

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة-

كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب واللغة العربية

(انتقام الشّغرى) لسميح القاسم

في ضوء نظرية 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:

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

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 نظرية 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:

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

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 . . . إليكِ . . . 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 عليّ 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

إنَّ العلاقة الابتدائية بين القارئ والنَّصَّ هي علاقة انجذاب عاطفي، فالنَّصَّ شرك منصوب و ممتنع مرغوب يلوح للقارئ من خلال عنوان جَذَاب ، أو مطلع جَلَّاب ، يمارس لعبة الغواية الكبرى ، هكذا كانت بدايتي مع هذا النَّصَّ وفق انجذاب عاطفي غامض .

ونصنا هذا نصَّ حدثيَّ عائد إلى الماضي و عائد منه ، و القراءة إبداع على هامش الإبداع و نصَّ تتوالد منه نصوص ، و لذلك جاء العنوان : انتقام الشَّنْفَرى لسميح القاسم في ضوء نظرية القراءة .

إنَّ تموضع العنوان بهذا الشكل تستدعي دراسته الإجابة عن جملة من الأسئلة ، عن نشأة نظرية و إجراءاتها . فما القراءة ؟ و ما أصولها ؟ و من أعلامها ؟ و ما هي أهم مدارسها ؟ و كيف نقرأ نصَّ حدثيَّ ؟ لقد كان اختيار المدونة مرتبطا بجملة من الأسباب ، أولها : أنَّه ، إذ أعد نفسي في عداد الغاوين في إتباعي الشعراء و منهم الشاعر الفلسطيني سميح القاسم ، كما أنَّ هذا النَّصَّ كان له وقع خاص بما حوى من قيم إنسانية و قومية ، و أي قيمة أسمى من حرية الإنسان ، و آمال إنسانية فهي موضوعية منها كون هذا النَّصَّ حدثيَّ مشبعا بالدلالات و المفارقات يعتمد القناع والتَّناص و الصَّورة كعلامات نصية تفضي إلى تأويل منطقي لمحمول النَّصَّ .

أما اختيار نظرية القراءة فلأنَّها تفتح مجالا رحبا للقارئ ، إذ ينفلت من ربكة الأنساق و الإحصاءات الرياضية التي تفقد النَّصَّ أدبيته مبقولا غ فيها ، القراءة تفتح فضاءات وعوالم نهائية يسبح القارئ في أجوائها ، و يروى أغوارها ، يجمع من نفائس النَّصَّ مبادئه فيه صاحبه قصدا أو سهوا أو ممَّا يضيفه عليه قارئه من عندياته مع استعمال المنطق و سوق الدليل سادا المجال أمام الانطباعية المتسلطة على العمل بداية، فهذا النَّصَّ التَّائق للحرية يجد في القراءة تحريرة الممارسة .

و لإعداد هذا البحث قمنا بهندسته وتصميمه في خطِّه نهجيَّة على النحو الآتي :

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

وقتم 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 الفلسفية الكبرى التي غدت هالة نظرية ابتداء بالشكلانيين الروس مروراً بأفكار أنجاردن و جاد مير و غيرهما من الفلاسفة وصولاً إلى مدرسة كونستانس و أهم علمين فيها؛ يابوس و إيزر .

ب - في المبحث الثاني تناولنا تاريخ القراءة عند العرب و الاهتمام بالتأويل سواء على مستوى النص 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 المشارقة 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 بهذه النظرية من قبيل : أفق الانتظار ، و المسافة الجمالية ، و مواقع الالتحديد ، و القارئ الضمني ، و غيرها . . .

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

مقدمة

جمالية الرمز ، جمالية التكرار ، جمالية التناسل ومن خلال هذه الجماليات حاولت قراءة هذه العلامات النصية المحيلة على الخارج في عمليّة تأويليّة منطقية .

4 - خاتمة تشتمل على بعض النتائج المتوصل إليها : أقلّ قراءة مثقلة بكم فلسفي هائل ، و خاضعة لشخصيّة 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 تعدّدها أمام العمل الواحد .

أمّا المنهج المعتمد في هذه الدراسة ، فالواقع يفرض تنوعاً لتنوع العمل ، ففي القسم الأول يجد المرء نفسه مضطراً لاستعمال المنهج التاريخي مادّي مع آثار هالته نظريّة منذ نشأتها ، باحثاً في أصولها و منطلقاتها و روافدها ، أمّا 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 اللّوالب و مدلولاتها .

أمّا المشكلات التي اعترضت سبيل الدراسة نذكر منها : كون هالته نظريّة غنيّة المنشأ ، موطنها ألمانيا و لغتها ألمانيّة ما يحول دون الرجوع إلى الأصل ، فهي نقلت لغتها إلى الإنجليزية أو إلى الفرنسية ثم إلى العربيّة ، فوصلت إلينا ترجمة عن ترجمة ، وربما ضاع بعضها في طريق الترجمة ، كما نذكر أيضاً : تفوّق الكّم النظري على التطبيقي ، فلم أعثر على تطبيق جامع مانع يستعمل المفاهيم القرائية الواردة في التنظير وإنّما هي أموصفيّة و فلسفيّة ، ممّا يشعر القارئ بوجود هويّة نظريّة و التطبيق ، فلم نوفق في إيجاد نموذج واضح يصلح الاقتداء به ، و أكثر التطبيقات على قلتها تتناول في الغالب تاريخيّة القراءة ، وهي استعراض قراءات أكثر منها قراءة . و الشّيء الثالث : هو اعتماد هذه النظرية على قاعدة فلسفيّة كبرى ممّا يصعب تناولها بوضوح .

أمّا عن المصادر و المراجع فالشكر موصول لأستاذي المشرف بشير تاويريت على ما أمّدني به من كتب و مجلّات أو أرشدني إلى مظانّها ، من أهمّ المراجع المعتمدة ؛ الأصول المعرفيّة لقطريّة 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 قضاياه و ظواهره لفنّيّة 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 .

مداخل

النص الحداثي و نظرية القراءة :

قبل الولوج إلى عالم النص يجدر بنا بداية أن نعيّج 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 حدوثاً و حداثة 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 عبورها 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 يغذون 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 مطّرد عبر سيرورة الزمن كل جيل يتّسع ليستوعب أفكاراً و أشياء مختلفة . و إذا نظرنا في تاريخ الأدب العربي و بالأخص في مجال الشعر ، رأينا أنّ 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 الجاهليّة 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 : « كلّ قديم في الشعراء

¹ - ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مادة (ح د ث) ، نسقه و علق عليه و وضع فهرسه : علي شيري ، 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 ، حقّقه و فضّله و علّق 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 الحادثة ذات علاقة بالرّومن ، فاللّا حق هو المحدث ، دون أن نتبيّن مواصفات أخرى للحادثة عنده ، وهذا ديدن النّاقد القديم إذ ينظر إلى السابق كقاعدة ومرجع للقياس و الإضافة ، ومثّل لهذا الإجراء ابن قتيبة بقوله : « إنّما مثل القدماء و المحدثين ، كمثّل رجلين ابتداء هذا بناء فأحكمه و أتقنه ، ثمّ أتى الآخر فنقشه فزيّنه ، 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 اللّا حق متكلّفًا بالنّقص و التّزيين و إن أجاد و أحسن . و تكاد هذه القاعدة تتزحزح حين يفرض اللّا حق 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 التّراجع ولم تصمد طويلا حين نجد ابن قتيبة يعلن في جرأة : « رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائله . . . و يرذل الشعر الرصين و لا عيب فيه عنده إلّا أنّه قيل في زمانه ، أو أنّه رأى قائله . »⁴ فلم تعد العبرة عنده بالسّابق و اللّا حق و لكن بجودة الشعر و قيمته مهما كان موضعه في الزّمان ، و بهذا ربّما يكون ابن قتيبة أوّل المنتصرين للحديث و الحادثة .

هذا عن الحادثة عند القدماى . أمّا لاحقا فلقد أخذ مصطلح (الحديث) و كذا (الحادثة) أبعادا ومفاهيم ملتبسة تشابكت في ما بينها حتّى ليصعب فرزها و تمييزها ، فأصبحت السّاحة لأديّة تتداول : الحديث و الحداثي 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 الحادثة ، وما بعد الحادثة 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 العربي 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 التحديث عند شوقي ، ثم ظهرت التحديث بصورة أوضح حين تأثرت الساحة الأدبية العربية بالوافد الجديد ، نعني الرومانسية على يد جماعة الديوان و شعراء المهجر و مدرسة أبولو ، ومن هنا بدأت مظاهر جديدة و مفاهيم حديثة تطفو على سطح الشعر العربي منها « اتصاله بالوجدان ، و تصويره للخطا النفسية ، والمزاوجة بين عواطف الشعر و مظاهر الطبيعة . . . و يتفرع عن هذا الأصل آراء تتصل بشكل الشعر و تتحدث عما تقتضيه تلك النظرة الوجدانية من وحدة في الموضوع ، و تماسك بين أجزاء القصيدة و استخدام معجم شعري جديد ، و صور شعرية حديثة . »¹ إن السؤال المطروح بالحاح : هل الشعر الحديث هو شعر حدائي ؟ أي هل أن الشعر الذي قاله الإحيائيون و من شابعهم ، والذي قاله جماعة الديوان و من بايعهم ، وصولا إلى نهاية الحرب العالمية يعد شعرا حدائيا أم هو حديث لا حدائي ؟

مصطلح (حديث) يبدو هنا فوق رمال متحركة فلا يسعفنا المصطلح على تحديد هذا النوع من الشعر ، فهو في زمانه كان حديثا ، و لكن لا يمكن أن يبقى كذلك للأبد ، لابد أن يصير قديما في يوم ما ، ليظهر بعده حديث آخر يحل محله . و في الإجابة عن السؤال المطروح آنفا نقول إن بعض المنظرين قد علوا الحديث حدائيا بما في ذلك أشعار البارودي الإحيائي الأول : « لقد حاول بعض منظرّي الحداثة و المهتمين بها أن يمارسوا هذا المصطلح [الحديث] لهذه الدلالة [الحداثة] ، ومنهم محمد بنيس الذي ذهب إلى اعتبار البارودي و شوقي و من ذهب مذهبهم داخلا في نطاق

¹ - هدارة محمد مصطفى : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ط 2 ، 1401 هـ / 1981 م ، ص 136 .

الحداثة . «¹ بينما ترى أسيمة درويش غير ذلك إذ تقول : « ليست هذه الدراسة مجالاً لمناقشة حدود الحداثة 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 الحداثة ، أما عبد الرحمن عبد السلام محمود فيقول بوضوح : « و يعدّ إبداع شوقي و من معه حديثاً من دون أن يكون ذلك هو الحداثة . . . إذ لا نمتري قيد أنملة في أنّ حداثة أدونيس و من معه تقع على خطوط متقاطعة مع فعل شوقي الشعري . »³

كما التبس (الحديث أيضاً 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 مقلمة لأقول : إنّ تسمية الحركة الحديثة 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 تحدّد من قيمة الحركة الحديثة 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 فتّمة شيء آخر مختلف كـيفييّ ز الحركة الجديدة الحرّة المطلقة التي ينبغي أن ندعوها فيما أرى بحركة الشعر الحديث ، فالحداثة و المعاصرة تمايزان ، 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 النموذج .

¹ - محمود عبد الرحمن عبد السلام : إشكالية الحداثة (محاولة لوعي المصطلح و المرجعية و التقنية) ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الثقافة الكويتية ، العدد 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 الحداثة (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 أشدّ ، ربّما بحكم أحديّة 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 نخضة 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 مثلاً 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 أولاً بظهور الشّعر الحديث ثائراً 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 آتياً 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 القلمية ، لقد بدا هؤلاء منفتحين على الحركات الأدبيّة للثقافيّة في العالم ، متأثرين بالبعثات الطّليبيّة إلى أوروبا و حركة الهجرة صوب العالم الجديد و تطوّر التعليم و رواج الطّباعة و انتشار الصحف . إلّا أنّ هذا التحديث كان في أغلبه منصبّاً 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 ارتباطاً 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 السعيد : 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 تغير من وظيفتها و لم تعد غايتها التوصيل « إذ تخلّت لغة الشعر عن هذا الهدف أو أنّها لم تجعله هدفها مركزياً لها فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقاتها الجمالية . »¹ فلم يعد هناك قاموس شعري معيّن 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 مشبّهين القصيدة الحديثة بالكائن الحي « فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كلّ 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 التغيرات 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 رقة ماض متسلط و لهذا وجدنا من النقاد من يفرق بين الحديث و الحدائي « من الواضح أنّ 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 أنّ الشعر الحر قد طلع من العراق ، و منه زحف إلى أقطار الوطن العربي ، ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري أنّ هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل سنة 1947 سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا) ، ثم فوجئت بعد ذلك بأنّ هناك

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

² - العقّاصيّ ياس محمود و إبراهيم عبد القادر المازني : الديوان ، 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 عدد الدفيعلات الثابتة و من التوازن و التقسيمات 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 نبذ القالب القديم المتمثل في وحدة البحر و القافية و الوي ، حتى صارت القصيدة لا تبنى على بحر ، و لكن تبنى 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 و الثلاثين كتبت بالشعر الحر ، فإن الشاعرة في مقلمتها تعرض آراءها في الشعر الحر ؛ هدفه و أفضليته 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 التغيير من البداية خاصة على مستوى الشكل « و لعلنا لا نبتعد على الحقيقة إذا ذهبنا إلى أن هذه الحركة أعصفت حركات التغيير رجحا 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 الحداثة 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 استعاضوا 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 لابد 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 لابد إذاً أن يكتب بلغة حيّة تماثل اللغة التي يتكلم بها الناس و يقرؤون و يكتبون ، فاللغة لدى الأديب هي كلّ 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 ، ولا 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 فطش المتطلّعة إلى بلورة وعي جديد »³ ، وهكذا أخذ الشعر الحداثي صبغاً فردياً و اجتماعياً 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 التحديات التي تنتظره ، و بالأخطار المحدقة به ، دون إغفال ما كان رائجا خارج محيطه العام من نظريّات و فلسفات و أفكار و إبداع شعري و كتابي نقدية 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 يستمدّها من إصراره على ضرورة بناء ذات جديدة ليست هي تلك القديمة

¹ - النويهي محمد قضية الشعر الجديد ، مكتبة الخانجي ، دار الفكر ، ط 2 ، 1971 ، ص 88 .

² - الخال يوسف : الحداثة في الشعر ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1978 ، ص 90 .

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

77 ، يوليو 2009 ، ص 57 .

التي انخرمت . . .¹ إن هذه الثورة الجديدة في الشعر آتت 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 « واصفين 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 تناول قضية يحمل صفة الحداثة .»⁴

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

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

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 .

- حديثا ، هو رؤية للعالم و للكون . - حديثا ، ينظر إلى النص في وحدته و كليته¹ .	- الشعر قديما - في أغلبه - صناعة لفظية . - تقوم على وحدة البيت .
---	--

و هكذا في خطوة أخرى تغيّرت المفاهيم و أخذ مصطلح النص الشعري الحداثي بعدا يتماشى مع الإبداع الجديد ، ولكن رغم كل ذلك يبقى مفهوم الحداثة زئبقيا رجراجا لا يثبت على حال عند التقاد ، فكل ينظر إليه بمنظار و يراه من خلفيته ، يقول محمد الباردي معرّفا الحداثة في شكل استفهام تقريرى : « و ما الحداثة إن لم تكن تحيدا لسلطة الماضي و تغييلا لرجعية السنته ، ترى أفرجة المبدع لا تحد ، أتهالقه قيص الموضوعي للسنته و التقاليد و الأفكار المسبقة ؟ »² و لا أظن أن هذا التعريف سيتخذ على شكل مسلحة عند الجميع ، إذ القضيّة 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 قضيّة ، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة : رؤية و إبداعا و تلقيّا و على مستويات الاستجابة رفضا و قبولاً . »³ فمسألة الحداثة أصبحت تشكّل إشكالية مختلفة اختلقت الآراء فيها و تباينت حسب الأهواء و الميول فهذا « التباين في وجهات النظر حول الحداثيّة هي السمة التي تميّز بها في حاضرنا ، و هذه نتيجة طبيعية لتفشي ظاهرة الاختلاف الإيديولوجي لدى الأجيال العربيّة الحديثة و الموزعة بين قوميين و إسلاميين ماركسيين و علمانيين

¹ - ينظر كنون 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 العربيّة ، مركز الآواية العربية ، قابس ، تونس ، ط 1 ، 2011 ، ص 9 .

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

1. « وبهذا يصبح مفهوم الحداثيات¹ 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 أخذ بالجوهرية الثابت و تبديلا للمتغير المتحول ، إنها صلة استكشاف بديلة في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية أقصد اللغة ، وذلك من أجل كشف الحقائق العظمى لتصبح ثوابت مبدئية ، و من ثم السعي إلى تأسيس العلاقة معها على أصول متفاعلة مع طموح الإنسان وهوموه المتجلدة و التي تتحقق - دوما - في اللغة ومن خلالها و بواسطتها . وكما يصدق هذا على اللغة إبداعا يصدق أيضا على فلسفة علاقتنا مع الموروث و العصر . »⁴ وهكذا تكون الحداثة في جانب خاضعة للتحوّل الزمني ، وفي جانب آخر متعلقة بالفرد و لغته و علاقته بالتراث و المعاصرة .

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

² - الغدامي عبد الله محمد : تشريح النص ، 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، حوّلت أنظار النقاد من المبدع إلى الإبداع و الانكباب على اللغة 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 الخاصة بها .¹ ثم أنّ هذا الاتجاه صوب النصّ أفرز ما يسمّى بالاتجاه البنيوي كالأصولية و السيميائية ، لقد كانت البنيوية و المناهج التي ترتبت عنها محلّ انتقاد بما اكتنفها من قصور في احتواء النصّ الأدبي ، وما زال النقد يلامس أطراف العملية حتّى وصل إلى قطبها الأخير و هو القارئ أو المتلقي في مرحلة ما يعرف ب : ما بعالبنيوية فظهرت نظرية القراءة و التفكيرية التي أسهمت (هي الأخرى في سلب الذات سلطتها السحرية و حاولت أن تفكّك الكتابة من أسر مؤلفها و تحرره من القيود التي كبلته بها الميتافيزيقية و وضعته في سجن المدلول المتعالي لذلك عملت كتابات دريدا على تقويض هذه المفاهيم ، و تحرير النصّ 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 «النقد مسؤوليّة و موقف فإن لم يكنهما فلا كان ! و القراءة تحريرة و تحرر ، فإن لم تكنهما فلا كانت ! و النقد موقعة و ملممة و موضوعة و مفهومة ، و القراءة رممة و حوم و رصد و غوص .³ من خلال هذا القول يبدو أنّ مرتاض ، يفرق بين النقد و القراءة ، إذ جعل النقد مسؤوليّة و موقف ، إذ النقد يبدو في رأيه أشدّ صراحة و جهرًا بالموقف ، و أمّا القراءة فهي إعادة تشكيل أو قل إعادة إبداع و رصد و مطاردة فهي أرحب فضاء و

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

² - يوسف أحمد : القراءة و النسقية (سلطة البنية) ، دار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 2007 ، ص 175 .

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

أكثر تحراً ، وهو يقول عنها في موضع آخر : « هي أكثر مظاهر التّناص مشروعية ، و القراءة المثمرة هي إذن ضرب من التّناص المعطاء ، و القراءة التي لا توحى بالقراءة هي قراءهية أو لاغية ، وإذن فالقراءة التي نريد هي تلك التي تجعل المكتوب المقروء كتابة جديدة تقرأ ؛ تنهض على أنقاض هذا المقروء .¹ » أما جابر عصفور فيعرض تعليقه على كتاب الاستغراب لحسن حنفي : « فالقراءة تؤمّي إلى الذات الفاعلة في المعرفة والنّصّ هو موضوع المعرفة ، و فعل القراءة هو فعل التّعرف الذي يتمّ في الزّمان الوجودي و التاريخي من خلال الشعور ، وليس النّصّ المقروء وثيقة مدوّنة ، في فهم حسن حنفي لعملية القراءة و لا هو حقيقة موضوعية مستقلة أو حضور تاريخي معيّن إنّ صورة بلا مضمون ، روح حائم بلا جسد و القراءة هي التي تعطي لهذا النّصّ مضمونه وجسده ، بعبارة أخرى النّصّ لا يحتوي معنى موضوعياً كأنّه شيء . أنّه مجرد ورق ومداد و القراءة هي التي تحيله إلى معنى و تجعله قولاً معلناً.² »

و نستطيع القول أنّ مشكلة نشأت من الضّخ الهائل للمصطلحات في السّاحة الأدبيّة ممّا حال دون التلقي السليم لما يكتب أدباً أو نقداً ف « يجد القارئ نفسه ضائعاً بين مصطلح النقد الحديث و الحداثة و الرواية الجديدة و الرواية الضّدّ و الرواية النفسية و تيار الشعور والعدميّة و اللاّشعبيّة والوجوديّة . . . هذا الخلط يربك القارئ الذي يصل إلى مرحلة لاهميّة فيها بين البنيويّة و ما بعدالبنيويّة ، و الحداثة و ما بعد الحداثة . . . هذه البلبلة لا تعود إلى قصور في ذهن القارئ بل مرجعها للمؤلف الذي لاتتّضح معالم المصطلحات في ذهنه و يكتفي للخلاص من هذا المأزق بالجري وراء المصطلحات مباهاة و كسبا للتميّز و هكذا ينعكس على حداثة أدبنا العربي التي تبدو قلقة متضاربة .³ » و مشكلة ثانية هي تخلف النّقد 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 السيّاب و البياقي بعد صدور أعمالها الأولى كان يغامر في الكشف عن حساسيّة جديدة ، و حفلت مجلّة شعر في

¹ - المرجع السابق، ص 209 .

² - عصفور جابر : النقد الأدبي و الهوية الثقافية ، كتاب دبي الثقافية ، الإصدار 21 ، ط1 ، فبراير 2009 ، ص 92 ، ص 93 .

³ - الشّريف سمير : نقاد الحداثة و موت القارئ ، مجلّة أبعد (فصليّة تصدر عن نادي القصيم الأدبي) ، العدد 4 ، ربيع الثّاني 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 ، ومن 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 : « للنصّ ليس مجرد أداة تستعمل للتصديق على تأويل ما ، بل هو موضوع يقوم التأويل ببنائه ضمن حركة دائرية تقود إلى التصديق على هذا التأويل من خلال ما تتم صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة ، إنّ التعرّف على قصديّة النصّ هو التعرّف على إستراتيجية سيميائية .³ »

¹ - منصور خيري : عن اللا شعر ، 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 .

الشَّنْفَرى :

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

أَلَا هَلْ أَتَى فُتَيَانٌ قَوْمِي عَجَمَةً بِمَا لَطَمْتُ كَفُّ الْقَتِّ هَجِينَهَا
وَلَوْ عَلِمْتَ تِلْكَ الْفَتَاةُ مَنَاسِي وَ نَسَبَتَهَا ظَلَلَتْ تَقَاصِرُ ذُنُوبَهَا
أَلَيْسَ أَبِي خَيْرَ الْإِوَاسِ وَ غَيْرِهَا وَ أُمِّي ابْنَةُ الْخَيْزَلِ لَوْ تَعْلَمِينَهَا
كُلِّ أَمْلَؤُمْ رَأُوْبِدْ بَيْنِي وَ بَيْنَهَا يَأْتِيُ يَاضَ الْجَوْ مِنْ يَمِينِهَا

فسأله عن نسبه ثم قال : لو أن تقتلني سلامان لأنكحتك ابنتي ، فقال : عليّ أن قتلك 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 بالشَّنْفَرى ، فكان في سلامان لا تحسبه إلاّ أحدهم ، إذ قال لبنت الرجل الذي كان في حجره : اغسلي رأسي يأخيه ، فأنكرت أن يكون أخاها و لطمته فذهب مغاضبا إلى من اشتراه من فهم و سأله فأخبره أنّه من الأواس ، فقال : أمّا أن أقتل منكم مائة بما استعبدتموني ، فقتل منهم 99 و قال للجارية السّلامية :

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي وَ التَّلْهَفُ ضُلَّةٌ بِمَا ضَ بَتَّ كَفُّ الْقَتِّ هَجِينَهَا
وَلَوْ عَلِمْتَ قُعُوسُ أَنْسَابِ وَالِدِي وَوَالِدَهَا ظَلَلَتْ تَقَاصِرُ ذُنُوبَهَا

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

أَنَا ابْنُ خِيَارِ الْحَجَرِ بَيْتًا وَمَنْصِبًا وَ أُمِّي ابْنَةُ الْأَحَارِرِ لَوْ تَعْرِفْنَهَا ¹

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 السّلاميّة . ولم يطل به الوقت لاكتشاف الضرورة في ممارسة العنف ضدّ مذليّه و مستعبدية إذ هو شاء استرداد ذاته السّليب أقسم أن يقتل منهم مئة بما اعتبدوه ، و حين بلغ عدد القتلى 99 أسروه ومثّلوا به حيا فارتجز قبل الموت حين أوصى للضبع (أم عامر) بجثّته (لم تقم آنذاك معاهد التشريح الطبي) ، و اكتمل انتقام الشنفري حين تعثر أحد مستعبدية بجمجمته فسقط و قضى نحبّه ليكون الكفارة المئة عمّا لحق بالشّنفري من حيف و غبن . ²»

¹ - الميمني عبد العزيز : الطرائف الأدبيّة ، 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 أسماؤهم 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 .

مواكب الشّمس : 1958 (شعر)

دمي على كفي 1967 (شعر)

دخان البراكين : 1968 (شعر)

جهات ألّوح : 1983 (شعر)

قرقاش : 1970 (مسرحية)

من فمك أدينك : 1974 (نشر)

(حكاية) ملعقة سم صغيرة ثلاث مّرات 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 يجدر بنا أن نبحث لها عن جذورها التاريخية عند الغرب و عند العرب .

أولا : عند الغرب

لقد كان الملقى 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 لابد أن ينطوي على بنيات تحدد الإقناع¹ .
وهكذا يرون أن لكل ملفوظ شقين : احتمال و إقناع فلاحتمال يؤدي إلى عملية التأويل أما الإقناع فالغاية منه التأثير على المتلقي الذي يحقق الاستجابة .

كما أن مقولة هيروقليطس 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 - خضر 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 التغيّر هو ما يظهر لحواشي في لحظة مميّزة محدّدة ، و من ثمة فإنّ الحواسّ تنقل لنا في كلّ مرّة شيئاً مختلفاً ، و هذا يعني أنّ الحواس لا ترى الأشياء موضوعيّة مستقلة ، و إنّما ترتبط هذه الرؤية 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 وعي 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 أسساً 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 منطقية و استنتاجات كضروريّات أساسية ، بل كان مطالباً - في المقام الأول - بصدم عواطف المتلقّي و إيقاظ أهوائه و اجتذابه و استغلال قدرته على الخدس .⁴ »

¹ - المرجع السابق، ص 22 .

² - تيرماسين عبد الرحمان 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 الرحمان 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 وجدوا 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 التفرّغ على المستوى الجسدي و العاطفي ، و قد ارتبط المعنى الطّبيّ القدم هذه 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 تحولت 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 تفرّغ لشحنة من العنف في نفس المتلقّي يجعله التّلقّي 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 التراجيديات 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 يقلّبون صفحات حياته الاجتماعية و النفسية و التاريخية ، فما عادوا من ذلك بكبير طائل ، ثم هداهم تفكيرهم إلى العدول عن هذا المنحى لأنهم رأوا أنفسهم يطوفون في هالة النص و لا يلامسون إلاّ 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 مسبقة 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 البنوية.

لكن نقادا و مفكرين آخرين تفتّنوا 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 وقارئ ، 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 للمتلقى بما فيها رغباته و ردود أفعاله . »¹

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

1 - روافد نظرية التلقي :

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

إللتراثات الكبرى التي صبّت في حوض هذه النظرية كما رآها روبرت سي هولب هي خمسة تراثات أساسية و هي :

- الشكلانية للروسية

- بنوية براغ

- ظاهرية رومان أنجاردن

- تأويلية هانز جورج جادامير

- سييسولوجيا الأدب .¹

إن تركيز سي هولب على هذه التيارات المؤثرة و الممهدة لظهور نظرية التلقي ، لا يعني بالضرورة إغفال إرهابات و مبشرات أخرى كان لها دور ما في التمهيد للنظرية . لكن قد تكون هذلتراثات الخمس هي الأكثر بروزا و حضورا لدى رواد النظرية . و من الإرهابات ، 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 ، ط 1 ، 1992 ،

النّقد الفرنسيّ عند أمثال إدجار آلن بو الذي اهتمّ بالقارئ في إطار عنايته بالأثر الفنيّ الذي ينوي إحداثه فيه .¹ و

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

أمّا سي هولب ف « قد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ في التّصورات نظريّة على نحو ما تدلّ

عليه الهوامش و المصادر لدى زعمائهم نظريّة التلقّي ، و لأنّها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث العلميّ

بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنّص . »³

و يلاحظ عبد الناصر حسن محمد أنّ سي هولب قد أغفل تيارا آخر هاما وهو النّقد الجديد ، إذ

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

النّقد الجديد بشكل أو بآخر ، و يكفي أن نشير إلى النّاقد الشهير ريتشاردز في كتابيه ؛ (كيف تقرأ الصفحة؟):

(1942) ، و (النّقد التطبيقيّ) : (1952) . لقد قدّم في كتابه الأول استحالة الوصول إلى قراءات نهائيّة تغلق النّص

بحيث تصبح قراءه غير صحيحة .⁴

¹ - محمد عبد الناصر حسن نظريّة التّوصيل و قراءة النّص الأدبيّ ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، د . ط ، 1999 ، ص 69 .

² - المرجع نفسه ، ص 69 .

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

⁴ - محمد عبد الناصر حسن نظريّة التّوصيل و قراءة النّص الأدبيّ ، مرجع سابق ، ص 70 .

و أما في ما يتعلّق بكتابه الثاني: النقد التطبيقي ف « قدّم ريتشاردز ما يمكن أن يكون قريباً جداً ما 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 الحرة لتلك القصائد فكانت النتيجة عددا من الاستجابات المتباينة بل المتناقضة.»¹

1-1 - الشكلائية الروسية (1915-1930)

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

لقد ظهر أثر الشكلائية لاحقاً في نظرية التلقي ، إذ يقول هولب: « و ما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز على العمل الأدبي ، أو الجذور اللغوية و التشعّبات ، و لكن التّحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ- النصّ، بتوسيع مفهوم الشكل ليشمل الإدراك الجمالي 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 الشّكلانيّين ألّوس أسهموا في السلوك اللّوائى 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 يتّوطوا في فكرة الشّكل و المضمون ؛ « فثبّت الأثر الأدبيّ ذو

صلة بوحده 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 بوتيينيا بخصوص

الصّورة الشعرية ، فالصّورة الشعرية 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 يهمّ 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 : القراء 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 الشكلائية ، جاكوبسون هي: « لغة في سياق وظيفتها

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

تشكيل الكلمة ذات القيمة المستقلة في سياقها التعبيري² »

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

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

الأدبي .³ »

و هكذا تصبح « الأساليب أدا مركزية للتحليل الأدبي ، حيث إنّ الأسلوب يتحوّل إلى أداة نعي بواسطتها

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

و هذا ما ركّز عليه الشكلائيّون خاصّة في كتابات شكولوفسكي التي « أسهمت إلى حد كبير في نقل اهتمامنا

من علاقة: المؤلف/العمل إلى العلاقة: النصّ /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 التّوصيل و قراءة النصّ 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 التغريب كما يراه شكلوفسكي لا ينفصم عن الأسلوب لأنّه طريقة في استبعاد المنظور المتداول و عنده « إنّ التغريب يشير إلى علاقة خاصّة بين القارئ والنّص تستبعد الهدف من زاوية المنظور الاعتيادي.»²

و من خلال دراسة شكلوفسكي لروايات تولستوي ، أظهر وظيفتين للتغريب في تفاعل القارئ مع

النص : و الوظيفتان هما :

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

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

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

و عن أثر التغريب في نظريّة التلقي يضيف هولب : « و الأكثر أهمية من منظور نظرية الاستقبال أنّ شكلوفسكي هنا يشكّل المكونات الأولى لإجراءات القراءة ، رغم أنّ التغريب 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 والنّص و الأدب كفنّ محدّد بهذه الفعالية.¹

ج-التّطور الأدبي :

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

أما الشّكلانيّ الآخر تيتيانوف فقد طرح فكرتين أخريين في مجال التّطور الأدبي غير ما طرح شكولوفسكي أولاهما : التّوعية المنظّمة والوظيفيّة للأدب فالتطور هو إحلال النظام بدل نظام آخر ، و هو يميّز بين الوظيفيّة التّلقائيّة ذات العلاقة الداخليّة بالنظام الأدبي و الوظائف المتزامنة ذات العلاقة الداخليّة بالعمل المنفرد ، و بها شرح الصّراعات و الإزاحات و التحريفات بأشكال أكثر تفاضليّة التي تمثّل التّغيّرات التّقليديّة ، و أمّا الفكرة الثّانية التي طرحها تيتيانوف فهي تتعلّق باصطلاح الهيمنة، و يقصد بها العنصر أو العناصر السّائدة 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 السّابقة 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 في نظرية ، قائلا : « إنَّ حصوبة هذا الشرح لنظرية الاستقبال واضحة جدًا ، فهي تساعد في حساب الأعمال ليس فقط التغيرات في المعيار الأدبي و لكن في الانتقال في التأكيدات قديّة 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 أهميّه بكونه المنظر الأكبر في هذه المدرسة إلا أنّ أعماله لم تلق رواجاً كبيراً في فرنسا التي ورثت مدرسة براغ لبنيويّة ، حيث لم تول أعماله إلاّ قليل اهتمام على العكس في ألمانيا التي اختلف فيها الأمر كثيراً حيث لاقت أعمال موكاروفسكي رواجاً و أصبحت قوى نظريّة مهيمنة في أواخر الستينات و بداية السبعينات ، حيث ظهرت ترجمات لأعماله و حظيت بالمتابعة و المناقشات قديّة من مختلف الزوايا ، و حيثما تذكر نظرية الاستقبال أو البنيوية في ألمانيا خلال تلك السنوات يتم ذكر موكاروفسكي².

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

¹ - المرجع نفسه ، ص 36 .

² - المرجع السابق ، ص 44 ، ص 45 .

الشكلايين حيث قال : إنّ الشكلائية كانت شعارا لميليشيا تبناه شكلوفسكي للهجوم على نظرية الأدبلة تقليدية وكذلك قوله عنها : إنّها لا تعادل الواقعية حتى في الوقت الذي تمّ القبول بها كتشكيل مبرمج.¹

1 - 3 - ظاهريّة (فينومينولوجيا) رومان أنجاردن :

لقد كانت نظرية التلقّي ذات خلفية فلسفية عريضة ، خاصّة الفلسفة الظاهريّة عند هوسرل و تلميذه أنجاردن على مبدأ أنّ الموضوع لا يدرك خارج نطاق الذات . وكلمة فينومينولوجيا حتّى وإن كانت مستعملة قبل هوسرل إلّا 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 نظريته 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 خارجيّة قبيليّة و في استقلالية مطلقة بالنسبة إلينا .³ أي أنّ « الموضوعات و الظواهر لا يمكنها أن تكون موجودة إلّا 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 - شرقي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط 1 ، 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 صّ الأدبي ظاهرة ليس لها وجود خارج وعي الذات القارئة . وما خالف فيه أنجاردن أستاذه هوسرل هو : « أن الظاهرة تنطوي على بنيتين ؛ بنية ثابتة (يسميها النّ مطية) وهي أساس الفهم ، و أخرى متغيرة (تسميها مادّية) وهي تشكّل الأساس الأسلوبّي للعمل الأدبي و أنّ معنى أي ظاهرة لا يستبعد ما تعنيه البنية النّ مطية (لثابتة) ، بل إنّ المعنى هو حصيلة تفاعل بين بنية العمل الأدبي 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 أساسيّة هي النمطيّة و الماديّة (الثابتة و المتغيرة) ، و أنّ علاقة الإدراك بهذه الثنائيّة ليست عشوائيّة و إنّما هي منظّمة على أسس لغويّة تركيبية دلاليّة .³ «

و إذا كان هوسرل يرى أنّ القصدية الخاصيّة التي تنفرد بها التجارب المعاشة لكونها شعورا بشيء ما .⁴ «

فأنجاردن طوّرها إذ « بحث في القيللحماليّة التي ينطوي عليها العمل الأدبي و من خلال ذلك فقد وّجه مفهوم القصدية و جهة أخرى تنخلع عن وضعها المتعالي إلى وضع ذي أساس مادّي ملموس ، فقد كان هوسرل يعتقد أنّ موضوع عقديّ ينشأ في الشعور الخاص في خلال عمليّة إدراك لموضوع يتمّ مع بوجود طبيعي ينشئ موضوع عقديّ في الوعي منبّت الصّلة عن الإدراكات السّالفة كلّها .⁵ « أما أنجاردن فيؤكد أنّ « المعنى الأدبي هو خلاصة تلك

¹ - هويدي صالح : النقد الأدبي الحديث (قضايا و مناهجه)، منشورات جامعة السابع من أبريل ، الزاوية ، ليبيا ، ط1 ، 1426 وفاة الرسول (ص) ، ص122 .

² - خضر ناظم عودة : الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي ، مرجع سابق ، ص75 .

³ - المرجع نفسه ، ص76 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص79 .

⁵ - المرجع نفسه ، ص81 .

العلاقة بين المدرك و الملتزم أن الملتزم 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 ، ومن 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 تحقيقها 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 الالتئيم 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 (تأويليّة) هانز جورج جادامير :

بدأ كل من التأويل و الهرمنيوطيقا 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 ومن 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 الهرمنيوطيقا 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 والنصارى ، و لهذا كانت العملية

الهرمنيوطيقية تعني 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 «تأويليّة»⁴ . و لقد ازدادت

العناية و الاهتمام بالتأويليّة في الخمسينات و الستينات مع الاهتمام الفلسفي بقضايا المعنى ، و تحوّل النقد الأدبي نحو

النص كظاهرة لغوية يعمل النقد على استشفاف المعنى من خلال مكونات النص الهدف هو تأويله المعاني اللفظيّة

¹ - الرويلي ميجان وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، مرجع سابق ، ص88.

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 تغييره و موضوعية التّأويل أو ذاتيته و طبيعة الفهم و إجراءاته و قضية التّحيز و التجرد ...¹

لقد كان لما جاءت به هرمنيوطيقا 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 وممّتها بؤومنتيقيّة 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 « أرست أرضية لمنظريّ الاستقبال ، فأفكاره عن التّاريخ الفّعال 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 - شرقي عبد الكريم : من فلسفات التّأويل إلى نظرية القراءة ، مرجع سابق ، ص 36 .

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

⁴ - هالين فيرناند و فرانك شوير فيجن و ميشال أوتان : بحوث في القراءة و التّلقّي ، 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 الأدبية¹ .»

1-5 - سيولوجيا الأدب :

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

أ - ليولا ونثال : السيولوجية النفسية :

لقد كانت ملاحظة ليولا ونثال منصبّة 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 نظرية 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 للجماليّة الشعريّة « فبدون علم النّفس الفنّي و دون دراسة منبهات اللاّوعي الضّائعة في المثلث الاجتماعي النّفسي للكاتب، الأدب ، والمستقبل ، لن تكون هنالجماليّة شعريّة »² و هكذا يكون ليولا ونثال قد جعل علم النّفس عاملا مهمّا في دراسة التّلقّي في مسيرة البحث عن العلاقة بين العمل الفنّي و المتلقّي كما أشار إلى « أنّ ماهية العمل الأدبيّ تتقرّر أساسا بطريقة اختباره فالخبر قلب بشريّة بذاتها مشروطة مسبقا ، و لذا فإن 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 الاجتماعي ، حيث إنّه يستلزم تفحص العناصر الكامنة وراء أجهزة القوّة و ممارسة التّحفظ الاجتماعي 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 تّلقّي الأعمال تاريخيّة¹ ، و هذا ما سيلتقي فيه لاحقا مع ياكوب فاذا كان الجواب عن سؤال الشهرة يعزى إلى ظهور أفراد نابغين و تميّز زين 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 يقدّم شكسبير على أنّه أكبر شعراء الإنجليز ثم يجد القارئ ذلك في الصحف ، و يعرف أستاذيّة شكسبير في التقنيات للدراميّة ، و من هنا يصعب على الطالب الإنجليزي أن يقتنع بأي شيء آخر عدا الإعجاب بقوة شكسبير . إنّ قوّة الموروث الاجتماعي ذات وزن كبير على مستقبل الباحثين حيث يصعب على الباحث الفرار منه ، و إذا تمّ 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 يظهرون بها أماننا 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 : سيّولوجيا الذائقة

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

و الذوق ليس شيئا ثابتا فهو « ليس نوعيّة ثابتة أو عضويّة 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 الذائقة هو مهمّة أساسيّة 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 الذائقة فدور النشر والمدارس و الجامعات و المكتبات و الطباعة و الصحافة و الإعلانات تساهم إلى حدّ ما في تكوين الذائقة 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 لسياسيولوجيا الأدب أثر واضح في ماتبنة نظريّات القراءة والتّأويل .

مدارسها :

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

لقد ظهر في ألمانيا بشطريها الشرقيّ و الغربيّ مدرستان و بدا تأثير الإيديولوجيا واضحاً خاصّة في ألمانيا الشرقيّة سابقاً .

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 التلقي واصل 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 المتحركة في نشر الكتاب ، و القراءة في النهاية ، و هذا الاتجاه يتقاطع مع اتجاهات أخرى اجتماعيّة في التلقي في أقطار أخرى معروفة بسياسيولوجيا القراءة كما هو الشأن عند اسكارييت، بورديو، جولدمان لينهارت مثلا في فرنسا . و كان زعيم هذه المدرسة نورمان و أصحابه ¹ .

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 بنظريّتها 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 تكونها 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 اقتراحه نظريّة لقراءة تاريخ الأدب أو قراءة النصّ ، و ما ترتب عن ذلك بتخصيص القراءة بموضوعها المستقل و إفراز المفاهيم و المصطلحات والفرضيّات التي تساعد على انجازها ¹.

أهمّ أعلامها :

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

1 - هانز روبرت ياوس :

يعدّ ياوس أحد منظّري 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 اللازميّة للأدب و علاقته بالتاريخ ، كما رأى أنّ التحليل اللّغوي لم يقو على تقديم تصوّرات جديدة للماضي الأدبي ، فاعتبر اختزال العمليّة الإبداعية ².

و في الوقت الذي : « تهمّشت فيه الدراسات التاريخية ، و تراجعت فيه أهمّيّة العلميّة بسبب توجّهاتها نفسها وكيفيّات معالجتها للظاهرة الأدبيّة ، كان ياوس يحاول لفت الانتباه إلى أنّ السّمات العلميّة للظاهرة الأدبيّة ، إنّما

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 35 .

² - ينظر المرجع السابق ، ص 35.

تكمن في بعدها التاريخي ، منتقدا بذلك مجموع المقاربات اللازمية التي عملت على احتزال هذا البعد و تجاوزه.¹ لقد عمل على إعادة التاريخ الأدبي إلى بؤرة الدراسات الأدبية و تحميل نظرية الأدبية إشكالات سكنت عنها حتى الآن ، فكان درسه الافتتاحي في جامعة كونستانس 1967 (تاريخ الأدب) تحدى نظرية الأدبية².

ثم إن 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 بالتميز بين الفن و الجميل³ . ويرى ياوس أن للنص الأدبي قدرات كامنة مرتبطة به باستمرار ، إلا أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص ، و العلاقة بين ما تملكه الذات من رؤى جمالية تكشف عنها عبر الزمن ، و ما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو ما يدعو جمالية 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 تطوّر التاريخ 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 البنائيين³.

و تظهر أهميته في كونه الأدبا لمنهاجية 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 موضوعيا⁴ ملموسا . 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 توقعات قلم 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 منهلم¹ . إنَّ الذي دعا يابوس إلى بلورة هئلة نظرية الجديدة في ميدان النقد هو رغبته في الخروج عن القوانين القديمة السائدة ، و أيضا محاولة وفيق بين الشكلاية للروسية التي استبعدت التاريخ بصفتهاية 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 بصيرة أخلاقية و إحياء للتراث الأدبي³ »

وبالنظر إلى أفق الانتظار يظهر « أنَّ العمل الأدبي ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فتراريخية ، فهو ليس أثرا من الآثار التي تكشف عن جوهرها اللاتماني في نحوى ذاتية⁴ . و عن علاقة المتلقي بالنص في إطار مفهوم أفق الانتظار ف « يابوس يفترض في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص و تبنيه للسنن الفنية التي تميز جنس الأدبي عن الآخر.

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

² - ينظر سلدن رمان : 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 إلا عن طريق الدراية و الممارسة ، و يكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويهاات جديدة على التقاليد الفنية القديمة.¹

ب- تغيير الأفق :

لاشك أن القارئ الذي يحاول اقتحام النص ، يقبل مزودا لخلفية ثقافية و اجتماعية معينة و رصيد من الخبرات و المعارف ، هذا التراكم المعرفي يجعله حين يلامس النص يرسم خارطة توقعات ، هذه التوقعات قد تتماشى مع النص أو يحدث النص فيها تغييرا فإما أن يكون النص محافظا على المعايير و القيم الموجودة سواء في علاقته بالجنس الذي ينتمي إليه ، أو مغيرا لهذا السائد و هنا تغيير لأفق انتظار القارئ.²

و يعد تغيير الأفق مقياسا لنجاح العمل الأدبي ، إذا أخرجته عن المؤلف ، يقول عبد الكريم شرقي : « و يربط ياوس القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد بدرجة انزياحه الجمالي عن أفق الانتظار المعهود ، أي بمدى تطيله للتجربة السابقة و تجاوزه لها وتحريره للوعي لتأسيس إمكانات جديدة للرؤيا و التجربة ، و بعبارة أخرى فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما كان تغيير الأفق السائد ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل و فهمه.³

أما إذا تضاءلت المسافة بين أفق النص و أفق القارئ فهذا يعني تضائل قيمة العمل الأدبي ، و كمثال لهذا التغيير في الأفق يورد سلدن مثالا لذلك شعر بودليير إذ يقول : « لقد درس ياوس حالة بودليير الذي أحدث صدور

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

² - خضر ناظم عودة : الأصول المعرفية لمنظيرة التلقي ، مرجع سابق ، ص 145 .

³ - شرقي عبد الكريم ، من فلسفات التؤول 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 جماليّاً جديداً من التّوقعات ، فقد رأت الطليعة لأدبيّة فيها تجسيدا لنزعة التّدهور و أصبحت هذه القصائد في آخر القرن التّاسع عشر بمثابة تعبير عن العبارة العدميّة .¹

فعملية التطور الأدبي مرتبطة إلى حد ما بفكرة تغيّر الأفق ، « إنّ 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 المتلقّي 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 التّقني 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 - خضر 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 مهمة لا أمل فيها ، فالهرمنيوطيقا لا تفصل بين العارف و موضوع المعرفة في الفهم على نحو ما هو مألوف في العلم التجريبي ، 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 مثالية بسبب الصعوبات التطبيقية التي واجهتها إذ سوف يتحتم علينا أن نعيد بناء أفق الانتظار الخاص بكل نص بالنسبة لأتجاه بكامله كالرومانسية مثلاً ، فعلينا ألا نأخذ بعين الاعتبار الرومانسيين فحسب، بل و كلّ الكتّاب الذين استعادتهم الرومانسية....»²

كما أنّ المفهوم نفسه أخذ يتوارى عند يابوس فاسحا المجال لمفاهيم جديدة منها : المتعاليّة ، و جماليّة السلبية ، 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 المخطّات التاريخية الكبرى و الأحداث العالمية تساعد على تكوين قراءة جديدة ، أو أنّ الأعمال الجديدة

¹ - المرجع نفسه ، ص 176 .

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

³ - ينظر محمد عبد الله ناصر حسن نظرية التّوصيل و قراءة النصّ الأدبي ، مرجع سابق ، ص 117 .

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

و هنا يظهر تباين ياكوس عن الشكلايين في هذه المسألة لأنهم رأوا أن الأدب إنما يتطور من داخله بينما يرى هو أن التطور في الأدب ليس تطورا ديويا بحتا بل هو محكوم أيضا بالتطور التاريخي إذ تتدخل الأحداث التاريخية الكبرى في توجيه أفق الانتظار . « و بهذا الكيفية إذن يجب أن نربط تاريخ الأدبي الخاص بالتاريخ العام على أساس الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها 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 عدة جامعات داخل ألمانيا و خارجها³ . و رغم أن ياكوس و إيزر ينتميان إلى المدرسة نفسها مدرسة كونستانس ، إلا أن كلا منهما 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 الحمداني و جيلالي الكدية ، مكتبة المناهل ، فاس ، د . ط ، د . ت ،

تربط النصّ بقارئه ، و كما رأينا سلفا من خلال حديثنا عن ياكوس أنه وضع في اهتمامات تاريخية القراءة و التطور الأدبي ، فإن إيزر قد نحا منحى مغايرا و الذي بدا متأثر بالفينومينولوجيا (الظاهراتية) و ما جاء به أنجاردن ، كما تأثر أيضا بعلم النفس و اللسانيات و الأنثروبولوجيا . و يرى إيزر أن مهمة النقاد ليست شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلّفها النص في القارئ ، فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة ¹.

إنّ كلاً ممّا جاء به ياكوس و إيزر يمكن إدراجه ضمن النظرية العامة للاتصال ، إذ يقول سي هولب : « يمكن استخلاص أنظرية الاستقبال يجب أن تتأجج أو تصنّف ضمن النظرية العامة للاتصال و ذلك على وجه الثقة هو الوضع الذي اتخذه ياكوس و إيزر فيما يخصّ المقولات النظرية ² ».

لقد بدت مفاهيم إيزر ذات طابع إجرائي مستفيدا من المقاربة الموضوعية للنص لأن بناء المعنى ليس إسقاطا للمفاهيم الذاتية التي يمتلكها المتلقي على بنية النص كما هو في التأويل الانطباعي الكلاسيكي ، و بدت عناية المتلقي تتجه و جهوظائفية تكشف عن شبكة العلاقات الدلالية من خلال التفاعل بين بنى النص و بنى الإدراك مع إفقار المرجعيات الخارجية غير الخاضعة للبعد الوظيفي ³ . و هو هنا يحذو حذو أنجاردن حيث يميز بين الوضع الأنطولوجي للعمل الفني ، و الوضع الإستيمولوجي للأنشطة تعريفية التي يحقّق بها القارئ العمل الفني ⁴ .

لقد وضع إيزر فرضياته على ثلاثة مفاهيم و هي النصّ، القارئ، و التفاعل 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 إمكانية 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 التأثيري ، يوجه المظهر اللفظي رد الفعل و يمنعه من أن يكون اعتباطيا، بينما يكون المظهر التأثيري 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 هوالة تحقق الذي ينجزه القارئ ، و في ضوء هذه التقاطعية ضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لالنصّ ولا لتحقيقه بل لابد 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 لحداني 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 النصّ هي 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 فرديّة ، يتّجه من خلالها القارئ للنصّ لاستخراج المعنى المخبوء 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 نتحدث عن المعنى ينبغي أن نضع في الاعتبار الفرق بين المعنى و الدلالة إذ درج النقد الجديد على التفريق بين المعنى و الدلالة ، معنى أصلي للنص و دلالة يمنحها القارئ أو القارئ¹ .
و إذ كان هذا التفريق يوحي بأن الدلالات تتعدد بتعدد القراءات ، فإننا « نجد إيزر بالفعل يقف عند هذا التفريق و يتحدث باستمرار عن المعنى و بنائه في النص ذلك أن الأهم بالنسبة إليه ليس هو المعنى ذاته أو الدلالة بل هو ما يتولد عنهما أو بالأحرى ما ينبثق أثناء تلك العملية كلاً من أثر ، إنّه الواقع الجمالي بتنوع مصادره و أشكاله² .»

و في معرض الحديث عن المعنى وضع إيزر عدة مفاهيم منها : سجل النص ، استراتيجيات النص ، مستويات بناء المعنى ، ومواقع الالاتحديد³ .

هذا التقسيم الذي تبناه عبد العزيز طليمات يجعل المفاهيم أربعة ، عارضه عبد الكريم شرفي إذ جعلها اثنين ذوي علاقة بالنص و هما : سجل النص و استراتيجيات النص ، و استبعد مستويات المعنى ، و مواقع الالاتحديد ، باعتبار أن هذين متعلقان بالمعنى ، و المعنى ليس إستراتيجية من استراتيجيات النص ، و أما مواقع الالاتحديد فهي عامل من عوامل تصعيد التفاعل بين النص و القارئ⁴ .

¹ - طليمات عبد العزيز : فعل القراءة (بناء المعنى و بناء الذات ، قراءة في بعض أطروحات فولغانغ إيزر) ، مجلة آفاق ، اتحاد 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 يتطلب 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 الخارجي 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 طعيّنة 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 لتتم عملية التّواصل بنجاح ، أي أنّ النصّ باستناده إلى سجل 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 طليمات 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 السّحل و تقييم العلاقة بين السياق المرجعي و المتلقي ، و هي تقوم برسم معالم موضوع النصّ و معناه ، و ما يتّصل بشروطه ¹ .

و من مهام الإستراتيجية كما يحددها إيزر :

- تصل ما بين عناصر السّحل

- تقييم العلاقة بين السياق المرجعي للخلفية و بين القارئ

- تقوم برسم معالم موضوع النصّ 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 النصّ ذاته ، إنّنا نخطم النصّ حين نوكل لتلك الاستراتيجيات نقل مضمونه فقط ، و ذلك يعني أنّ إيزر يقصد أنّ هذه الاستراتيجيات تمثّل نسيج النصّ ككل ² .

و « يتبين من طروحات إيزر أنّه يحدّد لهذه الاستراتيجيات بنيتين أساسيتين هما : بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية و بنية الموضوع و الأفق ، الأولى مسؤولة عن تنظيم علاقة النصّ بأفقه المرجعي ، أي بمحيطه الخارجي الأدبي و الاجتماعي الذي يتموقف منه و يردّ عليه الفعل ، والثانية تعمل على تنظيم العلاقات الداخلية للنصّ . » 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 التأويل إلى نظرية القراءة .، مرجع سابق ، ص 202.

ج - مستويات المعنى :

إن معنى النصّ يبنى وفق استراتيجيات محدّدة و التقاء بسجلّه من خلال فعل القراءة و هو لا يتأسّس دفعة واحدة و بانسجام ، فالنصّ عند إيزر لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر و إنّما يتأسّس وفق مستويات تظهر بفعل الإدراك الجماليّ ، و هو يرى أنّ هناك مستويين تتمّ وفقهما 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 التوليدية 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 أساسية لعملية 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 استراتيجية النصّ تخلق توترا تحفّ حلتقدريجيّا عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصبّ أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي¹ .

هـ - مواقع اللاّتحديد :

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

¹ - ينظر طليمات 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 المتلقي في ملء هذه الفراغات و تحديدها يجب أن يتم بصفتلقائيّة ، و يرى إيزر أنّ هذا يجعل المعنى يسير بصورأفقّيّة من النصّ إلى القارئ ، فأدرج العمليّة في إطار تفاعلي ، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي 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 والنّصّ ، و من هنا تبدّل عمليّة متبادلة للإسقاط، حيث تؤولي إما إلى حالة تطابق دون حدوث أي صراع أو تغيير وبالتّالي 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 التلقي ، 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 يتبين ما لهُذين العلمين ياوس و إيزر من دور في بلورقظريّة التلقّي مستفيدين من جهود سابقة ، و هذا لا يعني أنّهما الوحيدان في هذا المجال ، لكن مثيراً لهما أنّ اجتهداتهما أدتا إلى ظهور مدرسة لها شأن في ما بعالم اللبنيويّة ، 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 بتحديد للشكليّة الأدبيّة 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 سلفاً قارئاً يمتلك مقدرة أدبيّة متميّزة في حين أنّ ستانلي فيش يعتقد أنّ القراء يستجيبون لسياق الكلمات في الجمل سواء أكانت الجملة أدبيّة أم غير أدبيّة . أمّا جوناثان كوللر فيحاول تأسيس نظرية بنيوية للتفسير تسعى إلى الكشف عن العناصر المنتظمة في استراتيجيات القراء]² ، هذا بالإضافة إلى الايطالي امبرتو ايكو و كتابه القارئ في النصّ³ . أمّا رولان بارت في نهاية البنيويّة قام بمنح القارئ القوّة على خلق معاني بواسطة فتح النصّ خصوص على اللّعب اللاّمتناه " للشيفرات "⁴

أمّا في أمريكا فنجد نورمان هولاند وديفد بلايخ ينظران « إلى القراءة بوصفها عمليّة اشباع للحاجات السيكلوجيّة 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 قضاياه ، 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 النّجم من الفلسفات و الرؤى و الأفكار، كانت عاملاً هاماً في تجاوز الميديّة و دخول مرحلة ما بعللبيويّة و التي جعلت القارئ يقاسم النصّ سلطته بحدوث تفاعل بين النصّ و القارئ ، و يعني ذلك بلورفظرية جديدة هي نظرية التّلقّي - نظرية الاستقبال نظرية التّأثير جماليّة التّلقّي أو التّقبل - نقد استجابة القارئ جماليّة القراءة² - و نظرية القراءة³.

فما هي القراءة المرتبطة بهذه النظريّة .

القراءة و إستراتيجياتها و أنواع القراءة:

تعتبر القراءة نشاطاً إنسانياً يمارس غالباً بطريقة تلقائية ، فالإنسان في غمرة حياته اليومية 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 يبحر أحياناً لقراءة المستقبل من خلال الكفّ أو الفنجان ، إنّنا نقرأ أيّ 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 التلقي في الأدب العربي الحديث ، نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات ، منشورات كلية الأدب و العلوم الإنسانية ، الرباط ، 1993 ، ص 30.

² - ينظر هويدي صالح : النقد الأدبي الحديث (قضاياها 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 : « إنّ القراءة خبرة محدّدة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي ، و محاولة التّعرف على مكوّناته وفهم هذه المكوّنات ؛ وظيفتها و معناها ... إنّ القراءة تستلزم قدرا كبيرا من تدخّل الوعي بل أكثر من ذلك ، هي عملية هنيئة تقوم على ترجمة عنصر مائيّ إلى عنصر معنويّ . »¹

وعملية القراءة في مفهومها الواسع هي عملية معقّدة ومتداخلة و متعدّدة الأوجه ، تبدأ من كونها نشاطا فيزيائيّ لمحصيّ 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 المائيّ أولا ، ثمّ ينقلها إلى الجانب الدّلاليّ و هو فكّ شفرة العلامة لبلوغ الدّلالة التي هي في حقيقتها ليست صفة ملازمة ولا ثابتة للدّلال ، ولكنّها تعرف بالاصطلاح و المواضعة و في أحيان كثيرة - خاصّة مع النّص الأدبيّ - تكون الدّلالة لأولية للدّلال غير كافية أو غير منطقيّة ، فيلجأ القارئ للبحث عن دلالة أعمق مادامت الدّلالة الظاهرة غير مقنعة . وهكذا يلاحظ أنّ عملية القراءة تبدأ أولا بإدراك حسّي ، 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 : الخطيئة 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 الفنيّ والنصّ هنليّة تتحرّك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصّصوص . ولذلك فإنّ القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النصّ وتقرأ فيه أبعد ممّا هو في لفظه الحاضر . وهذا يجعلها أقدر على تحليّة حقائق التجربة الأدبيّة وعلى إثراء اللغة كالكسب إنسانيّ قويم .

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

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

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

إنّ النصّ الواحد إذاً يمكن أن يظهر للقراء بأكثر من وجه و ينتج أكثر من دلالة على اختلاف القراء وحالاتهم وعصورهم ، وفي هذا المعنى تنقل نسيم 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 طبيعيّ 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 « فالّهرة بلونها و شكلها كقيم إنسانية لا يمكن أنيّة فق عليها كل الناس و جميع الشعوب . و في هذا القول إشارة إلى أنّ الدالّ الواحد تتعدّد مدلولاته حسب لمتلقّين و ثقافتهم و مخزوناتهم ، فالنصّ الأدبيّ ذو طبيعويّتيّة لا يهدأ له حال و لا يستقرّ على معنى نهائيّ .

وفي هذا يقول جاك دريدا : « إنّ التّأويل إنّما يجعلنا نفهم عبارة مضمرة ، دلالة لا تزال محتجبة ، إنّ العلامات غير المعبرة ليس عزمها على القول إلّا على قدر ما نستطيع تقويلها مع ما يعتملّ فيها .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 الخصوص الأدبيّة و تقوم على تحليل المعطيات اللغويّة للنصّ ، ولكنّها تهدف إلى الكشف عن مستويات المعنى الباطنيّ ، وهذا يقودنا لمفهوم ريكور للدلالة اللغويّة ، إذ يرفض ريكور الفهم البنيويّ للغة على أساس أنّها نظام مغلق من العلاقات لا يّلل على شيء خارج .³ إنّ التّسليم بهذا المبدأ يضع أماننا 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 لفوضويّة عمليّة التّلقّي . « فبالرغم من أن إيزر يصّر على ذاتيّة التّلقّي و حرّية القارئ في تفسير النصّ ، إلّا 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 والمفاهيم التي ينبغي الرّكون إليها أثناء عمليّة القراءة ، كحديثه عن القارئ الضمنيّ الحاضر في النصّ حضورا مجرّدا و الذي يختلف عن القارئ الفعليّ الذي يأخذ النصّ بين يديه و يقرأه . و منها مواقع التّحديد 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 التأويل ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط 3 ، 1994 ، ص 45 .

⁴ - حمودة عبد العزيز : المرايا المحدبة ، 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 النصّ ، حدّد صراحة أن النصّ أو بالأحرى إستراتيجية النصّ هي التي تخلق مناطق الفراغ للقارئ ليملأها . و تنقسم المناطق التي يملأها القارئ إلى نوعين : النوع الأول يحدث في المناطق المفصليّة التي يتوقّف فيها السّود أو القصّ . أمّا النوع الثاني فهو ما يسمّيه إيزر بمناطق النّفي¹ . كما أن إيزر ينظر إلى عمليّة القراءة بأنّها « عبارة عن سلسلة من التّعديلات التي يقوم بها القارئ في مواجهة فشل شخصيّة أو شخصيّات في التّصّرف حسب أفق القارئ ، أو حسب نسق فكريّ تتّفق عليه جماعة التّفسير ، و هكذا تكون العلاقة بين النصّ و القارئ علاقة دياكتيكية من التّأثير والتّأثر المستمرّ ينفرد فيها القارئ بتفسير النصّ دون قيود . »²

أما ياكوس 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 تحدّيًا أكبر من آفاق التّوقّعات عند القراء المعاصرين ، وفي تلك الحالات فإنّ على تلك النّصوص أن تنتظر اليوم الذي يحى 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 النصّ .

¹ - المرجع نفسه ، ص 331 .

² - المرجع نفسه ، ص 331 .

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

7- إنَّجاليَّات التَّلقي تسلَّم بالوظيفة الاجتماعية للأدب ، و ترى أن قراءة الفرد تؤثر في سلوكه الاجتماعي .

أما ستانلي فيش فيتحدث عن (الجماعة المفسرة) بمعنى أنَّ القارئ يقرأ النَّصَّ و يعيد كتابته في ضوء إستراتيجية القراءة التي يجيئ بها إلى النَّصَّ ، و هذه الإستراتيجية في الواقع ليست فردية و لكنَّ إستراتيجية الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها القارئ . قد ينتمي القارئ الواحد إلى أكثر من جماعة مفسرة واحدة في مراحل حياته المختلفة، لكنَّه يقارب النَّصَّ في لحظة محدَّدة في ضوء إستراتيجية الجماعة التي ينتمي إليها في تلك اللحظة¹ .

كما يعتمد بعض القراء فكرة موجَّهات القراءة . و الاعتماد على فضاء الكتابة في البحث عن المعنى ، إنَّ فضاء الورق الذي يتحدَّد عند النَّصِّ ما قد جِرار جينيت بالعنوان ، و المقلمة ، و العناوين الفرعية و الداخلية ، و كلمات الإهداء ، و المقاطع المختارة ، و الملاحظات ، و كلمة النَّصِّ و تقنيات تصميم الغلاف من صور و لوحات هي جميعا عناصر ذات دلالة خاصَّة تشكِّل علاقات تأويلية في قراءة تُلصِّصية التي ينبغي أن نعيد في ضوءها بناء النَّصِّ و تشكُّله² .

ومَّا قيل آنفا يمكن أن نقول : إنَّ نظرية التَّلقي ، قد تجاوزت كثيرا من المفاهيم الكلاسيكية من فكرة المعنى الجاهز ، و قصديَّة المؤلف ، و أنَّ النَّصَّ يخفي معناه ، و دور القارئ كشف هذا المعنى . تجاوزت كلَّ هذا لتعطي القارئ حقَّه في إعادة إنتاج النَّصِّ وفق مفاهيم أخرى ، كمواقع اللاتَّحديد و القارئ الضمَّني و غيرهما ممَّا جاءت به نظرية التَّلقي .

إلا أنَّ مفهوم القارئ أو القراءة قد توسَّع في ظلَّ نظرية القراءة تبعا لما أضفي عليه من نظريَّات و منطلقات فلسفية مختلفة ، و بناء على ما جاءت بفِظريَّة التَّلقي و خاطب و اشتمالها على مرسل و رسالة و مرسل إليه ، فقد خلص الباحثون في الآثار الأدبية إلى أنَّ المرسل ليس هو المؤلف بالضرورة الذي نعرفه في الواقع ، فقد يكون المرسل شيئا غير

¹ - المرجع السابق، ص 338 .

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

المؤلف ، وتبعاً لذلك يكون القارئ قارئاً غير القارئ الفعلي ، إنه قارئ داخل النصّ يوازي الراوي عادة أو هو قارئ ضمني 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 بالنّجاح إذا تمكّن من تقديم ترجمة صحيحة و سليمة كما كان في مقصديّة الكاتب ، و هذا في الطرائق التقليديّة المعتمدة في تدريس القراءة . ف « عندما يشرع القارئ في القراءة فأول مهمّة يتعيّن عليه ممارستها أن يشتقّ معنى ما من الوحدات اللّغويّة 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 عبد الناصر 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 ييداغوجيا 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 كيميائيّة ضمنيّة¹.

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 الكلية لمنتمية 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.

إذاً يمكن القول : « أنّ القارئ في مواجهته للنصّ الأدبي يستمدّ من موسوعته المعرفيّة و من مواقفه و آرائه أطراً ومدّونات 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 بعملية القراءة يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

أ - أفق التّوقعات :

لقد عرّفنا على هذا المصطلح حين تناولنا الحديث عن ياوس ، وهو كما جاء تعريفه في دليل الناقد الأدبي: « هي مجموعة التّوقعات 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 ويؤوّل عند ظهوره ، و كيف أنّ هذا التّأويل لا يعطي معنى نهائياً للعمل ولكنّه قابل أن يبدّل 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 التّأويلات فكرة نقطة الرّؤية المتحرّكة ، يقول صلاح فضل : « فالنّصّ لا يمثّل سوى مجرّد فتحة للمعنى ... فإنّ النّصّ لا يمكن انفتاحه كموضوع إلّا في المرحلة نهائيّة 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 الأدبيّة .³ »

ب - مواقع التّحديد (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 ، أمّا 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 التّأويل ، 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 تعتمد 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 الجماليةّ 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 فالنصوصّ 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 صور ذهنيّة بعينها أثناء عمليّة القراءة ، هذه الصور لا بدّ أن تتلّون حتماً بلون مخزون التّجربة 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 التلقي و تحليل الخطاب وما بعد الحداثة) ، مرجع سابق ، ص 102 .

الماضيّة¹ . إذاً « 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 بالنسبة إلى القارئ الضمّني كمفهوم له جذور متأصلة في طبيعة النص ، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقتها مع أي قارئ حقيقي. »² و « يعيّن مفهوم القارئ الضمّني شبكة من البيانات التي تستدعي تحاويا يلزم القارئ فهم النص »³.

ب- القارئ المثالي :

يقول عنه إيزر إنّه « استحالة القارئ في ما يتعلق بالنسبة إلى أصل الأدبي »⁴ أي أنّه محض تخيّل لأنّه القادر على استنفاد معيّنات نصّه ، ومن هنا فهو يفتقد إلى كل مرتكز واقعي ، و هذا سرّ جدواه بوصف تخيّل لا ، فإنّه يملأ الثغرات الحجبية التي تنفتح في أثناء مقارنة العمل و التلقّي الأدبيّ بين و هو قادر بفضل الانهائيّة التي تخيّل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة حسب نوع الشّكل المطلوب حله⁵ . فالقارئ المثالي هو كائن متخيّل إذ ليس في الإمكان استنفاد كل ما يقوله النص لأنّ للنص الأدبيّ سيرورته و قراءه الذين تتحكّم فيهم خبرات و تجارب مختلفة .

ج - القارئ المعاصر :

ومن خلال التسمية يظهر أنّ الأمر يتعلق بتاريخ تلقي النص الأدبي وكيفية استعماله من قبل جمهور معيّن . إنّ الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر و الضوابط السائدة بين الجمهور المعاصر ، بما يجعل اللّيل الثّقافيّ الذي ترتبط به هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب ، وهذا صحيح لأنّ تاريخ الأدب يعتمد من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معيّن في فترة معيّنّة ، 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 المديني ، 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 الاجتماعية لجمهور القراء.¹

د-القارئ الخبير :

هذا المفهوم طرحه النّاقّد ستانلي فيش من خلال منظور نقديّ يتّجه للقارئ أسمائه (أسلوبيات العاطفة) ، ووضّع له مجموعة من الشّروط ، أهمّها :

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

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

-الكفاءة الأدبيّة حيث إنّ القارئ الّذي أدرك أجوبته قارئ خبير أي أنّه ليس تجريدا تامّا (مثاليّا) ولا قارئاً حقيقيّاً ولكنّه كائن هجين² . ويرى إيزر أنّ فيش يبلور مفهومه من القارئ الخبير مستندا إلى النّحو الّتي وليديّ للنّحويات ، ذلك أنّ البنية السّطحيّة تنتج لدى القارئ حدّثا ينبغي أن يعايش إلى النّهاية ، قبل أن تصل به إلى البنية العميقة . ويرى إيزر كذلك أنّ النّصّ يتّعضّ للفقير بحدّ الإحالة على نحو النّصّ ؛ ذلك أنّ نظريّته تحاول أن تبرهن على عدم كفاءة التّحليل اللّساني للنّصّ الّذي يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانية 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 تحويلات 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 متخيل القارئ أي فكرة القارئ كما هي مشكّلة في تفكير المؤلف ، أو هو الصورة التي يكوّنها المؤلف من القارئ إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص ، وهي التي تحدد نوع القارئ ، فباستطاعتها إعادة توليد القارئ المثالي ، و يمكنها أن ترسم في ضوابط و قيم القارئ المعاصر ، في المواقف و النوايا التربوية و الاستعدادات المتطلّبة من أجل التلقّي ، وهذا المفهوم يبيّن أنّ ثمة علاقة بين شكل تقديم النصّ 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 المؤلف وهو يضع نصّه و يتساءل : كيف يستطيع قارئ مبتعاريّ أن عن النصّ أن يفهمه في حين أنّ هذا النصّ لم يتوجّه إليه ؟ وجد إيزر أنّ القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النصّ ، وعلى العكس من ذلك ، فإنّ دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلّها . وبذلك فإنّ هذا القارئ هو إعادة بناء مفهوميّ تمثّل الاستعدادات و القابليّة للتاريخيّة للجمهور الذي هو مرمى المؤلف¹ . و يترجم في مواضع أخرى بالقارئ المقصود ، « فالقارئ المقصود باعتباره قاطن تخيليّ في النصّ ، لا يمكن أن يجسد فحسب مفاهيم و تقاليد الجمهور المعاصر بل أيضا رغبة المؤلف 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 النقاط الحساسة للنصّ ، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبيّ ، إنّه يشبه المخنّ يكشف عن درجة عليا من التّكاثف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنصّ ، إنّه متصوّر كتّاجع للقراء . وحين تظهر مفارقات داخل النصّ فإنّ القارئ الجامع يضع يده عليها و ينهي - بهذا - الصّعوبات التي تصطدم بالأسلوبيّة التي تدرس الانزجحات 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 الحمداني و جيلالي الكدية ، مرجع سابق ، ص 28 .

³ - خضر ناظم عودة : الأصول المعرفيّة لمنظريّة التلقّي ، مرجع سابق ، هامش ص 160 .

- خارج نصية- ، و المهم هو أن الخطاب المركز على المرجع لا يستطيع بناء الواقع الأسلوبي مما يقتضي بالضرورة تدخل القارئ¹ .

وقد جعل أمبرتو إيكو القارئ النموذجي جزءاً من آلية النصّ أو إستراتيجيته ، بهدف جعل تصنيفات النصّ و بنيته من الضروريات التي ينبغي على القارئ اعتمادها ، لأنها تتوافق مع الدلالات النهائية ، كما تتماشى مع إستراتيجية الانفتاح التي أصبحت من صفات النصّ . إن القارئ النموذجي عند إيكو لا بد له من انتهاج إستراتيجية دقيقة بغية الإحاطة بالمعاني الكاملة الكامنة في النصّ الأدبي ، والنصّ الأدبي بدوره يتوقع دائماً قارئاً نموذجياً يحاول مطاردة دلالاته .

و هذا يدلّ على أن الخطاب الأدبي عرضة للقراءات المختلفة من قبل قراء مختلفين حتى يأتي قارئ نموذجي يستطيع الإمام بأكبر قدر ممكن من دلالاته المتنوعة و الكثيرة² .

بين نظرية التلقي و استجابة القارئ :

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

أ- إن كلا من نظرية التلقي و استجابة القارئ ، يركز على القارئ و دوره و تفاعله مع النصّ

ب- كلاهما مهتمّ بأنواع القراء داخل النصّ ، و الدور الذي يلعبه القراء الفعليين في تحديد المعنى الأدبي و علاقة مواضع القراء بتأمل النصوص و مكانة الذات القارئة³

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

² - ينظر بو ثو يلو افانكوس خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، تر : حامد أبو أحمد ، دار غريب ، 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 الصّوريّ في نقد استجابة القارئ ، يقابله القارئ الضّمّيّ في نظريّة القراءة و في الحالتين هو قارئ غير حقيقيّ .¹

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

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

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

و أما نقاط الاختلاف، فيمكن أن نذكر منها:

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

ب- القدرة لأديّة المكتسبة من الثّقافة و الخبرات السّابقة هي التي تساهم في صنع المعنى و الكشف عن النّظام الضّمّيّ في النّصّ ، غير أنّ أصحاب نظريّة التّلقّي 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 .

نظريّة القراءة تجد الصّلة بين النّصّ و القارئ حاصلة في العرف لـ و ما كانت الأعراف و القواعد لا تخصّ شخصاً معيّناً و لا مجالاً محدداً فإنّها لا تستقرّ كليّة في النّصّ ، و لأكليّة 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 إلّا من خلال التّقاء النّصّ بالقارئ ، ولا قيمة لنصّ بدون قارئ لأنّه 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 الرّجوع 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 أنواع :³

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 التشريعية 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 دلاليّاً¹ .
- 5- 1- 2- المعنى الضمني أو الإضافي أو العرضي : « وهو المعنى الذي يملكه اللفظ عن طريق ما يشير إليه إلى جانب معناه المركزي² . أي هو التّداييات التي تحضرها كلمة ما ، فحين نقول : ثعلب مثلاً فزيادة على دلالتها على هذا الحيوان الصحراويّ الصغير ، 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 مغلق³ .

« وهذه الفروق هي ما يعزف عالمة القرائلة قديّة إذا اعتمدت على المعنى الضمني لأنّه فاتحة الإبداع الكتابي و القرائي و عليه معتمداً لجماليّة 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 عاديّة ...) 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 ، وعبد الله الغدامي الخطيئة و التكفير . ص 120 .

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

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

⁴ - المرجع السابق ص 121 .

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

5-1-4 - المعنى النفسي أو المعنى الانفعالي : ويقصد به ما يتضمّنه 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 معنى مقيّد لمتحدث واحد ولا يمتدّ بالعموميّة ، كما يظهر في الأسائل 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 : « ويحتوى 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 الأنثى (ليلي 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 نحويّة مسموح بها كالاختيار بين جملة المبني للمعلوم و المبني للمجهول ، كما أنّه يرتبط بطريقة المتكلّم أو الكاتب في تنظيم الأسألة عن طريق ترتيب الكلمات و إبرازها و تأكيدها . »⁶ فاختلف التّركيب في جملة ما يؤيّد 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 كنداخلة النصوص و تعالقها في ما يسمّى بالتناص ، كما لا يمكن عزلها عن سياقاتها ، فما دورالتناص و السياق في تأويل النصّ و الكشف عن أسرارته 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 أمّه المبدع و أبوه القارئ . وهذا بطبيعة الحال لا يتأتّى للقارئ ما لم يكن على قدر من الثقافة و الفلسفة و الأفكار ذات الصلة بالموضوع ، لأنّ القراءة في الواقع ليست منهجاً واضح المعالم أو نظريّة مرسومة الحدود يمكن تطبيقها بطريقة آليّة مع كل النصوص الأدبيّة لنصل إلى النتيجة نفسها ، و إنّما هي اجتهد في ضوء مقومات القراءة . يقول عبد العزيز حمودة نقلاً 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 عصاه رموزاً عواميّةً يستطيع أن يستقريء منه حسب قواعدهميّة ، حركة طيران الطيور ، وينتجّع المعلق في النصّ مناطق عميقيّة 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 اللغة و التناص و التّأويل .

6-1 - لغة النصّ :

النصّ الأدبي مكتوب بلغة لا تلتفت كثيراً إلى البعد اللّغويّ لمداووليّ لمداوولاتها ، لكنّها دوال مشحونة بأكثر من مدلول ، مع تعدّد البنى اللّغويّة « الأمر الذي يقتضي من أدبّيّة مقاربتعلميّة (لنصّ) أن تتأسس على اللّغة باعتبارها أهمّ متغيّر مناسب لطبيعته ، ومن ثمّ فإنّ نظريّة اللّغة وما يعتريها من تحولات تقع في ذروة النّسق المعرّبيّ المتّصل بالبلاغة و الأدب

¹ - حمودة عبد العزيز : المرايا المخبئة ، 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 التركيبية و في مستوى تنظيم و ترتيب الأشكال و المقولات النحوية 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 لابدّ 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 والتّخييل ، 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 يؤثر الغرابة و الطّرفة حتّى و إن جاءتا عن طريق التحريف و يبرّر هذا نظريّة ويرّر بها كذلك أنّ وظيفة الشعر هي وظيفة توليد المشاركة الوجدانيّة بين الشّاعر و المتلقّي . »⁴ وكما يقول كمال أبو ديب : « إنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعريّة بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو الخلق لمأسميّة الفجوة ، مسافة التّوتر ، خلق للمسافة بين اللّغة المتربّسة و بين اللّغة المبتكرة في مكوّناتها الأولىّة و في بناها التركيبية 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 اتشعريّة على مستوى محوالة تآليف »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 : تشرّح النصّ (مقاربات تشرّحية لنصوص شعرية 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 : شعرية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية) ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، ط 1 ، 1431 هـ / 2010 م ، ص 69 .

6-2 - النَّاص :

إنَّ النَّصَّ - أي نصَّ إبداعيّ - لا يمكن أن يخلق من فراغ فهو نتاج نصوص أخرى تحمّلت في ذهن المبدع لتأخذ شكل نصّ ، جديد يحمل في طيّاته ملامح من نصوص سابقة تخرج في شكل واع أو غير واع . «إنّه يحمل رماد ثقافيّاً و حيث إنّّه غير مغلق و محمّل بآثار نصوص أخرى من ناحية و حيث إن القارئ هو الآخر يجيئه بأفقر توقيعات تشكّله - في جزء منه على الأقل - النصوص التي قرأها من ناحية أخرى ، فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنّه لا يوجد نصّ . ما يوجد هو بين - نص فقط ، ذلك الكائن المتّغير و المراوغ الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول و القارئ ، و بهذا يصبح النَّاص الأساس الأول لانتهائيّة المعنى في إستراتيجيّة قائله فكّيك .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 السّاخرة ، أي التّقليد الهزليّ أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجليّ هزليّاً و الهزليّ جدّيّاً و المدح ذمّاً و الذّم مدحاً ، و المحاكاة المقتديّة و تعتمد على محاكاة مؤلّف في كنيّة كتابته أو أسلوبه ... على أنّ النَّاص شيء لا مناص منه ، لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانيّة و المكانيّة و محتوياتهما ، ومن 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 التي 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 (إستراتيجية التناص) ، 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 المُلانص 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 خطّائي برّمته ، إنّ هذه المؤشّرات تجعل النّص يقرأ بعلة تشاكالات 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 : « إنّ 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 موقفًا رميًّا أو تعبيرًا ذا قوِّمزيّة ولكنّا 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 النّص الجديد هي لا تحضر بكلّ طعومها و ألوانها و تاريخها ، فقد تتغيّر هذه الأشياء حين تلتحق بالنّص فتأخذ أبعاداً غير أبعادها ، ولكنّها لا تتخلّى بالضرورة عن كلّ تاريخها ، و« بهذا المعنى يصبح التّناص مبحثاً ناصّاً فلا يهّم أن تكون النّصوص السابقة قد دخلت إلى النّص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً ، بل يهّم أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النّص الحالي .»³

وبهذا يمكن للقارئ أن يؤسّس معنى جديد من خلال هذه النّصوص التي شعنت بمدلولات أخرى غير التي كانت تحملها سابقاً « إنّ التّناص ... لدى كريستيفا أصبح يعني وجود علاقة بين ملفوظات كثيرة ومتنوعة داخل فضاء نصّي مشترك ، ولهذا السّبب نجدها تحاول التّخلي عن مصطلح التّناص واستبداله بمصطلح جديد هو (النقل الدّلالي) أو (التّقليد) أو (التّحوّل الدّلالي) 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 - لحداني حميد : القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص 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 نقدية 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 تعدّد القراءات ، و سيادّة تأويل بدلا من سيادة الفهم»¹

6-3 التّأويل :

من أهم ما يعتمد عليه قارئ النّص الأدبي هو قدرته على التّأويل و إلّا ظلّ النّص بين يديه جامدا ، جبيس لغته في دلالتها المركزيّة أو في بعدها التّأويلي ، و هذا ما يجعل النّص الأدبي يفقد قيمته الجماليّة و رسالته البلاغيّة و الأدبيّة ، ولذا نجد أنفسنا مضطّرين إلى الإسهاب في الحديث عن التّأويل لأنّه مهمّة القارئ . فالمشهد الماثّل 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 فسّره ... و المراد بالتّأويل : نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصليّ إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ ... يقال : أوّلت الشيء أوّله : إذا جمعته 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 السّطحية للنّص ، و يقوم بعملية حفر عن المعنى بالنّزول إلى المستوى الأعماق و البحث في الزّوايا والتّجاويف عن رمز مهمّل 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 .

قيمغيّريّة ، و يعيد تشكيل النصّ برؤية جديدة . وهذا هو الشأن « في النصّصوص التي لها ظاهر و باطن و التي تنبثق فيها البنية الّرمزية باعتبارها نسيجاً من الإحالات الضّورية فإذا ما وجد باطن فتّمة تأويل ، لذلك يمكننا القول أنّ 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 حركة دائريّة تقود إلى التّصديق على هذا التّأويل من خلال ما تتمّ صياغته باعتباره نتيجة لهذه الحركة . إنّ التّعرف على قصديّة النصّ هو التّعرف على إستراتيجيّة تسميائيّة .²» إذ لمليّة التّأويل ليست عمليّة تخمينيّة بحتة ، لكنّها تقوم على أسس و أدلّة تقود إليها . و في هذا قسم أمبرتو ايكو التّأويل إلى تيارين : الأول يرى فيه أنّ التّأويل فعل حر لا يخضع لضوابط . والثّاني يعترف بتعدديّة القراءات إلّا أنّها محدودة من حيث العدد و الحجم و أشكال التّحقق و بالنسبة لتيار الأول يرى ايكو أنّ من حقّ العلامة أن تحدّد قراءتها حتّى ولو ضاعت اللّحظة التي أنتجت ضمنها إلى الأبد ، أو جهل ما يودّ الكاتب قوله . فالعلامة في هذه الحالة تسلّم أمرها لمتهاتها الأصليّة لأنّها تتطوّر خارج قوانين انسجام الخطاب ، وفي هذه الحالة فإنّ التّخلّص من اللّحظة لفظيّة الأولى سيقود القراءة إلى استحضار كلّ التّأويلات الممكنة استناداً فقط إلى رابطاليّ .

يفصل بين المعرفة التي تقدمها العلامة في حالتها البدئيّة ، و بين المعرفة التي تقترحها المدلولات التّالية النّاتجة 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 يارائه اني يرى أنه رغم تسجيل حقية النصّ في ذاته و التردد في تسليم أسرارهِ إلا أنه يحتوي على مجموعة من التعليمات الضرورية التي توجه قراءته الممكنة ، فنحن لا نأول خارج كلّ الغايات لأنّنا نأول مرتبط بغاية ، وتلك الغاية هي التي تجعلنا نقبل أو نرفض هذا النصّ أو ذاك .¹

ويرى ايكو أنّ المؤلف عليه كي ينظّم استراتيجيّه للخصيصة أن يشير إلى مجموعة من القدرات - وهو تعبير أوسع من مجرد معرفة الشفرات - الكفيلة بإعطاء معنى للعبيرات 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 التعاون في تشغيل النصّ بالشكل الذي يتوقعه بحيث يتحرّك في جانب النصّ أو يول بالطريقة ذاتها التي يتحرّك فيها المؤلف عند الويلد .²

إنّ النصّ الحديث و المعاصر في الأدب العربيّ هو من أشدّ النصوص حاجة لإعمال النصّ أوّل و ذلك لما اشتمل عليه من تعبير في الرؤيا و الالتجاء إلى الرموز و الغموض - أحيانا بشكل مفرط - لدرجة أنّ النصّ يكاد يستغلق أحيانا على قارئه . و إن كانت المدارس النقدية ذات العلاقة بالبنويّة لم تضع في اهتماماتها مسألة النصّ أوّل ، لأنّها لم تكن معنية بالبحث عن معنى ، مستغنية بالكشف عن شبكة العلاقات بين مركبات النصّ . إلا أنّ ما بعد البنويّة رأت في النصّ أوّل 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 التأويل للنصوص الأدبية يأخذ بالاعتبار الطابع الجماليّ الفرضيّة للنصّ ففسير الحرفي من جهة و النصّ أوّل في الإطار الذي يتقبّل له فهمنا المعاصر للفنّ ، فالمطلوب من المؤل أن يعتمد على الطابع الجماليّ للنصّ ».³

إنّ معنى النصّ الأدبيّ كما ذكرنا سابقا غير ثابت ولا يستقرّ على حال يتبدّل بتبدّل الزمان و المكان و الإنسان ، تتزاحم النصّ أوّلات و يلغي بعضها بعضا ولذا « فإنّنا قد القائم على تأويل النصّ ذو طبيعة مزدوجة ، فهو في الوقت الذي يسعى فيه للكشف عن معنى جديد للنصّ و يقوم بإخفاء معنى آخر ، أو التغاضي عنه . ثمّ يتحوّل

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 412 .

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

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

المعنى الجديد الذي اكتشفه النقد التّأويلي مع الزّمن 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 سلسلّة عمليّة اتّعتليّة 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 دلالاته على العالم التّاريخي للنّاقِد (القارئ) في علاقته بالعالم التّاريخي للنّص .»³ ثمّ يشير إلى أنّ كلّ قارئ يريد استنطاق النّصّ 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 الدّخول 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 الدّخول في عمليّة حوار مع النّصّ « حوار له شروط ثقافيّة وفكريّة ولغويّة وشروط تتعلّق بمعرفة اللّغة و انزياحاتها الموحية ، وثقافة القارئ المؤلّ و بقواعد اللّعلّة قديّة . إنّهُ حوار بين خطابين ؛ خطاب أدبيّ و خطاب نقديّ . قد يتفوّق 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 تمثيميائيّة شاملة واختيارها (البنية السّيميائيّة الكبرى) وذلك عن طريق التّعرّف الضّمّي على السيناريو في اللّصوص القصصيّة وعلى التّيمات لقلوبيّة 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 اللاّحقّ كله . هذه البنية يتمّ 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 يحدّدان درجة الانسجام أن تعالج النصّ جميعه لكي تجعله ذا معنى ويمكن تسمية تلك المعالجة التّشكيل الإيديولوجي الذي هو تحويل حقيقي للنصّ الذي تعالج مكوّناته الدّالة وفّعليّات متنوّعة وهي :

● التّكثيف : وهو التّلمخيص الذي يقرب مواضع النصّ التي نراها أساسيّة ويربط بينها .

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

● الإضافة : ينبغي للقراءة أن تضيف العلاقات المنطقيّة التي تكون على الأغلب غائبة في النّصوص الأدبيّة وكذلك ملء الفراغات ومناطق اللّاتّحديد .

● 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 الحقيقيّ لا يمارس على النصّ لكي يتمّ إخضاعه لانسجام عقلائيّ ، ممّا يمكننا من تحديد القراءة تحديد الجيّد . ويبقى النصّ الأدبيّ أرضاً خصبة أمام القارئ الحصيف تستنبت فتنبّت معاني و رؤى مختلفة ومتلاحقة يزيح بعضها بعض ، ويتوهّج إشعاع بعضها في تراجع وانطفاء البعض الآخر ، ومن أجل ذلك نجد شوقي يصف هذه المعاني بقوله : « إهليلج ماله وهو وصف يلزمها مهما اتّضحت دلالتها ومهما بدا أنّها قريبة من عقولنا وإدراكنا ، ففيها هذه السيولة التي تنطلق خلالها مشاعرنا من عقلاها وكأنّها مرآة ذات وجوه مختلفة لا تنقطع عن الاختلاج .¹ » وهكذا تبقى القراءة قراءات تختلف وتنوّع 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 اللبانيّة لهذا النّص . ودلّ وهذا متعلّق بالمتلقي إذ هو المقصود بالخطاب وبالتّالي استنتاج الدلالة . إلّا أنّ النّقد العربيّ سرعان ما بدأ في التّشكّل بانتقال العرب إلى حياة الحضارة و المثاقفة بينهم وبين غيرهم من الشعوب ، ممّا ساهم في دفع الحركة نقدية . 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 يقدّم 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 نقدية قد بلغت أوجها « وبدأت أفانين العلم عند العرب تتفرّع و تتمايز وإن تشابكت داخل منظومة معرفيّة نزعت منزع الاستقرار منذ أواخر القرن الرابع الهجريّ لتكتمل و تنغلق في القرن الخامس هجريّ² . » وفي هذه الفترة بدأ التدوين ، وبدأت معه حركة التّأليف بشكل منهجيّ ، وظهرت كتب نقدية في المستوى النظريّ و كذلك في المستوى الطّبيقيّ منها : « عيار الشّعرا لابن طباطبا العلوي ، والموازنة بين أبي تمام و البحتريّ : 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 - لونجمان ، ط1 ، 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 ، ط1 ، 1984 ، ص 33 .

لقد ظهر الأمدى شخصيَّةً لآلئ آآد إآ كان «آلئ آآد آلآظر آلآى آنعكست فى نقده سآمات آلآ آآصص آلآ قآآى آآآلص فكآن صورآلئ آآد آآق آلآى عآر عنه ابن سلآم فى الطآبقات .¹ وفى هآه الفآرة ظهر شاعر ناقد وهو ابن طبابآا العلوى آلآى نظّر للشعر فى كآابه المذكور آنفا عآار الشعر ، و آلآى وضع فى آسابه آآلآقى لكن من آلال المآدع لآن هآا المآدع إآما يستمآ وجوده وبقآاه من آلال آآلآقى ، آماشآ مع ما رأآناه عند آآآظ فوجد المآدع وبقآاه مآكوما بنظرة آآلآقى إآله وآكمه عآله وهو آلآى يعطآه اعآماء بقاءه أوبرر آآآفآاه ، فى قول ابن طبابآا : « والعلة فى قبول الفهم آلآد للشعر آآسن آلآى ىرد عآله ونفىه للقبآ منه و آآآازاه لما يقبله ، وآكآوه لما ىنفىه أن كل آاسة من آواس البآن إآآلآقب آل ماآصل بآامآ طبعآ له إآا كان وروده عآله ورودا لطآفا باعآآال لا جور فىه ، وبموافقة لا مضآة معها ، فالعآن تألف المرآى آآسن وآقآى بالمرآى القبآ الكرىه ، و الأنف يقبل المشم الطآب و آآآذى بالآنآن آآبآ ، والفم ىلآآ بالمذاق آآلو وبآع البشع المر ، و الأذن آآشّف للآصوت آآفىض السآكن وآآذى بالآهآل الهائل ، و آآد آنعم باللمس اللآن الناعم وآآآذى بالآشن المؤذى ، والفهم ىأنس بالكلام العآل الصواب آآق و آآآز المعروف المألوف ، و آآشّف إآله ، وآآآلى له ، وىستوحش من الكلام آآآز و آطآ و الباطل و آآال و المآهول المنكر وىنفر منه وىصدأ له .² و كآا نآآ أن ابن طبابآا يعول كآرا عآلى قآرة آآلآقى وآآافآه فى إآراك أبعاد آلصّ إآ فىقول : « ومن آآسن المعآنى و آآآآآى فى الشعر وأشآها استفرآازا لمن ىسمعها الآآآاء بآكر ما ىعلم السآمع له إآلى أى معنى ىساق القول فىه قبل استآمامه ، وقبل آوسط العبارة عنه ، وآآ آعرىض آآفى آلآى ىكون بآفآاه أبلع فى معناه من آلآ صرىح الظآاهر آلآى لآستر دونه ، فموقع هآآن عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لآقة الفهم بآلاوة ما ىرد عآله من معناهآ .³ فالآلآقى فى رأآه لآس عنصر سلآبا بل آآفاعلا مع آلصّ ىبآآ فى آآآآاه وىفآآش فى آناآاه معآمدا عآلى قآراته آلآى آوصله فى نآآة المطاف إآلى آآشاف السّر المآنون ، فىهآأ قلآه وآعود إآله آرآآآه . « لآن الأقاویل مصنوعة عآلى عآنى سآمعها ولأآله .⁴ »

¹ - عباس إآسان : آآرىخ النقد الآآبى عند العرب ، آار الآقافة ، بآروت ، ط2 ، 1978 ، ص 155 .

² - ابن طبابآا مآآد بن آآمآ : عآار الشعر ، آآقىق و آعلآق : مآآد زآلول سلام ، منشأة آار المعارف ، الاسكندرىة ، ط3 ، د . ت ، ص 52 .

³ - المرجع نفسه ، ص 55 .

⁴ - المآآوت شكرى : آمالآة الألفة ، مرجع سابق ، ص 144 .

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

ويقول الباقلاّني 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 كانيّة فق لهم اتّفاقا ، و يطردّ في كلامهم اطرادا . »² و هذا الاختلاف في صناعة الشعر أيّ إلى اختلاف التّلقّي من عصر إلى آخر .

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

لقد أولى عبد القاهر الجرجاني من خلال أرائه قديّة أهميّة للمتلقّي 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 - الباقلاّني القاضي أبو بكر : إعجاز القرآن ، بهامش الإتيان 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 معلقاً على بيت أبي تمام :

يملّون من أيد عواصٍ عواصم 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 تحيئك 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 النصّ يشترط أن يكون « حسّاساً يعرف و حي طبع الشّع و خفيّ حركته الّتي هي كالخلّس 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 الّذي 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 والّتأويل « يستدعي من القارئ أن يكون ذا ملكات عالية في الفهم والّتأويل لبلوغ المقاصد العميقة و تجاوز كل ما هو في حكم المعاني السّطحية . ⁵ »

والّتأويل عنده ليس تأويلاً مفتوحاً يتصّف فيه القارئ و يوجّهه حسب زاده الحضاري والثّقافي ، و إنّما في النّصّ معنى قصد إليه الكاتب و على القارئ السّعي لاكتشافه فيقول : « صاروا يتأولون في الكلام الواحد تأويلين أو أكثر ، و يفسّرون البيت الواحد عدّة تفاسير وهو على ذاك الطّريق المزلّة الّذي وّط كثيرا من النّاس في الهلكة . ⁶ » ورّبما 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 القاهر : 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 النصّ الأدبي) ، مرجع سابق ، ص 110 .

⁶ - الجرجاني عبد القاهر : 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 ، وغرض القارئ هو الوصول إلى هذا المعنى ، وهذا ما لم تقل بفظريّة 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 المتمثّلة بوجود الإحساس ، و حينئذ يتحرّر الذّوق من استبداد التّأثيريّة والعفويّة الساذجة ليتّجه نحو تدبّر الشعر أو التّجربة الشعريّة .² »

ويجمل الكبيسيّ هذه المرحلة فيقول : « إنّ الجاحظ وابن قتيبة و القاضي الجرجاني و الآمديّ و الصّوليّ و ابن طباطبا و قدامة بن جعفر و الجرجانيّ 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 التطوّر ، وقد اتّفقوا جميعاً في مسألة تحديد المشكلات كفضيّة عمود الشعر و اللفظ و المعنى . . . »³ هذه المشكلات هي الّتي شكّلت ما يعرف (بالقارئ الضّمّي) أي رسمت معالم معياريّة الشعر في تلك المرحلة . كما لاحظنا عند الباقلانيّ ، وعبد القاهر الجرجانيّ 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 ، وغاية المسلم أن يهتدي إلى هذه الحقيقة عن طريق الفهم والتّفسير والتّأويل ، لأنّه قطب الرّجى الّذي تدور عليه حياته الأولى و الآخرة . و لعلّنا لا نجانب الصّواب 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 آهي ، 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 للبرصيّة الممتلئة 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 : « أمّا المعنى فهو القصد ، ويقال : عنيت بهذا الكلام كذا ، أي قصدت و عمدت . »¹ كما ذكر معنى التّفسير فقال : « أمّا التّفسير في اللّغة فهو راجع إلى معنى الإظهار و الكشف ، و أصله في اللّغة من التّفسر ، وهي القليل من الماء الذي ينظر فيه الطّبيب فكما أنّ الطّبيب بالنّظر فيه يكشف عن علّة المريض ، فكذلك المفسّر يكشف عن شأن الآية و قصصها و معناها و السّبب الذي أنزلت فيه . »² وعرض أيضا لمعنى التّأويل بقوله : « وأمّا التّأويل 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 التّكثير الإلهيّة ، والتّفسير يستعمل في غيرها . »⁴

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

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 سابقه 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 بالهائيّته فينقل عن بعض العلماء : « لكل آية ستون ألف فهم ، فهذا يدلّ 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 نصره مذهبهم . وإن كان هذا ممتنعا مع كتاب الله فقد يستأنس به ناقد النصّ الأدبيّ ، 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

النفس ، يشف ، من الشفاء ، جواب من ع الأمر من الوعي : فأفتى بأنّه ملحد⁴ هذا وإن كان فيه مخالفه شرعيّة لأنّه تجرؤ على كتاب الله إلا أنّهم 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 التّعبير 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 - لحمداني 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 التّقدّي العربيّ القديم من الجوانب النّصيّة والنّفسية و الاجتماعية في آن واحد ما اجتمع من ذلك في تفسير الأحلام ، و أعتقد أنّ ابن سيرين كان يمتلك في هذا الإطار حستّاريخيّاً و جدليّاً عزّ نظيره في النّقد القديم .¹

2 - موجّهات القراءة عند الفلاسفة المسلمين :

إنّ الاهتمام بالنّص 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 النّص مع إعطائهم الأولويّة للمعنى على حساب النّص و القارئ .² إنّ السّعي وراقصديّة النّص جعلت تأويلاتهم تتعدّد وتذهب بهم المذاهب لأنّ «التّأويل [عندهم] هو البحث عن المعنى الخفيّ وإعادة بناء ما استعصى فهمه ، وهو صرف اللفظ 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 النّص 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 النّقد ، 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 وتحليلات 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 .

عريضة ملة منطلقة و غير منضبطة بمحددات عقلية ، فهو قاصومعريفياً إذا قيس بالعقل ، فهو لا يتوسل بالأقيسلبرهانية . لقد بنى هؤلاء الفلاسفة نظرتهم على أساس تمجيد العقل ، و العقل هنا لا يعني تغييبفاعلية المخيصة بل هو منها في الصميم ، لكن الجوهرى فيها هو المحددات المعقلنة التي رغب الفلاسفة في صناعة الشعر من خلالها لكي لا تكون تلك الصناعة سياحة في الخيال من دون ضوابط ، بمعنى أن التخييل الذي يصدر عنه الشعر يقابل الإقناع الذي يصدر عنه الخطاب¹.

وإنه لمن المهم التعرض للموجهات الفلسفية عند فلاسفة الإسلام الأوائل ، تلك التي انطلقوا من خلالها في توجيه لغة الخطاب الشعري رؤية و رؤيا في المعجم و في الإيقاع و في التركيب و في الوظيفة و في المجاز .

2-1 - الموجهات الدلالية :

الفرق الجوهرى بين نظرة الفلاسفة للشعر ونظرة النقاد القدماء هو تقديمفاعلية الوزن و القافية عند النقاد ، أما لدى الفلاسفة فتقدم التخييل عن الفاعلية التقييمية زالنص الشعري أو الأداء الشعري موصولة بالإيقاع . ذلك ما أضمرحريّة الاختيار على صعيد المعجم الشعري وحرية توجيه بنية اللفظ حتى في حال خروجها المقصود على أصالتها بأن تكون معربة أو أعجمية شريطة أن تكون موظفة قنناً في سياقفاعلية التخييل من جهة و متناسبة تعبيرياً مع ضمان سياق الأداء الشعري في النص من جهة أخرى

2-2 - الموجهات الإيقاعية :

قرأ الفلاسفة المسلمون النص الشعري بوحى من موجهاته الإيقاعية قراءة متكاملة تبحث عن عناصر الأداء الفني لتكشف أساليب البث الجمالي و مصادر الإمتاع من خلال عناصر صدورها أو أساليب بثها أو الإيحاء بها ، لذا كان الإيقاع مكّلاً للمعجم ، وكما أن اللغة ترتفع بواسطة المجاز في الخطاب الشعري لما يحدثه من انزياحات تخيلية ، فقد كان الإيقاع عنصراً باعثاً على التخييل في الخطاب الشعري ، و يشير ابن سينا إلى سعة عناصر التخييل في

¹ - ينظر عركان رحمن : موجهات 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 مكوّنات الوزن و بعض عناصر الأداء الموسيقي من تنغيم و سواه ، وكأنّه ينظر إلى صدور التحليل عن خصوصيّة الأداء الشعري كلّها على نحو متناسب ، لأنّ كلّ جزء من مكوّنات ذلك الأداء يؤدي وعياً فنيّاً بشكل أو بآخر ، ثمّ إنّ مفهوم الإيقاع عند الفلاسفة المسلمين يشمل كثيراً من عناصر ذات الأداء الإيقاعي التي يتوفّر عليها النّص 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 النّص الشعريّ و للصّلّة العضويّة أوالفنيّة بين الوزن و الموسيقى و العناصر البديعيّة ذات التأثير الإيقاعي ، غير أنّ أجلى خصيصة عنى بها الفلاسفة في هذا المنحى هي وعي حالته ناسب الفني بين الوزن الشعري و الموسيقى لأنّ الصّلّة العضويّة بينهما علامة إبداع فنيّ و باعث إمتاع جماليّ¹.

2-3 - موجّهات بناء القصيدة :

كما كانت القصيدة عند الفلاسفة المسلمين أدافنيّة جماليّة يساهم في تحقيق سعادة الإنسان ، فقد نظروا إلى كلّ موجّهات النّص لحظة قراءته انطلاقاً من وعي فلسفيّ كان بمثابة النسغ الحيّ الذي يغذي تحليّات القراءة بين يديّ النّص الشعريّ . غير أنّ الحال التي ارتفعت بها نظريّتهم في هذا الاتجاه عامّة هي فهمهم المميّز لخصوصيّة الأداء الجماليّ للشعر ثمّ توظيف ذلك الأداء في الإحياء بالسّعادة للإنسان مع انطلاقهم من الموجه الفلسفيّ في قراءة النّص ، فحين نظروا فيهميّة زالنّص الشعريّ من سواه رأوا أنّ المجاز أساس لغة الشعر ، و الموسيقى وحي تعبيره الصّوتي بالمعنى الإيحائيّ . و هكذا رأوا الموجّهات التركيبيّة عنصراً فاعلاً في أن تكتسب بنية النّص الشعريّ هوّيّة فنيّة ، فكان رأيهم في الوحدة الموضوعيّة فهماً لافتالاً لظنّ حين رأى ابن رشد أنّ العمق الفنيّ للنّص الشعريّ ينبغي أن يكون متماسكاً موحّطاً موضوعيّاً ، و لقد ربطوا حسن النّظام و التّركيب بجمال تعبير المعنى الفنيّ ، كما ربطوا اللّغة الشعريّة بفاعليّة المجاز و الإيقاع الشعريّ بكونه عنصراً موضوعيّاً و ليس صناعة مضافة إليه . كما اهتموا بالمطالع و سائر النّص و الخاتمة و الانتقال و المعاني الموضوعيّة التي يفهمها المتلقّي عند الإخلال بأحد هذه العناصر فيسئ فهم التّعبيريّ للنّص².

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

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

2-4 - الموجّهات الوظيفيّة :

لقراءة الأعمال الفنيّة بواعث وظيفيّة ، لكنّ قيمة تلك البواعث تتراجعنيّاً وجماليّاً إذا أصبحت موجّهات يقصدها الشاعر . و تأخذ الموجّهات الوظيفيّة أبعاداً متعدّدة ، منها الوظيفة الفنيّة ذات التأثير الجماليّ كونها الإبداع في كل عمل فنيّ ، إذ تكون حاملة دلالة تأثيريّة في المتلقّي بشكل أوقع ، و يكون ما تذهب إليه أعمق قصداً ، هذلولظيفيّة ستسقط في الرتبة والتقليد إذا كانت مقصود صناعيّاً عبر أساليب التجارب المتوارثة ، و إذا كانت خلاف ذلك فسيكون أدائها جماليّاً إبداعيّاً لأنّه يتجلّى 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 الموجّهنيّاً ، الذي يفيد في توجيه السلوك الإنسانيّ و تهذيبه و ليس بالمعنى التّغييبيّ الذي يفيد فيه اللّعب عبثاً و ينتج ضياعاً و هو ما يعني أنّ اللّهُو الفنّيّ و اللّعب و اللّذّة الجماليّة موصولة عند الفلاسفة المسلمين بالقيمة الأخلاقيّة 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 الشّعْر من شعريّته و هو عند الفلاسفة يؤدّي وظيفة تعليميّة بأساليب التّخييل و فاعليّة المحاكاة لأنّ التّخييل للعامة كالمنطق للخاصّة . هذا الهدف يحتفل بقيم الشعريّة و يعمل على تفعيلها إذ هو يريد لقيم الجمال في الشّعْر 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 الشّعْر قراءة لأخلاقيّة بمعنى النّظرة في الأداء الفنّيّ عبر المحاكاة في اتّجاهي التّحسين والتّقبّيح¹.

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

5-2 موجّهات المعنى الشعري :

الشعر في المقام الأول شعور بفاعلية اللغة وتحليلات اللسان في إعادة بناء الواقع ، إنّما يعيد صياغة اللغة نفسها حين تصبح كلامه الشعري الخاص به ، الحامل بصمات روحه ، الكاشف عن تحليلات أدائه الشعري ، ثم إنّ إعادة إنتاج اللغة في الشعر يكون من خلال الأساليب المجازية حيث تؤدي وظيفة تكثيف المعنى الشعري إلى إيجاد أبعاد دلالية للفظ ضمن سياق منفصل عن أفقه الذي اعتاد المتلقي التعامل به في سياقات الوضع العربي ، لقد اعتمد الفلاسفة المسلمون في إنتاج المعنى على مصطلح (التغيير) الذي يعني المجاز وما يدخل ضمنه . و كانت عنايتهم أخص بالاستعارة والتشبيه على مستوى الصورة ، كما أطلقوا مصطلح (الإغرابات) على الظواهر التي تطرأ على الجملة الشعرية مثل التقديم والتأخير ، والفصل والوصل وغيرها . و هم في هذا لم يتعدوا كثيرا عن النقاد ، لكن الملفت للنظر عند الفلاسفة نظرهم إلى فاعلية التخيل عبر الاستعارة هو ذلك التقدير الفني الرفيع لغرابة الصورة الاستعارية و ندرتها . فالمرزوقي في عمود الشعر ينص على مناسبة المستعار منه للمستعار له محاولا تقنين الأداء الفني في الاستعارة . نلاحظ الفلاسفة ينظرون بوعي مغاير يرتفع بالفني فوق مستوى الحدود العقلية الصرفة التي تحد من فاعلية التخيل ، فابن رشد يرى أنه كلما كان النص الشعري غريبا في تخيله أو باعثا للاستغراب وإثارة العجب كان أكثر تخيلا ، و من ثم فهو أكثر مناسبة للأداء الشعري . و العلاقة بين المستعار منه و المستعار له عندهم ليست محصورة في المشابهة بل امتدت إلى الضدية وللزومية وإلى المنطقية وغيرها .¹

ثالثا : انتقال نظرية القراءة إلى النقد العربي الحديث

لعل أول ما يطالعنا من مشكلات نقل المذهب النقدي من بيئة لأوربية إلى بيئة عربية هي مشكلة المصطلح في المذاهب النقدية عامة ، و في نظرية القراءة بصفة خاصة لأن نقل نظرية القراءة إلى بيئة النقد الأدبي العربي تشبه إلى حد كبير فكرة محاكاة المحاكاة التي قال بها أفلاطون والتي تؤدي في النهاية إلى تشويه الحقيقة ، ذلك لأن بلد المنشأ لهذه النظرية هو ألمانيا حيث صيغت المقالات والآراء المتعلقة بها بلغة البلد ومنها ترجمت إلى الإنجليزية و إلى الفرنسية ثم نقلت مترجمة من الإنجليزية إلى العربية وكذا من الفرنسية إلى العربية ، لاشك أنها 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 أنّه من أخطر الأشياء على النّقد هو استعمال المصطلحات على عواهنها إذ يقول : « سينسّد معين الالتباس و تحفّ عيونه في باطن البليّة قفايّة كلّما أخذ النّقاد على أنفسهم ألاّ يستسهلوا استيراد المفهوم و الّا يستهينوا بتداوله إلّا بعد إدراك أسرارهِ في الحقل الذي انزِع فيه »¹

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

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 محمّوّهّاس عبد الواحد كافيا لإجماع القول على استعمال مصطلح التّلقّي « فالكثير الغالب في الاستعمال التّلعريّة 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 تعبيريّة »³ . ثمّ ذكر بعض الآيات ذات الصّلة بالموضوع كقوله تعالى مخاطبا نبيه محمّدا 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 النّقدية المعاصرة ، مرجع سابق ، هامش ص 77 .

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

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

- 1 _ أن هذه الترجمة لم تكن تعتمد على مؤسسة تقوم بها و ترعاها ، تمتلك إستراتيجية واضحة تحدّد هدفها في الـعامل مع هذله 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 الـمقدي الأوربي المعاصر .
- 3 _ نادرا ما اعتمدت الترجمة على اللّغة الألمانية مباشرة ، و لذلك جاءت هذه الترجمة متأخرة فلم تظهر في المغرب إلّا مع بداية الثمانينات - و الشيء نفسه في المشرق - لأنّها ترجمة تقوم على التبعيّة لـترجمة أخرى و ليست ترجمة مستقلة و مبادرة .
- 4 _ جاءت هذه الترجمة جزئية و غير منتظمة بحيث لم تترجم الأعمال الأساسية الكامل لنظريّة الـالمقي . و إنّما اكتفت ببعض المقالات و الدراسات المشهورة .
- 5 _ ما ترجم من نظريّة الـالمقي لم يكن خاضعا لمراقبة علميّة صارمة ، تعطي لها مشروعيتها و صلاحيتها و تتأكد من صحّة المترجم إلى العربية .
- 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 مغزويّة الـالمقي قد قام على مفهوم (الـقل) أكثر من اعتمادنا على الترجمة أي تبني الـالمقي عرف على الآخر أكثر من الـالمقي عرف به في العربية .

الـالمقي و الـنصّ الحداثي عند العرب :

إنّ تغيير المفاهيم و إعادة ترتيب الأشياء في ذهنيات و أولويات الإنسان العربي ، جعلت الشّعر العربي القلم في موقع المدافع عن نفسه قباليّة اراتفكريّة و إبداعية غيرتصالحية في الغالب و جارفة أيضا ، و ربّما وجد الإنسان العربي المشتغل بالأدب و الـالمقي نفسه أمام معادلة جديدة ، طرفاها الفكر الـالمقي و العمل الإبداعيّ و أسبقية الـالمقي نظير

¹ - ينظر المرجع نفسه ، ص 84 .

النّقد على العمل الإبداعي ، بينما كان قبل يتخلّق الإبداع أولاً ثم يأتي النّقد ليقبّل القصيدة ظهرها لبطن ، مستقصيا مواطن الجمال أو باحثا عن معنى كان المبدع قد أودعه قصيدته .

و ما يشار إليه ثانيا 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 دخلاء الإنسان ، هذه الصّميّة 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 الدخلاء الصّميّة . »¹

و ما قيل عن الشعر قيل عن اللّغة . « إنّ اللّغة التي لا تخترق الانشقاق و النقصان أي الخروج على النّمطية الوهميّة اعتمادا على أرقى المعارف العلميّة عاجزة عن أن تستوعب الذات المترنّحة و اللحظيّة التاريخيّة اللّتين 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 الحدائثي بالعين نفسها التي كانت ترصد تحركات القصيدة القديمة ، فإذا تغيّرت الكتابة يجب أن تتغيّر القراءة ، فما حقيقة القارئ ؟ « إنّ القارئ الحقيقي كالشّاعر الحقيقي لا يعني بموضوع

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

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

القصيدة، و إنما يعنى بحضورها كشكل تعبيري ؛ 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 لئلاّ شعوريّة ، و يقرأ في ضوء الآفاق التي فتحتها الكشف للإنسانية ».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 تجربة ذاتيّة جدا مع نوع من النصوص الشعريّة التي تحمل سمة الحداثة . »³

فعلى مستوى التّفسير 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 الحاج : « في مثل هذه الواحات الجميلة تستريح شاعريّة أنس الحاج ... و في مثل هذه الواحات بل حتّى في المقاطع التي تكشف عن أبعاد تجربته نجده 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 الصّياغة الفنّيّة للإبداعيّة ، لكنّه من الناحية التّقديّة الفكرية يبدو أقرب للانطباعيّة ، بل للانطباعيّة ذاتها لأنّ القارئ يكاد لا يقبض على شيء في النّقد عدا هذه الصّورة 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 الكرام من الزعم 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 و ذلك لاستحالة الكشف في النص الإبداعي .

إن القراءة في الحقيقة هي قراءات ، و حتى القراءة الواحدة هي عملية معقدة . فكيف نقرأ نصّادياً ؟ 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 أنّ 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 أمّ تصاليّاً أمّ جمائياً ، 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 ، واضعاً في حسابه العديد من المفاتيح التي تساعد في فكّ ما يستغلق عليه ، لأنّ النصّ الحداثي موسوم غالباً بشيء من الانغلاق ، و « هذا في الحقيقة مفهوم إيجابي جداً »² فالنص لا يقف في حدود لغته « والقول بأنّ الشعر كلام لا يحيل إلا على ذاته موقف لا يقبله أحد ، فضلاً على أنّه نسب خطأ إلى الشكلايين .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 الدّاخل . ¹ « و منها أنّ النّص لا ينشأ من فراغ و إنّما هو بؤرة لتلاقي 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 تبعا لثقافته و ذكائه ، فالنّص الأدبي لا يقول كل شيء ولكنّه إلماعات و إيماءات و لو استطاع أن يقول كل شيء لفقد قيمته و بريقه الإبداعي . « فاللغة مادّة متطوّرة متجدّدة مادامت حياتنا التي نحياها متطوّرة متجدّدة ... و يعود جمال اللّغة في الشّعْر إلى نظام المفردات و علاقاتها ببعضها ، و هذا نظام لا يتحكّم فيه النحو بل الانفعال والتّجربة و من هنا كانت لغة الشّعْر لغة إيماءات . ² »

كما أنّ لقارئ النّص الأدبي هامشا واسعا للمناورة في ما يتعلّق بالتأويل في بعض المواضع بينما هو مقيّد في مواضع أخرى و تحرّكه 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 يرمجه النّص و يفرضه على القارئ ، والثّانية تأويل لا يتعلّق إلّا بالقارئ نفسه . ³

و إنّما يتسنى كل ذلك في خلال قراءاتٍ تعاقبيّة تستقطب شتات النّص ف « واجب الباحث ... هو أن يترك سطح العمل الفني ليستكشف مركزه الباطني الحي ، فعليه أن يرصد التّفاصيل البعيدة على سطح النّص و الأفكار المنثورة الظّاهرة 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 الدّاخل الذي كشف عنه يفسّر كل أجزاء النّص الأدبي . ⁴ » و في قراءة أخرى لم يعد النّص ممثلا 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 بحثا عن انسجام النّص و ما يشكّل ترابطه و انسجامه الدّاخلين 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 قضاياها ، مرجع سابق ، ص 68 .

⁴ - المرجع نفسه ، ص 92 .

تناقضات النصّ الداخلية و معارضاته .¹ « و تلك هليّ فكيكيّة ، التي يصعب معها الوقوف على معنى لأنّها تعمل على تشتت المعنى .

وهكذا يّضح 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 أنّها واحد ، و لكن لا يمكن إثبات ذلك بالنّظر إلى الدّوات المتعدّدة ، ومن هنا يصبح الموضوع متعدّدا بتعدّد الدّوات . لقد أُنشجت 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 أيّ تغير القراءة بتغير تاريخ التّلقّي عبر قراء مختلفين ، و إيزر الذي ركّز على ثلاثيّة : القارئ ، النصّ ، و التّفاعل بينهما ، أمّا عند العرب فقد بدأ الاهتمام بالمتلقّي في وقت مبكّر لكن كانت نظرهم 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 أوّل خدمة للنّصّ القرآني بداية واهتماما بمتلقّيه ثانية ، كما اعتنوا بضبط و توجيه عمليّة التّأويل هذه ، و مهما يكن من أمر فلا قيمة للنّصّ بلا قارئ ، فالقارئ هو الذي يمنح النّصّ قيمته ، ويكشف أسرارّه ، 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 مغلق 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 أسيمائية ، و في ما بعد الحداثة يمكن أن تكون قراءة تفكيكية أو في تلقي النص جماليا ، و عملية تأويلية .

و في مدرسة كونستانس ذاتها مهل نظرية القراءة لم يكن الاتفاق حاصلًا بين أقطابها على منظور موحد للقراءة ، ففي الوقت الذي يركز فيه ياكوبسون على تاريخانية القراءة و تلقي النص الأدبي و سيرورته عبر التاريخ و علاقة ذلك بأفق انتظار النص و التغيرات الطارئة على القراء في عملية التلقي ، نجد إيزر قد اهتم بعملية تأويل النصوص و المسافة الجمالية و غيرها من مفردات القراءة .

لقد أصبح النص تركبة 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 حصة القارئ هي العمل عليها في ملاحقة خيوط اللعبة الشعرية 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 لعملية 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 ، ليتجرد النص من كل ذاتية ، باستبعاد المؤلف قصديته ، 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 ، المتلفع في ثوب الجمال و الجلال ، المنتصب كتمثل تذكاري ضخم ، فأول ما يطالعنا منه شكله غير المتوقّع الذي يفاجئنا بهندسته المفارقة ، هذا النصّ ليس قصيدة عموديّة تتوزّع أشطرها و أبياتها بانتظام روتيني على بياض الورقة ، و لا منحرفة في سلك القافية و الوي ، و لا هو بقصيدة التفعيلة تتناغم موسيقاهللاً داخليّة ملح خارجيّة موزعة على أسطر ، و لا حتّى بقصيدة ثريّة ، فهذا النصّ لا يشبه كلّ القصائد على الأقلّ من الناحية الشكلية . لقد جاء هذا النصّ مخيّر بالتوقعات القارئ الذي ألف أن تطالعه القصيدة بأبيات متراصّة أو بأسطر متناثرة ، بل جاء بشكل مخالف تماماً بما اكتشفه من حادثة عمدت إلى محو معالم الحدود بين الأجناس الأدبيّة ، فهو صادم لقارئه منذ البداية في شكله المنزاحيّ ، و هذا وسّع المسافة الجماليّة بين ما يحتويه النصّ و بين ما يتوقّعه القارئ ، و ذلك بسبب هذا الخرق الفنيّ و الجمالي المنحرف عن المألوف.

إنّ هندسة النصّ كما أسلفنا جاءت على غير المألوف فهو مجزأ إلى مقاطع ، كلّ مقطع تحت مسمّى نشيد ، و هي أحد عشر نشيداً 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 مكوّنات ، فنجد مثلاً النّشيد الأول هو قصيدة تفعيلة قوامها تفعيلة فعولن التي تنتمي إلى المتقارب ، أمّا النّشيد الثاني فهو قصيدة التّفعيلة أيضاً قوامها تفعيلة المتدارك فاعلن ، أمّا الثالث فتعتمد تفعيلة المديد فاعلاتن ، تتوسّطها أبيات كاملة مرثئيّة على الطّويل للشنفرى ، بالإضافة إلى بيت آخر على روي الباء من الطّويل أيضاً و من هنا تبدأ خيبة أفق الانتظار حيث تتداخل قصيدة التّفعيلة مع القصيدة العموديّة ، و الشعر الجاهليّ بالشعر المعاصر ، و في النّشيد الرابع يمزج الشاعر بين قصيدة التّفعيلة و العموديّة بأبيات من إبداع الشاعر نفسه ، كما نجد في مواضع أخرى مقاطع تمثّل القصيدة الثريّة ، و يلاحظ قارئ هذا النصّ أنّ هذه الأناشيد منحرفة بشكل واضح في سلك سردي يجمع طرفيها ، فبدأت بهوضعيّة انطلاق ثمّ يحتدم الصّراع و أخيراً تنحدر نحو خاتمة . و لذا يمكن القول أنّ هذا النصّ الإبداعي جاء ليكسر كلّ الحواجز القائمة بين الكيانات الأدبيّة فاختلطت الأجناس في هذا المنتج ، حيث التقى الشعر القديم بالحديث مع السرد ، مع مختلف أنواع الخطاب ، و هذا ما جعل النصّ ممزجاً أسقط الحدود بين المسمّيات لكنّه استطاع أن يحافظ على شعريّته العمود الفقري في عمليّة التّلقّي .

إنّ النصّ الأدبيّ بشكل أو بآخر هو عمليّة تواصل بين نصّ 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 التّجارب ، لكن يمكن القول أنّ العامل المشترك بين كلّ نصّ 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 أوّل 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 تجنّب المؤلف الذي لا يحرك السّواكن ، 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 : —

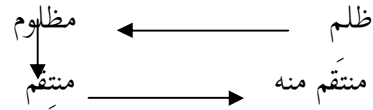
1-1 قراءة خطيّة في العنوان:

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 القنطقيّة مقبولة . و البدايات طبيعيّة هي تلك التي تنطلق من العنوان ؛ العنوان الذي يحوز في القصيدة المعاصرة قصب السبق لأدبّه بمثابة اللاّفتة 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 نصّنا 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 الثلاثي (نقم) و الذي يعني في ما يعنيه : « المكافأة بالعقوبة »¹ و « النقمة لإنكار »¹

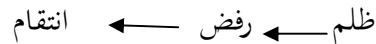
¹ - ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ، مصدر سابق ، مجلد 14 ، ص 272 .

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 الشفري في العنوان ليس عملا ناشئا من فراغ أو مفتعلا ، وإنما هو عمل يجد جذوره في ماضٍ اختزنه المضاف إليه في موارثنا إنا 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 آنفا 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 (الشفري) والنكرة تعف 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 . بونتاليس : معجم مصطلحات تحليل النفس ، تر: مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 2 ، 1985 ، ص 262 ، ص 263 .

يَعُفُ الشَّنْفَرى بِأَنَّهُ : « شاعر جاهلي قحطاني مِّن الأزد . و هو كما في الجمهرة و غيرها ، من بني الحارث بن ربيعة بن الأواس بن الحجر بن الهنء بن الأزد ، و هو بفتح الشَّين و آخره ألف مقصورة و هو اسمه . . . و زعم بعضهم أَنَّ الشَّنْفَرى لقبه [و معناه عظيم الشَّفة] و إِنَّ اسمه ثابت بن جابر ، وهذا غلط كما غلط العيني في زعمه أَنَّ اسمه عمرو بكير آق ، بل هما صاحبا في اللَّصص . ¹ » وفي هذا المقام لا نلتفت كثيرا إلى حياته ونسبه ولكن يهَمُّنا انحراطه في منظومة الصعلكة ، و الَّذي جاء في تعريفها : « إِنَّ مائة صعلك تدور في دائرتين ؛ إحداهما الدائرة للَّغْوِية التي تدلَّ فيها على معنى الفقر و مائة تصل به من حرمان في الحياة و ضيق في أسباب العيش و الأخرى نستطيع أن نطلق عليها الدائرة الاجتماعية ، و فيها نرى المائة تتطوَّر لتدلَّ على صفات خاصَّة تتَّصل بالوضع الاجتماعي للفرد في مجتمعه ، وبالأسلوب الَّذي يسلكه في الحياة لتغيير هذا الوضع . ² » و بالعودة إلى لفظ الشَّنْفَرى نجد أنَّها تعني في ما تعنيه غليظ الشفتين ، و ربما يعدُّ هذا أوَّل ظلم يمارس على هذا الإنسان الَّذي عيَّر بخلقته ، بل أكثر من ذلك إهانة أن تلطمه فتاة على وجهه إذ يذكر يوسف خليف : « خبر تلك اللَّطمة التي لطمتها الفتاة السَّلامية للشَّنْفَرى ، التي كانت السبب المباشر في تصعلكه ، لأنَّها أنكرت عليه أن يتسامى إلى مقامها الاجتماعي ، و يرفع الحواجز الاجتماعية التي تفصل بين طبقتيهما ، و يناديها بأختها ، خبر كبير الدلالة على ما كان يعانيه الصَّعاليك من مجتمعهم . ³ »

هذا الظلم والنبد الاجتماعي جعلنا من هذا الرجل مرفوضا و رافضا ، نائرا على الأعراف الاجتماعية السَّائدة ، التي تَمُرُّ كرامة الإنسان في أحوال المهانة ، ف « لم يكن الصَّعلوك شاعرا فقيرا ، نائرا على الغنى و الأغنياء فحسب بل كان أيضا نائرا على الحياة في جملتها مستهترا و مفتونا في الوقت نفسه . ⁴ » فالشَّنْفَرى إذا هو ذلك الشاعر المتَّمدِّد في نظراب بعض ، و النَّائِر في نظر آخرين على قيم اجتماعية ظالمة يرسم حدودها السَّادة و الكبراء و يقصى فيها الضَّعفاء و العبيد .

و إذا عدنا مرة أخرى إلى العنوان ، وجدنا الشَّنْفَرى مازال في كفاحه الَّذي لا ينقطع حتَّى حطَّ رحاله في صلب هذا النَّصِّ ، لكنَّه حين تموقع في هذا المكان ، لم يحضر بصفته واقعا كما هو ، فالشاعر لا يسرد تاريخا ، و الواقع لا ينقل إلى الفنِّ و الإبداع على هيئته ، و إنما يبقى على جزء من واقعه و الجزء الآخر من خيال المبدع . يترجم

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

² - خليف يوسف : الشَّعراء الصَّعاليك 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 ؛ إنه لا يمكن أن يقدم إلا صورة عن الواقع لأنه موّسط (Médiatisé) بمعنى أنه يتشكّل انطلاقا من مجموعة من الوسائط (LES INTERMIDIAIRS) .¹ وهكذا يصبح الواقع المنقول إلى الإبداع علامة قصيّة .

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

انتقام الشّنفري . ما سبب الانتقام ؟ وممن الانتقام ؟ وكيف و بأيّ وسيلة يتم الانتقام ؟ كلّ هذه الأسئلة بإمكانها أن تصنع أمامنا أفق انتظار وتوقع .

1-2 قراءة خطية في المتن:

بعد الوقوف على عتبة النصّ الأولى و الاستماع إلى مجموعة الأسئلة التي يطرحها و الآفاق التي يفتحها ، فيشعرنا أننا 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 الشنفري 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 لآنيّة الفالته ، و بين السرد الذي يعتمد الصّورة ، زواج بين النثر و الشعر و بين الشعر و النثر .

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 (يذكرني) 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

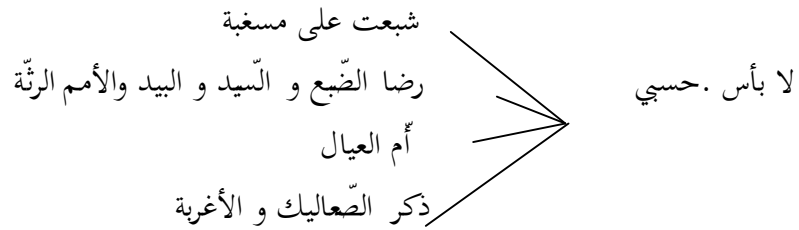
¹ - بوعزة محمد : WWW.aljabriabed . net / n 2005 buza . htm

منّا ، ويظلّ جاثماً فينا نعود إليه ولكنّه لا يعود إلينا ، ثمّ (الشرّ بالشر) ، 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 إنّ اتّحد الدالّ فقد اختلف المدلول ، فالشرّ الأولى فعل و الشّوالثّانية رّة فعل ، الشرّ الأول ماض و الشرّ الثاني مستقبل

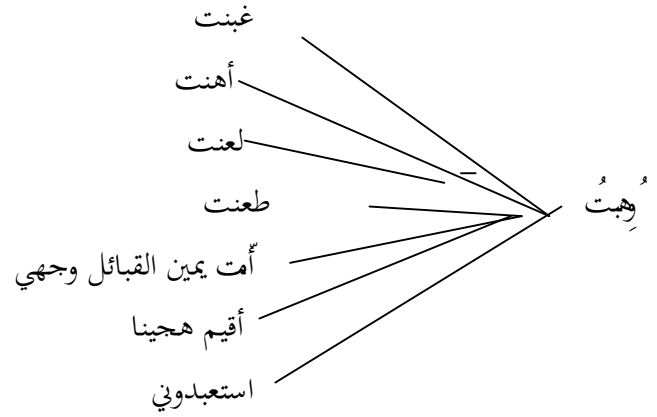
الشرّ (1) ماض ← ظلم ← فعل

الشرّ (2) مستقبل ← انتقام ← رّة فعل

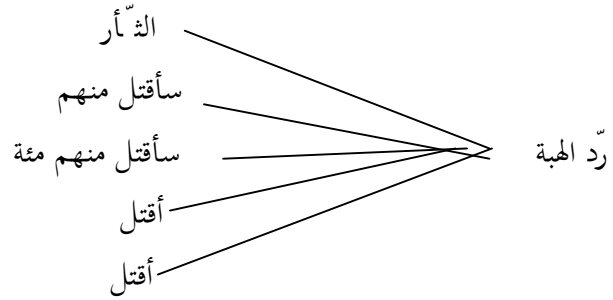
هذه الذات المظلومة التي تمرّ بظروف قاهرة تلجئها في البداية إلى مسايرة الواقع و مجاراته



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 الثّانية .



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 ردّ الفعل نجد أنّ الفعل منوع حتّى و إن حمل في الغالب صيغة واحدة (عِلْتُ) ، أما ردّ الفعل فهو واحد و هو القتل ، أما هُبْتُ و أَرَدَ 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 اللّعن و الطّعن و اللّطم، المتحفّزة إلى مستقبل تردّ فيه عن نفسها و تقارع الشرّ بالشرّ ، لقد انتهى عهد الكبت ، و حانت ساعة الانتقام و الصّراخ في وجه الجلاّد ، عادت لتعلن من جديد حضورها بضمير المتكلّم (يذكّرني ، حسبي ، هُبْتُ غُبْنْتُ ، وجهي ، أقتل . . .) إنّ هذا الحضور المكثّف لضمير المتكلّم في هذا المقطع يعتبر عنصرا مساعدا للمقاربة الوصفية ، الأنا التي تتجاوز الاعتزاز و الاعتدال بالنفس إلى درجة الغرور « إنّ هذه الضّمائر تساعدنا في المقاربة الوصفية لمادّة هذه القصائد ، بما أنّها 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 كليّا المعنى الشعري .¹ فحضور الضّمائر بشكل ما يساعد في العثور على معنى شعري .

إنّ اعتماد الشاعر على ضمير المتكلّم ليس فقط من باب الاعتزاز بالنفس أو غنائية النّص ، و إنّما يضاف إلى ذلك فكرة السرد و الدراما و القناع « إنّ هذا النمط الذي يتّخذ من (أنا) محور جهته الناطقة لا يرتبط فقط بتلك النصوص الغنائية التي تتسم بنبرقونولوجيّة بقدر ما ينسجم و بشكل متميّز مع الأسلوب السردى و الدرامى ، و من أبرز أنماط هذا المستوى ما يسمّى بقصيدة القناع ، و ذلك حينما يتخذ الشاعر المعاصر من الشخصية التّراثيّة قناعا يثّ من خلاله أفكاره و مشاعره .² فحضور الأنا هنا بهذه الصّفة المكثّفة إنّما يعني الأنا التي تتحوّل حتى تساوي (الهو) ، و هذا ما تقتضيه فكرة القناع بحيث يفقد كلا الطرفين استقلاله ليذوب في كيان الآخر ، « و الشّروط الأساس هو وجود قاسم أو قواسم مشتركة بين الشاعر (الأنا) و الشخصية (الهو) ، ممّا يؤدي لاتحاد تام بينهما على صعيد اللّغة و الموقف ، ذلك الاتحاد الذي يمكن اختزاله في المعادلة التي تقتضي بأن :

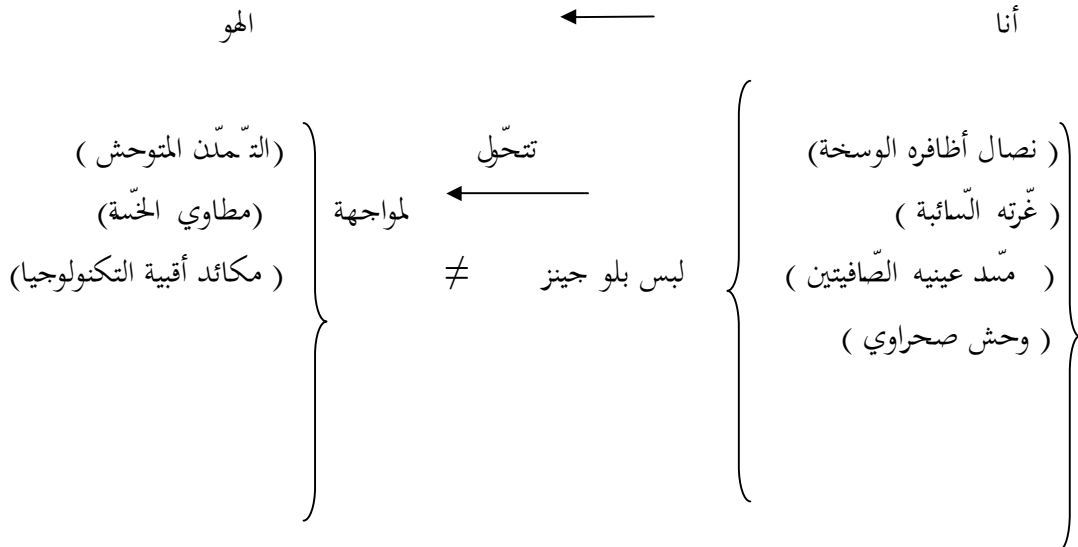
أنا - هو / هو - أنا .³ و في هذا المقطع نسمع الصّوت و نقرأ الموقف فلا نكافئ ز ما إذا كان هو صوت الذات المستحضرة أو الذات المستحضرة . هذا الدّاخل اقتضى أنّ هذا الصّوت ليس لهذه و لا لتلك ولكنه صوت يقع بينهما في ما يشبه الحلول .

¹ - داغر شربل : الشّعرية العربية الحديثة (تحليل نصّي) . دار توبقال للنشر ، الدّار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1988 ، ص 68 .
² - كنوني محمد العياشي : شعريّة 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 ظليّة و مسالمة في طيبة الأنبياء تجد نفسها مضطرة مواجهة الآخر من أعدائه الأقربين و الأبعدين ، هذه المواجهة تدخله في دوامة من الشك ، لدرجة فقدان الانتماء فهو لا يعرف أمّه وأمه لا تعرفه ، تدخل الذات في مرحلة الضياع و الحيرة (أم لا تعلم حقا إنّ كانت ولدته) و (لا يعلم حقا إنّ 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 صَفَر والصَّفير يكون إذانا بالانطلاق أو هو دليل حال نفسيَّة و في حالات أخرى قد يكون إشارة موحية بعمل شيء ، أطلق هذا الصَّوت الآتي من أعماق الماضي كما هو في أعماق النَّفس وكأنَّه يريد أن ينفث ما في صدره من حقد و حزن كما ينفث فيه طيبة و أملا في تغيير الحال .

قضم الحشفة : إنَّ الدَّلالة هنا مفتوحة على أكثر من مدلول ، و سنكتفي في هذا الموضع بالدَّلالة الظَّاهرة بمعنى أنَّه استنفذ كلَّ شيء حتَّى أردأ الأشياء و أحطَّها ، و انطلق هذا البدوي مرددا صدى الماضي مخاطبا قومه مرَّة أخرى بالصَّوت نفسه :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مِطْيَكُم فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِ أَكُومَ لَأُمِّي

و انطلق الرَّجل البدوي رفيق الوحوش نزبل الفياضي و الشَّعاب ليجوب مدن العالم .

النَّشيد الثالث :

من الأوَّل إلى الثَّاني كان الانتقال من الأنأ إلى الهو ومنهما إلى الثَّالث فالانتقال من المعرفة إلى النِّكرة حيث تبدو الشَّخصية الرَّئيسية الَّتِي جاء ذكرها في العنوان معرَّفة بأل (الشَّنْفري) تتخلَّى عن تعريفها لتصبح (شنفري) إنَّ الانتقال من المعرفة إلى النِّكرة يبدو نظريا أمرا سهلا و ميسورا لكنَّه في الواقع لا يحدث و لا يتوقَّع أن تصبح المعرفة نكرة « يمكن لهذا العمليَّة أن تتصوَّر في الدَّهن إلَّا أنَّ حصولها في الواقع يظلُّ متعذِّرا . »¹ و في هذا الموضع يظهر البدوي المتحفِّز للانتقام و قد انخرط في العمليَّة بكلِّ ما أوتي من قوَّة حتَّى احتار النَّاس في أمره أهو الإنس أم الجنَّ ؟ أم يرتقي إلى صفوف الآلهة ليطلَّع على الضمائر ، لقد تحوَّل إلى نكرة حتَّى لا يعرفه أحد و لا يطلَّع على حقيقته ، لقد أصبح نوعا من الأسطورة يدفعه الجوع و المهانة إلى أن يطلب ثأره ، يهدِّد و يتوعَّد كلَّ النَّذين ساموه سوء العذاب .

و حين نقرأ (عذاب الشَّنْفري) ، تفتح أمامنا على الأقل دالتان ، قد تنوب إحداها على الأخرى أو يجوبهما معا سياق واحد . إنَّ إضافة عذاب إلى الشَّنْفري تحتل العذاب الَّذي وقع على الشَّنْفري كما تحتل أيضا العذاب الَّذي يوقعه الشَّنْفري ، بمعنى أنَّ العذاب في هذا التَّركيب الإضافي يمكن أن يكون سببا أو نتيجة (ويل لكم من عذاب الشَّنْفري) . و أمَّا الانتقام فيكون نتيجة (انتقام الشَّنْفري) و يأتي الصَّوت من الماضي متوعدا الظَّالمين بيوم يلاقيهم فيه ب (ذات اللِّس) أو (بطن منجل) ليركِّز هذه المواقع الماضوية متجاوزا لها إلى مناطق

¹ - الواد حسين : شيء من اللُّغة 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 أثرا من أجل نفسه ولكنه من أجل الآخرين (شعب على العسف و الخسف 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 ، بأسني ، عزمي ، قوسي ، سهمي ، غنمي ، حرموني ، إني ، إني ، لن أرجئه) تلاحقه دائما لازمته (هو الثأر يقسم لن أرجئه - بمايتحموني و ما شردوني و ما استعبدوني - سأقتل منهم مئة) .

النشيد الرابع :

يعبر الضمير الفردي للمتكلم عن حالة التوحد و الاغتراب التي تعيشها الذات التي ضيّعت 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) (موسيقى سر البرق و الرعد / و غيظالتين و الزيتون من ظمأ الكوانين / أجوس الأرض ملتفا بأحزاني) ثم تتوجه النغمة إلى مخاطبين موسمين بالحياة و بالموت (الأبيها 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 حموراي) .

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
- خطأ واضحاً من الدم الواضح
- 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 والخزي و تنسف شيئاً يسمّى الإنسان ، ذلك الإنسان الذي فقد كل مبادئ الإنسانيّة ليحوك و يحبك الجريمة بإتقان .

و الطرف الثاني (الشفري) ، الميتم بصكوك الباطل ، الذي يرصف في قيول للعبوديّة قهراً لا سبيل له إلّا أن يقارع بالسلاح نفسه و إنّ كان لا يملك . فذاك يتقن جريمته و الشفري يتقن انتقامه والعامل المشترك بينهما ؛ أنّ كلاّ منهما يخلّف خطأً واضحاً من الدم الواضح ، لكنّ الأول يقوم بذلك ، عن طريق الفعل و يقوم بالثاني ردّ فعل . فالمعركة حتميّة و لا سبيل إلى تجنّبها حتّى و إن كانت القوى غير متكافئة .

النشيد السادس :

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 تشرّمة بهذه المواجهة ، و لذلك نجد تكرار كلمة طوبى خمس مرّات ، هذه الكلمات الّتي تدلّ على الضّاء والاستحسان حتّى أمام مفارقات الواقع : شكوكي و يقيني / المشي أماما في الطرق الوعرة / الشّغف الدائم في الرّوح المحتضرة / تنزلق على كتفي العاريتين أفاعي اللهشة .

ث

ثم تتعقد اللغة 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 مرات 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 ببناء تجاه (الوردة) إذ لو صرحت لتحقيق المستحيل (لارتعشت أشجار تزهّر في النّار و في النّار ليج) (لانفجرت أوقات الشّلة) ، و تبقى الوردة هذه حلما لم ينزل إلى أرض الواقع بعد ، إنّ الشّنفري حين بلغ ديار قوم تربّى فيهم و شعر في يوم ما أنّهم قومه انقبضت نفسه و تردّد في هذا الانتماء ، لأنّه المقهور فيهم ، محرم عليه الكلام ، غير آمن على نفسه وإذا أصبح لا ينتظر المساء . ثم تعود الذات لخطاب ذاتها : حاذريك تهالكتها نفس فإنّ الجبن موت / و الردى في الأوج صوت / فانثري في الملاء القاحل بذرات ضحيات / و افتحي للمطر الإنسيّ أبواب الحياة / و اطلبي أنصارك الشّجعان يأتوا

النشيد السابع :

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

أَنَّهُمْ جَزُوا	صوفها
جَزُوا	فؤادا
حزموأ أمرهم	كسر شوكتي
اعتبدوا	عنقي
صدورهم	أصكّ
على تشميتهم	حازم أمري
تصير جسومهم فرائس	لا أنثني حتى

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 .

النّشيد الثّامن :

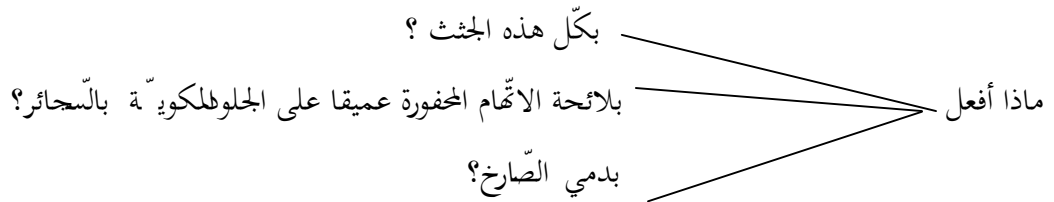
و هنا تعود الدّات لمكانها لتراقب و تمارس وظيفة السّارد العالم بحال أبطاله ، لقد انطلق الشّنفري يجوس وهاد العذاب السّحيق / و يلطم كبر الدّرى في صراعه الأبدي بين الظلم و الانتقام بعينين إحداها تغمض لتنام و تظللّ نائمة منتبهة . لقد اجتمع حوله صعاليك آخرون كالذّئاب جمّعهم الألم و نكبات الزّمن و عداوة القريب و البعيد ، كلّ هذا شحنهم على الانتقام و طلب الثّأر وهنا نجد أنّ المفرد قد تحوّل إلى جماعة فأصبحت اللاّزمة (هو الثّأر يقسم لن نرجئه / بمايتّحونا و ما شردونا و ما استبعدونا / سنقتل منهم مئة .) و هذا أوّل 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 .

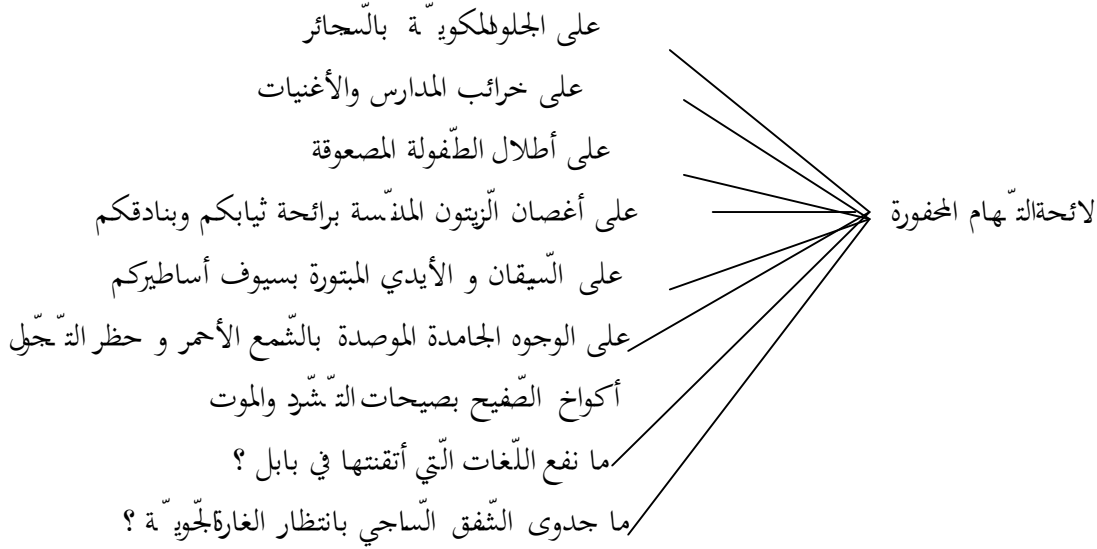
النّشيد التاسع :

الشّنفري لم يعد وحيد ، لقد اجتمع حوله كثير من أمثاله من الشّباب الذين لم يتدّوقوا 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 ووضعوا المواقف الزّائفة 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 متعصّبا للأُمم 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 .

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

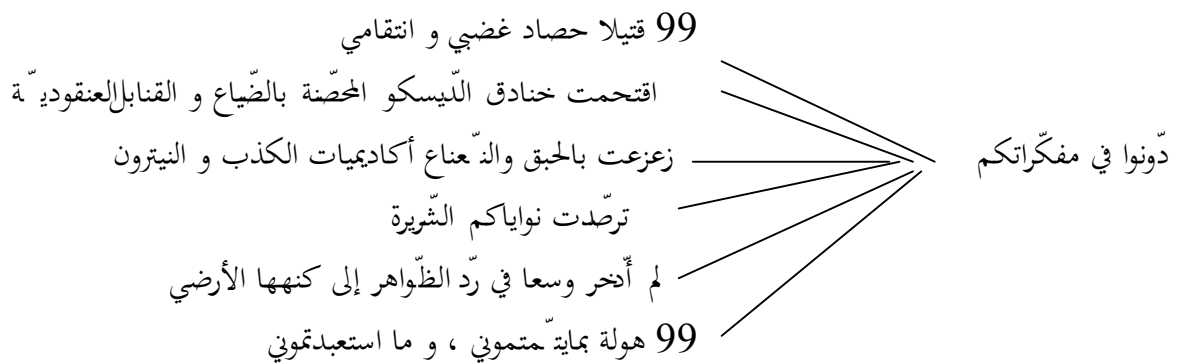
لقد اختلط عليه الأمر : (أفهم كلّ شيء ومع هذا لا أفهم شيئاً) ليدخل في دوامة من الأسئلة





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 تعيش 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 الاعتناق و البراءة الزمن المعطر بدماء الشهداء الزمن الآتي الجميل يتشكّل من : السنابل - الأطفال - الهوايات و الأزهار - مطالع الأناشيد و الجوقات للمدرسيّة ، العيون الصافية ، تفضّل الأضرحة و أعواد المشانق ، يصبح الأمل ممكنا . تنشقّ البوابات للحديديّة الصّدة عن عشبّة الفرح ، تزهو الفراخ بزغبها اللّدن . ينحي الغريب بأدب جلسيّ دات البلدة ، تعبد الطّرقات ، توزّع الحلوى ، تضع الطّيور بيوضها على الشّبابيك ، يصبح انتقامي كتابا نظيفا . . .)

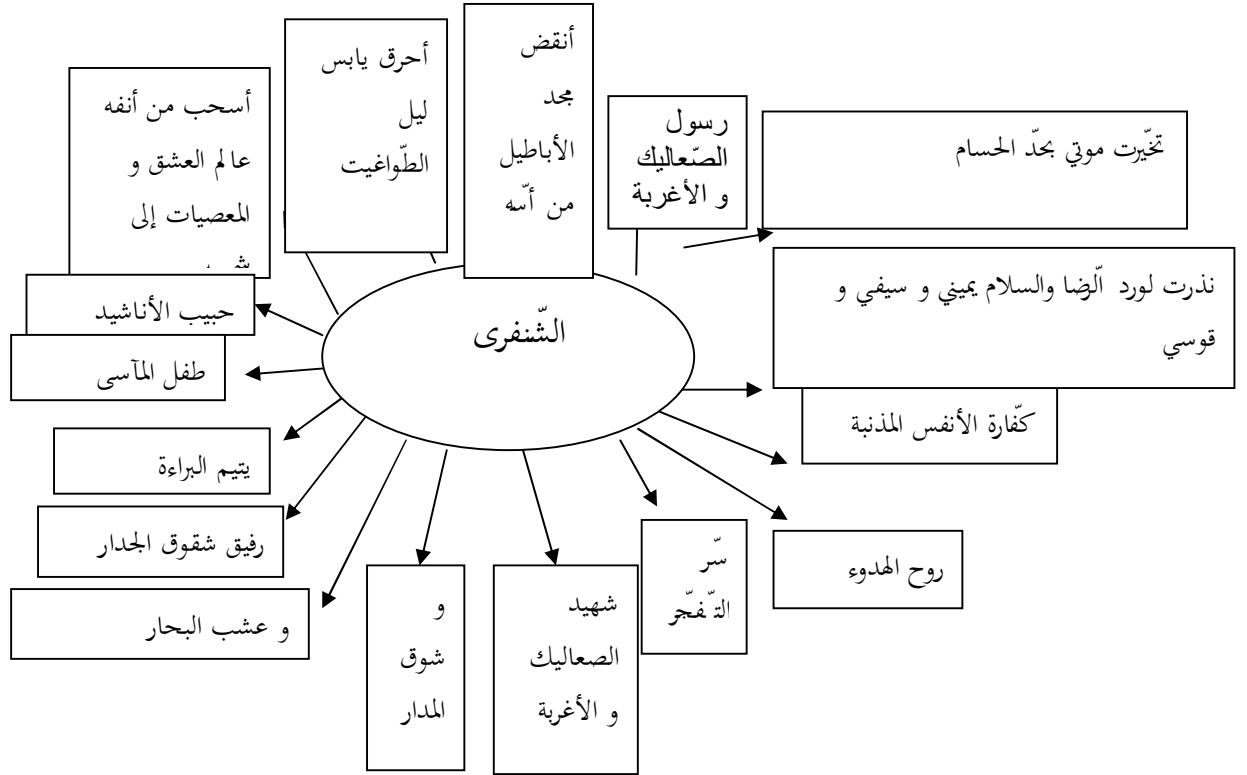
النشيد العاشر :

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 الّذات الموصوف بالإرهابي البدوي ، المزور ، الّذي يستهدف أركان الحضارة و يدّعي الإيمان يشتم العالم الحرّ و يمارس القتل . لقد صدر الحكم بإعدامه ، و سمحوا له بالوصيّة ، فأوصى بأن تترك جثته في العراء نهبا لسباع الجوّ و الأرض ، و يرى في هذلولويّة أنّها دليل على الجنون لكنّ القانون اللّوي يكفل تنفيذ الوصيّة بالنصّ .

الذّات المثلّية لم يكمل ما وعد به بعد ، بقي في ذمّة واحد ليصل العدد كما توعّد مئة ، و فجأة يهتزّ العالم المتحصّص مّرة أخرى . لقد قتل الذّات المثلّية 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 الّتي يتحمّلها (لأنقض مجد الأباطيل من أسّه / لأحرق يابس ليل الطّواغيت و الأخضر / لأسحب من أنفه عالم المعصيات .)



هذه شخصيّة ته وهذه رسالته، ولكنّه ليس وحده لقد تشظّي الشّنفري إلى أعداد كثيرة مثله بتحوّله إلى نكرة والنّكرة هنا تفيد التّكثير فهو على كلّ خارطة و في كلّ أغنية و في كلّ مجزرة يموت بالسيف و يحيا بالسيف يحمل انتقامه ثأراً أبدياً .

الأغنية :

و في ختام هذه الأناشيد يورد أغنية فيها قصّة ملك ظالم بنى عرشه على جهل الرّعية وجامعها و استعمل الجنّد والمدفعية لحماية ملكه اغترّ بقوّته فحسب الأرض كلّها ملكه، صيدون ، مصر ، وبابل ، لكن ما عتم هذا الملك أن انهار في هدير الزّلازل و انطوى في جحيم اللّظى و الدّخان و انتهت قصّة ملك ساد ثمّ باد .

الملاحظة :

موجة من الشك تكاد تقتلع الذات ، و بما يث حولها من أخبار ، من مدّع أنّ الشنفرى منشد هذا النصّ ، ومن يكون الشنفرى ، ومن قائل إنّها نصّ مكتوب على قميص ، القميص رمز للضعف المستضعف ، قميص يوسف الذي تكالب عليه إخوته غير ، قميص يوسف الذي مرّقه امرأة العزيز في نزوة مجنونة ، أو قميص عثمان ، لكلمة حقّ أريد بها باطل ، و تبقى حكاية الشنفرى تروى بأنّها أغنية تبعث من جمجمة ، تلك الجمجمة التي أعطت الموت ، هاهي تعطي الحياة تارة أخرى ، و الأمل معقود عليها ، و هؤلاء هم القوم في انتظار عودة غودو ... هذه قراءة أوليّة بسيطة تستطلع ظاهراً نصّ 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 النصّ فإنّ النظر إلى القارئ الحقيقي على أنّه حامل لردود أفعال نفسية و لنزوات يشترك بها الناس جميعا يساعدنا على فهم كيف يعمل باطن النصّ .»² واستجلاء لمحمول النصّ نحاول قراءته مرة ثانية.

2- القراءة الثانية :

تعتمد هذه القراءة على اللغة بوصفها مكوّنا أساسا ، لكنّ أي قراءة محايدة للنصّ 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 في خلفيّة القارئ لأنّ المعاني تتشكّل من خلاله ، فالتداعيات التاريخية و الاجتماعية الوّقافية للّلال هي التي تمثّل حجر الأساس في بناء المعنى ، لأنّ اللّال عند المبدع غالبا منزع عن معناه اللّغوي ، يهفو إلى معانٍ أخرى تتشكّل على ضوء ما يعانيه القارئ من ردم للفجوات ، و هنا - ربّما - تكون لذة العمل الأدبي ، فمثلا حين يذكر الشنفرى في القصيدة فإنّ الشاعر يعتمد على ثقافة القارئ في من يكون هذا الشنفرى في أرض الواقع و ما قصّته ؟ 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 الماديّة ، بل تتحوّل المدينة إلى

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

² - المرجع نفسه ، ص 57 .

فيمتقديّة لا يمكن إدراكها من خلال ذكر المدينة بل بتداعيات أخرى تأتي تباعا، فحين نذكر مثلا نيويورك تتداعى الإيحاءات، فهي ليست أي مدينة أخرى ولا يصحّ أن تحل محلّها. فالكلمات مبرمجة على غير ما وضعت له فنيويورك في النص ليست هي نفسها المكتوبة على لافتة في الطريق. و من هنا وجب على القارئ أيتفياً ظلال الكلمات و يتحسّس 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 مزوّد بمعارف و معلومات شتّى، هذه المعارف و المعلومات تعمل على تشكيل أفق انتظار معيّن لدى القارئ، بحيث يتوّّع ما سيحدثه 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 للتحاوب 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 والتّذوّق¹. وإذا ما نظرنا إلى نصّ (انتقام الشّنفري) نلاحظ أنّه عمل منذ البداية على تخييب أفق الانتظار، فقارئ العنوان قد يتبادر إلى ذهنه — إذا قرأ هذا العنوان في ديوان شعر— أنّه سوف يقرأ قصيدة شعرية تعارض قصيدة الشّنفري على بحر الطّويل و روي اللّام المضموم على شاكلة (لامية الشّنفري)، 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 نخط سردى 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 لتتّوافق على بناء نص 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 : المتنبي 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 تعترى شخصا لا منتما ، و هي كثيرة الالتصاق بالإبداع إذ نجد المبدع غالبا في حالة عدم انسجام مع واقعه فيرفضه فيتخيّل عالما معّلا 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 فيتحقق 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 بالإنسانيّة¹ . ولذا أمكن إدراج هذا النّص ضمن أدب الرّفض ابتداء من عنوانه (انتقام الشّنفري) ، فالشّنفري 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 أبحاثها الرّفض لكثير من المبادئ و العادات و التّقاليد الّتي تكبّل حياة البعض و ينساق وراءها البعض ، يقول الشّنفري :

وَ فِي الْأَرْضِ مَنْأَى لِلْكَرِيمِ عَلَى الْإِئْتِ
وَ فِيهَا لِمَنْ خَافَ الْقَلْبُ مُتَعَزِّلٌ²

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 :

«وَلِيْ دُونَكُمْ أَهْلُونَ سَيِّدَ عَمَلَسْ وَ أَرْقَطُ هُلُولَ وَ عَرَفَاءَ جُبَالُ

وفي انتقاد ورفض السلوك الفردي لبعض الناس يقول :

وَلَسْتُ نَهِيْفَعِي شَيْ سَ أَمُوْ مُجْعَةً سَقَبَ هَا وَ هَيْلِيْ بِه
وَلَا جُبًّا أَكْهَى مُرَبِّ بَعْرَسَهْ يَطَالُ هَا فِي شَأْنِهِ كَيْفِيْ لَفْعُ
وَلَا خَالِفِ دَائِيَّةٌ مُتَغَزِّلُ يَ وَحْيُوْ غَدُوْ دَاهِيَا 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 فتاقلامية على الشنفرى أن يناديها بأخته فبادرته بلطمة على وجهه كان لها الأثر البالغ في تصعلكه ، ورفضه لمجتمع يقوم على التفرقة و عدم المساواة .²

ولم 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 الصّراع 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 حربي »¹ لأنّ لغة القصيدة هي لغة الرفض و المقاومة ، ومن 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 ، وكأنّه 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 قدري بينهم ؟

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

و من العبارات الدّالة على الرفض قوله :

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

(حَكَّ البدوي السَّاحط غَرَّتْهُ السَّائِبَةُ على مدرجة الريح .)

(دملق ساقيه الهائجتين بسخط (بلوجينز) .)

ففي استعمال لفظ ، السَّاحط ، 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 لِحْمَاجِيَّ)

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

الاجتماعية رفضا قاطعا 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 مِطْيَكُم فإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سَاءَ أَكْثَمُ لِلْأُمِّيِّ

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

(و أشعل في جذور النار نيران)

(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 الصّنف نفسه .

(إِنِّي قَادِمٌ أَبْغِي مَضَارِبَكُمْ بَعْسَفَ شَرِيعَةِ الْغَاب) ، (سَأَغْزُوكُمْ) ، (أَشْعَلُ بِالْدَّمِ الْمَهْرَاق)

لقد تحوّل الرّفْض من موجود بالقوّة إلى موجود بالفعل، فلم يعد قيمةً سلبيةً تتلجّج في النَّفس، بل تحوّل من طور الكبت كقيمة سلبية إلى مقاومة كعمل إيجابي تجاه واقع مرفوض باستعمال أداة التّوكيد (إيّ) ، (شريعة الغاب) ، واستعمال حرف السّين الذي يسبق المضارع ليدل على قرب وقوع الأمر لأنّ الكيل قد طُفح بالمظلوم (الدّم المهرق) .

(فاضرب لحيت ، هي الحياة رسالة دمويّة ورسولها صعلوك)

و في هذا البيت : أُنّه 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 الجوّالهر .

ثمّ نلاحظ كيف يتحوّل التّذمر و الاستياء إلى رفض ثمّ إلى وعيد و أخيرا إلى تنفيذ على أرض الواقع :
(تسلّل الشّنفري إلى المطارات اللّولية و الموانئ)

سكب السّم على موائد رجال الأعمال . . .
 و جرد الطّائرات من محرّكاتّها
 على أبواب الأمم المتّحدة
 أشعل دمية كروية . لعلّها ليضوّية .)
 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 التّعبير 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 الدّراسة ، إذ أنّ الشّاعر تبنّى صوتاً من الماضي هو صوت الشّنفريّ الشّاعر الجاهليّ الصّعلوك ، لقد تخطّى الشّاعر حدود الزّمن و أحضر شخصيّة قماريّة ليلبس ثوبها و فكرها ، و ما ذاك من الشّاعر الإحلميّة لإخفاء الدّات الطّبيعيّة و تبنّى الخطاب نفسه الذي تبنّاه القناع أوّلاً :

(سأقتل منهم بما استعبدوني

أقتل منهم مئة .)

¹ - فاضل ثامر : اللّغة الدّاتيّة في إشكالية المنهج للنّظريّة و المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الحديث ، المركز النّقّاطي العربيّ ، بيروت و الدّار البيضاء ،

هذا هو ربّما موضع التشابه و الاشتباه بين القناع و الذات المتكلّمة من وراء القناع ، فالذات تتبنّى خطابا في الحقيقة ليس خطابا ولكنّها تتبنّاه و تؤمن به ، فالذات تتوارى لتظهر ، يقول نورثروب : « الفنان يبحث عن قناع أولّا ليخفي ذاتا لطبيعيّة ، و في المقام الأول ليكشف عن ذاته المبدعة أي جسده الفنّي ، هذا المفهوم يأتي بالطبع من الدراما .¹ حين تتبنّى الشاعرة 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 ، يث من خلاله أفكاره ، ويفضي بمكنوناته ، حتى وإن كان القناع في واقع الأمر لا يقدر على الاتيان بكلّ تلکم المواقف ، وإنما هي من هواجس وانفعالات المبدع » إنّ الشاعرة عندما يخلق شخصية أو يستدعيها تصبح تلك الشخصية مستقر الحركات و الأفعال ، إنّها 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 الشاعرة قد تتبنّى بيئة الشنفرى و صوته :

(حسبي رضا الضبع و السيد و البید

و الأمم الرثة المتعبة

و حسبي أم العيال الرؤوم

و ذكر الصعاليك و الأغربة)

كما تتبنّى قول الشنفرى

(إذا ما أروم الودّ بيني و بينها

و قوله : (سأقتل منهم مئة)

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

² - اليوسفي محمد لطفي : تجليات 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 السّلي :

(دملق ساقيه الهائجتين بسخط (بلوجينز) .)

لقد غيّر الشّنفري لباسه البدوي إلى لباس عصري هو (بلوجينز)

كما غيّر لغته أيضاً لئلاّ تماشي 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 .

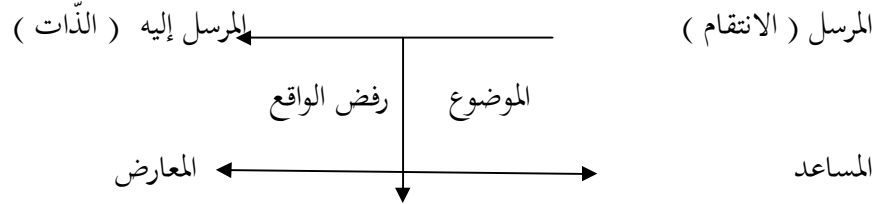
لقد أصبح الشّنفري يدخل المطارات و يختطف الطائرات ، و يعرف مواعيدها و يعرف الأمم المتحدة و الفيتو و القاذفات المقاتلة و الغوّصات و الدّبابات و الإنذار المبكّر ، هكذا أصبح الشّنفري داخل القصيدة نصفه ينتمي إلى الماضي والنّصف الآخر للحاضر و هو في الحالتين رافض للوضع الذي يعيشه هذا الشاب جعل الشّخصيتين تذوب إحداهما في الأخرى .

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

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

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

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



- شريعة الغاب

رفض الظلم

- المدينة الظالمة

طلب الثأر

- الأمم المتحدة وحق الفيتو

السهم و القوس

- التكنولوجيا

فتية

نلاحظ كيف ينمو الصّراع مع السّرد ، فالذّات تريد أن تنتقم لنفسها و تتخلّص ممّا هي فيه، تبدأ بالرفض و هو أول خطوة على طريق التّغيير ، ثمّ تختار كيفة و طريقة الانتقام المتاحة فتقسم أن تثار بقتل مئة من الأعداء ، ثمّ 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 ، ثمّ ينمو الصّراع و يتطوّر لتقاوم الذّات بما أوتيت من ضعف ، فنّفذت أغلب مخطّطها بقتل تسعة وتسعين ثمّ إكمال المئة برئيس الكهان الأسمى .

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

يستخفي وراءه باطن و إنّ التّناقضات و إنّ كانت سلبية في ذاتها ، فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب ومن ثمّ كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات . »¹

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

لقد عاد الشاعر إلى التاريخ ليتتقى 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 التي تدفق بإمكانات الإحياء و وسائل التأثير، و تكسب أصالة و عراقة هذا البعد الحضاري والتاريخي، و أخيراً تكتسب شمولاً و كلفة يجرها من إطار الجزئية والآنبيَّة إلى الاندماج في الكلِّي و المطلق، لأنَّ المآزج التراثية التي يعبر عنها الشاعر من خلالها تمكِّن الشاعر من الخروج عن نطاق ذاتيته المغلقة إلى تجربة الإنسان في هذا العصر و في كلِّ عصر.¹

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

إنَّ هذا الاستحضار لا يتم إلاَّ بعملية متماهية بين الشاعر والشخصية يعبر من خلالها عن أفكاره و عالمه و تجربته « أنَّ استحضار الذات كمواقف أو أشخاص إنما يعني أننا سنحضر فيهم طموحنا للحضرة التاريخية، 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، فالتَّمدُّد والثَّورة و المقاومة كانت عنواناً للشنفرى في العصر الجاهلي أصبحت اليوم عنواناً للأمة.

2-4 جمالية الصورة :

الشعر تجدد وعطاء مستمر لسيرورة اللغة وحياتها، لأنه لا يعرف الجمود والتكرار، 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 المآزج التاريخية 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 كنكتة 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 أزلّي 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 نجده 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 مخصبة»²

وفي هذا النص يمكن إحصاء ثلاثة حقول صوريّة : -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 : (شبت 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 ط 2 ، 1999 ص 15 .

³ - قطب سيد : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، دار الشروق ، بيروت ط 5 1983 ص 58 .

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

يُجِدُّ مَطَالَ الْجُوعِ حَتَّى أُمَيْتِهِ *** وَأَضْرِبُ عَنْهُ الْكُرَّ صَفْحًا فَلَاذُهُ¹

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

(أمت يمين 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 ، ولابد له من التصدي والمواجهة وعدم الاستسلام ، لقد جاءت كلمة يمين مفردة وفيه إحياء 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 والإهانة 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 حاك 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 الموجل 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 والفطرة 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 بمدينة 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 أقبية 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 يخطئ بخطط 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 الحداثي والصورة الفنية (الحداثة وتحليل النص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ط 1 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 ييس 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 هو تعبير عن قمة المعاناة التي تعانيتها هذه المدينة المقدسة ، فأنت 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 لكنت حية، ولو كانت حية لحاولت أن تخفف آلام الجرح .

(دمي في وجنة السفاح)

هذه الصورة ساجحة في الخيال «فالمرء يستطيع أن يكون لنفسه عالما خياليا من المرئيات والأحداث و الأفايص خارجا عن دائرة واقعه الضيقة»¹ وفي الخيال تفارق الدوال موقعها لتتخذ مشارف جديدة تشرف من خلالها على أصقاع أخرى من المدلولات ، فالدّم هنا لم يعد هو ذلك السائل و المركب الكيميائي الأحمر خاصة حين ينتقل من الذات المتألّمة 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 بحرماني.)

«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 والحرماني الذي يعيشه حيث تحول هذا الحرماني 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 السذاجة

من منابت اللثة الغضة

ينصعق الطفل برعب حيواني فيزعق .)

هذه الصورة مركبة من مجموعة صور بسيطة اجتمعت لتكون مشهدا دراماتيكيا ، 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 السذاجة) إذ أضاف السذاجة 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 تركيبا وتعقيدا ، فتعذيب الطفل وصياحه يجري في حضرة الأم ، الأم المغلوبة على أمرها إذ تجرجر على خريطة العالم شمالا وجنوبا 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 وتمددتها 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 بيتهم 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 ويني)

(المشي أماماً في طريق الليل الوعة)

(النار الأبدية في ثلج جيني)

(مأخوذاً تنزل 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 :

وَإِذَا كَانَتِ النَّفُوسُ عِظَامًا *** تَعَبَتْ فِي مُدَاهَا الْأَجْسَامُ¹

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

وتستمر معاناة القلب ، القلب المتشرد حافيا على أرصفة التاريخ القدرة 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 التفسير الفني ، د . ط ، 2001 ، ص116.

الصورة هنا جاءت مسبقة 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 تنابعيته . 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 ، فمسح بعض منهم إلى صورته **قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُمْ بِشَرٍّ مِنْ ذَلِكَ مَثُوبَةٍ عِنْدَ اللَّهِ مَنْ دَعَا اللَّهَ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمْ الْقِرَدَةَ وَالْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ الطَّاغُوتَ أُولَئِكَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضَلُّ عَنْ سَوَاءِ السَّبِيلِ (60)**² وتبدو هنا « ثقافة الصورة تحفز الاستقبال لأنها تحفر 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 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 ، ط 2 ، 1981 ، ص 170 .

² - المائدة : 60 .

³ - الغدامي عبد الله : اليد واللسان ، كتاب المجلة العربية ع 172 ، ربيع الآخر 1432 هـ / مارس 2011 العدد 411 ، ص 28 .

هذه الصورة المستقبلية المسيحية بـ(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 التشبع بدماء الشهداء والضحايا ، يمكن الاحتفال فوقها بالأناشيد الوطنية ، لكن متى يحصل ذلك ؟

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

كما ارتبطت الصورة الحلم أيضا بالزمان (آنذاك).

(آنذاك تخضل الأضرحة وأعواد المشانق – يصبح الأمل ممكنا – تنشق البوابات الحديدية الصدئة عن عتبة الفرج .

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 قهومة العشق الصعب ليكشفوا عن أنوفهم

نحلة الربيع العفريتة.

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

هذا هو الزمن الذي تحلم به الذات المقهورة ، هذا هو الحلم المعلق الذي عجزت الأيدي عن أن تطاله. فما أبعد البون بين آنئذ 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 جديداً ، ويخرج الفرح من عمق المأساة فتتهاد البوابات الحديدية وتسقط القضبان ، وتنفث من خلالها عشبة الفرح 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 المتمرّد لقب ثائر و الإرهابي لقب مقاوم .

وآخر النص مشهذان متناقضان:

المشهد الأول : هو مشهد إلقاء القبض على الشنفرى والفرحة الغامرة التي أعلنها العالم موجهاً إليه شتى التهم (إرهابي - يحمل باسبورتا مزورا - يجوب الدول الحرة مقتنصاً أصحاب صناعات الطيران الحربي وأرباب البورصة والفضياء النووية - مدعياً أن الله أو كله بالتأثر 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 بمجمعة 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 نصاً 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 التقليدية 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 الرميون من أن الأشياء توجد داخل نفوسنا ، بل إنها 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 نالسبق ، ص 140 .

³ - أحمد محمد فتوح : طائر ولوية 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 ، ينبذه 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 يثار 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 يوحدتهما 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، ديزيري : 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 يتجاوز 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 واسترسلني 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 مزاحة عن الدلالة المركزية لها ، ولذا فهي تحمل مدلولاً مغايراً فهي رمز والرمز يحتاج إلى دلالات منطقية تقود المتلقي للمرموز له وللمعنى حتى كلمة عملية الإحياء 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 واسترسلني 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 وثلوجه.)

اليد الغليظة رمز للقوى المتغطرسة المتسلطة التي تمارس بطشها علنا وأمام أنظار العالم ، هذه الأم المقطوعة رقيبتها ، المهانة ، المظلومة ، تحوب قضيتها أصقاع العالم ليتلاعب بها الكبار والصغار على موائدهم .
(تفضل حضرة المبعوث الدولي فتنال وجبة إفطاره على ضريح أُمي ملتزما بنظام الريجيم الصارم.)
الأم هنا ماتت وأصبحت مجرد مزار للمبعوثين الدوليين (رسل العدالة) ، فالمبعوث الدولي المسترزق 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 اجتهد 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 وأصيح:...

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 يلحلم بها وينادي ، وما دامت في عالم الأحلام فهي مما يحبذه 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 التحلي 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 المتهالكة التي أرهقت هذا القلب ، فلسطين ذلك القلب التائه بقضيته على خارطة العالم مخدوعا بسحر الكلام والأمانى 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 ،
قيرغيزيا، 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 وبافا وحيفا والقدس) هذه أسماء صريحة تتعلق بفلسطين ، فهي أجزاء من الكل بالإضافة إلى ذكر التين والزيتون رمز هذه الأرض ، ففلسطين حضرت هنا بشكل علي من خلال هذه الأماكن وباسمها عموماً . فالشغرى توعده أعداءه بمواضع هي : ذات الرس وبطن منجل ، أما جغرافيا 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 دُيْرِ الْأُرْدُنِّ مُحْتَرَفٌ *** مَا حَكَّ النَّفْسُ 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 نخباً 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 مختوم بوداعة نوار اللوز الأبيض ، لكنه مرصود بالتنين فهو لا يكاد يجد صديقاً 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 محظوظاً ، فالعالم يتفق على أن يجرحه لكنه يقدم إليه الدواء ، ماء الورد وتفتا الهند ، فالجميع قتلة يسبيرون في جنازة الضحية .

¹ - قباني نزار : من مفكرة عاشق دمشق ، 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 أي حين بلغت ديار سلامان انقبضت نفسي

صوتي محظور في شرع سلامان ووجهي

قد أغدو 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

وأي 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 يلاقيه ، 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 بعضياهم مسخهم الله فكانوا على هيئة الخنازير .
نحلة الربيع قد تكون إشارة هي الأخرى لليهود (موقظا الرعيان من قهويمة العشق الصعب ليكشفوا 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- الكوكيتيل- الشيفرة- أوكي - الجيولوجيا- السيمفونيات-
الإلكترونيكا- ستاتيسيتيكا - الديسكو- النيترون- التلفزيون- الانترنت- 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 ، والستاتيسيتيكا مجرد جمع أرقام، والنيترون ضوء للمقاومة
والخدعة ، والفيتو اغتصاب لحقوق المظلومين ، الانترنت 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 يختفي 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 ط 1 ، 1986 ، ص 37 .

² - المرجع نفسه ، ص 33 .

2-6 جمالية التكرار :

من سمة القصيدة الحداثيّة 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 تنم عن اتزان»¹

أ- تكرار لفظ الشنفرى :

كما في أي عمل إبداعي فإن الحضور ، حضور الشنفرى ليس بشخصه ولكن بما يصطحبه من إبحاءات 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 ، والشقة بين الاثنين يستحيل جسرهما .

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 أني 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 بالحوار 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 التغير 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 وتثري الدلالة وينمو البناء

الشعري»¹

فالفكرة في المواضع 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 حرقها وتلفها ، لإرواء غليلها ممن اضطهدوها ، وفي التركيب الأول إلحاح شديد على فكرة الثأر بالقتل ،

ولذلك ذكر القتل في هذا الموضع 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)

فكرر 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 شخصا ، 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 الكتبان المقيمة على أنفاسك الرتيبة

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 وسيط 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 الشنفري وحالة سقوط رئيس الكهان في قوله :

(فجأة يتوقف بث الإذاعات/ ينطفئ التلفزيون/ يصرخ في

بحجة الموت صوت ولا حنجرة/ أهي قبلة يدوية؟/ المذيعون

في فرح غامر/ يعلن الصوت للعالم السادر.)

هذا قبل الإعلان عن إلقاء القبض على الشنفري

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 توبقال 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 الثائر.

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 تكرار من أجل التدوير فى النص ، فالشنفرى قُتل وقُتل ثم قُتل ثانية ، سيظل يتكرر ويعيد انبعائه من جديد إذ أصبح فى الأخير شنفرى أى شنفرى يطلع

من أي زاوية ويظهر من أي مكان ، في كل أغنية ، وفي كل مجزرة ، يموت بحد الحسام ويحيا بحد الحسام ، فهو لم يمت وما زال ينذر ويحذر 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 التردّي 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 تتبنى النص ويتبناها النص ، تأتي لتظهر بشكل مباشر :

(إذا ما أروم الود بيني وبينها *** يؤم بياض الوجه مني يمينها)

وكذلك :

(فإلا تزري حفتي أو تلاقني *** أمشّ بدهو أو عدا ف بنورا

أمشي بأطراف الحماط وتارة *** ينفضّ رجلي؛ سبطا فعصنصرا

أبغي بني صعب بن مّر بدارهم *** وسوف ألاقهم إن الله أخرا

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 انحدرت من رحم قصيدة ، فمن ذات الرس إلى ذات الجليل ، وذات الخليل ويافا وحيفا ، وبيروت ، وباريس ، 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 الموضع يعني الإيمان بحتمية الموت عند الاثنين

هذه بعض مظاهر التناس التي وردت بشكل واع ومباشر في النص ، إلا أنه لا يمكن الإحاطة بشكل مظاهر وأشكال التناس خاصة في هذا النوع من النصوص ، أي التي تتبنى القناع فهل هو قناع أم تناس ؟ نعم إن التناس 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 تشكّلها 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 تبني السياق بين موقفين من تشابه كما جاء في بداية النشيد :

حسبي شبت على مسغبة

¹ - الياقبي نعيم : أطراف الوجه الواحد ، مرجع سابق ، ص 84 .

² - السليمانى 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 جَنِّ لَأَبْحَرُ طَائِقٌ *** وَإِنْ يَكُ إِنْسًا مَا كَها الْإِنْسُ لَمَفْعُ¹

3- قراءة تأويلية من خلال العلامات النصية :

بعد القراءة الخطئية 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 اللغة و الأداء فيها غير مباشر « إِنَّ النَّصَّ الشعري ، وقد

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

صيح 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 لمرجعيته الثقافية و قيمه الجمالية التي يستقي منها منظوراته .² »

و حين نتحدث عن المعنى في القراءة ، ليس هو « المعنى البسيط المتداول . . . و إنما هو العمليّ لهذه المعنى التي يتم بها تلقي النص الشعري و التفاعل معه و تفسير معطياته 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 هذللشخصية للتاريخية التي تحضر إلى النص بكل تداعياتها ، هذا ما يجعله تأويل يأخذ وجهة تأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين هذللشخصية 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 بأولوية 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 التشرذ 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 ، النار البيضاء ، ط 1 ، 2005 ، ص 16 .

³ - السيد شفيق : قراءة الشعر و بناء الدلالة ، دار غريب للطباعة و النشر ، القاهرة ، د . ط ، 1999 ، ص 3 .

¹ - 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 يضفي على التجربة الشعرية أبعادا إنسانية و فنية ... وفي كل قصيدة من هذا النوع تتراكم عذابات الإنسان و انتصاراته عبر جميع العصور .¹

لقد حضر الشنفرى رمزا و قناعا بآلامه و الشعور بالمهانة في وسط يقوم على التمييز و إقصاء الآخر، بالمرارة التي يعيشها هذا الشاعر الشاب حين تصفحه 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 واللاعادلة ، و يبقى الشنفرى ذلك الرمز الثائر و الرافض 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 التحدى و الرفض هذا الشاعر الصعلوك .

لقد رأت الذات المبدعة أنها متماهية في رؤاها مع هذه الشخصية ، فآثرت الشكل السردى متخذة من القصة التاريخية بأسرها قالباً للعمل الفني و ذلك لأن «عملية السرد يتبعها تشكيلا تلغوية تجعل النص أكثر انفتاحا على الذات و العالم .² و بهذا استطاع النص الشعري أن يستحضر آليات أخرى من جنس آخر ليوظفها في خدمته حيث « يتحول النص الشعري إلى نص معقد قائم على تلاحق الإجراءات البنائية التي تنتج في النهاية أجواء نص تراكمي من خلال : شخصيات - رواة - أحداث - أزمنة - أفعال سرد ذات تراتب خاص - فضاء مكاني - وصف - حوار - تداعيات - استباق - تكرار وتوقعات - استرجاع - إيقاع .³ و إذا حاولنا استقراء الدلالة استنادا إلى التناص و الذي ينظر إليه في النص الحدائي : «أنه قانون جوهري إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر

¹ - المقالح عبد العزيز : الشعر : بين الرؤيا و التشكيل ، طلاس للدراسات والنشر ، دمشق ، ط2 ، 1985 ، ص 302 .

² - زيدان محمد : بناءات الحدائفة ، مجلة الشعر بالقاهرة ، العدد 105 ، أكتوبر 2002 ، ص 64 .

³ - هلال عبدالناصر نمريفة الشعر في شعرية السود ، مجلة 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 نجده ماثلا في النص من خلال استحضار قصة الشنفرى ، والتي استعملها النص بشكل متوازي « حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه² » حيث استحضر القصة من إطارها التاريخي في العصر الجاهلي ، لأجل إحداث عملية 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 ، لكنه انتقل من الماضي إلى الحاضر و من الإطار الفردي إلى الإطار الجمعي يقول عبد القادر فيدوح عن خصوصية التأويل : « تكمن في البحث عن الأنساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصوّر نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي ، ذلك ألتأويل لا ترتبط (بالمحدث) كإطار مرجعي ثابت و إنما بنزوعها إلى شبكة الاحتمالات بصفة متداولة (للمايحدث) لاستكشاف البعد التأملي بحيث يخلق من النصّ الأول نصّا ثانيا يتشظى في نصّ آخر ، فتقترب النصوص في ما بينها لتشكل مجريات التناص من خلال تفكيك الصور للكلية إلى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤية الممكنة .³ » فالذات المبدعة برجعها إلى دهايز التاريخ لا بتبغى الفصل التاريخي لذاتها ، ولكنها تحاول القيام بعملية ربط تتجاوز الماضي إلى الحاضر ثم إلى المستقبل . فقصة الشنفرى هنا هي زاوية رؤية تكون عند الذات المبدعة أبعادا أخرى ، لأن النصّ يجب أن يكون زاوية رؤية يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي ، و أبعاد الحاضر و أفق المستقبل ، والنصّ إذا فقد قدرته على تشكيل هذه الأبعاد فهو « نصّ بلا ظل لأن النصّ الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازم .⁴ » وهذا ما نجده ماثلا في النصّ . فالشنفرى الذي عاش في الماضي يملّ عند الذات المبدعة نموذجاً إيجابياً في الرفض و الإباء ، تنتقل عبر عملية 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 الحلمى يتراءى للشاعر المستقبل الذي بدأ فيه متفائلاً بعد أن يقوم شنفرى العصر بمهامه اقتداءً بشنفرى الماضي ، فهذه هي عملية تخطّي 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 : دلالات النصّ الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1 ، 1993 ، ص 30.

⁴ - بارت رولان : لذّة النصّ ، تر : فؤاد صفا و الحسين سحبان ، 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 أَكُفُّمُ لِلْأُمِّيِّ

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 بأسني و غنمي)

فهذه إعلان اليأس من الأم العاجزة التي غاصت في الرمل فسكنت حركاتها و لم يعد بإمكانها التحرك إلّا في اتجاه الأسفل و بسرعة ، و يعتمد كما اعتمد الأول على امكاناته في قوله :

ثَلَاثَةُ أَصْحَابٍ؛ ذُوهُ مَشْبَعٌ وَ أَبْيَضُ إِصْلِيْتُ وَ صَفَاءُ رِجْلِي ¹

هذا الذي يشكّل عمليّة حلول حين يلبس المبدع قناع الشنفرى ليتحدّا في المفاهيم و الغايات.

أما عن المقطوعات ، فوردت مقطوعة من شعر الشنفرى في النّشيد الثالث قوامها أربعة أبيات آخرها :

¹ - البغدادي أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي : كتاب ذيل الأمالي و النواذر ، مصدر سابق ، ص 204 .

وَ يَوْمًا بَذَاتِ الرَّسِّ أَوْ بَطْنِ مَنْجَلٍ 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 متجاوزاً ذات اللّس أو بطن منجل ليشمل

فضاءات أخرى أكثر امتداداً في فلسطين و العالم العربي و أوروبا وكلّ الحواضر ، لقد أصبحت معركة الإنسان

الفلسطيني المعاصر ، معركة مفتوحة عابرة للقارات . ومن مواقع التناسل إنتاج المبدع نصاً 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 ،

فتكمم 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 معترفاً أنّي حين بلغت ديار سلامان انقبضت

نفسى

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 النص بعنوان الأغنية ، و مضمونها خيبة الحلم التوسعي لليهود ، لقد جاء عنوان الأغنية ليدلّ 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 تناصّ بحثنا عن دلالة تتماشى مع العنوان لأنّ «دراسة التناصّ تقوم على تفكيك النصّ و تحليل معانيه و تحديد علاقته بغيره من النصّصوص التي تمثّل لها النصّ المدرّس و قام بتحويلها في بنيتها صيغة .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 يحائيّة مخصصة .¹ « نعم بطريقةٍ يحائيّة وهذا ديدن الشعر و هذا ما نلاحظه في النصّ ، إذ جاء جملة من المشاهد المتحركة و من الصّور الثابتة البسيطة و المركبة ، لتكشف عن التجربة الإنسانية ، و توحى بالمعاني و الدلالات .

لقد سعى المبدع إلى تشكيل صورته و تكييفها ، فكانت الصّورة حاضرة في كلّ جزء من أجزاء النصّ لتكشف معاناة المبدع من أجل تشكيل العالم برؤيا خاصّة « لأنّ الصّورة بنضارتها و تكييفها و قوّة الاستدعاء فيها تتولّد بعد مواجهته حقيقيّة من الشّاعر للعالم ، و إقبال روحي عليه و اندماج كامل فيه ولذا تصبح رؤيته فيه خاصّة ، و أقلّ ما توصف به أنّها رؤية أخليّة قمتيّزة لعالم جدياً متميّز .²»

ويمكن تلخيص المشاهد الواردة في النصّ كما يأتي :

- 1 - صورة انبعاث الشّنفري و إعلان الانتقام بقتل مئة من أعدائه .
- 2 - صورة استعداد الشّنفري للمواجهة وحيداً لأنّ الأم قد ماتت و يؤس منها فهي (ناداته من الرّمس الدارس في آل البیداء) و هي جثّة يتلعها التّخاذل (و استرسل جثّة في كتيب)
- 3 - صورة وهو يؤكّد على وعيده بالانتقام من كلّ أعدائه و في كلّ مكان .
- 4 - الشّنفري يصوّر عذابه و يؤكّد على الوعيد :

(أجوس الأرض ملتفاً بحرماني

بلا وطن بلا أهل

بلا شكل بلا ظلّ

¹ - الرّباعي عبد القادر : الصّور الفنيّة في شعر أبي تمام ، مرجع سابق ، ص 15 .

² - المرجع نفسه ، ص 14 .

و أشعل في جذور النار نيران .)

5 - صورة الإجرام الذي يمارس في حق أرض و شعب فلسطين .

6 - صورة المقاوم الصابر الذي يؤس من المدد و المظلوم الذي يؤس من العدل .

7 - صورة الصّاع المتوقّع و المعركة القادمة .

(وقد حزموا أمرا على كسر شوكتي و إني على تشميتهم حازم أمري

بما اعتبدوا عنقي أصكّ صدورهم بكلّ مريش قنصه موضع السرّ

....

ولا خير في عيش على القيد سابغ ولا خير في موت الفتى ميتة الحرّ .)

8 - صورة الشنفرى و قد جمع حوله عددا من الصّعاليك متعاهدين جميعا على تنفيذ وعيدهم .

9 - الصّور الأولى من أرض المعركة بنسف العروش الجاثمة على أنفاس الشّعوب 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 بشريّة و

لكنّها وجوه من جلد الماعز في صفاقتها ، تمارس كلّ الرذائل دون حياء :

(دسّوا عبوات حزنهم إلى أسفة

تحت عروش مطليّة بالكذب و الذهب الأسود

ومرغوا بوحول المذلّة وجوها من السخيتان الحليق

سخيتان يتلّظّ طبولاً و نحاساً و المؤتمرات و الخمارات اللّراقية .)

هؤلاء هم السند و العزوة و المدد الذي يعتز به الفلسطيني ليشد به أزره .

ثم صوّر المقاومة على صعيد العالم :

(سكب السّم على موائد رجال الأعمال في السفن السيّاحيّة .

و جرد الطائرات من محرّكاتها

على مداخل الأمم المتحدة

أشعل دمية كرويّة (لعلّه يضيّوّة) .

لقد أصبح كفاحه عابرا للقارات ، فالدمية الكرويّة هي الكرة لأرضيّة (لعلّه يضيّوّة) .

10 – صورة ما حشد الأعداء لهذا الأعزل : (الدبابات ، الطائرات ، الفيتو ، الغوّاصات ، المكائد ،

المراوغات ، ألّحالات السريّة ، الإنذار المبكر ، القتل ، القنابل العنقوديّة ...)

11 – الصور للورديّة للمستقبل :

(آنذاك تخضل الأضرحة و أعواد المشانق و يصبح الأمل

ممكنا – تنشق البوابات للحديديّة الصدئة عن عشبة الفرح

آنذاك تزهو الفراخ بزغبها اللدن . آنذاك ينحني الغريب

بأدب جلهسيّ دات القرية ...)

12 – صورة إلقاء القبض على الشّنفري و التي أثارت حالة من الدّهول و الدهشة في العالم تماما كصورة

سقوط رئيس الكهان .

صورة إلقاء القبض على الشّنفري و تنفيذ حكم الإعدام فيه .

(و بعد الإعدام قذفنا بالجثة في ميدان الحرية حتى

يعتبر عبید الأرض — ابتهجت بالجثة قطط الأحياء الشعبية

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 جهنم ، هرعت سيّارات الشرطة و الإسعاف و نقل

على الفور إلى مستشفى البحرية ، وهناك اتضح لنا أنّ الجمجمة

مسمّمة بالفكر الثوري فلم يعتهميّدنا 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 بالنّص 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 جثة (إرهابي جاء من الشرق على أجنحة البرق)

لقد كانت هذه الصورة الكبرى المركبة التي احتوت في داخلها صوراً أخرى بسيطة و أقل بساطة بما فيها الاستعارات و الكنايات ، لكنّ التركيز على الصور الكبرى ذات العلاقة بالدلالات المركزية : كفاح الإنسان الفلسطيني . و الصورة أولاً و أخيراً هي « واسطة الشعر و جوهروكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة . تنتظم في داخلها وحدات متعدّدة هي لبنات بنائها العام و كلّ لبنة من هذه اللبّنة تشكّل مع أخواتها الصّور و تلكليّة التي هي العمل الفني نفسه .»¹

أما على مستوى الرمز فيعدّ النصّ رمزا كبيرا يمكن تجزئته إلى رموز أصغر ، وهذه سمة الشعر الذي لا يتناول المعاني بطريقة مباشرة لكنّها رموز و علامات تحيل إلى خارج النصّ ، و لذا يتعدّد الإتيان بكلّ ما اشتمل عليه النصّ من رموز ، و سيكون التركيز على الرموز 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 تضمّها جميعا فلسطين التي هي بؤرة النصّ قضية تملركزيّة بكلّ ما تحمله من أبعادنيّة و تاريخيّة و إنسانيّة ، وكلّ ما في النصّ يتحرّك حول هذا المحور الرئيس ، فالشّنفري هو رمز الإنسان العربيّ أو الفلسطينيّ المقهور و المنبوذ و المطارد ، الذي لم يبق له ملجأ يلجأ إليه و لا موطئ قدم 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 السخّيان الحليق ، سخّيان يتلّظ طبولاً و نحاساً في الحّمّارات الرّاقية) هؤلاء الذين باعوا نفوسهم و زواجرهم بسخّاء في الحّمّارات و المراقص .

كما تظهر من خلال الرموز حالة اليأس من أتباع الديانات ، سواء منها السّماويّة أو الأرضيّة إذ يقول في استنفهام تعجبي :

(أهذا إذن شرفي عندهم ؟

و هذا صراطهم المستقيم ؟

¹ - الياني نعيم : مقلّمة لدراسة الصّور و 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 كمثّل 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 بربه ، و كذا علاقة الإنسان بأخيه الإنسان ، لكنّها في يد هؤلاء أصبحت في مهبّ الريح .

(... ماذا أفعل

بدمي الصّارخ في البريّة المرشوق على الوصايا العشر

كلوح تحريديّة)

كما يرى إفلاس الديانات الأرضية في حلّقيته ، إذ تعرض بالرمز إلى الديانة الصينية 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 متمثلة في بوست كارد من نوار اللّوز هي محاطة بالتنين رمز الاستحواذ و الاحتواء .

(أعيد قراءة بوست كارد صينيّ مختوم 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 يلحن الشاعر يأسه من أتباع الشّرائع السّماوية و للأرضية و لم 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 يوضح ذلك قول الشاعر :

(... و هناك اتضح أنّ الجمجمة

مسمّمة بالفكر الثوري .)

فالعَدُوّ 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 النصّية 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 الحريّة ، جاعلا من ضعفه قوّة و من وحدته تجمعا ،

¹ - الجيار مدحت سعيد : الصّورة الشعريّة عند أبي القاسم الشّابي ، مرجع سابق ، ص 47 .

هذا الحاضر بكّل هذه الكثافة ليتفصّل على جسد الإنسان العربيّ الفلسطينيّ الذي يريّح تحت عبء الاستعمار من جهة ، ومن هوانه على بني قومه الذين لم يهتّموا لمصابه و لم يأبّوها لما يعانيه . يمكن اختصار هذا التكرار في قوله :

(ألف ويل من عذاب الشنفرى

و انتقام الشنفرى .)

و قوله :

(أنا الشنفرى

رسول الصّاليك و الأغرية

بعثت لأنقض مجد الأباطيل من أسّه

لأحرق يابس ليل الطّواغيت و الأخضر

لأسحب من أنفه عالم العسف و المعصيات

إلى شمس

أنا الشنفرى

حيب الأناشيد ...

...

أنا الشنفرى

شهيد الصّاليك و الأغرية

...

أنا الشنفرى

تخيّر موتى بحدّ الحسام

لأبعثنيّ لا بحدّ الحسام

على كلّ خارطة شنفرى).

أما تكرار العبارة فنجد العبارة اللاّفة التي تدفع في اتجاه الدلالة هي تلك العبارة التي تحمل الوعيد بالانتقام و التي تكرر كالآتي :

- (هو الثأر يقسم لن أرجئه

سأقتل منهم بما استبعدني

سأقتل منهم مئة

و أقتل أقتل منهم مئة

...

...

هو الثأر يقسم لن أرجئه

بمايتّحوني 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 الرّفض أوجه ، و لم يعد أمام الدّات اليائسة إلّا البحث عن طريقة للانتقام و نفض أسمال المهانة و نقض عالم الطّواغيت من أسّه ، فتعلن المبدأ في حالقاديّة 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 حيّاً و ميتاً ، لقد تردّد فعل القتل سبع مرّات . هذه هي صيحة الرّفض لهذا الوضع المزري و « لم يكن الرّفض ، و لالتهوّة 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 النّصّ الأولىّة و قراءة ثانية من خلال العلامات الصّيّة المنتجة للمعنى و هي القناع الّذي تقدّمه الشّاعر ليبيّث من خلاله رسالته ، هذا القناع القادم من ماضٍ سحيق يتمظهر في النّصّ ليأخذ هيئة الإنسان الفلسطينيّ المعاصر ، يتضافر هذا القناع مع الصّورة الواردة في النّصّ ؛ 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 الرّموز من قبيل الورد و القلب ورمزيّة المكان و غيرها ، و كذلك ما يحمله النّصّ 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 إلّا بمنطق القوّة .

¹ - كنون أحمد زكي : المقدس اللّيني 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 وفكر 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 بعضنا في طريق الترجمة ، فالترجمة العربية إنما كانت عن الإنجليزية أو الفرنسية .
- 3- لاقى مصطلح القارئ ما لاقته المصطلحات النقدية الحديثة من إشكال على مستوى المصطلح ومستوى الدلالة ، فالمصطلح تنوع من استجابة القارئ إلى التلقي والاستقبال و القراءة ، أما على مستوى الدلالة فركز أولاً على استجابة القارئ ، ثم التفاعل بين النص و القارئ ثم تاريخية التلقي ثم التأويل و عملية مطاردة المعنى و إنتاج الدلالة بالغاقصديّة صاحب النص .
- 4- القراءة ليست نقدا ، فالنقد محكوم بالقيمة و الأحكام شبهة ثابتة ، أما القراءة فهي قراءات متفلّته عن الأحكام و التقويم لأنها ليست ثابتة ولا متفق عليها ، فهي محكومة بالقارئ نفسه و مرتكزاته و الزاوية التي يراقب منها النص 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 النص مزودا بسلاح المعرفة و سعة الثقافة و الإطلاع ، خاصة مع النص الحداثي الموسوم غالبا بميسم الغموض .

خاتمة

6- طغيان الجانب التنظيري 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 ذاك ، و النظرية لا تؤتي أكلها ما لم تجد طريقها إلى التطبيق و بقواعد سليمة .

7- النص يعالج قضية الإنسان والحرية ، والقضية الفلسطينية على عدالتها مازالت تنتظر شنفرى رافض يعيدها إلى مسارها الصحيح .

8- اعتماد النص على القناع أعطى للقضية بعدا زمنيا ورمزيا ، إذ أظهر أنّ الإنسان المقهور منذ قرون مازال يرصف قيوده .

9- إنّ جملة المعطيات النصية تتحوّل إلى علامات نصية فارقة في قراءة النص و تأويله ، كالقناع و الصورة و الرمز و التكرار فبالاعتماد عليها يمكن توجيه التأويل .

10- متعة هذا النص 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 ثمة قراءة مثالية و نهائية ، تكشف كل أسرار النص و دقائقه ،

فشخصيا كَلِّمًا 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 اللعبة لا تنتهي و أنّ العمل سيظلّ يراوح مكانه فأعلنت المضي قدما مدركا أن طبيعة العمل البشري مهما كان التحي هي النقص ، و كفى بالمرء نبلا أن تُعدّ معاييه

ملحق

المقدمة: (نظام الشفري)

انتقام الشفري

- النشيد الأول -

أَيَذْكُرُنِي الشَّرُّ بِالشَّرِّ ؟
 لَا بَأْسَ .. حَسْبِي شَبَعْتُ عَلَى مَسْغَبِهِ
 وَحَسْبِي رِضَا الضَّبْعِ وَالسَّيِّدِ وَالْبَيْدِ
 وَالْأُمَمِ الرَّثَّةِ الْمَتْرَبَةِ
 وَحَسْبِي « أُمُّ الْعِيَالِ » الرُّؤُومِ
 وَذَكَرِ الصَّعَالِيكَ وَالْأَغْرَبَةِ ..
 أَيَذْكُرُنِي الشَّرُّ بِالشَّرِّ ؟
 لَا بَأْسَ ،

ما وَهَبْتَ أَرَدَ الهبة !
 غُبِنْتَ أَهَنْتَ لَعَنْتَ طَعَنْتَ
 وَأَمَّتَ يَمِينُ الْقَبَائِلَ وَجْهِي
 وَبَاخَتَ بِسَرِي يَمِينِ امْرَأَهُ
 « إِذَا مَا أَرُومَ الْوَدَّ 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 الثَّأْرُ يُقَسِّمُ لَنَا أَرْجَاءَهُ
 سَأَقْتُلُ مِنْهُمْ بِمَا أَسْتَعْبِدُونِي
 سَأَقْتُلُ مِنْهُمْ مِثْلَهُ
 وَأَقْتُلُ أَقْتُلُ مِنْهُمْ مِثْلَهُ !

- النشيد الثاني -

بنصال أظافره الوسخه
 حاكَّ البدوي الساخط غرته السائبة على مدرجة الر
 لم يأبه بضراعة أرواح الموقى المعترضين على حرب الطبقة
 مسدَّ عينيه الصافيتين كقلب نبي
 وبخفة وحشٍ صحراوي
 دَمَلَق ساقيه الهاجيتين بسخط « بلو جينز » السُّمل الكا
 وتأهب لمطاوي الخسة خلف زوايا الليل الفادح
 ومكاند أقبية التكنولوجيا العمياء ..
 نادته من الرمس الدارس في آل البیداء
 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 الجنيُّ الغامض

صَفْرُ لَحْنًا هَجِيًّا
 وَبِلَؤْمٍ يَنْطَفِ سُبًّا وَرَحِيْقًا
 قَضَمَ الْحَشْفَةَ .. وَانْطَلَقَ يَجُوبُ الْعَالَمَ
 « أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيئِكُمْ
 فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لِأُمَيْلُ »
 وَانْطَلَقَ يَجُوبُ الْعَالَمَ

- النشيد الثالث -

بَشَرٌ ، جِنٌّ ، إِلَهٌ ،
 يَسْتَبِيحُ الْمُضْمَرَا
 وَيَرَى مَا لَا يُرَى
 شَنْفَرَى
 سِيمٌ خَسَفًا وَهَوَانًا ،
 فَاثْبَرَى
 شَنْفَرَى
 أَقْسَعْتُ أَحْزَانَهُ أَنْ يَثَارَا

ألف ويل يا « شبايه »
 يا « سلامان » ويا كل الورى
 ألف ويل من عذاب الشنفرى
 وانتقام الشنفرى
 « فالأ تزرنى حتفتي أو تلاقني
 أمشُ بدهو أو عدا ف بنورا
 أمشي بأطراف الحماط وتارة
 يُنفّض رجلي بسبطاً فعصنصرا
 أبغي بني صعب بن مرّ بدارهم
 وسوف ألاقهم إن الله أخرا
 ويوماً بذات الرّس 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 جثةً 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 فأغيب »
 هو الثأر يُقسم لن أرجئه

بما يتموني وما شردوني وما استعبدوني
سأقتل منهم منه !

- النشيد الرابع -

من المهد
إلى اللحد
دمي في وجنة السفاح
في آنية الورد
وأوتاري شرايبي
وموسيقاي سرّ البرق والرعد
وغيط التين والزيتون من ظمأى الكوائين ..
أجوس الأرض ملتفاً بحرمانى
بلا وطنٍ بلا أهلٍ
بلا شكلٍ بلا ظلٍ
وأشعل في جذور النار نيرانى
وأفري الغلّ بالغلّ :

ألا يا أيها الأحياء والموتى
 مزيفة مواجعكم
 مزورة شرائعكم
 وإني قادم أبغي مضاربكم بعسف شريعة الغاب
 فسموني بما شئتم
 رسول الشر
 سموني : رسول الخير
 سموني : همورابي
 سأغزوكم بما للحقد من ظفرٍ ومن نابٍ
 لأشعل بالدم المهرق أحطاب السدى الكابي
 نحل تنوء بخزها وملوك
 ويفت فيها مضمرٌ مهتوك
 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 ثدي السذاجة
 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 المبخوعة
 على رمال العالم وثلوجه
 مخلفةً على خرائط الدول وتقاويم الشعوب
 خطأً واضحاً من الدم الواضح
 يمتد الزعيق المرعب إلى نطفة الحياة وومضة الموت
 ويد غليظة

تدسّ ديناميت الخزي تحت أعمدة السماء المنخفضة
 لتتسّف من الأساس حلاً يُسمّى الإنسان .
 أيها السراب العاثر المهاجر أبداً
 أيتها الكثران 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
 خطأ واضحاً من الدم الواضح ..

- النشيد السادس -

طوبى لشكوكي وبقيني
 طوبى للمشي أماماً في طرق الليل الوعره
 طوبى للشغف الدائم في الروح المحتضره
 طوبى للنار الأبدية في ثلج جبيني
 طوبى لي .. مأخوذاً ، تنزلق 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 المثلث 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 قيرغيزيا في برعم حبي
 أشربُ نخباً في نيويورك
 اعيد قراءة پوست كارد صينيّ مختوم بوداعة نوار اللوز

الأبيض مرصود بالتين
 أحب بهار الهند ؟ ذراع حبيبي اتشحت بالوشم وإني لجريح
 بالحب
 جريح بالحب . ضمادة جرحي من تفتا الهند ، ينز الجرح
 ويرسم بدموع الوجد وماء الورد وتفتا الهند بلاداً تدعى في
 السر فلسطين وتدعى بالجهر فلسطين ..
 طوبى لنداء الحب وطوبى للورده
 لو صحتُ تعالي : لارتعشت أشجار تزهري النار وفي الثلج .
 وأنثى تنتظر رجوعي من أفق وحشي لو صحت تعالي :
 لانفرجت أوقات الشده .
 لكني لا أركض
 عرياناً في بيد الشوق وراء كفافي اليومي
 أحلم بالوردة وأنادي الوردة . لا يشفي جسدي غير الورده .
 لا يشفي روحي 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
 والرُدى في الأوجِ صوتُ
 فاتشري 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 مدلهأ
 فلا خير، غير الشر، يشفي من الشر
 هو الثأر ! يصمي قلبهم ملء وفضة
 تسابق منها الهيف للمصدر والتحرير

وقد حزموا أمراً على كسر شوكتي
 وإني على تسميتهم حازمٌ أمري
 بما اعتبدوا عنقي أصك صدورهم
 بكل مريشٍ قنصه موضع السر
 ولا أنتني حتى تصير جسومهم
 فرائس تغذو ساغب الوحش والطير
 وإن قبضوا مني ذماء أعافه
 فما قبضوا غير الرماد من الجمر
 ولا خير في عيشٍ على القيد سابغ
 ولا ضير في موت الفتى ميتة الحر !

ـ النشيد الثامن ـ

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
 وأخى نهارٌ وليلٌ
 ونكّل بالجسم والروح منهم ،
 عدو وأهلٌ
 فلا مات حقْدٌ
 ولا عاش ذلٌّ
 هو الثأر يقسم لن نرجئه
 بما يَتمونا 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 يتلمظ طبولاً ونحاساً في المؤتمرات والخمارات
 الراقية !
 تسلل الشنفرى إلى المطارات الدولية والموانئ
 ويبدي 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 : أياكون التنديد شديد اللهجة أم
 نكتفي بأكاليل الزهور ولففت النظر ؟

لم يحسم غير الفيتو !

مضى العالم في سبيله ومضى القتل . 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 الخاطفة ، البيانات التفصيلية والمقتضبة ؟ لمن الحمى ، الخرائط، الانذار المبكر ورؤوس الأقلام ؟ تصطلون على هشيم دمي . في ضوء عنقي المذبوحة تتفرجون على الأفلام 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 بسيف 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 والنيرون .
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 المشايخ . يصبح الأمل
ممكناً . تنشق البوابات الحديدية الصدئة عن عشبة الفرح.
آنذاك تزهر الفراخ بزغبها اللدن. آنذاك ينحني الغريب
بأدب جم لسيدات البلدة. تعبّد الطرقات وتوزّع 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 العفريتة .

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/ أهى قنبلة 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 بالغربة والحزن . ووفق القانون الدولي أتيح له أن
 يوصي .. قال :

لا تقبروني ! غاية الشح ذرى المقابر
 واني لذو جدى ، مُقتبلي وآخري
 فخلّفوني .. واهنأى باليسر « أم عامر » !

ويرى علماء السايكولوجي أن الإرهابي أصيب بمس في العقل وفي الروح ، ولكن الديمقراطية تكفل تنفيذ وصيته بالنص وبالحرّف . 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 التأثير

يؤسفنا أن نعلن للأمم المتحضرة الحرة والأمم الجاهلة العبدّة 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 مشتعلًا بعذاب جهنم . هرعت سيارات الشرطة والإسعاف ونقل على الفور إلى مستشفى البحرية . وهناك اتضح لنا ان الجمجمة

مسممة 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 أسسِهِ

لأحرق يابس ليل الطواغيت والأخضرا

لأسحب - من أنفه - عالم العسف والمعصياتِ

إلى شمسِهِ

أنا الشنفرى

حبيبُ الأناشيد ، طفل المآسي ، يتيم البراءه

رفيق شقوق الجدار

وعشب البحار

وشوق المدار
 إلى شرفات السماء المضاءه
 أنا الشنفرى
 شهيد الصعاليك والأغربه
 وسر التفجر عفواً
 وروح الهدوء ،
 وكفارة الأنفس المذنبه
 أذكرني الشر بالشر ؟
 لا بأس
 مما وهبت أرد الهبه .
 نذرتُ لَوَرْدِ الرضا والسلامِ
 يميني وسيفي وقوسي
 وعبوة حزني وبستان شمسي .
 أنا الشنفرى
 تخيَّرتُ موتي بحد الحسامِ
 لأبعثَ حيّاً بحدَّ 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 ..

ـ الأغنية

في قديم الزمان ابنتى ملك قصره
 من ركام الشعوب وجهل الرعيه
 وابنتى عرشه من عظام الضحايا
 وأتاه جنود المظلات والمدفعيه
 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 بعضهم أنه سمع الشنفرى
 منشداً هذه الأغنية
 وادعى بعضهم
 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 ، قَدّم 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 الإتيقان في علوم القرآن لجلال الدين
5. السيوطي ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د . ط ، د . ت .
6. البغداددي بن علي إسماعيل بن القاسم القالي : كتاب ذيل الأمالي والنّوادر ، دار الآفاق
الجديدة ، بيروت ، د . ط ، 1400 هـ / 1980م .
7. البغداددي 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 ، ط1 ، 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 : الإتيقان في علوم القرآن ، دار
المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د . ط ، د . ت .
12. الضبي المفضل بن محمد بن يعلى بن عامر : المفضّليات ، تحقيق : أحمد شاکر و محمد عبد السلام
هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، ط6 ، د . ت ، (pdf) .

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 الدين : الشّعر العربيّ المعاصر (قضايا و ظواهر لّغويّة و المعنويّة) ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت ط 2 ، 1972 .
8. الباردي محمد : الحداثة و ما بعدها في الرواية العربيّة ، مركز الرواية العربية ، 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 العربي (الفورة و التراجع و التعبير عن التّحوّلات ... نحو إعادة صوغ الإشكاليّة) ، تجارب في الإبداع العربي ، كتاب العربي 77 ، يوليو 2009 .
11. البطل علي : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها و تطورها) ، دار الأندلس ، بيروت ، ط 3 ، 1984 .

12. . بوحسن أحمد : في المناهج النقدية المعاصرة ، دار الأمان ، الرباط ، ط 1 ، 2004 .
13. . بوحسن أحمد : من قضايا التلقي و التأويل ، 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 رابع : الأسلوبيات و تحليل الخطاب ، مديرية النشر ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، د.ط ، د . ت .
16. . بنيس محمد : حداثّة السؤال (بخصوص الحداثّة العربيّة 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. . تاويريت بشير : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظريّة و التطبيقية) ، دار الفجر للطباعة و النشر ، قسنطينة ، ط 1 ، 1428 هـ / 2006 م .
19. . ترماسين عبد الرحمان و آمال منصور و علي بخوش نظريّة القراءة (المفهوم و الإجراءات) ، منشورات مخبر وحدة التّكوين 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 المحدثّة ، 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 المعرفيّة لنظريّة التّلقّي ، دار الشروق ، عمّان ، الأردن ، ط 1 ، 1977 .

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 السرد) ، 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 .

40. . سقال ديزيريه : الكتابة والخلق الفني . دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط 1 ، 1993 .
41. . السيد شفيق : 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 التأويل 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 — الحدائو 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 العربي المعاصر (مرحلة الواد) ، آداب المستنصرية ، العراق ، العدد : 7 ، 1983 .
52. . عبد المطلب محمد : تحولات اللغة الشعرية الجديدة ، (الشعر العربي الحديث) أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر ، الكويت ، 10 — 12 سبتمبر 2005 .
53. . عبد المطلب محمد : قضايا الحدائو عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونغمان ، 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 : الديوان ، دار الشعب ، 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. . غركان رحمن : موجّهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د . ط ، 2007 .
64. . الغدامي عبد الله : تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1987 .
65. . الغدامي عبد الله : الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 6 ، 2006 .
66. . الغدامي عبد الله : اليد واللسان . كتاب المجلة العربية ع 172 ، ربيع الآخر 1432 هـ / مارس 2011 العدد 411 .
67. . الغيث نسيم : البؤرة ودوائر الاتصال (دراسة في المفاهيم النقدية و تطبيقاتها) ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د . ط ، 2000 .
68. . فاضل ثامر : اللّغة الثّانية في إشكالية المنهج النظريّ و المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث المركزالثقافي العربي ، بيروت و الدار البيضاء ، ط 2 ، 1972 .

قائمة المصادر والمراجع

69. فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، العدد 164 ، د . ط ، أغسطس 1992 .
70. فضل صلاح : شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية النص و القصيد) . دار الآداب ، ط 1 ، 1999 .
71. فضل صلاح : مناهج النقد المعاصر . إفريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط ، 2002 .
72. فيدوح عبد القادر دلائلية النص الأدبي . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1 ، 1993 .
73. قاسم أحمد : الرمز . ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، مركز عبادي ، ط 1، 1996 .
74. قاسم سيزا : القارئ والنص (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 (التأصيل و الإجراء النقدي) ، عالم الكتب ، ط 2 ، 1425 هـ / 2005 .
77. الكبيسي طراد : في الشعر العراقي الجديد ، منشورات المكتبة العصرية ، 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 النص الأدبي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2003 .
81. المبخوت شكري ، جمالية الألفة . بيت الحكمة ، تونس ، د . ط ، 1993 .
82. محمد عبد الله ناصر حسن نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، د . ط ، 1999 .
83. مرتاض عبد الملك : ألف - ياء (تحليل مركب لقصيدة "أين ليلاي لحمد 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 اللغة 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 الفنية و طاقاتها الإبداعية) ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، 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 ، مقلّمة لدراسة الصّورلّفنيّة . منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، د . ط ، 1982 .
104. يوسف أحمد : القراءة 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 لحداني و جيلالي الكدية ، مكتبة المناهل ، فاس ، د . ط ، د . ت .
- 2 - إيكو امبرتو : التأويل (بين السيميائيات و التفكيكية) ، ترجمة وتقديم : سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2004 .
- 3 - بارت رولان : لذّة النصّ ، تر : فؤاد صفا و الحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، د . ط ، 1988 .
- 4 - بارت رولان : لذّة النصّ ، تر : محمد خيرى البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط 1 ، د . ت .
- 5 - بك خيرى كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات و البنى 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 الوجدللعربية ، بيروت ، ط2 ، أكتوبر 2007 .
- 8 دريدا جاك : الصوت و الظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل) ، تر : فتحي انقزو ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 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 ، ط3 ، 2002 .
- 10 سلدن رامن : 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 و التوزيع اللاذقية ، سوريا ، ط1 ، 1992 .
- 12 كريستيفا جوليا : علم النص ، تر : فريد الزاهي و مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1972 .
- 13 كوهن جان : بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 1986 .
- 14 لابلانز جان : و . ج . ب . بونتا ليس ، معجم مصطلحات تحليل النفس ، تر : مصطفى حجازي ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط2 ، 1985 .
- 15 لوفيفر هنري : ما الحداثة ؟ تر : كاظم جاهد ، دار بن رشد للطباعة و النشر ، ط1 ، 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 ، ط1 ، 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 براهيم 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 وإعادة 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 التناس ، 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 سيلية ، 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 ، خوض في إشكالية المفهوم ، مجلة (علامات) ،
مجلد 14 ، الجزء 15 ، مارس 1995 .
- 20 منصور خيرى ، عن اللا شعر ، جريدة القدس العربي ، السنة 23 ، العدد 6919 ،
الأحد 10 أيلول 2011 ، في عمود بعنوان شاهد نفي ، ص 10 .
- 21 هلال عبد الله ناصر نسيديّة الشعر في شعريّة السّود ، مجلة علامات في النّقد ، صفر 1432 ،
فبراير 2011 .

د - المواقع الإلكترونية :

1. بوعرّة محمد ، WWW.aljabriabed.net/n2005/buza.htm
2. [http ar.wikipedia.org/wiki/](http://ar.wikipedia.org/wiki/)

الفهرس

12 -	مدخل
13 -	النّص الحداثي و نظرية القراءة
15 -	مصطلح (الحديث)
17 -	الحديث و الحداثة
24 -	النقد و القراءة
26 -	التأويل
27 -	الشنفري
29	سميح القاسم
	القسم الأول :نظرية القراءة ..أصول وملامح
32 -	أصول نظرية القراءة
32 -	أولا عند الغرب
36 -	1 - روافد نظرية التّلقّي
38 -	1-1 المشكلانية الفلّوسفيّة (1915-1930)
39 -	أ- الإدراك الجمالي أو الأساليب
41 -	ب- التغريب أو الاغتراب
42 -	ج- التطّور الأدبي
43 -	1-2 - بنيوية براغ
44 -	1-3 - ظاهريّة (فينومينولوجيا) رومان أنجاردن
47 -	1-4 - هرمينيوطيقا (أوليّة) هانز جورج جادامير
49 -	1-5 - سيّسيولوجيا الأدب
49 -	أ - ليولا ونثال : السيّسيولوجيا الفسيّة
50 -	ب - جوليان هيرش : الاستقبال و التّأرخة

- ج - ليفن شوكينج : سيولوجيا الذائقة..... 51 -
- مدارسها..... 52 -
- 1- - مدرسة برلين 53-
- 2- مدرسة كونستانس 53-
- أهمّ أعلامها 54 -
- 1- هانز روبرت ياكس 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 -	2 - قراءة ثانية .
138 -	1-2 النصّ و أفق الانتظار .
139 -	2-2 جماليّة الرّفص .
144 -	2-3 جماليّة القناع .
148 -	2-4 جمالية الصورة .
161 -	2-5 جمالية الرمز .
172 -	2-6 جمالية التكرار .
179 -	2-7 جمالية التناص: .
184 -	3- قراءة تأويلية من خلال العلامات النصية .
202 -	خاتمة .
205 -	ملحق (نص المدونة) .
235 -	المصادر والمراجع .
248 .	الفهرس .

