

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة-

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب واللغة العربية

(انتقام الشّغرى) لسميح القاسم

في ضوء نظريّة القراءة

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية تخصص النقد الأدبي

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :

- بشير تاويريريت

من إعداد الطالب :

- الأزهر محمودي

لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	الأسم واللقب
رئيسا	جامعة بسكرة	أستاذ	اد أحمد بن لخضر فورار
مشرفا ومقررا	جامعة بسكرة	أستاذ	اد بشير تاويريريت
عضوا مناقشا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	د نزيهة زاغز
عضوا مناقشا	جامعة سطيف	أستاذ محاضر أ	د خير الدين دعيش

السنة الجامعية 2011/2012

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب واللغة العربية

(انتقام الشّغرى) لسميح القاسم

في ضوء نظريّة القراءة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية تخصص النقد الأدبي

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :

- بشير تاويريت

من إعداد الطالب :

- الأزهر محمودي

لجنة المناقشة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	الأسم واللقب
رئيسا	جامعة بسكرة	أستاذ	اد أحمد بن لخضر فورار
مشرفا ومقررا	جامعة بسكرة	أستاذ	اد بشير تاويريت
عضوا مناقشا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	د نزيهة زاغز
عضوا مناقشا	جامعة سطيف	أستاذ محاضر أ	د خير الدين دعيش

السنة الجامعية 2011/2012

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اهداء

إهداء

دعيني أنام قليلا

أموت قليلا . . .

على ساعديك

و أسلم روحي ، لشهوة بوحي

أقول: أحبّ

فأقرأ لوحي

إليكم . . . إليك . . . إليك . . .

شكر و عرفان

شكر و عرفان

أسمى آيات الشكر أرفعها لأستاذي الجليل بشير تاويريت الذي غمرني

بدفء أبوي و أشرع لي أبواب قلبه قبل أن يفتح لي باب مكتبه و مكتبته ،

و لم يخل علي بشيء من نصائحه ورشده .

و الشكر أيضا لأساتذة القسم جميعهم و أخص بالذكر الأستاذ عمار ربيع.

و الشكر موصول لآل بيتي جميعا و خاصة محمود و خنساء ، كما لا أنسى

الصديق المخلص أحمد مكاوي و كل من شجعني ووقف إلى جانبي في إنجاز

هذه المهمة النبيلة .

مقدمة

إنّ العلاقة الابتدائية بين القارئ والنّصّ هي علاقة انجذاب عاطفي، فالنّصّ شرك منصوب و ممتنع مرغوب يلوح للقارئ من خلال عنوان جّدّاب، أو مطلع جلابّ، يمارس لعبة الغواية الكبرى، هكذا كانت بدايتي مع هذا النّصّ وفق انجذاب عاطفي غامض .

ونصّنا هذا نصّ حدائثي عائد إلى الماضي و عائد منه، و القراءة إبداع على هامش الإبداع و نصّ تتوالد منه نصوص، و لذلك جاء العنوان: انتقام الشّنفري لسّميح القاسم في ضوء نظريّة القراءة .

إنّ تموضع العنوان بهذا الشّكل تستدعي دراسته الإجابة عن جملة من الأسئلة، عن نشلّة نظريّة و إجراءاتها . فما القراءة؟ و ما أصولها؟ و من أعلامها؟ و ما هي أهمّ مدارسها؟ و كيف نقرأ نصّ حدائثيّا؟ لقد كان اختيار المدوّنة مرتبطينا بجملة من الأسباب، أولها نظريّة، إذ أعدّ نفسي في عداد الغاوين في إتباعي الشّعراء و منهم الشّاعر الفلسطينيّ سمّيح القاسم، كما أنّ هذا النّصّ كان له وقع خاص بما حوى من قيم إنسانيّة و قوميّة، و أي قيمة أسمى من حرّية الإنسان، و أمالنا ثانية فهي موضوعيّة منها كون هذا النّصّ حدائثيّا مشبعًا بالدلالات و المفارقات يعتمد القناع والتّناص و الصّورة كعلامات نصيّة تفضي إلى تأويل منطقي لمحمول النّصّ .

أما احتياني نظريّة القراءة فلا أنّها تفتح مجالًا رحبًا للقارئ، إذ ينفلت من رنقة الأنساق و الإحصاءات الرّياضيّة التي تفقد النّصّ أدبيّة مبدئيّة فيها، القراءة تفتح فضاءات و عوالم إنّهائيّة يسبح القارئ في أجوائها، و يروود أغوارها، يجمع من نفائس النّصّ ممّابته فيه صاحبه قصداً أو سهواً أو ممّا يضيفه عليه قارئه من عندياته مع استعمال المنطق و سوق الدليل سادا المجال أمام الانطباعية المتسلّطة على العمل بداية، فهذا النّصّ التّائق للحرّية يجد في القراءة تحرّية الممارسة .

و لإعداد هذا البحث قمنا بهندسته وتصميمه في خطّ قنّهجيّة على النّحو الآتي :

1- مدخل يتناول إضاءات على بعض المفردات المتعلقة بالبحث و دلالاتها ، منها : الشعر الحر ، الشعر الحدائي ، الفرق بين القصيدة والنص ، الفرق بين النقد والقراءة ، مفهوم التأويل ، و نبذة عن الشنفرى كشاعر صعلوك رافض لتقاليد الحيف و العسف و العفس .

وقتمّ الاتفاق على تقسيم هذا العمل إلى قسمين :

2 - قسم أول نبين من خلاله أصول نظرية القراءة ، جعلناها في ثلاثة مباحث :

أ - عند الغرب : و تناولنا فيه الاهتمام بالمتلقي كطرف أساس في الخطاب بداية من السفسطائيين و أرسطو و فكرة التطهير ، ثم التيارات للفلسفة الكبرى التي غدت هالة نظرية ابتداء بالشكلايين الّوس مرورا بأفكار أنجاردن و جادمير و غيرها من الفلاسفة وصولا إلى مدرسة كونستانس و أهم علمين فيها؛ ياوس و إيذر .
ب - في المبحث الثاني تناولنا تاريخ القراءة عند العرب و الاهتمام بالتأويل سواء على مستوى النصّ أم على مستوى الحلم مبرزين جهود بعض علماء اللغة والنقد في إبراز بعض الملامح ، و القواعد المساعدة في التأويل .

ج - تناولنا في آخر هذا القسم انتقال نظرية بشكلها النهائي إلى العالم العربي ، إذ وصلت عبر رافدين: الرافد الأول القادم من الشرق عبر ترجمة النقاد المشاركة نظرية عن الإنجليزية و الرافد الثاني القادم من أوروبا عبر ترجمة المغاربة عن الفرنسية ، مع ملاحظة غياب الترجمة عن اللغة الألمانية إلى اللغة العربية .
كما تناولنا بعض المصطلحات المتعلقة بمثل نظرية من قبيل : أفق الانتظار ، و المسافة الجمالية ، و مواقع اللاتّحديد ، و القارئ الضمني ، و غيرها . . .

3 - قسم ثان حاولنا خلاله الخروج بقراءة تأويلية تعطي دلالة لنصّ انتقام الشنفرى لسُميح القاسم مع محاولة رصد الجيئات هذا النصّ ، فقرأت النصّ قراءة أولخطية محاشية ملتزمة بالداخل ، وفي خطوة ثانية من أجل تكوين دلالات ركزت على بعض الجماليات في النصّ جمالية الرفض جمالية القناع جمالية الصورة و

مقدمة

جمالية الرمز ، جمالية التكرار ، وجمالية التناسل ومن خلال هذه الجماليات حاولت قراءة هذه العلامات النصية المحيلة على الخارج في عمليتها وأولى منطقتها .

4 - خاتمة تشتمل على بعض النتائج المتوصل إليها : أظنّ القراءة ثقيلة بكم فلسفي هائل ، و خاضعة لشخصية القارئ و خلفياته ، أكثر من خضوعها إلى قوانين صارمة تضبطها بمعالم موحدة يهتدي بها الجميع ، ممّا أتاح لها مجالاً واسعاً في عالم الإبداع ، بتنوع القراءات و تعددها أمام العمل الواحد .
أما المنهج المعتمد في هذه الدراسة ، فالواقع يفرض تنوعاً لتنوع العمل ، ففي القسم الأول يجد المرء نفسه مضطراً لاستعمال المنهج التاريخي مادام يتبع آثار هاله نظرية منذ نشأتها ، باحثاً في أصولها و منطلقاتها و روافدها ، أما القسم الثاني فهو الجانب الإجرائي ، و يعتمد المنهج التحليلي ، والوصفي ، الاستقرائي مادام هدف الدراسة يسعى لبناء دلالة ، اعتماداً على معطيات مبثوثة أمامه ، محاولاً إيجاد قرائن و منطق ما يربط بين اللؤلؤ و مدلولاتها .

أما المشكلات التي اعترضت سبيل الدراسة نذكر منها : كون هاله نظرية غريبة المنشأ ، موطنها ألمانيا و لغتها ألمانية ما يحول دون الرجوع إلى الأصل ، فهي نقلت لغتها إلى الإنجليزية أو إلى الفرنسية ثم إلى العربية ، فوصلت إلينا ترجمة عن ترجمة ، وربما ضاع بعضها في طريق الترجمة ، كما نذكر أيضاً : تفوق الكم النظري على التطبيقي ، فلم أعثر على تطبيق جامع مانع يستعمل المفاهيم القرائية الواردة في التنظير وإنما هي أموصفية و فلسفية ، ممّا يشعر القارئ بوجود هوال نظرية و التطبيق ، فلم نوفق في إيجاد نموذج واضح يصلح الإقتداء به ، و أكثر التطبيقات على قلتها تتناول في الغالب تاريخية القراءة ، وهي استعراض قراءات أكثر منها قراءة . و الشيء الثالث : هو اعتماد هذه النظرية على قاعدة فلسفية تقريبية كبرى مما يصعب تناولها بوضوح .

أما عن المصادر و المراجع فالشكر موصول لأستاذي المشرف بشير تاويريت على ما أمّديني به من كتب و مجلات أو أرشديني إلى مظانها ، من أهم المراجع المعتمدة ؛ الأصول المعرفية لقطرية التلقي لناظم عودة خضر ، و نظرية الاستقبال لروبرت سي هولب ، و في المناهج النقدية المعاصرة لأحمد بوحسن ، و من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة عبد الكريم شرفي ، الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهرها لفنية لعز الدين إسماعيل و فعل القراءة لفولفغانغ إيزر ترجمة حميد حمداني و جيلالي الكدية بالإضافة إلى مراجع و مصادر أخرى .

مقدمة

و أخيرا نسال الله أن يحظى عملنا بالرضا و نحظى بالعدر ، فالعمل البشري يبقى موسوما بميسم النقص
مهما ادعى الكمال ، و الله الموفق و الهادي إلى سواء السبيل .

مختل

النص الحداثي و نظرية القراءة :

قبل الولوج إلى عالم النص يجدر بنا بداية أن نعي على بعض المفاهيم التي تتيح لنا التعامل مع هذا النص الذي ينتمي إلى عالم النص الحداثي ، ذي السمات و المميزات التي تفرقه عن النص القديم ، و لذا رأينا إلقاء الضوء على بعض المفاهيم ذات العلاقة : كمفهوم الحداثة ، مفهوم القراءة ، و مفهوم التأويل ، وكذا إلقاء نظرة تاريخية على الشخصية الرئيسة في النص . فما هي الحداثة ؟ و ما علاقتها بالأدب و النقد ؟

بالرجوع إلى لسان العرب في مادة حدث نجد « الحديث : نقيض القديم ، و الحدوث نقيض القدمة . حدث الشيء ، يحدث حدثاً و حدثاً فهو محدث و حديث ، و كذلك استحدثته .»¹ و بهذا المعنى يكون معنى الحديث هو الطارئ المخالف للمألوف في التقاليد و الأفكار ، يقول هنري لوفيفر : « لنستعد هنا تيممة سبق طرحها ، و لنلح عبرها على المسيرة المدهشة للكتاب و الروائيين و كتاب المسرح المعاصرين ، فهم يبدوون عادة بالنقض ، و هم لا يستطيعون أن يبدووا إلا بالنقض ، فالمسرح الضد ، و المسرحية المضادة ، و الأدب الضد ، و الرواية الضد ، و الشعر الضد ، تراهم هكذا يتطوعون لإيصال الفن إلى تفككه ، و هم يغدون السير في البدء في الوجهة التي تقود إلى إتلافه . لكن سرعان ما يأتي النجاح و معالته تقدم في السن .»²

وهكذا فالأدب و الفكر في العادات و التقاليد لا يمكن أن يستمر بوتيرة واحدة و نسق مطرد عبر سيرورة الزمن كل جيل يتسع ليستوعب أفكاراً و أشياء مختلفة . و إذا نظرنا في تاريخ الأدب العربي و بالأخص في مجال الشعر ، رأينا أن المقارنة تتم غالباً بين اللاحق و السابق ، باعتبار الأخير مرجعاً و معياراً . لقد جعل ابن رشيق الشعراء أربعة : « جاهلياً قديماً ، و مخضوماً و هو الذي أدرك الجاهلية و الإسلام ، و إسلامياً ، و محدثاً ، ثم صار المحدثون طبقات إلى أولى و ثانية على التدرج ، و هكذا في الهبوط إلى وقتنا هذا .»³ و يقول في موضع آخر : « كل قديم في الشعراء

¹ - ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مادة (ح د ث) ، نسقه و علق عليه و وضع فهرسه : على شيرازي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1408 هـ / 1988 م ، ج 3 ، ص 75 .

² - لوفيفر هنري : ما الحداثة ؟ تر : كاظم جهاد ، دار ابن رشد للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1983 ، ص 39 .

³ - القيرواني أبو علي الحسن ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، حقه و فطه و علق على حواشيه : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجليل ، بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 1981 ، ج 1 ، ص 113 .

هو محدث في زمانه بالإضافة إلى من كان قبله .¹ « كما هو واضح من كلام ابن رشيق أنّ الحداثة ذات علاقة بالرّومن ، فاللاحق هو المحدث ، دون أن نتبيّن مواصفات أخرى للحداثة عنده ، وهذا ديدن الناقد القديم إذ ينظر إلى السابق كقاعدة ومرجع للقياس و الإضافة ، ومثّل لهذا الإجراء ابن قتيبة بقوله : « إنّما مثل القدماء و المحدثين ، كمثل رجلين ابتداء هذا بناء فأحكمه و أتقنه ، ثم أتى الآخر فنقشه زيّنه ، و الكلفة ظاهرة على هذا و إن حسن ، والقدرة ظاهرة على ذلك و إن خشن . »² و هكذا يجعل القديم هو الأصل و الأساس و اللاحق متكلّفاً بالنقش و التزيين و إن أجاد و أحسن . و تكاد هذه القاعدة تتزحزح حين يفرض اللاحق نفسه على القديم فيجعله يهتزّ في نظر ناقد كعمرو بن العلاء إذ يقول : « لقد كثّر هذا المحدث و حسن حتّى لقد هممت بروايته . »³ لقد كان القديم هو النموذج و المثال و غيره يقاس عليه بعدا عنه أو قربا منه ، لكنّ هذه الفكرة بدأت في التراجع ولم تصمد طويلا حين نجد ابن قتيبة يعلن في جرأة: « رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله . . . و يرذل الشعر الرصين و لا عيب فيه عنده إلاّ أنّه قيل في زمانه ، أو أنّه رأى قائله . »⁴ فلم تعد العبرة عنده بالسابق و اللاحق و لكن بجودة الشعر و قيمته مهما كان موضعه في الزمان ، و بهذا ربّما يكون ابن قتيبة أول المنتصرين للحديث و الحداثة .

هذا عن الحداثة عند القدماء . أما لاحقا فلقد أخذ مصطلح (الحديث) و كذا (الحداثة) أبعادا ومفاهيم ملتبسة تشابكت في ما بينها حتّى ليصعب فرزها و تمييزها ، فأصبحت الساحة لأدبيّة تتداول : الحديث و الحدائثي و المعاصر و الجديد ، و تتجاذب هذه المصطلحات أحيانا ، و تتنافر أحيانا أخرى فنجد على سبيل المثال بعض العناوين : الشعر العربي المعاصر لعزّ الدين إسماعيل ، و الشعر العربي الحديث عند محمد بنيس و سلمى الخضراء الجيوسي ، و الشعر الجديد عند محمد النويهي ، كما شاع أيضا استعمال الحداثة ، وما بعد الحداثة بمفاهيم زئبقية.

² - المرجع السابق، ج1، ص 90 .

³ - ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم : الشعر و الشعراء ، قدّم له الشيخ : حسن تميم ، و راجعه و أعدّ فهرسه الشيخ : محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم ، بيروت لبنان ، ط3 ، 1407 هـ / 1987 م ، ص 23 .

³ - المرجع نفسه ، ج1، ص 23 .

⁴ - المرجع نفسه ، ج1، ص 23 .

1 - مصطلح (الحديث)

دأب مؤرخو الأدب العربيّ على تقسيم الأدب إلى عصور ، و هذه العصور غالبا ذات بعد سياسي ، فقالوا : العصر الجاهلي ، العصر الإسلامي ، العصر الأموي ، العصر العباسي ، العصر العثماني ، و عصر النهضة ، و ينضوي تحت هذا الأخير الأدب الحديث و الأدب المعاصر و الحداثة و ما بعدها .

و يؤرخون إلى فترة الأدب الحديث بظهور حركة الإحيائيين كحركة كلاسيكية حاولت تغيير الواقع والخروج منه بالعودة إلى التراث ، ظهر هذا بوضوح عند البارودي ، و بشيء من التّحديث عند شوقي ، ثمّ ظهرت التّحديث بصورة أوضح حين تأثرت السّاحة الأدبيّة العربيّة بالوافد الجديد ، نعني الرومانسية على يد جماعة الديوان و شعراء المهجر و مدرسة أبولو ، و من هنا بدأت مظاهر جديدة و مفاهيم حديثة تطفو على سطح الشّعر العربيّ منها « اتصاله بالوجدان ، و تصويره للخطاب النفسيّة ، و المزاجية بين عواطف الشّعر و مظاهر الطبيعة . . . و يتفرّع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشّعر و تتحدّث عمّا تقتضيه تلك النّظرة الوجدانية من وحدة في الموضوع ، و تماسك بين أجزاء القصيدة و استخدام معجم شعريّ جديد ، و صور شعريّة حديثة . »¹ إنّ السّؤال المطروح بالحاح : هل الشّعر الحديث هو شعر حدائتي ؟ أي هل أنّ الشّعر الذي قاله الإحيائيون و من شايعهم ، والذي قاله جماعة الديوان و من بايعهم ، وصولا إلى نهاية الحرب العالميّة يعدّ شعرا حدائتيّ أم هو حديث لا حدائتيّ ؟

مصطلح (حديث) يبدو هنا فوق رمال متحرّكة فلا يسعفنا المصطلح على تحديد هذا النوع من الشّعر ، فهو في زمانه كان حديثا ، و لكن لا يمكن أن يبقى كذلك للأبد ، لا بدّ أن يصير قديما في يوم ما ، ليظهر بعده حديث آخر يحلّ محله . و في الإجابة عن السّؤال المطروح آنفا نقول إنّ بعض المنظرين قد علّوا الحديث حدائتيّ بما في ذلك أشعار البارودي الإحيائيّ الأوّل : « لقد حاول بعض منظرّي الحداثة و المهتمّين بها أن يمارسوا هذا المصطلح [الحديث] لهذه الدّلالة [الحداثة] ، و منهم محمد بنيس الذي ذهب إلى اعتبار البارودي و شوقي و من ذهب مذهبهم داخلا في نطاق

¹ - هدّارة محمد مصطفى : الاتجاه الوجدانيّ في الشعر العربيّ المعاصر ، دار النهضة العربيّة للطباعة والنّشر ، القاهرة ، ط 2 ، 1401 هـ / 1981 م ، ص 136 .

الحدائثة . ¹ « بينما ترى أسيمة درويش غير ذلك إذ تقول : « ليست هذه الدراسة مجالاً لمناقشة حدود الحدائثة كما مارسها الدكتور و إن كانت هذه الحدود قابلة تماماً للمناقشة . » ² فهي كما يبدو لا تسلّم بما طرحه محمد بنيس بكون البارودي و شوقي داخلين في نطاق الحدائثة ، أما عبد الرحمان عبد السلام محمود فيقول بوضوح : « و يعدّ إبداع شوقي و من معه حديثاً من دون أن يكون ذلك هو الحدائثة . . . إذ لا نمتري قيد أمثلة في أنّ حدائثة أدونيس و من معه تقع على خطوط متقاطعة مع فعل شوقي الشعري . » ³

كما التبس (الحديث أيضا بالمعاصر) ممّا دعا غالي شكري لمحاولة التفريق بينهما ، إذ يقول في تعريف المعاصر : « الذي يؤرخ له لفترة زمنية قريبة إلينا . » ⁴ هكذا باختصار لا يزيل الغموض ما دام الأمر مرتبطاً بالزمن لا بالبنية للشعرية ذاتها ، بينما يسهب في شرح معنى الحديث فيقول : « لا بدّ من مقلّمة لأقول : إنّ تسمية الحركة الحديثية في الشعر العربي بأنّها حركة الشعر (الجديد) أو (الحر) أو (المنطلق) ، هي تسمية باعدت بينها و بين التوفيق مجموعة من التصورات الخاطئة عن الشعر الحديث . . . و لكنّي أعتقد أنّ هذه التسميات مجتمعة تحدّ من قيمة الحركة الحديثية في الشعر العربي ، لأنّ ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق بشكل عام . . . فمّا لا ريب فيه أنّ كلّ قديم كان جديداً في عصره ، و لقد تحرّ ذلك القديم الجديد في أيامه على صورة من الصّور ، و كانت جدّته و تحرره تجسيدا لانطلاق إلى آفاق أكثر رحابة و عمقا . إذاً فثمة شيء آخر مختلف كيميائياً ز الحركة الجديدة الحرّة المنطلقة التي ينبغي أن ندعوها فيما أرى بحركة الشعر الحديث ، فالحدائثة و المعاصرة متميزان ، خاصّة في النّقد الأوربي الحديث . » ⁵ ولذا يمكن القول أنّ الحديث غير المعاصر ، فالمعاصر لفظ يشير إلى الزمن الجدد من القيمة و الأحكام ، فهو لفظ محايد ، أما كلمة الحديث و حسب الاصطلاح فهي تشير إلى الزمن ، مع إشارة ضمنية إلى الشكل و المعنى في النّص اللّذين يقاسان على نموذج قائم مع إرادة زحزحة هذا النّموذج .

¹ - محمود عبد الرحمن عبد السلام : إشكالية الحدائثة (محاولة لوعي المصطلح و المرجعية و التقنية) ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الثقافة الكويتية ، العدد 3 ، مجلد 30 ، أكتوبر / ديسمبر 2001 ، ص 74 .

² - درويش أسيمة : مسار التّحوّلات (قراءة في شعر أدونيس) ، دار الآداب بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992 ، ص 60 .

³ - محمود عبد الرحمن عبد السلام : إشكالية الحدائثة (محاولة لوعي المصطلح و المرجعية و التقنية) ، مرجع سابق ، ص 74 .

⁴ - شكري غالي : شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 2 ، 1978 ، ص 7 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 7 .

2 - الحديث و الحداثة :

يبدو التداخل بين المصطلحين أشد ، ربما بحكم احديّة الجذر اللّغوي الذي يعود إليه كلّ منهما ، فالحديث عند مؤرخي الأدب يعني الفترة الممتدة بين 1798 م و 1947 م ، و هي الفترة التي شهدت بداية تشكيل ملامح نهضة عربية بما في ذلك شقّها الأدبي و الثقافي ، و السّؤال المطروح هو : هل الشّعر الحديث و الشّعر الحداثي هما اسمان لمسمّى واحد ، أم أنّ كل مصطلح قائم بذاته ، وله مدلوله الخاص ؟

إنّ الإجابة عن هذا السّؤال ليست بالأمر الميسور بسبب الكم الطائفي و الطائفي من المصطلحات في فضاء الأدب العربيّ ، فنجد مثلا كتاب (الاتجاهات و الحركات في الشّعر العربيّ الحديث) تجمع فيه سلمى الخضراء الجيوسي و تحت هذا العنوان بين حركة الإحيائيين و قصيدة النثر ، و هكذا يبدو عندها أنّ الحداثة هي امتداد للحديث . و يرى غيرها أنّ الشّعر الحديث ينتهي بنهاية الخمسينيات ليبدأ الشّعر العربيّ المعاصر و حركة الشّعر الحر و الحداثة. لقد بدأ التحديث أوّلا بظهور الشّعر الحديث نائرا عن الواقع المتردي للشعر العربي ، فكان التحديث بداية متجها صوب الماضي باعتباره النموذج ففيه من معنى التحديث الثورة عن القائم و البحث عن البديل ، حتّى و إن كان هذا البديل آتيا من الماضي لا من المستقبل ، وتمثّل ذلك في شعر البارودي خاصّة ثمّ شوقي و حافظ . ثمّ توسّع مفهوم التحديث على يالتيّار المتأثر بالحركة الرومانسية الوافدة و ذلك عند جماعة الديوان و شعراء المهجر و جماعة أبولو و الرابطة القميّة ، لقد بدا هؤلاء منفتحين على الحركات الأدبيّة للثقافة في العالم ، متأثرين بالبعثات الطّلابيّة إلى أوروبا و حركة الهجرة صوب العالم الجديد و تطوّر التعليم و رواج الطّباعة و انتشار الصحف . إلّا أنّ هذا التحديث كان في أغلبه منصبّا على المضمون رغم الدّعوات التي كانت تنادي بتغيير الشّكل و الخروج عن القالب المألوف ، فالمضمون ناله النّصيب الأوفر في هذه المرحلة و صار الشعر أكثر ارتباطا بحركة النّفس و التعبير عن العواطف الإنسانيّة ، و أكثر احتواء لمشاكل الإنسان و همومه ، فكان الشّعر بمثابة ثورة على التّيار الكلاسيكي و علّت الرومانسيّة « ثورة حقيقية شاملة على كلّ المفاهيم الكلاسيكيّة السائدة . »¹ كما مسّ التحديث لغة القصيدة ذاتها فابتعدت عن

¹ - الورقي السّعيد : لغة الشّعر الحديث (مقوماتها الفنيّة و طاقتها الإبداعية) ، دار النهضة العربيّة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط3 ، 1984 ، ص

الإغراب والتكلف ، و صارت ألصق بالحياة اليومية للإنسان ، فاللغة هي لغة العصر و هموم الإنسان . و بدأت اللغة في القصيدة تتغير من وظيفتها و لم تعد غايتها التوصيل « إذ تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف أو أنها لم تجعله هدفها مركزياً لها فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقاتها الجمالية . »¹ فلم يعد هناك قاموس شعري معين آت من الماضي و لكن أصبحت اللغة تحتوي العصر و معاشات أهله . كما انتبه الشعراء والنقاد الجدد إلى وحدة القصيدة ، ووجهوا نقدهم إلى القصيدة التقليدية ذات الأغراض المتعددة مشبهين القصيدة الحديثة بالكائن الحي « فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته و لا يغني عنه غيره في موضعه . »²

وما لبثت هذه التحولات والتفاعلات في الشعر العربي الحديث أن آلت إلى انعطافة كبرى و ثورة جارفة في تاريخ الشعر العربي ، إذ أفضت هذه التغييرات الحادثة على مستوى المضمون إلى تغييرات في الشكل معلنة الثورة على الموروث التقليدي في الوزن الشعري للقصيدة العربية القديمة ، ساعية إلى تخفيف أبحر الخليل والتخلص من رتابتها فظهر التحديث هنا بوضوح على شكل النص و مضمونه فظهرت هذه الحركة سنة 1947 ، مفصحة عن نفسها بما أطلق عليه الشعر الحر ، معلنة الدخول في منظومة جديدة ، هي منظومة الحداثة ؛ هذا الوافد الجديد المحتفى به باعتباره فتحاً جديداً و خروجاً من رقعة ماض متسلط و لهذا وجدنا من النقاد من يفرق بين الحديث و الحدائي « من الواضح أن ركيزة اللغة وصلت إلى العصر الحديث ثم مرحلة الحداثة محملة بركام كبير من ميراثها القديم . »³ فالنقاد جعل الحديث مرحلة و الحداثة مرحلة أخرى . و بواكير هذه الحداثة هي ظهور الشعر الحر الذي أخذ هو الآخر مسميات متعددة .

و الشعر الحر مرتبط عند كثير من المؤرخين بسنة 1947 على يد نازك الملائكة في العراق ، بينما نجد أنها هي نفسها تعزو ظهور هذا النوع إلى آخرين قبلها إذ تقول : « عام 1962 صدر كتابي هذا ، و فيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ، و منه زحف إلى أقطار الوطن العربي ، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أن هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947 سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا) ، ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك

¹ - عبد المطلب محمد : تحولات اللغة الشعرية الجديدة (الشعر العربي الحديث) ، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر ، الكويت ، 10 - 12 سبتمبر 2005 ، ج 1 ، ص 93 .

² - العقّاب ياسر محمود و إبراهيم عبد القادر المازني : اللّيون ، دار الشعب ، القاهرة ، ط 3 ، د . ت ، ص 120 .

³ - عبد المطلب محمد : تحولات اللغة الشعرية الجديدة ، مرجع سابق ، ص 95 .

قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية و الكتب منذ سنة 1932.¹ وفي تعريف الشعر الحر تقول سلمى الخضراء الجيوسي : « لو شئنا أن نعرف بعارة بسيطة حركة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث في مرحلتها الأولى لقلنا : إنها تحرر من الأنساق الثابتة في الشعر التقليدي ، وقد شمل ذلك أولا : التحرر من عدالتفعيلات الثابتة و من التوازن والتقسيمات المتكافئة في الأشكال الشعرية الموروثة . . . و ثانيا التحرر من النماذج المقررة و النظام الدقيق المعقد.»²

لقد كان التركيز بداية خاصة عند نازك الملائكة على الشكل الشعري الموروث في القصيدة ، فعملت جاهدة على نذب القلب القديم المتمثل في وحدة البحر و القافية و الروي ، حتى صارت القصيدة لا تبني على بحر ، و لكن تبني على تفعيلة يختلف عددها من سطر لآخر مع تنوع في القوافي و « كان ديوان نازك الملائكة الثاني بعنوان (شظايا و رماد) الذي نشر ببغداد هو الذي بدأ حركة الشعر الحر رسميا و إعلاميا . و بالرغم من أن إحدى عشرة قصيدة فقط من بين قصائد الديوان الاثنتين والثلاثين كتبت بالشعر الحر ، فإن الشاعرة في مقلمتها تعرض آراءها في الشعر الحر ؛ هدفه وأفضليته الفنية . و قد كسبت الحركة دعما عندما نشر بدر شاكر السياب (1926 – 1964) ديوانه الثاني (أساطير) عام 1950 في النجف و فيه بضع قصائد من الشعر الحر.»³ و هكذا ظهرت تغيير من البداية خاصة على مستوى الشكل « و لعلنا لا نبتعد على الحقيقة إذا ذهبنا إلى أن هذه الحركة أعصفت حركات التغيير ربحا من جهة أن أصحابها ارتقوا بالشعر صعدا إلى مجال تفجير الأشكال اللوزنية المستقرة على هيئة واحدة – تقريبا – منذ قرون ، و تبديل البنى العضوية للقصيدة .»⁴

¹ - الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7 ، 1983 ، ص 14 .

² - الجيوسي سلمى الخضراء : الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط2 ، أكتوبر 2007 ، ص 573 .

³ - المرجع نفسه ، ص 598 .

⁴ - بك خيرى كمال : حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات و البنى الأدبية) ، تر : جماعة من أصدقاء الكاتب ، دار الفكر ، بيروت ، ط1 ، 1982 ، ص 36 .

لقد انصبَّ التغيير في البدايات على مستوى الشكل و استعضوا عن الوحدة المشكلة للقصيدة التي هي البيت بمسميات أخرى كالتفعيلة يقول محمد النويهي: « قد يكون البيت تفعيلة واحدة بل جزء من تفعيلة و قد يكون أي عدد من التفاعيل يحتاج إليها الشعر لبناء جملته الموسيقية »¹ ، وسرعان ما انتقل هذا التحديث إلى اللغة إذ يقول يوسف الخال: « الشعر الذي يراد له التحديث لا بد أن ينطلق من تحرير اللغة ، و نبذ القواعد الجامدة ، و التسليم بمبدأ التطور ، و إنما تتغير مع الزمن ليس على أساس ألسنة المتكلمين بها فحسب ، و إنما بأقلام الكتّاب و الشعراء أيضا ، و لا ينبغي للأدب شعره و نثره أن يتجاهل هذه الحقيقة و لا بد إذاً أن يكتب بلغة حيّة تماثل اللغة التي يتكلم بها الناس و يقرؤون و يكتبون ، فاللغة لدى الأديب هي كل شيء فإذا لم يشعر بحيوية تلك اللغة و تجاوبها مع نبضه و شعوره سيخفق حتما في الوصول بها إلى أعماق القارئ »² ، كما تحوّل هذا التغيير لاحقا في الفكر العربي نفسه ، فأصبح هذا الإبداع « يندرج ضمن العوامل الفاعلة في مجال مجاوزة الوعي القائم و استبداله بوعي ممكن ، كان في قوى المجتمع المدني و طلائعه المختلفة ، بعبارة أخرى مهما استفحل التردّي و تعاضمت السديمية ، فإنّ السلطات الاستبدادية لا تستطيع أن تحتل مجموع إمكانات المواطنين ، و لا أن تعطلّها ، إذ تظلّ هناك دائما مراكز وعي مناهض تقاوم ما هو كاتم للأنفاس و معاد الحريّة المواطن و حقوقه ، و الإبداع على الرغم من اختلاف أشكاله و وسائله يلتقي موضوعيا مع قوى المناهضة و فطنت المتطلّعة إلى بلورة وعي جديد »³ ، وهكذا أخذ الشعر الحدائث صبغفردية واجتماعية مغايرة لما كان عليه من قبل ف « كان يستمد من محيط المبدع العام ، و من ثقافته و يتلّون بخصوصيته الفكرية و انتمائه الإيديولوجي أو الحزبي (إن كان منتما) و بعميق وعيه بدوره في مجتمعه الذي كان يحسّ بامتياز التحديّات التي تنتظره ، و بالأخطار المحدقة به ، دون إغفال ما كان رائجا خارج محيطه العام من نظريّات و فلسفات و أفكار و إبداع شعري و كتابتقدية ممّا جعله قادرا على حمل راية التغيير أو منبها بالآخر و لاشيء . قوته في تلك المناعة التي اكتسبها ضدّ تقليد الماضي أو الغرب أو هما معا ، مناعة يستملّها من إصراره على ضرورة بناء ذات جديدة ليست هي تلك القديمة

¹ - النويهي محمد قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، ط2 ، 1971 ، ص 88 .

² - الخال يوسف : الحدائث في الشعر ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1978 ، ص 90 .

³ - برادة محمد : الإبداع العربي (الفورة و التراجع و التعبير عن التحولات ... نحو إعادة صوغ إشكالية) ، تجارب في الإبداع العربي ، كتاب العربي

77 ، يوليو 2009 ، ص 57 .

التي انهزمت . . .¹ إن هذه الثورة الجديدة في الشعر أتت إلى ثورة في المفاهيم و المصطلحات ، حتى «أنّ الحداثة فرضت مصطلح للنصّ الشعري بدلا من القصيدة .»² لأنهم رأوا أنّ «النصّ أشمل و القصيدة أخصّ .»³ فتركوا القصيدة و استعملوا النصّ الشعري « و اصفين هذا النصّ الشعري بالحدائي أو الحديث أو المعاصر دون أن يكون الزمن - غالبا - هو المقصود بالصفة إلاّ عند البعض ممن حصروا أفقهم في فترتوميّة محدّدة باعتمادهم التحقيب وسيلة للتفريق و في ذلك تحجيم لصفة الحداثة كمفهوم و المعاصرة كموقف و رؤية ، إذ ليس كلّ شعر قيل في عصرنا يستحقّ صفة المعاصرة و لا كلّ شاعر كتب على الشكل الجديد أو تناوّل قضية يحمل صفة الحداثة .»⁴

لقد أصبح مصطلح النصّ الشعري يحمل مدلولاً مخالفاً للقصيدة ، و لخصت هذه الاختلافات في النقاط الآتية :

النصّ	القصيدة
- لنصّ يعتمد الأسطر .	- القصيدة تعتمد التصنيف .
- ثورة على الوزن بالمعنى المصطلحي .	- تشترط صحة الوزن .
- سقطت موسيقى الطرب ، و حلت محلّها الصور الإيحائية	- الشعر ما أطرب .
- وسيلة لتوليفاً أعلىّ تجمالية جديدة ، وهو متغيّر .	- الشكل مهمّ و ضروري صارم .
- الشعر حديثاً لا يبدأ هنا وينتهي هناك ، ليس له تخوم .	- للقصيدة حدودها و غاياتها المحددة .
- يجب أن يقرأ النصّ كأزّه فضاء .	- القصيدة القديمة تفصل بين المبنى و المعنى الأولوية للوزن و القافية .
- يستشرف المستقبل .	- مثلها الأعلى من الماضي .
- حديثاً ، لكّل نموذج .	- القصيدة تقلّس النموذج .

¹ - كنون أحمد زكي : المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة) ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د . ط ، 2006 ، ص 12 .

² - المرجع نفسه ، ص 31 .

³ - المرجع نفسه ، ص 31 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 31 .

<p>- حديثا ، هو رؤية للعالم و للكون .</p> <p>- حديثا ، ينظر إلى النَّصِّ في وحدته و كليته¹ .</p>	<p>- الشعر قديما - في أغلبه - صناعة لفظية .</p> <p>- تقوم على وحدة البيت .</p>
---	--

و هكذا في خطوة أخرى تغيّرت المفاهيم و أخذ مصطلح النَّصِّ الشعري الحداثي بعدا يتماشى مع الإبداع الجديد ، ولكن رغم كل ذلك يبقى مفهوم الحداثة زئبقيا رجراجا لا يثبت على حال عند النقاد ، فكل ينظر إليه بمنظار و يراه من خلفيته ، يقول محمد الباردي معرِّفا الحداثة في شكل استفهام تقريري : « و ما الحداثة إن لم تكن تحييدا لسلطة الماضي و تغييلا رجعيًّا للسنة ، ترى الضريبة المبدع لا تحد ، أتهالَّق قويض الموضوعي للسنة و التقاليد و الأفكار المسبقة ؟ »² و لا أظن أن هذا التعريف سيتخذ على شكل مسلّمة عند الجميع ، إذالقضية تحتاج إلى مزيد من البسط و التفصيل ، فالحداثة ليست مجرد تمرد على الماضي و تكسير القواعد ولكنها تحولت إلى إشكالية على كل المستويات يقول عبد الله الغدامي : « لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها قضية ، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة : رؤية و إبداعا و تلقيًّا و على مستويات الاستجابة رفضا و قبولًا . »³ فمسألة الحداثة أصبحت تشكُّل إشكالية مختلفة اختلقت الآراء فيها و تباينت حسب الأهواء و الميول فهذا «التباين في وجهات النظر حول الحداثتين العربية هي السمة التي تميّز بها في حاضرنا ، و هذه نتيجة طبيعية لتفشي ظاهرة الاختلاف الإيديولوجي لدى الأجيال العربية الحديثة و الموزعة بين قوميين و إسلاميين ماركسيين و علمانيين

¹ - ينظر كون أحمد زكي : المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة) ، مرجع سابق ، ص 32 ، ص 33 .

² الباردي محمد : الحداثة و ما بعدها في الرواية العربية ، مركز آواية العربية ، قاس ، تونس ، ط 1 ، 2011 ، ص 9 .

³ - الغدامي عبد الله محمد : تشريح النَّصِّ ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، ط 1 ، 1987 ، ص 7 .

¹ « وبهذا يصبح مفهوم الحداثيات¹ و ليس مصطلحا لأن « المصطلح من شروطه أن يكون مقبولا من حيث المبدأ بين كل المشتغلين في الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه المصطلح ، وهذا شرط لا يتوفر في الحداثة . »² كما أن هذه الحداثة لا تكاد تستقر على شيء « حتى صارت الحداثة مربوطة بالفرد - لزاما - كأن نضطر إلى أن نقول حداثة أدونيس ، و كذلك هي مربوطة بالوقت فنقول حداثة الخمسينات كشيء مختلف عن حداثة السبعينات (أو الثمانينات) ، أي أننا نربطها بالوقت بينما هي مستقلة عن الوقت . »³ وبعد هذا العرض يمكن أن نقول مع الغدامي : « و الحداثة - حينئذ - هي الفعل الواعي أخذا بالجوهري الثابت و تبديلا للمتغير المتحول ، إنها صلة استكشافأبديّة في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية أفصد اللّغة ، وذلك من أجل كشف الحقائق العظمى لتصبح ثوابت مبدئية ، و من ثمّ السعي إلى تأسيس العلاقة معها على أصول متفاعلة مع طموح الإنسان وهمومه المتجلدة و التي تتحقّق - دوما - في اللّغة و من خلالها و بواسطتها . وكما يصدق هذا على اللّغة إبداعا يصدق أيضا على فلسفة علاقتنا مع الموروث و العصر . »⁴ و هكذا تكون الحداثة في جانب خاضعة للتحوّل الزمّني ، وفي جانب آخر متعلّقة بالفرد و لغته و علاقته بالتراث و المعاصرة .

¹ - براهمي عبد المجيد : آراء نقدية في الحداثة الشعرية ، موضوع ضمن (القصيدة) ، ملحق تصدره التبيين ، يهتم بالشعر المغاربي الحديث ، العدد 11 ، 2004 ، ص 72 .

² - الغدامي عبد الله محمد : تشريح النصّ ، مرجع سابق ، ص 7 .

³ - المرجع نفسه ، ص 8 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 11 .

النقد و القراءة :

ما فتى النقد الأدبي بالنظر إلى ثلاثية العمل الإبداعي (المبدع - الإبداع - المتلقي) ، منشغلا إلى حد كبير بالمبدع نفسه باعتباره منتج هذا الإبداع ، مما أفرز جملة من المناهج السياقية التي تتجه صوب المبدع لا تكاد تلامس الإبداع أو المتلقي إلا في نقاط قليلة ، لكن دراسات دوسوسيللغويّة و بروزالشكلانية اللوسية هيا لانعطافة تاريخية، حولت أنظارالنقاد من المبدع إلى الإبداع و الانكباب على اللّغة و نظامها و مدلولاتها بكونها « تعبّ نفسها؛ إنّها كلّ متكامل و هي قادرة على التحويل ، أي توليد جوانب جديدة من نفسها (جملا جديدة) ،استجابة إلى خبرة جديدة ، إنّها تنظّم نفسها بنفسها ، و هي تملك هذه القدرات ، لأنّها لا تسمح لأيّ احتكام فردي أو مركزي إلى حقيقة خارجها ، فهي بالتالي تؤلّف حقيقتها الخاصّة بها . «¹ ثم أنّ هذا الاتجاه صوب النصّ أفرز ما يسمّى بالاتجاه البنيويكالأسلوبية والسيميائية ، لقد كانتالبنيوية و المناهج التي ترتبت عنها محلّ انتقاد بما اكتنفها من قصور في احتواء النصّ الأدبي ، ومازال النقد يلامس أطرافالعملية حتّى وصل إلى قطبها الأخير و هو القارئ أو المتلقي في مرحلة ما يعرف ب : ما بعالبنيوية فظهرتفكرية القراءة والتفكيكية التي أسهمت (هي الأخرى في سلب الذات سلطتهاالسحرية و حاولت أن تفكّك الكتابة من أسر مؤلفها و تحرره من القيود التي كبلته بما الميتافيزيقية و وضعته في سجن المدلول المتعالي لذلك عملت كتابات دريدا على تقويض هذه المفاهيم ، و تحريرالنصّ من صاحبه . «² لقد تحوّلت القصيدة إلى نصّ و تحوّل النقد إلى قراءة ، فهل النقد يعني القراءة أم أنّما مفهومان متميزان ، يرى عبد الملك مرتاض أنّ «النقلمسؤولية و موقف فإن لم يكنهما فلا كان ! و القراءة تحررية و تحرر ، فإن لم تكنهما فلا كانت ! والنقد موقعة و ملممة و موضعة ومفهمة ، و القراءة رمرمة و حوم و رصد و غوص . «³ من خلال هذا القول يبدو أنّ مرتاض ، يفرق بين النقد و القراءة ، إذ جعل النقلمسؤولية و موقف ، إذالنقد يبدو في رأيه أشدّ صراحة و جهرا بالموقف ، و أمّا القراءة فهي إعادة تشكيل أو قل إعادة إبداع و رصد ومطاردة فهي أرحب فضاء و

¹ - تاويريت بشير : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالاتنظريّة والتطبيقية) ، دار الفجر للطباعة و النشر ، قسنطينة ، ط1 ، 1428 هـ / 2006 م ، ص 25 ، ص 26 .

² - يوسف أحمد : القراءة والنسقية (سلطة البنية) ، دار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص 175 .

³ - مرتاض عبد الملك : القراءة و قراءة القراءة (حوض فيإشكالية المفهوم) ، مجلّة (علامات) ، مجلد 14 ، الجزء 15 ، مارس 1995 ، ص 215 .

أكثر تحملاً ، وهو يقول عنها في موضع آخر : « هي أكثر مظاهر التناص مشروعية ، و القراءة المثمرة هي إذن ضرب من التناص المعطاء ، و القراءة التي لا توحى بالقراءة هي قراءته أو لاغية ، وإذن فالقراءة التي نريد هي تلك التي تجعل المكتوب المقروء كتابة جديدة تقرأ ؛ تنهض على أنقاض هذا المقروء .¹ » أما جابر عصفور فيقول في معرض تعليقه على كتاب الاستغراب لحسن حنفي : « فالقراءة تؤمى إلى الذات الفاعلة في المعرفة والنص هو موضوع المعرفة ، و فعل القراءة هو فعل التعمق الذي يتم في الزمان الوجودي و التاريخي من خلال الشعور ، وليس النص المقروء وثيقة مدونة ، في فهم حسن حنفي لعملية القراءة و لا هو حقيقة موضوعية مستقلة أو حضور تاريخي معين إنه صورة بلا مضمون ، روح حائم بلا جسد و القراءة هي التي تعطي لهذا النص مضمونه وجسده ، بعبارة أخرى النص لا يحتوي معنى موضوعياً كأنه شيء . أنه مجرد ورق ومداد و القراءة هي التي تحيله إلى معنى و تجعله قولاً معلناً.² »

و نستطيع القول أن مشكلة نشأت من الضخ الهائل للمصطلحات في الساحة الأدبية مما حال دون التلقي السليم لما يكتب أدباً أو نقداً « يجد القارئ نفسه ضائعاً بين مصطلح النقد الحديث و الحداثة و الرواية الجديدة و الرواية الضد و الرواية النفسية و تيار الشعور والعدمية و اللاشعورية والوجودية . . . هذا الخلط يربك القارئ الذي يصل إلى مرحلة لاهية فيها بين البنيوية و ما بعد البنيوية ، و الحداثة و ما بعد الحداثة . . . هذه البلبلة لا تعود إلى قصور في ذهن القارئ بل مرجعها للمؤلف الذي لاتتضح معالم المصطلحات في ذهنه و يكتفي للخلاص من هذا المأزق بالجري وراء المصطلحات مباحة و كسبا للتمييز و هكذا ينعكس على حداثة أدبنا العربي التي تبدو قلقة متضاربة .³ » و مشكلة ثانية هي تخلف النقد على مسيرة الأدب و الاكتفاء - غالباً - بالجانب النظري و إغفال الجانب الإجرائي « كان نقد الشعر الجديد في نهاية الأربعينات من القرن الماضي توأماً للشعر الجديد ذاته ، و ما كتبه إحسان عباس عن السياب و البياتي بعد صدور أعمالها الأولى كان يغامر في الكشف عن حساسية جديدة ، و حفلت مجلة شعر في

¹ - المرجع السابق، ص 209 .

² - عصفور جابر : النقد الأدبي و الهوية الثقافية ، كتاب دبي الثقافية ، الإصدار 21 ، ط 1 ، فبراير 2009 ، ص 92 ، ص 93 .

³ - الشريف سمير : نقاد الحداثة و موت القارئ ، مجلة أبعاد (فصلية تصدر عن نادي القصيم الأدبي) ، العدد 4 ، ربيع الثاني 1430 هـ / أبريل

2009 م ، ص 54 .

أعدادها الأولى يمثل هذه المغامرات النقدية لكن الشعر العربي الآن و في ذروة التجريبية لا يواكبه و لا حتى يقرأه نقد مغامر .¹ «

التأويل :

جاء في دليل الناقد الأدبي : «التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل و إعادة صياغة المفردات و التركيب ، و من خلال التعليق على النصّ أما في أوسع معانيه ، فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل و مقاصده باستخدام اللغة ، و بهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل و سماته ، مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه و عناصره و بنيته و غرضه و تأثيره .²»

و عن العلاقة بين النصّ و التأويل ، يقول امبرتو إيكو : «لأنّ ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما ، بل هو موضوع يقوم التأويل ببناؤه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل من خلال ما تتم صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة ، إنّ التّعريف على قصديّة النصّ هو التّعريف على إستراتيجية سيميائية .³»

¹ - منصور خيري : عن اللاشعر ، جريدة القدس العربي ، السنة 23 ، العدد 6919 ، الأحد 10 أيلول 2011 ، في عمود بعنوان شاهد نفي ، ص 10 .

² - الوليلي ميجان و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 2002 ، ص 88 .

³ - إيكو امبرتو : التأويل (بين السيميائيات و التفكيكية) ، ترجمة وتقديم : سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2004 ، ص 87 .

الشَّنْفَرَى :

في اسمه و نسبه و قصّته اضطراب قيل : « شاعر جاهلي من بني الحرث بني ربيعة بن الإواس بن الحجر بن الأزدي بن الغوث ، و الشَّنْفَرَى اسمه ، و قيل لقب له ، و معناه عظيم الشَّفة وهو ابن أخت تَابَط شَرَا ، و كان أحد الثلاثة العدائين ، و ضرب المثل في العدو به ، فقيل : أعدى من الشَّنْفَرَى . »¹ كما قيل : «أزّه كان أسيرا في بني سلامان ، فبينما كان يرعىُ بهما لمولاه مع ابنته إذا أراد أن يقبلها ، فصكّت وجهه و أخبرت أباه ، فخرج ليقتله فوجده يقول :

أَلَا هَلْ أَتَى فُتَيَانَ قَوْمِي اعْجَمَةً بِمَا لَطَمْتَ كَفُّ الْقَتِّ هَجِينَهَا
وَلَوْ عَلِمْتَ تِلْكَ الْفَتَاةُ مَنَاسِي وَ نَسَبَتَهَا ظَلَّتْ تَقَاصِرُ وَدَّهَا
أَلَيْسَ أَبِي خَيْرَ الْإِوَاسِ وَ غَيْرِهَا وَ أُمِّي ابْنَةُ الْخَيْ يَزَلُو تَعْلَمِينَهَا
إِذَا مَاوَمُ رُؤُوبِدِّي بَيْنِي بَيْنَهَا يَأْتِي مَنِّي يَأْتِي مَنِّي يَمِينَهَا

فسأله عن نسبه ثم قال : لو أن تقتلني سلامان لأنكحتك ابنتي ، فقال : عليّ أن تقتلوك أن أقتل منهم مائة فزوجه إياها ، و يقال أنّ بني شبابة من فهم أسرته ، فلم يزل فيهم حتى سبت بنو سلامان ابن مفرج رجلا من فهم ففدته شبابة بالشَّنْفَرَى ، فكان في سلامان لا تحسبه إلاّ أحدهم ، إذ قال لبنت الرجل الذي كان في حجره : اغسلي رأسي يأخية ، فأنكرت أن يكون أخاها و لطمته فذهب مغاضبا إلى من اشتراه من فهم و سأله فأخبره أنّه من الأواس ، فقال : أها أن أقتل منكم مائة بما استعبدتموني ، فقتل منهم 99 و قال للحارية السّلامية :

أَلَا لَيْتَ شَعْرِي وَ التَّلْهُفُ ضُلَّةٌ بِمَا ضَبَّتْ كَفُّ الْقَتِّ هَجِينَهَا
وَلَوْ عَلِمْتَ قُعُوسُ أَنْسَابِ وَالِدِي وَوَالِدَهَا ظَلَّتْ تَقَاصِرُ وَدَّهَا

¹ - الضبي المفضل : المفضليات . ، تحقيق : أحمد شاكر و محمد عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، د.ت ، هامش ص 108 .
(pdf)

أَنَا ابْنُ خِيَارِ الْحَجْرِ بَيْتًا وَمَنْصِبًا وَ أُمِّي ابْنَةُ الْأَحَارِرِ لَوْ تَعْرِفِينَهَا¹

كما ترجم له صاحب الذّصّ في الأعمال الكاملة بقوله : « الشّنفري أغنى الشعراء الصّعاليك و أجمل أغربة العرب قاطبة تقاذفه بنو شبابة و بنو سلامان بالاستغلال و الاستعباد حين حاول ممارسة حقه الإنساني في الحبّ صكّت وجهه الفتاة السّلامية . ولم يطل به الوقت لاكتشاف الضرورة في ممارسة العنف ضدّ مذليّه و مستعبديه إذ هو شاء استرداد ذاته السّليب أقسم أن يقتل منهم مئة بما اعتبدوّه ، و حين بلغ عدد القتلى 99 أسروه ومثّلوا به حيا فارتجز قبل الموت حين أوصى للضبع (أم عامر) بجثّته (لم تقم آنذاك معاهد التشريح الطي) ، و اكتمل انتقام الشنفري حين تعشّر أحد مستعبديه بجمجمته فسقط و قضى نجه ليكون الكفارة المئة عمّا لحق بالشنفري من حيف و غبن .² »

¹ - الميمني عبد العزيز : الطرائف الأدبية ، مطبعة لجنة التّأليف و الترجمة والنّشر ، القاهرة ، د . ط ، 1927 ، ص 40 ، ص 41 . (pdf)

² - القاسم سميح : الأعمال الشعريّة الكاملة ، دار سعاد الصباح ، د . ط ، 1993 ، ج 2 ، هامش ص 614 .

سميح القاسم :

ولد سميح القاسم في قرية الرامة قضاء عكا فلسطين عام 1939 ، و تعلّم في مدارس الرامة والناصرة ، و علّم في إحدى المدارس ، ثمّ أنصرف بعدها إلى نشاطه في الحزب الشيوعي قبل أن يترك الحزب و يتفرّغ لعمله الأدبي.

عرف سميح القاسم ضمن مجموعة شعراء الأرض المحتلة الذين ارتبطت أسماءهم بشعر الثورة و المقاومة داخل أراضي 1948 . سجن سميح القاسم جرّاء نشاطه السياسي أكثر من مرّة و وضع رهن الإقامة الجبرية و الاعتقال المنزلي و طرد بسبب شعره من عمله مرّات ، وواجه التهديد بالقتل في الوطن و خارجه .
أغلب شعره يتناول معاناة الفلسطيني و كفاحه .

صدر له أكثر من ستين كتابا في الشعر و القصّة و المسرح و المقالة و الترجمة .

1958 : مواكب الشمس (شعر) منها ؛

1967 : دمي على كفي (شعر)

1968 : دخان البراكين (شعر)

1983 : جهات ألّوح (شعر)

1970 : قرقاش (مسرحية)

1974 : من فمك أدينك (نثر)

(حكاية) ملعقة سم صغيرة ثلاث مرات يوميا 2011 .⁴⁸

⁴⁸ ينظر - [http ar.wikipedia.org/wiki/](http://ar.wikipedia.org/wiki/)

القسم الأول

أصول نظرية القراءة

بدأ الاهتمام بالمتلقي - كطرف رئيس في عملية التواصل - منذ وجود اللغة ذاتها كوسيلة للاتصال البشري ، فالمخاطب يوجه خطابا للمخاطب، إلا أن التأصيل لنظرية في عالمنا قد تتجاوز الأديب و النص لتجعل من المتلقي أو القارئ بؤرة العمل الأدبي، لم تظهر إلا في أواخر ستينات القرن الماضي .
وللحديث على نظرية يجدد بنا أن نبحت لها عن جذورها التاريخية عند الغرب و عند العرب .

أولا : عند الغرب

لقد كان المتلقي محط اهتمام من قبل المفكرين و الفلاسفة ، و منهم السفسطائيون الذين تناولوا بالحديث دور الذات في تحقيق المعنى و استجابة المتلقي ، فهم « جعلوا المتلقي في وضع مزدوج طبقا لما كانوا يعتقدون به من أن كل ملفوظ هو احتمال و أن الملفوظ في الوقت نفسه لا بد أن ينطوي على بنيات تحدد الإقناع التام .¹
وهكذا يرون أن لكل ملفوظ شقين : احتمال و إقناع فالاحتمال يؤدي إلى عملية التأويل أما الإقناع فالغاية منه التأثير على المتلقي الذي يحقق الاستجابة .

كما أن مقولة هيراقليطس في التغيير المتواصل أن الشيء المتحانس لا يمكن أن يكون حقيقة لأنك لا تنزل مجرى النهر مرتين ، لأن مياهها جديدة تغمرك باستمرار ، هذه المقولة أفادت السفسطائيين في عدل ثبوتات و نقض الوحدة، فحسب المقولة أن المعنى نسبي و متغير باستمرار من فرد إلى آخر بل قد يتغير في الفرد الواحد من زمن لآخر .²

¹ - حضر ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1977 ، ص 11 .

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 23 .

كما أنّهم « اعتقدوا على لسان بروتاغوراس (480 ق.م - 410 ق.م) بأن الإدراك الحسيّ هو أصل المعرفة.»¹

ف « المحسوسات في تغيير متّصل و مقياس التغيير هو ما يظهر لحواسي في لحظة من لحظة محدّدة ، و من ثمة فإنّ الحواسّ تنقل لنا في كلّ مرّة شيئاً مختلفاً ، و هذا يعني أنّ الحواس لا ترى الأشياء بموضوعيّة مستقلّة ، و إنّما ترتبط هذه الرّؤية بالذات . »²

هذا في ما يتعلّق باحتمال الموضوع الواحد أكثر من معنى واحد .

أما المستوى الثاني فهو مستوى الإقناع ، فهم يدركون أنّ فكرة الإقناع التي ترسخ في ذهن المتلقّي تتمّ من خلال استعمال اللّغة الناقلة للخطاب ، هذا ما كان يؤكّد عليه جورجياس . « إنّ جورجياس يخاطب و عي الآخر من خلال شكل الخطاب و بنيته ، فيخلق بذلك اعتقاداً بموضوع الخطاب ، وهو في ذلك ينسجم مع تصورات السفسطائيين ، فيخلق الاعتقاد عند الآخر هي مهمّة السفسطائي الجوهريّة يصل إليها بواسطة الاستعمال الحرّ لأشكال اللّغة . »³

لقد ركّز السفسطائيون بشكل خاصّ على الخطابة و وضعوا لها قواعد و أسسا لتحقيق الغاية منها و تحدث التأثير الذي يطلبه السفسطائي وهو الاستجابة و الإقناع في نفس المتلقّي . « اعتمد السفسطائيون مبدأ الاستجابة ليصبح قاعدة عامّة لفن الخطابة ، ولم يكن مطلوباً من الخطيب تلبية متطلبات ملكة الفهم بأقيسة منطقيّة و استنتاجات كضروريّة أساسيّة ، بل كان مطالباً - في المقام الأول - بصدم عواطف المتلقّي و إيقاظ أهوائه و اجتذابه و استغلال قدرته على الحدس . »⁴

¹ - المرجع السابق، ص 22 .

² - تيرماسين عبد الرّحمان و آمال منصور و علي بخوش نظريّة القراءة (المفهوم و الإجراء) ، منشورات مخبر وحدة التّكوين و البحث ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، ط 1 ، 2009 ، ص 13 ص 14 .

³ - خضر ناظم عودة : الأصول المعرفيّة لمنظريّة التلقّي ، مرجع سابق ، ص 28 .

⁴ - تيرماسين عبد الرّحمان و آمال منصور و علي بخوش نظريّة القراءة (المفهوم و الإجراء) ، مرجع سابق ، ص 14 .

وهكذا يتجلّى ميل السفسطائيين إلى جعلهم المتلقّي طرفاً رئيساً في عمليّة الخطاب ، فهو محطّ اهتمام عندهم لأنّه المقصود بالخطاب ، الخطاب الذي يهدف إلى إحداث الأثر ، هذا الأثر هو إقناع المخاطب ، دون النّظر إلى صوابيّة هذا الخطاب أو عدمها من النّاحية العقلية أو الأخلاقية ، المهمّ أن يسيطر على كيان المتلقّي و أن يتجاوب معه و أن يسلم بصحته و قد جعلوا السبيل إلى هذا اللغة و ما تحمله من شحنات بديعية و بيانية تجعل المخاطب يذعن و ينقاد إلى ما يقوله مخاطبه . كما وحدوا في الخطابة مجالاً تطبيقياً لهذه الأفكار فجعلوا الغاية منها عند المتلقّي الإقناع و إحداث الاستجابة .

أما أرسطو فقد جعل التأثير غاية من غايات الخطاب لكنّه يتمثّل في فكرة التطهير (catharsis).

« و الكلمة يونانية في أصلها من مفردات الطب ، و تعني التنقية و التطهير ، و التفرغ على المستوى الجسدي و العاطفي ، و قد ارتبط المعنى الطّبيّ القديم لهذه الكلمة بكلمة فارماكوس التي كانت تعني في البداية العقار و السمّ في الوقت نفسه ، أي معالجة الداء بالداء و إثارة أزمة جسدية أو انفعالية بواسطة علاج له مواصفات المرض نفسه من حيث الخطورة ، و مع الزمن تحوّلت الكلمة إلى مفهوم فلسفيّ و جماليّ له علاقة بالتأثير الانفعاليّ الذي يستثيره العمل الأدبيّ أو الفنّي .»¹ و بهذا يكون العنف الذي يتابعه المشاهد أو المتلقّي أو مصير البطل الذي يخفق أو يموت ، هو بمثابة تنفيس و تفرغ لشحنة من العنف في نفس المتلقّي يجعله التلقّي يتخلّى عنها فتتطهّر النّفس من بعض ما علق بها من آثام. « و لا يرى أرسطو في التّطهير مجرد علاج ، بل يعدّه أيضاً من الوسائل التي تحقّق المتعة لدى المتلقّي ، إذ نجد - إلى جانب المتعة الجماليّة التي ترتبط بالبناء الخياليّ الذي تحقّقه التراجيديا من خلال المحاكاة و الإيهام المسرحيّ في ذهن المتلقّي - المتعة و اللذة التي تتولّد عن عملية التطهير .»²

¹ - المرجع السابق ، ص 16 .

² - المرجع نفسه ، ص 17 .

و مازال النص الأدبي تتعاوره أيدي النقاد و المفكرين و تقلبه بطنا لظهر كجسم غريب تحاول عبثا أن تجد له شكلا نهائيا ، يغلق لعبة النص و يرسم حدوده ، و ينهي عملية المطاردة المجهدة . لقد ركز هؤلاء جهدهم في البداية على المبدع باعتباره منتج النص ، فالسر لا شك يكمن فيه ، فغفلوا عن النص و توجهوا لصاحبه يقبلون صفحات حياته الاجتماعية و النفسية و التاريخية ، فما عادوا من ذلك بكثير طائل ، ثم هداهم تفكيرهم إلى العدول عن هذا المنحى لأنهم رأوا أنفسهم يطوفون في هالة النص و لا يلامسون إلا هوامشه ، فيضيفون إليه ما يسلب منه سحره و يلغي جماليته . فعدلوا عن هذا الاتجاه ، و ظهر مفكرون و نقاد و مدارس صبّت جهدها على النص دون إغارة أي اهتمام لمنتجه ، بل أعلنوا في جرأة غير مسبوقة عن نهاية المؤلف و موته و خروجه النهائي من عالم النص ، ليصبح النص نسيجاً من العلاقات الداخلية ، مغلقاً على ذاته لا يغادر حدود لغته و النسق الذي يحكم هذه اللغة ، كما فعلت للشكلانية و البنيوية.

لكن نقادا و مفكرين آخرين تفتنوا إلى الطرف المهمل المغيب في العملية الإبداعية ، و هو من أنتج النص من أجله و هو القارئ أو المتلقي ، إذ لا قيمة لنص بكر لم يقرأه أحد ، فمن القراءة يكتسب النص قيمته ، فالعمل الأدبي الحقيقي هو تفاعل بين نص و قارئ و أحيانا بين قارئ و قارئ ، و على هذا الأساس انتهى الأمر في أواسط الستينات من القرن العشرين إلى ظهور نظرية تعتمد على النص و قارئ النص ألا و هي نظرية القراءة أو نظرية الاستقبال أو نظرية التلقي التي ظهرت في ألمانيا والتي مفادها « تفاعل دينامي بين معطيات النص و الخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته و ردود أفعاله . »¹

¹ - حمداني حميد : مستويات التلقي ، مجلة دراسات ميمائية ، العدد 6 ، خريف / شتاء 1992 ، ص 101 .

1 - روافد نظرية التلقي :

لا شك أن هذه النظرية كغيرها في هذا المجال وليدة تراكمات تيارات و فلسفات و أفكار مختلفة مهّدت لظهورها و إترائها ، منها ما كان له تأثير مباشر و حضور قوي في صلب النظرية ومنها ما كان مجرد إرهاصات و مبشرات ظهرت لاحقا كنقاط في النظرية .

إللتيارات الكبرى التي صبّت في حوض هذه النظرية كما رأها روبرت سي هولب هي خمسة تيارات أساسية و هي :

- الشكلانية للروسية

- بنوية براغ

- ظاهرتية رومان أبحاردن

- تأويلية هانز جورج جادامير

- سيبيولوجيا الأدب .¹

إن تركيز سي هولب على هذه التيارات المؤثرة و الممهدة لظهور نظرية التلقي ، لا يعني بالضرورة إغفال إرهاصات و مبشرات أخرى كان لها دور ما في التمهيد للنظرية . لكن قد تكون هذلتيارات الخمس هي الأكثر بروزا و حضورا لدى رواد النظرية . و من الإرهاصات ، يمكن الإشارة إلى « الأفكار التي ترددت سواء في النقد الإنجليزي أو

¹ - هولب روبرت سي نظرية الاستقبال (مقدم مقديّة) ، تر : رعد عبد الجليل حواد ، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 1992 ،

النقد الفرنسي عند أمثال إدجار آلن بو الذي اهتم بالقارئ في إطار عنايته بالأثر الفني الذي ينوي إحداثه فيه .¹ و

كذلك إلى قول الشاعر بول فاليري : « لأشعاري المعنى الذي تحمل عليه . »²

أما سي هولب ف « قد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ في التصورات النظرية على نحو ما تدلّ

عليه الهوامش و المصادر لدى زعماء نظرية التلقي ، و لأنها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث العلمي

بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص .³

و يلاحظ عبدالناصر حسن محمد أنّ سي هولب قد أغفل تيارا آخر هاما وهو النقد الجديد ، إذ

يقول : لا ينبغي أن يفوتنا مثل ما فات روبرت هولب أنّ التركيز على دور القارئ في تفسير النص قد شغل مدرسة

النقد الجديد بشكل أو بآخر ، و يكفي أن نشير إلى الناقد الشهير ريتشاردز في كتابه ؛ (كيف تقرأ الصفحة؟):

(1942) ، و (النقد التطبيقي) : (1952) . لقد قدم في كتابه الأول استحالة الوصول إلى قراءات هائية تغلق النص

بحيث تصبح قراءة غير صحيحة .⁴

¹ - محمد عبدالناصر حسن نظرية التلقي والتوصيل و قراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، د . ط ، 1999 ، ص 69 .

² - المرجع نفسه ، ص 69 .

³ - فضل صلاح ، مناهج النقد المعاصر . إفريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط ، 2002 ، ص 118 .

⁴ - محمد عبدالناصر حسن نظرية التلقي والتوصيل و قراءة النص الأدبي ، مرجع سابق ، ص 70 .

و أما في ما يتعلّق بكتابه الثاني: النقد التطبيقي ف « قدّم ريتشاردز ما يمكن أن يكون قريبا جدا مما يقوم به ما نسميه بالنقد القائم على استجابة القارئ ، فقد اعتمد ريتشاردز على تجربة عملية بين مجموعة من طلابه ، حيث قام بتوزيع عدد من القصائد عليهم و قد نزع منها أسماء مؤلفيها طالبا منهم التعبير عن استجاباتهم الحرّة لتلك القصائد فكانت النتيجة عددا من الاستجابات المتباينة بل المتناقضة.»¹

1-1 - الشكلائية الروسية (1915-1930)

ظهرت حركة الشكلائين الروس كحركة فعل عنيفة على كل المناهج السياقية التي قيّدت النصّ الإبداعي بل أقصت المبدع ككائن إبداعي لحساب السياق و الإيديولوجيا ؛ فجاءت هذه الحركة متخذة من شكل النصّ الأدبي معيارا له فهي « تحاول أن تؤطّر مرجع النصّ في ذاته ، و تشكّله في عالم اللّغة التي تحيل على نفسها في تعالق مستمر بين اللّغات المتداخلة دون أن تخرج من جسدها اللّغويّ و في هذا المعنى يحصل نوع من التداوت intersubjectivité، بحيث تحيل الذات على الذات ، و لا تخرج إلى ذات أخرى لها وجود خارج اللّغة.»²

لقد ظهر أثر الشكلائية لاحقا في نظرية التلمّي ، إذ يقول هولب: « و ما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز على العمل الأدبي ، أو الجذور اللّغوية و التّشعّبات ، و لكن التّحول في نقطة لأفضلية إلى العلاقة بين القارئ- النصّ، بتوسيع مفهوم الشّكل ليشمل الإدراك الجماليّ بتمديد عمل الفنّ و وسائله، و بتوجيه الاهتمام إلى إجراءات

¹ المرجع السابق ص 70

² - بوحسن أحمد: في المناهج النقدية المعاصرة ، دار الأمان ، الرباط ، ط 1 ، 2004 ، ص 16 .

التفسير ذاتها ، إنّ الشّكلانيّة بين الّوس أسهموا في السلوك الّوائى بتفسيرات قريبة جدّا من نظريّة الاستقبال .¹ كما أنّ هولب حصر مظاهر تأثير الشّكلانيّة في نظريّة القراءة في ثلاث نقاط هي الإدراك الجمالي والتغريب والتطور الأدبي .

أ- الإدراك الجمالي أو الأساليب :

لقد ركّز الشّكلانيّون على الشّكل ، و لم يتوطّوا في فكرة الشّكل والمضمون ؛ « فنشكُّ الأثر الأدبيّ ذو صلة بوحدته التي لا تتألف من جميع الوحدات و اندماجها ولكنّها تحصل نتيجة تفاعلها.² و يعدّ اهتمامهم بالشّكل ، و فكرئديّة الأدب ، و الموقف المناوئ لشكلوفسكي من نظريّة بوتيينينا بخصوص الصّورة الشعريّة ، فالصّورة الشعريّة عند الشّكلانيّين « لا تهدف إلى أن تقرب دلالتها من فهمنا و لكن تسهم في خلق إدراك متميز للشيء ، أي أنّها تخلق رؤيا و لا تقدّم معرفة ، أي أنّ ما يهّم الملتقي ليس ما كان عليه الشيء و إنّما اختبار ما سيكون عليه .³ »

¹ - هولب روبرت سي نظريّة الاستقبال (مقدمة نقدية) ، تر: رعد عبد الجليل جواد ، مرجع سابق ، ص 29 .

² - يوسف أحمد : القراءة والنسقيّة (سلطة البنية) ، مرجع سابق ، ص 94 .

³ - المرجع نفسه ، ص 95 .

و يقول هولب: «فالمخيلة ليست عنصر بناء للأدب حسب ما يرى شكولوفسكي ، إذ أنها أساليب خلق

انطباع قوي ممكن و أسلوب من أساليب شعرية عديدة تستخدم لزيادة التأثير .¹»

هذا بالإضافة إلى تعريف الشعرية عند أبرز رواد الشكلانية ، جاكوبسون هي: « لغة في سياق وظيفتها

الجمالية ، و موضوع علم الأدب ليس هو الأدب و لكن الأدبية ... أي آليات الصياغة و التركيب ، لأن الشعر هو

تشكيل الكلمة ذات القيمة المستقلة في سياقها التعبيري .²»

و هذا يظهر بوضوح دور القارئ في تحقيق الوظيفة الجمالية بإدراك مكونات و أساليب النص « فلامسة

النص لا تكون من طريق الرؤية و إنما من طريق الكتابة و القراءة - عادة - ما تتوحي تشهيلات النص ، و عشقا للأثر

الأدبي .³»

و هكذا تصبح « الأساليب أداة مركزية للتحليل الأدبي ، حيث إن الأسلوب يتحول إلى أداة نعي بواسطتها

الأهداف و هوالثقنية التي تجعل الشيء مدركا و فنيا .⁴»

و هذا ما ركز عليه الشكلانيون خاصة في كتابات شكولوفسكي التي « أسهمت إلى حد كبير في نقل اهتمامنا

من علاقة: المؤلف/العمل إلى العلاقة: النص/القارئ .⁵»

1 - هولب روبرت سي : نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) ، تر: عبد الجليل جواد ، مرجع سابق ، ص 30 .

2 - بوحوش رابح : الأسلوبيات و تحليل الخطاب ، مديرية النشر ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، د.ط ، د.ت ، ص 59 .

3 - المرجع نفسه ، ص 59 .

4 - هولب روبرت سي : نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) ، تر: عبد الجليل جواد ، مرجع سابق ، ص 31 .

5 - محمد عبدالناصر حسن نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي ، مرجع سابق ، ص 74 .

و عن أهمية الأساليب في العمل الأدبي ينقل هولب عن جاكوبسون قوله: « إذا رغبت الأبحاث الأدبية أن تصبح علما ، فإنها بحاجة إلى القبول بالأساليب حيث إنها المكون الرئيسي في الأثر الأدبي.»¹

ب- التغريب أو الاغتراب:

إنّ التّغريب كما يراه شكولوفسكي لا ينفصم عن الأسلوب لأنّه طريقة في استبعاد المنظور المتداول و عنده « إنّ التّغريب يشير إلى علاقة خاصّة بين القارئ والنّصّ تستبعد الهدف من زاوية المنظور الاعتيادي.»²

و من خلال دراسة شكولوفسكي لروايات تولستوي ، أظهر وظيفتين للتّغريب في تفاعل القارئ مع النص : و الوظيفتان هما :

1 - « فمن ناحية فإن تلك الأساليب [التّغريبية] تضيء الاصطلاحات الاجتماعية و اللغوية و تجبر القارئ على مشاهدتها من منظار نقدي جديد .»³

2 - «إنّ الأسلوب يخدم شلّة الانتباه إلى الشكل ذاته.»⁴

فالوظيفة الأولى إضاءة الاصطلاحات الاجتماعية و اللغوية و لثالثة و لثانية شد الانتباه إلى الشكل.

و عن أثر التّغريب في نظريّة التّلقّي يضيف هولب : « و الأكثر أهمية من منظور نظرية الاستقبال أنّ

شكولوفسكي هنا يشكّل المكونات الأولى لإجراءات القراءة ، رغم أنّ التّغريب يهدف بواسطة المؤلف إلى غرض

¹ - هولب روبرت سي : نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر: عبد الجليل جواد ، مرجع سابق ، ص 31 .

² - المرجع السابق، ص 32

³ - المرجع نفسه ، ص 33 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 33 .

علاجي أو إدراكي ، إنّها إجراءات أن تنشئ علاقة بين القارئ والنصّ و الأدب كفنّ محدّد بهذه الفعالية.»¹

ج-التطور الأدبي :

لقد نظر شكولوفسكي للأساليب على أنّها الأداة التي يتمّ بها تغريب الإدراك، و أنّ التغيّرات في الفنّ تتمّ من خلال رفض الأنماط القائمة ، و هذا ما يؤيّد إلى ثورة فيها تتولاها الأجيال ، فكّل جيل أو مدرسة تحاول أن تستبدل بالتقنيّات القائمة أشكالاً مبتدعة مثيرة و محرّضة .

أما الشكلايني الآخر تيتيانوف فقد طرح فكرتين أخريين في مجال التطور الأدبي غير ما طرح شكولوفسكي أولاهما : النوعية المنظّمة والوظيفيّة للأدب فالتطور هو إحلال النظام بدل نظام آخر ، و هو يميّز بين الوظيفية التلقائيّة ذات العلاقة الداخليّة بالنظام الأدبي و الوظائف المتزامنة ذات العلاقة الداخليّة بالعمل المنفرد ، و بها شرح الصراعات و الإزاحات و التحريفات بأشكال أكثر تفضليّة التي تمثل التغيّرات التي تقنيّات التلّفنيّة، و أمّا الفكرة الثانية التي طرحها تيتيانوف فهي تتعلّق باصطلاح الهيمنة، و يقصد بها العنصر أو العناصر السائدة التي توضع في صدارة عمل بعينه أو خلال فترة سابقة. إن التطور الأدبي يمكن أن ينظر إليه كإحلال مستمرّ لمجموعة من الهيمنات بدلا من أخرى و السابقة لا تسقط تماما من النظام لكنّها تتراجع إلى الخلفية ، و تعود للظهور لاحقا و بطريقة جديدة.²

¹ - المرجع نفسه ، ص 33 .

² - المرجع نفسه ، ص 35 ، ص 36 .

و يعلّق هولب عن فكرة التطور الأدبي المستقاة من الشكلايين و أثرها على نظرية ، قائلا : « إنَّ حصوبة هذا الشرح لنظرية الاستقبال واضحة جدًا ، فهي تساعد في حساب الأعمال ليس فقط التغييرات في المعيار الأدبي و لكن في الانتقال في التأكيدات قديمة عند تقدير الأعمال العظيمة للأدب خلال مختلف الفترات .¹ »

1 - 2 - بنيوية براغ :

من أهمّ أعلام مدرسة براغ الذين كان لهم الأثر الواضح في نظرية الاستقبال ، جان ماكاروفسكي ، و رغم أهميته بكونه المنظر الأكبر في هذه المدرسة إلا أنّ أعماله لم تلق رواجًا كبيرًا في فرنسا التي ورثت مدرسة براغ لبنيوية ، حيث لم تول أعماله إلاّ قليل اهتمام على العكس في ألمانيا التي اختلف فيها الأمر كثيرا حيث لاقت أعمال موكاروفسكي رواجًا و أصبحت قوى نظرية مهيمنة في أواخر الستينات و بداية السبعينات ، حيث ظهرت ترجمات لأعماله و حظيت بالمتابعة و المناقشات قديمة من مختلف الزوايا ، و حيثما تذكر نظرية الاستقبال أو البنيوية في ألمانيا خلال تلك السنوات يتم ذكر موكاروفسكي² .

لقد بدأ موكاروفسكي شكلائيًا يؤمن بأنّ التحليل الأدبي لا يجب أن يذهب إلى ما وراء الحدود التي أوجدها العمل نفسه، فالتحليل لا يتجاوز حدود اللغة ، لكن سرعان ما تغيّرت نظريته و تحوّلت رؤيته في منتصف الثلاثينات، حيث أدرك أنّ التحليل الداخلي للنصّ في نطاق ما تقوله اللغة أو حتى الاهتمام بالتطور التاريخي للأدب على رأي تيتيانوف لم يعودا كافيين لمعالجة تعقيدات العمل الأدبي و خاصّة بين الأدب و المجتمع، بل بدا ثائرا على أسلافه

¹ - المرجع نفسه ، ص 36 .

² - المرجع السابق ، ص 44 ، ص 45 .

الشكلايين حيث قال : إنَّ الشكلائية كانت شعارا لميليشيا تبناه شكولوفسكي للهجوم على نظرية الأدبلة تقليدية وكذلك قوله عنها : إنَّها لا تعادل الواقعية حتى في الوقت الذي تمَّ القبول بها كتشكيل مبرمج.¹

1 - 3 - ظاهريّة (فينومينولوجيا) رومان أنجاردن :

لقد كانت نظرية التلقي ذات خلفية فلسفية عريضة ، خاصّة الفلسفة الظاهريّة عند هوسرل و تلميذه أنجاردن على مبدأ أنّ الموضوع لا يدرك خارج نطاق الذات . وكلمة فينومينولوجيا حتّى و إن كانت مستعملة قبل هوسرل إلاّ أنّها لم تكن تعني منهجا فكريا « إنّ أول من استعمل لفظة فينومينولوجيا كان ه.ي. لامبرت سنة 1764 في ألمانيا ثمّ استعملها بعده كانط و هيغل و غيرهما ، ولكن أول من استعمل هذه اللفظة للدلالة على منهج فكري واضح المعالم هو الألماني إدموند هوسرل (1859-1938) الذي تأثرت به نخبة من المفكرين ، و من بينهم رومان أنجاردن .² ومن أهم ما يقوم عليه هذا المنهج نظرتة إلى الأشياء على أنّها لا وجود لها خارج الذات ، فالمنهج الفينومينولوجي « كما أسسه هوسرل يقوم على فكرة جوهرية ، مفادها أنّ الأشياء لا توجد كأشياء في ذاتها بكيفية خارجية قبيليّة و في استقلالية مطلقة بالنسبة إلينا .³ أي أنّ « الموضوعات و الظواهر لا يمكنها أن تكون موجودة إلاّ بفعل الوعي الذي ، يحملها أو يفكر فيها أو يشير إليها أو يقصدها أو يعينها أو يشعر بها ... إلخ ، ومن هنا كان وجود أشياء العالم فعلا قصديا يقوم به الوعي المفكر أو المدرك ، إذ لا يمكن أن يوجد أي موضوع دون الذات التي تفكر به أو تقصده .⁴ وهكذا تبرز الفلسفة الظاهريّة دور الذات الواعية في إدراك الظواهر ، « فالشخص في هذه الفلسفة هو

¹ - المرجع نفسه ، ص 45 .

² - شرفي عبد الكريم: من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط1 ، 2007 ، ص 88 ، ص 89.

³ - المرجع نفسه ، ص 91 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 91 .

مصدر كل المعاني و أصولها .¹ لقد أثرت هذه الفلسفة في نظرية التلقي فاعتبرنا نصّ الأدبيّ ظاهرة ليس لها وجود خارج وعي الذات القارئة . وما خالف فيه أنجاردن أستاذه هوسرل هو : « أن الظاهرة تنطوي على بنيتين ؛ بنية ثابتة (يسميها النّمطية) وهي أساس الفهم ، و أخرى متغيرة (تسميها مادّية) وهي تشكّل الأساس الأسلوبّي للعمل الأدبيّ و أنّ معنى أي ظاهرة لا يستبعد ما تعنيه البنية النّمطية (لثابتة) ، بل إنّ المعنى هو حصيلة تفاعل بين بنية العمل الأدبيّ و فعل الفهم ، و هذا جوهر الاختلاف بين أنجاردن و هوسرل .² « فأنجاردن « كان هو أيضا يعنى بالظاهرة إلاّ أنّه في الوقت نفسه كان يعنى ببنيتها و أسلوب وجودها ، وكان يجد في بنية كل ظاهرة ثنائية أساسية هي النّمطية و المادّية (الثابتة و المتغيرة) ، و أنّ علاقة الإدراك بمثلث ثنائية ليست عشوائية و إنّما هي منظّمة على أسس لغويّة تركيبية دلالية .³ «

و إذا كان هوسرل يرى أنّ القصدية الخاصية التي تنفرد بها التجارب المعاشة لكونها شعورا بشيء ما .⁴ « فأنجاردن طوّرها إذ « بحث في القيم الجمالية التي ينطوي عليها العمل الأدبيّ ومن خلال ذلك فقد وجّه مفهوم القصدية وجهة أخرى تنخلع عن وضعها المتعالي إلى وضع ذي أساس مادّي ملموس ، فقد كان هوسرل يعتقد أنّ موضوع عقديّ ما ينشأ في الشعور الخاص في خلال عمليّة إدراك لموضوع يتمّ مع بوجود طبيعي ينشئ موضوع عقديّ ما في الوعي منبث الصلة عن الإدراكات السالفة كلّها .⁵ « أما أنجاردن فيؤكد أنّ « المعنى الأدبيّ هو خلاصة تلك

¹ - هويدي صالح : النقد الأدبي الحديث (قضايا و مناهجه) ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، الزاوية ، ليبيا ، ط 1 ، 1426 وفاة الرسول (ص) ، ص 122 .

² - خضر ناظم عودة : الأصول المعرفيّة لمنظريّة التلقي ، مرجع سابق ، ص 75 .

³ - المرجع نفسه ، ص 76 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 79 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص 81 .

العلاقة بين المدرك و الملتزأي أن الملتزغير مكتف بذاته .¹ « أي » أن المدركات لا يتحقق معناها و وجودها إلا من خلال الإنسان المتلقي .² وهو « لا يرى تحقق الجانب الجمالي للعمل الأدبي إلا من خلال دراسة طبقاته الملية التي تكون وجوده الطبيعي .³ لأن معرفة الشكل الأساسي لموضوع الإدراك تؤدي إلى تسهيل عملية تحليل الفعاليات الإدراكية .⁴ ، و بهذا تكون « المعرفة التي يلتمسها أنجاردن معرفة مزدوجة تهدف في الوقت نفسه إلى فهم الموضوع الجمالي في صفاته و مكوناته و قيمه الجمالية ، و من هنا يتضح لنا أن أنجاردن يميز في الحقيقة بين نوعين من التحقيق : تحقيق الموضوع الجمالي الذي يقصد إليه النص الأدبي بواسطة بنيته ، و تحقيق النص في البنية القاعدية النص الذي يعتمد على الوجود الملموس للموضوع الجمالي .⁵»

لقد كان جهد أنجاردن منصباً على النص الأدبي بوصفه ظاهرة لا يتم تحققها إلا من خلال ذات قارئة

ف « اكتشف أن النص أشبه ما يكون بالهيكل العظمي وأنه فضاء يتكون من مجموعة من الخطاطات و الفراغات و الفجوات و أماكن اللاتحديد التي يجب على القارئ ملؤها من أجل تحقيق الوحدة العضوية الغائبة ، فاستطاع بذلك أن يلفت الانتباه إلى مشاركة الذات الضرورية في بناء الموضوعي الجمالي [المعنى] الذي يقصد إليه النص .⁶»

1 - المرجع نفسه ، ص 82 .

2 - المرجع نفسه ، ص 82 .

3 - المرجع السابق ، ص 82 .

4 - المرجع نفسه ، ص 83 .

5 - شرفي عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ، مرجع سابق ، ص 124 .

6 - المرجع نفسه ، ص 126 ، ص 127 .

1- 4 - هرمينيوطيقا (تأويلية) هانز جورج جادامير :

بدأ كل من التأويل و الهرمينيوطيقا كمصطلحين متغايرين ، فالتأويل - كما في دليل الناقد الأدبي - له مفهومان : مفهوم ضيق دقيق و آخر واسع ، فالأول : « هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل و إعادة صياغة المفردات و التركيب و من خلال التعليق على النص »¹

أما المفهوم الثاني ف « هو توضيح مرامي العمل الفني ككل و مقاصده باستخدام اللغة ، وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل و سماته مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه و عناصره و بنيته و غرضه و تأثيره . »² أما الهرمينيوطيقا ف « هي لفظ إغريقي يضرب جذوره في التأويلية الرمزية التي خضعت لها أشعار الهرمر في القرن السادس قبل الميلاد ، و في تأويلات الكتب المقدسة عند اليهود و النصارى ، و لهذا كانت العملية الهرمينيوطيقية تعنى بتكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص المقدس ، و كذلك حواشي و تفسيرات المعاني الموجودة في النص و تحديد وجوه تطبيقاتها عمليا في الحياة . »³ وترجمتها للعربية هي «التأويلية»⁴ . و لقد ازدادت العناية و الاهتمام بالتأويلية في الخمسينات و الستينات مع الاهتمام الفلسفي بقضايا المعنى ، و تحوّل النقد الأدبي نحو النصّ كظاهرة لغوية يعمل النقد على استشفاف المعنى من خلال مكونات النصّ الهدف هو تأويله المعاني اللغوية

1 - الرويلي ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، مرجع سابق ، ص 88.

2 - المرجع نفسه ، ص 88 .

3 - المرجع نفسه ، ص 88 ، ص 89 .

4 - مرتاض عبد الملك : ألف - ياء (تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي لمحمد العيد") ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، د . ط . ، 2004 ، ص

و تركزت قضايا النقد حول إمكانية تحديد المعنى و ثباته و تغيره و موضوعية التّأويل أو ذاتته و طبيعة الفهم و إجراءاته و قضية التّحيز و التجرد ...¹

لقد كان لما جاءت به هرمينوطيقا جادامير أثرا واضحا في نظرية التّلقّي ، فنجد « في كتابه (الحقيقة و المنهج) (1960) يسعى إلى التأكيد على إجراءات جوهريّين : ضرورة تخلص عملية الفهم من الطابع النّفسي الذي وسمتها بـ «بومنتيقيّة دلّتاي و شلاير ماخر ، وبالتّالي ضرورة فصل النّص عن ذهنيّة المؤلّف وروح العصر الذي ينتمي إليه ثم ضرورة تحويل الاهتمام إلى عملية الفهم في حدّ ذاتها في حيثياتها الخفيّة و في بعدها التّاريخي .»²

لقد أخضع جادامير التّاريخ (الماضي) لمعيار الفهم و فهم جادامير تأثيرات الماضي فهما من الذات أيضا فتجربة التّاريخ تنطوي دائما على تجربة أنّ المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التّاريخ لأنّه تأريخه الخاصّ ، و لأنّ وجوده قد وسم فعلا بما سبق³ . كما « أوجد جادامير مفهوم إندماج الأفق .»⁴ و هكذا أسهمت فلسفة جادامير

التّأويليّة في رفلنظريّة التّلقّي ، فقد « أرسّت أرضية لمنظريّ الاستقبال ، فأفكاره عن التّاريخ الفعّال و الأفق كانت فقرات مناسبة جدّا و خاصّة بالنّسبة لهانز روبرت يابوس و طلابه بالرغم من الشعور بأنّ تأكيدات جادامير

¹ - ينظر الرويلي ميجان و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا) ، مرجع سابق ، ص 81 ، وما بعدها .

² - شرفي عبد الكريم : من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة ، مرجع سابق ، ص 36 .

³ - ينظر صالح بشرى موسى : نظرية التلقّي (أصول ... و تطبيقات) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 ، ص 39 .

⁴ - هالين فيرناند و فرانك شورير فيجن و ميشال أوتان : بحوث في القراءة و التلقّي ، تر : محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري حلب ، سوريا ، ط 1 ، 1998 ، ص 19 .

كانت نتيجة لسوء فهم ، و مع ذلك فإن اصطلاحات أفق التوقعات و التأريخ الفعلي أصبحت معايير لتفحص النصوص الأدبيّة¹ .»

1-5 - سيولوجيا الأدب :

لقد أرادت البنيويّة عزل السياقات المختلفة عن النصّ و الاكتفاء بلغة المحادثة التي هي الأداة الأساسية في بنية النصّ ، لكن يبدو أنّ هذا الأمر متعسر من الناحية الإجرائية ، فالمؤلف حين يكتب النصّ لا يكتبه و هو خالي الذهن ولا يكتب نصاً من فراغ ، و لكن النصّ وليد نصوص أخرى و تراكمات اجتماعية و نفسية و تاريخية ، فالمواد الأولية لبناء النصّ ليست هي اللّغة فحسب و إن ما تعبر عنه هذه اللّغة و ما يختلج في الذات الكاتبة و ما يجري حولها و موقعها و موقفها . و كذلك شأن المتلقّي فهو لا يأتي النصّ مجرداً من القبلات ، و لكن يتلقاه بثقافة اجتماعيّة و حالات نفسية متغيّرة و لذا عادت سيولوجيا الأدب لتلقي بظلالها على نظريّة التلقّي من خلال ثلاثة أقطاب :

أ - ليولا ونثال : السيولوجيا النفسية :

لقد كانت ملاحظة ليولا ونثال منصبّية على عدم الاهتمام بالبحث عن الخصائص الاجتماعية و الكشف المتعمّق عنها، و هو مستاء جداً من إهمالها بالرغم من كونها مطروحة في الصحف و الرسائل و المذكرات . «و هي

¹ - هولب روبرت سي نظريّة الاستقبال (مقدمة نقدية) ، تر: رعد عبد الجليل جواد ، مرجع سابق ، ص 60 .

تحتوي كمية غير محدودة من المواد يمكن أن تعلمنا بالكثير عن استقبال الأدب ضمن مجموعات اجتماعية محددة و أفراد .¹ «

كما أكد على التّلقّي النّفسي للأدب في إطار المكوّنات الاجتماعية للوصول للجماليّ الشعريّة « فبدون علم النّفس الفنّي و دون دراسة منبهات اللاّوعي الضّائعة في المثلث الاجتماعيّ النّفسي للكاتب، الأدب ، والمستقبل ، لن تكون هنالك جماليّة شعريّة»² و هكذا يكون ليولا ونثال قد جعل علم النّفس عاملا مهمّا في دراسة التلقّي في مسيرة البحث عن العلاقة بين العمل الفنّي و المتلقّي كما أشار إلى « أنّ ماهية العمل الأدبيّ تتقرّر أساسا بطريقة اختباره فالخبر لبلشريّة بذاتها مشروطة مسبقا ، و لذا فإنّ تحليل الاستقبال لعمل كاتب ما يتضمّن فهما لإجراءات حياة المجتمع . «³ وعنده أيضا «أنّ دراسة الاستقبال و استهلاك الأدب ليس فقط استقصاء المشكلات الأدبيّة الأساسيّة ، و لكن أيضا إسهاما في التحليل الاجتماعيّ ، حيث إنّه يستلزم تفحص العناصر الكامنة وراء أجهزة القوّة و ممارسة التّحفظ الاجتماعيّ و الوظائف المعوّقة عبر قوالب نفسيّة .»⁴

ب - جوليان هيرش : الاستقبال و التّاريخ

لقد نظر هيرش إلى هذه المسألة من باب شهرة الأعمال و خلودها . فلماذا تشتهر أعمال و يستمرّ خلودها ؟ فهو لا يركّز على علم النّفس ولكنّه نظر من زاوية تلقّي الأعمال تاريخيّا ، و هذا ما سيلتقي فيه لاحقا مع ياكوب فاذا كان الجواب عن سؤال الشهرة يعزى إلى ظهور أفراد نابغين و متميّزين فإنّ هيرش لم يقتنع بالجواب فتوجه للبحث عمّا

¹ - المرجع السابق ، ص 62 .

² - المرجع نفسه ، ص 62 .

³ - المرجع نفسه ، ص 63 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 63 .

يجعل هذه المجموعة أو تلك في زمان ما تنسب الشهرة إلى الفرد أي إدراك الذات التي تناقلت هذه الشهرة ، و يورد هيرش مثالا للأشياء التي صنعت شهرة شكسبير من خلال تلقّي أعماله ، منذ الطفولة يقمّ شكسبير على أذنه أكبر شعراء الإنجليز ثم يجد القارئ ذلك في الصحف ، و يعرف أستاذيّة شكسبير في التقنيات للدرامية ، و من هنا يصعب على الطالب الإنجليزي أن يقتنع بأي شيء آخر عدا الإعجاب بقوّة شكسبير . إنّ قوّة الموروث الاجتماعي ذات وزن كبير على مستقبل الباحثين حيث يصعب على الباحث الفرار منه ، و إذا تمّمّ تقديم سبلي فإنّ الخبراء الآخرين سوف يتعاملون معه باعتباره سخفا و تدنيسا للمقدّسات ، لقد دعا هيرش أيضا إلى وصف السير الذاتية بوصفها ظواهر ، لأنّ أحكامنا على ماضي الأفراد يستند على شكلهم الظاهراتي بالطريقة التي يظهروننا بها أمامنا و المغايرة على ما هم عليه فعلا ، فدعا إلى أن يلحق بدراسة السيرة ما أسماه دراسة عن الفرد كظاهرة ، و التي وجدت صداها في ما بعد عند أصحاب نظريات التلقّي ، فهذه تأرخة الظواهر و ليست تاريخانية جادامير في سياق التاريخ الفعال.¹

ج - ليفن شوكنينج : سيولوجيا الذائقة

اعتمد شوكنينج على الذوق ، و الذي يعني عنده قدرة عامّة على تلقّي الفنّ ، و هي « علاقة بالفنّ حيث جميع فلسفة حياة تعكس وبأيّّة نسبة حيث جميع الوجود البشري يتدخّل .»²

و الذوق ليس شيئا ثابتا فهو «ليس نوعيّة ثابتة أو عضولمليّة ١ و لكن ربّما شيء يتعلّل عبر الزمن بين الثّقافات و حتّى داخل المجتمعات .»³ و يتعلق الذوق بروح العصر لأنّه ليس مسؤولا فقط عن تقويم الأعمال

¹ - ينظر المرجع السابق ، ص 64 ، و ما بعدها .

² - المرجع نفسه ، ص 66 .

³ - المرجع نفسه ، ص 66 .

و المؤلفين بل مسؤولاً عن الأدب الذي كتب في تلك الفترة من الزمن . و لذا فإنّ دراسة تاريخ الدائقة هو مهمّة أساسية لمؤرخ الأدب ، و السؤال المطروح على العمل الأدبي لماذا كان يقرأ؟¹ و في إجابة هيرش عن سؤال الشهرة أبرز دور المؤسسات ، و يلتقي في هذه النقطة مع شوكينج في دور هذه المؤسسات لكن في تكوين الدائقة فدور النشر والمدارس و الجامعات و المكتبات و الطباعة و الصحافة و الإعلانات تساهم إلى حدّ ما في تكوين الدائقة الاجتماعية في فترة معينة . كما أنّ الثورات و الهزات الاجتماعية يكون لها دور في الأدب والفنّ و الذوق لأنّ قدرة المجموعات على تأكيد ذاتها يعتمد مرّة أخرى على درجة القوّة التي يمكن أن يمارسها ضمن الهيكل الاجتماعي² . و هكذا كان لسيولوجيا الأدب أثر واضح في ماتبنة تنظريّات القراءة والتأويل .

مدارسها :

إنّ كل الجهود المتقلّمة و الإرهاصات المبشّرة بظهور نظريّة تجعل غايتها الذات القارئة والنصّ المقروء و المسافة بينهما ، تضافت جميعها لتلتقي في ألمانيا حيث مثّلت هذه الأخيرة الأرضية الخصبة لتزدهر فيها هنالك نظريّة خلال الستينات من القرن الماضي .

لقد ظهر في ألمانيا بشطريها الشرقيّ و الغربيّ مدرستان و بدا تأثير الإيديولوجيا واضحا خاصّة في ألمانيا الشرقيّة سابقا .

¹ - المرجع السابق ، ص 66 .

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 67 .

1 - مدرسة برلين :

ظهرت مدرسة برلين متأثرة بالاتجاه الماركسي في معالجتها و فهمها لطبيعة العمل الإبداعي ، إذ أضافت إلى ثلاثيّة الإبداع المتمثلة في المؤلف - العمل - المتلقي ، أضافت بعدا رابعا و هو المجتمع ، إذ جعلت من التلقي عمليّة فنيّة واجتماعيّة في آن واحد ، و أنّ البحث في العلاقة بين النصّ و القارئ غير كاف لإبراز عمليّة التّواصل التي تلعب فيها عناصر خارج - نصية دورا كبيرا. فالأدب أو الكتاب مادّة استهلاكيّة تتحكّم فيها عوامل اجتماعيّة متخارجيّة كدور النشر و المؤسسات الاجتماعية و العلميّة و غيرها من العوامل المتحكمة في نشر الكتاب ، و القراءة في النهاية ، و هذا الاتجاه يتقاطع مع اتجاهات أخرى اجتماعيّة في التلقي في أقطار أخرى معروفة ببيسيولوجيا القراءة كما هو الشأن عند اسكارييت، بورديو، جولدمان لينهارت مثلا في فرنسا . و كان زعيم هذه المدرسة نورمان و أصحابه¹ .

2 - مدرسة كونستانس:

تعتبر مدرسة كونستانس الألمانية في التلقي مرجعاً أساسياً في بلورة و رواج هائل نظريّة إذ تمكّنت من فرض القارئ في العمليّة الإبداعيّة كطرف فاعل ، و بنت نظريّتها على ثلاثة أطراف: المؤلف - النصّ - القارئ ، مستبعدة تماما المجتمع لأنّها ترى أن المجتمع ممثلاً أصلا و موجودا ضمنا في كل من النصّ و القارئ . لقد أعادت بناء تصوّر جديد لمفهوم العمليّة الإبداعيّة من حيث تكوّنها عبر الزمن و طرق اشتغال القراءة و دور القارئ في إنتاج هذا العمليّة أو النصّ.

¹ - ينظر بوحسن أحمد ، في المناهج النقدية المعاصرة . مرجع سابق ، ص 34 .

كما كان لها فضل في معرفة تشغيل كثير من تلك المفاهيم غير الأدبيّة في المجال الأدبي من جهة و اقتراحهيات نظريّة لقراءة تاريخ الأدب أو قراءة النصّ ، و ما ترتب عن ذلك بتخصيص القراءة بموضوعها المستقل و إفراز المفاهيم و المصطلحات و الفرضيات التي تساعد على إنجازها¹.

أهمّ أعلامها :

لقد كان أثر هذه المدرسة أن نقلت اهتمام النّقد إلى التّركيز على العلاقة بين النصّ و قارئه لكن بنظرتين مختلفتين يمثل كل منهما علم من أعلامها و هما :

1 - هانز روبرت ياوس :

يعدّ ياوس أحد منظري مدرسة كونستانس ، حيث بدأ في طرح أرائه الجديد المتعلقة بجماليّة التلقّي منذ سنة 1967 ، ذلك حين أدرك أنّ النصّ الأدبي سيظلّ سجيناً في ثنائيّة المؤلّف - النصّ ، دون مراعاة دور القارئ في العمليّة الإبداعية و لاثاريّة القراءة ، فانصب اهتمامه على مفاهيم أساسية تمكّنا من تاريخ أدبي يجمع كلّ ما يعتري النّصوص الأدبيّة عبر أزمنة قراءتها ، و قد لاقت آراؤه و أطروحاته صدى في مختلف لغات العالم ممّا ساعد على انتشارها و إثرائها ، لقد انتقد النظرة لازميّة للأدب و علاقته بالتاريخ ، كما رأى أنّ التحليل اللغوي لم يقو على تقديم تصوّرات جديدة للماضي الأدبي ، فاعتبر اختزال العمليّة الإبداعية².

و في الوقت الذي : « تمّشت فيه الدراسات التاريخية ، و تراجعت فيهما هيّتها العلميّة بسبب توجّهاها نفسها و كفيّات معالجتها للظاهرة الأدبيّة ، كان ياوس يحاول لفت الانتباه إلى أنّ السّماتلميّة للظاهرة الأدبيّة ، إنّما

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 35 .

² - ينظر المرجع السابق ، ص 35 .

تكمُن في بعدها التاريخي ، منتقداً بذلك مجموع المقاربات اللازمة التي عملت على اختزال هذا البعد و تجاوزه.¹ لقد عمل على إعادة التاريخ الأدبي إلى بؤرة الدراسات الأدبية و تحميل نظرية الأدبية إشكالات سكتت عنها حتى الآن ، فكان درسه الافتتاحي في جامعة كونستانس 1967 (تاريخ الأدب) تحدد نظرية الأدبية².

ثم إنَّ الأساس الذي بنى عليه فرضياته كان ظاهريّة الفن و الأدب ، إذ أعاد النظر في ثنائيات الذات /الموضوع . فبين ما للذات و ما للموضوع ، و كشف العلاقة بينهما بالتمييز بين الفن و الجميل³ . ويرى ياوس أنّ للنصّ الأدبي قدرات كامنة مرتبطة به باستمرار ، إلا أنّ الجمال يوجد في الذات المتلقية للنصّ ، و العلاقة بين ما تملكه الذات من رؤى جمالية تكشف عنها عبر الزمن ، و ما تسمح به ممتلكات النصّ الفنيّة من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو ما يدعو جماليّة التلقي ، ولذا كان نظريته ثلاثة مظاهر :

1-المظهر التعاقبي : من حيث تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن .

2-المظهر التزامني : من حيث تلقي الأعمال الذي يخضع لأنظمة الأعمال الأدبية في لحظة معينة من الزمن

3-العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب و تطوره التاريخي بشكل عام⁴ .

¹ - شرفي عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ، مرجع سابق ، ص 150 .

² - ينظر المرجع السابق ، ص 150 .

³ - ينظر بوحسن أحمد: في المناهج النقدية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 36 .

⁴ - ينظر المرجع نفسه ، ص 36 ، ص 37 .

و من أهم الأسئلة التي واجهت نظرية ياكوس: كيف يمكن التمييز بين تلقي الأعمال في زمن ظهورها و تلقيها في الزمن المعاصر؟ ذلك ما حدا به لوضع جملة من المفاهيم الأساسية التي قامت عليها النظرية، و من أهمها:

أ- أفق الانتظار:

و هو من أهم المفاهيم التي بنى عليها ياكوس نظريته و قد اختلفت ترجمته من أفق التوقعات¹ و أفق انتظار القارئ²، و المقصود به في النظرية هو الفضاء الذي تتم خلاله عملية بناء المعنى، و رسم الخطوات المركزية للتحليل و دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة و رواقها عند البنائين³. و تظهر أهميته في كونه الأداة المنهجية المثلى التي ستمكن هذا النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية و الجمالية و التاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة، شكلا موضوعيا مالموسا⁴. و عليه يمكن القول أن بواسطة أفق الانتظار يمكن التمييز بين تلقي الأعمال في مختلف محطاتها التاريخية.

إن مصطلح (أفق) لم يكن من ابتداء ياكوس، لكنه كان شائعا في الأوساط الفلسفية الألمانية، و قد سبق أن استخدمه جادامير مشيرا به إلى مدى الرؤية الذي يتضمن كل شيء يمكن رؤيته من زاوية محددة، و هي نفس الفكرة التي قلّمها كل من هوسرل و هيدجر، كما أن استخدامه مركبا مع لغة توقعات قلّم استعماله سابقا

1 - تبنى رعد عبد الجليل جواد مصطلح (أفق التوقعات) في ترجمته كتاب : نظرية الاستقبال لروبرت سي هولب ، ص 76 .

2 - صالح بشرى موسى : نظرية التلقي (أصول ... و تطبيقات) ، مرجع سابق ، ص 45 .

3 - المرجع نفسه ، ص 45 .

4 - شرقي عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ، مرجع سابق ، ص 162 .

من قبل كارل بوبر و كارل منهام¹ . إنَّ الذي دعا يابوس إلى بلورة هئلة نظرية الجديدة في ميدان النقد هو رغبته في الخروج عن القوانين القديمة السائدة ، و أيضا محاولة توفيق بين الشكلايين للروسية التي استبعدت التاريخ بصفتها نائية و بين المناهج النظرية الاجتماعية التي تجاهلت النص² . و مادام أفق الانتظار يمثل تلك الأداة المنهجية التي تصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور ، فإن يابوس يورد مثلا شعر بوب إذ يقول : « إنَّ شعر بوب كان يحكم عليه تبعا لمقاييس تقوم على قيم الوضوح والطبع واللياقة لأسلوبية ، ولكن ذلك لم يؤسس قيمة شعر بوب مرة واحدة و إلى الأبد ، ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر أخذ المعلقون يتساءلون ما إذا كان بوب شاعرا أصلا ، و ذهبوا إلى أنه كان ناظما بارعا... فنحن غالبا ما نقدم قصائد بوب- الآن - على أساس ما فيها من فطنة و تعقّد و بصيرتنا الأخلاقية و إحياء للتراث الأدبي³ »

وبالنظر إلى أفق الانتظار يظهر « أن العمل الأدبي ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل

قارئ في كل فتراريخية ، فهو ليس أثرا من الآثار التي تكشف عن جوهرها اللازمي في نحوى ذاتية⁴ .

و عن علاقة المتلقي بالنص في إطار مفهوم أفق الانتظار ف « يابوس يفترض في القارئ أن يكون ذا حظّ

كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص و تبنيه للسنن الفنية التي تميّز جنس الأدبي ما عن الآخر.

¹ - ينظر هولب روبرت سي نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) ، تر: رعد عبد الجليل جواد ، مرجع سابق ، ص 76 .

² - ينظر سلدن رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، د . ط ، 1998 ، ص 174 .

³ - المرجع نفسه ، ص 174 ، ص 175 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 175 .

و لا تكتسب هذه المعرفة إلاّ عن طريق الدّراية و الممارسة ، و يكون القارئ مدركا لتوالي النّصوص في الزّمان بحيث ينفذ ببصيرته إلى النّصوص التي تأتي باختلالات أو تشويهاً جديدة على التّقاليد الفنّيّة القديمة.¹

ب- تغيير الأفق :

لاشكّ أنّ القارئ الذي يحاول اقتحام النّصّ ، يقبل مزوداً لخلفيّة ثقافيّة و اجتماعيّة معيّنة و رصيد من الخبرات و المعارف ، هذا التّراكم المعرفي يجعله حين يلامس النّصّ يرسم خارطة توقّعات ، هذه التّوقّعات قد تتماشى مع النّصّ أو يحدث النّصّ فيها تغييراً فإما أن يكون النّصّ محافظاً على المعايير و القيم الموجودة سواء في علاقته بالجنس الذي ينتمي إليه ، أو مغيراً لهذا السّائد و هنا تغيير لأفق انتظار القارئ.²

و يعدّ تغيير الأفق مقياساً لنجاح العمل الأدبيّ ، إذا أخرجته عن المألوف ، يقول عبد الكريم شرفي : « و يربط ياوس القيمة الجمالية للعمل الأدبيّ الجديد بدرجة انزياحه الجماليّ عن أفق الانتظار المعهود ، أي بمدى تطيله للتّجربة السّابقة و تجاوزه لها و تحريره للوعي لتأسيس إمكانيات جديدة للرؤيا و التّجربة ، و بعبارة أخرى فإنّ القيمة الجماليّة للعمل الأدبيّ الجديد تكون أكبر كلّما كان تغيير الأفق السّائد ضرورة ملّحة يتطلّبها استقبال هذا العمل و فهمه.³»

أمّا إذا تضاءلت المسافة بين أفق النّصّ و أفق القارئ فهذا يعني تضاعف قيمة العمل الأدبيّ ، و كمثال لهذا التّغيير في الأفق يورد سلدن مثالا لذلك شعر بودليير إذ يقول : « لقد درس ياوس حالة بودليير الذي أحدث صدور

1 - بوحسن أحمد : في المناهج النّقديّة المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 38 .

2 - حضر ناظم عودة : الأصول المعرفيّة لمنظريّة التّلقّي ، مرجع سابق ، ص 145 .

3 - شرفي عبد الكريم ، من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة . مرجع سابق ، ص 165 .

ديوانه (أزهار الشّر) هياجا استدعى الاتّهام القانوني عندما انتهكت قصائد الديوان معايير الأخلاق البرجوازيّة و قوانين الشّعور الرومانسيّ ، و لكنّ هذه القصائد نفسها أنتجت على - الفور - أفقاً جديداً من التّوقعات ، فقد رأت الطليعة لأدبيّة فيها تجسيدا لنزعة التّدهور و أصبحت هذه القصائد في آخر القرن التّاسع عشر بمثابة تعبير عن العبارة العدمية .¹

فعملية التطور الأدبي مرتبطة إلى حد ما بفكرة تغيّر الأفق ، « إن التّطور في النوع الأدبي إنّما يتمّ باستمرار باستبعاد ذلك الأفق و تأسيس أفق آخر و إذا علمنا أنّ هذا التأسيس لا يتم دون مسبقات لتاريخ تلقّي النوع ، فإنّ قضية الاستبعاد و التأسيس تكون قد وقعت بفعل القارئ .²

ج - اندماج الأفق :

بانفصال النّصّ عن صاحبه ، يدخل في حيز المتلقّي الذي يضفي عليه قيم معيّنة ، تتغيّر هذه القيمة بتغيّر المتلقّين عبر الأجيال . و لتوضيح العلاقة بين الآفاق المتواليّة للقراء عبر العصور يقول سيلدن : « يذهب جادامير إلى أنّ كل تفسير لأدب الماضي إنّما ينبع من حوار بين الماضي و الحاضر ، و أنّ محاولتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبيّة إنّما يعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا التّقنيّ الخاص بتوجيهها ، وأنّنا نسعى في الوقت نفسه لاكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حوارها الخاصّ مع التّاريخ . إنّ منظور الحاضر يتضمّن علاقة بالماضي و في الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلّا من خلال المنظور المحدود للحاضر .³

¹ - سلدن رمان ، النظرية الأدبية المعاصرة . تر : جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص 176 .

² - حضر ناظم عودة : الأصول المعرفيّة لمنظريّة التلقّي ، مرجع سابق ، ص 145 .

³ - سلدن رمان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص 176 .

و هكذا يبدو أنّ شكل الأفق في الماضي يكون حتماً محكوماً بالأفق الحاضر ، « و لنقل أنّ قيمة تأسيس معرفة خالصة بالماضي مهمّة لا أمل فيها ، فالهرمنيوطيقا لا تفصل بين العارف و موضوع المعرفة في الفهم على نحو ما هو مألوف في العلم التحريبي ، بل تنظر الهرمنيوطيقا إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضي و الحاضر ، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا.»¹

و سوف لن نتطرق إلى نقد أفق الانتظار مكتفين فقط بما أورده عبد الكريم شرفي مترجماً عن أرنولد روث و هو قوله : «و مهما يكن من أمر فإن إعادة بناء أفق الانتظار بغض النظر عن موضوعيتها أو تاريخيتها تكاد تكون مثاليّة بسبب الصعوبات التطبيقية التي واجهتها إذ سوف يتحتم علينا أن نعيد بناء أفق الانتظار الخاص بكل نصّ بالنسبة لأتجاه بكامله كالرومانسية مثلاً ، فعلياً ألا نأخذ بعين الاعتبار الرومانسيين فحسب، بل و كلّ الكتاب الذين استعادتهم الرومانسية...»²

كما أنّ المفهوم نفسه أخذ يتوارى عند يابوس فاسحا المجال لمفاهيم جديدة منها : المتعاليّة ، وجماليّة السلبيّة ، و إعادة النظر في أفق التوقعات.³

هـ - المنعطف التاريخي :

عمد يابوس إلى هذا المفهوم الذي استعمله هانز بلومبرج للتأريخ للفلسفة ، فوظفه لبناء تاريخ القراءة ، إذ يرى أنّ المحطّات التاريخيّة الكبرى و الأحداث العالميّة تساعد على تكوين قراءة جديدة ، أو أنّ الأعمال الجديدة

¹ - المرجع نفسه ، ص 176 .

² - شرفي عبد الكريم : من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة ، مرجع سابق ، ص 171 .

³ - ينظر محمد عبدالناصر حسن نظريّة التّوصيل و قراءة النصّ الأدبيّ ، مرجع سابق ، ص 117 .

تكون مرتبطة بهذه التحوّلات التي تقدم رواية مختلفة لآفاق الانتظار السابقة لأنّها تحمل في طيّاتها تصوّرات و رؤى جديدة للعالم و تطفو على سطحها أسئلة جديدة ، أو أنّ الإجابات القديمة لم تعد مقنعة أو هي متعارضة مع أسئلتها . و في هذا المجال ينقل أحمد بوحسن عن يابوس : « و لهذا يمكن أن نضع لتاريخ الأدب مثل ما اقترح بلومبرج لتاريخ الفلسفة الذي بناه بأخذ أمثلة من المنعطفات التاريخية الذي أسسه على منطلق السؤال و الجواب .¹ »

و هنا يظهر تباين يابوس عن الشكلايين في هذه المسألة لأنّهم رأوا أنّ الأدب إنّما يتطوّر من داخله بينما يرى هو أنّ التطوّر في الأدب ليس تطوّرًا بيئيًا بل هو محكوم أيضا بالتطوّر التاريخي إذ تتدخل الأحداث التاريخية الكبرى في توجيه أفق الانتظار . « و بهذا الكيفية إذن يجب أن نربط تاريخ الأدب الخاصّ بتاريخ العام على أساس الوظيفة الاجتماعية التي يؤدّيها و التي يجب فهمها كتأثير مستمر يمارسه الأدب على المجتمع بواسطة المتلقي .² »

2 - فولفغانغ إيزر:

والقطب الآخر من أقطاب هذه المدرسة هو الألماني فولفغانغ إيزر ، الذي درس اللغة الإنجليزية و الفلسفة و اللغة الألمانية ، و اشتغل بالتدريس في عدّة جامعات داخل ألمانيا و خارجها³ . و رغم أنّ يابوس و إيزر ينتميان إلى المدرسة نفسها مدرسة كونستانس ، إلاّ أنّ كلاهما اتخذ مسارا مخالفا لصاحبه ، بالنظر إلى العلاقة التي

¹ - بوحسن أحمد : في المناهج النقدية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 39 .

² - شرفي عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة .، مرجع سابق ، ص 178 .

³ - إيزر فولفغانغ : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) ، تر : حميد لحدادي و جيلالي الكدية ، مكتبة المناهل ، فاس ، د . ط ، د . ت ،

ترتبط النصّ بقارئه ، و كما رأينا سلفا من خلال حديثنا عن ياوس أنه وضع في اهتماما تاريخية القراءة و التطور الأدبي ، فإن إيزر قد نحا منحى مغايرا و الذي بدا متأثر بالفينومينولوجيا (الظواهراتية) و ما جاء به أنجاردن ، كما تأثر أيضا بعلم النفس و اللسانيات و الأنثروبولوجيا . و يرى إيزر أنّ مهمّة النقاد ليست شرح النصّ من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلفها النص في القارئ ، فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة¹ . إنّ كلاً ممّا جاء به ياوس و إيزر يمكن إدراجه ضمن النظرية العامة للاتصال ، إذ يقول سي هولب : « يمكن استخلاص أنظرية الاستقبال يجب أن تتأجج أو تصنّف ضمن نظرية العامة للاتصال و ذلك على وجه الثقة هو الوضع الذي اتخذته ياوس و إيزر فيما يخصّ المقولات النظرية² .»

لقد بدت مفاهيم إيزر ذات طابع إجرائي مستفيدا من المقاربة الموضوعية للنصّ لأنّ بناء المعنى ليس إسقاطا للمفاهيم الذاتية التي يمتلكها المتلقي على بنية النصّ كما هو في التّأويل الانطباعي الكلاسيكي ، و بدت عناية التّلقي تتّجه وجهوظائفية تكشف عن شبكة العلاقات للدلالة من خلال التّفاعل بين بني النص و بني الإدراك مع إفقار المرجعيّات الخارجيّة غير الخاضعة للبعد الوظيفي³ . و هو هنا يحذو حذو أنجاردن حيثميرز بين الوضع الأنطولوجي للعمل الفني ، و الوضع الإستيمولوجي للأشياء تعريفية التي يتحقّق بها القارئ العمل الفني⁴ . لقد وضع إيزر فرضياته على ثلاثة مفاهيم و هي النصّ، القارئ، و التّفاعل بين النصّ و القارئ .

1 - سلدن رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص 171 .

2 - هولب روبرت سي : نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) ، تر : عبد الجليل جواد ، مرجع سابق ، ص 130 .

3 - صالح بشرى موسى : نظرية التلقي (أصول ... و تطبيقات) ، مرجع سابق ، ص 49 .

4 - ينظر بوحسن أحمد : في المناهج النقدية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 41 .

يتفق إيزر مع أنجاردن أن النصّ يشتمل على جملة من البنيات التي تتيح للقارئ إدراك موضوع النصّ من خلالها ، و تلك هي البنيات اللغوية والسميائية والتركيبية التي يمكن على ضوئها تحديد محمول النصّ ، كما أن النصّ يحتوي أيضا على مناطق و أشياء أخرى خارجة عن ملفوظه ، و هذه هي التي تسمح بالقدرة على إنتاج المعنى ، و تكمن هذه لإمكانية المفتوحة في القراءة و صيرورتها¹ .

و « من اللازم أن تكون لهذه البنيات طبيعة معقدة ، ذلك أنه بالرغم من أنها متضمنة في النصّ فإنها لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ ، و كل بنية قابلة للتمييز في التحليل لها غالبا هذان الوجهان : الوجه اللفظي و الوجه التآثيري ، يوجه المظهر اللفظي رد الفعل و يمنعه من أن يكون اعتباطيا، بينما يكون المظهر التآثيري استيفاء لذلك الشيء الذي تمت بنيته بواسطة لغة النصّ.»²

و من هنا يمكن أن نستخلص « أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفني و القطب الجمالي ، الأول هو نصّ المؤلف والثاني هوالتحقق الذي ينجزه القارئ ، و في ضوء هذاالتقاطبيةضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لالنصّ ولا لتحقيقه بل لا بد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما.»³

و عليه يمكن القول : « بأن العمل أكثر من النصّ ، ذلك أن النصّ يستمد حياته من عملية القراءة التي يقوم بها الأفراد ، ويفترض في ذلك أن التقاء النصّ مع القارئ هو الذي يمنح للنصّ الحياة.»⁴

¹ - ينظر المرجع السابق ، ص 43 .

² - إيزر فولفغانغ : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) ، تر : حميد حمداني و جيلالي الكدية ، مرجع سابق ، ص 13 .

³ - المرجع نفسه ، ص 12 .

⁴ - عوض يوسف نور : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين ، القاهرة ، ط 1 ، 1994 ، ص 54 .

و يعلّق يوسف نور عوض عن رأي إيزر في تعامل القارئ مع النصّ فيقول : « يذهب إيزر إلى أنّه خلال عمليّة القراءة ، فنحن في العادة نتعامل مع مستويات مختلفة ؛ إذ نحن نتبنّى آراء شخص آخر هو المؤلف ، في الوقت الذي لا نريد أن نسمح فيه لشخصيتنا بالاختفاء ، و يعني ذلك أنّ عمليّة القراءة في النّهاية عمليّة تمازج بين الآخر أو الغريب و الأنا الحقيقيّ ، و مؤيّد ذلك أن يكوّن القارئ نوعاً من الجشطالت للنصّ الأدبيّ .¹ »

إذاً يمكن القول أنّ القراءة ليست عمليّة فردية ، يتّجه من خلالها القارئ للنصّ لاستخراج المعنى المحبب فيه ، و إنّما هي عملية تفاعليّة بين النصّ و القارئ ، إذ لا يمكن الاهتمام بأحدهما على حساب الآخر ، و لذا فالتركيز على تقنيّة الكاتب وحدها أو على نفسيّة القارئ وحدها لن يفيدنا الشّيء الكثير في عمليّة القراءة نفسها .²

لقد كانت مشكلة المعنى محطّ اهتمام إيزر ، إذ طرح جملة من الأسئلة حول علاقة النصّ بالمعنى من قبيل ؛ كيف يكون للنصّ معنى لدى القارئ ؟ و هل ثمة معنى حقيقيّ للنصّ ؟ و في أيّ الظروف ؟ و استبعد بأنّ في النصّ معنى قصد إليه الكاتب ، و وجب على القارئ إخراجه ، بل المعنى هو نتيجة تفاعل بين النصّ و القارئ ، أي أثراً و ليس موضوعاً يمكن تحديده .³

¹ - المرجع نفسه ، ص 55 .

² - إيزر فولفغانغ: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) ، تر : حميد لحداني و جيلالي الكدية ، مرجع سابق ، ص 12 .

³ - ينظر محمد عبد الناصر حسن : نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبي ، مرجع سابق ، ص 124

و نحن نتحدّث عن المعنى ينبغي أن نضع في الاعتبار الفرق بين المعنى و الدلالة إذ درج النّقد الجديد على التّفريق بين المعنى و الدلالة ، معنى أصلي للنّصّ و دلالة يمنحها القارئ أو القارئ ماه¹ .
 و إذ كان هذا للتّفريق يوحي بأنّ الدلالات تتعدّد بتعدّد القراءات ، فإنّنا « نجد إيزر بالفعل يقف عند هذا التّفريق و يتحدّث باستمرار عن المعنى و بنائه في النّصّ ذلك أنّ الأهمّ بالنّسبة إليه ليس هو المعنى ذاته أو الدلالة بل هو ما يتولّد عنهما أو بالأحرى ما ينبثق أثناء تلك العملية كلّها من أثر ، إنّه الواقع الجماليّ بتنوع مصادره و أشكاله .»²

و في معرض الحديث عن المعنى وضع إيزر عدّة مفاهيم منها : سجل النّصّ ، استراتيجيات النّصّ ، مستويات بناء المعنى ، ومواقع اللاتّحديد³ .

هذا التّفريق الذي تبناه عبد العزيز طليمات يجعل المفاهيم أربعة ، عارضه عبد الكريم شرفي إذ جعلها اثنين ذوي علاقة بالنّصّ و هما : سجل النّصّ و استراتيجيات النّصّ ، و استبعد مستويات المعنى ، و مواقع اللاتّحديد ، باعتبار أنّ هذين متعلّقان بالمعنى ، و المعنى ليس إستراتيجيّة من استراتيجيات النّصّ ، و أما مواقع اللاتّحديد فهي عامل من عوامل تصعيد التّفاعّل بين النّصّ و القارئ .»⁴

¹ - طليمات عبد العزيز : فعل القراءة (بناء المعنى و بناء الذات ، قراءة في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر) ، مجلة آفاق ، إتحاد كتاب المغرب ، العدد 6 ، 1985 ، ص 151 .

² - المرجع نفسه ، ص 151 .

³ - ينظر المرجع نفسه ، ص 154 ، و ما بعدها .

⁴ - ينظر شرفي عبد الكريم: من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة ، مرجع سابق ، هامش ص 191 .

أ - سجل النص :

و يقصد به الاتفاقات الضرورية لقيام ضعية ما ، أي أنّ النصّ في لحظة قراءته ولكي يحقّق المعنى يتطلّب إحالات ضرورية لحصول ذلك التّحقّق ، و تكون هذه الإحالات إلى كل ما هو سابق على النصّ ، كنصوص أخرى و أعراف اجتماعية ، و كل هذه العناصر موجودة و تتموضع في النصّ بشكل أو بآخر ، لكنّها تفقد خصوصيتها بالقدر الذي يؤسّس فيه النصّ ذلك المعنى أي حين يكتسب النصّ فرادته¹

و يرى إيزر « أنّ النصّ لا يتموقع بالنسبة إلى موقعه الخارجيّ الخام بل يتموقع بالنسبة إلى الأنساق الدلالية السائدة في عصره باعتبارها نماذج فكرية لفهم و تأويل هذا الواقع ، و كل نسق دلاليّ باعتباره تفسير احتزاليا و انتقائيا لتجربة العالم ، يعرف مجموعة محدّدة و مستقرّة من المعايير و من عادات الإدراك و كفاءات التأويل ، و سلّما خاصّا من القيم و أنواع تعيّن من الانتظارات إلخ. »²

ب - استراتيجيات النصّ :

الإستراتيجية عند إيزر هي مجموعة من الإجراءات المقبولة التي تمثّل القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل و المرسل إليه لتتعمليّة التّواصل بنجاح ، أي أنّ النصّ باستناده إلى سجلّ يتمثّل في ما انتفى من اتساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعيّ و الثقافيّ ، و لذلك فالنصّ عند إيزر يمثّل نوعا من الإستراتيجية وظيفتها الوصل بين

¹ - ينظر تليمات عبد العزيز : الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند إيزر ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، فاس ، العدد 6 ، 1992 ، ص 59 .

² - شرفي عبد الكريم : من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة ، مرجع سابق ، ص 195 .

عناصر السّجل و تقييم العلاقة بين السياق المرجعي و المتلقّي ، و هي تقوم برسم معالم موضوع النّصّ و معناه ، و ما يتّصل بشروطه ¹ .

و من مهام الإستراتيجية كما يحددها إيزر :

- تصل ما بين عناصر السّجل

- تقييم العلاقة بين السياق المرجعي للخلفية و بين القارئ

- تقوم برسم معالم موضوع النّصّ و معناه ، و كذلك كل ما يتّصل بشروط التّواصل .

و يوضّح إيزر في كيفية اشتغال هذه الاستراتيجيات بأنّه علينا أن نقوم بفصلها و إبعادها عن النّصّ ذاته ، إنّنا

نخطم النّصّ حين نوكل لتلك الاستراتيجيات نقل مضمونه فقط ، و ذلك يعني أنّ إيزر يقصد أنّ هذه الاستراتيجيات

تمثّل نسيج النّصّ ككل ² .

و« يتبين من طروحات إيزر أنّه يحدّد لهذه الاستراتيجيات بنيتاً أساسية تتين هما : بنية الواجهة الأمامية والواجهة

الخلفية و بنية الموضوع و الأفق ، الأولى مسؤولة عن تنظيم علاقة النّصّ بأفقه المرجعي ، أي بمحيطه الخارجيّ الأدبي و

الاجتماعيّ الذي يتموقف منه و يردّ عليه الفعل ، والثانية تعمل على تنظيم العلاقات للداخلية للنّصّ .» ³

¹ - ينظر طليمات عبد العزيز : الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند إيزر ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، مرجع سابق ، ص 62 .

² - ينظر طليمات عبد العزيز : فعل القراءة (بناء المعنى و بناء الذات ، قراءة في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر) ، مرجع سابق ، ص 156

³ - شرفي عبد الكريم : من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة . ، مرجع سابق ، ص 202 .

ج - مستويات المعنى :

إن معنى النصّ يبني وفق استراتيجيات محدّدة و التقاء بسجده من خلال فعل القراءة و هو لا يتأسس دفعة واحدة و بانسجام ، فالنصّ عند إيزر لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر و إنّما يتأسس وفق مستويات تظهر بفعل الإدراك الجماليّ ، و هو يرى أنّ هناك مستويين تتمّ وفقهم عمليّة متواصلة لبناء المعنى ، حيث تحتلّ العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي ، و حيث يتمّ نزع القيمة المتأوليّة عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتلّ موقعها الجديد في بناء السياق العام للنصّ . و الأساسي عند إيزر هو انفصال كل عنصر منتقى عن عمقه الأصلي ليطفو إلى سطح المستوى الأمامي ، و هذا الانفصال يعدّ شرطا أساسيّاً للعمليّة التلقّي و الإدراك . و يستند إيزر في هذا إلى مبادئ الجشطالت التي تقابل السطح و العمق حيث يعتبر أنّ العلاقة بين المستويين الأمامي و الخلفي بصفتها بنية أساسية في إستراتيجية النصّ تخلق توترا تحفّ حدّ تقديره بما عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصبّ أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي¹ .

هـ - مواقع اللاتّحديد :

« ملهيزر نصّا هو أنّ معناه يبني وفق قواعد و قوانين تؤسس في غمار القراءة ، و هذا ما يفسّر وجود معنى جاهز و معطى بشكل سابق ، و هذا الغياب ملهيزر علاقة النصّ بالقارئ إذ يدفع هذا اللاتّحديد بالإضافة إلى حدوث العلاقة إلى إقامة ذلك اللاتّناسب بين النصّ و القارئ ، أي السّماح بقيام التّواصل ذاته . إنّ ذلك ما يسمّيه إيزر (الفراغ الباني) الذي يبني تلك العلاقة بين النصّ و القارئ .²»

¹ - ينظر تليمات عبد العزيز : الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند إيزر ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، مرجع سابق ، ص 62 .

² - المرجع نفسه ، ص 62 ، ص 63 .

و هذا المصطلح أخذه إيزر من أنجاردن و أدخل عليه تعديلا ، فأنجاردن يؤمن أنّ مساهمة المتلقّي في ملء هذه الفراغات و تحديدها يجب أن يتمّ بصفتلقائيّة ، و يرى إيزر أنّ هذا يجعل المعنى يسير بصورأفقيّة من النصّ إلى القارئ ، فأدرج العمليّة في إطار تفاعلي ، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقّي بعض العناصر فإنّه يقوم بنشاط تعويضيّ من خلال إضفاء معنى ما¹.

و يبيّن إيزر كيف يتعامل القارئ مع هذه البياضات أو الفراغات من أجل ملئها ، ويتمثّل ذلك في :

- الانفصالات و الانفككات التي يتضمّمها النصّ و تثير القارئ و تحفزه على التّفكير والتّخيل، و بالتالي ملء الفراغات.

- طاقة النفي برفض بعض ما يقدمه النصّ كحقائق أو معارف أو أفكار .

و بذلك تقوم العلاقة غير المتناسبة بين القارئ والنصّ ، و من هنا تبدل عمليّة متبادلة للإسقاط، حيث تؤول إلى حالة تطابق دون حدوث أي صراع أو تغيير وبالتالي تؤول العلاقة إلى الفشل أو العكس . و يلحّ إيزر على دور تلك المواقع مهما كان ثانويا في بناء معنى النصّ .²

و في هذا الإطار التّفاعليّ طرح إيزر مفهوما مهما هو مفهوم القارئ الضمّي ، و الذي سنتناوله لاحقا في معرض حديثنا عن أنواع القراءة .

¹ - ينظر خضر ناظم عودة : الأصول المعرفيّة لمنظريّة التلقّي ، مرجع سابق ، ص 155 .

² - ينظر طليعات عبد العزيز : الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند إيزر ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، مرجع سابق ، ص 63 ، ص 64 .

و من خلال هذا العرض يتبيّن ما لهذين العلمين ياوس و إيزر من دور في بلورقظريّة التلقّي مستفيدين من جهود سابقة ، و هذا لا يعني أنّهما الوحيدان في هذا المجال ، لكن مهيّزهما أنّ اجتهاداهما أدتا إلى ظهور مدرسة لها شأن في ما بعلمالبنويّة ، بينما لغيرهما في أوروبا و في أمريكا جهود و رؤى ساعدت على تفاعل و إثراء و نقد هذه النظرية ، و من بين ممّن كانت لهم هذه الجهود نذكر : في ألمانيا خلال الستينات حيث برزكتّاب من أمثال :

رولف هوخهت وهانز ماجنوس الزينسبرج وبيتر هيندكه و هم كتّاب قاموا بتحديدالشكليّة للأدبيّة المقبولة في

هذا الوقت بواسطة الإلحاح على الاهتمام المباشر بالقارئ أو المستمع¹.

و من الذين خاضوا في الحديث عن القراءة و القراء « ريفاتير [الذي يفترض سلفا قارئاً يمتلك مقدراًدبيّة

متميّزة في حين أنّ ستانلي فيش يعتقد أنّ القراء يستجيبون لسياق الكلمات في الجمل سواء أكانت الجملةدبيّة أم

غيرأدبيّة . أما جوناثان كوللر فيحاول تأسيسنظريّة بنيويةللتفسير تسعى إلى الكشف عن العناصر المنتظمة في

استراتيجيات القراء² ، هذا بالإضافة إلى الايطالي امبرتو ايكو و كتابه القارئ في النصّ³ . أما رولان بارت في نهاية

البنويّة قام بمنح القارئ القوّة على خلق معاني بواسطة فتحالنصوص على اللّعب اللامتناه « للشيفرات »⁴

أما في أمريكا فنجد نورمان هولاند وديفيد بلايخ ينظران « إلى القراءة بوصفها عمليّة اشباع للحاجات

السيكولوجيّة للقارئ أو بوصفها عمليّة تستند إلى هذه الحاجات على الأقل . »⁵

1 - سلدن رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص 176 .

2 - المرجع السابق ، ص 176 .

3 - ينظر سحلول حسن مصطفى : نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، 2001 ، ص 13 .

4 - سلدن رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص 176 .

5 - المرجع نفسه ، ص 176 .

و ينبغي في هذا المقام الإشارة إلى مصطلح استجابة القارئ المتداول لدى المعاجم الأنجلوأمريكية الذي مارس تأثيره في الثقافة الأنجلوأمريكية المعاصرة ، و يعزو بعض الدارسين الفرنسيين الاهتمام بالقارئ إلى كتابات فاليري و سارتر في كتابه ما الأدب ؟¹

إنّ كل هذا الزخم من الفلسفات و الرؤى و الأفكار، كانت عاملاً هاماً في تجاوز اليوميّة و دخول مرحلة ما بعلائيويّة و التي جعلت القارئ يقاسم النصّ سلطته بحدوث تفاعل بين النصّ و القارئ ، و يعني ذلك بلور نظريّة جديدة هي نظريّة التلقّي - نظريّة الاستقبال نظريّة التأثير جماليّة التلقّي أو التّقبل - نقد استجابة القارئ جماليّة القراءة² - و نظرية القراءة³.

فما هي القراءة المرتبطة بهذا للنظريّة .

القراءة و إستراتيجياتها و أنواع القراءة:

تعتبر القراءة نشاطاً إنسانياً يمارس غالباً بطريقة تلقائية ، فالإنسان في غمرة حياته اليوميّة يمارس هذا النشاط حين يقرأ صحيفة ، أو يقرأ الحزن أو الغضب أو الفرح في وجه من يقابلهم ، أو يقرأ حالة الجوّ فيحتاط لها ، أو ربّما ييحر أحياناً لقراءة المستقبل من خلال الكفّ أو الفنجان ، إننا نقرأ أي نبحت عن معنى مخبوء وراء ظاهرة ما ، وقد يكتب لنا أن ننجح في هذه القراءة أو نخفق فيها . وكل قراءة إنّما تعتمد على تجارب و خبرات . و « قراءة النصّ الأدبيّ تزداد غنى إذا ما استقبلتها تربيّة ثقافية خصبة »⁴.

¹ - بوحسن أحمد : نظرية التلقّي في الأدب العربي الحديث ، نظرية التلقّي إشكالات و تطبيقات ، منشورات كلية الأدب و العلوم الإنسانية ، الرباط ، 1993 ، ص 30.

² - ينظر هويدي صالح : النقد الأدبي الحديث (فضاياه ومناهجه) ، مرجع سابق ، ص 127.

³ - ينظر عوض يوسف نور : نظرية النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ، ص 51 .

⁴ - قاسم سيزا : القارئ والنص (العلامة والدلالة) ، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ط ، 2002 ، ص 192 .

لقد جاء في تعريف القراءة : « إن القراءة خبرة محدّدة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي ، و محاولة التّعرف على مكوّناته وفهم هذه المكوّنات ؛ وظيفتها و معناها ... إن القراءة تستلزم قدرا كبيرا من تدخّل الوعي بل أكثر من ذلك ، هي عملية هنيئة تقوم على ترجمة عنصر ماّي إلى عنصر معنوي . »¹

وعملية القراءة في مفهومها الواسع هي عملية معقّدة ومتداخلة و متعدّدة الأوجه ، تبدأ من كونها نشاطا فيزيائياّ لمحصبيّا يبدأ من البصر و صولا إلى اللّماغ ، و ما يصاحب ذلك من عمليات وردود أفعال ، كما تعتبر أيضا نشاطا معرفيّا لأنّ المقروء هو جملة من العلامات التي يتعامل معها القارئ في جانبها الماّي أولا ، ثمّ ينقلها إلى الجانب الدلاليّ و هو فكّ شفرة العلامة لبلوغ الدلالة التي هي في حقيقتها ليست صفة ملازمة ولا ثابتة للدال ، ولكنّها تعرف بالاصطلاح و المواضع و في أحيان كثيرة - خاصّة مع النّص الأدبيّ - تكون الدلالة لأولية للدال غير كافية أو غير منطقيّة ، فيلجأ القارئ للبحث عن دلالة أعمق مادامت الدلالة الظاهرة غير مقنعة . وهكذا يلاحظ أنّ عملية القراءة تبدأ أولا بإدراك حسيّ ، ثمّ يعمل الدّهن في التّعرف على هذا المحسوسات ، ثمّ فهمها و تفسيرها .²

1- أنواع القراءة:

لقد صنّف تودوروف القراءة إلى ثلاثة أنواع³ :

1-1- القراءة الإسقاطيّة :

وهي قراءة تقليديّة لا تركز على النّص .

1-2- قراءة الشرح :

¹ - المرجع نفسه ، ص 192 .

² - ينظر المرجع السابق ، ص 193.

³ - الغدامي عبد الله : الخطيعة والتكفير (من البنيوية إلى التشرّحية نظرية وتطبيق) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 6 ، 2006 ، ص

وهي قراءة تركز على المعنى الظاهر للنص و تعطيه حصانة يرتفع بها فوق الكلمات . وشرح النص يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها .

1 - 3 - القراءة الشاعرية :

وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني والنص هنخليّة تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص . ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعدها ما هو في لفظه الحاضر . وهذا يجعلها أقدر على تجليّة حقائق التجربة الأدبيّة وعلى إثراء اللّغة كإكتساب إنساني قويم .

وهكذا فالنص « لا يحمل معناه و قيمته كجوهر ثابت فيه ، ولكنّهما وجود يمنحه القارئ للنص وحسبماهيّة هذه المنحة تكونفاهيّة الوجود .»¹

والنص « بالرغم من أنّه من وضع متكلم معين ، فهذا لم يكن يعني أنّه ملك له ، بل يمكن امتصاصه واستنباطه وهضمه حتى يصبح ملكا للقارئ أو جزء منه .»²

فحتى وإن كان «التعبير من جهة الأثر بنيقصدية» ، فإن المعنى ينتج عن تأويل الغموض الذي يجنح به حتما عن القصدية ، وهي وضعيّة ينفذ منها المؤلف يده لأنّه غير مسؤول عنها ، و قد ولّدها لقاء الأثر بالمتلقّي عبر فاعليّة ما لتأويل .»³

إنّ النص الواحد إذاً يمكن أن يظهر للقراء بأكثر من وجه و ينتج أكثر من دلالة على اختلاف القراء وحالاتهم وعصورهم ، وفي هذا المعنى تنقل نسيمّة الغيث عن دريدا قوله : « طبيعة الرسالة التي تنقلها الرموز هي نوع من أكاليل الزهور تحلدها الثقافة التي يعيش فيها المرسل ، و المتلقّي فالزهور ليس لها معنى طبيعي بل لها معنى تحلده الثقافة و

¹ - المرجع السابق ص 69 .

² - المرجع نفسه ص 74 .

³ - قاسم سيزا : القارئ والنص (العلامة والدلالة) ، مرجع سابق ، ص 107 .

التقاليد .¹ « فالزهرة بلونها و شكلها كيميائية لا يمكن أن يتفق عليها كل الناس و جميع الشعوب . و في هذا القول إشارة إلى أن الدال الواحد تتعدّد مدلولاته حسب لمتلقيين و ثقافتهم و مخزوناتهم ، فالنصّ الأدبي ذو طبيعوتبقيّة لا يهدأ له حال و لا يستقر على معنى نهائي .

و في هذا يقول جاك دريدا : « إن التّأويل إنّما يجعلنا نفهم عبارة مضمرة ، دلالة لا تزال محتجبة ، إنّ العلامات غير المعبرة ليس عزمها على القول إلاّ على قدر ما نستطيع تقويلها مع ما يعتمل فينا .² إنّ القارئ حين يقرأ نصّه تفرض عليه بنية النصّ بالإضافة إلى ثقافته ، تفرض عليه الاقتناع بمعنى معيّن أو دلالة خاصّة يقوم هو بإسقاطها على النصّ . « إنّ عمليّة التفسير تنصب على اللّصوص الأدبيّة و تقوم على تحليل المعطيات اللّغوية للنصّ ، ولكنّها تهدف إلى الكشف عن مستويات المعنى الباطني ، وهذا يقودنا لمفهوم ريكور للدلالة اللّغوية ، إذ يرفض ريكور الفهم البنيوي للغة على أساس أنّها نظام مغلق من العلاقات لا يّلل على شيء خارج .³ إنّ التّسليم بهذا المبدأ يضع أمامنا علامة الاستفهام مفادها : هل تعدّد كلّ القراءات صحيحة ؟ أم أنّ للقراءة الصحيحة منها ما يفضي إليها وضوابط تقوم عليها ؟ .

لا شك أنّ نظريّة التّلقّي لم تترك الأمر على عواهنه بل وضعت شروطا تحدّد من الحرّية لفضويّة لعمليّة التّلقّي . « فبالرغم من أن إيزر يصرّ على ذاتيّة التّلقّي و حرّية القارئ في تفسير النصّ ، إلاّ أنّ كتاباته تؤكد أنّ هذه الحرّية أو الدّاتيّة ليست مطلقا كلفيّة التي يدعيها إيزر ، فالقراءة عنده أيضا نشاط دياكتيكي بين النصّ و القارئ ، نشاط يعتمد على التّفاعل المتبادل .⁴ هذا بالإضافة إلى تحديد إيزر جملة من المعطيات و المفاهيم التي ينبغي الرّكون إليها أثناء عمليّة القراءة ، كحديثه عن القارئ الضمنيّ الحاضر في النصّ حضورا مجّردا و الذي يختلف عن القارئ الفعليّ الذي يأخذ النصّ بين يديه و يقرأه . و منها مواقع اللّاتّحديد و هي الفراغات الموجودة داخل النصّ .

¹ - الغيث نسيمّة : البؤرة ودوائر الاتصال (دراسة في المفاهيم النقدية و تطبيقاتها) ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د . ط ، 2000 ص 23 .

² - دريدا جاك : الصوت و الظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل) ، تر : فتحي انقزو ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2005 ص 70 .

³ - أبو زيد نصر حامد : إشكاليات القراءة و آليات التّأويل ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 3 ، 1994 ، ص 45 .

⁴ - حمودة عبد العزيز : المرايا المخدبة ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، العدد 232 ، د . ط ، أبريل 1998 ، ص 331 .

« إن إيزر حينما تحدّث عن قيام القارئ بملء فراغات النّص ، حدّد صراحة أنّ النّصّ أو بالأحرى إستراتيجيّة النّصّ هي التي تخلق مناطق الفراغ للقارئ ليملاها . و تنقسم المناطق التي يملأها القارئ إلى نوعين : النوع الأول يحدث في المناطق المفصليّة التي يتوقّف فيها السّرد أو القصّ . أمّا النوع الثاني فهو ما يسمّيه إيزر بمناطق النّفي .¹ كما أنّ إيزر ينظر إلى عمليّة القراءة بأنّها « عبارة عن سلسلة من التّعديلات التي يقوم بها القارئ في مواجهة فشل شخصيّة أو شخصيّات في التّصرف حسب أفق القارئ ، أو حسب نسق فكريّ تتّفق عليه جماعة التّفسير ، و هكذا تكون العلاقة بين النّصّ و القارئ علاقة دياكتيكية من التّأثير والتّأثر المستمرّ ينفرد فيها القارئ بتفسير النّصّ دون قيود .² »

أما يابوس فقد ضبط القراءة بأن وضع سبعة مبادئ³ :

- 1 - تاريخ الأدب يجب ألاّ يتجاهل القارئ و أهميّة التّلقّي الذي يعتمد على آفاق التّوقّعات لدى القارئ .
- 2 - آفاق التّوقّعات يجب أن ترتبط بالأنواع الأدبيّة .
- 3 - آفاق التّوقّعات يساعد في فهم ردود فعل القراء للنّصوص .
- 4 - إعادة تركيب آفاق التّوقّعات لقارئ معاصر للنّصّ نستطيع فهم نظرة القراء المعاصرين له .
- 5 - في بعض الأحيان تمثّل بعض النّصوص تحدياً أكبر من آفاق التّوقّعات عند القراء المعاصرين ، وفي تلك الحالات فإنّ على تلك النّصوص أن تنتظر اليوم الذي يجيئ فيه قراء تكون أفق توقّعاتهم قادرة على فهمها .
- 6 - يجب على جماليّات التّلقّي عدم قبول أحاديّة البعد المعاصر الذي يؤخذ في الاعتبار عند التّعامل مع النّصّ .

¹ - المرجع نفسه ، ص 331 .

² - المرجع نفسه ، ص 331 .

³ - ينظر المرجع نفسه ، ص 326 ، ص 327 .

7- إنَّجاليّات التّلقّي تسلّم بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، و ترى أن قراءة الفرد تؤثر في سلوكه الاجتماعي .

أما ستانلي فيش فيتحدث عن (الجماعة المفسّرة) بمعنى أنّ القارئ يقرأ النّصّ و يعيد كتابته في ضوء إستراتيجيّة القراءة التي يجيئ بها إلى النّصّ ، و هذه الإستراتيجيّة في الواقع ليست فرديّة و لكنّها إستراتيجيّة الجماعة المفسّرة التي ينتمي إليها القارئ . قد ينتمي القارئ الواحد إلى أكثر من جماعة مفسّرة واحدة في مراحل حياته المختلفة، لكنّه يقارب النّصّ في لحظة محدّدة في ضوء إستراتيجيّة الجماعة التي ينتمي إليها في تلك اللّحظة¹ .

كما يعتمد بعض القراء فكرة موجّهات القراءة . و الاعتماد على فضاء الكتابة في البحث عن المعنى ، إنّ فضاء الورق الذي يتحدّد عند النّصّ قد جبرار جينيت بالعنوان ، و المقلمة ، و العناوين الفرعيّة و الداخليّة ، و كلمات الإهداء ، و المقاطع المختارة ، و الملاحظات ، و كلمة النّصّ و تقنيات تصميم الغلاف من صور و لوحات هي جميعا عناصر ذات دلالة خاصّة تشكّل علاقات تأميليّة في قراءة تلتلّصيّة التي ينبغي أن نعيد في ضوءها بناء النّصّ و تشكّله² .

ومّا قيل آنفا يمكن أن نقول : إنَّ نظريّة التّلقّي ، قد تجاوزت كثيرا من المفاهيم الكلاسيكيّة من فكرة المعنى الجاهز ، و قصديّة المؤلف ، وأنّ النّصّ يخفي معناه ، و دور القارئ كشف هذا المعنى . تجاوزت كلّ هذا لتعطي القارئ حقّه في إعادة إنتاج النّصّ وفق مفاهيم أخرى ، كمواقع اللاتّحديد و القارئ الضمّني و غيرهما ممّا جاءت به نظريّة التّلقّي .

إلا أنّ مفهوم القارئ أو القراءة قد توسّع في ظلّ نظريّة القراءة تبعا لما أضفي عليه من نظريّات و منطلقات فلسفيّة مختلفة ، و بناء على ما جاءت بفظريّة التّخاطب و اشتغالها على مرسل و رسالة و مرسل إليه ، فقد خلص الباحثون في الآثار الأدبيّة إلى أنّ المرسل ليس هو المؤلّف بالضرورة الذي نعرفه في الواقع ، فقد يكون المرسل شيئا غير

¹ - المرجع السابق، ص 338 .

² - ينظر هويدي صالح : النقد الأدبي الحديث (قضاياها و مناهجها) ، مرجع سابق ، ص 126 .

المؤلف ، وتبعاً لذلك يكون القارئ قارئاً غير القارئ الفعلي ، إنه قارئ داخل النصّ يوازي الراوي عادة أو هو قارئ ضمّي في الأثر يظهر في الإشارات و التلميحات التي تحثّ القارئ على ملء الفراغات¹.

فما هي استراتيجيات القراءة؟ وما أنواع القراء؟

2- إستراتيجيات القراءة :

أ - الإستراتيجيات المتصاعدة : وهي نظرة تعتبر الفعل القرائي مرتبطاً بوجود كفاية لدى القارئ تمكّنه من ترجمة المعلومات الخطيّة الحرفيّة إلى متواليّة من الإشارات للصوتيّة للغة معينة ، و يحكم على الفعل القرائي في هذه الحالة بالنجاح إذا تمكّن من تقديم ترجمة صحيحة و سليمة كما كان في مقصدية الكاتب ، و هذا في الطرائق تقليديّة المعتمدة في تدريس القراءة . ف « عندما يشرع القارئ في القراءة فأول مهمّة يتعيّن عليه ممارستها أن يشتقّ معنى ما من الوحدات اللغويّة المكوّنة للفكرة الواحدة من الأفكار المعروضة عليه . »² وتسمّى هذه الإستراتيجيات بالمتصاعدة ، لكونها تنطلق من المستويات الدنيا ثمّ تتصاعد شيئاً فشيئاً نحو المستويات العليا .³

ب - الاستراتيجيات المتنازلة :

ينطلق هذا الاتجاه من اعتبار الفعل القرائي مرتبطاً أكثر بالفعل حيث يقوم قارئ النصّ بتكوين مجموعة افتراضات حول المقروء ثمّ الولوج إلى الدلالة بإدراك الأشكال التركيبية المؤولة مباشرة من القارئ ، ثمّ الانتقال بالمقروء إلى البحث عن الدوال المؤيّدّة أو المعارضة لهذه الافتراضات ممّا يضطرّ القارئ إلى تعديل افتراضاته بما يناسب طبيعة المدلولات التي تحيل على هذه الدوال .⁴

¹ - ينظر محمد عبدالناصر حسن نظريّة التّوصيل و قراءة النصّ الأدبيّ ، مرجع سابق ، ص 92 .

² - عصر حسني عبد الباري : الفهم عن القراءة ، مركز الإسكندرية للكتاب ، د ط ، 2000 ، ص 9 .

³ - حبيبي ميلود : النصّ الأدبيّ بين التلقي و إعادة الإنتاج (من أجل بيداغوجيا تفاعلية بين القراءة و الكتابة) ، مجلة آفاق ، المغرب العدد 6 ، 1985 ،

ص 169 .

⁴ - ينظر المرجع نفسه ، ص 169 .

وسميت المتنازلة لأن نقطة الشروع في مسلسل التعلّم تبدأ بإدراك الكليات أما اكتساب المقدرة على التفكيك في مهارات التعلّم فيتحقّق كيميائيّةً ضمّنيّةً¹.

ج- الإستراتيجيات المتفاعلة :

يعتبر أصحاب هذا الاتجاه الفعل القرائي نتيجته فاعل بين المستويات الدنيا و العليا ، بحيث يظلّ تفكيك المعطيات النصّية للقاعدة البسيطة حاسماً في تحقيق فهم النصّ ككلّ ، كما أنّ وصل هذه المعطيات للقاعدة بالدلالات الكليّة المنتمية إلى المستويات العليا لا يقلّ أهميّة ، ومن هنا ينظر إلى القراءة كمسلسل من التفاعلات المتوالية و الدائمة بين المعطيات الدنيا التي تستثمر في الإستراتيجيات المتصاعدة عن طريق ترجمة المكونات الكتابيّة إلى مكونات صوتيّة في إطار التفكيك و المعطيات العليا المتبلورة في الإستراتيجيات المتنازلة بواسطة تقديم الافتراضات و التّأويلات للوحدات الدلالية في سياقها².

إذا يمكن القول : « أنّ القارئ في مواجهته للنصّ الأدبيّ يستمدّ من موسوعته المعرفيّة و من مواقفه و آرائه أطراً ومدونات تكون حاسمة في هذا التّعيين ، الأمر الذي يجعل الحديث عن القراءة لأدبيّة تحليلاً لهذا التّفاعل المتبادل بين النصّ و القارئ في إطار التّلقّي : قراءة الكتابة و إعادة الإنتاج أي كتابة القراءة»³.

3- مصطلحات القراءة :

لقد أفرزت نظريّة التّلقّي جملة من المصطلحات ذات الارتباط الوثيق عمليّة القراءة يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

أ - أفق التّوقّعات :

لقد عرّجنا على هذا المصطلح حين تناولنا الحديث عن ياوس ، وهو كما جاء تعريفه في دليل الناقد الأدبي: « هي مجموعة التّوقّعات الأدبيّة الشّكافية التي يتسلّح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 169 .

² - ينظر المرجع السابق ، ص 169 ، 170.

³ - المرجع نفسه ، ص 170 .

و قراءته .¹ و « يجبرنا أفق التّوقع كيف كان العمل قديم و يؤوّل عند ظهوره ، و كيف أنّ هذا التّأويل لا يعطي معنى نهائيّاً للعمل ولكنّه قابل أن يبدل معناه و يغيّره ، أو يزداد توضيحه مع تتابع الأزمنة ، ومع هذا فإنّنا لا نستطيع فهم العمل إلّا بانصهار الآفاق بعضها مع بعض من الماضي إلى الحاضر .² »
ويلحق بأفق التّوقعات فكرة نقطة الرّؤية المتحرّكة ، يقول صلاح فضل : « فالنّصّ لا يمثّل سوى مجرد فتحة للمعنى ... فإنّ النّصّ لا يمكن انفتاحه كموضوع إلّا في المرحلة الهائيّة للقراءة عندما نجد أنفسنا غارقين فيه فبدلاً من علاقة ذات - موضوع الخاصة بالإدراك فإنّ القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرّك خلال الموضوعات ، إنه يمثّل نقطة رؤية متحرّكة داخل ما يجب عليه تأويله و هذا ما يحدد فهم الموضوعات الجماليّة في النّصوص الأدبية .³ »

ب - مواقع اللّاتّحديد (الفجوات) :

إذاً من المستبعد أن يوجد نصّ إبداعيّ يتّسم بالحضور الكامل إذ لا بدّ من وجود مناطق ظلّ ينبغي للقارئ أن يسلّط عليها الضّوء ويستدعي الغائب لأنّ « في النّصّ مجموعة من الفجوات والفراغات التي يتركها المؤلّف للقارئ من أجل ملئها ، فكل جملة تمثّل مقبلة للجملة الالية ، وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقّعة والتي يقوم القارئ بملئها مستعين بمخيلته .⁴ » وهذا يعني « أنّ النّصّ ناقص بما به من فجوات ، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ من أجل ملئها ، أما إذا كانت قدرة القارئ غير متوفّرة من أجل ملء هذه الفجوات فإنّ النّصّ ينتظر قارئاً قادراً على تأويله أي أنّه يتوقّع قارئه ، ذلك لأنّ الفجوات هي التي تحقّق عمليّة الاتّصال بين النّصّ و القارئ⁵ »

1 - الرويلي ميجان و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً و مصطلحاً نقدياً معاصراً) ، مرجع سابق ، ص 133 .

2 - سلدن رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص 175 .

3 - فضل صلاح : مناهج النّقد المعاصر ، مرجع سابق ، ص 124 .

4 - أبو أحمد حامد : الخطاب و القارئ (نظريات التلقي و تحليل الخطاب وما بعد الحداثة) ، مؤسسة اليمامة ، الرياض ، د.ط ، 1997 ، ص 131 .

5 - بوحسن أحمد : من قضايا التلقي و التأويل ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، د.ط ، 1995 ، ص 108 .

ج - المسافة الجماليّة :

وتعني الفرق بين ما يكتبه المؤلف و أفق توقّع القارئ بمعنى « أنّها المسافة الفاصلة بين التوقّع الموجود لدى القارئ و العمل الجديد »¹ . وتظهر في ردود أفعال القراء و مواقفهم إزاء النصّ المقروء، فيتفاعلون مع الأعمال التي تحدث خيبة انتظار ، و أما الأعمال التي ترضي أفق انتظارهم فتعتبر أعمالاً عادية تَعَوّدوا عليها ، ولذا أمكن القول : كلما اتّسعت هذه المسافة كانت استجابة القارئ وتفاعله مع النصّ أكبر .

د-المتعة الجماليّة :

ويجملها حامد أبو أحمد في ثلاث نقاط تعمد عليها²:

أ- فعل الإبداع : أي المتعة الناجمة عن استخدام المرء لقدرته لإبداعيّة الخاصّة .

ب - الحسّ الجماليّ : وتشير إلى اعتماد الإبداع على التلقّي .

ج - التّطهير : وهي الخبرة الجماليّة التي تنتج لذّة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر و هما القادران على تعديل اقتناعات المتلقّي وحركته .

4- أنواع القراء :

أ- القارئ الضمنيّ :

يرى إيزر أنّ مهمّة الناقد لا تتمثّل في شرح النصّ بوصفه موضوعاً ، ولكن شرح الأثر الذي يتركه للنصّ في القارئ ، ولذلك فالنصّ صوّص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة ، ويمكن تقسيم مصطلح (القارئ) إلى : قارئ ضمنيّ أو مضمّر و قارئ فعليّ ، و القارئ الضمنيّ هو القارئ الذي يخلقه النصّ لنفسه ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا بالقراءة و بطرائق معيّنة . أما القارئ الفعليّ فهو الذي يستقبل صوراً ذهنيّة بعينها أثناء عمليّة القراءة ، هذه الصور لا بدّ أن تتلّون حتماً بلون مخزون التجربة الموجود عند هذا القارئ ، فتجربة القراءة تختلف باختلاف التّجارب

¹ - الواد حسين : في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1995 ، ص 77 .

² - أبو أحمد حامد : الخطاب و القارئ (نظريات التلقّي و تحليل الخطاب وما بعد الحداثة) ، مرجع سابق ، ص 102 .

الماضيّة¹ . إذا « القارئ الضمّني هو مجسّد كل الاستعدادات المسبقة لظهوره بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره ، و هي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي و تجريبي ، بل من طرف النص ذاته و بالتالي فالقارئ الضمّني كمفهوم له جذور متأصلة في نية النص ، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقتها مع أي قارئ حقيقي .»² و « يعيّن مفهوم القارئ الضمّني شبكة من البيانات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص »³ .

ب- القارئ المثالي :

يقول عنه إيزر إنّه « استحالات قبائية فيما يتعلق بالنص واصل الأدبي »⁴ أي أنّه محض تخيّل لأنّه القادر على استنفاد معيّنات تخيّل ، و من هنا فهو يفتقد إلى كل مرتكز واقعي ، و هذا سرّ جدواه بوصف تخيّل ، فإنّه يملأ الثغرات الحجيّة التي تنفتح في أثناء مقارنة العمل و التلقّي الأدبيّ بين و هو قادر بفضل الإنهاء التخيّل أن ينسب إلى النصّ مضامين متغايرة حسب نوع الشّكل المطلوب حله⁵ . فالقارئ المثالي هو كائن متخيّل إذ ليس في الإمكان استنفاد كل ما يقوله النصّ لأنّ للنصّ الأدبيّ سيرورته و قراءه الذين تتحكّم فيهم خبرات و تجارب مختلفة .

ج - القارئ المعاصر :

و من خلال التسمية يظهر أنّ الأمر يتعلق بتاريخ تلقّي النصّ الأدبيّ و كيفية استعماله من قبل جمهور معيّن . إنّ الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبيّة تعكس بعض وجهات النظر و الضوابط السائدة بين الجمهور المعاصر ، بما يجعل الدليل الثّقافيّ الذي ترتبط به هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب ، وهذا صحيح لأنّ تاريخ الأدب يعمد من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معيّن في فترة معيّنة ، و في هذه الحالة يكشف

¹ - ينظر سلدن رامان : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، مرجع سابق ، ص 173 ، ص 174 .

² - إيزر فولفغانغ : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) ، تر : حميد لحداني و جيلالي الكدية ، مرجع سابق ، ص 30 .

³ - المرجع نفسه ، ص 30

⁴ - المرجع السابق ، ص 22

⁵ - ينظر إيزر فولفغانغ : فعل القراءة (نظرية الواقع الجمالي) ، تر : أحمد المدني ، مجلة آفاق ، المغرب ، العدد 6 ، 1987 ، ص 28 ، ص 29 .

تاريخ التّلقّي عن الصّوابط الّتي توجّه هذه الأحكام مما يشكّل نقطة انطلاق لتاريخ النّوق و الشّروط الاجتماعيّة لجمهور القراء.¹

د-القارئ الخبير :

هذا المفهوم طرحه الناقد ستانلي فيش من خلال منظور نقديّ يتّجه للقارئ أسماء (أسلوبيات العاطفة) ، ووضع له مجموعة من الشّروط ،أهمّها :

- أن يكون القارئ قادرا على التّحدث بطلاقة اللّغة الّتي كتب بها النّصّ

- أن يتوفّر على المعرفة الدّلالية الّتي تجعل مستمعا ما - توصل إلى النّضج - قادرا على نقلها إلى الفهم ، وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية ، و احتمالات أوضاع اللّهجات الفرعية و اللّهجات المهنيّة .

-الكفاءة لأديّة حيث إنّ القارئ الّذي أدرك أجوبته قارئ خبير أي أذنه ليس تجريدا تاما (مثاليّا) ولا قارئاً حقيقيّاً ولكنّه كائن هجين² . ويرى إيزر أنّ فيش يبلور مفهومه من القارئ الخبير مستندا إلى النّحو الّتي وليديّ للتحويّلات ، ذلك أنّ البنية السّطحيّة تنتج لدى القارئ حدثا ينبغي أن يعايش إلى النّهاية ، قبل أن تصل به إلى البنية العميقة . ويرى إيزر كذلك أنّ النّصّ يتعصّب للتّفكير بحدّ الإحالة على نحو النّصّ ؛ ذلك أنّ نظريّة ته تحاول أن تبرهن على عدم كفاءة التّحليل اللّساني للنّصّ الّذي يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانيّة هي صورة لنظام عقليّ أعلى ، ولذلك فإنّ اللّور الّذي يؤدّيه القارئ الخبير من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النّواة اللّسانية هو دور يختزل الفهم إلى عمليّة تحويّلات البنية السّطحيّة كعودة ثابتة إلى البنية العميقة .³

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 29 .

² - ينظر المرجع السابق ص 30 .

³ - ينظر المرجع نفسه ص 30 .

هـ - القارئ المستهدف :

هو متخيّل القارئ أي فكرة القارئ كما هي مشكّلة في تفكير المؤلّف ، أو هو الصّورة التي يكوّنها المؤلّف من القارئ إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النّصّ ، وهي التي تحدّد نوع القارئ ، فباستطاعتها إعادة توليد القارئ المثاليّ ، و يمكنها أن ترسم في ضوابط و قيم القارئ المعاصر ، في المواقف و النوايا التربويّة و الاستعدادات المتطلّبة من أجل التّلقيّ ، وهذا المفهوم يبيّن أنّ ثمة علاقة بين شكل تقديم النّصّ والقارئ الذي هو موجه إليه . لقد كان هذا المفهوم محطّ انتقاد من إيزر عندما وجد أنّ صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات للتاريخيّة التي كانت حاضرة في ذهن المؤلّف وهو يضع نصّه و يتساءل : كيف يستطيع قارئ مبتعاريّ أن يفهمه في حين أنّ هذا النّصّ لم يتوجّه إليه ؟ وجد إيزر أنّ القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النّصّ ، وعلى العكس من ذلك ، فإنّ دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلّها . وبذلك فإنّ هذا القارئ هو إعادة بنا مفهوميّة تمثّل الاستعدادات و القابليّة للتاريخيّة للجمهور الذي هو مرمى المؤلّف¹ . و يترجم في مواضع أخرى بالقارئ المقصود ، « فالقارئ المقصود باعتباره قاطن تخيّل في النّصّ ، لا يمكن أن يجسد فحسب مفاهيم و تقاليد الجمهور المعاصر بل أيضا رغبة المؤلّف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها. »²

و - القارئ الجامع :

« و يترجم أيضا بالقارئ النموذجي »³ وهو مفهوم طرحه ريفاتير ، وهو قارئ يعيّن مجموعة مخبرين تتكوّن في النّقاط الحساسة للنّصّ ، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبيّ ، إنّه يشبه المخمّن يكشف عن درجة عليا من التّكاثف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنّصّ ، إنّه متصوّر كتجمّع للقراء . وحين تظهر مفارقات داخل النّصّ فإنّ القارئ الجامع يضع يده عليها و ينهي - بهذا - الصّعوبات التي تصطدم بالأسلوبيّة التي تدرس الانزياحات عن ضابط اللّغة . فالواقع الأسلوبيّ لا يمكن تمييزه إلاّ بذاتواعيّه ، و القارئ وحده يستطيع صياغة المفارقة

¹ - ينظر المرجع نفسه ص 30 .

² - إيزر فولفغانغ : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) ، تر : حميد حمداني و جيلالي الكدية ، مرجع سابق ، ص 28 .

³ - حضر ناظم عودة : الأصول المعرفيّة لمنظريّة التّلقيّ ، مرجع سابق ، هامش ص 160 .

- خارج نصية- ، و المهّم هو أنّ الخطاب المرّكّز على المرجع لا يستطيع بناء الواقع الأسلوبيّ ممّا يقتضي بالضرورة تدخّل القارئ¹ .

وقد جعل أمرتو إيكو القارئ النّمودجّي جزءً من آليّة النّصّ أوّستراتيجيّته ، بهدف جعل تصنيفات النّصّ و بنيتها من الضّروبيات التي ينبغي على القارئ اعتمادها ، لأنّها تتوافق مع الدّلالا لاطلّا نهائيّة ، كما تتماشى مع إستراتيجيّة الانفتاح التي أصبحت من صفات النّصّ . إنّ القارئ النّمودجّي عند إيكو لا بدّ له من انتهاج إستراتيجيّة دقيقة بغية الإحاطة بالمعاني الكاملة الكامنة في النّصّ الأدبيّ ، والنّصّ الأدبيّ بدوره يتوقّع دائما قارئ نّمودجّيّ ما يحاول مطاردة دلالاته .

و هذا يدلّ على أنّ الخطاب الأدبيّ عرضة للقراءات المختلفة من قبل قراء مختلفين حتى يأتي قارئ نّمودجّيّ يستطيع الإلمام بأكبر قدر ممكن من دلالاته المتنوّعة و الكثيرة² .

بين نظريّة التّلقي و استجابة القارئ :

على مستوى الاهتمام بالقارئ يبرز عنوانان كبيران ، الأوّل كان فضاؤه الذي يتحرّك فيه أوربا انطلاقاً من ألمانيا ، و هونظريّة التّلقي و الآخر ظهر في أمريكا و هو ما يعرف بنقد استجابة القارئ ، فأين يتقاطع هذان العنوانان و أين يفترقان ؟

أ- إنّ كلا من نظريّة التّلقي و استجابة القارئ ، يركّز على القارئ و دوره و تفاعله مع النّصّ

ب- كلاهما مهتمّ بأنواع القراء داخل النّصّ ، و اللّور الذي يلعبه القراء الفعليين في تحديد المعنى الأدبيّ و علاقة مواضع القراء بتأمل النّصوص و مكانة الذات القارئة³

¹ - ينظر فولفغانغ إيزر : فعل القراءة (نظرية الواقع الجمالي) ، تر : أحمد المدني ، ص 30 .

² - ينظر بو ثو يلو افانكوس خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، تر : حامد أبو أحمد ، دار غرب ، القاهرة ، مصر ، د . ط ، د . ت ، ص 136 .

³ - ينظر تومبكنزجين : نقد استجابة القارئ ، تر : حسن ناظم و علي حاكم ، مراجعة : محمد الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د . ط ،

ج - القارئ الصوريّ في نقد استجابة القارئ ، يقابله القارئ الضمّنيّ في نظريّة القراءة و في الحالتين هو قارئ غير حقيقيّ .¹

د- أفقالت و وقّعات في نظريّة القراءة يقابله القدرة المكتسبة لدى نقد استجابة القارئ²

هـ - المعنى هو نتاج ذهن القارئ و تجربته متأثراً بلغة النصّ ، و المعنى لا يوجد مستقلاً عن القارئ، و هو الذي يحدّد هذا المعنى و هذا هو المعنى في النظرية³

و- الذات في استجابة القارئ هي البنية العميقة للشخصيّة و تتحلّى في كلّ فكرة و فعل أو إدراك و هي تتفاعل و تستجيب لكلّ تجربة واقعيّة كانت أودييّة ، و هي تعيد بناء نفسها و تأكيدها كما هو الحال في التكوينات الجشطالتيّة في نظريّة التلمّي .⁴

و أما نقاط الاختلاف، فيمكن أن نذكر منها:

أ- في نظريّة نقد استجابة القارئ لا ينشغل القارئ بملء الفجوات التي يتركها النصّ أو يضع استنتاجات من تلميحات النصّ على العكس في نظريّة التلمّي .⁵

ب- القدرة لأدييّة المكتسبة من الثّقافة و الخبرات السّابقة هي التي تساهم في صنع المعنى و الكشف عن النّظام الضمّنيّ في النصّ ، غير أنّ أصحاب نظريّة التلمّي يرون أنّ المعنى هو حصيلة استجابة القارئ لإماعات المؤلّف .⁶

¹ - ينظر المرجع نفسه ص 19 .

² - ينظر الرويلي ميجان و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً و مصطلحاً نقدياً معاصراً) ، مرجع سابق ، ص 131 .

³ - ينظر تومبكنزجين : نقد استجابة القارئ ، تر: حسن ناظم و علي حاكم ، مراجعة : محمد الموسوي ، مرجع سابق ، ص 22 .

⁴ - ينظر المرجع السابق ص 218 ، و دليل الناقد الأدبي ، ص 137 .

⁵ - ينظر تومبكنزجين : نقد استجابة القارئ ، تر: حسن ناظم و علي حاكم ، مراجعة : محمد الموسوي ، مرجع سابق ، ص 28 .

⁶ - ينظر المرجع نفسه ، ص 29 .

مُظهِرَة القراءة تجد الصّلة بين النّصّ و القارئ حاصلة في العرف لـ و ما كانت الأعراف و القواعد لا تخصّ شخصيًّا و لا مجالاً محدداً فإنّها لا تستقرّ كليًّا في النّصّ ، و لا كليًّا في القارئ بل عن تفاعل بينهما ، و في نقد استجابة القارئ تكون في الكفاءة و قدرة القارئ¹ .

5- النّصّ وبناء المعنى :

لا يخلو النّصّ الأدبيّ من معنى سواء بقصد من صاحبه أم بما يفهمه عنه قارئه ، أحيانا يقول الواحد للآخر: أنت فهمتني خطأ ما كان هذا قصدي . وربما يكون هذا صحيحا ، فما عناه المرسل ليس هو بالضرورة ما يذهب إليه المرسل إليه ، لكنّ تشكيل النّصّ ومخزون القارئ ، قاما بتوجيه عمليّة الفهم إلى غير مقصد المرسل ، لعلّ هذا المثال يطرح قضية المعنى وتعلّده ، خاصّة باستبعاد القصدية ، فصاحب النّصّ ليس بالضرورة هو المرسل المباشر . فكيف يتعامل القارئ مع نصّه؟ وكيف تتمّ مطاردة المعنى؟

إنّ العمل الأدبيّ في حقيقته لا يتجلّى إلاّ من خلال التّقاء النّصّ بالقارئ ، ولا قيمة لنصّ بدون قارئ لأدّه سيبقى وجودا مبهما . « والقراءة منذ أن وجدت هي عمليّة تقرير مصير بالنّسبة للنّصّ .»²

وفي خضمّ النّصّ المفتوح على احتمالات كثيرة ، والذي يقول كل شيء ولا يقول شيئا ، تظلّ لعبة مطاردة المعنى لعبة شاقّة ، فعن أي معنى نبحث ، و الدّوال مشحونة بالدلالات ، والنّصّ يتحرّك بين الحضور و الغياب ؟

5-1- أنواع المعنى :

إنّ عمليّة الرجوع إلى المعجم لا تبدو كافية في مسيرة البحث عن معاني الكلمات ، لأنّ الكلمات في بطن المعجم ساكنة ، و إنّما تدبّ فيها الحياة حين تتصافر في التراكيب فتكتسي طبقات من المعاني ، فالكلمة الواحدة قد تعني في تركيب معيّن شيئا ، لا تعنيه في تركيب ثان . و عليه قسّم جيفري ليتش المعنى إلى سبعة أنواع³ :

¹ - ينظر الرويلي ميجان و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا) ، مرجع سابق ، ص 134 .

² - عصفور جابر : نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د . ط ، 1998 ، ص 245 .

³ - ينظر الغدامي عبد الله : الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق) ، مرجع سابق ، ص 120 .

5- 1- 1- المعنى الأساسي أو المركزي أو الصريح : وهو العامل الرئيسي للاتصال اللغوي ، أي هو

المضمون الإخباري أو المنطقي المباشر ، و يتحقّق في كل قول صحيح نحوياً ودلالياً¹ .

5- 1- 2- المعنى الضمني أو الإضافي أو العرضي : « وهو المعنى الذي يملكه اللفظ عن طريق ما يشير

إليه إلى جانب معناه المركزي .² أي هو التّداييات التي تحضرها كلمة ما ، فحين نقول : ثعلب مثلاً فزيادة

على دلالتها على هذا الحيوان الصحراويّ الصّغير ، فهي تستدعي الخبث والحيلة لأنّهما موجدان بصفة ضمنية في هذا الحيوان .

و الفرق بين الأول والثاني كما ذهب إليه ليتش :

- المعنى الضمني حادث على اللّغة

- المعنى الضمني يتغيّر من عصر إلى عصر و من مجتمع لمجتمع ومن فرد لآخر .

- المعنى الضمني مفتوح و المركزي مغلق .³

« وهذه الفروق هي ما يعزف عالمة القرائلة قديّة إذا اعتمدت على المعنى الضمني لأنّه فاتحة الإبداع الكتابي و

القرائي و عليه معتمداً لجمال اللّغة الأدبيّة⁴ »

5- 1- 3- المعنى الأسلوبّي : وهو تلك الكلمات أو التعبيرات التي يمكن من خلالها الكشف عن

الظروف الاجتماعية لمستعملها أو المنطق الجغرافيّة التي ينتمي إليها ، و عن مستويات أخرى مثل التخصّص و درجة

العلاقة بين المتكلّم و المخاطب ورتبة اللّغة المستخدمة (دبيّة - رسميّة - عماديّة ...) و نوع اللّغة (لغة شعر - لغة

نثر - لغة قانون - لغة علم ...) و الوساطة (مقال - خطبة ...) .

¹ - ينظر عمر أحمد مختار : علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 5 ، 1998 ، ص 36 ، و عبد الله الغدامي الخطيطة و التكفير . ص 120 .

² - عمر أحمد مختار : علم الدلالة ، مرجع سابق ، ص 37 .

³ - ينظر الغدامي عبد الله : الخطيطة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق) ، مرجع سابق ، ص 121 .

⁴ - المرجع السابق ص 121 .

لقد توّصل ليتش من دراسته للمعنى الأسلوبّي إلى نتيجة مفادها: « لن نجد كلمتين تتفقان في معنييهما الصّريح و الأسلوبّي. »¹ فالفرق واضح في الاستعمال رغم تقارب المعنى في قولنا : زوجة فلان ≠ حرم فلان ≠ امرأة فلان . فالأولى اجتماعيّة ، والثّانية تسميّة والثّالثة تقاميّة .

5-1-4 - المعنى النّفسي أو المعنى الانفعالي : ويقصد به ما يتضمّن القول من عواطف و أحاسيس تجاه من يخاطبه ، ويظهر بصفته في الخطاب الشّفوي من خلال النبر و التنغيم و سرعة النطق و نموذج الصوت . ولذا فهو معنويّ مدّمتحدث واحد ولا يتميّز بالعموميّة ، كما يظهر في الأسئال و الأشعار² .

5-1-5 - المعنى الانعكاسي : ونجده في الكلمات ذات المعاني الصّريحة المتنوعة أو حين نستخدم الكلمة في معنى مختلف عن المعنى القريب لها ، فتسعى الكلمة إلى استبعاد دلالة و إحضار أخرى « ممّا يحدث في المتلقّي أثر سلوبيّ مدهشاً في تعامله مع الكلمة مدّاً و جزراً . »³

5-1-6 - المعنى الانتظامي : « ويحتوي على التّرابطات التي تملكها كلمة على أساس من معاني الكلمات التي تميل إلى أن تقع معها . »⁴ وذلك مثل كلمتي : « جميل ووسيم حيث تتّجه الأولى نفسياً نحوى الأنتى (ليلى جميلة / فكرة جميلة) ويكون التّوجه الثاني نحوى الذكر (يوسف ووسيم) . »⁵ أو معبد و مسجد .

5-1-7 - المعنى الموضوعي : « وهو المعنى العباري الذي يرتبط عادة بالاختيار بين تركيبات نحوية مسموح بها كالاختيار بين جملة المبني للمعلوم و المبني للمجهول ، كما أنّّه يرتبط بطريقة المتكلّم أو الكاتب في تنظيم السّالّة عن طريق ترتيب الكلمات و إبرازها و تأكيدها . »⁶ فاختلف التّركيب في جملة ما يؤيّي لاختلاف في المعنى ، فتقدّم المبتدأ في الجملة الاسميّة وتأخيره يحمل دلالة حسب التّقديم والثّأخير .

1 - المرجع نفسه ص 121 .

2 - ينظر المرجع نفسه ص 122

3 - المرجع نفسه ص 123 .

4 - عمر أحمد مختار : علم الدلالة ، مرجع سابق ، هامش ص 41 .

5 - الغدامي عبد الله : الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشرّحية نظرية وتطبيق) ، مرجع سابق ، ص 123 .

6 - عمر أحمد مختار : علم الدلالة ، مرجع سابق ، هامش ص 41 .

كما هو ملاحظ أنّ أنواع المعنى من (2-7) هي مدار العمل الأدبي و بؤرته سواء عند المؤلف أو الناقد . إلا أنّ هذه الأنواع من المعاني لا يمكن إدراكها معزولة عن مؤثرات و معالم تهدي إليها و تعطي للغة تأويلها كتداخل النصوص و تعالقها في ما يسمّى بالتناص ، كما لا يمكن عزلها عن سياقاتها ، فما دورالتناص و السياق في تأويل النصّ و الكشف عن أسراره بحتك الحجب عنه ؟ .

6 - قراءة النصّ الأدبي و مطاردة المعنى :

إنّ النصّ الأدبي لا يبلغ مداه حتّى يحطّ رحاله بين يدي قارئ ينقب في أغواره ويفتّش في زواياه محاولاً إيجاد منطقة ثالثة بين نص المبدع و القارئ بوصفه نصّاً ، منطقة ثالثة يتخلّق فيها نصّ آخر أمه المبدع و أبوه القارئ . وهذا بطبيعة الحال لا يتأتّى للقارئ ما لم يكن على قدر من الثقافة و الفلسفة و الأفكار ذات الصّلة بالموضوع ، لأنّ القراءة في الواقع ليست منهجا واضح المعالم أو نظريّة مرسومة الحدود يمكن تطبيقها بطريقة آلية مع كل النصوص الأدبيّة لنصل إلى النتيجة نفسها ، و إنّما هي اجتهاد في ضوء مقومات القراءة . يقول عبد العزيز مودة نقلا عن بارت : « إنّ النصّ في كليته يشبه صفحة السماء ، فهي منبسطة وناعمة و عميقة في نفس الوقت ، من دون حوافّ أو علامات . كالعراف الذي يرسم عليها بطرف عصا مرصّعا ما يستطيع أن يستقريء منه حسب قواعد معينة ، حركة طيران الطيور ، ويتتبع المعلق في النصّ مناطق معينة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني و نشوء الثغرات و انتقال المقتطفات . »¹

إنّ ما يجب أن يكون في وعي القارئ لكي يحقق غاية من النصّ هو اللّغة والتناص والتأويل .

6-1 - لغة النصّ :

النصّ الأدبي مكتوب بلغة لا تلتفت كثيرا إلى البعد اللّغويّ لمدلولاتها ، لكنّها دوال مشحونة بأكثر من مدلول ، مع تعدّد البنى اللّغوية « الأمر الذي يقتضي مرادفة مقارنة تعليميّة (لنصّ) أن تتأسس على اللّغة باعتبارها أهمّ متغيّر مناسب لطبيعته ، ومن ثمّ فإنّ نظريّة اللّغة وما يعتريها من تحولات تقع في ذروة النّسق المعرّبي المتّصل بالبلاغة و الأدب

¹ - حمودة عبد العزيز : المرايا المخدبة ، مرجع سابق ، ص 337 .

«¹ . وكما يقول مصطفى ناصف : « الشعر لغة »² وكما نعلم هي لغة داخل اللّغة ، لها تركيبها الخاصّ و بنيتها الخاصّة و هيكلتها ممّا يضيف عليها خصوصيّة تحويلها إلى شعر « هناك نسق من التّناسبات المستمرة على مستويات متعدّدة ، في مستوى تنظيم و ترتيب البنى التركيبيّة و في مستوى تنظيم و ترتيب الأشكال و المقولات النحويّة و في مستوى تنظيم التّرادفات المعجميّة و تطابقات المعجم التّامة ، و في الأخير في مستوى تنظيم و ترتيب الأصوات و الهياكل التطريزيّة و هذا النّسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التّوازي انسجاما واضحا و تنوعا كبيرا في الآن نفسه «³ و القارئ لا بدّ أن تكون لديه القدرة على إدراك كل هذه العلاقات بين مكوّنات النّصّ ، لأنّ لغة الشعر لا تنقل الواقع ولا تصوّر العالم كما هو لكنّها لغة الرموز و التّخييل ، و هي حتّى و إن كانت تحاكي العالم لكنّ غايتها التّأثير في المتلقّي « ولذلك فإنّ ابن سينا يحارب المشهور و الصادق في المحاكاة إذ لا إثارة فيهما و هو يؤثّر الغرابة و الطّرفة حتّى و إن جاءتا عن طريق التحريف و يبرّر هذا نظريّة ويرّر بما كذلك أنّ وظيفة الشعر هي وظيفة توليد المشاركة الوجدانيّة بين الشّاعر و المتلقّي . «⁴ وكما يقول كمال أبو ديب : « إنّ استخدام الكلمات بأوضاعها قاموسيّة لا ينتج الشعريّة بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو الخلق لمأسميّه الفجوة ، مسافة التّوتر ، خلق للمسافة بين اللّغة المترسّبة و بين اللّغة المبتكرة في مكوّناتها الأولى و في بناها التركيبيّة و في صورها الشعريّة . «⁵ ، إذا المسألة هي لعبة ألفاظ تتبوأ مواقع في محور الاختيار . « إنّ ما يتمّ من مفردات في محور الاختيار تقوم الذات الشّاعرة بإسقاطه في صورته التّاليّة شعريّة على مستوى محور التّأليف «⁶

¹ - فضل صلاح : بلاغة الخطاب و علم النّصّ ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، العدد 164 ، د . ط . أغسطس 1992 ، ص 13 .

² - ناصف مصطفى : اللغة و التفسير و التواصل ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، العدد 193 ، د . ط ، يناير 1995 ، ص 99 .

³ - جاكوبسن رومان : قضايا الشعرية ، تر : محمد الوالي و مبارك حنون ، دار توبقال ، للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988 ، ص 106 .

⁴ - الغدامي عبد الله : تشریح النصّ (مقاربات تشریحیة لنصوص شعريّة معاصرة) ، مرجع سابق ، ص 101 .

⁵ - أبو ديب كمال : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1987 ، ص 37 .

⁶ - كنوني محمد العياشي : شعريّة القصيدة العربيّة المعاصرة (دراسة أسلوبية) ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 1431 هـ / 2010 م ،

6-2 - النَّاص :

إنَّ النَّصَّ - أي نصَّ إبداعِي - لا يمكن أن يخلق من فراغ فهو نتاج نصوص أخرى تحمّلت في ذهن المبدع لتأخذ شكل نصّ ، جديد يحمل في طيّباته ملامح من نصوص سابقة تخرج في شكل واع أو غير واع . «إنّه يحمل رمادثقافيًّا و حيث إنّه غير مغلق و محمّل بآثار نصوص أخرى من ناحية و حيث إن القارئ هو الآخر يجيئه بأفقر توقيعات تشكّله - في جزء منه على الأقل - النّصوص الّتي قرأها من ناحية أخرى ، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنّه لا يوجد نصّ . ما يوجد هو بين - نص فقط ، ذلك الكائن المتّغير و المراوغ الّذي يتّجه الحوار بين المنتج الأوّل و القارئ، و بهذا يصبح النَّاص الأساس الأوّل لانهائيّة المعنى في إستراتيجيَّة التّفكيك .¹»

والنّاص كما يعرفه محمد مفتاح هو : « فسيفساء من نصوص أخرى أدجت فيه بتقنيات مختلفة.²»

ويرى أيضا أنّ من المتفق عليه أن هناك نوعين من النَّاص: المحاكاة السّاحرة ، أي التّقليد الهزليّ أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجليّ هزليًّا و الهزليّ جديًّا و المدح ذمًّا و الذم مدحا ، و المحاكاة المقتديّة و تعتمد على محاكاة مؤلّف في كفيّة كتابته أو أسلوبه ... على أنّ النَّاص شيء لا مناص منه ، لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانيّة و المكانيّة و محتوياتهما ، و من تاريخه الشّخصي أي من ذاكرته فأساس إنتاج أي نصّ هو معرفة صاحبه للعالم . وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النَّصّ من قبل المتلقّي أيضا .³

إنّ عمليّة التّعرّف على النَّصّ و استقصاء النّصوص الّتي شاركت في بنائه هي أساس في عمليّة تأويل هذا النَّصّ بما تحمله النّصوص الغائبة من تداعيات ، لكن عمليّة الكشف على النّصوص في حدّ ذاتها هي عمليّة ليست باليسيرة . «إنّ النَّاص ظاهرٌ غويّة معقدة تستعصي على الضّبط والتّقنين ، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقّي و سعة

معرفته و قدرته على التّرجيح .⁴»

¹ - حمودة عبد العزيز : المرايا المحدبة ، مرجع سابق ، ص 362 .

² - مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجيّة التّناس) ، المركز الثقافي العربي ، لبنان - المغرب ، ط 3 ، 1992 ، ص 121 .

³ - ينظر المرجع نفسه ، ص 131 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 129 ، ص 130 .

حتى وإن كانت عمليّة التّناص تبدو ضبابيّة يستعصي على القارئ الإمساك بأهدابها ، إلا أنّ هناك ما يشير إليه و يوحي به كـ«التّلاعب بأصوات الكلمة والتّصريح بالمعارضة ، و استعمال لغة وسط معين و الإحالة على جنس خطّابيّ برّمه ، إنّ هذه المؤشّرات تجعل النّصّ يقرأ بعلة تشاكلات وإن كانت تلتقي في بؤرقعيّة واحدة»¹

وقد يتبادر إلى الذّهن سؤال : أيكون التّناص في الشّكل أو المضمون أو هما معا ؟ و يجيب محمد مفتاح بقوله :

« إن ما يظهر - بادئ ذي بدء - أنّه يكون في المضمون لأنّنا نرى الشّاعر يعيد إنتاج ما تقلّمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة ... أو ينتقي منها صورة أو موقفطراميّاً أو تعبيراً ذا قووميّة ولكنّنا نعلم جميعاً أنّه لا مضمون خارج الشّكل ، بل إنّ الشّكل هو المتحكّم في التّناص و الموجه إليه ، وهو هادي المتلقّي لتحديد النّوع الأدبيّ و لإدراك التّناص و فهم العمل الأدبيّ تبعاً لذلك .»²

إنّ النّصوص القادمة إلى النّصّ الجديد هي لا تحضر بكلّ طوعها و ألوامها و تاريخها ، فقد تتغيّر هذه الأشياء حين تلتحق بالنّصّ فتأخذ أبعاداً غير أبعادها ، ولكنّها لا تتخلّى بالضرورة عن كلّ تاريخها ، و« بهذا المعنى يصبح التّناص مبحثاً ناصياً فلا يهّم أن تكون النّصوص السابقة قد دخلت إلى النّصّ الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً ، بل يهّمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النّصّ الحالي .»³

وبهذا يمكن للقارئ أن يؤسّس معنى جديد من خلال هذه النّصوص التي شحنت بمدلولات أخرى غير التي كانت تحملها سابقاً « إنّ التّناص ... لدى كريستيفا أصبح يعني وجود علاقة بين ملفوظات كثيرة و متنوّعة داخل فضاء نصّي مشترك ، ولهذا السّبب نجدها تحاول التّخلي عن مصطلح التّناص واستبداله بمصطلح جديد هو (النقل الدلاليّ) أو (التّحوّل الدلاليّ) أو (التّحوّل الدلاليّ) و إظهار وظيفته كتفاعل دلاليّ بين النّصوص ينتج عنه تحوّل في معانيها .»⁴

1 - مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) . مرجع سابق ، ص 131 .

2 - المرجع نفسه ، ص 129 ، ص 130 .

3 - لحمداني حميد : القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي) ، مرجع سابق ، ص 28 .

4 - شرفي عبد الكريم : مفهوم التناص ، مجلة دراسات أدبية ، مركز البصيرة للبحوث و الاستشارات و الخدمات التعليمية ، العدد 2 ، جانفي 2008 ، محرم 1430 ، ص 64 ، ص 65 .

ليس النّاص هو تداخل النّصوص على مستوى الأفكار أو اللّغة فحسب ، بل يتجاوز ذلك إلى تداخل الأجناس الأدبيّة في ما بينهما ، فقد تتداخل الأجناس الأدبيّة لتلتقي في عمل واحد فتساعد على تأويل جديد ، «إنّ دراسة النّاص والحواريّة في علاقتها بتداخل الأجناس الأدبيّة ... أصبحت تحتلّ مركز البحث في طبيعة النّصوص الأدبيّة ، ولقد لاحظنا أنّ جميع الاتجاهات تقيّد ساهمت في بلورة فهم التّداخل النّصي في النّصوص الأدبيّة المختلفة ، باعتبار أنّ ذلك يمثّل مظهرا من مظاهر توليد النّصوص الجديدة و في نفس الوقت عاملا من عوامل التّ دليل مع كل ما يترتّب عن ذلك من تعدّيّة القراءات ، و سيادته أوّل بدلا من سيادة الفهم»¹

6-3 التّأويل :

من أهم ما يعتمد عليه قارئ النّص الأدبي هو قدرته على التّأويل و إلاّ ظلّ النّص بين يديه جامدا ، جبيس لغته في دلالتها المركزيّة أو في بعدها التّأويلي ، و هذا ما يجعل النّص الأدبي يفقد قيمته الحمايليّة و رسالتة البلاغيّة و الأدبيّة ، ولذا نجد أنفسنا مضطّرين إلى الإسهاب في الحديث عن التّأويل لأنّه مهمّة القارئ . فالمشهد المائل في النّص الأدبي هو كالمشهد الحلميّ يسعى القارئ أو الرّائي إلى استنطاق المشهد و تأويله

جاء في لسان العرب في مادّة (أ. و. ل): «أول الكلام و تأوله تدبّره و قدره . و أوله و تأوله فسره ... و المراد بالتّأويل : نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصليّ إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ ... يقال : أولت الشّيء أوّله : إذا جمعتّه و أصلحته . فكان التّأويل جمع معاني الألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه .»²

هذا هو المعنى اللّغوي للتّأويل وهو لا يختلف عن معناه الاصطلاحي في النّقد ، فالنّص الأدبي موسوم بطابع الظّاهر و الباطن لأنّه لا يؤخذ على ظاهره ، إذ ينبغي للقارئ أن يتجاوز القشرة السّطحيّة للنّص ، و يقوم عمليّة حفر عن المعنى بالنّزول إلى المستوى الأعمق و البحث في الزّوايا والتّجاويف عن رمز مهممل أو معنى متروك ، فيمنحه

¹ - حمداني حميد : القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) ، مرجع سابق ، ص 46 .

² - ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مرجع سابق ، ج 1 ، ص 264 .

قيمتيية ، و يعيد تشكيل النصّ برؤية جديدة . وهذا هو الشأن « في النصّ صوص التي لها ظاهر و باطن و التي تنبثق فيها البنية الرمزية باعتبارها نسيجاً من الإحالات الضرورية فإذا ما وجد باطن فثمة تأويل ، لذلك يمكننا القول أن التّأويل ينبع من طبيعة النصّ كماية صورها المؤول .¹»

إنّ الحديث عن التّأويل يوحى للوهلة الأولى أنّ النصّ ملك مشاع يخوض فيه من يشاء كيف ما يشاء ، و يقول ما يريد ثمّ يسلّطه على النصّ و يجبره على قبول ذلك إجباراً ، يقول أمبرتو ايكو : «النصّ ليس مجرد أداة تستعمل للتّصديق على تأويل ما ، بل هو موضوع يقوم التّأويل ببنائه ضمن حركات دائرية تقود إلى التّصديق على هذا التّأويل من خلال ما تتم صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة . إنّ التّعرف على قصديّة النصّ هو التّعرف على إستراتيجيية قيميائية .²» إذ لمليّة التّأويل ليست عمليية تخمينية بحتة ، لكنّها تقوم على أسس و أدلّة تقود إليها . و في هذا قسم امبرتو ايكو التّأويل إلى تيارين : الأول يرى فيه أنّ التّأويل فعل حر لا يخضع لضوابط . والثّاني يعترف بتعددية القراءات إلّا أنّها محدودة من حيث العدد و الحجم و أشكال التّحقق و بالنسبة لتيار الأول يرى ايكو أنّ من حق العلامة أن تحدّد قراءتها حتّى ولو ضاعت اللّحظة التي أنتجت ضمنها إلى الأبد ، أو جهل ما يود الكاتب قوله . فالعلامة في هذه الحالة تسلّم أمرها لمتهااتها الأصليّة لأنّها تتطوّر خارج قوانين انسجام الخطاب ، و في هذه الحالة فإنّ التّخلّص من اللّحظة لفظيّة الأولى سيقود القراءة إلى استحضار كل التّأويلات الممكنة استناداً فقط إلى رابطاليّ .³ يفصل بين المعرفة التي تقدمها العلامة في حالتها البدئية ، و بين المعرفة التي تقترحها المدلولات التّالية الناتجة عن فعل التّأويل .³

¹ - كعوان محمد : سلطة الرمز بين رغبة المؤول و إمكانات النصّ ، محاضرات الملتقى الدولي الخامس ، السيمياء و النصّ الأدبي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 15-17 نوفمبر 2008 ، ص 411 .

² - إيكو أمبرتو : التّأويل (بين السيميائيات و التفكيكية) ، ترجمة و تقديم : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، لبنان - المغرب ، ط 2 ، 2004 ، ص 87 .

³ - ينظر كعوان محمد : سلطة الرمز بين رغبة المؤول و إمكانات النصّ ، مرجع سابق ، ص 411 ، ص 412 .

والتي يارثها ناني يرى أنه رغم تسجيل حقيّة النصّ في المنع و التردد في تسليم أسرارهِ إلا أنه يحتوي على مجموعة من التعلّمات الضرورية التي توجه قراءته الممكنة ، فنحن لا نأول خارج كلّ الغايات لأنّ التّأويل مرتبط بغاية ، وتلك الغاية هي التي تجعلنا نقبل أو نرفض هذا التّأويل أو ذاك .¹

ويرى إيكو أنّ المؤلّف عليه كي ينظّم إستراتيجيّة التّفصّيّة أن يشير إلى مجموعة من القدرات - وهو تعبير أوسع من مجرد معرفة الشّفرات - الكفيلة بإعطاء معنى للتعبيرات التي يستخدمها . عليه أن يفترض أنّ جملة من هذه القدرات التي يشير إليها هي ذاتها التي يعتمد عليها القارئ ، ومن ثمّ فإنّ عليه أن يفترض قارئاً نموذجياً أو موديلاً للقارئ يكفل التّعاون في تشغيل النصّ بالشكل الذي يتوقّعه بحيث يتحرّك في جانب التّأويل بالطريقة ذاتها التي يتحرّك فيها المؤلّف عند التّأويل .²

إنّ النصّ الحديث و المعاصر في الأدب العربيّ هو من أشدّ النصوص حاجة لإعمال التّأويل و ذلك لما اشتمل عليه من تعبير في الرّؤيا و الالتجاء إلى الرّوز و الغموض - أحيانا بشكل مفرط - لدرجة أنّ النصّ يكاد يستغلق أحيانا على قارئه . و إن كانت المدارس التّقدريّة ذات العلاقة بالبنويّة لم تضع في اهتماماتها مسألة التّأويل ، لأنّها لم تكن معنية بالبحث عن معنى ، مستغنية بالكشف عن شبكة العلاقات بين مركبات النصّ . إلا أنّ ما بعد البنويّة رأت في التّأويل عمليّة تواصلية ممّا حدا بها للبحث عن معنى في النصّ حتّى وإن كان غير ثابت و لامتفق عليه و لذا نجد أنّ « ياوس دعا... إلى نوع من التّأويل للنصوص الأدبيّة يأخذ بالاعتبار الطابع الجماليّ الفرضيّة التّفسير الحرّفي من جهة و التّأويل في الإطار الذي يتقبّله فهمنا المعاصر للفنّ ، فالمطلوب من المؤلّف أن يعتمد على الطابع الجماليّ للنصّ .»³

إنّ معنى النصّ الأدبيّ كما ذكرنا سابقاً غير ثابت ولا يستقرّ على حال يتبدّل بتبدّل الزّمان و المكان و الإنسان ، تتزاحم التّأويلات و يلغى بعضها بعضاً ولذا « فإنّ النّقد القائم على تأويل النصّ ذو طبيعة مزدوجة ، فهو في الوقت الذي يسعى فيه للكشف عن معنى جديد للنصّ و يقوم بإخفاء معنى آخر ، أو التّغاضي عنه . ثمّ يتحوّل

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 412 .

² - ينظر فضل صلاح : شفرات النصّ (دراسة سيميولوجية في شعريّة النصّ و القصيد) ، دار الآداب ، ط 1 ، 1999 ، ص 157 .

³ - خليل إبراهيم محمود : النّقد الأدبيّ الحديث (من المحاكات إلى التفكيك) ، دار المسيرة ، الأردن ، د . ط ، 2003 ، ص 128 .

المعنى الجديد الذي اكتشفه النقد التّأويلي مع الزمن إلى معنى حرّفي محتاج إلى تأويل آخر وهكذا. . .¹ وفي الموضوع نفسه يرى جابر عصفور أنّ التّأويل هو: «قراءة تبحث عن دلالة في قراءة وجدت دلالة . . .² ويضيف شارحا قوله هذا : «أعني أنّه سلسل عمليّات عقلية تنطوي على محاولات اكتشاف عناصر تكوينيّة لخطاب نقديّ بواسطة تفكيك هذا الخطاب إلى عناصر بنيانيّة على نحو يعيد وصل هذه العناصر في علاقات تنطق معنى الخطاب و دلالته على العالم التّاريخي للنّاقِد (القارئ) في علاقته بالعالم التّاريخي للنّص . . .³ ثمّ يشير إلى أنّ كلّ قارئ يريد استنطاق النّص بالشّكل الذي يريد ، ففي الوقت الذي يريد فيه قارئ ما الإشارة إلى أمر أو الإفصاح عنه يريد قارئ آخر أن يتجنّب هذه القراءة أو إخفاءها و استبعادها ، وذلك حين اللّخول في المناطق المحظورة من السّياسيّ أو الدّينيّ ، ويمثّل لذلك بقراءة شعر أمل دنقل بالتركيز على الجانب الشّكلي تفاديا للمتابعة السّياسيّة وكذلك رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ تجنّبا للوقوع في المحذور الدّيني . . .⁴

إنّ التّأويل هو اللّخول في عمليّة حوار مع النّص « حوار له شروط ثقافيّة وفكريّة ولغويّة وشروط تتعلّق بمعرفة اللّغة و انزياحاتها الموحية ، وثقافة القارئ المؤلّ و بقواعد اللّعبة قديّة . . . إنّه حوار بين خطابين ؛ خطاب أدبيّ و خطاب نقديّ . قد يتفوق الثّاني على الأوّل وقد يساويه أو يوازيه وقد يهبط عنه وفقا لقدرة القارئ وخبراته اللّغويّة والجماليّة واستجاباته القرائيّة . . .⁵ وتشتمل عمليّة القراءة تخطيطيّة على المراحل الآتية تعتبر كمعالم هادية إلى قراءة تأويليّة مقبولة⁶:

- البحث عن فرضيّة تسميائيّة شاملة واختيارها (البنية التّسميائيّة الكبرى) وذلك عن طريق التّعرّف الضّمنيّ على السيناريو في اللّصوص القصصيّة وعلى التّيمات القويّة في اللّصوص الشّعريّة ويعتبر اختيار البنية الدّلاليّة أمرا حاسما

1 - المرجع السابق ، ص 130 .

2 - عصفور جابر : نظريات معاصرة ، مهرجان القراءة للجميع 98 ، مكتبة الأسرة ، د . ط ، د . ت ، ص 293 .

3 - المرجع نفسه ، ص 293 .

4 - ينظر المرجع نفسه ، ص 294 .

5 - قطوس بسام : استراتيجيات القراءة (التّأصيل و الإجراء النقدي) ، عالم الكتب ، ط 2 ، 1425 هـ / 2005 م ، ص 19 .

6 - ينظر هالين فيرناند و فرانك شوير فيجن و ميشال أوتان : بحوث في القراءة و التلقي ، تر : محمد خير البقاعي ، مرجع سابق ، ص 85 ، وما بعدها .

لأنّه يتحكّم بالعمل اللاحق كله . هذه البنية يتم اختيارها من متعدّد ليجد القارئ لنفسه موطئ قدم في النصّ .

- اختيار المنطق الذي يجمع بين حدود النموذج ويستحيل أن يشير النصّ صراحة لمنطقه الذي يتضمّنه .

- يمكن للقراءة انطلاقاً من اختيار التّشاكل والمنطق اللّذين يحددان درجة الانسجام أن تعالج النصّ جميعه لكي تجعله ذا معنى ويمكن تسمية تلك المعالجة التّشكيل الإيديولوجي الذي هو تحويل حقيقيّ للنصّ الذي تعالج مكّوناته الدّالة وفعليّات متنوّعة وهي :

• التّكثيف : وهو التّلمخيص الذي يقرب مواضع النصّ التي نراها أساسية ويربط بينها .

• التّرجمة : بإزالة الالتباسات وتوضيح التّلميحات وإعطاء الرموز والصّور معانيها .

• الإضافة : ينبغي للقراءة أن تضيف العلاقات المنطقية التي تكون على الأغلب غائبة في النصوص الأدبية وكذلك ملء الفراغات ومناطق اللاتّحديد .

• الحذف : يغضّ القارئ الطّرف عن بعض العناصر التي تستعصي على عمل الدّلالة ويستطيع أن يجعلها مجرد تفاصيل أو استطرادات وهكذا يكشف تحليل القراءة أن عنف حقيقيّ ما يمارس على النصّ لكي يتم إخضاعه لانسجام عقلائيّ ، ممّا يمكننا من تحديد القراءة تحديداً . ويبقى النصّ الأدبيّ أرضاً خصبة أمام القارئ الحصيف تستنبت فتنبّت معاني و رؤى مختلفة ومتلاحقة يزيح بعضها بعض ، ويتوهج إشعاع بعضها في تراجع وانطفاء البعض الآخر ، ومن أجل ذلك نجد شوقي يصف هذه المعاني بقوله : « إهليلجاً وهو وصف يلزمها مهما اتّضحت دلالتها ومهما بدا أنّها قريبة من عقولنا وإدراكنا ، ففيها هذه السّيوالة التي تنطلق خلالها مشاعرنا من عقالها وكأنّها مرآة ذات وجوه مختلفة لا تنقطع عن الاحتلاج .¹ » وهكذا تبقى القراءة قراءات تختلف و تتنوع حسب الخلفيّات التي يعتمد عليها كلّ قارئ و زاوية الرّؤيا التي يقف عندها .

¹ - ضيف شوقي : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، د . ط ، 1962 ، ص 134 .

ثانيا : عند العرب :

1- القراءة عند النقاد وعلماء اللّغة و الفلاسفة العرب :

وإذا حاولنا تقصي فكرة التلقي عند العرب ، فسنجد أنّها بدأت ساذجة شأنها كشأن النّقد عموما حتّى وإن حوت أقوالهم حين ذاك شذرات و لمحات عن ضرورة وضع المتلقي في الاعتبار من قبيل قولهم : (لكلّ مقام مقال) ، إذ يدخل المتلقي ضمن المقام ، أو قولهم : (خير الكلام ما قلّ ودلّ) ، و التي جمعت أركان العمل الأدبيّ الثلاثة : الكلام (النّص) ما قلّ وهذا مرتبط بالمؤلف إذ هو الذات اللبانية لهذا النّص . ودلّ وهذا متعلّق بالمتلقي إذ هو المقصود بالخطاب وبالتالي استنتاج الدلالة . إلا أنّ النّقد العربيّ سرعان ما بدأ في التّشكّل بانتقال العرب إلى حياة الحضارة و المناقفة بينهم وبين غيرهم من الشعوب ، ممّا ساهم في دفع الحركة قديّة . فظهر الجاحظ الذي جعل للمتلقي وجودا يكاد يتغلّب على وجود المبدع ، ويطالب صاحب الصّناعة لأدبيّة إذا أنتج شيئا من الأدب بأن لا يتعجّل في تقديم نفسه ثقة وإعجابا بثمره عقله ، ولكن عليه أن يقمّم ما أنتجه العلماء ثمّ ينتظر ردود الفعل الخارجيّة التي تأتي من الحواس بشكل إيجابي ، فإن تحقّق ذلك كان مسموحا للذات المبدعة أن تتجلّى مسفرة عن نفسها وعن دورها الإبداعي ، أمّا إذا كانت ردود الفعل سالبة وتكرر هذا الموقف السّالب فإنّ الذات يجب أن تتوارى بل عليها أن تختفي من ميدان هذه الصّناعة .¹

وبحلول القرن الرابع كانت الحركة قديّة قد بلغت أوجها « وبدأت أفانين العلم عند العرب تتفرّع و تتمايز وإن تشابكت داخل منظومة معرفيّة نزعنا الاستقرار منذ أواخر القرن الرابع الهجريّ لتكتمل و تنغلق في القرن الخامس هجريّ . 1 »² وفي هذه الفترة بدأ التدوين ، وبدأت معه حركة التّأليف بشكل منهجيّ ، وظهرت كتب قديّة في المستوى النظريّ و كذلك في المستوى التطبيقيّ منها : « عيار الشّعرا لابن طباطبا العلوي ، والموازنة بين أبي تمام و البحريّ : لأبي القاسم الأمدّي و الوساطة بين المتنبّي و خصومه : للقاضي الجرجاني . »³

¹ - ينظر عبد المطلب محمد : قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لوجمان ، ط 1 ، 1985 ، ص 235 .

² - المبخوت شكري : جمالية الألفة ، بيت الحكمة ، تونس ، د . ط ، 1993 ، ص 58 .

³ - موسى محمد خير شيخ : فصول في النقد العربي و قضاياها ، دار الثقافة ، المغرب ، ط 1 ، 1984 ، ص 33 .

لقد ظهر الأمدى بشخصية ناعمة نقدية إذ كان «النّاقِد المنتظر الذي انعكست في نقده سيمات التّخصص التّقدّي الخالص فكان صورته نقد الحقّ الذي عبّر عنه ابن سلام في الطّبقات .¹ وفي هذه الفترة ظهر شاعر ناقد وهو ابن طباطبا العلوي الذي نظّر للشعر في كتابه المذكور آنفا عيار الشعر ، و الذي وضع في حسابه المتلقي لكن من خلال المبدع لأنّ هذا المبدع إنّما يستمد وجوده وبقائه من خلال المتلقي ، متماشيا مع ما رأيناه عند الجاحظ فوجد المبدع وبقائه محكوما بنظرة المتلقي إليه وحكمه عليه وهو الذي يعطيه اعتماد بقائه أوبر اختفائه ، يقول ابن طباطبا : « والعلّة في قبول الفهم النّاقِد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبیح منه و اهتزازة لما يقبله ، وتكّوه لما ينفيه أن كلّ حاسة من حواسّ البدن إنّما تتقبّل ما يتصلّ بهما طبعاً له إذا كان وروده عليه وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها ، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، و الأنف يقبل المشمّ الطيب و يتأذّى بالنتن الخبيث ، والفم يلتذّ بالمذاق الحلو ويجمّح البشع المر ، و الأذن تتشوّف للصوت الخفيض الساكن وتأذّى بالجهيل الهائل ، و اليد تنعم باللمس اللين الناعم و تتأذّى بالخشن المؤذي ، والفهم يأنس بالكلام العدل الصواب الحقّ و الجائر المعروف المألوف، و يتشوّف إليه ، ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر و الخطأ و الباطل والمحال و الجهول المنكر وينفر منه ويصدأ له .² و كما نجد أنّ ابن طباطبا يعول كثيراً على قدرة المتلقي وثقافته في إدراك أبعاد النصّ إذ يقول : « ومن أحسن المعاني و الحكايات في الشعر وأشدها استفزازاً لمن يسمعها الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه ، وقبل توسط العبارة عنه ، والتّعريض الخفيّ الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التّصريح الظاهر الذي لاستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشري عند صاحبها لثقة الفهم بجلاوة ما يرد عليه من معناهما .³ فالمتلقي في رأيه ليس عنصر سلبياً بل متفاعلاً مع النصّ يبحث في خباياه ويفتّش في ثناياه معتمداً على قدراته التي توصله في نهاية المطاف إلى اكتشاف السرّ المكنون ، فيهدأ قلقه وتعود إليه أريجيته . « لأنّ الأقاويل مصنوعة على عيني سامعها ولأجله .⁴»

¹ - عباس إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 2 ، 1978 ، ص 155 .

² - ابن طباطبا محمد بن أحمد : عيار الشعر ، تحقيق و تعليق : محمد زغلول سلام ، منشأة دار المعارف ، الاسكندرية ، ط 3 ، د . ت ، ص 52 .

³ - المرجع نفسه ، ص 55 .

⁴ - المبخوت شكري : جمالية الألفة ، مرجع سابق ، ص 144 .

لقد ظهرت فكرة التلمّي في هذه الفترة مصحوبة بتغيّر أفق الانتظار ، إذ نجد الباقلاّنيّ (328 هـ - 402 هـ) يعيد بناء أفق الانتظار لمعلّقة امرئ القيس في كتابه (إعجاز القرآن) هذه القصيدة التي قرئت في حينها ونالت رتبة المعلّقة ، فإذا بها في لحظاتها تاريخيّة مخالفة ، ومن قارئ مغاير تحكمه ظروف وملابسات غير التي قيلت فيها القصيدة . في هذا الجوّ تتحوّل المعلّقة في أكثر من موضع إلى مجال للذّقد اللادّذع إذ يقول : « وقد تبين لك أنّ هذه القصيدة ونظائرها تتفاوت أبياتها تفاوتيّنا في الجودة و الرّداءة و السلاسة و الانعقاد و السّلامة و الانحلال و التّمكن و التّسهيل و الاسترسال و التّوحش و الاستكراه . »¹

ويقول الباقلاّنيّ كمتلقّ في معرض تعليقه عن بعض أبيات القصيدة : « أما قوله قيد الأوابد فهو مليح ومثله في كلام الشعراء و أهل الفصاحة كثير ، والتّعمل بمثله ممكن و أهل زماننا الآن يصنفون نحو هذا تصنيفا ، و يألفون المحاسن تأليفا ، ثمّ يوشّحون به كلامهم و الذين كانوا من قبل لغزارتهم و تمكّنهم لم يكونوا يتصنّعون لذلك ، و إنّما كان يتفق لهم اتّفاقا ، و يطرد في كلامهم اطرادا . »² و هذا الاختلاف في صناعة الشعر أيّ إلى اختلاف التلمّي من عصر إلى آخر .

وبوصولنا إلى عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471 هـ) نجد أنّ الذّقد الأدبيّ على يده استطاع بلورة جملة من الأفكار التّقدريّة شكّلت لاحقا قاعدة انطلاق ، تطوّرت لتثبت صوابيتها على مرّ العصور .

لقد أولى عبد القاهر الجرجانيّ من خلال أرائه تقدريّة مهميّة للمتلقيّ لكن مرورا بالمبدع و نستمع إليه يتحدّث عن مبدأ التّغريب قائلا : « ومبنى الطّباع وموضوع الجبلة على أنّ الشّيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صباغة النّفوس به أكثر وكان الشّغف منها أجدر فسواء في إثارة التّعجب و إخراجك إلى روعة المستغرب ووجودك الشّيء في مكان ليس من أمكنته ووجود شيء لم يوجد و لم يعرف من أصله

¹ - الباقلاّنيّ القاضي أبو بكر : إعجاز القرآن ، بمامش الإتيقان في علوم القرآن لجلال الدين السيوطي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د . ط ، د . ت ، ج 2 ، ص 54 .

² - المرجع نفسه ، ص 53 .

في ذاته و صفاته . ¹ لقد أشار إلى ما يعرف اليوم بالمستوى الأمامي و المستوى الخلفي لتتسابق اللّوال فيتقدّم بعضها ويتأخّر الآخر يقول معلّقاً على بيت أبي تمام :

يملّون من أيد عواصٍ عواصمٍ .: . . . تصول بأسيافٍ قواضٍ قواضبٍ

«إنّك تتوهّم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم و الباء من قواضب أنّها هي التي مضت وتريد أن تجيئك ثانية ، وتعود إليك مؤكّدة حتّى إذ تمكّن في نفسك تمامها ووعي سمعك آخرها انصرفت عن ظنّك الأوّل ، وزلّت عن اللّذي سبق ملّة خيّل . ²»

وعن القارئ المتفاعل مع النّص يشترط أن يكون « حسّاسا يعرف و حي طبع الشّعور و خفيّ حركته التي هي كالجلس و كمسرى النّفس في النّفس . ³» وفي حديثه عن المعنى تطرّق إلى تعريف المعنى و معنى المعنى أو ما يطلق عليه الدّلالة . يقول : «...نعني بالمعنى ؛ المفهوم من ظاهر اللفظ و اللّذي تصل إليه بغير واسطة ، و بمعنى المعنى ، أن تعقل من اللفظ معنى ، ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر . ⁴ وبلوغ هذا الأمر في الفهم والتّأويل « يستدعي من القارئ أن يكون ذا ملكات عالية في الفهم والتّأويل لبلوغ المقاصد العميقة و تجاوز كل ما هو في حكم المعاني السّطحية . ⁵» .

والتّأويل عنده ليس تأويلا مفتوحا يتصّف فيه القارئ و يوجّهه حسب زاده الحضاري والتّقائي ، و إنّما في النّص معنى قصد إليه الكاتب و على القارئ السّعي لاكتشافه فيقول : « صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر ، و يفسّون البيت الواحد عدّة تفاسير وهو على ذلك الطّريق المزلّة اللّذي وّط كثيرا من النّاس في الهلكة . ⁶» وربّما يعود تحجيمه لدور القارئ إلى خشيته أن يخوض القراء في تفسير القرآن فتذهب بهم الأهواء . « ذاك لأنّه قد

1 - الجرجاني عبد القهار : أسرار البلاغة ، تحقيق : هـ . ريتز ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1403 هـ / 1983 م ، ص 117 .

2 - المرجع نفسه ، ص 18 .

3 - المرجع نفسه ، ص 283 .

4 - الجرجاني عبد القهار : دلائل الإعجاز ، اعتنى به : علي محمد زينو ، مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1426 هـ / 2005 م ، ص 200 .

5 - حمداني حميد : القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) ، مرجع سابق ، ص 110 .

6 - الجرجاني عبد القهار : دلائل الإعجاز ، مرجع سابق ، ص 274 .

يدفع إلى الشيء لا يصحّ إلاّ بتقدير غير ما يريه الظاهر ، ثمّ لا يكون له سبيل إلى معرفة ذلك التّقدير إذا كان جاهلاً بهذا العلم فيتسكّع عند ذلك في العمى و يقع في الضّلال .¹ فهو يرى أنّ في النّصّ قصديّة ، و غرض القارئ هو الوصول إلى هذا المعنى ، و هذا ما لم تقل بنظريّة القراءة لاحقاً .

وفي معرض الحديث عن الجرجاني يقول عناد غزوان : « وقد جسّد عبد القاهر الجرجاني - بعد ابن سلام - أهميّة و قيمة الذّوق المعلّل في سبر أغوار التّجربة الشعريّة بصورها الغامضة أو الواضحة و بمعانيها الّوحيّة والحسيّة ... فالذّوق عند عبد القاهر يقترن بالقريحة ، ولا يستطيع السّامع أو القارئ أن يصدر حكماً أو يصحّ بقول إلاّ إذا امتزج الذّوق بالقريحة فخلقا في نفس صاحبهما الاستجابة التّمثّلة بوجود الإحساس ، و حينئذ يتحرّ الذّوق من استبداد التّأثيريّة والعفويّة الساذجة ليّتّجه نحو تدبّر الشعر أو التّجربة الشعريّة .² »

ويجمل الكبيسيّ هذه المرحلة فيقول : « إنّ الجاحظ وابن قتيبة و القاضي الجرجاني و الآمديّ و الصوّلي و ابن طباطبا و قدامة بن جعفر و الجرجاني عبد القاهر وحازم القرطاجني وغيرهم ، تلمّسوا المشكلة الّتي واجهوها أو ينبغي أن يواجهها النّقد ، وهي المشكلات الّتي أفرزها المجتمع في مرحلة تطوّر الكبير وثقافة متطوّرة تتوازى عموديّاً وأفقيّاً مع هذا التّطوّر ، وقد اتّفقوا جميعاً في مسألة تحديد المشكلات كقضيّة عمود الشعر و اللفظ و المعنى . . . »³ هذه المشكلات هي الّتي شكّلت ما يعرف (بالقارئ الضّمّني) أي رسمت معالم معياريّة الشعر في تلك المرحلة . كما لاحظنا عند الباقلانيّ ، و عبد القاهر الجرجاني أنّهما أرادا خدمة القرآن الكريم في كتابيهما إعجاز القرآن و دلائل الإعجاز ، هذا القرآن النّصّ المقدّس الّذي أتاح أمام القارئ وجود الحقيقة المطلقة في ثناياه ، و غاية المسلم أن يهتدي إلى هذه الحقيقة عن طريق الفهم والتّفسير والتّأويل ، لأنّه قطب الرّجى الّذي تدور عليه حياته الأولى و الآخرة . و لعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أنّ كلمة (اقرأ) وهي أوّل ما أنزل من القرآن ، ليست مقصودة في معناها المركزيّ فحسب ، لأنّ الله يعلم أن محمد صلى الله عليه وسلّم لا ينبغي له أن يقرأ بهذا المعنى للكلمة لأنّه أيّ ، فمعنى

¹ - المرجع السابق ، ص 2743 .

² - غزوان عناد : أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ، مجلة الأعلام ، وزارة الثقافة و الفنون ، بغداد ، العدد 7 ، نيسان 1978 ، السنة 13 ، ص 119 .

³ - الكبيسي طراد : مدخل مواجهة نقدية للتجربة الأدبية العربية ، مجلة الأعلام ، وزارة الثقافة و الفنون ، بغداد ، العدد 7 ، نيسان 1978 ، السنة 13 ، ص 127 .

القراءة هنا يتّجه إلى مفهوم أشمل و أعمّ ، لأنّ القراءة هنا لا تعني أبدا ترجمة الصّور للصبّر المتتمّلة بالكتابة إلى صورة صوتيّة منطوقة .

لقد كان القرآن الكريم مصدرا محفزا لظهور كثير من علوم اللّغة ، بل ظهر على يد الزركشي علوم القرآن التي جمعها في كتابه (البرهان في علوم القرآن) لفهم هذا الكتاب المقدّس و تفسيره و تأويله ، وعقد في ذلك أبوابا ، نعرض لما يلامس موضوعنا : المعنى و الفهم والتّفسير والتّأويل .

يقول الزركشي في تعريف المعنى : « أما المعنى فهو القصد ، ويقال : عنيت بهذا الكلام كذا ، أي قصدت و عمدت . »¹ كما ذكر معنى التّفسير فقال : « أمالته تفسير في اللّغة فهو راجع إلى معنى الإظهار و الكشف ، و أصله في اللّغة من التّفسر ، وهي القليل من الماء الذي ينظر فيه الطّيب فكما أنّ الطّيب بالنّظر فيه يكشف عن عملة المريض ، فكذلك المفسر يكشف عن شأن الآية و قصصها و معناها و السّبب الذي أنزلت فيه . »² وعرض أيضا لمعنى التّأويل بقوله : « وأمالتّ أويل فأصله في اللّغة من الأوّل ، ومعنى قولهم : ما تأويل هذا الكلام ؟ أي إلى ما تؤول العاقبة في المراد به ؟ ... ويقال آل الأمر إلى كذا أي صار إليه ... وأصله من المأل وهو العاقبة و المصير ، وقد أولته فال أي صرفته فانصرف ، فكأنّ التّأويل صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني . »³ وبهذا المعنى يكون التّأويل عند العرب كالهرمينيوطيقا عند الغرب ، وفي الفرق بين التّفسير والتّأويل يقول : « قال الراغب : التّفسير أعمّ من التّأويل و أكثر استعماله في الألفاظ ، و أكثر استعمال التّأويل في المعاني كتأويل الرّؤيا ، وأكثره يستعمل في الكتبا الإلهيّة ، والتّفسير يستعمل في غيرها . »⁴

وكما نرى أنّه جعل التّأويل مقصورا غالبا على الكتبا الإلهيّة و الرّؤيا ، والتّفسير للّصوص الأخرى ، لكن كما يبدو من خلال نظريّة القراءة أنّ الصّور الأدبيّة هي الأخرى قابلة للتّأويل ، لأنّها لا تؤخذ في الغالب على ظاهرها إذا لا يكفي المعنى الأصليّ للكلمات في إظهارها . وإلى جانب كتاب الزركشي نجد كتاب جلال الدين

¹ - الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ، د . ط ، د . ت ، ج 2 ، ص 146 .

² - المرجع نفسه ، ص 147 .

³ - المرجع نفسه ، ص 148 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 149 .

السيوطي : (الإتقان في علوم القرآن) و الذي سار فيه على نهج سابقه بحثا في دراسة العلوم المتعلقة بالقرآن الكريم ، ناقلا لأقوال سابقيه من العلماء ومنهم الزركشي يقول السيوطي في حديثه عن المعنى : « كل لفظ احتمل معنيين فصاعدا هو الذي لا يجوز لغير العلماء الاجتهاد فيه و عليهم اعتماد الشواهد و الدلائل دون مجرد الرأي . »¹ أي أنّ البحث عن المعنى يقتضي علما مسبقا و الابتعاد عن القول بمجرد الرأي من غير تبرير ، ويقول أيضا بتعدد المعنى بل بلاهائيته فينقل عن بعض العلماء : « لكل آية ستون ألف فهم ، فهذا يدل على أنّ في فهم معاني القرآن مجالا رحبا ومتّسعا بالغا . »² وينقل عن بعض المتصوّفة تلاعبهم بالألفاظ و الحروف في بعض الآيات لإرضاء أهوائهم و نصرّة مذهبهم . وإن كان هذا ممتعا مع كتاب الله فقد يستأنس به ناقد النصّ الأدبي ، يقول السيوطي : « سئل شيخ الإسلام سراج الدين البلقيني عن رجل قال في قوله تعالى :

﴿ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ ﴾³ أنّ معناه : من ذلّ أي من الدّل ، ذي : إشارة إلى

الذّفس ، يشف ، من الشّفاء ، جواب من ع الأمر من الوعي : فأفتى بأذنه ملحد⁴ هذا و إن كان فيه مخالفة شرعية لأذنه تجرؤ على كتاب الله إلا أنّه يمثّل بذرة لقراءة قصيّة تقوم على اللّعب بالكلمات .

كما أنّ التّأويل عند العرب لم يكن مقتصرًا على تأويل آيات القرآن الكريم ، بل نجد لديهم اهتماما أيضا بتأويل الأحلام أو تعبيرها ، ولقد تصلّى لذلك ابن سيرين الذي أبدع في هذا المجال إذ راح يقرأ المشاهد في الحلم كنصّ إبداعيّ يزخر بالعبارات و العلامات و الرموز ذات الصّلة بصاحب الحلم نفسه ، معتمدا في ذلك الأنماط السّائدة في تأويل الآيات ، فتأويله ليس اعتباطا ولا رجما بالغيب . « وإذا نحن أخذنا كتاب تفسير الأحلام لابن سيرين فسنجد فيه جميع أنماط تعبير التي كانت معتمدة في تفاسير الأحلام القديمة بل جميع مستويات التّأويل التي اعتمدت في تفسير القرآن الكريم . »⁵

1 - السيوطي جلال الدين بن عبد الرحمن : الإتقان في علوم القرآن ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د . ط . د . ت ، ج 2 ، ص 233 .

2 - المرجع نفسه ، ص 237 .

3 - البقرة من الآية : 255 .

4 - السيوطي جلال الدين بن عبد الرحمن : الإتقان في علوم القرآن ، مرجع سابق ، ج 2 ، ص 236 .

5 - لحمادي حميد : القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي) ، مرجع سابق ، ص 142 .

إنّ ما قام به ابن سيرين يمكن أن يعدّ فتحلقديّاً أغفله أو تغافل عنه كثير من نقاد الأدب و دراسيه « إنّ كتاب تفسير الأحلام المنسوب لابن سيرين ييهر بمنهجيته الخاصّة في تفسير الأحلام ، بحيث لا نعتقد أنّه قد اجتمع في دراسة النصوص الأدبيّة في تاريخ البحث التقدّي العربيّ القديم من الجوانب النّصية والنّفسية و الاجتماعية في آن واحد ما اجتمع من ذلك في تفسير الأحلام ، و أعتقد أنّ ابن سيرين كان يمتلك في هذا الإطار حستارخيّاً و جدليّاً عزّ نظيره في التقدّم القديم .¹»

2 - موجّهات القراءة عند الفلاسفة المسلمين :

إنّ الاهتمام بالنصّ الشعريّ و الإبداع لم يكن مقتصرًا عند العرب على علماء اللّغة و الأدب أو المنشغلين بعلوم القرآن الكريم ، ولكن تجاوزهم إلى الفلاسفة الذين تناولوا مفهوم الشعر من منظور فلسفيّ متأثرين في كثير من الأحيان بما ورد إليهم من الفلسفات الوافدة وكذا المتصوّفة ، ولذا « فقد برع العرب في مبادئ الفقه و الفلسفة و البلاغة و التّصوّف من خلال استخدامهم لآليات الشّرح الذي يقوم على الكشف عن مراد المؤلّف و دلالة النصّ مع إعطائهم الأولويّة للمعنى على حساب النصّ و القارئ .² » إنّ السعي وراقصديّة النصّ جعلت تأويلاتهم تتعدّد وتذهب بهم المذاهب لأنّ «التأويل [عندهم] هو البحث عن المعنى الخفي وإعادة بناء ما استعصى فهمه ، وهو صرف اللّفظ إلى ما يحتمله من معان ، لذلك يشكّل إستراتيجيّة أهل الاختلاف و المغايرة ، و به يكون الإبداع و التّجديد ، وقد برع المتصوّفة في التّأويل حينمطيّزوا بين عالم الحقيقة و عالم المجاز .³»

إنّ جهود الفلاسفة العرب لم تكن متوجّهة إلى تفسير النصّ الأدبيّ و الحكم عليه بل حاولوا استخلاص قوانين عمّامة تحكم الشعر ، وهم في الواقع لم يولوا هذا الموضوع تأليفات خاصّة و لكن جاء ذلك مبثوثا في ثنايا مؤلّفاتهم و من هؤلاء ؛ الفارابي في رسائله القصيرة في التقدّم ، وابن سينا في شرحه كتاب أرسطو ، و ابن رشد في شرحه كتاب أرسطو أيضا ، و الشعر عندهم يأتي في الحلقة الأخيرة من المنطق بعد العبارة ثمّ القياس ثمّ البرهان ثمّ الجدل ثمّ السفسطة ثمّ الخطابة ثمّ الشعر . ذلك لأنّ الشعر عندهم غير مرتفع بمعطيات الوعي و تحليّات الإدراك ، إذ يصدر

¹ - المرجع السابق، ص 143 .

² - أبو حلاوة كريم : الفكر النقدي العربي و ضرورة تصويب الأسئلة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 32 ، عدد يوليو - سبتمبر 2003 ، ص 271 .

³ - المرجع نفسه ، ص 271 .

عريخيّة منطلقة و غير منضبطة بمحددات عقليّة ، فهو قاصومعريفياً إذا قيس بالعقل ، فهو لا يتوسّل بالأقيسلبرهانيّة . لقد بنى هؤلاء الفلاسفة نظرتهم على أساس تمجيد العقل ، و العقل هنا لا يعني تغييبفاعليّة المخييّة بل هو منها في الصّميم ، لكنّ الجوهرّي فيها هو المحدّدات المعقلنة التي رغب الفلاسفة في صناعة الشّعري من خلالها لكي لا تكون تلك الصّناعة سياحة في الخيال من دون ضوابط ، بمعنى أنّ التّخييل الذي يصدر عنه الشّعري يقابل الإقناع الذي يصدر عنه الخطاب¹ .

وإنّه لمن المهمّ التّعرض للموجّهات الفلّسفيّة عند فلاسفة الإسلام الأوائل ، تلك التي انطلقوا من خلالها في توجيه لغة الخطاب الشّعريّ رؤية و رؤيا في المعجم و في الإيقاع و في التّركيب و في الوظيفة و في المجاز .

2-1 - الموجّهات الدلاليّة :

الفرق الجوهرّي بين نظرة الفلاسفة للشّعري ونظرة النقاد القدماء هو تقدّمفاعليّة الوزن و القافية عند النقاد ، أمّا لدى الفلاسفة فتقدّم التّخييل عن الفاعليّة التّيميّ زالنصّ الشّعريّ أو الأداء الشّعري موصولة بالإيقاع . ذلك ما أضمرحريّة الاختيار على صعيد المعجم الشّعري وحرية توجيه بنية اللفظ حتّى في حال خروجها المقصود على أصالتها بأن تكون معرّبة أو أعجميّة شريطة أن تكون موظفة قنيّاً² في سياقفاعليّة التّخييل من جهة و متناسبة تعبيريّاً مع ضمان سياق الأداء الشّعري في النصّ من جهة أخرى

2-2 - الموجّهات الإيقاعيّة :

قرأ الفلاسفة المسلمون النصّ الشّعريّ بوحى من موجّهاته الإيقاعيّة قراءة متكاملة تبحث عن عناصر الأداءاللفنيّ لتكشف أساليب البثّ الجماليّ و مصادر الإمتاع من خلال عناصر صدورها أو أساليب بثّها أو الإيجاء بها ، لذا كان الإيقاع مكّلاً للمعجم ، وكما أن اللّغة ترتفع بواسطة المجاز في الخطاب الشّعريّ لما يحدثه من انزياحات تخييليّة ، فقد كان الإيقاع عنصراً باعثاً على التّخييل في الخطاب الشّعريّ ، و يشير ابن سينا إلى سعة عناصرالتّخييل في

¹ - ينظر غرّكان رحمن : موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2007 ، د . ط ، ص

161 ، 162 .

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 167 .

الشعر باهتمامها على الوزن والعناصر الإيقاعية الأخرى الصادرة عن بنية اللفظ ، إذ لا يقتصر التحليل على العنصر الدلالي بل تضمّن مكونات الوزن و بعض عناصر الأداء الموسيقي من تنغيم و سواه ، وكأنّه ينظر إلى صدور التحليل عن خصوصيّة الأداء الشعريّ كلّها على نحو متناسب ، لأنّ كلّ جزء من مكونات ذلك الأداء يؤدي وعياً فنياً بشكل أو بآخر ، ثمّ إنّ مفهوم الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين يشمل كثيراً من عناصر ذات الأداء الإيقاعي التي يتوفّر عليها النّصّ الشعريّ ، فالمفهوم الشعريّ مثلاً عند ابن سينا يعتمد الأوزان عنصراً إيقاعياً ، كما يعتمد البنية الموسيقية للألفاظ أيضاً عنصراً إيقاعياً ، كما يعتمد الأساليب البديعيّة هي الأخرى عناصر إيقاعية . وهذا الفهم يعرض لأهميّة الوزن في النّصّ الشعريّ و للصلة العضويّة أوفنيّة بين الوزن و الموسيقى و العناصر البديعيّة ذات التأثير الإيقاعي ، غير أنّ أجلى خصيصة عنى بها الفلاسفة في هذا المنحى هي وعي حالته تناسب الفنيّ بين الوزن الشعريّ و الموسيقى لأنّ الصلة العضويّة بينهما علامة إبداع فنيّ و باعث إمتاع جماليّ¹ .

2-3 - موجّهات بناء القصيدة :

كما كانت القصيدة عند الفلاسفة المسلمين أداً فنياً جمالياً يساهم في تحقيق سعادة الإنسان ، فقد نظروا إلى كلّ موجّهات النّصّ لحظة قراءته انطلاقاً من وعي فلسفيّ كان بمثابة النسخ الحيّ الذي يغذي تجلّيات القراءة بين يديّ النّصّ الشعريّ . غير أنّ الحال التي ارتفعت بها نظريّتهم في هذا الاتجاه عامّة هي فهمهم لخصويّة الأداء الجماليّ للشعر ثمّ توظيف ذلك الأداء في الإيحاء بالسعادة للإنسان مع انطلاقهم من الموجه الفلسفيّ في قراءة النّصّ ، فحين نظروا فيمليّ زالنّصّ الشعريّ من سواه رأوا أنّ المجاز أساس لغة الشعر ، و الموسيقى وحي تعبيره الصوتي بالمعنى الإيحائي . و هكذا رأوا الموجّهات التركيبية عنصراً فاعلاً في أن تكتسب بنية النّصّ الشعريّ هويّة تهالفنيّة ، فكان رأيهم في الوجدان الموضوعيّة فهما لافتالاً نظر حين رأى ابن رشد أنّ العمق الفنيّ للنّصّ الشعريّ ينبغي أن يكون متماسكاً موحلوضوعياً ، و لقد ربطوا حسن النّظام و التركيب بجمال تعبير المعنى الفنيّ ، كما ربطوا اللّغة الشعريّة بفاعليّة المجاز و الإيقاع الشعريّ بكونه عنصراً موضوعياً و ليس صناعة مضافة إليه . كما اهتموا بالمطالع و سائر النّصّ و الخاتمة و الانتقال و المعاني الموضوعيّة التي يفهمها المتلقّي عند الإخلال بأحد هذه العناصر فيسئ فهم التّعبيريّ للنّصّ² .

¹ - ينظر المرجع السابق ، ص 171 ، ص 172 .

² - ينظر المرجع نفسه ، ص 175 ، ص 176 .

2-4 - الموجهات الوظيفية :

لقراءة الأعمال الفنية بواعث وظيفية ، لكن قيمة تلك البواعث تتراجعنيّا وجماليّا إذا أصبحت موجهات يقصدها الشاعر . و تأخذ الموجهات للوظيفية أبعادا متعدّدة ، منها الوظيفة الفنية ذات التأثير الجماليّ كونها الإبداع في كل عمل فنيّ ، إذ تكون حاملة دلالتها تأثيريّة في المتلقّي بشكل أوقع ، و يكون ما تذهب إليه أعمق قصدا ، هذلولوظيفية ستسقط في الرّتبة والتّقليد إذا كانت مقصودصناعيّا عبر أساليب التّجارب المتوارثة ، و إذا كانت خلاف ذلك فسيكون أداءه جماليّا إبداعيّا لأنّه يتحلّى في أساليب مشحونة بتأثيريّة المعنى الذي تذهب إليه ، و لذا كانت لذّة الإمتاع الجماليّ أول غايّة وظيفيّة يحقّقها النّصّ الإبداعيّ . والنّفع في الأقاويل الشعريّة عند الفارابيّ متحقّق بالجدّ كما هو متحقّق باللّعب الممتع الموجهنيّا ، الذي يفيد في توجيه السلوك الإنسانيّ و تهذيبه و ليس بالمعنى التّغيّبيّ الذي يفيد فيه اللّعب عبثا و ينتج ضياعا و هو ما يعني أنّ اللّهُو الفنّيّ و اللّعب و اللذّة الجماليّة موصولة عند الفلاسفة المسلمين بالقيمة لأخلاقيّة في الفنون .

و يمكن أن يتبع هذه الوظيفة وظائف و أهداف أخرى أبرزها الهدف التّعليميّ و الهدف التّربويّ . فالهدف التّعليميّ عند الفلاسفة يختلف عن الهدف التّعليميّ عند النّقاد لأنّه يجرّد الشّعر من شعريّته و هو عند الفلاسفة يؤديّ وظيفة تعليميّة بأساليب التّخييل و فاعليّة المحاكاة لأنّ التّخييل للعامّة كالمنطق للخاصّة . هذا الهدف يحتفل بقيم الشعريّة و يعمل على تفعيلها إذ هو يريد لقيم الجمال في الشّعر أن تحمل غايّة تعليميّة بمعنى البحث في قيم الفنّ عن المعنى التّعليميّ الذي تقوله أو توحى به . أمّا الهدف التّربويّ فموصول بالهدف التّعليميّ لكنّه متميّز عليه بالحسّ الأخلاقيّ . لقد قرأ الفلاسفة المسلمون الهدف التّربويّ في الشّعر قراء لأخلاقيّة بمعنى النّظرة في الأداء الفنّيّ عبر المحاكاة في التّجاهي التّحسين والتّقبّيح¹ .

¹ - ينظر المرجع السابق ، ص 179 ، و ما بعدها .

2-5 موجهات المعنى الشعري :

الشعر في المقام الأول شعوريفاعليّة اللّغة وتحليلّات اللّسان في إعادة بناء الواقع ، إنّما يعيد صياغة اللّغة نفسها حين تصبح كلامه الشعريّ الخاصّ به ، الحامل بصمات روحه ، الكاشف عن تحليّات أدائه الشعريّ ، ثمّ إنّ إعادة إنتاج اللّغة في الشعر يكون من خلال الأساليب المجازيّة حيث تؤّي وظيفة تكثيف المعنى الشعريّ إلى إيجاد أبعاد دلاليّة للفظ ضمن سياق منفصل عن أفقه الذي اعتاد المتلقّي التّعامل به في سياقات الوضع العربيّ ، لقد اعتمد الفلاسفة المسلمون في إنتاج المعنى على مصطلح (التّغيير) الذي يعني المجاز و ما يدخل ضمنه . و كانت عنايتهم أخصّ بالاستعارة والتّشبيه على مستوى الصّورة ، كما أطلقوا مصطلح (الإغرابات) على الظواهر التي تطرأ على الجملة الشعريّة مثل التّقديم والتّأخير ، و الفصل و الوصل و غيرها . و هم في هذا لم يتعدوا كثيرا عن النّقاد ، لكنّ الملفت للنّظر عند الفلاسفة نظرهم إلىفاعليّة التّخييل عبر الاستعارة هو ذلك التّقدير الفنيّ الرّيفع لغرابيّة الصّورة الاستعاريّة و ندرتها . فالمرزوقيّ في عمود الشعر ينصّ على مناسبة المستعار منه للمستعار له محاولا تقنين الأداء الفنيّ في الاستعارة . نلاحظ الفلاسفة ينظرون بوعي مغاير يرتفع بالفنيّ فوق مستوى الحدود العقلية الصّرفة التي تحدّ من فاعليّة التّخييل ، فابن رشد يرى أنّه كلّما كان النّصّ الشعريّ غريبا في تخييله أو باعنا للاستغراب و إثارة العجب كان أكثر تخييلا ، و من ثمّ فهو أكثر مناسبة للأداء الشعريّ . و العلاقة بين المستعار منه و المستعار له عندهم ليست محصورة في المشابهة بل امتدت إلى الضّديّة و اللّزوميّة و إلى المنطقيّة و غيرها .¹

ثالثا : انتقال نظريّة القراءة إلى النّقد العربيّ الحديث

لعلّ أول ما يطالعنا من مشكلات نقل المذهب النّقدّي من بيئته لأوربيّة إلى بيئته العربيّة هي مشكلة المصطلح في المذاهب النّقدية عامّة ، و في نظريّة القراءة بصفة خاصّة لأنّ نقل نظريّة القراءة إلى بيئته النّقد الأدبيّ العربيّ تشبه إلى حدّ كبير فكرة محاكاة المحاكاة التي قال بها أفلاطون و التي تؤّي في النّهاية إلى تشويه الحقيقة ، ذلك لأنّ بلد المنشأ لهللا نظريّة هو ألمانيا حيث صيغت المقالات و الآراء المتعلّقة بها بلغة البلد ومنها ترجمت إلى الإنجليزيّة و إلى الفرنسيّة ثمّ نقلت مترجمة من الإنجليزيّة إلى العربيّة وكذا من الفرنسيّة إلى العربيّة ، لاشكّ أنّها أسقطت في رحلتها هذه بعضا

¹ - ينظر المرجع السابق ، ص 183 ، و ما بعدها .

من حقائقها ، فإن لم تكن الترجمة أمينة من لغة إلى أخرى ، فما بالك إذا كانت من لغة إلى لغة ثم إلى ثالثة ؟

وبالعودة للحديث عن المصطلح يشير المسّلي إلى أنه من أخطر الأشياء على النّقد هو استعمال المصطلحات على عواهنها إذ يقول : « سينسّد معين الالتباس و تحفّ عيوننا في باطن البليّة قفايّة كلّما أخذ النّقاد على أنفسهم ألاّ يستسهلوا استيراد المفهوم و الأّ يستهينوا بتداوله إلاّ بعد إدراك أسرارها في الحقل الذي انزوع فيه »¹

و مصداقا لقوله يلاحظ أنّ كلمة استقبال هي أقل ارتباطا بعالم الأدب والنّقد بالنّظر لها في بعدها التّداولي .

Reception هذا المصطلح الذي استعمله رعد عبد الجليل جواد حين ترجم كتاب روبرت سي هولب :
في حين ترجم عزّ الدين إسماعيل الكتاب نفسه بعنوان : نظرية التّلقّي . و ترجم بعض النّقاد المغاربة هذا theory
المصطلح بالتّقبل² .

إلّا أنّه يمكن القول أنّ الأمر في الأخير استقرّ على مصطلح التّلقّي الذي أصبح أكثر تداولاً سواء في المشرق و

المغرب .

و ربّما يكون ما ساقه محمود سّاس عبد الواحد كافيا لإجماع القول على استعمال مصطلح التّلقّي « فالكثير
الغالب في الاستعمالات التعريبيّة هو استخدام مادّة التّلقّي بمشتقاتها مضافة إلى النّصّ سواء أكان النّصّ خيرا أو حديثا
أو خطابا أو شعرا ، و حسبنا أنّ القرآن الكريم علّ على هذا المادّة في أنساقه تعبيرية³ . ثمّ ذكر بعض الآيات
ذات الصّلة بالموضوع كقوله تعالى مخاطبا نبيه محمدا صلّى الله عليه وسلّم : ﴿وَإِنَّكَ لَتَلْقَى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ

¹ - المسدي عبد السلام : الأدب و خطاب النّقد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2004 ، ص 151 .

² - ينظر بوحسن أحمد : في المناهج النقدية المعاصرة ، مرجع سابق ، هامش ص 77 .

³ - عبد الواحد محمود عباس : قراءة النصّ و جمالية التلقّي ، دار الفكر العربي ، ط 1 ، 1417 هـ / 1996 م ، ص 13 .

عَلِيمٌ¹ و قوله تعالى : ﴿ قَلَقَىٰ أَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَهَابَ عَلَيْهِ ﴾² . و قوله جَلَّ و علا : ﴿ إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴾³ .

إنَّ وصول هذالذ نظريّة إلى العالم العربيّ في المشرق أو في المغرب كان كما أسلفنا عن طريق الترجمة . لقد اعتمد المشاركة على الترجمة الانجليزية بحكم التآثر الثقافيّ أولاً ، و بغزارة و كثرة ما صدر إلى نظريّة بالذغة الانجليزية ، أمّا في المغرب فكان الاعتماد على ما كتب بالفرنسيّة نظرًا لحدوديّة العامل في المجال الأدبيّ المغربيّ بالذغة الانجليزية . أمّا الألمانيّة لغة أصل هذالذ نظريّة فإنّ العامل معها والنقل منها ظلّ محدودًا بل نادرًا جدًا . إنَّ وروالذ نظريّة إلى المغرب هذه المرّة كان مخالفًا لما اعتدنا عليه في النظريات الأخرى التي وصلت إلى المغرب عن طريق المشرق ، في حين أنّ نظريّة القراءة تمّ استقدامها مباشرة من أوربالفرنسيّة أو الانجليزية . لقد كانت التّجمات العربيّة عمومًا في هذا الشأن قليلة ، غير أنّّه يمكن القول بأنّ الإطلاع عليها في المغرب كان أهمّ ممّا ترجم منها أي أنّ التّعرف عليها كان أهمّ من التّعريف بها .⁴

ثمّ يسرد أحمد بوحسن جملة من النقاد العرب الذين اشتغلوا بنظريّة التلقّي ، فيذكر منهم : عبدالفتاح كليطو (الأدب و الغرابة) - هناء متوليّ (تاريخ الأدب باعتبار قحديّ) - نبيلة إبراهيم (القارئ والنصّ ، نظريّة التآثر و الاتصال) - رشيد بنحدو (قراءة القراءة) - حسين الواد (من قراءة النشأة إلى قرالذ قبّل) - يوييل يوسف عزيز ، ترجم كتاب وليام راي (المعنى الأدبيّ) - سلامة حجازي ترجم كتاب بول هرناذي (ما هو الذّمّ الأدبيّ ؟) . رعد عبد الجليل جواد ، ترجم كتاب (نظريّة الاستقبال مقدم نظريّة) لروبرت سي هولب .⁵

1 - النمل : 6 .

2 - البقرة : 37 .

3 - ق : 17 .

4 - ينظر بوحسن أحمد : في المناهج النقدية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 81 ، ص 82 .

5 - ينظر المرجع نفسه ، ص 82 .

كما يورد الكاتب نفسه ملاحظات حول ما ترجم في هذلك نظريّة منها¹ :

- 1 _ أن هذه الترجمة لم تكن تعتمد على مؤسسة تقوم بها و ترعاها ، تمتلك إستراتيجية واضحة تحدّد هدفها في التّعامل مع هذلك نظريّة ، فجاءت هذه الترجمة متأخرة و متفرقة وجزئية .
- 2 _ كانت هذه الترجمة نتيجة جهود فردية إرضاء للفضول العلمي و حرصا على مواكبة ما يجري في ميدان التنظير الأدبي و التّقدي الأوربي المعاصر .
- 3 _ نادرا ما اعتمدت الترجمة على اللّغة الألمانية مباشرة ، و لذلك جاءت هذه الترجمة متأخرة فلم تظهر في المغرب إلاّ مع بداية الثّمانينات - و الشّيء نفسه في المشرق - لأنّها ترجمة تقوم على التبعيّة لترجمة أخرى و ليست ترجمة مستقلة و مبادرة .
- 4 _ جاءت هذه التّرجمة جزئية و غير منتظمة بحيث لم تترجم الأعمال الأساسية الكاملة لنظريّة التّلقّي . و إنّما اكتفت ببعض المقالات و الدراسات المشهورة .
- 5 _ ما ترجم من نظريّة التّلقّي لم يكن خاضعا لمراقبة علميّة صارمة ، تعطي لها مشروعيتها و صلاحيتها و تتأكّد من صحّة المترجم إلى العربيّة .
- 6 _ يمكن وصف هذه الترجمة بأنّها ترجمة غير موثقة و مكتوبة ، بل هي ترجمة قائمة في الأذهان أكثر ممّا هي في المكتوب الموثق المترجم . و بهذا الاعتبار يمكن القول بأنّ تعاملنا مغزّية التّلقّي قد قام على مفهوم (النّقل) أكثر من اعتمادنا على الترجمة أيّ تبنّي التّعرف على الآخر أكثر من التّعريف به في العربيّة .

التّلقّي و النّصّ الحدائّي عند العرب :

إنّ تغيير المفاهيم و إعادة ترتيب الأشياء في ذهنيات و أولويات الإنسان العربيّ ، جعلت الشّعريّ القلم في موقع المدافع عن نفسه قباليّارات فكريّة و إبداعية غيرتصالحية في الغالب و جارفة أيضا ، و ربّما وجد الإنسان العربيّ المشتغل بالأدب و النّقد نفسه أمام معادلة جديدة ، طرفاها الفكر النّقدي و العمل الإبداعيّ و أسبقية التّلقّي نظير

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 84 .

النّقدّي على العمل الإبداعي ، بينما كان قبل يتخلّق الإبداع أولاً ثم يأتي النّقد ليقلب القصيدة ظهراً لبطن ، مستقصياً مواطن الجمال أو باحثاً عن معنى كان المبدع قد أودعه قصيدته .

و ما يشار إليه ثانياً أنّ هذه المذاهب و الاتجاهات الوافدة ، لم تنشأ في أوطانها من فراغ ، بل هي وليدة فلسفات متغايرة و أفكار شتى ، لنظريّة لا يمكن بحال أن تكون محايدة ، مادامت القراءات غير محايدة . فهذه النظريات التي نبتت في مناخ أوربي و في تربة أوربيّة و غدّيت بفلسفات أوربيّة ، هل هي بالضرورة صالحة أن يعاد استنباطها في البيئتين العربيّة لتثمر ما أثمرته في منبتها ؟ .

إنّ هذه النظريات التي نزلت بقضها و قضيضها على شواطئنا و في جفاف صحارانا أخذت تشكّلنا من جديد و تعيد فينا تركيب البنية العقلية و الفكرية ، و تدير رؤوسنا إلى قبلة أخرى ، فالشعر غير الشعر و اللّغة ليست هي اللّغة ، و لا وظيفة الشعر كما كانت الإمتاع و المؤانسة و حكاية للواقع . « ولكنّه [أي الشعر] لا يطمح إلى أن يعرض الأشياء في شكل جميل سار أو مؤلم ، ممّا يستطيع كل ذي بصر أن يحسّ به ، بل إلى أن يكتشف و يعي ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه . يكاد معظم شعرنا العربي القديم أن يجهل دخيلاء الإنسان ، هذه الصّميمة التي تقرّنا من الأشياء و تتيح لنا أن بتعمقها و ننفذ إليها غائبة عنه تقريبا ، و من مهمّة الشعر الجديد أن يجعلنا في تماس دائم مع هذه الدخيلاء الصّميمة . »¹

و ما قيل عن الشعر قيل عن اللّغة . « إنّ اللّغة التي لا تحترق الانشقاق و النقصان أي الخروج علليّ مطيعة الوهميّة اعتماداً على أرقى المعارف العلميّة عاجزة عن أن تستوعب الذات المترنّحة و اللّحظة ااريخيّة اللتين تريد أن تحيا بهما و لهما . »²

إنّ هذا المدد الذي كان يطغى على كلّ ما هو تقليد في الكتابة و القراءة يستوجب إيجاد مبدعين و قراء من نوع آخر ، إذ لا يمكن النّظر إلى النّص الحدائّي بالعين نفسها التي كانت ترصد تحركات القصيدة القديمة ، فإذا تغيّرت الكتابة يجب أن تتغيّر القراءة ، فما حقيقة القارئ ؟ « إنّ القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعني بموضوع

¹ - أدونيس علي أحمد سعيد : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1983 ، ص 20 .

² - بنيس محمد : حدائّة السؤال (بخصوص الحدائّة العربية في الشعر و الثقافة) ، المركز الثقافي العربي ، لبنان - المغرب ، د . ط ، 1988 ، ص 24 .

القصيدة، و إنما يعنى بحضورها كشكل تعبيرى ؛ أعني صيغة الرؤيا ، على القارئ الجديد أن يتوقّف عن طرح السؤال القديم ؛ ما معنى هذه القصيدة ؟ ما موضوعها ؟ لكي يسأل السؤال الجديد ؛ ماذا تطرح عليّ هذه القصيدة من أسئلة ؟ ماذا تفتح أمامي من آفاق ؟¹

إذاً بالمنظور الجديد القراءة رحلة استكشاف من نوع آخر لا تحفل بالمعنى المودع في النصّ و لا قصديّة المبدع لكنّها رحلة في المجهول و التفاف النصّ بالنصّ ، رحلة بين آفاق الموضوع و أغوار الذات . ذلك هو « دور القارئ الجديد الذي يقرأ بجميع ملكاته الشعوريّة للإلا شعوريّة ، و يقرأ في ضوء الآفاق التي فتحتها الكشوف للإنسانيّة .² و من خلال هذه النصوص نظريّة تظهر بئقيّة المفاهيم و انفلاتها ، و هكذا « تبدو قراءة الشعر [الحدائي] مهما قلّنا النظر في النصوص نظريّة التي تدعو له فعلا لازما متحرّرا من أيّ ضابط ، بل هي إلى الموقف الهارب من كل حدّ أقرب منها إلى أيّ شيء آخر ، و هي في نهاية المطاف تجرّباتيّة جدّا مع نوع من النصوص الشعريّة التي تحمل سمة الحدائّة .³ »

فعلى مستوى التّظنير يبدو كلام المنظرين في غاية من الجمال الفنّي ، و لكن على مستوى الإجراء كثيرا ما يسقط المنظرون في اجتياز عقبة النصّ ، فيلجّون في تهاويل و تهويمات تتغلّت سريعا من قبضة القارئ ، فلا يعود منها بطائل عمليّ يمكنه إسقاطه على نصوص متعدّدة ، تقول خالدة سعيد في معرض نقدها لشعر أنس الحاجّ : « في مثل هذه الواحات الجميلة تستريح شاعريّة أنس الحاجّ ... و في مثل هذه الواحات بل حتّى في المقاطع التي تكشف عن أبعاد تجربته نجدّه يصل بالعبارّة الشعريّة إلى نهاية الشّوط ، عابرا المسافة كلّها بين النّار و الرماد ، بين اللّوعة و راحة ما بعد الصّراخ.⁴ »

يبدو هذا النصّ جميلا من ناحية الصياغة الفنّيّة للإبداعيّة ، لكنّه من الناحية التّقديّة الفكرية يبدو أقرب للانطباعيّة ، بل للانطباعيّة ذاتها لأنّ القارئ يكاد لا يقبض على شيء في النّقد عدا هذه الصّور الهاربة.

¹ - أدونيس علي أحمد سعيد : زمن الشعر ، مرجع سابق ، ص 72 .

² - المرجع نفسه ، ص 166 .

³ - الواد حسين : شيء من الأدب واللغة ، دار المغرب الإسلامي ، ط 1 ، 1425 هـ / 2004 م ، ص 31 .

⁴ - سعيد خالدة : حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1982 ، ص 94 .

بقي علينا الآن أن نبحث في هذا الركام من الزخم النقدي على خطوات إجرائية يمكن أن تقودنا إلى قراءة مقبولة في النص الشعري، مع علمنا أنه من المستحيل أن نقف على نقطة نلتقط منها مجامع النص، وإنما هي زوايا نلتقط منها مناظر جزئية وذلك لاستحالة الكشف في النص الإبداعي.

إن القراءة في الحقيقة هي قراءات، و حتى القراءة الواحدة هي عملية معقدة. فكيف نقرأ نصلاً؟ و ماذا نقرأ في هذا النص الذي لا يمكن لأيّة قراءة أن تأتي عليه جميعاً؟ لأنّ مهما كانت القراءة فما هي إلا زاوية لالتقاط مشهد جانبي للنص، و لا يمكن أن نتواجد في جميع الزوايا في آن، و حتى و لو حصل ذلك فما هي إلا مشاهد سطحية لا تسبر الأعماق و لا تنفذ إلى الأغوار. و لهذا السبب و لغيره يرى بعض النقاد أنه: « من المشكوك فيه أن تمثل نظرية القراءة اتجاهات قائمة بذاته في النقد الأدبي الحديث ذلك أن معظم المقاربات القرائية ما هي في حقيقتها سوى تأكيد على بعض الاتجاهات السابقة، أو تركيز على جانب واحد من جوانب نظرية الإبلاغ سواء كان ذلك علامياً أو أمثالياً أو أمجمائياً، و يمكننا على وجه العموم أن نفيّز في الوقت الحالي ثلاثة مسارات رئيسة - في نظرية القراءة - و هي المسار السيميائي و المسار الاستقبالي و المسار المنوع.¹»

كيف نقرأ نصاً أدبياً؟

لا يمكن لقارئ النص الأدبي أن يلج عوالمه و يفك طلاسمه ما لم يكن مزوداً بثقافة قبلية و معارف و معلومات ذات العلاقة بموضوع النص و جنسه الأدبي، و اضعا في حسابه العديد من المفاتيح التي تساعد في فكّ ما يستغلق عليه، لأنّ النصّ الحدائثي موسوم غالباً بشيء من الانغلاق، و « هذا في الحقيقة مفهوم إيجابي جداً² فالنص لا يقف في حدود لغته « والقول بأنّ الشعر كلام لا يجيل إلا على ذاته موقف لا يقبله أحد، فضلاً على أنه نسب خطأ إلى الشكلانيين.³» كما أنّ مفهوم الانفتاح « في حاجة أكيدة إلى المراجعة، فقولنا أنّ النصّ مفتوح على العالم و الوجود لا يعني أنّ انفتاحها عليه انفتاح إحالة وتمثيل، فالشعر مشدود إلى خارج

¹ - عوض يوسف نور: نظرية النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 51.

² - الواد حسين: شيء من الأدب واللغة، مرجع سابق، ص 54.

³ - المرجع نفسه، ص 55.

نصوصه ، و لكن الخارج يحيل على الداخِل . ¹ « و منها أنّ النّص لا ينشأ من فراغ و إنّما هو بؤرة لتلاقح جملة من النّصوص بعضها على وعي ، و بعضها بلا وعي ، كما أنّ النّص الأدبي عاجز عن أن يستوعب العالم حتّى و إن كان جزء منه ، و لذا وجب الوقوف عند مناطق اللاتّحديد و الفجوات كما أسلفنا ، هذه الفجوات التي تستدعي القارئ لجسرها و ملئها تبعاً لثقافته و ذكائه ، فالنّص الأدبي لا يقول كل شيء ولكنّه إماعات و إيجاعات و لو استطاع أن يقول كل شيء لفقد قيمته و بريقه الإبداعي . « فاللغة مادة متطورة متجددة مادامت حياتنا التي نحياها متطورة متجددة ... و يعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات و علاقاتها ببعضها ، و هذا نظام لا يتحكّم فيه النحو بل الانفعال والتّجربة و من هنا كانت لغة الشعر لغة إيجاعات . ² »

كما أنّ لقارئ النّص الأدبي هامشا واسعاً للمناورة في ما يتعلّق بالتأويل في بعض المواضع بينما هو مقيّد في مواضع أخرى و تحركه فيها محدود ، لأنّ النّص يدور حول محورين ، أحدهما ثابت واضح و يقيني ، و الآخر قلق و مضطرب و ظني ، و مهما يكن الأمر فيجب التّمييز في كل قراءة بين جهتين ، الأولى هي تأويل يبرجه النّص و يفرضه على القارئ ، والثانية تأويل لا يتعلّق إلاّ بالقارئ نفسه . ³

و إنّما يتسنى كل ذلك في خلال قراءات قواعديّة تستقطب شتات النّص ف « واجب الباحث ... هو أن يترك سطح العمل الفني ليستكشف مركزه الباطني الحي ، فعليه أن يرصد التّفاصيل البنية على سطح النّص و الأفكار المنثورة الظاهرة ثمّ يجمع تلك التّفاصيل و هذه الأفكار و يحاول أن ينظمها في مبدأ خلاق واحد كان ولا ريب يقود قلم المبدع حين يكتب ، وعلى الباحث بعدها أن يمضي إلى ميادين الملاحظة ليتحقّق إن كان الهيكل الداخلي الذي كشف عنه يفسّر كل أجزاء النّص الأدبي . ⁴ » و في قراءة أخرى لم يعد النّص ممثلاً بالمركز و الأطراف ، فالقراءة تقتضي الإمام بالتّفاصيل و الصّغائر من الأفكار و العبارات التي قد توجد تحتها دلالات كبرى تخدم ما بناه غيرها . « فلا تكون القراءة بحثاً عن انسجام النّص و ما يشكّل ترابطه و انسجامه الداخليين ولكنّها سعي حثيث خلف

¹ - المرجع نفسه ، ص 55 .

² - السامرائي إبراهيم : لغة الشعر بين جيلين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 2 ، 1980 ، ص 140 .

³ - ينظر سحلول حسن مصطفى : نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياه ، مرجع سابق ، ص 68 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 92 .

تناقضات النَّصِّ الداخليّة و معارضاته . ¹ « و تلك هَلَّتْ فمكيّة ، التي يصعب معها الوقوف على معنى لأتّما تعمل على تشتت المعنى .

وهكذا يتّضح أن الاهتمام بالمتلقّي كطرف رئيس في عمليّة التّخاطب هي فكرة قديمة سواء عند الغرب أو عند العرب ، إذ أولى كلّ منهما اهتماما بهذا الطرف باعتباره المستهدف من الخطاب فانصبّ الاهتمام على كفيّة التّأثير في هذا المتلقّي و كفيّة إقناعه بما يحمله الخطاب الموجه إليه ، و ما ينتج عنه من عمليّة تطهير في الفلسفة الغربيّة القديمة ، ثمّ تطوّر الحديث عن ذلك باعتبار الذات و الموضوع ، فالموضوع كظاهرة يبدو أذنه واحد ، و لكن لا يمكن إثبات ذلك بالنّظر إلى الدّوات المتعدّدة ، و من هنا يصبح الموضوع متعدّدا بتعدّد الدّوات . لقد أنشجت هذه الرّوى و الفلسفات و غيرها في نهاية المطاف ما عرف بنظريّة القراءة ، و تأسست تبعاً لذلك آراء و مدارس أهمّها مدرسة كونستانس في ألمانيا ، و أهمّ علمين فيها ياوس و إيزر ؛ ياوس الذي اعتمدا تاريخيّة القراءة أي تغيّر القراءة بتغيّر تاريخ التّلقّي عبر قراء مختلفين ، و إيزر الذي ركّز على ثلاثيّة : القارئ ، النَّصِّ ، و التّفاعل بينهما ، أما عند العرب فقد بدأ الاهتمام بالمتلقّي في وقت مبكّر لكن كانت نظرتهم إليه أقلّ فلسفة ممّا هو عند الغرب ، فنظروا إليه من وجهة بلاغيّة تجعله محطّ اهتمام و تحاول إيصال الرّسالة إليه بأيسر السّبل و أجملها ، و إلى جانب ذلك اهتموا بفكر قائل أويل خدمة للنّصّ القرآني بداية واهتماما بمتلقّيه ثانية ، كما اعتنوا بضبط و توجيه عمليّة التّأثير أويل هذه ، و مهما يكن من أمر فلا قيمة للنّصّ بلا قارئ ، فالقارئ هو الذي يمنح النَّصِّ قيمته ، ويكتشف أسراره ، و يجلو خباياه ، ويعيد إبداعه من جديد .

¹ - المرجع نفسه ، ص 96 .

القسم الثاني

نظرية القراءة واستحالة التحديد

لا يمكن الحكم لنظرية القراءة بأنها منهج واضح المعالم يعتمد خطوات معينة ، ومحددة سلفا تفضي مباشرة إلى تحليل نهائي و مغلقل للنص الأدبي ، بل هي أبعد ما تكون عن الآلية و القياس ، بل أكثر من ذلك هي قراءات ، فيمكن أن يقرأ النص قراءة نفسية أو اجتماعية إذا ما ركزت على إبراز هذه الجوانب التي اكتنفها النص كما يمكن أن تكون القراءة في السياق الحدائي قراءة سلوكية أو أوسيميائية ، و في ما بعد الحدائة يمكن أن تكون قراءة تفكيكية أو في تلقي النص جماليا ، و عملية تأويلية .

و في مدرسة كونستانس ذاتها مهلظرية القراءة لم يكن الاتفاق حاصلًا بين أقطابها على منظور موحد للقراءة ، ففي الوقت الذي يركز فيه ياوس على تاريخانية القراءة و تلقي النص الأدبي و سيرورته عبر التاريخ و علاقة ذلك بأفق إنتظار النص و التغييرات الطارئة على القراء في عملية التلقي ، نجد إيزر قد اهتبع عملية تأويل النص و المسافة الجمالية و غيرها من مفردات القراءة .

لقد أصبح النص تركة مشاعة بين النقاد بعد أن أعلن موت صاحبه ، فصاحبه قد تخلى عنه أو تخلى هو عن صاحبه ، و انتفت عن المقصديّة لتصبح المواجهة بين نصين ؛ نص المؤلف و نص القارئ ، أو قل القارئ النص ، و في ما بين النصين تعقد القراءة موعدا لالتقاء النص بالنص ، ذلك اللقاء الحميمي هو العمل الأدبي الذي يسفر عن جماليات النص التي ربما تكون قد سقطت من حساب المؤلف عمدا أو سهوا ، لكن حصافة القارئ هي المعول عليها في ملاحقة خيوط اللعبة لشعريّة في النص ، فتدخل و تدخل النص في عوالم جمالية ، وبذا تكون عملية القراءة ليست عملية مرور سطحي بالنص تعمل على تشويبه ، ولكن عملية شاقة و ممتعة من أجل الغوص في الأعماق و الحفر في طبقات النص حيث عوالم السحر و الجمال .

إن اللقاء الأول بين النص و القارئ يكون غالبا مشدودا بعملية وجدانية عاطفية ، لكن سرعان ما تتحول هذه العاطفة و هذا الإعجاب إلى عملية عقلية تحاول تمييز الأشياء و سير أغوارها ، و استبطانها لتفسير كيف يغدو الجميل جميلا ، عملية تتعوض فيها الذات القارئة إلى الحجر و الحجز كي ينال النص من انفلاتها العاطفي و انطباعيتها غير المنتظمة ، ليتجدد النص من كل ذاتية ، باستبعاد المؤلف قصدية ، و باستبعاداتية القارئ لتنتقل عملية البحث من الداخل ، الداخل الذي يحيل إلى الخارج .

و إذا ما حاولنا الولوج إلى النصّ (انتقام الشنفرى) لسميح القاسم هذا النصّ المائل أمامنا ، المتلّف في ثوب الجمال و الجلال ، المنتصب كتمثل تذكاري ضخم ، فأول ما يطالعا منه شكله غير المتوقّع الذي يفاجئنا بهندسته المفارقة ، هذا النصّ ليس قصيدة عموديّة تتوزع أشطرها و أبياتها بانتظام روتيني على بياض الورقة ، و لا منحرفة في سلك القافية و الوي ، و لا هو بقصيدة التفعيلة تتناغم موسيقاهللا داخلية ملحارجية موزعة على أسطر ، و لا حتى بقصيدة ثرية ، فهذا النصّ لا يشبه كلّ القصائد على الأقلّ من الناحية الشكلية . لقد جاء هذا النصّ محيياً بالتوقعات القارئ الذي ألف أن تطالعه القصيدة بأبيات متراففة أو بأسطر متناثرة ، بل جاء بشكل مخالف تماما بما اكتنفته من حداثة عمدت إلى نحو معالم الحدود بين الأجناس الأدبية ، فهو صادم لقارئه منذ البداية في شكله المنزخنيّ ، وهذا وسّع المساطح الجمالية بين ما يحتويه النصّ و بين ما يتوقّعه القارئ ، و ذلك بسبب هذا الخرق الفنيّ و الجمالي المنحرف عن المؤلف.

إنّ هندسة النصّ كما أسلفنا جاءت على غير المؤلف فهو مجزأ إلى مقاطع ، كلّ مقطع تحت مسعى نشيد ، و هي أحد عشر نشيدا مرتبة ؛ النّشيد الأول ، النّشيد الثاني . . . النّشيد الحادي عشر ، و في أعقابها مقطع أخير بعنوان الأغنية . إنّما يكسر أفق التّوقع ليس هذا التّقسيم فحسب ، و إنّما ما نجد داخل هذه البنيات و ما احتوت عليه من مكّونات ، فنجد مثلا النّشيد الأول هو قصيدة تفعيلة قوامها تفعيلة فعولن التي تنتمي إلى المتقارب ، أمّا النّشيد الثاني فهو قصيدة التفعيلة أيضا قوامها تفعيلة المتدارك فاعلن ، أمّا الثالث فتعتمد تفعيلة المديد فاعلاتن ، تتوسّطها أبيات كاملة مرزائية على الطّويل للشنفرى ، بالإضافة إلى بيت آخر على روي الباء من الطّويل أيضا و من هنا تبدأ خيبة أفق الانتظار حيث تتداخل قصيدة التفعيلة مع القصيدة العموديّة ، و الشعر الجاهليّ بالشعر المعاصر ، و في النّشيد الرابع يمزج الشاعر بين قصيدة التفعيلة و العموديّة بأبيات من إبداع الشاعر نفسه ، كما نجد في مواضع أخرى مقاطع تمثّل القصيدة الثرية ، و يلاحظ قارئ هذا النصّ أنّ هذه الأناشيد منحرفة بشكل واضح في سلك سرديّ يجمع طرفيها ، فبدأت بهوضعية انطلاق ثمّ يحتدم الصّراع و أخيرا تنحدر نحو خاتمة . و لذا يمكن القول أنّ هذا النصّ الإبداعي جاء ليكسر كلّ الحواجز القائمة بين الكيانات الأدبية فاختلطت الأجناس في هذا المنتج ، حيث التقى الشعر القديم بالحديث مع السرد ، مع مختلف أنواع الخطاب ، و هذا ما جعل النصّ ممزجا أسقط الحدود بين المسّميات لكنّه استطاع أن يحافظ على شعريّته العمود الفقري في عمليّة التلقّي .

إنّ النصّ الأدبيّ بشكل أو بآخر هو عمليّة تواصل بين نص و قارئ ، هذا النصّ غير آت من فراغ لكنّه يملّ ثقافة صاحبه و تجربتها ، و القارئ الذي يقتحم عالم النصّ المقروء محمّلا بعوالم أخرى مختزنة تحمل ثقافته و تجاربه هو الآخر . و بكلّ تأكيد لا يمكن أن يتطابق اثنان تمام المطابقة في الأفكار و الواقع و الخيال و التجارب ، لكن يمكن القول أنّ العامل المشترك بين كلّ نص و قارئه بداية هو اللّغة التي كتب بها النصّ ، حتّى و إن كانت لغة النصّ الإبداعي هي غير اللّغة المتداولة ، بل هي لغة أخرى مكتنزة داخل اللّغة ذاتها ، و من هنا تبدّل عمليّة انفتاح النصّ على قراءات مختلفة و البحث عن المعاني المودعة فيه قصدا أو سهوا و التي تترك في القارئ آثارها و انفعالاتها . إذ أول ما يباشر من النصّ لغته ، تلك اللّغة التي هي علامات و رموز تمثل في ذهن المتلقّي صورا بسيطا أو مركّبة حقيقة أو مجاز ، لكنّها في الشّعور هي لغة المجاز و تجذّب المؤلف الذي لا يحرك السواكن ، و إذا كانت النكتة مثلا تفقد قوّتها و زخمها إذا رددت أكثر من مرّة ، و مردّ هذا لاستنزافها مفارقتها و دخولها في حيز المتداول و المؤلف ، أمّا النصّ الإبداعي فسيظلّ محتفظا بقوّته و زخمه الذي يظلّ ينضح به بكلّ قراءة جديدة..

1. قراءة أولى : -

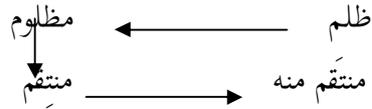
1-1 قراءة خطيّة في العنوان:

وما دام الأمر كذلك فسنلج باب القصيدة في قراءة خطيّة أولى نحاول من خلالها استكناه بعض الحقائق اللّغويّة و ما تحمله من مدلولات من أجل الظفر بدلال المنطقيّة مقبولة . و البدايات الطبيعيّة هي تلك التي تنطلق من العنوان ؛ العنوان الذي يحوز في القصيدة المعاصرة قصب السبق لأذنه بمثابة اللّاقطة المضيفة التي ترشدنا إلى عالم النصّ ، أو هو النصّ نفسه في حالته المضغوطة ، و العنوان في النصّ المعاصر الذي يبدو مستفزّا و ملحاحا ، بل متحرّشا أحيانا بالقارئ ليدعوه قسرا و لو لإلقاء لمحة عن النصّ ثمّ يوّطه معه في علاقات حميمة .

عنوان نصنا الذي نشغل عليه يستطيع أن يستهوي قارئه ليسلكه في مدارج نصّه . لقد عنون النصّ بهذه الصّيغة (انتقام الشنفرى) إذ تلتقي النكرة (انتقام) بإضافتها إلى العلم (الشنفرى) هذه الإضافة هي إضافة تلاحم و تلازم و التي تذكرنا بالأمثال من قبيل (كرم حاتم) ، (وعد عرقوب) ... و هي توحى ببلوغ القمّة و وصول الغاية في هذه النكرة حين تنسب إلى هذا العلم ، و كأنّ لا أحد بعد هذا العلم باستطاعته أن يبلغ مبلغه ، أو أن ينتهي إلى ما انته إليه . و إذا حاولنا تفكيك هذا العنوان كلّ كلمة على حدا ، أمكننا أن نقول : إنّ كلمة انتقام تعود في جذرها اللّغوي إلى الثّلاثي (نقم) و الّذي يعني في ما يعنيه : « المكافأة بالعقوبة »¹ و « النعمة لإنكار »¹

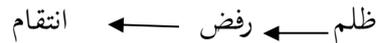
¹ - ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مصدر سابق ، مجلد 14 ، ص 272 .

إذا من أهم ما يلتقط من هذا الجذر هو المكافئة بالعقوبة ، و الإنكار . و باختبارنا للفعل (نقم) نلاحظ أنه مشدود حتما إلى الماضي ، إذ لا يأتي الانتقام من فراغ ففي الحقيقة أن الانتقام هو ليس فعلا ولكنه رد فعل ، قد يكون مساويا للفعل أو متجاوزا له ، وهذا الانتقام المضاف إلى الشنفرى في العنوان ليس عملا ناشئا من فراغ أو مفتعلا ، وإنما هو عمل يجد جذوره في ماضٍ اختزنه المضاف إليه في مرارته حيننا إتاحة الفرصة لرد الفعل ، و بهذا تكون قاعدة الارتكاز الخلفية للانتقام هي فعل ماضٍ أي ظلم واقع على الذات المنتقمة فتكون المعادلة هكذا :



إذا نقطة الانطلاق الأولى في عملية الانتقام هي الظلم الذي يقع على المظلوم ثم يتحول المظلوم الذي هو الجانب الأضعف - غالبا - على الأقل في الظاهر ، يتحول إلى منتقم يرد الفعل باتجاه من وقع منه الظلم بداية .

و كما رأينا أنفا أن النعمة كذلك تكون بمعنى الإنكار الذي من معانيه الرفض و عدم استساغة أمر ما ، و لا شك أن الظلم منكر مرفوض ، و الشعر رفض و إنكار لواقع قائم ، و الشاعر رافض أبدا ، إذ لو استكان للواقع و تماهى معه لتخلى عرشا عريته بانسجامها مع واقعه . فالرفض هو طريقة دفاعية لها الذات تجاه واقع غير ملائم أي أنه : « أسلوب دفاعي يتخذ شكل رفض باعتراف الشخص بواقعية إدراك ذي تأثير صدمي . و يرى فرويد في الرفض . . . المرحلة الأولى من الذهان . »² و على أية حال يبقى الرفض وسيلة من وسائل الدفاع الإيجابية إلى حد ما فتصبح المعادلة :



هذا الانتقام الوارد في القصيدة مركبا تركيبيا إضافيا مع كلمة أخرى و هي (الشنفرى) والنكرة تعوّف إذا أضيفت إلى معرفة ، و تكون أكثر تعريفا إذا أضيفت إلى اسم علم ، فما حقيقة المضاف إليه في العنوان ؟

¹ - المصدر السابق ، ص 272 .

² - لابلاش جان و ج . ب . بونتا ليس : معجم مصطلحات تحليل النفس ، تر: مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 2 ، 1985 ، ص 262 ، ص 263 .

يَعُفُ الشَّنْفَرِيُّ بِأَنَّهُ : « شاعر جاهلي قحطاني من الأزد . و هو كما في الجمهرة و غيرها ، من بني الحارث بن ربيعة بن الأواس بن الحجر بن الهنء بن الأزد ، و هو بفتح الشين و آخره ألف مقصورة و هو اسمه . . . و زعم بعضهم أن الشَّنْفَرِيَّ لقبه [و معناه عظيم الشفة] و إن اسمه ثابت بن جابر ، وهذا غلط كما غلط العيني في زعمه أن اسمه عمرو بكبراق ، بل هما صاحباها في التلصص . ¹ » وفي هذا المقام لا نلتفت كثيرا إلى حياته و نسبه ولكن يهنا انحراطه في منظومة الصعلكة ، و الذي جاء في تعريفها : « إن مادة صعلك تدور في دائرتين ؛ إحداهما الدائرة اللغوية التي تدل فيها على معنى الفقر و ما يتصل به من حرمان في الحياة و ضيق في أسباب العيش و الأخرى نستطيع أن نطلق عليها الدائرة الاجتماعية ، و فيها نرى المادة تتطور لتدل على صفات خاصة تتصل بالوضع الاجتماعي للفرد في مجتمعه ، وبالأسلوب الذي يسلكه في الحياة لتغيير هذا الوضع . ² » و بالعودة إلى لفظ الشَّنْفَرِيَّ نجد أنها تعني في ما تعنيه غليظ الشفتين ، وربما يعد هذا أول ظلم يمارس على هذا الإنسان الذي عير بخلقته ، بل أكثر من ذلك إهانة أن تلطمه فتاة على وجهه إذ يذكر يوسف خليف : « خبر تلك اللطمة التي لطمتها الفتاة السلامية للشَّنْفَرِيَّ ، التي كانت السبب المباشر في تصعلكه ، لأنها أنكرت عليه أن يتسامى إلى مقامها الاجتماعي ، و يرفع الحواجز الاجتماعية التي تفصل بين طبقتيهما ، و يناديهما بأختها ، خبر كبير الدلالة على ما كان يعانيه الصعاليك من مجتمعهم . ³ »

هذا الظلم والنبد الاجتماعي جعلنا من هذا الرجل مرفوضا و رافضا ، نائرا على الأعراف الاجتماعية السائدة ، التي تمنح كرامة الإنسان في أحوال المهانة ، ف « لم يكن الصعلوك شاعرا فقيرا ، نائرا على الغنى و الأغنياء فحسب بل كان أيضا نائرا على الحياة في جملتها مستهترا و مفتونا في الوقت نفسه . ⁴ » فالشَّنْفَرِيَّ إذا هو ذلك الشاعر المتمرد في نظراب بعض ، و النائر في نظر آخرين على قيم اجتماعية ظالمة يرسم حدودها السادة و الكبراء و يقصى فيها الضعفاء و العبيد .

و إذا عدنا مرة أخرى إلى العنوان ، وجدنا الشَّنْفَرِيَّ مازال في كفاحه الذي لا ينقطع حتى حط رحاله في صلب هذا النص ، لكنه حين تموقع في هذا المكان ، لم يحضر بصفته واقعا كما هو ، فالشاعر لا يسرد تاريخا ، و الواقع لا ينقل إلى الفن و الإبداع على هيئته ، و إنما يبقى على جزء من واقعه و الجزء الآخر من خيال المبدع . يترجم

¹ - البغدادي عبد القادر بن عمر : خزنة الأدب و لب لباب لسان العرب ، تحقيق و شرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 4 ، 1997 ، ج 4 ، ص 343 ، ص 344 .

² - خليف يوسف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، د.ت ، ص 26 ، ص 27 .

³ - المرجع نفسه ، ص 33 .

⁴ - ناصف مصطفى : دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة و النشر ، القاهرة ، د . ط . د . ت ، ص 295 .

محمد بوعزة عن م . ب. سميت من كتابه (Savoir lire) قوله : « إذا كان النص دائما يرجع إلى الواقع فإنه لا يطابق الواقع ؛ إنّه لا يمكن أن يقدّم إلاّ صورة عن الواقع لأنّه موسّط (Médiatisé) بمعنى أنّه يتشكّل انطلاقا من مجموعة من الوسائط (LES INTERMIDIAIRS) .¹ وهكذا يصبح الواقع المنقول إلى الإبداع علامتية .

إذاً هذه بنية العنوان من الذّاحيل اللّغويّة الذي يبقى يطرح جملة من الأسئلة أهمّها : ماذا يريد أن يقول الشاعر من خلال العنوان ؟

انتقام الشّنفرى . ما سبب الانتقام ؟ وممّن الانتقام ؟ و كيف و بأيّ وسيلة يتمّ الانتقام ؟ كلّ هذه الأسئلة بإمكانها أن تصنع أمامنا أفق انتظار وتوقّع .

1-2 قراءة خطية في المتن:

بعد الوقوف على عتبة النصّ الأولى و الاستماع إلى مجموعة الأسئلة التي يطرحها و الآفاق التي يفتحها ، فيشعرنا أنّنا في مفترق طرق يبعث الحيرة . نحاول أن نلج إلى المتن و هو النصّ نفسه ، هذا النصّ الذي كما أسلفنا يبدو مخالفاً لتوقع ، إذ يطوف بنا الشاعر بين أنواع الخطابات و أجناس التعبير ، و إذا كانت قصيدة الشنفرى في حينها خالفت توقع المتابعين بما انطوت عليه من اختلاف على مستوى البنية و المضمون و هذا النصّ خالف توقع القراء بشكله و مضمونه إذ زواج بين الشعر الذي يعتمد اللحظة لأنّيّة الفالته ، و بين السرد الذي يعتمد الصّورة ، زواج بين النثر و الشعر و بين الشعر و الشّعريّ .

لذا كان لزاما علينا قبل تناول النصّ أن نقسّمه إلى وحدات ، فالشاعر قد كفانا مؤونة ذلك ، إذ قسم نصّه إلى أحد عشر نشيدا ، و كلّ نشيد يمثل مرحلة من مراحل السرد و لنحاول الآن الاطلاع على هذه الأناشيد .
النشيد الأول :

يبدأ النشيد الأول بالاستفهام بحرف الهمزة الذي هو أوسع استعمالا من حرف هل ، وهذا يدلّ على كبر السؤال الذي يشغل الذات القلقة من ثقل الماضي ، إذ جاء بعدها (يذكّرني) و الذكر والتذكر و الذكرى هي الأخرى ملتصقة بالماضي الذي دلت عليه كلمة انتقام في العنوان ، هذا الماضي الذي نخرج منه قسرا ولكنه لا يخرج

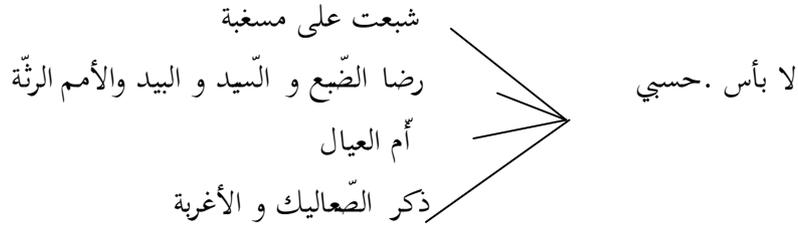
¹ - بوعزة محمد : WWW . aljabriabed . net / n 2005 buza . htm

مذًا ، ويظلّ جاثما فينا نعود إليه ولكنّه لا يعود إلينا ، ثمّ (الشرّ بالشرّ) ، و هذه عبارة تذكّرنا بمثل عربيّ قديم (الخير بالخير و البادئ أكرم ، و الشرّ بالشرّ و البادئ أظلم) ، وبين كلمتي الشرّ و الشرّ حتّى و إن اتّحد الدال فقد اختلف المدلول ، فالشرّ الأولى فعل و الشّرّالتيانية ردة فعل ، الشرّ الأول ماض و الشرّ الثاني مستقبل

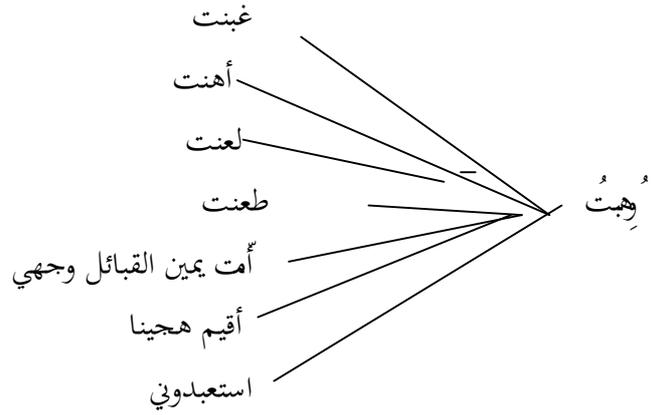
الشرّ (1) ماض ← ظلم ← فعل

الشرّ (2) مستقبل ← انتقام ← ردة فعل

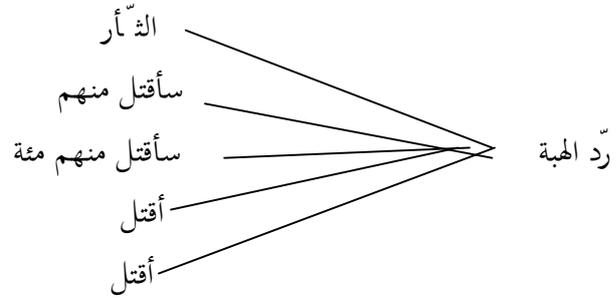
هذه الذات المظلومة التي تمرّ بظروف قاهرة تلجئها في البداية إلى مسايرة الواقع و مجاراته



هذه البداية التي تظهر فيها الذات المستسلمة المضحية من أجل الجماعة ، لم تعد تحتل ما يمارس عليها من ظلم ، فتكرر العبارة نفسها : أيدكرني الشرّ بالشرّ لتفتح صفحة جديدة فتكون لا بأس الأولى غير لا بأس الثانية .



نلاحظ هنا أنّ الذات تسترجع ماضيا مريرا مثقلا بالظلم و الإهانة حتّى و إن كان مجهول الفاعل أحيانا ،
يعني أنّ فاعليها كثيرون، لكنّ هذه الذات المظلومة و المهانة تقرر في لحظة أن تثور و تردّ الفعل و تتوعد أن تنتقم
مستقبلا .



و بالملاحظة بين الفعل و رد الفعل نجد أن الفعل منوع حتى و إن حمل في الغالب صيغة واحدة (عِلْتُ) ، أما رد الفعل فهو واحد و هو القتل ، أما هُبْتُ و أَرَدْتُ الهبة فهي و إن اتحدت في الجنس اختلفت في الدلالة. وهكذا تتجلى بوضوح هذه الأنا العائدة من بعيد ، الخارجة من أعماق الماضي المثقل بالغبن و الإهانة و اللعن و الطعن و اللطم، المتحفزة إلى مستقبل ترد فيه عن نفسها و تقارع الشر بالشر ، لقد انتهى عهد الكبت ، و حانت ساعة الانتقام و الصراخ في وجه الجلاد ، عادت لتعلن من جديد حضورها بضمير المتكلم (يذكركي ، حسبي ، هُبْتُ غُبْنْتُ ، وجهي ، أقتل . . .) إن هذا الحضور المكثف لضمير المتكلم في هذا المقطع يعتبر عنصرا مساعدا للمقاربة الوصفية ، الأنا التي تتجاوز الاعتزاز و الاعتداد بالنفس إلى درجة الغرور « إن هذه الضمائر تساعدنا في المقاربة الوصفية لمادة هذه القصائد ، بما أنها تتصل اتصالا عضويا بتركيب الجملة مع الاسم كما مع الفعل ، و نظرا للعلاقات التي تقيمها بين أجزاء القول الشعري و هي العلاقات التي يقوم عليها جزئيا أو كلياً المعنى الشعري .¹ فحضور الضمائر بشكل ما يساعد في العثور على معنى شعري .

إن اعتماد الشاعر على ضمير المتكلم ليس فقط من باب الاعتزاز بالنفس أو غنائية النص ، و إنما يضاف إلى ذلك فكرة السرد و الدراما و القناع « إن هذا النمط الذي يتخذ من (أنا) محور جهته لئلا يربط فقط بتلك النصوص الغنائية التي تتسم بنبرقونولوجية بقدر ما ينسجم و بشكل متميز مع الأسلوب السردى و الدرامى ، و من أبرز أنماط هذا المستوى ما يسمى بقصيدة القناع ، و ذلك حينما يتخذ الشاعر المعاصر من الشخصية التراثية قناعا يبت من خلاله أفكاره و مشاعره. ² فحضور الأنا هنا بهذه الصفة المكثفة إنما يعني الأنا التي تتحول حتى تساوي (الهو) ، و هذا ما تقتضيه فكرة القناع بحيث يفقد كلا الطرفين استقلاليتيه ليدوب في كيان الآخر ، « و الشرط الأساس هو وجود قاسم أو قواسم مشتركة بين الشاعر (الأنا) و الشخصية (الهو) ، مما يؤدي لاتحاد تام بينهما على صعيد اللغة و الموقف ، ذلك الاتحاد الذي يمكن اختزاله في المعادلة التي تقتضي بأن :

أنا - هو / هو - أنا . ³ و في هذا المقطع نسمع الصوت و نقرأ الموقف فلا نكافيه ز ما إذا كان هو صوت الذات المستحضرة أو الذات المستحضرة . هذا الداخل اقتضى أن هذا الصوت ليس لهذه و لا لتلك ولكنه صوت يقع بينهما في ما يشبه الحلول .

¹ - داغر شربل : الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي) . دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988 ، ص 68 .

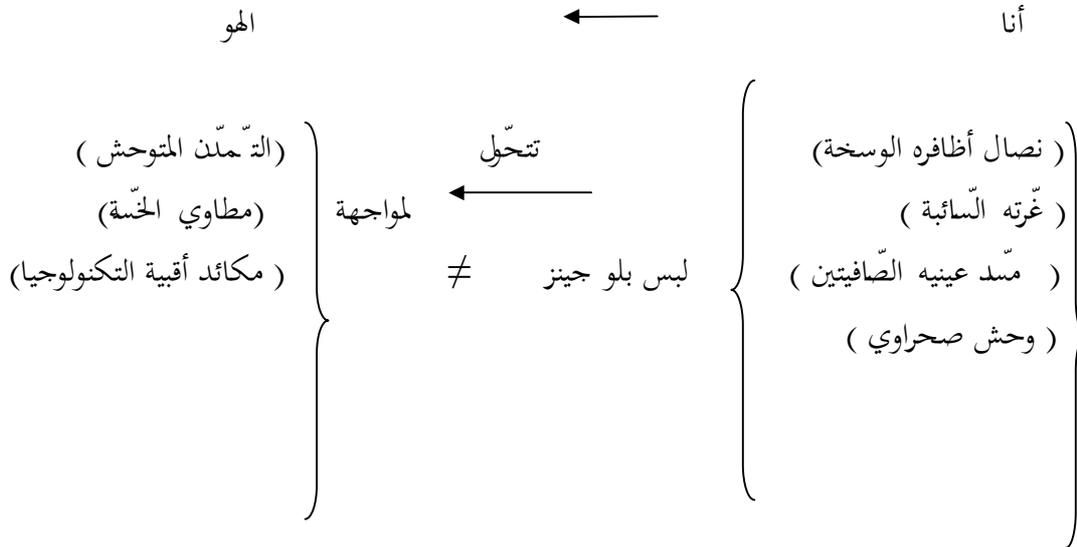
² - كنوني محمد العياشي : شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية) ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 2010 ، ص 263 .

³ - المرجع نفسه ، ص 263 ، ص 264 .

النشيد الثاني :

و بالانتقال إلى النشيد الثاني ندرك أنّ عملية الالتحام بين الشخصيتين قد تمت بنجاح بحيث تتحول الخطاب من الأنا إلى الهو (الغائب) منذ البداية (أظافره ، غرته ، لم يأبه ، عينيه ، ساقيه ، تأهب ، نادته ، ولدته .) إنّ هذا الانتقال المفاجئ في استعمال الضمير من المتكلم في النشيد الأول إلى الغائب في النشيد الثاني يعني في ما يعنيه التوافق بين الذات المتكلمة و الذات الغائبة هذه التي كانت موعلة في البداوة بأظفار حادة ، ومتمسخة ، لكنّه طيبة و مسالمة في طبيعة الأنبياء تجد نفسها مضطرة مواجهة الآخر من أعدائه الأقربين و الأبعدين ، هذه المواجهة تدخله في دوامة من الشك ، لدرجة فقدان الانتماء فهو لا يعرف أمه وأمه لا تعرفه ، تدخل الذات في مرحلة الضياع و الحيرة (أم لا تعلم حقا إن كانت ولدته) و (لا يعلم حقا إن كانت ولدته) هذه الأم النكرة (أم) هي نفسها لا تعلم مدى علاقته بها و لا علاقتها به تأخذها عاصفة من الحيرة و الشكوك ، من أين ؟ و إلى أين ؟ و بالحذف هنا تفتح الأسئلة مسافات الارتحال قبل المجيء حيث غياهب الماضي المجهول من أين ؟ و رحلة أخرى في آفاق و امتدادات عالم خطير و ضبابي : إلى أين ؟ تسأل هي الأم بكل إشفاق وعجز (يا ولدي ، يا ولدي) .

و يمكن أن ترسم تحولات النشيد هكذا :



ومن هنا تنطلق مرحلة المواجهة بين البداوة على فطرتها ، والمدينة المتوحشة بين بدوي سلاحه أظفاره المتسخة ليواجه المطاوي ومكائد التكنولوجيا .

ثم صفر والصفير يكون إذانا بالانطلاق أو هو دليل حالقفسية و في حالات أخرى قد يكون إشارة موحية بعمل شيء ، أطلق هذا الصوت الآتي من أعماق الماضي كما هو في أعماق النفس وكأذنه يريد أن ينفث ما في صدره من حقد و حزن كما ينفث فيه طيبة و أملا في تغيير الحال .

قضم الحشفة : إن الدلالة هنا مفتوحة على أكثر من مدلول ، و سنكتفي في هذا الموضوع بالدلالة الظاهرة بمعنى أذنه استنفذ كل شيء حتى أردأ الأشياء و أحطها ، و انطلق هذا البدوي مرددا صدى الماضي مخاطبا قومه مرة أخرى بالصوت نفسه :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِ أَكُومِ لِأُمِّي

و انطلق الرجل البدوي رفيق الوحوش نزيل الفيافي و الشعاب ليجوب مدن العالم .

النشيد الثالث :

من الأول إلى الثاني كان الانتقال من الأنا إلى الهو ومنهما إلى الثالث فالانتقال من المعرفة إلى النكرة حيث تبدو الشخصية الرئيسية التي جاء ذكرها في العنوان معرفة بأل (الشنفرى) تتخلّى عن تعريفها لتصبح (شنفرى) إن الانتقال من المعرفة إلى النكرة يبدو نظريا أمرا سهلا و ميسورا لكنه في الواقع لا يحدث و لا يتوقع أن تصبح المعرفة نكرة « يمكن لهذا العمليّة أن تتصوّر في الذهن إلا أنّ حصولها في الواقع يظلّ متعذّرا . »¹ و في هذا الموضوع يظهر البدوي المتحفّز للانتقام و قد انخرط في العمليّة بكل ما أوتي من قوّة حتّى احتار الناس في أمره أهو الإنس أم الجنّ ؟ أم يرتقي إلى صفوف الآلهة ليطلع على الضمائر ، لقد تحوّل إلى نكرة حتّى لا يعرفه أحد و لا يطلع على حقيقته ، لقد أصبح نوعا من الأسطورة يدفعه الجوع و المهانة إلى أن يطلب ثأره ، يهدّد و يتوعّد كلّ النّذين ساموه سوء العذاب .

و حين نقرأ (عذاب الشنفرى) ، تفتح أمامنا على الأقلّ دالتان ، قد تنوب إحداها على الأخرى أو يجوبهما معا سياق واحد . إن إضافة عذاب إلى الشنفرى تحتل العذاب الذي وقع على الشنفرى كما تحتل أيضا العذاب الذي يوقعه الشنفرى ، بمعنى أن العذاب في هذا التركيب الإضافي يمكن أن يكون سببا أو نتيجة (ويل لكم من عذاب الشنفرى) . و أما الانتقام فيكون نتيجة (انتقام الشنفرى) و يأتي الصوت من الماضي متوعدا الظالمين بيوم يلاقيهم فيه ب (ذات اللّيس) أو (بطن منجل) ليترك هذه المواقع الماضية متجاوزا لها إلى مناطق

¹ - الواد حسين : شيء من اللّغة و الأدب ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، ط1 ، 1425 هـ / 2004 م ، ص 66 .

حديثة في خارطة جديد ب (ذات الجليل) و (ذات الخليل) ب (يافا) و (حيفا) و (بيروت) و (باريس) ، (عمان) ، (روما) ، و لم يعد الشنفرى ثائرا من أجل نفسه ولكنه من أجل الآخرين (شعب على العسف و الحسف صابر) ، لقد تغير الزمان كما تغير المكان زمان ضاعت فيه الضمائر (ما من ضمائر) في (هذا الزمان المغامر) ، و سرعان ما يعلو ضمير المتكلم ليجد نفسه وحيدا في العاصفة بعد أن فقد الجميع حتى أمه التي تحولت إلى جثة (ذريني ، ذريني ، بأسى ، عزمي ، قوسي ، سهمي ، غنمي ، حرموني ، إني ، إني ، لن أرحته) تلاحقه دائما لازمته (هو الثأر يقسم لن أرحته - بمايتهموني و ما شردوني و ما استعدوني - سأقتل منهم مئة) .

النشيد الرابع :

يعبر الضمير الفردي للمتكلم عن حالة التوحد و الاغتراب التي تعيشها الذات التي ضيقت كل شيء : (بلا وطن بلا أهل - بلا شكل بلا ظل) ، هذا الضياع الممتد بمسافة الزمن من الميلاد إلى الموت (من المهد إلى اللحد) و هي تختزن أحزانها (دمي في وجنة السفاح) (موسيقي سر البرق و الرعد / و غيظالتين و الزيتون من ظمأى الكوانين / أجوس الأرض ملتفا بأحزاني) ثم تتوجه النغمة إلى مخاطبين موسمين بالحياة و بالموت (الأيديها الأحياء و الموتى) قد غسلت منهم الأيدي في عالم لا يؤمن إلا بالقوة و لا مكان فيه للضعيف (شريعة الغاب) و سيكون الرد بنفس المنطق ، و ليقولوا بعد ذلك ما شاءوا: (فسحوني بما شئتم / رسول الشر / سموني رسول الخير / سموني حمورابي) .

إن هذا الضياع و هذا الغبن لا يخصه وحده و إنما هي حالة يراها عامة يتساوى فيها الملك و المملوك و الأحرار و العبيد ، ضاع فيها الحق ، و تحول اليقين إلى شك ، و لا منفذ و لا سبيل لخلاص إلا التضحية بالحياة رسالة دموية لا يقدر على تبليغها إلا الصعاليك الذين رضوا بشظف العيش و آمنوا بأن الموت خير من اللذلة .

النشيد الخامس :

و في هذا المقطع يتجلى طرفا الصراع :

2
- الشنفرى

1
- يد غليظة

- مجدولة بالشبق الوحشي
- الميتم بصكوك الباطل
- تنقضّ عبر الهجير
- يرضع حليب العبودية الغامضة
- تقتلع ثدي السذاجة
- يخلّف بانتقامه المتقن
- تسحل الأم المبخوعة على رمال العالم
- مخلّفة خطأً واضحاً من اللّم الواضح
- تدسّ ديناميت الخزي
- تنسف حلما يسمّى الإنسان
- الجريمة المتقنة

فالطرف الأول مسلّح وحشيّة وجريمة تقترف أمام أنظار الناس و على مسمع من العالم ، تدسّ الديناميت و الخزي و تنسف شيئاً يسمّى الإنسان ، ذلك الإنسان الذي فقد كل مبادئ إنسانيّة ليحوك و يجبك الجريمة بإتقان .

و الطرف الثّاني (الشّفرى) ، الميتم بصكوك الباطل ، الذي يصرّف في قيول للعبوديّة قهراً لا سبيل له إلاّ أن يقارع بالسّلاح نفسه و إنّ كان لا يملك . فذاك يتقن جريمته و الشّفرى يتقن انتقامه و العامل المشترك بينهما ؛ أنّ كلاّ منهما يخلّف خطأً واضحاً من اللّم الواضح ، لكنّ الأول يقوم بذلك ، عن طريق الفعل و يقوم بلثّة لاني ردّ فعل . فالمعركة حتميّة و لا سبيل إلى تجنّبها حتّى و إن كانت القوى غير متكافئة .

النّشيد السّادس :

و في هذا المقطع تتجلّى الذات المتوحدة العزلاء تواجه الواقع بكلّ تناقضاته ، مستسلمة لقدرها الذي ألقى بها في أتون معركة لم تختّر لا مكانها و لا زمانها و لا أدواتها ، غير متذمّرة و لا تترنّمة بهذه المواجهة ، و لذلك نجد تكرار كلمة طوبى خمس مرّات ، هذه الكلمات الّتي تدلّ على الضّاء و الاستحسان حتّى أمام مفارقات الواقع : شكوكي و يقيني / المشي أماما في الطرق الوعرة / الشّغف الدائم في الرّوح المحتضرة / تنزلق على كتفي العاريتين أفاعي اللّهشة .

ث

ثم تتعقد اللّغة حين يتعقد الموقف ، و تتلاحق الأسئلة والدهشة و الشك يتحول الموقف إلى مونولوج تجرد فيه الذات من ذاتها ذات حيث تتكرر كلمة يا قلبي سبع مرّات تخاطب من خلالها الذات نفسها و تشكو إليه قساوة الواقع : أرهقك الجسد الصّاحب / يا قلبي المتسكّع في أمصار السّحر / أتعبتني يا قلب / بلوت الحامض و الحلو تعذّرت ، نهضت ، تعذّرت ، نهضت . . . / يا قلبي الحافي المتسكّع في سبيل التّاريخ القذرة . هذه هي الذات المتشظيّة على خارطة العالم ، استجداء و استحسانا بعد كلّ الغموض تصل إلى لحظة الكشف و البوح إلّلقضيّة كلّها بلاد (تدعى في السر فلسطين و تدعى في الجهر فلسطين) ، إنّ الذات المثقلة بالهموم و حبّ الأرض ، مرتبط مصيرها بنداء تجاه (الوردة) إذ لو صرحت لتحقق المستحيل (لارتعشت أشجار تزهّر في النّار و في اللّيلج) (لانفرجت أوقات الشّلّة) ، و تبقى الوردة هذه حلما لم ينزل إلى أرض الواقع بعد ، إنّ الشّنفري حين بلغ ديار قوم تربيّ فيهم و شعر في يوم ما أنّهم قومه انقبضت نفسه و تردّد في هذا الانتماء ، لأدّه المقهور فيهم ، محرّم عليه الكلام ، غير آمن على نفسه وإذا أصبح لا ينتظر المساء . ثمّ تعود الذات لخطاب ذاتها : حاذريك تهالكتك فإنّ الجبن موت / و الردى في الأوج صوت / فانثري في الملاء القاحل بذرات الضّحيات / و افتحي للمطر الإنسيّ أبواب الحياة / و اطلبي أنصارك الشّجعان يأتوا

النشيد السابع :

يأتي النّشيد السابع بصوت الماضي ، لقد جاء وفق بحر الطّويل فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ، و كأنّ الذات هنا تستدرك ذاتها لتعود إلى الأصل رافضة الدّلّ و الخضوع ، رغم اجتماع ال (هم) على الأنا العزلاء .

أهمّ جزوا	صوفها
جزوا	فؤادا
حزموأ أمرهم	كسر شوكتي
اعتبدوأ	عنقي
صدورهم	أصكّ
على تشميتهم	حازم أمري
تصير جسومهم فرائس	لا أنثني حتّى

مَنِّي ذمَاء

قبضوا

الرماد

قبضوا

ويظهر الصّراع بوضوح حيث اجتماع القوّة الظّالمة على الدّات العزلاء ، لكن الملاحظ أنّ هذه الدّات لا تضعف و لا تستكين بل تمضي رافضة غير مستسلمة لهذا الواقع فهي تقاوم بضعفها و على ضعفها .

النشيد الثامن :

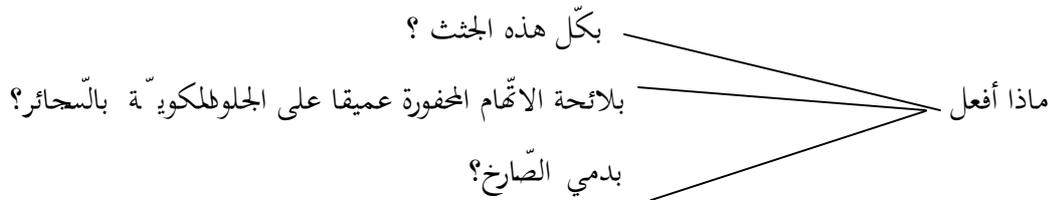
و هنا تعود الدّات لمكانها لتراقب و تمارس وظيفة السّارد العالم بحال أبطاله ، لقد انطلق الشّنفري يجوس و هاد العذاب السّحيق / و يلطم كبر الدّرى في صراعه الأبدي بين الظلم و الانتقام بعينين إحداهما تغمض لتنام و تظللّ نائمة منتبهة . لقد اجتمع حوله صعاليك آخرون كالذّئاب جمّ معهم الألم و نكبات الرّمن و عداوة القريب و البعيد ، كلّ هذا شحنهم على الانتقام و طلب الثّأر و هنا نجد أنّ المفرد قد تحوّل إلى جماعة فأصبحت اللاّزمة (هو الثّأر يقسم لن نرجئه / بمايتّمونا و ما شردونا و ما استبعدونا / سنقتل منهم مئة .) و هذا أول انتصار تحقّقه الدّات إذ لم تعد وحيدة في هذا الميدان لكنّها استطاعت أن تضمّ إليها آخرون أصبحوا يشعرون الشّعور نفسه و خرجوا من عالم الكبت إلى عالم الرّفص و الرّغبة في التّغيير .

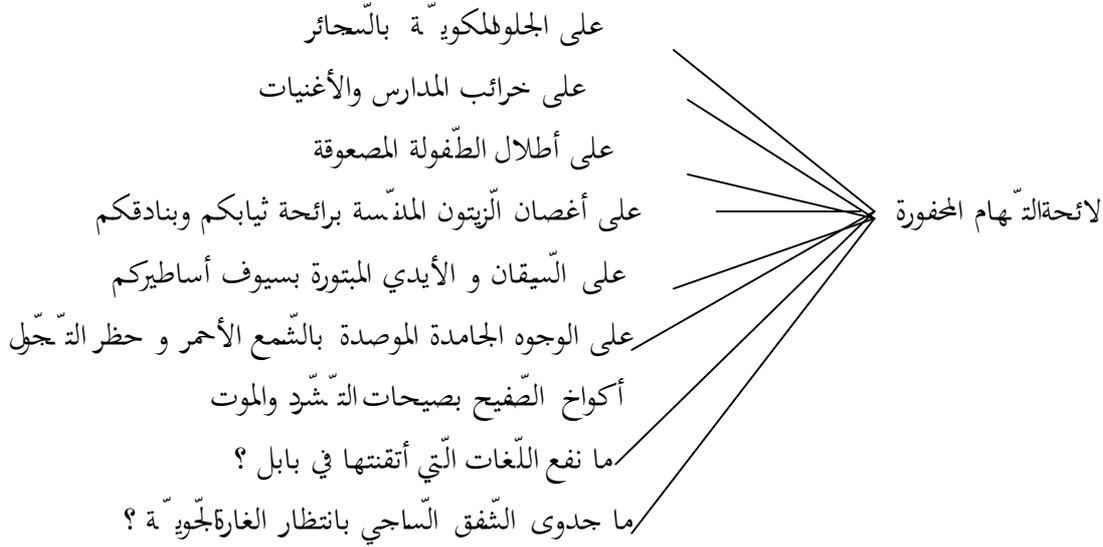
النشيد التاسع :

الشّنفري لم يعد وحيد ، لقد اجتمع حوله كثير من أمثاله من الشّباب الذين لم يتدوّقوا طعم الطّفولة لأنّها كانت طفولة مهدورة الحقوق فيها الظلم و الاحتقار و الانتقاص ، فيها الجوع و الألم . لقد بدأت معركتهم مع هذا الواقع المرير الواقع الخاضع لسلطان القوّة و الجاه ، انطلقوا يقاومون ، سلاحهم في ذلك ضعفهم و أرواحهم التي هانت عليهم و حزنهم و غضبهم الذي يأكل قلوبهم ، اكتشفوا حقيقة القريب وزيفه و نفاقه قبل أن يكتشفوا قساوة و عنف البعيد ، لقد أسقطوا القناع عن كلّ المنافقين و وضعوا المواقف الرّائفة على محكّ الحقيقة تلك المواقف التي كانت تتوارى تحت هالة من الضّوء الكاذب . لقد اشتبك في صراع مرير مع العالم محاولا إقناع الآخرين بعد القضيّة ته متّعضا للأمم المتّحدة و حقّ الفيتو ، ثمّ في لهجة المذيع للأخبار بأنّ عدد الضّحايا في ازدياد ، و كيف أنّ العالم يخشى الكلمة و مواجهة الحقائق ليعيدنا مرّة أخرى لمظهر المواجهة من الفرد و الجماعة .

الجنازات	نفسي
حفلات	الصّواخ
جنازير الدّبابات	الانتقام
الطّائرات القاذفة	خطبتي
عَواصباتكم	حزني
همجيّة أغانيكم	لغتي
مخالب الشّيفرة	هشيم دمي
المكائد	لمن الحمى
المراوغات	عنقي المذبوحة
الرحلات السّريّة	الأطفال
البيانات	التّحارف الكوفيّة
الأفلام الزّرقاء	العقاب

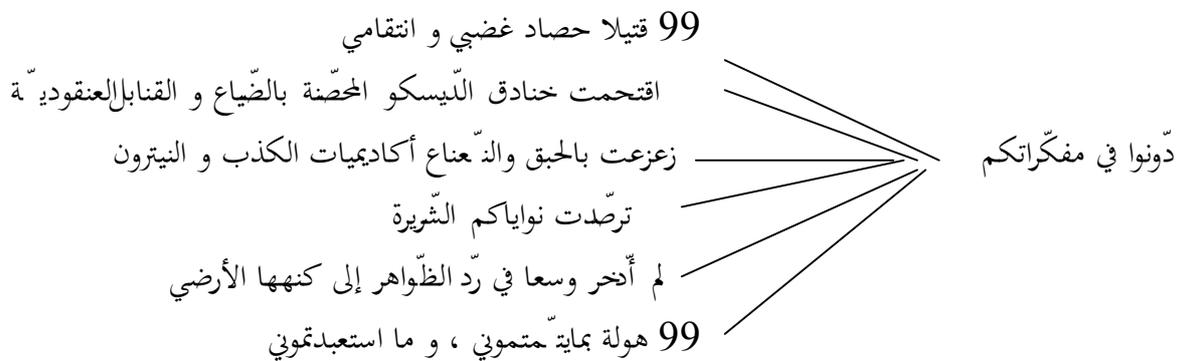
لقد اختلط عليه الأمر : (أفهم كلّ شيء ومع هذا لا أفهم شيئاً) ليدخل في دوامة من الأسئلة





ثم تأتي الإجابة من الذات المقهورة ، السائلة و المسؤولة : بأن هؤلاء العتاة قد فقدوا إنسانيتهم و لم يبق في نفوسهم سوى شيء واحد هو شهوة القتل فتحولوا إلى خنازير تعيث في كروم الفقراء ، بعد أن تحول الإنسان عندهم إلى مجرد أرقام .

ثم تتحلث الذات المقاومة على قدرتها على الانتصار بالضعف



ثم نرى هذه الذات المتطلعة إلى الزمن الأفضل زمن الاعتاق و البراءة الزمن المعطر بدماء الشهداء الزمن الآتي الجميل يتشكّل من : السنابل - الأطفال - الهوايات و الأزهار - مطالع الأناشيد و الجوقات للمدرسيّة ، العيون الصافية ، تخضّل الأضرحة و أعواد المشانق ، يصبح الأمل ممكنا . تنشقّ البوابات للحديديّة الصّدة عن عشبة الفرح ، تزهو الفراخ بزغبتها اللّدن . ينحي الغريب بأدب جلسيّدات البلدة ، تعبد الطّرقات ، توزّع الحلوى ، تضع الطّيور بيوضها على الشّبابيك ، يصبح انتقامي كتابا نظيفا . . .)

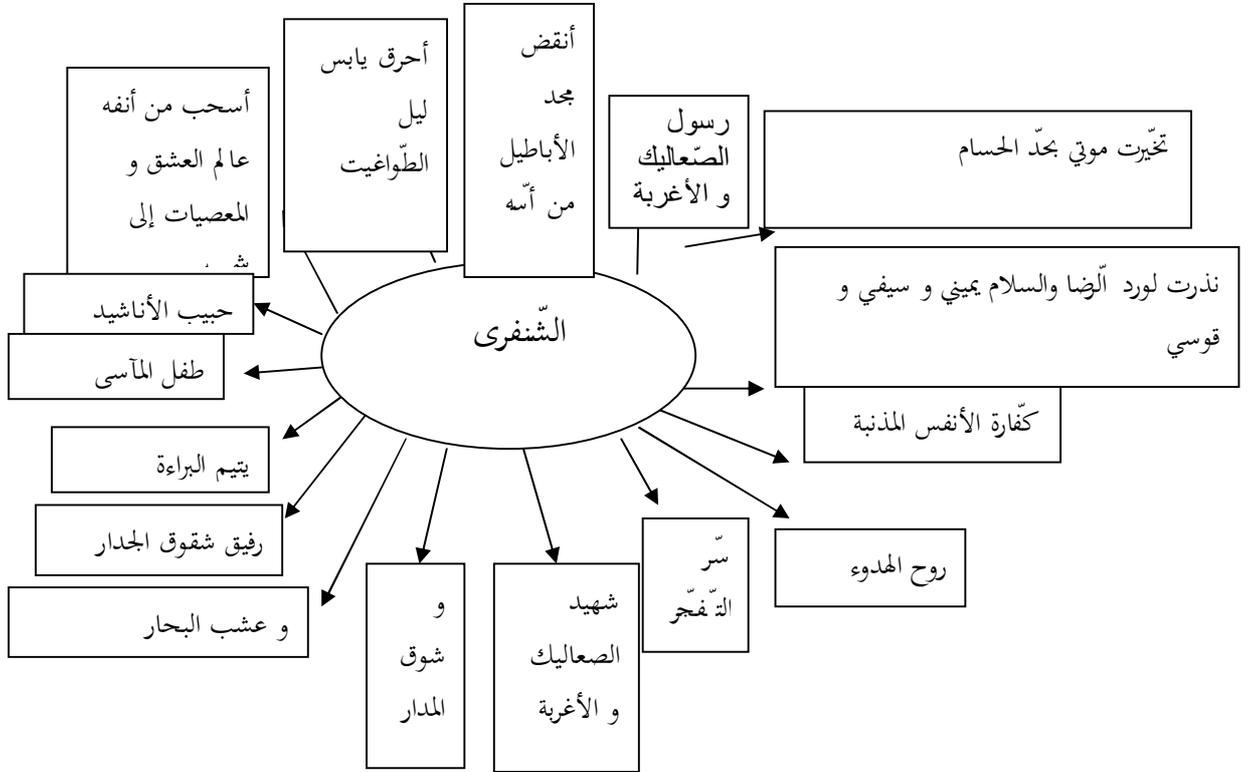
النشيد العاشر :

يتحوّل السّود في هذا المقطع بصيغة الغائب حيث بدأت الذات المظلومة المنتقمة تجني ثمر كفاحها و بدأ الظّالم يحسّ بما يحسّ به المظلوم حيث هزّ إلقاء القبض عليه أركان العالم المتملّن هذا الثّائر الموصوف بالإرهابي البدوي ، المزور ، الذي يستهدف أركان الحضارة و يدّعي الإيمان يشتم العالم الحرّ و يمارس القتل . لقد صدر الحكم بإعدامه ، و سمحوا له بالوصيّة ، فأوصى بأن تتركجثته في العراء نمبا لسباع الجوّ و الأرض ، و يرى في هذلولوصيّة أنّها دليل على الجنون لكنّ القانون اللّولي يكفل تنفيذ اللّوصيّة بالنصّ .

الثّائريّات لم يكمل ما وعد به بعد ، بقي في ذمته واحد ليصل العدد كما توّعد مئة ، و فجأة يهتّر العالم المتحصّص مّوقاً أخرى . لقد قتل الثّائريّات رئيس الكّهان حين كان يمشي بين ورود حديقته حيث ارتطم بجمجمة سائبة طرحته على الأرض مدمى مشتتلا بنار جهنّم و لم يجد الإسعاف ، و بعد الفحص تبين أنّ الجمجمة مسّمة بالفكرالّثوري ، وهي جمجمة ذلك الإرهابي البدوي .

النشيد الحادي عشر :

هذا النّشيد هو صوت الشّنفري العائد من أعماق الماضي ينفخ في جمر الحاضر و يكشف عن رسالته التي يتحمّلها (لأنقض مجد الأباطيل من أسّه / لأحرق يابس ليل الطّواغيت و الأخضر / لأسحب من أنفه عالم المعصيات .)



هذه شخصيته وهذه رسالته، ولكنه ليس وحده لقد تشظى الشنفرى إلى أعداد كثيرة مثله بتحوله إلى نكرة والنكرة هنا تفيد الكثير فهو على كل خارطة و في كل أغنية و في كل مجزرة يموت بالسيف و يحيا بالسيف يحمل انتقامه ثارا أبديا .

الأغنية :

و في ختام هذه الأناشيد يورد أغنية فيها قصة ملك ظالم بنى عرشه على جهل الرعية وجامعها و استعمل الجند والمدفعية لحماية ملكه اغترت بقوته فحسب الأرض كلها ملكه، صيدون ، مصر ، و بابل ، لكن ما عتم هذا الملك أن انهار في هدير الزلازل و انطوى في جحيم اللظى و اللخان و انتهت قصة ملك ساد ثم باد .

الملاحظة :

موجة من الشك تكاد تقتلع الذات ، و بما يبت حولها من أخبار ، من مدع أنّ الشنفرى منشدها هذا النص ، ومن يكون الشنفرى ، ومن قائل إنها نص مكتوب على قميص ، القميص رمز للضعيف المستضعف ، قميص يوسف الذي تكالب عليه إخوته غير ، قميص يوسف الذي مرّته امرأة العزيز في نزوة مجنونة ، أو قميص عثمان ، لكلمة حق أريد بها باطل ، و تبقى حكاية الشنفرى تروى بأنها أغنية تبعث من جمحة ، تلك الجمجمة التي أعطت الموت ، هاهي تعطي الحياة تارة أخرى ، و الأمل معقود عليها ، و هؤلاء هم القوم في انتظار عودة غودو ... هذه قراءة أوليخطية مجردة تستطلع ظاهرا النص حسب ما تشي به لغته و لكن القارئ الحقيقي هو «موضوع بيولوجي وسيكولوجي معا»¹ و «مفهوم القارئ المجرد يساعدنا على فهم كيف يعمل ظاهر النص فإنّ النظر إلى القارئ الحقيقي على أنّه حامل لردود أفعال نفسية و لنزوات يشترك بها الناس جميعا يساعدنا على فهم كيف يعمل باطن النص .»² واستجلاء لمحمول النص نحاول قراءته مرة ثانية.

2- القراءة الثانية :

تعتمد هذه القراءة على اللغة بوصفها مكوّنا أساسا ، لكن أي قراءة محايدة للنص لا يمكن أن تكون قراءة نهائية ، إذ تقتضي القراءة أن يذهب القارئ إلى ما وراء اللغة أو الميتالغة حيث يصبح مضطرا إلى ملء الفراغات و سدّ الفجوات ، إنّ الأديب أو الفنان لا تستطيع لغته أن تنقل العالم ، لكن هذا العالم يجب أن يكون حاضرا فيخلفية القارئ لأنّ المعاني تتشكّل من خلاله ، فالتداعيات التاريخية و الاجتماعية الوقفائية للدال هي التي تمثّل حجر الأساس في بناء المعنى ، لأنّ الدال عند المبدع غالبا منزاح عن معناه اللغوي ، يهفو إلى معان ثانوية تتشكّل على ضوء ما يعاينه القارئ من ردم للفجوات ، و هنا - ربما - تكون لذّة العمل الأدبي ، فمثلا حين يذكر الشنفرى في القصيدة فإنّ الشاعر يعتمد على ثقافة القارئ في من يكون هذا الشنفرى في أرض الواقع و ما قصته ؟ و الانزياحات عن الواقع التاريخي ستفعل فعلها في ذهن القارئ ليذهب في إسقاطها على واقع ما . و حين يذكر الشاعر مدينة أو بلدا فهو لا يعني - قطعاً - المدينة بإحداثياتها الجغرافية أو بأشكالها المادية ، بل تتحوّل المدينة إلى

¹ - سحلول حسن مصطفى : نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها ، مرجع سابق ، ص 57 .

² - المرجع نفسه ، ص 57 .

فيمتقريديّة لا يمكن إدراكها من خلال ذكر المدينة بل بتداعيات أخرى تأتي تباعا، فحين نذكر مثلا نيويورك تنداعى الإيحاءات، فهي ليست أي مدينة أخرى و لا يصحّ أن تحل محلّها. فالكلمات مبرمجة على غير ما وضعت له فنيويورك في النصّ ليست هي نفسها المكتوبة على لافتة في الطريق. و من هنا وجب على القارئ أيتفياً ظلال الكلمات و يتحسس ما الذي يمكن أن تخفيه بينها، و من هنا كانت القراءة الثانية أمراً محتوما في رحلة مطاردة المعنى.

2-1 النصّ و أفق الانتظار :

القارئ لا يعالج النصّ من فراغ و لكن يقبل عليه و هو مزود بمعارف و معلومات شتّى، هذه المعارف و المعلومات تعمل على تشكيل أفق انتظار معيّن لدى القارئ، بحيث يتوقّع ما سيحده في النصّ حسب ما يوحي به عنوانه وجنسه الأدبي، و هذا ما يلتقي فيه الأديب المبدع الجمهور المتلقّي للإبداع. لذا فإنّ من الكتاب من يسعى للتجاوب مع أفق انتظار القارئ، فينتج أدبا منسجما مع توقّع القراء فتقابل بالاستحسان و تستهلك سريعا، ومنهم من يخيب الانتظار والتوقع فيحدث إذا ما صادفه النّجاح تحوّلا تاريخيا في الإبداع والتّدقّق¹. وإذا ما نظرنا إلى نصّ (انتقام الشّنفرى) نلاحظ أنّه عمل منذ البداية على تحييب أفق الانتظار، فقارئ العنوان قد يتبادر إلى ذهنه - إذا قرأ هذا العنوان في ديوان شعر- أنّه سوف يقرأ قصيدة شعرية تعارض قصيدة الشّنفرى على بحر الطّويل و روي اللّام المضموم على شاكلة (لامية الشّنفرى)، ولكن ما إن يغادر منطقة العنوان إلى جسم القصيدة حتّى ينهار توقّعه و يخيب انتظاره، إذ يجد نفسه أمام أحد عشر نشيدا يربط بينهما جميعا نمط سردي يشكّل درامية النصّ، و كلّ نشيد يأخذ هندسة معيّنة من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر و السرد و الخطاب و البيان... تصطرع جميعها للتّوافق على بناء نصّ متفرد في شكله، فالشّاعر لم يبق مسجورا في عمود الشّعر و لا محصورا في قصيدة التفعيلة و لا مسجوناً في قصيدة النثر لكنّه أراد أن يحطّم الأسوار الفاصلة بين الأجناس الأدبية المختلفة،

¹ - الواد حسين : المتنبّي و التجربة الجماليّة عند العرب، دار سحنون، تونس، ط1، 1987، ص 34.

بين القصّة و القصيدة بين الشّعر و النثر هذا ربّما ما يصنع اللّهشة الّتي تأخذ القارئ حين يكتشف أمرا لم يكن يتوقّعه .

2-2-جمالية الرّفض :

الرّفض حالقسيّة تعتري شخصا لا منتما ، و هي كثيرة الالتصاق بالإبداع إذ نجد المبدع غالبا في حالة عدم انسجام مع واقعه فيرفضه فيتخيّل عالما معدّلا عن الواقع يراه مثاليا ، و من هنا كانت العلاقة وثيقة بين الأدب و الرّفض ، فالذّات الرّافضة كما أشرنا تبني لها عالما خاصا بها على أنقاض عالم مشهود ، هذا العالم المتخيل مادته الأولى هي اللغة و ما يكتنفها من أساليب و خيال و مجاز ، يسبق إليه الأديب فيتحقّق الإبداع باكتشاف عالم متخيّل يصبو إليه ، فيعبر من المفروض المرفوض إلى المتخيّل المتوقّع ، و لهذا كان الرّفض نشاطا إيجابيا مقاوما تواجه به الذّات ضعفها في تغيير الواقع ، فهو « نشاط إنساني يقاوم عوامل الضّعف و الخور الّتي تلمّ بالنفس الإنسانيّة¹ » ولذا أمكن إدراج هذا النّص ضمن أدب الرّفض ابتداء من عنوانه (انتقام الشّنفرى) ، فالشّنفرى كان في عصره رمزا من رموز الرّفض ، إذ إنه لم يتساق مع ما يراه في وسطه ، فكل من حوله كان محلّ سخط و مبعث ثورة على واقع يراه مقلوبا، يحتاج إلى إعادة ترتيب في الحياة الاجتماعية و في الفردية للإنسان في تلك الفترة فاللاميّة تظهر في كثير من أبياتها الرّفض لكثير من المبادئ و العادات والتقاليد الّتي تكبّل حياة البعض و ينساق وراءها البعض ، يقول الشّنفرى :

وَ فِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَلَى الْأَيِّ
وَ فِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلْبَى مُتَعَرِّلُ²

¹ - شكري غالي : أدب المقاومة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2 ، 1979 ، ص 07 .

² - البغدادي بن علي إسماعيل بن القاسم القالي : كتاب ذيل الأمالي والنّوادر ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، د . ط ، 1400 هـ / 1980 م ، ص

إذ يكشف عن ضرورة الابتعاد والاعتزال عن ما يلحق الأذى بالإنسان فالأرض واسعة ، و في رفض المجتمع البشري الظالم يقول :

«وَلِي دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدَ عَمَلَسٍ وَ أَرْقَطُ هُلُولٍ وَ عَرَفَاءَ جِيَالٍ

وفي انتقاد ورفض السلوك الفردي لبعض الناس يقول :

وَلَسْتُ نَهِيًّا فَعَيْ شَيْ سَهْ أَمُو مَجْعَةٌ سَقَبَتْهَا وَ هَيْلِي بِه
وَلَا جَبًّا أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرَسِهِ يَطَالُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفِيًّا لَفْعُ
وَلَا خَالَفَ دَائِرَةً مُتَعَزِّلٍ يَ وَحَّيَوْا عُدُو دَاهِيًّا تَكَلَّحُ¹

و لقد كانت قصيدته (لامية العرب) صرخة رفض و احتجاج على مجتمع قبلي طبقي لا يساوي بين أفراده ، و كأن الإنسان هو الذي يختار طريقة وجوده في السيادة والعبودية ، أو في الزمان و المكان . لقد أنكرت فتاوسلامية على الشنفرى أن يناديها بأخته فبادرته بلطمة على وجهه كان لها الأثر البالغ في تصلعه ، ورفضه لمجتمع يقوم على التفرقة و عدم المساواة.²

و لم يكن الرفض عند الشنفرى على مستوى المفاهيم و القيم فحسب ، بل يظهر أيضا في شكل صياغة القصيدة نفسها ، فجاءت مخالفة لما تعود عليه العربي في بناء القصيدة بالابتداء بذكر الأطلال ثم الانتقال من غرض إلى غرض ومن موضوع إلى موضوع ، رغم ذلك فرضت نفسها تحت عنوان (لامية العرب) و هذا ما لم ترق إليه معلقة امرئ القيس نفسها . وهذا ما دفع سميح القاسم إلى أن يتأسى بهذا النموذج الراض لحياة الظلم والاستعباد .

¹ - المصدر نفسه ، ص 204 .

² - ينظر خليف يوسف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، مرجع سابق ، ص 33 .

و الرفض نجده الجامع بين النصّ و (لامية الشنفرى) حيث الصراع المتنامي بشكل درامي ، و التحام الماضي بالحاضر ، وتزاحم المتناقضات و يتحوّل النص إلى حلبة صراع و ميدان حرب من خلال اللّغة ، و كما يقول بارت : « اللّغة آتية من مكان ما و هي موقع حربي¹ » لأنّ لغة القصيدة هي لغة الرفض و المقاومة ، و من آيات الرفض في القصيدة منذ مطلعها نجد قوله :

حسي ← شبت على مسغبة
 رضا الضبع و السيد و البيد و الأمم الرثة المتربة ←
 أم العيال الرؤوم ←

إنّ كلمة حسي المكررة ثلاث مرّات تعني في معناها المركزي : يكفيني بمعنى التّوقف عن الشّيء و عدم الاسترسال فيه ، وهذا يعني أنّ ما يأتي به إن جاء فهو مرفوض ، و كأنّه يقول : أني أقبل هذه الأشياء الثلاثة و أرفض ما وراءها .

كما استعمل الاستفهام الإنكاري للتعبير عن استنكار ما يجري :

أهذا إذن شرّفي عندهم ؟

و هذا صرطهم المستقيم ؟

وهذا إذن قدرّي بينهم ؟

و كأنّه في لحظة ما يكتشف ما كان منخدعا فيه فيخيب ظنّه و يصحو من غفلته باكتشاف الزيف و الخداع، ممّا دعاه إلى رفض هؤلاء و السعي للانتقام منهم بقتل مئة من رجالهم .

و من العبارات الدالة على الرفض قوله :

¹ - بارت رولان : لدّة النصّ ، تر : محمد خيرى البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، د . ت ، ص 34 .

(حَكَّ البدوي السَّاحِطَ غَرَّتْهُ السَّائِبَةُ على مدرجة الريح .)

(دملق ساقيه الهائجتين بسخط (بلوجينز) .)

ففي استعمال لفظ ، السَّاحِط ، السَّخَط ، الهائجتين ، دليل على الغضب و الرفض القاطع .

(يا ولدي المنقوض الناقض)

فالمنادى هنا هو مرفوض و رافض ، و لا سبيل للاصطلاح ما دام كَلَّ طرف يصّر على رفض الآخر

فالرفض من الجانبين .

(صَفَّرَ لِحْمِجِيًّا)

لم يعدالتعبير عن اللفظ بواسطة اللمعة لكن تعادها للإشارة و العلامة ، فالصّفير يكون في بعض المواقع

الاجتماعية رفضاً قاطعاً لأمر ما لعدم القدرة على الإتيان به ، أو رفضه فينطلق صفير طويل بقدر ما في النفس من ألم

و مرارة .

كذلك لجوء الشاعر إلى استحضار مطلع قصيدة الشنفرى و إدماجه في النص :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَاءَ أَكْثَمُ لِلْأُمِيِّ

فيه رفض صارخ و تهديد صريح للمخاطبين و عدلهم كناية مواصللة الوضع على ما هو عليه .

(و أشعل في جذور النار نيرانى)

(و أفري الغلّ بالغلّ)

وهذه قمة التصريح بضرورة الخروج من الوضع ، حيث يتحوّل الأمر إلى محاولة لإحراق النار ذاتها و مقاومة

العنف بالعنف و ردّ البضاعة من الصّف نفسه .

(إِنِّي قَادِمٌ أَبْغِي مَضَارِكُمْ بَعْسَفَ شَرِيعَةِ الْغَابِ) ، (سَأَغْزُوكُمْ) ، (أَشْعَلُ بِالْدَمِّ الْمَهْرَاقِ)

لقد تحوّل الرّفُض من موجود بالقوّة إلى موجود بالفعل، فلم يعد قيمته سلبيةً تتلجّح في النَّفس، بل تحوّل من طور الكبت كقيمة سلبية إلى مقاومة كعمل إيجابي تجاه واقع مرفوض باستعمال أداة التّوكيد (إي) ، (شريعة الغاب) ، و استعمال حرف السّين الذي يسبق المضارع ليبدل على قرب وقوع الأمر لأنّ الكيل قد طُفح بالمظلوم (الدم المهرق) .

(فاضرب لحيت ، هي الحياة رسالة دمويّة ورسولها صعلوك)

و في هذا البيت :أزّه ليس هناك خطاب مجد غير خطاب القوّة لاسترداد الحقوق ، فالبقاء للأقوى .

(ينصعق الطّفل برعب حيواني يزعق

يزعق ، يزعق

...

يمتدّ الرّعيق .)

و هنا نسمع عجيج الاحتجاج مرتفعا .

و قوله :

(بما اعتبدوا عنقي أصك صدورهم بكّل مريش قنصه موضع السّر

و لا أنثني حتّى تصير جسومهم فرائس تغدو ساغب الوحش و الطّير)

قمة الوعيد مقاومة الاستعباد و استعمال ما هو متاح لقتل الأعداء ، وعدم التّراجع عن قتالهم حتّى إفناعهم

و تصبح أجسامهم غذاء لسباع الجوّ الوير .

ثمّ نلاحظ كيف يتحوّل التّذمر و الاستياء إلى رفض ثمّ إلى وعيد و أخيرا إلى تنفيذ على أرض الواقع :

(تسلّل الشنفرى إلى المطارات اللّولية و الموانئ

سكب السّم على موائد رجال الأعمال . . .
 و جرد الطّائرات من محرّكاتها
 على أبواب الأمم المتّحدة
 أشعل دمية كرويّة . لعاهليضويّة .)
 فلم يعد الرفض مكتفياً بالقول بل انتقل إلى الفعل .

3 - 3 جماليّة القناع :

في رحلة الابتعاد عن الغنائيّة في الشعر العربيّ الحديث راح الشعر يتبنّى أشكالاً حديثة من التعبير و ذلك ليكون الشعر أكثر موضوعيّة ، ومن هذه الوسائل المتبناة حديثاً : القناع حيث « ظهرت داخل الشعر الحديث اتجاهات ذات منحنى موضوعي تمثّلت في خلق القصيدة ذات المنحنى الدرامي و قصيدة القناع و قصيدة المونولوج و القصيدة المتعدّدة الأصوات و قصيدة المونتايج و ما إلى ذلك ، و في معظم هذه التّجارب كانت تخفت النزعة الغنائيّة الدّاتيّة و ترتفع قيمة أشكال التّعبير الموضوعي بشكل عام . »¹

و هذا ما يمكن أن ينطبق على القصيدة محلّ الدراسة ، إذ أنّ الشّاعر تبنّى صوتاً من الماضي هو صوت الشّنفرى الشّاعر الجاهلي الصّعلوك ، لقد تخطّى الشّاعر حدود الزّمن و أحضر شخصيّة تماريخيّة ليلبس ثوبها و فكرها ، و ما ذاك من الشّاعر الإجماليّة لإخفاء الدّاتلطيبيّة و تبنّى الخطاب نفسه الذي تبناه القناع أوّلاً :

(سأقتل منهم بما استعبدوني

أقتل منهم مئة .)

¹ - فاضل ثامر : اللّغة الدّاتيّة في إشكالية المنهج للنظريّة و المصطلح في الخطاب الدّقدي العربيّ الحديث ، المركز التّقني العربيّ ، بيروت و الدّار البيضاء ، ط2 ، 1972 ، ص 131 .

هذا هو ربّما موضع التشابه و الاشتباه بين القناع و الذات المتكلّمة من وراء القناع ، فالذات تتبني خطابا في الحقيقة ليس خطابها ولكنّها تتبناه و تؤمن به ، فالذات تتوارى لتظهر ، يقول نورثروب: « الفنان يبحث عن قناع أولا ليخفي ذاتا طبيعياً ، و في المقام الأول ليكشف عن ذاته المبدعة أي جسده الفنّي ، هذا المفهوم يأتي بالطبع من الدراما .»¹ حين تبني الشاعر في القصيدة وجه الشنفرى كقناع أصبح مدار الأحداث كلّها يجري حول القناع ، و هو صاحب الحضور الدائم من بداية العمل الإبداعي إلى آخره ، و في الوقت نفسه هو متنفس للمبدع ، ييث من خلاله أفكاره ، ويفضي بمكنوناته ، حتى وإن كان القناع في واقع الأمر لا يقدر على الاتيان بكل تلكم المواقف ، وإنما هي من هواجس وانفعالات المبدع « إنّ الشاعر عندما يخلّق شخصية أو يستدعيها تصبح تلك الشخصية مستقر الحركات و الأفعال ، إنّه يختبئ وراءها فتصبح بمثابة نافذة يطلّ من خلالها على العالم ، و بذلك يكون قد حقّق الابتعاد التخييلي الكافي الذي يمكنه من كسر مباشريّة التجربة .»² و هنا نلاحظ كيف أنّ الشاعر قد تبني بيئة الشنفرى و صوته :

(حسبي رضا الضبع و السيد و البيد

و الأمم الرثة المتعبة

و حسبي أم العيال الرؤوم

و ذكر الصعاليك و الأغربة)

كما تبني قول الشنفرى

(إذا ما أروم الودّ بيني و بينها

و قوله : (سأقتل منهم مئة)

¹ - نورثروب فراى الماهية و الخرافة (دراسات في الميثولوجيا الشعرية) ، تر : هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د . ط ، 1992 ، ص 385 .

² - اليوسفي محمد لطفي : تحلّيات في بنية الشعر العربي المعاصر ، سراب للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 138 .

فهو مؤمن بهذه المبادئ و المواقف، لكنه لا يقف عندها بل يسبغ عليها من واقعه و تجربته ، لقد تحوّل هذا البدوي إلى إنسان آخر في الحاضر و يصارع المدنية في وجهها السلي :

(دملق ساقيه الهائجتين بسخط (بلوجينز) .)

لقد غير الشنفرى لباسه البدوي إلى لباس عصري هو (بلوجينز)

كما غير لفته أيضا لثّ ماشي مع العصر ، في قوله (أو - كي)

لقد أصبح كذلك يعرف خريطة العالم و عواصمها تأثير و المدن البعيدة ، نيويورك ، و الصّين والتّشيلي و الهند و غيرها .

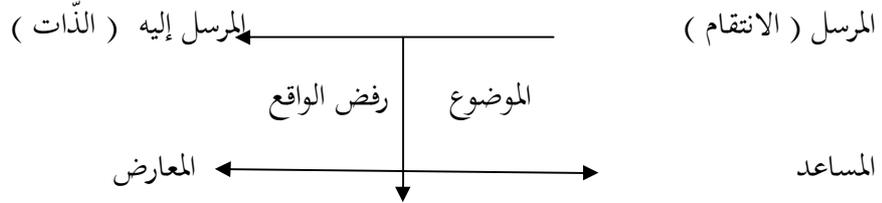
لقد أصبح الشنفرى يدخل المطارات و يختطف الطائرات ، و يعرف مواعيدها و يعرف الأمم المتّحدة و الفيتو و القاذفات المقاتلة و الغواصات و الدبابات و الإنذار المبكر ، هكذا أصبح الشنفرى داخل القصيدة نصفه ينتمي إلى الماضي والنصف الآخر للحاضر و هو في الحالتين رافض للوضع الذي يعيشه هذا الشاب جعل الشخصيتين تذوب إحداهما في الأخرى .

والقناع يساعد على نقل القصيدة بشكل درامي يتنامى فيه الصّراع الذي هو أساس الدراما و محورها ، و كلما خلا العمل من الصّراع كان بعيدا عن الدراما . « فالشّعراء عبر استخدامهم القناع كانوا يقتربون من القصيدة الدرامية ، وهم بذلك ينقلون القصيدة من إيقاعها الغنائي البسيط إلى إيقاع درامي يعتمد حركة النفس - صراع النفس - في مواجهتها لحركة الواقع .¹»

وهذا ما نجده بالفعل في قصيدة القناع التي نحن بصدد دراستها .

¹ - عبد الرضا علي : القناع في الشعر العربي المعاصر (مرحلة الواد) ، آداب المستنصرية ، العراق ، العدد : 7 ، 1983 ، ص 172 .

فالقصيد قبيحة على الصّراع من أُلها إلى آخرها يمكن تمثيله بشكل سريع :



رفض الظلم	- شريعة الغاب
طلب الثأر	- المدينة الظالمة
السهم و القوس	- الأمم المتحدّة وحق الفيتو
فتية	- التكنولوجيا

نلاحظ كيف ينمو الصّراع مع السرد ، فالذات تريد أن تنتقم لنفسها و تتحلّص ممّا هي فيه، تبدأ بالرفض و هو أول خطوة على طريق التغيير ، ثم تختار كيفية و طريقة الانتقام المتاحة فتقسم أن تتأثر بقتل مئة من الأعداء ، ثم تتحوّل من ذات مغمورة في البادية إلى ذات حضارية تجوب خريطة العالم تبحث عن ثأرها بلهفة متصاعدة ، لكنّها تجد نفسها عزلاء في عالم يعجّ بالمكائد و أدوات القتل و ظلم البعيد و جفاء القريب ، ثم ينمو الصّراع و يتطوّر لتقاوم الذات بما أوتيت من ضعف ، فنفّذت أغلب مخطّطها بقتل تسعة وتسعين ثم إكمال المئة برئيس الكهان الأسمى .

«إنّ الدراما دائما تأخذ في الاعتبار فكرة تناقضات إنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة ، و إنّ كلّ ظاهر

يستخفي وراءه باطن و إنّ التناقضات و إنّ كانت سلبية في ذاتها ، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ومن

ثم كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات .¹»

¹ - إسماعيل عزّ الدين : الشّعر العربيّ المعاصر (قضاياها و ظواهرها لقيّة والمعنويّة) ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت ط2 ، 1972 ، ص 279 .

لقد عاد الشاعر إلى التاريخ لينتقي من شخصيَّة لها تاريخها و حضورها في الذاكرة الاجتماعية، لتخلط تجربة العالم المعاصر بالتحولات التاريخية، لتصور الواقع لأنَّ القصد ليس إعادة التاريخ في سردية واقعية، فالشخصية التاريخية تكسب « غنى و أصالة و شمولاً في الوقت، ذاته فهي تغني بانفتاحها على هذه الينابيع الدائمة التدفق بإمكانات الإيحاء و وسائل التأثير، و تكسب أصالة و عراقة هذا البعد الحضاري والتاريخي، و أخيراً تكتسب شمولاً و كفاية يجرها من إطار الجزئية والآنبيَّة إلى الاندماج في الكلِّي و المطلق، لأنَّ النماذج التراثية التي يعبر عنها الشاعر من خلالها تمكِّن الشاعر من الخروج عن نطاق ذاته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر و في كلِّ عصر.¹

ففي القصيدة خرج الشنفرى من قوقعة التاريخ الضيقة المحدودة بالزمان و المكان، ليعبر العصور و يجتاز المكان لينطق بلسان العصر و أهله و يعيش مشكلاتهم، و يبحث لها عن حلول، و يتصنَّى برؤيته الخاصة التي هي رؤية الشاعر.

إنَّ هذا الاستحضار لا يتم إلاَّ بعملية متماهية بين الشاعر والشخصية يعبر من خلالها عن أفكاره و علمه و تجربته « أن استحضار الذات كمواقف أو أشخاص إنما يعني أننا سنحضر فيهم طموحنا للحضرة التاريخي، ضدَّ الغياب التاريخي الذي تحاصرنا به حضارة التكنولوجيا الرأسمالية المعاصرة و فكرها البرجوازي.² وهذا ما عمد إليه الشاعر إذا أراد من خلال استعادة الشنفرى عودة الإنسان المقاوم للظلم مهما كانت قوَّة الظلم، اعتماداً على قدراته الخاصة، فالتَّمدُّ والثَّورة و المقاومة كانت عنواناً للشنفرى في العصر الجاهلي أصبحت اليوم عنواناً للأمة.

2-4 جمالية الصورة :

الشعر تجدد و عطاء مستمر لسيرورة اللغة و حياتها، لأنه لا يعرف الجمود و التكرار، ولأنه يتصيد أبداً صوراً لم تصور وكلاماً لم يقل، يحدث الدهشة والانبهار، وإلا فلا معنى للشعر إذا كان يعيد نفسه ويتكرر

¹ - زايد علي عشري : استدعاء الشخصية انطلتاريخية في الشعر العربي المعاصر ، طرابلس ، ليبيا ، ط1 ، 1978 ، ص 19 .

² - الكبيسي طراد : في الشعر العراقي الجديد ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، صيدا ، د.ط ، د . ت ، ص 31 .

بصورة باردة ، فيصبح كمنكته ممجوجة لأنها مكررة ، ولعل أهم مجال يفسح فيه مجال التجديد في الشعر هو مجال الصورة والتصوير عن طريق الانزياح في اللغة بالاهتداء إلى مناطق جديدة لم يسبق لها أن فتحت ، وهكذا يتجدد الشعر وتتجدد اللغة وتستقي ماء بقائها ، وفي مجال تجدد الصورة باستمرار ينقل سعد البازعي عن الناقدة الفرنسية سوزان برنار قولها : «إن الشعر أزلي ولكن الصورة التي يطالعنا بها مختلفة على الدوام»¹

ولغة الصورة الشعرية هي لغة مفارقة حيث تفارق الدوال مواقعها و تتمترس في مواقع متقدمة تمكنها من احتواء أصقاع دلالية جديدة . وبالنظر إلى النص نجد في أغلبه يقوم على صور ومشاهد ألف بينها الخيال فأصبحت هذه الصور والمشاهد «تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة وللوجود المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة إيجابية مخرجة»²

وفي هذا النص يمكن إحصاء ثلاثة حقول صورية : -الصورة الذاكرة -الصورة الواقع (تيمة العذاب)-
الصورة الحلم .

أ- الصورة الذاكرة :

تصور قصيدة الشنفرى أحيانا في صورة مجازية تجعل المعنى التجريدي في مجال المحسوس وهذا هو السائد في النص ، وفي أحيان أخرى ترسم صورة الشنفرى بلغة هي أقرب للحقيقة حتى وإن كان التعبير الحقيقي ليس مقصودا لذاته ، «لأن الفكر لا يجوز أن يدخل العالم الشعري إلا متقنعا غير سافر ، متلفعا بالمشاعر والتصورات والظلال ذاتها في وهج الحسن والانفعال ... ليس له أن يلج هذا العالم ساكنا باردا مجردا»³

ومن الطبيعي في مثل هذه النصوص أن لا يسعفنا المجال أن نأتي على كل الصور ولكننا سنكتفي ببعضها :
(شبع على مسغبة)

¹ - البازعي سعد : أبواب القصيدة ، قراءات باتجاه الشعر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 1 ، 2004 ص 9 .

² - الرباعي عبد القادر : الصورة الفنية في شعر إبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط2 ، 1999 ص 15 .

³ - قطب سيد : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشروق ، بيروت ط5 1983 ص 58 .

هذه الصورة هي صورة مبنية على التناقض ككثير من صور القصيدة التي سنعرض لها لاحقاً ، طرفاً الصورة في هذا الموضوع هما الشبع والجوع ، فتصور كيف ينشأ الشيء من ضده ، فالرجل من الجوع شبع ، شبع رغم جوعه لأنه لا يأكل طعاماً على ضيم ، وهذا يحيلنا إلى قول الشنفرى في لاميته :

يُجِدُّ مَطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمَيْتِهِ *** وَأَضْرِبُ عَنْهُ الْكُرَّ صَفْحًا فَلَّذُّهُ¹

فهو يجوع ويجوع ويجوع ولكنه لم يرض أن يشبع على مهانة ، وهكذا يلتقي النقيضان ليشكلا صورة توحى بالإباء والكرامة ورفض لقمة الذل والهوان .

(أمت يمينا القبائل وجهي)

ينمو الخيال الشعري ويكبر ، فبعد أن كان هناك (يمين امرأة) يضرب وجه الشنفرى القدم لم يعد وجهه عرضة ليمين امرأة واحدة ترفضه و تنتقصه ، لقد توالدت هذه المرأة وتعددت أيمانها حتى تحولت إلى قبائل متعددة تلطم وجه الشاعر ، ولا بد له من التصدي والمواجهة وعدم الاستسلام ، لقد جاءت كلمة يمين مفردة وفيه إيحاء بتوحد كل القبائل على مختلف مشاربها على صفعه على وجهه الذي يمثل إنسانيته ، هذا تصوير بليغ لشكل المهانة والاحتقار .

(الثأر يقسم)

الذات المكتواة بنار الظلم و الإهانة والاحتقار تتلظى نارا للأخذ بالثأر ، فتصمت الذات لينطلق الثأر نفسه يلهج بالقسم ، والقسم إصرار. إن هذه الصورة لا تنتج من فراغ أو من خيال بارد ولكنها تكشف عن معاناة وتجربة مريرة تتخلى فيها الذات عن ذاتها ، وتسلم قيادها إلى أهم أمر في معاناتها لتخلق رؤية جديدة للأحداث وتصور يضح بالانتقام.

(بنصال أظافره الوسخة حك البدوي الساخط غرته السائبة على مدرجة الريح)

¹ - البغدادي أبو إسماعيل بلقاسم القالي : كتاب ذيل الأمالي والنوادر ، مرجع سابق ، ص 206 .

هذه الصورة هي أقرب للحقيقة لأنها تكاد تخلو من المجاز ، لكنها غير مقصودة لحقيقتها ، ولكن لما يمكن أن يستدعيه هذا المشهد ، إن هذا البدوي الموعل في البدائية يقف في حيرة وتشتت تنبئ عن ذلك الحركة التي يقوم بها حين يحك غرته السائبة ، إن حك الناصية لدليل على الارتباك والحيرة والتردد، هذه الصورة الحقيقية هي صورة كاريكاتورية نقرأ فيها هذا الموقف الإنساني في اللحظات الحرجة ، فما الذي يجعله محرجا لهذا الحد؟ الجواب يأتي في الصور المتلاحقة والتي تفرض على هذا البدوي أن يخرج - وبصفة مفاجئة- من عالم البداوة والفضة إلى عالم المدنية والحضارة المتغولة ، فيجد نفسه في عالم التكنولوجيا والديناميت .. (البلوجينز)

(دملج ساقيه بسخط «بلوجينز» السمل الكال ح)

تستوقفنا في الصورة : دملق - السمل وهما مفردتان نادرتا الاستعمال ولعل ذلك مقصودا لإعلاء دلالة الغربة التي تعيشها الذات في عالم لم تألفه .. و«المدملق من الحجر والحافر : الأملس المدور.»¹ و«سَمَل الثوب و أسمل : أخلق»². وهكذا يظهر الشنفرى البدوي في ثوب جديد لم يألفه ويجد نفسه محاصرا بمدنية متوحشة أجبرته على تغيير هيئته بالالتفاف في ثيابها.

(واستعد لمطاوي الخسة خلف زوايا الليل الفادح
ومكائد أقبية التكنولوجيا العمياء)

نحن الآن إزاء صورتين متباعدتين لكنهما متفتقتان في التأمر للوقوف في طريق الذات المنطلقة نحو التحرر ، فالذات هنا بخلاف الشنفرى الذي يقف أمام عدو واحد . فهي تقف وخلفها عدو وأمامها عدو.

عدو من خلف يحمل (مطاوي الخسة) سلاح أبيض تقليدي يدور في لغة المختالين واللصوص في غير مواجهة صريحة تعتمد يد حامله إلى الغدر والخيانة ، وهذا عدو لدود في خصومته ، شرس، يطعن في الظهر يتسلح بالمؤامرات والدسائس ، فإضافة المطاوي إلى الخسة إضافة المادي إلى المجرد ، ليكبر المجرد ويصبغ المادي بصبغته .

¹ -ابن منظور : لسان العرب ، نسقه وعلق عليه ورتب فهارسه علي شري ، دار إحياء التراث العربي ، مرجع سابق ، مادة د م ل ، ج 6 ، ص 408 .

² - المرجع نفسه ، مادة :س م ل ، ج 6 ، ص 369 .

هؤلاء هم أعداء الصف الأول .

أما أعداء الصف الثاني الذين هم أحدث أساليب وأدوات :

(مكائد أفبية التكنولوجيا العمياء.)

إن إضفاء صفة العمياء على التكنولوجيا هي التي تصنع الانزياح ، إذ كيف يصبح في وسع التكنولوجيا أن تحوّل المكائد؟ وكيف لها أن تكون عمياء؟ إن النص الحداثي حتى وإن ابتعد عن الغنائية ومحاوله كسب القارئ إلى صفه ، إلا أنه ما زال ينضح بشيء من الإيديولوجيا لأنه «لا يلغي الإيديولوجيا في (نص الصورة) لأنه مطمئن تمام الاطمئنان إلى أن الأثر الإستاتيكي سيبيل لاحب للتأثير الأيديولوجي إذن.»¹ ، التكنولوجيا لا تبصر ومن لا يبصر يخبط خبط عشواء ، فهي لا تميز في استهدافها المظلومين لا بين صغير أو كبير أو بين امرأة أو رجل . وتجمع الصورة بين النقيضين فهي من جهة عمياء ولكنها تكيد وتخطط في الشر للفتك بكل رافض لقوانينها الجائرة ومنطقها المقلوب.

(بلؤم ينطف سما ورحيقا)

يعد جمع المتناقضات في هذه القصيدة ظاهرة أسلوبية ، فاللؤم ينطف و«النطف : التلطف بالعيب»² . فالصورة هنا ثلاثة أشياء متداخلة ومتناقضة في آن ، لؤم يلتقي فيه النقيضان : سم ورحيق ، فهو حتى وإن كان لؤم فليس شرا كله ، بل فيه جانبان شر وخير ، فالذات هنا ليست هي الذات الشريرة التي تريد إيذاء الناس ، ولكنها بقدر ما تردّ به الشر ونصفها الباقي رحيق طيب وجميل .

(قضم الحشفة.)

¹ - الصائغ عبد الإله : الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط 1999 ص 78 .

² - ابن منظور : لسان العرب ، مرجع سابق ، مادة ن ط ف ، ج 14 ، ص 186 .

جاء في لسان العرب : قضم : «قَضِمَ الفرس يقضم وقضم الإنسان يحضم... والقضم بأطراف الأسنان ، والحضم بأقصى الأضراس.»¹ والحشف من التمر ما لم يُنَوَّ فإذا يبس فسد وصلب لا طعم له ولا لحاء ولا حلاوة.²

هذه صورة في ظاهر تركيبها بسيطة واضحة ، وهي «تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، لأن أغلب الصور مستمدة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية.»³ فهي صورة قائمة واضحة في عالم المحسوسات لكنها لا يقصد بها ملفوظاتها ، ولذا وجب الذهاب في فهمها إلى ما وراء لغتها ، فالحشف أردأ التمر وهو آخر ما يتبقى منه ، وربما اضطر الإنسان إلى أكله إذا فقد ما يأكل ، وهو غير مستساغ للأكل وإنما يقضم قضمًا لأنه صلب ، وربما تكون هذه الصورة هنا هي نوع من الكناية فيه دليل على استنفاد كل الوسائل والوصول إلى نهايات الأشياء ، فقضم الحشفة وهي آخر ما يمكن قضمه ، وهكذا الصورة تفضي بنا إلى عالم خارجها ، لتدل على حالة نفسية تعيشها الذات وهي حالة اليأس وانقطاع الأمل.. لقد يئس من إقناع مضطهديه .

(للقدس جرح يهز الضمائر / ما من ضمائر)

الجرح في هذه الصورة عالق بين حدين ، فهو من ناحية جرح القدس ومن ناحية أخرى يهز الضمائر ، إن إسناد الجرح للقدس لهو تعبير عن قمة المعاناة التي تعانها هذه المدينة المقدسة ، فأني لنا أن نتصور جرحا يمتد على جسد المدينة ، إن تداعيات الجرح تتجلى في دماء نازفة وآلام دافقة ، تنتظر ضميرا فيه بقايا من الإنسانية يحرك يدا فيها بقايا رحمة لمؤاساة هذه المدينة المجروحة في تاريخها وفي كبرياتها في حريتها وفي عظمتها .

يهز الضمائر ما من ضمائر . فهذا الجرح يهز الضمائر ، لكن الضمائر غائبة فكيف يهتز ضمير غير موجود؟ - أي يهز الضمائر لو كانت هناك ضمائر . وكيف يهتز الضمير ؟ وما معنى أن يهتز الضمير ؟ فالاهتزاز

¹ - المرجع نفسه مادة ق ض م ، ج 11 ، ص 208 .

² - المرجع نفسه مادة ح ش ف ، ج 3 ، ص 190 .

³ -البطل علي : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها) ، دار الأندلس ، بيروت ، ط 3 ، 1984 ، ص

حركة ، والحركة هي علامة للحياة ، والسكون موت ، ولو اهتزت لكانت حية،ولو كانت حية لحاولت أن تخفف آلام الجرح .

(دمي في وجنة السفاح)

هذه الصورة ساجحة في الخيال «المراء يستطيع أن يكون لنفسه عالما خياليا من المرئيات والأحداث و الأفاصيص خارجا عن دائرة واقعه الضيقة»¹ وفي الخيال تفارق الدوال موقعها لتتخذ مشارف جديدة تشرف من خلالها على أصقاع أخرى من المدلولات ، فالدم هنا لم يعد هو ذلك السائل و المركب الكيميائي الأحمر خاصة حين ينتقل من الذات المتألمة إلى وجنة السفاح . في عالم الحقيقة والعقل ربما بدا الأمر مستحيلا ولكن «كل صورة يجب أن نفهمها و نقيّمها على امتداد زمن كبير .»² فكيف كانت رحلة هذا السائل الكيميائي ؟ ولماذا ينتقل للوجنة دون غيرها ؟ إن احمرار الوجنة دليل العافية والصحة ، هذه العافية والصحة البادية في وجنة السفاح إنما هي بسبب شقاء وتعب الضحية التي يعد دمها وقودا يحرك عجلة العافية والصحة في أجساد الآخرين .

(أجوس الأرض ملتفا بحرمانى.)

«الشعر صياغة جمالية للإيقاع الفني الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة وهو بذلك ممارسة للرؤيا في أعماقها ابتغاء استحضر الغائب من خلال اللغة.»³ الصورة هنا تجسد حالة الشاعر والحرمان الذي يعيشه حيث تحول هذا الحرمان إلى ثوب خلق يلف به جسده يجوب الأرض سائلا من يكسو عريه ويسد جوعته.

ب-الصورة الواقع أو تيمة العذاب :

(مجدولة بالشبق الوحشي)

تنقض عبر المهجير المرصود بالآفات و الفواجئ

¹ - مشوح وليد : الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ط1 1999 ص78

² - رماني ، ابراهيم : الغموض في الشعر العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د . ط ، د . ت ، ص 85 .

يد غليظة

تقتلع ثدي السداجة

من منابت اللثة الغضة

ينصعق الطفل برعب حيواني فيزعق .)

هذه الصورة مركبة من مجموعة صور بسيطة اجتمعت لتكون مشهدا دراماتيكيًا ، بين يد موسومة بالغلظة، وغلظ اليد تعني الفضاضة والقسوة ، ويضاف إلى ذلك تحرك بدافع الشهوة ، شهوة القتل على طريقة الوحوش ، هذه اليد التي تمارس طقوس القتل والاعتداء في رابعة النهار المملوء بالمفاجآت ، هذا الطرف الأول في المشهد أما الطرف الثاني هو الضعف المتمثل في الطفل الرضيع (ثدي السداجة) إذ أضاف السداجة للثدي ، و (اللثة الغضة) حيث ضعف الطفولة وبراءتها ، فالصورة مركبة من شقين يد غليظة قوية مدفوعة بشهوة القتل المجاني ورضيع مستضعف لا يقدر على شيء .

(يد غليظة تسحل الأم المبخوعة

على رمال العالم وثلوجه

مخلفة على خرائط الدول وتقاويم الشعوب

خطا واضحا من الدم الواضح.)

وتزداد الصورة تركيبًا وتعقيدًا ، فتعذيب الطفل وصياحه يجري في حضرة الأم ، الأم المغلوبة على أمرها إذ تجرجر على خريطة العالم شمالًا وجنوبًا وينسكب دمها على جميع القارات وتتوزعه القبائل ، وتزداد الصورة مأساوية وعمقا بامتداد الزعيق المرعب إلى النقيضين : نطفة الحياة وومضة الموت ، واليد الغليظة تدس (ديناميت الخزي) لنسف الحلم ، هذا الحلم الذي انتفى على أرض الواقع وهو هذا المخلوق البشري الذي فقد إنسانيته فلم يعد معنى للإنسان . ونلاحظ هنا نمو الصورة وتمدها إذ تنطلق من صورة بسيطة تتجمع لتكون مشهدا متحركا معبرا عن حالة

نفسية ، والذات المغلوبة التي تصارع العالم (اليد الغليظة ، الطفل ، ثدي السداجة ، اللثة الغضة ، الرعب ، تسحل الأم المبخوعة ، رمال العالم وثلوجه ، خطأ واضحاً من الدم الواضح) هذه هي العناصر المشكلة لمساوية الصورة .

(ها هو ذا الشنفرى الميتم بصكوك الباطل

يرضع حليب العبودية الغامضة.)

إذا كان المطلوب من الصورة الشعرية الناجحة «أن تصور الانفعال وتنقل إحساس المعبر وذبذبات نفسه وأن يجعل الشاعر هدفه نقل الفكرة والعاطفة في صورة»¹ فإن التشكيل السابق في الصورة يوحي بيتيم هذا الصعلوك وافتقاده في زوبعة الأحداث العظيمة إلى من يسنده ، فكل الذين من حوله ساوموا على دمه وباعوه بالصكوك المزيفة والباطلة وأرضعوه حليب العبودية . لقد نقلت الصورة إحساس الشاعر تجاه نفسه وكشف عن الهوان الذي يلاقيه في عالم ظالم ضيع إنسانيته ولا يؤمن إلا بالمصالح والمادة .

ثم تطالعنا مجموعة من الصور مفككة لا يربط بينها إلا الرابط النفسي :

(شكوكي وقييني)

(المشي أماما في طريق الليل الوعرة)

(النار الأبدية في ثلج جيبي)

(مأخوذاً تنزلق على كتفي العاريتين أفاعي الدهشة والشغف البكر .)

هذه الصور البسيطة تعبر عن حالة التناقض وعدم الاستقرار ، فالشكوك تصارع اليقين ، والنار تصارع الثلج، والدهشة في مقابل الشغف ، مما أنشأ حالة من القلق والاضطراب عند الذات الحائرة .

(يا قلبي يا قلبي أرهقك الجسد الصاحب)

¹ - نافع عبد الفتاح صالح : الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، د . ط ، 1983 ، ص 33 .

ويصل الصراع إلى ذروته حين يتعمق ليصبح بين الجسد والروح، فهنا الجسد الصاحب الذي يضج بالمادة أصبح يرهق الروح إذ تتموقع ثانيا لتعطي الأولوية للجسد، بينما كانت الروح هي التي تتعب الجسد وهو تابع لها على قول المتنبي :

وإِذَا كَانَتِ النَّفُوسُ عِظَامًا *** تَعَبَتْ فِي مَادِّهَا الْأَجْسَامُ¹

(يا قلبي الحافي المتسكع في سبيل التاريخ القذرة
هي ذي تفاحة موتي في متناول أشواق النازفة على حد السكين.)

وتستمر معاناة القلب ، القلب المتشرد حافيا على أرضفة التاريخ القذرة لا يعرف سبيلا للاستقرار ، فيتيه في حسابات التاريخ ، ويسلم تفاحة موته للأشواق النازفة على حد السكين ، إنها المعاناة التي تعيشها الذات المشردة والتأهية إلى غير قرار .

(تصطلون على هشيم دمي

في ضوء عنقي المذبوحة تتفرجون على الأفلام الزرقاء.)

إن هذه الصورة تستدعي المأساة بكل أشكالها ، هذا الجانب الإيحائي المبتكر حيث متعة المجرم باقتراف الجريمة ويتابعها بكل سادية وهو « الجانب الذي نهضت عليه الجودة وأضفى على الملفوظ صفة الشعرية لأنه لا يتوقف عند معان معجمية محدودة وإنما يكسب الملفوظ شُمكا دلاليا متسعا² » فالضحية تشحط في دمها المسفوح ، والمجرمون يتسلون بمراها ويصطلون على حرارة دمها .

(ماذا أفعل بدمي الصارخ في البرية المرشوق على الوصايا العشر

كلوحة تجريدية.)

¹ - اليازجي نصيف : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، دار بيروت للطباعة والنشر ، د . ط ، 1980 ج2، ص14.

² - دربال ماهر : الصورة الشعرية ، في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب ، مطبعة التسفير الفني ، د . ط ، 2001 ، ص116.

الصورة هنا جاءت مسبوقة بسؤال الحيرة إذ تشكلت بداية في عالم الخيال ثم نزلت إلى عالم اللغة ، فالدم تشخص في كائن حي يمارس الصراخ وحيدا في البرية حيث لا يسمعه أحد، ويختلط هذا الدم بالوصايا العشر لدى اليهود ومنهما تتشكل صورة تجريدية لا يقوى أحد على فك طلاسمها ، وهكذا تكون الصورة «هي الوحدة الأساسية التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعيته . إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنية القصيدة.»¹

(أيها الخنازير السائبة في كروم الفقراء.)

صورة تقليدية تعتمد التشبيه ، حيث شبه هؤلاء المستعمرين الهمج بقطعان الخنازير بكل ما يمكن أن تحمله الكلمة من تداعيات من أوصاف هذا الحيوان ومن صلتهم به تاريخيا ، فمسخ بعض منهم إلى صورته **قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُمْ بِشَرٍّ مِنْ ذَلِكَ مَثُوبَةً عِنْدَ اللَّهِ مَنْ لَعَنَهُ اللَّهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمْ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ الطَّاغُوتِ وَأُولَئِكَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضَلُّ عَنْ سَوَاءِ السَّبِيلِ (60)**² وتبدو هنا « ثقافة الصورة تحفز الاستقبال لأنها تحفز باتجاه رغبات قديمة مخبوءة داخل النفس البشرية.»³

ج- الصورة الحلم :

إن الصورة الحلم هنا مرتبطة إلى حد بعيد بالمكان (هناك) لا هو بالقرب الذي يمكن الولوج إليه ، ولا هو بالبعيد الذي يستحيل الوصول إليه.

(هناك على صخرة الزمن اللزج بدماء الشهداء والضحايا المساكين

هناك حيث مطالع الأناشيد والجوقات المدرسية

هناك حيث العيون الصافية كدموع كبيرة ، تنتظر الوجه الإلهي القادم على طريق الشيطان.)

¹ - حوري إلياس : دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ، لبنان ، ط2 ، 1981 ، ص170 .

² - المائة : 60 .

³ - الغدامي عبد الله : اليد واللسان ، كتاب المجلة العربية ع 172 ، ربيع الآخر 1432 هـ / مارس 2011 العدد 411 ، ص28 .

هذه الصورة المستقبلية المسيحية ب(هناك) هي على مرأى البصر لكنها مازالت في منطقة الحلم يرنو إليها الشاعر ، صخرة الزمن ، إن قبة الصخرة حتى وإن كانت في حيز الرؤية إلا أنها حلم ، وحين ترتوي إلى درجة التشيع بدماء الشهداء والضحايا ، يمكن الاحتفال فوقها بالأناشيد الوطنية ، لكن متى يحصل ذلك ؟

في الصورة الحلم عيون بريئة صافية كصفاء الدمع تنتظر النصر من بطل مشيطن اليوم من قبل عالم ينوء بالظلم ، هذه العيون تنتظر أن تقلب الصفحة .

كما ارتبطت الصورة الحلم أيضا بالزمان (آنذاك).

(آنذاك تحضل الأضرحة وأعواد المشانق – يصبح الأمل ممكنا – تنشق البوابات الحديدية الصدئة عن عشبة الفرح .

آنذاك تزهو الفراخ بزغبها اللدن.

آنذاك ينحني الغريب بأدب جم لسيدات البلده- تعبد الطرقات وتوزع الحلوى على الأولاد الشاطرين.

ترف الفراشة ملونة على ضفيرة طفلة تحسن الغناء بلغة أخرى

آنذاك يلعب المتقاعدون الورق والنرد وهم ينتهرون الأحفاد المشاغبين باعتزاز أليف.

آنذاك تضع الطيور بيوضها على الشبايك وفي الخنادق الحربية المهملة .

آنذاك أبعث أنا الشنفرى لأحمل الأطفال على منكبي

ولأهيم على وجهي بأغاني الحب اللاذعة . موقظا الرعيان من تهمومة العشق الصعب ليكشوا عن أنوفهم

نحلة الربيع العفريته.

آنذاك يصبح انتقامي كتابا نظيفا وفق مناهج التدريس و يضربون المثل بوردة غرامي المتهبة)

هذا هو الزمن الذي تحلم به الذات المقهورة ، هذا هو الحلم المعلق الذي عجزت الأيدي عن أن تطاله. فما أبعد البون بين آئذ و آنذاك ! زمن نقيض لهذا الزمن ، زمن يورق فيه المستحيل ، وتجتمع فيه المتناقضات ، تخضل الأضرحة وأعواد المشانق ، تتحول الموت إلى حياة ، والعدم إلى وجود، فيبعث كونا جديد ، ويخرج الفرخ من عمق المسأة فتنهد البوابات الحديدية وتسقط القضبان ، وتفتح من خلالها عشبة الفرخ ونسيم الحرية ويشعر الكون بالأمن والاستقرار فتعشش الطيور في الشبائيك، وفي الخنادق الحربية المهملة ، ويعود الأبطال ليحضنوا أطفالهم وقد برهنوا أن عدوهم ما كان سوى نحلة الربيع العفريتة.

آنذاك يأخذ المتمرد لقب ثائر و الإرهابي لقب مقاوم .

وآخر النص مشهدان متناقضان:

المشهد الأول : هو مشهد إلقاء القبض على الشنفرى والفرحة الغامرة التي أعلنها العالم موجها إليه شتى التهم (إرهابي - يحمل باسبورتا مزورا - يجوب الدول الحرة مقتنصا أصحاب صناعات الطيران الحربي وأرباب البورصة والفضياء النووية - مدعيا أن الله أو كله بالثأر لأطفال نسفوا في شيء يسمى تل الزعتر - يشتم عالمنا الحر - يجرؤ أن يرسم خارطة العالم باللون الأحمر).

صدر الحكم بإعدام الإرهابي القاتل ، رميا بالغربة والحزن .

والمشهد الثاني: مقتل رئيس الكهان حين ارتطم بجمجمة سائبة مسممة بالفكر الثوري ، وانزعاج العالم من هذا الحادث الأليم ، فيظهر الوجه القبيح للعالم الذي يتشع بالنفاق ويمارس الدجل . وهكذا يبدو لنا النص شحنة متحركة من الصور على اختلاف من البسيطة إلى المركبة إلى المعقدة ، لترسم كلها في الأخير نصا يمثل هو في حد ذاته صورة كلية . وهذا دأب الشعر الحديث ، إذ ينتقل المتلقي من مستمع إلى مستمع ومشاهد ، لأن الصورة هي التي تشد كيانه وتصنع المعاني وتشكل مشاعر الشاعر والمتلقي ، ذلك أن من

وظائف الصورة توليد اللذة لأنه بواسطتها «يحقق الشاعر الخروج عن الواقع بإعادة تشكيله حسب ما تمليه عواطفه ورغباته وخياله»¹

كما أن هذه الصورة بإمكانها أن تدخل المتلقي في عالم ما كان ليتسنى له دخوله لولا هذه الصور والمواقف غير المتجانسة ، التي تتألف لتكون عالما سحريا يهيم فيه المتلقي ، يتحسس مشاعره ، ويلامس أحاسيسه مما يجعل المتلقي يتذوق النص ، أي يشعر بمواطن المتعة واللذة فيه ، كما تعمل الصورة بمختلف أشكالها على استقراء المعنى ، فالصورة وضعت بغية توليد معنى «إن مدلول الصورة يلخص ما يقوله اجتماع الدوال اللغوية والأنماط التعبيرية في فضاءها . فللوصول إلى معنى الصور إذا يتحتم استقراء معنى الدوال اللغوية وهي متشكلة في أنماطها التعبيرية المختلفة»²

2-5 جمالية الرمز:

من أهم الجماليات التي اعتمدها الشعر الحدائي جمالية الرمز ، وذلك إمعانا في الابتعاد عن التقليديّة المباشرة ، فأصبحت القصيدة الحدائية تعج بالرموز على اختلاف أنواعها، هذه الرموز تجعل المتلقي يجد لذة في تفكيك هذه الرموز ومحاولة تحويلها إلى معان حسب ما تقتضيه سياقات هذه الرموز، وذلك «لأن وظيفة الشاعر ليست تصوير الأشياء تصويرا حسيا جامدا ، بل هي بالأحرى الإيحاء بالواقع الذاتي للأشياء ونقل عدواها من نفس الشاعر إلى نفس المتلقي ، ولهذا صلة بما يراه الرمزيون من أن الأشياء توجد داخل نفوسنا ، بل إننا هي ونفوسنا شيء واحد»³ . ولعل الإغراق في استعمال الرمز في الشعر الحدائي حدا بعز الدين اسماعيل أن يقول : «... فيكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلا على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية والاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية»⁴ إذاً استعمال الرمز في الشعر الحدائي هو ظاهرة صحية أعادت إلى الشعر ألقه .

¹ - دربال ماهر : الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب ، مرجع سابق ، ص 139 .

² - المرجع نالسابق ، ص 140 .

³ - أحمد محمد فتوح : طهر وولوية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، 1984 ، ص 149 .

⁴ - إسماعيل عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 188 .

لقد اتخذ الشاعر في بداية النص رمزا تاريخيا هو الشنفرى ، وبكل تأكيد أن إدخال الشخصية التاريخية إلى

عالم الأدب والإبداع يجعلها تتخلى عن بعض أوصافها وتحتفظ بأخرى وتصر عليها ، فاستدعاء الشخصية لا يستهدف الشخصية الواقعية التي تتحرك في الحياة الواقعية لأن «توظيف الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيريا لتحمل بعدا من أبعاد تجربة الشاعر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وإيجاء في يده ، وعليه فقد تأثر كثير من شعرائنا المحدثين بتجربة إليوت الشعرية والنقدية هذا في المعادل الموضوعي .¹»

فحضور الشنفرى في نص سميح القاسم إنما هو نابع من رؤيا الشاعر الذي رأى في ذلك الإنسان رمزا للثورة والتمرد ، ورفض الواقع الذي يحيط به ، مما دفعه إلى أن ينفذ عن نفسه غبار الهوان والذل ، ويهب منتقما لكرامته وإنسانيته المهانة ، هذا الرجل الذي عاش في ذلك العصر ، هنا في هذا العصر يوجد من يعيش الظروف نفسها ، يبنده العالم ويتجهمه القريب ويبتطش به البعيد ألا وهو الشاعر نفسه الذي هو في الحقيقة عينة من شعب يشبه الشنفرى ، والفرق بينهما أن ذلك قد انتقم وهذا يعد نفسه للانتقام .

وعليه فالشنفرى رمز لكل فلسطيني أو عربي مهان ، ولا سبيل إلى استعادة كرامته إلا أن يتأثر من أعدائه . هذه الشخصية الرمزية الأساس في النص مع وجود رموز أخرى كثيرة .

وهكذا نلاحظ «إلى جانب البعد التاريخي والحضاري لهذه الأعلام فإن هناك بعدا معاصرا ودلالة جديدة ، ورؤى تتجاوز دلالة الرمز اللغوي التاريخي لتخلق دلالة واقعية معاصرة»²

إن الشاعر من خلال استعمال الرمز لا يريد أن يجد واقعا فحسب لكنه «يشمل عن بعدين متناقضين تماما : الحلم والواقع - المحال والمعقول الممكن - بيد أنه يوحدهما في وحدة تفرزهما الذات ، تشكل إطارا لما يشبه حالة التصالح بالتجربة الشعورية مع الوجود، فالشاعر يتصالح فنيا مع واقعه»³ ، وكما يقول عز الدين إسماعيل عن مدى ارتباط الرمز بالحركة الشعورية لدى الشاعر : «الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعاينها الشاعر

¹ - زايد علي عشري : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 15 .

² - قاسم أحمد : الرمز ، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، مركز عبادي ، ط 1، 1996 ، ص 144 .

³ - سقال، ديزيره : الكتابة والخلق الفني ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1993 ، ص 15 .

، والتي تمنح الأشياء مغزى خاص... وعند استخدام اللغة في الشعر استخداما رمزيا لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا.¹

ولكي تصبح الكلمة رمزا يعتمد الشاعر إلى إفراغها من مدلولها المعجمي بإدخالها في سياقات أخرى تلبسها مدلولات جديدة مختلفة «فالرمز يبدأ من الواقع ثم يتجاوزها إلى المعاني المجردة التي تقوم وراءه»² فنجد مثلا في قول الشاعر (الموتى المعترضين على حرب الطبقات) لا يمكن اعتبار الدوال على وجهها الحقيقي ، فالموتى لم يعد بوسعهم أن يعترضوا ، وهناك موتى يعترضون ، ولذا أمكن القول أن الموت هنا هو موت الأحاسيس والضماير لا موت الأجساد ، هؤلاء يعترضون على ماذا ؟ على حرب الطبقات ، أي طبقات ؟ إنها الطبقات الاجتماعية ، فهم مستسلمون خانعون قانعون يخشون تحرك الطبقات حتى يبقى الغالب غالبا والمغلوب مغلوبا .

(بلوجينز) الذي هو رمز للحضارة الغربية ، فالمكافح العربي انخرط في هذه المنظومة الحضارية لكي يكافح من خلالها ، وتخلي عن الشكل التقليدي لأنه يريد أن يخاطب العالم بلغته .

(مطاوي الحسة كان في إمكان الشاعر أن يستعمل مثلا : سكاكين ، حراب ، مدى ولكنه عمد إلى استعمال هذه الكلمة لأنها ترمز إلى طبقة معينة من اللصوص ، الطبقة الأخيرة من اللصوص في الحارات والأسواق الشعبية ، اللصوص الأقل تقدما في مدارج السرقة ، بينما هناك لصوص من نوع آخر هم لصوص يديرون أعمالهم الكبيرة من الغرف المظلمة (أقبية التكنولوجيا العمياء) فالفلسطيني يتربط طعنة من لص ديني في جواره ومن أهله ، كما ينتظر مكائد الآخرين .

ثم نأتي لاستعمال الأم كرمز :

(أم لا تعلم حقا إن كانت ولدته

ولا يعلم إن كانت حقا ولدته.

¹ - إسماعيل عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، ص 198 ، ص 199 .

² - أحمد محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، ط 2 ، 1978 ، ص 265 .

(ذريني يا أم واسترسلي جثة في كتيب.)

(يد غليظة تسحل الأم المبخوعة

على رمال العالم وتلوجه.)

(تفضل حضرة المبعوث الدولي فتناول وجبة إفطاره على ضريح أمي ملتزما بنظام الرجيم الصارم.)

لقد ورد ذكر الأم في سياقات مختلفة منزاحة عن الدلالة المركزية لها ، ولذا فهي تحمل مدلولاً مغايراً فهي رمز والرمز يحتاج إلى دلالات منطقية تقود المتلقي للمرموز له وللمعنى حتى كلمة عملية الإيحاء والإمتاع وبالنظر في كلمة أم المستعملة نجد:

(أم لا تعلم حقاً إن كانت ولدته.)

(ولا يعلم إن كانت حقاً ولدته.)

فمن تكون هذه الأم الجاهلة بأولادها ، والجاهل أولادها بها ، فهي لا تعلم إن كانت أمهم وهم لا يعلمون إن كانوا أبناءها ، فالصلة هنا مفقودة تماماً ولو مجرد معلومة الانتماء والنسب ، وهذا النسب الضائع بين الطرفين ، الأم هنا قد تكون رمزا للأرض التي نشأ عليها ، والأمة التي احتضنته كلاهما تنكر له وضاعت وشائج القرى وصلات الرحم .

(ذريني يا أم واسترسلي جثة في كتيب)

الأم تحولت إلى جثة لم تعد بشراً حياً يحس ويسعى ويتحرك ، لكنها جثة تغوص باستمرار في أعماق الرمل ، أم ميتة لا تستطيع أن تقدم شيئاً ولا أن تعين بشيء لأنها ماتت وقبرت . وهذا الحال يعبر عن الأمة العربية التي تركت فلسطين تواجه مصيرها منفردة أمام قوة عاتية ، لقد فقدت الإحساس والنخوة واستسلمت لقدر محتوم.

يد غليظة تسحل الأم المبخوعة

على رمال العالم وتلوجه.)

اليد الغليظة رمز للقوى المتغطرسة المتسلطة التي تمارس بطشها علنا وأمام أنظار العالم ، هذه الأم المقطوعة رقتها ، المهانة ، المظلومة ، تجوب قضيتها أصقاع العالم ليتلاعب بها الكبار والصغار على موئدهم .
(تفضل حضرة المبعوث الدولي فتناول وجبة إفطاره على ضريح أمي ملتزما بنظام الريجيم الصارم.)
الأم هنا ماتت وأصبحت مجرد مزار للمبعوثين الدوليين (رسل العدالة) ، فالمبعوث الدولي المستزق من قضية فلسطين ، وحين يذكرها يجب عليه الالتزام بما تعارف عليه العالم من ظلم فلا يستطيع الخروج عن النص ، فالسلطة دوما لليد الغليظة .

وهكذا يبدو أن الأم هنا ليست هي الأم الحقيقية ، لكنها الأرض الفلسطينية أو الأمة العربية ، يؤازر هذا الاتجاه ما ذكره الشاعر صراحة : (فلسطين والقدس والخليل والجليل ويافا وحيفا) في مواضع مختلفة من النص . فالرمز لا يكفي بذاته ولكنه يحتاج إلى رموز أخرى تساعد في بناء الدلالة التي قصد إليها الرمز . إن الذي يقود إلى فك الرمز غالبا إنما هو الحدس يقول محمد فتوح أحمد : «ولا بد حينئذ من وجود علاقة تربط بين المستويين (الصورة الحسية والحالة الشعورية) مع وجود أطراف تحدد على ضوئها قيمة الرمز في الشعر ، وهذه الأطراف منها ما هو حسي ومنها ما هو معنوي ، والمعول عليه في هذه الأطراف وجود علاقة ترابط بين مستوياتها ، وهي علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة ، ومن هنا تأتي قيمة الرمز في حدها الأعلى إيجابية مما يضاعف قيمة تأثير الشعر في النفس الإنسانية ، وهو ما لا يمكن التعبير عنه بالتسمية والتصريح»¹

¹ - أحمد محمد فتوح : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 202 ، ص 203 .

رمز الوردية :

ولننظر الآن في السياقات التي وردت فيها كلمة الوردية محاولين الإمساك بما ترمز إليه مسترشدين بهذه السياقات لأن «كل تأويل للرمز يظل بحد ذاته رمزا ، ولكنه معقلن قليلا ، أي مقرب من المفهوم قليلا ، وتعريف المعنى بكل ما في جوهره من عمق وتعقيد إنما ينطوي على إضافة عن طريق الخلق الإبداعي».¹

وتبقى عملية فك الرموز عملية اجتهاد معقلن، إذ يقول باختين في سياق مماثل : «إلى أي حد في مقدورنا أن نكشف ونعقب على المعنى ؟ ليس ذلك ممكنا إلا بواسطة معنى آخر مساو في التشكل والتبلور ، إذ أن إذابته في المفاهيم أمر مستحيل ، ما يمكن هو إما عقلنة المعنى نسبيا أو تعميقه بواسطة معان أخرى ، أي تعميقه عبر توسيع سياق بعيد . إن تفسير البنى الرمزية مرغم على الخوض في لا نهائية المعاني الرمزية ولذا فهو لا يستطيع أن يصبح علميا بمعنى علمية العلوم الدقيقة».²

ولنعد إلى موضوع الوردية :

(طوبى لنداء الحب وطوبى للوردية)

(أحلم بالوردية وأنادي الوردية)

لا يشفي جسدي غير الوردية

لا يشفي روحي غير الوردية

أحلم بالوردية وأصبح: ...)

¹ - باختين ميخائيل : بصدد منهج علم الأدب ، تر : نوفل نيوف ، مجلة الآداب العالمية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 133 ، 2004 ، ص 19 .

² - المرجع السابق ، ص 20 .

(ويضربون المثل بوردة غرامي الملتهبة)

فالوردة هنا شيء مستحسن ومرغوب فيه (طوبى للوردة)، كما أنها تبدو الآن شيئاً ليس في الإمكان الحصول عليه ، فالشاعر يلجأ بها وينادي ، وما دامت في عالم الأحلام فهي مما يجذبه الشاعر ويرغب فيه ، لأن الوردة بإمكانها أن تحقق ما لم يتحقق بعد ، لأنها هي التي تستطيع أن تجلب الشفاء للجسد وكذا الروح ، فالجسد مريض ، والروح مريضة ، وكلاهما في انتظار الوردة التي لم تأت بعد ، والشاعر ينادي ويصيح في سبيل إيجادها .

(ويضربون المثل بوردة غرامي الملتهبة) في الواقع أي مثل يضرب بوردة ملتتهبة ؟ فالوردة غير الوردة ، فهذه ورده ملتتهبة تشتعل باللون الناري الأحمر ، إن التداعي الذي تحضره كلمة الملتتهبة تجعل الفكر يتجه إلى النار ، اللهب ، اللون الأحمر ذي الدلالة الأيديولوجية عند الشاعر ولذا يمكن أن تقرأ الوردة من خلال كل هذه السياقات بالثورة ، فهذا الوضع الذي تعيشه فلسطين والأمة يستدعي ثورة تشفي الروح والجسد .

رمز القلب :

ولنبحث الآن في ما يرمز إليه القلب في النص لأن «الرمز يحمل المعنى بطريقة اعتباطية صرفه ، وهذه هي الطريقة التي تحمل بها اللغة اللفظية معناها»¹

(يا قلبي أرهقك الجسد الصاحب

مغفرة يا قلبي المتسكع في أمصار السحر ، اتبعني يا قلب

.....

يا قلبي المثقل بخطايا الذكرى ، وخطايا النسيان ، أتبعنا يا قلبي

....

¹ - الشهري عبد الهادي بن ظافر : نحو توسيع مفهوم الخطاب (مقارنة سيميائية توصيلية) ، مجلة فصول ، العدد 77 ، شتاء - ربيع 2010 ، ص 74 .

يا قلبي الحافي المتسكع في سبل التاريخ القدرة)

لقد جاء استعمال القلب في هذا المقطع سبع مرات ، ففي العبارة الأولى (يا قلبي أرهقك الجسد الصاحب) يتجه الحديث عن علاقة المركز بالأطراف ، فالمركز متعب مرهق والسبب في ذلك الأطراف ، فالأطراف تمارس عملية إرهاق صوب المركز المهموم .

(مغفرة يا قلبي المتسكع في أمصار السحر ، اتبعني يا قلب)

هنا يدعو السير في الاتجاه المعاكس ، فالقلب المتسكع في المدن التي تمارس السحر والدجل ، مدن تشبعه سحرا وكلاما معسولا ، قلب مشرد في قاذورات التاريخ ، يطلب الشاعر من القلب التخلي عن هذا التوجه (اتبعنا يا قلب)

هذا القلب مرهق بأطرافه ، يتعلق بأوهام ، مخدوع في حقيقة الواقع .
ولذا يمكن أن يكون القلب هو فلسطين، والأطراف الأمة العربية المتهاككة التي أرهقت هذا القلب ، فلسطين ذلك القلب التائه بقضيته على خارطة العالم مخدوعا بسحر الكلام والأمني الكاذبة .
رمزية المكان :

إن الأماكن الواردة في النص في أغلبها ذات دلالة سياسية ، وكما «يعرف لانج ولانج (Lang & lange) الرموز السياسية بأنها تلك الكلمات أو الأفعال أو الصور أو الأحداث التي تثير الولاء وتشجع على الطاعة أو تؤكد دعوى أو تبررها أو تعد بالخلاص»¹

والأماكن ذات الدلالة السياسية التي أوردها الشاعر :

(القدس ، الجليل ، الخليل ، يافا ، حيفا، بيروت ، باريس ، عمان ، روما ، ديار سلمان،انغولا ، تشيلي ، فيرغيزيا، نيويورك ، صيني ، الهند، فلسطين ، بابل ، صيدون ، مصر)

¹ - ابن سعيد أحمد بن راشد : قوة الوصف (دراسة لغة الاتصال السياسي ورموزه) ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 32 ، يوليو -سبتمبر 2003 ، ص222 .

(الجليل والخليل ويافا وحيفا والقدس) هذه أسماء صريحة تتعلق بفلسطين ، فهي أجزاء من الكل بالإضافة إلى ذكر التين والزيتون رمز هذه الأرض ، فلسطين حضرت هنا بشكل علني من خلال هذه الأماكن وباسمها عموماً . فالشغرى توعده أعداءه بمواضع هي : ذات الرس وبطن منجل ، أما جغرافياً الإنسان الفلسطيني فقد اتسعت لتأخذ حيزاً أكبر ويصبح العالم ساحة مفتوحة لمعركة لا نهائية من عواصم عربية : (بيروت وعمان) لأن بيروت مدينة مفتوحة وعمان ذات الولاء إلى معسكر لا يلائم إيديولوجيا الشاعر بل لغيره من الشعراء ، يقول نزار قباني :

وَلَقَاتٍ فِي ذِي الْأُرْدُنِّ مُحْتَرِفٌ *** مَا حَاكُوكَ النَّارُ تَمُنُّ مِنْ أَعْصَابِهِ عَصَباً¹
وكذلك (باريس وروما) عاصمتا ولاء للهيمنة الامبريالية واضطهاد الشعوب

(انغولا ، تشيلي ، قيرغيزيا) كل دولة من هذه الدول تنتمي إلى قارة ، انغولا تنتمي لإفريقيا ، وتشيلي لأمريكا الجنوبية ، و قيرغيزيا إلى آسيا الوسطى ، أي أن هذه الشعوب تحركت للإطاحة بالأنظمة الرأسمالية وتبني النهج الشيوعي ، وهذه الشعوب قررت مصائرها وأخذت زمام أمرها ، وماذا عن الإنسان الفلسطيني ؟

الفلسطيني ما زال يشرب نجبا في نيويورك عاصمة الهيمنة العالمية من زمام الاقتصاد، ما زال يرجو الحل من مقر الأمم المتحدة الذي تحتضنه هذه المدينة ، مثله كمثل الذي يطلب ماء في النار . هذا موقفه من الغرب ، أما موقف الشرق منه خاصة الصين فهو متردد ، مرتبك، فالقول مضحك ، والفعل مبك ، فالبوست كارد الصيني محتوم بوداعة نوار اللوز الأبيض ، لكنه مرصود بالتنين فهو لا يكاد يجد صديقا منصفاً في هذا العالم حتى عاصمة إيديولوجيا الشاعر موسكو فهي مذمومة بالغياب، فصديق لا ينفع كعدو لا يضر .

(ضمادة جرحي من تفتا الهند) ولعل هذا الجانب هو ما كان فيه الشاعر محظوظا ، فالعالم يتفق على أن يجرحه لكنه يقدم إليه الدواء ، ماء الورد وتفتا الهند ، فالجميع قتلة يسكرون في جنازة الضحية .

¹ - قباني نزار : من مفكرة عاشق دمشقي ، قصيدة اعتذار لأبي تمام ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، د . ط ، د . ت ، ص 15 .

(ما نفع اللغات التي أتقنتها في بابل) بابل في اللغة الأكادية «باب الإله»¹ ذات التاريخ الحضاري المجيد الذي كان أبرزه نبخذ نصر الذي سبا اليهود وسامهم سوء العذاب «وهي مدينة كلكامش الباحث عن الخلود الفاشل»² كل هذا ما عاد يجدي نفعا داخل سجلات التاريخ ، وماذا يعني ماض سعيد عن حاضر تعيس؟!

ديار سلامان

(طوبى لي معترفاً أني حين بلغت ديار سلامان انقبضت نفسي

صوتي محظور في شرع سلامان ووجهي

قد أعدو حيا فيها ، لكن لا أمسي

والموت أمان)

بنو سلامان هم القوم الذين نشأ فيهم الشنفرى ولاقى منهم معاملة قاسية ، أجبرته على شق عصا الطاعة ومولاته لقوم آخرين من جنس آخر .

هؤلاء الذين نالوه بالاضطهاد حتى صفعته امرأة منهم كما نقله الشاعر في هذا النص :

إذا ما أروم الود بيني وبينها *** يؤم بياض الوجه مني يمينها

وأى إهانة أكثر من هذه تحمل على الرفض والتمرد؟!

ديار سلامان التي احتوت الشنفرى بكل هذه المذلة ، مازالت تمارس الأفعال نفسها ولكن بصورة أخرى ،

فتصبح ديار سلامان هي عملية إسقاط لأمة عربية تمارس القتل والنبد والإهانة ضد الإنسان الفلسطيني ، فصوت الفلسطيني في شرع سلامان الجديد محظور ووجهه محظور، فهو مطارداً أينما حل ، غير آمن على حياته لا يدري أين يترصده القتل أو الاغتيال وفي أي مكان ، بل الموت أهون عليه من كل ما يلاقه ، فالمكان الوحيد الآمن بالنسبة له هو القبر .. هكذا تتشكل مأساة الشنفرى مرة أخرى وتبعث في ثوبها الجديد .. الانسان الفلسطيني والأمة العربية .

¹ - <http://ar.wikipedia.org/wiki/>

² - الطربلسي محمد الهادي : تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، د . ط ، د . ت ، ص 21 .

رموز أخرى :

الوصايا العشر - الخنازير - نحلة الربيع :

في هذه الرموز إشارة إلى اليهود ، فالوصايا العشر وردت في سفر الخروج الذي يحتوي في ما يحتوي النهي عن القتل وعن السرقة وعن شهادة الزور وعن الزنا¹ ، لكن اليهود خالفوا كل هذه الوصايا، فقتلوا شعبا وسرقوا أرضه وشهدوا الزور وفعلوا كل المنكرات .

الخنازير كما ورد في القرآن الكريم أن بعضا منهم بعصيانهم مسخهم الله فكانوا على هيئة الخنازير .
نحلة الربيع قد تكون إشارة هي الأخرى لليهود (موقظا الرعيان من تهممة العشق الصعب ليكشوا عن أنوفهم نحلة الربيع العفريته) فالرعيان إشارة إلى العرب الذين عرفوا بالرعي ، ونحلة الربيع هم اليهود ، والرابط في ذلك ربما يكون من ترجمة تل أبيب من العبرية إلى العربية التي تعني تل الربيع ، فتكون نحلة الربيع هي ساكنة تل الربيع .
(العروش المطلية بالذهب الأسود والكذب)

الذهب الأسود كما هو معلوم النفط ، والعروش التي طليت به وبالكذب هي عروش الحكام والملوك

. العرب

¹ - ينظر موقع : وصايا عشر / <http://ar.wikipedia.org/wiki>

رمزية اللفظ الأجنبي :

(بلوجيز- التكنولوجيا -بوست كارد- الفيتو- الكوكتيل- الشيفرة- أوكي - الجيولوجيا- السيمفونيات-
الإلكترونيكا- ستاتيستيكا -الديسكو-النيرون- التلفزيون- الانترول- باسبورتا- السايكولوجي- الديمقراطية -
البورصة.)

إن حضور اللفظ الأجنبي في النص وبهذه الكثافة يحمل دلالة ، فبين الماضي والحاضر تغيرت لغة الخطاب
وتغيرت الوسائل ومعها تغير التفكير العربي، لقد ضحك العالم الغربي في العالم مفردات وتراكيب وآلات ومفاهيم
جديدة ، ولم يعد الشنفرى ذلك الأعرابي الذي يمكن استغفاله والاحتيال عليه ، لأنه أصبح جزء من حراك هذا العالم
لأنه يتكلم لغته ويعرف حقيقته ، ويعرف أيضا كيف تغير هذه الكلمات دلالاتها وتغير وجهها ووجهتها، وكيف
تصبح التكنولوجيا وسيلة خراب ، والديمقراطية لعبة خادعة ، والستاتيستيكا مجرد جمع أرقام، والنيرون ضوء للمقامة
والخدعة ، والفيتو اغتصاب لحقوق المظلومين ، الانترول يطارد المظلومين ...

وهكذا وعلى رأي جان كوهن أن «الأشياء ليست شعرية إلا بالقوة ولا تصبح شعرية إلا بفضل اللغة ،
فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة فيكون شعريا إن كانت شعرا ونثريا إن كانت
نثرا.»¹

فهذه الكلمات خارج النص هي كلمات غير شعرية ، لكن إقحامها داخل النص وفي سياقات مختلفة
تصبح كلمات تقود إلى دلالات كثيرة ومغايرة لطبيعتها «أليس فهم نص من النصوص عبارة عن تبين ما يحتفي وراء
الكلمات أي السير من الكلمات إلى الأشياء.»²

¹ - كوهن جان : بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 1986 ، ص37 .

² - المرجع نفسه ، ص33 .

2-6 جمالية التكرار :

من سمة القصيدة الحدائثية ظاهرة التكرار لا على مستوى الموسيقى والإيقاع فحسب ، بل على مستويات مختلفة ، على المستوى المعجمي ، على المستوى التركيبي والتخييلي ، تقول نازك الملائكة : «جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار أحد هذه الأساليب فبرز بروزا يلفت النظر وراح شعرنا المعاصر يتكئ عليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة لا تتم عن اتزان»¹

أ- تكرار لفظ الشنفرى :

كما في أي عمل إبداعي فإن الحضور ، حضور الشنفرى ليس بشخصه ولكن بما يصطحبه من إبداعات وتداعيات ، فزيادة عن العنوان حضر لفظ الشنفرى في النص ست عشرة مرة منها أربع في حالة تنكير ، كما حضر بأوصاف أخرى وصفه بما عدوه : إرهابي بدوي - الإرهابي القاتل - الإرهابي القادم من الشرق - الجمجمة المسممة بالفكر الثوري .

كما قدم نفسه في النص بأوصاف أخرى : رسول الصعاليك والأغربة - حبيب الأناشيد - طفل المآسي - يتيم البراءة - رفيق شقوق الجدار - شهيد الصعاليك والأغربة - سر التفجر - روح الهدوء - كفارة الأنفس المذنبة - أجوس الأرض ملتفا بحرماني - بلا أهل . بلا شكل . بلا ظل . الميتم بصكوك الباطل ...

فالشنفرى هو المحور الذي عليه مدار النص الذي تشعبت علاقاته ورؤاه فيه ، فالتكرار هنا كما يرى عدنان حسين قاسم «إنه بتشكيلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف ومن حيث توزيع الكلمات وترتيبها، بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى»²

إن ورود الشنفرى باسمه معرفة ونكرة وبوصف أعدائه له وبوصفه لنفسه لذو دلالة في سيرورة المعنى ، إذ بدأ نكرة مجهولا وانتهى نكرة متعددة ، والذين ينجزون الثورات الحقيقية ويحققون الانتصارات هم غالبا مجهولون ، وكثيرا

¹ - الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 276 .

² - قاسم عدنان حسين : الاتجاه الأسلوبى النبوي في نقد الشعر العربي ، الدار لعربية للنشر والتوزيع ، مصر ، ط 1 ، 2001 ، ص 219 .

ما يبرز مدعو البطولات ولولا المجهولون ما انتصر القادة العظام ، وفي معرض الاعتزاز بالذات وبالانتماء كان يستعمل المعرفة : أنا الشنفرى.

أما في نظر أعدائه فهو الإرهابي القادم من الشرق ، القاتل ، المسمم بالفكر الثوري ، فكل مدافع عن حقه ومقاوم في سبيل قضيته ووطنه هو إرهابي ، ومن يغتصب الأرض ويشرد الشعب ويقتل هو الإنساني المثالي .
أما في تعريفه لنفسه فهو إصراره على مبادئه التي آمن بها ، فهو رسول الصعاليك والأغربة و شهيدهم، فالصعلكة ثورة ودفاع عن الحق المهضوم ، فهو مسالم طالب لحقه في العيش الكريم .

أما الذكر بالصفات فهو يبين وجهات النظر المتباعدة بين ما يراه الإنسان العربي الفلسطيني متمثلا في الشنفرى وبين ما يراه العالم الغربي ، فهو يرى نفسه طالب حق ، ويراه الآخر إرهابي قاتل ، والشققة بين الاثنين يستحيل جسرها .

ب- تكرار لفظ طوبى :

(طوبى لشكوكي و يقيني

طوبى للمشي أماما في طرق الليل الوعره

طوبى للشغف الدائم في الروح المحتضره

طوبى للنار الأبدية في ثلج جبيني

طوبى لي مأخوذا تنزلق على كتفي العاريتين أفاعي الدهشة والشغف الأكبر

.....

طوبى لنداء الحب وطوبى للوردة

.....

طوبى لي معترفاً أي حين بلغت ديار «سلامان» انقبضت نفسي

استعملت كلمة (طوبى) ثماني مرات متعلقة بالذات المتكلمة عدا مرتين : طوبى لنداء الحب ، وطوبى للوردة ، وهي كلمة تدل على الاستحسان وكأن المتكلم يهنئ نفسه ويرضى بواقعه حتى وإن كان هذا الواقع متناقضاً ، فالتكرار هنا يصور الحالة النفسية والتمزق الذي تعانيه الذات في سبيل تحقيق أهدافها ، فهو يهنئ نفسه المتأرجحة بين الشك واليقين، الشك في كل ما يجري حوله ، هذا الشك الإيجابي الذي ولد لديه يقينا بعدالة قضيته والمضي في سبيلها ، حتى وإن كان يعلم أن الطريق وعرة والكون حوله يلتحف الظلام ، فهو يستلذ التضحية لأن الغاية أكبر ، كما يجمع بين التطلع إلى الأفضل والخوف من النهاية المؤلمة ، ويجمع بين الثلج والنار ، بين الدهشة والشغف ، لكن هذا العزم وهذه الحالة النفسية المرتفعة تنهار حين يصل إلى ديار سلامان (قومه العرب) لأنهم لا معول عليهم .

ج- تكرار الجملة :

ليس الغاية من التكرار في القصيدة الحديثة التوكيد على لفظة أو عبارة فحسب ، بل من مهامه التذكير بالخور العام للقصيدة ، فالعبارة عند تكرارها «تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة الولادة»¹ لأن هذا التكرار يشل قدرتنا على الانفلات من أسر القصيدة فالعبارة «تتردد في أذهاننا ، تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا تناسيها والتهرب من صداها في أعماقنا»²

والعبارة التي يلح عليها الشاعر :

(هو الثأر يقسم لن أرجئه

سأقتل منهم بما استعبدوني

سأقتل منهم مئة

¹ - اليوسفي محمد لطفي : بنية الشعر العربي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 129 .

² - الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 289 .

أقتل أقتل منهم مئة)

يذكرها بهذا النص في النشيد الأول ، ثم يعيدها بشيء من التغيير في النشيد الثالث حيث يقول :

(هو الثأر يقسم لن أرجئه

بما يتموني ، وما شردوني ، وما استعبدوني

سأقتل منهم مئة)

وردت في النشيد الثامن بتغيير الضمير المفرد إلى الجماعة :

(هو الثأر يقسم لن نرجئه

بما يتمونا وما شردونا وما استعبدونا

سنقتل نقتل منهم مئة)

نلاحظ هنا بعض الاختلاف في التركيب ولذلك دلالاته ، فالشاعر حافظ على الفكرة مع تنويع في التركيب

«والشاعر إذ كرر عكس أهمية ما كرره مع الاهتمام بما بعده حتى تتجدد العلاقات وتثرى الدلالة وينمو البناء

الشعري»¹

فالفكرة في المواضيع الثلاثة تقوم على الثأر والانتقام ، يتجلى ذلك من خلال تكرار العبارة الأولى : هو الثأر

. فالهم الذي تحمله الذات ومن خلال القناع هو الثأر إذ العزم على أخذ الثأر تكرار لحالة نفسية تعيشها الذات من

خلال حرقتها وتلفنها ، لإرواء غليلها ممن اضطهدوا ، وفي التركيب الأول إلحاح شديد على فكرة الثأر بالقتل ،

ولذلك ذكر القتل في هذا الموضوع أربع مرات ، مرتين في العاجل ، ومرتين في الآجل باستعمال حرف السين ، وهذا

يعني أن الانتقام سيتم بالقتل إن عاجلاً أو آجلاً ، وفي الثانية ذكر الأسباب بتفصيل أكثر :

¹ - الجيار مدحت سعيد : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب ، ليبيا ، 1984 ، ص 47 .

(بما يتموني ، وما شردوني ، وما استعبدوني)

فكر لازمة الثأر لكن بشيء من تفصيل الأسباب ، وهي ما اقترفه القوم في حقه من تيتيم وتشريد واستعباد ، وكلها دوافع تدعو إلى الانتقام بقتل مئة رجل من القوم عاجلا أو آجلا .

أما في النشيد الثالث فنجد أن الضمير المفرد قد تحول إلى الضمير الجمعي وفي ذلك دلالة ظاهرة من أن الشنفرى كان واحدا يحمل قضية خاصة تعنيه وحده في رد الظلم الذي وقع عليه شخصيا ، أما القناع فقضيته جماعية تعني شعبا وأمة ، وكأن الشاعر خرج من قناعه ليعود إلى حالة الوعي حيث لا يرى نفسه وحيدا في هذه المأساة بل هي مأساة وطن . فالصوت هنا لم يعد صوت الشنفرى ولا حالته ولا زمانه لكنه صوت وحالة وزمان الجماعة المقهورة ، المستعبدة التي تطمح إلى الثأر ، فالعصر ليس عصر الأفراد والتشتت ولكن عصر ال(نحن) الذين نقف في وجه ال(هم) ، وهنا تبلور الصراع بشكل واضح بين نحن والآخرين ، الصراع الدموي الذي يعتمد فيه القتل .

- (مخلفة على خرائط الدول وتقاوم الشعوب

خطا واضحا من الدم الواضح

.....

أيتها الكتيبان المقيمة على أنفاسك الرتيبه

أنت شاهد عيان في هذه الجريمة المتقنه

وها هو ذا الشنفرى المتيم بصكوك الباطل

يرضع حليب العبودية الغامضة

ليخلف بانتقامه المتقن

خطا واضحا من الدم الواضح)

هذا جزء من النشيد الخامس الذي ورد فيه التكرار بهذا الشكل وهو ذو دلالة: فنجد قوله : خطأ واضحاً من الدم الواضح. هذا الخط الذي ترسمه دماء الأم عندما تجر مذبوحة على خرائط العالم ليتوزع دمها في أيدي وسيات الجلادين ، هذه العبارة جاءت متبوعة بقوله : الجريمة المتقنة . فالعالم انتقم من فلسطين بمنطق التآمر ، حيث حبك لعبته وأتقن جريمته. الضحية سترد بإتقان لعبة الانتقام والأخذ بالثأر لتكون النتيجة نفسها ، فتخلف بجبك خطة الانتقام خطأ واضحاً من الدم الواضح ، فالجزء من جنس العمل ، مع الفرق بين وضع الضحية ووضع الجلاد ، ففعل الجلاد الجريمة وفعل الضحية الانتقام. خط الدم الأول هو خط الظلم وخط الدم الثاني هو رد الفعل وهو دم الانتقام .

وكما يلاحظ أن للتكرار فائدة غير التوكيد لأن العبارة المكررة قد تكون نفسها لكنها في موضع تحمل مدلولاً مخالفاً ، فالإتقان في العبرة الأولى (الجريمة المتقنة) غير الإتقان في الثانية (انتقامه المتقن) والدم الأول غير الدم الثاني وهذا تنوع في الدلالة ، فالواضح أن «تصاعد التكرير يؤدي إلى تصاعد التنوع الدلالي»¹

فالتكرار يكون غالباً مشتبهاً وغير متشابه، ومنه ما جاء في تصوير حالة القبض على الشنفرى وحالة سقوط رئيس الكهان في قوله :

(فجأة يتوقف بث الإذاعات/ ينطفئ التلفزيون/ يصرخ في
بحة الموت صوت ولا حنجرة/ أهي قبلة يدوية؟/ المذيعون
في فرح غامر/ يعلن الصوت للعالم السادر).
هذا قبل الإعلان عن إلقاء القبض على الشنفرى
أما قبل الإعلان عن مقتل رئيس الكهان الأسمى :
(فجأة يتوقف بث الإذاعات / ينطفئ التلفزيون/ يصرخ في

¹ - بنيس محمد : الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته) ، دار توفيق للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2001 ، ص152 .

بحجة الموت صوت ولا حنجرة/ أهى ماسورة بندقية؟
 أهى قنبلة يدوية؟/ المذيعون فى غضب غامر/ يعلن
 الصوت فى العالم التائر.)

إن تكرار العبارة فى الوقفين وإن كانت نفسها إلا أنها تحمل موقفين نفسيين مختلفين تماما ، الأولى هى حالة الانتشاء والفرح لأن الحدث هام ولذلك توقف البث الإذاعي والتلفزيوني ، وانبرى المذيعون يعلنون هذا النبأ السار ، إلقاء القبض على الإرهابي القادم من بيد الشرق.

ومع اختلاف طفيف فى العبارة تتكرر المفاجأة ويتوقف البث وينطفئ التلفزيون ويصرخ المذيعون لكن فى فزع ورعب وفى غضب غامر يعلنون إصابة رئيس الكهان الأسمى ، وما أشبه هذا بذاك فالأيام دول وجو البشارة اليوم كجو النعي غدا.

ومما يوحى به النشيد الأخير أن الشنفرى لن يموت فهو يتكرر فى كل مرة ، ويموت ويبعث من جديد ، إذ يلاحظ إعادة العبارات التى وردت فى بدايات النص بنصها أو بشكل مقارب.
 فيعيد عبارة : (أذكرني الشر بالشر) المذكورة مرتين فى النشيد الأول .
 كما يقول فى النشيد الأخير : (رسول الصعاليك والأغريه – شهيد الصعاليك والأغريه) ، وهى صدى لما جاء فى النشيد الأول : (ذكر الصعاليك والأغريه).

وكذلك يستعيد عبارة : (مما وهبت أرد الهبه) التى وردت فى النشيد الأول.
 كما يعيد فى المقطع الحادي عشر عبارة : (قوسي وسهمي.) الواردة فى النشيد الثالث .
 إن التكرار بهذه الصورة يعيدنا إلى بداية النص ليتصل أوله بآخره ، فهو تكرر من أجل التدوير فى النص ، فالشنفرى قتل وقتل ثم قتل ثانية ، سيظل يتكرر ويعيد انبعائه من جديد إذ أصبح فى الأخير شنفرى أي شنفرى يطلع

من أي زاوية ويظهر من أي مكان ، في كل أغنية ، وفي كل مجزرة ، يموت بجد الحسام ويجيا بجد الحسام ، فهو لم يمت وما زال ينذر ويجذر من غضبه وانتقامه .

2-7 جمالية التناس:

النص الإبداعي لا يتولد من فراغ لأن المبدع يعود إلى مخزون لغوي وثقافي ينهل منه ويمزجه مع تجربته، فيتولد الجديد وفي هذا ينقل سعيد علوش عن فوكو قوله: «لا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أصوات متراكمة ، متسلسلة ومتتابعة»¹. وهذا ما نجده في النص الذي بين أيدينا إذ هو نتيجة تجارب وخبرات وحالات مر بها المبدع ، إذ نلاحظ عملية تداخل الأصوات والنصوص والمواقف بين الشنفرى والمبدع ، إذ يمتزج الصوتان ليتكلم المبدع بصوت واحد ، ونجد أن الذي حصل بين الشنفرى والمبدع هو عملية توحيد ، إذ أن حضور الشنفرى في النص يتحد مع المبدع في مبدئين هما : مبدأ الرفض والشاعرية ، هاتان القيمتان هما اللتان تحركان النص الجديد ، فالنص يكشف عن حالة الترددي والهوان والإحباط التي تردى فيها الإنسان العربي من جهة ، والعنجهية والغطرسة والاستغلال الذي وصلت إليه الحضارة في وجهها القبيح من جهة أخرى ، فالشاعر يتوق لمغادرة هذه الدائرة التي يحاصرها الضعف والبؤس والألم تماما كالذي كان يعانيه الشنفرى على المستوى الفردي ، وبهذا يكون التناس «يتصل بعملية الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعدد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي الجديد»² .

وهذا من النوع الذي يحظى بالقبول والإعجاب ، فالشاعر يتماهى مع الشنفرى في موقفه وقد تكون عملية التناس في بعض النصوص غير واعية، حيث تمر بعض أنواع النصوص عبر النص في حالة لا شعورية ، وفي أحيان أخرى يكون التناس بشكل واع واختياري كما هو في النص محل الدراسة ، حيث يمنح الشاعر تجربته ورؤيته الخاصة فيصبح الشنفرى مقاوما «بلوجينز» يجوب مدن العالم ، ويركب الطائرات ، ويعرف الأمم المتحدة ، وحق الفيتو ، كل هذا من تجربة الشاعر ليحدث الصدمة لدى القارئ ، ويؤثر فيه ، ومن أجل إحداث الارتجاج في قناعات ووعي

¹ - علوش سعيد : المصطلحات الأدبية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 123 .

² - السيد علاء الدين رمضان : الظواهر الفنية في لغة الشعر العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص 111

المتلقي وصدمه حتى يدرك العالم مأساويته ويستفيق من حلم مخدر قد استغرق فيه . ولنستمع للأصوات الآتية من غياهب الماضي السحيق تتبني النص ويتبناها النص ، تأتي لتظهر بشكل مباشر :

(إذا ما أروم الود بيني وبينها *** يؤم بياض الوجه مني يمينها)

وكذلك :

(فإلا تزربي حتفتي أو تلاقني *** أمشٌ بدهو أو عدا ف بنورا)

أمشى بأطراف الحماط وتارة *** ينفض رجلي بسبطا فعصنصرا

أبغى بني صعب بن مرّ بدارهم *** وسوف ألقاهم إن الله أحررا

ويوما بذات الرس أو بطن منجل *** هنالك نبغي القاصي المتغورا)

هذا الصوت المفعم بالوعيد ، المشحون بروح الانتقام من أشخاص بعينهم وأماكن خاصة يكبر ليعبر الزمان والمكان والناس فيغير أولئك ، لكنه يحتفظ بنفس قوة الوعيد والإصرار على الانتقام ، وكأن قصيدة المخدرت من رحم قصيدة ، فمن ذات الرس إلى ذات الجليل ، وذات الخليل ويافا وحيفا ، وبيروت ، و باريس ، وعمان ، وروما ، بكل الحواضر ، كل المنابر ، كل المقابر ، لقد أصبح فضاء القصيدة وفضاء التجربة أرحب .

وكذلك :

(دعيني وقولي بعد ما شئت إنني *** سيغدى بنعشي مرة فأغيب)

وترديدها في هذا الموضوع يعني الإيمان بحتمية الموت عند الاثنين

هذه بعض مظاهر التناص التي وردت بشكل واع ومباشر في النص ، إلا أنه لا يمكن الإحاطة بشكل مظاهر وأشكال التناص خاصة في هذا النوع من النصوص ، أي التي تتبنى القناع فهل هو قناع أم تناص ؟ نعم إن التناص جاء «ليخدم هدفا ويقوم بمهمة سياقية يثري خلالها النص ويمنحه عمقا ، ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها

ويكون بؤرة مشعة لجملة من الإيحاءات تتعدد فيها الأصوات والقراءات.¹ فالتناص هنا هو حالة تشابه بين ذاتين متباعدتين تاريخياً ومكانياً لكن يجمع بينهما سياق واحد وكأن القلوب تتراءى في نص حلمي فيفضي أحدهما للآخر ، فيؤمن الثاني ويصدق على ما قال صاحبه .

إن التناص في قصيدة القناع يبدو أعمق ، لأنه يتحول إلى نقطة مركزية في النص تدور حوله كل الأحداث ، فمنها تبدأ وإليها تنتهي ، أما التناص العادي فقد يحتل جزء من نص دون أن يمتد إلى بقية الأجزاء « ومهما بدت بعض مجالات المقاربة في التناص واضحة في قصيدتي القناع والاستدعاء العادي ، فإن القناع لا يعكس التناص من حيث هو تناص لأنه يقوم على علاقة تداخل وتفاعل بين نصين أو أكثر، يوضح هذه العلاقة في كل نسق من أنساق البنية الشعرية للنص خفاء وتحلياً ، إن أثر التناص في قصيدة القناع محوري يثبت حضوره في بناء النص كله ويظهر في كل جزء من أجزائه ، يمارس توتراته الداخلية العميقة في كل سياقات النص .²»

وهذا ما ينطبق على النص حيث نجد حضور الشنفرى من أول النص إلى آخره ، يمارس نشاطه المقاوم يشكو ويتذمر ، يهدد ويتوعد ، ثم ينتقم حياً وينتقم ميتاً ، ولهذا أمكن القول أن «قصيدة القناع تتسم بكونها تنهج تداخلاً متناغماً ينفي تشكلها من نص واحد، وهي علامة تميزها عن غيرها من القصائد الأخرى ، لأنها قصيدة لا تقوم إلا على التناص ولا تبني إلا تحت ظلال نص آخر ، ولا يمكن أن تقتفي أثرها إلا من خلال تفاعلها مع أثار نصوص أخرى.»³

وهكذا يمكن القول أن القناع هو تناص أكبر يحتوي النص كله يتفاعل معه ، ويتقمص تجربته وينطق بلسانه ، ويتبنى مواقفه كما في هذا النص . بطريقة مباشرة يأخذ النصوص كما وردت - كما أسلفنا- أو بطريقة أخرى تتبنى السياق بين موقفين من تشابه كما جاء في بداية النشيد :

حسي شبع على مسغبة

¹ - الياقبي نعيم : أطراف الوجه الواحد ، مرجع سابق ، ص 84 .

² - السليمان أحمد ياسين : تقنية القناع الشعري ، مرجع سابق ، ص 38 .

³ - المرجع السابق ص 38.

وحسي رضا الضبع والسيد والبيد

والأمم الرثة المتربه

وحسي أم العيال الرؤوم

وذكر الصعاليك و الأغريه

فالتناص هنا ليس بحضور النص ذاته ولكن بحضور سياقه . فهذا الخطاب لا ينتمي بصفة مباشرة للشنفرى ولكنه يعد موقفا من مواقفه لما احتوى عليه من لغة الصعلكة .

وكذلك قوله :

بشر، جن ، إله

يستبيح المضمرا

ويرى ما لا يرى

فيها إحالة مباشرة إلى قول الشنفرى :

فَإِنَّ يَكُ مِنْ جِنِّ لَأَبْحُرْطَاقٍ *** وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَا كَهَا الْإِنْسُ لِيَفْعُ¹

3- قراءة تأويلية من خلال العلامات النصية :

بعد القراءة الخطيئة الأولى و النظر في بعض مكونات الدلالة كالقناع و التناص و الصورة و الرمز و التكرار

يمكن أن نخوض في قراءة تأويلية تكشف جوانب دلالية يحتملها النص ، و البحث عن الدلالة في نص أدبي هي في

واقع الأمر عمل شاق إذ أنّ لغة الشعر هي لغة أخرى داخل اللّغة و الأداء فيها غير مباشر « إنّ النصّ الشعري ، وقد

¹ - البغدادي أبو علي إسماعيل بلقاسم القالي : كتاب ذيل الأمالي والنوادر ، مصدر سابق ، ص 206 .

صيع بأشكال شتى لا يمكن أن يؤدي دلالاته .¹ « ذلك لأن كل مكن من مكنات النص سواء كالغوي أو غير لغوي إنما هو دال ، و لذا ف « داخل القصيدة ثمة مسافة بين ما تقوله القصيدة و ما تدل عليه ، إذ تكون الدلالة هنا متعددة و ليست أحادية ، و هي تخضع أساسا لاختلاف التأويلات التي يمارسها القارئ على النص تبعا لمرجعيات تلافيفية و قيمية لجمالية التي يستقي منها منظوراته .²»

و حين نتحدث عن المعنى في القراءة ، ليس هو « المعنى البسيط المتداول . . . و إنما هو العمليّ للذهنية التي يتم بها تلقي النص الشعري و التفاعل معه و تفسير معانيه وتحليل أبنيته و صورته و رموزه .³»

وهذا ما حاولنا أن نسلط عليه الضوء في الصفحات السابقة ، و استرشادا بالأبنية السابقة من قناع و صور و رموز و غيرها يمكن أن ندخل في عملية تأويل النص ابتداء من العنوان : انتقام الشنفرى ، فالعنوان هنا موح بحكم استحضار هذلول شخصي لتاريخية التي تحضر إلى النص بكل تداعياتها ، هذا ما يجعل التأويل يأخذ وجهة تأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين هذلول شخصي و النص و مدى التفاعل بين الاثنين ، يقول صلاح فضل فيما ينقله عن Reins Carlos في كتابه : Fundamentos y tipos de l analysis literario إذ يقول في علاقة العنوان بالنص : « إذا أشار العنوان إلى أمر غائب في النص فإن التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المولدة للدلالة و الجديرة بألوية التحليل .⁴» و لذا فمحور التحليل و التأويل يقوم على شخصية الشنفرى التي انتقلت من سياقها التاريخي كحادثة تاريخية في لحظة زمنية محدودة ، و في فضاء مكاني محدد لتأخذ بعدا آخر حين تفاعلت في وجدان المؤلف ، لتتجاوز ز الزمن وتكسر طوق المكان ، لتكتب تاريخا جديدا مغايرا إلى حد ما و مشابها أيضا إلى حد ما ، ليحدث بواسطتها إسقاطات جديدة على أوضاع مشابهة ، ليكون الشنفرى الحقيقي هو أيقونة لشنفرى آخر معاصر متعدد في عالم أرحب و مشاكله أعقد ، إنه أيقونة للإنسان الفلسطيني المعاصر بجامع الظلم و الاضطهاد و التشرذم و الاستعباد الواقع على كليهما حتى و إن تغير الزمان و تبدل المكان .

¹ - الخبو محمد : مدخل إلى الشعر العربي الحديث (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب نموذجاً ، دار الجنوب للنشر و التوزيع ، تونس ، د . ط ، 2008 ، ص 147 .

² - الخصبالي سعيد : الاستعارات و الشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2005 ، ص 16 .

³ - السيد شفيق : قراءة الشعر و بناء الدلالة ، دار غرب للطباعة و النشر ، القاهرة ، د . ط ، 1999 ، ص 3 .

⁴ - فضل صلاح : بلاغة الخطاب و علم النص ، مرجع سابق ، ص 218 .

و اللجوء إلى القناع في القصيدة العربية الحديثة هو أحد وسائل التعبير المستحدثة التي تجعلها تكسر النمطية الغنائية المعتادة في القصيدة القديمة ، كما تساهم في تكوين الدلالة بشكل مكثف لان الشخصية المستدعاة إلى الواقع الجديد تكون ذات صلة بهذا الواقع ، هذه الصلة التي تنعكس بشكل أو بآخر على هذا الواقع « لأننا لا نستدعي من الشخصيات التراثية و من الرموز إلا ما يخدم واقعنا ، ويثري شعرنا العربي الحديث و يضيف على التجربة الشعرية أبعادا إنسانية و فنية ... و في كل قصيدة من هذا النوع تتراكم عذابات الإنسان و انتصاراته عبر جميع العصور .¹ »

لقد حضر الشنفرى رمزا و قناعا بألامه و الشعور بالمهانة في وسط يقوم على التمييز و إقصاء الآخر، بالمرارة التي يعيشها هذا الشاعر الشاب حين تصفعه إحدى بنات القبيلة لجرد أن خاطبها : يا أختي ، هذه الأوضاع التي تشكل ملامح صراع طبقي اجتماعي و سياسي و تحاوي قيمة الإنسان ، هذه الهموم التي تتماهى مع هموم الإنسان العربي الذي يعيش مشكلات هذا العصر ، ليس بشكل فردي كما كان الشنفرى و لكنه يتردى بشكل جماعي في عالم قائم أيضا على التمييز و اللاعدالة ، و يبقى الشنفرى ذلك الرمز الثائر و الراض لواقع مر غير مستكين إليه لكنه قر أن يغير المعادلة بما تسنى له من وسائل المقاومة ، هذه الرؤيا تنسجم مع رؤيا الشاعر الذي يرى إعادة إحياء روح الشنفرى في الإنسان الفلسطيني المعاصر الذي يكاد يتهاوى تحت ضربات القريب و البعيد ، و ليكن مثاله في التّحدي و الرفض هذا الشاعر الصعلوك .

لقد رأت الذات المبدعة أنّها متماهية في رؤاها مع هذه الشخصية ، فأثرت الشكل السردى متخذة من القصة التاريخية بأسرها قالباً للعمل الفني و ذلك لأنّ «عملية السرد يتبعها تشكيلاتلغوية تجعل النصّ أكثر انفتاحا على الذات و العالم .² » و بهذا استطاع النصّ الشعري أن يستحضر آليات أخرى من جنس آخر ليوظفها في خدمته حيث « يتحوّل النصّ الشعري إلى نصّ معقد قائم على تلاحح الإجراءاتالبنائية التي تنتج في النهاية أجواء نصّ تراكمي من خلال : شخصيات - رواة - أحداث - أزمنة - أفعال سرد ذات تراتب خاص - فضاء مكاني - وصف - حوار - تداعيات - استباق - تكرار و توقّفات - استرجاع - إيقاع .³ » و إذا حاولنا استقراء الدلالة استنادا إلى التناص و الذي ينظر إليه في النصّ الحدائي : «أذنه قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر

¹ - المقالمعبد العزيز : الشعر : بين الرؤيا و التشكيل ، طلاس للدراسات و النشر ، دمشق ، ط2 ، 1985 ، ص 302 .

² - زيدان محمد : بناءات الحدائفة ، مجلّة الشعرالقااهرة ، العدد 105 ، أكتوبر 2002 ، ص 64 .

³ - هلال عبدالناصر بسردية الشعر في شعرية السرد ، مجلّة علامات في النقد ، صفر 1432 ، فبراير 2011 ، المجلد 18 ، الجزء 72 ، ص 216 .

امتصاص ، و في نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًّا¹ . « وهذا ما نجد ماثلا في النص من خلال استحضار قصة الشنفرى ، والتي استعملها النص بشكل متوازي «حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه»² حيث استحضر القصة من إطارها التاريخي في العصر الجاهلي ، لأجل إحداث عمليّة إسقاط تمزج في إحكام بين ما حدث و ما يحدث مع إيلاء ما يحدث من الأهمية القصوى ، فما حدث أصبح في حكم الماضي و الأهم هو ما يحدث بشكل مشابه ، لكنّه انتقل من الماضي إلى الحاضر و من الإطار الفردي إلى الإطار الجمعي يقول عبد القادر فيدوح عن خصوصية التأويل : « تكمن في البحث عن الأنساق العامّة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصوّر نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي ، ذلك ألتأويليّة لا ترتبط (بالمحدث) كإطار مرجعي ثابت و إنّما بنزوعها إلى شبكة الاحتمالات بصفة متداولة (للمايحدث) لاستكشاف البعد التأملي بحيث يخلق من النصّ الأوّل نصّا ثانيا يتشظى في نصّ آخر ، فتقترب النصوص في ما بينها لتشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصور للكليّة إلى وحدات جزئيّة يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤية الممكنة . »³ . فالذات المبدعة برجعها إلى دهاليز التاريخ لا تتبغى الفصل التاريخيّة لذاتها ، ولكنّها تحاول القيام بعملية ربط تتجاوز الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل . فقصة الشنفرى هنا هي زاوية رؤية تكوّن عند الذات المبدعة أبعادا أخرى ، لأنّ النصّ يجب أن يكون زاوية رؤية يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي ، و أبعاد الحاضر و أفق المستقبل ، و النصّ إذا فقد قدرته على تشكيل هذه الأبعاد فهو « نصّ بلا ظل لأنّ النصّ الحقيقي في حاجة إلى ظلّه بشكل لازم . »⁴ و هذا ما نجد ماثلا في النصّ . فالشنفرى الذي عاش في الماضي يملّ عند الذات المبدعة نموذجاً إيجابياً في الرفض و الإباء ، تنتقل عبر عمليّة التناص إلى الحاضر بنقل

تلك القيم الأثيرة لدى المبدع لإسقاطها على الإنسان الفلسطيني و العربي عموماً، حيث تحوّل الفرد إلى الجماعة أو ما يجب أن تكون عليه الجماعة ، و في ما يشبه المشهد الحلبي يتراءى للشاعر المستقبل الذي بدأ فيه متفائلاً بعد أن يقوم شنفرى العصر بمهامته اقتداءً بشنفرى الماضي ، فهذه هي عمليّة تحطّي الأزمنة بغرض التواصل بينها بتمدد الماضي ليلتحم بالحاضر ثم يلتحق بالمستقبل . و من التناص الواضح في النصّ أبيات أو مقطوعات من

¹ - كريستيفا جوليا : علم النصّ ، تر : فريد الزاهي و مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1972 ، ص

79.

² - المرع نفسه ، ص 79.

³ - فيدوح عبد القادر بدلائليّة النصّ الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ، ط 1 ، 1993 ، ص 30.

⁴ - بارت رولان : لذّة النصّ ، تر : فؤاد صفا و الحسين سبحان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، د . ط ، 1988 ، ص 37 .

شعر الشنفرى وردت بنصّها و ذلك لأنّها توحى بفكر تتبناه الذات المبدعة على ما هو عليه ، ومثال ذلك : مطلع قصيدة الشنفرى

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِ أَكُمْ لِلْأُمِيِّ

و ذلك لتشابه المواقف بين الماضي و الحاضر و كأنّ التاريخ يعيد نفسه ليجد الإنسان الفلسطيني نفسه مهانا و مستعبدا في قومه من قبيل ظلم ذوي القربى ، و في الحالتين تأكيد على الخروج و شقّ عصا الطاعة و عدم الالتزام بمبادئ القبيلة ، هذا الانتماء الذي لم يعد في وسعه أن يدافع عنّ انتمى إليه ، فالمبدع الذي هو فرد في جماعة صغرى تنتمي للجماعة أكبر يتبنى الموقف نفسه ، فما عاد يعنيه من أمر الكبرى ، إذ يتضح ذلك في خطابه لهذه الأم المفترضة :

(ذريني يا أم واسترسلني جثّة في كتيب

ذريني ليأسي و غرمي

و قوسي و سهمي

و بأسي و غنمي)

فهذه إعلان اليأس من الأم العاجزة التي غاصت في الرول فسكنت حركاتها و لم يعد بإمكانها التحرك إلاّ في اتجاه الأسفل و بسرعة ، و يعتمد كما اعتمد الأول على امكاناته في قوله :

ثَلَاثَةٌ أَصْحَابٍ؛ ذُو مَشْبَعٍ وَ أَبْيَضُ إِصْلِيْتُ وَ صَفَاءَ رَعْلِيْتُ¹

هذا الذي يشكّل عمليّة حلول حين يلبس المبدع قناع الشنفرى ليتحداه في المفاهيم و الغايات.

أما عن المقطوعات ، فوردت مقطوعة من شعر الشنفرى في النشيد الثالث قوامها أربعة أبيات آخرها :

¹ - البغدادي أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي : كتاب ذيل الأمالي و النوادر ، مصدر سابق ، ص 204 .

وَ يَوْمًا بَدَاتِ الرَّسُّ أَوْ بَطْنٍ مَنجَلٍ هُنَالِكَ بَغِي الْقَاصِيِ الْمَتَعُورِ

هذا التهديد الذي أصدره الشنفرى يتبناه المبدع الذي هو شنفرى عصره إذ يضيف بعده :

(و يوما بذات الجليل

و يوما بذات الخليل

و يوما بيافا و حيفا

و بيروت ، باريس ، عمان ، روما

و يوما بكلّ الحواضر

كلّ المنابر

كلّ المقابر)

وهكذا يتصل الصراع متخطياً الماضي ليحلّ في الحاضر و متجاوزا ذات اللّين أو بطن منجل ليشمل

فضاءات أخرى أكثر امتدادا في فلسطين و العالم العربي و أوروبا وكلّ الحواضر ، لقد أصبحت معركة الإنسان

الفلسطيني المعاصر ، معركة مفتوحة عابرة للقارات . ومن مواقع التناص إنتاج المبدع نصّا على جانب (سلامان)

القبيلة التي انتمى إليها الشنفرى ثم تخلّت عنه ، فتخلّى عنها ، هذه القبيلة عادت إلى الحضور بعودة الشنفرى لتتشكّل

بمظهر آخر و تبعث في ثوب جديد ، لتكون الأمة التي ينتمي إليها الشنفرى الجديد ، لتمارس على الفلسطيني ما

مارسته سلامان على الشنفرى ، فتصبح مثالا للقمع و الاضطهاد والتّخاذل و القهر و كلّ صنوف العذاب ،

فتكتم فيها الأفواه و تحجز الحريّة و يصادر الرأي و يطارد البريء في وطن فيه أمن و ليس فيه آمان . و هذه صورة

سلامان في النصّ التي تعكس صورة الأمة :

(طوبى لي معترفا أنّي حين بلغت ديار سلامان انقبضت

نفسي

صوتي محظور في شرع سلامان و وجهي

قد أغدوحيّا فيها . لكن لن أمسي

و الموت أمان .

إذا هذه هي سلامان بصيغة المثني لم تستطع أن توفر لابنها سلاما واحدا .

كما نجد تناصّا آخر ذا دلالة هامة في الجزء الأخير من النصّ بعنوان الأغنية ، و مضمونها خيبة الحلم التوسعي لليهود ، لقد جاء عنوان الأغنية ليبدّل على أنّ هذا الحلم لم يعد له قيمة، إذ أصبح من حديث الماضي تماما كأغنية يرددها إنسان عاجز عن الوصول إلى مبتغاه ، لقد جاءت تركيبة هذا المقطع في شكل خرافة من الخرافات ألف ليلة وليلة يتهاوى بمجرّد ظهور الشنفرى ، إنّ الأغنية بكلماتها تحيلنا إلى عالم الخرافات و الأساطير، إذ بدأت بقوله : في قديم الزمان . و قديم الزمان هذا فضاء وهمي يحتمي بكلّ من أراد أن يختلق حكاية، أي أن قديم الزمان ليس زمنا حقيقيا و إنّما هو واجهة لكذبة كبيرة ، إلى جانب ملفوظات أخرى التي تدعم الجوّ الأسطوري منها ؛ الملك ، القصر ، السبايا ، الجنود ، الصولجان ، فكّل ما حققه اليهود ماضيا و ما حلموا به حاضرا هو حلم عابر في حلم سكر بالعنفوان و الغرور سرعان ما طواها الزلزال و الزوال ، حين انتبه الشنفرى و عاد يحمل ثأره .

لقد حاولنا دراسة التناصّ بحثنا عن دلالة تتماشى مع العنوان لأنّ «دراسة التناصّ تقوم على تفكيك النصّ و تحليل معانيه و تحديد علاقته بغيره من النصّوص التي تمثّل لها النصّ المدرّس و قام بتحويلها في بنيتها صيّاة .¹» أما على مستوى الصورة و التي هي من أهمّ بنيات الشعر لما تكتسبه من قيمة في تنشيط الخيال و تنظيم التجربة ف « الصورة ابنة للخيال الشعري الممتاز الّذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية تفرق العناصر و تنشر المواد ثمّ تعيد ترتيبها و تركيبها لتصبّها في قالب خاص حين تريد خلق فنّ جديد ... و القيمة الكبرى للصورة الشعرية

¹ - السّد نور الدّين الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري و السردى ، دار هومة للطباعة و النشر و

التوزيع ، الجزائر ، د . ط ، 1997 ، ج 2 ، ص 108 .

في أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة ، للكشف عن المعنى الأعمق للحياة و الوجود المتمثل في الخير و الجمال من حيث المضمون و المبنى بطريقةٍ إيجابيةٍ مخصصة .¹ « نعم بطريقةٍ إيجابيةٍ وهذا ديدن الشعر و هذا ما نلاحظه في النصّ ، إذ جاء جملة من المشاهد المتحركة و من الصور الثابتة البسيطة و المركبة ، لتكشف عن التجربة الإنسانية ، و توحى بالمعاني و الدلالات .

لقد سعى المبدع إلى تشكيل صورته و تكييفها ، فكانت الصورة حاضرة في كلّ جزء من أجزاء النصّ لتكشف معاناة المبدع من أجل تشكيل العالم برؤيا خاصة « لأنّ الصورة بنضارتها و تكييفها و قوّة الاستدعاء فيها تتولّد بعد مواجهتها تحقيقيّة من الشاعر للعالم ، و إقبال روحي عليه و اندماج كامل فيه ولذا تصبح رؤيته فيه خاصة ، و أقلّ ما توصف به أنّها رؤيةٌ إقليميةٌ متميّزة لعالم جديد متميّز .²»

ويمكن تلخيص المشاهد الواردة في النصّ كما يأتي :

- 1 - صورة انبعاث الشنفرى و إعلان الانتقام بقتل مئة من أعدائه .
- 2 - صورة استعداد الشنفرى للمواجهة وحيدا لأنّ الأم قد ماتت و يئس منها فهي (نادته من الرمس الدارس في آل البدياء) و هي جثة يتلعهما التّخاذل (و استرسل جثة في كتيب)
- 3 - صورة وهو يؤكّد على وعيده بالانتقام من كلّ أعدائه و في كلّ مكان .
- 4 - الشنفرى يصوّر عذابه و يؤكّد على الوعيد :

(أجوس الأرض ملتفا بحرماني

بلا وطن بلا أهل

بلا شكل بلا ظلّ

¹ - الرباعي عبد القادر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، مرجع سابق ، ص 15 .

² - المرجع نفسه ، ص 14 .

و أشعل في جذور النار نيراني .)

5 - صورة الإجرام الذي يمارس في حق أرض و شعب فلسطين .

6 - صورة المقاوم الصابر الذي يئس من المدد و المظلوم الذي يئس من العدل .

7 - صورة الصواع المتوقّع و المعركة القادمة .

(وقد حزموا أمرا على كسر شوكتي و إني على تسميتهم حازم أمري

بما اعتبدوا عنقي أصكّ صدورهم بكلّ مريش قنصه موضع السرّ

....

ولا خير في عيش على القيد سابغ ولا ضير في موت الفتى ميتة الحرّ .)

8 - صورة الشنفرى و قد جمع حوله عددا من الصعاليك متعاهدين جميعا على تنفيذ وعيدهم .

9 - الصّور الأولى من أرض المعركة بنسف العروش الجاثمة على أنفاس الشعوب محتمية بالكذب و التضليل

و تزوير الحقائق محصّنة بعائدات النفط من الدولار و الأسلحة .

هذه العروش التي تجلس عليها وجوه في أعلى درجات القبح و الوقاحة حتّى كأنّها ليست وجوه بشرية و

لكنّها وجوه من جلد الماعز في صفاقتها ، تمارس كلّ الرذائل دون حياء :

(دسّوا عبوات حزنهم الذّأسفة

تحت عروش مطليّة بالكذب و الذهب الأسود

ومرغوا بوحول المذلّة وجوها من السختيان الحليق

سختيان يتلظّطبولا و نحاسا و المؤتمرات و الخّمارات الراقية .)

هؤلاء هم السند و العزوة و المدد الذي يعتز به الفلسطيني ليشد به أزره .

ثم صوّ المقاومة على صعيد العالم :

(سكب السّم على موائد رجال الأعمال في السفن السياحية .

و جرد الطائرات من محركاتها

على مداخل الأمم المتحدة

أشعل دمية كروية (لعلّه يضيء) .

لقد أصبح كفاحه عابرا للقارات ، فالدمية الكروية هي الكرة لأرضية (لعلّه يضيء) .

10 – صورة ما حشد الأعداء لهذا الأعزل : (الدبابات ، الطائرات ، الفيتو ، الغواصات ، المكائد ،

المراوغات ، الألحاحات السريّة ، الإنذار المبكر ، القتل ، القنابل العنقوديّة ...)

11 – الصور للورديّة للمستقبل :

(آنذاك تخضل الأضرحة و أعواد المشانق و يصبح الأمل

ممكنا – تشق البوابات للحديديّة الصدئة عن عشبة الفرح

آنذاك تزهو الفراخ بزغبها اللدن . آنذاك ينحني الغريب

بأدب جلهسيّ دات القرية ...)

12 – صورة إلقاء القبض على الشنفرى و التي أثارت حالة من الذهول و الدهشة في العالم تماما كصورة

سقوط رئيس الكهان .

صورة إلقاء القبض على الشنفرى و تنفيذ حكم الإعدام فيه .

(و بعد الإعدام قذفنا بالجثّة في ميدان الحريرة حتّى
يعتبر عبيد الأرض - ابتهجت بالجثّة قطط الأحياء للشعبية
و كلاب البوليس و عشاق التصوير الفوتوغرافي ... نثرنا ملء
جهات الأرض عظام الإرهابي القادم من بيد الشرق
على أجنحة البرق ...)

أما رئيس الكهان :

(فارتطم بجمجمة سائبة طرحته على الأرض مدمى مشتعلا
بعذاب جهنّم ، هرعتسيّارات الشرطة و الإسعاف و نقل
على الفور إلى مستشفى البحرية ، وهناك اتضح لنا أنّ الجمجمة
مسمّمة بالفكر الثوري فلم يعتمهسيّدنا أن مات شهيدا للبنك
و للبورصة و الطيران الحربي ، و اتضح أنّ الجمجمة تعود إلى
إرهابي جاء من الشرق على أجنحة البرق .)

ففي البداية و النهاية (إرهابي جاء من الشرق على أجنحة البرق)

كأنّي بالنصّ نبوءة بمصير أسامة بن لادن الذي أودع صندوقا حديديا و ألقي (ملء جهات البحر) ، و

لربّما حدث لحاملة طيران في يوم ما ، ما حدث للتيتانيك ليعلن السّبب : أنّها اصطدمت بصندوق حديدي عائم

يحوي جثّة (إرهابي جاء من الشرق على أجنحة البرق)

لقد كانت هذه الصورة الكبرى المركبة التي احتوت في داخلها صورا أخرى بسيطة و أقل بساطة بما فيها الاستعارات و الكنايات ، لكنتمّ التركيز على الصّور الكبرى ذات العلاقة بالدلال المركزيّة : كفاح الإنسان الفلسطيني . و الصّورة أولاً و أخيراً هي « واسطة الشّعر و جوهره وكلّ قصيدة من القصائد وحدة كاملة . تنظم في داخلها وحدات متعدّدة هي لبنات بنائها العام و كلّ لبنة من هذه اللّبنات تشكّل مع أخواتها الصّور و الكلّيّة التي هي العمل الفنّي نفسه .»¹

أما على مستوى الرّمز فيعدّ النّصّ رمزا كبيرا يمكن تجزئته إلى رموز أصغر، وهذه سمة الشّعر الذي لا يتناول المعاني بطريقة مباشرة لكنّها رموز و علامات تحيل إلى خارج النّصّ ، و لذا يتعدّد الإتيان بكلّ ما اشتمل عليه النّصّ من رموز، و سيكون التركيز على الرّموز الأكثر دلالة نستشفّ من خلالها حالة الذات المبدعة في مواجهة العالم ، فقضيّة ته أصبحت أوضح حين يورد الأماكن بشكل صريح : (الخليل ، الجليل ، حيفا ، يافا ، القدس) التي تضمّنها جميعا فلسطين التي هي بؤرة النّصّ قضيّة تملركزيّة بكلّ ما تحمله من أبعاد دينيّة و تاريخيّة و إنسانيّة ، وكلّ ما في النّصّ يتحرّك حول هذا المحور الرئيس ، فالشّنفري هو رمز الإنسان العربيّ أو الفلسطينيّ المقهور و المنبوذ و المطارّد ، الذي لم يبق له ملجأ يلجأ إليه و لا موطن يقف فيه بكرامة ، هذا الإنسان الذي لم ينصفه أحد حتّى أصحاب النفط و اللّولارات من أبناء جلدته (العروش المطلية بالكذب و الذهب الأسود) و (وجوها من السختيان الحليق ، سختيان يتلّظ طبولا و نحاسا في الخّمات الرّاقية) هؤلاء الذين باعوا نفوسهم على نزواتهم بسخاء في الخّمات و المراقص .

كما تظهر من خلال الرّموز حالة اليأس من أتباع الديانات ، سواء منها السّماويّة أو الأرضيّة إذ يقول في استنفهام تعجبي :

(أهذا إذن شرفي عندهم ؟)

و هذا صراطهم المستقيم ؟

¹ - الياي نعيم : مقلّمة لدراسة الصّور الفنّيّة ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، د. ط ، 1982 ، ص 39 ، ص 40.

و هذا إذن قدرتي عندهم؟)

(صراطهم المستقيم) تحيلنا هذه العبارة إلى القرآن الكريم ، و أصحاب الصراط المستقيم هم المسلمون ، فهو يقف موقف المتذمّر من سلوك المسلمين الذين تخلّوا عن المبادئ و القيم النبيلة ، أهكذا يأمرهم إيمانهم و دينهم؟ أهذه مكاني و قيمتي في قومي الذين يدعون الانتساب لهذا الدين؟ .

(رئيس الكهان) هذا الكاهن الذي تخلّى عن مكانته و مهمته في الإصلاح لصالح مآربه الشخصية التي ارتبطت بالمال و تجارة السلاح ، البنك و الطيران الحربي و البورصة ، فمثل النصارى كمثل المسلمين الذين تخلّوا هم أيضا عن القيم النبيلة التي جاء بها المسيح .

(الوصايا العشر) التي تحيل إلى التوراة و الديانة اليهودية ، هذه الوصايا التي تشكّل في حقيقتها منظومة قيم راقية في علاقة الإنسان به ، و كذا علاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، لكنّها في يد هؤلاء أصبحت في مهبّ الريح .

(... ماذا أفعل)

بدمي الصّارخ في البرية المرشوق على الوصايا العشر

كلوح تحريديّة)

كما يرى إفلاس الديانات للأرضية في حلّ قضيّته ، إذ تعرض بالرمز إلى الديانة للصينية بذكر (التنين) الذي يرمز إلى فلسفة الصّين و نظرتها إلى الحياة في الأساطير الصينية ، مثار رعب و رمز الهيمنة و السيطرة و الاقتحام ، فما تبديده الصّين من ليونة ملمس و جمال منظر متمشّلة في بوست كارد من نوار اللّوز هي محاطة بالتنين رمز الاستحواذ و الاحتواء .

(أعيد قراءة بوست كارد صينيّ محتوم بوداعة نوار اللّوز

الأبيض مرصود بالتنين .)

(بهار الهند و تفتا الهند) : ومما اشتهرت به الهند البهارات و الحرير ، و نصيب الفلسطيني الجريح أن يضمد جراحه بقطعة من الحرير في انتظار جرح جديد يلف في قطعة ثانية و هكذا يستمر الجرح ينزف و ما جدوى الحرير على جرح نازف للأبد . و حاجة الفلسطيني إلى من يوقف النزيف لا إلى من يضمد الجرح بلين الملمس .
أأحب بهار الهند ؟ ذراعي اتشحت بالوشم و إني لجريح .

بالحب .

جريح بالحب ، ضمادة جرحي من تفتا الهند ينز الجرح

و يرسم بدموع الوجد و ماء الورد و تفتا الهند بلادا تدعى في

السّر فلسطين و تدعى بالجهر فلسطين .)

و هكذا يلعن الشاعر يأسه من أتباع الشرائع السماوية والأرضية ولم يبق أمامه غير خيار واحد هو الورد

التي رمز إليها بالوردة في النص :

(طوبى للوردة

...

...

...

أحلم بالوردة و أنادي الوردة . لا يشفي جسدي غير الوردة

لا يشفي روحي غير الوردة

أحلم بالوردة . و أصبح تعالي

...

...

...

آنذاك يصبح انتقامي كتابا نظيفا وفق مناهج التدريس

ويضربون المثل بالوردة بوردة غرامي الملتهبة .)

و يوضّح ذلك قول الشاعر :

(... و هناك اتضح أنّ الجمجمة

مسمّمة بالفكر الثوري .)

فالعدوّ يعتبر أنّ الفكر الثوري الذي تبناه الرجل المقاوم الآتي من الشرق إنّما هو سمّ سرى من الجمجمة

المسمّمة إلى جسد الكاهن الأكبر فقتله :

(فلم يعتم سيدنا أن مات شهيدا للبنك

و البورصة و الطيران الحربي .

أما في مستوى التكرار وهو من الظواهر اللغوية التي تساعد على استجلاء الدلالة لأنّ التركيز على لفظ معين أو عبارة معينة لم يأت في النصّ عبثا ، لكن لتوجيه القارئ ف « كلّ تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية و انفعالية مختلفة تفرضها طبيعة السياق الشعري . »¹

و أهمّ ما كرّر في النصّ على مستوى اللفظ (الشنفرى) الذي يحضر بكلّ ما تحمله هذه للشخصية من تداعيات وسيرة حياة و أخلاق و معاناة و رفض و تطلّع إلى حياة الحرّية ، جاعلا من ضعفه قوّة و من وحدته تجمعا ،

¹ - الجيار مدحت سعيد : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشّابي ، مرجع سابق ، ص 47 .

هذا الحاضر بكّل هذه الكثافة ليتفصّل على جسد الإنسان العربيّ الفلسطينيّ الذي يزرع تحت عبء الاستعمار من جهة ، ومن هوانه على بني قومه الذين لم يهتّموا لمصابه و لم يأبّوا لما يعانیه . يمكن اختصار هذا التكرار في قوله :

(ألف ويل من عذاب الشنفرى

و انتقام الشنفرى .)

و قوله :

(أنا الشنفرى

رسول الصعاليك و الأغرية

بعثت لأنقض مجد الأباطيل من أسه

لأحرق يابس ليل الطواغيت و الأخضرا

لأسحب من أنفه عالم العسف و المعصيات

إلى شمسه

أنا الشنفرى

حبيب الأناشيد ...

...

أنا الشنفرى

شهيد الصعاليك و الأغرية

...

أنا الشنفرى

تخيّر موتي بجدّ الحسام

لأبعث حيّاً بجدّ الحسام

على كلّ خارطة شنفرى).

أما تكرار العبارة فنجد العبارة اللاّفتة التي تدفع في اتجاه الدلالة هي تلك العبارة التي تحمل الوعيد بالانتقام والتي تكرر كالآتي :

- (هو الثأر يقسم لن أرجئه

سأقتل منهم بما استعبدني

سأقتل منهم مئة

و أقتل أقتل منهم مئة

...

...

هو الثأر يقسم لن أرجئه

بمايتّمويني و ما شردوني و ما استبعدوني

سأقتل منهم مئة

...

...

هو الثأر يقسم لن نرجئه

بمايتّمونا و ما شردونا و ما استعبدونا

سنقتل نقتل منهم مئة .)

هذا هو الإحساس بالألم و بالضيق و كلّ أنواع الغبن و القمع ، لقد بلغ الرّفص أوجه ، و لم يعد أمام الذّات اليائسة إلاّ البحث عن طريقة للانتقام و نفض أسمال المهانة و نقض عالم الطّواغيت من أسه ، فتعلن المبدأ في حاله حاديّة رغم ضعف النّاصر و قلة العدد ، لكن سرعان ما تلقى هذه الصّرخة صداها في ضمير الجماعة لتحوّل الصّرخة إلى ميثاق جماعيّ تتعاهد فيه الجماعة على تبني هذا المبدأ ، مبدأ الانتقام من الظّالم الّذي ألقى على الإنسان الفلسطينيّ و العربيّ كلّ أنواع الإهانة و الإذلال . مع الإصرار على هذا الانتقام بأن يقاتل حيا و ميتا ، لقد تردّد فعل القتل سبع مرّات . هذه هي صيحة الرّفص لهذا الوضع المزري و « لم يكن الرّفص ، و لالتهورة على هذا القائم نزوة بقدر ما كان نتيجة حتميّة لمواجهة التّري و إدانة الهزيمة . »¹

هذه هي محاولة استنطاق النّص من خلال قراءة أولى متممّة في لغة النّص الأولى و قراءة ثانية من خلال العلامات نصيّة المنتجة للمعنى و هي القناع الّذي تقدّمه الشّاعر ليبيث من خلاله رسالته ، هذا القناع القادم من ماض سحيق يتمظهر في النّص ليأخذ هيئة الإنسان الفلسطينيّ المعاصر ، يتضافر هذا القناع مع الصّورة الواردة في النّص ؛ الصّورة الذاكرة و الصّورة الواقع و الصّورة الحلم ليوجّه القارئ إلى إنتاج المعنى و تضافره مع المعنى الّذي أنتجه القناع ، هذا بالإضافة إلى ما أوحى به الرموز من قبيل الوردة و القلب ورمزيّة المكان و غيرها ، و كذلك ما يحمله النّص من تناص و تعانق النّصوص الصّريحة الواضحة أو الخفيّة كلّ هذه المعطيات بعد تحليلها ساقّت التّأويل إلى أنّ الشّنفري هو ذلك الإنسان الفلسطينيّ الّذي يعيش مأساته في وسط عالمي لا يرحم الضّعيف و لا يعترف إلاّ بمنطق القوّة .

¹ - كنون أحمد زكي : المقدس الدّيني في الشّعر العربيّ المعاصر ، مرجع سابق ، ص 91 .



خاتمة

ما نسجله كحصوله نهائية بعد هذا البحث في عالم الكتب و الأفكار يمكن أن نجمله في عدة نقاط أبرزها ما يأتي :

- 1- نظرية القراءة تستند على خلفية فلسفية مشعبة ، إذ تستند على فلسفات هوسرل و أنجاردن و جادامير و فلسفة الجمال و علم النفس و علاقة الذات بالموضوع و (الجواني) و (البراني) مما جعلها أكثر شمولية ، ذلك مما يصعب تناولها بيسر إذ تحتاج إلى علم غزير و فكر مستنير .
- 2- نظرية القراءة النظرية وافدة كباقي المناهج والنظريات الحديثة ، ولكن الذي جعلها ذات خصوصية كونها محاكاة محاكاة فهي لم تنقل عن لغة المنشأ (الألمانية) ولكنها مرت بلغة أخرى قبل وصولها إلى العربية و قد يضع بعضها في طريق الترجمة ، فالترجمة العربية إنما كانت عن الإنجليزية أو الفرنسية .
- 3- لاقى مصطلح التلقي ما لاقته المصطلحات النقدية الحديثة من إشكال على مستوى المصطلح ومستوى الدلالة ، فالمصطلح تنوع من استحابة القارئ إلى التلقي و الاستقبال و القراءة ، أما على مستوى الدلالة فركز أولاً على استحابة القارئ ، ثم التفاعل بين النص و القارئ ثمّ تخاينة التلقي ثم التأويل و عملية مطاردة المعنى و إنتاج الدلالة بإلغاف تصديّة صاحب النصّ .
- 4- القراءة ليست نقدا ، فالنقد محكوم بالقيمة و الأحكام شبه الثابتة ، أما القراءة فهي قراءات متفلّته عن الأحكام و التقييم لأنها ليست ثابتة ولا متفق عليها ، فهي محكومة بالقارئ نفسه و مرتكزاته و الزاوية التي يراقب منها النصّ حين الممارسة ، كما أنّها محكومة بالزمن تغير رأيها بين اليوم و الآخر ، فقراءتك اليوم لنص قد لا تتفق مع قراءتك له غدا . و الموجه لذلك هو حالة القارئ باعتبار زاوية الرؤية التي تنطلق من خلفيات و أهداف و مصالح و غايات و معتقدات و تاريخ و تجارب . . . إلخ .
- 5- نظرية القراءة ردت الاعتبار إلى القطب الثالث في العملية الإبداعية ، ألا و هو القارئ فجعلته في بؤرة العمل الإبداعي ، بشرط أن يقبل على النصّ مزودا بسلاح المعرفة و سعة الثقافة و الإطلاع ، خاصة مع النصّ الحدائثي الموسوم غالبا بميسم الغموض .

خاتمة

6- طغيان الجانب النظري في هذا الموضوع على الجانب الإجرائي ، فجّل النقاد العرب اعتمادوا التنظير أكثر من الجانب الإجرائي ، وحتى في الحالات القليلة في التطبيق نجد فروقا كثيرة في الإجراء بين هذا و ذلك ، و النظرية لا تؤتي أكلها ما لم تجد طريقها إلى التطبيق و بقواعد سليمة .

7- النص يعالج قضية الإنسان والحريّة ، والقضية الفلسطينية على عدالتها مازالت تنتظر شنفرى رافض يعيدها إلى مسارها الصحيح .

8- اعتماد النصّ على القناع أعطى للقضية بعدا زمنيا ورمزيا ، إذ أظهر أنّ الإنسان المقهور منذ قرون مازال يرفض قيوده .

9- إنّ جملة المعطيات النصية تتحوّل إلى علامات نصية فارقة في قراءة النصّ و تأويله ، كالقناع و الصّورة و الرمز و التكرار فبالاعتماد عليها يمكن توجيه التأويل .

10- متعة هذا النصّ تنشأ من الوضوح الغامض ، فسميح القاسم لم يسرف في الغموض و التعمية شأن بعض الشعراء .

فتح آفاق جديدة للدراسة:

1- شعر سميح القاسم يمتاز بجملة من الخصائص تستدعي من النقاد ضرورة البحث فيها .

2- الحقيقة التي يجب التأكيد عليها أن ليست ثمّة قراءة مثالية و نهائية ، تكشف كل أسرار النصّ و دقائقه ،

فشخصيا كلّما أمضيت شوطا في القراءة برزت لي حقائق جديدة لم تدر في خلدي ، فإذا ما عدت و أثبتتها وواصلت ، فإذا بحقائق أخرى تلوح مجددا ، فأدركت أنّ اللّعبة لا تنتهي و أنّ العمل سيظلّ يراوح مكانه فأعلنت المضي قدما مدركا أن طبيعة العمل البشري مهما كان التحيّي هي النقص ، و كفى بالمرء نبلا أن تُعدّ معايه

ملحق

المقدمة: (نظام التفرغ)

انتقام الشفري

- التثيد الأول -

أَيدُكُرنِي الشَّرَّ بِالشَّرِّ ؟

لا بأس .. حَسْبِي شَبَعْتُ عَلَى مَسْغَبِهِ

وحَسْبِي رِضَا الضَّبْعِ وَالسَّيِّدِ وَالْبَيْدِ

وَالْأُمَّمِ الرَّئِثَةِ الْمَتْرَبَةِ

وحَسْبِي « أُمَّ الْعِيَالِ » الرَّؤُومِ

وَذَكَرِ الصَّعَالِيكَ وَالْأَغْرَبِيَّةِ ..

أَيدُكُرنِي الشَّرَّ بِالشَّرِّ ؟

لا بأس ،

ما وَهَبْتَ آرَدَ الهِبِه !
 غُبِنْتَ أَهَنْتَ لَعَنْتَ طَعَنْتَ
 وَأَمَّتْ يَمِينُ الْقَبَائِلِ وَجْهِي
 وَبَاخَتْ بِسْرِي يَمِينُ امْرَأَه
 « إِذَا مَا أَرُومَ الْوَدِّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
 يَوْمَ بِيَاضِ الْوَجْهِ مِنِّي يَمِينَهَا »
 أَقِيمُ هَجِينًا وَحُرًّا أَهِيمُ
 أَهَذَا إِذْنُ شَرَفِي عِنْدَهُمْ ؟
 وَهَذَا صِرَاطُهُمُ الْمُسْتَقِيمُ ؟
 وَهَذَا إِذْنُ قَدْرِي بَيْنَهُمْ ؟
 يَمِينًا .. يَمِينًا
 هُوَ الثَّارُ يُقَسَمُ لَنْ أَرْجِيئُهُ
 سَأَقْتُلُ مِنْهُمْ بِمَا أَسْتَعْبِدُونِي
 سَأَقْتُلُ مِنْهُمْ مِثْلَهُ
 وَأَقْتُلُ أَقْتُلُ مِنْهُمْ مِثْلَهُ !

- النشيد الثاني -

بنصال أظافره الوسخه
حكَّ البدوي الساخط غرته السائبة على مدرجة الر
لم يأبه بضراعة أرواح الموقى المعترضين على حرب الطبقا
مَسَدَ عينيه الصافيتين كقلب نبي
وبخفة وحشٍ صحراوي
دَمَلَقَ ساقيه الهاجتين بسخط « بلو جينز » السمل الكا
وتأهب لمطايي الخسة خلف زوايا الليل الفادح
ومكاند أقبية التكنولوجيا العمياء ..
نادته من الرسم الدارس في آل البيداء
أم لا تعلم حقاً إن كانت ولدته
ولا يعلم إن كانت حقاً ولدته :
يا ولدي المنقوض الناقض
من أين ؟
وإلى أين إلى أين ؟
يا ولدي الجني الغامض

صَفْرٌ لِحْنًا هَجِيًّا
 وَبِلُؤْمٍ يَنْطَفِ سِبًّا وَرَحِيْقًا
 قَضَمَ الْحَشْفَةَ .. وَانْطَلَقَ يَجُوبُ الْعَالَمَ
 « أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ
 فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لِأُمَيْلُ »
 وَانْطَلَقَ يَجُوبُ الْعَالَمَ

- النشيد الثالث -

بَشْرٌ ، جِنٌّ ، إِلَهٌ ،
 يَسْتَبِيحُ الْمُضْمَرَا
 وَيُرِي مَا لَا يُرَى
 شَنْفَرَى
 سِيمٌ خَسْفًا وَهَوَانًا ،
 فَانْبِرَى
 شَنْفَرَى
 أَقْسَعْتُ أَحْرَانَهُ أَنْ يَثَارَا

ألف ويل يا « شبايه »
 يا « سلامان » ويا كل الورى
 ألف ويل من عذاب الشنفرى
 وانتقام الشنفرى
 « فالآ تزرني حتفتي أو تلاقيني
 أمشُ بدهو أو عدا فبنورا
 أمشي بأطراف الحماط وتارة
 يُنفضُ رجلي بسبباً فعصنصرا
 أبغي بني صعب بن مرُّ بدارهم
 وسوف ألاقهم إن الله أخرا
 ويوماً بذات الرُّس أو بطن منجل
 هنالك نبغي القاصي المتغورا ! »
 ويوماً بذات الجليل
 ويوماً بذات الخليل
 ويوماً بيافا وحيفا
 وببيروت ، باريس ، عمان ، روما
 ويوماً بكل الحواضر

كل المنابر
 كل المقابر
 وللشمس أمرٌ
 وللقدس دهرٌ
 يحاذر حيناً وحيناً يجاهر
 وشعب على العسف والخسف صابر
 وللقدس جرح يهز الضمائر .. ما من ضمائر ا
 ذريني يا أم واسترسلني جنةً في كتيب
 ذريني ليأسي وغُرمي
 وقوسي وسهمي
 وبأسي وغُنمي
 إذا حرموني الحبيب ، فإني المحب وإني الحبيب
 وماضٍ وحاضر
 ومستقبل في غيابة هذا الزمان المغامر
 « دعيني وقولي بعد ما شئت ، إنني
 سيُغدى بنعشي مرة فأغيبُ »
 هو الثأر يُقسم لن أرجئه

بما يتموني وما شردوني وما استعبدوني
سأقتل منهم منه !

- النشيد الرابع -

من المهدي
إلى اللحد
دمي في وجنة السفاح
في آنية الورد
وأوتاري سراييني
وموسيقاي سرّ البرق والرعد
وغيط التين والزيتون من ظمأى الكوائين ..
أجوس الأرض ملتفاً بحرمانني
بلا وطنٍ بلا أهلٍ
بلا شكلٍ بلا ظلٍ
وأشعل في جذور النار نيرانني
وأفري الغلّ بالغلّ :

ألا يا أيها الأحياء والموتى
 مزيفة مواجعكم
 مزورة شرائعكم
 وإني قادم أبغي مضاربكم بعسف شريعة الغابِ
 فسموني بما شتم
 رسول الشرِّ
 سموني : رسول الخير
 سموني : همورابي
 سأغزوكم بما للحقد من ظفرٍ ومن نابٍ
 لأشعل بالدم المهرق أحطاب السدى الكابي
 نحل تنوء بخزها وملوكُ
 ويفت فيها مضمرٌ مهتوكُ
 هجنٌ وأحرارٌ؟ عبيدٌ كلهم
 والحق غبن واليقين شكوك
 فاضرب ، لحيت ، هي الحياة رسالة
 دموية .. ورسولها صعلوك

- النشيد الخامس -

مجدولة بالشبق الوحشي
 تنقضُّ عبر الهجير المرصود بالآفات والقواجيء
 يد غليظة
 تقتلع تدي السداجة
 من منابت اللثة الغضة
 ينصعق الطفل برعب حيواني فيزعق
 انتفضي أيتها العواصف الرملية
 يزعق يزعق
 كوني يا أعمدة النقع نخيلاً يساقط قرأً دمويًا
 يد غليظة تسحل الأم المبخوذة
 على رمال العالم وثلوجه
 مخلّفةً على خرائط الدول وتقاويم الشعوب
 خطأً واضحاً من الدم الواضح
 يمتد الزعيق المرعب إلى نطفة الحياة ومضة الموت
 ويد غليظة

تدسّ ديناميت الخزي تحت أعمدة السماء المنخفضة
لتنسف من الأساس حلاً يُسمّى الإنسان .
أيها السراب العابث المهاجر أبداً .
أيتها الكثبان المقيمة على أنفاسك الرتيبة
أنت شاهد عيان في هذه الجريمة المتقنة
وها هو ذا الشنفرى المبتّم بصكوك الباطل
يرضع حليب العبوديّة الغامضة
ليخلف بانتقامه المتقن
خطأً واضحاً من الدم الواضح ..

- النشيد السادس -

طوبى لشكوكي و يقيني
طوبى للمشي أماماً في طرق الليل الوعره
طوبى للشغف الدائم في الروح المحتضره
طوبى للنار الأبدية في ثلج جبيني
طوبى لي .. مأخوذاً ، تنزلت على كتفيّ العاريتين أفاعي

الدهشة والشغف البكر - أما من لونٍ غير القزحيّ
 المستهلك ؟ - يا قلبي يا قلبي أرهقك الجسد الصاخب .
 مغفرةً يا قلبي المتسكّع في أمصار السّحر . اتبعني يا قلبُ .
 بلوتُ الحامض والحلو تعثرت نهضت تعثرت نهضت . وقاتلتُ
 أحاجي المكفوفين وصاحبتُ الصّدّيقين الكفّره ..
 يا قلبي المثقل بخطايا الذكرى وخطايا النسيان اتبعنا يا
 قلبي . نحن الأبناء البرره ..
 نجحد ، لكنّا الأبناء البرره
 نكفرُ ، ونظّل الأبناء البرره
 يا قلبي الحافي المتسكّع في سُبُل التاريخ القذره
 هي ذي تفاحة موتي في متناول أشواقِي النازفة على حدّ
 السكين
 تلفحني نار اللهفة في أنغولا
 يأتيني من قمر تشيلي وردٌ ونحاسٌ
 تتفتح قبرغيزيا في برعم حبي
 أشربُ نخباً في نيويورك
 اعيد قراءة پوست كارد صينيّ مختوم بوداعة نوار اللوز

الأبيض مرصودٍ بالتين
أحب بهار الهند؟ ذراع حبيبي اتسحت بالوشم وإني الجريحُ
بالحب
جريحُ بالحب . ضمادة جرحي من تفتا الهند ، ينز الجرح
ويرسم بدموع الوجد وماء الورد وتفتا الهند بلاداً تدعى في
السرّ فلسطين وتدعى بالجهر فلسطين ..
طوبى لنداء الحب وطوبى للورده
لو صحتُ تعالي : لارتعشت أشجار تزهري النار وفي الثلج .
وأنتى تنتظر رجوعي من أفق وحشيّ لو صحت تعالي :
لانفرجت أوقات الشده .
لكني لا أركض
عرياناً في بيد الشوق وراء كفا في اليوميّ
أحلم بالوردة وأنادي الوردة . لا يشفي جسدي غير الورده .
لا يشفي روعي غير الورده
أحلم بالوردة وأصيح : تعالي
طوبى لي معترفاً أني حين بلغت ديار « سلامان » انقبضت
نفسي

صوتي محظور في شرع «سلامان» ووجهي .
 قد أغدو حياً فيها . لكن لن أمسي
 والموت أمان .
 صحتُ بنفسي :

حاذري أيتها النفسُ فإنَّ الجبنَ موتُ
 والرُدَى في الأوجِ صوتُ
 فاتثري في الملاء القاحل بذر التضحياتِ
 وافتحي للمطر الإنسي أبواب الحياة
 واطلبي أنصارك الشجعان .. يأتوا !

- النشيد السابع -

ولو أنهم جزوا من الشاة ضوفها
 لطاوعها صفح على البرد والحرق
 ولكنهم جزوا فؤادا مُدلهأ
 فلا خير، غير الشر، يشفي من الشر
 هو الثأر ا يصمي قلبهم ملء وَفُضَّة
 تسابق منها الهيف للصدر والنحر

وقد حزموا أمراً على كسر شوكتي
 وإني على تسميتهم حازمٌ أمرى
 بما اعتبدوا عنقي أصك صدورهم
 بكل مريشٍ قنصه موضع السر
 ولا أنتني حتى تصير جسومهم
 فرائس تغذو ساغب الوحش والطير
 وإن قبضوا مني ذمء أعافه
 فما قبضوا غير الرماد من الجمر
 ولا خير في عيشٍ على القيد سابغ
 ولا ضير في موت الفتى ميتة الحر !

- النشيد الثامن -

على رسله انطلق الشنفرى
 يجوس وهاد العذاب السحيق ويلطم كبر الذرى
 ذراعاه جسران ،
 جسر إلى يقظة الوجد يفضي

وجسر إلى سكرات الكرى
 ومن حوله فتية كالسراحين ،
 أغربةً مثله في الورى
 تناوشهم ألم لا يكلُّ
 وأختى نهارٌ وليلٌ
 ونكلُّ بالجسم والروح منهم ،
 عدو وأهلٌ
 فلا مات حقدٌ
 ولا عاش ذلٌّ
 هو الثأر يقسم لن نرجئه
 بما يتمونا وما شردونا وما استعبدونا
 سنقتل نقتل منهم منه !

- النشيد التاسع -

تخلق الشنفرى وفتيته حول ناووس طفولتهم المؤودة
 تتموا ، على الجوع ، صلوات الغضب المتختم

وانطلقوا عاصفة من الدم والياسمين
 دسوا عيوات حزنهم الناسفة
 تحت عروش مطلية بالكذب والذهب الأسود
 ومرغوا بوحول المذلة وجوهاً من السختيان الحليق
 سختيان يتلمظُ طبولا ونحاساً في المؤتمرات والخمارات
 الراقية !
 تسلل الشنفرى إلى المطارات الدولية والموانئ
 ويبدّ ثابتة القلب
 سكب السم على موائد رجال الأعمال في السفن السياحية
 وجرد الطائرات من محركاتها .
 على مداخل الأمم المتحدة
 أشعل دمية كروية (لعلها بيضوية !)
 وأتلع جيده في خطبة صماء :
 تفضل حضرة المبعوث الدولي فتناول على ضريح أمي وجبة
 إفطاره ملتزماً نظام الريجيم الصارم.
 اختلفت وجهات النظر : أيكون التنديد شديد اللهجة أم
 نكتفي بأكاليل الزهور ولقت النظر ؟

لم يحسم غير الفيتو !
مضى العالم في سبيله ومضى القتلى . وعلم مراسلنا ان
موسم الزهور كان رائعاً هذا العام . لا خوف على الجنازات
وحفلات الكوكتيل . وعليه أيها السادة فاني أحفظ
لنفسي برغبة الصراخ وحق الانتقام من جنازير الدبابات.
ها هي ذي الطائرات القاذفة المقاتلة تعترض خطبتي
وتقاطع حزتي. لغتي لا تملك الفيتو. أحتج رسمياً على حقارة
غواصاتكم، همجية أغانيكم ومخالب الشيفرة.
لأجل من كل هذه المكائد ، المراوغات ، الرحلات السرية
المخاطفة ، البيانات التفصيلية والمقتضبة ؟ لمن الحمى ،
الخرائط، الانذار المبكر ورؤوس الأقلام ؟ تصطلون على
هشيم دمي . في ضوء عنقي المذبوحة تتفرجون على الأقلام
الزرقاء . أو كي. لم أكن أعلم أن قناطر الرخام والأطفال
والزخارف الكوفية تستحق كل هذا القدر من العقاب.
وانني لأبشركم بتحريك الطبقات والطبقات الجوفية . علم
الجيولوجيا هو التابع ، ومن ثم يأتي علماء الآثار الملتحون ،
بقبعاتهم المضحكة . أفهم كل شيء ومع هذا لا أفهم شيئاً .

أحني رأسي إجلالاً للطيور الأليفة . للسيرك ولباريات كرة القدم . لكن ماذا أفعل بكل هذه الجثث ؟ الجثث المنتظرة تحت أنقاض جسدي : ماذا أفعل بلائحة الإتهام المحفورة عميقاً على الجلود المكوية بالسجائر . على خرائب المدارس والأغنيات . على أطلال الطفولة المصعوقة . وعلى أغصان الزيتون المدنسة برائحة ثيابكم وبنادقكم . على السيقان والأيدي المبتورة بسيوف أساطيركم . على الوجوه الجامدة الموصدة بالشمع الأحمر وحظر التجول . أكواخ الصفيح المرنة بصيحات التشرد والموت . ماذا أفعل بدمي الصارخ في البرية المرشوق على الوصايا العشر كلوحة تجريدية .

ما نفع اللغات التي أتقنها في بابل؟ ما جدوى الشفق الساجي بانتظار الغارة الجوية . لم يبق من دمكم سوى الكيمياء . لم يبق من السيمفونيات والالكترونيكا سوى هذه الشهوة الواحدة ، شهوة القتل القتل . أيها الخنازير السائبة في كروم الفقراء . أيها الصدا المتراكم على أصص الورد الاصطناعي .

ستاتيستيكا !

هذه هي كلمة السر كلمة السحر . هنا ينهار كبرياؤكم
الكاذب .

ستاتيستيكا !

إمتشقوا أقلامكم الذهبية ودونوا في مفكراتكم: ٩٩ قتيلاً
حصاد غضبي وانتقامي !
اقتحمت خنادق الديسكو المحصنة بالضياح والقنابل
العنقودية .

زعزعت بالحبق والنعناع أكاديميات الكذب والنيترون .
ترصدت نواياكم الشريرة حيث الانفاق المفضية إلى ذاتها ،
في بؤرة الروح المعتم . لم أدخر وسعا في رد الظواهر إلى
كنها الأرضي حذراً من الشعوذات والأحكام المسبقة.
٩٩ هولة .. بما يتمتموني وما استعبدتموني. فلتنتظرنني
السنابل . الأطفال . الهوايات والأزهار . هناك على صخرة
الزمن اللزج بدماء الشهداء والضحايا المساكين . هناك
حيث مطالع الأناشيد والجوقات المدرسية . هناك حيث
العيون الصافية كدموع كبيرة ، تنتظر الوجه الالهي القادم

على طريق الشيطان.

آنذاك تخضل الأضرحة وأعواد المشانق . يصبح الأمل
ممكنًا . تنشق البوابات الحديدية الصدئة عن عشبة الفرح .
آنذاك تزهو الفراخ بزغبها اللدن . آنذاك ينحني الغريب
بأدب جم لسيدات البلدة . تعبد الطرقات وتوزع الحلوى
على الأولاد الشاطرين . ترف فراشة ملونة على ضفيرة
طفلة تُحسن الغناء بلغة أخرى . آنذاك يلعب المتقاعدون
الورق والنرد وهم ينتهرون الأحفاد المشاغبين باعتزاز
أليف . آنذاك تضع الطيور بيوضها على الشبايك وفي
الخنادق الحربية المهملة.

آنذاك أبعث أنا الشنفرى لأحمل الأطفال على منكبي .
ولأهيم على وجهي بأغاني الحب اللاذعة . ناثراً دموع
فرحي على أوراق البرقوق والنرجس الجبلي . موقظاً
الرعيان من تهوية العشق الصعب ليكشوا عن أنوفهم نحلة
الربيع العفريته .

آنذاك يصبح انتقامي كتاباً نظيفاً وفق مناهج التدريس
ويضربون المثل بوردة غرامي الملتهبة .

- النشيد العاشر -

فجأة يتوقف بث الاذاعات/ ينطفئ التلفزيون/ يصرخ في
 بحة الموت صوت ولا حنجرة/ أهي قبلة يدوية؟/ المذيعون
 في فرح غامر/ يعلن الصوت للعالم السادر:
 ألقى الانتربول القبض على ارهابي بدوي يحمل باسبورتا لا
 شك مزور وبجوب الدول الحرة مقتنصاً أصحاب صناعات
 الطيران الحربي وأرباب البورصة والفيزياء النووية، مدعياً
 ان الله تعالى أوكله بالثأر لأطفالٍ نُسفوا في شيء يدعى تل
 الزعتر

يشتم عالمنا الحر ويجرؤ أن يرسم خارطة العالم باللون الأحمر
 عُقدت محكمة الميدان وصدر الحكم باعدام الإرهابي القاتل،
 رمياً بالغرابة والحزن. ووفق القانون الدولي أتيح له أن
 يوصي .. قال:

لا تقبروني! غاية الشح ذرى المقابر
 وانني لذو جدى، مُقتبلي وآخري
 فخلّفوني .. واهنأي باليسر « أم عامر »!

ويرى علماء السايكولوجي أن الإرهابي أصيب بمس في العقل وفي الروح ، ولكن الديمقراطية تكفل تنفيذ وصيته بالنص وبالخرف . وبعد الإعدام قذفنا بالجثة في ميدان الحرية حتى يعتبر عبيد الأرض. ابتهجت بالجثة قطط الأحياء الشعبية وكلاب البوليس وعشاق التصوير الفوتوغرافي ... نثرنا ملء جهات الأرض عظام الإرهابي القادم من بيد الشرق على أجنحة البرق ..

فجأة يتوقف بث الإذاعات / ينطفئ التلفزيون / يصرخ في بحة الموت صوت ولا حنجره / أهى ماسورة البندقية ؟ / أهى قنبلة يدوية ؟ / المذيعون في غضب غامر / يعلن الصوت في العالم الثائر

يوسفنا أن نعلن للأمم المتحضرة الحرة والأمم الجاهلة العبدية والأمم المبهورة بين العتمة والنور . ان رئيس الكهان الأسمى سيدنا المحبوب تمشى في الفجر سعيداً بين ورود خديقته. فارتطم بجمجمة سائبة طرحته على الأرض مدمى مشتعلأ بعذاب جهنم . هرعت سيارات الشرطة والإسعاف ونقل على الفور إلى مستشفى البحرية . وهناك اتضح لنا ان الجمجمة

مسمعة بالفكر الثوري فلم يعتم سيدنا ان مات شهيداً للبنك
وللبورصة والطيران الحربي . واتضح لنا أن الجمجمة تعود إلى
ارهابي بدوي جاء من الشرق على أجنحة البرق ..

- النشيد الحادي عشر -

أخاطبكم من رماد العصور وصحراء أحزانها المجديه
أنا الشنفرى

رسول الصعاليك والأغربه

بُعثت لأنقُضَ مجد الأباطيل من أسِّهِ

لأحرق يابس ليل الطواغيت والأخضرا

لأسحب - من أنفه - عالم العسف والمعصياتِ

إلى شمسهِ

أنا الشنفرى

حبيبُ الأناشيد ، طفل المآسي ، يتيم البراه

رفيق شقوق الجدار

وعشب البحار

وشوق المدار
 إلى شرفات السماء المضاءه
 أنا الشنفرى
 شهيد الصعاليك والأغربه
 وسر التفجر عفواً
 وروح الهدوء ،
 وكفارة الأنفس المذنبه
 أذكركي الشر بالشر ؟
 لا بأس
 مما وهبت أرد الهبه .
 نذرتُ لورْدِ الرضا والسلامِ
 يميني وسيفي وقوسي
 وعبوة حزني وبستان شمسي .
 أنا الشنفرى
 تخيَّرت موتي بحد الحسامِ
 لأبعثَ حيّاً بحدِّ الحُسامِ
 على كل خارطة شنفرى

وفي كل أغنية شنفري
ومن كل مجزرة شنفري
يموت بحد الحسام ويحيا بحد الحسام
واني لأنذر من غضبي وانتقامي
ومن غضبي وانتقامي
ومن غضبي
وانتقامي ..

- الأغنية

في قديم الزمان ابنتى ملك قصره
من ركام الشعوب وجهل الرعيه
وابنتى عرشه من عظام الضحايا
وأناه جنود المظلات والمدفعية
بألوف السبايا

في قديم الزمان
ملك مستبد مخاتل
صاح في سكرة العنفوان

« تلك صيدون في طرف الصولجان
تلك مصرٌ وبابل »
ثم دار الزمان
في هدير الزلازل
وأنطوى في جحيم اللظى والدخان
ملك من قديم الزمان ..

- الملاحظة -

يُدَّعي بعضُهم أنه سمع الشنفرى
منشداً هذه الأغنية
وادعى بعضُهم
أنهم وجدوا الأغنية
في قبيص عتيق يرفُّ على الغمير
أجنحة ؟
مهجة ؟
علماً ؟
أحجيه ؟

ويقول الرواة الثقاتُ
إن من أنشد الأغنية
لم يكن غير جمجمة الشنفرى
بعد أن أوفت النذر
وأنطلقت في رحاب الحياة ..

قائمة المصادر و المراجع

1 - المصادر :

* القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .

1. ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، نسقه و علق عليه و وضع فهارسه : على شيري ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1408هـ / 1988م .
2. ابن طباطبا محمد بن أحمد : عيار الشعر ، تحقيق و تعليق : محمد زغلول سلام ، منشأة دار المعارف ، الاسكندرية ، ط3 ، د . ت .
3. ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم : الشعر و الشعراء ، قدم له الشيخ : حسن تميم ، و راجعه و أعدّ فهارسه الشيخ : محمد عبد المنعم العريان ، دار إحياء العلوم ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1407 هـ / 1987 م .
4. الباقلاني القاضي أبو بكر : إعجاز القرآن ، بهامش الإتقان في علوم القرآن لجلال الدين
5. السيوطي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د . ط ، د . ت .
6. البغدادي بن علي إسماعيل بن القاسم القالي : كتاب ذيل الأمالي والنوادر ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، د . ط ، 1400 هـ / 1980م .
7. البغدادي عبد القادر بن عمر : خزانة الأدب و لبّ لباب لسان العرب ، تحقيق و شرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط4 ، 1997 .
8. الجرجاني عبد القاهر : أسرار البلاغة ، تحقيق : هـ . ريتز ، دار المسيرة ، بيروت ، ط3 ، 1403 هـ / 1983 م .
9. الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز ، اعتنى به : علي محمد زينو ، مؤسسة الرسالة ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1426 هـ / 2005 م .
10. الزركشي بدر الدين محمد بن عبد الله : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت ، د . ط ، د . ت .
11. السيوطي جلال الدين بن عبد الرحمن : الإتقان في علوم القرآن ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د . ط ، د . ت .
12. الضبي المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر : المفضليات ، تحقيق : أحمد شاکر و محمد عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، د . ت ، (pdf) .

قائمة المصادر والمراجع

13. القاسم سميح : الأعمال الشعرية الكاملة (ديوان جهات الروح) ، دار سعاد الصباح ، د . ط ، 1993.
14. قباني نزار : من مفكرة عاشق دمشق ، قصيدة اعتذار لأبي تمام ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، د . ط ، د . ت .
15. القيرواني أبو علي الحسن ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده ، حققه و فصله و علّق على حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط 5 ، 1981 .

2 - المراجع :

أ - الكتب العربية :

1. أبو أحمد حامد : الخطاب و القارئ (نظريات التلقي و تحليل الخطاب وما بعد الحداثة) ، مؤسسة اليمامة ، الرياض ، د.ط ، 1997 .
2. أبو ديب كمال : في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1987.
3. أبو زيد نصر حامد : إشكاليات القراءة و آليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 3 ، 1994 .
4. أحمد محمد فتوح : الّومز و الّومزية في الشّعر المعاصر ، دار المعارف ، ط 2 ، 1978 .
5. أحمد محمد فتوح : الّومز و الّومزية في الشّعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ط 3 ، 1984 .
6. أدونيس علي أحمد سعيد : زمن الشّعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1983 .
7. إسماعيل عزّ الدّين : الشّعر العربيّ المعاصر (قضاياها و ظواهرها لفظيّة و المعنويّة) ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت ط 2 ، 1972 .
8. الباردي محمد : الحداثة و ما بعدها في الرواية العربيّة ، مركز الرواية العربيّة ، قابس ، تونس ، ط 1 ، 2011 .
9. البازعي سعد : أبواب القصيدة (قراءات باتجاه الشعر) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 1 ، 2004 .
10. برادة محمد : الإبداع العربيّ (الفورة و التّراجع و التعبير عن التّحوّلات ... نحو إعادة صوغ الإشكاليّة) ، تجارب في الإبداع العربيّ ، كتاب العربي 77 ، يوليو 2009 .
11. البطل علي : الصورة في الشعر العربيّ حتى أواخر القرن الثاني الهجريّ (دراسة في أصولها و تطورها) ، دار الأندلس ، بيروت ، ط 3 ، 1984 .

قائمة المصادر والمراجع

12. . بوحسن أحمد : في المناهج النقدية المعاصرة ، دار الأمان ، الرباط ، ط 1 ، 2004 .
13. . بوحسن أحمد : من قضايا التلقي والتأويل ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، د.ط ، 1995 .
14. . بوحسن أحمد : نظرية التلقي في الأدب العربي الحديث (نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات) ، منشورات كلية الأدب و العلوم الإنسانية ، الرباط ، 1993 .
15. . بوحوش رابح : الأسلوبيات و تحليل الخطاب ، مديرية النشر ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، د.ط ، د.ت .
16. . بنيس محمد : حادثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة) ، المركز الثقافي العربي ، لبنان - المغرب ، د . ط ، 1988 .
17. . بنيس محمد : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب
18. . تاوريريت بشير : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية) ، دار الفجر للطباعة و النشر ، قسنطينة ، ط 1 ، 1428 هـ / 2006 م .
19. . ترماسين عبد الرحمان و آمال منصور و علي بخوش نظرية القراءة (المفهوم و الإجراءات) ، منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ط 1 ، 2009 .
20. . الجيار مدحت سعيد : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي ، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب ، ليبيا ، 1984 .
21. . حمودة عبد العزيز : المرايا المحدبة ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، العدد 232 ، د . ط ، أبريل 1998 .
22. . الحنصالي سعيد : الاستعارات و الشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2005 .
23. . خضر ناظم عودة : الأصول المعرفية لمنظيرة التلقي ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1977 .

قائمة المصادر والمراجع

24. الخال يوسف : الحداثة في الشعر ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1978 .
25. الحبو محمد : مدخل إلى الشعر العربي الحديث (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب نموذجاً ، دار الجنوب للنشر و التوزيع ، تونس ، د . ط ، 2008 .
26. خليف يوسف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، د.ت .
27. خليل إبراهيم محمود : النقد الأدبي الحديث (من المحاكات إلى التفكيك) ، دار
28. المسيرة ، الأردن ، د . ط ، 2003 .
29. خوري إلياس : دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ، لبنان ، ط 2 ، 1981 .
30. داغر شربل : الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988 .
31. دربال ماهر : الصورة الشعرية في ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب ، مطبعة التسفير الفني ، د . ط ، 2001 .
32. درويش أسيمة : مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس) ، دار الآداب بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992 .
33. الرباعي عبد القادر ، الصورللفنية في شعر أبي تمام ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 2 ، 1999 .
34. رماني إبراهيم : الغموض في الشعر العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د . ط ، د.ت .
35. زايد علي عشري : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس ، ليبيا ، ط 1 ، 1978 .
36. السامرائي إبراهيم : لغة الشعر بين جيلين . المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 2 ، 1980 .
37. سحلول حسن مصطفى : نظريات القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، 2001 .
38. السد نور الدين الأسلوبية و تحليل الخطاب . دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري و السردي ، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، د . ط ، 1997 .
39. سعيد خالدة : حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) . دار العودة ، بيروت ، لبنان ط 2 ، 1982 .

قائمة المصادر والمراجع

40. . سقال ديزيريه : الكتابة والخلق الفني . دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1993 .
41. . السيد شفيح : قراءة الشعر و بناء الدلالة . دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، د. ط ، 1999 .
42. . السيد علاء الدين رمضان : الظواهر الفنية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (دط) 1996 .
43. . شرفي عبد الكريم: من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 2007 .
44. . شكري غالي : أدب المقاومة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 2 ، 1979 .
45. . شكري غالي : شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 2 ، 1978 .
46. . الصائغ عبد الإله : الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية – الحدائثة وتحليل النص المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 1 ، 1999 .
47. . صالح بشرى موسى : نظرية التلقي (أصول ... و تطبيقات) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2001 .
48. . ضيف شوقي : في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، د. ط ، 1962 .
49. . الطربلسي محمد الهادي : تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، د. ط ، د ، ت .
50. . عباس إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 2 ،
51. . عبد الرضا علي : القناع في الشعر العربيّ المعاصر (مرحلة الواد) ، آداب المستنصرية ، العراق ، العدد : 7 ، 1983 .
52. . عبد المطلب محمد : تحولات اللّغة الشعريّة الجديدة ، (الشعر العربي الحديث) أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثّقافي الثّاني عشر ، الكويت ، 10 – 12 سبتمبر 2005 .
53. . عبد المطلب محمد : قضايا الحدائثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لوبنجان ، ط 1 ، 1985 .

قائمة المصادر والمراجع

54. عبد الواحد محمود عباس : قراءة النص و جمالية التلقي ، دار الفكر العربي ، ط 1 ، 1417 هـ / 1996 م .
55. عصر حسني عبد الباري : الفهم عن القراءة ، مركز الإسكندرية للكتاب ، د ط ، 2000 .
56. عصفور جابر : نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د . ط ، 1998 .
57. عصفور جابر : نظريات معاصرة ، مهرجان القراءة للجميع 98 ، مكتبة الأسرة ، برعاية السيدة سوزان مبارك ، د . ط ، د . ت .
58. عصفور جابر : النقد الأدبي و الهوية الثقافية . كتاب دبي الثقافية ، الإصدار 21 ، ط 1 ، فبراير 2009 .
59. العقّاصيّ أس محمود و إبراهيم عبد القادر المازني : اللّيون ، دار الشّعب ، القاهرة ، ط 3 ، د . ت .
60. علوش سعيد ، المصطلحات الأدبية المعاصرة ، منشورات المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء (دط) 1984
61. عمر أحمد مختار : علم الدلالة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط 5 ، 1998 .
62. عوض يوسف نور : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين ، القاهرة ، ط 1 ، 1994 .
63. غرکان رحمن : موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، 2007 .
64. الغدّامي عبد الله : تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1987 .
65. الغدّامي عبد الله : الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 6 ، 2006 .
66. الغدّامي عبد الله : اليد واللسان . كتاب المجلة العربية ع 172 ، ربيع الآخر 1432 هـ / مارس 2011 العدد 411 .
67. الغيث نسيمه : البؤرة ودوائر الاتصال (دراسة في المفاهيم النقدية و تطبيقاتها) ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د . ط ، 2000 .
68. فاضل ثامر : اللّغة اللّاتينية في إشكالية المنهج المنظريّة و المصطلح في الخطاب التّقدي العربي الحديث المركز الثقافي العربي ، بيروت و الدار البيضاء ، ط 2 ، 1972 .

قائمة المصادر والمراجع

69. فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النصّ ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، العدد 164 ، د . ط ، أغسطس 1992 .
70. فضل صلاح : شفرات النصّ (دراسة سيميولوجية في شعرية النصّ و القصيد) . دار الآداب ، ط 1 ، 1999 .
71. فضل صلاح : مناهج النّقد المعاصر . إفريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط ، 2002 .
72. فيدوح عبد القادر دلائليّة النّصّ الأدبي . ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر ، ط 1 ، 1993 .
73. قاسم أحمد : الرمز . ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، مركز عبادي ، ط 1، 1996 .
74. قاسم سيزا : القارئ والنصّ (العلامة والدلالة) ، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ط ، 2002 .
75. قاسم عدنان حسين : الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، الدار لعربية للنشر والتوزيع ، مصر ، ط 1، 2001 .
76. قطوس بسام : استراتيجيات القراءة (التّأصيل و الإجراء النقدي) ، عالم الكتب ، ط 2 ، 1425 هـ / 2005 .
77. الكبيسي طراد : في الشّعر العراقي الجديد ، منشورات المكتبة المعاصرة ، بيروت ، صيدا ، د.ط، د . ت .
78. كنون أحمد زكي : المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة) ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د . ط ، 2006 .
79. كنوني محمد العياشي : شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية) ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 1431 هـ / 2010 م .
80. حمداني حميد : القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003 .
81. المبخوت شكري ، جمالية الألفة . بيت الحكمة ، تونس ، د . ط ، 1993 .
82. محمد عبدالناصر حسن نظريّة التّوصيل و قراءة النّصّ الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، د . ط ، 1999 .
83. مرتاض عبد الملك : ألف - ياء (تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي لمحمد العيد") ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، د . ط ، 2004 .

قائمة المصادر والمراجع

84. المسدي عبد السلام : الأدب و خطاب النقد ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004 .
85. مشوح وليد : الصورة الشعرية عند عبد الله البردوني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ط1 1999 .
86. مفتاح محمد : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، لبنان - المغرب ، ط3 ، 1992.
87. المقالح عبد العزيز : الشعر : بين الرؤيا و التشكيل ، طلاس للدراسات والنشر ، دمشق ، ط2 ، 1985 .
88. الملائكة نازك : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7 ، 1989 .
89. موسى محمد خير شيخ ، فصول في النقد العربي و قضاياها ، دار الثقافة ، المغرب ، ط1 ، 1984
90. الميمني عبد العزيز : الطرائف الأدبية ، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر ، القاهرة ، د . ط ، 1927 (pdf) .
91. ناصف مصطفى : دراسة الأدب العربي ، الدار القومية للطباعة و النشر ، القاهرة ، د . ط . د . ت .
92. ناصف مصطفى : اللغة و التفسير و التواصل ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، العدد 193 ، د . ط ، يناير 1995 .
93. نافع عبد الفتاح صالح : الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، د.ط ، 1983 .
94. النويهي محمد قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، ط2 ، 1971 ، ص 88 .
95. هدارة محمد مصطفى : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط2 ، 1401 هـ / 1981 م .
96. هويدي صالح : النقد الأدبي الحديث (قضاياها و مناهجها) ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، الزاوية ، ليبيا ، ط1 ، 1426 وفاة الرسول (ص) .
97. الواد حسين : شيء من اللّغة و الأدب ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1 ، 1425 هـ / 2004م .
98. الواد حسين : في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1995.
99. الواد حسين : المتنبي و التجربة الجمالية عند العرب ، دار سحنون ، تونس ، ط1 ، 1987 .

قائمة المصادر والمراجع

100. الورقي السعيد : لغة الشعر الحديث (مقوماتها الفنيّة و طاقتها الإبداعية) ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 3 ، 1984 .
101. اليازجي نصيف : العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، دار بيروت للطباعة والنشر ، د ، ط ، هـ/1980 .
102. اليافي نعيم : أطراف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، 1997 .
103. اليافي نعيم ، مقّمة لدراسة الصّور الفنّيّة . منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، د . ط ، 1982 .
104. يوسف أحمد : القراء للنسقيّة (سلطة البنية) ، دار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 2007 .
105. اليوسفي محمد لطفي : تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ، سراب للنشر ، تونس ، 1985 .

ب - الكتب المترجمة :

- 1 - إيزر فولفغانغ : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) ، تر : حميد لحمداني و جيلالي الكدية ، مكتبة المناهل ، فاس ، د . ط ، د . ت .
- 2 - إيكو امبرتو : التأويل (بين السيميائيّات و التفكيكية) ، ترجمة وتقديم : سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2004 .
- 3 - بارت رولان : لذّة النّصّ ، تر : فؤاد صفا و الحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، د . ط ، 1988 .
- 4 - بارت رولان : لذّة النّصّ ، تر : محمد خيرى البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 1 ، د . ت .
- 5 - بك خيرى كمال : حركة الحداثة في الشعر العربيّ المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعيّ الثقافيّ للاتجاهات و البنّي الأدبيّة) ، تر : جماعة من أصدقاء الكاتب ، دار الفكر ، بيروت ، ط 1 ، 1982 .
- 6 - بو ثو يلو افانكوس خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، تر : حامد أبو أحمد ، دار غريب ، القاهرة ، مصر ، د . ط ، د . ت .
- 7 - تومبكنزجين : نقد استجابة القارئ ، تر : حسن ناظم و علي حاكم ، مراجعة : محمد الموسوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د . ط ، 1999 .
- 6 جاكوبسن رومان : قضايا الشعرية ، تر : محمد الوالي و مبارك حنون ، دار توبقال ، للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988 .

قائمة المصادر والمراجع

- 7 الجيوسي سلمى الخضراء : الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط 2 ، أكتوبر 2007 .
- 8 دريدا جاك : الصوت و الظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل) ، تر : فتحي انقزو ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2005 .
- 9 الرويلي ميجان و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 2002 .
- 10 سلدن راما : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء ، القاهرة ، د . ط ، 1998 .
- 11 سي هولب روبرت نظرية الاستقبال (مقدمتقدية) ، تر : رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية ، سوريا ، ط 1 ، 1992 .
- 12 كريستيفا جوليا : علم النص ، تر : فريد الزاهي و مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 1972 .
- 13 كوهن جان : بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط 1 ، 1986 .
- 14 لابلانن جان : و ج . ب . بونتا ليس ، معجم مصطلحات تحليل النفس ، تر : مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 2 ، 1985 .
- 15 لوفيفر هنري : ما الحداثة ؟ تر : كاظم جاهد ، دار بن رشد للطباعة و النشر ، ط 1 ، 1983 .
- 16 نورثروب فراي للماهية و الخرافة (دراسات في الميثولوجيا الشعرية) ، تر : هيفاء هاشم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د . ط ، 1992 .
- 17 هالين فيرناند و فرانك شوير فيجن و ميشال أوتان : بحوث في القراءة و التلقي ، تر : محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري حلب ، سوريا ، ط 1 ، 1998 .

ج- الدوريات :

- 1 أبو حلاوة كريم : الفكر النقدي العربي و ضرورة تصويب الأسئلة ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 32 ، عدد يوليو - سبتمبر 2003 .

قائمة المصادر والمراجع

- 2 إيزر فولفغانغ : فعل القراءة (نظرية الواقع الجمالي) ، تر : أحمد المديني ، مجلة آفاق ، المغرب ، العدد 6 ، 1987 ،
- 3 باختين ميخائيل : بصدد منهج علم الأدب ، تر : نوفل نيوف ، مجلة الآداب العالمية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، العدد 133 / 2004 .
- 4 براهمي عبد المجيد : آراء نقدية في الحداثة الشعرية ، موضوع ضمن (القصيدة) ، ملحق تصدره التبيين ، يهتم بالشعر المغاربي الحديث ، العدد 11 ، 2004 .
- 5 ابن سعيد أحمد بن راشد : قوة الوصف ، دراسة لغة الاتصال السياسي ورموزه ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 32 ، يوليو - سبتمبر 2003 .
- 6 حبيبي ميلود : النص الأدبي بين التلقي و إعادة الإنتاج (من أجل بيداغوجيا تفاعلية بين القراءة و الكتابة) ، مجلة آفاق ، المغرب العدد 6 ، 1985 .
- 7 زيدان محمد : بناءات الحداثة ، مجلة الشعر بالقاهرة ، العدد 105 ، أكتوبر 2002 .
- 8 السليماني أحمد ياسين : تقنية القناع الشعري ، مجلة عمان ، العدد الثالث ، خريف 2007 ، 38
- 9 شرفي عبد الكريم : مفهوم التناص ، مجلة دراسات أدبية ، مركز البصيرة للبحوث و الاستشارات و الخدمات التعليمية ، العدد 2 ، جانفي 2008 ، محرم 1430 .
- 10 الشريف سمير : نقاد الحداثة و موت القارئ ، مجلة أبعاد فصلية تصدر عن نادي القصيم الأدبي (، العدد 4 ، ربيع الثاني 1430 هـ / أبريل 2009 م .
- 11 الشمري عبد الهادي بن ظافر : نحو توسيع مفهوم الخطاب : مقارنة سيميائية توصيلية ، مجلة فصول ، ع 77 شتاء - ربيع 2010 .
- 12 طليمات عبد العزيز : فعل القراءة (بناء المعنى و بناء الذات ، قراءة في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر) ، مجلة آفاق ، اتحاد كتاب المغرب ، العدد 6 ، 1985 .
- 13 طليمات عبد العزيز : الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند إيزر ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، فاس ، العدد 6 . 1992 .
- 14 غزوان عناد : أصول نظرية نقد الشعر عند العرب ، مجلة الأقلام ، وزارة الثقافة و الفنون ، بغداد ، العدد 7 ، نيسان 1978 ، السنة 13 .

قائمة المصادر والمراجع

- 15 الكبيسي طراد : مدخل مواجهة نقدية للتجربة الأدبية العربية ، مجلة الأقلام ، وزارة الثقافة و الفنون ، بغداد ، العدد 7 ، نيسان 1978 ، السنة 13 .
- 16 كعوان محمد : سلطة الرمز بين رغبة المؤول و إمكانات النص ، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء و النص الأدبي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 15-17 نوفمبر 2008 .
- 17 لحمداني حميد : مستويات التلقي ، مجلة دراسات سيئيّة ، العدد 6 ، حريف / شتاء 1992 .
- 18 محمود عبد الرحمن عبد السلام : إشكالية الحداثة (محاولة لوعي المصطلح و المرجعية و التقنية) ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الثقافة الكويتية ، العدد 2 ، مجلد 30 ، أكتوبر / ديسمبر 2001 .
- 19 مرتاض عبد الملك : القراءة و قراءة القراءة ، حوض فيإشكالية المفهوم ، مجلة (علامات) ، مجلد 14 ، الجزء 15 ، مارس 1995 .
- 20 منصور خيري ، عن اللأ شعر ، جريدة القدس العربي ، السنة 23 ، العدد 6919 ، الأحد 10 أيلول 2011 ، في عمود بعنوان شاهد نفي ، ص 10 .
- 21 هلال عبدالناصر سردية الشعر في شعريّة السّود ، مجلة علامات في النّقد ، صفر 1432 ، فبراير 2011 .

د - المواقع الإلكترونية :

1. بوعزة محمد ، WWW.aljabriabed . net / n 2005 buza . htm
2. http ar.wikipedia.org/wiki/

القهرس

- 12 - مدخل
- 13 - النصّ الحداثي و نظرية القراءة
- 15 - مصطلح (الحديث)
- 17 - الحديث و الحداثة
- 24 - النقد و القراءة
- 26 - التأويل
- 27 - الشنفرى
- 29 - سميح القاسم
- القسم الأول :نظرية القراءة ..أصول وملامح
- 32 - أصول نظرية القراءة
- 32 - أولاً عند الغرب
- 36 - 1 - روافد نظرية التّلقّي
- 38 - 1-1 -الشكلانية القلوسية (1915-1930)
- 39 - أ-الإدراك الجمالي أو الأساليب
- 41 - ب- التغريب أو الاغتراب
- 42 - ج- التطور الأدبي
- 43 - 1- 2 - بنيوية براغ
- 44 - 1- 3 -ظاهريّة (فينومينولوجيا) رومان أنجاردن
- 47 - 1- 4 - هرمنيوطيقا (أويلية) هانز جورج جادامير
- 49 - 1- 5 - سيسيولوجيا الأدب
- 49 - أ - ليولا ونثال : السيسيولوجيا لفسية
- 50 - ب - جوليان هيرش : الاستقبال و التأرخة

- ج - ليفن شوكينج : سيولوجيا الذائقة..... 51 -
- مدارسها..... 52 -
- 1- - مدرسة برلين 53-
- 2- مدرسة كونستانس 53-
- أهم أعلامها 54 -
- 1- هانز روبرت يوس 54 -
- 2 - فولفغانغ إيزر 61 -
- القراءة و إستراتيجياتها و أنواع القراء 71-
- 1 - أنواع القراءة 72 -
- 2 - إستراتيجيات القراءة 76 -
- 3 - مصطلحات القراءة 78 -
- 4- أنواع القراء 80-
- 5 - الذّصّ وبناء المعنى 85 -
- 6 - قراءة الذّصّ الأدبيّ و مطاردة المعنى 88 -
- ثانيا عند العرب 97-
- 1 - القراءة عند النقاد وعلماء اللّغة و الفلاسفة العرب 97 -
- 2- موجهات القراءة عند الفلاسفة المسلمين 104 -
- ثالثا انتقال نظريّة القراءة إلى النّقد العربيّ الحديث 108-
- التّلقّي و الذّصّ الحدائّي عند العرب 111 -
- كيف نقرأ نصا أدبيا ؟ 114 -
- نظرية القراءة واستحالة التحديد 118 -
- 1 - قراءة أولى 120 -

137	-	قراءة ثانية .	2
138	-	1-2 النّصّ و أفق الانتظار .	2
139	-	2-2 جماليّة الرّفص .	2
144	-	2-3 جماليّة القناع .	2
148	-	2-4 جمالية الصورة .	2
161	-	2-5 جمالية الرمز .	2
172	-	2-6 جمالية التكرار .	2
179	-	2-7 جمالية التناص: .	2
184	-	3- قراءة تأويلية من خلال العلامات النصية .	3
202	-	خاتمة .	
205	-	ملحق (نص المدونة) .	
235	-	المصادر والمراجع .	
248	-	الفهرس .	

