدياً قليلاً، فقد وردت لدى لكبيده منها ستة نصوص، في ٤٩ بيتاً أي بنسبه ٢,٣٧٪، ووردت منها لدى ولد حميدا ثلاثة نصوص من أصل ١٠٤ نصوص، وكان عدد أبياتها ٩٤ بيتا بنسبه ٢,٧٪، أي أن النسبه الإجماليه في المدونه لا تتعدى ٥٩,٢٪، وهي نسبه تتسجم مع قلة هذا النوع من القوائمه في الشعر العربي، فقد أورد إبراهيم أنيس أن هذا النوع من القوائمه قليل الشيع في الشعر العربي، لا يكاد يتجاوز ١٠٪، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين، وذلك لأن الفناء في العصر العباسي قد التأم مع هذا النوع وانسجم، بل لا يزال الملحن فينا يرى مثل هذه القافية أطوع وأيسر في تلحين أبياتها^(٦٥)، ولعله من هذه الملاحظه الأخيره نعلل نحن بدورنا قلة هذه القوائمه في الشعر الموريتاني القديم وكذا في شعر التقليديه في القرن العشرين، إلى التباين الاجتماعي التاريخي بين الشريحه التي تتعاطى الثقافه ومنها الشعر (الزوايا)، وبين الشريحه التي تتعاطى الفناء (إيقانون) في المجتمع الموريتاني، وهو التباين الذي يترجم عنه المثل الحساني المعروف "الطالب مأه صاحب إيقانو"، مما سبق أن فصلنا فيه القول في الفصل الأول من القسم الأول.

- القوائمه المطلقة: وهي القوائمه التي يكون فيها الروي متحركاً، وقد مثلت نسبه ورودها في الشعر العربي القديم، كما قرر إبراهيم أنيس، نحو ٩٠٪، وهي نسبه على الرغم من ارتفاعها، فإن التقليديه الموريتانيه تجاوزتها، فقد مثلت في شعر لكبيده نسبه ٩٧,٦٣٪، وفي شعر ولد حميدا نسبه ٩٧,٢٪، أي أن النسبه الإجماليه في المدونه تصل ٩٧,٤١٪، وهي ظاهره لافتة يمكن إرجاعها إلى عاملين:

أ - عامل متعلق بالطبيعه الصوتيه للقوائمه المطلقة في الشعر العربي، حيث إنها أوضح

في السمع وأشدّ أسراً للأذن، لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد، وتشبه حينئذ حرف مدّ، ومن المقرّر في علم الأصوات أن حروف المدّ أوضح في السمع من الحروف الأخرى كالعين والفاء مثلاً (٦٦).

ب - عامل متعلق بما سبق أن أسميناه بـ"سلطان المكان"، حيث امتداد الصحراء واتساع أطرافها، وانطلاق الإنسان فيها ترحالاً يمتدّ ويسره، وإطلاق الدواب فيها متحررة من كل قيد، كل ذلك فيما نحسب ربما تسرب إلى لاوعي الإنسان الموريتاني، مبدعاً ومتلقياً فمال إلى القوافي المطلقة، التي هيمنت على شعره هيمنة شبه تامة.

هكذا يتبدى الإيقاع الخارجي لدى التقليدية الموريتانية، مؤطراً ضمن دائرة تراثية رتيبة، يتميز محيطها بالصلابة، فلا يكاد يجد له متفساً للنمو، وإن حدث، فلا ينمو إلا في اتجاه واحد ثابت ومتواتر ومترنن، غايته التماثل مع الشاهد الإيقاعي الأمثل الذي تشكل عبر التراكم النصي في ذاكرة الإنسان العربي، وتطلع إليه الشعراء في كل العصور لتقليده، وبلوغ شأوه، من دون التجاسر على خرقه، أو التحرر منه، وأنى للتقليدية ذلك، وكينونتها قائمة هناك، في الماضي الجماعي لا الحاضر الفردي، وفي المعطى المعلوم لا الممكن المجهول؟ وإذا كان الإيقاع الخارجي في المتن المدروس، كما استقرأناه أعلاه، قد استجاب للسنن التراثي، مما جعله النواة الصلبة للتقليدية، فإنه تعاضد في ذلك مع صنف موسيقي آخر لا يقلّ عنه أهمية في لحمه الخطاب الشعري وسداه، وقد أسميناه تمشياً مع دارج الخطاب النقدي باسم "الإيقاع الداخلي"، فما ذاك الإيقاع؟ وكيف تجلى في نصوص التقليدية؟

٣-٢- الإيقاع الداخلي:

لقد سبق أن أشرنا في بداية هذا المبحث إلى التداخل والتعاظم الذي ما فتئ يقع لدى النقاد العرب بين مفهومي الوزن والإيقاع، حتى غلب على أذهان الكثيرين أنهما مترادفان، والواقع أن ذلك "يفسر بالصلة الحميمة بينهما، وهي صلة الأصل بالفرع، والكل بالجزء. ومما يفسر ذلك أيضاً أن للوزن حضوراً دائماً في الشعر القديم وشاملاً لأطراف النص، أما الإيقاع فحضوره عرضي غير مقيد ولا مشروط، فكانت النتيجة أن استأثر الوزن باهتمام علماء العروض ونقاد الشعر فقلّ اهتمامهم بغير الوزن من ظواهر الكلام الإيقاعية" (٦٧)، ولعل هذا التداخل بين هذين المفهومين هو ما حدا بنا إلى اعتماد مفهومي الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، وذلك درءاً لكل خلاف لا يتسع صدر هذا البحث لحججه، وتجنباً لأية رؤية ضبابية قد تشوش المفهومين معاً، ونزولاً عند حدّ الإجراء الذي به نمفصل دراستنا، وعليه سنكتفي

بما سبق عرضه مما به رسمنا الحدود الفاصلة بين المفهومين، معرفين الإيقاع الداخلي بكونه "توظيفاً خاصاً للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايمة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث انسجام وعلى مسافات غير متقايمة أحياناً لتجنب الرتابة" (٦٨)، وهو تعريف يترجم عن تقلل المجال الإيقاعي في كل بنى النص ومجالاتها المختلفة، منحدرأ في أصوله من قانون مجال الوزن ومنصبأ فيه، محملاً بخصائص البنى والمجالات ومظاهرها الأسلوبية، خالفاً للنص الشعري وحدة إيقاعية عضوية متماسكة، ينتظمها قانون الحركة والسكون في علاقة تتردد بين أصغر بنية جزئية فيه وأكبر بنية تستقطب مختلف بنياته (٦٩).

ونحن إيماناً منا بأن الرؤية النسقية التي نتبنى لا ينبغي أن تأخذ كل العناصر على حد سواء، بوصفها وقائع نسقية قابلة للإدراك والملاحظة، بل لا بد لها من إجراء انتقائي، يضمن لها التماسك والانسجام، وإدراكاً منا بأن مفهوم الإيقاع كما عرفناه أعلاه، جد متسع، وتحتة تنضوي عناصر عديدة، يتسع الفتق على الباحث إن أراد استقصاءها، أقول، إيماناً منا بذلك، وإدراكاً لكثرة عناصر الإيقاع وتعدد مظاهره وظواهره، فإننا سنقتصر منه على عناصر ثلاثة، نحسبها سمات فوقية منادية على نفسها في النص التقليدي الموريتاني، وهي التصريح والترصيع والتكرار، فكيف تجلت هذه الظواهر الإيقاعية في مدونتنا، وهل كان لها دور في إلحاق التقليدية بشاهدها الأمثل؟

٣-٢-١- التصريح:

لئن أدرجنا التصريح في باب الإيقاع الداخلي على غير ما درج عليه بعض النقاد في إلحاقه بباب القوافي، فلأنه أدخل في "المستحب" في نظم الشعر من "الواجب" فيه، علاوة على أنه يعلن عن بدء وحدة تكرارية ينهض بها، ويرتبط في الشعرية العربية بالصنعة والتجويد، من هنا، رأى النقاد العرب أن من المستحسن للشاعر أن يصرّع قصيدته، فإذا لم يفعل كان كما يقول ابن رشيق "كالمتسور الدأخل من غير باب" (٧٠)، ذلك أن سبب التصريح يضيف ابن رشيق هو "مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، لذا وقع في أول الشعر، وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حيثذ بالتصريح إخباراً بذلك وتبهيأ عليه" (٧١). ولقد سلكت التقليدية الموريتانية هذا الأسلوب الإيقاعي، إلى الحد الذي حسبته من الشروط الرئيسية في انتماء الشعر إلى جنسه، وهو أمر ليس بالمستغرب على ذاكرة تماهت مع التراث

العربي، إلى حدّ الاستفراق، فلقد اعتمد لكبيد التصريح في جميع قصائده البالغة ١٩٠ قصيدة وقطعة ونبغة، عدا سبع عشرة حالة (٧٢)، تتراوح بين البيتين والثلاثة أبيات، وهي في الغالب أبيات كتبت فيما يبدو على محمل الدعابة والهزل، لا على محمل الجد والتروي، إذ موضوعاتها غالباً ما تكون متعلقة بموقف حياتي خاص، ومنها على سبيل المثال قوله: (٧٢)

الا قبيح الرحمن عادة "خلّغنا" ♦ فليس لعمرى الدهر يُرجى فلاحها
قليلات ألبان كثير شرابها كثيرات إرضاع قليل رواحها

ومن أجل تجسيد مختلف مظاهر التصريح، سعى لكبيد إلى ممارسته مرّتين أو ثلاث مرات في القصيدة الواحدة، وذلك ربما إدراكاً منه للدور الذي يلعبه في تصعيد شاعرية النص، حيث التآلف بين القوائين والوظائف، "فالقوانين هي ضرورة إتباع العروض للضرب في الزيادة والنقصان، واتصاله بالاستهلال، وتكرير استعماله في الخروج من قصة إلى قصة، ومن وصف إلى وصف؛ أما وظائفه فهي تعيين جنس النص، بالخروج من النثر إلى الشعر، وتعيين غرضه بحصره في مهمات القصائد وإقامة الاتصال مع القارئ" (٧٤). ومن أمثلة تعدد التصريح لدى لكبيد، قوله:

بدأت ببسم الله متبوع الأدب ومستنجحاً قصدي ومستحصل الطلب
وأحمده شكراً لألائه التي بلا سبب تفضى وتوجد عن سبب
صلاة وتسليم على خير منتخباً وأفضل مبعوث إلى العجم والعرب

ولم يكتف بتعدد التصريح وحسب، وإنما قد يصنّع قصيدة بكاملها، ومن أمثلة ذلك بسيطة يرثي بها أحد معاصريه، يقول منها (٧٥):

أذر الدموع وأنشد كل من عدلا بيتا يضاهي، فلا تعدل به المثلا
"البدر عنك تولى أفلا أفلا تذري الدموع على البدر الذي أفلا"
بدر ثوى ما ثوى حلياً لمن عطلا رشداً لمن ضلّ تنبهاً لمن غفلا
يفيد بالعلم والآداب من جهلاً يجيب بالطبع والتبيين من سالا

بالحق يملأ إخوان الهدى جذلاً وتمتلي منه إخوان الهوى وجلا
مهما اقتضى الشرع بذلاً ما له بذلاً طوعاً ومهما اقتضى إمساكه امتثلاً

ولقد سلك ولد حميدا النهج نفسه في توظيف التصريح، فاعتمده في الاستهلال كما في الوسط، وقد شمل لديه ٩٩ قصيدة من أصل ١١٤ قصيدة، وهو رقم ذو دلالة كبيرة، في سياق طلب الأنموذج، ذلك أنه "من المستحسن إن لم نقل من المشروط في نظم الشعر عند العرب أن يصرع الطالع حتى يدل آخر الصدر على العجز، تبيها على القافية التي ستجري وتلتزم" (٧٦). ولعل مركزية التصريح هذه هي ما دفع محمد الهادي الطرابلسي إلى تناوله في باب القافية. تماماً كما دفعت الشعراء إلى اعتماده أسلوباً فنياً يُحلون به أواسط قصائدهم، وهو صنيع تكرر كثيراً لدى ولد حميدا، ومنه على سبيل المثال قوله (٧٧):

أوفى بدمية ربيع الربيع أن تقصاً فيه المطايا فعوجاًها به وقصاً
عوجاً به وانذباً أطلالته أسفا أحرى بأن تئذباً أطلالته أسفا
ليس الوفاً أن ثمرراً باكيين ولم تستنطقاه أسى لماً انمحي وضفا

وقوله:

هَاجَ مَا أَكْتَنُ مِنَ دَفِينِ الدَّاءِ طَلَّلَ بِاللُّوَى لَوَى الأوداءِ
وَمَوَامٍ مُغْبِرَّةِ الأَرْجَاءِ نَائِحَاتِ الأَبْوَامِ والأَصْدَاءِ

وإذا كان التصريح مظهراً أساسياً من المظاهر الإيقاعية التي اتكأت عليها القصيدة العربية القديمة، فأضحت فيها أقرب إلى الشرط واللازمة، فإنها لم تكن المظهر الأوحد، وإنما تصاقبت معها ظواهر إيقاعية عديدة لعل من أهمها ما عرف في البلاغة العربية باسم الترصيع، فكيف تجسد في مدونتنا؟

٣-٢-٢- الترصيع:

لقد سعت القصيدة العربية، منذ نشأتها الأولى إلى العمل الدؤوب على تجويد ذاتها، وبلوغ حدّ الاكتمال، فارتادت مجالات إيقاعية وبلاغية عديدة، كان منها ما سمي في البلاغة العربية باسم الترصيع، وقد عرفه النقاد والبلاغيون، ومنهم قدامة بقوله: "هو أن يتوخى فيه

تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف" (٧٨)، ويعرفه في موضع آخر قائلاً: "فالترصيع أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف والاستكراه، يتوخى في كل جزأين منها متواليين أن يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانها في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غير استكراه ولا تعسف" (٧٩). وهو ينقسم إلى أقسام عدة، فمنه ما هو صريح ويكون حال توازن الصوائت (حركات ومدود) بالنوع، ومنه ما هو مقطعي حال توازنها مقطعياً، بقطع النظر عن نوع الصوائت، ومنه ما هو سجمي، وهو تردد صائت في بيت أو قصيدة من دون ارتباط بكلمات أو أنساق صرفية أو تقطيعية (٨٠). وإذ غايته التمثيل للظاهرة لا استقراؤها، نورد أمثلة تعكس ما للترصيع من حضور لافت لدى شعراء مدونتنا.

فلقد استثمر شعراء التقليدية، انسجاماً مع إستراتيجيتهم الكتابية، خصيصة الترصيع في مختلف مظاهره المشار إليها أعلاه، يقول لكبيد على سبيل المثال (٨١):

سيف انتقامك إذا العدل مسلول	وسيب فضلك مأمول ومسؤل
ونحن بالفضل من عدل انتقامك قد	عنا ففضلك للراجين من مبنول...
يتلو وكتباً عزيزاً محكماً عجزت	عن سورة مثله اللسن المقبول
فيه تعدد وإسناد إلى أمم	مضت ووعده واحكام وتمثيل
مباشراً ونديراً فاستجاب له	من وفق الله والمخول مخبول
فاعادته وجنته في عاقبه	قوم دعاها من الشيطان تضليل
فلم تزل تعثر بهم منه أربعة	هون ووهن وترويع وتهويل
وانجلى له أسود من صحابته	غلب الرقاب حمى اشبالها غييل
لهم من الله في اعينهم غفر	حتم ونصر وتنفيل وتنبول
ولعلنا منهم في كل معترك	سبي وسريرة شريد وتقتيل (١٢٢)

إن هذا الترصيع الصريح في (سيف/سيب، الفضل/العدل، اتعاد/اسناد، هون/وهن، حتم/ نصر، تنفيل/ تنويل، سبي/ أسر، تشريد/ تقتيل) والدلالي في بعض الأحيان يولد أبعاداً إيقاعية تتعاقد مع موسيقى الإطار لتخلق فضاءً قائماً على موازنات صوتية ودلالية توصل النص في سلالته الشعرية، خاصة بالنظر إلى حقوله المعجمية التي تحيل على تضاد ثنائي، يرتد إلى سياق تاريخي هو متكاً النص وأنموذجه المرجعي، أعني العهد الإسلامي الأول وما عرفه من مواجهة وصدام بين نسقين متضادين، نسق إسلامي جديد، يحمل رؤية للعالم جديدة، ونسق اجتماعي قديم، متصلب الرؤية، متحجرها، يأبى الاستجابة للدعوة الجديدة، هكذا إذا كان الترصيع في النص أعلاه منسجماً مع الإستراتيجية العامة التي تؤسس عليها التقليدية رؤيتها الفنية والفكرية، والواقع أن الترصيع في شعر لكبيد مثله شعراء التقليدية بعامة، وخاصة في عتبتها الدنيا لدى ولد حميدا كما سنرى، جداً كثير، بحيث شمل مختلف المظاهر، ومنها ما أسماه محمد الهادي الطرابلسي، بالترصيع الرباعي، وهو الترصيع الذي خضعت فيه الوحدات البيتية لتقطيع رباعي وتضمنت قافية أخرى إلى جانب القافية العامة (٨٢)، ومن أمثله قوله (٨٣):

طيب سرائرنا/ نور بصائرنا/ زين ظواهرنا/ بالعلم والأدب
يسر مطالبنا/ واستر معائبنا/ واجعل مكاسبنا/ حلاً بلا تعب

ونجد الترصيع نفسه لدى ولد حميدا، والأمثلة عليه من شعره كثيرة، ومنها (٨٤):

وَبَرَقَ يَلُوحُ/ وروض يَفُوحُ/ وورق تُنُوحُ/ وحب جَفَا
وعيس تَزُمُ/ وواش يَنُمُ/ وطيف يَلُمُ/ وريع عَفَا
ونصر الثُموم/ وطيش الحُلوم/ وجهل العلوم/ وعلم الجفَا
ومنع الصلوات/ وترك الصلاة/ وصرم الزكَاة/ وهجر الوفا

وقد يتراوح التقطيع بين الرباعي والخماسي في تواتر غير منتظم، فتطفي القافية الداخلية على القافية العامة، مما يكون له أثر إيقاعي كبير، يكتسب بموجبه النص شحنة دلالية خاصة تساعد على تبين مدلوله العام بشكل أكثر وضوحاً، ومن أمثلة ذلك (٨٥):

رآته المُربُّ أحسنها/ طبعها
وأكرمها/ وأكبرها/ جُدودا

وابطَشَهَا/ واقصَدَهَا/ رَمِيَا	واعبدَلَهَا/ وانجَرَهَا/ وُعُودَا
واقريَهَا/ لَدَى الهِجَاءِ بَأْسَا	وانفَعَهَا/ واكثَرَهَا/ حَسُودَا
واعذبَهَا/ لِمَنْ وَالآةُ/ طَعْمَا	وأصلبَهَا/ لِمَنْ عَادَاهُ/ عُودَا
واهدَاهَا/ بمشْتَبِه المَوَامِي	وأشجعَهَا/ واضرمَهَا/ وَقُودَا
واعلاَهَا/ واسنَاهَا/ بُرُوقَا	وازعجَهَا/ واهولَهَا/ رُعُودَا
وايمنَهَا/ وأمنَهَا/ مُضَافَا	وامرَعَهَا/ وارواهَا/ نُجُودَا
وانحَسَهَا/ إِذَا رَهَبْتَ/ نُحُوسَا	واسعدَهَا/ إِذَا امْنَيْتَ/ سَعُودَا
وابذلَهَا/ وارجحَهَا/ وَقَارَا	وأجراهَا/ على الصَّافِيْنَ جُودَا

هكذا يُختزل كل بيت من هذه الأبيات إلى خطاطات صوتية، تفرض وجودها الإيقاعي، وتهيمن على السلسلة الدلالية، وتسيطر على المعنى، فيصير كل جرس دالاً، لأنه يساهم، مساهمة حاسمة، في تأصيل النسق الشعري كما كرّسته السنة الشعرية في التراث النقدي.

وقد يقتصر الترصيع على تقطيع الثلاثي، ومن أمثله: (٨٦):

سَثَبِكِي النُّوَادِي وَيَبِكِي النُّدَى	وَتَبِكِي القَضَاةُ وَيَبِكِي القَضَا
ويَبِكِي القُرْآنُ وَيَبِكِي القُرَى	وَتَبِكِي عَلَيْهِ القُرَى والقَضَا
وتَبِكِي العُلُومُ وتَبِكِي الحُلُومُ	وَتَبِكِي اليَحَازُ وتَبِكِي الإضَا

إن هذا التقطيع الثلاثي، وما تراقق معه من تكرار للفعل "بكى" في صيغته المضارعة، بالإضافة إلى ما تصاقب معه من تكرار حرف القاف (القضاة، القضا، القران، القرى، القُرَى)، وما أرفد به من قافية، كل ذلك جعل الشاهد لوحة موسيقية منادية على نفسها في القصيدة/الأم، وأكسب الأبيات شحنة دلالية تتضاف إلى المعنى العام للقصيدة.

وإذا كانت تقنية الترصيع شكلت، كما تبين من النماذج أعلاه، تقنية فنية جوهريّة، ركنت إليها التقليديّة، وعولت عليها كثيراً في شعرنة إبداعها، فإنها لم تكن التقنية الوحيدة المعتمدة لديها في ذلك، وإنما شاركتها تقنيات فنية وبلاغية أخرى، لعل من أبرزها

وأكثرها اطراداً، تقنية التكرار، فكيف حضر التكرار في مدونتنا، وما مدى إسهامه في تأصيل التقليدية؟

٣-٢-٣- التكرير:

يعتبر التكرير من أبرز عناصر البنية الإيقاعية، وأحد أهم مظاهر تشكّلها، وذلك لما يتسم به من شدة الوضوح السمعي، والكثافة الصوتية والدلالية والبنائية والقدرة الكبيرة على الربط بين أجزاء القصيدة، وقد تفتن النقاد القدامى لمكانته الإيقاعية، وحدوده في أبسط مستوياته وذلك بـ "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين"^(٨٧)، ولقد تناول السجلماسي التكرير بكثير من التفصيل، مبرزاً جذره اللغوي، فهو "مثال أول لقولهم: كرر تكريراً: ردد وأعاد، والتكرار فيه، وهو بنية مبالغة وتكثير، وهو من باب ما تكثر فيه المصادر من ((فعلت)) بلحاق الزيادة، وهي الفاء المفتوحة من أوله لقصد المبالغة، فصار بناؤه بناء آخر على غير ما يجب للفعل، كالتهدار والتلعاب..."^(٨٨)، وقد عرفه بأنه "إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع - أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع - في القول مرتين فصاعداً"^(٨٩)، وأدرج فيه مجموعة من المظاهر البلاغية، مميّزا بين ما يرتبط منه باللفظ وما يرتبط بالمعنى، فسمى التكرير اللفظي مشاكلة والتكرير المعنوي مناسبة.

ولقد أولى النقد المعاصر التكرير أهمية كبيرة وذلك لما يحتويه من طاقات فنية وتعبيرية تفني المعنى وتساعد على إعطاء وحدة للعمل وذلك من خلال مظاهره المتنوعة التي تبدأ من الحرف وتمتد إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشعر، والواقع أنه مهما تعددت مظاهر التكرير، فإننا يمكن أن نميز في نطاقه بين نزعتين ملحوظتين: نزعة تميل إلى إقامة نوع من الاطراد والثبات، مما يجعل حركة الإيقاع مغلقة على ذاتها، نمطية ورتبية، وهو أمرٌ يؤلّده الإسراف في التكرير، ذلك أن "الفضيلة لا تزال فضيلة حتى يسرف الناس فيها... وكذلك العناية بجرس الكلام يطلبها الأدباء ويستحسنها النقاد إلا حين يبالغ فيها"^(٩٠). أما النزعة الثانية فهي تنحو نحو الانفتاح على فضاء النص وحركته العامة مثل مستوى الترابط والتعاقب. ولقد تميز التكرير في مدونتنا بالنزعة الأولى، فطغت عليه صيغ التكرار النمطي المغلق

سواء على مستوى الكلمة أو على مستوى الجملة ، ومن ذلك على سبيل المثال ، قول
لكبيد(٩١):

محمد المصطفى هادي الوري فجللا	دجئة الشرك من أربابها الفلق
محمد المصطفى من تتقي ثقة	به الكماة إذا ما احمرت الحدق
محمد المصطفى ثبت الجنان إذا	بزُّ البسالة من أربابها الضرق
محمد المصطفى طه المخلص من	بحر الضلال وقد عمّ الوري الغرق
محمد المصطفى جمّ الرماد إذا	ما اغبرّ واحمرّ من برد الشتاء الأفق
طه الذي خرّت الأشجار ساجدة	له وجاءت إليه وهي تنطلق
طه الذي انفلق البدر المنير له	ولم يكن لسواه البدر ينفلق
طه الذي شبع ألف على سغب	من صاعه وبه الألف الظماء سقوا
طه الذي طاب كل الطيب منه ومن	اتباعه النسعت والتوكيد والنسق
طه الذي كان في الأواء مستويا	في زهده الورق المضروب والورق
يارب صلّ على النور الذي سطعت	حلى سناه وقفل الكون مرتتق
يارب صلّ على الغوث الشفيح إذا	ما أجم الناس يوم المحشر العرق
يارب صلّ على جالي الكروب إذا	طال الوقوف وعمّ الغمّ والشفق
يارب صلّ على المبعوث خاتمة	للسل ما اتضحت للمدلج الطرق
يارب صلّ على الهادي الذي كملت	منه الصفات فتمّ الخلق والخلق

هكذا اتكأ هذا الأنموذج على التكرار الصيغي، فأعاد فيه الوحدات (محمد
المصطفى، طه الذي، يارب صلّ)، خمس مرات، كأنما عدد الاستعادة، يعكس ورّدا
دينيا، يُثاب صاحبه إن أعاد الصيغ المذكورة العدد المذكور، وإلا فلماذا التساوي في عدد
تكرار الصيغ؟ أبعد خمس وحدات، أحسّ الشاعر برتابة النص وثقله على أذن المتلقي،

فاختار تغيير الصيغة، فانتقل من الأولى إلى الثانية، وكلاهما أسلوب خبري، وكسر النسق بالثالثة التي جاءت إنشائية الأسلوب؟ أم أن هذا التكرار لا يعدو مراوحةً شكلية مغلقة تشير إلى انتهاء الطاقة الحقيقية للتجربة الشعرية، فكان الاعتماد على حركة الشكل المغلق وصياغته المكرورة عوضاً عن ذلك؟. الواقع أن تجربة التقليدية، بما هي نسق يطلب التماهي مع شاهده الأمثل، ظلت مسكونة بجوهر البلاغة العربية، وما تقوم عليه من محسنات لفظية، الأمر الذي أوقعها في أحيان كثيرة فيما عرف "بعيوب الألفاظ" التي عدّ التكرير المبالغ فيه أحدها، وذلك "كون اللفظ الواحد اسماً كان أو فعلاً أو حرفاً، سواءً أكان الاسم ظاهراً أو ضميراً، تعدد مرةً بعد أخرى بغير فائدة" (٩٢)، أي من دون أن تكون لذلك التكرار وظيفة إبداعية تكسب القصيدة خصيصة فنية أو دلالية جديدة، وعلى الرغم مما قد يقال عن نمطية التكرار لدى التقليدية، فإنها عزفت عليه ورات فيه ملمحاً فنياً، يزيد من شعرية نصوصهم، ويقربها من شاهدها الأمثل، بالإضافة إلى أن ثمة عوامل نفسية واجتماعية عديدة قد تكون الواقفة خلف هوسهم بالتكرار، مما دفعهم إلى ارتياده في كل مظهره، ومن ذلك

قول ولد حميد (٩٣):

فَكَمَ عَوْصَاءٌ قَدْ حَلَّتْ وَأَعِيَتْ	أَتَتْهُمُ فَانْتَثَرَتْ شَمْسُ زَوَالِ
عَلَّوْا أَعْصَارَ ذِي الْأَرْضَيْنِ طُرّاً	كَمَا عَلَّتِ الصُّوَى شُمُّ الْجِبَالِ
فَكَمَ سَهْرُوا اللَّيَالِي بِالْفَوَانِي	وَكَمَ بِالدُّرْسِ قَدْ سَهَرُوا اللَّيَالِي
وَكَمَ سَهَرُوا بِيَانِ شَادِ الْقَوَائِي	وَكَأَسَاتِ كَأَنَّ دَمَ الْغَزَالِ
وَكَمَ بِيَدَاءِ فِي الْمَشْتَاةِ جَابُوا	يَتَرْتِيبِ الرَّمَامِ مِنَ الْجِبَالِ
وَكَمَ جَابُوا التَّنَائِفَ فَوْقَ نُوقِ	يُحَاكِي عَدْوَهَا عَدْوَ الرُّغَالِ
وَكَمَ ضَرَبُوا إِذَا الْأَرْزَى أَلَمَّتْ	لِيُوصَلَ الرُّودِ أَكْبَادَ الْجَمَالِ
غَدَّتْ أَمْوَالُهُمْ فِي النَّاسِ نَهْباً	وَيَاعُوهَا بِأَعْرَاضِ مَقَالِ
وَكَمَ أَحْيَاوْا وَكَمَ قَتَلُوا نَفُوساً	بِأَشْعَارِ كَمَنْثُورِ اللَّالِي

إن التكرار المبالغ فيه لأداة الاستفهام (كم)، في هذا النص، قد أدى إلى محاصرة حركته وقطع نموها العضوي، وهي خصيصة تكاد تكون سمة فوقية لنصوص التقليدية في موريتانيا، خاصة بالنظر إلى تركيزها، غالباً، في التكرار على الأساليب الإنشائية، وذلك عن طريق الإسراف في استخدام أدوات الإنشاء، من نفي واستفهام وتمنٍ وطلب ونداء وأفعال أمر وغيرها، مما يضيق المقام عن التمثيل له، وهو أمرٌ "من شأنه تغليب قوانين الذهن وقواعد العقل وفرض رقابة الوعي الخارجي على ذلك الحيز التكراري مما تتضح آثاره في توليد تراكيب ثابتة من الجمل النمطية الملحقة بتلك الأدوات الإنشائية المتكررة" (٩٤).

تلك تقنيات إيقاعية ثلاث، انتقيناها من بين تقنيات أخرى عديدة، اتسم بها المتن الشعري التقليدي، ونادت على نفسها فيه، فأقامت جوقاً موسيقياً داخلياً تصادى مع موسيقى الإطار الخارجي، فشكلاً معاً نسقاً إيقاعياً صالحاً يستجيب وسياق إنتاج المتن، على المستوى البيئي والديني والثقافي.

فعلى المستوى البيئي فإن تجربة فضاء الصحراء وانفساحه، الذي يتملّكه الشاعر، معايشة أو تخيلاً، "يفرض الجهر بالكلام، ورفع الصوت بالقول لتحطيم الحدود القائمة بين الأشياء وتقريب المسافة بين المتكلم والمخاطب" (٩٥).

وعلى المستوى الديني، فإن الأثر المباشر أو غير المباشر للطرق الصوفية، وحلقاتها التعبدية وما تبني عليه من رفع الصوت بالذكر والابتهالات والدعوات، وما يرافق ذلك لدى بعض الطرق من هيلة وهيلمة وآهات، وربما إيقاعات، كل ذلك قد يكون تسرب إلى لوعي شاعر التقليدية، فتصادى في نصه، مما انعكس على إيقاعاته الداخلية والخارجية.

أما على المستوى الثقافي، فإن حنين شاعر التقليدية إلى الجواهر المثلى في التاريخ، قد جملة، كما سبق الذكر، يطلب الأنموذج الإيقاعي للقصيد العربية القديمة كما تشكل في ذاكرة الإنسان العربي، وتطلع إليه الشعراء في كل العصور لتقليده وبلوغ شأوه الإيقاعي. هكذا فعلت البنية الإيقاعية في إكساب التقليدية خصائصها الذاتية، وهي بنية كما بينا ذات طابع مغلّق، تأخذ الحركة فيها طابعاً توليبياً لا تطورياً، إذ مهما فعلت السياقات المحلية فيها، فإنها تظل تراوح المكان ذاته، وتحتفظ بالخصائص الإيقاعية والدلالية ذاتها، ذلك أن الفن مهما طلب جماله، فإنه يظل تجلياً لعقل جمعي باطن، يتراسل معه الخصائص، ويتبادل التأثير والتأثير، وهو مبدأ سبق أن أقررناه في مستهل هذا الباب، حيث العقل العربي لا يفكر، إلا انطلاقاً من أصل أو انتهاء إليه، أو بتوجيه منه.

وإذا كانت البنية الإيقاعية للتقليدية كما رأينا بدت مغلقة البناء، فما ذاك إلا لكونها

نواة صلبة لخطاب شعري مفلق على مرجعه الديني واللغوي، منكفئ عليهما، غايته كما أجلينا، التماهي مع شاهده التراثي الأمل، سواء أكان شاهداً عقدياً أم شاهداً فنياً، إنه خطاب لا علاقة له بواقع قائله المعيش، ولا بمتلقيه على السواء، إلا من حيث هو واقع تراثي متخيل، تسمى الذات إلى تمثله أنموذجاً في التفكير والتعبير، وهو ما جعل الممارسة الشعرية التقليدية ملتزمة أشد الالتزام بمراسم القول الشعري، كما قنتتها الشعرية العربية القديمة وبحدود المفاخرة التخيلية كما أقرها الخطاب الديني في عهد السلف الصالح، على الرغم من وجود خروقات غرضية قليلة تؤكد القاعدة، متمثلة في غرضي "الهجاء" و"الغزل" عند الشاعر محمد ولد حميدا، غير أنها خروقات قابلة للتأويل والانسجام مع بنية النسق الديني. والواقع أن التقليدية الموريتانية كما رسمنا ملامحها في هذا الفصل شهدت على المستويين الفكري والفني مع النصف الثاني من القرن العشرين تطوراً كبيراً، فعلى المستوى الأول أضحى الخطاب الديني خطاباً ينادي على نفسه خياراً وطنياً، مما جعل النص الديني والفقهي منه على الخصوص يتنزل على الواقع، يُكَيِّمه ويتكيف معه، في مسعى للإبقاء على نواة نسقه قائمة على سوقها في جميع تجليات الحياة الوطنية، وهو أمر ساوقنا تطورات سياقه في الفصل الثاني من الباب الأول، وأبنا أثرها عليه خطاباً يطلب مرجعه في واقع محلي وإقليمي ودولي زئبقي، مؤازر.

أما على المستوى الثاني فقد سعت التقليدية إلى التحلل شيئاً فشيئاً من بعض مراسم الشعرية العربية القديمة، وأضحت خطاباً غايته الإبلاغ لا البلاغة، مما ترجمته نصوص الكثير من الشعراء المنضويين تحت لواء الحركة الإسلامية (٩٦)، وهو تطور يستحق وقفة نقدية متأنية لاستجلاء دلالاته السياقية والنسقية.

وعلى الرغم من هذا التطور على المستويين المذكورين، إلا أن التقليدية ما زالت كما أبنا في مقدمة هذا الفصل نسقاً شعرياً حياً يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة وهو أمر ليس بالمستغرب، في مجتمع كموريتانيا، ما زال منقوضه والشعراء منهم يرفعون الوية قبائلهم وجهاتهم عالية على سارية العلم الوطني.

هكذا إذن بدت لنا التقليدية نسقاً شعرياً يطلب شاهده التراثي الأمل، وقد تجلى لنا كيف خبات وراء بنيتها وخصوصاً الإيقاعية منها، نسقاً دينياً مفلقاً، بسط سلطته عليها وهيمن حيث التأثيم أداة تلقيها، والمماثلة رؤية منتجها في الإبداع.

غير أن التقليدية في بنائها الإيقاعي المفلق وانكفائها الداخلي على مرجعها وتحققها نسقاً شعرياً يخبيئ خلفه نسقاً دينياً متحكماً في الجسد الاجتماعي، سوف تتراجع على المستوى

الشعري شيئاً هشيناً، من دون أن تختفي، ليهيمن عليها نسق شعري آخر، يكسر نسقية الإيقاع، وينفتح على المرجع في مختلف تحقيقاته، ويُخبئ خلفه نسقاً ثقافياً يوجه التلقي تعظيماً، ويتحكم في الإبداع طلباً للتشابه مع الشاهد التراثي الأمثل. فما هي أهم سمات وخصائص هذا النسق، وإلى أي حدّ فعل في إشاعة وتسويق مرجميته النسقية ومرجعته الواقعي؟

الفصل الثاني

النسق التجديدي

عتبة:

من البدهي أن التاريخ الثقافي كما الأدبي ما هو إلا جملة من الاستبدالات النسقية، تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل عندها انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق، ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة، لها خصائصها وآليات اشتغالها الخاصة، وتجلياتها الإبداعية المميزة، هكذا حال النقلة من نسق التقليدي العربية إلى نسق آخر جديد، نسق متسع المشهد، ممتد على خارطة الثقافة العربية، متعدد التجلي، يتخذ في الأغلب من سياق إنتاجه وتلقيه المحليين بنيته الداخلية وآليات اشتغالها، غير أن محليته تلك خلقت له جملة من السمات الفوقية أعطته طابعه النسقي، مما أغرى الخطاب النقدي العربي المعاصر إلى ضم أطرافه في تسميات زئبقية، موارية، مستجبة طوراً من التراث باسم تأصيل يستجيب لشرط حضاري موهوم، ومستامرة أطواراً من الآخر الأوروبي رغبة في حداثة تقطع دابر كل تقليد، غير أنها في الحالتين تُغيب النصوص، وتُقصي سياقها إنتاجاً وتلقياً، هذا فضلاً عن إقصاها الدرس على السمات الجمالية الشكلية، في أسلوب انتقائي، يستجيب لمنطلقات نظرية قبلية، أما البحث الاستقصائي عن دلالة تلك السمات وتراسلها مع السياقات المحلية، وعلاقة ذلك بالبنية الذهنية العميقة في الثقافة والمجتمع، فأمرٌ لا يدخل أصلاً في برامج الخطاب النقدي العربي، مشرقاً ومغرباً، اللهم ما كان من ذلك عرضاً، في سياق تحليل نص ما أو ظاهرة معينة.

لقد خلقت هذه المنهجية التعميمية، وما نتج عنها من بعد مدرسي رُوّجت له المناهج الدراسية، فهماً مغلوطاً لهذا "الشيء" الذي يكسر طوق التقليدي، ويسمى إلى إنتاج قيم فنية وفكرية جديدة، وما أنبنى على ذلك كله من تحولات جمالية، طالت مفهوم الشعر وتلقيه، الأمر الذي دفعنا في هذا الفصل إلى إعادة التفكير في هذا "الشيء" مجدداً، والعمل على توصيفه، وإدراك مدى تطابقه أسماء وسمات مع النص الموريتاني الذي خرق طوق التقليدي، وهو النص الذي كثيراً ما نبزه المشتغلون به، سواء أكانوا من أبنائه أم من غيرهم، بأسماء لا يحمل من سماتها الثُزر، ولا من خصائصها القليل، إن هو إلا المجهود المدرسي الأدنى،

والتفاضي عما تقوله النصوص، وتعليه السياقات، الأمر الذي سيدفعنا إلى معاينة هذا " الشيء" محلياً واستقصاء إبدالاته الإيقاعية وعلاقتها بشاهدها التراثي الأمثل من جهة ، وبإطارها المرجعي الذي يعطيها بعدها النسقي من جهة أخرى.

١ - المشهد بين التوصيف والتسمية

بدأت ملامح هذا المشهد تتشكل عريباً مع انبثاق السنوات الأولى من القرن العشرين، حيث بدأ شعراء هنا وهناك يعلنون تدمرهم من حال الشعر والثقافة العرييين، وضرورة تجاوز ما هو قائم من شعر يكرّس التقليد ويقدّس الماضي، إلى أفق إبداعي آخر، لا يتخذ شاهده الشعري الأمثل من الماضي التراثي وإنما يراه في المستقبل، الذي يمثله في الغالب الآخر الأوروبي. هكذا تعالت أصوات عربية في مناطق جغرافية عديدة، في مصر وبلاد الشام والمهجر الأمريكي، وغيرها، كل حسب شرطه الثقافي والاجتماعي والتاريخي، معلنين ضرورة إبدال الرؤية إلى الأنموذج الشعري القديم كطريقة وحيدة في البناء النصي وكعلاقة مخصوصة باللغة والتخيل والخيال، فأعلنت في هذا السياق حركات أدبية عن ذاتها، تارة في بيان أدبي يترجم عن موقف جمالي مؤحد، وطوراً في تجمع ثقافي، تعبّر منشوراته عن توجهه الإبداعي الجديد، فظهرت حركات من قبيل " أبوكو" و"مدرسة الديوان" والرابطة القلمية" و"المهجر" و"مدرسة الفجر السودانية" وغيرها(١). ثم امتد المشهد شيئاً فشيئاً، ليطال المغرب العربي فلمعت شرارته فيه، بحسب الشروط الموضوعية التي عاشها شعراء كل قطر، وبحسب استجابتهم لتلك الشرارة في ضوء الوعي النظري والنصي الذي كانوا تلقوا بعض عناصره من خلال بعض الترجمات القليلة التي اطلعوا عليها من الأدب الغربي ومن استعادة النص الأثر الذي وجدوا سبيلاً إليه في كتابات بعض أنبائهم وخصوصاً أبا القاسم الشابي ورمضان حمود بالجزائر وعبد الكريم ثابت بالمغرب(٢). فكانت بذلك تونس والمغرب والجزائر أول من تلقى من المغرب العربي صدى ذلك الرجوع، فانفعلت به وتفاعلت معه، ثم في زمن ثقافي لاحق كانت ليبيا، فموريتانيا، وذلك لاستحكام التقليدية في أدبيهما، وانعدام تربة سياقية تثبت فتئمر، وخصوصاً موريتانيا، مما سنفصل فيه القول لاحقاً.

هكذا استشرت شرارة هذا المشهد، فانتسح وانتشر، واستطاع أن يوحد جغرافيته الثقافية، وإن بعد لأيٍ وتفاوت في الزمن الثقافي، كل حسب مساق تاريخه وسياق واقعه المحلي، وهو إذ يقوم بذلك إنما يعلن عن انبثائه على التعدد والتنوع والاختلاف، وعلى التآبي على الاختزال في سمات تضيق التوصيف أو تسميات تؤسس لهوية معلقة عمياء، غير أن

الخطاب النقدي العربي، مسكون برسم الحدود، واستمارة الأسماء، وإقامة كيانات لغوية غايتها حجب الكثرة والتنوع والخصوصيات، في معنى لتمويض واقع ثقافي مأزوم، تجلياته أكثر من أن تعدّ، لعل أزمة المصطلح منها في سياقتنا، أكثر جلاءً وألح طرحاً، ذلك أن الترجمة أو الاقتراض أو التعريب كثيراً ما تخضع في الثقافة العربية للحفظ فتصيب فتكون رمية من غير رام وتخطئ أحياناً كثيرة فيؤدي الخطأ إلى نتائج وخيمة في المجال العلمي والثقافي والسياسي(٣).

هكذا اختزل الخطاب النقدي هذا المشهد في تنوعه، غير عابئ بسيرورته التاريخية، ولا بسياقات تشكله، طوراً عن طريق "التطويع" وأحياناً عن طريق "التوالد من الداخل"، على حدّ توصيف محمد بنيس(٤)، فأما نماذج التطويع فهي: الرومانسية، والرومانتيكية، والرومانطيقية، وأما نماذج التوالد من الداخل فهي: الإبتداعية، والتخييلية، والتوجدانية، والفرق بين الترجمة يبلغ مكان القراءة، مكان الغرب في تسمية "التطويع" ومكان الشرق العربي في نماذج "التوالد من الداخل" (٥). غير أن التسمية في كلا الحالتين لا تسم كل جزئيات المشهد والصفة لا تطبق على الموصوف في تعدده الجغرافي، وخصوصاً في موريتانيا، سواء من حيث هي دال يحمل ذاكرة الثقافة الأولى التي انتجته ورسمت حدوده الدلالية، أو من حيث هي مدلول ولدته سياقات مغايرة، لا في منبتها الأصلي فحسب، وإنما في التربة الثانية التي استزرعت فيها، أعني المشرق العربي، بل وبعض أجزاء المغرب العربي، وهو أمر للأسف الشديد كان على النقاد الموريتانيين أن ينتبهوا إليه، والأل ينجزوا خلف إغرائه المدرسي، ولكن هيهات ينفك الهامش من المركز، وأل للصدى أن يتحرر من الأثر، هكذا طلق النقاد الموريتانيون يسمون تحقيقات هذا المشهد في موريتانيا بأسماء شتى، تجمع بين التطويع والتوالد(٦)، في ارتباك شديد يعكس شعوراً داخلياً مسكوتاً عنه، بمدم انطباق الاسم على المسمى، وهو ما استشعرته إحدى الباحثات الموريتانيات بحس شعري مرهف، من دون أن تطاوعها روح الباحثة في التصل منه قائلة: "وبالرغم من التوجس الذي نحمله تجاه تيار رومانسي في بيئة صحراوية قاسية، فإن هذه النزعة خلّصت العبارة الشعرية من الخطابية والتسطح..."(٧)، إذ لكان تلك النزعة بالرغم من التوجس الحاصل، أمرٌ مسلم به سلفاً، وكفالك أن المنزع نفسه في استزراع هذا المصطلح في الأدب العربي قد سلكه باحث وشاعر مثل محمد بنيس، بالرغم من ولعه بمساءلة المصطلحات، ووعيه الحاد بكون تبنيه إياه هو مجرد موقف تحيزي قبل أن يكون مسلماً تقنياً، قائلاً: "نختار موقفاً نقدياً بالأساس ونحن نتبنى مصطلح الرومانسية العربية الذي يبين مثل غيره، عن وظيفته من خلال الخطاب"(٨)،

ذلك أن الرومانسية كما أعلن الباحث نفسه قبل ذلك بقرابة عقد من الزمن^١ هي كالملمح في كل شعر، ولا يمكن أن يكون هناك شعر ليس فيه رومانسية، إن الشاعر لا يمكن أن يكون غير رومانسي مئة بالمئة، فحين ما يكون هكذا يكون كاتباً أو ناقداً أو سياسياً^(٩). ذلك أن الرومانسية حسب ناقد آخر^(١٠)، ما هي إلا حالة دفينية في النفس تعبر عن ذاتها تلقائياً بعفوية الشعور والحدس وتعبّر عن الطبيعة والزمن والحرية والبهائية والكينونة المتجسدة والماورائية ومن ثم فمن الطبيعي أن تكون ملمحاً لصيقاً بالشعر العربي، لا الحديث منه وحسب وإنما القديم كذلك، إذ ليست تجربة الطلل إلا تجربة رومانسية^٢ فيها تعبير عن حتمية الزوال وفيها البكاء والاستبكاء، فيها الحرقة والوداع والغياب وموت الأشياء ونار الوجد المتأججة في صدور المحبين، كلها صفات تجعل الطلل رمزاً رومانسياً، حتم على الشاعر اعتناقه... أما في العصر العباسي فقد كثر وصف الطبيعة التي أصبحت عند غير شاعر ملجأً وملاذاً كما هي للرومانسي^(١١).

إن هذه الرؤية التي تمركز النزعة الرومانسية في صلب التجربة الشعرية وتجعل حضورها شرط كينونتها، وخصوصاً في التجارب الشعرية اللاحقة على التقليدية، هي رؤية يكاد يجمع عليها جلّ النقاد الذين تعاملوا مع تلك التجارب، يستوي في ذلك المشاركة والمغارة، غير أننا نحسب أن تلك الرؤية تتطلق من تصورات قبلية لا تجعل في حسابها العوامل التالية:

١- الأصول التاريخية والثقافية للرومانسية الأوروبية: وهو أمر لا يقتصر فقط على تتبع التحولات الدلالية التي شهدتها كلمة الرومانسية في اللغات الأوروبية، وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث عن أصولها التاريخية والفلسفية، وعن تباينها في الزمن وتعددتها في الجغرافيا وتمايز تصورات أصحابها وتقاطع مواقفهم من الذات والإنسان والعالم، مما جعل تعريفها كحركة فكرية وفنية وأدبية يتعذر على الدارسين، الأمر الذي دفع آرثر لوفجوى A.O.LOVEJOY وهو أحد منظريها إلى القول إن كلمة رومانتيكي أصبحت لا تعني شيئاً، فهي لم تعد قادرة على الإشارة إلى أي شيء لأنها لا تكاد تشترك إلا قليلاً بين كل بلد وبلد آخر، فهناك رومانتيكيات عديدة ربما اعتمدت على مركبات فكرية مختلفة ومتباينة إلى حد بعيد^(١٢)، على أن الفروق بين الرومانسيات حسب رأيه لا تعتمد على الفروق القومية أو اللغوية بمفردها وإنما أزيد من ذلك على الأصول والبنى الفكرية لتلك الرومانسيات وعلى السياقات التاريخية التي ولّدتها، " فهناك حركة بدأت في ألمانيا في تسعينيات القرن الثامن عشر، وهي الحركة الوحيدة التي يحق نسبة الرومانسية إليها بلا منازع، لأنها اخترعت الاسم لغايتها. وهناك حركة أخرى بدأت معتدلة بصورة قاطعة في إنجلترا في

أربعينيات القرن الثامن عشر، وهناك حركة أخرى بدأت في فرنسا سنة ١٨٠١، واتصلت بالحركة الألمانية وتسمت باسمها. وهناك مجموعة من الأفكار السخية غير المتوافقة التي يمكن العثور عليها عند روسو. وهناك جملة أشياء أخرى تدعى بالرومانسية عند أدباء مختلفين، وإن إطلاق باحثين مختلفين الاسم نفسه على كل هذه الأحداث ليس بدليل على أنها متماثلة في الجوهر، كما يصعب اتخاذ هذا الرأي ذريعة لذلك^(١٣). هكذا إذاً يتعذر تعريف الرومانسية وتعيين حدودها، وكل محاولة إنما تظل في حدود المقترح، لأنها غير جامعة ولا مانعة، إذ أقصى ما في وسمها كما يعترف هوكس فيرتشايلد في بحثه الموسوم "تعريف الرومانتيكية"^(١٤)، أن تؤكد على جانب دون آخر، كالقول بأن الرومانسية رجوع إلى الطبيعة أو إعادة إحياء الاهتمام بالماضي أو التحرر في الأدب، أو الولوج بالمعجائب أو غلبة الخيال في الأدب، ولعل هذا ما دفعه إلى اقتراح تعريف يعتقد أنه يتجاوز مختلف تلك التعريفات، يقول:

"اسمحوا لي إذن أن اقتراح التعريف الآتي: الرومانتيكية هي محاولة في مواجهة العوائق الواقعية المتزايدة، للاحتفاظ -أو تبرير- تلك النظرة الموهومة عن العالم والحياة، التي تجيء نتيجة لمزج خيالي بين المألوف والغريب، وبين المعروف وغير المعروف، والواقعي والمثالي، والمتناهي واللامتناهي، والمادي والروحي، والطبيعي وما فوق الطبيعي"^(١٥).

إن هذا التعريف بالرغم من مسعاه إلى الشمولية لما تتسم به ثنائياته من عمومية، يظل مجرد مقترح، غير أن الأهم فيه كون الأطراف الأولى من ثنائياته تلك تمثل الجانب "غير المتعالي" من الرومانسية، أما الأطراف الثانية فتمثل العنصر "المتعالي" منها. وهو تصور منهاجي يسعى إلى لمّ أطراف مختلف التعريفات التي قدّمت للرومانسية، وذلك بالتركيز على الدوافع السيكولوجية بدل الاعتماد على التجلي الأدبي وحده. غير أن الرومانسية في مجالها الأدبي هي مبتغى نقاد الأدب، وهي الحركة الأكثر انتشاراً وتأثيراً، لذا سعى مؤرخو الأدب إلى اقتناص السمات الفوقية التي تجمع كثرتها وتوحد تعددها وتجعل منها نسقاً إبداعياً ذي خصائص معروفة، يقول رنيه وليك:

"لو تفحصنا خصائص الأدب الذي دعا نفسه أو دُعي رومانسياً في أنحاء القارة الأوروبية لوجدنا في كل مكان هناك المفاهيم نفسها الخاصة بالطبيعة وعلاقتها بالإنسان، والأسلوب الشعري الذي يتميز بطريقة في استعمال الصور والرموز والأساطير تختلف عن طريقة الكلاسيكية المحدثّة التي سادت في القرن الثامن عشر. وقد تدعم العناصر الأخرى التي كثيراً ما يجري بحثها كالذاتية والنزعة القروسطوية والفولكلور، إلخ... هذا الاستنتاج أو

تعدله، ولكن المعايير الثلاثة التالية يجب أن تكون مقنعة بشكل خاص، لأن كلاً منها يتصف بأهمية خاصة لجانب من جوانب الكتابة والأدب: الخيال بالنسبة إلى نظرتنا إلى الشعر، والطبيعة بالنسبة إلى نظرتنا للعالم، والرمز والأسطورة بالنسبة إلى الأسلوب الشعري^(١٦).

هكذا كانت الرومانسية في أوروبا موحدة السمات الفوقية بالرغم من ما أشرنا إليه من تنوع أملته في الغالب الشرائط التاريخية والثقافية لمهد الأنوار وما تلاه، وتأثيرات فكر العقلانية على ثقافات البلدان الأوروبية، وانطلاق الثورة الصناعية وظهور فئة بورجوازية تقود المجتمع بدل المؤسسات الكلاسيكية، فحينما كان تأثير هذه العوامل ضعيفاً كان ثمة للرومانسية في خصائصها المشتركة حضوراً أكبر كخيار ضدّ الواقع السائد وتحكم تقاليد^(١٧).

والواقع أنه بغض النظر عن هذه الأبعاد التاريخية والثقافية للرومانسية الأوروبية، فإن تمثيلها لا يكتمل ما لم يتمّ القبض على أسسها النظرية المشتركة التي قامت عليها أغلب تجاريتها، وهو أمر بسطت فيه أغلب الدراسات التي اهتمت بها القول، مما يمكن العودة إليه في مظانه^(١٨)، غير أننا نشير فقط إلى أن فهم الرومانسية في صيغتها الجمعية يتوقف على استيعاب رؤيتها الفلسفية لمجموعة من المفاهيم، لعل أبرزها مفهومًا: "الذات" و"الخيال".

فلقد احتل مفهوم الذات النفسانية Subjectivité في التجربة الرومانسية مكانة مركزية إلى الدرجة التي يمكن القول معها إن "الحركة الرومانسية يمكن أن تعرف كتشريف للذات" مقابل تهميشها أو ردعها في السابق^(١٩)، فلقد أعطت الفلسفة الرومانسية «الذات» أهمية خاصة، بحيث يتم من خلالها إدراك العالم الخارجي، الذي لم يكن بالمستطاع إدراكه من دونها، ذلك أن الذوات هي التي تخلق عالمها الخارجي الموضوعي «ومن شأن هذا النظر أن يجعل من الذاتي خالقاً للموضوعي، ومن «العالم الداخلي» للذات العارفة أساساً لصورة العالم الخارجي لديها، وأن يقدم الشعور والعيان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة.

على أن تلك الذات يصعب تعريفها أو الإمساك بها أو معرفة الأسباب المؤدية إلى اكتشافها وتطورها ونموها وذلك لكثرة قلقها وتقلبها، وللتداخل بينها وبين العالم الخارجي، متأثرة في ذلك بعوامل عديدة تعمل على توليد الأفعال اللامتوقعة والمتضادة، ويفسر هذا التصعيد للذات، في التجربة الرومانسية، ازدهار أدب السيرة الذاتية (أدب المذكرات واليوميات والاعترافات، والرسائل الحميمة الزاخرة بالمشاعر) ضمن سياق الأوضاع التي جعلت من

مرحلة ما بعد الثورة مرحلة أزمات وجدانية ، حملت معها حساسيات مستجدة وتغيرات عميقة في علاقات الناس جميعاً.

أما مفهوم الخيال فلقد احتل بدوره مكانة مركزية في التجربة الرومانسية ، حيث يمكن إدراك فهمها له في ضوء اختلاف نظرتها إليه عن النظرة الكلاسيكية وطريقة ممارستها للصور والرموز والأساطير ، فلقد كان العقل عند الكلاسيكية أهم ملكات الإنسان وكانت فلسفتها تحاصر الخيال وتخشى «شطحاته» وعلوه ، وتعدّه ملكة «فوضوية». أما الرومانسية فقد جعلت منه الملكة الأولى ، لدى الإنسان ، الملكة الخالصة ، القادرة على الوصول إلى الحقيقة ، فهو يمثل عندها مفهوماً أساسياً ، وله خصوصيته التي تميز بها ، لأن الشعر بدونها لا يكون شعراً ، وعليه فإن كبح جماحه إنما يعني إنكار أمر ضروري لأية تجربة شعرية.

من هنا رأت الرومانسية في الخيال "قدرة تشكيلية خلاقة" وأداة للمعرفة قادرة على تحويل الأشياء والرؤية من خلالها حتى لو لم تكن أكثر من زهور وضيفة ، إنه لم يعد بالنسبة إليها "مجرد قدرة على الرؤية ، وشيئاً بين بين ، بين الحس والعقل ، كما كان الحال عند أرسطو أو أديسون ، كما أنه لم يعد يعني حتى قدرة الشاعر على الاختراع ، الذي تصوره هيوم وعدد كبير من أصحاب النظريات في القرن الثامن عشر ، كقدرة على الجمع بين الحس الفطري وبين ملكة أحداث التداعي وملكة التصور ، ولكنه بدأ قدرة خلاقة يستطيع العقل اعتماداً عليها استبصار الواقع وإدراك الطبيعة كرمز لشيء كامن وراءها أو بداخلها ، لا يدرك عادة" (٢٠).

هكذا تعتبر العودة إلى الأصول التاريخية والثقافية للرومانسية الأوروبية حين الرغبة في استثمار مفاهيمها في النقد العربي أمراً جوهرياً ، حتى لا يكون ذلك الاستثمار فاقداً لمسوغاته العلمية والمنهجية ، وامتكناً على أوجه شبه واهية لا تبرر إطلاق أحكام معيارية طالما انطلق منها النقد العربي ، خصوصاً مع غياب الوعي لدى أغلب النقاد العرب بالعامل أدناه.

٢ - السياقات المحلية: وهي سياقات قلماً نظر النقاد إلى خصوصيتها ، فعمموا في غيابها الأحكام ، وجعلوا من المسلم به ضرورة مسايرة الشعر العربي لمثيله الأوروبي ، من دون جعل اعتبار للتمايز الحضاري والمعرفي بين الأدبين ، وهو أمر تقطن إليه مبكراً عبد الله كنون ، فأعلن رفضه إياه بقوله: "وأبعد من هذا الصواب ربط الأدب العربي بمدارس الأدب الأوروبي وتطبيق آرائه عليه ، من غير مراعاة للفروق الجوهرية بين الأدبين في نشأتها وبيئتهما ،

وفي فنونهما وأغراضهما، فالرومانسية مثلاً لم تسُد في عصر أدبي أو تسيطر على طبقة من الشعراء حتى تكون مدرسة مستقلة لها عهد معروف ورواد معروفون كما كان عليه الأمر في أوروبا^(٢١)، وهو الرأي نفسه الذي إليه خُصص مصطفى الشليح فيما يخص بانتقاء وجود مدارس أدبية في الشعر المغربي، نتيجة لتباينه لا مع الشعر الأوروبي وحسب، وإنما أكثر من ذلك مع الشعر بالشرق العربي، يقول: "ونخلص في خاتمة هذا المبحث إلى أنه من الميسر الجزم بتوفر المغرب على مدارس شعرية أسوة بالشرق، وإلى أن شاعراً يمكن أن يخزن تلك التجارب ليخترها في تجربة خاصة تمارس عليها الثقافة المغربية سلطة في تشكيلها وصياغتها"^(٢٢). وإذا كان ذلك حال الحضور الرومانسي في الشعر العربي بصورة عامة، والشعر المغربي بصورة خاصة، فما بالك به في الشعر الموريتاني بصورة أخص⁵.

إننا نحسب أن أي ادعاء بحضور رومانسي في ذلك الشعر إن هو إلا مصادرة قبلية مسكونة بهاجس المقابلة ووازع المقارنة، لا يركن أصحابها إلى النصوص بما هي أنساق ولا إلى السياق بما هو رحم للإبداع وحاضنته الأولى، ولعل هذا ما جعل بعض الذين اشتغلوا بالشعر الموريتاني بالرغم من انسياقهم لتبني الحضور الرومانسي فيه، ومن ثم الانطلاق قبلياً من التصورات الرومانسية وطلبها في النصوص، ينزعون إلى استدراك عابر، يعلنون فيه تحفظهم من التحيز الذي اختاروه، ذلك أننا في موريتانيا - كما يعترف أحد الباحثين - "نصطدم بغياب شعراء جعلوا من الرومانسية طريقة لازمة لهم، ربما كان استمرار التقليدية بسبب الشروط التاريخية والثقافية التي مرت بها البلاد في القرن العشرين قدرا بمثابة العائق الذي لم يسمح لنسمة الرومانسية أن تعبر إلى القصيدة إلا بعد عقود من تعرف المركز الشعري العربي"^(٢٣). والواقع أن هذا الاصطدام المعلن في الشاهد، وذاك التوجس الذي حملته الشاعرة بنت البراء، تجاه "تيار رومانسي في بيئة صحراوية قاسية"، لم يمنح الباحثين ولا غيرهم ممن تعاملوا مع التجربة الشعرية الموريتانية من تبني مفهوم الرومانسية، والبحث له عما يعضد وجوده في ذلك الشعر، غير عابئين بخصوصية النصوص إنتاجاً وتلقياً.

هكذا إذاً نعتقد أن غياب النظر في الأصول التاريخية والثقافية للرومانسية الغربية وتفتيت السياقات المحلية في مختلف مظهراتها، هما العاملان الرئيسان الواقفان خلف انصياع الخطاب النقدي العربي لسلطة هذه التسمية وتجلياتها المفهومية والاصطلاحية "تطوعاً" أو "توالداً من الداخل"، الأمر الذي جعلنا نعيد النظر في المسألة كرهة أخرى، ونتككب ذلك المسلك، منحازين إلى تسمية واصفة، نعتقد أنها تكتسب من المرونة الإجرائية ما يجعلها براء من أي حكم معياري، قد يُمَيِّع القراءة ويُفقد النصوص أصالتها.

إذا كانت التقليدية كما قاربناها في الفصل السابق قد اتكأت على آلية المماثلة في علاقتها بالشاهد التراثي الأمثل، فإن هذا النسق قد اعتمد على آلية المشابهة، بما هي اختلاف في بعض الخصائص واختلاف في بعضها الآخر، لأن أي نسق أدبي جديد مهما سعى إلى تأسيس خصائصه الخاصة يظل يطمح لأن يكون له امتداد في الأنساق التي سبقت، مما يجعله يخلق التباساً بين الأثر الأدبي وتطوره، وهو التباس لن يرتفع ما لم يجعل الباحث في حساباته مختلف السياقات التي وُدت ذلك النسق، لأن تبين الأنساق وخصوصاً الشعرية منها لا يرتد إلى تحولات في المضامين والأشكال الجمالية وحسب، وإنما هو أكثر من ذلك راجع إلى تحولات في أنماط الحياة العامة ومضامينها الاجتماعية والفكرية والجمالية مما سبقت لنا مقارنته في القسم الأول من هذا العمل، وهي أنماط ومضامين تخلق أطرها التواصلية الخاصة بها: الناتجة عن طبيعتها الذاتية وخصوصية مكوناتها من جهة، والمحافظة بينيتها الصلبة على ديمومة تلك الطبيعة وخصوصية ذلك التكوين من جهة ثانية(٢٤).

هكذا انطلاقاً من هذا التصور في فهم علائق الأنساق الأدبية وتطورها، أعدنا النظر مجدداً في مختلف التوصيفات والتسميات التي أطلقها الخطاب النقدي على هذا "الشيء" الذي سعى إلى اختراق التقليدية، في مختلف البيئات العربية، وخصوصاً في موريتانيا، ذلك أنها كما بينا أعلاه توصيفات وتسميات، مهما تملكت بشواهد منتقاة تظل تحترف المواربة في تعيين الحدود، فهي من جهة تخون منطلقاتها النظرية بتغييب الأصول التاريخية والثقافية للرومانسية، ومن جهة أخرى، تيّمّ النصوص بفصلها عن سياقاتها التي أنتجت فيها واستهلكت. لذلك فإننا سنتبنى مصطلح "النسق التجديدي" اسماً وسمه لهذا "الشيء"، وهي تسمية لئن كانت دارجة في بعض الممارسات النقدية إلا أن ذلك لا يجعلنا نستكف عنها، وذلك لما تحمله من طاقة إجرائية، تكسب هذه القراءة تماسكها وانسجامها، خصوصاً بالنظر إلى ما تولده مادتها اللغوية من دلالات.

فالتجديد في اللغة من أصل الفعل "تجدد" أي صار جديداً، جده أي صيره جديداً وكذلك أجده واستجده، وكذلك سُمي كل شيء لم تأت عليه الأيام جديداً. ومن خلال هذه المعاني اللغوية يمكن القول: إن معنى التجديد في الأصل يبعث في الذهن تصوراً تجتمع فيه ثلاث دلالات متصلة:

أ- أن الشيء المجدد قد كان في أول الأمر موجوداً وقائماً وللناس به عهد.
ب- أن هذا الشيء أتت عليه الأيام فأصابه البلى وصار قديماً.

ج- أن ذلك الشيء قد أعيد إلى مثل الحالة التي كان عليها قبل أن يبلى ويخلق.

هكذا فالتجديد في الدلالات أعلاه مجتمعة، يترجم عن نقلة نوعية من نسق قديم تأكلت خصائصه المتصلة بسياقات متجاوزة زمنياً، لم يعد لها حضور ولا تفاعل مع البنى الثقافية والاجتماعية المعيشة، إلى سياقات أخرى فاعلة ومشاركة في إنتاج خصائص جديدة تكسب ما تبقى من خصائص النسق القديم سمات جديدة، تعطيه مشروعية التشكل خلقاً آخر والتسمي باسم مفاير للقديم. وهو تعريف نحسبه ينطبق على التجربة الشعرية العربية التي تحلت نسبياً من سلطة التقليدية وإن ظل بينهما من أواصر الرحم والقربى، ما يجعلهما، متصلين ومتعايشين، فلم يكن التجديد كما ترجمت عنه تلك التجربة قطيعة مع التراث ولا هدماً لبنية الشعر القديم، بل كانت علاقته بهما علاقة ترداد ورنين، من هنا كان عدولنا عن التسمية التي درج عليها النقاد لهذه التجربة، ذلك أن الرومانسية في أصلها الأوروبي قد توجت بمشروعها إلى هدم شمولي للثقافة الكلاسيكية، وتوسع مجال الهدم إلى الدولة بمؤسساتها الدينية والسياسية والأدبية هادفة بذلك إلى إعادة بناء تصور مفاير للإنسان والثقافة^(٢٥)، وهو أمر لم يكن في برنامج التجربة الشعرية العربية التجديدية، وخاصة في موريتانيا، لأن تلك التجربة في حقيقتها وعلى اختلاف تجلياتها، جاءت تجسيدا لتحويلات بنوية عميقة طالت المجتمع والثقافة، حيث انتظم المجتمع لأول مرة في التاريخ الموريتاني، منذ الحقبة المرابطية، في كيان دولة وطنية مستقلة، وانزاحت الثقافة من هيمنة النسق الديني المتأصل في التكبير والتعبير إلى نسق ثقافي آخر منفتح، لا على مختلف حقول المعرفة التراثية وحسب، وإنما على الثقافة الأوروبية المعاصرة كذلك، إن عبر الوسيط الشرقي أو عبر الترجمة والتعريب، مما سبق أن أفضنا فيه القول في الفصل الثاني من القسم الأول.

وإذا كنا في فصل التقليدية قد فصلنا كيف أن خطابها، خبأ تحت بنيته الإيقاعية نسقاً دينياً أبنا ملامحه من قبل، ظل المتحكم فيها وظلت المترجمة عنه، فإننا تمشياً مع خياراتنا النسقية ذاتها، سنسعى في هذا الفصل إلى تبيان كيف أن هذا النسق بدوره كان يخبئ تحت البنية نفسها نسقاً ثقافياً ذا سمات خاصة يتراسل معه تأثيراً وتأثيراً، ويفعل الواحد منهما في الآخر، حيث النسق الثقافي يوجه النسق الشعري والنسق الشعري يديم النسق الثقافي وينشره ويروج له.

وإذا كان النسق الثقافي كما سبق توضيحه قد هيمن في أعقاب تراجع وضمور النسق الديني، من دون أن ينفيه نفيًا مطلقاً، فإن تحولاً في الخطاب الشعري قد رافق ذلك، وإن بانزياح أقل، حيث بدأت البنية الإيقاعية جراء ذلك تشهد اختراقات وتصدعات، تترجم عن إبدال ثقافي واجتماعي مختلف نسبياً، لأن البنية الإيقاعية ما هي إلا تعبير مجرد عن بنية القوانين والأنظمة الثقافية والاجتماعية، ومن أجل مقارنة هذا التحول، عمدنا إلى اختيار مدونة نراها تمثل ذلك المشهد الذي اشترك في تشكيله جيل من الشعراء وقموا تحت تأثير العوامل السياقية نفسها واستخدموا في إبداعهم الأدوات الفنية نفسها، ومن ثمة، اشتركوا، كل حسب كسبه الإبداعي، في إنتاج سمات فوقية موحدة، خولت لنا وسم منجزهم الشعري بـ"النسق التجديدي".

هكذا وقع اختيارنا على الديوانين التاليين:

١- حديث النخيل: للشاعر محمد كابر هاشم.

٢- دمع الغروب: للشاعر محمد عبد الله بن عمر.

إن هذين الديوانين بما هما نصوص انتقاها صاحبها، من ضمن نصوص أخرى عديدة كتبها في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، يمثلان عينة أنموذجية للجيل الذي أنتجه النسق الثقافي المذكور، وعبر بدوره عنه أصدق تعبير، ولعل اختيارنا لهما عائد إلى العاملين التاليين:

أ - أن كلا الشاعرين كما تترجم عن ذلك سيرتاها الذاتية (٢٦)، بقدر ما يمثل كل واحد منهما، ذاتاً مبدعة، يمثل، في الآن نفسه، أنموذجاً للتلقي الجمعي، الذي يعكس النقلة النوعية التي مرّ بها أفق التلقي في المجتمع الموريتاني من التقليدية إلى التجديد، ذلك أنه حيثما "يوجد خطاب يوجد مجتمع، وهذا المجتمع يملك بنية إكراهية عميقة تظل تتحكم في حركة التواصل وتمطد أشكالها، تقبل وترفض وتصنف، وهي ليست محصورة في موقع الاستقبال، بل إنها حاضرة حضوراً فعلياً في وعي الذات المرسل كذلك، وفي إدراكها" (٢٧)، ولعل هذا ما يفسر الفروق الناتجة عن التلقي والتحوير بل والاستبعاد، الذي مارسه الشاعران على بعض نصوصهما، كما تداولها الناس قبل النشر، وبينها كما ظهرت في الديوانين (٢٨).

ب - أن الديوانين ظهرا في الوقت نفسه (٢٠٠٧)، وهما إن كانت طبيعة نشرهما غير الرسمي، أخلتتهما من توثيق الطبعة، إلا أن ما يهمنا هو أن نصوصهما شكلت آخر الخيارات الإبداعية لصاحبيهما، سواء أكان ذلك على المستوى الفني أم كان على المستوى الدلالي،

خصوصاً بالنظر إلى ما أشرنا إليه أعلاه من تقييح وتحوير.

هكذا سنتمتع هذين الديوانين باعتبارهما متنا نصياً واحداً، يمثل نسقاً شعرياً، ذا سمات إيقاعية مخصصة، أعادت ترتيب علاقته بالشاهد التراثي الأمثل، وأوقفته على الأعراف بين مسابرة التقليد ومغايرته، كل ذلك وهو يُعبّر عن هيمنة نسق ثقافي ولدته سياقات تاريخية واجتماعية مخصصة. فما هي تلك السمات؟ وهل لها من التراكم والاطراد ما يسمح لنا بعزلها وتعيينها، ومن ثم إعلانها نسقاً شعرياً منادياً على نفسه إنتاجاً وتلقياً؟

٣ - البنية الإيقاعية: الخروج من الأنموذج

إضاءة

عندما نسخ الواقع الثقافي والاجتماعي مرحلة الاستعمار وإرادة التحصين، وأعلن عن ميلاد مجتمع جديد منظم ضمن أطر مؤسسية جديدة كذلك، وجد جيل المرحلة نفسه، وهو المتشعب بالتراث ونماذجه المثلى، في مواجهة واقع مطّرد، سيال، سماته تفكك البنى التقليدية، ونمو التطوع الفردي والجماعي، للانعتاق من أسر مخلفات الاستعمار وأعوانه، وميلاد ثقافة هاجسة من مختلف تلك التحولات، عندها سعى شعراء هذا الجيل إلى ارتياد " شعر تختلج به الذات، وتبلج مشاعرها، وينبض به خاطر، فيرقض سلسلاً، طمحةً يرنو إليها من (أدركته حرفة الأدب)، ويتغياها من اختبار القول، وأنسته بلاغته، أو مخض الكلام فاستبقت إليه حروفه وأصواته، أو شخص بالسمع فامتلكته إيقاعاته" (٢٩)، ولكن أنى له ذلك وهو المعبأ بالتراث، المتمثل لكافة حقوله، المحتمي به من الفرق في واقع يدبر ظهره للماضي وأشكاله الرمزية؟ هناك حدث في نتاجه الشعري فصام بين ما يريد التعبير عنه، من إشكاليات معيشة وبين طرائق تصريفه إياها، فكانت الأولى يتسع فضاؤها كل يوم، ويتعقد، تحت تأثير عوامل داخلية وخارجية، وكانت الثانية متحققة في الشكل القديم، تضيق شيئاً فشيئاً، كلما احتدمت رغبة الذات في التعبير عما يعتمل داخلها، حتى إذا ما اتسعت الرؤى، وضافت عليها العبارة، لم تجد تلك الذات بُدأً من خرق طرائق تصريف القول، والخروج على طاعة الخليل، بعد أن عملت جهداً على تكيف عمود الشعر، ولوأحقه، مع ما أرادت قوله، ولكن هيهات الأمر على تلك الشاكلة يستقيم، فما ذاك الاتساع وهذا الضيق إلا تجلياً لبزوغ نسق ثقافي كان خافتاً إبان انحباس الشعر في قطاعات غرضية رسمية توجهها مراسم الفقهاء، وتحكمها حدود الحلال والحرام.

ومن أجل مقارنة هذا التحول وذاك الفصام، وتطوير السمات الإيقاعية الفوقية التي نتجت عنهما، سنعمد تمشياً مع ذات المنهجية التي قاربنا بها التقليدي، إلى تتبع التحولات والتمرّجات بل والاختراقات التي شهدتها الإيقاع الخارجي في المتن المختبر، ثم نتبعه بترسيم الظواهر المطردة في الإيقاع الداخلي، مؤولين كل ذلك انطلاقاً من النسق الثقافي المتحكم في إنتاج الخطاب وتلقيه.

٣-١- الإيقاع الخارجي: بين المسائرة والمغايرة

إن النقلة التي شهدتها الوعي الجمعي الموريتاني بالظاهرة الأدبية من تحكم النسق الديني إلى بروز وهيمنة النسق الثقافي، قد رافقتها نقلة وتطور على مستوى بنية الإيقاع الشعري، وخصوصاً في تجليها الخارجي، الذي تدرجت مستوياته، تدرجاً متصاقباً مع تطور السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية مما سبقت لنا مقارنته، في القسم الأول.

٣-١-١- الوزن

من أجل الإمساك بسمات الوزن وتطويره لدى التجديدية، ارتأينا تقسيم المتن إلى بنيتين فرعيتين، وذلك بحسب علاقتهما بالشاهد الأمثل مسائرة أو مغايرة، حيث القصيدة العمودية التي تشمل ٥٤ نصاً من المتن، و قصيدة التفعيلة التي تشمل ٧ نصوص فقط. وسوف نبدأ بالنصوص العمودية، متتبعينها وزناً، وذلك من أجل الكشف عن الأساس الإيقاعي الذي انطلقت منه، وما تقف عليه من مساحة وعمق في قاعدة البنية الأم، ذلك " أن نظام التطابق بين البنية الإيقاعية الأم والبنية الوليدة قد لا يعني لأول وهلة، سوى بنية إيقاعية واحدة يحكمها نظام وحدة البيت والوزن والقافية هنا وهناك" (٣٠)، غير أن الأمر ليس على تلك الشاكلة، فاتكاء البنية الوليدة على عناصر مخصوصة من دون غيرها من مكونات البنية المجردة، سواء أكانت تلك العناصر رئيسة كالأبحر والقوافي، أم كانت اختيارية كالإيقاعات الداخلية، كما سنرى، كلها أمور تضيف عليها خصوصيتها، وترسم علاقتها بالبنية الأم معاملة أو مشابهة، فما هي الخيارات الوزنية التي اتكأت عليها، وكيف كان تصريفها إياها، وما دلالة ذلك في إطار حركة الأنساق وإبدالاتها؟

النسب المئوية لاستثمار البحور في المتن بحسب عدد القصائد والأبيات

البحور	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
البسيط	٢٢	%٤٠,٧٤	٣٤٢	%٤٢,٩١
الخفيف	٢٠	%٣٧,٠٣	٣٣٣	%٤١,٧٨
الرمل	٠٧	%١٢,٩٦	٧١	%٨,٩٠
الرجز	٣	%٥,٥٥	٣٩	%٤,٨٩
المقارب	٢	%٣,٧٠	١٢	%١,٥٠
المجوع	٥٤	%١٠٠	٧٩٧	%١٠٠

إن أول ملاحظة تسجل على هذا الجدول، هي محدودية البحور الواردة فيه، وهي قلة نحسبها عائدة في الأساس إلى سببين اثنين:

- انفتاح المرجع: وهو أمر نتج عنه كما ألمحنا أعلاه، اتساع في الرؤية والرؤيا، أوجد فائضاً من الدلالة، ضاقت عليه الأشكال، وتصلبت دونه أدوات تصريف المعنى، فكأن الأبحر المثبتة في الجدول، هي وحدها في منظور شعراء المتن التجديدي، القادرة على التعبير عن تجربتهم، دون غيرها من بقية بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي، ولا شك أن هذا الانفتاح المشار إليه، هو نتيجة مختلف التحولات السياقية المذكورة في حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث، فلقد كان الشعر الموريتاني قبل القرن العشرين بل ومع التقليدية، شعراً مرتبطاً بلحمته البيانية أكثر من لحمته العلامية، مما خلق بينه وواقعه المعيش قطيعة، تمثلت على المستوى الأدبي، في خلو أو ندرة حضور أثر المحيط الاجتماعي لحياة (منتجيه) في نصوص أشعارهم، في مقابل حضور قوي لثقافة هؤلاء... "وهي سمة" جعلت منه شعراً شبه مفلق على مرجعه الداخلي، من حيث إنه لا يوظف معطيات الخارج (المحيط الطبيعي والاجتماعي) في الإبانة عن معانيه الشعرية، وبناء مجازاته وصوره الشعرية إلا بمستويات من الحضور ضئيلة لا نكاد نلمس من خلالها دوراً كبيراً الأثر للمرجع الاجتماعي في أدبية هذا الشعر وشعريته، الأمر الذي جعل مرجع هذه الأدبية مرجعاً تراثياً ثقافياً بالأساس" (٣١). غير أن هذه السمة ما فتئت أن تراجعت إلى الخلف بحكم ما أشرنا إليه من تبدل في الوعي الجمعي، وتحول في البنية الاجتماعية وإبدال في المرجعية الثقافية، من جرائها انفتح هذا الشعر على مرجعه "باعتباره أداة توظف للإبانة عن المعاني الشعرية بمستويات فنية ومجازية مختلفة يختلط فيها الطبيعي والاجتماعي الشعبي، وباعتباره موضوعاً يتخذ الشاعر موضوعاً

لتجربته الشعرية، يكسر به نسق الاحتذاء بالأغراض والمضامين التقليدية^(٣٢).

ولعل استمرار فاعلية هذه البحور، لدى التجديدية، وقدرتها على مسايرة الانفتاح النصي، عائدة في الأساس إلى البنية الإيقاعية التي تتبني عليها، فالبحور أعلاه، بالرغم من توزيعها بين المزج (البسيط، الخفيف) والصفاء (الرمل، الرجز، المتقارب)، إلا أنها، عدى المتقارب، تقوم على تفعيلات مشتركة توحيها إيقاعياً، حيث البسيط والخفيف والرجز يشتركون في تفعيلة (مستفعلن)، والخفيف والرمل يشتركان في تفعيلة (فاعلاتن)، وهكذا فهي بحور موحدة الجذر الإيقاعي، مما أكسبها طاقة إيقاعية كبيرة، خصوصاً بالنظر لما تتسم به تلك التفعيلات من مرونة تغطيها القدرة على توليد خيارات إيقاعية عديدة.

- تراجع هيمنة الشاهد الأمثل؛ إذا كانت التقليدية في علاقتها بالشاهد الأمثل تقف معه على الأرضية نفسها، طلباً لمماثلته، وكان خطابها ينطلق من الماضي في اتجاه الحاضر، بحيث يتنزل الأنموذج التراثي على اللحظة الحياتية بغض النظر عن مدى انسجامه معها، فإن حركة الزمن لدى النسق التجديدي، تتجه من الحاضر إلى الماضي، فلا يتم استدعاء الشواهد المثلى في التاريخ إلا من حيث هي مستجيبة للتجربة الحياتية المعيشة ساعة كتابة الشاعر لقصيدته، ذلك أن غاية شعراء هذا النسق ليست المماثلة مع الأنموذج التراثي، وإنما المشابهة معه احتفاءً من الذوبان في واقع يهدد الذات الفردية والجماعية، فهم يعون تماماً أن التراث قد انقطع زمنياً، وأنه لا يمكن استعادته مطلقاً، إلا ما كان منه فاعلاً في اللحظة المعيشة، بل إن أجمل ما فيه بالنسبة للتجربة الشعرية، إن هو إلا بعده الخيالي الذي يوسع مخيال الشاعر، ويعطيه القدرة على تجاوز الواقع المتدني، يقول محمد عبد الله بن عمر من قصيدته الموسومة "وستغزو الفضا بسهم أبي حية النمويري":

خيال

خيال ولكنة

خيال تراث

وأجمل ما في التراث

الخيال(٣٣).

هكذا لم يعد التراث يمارس هيمنته المطلقة على شعراء هذا النسق، كما كان الحال مع التقليدية، التي سعت جهدها إلى توظيف كافة الكفاءات العروضية من أجل بلوغ الأنموذج التراثي في أمثل تحقيقاته، لم تعد البنية الإيقاعية المجردة للشعر العربي غاية التجديدين، لذلك أصبحوا يرتادون التحولات الوزنية التي لم يكن لها حضور كبير لدى

التقليدية، هكذا وظفوا مجزوء الرمل والرجز، فكتب محمد كابر هاشم في الرمل نصين(٢٤)، وكتب محمد عبد الله بن عمر فيه ثلاثة نصوص(٣٥)، وكتب كلاهما في مجزوء الرجز نصاً واحداً(٣٦)، وهو توظيف لثن قل، فدلالته في سياق تجاوز إيقاع التقليدية بيئة، بل في كسر النسق الاجتماعي الذي وُدد التقليدية وقامت بدورها على حراسته، ذلك أن هذين البحرين راقصان، صالحان للفناء، خصوصاً في مجزئئيهما، وهو ما كان، حيث تمّ تلحين وغناء تلك النصوص خاصة نصي محمد كابر هاشم في مجزوء الرمل، الأمر الذي ساعد على تجسير الهوة الاجتماعية بين متماطي الشعر الفصيح وفن الغناء في المجتمع الموريتاني، وهما من سبقت الإشارة إلى ما بينهما من تبايد خلقه تناقض المشاغل، وأدامه السرد الشعبي.

وإذا كانت نوعية البحور ونسب ورودها، كما هي مثبتة في الجدول، كفيلة بإبراز السمات الفوقية لهذا النسق التجديدي، وكذا درجة انزياحه عن التقليدية، فإن ذلك لا يعني، أن شعراء هذا النسق موحدون في الخصائص الإيقاعية، وإنما هناك فروقات تختلف من شاعر لآخر، وهو ما يمكسه الأنموذجان موضوع الدراسة، حيث يمثل أولهما (محمد كابر هاشم) عتبة النسق السفلى، ويمثل ثانيهما (محمد عبد الله) عتبة النسق العليا، ومن أجل إبراز تفاوت استخدام البحور ونسبها بين العتبتين، نثبت جدول توظيفها لدى كل شاعر:

النسب المئوية لاستثمار البحور بحسب عدد القصائد والأبيات

في ديوان "حديث النخيل"

البحر	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
الخفيف	١٣	٪٣٦,١	٢١٨	٪٤٢,٥
البسيط	١٤	٪٣٨,٨٨	٢١٤	٪٤١,٧١
الرمل	٤	٪١١,١١	٢٨	٪٥,٤٥
المجتث	٢	٪٥,٥٥	٢٦	٪٥,٠٥
الوافر	١	٪٢,٧٧	١٧	٪٣,٣١
الرجز	١	٪٢,٧٧	٥	٪٠,٩٧
المقارب	١	٪٢,٧٧	٥	٪٠,٩٧
المجموع	٣٦	٪١٠٠	٥١٣	٪١٠٠

النسب المئوية لاستثمار البحور بحسب عدد القصائد والأبيات

في ديوان "دمع الغروب"

البحر	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
البسيط	٨	٪٣٢	١٢٤	٪٣١,٢٠
الخفيف	٧	٪٢٨	١١٩	٪٣٠
الكامل	٣	٪١٢	٤٥	٪١١,٣٣
الرمل	٣	٪١٢	٤٣	٪١٠,٨
الرجز	٢	٪٨	٣٤	٪٨,٥٥
الطويل	١	٪٤	٢٥	٪٦,٣
المتقارب	١	٪٤	٧	٪١,٧٥
المجموع	٢٥	٪١٠٠	٣٩٧	٪١٠٠

إن أول ما نلاحظه في الجدولين أعلاه، هو ورود بحري الخفيف والبسيط في الصدارة، وهو ورود قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة أنه استمرار لأثر التقليدية على شعراء هذا النسق، والواقع أن الأمر ليس كذلك، لأن رتبة البحرين لدى التقليدية كما رأينا، أعلى منها هنا، فالبسيط احتل المرتبة الثالثة والخفيف المرتبة الخامسة، وإنما التأويل كما نعتقد، عائد إلى طبيعة البحرين الإيقاعية، ذات البنية المركبة من تفعيلتين أشرنا إلى ما لهما من مرونة وطواعية، من جهة، ومن جهة أخرى، إلى الأبعاد النفسية التي يتمتع بها هذان البحران، فالبسيط كما يقول عبد الله الطيب، من أعظم البحور العربية أيهة وجلالة وهو لما له من أصل رجزي لا يكاد يخلو من الجلبة، لذا تكاد صبغته على وجه الاجمال تكون إنشائية، (٣٧)، وهي صفات تجعله مرشحاً للاستمرار في التجربة التجديدية، وأما الخفيف فهو بدوره مرن، طبع الإيقاع ونتيجة لذلك فقد أثبت الدرس الحديث أن استخدامه " كان يكثر في القديم من طور أدبي إلى طور، وأن اتجاه الشعراء إليه يعظم، وقد تأكدنا من مثل ذلك في الشعر الحديث بالدرس والتحليل والإحصاء والترقيم... فوجدنا - أنه - يأتي الثاني في ترتيب بحور العروض حسب نسبة الاتجاه إليه في شعر أحمد شوقي، كما بينا أن من مظاهر المرونة التي يتميز بها صلاحيته تُنظَّم عليه القصيدة مهما يكن غرضها أو موضوعها" (٣٨). هكذا نبرر احتلال هذين البحرين للصدارة في المتن المدروس، وما تفاوتهما في الرتبة في

الجدولين، إلا دليلاً على التفاوت بين العتبتين، وهو تفاوت تتسع شقته بالنظر إلى اشتغال كل جدول على بحرین، لا يوجدان في الجدول الآخر، حيث المجتث والواهر في الأول، والكامل والطويل في الثاني.

وإذا كان المجتث كما يقول إبراهيم أنيس، لا نكاد نعلم عنه شيئاً قبل عصور العباسيين، حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة، أغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها، وكانت نسبة شيوعه في الأشعار القديمة ضئيلة حتى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعدبوا الوزن وموسيقاه(٢٩)، وهو ما أخذ به شعراء هذا النسق، وإن بحظ قليل، فإن البحور الثلاثة الأخرى كانت نسبتها في الشعر القديم عالية، بل ولدى التقليدية كما سبق أن بينا، مما يعني أنها بالرغم من قلة نسبتها في الجدولين، بقايا مترسبة في اللاشعور من سلطة الشاهد الأمثل، وخصوصاً في تحقيقاته في المتن التقليدي، وهي سلطة لئن كشف عنها إطار العروض الخليلي الذي صرف فيه شعراء هذا النسق نصوصهم، مهما كان تحيزهم إلى أبحر من دون غيرها، أو كانت الإبدالات التي يمارسونها داخله، قد ظلت تمارس فعلها عليهم، وإن تفاوتوا في ذلك، خاصة على مستوى بقية البنى الشعرية، وهو أمر سبق أن أعدنا أسبابه في دراسة لنا سابقة(٤٠) إلى عاملين هما:

- ١- طبيعة بنية الإيقاع في الشعر العربي (الشعر القديم) التي تحولت في الذاكرة العربية إلى تعبير رمزي، أصبحت بموجبه القصائد المكتوبة في إطار تلك البنية مهددة بالتلاشي في مدونة الشعر القديم إيقاعاً ولغة وأسلوباً، ذلك لكون أجزاء العروض وتفاعيله قد ارتبطت ارتباطاً عضوياً وثيقاً بموازين اللغة العربية وصياغتها الصرفية وتحولاتها الدأخلية وتراكيبها الخاصة بالإضافة إلى ما يتمتع به قانون وحدة البيت الشعري من صرامة تفرض نفسها على حدود التركيب اللغوي الذي يمارس بدوره صرامته وقهره على حركة المعنى
- ٢- ثراء المرجعية التراثية لجل شعراء هذا النسق وخاصة المرجعية الشعرية التي لا تقتصر على الشعر العربي القديم وحسب، وإنما تشمل كذلك الشعر الموريتاني القديم، كما سبق تبيانه.

وعلى الرغم من هذين العاملين اللذين ظللا يشدان شعراء هذا النسق، إلى الشكل العمودي، وما عاضدهما من بنية اجتماعية تقليدية يحكمها إيقاع متكرر رتيب ورقابة خارجية صارمة، فإن إكراهات الواقع المعيش، وميلاد أطر تنظيمية جديدة تتجاوز البنى التقليدية، وأنبجاس الوعي بالذات الجمعية انتماء تتسع دوائره، واحتضان ثقافة أدبية ونقدية جديدة، وافدة من الشرق العربي، كلها عوامل فعلت في الذات الشاعرة، فولدت داخلها رغبة

في الانعتاق من أسر الأطر المفروضة سلفاً، والتحرر من قبضة البنية الخيلية الأسرة، فارتادت على حذر وتوجس قصيدة التفعيلة، كسرا للنسق وسعيًا إلى ملاحقة الرؤى المتسعة. هكذا جاءت قصائد التفعيلة في المتن على الأبحر التالية:

نصوص التفعيلة في المتن

البحر	حديث النخيل	دمع القروب
الرجز	١	٢
المتقارب	١	٢
الكامل	٠	١

إن قلة هذه النصوص التفعيلية، واقتصارها على الأبحر الصافية، القائمة على تفعيلة أحادية، بالإضافة إلى عدم التمكن من استغلال الجوازات الممكنة في تلك البحور، مما تعرض عن الدخول في تفاصيله صفحاً، كلها أمور تبين محدودية الخرق الذي أمكن لشعراء هذا النسق إيقاعه على البنية الإيقاعية الأم، غير أنها في الآن نفسه تترجم عن مدى الرغبة الجموح لديهم، في الانعتاق من أسر تلك البنية، كما أن تجاوزها في المتن مع النصوص العمودية يعكس مدى التجاذب الحاصل في هذا النسق بين الحركة، ممثلة في الوعي الجديد الهاجس من مختلف التحولات السياقية، والسكون، مجسداً في البنية الثقافية والاجتماعية التقليدية، التي تأبى الإزاحة وتصد كل دخيل.

وإذا كانت البنية الوزنية في تحققاتها العمودية والتفعيلية كما تتبعناها أعلاه، قد جسدت انزياحاً إيقاعياً عميقاً آذن بميلاد نسق شعري جديد، فهل عاضده نظام التقفية في ذلك؟ أم الأمر لا يعدو جموحاً ما فتى أن صدته القافية بسدها المنيع؟

٣ - ١ - ٢ - القافية: من الوحدة إلى التعدد:

لن نعود ثانية للحديث عن القافية ومكانها في الشعر العربي، فذاك أمر سبق أن ألمحنا إليه عرضاً في فصل التقليدية، وإنما نكتفي بالتشديد على الترابط العضوي بينها وبين الوزن، مما يجعل أي خلخلة أو خرق لأحدهما، يعني انسحاب ذلك على الآخر، وهي حقيقة، تتبها إليها العرب القدامى، وسجلوها بحدس نقدي مرهف، ومن ذلك ما أوصى به بشر بن المعتز الشاعر، بقوله:

وإذا أردت أن تعمل شعراً، فاحضر المعاني التي يريد نظمها فكرك وأحضرها على قلبك واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، ولأن تعلق الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً، ذا طلاوة ورونق، خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجاً، ومتجهداً جلفاً (٤١).

والواقع أن هذه العلاقة الترابطية بين القافية والوزن، متأتية من كون القافية علاوة على وظيفتها التكوينية في البيت، هي في الآن ذاته صورة صوتية ومستوى بنائي للجملة الشعرية، إنها نواة مركزية في بنية الإيقاع الخارجي، وعليه فتتبعها في المتن، سيسمح لنا باكتشاف المناقذ الخفية التي اخترق منها شعراء هذا النسق، نسق التقليدي، ويتبع آثارهم وهم يتحررون شيئاً فشيئاً من ضوابطها وقيدوها الفنية، فضلاً عن رؤيتها النسقية للمجتمع والتاريخ. ومن أجل تحقيق تلك المهمة، سنتعامل مع القافية إجرائياً، في ثلاث مراحل، نعتبرها وسمت تاريخها لدى هذا النسق ورسمته.

١- القافية الموحدة:

يلتزم أغلب شعراء هذا النسق بالقافية الموحدة، نسجاً على المنوال الخليلي الذي ما زال المتحكم في أغلب تجاربهم، إذ بذلك الالتزام وحده يستطيعون استمالة المتلقي، الذي ما زال يعاين بين الشعر ووحدة القافية، فهل أرواء تلك القوافي، مشدودة إلى شاهد التقفية الأمثل، أم كانت استجابة لمقتضيات تجاربهم الشعرية، ودفعاً بالقافية صوب إيقاع الواقع، ومتطلبات الذائقة الجديدة؟

للإجابة عن هذين السؤالين سوف نعتمد تمشياً مع مسعانا النسقي أسلوب الإحصاء، وذلك لتلمس الأرواء المشتركة في المتن، ثم تفرج على كل مجموعة شعرية بمفردها، لتلمس الفروق بين العتبتين:

حظ الحروف من الورد رويًا في المتن

الرتبة	الحرف	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
١	ن	٨	١٥٤	٢٣,٠٨%
٢	د	٨	١٠١	١٥,١٤%
٣	ب	٥	٩٣	١٣,٩٥%
٤	ل	٦	٨٧	١٣,٠٤%

٥	ق	٥	٨٢	١٢,٣٠٪
٦	م	٤	٧٧	١١,٥٤٪
٧	ر	٦	٧٣	١٠,٩٥٪
المجموع		٤٢	٦٦٧	١٠٠٪

إن أول ملاحظة على هذا الجدول، هي قلة الحروف التي اعتمدها المتن رويًا، وهي قلة لئن جاز لنا تأويلها وفق المبدأ الذي أولنا به قلة اليحور لدى هذا النسق، حيث ذهبنا إلى أن اتساع وعي الشعراء بواقعهم نتج عنه ضيق في أساليب تصريف تجاربيهم، أقول، إذا جاز لنا ذلك، وهو تأويل لا نقطع بسلامته ثلج اليقين، فإننا نرى أن هذه القلة في الأرواء قد تترد بدورها إلى التأثير اللاشعوري لتاريخ الشعر العربي على شعراء هذا النسق، ذلك أن كثرة الحروف في الروي أو قلتها، لا تعزى إلى أية خصيصة ذاتية في الحروف، أو أي سياق خارجي، بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللفظة، وهو أمر أدركه أبو العلاء المعري بحس نقدي دقيق، وسجله في إحدى إلماعاته، في مقدمة لزومياته، فقال: "فأما المتقدمون فقلما ينظمون بالروي حروف المعجم، لأن ما روي من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً من الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن، وهذا شيء ليس يخفى، والمحدثون أكثر تحققا بالنظام لأن فيهم قوماً مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كديوان كثير من أشعار العرب. وهذا أبو عبادة وله شعر جم ولا أعلم له شيئاً على الخاء ولا الفين ولا الثاء، إلا أن يكون شاذاً لم يثبت في أكثر النسخ" (٤٢).

وإذا كانت قلة هذه الحروف الواردة في الجدول تعزى إلى كثرة ورودها في أواخر الكلمات العربية، كما تبين أعلاه، فإنها تعزى كذلك إلى كثرة شيوعها رويًا لدى عامة شعراء العربية، وخصوصاً منها الحروف: النون والباء والراء واللام والميم والذال، لأنها أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات، "ولذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين (= الحركات)، ومن الممكن أن تعد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين، ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضاً من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الحفيف، وأنها أكثر وضوحاً في السمع" (٤٣).

هكذا كان شعراء هذا النسق، بالرغم من مساهمهم إلى التحلل من سلطة القافية، واجتباب الإغراب فيها، انسجاماً مع مضامينهم الجديدة، ملتزمين، بكل خصائص التقفية العربية على المستويين الفني والدلالي، مجتنبين عيوبها المعروفة. غير أن هذا القول لا يعني البتة أنهم كانوا في ذلك سواء، أو أنهم غيبوا ذاتهم، في مسعى لمسايرة الذائقة الجمعية الفارقة في جب الذاكرة التراثية، وإنما عمل كل شاعر على العزف منفرداً كلما وجد ذاته تدندن على ريادة روي معين، حتى ولو لم يكن لذلك الروي من الشبوع ما يكفي، هكذا تفاوتت العتبتان، وكان ذلك على النحو الذي يبينه الجدولان التاليان:

حظ الحروف من الورد رويًا في "حديث النخيل"

الرتبة	الحرف	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
١	ن	٤	٧٥	٪١٩،١٢
٢	ب	٤	٦٩	٪١٦،٧٠
٣	ل	٥	٦٧	٪١٦،٢٢
٤	د	٥	٤٨	٪١١،٦٢
٥	ر	٣	٤١	٪٩،٩٢
٦	أ	٢	٣١	٪٧،٥٠
٧	م	١	٣٠	٪٧،٢٦
٨	ق	٢	٢٧	٪٦،٥٣
٩	س	٢	٢٥	٪٦،٠٥
المجموع		٢٨	٤١٣	٪١٠٠

حظ الحروف من الورد رويًا في "دمع الغروب"

الرتبة	الحرف	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
١	ن	٤	٧٩	٪١٩،٧٠
٢	ق	٣	٥٥	٪١٣،٧١
٣	د	٣	٥٣	٪١٣،٢١

٤	م	٣	٤٧	١١,٧٢٪
٥	ع	٣	٢٥	٨,٧٢٪
٦	ر	٣	٢٢	٧,٩٨٪
٧	ح	٢	٢٨	٦,٩٨٪
٨	ي	١	٢٥	٦,٢٣٪
٩	ب	١	٢٤	٥,٩٨٪
١٠	ل	١	٢٠	٤,٩٨٪
١١	ض	١	٣	٠,٧٤٪
	المجموع	٢٥	٤٠١	١٠٠٪

وإذ نتكفي بمعطيات الجدولين أعلاه، لما فيها من تبيان الفرق بين العتبتين، تجنباً للدخول في تفاصيل صوتية لا تأخذ هذه الدراسة نفسها بها، فإننا نكتفي بالإشارة فحسب إلى ما لفت انتباهنا من كثرة استخدام هاء الوصل في روي العديد من النصوص، وعلى مختلف المجاري، وخصوصاً في ديوان "دمع القروب"، حيث وردت فيه أربعة نصوص هي: "حنان شارون" ص ١٧، "بصراحة"، ص ٣٧ و"علاوة" ص ٣٩، و"سلم التكريم" ص ٥٥. وإذا كانت القافية الموحدة بما هي تجسيد لذاكرة تراثية، تتجاوز الشاعر إلى المتلقي، هي المهيمنة في المتن التجديدي، وكان للشاهد التراثي الأمثل دور كبير في استدعاء روي من دون غيره، فإن رغبة الشعراء في التحلل من أسر المواضع التراثية والإكراهات الاجتماعية، دفعتهم إلى مواجهة عتو الروي والميل إلى تعدد القوافي، إنصاتها لاختلاجات ذواتهم، وكبحاً لسلطة التراث. فكيف تجسّد ذلك في المتن؟

ب. تعدد القوافي:

لقد سبق أن اشرنا إلى أن التناقض المتنامي في وعي الشعراء بين ما يريدون قوله وطرائق تصريفهم إياه، قد نتج عنه انقسام العلاقة تدريجياً بين عنصري التلازم الموسيقي في النص التقليدي: الوزن والقافية، مما جعل الشعراء يبحثون عن مسلك فني يعيد إلى تلك العلاقة لحمتها، بحيث يحافظ من جهة على شروط الإيقاع التقليدي ويستجيب من جهة أخرى لمقتضيات الواقع السيال والرؤى المتمعة، وهو ما وجدوه في تعدد القوافي، لما لهذا النوع من سوابق في التراث، حيث إنه على قلته فيه كان على حدّ تعبير إبراهيم أنيس "يمثل الشعر

الفنائي في أوضح صورته، حيث كان (الشعراء) في غزلهم وفي وصفهم وفي التعبير عن سرورهم أو شكواهم، يلجؤون إلى تنوع القافية والتفنن في نظامها" (٤٤).

هكذا لجأ شعراء هذا النسق إلى تعدد القوافي، وخصوصاً منهم الشاعر محمد كابر هاشم، إذ توجد في ديوانه "حديث النخيل" ستة نصوص (٤٥) عزفت على هذا الخيار، واستغلتها بأساليب عديدة، تراوحت بين التوزيع الثنائي والثلاثي وأقصاها الرباعي، وهو خيار بلا شك يكسب النص أبعاداً فنية ودلالية جديدة، فنحن نعرف ما للقافية من اتصال بالمفردات وائتلاف مع الألفاظ التي ترد فيها القوافي أو تسبقها في البيت الواحد، مما يجعل سيطرة قافية واحدة على دائرة المعنى والألفاظ من شأنه أن يقلص من إمكانية اتساع الذات الشعرية وتدفق أبعادها، كما أن تنوع القوافي يساعد الشاعر على تلوين مشاعره وعواطفه بدلاً من صبها في قالب صوتي واحد، ومن ثم عاطفي واحد أو متقارب، كما هي الحال في فن الموسيقى.

ولعل هذا الأمر قد أدركه شعراء هذا النسق، ووزعوا نصوصهم وفقه، بل وعنونوا بعضها بناء عليه، ومن ذلك قصيدة محمد كابر هاشم، التي تحمل عنوان "موعظة في ثلاث شعب"، حيث وزعها على مجموعات ثلاث تبني كل واحدة منها على قافية، يقول:

جلى هي الزورة الميمون طالعها	جلى منافعها.. جلى منازمها
جاءت وأمتكم تكلى مفعلة	قفر مرابعها.. وخم مراتعها
يا فاتح العرب ذا تموز يعرب من	ذؤابة العزم من قحطان أو مضرا
شعب به طارق مرت مراكيه	من مجد أمته يستلهم العبرا
يا فاتح العرب يا تموز إن لنا	سؤلاً خلاصته: أن وحدوا العريا
من المحيط إلى ذاك الخليج ففي	توحيد أمتنا نصر على القريا

فالمرابحة بين روي العين المسندة بهاء الوصل، ورويي آراء والباء، قدر ما يُمَايز بين "شعب الموعظة" تُخَوِّل للشاعر التقاط أنفاسه، كي يعزف على جرح آخر من جراح أمته، كما تفتح أفق المتلقي لاستقبال "الشعب الثلاث"، وهي "شعب" لن تتضح معالمها، ما لم تختلف صواها وإشاراتنا، وهو ما يحققه تعدد القافية. ولعل الشاعر أدرك ما لذلك التنوع من قيمة

إيقاعية ودلالية، فعمد إليه، أحياناً، في كل بيت، الأمر الذي يعطي للنص أبعاداً حركية، تخفف من رتابة البنية الوزنية، وهو شنيع كثيراً ما استخدمه شعراء هذا النسق في النصوص المغناة، ومن ذلك، قصيدة "حذاء" لمحمد كابر هاشم، يقول:

شـــــــــــــــــنقيط أرض المزايا	وعاطرات السُّجايا
على رباها المعالي	تشاد عــــبر الليالي
تصون للعالم عهداً	تحسوك للفز مهـدا
عن المعيبات تتأى	وبالمروآت تبأى

هكذا تحرك شاعر هذا النسق من ذاكرة تراثية تجذبه، إلى لامعة تجديدية يجذب إليها، والواقع أن هذا التعمد في القوافي، يشير إلى رغبة الشاعر في المزاوجة والمواءمة بين نظامين إيقاعين، على صعيد القافية: نظام قديم تقليدي منكسر أو مخلخل ولكن له سطوة وتجذر وحضور في خافية الشاعر، ونظام جديد يحاول أن يتقاسم إرث النظام السابق شكلياً ويعيد هندسة سطحه الخارجي، بما يسمح لذات الشاعر أن تطل بعض الشيء من كوى القوافي ومجموعاتها المتنوعة في سياق النص الكلي(٤٦).

غير أن هذا التذبذب، والتجاذب بين البنية الإيقاعية الأم، بما هي تجسيد للبنية الاجتماعية، والبنية الوليدة في تنوع قوافيها، بما هي تعبير عن جموح الذات الشاعرة، ورغبتها في الانعتاق، ما فتئ في بعض نصوص شعراء هذا النسق أن حسم لصالح الأخيرة، فخرجت على قوائن البيت الشعري التقليدي في مستوييه: الوزن والقافية، فأى نظام تقفوي سلك شعراء هذا النسق في نصوصهم التفعيلية؟.

ج- التقفية السطرية:

تحت تأثير ما هب من بشائر الحداثة العربية الأولى، ومفعول ما استجد من تحولات محلية عميقة، وميلاد وعي مختلف تلبست به الذوات الشاعرة، فعل في إعادة رسم علاقتها بالمجتمع والتاريخ، كانت النقلة النوعية التي عرفتها بعض نصوص شعراء هذا النسق من السطر إلى السطر، إذ في الوقت الذي كان فيه البيت الشعري التقليدي بنية صغيرة تتطوي على قدر كبير من الوحدة الموسيقية والدلالية داخل الهيكل العام للقصيدة، أعلن السطر

الشعري نفسه بديلاً إجرائياً، لا يستقل بذاته، وإنما يتمالق مع غيره ليشكل بنية القصيدة في وحدتها واستقلالياتها الإيقاعية والدلالية، هكذا تصاقب ما شهدته القافية في النماذج التفعيلية في المتن مع ما شهدته الذات الشاعرة من رغبة في الإنعتاق من أسر المواضع الاجتماعية، والمراسم الأدبية، والضوابط النسقية، فأضحى كلاهما " يحمل إحساساً عميقاً بأن البيت الشعري كالبيت الاجتماعي لم يعد يصلح للسكنى، ولا تجدي معه أية محاولة لترميمه وإصلاحه، لذلك لا مفر من هدمه من أساسه وتشديد بناء جديد يصلح لظروف العصر ويلبي متطلباته المستجدة ويستجيب لقوانينه المفايرة وتحولاته المستمرة" (٤٧).

غير أن هذا الاحساس على كونه في دواخل الشعراء، لم يكن يعبر عن نفسه في المتن، إلا بنفثات خفيفة، أتت كأنها نوبات لا تقنأ تقيب، وهو ما عبرت عنه قلة النصوص التفعيلية، كما رصدناها أعلاه، وبالرغم من ذلك فقد اتخذت تلك النصوص لنفسها في التقفية مسالك متنوعة، لعل أكثرها شيوعاً واطراداً، واشتراكاً بين شعراء هذا النسق، ما يمكن أن نطلق عليه اسم " التقفية السطرية".

ونعني بها التقفية التي تنهض على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، وهو أسلوب قد تتعاقب فيه القافية تعاقباً لا انقطاع فيه، وقد تتقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساساً لها (٤٨)، وتقوم أغلب نصوص متتنا على هذا النمط التقفوي، ومن أمثلة ذلك، قصيدة محمد كابر هاشم، " نسغ الزيتون"، ومنها:

حسناً لا تستجدي

تجددي تجددي

ويعد ما تزول أكداس الظلام

وتظهر الضفائر الحسان من فوق الغمام

وتمتلي أرض السكون بالزحام

سيعرف الرجال والنساء

أن فتاة حلوة مثل "سناء"

تفجرت من دون أبسط استجداد أو نداء

فسيدي السلطان يكره الفداء والنداء

يصادر الأحلام يركب الأوهام

يقدم الحلاج للجلاد

فيصرخ الحلاج فوق الجلجله

كن من تشاء

الناس من طين وماء

الناس من طين وماء

الناس من طين وماء(٤٩)

تتألف القافية في هذا المقطع من ثلاثة أصوات، هي على التوالي، (الذال، الميم، الهمزة)، وتتفاوت هذه القوافي حضوراً، فبينما يقتصر روي الذال، على المفتوح في فعلَي الأمر (لا تستجدي، تجدددي)، يرد روي الميم أربع مرات، تتألى منها ثلاث (الظلام، الغمام، الزحام) ثم ينقطع بروي الهمزة، ليرتد رجع صدئ مرة أخرى، في سطر مزدوج القافية، (يصادر الأحلام يركب الأوهام). أما روي الهمزة فيكاد يكون المسيطر على إيقاع المقطع، حيث ورد ثماني مرات، تتألت أربعاً أربعاً، وطبع الأخيرة منها تكرر زاد من وقعها، مترددة كالصدئ في جملة هدف هي "الناس من طين وماء".

إن هذا الأسلوب التقفوي بالرغم من تعدد القافية فيه، إلا أنه يظل استتساحاً لأسلوب التقفية التقليدية، فكأنه يتلاحق القوافي فيه، وتعدد أروائها، يعمل جاهداً على تعويض أذن الشاعر ومتلقيه على حدٍ سواء ما كان يقوم عليه البيت التقليدي من بناء تناظري مفتقد في النظام السطري، ذلك أن المتلقي لا يختلف عن الشاعر " في الخضوع ليمنة الروي التراثي ولسلطته الباسطة عنفوانها على استقبال النص، والنافحة فيه روحاً من قياس الحاضر على الغائب، وإذا كان الشاعر تمتلكه الذاكرة في بعض اندفاعاته، فلا معدئ من القول إن المتلقي لا يعدم انغماساً في جب الذاكرة ذاتها " (٥٠). وهو أمر استشره شعراء هذا النسق وتبنوه موقفاً لاشعورياً فأركسوا قوافيهم في النصوص، سطوراً تعلن ذاتها بديلاً للبيت التقليدي، ذلك أن " الطول الثابت للشعر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبذة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تنفير أطوال أشطره تفيراً متصللاً، فمن ذي تفعيلة إلى ثانٍ ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين وهكذا، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم متنوعة يتكرر إلى درجة مناسبة، يعطي هذا الشعر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له" (٥١).

هكذا مثلما شكلت هذه الرؤية النقدية البدايات التطويرية الأولى لتجربة الحداثة الشعرية، جاءت نصوص هذا النسق استجابة إبداعية لها، خاصة أنها كانت في الآن نفسه، تتسجم والشرط الاجتماعي والتاريخي للإنسان الموريتاني المعبأ بالذاكرة التراثية، مبدعاً ومتلقياً، إذ مهما حاول شاعر هذا النسق إخفاء التقفية السطرية بتقسيم بعض السطور الشعرية إلى سطرين، فإن ذلك لن يصمت القافية من أن تعلن عن نفسها إيقاعاً صاخباً يعوض ما قوضه التطور من صرح الشعر الخليلي، يقول محمد عبد الله بن عمر من قصيدة "الجزيرة":

تحول ظل الكروم

إلى محرقه

وماء العيون

إلى مطرقه

وصوت المؤذن والكبرياء

إلى (مشبهه)

وأغصان زيتونها مشنقه(٥٢)

من الواضح هنا كيف حول الشاعر السطر الشعري الواحد إلى سطرين في الرسم الكتابي، وهو صنيع لا يغير شيئاً من واقع السطر نحويّاً ولا دلاليّاً، وإنما هي محاولة لإيهام القارئ بأن قطع التقفية بصريّاً، يكفي للدلالة على خرق نسقتها التقليدي، غير أن هذا الصنيع بالرغم من بساطته وسطحيته، يعكس في الآن نفسه شعوراً نفسياً دفيناً، برغبة الذات الشاعرة، في هدم أسوار البنى التقليدية مجسدة في البيت العمودي، وإن ظلت متشبثة بعموده المتمثل في القافية المنادية على نفسها في كل سطر شعري.

تلك أساليب تقوية ثلاثة سلكها المتن المدروس، رسمت مسيرة هذا النسق في الانعتاق التدريجي من هيمنة التقفية التقليدية، سعياً إلى التحرر من أسر البنية الإيقاعية المجردة، المركوزة في اللاشعور الفردي والجمعي.

وإذا كان الإيقاع الخارجي لدى هذا النسق، كما قارئناه في الوزن والقافية، قد بدا وكأنه يغالب ثباته، ويتحرك حركة ثقيلة في اتجاه التحلل من قوانين وضوابط البنية الإيقاعية الأم، فما ذلك إلا انعكاس للزحزحة والحراك اللذين شهدهما المجتمع الموريتاني في حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث، وهما زحزحة وحراك تجسداً إبداعياً في أحد مظاهرها في التجاذب والتصادم بين الذات الفردية التواقفة إلى الحرية والانعتاق من جهة

والمجتمع التقليدي وما يجسده من أعراف وتقاليد وذاكرة لغوية وإيقاعية.

وإذا كانت بنية الإيقاع الخارجي، لما تتسم به من صلابة وتجريد، لا تسمح للذات الشاعرة، مهما كان بعدها الجمعي من التحرك بحرية كاملة، والتعبير عن رغبتها الجموح في الخروج من نسق التقليد، بقصد تشييد نسق إبداعي ومجتمعي جديد، فإن الإيقاع الداخلي كان الفضاء الأفسح، لنوازع تلك الذات، وهواجسها، حيث فيه يأخذ البوح معناه، والحرية الراقصة دلالتها، فهل استغل شعراء هذا النسق ما يحققه لهم ذلك الإيقاع من حرية؟ أم إنهم كانوا في ذلك الفضاء أكثر امتثالاً لتعاليم التقليد ومراسمه الاجتماعية؟

٣-٢- الإيقاع الداخلي:

إذا كانت الانزياحات التي شهدتها الإيقاع الخارجي، كما قارنناه في البحث أعلاه، كانت طرقات متفاوتة القوة والتأثير، سعيًا من شعراء هذا النسق إلى خرق جدار بنية ذلك الإيقاع، فإن تلك الانزياحات ما هي إلا تجلٍ خارجي لتهدجات داخلية وقعتها ذوات أولئك الشعراء بطرائق عديدة تعبيراً عن رغبة جامحة في تأسيس نسق شعري وفكري جديد على انقراض نسق التقليدي، ذلك أن الإيقاع الخارجي "متأثر إلى حد بعيد بالنظام الاجتماعي القائم عبر قنواته وتقاليده الثقافية والأدبية والفنية، فهو بذلك صورة تجريدية مستصفاة من صور المجتمع المادية، تحاكي ملامحها ملامحه، وتعكسها وتتفاعل معها. أما تلك الأصوات الداخلية المنفردة والمتواحة بين حركات الطول والقصر وما بينهما والتي يقولها نظام الوزن أو إطار البنية الإيقاعية، ويتحكم في صورتها المتحركة المتموجة الملامح فتجسد حركة الذات أو الروح كما يسميها هيغل^(٥٣). وهي أصوات في حركتها الدووب تمثل ينبوع الإبداع، لأنها تتحرك دائماً ضد نظامها الثقافي والأدبي القائم، مما يعني أن كل تغيير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون أمانة تدل على تغيير أعمق حدث في المجتمع وفي الفرد^(٥٤).

هكذا كان مسمى شعراء هذا النسق، في الحركة ضد ثوابت البنية الإيقاعية الأم، إذ لما أدركوا صعوبة اختراق سطحها معتملاً في الإيقاع الخارجي، بالرغم مما خلفوا فيه من ندوب وزنا وقافية، توجهوا إلى عمقها، وأطلقوا لذواتهم حرية الحركة سعيًا إلى اجتراح تلك البنية، وخلخلة ثوابتها الإيقاعية، مدفوعين بما يشهده واقفهم الثقافي والاجتماعي من بئينة وتحول. ولقد نتج عن ذلك أن تبنا أنماطاً أسلوبية متعددة، ركنا إليها طرائق تقييم سطوة التقليد، وتكسيهم من حرية الكتابة المزيد، ولقد رصدنا على مستوى بنية الإيقاع الداخلي

من تلك الأنماط ثلاثة، رأيناها نادت على نفسها في المتن، واكتسبت من الاطراد ما جعل منها سمات فوقية جديرة بالرصد والملاحظة، وهذه الأنماط هي:

٣-٢-١- التدوير:

عُرف هذا المصطلح في التراث النقدي العربي القديم باسم آخر هو الإدماج(٥٥)، وقد عرفه ابن رشيق بقوله:

"والمُدَاخَلُ من الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعاريض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك" (٥٦).

وإذا كان النقد القديم قد رصد ظاهرة التدوير، من حيث هي ظاهرة اختيارية غير إلزامية، وبين أوجهه الجمالية، إلا أنه لم يتدبر بعده الإيقاعي وعلاقاته بغيره من الظواهر الفنية المعتمدة في نظم الشعر، فالتدوير علاوة على كونه دالاً على التوحد بين المصراعين إيقاعياً، هو كذلك "عدول بالشعر من البيت إلى السطر، وتدمير لتقنيات بديعية تذهب بروق الكتابة وزج بالتصدير وما شاكله في قمطر النسيان، وهو مضاد للتصريح الرامز إلى تقرد الشطر المصرع" (٥٧). ولأنه كذلك فقد لجأ إليه شاعرا مدونتنا، وإن تفاوتاً في توظيفه، تفاوتاً يعكس الهوة بين العبتين، حيث إنه لم يرد عند محمد كابر هاشم إلا في خمسة أبيات، ثلاثة منها في بحر الخفيف واثنان في بحر البسيط، بينما ورد عند محمد عبد الله بن عمر في خمسة وأربعين بيتاً، موزعة كالتالي:

البحر	عدد الأبيات
الخفيف	٢٦
مجزوء الرمل	٩
مجزوء الرجز	٥
البسيط	٤
أخذ الكامل	١

من الواضح من خلال هذا الجدول، كيف استأثر بحر الخفيف بأكثر عدد من أبيات التدوير، خصوصاً بالنظر إلى ما سبق تبينه من نسبة توظيف عالية لهذا البحر في المتن

المدروس ٤١.٧٨٪، والواقع أن كثرة التدوير في الخفيف، مسألة معروفة في تاريخ العروض، وقد أشار إليها ابن رشيق في الاستشهاد السابق، وهي تمود في أساسها إلى بنية هذا البحر التفعيلية، "لأن المجاورة في الخفيف بين تفعيلة العروض في البيت وأول تفعيلة من العجز وهي من نوع واحد { فاعلاتن } في الحالتين، تقضي إلى الجمع بين تفتيلتين متماثلتين في التركيبة المقطعية جمعاً يمكن معه أكثر مما يمكن مع الجمع بين تفتيلتين مختلفتين أن يتسلسل الكلام، بينما يصعب معه أن تمنع الكلمات مهما تكن بناها المقطعية من التقسيم بين آخر الصدر وأول العجز، ذلك هو الذي يحقق الالتحام في مستوى المعاني ومستوى المباني أيضاً، ويقضي على المهلة التي كان ينتظر أن توجد بين مصراعين مستقلين، فيخرج البيت قطعة ملتحمة مفردة لا مزدوجة" (٥٨).

ولعله لذلك وجد فيه شعراء هذا النسق حرية إبداعية أكثر، فأكثرها منه وخصوصاً في النصوص الخفيفة، لما للخفيف من مرونة وطواعية لا يتوفر عليها غيره من البحور، ومن النماذج الشعرية التي كثر فيها التدوير قصيدة "نطاح بالأذنان" لمحمد عبد الله بن عمر، المكونة من أربعة وعشرين بيتاً، توجد منها عشرة أبيات مدورة، ومنها:

أقبل الكون في حُلَى وثياب	يتهدى في نشوة واضطراب
وراء الأمواج في تبج البحر	رضياء معطر الجباب
أي ذكرى سعيدة هزّت النخ	لمة فاسا قطت جنى أعناب
تلك ذكرى قلب المجن لمن سا	سوا وجاسوا خلال كل الروابي
يحفرون الشباب والجسم والفك	ربدعوى ضرورة التنقاب
ويروضون نخوة الشعب بالحل	م ومنح الحظوظ والألقاب
عجبا كيف نقبل الأرض راضيا	ن بمسوخ الأخلاق أو الاستلاب
حركات النمال منهم إليهم	طلب واصل وتحت الطلاب
نطلب القمح والسياسة والنج	دة والذكر محكم التملاب
أمر المردهى العقيدة والنخ	وة واجتث أصل كل انتساب (٥٩)

لقد جمعت الكلمات المُعلّمة في الأنموذج بين وحدتين وزنيتين أساسيتين، اولاهما نهاية الشطر الأول من البيت وثانيهما فاتحة الشطر الثاني، فقامت بذلك بإلغاء القاسمة ومن ثمة بإلغاء التقسيم، مما خلق إيقاعاً لغوياً ودلالياً، خرق تناظر البيت التقليدي، وإذ تقوم أبيات الأنموذج بذلك فإنها تمارس طريقتين أسلوبيتين، هما: "صوت اهل"، بإبراز خطية البيت، وهو ما يجعل مفهوم البيت، كما في النمط الأول (التقليدي)، قاصراً عن استيعاب أنماط أخرى للبيت، ذات قواعد خطية متباينة، وثانيهما: قاسمة اهل، وهي متكاملة مع الأولى وناتجة عن جمع وحدة لغوية بين آخر وحدة وزنية في القسم الأول وأول وحدة وزنية في القسم الثاني" (٦٠).

مكذا عمل هذا النسق باعتماد ظاهرة التدوير على خرق البنية التناظرية للبيت التقليدي، وما تولّده من إيقاع نمطي مجتر، وذلك بحثاً عن متنفس إيقاعي جديد يخلص الذاكرة السمعية من مكرور على الأذان معاد، ويهفو إلى ما يلائم إيقاع الذات ويحررها من أسر المراسم الاجتماعية الخرقاء.

٣-٢-٢ - التكرار:

لقد سبق أن بينا في فصل التقليدية، ما للتكرار من منزلة في العملية الشعرية، كما بينا كيف أن التقليدية اعتمدت على نوعه الملق القائم على الرتابة والنمطية، فلم يكن لديها يخدم غرضاً فنياً ذا أبعاد دلالية متصلة ببنية النص، وإنما كان أقرب إلى الحلية الفنية والزينة البلاغية، منه لفاعليته الإبداعية التي ينبغي النظر إليه من خلالها، ذلك أن التكرار " ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، إنما يجب النظر إليه على أنه تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها انطلاقاً من معطياتها ومستويات أدائها وتأثيرها في القصيدة، فضلاً عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء (التوكيد)، وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية" (٦١).

وإذ ليس غرضنا تكرار ما سبق أن استعرضناه عن التكرار وأنواعه، نكتفي ها هنا بالقول إن هذا النسق قد أخرج التكرار من بعده الملق، القائم على التراكم العددي لأصوات عديدة، إلى أفق فني ودلالي جديد يجهد إلى تسريب التكرار في البنية الكلية للنص، وإن ظلّ ذلك في حدود الإمكانيات الفنية التي يمتلكها أصحاب هذا النسق. فهم وإن ظلوا في تجاربهم مشدودين بأسباب إلى التقليد بالرغم من ضيق ذواتهم به، إلا أنهم شخصوا إلى قضاء إيقاعي جديد يحررهم من سلطة التكرار النمطي الملق، متجاوزين مظهر استخدام

الأدوات الإنشائية الخارجي الحاف بصورة تراكمية مغلقة، إلى استخدام مضامين تلك الأدوات وتوظيف مداليها ومكوناتها النفسية والفكرية والإيقاعية واللغوية في بناء مجمل النص ونسج شبكة علاقاته^(٦٢)، وهو أمر لئن لم يدفعوا به بعيداً كما سيتحقق مع النسق الحدائي، إلا أنهم أرهصوا به، وسعوا إلى تلمسه بحس فني، ينسجم والبعد الإشكالي لتجاربهم، حيث الذاكرة التراثية تشدهم إلى الشاهد الأمثل، والوعي الفني والفكري الهاجس من ثقافة جديدة يدفعهم إلى الخروج من شرنقة التاريخ وإيقاعه الناجز. ولأننا نسعى إلى اقتناص الظواهر الفوقية التي تعطي لهذا النسق خصوصيته، وبعده التجاوزي، سنقتصر على توصيف نوعين من التكرار اتخذهما هذا النسق مزية فنية، وعكسا سعيه إلى مسaire إيقاع الواقع ورغبة الذات في الانعتاق، وهذان النوعان هما:

أ - التكرار اللفظي:

هو عبارة عن تكرار مفردة واحدة بكثافة ملحوظة، في حيز معين من النص، مما يكسب ذلك الحيز كثافة إيقاعية تتولد عنها كثافة دلالية، إذ القاعدة الأولية في التكرار، أن يكون اللفظ المكرر وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان متكلفاً لا سبيل إلى قبوله، من هنا كان " التكرار المستثمر شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثثاره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه، لأن التكرار يمثل في حقيقته نقطة توقف تهدد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة وتسمر الانتباه مما يبعث على الخشية من سيطرة التكرار الآلي الذي يعطل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزناً في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيد(٦٣).

ولقد استثمر المتن المدروس ظاهرة التكرار اللفظي، بصورة لافتة للنظر، ووظفها في دلالات عديدة يحددها السياق النصي، ومن أمثلة ذلك النماذج التالية:

انموذج ١/، "دمع الغروب"، ص١٣

أنا يا هذه الصغيرة سفر	من جميل الحديث يأبى المدا
أنا ملح حلو وصمغ لذيذ	في سفوح الحمى تسيل قتا

أنا مهرٌ أغمرٌ من خيل فهر	يحمل الحبُّ والهدى والرُّشادا
أنا شنقيطٌ وأحاة الشعر والنخ	ل تدلى عناقداً وحصادا
أنا صقرٌ يجوب كل فضاء	يتهدى يسابق السنديادا

أنموذج/٢، "دمع الغروب"، ص ٥٠

سنفتح كل المغالق سوف
سنفتح أذاننا جيداً
ونفتح أفواهنا جيداً
ونفتح أزرارنا جيداً
وأجهزة البث حتى النهاية
"حبيبي سكارى
سكارى حبيبي"

أنموذج/٣، "حديث النخيل، ص ٢٣

كم دجنوها وقالوا أنت قاصرة	واستبعدوا الرفض حتى من قوامسها
كم حطموا نايها حتى تجنبهم	بيارق العرب تنبي عن عوابسها
كم زيفوا ثوبها حتى تشابههم	وصمموا وجهها على ملابسها
وكم وكم زيفوا قولاً وكم سرقوا	قرارط الحلي في أذني عرائسها

إن التكرار في هذه النماذج، يتوخى، علاوة على بعده الإيقاعي، التأكيد على حقيقة معينة، إذ في الأنموذج الأول يسعى الشاعر إلى إثبات ذاته لدى مخاطبة هي ابنته، في أسلوب تلقيني، يراكم العديد من الصفات التي تشكل مجتمعة هذه الأنا، التي تكاد الأجيال الجديدة تجهلها تماماً، إن لم يلقنوها، شعراً، وعبر إيقاع يولد لديهم الحنين إلى جوارها المثلث في التاريخ، فهذه الأنا هي: (سفرٌ، ملح حلو، صمغ، مهر، شنقيط الشعر والنخيل، صقر)،

إنها ذات مستقرة هناك في التاريخ، حيث دوالها رموز لها في الذاكرة دلالات خاصة، ولعل الشاعر حين حشد هذه الصفات التراثية، كان يستجيب لذائقة متلقيه الجمعية، ممثلة في ابنته، لما طلبت منه تعريفها بذاته، قائلة: ص ١٢

ارو لي قصة تدغدغ قلبي	واتخذ لي من التراث مهادا
-----------------------	--------------------------

إن التكرار في الأنموذج المذكور جزء من تجربة ذاتية تتلبس البعد الجمعي، غايتها تقديم الذات في أسلوب يتكئ على إيقاع طقسي يصبغ على تلك الأنا بعداً قداسياً خاصاً. أما الأنموذج الثاني، فبإلحاحه على فعل "الفتح" يؤكد إصرار الذات على تحقيق فعلها الواقع على مفاعيل تقف بانفلاقها عقبة كداء في وجه الشاعر متلبساً بضمير الجماعة، وعلاوة على ذلك يتوجه هذا المقطع زمنياً صوب المستقبل الذي يرسمه فعل المضارع، المتكرر، فكان الذات فيه تصرّ على تجاوز الحاضر مجسداً في كل المغالقي، سواء أكانت سمعاً، أم كلاماً، أم أجساداً أم وعياً مدجناً، وهو بذلك يتجه وجهة معاكسة للمقطع العمودي السابق المرتد إلى الماضي، ولأنه كذلك استلزم أن يعزف على إيقاعين خارجي وداخلي مغاير له.

أما الأنموذج الثالث، فبتكراره لأداة الاستفهام (كم)، فقد ساعد على تنمية دلالة فداحة الأفعال التي يقوم بها هذا الفاعل الجمعي، ممثلاً في الضمير (هم)، والذي لم يذكر مرجعه في النص، الأمر الذي جعل تعداد أفعاله السالبة ربما يكون سبباً لتعريفه، وإذا كنا في فصل التقليدية قد استعرضنا نصاً لمحمد ولد أبو ولد بن حميدا وقد تكررت فيه الأداة (كم)، وقلنا إن إركامها فيه قد أدى إلى محاصرة حركة القصيدة وقطع نموها العضوي (٦٤)، فلأن مجرد التكرار لذاته ليس مزية فنية تطلب، إذ حسبك أن تجميع العدد الأكبر من الآلات الموسيقية من دون حاجة تتطلبها طبيعة اللحن ومستوى التجربة الشعرية وكفاءة الشاعر التوظيفية، يعني بالضرورة تراكماً عددياً من شأنه أن يلعب دوراً سلبياً في التعبير عن واقع التجربة الداخلية ويمنع من أداء اللحن على أحسن وجه (٦٥)، وهو ما كنا قد وقفنا على بعض نماذجه لدى التقليدية.

وإذا كان التكرار اللفظي كما تجلى في النماذج المستعرضة، شكل أداة عليها اتكأ شعراء هذا النسق، في مسمى لكسر رتابة الإيقاع الخارجي، فإنهم أسندوه بنمط تكراري آخر، كان له الدور الكبير في بسم خصوصيتهم الإبداعية، وهو ما اصطالحنا على تسميته

بتكرار اللازمة، فكيف تجلى في المتن، وما علاقته بالذات الشاعرة؟

ب- تكرار اللازمة:

وهو عبارة عن انتخاب شطر أو سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستويها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة.

ويسمى السطر أو الجملة المكررة باسم "اللازمة" وهي تقوم على المعادة، كأنها بذلك تشكل مفاصل ومرتكزات عليها ينبنى النص الشعري وتخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة التجربة الشعرية من جهة، وإلى درجة تأثيرها في البناء العام للقصيدة من جهة أخرى. وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليه وحسب قدرته على الأداء والتأثير. ومن أبرز تلك الوظائف الرجوع المستمر بذاكرة المتلقي والمبدع على السواء، إلى الوراء حيث الارتكازات الأولى الأساسية لتلك المفاصل الواقعة في مساحات النص المنطوية، مما يفتح فضاءها من جديد، ليتصل بما بلغه النص من مساحات جديدة، الأمر الذي يماسك النص، من جهة ويعين من جهة أخرى حدود مفاصله الإيقاعية والدلالية.

ولعل هذا النمط التكراري يكاد يندر في قصائد المتن العمودية، إذ باستثناء نصي "ليلة العيد" و"روض القوافي" لمحمد كابر هاشم(٦٦)، فإننا لا نجد له في بقية المتن أثراً، ويقوم التكرار في النص الأول، على معادة الشطر الأول من القصيدة وهو "ليلتي أنت.. أنت ليلة عيدي" أربع مرات بحسب عدد المقاطع المكونة للنص، ويقوم التكرار في النص الثاني على إعادة البيتين الاستهلاليين فيه وهما:

شـنـقـيـطـ مـجـسـدـ تـوـالـي
عـبـرـالـقـرـونـ وـطـالـا

وـالـشـعـر يـنـبـسـت فـيـهـا
بـداهـة وارتـجـالـا

والواقع أن التكرار في هذين النصين، جاء لأغراض إنشادية، حيث النصان كتباً في الأساس ليُغنى بهما، ومعادة اللازمة في الغناء، يكسبه أبعاداً إيقاعية راقصة، غير أن هذا النمط من التكرار في القصيدة العمودية، ليس له كبير أثر في تماسكها ونموها، وذلك عائد في الأساس إلى أن هذا النوع من التكرار غالباً ما يكون أكثر أثراً وفاعلية في النصوص التفعيلية الطوال، لحاجة تلك النصوص إلى ما يماسك بنيتها، من جهة، وإلى ما يعوضها ما افتقدته من إيقاع خارجي، متمثل في وحدة البيت والقافية. وكلا الأمرين لا يسمان

القصيدة العمودية، إذ غالباً ما تكون تلك القصيدة قصيرة الأجزاء والوحدات، كما أن سلطة الإيقاع الخارجي وما قد يرافقها من عناصر إيقاعية داخلية أخرى، قد يجعلها تستغني عن اللازمة بالحضور المكثف للإيقاع بمظهره الخارجي والداخلي.

وإذ يندر تكرار اللازمة في النص العمودي في المتن، إلا أنه يحضر حضوراً لافتاً في النصوص التفعيلية على قلتها كما رأينا، وقد قام عليه بصفة ملحوظة نصان: هما "جزيرة العرب" (٦٧)، لابن عمر و"نسخ الزيتون" (٦٨)، لكابر هاشم. فقد عاود النص الأول في تكرار بعدي عبارة "وكان وكان" ست مرات موزعة على مقاطع النص السبعة، التي يرسم كل واحد منها صورة من صور تلك الجزيرة، الأمر الذي أوجد لحة إيقاعية ودلالية وحدت تلك الصور بالرغم من تباينها، وأكسب القصيدة تماسكاً عضوياً يترجم عن وحدتها الدلالية. أما النص الثاني فقد عاود عبارة "حسناً لا تستجدي" أربع مرات في تكرار قبلي، حسب عدد مقاطع القصيدة، مثبّعاً إياها كل مرة بجملة تناظرها إيقاعياً وتؤكد لها دلالية، وذلك على النحو التالي:

إياك أن تستجدي	حسناً لا تستجدي
تجلدي تجدي	حسناً لا تستجدي
تفجري تبدي	حسناً لا تستجدي
تجدي تجدي	حسناً لا تستجدي

لقد رسمت هذه اللازمة الخط التطوري لتجربة القصيدة، حيث التحذير من الاستجداد، وللاستجداد بعده الدلالي في ذاكرة التاريخ العربي، ثم تأكيد التحذير منه، ثم طلب الصبر والتجدد، فطلب التفجر والتبدد في عمل استشهادي بطولي ثم التجدد في الأجيال الصاعدة، لكي يظل الفعل البطولي الذي أقدمت عليه هذه الحسناء (سناً المجيدلي) مستمراً في الواقع العربي، لأن ذلك الفعل هو وحده السبيل إلى التحرر وأثبات الذات، على عكس الاستجداد بالسلطان في الراهن العربي الذي لا يؤدي إلى أية نتيجة، وهي دلالات عديدة ينضح بها هذا النص مما سبق لنا تحليله وتأويله في مقام سابق (٦٩).

هكذا تؤدي اللازمة وظيفتها في النص التفعيلي لدى شعراء هذا النسق، وكأن حضورها فيه يعكس تطور البنية الإيقاعية لديهم، إذ باتكائهم عليها يموضون غياب المظاهر التكرارية الأخرى التي ينبني عليها النص التقليدي.

غير أن التدوير والتكرار لم يكونا النمطين الإيقاعيين الوحيديين اللذين ركن إليهما المتن في رسم ملامح نسقه، وإنما عاضدهما نمط إيقاعي آخر اكتسب من التراكم ما جعل منه سمة إيقاعية فوقية، وسمت هذا النسق، وبها تميز.

٣-٢-٣- الحوار

يقوم هذا النمط الإيقاعي الذي اعتمده المتن، على إقامة علاقة بين الذات المتكلمة في النص وذات أخرى أو ذات، مما يخلق بينهما حواراً قائماً على تعدد الأصوات، الأمر الذي يستلزم تنوعاً في الإيقاع وتمدداً في السجلات registres اللغوية، وهو ما لم تكن تتسم به التقليدية، القائمة في الغالب على صوت أحادي وعلى إيقاعي خارجي رتيب، وسجل لغوي وحيد.

إن هذا النمط الإيقاعي، وإن تفاوتت مظاهر حضوره في المتن، إلا أن ثمة نصوصاً، بدا فيها منادياً على نفسه، مزية إيقاعية، تكسر الرتابة، وتفتح للذات الشاعرة متفحفاً نفسياً، تُعبر من خلاله عن خصوصيتها. ومن أبرز تلك النصوص: قصيدتاً: "هنا نبتنا" ونسخ الزيتون" لمحمد كابر هاشم (٧٠)، وقصائد: "ختان شارون" و"كاريكاتور" و"حوار" لمحمد عبد الله بن عمر (٧١)، إن هذه النصوص على تفاوت مستوياتها، تتنوع فيها الجهات، وتتعدد الأصوات، وفي ذلك ما يفيد بحثها عن إيقاع خاص، تبصم به خصوصيتها النسقية، ولأن تتبع هذه النصوص، توصيفاً وتحليلاً أمر سيوسع من مساحة هذا الفصل بصورة غير متوازنة مع بقية الفصول، فإننا سنكتفي بالتمثيل لهذا النمط الإيقاعي بمقطع من قصيدة "هنا نبتنا" لمحمد كابر هاشم:

بانك الفاعل الما جورذو والنسق	صرح تحدث فأنت الآن مستهم
ايضا تقول، وهذا الأمر كالنطق	- قال المحقق،..قال لا؟ فقال ولا
ثم تعترف..تعترف بالجهد والعرق	- لا لا تراوغ فلان قال ذا.. وإذا
ما للعروبة والإسلام من الق	- ما اسمك؟ سجل: عروبي تصيده
يغتاله القحط بالإحباط والملق	حي من البدو لا يرضى العمالة لو
ستمضع البرد في السرداب في النفق	- اخساً.. جبان.. حقير لن تخادعنا

- أين الرقيب..العتيد البطش ينبئه شراسة السوط والكرياج والنزق
- حاضرة؟..جلاوزة مقنعون غدت وجوههم من زجاج خشية الحنق(٧٢)

إن تناوب صوت الشاعر والمحقق في الأبيات السبعة الأولى، واحتدام الحوار بينهما، وما تخلل ذلك من نقاط فراغ تبنى عن مسكوت عنه، ثم الحضور المفاجئ والسريع لـ"الرقيب" المكلف بالتمذيب وما رافقه من وصف جماعي، يعبر عن كثرة معاونيه، كلها أمور تترجم عن سرعة الفعل والحركة، مما انعكس على إيقاع المقطع، فجاء متلاحقاً شديد السرعة، ذلك أن سرعة الإيقاع ويطأه يعودان في الأساس إلى نوع الحوار ذاته " فإذا كان الحوار محتوماً مليئاً بالانفعالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذا كانت المحاور هادئة غير مiale إلى العنف. كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة، ولكن إيقاع الحوار بكافة - درجات الانفعال والحالة النفسية - يظل بنحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية" (٧٣).

هكذا ترجم هذا المقطع بأسلوبه الحوارية عن حركية إيقاعية، كسرت رتابة النظام التناظري والإيقاعي الذي يسم القصيدة العمودية، مما يمكن تعميمه على النصوص التي اعتمدت الحوار أسلوباً لتصريف دلالتها، وهو أمر يوحى برغبة الذات الشاعرة في التعبير عن هويتها الخاصة، التي من أجلها واجهت الآخر وحاوته، وما الأخر هنا إلا المجتمع التقليدي بتحجر بناء، وجمود ثقافته، وتصلب أساليبه التعبيرية وفي مقدمتها، الخطاب الشعري التقليدي، وكفى بإيقاع الحوار أسلوباً جديداً يخرق مركزية الذاكرة السمعية في مجتمع تقليدي كموريتانيا.

تلك أنماط إيقاعية ثلاثة إليها التجأ شعراء هذا النسق، عساهم بها يترجمون عن دواخلهم، المتبرمة من رتابة الإيقاع التقليدي، وهي أنماط لئن كانت ما تزال في أطوارها الجنينية الأولى، إلا أنها بتخلقها ذلك، تمكس ما يعتمل في نفوس الشعراء من رغبة في التحرر من سلطة الإيقاع المعطى سلفاً.

هكذا تكشفت معانية البنية الإيقاعية كما تجلت في المتن، عن صراع، بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، ففي حين يطلب الأول التثبيت بالشاهد الإيقاعي المجرد كما جسده النماذج التراثية المثلى، يسمى الثاني إلى التشكل وفق خصوصية الذات الشاعرة ووعيتها بالظاهرة الشعرية، وهو صراع لئن بدا خفيفاً، يسمه الحذر، والتخوف، إلا أنه يخبئ خلفه صراعاً أعمق وأكثر اعتمالاً في بنى المتن الأخرى، لما لتلك البنى من مرونة لا تسم

البنية الإيقاعية، صراعٌ هو في أساسه، الواقف خلف تجارب شعراء هذا النسق، إنه الصراع بين نسق ديني، له مواضعه في التلقي الشعري، حيث التأثيم أداته، وفي الإنتاج الإبداعي حيث المماثلة غايته، وفي المجتمع حيث القبيلة إطاره التنظيمي، وبين نسق ثقافي جديد، يقدم نفسه إبدالاً إبداعياً وفكرياً، حيث التعظيم أداة تلقيه، والمشابهة مساندة ومغايرة سبيله الإبداعي، والهوية الجمعية محلياً وقومياً مسماها الفكري.

ولقد نتج عن هذا الصراع الخفي في لاوعي شعراء هذا النسق، أن بدت ذواتهم متبرمة بما تمش، رافضة إياه، ساعية إلى تغييره، على المستويين الفكري والفني، فعملوا في الأول على مواجهة واقعهم، متسلحين بثقافة جديدة هاجسة من مجمل التحولات الإقليمية والدولية، مما قارنناه في الفصل الثاني من القسم الأول، الأمر نتج عنه انفتاح خطابهم الشعري على مرجعه الواقعي والفكري، بعد أن كان لدى التقليدية منفلقاً على ذاته، لا تكاد لحمته العلامة تستبين لشدة استحكام لحمته البلاغية، فأضحى معهم منادياً على مرجعه، فاعلاً فيه ومنفعلاً به على الأصعدة كافة. ثم إنهم عملوا على المستوى الثاني، أعني المستوى الفني، على التحايل على جوانب الضيق وزوايا الاختناق في الشكل الشعري الجاهز وخصوصاً في بنيته الإيقاعية، بعد ما ضاقت حلقائها على رؤاهم ولواعجهم الداخلية، فقاموا بترميمها طوراً، وتوسيعها طوراً آخر. يلجؤون أحياناً إلى البحور فيقتصدون فيها عدداً وتفاعيل، وأحياناً أخرى إلى القافية، فيعددونها في الأبيات وينوعونها في السطور، ثم إنهم إذا ما ظلوا يشعرون بالخنق والضيق، وقصرت تلك المحاولات كلها عن تلبية حاجاتهم في البوح والحرية، ركنوا إلى الإيقاع الداخلي، عساهم يوسعون لهم فيه القول، فارتادوا التدوير، فالتكرار، فالحوار. وبذاك وهذا شيدوا نسقهم الخاص الذي ما زال عالي الصوت في الساحة الشعرية المحلية، وما زال نسقه الثقافي يمدّه بموامل البقاء إنتاجاً وتلقياً.

غير أنه مع مطلع ثمانينيات القرن العشرين، ونتيجة لموامل سياقية أبنائها، بدأت تتبلج ملامح نسق شعري جديد، يدير ظهره للشواهد المثلى في التاريخ، ويخصّص إلى نماذج جديدة آتية من الغرب عبر الوسيط المشرقي، وبذاك كان "التذميم" أداة تلقيه الجمعي، والمخالفة سبيله الإبداعي، والنسق الاجتماعي مرجعيته التي منها يستمد كينونته الداخلية. فهل راكم هذا النسق من السمات ما يعطيه شرعية العزل والتعيين؟

الفصل الثالث

النسق الحدائي

عتبة:

يسعى هذا الفصل إلى تلمس خصائص النسق الحدائي، معيداً النظر في مفهوم الحداثة، من حيث هي ظاهرة تاريخية غير متعالية على سياقات إنتاجها وتلقيها، مساوقين تشكلها في الثقافة العربية، مركزين على الخطاب الشعري باعتباره الخطاب الذي فيه تجسدت وبه ارتبطت في أغلب الممارسات الثقافية العربية. متتبعين هجرتها من المشرق العربي إلى المغرب العربي، تصوراً في النظر وإبدالاً في الكتابة. متفحصين تحقيقاتها في موريتانيا، وكيف أن النسق الاجتماعي في أبعاده التاريخية كان الواقف خلفها، رفضاً أو قبولاً، مفككين البنية الإيقاعية لخطابها الشعري، باعتبارها النواة الأكثر صلابة والأكثر دلالة على تحولات النسق الاجتماعي، وذلك من خلال متن شعري، نحسب سماته الفوقية جديرة بلّم أطراف هذا النسق الشعري في موريتانيا، من دون أن نأخذ أنفسنا بالتجارب الشعرية الفردية، لتعارض ذلك مع مشاغلنا النسقية، حيث في تلك لا مجال للتفاصيل ولا للظواهر الفردية.

١- النسق الحدائي بين التوصيف والتسمية:

لم يول الخطاب النقدي العربي المعاصر من الاهتمام لأي مفهوم من المفاهيم الرائجة فيه أكثر من اهتمامه بمفهوم "الحداثة" تعريفاً وتاريخياً وتطهيراً وتطبيقاً، حتى أضحي الناظر إلى أمرها فيه لا محالة ضائع الجهات، حيران لا يدري من أي السبل إليها يأتي، ولا من أي الجهات يطل، أمن النظر في أصولها أم مجالاتها أم منجزاتها؟ وبأي عين ذلك النظر؟ أبالوصف الوضعي الذي شأنه أن يكتفي بالابتدار إلى "حصر" سمات الحداثة و"تعداد مظاهرها؟ أم بالنظر المدحي التفاضلي الذي شأنه أن "يقرظها" ويثني على ما حققته من مفتوحات في مجالات شتى؟، أم بالاعتبار القدحي التشاؤمي الذي أمره أن يتبين من "منجزات" الحداثة أمارات الشوم وأن يريعه ما انتهى إليه الإنسان من استلاب وفقد لمروياته الكبرى وتراثه الباذخ؟(١)، أسئلة عديدة تتشعب مسالكها وتُشكل مطالبها، وهي وأمثالها لمن طلبها في المنجز البحثي العربي المعاصر مزجاةً ومظانها فيه أكثر من أن تعدّ، إذ عنها يضيق هذا السياق ولن يبتغيها العودة إليه.

والواقع أن تلك الكثرة في النظر وذاك التعدد في المسالك إن دلا على شيء، فعلى حقيقة

واحدة، وهي ما يتسم به هذا المفهوم من زئبقية وهروب مستمر، يجعلانه يتأبى على الجمع والمنع ويتصل من التحديد القابل للتعميم على الرغم مما قد يبدو عليه ظاهرياً من تجانس على الأقل من حيث السؤال : "ما الحادثة؟" وهو تجانس لا يستقيم إلا باتفاق الاسم ويضرب من التجوز والتسمح، ذلك أن "الحادثة" تتطوى على قدر كبير من اللاوحدة والتناقض والنسبية على المستويين السوسولوجي والأدبي، فليس هناك حادثة واحدة بل كثرة من الحداثات متصلة بالمكان والزمان ومنخرطة في التاريخ أو منفردة منه حسب تبدل القيم والمفاهيم وتحول الوعي وطرق التعبير، لذا فإن مفهومها هو مجرد "سمة فرق لا سمة قيمة" (٢)، هو توصيف لمناخ فكري وحضاري يسود مكاناً ما ويتحقق في زمان ما، فيه "تنتقل المفاهيم والرؤى والبرامج من وضع كان إلى وضع ينبغي أن يكون" (٣)، من هنا كان طابعها الدينامي القائم على وجهين سلبي وإيجابي (الأول قطع مع أيديولوجية الكتابة السائدة على مستوى النظام الثقافي السائد، والثاني اندفاع في معانقة المجهول رؤى وطرق تعبير) (٤) وكلاهما مشروط بالصدور عن رؤية مخصوصة في التفكير والتعبير وتصور شامل لمشروع ثقافي وحضاري فيه تعي الذات نفسها باعتبارها لغة وباعتبار اللغة أداة كشف دائم لعالم يظل في حاجة ماسة إلى الكشف المستمر.

وإذا كنا لا ننتفياً في هذا التوصيف، تتبع أمر الحادثة نشأة وتطوراً، ولا تقصي مرجعياتها جذورا فلسفية، ولا مشاربها يتابع فكرية، سواء أكان ذلك في مواطنها الأوربية الأولى، أم في مهاجرها العربية اللاحقة، لتكفل غيرنا ممن محض أمره لها بذلك، ومن هو أقدر على السير في ليل معناها منا، فإننا نكتفي هنا بطي الكلام، والقول بأنها بالرغم من تعدد مجالاتها، وكثرة تحققاتها، وتنوع خطاباتها، إلا أنها في الخطاب العربي، تكاد تكون مرتبطة في الأذهان بما عرفه الشعر العربي من تطور جذري طال مختلف بناء الفنية والدلالية وهو تطور تصادى وتراشح مع ما شهده المجتمع العربي من تحولات وهزات وتقلبات مشرقاً ومغرباً ابتداء من أربعينيات القرن المنصرم على تفاوت بين الأقطار العربية في ذلك. فلقد كان الشعر بالأساس، هو المجال الحيوي الذي اختبرت فيه الحادثة طروجها وفروضها، وكان رهانها الأول، ومشرها النظري الذي منه استمد خطابها ماء حياته.

غير أن الشعر العربي حين بدل رسمه، وغير بنيته وتلبس ب"الحادثة" خصيصة تسمه، كان لا بد أن يوسم باسم يميزه ويرسم حده الدلالي، هناك اعترضت إشكالية المصطلح النقدي، وما أكثر ما عاقت العقل العربي، حيث الفوضى العارمة في استخدام المفاهيم والمصطلحات الناتجة عن الاحتكاك بالأجنبي علوماً ومعارف فكثير من هذه المصطلحات

الموظفة في المجال الأدبي، على سبيل المثال لا الحصر، ذات مرجعية واحدة، لكن الاختلاف بين في استعمالها، بين الدارسين، حتى بات اعتماد هذا المصطلح أو ذاك، إنما يأتي استجابة لرغبات ذاتية، أكثر مما يأتي استجابة مؤسسة على مقتضيات منهجية، أو علمية موضوعية. والواقع أن الشعر "الحديث" لم يسلم من ذلك، فكان تعدد أسمائه أمراً زاد من ضبابية "الحداثة" وخطابها النقدي، هناك حين النظر إلى تلك الأسماء تراءى على كثرتها موزعة بين بعدين فني ودلالي يعكس كل منهما رؤية مخصوصة لمفهوم "الحداثة الشعرية"، وهما بعدان طالما بفي أحدهما على الآخر في تراسل دلالي يصعب فك تعاضله إلا لغاية إجرائية، وهذان البعدان هما:

أ- البعد الفني: وفيه نجد العديد من الأسماء التي تحصر التحول الذي شهده الشعر العربي في البعد الشكلي، العروضي الخالص، ومن تلك الأسماء: "الشعر الحر" و"الشعر التفعيلي" و"الشعر المرسل" و"الشعر المطلق" و"الشعر المنطلق" و"الشعر المفصّل". وهي أسماء كلها كما هو جلي تركز على التحول الشكلي الذي طال بنية القصيدة العربية التقليدية. وهي تترجم عن أن هذه الظاهرة ولدت بعدما ضاق على الشاعر العربي المعاصر مسكنه الشعري القديم، ذلك أن "القصيدة الكلاسيكية كانت تتشكل من {تجميع} فوضوي للأبيات (والكل يعرف أن "البيت" أخذ في الأصل بمعنى المنزل) تجميعاً يوفر لها صورة مخيم يشتمل على جملة من الخيام لم يفكر ساكنوها من البدو بأن يخلعوا عليها أية بنية معمارية أو أي معمار مديني"⁽⁵⁾. هكذا إذن ضاق البيت الشعري القديم عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث التعبير عنه إذ "لا خير في بيت غير مسكون" كما يقول ابن رشيق⁽⁶⁾، فكان لزاماً على الشاعر أن يجدد مسكن معانيه، وهو ما لا يمكن أن يتم إلا بهدم البيت القديم، لتصبح الأرض مهينة لإقامة "بيت" جديد، من هنا جاءت التسميات أعلاه، عاكسة الأبعاد الشكلية التي اتسمت بها ظاهرة الشعر العربي الحديث، فهي كما تقول نازك الملائكة:

"ظاهرة عروضية قبل كل شيء. ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأشرطة والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"⁽⁷⁾.

غير أن حصر هذه الظاهرة في البعد العروضي من لدن نازك الملائكة ومن ذهب مذهبا من النقاد العرب، لا يعني لديها ولا لديهم، عدم تعالّقها بأبعاد اجتماعية عديدة، متصلة بذات الشاعر ومحيطه الاجتماعي، وهو الأمر الذي أبرزته نازك في قضايا أربع، نوجزها في الآتي:

أ - النزوع إلى الواقع.

ب - الحنين إلى الاستقلال.

ج - النفور من النموذج.

د - إثارة المضمون.

والواقع أن هذه الرؤية التي جئنا بها طياً واختزلاً مغللاً يقتضيه السياق، والتي تعكسها الخلفيات النظرية لأسماء هذا الشعر المذكورة سلفاً، كانت تعبيراً أولياً عن البداية التجريبية لهذه الظاهرة، وهي بداية ما هتئت أن تراجع رائدتها عن كثير من أحكامها وأفكارها، غير أن جيلاً لاحقاً من الشعراء دفع بها صوب تخوم لامطروقة، متجاوزاً بذلك ما قننته نازك الملائكة من قضايا فنية خالصة، الأمر الذي حدا بأصحابه إلى وسم هذه الظاهرة بأسماء أخرى، توسع مدلولها وتدخلها في فضاء رحب أكثر تماساً بمفهوم الشعر في بعده العالمي.

ب - البعد الدلالي: وفيه نجد تسميات من قبيل "الشعر الحديث" و"الشعر المعاصر"، وهما تسميتان تتجاوزان حسب رأي من تبناهما من الشعراء والدارسين التسميات السابقة، إذ حسب هؤلاء أن الشعر الحر وما سامته من تسميات، كان يترجم عن المرحلة التجريبية الأولى التي مرّ بها رواده، وهي مرحلة ظلت في كل تحقيقاتها خاضعة لسلطة الشعر القديم وإكراهاته الإيقاعية، فلقد بقيت الشاعرة نازك الملائكة "عند نقطة المفهومات التقليدية والطرائق" المحرّرة" للمغامرة الشعرية الجديدة. لهذا نرى البيت الشعري في قصيدة الملائكة لا ينهض غالباً إلا بجانب من دوره الحديث، إذ يقتصر هذا الدور على تحقيق وحدة الفكرة والانطباع التي يثيرها في ذهن القارئ، ويظل البيت عندها محتفظاً بملامحه المميزة واستقلاله الخاص^(٨)، كما الحال في الشعر التقليدي. كما أن تجربة السياب الشعرية تؤكد نفسها في منطقة حدودية من حركة التحول الشعري هذه؛ أو بنحو أكثر دقة، كشبه جزيرة متقدمة في محيط الخلق، ولكنها لاتزال مشدودة إلى القارة القديمة للتراث، بعصابة مشددة إلى حد ما، من الحنين التقليدي^(٩). ومن ثمة فإن التسميات الفنية السابقة، بالرغم مما تشير إليه من تحول فني كسر بيت العمود الشعري متخذاً من وحدته الجزئية (التفعيلة) لبنة لتركيب بنية موسيقية جديدة من الناحية الخارجية، إلا أن الخروج على النص الشعري القديم ليس خروجاً عروضياً وحسب بقدر ما هو خروج في الرؤية والبناء. هكذا يرى المتبنون لتسميتي "الشعر الحديث" و"الشعر المعاصر"، أنهما، على ما بينهما من فروق أو وضوحاتها في عمل سابق^(١٠)، تساهمان في الانتقال بمفهوم "التحديث" من حقل العروض إلى حقل الخبرة الكيانية في الحياة^(١١)، وتلك حسبهم هي ما يعطي لهذا المفهوم في سياقه الثقافي والتاريخي

بعداً يتعارض فيه التحديث الشعري مع الرومانسية العربية(١٢) كما يتعارض مع مفهوم الشعر الحر الذي يقف عند حدود التحول العروضي، مكتفياً بالانتقال من موسيقى البيت الشعري إلى موسيقى الجملة الشعرية، ذلك أن "سر الحداثة والمعاصر في القصيدة الحديثة عموماً، لا يكمن في قول المدافعين أو المقاومين لخصائصها في كونها استطاعت أن تطلق سراحها من عمود الخليل وتتخذ التفعيلة الموحدة أو المختلفة كبنية خارجية وتستهدف قضايا العصر كفاية منشودة، فهذا الزعم في رأبي لا يوفي بالقدر الجبار الذي أنيطت بحمله القصيدة الحديثة"(١٣).

هكذا يادر المتبنون لتسمية الشعر الحديث والمعاصر منذ رعيهم الأول ممثلاً في تجمع "مجلة شعر" وخصوصاً مع قيومه على المستويين الابداعي والنقدي: أدونيس، إلى تقديم "محاولة في تعريف الشعر الحديث"، معدداً قضايا أريعاً يرى أنها ترسم حدود ذلك الشعر، وتلك القضايا هي: الرؤيا والشكل واللغة والغموض(١٤) وهي قضايا جوهرية كرس لها أدونيس العديد من تنظيراته، ابتغاء تجليتها وابتغاء تأويلها، وجاء من بعده محمد بنيس وتقصى عن الأسس النظرية لشجرة نسبها، فوجدها ترتد إلى خمسة أسس هي(١٥):

أ - الشعر رؤيا ذات بعد فكري وروحي.

ب - الشعر بناء يعتمد الوحدة.

ج - الشعر إيقاع لا عروض.

د - اللغة الشعرية لازمة.

هـ - المعنى الشعري لاحق ومتعدد.

وإذا كانت الأسس الأربعة الأخيرة، تعد ركائز أساسية في تعريف مفهوم الشعر الحديث لدى أغلب شعراء الحداثة الشعرية، وفي مقدمتهم أدونيس، فإن الأساس الأول يعتبر قاعدة ارتكاز ذلك المفهوم، لأننا كما يقول أدونيس: "إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعداً فكرياً وإنسانياً، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمرداً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها"(١٦). فلتن كان الشعر القديم يشكل فيما مضى مجرد نظرة أفقية تكون الصلة فيها، بين الإنسان والعالم، صلة شكلية، فإن الشعر الحديث، قد أصبح لدى الحداثيين مفاخرة إنسانية تذهب - مسلحة بالشك - إلى البحث عن حقيقة خاصة فيما وراء وقائع العالم، وإذا تمَّ النظر إلى هذه المفاخرة

على أنها ضرب من المعرفة، فإن الشك لا يشكل سلاحها الوحيد: إنها تتمتع بقوانينها الخاصة، وليست هذه القوانين سوى قوانين الرؤيا والمغامرة، فيما وراء حدود العالم الذي دجّنه المنطق، والذي يمارس بدوره الإخضاع، إنها قوانين الحرية والابتكار(١٧).

وإذا كانت تسميتا "الشعر الحديث" و"الشعر المعاصر" تسميتين جامعتين للتسميات الفنية السابقة، فإنهما غير مانعتين، من دخول ممارسات إبداعية أخرى، غير موسومة في منطوقها بالشعر، وإن اتسمت بشعرية تخرق عهدية التعريف في "الشعر"، ولعل من أبرز تلك الممارسات ما عُرف بـ"الكتابة الجديدة" التي تبناها أدونيس، حين أب مجدداً من الثقافة الأوروبية التي كان يوليها شطر إبداعه، إلى الثقافة العربية القديمة ممثلة في التراث الصوفي وما شاكله من إبداعات همشتها الثقافة الرسمية حيناً من الدهر، وقد أعلن عن ملامح تلك الكتابة في بيانه الشعري الثاني الذي يحمل عنوان "تأسيس كتابة جديدة"، ومن دون أن ندخل في تفاصيل ذلك البيان وتعداد تلك الملامح، لتكفل غيرنا بذلك(١٨)، وعدم رغبتنا في اتساع هذا الفصل، نكتفي بالقول إنه ربط الكتابة بعناصر لغوية وتاريخية ومعرفية، واعتبر الشكل فعل خلق دال على فكر منفتح وعالم غير متوقع، كما اعتبر الكتابة أداة وظيفية، بل هي وجود وكيان يقوم ضد القيم الشعرية الجاهزة وضد الثبات، لذلك عليها عبور حدود الأجناس والدخول في منطقة لا تحكمها إلا درجة الحضور الإبداعي.

ولقد جاء من بعد أدونيس الشاعر محمد بنيس، ودفع بمفهوم الكتابة صوب تخوم جديدة، فجعل منها ممارسة نصية ونظرية نقدية في آن واحد، حيث أصدر بيانه الشعري الموسوم بـ"بيان الكتابة" (١٩)، متجاوزاً فيه الشعر المعاصر، داعياً "إلى تغيير مسار الكتابة الشعرية بمغامرة السؤال والنقد وتجربة فعل الممارسة، حتى تكون "الكتابة" مؤشراً على رؤية مغايرة، تبدأ ببنينة النص باختلافه ونقد وبنائخراط في التجربة، وتنتهي بتحرر الأشياء والإنسان من القوالب والحساسيات التي تقيد إبداعه... وتشترط هذه التصورات الكتابة كفعل، وتحددها في ضوء العلاقة بمجالات اللغة والذات والمجتمع وتجعلها متأثرة بطبيعة توظيفها تاريخياً واجتماعياً، كما كان تأثر الشعر العربي دائماً بالتحويلات التي طرأت على بنية الكلام"(٢٠). يقول بنيس معرفاً للكتابة:

"تؤسس الكتابة وتواجه، داخل النص وخارجه، وفي هذه اللحظة الشعرية التي تتميز بعودة السلفية الشعرية، متلبسة بشعارات اليسار فضلاً عن اليمين. إن الكتابة نقیض الوعي الشعري السائد، زمن يفكك الأزمنة الموروثية، لا من خلل خطية النص، كما يتخيلون ويخالون، ولكن باعتبار الكتابة رؤية وحساسية مغايرتين، لها الوعي النقدي كأساس

لإعادة بنية اللغة والذات والمجتمع. لا تأسيس بدون مواجهة، ولا مواجهة في بعد عن التأسيس، وجهان للفعل المبدع، متتاميان، متلاحمان، كل منهما يفتح للآخر مقدمته. (٢١)

هكذا تقدم الكتابة نفسها إبدالاً إبداعياً يدفع بالحدثة صوب فضاءات جديدة، تتحرر فيها اللغة من أسر الموضوعات، والذات الشاعرة من قهر الذاكرة، والمجتمع من إكراهات التاريخ، ومن ثمة ينتصب الإبداع طاقة خلاقة تلامس الروح الإنسانية، وتتعالى على سلطة السياقات.

وإذا كان مفهوماً "الشعر الحديث" و"الشعر المعاصر" يلمان أطراف الحدثة الشعرية العربية، كما روجتها الممارسات الإبداعية والتنظيرات النقدية، فإن بينهما فروقاً دلالية، كثيراً ما أشكلت على أغلب الناظرين في أمرهما، فترى بعضهم يماهيهما، كأنهما دالان لمدلول واحد، وترى بعضهم الآخر يباينهما، كأن لم يشتركا في دلالة ولم يتقاطعا في مدلول. وحسبنا هنا من دون الخوض في تاريخ تعالقهما، ومن دون الجراء في أمرهما واستعراض محاججات الخطاب النقدي العربي فيهما، القول: إن "المعاصر" هو كل ما يعاصرك دون أن تكون له قدرة الإمتداد الزمني، والتسلط التأثيري، على حين أن الحديث هو الذي تكون له القدرة على مجاوزة عصره، والامتداد إلى عصور تالية، فالمعاصر ينصرف إلى المفهوم الزمني، والحديث ينصرف إلى المفهوم الحضاري، غير أن هذا القول لا يعني البتة أن "المعاصر" لا يشتمل على نزعة معرفية ما، بل هو قادر على ذلك ولكن بدون اقتدار على المجاوزة الظرفية (٢٢).

والواقع أن الوعي بمختلف تلك الممارسات الإبداعية والوعي بأسمائها في أبعادها الإجرائية التي صنفتها إليها، قد تمّ تحت مفعول أثر الآخر الأروبي، وسلطته على الذات والوعي العربيين، فمع الحدثة ولي الإنسان العربي وجهه شطر الغرب، وبحث عن أنموذجه الإبداعي فيه، بعد أن كان مع التقليدية والتجديدية - على ما بينهما من فروق في العلاقة بالزمن - يولي عقله قبيل التراث. فكل مصطلح من تلك المصطلحات هو في أصله ترجمة لمفهوم غربي، فالشعر الحر ترجمة لمصطلح *vers libre* بالفرنسية و *Free Vers* بالإنجليزية و"الشعر المعاصر" ترجمة لمصطلح *L poésie Contemporaine* بالفرنسية و *Contemporary poetry* بالإنجليزية "أما الكتابة الجديدة فهي متصلة باللغة الواصفة لرولان بارط، ثم تبنتها جماعة طيل كل *Tel quel* الفرنسية، وقد اتسع شعاعها ليشمل الفلسفة أيضاً كما هو الحال لدى جاك ديريدا. ونقل أدونيس لهذا المصطلح وقراءته في ضوء نظرية

العرب القدماء لا تغير من الأمر شيئاً" (٢٣).

بدهي إذا ما مرجعية هذه المصطلحات من سلطة على تمثيلاتها في الشعر العربي بل والثقافة العربية وهو ما أعلنه أدونيس بمرارة، متحسراً على ما فات العرب من وعي ذاتي لغة وإبداعاً وواقعاً معيشياً وروية إلى العالم، يقول:

" لنقل بوضوح إن الحداثة اليوم، بوصفها مفهوماً أو تنظيراً، وبشكلها العام المسائد، إنما هي غريبة بكاملها، وإننا عندما نتكلم عليها، إنما نتكلم على الآخر، متوهمين أن هذا الآخر هو الذات" (٢٤).

هكذا تمثل الإبداع العربي الحديث، مفاهيم الحداثة وممارساتها الأبداعية، متخذاً إياها إبدالات يتبناها تبعاً بحسب ورودها الزمني عليه، واستزراعها في تربته الثقافية، متفاوتاً في ذلك لتفاوت علاقة أقطاره المختلفة بزمان الغرب الثقافي، ولعل هذه الملاحظة، هي ما دفع محمد بنيس إلى الحسم الإجمالي السريع في تراتبية المصطلحات النقدية على سلم الحداثة الشعرية، يقول:

"وبسرعة نحسم في المستوى الأول من هذه المصطلحات، فنشير إلى أن الحداثة، تجسدت هذه المرة في "الشعر الحر"، كعتبة سفلى للممارسة النصية، و"الشعر المعاصر" كعتبة عليا، وتكون "الكتابة الجديدة" الطرف الأقصى لهذه العتبة العليا، وجميع هذه المصطلحات ذات مصدر غربي" (٢٥).

من هنا تتعدد الحداثة بتعدد ممارساتها، وتختلف باختلاف سياقات تحققها، وعليه فإن أي نتائج مستخلصة من دراسة قطاعية لا يمكن البتة تعميمها على متون محلية أخرى، لها من خصوصيات الإنتاج والتلقي ما يعطيها مشروعية الغزل والتعيين، ولعل هذا ما يبرر ربط صفة "العربية" بالحداثة في مقابل الحداثة الغربية، وقس على ذلك تباين البيئات العربية، مهما كانت رغبتنا في تأسيس هوية قومية، واتقاء أي نزعة محلية، وحسبك أن الهوية لا تقاوم الزمن وفعله ما لم يرفدها التنوع، وتمدها الخصوصيات بنسخ الحياة، وإلا ظلت هناك في نقطة ما من التاريخ، قابضة، يطلبها الإنسان، فلا يطالها، ويسائلها المصير، فإذا بها في التدافع الحضاري هباء. ومن منزل هذا الوعي تأتي مشروعية تساؤلنا عن كسب الشعر الموريتاني من الحداثة، وعن كيفيات تصريفه إياه، بنية إيقاعية، يظل اختراقها وفتيتها، مشروطاً باختراق المجتمع بنية تقليدية أنتجت سياقات تاريخية تبدل رسمها في الزمن الحديث، وفرضت عليها إكراهات الدولة وما استتبعها من انفتاح شروطاً تشكل جديراً. فإية

خصائص يحملها ذلك النسق الحدائى؟ وأي متن يحمل من الصلاحيات الإجرائية والنصية ما يجعله جديرا بتمثيل تلك الخصائص؟

٢- تعيين النسق وحد المتن:

إن ما أشرنا إليه من تعدد الممارسات الحدائية، ومن ضرورة النظر في الفروق الزمنية لانطلاق تلك الممارسات من المركز المشرقي إلى المحيط المغاربي، وخصوصا في موريتانيا، يحتم علينا العودة إلى بدايات التحديث في الممارسات الشعرية الموريتانية، وهي بدايات انطلقت مع أواخر ستينيات القرن المنصرم، وكان التحديث فيها لصيقاً بما لازم الشعراء والممارسات من قضايا ثقافية أثرت في خضم البحث عن أنموذج ثقافي ومجتمعي، ينشده المثقفون حلماً تقوم عليه الدولة الوطنية الفتية، كالتعريب والتحرر والوحدة الوطنية والانتماء لجغرافيا ثقافية وبشرية ذات أبعاد تاريخية، مما هيا للشعر مكاناً صميماً في صلب العلاقة بالتاريخ وفرضه خطاباً تتصرف به الأيديولوجيا، هكذا بدأ مع "حركة الكادحين"، وما رافق نشأتها من تحولات سياسية وثقافية واجتماعية (٢٦)، أول تمثيل للإبدال الإيقاعي في موريتانيا، وذلك بارتقاء شعر التفعيلة، الذي أعاد ترتيب حضور الدال العروضي واشتغال الوحدة الوزنية، رغبة من شعراء تلك الحركة في الاقتراب بحرية من حقيقة الواقع الذي ينخرطون فيه، ويقدمون شهادتهم الشعرية المضادة عليه، من هنا جسدت تلك الممارسة الجماعية، في وجهيها السياسي والشعري المظاهر الأولى لتصدع وانكسار القصيدة والواقع الاجتماعي في آن، ذلك أن كل تغيير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون أمانة تدل على تغير أعمق حادث في المجتمع وفي الفرد، مما سبقت لنا مقارنته في حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

هكذا مع "حركة الكادحين" كان الإبدال الحدائى الأول، وكانت الريادة في ذلك للشاعر محمد ولد إشدو، يقول أحمد ولد عبد القادر من تقديمه لديوان ولد إشدو، معترفاً له بتلك الريادة: "وعلي هنا أن أنبه - إنصافاً للحقيقة - على عكس ما نسمع من بعض المحاضرين والأساتذة.. أن تاريخ ميلاد شعر التفعيلة المتحرر من القافية، جاء في العام ١٩٧١ بكتابة قصيدة «ليلة عند الدرك» من إنتاج معد هذه المقدمة؛ والحقيقة أن الأستاذ إشدو هو الأسبق إلى تجربة هذا النمط في الكتابة الشعرية. وفي هذه المدونة - يعني ديوان ولد إشدو- نماذج من تلك النصوص المبكرة جداً؛ بالنظر إلى طبيعة البنية الثقافية السائدة حتى ١٩٦٧-١٩٦٨" (٢٧).

إن هذا الاستشهاد، قدر ما يعترف لولد إشدو بزيادة كسر البنية الإيقاعية التقليدية، يقدم كذلك شهادة عن طبيعة البنية الثقافية والاجتماعية في أواخر ستينيات القرن المنصرم، إنها بنية ذات طبيعة تقليدية خاصة، لها من السلطة والتسلط ما لا شبيه له في أي قطر مغاربي آخر، الأمر الذي أحرر مغامرة خرق النظام الخليلي، المتصاقب مع النظام الاجتماعي، إلى حدود ١٩٦٧ - ١٩٦٨. غير أنها مغامرة على بساطتها كانت تترجم عن رغبة شعراء تلك الحركة السياسية في الانعتاق من الانتظام الهندسي للبيت التقليدي وأطره الضيقة، سعيًا وراء تحرير ذواتهم من مراسم المجتمع، وقوانينه القاهرة، ذلك "أن انطلاق أي حركة للتجديد يعتمد - في الأساس - على درجة استجابة بعض الذاتيات الفردية للعوامل الاجتماعية والتاريخية والنفسية، أو للظرف الحضاري المتكامل البناء الذي كان سبباً في نشأتها أو انطلاقها"^(٢٨)، وهو ظرف بالرغم مما عرف من هزات اجتماعية وتحولات ثقافية قاربتها من قبل، ظل في عمقه يحافظ على النواة الصلبة لمختلف بناء التقليدية، واستطاع بسهولة بالغة الدفاع عنها وصدًا هجمة التحديث تلك، منتحلًا في ذلك الحيل ومُتمجّلها، "لأن قوة التقليد - في المجتمعات الصحراوية - تبدي قوة مقاومة مستمرة، وتكيفات آنية مأكرة، وتلبس ألف قناع وقناع، إما لامتنعاص الحديث واستدابته في صلبها، أو لإفراغه من محتواه واستدماجه ضمن منظور رؤيتها"^(٢٩)، وهو ما حدث بالفعل لتلك المحاولات التحديثية الأولى، إذ على الرغم من قوتها وجراتها وجماعيتها إلا أنها ما فتئت أن تُدجّنت في حكمة التعب وبلوغ الجدار، فأسكتها النسق التقليدي، وصهر أفرادها فيه. ذلك أن الثقافة التقليدية المعبرة عن رؤى ورمزيات الماضي، تقوم بتتميط وتأطير دور الفرد ووعيه وأحلامه ومتخيله، حتى ينسجم برضاه مع نسقها الثقافي المهيمن، يقول محمد ولد إشدو في مقابلة مع مباركة بنت البراء:

"كنت أول رائد لشعر التفعيلة في موريتانيا، ورأيت فيه الخلاص من معاناتي السياسية والاجتماعية والثقافية، في فترة كنت أثور فيها على كل ما عهدت، وأردت أن أستبدل كل شيء، ولكنني في الوقت الراهن قوضت تلك الأطروحة. فالجديد عندي هو التمسك بالأصالة، بالدراعة والخيمة والمثل والأخلاق والعادات المعروفة عندنا وبالشكل القديم للقصيدة، هذا هو اقتناعي"^(٣٠)

إن هذه الشهادة الشعرية على أهميتها الأدبية تضمّر أكثر مما تعلن، إنها تعكس التعارض بين الحدائث مجسدة في شعر التفعيلة الذي تتسع حريته للمعانة الذاتية على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي، و"الشكل القديم للقصيدة" الذي يحتضن الأصالة مجسدة

في الدُّرَاعَة والخيمة والمثل والأخلاق والعادات" وهي مكونات النسق المهيمن المضارب في اللاشعور الجمعي الموريتاني والمُعَبَّر عنها في الشهادة ب" المعروفة عندنا"، فمن اِقْتِرَافِ كِتَابَةِ شعر التفعيلة والثورة على كل معهود والرغبة في استبدال كل شيء، إلى التشبث بمختلف القيم المادية والرَّمْزية « المعروفة عندنا» ومن أبرزها الشكل القديم للقصيد، تمت نقلة الشاعر ومن ثمة ممارسته الإبداعية، وهي شهادة إذا قُرئت من منظور ثقافي، تدل على أي حد يعمل النسق الرَّسْمِي في صهر النسق الهامش، ويترجم إلى أي مدى كانت المحاولات التحديثية الأولى في المجتمع الموريتاني، جريئة وغريبة في الآن نفسه، إذ ليس من السهل اختراق بنية اجتماعية وثقافية ضاربة في التاريخ، ولعل هذا ما أقعد تلك المغامرة، وجعل أصحابها يتخلون عن طروحاتهم السابقة بل ويتبنون مُثُلَ النسق السائد.

والواقع أن سبب هذه الرُّدَّة الثقافية، ناتج في الأساس عن أن تجربة "حركة الكادحين"، على المستويين الثقافى والسياسى(الشعر الحر واليسار السياسى)، وكذا تجربة مجاليهم من المثقفين، كانت تستمد وجودها من مرجعيات ثقافية وافدة، الأمر الذي جعلها غير قادرة على الصمود طويلاً في وجه نسق مترسب في الذاكرة والتاريخ، قادر على التخفي والمخاطلة والصحير والتنميط. وعليه كان لا بد أن ننتظر عقداً آخر من الزمن (مطلع ثمانينيات القرن العشرين)، حتى تختمر مختلف التحولات السياقية وتتسرب إلى الجسد الاجتماعى، ويبدأ مجتمع الدولة الوطنية بتشكيل خلقاً آخر، هناك سيصبح النسق الاجتماعى في قَبَائِنِهِ الجديد، المتحكّم والموجة للنسق الشعري الوليد، وهناك ستولد ظواهر ثقافية كان لها الدور الكبير في الدفع بالثقافة والمجتمع، على السواء، صوب حدائة محلية منفذتة من عقال النسق التقليدي ومكره المخاتل، ولعل من أبرز تلك الظواهر ما يلي:

- ميلاد أصوات شعرية نسائية: فعلى الرغم من سابق عهد المرأة في موريتانيا بالثقافة وعلى الرغم من أن القصيدة العربية الحديثة (ولدت أنثى) على حد تعبير الناقد الدكتور عبد الله محمد الغدّامي "لأن الفتح الشعري الحديث قد تم علي يد امرأة هي الشاعرة نازك الملائكة"(٢١). على الرغم من كل ذلك فلم تعلن المرأة الموريتانية عن صوتها الشعري إلا مع مطلع الثمانينيات وذلك على يد شاعرات أصبح لهن حضور بارز في الساحة المحلية لعل أبرزهن الشاعرات: مياركة بنت البراء "ولدت سنة ١٩٥٦م" خديجة بنت عبد الحى (ولدت سنة ١٩٦٢م - توفيت ٢٠٠٤) السيدة بنت احمد (ولدت سنة ١٩٧٢م). لقد أعلنت هذه الشاعرات عن أصواتهن رافضات التبرقع خلف سلطة الرجل ولفته الأمرة معلنات أن شيطان الشعر ليس بالضرورة "ذكراً" كما يقول أبو النجم العجلي ولا هو بالاحتمية "جمل بازل" كما يقول

الفرزدق(٣٢)، إنما هو الذات وقد تلبست حزين البوح مكسرة بيضة الصمت وغشاء المكبوت رافضة الاستسلام لمواضعات امتهنتها عبر التاريخ، وأقصتها بعيداً في أدغال السكوت خوف خروجها على النسق ومراسمه المؤسطرة، يستوي في ذلك الذكر والأنثى خاصة إذا وحدهم المكان والزمان واحترقا معاً بجذوة الإبداع.

- ميلاد السرد وتطوره: لعل السرد مجسداً في جنسي القصة القصيرة والرواية هو المجال الأقدر على "مكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والقضاء وذلك لما يحمل من تعدد في الأصوات واللغات وكثرة في المواقف والمواقع والرؤى، مما يترجم ما يتصادى في الواقع من كثرة ويتعالى من أصوات ويصعد من مكبوتات ويتجلى من هوامش وشخوص في الظل، من هنا فإن ميلاده وتطوره في مجتمع موريتانيا الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، أمر أمله حتمية التضايغ بين الأدب وسياق إنتاجه وتلقيه، مما قاربناه في الباب الأول.

- انكسار مركزية الشعر: فلم تعد الممارسة الشعرية محصورة في الدوائر الاجتماعية والثقافية التقليدية التي احتكرت تاريخياً تعاطي الشعر، وإنما ولدت أصوات شعرية عديدة من خارج تلك الدوائر، كما ولدت نصوص شعرية حديثة كتبها مبدعون لم يشتهروا في الأوساط الثقافية والاجتماعية بتعاطي الشعر ولا يلقب الشاعر وإن مارسوا أجناساً إبداعية أخرى واشتهروا بها خاصة (القصة القصيرة والرواية).

هكذا بميلاد هذه الظواهر، وبخلق غيرها في الرُحْم الاجتماعي، مما يضيق عن ذكره المقام، ولدت أصوات شعرية جديدة، أدارت ظهرها للشاهد التراثي الأمل في ممارساتها الشعرية، وإن إليه ركنت في نصوص عمودية قليلة كما سنرى في نماذج المتن، فذلك الركون من خلال موضوعات تترجم عن انخراط الذات الشاعرة في حمأة واقعها، الاجتماعي الحرون، أرادتها أن تصل إلى متلقي ما زالت آلية التذميم تتحكم في تلقيه للنص الحديث. وفضلاً عن وعي تلك الأصوات الشعرية باستثنائية واقعها، وخصوصيته التاريخية والاجتماعية، فإنها تعي مسؤولياتها تجاهه، كما تعي مسؤولياتها تجاه الكتابة الشعرية، وضرورة تحقيقها لما به تكون شعرية حديثة، يقول بدي ولد ابنو(٣٣):

" وحتى لو لم يبق لنا من جهد ممكن لمواجهة الواقع إلا أن نكتب مرثية لأنفسنا وأحلامنا، أو هجاء لجراحنا، فنسكتب. وإن كان جهدنا عبثاً وسيزيفية، فإن شيئاً ما غامضاً يرينا أن الصخرة مهما سقطت تصل يوماً ما إلى رأس الجبل"(٣٤).

إن هذه الشهادة وهي تتلبس بضمير الجماعة، تمكس وعباً حاداً بضرورة مواجهة الواقع المعيش برؤية مغايرة، لا تستسيغ القناعة والرضى بما هو سائد، بل تعمل على مواجهته على المستويين الفني والرؤيوي. ولعل هذا ما جعل شعراء هذا النسق يعون تميزهم وتقدهم، بل وانتمائهم إلى المشروع الحدائي الذي يبتغي تغيير النظر إلى الشعر كما الحياة، لا تدفعهم إلى ذلك موضة ولا يفريهم تقليد، إنما إكراهات الواقع، وسلطة الأنموذج التراثي الأمثل، هما ما يدفعانهم إلى الانخراط في هذا المشروع. يقول محمد ولد الطالب (٢٥):

" أنا بدأت مع الشعر من دون تجرئة، وشأني في ذلك شأن الجيل الذي أنتمي إليه، فنحن لا نكتب القصيدة الحديثة انصياعاً لصرخات الموضة أو تقليداً لأي أحد... نحن أبناء الحدائث الشرعيون مسكونون بوجعها وموسومون بطابعها حتى النخاع.. وقد يكون هذا على العكس من الأجيال التي سبقتنا وكانت في تعاطيها مع القصيدة الحرة ترضخ لإملاءات المستجدات وتدخل أبواب الحدائث من باب مكره أخاك لا بطل.. وإن كنت أشن الدور الذي قام به الجيل الذي سبقنا حيث مهد لنا الطريق وجنب عملية ولادتنا أن تكون قيصرية، فنحن قادمون لا محالة وحدائثيون شاء من شاء أو كره من كره" (٣٦).

هكذا تعلن هذه الشهادة انتماء صاحبها إلى جيل حسم خياره، وأعلن انتماءه السلالي إلى الحدائث، وهو إعلان غير بريء، عليه تترتب نتائج خطيرة، على المستويات كافة، الإبداعية والاجتماعية والثقافية، إنه الإعلان عن ميلاد نسق جديد، له رؤاه وأساليبه المغايرة في التفكير والتعبير، ومن ذلك اكتسب غرابته وغرته في مناخ تجذرت ثقافته في ماضوية الموروث، وتصلبت رؤيته في تعاقبية تكراره وترداد أنماطه، وكلتاها - رؤيته وثقافته - مستلبتان في ذلك الشبق التاريخي لكل ميراث وموروث، حتى لو كان خطابية زاعقة، أو بهرجة فارغة، أو زخرفة باهتة، أو فكرة مسطحة، أو في أحسن الأحوال رذاذ تهويم ضبابي، يتكاثف في لزوجة الشكوى والتشاكي والبكاء والتباكي" (٣٧).

وإذا كنا لا نتغيا في هذا المقام استعراض تجارب كل من أسهم في تشكيل هذا النسق، - وهو ما أنجزناه في عمل سابق (٢٨) - فلأن إستراتيجيتنا البحثية، ومنهجيتنا النسقية، تباين ذلك علينا، إذ الأولى تتغيا الكشف عن النسق المتخفي خلف الخطاب الشعري، والمتحكم من ثم في إنتاجه وتلقيه، والثانية تتوسل المنهجية النسقية وتلك لا تضيع في ركام التفاصيل ولا تنيه في معالجة كتلة هائلة من العناصر المتنافرة ولا تحلل من دون تبني إبدال معين (٣٩). وعليه فإننا تمشياً مع خيارنا المنهجي في الفصلين السابقين، سنعمد إلى متن شعري، نحسبه جديراً بتمثيل هذا النسق، وندلف إلى بنيته الإيقاعية، باعتبارها الأكثر ديمومة وصلابة،

والأكثر ترأساً والتصاقاً بالبنية الاجتماعية، ذلك أن البنية الإيقاعية تأخذ صيغ تشكّلها وصور تنظيمها من عناصر الواقع والحياة المحيطين بالذات الشاعرة والمنخرطين معها في صيغ وجودية مشتركة ومتفاعلة، وهي صيغ تعكس جدل العلاقة بين الشاعر ومجتمعه وبين النص ودائرة بنائه الأوسع (دائرة المحيط)، بحيث يمكن قراءة إيقاع العصر الذي ينتمي إليه نص شعري ما بقراءة بنيته الإيقاعية (٤٠). وبناء على ذلك فإننا سنعاين تلك البنية من خلال الديوانين التاليين:

– الليل والأرصفة: للشاعر محمد ولد الطالب.

– نشيد الضفاف: لببهاء ولد بديوه

ويأتي اختيارنا لهذين الديوانين متنا نختبره، للأسباب الإجرائية التالية:

أ- إن تجربة هذين الشاعرين اكتسبت من التراكم النصي والنضج الفني، ما جعلها قادرة على إركام مجموعة من السمات الفوقية، القابلة للعزل والتعيين، الأمر الذي يعطيها المشروعية الإجرائية في تمثيل النسق الحدائثي الوليد في الشعر الموريتاني. فلقد سبق لكلا الشاعرين أن أصدر مجموعة شعرية أولى (٤١)، كانت بمثابة عتبة عبر عليها من ضفة التقليد أو التجديد إلى ضفة الحدائث، بحثاً عن ماء القصيدة بعد الجفاف الذي أصيبت به حيناً من الدهر.

ب- إن نصوص هذين الديوانين، باعتبارها عينة، كفيلة باقتناص قوانين البنية الإيقاعية الجديدة، القائمة على وحدة التفعيلة، كخيار إليه لجأ شعراء هذا النسق هروباً من البيت التقليدي كسجن رمزي، شديد التسوير، ما عادوا يطبقونه في زمن تحرر الذات وانعتاقها من المواضعات. يقول محمد ولد الطالب في شهادته السابقة: "الشعر الحر يفتح عوالم الإبداع منداحة، ويشعر فيه الشاعر أنه أقرب إلى الخلق والإبداع بعيداً عن ثقل التراكمات الشكلية التي يفرضها الشعر العمودي الذي تقع في جادته الحوافر على الحوافر وتتوارد الخواطر ويقل أو كسجين الإبداع... (٤٢).

ولأن خيار التفعيلة، خيار تحرر للشعر والذات معاً لدى هذا النسق، فإننا سنركز في الديوانين على النصوص الحرة، أكثر من التركيز على القصائد العمودية القليلة فيهما، والتي نعتبرها، بمثابة شيةٍ ووشمٍ من بقايا أثر الأنساق الشعرية السابقة، فضلاً عن كونها "إثباتاً" يقدمه الشاعر لمتلقيه التقليدي دليلاً على قدرته الشعرية في مجتمع ما تزال ذاقتة الجمعية تعتمد آلية التذميم في تلقي الشعر الحر.

هكذا إذاً سنختبر البنية الإيقاعية لنسق الحداثة الموريتانية، من خلال هذين الديوانين، معتبرين إياهما متناً شعرياً واحداً، يمثل عتبه الدنيا، ديوان؛ "الليل والأرصفة" ويمثل عتبه العليا ديوان؛ "نشيد الضفاف". متساقلين إلى أي حد تحررت تلك البنية من سلطة المشاهد الأمل، هل شكلت لنفسها كينونة مستقلة، تجاوباً من رغبة الذات والمجتمع في التحرر من أسر ماضي متكلس، وحاضر بوار، أم أنها اكتفت بإشاحة الوجه عن طلب أنموذج تراثي عتيق إلى طلب أنموذج حداثي "جديد"، توشك أن تداعى عليه النمطية و"العمودية" والاجترار؟.

ب - البنية الإيقاعية: الخروج على الأنموذج

إضاءة:

لقد كانت التجربة الشعرية المرعبة، في مسارها التاريخي، وخصوصاً في متنها الموريتاني، محكومة كما أثبتنا في الفصل الثاني من الباب الأول بسلطة الأنموذج، إما سعياً لمماثلته كما الحال لدى التقليدي، أو رغبة في مشابهته كما وضع التجديدي، أو طلباً لمخالفته كما الأمر مع الحداثة، التي انتفضت على البنية الإيقاعية الأم، موجهة إليها ضربات عنيفة، مسنودة في هذا الفعل بإرث الحداثة المرعبة الأولى و بواقع محلي يتخلق بالتحويلات. هنا كان لزاماً أن يكون الخروج على تلك البنية محفوظاً بمنزلة عديده، إذ البحث عن نسق إبداعي واجتماعي ممكن في ظل نسق كائن، يجعل عملية الإبداع إشكالية التحقق. كيف الخروج على بنية إيقاعية قائمة، ما لم يتم تمثلها والانطلاق منها بدءاً وكيف الإنطلاق منها، ثم الخروج عليها نهائياً، من دون الوقوع في شرك أنموذج آخر؟ ذلك ما سنقاربه في هذا المبحث، متوسلين ذات التقسيم للإيقاع إلى خارجي وداخلي.

١-٣ - الإيقاع الخارجي: من البيت إلى السطر

على الرغم من أن أغلب شعراء هذا النسق، لم يكونوا من نتاج التعليم الأصلي "المحظرة" في موريتانيا، ومنهم صاحبها المتن المدروس، بل كانوا من خريجي الجامعات العصرية، فإنهم ما كانوا ليدلفوا إلى القصيدة الحرّة، هكذا دفعة واحدة، ويتخذوها خياراً أوحده، في مجتمع وسمناه بمجتمع "عصر التدوين". بل لا بد لهم من التعاطي مع مجتمعهم ولو إلى حين، حتى يشبوا له أنهم جديرون بحمل لقب "الشاعر"، وذاك أمر لا يكون لدى المجتمع إلا بكتابة القصيدة العمودية، غير أن هذه الأخيرة باتت بفعل كثرة التعاطي عامل تعطيل للطاقة الشعرية، تكرر نمطاً من التعبير بل والتفكير، لا يسمح للذات أن تُعبّر عن

لواعجها، ولا لها أن تطلب حريتها، خصوصاً مع تزايد وعيها، بضرورة الانعتاق من أسر المراسم الشعرية والاجتماعية التي تجاوزها الزمن وأضحت حراستها ضرباً من الموت الموجل. غير أن هذا العبور من عالم الثبات إلى عالم الحركة، ومن الماضي إلى الحاضر، ومن النسق الاجتماعي المحيث، إلى النسق المتفاعل مع حركة الذوات في عصر لا يعبأ بالثابت، ومن النظام الخليلي المستفد إلى نظام القصيدة الحرة، أقول إن ذلك العبور ما كان ليتم إلا بامتلاك هؤلاء الشعراء الجدد، جواز سفر يستصدرونه من المجتمع، يثبت هوياتهم منتمين إلى الشعر في عهده المعروفة، وإن ببعض التجوز وضرب المشابهة.

هكذا إذا تعاطى شعراء هذا النسق، وإن بطريقة هامشية، كما سنرى، القصيدة العمودية، والواقع أن هذا الأمر ليس بالمستغرب في سياق التلقي الموريتاني، خصوصاً إذا علمنا أن كل نسق أدبي جديد يطمح دائماً إلى أن يكون له امتداد في الأنساق التي سبقته، كما سبق أن أثبتنا. فكيف تمّ العبور في المتن من البيت إلى السطر؟ وأية بحور وظُفّت في التجريتين؛ العمودية والحرة؟

٣-١-١ - الوزن

إن نظرة سريعة إلى النصوص العمودية في المتن، تبين إلى أي حدّ هي قليلة قياساً لمرحلة التجديد، فلقد كتب محمد ولد الطالب ١٨ نصاً تتراوح بين البيتين والواحد والعشرين بيتاً، تقع كلها في ١٧٧ بيتاً، أي أن متوسط عدد أبيات النص الواحد يصل إلى ٨٢،٩. بينما لم يكتب ببهاء سوى نصين عموديين يقعان معا في ٤٨ بيتاً أي بنسبة ٢٤ بيتاً لكل نص. ونحن وإن كنا لا نروم رصد التحولات الإيقاعية في هذه النصوص، لإمكانية سحب إيقاع النسق التجديدي عليها، كما رصدناه في الفصل السابق، فإننا نسجل إزاءها الملاحظات التالية:

١- اشتركت هذه النصوص في بحري الطويل والبسيط، وهما بحران مركزيان في الشعرية العربية، ومن أهم ثوابت بنيتها الإيقاعية، إن لم نقل إنها قاعدتها الأساس من حيث عدد القصائد التي نظمت فيهما. وهو ما يعضد ما ذهبنا إليه من كون المتن، ارتادهما لا لشيء سوى إثبات شاعرية صاحبيه لدى المتلقي الموريتاني، لما فطر عليه الأخير من تقليدية ضاربة في اللاوعي. وقد جاء توزيعهما على النحو التالي:

البحر	الليل والأرصفة	نشيد الضفاف
الطويل	٥	١
البسيط	٢	١

إن اقتصار ببهاء على نصين عموديين فقط، وتوزيعه لهما على البحرين المذكورين، وارتياح ولد الطالب لهما في العدد أعلاه، لدليل، فضلاً عما أسلفنا، على بقاء أثر من التقليدية راثن في مخيال الشاعرين، مما سوف تظهر آثاره حين معاينة نصوصهم التفعيلية. ب - وجود هذه القصائد مركونة في آخر الديوانين، مما يعني عدم احتلالها الصدارة في وعي الشاعرين.

ج - كثرة النصوص العمودية وتعدد أبحرها (الخفيف، الكامل، الوافر، المتقارب، بالإضافة إلى بحري الطويل والبسيط) لدى ولد الطالب، هو ما سوغ لنا اعتباره ممثلاً للعبئة الدنيا في هذا المتن. هذا بالإضافة إلى طريقة كتابة قصائد ببهاء، حيث جاءت الأشطر عمودية، مما يكسر تناظريتها التقليدية، ورغبة منه في الانتقال من البيت إلى السطر. د - إن استمرار القصيدة التقليدية لدى هذا النسق، بالإضافة إلى التعليل أعلاه، يترجم كمن ما سبق أن أسميناه في الفصل الثاني من الباب الأول بـ"التجاذب القيمي" (٤٢)، الذي يسم الثقافة والمثقفين في عهد الدولة الوطنية.

إن إيرادنا لهذه الملاحظات السريعة قصدنا من ورائه موضوعة هذه القصائد في سياق تجربة الشاعرين، كما في سياق التلقي الجمعي، وهو أمر نحسبه كفيلاً بقياس مسافة التوتر بين البنية التقليدية الأم التي تتحقق فيها هذه القصائد والبنية الإيقاعية الوليدة التي تتصرف فيها القصائد التفعيلية. كما نحسبه في الآن ذاته كفيلاً بقياس درجة المفارقة أو المعانقة بين الذات الشاعرة الطامحة إلى التحرر والبوح والانعتاق، إنساناً فرداً له كينونته الخاصة ومصيره الذاتي وبين المجتمع الذي يفرض ويأمر وينهى، من خلال مراسم قبلية لعل الضوابط العروضية ودوائرها المغلقة من أكثرها قداسة وضبطاً وصرامة.

غير أن هذه التجربة العمودية، مهما كان تناظرها مع النسق الاجتماعي السائد، لم تكن مركزية في المتن لدليل الملاحظات أعلاه، وإنما ولد على أنقاضها إبدال شعري آخر، يدبرها بنية ودلالة، وهو إبدال بقدر ما يعكس ما يأذن به المجتمع من تحولات بنوية عميقة، بقدر ما اكتسب بنيته ودلالته من تلك التحولات، ومن ثم فإن الوعي الشعري والنظري الواقف خلف ذلك الإبدال، هو وعي جماعي منعكس على وعي الفرد، وهكذا فإن الذات الشاعرة

تعبير عن حركتها ضمن هذا الإطار الجدلي، عن حركة الواقع وعن المخزون من الإرهاسات الثورية وإمكانات التغيير الموجودة بالقوة في منحنيات بنيته الحية المتحركة^(٤٤)، ولعل هذا ما حدا بنا إلى القول إن هذا النسق في بنيته العميقة يقف خلفه النسق الاجتماعي في تحولاته المطردة، كما ساوقناها في الفصل الأول من الباب الأول. خاصة بالنظر إلى أن كل تغيير، سواء على المستوى الإبداعي أو الاجتماعي، لا بد وأن يقتضي وعياً مغايراً وينشئ معاملة الجوهرية من إمكانية تحققه ميدانياً، ومثل هذا الوعي يمثل مطمحاً جديداً يسمى من خلاله الإيقاع الشعري الحديث إلى الخروج عن إطار التشكيل القديم والتماس كونه الموسيقي فيما يصدر عن الذات من تداعيات نغمية وإيقاعية ومما تخلقه من تساوq مع الحالة الشعورية لوجدان المتلقي وتوقعاته^(٤٥).

هكذا اشتمل المتن المدروس على ثلاثين قصيدة تفعيلية، قدمت نفسها إبدالاً شعرياً، يكسر عمود البيت الخليلي، وإن أبقى منه على وحدة التفعيلة، التي ستواصل الحضور والعمل بشكل أو بآخر في تعديلات البيت الحر، غير أن توزيعها المتماثل المنتظم سيصبح لاحقاً. إذ أن الشاعر بات يتمتع في شكله الشعري الجديد، بالحرية الكاملة في استخدام تفاعيل الوزن كما يشاء، أي أن ينشئ بيته على أساس الوحدة الإيقاعية التي تؤسس الوزن، من دون أن يتحدد بقواعد الطول والعدد^(٤٦).

وتمشيا مع منهجنا في اقتصاص السمات الفوقية، نورد فيما يلي البحور المشتركة بين الديوانين، ثم تتبعها بجدولين يبينان الفروق والتميزات، مؤولين كل ذلك ضمن سياق الإنتاج والتلقي، وكذا ضمن سلطة المرجعية الثقافية المشرقية بما هي نص أثر، ما فتئت أصداؤه تتصادى في المنجز الثقافى لدول المغرب العربي، كل حسب روافده وكسبه من تقاليد الإبداع.

جدول البحور المشتركة المستخدمة في القصائد الحرة

البحر	الليل والأرصفة	نشيد الضفاف
الكامل	٣	١٠
المتقارب	٦	٥

إن هذا الجدول، يبين إلى أي حد ظل توظيف هذا النسق للإمكانات العديدة التي يتيحها الإبدال الحر جُداً محدود، إذ اقتصر على هذين البحرين الصافيين، لما يمتلكانه من طاقة موسيقية كبيرة، وما يتكئان عليه من إرث إيقاعي باذخ.

فبحر الكامل يحتل المرتبة الثانية في مدونة الشعر العربي القديم ومراوحة الإبداع فيه "كامنة في طبيعة حركاته وأنساقه التناوبية المتجلية في الحركات المتوالية بمد كل سكون، إنه بحر الحركة نظراً لهيمنة حركاته على سكاته" (٤٧)، أما بحر المتقارب، فإنه وإن كان تاريخه في الشعر القديم غير مشهود، إلا أن مكانته في الشعر الحديث رفعت إلى مرتبة عليا عوض بها هامشيته التراثية (٤٨).

إن اقتصار المتن على هذين البحرين، مهما كان استثماره لمختلف الإمكانيات التي تتيحها تفعيلاتهما، مما لا نأخذ أنفسنا بالتمثيل له في هذا السياق، لجدير بالتأويل، خصوصا بالنظر إلى أن إحصائيات أخرى سابقة على نتاج بعض شعراء الحداثة، أثبتت كذلك تصدر هذين البحرين في المتن الشعري الموريتاني المعاصر (٤٩). فهل لخصائصهما الإيقاعية تشاكل مع إيقاع الحركة والسكون اللتين عرفهما المجتمع الموريتاني في العقدين الأخيرين من القرن العشرين؟ أم أن الأمر مجرد رغبة من الشعراء في تعويض ما افتقده المبدع والمتلقي على حد سواء من أبعاد موسيقية من جراء خرق البنية الإيقاعية الأم؟

إن التأويلين ربما كانا مجرد تقلب للظاهرة في وجهيها السياقي والنسقي، وهو ما يتعضد أكثر حين نعلم أن توظيف البحور في كلا الديوانين، كل على حدة، لم يخرج عن البحور الصافية، التي أقصرت نازك الملائكة عليها المغامرة الشعرية الحرة، وذهبت إلى أن غيرها من البحور الممزوجة يخرق قوانين العروض الجديدة. هكذا تجلى توظيف بقية البحور في كلا الديوانين على النحو التالي:

جدول بحور القصائد الحرة في "الليل والأرصفة"

البحر	عدد القصائد
المتقارب	٦
الكامل	٣
المتدارك	٢
الرمل	١
المجموع	١٢

جدول بحور القصائد الحرة في "نشيد الضفاف"

البحر	عدد القصائد
الكامل	١٠
المنتقارب	٥
الوافر	٣
المجموع	١٨

لقد استأثر ولد الطالب في ديوانه ببصري المتدارك والرمل وهما بحران صافيان أيضا، غير أن لهما من الخصائص الإيقاعية ما لو استثمر لأكسب التجربة ثراءً كبيراً، إذ الأول يكاد ينهض بحمل عبء تجربة الشعر الحدائي منذ بواكيرها الأولى حتى اليوم، وذلك لما فيه من مرونة عائدة إلى قصر تفعيلته (فعلن) التي تعتبر أقصر التفاعيل العروضية، حيث إنها تتكون من مقطعين قصيرين ومقطع طويل وليس بين التفاعيل الأخرى ما يبلغ هذا القصر الزمني (٥٠). وأما البحر الثاني أعني الرمل فتمتاز تفعيلته (فاعلاتن) ببعدها الراقص الذي يقوم بدور التشكيل النصي، خصوصاً إذا استغل ما فيها من ليونة ومرونة (٥١).

وعلى الرغم من الطاقات الإيقاعية الكامنة في هذين البحرين، ومن المكانة التي احتلها في التجربة الشعرية الحديثة، إلا أن مساحة حضورهما لدى ولد الطالب ولدى أغلب شعراء الحدائث في موريتانيا، لم تكن بالكبيرة، مثلها تماما في ذلك مجزوء بحر الوافر الذي استأثر به ببهاء في نصوص ثلاثة اتسمت بإيقاع خاص خلقته طبيعة التفعيلة (مفاعلتن)، الراقصة.

هكذا تصرفت تجربة هذا المتن في البحور الصافية وحدها، ولم تدفع بذاتها صوب البحور الممزوجة، ولا مزج البحور، مما يجعلها بالرغم من خرقها للبيت التقليدي، واتكائها على التفعيلة، لا تبعد كثيراً عن العروض التقليدي، ولا تجرب بعيداً عن سلطته وفلسفته الإيقاعية وذلك لقيامها على جزء منه وتوظيفها إياه في نسق تتابعي قد لا يستجيب لحركة الذات في علاقتها بالمجتمع، وهو تصور لا يبتعد كثيراً عما أرادته نازك الملائكة لهذه التجربة في بداياتها الأولى، حيث ترى: "أن هذا الأسلوب الجديد ليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل. ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين: فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي

يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء» (٥٢).

من هنا نحسب أن سبب وقوف هذا النسق في بداية التحديث الشعري تعود إلى العوامل التالية:

أ- بطء تحول البنى الاجتماعية في موريتانيا، وثقل حركتها، مما يجعل نسقها بالرغم مما شهد من ارتجاجات وتصدعات، يمارس هيمنته وسلطته القاهرة على الذات الشاعرة الساعية إلى التحرر من مراسمه وسلطته الرمزية، تماماً كما هيمنة بنية الإيقاع الأم، ومسمى الإيقاع الداخلي للحد من سلطتها.

ب- سلطة الحدائث العربية الأولى، على المستويين الإبداعي والنقدي، وهي الحدائث التي أصبحت نصوصها تمثل لدى شعراء هذا النسق شاهداً إبداعياً أمثل، وأضحت بنيتها الإيقاعية "عروضاً" جديداً لا ينبغي الخروج عليه، وخصوصاً في تجلياته لدى نازك الملائكة، حيث الشعر الحر في نظرها مجرد «ظاهرة عروضية تعني بـ:

١- عدد التفعيلات في السطر.

٢- ترتيب الأشرطة والقوافي.

٣- أسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد» (٥٣).

ت- نمطية قصيدة التفعيلة التي وكّدت عمودية شعرية جديدة عممت نصاً شعرياً "جديداً" يكاد يكون واحداً لا يفسح للتجارب الوليدة مجالاً للتمييز، ولعل من أهم العوامل التي أشاعت تلك النمطية، ما كرسته تلك القصيدة من الاعتماد في الغالب، كما الحال في المتن المدروس، على البحور الصافية، القائمة على تكرار تفعيلة واحدة لا تسندها أخرى، مما مهّرها برتابة واضحة، وتناظر مطرد، جعلها تؤسس لعمودية جديدة، يصعب الفكاك منها. إن هذه العوامل أعلاه، قد جعلت شعراء هذا النسق، بالرغم من الضربات العنيفة التي وجهوها لعمود الشعر، والرغبة الجموح في التحرر من النسق الاجتماعي السائد، كأنما انتقلوا في البناء الوزني من قيد ثقيل وسجن ضيق، إلى قيد طويل وسجن متسع. وهو أمر جعلهم يلجؤون إلى عنصر بنائي آخر، يبتغون فيه ما فاتهم من حرية في الوزن، فكانت القافية مُلتجأهم، إذ هي في بعدها الوظيفي تعبير تجريدي عن حركة الذات، في الوقت الذي يعبر عنصر الوزن عن بنية المجتمع الثبوتية الساكنة» (٥٤)، فكيف كان تعاملهم معها، وما مظاهره في المتن؟

إذا كان الوزن كما أثبتنا أعلاه يمثل الصورة التجريدية للنسق الاجتماعي، في ثباته ونزعتة المحافظة، ومقاومته لكل مظاهر التصدع والخرق، فإن القافية تجسد التمثيل التجريدي للذات الشاعرة باعتبارها الطرف الآخر الأكثر حيوية ونشاطاً وتوتراً في ثنائية الحياة الإشكالية، وهي إذ تقوم بوظيفتها تلك، يتلقاها الوزن ويستوعبها في ثنياه وعلى أطرافه وعبر تراكيب أجزائه، ليجسداً معاً في إطار تلك التركيبة الثنائية المتلابسة بنية الإيقاع الخارجي(٥٥).

ولعل طبيعة تلك العلاقة بين الوزن والقافية ومسار تاريخها، يمكن من خلاله رسم تاريخ الشعر العربي. فلقد كانت القافية في النسق التقليدي تابعة للوزن يتحكم فيها ويوجهها، وكانت بدورها قائمة على حراسته، وإدامة سلطته، تماماً كما وظيفة الفرد في المجتمعات التقليدية. أما وقد تحولت علاقة الفرد بالمجتمع من تابع، يسهر على حماية القيم، إلى متمرّد يعمل على التحرر والانعقاد، تحولت كذلك علاقة القافية بالوزن، فأضحت المتحركة فيه الموجهة إياه، " تسعى إلى إخضاعه لإيقاع الداخل لا الانقياد له والخضوع لمنطقه الخارجي أو مقاييسه الجاهزة"(٥٦). من هنا أصبحت حرّة، لا تتحكّم فيها أية سلطة، سوى حركة الذات، وهي تمارس رغبتها في الوجود الحرّ، توجد كلما اقتضت الحاجة ذلك وتتعمد حال الضرورة. هكذا لم تعد القافية هدفاً في حدّ ذاته، لقد فكت حرية الذات الكثير من قيود الاضطرار إليها، " مما وفرّ للقصيدّة الحديثة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار- حسب ضرورات التجربة - بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي كهذا للعمل الشعري"(٥٧).

والواقع أن هذه الحرية التي اتسمت بها القافية في القصيدة الحديثة لا تعني البتة الفوضى، وحاشاك تحسبها عدم اكتراث من الشاعر الحديث بها، إذ " الحقيقة أن الشعر الجديد لم يهمل القافية، إذا كنا نقصد الدور الفني الذي تلعبه في موسيقى القصيدة، فالقافية قائمة في الشعر المعاصر الجديد، وإن أخذت شكلاً آخر هو في الحقيقة أصعب مراساً من القافية القديمة"(٥٨). ذلك أن الأخيرة كانت محكومة بالوزن وبالتركيب معاً، لأن التركيب هو الذي كان يقود الوزن إلى معنى مبيت ومحدد، ولأن الوزن، أيضاً، يُخضع القافية إلى نظام من الحركات والمسكنات ينبغي التزامه في كل أبيات القصيدة، أما في الشعر المعاصر فقد

أصبح اللفظ هو الذي يقود التركيب، من هنا انتعشت الكلمة وانتعشت القافية أيضاً في إطار ما يوفره لهما الشاعر من حرية (٥٩). ومن أجل ضبط قوانين التقفية في المتن المدروس، ومن ثمّ ضبط حدود الحرية التي مارسها النص الحديث، سنعمل على اقتناص أبرز أنواع القوافي في علاقة بعضها ببعض (٦٠).

• القوافي المتوالية:

وهي القوافي التي تأتي وفق نظام؛ (أ أ أ ب ب) أو نظام (أ ب ب)، ويعتبر هذا النوع من التقفية، في الغالب، إذا لم يكن موظفاً توظيفاً خاصاً في البنية العامة للنص، من أبسط أنواع التقفية وأقربها إلى النظام القافوي التقليدي، وقد سبقنا أن رصدناه في النسق التجديدي، وأسميناه بالتقفية السطرية، غير أننا هنا نركز في الأساس على علاقة القوافي بعضها ببعض، لذلك أطلقنا عليه هذه التسمية؛ ومن نماذجه:

١- من قصيدة "عروس الزنج" محمد ولد الطالب:

- ١ - داكار
- ٢ - كانت ملهمة (أ)
- ٣ - أهلاً وأرضاً وامتدادات..
- ٤ - وكانت معلمة (أ)
- ٥ - داكار
- ٦ - كانت فاتحة (أ)
- ٧ - من حولها
- ٨ - تمشي المواسم في المواسم طولاً (ب)
- ٩ - تشدو المزارع
- ١٠ - في ظلال القاس هولاً.. هولاً (ب)
- ١١ - هولاً (ب)

٢- من قصيدة "نشيد الضفاف" ببهاء ولد بديوه:

- ١ - ألى سَنَدَهْبُ أهْوَؤُكَ الهَائِمَاتِ وَرَاءَ الضِّيَاءِ؟
- ٢ - وَكَيْفَ أَعَانِقُ ظِلَّ الرُّؤَى الخَائِيَاتِ؟ (أ)

- ٣ - وَكَيْفَ أَعَانِقُ هَذَا الْهَجِيرَ الْمُطَنَّبَ فِي أَفْقِ أَهْوَانِنَا الْفَائِمَاتِ؟ (أ)
- ٤ - فَظَلَّلَ هَوَاكَ بِمُصْنِنِ الرَّجَاءِ الْمُمَرِّقِ! (ب)
- ٥ - إِي أَنْفُ حَزْنِي..
- ٦ - أَلْفَهُ بَيْنَ أَسْمَالِ هَذَا النَّهَارِ الْمُخَرِّقِ.. (ب)

من الجلي كيف توالى القوافي وتناوبت، مما يجعل الحركة والسكون يتناوبان في النص، الأمر الذي يخلق بعداً إيقاعياً يعوض الأذن ما افتقدته من كسر لبنية البيت التقليدي الذي اعتادت عليه، ويتعزز هذا البعد الإيقاعي في كسر النمطية التناظرية من وجود قوافٍ سطرية أخرى، مستقلة عن القوافي المركزية، وهي في الأنموذج الأول متمثلة في الأسطر (١)، (٣، ٥، ٧، ٩)، وفي الأنموذج الثاني متمثلة في الأسطر: (١، ٥). وتعد هذه القوافي الداخلية بمثابة إشباع سمعي، ونفسي يعطي للذات فضاءً للتقليل من قافية إلى أخرى.

ب- القوافي المتعاقبة:

وهي القوافي التي تتخذ داخل النظامي الفونيمي شكلاً متلاحقاً مع قافية أو مجموعة من القوافي، وغالباً ما يكون هذا النمط وفق نظام: (أ ب ب أ) أو (أ ب ب ب أ أ)، ومن نماذجه في المتن:

١- من قصيدة "الليل والأرصفة": محمد وند الطالب

- ١ - فِي كُلِّ يَوْمٍ فِلْسُفَةٌ (أ)
- ٢ - "وَصَاحٌ" لَمْ يَرْجِعْ (ب)
- ٣ - لَقَدْ غَضِبْتَ عَلَيْهِ مَخَالِبِ الْأَقْدَارِ (ب)
- ٤ - وَأَنَا هُنَا (ب)
- ٥ - مَا زِلْتُ أَبْحَثُ فِي الْمَحَارِ (أ)
- ٦ - وَفِي الْقَرَارِ.. وَفِي الْحِكَايَا الْمَتْرَفَةِ (أ)

٢- من قصيدة "نشيد الضفاف": بيهاء ولد بديوه

- ١ - فَيَا صَدَأَ الْأَمَلِ الْمُتَأَكِّلِ! (أ)
- ٢ - مَرَّتْ ذُبُولُ اللَّيَالِي عَلَى صَدَأِ الْأَمَلِ الْمُتَأَكِّلِ.. (أ)
- ٣ - مرت..

- ٤ - وَأَنْتِ تُرَاقِبُ مِنْ شُرْفَةِ اللَّحْطَاتِ (ب)
- ٥ - ومن لحظات النوافير.
- ٦ - وَالْوَقْتُ يَنْسُجُ أَهْدَابَهُ لِلنباتِ.. (ب)
- ٧ - وَيَنْثُرُ الْوَأْنَةَ فِي خُدُودِ البِنَاتِ.. (ب)
- ٨ - وَأَنْتِ تُرَاقِبِ..
- ٩ - كيف استَحَالَتْ وَرُودُ البِنَاتِ؟ (ب)
- ١٠ - وَرُودُ النَوَافِرِ وَالزَّهْرِ الْمُتَطَلِّعِ مِنْ وَجَنَاتِ الضِّيَاءِ؟ (أ)
- ١١ - وَكَيْفَ سَتَّهَبُ؟
- ١٢ - أَيْ سَتَّهَبُ أَهْوَاؤُكَ الْهَائِمَاتُ وَرَاءَ الضِّيَاءِ؟ (أ)

تقوم القوافي المتعاقبة في الأنموذج الأول على التماثل الصوتي بين (فلسفة / مترفة - الأقدار/ المحار)، ومن البين كيف أن الشاعر مدرك تماماً لشروط التقفية في الشعر العربي، إذ لما كانت القافية المنتهية بالهاء في النقد التقليدي لعلم الشعر، لا بدّ فيها من تكرار فونيم واحد وثابت دائماً قبل الهاء، نجد الشاعر قد حافظ على هذا الإرث الموسيقي بجعله (الفاء) تتكرر في القافيتين قبل الهاء (٦١)، وقس على ذلك الإدراك بقية القوافي في الأنموذجين، ومدى التزامها التام بشروط التقفية التراثية.

ومن الجلي أن القوافي الحرة في المثالين، ما هي كما ذكرنا في نماذج القوافي المتوالية، إلا إشباع سمعي ونفسي، يعطي الذات الشاعرة متفهماً من الحرية، تتلون عبره حالاتها النفسية. وكذلك من الجلي أن الفرق بين الأنموذجين إن هو إلا فرق نوعي بين عتبي المتن كما سبق أن أشرنا.

ج - القوافي المتقاطعة:

هي القوافي التي تتقاطع صوتياً مع قوافٍ أخرى، ويتخذ هذا النمط من التقفية أشكالا عديدة، فإما أن تقع بين القوافي المتقاطعة مجموعة من القوافي المستقلة، وهو أكثر الأنماط شيوعاً، وإما أن تقع بينها قوافٍ متوالية أو متعاقبة وهو ما يأتي، أحياناً، على شكل موازاة صوتية. ومن نماذج النمطين:

١ - النمط الأول:

أ - من قصيدة (مرثية الصقور العابرة): محمد ولد الطالب

- ١ - ترى هل سترجع من غيبتها القافلة
٢ - وهل أودغست..
٣ - ستعرف أسواقها
٤ - ملامح أرض الرجال؟
٥ - وعرافة الحي كم ساقلة !!

ب - من قصيدة (جرح النخاسة): ببهاء ولد بديوه

- ١ - وفي الضفّاف اللابسات جنّاحها الفسقيّ..
٢ - كان الأفق يرفع كأسه الخضراء..
٣ - طافحة برقرّاقٍ من الأشجان..
٤ - طافحة برقرّاقٍ الحنين..
٥ - كأنّ كفاً من اثير تثرع الأكوّاب من ألق السماء..
٦ - تُديرها مَوْسومةٌ من توقنا..
٧ - مَوْسومةٌ من جرحنا.
٨ - والشَّمسُ تُفرغُ في الضفّاف..
٩ - نُضارها المصنوب من علق الدماء..
١٠ - نُضارها الشفقيّ..

٢- النمط الثاني:

أ - من قصيدة (المفازة): محمد ولد الطالب.

- ١ - سنصنع ملكا لنا .. وحيازه
٢ - ونرجع أدراجنا فجأة
٣ - وتسكننا نزوات المفازة
٤ - فكل الجرائر مفقورة
٥ - وكل الخطايا مجازة.

ب- من قصيدة (هل أمد على ثراك عروق أحلامي): ببهاء ولد بديوه

- ١ - لقد طرقتُ..
٢ - وفي اليدين صباية من بابك الشرقيّ..

- ٣ - إِذْ تَتَلَفَعِينَ رِذَاءَكَ الصَّبِيغِيَّ.. (أ)
- ٤ - مُمْتَدًّا بِصُفْرَتِهِ الْوُدُودَ عَلَى مَفَاتِيحِ الْفَتِيَّةِ. (ب)
- ٥ - ذُرَّةٌ لَمْ يَخْتَرْقِهَا مِثْقَبُ الزُّمَنِ الْقَوِيَّ.. (أ)
- ٦ - كَأَنَّهَا مَرَّ الزَّمَانُ - وَلَمْ يَمُرْ - عَلَى مُخَلَّدَةِ الْفُتُوؤِ.. (ب)
- ٧ - ذُرَّةٌ تَتَعَانِقُ الْأَلْوَانَ وَالْأَبْعَادُ فَوْقَ صَفَائِهَا الشَّمْسِيَّ.. (أ)

من الواضح أن القافيتين في النمط الأول متقاطعتان، ففي المثال الأول، تقاطعت قافيتا (القافله/ سافله)، وقد جاءتا لتجما ثلاث قواف مستقلة هي: (أودغست، أسواقها، رجالها). وفي المثال الثاني، تقاطعت قافيتا (العَسْقِي/الشُقْقِي)، وقد جمعنا بين ثماني قوافٍ مستقلة، كأنما وظيفتهما إعادة السكون للمقطع، بعد سباحته في فضاء حر متحرك.

أما النمط الثاني فقد جاء على شكل موازنة صوتية (أ ب أ ب)، ليحدث إيقاعاً مزدوجاً، يعطي للمقطع حركية خاصة، تعكس حركة الذات وهي تتقلب في مواجد الشعر، والواقع أن هذا النوع من التقفية غير غريب على الأذن الجمعية الموريتانية، لأن بنية البيت الشعبي (الكأف الحساني) قائمة في الأساس على هذا الشكل من التوازي الصوتي، ومن أمثلة ذلك، قول أريبان ولد أعل ولد محم (٦٢).

- ١ - هَذَا الدَّهْرُ أَتْفُ بِيَّةُ (أ)
- ٢ - مَارَتْ عَنْ قَدَارُ (ب)
- ٣ - مَارَتْ مَا تُرْفِيه (أ)
- ٤ - حَلَاوَمَا تَمَرَارُ (ب)

تلك هي أهم أنماط التقفية التي نادى على نفسها في المتن المدروس، وهي أنماط وجد الشاعر فيها متنفساً فنياً يخاتل من خلاله الوزن ويروغه من أجل الانفلات من سلطته القاهرة، تعبيراً رمزياً عن رغبته في الانفلات من سلطة المجتمع وقوانينه الأسرة. وإذا تقوم القافية بتلك الوظيفة، فإنها في الآن ذاته تقوم بوظيفة فنية، متمثلة في الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، وهو أمر يستلزم بالضرورة وجود علاقة دلالية بين تلك الوحدات التي ترتبط بها، تتسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تحقق القافية وظيفة ذات مستويين؛ المستوى الأول إيقاعي وهو مستوى خارجي، والمستوى الثاني دلالي وهو مستوى داخلي، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يبرز دور القافية في بناء القصيدة (٦٢).

وإذا كانت القافية بما هي تجسيد لتطلعات الذات الشاعرة إلى الانعتاق من أسر النسق التقليدي، قد تملكت في الوزن وحركته وفق قانونها الخاص، وأرغمت السطر الشعري تارة على التمدد وطوراً على التقلص، كل ذلك وهي متحللة من أي سلطة عدا سلطتها الخاصة وحريتها الكاملة في التعبير عن حركة الذات، أقول إذا كانت القافية كذلك، فإنها لم تكن في ذلك السبيل الوحيدة، وإنما عاضدها في التمرد وأعانها عليه، نمط إيقاعي آخر، أكثر زوغاناً وزئبقية، وأعرق تعبيراً عن خوالج الذات وتهدجاتها، مسماه إحداهن تساوq جمالي بين بنية النص وكيان الذات، إنه ما اصطالحنا على تسميته ب"الإيقاع الداخلي"، فكيف تجلى هذا الإيقاع في المتن؟ وأي عنصرٍ من عناصره شكل مزية نوعية تسمح برفعها سمة للشعر الحديث في موريتانيا؟

٣-٢ - الإيقاع الداخلي: من السمع إلى البصر

لقد أصبح من البدهي أن ما يعطي القصيدة التفعيلية حداثتها، ليس مجرد كسر الشطرين، والركون إلى التفعيلة، وإطالة السطور أو تقصيرها، وإنما الذي يعطيها تلك الصفة هو في الأساس، ما تتسم به من إيقاع يبصم خصوصيتها، ويؤسس مفارقتها الجمالية للشعر التقليدي في إيقاعه المعروف، ذلك أن الإيقاع التفعيلي، على عكس ما كان عليه الإيقاع التقليدي، لم يعد مرتبطاً بأنماط قارة من الفكر والحياة على المستوى الاجتماعي العام، بل أصبح، كما ذكرنا أعلاه، "صورة لحركة الذات الشاعرة في بعدها الجواني والفردي الخاص، مثلما هي التموجات على ساحل البحر صورة لحركة أعماقه وتياراته البعيدة، وقوانينه الخاصة ضمن تفاعلها مع قوانين الطبيعة الأخرى" (٦٤). لذلك أصبح من الصعب تقنين إيقاع القصيدة الحديثة، إذ ليس هناك إيقاع واحد يمكن أن ينتظمها، وكيف وهي المسكونة بذات تعتمل فيها حركة الواقع المعيش في سيرورته الدائمة؟ ويسكنها الرفض لعالم متهالك، ولكنه يتشبث بالبقاء وينزع إلى إخضاع كل من يبتغي الخروج على ما تقنن وترسب وأصبح من باب المسلم به، وحسبك إيقاع القصيدة التقليدية مثلاً صارخاً على ذلك.

هكذا أضحي الإيقاع الداخلي وما يتسم به من تعدد وتنوع وتداخل وزئبقية، هو أهم علامة فارقة في تعريف القصيدة الحديثة، "لأنه الدال الأكبر في بناء الشعر... (فهو) يتأسس في النص وبالنص، في الممارسة الكتابية بالحواس كلها وفي شرائط اجتماعية - تاريخية، (لذلك) لا تكون الكتابة وخاصة كتابة قصيدة ممارسة نوعية للإيقاع إلا عندما تكون

ممارسة نوعية للذات، من خلال التعميدات الاجتماعية^(٦٥). من هنا فإن خصوصية قصيدة هذا النسق لا تتأتى ما لم تكن تعبيراً عن ذات شاعرة مسكونة بكيونوتها، ورغبتها الجموح في كسر النسقين الجمالي والاجتماعي المسائدين، وفي الوقت ذاته تكون تجسيداً لما يتصادى في الواقع العيش من أصوات ولغات وتحيزات، هكذا تمهر الشرائط التاريخية والاجتماعية على جسد القصيدة تاريخها الخاص وتؤسس الذات الشاعرة وجودها المختلف. غير أن الأصوات الشعرية في تصاديبها وسط واقع محلي يمتلك ذاكرته النسقية المخصصة، لا بد أن تدشن، بالرغم من تفردها، نسقاً في الابداع والتلقي مختلفاً عما هو سائد، وذلك استشرافاً لما يمور به الواقع الاجتماعي من تحولات تتخلق في الهامش، فكيف تجلى إيقاع تلك التخلفات الفردية والاجتماعية في المتن المدرس؟ هل كان مجرد طلب لما تكرر في القصيدة الأثر، كما أوصلتها الممارسات المشرقية؟ أم خلق من لدنه ما به أسس قصيدة تتادي على نسقها الخاص؟

أسئلة نروم الجواب عنها من خلال سمتين إيقاعيتين، بدا لنا المتن متلبساً بهما في اطراد يبرر ملاحقتهما، وهما:

٣-٢-١ - التكرار:

لئن كنا تناولنا التكرير لازمة في الفصيلين السابقين، فذاك لأن عليه مدار الشعر، ومرتكزه، وهو أمر سبق أن أثبتنا متكاه التراثي، ومرجعيته الحدائثية، وكفى أن شعرية الشعر كما يذهب إلى ذلك يوري لوثمان، "تتولد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ حين نرى الفونيمات الصوتية المتغاممة نفسها تحمل أثقالاً بنائية متميزة، ويقدر ما يتعاضد حفظ الفونيمات المتطابقة صوتياً من التنوع الدلالي والقاعدي والإنشادي، ثم يقدر ما يتضاعف ما نلاحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى، تتنامى موسيقية الشعر بالنسبة إلى المتلقي"^(٦٦).

والواقع أن التكرار في كل نسق شعري يختلف عنه في غيره، بل يختلف من نص إلى آخر بحسب الوعي الفني الذي ينتجه والسياق النصي الذي يؤطره، فإذا كان لدى التقليدية يوظف خصيصاً للتوكيد، كما يذهب إلى ذلك النقد القديم، وكان لدى التجديدية، بالرغم من مسعاه إلى ملازمة التوظيف الفني الحديث، يقتصر على بعده البلاغي، فإنه في القصيدة الحديثة، أصبح تقنية فاعلة ونظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، وقاعدة أساسية من قواعد الحدائث الشعرية، فهو فضلاً عن كونه يساهم في خلق الإيقاع الداخلي ويسوغ الاتكاء

عليه مرتكزاً صوتياً يشمر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول، فإنه يكشف عن الفكرة المسيطرة على الشاعر والحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص، هذا فضلاً عن السمات الأسلوبية التي يتميز بها الشاعر. غير أن كل ذلك يتوقف على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثماره، وعلى الوظيفة التي من أجلها استثمر. انطلاقاً من هذا الفهم لوظائف التكرار وبعد معاودة قراءة المتن تجلت لنا فيه أنواع التكرار التالية:

١. التكرار المقطعي:

هو عبارة عن تكرار لازمة شعرية في بداية كل مقطع شعري، بحيث تلقى على النص بظلالها الإيقاعية والدلالية، وقد تتدرج هذه اللازمة فتغير قليلاً من بنيتها مع كل مقطع، مما يكسب النص بناءً متدرجاً ويقوده شيئاً فشيئاً إلى مستقره الدلالي، ويعد هذا النوع من التكرار من أوائل التقنيات الإيقاعية في القصيدة العربية الحديثة وكذا في القصيدة الموريتانية، لذا فإنه اطرده لدى محمد ولد الطالب، ولم نقف عليه لدى بيهاء إلا في نص واحد. هو (إني أعود إليك ص ٧٥)، وهو أمر يعكس تطور المتن من العتبة السفلى إلى العتبة العليا. ومن أمثلة هذا النوع من التكرار، قصيدة: "عودة الغريب" (ص ٢٩)، لمحمد ولد الطالب، التي جاء فيها التكرار متدرجاً وفق مقاطعها الثلاثة على النحو التالي:

المقطع الأول:

وعاد الغريب

وأنكرت الأرض وجه الغريب



وعاد الغريب

ولم يدر...

أن قراصنة الليل..

قد سرقوا من ملامحه نصفها

ومن أرضه نصفها

ومن طرقات الحفاة خطاها

المقطع الثاني:

وعاد الغريب

يفتش عن هدأة

لدى سدرة الوطن



وعاد الغريب

تبجست الأرض أنهار وحل

مرايا يطل بها التيه

خلف المشاة إلى حتفهم في تراها.

المقطع الثالث:

وعاد الغريب

وظال اغتراب المواويل..

في عرسات المواسم يوم رآها

كان مدائنه الشعث فاحت

بما يزكم الكون..

من ردهات الفبار.. وأزمنة الخوف

أخبية التيه حين بناها

ومات الغريب

فلم تبيكه أمه..

قد أضاعت فتاه.

تسكت القصيدة بابتدائها بواو العطف، عما قبل العودة، وما عاناه الغريب في منفاه من
غربة قاتلة، وحنين جارف إلى وطنه، وتبدأ هكذا فجأة بالعودة، غير أن الأرض تتكر
الغريب، فلا الأرض هي الأرض ولا الوجوه هي الوجوه. بل إن وجه الغريب نفسه لم يعد كما
عهده، كل ذلك بفعل قراصنة الليل الذين عاثوا في البلاد فساداً وصادروا كل الأحلام. هنا
تبدأ المعاناة الحقيقية، تتدرج في النص، تماماً كتدرجها في نفس الغريب، وشيئاً فشيئاً تتوالى
المقاطع والعودة تلقي بظلالها على النص، إلى أن ينتهي، ويانتهائه، تنتهي حياة الغريب، منسياً

لا أحد يبكيه. هكذا تسرب التكرار إلى كل مفاصل النص، وسرّب في جسده ديبب إيقاع فني ودلالي، أكسبه حركية تفتقدها القصيدة التقليدية، على الرغم مما شابه من مباشرة هي سمة لأغلب نصوص ولد الطالب، ولعل ذلك يعود في الأساس إلى رغبته في التأثير على المتلقي.

إن تشرّب النص باللازمة، ونموه وتناسله عبرها، جعل توظيفها لدى هذا النسق الشعري، مختلفاً عنه لدى النسق التجديدي، كما أبرزناه سابقاً. غير أنها في الحالتين، لا تعدو تقنية تؤشر على الطفولة الأولى للقصيدة العربية الحرّة، من دون أن يفقدها ذلك أصالتها وذاتيتها في التجربة المحلية.

ب- التكرار التوالدي:

وهو نوع من التكرار المتدرج، الذي تتناسل فيه الجملة المكررة، وتتدرج شيئاً فشيئاً. ويعد هذا النوع "أحد أهم أنواع التكرار الفنية، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناءً شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاعية القصيدة، وتعميق طاقتها الموسيقية" (٦٧). ويكثر هذا النوع بالأساس لدى بيهاء ولد بديوه، وإن تفاوتت فاعليته لديه من نص لآخر، ومن أمثلته، من قصيدة: (نشيد الضفاف، ص ٢٠)، قوله:

وَلَكُنِّي رَغْمَ تَلْكَ الدُّرُوبِ المَعْمَاةِ..
كُلُّ الدُّرُوبِ الَّتِي أَلْهَبْتَ فِي الحَشَى نَصْلَهَا المَتَّجَهَمَ.
رَغْمَ مَدَاخِلِكَ الكَايِنَاتِ..
وَرَغْمَ مَدَاخِلِكَ الجَافِيَاتِ..
وَرَغْمَ اللَّيَالِي المَوْشَاةِ بالضَّوْءِ والسُّهْرِ..
تَطْرُدُ عَن لَيْلٍ أَجْفَانِنَا رَغْمَةَ النَّوْمِ والحَلْمِ..
رَغْمَ الشُّوَارِعِ تَمْتَدُّ مِثْلَ الجَدَاوِلِ..
سَوْدَاءَ فِي البُعْدِ... تَمْتَدُّ فِي سَبِيلِهَا المَتَرْنَجِ..
رَغْمَ الرِّحَامِ المَكْبَلِ مُصْطَفَقِ القَمَرَاتِ..
تَمَوَّجَ فِيهِ الضَّجِيجُ..
تَمَوَّجَ فِيهِ خَضَمُ الوُجُوهِ..
تَمَوَّجَ فِيهِ خَضَمُ الحَرِيدِ..

تَمَوْجٌ فِيهِ خِضَمُ الْهَوَاجِسِ..
 رَغَمَ التَّلَوُّثُ يَنْبُثُ هِينًا تَقْوِيًا مِنَ الرَّيْبِ..
 مَاذَا يُرِيْبُكَ خَلْفَ التُّمُوبِ؟
 سَوَىٰ أَعْيُنِ اللَّيْلِ مَاذَا يُرِيْبُكَ؟
 رَغَمَ الضُّبَابِ الْمَوْشِحَ بِالْفَجْرِ..
 رَغَمَ الْعَيُونَ مُبَلَّلَةً بِالدُّمُوعِ
 مُبَلَّلَةً بِالسُّنَّاجِ الْمِبَلِّلِ
 رَغَمَ الْأَكْصَفَ الَّتِي أَشْعَلْتَ وَمَضَاتِ الْجِرَاحِ..
 وَرَغَمَ الْجِرَاحِ...
 هَائِي لِمَجْدِكَ..
 لِتَنَارِ لِلْحَجَرِ الْوَاجِمِ الْمُتَوَقَّدِ..
 لِلسُّنْبُلِ الْمُتَبَتَّلِ تَسْنَنُ أَمْوَاجُهُ فِي بَرِيقِ الضُّحَى..
 لِاتِّتْلَاقِ الْمَنَاجِلِ..
 لِلغُرُزِ الْمُتَخَافِتِ تَحْتَ غُصُونِ الضُّفَاهِ ضِفَافِ الْأَصَائِلِ..
 لِلحُلْمِ النَّاضِحِ الْمُتَهَلِّلِ..
 لِلأَرْجْلِ الدَّامِيَاتِ الشُّمُوقِ..
 لِأَكْتَاظِكِ الْمُجْهَدَاتِ الَّتِي حَمَلْتَ..
 ظِلُّ هَذَا الْعَنَاءِ عَنَاءَ الْقُرُونِ الْمُضْمَعِدِ..
 لِلكَرَمِ فِي صَمْتِهِ الدَّاكِنِ الْمُتَهَدِّلِ ذِي الرُّوْقِ الْمُرْدَهِي..
 لِلدُّجَىٰ فِي سَلَامِ الدَّوَالِيِ..
 لِتِلْكَ الْيَدَيْنِ الْمَلُوكَتَيْنِ مِنَ الرَّيْتِ وَالطَّيْنِ..
 لِلعَرَقِ الْمُتَقَصِّرِ تَحْتَ دُخَانِ الْمَصَانِعِ..
 لِلوَهَجِ وَهَجِ النَّهَارِ الْمُقْطَبِ
 لِلبَدْرِ فِي نُورِهِ الْمُتَحَلِّبِ فِي النَّهْرِ فِي زَوْقِ الْعِشْقِ..
 إِنِّي إِنِّيكَ..
 وَلِلشُّمْسِ فِي صَحْوِكَ الْمُتَلَأَلِيِ..
 أَرْفَعُ هَذَا النَّشِيدَ الْمَوْتَعِ..
 زَهْرَةَ هَذَا الْحَنِينِ الْمُعْنَى.

يقوم هذا المقطع من الناحية النحوية على جملة واحدة هي: لكنني ... إليك.....أرفع هذا
النشيد المولع، غير أنه تمطط وتمدد، فانفجر فيه التكرار شللاً منبجساً من الجملة
الاعتراضية: (رَغَمَ تَلْكَ الدُرُوبِ الْمُعْمَاةَ..)، فإذا بتلك "الرغم" تتكرر معددة الكثير مما
يعضد تعمية تلك الدروب (المداخل، الليالي، الشوارع، الزحام، التلوث...)، بل إذا بتلك
العوائق، ذاتها تتناسل مكرسة تكراراً، يخلق كثافة إيقاعية، تضاعف من أبعاد النص
الدلالية، هكذا الحال بالنسبة بالنسبة لـ"زحام" الذي تناسلت منه جمل، تتموج وتزدحم في
إيقاعية صاخبة تشعرك أنك في زحام واقعي:

رَغَمَ الزَّحَامِ الْمَكْبَلِ مُنْطَفِقَ الْعَمْرَاتِ..

تَمَوَّجَ فِيهِ الضَّجِيجُ..

تَمَوَّجَ فِيهِ خُضْمُ الْوُجُوهِ..

تَمَوَّجَ فِيهِ خُضْمُ الْحَدِيدِ..

تَمَوَّجَ فِيهِ خُضْمُ الْهَوَاجِسِ

وقس على الزحام غيره من تلك العوائق، مثل: "التلوث، الريب، الأكف، الجراح...".
والواقع أن هذا المقطع، وما يقوم عليه من تكرار توالدي مكثف، يمطط الجملة طوراً وتارة
يقلصها، قد عكس ما للشاعر من قدرة كبيرة على إدارة نصوصه، بما يخلق لها أبعاداً
إيقاعية، تعوض أذن المتلقي ما افتقدته من بناء تناظري ألفته منذ الصغر. كما عكس أيضاً
مدى معاناة الذات الشاعرة في سبيل تأسيس كينونتها الخاصة على المستويين الفني
والاجتماعي، فعلى المستوى الأول عمل الشاعر، على الخروج من أنماط التكرار المألوفة في
النصوص العمودية وسلك له فيه دروباً توالدية جديدة، لا تركز إلى التماذج التراثية، وإن
تراشحت وتراسلت مع النصوص الحداثية في المشرق العربي، من دون أن تسقط في حباتها،
أما على المستوى الثاني، فإن مسمى الذات إلى إنتاج نسقها الإيقاعي الخاص، هو تجسيد
لرغبتها في التحرر من سلطة المجتمع ونسقه الجابذ، وهي رغبة تجلت على مستويات عديدة
وخاصة على مستوى البنيات المعجمية والتركييبية والتخييلية، مما لم نأخذ بتحليله أنفسنا في
هذا العمل.

ج- التكرار التراكمي:

ونعني به تواجد مجموعة متعددة من أنواع التكرار، سواء على مستوى الصوت أم على
مستوى المفردة، أم على مستوى الصيغ المركبة، وهو تكرار لا يخضع لقاعدة معينة سوى

لوظيفة كل نوع وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد ، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها(٦٨). ومن أمثلة التكرار الصوتي، من قصيدة (مرثية الصقور العابرة، ص٨) لمحمد ولد الطالب:

وممتشقين عيون الصبايا

عبرنا حدود السكوت

إلى برزخ..

من هموم الليالي البعيدة

ومما تمرى الرياح العظام

وما تركت في المرايا..

رموش القصيدة

نشرنا العباءة جسرا

سرقنا من النار جمرا

نعد قرى وشواء

لكل الصقور وأنهكت الأرض أحمالها

وعادت تدور.. تدور.

إن هذا المقطع يقوم على نبرة إيقاعية عالية خلقها التشاكل الصوتي، القائم على تكرار حرفين تكررهما تراكمياً، هما حرف العين الذي تكرر ثماني مرات (٨)، وحرف الراء الذي تكرر ثماني عشرة مرة (١٨)، وهو تكرار أعطى للمقطع بعداً خطابياً، عوض به التناظر الإيقاعي في القصيدة العمودية، فضلاً عن كونه أكسب النص ظلالاً دلالية تعضد بنيته الدلالية العامة، وهو أمر ليس بالمستغرب، خاصة بالنظر إلى ما للأصوات من قيمة في تكوين الخطاب الشعري، ذلك أنها تمثل الحاضنة لبذور الكلمة في مراحلها التكوينية والتي تنمو في أرض القصيدة وفضاءاتها، وتتفاعل مع عناصر البنية اللسانية الأخرى كي تكون كيانا فاعلاً في جسد القصيدة... من هنا فإن تراكم أعلى من التراكم المتوسط لطائفة من الفونيمات أو تجميعاً متبايناً لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي ليبت ما ولقطع شعري ولقصيدة ما يلعب دور تيار خفي للدلالة(٦٩).

هكذا التكرار التراكمي، يبدأ بالحرف فالكلمة فالجملة وقد تتراكم كلها في نص

واحد، فتخلق جوقاً موسيقياً، تتوقف جماليته الفنية على طبيعة توظيفه ومدى فاعليته في

إنتاج الدلالة. ولعل بيهاء ولد بديوه من أكثر شعراء هذا النسق توظيفاً للتكرار التراكمي بكل أنواعه، وهو أمر لافت للنظر، خصوصاً إذا تمّ تسييقه ضمن تجربته العامة، وكذا ضمن السياق الاجتماعي الذي يتراسل معه ويتراشح. ومن أمثله عنده، من قصيدة: (أبو الهول -ص ١٧):

بماذا تجيبُ الجنادلُ..
 عن همّنا الأخرسِ المتسائلِ؟
 أيُّهَا الحَقْبُ المُشْرِئَةُ من ظَلَمَاتِ الجنادلِ!
 مِثْلَ الصدى رَدَّدْتَهُ كَهُوفِ الْأَصَاوِلِ..
 إذ يستجيش وِزَاءَ المَلَامِحِ..
 يَحْزَنُ مِنَ اللَّمَحَاتِ
 وَيَحْزَنُ مِنَ الصُّورِ المُسْتَتِيمةِ تَحْتَ شُفُوفِ الظُّنُونِ..
 وَيَحْزَنُ مِنَ الْأَلَمِ المُتَلَاطِمِ تَحْتَ ارتعاشِ الْأَنَامِلِ..
 مَاذَا يُرِيدُكَ مِنْ لَيْلِ هَذَا السَّبَاتِ الْأَحْمِ؟
 وَطَلَعَ الظَّلَالُ التي تَتَمَلَّلُ خَلْفَ الحِجَارَةِ مِثْلَ الدُّيُوبِ الْأَصَمِّ؟
 وَهَلْ تُنْسِكُ الرَّاحَتَانِ المُرِيَّتَانِ عَلَى الصُّخْرِ..
 إِلَّا عَنَاقِيدَ مِنْ أَعْيُنِ طَامَسَاتِ..
 وَأَقْتِنَعَةً تَتَطَّلَعُ مِنْ ظَلَمَةِ الصُّخْرِ..
 أم تُذِركَ النُّظْرَاتُ التي تُمَنَّبِرُ الصُّخْرَ..
 غَيْرَ الجَوَى المُتَجَهِّمِ فِي الصُّخْرِ؟
 فَارْفَعِ إِشَارَاتِكَ الْأَخَوِيَّةَ نَحْوَ حَفِيضِ السُّهَادِ البَعِيدِ!
 وَقَبِّلْ جِرَاحَ الَّذِينَ رَمَوْا تَحْتَ وَطْءِ الجنادلِ..
 أَرْوَاهِمُ فِي سَكُونِ الجنادلِ!
 فَامْتَرَجَّتْ فِي السُّكُونِ بَرُوحَ الجنادلِ!
 قَبِّلْ جِرَاحَ اليَدَيْنِ!
 وَقَبِّلْ شِعَاعَ الدَّمِ المُتَوَهِّجِ فِي الصُّخْرِ!

يتراصُّ هذا المقطع في بنيته التركيبية، تراصُّ الحجارة بعضها ببعض، إذ كأنك أمام بناء حجري متماسك، وهو إحياء يهجس به التكرار التراكمي، لكلمتي "جنادل" و"الحجر"،

حيث وردت الأولى في المقطع خمس مرات، ووردت الثانية ست مرات، إحداهما بصيغة الجمع، ويتأكد ذلك الإيحاء حين النظر إلى الحقل الدلالي العام الذي تصب فيه المفردات الأخرى المشكلة للمقطع، حيث (الظلمات، الليل الصدى، الكهوف، البحر...)، وهي كلها ترتبط دلاليًا بالجنادل والصخور. مما يخلق فضلاً عن إيقاعه السمعي، إيقاعاً دلاليًا يؤسس التنوع المعجمي، لا في المقطع وحسب وإنما في النص أجمعه.

تلك أنماط تكرارية ثلاثة، وجدناها نادت على نفسها في المتن، وأكدت كلها على دور الدال في تنويع البناء الإيقاعي لدى هذا النسق، بما هو بناء لا يخضع لقلب مسبق وقبلي، بل لمنطق داخلي يدفع الدوال لتبحث عن زويدة المسار الأحادي الذي كانت تتبعه القصيدة للوصول إلى بيتها الأخير وهي تعلم خطاطة المسفر بين البداية والنهاية(٧٠).

غير أن ملمح التكرار لم يكن الملمح الوحيد الذي اتكأت عليه الذات الشاعرة من أجل إعلان كينونتها الفردية داخل مجتمع لا يعبأ بالمتفرد، وإنما ساندته ملمح آخر، وإن بدرجة أقل، لكنه تميز بأن أعطى للعين دوراً في لعبة الكتابة والقراءة، فما مظاهر ذلك في المتن؟

٣-٢-٢- التشكيل البصري:

ظلت القصيدة العربية القديمة، تتكى في إيقاعها على الصوت، وكانت الأذن هي المنتجة والمتلقية لتلك القصيدة، وكان التشكيل الزمني هو المتحكم فيها، والموجه لها، ولم تكن تولي اهتماماً للتشكيل المكاني، وذلك لهيمنة الثقافة الشفاهية على الإنسان العربي، وكانت حتى وهي تتجسد على الورق، تبدو في علاقتها بالبياض، وكأنها كتلة متراسة، متوازية الأشطر، في بناء سيمتري صلب لا نفاذ فيه لبصر ولا مكان فيه لعين. هكذا كان تجسد الثقافة العربية في بنيتها العميقة، حيث العين معطلة الفاعلية، على الرغم مما سعى إليه الشعراء من مفامرات عديدة في سبيل تشكيل ومشكلة الإيقاع السمعي. وظل الحال على تلك الشاكلة، بالرغم من استثناءات في التراث قليلة كالقصاصد المشجرة، والمختمة وقصاصد الشطرنجيات، إلى أن تم خرق البناء المتناظر للقصيدة وكسر عمودها، هناك انفرطت حبات عقدها وتناثرت على بياض الصفحة تفعيلات طليقة تتنظم على نحو تشكيلي جديد لم تألفه العين العربية من قبل، من هنا كان صحيحاً أن أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك التي تلقته عيناها، فقد اعتاد القارئ أن يرى القصيدة بشكلها الثابت، وما تقع عيناها على صفحة فيها شعر حتى تتلقى حواسه الأخرى إشارات مباشرة تجعلها تتهاياً لاستقبال نوع معين من العمل الأدبي هو الشعر^(٧١).

غير أن رغبة الذات الشاعرة في الانعتاق من سلطة بنية القصيدة القديمة، المماثلة لسلطة الواقع المعيش، ومنزعها في التمرد على نظام الإيقاع السيمتري، جعلها لا تقنع بما حققت من خرق وزني ولا بما تهذجت به من عزف داخلي منفرد، وإنما سعت إلى ارتياد أفق إيقاعي آخر مختلف، يعمل على تقليص قيمة الإيقاع الصوتي ودوره الطاغوي في بناء النص، وذلك بإضافة قيمة إيقاعية جديدة، ليس لها طبيعة الصوت وخصائصه الفيزيائية المتصلة بحاسة السمع بمفردها. وقد تجسد ذلك بما اصطلح على تسميته بالتشكيل البصري.

ولقد قامت القصيدة العربية المعاصرة منذ حداثتها الأولى، بالبحث عن أفق تشكيلي جديد، فارتادت منه مستويات عديدة ليس هذا المقام بمتسع لعرضها، وكانت في كل ذلك مسكونة بقلق أسر، تحدوها رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ التقليدي، والتي تجعل عينيه مركزتين دائماً على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي، فعملت على الدفع به صوب مناطق قلقة يتداخل فيها الزمان والمكان الشعريان، ويتراسلان من أجل خلق حركية إيقاعية تماثل حركة الواقع وتدافعه السيال.

وإذا كانت الثقافة الموريتانية كما بينا في الفصل الثاني من الباب الأول ثقافة متأصلة في الشفاهية، مكرسة لها ذاكرة تعتمد الحفظ وسيلة للتحصيل المعرفي، وذلك عبر الأشعار والأنظام والتلقي الشفاهي من الشيخ، وغير ذلك مما ينسجم وإكراهات واقعهم، أقول إذا كانت الثقافة الموريتانية كذلك، فإنه من الطبيعي ألا يولي شعراؤها لثقافة العين كبير اهتمام، على الأقل بالقدر الذي أولاه إياها شعراء الحداثة في المشرق العربي، وبالرغم من ذلك فإن مسعاهم إلى مفارقة سائد الشعر المتأصل في الشاهد الأمثل، وضيقتهم بالمراسم الاجتماعية وأطرها النسقية، وتدمرهم من الواقع المعيش في إكراهاته اليومية، كلها أمور جعلتهم يبحثون عن أفق إيقاعي، يفتح فيه للعين نظراً، عساها تبصر ما يتخفى خلف سواد النص المتراس على بياض الصحيفة. وفي هذا الإطار بدت لنا مظاهر التشكيل البصري المتحققة في المتن المدروس متجسدة في العناصر الأولية التالية:

١- التقسيم المقطعي: إذا كان هذا الملمح قد بدأ مع شعراء النسق التجديدي، الذين مارسوه في قصائدهم العمودية، إلا أنه قد تكرر أكثر مع النسق الحداثي، وأضحى مداراً بوعي شعري توجهه مقصدية جمالية ودلالية مخصوصة. فلم يعد الاعتبار سيدة، ولا الموضة دافعه، وإنما غايات نفسية واجتماعية فضلاً عن أن الغايات الفنية هي الواقفة خلفه، فهو لديهم يحقق وظائف عديدة منها أنه يكسر رتابة التشكيل المتوجع في القصيدة التقليدية ويؤشر ثانياً على مواضع احتشاد الذات وانطلاق حركتها الداخلية، مما

يجعل لعبة البياض والسواد في الكتابة الشعرية أكثر غنى واتساعاً ودلالة، ويخفف من تلاحق الإيقاع السمعي لدى القارئ، حيث إنه يعطيه فرصة لالتقاط الأنفاس والتأمل قليلاً، ليبدأ مجدداً في قراءة بقية النص. وإذ نحذر من تجاوز هذا الفصل لمساحته المفترضة، نضرب صفحاً عن التمثيل لهذا الملمح لأن ذلك يقتضي إيراد نص بكامله ونكتفي بالإحالة على النصوص الملحقة، ففيها ما يكفي للتمثيل.

٢- الأيقونات الدالة: ونعني بها الأشكال غير اللغوية (النجوم، والزهور، وتقليد الحروف وتدقيقها، والبياض والسواد) وعلامات الترقيم (الفاصلة والقاطعة والنقطة والتعجب والاستفهام ونقطتا التفسير والعارضة والقوس ونقاط الحذف). لقد طفقت هذه الأيقونات في شعر الحدائث العربية " تخرج عن أطوارها لتغدو مثابة يلوذ بها الشاعر في مفارقه التحريرية لاختراق حدود اللغة واكتشاف أدوات أخرى تضاعف قدرتها على الإيحاء" (٧٢)، ولقد استفاد من ذلك شعراء هذا النسق فغدوا يوظفونها، وإن بمقدار تمشياً مع مستوى وعيهم بوظائفها الفنية والدلالية (٧٣)، ويمدى تيسر إثباتها في النصوص، حيث غياب النشر المحلي يحول من دون إشراف الشاعر المباشر على إخراج نصوصه في الديوان فنياً. وبالرغم من ذلك فقد وظف منها المتن المدروس عناصر عديدة فعلت، إلى جانب العنصر الصوتي، في إثراء إيقاع النصوص، والدفع بالذات الشاعرة إلى مزيد من التمرد على النسق السائد في بعده الفني والاجتماعي. وميلاً منا إلى الاختصار نكتفي في التمثيل لذلك التوظيف، بالإحالة على النصوص الشعرية الملحقة بهذا العمل.

هكذا تعاضد التكرير والتشكيل البصري مع غيرهما من العناصر، مما لم نرصده لخلق إيقاع داخلي، يترجم عن سعي المتن إلى تشكيل حركة مضادة للثبات والانتظام اللذين يجسدهما الوزن، بالرغم مما شهده الأخير من انفراط، متمسوق مع التحولات السياقية في المجتمع الموريتاني.

تلك هي البنية الإيقاعية للنسق الحدائثي في تجلياتها الخارجية والداخلية، وقد بدت في عمقها مفارقة للأنموذج التراثي الأمثل، شائحة عنه الوجه صوب أنموذج إبداعي آخر، يجد اقتضاءه في الحدائث العربية في تحقيقاتها الأولى.

والواقع أن تلك البنية، كانت محكومة في حركتها وسكونها، بإطارين مرجعيين، فعل كل منهما فيها تحكماً وتوجيهاً. تجسد أولهما في طبيعة الأنموذج الشعري الجديد وبنيته التكوينية التاريخية، حيث إنه لم يكن مفارقاً مفارقةً قطعيةً مع البنية الإيقاعية التراثية، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل،

كما صرّحت بذلك نازك الملائكة (٧٤)، وبالرغم من ذلك، فإنه شكّل إبداعاً على مستوى البنيتين السطحية والعميقة، فعلى المستوى الأول، كان كسر البناء التناظري للبيت التقليدي، والتحرر المقنن من القافية، والاتكاء على البحور الصافية أكثر من البحور الممزوجة، وابتكار أنماط إيقاعية عديدة تتجاوز الأذن وحسبها الإيقاعي الرهيف إلى مختلف الحواس الأخرى، سواء بالتجاور أو بالتجاوز، بالإضافة إلى ما حققه من مستويات إبداعية أخرى متصلة باللفة والتخييل أما على المستوى الثاني؛ أعني البنية العميقة، فإنه كان فيما ينجز المستوى الأول، يبدن لمشروع ثقافي وحضاري جديد، يقوم على أنقاض طرائق النظر القديمة، وأنماط العلاقات السائدة، سواء منها ما اتصل بعلاقة الفرد بالمجتمع، أم ما تعلق منها بعلاقة المجتمع بمحيطه وبالأخر.

لقد كان هذا الإطار المرجعي، في تحقيقاته الأولى، أول مصدر فيه أصلت البنية الإيقاعية لهذا النسق نسبها، ويسلطته الأبوية اعترفت، ولمراسمه الإبداعية تبنت، غير أنها لم تكن إليه رাকنة، ولا لمدّه شائمة، ولا مدّت بينها وبينه حيل رحم، لولا أن إطاراً مرجعياً آخر أكثر فعلاً، وأنفذ سلطة، وأثرى تربة، دفع بها إلى الوجود، جنينا تخلّق في الرّحم، حتى إذا ما شبّ خطابه الشعري عن الطّوق، إذا به له ينكّر، وعليه يتمرد، ولقوائمه يخرق، ولرؤاه يتخطى. إنه النسق الاجتماعي الموريتاني، في أبعاده التاريخية، وتجلياته الواقعية، حيث الثبات سمته، والماضوية متكوّنه، والتقليدية مصدره في الإنتاج والتلقي.

هكذا تصادى الإطاران المرجعيان؛ الثقافى العربى والاجتماعى الموريتانى، فصعد منهما نسق شعري جديد، وسمناه بالحدائثي، لأنه للأول يعلن ولائه، وعلى الثاني يعلن خروجه، ساعياً إلى تأسيس بديل مستقبلي آخر، فيه تحقق الذات وجودها، وهوية الإبداع تأخذ كينوتها مما عليه ستكون، لا مما هو منجز سلفاً، ومُعطى في الذاكرة.

غير أن الإطار المرجعي الأول قد تجاوز ذاته، وراكم من الإبدالات الإبداعية العديد، وفتح لنفسه في التجريب آفاقاً واسعة، وخرج على كل إيقاع خارجي، وسلك له في الشعرية طرائق قدّداً. والإطار المرجعي الثاني، قد بلغ من الإزاحة حدّ التشطبي، ومن النسيان حدّ فقدان الذاكرة، ومن التوق إلى الحدائث والتحديث حدّ الاستلاب. فهل سيبقى الخطاب الشعري إلى تلك البنية الإيقاعية راكناً وفيها متوقفاً، أم سيبتغي له في المستقبل أفقاً آخر جديداً؟

خاتمة الباب الثاني

لقد تغييا هذا الباب اختبار الفرضية التي يقوم عليها هذا العمل، وانظر في مدى تماسكها وانسجامها وقدرتها على توجيه مسار القراءة وضبط مقاصدها، وهي الفرضية القائلة بالتراسل والتراشح بين الأنساق المعرفية والأنساق الشعرية، حيث الأولى تتحكم في الثانية وتوجهها وترسم مسارها التطوري، والثانية تعبّر عن الأولى، وتخبئها وتعمل على تمريرها وتمريبها في الوعي الجمعي، حتى إذا ما استحال الزمان خلقاً جديداً، تَبَيَّنَت الأولى استجابة للشرط السياقي، وتكيفت الثانية انسجاماً مع الأولى، مقدمة نفسها إبدالياً إبداعياً يعمل على تأسيس نسقه الخاص.

ولقد توسلنا في سبيل ذلك الاختبار البنّية الإيقاعية، فاتخذناها ميداناً للتجريب، وذلك لما لها من كفاءة عالية في تعيين الأنساق الشعرية وتمييز بعضها عن بعض. هكذا تمفصل هذا الباب إلى ثلاثة فصول، توزعت على ثلاثة أنساق شعرية بدا لنا الشعر الموريتاني في القرن العشرين موزعاً عليها وهي:

الفصل الأول: وقد خصصناه للنسق التقليدي، وهو نسق بدا لنا قائماً على منزع خاص في تصور الخطاب الشعري، تنغرس أصوله فيما استقر في الذاكرة العربية من نماذج شعرية مثلى، يجد اقتضاه في تبنيتها أنموذجاً يقتفيه، ورؤية ذاتية يهتدي بها، وعموداً مخصوصاً يتكئ عليه في البناء الفني والتصريف الدلالي. ولقد قاربناه، مشهداً شعرياً يحفظ السلالة ويوسع دائرة القرابة في الثقافة العربية، معيدين فيه النظر، توصيفاً يبني تشخيص مكوناته وتأويل حياته وقدرته الفائقة على الانبعاث والتجدد والتناسخ والاستساخ، محاورين الخطاب النقدي العربي، الذي تعامل معه وفق مسلمة قبلية، لا تمت إلى الوقائع النصية بصلة تسمح بتعميم الأحكام. ثم عملنا على توطينه في مدونة الشعر الموريتاني، مؤولين سلطة حضوره في البنية الثقافية المحلية، وقدرة الأخيرة على معاودته وإعادة إنتاجه وتلقيه. مترسمين كل ذلك من خلال البنية الإيقاعية، التي بدت لنا في وجهيها الداخلي والخارجي مرتدة إلى القرن الأول للهجرة، وهي عودة تتسجم والنسق الديني الذي يجد شاهده الأمثل في ذات القرن، باعتباره خير القرون.

الفصل الثاني: وقد خصصناه للنسق التجديدي: وهو نسق كثيراً ما التصقت به تسمية ليس بينها وإياه أي وسم وهي تسمية "الرومانسية"، وقد حاججنا في إطلاقها الخطابَ النقديَّ العربيَّ، متوصلين إلى أن أي ادعاء بحضورها في الشعر الموريتاني إن هو إلا مصادرة قبلية مسكونة بهاجس المقابلة ووازع المقارنة، لا يركن أصحابها إلى النصوص بما هي أنساق ولا إلى السياق بما هو رحم للإبداع وحاضنته الأولى، وبناء عليه اخترنا تسمية "النسق التجديدي"، اسماً لنسق واقف على الأعراف بين مسaire التقليد ومفايرته، وقد عاينا بنيته الإيقاعية فبدت لنا تُضمّر صراعاً بين الإيقاع الخارجي والإيقاع الداخلي، فقي حين يطلب الأول التشبث بالشاهد الإيقاعي المجرّد كما جسده النماذج التراثية المثلّي، يسمى الثاني إلى التشكل وفق خصوصية الذات الشاعرة ووعيها بلحظتها المعيشة، وهو صراع لثن بدا خفيفاً، يسمه الحذر، والتخوف، إلا أنه يخبئ خلفه صراعاً أعمق بين نسق ديني مهيم ونسق ثقافي هاجس من تحولات سياقية عديدة. ولقد نتج عن هذا الصراع الخفي في لاوعي شعراء هذا النسق، أن بدت ذواتهم متبرمة بما تعيش، رافضة إياه، ساعية إلى تغييره، على المستويين الفكري والقيمي. فعملوا في الأول على مواجهة واقعهم، متسلحين بوعي جديد، وعملوا في الثاني على التحايل على جوانب الضيق وزوايا الاختناق في الشكل الشعري الجاهز وخصوصاً في بنيته الإيقاعية، مما فصلنا فيه القول في حينه.

الفصل الثالث: وقد خصصناه للنسق الحداثي: وهو نسق اقتضى منا في البدء رفع اللبس الذي يكتف مفهوم الحداثة، إذ على الرغم مما أسيل من حبر عن الحداثة وحولها، إلا أنها ظلت غارقة في الضبابية، مسكونة بالزئبقية، وذلك لما أصبغ عليها مُنظروها من سمات، أكسبتها صفة التعالي على محاضنها وسياقاتها، والواقع أن ليست هناك حداثة واحدة بل كثرة من الحداثات متصلة بالمكان والزمان ومنخرطة في التاريخ أو منفرطة منه حسب تبدل القيم والمفاهيم وتحوّل الوعي وطرائق التعبير، وهي نتيجة دفعت بنا إلى معاينة تحقيقاتها في موريتانيا، من خلال مقارنة الخطاب الشعري، عبر بنيته الإيقاعية في وجهيها الخارجي والداخلي، فتبدى لنا ذلك الخطاب محكوماً بإطارين مرجعين تضافراً في إنتاجه، وفعالاً في تلقيه، وهما الحداثة العربية في تجلياتها الأولى، والواقع الموريتاني في سيرورته الدؤوب، فظلّ في إيقاعه الخارجي محكوماً بالإطار الأول، لا يكاد عن مراسمه يند، ويات في الإيقاع الداخلي، محكوماً بالإطار الثاني، يجهد في تمثيله والتعبير عنه شاخصاً إلى أفق واقع بديل، فيه تحقق الذات الشاعرة وجودها، والإبداع ما به ينادي على نفسه، وذاك عبر العزف على أنماط إيقاعية تعبر عن تهديدات الذات ورغبتها في الخروج على سلطة النسق الاجتماعي

هكذا إذا كان هذا الباب رهان البحث ، وكنا في كل مفاصله محكومين بالفرضية أعلاه ، متشبهين بفكرة تراشح السياقات والأنساق. الأمر الذي يجعل كليهما غير منطلق ولا محايد. ومن ثم يفتح أفقاً للأنساق الشعرية أعلاه في التناسل والتطور والتجاوز، مما بالضرورة سيتوافق ترأسلاً مع تطور الأنساق المعرفية.

هوامش الفصل الأول من الباب الثاني

- ١ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ج ١ ص ٧٤.
- ٢ - إدريس بلميلح: القراءة التفاعلية، ص ٤٢.
- ٣ - محمد بنيس: م، س، ص ٧٣.
- ٤ - عن هذه التسميات انظر: صموئيل مورية: القصيدة الكلاسيكية الجديدة والشعراء والنقاد المحدثون، ترجمة عبدالله محمد عيسى الفزالي، ط١ - مكتبة دار العروبة ١٩٨٨.
- ٥ - أحمد جمال ولد الحسن: م س ص ٤٠٧ - ٤١٩.
- ٦ - المرجع نفسه: ص ٤١٥.
- ٧ - محمد بن محمد بن محمد: م، س، ص ٣١٢ - ٣١٤.
- ٨ - يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، دار تويقال للنشر ط١ - ٢٠٠٦ ج ١ ص ٤٨.
- ٩ - أحمد جمال ولد الحسن: م س ، ص ٤١٧.
- ١٠ - يوسف ناوري: م، ب، ص ١١١.
- ١١ - أحمد يوسف: م، س ، ص ١٥٨.
- ١٢ - م، ن ، ص ١٥٩.
- ١٣ - أحمد أبوحسن: م، ن، ص ١٦١ - ١٦٧.
- ١٤ - محمد بنيس، م. س، ص ٩٥.
- ١٥ - أحمد بوحسن: م، س، ص ١٦١ - ١٦٧.
- ١٦ - محمد بنيس: م. س ص ٩٥.
- ١٧ - جمال الدين بن الشيخ: م ، س، ص ٤٤.
- ١٨ - صدر هذا الديوان ١٩٩٢، عن الشركة العامة للطباعة، قابس، تونس، وقد جمعه وحققه الأستاذ أحمد بن الشائع، وقدم له وراجعه الأستاذ الخليل النحوي.
- ١٩ - جمعه وحققه الأستاذ أحمد ولد حبيب الله وقدمه لنيل شهادة الماجستير في الآداب

- من جامعة القاهرة - ١٩٨٨م.
- ٢٠ - محمد بنيس: ج ١ ص ١٧٤.
- ٢١ - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص ٢١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٦م، عمان، الأردن.
- ٢٢ - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ١٩، منشورات اتحاد الكتاب العرب ط ١ - ٢٠٠١.
- ٢٣ - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص ٢٣ - ٢٤.
- ٢٤ - صديق بن حسن القنوجي: أبعاد العلوم - الوشي المقوم في بيان أحوال العلوم - ج ٢، ص ٢٨١، دار الكتب العلمية، بيروت.
- ٢٥ - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص ٢٤.
- ٢٦ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص ٢٤٥.
- ٢٧ - عن مختلف هذه الآراء انظر: محمد عزام: التحليل الألسني للشعر، ص ١٣٣، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط ١، ١٩٩٤.
- ٢٨ - حمادي صمود: ملاحظات حول مفهوم الشعر عند العرب ص ٢٢١ - سلسلة دراسات أدبية ج ٢ - الجامعة التونسية - ١٩٧٨م.
- ٢٩ - المرزوقي: شرح كتاب الحماسة: تحقيق عبدالسلام هارون - القاهرة ١٩٥١ ص ٩.
- ٣٠ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، ص ٢٦٦ - ٢٦٩. ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١م.
- ٣١ - مصطفى الشليح: في بلاغة القصيدة المغربية، ص ١٦٣. ط ١، مطبعة المعارف الجديدة، الرياض، ١٩٩٩م.
- ٣٢ - محمد الطريف: م، س، ص ٢٢٠.
- ٣٣ - عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ١، ص ١٧٣، ط ١، ١٩٩١م، الخرطوم.
- ٣٤ - محمد الطريف: م ن، ص ٢٢٠.
- ٣٥ - جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص ٢٤٦.
- ٣٦ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء.
- ٣٧ - حازم القرطاجني: م ن، ص ٢٦٨.
- ٣٨ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص ١٩٨.

- ٣٩ - عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج ١، ص ٢٨٢.
- ٤٠ - اعتمدنا الإحصاء الذي قام به الدكتور عبد الله ولد محمد سالم بعد دراسته للبنية والمرجع في الشعر الموريتاني في القرن ١٣ هـ من خلال مدونة ١٥ شاعراً. أنظر، ولد محمد سالم: م س، ج ١، ص ٣٩٧.
- ٤١ - اعتمدنا الجدول الذي أثبته جمال الدين بن الشيخ، من خلال دراسته لأحد عشر شاعراً، توفوا ما بين ٤٠هـ و ١١٠هـ، ما عدا الشاعر الكميت، الذي توفى سنة ١٢٦هـ. أنظر: ابن الشيخ: م س، ص ٢٤٧.
- ٤٢ - أحمد ولد حبيب الله: تحقيق دراسة ديوان محمد ولد ابن ولد حميدا، ج ١، ص ٤٧٩.
- ٤٣ - المرجع نفسه، ج ١، ص ٤٧٨.
- ٤٤ - يوسف ناوري: م س، ص ١٥.
- ٤٥ - السيرافي النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه، دراسة وتحقيق: عبد المنعم الفايز، ط دار الفكر، بيروت. ١٩٨٣، ص ٥٠٠.
- ٤٦ - المرجع نفسه ص ٥٠٠.
- ٤٧ - منهاج اليلفاء: م س، ص ٢٧١ - ٢٧٢.
- ٤٨ - جمال الدين بن الشيخ: م س، ص ٢١٥.
- ٤٩ - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ١ - ١٩٨٦، ص ٩٤.
- ٥٠ - المرجع نفسه، ص ٧٤.
- ٥١ - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ٨٥.
- ٥٢ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ١/١٩٧٢م، ص ٢٤٨.
- ٥٣ - عبد الله ولد محمد سالم، م س، ج ١، ص ٤١٨.
- ٥٤ - محمد الظريف: م س، ص ٢٢٢.
- ٥٥ - جمال الدين بن الشيخ: م ن، ص ٢١٠.
- ٥٦ - محمد الظريف: م ن، ص ٢٣٥.
- ٥٧ - نقلاً عن جمال الدين بن الشيخ: م ن، ص ٢١١.
- ٥٨ - مصطفى الشليخ: في بلاغة القصيدة المغربية، ص ٢٢٧.

- ٥٩ - محمد الظريف: م ن، ص ٢٣٥.
- ٦٠ - للمزيد من المعلومات عن سلطة هذه القوافي، انظر: م الظريف: م ن، ص ٢٢٦ - ٢٣٨.
- ٦١ - ديوان لكبيد بن جب: ص ٧.
- ٦٢ - ديوان ولد حميدا: ص
- ٦٣ - ديوان لكبيد: ص ١٩.
- ٦٤ - الطاهر بومزير: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم - منشورات الاختلاف، بيروت، ط ١، ٢٠٠٧، ص ١٦٧.
- ٦٥ - إبراهيم أنيس: م س، ص ٢٦٠.
- ٦٦ - المرجع نفسه: ص.
- ٦٧ - محمد الهادي الطرابلسي: التقويم والتطويع، م س، ص ١٤.
- ٦٨ - المرجع نفسه، ص ١٨.
- ٦٩ - علوي الهاشمي: م س، ص.
- ٧٠ - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قزقزان، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ١٩٩٤، ج ١ - ص ٣٣١.
- ٧١ - المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٢٦.
- ٧٢ - انظر ديوان لكبيد في الصفحات التالية، ٣٣ - ٣٦ - ٣٧ - ٤١ - ٤٢ - ٦٧ -
- ٧١ - ٧٢ - ٩٤ - ٩٥ - ٩٩ - ١٠٤ - ١٠٧.
- ٧٣ - المصدر نفسه: ص ٣٧.
- أ - المقصود بـ"خلفنا" في اللهجة الموريتانية، الأبقار الحلائب، وهي من الخلف، جمع خلفه: المخاض من النوق.
- ٧٤ - محمد بنيس: م س، ج ١، ص ١٣٢.
- ٧٥ - ديوان لكبيد: ص ٧٩.
- ٧٦ - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٥٢.
- ٧٧ - ديوان ولد حميدا: ج ٢، ص ٦٧٢.
- ٧٨ - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط ٣، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٣٨.
- ٧٩ - المصدر نفسه، ص ٥١.
- ٨٠ - محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، دار أفريقية

- ط ١، ٢٠٠١، ص ١٢٨.
- ٨١ - ديوان لكبيد، ص ٨٢ - ٨٣.
- ٨٢ - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٨٣.
- ٨٣ - ديوان لكبيد: ص ٢٧.
- ٨٤ - ديوان ولد حميدا: ص ٦٧٩ - ٦٨٠، ص ٦٨٣.
- ٨٥ - المصدر نفسه: ص ٥٨٠.
- ٨٦ - المصدر نفسه: ص ٦٥٦.
- ٨٧ - أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١ / ١٩٨٩، ج ١ / ص ٣٧٠.
- ٨٨ - السجل ماسي: المنزح البديع ٤٧٦.
- ٨٩ - المصدر نفسه: ص ٤٧٧.
- ٩٠ - إبراهيم أنيس: المرجع نفسه، ص ٤٦.
- ٩١ - ديوان لكبيد: ص ٦٩.
- ٩٢ - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص ٢٣.
- ٩٣ - ديوان ولد حميدا: ج ٢، ص ٥٤٣.
- ٩٤ - علوي الهاشمي: السكون المتحرك، م س، ج ١، ص ٣٥٦.
- ٩٥ - محمد الطريف: م س، ص ٢٣٥.
- ٩٦ - لمزيد من المعلومات، انظر أطروحة الدكتور عبد الله ولد حمدي: الشعر الإصلاحي في موريتانيا (جامعة وجدة ١٩٩٢).

هوامش الفصل الثاني من الباب الثاني

- ١ - عن مختلف هذه المدارس والاتجاهات راجع: د. تاج السر الحسن: الابتداعية في الشعر العربي الحديث، ط١، ١٩٩٢، دار الجيل، بيروت.
- ٢ - يوسف نواري: م س، ج٢، ص١٩١.
- ٣ - محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ص١٥.
- ٤ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، م س، ج٢، ص٢٦.
- ٥ - م ن، ص٢٦.
- ٦ - جاء في مقدمة الوسيط في الأدب الموريتاني "وتمتاز الحساسية الرومانسية الاتباعية أو التوفيقية، بأن بعضاً منها ما يزال حديث حديث عهد بلفة الشعر الاتباعي" الوسيط في الأدب الموريتاني الحديث، م س، ص١١.
- ٧ - مباركة بنت البراء: م س، ص١٦١.
- ٨ - محمد بنيس: م س، ص٢٧.
- ٩ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص٤١٧.
- ١٠ - د/ يوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم التطبيقي، ط١، ص٧١، دار الفكر اللبناني، بيروت.
- ١١ - المرجع نفسه: القسم النظري، ص١٣٩ - ١٤٠.
- ١٢ - آرثر لوفجوي: في التفرقة بين الرومانتيكيات، ضمن كتاب: الرومانتيكية ما لها وما عليها، مختارات من جمع روبرت جلكنز وجيرالد إنسكو، ترجمة أحمد محمد محمود، مراجعة أحمد خاكي، ص٧٨، ط١، ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ١٣ - المرجع نفسه، ص٧٩.
- ١٤ - هوكس فيرتشايلد: تعاريف الرومانتيكية: ضمن بحوث كتاب: الرومانتيكية ما لها وما عليها، ص١٥٢.
- ١٥ - المرجع نفسه، ص١٥١.
- ١٦ - رنيه وليك: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص٨٨.

١٧ - يوسف نواري: م س، ج ١، ص ١٨٣.

١٨ - انظر على سبيل المثال: ليليان فيرست: الرومانسية، ترجمة عدنان خالد، مراجعة وتقديم: د/عصام الخطيب، ط١، ١٩٧٨، المركز الثقافي الاجتماعي، دمشق، وليان. ف. فرست: الرومانسية الأوروبية بأقلام أعلامها، ترجمة عيسى علي إسكندرن ط١، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، بيروت.

١٩ - محمد بنيس: م س، ج ٢، ص.

٢٠ - رنيه وليك: "معنى الرومانتيكية في تاريخ الأدب": ضمن بحوث كتاب: الرومانتيكية ما لها وما عليها، ص١٨٩ - ١٩٠.

٢١ - عبد الله كنون: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط٢، ص ٩٨ - ٩٩ مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

٢٢ - مصطفى الشليح: م س، ص ٨١.

٢٣ - يوسف نواري: م س، ج ٢، ص ٢٢٥.

٢٤ - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص ٨٤.

٢٥ - محمد بنيس: م س، ج ٢، ص ١٢.

٢٦ - انظر ترجمة الشاعرين في الملاحق، حيث إن كابر هاشم، يرأس رابطة الكتاب والأدباء، ولذلك دلالاته في هذا السياق، ومحمد عبد الله بن عمر، يعمل حالياً مستشاراً تربوياً بالمعهد التربوي الوطني، مكلفاً بالجودة، وللجودة دلالاتها هنا كذلك.

٢٧ - المختار بن محمد الأمين بن الجيلاني: الخطاب الشعري الحدائي في موريتانيا، دراسة في أجرومية النص، ط١، دار يوسف بن تاشفين، العين، الإمارات العربية المتحدة، ص ٣٩٦.

٢٨ - انظر على سبيل المثال الفروق النصية في ديوان "حديث النخيل" بين طبعته الأولى، الصادرة عن الشركة الأفريقية للطباعة والنشر، وطبعته الثانية، الصادرة عن رابطة الكتاب والأدباء وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث.

٢٩ - مصطفى الشليح: م س، ص ١٢٧.

٣٠ - علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج ١، بنية الإيقاع، ص ١٤٢.

٣١ - محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم: الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، ط١، دار الأمين، ٢٠٠١، ص ٣٥، ٣٦.

- ٣٢ - المرجع نفسه: ص ٣٩.
- ٣٣ - محمد عبد الله بن عمر: دمع الغروب، منشورات رابطة الكتاب والأدباء، غير موثق، ص ٥٠.
- ٣٤ - محمد كاثير هاشم: حديث النخيل، قصيدة "لا تسلني" ص ٥٠، قصيدة "مليح القد" ص ٥٢.
- ٣٥ - محمد عبد الله بن عمر، المرجع نفسه: قصيدة "حكايات المراعي" ص ١٦ وقصيدة "ختان شارون" ص ١٧، وقصيدة "شرح الثعالب" ص ٣٢.
- ٣٦ - حديث النخيل: ص ٥١، ودمع الغروب، ص ٥٤.
- ٣٧ - عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج ١، ص ٥٠٧.
- ٣٨ - محمد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويح، م س، ص ٩٦.
- ٣٩ - إبراهيم أنيس: م س، ص ١١٥.
- ٤٠ - محمد ولد عبيدي: ما بعد المليون شاعر، م س، ص ٩٨.
- ٤١ - محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، جامعة عين شمس، ط ١، ١٩٧٧، ص ٩٤.
- ٤٢ - إبراهيم أنيس: م س، ص ٢٤٨.
- ٤٣ - محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، م س، ص ٤٦.
- ٤٤ - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، م س، ص ٣٠٠.
- ٤٥ - انظر النصوص المذكورة في "حديث النخيل" في الصفحات التالية: ٢٠، ٢٨، ٣٠، ٤٧، ٥٠، ٥٢.
- ٤٦ - علوي الهاشمي: السكون المتحرك، م س، ج ١، ص ٨١.
- ٤٧ - المرجع نفسه، ج ١، ص ١٥٩.
- ٤٨ - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، ط ١، ٢٠٠١، دمشق، ص ٩٦.
- ٤٩ - محمد كاثير هاشم: حديث النخيل، م س، ص ٣٦.
- ٥٠ - مصطفى الشليح: م س، ص ٢٢٧.
- ٥١ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط ٢، ١٩٦٥، بغداد: ١٦٤.
- ٥٢ - محمد عبد الله بن عمر: م س، ص ٢٨.
- ٥٣ - علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج ١، ص ٢٩٩.

- ٥٤ - المرجع نفسه: ص ٣٠١.
- ٥٦ - اختار محمد بنيس استخدام هذا المصطلح بدل التدوير، وذكر أنه من مميزات التجربة الرومانسية، انظر: م بنيس: الشعر العربي الحديث، ج ٢، ص ٩٨.
- ٥٧ - ابن رشيق: العمدة، ج ١ ص ١٧٧.
- ٥٨ - مصطفى الشليح: م س، ص ٢٩٧.
- ٥٩ - محمد الهادي الطرابلسي: التوقيع والتطويع، م س، ص ٩٨.
- ٦٠ - دمع الغروب: ص ٣٥.
- ٦١ - محمد بنيس: م س، ج ٢، ص ٩١.
- ٦٢ - محمد صابر عبيد: م س، ص ١٨٤.
- ٦٣ - علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج ١، ص ٣٥٧.
- ٦٤ - محمد صابر عبيد: م س، ص ١٨٥.
- ٦٥ - انظر الفصل الأول من القسم الثاني من هذه الرسالة.
- ٦٦ - علوي الهاشمي: السكون المتحرك، ج ١، ص ٣٥٦.
- ٦٧ - حديث النخيل: ص ٣٠، ص ٤٨.
- ٦٨ - دمع الغروب: ص ٨ - ١١.
- ٦٩ - حديث النخيل: ص ٢٤ - ٢٦.
- ٧٠ - انظر تحليل القصيدة في كتابنا: "ما بعد المليون شاعر" ص ١٢٨ - ١٢٩.
- ٧١ - حديث النخيل: ص ٢٤، ٢٧.
- ٧٢ - دمع الغروب: ص ١٧، ٤٢، ٥٤.
- ٧٣ - حديث النخيل: ص ٢٧.
- ٧٤ - محمد صابر عبيد: م س، ص ٤٣.

هوامش الفصل الثالث

- ١ - د.محمد الشيخ: رهانات الحداثة، ط١- ٢٠٠٧ - دار الهادي، بيروت، ص١٦٩
- ٢ - أدونيس: النص القرآني - وآفاق الكتابة، ط١ - ١٩٩٣ - دار الآداب - بيروت، ص٩٢.
- ٣ - صلاح بوسريف: رهانات الحداثة، ط١ - ١٩٩٦ - دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب. ص٢٧.
- ٤ - محمد بنيس: بيان الكتابة ضمن كتاب "البيانات" تقديم محمد لطفي اليوسفي ص٥٥ طبعة - الجيب ١٩٩٥ - سراس للنشر - تونس.
- ٥ - كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط١ - ١٩٨٢ - دار المشرق للترجمة والنشر، بيروت، ص٢٧٦.
- ٦ - ابن رشيق: العمدة، م س - ج١ - ص١٢١.
- ٧ - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ط٢ - ١٩٦٥ - مكتبة النهضة - بغداد، ص٥١.
- ٨ - كمال خيربك: م س، ص٢٧٧.
- ٩ - المرجع نفسه: ص٥٤.
- ١٠ - لإدراك الفرق بين الحداثة والمعاصرة في الخطاب الشعري انظر: محمد ولد عبيدي: ما بعد المليون شاعر: م س، ص١٩.
- ١١ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها - ج٢، ص١٤
- ١٢ - المرجع نفسه: ص١٢.
- ١٣ - عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ط١، ٢٠٠١، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ص١٠٣.
- ١٤ - أدونيس: زمن الشعر، ط٣، ١٩٨٣، دار العودة، بيروت، ص٩.
- ١٥ - محمد بنيس: م س، ج٢، ص٣٩.
- ١٦ - أدونيس: زمن الشعر، م س، ص٩.

- ١٧ - كمال خير بك: م س، ص ٧٤.
- ١٨ - عن هذا البيان وأهم ملامح الكتابة فيه راجع: محمد بنيس: م س، ج ٢، ص - ص ٤٧ - ٥٩، ويوسف ناوري: م س، ج ٢، ص ٩١ - ٩٢.
- ١٩ - نشر هذا البيان ضمن كتاب: البيانات: تقديم محمد لطفي اليوسفي. م س، ص ٧٩ - ١٢٢، كما نشر في كتاب: حداثة السؤال، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص ٩.
- ٢٠ - يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي. م س، ج ٢ - ص ٩٤.
- ٢١ - بيان الكتابة: ضمن كتاب: البيانات، م س، ص ١٢٢.
- ٢٢ - خيرة حُمر العين: جدل الحداثة، ط ١ - ١٩٩٦، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٢٣.
- ٢٣ - محمد بنيس: م س، ج ٢، ص ٢٠.
- ٢٤ - أدونيس: بيان الحداثة، ضمن كتاب: البيانات، م س، ص ٧١.
- ٢٥ - محمد بنيس: م س، ج ٢، ص ٢٠.
- ٢٦ - عن هذه الحركة ومنجزها الشعري، انظر: محمد ولد عبيدي: ما بعد المليون شاعر؛ م س، صص ٥٥ - ٧٢.
- ٢٧ - محمد ولد إشدو: ديوان أغاني الوطن؛ ط ١ - ٢٠٠٧. ديوان دار الكتاب للثقافة والنشر، بيروت، ص ١٦-١٧.
- ٢٨ - يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي. م س، ج ٢ - ٨٤.
- ٢٩ - محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ط ١ - ٢٠٠٠، دار توبقال للنشر، ص ٦٢.
- ٣٠ - ذكرت الشاعرة مباركة هذه الشهادة الشعرية في كتابها: الشعر الموريتاني الحديث - من ١٩٧٠ إلى ١٩٩٥، دراسة نقدية تحليلية، ص ٢٢ وقالت إنها من مقابلة قامت بها مع الشاعر بتاريخ ٨/١١/١٩٨٨، ثم أوردتها بنصها في أطروحتها للدكتوراه: القصيدة الموريتانية المعاصرة، ص ٦٤، وذكرت أنها بتاريخ ٢/٧/٢٠٠٢، فهل النص نفسه لم يتغير في المقابلتين؟
- ٣١ - عبدالله الفذامي: تأنيث القصيدة - مجلة علامات الجزء ٢٢ المجلد ٦ ص ٧ ديسمبر ١٩٩٦م.
- ٣٢ - المرجع نفسه: ص ٩.

- ٢٢ - شاعر وسياسي شاب، (ولد سنة ١٩٧٠)، مقيم في باريس، أصدر مجموعتين شعريتين، هما: "مدائن الإشراقات الكبرى" ط١ - ١٩٩٦م - دار القلم - باريس. و صلوات المنفى الباريسي، ط١، ١٩٩٨ الدار البيضاء.
- ٢٤ - بدي ولد ابنو: صلوات المنفى الباريسي: ص٢٢.
- ٣٥ - راجع ترجمته في الملحق.
- ٣٦ - من مقابلة أجراها الشاعر والإعلامي مختار السالم أحمد سالم، مع الشاعر محمد ولد الطالب في جريدة "الشعب" بتاريخ: الخميس ٢٥ تشرين الأول (أكتوبر) ٢٠٠٧.
- ٣٧ - رجاء عيد: القصيدة الجديد بين التجديد والتجدد، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد ٢. صيف ١٩٩٦. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧٢.
- ٣٨ - انظر الفصل الأخير من كتاب: ما بعد المليون شاعر؛ م س.
- ٣٩ - محمد مفتاح: من أجل تلقي نسقي؛ ضمن كتاب: نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات - منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ٤. ص ٤٨.
- ٤٠ - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي؛ م س، ص ٦٠.
- ٤١ - لقد أصدر محمد ولد الطالب مجموعة أولى بعنوان: وجه في مرايا الفقراء، نواكشوط ١٩٩٥، غير أنه بادر إلى سحبه من السوق، قبل أن يتسع تداوله بين القراء. كما أصدر الشاعر بيها ولد بديوه مجموعة بعنوان: أنشودة الدم والسنا، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٥. وقد سبق أن اشتغلنا على المجموعتين في كتاب؛ ما بعد المليون شاعر؛ م س.
- ٤٢ - محمد ولد الطالب: جريدة الشعب؛ م س.
- ٤٣ - عن هذا المفهوم انظر خصائص الثقافة في عهد الدولة الوطنية في الفصل المذكور.
- ٤٤ - علوي الهاشمي: م س، ج ١، ص ١٦٠.
- ٤٥ - خيرة حُمر العين: جدل الحداثة، م س، ص ٩٨.
- ٤٦ - كمال خيريك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. م س، ص ٢٨٠.
- ٤٧ - عبد الرحيم كنون: من جماليات إيقاع الشعر العربي، ط١، دار أبي رقرق، ٢٠٠٢، ص ٣٦.
- ٤٨ - المرجع نفسه: ص ٤٥.
- ٤٩ - مباركة بنت البراء: القصيدة الموريتانية المعاصرة؛ م س، ص ٩٣.

- ٥٠ - محمد النويهي: قضية الشعر الجديد؛ ط١- معهد البحوث القاهرة - ١٩٧٤ ، ص٢٤٤.
- ٥١ - إبراهيم أنيس: م س، ص٨٢.
- ٥٢ - نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، بيروت ١٩٥٩.
- ٥٣ - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر؛ م س، ص٦٩.
- ٥٤ - علوي الهاشمي: م س، ج١، ص١٢٦.
- ٥٥ - المرجع نفسه: ص١٠٥.
- ٥٦ - المرجع نفسه: ص١٢٣.
- ٥٧ - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة؛ م س، ص٨٩.
- ٥٨ - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية وقضاياها المعنوية، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص١١٣.
- ٥٩ - حسن الغريفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط١، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص١٢٥.
- ٦٠ - استمرنا هذه التسميات من كتاب حسن الغريفي المذكور أعلاه؛ ص ٧٤ - ٧٦ .
- ٦١ - المرجع نفسه: ص ١٤٢.
- ٦٢ - شاعر شعبي كبير، ومشهور توفي في ثمانينيات القرن العشرين.
- ٦٣ - محمد صابر عبيد: م س، ص٨٧.
- ٦٤ - علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي؛ م س، ص٨٥.
- ٦٥ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها؛ م س، ج١، ص٥٤.
- ٦٦ - يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، د/ محمد فتوح أحمد، ط١، دار المعارف، ١٩٩٥، ص.
- ٦٧ - محمد صابر عبيد: م س، ص١٩٥.
- ٦٨ - المرجع نفسه: ص٢٠٩.
- ٦٩ - قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. ط١، دار الكنوز الأدبية، ٢٠٠٠، ص٨٦.
- ٧٠ - محمد بنيس: م س، ج٣، ص١٥٥.
- ٧١ - عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل؛ ط١، دار العودة، ١٩٨١، ص١١٢.
- ٧٢ - المختار بن الجيلاني: الخطاب الشعري الحداثي في موريتانيا؛ م س، ص٢٠٠.

- ٧٣ - للاطلاع على مستويات توظيف شمراء الحدائة في موريتانيا لهذه الأيقونات، انظر التحليل الحصيف الذي قام به الأستاذ المختار ولد الجيلاني لتلك الأيقونات في كتابه المذكور في مبحث " المستوى التشكيلي"، ص ١٩٢ - ٢٠٩.
- ٧٤ - نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد - بيروت ١٩٥٩م.

خاتمة

(تلخيص وتركيب)

وبعد ، أحققت هذه الدراسة مما كانت تبتغيه كسبياً؟ أم تراها راكمت من الأسئلة والإشكالات ما لم تستطع له نقياً؟

سوالان تقتضي الإجابة عنهما ، إعادة النظر في هذا العمل ، فرضية وبناء وممسار تحليل ، إذ بذاك ستجلي النتائج ، ويتحوصل الكسب . فلقد انطلقنا بدءاً من فرضية ، أقمنا عليها عملنا وعلى ضوئها تمفصل ، نقول بالتراسل والتراشح والتأثير والتأثر بين السياقات والأنساق ، وهي فرضية تجد اقتضاءها في كون المرجعيات والنصوص على حدٍ سواء كثيراً ما يدفعان بتقاليد خاصة ، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار المسائدة ، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها غير أن تلك الأنساق سرعان ما تتصلب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق ، ودينامية الأفعال الاجتماعية والأدبية في سياقات مخصوصة ، فتضيق هذه بتلك ، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات وفق أنساق جديدة دفعت بها سياقات جديدة كذلك ، من هنا كانت مشروعية تخصيصنا الباب الأول للسياق ، منطلقين من أن أية قراءة نسقية تطلب لنفسها الحجية ، لا بد لها أن تعي انفتاح النسق على سياق تشكله في كل أبعاده ، ولا بد للباحث من أجل معرفة حياة النسق وتتبع سيرورته وعزل خصائصه وتعيينها من عدم التوقوع في منهج أحادي النظرة ، يقود إلى عمى ثقافي أكثر مما يهدي إلى سواء التحليل المتبصر في فهم الظواهر الثقافية ، هكذا انطلاقاً من ذلك كانت عودتنا إلى التاريخ الموريتاني لا باعتباره سلسلة من الأحداث والوقائع والمواقف والمواقع ، كما درجت على ذلك النظرة التقليدية للتاريخ ، وإنما بوصفه نصوصاً متموضعة داخل فضاء اجتماعي يستثمرها (المجتمع داخل التاريخ) ، وتموضع هي ذاتها بدورها داخله (التاريخ داخل المجتمع) ، وقد كان مسعانا من وراء هذه الرؤية تتبع تشكّل وسيرورة الأنساق المعرفية التي خلقتها تلك الجدلية ، وتمّ إنتاجها واستثمارها من قبل المجتمع الموريتاني من حيث هو مجتمع مشروط بتاريخه الاجتماعي والثقافي الخاص . ولقد نتج عن هذا التققيب أن تكشفنا لنا ثلاثة أنساق

نظرية كانت منادية على نفسها في ذلك التاريخ، هي النسق الديني والنسق الاجتماعي والنسق الثقافي، وقد رصدناها وجوداً جنينياً ثم تتبعناها نواة صلبة تدرجت في الزمن الفيزيائي كرة ثلجية تخلق سماكتها المردية ورأسها الرمزي وتفصح في كل حقبة عن نفسها سلوكاً جمعياً في التدبير والتعمير وخطاباً نسقياً في التفكير والتعبير، وقد فرض علينا ذلك التقصي تحقيقاً إجرائياً للتاريخ المحلي، تمثل في حقب ثلاث هي:

١ - حقبة التأسيس والتأصيل.

٢ - حقبة الاستعمار وإرادة التحصين.

٣ - حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث.

ولقد نبهنا في حينه أن هذا التحقيب لا يعنى البتة وجود قطائع إبستمولوجية بين تلك الحقب، بل على العكس ربما يكون أصح، حيث العلاقة بينها أشبه ما تكون بملاقة الأجناس الأدبية بعضها ببعض، إنها علاقة ترداد ورنين، تنتقل بموجبه تأثيرات الحقبة السابقة إلى الحقبة اللاحقة، تماماً كما الحال في الأنساق التي تأخذ من مرجعياتها السياقية ما كان أقدر على التحلل من سلطة الأني المعيش، فتمتصه وتسربه في الجسد الاجتماعي والثقافي، حتى إذا ما استحال السياق ودفعت المرجعيات بتقاليد جديدة، وجدت الأنساق نفسها وقد تحللت مما لم يعد ذا أثر في الفعل الاجتماعي والثقافي، كما ألمحنا إلى ذلك أعلاه.

غير أن الأنساق المعرفية لا بد لها من تحققات نصّية، ولا بدّ للأخيرة من سياق ثقافي وأدبي فيه يتم إنتاجها وتلقيها، لذلك خصصنا الفصل الثاني من الباب الأول لإعادة قراءة ذلك السياق، فتبعمنا حراك مرجعياته عبر تحقيب إجرائي للثقافة، إلى حقتين هما:

١ - الثقافة الموريتانية من التأسيس إلى التأصيل.

٢ - الثقافة الموريتانية من الاختراق إلى التحديث.

وهو تحقيب ينسجم وطبيعة الزمن الثقافي الموريتاني لأن زمن الثقافة لا يخضع للبعد الفيزيائي في تسلسله الخطي، وإنما هو خاضع في الأساس لتشكّل المرجعيات وتبينها التاريخي. ولقد مكّننا هذا الإجراء من الوقوف على السمات الفوقية للثقافة الموريتانية في كل حقبة، وهي سمات بلا شك ستتسرب إلى النصوص على اختلاف أجناسها وتتحكم في أبنيتها الفنية والدلالية، وخصوصاً منها الخطاب الشعري، وهو الخطاب الذي تبعمنا حياته إنتاجاً وتلقياً، وكانت رغبتنا في التعمق والاستقصاء واقفة خلف اجتهادنا في اقتراح بعض المفاهيم والمصطلحات، التي ترسمنا عبرها أنماط التلقي الجمعي لذلك الخطاب، وقد تبدت

لنا في ثلاثة هي: "التأيم" و"التمظيم" و"التذميم"، كما اتكأنا عليها في معرفة طرائق تمثيل الشعراء للشعر، وضبط علاقتهم بالشاهد الأمثل، وهي العلاقة التي تراوحت بين "المائلة" و"المشابهة" و"المخالفة"، وأخيراً اعتمدناها في الكشف عن أنماط القراءات المعاصرة التي مارسها النقاد الموريتانيون على ذلك الشعر، باعتبارهم قراء "خبراء" **lecteurs informés**، لديهم من المرجعيات المعرفية ما يسمح لهم بالتعامل مع النصوص وفق إستراتيجيات معينة، فتوزعت قراءاتهم بين "التحقيق" و"التعليق" و"التطبيق".

هكذا شيدنا الإطار النظري الذي عليه ترسمو فرضيتنا، ومنه تتطلق سياقاً يُسيجها، وكان لزاماً أن نختبرها عبر النصوص، وذلك في الباب الثاني من هذا العمل وعبر فصول ثلاثة، حتى إذا ما استقامت على سوقها، تأتى لنا إعادة تركيبها وفق التصورات المقترحة. من هنا كان الشعر الموريتاني في القرن العشرين المختبر الذي تم فيه التجريب، من خلال متون ثلاثة، يشكل كل واحد منها نسقاً شعرياً، يُضمّر نسقاً نظرياً هو بمثابة إطاره المرجعي، الذي يوجهه ويتحكم فيه، ويتبادل وإياه التأثير والتأثر. وتلك الأنساق هي: النسق التقليدي، والنسق التجديدي، والنسق الحدائي. ولقد طوّقنا كل نسق توصيفاً وتسمية، ثم اقتصنا سماته النسقية من خلال بنيته الإيقاعية في بُعديها الخارجي والداخلي، مترسمين علاقته بالشاهد الأمثل، ونمط تلقيه الجمعي، ونوع القراءة التي عادة ما تمارس عليه. من هنا بدت الأنساق متساوقة الملائق على النحو التالي:

علائق الأنساق

النسق الشعري	النسق المعرفي	الشاهد الأمثل	التلقي الجمعي	نمط القراءة
التقليدية	الديني	المائلة	التأيم	التحقيق
التجديد	الثقافي	المشابهة	التمظيم	التعليق
الحدائية	الاجتماعي	المخالفة	التذميم	التطبيق

هكذا فالنسق التقليدي يرتد في بنيته الإيقاعية إلى الأبحر ذاتها التي كانت مهيمنة في القرن الأول للهجرة، وإلى المفاهيم البديعية التي كانت تقعد بلاغة الخطاب الشعري لدى نقاد عصر التدوين، وهو ما ينسجم والنسق المعرفي، الذي يرتد إلى فهم ديني مخصوص، قائم على الإيمان بأن العالم النصي يصوغ العالم الواقعي، وعليه فلا غرابة في الانطلاق من القرن

الهجري الأول وتزليل نصوصه على الواقع المجتمعي والنصي في القرن العشرين. من هنا كان الوعي الكتابي لدى هذا النسق قائماً على طلب المماثلة مع الشاهد الشعري الأمثل، وكان التلقي الجمعي تحكمه المراسم الفقهية المُقَصَّرة للشعر على "أبواب الخير"، وإذا خرج عنها فقوله وسماعه إثمٌ تبغى التوبةُ منه. ولأن نصوص هذا النسق الشعري تتلبس التراث بناءً ورؤيةً، فقد كان مشغولاً الخطاب النقدي القيام بتحقيقها، محكوماً في ذلك بمنهجية قائمة على تأصيل الشاعر وتسيب النص في التراث الشعري العربي.

أما النسق التجديدي فإن بنيته الإيقاعية تقف على الأعراف بين المسايرة والمغايرة، محكوماً في ذلك بنسق نظري قائم على رؤية ثقافية تتطلق من الحاضر في اتجاه الماضي، ومن الواقع المستلب في اتجاه الهوية التراثية، تحقيقاً لمبدأ قياس الشاهد على الغائب. لذلك كانت علاقة الوعي الكتابي لدى شعرائه بالشاهد الأمثل تتحكم فيها آلية المشابهة، وكان التلقي الجمعي يوجهه مبدأ تعظيم الشعر والشعراء. وكان الخطاب النقدي مقتصرًا على "التعليق" على النصوص وفق إستراتيجية خطابية فصلنا فيها القول لحظتها.

وأخيراً فإن النسق الحدائي يتأسس على بنية إيقاعية ترتد في بعدها المرجعي إلى التحولات الكبيرة التي شهدتها النسق الاجتماعي، من هنا كان مسار الزمن لديه يمتد من الحاضر إلى المستقبل. وكان الوعي الكتابي لدى شعرائه، قائماً على مخالفة الشاهد التراثي الأمثل، وإن ولى وجهه شطر أنموذج إبداعي آخر، متمثلاً في منجز الحداثة الشعرية العربية في بداياتها الأولى، كما هي عند الرواد. وكان تلقيه الجمعي تتحكم فيه آلية "التذميم"، لأنه شعرٌ نقض عهدية الشعر كما عرفه المجتمع الموريتاني وغير رسمه ونسخ سنته، فمن الطبيعي والحال تلك، أن ينظر إليه المجتمع نظرة ذم وتبغيس. وكان الخطاب النقدي الذي اشتغل على نصوصه يتوسل "التطبيق" لمناهج النقد الحديث، مدفوعاً بالرغبة في "توريد" تلك المناهج إلى موريتانيا وتصدير النصوص الشعرية الموريتانية إلى العالم العربي، مما أفضنا فيه القول في مقامه.

وإذا كانت هذه الخطاظة قد خولت لنا إعادة بناء فرضيتنا، وفق منظور نسقي جليّ المعالم، تتمايز فيه الأنساق بحسب سماتها المهيمنة، فإن ذلك لا يعني البتة نقاء كل نسق وانتفاءه من خصائص أخيه، وإنما يعني كون تلك السمات هي المنادية على نفسها فيه، مما حوّل لنا عزله وتعيينه، لأن الأنساق، كما أكدنا غيراً مرة، رمادية الحدود، تتداخل ويهاجر بعضها في بعض، وحسبك أن ذاك هو ما يكسبها الفاعلية والدينامية والانفتاح.

ذاك هو كسب هذه الدراسة، وتلك سبيلها إليه، فإن كنا وفقنا في الأمرين، فذاك ما

كنا نبغي، وإلا فكفى النقص دليلاً على مسعى الإنسان، وهيئات الكمال لغير الله، عليه
توكلت، وإليه أنيب، وعلى الطاهر الأمين أزكى السلام وأطيب التسليم.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

١. - بيهاء ولد بديوه: نشيد الضفاف، منشورات رابطة الكتاب والأدباء الموريتانيين ٢٠٠٧ نواكشوط.
٢. - لكبيد بن جب: ديوان لكبيد بن جب، جمع وتحقيق أحمد ولد الشائع، ط١، ١٩٩٢م، الشركة العامة للطباعة، قابس.
٣. - محمد ولد ابن ولد أحمد: الديوان؛ جمع وتحقيق ودراسة أحمد ولد حبيب الله، رسالة مقدمة لتيل درجة الماجستير، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.
٤. - محمد عبد الله ولد عمر: دمع الغروب، منشورات رابطة الكتاب والأدباء الموريتانيين ٢٠٠٧ نواكشوط.
٥. - محمد كابر هاشم: حديث النخيل، منشورات رابطة الكتاب والأدباء الموريتانيين ٢٠٠٧ نواكشوط.
٦. - محمد ولد الطالب: الليل والأرضفة، منشورات رابطة الكتاب والأدباء الموريتانيين ٢٠٠٧ نواكشوط.

ثانياً: المراجع:

- ١- المراجع العربية:
١. - إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ط١، ١٩٧٢م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
٢. - إبراهيم النجار: شعراء عباسيون منسيون، ج١، ط١، ١٩٩٧م، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
٣. - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قزقزان، ط١، ١٩٩٤، ١، مطبعة الكاتب العربي، دمشق.
٤. - ابن سلامة الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر،

- مطبعة المدني، المؤسسة السعودية/ مصر، القاهرة، طبعة غير مرقمة ولا مؤرخة.
٥. - ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي): عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، ط١، ١٩٧٧م، منشأة المعارف، الإسكندرية.
٦. - أحمد بو حسن: العرب وتاريخ الأدب "نموذج كتاب الأغاني"، ط١، ٢٠٠٣. دار توبقال.
٧. - أحمد الأمين الشنقيطي: الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ط٢، ١٩٨٩م مكتبة الخانجي، القاهرة.
٨. - أحمد جمال ولد الحسن: الشعر الشنقيطي في القرن ١٣هـ، ط١، ١٩٩٥م، منشورات جمعية الدعوة الإسلامية العالمية.
٩. - أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ط١/ ١٩٨٩م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، .
١٠. - أحمد ولد عبد القادر: أصداء الرمال ، ط١، ١٩٨١م، دار الباحث، بيروت.
١١. - أحمد يوسف: القراءة النسقية. سلطة البنية ووهم المحايثة. ط١، ٢٠٠٣، منشورات الاختلاف، الجزائر.
١٢. - إدريس بلمليح: - المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، ط١، ١٩٩٥م، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ..
- أ. - القراءة التفاعلية: دراسة لنصوص شعرية، ط١، ٢٠٠٠، دار توبقال، الدار البيضاء.
١٣. - إدوارد سعيد: - الثقافة والامبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، ط١. ١٩٩٧م دار الآداب، بيروت.
- أ. - العالم النص الناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، ط١، ٢٠٠٠، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
١٤. - أدونيس: النص القرآني - وآفاق الكتابة، ط١ - ١٩٩٣م، دار الآداب، بيروت.
١٥. - آرثر لوفجوي: في التفرقة بين الرومانتيكيات، ضمن كتاب: الرومانتيكية ما لها وما عليها، مختارات من جمع روبرت جلكنز وجيرالد إنسكو، ترجمة أحمد محمد محمود، مراجعة أحمد خاكي، ط١، ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٦. - تاج السر الحسن: الابتداعية في الشعر العربي الحديث، ط١، ١٩٩٢، دار الجيل، بيروت.

١٧. - توفيق الزيدي: عمود الشعر "في قراءة السنة الشعرية عند العرب"، ط١، ١٩٩٣م،
الدار العربية للكتاب.
١٨. - جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١-
١٩٨٦م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
١٩. - جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي،
محمد أوراغ، ط١، ١٩٩٦م، دار توبقال للنشر.
٢٠. - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجة، ط١، ١٩٨١م،
دار الغرب الإسلامي، بيروت.
٢١. - حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ - نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد
الحدائثة - ط٢، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢ القاهرة..
٢٢. - حبيب مونسي: القراءة والحدائثة، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، ط١،
٢٠٠٠م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
٢٣. - حسن البتّا عز الدين: الشعرية والثقافة - مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر
العربي القديم، ط١ - ٢٠٠٣م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
٢٤. - حسن الفريخ: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ط١، ٢٠٠١، دار أفريقية
الشرق، الدار البيضاء.
٢٥. - حفناوي بعلوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط١، ٢٠٠٧، منشورات
الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر - بيروت.
٢٦. - حماد الله ولد السالم: حوار المركز والأطراف في الثقافة العربية، بلاد شنقيط في
الذاكرة العربية "نموذجاً"، ط١، ٢٠٠٤م، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
٢٧. - حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ط١، ٢٠٠٥،
منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
٢٨. - الخليل النحوي: المنارة والرباط، ط١، ١٩٨٧م المنظمة العربية للتربية والثقافة
والعلوم، تونس.
٢٩. - خيرة حُمَر العين: جدال الحدائثة، ط١ - ١٩٩٦، منشورات اتحاد الكتاب العرب،
دمشق.
٣٠. - ددود ولد عبد الله: الحركة الفكرية في بلاد شنقيط خلال القرنين الحادي عشر

والثاني عشر، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في التاريخ جامعة محمد الخامس
١٩٩٢ - ١٩٩٢.

٣١. - زي. شميت: مقارنة نسقية موجهة للدراسات الأدبية، ترجمة أحمد بو حسن،
مراجعة محمد مفتاح، ضمن كتاب: انتقال النظريات والمفاهيم، ط١، ١٩٩٩،
منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط.

٣٢. - سعيد حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة،
ط١، ٢٠٠٤م.

٣٣. - سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة، نحو ممارسة أدبية جديدة، ط١، ٢٠٠٠م، كتاب
الجيب، منشورات جريدة الزمن، الدار البيضاء.

٣٤. - السيد ولد أباه (مشارك): موريتانيا الثقافة والدولة والمجتمع. ط١، ١٩٩٥، مركز
دراسات الوحدة العربية، بيروت.

٣٥. - السيوطي: حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، ج١، تحقيق: محمد أبو الفضل
إبراهيم، ط١، ١٩٦٧م، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

٣٦. - السيرا في: السيرا في النحو في ضوء شرحه لكتاب سيويه، دراسة وتحقيق: عبد
المنعم الفايز، ط١، ١٩٨٢م، دار الفكر، بيروت.

٣٧. - الشيخ سيدي محمد: الديوان، جمع وتحقيق:، عبد الله بن سيديا وعالي الملقب
الناجي فال بن سيدي، المدرسة العليا للأساتذة والمفتشين، شعبة الآداب، السنة
الدراسية ١٩٨٢ - ١٩٨٢م.

٣٨. - صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم - الوشي المقوم في بيان أحوال العلوم - دار
الكتب العلمية، بيروت.

٣٩. - صلاح بو سريف: رهانات الحداثة، ط١ - ١٩٩٦ - دار الثقافة - الدار البيضاء -
المغرب.

٤٠. - صموئيل مورية: القصيدة الكلاسيكية الجديدة والشعراء والنقاد المحدثون، ترجمة
عبدالله محمد عيسى الغزالي، ط١ - ١٩٨٨م، مكتبة دار العروبة.

٤١. - الطاهر بومزير: أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم - منشورات
الاختلاف، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

٤٢. - عبد الجبار المطلبي: الشعراء نقاداً، ط١ - ١٩٨٦ وزارة الثقافة - بغداد.

٤٣. - عبد الجليل ناظم: نقد الشعر في المغرب الحديث، دار توبقال، ط١، ١٩٩٢م.

٤٤. - عبد الرحيم كنون: من جماليات إيقاع الشعر العربي، ط٢٠٠٢، ١، دار أبي رقرق.
٤٥. - عبد العزيز حمودة: - المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢)، ١٩٩١م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- أ. - الخروج من التيه. دراسة في سلطة النص. سلسلة عالم المعرفة (٢٩٨)، ٢٠٠٣م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
٤٦. - عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل؛ ط١، دار العودة، ١٩٨١.
٤٧. - عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، ط١، ٢٠٠١م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
٤٨. - عبد الله إبراهيم: - التلقي والسياقات الثقافية، ط١، ٢٠٠٠م، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.
- أ. - المطابقة والاختلاف. بحث في نقد المركزية الثقافية. ط١، ٢٠٠٤م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن.
٤٩. - عبد الله الحسن بن أحمد: نشأة الشعر الفصيح في بلاد شنقيط. رسالة لنيل شهادة الماجستير، جامعة القاهرة ١٩٨٦م.
٥٠. - عبد الله الغدامي: - النقد الثقافي. قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط١، ٢٠٠٠م، المركز الثقافي العربي.
- أ. - تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط١، ١٩٩٩، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
٥١. - عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط٤، ١٩٩١م، الخرطوم.
٥٢. - عبد الله كنون: أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، ط٢، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
٥٣. - عبد الله ولد محمد سالم: الشعر الشنقيطي من القرن ١٢هـ إلى القرن ١٣هـ: البنية والمرجع، أطروحة دكتوراه الدولة في الآداب، جامعة محمد الخامس، ٢٠٠٠م.
٥٤. - عبد النبي ذاكر: الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية، ط١، ٢٠٠٤م، مركز ارتياد الآفاق، أبو ظبي.
٥٥. - عبد النبي اصطياف (وعبد الله الغدامي): نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ حوارات

- المعصر، ط ١، ٢٠٠٤، دار الفكر، دمشق.
٥٦. - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية وقضاياها المعنوية، ط ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
٥٧. - علوي الهاشمي: - السكون المتحرك - دراسة في البنية والأسلوب تجرية الشعر المعاصر في البحرين أنموذجاً - ط ١، ١٩٩٥، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات.
١. - فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، ٢٠٠٦م، عمان، الأردن.
٥٨. - علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري - من البنية إلى القراءة - ط ١، ٢٠٠٠، دار الثقافة، الدار البيضاء.
٥٩. - عبد الهادي بن ظاهر الشهري: استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - ط ١، ٢٠٠٤، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.
٦٠. - فاطمة حمد المزروعى: تمثيلات الأخرى في أدب قبل الإسلام، ط ١، ٢٠٠٧، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبي ظبي.
٦١. - فان دايك: النص والسياق، ترجمة عبد القادر قتيبي، ط ١، ٢٠٠٠، أفريقية الشرق، الدار البيضاء، المغرب.
٦٢. - فرانك شويرفيجن: نظرية التلقي: ضمن كتاب بحوث في القراءة والتلقي: ترجمة محمد خير البقاعي، ط ١ - ١٩٩٨م، مركز الإنماء الحضاري، بيروت.
٦٣. - قاسم البريسم: منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري. ط ١، ٢٠٠٠، دار الكنوز الأدبية، .
٦٤. - قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط ٣، ١٩٧٨، القاهرة.
٦٥. - كمال خيربك: حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، ط ١ - ١٩٨٢ - دار المشرق للترجمة والنشر، بيروت.
٦٦. - ليليان فيرست: الرومانسية، ترجمة عدنان خالد، مراجعة وتقديم: د/عصام الخطيب، ط ١، ١٩٧٨، المركز الثقافي الاجتماعي، دمشق.
٦٧. - مبارك بنت البراء: القصيدة الموريتانية المعاصرة - قراءة في الإيقاع والأسلوب. - أطروحة دكتوراه في الآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، السنة الدراسية ٢٠٠٤.٢٠٠٥.

- ٦٨ - محمد الأمين ولد مولاي إبراهيم :- بنية الخطاب ودلالته في القبر المجهول، ط١، ٢٠٠٠م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.
- ٦٩ - الشعرية التاريخية وأدبية الأدب الموريتاني، ط١، ٢٠٠١م، دار الأمين، القاهرة.
- ٧٠ - محمد الأمين ولد سيدي باب: مظاهر المشاركة السياسية في موريتانيا، ط١ ٢٠٠٥م مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- ٧١ - محمد بنيس: - الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، ط١، ١٩٨٩، دار تويقال، الدار البيضاء.
- ٧٢ - ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ط٢، ١٩٨٥، دار التوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء.
- ٧٣ - حدائة السؤال، ط٢، ١٩٨٨، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- ٧٤ - محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الشعر العربي الحديث في موريتانيا، ط١، ٢٠٠٤م، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
- ٧٥ - محمد سبيلا: الحدائة وما بعد الحدائة، ط١- ٢٠٠٠، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء.
- ٧٦ - محمد الشيخ: رهاقات الحدائة، ط١- ٢٠٠٧ - دار الهادي، بيروت.
- ٧٧ - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ط١ - ٢٠٠١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
- ٧٨ - محمد الظريف: الحركات الصوفية وأثرها في أدب الصحراء (١٨٠٠ - ١٩٥٦) ط١- ٢٠٠٢ منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة الحسن الثاني المحمدية.
- ٧٩ - محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ط١، ١٩٩٤، ٦م، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت.
- ٨٠ - محمد عزام: التحليل الألسني للشعر، ط١، ١٩٩٤. منشورات وزارة الثقافة، دمشق.
- ٨١ - محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، ط١، ٢٠٠١، دار أفريقية. الرباط.
- ٨٢ - محمد لطفي اليوسفي: البيانات، طبعة - الجيب ١٩٩٥ - سراس للنشر، تونس.

٨٣. - محمد المختار ولد السعد: - الفتاوى والتاريخ - دراسة لمظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية في موريتانيا من خلال فقه النوازل - ط١، ٢٠٠٠م دار الغرب الإسلامي، بيروت.
٨٤. - إمارة الترابزة وعلاقتها التجارية والسياسية مع الفرنسيين - من ١٧٠٣ إلى ١٨٦٠م ط١، ٢٠٠٢م، منشورات معهد الدراسات الإفريقية، المغرب.
٨٥. - حرب شريفة - أو أزمة القرن ١٧م في الجنوب الغربي الموريتاني - منشورات المعهد الموريتاني للبحث العلمي، ط غير مرقمة ولا مؤرخة.
٨٦. - محمد المختار ولد أباه: الشعر والشعراء في موريتانيا، ط١، ١٩٨٧م الشركة التونسية للتوزيع، تونس.
٨٧. - محمد المختار بن محمد الهادي: النضال الوطني في موريتانيا (١٩٠٣ - ١٩٦٠) رسالة الدكتوراه السلك الثالث، جامعة بغداد - ١٩٩٧م.
٨٨. - محمد مفتاح: - مجهول البيان، ط١، ١٩٩٩م، دار توبقال، الدار البيضاء.
- i. - التلقي والتأويل، ط١، ١٩٩٤م. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- ii. - مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والثقافي)، ط١، ٢٠٠٠م المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- iii. - المفاهيم معالم، ط١، ١٩٩٩م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- iv. - التشابه والاختلاف- نحو منهجية شمولية - ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
٨٩. - محمد الهادي الطرابلسي: - التوقيع والتطويع - عندما يتحول الكلام نشيد كيان - ط١، ٢٠٠٦، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس.
٩٠. - خصائص الأسلوب في الشوقيات. ط١، ١٩٩٦، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.
٩١. - محمد ولد إشدو: ديوان أغاني الوطن؛ ط١ - ٢٠٠٧. ديوان دار الكتاب للثقافة والنشر، بيروت.
٩٢. - سيدي محمد ولد الجيد: الطبقة الوسطى في المجتمع الموريتاني، بحث لنيل شهادة الماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية، السنة الدراسية: ١٩٩٧ - ١٩٩٨م، القاهرة.

٩٢. - محمد ولد عبيدي: ما بعد المليون شاعر- مدخل لقراءة الشعر الموريتاني المعاصر- طان ٢٠٠٠، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.
٩٤. - محمود بن محمد: المجتمع البيضاني في القرن التاسع عشر- قراءة في الرحلات الاستكشافية الفرنسية- ط١، ٢٠٠١، منشورات معهد الدراسات الأفريقية، المغرب.
٩٥. - محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. ط١، ١٩٩٨، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس.
٩٦. - محمد النويهي: قضية الشعر الجديد؛ ط٤، ١٩٧٤م، معهد البحوث القاهرة.
٩٧. - محمد اليدالي: نصوص من التاريخ الموريتاني - تقديم وتحقيق محمد ولد باباه. ط١، ١٩٩٠، بيت الحكمة، قرطاج، تونس.
٩٨. - المختار ولد حامدن - التاريخ السياسي، موسوعة حياة موريتانيا، ط٢٠٠٠، م١، دار الغرب الإسلامي، بيروت.
- أ. - الحياة الثقافية، موسوعة حياة موريتانيا، ط١، ١٩٩٠م، الدار العربية للكتاب، تونس.
١٠٠. - المختار بن محمد الأمين بن الجيلاني: الخطاب الشعري الحدائثي في موريتانيا، دراسة في أجرومية النص، ط١، ٢٠٠٦، دار يوسف بن تاشفين، العيين، الإمارات العربية المتحدة.
١٠١. - المرزوقي: شرح كتاب الحماسة: تحقيق عبدالسلام هارون، ط١، ١٩٥١، القاهرة.
١٠٢. - مصطفى الشليح: في بلاغة القصيدة المغربية، ط١، ١٩٩٩، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
١٠٣. - ميجان الرويلي/سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط٢، ٢٠٠٠، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء.
١٠٤. - نادر كاظم: تمثيلات الآخر- صورة السود في المتخيل العربي الوسيط. ط١، ٢٠٠٤م، وزارة الثقافة والتراث الوطني، البحرين.
١٠٥. - نازك الملائكة: - قضايا الشعر المعاصر، ط٢، ١٩٦٥، مكتبة النهضة، بغداد.
١٠٦. - هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ط١، ٢٠٠٦م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
١٠٧. - يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق، د/

محمد فتوح أحمد، ط ١٩٩٥، ١، دار المعارف، الإسكندرية.

١٠٨.. يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ط ١، ٢٠٠٦، دار توفيق للنشر،
الدار البيضاء.

١٠٩.المجلات:

١١٠.. حوليات كلية الآداب والعلوم الانسانية - جامعة انواكشوط- العدد١- سنة
١٩٨٩ .

١١١.. حوليات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد٢ سنة ١٩٩٤م.

١١٢.. مجلة الإحياء، العدد ٢٥، ٢٠٠٧، الرابطة المحمدية للعلماء، الرباط.

١١٣.. مجلة مصادر العدد٣. سنة ٢٠٠٢م مختبر الدراسات والبحوث التاريخية -
نواكشوط.

١١٤.. مجلة عالم الفكر - العدد ٢ - المجلد ٣٢ - ديسمبر ٢٠٠٣ - الكويت.

١١٥.. مجلة علامات الجزء ٢٢ المجلد ديسمبر ١٩٩٦م، النادي الأدبي جدة.

١١٦.. علامات، العدد ١٤، ٢٠٠٠، مكناس، المغرب.

١١٧.. مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد ٢- صيف ١٩٩٦. الهيئة المصرية
العامة للكتاب.

١١٨.. مجلة المستقبل العربي، العدد ١٩٨ بتاريخ ١٩٩٥/٨.

١١٩.. مجلة المستقبل العربي. السنة ٧ العدد ٧٢، شباط/ فيراير ١٩٨٥

٢- المراجع الأجنبية:

1- Abdel Wedoud Ould Cheikh: Nomadisme, Islam et pouvoir
politique dans la société Maure précoloniale. ésaï sur quelques
aspects du tribalisme. Thèse pour le doctorat en sociologie,
université paris-v, 1985

2- Aubineres(y): La hierarchie sociale des maures ,memoire
CHEAM.n`1496.1949

3- Arnaud (Jean. Claud) LE système politique de La
Mauritanie. 1960 - 1980. Thèse d'état en droit public Paris.1.
1981

- 4- Catherine Belvaude: Ouverture sur la littérature en Mauritanie. Tradition orale, Ecriture, Témoignages. Ed. L'harmattan.1989.Paris.**
- 5- Christine Daure-Serfaty:La Mauritanie. Ed. L'harmattan .1993.**
- 6-C.Hames: La société maure et le système des castes hors de L'Inde. Cahiers international de sociologie(paris) vol 66. 1969**
- 7- De Chasse (Francis): La Mauritanie. 1900-1975. Ed. L'harmattan.1984.Paris**
- 8-Ducrot,Oswad / Todorov,Tzvetan:Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Ed. Le seuil.1972.Paris.**
- 9- Marchesin(Philippe) : Tribus,Ethnies et Pouvoir en Mauritanie,karthala.1992**
- 10- M.B.Taleb-Khyar:La Mauritanie: Le pays au million de poètes. Ed. L'harmattan. 2001**
- 11- Morin,Edgar: La méthode. Ed. Le seuil. 1991**
- 12- Rastier (François): Le problème épistémologique du contexte et de L'interprétation dans les sciences du Langage: Revue:Langage No 129 mars 1998 Paris.**

الملاحق

الملحق الأول

تراجم شعراء المتن

لكبيد بن جب التندغي:

هو محمد لكبيد بن المصطفى بن محمد بن جب التندغي، ولد حوالي ١٢٦٠هـ في بلدة "تن ويش" شرقي مدينة نواكشوط. درس على علماء منطقتة (الكبلتة) وخاصة العلامة محمدن فال بن متالي، واختار مهنة التدريس في المحاضر التي تفرغ لها وهو ابن ثلاثين سنة وكانت محظرتة إشعاع معرفة لجميع نواحي البلاد الموريتانية. كتب الشعر وهو صغير وكان معاصروه يشهدون بنبوغه الشعري، توفي سنة ١٣٤٢هـ الموافق ١٩٢٣م، ودفن في مقبرة (نواعمرت)، له ديوان شعر منشور بعنوان: ديوان العلامة لكبيد بن جب التندغي. جمعه وحققه الأستاذ أحمد بن الشائع، وقدم له وراجعه الأستاذ الخليل النحوي.

محمد ولد ابنُ ولد حميدا:

هو محمد بن عبد الله الملقب (ابنُ) بن محمد محمود الملقب (حميدا)، ولد حوالي ١٨٩٧م/١٣١٥هـ، بـ(أَقَاب لعُگل)، على بعد ٢٠ كلم من مقاطعة (اركيز) من ولاية اترارزه، شاعر مشهور، جمع بين الشعر الفصيح والشعر العامي، اتسمت حياته بكثير من عدم الاستقرار الفكري والاجتماعي، اشتهر بمساجلاته ونقائضه الشعرية مع مجاليه. توفي سنة ١٩٤٣م/١٣٦٢هـ، عن عمر يناهز ٤٦ عاما. ترك ديوانا شعريا ضخما، جمعه وحققه ودرسه الأستاذ أحمد ولد حبيب الله، وقدمه لنيل شهادة الماجستير من جامعة القاهرة، كلية دار العلوم سنة ١٩٨٨م. وفيه قدم له ترجمة مفصلة ووافية.

محمد كابر هاشم:

من مواليد ١٩٥٣ بمدينة تيججه، رئيس اتحاد الكتاب والأدباء الموريتانيين، عمل صحفياً بالإذاعة والتلفزيون، شغل مناصب عديدة في قطاع الإعلام، يعمل حالياً مفتشاً عاماً في وزارة

الاتصال والثقافة، يكتب القصة القصيرة إلى جانب الشعر، أصدر مجموعة شعرية تحت عنوان: حديث النخيل، ٢٠٠٧، بيروت.

محمد عبدالله بن عمر:

من مولود ١٩٥٨ في مقاطعة وادي الناقية، تخرج في المدرسة العليا للأساتذة ١٩٨٤، عمل مدرساً في التعليم الثانوي حتى سنة ١٩٩٢، حيث التحق بالمعهد التربوي الوطني رئيساً لقسم التدريبات ثم رئيساً لقسم النشر ويعمل الآن مستشاراً تربوياً مكلفاً بمراقبة الجودة بالمعهد نفسه. أصدر مجموعة شعرية تحت عنوان: دمع الغروب، ٢٠٠٧، بيروت. يكتب الشعر الشعبي (الحساني) إلى جانب الشعر الفصيح. وله عدة دراسات وبحوث أغلبها غير منشورة منها: ملاحن القراء (في علوم القرآن)، مطبوع. توظيف الموروث في القصيدة الموريتانية الحديثة (في النقد الأدبي)،

بيهاء ولد بديوه:

من مواليد ١٩٦٦ في مقاطعة "وادي الناقية" تخرج في كلية الآداب بجامعة نواكشوط، وحصل على شهادة الماجستير من معهد الدراسات والبحوث العربية بالقاهرة، عمل في التعليم العام بليبيا و بجمهورية النيجر، ثم عاد إلى موريتانيا، وعين عضواً في اللجنة المستقلة لمراقبة انتخابات ٢٠٠٦ - ٢٠٠٧. أصدر مجموعتين شعريتين، هما: أنشودة الدم والسنا ١٩٩٥ القاهرة، ونشيد الضفاف ٢٠٠٧ بيروت.

محمد ولد الطائب:

من مواليد ١٦ أغسطس/آب سنة ١٩٦٨م في مدينة "أكجوجت" بولاية "إنشيري"، (٢٦٥ كلم شمال نواكشوط)، درس الابتدائية في () والإعدادية في نواكشوط. حصل على البكالوريا سنة ١٩٨٨ من ثانوية أنواذيبو. وفي سنة ١٩٩٢، حصل على شهادة "التريز" في الأدب العربي، وكانت رسالته بعنوان: "الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب". تخرج سنة ١٩٩٧م، من المدرسة العليا للتعليم، مارس التدريس في عدة ثانويات في البلاد. وتولى سنة ٢٠٠٥ مصلحة الإعلام والتوثيق بوزارة الثقافة والإعلام. أصدر مجموعتين شعريتين هما: وجه في مرايا الفقراء صدر سنة ٢٠٠٠، الليل والأرصفة، صدر ٢٠٠٧ بيروت.

الملحق الثاني

نماذج من المتن

متن النسق التقليدي

لكبيد ولد جبُّ

اوثق أسباب النجاح

ولليالي على الأطلال إخفاء
من حادث الدهر تنكير وإيلاء
تهيج هم بتذكير وإبكاء
فالشيب من داعيات الغي نهاء
قاظت به أو شتت ربا وظمياء
فذو الحجا لمضاع العمر بكاء
فذو الإنابة خوفاً ورجاء
فيه من الغي تخليص وإنجاء
مسته ضراء أو هالته بأساء
هو المرجى لهول فيه إرجاء
ولا لأتباعه الأتباع أكفاء
خَلَقَ وَخُلِقَ وَأَفْعَالُ وَأَسْمَاءُ
ما كان يرضيه للرحمن إرضاء
في طاعة الله إذنتاء وإقصاء
عدلا فمن حكمه منع وإعطاء

لدار بعد اغتباط الحال إقواء
إن الديار وإن أقوت وحل بها
تدعو إلى الغي إذ من حكم عاداتها
لكنما الشيب ينهى أن يصاخ لها
أضلل بذى شيبة بيكى على طلل
بل ابك عمراً أضاع الجهل معظمه
أنب إلى الله وأرج العقو منه وخف
وابغ التخلص من أسر الضلال بما
فإن أوثق أسباب النجاح لمن
فهو الممد لهول حلّ مقتحم
ما إن له في جميع الخلق من كفو
أفاقت جميع البرايا منه أربعة
في سخطه سخط الرحمن جل وفي
يدني قصيا ويقصي دانيا وله
سبحان معطي أورى فضلا وما نعمهم

أسرى من المسجد الأقصى فكان له
أدنى فأوحى الذي أوحى له فله
آياته الفر عزت رفعة وسنى
أيستطاع لقطر السوابلين وما
ريثت من الفضل أشياء استبد بها
وإن أعجب ما المهدي جاء به
فرقانه المحكم النور الذي عجزت
كم معرض قام يبغى أن يعارضه
ذكر يلذ لذي إقرائه ولمن
لا يعترى مُعلياً أو مصغياً ملل
يُعلي من أنباء أقوام مضت قصصا
وفيه وعد وإيماد وموعظة
وفيه ضرب لأمثال يزينها
برء لذي وجع، أمن لذي وجل
دعا قلبته أصحاب به وبهم
مهاجرون وأنصار سواسية
باعوه أنفسهم طوعاً وهمتهم
فآثرته على الأبناء البنون كما
أغرامهم باحترام الحق توصية
لينون في رحمة بالمؤمنين وهم
فكم ذليل فقير راح منتسباً
وكم أعزاء شدوا في الشقاق لهم
أجلوا طوائف منهم ثم طائفة
وآخرون بحمل الجزية اعتصموا

بالميد فوق الطباق المسبح إسراء
بقباب قوسين إدناء وإيحاء
ولا يحيط بها نقل وإملاء
تحوي من الطيسل الأنقاء إحصاء
وغاب أكثر مما رى أشياء
وما به الرسل من قبل الهدى جاؤوا
عن مثله العرب العرباء
جهلاً فأقمده عبي وإعياء
يلقي له السمع إقراء وإلتقاء
منه وإن طال إملاء وإصغاء
وفيه من قصص الباقين أنباء
لذي اعتبار وتحذير وإغراء
وصل وفصل وإخباء وإنشاء
فيه عن الطب والأنصار إغناء
للحق والغي إبذاء وإخفاء
في الحق منهم له نصير وإيواء
لكلمة الحق إعلان وإبذاء
قد آثرته على الأبناء آباء
فلم يرضع منه إغراء وإيضاء
على الأشدأ من الأعداء أشداء
لهم فصبيحه عزاً وإثراء
فألبسهم ثياب الذل ما شافوا
أفتوا وسيان إجلاء وإقتناء
على صفار، لقد ذلك الأعزاء

لهم من الله نصر ثم منه لهم
كم قطعوا منهم كفا وكم وقصوا
زان القوا في منهم كلما لحقوا
يا خاتم الرسل يا غوث الأنام إذا
بك استغاث وبالصاحب الذين هم
حيران ذو وجل من شقة بعدت
قد كان في مقتضى العادات ذا عجل
أغوته نفس بتسويل القبيح له
أهدى إليكم مديحاً في صناعته
وليس يبلغ مجدا منكم وعلاً
يقفون رجالاً عنوا بالمدح، ذا عرج
إن يسبقوه فما للعرج من حرج
يسدي ويلحم ما أسدى فيخذ له
تقفو هديته مقدار طاقتيه
فاكسوه من حوك أيدي جاهكم حلاً
فيهن أمنّ وأنوار يفوز بها
إنابك اليوم نرجو أن تدّر لنا
وإن نجى غدا بيض الوجوه إذا
وأن نكون من أهل القرب منك لنا
صلى عليكم وزكى، ما استغيث بكم
من جل عن مبدأ أو منتهى وله

في كل يوم على الأعداء إعداء
فاعتل إذ نهك الأعداء أجزاء
عند التزاحف إكفاء وإيطاء
ما أسلم المرء ابناء وأصناء
لسالكي الملة البيضاء أدلاء
رجلان ليس له زاد ولا ماء
وفيه عما اقتضاء الشرع إبطاء
نموذ بالله بالتسويل إغواء
بالمعز والمي تصريح وإيماء
من الأسافل إنشاد وإنشاء
لهم بعيذانه ركض وإعداء
وربما سبقت في العود عرجاء
عند المحاكاة إلحام وإسداء
وكم قضا الطوق والمقدار إهداء
فيهن ستر وظلال وإدفاء
من كل الاخوان أموات وأحياء
من رحمة الله والتوفيق أطباء
ما امتاز باللون إسعاد وإشقاء
من حوضك المذب إسقاء وإرواء
وما تطارد إصباح وإمساء،
في الخلق ما شاء إبداء وإنهاء

جالى الكروب

إلى متى أنت في الأهواء منطلق
جهلاً وفي حليات الفبي تمسّيق
أكلما زار طيف في الدجى سحرأ
أولاح من آل ليلى منزل خلق
جالت على قلبك الفاوي سفاهته
وَجِال في مقَاتيك الـدمع والأرق
ما أنت أول من شاقته منزلة
أو تيمست قلبه جيدانة فنق
لكن لكل ضلال منتهى أجل
فلينته اليوم منك الفبي والنزق
واثن العنان إلى مدح النبي عسى
بمدحه ينجلي عن قلبك الفسق
وإنه منهج صعب مسالكه
تشق فيه على أمثالك الشُّق
كم كلُّ في مدحه صاب في القريحة، من
صرف البلاغة مصبوح ومفتبق
فليس يوجد لفظ أنت سائقه
إلا وقد ساقه في مدحه ذلق

فلا يزال لك في آثارهم عُنُقُ
فما خاب يوماً من به يثق
دجنة الشرك من أربابها الفلق
به الكمأة إذا ما احمرت الحدق
بز البسالة من أربابها الفرق
بحر الضلال وقد عم الورى الفرق
ما اغبيرَ واحمرَّ من برد الشتا الأفق
له وجاءت إليه وهي تتطلق
ولم يكن لسواه إلا البدر ينفلق

لكن أحمد لا تفنى مدائحه
واقرح بمدح النبي الباب ويك، وثق به،
محمد المصطفى هدي الورى فجلا
محمد المصطفى من تتقي ثقة
محمد المصطفى ثبت الجنان إذا
محمد المصطفى طه المخلص
محمد المصطفى جم الرماد إذا
طه السذي خرت الأشجار ساجدة
طه الذي انفلق البدر المنير له

طه الذي شبيعت ألفاً على سغب

من صاعه وبه الألف الظماء سقوا

طه الذي طاب كل الطيب منه، ومن

اتباعه النمى والتوكيد والتساق

طه الذي كان في الأواء مستوياً

في زهده الورق المضروب والورق

يا رب صلّ على النور الذي سطمت

حلا سناه وققل الكون مرتسق

يا رب صلّ على الغوث الشفيع إذا

ما أجم الناس يوم المحشر العرق

يا رب صل على جالي الكروب إذا

طال الوقوف وعم الفم والشفق

يا رب صل على المبعوث خاتمة

لرسل ما اتضحت للمدلج الطرق

يا رب صل على الهادي الذي كملت

منه الصفات فتم الخلق والخلق

إلى متى أنت في الأهواء منطلق

جهلا وفي حليات الفي تستبق

أكلما زار طيف في الدجى سحرأ

جالت على قلبك الفاوي سفاهته

ما أنت أول من شاقته منزلة

لكن لكل ضلال منتهى أجل

واثن العنان إلى مدح النبي عسى

وانه منهج صعب مسالكة

كم كل في مدحه صا في القريحة، من

فليس يوجد لفظ أنت سائقه

لكن أحمد لا تقضى مدائح

أولاح من آل ليلى منزل خلق

وجال في مقتليك الدمع والأرق

أو تيمت قلبه جيدانسة فثق

فليتته اليوم منك الفبي والنزق

بمدحه ينجلي عن قلبك الفسق

تشق فيه على أمثالك الشُّقُّ

صرف البلاغة مصبوح ومفتبق

إلا وقد ساقه في مدحه ذلق

فلا يزال لك في آثارهم عُنُق

واقرح بمدح النبي الباب وبك، وثق به،

فما خاب يوماً من به يثق

محمد المصطفى هلدي الوري فجلا

دجنة الشرك من أربابها الفلق

محمد المصطفى من تنقي ثقة

به الكمأة إذا ما احمرت الحدق

محمد المصطفى ثبت الجنان إذا

بز البسالة من أربابها الفرق

محمد المصطفى طه المغلص

بحر الضلال وقد عم الوري الفرق

محمد المصطفى جم الرماد إذا

ما اغبروا حمراً من برد الشتا الأفق

طه الذي خرت الأشجار ساجدة

له وجاءت إليه وهي تتطلق

طه الذي انفلق البدر المنير له

ولم يكن لسماواه إلا البدر ينفلق

طه الذي شبع ألفاً على سغب

من صاعه وبه الألف الظماء سقوا

طه الذي طاب كل الطيب منه ، ومن

طه الذي كان في الأواء مستويًا

يا رب صلّ على النور الذي سطعت

يا رب صلّ على الفوئث الشفيغ إذا

يا رب صل على جالي الكروب إذا

يا رب صل على المبعوث خاتمة

يا رب صل على الهادي الذي كملت

اتباعه النعمتُ والتوكيد والنسق

في زهده الورق المضروب والورق

حلا سناه وقفل الكون مرتسق

ما ألجم الناس يوم المحشر العرق

طال الوقوف وعم النعم والشفق

لرسل ما اتضحت للمدلج الطرق

منه الصفات فتم الخلقُ والخلقُ

محمد ولد ابنُ ولد حميدا
وقفت على التليل

حزينا من طليل بالتليل
عويذل إن حبست به جميلي
غريمها السويلب للعقيل
سويدائي طليلات الأهيل
غزيلة صويرمة الخبيل
هويجرة موينمة الوصيل
أليماها زويححة الكفيل
قويتلة الصيبب بلا عقيل
خيلاها الطويرق بالليل
فقد يزري الغريم بالكهيل
ذليلها مال عن المعيل
لزل لها الصريع عن الجبيل
فكم قتلت عويشقها قبيل
سويدائي بذيالك النبيل
رديفك أم حقيف من رميل
سويقك أم جذيع من نخيل
أم هو الخويرج من نحيل
دوينك من حزين أو سهيل
ولم أك بالسويلب للعذيل

وقفت على التليل قبت ليل
طليل من عبيلة لاتلم يا
طليلات العقيلات اعتراني
دميع مقيلتي يجسرى وحلت
ولم تبج سويكنة قليببي
موينحة عويشقها غديراً
نويممة نويضرة عذيب
نويضة العهيد بعيدود
جويهة عبيلة أن شجاني
فإن يكن الشويب على فويدي
ولو عمل الروهب ثم أبدت
ولو ناغت صريعاً في جبيل
وإن تك لي قويتلة شجوا
نبيل لحيظها ماض فشكت
عبيلة ذا قد يدك أم غصين
ضويوك أم بريقات وهذا
رضيبك السويغ أم خمير
عبيلة لا أزال سويلكاً ما
فما عن وصيلك من صبير

صلييني يا اهوجرة أنيّا
واوحي بالمهيد ولا تكووني
عبيلة هل رويجمة إلينا
لييلات تعاقبهما زُمين
ظولمة الضويرب والديه
عبيد بطينه وله أهيل
نذيل ذي صويحبة فضاعت
فَخَيْرُكَ يا فويسقُ لستَ تدري
فَخَيْرُكَ يا مُسَيْلَمَةُ لَدِينَا
هميمك في لقيماتٍ فَتَعَطَّى
وأنت من الدنّيّا والأخيري
ولم تترك فويحشة مضيعاً
فإن يك لي فضيل عنك ضنت
تقاصر فالفضيل لنا فريضٌ
ولا تقس القمير على نجيم
ولا تقس البعير في قييد
فما حوت النطيقه ما بُحير
خطيوات القرُيد لا تحاكي
شميسك قبل أن تك في ضحاها
وسوف تُرى مقيريح السويدا
الستَ سويرقاً مالَ الأيامي

وميالي عن جويرك للمديد
كمَن كانت نويضة الغزيرل
لييلات جويممة الشميل
يبين خنى فويسقة الجميل
غويدرة الكويدب في القويل
بعيد كالثريا من سهيل
وقد ضاعت وليدات النذيل
فخيراً من فريع أم أصيل
فخير بالسريقة والجهيل
لقيمات السويل والطفيل
رويض بالشريب والأكيل
زمينك في اللعيب وفي الهزيرل
قريش عن نمير بالفضيل
فلا تقس الفريض على النقييل
ولا تقس الأسيد على شُبييل
على القرم الهويدر في الشويل
ولم تكن الرويضة كالبقيل
خطيوات الظليم ولا صُميل
فالآن دنست شميسك للطفيل
تتادي من هجيوك بالويل
وتمرف بالضعيف وبالذليل

محيطيط الدرّجّة من فسّيق
مجيبيل القليب على الهوننا
طريف الدهر أنت له قُذِيٌّ
فدونك ذا النّظيم فإنّ تجبه

مفيلل اليديّة من بخيل
ضيفان في الخصب وفي المحيل
إلى لقيك للأجـل
أجيه في البَحير وفي الفُـمـيل

طرقنتي نوار

فَأَسَارَتْ بِلَا بِلَى وَأَدُّكَارِي
 وَصَلَهَا غَيْبَةَ الرَّقِيبِ نَوَارِ
 فَهَوِيَ فِي الْقَلْبِ مِثْلُ جَدْوَةِ نَارِ
 خَانِنِي عَنِ هَوَى نَوَارِ اصْطِبَارِي
 أَظْهَرْتَ لِي زِيَادَةَ فِي النُّوَارِ
 الْقَارِ مِنْ بَعْدِ هَجَفَةِ السُّمَارِ
 فِي لَالِ انْتِقَاةٍ وَنُضَارِ
 فَوْقَ خُوطِ عَلَى كَثِيرِ هَارِ
 وَتَقْوَا أَعْرُ مِلَاءِ السُّوَارِ
 وَأَقْبَاحِ وَطِيلِ سَنَانِ وَقَارِ
 اثْرِ النُّوْمِ قَلْبَةَ الْمُشْتَارِ
 بَعْدَ مَا جُبْتُ مِنْ نِيَاطِ الْقِفَارِ
 نِيَّ عَلَى ذَاتِ اضْلَعِ وَدَسَارِ
 رُكَّامَ عَنِ زَوِيدَارِ الْمَزَارِ
 بَيْنَ مَا هُوَ سَافِحٌ أَوْجَارِ
 إِذَا أَخْلَفَ الْغِيوُثُ السُّوَارِي
 هَاطِلُ الْبَسْدَلِ دُونَ بَرْقِ سَارِ
 كَدَرِ الْمُنِّ أَوْ مِنَ الْأَكْدَارِ
 وَأَمَانِ وَصَلِّيِي مِيدَارِ
 وَسَخَاءِ وَعَفْوَةٍ وَوَقَارِ

طَرَقْتَنِي نَوَارٍ عِنْدَ دَكَّارِ
 وَصَلَّتَنِي وَطَالَ مَا مَنَعْتَنِي
 ذَابَهَا الْهَجْرُ لِي وَذَابِي هَوَاهَا
 لَسْتُ اسْطَاعَ عَنِ نَوَارِ اصْطِبَاراً
 كَلَّمَا ازْدَدْتُ فِي نَوَارِ اشْتِيَاقاً
 طَرَقْتَنِي وَاللَّيْلُ دَاجٍ كَلَّوْنَ
 فَارْتَنِي لِأَلْتَأُ وَنُضَاراً
 وَارْتَنِي لِيلاً عَلَى بَدْرِ تَمِّ
 وَيَنَاتِ النَّقْصِ بِنَانَا خَضِيباً
 وَشَتِيئاً مِنْ صَبَا كَسِيَالِ
 مُسْتَلْدَا كَمَا رِيَقْتَهُ فِي
 عَجْباً مِنْ نَوَارِ كَيْفَ اهْتَدَتْ لِي
 وَتَبَطَّنَتْ مِنْ بَحَارِ مَهْيَبَا
 كُنْتُ عَهْدِي بِهَا يُبْطِطُّهَا دِعْصُ
 فَارَقْتَنِي فَارَقْتَنِي فَدَمِي
 كَنَدَى الْمُصْطَفَى الْخَلِيفَةِ فِي الْأَزْ
 لَمْ يَكُنْ خَلْبَ الْبُرُوقِ وَلَكِنْ
 لَا تَخَفْ فِي نَوَالِسِهِ كَدَرَا مِنْ
 فَإِذَا جِئْتَهُ نَزَلَتْ بِسَامِنِ
 وَهَمَامِ ذِي هَيْبَةٍ وَحَيَاءِ

وَذَكَاءٍ وَسُودٍ وَمَعَالٍ
 وَطُيُورٍ مِيمُونَةٍ وَرِجَالٍ
 أَبْدَأَ فِي سُجُودِهِمْ يَذْكُرُونَ اللَّهَ
 شَرِيحًا مِنْ عُقَارٍ مَعْنَاهُ كَأَسَأُ
 فَهُمْ عِنْدَ بَابِهِ يَمْبُذُونَ اللَّهَ
 إِنَّ دَارَ الْقُدُوسِ دَارٌ نَعِيمٍ
 جَاوَزَتْ مَقَرِّبَ الْفَرَائِدِ فِي مَطْلَعِهَا
 جَمَعَتْ طَارِفَ الْفَخَّارِ إِلَى التَّلْمِ
 وَتَحَلَّتْ بِأَرْوَعِ أَرْحَمِي
 عَارِفٍ بِالْعُلُومِ عَارٍ مِنَ الْعَا
 حَامِلٍ كُلُّ كُلِّ جَارٍ وَفِيضًا
 مُسَبِّحٍ الْجَارِ فِي اشْتِدَادِ الدُّوَاهِي
 لَمْ يَكُنْ جَاعِلًا ذُو الدَّارِ دَارًا
 إِيْمَا هُوَ مُسْتَعْدٌّ لِعُقْبِي الدِّ
 مَكِّ مِنْ تُسْبِي شَيْخِهِ بَرَكَاتِ
 لَا تُخْفِ أَنْ يَنْتَالِ شَاوَكُ مَنْ نَا
 إِيْمَا أَنْتَ كَالْخَدِيمِ عَلُوًا
 فَمَعَالِيكَ فِي انْتِظَامِ عَجِيبي
 وَتَقْفِيَتِ مَنَهْجِ السُّنَّةِ الْفَرَا
 قَرِيْبُونِي فَإِنِّي طَارِحٌ

وَمَعَالٍ وَمَحْتَسِرٍ وَنَجَارٍ
 خُشْعٍ سُجْدٍ لَوَجْهِ الْبَارِي
 لَمْ يَفْتَرُوا عَنِ الْأَذْكَارِ
 فَانْتَشَرُوا مِنْ شَرَابِ الْعُقَارِ
 عِنْدَ الْأَمْسَالِ وَالْأَبْكَارِ
 وَسَلَامٍ وَقُرْبَى وَقَرَارٍ
 فَهِيَ فِي أَعْرُجٍ وَوَارٍ
 فَجَاءَتْ عَلَى جَمْعِ الْفَخَّارِ
 قَارٍ لِلْكَتَابِ لِلضَّيْفِ قَارٍ
 رِ شَفِيقٍ عَلَى الضَّعِيفِ الْفَارِي
 ثُ يَدَيْهِ عَلَى الْجَوَارِ جَوَارٍ
 بِإِذْنِ لِّلِدْرَهَامِ وَالسُّدْيَارِ
 وَكَذَلِكَ الدَّارِي الَّذِي هُوَ دَارٍ
 دَارٍ يَشْدُو لِنَعْمِ عَقْبِي الدَّارِ
 قَدَمْتُهُ فِي الشَّوَابِ وَالْمِضْمَارِ
 وَفِي فَلَيْسَ الْإِضْمَاءُ مِثْلَ الْبِحَارِ
 وَعُلُومًا وَأَنْجَمًا وَدَرَارِي
 وَأَيَادِيكَ فِي عَجِيبي انْتِجَارِ
 ءَ وَلَمْ تَفْتَرِ بِمَنَهْجِ الْغَرَارِ
 عِنْدَ مَجِيئِ لَكُمْ عَصَا النَّسِيَارِ

متن النسق التجديدي

محمد عبد الله ولد عمر

نطاح بالأذنان

يتهادى في نشوة واضطراب
شاعري الإيقاع والإعراب
بحكايا المصفور والمنجاب
ر ضياءً معطر الجلباب
لثة فأسقطت جنى أعصاب
سوا وجاسوا خلال كل الروابي
ر بدعوى ضرورة التقاب
م ومنح الحظوظ والألقاب
ن بمسخ الأخلاق أو الاستلاب
طلب وأصل وتحت الطلاب
دة والفكر محكم التعلاب
وة واجتث أصل كل انتساب
في نطاح المعيز بالأذنان
ومريد في خدمة الأقطاب
من حواشي السردير والحطاب

أقبل الكون في حلى وثياب
الشحارير والحمام هديل
والأراجيح والخذاريف نشوى
وراء الأمواج في ثبج البحـ
أي ذكرى سعيدة هزت النخـ
تلك ذكرى قلب المجن لمن سا
يحفرون الشعاب والجسم والفكـ
ويروضون نخوة الشعب بالحلـ
عجباً كيف تقبل الأرض راضيـ
حركات النمال منهم، إليهم
نطلب القمح والسياسة والنجـ
أمر إمردهى العقيدة والنخـ
همج يطيبه هزج ومزج
قبلي يرعى مصالح قوم
وفقيه لا يقبل العلم إلا

ونساء يمشين مشجب عرض
عشش الجهل والدجالة منا
حمر في مراغة عند قبير
ولقى من مشاطة ووشاح
وحظوظ تتال من ودعات
هذه تبتغي الحليل وهذا
ولهذا يا لفيورين أمست
فلك الحق يا وجود إن استقم
وعلينا فهم الحقيقة والعصم

وشباب يقفوا أبا الخطاب
في خلايا الدماغ والأعصاب
وجمال ترعى ثنا الأعشاب
خزفي ومسكة من وطاب
أو خطوط معوجة في السراب
يرتجي أن يمد بالإنجاب
سنة المصطفى على الأعقاب
بلست ذكرى الجلاد بالترحاب
ر بهدي الهادي وآي الكتاب

كاريكاتور

ماذا؟

وانت أيضاً يا غديجة؟

(عبير) والمغامرون الأربعة

ومصوره

ابلاتيني وشكيرت

ودوغا

أمثولة الرقص ولقط الانطباع

أعجوبة؟



وسلم الأخضرى؟

والموافقات؟

والقلم المذبوح والدواء؟

ألم تعودى تقرئين الشعر؟

تقرضينه؟



وأشعلت غديجة سيجاره:

قد كان ذا زمان

ممارجة بدائيه

وطرقي بدائيه

كما أنا بدائيه

◆ ◆ ◆

واضطجع الزمان

يفحص بطنه وينفت الدخان

من منخره في المكان

ولم أعد غديجة واحدة

.. أنا هنا ما شئت من غديجه

تغين الرء

وتكتب الرقص

وتجري الامتحان

والدنيا بخير

ما دمن هن ههنا

ودام ههنا هنا

◆ ◆ ◆

وعليه ملونة

ورزمة من الدفاتر

وجرس جرس

وتستحيل ساحة الدرس

مشاجب:

حرباً ملاحف بما جد من الصباغه
"هو وهي" شنتاي
ومن خلالها سراويل
تخاف اليلسكا
ومعرض مصفر
للذهب المنقوش والصياغه
ضمن خواتم كتنقط الشين
في سلسلة
تسرح في أظافر الأماي
وحزمة آلية الحراك
من أساور الحجاز
كالقلب
أ ودوامة الزمان
وفتنة نائمة على صدر "ماني"
ما بين اللهين:
أحمر إسباني
وأخضر الذغي
وما يشاء الله أن يكون
من سلعة معروضة
ومن جمال يقرض الطبيعة
جمالها

ويكتب القصائد الحمراء

يسلب الميون

عفاها

لو لم يكن مصنفاً

معلباً جليب



فالمصر في آخوذة الجمال

عضوية

براءة

طفوله

لكمني أنا هنا

مقاول يمتهن الرواجه

بأحدث الطرق

في الهراجه

محمد كاثر هاشم

عطشان الهث

وأبلد أنت يا حمى ومنتحب
ومبمد أنت يا حرى ومنسحب
وقامتى القزم لا تكاد تتصب
فتلك حنجرتى حراء تلتهب
فتخبر الريح أن الرعد مصطب
إذا به يس أحرأشه جذب
طعم السحاب فرعد اليوم مستب
وأوقموا الجذب فى الفخ الذى نصبوا
واستقرغوا النور فى الكأس التى شربوا
وقامتى من عيون الريح تتسرب
مماطفأ أرتدى منها وأكتسب
و"سندباد" جديس ناله التعب
ففى محاويج عيس بيتفى النشب
وسيف آصف" عندى قاطع ذرب
يداك مفخرة تبأى بها الحقب
ممرد هو ولكن كله خشب
للمومسات وباعوا الكأس وانتخبوا
"ما للجمال وثيدا" سيرها رتسب؟
بلى وأنزع ما حازوا وما اغتصبوا
هزيمه فيعود الهزم واللجب

محاصر أنت يا صوتى ومضطرب
ومتخم أنت يا ذوقى ومتضع
وعدت منقلباً أسير منكثلاً
ماذا أحدث؟ لا أسطيع تكملة
استصرخ الريح أبفى الرعد منقلباً
وعذت بالبحر خلت البحر ملتجأ
هم أفرغوا الرعد من لون البروق ومن
هم سارقو البحر باعوا الماء فى عطش
هم باغثوا الصبح باعوا الفجر فى غسق
عطشان الهث حب الرمل أشرعتى
أطارد اليوم كى أجت من دمه
وأركب الرخ إنى اليوم "عاقصة"
أصارع الفول فى البيدا فأصرعها
وأخطم الفيل فى "القليس" عن يمن
باني "الخور نق" لا تجزع فقد تركت
تأملى الصرح يا "بلقيس" ثانية
هم زيفوا الصرح وابتاعوا به خرزاً
سأرجع الحق يا "زباء" فانتدى
إنى سأرجع ماء البحر مندققاً
وأرجع الرعد رعداً بمد ما سرقوا

النخيل الجريح

مدورة أذرع الشمعدان
وتيه تقاسمه القارظان
وذلك تسنم خيل الطعان
ونصل السنان
حنانيك يا عاشق الشمعدان
قلبييت رب



تدلى بناثق مجد تلید
وتجلد ذاتك سوطاً
ويجلدك الآخرون
فلا الخيل تذكر أرسنها
وهذا النخيل تذكر أرسنها
وهذا النخيل إخال الجريد
ضمامات جرح على صدره
ويضع سنابل تثبت عطشى
يؤرقها الرمل
تحلم ليلاً بسررب الجراد
وترقد في العش قبرة
ويعسوب نحل يطاولها

"إذا ما خليلي أسي مرة"
وسمر كرام على ضمير
وعصبة ثار
وقامات نخل
تروح وتغدو بخفي حنين
ومكحلة وبخور
ومقصورة للحريم
وعجل يخور
ومسبحة للأمير
◆ ◆ ◆

أمن مازن أنت
يا ابن "أنيف"؟
وإبلك ماذا؟
ويمسح بوم بمنقاره صفحة الكبرياء
ويمضي يحملق في جحره
عجيب تبدل بعض السمات؟
أبوم يمشعش في الكبرياء؟ وينسى "زبيعة" يوم "الكديد"
وتزهو "التضير" بيوم بعث
◆ ◆ ◆

عيون النوارس مشدوهة
عيون النوارس مشدودة
لطقس يمارسه البحر سراً
ويطفو على الموج بعض الفئاء
وبعض "شباك" يرنحها الموج غرباً
وزعنقة غيرت سريها
وتمشي تفوص إلى الركبتين
ورمل شديد للزوجة يفري الجنادب بالبيض
ومرسى قديم تسمر خوفاً
وقوقعة فوق جسم المحار
تحاول دفن ملامحها



ويدمي الرؤى مخلب للبقا
تتسر هذا البقا الرقيق
إلام التنازل عن سحنة الوجه؟
عن بصمة المرء؟ عن جلده؟
الا أيهذا الزمان الرديء
أما آن "ليل أن ينجلي"؟
سلام على الخيل والليل
أتخشى من المسرح أشواكه؟

أبج السرح شوك؟
غريب تبدل بعض الصفات



وتسأل خيلك سائسها
أباع "أحيحة" الذات الحواشي؟
وهل "داحس" عاد بين الخيول؟
وهل عادت المير تحمل تمرأ إلى "خيبر"؟
وأين "البراق" وساحته؟
وطيب شذا سدره المنتهى؟
وهل جاوز الظالمون المدى؟



وحيداً .. وحيداً
تقاتل وحشا
وصدرك عارٍ
ويج قبضتيك شظايا حجر
تشبت بالأرض مثل البذور
وكننت على أرضك السيدا
نهضت تقاتل عن أمة
- لها الله - تخشى العدا والردى
وكننت لها "مهجة حرة"
أبت أن يمر عليها العدا

متن النسق الحدائي

محمد ولد الطالب
الليل والأرصفة

وممتشقين عيون الصبايا
عبرنا حدود السكوت
إلى برزخ..
من هموم الليالي البعيدة
ومما تعري الرياح العظام
وما تركت في المرايا..
رموش القصيدة
نشرنا العباءة جسراً
سرقنا من النار جمرأ
نعد قري وشواء..
لكل الصقور
وأنهكت الأرض..
أحمالها!!
وعادت تدور.. تدور
فصول بلون الرماد
وعرافة الحي.. جالسة
تعد أصابعها..

ثمانى لىالِ حسوماً
ومرت شهور
ترى هل سترجع من غيبتها القابله؟
وهل أودغست..
ستعرف أسواقها
ملامح أرض الرجال؟
وعرافة الحي كم سافله؟
ستتقى بالشر.. ويل
أرى مدناً واجفة
مخايل فقر.. دروب ضياع
ألا قدموا صدقات..
بلون البياض
قرايين أو نافله
فلن ترجع القافله؟
ستفرق في صمتها أودغست
وتعرف أسواقها..
ملامح أرض الرجال
ولكن بعيداً..
هنالك تحت بحار الرمال
أيا أودغست الجميلة..
أين الطريق إليك؟

أما عاد للفتق الأحمر..
اليوم من موسم ١٩
أم تراه سيبقى حبيس القشور؟
وانهكت الأرض..
أحمالها!!
وعادت تدور.. تدور
ومرت دهور
ولم ترجع القافلة!!
◆ ◆ ◆

وذاث مساء
ألح على أودغست سزال
فمن هؤلاء المساكين..
باتوا حيالي
ومن قد محا من ملامحهم..
مشرقات السطور؟
أيا أودغست الجميلة..
نحن بنوك
وهذا البشام امحاء
وانهكت الأرض..
أحمالها!!

وعادت تدور.. تدور
ومرت دهور
لنحيا على الصدقات
ونأكل باقي النذور
وأنهكت الأرض
أحمالها!!
وعادت تدور .. تدور
ومرت دهور
ولم ندر أن المدائن..
حين تشيخ
تعطر أكتافها..
وتألف صمت القبور
◆ ◆ ◆

أيا أودغست الجميلة..
أين الطريق إليك؟
إلى من سنحدو الجمال غدا؟
إلى من؟
وأطفالنا.. القادمون مع الفجر
ماذا سنروي لهم؟
وهل يستطيعون قراءة..

ما قد كتبنا على طنب الليل..
وفوق جدار الرياح
هو البدء في المنتهى
يفازل أشياءنا
ويجمع مما تساقط..
دمع المدائن .. ريش قوادم كل جناح
نعم لم تضع أودغست
ولكننا نحن ضعنا
فأين الطريق.. إلينا؟
ومرت دهور
وأنهكت الأرض.. أحمالها!!
وعادت تدور.. تدور
ولم ترجع القافلة!!
سؤال حرام
لأن العشائر خلف مشايخها
تشحذ اليوم حد السيوف
وتجلس صامته.. في انتظار..
نتائج كل سباق
إذا وصلت عاديات المتأق
وأين الطريق إلينا؟
سؤال حرام

لأن الإمام..
تمادى على خلوته
ومن دونه..
الف باب .. وألف رواق
وأنهكت الأرض.. أحمالها!!
وعادت تدور .. تدور
ومرت دهور
ولم ترجع القافله!!
فيا أنت.. خذ ما تريد
من الليل.. أو من مواجد مهجتنا
وخذ ما تريد
من الوجع المختفي..
في خبايا رؤانا
مواسم عذرة.. كانت لقانا
وها نحن.. عدنا
فلا وجهنا أشرقت فيه شمس..
تجفف أجنحة الحلم.. قبل السفر
وأنهكت الأرض.. أحمالها!!
وعادت تدور .. تدور
ومرت دهور
تكلس فيها الشمور

وباع المرابون جبنتا في المزاد
مفاتيح بغداد.. قد سلمت
ولم تنتحر فوق أسوارها..
عربات المغول!]
لأن بكل المدائن.. مستعصم..
يصادر كل الخيول
وكل السيوف.. وكل العقول
أيا أودغست الجميلة
أين الطريق.. إليك؟!]
إلى من سنحدو الجمال؟!]
إذا سكن الليل.. فينا
وأضرم جمر السؤال
أيا أودغست الجميلة.. والوطن
ومنفى هو الوطن المشتى
نابتا في العراء
جواز سفر
ضريحاً كبيراً..
تتأثر فيه المساء
ومن كذب.. أودغست
وأحلامنا من هراء
أيا أودغست الجميلة

هل دفء ريش النعام
على ناهديك..
يضيف حروفاً على لغة الجسد؟
ولا موسم..
فيه تولد تلو الوعول.. الوعولُ
ولا موسم للطيور..
تهاجر فيه بعيداً
لتستعيد الحنين إلى دفء أوكارها
وتزول
إذا أنشد المجلسي:
"أحن إلى ترقى ووادي أضاءها"
حنينا إليها
إذا وقف التيرسي..
على جنبه الربيع يوماً
يحيي هنالك دوراً.. دثرن دثوراً
أيا أودغست الجميلة..
أين الطريق.. إليك؟
وأين المقر؟
وخلف الطريق..
حنين.. وذاكرة من ويرُ
هناك..

وراء الخيام.. وراء الوراء
تهب رياح الجنوب..
على أودغست .. رخاءً
تداعب من شعرها.. خصلة
وتتشر بين يديها بريد الصباح
أساور شوق وتوق.. وبوح
شظية أغنية من بقايا شتاء
هناك..

وراء الوراء
تفني الزنابق كل مساء
لمن عبروا خوفهم
لمن كتبوا صمتهم بالدماء
لمن تركونا هنا
تمر الرياح وترمي بنا
جميع المواسم..
تبحث عن أودغست
وليل الحبيبة طال!!
وها نحن نمشي على قدم الأخيله
تصبح الظلال الطويلة..
من خلفنا
إلى أين يا تائهين؟!

إلى أين يا تائهين؟
ونحن نحت خطانا إلى المقصـله
لأننا أفقنا..
على زمن يكره الأستـلة
وتكتسي أقطارها
وجنات طفل بات يجهش بالبكا
من حجر الإحساس.. في العابه؟
من فزع الأحلام..
في أهـدابه؟
أن فتشت عيناه عن أترابه
أن بات يحلم صاحياً..
لينام في وطن بحجم الخردله
وطن..
يجالد في زمان الهروئه
ما أعدل الطفل الجريح بأرضه..
ما أعدله!

المفازة

رؤى من سراب
ظلال لأخيلة الشك
تسرح فوق المفازه
على صهوات الرياح
مدارج تخضل من شجر الليل..
والعدم الفرد أزمنة
وتحدو القوافل تلو القوافل فيها
مواويل..

من شغف الشوق.. والتوق
تذرو مواجدنا .. للهزيع
إذا ما تنفس صبح المفازه
وقال الدليل لقافلة الملح..
هذي المدينة تدعى تفازة



رؤى من سراب
وها إنها أوجه الموت شوهااء
ترحف صوب الطريق
ليكبر في صمتنا.. نصف صمت المدى
في تجلي الهواجر..

حيث المدائن..
أصفر من وقع أسمائها
وحيث نحث الخطى..
ونرش الحليب
على سقط من متاع الليالي
ونلهث خلف مقيل الطوالع
أيام ردم النجوم
هناك..
سنصنع ملكنا لنا.. وحيازه
ونرجع أدراجنا فجأة
وتسكننا نزوات المفازه
فكل الجرائر مغفورة
وكل الخطايا .. مجازه



وعدنا إلى البدء
حين ترجل شجوا المساء
تلبس كل المسالك خلف خطانا
وأخرجت الأرض للأرض.. أثقها
ولأياً..
تراعت لنا القبسات

جزائر تطفو..
على ظلموت الوجوم
وللموت فيها مذاق الحياة
فكم موحش هو درب المفازة!!
والليل في عرفه.. ماتم
وللنمل..
في كل يوم جنازة

ببهاء ولد بديوه

نشيد الضفاف

أَلْأَيُّ أَحَبُّ اخْتِضَانَ الصدى الْمُتَوَلِّهِ..
مِنْ هَمُّنَا الْأَبْدِيِّ الشَّرُودِ..
صَدَى الْعَسَقِ الْأَوَّلِيِّ ..
صَدَى الْوَجَعِ الْمُتَمَاسِكِ فِي الْعَسَقِ الْأَوَّلِيِّ..
صَدَى نَبْضِهِ الْمُتَوَعَّلِ بَيْنَ الْعُرُوقِ وَبَيْنَ الْجُدُورِ..
صَدَى النَّسْخِ فِي حَقِّهِ الْمُسْتَسِرِّ الْبَعِيدِ..
حَقِيفِ الْبِدَايَاتِ أَجْرَاسِهَا الْمُسْتَهْدَةِ..
إِذ مَاجَ فِيهَا شِعَاعُ الْحَيْنِ..
صَدَى الْإِصْبَعِ الْمُتَشَبِّثِ بِالصُّخْرِ..
حَتَّى أَنْجَبِي فِي الصُّخْرِ لِمَسِّ الْبَنَانِ الْبَعِيدِ..
صَدَى غَامِضِ كَالْتِمَاعِ النُّجُومِ..
صَدَى الْكَلِمَاتِ الَّتِي التَّبَسَّتْ بِالسُّدِيمِ..
لِهَذَا الصدى الْمُتَجَسِّسِ مِنْ غَيْهِبِ الدَّمِ مِنْ سُرَّةِ الْأَرْضِ..
هَلْ جِئْتُ مِنْ بَابِهَا الْمُتَأَلَّقِ؟

من باب مصر؟

فَيَا بَابَهَا الْمُتَفَتِّحَ عَنْ لُؤْلُؤِ اللَّحْظَاتِ السُّحِيقَةِ!
وَالذُّكْرِيَّاتِ الْمُفْطَاطَةِ بِالْخَرْقِ الدَّامِيَّاتِ..
وَفَوْقَ الْمَرَاتِي لُفَافَاتُ هَذَا الضَّمَامِ الْعَتِيقَةِ..
تَحْقِيقُ فَوْقَ الْمَرَاتِي.

وَهَذَا الْأَدِيمُ الْمَجْرَجُ بِالْمَاءِ وَالْدَّمِ..
 إِنْ عَرُوقُ الصُّخُورِ صُخُورِ الْبِدَايَاتِ..
 تَرْسُو بِهَذَا الْأَدِيمِ الْمَجْرَجِ..
 تَرْسُو الصُّخُورُ..
 هُنَا تَتَصَاعَدُ فِي أَوْجِهََا الذُّكْرِيَّاتُ..
 شِدَادًا وَشَاهِقَةً مِثْلَمَا يَتَصَاعَدُ بُرْجٌ مِنَ الصُّخْرِ..
 دَعْنِي سَاعِبْرُ هَذَا الْمَدَاخِلِ..
 إِنِّي سَأَصْعُدُ تِلْكَ الصُّخُورَ..
 صُخُورًا مِنَ الْعَزْمِ وَالْدَّمِ وَالْعَرَقِ الْمُنْتَدِقِ..
 هَذَا السَّنَاءُ الْمَعْرُدُ..
 تِلْكَ الصُّخُورُ الَّتِي أَسْنَدْتَهَا إِلَى النُّجْمِ..
 مِنْ طِينَةِ الْخَلْرِ كَفُّ الطُّمُوحِ الْعَنِيدِ..
 فَيَا قِمَّةً تَتَلَبَّسُ فِيءَ غَمَائِمِهَا الْمُسْتَظَلَّةِ مِنْ وَارِفِ الْعَيْبِ!
 تِلْكَ الصُّخُورُ الَّتِي تَتَطَاوَلُ فِي سَرْمَدِي السُّمُوقِ..
 فَمَاذَا تُضِيءُ الْمَشَاعِلَ غَيْرَ الْأَيَادِي الَّتِي حَمَلْتِ صَخْرَهَا..
 وَانْحَنَّتِ تَحْتَ هَذَا الْمَعَاوِلِ سَاعَاتُهَا؟
 أَمْ تُضِيءُ الْمَشَاعِلَ غَيْرَ النَّجِيعِ الْمُطْلَقِ عَلَى السَّفْحِ؟
 إِنَّ سَفُوحَ الزَّمَانِ مُضْرَجَةٌ بِخَطَى الْغَابِرِينَ..
 بِهَذَا الدَّمِ الْمُتَصَاعِدِ..
 مِثْلَ سَلْسَلٍ لِأَمْعَةٍ تَتَدَلَّى مِنَ السَّقْفِ..
 فِي حُلْمِنَا السَّرْمَدِيِّ.

فَكَمْ بَعْدَ السُّقْفَا!
يَاسْقَفَ هَذِي الصُّخُورِ!
فَمَنْ ظَلَمَكَ الْبَدءُ..
تَخْتَلِمُ الذُّكْرِيَّاتُ مَعَ الطَّمِي فِي رَجَمِ الْبَدءِ..
مِنْ قَبْلِ أَنْ يُغْرِبَ اللَّوْنُ فِي اللَّوْنِ مُرْتَجِلاً فِي الْفُصُولِ..
وَمَنْ قَبْلَ أَنْ يَنْتَعِ الطَّيْنُ أَوْ يَنْتَعِ الْمُسْتَحِيلُ..
وَمَنْ قَبْلَ أَنْ يَنْتَعِ اللَّمَعَانُ الْمُهْضَمُ..
مُنْسَرِبًا فِي شَمُوفِ الرَّجَاجَةِ..
إِنْ رَبَّيْنَ الْكُؤُوسِ الْبَعِيدَةَ يَغْبِرُ هَذَا الْمَدَى الْمُسْتَطِيلُ..
مِنْ الْبَدءِ لِلسَّفْحِ..
هَذَا الرَّنِينَ الْمَضْرَجُ بِالدَّمِ..
مِنْ صَرَخَةِ الْفَرَحِ الْمُسْتَهْلِ..
وحتى هَتَافِ الطُّمُوحِ الْوَالِيدِ..
مِنْ الدَّمِ لِلدَّمِ يَغْبِرُ هَذَا الْحَيْنُ الطُّوِيلُ
ولكنني كنت أعبُرُ

ولكنني كنت أعبُرُ جُرْحَ الْمَسَافَاتِ فِي عُنْفُو الْمُسْتَبِدِّ..
وَأصْغِي لِهَذَا الْهَتَافِ الْمُلْتَخِ بِالطَّيْنِ وَالْوَحْلِ..
هَلْ تَسْمَعُ التُّبْضَاتِ الْعَمِيقَةَ فِي جُرْحِنَا..
فِي الْهَتَافِ الْمُرْقَرِقِ مِنْ فَجَوَاتِ الْقُرُونِ..
وَيَبِينُ خِيُوطَ الدَّمِ الْمَتَآثِرِ..
إِنَّا نَتَرْنَا مَعَ الدَّمِ فِي الرِّيحِ أَشْلَاءَنَا..

وانتثرنا..

أَمَارِلَتْ يَا أَيُّهَا الْحَلْمُ رِيَانَ مِنْ دَمِينَا؟

فِي اسْتِعْمَالِ الْمَسَافَاتِ تَحْتَ الْخُفُوقِ..

خُفُوقِ النَّدَاءِ الْمُتَوْبِي

مَا بَيْنَ ذَلِكَ الْهَافِ الْبَعِيدِ..

وَهَذَا الْهَافِ الْجَدِيدِ..

ولكنني كنت اجتاز

وَلَكِنِّي كُنْتُ اجْتَازُ نَهْرًا مِنَ الْوَجْدِ وَالْوَرْدِ..

وَالأَلْقِ الْمُتَبَلِّجِ مُرْتَعِشًا بِالنَّدَى..

ذِي الْحَبَابِ الْمُشْعَشِعِ مِنْ أَرْجَوَانِ الضِّيَاءِ الْوَلِيدِ..

كَأَنَّ الْهَيْجَاسَ مِنَ الضُّوْءِ يَنْشُرُ فِي عَثْمَةِ الرُّوحِ أَطْنَابَهُ..

حِينَ كَانَتْ شَوَارِعُكَ الطَّامِيَاتِ..

تُرْخِزُ عَنْ سَرِّهَا الْمَدْلِهِمْ..

غَلَاظِلٌ مِنْ شَمَقٍ وَجُمُوحٍ .

كَأَنَّ الْبَرِيقَ الْمَشْوِشَ يُشْمَلُ ذَاكِرَتِي..

فَتَمُوجُ بِأَطْيَافِهَا مِثْلَ يَمٍّ..

تَقَادِفًا فِيهِ الدُّجَى وَالنُّجُومُ..

حُطَامًا مِنَ الْمَوْجِ وَالضُّوْءِ..

إِنَّ بَرِيقَ النُّوَاظِرِ مَا زَالَ مِنْهُمَرًا بِالْغِنَاءِ الْمُرُوقِ..

مَا زَالَ مِنْهُمَرًا فِي الرِّيَاحِ خِلَالَ النُّوَاظِرِ..

يُبْنِعُ الْغِنَاءَ الزَّلَالَ الرَّفِيقِ..

وَمَا زَالَ مُنْهَبِرًا فِي التَّوَابِضِ..
فِي خَلَجَاتِ الدَّمِ الْمُتَحَفِّزِ..
فِي شَوْقِنَا الْمُسْتَفْرِزِ الْجُمُوحِ.

فِيمَا اسْتَمَعْتُ

فِيمَا اسْتَمَعْتُ..

فَإِنَّ حَقِيفَ السُّتُورِ يُعْنِي..

لِأَهْنَاءِ هَذَا الزَّمَانِ الْمُعْتَقِ..

هَذَا الْحَقِيفُ الْأَجْسُ..

كَتَهْرٍ تَمْلَمَلُ مُنْدَفِعًا مِنْ شُعَاعِ وَوَزْدِ..

تَمْلَمَلُ مُنْدَفِعًا فِي الشُّعَابِ الطُّوَامِسِ بَيْنَ خَوَالِجِنَا.

إِنْ بَحْرِي لِمُصْطَفِقِ الْجَنَابَاتِ بِهَذَا الْهَيَامِ الْمُطْرَبِ..

مِنْ لُجَّةِ الرُّوحِ جَاشَ الْهَيَامُ الْمُطْرَبُ..

إِذْ قَبَلْتُ قَدَمَايَ نَدَى الْأَرْضِ..

إِنَّ الدُّيْبَ الْمُكْهَرَبَ يَرْعَشُ أَقْطَارَ صَمْتِي.

أَمِنْ طَرَبِ تَنْثُرِ الْأَرْضِ رَفَصَتْهَا فِي حُمَيَا الدَّمِ الْمُتَوْهَجِ.

مِنْ طَرَبِ تَرْقُصِ اللَّحَفَاتِ..

كَشَلَالَةٍ مِنْ شَدَى وَفَرَّاشِ.

فَجِئْتُ وَحَوْلِي أَعَاصِيرُ شَوْقِي..

فَقَدَّمْتُ طُوفَانَ قَلْبِي..

دَمًا نَازِفًا..

وَاشْتَبَعْنَا..

وَصَدْرًا سَيْمَلًاهُ الْعَيْمُ مِنْ مَاءِ نَهْرِكِ..

يَامَاءَ نَهْرِكِ!

يَا لِرَوَاءِ الْمُبْتَلِ!

نَهْرِ الْجُدُورِ..

سَيْمَلْأَنِي مِنْ حَنَانٍ وَخَمْرِ..

سَيْمَلْأَنِي مِنْ جَفَاءٍ وَوَجْدِ..

سَيْمَلْأَنِي مِنْ غَمَامٍ وَحَبْرِ..

سَيْمَلْأَنِي مِنْ غِنَاءٍ وَزَهْرِ..

مِنْ الشَّجَنِ الْمُتَأَكِّلِ فِي الضُّفْتَيْنِ..

تَأْكَلُ هَذَا الزَّمَانَ..

تَأْكَلُ فِي الْمَاءِ زَهْرَ الضُّبْيَاءِ..

تَأْكَلُ فِي الْمَاءِ زَهْرَ السَّمَاءِ..

وَقَلْبِي تَأْكَلُ مُحْتَرِقًا..

مِنْ حَزِينَانَ حَتَّى حَزِينَانَ..

مَرَّ الزَّمَانُ بَطَلِينًا..

فِيهَا صَدَا الْأَمَلِ الْمُتَأَكِّلِ!

مَرَّتْ ذُبُولِ اللَّيَالِي عَلَى صَدَا الْأَمَلِ الْمُتَأَكِّلِ..

مَرَّتْ..

وَأَنْتِ تَرَاقِبُ مِنْ شُرَهْفَةِ اللَّحْظَاتِ..

وَمِنْ لِحْظَاتِ التَّوَافِقِ..

وَالْوَقْتُ يَنْسُجُ أَهْدَابَهُ لِلنَّبَاتِ..

وَيَثُرُ الْوَانَةُ فِي خُدُودِ الْبِنَاتِ..

وَأَنْتِ تَرَاهِبُ..

كَيْفَ اسْتَحَالَتْ وَرُودُ الْبِنَاتِ؟

وَرُودُ النَّوَاهِرِ وَالزَّهْرِ الْمُتَطَّلِعِ مِنْ وَجَنَاتِ الضِّيَاءِ؟

وَكَيْفَ سَتَذْهَبُ؟

أَيْ سَتَذْهَبُ أَهْوَاؤُكَ الْهَائِمَاتُ وَرَاءَ الضِّيَاءِ؟

وَكَيْفَ أَعَانِقُ ظِلَّ الرُّؤْيَى الْخَائِبَاتِ؟

وَكَيْفَ أَعَانِقُ هَذَا الْهَجِيرَ الْمُطَنَّبَ فِي أَفْقِ أَهْوَائِنَا الْعَائِمَاتِ؟

فَظَلَّلْ هَوَاكَ بِمُضْنِ الرَّجَاءِ الْمَمْرُوقِ!

إِلَيَّ أَلْفَقْ حَزَنِي..

أَلْفَقْهُ بَيْنَ أَسْمَالِ هَذَا النَّهَارِ الْمُخْرَقِ..

بَيْنَ الدُّجَى حُطُوبِ الْمُتَنَاهِلِ..

بَيْنَ شُعُوبِ الرُّصَيْضِ الْمَفْجَعِ..

بَيْنَ الْجَوَى الْمُتَبَجِّسِ مِنْ خَافِقِ الْأَرْضِ..

أَصْنَعِ إِلَى الْأَرْضِ!

أَصْنَعِ لِأَحْشَائِهَا الْوَاجِفَاتِ!

لِصَمْتِ الْأَرْقَى فِي اللَّيْلِ..

هَذَا السُّكُوتُ الْمُدْمَى..

كَمَسَدٍ تَدَافَعُ فِي لَيْلِهِ عَاصِفَاتُ الْهَوَاجِسِ.

لاشيء

لَا شَيْءَ يَمْسَحُ عَن لَيْلِكَ الْمُتَلَبِّرِ..
غَيْمِ الْأَسَى الْمُتَوَحِّشِ..
لَا كَفَّ تَطْرُقُ بَابَ الْغِيَابِ..
كَأَنَّ الْوُجُوهَ..
كَأَنَّ الْعُيُونَ..
مُصَفَّحَةً فِي الرَّجَاجِ الْمُصَفَّحِ.

كيف

كَيْفَ اسْتَحَارَتِ؟
وَأَيُّ تَحْوَرٍ مَسَّالِكُ تِلْكَ الدُّرُوبِ الْمُعْمَاةِ؟
أَمْ كَيْفَ ظَلَّتْ خَطَى اللَّحْظَاتِ؟
مَوْلَهةً فِي مِيَادِينِهَا الْحَائِرَاتِ!
فِيَا اللَّيْلَ الْهَارِ الْمَمْدُدِ مِنْ فَوْقِنَا !
ظَلَّةً مِنْ رِصَاصِ وَرَيْبِ وَتَارِ!

ولكنني

وَلَكِنِّي رَغَمَ تِلْكَ الدُّرُوبِ الْمُعْمَاةِ..
كُلَّ الدُّرُوبِ الَّتِي أَهْبَيْتِ فِي الْحَشَى نُصْلَهَا الْمُتَجَهِّمِ..
رَغَمَ مَدَاخِلِكِ الْكَابِيَاتِ..
وَرَغَمَ مَدَاخِلِكِ الْجَاهِلِيَّاتِ..
وَرَغَمَ اللَّيَالِي الْمَوْشَاةِ بِالضُّوْءِ وَالسُّهْرِ..
تَطْرُدُ عَن نَيْلِ أَجْفَانِنَا رَعِشَةَ النَّوْمِ وَالْحُلْمِ..

رَغَمَ الشَّوَارِعَ تَمْتَدُّ مِثْلَ الْجَدَاوِلِ..
 سَوْدَاءَ فِي الْبَعْدِ... تَمْتَدُّ فِي سَبِيلِهَا الْمُنْتَرِحِ..
 رَغَمَ الرَّحَامِ الْمُكْبَلِ مُصْطَفِقَ الْغَمَرَاتِ..
 تَمَوْجَ فِيهِ الضَّجِيجِ..
 تَمَوْجَ فِيهِ خِضَمُ الْوُجُوهِ..
 تَمَوْجَ فِيهِ خِضَمُ الْحَدِيدِ..
 تَمَوْجَ فِيهِ خِضَمُ الْهَوَاجِسِ..
 رَغَمَ التَّلَوُّثُ يَنْبُثُ فِينَا ثَقُوباً مِنْ الرَّيْبِ..
 مَاذَا يُرِيدُكَ خَلْفَ الثُّقُوبِ؟
 سِوَى أَعْيُنِ اللَّيْلِ مَاذَا يُرِيدُكَ؟
 رَغَمَ الضُّبَابِ الْمَوْشِحَ بِالْفَجْرِ..
 رَغَمَ الْعَيْونِ مِبْلَلَةً بِالْدمُوعِ
 مِبْلَلَةً بِالسَّنَجِ الْمَبْلَلِ
 رَغَمَ الْأَكْفَ الْتِي اشْعَلَتْ وَمَضَاتِ الْجِرَاحِ..
 وَرَغَمَ الْجِرَاحِ..
 فَإِنِّي لِمَجْدِرِكِ..
 لِلنَّارِ لِلحَجَرِ الْوَاجِمِ الْمُتَوَقِّدِ..
 لِلسُّنْبُلِ الْمُتَبَلِّلِ تَسْتَنُّ أَمْوَاجُهُ فِي بَرِيْقِ الضُّحَى..
 لِاثْتِلَاقِ الْمَنَاجِلِ..
 لِلغَزْلِ الْمُتَخَافِتِ تَحْتَ غُصُونِ الضُّفَافِ ضِفَافِ الْأَصَاوِلِ..
 لِلحَلْمِ النَّاضِحِ الْمُتَهَلِّلِ..

بلازجَلِ الدَّامِيَّاتِ الشُّمُوقِ..
لأَكْتَاظِكِ المَجْهَدَاتِ الَّتِي حَمَلْتِ..
ظِلُّ هَذَا العَتَاءِ عَنَاءِ القُرُونِ المَضْمُودِ..
للكَرَمِ فِي صَمْتِهِ الدَّاكِرِ المْتَهَدِلِ ذِي الرُّوْتِقِ المَزْدَهِي..
للدُّجَى فِي سَلَامِ الدَّوَالِي..
لِتِلْكَ اليَدَيْنِ المَلُوتَتَيْنِ مِنَ الزَّيْتِ وَالطَّيْنِ..
لِلعَرَقِ المْتَقَصِّدِ تَحْتَ دُخَانِ المَصَانِعِ..
لِلوَهْجِ وَهَجِ النَّهَارِ المَقْطَبِ
لِلبَدْرِ فِي نُورِهِ المْتَحَلِّبِ فِي النَّهْرِ فِي زُورِقِ العَشْقِ..
إِنِّي إِلَيْكَ..
وَلِلشَّمْسِ فِي صَحْوِكَ المْتَلَأْلِئِ..
أَرْفَعُ هَذَا التَّشِيدَ المَوْعِ..
زَهْرَةَ هَذَا الحَيْنِ المَعْنَى.

الكأس

أشهى إلي من الظلالِ تمدها شمسُ الخريفِ..
ديبُ كَفكُ وهي تلبسني حريرَ الوقتِ من لَمساتِها الوستى..
تُفَتِّحُ في أصدافِ الحنينِ.
كَأَنَّ عُشْباً هَذِهِدَتْهُ نَسَائِمُ الْأَصَالِ..
إِذْ تُسْتَنُّ كَفكُ فِي أديمي..
إِذْ تُبْتُ بِلَمْسِهَا الْمَسْتُونِ..
أَصْدَاءٌ مِنَ الْحَلْمِ الْمُغُورِ فِي الرُّؤْيِ الْأَوْلَى..
وَرَزِيحَانَ الْفُتُونِ..
فَيَا يَدَا تَثْرَتِ عَلَيَّ حَنَائِهَا!
تَثْرَتِ عَلَيَّ حَنَانَ هَذَا اللَّيْلِ!
هَلْ أَهْدِي إِلَيْكَ نُجُومَ هَذَا اللَّيْلِ؟
أَمْ أَهْدِي إِلَيْكَ نُجُومَ هَذَا الْقَلْبِ؟
أَمْ مَاذَا لَدَيْ؟
وما لَدَيْ سِوَى قَبُولِ سَمَاءِ رَاحَتِكَ الْوَدُودِ..
أَغُورُ فِي أُنْدَائِهَا وَأَرِيحُهَا..
فِي لَيْلِهَا وَنَهَارِهَا..
فِي ثَغْرِكَ الْعَسَلِيِّ مَمْدُودًا إِلَيَّ كَمَا تَفْتَحَتِ الرُّؤْيِ..
فِي لَوْنِكَ الْمَفْجُودِ مِنْ صَلَاصَالَةِ الْأَلْوَانِ..
أَسْمَرَ مِثْلَ لَوْنِ الظِّلِّ..
مُعْتَدِلًا كَأَيَّامِ الرَّبِيعِ..

لهذه اللحظات تشرُّبني على نعماتها السُّكرى..
لأجراس الأواني في يدَيْكَ..
كَم استطابَ على يدَيْكَ رِيئُهَا..
لبرِّيف ثوبِكِ إذْ يلامسُ هذه الجُدْرانَ..
مُنْتَشِياً كَنَبْضِ القِبْلَةِ الأُولَى..
لخَفْقِ حُطَاكِ فِي عُرْفِ المَسَاءِ تُجَدِّدِينَ زَمَانَهَا..
للسُّمْسِ للكَّاسَاتِ مُشْرِقَةً..
تَدْرُ بِوَجْنَتَيْكِ نِثَارَ لَوْلُوهَا..
وَأَنْ تَمْتَدَّ كَفِّي فِي خَزَائِنِ لَيْلِكَ المَعْرُوجِ مِنْ عَسَلِ الظَّلَالِ..
لصَوْتِكِ الرَّنَانِ يَدْعُونِي لِمَائِدَةِ المَسَاءِ..
لهذه اللحظاتِ مِنْ عُمْرِي..
أَقْدَمُ مَا تَقَطَّرَ مِنْ نَيْبِ العُمُرِ..
فِي الكَّاسِ المُقَدَّسَةِ العَتِيقَةِ.. كَأَسِينَا!

فهرس الموضوعات

١١.....	تقديم
٢٧.....	الباب الأول: في السياق
٢٩.....	تمهيد
٣١.....	الفصل الأول: السياق التاريخي والاجتماعي
٣٣.....	عتبة
٣٤.....	١- حقبة التأسيس والتأصيل
٣٤.....	إضاءة
٣٤.....	أ. مرحلة التأسيس وتخلق الأنساق
٣٦.....	٣-٢-٢-١. النسق الديني
٣٦.....	٣-٢-٢-٢. النسق الثقافي
٣٨.....	٣-٢-٢-٣. النسق الاجتماعي
٤٠.....	٣-٢-٢-٤. مرحلة التأصيل واكتمال الأنساق
٤٣.....	٣-٢-٢-١. النسق الديني
٤٥.....	٣-٢-٢-٢. النسق الثقافي
٤٦.....	٣-٢-٢-٣. النسق الاجتماعي
٥٢.....	٣-٣-٣-٣. حقبة الاستعمار وإرادة التحسين
٥٢.....	إضاءة
٥٢.....	٣-٤-٣-٤. الرحلات الاستكشافية وإرادة المعرفة
٥٤.....	٣-٥-٣-٥. الاحتلال وإنتاج القوة
٥٦.....	٣-٦-٣-٦. الأنساق بين الاختراق والتحسين
٥٦.....	٣-٦-٣-٢. النسق الديني
٥٩.....	٣-٦-٣-٤. النسق الثقافي
٦٢.....	٣-٦-٣-٥. النسق الاجتماعي
٦٥.....	٤-٦-٣-٤. حقبة الدولة الوطنية وإشكاليات التحديث
٦٥.....	إضاءة
٦٥.....	٤-٢-٣-٤. الدولة الوطنية: السيرة والمسيرة

٦٧.....	٤ - ٢ - ٣ -	مرحلة الحكم المدني
٦٩.....	٤ - ٢ - ٤ -	مرحلة الحكم العسكري
٧١.....	٤ - ٢ - ٥ -	مرحلة التعددية الديمقراطية
٧٢.....	٤ - ٣ -	الأنساق وتحديات التحديث
٧٣.....	٤ - ٣ - ٣ -	النسق الديني
٧٥.....	٤ - ٣ - ٤ -	النسق الثقافي
٨٧.....	٤ - ٣ - ٥ -	النسق الاجتماعي
٨٣.....		الفصل الثاني: السياق الثقافي والأدبي
٨٥.....		عتبة
٨٥.....	١ -	الثقافة الموريتانية وحراك المرجعيات
٨٥.....		إضاءة
٨٧.....	a.	الثقافة الموريتانية من التأسيس إلى التأصيل
٨٧.....	i.	عوامل النشأة والاكتمال
٨٧.....	أ -	التعرب
٩٠.....	ب -	تنامي سلطان الزوايا
٩٠.....	ج -	التقليد التربوي
٩٣.....	ii.	الخصائص والسمات
٩٣.....	أ -	البدوية
٩٤.....	ب -	التلقينية
٩٤.....	ج -	النظمية
٩٤.....	د -	التقليد
٩٥.....	هـ -	واحدية الزمن الثقافي
٩٦.....	iii.	الروافد والمرجعيات
١٠٠.....	ب -	الثقافة الموريتانية من الاختراق إلى التحديث
١٠١.....	i.	عوامل التبني الثقافي
١٠١.....	أ -	انحسار المحاضرة
١٠٢.....	ب -	انكسار البنية الوظيفية
١٠٣.....	ج -	انتشار الوعي

الخصائص والسمات ١٠٤

أ- التنوع المرجعي ١٠٤

ب- التجاذب القيمي ١٠٥

ج- الترحال الثقافي ١٠٦

٢- الشعر الموريتاني في القرن العشرين بين الإنتاج والتلقي ١٠٨

إضاءة ١٠٨

٢- ١- الشعر بين التمثل والتمثيل ١٠٩

٢- ١- ١- التمثل ومستويات التلقي ١٠٩

أ- التأثيم ١١٠

ب- التعظيم ١١٢

ج- التذميم ١١٦

٢- ١- ٢- التمثل والوعي الكتابي ١١٩

أ- المعائلة ١٢١

ب- المشابهة ١٢٥

ج- المخالفة ١٢٨

٢- ٢- القراءات التأسيسية واستراتيجياتها النقدية ١٣١

٢- ٢- ١- خطاب التحقيق ١٣٤

٢- ٢- ٢- خطاب التعليق ١٣٦

٢- ٢- ٣- خطاب التطبيق ١٤٠

خاتمة الباب الأول ١٤٥

هوامش الباب الأول ١٤٩

الباب الثاني: في الأنساق ١٧٧

تمهيد ١٧٩

الفصل الأول: النسق التقليدي ١٨١

عتبة ١٨٣

أ- التقليدية بين التوصيف والتسمية ١٨٤

ب- سلاطة الاسم وحدّ المتن ١٨٩

ت- البنية الإيقاعية: طلب النموذج ١٩٢

١٩٢.....	إضاءة
١٩٤.....	١-٣ - الإيقاع الخارجي وسلطة الشاهد الأمثل
١٩٤.....	١-٣ - ١-١ - الوزن
٢٠٢.....	١-٣ - ١-٢ - القافية
٢١٤.....	١-٣ - ٢-٢ - الإيقاع الداخلي
٢١٥.....	١-٣ - ٢-١ - التصريع
٢١٧.....	١-٣ - ٢-٢ - التصريع
٢٢١.....	١-٣ - ٢-٣ - التكرير
٢٢٧.....	الفصل الثاني: النسق التجديدي
٢٢٩.....	عتبة
٢٣٠.....	١-١ - المشهد بين التوصيف والتسمية
٢٣٧.....	١-٢ - تعيين النسق وحد المتن
٢٤٠.....	١-٣ - البنية الإيقاعية: الخروج من النموذج
٢٤٠.....	إضاءة
٢٤١.....	١-٣ - ١-١ - الإيقاع الخارجي بين المسايرة والمغايرة
٢٤١.....	١-٣ - ١-١ - الوزن
٢٤٧.....	١-٣ - ١-٢ - القافية
٢٤٨.....	أ- القافية الموحدة
٢٥١.....	ب- تعدد القوافي
٢٥٣.....	ج- التقفية السطرية
٢٥٧.....	١-٣ - ٢-٢ - الإيقاع الداخلي
٢٥٨.....	١-٣ - ٢-١ - التدوير
٢٦٠.....	١-٣ - ٢-٢ - التكرار
٢٦١.....	أ- التكرار اللفظي
٢٦٤.....	ب- تكرار اللازمة
٢٦٦.....	١-٣ - ٢-٢ - الحوار
٢٦٩.....	الفصل الثالث: النسق الحدائي
٢٧١.....	عتبة

٢٧١.....	١- النسق الحدائى بين التوصيف والتسمية.....
٢٧٩.....	٢- تعيين النسق وحد المتن.....
٢٨٥.....	٣- البنية الإيقاعية: الخروج على النموذج.....
٢٨٥.....	إضاءة.....
٢٨٥.....	٣- ١- الإيقاع الخارجى من البيت إلى السطر.....
٢٨٦.....	٣- ١- ١- الوزن.....
٢٩٢.....	٣- ١- ٢- القافية.....
٢٩٣.....	أ- القوافى المتوالية.....
٢٩٤.....	ب- القوافى المتعاقبة.....
٢٩٥.....	ج- القوافى المتقاطعة.....
٢٩٨.....	٣- ٢- الإيقاع الداخلى: من السمع إلى البصر.....
٢٩٩.....	٣- ٢- ١- التكرار.....
٣٠٠.....	أ- التكرار المقطعى.....
٣٠٢.....	ب- التكرار التوالدى.....
٣٠٤.....	ج- التكرار التراكمى.....
٣٠٧.....	٣- ٢- ٢- التشكيل البصرى.....
٣٠٨.....	أ- التقسيم المقطعى.....
٣٠٩.....	ب- الأيقونات الدالة.....
٣١١.....	خاتمة الباب الثانى.....
٣١٥.....	هوامش الباب الثانى.....
٣٢٩.....	خاتمة عامة - تلخيص وتركيب -.....
٣٣٥.....	المصادر والمراجع.....
٣٤٧.....	ملاحق:.....
٣٤٩.....	١ [تراجم الشعراء.....
٣٥١.....	٢ [نماذج المتن.....
٣٩٩.....	فهرس الموضوعات.....

المؤلف في سطور

د. محمد ولد عبدي: شاعر وناقد وخبير ثقافي من موريتانيا

المؤهلات العلمية

- شهادة الدكتوراه في مناهج النقد الحديث - جامعة محمد الخامس - الرباط ٢٠٠٨
- شهادة الدراسات المعمقة، ١٩٨٧ - ١٩٨٨ - جامعة محمد الخامس - الرباط.
- شهادة الإجازة في الآداب المصرية ١٩٨٥ - ١٩٨٦، جامعة نواكشوط.
- الثانوية العامة ١٩٨١ - ١٩٨٢ نواكشوط.

الخبرات المهنية

- يعمل مخططا ثقافيا بهيئة أبوظبي للثقافة والتراث - أبوظبي - منذ ٢٠٠٦ وإلى الآن.
- عمل باحثا ورئيسا لقسم الثقافة بالمجمع الثقافي في أبوظبي من ٢٠٠٥/٢/٦م - ٢٠٠٦/١٢/٢٥.
- عمل باحثاً باللجنة العليا للتراث والتاريخ بدولة الإمارات العربية المتحدة من تاريخ ١٩٩١/٧/١ ولغاية ١٩٩٩/٩/٢٥م
- عمل أستاذاً لمناهج النقد الحديث في المدرسة العليا للتعليم - نواكشوط - ١٩٨٨ - ١٩٩٠م.

التجارب العلمية والعملية

- عضو اللجنة العليا المشرفة على البرنامج الشعري الجماهيري "أمير الشعراء" الذي تنتجه وتشرف عليه هيئة أبوظبي للثقافة والتراث بأبوظبي.
- يشرف على إدارة الفعاليات الثقافية المصاحبة لمعرض أبوظبي الدولي للكتاب، من سنة ٢٠٠٤ وحتى الآن.
- عضو اللجنة المشرفة على "موسوعة الشعر العربي" الصادرة إلكترونياً عن المجمع الثقافي وهي أكبر موسوعة إلكترونية عربية.
- عضو اتحاد كتاب وأدباء العرب.

- عضو اتحاد كتّاب وأدباء موريتانيا.
- عضو اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات.
- حاصل على جائزة الشارقة للإبداع العربي عن كتابه " ما بعد المليون شاعر " في دورتها عام ١٩٩٩م.
- ترجمت بعض قصائده إلى اللغات: الفرنسية والانجليزية والبولندية والالمانية.
- شارك في العديد من المؤتمرات والندوات الفكرية في الوطن العربي وفي أوروبا.
- قدّم عن تجربته الإبداعية العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه في العديد من الجامعات العربية والأجنبية (جامعة نواكشوط، جامعة القاهرة، جامعة محمد الخامس، جامعة تونس الأولى، جامعة الجزائر العاصمة، جامعة السريون).
- تُرجم له في معجم البيابطين للشعراء العرب المعاصرين ج ٤ ص ٦١٨.
- له العديد من الدراسات والبحوث في الكثير من المجالات المحكمة.

المؤلفات:

- ١- الشعر:
 - كتاب الرّحيل وتليه الفصوص (شعر) ٢٠٠٨.. إصدار دار نينوى - دمشق.
 - الأرض السائبة (شعر) ١٩٩٥.
 - له ثلاث مجموعات شعرية غير منشورة.
- ٢- الدّراسات:
 - السياق والأنساق في الثقافة الموريتانية - الشعر نموذجاً - (نقد ثقافي) ٢٠٠٨.
 - تفكيكات : مقاربات نقدية في نصوص إماراتية " (نقد) ٢٠٠٥.
 - فتنة الأثر: " على خطى ابن بطوطة في الأناضول" (أدب الرحلة) ٢٠٠١.
 - ما بعد المليون شاعر: "مدخل لقراءة الشعر الموريتاني المعاصر" (نقد) ١٩٩٩.
 - جدلية الشرق والغرب في الشعر العربي المعاصر (نقد) ١٩٨٨ - مرقون - .
 - تحقيق كتاب: عمدة الأديب في معرفة القريض والنسيب: لابي عبد الله الكمليلي ١٩٨٦.
 - مرقون-
 - دراسة وتحقيق كتاب "موانح الأنس في رحلتي إلى القدس" لمصطفى أسعد اللقيمي (قيد الإنجاز).

