جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل :DL/14/10

مذكرة مكملة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي

العنـــوان

شعرية النص بين جدلية الإبداع والتلقي
شعر نزار قباني أنموذجا

إعـــــــــداد الطـــالـــبة

حيـــاة بوخلـــط

تاريخ المناقشة: 2016/05/26

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

- أ.د مصطفى البشير قط.	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا.
- أ.د علي بولنوار	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا.
- د أحمد عزوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سطيف	ممتحنا.
- د مسعود عبد الوهاب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا.
- د لخضر حشلافي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الجلفة	ممتحنا.
- د. عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2015 /2016

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

- إلى ولدي الغالي : "هيثم ختيم" ... أصدق حب ...

أطهر حب...

وأعمق حب....

- إلى والديّ الغاليين ..وقد علَّماني أنّه لابدّ يثمر الصّبر .

مقدمة

مقدمة

– ما الشّعرية ....؟

– ما النص.....؟

– ما التلقي.....؟

– كيف نقرأ ....؟ متى ولماذا نقرأ نصا ادبيا واحدا بطرق مختلفة ؟

– لماذا في لحظة ما ..وفي مكان ما يحضر في أذهاننا هذا المعنى دون الآخر؟

– كيف نقرأ لنزار؟

هي أسئلة كثيرة مغرية بالبحث والمغامرة ،والخوض فيها لم يأت اعتباطيا ،بل كان نتيجة شغف عميق ،وحب شخصي للقراءة والمطالعة ،فكثيرا ما كنت أتوقف عند قراءتي لنص أدبي ما –وعلى وجه الخصوص النّص الشعري –أتوقف كثيرا بين أزقة المعنى ،لأبحث بين مفرداته ،فيتملكني خاطر الدهشة ،ويجرفني سيل من الأسئلة ،يجبرني على إعادة القراءة مرات ومرات.

والحال هذه أعمق بكثير في نصوص "نزار قباني"الشّعرية ،إنها نصوص الدهشة والتفرد ،شاعر أسال حبر أقلام الملايين من دارسي الأدب ونقاده ،شاعر العصر وروحه ،ملأ شعره الدنيا ،وشغل عقول وقلوب محبيه ،فصار ظاهرة أدبية في فكر النّاقد وقلب العاشق.

وأمام صعوبة الإلمام بجدلية "نزار قباني"كظاهرة شعرية وكذا أبعادها وآفاقها ،كان موضوع بحثي إيذانا بميلاد أسئلة أخرى ،تفتح شهية البحث والمغامرة وممارسة فعل القراءة والتفسير والتأويل على جسد النّص المقروء.

وأيّا كان الحال فإن فكرة بحثي هذا كانت قد تمخضت عن قراءتي لبعض من الدراسات والأبحاث التّي تناولت موضوع الشّعرية ويأتي في طليعتها كتاب مفاهيم الشّعرية **لحسن ناظم** والشعرية لـ "**حبيب مسلم حسين**" ،وكذا كتاب "**القراءة وتوليد الدلالة**" لمؤلفه **حميد لحميداني** ،ويُعدّ هذا الكتاب عملا نقديا مميزا وأحسبه قد أثرى مكتبة البحث العربية ،وساعدني كثيرا في رسم خطة البحث ،إضافة إلى كتاب "**مفهوم الابداع**" لصاحبه "**محمد طه عصر**" الذّي تناول ماهية الابداع في الفكر النقدي العربي

مستشهدا بالقصيدة العربية القديمة ،كما أذكر كتاب "**جمرة النّص الشعري**"لـ "**عز الدين المناصرة** " وما أعطانيه هذا الكتاب من تقنيات فنية في توظيف دلالات الألفاظ والمعاني ومواقعها.

– تأتي الشّعرية في طليعة المصطلحات الجديدة التّي تبوأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر ،وأضحت الشّعرية من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدّها صعوبة ،بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه مجالا رحبا تدافعت فيه الدراسات والبحوث ،ذلك أنّ مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة.

– فما هي الشّعرية ؟ وما موضوعها ؟ هل هي مرادف للأدبية ؟ هل تشمل الشّعرية الشّعر أم النثر ؟ وهل هي اسم آخر للأدب ؟ أم هي علم يدرس الجمال في أشكاله وصوره؟

– هل الشّعرية علم ؟ وإذا كانت كذلك ،فما حدود تطبيقاتها وما علاقتها بالعلوم الأخرى ،كعلم العروض والبلاغة والأسلوب ؟

ما علاقة الشّعرية بمناهج النقد الحديثة ؟ وهل بإمكاننا أن ندرج الشّعرية كمنهج قائم بذاته ،وإذا لم تكن كذلك فأي منهج يتبنى الشّعرية في دراسته؟

تتخذ الشّعرية من الأدبية علما للأدب ،غايتها استنباط الخصائص النوعية والقوانين الداخلية للخطاب الأدبي ،ويبقى الحديث عن أدبية الأدب مبتورا ما لم يقرن بالإشارة إلى ادبية **جاكبسون** التّي تحيل على نظرية داخلية للأدب ،واختيار المؤلف ضمن مختلف الامكانات الأدبية وكذا جملة القوانين المعيارية التّي تنجزها مدرسة أدبية ما ،وهي مجموعة من القواعد التّي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية.

والحديث عن الممارسة الفنية عند "نزار قباني"ممارسة فنية أخرى في حد ذاتها ،إنه فضاء التجلّي والتّيه بين الدلالة واللفظ والمعنى العميق.

نزار قباني هذا الشّاعر الكبير ،العاشق الصادق الوطني العربي ،هذا الكبير الكُبَّارُ من الحب والحنان ،والوطنية التّي لا تنضب ،شاعر سحّار ،استطاع بألفاظه التّي ينتقيها من الأماكن القريبة ،أن يزّفها إلينا عروسا مرصّعة بالمرمر والرّخام ،استطاع أن يرحل بنا وفينا ،وأن يغدو ويجيء أنّا يحلو له ويشاء ،إنه شاعر العصر الذّي لطالما ملأت قصائده الدنيا وتجاوزت حدود الزمان..

هذا الإعجاب بشخص نزار لطالما راودني منذ سنين ..وبقيت جذوته مشتعلة في كل مواطن الإحساس في نفسي ،فآثرت أن أخمد بعضا منها وذلك بأن أشتغل على أشعار هذا الشّاعر في أطروحتي الموسومة بـ:**شعرية النّص بين جدلية الابداع والتلقي**.

وانطلاقا من هذا فقد قسمت البحث إلى خمسة فصول ومقدمة وتمهيد وخاتمة ،قدمت فيها النتائج التّي توصلت إليها عملية البحث.

الفصل الأول والمعنون بـ:النص منظور وبنيات وسياق ،فصل نظري تمهيدي ،أردت من خلاله أن أنظر إلى مفاهيم ضرورية أراها مفاتيح توصلنا إلى الحديث عن الشّعرية ،وذلك من خلال الوقوف عند مصطلحات ودلالات تتشابك فيما بينها ،كمصطلحي النص/الخطاب ،الكتابة/الأثر ،التناص والتداخل النصي ،مع محاولة شرح فاعلية التأويل والانزياح في فهم الخطاب الأدبي ،وكذا الوقوف عند مدلول المقصدية ودور القارئ في فك شفرات النّص ،وقبل هذا وذاك كيف يكتب النّص ؟وما هي مراحل ولادته ؟.

الفصل الثاني تطرقت فيه إلى تحديد ماهية الابداع ودوافع العملية الابداعية ،كما تمّ التفصيل في إشكالية السلطة وصراع الانتماء لهذا النّص الابداعي ،فهل هو ملك لصاحبه؟ أم ثمة سياقات ودلائل ترفض هذه الملكية وتُدخل هذا النّص في بؤرة الصراع والمحاكمة ؟،إلى أيّ جهة ينتمي هذا النّص ،هل هو ملك لصاحبه (المؤلف) وفي هذا إلغاء لإشكالية موت المؤلف التّي نادى بها رولان بات ،أم إنّه ملك للقارئ(على اعتبار إنّه مبدع ثان) ؟.

- كيف نقرأ النّص الشعري ؟وما هي آليات تلقي هذا النّص ؟هي الآخرى مباحث أردتها أن تكون ضمن هذا الفصل ،لتكون بذلك تمهيدا للفصل الموالي.

الفصل الثالث عنون بنظرية التلقي –الأصول والرهانات–، تمّ التطرق فيه إلى التباسات اصطلاحية بين التلقي والقراءة وتحديد ماهية الفعل ،هذا فضلا عن جذور النظرية وتاريخ نشأتها في الدراسات العربية والغربية ،معتمدة في ذلك على مراجع لها الأثر الكبير في هيكل البحث وأذكر من ذلك كتاب "نظرية التلقي رحلة الهجرة"لمؤلفه "**فؤاد عفاني** " وكذا كتاب "**حامد بن عقيل**" "**عصر القارئ**" تطبيقات نقدية

على التأويل ،إضافة إلى كتاب "**نظرية التلقي أصول وتطبيقات** " لمؤلفه "**بشرى البستاني** " وكتاب "**نحو جمالية التلقي**" لمؤلفه "**هانس روبرت ياوس**" ترجمة "**محمد مساعدي**" ،وكذا كتاب **"جماليات التلقي في تراثنا النقدي العربي الحديث" لمحمود عباس عبدد الواحد.**

ولقد كان الحديث عن جماليات القراءة في الفصل الثالث تأشيرة مرور إلى حضن الفصل النواة والمعنون بـ:الشعرية فضاء الابداع والتميز ،تناولت فيه الشّعرية بين المصطلح والمفهوم ،وبعدها إلى النشأة والتطور ،وفي مبحث آخر من هذا الفصل الرابع كان ميلاد شعرية نزار من خلال التعرف عليه في سيرته الذاتية ،وعلاقته الحميمة مع الشّعر ،وكيف استطاع هذا الشّاعر أن يبلغ هذا المدى من الجمال؟

ولقد كان الحديث عن العلاقة الشّعرية معبرا نحو الفصل الخامس ،إذ خضعت فيه قصائد نزار لمخبر التحليل الشعري تحت عنوان :"شعرية "نزار قباني"...إلى أين يصل مداها ؟" حيث تناول المبحث المعجم الشعري عند نزار وما هي المفردات التّي يتكىء عليها في ابداعاته الشّعرية؟ ،وكيف هو حال البنية الايقاعية عند نزار؟ ،وفي مبحث آخر تناولت فضاءات الشّعرية عند هذا الشّاعر الهرَم ،وما هي مستويات الجمال الشعري والحضور الابداعي في وجدان المتلقي ،وقد تطرقت في ذلك إلى شعرية اللغة والأسلوب والصورة والموسيقى ،لنبين هل فعلا استطاع أن يرقى إلى أفق انتظار هذا الأخير ويتيه به في عوالم الشّعر الأخاذة.

المرحلة الأخيرة من هذا البحث تمثلت في خاتمة دونت فيها أهم ما تمّ التوصل إليه ،على اعتبار أن اكتماله لم يتسن انجازه بعد ،فاتحا بذلك المجال لمزيد من التساؤلات التي هي مشاريع بحث قادمة.

أما عن المنهج المتبع فلقد اعتمد البحث على المنهج السيميائي في تحديد بعض المفاهيم كماهية النّص وبنيته وسياقه ،وكذا ماهية الابداع ،القراءة ،المؤلف ،واعتمد البحث في فصول أخرى على المنهج التحليلي الذّي بدا واضحا في تحليل نصوص نزار الشّعرية وقد توزع هذا المنهج على مباحث كثيرة من هذا البحث.

في حين أخذ المنهج التاريخي حضوره في مفاصل البحث الذي اعتمد على التأريخ والنشأة والمرحلية ،وقد بدا واضحا أثناء المرور بنشأة نظرية التلقي ،ومفهوم التّناص وكذا عند تغير مفهوم القراءة ،وارتباط النّص بالمبدع على حساب المؤلف دون تغييب دور هذا الأخير.

وما من شك في أن تواجه البحث صعوبات وعراقيل تحول دون إتمام البحث ،لأشير هاهنا أن أكثر الصعوبات إنّما كانت في فعل القراءة في حد ذاته ،فالوقوف أمام قصائد "نزار قباني"يستدعي نزارا آخر وما لنزار اثنان ،فكثيرا ما أدهشتني أزقة المعنى وأروقة الكلام ...فقذائف نزار الشّعرية بما تحمله من براكين وحمم وأحزان وأحلام وانكسارات وجدانية إنّما صَعُبَ عليَّ الصمود أمامها في كثير من القراءات ،كيف لا وهو الشّاعر الملغم الذي لا يُبلغ له طولا.

وإن كان ثمة من كلمة أخيرة أختم بها مقدمة هذا البحث ،فهي الاقرار بفضل استاذي الدكتور **علي بولنوار** الذّي تعهدني بالعناية والإرشاد منذ سنوات طويلة ،ولشد ما كان صبورا عليَّ ومعي...فكان بصدق المعلم الملهم ،والصديق الوفي ،والأب الرحيم ،فجزاه الله عني كل خير ورفع مقامه إلى عليين ،كما لا يفوتني أن أعترف بفضل الدكتور **عمار بلقريشي** مبدعا وباحثا وإنسان ،وقد وقف إلى جانبي في إعداد هذا البحث ،وكذا الأستاذ الفاضل **عزوز ختيم** ،الذي أمدني بمراجع قيمة أسهمت في إعداد هذه الأطروحة فالله أسأل أن يرفع من مقامهما ويجزيهما عني خير الجزاء.

تمهيد

اهتمت الحضارات الإنسانية على مر العصور بفن الشّعر وما يثيره في نفس المتلقي من حسّ وتناغم وخيال ،هذا المحرك الباعث الذي يوقظ في النفس أحاسيسها ،ويستجلي خباياها ،لجأ إليه الإنسان ليعبر عن مكنونات نفسه ،ونظرته إلى الكون والحياة.

ولقد اهتمت الآداب العالمية ،بالظاهرة الشّعرية ،أكثر من اهتمامها بظواهر الكون والحياة ،الأمر الذي يدل على مدى تعلّق الإنسان بالشعر ،والذي يجد فيه إشباعا لأفكاره وحاجاته الوجدانية والمعرفية.

هذا المقام الذي تبوأه الشّعر قديما –سيما في الأدب اليوناني وكذا العربي –دفع بالإنسان إلى التفكير بماهية الشّعر ووظيفته وعلاقة الإنسان به ،فظهرت في هذا المجال ومنذ بدء الاهتمام ،دراسات لا حد لها أرادت الكشف عن خبايا هذه الظاهرة وأسسها وآليات تكوينها وآفاقها.

غير أن أغلب هذه الدراسات تتكئ أساسا على أقوال الفلاسفة والنقاد وعلماء الجمال وعلماء النفس ،وتهمل إلى درجة كبيرة أقوال الشعراء أنفسهم عن أنفسهم ،وعن طبيعة عملهم وحرفتهم بحجة أن الشعراء رجال إبداع وإنشاء ،لا رجال تأمل ونظر ،غير أن هذه الحجة تُقبل لو أن التّجربة الشّعرية تتم كلها خارج ذات الشّاعر ،أي بعيدا عن معاناته ومكابدته لعملية الحمل والوضع.[1]

عناصر التّجربة الشّعرية تبدو ممزوجة فيما بينها ،وهي ترتسم في علائقية عميقة بين المبدع والمتلقي والنص الشعري ،عن طريق سياق لغوي تتم فيه ولادة النّص ،ودراسة التّجربة الشّعرية دراسة متشعبة وعميقة ،إذ عليها أن تأخذ على عاتقها عناصر العمل الأدبي تامة غير منقوصة (النص ،المبدع ،المتلقي) ذلك أن إقامة علم للشعر لا يكون واضحا ومؤكدا ما لم يعتمد على مبادئ خلقه وإبداعه ،هذه المبادئ التي تسهم في أدبية النّص الشعري بوصفه خطابا ،وهو ما يصطلح عليه بالشعرية.

اهتم الدرس النقدي كثيرا بموضوع الشّعرية ،وخصص له عددا من الدراسات في محاولة جادة لإقامة علم للأدب ،وذلك منذ عهد **أرسطو** مرورا **بالقرطاجني وقدامة بن جعفر والجرجاني** ،وما أخذه

---

(1) – ينظر :عبد الله العشي :أسئلة الشّعرية –بحث في آلية الابداع جمالياتة –،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،ط 1 ،2009،ص10

جاكبسون من **نظرية المعاني والبلاغة** للقرطاجني ،والتأسيس عليهما في اللسانيات الحديثة ،إضافة إلى ما جاءت به **الأسلوبية** ،ومن ثمة **الجمالية** ،إلى شعرية **الانزياح** عند **جون كوهين** ،مرورا بنظرية **الفجوة ومسافة التوتر** عند **كمال أبو ديب.**

وقد كان لكتاب مفاهيم الشّعرية **لحسن ناظم** وما تميز به من دقة في الطرح ،ومنطقية في تموضع الأفكار والمصطلحات الدور الأكبر في الإلمام بموضوع الشّعرية ،بدء من الاصطلاح إلى الموضوع فالعلاقات ،ولعل الاختلاف الأول الذي وقف عنده **حسن ناظم** إنّما يكمن في تعريب المصطلح ،ذلك ان الكلمة الأجنبية تمّ نقلها إلى العربية في ترجمة مباشرة وصريحة ،دون ان تدخل إلى غرفة عمليات "**علم المصطلح** *Terminolgy* " مما أدى إلى تعدد في المصطلحات قد لا يحمل بعضها روح المصطلح أحيانا ،وقد أشار **حسن ناظم** إلى هذه المصطلحات ونسبها إلى نقادها ،حيث أشار إلى مصطلح **الشاعرية** وقد ذهب إليه الناقد **سعيد علوش وعبد الله الغذامي** ،وكذا مصطلح **علم الأدب ،والأدبية والإنشائية** وقد نسبه إلى الناقد **جابر عصفور ومجيد الماشطة وكمال أبو ديب** ،هذا إضافة إلى **الفن الإبداعي ،فن النظم ،فن الشّعر ،بوطيقا ،بوتيك** ...إلخ ومصطلحات أخرى لا حصر لها ،إلا أن معظم النقّاد يستخدمون –حسب **حسن ناظم** –مصطلح الشّعرية وهو الأقرب إلى روح المصطلح وقد استند في ذلك إلى أراء النقّاد **محمد الولي حسين** ،و**محمد العمري** ،و**شكري المبخوت** ،و**رجاء بن سلامة.**

تسعى الشّعرية في عملها إلى استنباط القوانين التي توجه **الخطاب/النص** وجهته الأدبية ،إنها تشخِّص قوانين الأدبية في الخطاب الأدبي على اختلاف اللغات ،قوانين تعالج النّص ومسافاته ومتعلقاته ،وتبحث في علاقة فعل القراءة والتلقي بالشعرية "*Théorie of réception* ".

والحديث عن **نظرية التلقي** هو حديث عن مفاهيم وأسس تشكل عناصر العمل الأدبي مجتمعة وهي المبدع والمتلقي والنص ،والمحور الرئيس الذي تدور حوله هذه النظرية ،هو تلك العلاقة الجدلية التي

تُزاوج بين النّص والقارئ ليتفاعلا معا ،وهو ما تدعو إليه الدراسات **الفينومينولوجية** ،تحت إمرة "**الفلسفة الظاهراتية** *Phénoménologie*".

إنّ كل قراءة للخطاب الأدبي بوصفه نصّا هي إعادة تأويل له تحت لواء معطيات تاريخية وآنية ذلك ان النّص يخضع أثناء ولادته إلى تفاعل بين مكوّنات وخصائص داخلية وخارجية ،هي تحولات السياق المنتج في ضوئه العمل الأدبي ،ولهذا ظهرت مناهج كثيرة سايرت هذه المعطيات وأرادت مقاربة النّص ،والكشف عن مواطن الجمال والشعرية فيه ،على اعتبار أن جدلية الإبداع جدلية شائكة المعالم معقدة المفاهيم.

كان لظهور المناهج السياقية التي نظرّت للنص الأدبي في ضوء معطياته التاريخية ومرورا بالمناهج النصية التي قاربت النّص داخليا لاستكشاف مكنوناته الجمالية وإقصاء لدور المبدع وسياق النّص ،الأثر في ظهور الاهتمام بالقارئ كملازم فاعل في العملية الإبداعية ،ونادى النقّاد بضرورة القضاء على حيادية النّص التي دعت إليها البنيوية ،حين حاولت القضاء على المعنى وتقصي جمالياته ،فكان وانطلاقا من هذا حضور **القارئ أو المتلقي** لازما على اعتبار أن فعل القراءة يعيد إنتاج **النص/الخطاب**.

وإذا كان الأمر كذلك فإن النّص الأدبي يتوجد في مساحتين اثنتين ،فالأولى مساحة فنية تتعلق بقدرات المبدع (المؤلف) وما يفرغه من شحنات نصية على بياض الورق ،وأما الثانية فهي مساحة تتعلق بتحقق جمالي ينجزه القارئ ،وتتغير ملامحه عند كل قراءة ليقع النّص بعدها في مفترق الطرق بين سياقاته المتغايرة وإدراكات ومواقف القارئ.

مرتكزات التلقي تقوم في أساسها على جملة من المفاهيم التالية :

- ثنائية القارئ والنص.
- العمل الأدبي بين قطبيه الفني والجمالي.
- التحقق والتأويل.
- أفق الانتظار.
- القارئ الافتراضي والمثالي.

- ملأ الفراغات والبياضات.
- النص المفتوح.
- المسافة الجمالية.

هذه المفاهيم التي أسست لنظرية التلقي ،قامت في الأساس الأول على مرجعيات متعددة ،كانت بدايتها مع **الشكلانيين الروس** ،وحلقة براغ مرورا بظواهرية **رومان أنغاردن** ،وتأويلية **غادامير** ،وانتهاء **بسوسيولوجيا النّص** التي اهتمت بقضايا الادبية و البحث عن قيم الجمال في الأثر الادبي.

إنّ الحديث عن شعرية النص/الخطاب هو حديث عن أسرار الإبداع و مواطن الجمال وقوانينه وأسسه الفنية التي قام عليها ،وقد ظهرت هذه القيم الجمالية في نصوص "**نزار قباني**"حتى غدا واحدا من أبرز الشعراء العرب في النصف الثاني من القرن العشرين ،فشغل الرأي العام واختلفت حوله آراء النقّاد فكان أدبه وفكره مركز اهتماماتهم ،كما كانت شخصيته محور جدل ونقاش في الوقت نفسه.

إن المتعقب لشخصية "**نزار قباني**"يضع يده بسهولة على ملامح شخصيته عبر محطات حياته المختلفة سواء تلك التي ولدت معه غريزيا ،أو التي اكتسبها في حياته أو حتى التي ألصقها به الأدباء والنقاد ،ولاحقوه وتصيدوه في حلّه وترحاله ،بعد كل إصدار لديوان أو نشر لمقال[1] ،لقد شكلت هذه المحطات نقاط عبور إلى شعره واتخذت مرتكزات أساسية لأحكام نقدية في الوقت الذي أعلن فيه أن مفاتيح شعره تكمن في الثورة والطفولة والجنون.[2]

يعد "**نزار قباني**"مدرسة شعرية تفردت في موضوعاتها وخصائصها الفنية التي قلما تتواجد جميعها في غيره ممن عاصره ،فقد بدأ نزار كغيره من الشعراء شطريا منذ ديوانه الأول "**قالت لي السمراء**" سنة 1944 ،إلى أن التحق بركب شعراء التفعيلة ،ثم إلى برية قصيدة النثر في ديوانه **100 رسالة حب** سنة 1970 ،أين أعلن خروجه عن عبادة الشّكل بكل ضروبه وتجاوز الإيمان بنهايات مطلقة للشعر وراح يبحث عن أشكال أخرى ،تتمحور حول شعرية الأشياء وجمالياتها ،حتى غدا نزار ظاهرة شعرية حقيقية

---

[1] – ينظر :علي أحمد محمد العرود :جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث ،دار الكتاب الثقافي ،الأردن ،أربد،ص19.

[2] – نزار قباني :قصتي مع الشّعر ،منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط9 ،2000،ص262.

ومتميزة ،فتحت المجال واسعا للنقاد والدارسين لتفتيت هذه الظاهرة ،والبحث في جدل الإبداع لديه في قوالبه الثلاثة: الشطري والتفعيلي وقصيدة النثر.

يعد "**نزار قباني**"من أبرز رموز الشّعر العربي الحديث ،ورائدا من رواد الحداثة الشّعرية العربية ،دخل عالم الشّعر وأبدع فيه ،ووضع له لبنات أساسية اعتمدها القادمون بعده ومن عاصروه في عمارة القصيدة العربية الحديثة بأسلوبه السهل الممتنع الذي استطاع من خلاله أن يسيطر على عقول وقلوب الملايين من القرّاء في العالم العربي ،وتسجيل قدرته العجيبة في اختيار الألفاظ والمفردات في سياق يتلاءم مع روح العصر.[1]

"**نزار قباني**" شاعر مثير وسيظل مثيرا إلى ما شاء الله[2] ،إنه شاعر مقتدر بلا شك ،استطاع من خلال قيم جمالية في شعره أن يتفنن في رسم صور شعرية ارتكز فيها على لغة متفردة وأسلوب رشيق وخيال جامح وصراحة مطلقة ،ألهبت وجدان القرّاء عبر العصور.

شاعر فاض انتاجه بالشعرية والمعاني،في عبارات مشرقة وكلمات رقيقة ولغة متماسكة ومعجم زاخر وخيال عجيب ،ذلك هو "**نزار قباني**"ملأ الدنيا وشغل الناس تماما كما ملأها وشغلهم أبو الطيب من قبل ،عرفته العامة والخاصة وحاز شهرة ونال صيتا قل أن يصيبهما شاعر مثله.[3]

امتطى "**نزار قباني**"جواد الشّعر خمسين عاما ،ساح به وصال وجال وحارب وقاتل ،فلا الخيل كلَّت ولا الخيال ،كتب الحر والعمودي وتحرك في كافة الأشكال ،وسبح بحرية في بحور الخليل فاكتسب ناصية اللغة ومفاتيح الشّعرية وأدواتها من بين وسحر وبلاغة وصورة فاقت حدود الخيال في الكثير من دواوينه الشّعرية ،تجول في مدائن الشّعر وحدائقه وغرس فيها روائع الزهر وأطايب الثمر ،وبنى للطيور والبلابل والسنونوات أعشاشا من الحب والجمال.[4]

---

(1) –علي أحمد محمد العرود: جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث ،دار الكتاب الثقافي ،الأردن ،أربد ،ص5.

(2) –خالد الحمادا والكبريت ودويلاتك يانزار من ورق ،ص3.

(3) – ينظر :مجدي سيد عبد العزيز :نزار قباني شعره بين مواطن الإبداع وأسرار الجمال ،ص11.

(4) – ينظر :مجدي سيد عبد العزيز :المرجع السابق ،ص13.

سقط "نزار قباني"في هاوية العشق وتاه في فلوات الهوى ،والولع الموغل بالنساء والعبث والمجون الشعري ،لكنه لم يتنازل أبدا عن انتمائه العربي ،وإحساسه العميق بالعروبة ومآسيها وخيباتها وانكساراتها كتب في الحب والسياسة والوطنية والعروبة والانتماء ،انفجر وصرخ واندهش وتأمل ،وأخيرا تناثر شاعرا فاض بالشعرية والجمال في كل حرف كتبه.

شعرية نزار العميقة تعرضت كثيرا للنقد والتحليل ،حتى غدت نصوصه ظاهرة نقدية جدلية تراوحت أحكام النقّاد فيها بين الموضوعية حينا والعدائية أحيانا ،وصفه البعض بالشاعر المقتدر ووصفه آخرون بالشاعر القذر ،حين ضرب عرض الحائط الأصول والتقاليد وغرق بشعره في وحل الجنس وفحش الغزل.

يقوم الشّعر في حقيقته على مبادئ جمالية وفنية وبلاغية هي أصول الشّعرية وفنياتها ،يعتمد اللغة والمجاز والصورة ،أكثر مما يعتمد على موضوعة هذا الشّعر ،وبالنظر إلى ما تعرض له "نزار قباني"من نقد لاذع وآخر بناء ، فإن ذلك قد قام عند النقّاد على مبدأي المدح والذم ،وهي أحكام بعيدة –حسب رأيي –عن أسس النقد ومعاييره ،فلا المدح يرفع من قدر الشّاعر قدر ما ترفعه اللغة والمجاز والصورة ،ولا الذّم يحطُّ من قدره وشعريته قدر ما تحطه اللغة العرجاء والأفكار الباهتة والصور الميتة والخيال المحدود.

إن ما كتب عن "نزار قباني"كثير جدا ،وكثيرون هم الذين اختصموا حول شعريته وقدراته اللغوية في نصوص شعرية عمرها خمسون عاما ،الأمر الذي دفعني في هذه الأطروحة إلى الكشف عن هذه الشّعرية وأسرارها في ثنايا النصوص النزارية ،فإلى أيّ مدى وصلت حدود الشّعرية عند "نزار قباني"،ما هي مواطنها؟ ،وما هو دور القارئ في تلقيه لهذه الشّعرية ؟ وهل استطاع هذا الأخير (القارئ/التلقي) في رحلته التأويلية الشاقة أن يلج إلى عوالم نزار السحيقة ،ويكشف عن خبايا انزياحات شعرية لعب أوراقها بإتقان ؟.

الفصل الأول

النّص :منظور...بِنيات وسيّاق

المبحث الأول:فضاء النّص ...جدل البنية والسيّاق.

1- النص بين الهوية والبنية والسياق.

2- التداخل النصي.

3- الخطاب الأدبي وفاعلية التأويل والانزياح

المبحث الثاني :الخطاب الأدبي بين الإنتاج الفعلي والمقصدية

1- النتاج الفعلي للنص.

2- المقصدية ودور القارئ في فك شفرات النص.

المبحث الأول :فضاء النّص ،جدل البنية والسيّاق.

1- النص بين الهوية والبنية والسياق.

كثيرة هي الدراسات الأدبية التّي تناولت مصطلح النّص بالبحث والتحليل ،ولكنها لم تستطع الوقوف عند مفهوم واحد أمام زحف كم هائل من المصطلحات والمفاهيم ،وذلك بسبب تعدد المناهج والرؤى" وكل هذه المقاربات والتوجهات هي في الحقيقة ،لا تقدم مفهوما واضحا للنص ،وإنما تحاول رسم حدود في نظرتها إليه ،معتمدة في ذلك على مناهج معينة". [(1)]

لقي النّص اهتمامًا كبيرًا في النقد الأدبي الحديث ،ولم يعد مقتصرا على دلالته المعجمية فحسب ،بل راح يكسب دلالات جديدة" تتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة كمصطلحي الخطاب والعمل الأدبي ***discours*** ،فمن الناحية المعجمية نجد مصطلح النّص ***Texte*** يشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل ***Tex terre*** ،وهو بمعنى الحياكة والنسيج.

أما في لغتنا العربية ،فقد جاء في لسان العرب:

النص: رفع الشيء.

نص الحديث ينصه نصا ،رفعه"

وبالمقارنة بين المعاجم العربية والأجنبية وكذا القديمة والحديثة نجد ذلك التداخل الكبير في تحديد مفهوم النّص ،إذ نجده أحيانا يتلقى مع مفهوم الخطاب ،والخطاب مصطلح يدل على كل ملفوظ هو أعلى من الجملة ،يخضع لقواعد تسلسل متتاليات الجمل ،وبالتّالي فهو لا يشمل إلّا النّصوص التّي تتركب من أكثر من جملة ،أي إنّه بذلك المظهر التّلفظي بما تحققه من سمع ورؤية في حين أن النّص هو المظهر الدلالي الذّي ساهم المتلقي في إنتاجه.

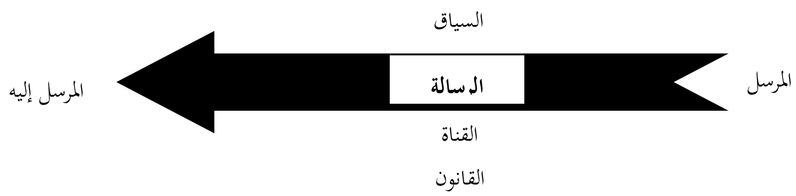
وإذا كانت هذه الآراء تولي اهتماما خاصا للطبيعة اللّغوية للنص ، فإن هناك اتجاهات أخرى توسع من هذا المفهوم ليشمل عناصر غير لغوية ،يرتبط فيها النّص بمفهوم الثقافة ،وكذا بخبرة القارئ في فك شفرات هذا النّص ،هذه الاتجاهات ترى أن "النص نتاج مشترك بين المبدع والقارئ إذ يكتسب

[(1)] – لطيفة الهباشي: إستثمار النّصوص الأصيلة في تنمية القراءة الناقدة – عالم الكتب الحديث أربد – الأردن ،ط1 ،2008 ،ص 37.

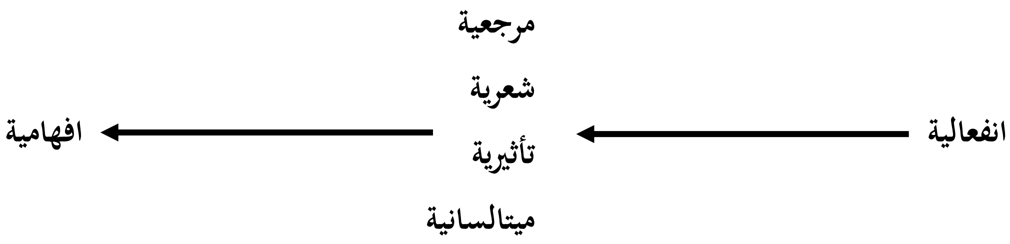
قيمته من المعطيات التفسيرية التّي تختلف باختلاف القرّاء ،الذين ينطلقون مما لديهم من معرفة بالأوضاع الثقافية والدلالية والنحوية للنص". [1]

وهذا ما نجده عند **رومان جاكبسون** *Rohan jackobsob* حيث يرتبط مفهوم النّص عنده بمفهوم الوظيفة المهيمنة التّي تمارس سيادتها على باقي الوظائف الأخرى ،وقد انتهى **جاكبسون** ،وانطلاقا من اهتمامه بدراسة وظائف اللّغة إلى مخطط لتحليل الخطاب اللغوي ،يتضمن ستة عناصر ضرورية لعملية التواصل وهي:

المرسل ،المرسل إليه ،الرسالة ،السياق ،القناة ،القانون.



والوظيفة الأساسية لأية رسالة كيفما كان نوعها هي التوصيل والإخبار ،غير أن هذا التوصيل يتخذ أشكالا متعددة بحسب التركيز على عنصر دون غيره من العناصر السابقة ،ومن بين هذه الوظائف يحدد **جاكبسون** الوظيفية الانفعالية المرجعية ،الشعرية ،التأثيرية ،الميتالسانية والوظيفية الإفهامية.



إن مفهوم النّص يتحقق إذا أضيف إلى مدلوله اللغوي مدلولا آخر ،وهذا ما يؤكده **رولان بارث** *Roland barth* حين قاده التركيز على أهمية اللّغة ودورها في تشكيل العمل الأدبي "إلى اعتبار النّص جملة لغوية كبرى ،يصح عليها تحليلنا ،كما يصح على الجملة اللّغوية الكبرى العادية ،مادامت عبارة عن

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التفكيكية) دار سعاد الصباح الكويت ،ط3 ،1993 ،ص61.

نسق من العلامات المتمفصلة صوتيا ومعجميا وتركيبيا ودلاليا" [1] ،وهنا يتضح لنا أكثر ذلك التداخل الكبير بين مصطلحي النّص والخطاب ،وهو الأمر الذّي أدى ببعض الباحثين إلى قصر مفهوم النّص على المظهر الكتابي وهو في المقابل خطاب أيضا ،لكنه خطاب لغوي يتكون من الصوت والتركيب والدلالة ،وهو بذلك إبداع ينتج معناه من لدّن المتلقي ،أما الخطاب فقد اقتصر مفهومه على المظهر الشفوي لأنه يجسّد وحدة لسانية تتجلّى في الملفوظ اللغوي.

وفي خضم الحديث عن المظهر الكتابي واللّغوي للنّص "جاء البنيويون الفرنسيون بهذا المفهوم ليعني "الكتابة كمؤسسة اجتماعية تندرج تحت مظلّتها مختلف أنواع الكتابة ،لكّل منها أعرافها وشفراتها ،ومن هذا المنظور اندرج النّص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية ،وكان أشهر من نادى بهذا المفهوم وتبنّى إشاعته والدفاع عنه هو **رولان بارث** ،فأصبح النّص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم ،هو جنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية (الكتابة) له خصائص مقنّنة، هي الأعراف والشفرات والتقاليد ". [2]

لقد أخذ مفهوم النّص أبعادا ودلالات تاهت في غياهب المصطلح ،فها نجد أيضا "**جوليا كرستيفا**" (***Julia kristeva***) تعرفه في كتابها "علم النّص "بأنه "جهاز عبر لساني يقوم بتوزيع نظام اللّسان بالرّبط بين كلام تواصلي ،يهدف إلى الإخبار المباشر ،وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه". [3]

وهنا تكون **كرستيفا** قد انتقلت بالنص من الحدود اللّغوية إلى فعل التّواصل الذّي تشترك فيه سياقات لسانيات وأخرى غير لسانية.

يظهر جليا مرّة أخرى ذلك التّداخل الكبير بين مصطلحي النّص والخطاب ،حيث نجد الخطاب ناتجا عن اللّفظ ،بينما النّص وحدة لسانية مجرّدة لا تتجسّد إلّا من خلال الخطاب كفعل تواصلي ،والنّص ليس مجّرد تتابع لمجموعة من العلامات ،بل هو نظام داخلي لمجموعة من العلامات ، تعتبر اللّغة فيه هي المادة الخام لكلّ نّص إبداعي ،إضافة إلى مواد أخرى لا يستغني عنها النّص كالزمان والمكان

---

[1] – محمد محمود: تدريس الأدب – إستراتيجية القراءة والأقراء – الدار البيضاء مجلة البحث البيداغوجي ،ديداكتيكا ،1993 ،ص: 30.

[2] – سعد البازعي وميجان رويلي: دليل النّاقد الأدبي ،المركز الثقافي في العربي ،الدار البيضاء – المغرب، ط5، 2007 ،ص260.

[3] – جوليا كرستيفا: علم النص: ترجمة: فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر الدار البيضاء –المغرب 1991، ص: 21.

والمادة الحكائية والشخصية ،وقد يتضمّن النّص – في هذا الصدد – عدّة بنيات "وقد لا يشكل سوى بنية واحدة هي البنية الكبرى والتي تمتاز بالشمولية والتحكّم في نسيجه الّداخلي ،كما أنّها تساهم في توازنه وجمالية طرحه ،بالإضافة إلى إغلاقه وتماسكه ،فيصبح بذلك نصّا مغلقا ذا بنية مفتوحة ،أمّا إنّه **نص مغلق** فلأنه لا يقبل أيّ إضافة لغوية ،وأمّا بنية مفتوحة فمن خلال إحالة الوحدات النّصية إلى المرجعية أو من خلال التّفاعل النّصي ودينامية النّص". [1]

تطلق تسمية الوحدات الكبرى على الوحدات البنيوية الشاملة ،أمّا كيفية تحديدها فإن من الملاحظ أن القرّاء يحتاجون من النّص عناصر مهمة ،تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم، وعليه يمكن أن تتغيّر البنية الكبرى من شخص إلى آخر.

"وإذا كانت البنية الكبرى للّنص ذات طبيعة دلالية ،مشروطة بمدى التّماسك الكلّي للنّص ، فإن الذّي يحدد إطارها هو المتلّقي ،لأن مفهوم التّماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذّي يضيفه القارئ على النّص ". [2]

إضافة إلى البنية الكبرى فإن النّص الأدبي ينمو ويتشكل وفق مبادئ معينة يحددها الدكتور **محمد مفتاح** في:

1- المقصدية *intentionnalité* أيّ أن كل جملة في النّص ورائها مقصدية أولية وثانوية.

2- التفاعل: *interaction* وهو ناتج عن المقصدية ،ويقصد به علاقة المرسل بمتلقيه.

3- التملك: *acquisition* أيّ قدرة الإنسان على التّعبير اللّغوي والتصرّف في اللغة.

4- التّوليد (التّحويل) *Transformation* ويقصد بها التّحويل المعجمي والنّحوي.

5- الزّمان – الفضاء – الانسجام... ". [3]

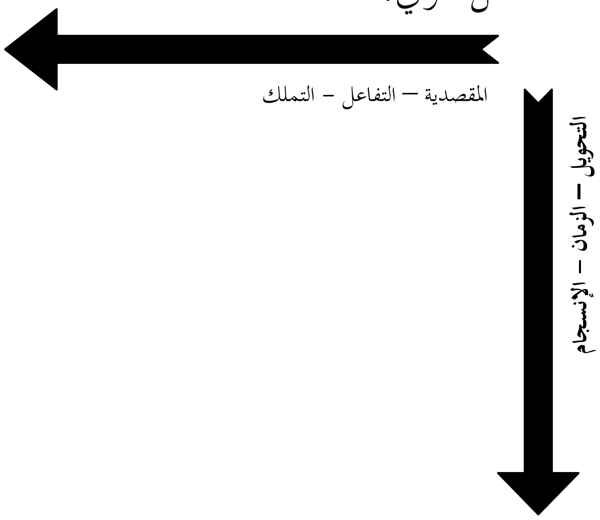
وإذا كانت هذه المفاهيم –وإن كانت جميعها مجرّدة متجلية في أيّ نص مهما كان نوعه ، فإن – حسب رأي **محمد مفتاح** –بعضا منها وهو المقصدية والتّفاعل والتملّك ،أكثر تجريدا من التحويل

[1] – صبحي الطعان :بنية النّص الكبرى ،مجلة عالم الفكر – العدد 1-2- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1994 ص: 438-439.

[2] – ينظر :صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص ،ط 1992 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1992/ ص: 254...260.

[3] – ينظر :محمد مفتاح :دينامية النّص ،ط1 ،1987 ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،ص: 50-52.

والزمان والانسجام ،ولذلك فقد وضع ما يسمى بالمجرّد في المحور العمودي ،وما دونه في المحور الأفقي للّتفريق بينهما وهو ما يوضحه الشّكل الموالي:



يخضع تحليل هذه المبادئ إلى جملة من المعايير أهمّها:

1- **المظهر اللّفظي**:وهو الذّي تتم فيه دراسة الصيغة اللّفظية والأصوات، ويطرح نوعين من المشاكل يحددهما **تزفيتان تودروف** *Tzvetan Todorov* في:

- المشاكل المرتبطة بالملفوظ وهي التّي تمس سجلات القول أو الأسلوب.

- المشاكل المرتبطة بالتلّفظ :وهي التّي تخصّ عمليات بث النّص وتلقيه ،ويدرس تودوروف هذا الجانب ضمن ما اصطلح عليه بالرّؤى و وجهة النظر.

2- **المظهر الدلالي** :وتتم فيه دراسة المفردات وسجلّات الكلام (على أيّ شيء يدلّ النص) وللمظهر الدلالي ثلاث مظاهر فرعية هي :المظهر المرجعي والمظهر الحرفي والمظهر المادي.

3- **المظهر التركيبي** :وهو الذّي يهتم بدراسة العلاقات التّي تكون بين الوحدات النّصية كالزمان والمكان". [1]

نستنتج إذن ومما سبق أن تشكيل وتحديد وحدات البنية ،يختلف من ناقد إلى آخر ،ذلك إنّه خاضع بالدرجة الأولى لمعرفة خلفية النّاقد وثقافته الموضوعية "مما يدل على أن البنية ليست شيئا معطى

[1] – ينظر: ميلود عثماني: شعرية تودوروف ،ط 1 ،1990 ،الدار البيضاء ،المغرب ،ص: 37.

في النّص ،وإنما هي شيء يُشكّله النّاقد وفق رؤية يرتئيها في نظريته" [1] "ولذلك فقد ظهر في فرنسا في القرن الماضي منهج جديد يسمى "**شرح النص**" *annotation texte* ،وهو منهج يهتم بتوضيح معنى النّص وتفسيره بكلمات بسيطة ،وتحليل لغته وأسلوبه ،وهو الأمر الذّي أدى إلى ظهور "علم اللّغة النصي"[2] والذي يمنح لكل نص إبداعي خصائص تميز انتماءه النوعي ،لذلك مهما كانت ثقافة النّاقد لا يستطيع أن يتجاوز هذه الخصائص النوعية ،ويسقط على النّص ما يشاء من رؤى تنظيرية ،فيكون النّاقد بذلك خاضعا لخصائص النّص وهويته.

"والنص يوجد هويته بواسطة شفرته ،وهي هوية مرتبطة بوجود السيّاق ،كما أن السيّاق لا يكون إلّا بوجود نصوص تجتمع على مر الأزمنة وفي ظروف معينة ،لينبثق السيّاق منها وهذا معناه اعتماد السيّاق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجوده ،والسيّاق له وجود قوي في الذوق الأدبي لدى المتلقي ،وهو قوة تجعله واضح التمايز بين جنس أدبي وآخر". [3]

"ولأن النّص مكوّن من وحدات تواصلية (لسانية أو غير لسانية) فإنه قد يكون مكتوبا أو مسموعا ،صورة أو كلمة ،جملة أو فقرة ،حوارا أو فيلما سينمائيا ،رسالة أو رواية أو قصيدة أو ديوانا وبغض النظر عن الأشكال التّي يظهر عليها ،يشترط أن يشكل وحدة دلالية متكاملة لها من الخصائص ما يؤهلها لأن يحقق الفهم والتحليل والتركيب والقراءة الجيدة ". [4]

وكما أن السيّاق ضروري كمبدأ للقراءة –الاجتهادية –هو ضروري أيضا للكتابة ،والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ،لكنها نتاج لتفاعل ممتد من النّصوص المخزونة في باطن المبدع ،ومعنى

---

(1) – ينظر: صبحي الطعان: بنية النّص الكبرى ، مجلة عالم الفكر ،ص 444.

(2) – ينظر: برند شبلر: علم الفكر والدراسات الأدبية – دراسة الأسلوب – البلاغة علم اللّغة النصي ،تر: محمود جاد الرب ،ط1 ،الدار العربية للنشر والتوزيع ،ص: 134.

(3) – عبد الله الغدامى: الخطيئة والتكفير ،ص: 11.

(4) – لطيفة الهباشي: استثمار النّصوص الأصلية ،ص: 41.

ذلك أن كل نص مفرد له علاقة بالنص الأصلي ،وهذا ما يحدد لنا إطار النّص والذي هو "جملة المعارف والمحفوظات التّي تعلّمها المؤلف وخزنها في ذاكرته ،وسحب منها ما احتاج إليه في نصه". [1]

وبالإضافة إلى السيّاق والشفرة اللذين يُوجدان هوية النّص ، فإن هذا الأخير يعتمد في وجوده كذلك على وحداته البنيوية والداخلية والتي يسميها "**عبد الله الغذامى**" **بالجمل الشاعرية** وأهم هذه الوحدات :الصوتيم [2] ،وهي قلب النّص ومضغته (نواة النص) ،إنها بذرة النّص الأولى وفكرته الإبداعية التّي وُلدت في ذهن الكاتب ،ثم ترعرعت في خياله ووجدانه حتى صارت إلى ما صارت إليه.

إن مفهوم النّص وتحديد بنيته ومكوناته النّصية يحلينا إلى ذلك التداخل الكبير بين المصطلحات ،وهو تداخل يصعب فكه –في كثير من الأحيان – فمرة نجد مصطلح النّص ومرة الخطاب ،فالأثر الأدبي أو العمل الأدبي وغيرها من المصطلحات ،وهي في مجملها تكاد تتفق على أن النّص ينمو ويتطور وفق ثنائية (مغلق) ***closed*** / (مفتوح) ***open***.

أما كونه مغلق فلأنه لا يقبل إضافة أخرى ،ومفتوحا من خلال الرجوع إلى النّصوص التّي سبقته (**التّناص**) أيّ أن النّص الأدبي ظاهرة لغوية تحقق وجودها عن طريق الكتابة والإبداع.

وفي خِضَّم الحديث عن ثنائية (**مغلق/مفتوح**) فإنه من الضروري التطرق إلى ما تحدث عنه "**أمبرتو إيكو** ***Umberto Eco***" في النّص **المغلق** ،"حيث يرى أن النّص المغلق هو النّص الذّي ينفتح على كل احتمالات التفسير ،إنه النّص الذّي يقبل كل تأويل محتمل ، يقول "نزار قباني"في قصيدة "**لماذا أكتب**"

أكتب....
كي أفجر الأشياء...والكتابة انفجار
أكتب....

---

[1] – محمد مفتاح :إواليات نمو النّص ،مجلة مكونات النّص الأدبي ،جامعة لحسن 2 ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الدار البيضاء ،أيام 25-26 فبراير 1988، 1994 ،ص10.

[2] – ينظر: عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة – الطبعة 3 ، 1993 – دار سعاد الصباح ،الكويت ،ص103.

كي ينتصر الضوء على العتمة
والقصيدة انتصار
أكتب
كي تقرأني سنابل القمح
وكي تقرأني الأشجار[1]

يقر نزار هنا بدوافع الكتابة لديه ،إنه ثائر على النظم والتقاليد ،طالما أن الكتابة انفجار ،يكتب كي تستطيع شمس الحقيقة ،ويهزم الضوء الظلام ،طالما أن القصيدة في رأيه انتصار ،يكتب كي يقرأه الجميع ،حتى السنابل والأشجار ،فنص مثل هذا منفتح على كل احتمالات التفسير والتأويل ،إنه النّص المغلق الذي يقبل كل تأويل محتمل ،ففي إقراره بدافع الكتابة إنّما يضع القارئ أمام لانهائية المعنى ،فقد تشمل الكتابة كل مناحي الحياة (الحب ،الوطن ،الجنس ،السياسة ....) كما تشمل القصيدة شتى ضروب التأويل.

إنها نصوص تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي ،في حين أن النّص المفتوح هو ذلك النّص الذّي يسعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النّص ،وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة ،والتأويلات التّي يتعرض إليها هذا النوع من النّصوص مجرد أصداء لبعضها البعض ،على عكس الاستجابات التّي يحدثها ويثيرها النّص المغلق ،فكما يقول **إيكو** :إنك لا تستطيع استخدام النّص **المفتوح** كما تشاء ،وإنما فقط كما يشاء النّص لك أن تستخدمه ،فالنّص المفتوح مهما كان مفتوحا لا يقبل أيّ تأويل ،وإن انفتاح النّص يجعل القارئ قيد دور محدد لا يستطيع تجاوزه يقول "**نزار قباني**"في رائعة "**رسالة من تحت الماء**":

إن كنت صديقي
ساعدني كي أرحل عنك
أو كنت حبيبي
ساعدني ...كيف أشفى منك

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر – شاعر الحب والسياسة ،دار صفا ، للنشر والتوزيع،مصر ،226.

لو أني أعرف
أن الحب خطير جدا ...ما أحببت
لو اني أعرف
أن البحر عميق جدا ...ما أبحرت
لو أني أعرف خاتمتي
ماكنت بدأت
اشتقت إليك ...فعلمني
أن لا أشتاق
علمني
كيف أقص جذور هواك من الأعماق
علمني
كيف تموت الدمعة في الأحداق
علمني كَيْفَ يمَوتُ الحُبُ
وتنتحر الأشواق[1]

النص هاهنا لا يقبل أيّ تأويل عدا طلب الحبيبة على لسان حبيبها أن تخلصه منها ،وأن يعلمها كيف تقتل أشواقها ،وبالتالي فإن القارئ هاهنا لا يستطيع تجاوز حدود النص.

فالنّص المفتوح يحدد مشروعا مغلقا لقارئه المثالي الذّي هو –أي القارئ المثالي –وحدة من استراتيجية النّص البنيوية ". [2]

وهنا يلعب القارئ دورا حاسما في تحديد نوع النّص وانتمائه ،هذا فضلا عن وجود أنواع أخرى من النّصوص ،مثل النّص المقروء والنص المكتوب ،فالنّص المقروء "نص يتّسم بسمات النّص الحداثي نص كُتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ،يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر –شاعر الحب والسياسة ،ص352.
[2] – ميجان الرويلي وسعد البازعي :دليل النّاقد الأدبي ،ص273.

الرسالة ،فهذا القارئ مستهلك فقط ،يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته وكذلك يقتصر دور المؤلف على دور الممثل الذّي يقدم أو يعرض الواقع الحقيقي المفترض". [1]

أما النّص المكتوب "فهو ذلك النّص الذّي كُتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه ،إنه ذلك النّص الذّي يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة ،ولهذا يتحوّل فيه القارئ إلى منتج ،فيشارك الكاتب في إنتاج نصه ،إنه عملية إنتاج وليس بمادة قابلة للاستهلاك ،إنه ذلك النّص الذّي يمارس إرجاء المدلولات إرجاء أبديا عن طريق تشبثه بالدال ،مما يجعل من المحال إغلاقه أو انتظامه وقيامه على مركز محدد.

والنص المكتوب هو ذلك النّص الذّي يتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ،ولغات ثقافية متباينة ،وهو الأمر الذّي يكسب النّص تعددية المعنى التّي لا تقبل الاختزال ،ولا يسعى إلى إبراز الحقيقية وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره ". [2]

في النّص المكتوب يأتي المؤلف لا كأصل يبرر المعنى ويفسره لنا ،بل كضيف يستكشف ويراقب ويتوقع ،وللقارئ دور كبير في إنتاج هذا النّص كلما قرأه ،لتكون بذلك العملية الإبداعية شراكة واحتواء بين القارئ والمنتج معتمدا في ذلك –القارئ –على خلفية ثقافية وفكرية قد اختزنت في عقله وإبداعه الباطن ،يلجأ إليها كلما مارس فعل القراءة في هذه المساحة النّصية اللامحدودة.

إن مساحة النّص اللامحدودة ،إنما معالمها تتضح في جملة الوحدات التواصلية التّي تلتقي مع بعضها في ظروف معينة تسمى السيّاق ،تختزن في ذاكرة صاحبها ،وتجتمع في أناه العميق معلنة ميلادها بعد مخاض عسير على يد قارئ جيد ،يتقن ممارسة فعل القراءة على جسد النّص أو الخطاب بوصفه عملا إبداعيا ،شاركت في خلقه وبنائه نصوص أخرى (التّناص).

(1) – ميجان الرويلي وسعد البازعي :المرجع السابق ،ص 274.

(2) – المرجع نفسه ،ص 275.

2– التداخل النّصي (التّناص): *intertextualité*

هل باستطاعة النّص أن ينغلق على ذاته ،ويستغني عن الظروف والسياقات التّي حضنته بدء من مراحل التكوين إلى لحظة الولادة ؟.هل بإمكان النّص أن يخرج عن رحم الإبداع ،ويقطع حبل التواصل مع النّص الأم ؟.

يبدو أن النّص الشعري ظل وسيبقى يثير الكثير من الجدل حوله ،وبعض هذا الجدل يذهب إلى "التهويل أحيانا من عائدية النّص لكاتب بذاته ،وليست العائدية هنا هي الارتباط المادي بين النّص ومنتجه ،بل هي تلك الوشيجة الغائرة في النّص ،والتي تربط النّص الشعري بذاكرة صاحبه ،ذاكرة تموج بطبقة من القراءات المنسية والنمو المعرفي والنفسي الممتد". [1]

يعد النّص الشعري في مفهومه فسيفساء روحية قد فاضت بالحس والمعنى ،فسيفساء أساسها دفقة روحية لا يمكن لها أن تكون إذا لم يكن هناك ما يجاورها من دفقات روحية كامنة.

لذلك فإن النّص الشعري ،لا يمكن له أن ينأى بحاله بعيدا عن أصوله وجذوره ،بل تراه ينسج مع نصوص سابقة خيوطا رفيعة ،لا يمكن أن تنفصل عن بعضها ،مشكلة بذلك تفاعلا نصيا ،يؤكد انتماء النّص إلى سياقه الذّي نشأ فيه.

"إن تفاعل النّصوص فيما بينها لم يكن جديدا في واقع الأمر ،فقد عرفه شعرنا العربي قديما ،ودار جدل كبير وعميق بين نقادنا القدامى الذين درسوه تحت مسميات أخرى ،تتفاوت فيها الصلة بين النّص الجديد والنص القديم ،إلا أنّها تظل عموما في دائرة السرقات الشّعرية ،أما في أدبنا الحديث والشعر بشكل خاص ، لم يبق النّص محصنا أو معزولا عن ذلك النسيم الذّي يهب عليه من النّصوص الأخرى ولم يُنظر إلى هذه الظاهرة كما نظر إليها القدامى ،على أنّها إغارة على منتجات الآخرين وسرقة لها ،بل تمت دراستها وبفعل التأثير المتبادل بين الحديث مع عصره وحواره الحي والخلاق مع الآخر ،ثقافة وإبداعا وانشغالات أو أحيانا ما يسمى بالمثاقفة " *acculturation*".[2]

[1] – علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان – الأردن ،ط1 ،2002 ،ص 51.
[2] – المرجع نفسه ،ص 52.

"وليست القصيدة الآن معزولة عن القصيدة في الماضي ،وليس النّص هنا في قطيعة تامة عن النّص هناك ،بل هما تموج شديد الحيوية في نهر من الكتابات لا حدود له ،وبذلك تتضافر النّصوص الجديدة مع النّصوص القديمة ،في صنع تلك الرابطة النّصية التّي تحتضن في شباكها المرهفة ،ابداع الحاضر والماضي معا ،جاعلة منها امتدادا للنص الآخر وتوسيعا لمقولته وسجاياه ،وهكذا يكون النّص نسيجا من الاقتباسات والإحالات والأصداء ،دون أن يعني ذلك تطابقا أو تماثلا بين لحظات الإبداع هذه". [1]

"تجمع النّصوص ينشأ عنه جنين في ذهن الكاتب ،فيتولد عنه العمل الإبداعي الذّي هو النّص هذا التفاعل بين النّصوص هو ما يسميه رواد مدرسة النقد التشريحي ب"تداخل النّصوص *intertextualité* "،وفي ذلك ترى الباحثة "**جوليا كرستيفا**" أن النّص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ،وبأنه جهاز يعيد توزيع "نظام اللسان *langage*" عن طريق ربطه بالكلام التواصلي" *parole* "كما يرى ذلك "**فيليب سولرس**" "*phillippe sollers*" في أن كل نص إبداعي يقع في مفترق الطرق لنصوص عديدة ،فيكون بذلك إعادة قراءة لها". [2]

وقد حفلت دواوين نزار بعدد هائل من القصائد التي بناها بناء نصيا متسلسلا حكائيا ،فالشاعر مغرم بنسج كثير من شعره على منوال القصة والحكاية القصيرة ،ويمكننا تقسيم الحكاية في قصائد "نزار قباني"إلى حكاية ذات طابع سياسي وأخرى ذات طابع وجداني وعاطفي.

أما الحكاية السياسية فنجدها مستمدة من الواقع السياسي تنهض على مكونات السرد الأساسية: الراوي المتمثل في الذّات الشاعرة ،والمروي له (المتلقي)،والمروى أيّ المتمثل في القضية المحورية ،وهي المقاومة والنضال ،ونلمس العديد من القصائد التي تحمل هذا النوع من الحكايا[3] ،ومنها قصيدة **"جريمة شرف أمام المحاكم العربية"** ،حيث تنهض على وصف الشّاعر على تنازل العرب عن تاريخهم وإرثهم وحضارتهم بقشور الحضارة الغربية ،يقول الشاعر:

(1) – علي جعفر العلاق المرجع السابق ،ص 53.

(2) – ينظر: فاضل ثامر :اللغة الثانية ،في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،ط1 ،المركز الثقافي العربي 1994 ،ص75-76.

(3) – ينظر بيداء عبد الصاحب الطائي :البنية الدرامية في شعر نزار قباني،ص41.

دخلوا علينا
كان عنترة يبيع حصانه بلفافتي تبغ..
وقمصان مشجرة
ومعجون جديد للحلاقة
كان عنترة يبيع الجاهلية
دخلوا علينا ...
كان أخوال القبيلة يشربون الجن بالليمون
يصطافون في لبنان
يرتاحون في أسوان
يبتاعون من خان الخليلي
الخواتم والأسوار
والعيون الفاطمية
****
مازال يكتب شعره قيس
مازال يكتب شعره قيس
واليهود تسربوا لفراش ليلى العامرية
حتى كلاب الحي لم تنبح
ولم تطلق على الزاني رصاصة بندقية
(لا يسلم الشرف الرفيع)
ونحن ضاجعنا الغزاة ثلاث مرات
وضيعنا المروءة بالمراسيم والطقوس العسكرية
(لا يسلم الشرف الرفيع)
ونحن غيرنا شهادتنا وأنكرنا علاقتنا
وأحرقنا ملفات القضية[1]

[1]– نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر –شاعر الحب والسياسة ،ص314.

حيث يقتبس من قول المتنبي

لا يَسلَمُ الشّرَفُ الرّفيعُ منَ الأذى   حتى يُرَاقَ عَلى جَوَانِبِهِ الدّمُ

وأما الحكايا العاطفية[1] فلقد كان لها ظهور واضح في معظم دواوين الشّاعر ،أين نجد العديد من القصائد التي اتخذت من القصة أساسا لبنائها الداخلي ،حوادث تصور قصص الحب والغرام والوله ،فأبدع في تصوير قصائده وملأها بالإحساس والطلاقة في التعبير ،هذه القصائد القصصية تحمل طابع الحوارية في هندستها الشّعرية ،حوارية نجدها مرّة بين الشّاعر ونفسه أو بين الشّاعر وحبيبته ،وفي مواطن أخرى نجد حضورا للمرأة فقط وقد تقمص الشّاعر دورها وتحدث به ،ومن القصائد التي تحمل طابع القص والحوار عند "نزار قباني"نجد :خاتم الخطوبة ،مع الجريدة ،قارئة الفنجان ،الوردة والفنجان ،يقول الشّاعر في قصيدة "مع جريدة":

أخرج من معطفه جريدة
وعلبة الثقاب
دون أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمام
تناول السكر من أمامي
ذوب في الفنجان قطعتين
ذوبني..ذوب قطعتين
وبعد لحظتين...
ودون أن يراني
ويعرف الشوق الذي اعتراني
تناول المعطف من امامي
وغاب في الزحام
مخلفا وراءه الجريدة

[1] – ينظر :بيداء عبد الصاحب الطائي :المرجع السابق ،ص46.

وحيدة ...
مثلي أنا وحيدة[1]

في هذه القصيدة تقوم العملية الإبداعية عند نزار على بنية حكائية اعتمدت على جملة من الأفعال الماضية :أخرج ،تناول ،ذوب ،غاب ،وقد مثلت هذه الأفعال وقائع شكلت الحكايا.

لقد أفصح الشّاعر بصوت المرأة عن طريق لفظة وحيدة في نهاية قصيدته ،ليصبح النّص بذلك مشهدا تصويريا بطلته امرأة غاب فيه صوت الشّاعر وتفكيره ،فكانت شخصيته هي التي تتحدث وتبين عما يعتريها من هواجس وأفكار ،لقد اشتغلت القصيدة على التوتر الذي زاد في درامية النّص ،وحدود التوتر كانت في ذلك الترقب لتصرفات الطرف المقابل الذي تنتظره الشخصية الراوية.[2]

يعد النّص بناء لغويا مثبتا بواسطة الكتابة ،إنه يختص بالدلالة والتناص والإنتاجية ،وهي المكونات والعناصر الأساسية ،التي تقوم عليها نظرة **كرستيفا** في تحديدها لماهية التناص ،وتحيلنا فكرة التّناص هاهنا كذلك إلى رأي "**رولاند بارث**" حول إشكالية موت المؤلف ،ما دام النّص عبارة عن مجموعة من النّصوص المتداخلة يتحوّل عبرها المؤلف إلى مجرد ناسخ.

إن الدراسات التّي قام بها كثير من الباحثين في فرنسا ،وخاصة في إطار مجلة "تيل كيل ***Tel quel***" كانت تطمح إلى تغيير مهام النّص من الوظيفة التواصلية إلى الوظيفة الإنتاجية ***productivité*** و"ينظر إلى النّص هنا على إنّه محاولة دائمة لتعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه ،وتحريك فعالية التوليد ،وذلك على مستويي الدال والمدلول معا ،بحيث تبدو الكلمة داخل النّص وكأنها تعبر عن أصوات متعددة أو على الأقل تسعى لأن تكون موقع لقاء ثقافات ومواقف متعددة". [3]

والحديث عن تعدد الثقافات والأصوات النّصية قد تطرق إليه النّاقد الروسي "**ميخائيل باختين** *Mikhail Bakhtin*" ،ثم تطورت الدراسة من بعد ذلك على يد "**جوليا كرستيفا**" ،وتلاها من بعد

---

(1) – نزار قباني:الأعمال الكاملة ،إعداد وتقديم يوسف أبو الحجاج ،دار الحرم للتراث ،ط1 ،2011 ،ص615.

(2) – ينظر :بيداء عبد الصاحب الطائي ،المرجع السابق ،ص 49.

(3) – حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة ،تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء –المغرب ،ط1، 2003 ،ص21.

"**تودوروف**" ،وأجمع النقّاد على أنّ فكرة التّناص ابتدعها "**باختين**" ورعتها "**جوليا كريستيفا**" ،التي أكدت على أن كل نص إنّما هو تحويل واستنساخ لنصوص أخرى ،فكان الفضل بذلك لـ"**كرستيفا**" ،التي أدخلت مصطلح التّناص *intertextualité* في مقاربة لمفهوم الحوارية عند "**باختين**".

"والحوارية عند "**باختين**" تتجلى في ثلاثة مظاهر في النّص الروائي (*Dialogisme*) .

1. التهجين *L'hybridation* وهو المزج بين لغتين اجتماعيتين ،داخل ملفوظ ويستخدم هذا النمط في مجال السخرية والهجاء الشعبيين.
2. العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات ،وتتجسد على سبيل المثال في الحوارات الإيديولوجية والثقافية غير المباشرة.
3. الحوارات الخالصة :هي الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية .كما استخدم "**باختين**" إلى جانب مصطلح الحوارية مفهوم تعددية الأصوات *polyphonie* وكذا مفهوم تعددية اللغات *plurilinguisme*". [1]

لقد أذنت أفكار "باختين" بميلاد فكرة التّناص ،دون أن يكون هو الذي وضع المصطلح ،وقد ظهر هذا المصطلح في فرنسا في أواخر الستينات من القرن العشرين ،وذلك عبر صفحات *tel quel* كما أشارت صفحات البحث سابقا ،وهي مجلة فرنسية ساهمت "**جوليا كرستيفا**" في نشاطها من خلال كتاباتها النّقدية "وقد جاء مصطلح التّناص ليغير جذريا ،النظر إلى مفهوم النّص في ارتباطه مع الذّات المنتجة ،والتّي لم تعد قادرة على التحكم في النّص ،ولا على ضبط المعنى الواحد وتثبيته ،ولا حتى على التحكم في أنماط القراءات التأويلية ،وقد نوقشت في هذا الإطار مفاهيم أساسية تعيد النظر في الثوابت النّصية ،أين انتقد "**فيليب سولرس** *Philippe Sollers*" المقولات الأساسية التّي اعتمدها النقد التقليدي والمتعلقة بوحدة الذّات (المؤلف) ووحدة المعنى (معنى النص) وإمكانية بلوغ الحقيقة (أي

---

(1) – حميد لحمداني :المرجع السابق ،ص23.

حقيقة معنى النص)". [1]ليكون التّناص بذلك – حسب سولرس- كل نص يقع في مفترق تلتقي عنده مجموعة من النصوص.

إنه ومنذ أواخر الستينات لا يزال جدل المعرفة قائما حول العلاقات النّصية (التّناص) أو التداخل النّصي ،ولعل بدايات "*tel quel*" ممثلة في أشهر نقادها **كرستيفا** ،و**بارت** ،و**سولرس** قد أسهمت بشكل كبير في بلورة مفهوم التّناص إنطلاقا من جدل "الحوارية" في الرواية عند **باختين**.

"ولقد توسعت "**جوليا كرستيفا**" في فهم مدلول التّناص ،فأدخلت فيه تعددية صور الكتابة إلى جانب مختلف المشارب الثقافية والأسلوبية ،التي كانت سائدة في عصر الكاتب أو قبله (السياق العام) وكانت "**كرستيفا**"تسترشد في أبحاثها حول التّناص بالنقد **السوسيونصي** ،الذي وضع أساسه "**باختين**" كما أُشير إلى ذلك سابقا ،وفي الوقت نفسه كانت "**كرستيفا**" واقعة تحت تأثير **النظرية التحويلية** في اللسانيات ،تلك التّي تبلورت على يد "**تشومسكي**" ،ولذلك نظرت إلى النّص الأدبي باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة ،وكأن النّص يعيد قراءة النّصوص التّي دخلت في تكوينه ،ويقوم بتحويلها لفائدته الخاصة ". [2]

ومثلما يحدث التّناص بين النّصوص ،يحدث في الوقت نفسه بين الأجناس الأدبية المختلفة ،وقد تطرق إلى ذلك "**جيرار جينيت** *jirar jinit* " في معرض حديثه عن السرد والرواية ،فذكر "**التعالي النصي** *transtextualité* وهو سمو النّص عن نفسه ،ويشمل كل ما يجعل النّص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى ،كما تحدث **جينيت** عن مفاهيم أخرى تنضوي تحت لواء التعالي النصي ،الذي حصره في 5 أنماط:

- التناص: *intertextualité*
- المصاحبة النصية: *para textualité*
- النّصية الواصفة: *intertextualité*

---

[1] – حميد لحمداني: القراءة وتوليد المعاني ،ص 27.

[2] – ينظر: حميد لحمداني: المرجع السابق: ص 24-25.

- الملابسة النصية: *hyper textualité*

- النّصية الجامعة: *l'archi textualité*[1]

ولقد عُرف التّناص في مراحل تكوينه الاصطلاحي ،على إنّه مجرد تقاطع لعدد من النّصوص والأفكار في هيكل واحد "أو إنّه إرجاع النّص إلى مصادره الثقافية القديمة أو المعجمية ،وعادة ما يظل الجهد محصورا هنا في دراسة المؤثرات الأدبية ،وقد ساد هذا التصور في النقد الأدبي منذ نهاية ق *19* ،ولم يكن يأخذ بعين الاعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النّصوص ،سواء على مستوى الدلالة النّصية الحاضنة أم على مستوى دلالة النّصوص المحضونة ،لهذا ميز **ريفاتير** بين مصطلحي تقاطع النّصوص *intertexte* والتناص *intertextualité*.

أما الأول فمعناه عندما نقرب عددا من النّصوص إلى لغة معينة نكون بصدد دراسته أو تأمله وهي عملية مألوفة في النقد التاريخي ،ومعروفة بأنها دراسة لتاريخ المؤثرات الأدبية ،أو ما يسمى بالبحث عن المنابع ،أما التّناص فإنه يلعب دورا هاما في تمويه المعنى وتحويله نحو قابلية النّص للتدليل (*Signifiance*) تبعا لنوعية القراءة ،واختلاف القراء.[2]

يتخذ التّناص أشكالا متعددة ،لا تقف عند تشابك النّصوص ،بل تتعدى إلى حوار النّصوص مع بعضها أو مع أجزاء منها ،والتناص باعتباره تقاطعا بين النّصوص المكتوبة وما سبقها من سيل نصي فإن النّص في هذه الحالة لا تتم كتابته "بعيدا عن ذاكرة الشّاعر ،تلك البئر الطافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القرارات المنسية أو الواعية ،لذلك لا يعدو إلّا أن يكون النّص الشعري امتصاصا أو تحويلا لوفرة من النّصوص الأخرى ".[3]

كيف تكونت النّصوص الأدبية ؟ما هي مراحل نشأتها ؟كيف تبنى وكيف تتفاعل مع بعضها ؟هي أسئلة كثيرة ،الإجابة عنها تنضوي تحت مدلول التّناص الذّي يهدف " إلى تغيير اتجاهنا في دراسة النّص

---

[1] – ينظر: حميد لحمداني: المرجع السابق ،ص 43.

[2] – المرجع نفسه ،ص 26.

[3] – علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية ،ص 54.

الأدبي من الماضي إلى الحاضر والمستقبل ،وكيف أصبح لهذا النّص دور جديد في سياق النّص الحالي ،وما هي ردود الفعل التّي يتخذها القرّاء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النّصية ". [1]

إن مدلول التّناص لا يتّجه صوب أصول النّصوص ،بل يتعدّاه إلى البحث عن أدوارها وعلاقاتها "فالذي يهم إذن في هذه المقاربات التناصية هو الانتقال من زاوية النظر التوليدية، إلى خلق فعالية تفسيرية داخلية اعتمادا في ذلك على السيّاق ". [2]

ولذلك فإن النّص الأدبي يحاول أن يكتمل عند ما يصل إلى قارئ جيد ،له مواقف وخلفيات ثقافية "فعندما يتدخّل قارئ ما ،بحمولته الثقافية الخاصة ،يحدث نوعا من القطيعة بين النّصوص المضمومة ودلالتها التعينيه والنفعية ،بحيث يقوم بوعي أو بغير وعي بتحريرها من دلالتها النفعية المباشرة وإضفاء معان تتلاءم مع أفق إنتظاره". [3]

3- الخطاب الأدبي وفاعلية التأويل والانزياح

التأويل مصطلح قديم في الدراسات النّقدية الحديثة والمعاصرة ، ترجع فكرة الاهتمام به إلى التأويل الرمزي، الذّي اهتم بتفسير الكتب المقدّسة، وأخذ هذا المفهوم يتطور مع تطور المناهج والدراسات الفكرية والنقدية ،لتصبح بذلك **الهرمنيوطيقا** أساسا نظريا للتّأويل ،فكان تحليل النّصوص الأدبية وتفسيرها هو محور التأويل في إعادته لبناء المعنى.

هذا التحليل والتفسير للنّصوص لا يقف عند حدود المؤلف ومقاصده ،بل يتعدّاه إلى البّحث عمّا يجعل النّص أدبيا ،ولا شيء يضمن هذه الأدبية إلّا القراءة والتأمل والظن والممارسة والإغراء ذلك أن الوقوف عند مقاصد النّص وحدوده ،إنما هو حدث عقيم لا يؤتي أُكله ،فالأرض ما كانت لتمنح الخصوبة والنّماء لولا الحرث والبذر، هكذا هو الحال في الظاهرة التأويلية التّي تعتمد على المساءلة والمكاشفة وكشف مكنونات النّص.

---

(1) – حميد لحمداني: قراءة النّص وتوليد الدلالة ،ص28.

(2) – المرجع نفسه ،ص 28.

(3) – حميد لحمداني :المرجع السابق ،ص 28.

والحقيقة أن مصطلحي تأويل وهرمنيوطيقا بينهما تداخل كبير، وذلك حسب الدراسات والبحوث التّي تمّ اعتمادها في هذه الأطروحة ،مما يجعل مهمة البحث شاقة، بل وقفزة في الظلام ،قد تخطئ وقد تصيب ،ذلك أن اختلاط المصطلحات فيما بينها وتوظيفها ،يحيل في كثيرمن الاحيان إلى عدم الفهم والثبات ،كما تحدر الإشارة إلى أن اغلب الدراسات التّي تناولت **الهرمينوطيقا** والتأويل، لم أجدها متّفقة على مبادئ وأسس منهجية واضحة ومعينة ،هذا التداخل والتشابك يجعل الباحث في حيرة أمام كم هائل من التعاريف والمصطلحات ،التّي تزج بالبحث في غمرة المعنى وتيه السؤال.

تعد **الهرمنيوطيقا** إذن أساسا نظريا لفن التأويل ،وقد بدأ رمزيا بتفسير الكتب المقدسة ثم تطور إلى البحث عن مشكلات الفهم والتفسير ،وارتباطهما بفعل القراءة على الخطاب اعتباره نصا (*discours*).

ولقد تبنّى "**بول ريكو**" فكرة **الهرمينوطيقا** في أساسها القائم على الخطاب ،ليوسّع دائرة الاهتمام بها "**شليخر ماخر**" الذّي أسّس التفسير وعدّه مبدأ يقينيا ،فيما أقام التأويل على مبدأ الظن والتخمين "هذا الانقسام عند "**شليخر ماخر** "استدعى "**بول ريكو**" إلى البحث والتركيز على علاقة النّص بذاتية المؤلف ومرجعيته". [1]

ركزت **الهرميوطيقا** في بداياتها على المؤلف –صاحب النّص –كمصدر رئيس للمعنى ،وبعدها تطورت إلى الاهتمام بالمتلقي والنص معا ،وذلك على يد "**هيرش**" و"**غادامير**" معلنة بعدها موت المؤلف رافضة المعنى المحدد والواحد ،داعية إلى لا نهائية التأويل وتعددية المعنى.

"هذه التّجربة النّقدية النّصية ،نادى بها فلاسفة النقد **الألمان** في تمثلهم للرؤية الفلسفية اليونانية التّي تعتبر المنهج حائلا في وجه الحقيقة ،وتتخذ من التحاور طريقا إلى حقائق أخرى كثيرة ،حيث وفي هذا السيّاق يرى "**غادامير**" أن المنهج لا يأخذ بنا إلى حقيقة جديدة ،إنه فقط يوضح الحقيقة السابقة المقررة ،والحقيقة لا تنال بالتسلط بل بالحوار". [2]

---

(1) – ينظر :بول ريكور ،مهمة الهرمينيوطيقا ،ترجمة ،خالدة حامد ،مجلة نوافذ ،النادي الأدبي ،جدة ، ع22 ،ص47.

(2) – ينظر :مصطفى ناصف :نظرية التأويل ،النادي الأدبي ،جدة ،ط 2000 ،ص 104.

هذه الأفكار والمبادئ أخذت باهتمام النقّاد إلى التأويل عن طريق "فتح أفق الحوار والمساءلة والاستنطاق والفهم ،دون إقصاء لذات المؤلف وسياقات النّص ،أو إعطاء الهيمنة المطلقة في تقويم الأشياء" [1] ،إن المنظومة الحوارية التّي استند عليها "**غادامير**" تقوم في أساسها على فتح الآفاق وتشابك الصور وتزاحم الأخيلة ،إنها منظومة التعدد واللانهاية.

ولقد تحدث "**بول ريكور**" عن تأويلية النّص معتبرا القارئ أو المتلقي داخل النّص ،والحال هذه تدفع إلى التفسير أو أن القارئ خارج النّص والحال هذه تدفع إلى التأويل ،وفي المقابل ،فقد تحدّث "**أمبرتو ايكو**" عن علاقة المؤلف بالنص ،مركزا على حياة المؤلف التّي هي لصيقة بنصه ،في حين اتكأت نظرية التلقي على القارئ وعدّت التأويل مبدأ أساسيا لسبر أغوار النّص ،ومن ثمة العملية الإبداعية ككل (القارئ ،المبدع والنص) ،مما يبين لنا أن فعل الإبداع يستدعي فعل القراءة ،والذّي يقوم على المساءلة والبحث والاستكشاف بعيدا عن المؤلف ،لكنه وفي غياب ذلك وإذا سلمنا بغياب المؤلف عن فعل القراءة ، فإن معنى النّص أو تأويله يتوقف على القارئ ،ويتعدد بتعدد القرّاء ،وقد يتعدد معناه عند قارئ واحد ،لتكون القراءة بذلك هي الأخرى عملية إبداعية ثانية.

إن اهتمام **الهرمنيوطيقيا** بالخطاب الأدبي وانتقالها في الاهتمام بالخطاب –بوصفه نصا –إلى القراءة يُعّد تحولا عميقا في تاريخ النقد الأدبي ،وهو الأمر الذّي ألزم **الهرمنيوطيقا** على مقاربة نصية تفرض تفاعلية بين القارئ والنص ،هذه التفاعلية إنّما تشترط كفاءة وخبرة قرائية تساعد على مسايرة منعطفات وجغرافية النّص ،ويظهر القارئ معلنا قدرته على سبر الأغوار والدروب ،مطلقا العنان لخياله التأويلي ،وهذا ما يشير إليه **هانس روبرت ياوس** في كتابة "**نظرية الاستقبال** "حين تحدث عن الإدراك وليس الخلق ،وعن الاستقبال وليس الإنتاج ،وعَدّ هذين العنصرين (الإدراك والاستقبال) عناصر منشئة للخطاب". [2]

---

[1] – ينظر :هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل ،ترجمة محمد شوقي زين منشورات الاختلاف ،ط2 ،2006 ،ص 20.

[2] – ينظر :روبرت سي هول "نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ،ترجمة :رعد عبد الجليل جود ،دمشق ،1992 ،ص31.

لقد أخذت **الهرمنيوطيقا** بكل أشكالها ،منهجا في تحليل وتفسير النّصوص وهو منهج جميع بين محاولات سيميائية وأخرى تفكيكية ،وبعض آخر من جماليات التلقي ،الأمر الذّي أفقدها (**الهرمنيوطيقا**) صحة المنهج وصلابته ،ذلك إنّه يستند على جملة من المعطيات التّي تتفق وتختلف في المصطلح والتوجه ولأن التأويل يتوسد مبدأ الإدراك والاستقبال ورحابة الأفق ، فإن تفاعل هذه المبادئ والأسس ،قد يقف عاجزا أمام تشعّبات المنهج وقيود الحكم المسبق والابتعاد عن المقصدية الحقة للنص.

كيف نؤول الخطاب ،وماذا بعد تأويل الخطاب ؟ إن الأمر يتعلق بمحاكمة نصية تستدعي نقدا وتحليلا ووصفا لظروف وملابسات القضية النّصية ،من مؤلف وسياق ومتلق وتأثر وتأثير وخبرة جمالية حضور التأويل إلى هذه المحاكمة من قبل الخطاب –بوصفه نصا –تجعل منه تصورا ذهنيا جماليا ،تختلف مستوياته الشّعرية حسب خيال المؤول ،وقدرته التأملية على الانزياح في نوازل وصواعد النص.

إنه إذا كان تفتيت الخطاب يستدعي مهارات الخيال والإدراك والتأمل ، فإن الوقوف أمام تعددية المعنى يلزم القارئ حدسا تأويليا عميقا ،وخبرة وفهما وكثيرا من السؤال والحوار ،وهي أساليب نادت إليها جمالية التلقي في علاقتها مع التأويل ،أين منحت للقارئ ملكية النّص ،كي يعيد بناءه بما يستجيب مع أفق انتظاره.

وأثناء خضوع النّص لعملية التأويل ،هل يستطيع القارئ التعامل مع هذا النّص منفصلا عن مؤلفه؟ أمر مثل هذا يقف حائلا أمام منطق النقد والتحليل ،الذي يرى أن النّص أو الخطاب ،إنما هو نظام لغوي أساسه السيّاق والمقصدية الفكرية والمرجعية للمؤلف.

فحين نفصل الخطاب عن قصدية المؤلف الذّي أنتجه ،فإنه لن يكون باستطاعة القارئ الكشف عن المدلول النهائي للخطاب ،رغم أن فن التأويل يعتمد على تعددية المعنى ولا نهائيته.

هذه العقبات التّي تقف في وجه مؤول الخطاب ،تدفعه أمام إصراره وعزمه إلى الفهم والتحليل وذلك من خلال ما يسمى بالقراءة التفاعلية ،التّي تقوم على مستويين اثنين ،أما الأول فهو تفاعل

المتلقي مع صاحب النّص ،والحال هنا يأخذ معنى التواصل ،والمستوى الثاني يحدث فيه تفاعل بين المتلقي والنص والحال هنا يأخذ معنى التأويل.[1]

"والتلقي هاهنا يعلن ميلاد نص جديد ،أساسه ذلك التفاعل العميق بين النّص والقارئ ،الذّي يمارس احساسا شخصيا ،وثقافة وأذواقا وأحكاما قبلية توجه متعته في النّص .."[2] هذا الانفتاح على التأويل يعد من أهم مرتكزات الشّعرية .إنه الهدف الأسمى والانجاز الفاعل ،الذّي تبنته الشّعرية لمراوغة النّص ،وتحسّس مفاتنه ومواطن الإثارة فيه.

كان لمفهوم الجمال الأفلاطوني أثره في ميلاد الشّعرية ،والتي تتمركز حول «الأدبية وما يجعل نصا ما نصا شعريا»[3] ،والحديث عن شعرية الخطاب ،حديث عن شعريات متعددة ،منها ما يراهن على الدلالة والأسلوب ،ومنها ما يركز على البنية والشكل ،ومنها ما يذهب إلى أبعد من تعدد المعنى معتمدا في ذلك على التأويل وجماليات التلقي والعدول (الانزياح) والتفكك والقراءة.

شعرية التأويل ،هي بحث فيما يكون به الخطاب الأدبي أدبيا في مكنوناته ومكوناته اللّغوية والدلالية والجمالية ،إنها في شقها الثاني الانزياح ،الذّي يعني البعد عن مطابقة الكلام للواقع ،والانزياح هو الاستعانة بالاستعارة والتشبيه والخيال والرمز وغيرها من المحسنات البلاغية ،إنه توليد للمعاني وخرق للقواعد والنظم ،ولعل أفضل من كتب في الانزياح "**جون كوهين** ***Jean Cohen***" في كتابه"**اللّغة السامية**" و"**ميكائيل ريفاتير** ***Michael Riffaterre***" في كتابه "**الأسلوبية**" و"**رومان جاكبسون** *Roman Jackobson*" في كتابه "**الشعرية**" .

إن التلاقح بين النّص والقارئ لا يمكّنه بأي حال من الأحوال أن يزهر ويثمر ،إذا لم يفسح القارئ العنان لخياله وانزياحاته بين أزقة المعنى وتعالقات النّص ،لذلك فإن عملية التأويل التّي يقوم بها القارئ

(1) – ادريس بلمليح: القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر ،ط1 ،2000 ،ص98

(2) – امبرتو ايكو :شعرية الاثر المفتوح ، تر: عبد الرحمان أوعلي ، مجلة نوافذ النادي الأدبي- جدة ،1998 ،ص 98

(3) – جون كوهين :اللغة العليا : تر: احمد درويش ، المجلس الأعلى للثقافة ،ط 2 ، 2000 ، ص10

تدخل النّص في غمرة المعنى ،تملأه بالقصدية والماورائية فيتحول القارئ إلى ذات مبدعة ،والنص إلى إبداع ثان «دون أن يفلت الفعل التأويلي من مراقبة المؤلف..».[1]

وللشاعر الكبير –**نزار قباني** –جولات كبيرة على مدار خمسين عاما ،أنتج من خلالها نصوصا رغم بساطة لغتها ،إلا أنّها تقف في وجه قارئ مبتدئ ،لا يملك من مفاتيح الشّعرية سوى نصوصها ...إنها نصوص تحتمل التأويل لا التأجيل ،نصوص فارغة بارعة ،تتلون عند كل قراءة وتلبس أثوابا على كل المقاسات ،وكمثال على ذلك قصيدة "بكائية لجمال عبد الناصر".[2]

أبا خالد ... يا قصيدة شعر
تقال فيخضر منها المداد
إلى أين يا فارس الحلم تمضي
وما الشوط حين تموت الجواد
إلى أين ...كل الأساطير ماتت
بموتك ..وانتحرت شهرزاد
وراء الجنازة ...سارت قريش
فهذا هشام ...وهذا زياد
وخنجره تحت ثوب الحداد
وهذا يجاهد في نومه ...وفي الصحو
يبكي عليه الجهاد
وهذا يحاول بعدك ملكا
وبعدك كل الملوك رماد
وفود الخوارج جاءت جميعا
لتنظم فيك ...ملامح عشق
فمن كفروك...

---

[1] – امبرتو ايكو :شعرية الأثر المفتوح ،ص87.

[2] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص 41.

ومن خونوك...
ومن صلبوك بباب دمشق
أنادي عليك ...أبا خالد
وأعرف أني أنادي بواد
وأعرف إنّك لن تستجيب
وأن الخوارق ليست تعود

ويقول في مقدمة قصيرة لواحد من دواوينه.[1]

ثوري أحبك أن تثوري
ثوري على شرق السباي..ولتكايا والبخور
ثوري على التاريخ وانتصري على الوهم الكبير
لا تزهي أحد فإن الشمس مقبرة النسور
ثوري على شرق يراك وليمة فوق السرير

دون مقدمات يدعو المرأة لتثور ،ويفتتح الأبيات بفعل الأمر "ثوري" ويكرره ،لكن الثورة على من؟ على الشرق ،شرق السبايا والتكايا والبخور ،الشرق الذي يرى المرأة وليمة فوق السرير ،ولنا أن نتلمس ملامح النظام الاجتماعي ،في هذا الشرق ،فالسبي ظاهرة جاهلية ،والتكايا والبخور معطيات دينية وبالتالي فنزار يريد من المرأة أن تثور على نظام عبودي ،يرى في المرأة متعة ،أي تعبير مفصل ضد النظام الشرقي الإقطاعي الديني ،الذي كان سائدا قبل الثورات الوطنية ،أي قبل العشرينيات ،حيث بدأ بعدها التحول نحو البرجوازية ،وكثيرة هي المواضيع الشّعرية التي تتكرر فيها لفظة الشرق عند نزار الذي يسعى إلى تغييره وتحريره من العبودية والتبعية

إن المثول أمام مكونات النّص ومتاهته وأزقّته للبحث عن مكنوناته وأسراره ،يقتضي منّا تأويله السير في الاتجاه الذّي يقصده ،ولا يكون ذلك إلّا عن طريق الفهم والبحث ، وعن امكانية تأويل نص

[1] – وفيق خنسة :دراسات في الشّعر السوري ،دار الحقائق ،ط2 ،1982 ،ص169.

ما بمعزل عن صاحبه ،وسياقه الذّي ولد فيه ، فإن ذلك سيفقد النّص بناءه الجسدي الكامل ، فالتأويل إذن في الخطاب الادبي يقتضي مراحل ومواطن يتحلل فيها النّص ،بدء من تذوقه واستكشاف مواطن الجمال فيه ،إلى استجلاء معانيه مرورا بإعادة بنائه من جديد،من قبل قارئ يتحوّل إلى مبدع ثان في العملية النّصية.

وبناء النّص (الخطاب) تتفاوت أسسه وآفاقه بتفاوت القرّاء ،واختلاف مستوياتهم الثقافية والفكرية مثلما يتفاوت الخطاب الواحد عند القارئ الواحد ،ولا يمكن التأسيس للقراءة التأويلية بعيدا عن المعرفة المسبقة بالخطاب ،ومقصديته والسياق الذّي نشا فيه.

إذن وعلى ضوء ما تقدم ذكره ، فإن البحث في شعرية تأويل الخطاب الأدبي وانزياحاته ،يوقفنا أمام تساؤلات تبحث عن صياغة جادة ونهائية ،وهو الامر الذّي لم يستطع هذا البحث بلوغه بعد ،فها هو يتطلع إلى فتح باب البحث والمساءلة حول المقصدية ،ودور القارئ أو المتلقي في فك شفرات النّص لكن قبل ذلك كيف يُكتب النّص ،وما هي آليات الإنتاج الفعلي له ؟.

المبحث الثاني :الخطاب الأدبي بين النتاج الفعلي للنص والمقصدية.

1- النتاج الفعلي للنص:

رأينا في مباحث سابقة ماهية النّص وبنيته ،والتقينا بمصطلحات موازية له كالخطاب والأثر ،هذا البحث في سؤال الماهية يوصلنا إلى طرح مجموعة من الأسئلة حول كيفية تشكل هذا النّص ،وهل ثمة قواعد وقوانين ثابتة يخضع لها هذا الأخير ؟،وما علاقته بصاحبه ؟،وكيف تتجمع أفكاره وما هو مصدرها؟.

إنه وبالنظر إلى ما تمّ الحديث عنه حول فاعلية التأويل والانزياح في الخطاب الأدبي ، فإنّ ذلك يحيلنا إلى القول أنه ليس ثمة قواعد وقوانين محددة وثابتة يتّم من خلالها تشكّل (الخطاب/النص) لأن عملية الإبداع ذاتية بطبعها وتختلف من شخص لآخر.

«إنّ القصيدة بالإضافة إلى لا محدوديتها التّي تشبه لا محدودية الكون،قائمة على حالات غير ثابتة بل قد تكون حالات متناقضة فالقصيدة وليدة الألم العظيم أو الفرح العظيم ،إنها وليدة الحبّ العارم للحياة ،والرّغبة الشديدة في الموت ،ولعل أجمل ما في القصيدة أنّها تأتي في كل مرّة بشكل جديد ،تتحول مثلما تتحول الكائنات الخرافية ،ولابد للقصيدة أن تأتي بشكل جديد يدهش الشّاعر ،ويوقظ فيه حّس الجمال والإبداع ،إن القصيدة لو كانت عملا رتيبا تعود بالشكل الذّي تعوَّدت المجيء به كل مرّة ،لما استفزت الشّاعر وتحدته ».[1]

ولادة النّص –شعرا كان أو نثرا –عملية صعبة ...لا تخضع لقوانين ثابتة ،فهي تتغير مع تغّير مراحل الولادة ،وقد أشار "نزار قباني"إلى ذلك حين قال :«أنا لا أستطيع حين أكتب أن أعرف إلى أين ستّجرني القصيدة ،ولا حجم المفاجأة التّي تنتظرني معها ،تحت كل كلمة يختبئ لغم ،ووراء كل فاصلة ينتظرنا مجهول جديد ،واللغة نفسها تسحبنا في بعض الأحيان ورائها كما تسحب الخيول الجرافات ».[2]

---

[1] – عبد الله العشي :أسئلة الشّعرية –بحث في آلية الإبداع الشعري ،منشورات الاختلاف ،ط1 ،2009 ،ص70.

[2] – نزار قباني :قصتي مع الشّعر ،منشورات "نزار قباني"،ط9 ،2000 ،ص192.

يشير "نزار قباني"هنا إلى فكرة التداعي التّي تصحب عملية الكتابة الشّعرية ،فما أشار إليه وسمّاه اللّغم أو المجهول ،هو ما توقظه عملية الكتابة من لا شعور مترسب في أعماق الذاكرة ،إن حادثة قابعة في قعر الذاكرة ،هي بمثابة لغم قد ينفجر في أية لحظة من لحظات الكتابة ،فيغيّر مسير القصيدة نحو المجهول ،وهذا اللاوعي يمنع قيام أية قواعد واضحة للخلق الشعري [1] ،فالشاعر إذن ينطلق من حالة وعي وإدراك ،ثم يتجاوز هذه الحالة إلى حالات اللاوعي ،وهو بذلك ينطلق من الواقع مرّة ،ومن اللاواقع مرّة أخرى بفضل تأثيرات اللاوعي.

لا يبدأ الشّاعر من تصور سابق شامل وكامل لمصير قصيدته ،ذلك إنّه في حالة غياب جزئي عن ذاته وعن وعيه ،إنها حالة لا تسمح له بوضع تصور وتحقيقه ،فكيف إذن يرتدي النّص الشعري بردته اللّغوية والفكرية.[2]

يركز الشّاعر في سياق معين من سياقات الكتابة لديه على منطقة غائرة في العمق ،منطقة أسرار وخبايا العمل ،وهي بمثابة مخبر يعمل فيه الشّاعر على إنتاج مكوناته النّصية وأدواته ورؤاه ،مستخدما في ذلك لغة خاصة به ،يشق بها طريقه نحو الخلاص من تبعية هذا العمل إليه.

«إنه ليس من السهل مراقبة القصيدة وهي تتشكل ،والشاعر الذّي يحاول أن يتأمل حركة أصابعه على الورقة ،يشبه سائق الدراجة الذّي يتأمل حركة قدميه ،فيرتبك ويفقد توازنه ،والشاعر الذّي يدّعي إنّه يعرف كيف تتحرك المياه في عوالمه ،يجهل حقيقة اللّعبة ».[3]

يصعب كثيرا تحديد مسقط رأس القصيدة «إنها تولد من منطقة الحرقة في القلب والأعصاب والعقل ،ومن خلخلة الجسد حين يتفاعل مع الماء والنار والهواء والتراب ،تولد من دندنة صباحية ،حين

---

(1) – عبد الله العشي :أسئلة الشّعرية ،ص71.

(2) – المرجع نفسه ،ص70.

(3) – نزار قباني :قصتي مع الشّعر ،ص185.

يكون الشّاعر وحيدا في الطريق ،والعنوان يولد أولا لكي يتمركز حوله منذ الولادة ،وحتى فضيحة النّص بين الناس ».[1]

يرى **عز الدين المناصرة** أن القصيدة عنده قد تبدأ من دندنة في الطريق أو قد يكتبها على فاتورة الكهرباء ،أو في نهاية كتاب يحمله معه ...لكن هذه البداية ،لا تضمن كتابة القصيدة ،إن توافر شروط الكتابة كافة لا يعني ولادة القصيدة ،لهذا فنحن –يضيف **عز الدين المناصرة** –قلقون دائما ،لكنني أشعر بالارتياح والتطهير عندما أسكب الدفقة الأولى على الورق ،أما اللّغة وتشكيلاتها الشّعرية ،انطلاقا من منظور الشّاعر فتعتمد على خبرته التجريبية التّي وصل إليها وتعتمد على ثقافته وأدواته.

أما حضور القصيدة على الورق فهو «كما يرى "**نزار قباني**" متأخر جدا على زمن تكونها الحقيقي ،وشكلها الأخير –أي الشّكل الذّي نقرأه –إنه المحطة الأخيرة التّي يصل إليها القطار بعد سفر طويل قد يصل إلى ألوف السنين الشمسية ».[2]

الشعر وليد الحياة وظروفها وتضاريسها ،وليس للحياة قانون واضح ومحدد في تسيير وخلق هذه الظروف ،التي تتغير بتغير الزمان والمكان ...وإنتاج القصيد يأتي كما الظروف متغيرا غير ثابت «فقد يولد البيت الأول من القصيدة أو الدفقة الشّعرية الأولى ،وقد يتغير عنوان القصيدة نهائيا ،لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب الظروف الخارجية ،والشاعر يكون في حالة وثوق شبّه كاملة مع بعض القلق على كيفية تنفيذ العمل ،واختيار الزمان والمكان بسرعة تتعلق بساعات محددة ».[3]

يبدأ الصراع إذن بين الذّات المبدعة وسياقات القصيد من خلال "الحافز" الذّي ينطلق من غايات انسانية يصاحبها القلق والخبرة والتجربة ،أما القلق فهو حالة نفسية تصاحب ذات المبدع في جدلها مع سياق النّص ،وأما الخبرة والتجربة فإنها تختلف من مبدع لآخر ،وهي سابقة لمرحلة القلق[4] ،وفي معرض

---

[1] – عز الدين المناصرة :جمرة النّص الشعري –مقاربات في الشّعر والشعراء والحداثة والفعالية ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان –الأردن ،ط1 ،2007 ،ص80.

[2] – نزار قباني :قصتي مع الشّعر ،ص189.

[3] – عز الدين المناصرة :المرجع السابق ،ص69.

[4] – ينظر :المرجع نفسه ،ص62-63.

الحديث عن حافز القلق ،يقول "نزار قباني":«في السنة العاشرة من عمري ،كنت أشعر بأصوات داخلية تدفعني لأن أقول شيئا ،أو أفعل شيئا أو أكسر شيئا ...شهوة كسر الأشياء أتعبتني وأتعبت أهلي ...كانت الأصوات في داخلي تتساءل لماذا يبقى الشيء على حاله ؟لماذا لا يغير حجمه ،لماذا لا يغير اسمه ،لماذا يبقى المقعد قاعدا والشجرة مستقيمة ،والطاولة بأربعة أرجل ؟،طفولتي كانت مليئة بالأشياء الغريبة ،كنت أبحث عن شكل وراء الشّكل ولون وراء اللون ...كانت حروفي الأبجدية تمتد أمامي كالأوتار ،والكلمات تتموج حدائق من الايقاعات ،وكنت أجلس أمام أوراقي ،كما يجلس العازف أمام البيانو ،أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه ،وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات ».[1]

هناك إذن مرحلة تسبق مرحلة القلق ،تتعلق بتشكيل الوعي السابق الذّي خلقته الذّات المنتجة للنص ،إنها المرحلة التّي تشمل الطفولة الخاصة والتكوين الخاص ،وتمتد وتشمل كل الخبرات التّي حصل عليها الشّاعر قبل مرحلة القلق والشجار مع الذّات ،ويدخل في هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها غيره (التناص) ولهذا يصبح الانفلات من النموذج مستحيلا ،كذلك يصبح الاعتراف بكامله مستحيلا أيضا ،ويكون القلق بذلك في العملية الإبداعية حول نقطة محددة ،غير معترف بها وغير واضحة ،ولا يحدث في مرحلة واحدة بل في مراحل متعددة ،ولهذا فهو ليس شجارا واحدا بل مجموعة شجارات.[2]

وإضافة إلى قلق الشّاعر وجداله مع الذّات ،يظهر الإلهام في الأفق ،فاتحا أبواب الإبداع لميلاد فكرة النص/ القصيدة ...والإلهام هو جملة الأحاسيس الباطنة التّي تتصارع في روح وضمير الشّاعر ،فتظهر مرّة وتختفي مرّة أخرى.

هذا الاختفاء أو الانقطاع والنسيان ،يحدث نتيجة السأم من مناقشة الأفكار مع الذّات ،أو اليأس من القدرة على اختيار الألفاظ والتراكيب أو فتور الحماس ،ومظهر ذلك هبوط الغشاوة على قشرة فكر الشّاعر ،وقد يحدث الانقطاع أو تموت الأفكار مؤقتا ثم تولد أفكار جديدة من الأفكار التّي ماتت ...أو قد لا تتحقق في عمل فني أبدا ،وهو ما يسميه النقّاد السيكولوجيون **بالاختمار** ،وهذه المرحلة من

---

(1) – نزار قباني :قصتي مع الشّعر ،ص 61.

(2) – ينظر :عز الدين المناصرة :جمرة النّص الشعري ،ص63.

أصعب المراحل لدى الشّاعر التّي يصاب فيها بالقنوط والاضطراب والقلق على جفاف نبع الشّعر عنده ثم سرعان ما يظهر **برق مفاجئ** ..يضيء عتمة الشّعر وأفكاره لدى الشّاعر ،فيدخل هذا الأخير إلى غرفة عمليات ولادة القصيدة ،حيث تلعب الذاكرة دورها الأساس في الكتابة ،ولم يحدد الأطباء موقع الذاكرة بالضبط على قشرة الدماغ حتى الآن ،رغم أنّها هي التّي تساهم أثناء عملية الكتابة وهي التّي تخترع بالخبرة الإشارات ونظمها ،بالتعاون والحوار والجدل مع الأعضاء الأخرى ،والذاكرة عند –**عز الدين المناصرة** –تشتمل الصورة والصوت والحس والألم والحركة ،والانفعال والذكاء والتفكير...

وفي كل مرحلة من مرحلة كتابة النص/الخطاب تكون ثمة عوائق ،وتلعب الغشاوة دورا رئيسا كعائق ،وهي تختلف عن غشاوة مرحلة **الانقطاع أو** غشاوة مرحلة **البرق المفاجئ** ،وتؤثر في عملية الإبداع كاستحضار الصورة أو اللّغة الشّعرية في الدفقة الشّعرية الأولى ،التي تحدث في شكل حوار هامس أو انفعالي بين الشّاعر وذاته ،وهي تشبه الغشاوة التّي تخلق الاضطراب لدى شخص يتقن لغة أجنبية اتقانا تاما ،ولكنه حين يريد التحدث بها يصاب بإحباط مفاجئ كأنّه تلميذ مبتدئ ،هذا إضافة إلى عائق المشاغل اليومية التّي تقتل يوميا عشرات القصائد والصور والأفكار الشّعرية ،وعشرات الانفعالات الوجدانية.[1]

تولد القصيدة باعتبارها نصا أدبيا من توهج داخلي بين القلب والعقل ،ومن تفاعل بين الأحاسيس والصور والأفكار ،وتطابق ذلك مع الزمان والمكان ،وحسّ المكان حس عميق في وجدان المبدع وكذا المتلقي ،فثمة أماكن تحدث توترا وحركة في مشاعر المبدع وتحفزه على إنتاج نصه ،كما ثمة أماكن لا معنى لها سوى الإيواء ،فلا ترتبط بوجدان المبدع وأعماقه ،لذلك تموت هذه الأماكن بمجرد الرحيل عنها ،بينما تبقى الأماكن الأخرى خالدة في الذاكرة.

تولد القصيدة إذن من رحم المعاناة ...ومن صراع داخلي في أعماق المبدع ليزفّها عروسا يحتفي بمقدمها قارئ يسعى إلى سبر أغوارها وتفتيت بناها ومقاصدها ،والحديث عن المقصدية هو حديث عن

[1] – ينظر :عز الدين المناصرة :المرجع السابق ،ص 76 وما بعدها.

علاقة المبدع بنصه ،وكذا رسائله المشفرة التّي يريد من القارئ أن يفكها من خلال البحث عنها في مفاصل وزوايا النص/القصيدة.

2- المقصدية ودور القارئ في فك شفرات النص:

يحتل مفهوم المقصدية مكانة محورية في **نظرية النظم الجرجانية** ،باعتباره مفتاحا لفهم نظرية القراءة عند **الجرجاني** ،وهو ذلك المتكلم الذّي يلزم زمام التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ ،ومن هذا الجانب فإن فعالية القارئ ،يتم قصرها على فهم وإدراك ما هو موجود سلفا من معان في النص.

نظرية القراءة المعاصرة التّي نشأت وتطورت في ألمانيا وغيرها من المراكز العلمية الغربية ،حاولت أن تتجاوز هذا المفهوم السابق للمقصدية ،فبعضها تحدث عن مقصدية النّص ،وليس مقصدية المتكلم باعتبار أن النّص أصبح مستقلا عن صاحبه ،والبعض الآخر تحدث عن دور القارئ الحاسم في تحديد دلالات النّصوص ،فقد يعمد القارئ إلى إحداث تغيير جذري فيما يمكن أن ينظر إليه على إنّه المعنى الأصلي للنص ،كما اعتبر البعض الآخر أن المقصدية هي نتيجة لتفاعل حقيقي بين ثقافة القارئ والإمكانيات النّصية ،إنها إذن ليست مطابقة لا للنص ولا للقارئ.[1]

كان القارئ قديما يتعامل مع النّص في سياق يتشكل من المؤلف والمتلقي ،الرسالة ،نوعها ،زمان الرسالة ومكانها"[2] محللا بذلك شكله الخارجي فقط وبنيته الدلالية والمعجمية .

وهو ما عبر عنه **أدونيس** في قوله :«إن القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة ،وإنما بحضورها كشكل تعبيري»[3] وهو بذلك يبين لنا مدى إسهام القارئ والمؤلف في بنية مورفولوجية النّص .. وهو حضور لسلطة المتكلم وقصيديته ،غير أن ذلك لا يعني أن مهمة القارئ تتمثل

---

(1) - ينظر:حميد لحميداني :القراءة وتوليد الدلالة :ص105-106.

(2) - ينظر:محمد خطابي :لسانيات النّص ،ط1 ،المركز الثقافي العربي ، المغرب ،1991،ص297.

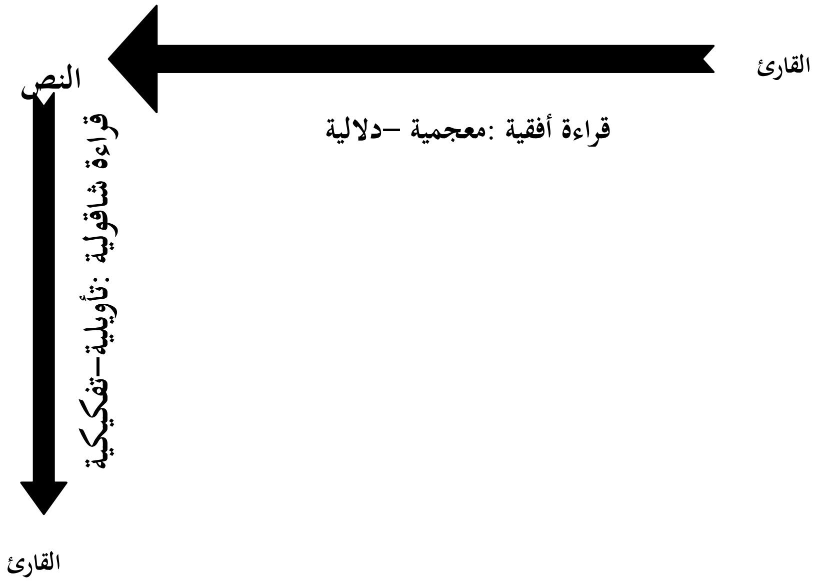
(3) - أدونيس:زمن الشعر،ط2 ،دار العودة،بيروت-لبنان،1972،ص72.

في البحث عن دلائلية النّص وأغراضه ومقاصده وجمالياته ،أو الكشف عن مواطن الحضور والغياب فيه فحسب ،بل أنّها تتعدى ذلك إلى البحث في أيديولوجيته وكشف شفراته وبنيات اشتغاله الداخلية ،كما ينبغي له أن يُعْمل فهمه لبلوغ تلك المقاصد والأغراض ،وهي مهمة لايضطلع بها سوى **القارئ النموذجي** ،الذّي تتوافق معارفه اللّغوية والجمالية مع ما جاء في النّص الأدبي ،وفي هذه الحالة على صاحب النّص أن يضع في حسابه بأن هذه القدرات اللّغوية والمعرفية الخاصة به كمبدع أول ،هي نفسها التّي يعتمدها القارئ كمبدع ثان". [1]

انطلاقًا من هذا المفهوم ،والذي يَمنحُ القارئ دورا مُهِمًا داخل النّص ،يتضح لنا أنّ عملية انتاج النّص يسهم فيها كلُ من القارئ والمبدع على حد سواء ،وهذا ما يؤكد لنا أن عملية القراءة والكتابة مصطلحان لمفهوم واحد ،فالربط بينهما هو محاولة للربط بين نشاط القارئ والمؤلف ،ذلك أن القارئ أثناء قراءاته المتعددة للنص يعود في كل مرّة إلى المقارنة بين ما ذهبت إليه خيالاته وتوقعاته ،وما جاء في ثنايا النّص ،منتظرا بذلك أن تتأكد هذه التوقعات أو تخيب ،وهو بذلك يتحوّل من قارئ إلى مبدع للنص.

إن القارئ وهو يتنقل من قراءة إلى أخرى ،إنما هو بصدد المشاركة في العملية الابداعية ،عليه أن يتوفّر على ملكات فهم عالية ،ذلك إنّه في انتقاله هذا من التعامل مع الدلالات المعجمية إلى التعامل مع الاشارات والإيحاءات والرموز والصور المركبة والانزياحات ،إنما هو يسهم بشكل آخر في تأليف النص.

[1] – أمبرتو ايكو:"القارئ النموذجي"–طرائق التحليل السردي الأدبي ،تر:أحمد بوحسن ،ط1 –منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط،1992،ص160.



هذه الانحرافات تحدث في مجموعها – غالبا – داخل النّص الشعري مشكلّة في أسلوب التنافر والتضاد والتقابل والاستعارات ،وهي "ناتجة عن ولوع الشّاعر بالتّنافر بين عناصر الصورة الشعرية".[1] حتى يمنح للنص أدبيته وجماليته الخاصة.

إن النّص الأدبي "لا يشتغل إلّا حين ينفتح دلاليا فيمنح نفسه للقارئ من منافذ متعددة ،دون أن تكون ثمة باب رئيسة تفضي إليه ،فالنّص الأدبي الناجح هو الذّي يراود القارئ عن نفسه ،مغريا إيّاه بمباشرة لعبة القراءة على جسده"[2] وهذا ما تجسده لنا فكرة المقصدية "والتي يتحدد من خلالها دوره في فك شفرات النّص وكشف مواطن الغموض فيه.

ولعل الوقوف عند قصيدة "**هوامش على دفتر النكسة**"[3] ما يترجم تلك الطاقات المتناثرة على جسد النّص ،تنتظر قارئا يغوص في أعماقه ،وتحقق تواصله مع الشّاعر ،يقول نزار قباني:

يوجعني أن أسمع الأنباء في الصباح
يوجعني أن أسمع النباح
ما دخل اليهود من حدودنا
وإنما

---

(1) – عبد الحميد هيمة:البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر–شعر الشباب نموذجا- ط1 ،1998 ،ص19.

(2) – رشيد بنحدو:"العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"،مجلة عالم الفكر والفنون والآداب ،الكويت ، ع4،ص487.

(3) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص314.

تسربوا كالنمل من عيوبنا
****

خمسة ألاف سنة
ونحن في السرداب
ذقوننا طويلة
نقودنا مجهولة
عيوننا مرافئ الذباب

يصرخ الشّاعر هاهنا ويتألم ويصيح بأعلى صوته ،ناقما على أوضاع الأمة العربية آنذاك ،فاضحا أنظمة الحكم ،محللا لدواعي الهزيمة ،وهي كلها تداعيات لا يستطيع أن يفهمها إلّا قارئا ملمّا بتاريخ وظروف وملابسات هزيمة حزيران 1967.

جلودنا ميتة الإحساس
أرواحنا تشكو من الإفلاس
أيامنا تدور بين الزار والشطرنج والنعاس
هل نحن "خير أمة" أخرجت للناس
****

كان بوسع نفطنا الدافع بالصحاري
أن يستحيل خنجرا
من لهب ونار
لكن
واخجلة الأشراف من قريش
وخجلة الأحرار من أوس ومن نزار
يراق تحت أرجل الجواري

لقد كانت هزيمة حزيران ،انكسارا للعرب ،وجرحا غائرا في جسد الأمة لم يستطع نزار أن يقف صامتا في وجه التاريخ ،وراح يصرخ ناقما على أوضاعنا حزينا على حالنا ..لينبثق في نفس الشّاعر بعد ذلك أمل ،يرى نزار من خلاله النور في الأجيال القادمة ،يقول نزار:

لو أننا لم ندفن الوحدة في التراب
لو لم نمزق جسمها الطري بالجراب
لو بقيت في داخل العيون والأهداب
لما استباحت لحمنا الكلاب
نريد جيلا غاضبا
نريد جيلا يفلح الآفاق
وينكش التاريخ من جذوره
وينكش الفكر من الأعماق
نريد جيلا قادما
مختلف الملامح
لا يغفر الأخطاء ...لا يسامح
لاينحني
لايعرف النفاق
نريد جيلا
رائدا...
عملاقا...

ولعل الوقوف أمام هذه الدهشة المتراكمة من الصور التاريخية ،تجعل القارئ أكثر يقظة وحذرا في تواصله مع أجزاء النّص ،مستحضرا سياقه الفكري والتاريخي الذي نشأ فيه ،ويقول نزار:

يا أيها الأطفال
من المحيط للخليج ،أنتم سنابل الآمال
وأنتم الجيل الذي سيكسر الأغلال

ويقتل الأفيون في رؤوسنا...
ويقتل الخيال
يا أيها الأطفال أنتم –بعد –طيبون
وطاهرون كالندى والثلج طاهرون
لا تقرأوا عن جيلنا المهزوم يا أطفال
فنحن خائبون
ونحن مثل قشرة البطيخ تافهون
ونحن منخورون كالنعال
نحن جيل القيء والزهري ..والسعال
نحن جيل الدجل ..والرقص على الحبال
يا أيها الأطفال
يا مطر الربيع ..يا سنابل الآمال
أنتم بذور الخصب من حياتنا العقيمة
وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة

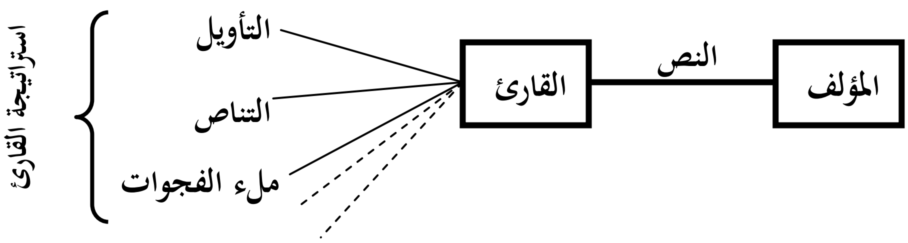
إن كشف مواطن الغموض والإبداع في هذا النّص ،يعد عنصرا مهما في عملية البحث عن مقصدية المؤلف ،التي تعد امتدادا لمقصدية القارئ.

إن غوض القارئ في أعماق النّص، ومواصلته عملية البحث عن المعنى الذّي أراده المؤلف ،يعدّ عنصرا مهما في تحقيق عملية التواصل بينه وبين المبدع..وهذا ما يمنح للقارئ استراتيجية هامة يسميها **"امبرتو إيكو"** بـ:**"الآلية التوليدية** " فقد يضيف القارئ للنّص أحيانا ما لم يخطر على بال المؤلف ،ومعنى ذلك أن النّص ناتج من لدن القارئ ،وبالتالي فقد "يستطيع هذا الأخير أن يتحرك تأويليا كما يتحرك المؤلف توليديا".[1]

أكد **أمبرتو إيكو** في أبحاثه على موقعية القارئ ووظيفته داخل النّص ،وأن النّص يرغب دوما في قارئ يشغله ويحركه ويسائله في كل قراءة ،ففي جغرافية النّص تكمن كل الطاقات ،منتظرة قارئا له من

[1] – أمبرتو ايكو :القارئ النموذجي–طرائق التحليل السردي الأدبي ،ص158.

المعرفة والإطلاع ما يكفل -نسبيا –بالإقتراب إلى معنى النّص ،والقارئ ستكون له بذلك الحرية في توليد المعاني التّي توحي بها الألفاظ خارج نطاق أيّ مقصدية سابقة.[1]



ويظل القارئ في كل مرّة يكتشف ما لم يعثر عليه في القراءة السابقة ،وبانتقاله من قراءة إلى أخرى فإنّه يعمد إلى تحليل النّص وفك شفراته ،وملء شقوقه وبياضاته ،ففي ملء الفراغات النّصية وتأويل غوامض النّص تتحدد استراتيجية القارئ ،فيصبح بذلك –هذا الأخير –مبدعا يسهم في تأليف النّص ،فيركز على إعمال فكره والاجتهاد للوصول إلى المعاني الكامنة سلفا في النّص،على إنّه لاوجود لقراءة يقينية وثابتة ،مما يوجب علينا أن نحذر من كل القراءات ،لأن القراءة تجربة شخصية ،كما سيظل النّص مفتوحا دائما لتفسيرات متعددة بتعدد قراءات هذا النص.

من خلال هذا العرض التعميمي حول استراتيجيات القارئ –والمعروضة بكثير من الاختزال –يبدو لنا أن الاهتمام بموقعية القارئ داخل النّص ،وبالبنيات النّصية للنص الأدبي ،يضعنا في طريق مدرسة النقد التشريحي ،حيث تعطي مجالا هاما للتركيز على النّص ،وفي الوقت نفسه تفتح بابه للدور الابداعي للقارئ ،ومدى إسهامه في فهم لغة النّص.[2] ذلك أن لغة النّص تختلف عن اللّغة العادية ،ويكون هذا الاختلاف في النّص ،كمساحة من الفراغ ،تمتد بين طرفي عناصر الحضور والغياب ،وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليُعمّر هذا الفراغ ،وهذا ما يشكل فعالية القراءة الأدبية التّي تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المقصود ،وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص ،مما يجعلها مضاعفة الجدوى ،فهو من ناحية يثري النّص باجتلاب دلالات ومعان لا تحصى إليه ،ومن ناحية أخرى

---

[1] – حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدلالة ،ص109.

[2] – ينظر :عبد الله الغذامي :الخطيئة والتكفير،ص 83.

يفيد في ايجاد قراء أكفاء يشعرون بأن القراءة عمل ابداعي ،"وهو ما يعطي للقارئ والنص حقهما الكامل نتيجة لكونهما العاملين الوحيدين اللذين التزما بالحضور في العمل الأدبي ،وما عداهما فهو غياب يعتمد على وجودهما كي يمكن إحضاره".[1]

حين يصل المتلقي /القارئ إلى إبراز امكانات النّص الحقيقية ،فإنه يبتعد في كثير من الأحيان عن الواقع ويرتمي في أحضان الخيال ،فيقرأ النّص بذلك قراءات متعددة تتغير بتغير حالته النفسية ،وهنا تبدأ وظيفته الحقيقية وهي اللحظة التّي يخلق فيها علاقات وروابط بين الجمل ،وهي حمل يدرك القارئ أنّها إشارات إلى أشياء ستتضح فيما بعد ،أي عند تأويل النص.

"والمتلقي /القارئ بكل ثقافته ومحيطه الاجتماعي واستعداداته النفسية ،شريك في عملية الإبداع ،فهو بالتالي يعيد بناء رسالة جديدة يمتزج فيها جزء من فكر المؤلف بفكره الشخصي ،إذ قد نجد قراء مختلفين لا يدركون في الكتاب نفسه سوى ما يعينهم ،وبالتالي فالرسالة المبثوثة تتغير حسب نفسية كل المتلقي/قارئ واستعداده الداخلي لتقبل هذا ورفض ذاك".[2]

إذن بين القارئ والنص علاقة تبادل معلوماتي ،والنص الأدبي الناجح هو الذّي يصدم **أفق انتظار** هذا القارئ "ويثير فيه الشعور بالضياع ،وهو يمارس لعبة القراءة على جسده ،فتصبح بذلك العلاقة بين النّص والقارئ خاضعة لمنطق السؤال والجواب ،حيث يكون النّص جوابا عن سؤال ،لكن جواب النّص على سؤال القارئ لا يكون دائما كافيا ،فالنّص نفسه يطرح أسئلته التّي تتطلب بدورها جوابا من القارئ عليها ،فينتج عن ذلك تمظهر منطق (**السؤال والجواب**) في شكل حواري بين القارئ والنص ،مؤديا في الأخير إلى نشوء نص أدبي جديد".[3]

يدخل القارئ أثناء قراءته للنص الأدبي ،في صراع عميق مع شفرات هذا الأخير ،وهو موقف يحاول التوفيق بين المناهج البنيوية ،التّي تحصر وظيفة القارئ في فك شفرات النّص ،والمناهج التفكيكية

[1] – عبد الله الغذامي :المرجع السابق ،ص82-83.

[2] – رشيد بنحدو :العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر ،ص478.

[3] – ينظر:المرجع نفسه،ص488.

التّي تجعل من القارئ منتجا حقيقيا للنص ،على الرغم من تجاهل المناهج التفكيكية لشفرات النّص وإواليات اشتغاله الداخلي.

تختلف مستويات التلقي حسب ثقافة المتلقي وخصائصه النفسية والفيزيولوجية ،"حيث يتعرف في البداية على النّص ولونه الأدبي واسم مؤلفه ،وما إلى ذلك من الأمور التّي تدخل ضمن معرفة مورفولوجية النّص ،ثم ينفذ في المراحل الموالية إلى فكرة النّص ويحاول استنطاقه ،فتتبلور بذلك أفكار المبدع في وعيه أمّا في التلقي الرفيع المستوى فيتطلب من المتلقي قدرة عالية وكفاءة متميزة ،على تجاوز النمطية السائدة في تلقي النّصوص ،كالإعجاب بالنهاية السعيدة ،كما يتطلب منه التفاعل مع طموح المبدع إلى التجديد".[1]

وفي معرض الحديث عن طموح المبدع إلى التجديد ، فإن معنى النّص يتشكل في تجدده الدائم وذلك عند تطابق واتحاد عنصرين ،أفق الانتظار المفترض في العمل الأدبي ،وأفق التّجربة المفروضة في المتلقي ،ويتشكل أفق الانتظار هذا من عناصر أساسية هي:

- معرفة القارئ المسبقة بخصوصية كتابة العمل المقبل على قراءته (أسلوب السهل الممتنع في قصائد نزار قباني).
- تجربته الخاصة في مجال نوع أو غرض أدبي معين.
- إدراكه الفرق بين التّجربة الواقعية والتجريب النصي ،بين اللّغة العملية واللغة الشّعرية".[2]

حين يبدأ المتلقي في قراءة عمل أدبي ما ،فإنه يتوقع منه أن ينسجم مع معاييره الجمالية التّي تكون تصوره العام حول النّص المقروء ،لكن وفي مقابل ذلك ،فللعمل الأدبي أيضا أفقه الخاص الذّي قد يتوافق أو يختلف مع أفق القارئ ،وهذا ما تجسده لنا فكرة الحوار والصراع بين كل من النّص والقارئ.

إذن ضمن الحلقة (**التوافق والاختلاف**) يدور الصراع بين النّص الأدبي والقارئ ،والعمل الأدبي الأصيل هو الذّي يخلخل توقعات القارئ ويرميه بعيدا عن المعنى المراد ،محققا بذلك فكرة "**المسافة**

(1) – ينظر: فؤاد المرعي: العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي :مجلة عالم الفكر ،ع2 ، الكويت ،1994،ص352.
(2) – رشيد بنحدو:المرجع السابق ،ص490.

الجمالية" التّي تحقق الجودة الفنية للنص الأدبي ،وهو ما يعرف بالشّعرية أو علم الأدب ،وسيأتي التفصيل في ذلك في المباحث اللاحقة.

"كثيرا ما يقف القارئ موقف المبدع ،وذلك انطلاقا من موقعه الاجتماعي ،غير أن ذلك لا يعني إنّه مجرد مستقبل سلبي ،فتبعا لموقفه من الحياة وموقفه الفكري ونظراته الجمالية ،يتحدد اتجاه المبارزة الفكرية بينه وبين المبدع ،إما نحو الاتفاق ،وإما نحو الصراع والتناقض ،وتظهر هذه القدرة الفنية عند المتلقي الرفيع المستوى ،حيث ينتقل وعيه من منظومة تفكير فني لمبدع ما ،إلى منظومة تفكير فني لمبدع آخر ،تختلف عن الأولى اختلافا كبيرا ،ومنها أيضا قدرة المتلقي على تتبع عملية خلق النّص نفسه في الحالات التّي يسعى فيها المبدع إلى تشخيص هذه العملية بشكل أو بآخر"[1] فمثل هذا التلاقي الحميم بين المبدع والقارئ ،يظهر عند قراءة الأعمال الروائية مثلا ،حيث يقوم الكاتب بتهيئة القارئ لتلقي نصه فيتحدث إليه مباشرة ،أو يلج به بطرق أخرى إلى داخل عمله الابداعي ،"غير أن فعالية التلقي في استيعاب النّص الأدبي وفتح باب التأويل عليه ،قد يؤدي إلى تشويه النّص والخروج بعيدا عن المعنى الذّي أراده المؤلف ،لذلك يجب علينا أن نفرق بين التلقي الطبيعي والتلقي الذاتي الخالص ،ومن الأمور التّي قد تشوه النّص الأدبي التعامل معه من خلال المألوف اليومي ،الذي يجعل من المتلقي عاجزا عن إدراك الخيال الشعري والمبالغة الفنية".[2]

إذن ومما تقدم يتضح لنا أن المتلقي هو القارئ الذّي يجب أن يمتلك قدرة كقدرة المبدع ،على أن يعيد في وعيه تجسيد الحياة المصورة في النّص ،والتداعيات التّي يثيرها التلقي في ذهنه ،من خلال الصور الموجودة في العمل الأدبي .."ويمكن للقارئ أن يستجيب لهذا العمل بعدة أشكال مختلفة ،فقد يستهلكه أو ينقده ،وقد يعجب به أو يرفضه ،وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه ،وقد يمكّنه أن يستجيب أخيرا للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا ،من خلال تفسيراته المتعددة له ،وحتى هذا النّص الذّي يتوصل إليه القارئ يقبل هو الآخر تفكيكا وتأويلا ينتج عنه نصا جديدا أخر وهكذا ... وهذا ما تؤكد عليه معظم

(1) – ينظر:فؤاد المرعي:المرجع السابق ،ص357.

(2) – المرجع نفسه ،ص358.

المناهج التفكيكية بأنه لا سبيل إلى ايجاد تفسير واحد لأي نص ،وسيظل النّص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته ".[1]

ومن هنا استطاعت الاتجاهات النّقدية التّي أعقبت البنيوية ومنها التفكيكية أن تحول القارئ من تابع لشفرات النّص إلى منتج حقيقي للنص ،مما فتح باب التفسير والتأويل ،فتمخضت عن ذلك مصطلحات كثيرة في الساحة النّقدية إلى جانب التأويل والتناص ،وهي مصطلحات في مجملها ترى أن النّص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النّصوص التّي سبقته ،وهنا تظهر بوضوح وظيفة القارئ في استحضار هذه النصوص ،ومن هنا فإن "فعالية القراءة الابداعية تعيد إنتاج النّص المقروء ويتم ذلك على ضوء جدلية الحضور والغياب ،حضور الدال وغياب المدلول ،ودور القارئ في استحضار المدلول الغائب ".[2]

من كل ما تقدم يتضح لنا أن القارئ في ظل هذه المنطلقات والمفاهيم خاضع بشكل أو بآخر لبنيان النّص ولنوايا الكاتب ،وذلك مرتبط طبعا بطبيعة هذا القارئ ومستوى مؤهلاته الثقافية والذوقية وكذا طريقته الخاصة في القراءة ،وهذا ما يحيلنا إلى الحديث عن ماهية القراءة أنواعها ومستوياتها ،في مباحث لاحقة ،على أن نفصل قبل ذلك في ما هية الإبداع ودوافعه ،وكذا فكرة الانتماء التي يدور حولها النّص الأدبي.

---

(1) – ينظر:المرجع نفسه ،ص360.

(2) – فاضل ثامر :اللغة الثانية،ص:49.

الفصل الثاني

الابداع الشعري :الدينامية.. وجماليات التعبير

المبحث الأول:الابداع بين المصطلح والتداول

1- مفاهيم اصطلاحية

2- النص/المبدع ...صراع الانتماء

المبحث الثاني:الابداع الشعري :دوافع وقدرات

1- دوافع وقدرات الابداع

2- القراءة :توليد المعاني والإحالة المرجعية

المبحث الأول:الإبداع بين المصطلح والتداول

1- مفاهيم اصطلاحية:

حضيت قضية الإبداع الأدبي باهتمام وعناية كبيرة من قبل علماء النفس والاجتماع ،وقد فاق ذلك اهتمام دارسي الأدب ونقّاده ،ومرد ذلك أن علماء النفس يرون في الإبداع ظاهرة نفسية وقدرة عقلية ،فانصب اهتمامهم على المبدع وظروف الابداع (السياق) أمّا دارسوا الأدب فقد عزوا الإبداع إلى الإلهام والخلق وتوليد المعاني والأفكار.

يقول **أفلاطون** :"إن الشّاعر كائن لطيف مجنح ..وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد ،فإذا لم يبلغ هذه الحالة ،فهو عاجز عن التفوه بنبوءاته ..كما يربط الشّعر بقوة إلهية ،ويرى بأن الشّاعر مجرد وسيط ناقل للعالم المحسوس ،أي أن الشّاعر يقلد التقليد ،أو يعكس ما هو معكوس"[1] ،فكانت نظريته هذه للمبدع –وللشاعر خاصة – تمهيدا لنظرية **أرسطو** "**الفن والمحاكاة**".

كثيرا ما يندفع الفنان في نشاط دائم يهدف إلى خفض التوتر وإعادة التوازن إلى الأفكار المبعثرة في خاطره ،ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار فتكون النتيجة قصيدة ،"ومن هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في الوقت نفسه ،فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلّا لهذا الفنان ،لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذّي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم ،وعلى أن هدف الشّاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته ،وبالتّالي إعادة الاتزان إلى الأنا.

إن عملية الكتابة نفسها ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة"[2] ،وهذا ما يوضح لنا أن "الأديب قد لا يكتب لكي يستمتع بما أنتجه ،وإنما هو يكتب لأنه

---

[1] – ينظر:عز الدين المناصرة:"الممارسة الابداعية في تجربتي الشعرية"مجلة الضاد ،ع8-9- جامعة قسنطينة ،جانفي 1984 ،ص56-57.

[2] – ينظر:مصطفى سويف :الأسس النفسية للإبداع الفني –في الشّعر خاصة –الطبعة الرابعة ،1987، دار المعارف ،القاهرة ،مصر ،ص289-292.

يستمتع بعملية الإبداع ذاتها ،فهذه المتعة هي حافزه على الكتابة ،لأنه يتخلص بها من وطأة الظروف على نفسه"[1].

فعل الابداع إذن هو إعادة تنظيم "يمر بمراحل كثيرة أهمها:

1- الاستعداد والتأهب :حيث يستقبل المؤلف ،وتتجمع لديه بضع أفكار ،وتداعيات ،ولكنه لا يسيطر عليها ،لأنها تعبر بسرعة.

2- تبرز بعد ذلك فكرة عامة أو حال شعري ،يكرر نفسه بطريقة لا إرادية من حين لآخر.

3- تتبلور بعد ذلك الفكرة التّي برزت.

4- تنسج هذه الفكرة وتفصل".[2]

إن حافز العملية الابداعية كلها هو فكرة المبدع الكامنة في نصه ،فيجئ النّص بذلك نتاجا لتفكير فني تتحد فيه تلك البنى التّي تهيكل النّص ،وهذا ما يجعل سيطرة المبدع على نصه -ربما -،سيطرة غير كاملة فيكون بذلك -أحيانا -غير قادر على تقديم تفسيرات منطقية لكل ما تجسد في نصه"[3].

ودراسة هذه الظاهرة الأدبية تتم -كما يرى جل الباحثين -وفق منظومة دينامية لها ثلاث حدود هي :(**النص ،المبدع ،المتلقي**) وهي دراسة تستدعي مراعاة التعقيد الذّي تتصف به حدود هذه الظاهرة والعنصر الجامع بين هذه الحدود الثلاثة هو النّص ،والبحث في علاقة هذا الأخير بعالم المبدع -المؤلف - أمر قديم "لكن الذّي أعطى هذا العالم معناه الكامل هو "**فرويد**" الذّي جعل من الحديث عن المدخل النفسي -السيكولوجي -في النقد الأدبي الحديث أمرا ممكنا ،وتجسد ذلك في كتابه "**تفسير الأحلام**" الذّي نشره في نهاية القرن الماضي ،وقد احتوى الكتاب على **نظريته السيكولوجية** ،والتي يمكن إجمالها في العناصر الموالية".[4]

---

[1] - ينظر عز الدين اسماعيل:التفسير النفسي للأدب ،ط4 ،دار العودة ،بيروت ،لبنان ،1981،ص42.

[2]- ينظر :مصطفى سويف :الأسس النفسية للإبداع الفني،ص295.

[3] - ينظر:فؤاد المرعي:"العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي"مجلة عالم الفكر ،ص 344.

[4] - ينظر :محمود الربيعي :مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النّص الأدبي ،مجلة عالم الفكر ،ع1-2 ،ص302.

1- ثمة منطقة في النفس تقع وراء المنطقة الواعية -التي هي الذاكرة والأحسايس -يمكن أن نسميها منطقة اللاوعي ،وهي موجودة لكننا لا نعيها.

2- عالم النفس تحكمه جملة من العناصر الفعالة النشطة هي العُقَد والدوافع.

3- أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسي ،وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد في صيغته التّي يسميها فرويد "**بعقدة أوديب**".

"يرى فرويد أن عالم اللاوعي هو تلك التجارب البعيدة المخزونة في باطن المبدع ،والتي لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به ،فيتجسد ذلك في الحلم ،وتلك نقطة تلاق بين العالم النفسي والأدبي ،وإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام ، فإن الأخيلة والأوهام لدى المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الفنية الأدبية.

ويعد **فرويد** أول من بحث عن تفسير أعمق للعملية الابداعية ،فاستخرج من اللاشعور الصراع الذّي كان يزعج الفنان ،فراح يبحث نتيجة لذلك عن مهرب في عالم الخيال ،ومنذئذ بدأت عبارة الهروب من الواقع ،تأخذ طابع التعويذة التّي تفسر كل عمل إبداعي ،فالفنان إنّما هو شيطان ولدته قوى اللاشعور المصطرع بعضها مع بعض حول ميراث التجارب المكتسبة منذ عهد الطفولة".[1]

لكن هل استخدام الشّاعر للخيال في إبداعه سببا كافيا لهذه الدعاوي؟ وهل معنى ذلك إنّه حين يدخل الخيال كعنصر أساسي في العمل الابداعي ،أن الشّاعر أو الفنان إنّما هو يتعامل مع عالم خيالي لا صلة بينه وبين الواقع؟

"ليس بين الحقيقة والخيال صراعٌ ،وهذا ما يجمع عليه معظم النقّاد فكلاهما عنصر فعال ،وهذا معناه أن الشّاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة ،بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال،فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذّي يعاني منه الفنان ،كما أن الشّاعر يحتال على

[1] - ينظر :عز الدين اسماعيل:المرجع السابق ،ص44.

الواقع بالخيال ،أي إنّه يحاول تعميق الواقع بالخيال فهو بالتالي لا يهرب منه ،بل يغوص فيه ،وعندئذ يكون الدافع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه".[1]

الشاعر لا يستحق هذا الاسم ،حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ،وإذا كان يستحق اسم الشّاعر كما ذكر ،فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون ومقفى.[2]

"ولا يسمى الشّاعر شاعرا حتى يفطن إلى ما لا يفطن إليه غيره من معاني الشعور وأخيلته وأغراضه ومذاهبه ،وحتى يشعر بما لا يشعر به سواه ،هذا الإحساس هو الذّي يعبر عنه في المصطلح النقدي بالفطنة والذكاء ،وبالرغم من ترادف هاتين الكلمتين إلّا أن بينهما فرقا دقيقا وإن لم يكن حاسما ،فالفطنة تنصرف إلى الحذق والعلم وبداية الفهم ،أما الذكاء فهو حدة في القلب تَنُمُّ عن سرعة الفهم وتمامه.

وعلى هذا فالشّاعر الذّي يوصف بالفطنة والذكاء ،هو الذّي يلائم بين المعنى والمبنى ،ويدرك أن الرؤية الفنية مازالت مشوشة ،والصورة غير مستقرة ،والصياغة لا تلائم الفكرة ،والنظم غير متجانس فيتناوله تناولا جديدا يكشف عما شاهده من قصور ،وبذا يستحق وصف المبدع لأنه رأى الأشياء أو بدت هي في صورة لم يفطن إليها غيره ،فأعاد صياغتها لتلائم رؤيته ومزاجه وتوجهاته الخاصة".[3]

بالإضافة إلى ما تقدم ذكره فلقد حاول **فرويد** أيضا في دراسته التحليلية لأشخاص الفنانين أن يبحث عن الدوافع الكتابية ،وقد كان أوضح هذه الدوافع هو الدافع الجنسي ،"حيث عزز **فرويد** نظريته هذه بفهمه الخاص لظاهرة الكبت ،والتي تتمثل في منع النزاعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي مختفية تحت لواء اللاشعور ،وما يربط بين العمل الأدبي والدوافع الجنسية هو الأحلام ،فالعمل الفني إذن تدفع إليه أسباب هي التّي تدفع إلى الأحلام.

بالإضافة إلى الحلم فإن **كانط** "*Kant*" يرى أن الركيزتين الناظمتين للعملية الإبداعية هما ازدواج الشخصية والحلم ،ففي حالات كثيرة تقوم ظاهرة الحلم ،بوصفها ظاهرة من ظواهر اللاوعي ،بإغناء

---

[1] – ينظر :عز الدين اسماعيل :التفسير النفسي للأدب ،ص44.

[2] – محمد طه عصر :مفهوم الابداع في الفكر النقدي عند العرب ،عالم الكتب ،ط1،2000 ،ص49.

[3] – ينظر:المرجع نفسه ،ص50.

مخزون النّص الإبداعي ،وتلعب فيه دورا لا يمكن دون فهمه تفسير ذلك النّص ،وهو بذلك ينتقد أصحاب منهج التحليل النفسي ،لأنهم يعدون اللاوعي شيئا ما حيوانيا متوحشا حبيسا في روح الانسان،ذلك أن اللاوعي – حسب كانط – ليس ظاهرة بيولوجية ،بل هو ظاهرة غيبية لا تكتسب طابعها البيولوجي إلّا عند تحليلها الظاهر".[1]

انتقاد "كانط" للمنهج الفرويدي ،جعل هذا الأخير يواجه مشكلات عديدة في نقده السيكولوجي ،"حيث إنّه جعل اهتمامه الرئيس منطقه في النفس لا يعيها المؤلف نفسه ،واعتمد في تفسير النّص الأدبي على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف ،وهو بذلك يختزل صورة العمل الأدبي، ويضيق من دلالتها بدل التوسع فيها ،فكان من أهم المظاهر التّي ترتبت عن ذلك الاهتمام الكبير بشخصية المؤلف على حساب العناصر الابداعية الأخرى ،فنشأ بذلك اتجاه نقدي جديد هو الاتجاه البيوغرافي الذّي يهتم بدراسة علاقة النّص بصاحبه ،والبحث في سيرة المؤلف وفي طريقة وكيفية اكتمال التّجربة الأدبية لديه".[2]

بعد هذه الانتقادات التّي وجهت للمنهج السيكولوجي ،خضع هذا الأخير لمراجعة جذرية منذ أواخر السبعينيات ،ليتم الانتقال من الاهتمام بالشخصية الأدبية إلى اللّغة الأدبية ،فكان المفكر الفرنسي "جاك لاكان" *Jacques lacane* أشهر من بدأ بهذه المراجعة ،والتي اتخذت لنفسها اسم: **النفسية– البنيوية**.

بعد "**جاك لاكان**" يأتي الفيلسوف الفرني **جاك دريدا** *Drida* متزعما المنهج التفكيكي ،"الذي مكَّن النقد السيكولوجي من الاستعداد للتخلي عن طابعه التقليدي ،والعمل ضمن السيّاق الحضاري العام الذّي يجعل اللّغة بجميع جوانبها من المعجم إلى الدلالة إلى البلاغة الحديثة فالأسلوبية ،نقطة بدء في

[1] – ينظر :فؤاد المرعي :العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي،مجلة عالم الفكر،ص340.

[2] – ينظر:محمود الربيعي:مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النّص الأدبي،مجلة عالم الفكر ،ص305.

دراسة النّص الأدبي ،ونقطة الاستمرار في تحليله ،واصلا من خلال ذلك إلى كل ما يحمله النّص من مغزى فلسفي أو اجتماعي أو نفسي أو أدبي".[1]

مما سبق يتضح لنا أن التّجربة الابداعية تقوم أساسا على "عمق الانفعال ،وثراء الوجدان ،فهي لا تصدر عن فكرة واضحة ،وإنما هي صورة مظللة بشتى الانفعالات ،بحيث لا تتحدد ولا يبين منها عنصر إلّا متلبسا ببقية العناصر الأخرى ،والتّي يوجهها الحدس نحو كشف المجهول ،ومن الولوع بالغرابة التّي تحتويها التّجربة الابداعية ،يتمخض فعل الغموض والذي نجده على نماذج مختلفة نذكر منها:

1- حين تكون الكلمة أو التركيب مؤثرا من عدة أوجه دفعة واحدة ،مع إنّه لا يعطي إلّا حقيقة واحدة.

2- حين يجتمع معنيان أو اكثر إلى المعنى الواحد الذّي عناه المؤلف.

3- حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة ،وفي وقت واحد ،ولا يربط بين الفكرتين إلّا كونهما متناسبتين في النص.

4- حين لا يتفق معنيان أو أكثر لعبارة واحدة ،ولكنهما يجتمعان ليكونا حالة عقلية أكثر تعقيدا عند المؤلف.

5- حين يستكشف المؤلف فكرته أثناء الكتابة ،أو لا يستطيع أن يحيط بها في فكره دفعة واحدة.

6- حين لا تفيد العبارة شيئا ،إما للتكرار أو التضاد أو لعدم تناسب العبارات ،فيضطر القارئ إلى أن يخترع عبارات من عندياته.

7- حين يكون معنيا الكلمة متضادين ،فتكون النتيجة بذلك انقسام أساسي في ذهن المؤلف".[2]

وواضح ما تنطوي عليه هذه القدرة من إحساس نقدي يتجاوز الحكم والتمييز إلى إدراك العلاقات الخفية بين التراكيب ،ومدى ملاءمتها السيّاق العام ،كما أنّها تشير إلى اختلاف المجال الإدراكي بين الشّاعر

---

[1] - ينظر :المرجع نفسه ،ص:306.

[2] - ابراهيم رماني :الغموض في الشّعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون-الجزائر ،ص122-126.

وغيره ،حتى يبدو وكأن له رأيا يكشف له حجب الأشياء ليزاوج بينها ،ويحررها من دلالتها المعجمية وتناسبها المنطقي ،ويوجدها في هيئة جديدة تثير الدهشة والانبهار ،وهذا هو جوهر الإبداع.[1]

2- النص/ المبدع ....صراع الانتـــــــــــــماء

يقتضي مفهوم الانتماء معالجة عدة أمور منها المؤلف والتأويل النقدي ،وفاعلية القراءة(*lecture*) وعلاقة النّص بالعالم من حوله ،وكذا علاقته بالكتابة التّي بدورها تفضي به إلى مفهوم النصوصية وتداخل النصوص.[*]

يتسم أسلوب النّص ولغته بخصوصية المؤلف الذاتية المتميزة ،وهي أفكار ودلالات لا يعيها المؤلف نفسه من الملفوظات ،يتبناها المؤلف مختارا لتصبح الكتابة بذلك وظيفة يمنحها المؤلف للغته ونصه، فيخضع لقوانين وشفرات وأعراف الكتابة ،وبذلك يحد هذا الإطار**"أدبية"** النّص ويعطيها مشروعيتها بقدر التزامها بقوانين الكتابة.

هذه العلاقة بين حرية المؤلف وخضوعه لقوانين الكتابة تنطوي على مفارقة تؤدي بحياته (**إشكالية موت المؤلف**) وما إن يدخل النّص أعتاب الكتابة حتى يشق طريقه وحيدا لا علاقة تربطه أو تؤوله أو تحيله إلى مرجع ما.

لقد اقتصرت محاولات دراسة الفعل الابداعي زمنا طويلا في التركيز على السيرة الذاتية للمبدع – باعتباره مركز العملية الابداعية –"فكان مبتكر منهج السيرة الذاتية هو سانت بيف ***saint beuve*** الذّي ضمت أعماله وقائع تاريخية واجتماعية تحدد شخصيات الأدباء ،وفيها يطابق النّاقد بين مؤلفات كل منهم وبين وقائع حياته وعلاقاته الخاصة".[2]

كان أتباع هذا النّاقد يؤكدون على أن محتوى النّص ،هو انعكاس مباشر لشخصية المؤلف وحياته "وأخذوا يبحثون لكل شخصية فنية عن أصل واقعي محدد ،ولكل قصيدة عاطفية – مثلا –واقعة عاطفية

---

[1] – ينظر :محمد طه عصر :مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب ،ص50.

[*] – راجع المبحث الأول من الفصل الأول.

[2] – ينظر فؤاد المرعي:"العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي"مجلة الفكر ،ص340.

معينة في حياة المبدع ،وهكذا قاد منهج السيرة الذاتية أمّا إلى تفسير ذاتي لفكرة النّص ،وإما إلى تجربة مسدودة الأفاق.

هذا المبدأ عارضه **أمبرتو ايكو**[1] حين أوجب الكشف عما يقوله النّص في الواقع باستقلال عن نوايا المؤلف ومقاصده ،سواء أتعلقت تلك النوايا بشخصيته أم بأصوله الاجتماعية ،أم حتى بعالم القارئ نفسه ،وهو يقصد بذلك أن عملية الكشف عن النّص وعوامله النّصية ،مستقلة تماما عن مقاصد المؤلف وهي عملية ابداعية يضطلع بها القارئ الذّي يملك من الخلفية المعرفية ،ما يكفل له بتحليل النّص ،وفهمه وتأويله بعيدا عن مقاصد المؤلف ونواياه.

كان القرّاء في البدايات الأولى لدراسة النّص الأدبي ،يعتمدون على المؤلف في تفسير النص. "حيث رهنوا استمراريته وبقاءه بوجود المؤلف ،والحقيقة أن الحديث عن المؤلف وعلاقته بالنص الأدبي أمر قديم يرجع بجذوره إلى العهد الفرويدي".والذي بنى نظريته على عالم الطبقات العميقة عند المؤلف .حيث إنّه لم يقتصر على اتخاذ الأعمال الأدبية وسيلة لشرح محتويات عالم النفس فحسب ،بل كمادة يستعين بها على استخلاص النتائج العلاجية التّي توخاها بصفته طبيبا نفسانيا.

في عالم اللاوعي بمعناه الفرويدي –وكما جاء سالفا– تختزن التجارب فترة من الزمن في ذهن المؤلف ،وبعد ذلك تتخذ الأحلام حيزا لظهورها "[2] وهذا ما يفسر لنا عجز المبدع أحيانا في السيطرة على نصه ،وهنا تتجسد لنا فكرة غياب المؤلف داخل النّص الإبداعي ،وهو لا يعني الغياب الفعلي،وإنما هو غياب تضعف فيه الرقابة العقلية ،وينتقل فيه المبدع من حالة الوعي إلى حالة اللاوعي ،من هنا يتضح لنا أن عملية حضور المؤلف داخل النّص ليست كاملة ،ففي بعض الأحيان يهتم المؤلف بفكرة ويطرح أفكارا في نصه ،مستندا في ذلك على عالم اللاوعي الكامن فيه.

إنّ القول أنّ صيغ اللاوعي عند المؤلف هي التّي تقودنا إلى نص إبداعي نموذجي –كما ذهب إلى ذلك كانط– موقف ينفي تماما كل إمكانية لدراسة نشاط المؤلف دراسة موضوعية ،وبذلك لا يمكننا

---

[1] – عبد الله الغذامي :الخطيئة والتكفير،ص27.

[2] – راجع ماهية الإبداع ودوافعه في موضعه من البحث.

إنشاء الصورة الضرورية المكتملة للنص إلّا بجمع المستويين (الحضور والغياب) (الوعي واللاوعي) في صورة مركبة تمكننا من إدراك النّص وحسن تأويله.

"وفي ذلك يرى "**ت.س.إليوت**" *Iliote* أن الإبداع –والشعر خاصة – تركيز لمجموعة هائلة من التجارب ،ينتج عها كيان شعري تعبيري جديد ،هو العمل الأدبي .وهذا التركيز لا يحدث عن وعي وقصد ،ولكن الوعي والقصد يوجدان في مراحل كثيرة من مراحل الكتابة الشّعرية ،والشاعر الجيد هو الذّي يعرف المراحل التّي يكون فيها غير واع ،والمراحل التّي يكون فيها واعيا ،وهو في الحالتين يكتب شعرا يحمل طابع المشاعر الشخصية ،والشاعر الجيد هو الذّي يهرب من عواطفه الشخصية ويجد لها وعاء مناسبا هو القصيدة.[1]

وقبل أن نختم الحديث عن ثنائية الحضور والغياب لدى المؤلف ،يجدر بنا أن نذكر أن الحديث عن هذا الأخير –المؤلف–في تراثنا العربي القديم ،قديم قدم ظاهرة الإبداع "ذلك أن مسيرة الفكر النقدي ظلت حتى القرن الخامس للهجرة ،تتأرجح بين اتجاهين في تعاملها مع النّص ،أما الأول فيميل بأصحابه في إصدار الأحكام ،إلى الربط بين النّص وصاحبه ،والاتجاه الثاني يستقبل فيه النّص بصورة تلغى فيها ذاتية الشّاعر أو تكاد .

ومناط المشكلة في التعامل مع النّص وصاحبه بهذا الفهم ،في أن الذين قادوا حركة الفكر النقدي أنذاك ،كان أكثرهم من علماء اللّغة وأقلهم من الأدباء ،من أمثال :عبد القاهر الجرجاني ،بن قتيبة...إلخ"[2]

بيد أن هذا المستوى المنشود في التلقي وجمالياته لم يتحقق تطبيقيا بالشكل المطلوب إلّا بعد أن ارتبط الفكر النقدي بالدراسات النفسية في العصر الحديث ،خاصة الغربية منها والتّي وجدت في تراثنا العربي النقدي القديم ما يكفل لها بالمضي قدما نحو البحث في مجال الدراسات الأدبية.

---

[1] – ينظر:محمد الربيعي :مداخل نقدية معاصرة لدراسة النّص الأدبي ،مجلة عالم الفكر ، ع2/1،ص313.

[2] – ينظر:محمود عباس عبد الواحد:قراءة النّص وجماليات التلقي ،ص101–110.

بعد هذا العرض السريع لثنائية الحضور والغياب يتضح لنا أن معظم الدراسات النفسية تركز في دراستها لشخصية المبدع(المؤلف) على عناصر الغياب(اللاوعي) الأمر الذّي يحيلنا إلى الحديث عن **إشكالية موت المؤلف** عند **"رولان بارث"** طالما أن مصطلح الغياب يكاد يؤدي –وكما أرى- إلى مصطلح موت المؤلف.

نشأت فكرة موت المؤلف عند النّاقد الفرنسي **"رولان بارث"** عندما لاحظ سيطرة المؤلف في الدراسات الأدبية الغربية في الفترة الممتدة من الخمسينيات إلى أفاق السبعينيات ،ناقدا بذلك **"النقد البيوغرافي"** حيث طالب بالانتقال من الاهتمام بالمؤلف إلى النّص ،ذلك أن وجود المؤلف في النّص – حسب بارث طبعا- يفرض حدودا على هذا الأخير ،ويقفل عليه باب القراءة و**التأويل**.

"انطلق بارث في فكرته **"موت المؤلف"** من المقارنة بين الكاتب (الناسخ) والمؤلف ،حيث يرى أن الأول يأخذ من اللّغة مادتها ،أما المؤلف فإنه يستعمل اللّغة للتعبير عن فكره ومشاعره ،والاختلاف بينهما يكمن في الوعي ،التوجه والقصد".[1]

من هنا نلاحظ أن بارث"يعتمد على التّناص لإلغاء دور المؤلف لأنه يرى أن النّص يتألف من كتابات عديدة تنحدر من ثقافات متعددة تدخل في حوار مع بعضها البعض ،وتتحاكى وتتعارض،وحالما تبدأ الكتابة يأخذ المؤلف في الموت".[2]

واجهت اشكالية موت المؤلف مشكلات عديدة منذ ظهورها إلى حد الآن ،حيث يرى معظم النقّاد والباحثين أن هذه الاشكالية ،ليست سوى مغالطة نقدية ،عاجزة عن فهم العملية الابداعية، بوصفها ظاهرة معقدة مرهونة بمجموعة من العوامل التّي لا يمكن اختزالها إلى عامل واحد.

ودراسة العملية الابداعية تطالب بالاحتكام إلى بقية السياقات الخارجية والداخلية ،ومنها شخصية المبدع نفسه ،خاصة وأن هناك المئات من النّصوص التّي لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى شخصية

---

[1] – ينظر :محمد خضر:"اشكالية موت المؤلف"،مجلة الآداب ، ع 4 ،جامعة قسنطينة ،الجزائر ،ص 279-290.

[2] – فاضل ثامر:اللغة الثانية ،ص129.

المؤلف،إذ كيف يتسنى للقارئ والناقد عموما فهم تجارب الشّاعر "نزار قباني"، دون الوقوف على التّجربة الخاصة لعالم هذا الشاعر.

ومن هنا فالعملية النّقدية يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة ،بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها ،وبشكل خاص بين المؤلف والقارئ ،ودون إهمال السيّاق والشفرة ،وذلك من أجل استخلاص الرؤيا الابداعية للنص أو المبدع".[1]

وإذا كنا نرفض مقولة "موت المؤلف" بحكم عجزها عن فهم الظاهرة الأدبية –كما جاء سالفا– فهي من الجانب الآخر "تلفت النظر إلى بعض القيم الجمالية والتعبيرية ،ذلك أن أغلب الأنواع الأدبية الحديثة تميل إلى الاهتمام بأشكال التّعبير الموضوعي ،ومحاولة تمثل النزعة الدرامية ،حيث ظهرت بذلك اتجاهات تمثلت في خلق القصيدة على مناح مختلفة (القصيدة الدرامية ،قصيدة المونولوج ..)وهي في مجملها تجارب شعرية ترتفع فيها أشكال التّعبير الفني والموضوعي"[2] وذلك ما سنراه في الجانب التطبيقي على نصوص "نزار قباني"في هذه الأطروحة.

من خلال ما تقدم يتبين أن العلاقة بين النّص وصاحبه ،قد تحولت عند بارث مع ميلاد موت المؤلف إلى ناسخ ومنسوخ ،أي أن المؤلف لا يكتب عمله ،وإنما هو ناسخ نسخ النّص بيده ،مستمدا جهده من اللّغة التّي هي مستودع إلهامه ،وكنتيجة لذلك ، فإن النّص يُصنع من كتابات عديدة منسحبة من ثقافات عديدة ،وهو بذلك يدخل في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النّصوص، وبذلك يقدم بارث ما أسماه بمعجم **النصوصية المتغاير العناصر**".[3]

ويقد بارث نظرية النصوصية ،ليتحول النّص فيما بعد إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية (**الانتشار عند بارث**) أين يعلن عن وفاة المؤلف وانبعاث القارئ. ولكي يلغي بارث دور المؤلف نهائيا ينقل التركيز إلى وظيفة القارئ ،فليست وحدة النّص في منبعه وأصله ،وإنما في مقصده واتجاهه ،ولهذا

---

(1) – ينظر:فاضل ثامر :المرجع السابق ،ص133.

(2) – المرجع نفسه ،ص131.

(3) – المرجع نفسه ،ص134.

فإن ميلاد القارئ عند بارث رهين بموت المؤلف ،لكن من هو هذا القارئ؟ ما وظيفته؟ وما هو موقعه داخل النص؟ هذا ما ستوضحه المباحث القادمة من هذه الأطروحة.

المبحث الثاني :الابداع الشعري :دوافع وقدرات

1- دوافع وقدرات الابداع:

يرى **الدكتور محمد طه عصر** في كتابه "**مفهوم الابداع في الفكر النقدي عند العرب**" أن الأصالة والطلاقة والمرونة والإحساس الفني ،هي من أهم القدرات التّي يشترط توفرها في المبدع ،حتى يتمكن من كتابة نصه ،وخروجه إلى المتلقي في حلة تليق بمقامه -شعرا كان أم نثرا – يقول نزار في قصيدة البرتقالة:

يفاجئني الحب
مثل النبوءة
حين أنام
ويرسم فوق جبيني
هلالا مضيئا...وزوج حمام
يقول تألم
اجيب:وهل ظل في الصدر غير العظام
يقول تعلم
أجاوب
يا سيدي..وشفيعي
أنا منذ خمسين عاما
أحاول تصريف فعل الغرام
ولكنني في دروسي جميعا رسبت
فلا في الحرب ربحت
ولا في السلام[1]

مرونة كبيرة يظهرها الشّاعر من خلال قدرته على التنوع وتغيير زاوية الرؤية وذلك بتصرفه في المعاني والاخيلة واستنطاق الشخصيات ،من خلال الافعال (يفاجئني،يرسم ،يقول) هذا إضافة إلى استثمار الحدث الدرامي الذي يمنح المتلقي فرصة التفاعل معه.

أما الأصالة فهي لا تتمثل فقط في حدة المعنى وابتكاره والسبق إليه ،إنما إلى صياغته وشكله لتجعل من طريقة التساؤل موضعا للمزية وأساسيا للتفرد والأصالة.[2]

وأما الطلاقة ،فهي القدرة الفائقة على استدعاء الكلمات والصور ،والسرعة في نظمها وأدائها حتى تبدو وكأنها انسياب تلقائي فاض به الطبع دون كبد أو معاناة ،ولكي تكون الطلاقة سمة إبداعية ينبغي

---

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة ،جمع وإعداد :يوسف أبو الحجاج الأقصري ،دار الحرم للتراث ،ط1 ،2001 ،ص198.

[2] – ينظر:محمد طه عصر :مفهوم الابداع في الفكر النقدي عند العرب ،ص46.

أن يلتقي فيها ثلاثة عناصر ،هي السرعة والكثرة والدقة ،فضلا عن الثبات في معرض التحدي وامتحان القدرة الشاعرة.

يقول الشّاعر في قصيدة "سؤال":

تقول حبيبي إذا ما نموت
ويدرج في الأرض جثماننا
إلي أيّ شيء يصير هوانا
أيبلى كما هي أجسادنا
أيتلف هذا البريق العجيب
كما سوف تتلف أعضاؤنا
إذا كان للحب هذا المصير
فقد ضيعت فيه أوقاتنا
أجبت :ومن قال إنا نموت
وتنأى عن الأرض أشباحنا
في غرف الفجر يجري شذانا
وتكمن في الجو أطيابنا
نفيق مع الورد صبحا
وعند العشيات تقفل قمصاننا
وإن تنفخ الريح طي الشقوق
ففيها صدانا وأصواتنا

ويواصل الشّاعر حواره الذي استهله بسؤال حبيبته ،وقد أفصح للمتلقي عن طبيعة أفكارها ،فتتسارع لديه الأحداث زمنيا في ثنائية ضدية تحمل (الموت/الحياة) كما تتسارع إيقاعيا عند المتلقي ،وهي تحمل ثنائيات الصورة الشّعرية (تشاؤم/تفاؤل) يواصل الشّاعر قوله:

وإن طننت نحلة في الفراغ
تطن مع النحل قبلاتنا
نموت ..أما أسفا أن نموت
وما يبست بعد أوراقنا
ندوس فتمشي الطريق غلالا
وتنمي الحشائش أقدامنا
يسأل عنا الرعاة الشيوخ
وتبكي العصافير أصحابنا
سيخسرنا الحرج والحاطبون
وتكسد في الأرض أخشابنا
غدا لن نمر عليهم مساء
ولن تملأ الغاب نيراننا
وزرق الحساسين من بعدنا
سيطعمها وهي أولادنا
وفرشتنا ،كورنا في الشتاء
بها اللفلفات وألعابنا
أنتركها ؟ ..كيف نتركها ؟
وما أرهقت بعد أعصابنا

تتسارع هاهنا أحداث الحوار القصصي بين الشّاعر وحبيبته في قدرة كبيرة على استدعاء الصور والتراكيب ،وسرعة النظم والأداء ،ليختم الشّاعر قصيدته بصورة فنية رائعة ،يفتح بها الأمل والتفاؤل لحبيبته التي يخبرها بأن حبهما لن يموت ،وسيبقى حين عودة كل ربيع ،يقول الشاعر:

تدور تدور حكاياتنا
وأنت بقلبي ملصوقة
يطول على الأرض إغماؤنا
سنبقى وحين يعود الربيع
يعود شذانا...وأوراقنا
إذا يذكر الورد في مجلس
مع الورد تسرد أخبارنا(1)

ينبغي إضافة إلى الدّقة والسرعة أن تبرز القدرة على التحدّي والإعجاز ،فتتداعى الكلمات والصور على وتيرة مطردة كأن تكون على روي واحد ،وهي بذلك تقترب من البلاغة بمعناها العام الشائع قبل القرن 4هـ ،والذي يرادف البيان ولهذا يعرف البليغ بأنه :كل من أفهمك حاجتك من غير إعادة ولا إعانة ولا استعانة.(2)

والسرعة في استدعاء الكلمات عند الشّاعر "نزار قباني"لا تتوقف على الصور فحسب ،بل تتعدى ذلك إلى حضور الرموز والشخصيات التاريخية ،يقول نزار في قصيدة من مفكرة عاشق دمشقي:

يا شام أين هما عينا معاوية
وأين من زحموا بالمكنب الشهبا
فلا خيول بني حمدان راقصة
زهوا ...ولا المتنبي مالئ حلبا
وقبر خالدا في حمص نلامسه
فيرجف القبر من زواره غضبا
يا ربَّ حي ..رخام القبر مسكنه
وربَّ ميت على أقدامه انتصب
يا ابن الوليد ..ألا سيف تؤجره

(1) – نزار قباني :الأعمال الكاملة ،ص455.
(2) – ينظر:محمد طه عصر :المرجع السابق ،ص47.

فكل أسيافنا قد اصبحت خشبا

دمشق ..يا كنز أحلامي ومروحتي

أشكو العروبة ..أمن أشكو لك العرب

أدمت سياط حزيران ظهورهم

فأدمنوها ..وباسوا كف من ضرب

وطالعوا كتب التاريخ واقتنعوا

متى البنادق كانت تسكن الكتب ؟

يتساءل "نزار قباني"في قصيده هذا ،مستحضرا رمزا وشخصيات تاريخية في قالب إبداعي متسارع ،إنه يستجدي ويبكي ويبحث عن مجد معاوية ،وعظمة المتنبي ،وخيول بني حمدان ،ويقف في استدعاء تاريخي رائع على قبر خالد بن الوليد في حمص ،وكيف يرفض زواره وقد شيدوا له قبرا من رخام ،ويسأله سيفه بعد أن غدت أسياف العروبة خشبا ،ثم يمضي بعدها في صورة شعرية عميقة ورائعة تبرز قدرة الشّاعر على التحدي اللفظي والإعجاز ،حيث تداعت عنده الكلمات ،وكذا الصور على نمط وروي واحد (الشهبا ،حلبا ،غضبا انتصبا ،العربا) ويواصل قائلا :

سقوا فلسطين أحلاما ملونة

وأطعموها سخيف القول والخطبا

وخلفوا القدس فوق الوحل عارية

تبيح عزة نهديها لمن رغبا

هل من فلسطين مكتوب يطمئنني

عمن أكتب إليه ..وهو ما كتبا

أيا فلسطين ..من يهديق زنبقة

ومن يعيد لك البيت الذي خربا

شردت فوق رصيف الدمع باحثة

عن الحنان ..ولكن ما وجدت لك أبا

يتساءل الشّاعر في حزن عميق وأسى دام عن فلسطين الجريحة ،ويبحث عمن يبعث له بمكتوب يطمئنه على حالها ،وكذا عمن يعيد لفلسطين بريقها وعزها وبيتها الذي خرب ،وبعدها تتسارع وتيرة التفاعل وحدة الكلم عند الشّاعر ،فيجيب عن تساؤلاته بنفسه قائلا:

تلفتي تجدينا في مباذلنا
من يعبد الجنس أو من يعبد الذهبا
فواحد أعمت النعمى بصيرته
فللخنى وللغواني كل ما وهب
وواحد ببحار النفط مغتسل
قد ضاق بالخيش ثوبا ..
فارتدى القصب
وواحد نرجسي في سريرته
وواحد من دم الأحرار قد شرب
إن كان من ذبحوا التاريخ هم نسبي
على العصفور فإني أرفض النسب

دقة كبيرة في توظيف المعاني والألفاظ ودلالاتها ،إبداع فني مقتدر استطاع من خلاله الشّاعر أن يقترب فعلا من البلاغة بمعناها العام ،فأبلغ و أجاز وأحاط من غير إعادة للفظ أو الكلم ،ويستمر في إبداعه الشعري الذي ينم على قدرة شعرية عجيبة ،وكأن الشّاعر قد تنبأ بما يحدث الآن من خراب ودمار في الشام:

يا شام ...يا شام ما في جعبتي طرب
أستغفر الشّعر أن يستجدي الطربا
ماذا سأقول من شعري ومن أدبي
حوافر الخيل داست عندنا الأدبا
وحاصرتنا ..وأذتنا ..فلا قلم
قال الحقيقة إلّا اغتيل أو صلبا

يا من يعاتب مذبوحا على دمه
ونزف شريانه ...ما أسهل العتبا
من جرب الكي لا ينسى مواجعه
ومن رأى السم لا يشقى كمن شربا
حبل الفجيعة ملتف على عنقي
من ذا يعاتب مشنوقا إذا اضطربا

يحتدم صراع الانفعال في نفس الشّاعر مبرزا ثباته وقوته ،واقفا بذلك في ميدان التحدي وامتحان قدرته الشّعرية التي تنفجر في آخر القصيد كما ينفجر غضب مقاوم يدافع عن الأرض والعرض ،يقول الشاعر:

الشعر ليس حمامات نطيرها
نحو السماء..ولا نايا ...وريح صبا
لكنه غضب طالت أظافره
ما أجبن الشّعر إن لم يركب الغضبا[1]

وأما المرونة فهي القدرة على التنوع ،وتغيير زاوية الرؤية بالتصرف في الأخيلة والمعاني والمعجم والديباجة ،بما يحرر القريحة من الجمود أو التصلب أو التشبث بوجهة واحدة ،وهذه السمة من محكمات الفحولة والشاعرية ،ولقد ورد التّعبير عنها باسم سعة التصرف ،فالشاعر لا يحوز قصب السبق حتى يكون متصرفا في أنواع الشّعر من جد وهزل ،وأن لا يكون في التشبيه أبرع منه في الرثاء ولا في المديح أنفذ منه في الهجاء ،ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار ،فإنه متى كان كذلك حكم له بالتقدم وحاز قصب السبق.[2]

[1] – نزار قباني :العمال الكاملة للشاعر ،دار صفا ،ص97.
[2] – ينظر :محمد طه عصر :المرجع السابق ،ص59.

هو الصراع إذن يحدث بين الشخصية ونفسها نتيجة للتناقضات التي تعاني منها ويتضح هذا النوع من الصراع للشاعر في قصيدته مكابرة[1] إذ يكشف عن مدى حيرته عبر خلق التساؤلات التي يطرحها على نفسه فيقول:

تراني أحبك....
لا أعلم....
سؤال يحيط به المبهم
وإن كان حبي افتراضا،لماذا؟
إذا لحت طاش برأسي الدم
وحار الجواب بحنجرتي
وجف النداء..ومات الفم
وفر وراء ردائك قلبي
ليلثم الذي منك يلثم
تراني أحبك..لا..لا..محال
أنا لا أحب ولا أعزم
وأسأل قلبي أتعرفها
فيضحك مني ولا أفهم
إلى أن يضيق فؤادي بسرّي

ألـحّ وأرجـو وأستفهم
فيهمس لي:أنت تعبدها
لماذا تكابر؟....أو تكتم

قام الصراع الداخلي هنا بتحليل الحالة النفسية والشعور الداخلي للذات عند رؤية المحبوبة عبر تجسيد مجموعة من الافعال:حار ،طاش ،جف ،مات ،يلثم إذ بلورت الصراع النفسي الذي يعاني منه

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر –شاعر الحب والسياسة ،دار صفا ،ص10.

خلال الرصد الدقيق لحركاته وتتداخل في هذا الصراع ،ذات الشّاعر بالمرأة المخاطبة ،فتنكشف مفارقة واضحة ،إنها التناقض بين أفكار الشخصية وهواجسها ومشاعرها التي يطرحها الصوت الداخلي ،وتلك المطروحة بصوت خارجي وهذا ما يزيد من حدة الصراع وتوليد الفعل الدرامي وتعميق الحركة الذهنية.[1]

ومادامت المرونة هي معيار التقدم ،فليس المهم أن تكون التّجربة حقيقية أو متخيلة ولا أن يكون المعنى خاصا أو عاما ،ولكن المهم هو تخيل التّجربة والحذق في صياغتها والتعبير عنها.[2]

فهل ما يكتبه الشاعر/المؤلف هو بالضرورة تعبير عن تجربة شعرية قد عاشها ،وهل ما كتبه "نزار قباني"عن المرأة هو تعبير عن تجربة حقيقية أم أن هذه المرأة لم تكن واقعا إنسانيا أو اجتماعيا ،يقول نزار في قصيدة "صباحك سكر":

إذا مر يوم ولم أتذكر
به أن أقول صباحك سكر
ورحت أخط كطفل صغير
كلام غريبا على وجه دفتر
فلا تضجري من ذهولي وصمتي
ولا تحسبي أن شيئا تغير
فحين أنا لا أقول أني أحب
فمعناه أني أحبك أكثر
إذا جئتني ذات يوم بثوب
كعشب البحيرات ...أخضر أخضر
وشعرك ملقى على كتفيك
كبحر..كأبعاد ليل مبعثر
ونهدك ..تحت ارتفاع القميص
شهي.. شهي كطعنة خنجر

[1] – ينظر :بيداء عبد الصاحب الطائي :البنية الدرامية في شعر نزار قباني،دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1 ،2012 ،ص27.
[2] – ينظر :محمد طه عصر :المرجع السابق ،ص60

ورحت أحب دخاني بعمق
وأرشف حبر دواتي وأسكر
فلا تنعتيني بموت الشعور
ولا تحسبي أن قلبي تحجر
فبالوهم أخلق منك إلاها
وأجعل نهدك قطعة جوهر
وبالوهم أزرع شعرك دفلى
وقمحا ولوزا وغابات زعتر[1]

إن النّص يعلن صارخا

فبالوهم أخلق منك إلاها
وأجعل نهدك قطعة جوهر
وبالوهم أزرع شعرك دفلى
وقمحا ولوزا وغابات زعتر

فالمرأة التي تحمل فوق رأسها بدل الشّعر حزما من القمح واللوز وغابات الزعتر ليست في الواقع سوى مخلوق يبعث على الدهشة والذعر ،ونزار الذي ينحت هذه الصورة بأعصابه ،يعرف ذلك أكثر من سواه ،ويعرف أن المرأة هنا ليست امرأة من أيّ نوع ،بل مجرد لحظة توهج خاطفة تحدث في الحلم وحده ،وتكتسب جمالها من الحلم وحده ولا تستطيع أن تلمس حافة الواقع بأي حال ،وهذا ما يدل على ان الشّاعر قد يكتب عن شيء أو ظاهرة أو حدث ،وهو لم يعشه قط.[2]

الشّاعر المبدع هو الذّي يتجاوز بتراكيبه الفنية منظور الرؤية البصرية ،التّي تنقل الواقع إلى منظور الرؤية الحدسية ،التّي تصطدم بهذا الواقع ،لتفتت مفرداته وتحررها من دلالتها المعجمية وتناسبها العياني

---

(1) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،قصيدة صباحك سكر ،ص147.

(2) – ينظر :الصادق النيهوم :نزار قباني ومهمة الشّعر ،إعداد وتحقيق :سالم الكبتي ،مكتبة النيهوم ،سلسلة الدراسات 4 ،ليبيا ،ص19.

وتسلكها في نظام آخر يتجاوز اكتشاف هذه الجزئيات ،إلى اكتشاف ما ينتظمها من علاقات لا تدرك بالرؤية والبصر ،ولكن بالبصيرة والرؤية والإحساس الذّي يطرب له المتلقي.[1]

إن طرب المتلقي إنّما هو استجابة لمؤثرات فنية تثير ملكاته الفكرية والشعورية ،وتبعث خبرته الجمالية ،فإذا هو ينفعل للكلمة الحلوة والعبارة الموقعة ،والنظم المنسجم والإخراج الفني الذّي ينحرف بدلالة اللفظ فيجعل له سلطان من الإلهام ،ينفذ به من أقطار واقعه المعجمي المحدود ،ويهيئ له من قوة الانفعال ما يعصف بوجدانه تماما ،كما عصف بوجدان المبدع وهز كيانه ،فالشعر وجدان وما خرج من القلب وقع في القلب وما خرج من اللسان لم يجاوز الآذان.[2]

لقد ورد ذكر عناصر العمل الأدبي في الموروث العربي عند "**القرطاجني**" ،كما يرى النّاقد **عبد الله الغذامي** ،ويحتج لأن **القرطاجني** قد حدد ذلك قبل أن يحددها **جاكبسون** بوقت طويل ،وعناصر **جاكبسون** لدى **القرطاجني** أربعة هي:

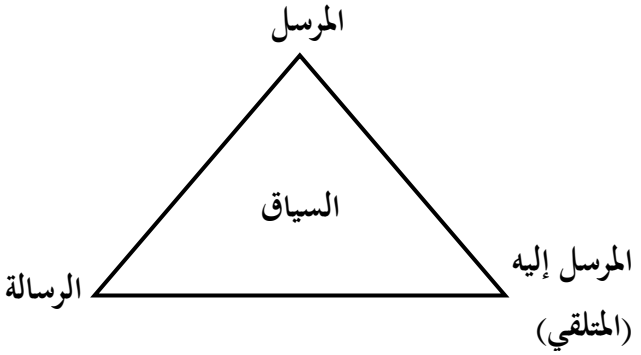
1- ما يرجع إلى القول نفسه –الرسالة.

2- ما يرجع إلى القائل –المرسِل.

3- ما يرجع إلى المقول فيه –السياق .

4- ما يرجع إلى المقول له –المرسَل إليه.

العملية هنا مشبهة بمثلث يدور حوله السيّاق ،وتكتمل به عناصر العمل الأدبي ،التي يؤلف تفاعلها معا التّجربة الشّعرية ،هذه التّجربة التّي شغلت الدرس النقدي العربي على عهود طويلة.[3]



[1] – ينظر:محمد طه عصر:مفهوم الابداع ،ص56.

[2] – ينظر :المرجع نفسه ،ص113.

[3] – يمنى العيد :في القول الشعري –الشعرية والمرجعية ،الحداثة والقناع –،دار الفرابي ،بيروت –لبنان ،ط1 ،2008 ،ص30-31.

ودراسة التّجربة الشّعرية لابد أن تأخذ في اعتبارها عناصر العمل الأدبي كاملة غير منقوصة ،ولقد وصلت الشعريات الحديثة إلى مفترق طرق عبر مفاهيمها ،ففي الوقت الذّي يحاول بعض الشعريين إقامة علم للشعر (**جون كوهين ،جاكبسون**) ،يحاول البعض الأخر إقامة علم للأدب (**تودورف – كمال أبو ديب**) وهذا ما سيرد ذكره في مبحث الشّعرية في الفصل الرابع من هذا البحث.

وعلى أية حال فإن عناصر التّجربة الإبداعية (الشعرية) تبدو متداخلة فيما بينها من حيث الخيال والعاطفة والفكر لتنتج صورة شعرية لها قوة الإيحاء ،صورة محمولة في سياق لغوي موسق ذو طبيعة خاصة تؤسس سياقا مختلفا ومخالفا للمَؤلف ،بحيث يعالج حاجز اللّغة الأصم ويغيره من الداخل إلى حقيقة جديدة مدهشة ومبهرة دون أن يكسره أو يشوهه ،وسواء أكانت في ذلك تنحو محاكاة متبعة أو تعبيرا رومانسيا مبتدعا ،أم تمثيلا مستجدا ،فهي تطمح إلى تشكيل رؤية خاصة سواء استفادت من تجاربها الذاتية أم من تجارب غيرها ،لتصبح ذات رسالة حقيقية صادقة تعبر عن مصدر واحد ،يصل مبتغاه ويحقق تآلفه مع الكون ،والشاعر أمّا أن يكون قد عاش هذه التّجربة أو تخيلها مثلا ،ولكل مقياس.[1]

2– القراءة ... بين الإحالة المرجعية وتوليد المعاني

القراءة لغة هي فعل التعرف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة التّي تربط بين ما هو مكتوب وما هو ملفوظ ...وهي بالتالي تحول الرسم الإملائي المنقوش على أسطر الصفحة إلى مجموعة كلمات وجمل يمكن فهمها[2] ،وهذا لا يعني أنّها ذلك الفعل البسيط الذّي نمر به على السطور ،ونتلقى فيه الخطاب تلقيا سلبيا وذلك لاعتقادنا بأن معنى النّص قد حدد نهائيا.

إن القراءة هي بمثابة جولة في مساحة النّص ،جولة لا تتحدد بكيفية ترابط الحروف من اليسار إلى اليمين ومن الأعلى إلى الأسفل ،بل هي جولة تؤسس النّص كمساحة رحبة ،وليس كهيئة خطية ،وهاهنا تبدأ القراءة أيّ عندما يصبح القارئ هو نفسه منتجا ،فيسمح له النّص بأخذ ملكاته الخاصة بعين

---

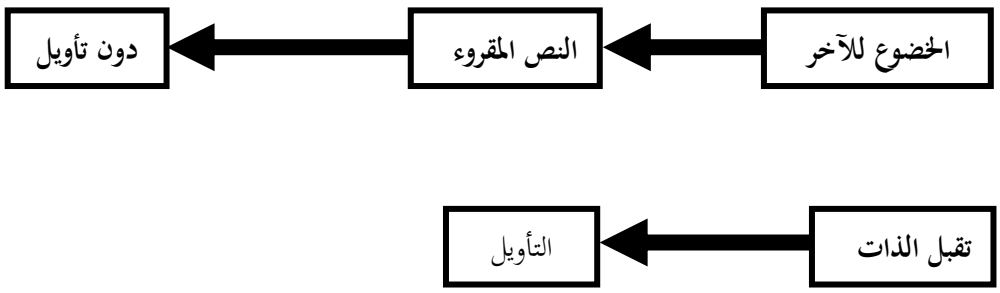
[1] – أيمن اللبدي :الشعرية والشاعرية ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان –الأردن ،ط1 ،2006 ،ص13.

[2] – ينظر:مجدي أحمد توفيق :مدخل إلى علم القراءة الأدبية،الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر–1994–ص:19.

الاعتبار ،وستُتجاوز كل الحدود إذا جعل النّص الأشياء واضحة أكثر من اللازم ،أو جعلها من ناحية أخرى بالغة الغموض.[1]

"ولقد طرح علم النفس مفهومين أساسيين مختلفين شهيرين للقراءة الأدبية ،فهي عند أصحاب التحليل النفسي تكوين موقف إزاء النّص المقروء ،وهذا الموقف إنّما تتحكم فيه عوامل نفسية تخص القارئ ،فيغدو النّص بذلك سلسلة من الرموز يعبر من خلالها على رغبات مكبوتة ،وفي المقابل يرى التجريبيون أن القراءة سلوك نفسي تذوقي ،يشبه العملية الابداعية ،ذلك أن القارئ يتذوق العمل الإبداعي بإعادة إنشائه في ذهنه ،مثلما أنشأه الأديب أول مرة".[2]

أما أصحاب مدرسة النقد الحديث ،فقد أسهموا كثيرا في تحديد ماهية القراءة"كمساهمة **الشكلانيين الروس** الذين اهتموا بالتمييز بين الإدراك العادي الذّي يكتفي فيه الانسان بالتعرف إلى الشيء ،والإدراك الفني للأشياء الذّي يتجاوز مرحلة التعرف السابقة إلى مرحلة أخرى دقيقة هي التحقق لا التعرف ،وهو الأمر الذّي اقترب منه **تودوروف** *todorov* حين ركز على جانبين ،أما الأول فأسماه بالخضوع للآخر (النص) ويتم فيه تفسير النّص على نحو ما هو عليه دون تأويل ،والجانب الآخر هو "**تقبل الذات**" لما لها من منظومة للقيم تفرض تأويلها ،أي أن التأويل أصبح بذلك جزء أساسيا لا ينفصل عن عملية القراءة.



[1] – وولف غانغ ايزر:فعل القراءة ،تر:حميد لحمداني والجيلالي الكدية:منشورات مكتبة المناهل–فاس:المغرب،ص56.

[2] – مجدي أحمد توفيق :المرجع السابق ،ص23–24.

أما أصحاب **نظرية البنائية** و**نظرية العلامات** ،فلقد عالجوا القراءة بوصفها كشفا عن بنية النّص والعلاقات والأنساق السائدة فيه ،حيث يتصورون أن النّص –الشعري خاصة- مجموعة علامات اختارها الشّاعر بدلا من علامات أخرى استعملها ونظمها بطريقة متكاملة من الإشارات والرموز.

وبالنظر إلى أصحاب نظرية التفكيك فلقد رفضوا فكرة البنية ،كما قالوا أنّ النّص فضاء مفتوح ،أي أن التأويل ممارسة لانهائية في نصوص الأدب ،حيث أثبت التفكيكيون أن النّص الأدبي الناجح هو الذّي يغيب فيه المعنى وهو ما يسمى عندهم بالعماء ،أي أن النّص لا يحاول أن ينتج معان واضحة بل ينتج سديما أو ضبابا يمارس عليه القارئ نشاطه التأويلي.[1]

في حين يلجأ أصحاب مدرسة النقد الجديد "في أمريكا إلى ما يسمى "**بالقراءة الفاحصة**" وهي نوع من القراءة العميقة الباطنية ،تهتم بجماليات العمل الأدبي وأسرار متعته ،والعناصر الأساسية لأي عمل أدبي عندهم هي الكلمات والصور والرموز التّي تكشف عن التوتر ،السخرية ،التناقض ،الحيوية وعلاقات أخرى قد تحث توازنا أو اختلالا بين أجزائه.

يقول "نزار قباني"في قصيدة **هوامش على دفتر الهزيمة**[2] يعرض فيها بشيء من السخرية والتناقض والتوتر ،وبكثير من الصور والرموز قذارة حرب الخليج الثانية التي هزت كيان كل عربي ،وكيان نزار تحديد ،مأساة في ادق كلمة وأوجز عبارة ،قصيدة توقف القارئ أمام دهشة الألفاظ وكيف استخدمها نزار في أدق فنياتها يقول الشّاعر :

مضحكة مبكية معركة الخليج
نعم ...مضحكة ..مبكية هي!
لا حربنا حرب ..ولا سلامنا سلام
جميع ما يمر في حياتنا
ليس سوى أفلام
زواجنا مرتجل

[1] – ينظر:مجدي أحمد توفيق:مدخل إلى علم القراءة الأدبية ،ص25-26.
[2] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص318.

وحبنا مرتجل

كما يكون الحب في بداية الكلام

لم ننتصر يوما على ذبابة

لكنها تجارة الأوهام

فخالد...وطارق ..وحمزة

وعقبة بن نافع

والزير ..والقعقاع والصمصام

مكدسون كلهم في علب الأفلام

في كل عشرين سنة

يأتي إلينا رجل مسلح

ليذبح الوحدة في سريرها

ويجهض الأحلام

في كل عشرين سنة

يأتي إلينا حاكم بأمره

ليحبس السماء في قارورة

ويأخذ الشمس إلى منصة الإعدام

وتزداد حدة التوتر عند الشّاعر ويرافقها توتر المتلقي ،الذي يبحث في ثنايا النّص عن صور أخرى قد تحدث توازنا في بنى هذا النّص أو قد تحدث اختلالا بين أجزائه ،يواصل الشّاعر قائلا:

في كل عشرين سنة

يأتي إلينا نرجسي عاشق لذاته

ليدعي بأنه المهدي والمنقذ

والنَّقِي والتَّقي والقوي

والواحد والخالد

والحكيم والعليم والقديس

والإمام

****

تقاطع في لحمنا خناجر العروبة
واشتبك الاسلام بالإسلام
نكذب في قراءة التاريخ
نكذب في قراءة الأخبار
ونقلب الهزيمة الكبرى إلى انتصار

******

ياوطني الغارق في دمائه
يا أيها المطعون في إبائه
مدينة مدينة
نافذة نافذة
غمامة غامة
حمامة حمامة
مئذنة مئذنة
أخاف أن أقرئك السلام

يعصف نزار بتاريخ العروبة ولا يبقي منه شيئا ،فالحرب والبطولة والتاريخ ليست إلّا كلاما وأفلاما فالعناصر الأساسية لفعل القراءة من كلمات وصور ورموز كشفت عن توتر وسخرية الشّاعر من الوضع العربي.

هذا إضافة إلى تيارين لهما أهمية كبيرة في تحديد معنى القراءة ،أما الأول فهو **التيار الظاهراتي** والذي نجده عند "**وليام راي**" حيث يعرّف القراءة بأنها دمج لوعي القارئ بمجرى النّص ،والتيار الثاني هو **نظرية التأويل** *Hermentique* والتي ترى أن التأويل نوع من تبادل الأخذ والعطاء بين القارئ

والنص ،حيث أن القارئ يأخذ من النّص معطياته ويضيف إليه المعاني التّي يراها فيه ،إذن فالقراءة والتأويل تفسير يعيد إنتاج النّص في صورة جديدة".[1]

هذه المفاهيم السالفة الذكر تتفق فيما بينها على أن القراءة إبداع آخر ،يشارك في إعادة إنتاج النّص ،وهو إبداع مرتبط بظروف القارئ وبيئته ومحيطه.. وهي الفكرة التّي تقوم عليها نظرية القراءة عند **سارتر** ،حيث يعتبر القراءة فعلا **م**وفقا مرتبط بجملة من الثوابت .وهي جنس القارئ ووضعه الاجتماعي واللحظة التاريخية التّي يعيش فيها ،مما يذكرنا بالنظرية الوضعية "*Hyppolite-TAINE*" عن القوى المولدة الثلاث التّي تنتج الظاهرة الأدبية وتكيفها وهي:الجنس ،الوسط ،واللحظة".[2]

ومن هنا نرى أن عملية القراءة التّي تبدو لنا عملا مألوفا وعاديا ،هي في جوهرها عملية غامضة وغير واضحة إلى درجة كافية ،يصعب التنبؤ بمجريات أحداثها ونهايتها ،والقارئ الحقيقي ليس من يفهم معاني الكلمات في النّص بل ذلك الذّي يعيش الأحداث التّي يطرحها النّص المقروء ،فما هو هذا النّص الذّي يمنح للقارئ فرصة التأويل والتفسير ،وكيف يقرأ القارئ هذا النص؟ وما هي شروط وأنواع هذه القراءة؟

وأمام صعوبة واستحالة تلخيص القراءة وأنواعها ،نذكر أهم هذه الأنواع:

- "القراءة العارفة أو المنتجة ،والتي تسميها الناقدة "**اعتدال عثمان**" بالقراءة الاستنباطية.
- القراءة الاستهلاكية:والتي تسميها الناقدة "**اعتدال عثمان**"بالقراءة الاستنساجية".[3]

أما القراءة العارفة أو المنتجة ،فهي القراءة التّي تتجاوز حدود العمل الأدبي ،وتلج إلى أعماقه محيطة بذلك بظروف إنتاجه ،محاولة تحليل أدواته وكشف استراتجياته النّصية ..وهي مراحل –في مجملها –تمنح للنص الأدبي بعدا جماليا يحفز القارئ على الخوض –المستمر –في عالم النّص الأدبي.

والقراءة المنتجة هي القراءة التّي تسهم بوعي ،في إنتاج وجهة النظر التّي يحملها الخطاب أو النّص الأدبي،وهذا النوع من القراءة يتطلب شحذا لإرادة القارئ ،ولقدراته على البناء ،ومن خلال عملية تحليل

---

[1] – مجدي أحمد توفيق:مدخل إلى علم القراءة الأدبية،ص29.

[2] – رشيد بنحدو :العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر،مجلة عالم الفكر ،ص476.

[3] – ينظر:فؤاد المرعي:العلاقة بين القارئ والنص،مجلة عالم الفكر،ص477.

الأفكار يمارس القارئ أفعال الاختيار فتتقدم أفكار بعينها وتتراجع أخرى ،حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني ،"وهذا النوع من القراءة يقتضي رفض آليات التفسير المألوفة والوقوف عند تخوم التلقي المباشر ومشاركة القارئ في إعادة تشكيل العمل الفني ،وهي مشاركة لا تتوقف على إرادة القارئ وحدها ،وإنما تتطلب جماليات الفن ذاته عند ما تقوم على رؤيا مركبة للوجود ،ذلك إنّه لا تصلح النظرة الأحادية لفض مغاليق النص".[1]

والحديث عن القراءة المنتجة (الاسقاطية) يحيلنا للحديث عن التأويل ،فعندما يلج القارئ إلى أعماق النّص ،فإنه يكتشف أشياء لم يستطع التفطن إليها في البداية ،وفي كل قراءة يحاول الرجوع إلى النّص الأصلي ليقارن بين ما جاء في هذا الأخير ،وبين ما تركه من آثار في نفسيته ،وهنا للقارئ مهمة التفسير والتأويل معيدا بذلك كتابة النّص مرّة أخرى ،فالإدمان على القراءة ومسايرتها دون توقف يؤدي لا محالة إلى الكتابة والإبداع ،ومن ثمة إلى المتعة الحقيقية ،يقول "نزار قباني" في قصيدة "**أحزان في الأندلس**" مؤكدا إنّه لم يبق من العروبة سوى المآذن والقباب وقصر الحمراء والوجوه الإسبانية التي تحمل بعض الملامح العربية.

قصيد مثل هذا ...يستدعي حضور النصوص التاريخية ،وكذا الشواهد والآثار البالية والإلمام بمآثر أندلس العرب المفقود:

كتبت لي يا غالية
كتبت تسألين عن اسبانية
عن طارق يفتح باسم الله دنيا ثانية
عن عقبة بن نافع
يزرع شتل نخلة
في قلب كل رابية
سألت عن أمية

[1] – ينظر:اعتدال عثمان:إضاءة النص،دار الحداثة للطباعة والنشر–ط1 ،1988،ص108.

سألت عن أميرها معاوية
عن السرايا الزاهية
تحمل من دمشق في ركابها
حضارة وعافية
لم يبق في إسبانية
منا ومن عصورنا الثمانية
غير الذي يبقى من الخمر بجوف الآنية
لم يبق من قرطبة
سوى دموع المئذنات الباكية
سوى عبير الورد والتاريخ والأضالية[1]

ويضيف قائلا:

وقد استحضر حكاية عشق ولادة بنت المستكفي ،التي لم يبق من حب ابن زيدون لها سوى القافية:

لم يبق من ولادة ومن حكايا حبها
قافية ...ولا بقايا قافية
لم يبق من غرناطة
ومن بني الأحمر ...إلا ما يقول الراوية
وغير (لا غالب إلّا الله) تلقاك بكل زاوية

ويعرج على مهد الخلافات وأمجاد الزعامة الاسبانية ،حين يستحضر الخليفة الصغير في رحيله عن إسبانيا يقول:مذ رحل الخليفة الصغير عن إسبانية

ولم تزل أحقادنا الصغيرة كما هي
ولم تزل عقلية العشيرة

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر –شاعر الحب والسياسة ،دار صفا ،ص78.

في دمنا كما هي
حوارنا اليومي بالخناجر
أفكارنا بالأظافر
مضت قرون خمسة
ولا تزال لفظة العروبة
كهرة حزينة في آنية
كطفلة ...جائعة ...وعارية
نصلبها
على جدار الحقد والكراهية
مضت قرون خمسة يا غالية
كأننا ...نخرج هذا اليوم من إسبانيا

وأما القراءة الاستهلاكية(الاستنساخية) هي قراءة تذوقية ،تبني على الإعجاب أو عدمه بالعمل الأدبي[1] ،يسعى فيها القارئ إلى الكشف عن بنية النّص الخارجية فقط دون الولوج إلى أعماقه ،وهي بالتالي القراءة التّي تكتفي بالوقوف على حدود التلقي المباشر والخضوع للنص.[2]

ولا أدل على ذلك من قصيدة **أسألك الرحيل** [3] للشاعر "نزار قباني" التي بنيت على الإعجاب بألفاظها العذبة وأحاسيسها العميقة وخيالاتها الساحرة ،وهي قصيدة لا تقبل التأويل وتكتفي بالمباشرة في المعنى والصورة ،والحبيبة في هذا القصيد ترجو محبوبها أن يفترقا قليلا لخير ذلك الحب الذي بينهما ،وتوضح له كيف أن الشمس في غروبها احلى منها في الشروق ،وتطمئنه على أنّ هذا البعاد لن يؤثر على حبهما ،فتقول له:

[1] – بنظر:رشيد بنحدو:"العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"–مجلة عالم الفكر ،ص477.
[2] – ينظر:اعتدال عثمان:إضاءة النص:ص108.
[3] – نزار قباني الأعمال الكاملةى للشاعر –شاعر الحب والسياسة –،دار صفا ،ص82.

لنفترق قليلا

لخير هذا الحب ..يا حبيبي

وخيرنا ..

لنفترق قليلا

لأنني أريد أن تزيد في محبتي

أريد أن تكرهني قليلا

بحق ما لدينا

من ذكر غالية كانت على كلينا

بحق حب رائع

مازال منقوشا على فمينا

مازال محفورا على يدينا

بحق ما كتبته إليّ من رسائل

ووجهك المزروع في داخلي

وحبك الباقي على شعري ...على أناملي

بحق ذكرياتنا

وحزننا الجميل ... وابتسامنا

وحبنا الذي غدا أكبر من كلامنا

أكبر من شفاهنا

بحق أحلى قصة للحب في حياتنا

أسألك الرحيل

*****

لنفترق أحبابا

فالطير كل موسم تفارق الهضابا

والشمس يا حبيبي

تكون أحلى حينما تحاول الغيابا

كن في حياتي الشك والعذاب
كن مرّة أسطورة
وكن سؤالا في فمي
لا يعرف الجواب
من أجل حب رائع
يسكن منا القلب والأهداب
وكي أكون دائما جميلة
وكي تكون أكثر اقترابا
أسألك الذهابا

يحدد الدكتور"**رشيد بنحدو**" ثلاث طرائق أساسية لعملية القراءة تخص كل واحدة منها الموقف الذّي اتخذه القارئ الفردي إزاء النّص هي:

- طريقة القراءة الظاهراتية :وتتميز برصدها لأفعال الشخصيات واستنساخها للأحداث الروائية.
- طريقة القراءة التماهية–العاطفية:وتتميز بتأييدها وشجبها لمواقف الشخصيات .
- طريقة القراءة التحليلية–التركيبية :وتتميز ببحثها عن العلاقة السببية بين الأحداث من أجل تفسير مواقف الشخصيات دون تأييدها أو شجبها".[1]

من خلال هذا العرض السريع يبدو أننا لا نستطيع أن نلخص كل القراءات ،والدليل على ذلك أننا نجد نصا واحدا يُقرأ بعدة طرق مختلفة،وهذا ما يؤكد لنا أن القرّاء أنفسهم بشكل ما يكتبون أو يعيدون كتابة النّص المقروء ،بحيث أن ما يستنتجونه من النّص يتوقف على بنيتهم النفسية والاجتماعية الخاصة ،بالإضافة إلى عوامل كثيرة –كما جاء سالفا –تعمل على اختلاف معنى النّص من قراءة إلى أخرى ،ومن قارئ إلى آخر ،وهذا ما قد يحيلنا إلى الحديث عن مستويات القراءة.

[1] – رشيد بنحدو :العلاقة بين القارئ والنص–مجلة عالم الفكر– ،ص480.

مستويات القراءة إذن تختلف من قارئ لآخر ،وفقا لخبرته وأسلوبه في التعامل مع النّص ،وهذا ما يوحي لنا باختلاف عدد القرّاء أنفسهم ،وأن القارئ الواحد بإمكانه أيضا أن يقدم لنا في كل مرّة قراءة جديدة تختلف عن القراءة الأولى.

ولقد اختلف النقّاد في توضيح مستويات القراءة وأنواعها ،غير أن تحديداتهم تلك ظلت محكومة بمنطلقاتهم النّقدية والمنهجية ،فالناقد البنيوي **تودوروف** –على سبيل المثال –تميز بين ثلاثة أنواع من الفعاليات تجاه النص:

1– القراءة الاسقاطية :*Projective attitude*

وهي القراءة التي" تركز على النّص ،ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه باتجاه المؤلف والمجتمع"[1] تنطلق من مفهوم أن النّص هو عملية نقل أو ترجمة تبدأ من شيء أصلي آخر..."ويرى النّاقد أن هناك عددا من الاسقاطات بعدد المفاهيم التّي تعتبر هي الأصل ،فإذا كنا نؤمن أن حياة المؤلف هي الأصل فنحن أمام قراءة اسقاطية قائمة على السيرة الذاتية أو التحليل النفسي ،أما إذا رأينا أن ما هو أصلي يكمن في الواقع الاجتماعي المعاصر لظهور الكتاب فنحن إنّما نقدم نقدا سوسيولوجيا".[2]

2– القراءة التعليقية (الشارحة):*P. commentaire*

هي القراءة التّي تلتزم بالنص ،وتأخذ منه ظاهرة المعنى فقط ،ولذا فإن شرح النّص فيها يكون بوضوح الكلمات البديلة لنفس المعاني"[3] ،وهي بذلك تسعى إلى اضاءة المعنى لا إلى ترجمته ،ويرى **تودوروف** أن هذا الضرب من التلقي قد انتشر في فرنسا لعقود طويلة تحت اسم **التفسير النصي**.

وكمثال على ذلك نذكر قصيدة "**ماذا أقول له**" ،التي تلتزم بمكونات النّص من ألفاظ ومعان ،وتأخذ ظاهرها وتسعى إلى إضاءته ،دون ترجمة أو زيادة أو نقصان ،لأنه يحتمل المعنى الواحد لا المتعدد ،يقول نزار:

---

[1] – عبد الله د الغذامي :الخطيئة والتكفير ،ص75.

[2] – فاضل ثامر:اللغة الثانية ،ص50.

[3] – عبد الله الغذامي :المرجع نفسه ،ص76.

ماذا أقول له لو جاء يسألني:
إن كنت اكرهه أو كنت أهواه ؟
ماذا أقول إذا راحت أصابعه
تلملم الليل عن شعري وتلقاه
وكيف أسمح أن يدنو بمقعده؟
وأن تنام على خصري ذراعاه
غدا إذا جاء أعطيه رسائله
ونطعم النار أحلى ما كتبناه
حبيبتي هل أنا حقا حبيبته؟
وهل أصدق بعد الهجر دعواه؟
أما انتهت من سنين قصتي معه
ألم تمت كخيوط الشمس ذكراه
أما كسرنا كؤوس الحب من زمن؟
فكيف نبكي على كأس كسرناه؟

وتمضي الحبيبة في سؤالها على لسان نزار حقا ماذا تقول له ان كانت تكرهه أم تهواه ،وذلك من خلال ألفاظ واضحة المعاني ،ألفاظها البديلة لا تغير معنى القصيد ،لأنها تحمل المعنى نفسه وتواصل الحبيبة سؤالها،لكن ذكريات حبهما تؤرقها وتذكرها بهذا الحبيب يقول نزار:

رباه اشياؤه الصغرى تعذبني
فكيف أنجو من الاشياء رباه
هنا جريدته في الركن مهملة
هنا كتاب معا..كنا قراناه
على المقاعد بعض من سجائره
وفي الزوايا...بقايا من بقاياه
مالي أحدق في المرآة أسألها:
بأي ثوب من الاثواب ألقاه

وتعجز الحبيبة عن الصمود أمام السؤال وتقف أمام قوة الحب وتأثيره لتعترف بأنها لا تكره هذا الحبيب وذلك في ألفاظ مشرقة وموحية بالرقة و الجمال الشعري:

أأدّعي أنني أصبحت أكرهه؟
وكيف أكره من في الجفن سكناه
وكيف أهرب منه إنّه قدري
هل يملك النهر تغييرا لمجراه؟
أحبه..لست أدري ما أحب به
حتى خطاياه ما عادت خطاياه
الحب في الارض..بعض من تخيلنا
لو لم نجده عليها لاخترعناه..

ويختم الشّاعر قصيدته بما افتتحه في بداية كلامه معترفا بقوة المحب والمحبين :

ماذا أقول له لو جاء يسألني
إن كنت أهواه ،إني ألف أهواه[1]

3- القراءة الشّعرية *P. poétique*:

"وهي القراءة التّي تسعى إلى التعرف على خصائص الخطاب الأدبي من خلال شفراته بناء على معطياته الفنية ،أي أنّها تسعى إلى كشف ما هو باطن النّص وتقرأ فيه ما هو أبعد مما هو في لفظه الحاضر ،وهذا ما يجعلها أقدر على تجلية حقائق التّجربة الأدبية.

وذلك ما نلمسه في قصائد نزار السياسية التي يهدف من خلالها إلى كشف الحقائق وتعرية المعنى من معناه الواحد ،والخروج به إلى أبعد مما هو في لفظه الحاضر ،يقول نزار في قصيدة متى **يعلنون وفاة العرب**.

أحاول منذ الطفولة رسم بلاد
تسمى –مجازا –بلاد العرب

[1] – نزار قباني:الأعمال الكاملة للشاعر ،دار صفا ،ص348.

أحاول –مذ كنت طفلا– قراءة أيّ كتاب
تحدث عن أبناء العرب
وعن حكماء العرب..وعن شعراء العرب
فلم أرى إلّا قصائد تلحس رجل الخليفة
من أجل حفنة رز ..وخمسين درهم
فيا للعجب...!
أنا منذ خمسين عاما أراقب حال العرب
وهم يرعدون ولا يمطرون
وهم يدخلون الحروب ...ولا يخرجون
وهم يعلكون جلود البلاغة علكا
ولا يهضمون

ويستمر الشّاعر في سرد مآسي العرب ،في قصيدته التي تنبأ من خلالها إلى حالهم الذي لم يزل كذلك وكأن الشّاعر يعيش بيننا اليوم:

أنا منذ خمسين عاما
أحاول رسم بلاد
تسمى –مجازا – بلاد العرب
رسمت بلون الشرايين حينا
وحينا رسمت بلون الغضب
وحين انتهى الرسم ساءلت نفسي
إذا أعلنوا يوما وفاة العرب
ففي أيّ مقبرة يدفنون
ومن سوف يبكي عليهم
وليس لديهم بنات
وليس لديهم بنون

وليس هناك حزن

وليس هناك من يحزنون[1]

خطاب شعري يحمل كثيرا من الرموز والشفرات التي تزيد في فنيته القرائية وتسعى إلى كشف ما هو باطن الخطاب من خلال صور فنية أبدع في رسمها الشاعر.

يؤكد **تودوروف** "أن القراءة تختلف كفعالية عن بقية الفعاليات الثلاث المشار إليها ،وفي أن موضوع القراءة هو النّص المنفرد ،هدفه تعرية نسق النّص المدروس ،ويقيم **تودوروف** بعد ذلك مقارنة بين مفهوم هذه الفعاليات ومفهوم القراءة.

أما عن الإسقاط فإنه ينكر استقلالية العمل الأدبي وخصوصيته ،ويرى أن النّص ينتج من قبل سلسلة خارجية غريبة عن النّص (حياة المؤلف –الظروف الاجتماعية).

والقراءة التعليقية إنّما هي قراءة تفتيتية (تذرية) تميل إلى تفتيت النّص .

أما بالنسبة لفعالية الشّعرية ،فيرفض **تودوروف** أن يقيم مساواة بينها وبين القراءة ،إلا إنّه يرى أن القراءة تجد في الشّعرية مفهومها وأداتها".[2]

"بالإضافة إلى **تودوروف** يميز النّاقد **ميكائيل ريفاتير** "*Mickael Rifatére*" بين مستويين من القراءة:

1-القراءة الاستكشافية:

وهي التّي يتّم فيها فك شفرات النّص .من البداية حتى النهاية ،ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها.

---

[1] – نزار قباني ،الأعمال الكاملة للشاعر ،دار صفاء ،ص52

[2] – فاضل ثامر:اللغة الثانية،ص50-51.

2-القراءة الاسترجاعية:

وهي التّي يتّم فيها التفسير الثاني لتحقيق القراءة التأويلية ،حيث يرى النّاقد أن القارئ حينما يتقدم خلال النّص يتذكر ما قرأه ،يراجع ويقارن بالإلتفات إلى الوراء ،وبهذا يستطيع أن يحقق عملية فك رموز النّص بنيويا".[1]

كثيرة هي المصطلحات والضروب القرائية التي تنطوي تحت باب القراءة التفكيكية والبنيوية ،ومن بين هذه المصطلحات تلك التّي أشاعها سابقا ممثلو النقد الجديد في أمريكا مصطلح القراءة المحكمة وهي قراءة نصية لعمل ادبي محدد .. كما يلجأ النّاقد "**فرانك كيرمود**" إلى استخدام مصطلح "**القراءة المتواترة**"حيث يرى إنّه ليس هناك قارئا يستطيع أن يفهم الكثير منذ البداية أو منذ القراءة الأولى ،دون أن يعود إلى النّص مرّة أخرى ...وبالإضافة إلى هذه المصطلحات هناك مصطلحات قرائية كثيرة نذكر منها على سبيل المثال –لا الحصر– القراءة العمودية ،الأفقية....إلخ.

إن اختلاف أنواع القراءة ومستوياتها إنّما هو راجع إلى أسباب كثيرة تخص القارئ بالدرجة الأولى والنص ثانيا ..وكذا الظروف المحيطة بكل منهما ،ومما لاشك فيه أن لعنصري الزمان والمكان تأثير كبير في عملية القراءة وفي تباين مفاهيم النّص من قراءة لأخرى.

يقول "نزار قباني"في رائعة بلقيس وهو يستشهد دفء المكان ،وحرارته وسحره ،وكيف لا يقدر على نسيان كل زاوية أو ركن جمعه مع بلقيس ويستشهد في مقابل الصورة المكانية بتأثير الزمان عليه فهو يتذكر كل الدقائق والثواني ،إنها تجلده وتعصره ويجره تأثيرها إلى سنوات الدفء والحب والهوى بكل تفاصيله وحيثياته مع زوجته بلقيس ،يقول الشاعر:

بلقيس أيتها الصديقة والرفيقة
والرقيقة مثل زهرة الأقحوان
ضاقت بنا بيروت...ضاق البحر
ضاق بنا المكان

[1] – فاضل ثامر ،المرجع السابق ،ص52.

بلقيس...ما أنت التي تتكررين
فما لبلقيس اثنتان
بلقيس ...
تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا
وتجلدني الدقائق والثواني
فلكل دبوس صغير قصة
ولكل عقد من عقودك قصتان
***
بلقيس .... يا بلقيس
لو تدرين ما وجع المكان
في كل ركن ....أنت حائمة كعصفور
وعابقة كغابة بيلسان
فهناك كنت تدخنين
هناك كنت تطالعين
هناك .. كنت كنخلة تتمشطين
هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضا تعاني
بلقيس... صعب أن أهاجر من دمي
وأنا المحاصر بألسنة اللهيب
وبين ألسنة الدخان[1]

وفي ظل الحديث عن تأثير المكان ،فقد تطرق الفيلسوف الفرنسي"**غاستون باشلار** " *Gaston Bachelard*" في كتابه "**شعرية الفضاء**" إلى تنظير المكان ،حيث اهتم بهذا الموضوع ودرس قيم الجمالية للأماكن التّي يعيش فيها ،والتي تجتذب الانسان بشكل ساحر مثل السطوح والزوايا والبيوت القديمة.

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،دار صفا ،ص17.

وحس المكان حس أصيل وعميق في وجدان القارئ المثقف ،وخاصة إذا كان هذا المكان هو وطن الألفة والانتماء الذّي يمثّل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض –الأم– ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابة الصبا.[1]

والمكانية في الشّعر تعني الحيز المكاني الذّي تأخذه الكلمات ،أو الحيز المكاني الذّي تأخذه البحور في الصفحة ،أو في أيّ مساحة أرضية بعد ذلك ،والمكانية بهذا المفهوم لابد أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة الكاملة والمجزوءة[2] ،غير أن ذلك لا يعني أن المكان يعتمد على اللّغة وحدها وإنما يحكمه أيضا الخيال –كما ذُكر سالفا –على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع ،غير إنّه يضل مع ذلك واقعا محتملا.[3]

ويختلف معنى النّص عند قراءته من قارئ لآخر ،كما يختلف معناه باختلاف فترات قراءته ،ذلك أننا عندما نقرأ نصا أدبيا ما في زمن معين ،وليكن وقت الصباح مثلا يختلف تماما عنه عند قراءته وقت الأصيل ،لأن تأثير وقت الصباح مختلف عن تأثير وقت الأصيل ،فالصباح هو دليل الاشراق والبداية قد يفتح شهية ومتعة مواصلة فعل القراءة ،أما الأصيل فهو دليل الرحيل والنهاية والسفر وقد يكون هذا الرحيل نحو مجهول أو نحو آفاق مشرقة/مظلمة كبداية جديدة ،فتختلف بذلك قراءة النّص حسب تلقي القارئ له في هذه اللحظة.

---

[1] – ينظر:خالدة سعيد :حركية الإبداع :ص06.

[2] – ينظر:عبد العزيز المقالح :الشعر بين الرؤيا والتشكيل–ط1 ،دار العودة –بيروت ،1981 ،ص111.

[3] – ينظر:رينيه ويلك وأوستن وارين:نظرية الأدب ،تر:محي الدين صبحي،الطبعة الثالثة–المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1987،ص97–100.

الفصل الثالث

نظرية التلّقي .....الأصول والرّهانات

المبحث الأول:الاشكالية الاصطلاحية

1- التلقي :إرهاصات منهجية

2- التباسات اصطلاحية

المبحث الثاني:نظرية التلقي من النشأة إلى الرؤية.

1- جذور النظرية في الدراسات الغربية.

2- التلقي العربي :التاريخية وجمالية التلقي.

3- جماليات القراءة :سلطة المبدع أم سلطة القارئ.

المبحث الأول:الاشكالية الاصطلاحية

1- التلقي :إرهاصات منهجية

شهد النّص الأدبي منذ القرن العشرين تغيرات كثيرة فتحت أمامه مجال البحث والتفسير والتأويل وقد صاحب هذه التغيرات ظهور مناهج كثيرة تناولت هي الأخرى هذا النّص بطرائق مختلفة ،فمنها ما يهتم بالنص وعلاقته بالمبدع ،ومنها ما يركز على المبدع فقط ،ومنها ما يهتم القارئ بوصفه منتجا للعملية الإبداعية ..فكان لهذه المناهج والاتجاهات النّقدية الفضل في نشوء **علم جمال التلقي**.

ولما كان هدف نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وموقعه في النّص الأدبي فإنه يجب تحديد نظرة كل منهج إلى القارئ - المتلقي – والدور الذّي يضطلع به.

رواد نظرية التلقي في بداية دراساتهم كان منطلقهم الأول هو الثورة على مخلفات المذهب الماركسي –وهو المذهب الذّي تبناه ماركس متأثرا بالفلسفة المثالية لأستاذه هيجل ...حيث وجه ماركس اهتمامه نحو التفكير الفلسفي الاجتماعي ،فكانت نظرته للفن تضطرب بين توظيفه لخدمة الصراع الطبقي وبين الاستجابة لميوله الخاصة التّي كانت سائدة آنذاك ،كالاتجاه الكلاسيكي عند **شكسبير وبلزاك** [1].

لكن إعجاب ماركس بالاتجاه الكلاسيكي الداعي إلى استقلال الفن عن الطبقات الاجتماعية والحرص على التراث –قد أوقعه في تناقض كبير مع مذهبه الداعي إلى ربط الفن بالطبقات الاجتماعية -الخاصة –ويقصد بالخاصة أيّ البرجوازية ،وذلك في سبيل تحقيق غرض سياسي هذا التناقض أوقع ماركس فيما يسمى " ازدواجية النقد"[2] ،ومقتضى ذلك أن القارئ الفرد مستبعد في علاقته مع النص.

هذه الظروف التّي قيدت النّص الأدبي ،كانت هي الأخرى تمهيدا لظهور اتجاهات أخرى تناولت النّص الأدبي بطرق أكثر توسعا ،ونذكر منها المنهج البنيوي الذّي يعتمد على الدلالات والرموز والإشارات في دراسته للنص ،وهي دراسة تهدف إلى كشف المكونات النّصية الداخلية ،مهملة في ذلك

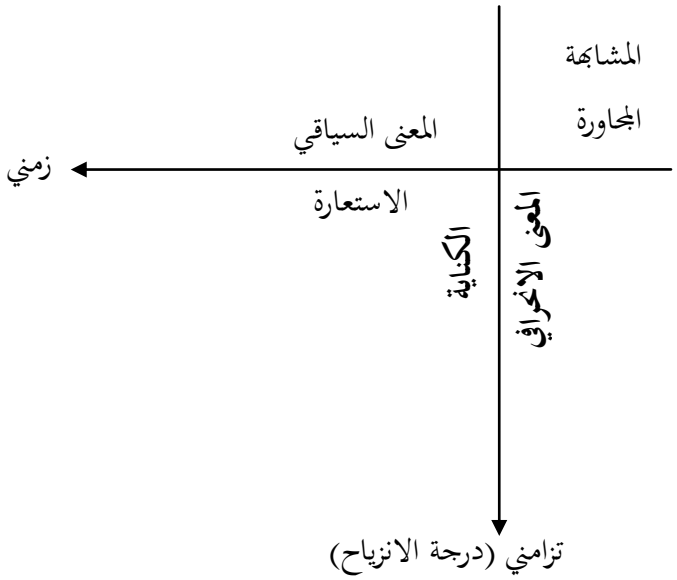
---

(1) – ينظر: عباس محمود عبد الواحد :قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة – وتراثنا النقدي- ،ص49

(2) – ينظر: المرجع نفسه ،ص53

دور المؤلف والقارئ وكذا ظروف كتابة هذا النّص وانتهى هذا المنهج إلى أن أدبية النّص لا تكمن في مضمونه ولا في المعنى الذّي يؤديه ،بل في شكله وطريقة صياغته وبنية أسلوبه وتركيبه ولذلك فالقارئ ضمن هذا المنهج مرتبط بالنص ذاته وقدراته وإمكاناته الداخلية ،ولا يستطيع بذلك إضافة شيء من عندياته ،ولهذا فقد كان المنهج البنيوي يبدأ دائما من النّص وينتهي إليه" وليس أدل على ذلك من مخطط الاستقبال الذّي وضعه جاكبسون(أنظر الشكل) [1]

حيث أخذ على نظام المجاز المألوف عندنا في العربية ،إذ يرى أنّ القارئ يتفاعل مع اللفظ (الكلمة) في مسيرتها الأفقية وهو ما يسمى بالعمود الأفقي للكلمة ،والخط الأخر تزامني ،يشير إلى انحراف الكلمة رأسيا أو عموديا عن خطّها الزمني ،في نقطة يتقاطع فيها الخطان لوجود علاقة بينهما هي المشابهة أو المجاورة ،فيشير إلى العلاقة الأولى بالاستعارة ،وإلى الثانية بالكناية.



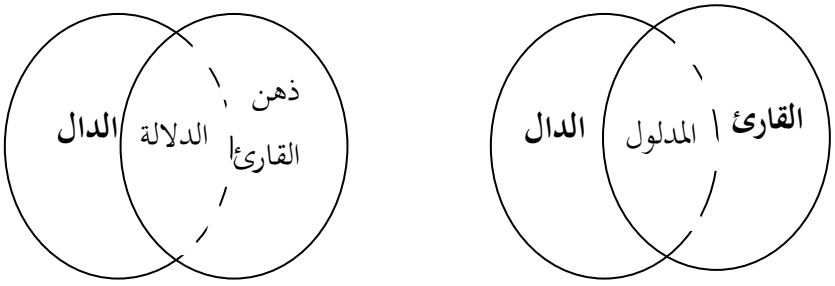
كان هذا التعامل اللغوي مع النّص تمهيدا لظهور اتجاه جديد ،يعرف اللّغة على أنّها "نظام من الإشارات والعلامات لها قطبين بينهما ارتباط ثابت هما: الدال والمدلول[2]..وقد سمي هذا المنهج بالمنهج السيميولوجي أو علم العلامة.

[1] – ينظر: عباس محمود عبد الواحد: المرجع السابق ،ص69.

[2] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ، ص30.

"ولقد شاعت في منتصف الستينات وما بعدها بضعة شكوك في الكفاية المنهجية للمنهج البنيوي بشتى حقوله الانثربولوجية والنفسية والمعرفية والأدبية ...ولكن سرعان ما تحولت هذه الشكوك إلى تيار نقدي عارض المنهج البنيوي المجرد ونموذجه اللغوي الذّي عممه على المعارف والعلوم الإنسانية ... وقد كان لأحداث " أيار *1968*" في فرنسا الأثر الحاسم في وفق زحف المنهج البنيوي ومضاعفة النقد ،وبدء ثورة السيميولوجيا.[1]

"هذا الارتباط الثابت بين الدال والمدلول ،والذي كان قد ذهب إليه العالم اللغوي" فرديناند ديسوسير"*Dessaussure* رفضه رواد السيميولوجية المتأخرين مثل **رولان بارث** وقدموا جدلهم على أن الإشارة حرة تمثل حالة حضور ،لأن الكلمة موجودة أمامنا وهذا ما يسمى بالدال ،لكن المدلول يمثّل حالة غياب لأنه يعتمد على ذهن القارئ لإحضاره إلى عالم الإشارة ،وهي علاقة لا تنشأ إلّا بوجود متلق ،وتسمى بالدلالة.[2]



هذا الانفصال بين الدال والمدلول حسب **بارث** واتباعه إنّما يحدث نتيجة انفصال بين التّجربة والذّات ،أي بين النّص والمبدع ،وهنا تتجسد لنا ثنائية الحضور والغياب.

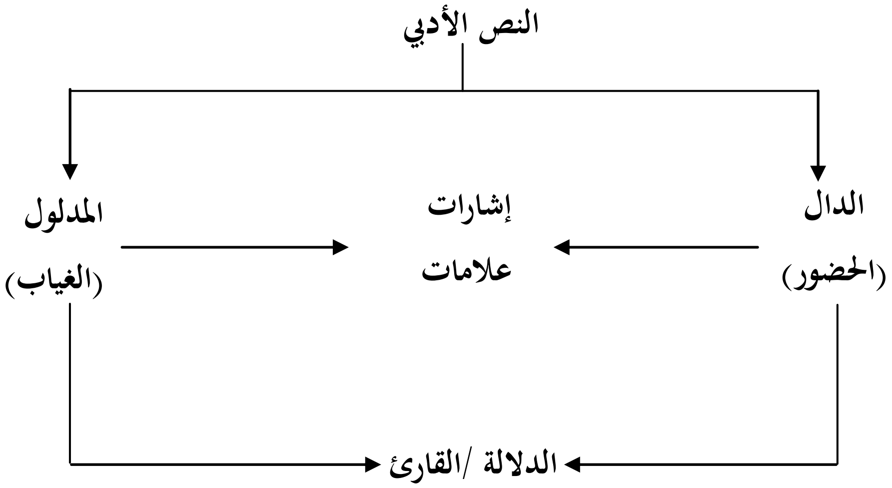
جاءت " السيميولوجيا إذن لنسق الاعتقاد البنيوي ،فعدّت الأدب شفرة وعرفا ،أطلقت العنان للقراءة ،وتحول القارئ حسب **بارث** من شخص إلى وظيفة ،وصارت وحدة النّص متمركزة في غايته لا في أصله ...وهي بذلك تركز على الأنظمة الدلالية للشفرة والعلامة ،وكيفية إنتاجها المعنى"[3]

---

[1] – عبد الله ابراهيم وآخرون:معرفة الآخر– مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة ،ط1 ،المركز الثقافي العربي– بيروت ،1990، ص21.

[2] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير،ص46.

[3] – ينظر: عبد الله ابراهيم وآخرون:معرفة الآخر ،ص32.



" بعد ديسوسير وجاكبسون يأتي الفيلسوف الفرنسي **جاك دريدا**" *Jack Dirida* متهما هذه المناهج وخاصة السيميولوجية بالارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي (وهو ما يسمى بالتمركز المنطقي(*logocentrec*) فجاء **دريدا** ليقدم الأثر [1] كبديل لإشارة ديسوسير باعتباره الصوتيم المكون للنص(النواة).

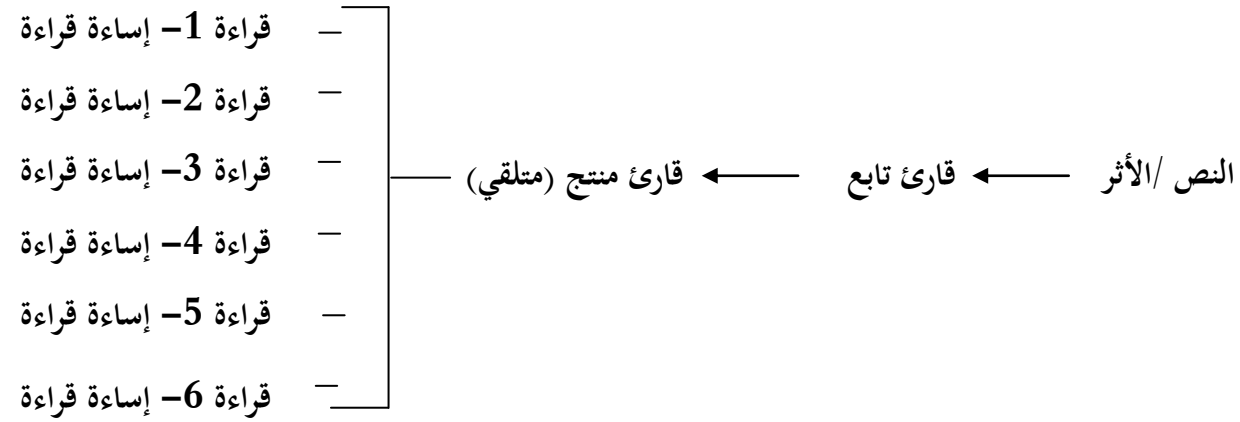
من هذا المنطلق نشأت التفكيكية أو التشريحية "*Déconstruction*" التّي تهدف إلى تصيد الأثر في الكتابة ،والأثر حسب المنهج التفكيكي لا يوجد في النّص إلّا بوجود مستقبل أو متلق.

وإذا كانت المناهج التّي سبقت المنهج التفكيكي تميل إلى إعطاء السلطة الكاملة للنص ، فإن هذا الأخير قد اعترض على مبدأ سلطة النّص ،ونفى وجود قراءة (صحيحة) واحدة للنص: ،وأطلق العنان للقراءات المتعددة والتي تظل هي الأخرى نسبية ،وغير يقينية ذلك أن جميع القراءات – **حسب دريدا**– هي إساءة قراءة "*Miss Reading*" أيّ أنّها تحاول فرض استراتيجيات الأنساق على النّص ،ومن هنا استطاعت النفكيكية تحويل القارئ من تابع لمكونات النّص إلى منتج حقيق للنص"[2].

---

[1] – ينظر: عبد الله الغذامي :المرجع السابق ،ص ص53-54

[2] – ينظر:فاضل ثامر :المرجع السابق ،ص 45-46.



إلا إنّه ورغم هذا المسعى الذّي تطمح إليه التفيكيكية إلّا أنّ هناك بعضا من النقّاد من يرى أنّها من الاتجاهات التّي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار ،وأن النّص الأدبي وفق المنظور التفكيكي يمثّل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل من النّص قابلا لتفسيرات شتى وتأويلات لا ونهائية "كما أن تركيز التفكيكية على رفض فكرة المعنى الواحد وتأجيله وفتح المجال أمام تعدد القراءات هو أمر مفيد للقراءات النّصية أمّا أن تُحَوَلَ القراءة إلى ما أسماه **دريدا** :"إساءة قراءة " فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج ،كما أنّه يفتح المجال لكل الاحتمالات القرائية ،وكأنه بذلك يدعو إلى نقض النّص نفسه وإلغاء سلطته وبالتّالي إلغاء سلطة القراءة"[1].

[1] – ينظر: بسام قطوس: استراتيجية القراءة– التأصيل والإجراء النقدي – الطبعة1998،دار الكندي للنشر والتوزيع – الاردن– أربد،ص31.

إذن ومن خلال هذا العرض السريع لهذه المناهج والاتجاهات يتضح لنا أن هدف المنهج البنيوي هو القراءات المنغلقة في حين كان هدف السيميولوجيا هو تطوير طرائق مختلفة ومنفتحة للقراءة ،وهو منهج يعد امتداد للمنهج التفكيكي الذّي كان سببا في " ظهور اتجاه نقدي جديد يدور حول التأويل أطلق عليه مصطلح **الهرمونتيك**"*Hurmentique*" وعلى هامش سلطة القراءة التّي تمخضت على المنهج التفكيكي أيضا نشأت حركة نقدية أخرى ،أطلق عليها مصطلح التّناص "*Intertextualité*" والتي ترى أن النّص لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النّصوص التّي سبقته ،وهي مهمة يقوم بها القارئ وحده فقط ،حيث يستحضر نوعية النّصوص السابقة ،ويكشفها بوعيه داخل النّص المقروء". [1]

2– التباسات اصطلاحية:

إنّ المتأمل في مسيرة تطور الآداب يلاحظ ودون شك ،ذلك الصراع العميق بين مختلف المناهج والفلسفات التّي سيطرت خاصة بعد الحرب العالمية الثانية ،كالماركسية والبنيوية وما بعد البنيوية...وقد كان هذا الصراع تمهيدا لميلاد نظرية جديدة ،توفق بين هذه المناهج ،تدرس النّص الأدبي وفق شروط التلقي أو نظرية القراءة.

وسأستعمل مصطلح التلقي في معظم أجزاء هذا البحث ،ذلك أن التلقي أشمل من القراءة ،كونه لا ينحصر في تلقي السطور المنقوشة على الصفحات فقط ،كما هو الحال بالنسبة إلى القراءة ،بل إنّه يتعدى ذلك ليشمل الكتابة القراءة ،الموسيقى(تلقي غن طريق حاسة السمع) ،الرسم(تلقي غن طريق حاسة النظر)...

إنّ المادة اللّغوية بمشتقاتها في لغتنا العربية تستعمل مصطلحي التلقي والاستقبال معا ،فبقال تلقاه: استقبله[2]

التلقي: الاستقبال

[1]– ينظر :فاضل ثامر :اللغة الثانية ،ص48.

[2] – ابن منظور :لسان العرب:ج15 ، دار صادر، بيروت– لبنان ،ص253.

فلان يلتقي فلان : يستقبله

ويقال أيضا:

لقي الرجل غيره: أيّ استقبله[1]

ولقد ألف اللسان العربي في كثير من الأحيان استعمال مصطلح التلقي وليس أدل على ذلك من قوله تعالى:[... تَحِيَّتُهُمْ يَوْمَ يَلْقَوْنَهُ سَلَامٌ ۚ وَأَعَدَّ لَهُمْ أَجْرًا كَرِيمًا...] الأية 44 من سورة الأحزاب وقوله تعالى أيضا : [فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إنّه هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ...]الآية 37 من سورة البقرة ، وقوله تعالى أيضا:[مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ] الرحمن:19-20

"بدأ الاهتمام الحقيقي بالمفهوم النظري للتلقي في أواخر السبعينيات في ألمانيا في مجالات الدراسات المقارنة المحدودة ،ثم انتقل إلى فرنسا ليستعمل بمعنى الاستقبال والترحاب ،والاحتفال ،وذلك في أعداد خاصة من المجلات الأكاديمية ،وهو الشيء نفسه نجده في المعاجم الانجلو أمريكية التّي استعملت بدل التلقي مصطلح:" استجابة القارئ " *Reader – Reponse* ولقد أبدت الدراسات الانجلو امريكية اهتماما خاصا بنظرية التلقي ،وتجلى ذلك في الدراسات والأبحاث التّي ناقشت منذ السبعينات آراء المنظرين الألمان وأصبحت مرجعا أساسيا بعد ذلك...ويعد بحث "المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب" أول دراسة أكاديمية ظهر فيها هذا المصطلح [2] ،ثم ظهرت بعد ذلك دراسات وأبحاث كثيرة أصلت لمفهوم التلّقي ،حتى أصبح بمختلف مذاهبه وتشعباته من أهم النظريات النّقدية المعاصرة.

كان مفهوم التلقي في البداية قائما على أساس المناهج البنيوية التّي تولي اهتماما كبيرا لصاحب النّص بوصفه مركز العملية الإبداعية وبقيت هذه المناهج سائدة في الحركة النّقدية حتى"انقسم الفكر إلى اتجاهين"[3]

---

[1] – بن هادية علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب،ص966.

[2] – ينظر :أحمد بوحسن: اشكالات وتطبيقات :نظريات التلقي ،الدار البيضاء 1993 ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط:ص14-15

[3] – ينظر: عباس محمود عبد الواحد :قراءة النّص وجماليات التلقي،ص07.

– اتجاه يمثله النقد الماركسي والرمزية الفرنسية ،وهو اتجاه يكاد يلغي دور القارئ ،ويحصره في خدمة طبقة معينة أو مذهب معين.

– اتجاه يمثّل المناهج البنيوية الوجودية ،تظهر فيه ذاتية القارئ واستقلاليته في النّص الأدبي... وهو اتجاه بدأ يستقطب الكثير من النقّاد في الغرب وخاصة في فرنسا بالانتقال من الاهتمام بصاحب النص(الكاتب) إلى الاهتمام بالقارئ" وقد مثل الاتجاه النّاقد الفرنسي" **رولان بارث**" *Roland Barthes* كما ظهر ذلك في مؤلفات كثيرة ..كمؤلفات **بول فاليري** " **جون بول سارتر**" في كتابه" **ما الأدب؟** " الصادر عام 1949 ..وهذا مما جعل نقاد الفكر الفرنسي يعزون اهتمامهم بالقارئ قبل الفكر الألماني"[1].

ظهور هذه الكتابات التّي غيرت مجرى الدرس الأدبي والتي امتدت من الخمسينيات حتى السبعينيات ،لم تقتصر على أوربا فقط ،بل امتدت إلى الدراسات **الانجلو أمريكية** ، ممثلة في أشهر نقادها:" **بلانشوموريس**" و" **جورج بوليه**" وعرفها الفكر النقدي العربي بوضوح في السبعينيات.

كانت المطالبة بانتقال الاهتمام من المؤلف نحو القارئ والنص منطلقا لرؤية جديدة حملت لواءها مدرسة **"كونستنس الالمانية"** ،ممثلة في رائديها "**هانز روبرت ياوس**" *Hanse Robert Jauss* و"**وولف غانغ أيزر**"*Walf Gang iser* .

في السبعينات للوصول إلى مفهوم جديد تجسد فيما سموه ب":نظرية التلقي *Théorie de Réception*.

حاولت هذه النظرية والتي تأسست – وكما ذكرت سالفا – بفعل ثورة المناهج ما بعد البنيوية *Post- Structuralisme* وبشكل خاص التفكيكية *Déconstruction* بناء تصور جديد حول مفهوم العملية الإبداعية .." فجاءت فرضيات " ياوس" لإعادة النظر في ثنائية " **الذات/ الموضوع** ،أي **القارئ/ النّص** مستندا في ذلك على المفهوم الظاهراتي للفن والأدب . فكانت نظرته لجماليات التلقي تكمن في الذّات المتلقية للموضوع ،والمكونات الفنية للنص الأدبي هي ما يدعوه **ياوس**"

[1] – ينظر: أحمد بوحسن: نظريات التلقي اشكالات وتطبيقات ، ص18.

بجماليات التلقي" ولا يعد النّص الأدبي فنا في نظر" **ياوس"** إذ لم يخضع لعملية الإدراك التّي يختص بها المتلقي"[1] وقد استند "ياوس" في نظريته بالإضافة إلى ما سبق على مفاهيم كثيرة محورها هو "أفق الانتظار" *Unhorizond d'attente*" .

أما "**إيزر**" والذي يبدو تأثره واضحا بالفيلسوف البولندي "**رومان أنجاردن**" يفترض في النّص وجود بنيات نصية تسمح بتحديده ،وبنيات أخرى مفتوحة ،كما تحدث عن علاقة القارئ بالنص والتي يرى أنّها متوقفة على القارئ وقدراته وممتلكاته التّي تسمح له بإنجاز القراءة.

و"التلقي في مفهومه العام متأثر بعوامل كثيرة في حياة المتلقي ،وهي عوامل تساعد هذا الأخير (المتلقي) على إدراك الحياة المصورة في النّص ،إذ يقوم بالتأكد من صحتها بمقارنتها بتصوراته عن الحياة فيقبلها أو يرفضها فيرتبط بذلك تقويمه الجمالي والعاطفي للنص".[2]

إذن ومما سبق يتضح لنا أنّ التلقي لا يحدث دفعة واحدة عند قراءة النّص إذ يتعرف القارئ في البداية على النّص وجنسه الأدبي ،ومكوناته النّصية ،ثم يلج في المرحلة الموالية إلى عمق النّص ،ولا يتّم ذلك إلّا باستدعاء نشاط ذهني تلتقي فيه اهتمامات المتلقي مع مشاعر المؤلف.

وقد نلمس ذلك في رائعة "غرناطة" التي يتحدث فيها عن لقائه الذي جمعه صدفة مع حبيبته "بلقيس":

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا
ما اطيب اللقيا بلا ميعاد
عينان سوداوان في جحريهما
تتوالد الأبعاد من أباعد
هل أنت اسبانية ؟ساءلتها
قالت وفي غرناطة ميلادي
في تينك العينين ...بعد رقاد

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه ،ص28

[2] – فؤاد المرعي :العلاقة بين المبدع والنص والتلقي :مجلة عالم الفكر ، ص353

وأمية رايتها مرفوعة

وجيادها موصولة بجياد

ثم يتعمق الشّاعر بعد ذلك في مساءلة التاريخ قائلا:

ما أغرب التاريخ كيف أعادني

لحفيدة سمراء من أحفادي

وجه دمشقي رأيت خلاله

أج فإن بلقيس وجيد سعاد

ورأيت منزلنا القديم وحجرة

كانت بها أمي تمد وسادي

ويتابع سرد ذكريات بيتهم ،وصورة أمه وأج فإن حبيبته ،مانحا القارئ بذلك رغبة القراءة ومن ثمة متعتها:

والياسمينة رصعت بنجومها

والبركة الذهبية الإنشاد

ودمشق أين تكون ؟قلت ترينها

في شعرك المنساب

في وجهك العربي في الثغر الذي

ما زال مختزنا شموس بلادي

ويعود الشّاعر إلى ذكريات مجد ولى واندثر ،قائلا:

ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي

وورائي التاريخ كوم رماد

الزخرفات أكاد أسمع نبضها

والزركشات على السقوف تنادي

قالت هنا الحمراء زهو جدودنا

فاقرأ على جدرانها أمجادي

أمجادها ؟ومسحت جرحا نازفا

ومسحت جرحا ثانيا لفؤادي

ويختم قصيدته وهو يتمنى أن تدرك جميلته ،أن الذين عناهم هم أجداده ،يقول

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت

أن الذين عنيتهم أجدادي

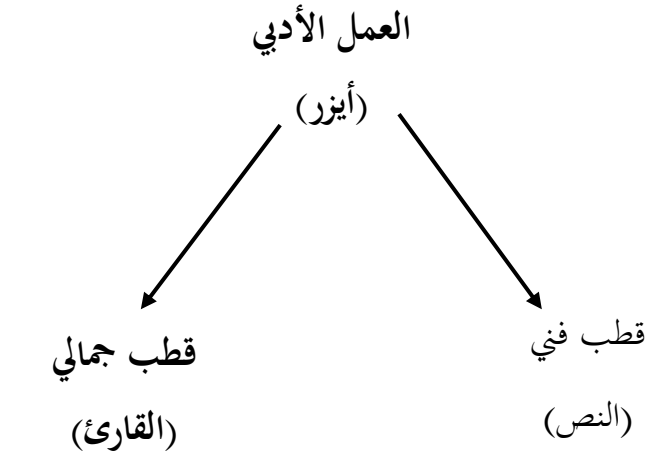
عانقت فيها عندما ودعتها

رجلا يسمى طارق بن زياد[1]

وأثناء انتقال المتلقي من قراءة إلى أخرى ،تصادفه فراغات تشكل لديه غموضا ما ،يعد من مقومات العمل الأدبي الناجح.. وهذه الفراغات هي التّي تمنح لهذا القارئ ،فرصة الكشف المستمر والفهم الجيد للنص فيتحقق له بذلك الشعور بمتعة القراءة.

وفي معرض الحديث عن " متعة القراءة" يرى أصحاب هذه النظرية أنّها تتضمن لحظتين:"[2]

أما الأولى فإنها تكمن في استسلام القارئ للموضوع ،والثانية في اتخاذه موقفا معينا من النّص يساعده في توجيه إدراكه.." وهو ما نادى به" إيزر" حيث يرى أن العمل الأدبي يحتوي على القطب الفني الذّي هو النّص ،والقطب الجمالي وهو الانجاز المحقق من طرف القارئ"[3].



[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر :دار صفاء ،ص326.

[2] – ينظر: عباس محمود عبد الواحد: قراءة النّص وجماليات التلقي،ص25.

[3] – ينظر: أحمد بوحسن: نظريات التلقي" اشكالات وتطبيقات" ،ص36.

يقول نزار في قصيدة "الحزن" في قطبيها الفني والجمالي والذي يتحقق من خلال شعريته القائمة على الرمزية والصورة:

علمني حبك أن أحزن
وأنا محتاج منذ عصور
لامرأة تجعلني أحزن
لامرأة أبكي بين ذراعيها
مثل العصفور
لامرأة تجمع أجزائي
كشظايا البلور المكسور

****

علمني حبك ...سيدتي أسوأ عادات
علمني أفتح فنجاني
في الليلة آلاف المرات
وأجرب طب العقارين
وأطرق باب العرافات
علمني ...أخرج من بيتي
لأمشط أرصفة الطرقات
وأطارد وجهك
في الأمطار وفي أضواء السيارات

ويواصل الشّاعر اغراق ذاته في الخيال الشعري الدافق ،يكتب بحرقة عاشق ،أدخله الحب مدن الأحزان والأسفار البعيدة:

أدخلني حبك سيدتي
مدن الأحزان
وأنا من قبلك لم أدخل

مدن الأحزان
لم اعرف أبدا أن الدمع هو الإنسان
أن الإنسان بلا حزن
ذكرى إنسان

وفي الحديث عن متعة القراءة في هذا المبحث ،وإسقاطا لما جاء به **إيزر وياوس وانجاردن** على قصائد "**نزار قباني**"،فإننا نلمس متعة ودهشة كبيرة عند كل حرف يكتبه "**نزار قباني**"،وكمثال آخر ندرج قصيدة "**قارئة الفنجان**" التي يستدرج فيه القارئ الشّاعر إليه عن طريق التعرف على النّص أولا ،ثم على مكوناته النصية ،وبعدها إلى أعماقه السحيقة ،أين يطمئن الشّاعر المتلقي بألا يحزن ،فالقدر كتب عليه الحب ،وأن من يمت في سبيل من يحب فهو في عداد الشهداء ،ثم تبدأ العرافة في سرد الحقائق التي سوف يواجهها :سيحب كثيرا ...ومرات عديدة ....ويموت في كل مرّة يحب فيها ،سيعشق نساء كثيرات ويرجع مغلوبا مهزوما ،ولكن امرأة واحدة فقط هي التي سيتمكن منه حبها ،إنها أية في الجمال كما يصفها الشّاعر ،ولكن عليه أن يكون حذرا لأن السماء ملبدة مكفهرة ،الغيوم كثيفة ،والطريق شاق وطويل ،ثم تتنبأ له في آخر رحلته بعودته خائبا منكسرا مشبهة إياه بالملك المخلوع.

جلست والخوف بعينيها
تتأمل فنجاني المقلوب
وقالت يا ولدي لا تحزن
فالحب عليم هو المكتوب
يا ولدي قد مات شهيدا
من مات على دين المحبوب
فنجانك دنيا مرعبة
وحياتك أسفار وحروب
ستحب كثيرا يا ولدي
وستعشق كل نساء الأرض
وترجع كالملك المغلوب

****

بحياتك يا ولدي امرأة
عيناها ...سبحان المعبود
فمها مرسوم كالعنقود
ضحكتها أنغام وورود
لكن سماؤك ممطرة .....
وطريق مسدود ...مسدود[1]

تواصل قارئة الفنجان رحلتها مع الشّاعر وتخبره بأن الحبيبة تسكن قصرا كبيرا ،تحرسه الكلاب والجنود ،وهي نائمة بغرفة في داخله ،وأن من يحاول الاقتراب منها مفقود ...مفقود!.

فحبيبة قلبك ...يا ولدي
نائمة ...في قصر مرصود
والقصر كبير يا ولدي
وكلاب تحرسه وجنود
وأميرة قلبك نائمة
من يدخل حجرتها مفقود
من يطلب يدها ... من يدنو
من سور حديقتها مفقود
من حاول فك ضفائرها
يا ولدي مفقود ...مفقود

متعة كبيرة في ثنايا كل حرف يكتبه نزار ...إنه الإبداع الخلاق ،والفكر العميق ،الألفاظ العذاب ...إنه الإبداع الذي يفتح للقارئ أبوابه الواسعات ويتيه به في فضاءات الجمال الشعري.

(1) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص345.

تأملت عرافة الشّاعر كثيرا من الفناجين ،غير أنّها لم تعثر قط على فنجان يشبه فنجان هذا العاشق ،وتنصحه بأن يكمل طريقه في الحب ،إنه طريق على حد الخنجر ،وسيظل فيه وحيدا وحزينا حد الصفصاف.

بصرت ...ونجمت كثيرا
لكني لم أقرأ أبدا
فنجانا يشبه فنجانك
لم أعرف أبدا يا ولدي
أحزانا تشبه أحزانك
مقدورك ان تمشي أبدا
في الحب ...على حد الخنجر
وتظل حزينا كالأصداف
وتظل حزينا كالصفصاف
مقدورك أن تمضي أبدا
في بحر الحب بغير قلوع
وتحب ملايين المرات
وترجع كالملك المخلوع

انطلاقا من هذا التصور العام حول مفهوم النظرية ،أسئلة كثيرة تفرض نفسها علينا ،لتفتح لنا باب البحث والدراسة حول جذور هذه النظرية ،وظروف نشأتها ،ومدى استجابة النّص الأدبي المعاصر لها.

المبحث الثاني :نظرية التلقي من النشأة إلى الرؤية

1- التلقي العربي :التاريخية وجمالية التلقي

"كان مفهوم التلقي في التراث العربي القديم معزولا عن النزعات الفلسفية ،ذلك أن الشّعر كان بالنسبة للعرب القدامى هو الفن الذّي ليس له علم ابلغ منه ،ومن ثمة كانت الأحكام النّقدية في تراثنا القديم تستمد من أحوال النّص ،وهي تختلف من ناقد لآخر ،وذلك لاعتمادهم على قواعد معينة في تفسير النّص الأدبي"[1].

ركز النقد العربي القديم في تعامله مع النّص على ثلاثة عناصر هي "**النّص ،المبدع ،المتلقي**" حيث أعطى لكل عنصر من هذه العناصر أهميته في الدراسة ،مثال ذلك ما ذهب إليه بن قتيبة في حديثه عن المبدع- صاحب النّص وعن قضية الطبع ودوره في توجيه الشّاعر نحو غرض معين دور آخر ومرّد ذلك حسب رأيه هو تلك العوامل النفسية الكامنة في مخيلة الشاعر"[2] ،وهي في مجملها عوامل تدخل في صميم الدراسة النفسية لعملية الإبداع" كما أكد بن قتيبة على ضرورة الربط بين النّص وصاحبه ،وكانت له آراء نقدية كثيرة حول لغة النّص ومعطياته الفنية والتي ترفع من مستوى الإدراك الجمالي للنص الأدبي عند ،وتلك مبادرة قامت على أنقاضها الكثير من النظريات النّقدية في العصر الحديث"[3].

يقول نزار قباني في رائعة "إلى الأمير الخرافي :توفيق قباني"[4] والتي رثى فيها ابنه توفيق وقد توفي بعد أن أصيب بمرض القلب:

مكسرة كجفون أبيك هي الكلمات
ومقصوصة كجناح أبيك هي المفردات
فكيف يغني المغني ؟

---

[1] – ينظر: عباس محمود عبد الواحد: " قراءة النّص وجماليات التلقي ،ص77

[2] – أحمد حيدوش : النّص الادبي بين المبدع والمتلقي" مجلة التبيين- العدد6-1993.ثقافية إبداعية – الجاحظية ،ص18.

[3] – ينظر :عباس محمود عبد الواحد :المرجع السابق ،ص86-87.

[4] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر –شاعر الحب والسياسة ،ص396.

وقد ملأ الدمع كل الدواة

وماذا سأكتب يا بني؟

وموتك ألغى جميع اللغات

القارئ هاهنا يقف مشدوها أمام حس مرهف وإبداع عميق ،لا يستطيع فك ألغازه ما لم يربط بين النّص وصاحبه ،فمعطيات النّص الفنية والنفسية ،ترفع من مواطن الإدراك الجمالي فيه ،حيث يرثي الشّاعر ولده في صورة شعرية بديعة الرونق حزينة الوقع:

لأي سماء نمد يدينا

ولا أحد في شوارع لندن يبكي علينا

يهاجمنا الموت من كل صوب

ويقطعنا مثل صفصافتين

فاذكر حين أراك عليا

وتذكر حين تراني الحسين

******

سأخبركم عن أميري الجميل

عن الـكان مثل المرايا نقاء

ومثل السنابل طولا

ومثل النخيل

كان صديق الخراف الصغيرة

كان صديق العصافير

كان صديق الهديل

ويواصل وصفه لأميره ،إلى حد يصعب فيه على القارئ أن يتوقف أمام هذا السيل العارم من الأحزان والأسى:

سأخبركم عن بنفسج عينيه
هل تعرفون زجاج الكنائس؟
هل تعرفون دموع الثريات حين تسيل
وهل تعرفون نوافير روما
وحزن المراكب قبل الرحيل
سأخبركم عنه
كان كيوسف حسنا
وكنت أخاف عليه من الذئب
كنت أخاف على شعره الذهبي الطويل
وأمس أتوا يحملون قميص حبيبي
وقد صبغته دماء الأصيل
فما حيلتي يا قصيدة عمري
إذا كنت أنت جميلا
وحظي فيك قليل

فنص شعري مثل هذا ،لا يستطيع القارئ أن يقف أمامه دون محاولة فهمه ،وفهمه إنّما يستدعي حضور صاحبه ومعطياته الفنية الأخرى ،بما فيها علاقة الشّاعر بابنه توفيق ،وكذا ظروف ملابسات وفاته ،يقول نزار:

"كان ولدي فصار ولدكم...

في العاشرة من آب ،مات ابني توفيق في لندن ،توقف قلبه عن العمل كما يتوقف قلب طائر النورس عند الغروب ،وهو على بعد خطوتين من الشمس ،كان توفيق أميرا دمشقيا جميلا ،كان طويلا

كالزرافة وشفافا كالدمعة ،وعالي الرأس كصواري المراكب ،وكانت تتبعه إذا مشى أزهار اللوتس ،وشقائق النعمان ،وغزالات الصحراء.[1]

وشبيه بما ذهب إليه بن قتيبة ،ما أورده " الجرجاني" ،أين ربط بين النّص وصاحبه ربطا واضحا في قوله:" ابحثوا عن طبائع الشعراء في أشعارهم" ،كما كان تعامله مع النّص الأدبي في معظمه معتمدا على خبرة القارئ وثقافته مستعينا في ذلك على ذوقه البلاغي"[2].

كما تناول **الجرجاني** في آرائه إسهام المتلقي في عملية البحث عن أسرار النّص ،مشترطا في ذلك- كما ذكرت سالفا -أن يكون هذا القارئ ذو معرفة وخبرة في " الوقوف على دفائن الصورة بما احتوته من دقيق المعنى وجميله ،وربما حققت هذه الفكرة القاعدة المعروفة في فلسفة التلقي عند العرب وهي"مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[3] أنّها الفكرة التّي بنى علينها"رومان انجاردن ***Roman Ingarden"*** "رأيه حول ظاهرة الغموض في النّص الأدبي" وهو الشيء نفسه الذّي نجده أيضا عند "ياوس" الذّي استلهم من فكر بن قتيبة آرائه الداعية إلى إصلاح مسيرة الفكر النقدي في عصره آنذاك.

وبالنظر إلى ظاهرة الغموض في النّص الأدبي/الخطاب ،فإننا نلمس ملامحه في الكثير من قصائد **نزار قباني** ،وبخاصة قصائد "الومضة" ،وهي قصائد استطاعت أن تحقق حضورا واسعا في ساحة الإبداع الشعري ،كما استطاعت أن تحقق تنوعا من حيث البناء وكثافة الصورة الشعرية ،بما احتوته من ترادف وتناقض. [4]

وأخيرا ...جئت يا موتي الجميل
فاقتليني نائما أو صاحيا
اقتليني ضاحكا أو باكيا
اقتليني كاسيا أو عاريا
فلقد يجعلني القتل وليا مثل كل الأولياء

---

[1] – نزار قباني :الكتابة عمل انقلابي ،منشورات نزار قباني ،ط5 ،200 ،ص52.

[2] – ينظر :أحمد حيدوش :النّص الأدبي بين المبدع والمتلقي ،ص 18.

[3] – ينظر :محمود عباس عبد الواحد :المرجع السابق ،ص93

[4] – أحمد زياد محبك :قصيدة النثر ،منشورات الكتاب العرب ،دمشق ،2007 ،ص22.

ولقد يجعلني سنبلة خضراء أو جدول ماء

وحماما

وهديل[1]

ويقول في قصيد أخر:

الحب الكبير

هو مخالفة للنظام العام

واختراق لكل الشرعيات

لذلك

يرفض العشاق الكبار

أن يتوقفوا على إشارات المرور[2]

ويكفي أن نعرف إجمالا أن المذاهب الغربية الحديثة التّي أرست دعائم نظرية التلقي ،إنما انطلقت من مبادئ ومفاهيم معروفة في تراثنا النقدي العربي القديم.. فكيف نشأت هذه النظرية في الدراسات الغربية متى نشأت ..وما هي عوامل نشوءها؟

2- جذور النظرية في الدراسات الغربية: [3]

يرتبط ظهور نظرية التلقي بالفكر الألماني حيث ظهر مصطلح التلقي في مجال الدراسات المقارنة المحدودة في ألمانيا في أواخر السبعينيات ،ثم بقي محصورا في الأواسط العلمية الفرنسية الانجلو أمريكية.

والتلقي في المعجم الألماني يعني الاستقبال والاحتفال ،أما المعاجم الانجلو أمريكية فقد استعملت مصطلح استجابة القارئ" ***Reader Respnse*** " .

كان الاهتمام في البداية منصبا على المؤلف – صاحب النص- فظهر ما يسمى بسلطة المؤلف في النّص ،ومن نتائج سيطرة المؤلف ظهرت مفاهيم أخرى منذ الشكلانيين الروس كرد فعل إزاء هذه السيطرة ،فطلب النقد الفرنسي بموت المؤلف ،والاهتمام بمفهوم آخر هو مفهوم النّص ،فظهر ما يسمى

---

[1] – نزار قباني : أشعار مجنونة ،منشورات نزار قباني ،ط5 ،ص99.

[2] – نزار قباني :الأوراق السرية لعاشق قرمطي ،منشورات نزار قباني ،ط4 ،1998 ،ص94.

[3] – ينظر: أحمد بوحسن :نظرية التلقي-إشكاليات وتطبيقات ،ص 16وما بعدها.

بسلطة النّص ،ولعل التركيز على النّص هو الذّي سيؤدي إلى افتراضات أولية حول القراءة في علاقتها مع النّص ...فظهرت بذلك دراسات وأعلام كثر من أوربا إلى أمريكا ،وامتد ذلك من الخمسينيات حتى السبعينيات.

من نتائج هذا الافتراض ،أن بعض الباحثين الفرنسيين كانوا قد عزوا اهتمام الدراسة الأدبية الفرنسية بالقارئ من قبل مدرسة **كونستنس** الألمانية " *Constance* " وذلك من خلال كتابات: "**بول فاليري ،جون بول سارتر**" في كتابه:**ما الأدب؟** ... وهو الرأي نفسه الذّي نجده في الدراسات الانجلو أمريكية في حديثها عن استجابة القارئ..

غير أن ما يلاحظ على الدراسات الانجلو أمريكية ،أنها لم تكن موجهة لخدمة نظرية محددة في القراءة فكانت جهودها فردية ،وذلك بسبب توجهها النفسي القائم على التحليل النفسي ،أما مدرسة **جنيف** فقد تميزت بالنظرة **المثالية الوجودية** للقراءة.

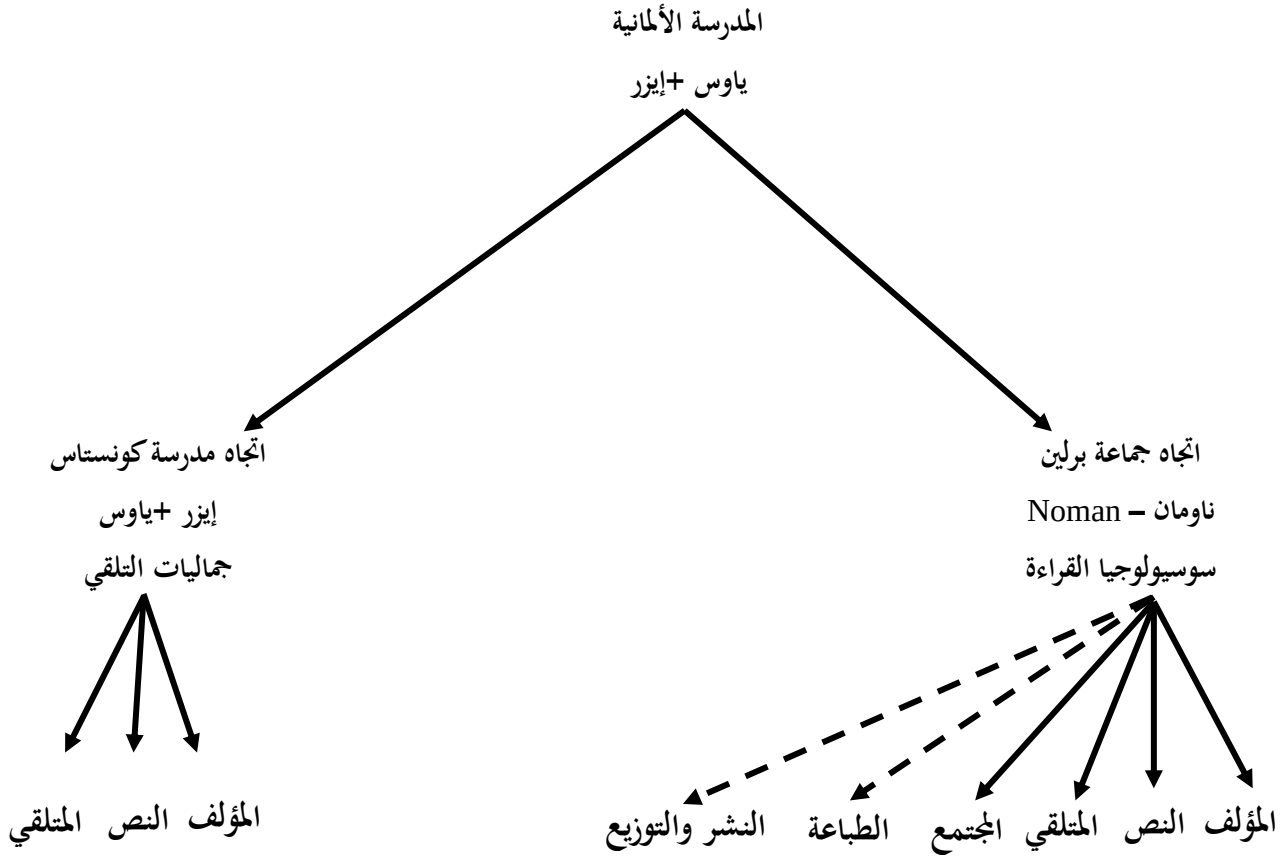
في حين كانت المدرسة الألمانية جهودها **جماعية** ذات برنامج محدد ،تعتمد **النقد العقلاني** ،ولا تحدد أدبية الأدب بشكل ملموس –بوصفه نظاما اجتماعيا– فجمع أصحاب مدرسة **كونستنس** أعمالهم في مجلدات خاصة ،سجلوا فيها صعوبات وتطورات هذه الأعمال ،فكانت هذه المدرسة قاعدة موحدة تجمع الباحثين في هذا المجال ،أمثال:**هانس روبرت ياوس ،وولف غانغ أيزر**.

ولقد انقسمت المدرسة الألمانية في بداية نشأتها إلى اتجاهين:

أما الأول فهو اتجاه **جماعة برلين** ،والذي يمثله **نومان** "*Naoman* "يستمد نظريته من النظرية **الماركسية** ،حيث يرى أن التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر هي: **المؤلف** ،**النص** ،**المتلقي** ،**المجتمع** ،بالإضافة إلى عوامل خارج نصية كالنشر والطباعة والتوزيع...واتجاه جماعة برلين يلتقي مع اتجاهات اجتماعية أخرى تسمى **بـ: سوسيولوجية القراءة**.

أما الاتجاه الثاني فهو اتجاه مدرسة **كونستنس** ،ويمثله **ايرز و ياوس** ،ويعتبر المرجع الأساسي في جماليات التلقي.. ولقد أصلت هذه المدرسة للثالوث المعروف :المؤلف ،النص ،المتلقي ،ولو لم تبحث

عن المجتمع كعنصر مستقل كما فعلت جماعة برلين ،لأنها ترى أن المجتمع مجسد في شخصية المتلقي (القارئ).



يعتبر **ياوس** ،فقيه مدرسة **كونستنس** ،قدم آراءه حينما تبين أن الدراسات الأدبية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، لم تفصل بعد في العملية الإبداعية بين المؤلف والنص ،ولا تهتم بالقارئ ،فأصدر كتابين في هذا المجال:

1- "من أجل جمالية التلقي الأدبي".

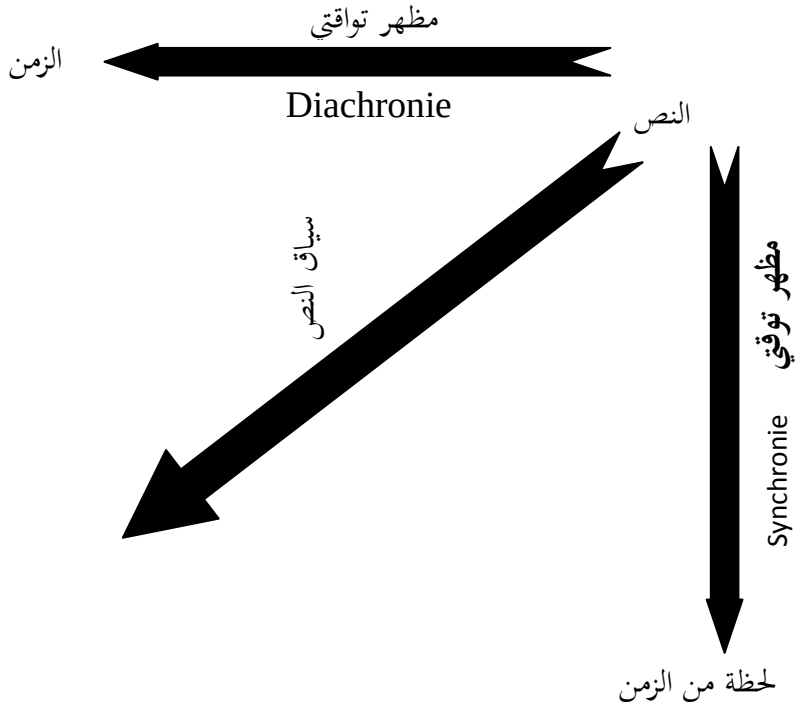
2- " من أجل تأويل علمي للأدب".

حيث يرى أن النّص الأدبي له قدرات فنية تكمن في **ممتلكاته** ،غير أن الجمال يكمن في الذّات **المتلقية** ،والعلاقة بين ما تملكه الذّات المتلقية من رؤى جمالية ،وما تسمح به ممتلكات النّص من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو ما يدعوه **ياوس "بجمالية التلقي"** ... ولذلك يميز **"ياوس"** بين ثلاثة مظاهر في نظرته.

المظهر التواقتي أو التعاقبي "*Diachronie*" ويقصد به تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن.

المظهر التوقتي "*Synchronie*" ويقصد به تلقي الأعمال الأدبية في لحظة معينة من الزمن.

العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب ،وتطور التاريخ بشكل عام.



" ولما كان ياوس" يطمح إلى بناء أطروحته ،واجهته أسئلة كثيرة أهمها كيف يمكن التمييز بين تلقي الأعمال زمن ظهورها ،وتلقيها في الزمن المعاصر فعمد بذلك إلى وضع جملة من المفاهيم الأساسية التّي ستقوم عليها نظريته ،أهمها :**أفق الانتظار** ،وما يترتب عنه من مفاهيم أخرى"[1]

- **مفهوم الأفق الانتظار**:

هو أن يكون القارئ صاحب حظ كبير من المعرفة المكتسبة عن طريق الدراية والممارسة ،بحيث يلج ببصيرته إلى النّصوص التّي تأتي باختلالات جديدة على التقاليد الفنية القديمة ،ولقد أظهر لنا البحث التاريخي في هذا المفهوم إنّه قد استعمل من طرف الفلاسفة الألمان ،أمثال: **كارل مانهايم ،كارل بوبر"** وعند الظاهراتيين أمثال **هوسرل ،هيدجر ،غادايمر**...إلخ.

[1] – ينظر: أحمد بوحسن :نظرية التلقي–إشكاليات وتطبيقات ،ص 29–30.

- **مفهوم تغيير الأفق:**

هو ذلك التجاوب الذي يحدث بين انتظار المؤلف وانتظار القارئ ،واندماج الافقين يعطي للنص حداثته ،ويعبر عن الاستجابة التّي يحدث بين النّص والقارئ ،ولقد سمى"**جادمر**" هذه الاستجابة في كتابه:**الحقيقة والمنهج:** بمنطق السؤال والجواب.

- **مفهوم المنعطف التاريخي:**

"يعود هذا المفهوم إلى **هانس بلومبرج** "*Hans Blumberge*" الذّي وظفه للتأريخ للفلسفة واعتمد عليه "**ياوس**" في بناء تاريخ القراءة ،ذلك أن الأعمال الأدبية الجديدة –حسب **ياوس** –تكون دائما مرتبطة بالمنعطفات التاريخية التّي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية"[1].

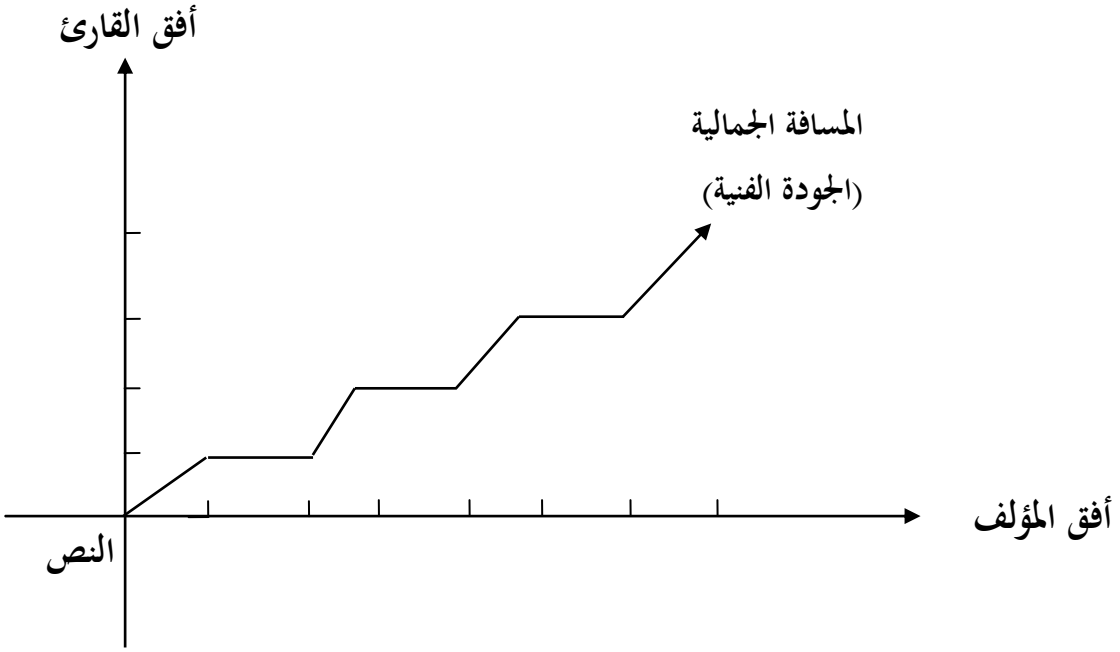
يتضح لنا مما تقدم أن المتلقي حين يشرع في قراءة عمل أدبي ما ،فإنه يتلقاه بطريقة معينة ،وهذه الحالة من التهيؤ هي ما يسميه "**ياوس**" بأفق الانتظار ذلك أن كل عمل أدبي جديد يُذَكره بأعمال من جنسه سبق له أن قراها ، ويجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله ،ويخلق فيه توقعا معينا لتتمته ونهايته..

وحين يشرع المتلقي في قراءة عمل أدبي ما " ،فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره ،أي أن يستجيب وينسجم مع المعايير الجمالية التّي تكوّن تصوّره للأدب ،وفي مقابل ذلك فللعمل الأدبي أيضا أفقه الخاص والذي قد ينسجم مع المعايير الجمالية التّي تكّون تصوّره للأدب ،وقد يختلف مع أفق القارئ ،فينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين ،ومن البديهي أن العمل الأصيل هو الذّي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ ،حيث ينتهك معاييره الجمالية ،ويخلخل توقع القارئ فيه ،وهو ما يسمى"**بالمسافة الجمالية**" ..فبقدر ما ينزاح العمل عن أفق انتظار القارئ **بقدر ما يتحقق جودته الفنية.**[2]

---

[1] – ينظر: أحمد بوحسن :المرجع السابق ،ص 31.

[2] – ينظر: رشيد بن حدو :العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر ،ص489-490.



وإذا أتينا إلى تطبيق هذه النظرية على أدبنا العربي الحديث فإننا نجد أن " مرحلة اندماج الأفق هي المرحلة التّي تمت فيها قراءة النّصوص الأدبية منذ بداية القرن التاسع عشر ،وكان لها دور توجيه القراءة وخلق قارئ نموذجي ،وهذا ما قام به أدباء عصر النهضة أو عصر الانبعاث ،وقد ساعد على خلق مثل هذا الأفق عوامل تاريخية وثقافية وسياسية ،وصولا إلى شعراء ما بعد الحداثة.

أمّا عن مرحلة تغير أو تعارض الأفق فهي المرحلة التّي بدأ فيها أفق الانتظار المنسجم بتعرض لنوع من التشويش على قيمه وذوقه وتقاليده اللّغوية والجمالية ،وقد تولد هذا الانتظار مع مرحلة الصراع بين القديم والحديث ،أي منذ ظهور كتابات طه حسين والعقاد...

أمّا عن مرحلة تباعد أفق الانتظار ،فهي المرحلة التّي بدأ فيها أفق انتظار القارئ يبتعد عن انتظار المؤلف ،وذلك لعدم وجود حوار بين الأفقين ...إمّا لأن النّص لم يستطيع إقناع قارئه بأفق انتظاره ،أو لأن القارئ وجد نفسه بحكم عوامل كثيرة لا يقوى على صياغة أفق انتظاره.[1]

[1] – ينظر :أحمد بوحسن :نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات ،ص38-39.

" وإذا كان "**ياوس**" قد نهج المنهج التاريخي والفلسفي فإن "**ايزر**" اعتمد على **الظاهراتية** ،**وعلم** النفس واللسانيات والأنثربولوجيا في صياغة نظريته ،مركزا على فعل القراءة وصيرورتها "[1]،وقد "تأثر في نظريته بالفيلسوف البولندي "**رومان انجرادن**" الذّي حاول أن ينظر من قبل للعمل الأدبي في كتابه "**العمل الأدبي الفني**" إذ يرتبط وجود العمل الأدبي في نظر "**انجرادن**" بوجود الوعي ،ويميز في الموضوع الادبي بين :

الموضوع المحدد أو الموضوع المستقل بذاته *Déterminâtes*

الموضوع المتغاير أو الموضوع غير المستقل بذاته *Indéterministe*

أما الموضوع المستقل بذاته هو الذّي له ممتلكات ملتصقة به ،وتكون بحضور الوعي ،والموضوع غير المستقل بذاته أو المتغاير هو الذّي تكون له علاقة بالخارج ،وهو العمل الفني المثالي عند **انجاردن** والذي يتحقق وجوده بوجود القارئ ،وعن مكونات الموضوع المستقل يرى **انجاردن أنّها** تتلخص فيما يلي:

- التشكلات الصوتية
- الوحدات السيميائية والتركيبية.
- تمثيل الموضوعات أو محاكاتها وهي التّي تمثل عالم المؤلف"[2]

يقول الشّاعر في قصيدة "تقرير سري عن بلاد قمعستان":[3]

لم يبق فيهم لا أبا بكر ...ولا عثمان
جميعهم هياكل عظمية في متحف الزمان
تساقط الفرسان عن سروجهم
وأعلنت دويلة الخصيان
واعتقل المؤذنون في بيوتهم
وألغي الآذان

---

[1] – ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات ،ص 31-32.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ،ص33.

[3] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص142.

جميعهم تضخمت أثداؤهم
وأصبحوا نسوان
جميعهم يأتيهم الحيض
ومشغولون بالحمل والرضاعة
جميعهم قد ذبحوا خيولهم
وارتهنوا سيوفهم
وقدموا نسائهم هدية لقائد الرومان
ما كان يدعى ببلاد الشام يوما
صار في الجغرافيا
يدعى (يهود ستان)
الله ... يازمان
هل تعرفون الآن ما دولة (قمعستان)؟
تلك التي لحنها ألفها
أخرجها الشيطان

حيث نلمس في النّص تشكيلات صوتية "عثمان ،زمان ،آذان" ،ووحدات سيميائية (يهودستان نسبة إلى اليهود) و(قمعستان نسبة إلى القمع) وموضوعات مختلفة تتحدث عن أسف وسخرية الشّاعر مما آلت إليه أوضاع الحال العربية ،وما تعانيه من كتب وقمع وحد للحرية.

وهي في مجملها بنيات مليئة بالفراغات والشقوق والثغرات ذات الطبيعة غير المحددة ،يملأها القارئ الذّي تكفل له خبرته وذوقه من سبر أغوار النّص المقروء.. غير إنّه لا يستطيع أيّ قارئ- حسب **أنجاردن** طبعا- ومهما بلغت ثقافته وذوقه أن يلم بجميع إمكانات النص(عدم التحديد) " وهو المفهوم نفسه نجده عند ابرز ويعرفه **بصيرورة القراءة"**.

أما عن **ايزر** في "جمالية التلقي" فإنها تقوم ،على جملة من المبادئ تتمحور حول التفاعل بين النّص ومتلقيه.

1- النص:يركز على وصف دقيق لممتلكات النّص ،ويفترض فيه وجود **بنيات لغوية وسيميائية وتركيبية** تسمح بتجديده ،كما يحتوي على إمكانات:" **عدم تحديده**" ،وتكمن في القراءة وفي صيرورتها.

صيرورة القراءة: أيّ أن القراءة حسب –**ايزر** دائما –فعل متحرك ،يركّب الموضوع أثناء جريان فعل القراءة ،بمعنى أن القراءة نشاط مكثف يختلف باختلاف القرّاء ،وبالتالي فإن قارئ **ايزر** قارئ لا يتوقف بل يمشي باستمرار وأثناء المشي **يبنى فعل القراءة** ،فوصف بذلك قارئ **ايزر** بالقارئ **المشّاء** *"Peripatetie Reader"* .

2- **شروط تفاعل النّص مع القارئ**: وهي شروط متوقفة على وضعية القارئ وقدراته وممتلكاته التّي تسمح له بانجاز القراءة ،كما يشير **ايزر إلى** أن القارئ لا يستطيع بناء النّص إلّا عن طريق الصيرورة التّي تعتمد على القراءة المقطعية ،والتي يؤدي فيها المقطع إلى الآخر".[1]

وقد نلمس ذلك في قصيدة "طواق الياسمين" التي جاءت على منوال سردي شعري ،المقطع على المقطع الذي يليه ،يعتمد القراءة المقطعية :

شكرا ....
لطوق الياسمين
وضحكت لي
وظننت إنّك تعرفين
معنى سوار الياسمين
يأتي به رجل إليك
ظننت إنّك تدركين
وجلست في ركن ركين تسرحين
وتنقطين العطر من قارورة
وتدندنين
لحنا فرنسي الرنين
لحنا كأيامي حزين

[1] – ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي" إشكاليات وتطبيقات" ،ص35-37

وإذا ما عدنا إلى صيرورة القراءة التي تعتمد على القراءة المقطعية ، فإن مقاطع هذا القصيد لا يتكون معناها العام ،إلا بترابطها:

قدماك في الخف المقصب
جدولان من الحنين
وقصدت دولاب الملابس
تقلعين وترتدين
وطابت ماذا أختار أن تلبسين
أفلي إذن
أفلي أنا تتجملين
في دوامة الألوان
ملتهب الجبين
الأسود المكشوف من كتفيه
هلا ترتدين
لكنه لون حزين
لون كأيامي حزين
ولبسته وربطت طوق الياسمين
وظننت إنّك تعرفين
معنى سوار الياسمين
يأتي به رجل إليك
ظننت إنّك تدركين[1]

ثم تتواصل أحداث الحكاية بعد ذلك ،حين يرى الشّاعر حبيبته ترقص في حالة أخرى ،وهي تتكسر على زنود معجبيها ،ليغري القارئ مرّة أخرى كي يواصل عملية القراءة ،وبالتالي مواصلة مسارها السردي.

---

[1] نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص386.

هذا المساء بحانة صغرى
رأيتك ترقصين
تتكسرين على زنود المعجبين
تتكسرين...
وتدندينين
في أذن فارسك الأمين
لحنا فرنسي الرنين

ويصر على حزنه وألمه حتى وصف اللحن هو الآخر بالحزن ،مثل أيامه قائلا:

لحنا كأيامي حزين
وبدأت أكتشف اليقين
وعرفت إنّك للسوى تتجملين
وله ترشين العطور
وتقلعين ...
وترتدين
ولمحت طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء
تدفعه جموع الراقصين

وتأتي اللحظة الفاصلة في وجدان الشّاعر ،حين تدوس الحبيبة على طوق الياسمين ،وهي في غمرة رقصها مع الراقصين ...يحتدم الحزن في قلب الشّاعر حين يرى فارسها الجميل ،وهو يهم بأخذ سوار الياسمين فتمانع الحبيبة وهي تقهقه أن لا شيء يستدعي انحناءه ،فذاك طوق الياسمين:

ويهم فارسك الجميل بأخذه

فتمانعين

وتقهقهين

لا شيء يستدعي انحناك

فذاك طوق الياسمين

يتضح لنا من خلال ما تقدم ذكره ذلك الاهتمام الكبير الذّي أولته نظرية القراءة للقارئ ،بعدما كان الاهتمام منصبا على المؤلف فقط خاصة في المناهج ما قبل البنيوية ،وهو ما يفتح لنا شهية البحث عن القارئ في علاقته مع النّص وصراع السلطة بين المبدع والقارئ وتأثير ذلك على جماليات وفنيات القراءة ،هذا إضافة إلى البحث عن هذا القارئ وكيف يقرأ نصوصه ،وما هي الآليات التّي يفتح بها مغاليق النص.

3– جماليات القراءة :سلطة المبدع أم سلطة القارئ

اهتمت الدراسات النّقدية الحديثة بمسألة التلقي –القراءة –باعتبارها قضية مركزية من قضايا الدراسات القديمة التّي لم تعطها المكانة اللائقة بها ،فلم تنل هذه المسألة حقها بالاعتراف بها كقضية علمية إلّا في الأعوام القليلة الأخيرة.

يرجع الاهتمام بالتلقي إلى ما بعد البنيوية *Post- structuralisme* فقد أثار قتل البنيوية للمؤلف تبلور ردود فعل كثيرة أهمها ضرورة الاهتمام بعلاقة القارئ مع النص[1] حيث صار ينظر إلى القراءة بوصفها عملية إبداعية تعيد كتابة النّص ،كما أسهمت النظرية اللسانية بدورها في لفت النظر إلى المتلقي أو القارئ ،حيث ركزت على النّص باعتباره مرسلة مشفرة "*message code*"تنتقل عبر صيرورة تواصلية من مرسل إلى مرسل إليه ، ويتعين على المرسل إليه أو القارئ إن يحل شفرات تلك المرسلة .. مما يعني ان التواصل لا يتحقق إلّا حين يتّم حل هذه الشفرات لذالك يقضي المنهج العلمي بدراسة النّص ليس انطلاقا من المرسل أيّ المؤلف ،بل من زاوية المرسل إليه أيّ القارئ (انظر الشكل).

[1] – ينظر :رشيد بنحدو :العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الدبي المعاصر ،ص 473

إن ما نلاحظه في هذا المنهج المتبع لدراسة عملية التلقي هو اهتمامه بالعلاقة الموجودة بين النّص والمتلقي حيث إن القارئ انتقل بذالك من المفهوم التقليدي القديم الذّي يحصره في عملية الاستجابة المباشرة لفعل القراءة ،إلى قارئ يفرض سلطته على النّص .

"تطلق لفظة "قارئ" على الشخص الحقيقي الذّي يقرأ ،وعلى الصورة التّي يكونها المؤلف عن قارئه خلال عملية الكتابة..وكل قارئ هو ممثل لطبقة اجتماعية" ،ولمجموعة ذات مصالح واحتياجات ومستويات ثقافية وأذواق أدبية وإيديولوجيات مختلفة ،فليس هناك قارئ في حد ذاته ،فالقارئ هو ذلك الشخص الحقيقي الذّي يؤسس نقطة التقاء مع الأثر المنجز ،وهو التقاء يمكن الأدب من تحقيق وظيفته التبليغية ،فخلال العملية الكتابية ليس هناك سوى قارئ واحدا حاضرا هو المؤلف ،وهناك قراء آخرون لكنهم ليسو حاضرين كأشخاص حقيقيين وإنما فقط كصورة عن القرّاء المستقبلين (بكسر الياء) في وعي أو لاوعي المؤلف[1] .وهو ما يعرف عند **أمبرتو إيكو بالقارئ التجريبي والقارئ النموذجي** ،والقارئ النموذجي هو ذلك القارئ الذّي يتوقعه المؤلف ،ويرسم له صورة في ذهنه ،أما القارئ التجريبي فهو القارئ الحقيقي الذّي يقوم بتأويل النّص ،فيظهر هذا القارئ في شكل وعاء يحوي نصوصا شتى تتفاعل مع نص واحد ليجسد بذلك مفهوم فكرة اتصال القارئ بمفهوم من مفاهيم ما بعد البنيوية هو التناص أو تفاعل النّصوص .

"استخدم مانفرير ناومان "*monfrére naomman*" كلمة "مرسل إليه لتعيين الصورة التّي كونها المؤلف عن قارئه المستقبل عوض كلمة قارئ *lecteur* التّي تخصص لتعيين الشخص الذّي يقرأ فعلا..

غير أن فرضية ناومان كانت قد رفضت من لدن النظريات الأدبية التّي تقدس الإبداع ، بتأثير من نظرية التّعبير التّي يتزعمها **بند توكروشه** والذي يرى في مؤلفه "الاستطيقا" إن كل أثر فني وأدبي هو تعبير

[1] – ينظر: مانفرير ناومان : "المؤلف ، المرسل إليه ، القارئ "، تر، عبد القادر بوزيدة ،مجلة اللّغة والأدب ،عدد 2 –جامعة الجزائر ،ص39-40.

وإن الأدب الحق هو الأدب الذّي يتماشى مع حضور مرسل إليه في عملية الإبداع ، فكانت هذه النظرية محاولة لحماية الأدب من التحول إلى سلعة في طريقها من المؤلف إلى القارئ". [1]

كما أنّ ذلك لا ينفي كون هذه النظرية ترتكز على "مغالطة تتمثل في المطابقة بين القارئ والمرسل إليه، ذلك إنّه قد يرفض المؤلف تصور قارئ مستقبل بل قد ينساه عندما تمتلكه ربة الشّعر ،كما إن هذا لا يعني أيضا إن المرسل إليه سيكون بعيدا عن عملية الكتابة ،لان كتابة أيّ نص لا يكون لها معنى إلّا إذا وقعت لأجل قراءة مستقبلة ،وفي هذا الصدد يقول **ميشال بوتور**: "أننا نكتب دائما لكي نقرأ ،إن هذه الكلمة التّي أرسمها ،إنما أرسمها لتقع عليها عين ما ،حتى لو كانت عيني أنا ، ففي عملية الكتابة نفسها هناك جمهور ضمني" وهو جمهور يمكن أن يتخذ أشكالا مختلفة بالنسبة للمؤلفين، فقد يكون شعب بأكمله أو فئة اجتماعية ،كما يمكن ان يكون ايضا مجموعة من الناشرين ونقاد الادب أو حتى المؤلفين ،هذا إضافة إلى القارئ المجهول الذّي يتمنى المؤلف العثور عليه .ومع ذلك – وحسب ناومان– فإننا لا نستطيع وضع تصنيف لكل ما يمكن ان يعد مرسلا إليه ،لأنه في كل مرّة يكون اختيار المرسل إليه مرهونا بالوضع الاجتماعي والشخصي والأدبي[2] وهذا ما أظهرته معظم الابحاث والدراسات إذ أن قراء مختلفين لا يدركون في الكتاب الواحد سوى ما يهمهم، ومن ثمة فإن الرسالة تتغير بتغيير نفسية القارئ ومزاجه.

بعد **بندتوكروتشه** وفرضيته حول المرسل إليه ،يأتي "ايزر" الذّي أولى في **نظريته التأثير والاتصال** عناية فائقة بالقارئ ووظيفته "فهو في نظره ليس له وجود في الواقع ..وإنما هو قارئ ضمني تخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي ..والقارئ الحقيقي عند ايزر هو الذّي يعيش خيال النّص من بدايته إلى نهايته،وليس الذّي "يطلب من الشّاعر ترنمية تهدهده أو تطربه فيتلقى بذلك كبسولة جاهزة من الشعارات والحكم الناجزة التّي تحكم على القصيدة بالموت والاضمحلال شيئا فشيئا". [3]

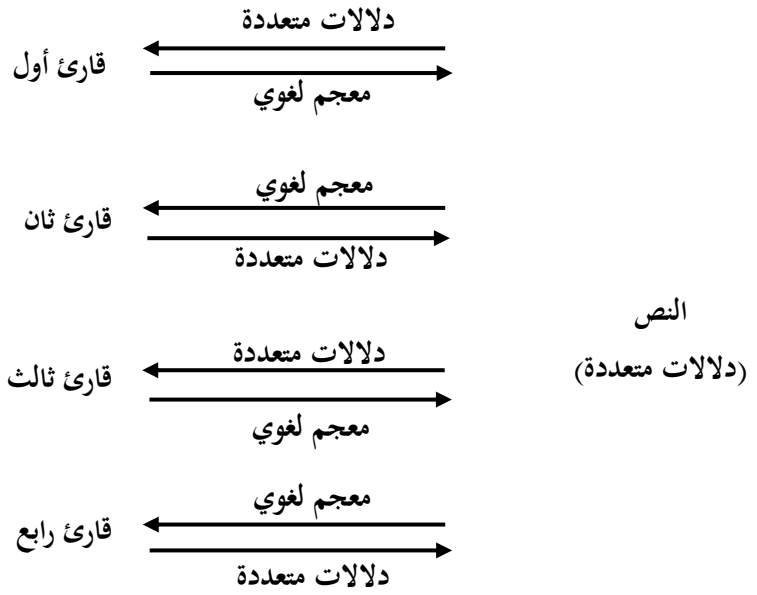
---

[1] – ينظر: مانفرير ناومان ،المرجع السابق،ص:40.

[2] – ينظر: مانفرير ناومان : "المؤلف ، المرسل إليه ، القارئ "، تر، عبد القادر بوزيدة ،مجلة اللّغة والأدب ،عدد 2 ،جامعة الجزائر ،ص 42.

[3] – ينظر :خالدة سعيد :حركية الابداع –دراسات في الأدب العربي الحديث–ط2 –1982–دار العودة –بيروت،ص68.

إذن بين القارئ والنص علاقة لا تنفصم على الاطلاق ،تقوم على مبدأ الحوار ،ذلك ان حوار القارئ في استقباله للنص ، يتلقاه حسب معجمه اللغوي الذّي يختلف بالتأكيد عن معجم الكاتب (المؤلف)،ومن هنا يكتسب النّص دلالات كثيرة على يد القارئ ...وهي دلالات تختلف من قارئ لآخر ، ومن قراءة إلى أخرى.[1]



قد يُستَحضر عدد كبير من القرّاء –المختلفين –عندما يصدر النّاقد الأدبي أحكاما حول تأثير النّص الأدبي والتجاوب معه ،ويتجلى هنا حسب "إيزر"القارئ الحقيقي الذّي نعرفه من خلال ردود أفعاله المدونة ،وكذا القارئ الافتراضي الذّي يمكن أن يسقط عليه تحيينات النّص –الممكنة –وعادة ما يتفرع هذا الأخير إلى القارئ المثالي ثم القارئ المعاصر.

1- **القارئ الحقيقي** :يُستحضر القارئ الحقيقي عندما يرُكَّز الاهتمام على الطريقة التّي يتلقى بها جمهور معين النّص الأدبي ،وهذا ما يؤكد لنا أن الأدب يعكس مواقف ومعايير ذلك الجمهور.

وكيفما كانت الحقب الزمنية التّي ينتهي إليها القارئ فإن حكمه على العمل المعني ،سيكشف عن معايير وأذواق المجتمع الذّي يعيش فيه ويحيط به ،بطبيعة الحال تعتمد إعادة تركيب القارئ على بقاء وثائق تلك الحقب ،وهنا تظهر ثلاث نماذج من القرّاء المعاصرين ،أحدهم حقيقي وتاريخي مستخلص من

[1] – ينظر وولوف غانغ إيزر :فعل القراءة :تر:حميد لحمداني ،الجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل ،ص20 وما بعدها.

الوثائق الموجودة ،والنموذجان الآخران افتراضيان ،الأول مركب من المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعينة ،والثاني مستنبط من دور القارئ المرسوم في النص.

2- **القارئ المثالي:** ينبغي على هذا النوع من القرّاء أن تكون له سنن مطابقة لسنن المؤلف أيّ أن يشاطره المقاصد المتضمنة في هذه العملية ،وإذا كان هذا ممكنا ، فإن سلطة القارئ في هذه الحالة ستكون زائدة ،كما أن القارئ المثالي يلزمه أن يكون قادرا على تحقيق المعنى الكلي للنص التخييلي ،ومع ذلك يبين لنا تاريخ التجاوبات الأدبية أن هذا المعنى قد يحقق بطرق مختلفة ،لكن هل بإمكان شخص واحد أن يجمع مرّة واحدة كل المعاني الممكنة ؟.

لقد اظهرت معظم الدراسات أن معان مختلفة لنص واحد تظهر في أزمنة مختلفة ،وهي بذلك تؤكد على ان القارئ المثالي هو كائن تخييلي لا أساس له في الواقع.

هؤلاء القرّاء هم قراء تقليديون بالنظر إلى مهامهم وعلاقتهم بالنص ،وبالتالي فإن الرغبة في التخلص من هذه الأصناف التقليدية للقارئ قد جعلت النقد الأدبي يحاول تقديم فئات جديدة من القرّاء منها القارئ الأعلى ،القارئ المخبر ،القارئ المقصود ،التجريبي ،النموذجي..وهم في الحقيقة قراء استكشافيون ،مستخلصون من مجموعات معينة من القرّاء الحقيقيين الذين لهم وجود فعلي.

3- **القارئ الأعلى:** يمثل القارئ الأعلى مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقطة المحورية في النّص ،ويشبهه "ميكائيل ريفاتير" بأداة استطلاع تستعمل لاكتشاف المعنى الكامن في النّص ،ولما كان هؤلاء القرّاء لهم كفاءات مختلفة ،فيمكن التأكد من ذلك عن طريق الكامن الدلالي الموجود في النّص أظف إلى ذلك إنّه وبالرغم من أن القارئ الأعلى هو مصطلح جمعي لهؤلاء القرّاء ،فإنه لا يمنع من الوقوع في الخطأ والتأكد الفعلي من أن التعارضات النّصية ،يفترض مسبقا كفاءة فارقة ولا يعتمد نهائيا على القرب أو البعد التاريخي للمجموعة في ارتباطها مع النّص المقروء.

4- **القارئ المخبر**:

يرى "ياوس" أن هذا النوع من القرّاء لا يهتم بالمتوسط الاحصائي لردود فعل القرّاء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النّص من طرفه ،فالقارئ المخبر هو القارئ الذّي له كفاءة دلالية وأدبية تمكّنه من الكشف عن معالم النّص ،وبالتالي فهو ليس شيئا مجردا ،ولا قارئا حقيقيا حيا ،لكنه هجين (خليط) أيّ إنّه يعمل بكل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبرا.

يقول الشّاعر في قصيدة "الومضة":[1]

أروع ما في حبنا أنه
ليس له عقل ولا منطق
أجمل ما في حبنا أنه
يمشي على الماء ولا يغرق

ويقول في أخرى:

حديثك سجادة فارسية
وعيناك عصفورتان دمشقيتان
تطيران بين الجدار وبين الجدار
وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك
ويأخذ قيلولة تحت ظل السوار

ويقول أيضا:

إني أحبك عندما تبكين
أحب وجهك غائما وحزينا
بعض النساء وجوههن جميلة
ويصرن أجمل عندما يبكين

(1) – نزار قباني :أشعار مجنونة ،منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط5 ،1998 ،ص94.

هي إذن صور شعرية أبدعها الشّاعر ،تستقر في حضن قارئ يسعى إلى الكشف عن معالم النّص متقمصا في ذلك دور المخبر عن الحدث أو الشيئ.

5- القارئ المقصود

يرى **إيزر** أن صورة القارئ المقصود يمكن أن تتخذ أشكالا حسب النّص المتناول ،قد تكون هي القارئ المؤمثل ،أو قد تعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القرّاء المعاصرين ،ومن خلال فردنة *individualiation* الجمهور ومناجاة القارئ.

وعلى اعتبار أن القارئ المقصود قاطن تخيلي في النّص ،فإنه لا يمكن أن يجسد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر ،بل أيضا رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها ،أين يصفها أحيانا وأحيانا أخرى يعمل وفقها.

وواضح جدا أن الخصائص التاريخية التّي أثّرت على المؤلف في زمن الكتابة تصوغ صورة القارئ المقصود ،وهي في حد ذاتها قد تجعلنا قادرين على إعادة بناء مقاصد المؤلف ،لكنها لا تفيدنا فيما يتعلق بالتجاوب الحقيقي للقارئ مع النّص ،إذ يتخذ القارئ المقصود بعض المواقع في النّص ،لا تكون مطابقة لدوره ،وبالتالي لا ينتظر من القارئ أن يقبل الموقف الذّي يقدم إليه ،بل أن يتفاعل معه.

إذن يجب علينا أن نميّز بين القارئ التخييلي ودور القارئ ،لأنه رغم حضور القارئ التخييلي في النّص عن طريق مجموعة من الاشارات المتغايرة ،فهو غير مستقل فيما يتعلق بوظيفته عن المنظورات النّصية الأخرى فالقارئ التخييلي في الواقع ما هو إلّا واحد من بين منظورات عديدة ،وكلها ترتبط فيما بينها وتتفاعل لينشأ دور القارئ من هذا التفاعل بين المنظورات لأنه يجد نفسه مدعوا للتوسط بينها.

6- **القارئ الضمني**:هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن نحدده بالضرورة.

يقول الشّاعر في قصيدة "**القصيدة تطرح نفسها**"[1] متوقعا قارئا فذ يكون موجودا في لغته يستطيع أن يقف على الدلالات العميقة لنصه ،وهو إذ ذاك يبعث بتحديه الكبير ،إلى من يقمع حريته ويقف حائلا في وجه قصائده وقلمه قال:

يسرني جدا
أن ترعبكم قصائدي
وعندكم من يقطع الأعناق
يسعدني جدا ...بأن ترتعشوا
من قطرة الحبر
ومن خشخشة الأوراق
يا دولة تخيفها أغنية
وكلمة من شاعر خلاق
******
يا سلطة تخشى على سلطتها
من عبق الورد ...ومن رائحة الدراق
يا دولة تطلب من قواتها المسلحة
أن تلقي القبض على الأشواق
****
يطربني ....
أن تقفلوا أبوابكم
وتطلقوا كلابكم
خوفا على نسائكم
من ملك العشاق

(1) – نزار قباني :أشعار مجنونة ،ص45.

يسعدني أن تجعلوا من كتبي مذبحة
وتنحروا قصائدي
كأنها النياق
فسوف يغدوا جسدي
تكية يزورها العشاق

ويضيف قائلا لقارئ يتوقع حضوره مستمرا في مساحات نصه:

ليس هناك سلطة
يمكنها أن تمنع الخيول من صهيلها
وتمنع العصفور أن يكتشف الآفاق
فالكلمات وحدها
تربح السباق

7- **القارئ النموذجي**:

هو القارئ الذّي يتوقعه المؤلف ويرسم له صورة في ذهنه.

8- **القارئ التجريبي**:هو القارئ الحقيقي الذّي يقوم بتأويل النص.

وسبب تضخم عدد القرّاء يأمل ريفاتير في إلغاء درجة التنوع التّي تنشأ حتما من الاستعداد الذاتي لدى القارئ الفردي.

"وقد يكون القارئ الواحد مجموعة من القرّاء (القارئ الأعلى مثلا)وطبيعي جدا أن هذا النوع من القرّاء (الجمهور) لا يكون كتلة واحدة بسبب الاختلافات الاجتماعية والدينية والجغرافية والأيديولوجية لذلك يمكن تنميطه من حيث طبيعته التكوينية إلى ثلاث فئات:

أ- الجمهور المحادث *le public interlocuteur*: هو ذاك الذّي يستحضره كل كاتب في وعيه أثناء الكتابة ،حتى ولو كان هو نفسه.

ب-الجمهور الوسط *le public milieu*:أي الوسط الاجتماعي الذّي ينتسب إليه الكاتب ،والذي يفرض عليه مجموعة من التحديات ،فكل كاتب يحمل من حوله ثقل جمهور ،ممكن يختلف عدده

ويتفاوت امتداده في الزمان والمكان ،وهنا تتدخل مجموعة من الروابط بين الجمهور الوسط والمبدع أهمها وحدة اللّغة والثقافة.

ج- الجمهور الواسع *le grand public*:هو الذّي يتخطى كل الحدود الزمنية والجغرافية والاجتماعية ولا يمكّنه أن يفرض على الكاتب أيّ تحديد ،لكن باستطاعته العمل الأدبي أن يتابع وجوده ضمنه بالقراءة ،وفي أكثر الأحيان بالسماع أو بتحول ما غير متوقع.

ولقد اقترح بارث تنميطا لقراء المتعة ،مستعيرا مفاهيمه حول هذه الأنماط من التحليل النفسي ،وليس من علم الاجتماع.

- **القارئ المهووس**:هو الذّي يتلذذ بإنتاج خطاب مواز للنص (ميتا خطاب) أيّ النّاقد واللغوي والسيميائي.
- **القارئ الهستيري** : الذّي ينقذف في دوامة النّص واللغة التّي لا حقيقة لها.
- **القارئ البارانويكي**:الذي ينتج على هامش القراءة /نصا هذيانيا.
- **القارئ الفتيشي** :هو القارئ الذي يتلذذ بمناطق معينة في جسد النص.

لنكون بذلك أمام ثلاث فئات من القراء:قارئ عادي ، قارئ ناقل ، قارئ كاتب.[1]

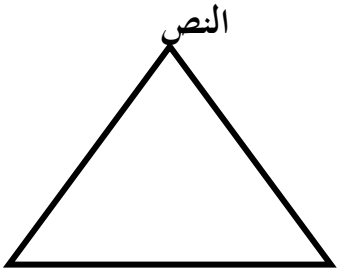
اهتمت الدراسات النّقدية الحديثة بمنزلة المتلقي/القارئ وطبقته الاجتماعية وأحواله النفسية ،وما يكون لهذه الجوانب من أثر في إصدار الحكم على النّص الأدبي وفي مقابل ذلك اهتمت أيضا بكشف العلاقات والأنساق السائدة بين النّص وصاحبه ،وهي علاقات لا تقل أهمية وتأثيرا في مجال الحكم على النّص وعن موقف المتلقي/القارئ إزاء هذا الأخير.

وفي معرض الحديث عن المتلقي ،فإنه "قد يكون من الصعب أن يتجرد هذا الأخير من انتماءاته الحزبية والاجتماعية وهو يستقبل نصا من النّصوص ،فقد نجد مثلا متلقيا ارستقراطيا يتمرد على كل نص يعارض ايديولوجية الفكر الارستقراطي كما نجد ايضا متلقيا وجوديا يساند كل نص يقف إلى جانب الفكر الوجودي ،وربما كانت هذه الفكرة أكثر ظهورا في الفكر الألماني ،أين صار المتلقي في ألمانيا

[1] – رشيد بنحدو :العلاقة بين القارئ في التفكير الأدبي المعاصر ،مجلة عالم الفكر ،ص486

الشرقية قارئا معارضا لنصوص الأدب في ألمانيا الغربية وهي الفكرة التّي تمخضت عنها نظرية الاستقبال في ألمانيا الجديدة".[1]

لقد كان لهذا الضرب من التلقي الأثر الكبير في الحركة النّقدية العربية أين وضعت لعملية التلقي قوانين وضوابط تحكم دراسة النّص الأدبي مهملة بذلك المخزون المعرفي للقارئ ، فجاءت بذلك العلاقة بين النّص وصاحبه ومتلقيه شبيهة ببناء هرمي قمته النّص وقاعدتاه الأديب والمتلقي.[2]



وهي علاقة لا تكاد نجد فيها غلبة محور على الأخر ،ويكفي أن نعرف إجمالا أن كثيرا من العلاقات والبنيات التّي تهيكل النّص ،لا تنهض بكشف أسرارها ثقافة المتلقي ،بقدر ما يستجليها الوقوف على مصادرها في حياة صاحب النّص ،وبيئته التّي نشأ فيها[3]. وهي مهمة لا يضطلع بها غير متلق له من الخبرة والتذوق الأدبي ما يكفل باستجلاء كوامن النّص وغوامضه ، هي خبرة يكتسبها المتلقي بالإضافة إلى الموهبة ،من التعامل المستمر مع النّصوص الأدبية (القراءات المتعددة ، التأويل التناص...).

إنّ النّصوص التّي تختزن في ذهن القارئ تساعده على تحديد نوع النّص المستقبل ، على سبيل المثال تلقي النّص الخطابي يختلف عن تلقي النّص الشعري . فقد يحصل ان يرفض المتلقي النّص الخطابي إذا فاقت لغته وخبرته لغة الخطاب .. والمسألة في النّص الشعري ليست على النحو المشار إليه ،إذ قد يكون صاحب النّص بصدد التّعبير عن تجربة وجدانية ذاتية ، أو لهروب وتمرد على واقع مؤلم ، أو لطموح نحو واقع أفضل .. وهنا تظهر خبرة المتلقي في الكشف عن شعرية النّص ومفاتنه عن طريق الولوج إلى

---

[1] – ينظر : محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النّص وجماليات التلقي ، ص95

[2] – ينظر : المرجع نفسه ،ص 95

[3] – ينظر : المرجع نفسه ،ص97

أعماق النّص من خلال القراءات المتعدد له ،وربما هذا مايفسر لنا تعدد المفاهيم للنص الأدبي الواحد، وكيف يتفطن القارئ في كل قراءة إلى أفكار جديدة لم يعثر عليها في القراءة السابقة.

وقراءة النّص الشعري خاصة – إنّما تتطلب قارئا له من سعة الخيال وعمق التفكير ما يكفل له سبر أغوار النّص ،وليس كل متلق يضطلع بهذه المهمة ، وانما يتطلب الأمر ان يكون هذا المتلقي قادرا على ادراك العلاقات بين الصور والأفكار والتداعيات التّي يثيرها النّص.

إنّ خبرة المتلقي وثقافته – والتي تنشا من التعامل المستمر مع النصوص –هي التّي تمنح للنص ديمومة البقاء والاستمرار. ولا أدل على ذلك من روائع الأداب العالمية التّي كتب لها الخلود ..كأعمال شكسبير وأشعار المتنبي ،وصولا إلى روائع نزار.وتلك الدراسات التّي اقيمت حول هذه الأعمال . وهي دراسات تدل بصدق على صدق هذه الأعمال ، وشغف النقّاد بدراستها على مر العصور.

من خلال ما تقدم يتضح لنا ان النّص الأدبي في رحلة بحث دائمة عن قارئ يهب له الحياة والخلود ..عن قارئ يحركه ويشغله ويملأ شقوقه وبياضاته ..عن قارئ –عليم – بكهوفه وجغرافياته السرية ..

"إنّ عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم افق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي ونتيجة لتراكم التأويلات (ابنية المعاني)عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التّي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه ، وأن لحظات الخيبة التّي تتمثل في مفارقة افق النّص للمعايير السابقة التّي يحملها افق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الافق الجديد ، وان التطور في الفن الأدبي إنّما يتّم باستمرار باستبعاد ذلك الافق وتأسيس الافق الجديد". [1]

---

[1] – بشرى موسى صالح : نظرية التلقي – أصول وتطبيقات –،ط1– المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – المغرب،2001 – ص47

الفصل الرابع

الشّعرية ..فضاء الإبداع والتميّز

المبحث الأول:الأصول المعرفية.

1- المصطلح والمفهوم.

2- الشعرية من النشأة إلى التطور.

المبحث الثاني:تجليات شعرية في قصائد نزار قباني

1- نزار قباني في سيرته الذاتية.

2- نزار /الشعر ...حميمية لا تنتهي.

المبحث الأول:الشعرية ... الأصول المعرفية.

1- الشعرية المصطلح والمفهوم

إن الحديث عن الشّعرية حديث متشابك المعاني والدلالات والمفاهيم ،وذلك لصعوبة تحديد المصطلح ،فالشعرية مصطلح غامض وتجريدي ،مازال يثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الغربية والعربية قديما وحديثا.

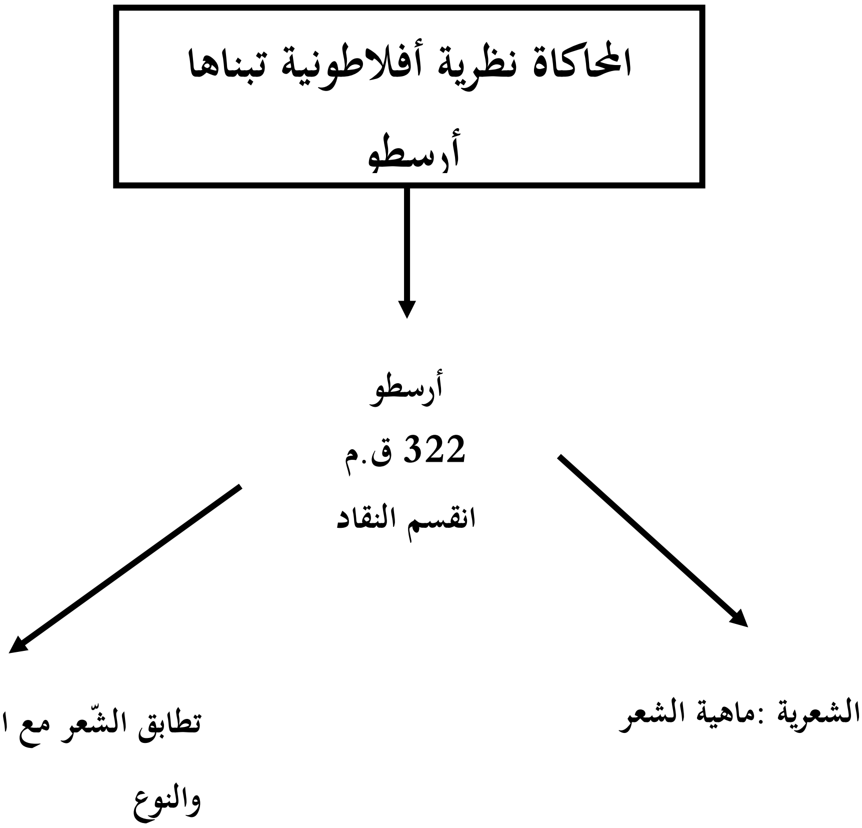
وإنه لا يتسنى لنا الإلمام بموضوع الشّعرية وكيف نشأت ،إلا بالوقوف على مفاتيح ودلالات دقيقة محددة تتعلق بالمفهوم والمصطلح.

تسعى الشّعرية إلى كشف مكونات النّص الأدبي ووظيفته الاتصالية والجمالية ،إنها تعني بشكل عام قوانين الإبداع –شعرا كان أم نثرا – وقد ركزت الشّعرية منذ ظهورها على القوانين والنظم التّي تكفل للمبدع إنتاج نصه ،وإبراز مواطن الجمال فيه ،ومن ثمة منحه صيغة التفرد المتميز الأدبي والتفرد.

يعود أصل الاهتمام بالشعرية في التراث الغربي إلى العهد اليوناني القديم ممثلا في أرسطو في كتابه "**فن الشعر**"(*322* قدم) حيث تعرض لمفهوم الشّعرية من خلال عرضه لنظرية المحاكاة ،حيث نقل مفهوم الشّعرية *poetics* من منظور فلسفي إلى منظور فني ،استقصى من خلاله الخصائص الفنية للأجناس الأدبية ،التي شكلت حضورا متميزا في عصره.

"والفن عامة حسب أرسطو –محاكاة –والمحاكاة أصلا نظرية أفلاطونية تبناها أرسطو لذلك يرى كثير من النقّاد أن كتاب أرسطو في الشّعر كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام ،فهو يصف خصائص الجناس الممثلة في "الملحمة والدراما" ولم يتناول الشّعر ،وصرح تودوروف أن موضوع كتاب أرسطو في الشّعرية هو التمثيل وليس الأدب ،وبهذا ليس كتابا في نظرية الأدب ".[1](انظر الشّكل الموالي)

[1] – عبد الكبير الشرقاوي :شعرية الترجمة ،الملمحة اليونانية في الأدب العربي ،دار توبقال للنشر ،ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب ،2007 ،ص 177.



"لقد أخذ مصطلح الشّعرية مفاهيم عديدة بتعدد المصطلحات ،على الرغم من إنّه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية ،التّي تحكم الابداع ،هذا ما دعا "حسن ناظم "في كتابه "مفاهيم الشعرية" إلى ضرورة توحيد المصطلح الذّي نتج عنه تداخل وتشابك كبير بين المصطلح والمفهوم ،ومنه :شعرية أرسطو ،نظرية النظم للجرجاني ،الأقاويل الشّعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني ،هذا إضافة إلى النظريات التّي وضعت في إطار مصطلح "الشعرية" ذاته مع اختلاف التصور في سر الابداع وقوانينه ،كما هو الحال في نظرية التماثل ***équivalence*** عند جاكبسون ونظرية الانزياح ***déviation*** عند جون كوهين ،ونظرية الفجوة مسافة التوتر عند **كمال أبو ديب**". [1]

[1] – حسن ناظم :مفاهيم الشّعرية :دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،المركز الثقافي العربي ،ص11.

ومصطلح الشّعرية "*poetics*" له مرادفاته ودلالاته التّي تزاحمت وتشابكت في الساحة النّقدية العربية ،بمصطلحات كثيرة لا تتفق في روح المفهوم ،وإن حدث والتقى مصطلح للشعرية مع المفهوم ، فإن ذلك سيتغير بتغير عصر النّاقد والمنهج الذّي سار عليه ،حيث أخذ هذا المصطلح مرادفات كثيرة منها (الشعرية ،الشاعرية ،الأدبية ،علم الأدب ،فن الأدب ،فن الشّعر ،بويطيقا ،بوينيك .....).[1]

هذا التشابك الاصطلاحي في حقل الشّعرية :والذي جعل جوهر الشّعرية في كيفية معالجة النّصوص والقوانين التّي تحكمها –تلتقي خيوطه في نقاط وتختلف في أخرى ،وهو الأمر الذّي دعا النقّاد والدارسين في حقل الشّعرية سيما – حسن ناظم –إلى ضرورة توحيد المصطلح ،ذلك أن تعدد المصطلحات يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا .

اعتنت النّصوص النّقدية القديمة بمصطلح الشّعرية ،على الرغم من أنّها لا تمتلك مقومات الاصطلاح ،لأنها غير مشبعة بمفهوم معين "فها نجد الفارابي (*260* هـ) يعني بلفظة الشّعرية :السمات التّي تظهر على النّص بفعل ترتيب وتحسين معينين حيث تؤدي هذه السمات في الأخير إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النّص ،في حين يذهب "ابن سينا" إلى أنّ الشّعرية هي علل تأليف الشّعر من المحاكاة التّي يحصرها بالمتعة المتأتية من المحاكاة ،وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام ،ولهذا فالشعرية عند ابن سينا تتخذ منحى نفسيا يرتبط بغريزة الإنسان ،أما "**ابن رشد** " فترد عنده لفظة الشّعرية بمعنى الأدوات التّي توظف في الشّعر فيشك عبر ذلك في شعرية بعض (الأقاويل) التّي لا تستخدم من أدوات الشّعر إلّا الوزن".[2]

في حين نجد "حازم القرطاجني" يشير إلى معنى الشّعرية من خلال قوانين الأدب ومنه الشّعر ويذكر "حسن ناظم" في هذا المقام استفادة حازم القرطاجني من نصوص الفلاسفة السابقين عليه ويقتبس منهم

---

(1) – ينظر :حسن ناظم :مفاهيم الشّعرية ،ص15.

(2) - ينظر :المرجع نفسه ،ص13.

فحازم ينكر أن تكون الشّعرية في الشّعر ،نظما للألفاظ والأغراض لصورة اعتباطية ،فهو يبحث عن قانون أو رسم موضوع يمنح الشّعر شعريته ،أو بالأحرى يجعل من النّص اللغوي نصا شعريا".[1]

تحدث الدكتور **توفيق الزايدي** في كتابه "**تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي**" عن الشّعرية وكيف تجلت في التراث النقدي العربي القديم ،الذي كان فيه العرب يميزون بين اللّغة العادية واللغة الشّعرية ،"وإننا لا نحاول أن نثبت تناول التفكير النقدي العربي الشعري أو عدم تناوله لها ،إذ أنّها ظاهرة لصيقة بالأدب في أيّ عصر ،بل إنّ الأدب لا يكون أدبا إلّا بها ،هو الظاهر وهي الباطن ،هو التجلي وهي الخفاء ،هو اللعبة وهي القانون".[2]

وبالعودة إلى التراث العربي القديم ،نجد **الفاربي** اتخذ من الشّعرية معبرا لدراسة الشاعرية ،ومصطلحي الشّعرية والشاعرية يخضعان لقانون ومعيار واحد ،يؤسس لميلاد النّص الشعري ،كما نجد "**ابن سينا**" الذّي يرى أنّ الشّعرية –كما ذكر سالفا –تتولد من المحاكاة وحب الناس للتأليف والألحان ،وهذا **ابن رشد** (*520* هـ) يرى أن الشّعرية كامنة في الصياغة متولدة عن كيفية إخراج القول.

غير إنّه عند دراستنا لقضايا الشّعرية العربية ،فإنه يجب الأخذ بعين الاعتبار تشكيله وبنيوية الخطاب الثقافي العربي ،وكيف استقبلت هذا المفهوم أو المصطلح "الشعرية" ..ذلك أن الخطاب تتغير دلالاته ومفاهيمه هي الأخرى ،بتغير القوانين والأعراف والتقاليد ،ومن ثمة المعايير التّي تحكمه.

كان لأدونيس في أبحاثه "الثابت والمتحول "أن اشتغل على مسألتي التراث والحداثة ،فقدم قراءة في اشكاليات نقدية تراثية ضمن سياقها الفكري والديني والسياسي ،وذلك انطلاقا من دراسة الحركة الشّعرية العربية من منظور القدم والحداثة ،وقد كانت قراءة أدونيس للتراث العربي بعيون الحداثة ،يقول أدونيس:"أحب أن أعترف بأنني كنت من بين الذين أخذوا بثقافة الغرب ،ثم تسلحوا لمورثاتهم القديمة لإعادة قراءتها ،وفي هذا أيضا أحب أن أعترف أنني لم أتعرف على الحداثة الشّعرية العربية من داخل النظام العربي السائد وأجهزته المعرفية ،فقراءة "بودلير" غيرت معرفتي بأبي نواس وكشفت عن شعريته

---

(1) – ينظر:حسن ناظم :المرجع السابق ،ص13.

(2) – توفيق الزايدي :تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي –دار سراج للنشر ،تونس،1985،ص17

وحداثته ،وقراءة "ملارميه" كشفت أسرار الشّعرية عند أبي تمام ،وقراءة النقد الفرنسي الحديث دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني ".[1]

أدونيس في كتابه "**الثابت والمتحول**" وفي دراسته للتراث العربي بعيون الحداثة ،بين لنا أن الثقافة الغربية كانت دربا سار عليه في قراءة الموروث العربي القديم ،في حين حدد "**كمال أبو ديب** "الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والإيقاع والانفعال والصورة وما تتركه من أثر في نفس المتلقي وقد أسس مفهومه هذا بناء على ما يسمى بالعلاقات *Système des rapports* وأنه أيّ عنصر من هذه العناصر المفردة عاجز في شكله النظري عن منح اللّغة دورها في النّص الإبداعي .[2]

يعود أصل الاهتمام بالشعرية في التراث الغربي –كما ذكر سالفا –إلى العصور اليونانية القديمة ،متمثلة في **أرسطو** الذّي تحدث عن الشّعرية في **نظرية المحاكاة** ويظهر ذلك في المبادئ العامة التّي تعرض لها أرسطو في كتابه "فن الشّعر "،ثم بتطرقه إلى جزئيات الموضوع ،ويعد هذا الكتاب المحاولة الأولى لتنظير الأدب "لكنه ورغم ذلك يرى نقاد كثر ،أن هذا الكتاب (فن الشعر) هو كتاب في التمثيل الملحمي والدرامي ،فهو لم يتناول الشّعر ،وصرح **تودوروف** أن موضوع الكتاب هو التمثيل وليس الأدب ،ولهذا ليس كتابا في نظرية الأدب "[3] ومنه أمكننا القول أن الكتاب محاولة جادة لتنظير الأدب.

وإلى غاية مجيء الشكلانيين الروس الذين انهمكوا في نشر كتاباتهم سنة *1916* ،وأسسوا للبحث عن البنى المتحكمة في النّص ،وما أسموه بالخصائص الشكلية ،أو المبادئ المنهجية الغير ثابتة التّي تخضع لتغيرات النّص :"أين اعتبر الشكلانيون النّص نظاما ألسنيا مدلوله كامن في بنائه ومستقل عن مبدعه".[4]

---

[1] – أدونيس :الشعرية العربية – دار الآداب –بيروت ،ط1 ،1985 ،ص198.

[2] – ينظر :عبد السلام المسدي :المصطلح النقدي ،مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر ،تونس،1994،ص87.

[3] – ينظر:عبد الكبير الشرقاوي :شعرية الترجمة ،ص170.

[4] – تزفيطان تودوروف :المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)،تر:ابراهيم الخطيب ،مؤسسة الأبحاث العربية ،ط1،بيروت –لبنان،1982،ص18-25.

هذا التفكير الشكلاني أدى إلى خلخلة مفاصل النقد التقليدي ،الذّي يقوم على ثوابت البلاغة والعيارية والحدود النّصية ،ولجأوا إلى وضع قوانين النّص من النّص في حد ذاته ،وكذا تلك العلاقات التفاعلية بين بنى النّص التّي تشكل جوهر الجمال في النص.

انطلاقا من هذه الخصائص والعلاقات أسس الشكلانيون علم الأدب ،وصار موضوعه الأدبية وليس الأدب.

"أما **جاكبسون** فقد اصطلح على الشّعرية بـ:البوطيقا (علم الأدبية) ،وخصها بالإرتباط الوثيق بجهوده في اللسانيات سيما في حديثه عن وظائف اللّغة والتواصل ،حيث يعرف الشّعرية بأنها ذلك الفرع من اللسانيات الذّي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة ،حيث تهتم الشّعرية بالوظيفة الشّعرية في اللّغة في الشّعر وخارج الشّعر ،والأولوية لهذه الوظيفة".[1]

ولأن الشّعرية عند **جاكبسون** هي الدراسة اللسانية للوظيفة الشّعرية ،فقد عد الشّعرية فرعا من اللسانيات في اهتمامها الواسع بالكلمة (الشعرية) ،وهي نظرة علمية **لجاكبسون** من خلال ربط الشّعرية باللسانيات ،رغم أن نظريته الشّعرية تهيمن فيها الوظيفة الشّعرية على باقي الوظائف في الخطاب الأدبي. (انظر الشّكل الموالي)

[1] – جاكبسون :قضايا الشّعرية ،ص35 ،نقلا عن حسن ناظم :ماهية الشّعرية ،ص90

الرومانتيكية والرمزية أنشأوا نصوص جديدة

↓

الكلاسيكية النّقدية خسرت شرعيتها لعدم قدرتها على وصف هذه النصوص

↓

الشكلانيون نشروا كتاباتهم سنة **1916** وبحثوا في:

- البنى الأدبية ،الحكائية ،الأسلوبية والإيقاع.
- النص نظام ألسني معناه في ذاته ومدلوله كائن في بنائه ومستقل عن مبدعه.
- خلقوا علم أدبي.
- موضوع الأدب = الأدبية
- جاكبسون ،الشعرية فرع من اللسانيات تهتم بالمعنى الواسع للكلمة.
- أكسب الشّعرية علمية لما ربطها باللسانيات.

↓

تغيير مسار تحليل النّصوص الأدبية

↓

(فيكتور شلوفسكي ،بوريس ايخنباوم فلاديمير بروب ،توامشفسكي)

الشكلانيون بحثوا في الخصائص الشكلية وصولا للأدبية

↓

التوجه الألسني وتأثيرات ديسوسير جعلت البنيويين ينتقلون من الشّكل إلى البنية

- إقصاء المؤلف.
- الانفتاح
- التأويل
- التفكيك
- الشعرية

بعد جهود جاكبسون في مجال الشّعرية ،تبلورت آراء تودوروف وحصر الشّعرية في كونها "نظرية داخلية للأدب واختيار يمارسه مؤلف في ظل قوانين معيارية يتقيد بها المبدع أثناء الممارسة الفنية ،وعليه فالشعرية لا تتحدد بشكل أدبي معين ،بل يكون مدار اشتغالها الخطاب الأدبي بوصفه ابداعا.[1] (انظر الشّكل الموالي)

تـــــودوروف تـــــــزفيطان

↓

الشعرية لا تعنى بالأدب الحقيقي بل بالممكن (الأدبية).

- **الشعرية = نظرية داخلية للأدب .**
- **الشعرية = قوانين معيارية أثناء الممارسة الفنية**

(تودوروف) الشّعرية = الخطاب الأدبي

ومثلما توسع جاكبسون وتودوروف في مفهوم الشّعرية ،كذلك أخذ جون كوهين على عاتقه بناء الشّعرية على الانزياح ،حيث ركز على الشّكل وليس المادة بالاعتماد على اللّغة ،واعتبر الشّعر انزياحا عن معيار اللّغة "وإذا أرادت الشّعرية أن تكون علما عليها أن تسلك المبدأ نفسه الذّي أصبحت اللسانيات به علما ،أي تفسير اللّغة باللغة نفسها ،وبذلك يكون الفرق بين الشّعرية واللسانيات هو أن الشّعرية تعالج شكلا من أشكال اللّغة ،أما اللسانيات فتعتني بالقضايا اللّغوية العامة ".[2](انظر الشّكل الموالي)

[1] – ينظر :تزفيطان تودوروف :الشعرية ،تر:شكري المبخوت ورجاء سلامة ،الدار البيضاء ،ص23-30.

[2] – ينظر :جون كوهين :بنية اللّغة الشّعرية ،تر:محمد الولي محمد العمري ،دار توبقال للنشر ،ط1،الدار البيضاء ،المغرب ،ص28-49.

جون كوهيـــــــــــــــن

جون كوهين الشّعرية مرتبطة بالشعر

- **الشعرية = إنزياح لغوي**
- **الشعرية = لا تحقق في مساءلة المحتوى بل في العبارة.**
- **الشعرية = لا تحقق في الموضوع ،بل في كيفية التّعبير عن الموضوع.**

وبالمرور على ميكائيل ريفاتير فإن نظرته للشعرية هي امتداد لمفهومها عند جاكبسون وحلقة براغ ،على اعتبار أن الجملة الشّعرية كامنة داخل البنية اللسانية ،أما البنية الجمالية فهي ميتالغوية ،وشعرية ريفاتير لا تقف حدودها عند النّص ،وإنما تتجاوزه إلى القارئ ،مقدما في ذلك منهجا نقديا بديلا عن منهج الشكلانيين الروس لدراسة النّص الأدبي ،وقد أسماه منهج القارئ المثالي ،ينطلق فيه لدراسة النّص من القارئ الذّي يحدد الانحراف وشكله وعمقه. (انظر الشّكل الموالي)

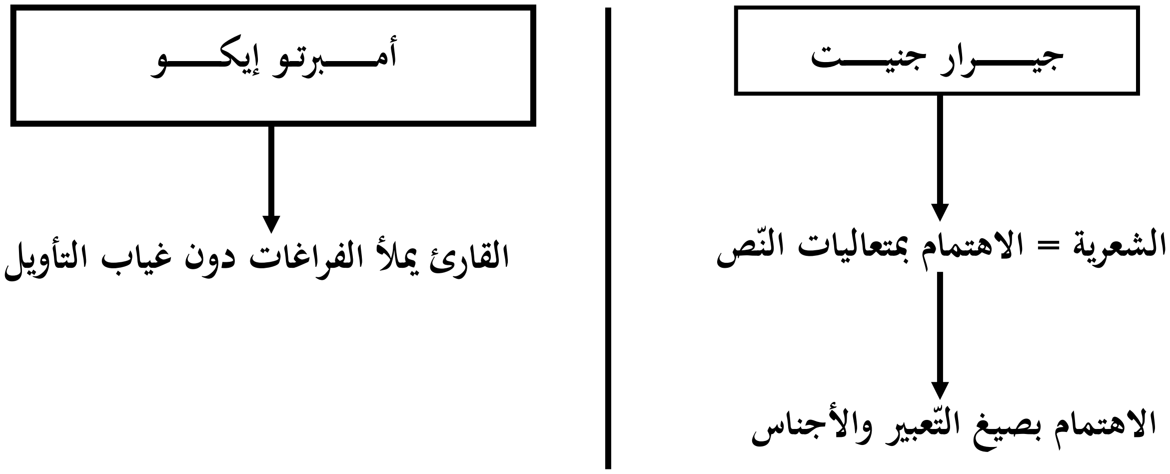
ميكـــائيل ريفـــاتـــــير

- **الواقعة الشّعرية :في البنية اللسانية.**
- **الواقعة الجمالية :ميتالغوية**

ميكائيل ريفاتير الشّعرية = تطور

- **انشقاق عن الشكلانيين.**
- **تطوير مفهوم الجمالية عند جاكبسون**
- **رفض استعمال الوظيفة الشعرية**
- **ابداع منهج القارئ المثالي.**
- **الشعرية = تجاوز النّص إلى القارئ**

أما الشّعرية عند :""**جيرار جنيت**" فهي التّي تركز على متعاليات النّص والقراءة المفتوحة واهتمامها بالإشارة والرمز داخل النّص (المفتوح) ،فيكون فيها للقارئ دور مهم في ملء فراغات النّص وبياضاته وهي المبادي التّي يرتكز عليها "أمبرتو إيكو" في نظرته التحليلية للنص ".[1](انظر الشّكل الموالي)



انطلاقا مما سبق ذكره حول تحديد مفهوم الشّعرية فإنه من الصعوبة بما كان إيجاد مصطلح واضح ودقيق خصت به الشّعرية ،فقد نجد مصطلحا واحد يحمل مفاهيم عديدة تتشابك في داخلها مصطلحات أخرى ،تتفق أحيانا وتختلف أخرى ،وكخلاصة على ضوء ما جاء في هذا المبحث ،فإنه يمكننا القول أن أرسطو قد جعل اهتمامه في المحاكاة على أثر الشّعر في وجدان المتلقي (الاجتماعي) ،في حين بحث الشكلانيون الروس في الخصائص الشكلية للأدب والأدبية ،محاولا بعد ذلك جاكبسون دراسة الأدبية لسانيا ،لترتبط الشّعرية بعد ذلك بالخطاب الأدبي عند تودوروف بخلاف جون كوهين الذّي قال بارتباط الشّعرية بالشعر ،أما ريفاتير فقد أخذت الشّعرية عنده منحى آخر يختص بالجمالية وتطويرها فيما لم يختلف مع **جيرار جنيت** و**جونثان كهلر** حول هذه الجمالية وأسس تطويرها.(انظر الشّكل الموالي)

---

[1] – جيرا جنيت :عودة إلى خطاب الحكاية ،تر:محمد معتصم ،المركز الثقافي العربي ،بيروت :ط2000 ،ص52.

جـــــونـــــاثـــــان كهلـــــــر

الشعرية = كيفية إنتاج المعنى

(كيف + لماذا)

↓

- **طرق إنتاج المعنى والعلامة اللغوية**
- **كشف "الكيف" وتعيين جمالياته .**
- **كشف خبايا الـ "ماذا"**

2– الشعرية ...من النشأة إلى التطور:

«إنه وعلى الرغم من أن الشّعرية تشكلت بوصفها فرعا نظريا من فروع المعرفة حديثا فقط ،إلا أن لها تاريخ طويلا ،فالتفكير النظري في الأدب يبدو متلازما مع الأدب ذاته ،ويمكن أن يفسر هذا بميل النّص الأدبي ليكون موضوعا لذاته ».[1]

«أقدم كتاب يواجهنا في الشّعرية هو كتاب "**فن الشعر**" **لأرسطو** وقد ترجمه العرب القدماء تحت عنوان "**ابوطيقا**" حيث غير أرسطو مفهوم الشّعرية من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف تماما ،وقد انقسم النقّاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين ،فمن وجهة نظر أولى أصبحت الشّعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظّر ،وشددت على ماهية الشّعر ،ومن وجهة نظر ثانية شددت على ما يجب أن يعنى به الشّعر من تلك المتطلبات ،وأن يتطابق مع مجموعة مصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون ».[2]

[1] – حسن ناظم :مفاهيم الشّعرية :دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،المركز الثقافي العربي ،ص21.

[2] – المرجع نفسه ،ص20.

هذا المصطلح (الشعرية *Poetics*) صارت له مرادفات شغلت الساحة النّقدية العربية ،اختلفت في روح المصطلح لكنها اتفقت إلى حد ما فيما بينها حول الماهية والموضوع ،ومن هذه المصطلحات (الإنشائية ،الشاعرية ،علم الأدب ،الفن الإبداعي ،فن النظم ،نظرية الشّعر ،فن الشّعر ،بويتيك بويطيقا).

هذه المرادفات اتخذت من معالجة النص/الخطاب ،المفتاح والدليل في مسار الخطاب النقدي ،وهي كلها مسميات تلتقي في المصطلح وتختلف في الموضوع والماهية والمفهوم ،الأمر الذّي أدى بالنقاد إلى ضرورة توحيد المصطلح ،ذلك أن كثرة التسميات والمصطلحات سوف تزيد الموضوع تعقيدا ،كما أن الوقوف عند مصطلح "**الشعرية** "قد تآلف ذكره وحضوره عند كثير من النقّاد العرب وكذا عند الغربيين.

خسرت الكلاسيكية النّقدية شرعيتها في البحث الأدبي ،وذلك بسبب عدم قدرتها على وصف النّص الجديد الذّي أسسته الرومانتيكية وما تلاها (الرمزية) ،ولأن الشّعرية هي الدراسة المنهجية التّي تقوم على علم اللّغة والأدب ،واكتشاف الأنساق الكامنة التّي توجه القارئ إلى تحديد أدبية النّص ،فكان اذن ظهور هذا المصطلح ،الشعرية أو الأدبية ،وهي شعرية نصية تستنبط قوانين النّص من النّص في حد ذاته.

هذا التحول في وصف الظاهرة النّصية دفع الشكلانيين الروس إلى البحث عن البنى الأدبية التّي تتحكم في النّص الأدبي (الخصائص الشكلية) ،فكان اهتمامهم بالنص ذاته لا سياقاته الخارجية ،وتعدى اهتمامهم بالنص من العلاقات السببية إلى أدبية النّص باعتبارها موارد لتحليل الخطاب ،وممارسة القراءة وتعليق الوضوح والتركيز على الكيفية التّي تحقق بها اللذة ،ولهذا عد الشكلانيون الروس ومن بعدهم البنيويون النّص نظاما ألسنيا ذو وسائط إشارية تمتلك المعنى في ذاته ،أما مدلوله كامن في بنائه ومستقل عن مبدعه.[1]

هذا الاهتمام بالمظهر اللغوي على حساب السياقات الخارجية للنص ،ألحق به صفة العلمية أو الموضوعية ،وقد استطاع بذلك الشكلانيون رصد المفاهيم النّصية واستنباط قوانين النّص من النّص ذاته ،بالاعتماد على الثوابت البلاغية والمعيارية ،كما توصّلوا إلى كشف الخصائص العلائقية بين النّصوص

[1] – ينظر :حسن ناظم :مفاهيم الشّعرية ،ص22

وبين مكونات النّص الواحد ،فالجمال –حسبهم –لا يعتمد على عنصر واحد في النّص وإنما على بنية العناصر المتفاعلة.

هذا النشاط الشكلاني، قاد الشكلانيين إلى البحث في ماهية النّص ،ونشأته وعلاقته بالسياقات البنيوية ،فانتهوا إلى خلق علم أدبي خاص ،يقوم على جوهرية المادة الأدبية ،وأصبح بذلك موضوع الأدب ليس الأدب في حد ذاته وإنما الأدبية ،وهي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

هذا الانعطاف في مسار الخطابات النّقدية ،ولد مشروعا نقديا آخر يرتكز على سؤال(ما الأدب؟) وقد فتح الطريق بذلك أمام النقّاد والباحثين ،فكان **لفكتور شكلوفسكي وبوريس ايخنباوم وفلاديمير بروب ورومان جاكبسون وتوماشفسكي** أن بحثوا في ماهية الأدبية ،وكشف المستور فيها داخل النّص ،فتوقفوا عند البنى الحكائية والإيقاع والأسلوبية والحكاية ....ليتغير بذلك اتجاه تحليل النّص الأدبي من دراسة مستويات التحليل اللغوي وقوانين اللّغة ،إلى دراسة مستويات التحليل الأدبي.

هذا الاهتمام الألسني وكذا اهتمامات دسوسير دفعت البنيويين إلى كشف المعايير الجمالية التّي يقف عليها العمل الأدبي ،فتحولوا في دراساتهم من الاهتمام بالشكل إلى البنية ،وأقصوا المؤلف واشتغلوا بالأنساق النّصية الداخلية ،وسارت بعدها اهتمامات النقّاد والدارسين إلى الوقوف على القارئ بوصفه مبدعا ثانيا للنص ،وكذا عند مفاهيم أخرى تتجلى في نقد ما بعد الحداثة كالتأويل والتفكيك والانزياح وصار لسؤال ماهية الشّعرية حظه الأكبر من الدراسات الأدبية.

وكما ذكر سابقا فإن **تزفيطان تودوروف** في حديثه عن الشّعرية إنّما يحصرها في استنطاق خصائص الخطاب الأدبي التّي تصنع قراءة الحدث الأدبي أيّ الأدبية ،وهي النظرة التّي سعت من خلالها الشّعرية إلى فك الحصار المعرفي بين التأويل وعلم الدراسات الأدبية.

والشعرية عند **تودوروف** تسعى إلى تحديد القوانين والمعايير التّي تحكم النّص الأدبي وهي بذلك اختيار يمارسه في صياغة العمل من حيث التركيب والأسلوب ،هذا الاختيار يشكل نظرية داخلية للأدب بغض النظر عن جنس العمل ،لأن الشعرية لا تتحدد في الشّعر ،وإنما ثمة شعرية للقصة ،وأخرى للمسرح وأخرى للرواية ...وغيرها.

هذا التوسع في مفهوم الشّعرية فتح الباب أمام **جون كوهين** في معرض حديثه عن الانزياح ،الذي يتمحور —حسبه –حول الفرق بين الشّعر والنثر من خلال الصياغات اللّغوية ،لا من خلال التصورات وما تحتويه البنية الداخلية للنص/العمل ،وقد اعتبر **جون كوهين** —كما جاء في اصطلاح الشّعرية ومفهومها —أن الشّعر إنّما هو انزياح عن قانون اللّغة «فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللّغة أو مبدأ من مبادئها ،ولا قيمة للتصنيف البلاغي المفرد لكل صورة ،بل عسير على الأثر الجمالي أن يتحقق في أيّ عمل أدبي إلّا بالفعالية المشتركة بين التصنيفات ،وتتجلى شعريته في البحث عن الأساس الموضوعي الذّي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك ».[1]

الشعرية إذن حسب **كوهين** لا تتحقق في المحتوى ،بل في العبارة وانتقالها بالاهتمام من الموضوع الذّي تعالجه إلى كيفية التّعبير عنه «وإذا أرادت الشّعرية أن تكون علما فعليها أن تتبنى المبدأ نفسه الذّي أصبحت فيه اللسانيات علما ،وحق مبدأ المحايثة أيّ تفسير اللّغة باللغة نفسها ،وبذلك يكون الفرق بين الشّعرية واللسانيات هو أن الشّعرية تعالج شكلا من أشكال اللّغة ،أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللّغوية العامة ».[2]

«والانزياح عند **ميكائيل ريفاتير** خروج عن الأسلوب التعبيري المتعارف عليه ،إنه خروج عن قواعد اللّغة وعن المعيار الذّي هو الكلام المتعارف عليه بين الناس ،ولقد رفض **ميكائيل ريفاتير** الوظيفة الشّعرية التّي وضع دعائمها **جاكبسون** ،والتي تمنح مفهومها الانزياح المسبق للشعر ،ويضع بدلا من ذلك الوظيفة الأسلوبية والشكلية ».[3]

الشعرية عند **ريفاتير** تطوير لمفهوم الجمالية الذّي تداوله جاكبسون ،**فالواقعة** الشّعرية موجودة داخل البنية اللسانية ،بينما الواقعة الجمالية ميتالغوية ،وقد انتقل جاكبسون بلفظ الجمالية إلى الشّعرية محافظا على المدلول نفسه ،ليوسع بعد ذلك دائرة المدلول كي لا يكون حصرا على الشعرية.[4]

(1) – ينظر :بنية اللّغة الشّعرية ،جون كوهين :تر :محمد الولي ومحمد العمري ،ص14.

(2) – المرجع نفسه ،ص40.

(3) – ينظر :ميكائيل ريفاتير :معايير تحليل الأسلوب —تر:حميد لحميداني ،ص:70.

(4) – المرجع نفسه،ص:69.

تجاوز موضوع الشّعرية عند **ريفاتير** النّص إلى القارئ ،باعتبار النّص نظاما من الإشارات يلزمها (قارئ مثالي) يحدد درجة الانحراف والانزياح ،وهو المنهج النقدي الذّي اختلف به **ريفاتير** عن الشكلانيين ،اعتمد فيه على الاستجابة الذاتية التّي تنطلق من القارئ ،وهو يحدد انحراف الدلالات وفق معايير وقوانين واضحة.[1]

أخذت الشّعرية عند **جون كوهين** تبحث في سؤال "كيف "و "لماذا "وكذا الطرائق التّي يتّم بها انتاج المعنى ،متفقا في ذلك مع **جيرار جينيت** حيث تأخذ الشّعرية عنده مجموع الخصائص العامة أو **المتعالية** التّي ينتمي إليها كل نص على حدى ،وكذا الشفرات الكامنة في بنية النّص بوصفه تركيبا مفتوحا يملأ فراغاته القارئ ويبحث في معانيها ودلالاتها.

هذا المفهوم **لجيرار جينيت** يتقاطع مع **أمبيرتو إيكو** في **العمل المفتوح** حين يتجه القارئ إلى سد فجوات النّص وملء بياضاته ،معتمدا في ذلك على الشّعرية ،وهي تبحث في البنى العميقة للنص.

موضوع الشّعرية إذن هو وعي لغوي يبحث في خصائص وتقنيات الجنس الأدبي بالاعتماد على فاعلية قرائية تكشف فاعلية النّص ،وتجيب عن سؤال "**الكيف**" كي تخلص إلى جملة القوانين الداخلية التّي تتحكم في بنيته.

ولقد أجمع كثير من الباحثين في الشّعرية الحديثة ومجالاتها إلى أنّها قد تجلت بوضوح في التراث العربي القديم ،ولعل أكثر النقّاد الذين درسوا الشّعرية وبحثوا فيها نذكر :"**ابن سيناء**"و"**ابن رشد**"و"**الفرابي**" كما يتمتع "**الجاحظ** (ت 255هـ)" بأهمية كبيرة في سيرورة النقد التراث العربي ،فإليه تعزى أولى محاولات التجديد الموضوعي للشعرية ،بوصفها نتاجا لفاعلية الصياغة الأسلوبية في المقام الأول أكثر منها انعكاسا للأفكار والمعاني ولهذا يرى :أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي

[1] – ينظر :ميكائيل ريفاتير :معايير تحليل الأسلوب –تر:حميد لحميداني ،ص71-72.

والعربي والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ،وإنما الشّعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير". [1]

كما يرى "**الفرابي** (260 هـ)" أن الشّعرية معيار يدرس في ضوئه الشاعرية ،وهما مصطلحان متغيران لنفس القانون القابع وراء ميلاد الحدث الشعري. [2]

أما "**ابن سينا**"فيرى أن سبب تولد الشّعر في الإنسان هو الالتذاذ بالمحاكاة ،وكذا حب الناس لتأليف الألحان. [3]

في حين نجد "**ابن رشد**"(520 هـ) يرى أن كثيرا من الأقاويل التّي تسمى أشعارا ليس فيه من معنى الشّعرية إلّا الوزن. [4]

يرى كل من " **ابن سيناء** "و "**ابن رشد**" أن الشّعرية لا تتحقق إلّا بالفعل في اللّغة ،وإجبارها على التشكيل وفق ما يتطلبه الحدث الشعري ،ولأن القول الشعري هو كلام مؤلف فإن الشّعرية كامنة في الصياغة ،نابعة من كيفية إخراج القول.

لقد تلقى النقد العربي الحديث والمعاصر مصطلح الشّعرية ومفهومها في دراسة النقّاد والباحثين ،ولعل كتابات **أدونيس** في أطروحة "**الثابت والمتحول**" دليل من خلاله استطاع مؤلفه أن يقدم قراءة متميزة لكثير من الإشكاليات النّقدية التراثية ،وقد ظهر هوس أدونيس بالشعر من خلال دراسته للحركة الشّعرية العربية من منظور القدم والحداثة والإتباع ،ولم يعد أدونيس للتراث العربي شكليا فقط ،وإنما كان لإعادة قراءة هذا التراث ضمن سياقه الفكري والديني والسياسي ،بعيون الحداثة والمعاصرة ،هذا إلى جانب "**يوسف الخال**" ،"**أنسي الحاج**" و"**محمد الماغوط**" و"**كمال أبو ديب**" فيرى أن تحديد معالم الشّعرية لا يكون إلّا بامتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ،كما يجب إن يكون ضمن معطيات

---

[1] – الجاحظ :الحيوان ،تح :عبد السلام هارون مكتبة مصطفى البابي الحلبي ،مصر ،ط1 ،1939 ،ص131-132 –نقلا عن.مسلم حسب حسين :الشعرية العربية .منشورات صفاف ،ط1-2013 ،ص103.

[2] – ينظر :حسن ناظم ،مفاهيم الشّعرية ،ص12

[3] – ينظر :المرجع نفسه ،ص12

[4] – ينظر :المرجع نفسه ،ص12

العلائقية أو مفهوم العلاقات "*rapports des systems*" ليحدد بذلك الشّعرية من خلال الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي والخارجي ،إضافة إلى الصور ودلالتها.[1]

لقد أخذت الشّعرية في موضوعها –عند العرب والغرب –إلى البحث في أدبية العمل الأدبي وكشف مقومات تأسيسه الأدبي ،وفي أفق تأسيس كتابة شعرية جديدة ومغايرة ،تتوسع حقول البحث والاكتشاف والتأمل والمراجعة والنقد ،وبالنظر إلى وضعية الشّعر العربي القديمة والحديثة ،أصبح حوار ومساءلة المقترحات الإبداعية والنظرية وكشف العلائق ،وطرق اشتغال المكونات البنائية داخل النّص وداخل الخطابات النّقدية ،ضرورة يقتضيها الانفتاح على قديم الشّعرية العربية القديمة والحديثة.

لقد انبثقت قضايا الشّعرية العربية من صلب التجارب الإبداعية ،والانشغالات الكتابية في سياقات تاريخية واجتماعية موسومة بالصراع ،الذّي أدخل التجارب في رهان الحداثة شرط الإنوجاد في الأزمنة الحديثة.[2]

وأسئلة الحدود بين الشّعرية القديمة والحديثة ،هي أسئلة الانتقال من الشّعر إلى القصيدة إلى الكتابة وهي كلها مفاهيم واصطلاحات لتصورات ستثري قراءة الشّعرية الحديثة ،ورهان الشّعرية العربية الحديثة الأساس هو استبدال تعريف الشّعر القديم المستند إلى الوزن –بوصفه عنصرا بنائيا أو دالا اكبر تضاف إليه باقي الدوال النّصية –إلى دال جديد يتمثل في "الرؤيا والصورة الشعرية".

والرؤيا هي الإبدال الأكبر الذّي راهنت عليه الممارسة الشّعرية الرومانسية العربية ،من خلال إعادة تعريف الشّعر وممارسته ،والانطلاق منها بوصفها محور الحوار والتفاعل مع القديم والحديث على حد سواء وذلك ما هيأت له ظروف التواجد في الأزمنة الحديثة والانفتاح على الآخر".[3]

وبناء على ذلك فإن هذا المبدأ الإبدالي (الرؤيا) اتكأت عليه معظم تجارب الشّعر الحديث ،بدء من تبني مقترحات تجديدية تمس مكونا من المكونات النّصية ،وانتهاء بإعلان ثورات جذرية في مفهوم

---

[1] – راجع :مبحث المصطلح والمفهوم من الفصل الرابع .

[2] – عبد القادر الغزالي :الشعرية العربية :التاريخية والرهانات ،دار الحوار ،اللاذقية – سوريا –ط2010/1 ،ص5

[3] – المرجع نفسه ،ص12.

القصيدة ،وآفاقها المجهولة ،مثلما فعل "**نزار قباني**" الذّي أحدث خلخلة عميقة في بناء الرؤيا في القصيدة العربية الحديثة.

بناء على ما ورد ذكره ، فإن البحث في مفاهيم الشّعرية وموضوعاتها وتصوراتها ،نجده نظريا أو خفيا داخل المنجزات النّصية في بنيتها الداخلية وتصوراتها ورؤاها ،ومساءلة هذه النماذج والنصوص سيفتح مغاليقها أمام الشّعرية ،التي تروم إلى البحث عن جمالية وأدبية هذه النّصوص –وإن اختلفت أجناسها (شعر ،نثر) –وإذا كانت هذه الجمالية تقف على مباهج النّص الشّعرية وبناه الأدبية واللغوية ،فما هي المفاهيم والسياقات التّي تحدد القول ؟فتميزه وتجعل منه قولا شعريا ،"وإذا كان مفهوم زاوية الرؤية هو مفهوم يخص كل نص يصاغ ،وليس مفهوما خاصا بالقول الشعري فقط "، فإن هذا الدال (الروية) وفي تميزه للقول الشعري يحيلنا إلى البحث في شعرية الانزياح والموسيقى.[1]

أما الموسيقى فهي بحث في الأوزان والتقطيعات ،والتقابل والتشاكل والتكرار وغير ذلك من التقنيات الصوتية والدلالية المنتجة للجرس الموسيقي ،وأما الانزياح فهو بحث في بُعد مطابقة الدال لمدلوله ،هذا البعد له أنماطه الأسلوبية اللّغوية كالاستعارة والتشبيه والإيحاء والتخييل ،وكل ماله علاقة بالمعاني والمجاز والبلاغة ،وفق رؤية مختلفة –تقال شعريا –تتولد من خلالها المعاني وتتناسب فيما بينها عند كل قراءة وولوج إلى خبايا النّص وأسراره ،وهو ما سنقف عنده في تحليل نصوص "**نزار قباني** "الشعرية.

---

[1] – يمنى العيد :في القول الشعري –الشعرية والمرجعية –الحداثة والقناع ،دار الفارابي ،بيروت - لبنان – ط1 -/2008 ،ص 30-31.

المبحث الثاني:تجليات شعرية في قصائد نزار قباني

1- نزار قباني في سيرته الذاتية

لجأ "نزار قباني"إلى سيرته الذاتية من خلال نصوصه وقصائده الشّعرية ،وذلك من قصائده الأولى إلى آخر ما كتب ،وقد اتخذ من مراحل حياته مادة لشعره ،فظهر ذلك جليا في كثير من قصائده واختفى في أخرى.

كان "نزار قباني"في معظم قصائده يرتد إلى طفولته ،حتى أننا نلحظ تلون نصوصه بألوان الطفولة وذكريات المكان ،لذلك فإن قصائده تمكن الدارس من الولوج إلى سيرته الذاتية ،ومفتاح هذه المسيرة قد نجده في أيّ قصيدة من قصائده ،وقد يتحدث في بعضها عند تاريخ ميلاده ،كما جاء في "القصيدة تولد من أصابعها" يقول فيها:

ولدتُ....
في الواحدِ والعشرين من آذار
في ذلك اليوم المزاجي الذي
تراهق الأرض به
وتحبل الأشجار .[1]

وتعد ذكريات الشّاعر عن المكان أحد المفاتيح السحرية التّي يمكن أن تفتح لنا باب السيرة الذاتية في شعره فكيف يتّم ذلك ؟[2] ،سئل نزار ذات مرّة عن الدور الذّي يلعبه المكان في شعره فقال :إن شعري كله مكان ،ومنذ الأربعينيات وأشعاري فيها رائحة المكان.

---

[1] - نزار قباني:أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء –منشورات نزار قباني ،بيروت ،1993،ص09.

[2] - نزيه خوري :وقائع الندوة العربية عن الشّاعر العربي الكبير "نزار قباني"–منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب –وزارة الثقافة ،دمشق،2008 ،ص31.

يقول "**نزار قباني**"عند نشأته :ولدت في دمشق في آذار مارس *1923* في بيت وسيع ،كثير الماء والزهر ،من منازل دمشق العتيقة ،والدي توفيق القباني ،تاجر وجيه في حيه ،عمل في الحركة الوطنية ووهب حياته وماله لها ،تميز أبي بحساسية نادرة وبحبه للشعر ولكل ما هو جميل.

ورث والدي الحسّ الفني المرهف بدوره عن عمه أبي خليل القباني الشّاعر والمؤلف والملحن والممثل وباذر أول بذرة في نهضة المسرح المصري ،امتازت طفولتي بحب عجيب للاكتشاف وتفكيك الأشياء وردها إلى أجزائها ،ومطاردة الأشكال النادرة وتحطيم الجميل من الألعاب بحثا عن المجهول الأجمل ،عنيت في بداية حياتي بالرسم ،فمن الخامسة إلى الثانية عشر من عمري كنت أعيش في بحر من الألوان ،أرسم على الأرض وعلى الجدران ،وألطخ ما تقع عليه يدي بحثا عن أشكال جديدة ،ثم انتقلت بعدها إلى الموسيقى ،ولكن مشاكل الدراسة الثانوية أبعدتني عن هذه الهواية.[1]

نال "**نزار قباني**"شهادة البكالوريا من الكلية العلمية الوطنية في دمشق ،وتخرج عام *1945* من كلية الحقوق في الجامعة السورية.

عمل بعد تخرجه كدبلوماسي في وزارة الخارجية السورية ثم كسفير في عدة مدن منها القاهرة ،مدريد لندن ،بيروت ،وفي عام *1959* بعد إتمام الوحدة بين مصر وسوريا ،عين سكرتيرا للجمهورية المتحدة في سفارتها بالصين ،وبقي في الحقل الدبلوماسي إلى أن قدم استقالته سنة *1966*.

انتقل إلى بيروت حيث أسس دار نشر خاصة تحت اسم منشورات "نزار قباني"،بدأ أولا بكتابة الشّعر التقليدي ،ثم انتقل إلى الشّعر العمودي ،وساهم في تطوير الشّعر العربي الحديث إلى حد كبير تناولت كثير من قصائده قضية حرية المرأة ،إلى جانب دواوينه الأربعة الأولى التي كانت معضمها قصائدا رومانسية ،وكان ديوانه "**قصائد من نزار قباني**"الصادر عام *1956* نقطة تحول في شعر نزار ،حيث تضمن هذا الديوان قصيدة "**خبز وحشيش وقمر**" التّي انتقدت بشكل لاذع خمول المجتمع العربي ،ولقد تميز **نزار قباني** أيضا بنقده السياسي القوي ،ومن أشهر قصائده السياسية "**هوامش على دفتر النكسة**

[1] – نزار قباني :قصتي مع الشعر ،ص121.

1967 "التّي تناولت هزيمة العرب على أيدي اسرائيل في نكسة حزيران ،ومن أهم أعماله حبيبتي ***1961*** ،الرسم بالكلمات ***1966*** ،وقصائد حب عربية ***1993***.

تزوج نزار مرتين أمّا الأولى فقد كانت قريبته وهي "زهرة آقبيق" وكان له معها من الأبناء:هدباء وتوفيق ،لم يدم الزواج بينهما وتم الطلاق ، توفي توفيق بمرض القلب ،وعمره آنذاك *22* عاما ،وكان طالب في كلية الطب بجامعة القاهرة ،أما هدباء فقد توفيت في نيسان *2009*.

كانت لنزار علاقة حب مع كوليت خوري قبل زواجه من بلقيس وذكرت ذلك في روايتها الشهيرة"أيام معه" *1958*.

تزوج مرّة ثانية من "**بلقيس الراوي**" (عراقية الأصل) سنة *1969* ،وكان له معها من الأبناء :زينب وعمر.

قتلت في بيروت في انفجار السفارة العراقية ببيروت في *15* كانون عام *1982* حيث حمل نزار الوطن العربي كله مسؤولية قتلها ،وبعد أن اغتيلت بلقيس رفض نزار أن بتزوج ،إلى أن توفي في لندن عام 1998 عن عمر ناهز 74 عاما.[1]

نزار قباني ذلك الفتى الذّي حمل ما في جعبته من مفردات متحصنا بصولجان الشّعر ،جاء ليقف أمام الكثير من العقبات محاولا شرح القضية التّي كانت محور الخلاف مع مجتمعه ،"قضية المرأة" فالمرأة عنده هي سر الجمال في قصائده بل هي كل القصيدة ،يقول نزار لو فقدت المرأة فقدت إيماني بنفسي.[2]

تحدث نزار في قصائده بلسان الرجل الذّي يبحث عن مباهج ومسرات الجسد بالخيال أحيانا وبالعاطفة الحسية أحيانا أخرى ،فاستخدم في بدايته الشّعرية الجسد باعتباره الوسيلة لتحقيق هذه المعادلة رغم أن العادات والتقاليد السائدة في مجتمعاتنا كانت عائقا أمام مفرداته.

---

[1] – بنظر :حسام الخطيب :نزار قباني أميرة الحرية وفارس العشق ،منشورات ضفاف ،ط1 ،2014 ،ص78 وما بعدها.

[2] –نزار قباني :لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي ،منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط2 ،2000 ،ص29.

هذا الاعتراف لا يقصد به الحط من قيمة وحصانة مجتمعاتنا وعاداتها وتقاليدها ،لكن التعصب العنيد تجاه قضية تشكل نصف المجتمع هي القضية التّي يجب أن تؤخذ على محمل الجد ،فالجهل في مفهوم طبيعة العلاقة الأيديولوجية والنفسية بين الرجل والمرأة كان السبب في فشل الكثير من المفاهيم في مجتمعاتنا العربية.

نزار قباني في شعره لا يقدم المرأة بل الرجل ويتخذ منها ملهما ومحفزا ودافعا في ابداعاته الشّعرية وقد ظهر ذلك جليا في دواوينه الأربعة الأولى :

- قالت لي السمراء *1944*.
- طفولة نهد عام *1948*.
- سامبا عام *1949*.
- أنت لي عام *1950*.

تغيرت بعد ذلك علاقة نزار بالمرأة ،وأخذت شكلا جديدا فما عاد هذا المخلوق لوحة فنية جميلة التقاسيم تشبع نهمه بابتسامة أو موعد أو لقاء عابر ،لأن حاجته بدأت تتسع ،فبدأ يسمع دقات قلبه ويصغي لصوته إذا تكلم حتى إنّه أحد يناقشه إذا ما اختلطت عليه الأمور ،وهذا ما اتضح في اصدارته اللاحقة :

- قصائد عام *1956*.
- حبيبتي عام *1961*.
- الرسم بالكلمات عام *1966*.
- يوميات امرأة لا مبالية عام *1968*.
- قصائد متوحشة عام *1970*.
- كتاب الحب عام *1970*.

فقدم "نزار قباني"قصائده بصوت الأنثى الصارخة بوجه العابثين الذين يدفعون أموالهم مقابل رغباتهم ،وظهر ذلك أكثر في قصائد "رسالة من سيدة حاقدة "و"مع الجريدة "و"الرجل الثاني ".

بدأ نزار يكتب الشّعر وعمره *16* عاما ،أصدر أو دواوينه "قالت لي السمراء "عام *1944* ،وكان طالبا بكلية الحقوق ،وطبعه على نفقته الخاصة .

لنزار قباني عدد كبير من الكتب النثرية أهمها :"قصتي مع الشّعر " "ماهو الشّعر "و"100 رسالة حب ".

وعلى مدار *40* سنة تسابق مطربون كبار للحصول على قصائد "**نزار قباني**"،وكانت البداية مع كوكب الشرق "**أم كلثوم**" حيث غنت له قصيدته الشهيرة "**أصبح الآن عندي بندقية**" وكذا قصيدة "**رسالة عاجلة إليك**" ،كما غنى له "**عبد الحليم حافظ**" قصائده الشهيرة :"**رسالة من تحت الماء**" وقصيدة "**قارئة الفنجان** "،أما المطربة "**نجاة الصغيرة** " غنت له "**كم أهواك** " و"**أسألك الرحيلا** "في حين غنت "**فايزة أحمد**" قصيدة واحدة هي :"**رسالة من امرأة**" وعن "**فيروز**" فقد غنت هي الأخرى **لنزار قباني** قصيدته "**وشاية**" وكذا "**لا تسألوني ما اسمه حبيبي** "أما "**ماجدة الرومي**" فقد غنت له "**مع الجريدة**" و"**كلمات** " كما غنى له قيصر الغناء العربي "**كاظم الساهر**" قصائده الشهيرة التّي ملأت الدنيا ولا تزال :"**إني خيرتك فاختاري**" ،"**زيديني عشقا**"و"**علمني حبك**" و"**مدرسة الحب**"،وغنت له أيضا المطربة "**أصالة**" قصيدته "**اغضب**" والتي سبق وأن رفضت **أم كلثوم** أداءها لأنها تتعارض مع مبادئها في الحب والوفاء للحبيب ،ذلك أن القصيدة فضاء مفتوح لتعدد المحبين ،وكثرة العشاق.

يقول "**نزار قباني**"عن نفسه:

"ولدت في *21* مارس (آذار) العام *1923* في بيت من بيوت دمشق القديمة ،كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة ...وكأن الربيع يستعد لفتح حقائبه الخضراء ،الأرض وأمي حملتا في وقت واحد ...ووضعتا في وقت واحد.

فهل كان مصادفة يا ترى أن تكون ولادتي في الفصل الذّي تثور فيه الأرض على نفسها ،وترمي فيه الأشجار كل أثوابها القديمة ؟أم كان مكتوبا علي أن أكون كشهر آذار شهر التغيرات والتحولات.

كل الذّي أعرفه أنني يوم ولادتي ،كانت الطبيعة تنفذ انقلابها على الشتاء وتطلب من الحقول والحشائش والأزهار والعصافير أن يؤيدوها في انقلابها على روتين الأرض ".[1]

في التشكيل العائلي كنت الولد الثاني بين أربعة صبيان وبنت هم :المعتز ورشيد وصباح وهيفاء ،أسرتنا من الأسر الدمشقية المتوسطة الحال ،لم يكن أبي غنيا ولم يجمع ثروة ،بل مدخول معمل الحلويات الذّي يملكه كان ينفق على اعاشتنا وتعليمنا ،وتمويل حركة المقاومة الشعبية ضد الفرنسيين.

وإذا أردت تصنيف أبي أصنفه دون تردد بين الكادحين ،لأنه أنفق *50* عاما من عمره ،يستنشق روائح الفحم الحجري ،ويتوسد أكياس السكر وألواح الحطب.

كان يعود إلينا من معمله في زقاق (معاوية) كل مساء ،تحت المزاريب الشتائية كأنّه سفينة مثقوبة.

وإني لأتذكر وجه أبي المطلي بهباب الفحم وثيابه الملطخة بالبقع والحروق كلما قرأت كلام من يتهموني بالبرجوازية والانتماء إلى الطبقة المرهفة والسلالات ذات الدم الأزرق.

إن دمي –يقول نزار –ليس ملكيا ولا شاهانيا ،وإنما هو دم عادي كدم آلاف الأسر الدمشقية التّي تكسب رزقها بالشرف والاستقامة والخوف من الله ،لابد –يقول نزار –من العودة مرّة أخرى إلى الحديث عن دار (مئذنة الشحم). لأنها المفتاح إلى شعري والمدخل الصحيح إليه ،وبغير الحديث عن هذه الدار تبقى الصورة غير مكتملة ،ومنتزعة من إطارها.

هل تعرف معنى أن يسكن الإنسان في قارورة عطر ؟ بيتنا كان تلك القارورة ،إنني لا أحاول رشوتكم بتشبيه بليغ ،ولكن ثقوا أنني بهذا التشبيه لا أظلم قارورة العطر ،وإنما أظلم دارنا.

والذين سكنوا دمشق وتغلغلوا في حاراتها وزواريبها الضيقة يعرفون كيف تفتح لهم الجنة ذراعيها من حيث لا ينتظرون.

بوابة صغيرة من الخشب تفتح ،ويبدأ الإسراء على الأخضر ،الأحمر ،الليلكي وتبدأ سيمفونية الضوء والظل والرخام.[2]

---

(1) - نزار قباني :قصتي مع الشعر ،ص28.

(2) – نزار قباني :قصتي مع الشعر ،ص30 وما بعدها

شجرة النارنج تحتضن ثمارها ،والدالية حامل والياسمينة ولدت ألف قمر أبيض وعلقتهم على قضبان النوافذ ،وأسراب السنونو لا تصطاف إلّا عندنا أسود الرخام حول البركة الوسطى تملأ فمها بالماء وتنضحه ،وتستمر اللعبة المائية ليلا نهارا ،لا النوافير تتعب ..ولا ماء دمشق ينتهي .

الورد البلدي سجاد أحمر ممدود تحت أقدامك ،والليلكة تمشط شعرها البنفسجي ،والشمشير والخبيزة ،والشاب الظريف والمنثور ،والريحانة وألوف النباتات الدمشقية ،والتي أتذكر ألوانها ولا أتذكر أسماءها ،لا تزال تتسلق على أصابعي كلما أردت أن أكتب.

القطط الشامية النظيفة ،الممتلئة صحة ونضارة تصعد إلى مملكة الشمس لتمارس غزلها ورومنتيكيتها بحرية مطلقة ،وحين تعود بعد هجر الحبيب ومعها قطيع من صغارها ستجد من سيستقبلها ويطعمها ويكفكف دموعها.

الأدراج الرخامية تصعد على كتفها ،الحمائم تهاجر وترجع ،ترجع على كيفها لا أحد يسألها ماذا تفعل ؟ والسمك الأحمر يسبح على كيفه ولا أحد يسأل إلى أين ؟.

وعشرون صحيفة قل في صحن الدار هي كل ثروة أمي.

كل زر فل عندها يساوي صبيا من أولادها ،لذلك كلما غافلناها وسرقنا ولدا من أولادها بكت وشكتنا إلى الله.

ضمن نطاق هذا الحزام الأخضر ولدت وحبوت ...ونطقت كلماتي الأولى.

توفي نزار بعد عمر حافل بالعطاء الشعري والخيال الدافق ،توفي في لندن يوم *1998/04/30* عن عمر ناهز *75* عاما ،قضى منها أكثر من *50* عاما في الحب والسياسة والحرب ،ودفن في مدينته ومعشوقته دمشق ،تاركا وراءه إرثا ومجدا شعريا لن يموت.

أصدر "نزار قباني"إحدى و أربعين مجموعة شعرية ونثرية إضافة إلى سيرته الذاتية و كتبه الاخرى أول دواوينه:قالت لي السمراء سنة 1944 ثم توالت اصداراته:

- سامبا
- الرسم بالكلمات

- حبيبتي
- يوميات امرأة لا مبالية
- كتاب الحب
- أشعار خارجة على القانون
- ديوان "لا"
- قاموس العاشقين
- سيبقى الحب سيتي
- أحبك...أحبك والبقية تأتي
- الأوراق السرية لعاشق قرمطي.
- تزوجتك أيتها الحرية
- ثلاثية اطفال الحجارة
- الكلمات تعرف الغضب
- لعبت بإتقان وهذه مفاتيحي
- أحلى قصائدي
- أشهد إلّا امرأة إلّا أنت
- الحب لا يقف على الضوء اللأمر
- قصائد
- طفولة نهد
- أنت لي
- قصائد متوحشة
- 100 رسالة حب
- كل عام وأنت حبيبتي

- لا غالب إلّا الحب
- خمسون عاما في مديح النساء
- هل تسمعين صهيل أحزاني
- قصائد مغضوب عليها
- هوامش على الهوامش
- أنا راجل واحد وأنت قبيلة من النساء
- تنويعات نزارية على مقام العشق
- الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق
- هكذا أكتب تاريخ النساء
- الشعر قنديل أخضر
- قصتي مع الشعر[1]

2- نزار /الشعر ... حميمية لا تنتهي

إن الوقوف أمام قصائد "**نزار قباني**"وقراءتها بتمعن يشعرنا بعذوبة اللفظ والمعنى ،ألفاظ تنساب كنهر جار فياض ،حارقة كما النار ،فبراكينه صاحبة ثائرة ،مليئة بالمعاني طافحة بالخيال والجمال ..إنها امتداد للحياة والحركة والنبض.

يقف القارئ في كثير من مواطنه "نزار" مندهشا أمام سهولة المعنى ،وصعوبة اختراقه في الوقت نفسه ،فقد أبدع وتميز وأثبت قدرته الخارقة والعجيبة في تعامله مع طابوهات الحياة وهي :الجنس والدين والسياسة.

سئل نزار حول هذه القدرة والجرأة التّي قادته إلى اختراق هذا الثالوث فأجاب قائلا :« لقد كنت أنتمي إلى مجتمع القهر الجسدي ،حيث التلفظ باسم المرأة عورة ،ورؤيتها في الحلم عورة وصورتها عورة

(1) - مجدي سيد عبد العزيز :نزار قباني –شعره بين مواطن الإبداع وأسرار الجمال ،ص24.

وضحكتها عورة ،لقد كنت في فترة أقاتل بلغة مألوفة وجرأة غير مألوفة نظاما اجتماعيا غير قابل للكسر ،وعقلية من الحجر لم تغير أفكارها منذ أيام أوس بن حجر..».[1]

نزار قباني شاعر لم تستطع قريحته أن تتوقف عن الابداع الجميل والإنتاج الغزير ،وذلك مذ فقهت روحه أبجديات الجمال ،كيف لا ...وهو صاحب القلب العاشق والروح المتقدة والموهبة النضرة.

الشعر سلطان المقام وعالي المقام في حياة "**نزار قباني**"فالشاعر يعتبر الشّعر عافيته ومرضه ومولده ومقتله وضلاله وتوبته ،يقول "**نزار قباني**":« إن الشّعر خنجر مدفونة في لحمي ،أكره أن يتركني ولا أكره أن يذبحني ،الشعر صليب من خشب الورد ألقى عليه ذراعي كما ألقيها على حبيبتي وأتمنى لو يطول صلبي ويقبل استشهادي».

استطاع نزار أن يتسلق قمم الجمال والاستثناء والولاء الكبير من طرف قرائه ،فملأهم بالرغبة والرهبة والنشوة والحياه ،إنه شاعر العشق والجنون ،والتفرد ،شاعر استطاع أن يوزع ما يقارب المليون نسخة من دواوينه وهو القدر الذّي لم يبلغه شاعر عربي من قبل.

الحب تعويذة العشاق وتميمة المحبين ،جعلها نزار مفتاحا يدخل به إلى قلوب الحيارى والمجانين ،واتخذ من المرأة حصنه الحصين ،وملاذه الآمن الذّي أفرغ فيه شحنات من الخيال والابداع.

يقول نزار :

---

[1]– نزار قباني :قصتي مع الشعر ،ص54.

حين أكون عاشقا
أصبح ضوء سائلا
لا تستطيع العين لأن تراني
وتصبح الأشعار في دفاتري
حقول ميموزا وأقحوان
حين أكون عاشقا
تنفجر المياه من أصابعي
وينبت العشب على لساني
حين أكون عاشقا
أغدو زمانا ....الأزمان

بين نزار والشعر حميمية لا تنتهي ..إنها علاقة وطيدة تنطق دونما كلام عذبة سيالة ميالة ...استطاع الشّاعر من خلالها استمالة الملايين ممن عشقوا الحرف العربي ،قصائد فاضت بالرومانسية وفتحت أبوابا من الأحلام والآمال ،للعاشقين والباحثين عن مدن الفضيلة والحب الرفيع.

يقول نزار بأنه يكتب الشّعر ليفجر ما بداخله من أحاسيس وانفعالات ،إنه مصاب بإسهال الشّعر ...حميمية لا تنتهي أبدا ،يكتب في كل وقت وحين ...يكتب في كل مكان تحط به رحاله ...يكتب للحب وللأرض والإنسان ،يقول نزار:

أكتب...

كي أفجر الأشياء..

والكتابة الفجار

أكتب..

كي ينتصر الضوء على العتمة

والقصيدة انتصار

أكتب ...

كي تقرأني سنابل القمح

وكي تقرأني الأشجار

******

أكتب...

حتى أنقذ العالم من أضراس هولاكو

ومن حكم المليشيات

ومن جنون قائد العصابة

أكتب...

كي أنقذ النساء من أقبية الطغاة

من مدائن الأموات

من تعدد الزوجات

من تشابه الأيام
والصقيع والرتابة
أكتب...
كي أنقذ الكلمة من محاكم التفتيش
من شمشمة الكلاب
من مشانق الرقابة

إنه شاعر الجميع ...شاعر الجموع الشعبية الذّي نزل من أبراج النخبة والدبلوماسية إلى طبقات الشعب ...فأحبه الغني والفقير ،وغنى له العاشقون في كل الدنيا.

لم يكن شاعر نخبة بعينها ،كان رافضا لأن يكون شاعر المثقفين ،كان شاعر الطبقات الدنيا والأغلبية المغلوب على أمرها في الوطن العربي ،كتب عن المرأة وأساليب قمعها ،تطرق إلى تخلف الرجل وغباء الساسة ،وميوعة المثقف ،فتنوع شعره على مدار *50* عاما بين الحب والسياسة والدين ،ولاقى من النقد الموجع ما لاقى ،فكان حافزا له ،زاده شموخا وألقا في فضاء الشّعر العربي .

وكان اختيار الشّاعر منذ البداية أن يتجه إلى قارئ يتحلى بالحد الأدنى من الرهافة وحسن التعاطي مع موضوع الجمال ،قارئ للشعر بالأساس ،وقارئ الشعر عليه أن يكون في مستوى قراءة الشعر وجديرا بالمسؤولية التي يتأملها منه هذا الشّاعر ،يقول نزار:

فيا قارئي ...يا رفيق الطريق
أنا الشفتان وأنت الصدى
سألتك بالله ..كن ناعما
إذا ما ضممت حروفي غدا
تذكر وأنت تمر عليها
عذاب الحروف ...لكي توجدا

هذا هو القارئ الذي أراد أن يكتب له نزار ،وظل يتقدم بشعره إليه ،فهو ليس قارئا بليدا ولا محايدا وإنما له موقف ما في تعامله مع شعر نزار ،قارئ ليس غافلا عن عذاب الشعر ،وصعوبة عمله الإبداعي ،إنه القارئ الذي يرقص على ألحان أغنياته التي شوهها الملحنون والمغنون ،فحولوا النزيف فيها والبكاء إلى هز للخصور وتصفيق بالأرجل.[1]

لم يتراجع نزار عن مواقفه وقناعته الفكرية ،وظل يكتب عن الحكام العرب وساستهم فخلد شعره أسماء ما كان التاريخ ليحتفظ بها لولا قدرة نزار الشعرية.

كتب نزار للحب وللأمل وللحنين ،وعزف ألحانه العذاب ليؤكد أن الحب هو جوهر الإنسان ..وروح الحياة .. إنّه سلاح المحبين وزادهم وقوتهم في أسفار العشق والتيه.

كثيرة هي الانتقادات التّي وجهت إلى "نزار قباني"متهمة إياه بالخروج عن دائرة المعقول والعبث بعقول الناس وإغوائهم والزج بهم في عالم الرذيلة والجنس والشهوات.

هذه الانتقادات وجهها كثير من النقّاد إلى الشّاعر "نزار قباني"لا شيء إلّا لأنه حطّم بعض هذه الطابوهات وكشف المخبوء والمتخفي والمستور في المجتمع العربي ،حيث تناول المرأة في شتى صورها فوصف جسدها وصفا دقيقا ،وكتب عن لقاء العشاق ولحظات العناق ،فهل تستطيع وقفات جريئة مثل هذه أن تحجب عن نزار شعبيته العميقة التّي لم يصلها شاعر في تاريخ الشّعر العربي.

يقول الناقد "**خالد عبد الاه**" منتقدا "نزار قباني"في كتابه "**نزار قباني شاعر الحب والمرأة**":«..وفي كل هذا نماذج لشعر نزار ،فإذا كان نزار قد استقل شخصيته الشّعرية ولم ينجرف وراء التيارات التّي حوله ،فإنه قد انجرف وراء القدماء في التفاخر الزائد عن الحد وكان نموذجا لمن يقول ما لا يفعل كما تصف الآية الكريمة الشعراء ،ولكن كل هذا لا ينفي إنّه الشّاعر الأشهر في العصر الحديث ،وأنه الوحيد الذّي استطاع أن يصل إلى كل المستويات الفكرية والوحيد الذّي لم يصل أيّ مستوى فكري إليه .[2]

[1] – محمد علاء الدين عبد المولى :دفاعا عن الشّاعر نزار قباني،ط1 ،2002 ،ص90.

[2] – خالد عبد اللاه :أحلى ما كتب نزار قباني ،العالمية للكتب والنشر ،ط1-2008 ،ص208.

وفي هذا الصدد يضرب الناقد مثالا لقول الشّاعر ويتساءل ما الذّي ستستفيده فتاة من قراءة كلام مثل هذا في قصيدة "القصة القصيرة" يرسم لنا فيها مشهدا جنسيا بين رجل عجوز وفتاة شابة في السرير هذا العجوز أحنى عليه الدهر فلم يعد قادرا على ممارسة الجنس ،ويحاول أن يفعل ولكن لا شيء يجيب حتى المحبوبة يئست منه فأعطته ظهرها وراحت في النوم لعلها ترى في النوم ما لم تره معه في الحقيقة.

يقول الشّاعر نزار قباني:

لا تقنطي أبدا من رحمة المطر
فقد أحبك في الخمسين من عمري
وقد أحبك والأشجار يابسة
والثلج يسقط في قلبي ..وفي شعري
وقد أحبك ...حين الصيف غادرنا
فالأرض من بعده ..تبكي على الثمر
وقد أحبك يا عصفورتي وأنا
محاصر بجبال الحزن والضجر
وقد تحمل الريح أخبارا مطمئنة
لناهديك قبيل الفجر فانتظري
لن تخرجي من رهان الحب خاسرة
عندي تراثي ...وعندي حكمة الشجر
فاستمتعي بالحضارات التّي بقيت
على شفاهي ...فإني آخر الحضر
قرأت شعري عليها وهي نائمة
فما أحست بتجريدي ولا صوري
ولا تحمس نهداها لقافية
ولا استجاب لقيتار ولا وتر
هززتها من ذراعيها فما انتبهت

ناديت ...يا قطتي البيضاء ...يا عمري
قومي ...سأهديك تيجانا مرصعة
وأشتري لك ما في البحر من درر
وأشتري لك بلدانا بكاملها
وأشتري لك ضوء الشمس والقمر
ناديت ...ناديت ....لكن لم تجب أحدا
في مخدع الحب ...غير الريح والمطر
أزحت أثوابها عنها ...فما اكترثت
كأنها يئست مني ...ومن خاطري
وكان ليلي طويلا مثل عادته
وكنت أبكي على قبرين من حجر.

يتساءل النّاقد " **خالد عبد اللاه** " في هذا القصيد لـ"نزار قباني" ما الذّي ستستفيده فتاة من قراءة كلام مثل هذا ،هل مثل ذلك حقا شعرا أم إنّه إعلان جديد لأقراص "الفياجرا"...؟!.[1]

"وهذا "عبد المنعم خفاجي "يعتبر "نزار قباني"عنصر إفساد وجناية بين الشباب وعلى الرسالة الإلهية ،إنه يدعو إلى الانحراف عن الطريق المستقيم ،وإشعال غرائز المراهقين ،وبهذه الطريقة يتحقق الإبتعاد عن المقياس الخلقي الذّي يجب أن يتوفر بين الشباب العربي".[2]

كثير هم النقّاد الذين اعتبروا "نزار قباني"مصدر فساد وانحلال خلقي بين الشباب ،وأنه عنصر إثارة الغرائز الحسية والسياسية .

يقول الشّاعر "**صالح جودت**" في حق "نزار قباني":«..أرجو يا قرائي الأعزاء أن تطمئن صدوركم فإنّ في البلاد العربية أقلاما تستطيع أن تسحق نزار كما تسحق الأقدام الحشرات ..» فرأيٌ مثل هذا

---

(1) – خالد عبد اللاه :المرجع السابق ،ص207.

(2) – دليلة بركان :نزار قباني ...شاعر العصر ،منشورات المكتبة العصرية ،2004 ،ص306.

يدل على أن نزار شاعر في منتهى التفاهة ،وأن اهتمامه بالجنس في شعره نابع عن احساسه بالعجز وقصائده فارغة ولا قوة فيها.[1]

ولقد وصلت انتقادات نزار حد اتهامه بالسرقة الأدبية ،وذلك ما صدر عن الأديب الراحل "عباس الأسواني" والذي صرح أن نزار قد سرق فكرة قصيدته "مع الجريدة" من قصيدة الشّاعر الفرنسي الشهير "جاك بريفر" "إفطار" وكذا قصيدة "أوعية الصديد" التّي سرقها من الشّاعر "بريفر" وذلك في قصيدة "السلطان".[2]

فهل استطاعت هذه الاتهامات أن تحد من عزيمة وشهرة شاعر بحجم نزار وإذا كان كذلك ...فإلى أيّ مدى يمكن لنا أن نصدقها ،وقصائده حية في وجدان الناس ،وما سر اقبال الجماهير على أشعار نزار وكيف استطاع أن يستحوذ على قلوب الملايين.

إنّه من الخطأ ومن الظلم أن يتّم اختزال نزار قباني" كظاهرة شعرية متفردة ،لها خصوصيتها الخاصة في مجرد إنّه شاعر جسد " كما يتهمه البعض ممن يقصرون تقييمهم لشعره ومكانته في تلك التّي يتغنى فيها بمفاتن الجسد ،بينما يسقطون من عملية التقييم نتاجه العظيم من قصائد حبه الرمزية والحسية والروحية ،ناهيك عن ثرائه الشعري من القصائد السياسية.[3]

إنّه لا يمكن لنا أن نختزل نزار في كونه "شاعر الجسد "فعندما نتبع رحلته مع المرأة نظرة وشعرا نجدها تعبر عن مرحلتين أساسيتين ،تعبران عن اختلاف السن والتفكير وطبيعة المرحلة ،الأولى "مرحلة الجسد "والثانية "مرحلة "المرأة الرمز".

وتمثل مرحلة "المرأة الجسد" البدايات الأولى لشعر نزار ،حيث كانت نظرته إليها تتسم بالتجزئية وتنصرف إلى مفاتن الجسد ،ويمكن أن نلمح هذا في ديوانه الأول"قالت لي السمراء" الصادر عام ***1944***

---

(1) – دليلة بركان :المرجع نفسه ،ص306.

(2) – دليلة بركان :المرجع السابق ،ص306.

(3) – مجدي كامل :نزار قباني شاعر المرأة والحب وأجمل ما كتب ،دار الكتاب العربي ،ط1 ،2008،ص:131.

حيث أن معظم قصائده تدور في قالب واحد ،قلما تخرج عنه وهو "الغزل الحسي" الذّي يركز على مفاتن الجسد.[1]

يقول الشاعر:

يسمعني حين يراقصني
كلمات ليست كالكلمات
يأخذني من تحت راعي
يزرعني في إحدى الغيمات
يحملني معه ...يحملني
لمساء الورد للشرفات
وأنا كالطفلة في يده
كالريشة تحملها النسمات
يروي أشياء تدوخني
تنسيني المرقص والخطوات
كلمات تقلب تاريخي
تجعلني امرأة في لحظات
يبني لي قصرا من وهم
لا أسكن فيه سوى لحظات
وأعود ...أعود لطاولتي
لا شيء معي ...إلا كلمات[2]

[1] – مجدي كامل :نزار قباني شاعر المرأة وأحلى ما كتب ،ص142.
[2] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص350.

وتميزت المرحلة الثانية في شعر "**نزار قباني**"بأنها تحولت من حيث التعامل مع حواء كجسد فقط أيّ النظر إليها كقضية حريات ،وقضية مجتمعية ،وفي قصيدة له يعترف "نزار "بالتحول الهائل الذّي حدث له معلنا وعلى لسانه تغير نظرته للمرأة[1]،مترجما هذا التغير في شعره ،يقول نزار:

إياك أن تتصوري
أني أفكر فيك تفكير القبيلة بالثريد
وأريدك أن تتحولي حجرا ..أطارحه الهوى
وأريدأن أمحو حدودك في حدودي
أنا هارب من كل إرهاب يمارسه جدودك أو جدودي

لم يكن نزار مجرد شاعر فقط ،وإنما كاتب وثائر ومفكر وأديب ،لا يقل نثره ابداعا وألقا ونبضا عن شعره ،فحينما يكتب نزار نثرا فإننا نلمس روح الشّاعر فيه وعذوبة ألفاظه ،حتى أننا نعجز عن التوقف ونطمع ،وننتظر منه المزيد ،ولعل في مذكراته التّي كتبها عن سيرة حياته ...أروع ما كتب.

يقول نزار:

أيها الواقفون أمام الشارع الجميل الذّي يحمل اسمي (في أبي رمانة) تذكروا أنني كنت يوما ولدا من أولاد هذا الشارع ،لعبت فوق حجارته وقطفت من أشجاره وبللت أصابعي بماء نوافيره.

تذكروا إنّه كان أبي وأمي ووطني وقصائدي التّي طارت كحمام الشام من المحيط إلى الخليج ..الرسم الجميل -يقول نزار —يرسمه الرسامون الدمشقيون والورد الجميل يزرعه مزارعون دمشقيون ،والقومية العربية تصنعها الديانة الدمشقية.[2]

[1] – مجدي كامل:نزار شاعر المرأة وأحلى ما كتب،ص143.

[2] – ينظر :مجدي كامل :نزار قباني شاعر المرأة والحب ،ص152.

الفصل الخامس

شعرية نزار قباني..... أين يصل مداها ؟!

المبحث الأول:حساسية الشّعر عند نزار قباني.

1- المعجم الشعري

2- الايقاع الشعري في شعر نزار.

المبحث الثاني:فضاءات الشّعرية في شعر نزار.

1- شعرية اللغة والإبداع

2- الأسلوب/الانزياح ..عمق الشعرية

3- الصورة/النص ..نبض الشعرية

4- الموسيقى وآفاق الشعرية

المبحث الأول:حساسية الشّعر عند نزار قباني

1. المعجم الشعري

المعجم الشعري هو القاموس اللغوي للشاعر ، والذي تكَّون من خلال ثقافته و بيئته ومناخه الذّي عايشه ،وهو لا يتوقف عند المعنى المعجمي للكلمة ،ولكنه يخرج بها عن دلالاتها الاصلية إلى أخرى مشتقة من الجذر اللغوي ومنحرفة عنه في بعض الاحيان .

وقد تلتقى هذه المفردات أحيانا في موضوع واحد من خلال التكرار وهو ما يسمى بالعائلة اللغوية.

تستند العائلة اللّغوية إلى ثلاثة مبادئ الأول هو :الاشتقاق و الثاني هو الترادف والثالث هو القرابة المعنوية.

والعائلة اللّغوية هي الحقل الدلالي الذّي يختلف عن المعجم .فالمعجم هو التردد اللغوي لمفردة بعينها (مدرسة – مدرسة) أمّا الحقل الدلالي هو الكلمات التّي تدل على معنى محدد لمفردة (مدرسة) مثل: القلم، المعلم ، الكتاب ، السبورة

إن الدارس لقصائد "نزار قباني"يلحظ أن أكثر الحقول الدلالية استعمالا هو حقل (الحب) ويشتمل هذا الحقل كل الصيغ والمفردات والأفعال والأسماء مثل :حب وقلب ، هوى ،غرام صبابة.

هذا إضافة إلى حقل آخر لكلمة أخرى هي (الحياة) وقد شمل هذا الحقل ألفاظا ومرادفات كثيرة منها :الأمل والتفاؤل ،الانطلاق ،البقاء .

يقول "نزار قباني"

(أنا من اسرة تمتهن العشق والحب ، في هذة الاسرة يولد الحب طبيعيا كما يولد يولد في كل الاسر العربية ، وكما يولد السكر في التفاحة)[1]

---

[1] – نزار قباني :قصتي مع الشعر– منشورات "نزار قباني" ،ط2 ،2000 ،ص70.

هذه المفردة تكررت لمرات عديدة وكثيرة في قصائد نزار وبل ولا تكاد قصيدة تخلو من ورودها سواء باللفظ أو بمدلوله.

يقول نزار :

أني أحبك
أرجو أن تقرئيني
اذا ما رقدت كطفل بغابات شعرك
لا توقظيني
اذا ما عبثت بألف رسالة حب
إليك
فلا تحرقيها .....ولا تحرقيني
اذا ما صرخت:
أحبك جدا
أحبك جدا
فلا تسكتيني[1]

ويقول في قصيدة أخرى يوجد فيها لفظ (الحب) بمدلول أخر (العينين)

ذات العينين السوداوين
ذات العينين الصاحيتين الممطرتين
لا أطلب أبدا من ربي
إلا شيئين
أن يحفظ هاتين العينين
ويزيد بأيامي يومين
كي أكتب شعرا في هاتين اللؤلؤتين

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص309.

ونجد المفردة (حب) في لفظ آخر تحمل ذات المدلول ،إنه (النساء) :

يقول نزار:

اشكوك للسماء
اشكوك للسماء
كيف استطعت أن تختصري
جميع ما في الارض من نساء[1]

ويأخذ هذا اللفظ مدلولات ، العشق والوله والصبابة والتحدي في صورة شعرية راقية :

حبيبتي ، إن يسألوك عني يوما
فلا تفكري كثيرا
قولي لهم بكل كبرياء
يحبني...يحبني كثيرا

والحب يفرض ألقه وبريقه على الشّاعر ،كيف لا وهو الذّي عرفه منذ طفولته ،يقول نزار :

"أنا من أسرة تمتهن العشق ، والحب يولد مع أطفال الأسرة كما يولد السكر في التفاحة ،وفي تاريخ الأسرة حادثة استشهاد كبيرة سببها العشق ،الشهيدة هي أختي وصال ،قتلت نفسها بكل بساطة وشاعرية لأنها لم تستطع أن تتزوج حبيبها ،صورة أختي وهي تموت من أجل الحب محفورة في لحمي ،لا أزال أذكر وجهها الملائكي ،وقسماته النورانية ،وابتسامتها الجميلة وهي تموت .. وحين مشيت في جنازة أختي ، كان الحب يمشي إلى جانبي ".[2]

ويضيف قائلا :"...هل كان موت أختي في سبيل الحب أحد العوامل النفسية التّي جعلتني أشعر بالحب بكل طاقتي وأبثه أجمل كلماتي ،هل كانت كتاباتي عن الحب تعويضا لما حرمت منه أختي وانتقاما لها من مجتمع يرفض الحب ويطارده بالفؤوس ...".

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص375

[2] – نزار قباني :قصتي مع الشعر ،ص71.

إنني -يقول نزار- إنني لا أؤكد العامل النفسي ولا أنفيه ،ولكني متأكد من أن مصرع أختي العاشقة كسر شيئا في داخلي ،يقول نزار :

حبيبتي
لأن من أحب في مدينتي مجنون
لأنهم في بلدي
يصنفون الحب في مرتبة الحشيش والأفيون
ويشنقون باسمه
ويقتلون باسمه
ويكتبون باسمه القانون
قررت يا حبيبتي
أن احترف الاشعار والجنون

ويمضي نزار في تعريفه للحب في صورة شعرية راقية ،إنه لا يُفَسَّرُ ،إنه احساس وشعور لا يخضعان لمفردات اللّغة ولا لوجودها ،الحب مغامرة غير محسوبة العواقب ،ليس له نهاية.

مازلت تسألني عن عيد ميلادي
سجل لديك إذن ..ما أنت تجهله
تاريخ حبك لي ...تاريخ ميلادي[1]

ويقول أيضا :

لأن كلام القواميس مات..
لأن كلام المكاتيب مات ..
لأن كلام الروايات مات ..
أريد اكتشاف طريقة عشق...
أحبك فيها بلا كلمات ...[1]

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر،ص308.

ويقول كذلك :

أنا عنك ما أخبرتهم.. لكنهم
لمحوك تغتسلين في أحداقي
أنا عنك ما كلمتهم .. لكنهم
قرؤوك في حبري وفي أوراقي
للحب رائحة .. وليس بوسعها
ألا تفوح مزارع الدراق.[2]

-(الحب) عند نزار مفردة بليغة في معناها ،عميقة في مدلولها ،شامخة في تحديها ..موجودة في كل مكان ،يقول نزار:

لأن المحبة شمس تضيء ..
على الحاملين وراء ،القصور
على الكادحين ... على الأشقياء
ومن يملكون سرير حرير
ومن يملكون سرير بكاء

ويقول في قصيدة أخرى :

الحب مواجهة كبرى...
إبحار ضد التيار...
صلب ..وعذاب ورحيل بين الاقمار.
* * *
حبك يا عميقة العينين
تطرف

[1] - المصدر نفسه ،ص310

[2] - نزار قابني :المصدر السابق ،ص368.

تصوف

عبادة

حبك مثل الموت والولادة

صعب أن يعاد مرتين(1)

وعلى الرغم من أن الشّاعر قد مضى من عمره" *50* عاما في مدح النساء" إلّا إنّه تساءل عن تورطه في الحب .يقول:

تورطت في الحب خمسين عاما

ولا زلت أجهل ماذا يدور

برأس النساء

وكيف يفكرن ؟!..

وكيف يخططن ؟!..

ومثلما وظف الشّاعر مفردات ودلائل للحب ومشتقاته ،نجده في مواطن كثيرة يوظف مصطلحات تدل مرّة على الحزن ومرة على الفرح.

يقول نزار في رائعة: (بلقيس)

(1) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص368.

شكرا لكم
شكرا لكم
فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم
أن تشربوا كأسا
على قبر الشهيدة
وقصيدتي اغتيلت
وهل من أمة
في الارض إلّا نحن
نغتال القصيدة
بلقيس كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل
بلقيس كانت أطول النخلات في أرض العراق
كانت إذا تمشي ..ترافقها طواويس
وتتبعها ألوف النساء[1]

إنها الفجيعة في حياة نزار التّي تحولت من قضية خاصة ،الى قضية عامة وتحول نزار إلى شاعر محارب يشهر سيفه في كل اتجاه ، وسكب في قصيده شحنات من الحزن والغضب يقول:

قسما بعينيك اللتين إليهما
تأوي ملايين الكواكب
سأقول يا قمري عن العرب العجائب
فهل البطولة كذبة عربية
أم مثلنا التاريخ كاذب

سخر "نزار قباني"شعرية عميقة وكبيرة استخدم فيها أدواته المميزة من لغة وأسلوب ولفظ يقول:

(1) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص17.

بلقيس...يا بلقيس...يا بلقيس
كل غمامة تبكي عليك...
فمن ترى يبكي علي
بلقيس ..
كيف رحلت صامتة
ولم تضعي يديك
على يديّا.

الحزن حاضر بقوة في حياة نزار ،كما الحب والفرح والجنون...توفي توفيق القباني في لندن بعد اصابته بمرض القلب فكتب نزار قصيدته (إلى الأمير الدمشقي توفيق القباني) يقول فيها:

مكسرة كجفون أبيك هي الكلمات
ومقصوصة كجناح أبيك هي المفردات
فكيف يغني المغني
وقد ملا الدمع كل الدواة
وماذا سأكتب يا ابني
وموتك ألغى جميع اللغات
***
لأي سماء نمد يدينا
ولا أحد في شوارع لندن يبكي علينا
يهاجمنا الموت من كل صوب
ويقطعنا مثل صفصافتين.
فأذكر حين أراك "عليّا".
وتذكر حين تراني "الحسين".[1]

---

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،دار صفا ،ص396.

يحضر التّناص هنا في صورة شعرية عميقة وذلك باستحضار مأساة كربلاء (الحسين وعلي- الأب والابن) ليعبر بعد ذلك عن احساسه بالوحدة و مواجهة الفجيعة يقول:

أواجه صوتك وحدي
وأجمع كل ثيابك وحدي
وأشم قمصانك العطرات

يذهب الشّاعر بعد ذلك إلى مدح ابنه –حد التغزل –لكن بنبرة حزينة و هو يقول:

سأخبركم عن اميري الجميل
عن الكان مثل المرايا نقاء
ومثل السنابل طولا
ومثل النخيل
و كان صديق الخراف الصغير
كان صديق العصافير
كان صديق الهديل
سأخبركم عن بنفسج عينيه
هل تعرفون زجاج الكنائس؟
هل تعرفون دموع الثريات حين تسيل
وهل تعرفون نوافير روما
وحزن المراكب قبل الرحيل
كان كيوسف حسنا
وكنت اخاف عليه من الذئب
كنت اخاف على شعره الذهبي الطويل
فما حيلتي يا قعيد عمري
اذا كنت انت جميلا
و حقي قليل

وقد رسم الشّاعر هنا صورة تناصية عن طريق استحضار صورة يوسف من القرآن الكريم حين يعبر عن خوفه وحزنه على ابنه كخوف يعقوب على يوسف حين أكله الذئب .

- يعود نزار في صورة ناخرى للحزن من خلال مرور ذكراه في وجدان أبيه:

أحاول أن لا أصدق عيني
هنا كتب الطب
مازال فيها بقية أنفاسك الطيبات
وهاهو ثوب الطبيب المعلق
يحلم بالمجد والأمنيات
فيا نخلة العمر
كيف أصدق إنّك ترحل كالأغنيات
وأن شهاداتك الجامعية يوما
ستصبح صك وفاة

يخاطبه في مقطع آخر يقطر حزنا وأسى ،وهي صورة شعرية فاضت بالحنين الأبوي الذّي كوى فؤاد الشّاعر كيا يقول:

أتوفيق
إن الحمام الدمشقي
يحمل تحت جناحيه دفء هواك
فيا قرة العين
كيف وجدت الحياة هناك ؟
فهل ستفكر كفينا قليلا

وترجع في آخر الصيف حتى نراك

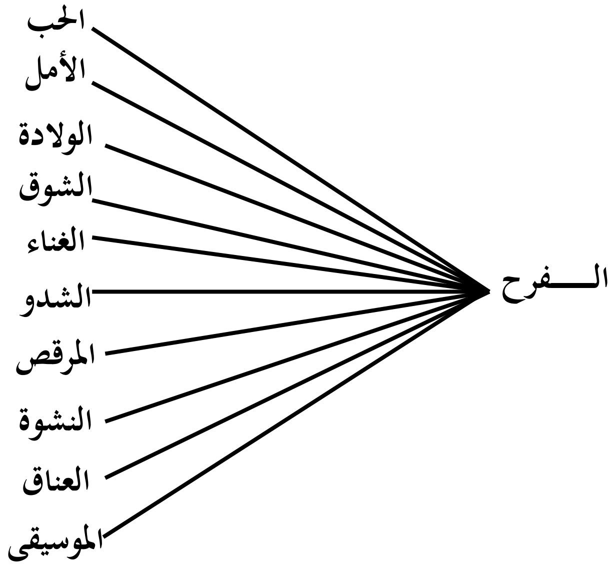
أتوفيق ..

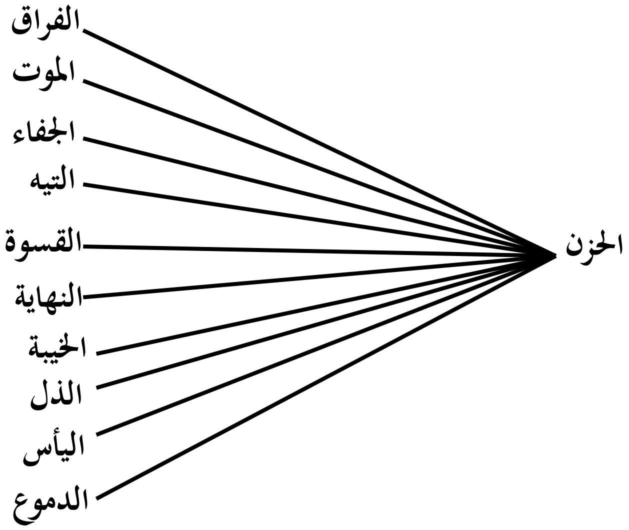
إن جبان أمام رثاك

فارحم أباك .

وينتهي بذلك رسم صورته الشّعرية هذه برجاء الرحمة من ابنه توفيق ،معترفا بجبنه أمام موته الذّي أشعل أحزان الشّاعر وملأه بالأسى .

وهي الدلالات والألفاظ التّي تتشاكل فيما بينها من حزن وفرح وحياه وموت ،وأمل ويأس ،وحنان وقسوة ،وبإمكاننا أن ندرج هذا التشاكل اللفظي في بعض أعمال الشّاعر من خلال تصفح قصائده وهذا ما يبينه الرسم الموالي :





2. الايقاع الشعري في شعر نزار القباني:

كان الشّعر العربي ملتزما بدائرة العروض الخليلية وما تحتويه من ابحر الشّعر ووزنه وقافيته ، ولكن مع تطور الشّعر أصبح البحث عن طريقة أخرى لإعادة كتابته كي تتناسب مع تغيرات الحياة وتطور إيقاعها ،وبدأت المحاولات الاولى للتحرر من القافية (الشّعر المرسل) والخروج عن قاعدة الوزن والاعتماد على بحور معينة دون غيرها ،وقصائد الشّاعر التي يعتمدها هذا البحث في جزئه التطبيقي كثيرة اعتمد فيها على بحور معينة ،مع التركيز على بحور واضحة ،لكنه في دراسة عميقة لأهم هذه البحور ،يتضح لنا أن الشّاعر قد استخدم بحورا معينة في قصائده ،توضحها بروين حبيب في كتابها تقنيات التعبير في شعر نزار قباني ضمن الجدول التالي:[1]

م	الأوزان	عمودية	حديثة	أبيات	أسطر	مجموع القصائد	مجموع الأبيات	النسبة المئوية
1	الرجز	7	82	426	3215	89	3641	%18
2	مجزوء الرجز	23	-	333	-	23	333	%107
3	الطويل	10	-	134	-	10	134	%0.7
4	المتقارب	19	48	307	1472	67	1779	%09
5	السريع	27	7	314	44	34	358	%2
6	الوافر	3	7	38	1057	10	1095	%5.5
7	مجزوء الوافر	1	-	16	-	1	16	%0.8
8	المتدارك	5	30	126	1220	35	1346	%7
9	الرمل	5	40	78	2153	45	2231	%11
10	مجزوء الرمل	1	-	10	-	1	10	%05
11	البسيط	16	2	219	74	18	293	%1.5
12	الكامل	31	31	793	1024	62	1817	%9
13	مجزوء الكامل	1	-	9	-	1	9	%0.5
14	الخفيف	25	-	564	-	25	564	%3

[1] -بروين حبيب تقنيات التعبير في شعر نزار قباني ،ص25.

15 16 17	المجتث الهجز المديد	4 - 1	- 1 1	52 - 11	- 8 164	4 1 2	52 8 175	%0.3 %0.4 %0.9
	المجموع	179	249	3430	1041	427	13861	%100

يتضح من الجدول أن أكثر البحور دورانا في شعر "نزار قباني"هو بحر الرجز ،وتأتي البحور الأخرى بعد الرجز من حيث الدوران الرمل ،المتقارب ،الكامل ،المتدارك.

وللبنية الإيقاعية في شعر نزار ،وقعها الخاص وشعريتها الراقية وذلك من خلال أعماله ودواوينه وإنتاجه الغزير على مدار خمسين عام .[1] والتي تظهر في العناوين التالية:

الأعمال الشّعرية الكاملة (الأولى) 247 قصيدة:

1- قالت لي السمراء

2- طفولة نهد

3- سامبا

4- أنت لي

5- قصائد

6- حبيبتي

7- الرسم بالكلمات

8- يوميات امرأة لا مبالية

9- قصائد متوحشة

10- كتاب الحب

الأعمال الشّعرية الكاملة (الثانية) 134 قصيدة

1- أشعار خارجة على القانون.

---

(1) – المرجع نفسه ،ص24.

2- أحبك..أحبك والبقية تأتي.

3- إلى بيروت الأنثى مع حبي.

4- 100 رسالة حب.

5- كل عام وأنت حبيبتي

6- أشهد أن لا امرأة إلّا أنت

7- هكذا أكتب تاريخ النساء.

1- ديوان هل تسمعين صهيل أحزاني (21)قصيدة.

2- الأعمال السياسية الكاملة (الثالثة) ،24 قصيدة + قصيدة مشتركة مع الأعمال الشّعرية الكاملة رقم (2).[1]

ويمكن إجمال دواوين الشّاعر وأبياتها على النحو التالي:

	اسم الديوان /القصيدة	عدد القصائد	الأبيات
أوزان	ديوان :هل تسمعين صهيل أحزاني	21	1744
+	يوميات امرأة لا مبالية	2	770
نثر	100 رسالة حب	1 عبارة عن 100 مقطع	2015
	كل عام وأنت حبيبتي	9	1019
	هكذا أكتب تاريخ النساء	11	717
نثر	بيروت تحترق وأحبك	1	123
مستقل	البحث عن مساحة للكتابة	1	/
	المجموع	46	أوزان ونثر 6458

وعن القوافي التّي اعتمدها "نزار قباني"في قصائده كانت كما يوضحه الجدول التالي حسب دراسة بروين حبيب والذّي يُظهر لنا أن أكثر حروف الروي تكرارا هو حرف الباء.[1]

---

[1] - بروين حبيب :المرجع السابق ،ص25.

حروف الروي	القصائد	الأبيات
ب	19	436
ب/ه	2	23
ن	15	398
ر	16	309
ل	19	225
ل/ه	3	74
م	14	258
د	13	212
ع	10	148
ت	8	143
الهمزة	3	138
الهمزة/ه	1	9
ق	9	113
ق/ه	1	10
ف	7	63
ك	5	60
ي	3	28
ي/ه	2	30
ح	4	54
ح/ه	1	11
ض	2	118
ش	2	115

(1) – المرجع نفسه ،ص26.

ج	1	114
س	1	12
أ/هـ	2	34
و	1	16
متنوعة	2	60
المجموع	166	2911

- وهذا ما يؤكد لنا أن **نزار قباني** لم يستطع الخروج كليا من دائرة العروض الشعري الخليلي ، على الرغم من أن القافية تظهر حينا وتختفي أحيانا وهي انزياحات تنم عن فطنة الشّاعر لأنها وظائف جديدة منحها نزار للشعر العربي في محاولة منه للاستقلال عن نظام التفعيلة الخليلي

يقول نزار في احدى قصائده :

أريدك
أعلم أن النجوم
أروم
ودون هوانا تقوم
تخوم[1]

هذه الاسطر تمثل نقلة شعرية خرج منها الشّاعر إلى الشّكل الحر ،إنه نظام الاسطر الشّعرية وذلك عن طريق نظام التفعيلة والتي اختار لها تفعيلة بحر المتقارب معتمدا على توازن إيقاعي من خلال القافية ،ويقول في قصيدة أخرى :

(1) - الأعمال الشعرية الكاملة ،ج1 ،ص32.

أشعر بالخوف من المجهول ... فآويني

أشعر بالخوف من الظلماء ... فضميني

أشعر بالبرد .. فغطيني

احكي لي قصصا للأطفال

اضطجعي قربي

هذه الأبيات تدخل ضمن الشّكل الحر ، المعتمد على التفعيلة ، معتمدا فيها على التناظر البيتي (الخوف/ المأوى) (الخوف/الضم)(البرد/الغطاء) الذّي حقق توازنا ايقاعيا متميزا .. أسهم في شعرية النّص ، هذا إضافة إلى جرس موسيقي ايقاعي نطرب له عند سماعنا حرفي(ن) و(الياء) على الرغم من ان مساحة النّص ضيقة جدا وهي شعرية أخرى أسهمت في جمال النّص لغويا وأدبيا.

الشعر عند نزار يستمد قوته من الألفاظ المفردة التّي تلفت النظر لسحرها وعذوبتها وخيالها وايحائها ،وهي تختلف عن لغته الفكرية التّي تعتمد على أدبية الألفاظ مجتمعة لا منفردة ،والحديث عن لغة الشّعر والنثر عند نزار هو حديث عن الشعرية.

والشعرية توجد في الشّعر والنثر على حد سواء ،فهي تعتمد على ما تنتجه الكلمات من التواصل الشكلي الذي يولد كثافة ثقافية أو شعورية ، فالمفردة ليست شعرية فيها بذاتها ،وإنما تقتصر وضيفتها على كونها اشارة لشيء ما وتكسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخرى تشكل معها علاقة شعرية.[1]

والحقيقة ان الشّعر الحديث –لاسيما شعر نزار قباني –يصعب معه الحديث عن الشّعرية ،لأنه شعر يقوم على جماليات اللفظ والصورة والطبيعة والحياة .

لقد ملأت أشعار نزار الدنيا ..وخرج بألفاظها وصورها الحية عن الطبيعي والمألوف ،فكان للجانب الإيقاعي دورا في هذا البناء الانساني الحالم ،الذّي سعى إليه نزار في مملكته الابداعية ،من

[1] – بروني حبيب :تقنيات التّعبير في شعر نزار القباني : المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت،ط1 ،1999،ص51

خلال توظيفه لمعجم شعري اتخذ منه فسيفساء فنية لا يقرأها إلّا من ألف دخول هذه المملكة واستشعر صور الجمال والحسن فيها.

المبحث الثاني :فضاء الشّعرية في شعر "نزار قباني"

1–شعرية اللغة والإبداع

تعتبر اللّغة الكائن الحي في أعماق الشّاعر وأحاسيسه ،والشاعر الكبير هو الذّي يستطيع أن يروض هذا الكائن ويملأه بالتدفق والتجدد ،واضعا لذلك قواعد وقوانين يسير وفقها إلهامه الشعري ،وإنه لجدير بالشاعر أن يتمكن لغويا ،حتى يتسنى له أن يعبِّر ويحلّق في ملكوت الإبداع ويستحضر من الألفاظ ما يشاء ،فاللغة هي مصدر وحيه وإلهامه ،وعدته وعتاده الذّي كلما اقترب إليه وتحسسه ،كلما كشف له عن خباياه.

تختلف مصادر اللّغة من شاعر إلى آخر ..ونجدها أكثر اختلافا عند الشّاعر "نزار قباني" ،الذي مزج بين لغة قد كتب بها ،ولغة يتكلمها ،يقول "نزار :«أول ما شغل بالي حين بدأت أكتب ،هو اللّغة

التّي أكتب بها »[1] ،حيث نلمس حيرته بين لغتين بينهما لغة ثالثة ،وهي اللّغة التّي اعتمدها "نزار قباني" في نصوصه الشعرية.

"نزار قباني" شاعر لغة لافت ،يخال المرء في داخله مصنعا مدهشا للغة تتدفق عليه بمطواعية ومرونة ويسر ،لكنه ثمة من يأخذ على "نزار قباني"بأن لغته الصارخة هي لغة الحديث اليومي ،لغة التقرير المباشرة[2] ،يقول نزار:

وهل غلاء الفول ...والحمص ؟.
والطرشي
والجرجير
شأنه من شؤون الله
وهل غلاء الموت والأك فإن
شأنه من شؤون الله
إذن لماذا يأكل الكبار كافيارا
ونحن نأكل النعال
إذن ..لماذا يشرب الضباط وسكيا
ونحن نشرب الأوحال
إذن لماذا لا يفرق الفقير في بلادنا
بين رغيف الخبز ....والهلال
إذن ...لماذا في بطون أمهاتهم
ينتحر الأطفال[3]

---

[1] – نزار قباني :قصتي مع الشّعر ،ص118

[2] – علي أحمد محمود العرود :جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث ،ص 174.

[3] – نزار قباني :الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق –منشورات "نزار قباني "،بيروت ،لبنان ،ط4 ،1998 ،ص57.

بالنظر إلى هذا القصيد أن الاستعمال العامي لنزار قباني في الشّعر ،راجع إلى ضحالة في الفكر وسذاجة في العاطفة ،ففي لفظ "الطرشي" و"الجرجير" تكمن لغة الحياة اليومية لأهل الشام ،وهذان اللفظان إنّما يدل أولهما على نوع من الخضروات ،وأما الجرجير فهو اسم لنبات ،غير أن هذا لا يعني افتقار شعر "نزار قباني "ألفاظ الحديث اليومي ،فالحياة اليومية حاضرة بتفاصيلها وآمالها وآلامها ،حتى باتت تشكل مرجعية له نقرأ في قصيدة "الوضوء بماء العشق والياسمين"

ينطلق صوتي هذه المرة من دمشق

ينطلق من بيت أمي وأبي

في الشام تتغير جغرافية جسدي

في الشام ينبت لفمي فم جديد

وينبت لصوتي صوت جديد

وتصبح أصابعي

قبيلة من الأصابع(1)

حيث نجد "نزار قباني" في هذا المقطع الشعري يصر على تداول ألفاظ الحياة اليومية ،انطلاقا من جغرافية المكان كقوله :دمشق ،بيت أمي وأبي ،إلى أن يقول:

(1) – نزار قباني :الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق ،ص 103.

أعود إلى دمشق

بعد ستين عاما

لأبحث عن حبل **مشيمتي**

وعن **الحلاق** الدمشقي الذّي ختنني

وعن **القابلة** التّي رمتني في **طست** تحت السرير

وقبضت من أبي ليرة ذهبية

وخرجت من بيتنا

في ذلك اليوم من شهر آذار عام 1923

ويداها ملطختان بدم القصيدة

في هذا المقطع يوظف "نزار قباني "ألفاظا يستقيها من واقع الحياة ،وسر المكان الذّي بقي عالقا في ذهنه كقوله :**دمشق ،الحبل المشيمي ،الحلاق ،الطست ،السرير** ،إلى أن يقول في قصيدة أخرى:

أرفضكم جميعكم

وأختم الحوار

لم تبق عندي لغة

أضرمت في معاجمي وفي ثيابي النار

هربت من **عمرو بن كلثوم**

ومن رائية **الفرزدق** الطويلة

هاجرت من صوتي ومن كتاباتي

هاجرت من ولادتي...

هاجرت من مدائن الملح

ومن قصائد الفخار

وحملت أشجاري إلى صحرائكم

فانتحرت من يأسها الأشجار

حملت أمطاري إلى جفافكم

فشحت الأمطار

زرعت في أرحامكم قصائدي

فاختنقت....

يا رحما ...يحبل بالشوك وبالغبار[1]

حيث نجد الشّاعر يعبر في لغة تقريرية مباشرة ،عن رغبته في الخروج عن قانون اللّغة القديم ،الذي عرفه الشّعر العربي ،وذلك حين طلب الهروب من **عمرو بن كلثوم** و**الفرزدق** ،فها نجده يقول :

حاولت أن أقلعكم

من دبق التاريخ

من رزنامة الأقدار

ومن (قفا نبك) ...ومن عبادة الأحجار

حاولت أن أفك

عن طروادة حصارها

حاصرني الحصار

لقد باتت اللّغة النزارية مثار جدل كثير من النقّاد ،يحملون من الأحكام النّقدية المعيارية ما يتراوح بين القبول المرحلي والرفض ،حالها حال الشخصية النزارية والشعر النزاري ،لكن ما يميزها عن غيرها من محطات الجدل السابقة أنّها الأقل حدة وتعرية للشاعر ،والأضيق مساحة بين جماعة النقد المضاد.

(1) – نزار قباني :"لا" ،منشورات "نزار قباني "،بيروت –لبنان ،ط12 ،1999 ،ص83.

ركز الدكتور "**علي أحمد محمد العرود**"[1] على جملة من الآراء لمجموعة من النقّاد ،حيث يرى بأنهم ركزوا على سمة المباشرة والتقرير الاخباري ،الذي تقوم عليه اللّغة النزارية للتدليل على ضعف الجانب الفني والشعري بالذّات ،ومن جملة هؤلاء يذكر "**جهاد فضل**" الذي يرى أن دواوين "**نزار قباني**" تمتلئ بكلمات ومفردات وأوصاف مجانية مستهلكة ،وأن الشّاعر يتعامل مع الشّعر بخفة ويستدل على ذلك بديوان "سيبقى الحب سيدي "على صحة ما ذهب إليه ،من غير أن يعقب على نواحي الضعف الفني والشعري واللغوي فيها ،وإذا نظرنا إلى لغة "نزار قباني "في قصيدة "سيبقى الحب سيّدي "نجدها مفعمة بالإشراق والنظارة الشّعرية ،إنها تجسد صورا شعرية —رغم بساطتها —إلا أنّها متفردة ،جميلة ،مشرقة ،رقيقة ،ودافئة وواضحة فها هو يقول:

وعدتك أن لا أحبك

ثم أمام القرار الكبير جبنت

وعدتك أن لا أعود

وعدت.....

وعدتك أن لا أموت اشتياقا

ومت.....

وعدت مرارا

وقررت أن أستقيل مرارا

ولا أتذكر أني استقلت

وعدت.....

بإلغاء عينيك من دفتر الذكريات

ولم أك أعلم أني سألغي حياتي

[1] – ينظر :علي أحمد محمود العرود :جدلية نزار قباني ،في النقد العربي الحديث ،ص174.

ولم أك أعلم أنك

رغم الخلاف الصغير –أنا

وأني أنت

وعدتك أن لا أحبك

يا للحماقة

ماذا بنفسي فعلت

لقد كنت أكذب من شدة الصدق

والحمد لله أني كذبت

هو عمق اللّغة إذن في بساطتها لفظا ،وفي وضوحها بلاغة ،لقد استطاع "نزار قباني "أن يكسر الجمود البلاغي واللغوي الذّي هيمن على القصيدة قبله ،فأسهم في أناقتها ،وخرج عن مألوفها ،عبر لغة شعبية بسيطة يفهمها كل الناس.

لقد تجاوز "نزار قباني "مشقة البحث في المعاجم والقواميس ،وكسر حواجز الأعراف والتقاليد واجه بقصائده كل أطياف المجتمع ،وغاص في أدق تفاصيل الحياة.

إن ما يعده أولئك فضيلة وميزة تسمو بنزار عاليا ،يعده الرافضون عكس ذلك تماما ،إذ أن هؤلاء المتهجمين على "**نزار قباني**" في لغته الشّعرية يرون أنّها غير المباشرة وسطحية وبسيطة متاحة ،وكل ما يتردد على الألسنة والأقلام ،هؤلاء لا تستوقفهم أناقة لغته التّي تنعكس على أناقة القصيدة كما ذهب الأنصار ،ولا صوره المبتكرة ولا صياغته المتميزة التّي جعلت من أسلوبه نهجا يحتذى عند غيره ،جعلت منه ما يسمى السهل الممتنع مما جعلهم يرونها لغة صحفية ،تعنى بالتوصيل الميسور ،وبالمعنى الذّي

يسبق اللفظ ،وهي شبّه نثرية لا تحرض القارئ على إعادة القراءة ،بل يمنح فيها النّص الشعري كل أسراره ،يرون فيها لغة تجاري الذوق العام وأنصاف المثقفين على رأي **"جهاد فاضل** ".[1]

وكما ذكر علي أحمد العرود إضافة إلى "**جهاد فاضل** "ذكر "**إيليا الحاوي** "وقال بأن "نزار قباني "يُلبس لغته نوعا من التقرير الاخباري الذّي يسم العبارة بسمة العامية والركاكة ،واستشهد على ذلك بقوله:

وأين مدراج (الشمشير) نضحك في زواياه

وأين طفولتي فيه....؟

أجرجر ذيل قطته....

وآكل من عريشته

وأقطف من بنفشاه

والتعقيب هنا –حسبهم –هو أن استعمال "العامي" في الشّعر منفر للنفس العربية لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة التّي تُعبّر في كثير من الأحيان عن الكبت والإهانة ،فهم يرون في لفظي "**الشمشير** " و"**البنفش** "ألفاظا عامية يستخدمها الشاميون ،وهذا مجانب للصواب ،إنما هما لفظان فارسيان يشيران إلى نوع من النبات[2] ،غير أن ذلك لا يعني خلو شعر "نزار قباني "من مباهج اللّغة ورونقها في خرجاته اللّغوية البسيطة العميقة.

وإضافة إلى "**جهاد فاضل**"و"**إيليا الحاوي**"،يدرج "**العرود**" أسماء لنقّاد كُثر ،راحوا يتساءلون عن الجديد الذّي أحدثه "نزار قباني "في لغة الشّعر من الناحية البلاغية ،ويروا بأنه لم يصنع جديدا ،وأنه مسرف في التأنق اللفظي واستخدام العناصر الجمالية القديمة بصورة مكثفة ،وذلك باستخدامه للألفاظ العامية ،وإذا أخذنا هذا الكلام على صوابه فإن كثرة استخدام الألفاظ العامية في شعر الشّاعر ،قد

---

(1) – علي أحمد محمد العرود :جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث ،ص198.

(2) – علي أحمد محمد العرود ،المرجع السابق ،ص176.

يُنزل من مستواه الفني عند النقّاد والدارسين ،غير إنّه قد يكون استخدامها أحيانا ،له معنى لا تؤديه الألفاظ الصحيحة.

وكما أن للتعبير الشعبي في شعر "نزار قباني "أبعاده الواضحة ،ودلالته الدقيقة في مواضيعه ،ولو أبقى على الألفاظ الفصيحة ،لما كان لها الأبعاد نفسها ،لأن العواطف ميدانها القلب. [1]

يرى "**نزار قباني** "أن الشّعر حديقة عامة ،يدخلها كل الناس ،فهو شاعر كل المستويات الخاصة والعامة ،وأنه ليس شاعر مجمع لغوي ،إنه رجل هارب من القاموس ،وقد أعلن عصيانه عليه[2] ،يقول الشاعر:

قم يا طويل العمر
من حجرتك الوردية
وافتح شبابيك
للشمس ..وللعدل...وللرعية
فما رآك الشعب من آخر أيام بني أمية
هل حقا أنت من بني أمية
أخرج إلى الشارع يا أميرنا
واقرأ....
ولو صحيفة يومية

فلفظة "**طويل العمر**"يستعملها أهل الخليج والمشرق العربي بكثرة في حياتهم اليومية ،وتوظيفها في هذا القصيد من قبل الشّاعر ،أعطى للقصيد عمقا شعريا آخر ،إضافة إلى عمق اللغة.

"ومما لا شك فيه أن انجازات "نزار قباني "اللغوية من أهم الانجازات الفنية ،فلقد وُجد هذا الشّاعر في مرحلة مفصلية في الشّعر العربي ،يكفيه أن يكون الحد الفاصل بين العصور السالفة وهذا العصر

(1) – علي أحمد محمد العرود ،المرجع السابق ،ص179.
(2) – نزار قباني :قصتي مع الشّعر ،ص301.

،وقنطرة عبور إلى عالم الحداثة والمعاصرة ،ومن الذين حافظوا على تقاليد القصيدة العربية ،والتزموا بثوابتها وكتبوا شعرا يرتبط بالقوالب القديمة شكلا ومضمونا ،ومن الذين اقتلعوا جذورهم من حديقة الشّعر العربي وسافروا بها إلى ثقافات أخرى ،لقد حقق "نزار قباني "المصالحة بين الأصالة والمعاصرة ،دون انسلاخه عن الهوية أو فك الارتباط بالتاريخ الفني العربي[1] ،يقول الشّاعر في رائعة من مرثياته التّي قالها في حق الرئيس الراحل :**جمال عبد الناصر**:

قتلناك يا آخر الأنبياء

قتلناك ...

ليس جديدا علينا

اغتيال الصحابة والأولياء

فكم من رسول قتلنا

وكم من إمام

******

ذبحناه وهو يصلي صلاة العشاء

فتاريخنا كله محنة

وأيامنا كلها كربلاء[2]

نزار يتجول بمعجمه اللغوي في حدائق لغوية شتى ..ليبني لنا جسرا من الجمال والتيه بين ثوابت القصيد القديم ،وهاجس الحديث (الحداثة) من الشعر ،حيث استطاع في شعريته اللّغوية ،أن يخرج من عباءة الشّعر القديمة ويحيك لنفسه عباءة تليق بمقام قصائده ، التّي تفردت بها دواوينه عن باقي الشعراء.

[1] – ينظر :علي أحمد محمد العرود :جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث ،ص199.
[2] – نزار قباني :"لا" ،ص11.

هذا التفرد والتميز ،منح الفرصة لكل باحث ودارس ،أن يكتب قاموسا جديدا للّغة الشّعرية النزارية ،والتّي أخذت من الفصحى قوتها وحكمتها ،ومن العامية عمقها وشجاعتها أنّها لغة بسيطة في تراكيبها ،سهلة في فهمها ،صعبة في صنعها.[1]

ونزار قباني لم يكن مخترعا لهذه اللّغة ،وإنما كان رائدا بحق في استخدام الحديث اليومي في الشعر،ولم يكن بدعا فيما ذهب إليه «ففي مطلع القرن العشرين طالب ميخائيل نعيمة باللغة الثالثة ،وما كان من "نزار قباني "إلا أن تجرأ –كما يقول –على طرح لغة موجودة على شفاه الناس ،كان غيره يهاب التعامل بها فرسم لنفسه مسارا فنيا ونهجا ،سار عليه المتعطشون إليه من بعده. [2]

لقد استطاع "**نزار قباني**" بلغته المتفردة أن ينتج نصوصا شعرية أسهمت في تحديد لغته ،ومنحها شعرية عميقة ،جعلت منه شاعرا متفردا بامتياز ،فشعرية نصوص "نزار قباني "لم تكن في لغته فحسب ،بل تعدت ذلك إلى شعرية في الصّورة ،وكذا في الأسلوب ومن ثمة شعرية في انزياحات لغوية بديعة ،سوف تأتي صفحات هذا البحث على ذكرها ،يقول "نزار قباني ":إن لغتي الشّعرية لغة جاءت بالمصادفة وطلعت لي باليانصيب ،إنها عملية انتقائية أخذت مني عشرات السنين حتى تكونت »[3]

،يقول "نزار قباني "في رائعة "القصيدة الدمشقية":

هذه دمشق وهذي الكأس والرّاح
إني أحب...وبعض الحب ذبّاح
أنا الدمشقي لو شرحتم جسدي
لسال منه عناقيد ....وتفّاح
ولو فتحتم شراييني بمديتكم
سمعتم في دمي أصوات من راحوا

---

[1] – ينظر :العرود :جدلية "نزار قباني "في النقد العربي الحديث ،ص 199.
[2] – العرود :المرجع السابق ،ص199.
[3] – نزار قباني :لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي :395/8.

زراعة القلب تشفي بعض من عشقوا
وما لقبي إذا أحببت جرّاح
ألا تزال بخير دار فاطمة
فالنهد مستنفر...والكحل صدّاح

إن النبيذ هنا ....نار مُعطّرة
فهل عيون نساء الشّام أقداح؟
مآذن الشّام تبكي إذ تعانقني
وللمآذن كالأشجار أرواح
وللياسمين حقول في منازلنا
طاحونة البّن ،جزء من طفولتنا
فكيف ننسى ؟وعطر الهال فوّاح[1]

2- الأسلوب /الامزياح ..عمق الشعرية:

لكل شاعر قدرة لغوية تمكّنه من التّعبير عن تجربته الشّعرية ،في قالب لغوي يحتكم إلى جملة من الوسائل والأدوات التعبيرية ،هي ما يطلق عليها بالأساليب اللّغوية ،وتختلف هذه الأساليب بحسب مقدرة كل شاعر في كيفية توظيفها واستغلالها.

«إن الشّعر يتضمن حالتين :أفق الرؤيا الذّي يكشف عنه الشّاعر ،ونلمس فيه قلق الشّاعر وحبه وحنينه ...وحالة أخرى هي ذلك الثوب التعبيري الذّي أخرج به هذا الأفق ،حيث نجد فيه الكلمات وصيغها وتألفها ،التركيب والبنية واللغة ،أي الشّكل بصفة عامة ».[1]

[1] – نزار قباني :الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق ،ص135.

ونزار قباني شاعر له أسلوبه وطريقته المتفردة ،وقد استطاع من خلالها الإحاطة بمفردات اللّغة ،مما جعله يتميز بأسلوب وقاموس لغوي يختلف عن غيره من الشعراء ،هذا إضافة إلى طاقة التخيل لديه وأساليب بنائية أخرى اعتمدها في قصائده مثل :التشبيهات ،التكرار ،المقابلة ،هذا إضافة إلى لغة الأنا والقص والحوار.[2]

تعامل نزار مع اللّغة تعاملا رومانسيا ،وأثّثها بكل مصادر الجمال من الطبيعة والإنسان والحيوان ابتكر ما أسماه باللغة الثالثة ،لغة سطحية بسيطة في منشأها ،سهلة في فهمها ،لكنها صعبة في صنعها وهو ما اصطلح عليه بالسهل الممتنع ، لقد استطاع بقوة لغته وحرارتها ،أن يصل إلى قلوب الملايين معتمدا على أدوات تعبيرية أسهمت في شعرية الأسلوب لديه.

التكرار ظاهرة أسلوبية واضحة في شعر "نزار قباني"،وذلك من خلال مواطن متعددة تتمفصل على جسد كل قصيدة ،فمرة نجده يشمل مفردة بعينها ،ومرة عبارة أو سطرا شعريا بأكمله ،يقول في قصيدة "طريق واحد":[3]

أريد بندقية
خاتم أمي بعته
من أجل بندقية
محفظتي رهنتها
من أجل بندقية
دفاتري رهنتها
من أجل بندقية
أصبح الآن عندي بندقية
****

---

[1] – علي أحمد محمد العرود :جدلية نزار في النقد العربي الحديث ،ص215.
[2] – راجع كتاب بروين حبيب :ص197-216.
[3] – نزار قباني":لا ،منشورات نزار قباني ،ص107.

إلى فلسطين خذوني معكم

يا أيّها الرّجال

أريد أن أعيش أو أموت كالرجال

أريد أن أنبت في ترابها

زيتونة ...أو حقل برتقال

تقدّموا....

تقدّموا....

فقصة السلام مسرحية

والعدل مسرحية

إلى فلسطين طريق واحد

يمر من فوهة بندقية

تكرار لفظ البندقية ...فيه رسالة مشحونة بالعواطف والانفعالات ،غامرة بالتحدي والصمود والإصرار على المقاومة ،من أجل فلسطين فكل شيء لا يساوي عند الشّاعر درهما أمام حتمية البندقية وحتمية الدفاع عن الوطن بالسلاح...متخليا في سبيل ذلك عن كتبه وخاتم أمه ودفاتره ،نجده في قصيدة أخرى يعتمد تكرار العبارة يقول:

عشرون ألف امرأة أحببت

عشرون ألف امرأة جربت[1]

ونجده في قصيدة يعمد إلى تكرار سطر شعري بحاله ،يقول:

أشكوك للسّماء

أشكوك للسّماء

كيف استطعت ،كيف ...أن تختصري

جميع ما في الأرض من نساء

[1]– نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج1 ،ص746.

«ولا يكتفي نزار باستخدام ظاهرة التكرار على المستوى الصوتي فقط ،بل يتعدى ذلك إلى المستوى الدلالي »[1]يقول نزار:

أفهميني...
أتمنى مخلصا أن تفهميني
ربما أخطأت في شرح ظنوني
ربما... لم أحسن التّعبير عما يعتريني

ويقول في أخرى :

هل أرحل عنك ....وقصتنا
أحلى من عودة نيسان
أحلى من زهرة غاردينيا
في عتمة شعر اسباني[2]

ثم يقول :

لا أعرف في الأرض مكاني
ضيعني دربي...ضيعني
اسمي ...ضيعني عنواني[3]

هذا التكرار الدلالي واللفظي والتصويري ،يراه كثير من النقّاد حسب "**بروين حبيب**" ،تفريغ للقصيدة من شحنتها العاطفية الشّعرية ،وذلك بخلوها إلى درجة لا فتة من عنصر الحداثة الجوهري وهو المفاجأة السارة الخصبة.[4]

---

(1) – بروين حبيب :تقنيات التّعبير ،ص200.

(2) – نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج1 ،ص679.

(3) – نزار قباني :الأعمال الشّعرية الكاملة ،ص746.

(4) – ينظر :بروين حبيب :تقنيات التّعبير ،ص202.

وعزا بعض النقّاد هذه الظاهرة إلى عدم سعة حجم مفرداته ،واقتصارها على عدد معين إلّا أن هذه النتيجة غير صحيحة ،إذا ما قورنت بذلك الكم الهائل من الألفاظ والمفردات والتعابير والصور والأفكار...

هذه التعابير والأفكار أخذت نزار إلى التشبيهات المتكررة ،يقول نزار

يا قمري ...
يا أرنبي الجميل
يا رغوة الحليب والرخام(1)

فقد شبّه المرأة بالقمر في إضاءته ،والأرنب في جماله وبياضه ،ورغوة الحليب في رقتها وبياضها ،والرخام في نعومته.

لقد استطاع نزار الشّاعر أن يتفرد بأسلوبه في كتابة القصيدة ،باعتماده على لغة مباشرة ،سلسة وواضحة ،أساسها الحسُّ والسهولة في الفهم والوصول ،أما شعريتها فتكمن في صعوبة صنعها ،ومزجها مع لغة أخرى نابعة من الحياة اليومية ..إنها لغة الشارع والبيت والمدرسة معا ،يقول "**نزار قباني**":

إني أحبك ....
جدولا
وحمامة...
ونبوءة تأتي من الزمن البعيد
ومكتوبا غراميا يزقزق في بريدي(2)

الحبيبة هنا يمنحها نزار صفات الجمال الذّي يستمد معالمه من الطبيعة ،فهي مرّة تشبه الجدول الرقراق ...ومرة تشبه الحمامة في الحسن والدلال ...ومرة هي النبوءة التّي تحمل في طياتها بشائر الخير ومرة تشبه رسالة غرامية فاضت بالسحر والمحبة.

(1) – نزار الأعمال الشّعرية الكاملة ،ج1 ،ص459.
(2) – "نزار قباني":الأعمال الشّعرية الكاملة ،ج2 ،ص16.

يعتمد "نزار قباني"في شعريته أيضا على ظاهرة أسلوبية ،أكسبت قصائده حللا من الجمال الشعري ،إنه الطباق الذّي اتكأ عليه من خلال عرض ثنائيات ضدية ،جمع بينها في قصائده ،لإحداث الدهشة في نفس المتلقي ،يقول نزار:

يا طعم الثلج ...وطعم النار
ونكهة كفري ويقيني[1]

يلجأ نزار هنا إلى هذه الثنائيات بين الثلج والنار ...لإثبات أن الثلج إنّما يثبت وجوده النار ،والنار يثبتها الثلج ،هذا التضاد والصراع الدلالي يوحي بنفسية الشّاعر المتوترة القلقة ...إنها نفسية تريد الانفجار على الورق في شكل إبداع متميز ،هذا الإبداع استعمل فيه الشّاعر طباقا زاد في جمالية أسلوبه ومن ثمة في جمالية القصيدة.

تكرار اللفظ في القصيدة عند "نزار قباني"وغيره من الشعراء ،يكشف لنا ما يدور في خلد الشّاعر ،وما الفكرة التّي يريد أن يجسدها على الورق ،التكرار يحلل نفسية الشّاعر ،ويحقق غرضا فنيا في النّص ويجعل المتلقي أمام دهشة البحث في مقصدية المؤلف ،وحالته الشعورية التّي كان عليها أثناء عملية الإبداع يقول نزار:

اختاري الحب ....أو اللاّحب
فجبن أن لا تختاري
إني خيرتك فاختاري
لا توجد منطقة وسطى
ما بين الجنة والنار[2]

هذا التّقابل الّضدي تتجسّد ملامحه في محبوبة لا تستقر على قرار ،مما اضطر الحبيب الشّاعر إلى صيغة الأمر نتيجة لتوتره وانفعاله.

---

[1] – نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ، ج2 ،بيروت ،ط15 ،1983 ،ص39.
[2] – نزار :الأعمال الشّعرية الكاملة ،ص645.

وإضافة إلى استخدام الشّاعر للطباق والمقابلة –وقد منحا الأسلوب شعرية عميقة –نراه في كثير من القصائد ،يعمد إلى توظيف مفردات غير عربية ،أعطت قصائده بعدا ثقافيا أكتسبه نزار من خلال سفرياته الكثيرة ،وهي مفردات من الحياة اليومية ،لكنها تخّص طبقة معينة دون أخرى ،تحتاج إلى سياقها الذّي ولدت فيه.

هذه الألفاظ والكلمات تتنوع بين أسماء الأعلام والأماكن والمدن التّي زارها ،وكذا أدوات يومية يستعملها الإنسان كأسماء الأطعمة والمشروبات ،يقول نزار:

هل اختفت من لندن
باصاتها الجميلة الحمراء
وصارت النوق التّي جئنا بها من يثرب
واسطة الركوب
في عاصمة الضباب
****
تسّرب الّبدو إلى
قصر **باكنغهام**
هاجم **بنو تغلب**
في(**سوهو**)
وفي **فيكتوريا**[1]

ويقول في قصيدة أخرى:

ساعة **الكرملن** تّدق في **موسكو**
منتصف الليل
وأنا عائد إلى فندقي من مسرح **البلشوى**
حيث شاهدت **باليه**(**بحيرة البجع**)

[1]– نزار قباني :الأعمال الكاملة ،ص 426.

تحفة **تشابكوفسكي** المذهلة
و**الفودكا**...تمر فوق لساني سيفا من نار
مع كل قطرة تمرين أنت
حاولت هذه الليلة أن أجامل
حاولت أن اكون روسيا
يبتلع عشرات الحرائق ...ولا يحترق
لكنني فشلت
لأنني كنت أواجه نارين
فتاة المطعم **موسكوفية** ،اسمها **ناتاشا**
وأحب أن أسميك مثلها **ناتاشا**[1]

كل لفظ من هذه الألفاظ التّي استعملها نزار ،تثبت قيمة لغوية عميقة تلقي بشعريتها على ضفاف النص.

إن استعمال "نزار قباني" لمفردات وألفاظ غير عربية ،إنما هو سمة أسلوبية واضحة في نصوصه الشّعرية لاسيما وقد صاحبها بلغة الأنا ،فهو دائم الحديث عن نفسه ،ينسب إليه الفعل والفاعل والمفعول به وفيه ،وهو بذلك يعّبر عن سيكولوجيته ،ويؤكد –نرجسيته –التي تعلّل تناقض سلوك نزار وتبرر موضوعاته واختلافها ،لأنها ترتبط بالأنا العميق الذّي يخضع لأقل تبدل يطرأ على مناخه فالنّرجسية هي محور ذاته التّي تصدر عنها معظم أعماله من شعر ونثر.[2]

"ولقد تحدث "نزار قباني"عن فقده لإيمانه بنفسه إذا فقد إيمانه بالمرأة ،ويضيف قائلا :"لأنني ولدت منها ،كما هي ولدت منّي ،فأنا وهي أساس السلالات الأولى ،فإذا انفصلت عنها فسوف تتوقف حركة الكواكب وحركة البحر وحركة المد والجزر".[3]

ومن خلال قصائده نجد مقاطع كثيرة يتغنّى فيها بنبرة صوته ،وجمال وجهه وزرقة عيونه ،وقد أضفى هذا الإعجاب بالذّات ،ثقة كبيرة يلمسها القارئ في ثنايا نصوص نزار حول شخصيته ،هذه الثقة

---

(1)– نزار قباني :الأعمال الكاملة ،ص 286.

(2) – بروين حبيب :تقنيات التّعبير ،ص212.

(3) – سمير عبده :التحليل النفسي لشخصية "نزار قباني"،منتدى المعارف ،بيروت–لبنان ،ط1 ،2013 ، ص 23

منحت نصوص نزار شعرية أسلوبية قيمة ...ترفع من معنويات المتلقي كيفما تشاء ،وتسبح به في فضاءات الجمال والشاعرية ،يقول نزار في إحدى قصائده:

وما ذا أخاف ؟أنا الشرائع كلّها
وأنا المحيط وأنت من انصاري
وأنا النّساء جعلتهم خواتم
بأصابعي وكواكبا بمداري
خليك صامتة ولا تتكلّمي
فأنا أدير مع النّساء حواري
وأنا الذّي أعطي مراسيم الهوى
للواقفات أمام باب مزاري[1]

يُظهر نزار هنا شخصية المتحكّم في الحب ،باستخدامه لضمير الأنا ،ومن يقع عليها اختيار الشّاعر لا تستطيع صده ،بل عليها أن تصمت ولا تتكلّم وتستسلم له ،وتقف أمام بابه تنتظر منه إذن الدخول إليه ،ويزيد إعجاب نزار بنفسه وذاته المتعالية حين يقول:

إنيّ عشقتك ...واتخذت قراري
فلمن أقدم يا ترى أعذاري
لا سلطة في الحبّ تعلو سلطتي
فالرّأي رأيي والخيار خياري
هذه أحاسيسي فلا تتدخلي
أرجوك بين البحر والبحّار
ظلي على أرض الحياة فإنني
سأزيد إصرارا على إصراري

[1] – نزار قباني :الحب لا يقف على الضوء الأحمر ،منشورات نزار قباني ،بيروت-لبنان ط1 ،1985 ،ص95.

ويتعمق في نرجسيته ،وقدرته على الأمر والنّهي ،فيصل به التأثر حّد إقامة دولة لها قوانين وحدود يحكمها قائد نرجسي لا يرى إلّا نفسه ،يقول نزار:

وأنا أرتّب دولتي وخرائطي
وأنا الذّي أختار لون بحاري
وأنا أقرّر من سيدخل ناري
أنا في الهوى متحكم متسلط
في كل عشق نكهة استعمار
فاستسلمي لإرادتي ومشيئتي
واستقبلي بطفولة أمطاري
إن كان عندي ما أقول فإنني
سأقوله للواحد القهار[1]

ينطلق نزار في تغزله بالمرأة من ذاته المتعالية التّي لا تخشى شيئا ولا تهاب أحدا ...إنها الذّاتية التّي لا تستسلم ولا تقهر ،الأمر الذّي منح للنص النزاري شعرية عالية عميقة ،متجذرة في كل لفظ يقوله،لقد أودع لهذا الأسلوب في كل كلمة ومعنى ،حرارة لا تقاوم وجمالا لا يتكرر ،ورقة لا تنضب.

ولم يتوقف حس نزار العالي عند هذا الحد ،بل نراه يعمد إلى فن القص والحوار في أسلوبه الشعري ويتخذ من القصيدة مشهدا قصصيا يعرض فيه كثافة تجربته الشّعرية ،في أحداث متنوعة يسردها في قوالب نثرية ،فيها روح الشّعر ونبضه وشعريته ،وتقوم وحدات القصيدة عنده على منطق السرد والحوار فمثلا نجده في قصيدة "الجنرال يكتب مذكراته"[2] ،عنوانا يخفي بين سطوره قصة "سيرة حياة جنرال" وهي تستدعي القارئ إلى أن يدخل عوالمها ،ويكشف حياة هذا الجنرال ومواقفه ،وذكرياته ،ومن هو هذا الجنرال ؟يقول نزار:

[1] – نزار قباني :الحب لا يقف على الضوء الأحمر ،منشورات نزار قباني،ص95.
[2] – نزار قباني :تزوجتك أيتها الحرية ،منشورات "نزار قباني"،ط3 ،1993 ،ص81

قاتلت بالسيف وبالقصيدة
كي أحمل الحب إلى مدينتي
وأغسل القبح عن الوجوه والجدران
وأجعل العصر أقّل قسوة
وأجعل البحر أشّد زرقة
وأجعل النّاس ينامون
على شراشف الحنان

ويضيف قائلا:

حفظت للكِلمة كبرياءها
ولم أسافر مرّة واحدة
لأمدح الأمين
أو لأمدح المأمون
أو لأمدح الخليفة النّعمان
****

قاتلت خمسين سنة
حتى أقيم دولة الحب التّي أريدها
ودولة الإنسان
لكنني اكتشفت أن ما كتبته
ليس سوى حفر على الصنوان

ثم يعود الشّاعر مستسلما في آخر القصيد ،بعد أن أخبرنا عن رغبته وقوته في تغيير الناس ،ونشر المحبة والأمن والسلام ،ليتفاجأ الشّاعر بعد خمسين سنة من الحلم والانتظار ،فيقول:

وها أنا من بعد خمسين سنة
تأكلني الأحزان
لأن من حاولت أن أجعلهم آلهة

قد تركوني خلفهم

وفضّلوا عبادة الشيطان

ويعتمد "نزار قباني"في أسلوبه أيضا على مبدأ الحوار بين أبطال القصيد ،هذا الحوار فاتح لشهية القراءة والشعر والتلقي ،هذا المبدأ اعتمده الشّاعر في قصائد كثيرة ،أسهمت في شعرية نصوصه وأسلوبه يقول نزار في قصيدة قارئة الفنجان:

جلست والخوف بعينيها

تتأمل فنجاني المقلوب

قالت :يا ولدي لا تحزن ...

فالحب عليك هو المكتوب

يا ولدي..قد مات شهيدا

من مات على دين المحبوب[1]

فالشاعر هنا يقيم حوارا بينه وبين عرافة تقرأ فنجانه ،لتخبره بأن الحب عليه هو المكتوب ...وبأن من مات على دين محبوبه فقد مات شهيدا ،ونجد الحوار أيضا في قصيدة "رسالة من حاقدة":[2]

لا تدخلي....

وسددت في وجهي الطريق بمرفقيك

وزعمت لي

أن الرفاق أتو إليك

أهم الرفاق أتوا إليك ؟

أم أن سيدة لديك

تحتلّ بعدي ساعديك ؟

وصرخت محتدما قفي

والرّيح تمضغ معطفي

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة ،دار صفا للنشر والتوزيع ،ص346.

[2] – نزار قباني :الأعمال الكاملة ،ص377.

والذّل يكسو موقفي
لا تعتذر يا نذل....لا تتأسف
أنا لست آسفة عليك
لكن على قلبي الوفي
قلبي الذّي لم تعرف....!

يعرب نزار في نص شعري يقوم على المساءلة والحوار عن تأسف امرأة ،وقد غدرها حبيب لم يعرف قيمة قلبها الوفي ،هذه المساءلة الأسلوبية أكسبت شعرية النّص بعدا أدبيا جماليا ،ينّم عن تجربة شعرية كثيفة في وجدان الشاعر.

3-الصورة /النص ..نبض الشعرية

حضيت الصّورة الشّعرية باهتمام الدارسين والنّقاد ،وأخذت من الدراسة الفنية والموضوعاتية قسطا ليس بالقليل ،نظرا لأهميتها في مفصل الموسيقى ،وقوام اللّغة وروح اللفظ.

"ولأن الصّورة ركن من أركان الشّعرية ،فإنه لا يمكن الاستغناء عنها ،كونها تحمل دلالة عميقة في تجسيد المعنى ،وفي خلق الايحاء الذّي يشكل قوام هذا الشّعر في أكثر الأحيان ،حتى أصبحت الصّورة الفنية في معظم حالاتها حاملة للشّعرية.[1]

اختلفت وجهات نظر كثير من النقّاد ،حول جدل الصّورة الشّعرية عند "نزار قباني "،لاسيما تلك التّي تناولت اللّغة النزارية ،لأن الحديث عن اللّغة يتضمّنه حديث عن الصّورة ،ففريق يرى روح التجديد والحداثة في صورة "نزار قباني"،وآخر يرى السّطحية والنمطية التّي ورثها عن الشّعر العربي القديم.

نزار قباني أحد الشعراء المعاصرين الذين اتّكأوا على مفهوم الصّورة في تشكيلها الإبداعي ،وتنوّعت مفردات الصّورة عنده وتكويناتها ،ما بين صور كلية وصور جزئية ،وحمّل الصّورة من توهجّات الحياة ،ما يمكن أن تحتمله ،وما تفتقت عنه شاعريته. [1]

[1] – ينظر :على أحمد محمد العرود :جدلية نزار قباني في النقد الحديث ،ص200.

إن المتأمل في قصائد "**نزار قباني**" يرى أن هذا الشّاعر قد أراد ومن خلال كل قصيدة كتبها ،أن يحول كلّ شيء فيها إلى شعر ،وهو إذ ذاك يشكّل صوره الشّعرية عن طريق تشعير مفردات الحياة ،إلى كلمات شعرية ،ومن ثمة إلى أنسنتها ومنحها صفات عميقة من التوهج والإحساس ،وبالنّظر إلى هذه المفردات وهي في غير سِيّاقها الذّي جاءت فيه ،فإنها أقرب إليها من النّثر إلى الشّعر ،كما أن "**نزار قباني** "يأخذ من خلالها القارئ ،في رحلة يتجاوز بها تضاريس المكان وحدود الزمان ،مطلقا العنان لخيال القارئ وهو يشكل صورا شعرية كيفما شاء.

سمات كثيرة تظهر على قصائد "**نزار قباني** " الشّعرية ،جعلت لصوره خصوصية التميّز والتفرّد ،هذا التفرّد نابع من شعرية الكلمة وعلاقتها بالسيّاق ،هذه الشّعرية عنده استطاعت أن ترسم صورا تفيض بالإحساس والتميّز والخصوصية ،يقول الشاعر:

وفي اللّيل تبكي الوسادة تحتي
وتطفو على مضطجعي الأنجم
وأسأل قلبي أتعرفها ؟[2]

"إن "**نزار قباني** "هنا يسعى إلى أنسنة المفردات ،بمنحها صفات إنسانية عميقة ،من حسّ واستجابة ،فهو يتناول مفردة (**الوسادة**) في تشكيل استعاري ،يستجدي التعاطف والشفقة ،وبالتالي فإن هذا يندرج على من ينام على هذه الوسادة ،فهي بنية ذاتية تعرض من خلال مفردة جمادية[3] ،يقول **نزار:**

إن خبّأتْ أمي بصندوقها
شالي..فلي شال من الغيم[4]

---

[1] – بروين حبيب :تقنيات التّعبير في شعر نزار قباني ،ص112.
[2] – نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج1 ،ص23.
[3] – بروين حبيب :المرجع السابق ،ص114.
[4] – نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج1 ،ص34.

تتعمق مفردة **الشّال** هنا وتكتسب ايحاءات دلالية مزدوجة ،فهي غطاء الرأس الحسي الجزئي والغطاء الكوني من تعميق لشجن ،هو في حقيقته صدى النفس المفعول فيها (المخاطِب) في مقابل النفس الفاعلة (المخاطَب) ،والصورة هنا جدلية بين غطاء الرأس الممكن والغطاء الكوني المرغوب فيه المستحيل ،يقول نزار:

لقد رحل الشتاء...ومضى الربيع
وأقفرت الدروب ...فلا حكايا
تطرزها ولا ثوب بديع
ولا شال يشيل على ذرانا
ولا خير ...ولا خبر يشيع[1]

تشكل مفردة **الشّال** بعدا نفسيا عميقا في حالة الحرمان ،وفقدان الدفء الداخلي ،وبالتالي يندرج على الطبيعة الخارجية (**الذرا**) فقد فقدت هي الأخرى بدورها ما يفقد الشّاعر داخليا.[2]

نزار قباني شاعر استطاع أن يجدد في الصّورة ،ويملأها بصدق الشّعور ،ولعل ابتعاده عن المجاز وجنوحه إلى التّعبير الواقعي ،هو سرّ شعرية الصّورة لديه ،فقصائده لا تسجّل انحرافات كبيرة ولا استعارات عميقة ،غير أن ما يمنح قصائده صفة الشّعرية هو لغته التّصويرية ،والتّي تقطر حرارة وحيوية لا تنضب ،وافتقاره إلى هذه الاستعارات والانزياحات ،لا يعني بالضرورة سطحية الصّورة عند نزار.

يقول الشاعر:

حديثك سجّادة فارسيّة
وعيناك عصفورتان دمشقيتان
تطيران بين الجدار وبين الجدار
وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك

(1) – نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج1 ،ص45.
(2) – بروين حبيب :المرجع السابق ،ص115.

ويأخذ قيلولة تحت ظل السّوار
وإنّي أحبّك
ولكن أخاف التورّط فيك
أخاف التوّحد فيك
أخاف التقّمص فيك
فقد علمتني التجارب أن أتجنّب عشق النّساء
وموج البحار(1)

رغم أن الحديث يوصف بالرقة والعذوبة ،إلا أن "**نزار قباني**" يصف هذا الحديث بالسجادة الفارسية ،في إيحاء منه إلى العراقة والأصالة ،وهو انزياح لغوي أكسب النّص النزاري صورة شعرية في غاية الأناقة والجمال ،دون تكلّف لغوي أو لفظي.

والصورة عند "**نزار قباني** "تتدّفق من كل حدب وصوب ،فمرّة نجدها في اللّفظ الواحد ومرّات في ألفاظ متعددة ،وهو الأمر الذّي أخرجها عن حدود الصّورة المعروفة ،وهي المشبّه والمشبّه به ،ولبست حلّة جديدة مرّصعة بالخيال الدّافق والإحساس العميق.

للصورة عند "**نزار قباني** "مقومات حسيّة ،عناصرها اللّون والحركة والصّوت ،قد تجتمع على مساحة نص بأكمله ،وقد تزيد لتشمل مساحة ديوان كامل ،مثل ديوان "خمسون عاما في مديح النّساء" الذّي رسم فيه الشّاعر ملامحا تجسّد صورة المرأة التّي يريدها ويبحث عنها ،يقول الشاعر:

لا أريد أن أدخل في تفاصيل البياض
ومتاهات الياسمين
لأن كتاب الأنوثة
كديوان الشّعر
لا يُقرأ في جلسة واحدة

(1) – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،دار صفا ،ص151.

ولا في ليلة واحدة[1]

صورة شعرية وظفها "**نزار قباني**" شبّه فيها الأنوثة بديوان شعري يشترك مع المرأة في صفات اللامنتهى والتعددية ،والانفتاح الممتد الموغل في الزمن ،هذه الصّورة جعلت من النّص النزاري مدهشا ومثيرا ،ينّم على طاقة تعبيرية في نفس الشّاعر ،لا تحدّها جغرافية المكان ولا الزمان.

يقول نزار:

هاجري كالسمك الأحمر
من عيني إلى عيني
ومن كفي إلى كفي
أرسمي وجهي على كرّاسة الأمطار

"فالعلاقة بين المرأة والسمك لا تكتمل بمفردها ،ولا توحي بدلالاتها الموجودة ،إلا باكتمال الجملة (من عيني) هنا تكون المشابهة الحقة بين هجرة السمك الأحمر في البحر ،ورغبته في أن تهاجر في عينيه ،ويكون وجه الشبه هو قطع المسافات البعيدة ،والتعمق داخلا في أقصى العمق".[2]

قومي من تحت الردم كزهرة لوز في نيسان
قومي من تحت الردم
قومي...!

فالتشبيه هنا قائم بين قيام البنيان من تحت الأنقاض ،وقيام الزهرة من تحت الترب ،ووجه الشبه بينهما متعدد فهو أولا :الجمال ،وثانيا ،الرقة ،وثالثا القيام الطبيعي (الإنبات).

يقول "نزار قباني "أيضا:

وأنا كالطفلة في يده
كالريشة تحملها النسمات[1]

---

[1] – نزار قباني :خمسون عاما في مديح النساء ،منشورات نزار قباني ،ط2 ،1998 ،ص113.

[2] – بروين حبيب :تقنيات التّعبير في شعر نزار قباني ،ص177.

المشبه هو واحد (أنا/المرأة) أمّا المشبه به فهو اثنان فمرة أنا كالطفلة ووجه الشبه الطاعة والانسياق معه ،ولكن هذه الطاعة قد لا تكتمل لأن الطفلة قد تتمرد وترفض ،لذلك جاء التشبه الثاني استكمالا لحالة الطاعة التامة ،بأن يجعلها كالريشة في انسيابها وانسياقها مع النسمات ترتفع تارة وتنخفض أخرى.[2]

ومن عناصر الصّورة الشّعرية عند "**نزار قباني**" ،نلحظ حركية الألوان ووفرتها بشكل لافت للانتباه ومرد ذلك إلى خيال الشّاعر وأحاسيسه العميقة التّي فتحت الباب أمامه واسعا ،وقد يدخل الكون في تكوين الصّورة الشّعرية ،بما له من تشكيل بصري وذوق جمالي يكشف عن مدلوله ،يخرق النفس والقلب والروح ،ويبعث في الإنسان أحاسيس بهيجة ،شارحة للصدر ،قد تبعث على الفرح وقد تبعث على الحزن أيضا.[3]

ولقد تعدد الحديث عن الألوان ودورها وتأثيرها في تكوين شخصية الفرد ،حتى دخلت هذه الأخيرة (الألوان) في طريق العلاج عند الأطباء النفسانيين ،وشغلت مكانة في الإبداع الأدبي العربي شعرا ونثرا لما لها من تأثير نفسي ودلالي في بناء الصّورة الشعرية.

وفي قراءة لقصائد "نزار قباني "نجده يركز على جملة من الألوان ،منها ما يوحي إلى التفاؤل والحب والدفء ،ومنها ما يعبر عن حزن وتشاؤم عميقين في نفس الشّاعر ،يقول "نزار قباني "في قصيدة أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء:

سقطت قبعتي الحمراء في الأرض
وضاعت كتبي
وضاعت أمنياتي[4]

---

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص350.
[2] – المرجع نفسه ،ص178.
[3] – ينظر :بروين حبيب :تقنيات التّعبير في شعر نزار قباني ،ص122.
[4] – نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج2 ،ص48

ويقول في أخرى:

أريدك انثى
ليخضر لون الشجر[1]

ويقول في قصيدة "القصيدة تولد من أصابعها:

ولدت في دمشق
بين خصائص الفل
والخبيزة الخضراء[2]

ويوغل "نزار قباني "في حديثه عن الألوان ودورها في تكوين شعرية الصّورة ،وإضفاء جمالية أخرى إلى جماليات الصّورة ،حيث تتوزع الألوان عبر مساحات شاسعة من قصائد وصور "نزار قباني "الشّعرية فنراه يستمد من الأحمر الحب والشوق والجنس ،ومن الأخضر الحياة والفرح والتفاؤل ،ومن الأسود الحزن والتشاؤم ،يقول نزار:

والمطر الأسود في عيني
يتساقط زخات زخات

ويقول أيضا:

سلام على دهشة البرق
وهو يسافر بين السواد وبين السواد[3]

كما يوظف "**نزار قباني**" اللون الأبيض كدليل على السلام ،وهو الهدوء والصمت ،يقول في قصيدة إلى صامتة:

[1] – نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج2 ،ص822.
[2]– نزار قباني :أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء ،منشورات نزار قباني ،بيروت – لبنان ،ط2 ،1992 ،ص15.
[3]– نزار قباني :المصدر نفسه ،ص33.

فالحب ...مثل الزهرة البيضاء
تكون أحلى ..عندما
توضع في إناء[1]

ويقول أيضا في قصيدة أخرى:

عندما كنت معي
كان الياسمين يخترع بياضه
لا أريد
أن أدخل في تفاصيل البياض
ومتاهات الياسمين[2]

إن استعمال "نزار قباني "للألوان في قصائده الشّعرية ،ساهم بشكل كبير في شعرية الصّورة لديه ،ولم يقتصر استعماله للألوان فقط ،وإنما اعتمد أيضا على أسماء وأشكال من الطبيعة كالمشاتل والحقول والورود والمزارع ،والغابات والحدائق ،هذا إضافة إلى استعماله لأسماء النبات والحيوان ،يقول نزار:

علمني حبك ان أحزن
وأنا محتاج منذ عصور
لامرأة تجعلني أحزن
لامرأة أبكي فوق ذراعيها
مثل العصفور
لامرأة تجمع أجزائي
كشظايا البلور المكسور[3]

(1)– نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج2 ،ص685.
(2) – نزار قباني :خمسون عاما في مديح النساء ،ص113.
(3) – نزار قباني :الأعمال الكاملة ،ج1 ،ط13 ،1993 ،ص701.

الصورة الشّعرية بامتياز هنا ،إذ يمثّل العصفور رمزا للخيبة والانكسار... انكسار في نفس الشاعر... الذّي شبّه نفسه بعصفور يحتاج إلى دفء وحنان ،يرفع عنه هذا الانكسار والخيبة ويجمع شتاته ،الذي يصعب جمعه كما يصعب جمع البلور المكسور.

كما اعتمد في قصائده على صور المكان ،الذي تتعدد زواياه وجمالياته كالبيت والمقهى والقطار والمستشفى والمطعم والشارع ،وهي كلها تفضي إلى رؤية الشّاعر للحياة ،من مختلف الزوايا والأركان ،وكأنه بذلك رسام ماهر ...يعرف كيف يطبع بريشته مشاهدا قد نقشت في خياله...

لوحات فنية رسمها "نزار قباني "واستطاع من خلالها أن يشكل صورة شعرية ،فاضت بالحياة والخصوبة والتنوع...فتفاعل معها في شعرية عميقة ،وزاوج بين عناصرها المأخوذة من الطبيعة والحركة واللون والإنسان والنبات والحيوان ...وشتى مظاهر الحياة.

لقد تفاعلت كل تلك المكونات في قصائد "**نزار قباني**" وخلقت صورا فنية أسهمت في شعرية النّص عنده.

"استطاع "**نزار قباني**" إذن أن يأخذنا إلى أجواء متفاوتة في الجمال والرحيل والعذاب ،يأخذنا إلى أشجار اللوز وغابات البيلسان ،ثم يعود ليفاجئنا بأجواء عاصفة من الأعاصير والزوابع ،ونجده في كل هذا يتعامل مع معادلة تعتبر غاية في شعرية الصّورة ،وهي أنسنة الطبيعة وطبعنة الصناعة من خلال ما يوجد في حياتنا اليومية ".[1]

اعتمد "نزار قباني "في شعرية الصّورة على مفردات الحياة ،ومنحها حسا انسانيا من خلال مقاربات استعارية وكنايات وتشبيهات وانحرافات تعبيرية ،تجاوز بها حدود الشعر إلى انزياحات أدهشت القارئ في كثير من المواطن ،وذلك باعتماده على أسلوب أسهم هو الآخر في شعرية النّص النزاري.

---

[1] – بروين حبيب :تقنيات التّعبير ،ص166.

4- الموسيقى وآفاق الشعرية:

التزم الشّعر العربي بحدود الدائرة العروضية الخليلية ،وما تحويه من أبحر الشّعر ،وما تقتضيه من وحدة الوزن وضربه ،ووحدة القافية ،وبالتالي وحدة البيت واكتماله بعدد متساو من التفعيلات ،تتساوى بدورها مع الأبيات الأخرى.

غير إنّه ومع تطور الشّعر عاد البحث عن طريقة أخرى لإعادة تنظيم اللّغة لتتناسب مع متطلبات الأدب الذّي هو استجابة لمتطلبات العصر.[1]

كان إعلان التحرر من القافية (الشعر المرسل) ثورة في تاريخ القصيدة العربية ،فخرج الشّعر عن حدود الخليل وعانق الحرية ،وناشد اللاّمنتهى ،فنظم الشعراء قصائدهم عن طريق المزج بين بحور الخليل في القصيدة الواحدة،دون المساس بروح الشّعر التّي تقوم على الإيحاء والصورة وقوة المعنى.

ظهر نزار في مرحلة فاصلة من تطور الشّعر العربي المعاصر في الوطن العربي ،هي مرحلة الانتقال من الكلاسيكية الجديدة إلى ثورة الشّعر العربي الحديث ،فكان بداية لحركة شعرية مختلفة.[2]

بنى "**نزار قباني**" مملكته ورصّعها بشعرية فاقت حدود القصيد ،ودخل بها مراكب التجديد ،وزفها عروسا في موكب القصيدة العربية المعاصرة ،فأحدث انعطافا كبيرا في مسير القصيد متجاوزا مضمونه إلى الشّكل واللغة.

إن خروج نزار عن دائرة الخليل وعروضه وأوزانه وقوافيه ، لم يكن عجزا أو هروبا ،بل كان رغبة جامحة في تغيير تقليدية الشّعر العربي ،وكلاسيكيته إلى أناقة لغوية متجددة ،أساسها الصورة الفنية وقوة المعنى.

---

[1] – بروين حبيب :تقنيات التّعبير ،ص23.

[2] – على أحمد محمد العرود :جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث ،ص69.

إنّه وعلى مدار ربع قرن استطاع "نزار قباني"أن يجول في تجربة الشّكل بحرية ،فتارة يعود إلى شكل الشطرين ،ثم يكتب نثرا ثم يعود إلى أسلوب الشّعر الحر ،وذلك حبا في التغيير والتنقل بين أطياف الشّكل الشعري ،فانتقل بذلك نزار من القصائد الطويلة إلى نظام القصائد القصيرة والمقطوعات.[1]

ركب نزار موجة التطور والتحديث الشعري ،وترك مواقعه القديمة في الشكلين التفعيلي والشطري إلى برية قصيدة النثر وتقدم نحو التحرر والحرية ،وتحولت الكلمة عنده إلى فرس رفض سرجه وفارسه وانطلق في براري الشّعر ،أسقط نزار من دواوينه الشّعرية كل الأشكال الخارجية للشعر ،واختفت عنده التفعيلات والقوافي ،فألغت قصيدة النثر الموسيقى الظاهرة في كل أشكالها الخارجية ،واعتمدت على موسيقى داخلية ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية.[2]

لقد قدم نزار طريقة جديدة في كتابة الشّعر ،فكان شعره انسيابيا لم يرتبط بنظام السلّم الموسيقي للأبحر الخليلية ،ولم يتقّيد بقواعد العروض ،فكتب نصوصه متجاوزا كل القيود ،ومازج البحور في النّص الواحد ،وخرج عن حدود القافية والوزن ،معلنا بداية عصر جديد للقصيدة العربية.

ولعل من أبرز البحور التّي اعتمدها نزار في كتاباته الشّعرية –وقد ورد ذلك في مبحث البنية الإيقاعية –نجد :بحر الرجز ،وتأتي البحور الأخرى بعد الّرجز من حيث الدوران :ثم الرمل و المتقارب وبعدها الكامل والمتدارك.[3]

وقد توزّعت هذه البحور عبر كامل دواوينه الشّعرية ،بدء بديوانه الأول "قالت لي السمراء سنة إلى آخر ديوان له بعنوان هكذا أكتب تاريخ النساء[راجع جدول ص184].

ولقد اعتمد نزار في قافيته الشّعرية على حروف اللّغة العربية جميعها ،من الباء إلى الواو ...غير أن ما يلاحظ أن أكثر حروف الّروي تكرارا هو حرف الباء[1] ،إضافة إلى اعتماد نزار على الكسرة كأكثر الحركات تكرارا حيث نلاحظ نلاحظ ما يلي:

---

(1) – العرود :جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث ،ص73.

(2) – ينظر : العرود :جدلية "نزار قباني"في النقد العربي الحديث ،ص73.

(3) – راجع المبحث الأول من الفصل الخامس.

الحركة	عدد القصائد	عدد الأبيات
الكسرة	74	1220
الفتحة	51	770
الضمة	32	723
السكون	21	374
متنوعة	2	60
المجموع	180	3120

يتضح لنا أن الشّاعر قد اعتمد كثيرا على بحر الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن** مستفعلن مستفعلن مستفعلن) هو البحر الذّي نجده بكثرة في قصائد القدامى من الشعراء ،وذلك لسهولته وشساعة مساحته الشّعرية التّي تفتح المجال واسعا للشاعر بالتصرف فيه ،ذلك إنّه يجوز حذف حرفين من كل جزء فيه ،فتصبح:

مستفعلن ←———— تفعلن.

ولأن هذا البحر تدخله كثير من الزحافات والعلل ،ولكثرة ما نظم فيه الشعراء القدامى ،فقد أسموه حمار الشعراء.[2]

ويعد هذا البحر الوسيلة المفضلة لنظم الشّعر الحر عند الشعراء الجدد –ونزار قباني واحد منهم – وهو البحر الذّي يشترك مع بحر السريع في تفعيلات الحشو والضرب مستفعلن مستفعلن فاعلن.

---

[1] – راجع المبحث الأول من الفصل الخامس.

[2] – أحمد عبد المجيد محمد خليفة :في الموسيقى الشّعرية –المكتبة الأزهرية للتراث ،ط1 ،ص75.

وتشمل أضربه في الشّعر الحر ضربيه في الشّعر العمودي وهما:

مستفعلن ومستفعل ،بما يدخلهما من خبن وطيّ ،ويضيف الشعراء الجدد من شعرهم الحر ضروبا أخرى ،هي أجزاء من التفعيلة الأصلية (مستفعلن) فيجتزئون منها ضروبا هكذا:

مس	وتنقل	إلى	فع
مست	وتنقل	إلى	فعل
مستف	وتنقل	إلى	فعل
مستف	وتنقل	إلى	فعول
متفع	وتنقل	إلى	فعول
مستفع	وتنقل	إلى	مفعول

ونلاحظ أن الشعراء الجدد يمدون كذلك (مستفعلن) في الضرب تامة ومخبونة أو مطوية ،أو مخبونة ومطوية ،فيضيفون بذلك الضروب الآتية ،إلى ما سبق مستفعلان ،متفعلان ومستعلان ،ومتعلان.

ويمدون كذلك (مستفعلن) في الضرب تاما أو مخبونا أو مطويا أو مخبونا مطويا ،فيضيفون بذلك أيضا الضروب الآتية إلى ما سبق :مستفعيل(مفعولان) ومتفعيل (فعولان) ومستعيل(فاعلان) ،ومتعيل (فعلان) ،وهذه ضروب كثيرة جدا ،لا تتأتى لغير بحر الرجز من البحور ».[1]

وبالعودة إلى قصائد نزار ونصوصه الشّعرية تبرز تفعيلة (مستفعلن) كسمة إيقاعية واضحة لديه هذه التفعيلة لا يختص بها بحر الرجز وحده فقط ،فهي موجودة في بحور كثيرة منها:

البسيط :مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

السريع :مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

ولأن هذه التفعيلة تعد من أكثر التفعيلات التّي تصيبها آفات الشّعر من خبن وطي وحذف وزحافات وعلل كثيرة ،فقد اعتمدها نزار كبنية إيقاعية تجاوز بها حدود الشّعر والنثر معا ،فتفعيلة الرجز لديه تفعيلة مغرية لدخول عالم القصيد.

---

[1] – بروين حبيب :المرجع نفسه ،ص29 وما بعدها.

وبالنظر إلى ما تقدم ذكره حول غلبة البحور التّي اعتمدها نزار ،نجد بحر الرجز مكتملا عنده في سبع قصائد ثم كان مجزوء في ثلاثة وعشرين قصيدا ،ثم اثنتين وثمانين قصيدا ،وهو الأمر الذّي يوحي لنا بتدرج نزار ورغبته الجامحة في الكتابة على وتيرة الرجز ،بكل ما يصيبها من زحافات وعلل وحذف وخبن وطي ... إلخ.

هذا الاعتماد على بحر الرجز وتفعيلاته المتقلبة ،أعطى لنزار الحرية في السفر والترحال في مفاصل الوزن والقافية ،وسعى من خلال ذلك إلى أن يفرد لنفسه رؤيا شعرية يختص بها ،فعمل على شاكلة الرجز والرمل والمتقارب والكامل والمتدارك ،وقد استطاع نزار أن يخرج عن حدود بحر الرجز بالحذف مرّة والخبن أخرى والطي مرات ،يقول في قصيدة "لاشك أنت طيبة"

لا شك أنت طيبة
بسيطة وطيبة
بساطة الأطفال حين يلعبون
وأن عينيك هما بحيرتا سكون
وأنت سيدتي
هل تسمعين يا سيدتي
ذلك ما يحزنني

حيث جاء وقع الأشطر على الشّكل التالي :

لا شك أنت طيبه
0//0//0/ /0/0/

أين حذف في التفعيلة ساكنها الثاني فصارت :متفعلن بدل مستفعلن وهو ما يسمى بالخبن.

وفي الشطر الثاني

بساطة الأطفال حين يلعبون
بساطتـلأطفـالحينيـلعبـون
00//0// 0//0/0/0//0//

متـفـعلن مستفعلـن متـــفعلان

خبن :حذف الثاني الساكن

تذيل :زيادة ساكن على ما آخره

وفي الشطر الموالي :

وأن عينيك هما بحيرتا سكون

وانــنعــينــيكهمابحيـرتسكون

//0//0/0///0//0///00

متفعلن مستعلن متفعل فعول

في هذا الشطر التفعيلة :سكون دخلها الحذف وهو حذف الوتد المجموع فصارت فعول.

وفي الشطر:

وأنت سيدتي

وأنـــتسيـيدتي

//0//0///0

فعول مستعلن

(الطي :حذف الرابع الساكن :مستعلن)

وفي الشطر

هل تسمعين يا سيدتي

هلتـسمـعينياسيـــيدتـي

/0/0//0/0///0

مستفعلن متفعل فعلن

ويمكن عد هذا الشطر من البحر البسيط،حيث جاء على وزن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن:

وهو مخبون :أي حذف الساكن الثاني :بدل فاعلن جاءت فعلن

وفي الشطر :

ذلك ما يحزنني

ذالكمايحزنــــــي

0///0/0///0/

مستعلن مستعلن

(الطي :حذف الرابع الساكن فصارت مستعلن).

وإذا أتينا إلى قصائد أخرى نجد "نزار قباني"قد زاوج في القصيدة الواحدة بين بحور عدة ،وهي السمة التّي جعلت من قصائده تتبوأ هذه الحرية والمكانة الشامخة ،الشاهقة في عقول وقلوب المتلقين.

كتب "نزار قباني"على شاكلة بحر البسيط والمتدارك والرمل والمتقارب والخفيف والسريع ...حتى دخلت قصائده إلى قلوب عشاقه في تسارع بسيط ،سلس وقوي ،لا يدركه إلّا متلق يملك من الخفّة والإحساس ما يكفل له أن يستمتع فوق رمل القصيدة ،كاستمتاعه برمل شاطئ لحظة الغروب.

ومن أمثلة كما كتب نزار نذكر قصيدة :قصائدي وسجائري :على وزن المتدارك وتفعيلاته على النحو التالي:فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن **فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن ،وبعضهم يسميه المحدث ،المخترع المتسق ،الخبب ،أو ضرب الناقوس

يقول نزار :في قصيدة :صديقيتي وسجائري

واصل تدخينك يغريني

رجل في لحظة تدخين

ما أشهى تبغك والدنيا

تستقبل أول تشرين

والقهوة والصحف الكسلى

ورؤى وحطام فناجين

دخن لا أروع من رجل
يفني في الركن
رجل تنضم أصابعه
وتفكر من غير جبين[1]

واصل تدخينك يغريني
واصلـــتدخينكيغرينـــي
0/0/0///0/0/0/0/
فــاعل فاعل فعلن فاعل
رجل في لحظة تدخين
رجلنفـــيلحظتتدخينــي
0/0/0///0/0/0///
فعلن فاعل فعلن فعلن

كما كتب نزار على وزن بحر "الرمل "فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ،وكمثال على ذلك يقول نزار في قصيدة "الحب في الجاهلية".[2]

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة ،إعداد وتقديم : يوسف أبو الحجاج دار الحرم للتراث ،ط1 ،2011 ،ص143.
[2] – نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ص233.

شاءت الأقدار يا سيدتي
أن نلتقي في الجاهلية
حيث تمتد السماوات خطوطا أفقية
والنباتات خطوطا أفقية
شاءت الأقدار أن نعشق بالسرّ
وأن نتعاطى الجنس بالسّر
وأن تنجبي الأطفال بالسّر
وأن أنتمي –من أجل عينيك –
لكل الحركات الباطنية

شاءتــلأقــداريــاسييدتـــي
/0//0/0/0//0/0///0
فاعلاتن فاعلاتن فعلن

أما في بحر المتقارب ،فقد نسج على وزنه "**نزار قباني**" العديد من القصائد والنصوص الشّعرية ،نذكر منها قصيدة "استقالة " ،يقول نزار:

وحاولت بعد ثلاثين عاما أن أستقيل[1]
وحاولت بعد ثـلاثـينعامننستقيل
//0/0/ /0/ //0/0//0/0//0/0
فعولن فعول فعولن فعولن فعولن

وكمثال آخر على بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) يقول نزار :

[1]– نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج2 ،ص160.

قد تسربت في مسامات جلدي
مثلما قطرة النّدى تتسّرب
اعتيادي على غيابك صعب
واعتيادي على حضورك أصعب
كم أنا ...كم أحبّك ......حتّى
أن نفسي من نفسها تتعجّب[1]

قد تسرربت فـيمساماـاتجلدي
0/0//0/0//0/ / 0/0// 0/
فاعــــلاتــن متفعلن فاعــــلاتن
مثــــلما قطرة نـــندى تتسررب
0/0//0/0// 0//0/ 0// 0/
فاعــــلاتــن متفعلن فاعــــلاتن

كثيرة هي البحور التّي نسج على منوالها "نزار ..لكنه وفي خضّم صراعه مع امواج البحر ممثلة في الوزن والقافية والإيقاع كان مواجها فذا ،ومحاربا عنيدا ،يقف أمام الموج في ذكاء وحرص شديدين ،فيتعامل مع البحر كما البحار ،يمتطي صهوة الموج مرّة ،لتطيح به مرّة أخرى.

لم يستطع "نزار" إذن أن يتخلص من حضور الخليل في قصائده ،سيما في قصائد النثر التّي يكتبها وعلى الرغم من أن القوافي كانت تختبئ في شكلها ،إلا أنّها كانت تختبئ وراء الأسطر ،لتخضع إلى عمليات الحذف والسكون والجرس الموسيقي في مختبر الشّعر النزاري ،وهي منافذ استطاع "نزار" من خلالها أن يتجاوز بحور الخليل وأوزانه ،ويحلق عاليا في فضاءات الحرية واللامنتهى.

"وبالرجوع إلى قصيدة التفعيلة عند "**نزار قباني**" نجده قد تمرد على شكلها التقليدي ،بالخروج إلى قصيدة التفعيلة ،وقد لعب الجانب الإيقاعي دوره في هذا التطور الذّي لم يغفله نزار في التحول الثالث

(1) – نزار قباني :هل تسمعين صهيل أحزاني ،منشورات نزار قباني ،بيروت ،ط2 ،1992 ،ص84.

في شعره ،وهو قصيدة النثر ،والتي تعد تطورا في طريقه الشعري ،إلا إنّه وعند النظر والتحليل لهذا القصائد التّي يطلق عليها قصيدة النثر ،فإنها تقع في المرحلة المزدوجة (المشتركة) بين مرحلة التفعيلة وقصيدة النثر حيث أنّها لم تصل إلى مستوى قصيدة النثر الخالص ،ولم تستطع هذه القصيدة أن تتخلص تماما من آثار البنية الايقاعية لقصيدة التفعيلة". [1]

لكنه ومع كل هذا فإن "نزار "استطاع أن يدهش القارئ والمتلقي ،بنصوص شعرية تقوم أساسا على قوة المعنى ،وعذوبة اللفظ ،فجاءت نصوصه منسابة وفق أجراس موسيقية شكلت فسيفساء شعرية راقية ،أسهمت وبعمق في شعرية النّص النزاري عند المتلقي.

شعرية الموسيقى في قصائد "نزار قباني "شاركت في بناء هرم الجمال والقوة في مفاصل كثير من النّصوص ،وقد التزم "نزار" بمبدأ اللاحدود واللامنتهى ،وحلّق خارج سرب الخليل –على الرغم من إنّه كان يقتفي أثره –معتمدا في ذلك على ظواهر متعددة كالتكرار ،والتناظر البيتي ،واعتماده على حروف معينة مثل :النون والياء ،والباء واللام وما تحققه هذه الأحرف من جرس إيقاعي تطرب له أذن المتلقي يقول نزار في قصيدة :بلقيس:

---

[1] – ينظر :بروين حبيب :تقنيات التّعبير ،ص42.

بلقيس
كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل
كانت أطول النخلات في أرض العراق
كانت إذا تمشي
ترافقها طواويس
وتتبعها أيائل
****

بلقيس يا وجعي
ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
هل يا ترى من بعد شعرك
سوف ترتفع السنابل
يا نينوى الخضراء
يا غجريتي الشقراء
يا أمواج دجلة
قتلوك بلقيس
أية أمة عربية
تغتال أصوات البلابل

ثم يضيف قائلا"

أين السموأل ؟
والمهلهل ؟
والغطاريف الأوائل
فقبائل أكلت قبائل
وثعالب قتلت ثعالب
وعناكب قتلت عناكب

****

قسما بعينيك اللتين إليهما
تأوي ملايين الكواكب
سأقول يا قمري عن العرب العجائب
فهل البطولة كذبة عربية
أم مثلنا التاريخ كاذب[1]

في هذا القصيد نلمس اهتمام الشّاعر بالصوت والقافية المتقاربة –حد التطابق –كما نلمس تأثره الواضح ببنية القصيدة العمودية ،ولعل الجرس اللفظي الذّي استخدمه "نزار" في هذا القصيد ،وما تحتويه من تقابل وطباق وتناظر لفظي ومعنوي ،قد عمّق في شعرية هذا النّص ،ولعلّه من أكثر النّصوص حضورا وشاعرية في تاريخ "نزار" ،كيف لا ؟وقد رثى فيه زوجته التّي اغتيلت ... واغتيلت معها القصيدة وهي ملهمة القصيد.

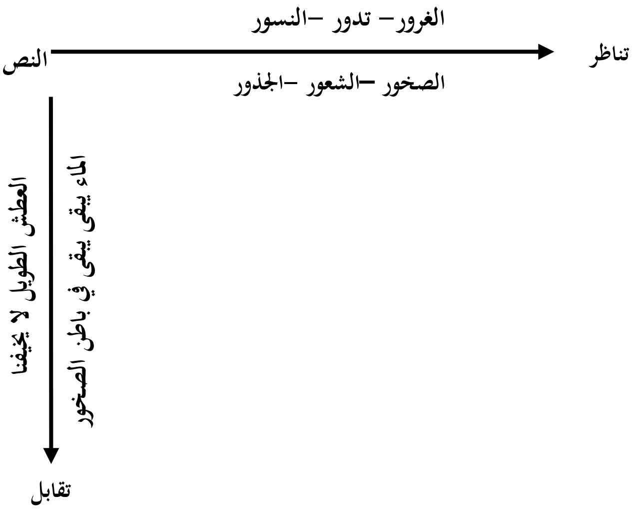
يقول نزار في قصيد آخر :"منشورات فدائية على جدران اسرائيل ".

يا آل اسرائيل... لا يأخذكم الغرور
عقارب الساعات إن توقفت
لا بد أن تدور
إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا
فالريش قد يسقط عن أجنحة النسور
والعطش الطويل لا يخيفنا
فالماء يبقى دائما في باطن الصخور
****
هزمتم الجيوش ... إلّا أنكم
لم تهزموا الشعور...

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر :دار صفا للنشر والتوزيع ،ص17

قطعتم الأشجار من رؤسها
وظلت الجذور[1]

في هذا القصيد ...يبرهن "نزار" في قوة شعرية رهيبة على قدرته في التحكم في نبض القصيد ،فتراه يروح ويجيء أنّا يشاء ،ويفعل ما يشاء في وجدان المتلقي ،فمرة يملأه بالدهشة ومرة بالإعجاب وأكثر المرات شعرية وجمالا ...ومواطن الجمال في هذا القصيد ،وفي قصائد أخرى ،إنما تكمن في إصرار الشّاعر على المقاومة والبقاء...في قوة التحدي والعزيمة ..في ألفاظ فاضت بالحياة والمقاومة والقوة ،هذا فضلا عن قوة اللفظ ووقعه في أذن المتلقي ،واهتمامه بصوت الموسيقى وقد بدت ملامحه في القافية المتقاربة وتناظر الألفاظ وتقابلها (الغرور –تدور– النسور).



لقد اتسمت تجربة "نزار" منذ فجرها الأول بالتجديد والدهشة والحركة ،تجاوز حدود الوعي والشعور ،وغاص عميقا في كنه الإنسان والطبيعة والحيوان والحاضر والماضي والزمان ...وجغرافية الكون.

لقد استطاع "نزار قباني"أن يمارس فعله الشعري بكل طقوس الحرية والإبداع ،فرسم عالمه الجميل ورصعه بالماس ،متحديا كل الصعاب والوهاد ...فجعل من عالمه حديقة لا يدخلها إلّا فنان.

---

[1] – نزار قباني :الأعمال الكاملة للشاعر ،ص85.

مارس طقوس الموسيقى ،فجاءت قصائده –السهلة الممتنعة –قيتارة ،وقد رسمت على أوتارها حكايا الأرض والحب والإنسان ...جعل من الموسيقى محورا قامت عليه الشّعرية في نصوصه ...ركز على الإحساس ،وعانق اللفظ واحتضن الصورة ،وافترش القارئ وراح يعبث فيه أنّا يشاء ،مغرية هي كتابات "نزار "..ساحرة هي قصائده ،عذبة ألحانه جميلة مفرداته ،عجيبة خيالاته ،دافئة أحاسيسه ،عميقة صوره.

هذا هو "نزار" الذّي ملأ الدنيا والعالم والناس ،إنه الوحيد الذّي اختُلف حول شعره اختلافا كبيرا ولم يحظ برضا الجميع ،فالبعض تُيم بقصائده ،وآخرون ودّوا لو استطاعوا رجمه !طائفة رفعته فوق السحاب وكثيرون وضعوه في الجحيم.[1]

ومن النقّاد الذّي رأو في شعر "نزار" تقليدا وعبثية ،ومغالطة شعرية ،يذكر الدكتور "**على أحمد محمد العرود** "في كتابه "**جدلية "نزار قباني"في النقد العربي الحديث**"[2] ،يذكر أسماء لنقاد أمثال "**جهاد فاضل**"في كتابه "**نزار قباني الوجه الآخر**" ،"**إيليا الحاوي**" في كتابه "**نزار قباني شاعر المرأة** " ،"**محمد مصطفى هدارة** " **في كتابه "دراسات في الأدب العربي الحديث**". ،محمد الخطراوي وآخرون.

والملاحظ أن آراء هؤلاء النقّاد تبقى آراء شخصية وخاصة ،مهما بلغ عمقها وأثرها في تحليل قصائد وشخصية "نزار قباني " ،لأنها انطباع فردي فيه من الخطأ قدر ما فيه من الصواب.

ولعل من أكثر النقّاد الذين تصدوا بالنقد –اللاذع –لقصائد نزار ما ذهب إليه الدكتور "**خالد الحمادا**"،في كتابه "**الكبريت في يدي وجمهوريتك يا نزار من ورق**" ،وهو قراءة في فكر "**نزار قباني**" أين «يتهمه بسخافة في الفكر وقذارة في اللفظ ودنجوانية في الشخصية ،فمناخ نزار –**حسب خالد حمادا** – ملوث معتم والغابات موحشة ،والتضاريس وعرة ،فالرجل استطاع ببساطته وسهولته ولطافة كلماته ورقتها أن يصنع مملكة شعرية ،تأصلت وتجذرت في أفكاره الهدامة وأخلاقه المنحلة في عقول قاطنيها ».[3]

---

[1] – مجدي سيد عبد العزيز :نزار قباني ،شعره بين مواطن الإبداع وأسرار الجمال ،دار العالم العربي ،ط1 ،2008 ،ص11.

[2] – راجع كتاب :العرود :جدلية نزار ،ص173.

[3] – خالد الحمادا :الكبريت في يدي وجمهوريتك يا نزار من ورق ،مؤسسة الجريسي للنشر والتوزيع ،ط1 ،1421.

والحق يقال أن "**نزار قباني**" كان من الممكن له أن يتبوأ مقاما أعلى مما تبوأ ،وأن يلف من حوله قراء كثر ،لو إنّه لم يغص بقصائده في تلك الإباحية والغزل الصريح الفاضح الفاحش ،وعدم تقدير منظومة القيم والتقاليد للمجتمع عامة ،وللإنسان خاصة ،وهو الأمر الذّي جعلني في أطروحتي هذه أتجنب كثيرا من قصائده التّي تخص هذا الجانب من السوء.

وفي المقابل دفعني إعجابي وتعلقي به شاعرا ومبدعا إلى تناول قصائده بالنقد والتحليل ،بحثا عن مواطن الإبداع وأسرار الجمال.

خاتمة

خاتمة

كانت البداية :ما الشّعرية ؟

ما النّص ؟

ما التلقي ..من هو القارئ ؟ وكانت الرحلة ...

لم أكن أطمح إلى حشد المفاهيم والمصطلحات حتى تنتفخ أوداج بحثي هذا ،فقد كان السؤال يفرض نفسه مخلفا وراءه سؤالا آخر ،يبحث عن إجابة تعد هي الأخرى إيذانا بميلاد سؤال آخر ....وهكذا.

انطلاقا من ثنائية (سؤال ،جواب) التّي اعتمدها هذا البحث كانت هذه النتائج التّي تحتاج هي الأخرى إلى بحث وتعميق دقيقين .

استمدت معظم النظريات الغربية الحديثة أفكارها من منهجيات الدراسات العربية ،حين ركز النقد العربي القديم في تعامله مع النّص على المبدع والمتلقي دون إغفال النّص (بوصفه وحدات لسانية) ،وأعطى لكل عنصر من هذه العناصر أهميته في الدراسة ،مثال ذلك ما ذهب إليه "إبن قتيبة" في حديثه عن المبدع –صاحب النّص –وقضية الطبع ،ودوره في توجيه الشّاعر نحو غرض معين دون آخر ،كما كانت لابن قتيبة آراء نقدية كثيرة حول لغة النّص ومعطياته الفنية –والتي ترفع من مستوى الإدراك الجمالي للنص الأدبي ،وتلك مبادرة قامت على أنقاضها الكثير من النظريات النّقدية في العصر الحديث.

وشبيه بما ذهب إليه ابن قتيبة ،ما أورده الجرجاني في قوله :"ابحثوا عن طبائع الشعراء في أشعارهم " إضافة إلى فكرة اسهام المتلقي في عملية البحث عن أسرار النّص ،وهي الفكرة التّي حققت لقاعدة معروفة في فلسفة التلقي عند العرب وهي "مطابقة الكلام لمقتضى الحال ".

وهي الفكرة التّي بنى عليها "رومان انجاردن"رأيه حول ظاهرة الغموض في النّص الأدبي.

وهو الشيء نفسه نجده عند "ياوس" الذّي استلهم من فكر :ابن قتيبة "آراءه الداعية إلى إصلاح مسيرة الفكر النقدي في عصره آنذاك ..لذلك نرى بوضوح أن المذاهب الغربية الحديثة التّي أرست دعائم نظرية التلقي ،إنما انطلقت من مبادئ ومفاهيم معروفة في تراثنا النقدي العربي القديم.

تقوم نظرية التلقي في شكلها البنيوي على "المبدع والنص والمتلقي " ،أما النّص فهو حقل منهجي لا يعرف نفسه إلّا داخل عمل أو انتاج مجاله الدال والمدلول ،وهو مصطلح يطلق على مجموع الملفوظات اللسانية المكتوبة أو المنطوقة.

تناول هذا البحث أيضا ظاهرة الابداع التّي تقوم على عمق الانفعال وثراء الوجدان ،وهي ظاهرة لا تصدر عن فكرة واضحة وإنما هي صورة شتى أنواع الانفعالات بحيث لا يتحدد عنصر منها إلّا متلبسا ببقية العناصر الأخرى ،التي يوجهها الحدس نحو كشف المجهول ،كازدواجية الشخصية والدافع الجنسي والحلم والرغبة في التخلص من الواقع ،غير أن غياب المؤلف عن النّص ،يفسر عدم اكتمال سيطرته على نصه ،وذلك لاعتماده على منطقة اللاوعي ،فإشكالية موت المؤلف مغالطة نقدية عاجزة عن فهم حقيقة العملية الابداعية بوصفها ظاهرة معقدة تحكمها مجموعة من العوامل السوسيولوجية والتاريخية والسياقية ،التي لا يمكن اختزالها إلى عامل واحد ،لكنه وفي مقابل ذلك تساعد "إشكالية موت المؤلف "على الاهتمام بأشكال التّعبير الموضوعي والفني والجمالي ،وجمالية التلقي تكمن في العلاقة بين الإنجاز المحقق من طرف القارئ والمكونات الفنية للنص الأدبي ،وخلود هذا النّص واستمراره إنّما يتحدد بمدى ثقافة القارئ وذوقه الجمالي.

والقارئ الحقيقي ،هو الذّي يعيش عملية بناء النّص من أولها إلى آخرها ،ويختلف بذلك عدد القرّاء في النّص الواحد ،باختلاف القراءات.

تحديد استراتيجية القارئ من خلال ملء فراغات النّص وبياضاته وشقوقه معتمدا في ذلك على التأويل الذّي يوصله إلى بنية النّص الدلالية العميقة والتي لا تعرض على السطح ،ولكنها تكون مفهومه من طرف القارئ.

القراءة هي عمل خلاق يقرب الرمز من الرمز ،ويضم العلامة إلى العلامة ،ويسير في دروب ملتوية من الدلالات والألفاظ ،فلا وجود لقراءة يقينية وموضوعية ،لأنها تجربة شخصية وتختلف مستوياتها حسب ثقافة القارئ وخصائصه النفسية والفزيولوجية ومنطلقاته النّقدية والمنهجية ،وهذا ما يفسر لنا تعدد أنواع القراء.

تعد الشّعرية من المرتكزات النّقدية الحديثة التّي تسعى إلى كشف خبايا النّص ومفاتنه ،وتحقيق وظيفته الاتصالية الجمالية.

وقد اشتغلت الشّعرية منذ بداياتها على استقصاء القوانين التّي يستطيع المبدع التحكم بواسطتها في إنتاج نصه ،والسيطرة على إبراز هويته الجمالية ومنحه سمة التميز والتفرد الأدبي ،ولقد مرت الشّعرية بمراحل مختلفة من مراحل تطور النّص الأدبي ،بوصفه خطابا –شعرا كان أم نثرا –،أين تمّ تقبل المصطلح في البدء بمصطلح بويطيقا ثم ترجمته إلى فن الشّعر ،وبعدها إلى الصياغة الكلية له ليتم تداوله كما هو الآن (الشعرية).

وتعتبر الشّعرية أساس بناء الإبداع أو النوع الأدبي في سعيها إلى التحكم في قوانين وآليات الابداع أثناء الممارسة الفنية ،وذلك بإشراف قارئ مثالي فاعل يكشف خبايا هذا النّص وجمالياته ،ويبحث في مفاصله عن أسراره وقوانينه الداخلية التّي تتحكم فيه ولا أدل على ذلك من نصوص "نزار قباني" التّي وقف عندها هذا البحث.

أثبتت تجربة نزار على مدار ربع قرن إنّه فارس الشّعرية بحق ..وقد استطاع بصوره ولغته وأسلوبه أن يجمع درر الجمال وأصدق الخيال ،ويصنع من قصائده عالما شعريا يفيض بالجلال ويتزر بالبهاء ،ويمنح لروح الشّعر خلودها على مر الأزمان. **"نزار قباني"** شاعر استطاع بفكره وعقله وإحساسه العميق أن يتفرد ويتميز عن شعراء عصره ،ولا أدل على ذلك من شعريته التي قامت على حسية الصورة ،وسهولة المفردة والقافية المتنوعة الناعمة ،والجملة الموسيقية القصيرة.

كان نزار ذكيا جدا في تعامله مع قضايا النّص الشعري ،حيث حرص على الابتعاد عن موضوعات الحكمة والفلسفة ،وتعقيدات البناء واللغة ،هذا إضافة إلى إنّه كان يعمل على تحريك عواطف وانفعالات المتلقي من خلال ألفاظه وأسلوبه السهل الممتنع ،وجمله الواضحة وصفاته الغزيرة.

استطاع "نزار قباني"من خلال صوره الحسية والمعنوية ،أن يخلد قصائدا تحمل في ثناياها أنماطا شعرية متعددة منها :شعرية اللغة ،وشعرية الأسلوب ،وكذا الموسيقى.

وإنه لابد من الاعتراف أن هذه القراءة التي قدمتها في هذه الأطروحة حول أشعار "نزار قباني"،أحسست فيها بمغامرة كبيرة وسط جغرافيته وتضاريسه الوعرة ،لكنني في المقابل أيضا كنت على يقين وأنا أتفحص أرضه الملغومة بأنني سأجد من بعد دراستي هذه ،أبحاثا أخرى ستزيح غبار النظر عن كثير من خبايا وجماليات أشعار هذا الرجل.

والحق يقال أن البحث في شعر "نزار قباني"لا يمكن أن تكون موضوع بحث محدود الصفحات ففضاءات شعره مغرية بالبحث والقراءة ،وعلى هذا فإنني قد سعيت من خلال هذه الأطروحة إلى تحريض المتلقي على إعادة قراءة هذا الشّاعر ،واكتشاف جواهر الشعرية الكامنة في عمق قصائد "نزار قباني"،والمحافظة على هذه الجواهر باعتبارها إرثا إنسانيا ،ومجدا عربيا يحق للسان العربي أن يفتخر به في كل زمان ومكان.

الملاحق

ملحق أهم المصطلحات والأعلام

التلقي	وولف غانغ أيزر ،ياوس
التفكيكية	جاك دريدا
التأويلية	هانس جورج غادامير + أمبيرتو إيكو + بول ريكور
الأسلوبية	ميكائيل ريفاتير
علم النفس	باختين
البنيوية التكوينية	لوكاشتن غولدمان
البنيوية	ليفي شتراوس ،جاكسبون رومون
السيميائية	برس
الشعرية	Poetics
البنية	Structure
الأسلوب	Style
الأسلوبية	Stylistique
الاستبدالية	Paradigmatique
الانزياح	Ecart
السيميائية	Sémitique
السيمولوجيا	Sémiologie
التشاكل	Isotopie
الشعريات	Poétique
السرديات	Narratologie
التفكيكية	Déconstruction
الأثر	Trace

علم الكتابة Grammatologie

الانتشار Dissémination

التضمين Connotation

إشكالية المعنى Sens

الدلالة Signification

التناص Intertexte

التناصية Intertextualité

المصطلح Terme

الاشكالية Problématique

رومان جاكبسون 1896-1982.

فرديناند دي سوسير 1857-1913.

جاك دريدا- من مواليد الجزائر 1930.

جوليا كريستفا Julia Kristeva – بلغاريا :1941.

رولان بارث Roland Barthes 1915-1980

ميشال فوكو Michel foucault 1926-1984

بول فاليري Poll vallery 1871 -1945

فلاديمير بروب V.propp 1895 – 1970.

باختين Mas Bakhtin 1895-1975

إيخنباوم B.eichenbaum 1866-1959

رينيه وبليك 1903

فيليب سولرس Philipe sollers 1936

لوسيان غولدمان Lucien goldmane 1913-1970.

التعدد الدلالي	Polysémie
القصدية	Intention alisme
الكتابة	écriture
اللذة	Plaisirs
المتعة	jouissance
الكلام	Parole
ظاهراتية	phénoménologie
تداولية	Pragmatique
علم الدلالة	Sémantique
دلائلية	Senn otique
تركيب	Syntaxe
موضوعاتية	Tréma tique
توليدية	généralisme
تأويلية	Termentique
معجم	Lexique
استعارة	Métaphore
كناية	Métonymie
صرف	Morphologie

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

أولا :المصادر:

1-الجاحظ :الحيوان ،تح :عبد السلام هارون مكتبة مصطفى البابي الحلبي ،مصر ،ط1 ،1939 .
2-نزار قباني :الأعمال الكاملة ،إعداد وتقديم يوسف أبو الحجاج الأقصري ،دار الحرم للتراث ،ط1 ،2011 .
3- نزار قباني العمال الكاملة للشاعر –شاعر الحب والسياسة ،دار صفا ،مصر.
4-نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج1،منشورات نزار قباني ،بيروت-لنان ،ط13 ،1993.
5-نزار قباني :الأعمال الشعرية الكاملة ،ج2،منشورات نزار قباني ،بيروت-لنان ،ط15 ،1983.

دواوين مفردة

6-ديوان :"لا" منشورات نزار قباني ،بيروت-لبنان ،ط13 ،1999.
7-ديوان :أشعار مجنونة،منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط5 ،1998.
8-ديوان :الأوراق السرية لعاشق قرمطي ،منشورات نزار قباني ،بيروت لبنان ،ط4 ،1998.
9- ديوان :الحب لا يقف على الضوء الأحمر ،منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط1 ،1985.
10-ديوان :الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق ، منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط4 ،1998
11-ديوان :أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء ، منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط2 ،1992
12-ديوان :تزوجتك أيتها الحرية ، منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط3 ،1993.
13-ديوان :خمسون عاما في مديح النساء ، منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط2 ،1998.
14-ديوان :هل تسمعين صهيل احزاني ، منشورات نزلر قباني ،بيروت –لبنان ،ط2 ،1992.

ثانيا :المراجع

15- ابراهيم رماني :الغموض في الشّعر العربي الحديث ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الساحة المركزية بن عكنون –الجزائر .

16- أحمد بوحسن:اشكالات وتطبيقات :نظريات التلقي ،الدار البيضاء ،1993،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية –الرباط.

17- أحمد زياد محبك :قصيدة النثر ،منشورات الكتاب العرب ،دمشق ،2007 .

18- أحمد عبد المجيد محمد خليفة :في الموسيقى الشّعرية –المكتبة الأزهرية للتراث ،ط1 .

19- إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر ،ط1 ،2000.

20- أدونيس :الشعرية العربية ،دار الاداب ،بيروت –لبنان ،ط1 ،1985.

21- أدونيس :زمن الشعر ،دار العودة،بيروت-لبنان ،ط2 ،1972.

22- إعتدال عثمان:إضاءة النص،دار الحداثة للطباعة والنشر-ط1 ،1988.

23- أيمن اللبدي :الشعرية والشاعرية ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان –الأردن ،ط1 ،2006

24- بروين حبيب :تقنيات التّعبير في شعر "نزار قباني"،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1 ،1999، عمان –الأردن.

25- بسام قطوس: استراتيجية القراءة- التأصيل والإجراء النقدي - الطبعة1998،دار الكندي للنشر والتوزيع - الاردن- أربد،.

26- بشرى موسى صالح :نظرية التلقي - أصول وتطبيقات -،ط1- المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – المغرب،2001 .

27- بيداء عبد الصاحب الطائي :البنية الدرامية في شعر "نزار قباني"،دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1 ،2012 .

28- توفيق الزايدي :تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي –دار سراج للنشر ،تونس،1985.

29- حسام الخطيب:نزار قباني أمير الحرية وفارس العشق –منشورات ضفاف ،ط1 ،2014.

30- حسن ناظم :مفاهيم الشّعرية :دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،المركز الثقافي العربي.

31- حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة ،تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء –المغرب ،ط1، 2003 .

32- حامد بن عقيل :عصر القارئ –تطبيقات نقدية على التأويل –،طوبى للنشر والإعلام والثقافة ،لندن ،ط1 ،2009.

33- خالد الحمادا :الكبريت في يدي وجمهوريتك يا نزار من ورق ،مؤسسة الجريسي للنشر والتوزيع ،ط1 ،1421.

34- خالد عبد اللاه :أحلى ما كتب نزار قباني،العالمية للكتب والنشر ،ط1-2008.

35- خالدة سعيد :حركية الابداع –دراسات في الأدب العربي الحديث-ط2 -1982-دار العودة – بيروت.

36- دليلة بركان :نزار قباني ...شاعر العصر ،منشورات المكتبة العصرية ،2004.

37- سمير عبده :التحليل النفسي لشخصية نزار قباني،منتدى المعارف ،بيروت-لبنان ،ط1 ،2013.

38- الصادق النيهوم :نزار قباني ومهمة الشّعر ،إعداد وتحقيق :سالم الكبتي ،مكتبة النيهوم ،سلسلة الدراسات 4 ،ليبيا .

39- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص ،ط 1992 ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1992.

40- عبد الحميد هيمة :البنيات الأسلوبية في الشّعر الجزائري المعاصر-شعر الشباب نموذجا- ط1 ،1998.

41- عبد السلام المسدي :المصطلح النقدي ،مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر ،تونس،1994.

42- عبد العزيز المقالح :الشعر بين الرؤيا والتشكيل-ط1 ،دار العودة –بيروت ،1981 .

43- عبد القادر الغزالي :الشعرية العربية :التاريخية والرهانات ،دار الحوار ،اللاذقية – سوريا ،ط1، 2010.

44- عبد الكبير الشرقاوي :شعرية الترجمة ،الملمحة اليونانية في الأدب العربي ،دار توبقال للنشر ،ط1 ،الدار البيضاء ،المغرب ،2007 .

45- عبد الله ابراهيم وآخرون:معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة ،ط1 ،المركز الثقافي العربي- بيروت ،1990.

46- عبد الله العشي :أسئلة الشّعرية –بحث في آلية الابداع جماليات –، منشورات الاختلاف دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ،ط 1 ،2009.

47- عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة ،دار سعاد الصباح ،الكويت ، ط3 ،1993.

48- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التفكيكية) دار سعاد الصباح الكويت ،ط3 ،1993 .

49- عز الدين اسماعيل:التفسير النفسي للأدب ،ط4 ،دار العودة ،بيروت ،لبنان ،1981.

50- عز الدين المناصرة :جمرة النّص الشعري –مقاربات في الشّعر والشعراء والحداثة والفعالية ،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،عمان –الأردن ،ط1 ،2007 .

51- علي أحمد محمود العرود:جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث ،دار الكتاب الثقافي ،الأردن ،أربد .

52- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان – الأردن ،ط1 ،2002 .

53- فاضل ثامر :اللغة الثانية ،في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ،ط1 ،المركز الثقافي العربي 1994.

54- فؤاد عفاني :نظرية التلقي رحلة الهجرة ،دار نينوى للنشر والدراسات والتوزيع ،دمشق –سوريا ط2011.

55- لطيفة الهباشي: إستثمار النّصوص الأصيلة في تنمية القراءة الناقدة – عالم الكتب الحديث أربد – الأردن ،ط1 ،2008 .

56- مجدي أحمد توفيق :مدخل إلى علم القراءة الأدبية،الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر-1994.

57- مجدي سيد عبد العزيز :نزار قباني ،شعره بين مواطن الإبداع وأسرار الجمال ،دار العالم العربي ،ط1 ،2008 .

58- مجدي كامل :نزار قباني شاعر المرأة والحب وأجمل ما كتب ،دار الكتاب العربي ،ط1 ،2008.

59- محمد خطابي :لسانيات النّص ،ط1 ،المركز الثقافي العربي ، المغرب ،1991.

60- محمد طه عصر :مفهوم الابداع في الفكر النقدي عند العرب ،عالم الكتب ،ط1 ،2000.

61- محمد علاء الدين عبد المولى :دفاعا عن الشّاعر نزار قباني ،ط1 ،2002 .

62- محمد مفتاح :دينامية النّص ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،ط1 ،1987.

63- محمود عباس عبد الواحد :قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ،دراسة مقارنة ،ط1 ،مدينة نصر ،دار الفكر العربي 1996.

64- مسلم حسب حسين :الشعرية العربية تاريخها مفهومها ونشأتها ،منشورات ضفاف ،ط1- 2013.

65- مصطفى سويف :الأسس النفسية للإبداع الفني –في الشّعر خاصة –الطبعة الرابعة ،1987، دار المعارف ،القاهرة ،مصر .

66- مصطفى ناصف :نظرية التأويل ،النادي الأدبي ،جدة ،ط 2000.

67- ميجان الرويلي سعد البازعي:دليل النّاقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيار ومصطلحا نقديا معاصرا ،المركز الثقافي العربي ،ط5 ،2007.

68- ميلود عثماني :شعرية تودوروف ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1 ،1990.

69- نزار قباني :قصتي مع الشعر ،منشورات نزار قباني ،ط9 ،2000.

70- نزار قباني :الكتابة عمل إنقلابي ، منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان ،ط5 ،2000.

71- نزار قباني :لعبت بإتقان وهذه مفاتيحي ، منشورات نزار قباني ،بيروت –لبنان،ط2 ،2000.

72- نزيه خوري :وقائع الندوة العربية عند الشّاعر العربي الكبير نزار قباني،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،وزارة الثقافة ،دمشق،2008 .

73- وفيق خنسة :دراسات في الشّعر السوري ،دار الحقائق ،ط2 ،1982 .

74- يمنى العيد :في القول الشعري –الشعرية والمرجعية –الحداثة والقناع ،دار الفارابي ،بيروت – لبنان ،ط1 ،2008 .

ثالثا :المراجع المترجمة

75- امبرتو ايكو :شعرية الاثر المفتوح ،تر :عبد الرحمان أوعلي ،مجلة نوافذ النادي الأدبي- جدة ،1998.

76- أمبرتو ايكو:"القارئ النموذجي"-طرائق التحليل السردي الأدبي ،تر:أحمد بوحسن ،ط1 – منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط،1992.

77- برند شبلر: علم الفكر والدراسات الأدبية – دراسة الأسلوب – البلاغة علم اللّغة النصي ،تر: محمود جاد الرب ،ط1 ،الدار العربية للنشر والتوزيع.

78- تزفيطان تودوروف :الشعرية ،تر:شكري المبخوت ورجاء سلامة ،الدار البيضاء .

79- تزفيطان تودوروف :المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)،تر:ابراهيم الخطيب ،مؤسسة الأبحاث العربية ،ط1،بيروت –لبنان،1982.

80- جاكبسون :قضايا الشعرية ،

81- جوليا كرستيفا :علم النّص ،ترجمة: فريد الزاهي ،دار توبقال للنشر الدار البيضاء –المغرب 1991.

82- جون كوهين :اللغة العليا ،تر: أحمد درويش ،المجلس الأعلى للثقافة ،ط 2 ، 2000.

83- جون كوهين :بنية اللّغة الشّعرية ،تر:محمد الولي محمد العمري ،دار توبقال للنشر ،ط1،الدار البيضاء ،المغرب.

84- جيرا جنيت :عودة إلى خطاب الحكاية ،تر:محمد معتصم ،المركز الثقافي العربي ،بيروت :ط2000.

85- روبرت سي هول "نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية –،ترجمة :رعد عبد الجليل جود ،دمشق ،1992.

86- رينيه ويلك وأوستن وارين:نظرية الأدب ،تر:محي الدين صبحي،الطبعة الثالثة–المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1987.

87- ميكائيل ريفاتير :معايير تحليل الأسلوب –تر:حميد لحميداني ،ط1 ،الدار البيضاء –المغرب ،1993.

88- هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل ،ترجمة محمد شوقي زين منشورات الاختلاف ،ط2 ،2006.

89- وولف غانغ ايزر:فعل القراءة ،تر:حميد لحمداني والجيلالي الكدية:منشورات مكتبة المناهل– فاس:المغرب.

رابعا :المجلات والدوريات:

90- أحمد حيدوش :النّص الادبي بين المبدع والمتلقي" مجلة التبيين– العدد6–1993.ثقافية إبداعية – الجاحظية.

91- رشيد بنحدو:العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر ،مجلة عالم الفكر والفنون والآداب ،الكويت ، ع4.

92- صبحي الطعان :بنية النّص الكبرى ،مجلة عالم الفكر – العدد 1-2- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،1994

93- عز الدين المناصرة::الممارسة الابداعية في تجربتي الشعرية"مجلة الضاد ،عدد8-9- جامعة قسنطينة ،جانفي 1984 .

94- فؤاد المرعي:العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي :مجلة عالم الفكر ،ع2 ، الكويت ،1994.

95- مانفرير ناومان : "المؤلف ، المرسل إليه ، القارئ "، تر، عبد القادر بوزيدة ،مجلة اللّغة والأدب ،عدد 2 ،جامعة الجزائر .

96- محمد الربيعي:"مداخل نقدية معاصرة لدراسة النّص الأدبي" ،مجلة عالم الفكر ،ع2/1.

97- محمد خضر:"اشكالية موت المؤلف"،مجلة الآداب ،ع 4 ،جامعة قسنطينة ،الجزائر .

98- محمد محمود: تدريس الأدب - إستراتيجية القراءة والأقراء - الدار البيضاء مجلة البحث البيداغوجي ،ديداكتيكا ،1993 .

99- محمد مفتاح :إواليات نمو النّص ،مجلة مكونات النّص الأدبي ،جامعة لحسن 2 ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الدار البيضاء ،أيام 25-26 فبراير 1988، 1994.

100-محمود الربيعي:مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النّص الأدبي"مجلة عالم الفكر –ع1-2.

101-يول ريكور ،مهمة الهرمينيوطيقا ،ترجمة ،خالدة حامد ،مجلة نوافذ ،النادي الأدبي ،جدة ،ع22 .

خامسا :القواميس والمعاجم:

102-. ابن منظور :لسان العرب:ج15 ، دار صادر، بيروت- لبنان.

103-بن هادية علي وآخرون :القاموس الجديد للطلاب ،الجزائر

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
إهــــــــــــــــــداء	
مقـــــــــــــــــدمة	أ–هـ
تمــــــــــــــــــهيد	**11–6**
الفصل الأول:النص منظور وبنيات وسياق.	54–12
المبحث الأول:فضاء النّص :جدل البنية والسيّــــــــــــاق.	13
1– النّص بين الهوية والبنية والسيّاق.	13
2– التّداخل النّصي.	23
3– الخطاب الأدبي وفاعلية التّأويل والانزياح	31
المبحث الثاني:الخطاب الأدبي بين النّتاج الفعلي والمقصديــة	39
1– النّتاج الفعلي للنص.	39
2– المقصدية ودور القارئ في فكّ شفرات النّص.	44
الفصل الثاني:الإبداع الشّعري:الدّينامية وجماليات التّعبـــــــير	96–55
المبحث الأول:الإبداع بين المصطلح والتّــــــــداول	56
1– مفاهيم اصطلاحية	56
2– النّص/المبدع ...صراع الانتماء	62
المبحث الثاني:الإبداع الشّعري ..دوافع وقـــــدرات	67
1– دوافع وقدرات الإبداع	67
2– القراءة :توليد المعاني والإحالة المرجعية	78
الفصل الثالث:نظرية التلقّي:الأصول والرهانات	139–97

المبحث الأول:الاشكالية الاصطلاحـــــــــــــــــية	98
1- التلقّي :إرهاصات منهجية	98
2- التباسات اصطلاحية	103
المبحث الثاني:نظرية التلقّي :من النّشأة إلى الرّؤيـــــــــــــة	113
1- التلقّي العربي :التاريخية وجمالية التلقّي	113
2- جذور النّظرية في الدّراسات الغربية..	117
3- جماليات القراءة :سلطة المبدع أم سلطة القارئ.	128
الفصل الرّابع:الشّعرية ..فضاء الإبداع والتميّز	176-140
المبحث الأول:الأصول المعرفـــــــــــــــية.	141
1- المصطلح والمفهوم.	141
2- الشّعرية من النّشأة إلى التطوّر.	151
المبحث الثاني:تجليات شعرية في قصائد نزار قبّـــاني	159
1- نزار قبّـــاني في سيرته الذاتية.	159
2- نزار /الشّعر ... حميمية لا تنتهي.	167
الفصل الخامس: شعرية "نزار قبّاني".....إلى أين يصل مداها ؟	240-177
المبحث الأول:حساسية الشّعر عند نزار قبّـــاني.	178
1- المعجم الشّعري	178
2- الإيقاع الشّعري في شعر نزار.	188
المبحث الثاني:فضاءات الشّعرية في شعر نـــــــــزار.	195
1- شعرية اللّغة والإبداع.	195
2- الأسلوب/الانزياح ...عمق الشّعرية	205

3- الصّورة/النّص ...نبض الشّعرية	217
4- الموسيقى ..وآفاق الشّعرية	226
خاتمة.	245-241
الملاحق	249-246
قائمة المصادر والمراجع	257-250
الفهرس	261-258

الحمد لله

الملخص بالعربية:

لا يبوح النّص الأدبي المحكم –**شعرا** كان أو **نثرا** – بمكنوناته وخباياه ،إلا في حضن **قارئ** يواجه الإغواء أثناء سفره في **مفاصل** النّص ،هذا الإغواء يمارسه النّص والقارئ معا ،لا تنفصل عناصره عن **جسد** النّص ولا تبتعد عن خيالات القارئ وأفق انتظاره.. أنّها تتجسد من خلال **بنيته اللغوية** والرؤيوية ،في **شعرية** عميقة أساسها **الأدبية** تتمازج فيها اللغة مع **الإيقاع والصورة والموسيقى** في انزياحاتها ،وهي كلها معان تحيل إلى تعددية الدلالة و**لا نهائية** المعنى

"**نزار قباني** "ذالك الشّاعر الذي يختار ألفاظه في سهولة صعبة ،على قارئ لا يعرف **مفاتيح** دلالاته الشعرية ،إنه يختار ألفاظا تسبح بالقارئ في ملكوت الشعر وهو المدجج بشعرية فاقت حدود **الرمز والتأويل والانزياح** ،مما أكسب الشّاعر شهرة فاقت هي الأخرى حدود النّص والقارئ **ومقصديته** أثناء فعل القراءة .

نزار قباني قامة شعرية ونبرة حضارية سيحرص التاريخ على نصاعته وإبداعه وحفظ قيم الجمال ،التي صاغها شعره ومواقفه على مدار خمسين عاما

كلمات المفاتيح: الشعرية –المقصدية –التلقي –الإبداع –النص –القارئ –المؤلف –الصورة –الموسيقى –الإنزياح – التأويل.

بالفرنسية

Un texte littéraire conforme, prose qu'il soit ou poème, ne décèle son essence qu'entre les mains d'un lecteur averti, séduit tout au long de l'exploration textuelle. Une séduction qui se veut doublement déployée, d'une part émanant de ce que procure la littérarité du texte, d'autre part, indissociable de l'imagination du lecteur et son horizon d'attente.Elle se conçoit depuis la structure langagière et distantedu texte, d'une poétique intense établie sur une littérarité mêlant rythme et image, constituant, de ce fait, un tout qui renvoie à une vaste polysémie et à une perception démesurée.

"Nizar Qabbani" est ce poète qui choisit commodément ses mots, ceux qui deviennent énigmatiques à tout lecteur insensible à leurs connotations. De tous les termes, le poète élit ceuxqui mènent ses lecteursvers les tréfonds de la poésie, n'est-il pas ce versificateur à qui on reconnait une poétique qui traverse les bords du symbole et de l'interprétation.

Nizar Qabbani est cette figure poétique emblématique à qui l'Histoire reconnaitra et préservera à jamais innovation, éthique et esthétiqueà travers une poésie conçue déjà depuis cinquante ans.

Mots clés:

Poétique, créativité, réception, interprétation, déviation, phénomaine.

بالإنجليزية

A literary consistent text, whether prose or poem, does not reveal its essence only between the hands of a skilled reader, seduced throughout textual exploration. A seduction that wants doubly deployed, firstly from what provides the literariness of the text, on the other, inseparable from the reader's imagination and its horizon of expectation. It is conceived from the remote language and structure of the text, an intense poetic established on a literality combining rhythm and image component, therefore a whole which refers to a wide polysemy and disproportionate perception.

"Nizar Qabbani" is the poet who conveniently chose his words, those who become enigmatic any reader insensitive to their connotations. Of all the words the poet elect those who lead his readers to the depths of poetry, is not it this versifier who poetics we recognize that crosses the borders of symbol and interpretation.

Nizar Qabbani is this emblematic poetic figure in history who recognize and preserve forever innovation, ethics and aesthetics through a poetry already designed for fifty years.

Keywords:

POÉTIC, RECEPTION, DEVIATION, CREATIVITY, INTERPRETAION, READER.