وزارةالتعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

الشعبة : دراسات نقدية
التخصص :نقد ومناهج

العنوان

شِعريات المُغايرةِ في أشعار نزار قباني
ديوان هوامش على الهوامش أنموذجاً

من إعداد
محمد الأمين معطى الله

المناقشة بتاريخ 25 /05/ 2021 من طرف اللجنة المكونة من:

العربي عميش	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي	رئيسا
مجيد هارون	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي	مشرفا و مقررا
طاطة بن قرماز	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي	ممتحنا
توفيق شابو	أستاذ محاضر أ	جامعة البليدة 2	ممتحنا
صفية بن زينة	أستاذ محاضر أ	جامعة الشلف	ممتحنا
محمد مكاكي	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	ممتحنا

الموسم الجامعي 2021/2020

إهداء

أهدي ثمرة بحثي المتواضع إلى روح الوالد الغالي والصَّديق الُمؤنِس ، الذي نسأل المولى أن ينزله منازل الصِّدِّيقين والشُّهداء والصَّالحين وحسن أولئك رفيقا:

كانَ الجيرانُ

يُحيطون بِأبِي كَأنَّهُ نقطةُ الدَّائرة

يأتمُّون بهِ في الصِّدق والمعرفةِ والصَّلاة

في الأشياء الأُخرى كانوا يأتمُّون بغيرهِ

إلى الوالدة الكريمة أمدّها الله بالصحة الموفورة

إلى الجدّة الحنونة أطال الله في عمرها

إلى إخوتي وأبناء عمومتي

إلى أصدقائي الأفاضل كافة

شكر وتقدير

أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذيّ المشرف هارون مجيد على قبوله الإشراف على هذا البحث ومتابعته.

إلى الأستاذ العربي عميش رئيس مشروع نقد ومناهج لحرصه على خدمة الطَّالب وتطوير آفاقه البحثية.

إلى كلِّ الأساتذة المكوّنين أعضاء مخبر نظريَّة اللُّغة الوظيفيّة.

إلى كلِّ أساتذة وعمال كلية الآداب و الفنون بجامعة حسيبة بن بوعليّ.

مقدّمة

مقدِّمَة:

ينطوي النَّص الشِّعريّ الحداثيّ على مضمرات نسقيَّة، مترامية المقصد و متشعبة الرُّؤى، تَّم إغفال مضامينها عمداً و تسنين تيماتها المركزية، مخاتلةً لكل قراءة ترشيحيَّة متنفِّذة، تستهدف تقليم أبنية النَّص، و تطويع معانيه، و ترشيد أساليبه، ابتغاء تحقيق أنماط خطابية مماثلة تستعيض عن الهامش بملاينة المتن وتسويغ مُستَأهلاته البلاغيَّة، و تجاربه اللُّغويَّة المتراكمة.

ويكفي النَّكش في سيرة نزار قباني الشِّعرية، و ما شابها من تحوُّلات مفصلية، و مُساءلاتٍ صميميَّة، مسَّت الأنساق الثقافية المتعالية، و الموروثات الاجتماعية المتداولة، و الطقوس الإنشادية المتواترة، حتّى تتبدَّى تلاوين من **الشِّعريات المغايرة** التي تطمح إلى نسف المرجعيات النَّقدية الصَّارمة، بقوانينها الرّسمية المتجذِّلة بالقوّة في المخيال الشِّعريّ الجمعيّ العربيّ، و الرَّامية إلى بسط مقرَّرات إلزامية، ووصايا إجبارية تستأهل إجهاض الحركات الشعرية التجديدية، و الإبقاء على الإحداثيات ذاتها، التي ما برحت تدير الابتكارات الشِّعريَّة النَّاشئة، وتصنِّفها تبعاً لجداول رسمية تتكفَّل بإحصاء القصائد المارقة عن التَّصاميم الفنيَّة الرَّائجة، بأساليبها المواربة، التي تهفو إلى خرق المناويل التَّعبيريَّة الجاهزة، وهذا حتى يتسنَّى لها طمس الخليع و المثير، من وحداتها البانية، و ترويض شبكاتها الإبلاغيَّة.

و لعلَّ من أمارات تأزُّم الخطاب الشِّعريّ العربيّ المعاصر، تورُّعه عن الاستئناس بمدارات الشِّعر المغايرة، و أداءاتها الجمالية التي دأبت على تخليص النَّص الشِّعريّ المبتدع من صنعته المتكلِّفة، وهشاشته التَّوصيفية، التي ينكفئ دورها الوظيفي على صون الظاهر، و تزيين حواشيه، و إهدار الطاقات الدَّلالية الإيحائية، التي بإمكان المضمر اختزانها، و من ثَم يجري تسريبها إلى القُراء في شكل مفارقات ضدية، تراكيب بلاغية انزياحيَّة، أساليب دُعابيَّة و صور كاريكاتوريّة، وأقنعة أسطوريَّة.

تشتغل **الشِّعريات المُغايرة** في الحرم النَّصي النِزاريّ بناءً على تقاطع المحورِ السِّياقي الأفقي بالمحور النَّسقي العموديّ، بحيث تنقدح شرارتهما في أقاصي النَّص من خلال تلك المحرِّضات الكلامية و المعينات الخطابية التي تصبو إلى انتشال القارئ العربي من دوامته الفكريّة الرَّاهنة و أزمته النَّفسيَّة المتفشِّية، و كذا افتعال أزمنة شعريَّة تخييلية لا تفترُّ في منابذة الأصوات التاريخية المتحيِّفة، و التَّطاول على الخطابات المتعالية، و السعي إلى التخفيف من غلواء الحركة الثَّقافية العربيَّة المهوسة بمران التَّبعيَّة،

وبالتَّساند إلى التُّراث باعتباره مولجاً ضرورياً لا غنى عنه في التَّأسيس لتشريعاتٍ أصوليةٍ جديدةٍ، تضمن استتباب المنجزات الشِّعرية و الرّوائية و القصصيَّة على قواعد قارَّة.

و انتفاءُ المماثل في القصيدة العربية في مقابل تعاظم سطوة المغاير مقرون بمدى جراءة الشَّاعر ذاته على استباحة النُّصوص الشِّعرية القديمة الأكثر تداولاً في منجزات الشُّعراء المعاصرين، و العصف بأيقوناتها السَّامقة، و تقاليدها الفنيَّة النَّاجزة، و لن يتأتَّى ذلك إلا عبر خلع النُّصوص التراثيَّة من منبتها الأصلي و تعويمها في سياقات مغايرة زمكانيًّا، و توشيح بُناها المولِّدة بتجارب تعبيريَّة مخالفة.

و يستوفي **ديوان هوامش على الهوامش** كلَّ تلك الشُّروط الفنيَّة و الفلسفيَّة و اللغويَّة، كونه نتاج ردَّة شعريَّة مفاجئة، أذاع فيها الشَّاعر نبأ اعتزاله الشِّعريات الغزلية، و ارتياده دهاليز الشِّعريات السِّياسيَّة، و عليه آثرنا وسم بحثنا كالتالي:

"شِعريات المُغايرةِ في أشعار نزار قباني ديوان هوامش على الهوامش أنموذجًا"

و من الدوافع الموضوعيَّة التي حفزتنا للمضيِّ نحو اكتناه تجربة نزار قبانيّ الشِّعرية بملحقاتها الفنيَّة وجدليَّتها التَّأويليَّة وسُحنتِها التَّمرديَّة نذكر:

- الرَّغبة في التَّعريف بواقع القصيدة العربيَّة الحداثيَّة، و كشف مدِّها التَّحرري و فلسفتها التعبيريَّة المغايرة للأنماط الشِّعريَّة المتماثلة.
- محاولة استحداث آليات نقدية تحليلية جديدة، تروم إلى إبراز عمق التَّجربة الشِّعرية النِّزاريَّة بالاستناد إلى الرؤية الفنيَّة الأدونيسيَّة، في كون الشِّعر لا ينمو إلا في نوعٍ من الجدلية الضِّدِّيَّة أو التناقضيَّة.
- تسييج مصطلح المغايرة و البحث عن إبدالاته المعجميَّة، المبثوثة في نماذج شعريّةٍ عربيّةٍ معاصرة، والجنوح نحو اجتراح قراءاتٍ تأصيليَّةٍ تستأهل استرفاد إرهاصاته من المنجز الشِّعريّ القديم.
- التَّعويل على ابتداع أساليب تحليلية للخطاب الشِّعري تكون أكثر انفتاحيةً على ميادينَ معرفيَّةٍ أُخرى، كعلم النَّفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا و علم السِيَرِ و التَّاريخ.

و قوام الإشكالية المتأتّية من صميم الموضوع المتطارح هي:

ما طبيعة الإجراءات الفنيَّة التي تواصى بها الشَّاعر لتسنين منتجه الشِّعريّ على نحوٍ مغايرٍ، يشي ظاهرهُ بخلاف معناه؟ ، و ما هي الآليات النَّقديَّة النَّاجعة التي تضمن للقارئ اقتصاص أثر المغايرة في المنجز الشِّعري النزاري؟، وما مردُّ المُفارقة الشِّعرية التي افتعلها نزار قبانيّ في قصائده والتي بمقتضاها يفترق الخطاب الشِّعريّ إلى أسلوبين متغايرين: أسلوب تعرويّ مُباشر غير مهادن البتَّة ،وأسلوب مخاتل يتحرَّز من الإفضاء ، والمكاشفة المقصدية العلنية؟.

و للإجابة عن تلك الأسئلة المحورية، ارتضينا تخريج البحث في إطار مدخلٍ تمهيدي معنونٍ بـ"المغايرة الشِّعريَّة بين حتميَّة الضمور و اعتياصية الظُّهور، قراءة في ضوء نظرية التّلقيّ،نصبو من ورائه إلى التَّعريف بالمغايرة الشِّعريَّة واستتباع روافدها المعجميَّة وبيان حدِّها الاصطلاحيّ مع توصيف المتغايرات النَّصيَّة التي طرأت على الخطابات الأدبيَّة من عسفِ البنيويَّة وقراءاتها الأُحادية المستبدَّة إلى رحابة نظرية التَّلقي حيث يغتدي النَّص الشِّعريّ الحداثيّ في ضوئها مُلكًا للقارئ كونه الأليق على استنباط الأساليب الشِّعريَّة المغايرة وكشف ترامیزه المحجَبةِ وأبنيته الملغَّزة والنفث في تجاويفه الممتدَّة.

تعقبه ثلاثة فصول تستأنف غمار ما أجملناه في المدخل ، بالاستقراء الفاحص والشَّرح الممعن في خبايا الظَّاهرة :

الفصل الأول الموسوم بـ"المغايرة الشِّعرية من تمثُّلاتها التراثيَّة إلى ارتداداتها الحداثيَّة ، حاولنا فيه لملة تجارب شعريَّة مُغايرة مجتلبة من أقاصي التُّراث وأدَاني الحداثَة ، كون المغايرة الشِّعريَّة شديدة التفلُّت دائمَة الانسراب و المزايغة ، ومكمن هذا التَّضايف بين التراث والحداثة هو تطويق الأداءات الشِّعريَّة المغايرة بمنحاها المتشظِّيّ الذي رصدناه في شكل مباحث تفصيلية ترتجي صون مصطلح المغايرة الشِّعريَّة وتدعيمها بشواهد نصيَّة إضافية تكسبها منزلة المعرفة المختصة بذاتها بُعيد معاناتها من معضلة الالتباسات مع مصطلحات أدبيَّة متاخمة لحيزها المفهوميّ الشَّاسع في صورة المفارقة، السُّخرية، المواربة.

أمَّا الفصل الثاني المعنون بـ "القصيدة الشِّعريَّة النزاريَّة من بنيات المماثلة إلى إجراءات المغايرة" فقد رمنا من خلاله تتبُّع الأنساق السرديَّة و التَّاريخيَّة والأسطوريَّة المهيمنة على الذَّاكرة الجماعيَّة العربيَّة وكيف اقتدر نزار قباني على استثمارها في قصائده بالطَّريقة المغايرة التي أوفت إلى تقويض أنماطها

الدلالية المركزيَّة و بثِّ الارتياب في خطاباتها المرجعيَّة وتفخيخ أنساقها الوظيفية بالمفارقات الضدّيَّة ، مع توصيف تلك العلاقة الشَّائكة التي تجمع الشَّاعر بتراثه وما تناسل عنها من أسئلة استيهامية ترتضي معرفة موقف نزار قباني إزَّاء تراثه و كذا فهم خلفية التَّسريد المغاير الذي ابتدره الشّاعر غداة انكبابه على فحص السِّير الحياتية لجهابذة الشِّعر العربي القديم في صورة : امرئ القيس ، أبي تمام، المتنبي .

في حين خصَّصنا الفصل الثَّالث الموسوم بـ "المدارات الصُّوراتيَّة المتغايرة في ديوان هوامش على الهوامش" للبحث عن عمق المتصور التَّخييليِّ عند نزار قبانيّ و الذي خوَّل له تدبيب صورته الشِّعرية بفلسفة تقديرية مغايرة و مناهضة لهيمنة المواضعات الاجتماعيَّة الصّارمة والشَّبكات القيميَّة والأخلاقيَّة المتعاظمة والأعراف الثقافيَّة الرَّتيبة والتصدِّي لزحف المقدّس على الخطاب الفنيّ الجماليّ عبر قلب الصُّورة الشِّعريَّة على عَقبيهَا بتدنيس المقدَّس وتقديس المدنَّس، ومن ثمَّ عكفنا على البحث على المقادير الأسلوبيَّة والبلاغيَّة الوافية التي أفضت إلى تخاصب الأزمنة الثَّلاث في الصُّورة الشِّعرية المركَّبة مع تعديد المقامات الثَّقافيَّة والسِّياقات الاجتماعيَّة التي صَاونَت المزج بغية اِستبار مظان المضمرِ واستشفاف سُجوف الخبيء المغاير والقيام بالموازنات التفاضلية لترجيح كفَّة إحدى الأقطاب الزمنيَّة المتناظرة تناظرا مرآويًّا داخل الصُّورة الشِّعريَّة المركَّبة.

وقد توسَّلنا في دراستنا بالمنهج الوصفيّ لتحليل البنيات الشِّعرية الكُبرى في النَّص ومعاينة المولِّدات الشِّعريَّة المختزنة القمينة باستدرار الأصباغ الجمالية التي تهب النَّص ديمومته التَّواصلية وفرادته الأسلوبية المغايرة وكذا التَّواصي بتلابيب المنهج التَّاريخي المقارن لاستعراض أوجه المماثلة و المغايرة بين النَّص الشِّعريّ التُّراثيّ و النَّصِّ الشِّعريّ الحداثيّ وما يحفُّ مضامينهما الدَّلاليَّة و مقاصدهما الثقافيَّة من منازع حسِّية مُشتركة أو مُفترقة .

وعضدنا طيلة مسار بحثنا بحُزمٍ من المراجع والمصادر التراثية منها والحديثة التي سعينا إلى المتح من معينها تحقيقا للأهداف والمكتسبات المنشودة التي نتغيَّا بلوغها والانتهاء عند مراميها: ككتابي الجاحظ **الحيوان والبيان والتَّبيين** ،**والشِّعر والشُّعراء** لابن قتيبة ، وطبقات الشُّعراء لابن المعتز،**والصناعتين** لأبي هلال العسكريّ ، **وتحسين القبيح وتقبيح الحسن** لأبي منصور الثَّعالبي ، **ودلائل الإعجاز وأسرار البلاغة** لعبد القاهر الجرجاني، **ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء** لحازم القرطاجنيّ ، و**وفيات**

الأعيان في أنباء أبناء الزَّمان لابن خلِّكان،**الخصائص** لابن جنيّ ،كما اتَّكأنا في أطوار عدّة على سواعد المنجز الشِّعري والنقديّ المعاصر دعما لزوايا الرؤى البحثية المكتملة كثلاثية مُحَمَّد لطفي اليوسفي، **لحظة المكاشفة الشِّعريَّة ، المتاهات والتَّلاشي ، الشَّابي مُنشقًّا الكتابة بالذَّات بجراحاتها،** وسلسة عبد الله الغذَّاميّ النَّقدية : **الكتابة ضد الكتابة ، المشاكلة والاختلاف ، الخطيئة والتَّكفير ، وكتاب النَّقد الثَّقافي** وكتب أدونيس المختصَّة في الشِّعريات **ككتاب الثَّابت والمتغيَّر ، وزمن الشِّعر، وموسيقى الحوت الأزرق،** بالإضافة إلى أبحاث كمال أبو ديب الرَّائدة في مجال الشِّعريات في شاكلة كتاب **الرُّؤى المقنعة ، جدلية الخفاء والتجلي ، في الشِّعرية،** ومصنفات عبد الملك مرتاض النّقدية في صورة كتابي **نظرية النَّقد** و**السَّبع المعلَّقات مقاربة أنثروبولوجية سيميائيَّة** مع التَّواصي ببعض الأبحاث في مجال التَّطبيقات الشِّعريَّة المعاصرة كتجربة عصام شرتح في كتابه **نزار قباني بحث في علم الجمال النَّصيّ** دون إهمال مصادر نزار قباني النثرية كونها تعدّ مغنما استراتجيا لكل قارئ بحَّاثة عجز عن اختراق معاقل النَّص الشِّعريّ النِّزاريّ وتبديد سديميَّته واكتناه مجاهِلِه كثلاثيته المشهورة : **قصَّتي مع الشِّعر ، الشِّعر قنديل أخضر ، عن الشِّعر والجنس والثَّورة.**

وحقيقٌ بِنَا في هذا المقام الاستشهاد ببعض الدِّراسات السَّابقة ولو على قلَّتها التي تناولت أبعاد المغايرة الشِّعريَّة من زواياها اللِّسانيَّة والبلاغيَّة والثقافيَّة على غرار الباحث والناقد المغربي صلاح بوسريف في كتابه "**المغايرة والاختلاف**" إذ انتحى فيه منهجا تصنيفيًّا يقوم على اصطفاء بعض النَّماذج الشِّعرية المغربية المعاصرة ومحاولة فكِّ مغاليقها بافتعاله سياسية شعريَّة مغايرة ترمي إلى الضَّخ في أوداج النَّصِّ مقولات نقديَّة انفتاحية تعضد بالأسطوريّ والتَّخييلي وتتعقَّب إحداثيات الإدهاشيّ الذي اقتدر على استثارة القارئ وإغوائه ليقع في شراك النَّص، بالإضافة إلى جهود الباحثة العراقيّة نزار شيماء عايش في كتابها الموسوم: **من بنيات المماثلة إلى أنماط المغايرة دراسة ثقافيَّة لأنساق البداوة والحضارة في الشِّعر العربيّ** حيث استأهلت فيه عبر محاوره المتعاقبة معرفة تشكُّلات الأنساق السياسيَّة والاجتماعيَّة والدِّينيّة في المتن الشعري العربي القديم والمعاصر ضمن حدَّي الثقافة الرئيسين الحضارة والبداوة.

و لعلَّ من الصعوبات التي صادفتنا في بحثنا هو ندرة الدراسات النقدية التي توثق للإجراء الأسلوبيّ المغاير داخل و خارج السِّياق التي انتظمت بداخله، مع قلَّة الأبحاث التَّطبيقية ذات المنحى

الازدواجي التي تراعي جمالية النّسق و فعالية السياق الثقافي و دورهما في الإبانة عن المتغيرات الشِّعرية في الخطاب الإبداعي الحداثيّ، ولجوء الشِّعرية النِّزاريَّة في أحايين عدَّة إلى التَّعاطي مع الأساليب الصحفيَّة المبتذلة التي يعتور مبانيها التَّعبيرية عوزٌ مجازيّ مؤرق ممَّا يتعاصى على الباحث الاستفراد بالمتغيَّر الشِّعري وتبرير مُدخراته الجماليَّة وتعليل أنساقه الوظيفيَّة.

وختاما لا يسعني إلا أن أشكر الأستاذ المشرف مجيد هارون لحرصه الشديد على مُتابعة البحث وتقديمه للنَّصائح والإرشادات في سبيل تخريجه أحسن إخراج ، كما نتوجه بالثناء الجزيل لأساتذة أعضاء مخبر نظرية اللغة الوظيفية ،لتفانيهم في التَّكوين وإثراء أفق الطالب الباحث وتزويده بالخبرات العلمية الكافية ، دون أن ننسى أعضاء لجنة المناقشة لمكابدتهم عناء قراءة هذا البحث المتواضع و تصويب ما اعتمله من هنَّات وزلَّات .

المدخل

1- المُغايرة الشِّعريَّة مُكاشفة معجماتيَّة وتوطئة اصطلاحيَّة

بداهة تقرَّر سلفا ودونما سجال أنَّ الاغتراف من نبع شتى ضروب المعرفة الإنسانيَّة منوط بمدى حرص الذّات الباحثة على تملُّك ناصية المصطلح، وقد يغتدي هذا الحرص مجرد نزوات عابرة مالم تساوقه معرفة عميقة بأسرار صناعة المصطلح ، تلك الصناعة التي ترتكن إلى ثلاثة روافد أساسية الرافد الثقافي ، فالإبستيمي، فاللُّغوي ،وقد أضحى الرَّافد الأخير الأكثر إلحاحا في مجال الدِّراسات النَّقدية الحديثة كونه يختص باستظهار الدلالات الشُّمولية التي على إثرها تنسلُّ المعاني الخواص فتدمغ المصطلح بوسم العلميةً وتُدرجه في زاوية معرفيَّة خاصة تغدو وقفا عليه.

1-1 المغايرة في المعاجم العربية

و عودٌ على بدء كان لزاما أن نؤوب إلى ما انطوت عليه المعاجم العربية بغية تلمُّس أبرز التَّعريفات اللُّغويَّة لمصطلح المغايرة ،وقد ألمعت جلُّ المعاجم العربيَّة في شروحها إلى المصدر غير لا المشتق لكنَّ ذلك لا يعني بالضَّرورة وجود تجانف معنويٍّ بين اللفظتين فالمتبوع في الغالب من جنس تابعه .

ففي معجم العين تنشطر لفظة غير إلى ثلاثة مدارات فاعلة:

- **المدار الأخلاقي القيّمي المجرد:** في قوله رجل غيورٌ أي غيران وهو شديد الغِيرةِ على أهله ويجمع الغَيورُ على الغُير كما في الشاهد الشِّعريّ التالي:

يا قومُ لا تأمُنُوا إن كُنتم غُيرًا علَى نِسائِكم كِسرى وَما جمَعا

- **المدار الحركي:** ذلك أن التَّغرير أصله الغِيرُ وهو السَّير إلى مقصد قصدته وهو ما رام إليه ذو الرُّمة في بيته الشِّعري الموالي:

بَرَاهُنَّ تَغوِيري إذا الآلُ أَرفَلتْ بهِ الشُّموسُ أَزرَى الحزُورَاتِ العَوانِكُ

المدار النحوي التركيبي: تأتي غير في التراكيب اللغوية بدلالات مختلفة يحكمها السِّياق النَّصي العام ،فقد تكون دالة على الاستثناء كقولنا هذا درهمٌ غيرُ دانقٍ، معناه إلَّا دانق، وتكون اسما كأن نقول مررتُ بغيرِك ،ورأيت غيرَك ،وهذا غيرُك"[1].

واستفاضت المعاجم العربية التي تلت معجم العين بشروحات مسهبة، فإستلحقت بين ثناياها مدلولات معجمية جديدة للفظة غير ، ففي **القاموس المحيط** للفيروز أبادي نجد غَيرَ بمعنى تحَوَّل وتبدَّلَ،وغَيَّرَه جعله غيرَ مكان ،وأرض مَغيرَةٌ و مَغيورَةٌ أي مَسقيَّة ، وغَارهُم الله بمطر أي سقاهم ، وأغَارَ أهله بمعنى تزوَّج عليها فَغارَت ، وغَايرَه أي عارَضه بالبيعِ وبادلَه ،والتَّغويرُ وَالتَّغوُّر هو التَّحول في الشيء كالغَوُّور و الغِيار أي ذهاب الماء في الأرض ، وغَارت الشَّمس غِيارًا وغَوْرًا أي غَربَت"[2].

وفي معجم **لسان العرب** تؤول لفظة غَيرُ إلى صفة كمَا في سياق الآية الكريمة : ﴿**صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ**﴾ سورة الفاتحة الآية8، إذ خُفضَت غيرُ لأنَّها نعت للَّذين، والغيرُ أيضا بمعنَى الدِيَّة تصديقا لقول الرسول عليه الصلاة والسلام لرجل قُتِلَ :خادمه أَلَا تقبلُ الغير ، وفي رواية آ الغير تُريد وأصلها من المغايرة لأنها بدل من القتل"[3].

أما في **معجم الوسيط** فالغيرُ غَير الدَّهر أي أَحوالُه وأحداثهُ المتغيِّرة وتَغايرت الأَشياءُ اختلفت والغِيار علامة أهل الذِّمة كالزُّنَّار للمجوس ونحوه يشدُّه على وَسطهِ، وغارَ الله بقوم أي أصابهم بخصب و مطر"[4].

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، **معجم العين**، مادة غير، ج3، تح عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د ت، ص 278-279

[2] الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، مادة غير، مج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2008، ص 452-453

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة غير، مج5، دار صادر، بيروت، د ط، 2004، ص 39-41

[4] إبراهيم أنيس و آخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2004، ص 686

2- المغايرة اصطلاحا

إنَّ استقراء المعاني المعجمية يوحي جَليّا باتفاق المعاجم العربية وتواضعها على دلالات بعينها لا تحيد عن طابع التَّحوُّل والتّبدّل والاختلاف ، و مُنابذة معاني الثبوت والمماثلة، و الانزواء إلى حالة سُكونيَّة رتيبة، وهذا ما أزمعت القصيدة الشِّعريَّة الحداثيَّة تحقيقه حيث درجت على خلخلة سلطة المتن والإستقواء بالهامش ، والنَّأي بالصِّناعة الشِّعرية عن معضلة طقوس المعارضات*، وإشكالية استنساخ تجارب شعريَّة سالفة، ضاربة بأطنابها في أعماق التَّاريخ ، مبتورة من سياقاتها الزَّمانية والمكانية وأُدمجت قسرًا في شبكات ثقافيَّة واجتماعيَّة مغايرة، ممَّا ولَّد خطابات حيادية تستقر عند الدَّرجة الصفر بالتعبير البارتي*.

و قُدَّام هذه المآلات التي تترنح في وهادها القصيدة، ما انفكت الحاجة ملحةٌ، لاتِّخاذ مسار تصحيحي تغدو بموجه القصيدة العربيَّة قادرة على مخاتلة أفق القراء مشوبة في الوقت ذاته بروح التجاوز والابتكار ، تجنح إلى فضِّ عُرى المواطأة بين شبكات الدَّوال المكونة لأبنيتها اللُّغويَّة وأنسجتها البلاغيَّة ،إذ "تتحول في ضوئها العلامة اللغويَّة إلى علامة عائمة "Floating[1] تَسبحُ في فضاء النَّص كدوالٍ حُرَّة"[2] لا تُقيّدها حدود التّوصيفات المعجميَّة ولا مَظانُ التَّفسيرات اللُّغوية

---

*الكتابة في الدّرجة الصفر هي الكتابة الحياديَّة البريئة غير مشحونة البتَّة تتلاشى فيها الخصائص الاجتماعيَّة والأبعاد الأسطوريَّة لتغتدي لغة شفَّافة منزوعة من إيهابها الشَّكلي وسحنتها الأسلوبيَّة ، وانتقى رولان بارتBarthes: R هذا المصطلح لوصف كتابات الروائي الفرنسي A.Camus ألبير كامي خاصة في عمله السَّردي المقرون بالرؤية الفلسفيَّة العبثيّة و المعنون بالغريب لوصفه باللُّغة بالحيادية التي لا يربو مؤشرها عن الدَّرجة الصفر.

[1] مُحَمَّد سالم سعد ، **سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية** ، عالم الكتب الحديث ، إربد ،الأردن ،ط 1،2013، ص 12.

[2] عبد الله الغذّامي ، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية** ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط4 ،1998 ، ص 49 .

التقييميَّة التي تحاول تتبُّع حركيّة الدّوال في النَّص ، ومن ثمَّ عزلها وإصباغها بتصوُّرات مجازية و حدسية ذاتية لا يستوفي محتواها الجمالي وزخمها الفكري ، مما أفضى بالقصيدة لأن تؤول لكيان استقطابي تَتَجاذبُه بنيتان : بنية سطحية وهي تلك المعاني التي يتم استنطاقها من ظاهر القصيدة وتتَّخذُ أشكالا لغوية مُؤسلبة وأنماطا بيانية جزلة لكنها تفرز دلالات تمويهية ، إذ لا تعبر بالضرورة عمَّا يضمره النَّاص –المؤلف– وبنية عميقة تتعلق بالأسرار الدفينة التي يودعها المؤلف في رحم النص وتنتشر بين تلابيب القصيدة في شكل ومضات شعرية خاطفة ، مرموزات لغوية غامضة ،إشارات بلاغية فطِنة يستجمعها القارئ المتمرِّس بمثل هكذا نصوص ، ومن ثمَّ يخضعها إلى شبكة من التَّأويلات المتعاقبة والاستنباطات المتوالية ليَتأَتَّى له في النهاية ما الذي يريد أن يبوء به النَّص .

وتأسيسا على ما سبق فإنَّ النَّص الشعري الحداثيّ يستعير جَذوةَ نشاطه انطلاقا من جدلية التَّغايُر والتَّفارق بين خطابين تُبنى عليهما القصيدة ،خطاب ظاهري تَتَلفَّع به القصيدة لحظَة خُروجها من عالم الكتابة إلى عالم القراءة ،وخطاب غَوريّ عميق يتوارى في البؤر النَّصانيَّة، يُسَربِلُ القصيدة بِسديمٍ من الغموض والتَّعمية وأيَّة محاولة ترمي إلى إحداث تماسٍ بين الخطابين قد"يؤدِّي إلى إذكاء فتيل التنافر و اللَّاتناسق و اللَّانمو والقبح والانقطاع وهي كلُّها عناصر حيَّة تتوهَّج بها القصيدة لتَشقَّ لنفسها جمالية جديدة"[1] تَنعتق بفضلها من رَبقةِ المفاهيم التقليدية المنمَّطة التي تَتَّخذ في الغالب من معيارية التَّجانس بين البنيتين معادلا موضوعيا لجودة القصيدة وفَرادتِها.

*المعارضات الشعرية أو لوك تجارب شعرية ماضوية و منازع الكتابة الإبداعية لدى شعراء مدرسة الإحياء ما هو إلا لحظة تنامٍ للشعر القديم و تسويغ لمبدأ المماثلة وحدث انكفاء لا تجديد و لا مغايرة بهذا يرصد مُحَمَّد لطفي اليوسفي الومضة السُّكونية التي اعترت النسق الشعري العربي الحديث، إذ انتبذ لنفسه أفقاً ضيقاً لا يكاد يبارح ما قرره الأقدمون الذين أنتجوا قصائد شعرية تحت إملاءات تاريخية و ظرفية وغرضية عُدَّت تحت وصاية التقليد مقامات ضرورية تصلح في كل الأوقات، مما أفرز خطابات شعرية متماثلة متجرَّدة من أسيَقتِها الآنية.

[1]علي جعفر العلَّاق، **في حداثة النص الشعري** ، دار الشروق للنشر والتوزيع ،ط1 ،2003 م ، ص 24 .

وَصِيغَت المغَايرة من الوزن الصَّرفي مُفاعلة الذي يقتضي وجود طرفين على شاكلة المتاجرة ، المبايعة المخاصمة ، المرابحة وهكذا دواليك وعطفا على هذا التخمين اللغويّ فإنَّ للمغايرة قطبين أساسيين أوَّلهما :

أ. **صانع المغايرة:** الذي يجنح إلى تشفير قصائده بشبكة من الاستعارات وتوظيف حشدٍ من الرموز الفنيَّة ذات المرجعيَّات المختلفة، وألوان من الأساليب الموجزة الطَّافِحة بالمفارقات الاجتماعيَّة والثقافيَّة التي ترنو إلى تعرية الواقع وشجب أخلاقه الزائفة، وممارسته المنحطَّة، وعليه وتجنبا للإكراهات السياسيَّة والضغوط الاجتماعيَّة والحتميَّات الثقافية التي يرزح تحت ويلاتها الأديب ،يحتَّمُ عليه في هذا الظرف العسير أن يُؤثِر التَّلغيز بدلا عن الإفصاح والتَّعريض بدلا عن التَّصريح والإيماءة بدلاً عن البَيان.

ب. **مُفَكِّك سَنَنِ المغايرة:** إنَّ استنطاق النَّص الشعري الحداثيّ وتقصِّي المعاني المخبُوءة في أصقاعِه المعتَّمة مهمة عسيرة وشائكة و محفوفة بالمتَارس والمطبَّات تتطلَّب قارئا حصيفا ومتمهِّرا بالأساليب الاِستعاريَّة والصور الشعريَّة الزائغة والمعاني الموازية التي تتسرب عبر شُقوق النص ، يقتدر على اِجتراح قراءات مُغايرة لكل موضع من مواضع القصيدة ، ولا غَرو إن نَعتُه النُّقاد بالمدَّعي العام*[1] الذي يَتطَلَّع إلى إثبات الجِنايَة على النَّاص فَيتقصَّى خُيوطها بين جنبات النَّص عَبر فعل التَّأويل المقرون بآليَّات لسانيَّة تحليليَّة ذات مَنزعٍ فلسفيّ ومنهج استبطاني ، والتَّعويل على القارئ يتطلَّب إلماما بالحركة النَّقديَّة وتجاربها على النَّص بدءا باهتمامها بالسياقات الخارجية المتزامنة مع ميلاد النَّص إلى الاِنكفاء على تشريح أبنيته وتوصيف وحداته المركزيَّة وأنماطه التَّعبيريَّة المحايثة وصولا إلى تركيزها على المتلقي.

*[1] المدَّعي العام وسم أطلقه عبد الله الغذّامي على القارئ النخبويّ الذي تنحصر مهامه في تسييج التيمات الموضوعيَّة الكبرى في النَّص ومحاصرة الرموز الفاعلة في بناء الدَّوال الأساسيَّة، ليصيِّرها مفاتيح ناجزة تقتدر على اكتشاف مختزنات النَّص والانغمار في مجاهله حتى يتسنَّى له تحديد مقاصد المؤلف واثبات ما تمَّ نفثه وإيداعه في تجاويفه الممتدّة.

2-1 المُتغيِّرات النَّصية من المآزق البِنيويَّة إلى الدعوة لشَرعَنةِ سلطةٍ للمتلقيّ:

في خضمَّ الأزمة المنهجية التي كادت أن تَفتكَّ بالبِنيويَّة بسبب اِنكفائِها على النَّص دون غيره وتَرهُّل التَّيار النَّقدي الكلاسيكي نتيجة إِحجامِه على النَّص ومبالغته في تَضخِيم دور المؤلف ومَا نجم عن ذلك من تفسيرات مَغلوطة شَوَّهت النَّص وسَلبَت جماليته ، ظهرت حركات نقدية تصحيحية ترمي إلى ضخِّ دماء جديدة في أوصال منظومة نقدية شارفت على الاضمحلال والرُّكود ولعل أبرز التَّداعيات التي تمخَّضت عن هذه الحركة النَّقدية الدَّائبة هو إضفاء شرعيّة أوسع للقارئ والتَّجاوب مَع كل ما يُبديهِ من تَساؤلاتٍ وهواجس فكريَّة وفلسفيَّة تنتابه أثناء مُدراستِه للنَّص الأدبيّ،ويمكن اِختزال روح هذه الحركة في اِئتلافين نَقديَيَّن مُتَصاونَين زَمانيًّا نوعا ما ومُتباعديّن جُغرافيًّا.

2-2 مدرسة النقد الجديد واستشراف حدود التلقي

ظهرت مدرسة النَّقد الجديد **New Critism** في النِّصف الثاني من القرن العشرين ائتلاف نقدي جديد شغل النقاد والباحثين لحقبة ناهزت ثلاثة عقود ونيف"[1] وهي مدة كفيلة بأن تحدث هذه الحركة تعرُّجات حاسمة في طبيعة اشتغال الجهاز النَّصي بشكل عام وقد أرسى دعائم هذه الحركة ثُلَّة من النقاد والأدباء المتشبِّعين بالثقافة الأنجلوسكسونية على غرار" الشَّاعر الأمريكي إليوت **Eliot** والنَّاقد الانجليزي **Richard** صاحب كتاب مَبادئ في النَّقد الأدبي الصادر سنة 1926 والانجليزي ويليام إمبسون **Empson Wiliam** والأديب والنّاقد الأمريكي **بروكس Brouks**"[2]

لم تتزحزح أفكار أنصار النقد الجديد في بداياتها الأولى عمَّا نادت به الشَّكلانية في وقت مضى إذ نافحوا وبشدَّة على ضرورة فصل الخطاب الأدبي عن الخطاب الحياتيّ والمؤسساتيّ "ذلك أنَّ لغة

[1] عبد العزيز حمودة : **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ط1 ،1992 ،115.

[2] بسام قطوس : **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر** دار الوفاء لدنيا الطابعة والنشر ، الإسكندرية ط1،2006 ،ص91.

الخطاب الأدبي تتَّسم جوهريا بالمجازية والاستعارية والغموض والتَّجسد والحَيويَّة في حين يتَّسم الخطاب المؤسَّسَاتي بالابتذال والعجز عن التَّجديد"[1].

كما روَّجوا لشعار فَنيّة الأدب من خلال استبعاد كل المؤثرات التاريخيَّة والثقافيَّة والانصراف إلى مُدارسة النَّص الأدبي مُدارسة محايثة لاستنباط أهم المسالك الجماليَّة والفنيَّة التي تَخلَّلته، ومن ثمَّ فإنَّ استبصار النَّص من زاوية جمالية هو غائية النَّقد الجديد وليس مجرد "اقتفاء الحيثيات التاريخيَّة والمؤثرات النفسيَّة والافتراضات الإجتماعية التي ساوقته أثناء نُشوئه"[2] .

لأنَّ المعيار الفني الخصب هو علَّة تكوين النَّص الأدبي وبالتالي لا ضير إن استحدث مفهوم موازٍ للنَّص الأدبي وهو الأثر الفني ، وفي السِّياق ذاته جنَح أنصار النَّقد الجديد إلى البحث عن المقومات البلاغيَّة واللُّغويَّة التي تسهم في إنبناء القصيدة الشعريَّة ، والتي بمقتضاها تَتَفاضل عن غيرها من النُّصوص النَّثريّة والأساليب التَّقريريَّة المباشرة والأنماط الحكائيَّة المتواردة.

فَقرنُوا جودَة القصيدة ومَتانة لغتها ورَصافة تراكيبها بمدى تحقيقها لوحدتها العضوية وهي حالة الانصهار التام بين لغة القصيدة والمضمون الذي يشيع في دواخلها ووحده الخيال الأليق على تحقيق عرُى التَّماهي والتَّضام بين شكل القصيدة ومضمونها كما تفطَّن إليه الشَّاعر والناقد الإنجليزي **كولردج cooleridge** في سياق حديثه التَّالي:

("إنَّ الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معيَّنة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدَّة صُور و أحاسيس في القصيدة فيحقِّق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصَّهر"[3]).

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي : **دليل النَّاقد الأدبي** ، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط3 ،2002 ،ص312

[2] بسّام قطوس : **المرجع السابق** ، ص97 .

[3] مُحَمَّد أبو العزب : **عن الوحدة العضوية للقصيدة حوار حول مضمونه النقدي** ، مجلة الهلال ،مصر العدد 11 ،نوفمبر 1976، ص80 .

فالأحاسيس المشتَّتة في مضامير القصيدة وحوافِها تَنجذب طواعيةً بفعل الأَخيلة لتنصهر في أرومة لغوية ومتَّسقة ومنسجمة تستنهض على توسيع مجال الرؤيا وتخصيب الأبنية المولِّدة في النّص .

وتأسِّيًا برأي **كولدرج** حذَّر الأمريكي **بروكس** النُّقاد والدَّارسين من مغبَّة الانسياق وراء بعض الفتاوى النَّقدية التي تُجيز اختزال القصيدة أو اختصارها في جمل إخباريَّة مباشرة ونَثرِ أبياتها لأنَّ ذلك يعدُّ انتهاكا صارخا للعقد المبرم بين شكل القصيدة ومضمونها وتلويحا ضمنيًّا بفصل المضمون عن عملية التعبير ونعت النّاقد الأمريكي تلك الدَّعاوي "بهرطقة إعادة الصِّياغة أو السَّبك"[1]

وتعقيبا على ما تمَّ ذكره نرقب توالجًا منهجيًّا وتواردًا ثقافيًّا بين الباحث الأمريكيِّ**Brouks** والنَّاقد العربي القديم عمرو بن بحر الجاحظ، رغم التُّخوم الحضارية والمسافات الزَّمانيَّة التي تفصل بين الناقدين ذلك أنَّ **الجاحظ** قد أومأ بدوره إلى استحالة ترجمة الشِّعر وإعادة نثره وإلَّا خمد لهيبُه وهت بريقُه وتهلَّلَ نظمه وفي هذا الصدد يقول : "*(والشِّعر لا يُستطاع أن يُترجَم ولا يجوز عليه النَّقل ومتى حُوِّل تقطَّع نظمه وبَطل وزن هو ذهب حسنه، و سقط موضع التَّعجُّب منه و صارَ كالكلام المنثور، و الكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن، و أوقَعَ من المنثور الذي حُوِّل عن موزون الشعر")*[2].

فالشِّعر يَنمازُ بخاصيَّة انبصاميَّة و حرارة إبداعيَّة، يطلق عنانها الفرد المبدع المعتدُّ برؤية فنيَّة خاصَّة، وفلسفة تشكيليَّة فريدة تختلف عن غيرها من الفلسفات الإبداعية، ليوضِّب في ضوئها مشروعه الشعري و يُدَبِّجَ حواشيه في إطار ملمح ذاتي بحت.

سعى أنصار النقد الجديد إلى دَرءِ جُلِّ الشبهات التي يُكيلها لهم خُصُومُهم ، والَّتي تَصفُهم بالانقياد و التبعيَّة و التحلُّل في آنية الشَّكلانيين، لدرجة الانمياع، عبر سنِّ أُطروحات نقديَّة جريئة

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي ، **المرجع سابق** ،ص 316 .

[2] الجاحظ، **الحيوان**، مج1، شرح و تحقيق يحي الشَّامي، مكتبة الهلال، مصر ط1، 1990، ص 51

يفضُّون بها عُرى الشَّراكة مع الشكلانيَّة وقد كان القارئ في صميم تلك المقولات، إذ ما انفكوا يُدرجُونه في معظم تجاربهم النقدية و محاوراتهم اللغوية، مع النُّصوص الشِّعريَّة و النثريَّة .

يُعدُّ الناقد الإنجليزي **ريشارد Richard** في كتابه **النقد التطبيقي**، أوَّلَ من التجأ إلى جسِّ نبض القراء و استثارة ردود أفعالهم لقياس درجة الأَسلبَة في بعض النُّصوص الشعريَّة حيث "عمد إلى إخفاء اسم المؤلف، الحقبة الزَّمانيَّة التي ينتمي إليها"[1]، و كان يتطلَّع من وراء ذلك استظهار أهم الإشكالات التي انجرّت عن تأويلات القُراء، فيما يخص علاقة الأسلوب بالمعنى المندرج في القصيدة، ليتوصل إلى نتيجة مفادها أنَّ "أنجح النصوص الشعرية على الإطلاق هو شِعرُ الاستقطاب Poetry of Inclusion المزجى بغوائيَّة المفارقة التي تتيح للقارئ لأن يصل إلى حالة من التَّوازن الدَّاخلي أو الحسِّ المتزامن"[2]، و هو مثالٌ صريح للتعاطف الايجابي، الذي يبديه القارئ اتجاه النَّص فيستميل إليه طواعيَّة و برضا نفسه ليقيم معه حوارية إبداعية جادة، يجُوس من خلالها بين كلماته المفتاحيَّة ، وتراكيبه المتقلِّبة، و عتباتِه النَّاتئة.

و لا مندوحة من أن تصدر خلال هذه الفترة أعمال نقدية أخرى تنتهج نفس المسلك الذي ارتضاه ريتشارد **Richard** في كتابه النقد التطبيقي، حيث نَّصَّ **بروكسBrooks** في مُؤلفه **"الجرَّة محكمة الصُنع"**[3] على التّخلي عن منهج التَّحقيب التاريخي الذي يُحدِّد مقصدية النَّاص، بناء على الحقبة التاريخيّة التي عاش فيها، و الطبقة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها، لاسيما و أن هذا المنهج قد يؤدي إلى قراءات متناقضة بين قارئ زَامَنَ مُؤلف نصِّه و آخر لم يعاصره و لا ينتمي إلى جيله، و

[1] يوسف وغليسي، **مناهج النقد الأدبي**، الجسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 50

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، **المرجع السابق**، ص313

[3] المرجع نفسه، ص314.

لتدارك هذه الثغرة، يقترح بروكس إستراتيجية التقنيع **Persona***، بحيث و بدلاً من أن يتكلم الشَّاعر بصوته الخاص و نبرته المعهودة فإنّه يستعيض عن ذلك "بتقمصِّ شخصية أخرى بواسطة مجموعة من الخواص الفنية"[1] وجسارة اللُّغة الموحية بضلال من الدَّلالات والتي مما لاشكّ سوف تتيح هامشا أكبر من الحرية للقارئ في استحصال المعاني المطمورة في النَّص دون المرور إلى بيانات المؤلف الشَّخصية والدراية بالحقبة التاريخيَّة والمواضعات الاجتماعيَّة التي لازمته.

ولاستتباب النَّص على دعائم نقديَّة قارّة يفاضل أنصار النقد الجديد بين نوعين من القراءة:

أ. **القارئ المزعوم أو الظاهري*** **Ostensible**[1]: وهو القارئ الذي يتملَّق إليه النّص ويتودّد بخطاب عاطفي مزوّد بجرعات عالية من الايدولوجيا مثل بعض التيَّارات الأدبية التي تشيِّد منجزاتها

* persona كلمة لاتينيَّة تعني القناع المسرحي انعطفت دلاليا وأضحت تشير إلى الشخصيَّة personnalité ومزاجها وطبائعها العامة ، واللَّافت للنّظر وجود وشائج وظيفيّة بين المصطلحين كما يرصده عالم السلوكيات الألماني هوفستاترHofstatter فأقنعة المسرح القديم والمسرح الشَّعبي يقدِّمان خصائص نجدها في مفهوم الشَّخصيَّة بحيث:لا يتمُّ تغيير تلك الأقنعة طيلة مدَّة العرض المسرحيّ وهي خاصيَّة تطابق الاعتقاد بعدم تغيُّر تلك الشَّخصيَّة على مدى الحياة؛ عدد الأقنعة محدَّد باثني عشر قناعا في المسرح ، وهي أيضا خاصيّة تطابق العدد القليل لأنواع الشخصيَّة في الواقع.يفهم المتفرّج قياسا على المسرح أو القارئ قياسا على النَّص هذه الأقنعة فبإمكان المتفرّج التنُّبؤ بها واستبطان سلوكياتها ،كذلك القارئ الذي باستطاعته رصدنوازع المؤلف في النّص وإلام يروم إذاعته.

[1] دايفد بشبندر، **نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر**، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005، ص39.

* ممَّا وشت به البلاغة العربيَّة من أسرار أنَّ ابن قتيبة يمكن تصنيفه في خانة المتلقّي الظاهري لا الحقيقي وإلَّا كيف نفسِّر عداوته المحمومة لمعلِّمه الجاحظ ولعل مردُّ ذلك أنَّ ابن قتيبة المرتهن إلى بلاغة السنَّة لم يستطع النَّظر إلى أسلوب الخطاب وآليَّاته الحجاجيَّة عند الجاحظ بعيدا عن دلالته ومحتواه ، و تتمظهر تلك العداوة في سياق الحوكمة التي أقامها ابن قتيبة لأستاذه والّتي أصبغت بطابع ديني إذ ألفيناه فيها محذرا أستاذه من المآلات التي قد تفضي إليها كتاباته(فلا تكتب بخطِّك غير شيء يسرُّك يوم القيامة أن تراه) وفي موضع تال يعاتب ابن قتيبة الجاحظ أيَّما عتاب لولعه ببلاغة الشطَّار والجُّان والقيّان لأنَّ ذلك مدعاة لمفسدة الأخلاق ومهرمة للحياء ومجانفة للمروءة(وتجده يقصد في كتبه المضاحيك والعبث يريد بذلك استمالة الحديث وشراب النَّبيذ) ويردف في سياق الحكي ذكر الرَّسول الأكرم مع رهط من الناس ممَّن يهوون الفواحش ويستطيبون ملاينتها(و يعمد إلى ذكر قال رسول الله وقال إسماعيل بن غزوان وكذا و كذا من الفواحش).

الإبداعية وفق عُصب من الأفكار السياسية والأطروحات الفلسفية ، فالرواية الماركسية مثلا تنتقي قرَّاءها وبوعي تام فهم المتأدلجون بالفكر الماركسيِّ، و المتضامنون مع توجهُّه السِّياسيِّ ومثل هؤلاء لا يُعتدُّ بهم في الدراسات النَّقدية الأكاديمية ، بحيث و تحت وصاية روح الإنتماء للفكر الواحد سيحكم القارئ لا محالة على نضج النَّص و جَودته، و يُشيح نظره عن الزَّلات و الأغلاط التي تَعتورُه وكلُّ ما من شأنه، أن يَنتقصَ العمل الأدبيِّ و يُسفِّهه.

ب. **القارئ المثالي الحقيقي Idealised Reader**: و هو القارئ الحيادي الذي يُطلب منه قبل ارتياد النَّص، التجرُّد من المواقف الاجتماعية والنَّبرات السياسيَّة التي من شأنها أن تتلاقى أو تتعارض مع ما يشي به النَّص و الاكتفاء بتشريح أبنيته النَّحوية و المعجميَّة و البلاغيَّة لقياس مُؤشِّر الأسلبة فيه ، و هذا النوع من القرَّاء استجاده أنصار النَّقد الجديد لأنه يتماشى مع رؤيتهم النَّقدية التي ترمي إلى دراسة النّص، دراسةً موضوعية مع النهل ممَّا "حققته العلوم التجريبية من طفرة إنتاجية و الاستعانة بآلياتها التّحليليَّة (الفرضية، الملاحظة، التجربة)"[2].

و إجمالاً و بالرَّغم من تصدُّع مدرسة النَّقد الجديد نتيجة الهزَّات المتوالية التي تعرَّضت لها من قِبل خصومهم نُقاد مدرسة شيكاغو الذين شرعوا في استجلاء المغالطات والأخطاء التي طبعت ممارسات أنصار مدرسة النقد الجديد إلا أنَّ ذلك لم يمنع المؤرخين من الإشادة بما حققه النقد الجديد إذ مهدَّ لظهور نظرية الاستقبال التي عُنيت بالمتلقي.

[1] دايفد بنشبندر، **المرجع السابق** ، ص 39.

[2] **المرجع نفسه**، ص39-40.

2-3 جماعة tel-quel الفرنسيَّة من الترويج للبِنيويَّة إلى إعلان حقبة ما بعد البِنيويَّة*

صوَّب البحَّاثة والمتخصصون في التَّأريخ للمتغيِّرات التي تطال الخطاب الإبداعي أنظارهم نحو الضِّفة الأخرى وبالضَّبط في فرنسا التي كانت مرتعًا لظهور نخبة من النُّقاد الشَّباب أين أرسوا معالم حركة نقدية جديدة اتَّسم خِطابها في البدء بالاتِّزان والتَّعقل لكنَّها سرعان ما اتخذت أطروحات نقدية راديكالية تقرَّر بموجبها الإعلان عن اغتيال المؤلف وترسيم سُلطة نهائية للقارئ فمن هي إذن جماعة tel-quel الفرنسيَّة ومن هم أبرز أقطابها ؟.

من المسَلَّم به أنَّ النَّقد الغربي هو عُصارة تجارب فلسفيَّة وثقافيَّة ولسانيَّة، ينافح من أجل ترسيخها على أديم النَّص ثلَّة من النقاد ، ممَّن يُشايعون هذه الأفكار ويَتدايَنُون بها ولذلك عهدنا النقد الغربي في جلِّ ممارساته التَّنظيرية والتطبيقيَّة يأخذ طابعا جمَعويًا بخلاف النَّقد العربي القديم الذي ينصرِف إلى تدوين ما يمليه النَّاقد كفرد كونه يختصر مُؤَسَّسة نقديَّة قائمة بذاتها ، ولعلَّ من التَّجمعات النَّقدية الجديرة بالدراسة والتحليل جماعة **tel-quel** التي تأسَّست في مطلع الستينيَّات وضمت خيرة النُّقاد الفرنسيين أمثال: **رولان بارتRoland Barthes**، **ميشال فوكوMichel foucault** ،**جاك دريداJacques Derrida**، وكما ألمعنا سلفا فإن جهود هذه الحركة لم تبارح ما قررته البنيويَّة من توصيَّات منهجيَّة جادة ومقرَّرات نقدية اِستلزاميَّة شكَّلت الخط الافتتاحيَّ لهذه الحركة ، بل يكفي استبصار دلالة الشِّعار الذي استرفدته الحركة حتى تَتَمرأى الأنساق الوظيفيَّة ذات الملمح البنيويّ التي دأب رواد الحركة تطعيمها في النَّص الأدبي فتيمة الرَّمز "**tel-quel**"هو الترجمة الحرفيَّة لعبارة **كَما هُو**

* البنيويَّة كما يصف عبد الملك مرتاض هي التنظير النِّهائي للشكلانيَّة لكنَّ المفارقة هو أنَّ حتوف الشكلانيَّة والبنيويَّة كان بسبب مغالاتهما في إنكار التاريخ ونبذ مقرراته ، فالشكلانيَّة توارت عن الأنظارسنة1932بأمر من الحزب الشيوعي الذي أنكر على الشكلانيِّين نزوعهم نحو إقصاء صيرورة التاريخ من المنجز السرديّ والشِّعريّ، الأمر ذاته ينطبق على البنيويَّة، إذ وفي سنة 1962 شبَّت في فرنسا مظاهرة طلابيّة عنيفة أحدث رجَّة سياسيَّة عنيفة في أرويا قاطبة وقد حمل الطلاب وقتئذ يافطة عملاقة مكتوب عليها(اركضوا يا أصدقائي العالم القديم ورائي .....ولتسقط البنيويَّة) وقد يتساءل القارئ حول ما علاقة تلك الانتفاضة التي قامت بسبب دواعٍ سياسيَّة واجتماعيّة بالبنيويَّة وللإجابة نقول: إنَّ البنيويَّة استحالت مع توالي الزمن **لوغو** متعالي يشير إلى نزعة انغلاقيَّة تقصي الذات الإنسانيَّة من مركزيَّتها.

أو كما يَرِد"[1] أي أنَّ صلاحيَّة النَّاقد تقتضي البحث عن مبرِّرات مُقنِعة تستوفي شروط ميلاد النَّص ، ونمو أنسجته اللُّغوية واكتمال أنساقِه الجماليَّة دون أن يرتد طَرفُه إلى خلفيَّات النَّاص الفكريَّة والثقافيَّة وتكويناته النفسيَّة والاجتماعيَّة .

بيد أن العوارض الطَّارئة والمستجدَّة على الساحة النَّقديَّة الغربيَّة في ستينيَّات القرن الماضي والذي يمكن أن نوجزها في الأزمة الثقافيَّة والشَّرخ المنهجي في الغرب منذ نهاية الحرب العالمية الثانية نتيجة اكتساح البنيويَّة جل أصناف المعرفة الإنسانيَّة كانت كفيلة باجتراح ثورة نقديَّة وفلسفيَّة مَسَّت الأنساق الفكرية المهيمنة على النَّص ، حيث أمست البنيوية المنظار الفريد الذي لا مناصة للباحث سوى ترقب الحقائق العلمية من عدساتها الضَّيقة ، وفي إطار كوني شمولي فإن البنيويَّة فلسفة متعالية موغلة في التجريد مهوسة بنزعة دوغمائيَّة تجنح إلى مصادرة حرية الذَّات الإنسانيَّة .

فالإنسان داخل المنظومة النقدية "ليس له إرادة مستقلة أو وعي مستقل بل هو مجرد مفردة تتشكَّل منها جملٌ لغويَّة ومنظومات أسطوريَّة"[2]، بحيث تستحيل تلك الذَّات الإنسانيَّة بيدقًا تديرها البنيويَّة وتؤطِّرها تبعاً لقوانينها الصَّارمة، ولعلَّ السرد التراجيدي الذي خَصَهُ **روجيه جارودي Roger Garaudy**في كتابه (**"البنيويَّة فلسفة موت الإنسان"**) هو الأحق لوصف مأساة الإنسانويَّة لتوسُّلها بتلابيب البنيويَّة إذ صيَّرت الذَّات الإنسانيَّة "دُمية **قاراكوز** تتحرَّك على خشبة المسرح بحبال البِنى"[3].

و من ثمَّة فإنَّ النَّص الأدبيّ و إن كان قد حقَّق مغانِم معرفيَّة ومكتسبات مَنهجيَّة إبَّان حقبة البنيويَّة أين تم ابتعاث من روح النص ذاته تلاوين من الإجراءات التَّحليلية المحايثة، التي حاورت النص محاورة آنية وصفية، من خلال تسييج نطاقاته اللسانيَّة و البلاغيَّة، و محاولة استيعاب القوانين

[1] يوسف وغليسي، **المرجع السابق**، ص 70 .

[2] عبد الوهاب المسيري، **البنيوية و جرثومة ما بعد الحداثة**، مجلة الهلال، مصر، العدد 10، أكتوبر 1996، ص86.

[3] روجيه غارودي، **البنيويّة فلسفة موت الإنسان**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط1، 1989، ص116.

الكليَّة الكامنة التي تُؤطَّر بُناها المولِّدة و التي بدورها تقوم بتجديد خلايا النَّص العضوية، و أصباغه الجمالية لكي ينأى النَّص عبرها من الضُمور والتفسُّخ في وهاد خطابات عدميَّة الأدبية.

إلَّا أنَّ الذَّي يُعاب على البنيويَّة هو سعيها الحثيث لعولمة تلك الإجراءات، و العولمة هنا بالمفهوم اللُغوي لا الثَّقافي أي حملها قياساً على عُمُوم الإنتاجات الأدبيَّة مما أفضى إلى مصادرة الخصوصية الفنية، و اجتثاث الملمح الأسلوبيّ الخاص، و الذي من منطلقه تتفاضل النُّصوص الأدبيَّة وتتفاوت فيما بينها.

ثمّ إنَّ إكراه النَّص على الوشي بدلالة بعينها تراه البنيويَّة في حكم القطعيَّات اليقينيَّة، هو تجنٍّ على مبدأ تعدُّد القراءات الذي يكفل للمتلقي عرك النص بناءً على حدوسه اللُّغويَّة ،و تجاربه الثّقافيّة، بل "وصل بالبنيويين من فَرط مبالغتهم إلى الجَّهر بتعطيل آلة المعنى في النَّص"[1]، و الاقتصار على تقصِّي وظائف الدَّوال و كيفية اشتغال العلامة اللغوية وسبل تمظهُراتها في النَّص وفق هندسة رياضية تقوم على تقنية التوازيّ أو التَّشاكل أو التَّضاد بين العلامات اللغويَّة المتناظرة، في سياق نَّصي متماسك.

لعلَّ تلك المؤرِّقات الاِبستيمية التي اكتنفت طبيعة المنهج البنيويّ قد أضحت هاجساً حقيقياً لدعاة مدرسة Tel-quel الذين لطالما عُرفوا بإخلاصهم الشديد للبنيويَّة ،ممَّا حذاهم لإعلان ميلاد حركة تصحيحيَّة لا تدَّعي القطيعة التَّامة مع مسارات البنيويَّة بقدر ما تبتغي "استحداث نقطة انعطاف بالمفهوم الرياضي في منحى الدَّالة البنيوية، تُعبِّر عن مراجعة البنيويَّة لنفسها وتأمُّلها في مسار تطورها"[2]، و قد انجرَّ عن هذه الانعطافة انبلاج نظرية مثيرة عُرفت **بموت المؤلف** صاغ معالمها الكبرى فارس النَّص **رولان بارت**، حيث أذاع فيها نبأ اغتيال المؤلِّف و تقويض مملكته و ترسيم شرعية تامة للقارئ و منحه صلاحيَّات أوسع في تثوير النَّص، و التَّغور في بُناه العميقة و تدويل معانيه المتغيِّرة.

[1] عبد العزيز حمُّودة، **المرجع السابق**، ص151.

[2] يوسف وغليسي، **المرجع السابق**، ص168.

2-4 مدرسة كونستانسConstance و تبلور نظرية القراءة و التلقي:

أضحت نظرية رولان بارت القائمة على فكرة موت المؤلِّف ، سبباً وجيها لقيام نظريَّة نقديَّة جديدة في منتصف ستينيَّات القرن الماضي ،تمحورت مُتصوراتها حول إبراز مدى التَّقاطب الجمالي و التَّعالق الوظيفي بين القارئ ونصه أُطبق عليها اسم نظرية التَّلقي **Théorie de la lecture** أو جمالية التَّلقي **Esthétique de la réception** أعضاؤها من مرتادي مدرسة كونستانس الألمانية في صورة **Wolfgangiser** ولف غانغ إيزر، و روبرت هانز ياوس "**Robert Hans Jauss**"[1] استحوذت نظرية التَّلقي على اهتمام الباحثين نظرا لرؤيتها الاِستشرافية في تحقيق الفعل النَّقدي المثاقف، الذي ينزع إلى عقد مواثيق شرعية مع تيارات فلسفيَّة و مرجعيات لسانيَّة و فكريَّة تروم إلى بناء أنساق معرفية فاعلة، تتمحور في كينونة الذّات الإنسانية فتحفِّزها على تحويل جملة من المدركات العقليَّة و النَّشاطات الذهنيَّة إلى ميكانيزمات نقدية تكون قمينة بملء التجاويف التي تخترم جسد النص، من تلكم المحاورات المتجذِّلة في صميم أطروحات المدرسة نذكر:

أ. ظاهريَّة ادموند هوسلرE. Hussler و نشوء مصطلح التعالي: اِستنهضت الفلسفَة الظاهراتيَّة* على مناكفة التيَّار الفلسفي الوضعي الذي سعى إلى نبذ كل أشكال المعرفة الحسية، النابعة من الذَّات و الاستقواء بسلطان العقل ،كونه الوحيد الذي يتفرَّد باستظهار الحقائق في أيَّ معرفة إنسانية، وذلك نظراً لما يملكه من آليات استقصائية كالقياس و الاستقراء و الاستنباط ،و إحداث صلات وشائجية بينه وبين الذات باعتبارها "منبع كل معرفة إنسانية،و قد نجم عن هذا

[1] أحمد يوسف، **القراءة النسقية،سلطة البنية ووهم المحايثة** ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص12.

* الظَّاهراتيَّة أو الفيمينولوجيا phenomenology تيَّار فلسفي ظهر في القرن العشرين يعود أصل تسميته إلى الفعل الإغريقي فاينو phaino الذي يعني أن يُجلب إلى الضوء أو أن يجعله يظهر ومنه اختصَّت الفلسفة الظَّاهراتيَّة بدراسة الأشياء والوقائع كما هي في الظَّاهر كما تصبو إلى تشوُّف العالم بوصفه ظاهرة متماهية مع الوعي وليست متفرِّدة عنه.

التَّماهي ما يسمَّى بمصطلح التَّعالي[1]، و هو التسليم بأولوية البُعد المِقاصدي في تحليل الشُّعور من حيث أفعاله و موضوعاته، و اختراق نطاق الذاتيَّة المتعالية اعتمادًا علي التحليل القَصدي الماهوي للمعرفة[2]، وتبعاً لذلك أضحت كل حالة شعوريَّة و ما ارتدّ عنها من أفعال مَقاصديَّة من الدَّعائم الأساسيَّة التي قامت عليها الظَّاهراتية،ومسوغا كفيلا لأن تتملَّك تلك المقاصد ناصية كل معرفة إنسانيَّة ،وتبنَّى آيزر أطروحة الظَّاهراتيين،فعمد إلى ترسيم الجغرافيَّة التي تضبط تخوم النَّص والتي تتساند في إطار قطبين متشاركين، المتن النَّصي أي المعني بالتَّأويل وهو" الموضوع القصدي ،وقطب جماليّ متعلِّق بفعل المقصدية التي ينجزها المتلقي أثناء انشغاله بتفسير النّص (النَّشاط المقاصدي) والتنَّاجز بينهما يُفرز الموضوع الجماليّ"[3].

ب. تأويليَّة* غادمير وانبثاق أفق التاريخ H. Gadamer: يُعزى إلى هانز جورج غادمير ابتدراه لمفهوم أفق التَّاريخ، وهذا بغية تحصين التَّحليلات التي تنصَبُّ على فهم صيرورة الحدث التاريخي من المتعاليَّات الميتافيزيقيَّة ،ومن هواجس السَّرد الانطباعي المنغلق على الذَّات ، و لاستيعاب كينُونة الفعل التَّاريخي وفهم آليَّة استحداثه في الماضي وكيفيَّة ارتداده في الحاضر يقترح غادمير انصهار الأفقين "أفق

[1] بسام قطوس، **المرجع السابق**، ص162

[2] سامح رافع مُحَمَّد، **الفيمونولوجيا عند هوسلر دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر**، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1994، ص 191

[3] فولف غانغ آيزر، **نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، ترجمة حميد الحمداني و الجيلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، فاس ط1، 2006، ص12.

* التَّأويل عند الأصوليين هو صرف اللَّفظ عن معناه الظَّاهر إلى معنى يحتمله إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب والسنَّة ، أمَّا في عرف البلاغيين فهو إخراج دلالة اللَّفظ من الدَّلالة الحقيقيَّة إلى الدَّلالة المجازيَّة التي تنضبط في النّص بناء على قرائن لغويَّة ظاهرة، والتَّأويل خلاف التَّفسير بحيث تمسي وظيفة الأخير مجرد شرح للَّفظ وفق ما يقتضيه ظاهره ، وسياق الآية الآتي يميط الإبهام عن المفهومين(يخرج الحيَّ من الميّت) فإذا أُريد بالمعنى إخراج المؤمن من الكافر كان تفسيرا وإذا أُريد به إخراج الميّت من الحيّ كان تأويلا . أما في الفكر الفلسفي الغربي فقد حمل مصطلح التَّأويلHermeneutics صيغة لاهوتيَّة صرفة في بداية تكوينه بحيث اشتق مصطلح الهيرمونطيقا من الإله هرمسhermes الذي ينسب إليه الإغريق اختراع اللُّغة والكتابة والقيام بهمة التوسُّط بنقل الكلمة من السَّماء إلى بني البشر باعتباره رسولا من الآلهة .

يعيش فيه الشَّخص الذي يسعى للفهم وتمحيص ما يتعقَّبه من إشكالات واعتقادات وهو المسمى بأفق الحاضر، وأفق تاريخي يضع الشَّخص نفسه فيه وهو أفق الماضي[1]، والمفهوم مرتبط بمدى انصهارهما على نحو مطَّرد " يسمح بأن يتَّحدَ القديم والجديد دائما في شيء ذي قيمة حيَّة من دون أن يمنح أحدهما الصدارة للآخر"[2].

فاستحضار قصيدة أبي تَّمام الشهيرة **وامعتصماه** ليس من قبيل استذكار حدث تاريخيّ ماضويٍّ بلغت فيه النَّخوة العربية أعلى المراتب في السُّلَّم القيميِّ العربيِّ،ولا من قبيل الاِستلذاذ بالتَّجربة الشِّعريَّة لرائد من رواد القصيدة العربيَّة القديمة، بل من أجل سدِّ حاضر هشّ تندر فيه تلك البطولات ،وعليه " فالأفق الذي سَيُعاد به قصيدة **وامعتصماه** هو أفق الحاضر وليس الماضي"[3]، والدَّلالات التي يسوقها المتلقي في كُنه القصيدة هي مشيجٌ من إفرازات الحاضر ومقتضياته ،وسياق الماضي وترسباته .

عكف **آيزر** على تتبُّع المنحى الذي اتّخذه **غادمير** بتأويله للنَّص التُّراثيِّ، لكن مع إضفائه لبعض التعديلات الفنيَّة وهذا لكي تتجاوب مع بنية الخطاب الأدبيِّ والمقوِّمات اللِّسانيَّة التي ينبني عليها ممَّا مكَّنَه في النِّهاية من صوغ ما يسمى بأفق التَّلقي، وهو أشبه بسجال شائك يجمع بين أفق النَّص وأفق القارئ، فإذا تمخَّض عن هذا السجال توامقٌ بين الأفقين "أضحى النَّص مجرد تشكيلاتٍ لغويَّة خامِلة، لا تضمُّ في أنساقها سوى دلالاتٍ فاتِرة لعجزها عن تغيير أفق القارئ"[4] وبالتالي فإنَّ النَّص هنا هو نَّص مُهادن ، بالكاد يتدانى مع وصف الجاحظ لتلك الخطابات المقموعة التي تتوسط نقيضين (البارد- الحار)، وفي ذلك عهدنا الجاحظ يقول:" إنَّما الكرب الذي يُخيِّم على

[1] بسام قطوس، **المرجع سابق** ، ص 163 .

[2] بولند روديجر ، **الفلسفة الألمانية الحديثة** ، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ، ط1، 1986، ص86 .

[3] رشيد الحاج صالح ، "مكانة التراث وتأويله عند غادمير" ، **مجلة جامعة دمشق** ، مج 30، العدد 1،2 ،2014 ، ص17 .

[4] ينظر: هانز روبرت ياوس ، **جمالية التأويل من أجل تأويل جديد للنَّص الأدبي** ،ترجمة رشيد بن حدو ، كلمة للنشر والتوزيع تونس،ط1 ، 2016، ص14.

القلوبِ،ويأخذُ بالأنفاس النُّكتة الفاترة التي لا هي حارَّة ولا هي باردة، كذلك الشعر الوسط ،والغناء الوسط، وإنما الشأن في الحارَّة جدا والباردة جدًّا"[1].

أمَّا النُّصوص المستديمة الأثر فهي التي تتكفَّل بتخييب توقعات القرَّاء ويَصدم أُفُقُها أفقَهم و تُخاتل ظُنونهم، ولاستجلاء جدلية العلاقة بين الأفقين لا غرو أن نستحضر مثالا ندلّل به على هذا الصِّنف من النُّصوص ، إنَّ شاعرا مثل نزار قباني الذي لطالما عوَّد قراءه على قصائد شعريَّة لا تخلو من تباريح الهَوى وتَرانيم الغَزل منذ صُدورِ بَواكيره الشعريَّة الأولى "**قالت لي السمراء**"، قد أقدمَ على رسم أفقٍ نمطيٍّ لأغلب من يتعاطون شِعره ممَّا حَذاهم لأن يُصنِّفوه في خانة الشُّعراء الذين سَخَّرُوا جسد المرأة وقودا لشحذ قصائدهم وتزيينِ حواشِيها جنبا إلى جنب مع شعراء كانوا قد سبقوه إلى ذلك في شاكلة عمر بن أبي ربيعة، بيد أن عقد التَّماهي بين أفق النَّص النِّزاري وأفق القرَّاء سرعان ما انفرطت حبائله، إذ لجأ الشَّاعر إلى خلخلة توقُّعات مريديه عبر انسرابه من مضايِق الكتابة الغزليَّة إلى دهاليز الشعريَّات السياسيَّة.

ولعل فعل الاِرتداد* الذي آلت إليه شعرية نزار له ما يُبرّره ، وهذا بفعل التَّحولات السياسيَّة الطارئة التي شهدتها المنطقة العربيَّة بحيث أحدثت ندوبا عميقة في ذات الشَّاعر بدءا بنكسة 1967 والتَّنازلات التي قدَّمها العرب لإسرائيل، وصولا إلى فضّ عرى الوحدة العربية بين جمهورية سورية ومصر العربيتين،واِضمحلال الحسِّ القوميِّ العربيِّ، وما تبعهُ من نشوء نزاعات عرقيَّة وإثنيَّة في مناطق شتى من الوطن العربي.

---

[1] الجاحظ، **البيان والتبين**، ج1، تح: عبد السَّلام هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط 7، 1998، ص145.

* كيف ارتضى نزار قباني لنفسه أن يغيّر بوصلته الشِّعريَّة رغم أنَّه تمكَّن من بسط نفوذه على مملكة الحبِّ والنساء ، يجيب نزار على ذلك قائلا : إنَّ ارتدادي إلى دهاليز السياسة المظلم ،كان نتيجة هزَّة داخليَّة كسرت كلَّ ألواح الزُّجاج في نفسي دفعة واحدة ومن نثرات الزُّجاج التي خلَّفها حزيران على أرض حواسي صرخت بصوت آخر) فنكسة حزيران وتلاشي الحلم العربي بالنبوغ والتّفوق خوَّلت لنزار قباني ارتياد مسلك شعريٍّ مغاير.

ونافلة القول فإن النَّكبة التي عصفت بالجغرافيا العربية قد حتَّمت على الشَّاعر أن يُدثِّر قصائده بمرثيَّات سياسيَّة تنعي واقعه الأليم ،وهذا ما نلمسه في قصيدته " **هوامش على دفتر النكسة**" التي عكست بجلاء حجم التغاير الذي طرأ على السِّيرة الشعرية النزاريّة.

يا وطني الحزين ← علة التَّغاير

حولتني بلحظة

خطاب رومانسي مُهادن { من شاعرٍ يكتبُ الحبَّ والحنين[1] } قبل التَّغاير

يتَّسم بالصفاء الروحي

والنَّقاء الوجداني

خطاب سادي عنيف ← لشاعر يكتب بالسكين ← لحظة التَّحول والتَّغاير

يمور بروح التَّمرد والعِصيان

ج- النَّص ومواقع اللّاتحديد في فلسفة إنجاردن

النَّص وفق تصوُّر رومان انجاردن في كتابه " إدراك العمل الأدبيّ الصَّادر سنة 1968، هو أشبه ببناء معماري يتكون من أربع طبقات رئيسية"[2] وتحتل بموجب هذا التصنيف الطَّبقة الرابعة والأخيرة واجهة التَّصور لعلَّة كونها أكثر الطَّبقات نشاطًا واعتدادًا بالقارئ من جهة ولأنَّها الأقومُ على توصيف الأَحداث والأشياء والأفعال كما يؤدِّيها الأشخاص من جهة أخرى"[3]، لكنَّ تمثُّل هذه الأشياء والوقائع في النَّص لا يعني البتَّة أنَّ المؤلِّف قد اِستوفى توصيفها بحذافيرها تمامًا كما تحدثُ في الواقع، الأمر الذي حتَّم على **رومان إنجاردن Roman ingarden** الاعتراف بحتميَّة اللَّاحسم أو

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهامش**، ضمن الأعمال السياسية الكاملة، بيروت، ط2، 1999، ص475.

[2] روبرت هولب ، **الفيمينولوجيا** ، موسوعة كامبرج في النقد الأدبي ،مج 8 ، تر : يمنى طريف الخليلي ،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،ط1 ،2006 ، ص 451

[3] **المرجع نفسه**، ص 451.452 .

اللَّاتحديد، فالموضوع المتمثَّل والمركوز في وعاء النَّص هو عبارة عن تشكيل خُطاطي مَصحوب بمواقع اللَّاتحديد"[1].

بادر **آيزر** إلى استجلاب المظان الأصولية لنظريَّة **إنجاردن** بغية تحقيق الفعل التَّواصلي الخلَّاق بين النَّص والمتلقي، بحيث يتحول الأخير من مجرد مستهلك لأبنية النَّص المعجميَّة والبلاغيَّة والنَّحويَّة إلى منتجٍ رئيس يُساهم في ابتعاث أنساق وجوديَّة وفلسفيَّة جديدة في كنه النَّص، فيلجأ إلى مسحٍ تجريدي شامل للفجوات التي تعتلجُه، ومن ثمَّ يسدُّ فوَّهات تلك التجاويف مستعينا بما يملكه من تجارب ثقافيَّة وخبرات معرفيَّة ونشاطات ذهنيَّة وحدسيَّة تخوله للقيام بهذا الدور المنوط على عاتقِه على أكمل وجه.

وتبدو مهمَّة القارئ مُعتاصة أمام النُّصوص الشعريَّة الحداثيَّة مقارنة مع مثيلاتها من النُّصوص الشعريَّة الكلاسيكية، ومردُّ ذلك"أنّ النَّص الشِّعري الحداثي يخضع بصفة مطَّردة إلى لغة اختزالية ومتجاوزة ومتحدِّية"[2]تأبى الانصياع والمطاوعة،تتشظَّى بين ثنايا النص "في شكل رموز مبهمة، ألغاز وإيحاءات، مفارقات مواربة ،وبياضات متفشِّية مثل الحذف والانقطاع والتوقف"[3].

ويكفي أن يسترجع القارئ مقطوعةً شعريَّة من قصائد نزار قباني حتى تتداعى عليه سيل من التأويلات التي تهفو إلى نمذجَة قراءات تصنيفيَّة، تحاول أن تجتث الأماكن المعتَّمة من القصيدة، ومن ثمَّ مُكاشفتها مُكاشفةً محايثة، انطلاقاً من فحص التَّراكيب اللُّغويَّة المتعالقة والقرائن البلاغيَّة والنحويَّة والمعجميَّة التي تتضام فيما بينها "فَيتشارح ويفسِّر بعضها بعضا"[4]، أو الالتجاء إلى معرفة الأنساق التاريخية والمواضعات الاجتماعية التي نمت في كنفها القصيدة لحصر أماكن اللَّاتحديد.

---

[1] فولفغانغ آيز، **المرجع السابق**، ص102 .

[2] مُحَمَّد صابر عبيد ، شفرة أدونيس ، **السيمياء الدّال ، ولعبة المعنى** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2009 ،ص 69.

[3] سعيد عمرة، **الرواية من منظور التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا**، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، فاس المغرب، ط1، 2009، ص 35.36.

[4] مُحَمَّد مفتاح ،**مدخل إلى قراءة النص الشعري** ، المفاهيم معالم ، مجلة فصول ، القاهرة ، العدد1 ، يناير، 1997 ، ص252.

في كلِّ عشرين سنة

يأتي امرؤ القيس

يبحث عن مُلكٍ من الغُبار...

في كلِّ عشرين سنة

يأتي مِهيار

يحمل في يمينه الشَّمس...

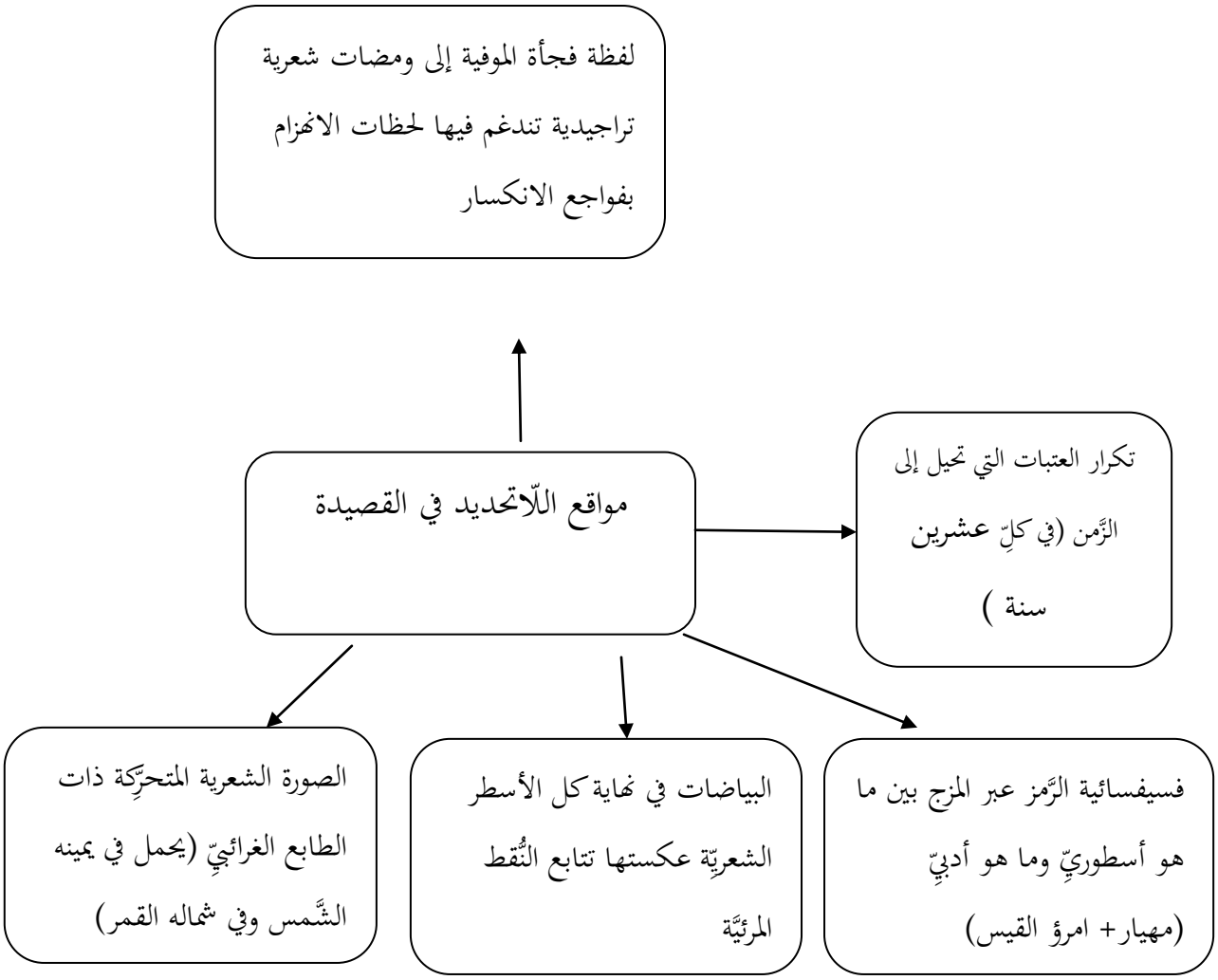
ويرسُم الجنَّات في خيالِنا...

وفجأةً...

يحتلُّ جيش الرُّوم كِبرياءنَا

وتسقط الأسوار...[1]

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهامش،ضمن الأعمال السياسية الكاملة** ،مج6 ،منشورات نزار قباني بيروت،ط2، 1999 ص 523.



3- المسافة الجماليَّة ومغايرة التَّأويلDistance esthétique

يستمدُّ النَّص الأدبي إكسير الحياة الذي يمكِّنه من أن يخلد دهرا مديدا وحولا كريتا في ذاكرة قرَّائه ومريديه،انطلاقا من قدرته الدِّينامكية الباعثة على استدرار أفق جديد يجانِف الأفق السَّائد الَّذي ارتسم سلفا في أذهان القراء، وقد نجمَ عن هذا التخيّيب ما يسمى "بالمسافة الجماليّة وهي فجوة تفصل بين الأفق المستحدث والأفق السائد"[1].

[1] سعيد عمرة، **المرجع السابق**، ص 34.

ويُتَّخذ من سيكولوجية القرَّاء وردود فِعلها إزَّاء العمل الأدبيّ المقدَّم مِسباراً لقياس عمق تلك الفجوة وتوتُّرها"[1] على نحو يؤدي إلى ظهور طبقات متباينة من القرَّاء، كل طبقة تنكفئ على ذاتها وتتبنَّى نبرة معيَّنة اتُّجاه العمل الأدبيّ المقدَّم، وبالعودة إلى ما أنجزه نزار قبَّاني طيلة أربعة عقود ونيف من العطاءات الإبداعيَّة نُلفي عديد القصائد الشَّائكة خاصة السياسيَّة منها التي أحدثت تصدُّعات وانشقاقاتٍ واسعةٍ بين صفوف القرَّاء،مما أفضى إلى ظهور تيَّارات قرائية تتأرجح ردود فعلها بين الرَّفض والمعاتبة ،أو الحياد والمبادرة إلى توصيف محولاته الثقافية والدَّلاليَّة توصيفا موضوعيا يخلو من الانطباعيَّة، أو استساغة النَّص الجديد والذبِّ عنه وتبني مواقفه وأفكاره.

3-1 طبقة تحتفي بالعمل الأدبي وتصنِّفُه في خانة الأعمال الأدبيَّة الجسورة:اِحتفت عديد الشَّخصيَّات النَّخبوية بأعمال نزار قبَّاني السياسيَّة ،وصنَّفتها في خانة الأعمال الأدبية الجريئة التي تتطلَّع إلى تقويض السُّلطة السياسيَّة المستبدة، ونقد ثقافة الاِستلاب التي يعيشها المواطن العربيّ، ومن الفئات النُّخبوية التي تنتمي إلى هذه الطبقة نذكر الرِّوائي المصري **خيري شلبي** الذي وفي غمرة تسعُّر حمّى النَّقد الموجه إلى قصائد نزار ارتضى ترجيح كفَّته على حساب خُصومه ،فتوصل إلى أن المؤامرة التي تحاك ضد شخصيَّة نزار قبَّاني لبرهان كافٍ على حيويَّة القلب العربي الذي ما برح يَنبُض عروبةً، يقول في هذا السياق" أمَّا بالنسبة إلى قصائد نزار فقد قرأتُها مرات ومرات، ولعلَّني لم أجد سببا واحدا يدعو إلى هذه النِّقمة على الشَّاعر وقصيدته، فهل المناخ حينما يكون فاسداً يؤثِّر على الأصِّحاء ويُوقعهم في بلبلةٍ"[2]، ولكأنّ سطحية عقل الناقد العربي والمناخ الثقافي العفن الذي يتفيأ ظلاله، وتعوُّده على الأفكار الجاهزة والقصائد المدحيَّة والغزليَّة قد أسفر عن هذه العداوة الجلفة لنزار قباني وقصائده،أمَّا الأديب المصري **رجاء النَّقاش** فقد استشاط غضبا من تلك الأقلام النقدية الخانعة التي تطالب نزار قبَّاني بالموت والانتحار على أن يكتب شعرا ضاجًا بنكوص الحرب مطالبا إياهم

[1] سعيد عمرة، **المرجع السابق**، ص 34.

[2] مُحَمَّد الشاذلي، "**هل نطلق النار على نزار قباني**"، **أرشيف جريدة الحياة اللندنية**، العدد الصادر يوم: 12 ديسمبر1994، 2019/08/02، www.alhayat.com .

بالصَّمت، لأنهم ألفوا الشُّعراء مطربين في مجالس اللَّهو واستملحت آذانهم أدب الاسترخاء وحكايا اللَّيالي حيث يقول في هذا الصدد " فهل يريد الَّذين جعلوا من أقلامِهم حَناجر تَطعن الشُّعراء، وأن يصبح أدبنا أدب استرخاء ويُصبح شعراؤنا مطربين في مجالس اللَّهو، هل يريد أصحاب هذه الأقلام أن يتفرَّغ نزار لوصف الفساتين وتسريحات الشَّعر"[1]، لقد انبرى رجاء النَّقاش للدِّفاع عن نزار قبَّاني ومهاجمة الأصوات النقدية النَّاشزة الموبوءة بحمَّى البلاط التي لطالما نافحت من أجل تحييد القصيدة الشعريَّة عن معتركاتها الأسمى وإفراغها من محتواها الوجودي الحقيقي.

3-2طبقة تتخذ موقفا مضادا من شعريات نزار السياسيَّة: رافع كبار الشخصيَّات الثقافيَّة والأدبيَّة ممن اطَّلعوا على منجزات الشَّاعر السياسيَّة من أجل الدعوة إلى محاكمة علنية للشاعر تعزيرا لما بدر منه، ومن عجائب الصدف أن تصدر هذه المواقف من شعراء يتقاسمُون مع نزار حِرفة الكلمة ووشيها، فالشَّاعر المصري عبد اللطيف عبد الحليم لم يتورع من وصف قصائد نزار السياسية بالسَّاقطة،التي تنعدم فيها أبجديات الشِّعر وتقاليده اللُّغوية والجماليَّة المتُوارثة من جيلٍ إلى جيلٍ. "[2]

كما اتَّهم "الشّاعر المصري مُحَّد التهامي نزار قباني باستيراد أفكار **إليوتEliot** المسمومة"[3] بالنَّزعة العدميَّة والرؤية المتشيِّأة التي تتيح للذَّات بأن تجلد ذاتها بصوت التَّيئيس والتَّحبيط وتحنُّقها بواقع مُلبَّد بالنُّكوص، فقصيدة " **متى يعلنون وفاة العرب**" صرخة فاجرة تلح على العربي أيمَّا إلحاح أن ينمحق من الخريطة، وأن يتلاشى بين خرائب الزَّمن المتهاوي، ويوليَّ زمام أمُوره إلى غيره ،لأن صلاحيتَه كمفكِّر شَارفت على الفنَاء منذ أن تلوَّثت يداه بنكسة حزيران.

إنَّ اتِّهام نزار قبَّاني بتوريد أفكار **كافكا**،و**غوته**،**ونيتشه**،**وإليوت** وغيرهم من جهابذة الفِكر الفلسفيِّ العالميّ ضربٌ من التِّيه ومجافاة الحقيقة، فأشعار نزار السياسيَّة إنمَّا هي نتاج مرحلة اجتماعية

---

[1] علي أحمد العرود، **جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث**، دار الكتاب الثقافي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص166 .

[2] مُحَّد الشاذلي، **هل نطلق النَّار على نزار قباني** أرشيف مجلة الحياة العدد الصادر يوم **ديسمبر1994**، 2019/08/02، www.alhayat.com

[3] **المرجع نفسه** .

راهنة يتخبط فيها الإنسان العربي في أزماته الخاصَّة "والمتَّصلة أساسا بالرَّغيف وبالدَّواء وبالعلم وبسرطان إسرائيل"[1]، أكثر مما تتَّصل بالمجرَّدات الفلسفيَّة التي لا تلتفت إليها الشُّعوب إلا وهي في قمَّة شبَعها وبطَرها الفكريّ.وحينئذٍ تبطل مزاعم المتشيّعين بفكرة تغريبيَّة نزار وتلحُّفِهِ بإيهاب المذاهب الفلسفيَّة الغربية الهدَّامة.

3-3 **طبقة تتّسم بالحياد المعرفيّ الايجابيّ**:والِتزمت طائفة أخرى موقفا حياديا حيالَ شعريات نزار السياسيَّة، إذ أمعنت النَّظر في هيكليَّة القصيدة الشعريَّة لتستلَّ من صميمها أهم المدارات اللغويَّة والبلاغيَّة والجماليَّة التي تتفعَّم بها القصيدة ،دون إيديولوجيات مسبقة أو عقائد معينة مضادة أو مناصرة لفكر نزار قباني الشِّعري، مثلما ألمع إليه النَّاقد التونسي عبد السَّلام المسدّي الذي شغفته قدرة نزار العجائبيَّة على توليد الألفاظ المرسلة والمعاني الخلَّابة ممَّا يتفوه به العامة من الناس في الشَّوارع والمقاهي والحارات، "لأنّه ببساطة يريد كسر الطَّوق لبعث الفصيح من اللَّافصيح[2]، فاللُّغة التي رقَّع بها نزار قباني قصائده المشجونة ليست لغة المجامع اللُّغوية ولا المعاجم العربيَّة القديمة ،بل هي جزءٌ من شفاهنا من حناجرنا، من كتبنا من جرائدنا...، من رسائِلنا التي نحبُّ بها...، ونضحك بها ونمشط شَعرنا بها "[3]، ولم ينزعج الناقد المصري غالي شكري البتَّة من لغة نزار الشعريَّة بالرغم من طابعها التَّهجيني الميَّال إلى اصطناع لغةٍ تخاطبيَّة ثالثة عبر دمج العامية بالفصحى ،لأنَّ من شأن ذلك كلِّه أن يصيِّر القصيدة عدسة لاقطة تُشعرِنُ الواقع واليوميَّ، وتتقبَّض على حركاته المتغايرة الممتدة بين النمطيِّ والأصوليِّ، المماثل والمغاير، الظرفيِّ والأزليِّ، المضمر والظَّاهر.

وإجمالا فإنَّ الجدل الَّذي خلفته قصائد نزار السياسيَّة لهو دليلٌ دامغٌ على سعي رواد الشعريَّة العربيَّة نحو تشذيب الشِّعر العربيِّ من عوالق الغرضيَّة الماديَّة والنفعية المضرَّة، حيث لطالما عُدَّ الشاعر

[1]نزار قباني، **الشعر قنديل أخضر، ضمن الأعمال النثرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1999 ، ص55 .

[2]علي أحمد العرود، **المرجع السابق**، ص20.

[3]نزار قباني، **الشِّعر قنديل أخضر، ضمن الأعمال النثريَّة الكاملة** ،المرجع السابق، ص 50.

العربي مجرد نديم مُسَلٍّ* يرفِّه عن السلطان وحاشيتهِ مقابل دراهم معدودة، وتفطن الجاحظ إلى بداية تهاوي المشروع الشعري العربي وأفول وهجه الإبداعي الأخَّاذ نتيجة إسراف الشُّعراء في التودُّد للسلطان، سانحين بذلك للخطيب بأن يتبوَّأ المشهد الأدبي، يقول الجاحظ معقبا على فداحة العمليَّة الانقلابية:" فلمَّا كثُر الشِّعر والشُّعراء واتَّخذوا من الشِّعر مكسباً،ورحلوا إلى السُّوقة، وتسرَّعوا إلى أغراض النَّاس فصار الخطيب عندهم فوق الشَّاعر"[1].

وأيًّا ما يكن الشأن فإنَّ الجرأة التي تحلَّى بها نزار في قصائده هي بداية اِنعتاق الشعريَّة العربيَّة"من المتصوَّر البيانيّ القديم الذي يحصر متعلَّق الكتابة الشعرية في تحقيق النَّفع بالمعنى الاجتماعي"[2]، وصونٌ لها من الزيف والابتذال الذي مُورس عليها منذُ أن تغافل الشُّعراء عن ماهية الشعر الحقيقيَّة.

وعطفا على ما تقدَّم ذكره فقد راهن الخطاب النقدي التجديدي منذ أماراته الأولى على كبح الحركة البنيويَّة المعتدَّة بقضايا المتن وانضباطيَّة المعنى ، والمتَّكِئة على مخرجات تحليليَّة متعالية تتعقَّب حركيَّة الدَّوال المركزيَّة الضَّاغطة في النَّص، وهذا عبر بسط صلاحيَّات أوسع للقرَّاء والاغتنام من أقاويلهم النَّقدية ومكتشفاتهم الجماليَّة التي تأصَّلت نتيجة انكبابهم على تحصيل مُنجزات الهامش

* اكتوت الشِّعريَّة العربيَّة بالمخرجات السياسَّية والثقافيَّة التي شهدتها الجغرافية العربيَّة إذ أضحى الشِّعر جزءا أساسيًّا من قطبي الصِّراع المحتدم بين الإصلاح والاستبداد وقد قوبل الكتَّاب والشُّعراء الذين أبدو نيَّة بالغة في التَّخندق مع السُّلطة بدل مجابهتها بالهجاء المقذع من نزار قبَّاني إذ لم يتحرّج من وصفهم بالأغنام السَّائمة والدَّجاجات الطَّيِّعة : للأُدَبَاءِ عِندَنَا .....نَقابَةٌ رسميَّة

تُشبِهُ في تَشكِيلِهَا الأَغنَامَ

إذَا رضِي الكاتِبُ أَنْ

يَكُونَ مرَّة دَجَاجَةً

يعاشِر الدُّيوك .....أ و تَبيضَ أو تَنَامَ

فاقرأ على الكتابة السَّلام

[1] الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، **المرجع السابق**، ص241.

[2] مُحَمَّد لطفي اليوسفي، **الشَّابي منشقاً ،الكتابة بالذَّات بجراحاتها، دار سارس** للنشر تونس، ط1، 1996، ص53.

الذي تغافلت عنه البنيويَّة، لا المتن ، باعتباره صوتا مغايرا يحيل إلى المضمر والمكبوت الذي استنكفت القصيدة الشِّعريَّة القديمة عن إذاعتِه والتشهير به لدواعٍ ثقافية ومقرَّرات إبداعيَّة طارئة.

الفصـل الأول

1- الأصول التُّراثيَّة للمغايرة الشِّعريَّة:

يعجُّ التراث النقدي العربي القديم بمقولات نقدية ناجزة، تتوثَّب نحو تحرير النَّص الأدبيّ بشقَّيه الشَّعريّ والسَّرديّ من سطوة التَّحليلات اللُّغويَة المنمَّطة، التي دأبت على معاينته معاينةً شكليَّة لا تقتدر على استنهاض المعاني المستترة بين جنباته ،واستظهار الأساليب التركيبيَّة المنزاحة عن المعيار اللَّغوي السائد، والذي يكشف سُفورها في النَّص عن لحظة مفارقة بين سلطة المماثلة التي تدفع الأديب قسرا لأن ينظُم خطابه وفق مناويل وقوالب لغويَّة جاهزة لا تذوَرُّ عن منطق الأوَّلين وبين غوائيَّة المغايرة التي تجيز للذات المبدعة تسنين منجزها الأدبي على نحو تتداعى أبنيتُه ووحداته الدلائليَّة في شكل علامات لغوية حرَّة يشي ظاهر لفظها بخلاف معناها .

1- 1 نسق المخاتلة والخروج عن المتن

يسم **عبد الله الغذَّامي** كتابات الجاحظ بميسم المخاتلة والمراوغة ،ذلك أنَّها تدَّعي الجنوح إلى العبثيَّة ومسامرة الذَّات المتلقيَّة ،وإمتاعها عبر سرد مُلح المجانين وخطابات المستظرفين، بيد أنَّها تُضمر بين تضاعيفها رسائل ملغَّزة، تشرئبُّ إلى تقويض المتن الذي يحيل إلى الثَّقافة المؤسساتيَّة المهيمنة والعصمة بالهامش الذي يومئ إلى الثقافة الشَّعبية وخطاباتها المقموعة .

ويمثِّل كتاب البيان والتَّبيين ذروة العراك المحموم بين الثقافتين، لاسيما وأنَّ الكتابات السَّاخرة التي انطوى عليها الكتاب قد جرى تَسييقُها لتؤول إلى أداة نقديَّة لوذعيَّة تأبى الرَّاهن ،وتتوق إلى تفكيك أنساقه الثقافيَّة والمعرفيَّة وتعرية التَّناقضات الاجتماعية الفجَّة التي تتخلَّل أيَّامه ،وتطمح في الوقت ذاته لأن تؤسس "لحالة ثقافيَّة نادرة وفريدة، متطورة في إتقانها للعبة المعارضة"[1] حيث تتَّخذ من المضمر

[1] عبد الله الغذامي، **الجاحظ و نسق المخاتلة**، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي جدّة ، مج1، العدد37، سبتمبر 2000، ص 10.

النَّصي وسيلة للإفصاح عن المكبوت وعن" معارضتها للنَّسق المهيمن[1] ، وممَّا ساقه الجاحظ في هذا المقام قصة امرأة أعرابية تُدعى **غنيَّة** كان لها "فتى شديد العَرامة كثير التَّلفت إلى النَّاس ،مع ضعف أُسرٍ ودقَّة عظم واثب مرةً فتى من الأعراب ،فقطع الفتى أنفه ،فأخذت عنه غنيَّة الدِّية فحسن حالها بعد فقر مُدقع ،ثمَّ واثب فتى آخر فقطع الفتى أذنه فأخذت عنه غنيَّة الدِّية فزادتها ديَّة أذنه بسطةً في المال ومغنمَةً في الأنعام ثم واثب فتى آخر من الأعراب، فقطع شفتيه فلمَّا رأت غنيَّة ما قد صار عنها من الإبل والغنم والمتاع من التَّكسب بجوارح ابنها أنشدته في أرجوزة تقول فيها :

أَحلفُ بالمروَةِ يوماً والصَّفا أنَّك خيرٌ من تَضاعيفِ العَصَا[2]

تنبني القصَّة على قراءتين مغايرتين:

أ. **قراءة تنزوي إلى المتن**:وتلتحد إلى أحداث الحكي المتعاقبة للوقوف على حالة اجتماعيَّة شاذَّة تجلَّت في امرأة تدعى **غنيَّة**،اتَّخذت من وجه ابنها المشطور جرَّاء مواثباته ومنازلاته الخاسرة الَّتي خاضها ضدَّ أقرانه من فتيان الأعراب ،طوق نجاة ينتشلُها من شظف العيش وضنك الحياة اللَّذان ألما بها لسنوات ،وفي غمرة هذا الانتشاء بما حلَّ بها من أرزاق، ما كان لها إلَّا أن تذكر فتاها في أرجوزة شعريَّة شبَّهت فيها وجهه المشطور بتفاريق العصا، و تفاريق العصا يضيف الجاحظ مستطرداً هي أن "تُقطع ساجورا وتُقطع عصا السَّاجور فتصير أوتاداً ويفرَّق الوتد فيصير كل قطعة شظاظا"[3]، وهذا ما حلَّ بوجه الفتى المهشَّم الَّذي استسلم لقدره المحتوم.

ب. **قراءة تستعيض عن المتن بالهامش**: تنزع القصَّة التي ذكرها الجاحظ آنفاً إلى خلخلة الثَّوابت والتعريض بالنَّسق الفحوليِّ المهيمن ،كون العصا قيمة فحوليَّة بيانيَّة لا تتحقَّق الرُّجولة والخطابة إلا بوجودها، ولهذا ألفينا الخليفة الأمويِّ عبد الملك بن مروان يقر بمركزيتها الباعثة على الكلام لدى

[1]عبد الله الغذامي، **الجاحظ ونسق المخاتلة**، المرجع السابق، ص10،11.

[2]الجاحظ، **البيان و التبيين**، ج3، المرجع السابق، ص 49

[3]المرجع نفسه، ص 49

الخطيب في سياق قوله :"لو ألقيتُ الخيزرانة من يدي تكنية عن العصا لذهب شطر كلامي"[1] كما أنَّ تشظِّيها في سياق الحكي إلى سواجير تُوضع في أعناق الكلاب هو ابتذال للنَّسق الفحوليّ للخطيب، والازدراء بمكانته البلاغيَّة السَّامقة ووجاهته الاجتماعيَّة السَّامية ،وتبلغ المخاتلة الجاحظيَّة أوجَّها حين تفضي ثنائية الوجه المهشم والعصا المشطورة إلى نسق سوسيولوجي،يرنو إلى نبذ البلاغة الرسميَّة التي يختزل كينونتها الخطباء والوجهاء من الولَّاة والأمراء ،"وتعضُد بساعد البلاغة الشعبيَّة /الهامش/ الَّتي تتأسَّس بناءً على ما يبوح به المجانين والأعراب والصَّعاليك والشُّطار والقِيان والغِلمان"[2] ممَّن ينتمون إلى الطبقات الاجتماعيَّة السَّحيقة ،وبذلك نشدت كتابات الجاحظ تحرير البلاغة العربيَّة من مآزق الصُّنعة ومركزيَّة المتن واللَّوذ بالهامش ، لِاسترجاع ما هيويَّة البلاغة الحقيقيَّة ،التي تقوم على رائزي البداهة والارتجال من خلال تأطير المساحات الإبداعية ،التي تخلِّفها خطابات الفضاءات الاجتماعيَّة العامَّة ، وما قصَّة غنيَّة وفتاها سوى إشارات لِماحية تعبِّر عن احتدادِ الصِّراع بين البلاغة الرَّسميَّة وبلاغةِ الهامش.

1-2 الشِّعريَّة العربيَّة ووهم المُغايرة بين تَقبيح الحَسنِ وتحسين القَبيح

الشُّعراء أُمراء الكلام وأساطين البيان ،تَشفع لهم سلطتهم اللُّغوية بِاجتراح أساليب شعريَّة تخييليَّة وقعُها على المتلقيّ أشبه بوقع نفث السِّحر على المسحُور،لاسيما وأنَّ كليهما يتضلَّع بوظيفة إيهاميَّة تتشوَّف الحقيقة من منافذ تلفيقية استثنائية ،فيتراءى للسَّامع الغيَّ رُشدا والرُّشد غيًّا والإثم فضيلة والفضيلة إثما ، وقد اهتدى **أبو منصور الثعالبي** إلى تأليف كتاب يُلملم بين دفتيّه أبرز الأساليب المناورة والتراكيب المراوغة التي حُفَّت بها قصائد الشُّعراء أسماه "تقبيح الحسن وتحسين القبيح"، مُبديا

[1] الجاحظ، **البيان و التبيين**، ج3، المرجع السابق، ص 119

[2] عبد الله الغذامي، **الجاحظ و نسق المخاتلة**، المرجع السابق، ص14

شغفه بتلك المنقبتين "إذ هُما غايتا البراعة والقدرة على جَزل الكلام في سِحر البلاغة وسحر الصِّناعة"[1] وممَّا ذكره في هذا المقصد ما جاء على لسان ابن المعتزِّ في تقبيح القمر وتسخيف أمره:

يَا سارق الأنوارِ من شمسِ الضُّحى يَا مُثكِلي طِيبَ الكَرى ومُنغِّصي

أمـــــَّا ضياء الشَّمس فِيكَ فناقص وأرَى زيادة حرّهـــــا لمْ تنقصِ

لم يَظفر التَّشـــــبيهُ بِكَ بطـــائلٍ مُتَسلِّخٌ بَهقاً كـــــوجهِ الأبرِص[2]

يؤسِّسُ ابن المعتزُّ في هذه القصيدة ذُرَى من الشِّعريَّة العبثيَّة ،الَّتي تتطاول على المثاليّ والجاهز الَّذي اِلتأمَت صُورته النَّموذجيَّة ،فصار مضرباً من مَضارب النُّبوغ الجماليّ الأخَّاذ، ولكي تنعطف تيمَةُ القمر عن مسارها الجماليّ المتداول إلى مسارٍ جديد يشجب الصُّورة السَّابقة ،ويصبغها بتلاوين طافحة بالقبح والشَّناعةُ يرتهن ابن المعتزّ إلى جملة من التراكيب البلاغيَّة المتساوقة ،التي تتدفَّق في المتن الشِّعريّ بغزارة /ياسارق الأنوار /يا مُثكلي طِيبَ الكَرى / والبُنى التَّشبيهيَّة الاستهزائيَّة / بَهقاً كوجه الأبرص/، ليتشكَّل لنا الحدث الشِّعريّ المتمرِّد على ما تواطأ الشُّعراء والأدباء الثَّناء عليه والغلوّ في تقريظِه ،والاِفتنان بوضاءته ،وربط كلّ مُستحسنٍ به ،وفي صورة معاكسة لما آتاه ابن المعتزّ في قصيدته، يَستهدِفُ ابن الرُّومي تجويد البخلِ وإعادة تثوير هذه القيمة وتحريرها من التَّصورات السِّلبيَّة الَّتي علُقَت بها :

لا تَلُـــــم المرْءَ على بخْلـــهِ ولمُه يَا صَاح على بَذلـهِ

لَا خيرَ في المـــــرْءِ إذَا لمْ يكن يحفظُ ما يُكرَمُ من أَجلِه

أحـــصِف وأعقِل بامرئٍ حازمٍ يَلزمُ مَا يَلزمُ من ذُلـــّهِ[3]

---

[1] أبو منصور الثعالبي، **تحسين القبيح و تقبيح الحسن**، تحقيق شاكر الكشود، وزارة الأوقاف و إحياء التراث الإسلامي العراقي ط1، 1991، ص28

[2] عبد الله ابن المعتز، –**الديوان**– تفسير محي الدين الخياط، مطبعة الإقبال، بيروت ط1، 1332 هـ، ص 320

[3] أبو هلال العسكري، **كتاب الصِّناعتين في الكتابة والشِّعر**، تح: علي مُحَّد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ط1،1952 ص 428

لعلَّ غائية ابن الرُّومي من وراء سنِّ أبياتٍ شعريَّة تَكيلُ المدح والثناء لخصيصة البخل ومن استلطف هذه القيمة ، يعتبر إقرارا ضمنيًّا بنزوع الشِّعريَّة العربيَّة نحو تقمُّص أدوارٍ جديدة لا تنحصرُ بالضَّرورة في وظيفة الإمتاع والالتذاذ ،كأن تغدُوَ حاملًا ثقافيًّا يحَوي في خزانتِه أطيافاً من المواضعات الاِجتماعيَّة والأبنية المعرفيَّة المتغايرة قيميًّا وسلوكيًّا ،ثمَّ يعكف إلى تِرسانةٍ من الأساليب اللُّغوية ذات المنحى التَّداولي واللَّطائف البلاغيَّة النَّادرة ،التي تحتال على وعي المتلقيِّ لتبرِّر المرفوض والمستكره والمنبوذ اجتماعيًّا كما في صورة البخل ،وتَرْجُم المقبول والمستحبَّ لكي يصير ممقوتا كما في تيمة القمر والقصيدة التي ساقها ابن المعتزِّ لأجل ذلك الغرض، وليس يسيرا أن تبتزَّ الوعي الجمعيَّ للمخاطَب العربيِّ وتطالبه بالتَّمرد على قيمة سلوكيَّة حضاريَّة وهي الكرم تعلَّق بها العربي أُسوة بأجداده ،وتدعوه جهارةً لأن يعتنق مذهب البُخل ويرتاد شريعة المتقشِّفين ،ما لم يستند الشَّاعر إلى أساليب إقناعية وصيغ تعبيرية حجاجيَّة،ويثير إشكالات فلسفيَّة عميقة لها علاقة جذرية بمستقبلِ المخاطَب العربيِّ.

1– 3 عبد القاهر الجرجانيِّ وشعريَّة الاختلاف

يحوزُ عبد القاهر الجرجانيِّ على تنظيرات نقديَّة حداثيَّة حاسمة في ميدان الشِّعريَّة لا تقل شَّأنًا عمَّا انتهى إليه **جاكبسون Jakobson** و**تودروفTodorov** و **جان كوهينJean cohen** في هذا الميدان بالضَّبط ،نستلُّها أساسا من كتابه أسرار البلاغة منها تفطُّنه إلى مسألة بالغة الحساسيَّة، مفادها أنَّ توهج القصيدة وتجدُّد شعريَّتها بصفة تلقائية، منوط بمدى تجرُّئ الشَّاعر على خلخلة البُنية التَّشبيهيَّة التقليديَّة التي ترسُو في الغالب عند حدود المماثلة بين قطبي التَّشبيه المشبَّه والمشبَّه به.

وتحقيق أسمى درجات الشِّعرية عبر استبدالها بعلاقة تَنافريَّة،يتناءى فيها قطبا التَّشبيه وتتَّسع الهوَّة بينهما ،"بحيث إذا استقريتَ التَّشبيهات وجدت التَّباعد بين الشيئين كلَّما كان أشدّ وكانت إلى النُّفوس أعجب ،وكانت النُّفوس لها أطرب ،وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيَّة أقرب"[1].

[1]عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص99.

فشهوة الغريب والمثير مركوزة في حسِّ المتلقي ،ولذا فلا مندوحة إذا استلطفت جوارحه هذه المقحَمات اللُّغوية ،واللواحق البيانيَّة الدَّخيلة التي تمنح الصُّورة الشعريَّة ألقها الجماليَّ وسحنتها الفنيَّة وفي سياق ذي صلة نجد عبد القاهر الجرجاني يشنِّع على الشُّعراء إفراطهم في تشقيقِ الاِستعارات المتكرِّرة، وتوظيف التَّشبيهات المبتذلة،التي تنكفئ على بيان مواطن الائتلاف بين قطبي التَّشبيه لأنَّ في ذلك إخلال بمبدئية تحقيق النشوة البيانية التي يتوق السَّامع استجلابها من البنية التَّشعيريَّة، فالتَّشبيهات "سواء كانت عاميَّة مشتركة ،أو خاصيَّة على قائلٍ دون قائلٍ، تَراها لا يقع الاعتداد بها ولا يكون لها موقعٌ من السَّامعين ولا تهزُّ ولا تحرِّك ،حتَّى يكون الشَّبه مقرَّرا بين شيئين مختلفين في الجنس"[1].

من الشَّواهد الشِّعريَّة التي تُساند مقولة عبد القاهر الجرجانِيّ في أنَّ الشِّعر عموما لا تتبدَّى مباهجُه إلَّا إذا التمس صورا شاعريَّة خاصَّة، تتزامل فيها الأضداد والمتنافرات جنبا إلى جنب حِذو النَّعل بالنَّعل ما ذكره ابن المعتزِّ في وصف البنفسج .

ولَازَوردَيَّة تَزهـــُـــــو بزُرقَتِهَا ... بينَ الرِّيَاض على حُمرِ اليَواقيتِ

كأنَّها فوقَ قاماتٍ ضَعُفنَ بِهَا ... أوائل النَّار في أطرافِ الكِبريتِ[2]

لعلَّ من أهم المحفِّزات البلاغيَّة التي ساهمت في نبوغ الصُّورة الشعريَّة في نسقها الكليِّ العام هو تمهُّر الشَّاعر في انتقاء صورتين جزئيتين متنافرتين في الشَّكل والهيئة، ومحاولة صهرهما في تشكيل لغويٍّ مُتموسِق، فربط صورة زهرة البنفسج وهي تتوسط إكليلا من ورود حمر اليواقيت بصورة النَّار التي تذكو على أطراف عيدان الكبريت ،ومكن الغرابة في اللوَّحة الشِّعريَّة، أنَّه أراك أي الشَّاعر شبهات لنبات غض يرفُّ وأوراق رطبة ترى منها الماء أي الطبيعة المخضرَّة التي شكَّلتها زهرة البنفسج الفارعة

[1] عبد القاهر الجرجاني ، **المرجع السابق** ، ص100.

[2] عبد الله ابن المعتز، الدِّيوان، **المرجع السابق**، ص 304.

القامة التي يحوطها وردُ حمر اليواقيت بلهب نار في "جسم مُبتلٍّ عليه اليبس ،وشتَّان بين الاخضرار و اليبس والماء والنَّار"[1]،ومن شأن هذا التَّمازج بين الصورتين أن يحدث جَلبةً في وجدان المتلقيّ لأنَّ النَّفس مجبولة على الافتتان بالغريب النَّادر، والطريف الناشز والولع بالمستظرف والمستملح.

و أيًّا ما يكن الشَّأن فإنَّ القصيدة النَّاضجة هي توصيف حسيّ لطبائع البشر المتقلِّبة وأخلاقها المضطربة ،وفضح للوجود وما يعتورُه من مفارقات ضديَّة، وعليه فلا عجَب أن تأتيك بالحياة والموت مجموعين ،والنَّار والماء مجتمعين ،كما يقال في الممدوح هو "حياة لأوليائِه و موتٌ لأعدائه ،ويجعل الشيء من جهة ماء ومن جهة أخرى نار ،كما يعكسه البيت الشِّعري التَّالي:

أنَا نارٌ في مُرتقى نَظرِ الحَا سِدينَ ماءٌ جارٍ مع الإِخوان[2]

فأنا الشَّاعر المزهوَّة بذاتيتِها الغنائيَّة،تروم إلى إبرام صفقتين اجتماعيتين متعارضين من حيث المبدأ مع صنفين من البشر، غير متماثلين ولا متجانسين أخلاقيا، فهي نار تلفَحُ وجوه حُسَّادها والنَّاقمين على ما أنعم الله عليها، لكنها ماء سَائغ شرابه ونهرٌ جارٍ منابعُه مع إخوانها المخلصين لها في المسَّرة والمضَّرة ،ولئن اجتمع الماء والنَّار في بيت واحد إلا لتكريس علاقتين متنافرتين تربط الشَّاعر بصنفين من البشر

وتوتيرُ القصيدَة يتنَاسب تناسباً طرديًا مع طبيعة البنية التَّشبيهيَّة المضمَّنة، فكلَّما احتدَّ التَّنافر وتضاعف التَّناكر بين المشبَّه والمشبَّه به تفاقمت الشِّعرية في القصيدة، وغمرت القارئ بِاستيّهماتٍ جماليَّة تنعطف بِه نحو مساراتٍ استكشافيَّة جديدة تَتغافلُ عن النَّاجز والشَّائع وتستميل طواعيَّة نحو المستظرف والمثير ، ذلك أن "موضع الِاستحسان ومكان الِاستظراف والمثير الدَّفين من الارتّياح

[1] عبد القاهر الجرجاني،**أسرار البلاغة** ، **المرجع السابق**، ص99.

[2] **المرجع نفسه**، ص 100.

والمتآلف للنَّافر من المسرَّة ،والمؤلِّف لأطراف البهجة أنَّك ترى بها الشيئين مُتباينين ومؤتلفين مختلفين"[1].

يقرُّ عبد القاهر الجرجاني بأولية النَّافر في الكتابة الشِّعرية كقيمة إبداعيَّة تتحسَّس دفائِن النَّفس المتلقيَّة ، لاجتياحها بلحظات من المسرَّة والغبطة وهي الرسالة الحضاريَّة التي ينبغي للشِّعريَّة العربيَّة أن تسترفدها.

وإجمالا فإنَّ الإفادات النَّقدية الجليلة التي قدَّمها عبد القاهر الجرجانيّ في ميدان الشِّعريَّة كانت تستهدفُ إقامة أصول تَنظيريَّة لفعل الكتابة الإبداعيَّة،وتجلى ذلك بوضوح من خلال جهوده التَّحليليَّة لأكثر الأقوال الشِّعريَّة سُموقاً من حيث الجودة الأدبيَّة والبراعة التصويريَّة ،والأكثر اجتراء على انتهاك القوانين اللُّغويَّة والمحدِّدات الدَّلاليَّة التي تضبط المنُجزَ الشِّعريّ، وإحداث قطيعة تامة مع الاستعارات الملفَّقة والمجازات المبتذلة و كلُّ ما من شأنهِ أن يطمس شِّعريَّة النَّص المبتدع.

1– 4 الشعريَّة العربيَّة وفِقه المُواربة والمُناورَة

تتمسَّح الشِّعريَّة العربيَّة القديمة بطقوس بلاغيَّة خاصَّة ، لكي تتنزَّه عبرَها عن منطقِ الإفضَاء والبوحِ المباشِر الَّذي يَقصُر الشِّعر في وظيفة الوثقَنةِ التي قِوامُها الإبلاغ والوصف التَّقريريّ المسترسل دون التَّخييل المفضي إلى الإيهام وتحريك كوامن النُّفوس، و ينبغي للأقَاويل الشِّعريَّة في هذا الشَّأن الارتكان إلى نسقٍ من المجهزات الفنيَّة لتأكيدِ طابعها التَّخيَّيلي المقرون بنشوةٍ إيهاميَّة تلتذُّها الذَّات المتلقيَّة التي لا تبحث عن جوهر الأشياء وسبل ارتدادها في عالم اليقينيَّات،بقدر ما ترتجي تلمُّس التَّشوهات التي تحدثها الأقاويل الشِّعرية ، والتي تستنفر مستبطناتها الدَّلاليَّة لإحداث تغريبة عامة على عالم الموضوعات والأشياء، فالأقاويل الشِّعريَّة كما ينتهي إليه حازم القرطاجنِّي" تشفُّ لك آنية

[1]عبد لقاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ،**المرجع السَّابق**، ص100.99

الزُّجاج عن صورة ما تحتويه ، فلذلك صارت أشدَّ إبهاجا وتحريكا للنُّفوس وما تدعِّم به المحاكاة وتعضُد ،ممَّا يزيد المعنى تمويهًا وللكلام حسن ديباجة"[1].

ويسلك الإيهام مسلكاً حجاجيًّا غايته صدُّ الخصوم عنِ الحقيقة وعدم المجاهرة بِهاَ لئلَّا يقعَ الشَّاعر صريع أقواله ،ولهذا ارتهنت الشِّعريَّة العربيَّة في أحايين تاريخية مُتوترّة إلى ما يسمى بتقنية المواربة، "والمواربة لغةً من وَرِبَ العرقُ إذا فَسَدَ فهو وَرِب بكسر الرَّاء، فكأنَّ المتكلِّم في لحظة تقوُّله لخطابه ينشدُ إفساد ظاهره بما أولاه من تأويل باطنه"[2] وحقيقته الأصولية "أنَّ المتكلم إذا نطق بقولٍ يتضمَّن ما يُنكر عليه بسببه، احتاط لهذه المعضلة ،فيعمد إلى تخليصها بنفسه بجواب حاضرٍ أو حجةٍ بالغةٍ أو تصحيف كلمة أو تحريفها أو يُلحق كلامه بنادرةٍ محجَّبة أو طرفةٍ مضحكة"[3]، ومن الشواهد التي يمكن أن تساق خصِّيصا لتمثُّل ظاهرة المواربة في الشِّعر العربي القديم ما ذكره **عُتبان الحروريّ** وهو أحد وجهاء الخوارج ممن حاول الذَّود عن مذهبه والتَّعريض بخصومه بني أميَّة من خلال إصداره لقصيدة فخرية تتغنَّى بفضائل مذهبه ومن يتولون شأنه ويديرون دواليبه ،ويجزي الثناء بالخصوص لأميره **شَبيب بن يزيد:**

فإن يكُ مِنكَّم كان مَروان وابنهِ وعمرُو ومنكم هاشمٌ وحبيبٌ

فمنَّا حُصـــين والبُطين وقُعْنُب ومنَّا أميرُ المؤمنين شـــبيبُ[4]

فلمَّا بلغ الشِّعر **هشام بن عبد الملك** الخليفة الأمويّ، وظفر **بعتبان الحروريّ** وأُقتيد إلى أَسرِه خاطبه الخليفة زاجرا ألست القائل : "ومنَّا أميرُ المؤمنين شبيبُ ، ردَّ عُتبان بمكر لغوي فائق بل قلت

---

[1] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء سراج الأدباء**، ج1، تح مُحَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي،لبنان،ط3،1986 ص 31.

[2] ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر وبيان إعجاز القرآن**، تح: حفني مُحَّد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر، ط1، 1963، ص 249.250

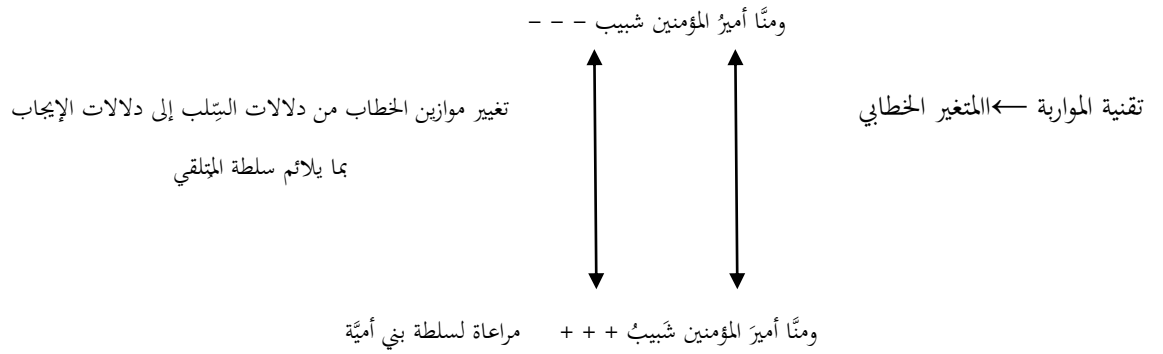
[3] **المرجع نفسه**، ص250.

[4] ابن حجّة تقي الدِّين، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، تح دياب كوكب ، دار صادر بيروت ، ط1،2010،ص254

يا أميرَ المؤمنين شبيبُ بفتح الرَّاء لابضمَّها"[1]،فاستحسن قوله وأمر بإخلاء سبيله، وجودة المواربة ومنتهى حُسنها لما رفع الشَّاعر الأمير بالضَّم أمست اللفظة مبتدأً مؤخَّرا ،و المعنى المتُؤوَّل حالا هو أنَّ **شبيب بن زيد** قد لَانَت له الخلافة وصار أميرًا للمؤمنين، ما يعدُّ طعنا صَارخا في سلطة بني أميَّة.

ونقضًا لخلافة هشام بن عبد الملك ،لكنَّه حين نَصب الأمير وأضحَى منادى منصوبا لأداة نداء محذوفة تقديرها _يا **أميرَ** المؤمنين شَبيبُ_انقلب المعنى على مِصراعيه ، فشبيب لا يغدو في ظلِّ هذا المتغيَّر النَّحوي سوى عُضوٍ مُنتمٍ لمذهب سياسي بارز وهم الخوارج.

وتأسيسا على هذه الواقعة التاريخية، ينبغي للخطاب الشِّعري أن يتوافر على مُرونة لغويَّة وأساليبَ بلاغيَّة مناورة ،تحول دون اصطدامه بقراءات عرجاء، أو تأويلات مُنحرفَةٍ.



وممَّا يجدر التنويه عليه أنَّ تلك الفُسحة اللُّغوية التي ابتدرها الشَّاعر في سياق حِجاجه لأمير المؤمنين، والَّتي خوَّلت له النجاة من مقصلة الإعدام،لحظة إبداله حركة الضَّم بالفتح ، فأنتج دلالة مغايرة متناقضة تماما لما أضمره في بنية خطابه الشعري السابق ،يمكن أن نرصدها في ثنايا الشِّعر العربيّ المعاصر، إذ غدت بمنزلة التقيَّة* التي يتشبَّث بها الشَّاعر للولوج مطمئنًّا إلى باحة شِعره دون أن

[1] ابن خلكان، **وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان**، ج2، تح إحسان عباس، دار صادر بيروت،ط1، 1976، ص 456.

* التّقية : قبل أن يتسرب المفهوم إلى حقل الشِّعريات المعاصرة ، يعدُّ المصطلح من المتصورات العقائديَّة الأساسيَّة في مذهب الاثني عشريَّة ويعني كتمان المعتقد في مواضع الإحساس بالخطر على نفسه أو ماله أوكلّ ما يهمُّه أمره وهو مشتقٌّ لفظا من الآية الكريمة **(إِلَا أَنْ تتَّقوا مِنهُمْ تُقَاةً)** آل عمران الآية 28 أمَّا حدوده التعريفيَّة الخاصّة فهو يعني ضرورة تجنُّب العدوّ بإظهار ما يوافقه مع إضمار ما يخالفه من عقيدة وغيرها.

يُساوره قلق أو ارتياب من تجني بعض المرجعيَّات السِّياسيَّة أو الدينيَّة على مُنجزه الشِّعريِّ بدعوى مجانفته للمواثيق الأساسية الَّتي اِنبنَت عليها تلك المراجع ،فلا تتحرَّج بذلك من مصادرة ذينك الخطاب الشِّعري والمساس بشخصيَّة مؤلِّفه ،وعليه وتجنبا من أن تعلَّق القصائد على مِشجب الرَّقابة يصطنع الشُّعراء تقنية المواربة بالتَّحريف ،حيث تنقل الكلمة من سياقها اللغُّوي العام إلى سياقات توتريَّة جديدة تثُوِّر الكلمة ،وتَشحنَها بتكثيفات دلاليَّة لا يتُوصَّل إليها إلا عبر القيام بجرد شاملٍ للقصيدة،ومحاولة "تبصُّر الخيط الرَّهيف الذي يفصل بين الكلمة في نطاقها الحياديِّ وبين قُطرها الجمالي"[1]المزجى بدعائِم علاماتيَّة تؤشر إلى المعنى المخبوت المتواري.

فحين يصف بدر شاكر السَّياب المتربِّصين بالعراق والنَّاهبين لغِلالها لا يتورَّع في الاحتماء بالأسطورَة كقلاعٍ صلدةٍ تقيهِ ضربات خُصومه :

وفي العراقِ ألفُ أفعى تشربُ الرَّحيق

من زهرةٍ يربُّها الفُرَاتُ بالنَّدَى[2]

إنَّ لفظة الأفعى النَّاتئة في السَّطر الشِّعري يمكن أن نَّجد لها تفسيراً جمالياً ينبني على فقه المحاورات النَّصية ،فنجزم بأنّ الشَّاعر قد نهل من الأسطورة البابليَّة أفعى **جَلجَامش***[3] التي استلبت عُشبة الخلود والرَّحيق، بيد أن تعرية مُسحتها الأسطوريَّة ،ومحاولة فضِّ دلالاتها المخبوءة يعبِّر لا محالة عن هاتيك الطُّغمةِ الفاسدة التي انقضَّت على خيراتِ العراق وسلبت من شعبها أرزاقه.

[1] ينظر: ميديلتون موري، **اللغة الفنيَّة**، ترجمة مُحَمَّد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، ط1، 1984ص 119

[2] بدر شاكر السيَّاب، **أنشودة المطر**، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، ط1، 2012، ص12.

[3] شيماء نزار عايش، **من بنيات المماثلة إلى أنماط المغايرة، دراسة ثقافية لأنساق البداوة و الحضارة في الشِّعر العربيِّ**، تموز للطباعة و النشر، دمشق، ط1،2016،ص22

* جلجامش: أو أوديسة العراق يصنِّفها البحاثَّة المختصون في التَّأريخ للأدب من بين شوامخ التحف الإبداعيَّة العالميَّة دونت قبل أربعة آلاف عام ، وليس ما يقرن بها أو يضاهيها من آداب الحضارات القديمة قبل اليونان ، اشتغلت الملحمة على فكرة أساسية وهي البرهان على حتميّة الموت حتى بالنسبة إلى بطل مثل جلجامش ثلثاه من مادة الآلهة وثلثه الباقي من مادة البشر الفانية.

2- المغايرة وتجليَّاتها في الشِّعرية العربيَّة المُعاصرة

جُبلَت القصيدة الشِّعريَّة العربيَّة الحداثيَّة على استعداء الواقع، والنُّفور من مُفرزاتِهِ السُّوسيوثقافيَّة اللَّابدة بالنُّكوص ،والارتهالات ، وقد تشخصن هذا الاستعداء في صورة ثنائيَّة متنافرة الأقطاب اغتدت بموجبه القصيدة فضاءً وجوديًّا مؤنسنًا متشعِّب الرُّؤى ،يرى الواقع وتجاذباته وتفاعلاته العميقة من زوايا مغايرة، تحتدم فيها أضراب من النَّزعات المختلفة الَّتي تتراوح مقدِّماتها بين التَّقديح والتَّغريب والتَّثريب ،دون المناوسة أو المشاكلة أو المهادنة ،لأنَّ النَّص الإبداعيّ"لو شاكل واقعه لتحوَّل إلى وثيقةٍ وصفيَّةٍ شفَّافة وصار خطابا علمويًّا أو تاريخيًّا"[1]، غارقا في رسميَّاته،وتتوسَّل القصيدة الشِّعريَّة العربيَّة بنسق من المدَّخرات البلاغيَّة و التِّقانات اللُّغوية الجاهزة لتشقَّ لنفسها مشروعا ثقافيًّاتحديثيًّا يلبيّ طموحها ،ويحقِّق استقلاليتها عن باقي الخطابات التي تندر فيها الأدبية.

2-1 المفارقة وتفخيخ بُنَى النَّص المولِّدة

للمفارقة جذور تاريخيَّة ثاويَّة في أعماق الفلسفة اليونانيّة ،إذ اتُّخذت كأداة حجاجيَّة ترمي إلى كشف حقيقة الخصوم لتغافلهم عن كثير من القضايا المعرفيَّة والسلوكيَّات الفلسفيَّة التي ادَّعوا قبل المحاورة معرفتها ،"والمفارقة هي المقابل اللاتيني لمصطلحirony"[2]ذكرها أفلاطون في جمهوريته للتَّنويه بما حاذاه سقراط في سجالاته الفلسفيَّة والفكريَّة لإخضاع منافسيه ،وتقوم المفارقة على إستراتيجية مؤدَّاها أن يدَّعي المحاور في الجولات الأولى من المناظرة سذاجته وعدم أهليته في النِّقاش ،ثم إذا استرسل خصمه أي الطرف الثاني في الكلام واشتدَّ حماسه ،ووقع في حبال مخاصمه، طفق هذا الأخير يستدرجه إلى مواطن عيوبه، ويسفِّه مدارج عقله والتوائيَّة منطقه ،ولذا لا مُرية من القول بأنَّ المفارقة قد ولدت من رحم الفلسفة اليونانيَّة وأصبغت بطابع حجاجيّ تداوليّ يقوم على المراوغة

[1] عبد الله الغذامي، **المشاكلة و الاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف**، المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء، ط1، 1994، ص7

[2] نبيلة إبراهيم، **المفارقة**، مجلة فُصول، مج10، العدد 3 و 4، سبتمبر 1987، ص 131

والمخاتلة وتضليل الخصوم نتيجة احتدام المساجلات الفكرية والمنازعات الكلاميّة بين العصب الفلسفيَّة المتصارعة (الرّواقيون ،السفسطائيُّون).

تمكَّنت المفارقة من الحافظ على مرجعيتها الفلسفيَّة ولو نسبيًّا لرغبتها في ارتياد ميادين أخرى أدبيَّة وبلاغيَّة ممَّا خوَّلها استدرار معانٍ جديدة اِنضافت إلى المتصوَّر الفلسفيّ الَّذي ابتُعثَت من رَحمِهِ على غرار النَّاقد الإنجليزي **ريتشارد Richard** الذي يعرِّف المفارقة "بأنَّها توازي الأضداد"Equilibrium of opposition" [1] ،أي أنَّ الخطاب المتلفظ به يحتوي على تراكيب متضادة لكن التَّنسيق اللغويّ الرَّصين، وتلاؤم الألفاظ نحويًّا ومعجميًّا يوحي في الظاهر بوجود تواشج منطقيّ بين المتقابلات اللُّغوية ،والبحث المتعمِّق في الدَّلالة الكليَّة التي تستوفيها العبارة اللُّغوية هو الكفيل الذي ينبئ عن مفارقة ضديَّة أغفلت في هذا السَّنن اللّغويّ، ولذلك يلمح النَّاقد الألمانيّ **زايلدر Seidler** إلى أنَّ المفارقة تنبجس عن أوضاع تنشأ من "لحصافة العقليَّة، وهذه الحصافة هي غالبا الحالات المضادة الوحيدة لاقتحامٍ متوعد"[2]، ولكأنَّ المفارقة هي صناعة مدركيَّة عالية تتَّسم بالنباهة والحصافة، يبثُّها المرسل في ثنايا خطابه ،ليصبح أشبه بغشاء رقيق يظهر عمَّا خلّفه اِرتكاسَة الإنسان وما الَّذي جرى له في "عالم صدَّت المفارقة وجهها عنه، بل وربَّما سعت لقلبهِ رأسا على عقب"[3].

إنَّ انتقاء سرِّ المفارقة وما تحوزه من تصورات وجوديَّة تحيل إلى التَّناقض والتَّغاير مشروط باستعداد المتلقي وما يدَّخره من طاقات تأويليَّة متعالية يستطيع من خلالها إثبات موطن التَّباين وأثره في قدح شرارة المفارقة.

ويتبنَّى النّاقد الفرنسي **جيل دولوز « Gilles Deleuze »** المقاربة الثقافيَّة وأثر الرافد الاجتماعيّ في توجيه المفارقة النَّصية لعجز النَّسق والاستقراءات المحايثة عن الإلمام بذلك ،كونها أي المفارقة "بنية

[1] مُحَمَّد العبد، **المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة**، دار الفِكر العربي، ط1، 1994، ص16

[2] **المرجع نفسه**، ص17.

[3] ينظر، نبيلة إبراهيم ، **المرجع السَّابق** ، ص132.

دلالية تقوم على التَّباين بحيث تتيح التَّعايش بين الدَّال والمدلول ظاهريًّا بالرُّغم من تناقضهما، بيد أنَّ هذا التناقض سرعان ما ينحلُّ بوجود قناة تراعي السِّياق الثَّقافي"[1].

فالحضور الثقافيّ المتجسَّد في الجغرافيا الطبيعية والأعراف الاجتماعيَّة والطقوس الدينيَّة والعادات اليوميَّة له جانب مهم في تأطير الدَّلالة بغضِّ النَّظر عن المتراجحة اللُّغويَّة التي تشكِّل بنية المفارقة والَّتي تقوم في الغالب على ثنائيَّة ضديَّة تنافريَّة.

ومن ثمّة فإنَّ استفراغ الوعاء الباطني للعقليَّة العربيَّة القديمة وما أنتجته من نشاطات معرفيَّة وقيم أخلاقيَّة ومنتجات ثقافيَّة في صورة (قصائد شعريَّة ،خطب أدبيَّة قصص أسطوريَّة، أمثال شعبيَّة) يؤشِّر لوجود مفارقات حياتيَّة تسود معظم الإنتاجيَّات المعرفيَّة ،فصورة المرأة في الذهنيَّة الجاهليَّة هي مرادف للموت والفناء والاضمحلال ،ومكوثها في الدُّنيا يعني مكوث الدَّمامة والقماءة ،ومن الأمثلة العربية القديمة التي سيقت لتأكيد المسعى العربي للخلوص من الرِّجس الأنثويّ ماروته قبيلة **هذيل** (**"البنت للقوز ولَّا للجَوِز"**)[2] ومؤدَّى المثل الشعبيّ أنَّ مصير البنت العربيَّة متعلَّق بشرطين حتميَّين لا ثالث لهما، إمَّا أن تتزوج وتستريح ،أو تدفن حيَّة وسط كثبان الرمال، و"القَوز في المعجم هو المستدير من الرَّمل والكثيب المشرف العالي"[3] ومنه حديث أمِّ زرع:(" **زوجي لحمَ جملٍ غثٍّ وعلى رأسٍ قوزٍ و غْثٍ**[4]") أي أنَّها أرادت وصف مشقَّة الوصول إلى زوجها ، فاستحضرت وعورة التَّضاريس العربيَّة ذلك أنَّ السَّعي إليه كالمشي على الرَّمل شاق وكادح، ثمَّ كيف الصُّعود عليه وهو عثّ، والعثُّ ما رقَّ من الرَّمل يشتدُّ على صاحبه المشي فيه ،ومنه اشتقَّت العرب توصيفها لعناء السَّفر فقالت: **وعثاء السَّفر**.

---

[1] مُحَمَّد ونَّان جاسم، **المفارقة و مستوياتها في العصر العباسي**،تموز للطّباعة والنَّشر،دمشق ،ط1،2018،ص43.

[2] عبد الله الغذامي، **الكتابة ضدَّ الكتابة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص18

[3] ابن منظور ، لسان العرب، **مادة قوز**، ج5، ص463

[4] أحمد بن حجر العسقلاني ، **فتح الباري بشرح البخاري** ،ج 10، دار الفكر للطّباعة والنشر ،بيروت ، ط 1 ، 2019، ص253.

وهفت القصيدة العربيَّة إلى طمر كل الإبداعات الصَّادرة عن الأنثى لأنَّها قاصرة على الإتيان بما حفلت به مخيِّلة الذُكران، فهذا **أبو النَّجم العجلي** يحاول إعلاء صنيعه الشِّعريّ وسموّه على باقي منجزات أقرانه، مرجعا فضل هذا الألق الشِّعري إلى فحوليَّة شيطانه واكتمال ذُكوريَّته لا أنثويَّته:

إنِّي وكلُّ شاعرٍ من البَشرِ شَيطَانُه أنثَى وشيطانِي ذَكر

فمَا رآني شاعرٌ إلا استَتَر فِعلَ نُجومِ اللَّيل عاينَ القَمرَ[1]

فجودة الصِّناعة الشعريَّة التي تفاخر بها أبو النَّجم العِجلي مردُّها أنَّ الذي نفث في روحه وأيَّده بهذه الفسحة البيانيَّة ،كان من ذُكران الشَّياطين، وهذا بالطبع أُولى المحاولات الفحوليَّة لحجب الشِّعريّة عن الأُنثى، ذلك أنَّ التفسيرات التَّاريخيَّة الأولى لنظرية الشِّعر كانت تلحُّ على وجود قوى ميتافيزيقيَّة متعالية تتملَّك بعض البشر فتحفِّزهم على الإتيان بغريب الشِّعر ونادره، وروح المفارقة الَّتي يمكن تبصُّرها أنَّ المحمول الثقافيّ العربيّ يشِي بازدواجيَّة خطابيَّة حادَّة اتجاه المرأة، فالشِّعر والمثل سعيا إلى تكريس قُصور الأنثى وهشاشتِها الاِجتماعية ،ومن ثمَّ الدَّعوة إلى طمسها من الوجود نهائيًّا.

بيد أن معابِدهم وصوامِعهم والآلهة التي ابتدروها يقرِّر خلاف ذلك ،حيث خضعت العرب لآلهة جلُّها أنثى ، واجتهدت في تقديم القرابين لها ،أين عَكفت على طاعة **عَشْتار** آلهة الخصب طلبًا للغيث والأمطار ،وسجدت **لنائلة** التي وُضِعَت على المروة تقديسًا لمكانتَها، وافتُتِنَت **بالعزَّى** المرأة المتجسدة في كوكب الصَّباح والَّذي يرجَّح أنَّ العرب استقدموها من حضارة آشور، وانقادت هذيلُ **لسُواعٍ** خاشعة مأمورة.

أفضت الإنتاجات الثَّقافيَّة العربيَّة :(شعر، أمثال،أسجاع، خُطب) إلى دلالة مزدوجة للمرأة تقوم على مفارقة شاذَّة، تعكس بجلاء تخبط العقليَّة العربيَّة القديمة وانفصاميَّة قراراتها، فالمرأة حينًا يجب سترها ووأدها بين الرمال، وحينًا آخر هي رمز للجلالة والقداسة والإلهام.

[1] أبو النَّجم العِجلي، **الديوان** ، تح :مُحَّد عبد الواحد حمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق، ط1، 2006، ص161،162.

عارض الفيلسوف الألماني **هيدغر** رؤية **جاك دولوز** في مسألة فعاليَّة السِّياق الثقافيّ ودوره الفعَّال في كشف هوية المفارقة، لأن هذه الأخيرة ذات طبيعة محايثةٍ تتَمظهر نسقا بفعل "التَّخطي أو التَّجاوز أو الخرق"[1]،واقتصاص أثرها في النَّص مرهون بإجهاض تلك الوصايا المسبقة التي يتذرَّع بها القارئ لتعليل مستبطنات النَّص الدَّلائليَّة.

ونشوء المفارقة عمليَّة بالغة التَّعقيد ،فهي تجتمع على دالٍ واحدٍ في مقابل مدلولين اثنين، الأوَّل ظاهرٌ بيِّن لا يحتاج إلى تعقيب أو تمحيص ،والثاني مُلغَّز مُعتَّم، ممَّا يجعل المفارقة تتدانى وظيفيًّا مع الاستعارة بيد أنها تشتمل على "علامة marker تهيكل وعي المخاطبين نحو المعنى المنشود، وسيظل الهاجس الأكبر حتما الذي يعترض المخاطب هو كيفيَّة قدرته على فهم أسرار اشتغال هذه العلامة لأنها تتطلب وعيًّا ثقافيًّا وإيديولوجيًّا يتشارك فيه القطبان المتراسلان"[2].

أقطاب المفارقة:

حتى يكتمل مشهدُ المفارقة لا بدَّ من توافر ثلاثة أقطاب أساسيَّة تُهيكل بُناها التَّوليدية وتتحسَّس مختزناتها الجمالية وتسترفد دلالتها المتشظِّية:

1. **نصُّ المفارقة:** لكي يتبرَّم النَّص الأدبيَّ من معضلة المبنَى والمراسيم التَّقليديَّة ،التي تحَول دون ضبط مُكتساباته البلاغيَّة ومقتدراته الفنيَّة ،يتطلَّع النَّص إلى اجتراح تضاريس لغويَّة تَتَمظهر علَى أديمِه لتُحدِثَ نسقًا تداوليًّا مغايرا لما ألفه القرَّاء ومستقبلو الخطاب واستبطان التَّجاويف التي تنخُر هذه التَّضاريس، يفرز وتيرةً تصاعديَّة من الدَّلالات المتعارضة، التي تتنمذَج في شكلِ موجات تحفيزيَّة تدعو مستقبل الخطاب لقمع الظَّاهر ورفض السَّطحي المتلفَّظ، وتقليب أبنية النَّص الباطنيَّة ، لترسيم المشهد العام للمفارقة وكيفيَّة اشتغالها بين مدارج النَّص وأقاصيه الممتدة،والنَّص بعموميَّته المطلقة هو فنٌّ استنطاق الحياة ،ومحاكاة سيرورتها المثقلة بالتَّناقضات والتَّعرُّجات والانحناءات، وبالتَّالي لا يتسنَّى له في

[1] يُنظر: مُحَّد ونأن جاسم، **المرجع السابق**، ص44.

[2] ينظر سيزا قاسم، **المفارقة في القص العربي القديم**، مجلة فُصول، مج2، العدد 2، مارس 1989، ص 144.

هذا المقام إلا الاغتنام بلحظات المفارقة، لأنَّها الأليق على تلخيص دقائق هذه السَّيرورة وتوصيف محطاتها ،وهذا حتى يغتدي النَّص بتشكيلاته البلاغية وملحقاته المعجميَّة وأساليبه الاستقصائيَّة ومرموزاته الكونيَّة حامل سرِّ المفارقة الدَّفين.

2. **صانع المفارقة:** المؤلِّف أو النَّاص كائن مُبدع حاذق الرَّأي ،حصيف الصِّناعة ،لكنَّه مع ذلك يقبع في عالم خاص ومثير ،وهو عالم اللَّاممكن، واللَّامحدود ،يتعرَّض فيه إلى حالة عصابيَّة نادرة يتشوَّف من خلالها كينونته المنشقَّة، التي يمكن أن نسمِّيها تجوزا بالذَّات السلبيَّة الترسندالية، وهي "ذات تجاوزيَّة تشرئب إلى الانفصال عن الذَّات الجماعية"[1]، والمفارقة وحدها الأقدر على تحقيق هذه الخلوة التي نتحسَّس إشراقاتها في النَّص بناء على تعارك النَّسقين، النَّسق اللَّاشعوري وهو الجوهر والأصل الذي يحيل إلى تلك الذَّات السلبيَّة الانفصاليَّة لكنه يأبى الظُّهور في النَّص، والنَّسق الشُّعوري الواعي، الذي يتقولب في النَّص في شكل أساليب مُواربة، مقولات مخادعة تكبح اللَّاوعي واللَّامدرك وتمنعه من الطفو على سطح النص، وبذلك كانت أشدُّ درجات المفارقة هي تلك الَّتي "يدَّعي فيها صانعُها الحكمة الطَّنانة البلهاء متظاهرا بأنَّه يعرف كل شيء وأنَّه قادر على هداية كلِّ النَّاس وهو في قرارات نفسه يعرف أنَّ الموضوع في فراغ"[2] ، ولكأنَّ المفارقة هي فنُّ التَّحايل على الآخر اللَّامتجانس ،أي الَّذي لم يعد للذات المبدعة رغبة في التجاوب معه، فتبثَّ فيه مجازات تفصيليَّة، استعارات تنميقيَّة، مصوتات تطريبيَّة، فيخال له أنَّ ذات المبدع هي ذات توالفيَّة تصاهريَّة مع الذَّات الجماعيَّة وهي بخلاف ذلك.

3. **ضحيَّة المفارقة:** حتى يحتاط المؤلف من الوقوع في شِراك مفارقته ،باعتبارها أداة للتَّحريض الذِّهني تستهدف الواقع وما يعتمله من أزمات ثقافيَّة وانحطاطات سياسيَّة وتناقضات اجتماعيَّة،وجب عليه الانصرام التام من حاضره ، وإلَّا أضحى ضحية لمفارقته، والانسلال من أوعيتها الضَّيقة لا يتمُّ

[1] يُنظر: نبيلة إبراهيم، **المرجع السابق**، ص136

[2] يُنظر: **المرجع نفسه**، ص136.

إلا عبر تقمُّص المؤلف شخصيَّة خيالية تنوب عنه وتثير التَّأمل في زمنِ القرَّاء، وتلك الشخصيَّة التي يتقنَّع بها المبدع يطلق عليها النقاد مصطلح "ضحية المفارقة victime of irony"، التي تتشابه إلى حدٍّ كبير مع مفهوم الشخصيَّة الإغريقيَّة (كبش الفداء) المتواترة في الأدب **الفارماكوسي**[*]pharmakos[1]"،هذه الشخصيَّة تحمل عاطفتين متنازعتين في آنٍ واحد، فهي تشعر بالذَّنب لأنها جزء لا يتجزَّأ من النسيج العام لهذا المجتمع المذنب المثخَّن بأزماته العسيرة ،"وتشعر في نفس الوقت بالبراءة لأنه لا يمكن في الحقيقة تحميلها وحدها وزر ما يحدث في مجتمعها وتكليفها أكثر مما تُطاق"[2].

2-2 طرائق تمثُّلات المفارقة في الشِّعريَّة العربيَّة الحداثيَّة:

لعلَّ ترصُّد المفارقة في النَّص الشِّعري الحداثيّ مسألة بالغة التَّعقيد تتطلب طرح حُزمة من الإشكالات المنهجيَّة ،حول كيفية تلبُّس المفارقة بالنَّص الشِّعري، وما مدى قدرةِ الذَّات المتلقِّية على التَّوصل إلى المنافذ الحقيقيَّة التي يتمُّ عبرها الاستيلاء على روح المفارقة ،وما تستثيره من فيوضات جماليَّة، ومدَّخرات فنيَّة تشوِّه النَّص وتحوِّر سياقاته الإخباريَّة ومضامينه التاريخيَّة والدلاليَّة .

وقياسا على منتجات الشُّعراء الحداثيين والطَّرائق الإبداعيَّة التي يرتادونها والأساليب الابتكاريَّة التي يلفِّقون بها نصوصهم ،وتجنُّبا لاستدرار المعاني الخفيَّة، وإظهار فحوى الرسائل المعتَّمة، يحدِّد النُّقاد ثلاثة محدِّدات أساسيَّة تتعقَّب المفارقة وترصدها في النَّص الشعري.

---

[*] فارماكوس: في الدِّيانة الإغريقيَّة هو كبش فداء بشري ، يختار في الغالب هذا الشَّخص من الطبقات الاجتماعيَّة المتدنِّية ويتم التَّضحية به في أوقات الأزمات (مجاعة، طاعون، اجتياح العدو) عند الحاجة للتَّطهر وهذا بحسب ممارسات إغريق آسيا الصغرى في القرن السادس قبل الميلاد .

[1] سامية محرز، **المفارقة عند جيمس جويس و ايميل حبيبي**، مجلة عيون المقالات، المغرب،مج1، العدد2، ابريل 1986، ص106

[2] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 110

1. **الأخيولة أو الفانتازيا:** هو نوع من الأدب الميتافيزيقي الممعن في الخيال، يضمُّ بين دفَّتيه مواضيع تتناول الخرافات والأساطير، مغامرات الجنِّ وقصص الأشباح، و"تدور رُحى هذه الأحداث في أماكن غامضة يشوبها هجسٌ وفزع، ممَّا قد تسفر عليه لحظة من لحظات الحكي"[1].

يقوم الأدب الفانتازي على استعداء الواقع ،ورفض متصوراتِه المنطقيَّة ومشاهده الحقيقيَّة المدركة بواسطة تقنية الخرق الزَّماني والمكاني، وتبعا لهذا الخرق تنثال المفارقة من قُطر النَّص لترتدَّ بين جنباته وحوافه، وقد أضحى المتخيَّل مادة خصبة تلقَّفتها أيدي الشُّعراء وضمَّتها كمعبئات جمالية في مناخات القصيدة بالشَّكل الذي أدَّى إلى تداني المسافات بين جنس الشِّعر وجنس الرِّواية، لأنَّ العجائبيَّة هي عصبة من عصب الرِّواية ،تساهم في نموِّ الحدث السردي وتضخمه لدرجة الوله والافتتان كليالي ألف ليلة وليلة، والهوس الذي يغمر المتلقي لحظة تعاطيه لهذا النوَّع من الأدب، وفي قصيدة نزار قباني "**البحث عن سيدة اسمها الشُّورى**"، لا يستنكف الشَّاعر عن الإتيان بما هو حقيقيٍّ وما هو عجائبيٍّ جنبا إلى جنب في خلطة عجيبة نلتمس من ورائِها وجود مفارقة خفيَّة أغفلت في المتن الشِّعري.

لو أنتَ دخلتَ على فِرعون

في عُزلتهِ الأبديَّة

ستشاهد فوقَ عباءته قَطراتِ دماءٍ بشريَّة

وتُشاهدَ فوق وسادتهِ امرأةً دون ذراعَيها

وقصائد دُون ذراعَيهَا

وتُشاهد تحتَ أظافرِه قِطعًا من لَّحم الحريَّة[2]

[1] مُحَمَّد عزام، "**الرواية العجائبية**"، مجلة المعرفة،وزارة الثقافة السُّورية، العدد436، يناير 2000، ، ص 158،159.

[2] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش** ، ص573.

المؤكد تاريخيًّا أنَّ الشَّاعر لم يتورع في استظهار دمويَّة فرعون وسادِّيته وجفائه لكلَّ ما هو أنثويّ بسبب الحلم المفزع الذي راوده، مجمله ميلاد فتى من بني إسرائيل، يقوض لا محالة مستقبل مملكته، وامتهان فرعون للمرأة هو نتيجة حتمية لتأويل حيثيات الحلم المترائي، ففتى فرعون الذي سيجهض حكمه لابدَّ له من مُستقرٍ قبل أن يرى النُّور ،والمستقر هو رحم الأنثى وهذا ما يعدُّ تمثُّلا من تمثُّلات النَّص القرآنيّ، لقوله تعالى("**إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِّنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ**") **سورة القصص ، الآية04.**

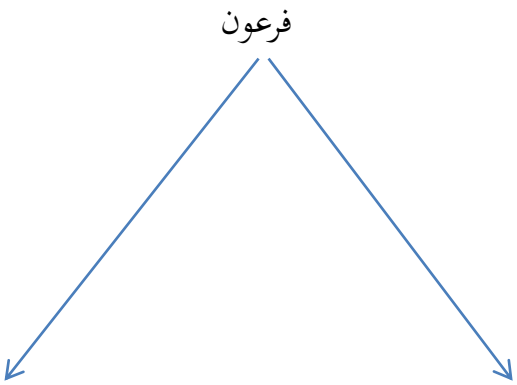
واستحياء النِّساء أي تركها مذلولة مقهورة دون قتلها والإجهاز عليها "وتخليصها من شقاوتها لتخدم شخصه وحاشيته من الأقباط"[1] .

وما قول الشَّاعر امرأة من دُونِ ذراعيها إلَّا خدمةً للمعنى القرآنيّ، لأنها تكنية عن حريَّتها المصادرة ، بيد أن روح المفارقة لا يكمن في التَّصاقب القصصيّ بين النَّص الشِّعري والنَّص القرآنيّ ولا في الإضافات المجازيَّة التي أصبغ بها الشَّاعر مقطوعته الشِّعرية، والتي منحها سُحنة أسطورية عجائبيَّة، ولا حتَّى في تقنية السَّرد وبراعة التَّوصيف عبر إشراك الآخر – المخاطب- في تفاصيل الحدث المتخيَّل، وإنَّما لسعيه الحثيث لإثبات أزليَّة فرعون كشخصية سرمديَّة تجسِّد المطلق تنسخ نفسها بنفسها، وتؤكد ديمومة حضورها، فلكلِّ زمن فرعون، فالاستبداد، القمع التَّجبر، قيم ظلاميَّة انسلَّت من الشخَّصية الأمِّ – فرعون موسى – وصيَّرتها القصيدة سُننًا متواترة عبر توارد الأزمنة واختلاف الأمكنة، تواضع عليها العقل الجمعيّ العربيّ الذي ضاق ذرعا من فرعنة مسؤوليه واعتساف من يولّون زمامه و ويدبِّرون شؤونه العامة.

وإذا انتقلنا من عموميَّة المشهد إلى تفصيليَّته تبادرت لنا قراءات مغايرة جديدة تتزيَّا فيها المفارقة بمحدِّدات دلاليَّة إضافيَّة، فالمرأة في سياق النَّص يُراد بها القصيدة الشِّعريَّة باعتبارها كائنا ورقيًّا أنثويًّا، تقضُّ مضاجع السَّلاطين ،لأنها تستودع في كينونتها بذور فنائهم، وأما ذكر العاهة التي

[1] مُحَمَّد علي الصابوني، **صفوة التفاسير**، ج2، دار الفكر بيروت، لبنان، ط4 ، 2001،، ص113.

اعتملتها– **قصيدة دون ذراعيها** – فهي إلماعة ذكيَّة إلى بطش السُّلطة بالشِّعر والشُّعراء، ومحاولة ثني القصيدة عن رسالتها الحقيقية من خلال تقليمها وترويضها لجعلها طيِّعة لا ناشزَة، فكما استعدى فرعون المرأة لأنها تحمل في رحمها مشروع فتى يصدِّع مملكته ويقوِّض سلطانه نلفي شخصية الزعيم السياسي العربي بالرغم ممَّا يملكه من صلاحيات دستورية واسعة تخول له المكوث حولا كريتا ودهرا مديدا على سدَّة كرسيه المعظَّم، إلا أنَّه يعيش حالة من الفزع والقلق الناهش،إذ يخشى أن تتهاوى مملكته على حين غرَّة، وما القصيدة سوى مبشر بغوائل تلك اللَّحظة، لأنَّها حُبلى بالنبوءات والمبشرات التي تتراءى للشَّاعر لحظة انكبابه على الكتابة ولذلك فالقصيدة على حدِّ وصف نزار "تخرج حُبلى من أعماقه بشكلها النِّهائي المكتمل وكأنَّها مادة متفجِّرة و تبقى مطمورة تحت الجلد والأعصاب حتى يحدث شيء ما ، ويكون التَّفجير الشِّعريّ وقت ذاك كما التَّفجير النَّووي هائلا ومرعبا"[1].



2. **التَّناص:** ممَّا لا مراء فيه أنَّ المبدع – محرِّر الخطاب– لا يمكنه بأيَّة حال من الأحوال أن يذوَرَّ عن تِقانةِ التَّناص في حبك بنيتها لخطابيَّة وتطريز حواشيها بالمغتنمات البلاغية الفريدة كون التَّناص يشكل مظهرا من مظاهر إنتاج النُّصوص وتناسلها، "بحيث تتفاعل هذه النُّصوص وتتشابك، لتجسد

[1] نزار قباني، **عن الشعر والجنس والثورة**، ضمن الأعمال النثريَّة الكاملة، ص490 .

لنا فضاءً دلاليا يشكِّله النَّص الجديد"[1]، وعليه فانبلاج النَّص الجديد وتمثُّله فيزيائيا مرهون بفاعلية العلاقات الوظيفيَّة التي تنشأ بين النُّصوص المتجاذبة التي ترسَّخت سلفا في مخيال المبدع بفعل طابع المثاقفة.

لكن النَّص المستدعى من لَّدن النَّاص لا يمكنه إطلاقا أن يضفي انبصاما جماليًّا أو ألقًا أسلوبيا على النَّص المحرَّر- المنشَأ- برمَّته، إذا كان هذا الاستدعاء لمجرد تتمَّة الدلالة أو تقوية مقاصد النَّص ،أو الاستدلال على قضيَّة خلافيَّة، ينشغل بها النَّص لإثبات حجية رأي دون غيره، بل يتأتى من خلال خلخلة بنية النَّص المتناص معه- النَّص المستدعى- وتدمير المعنى الأصلي، والضخ في أوداجه مدلولات جديدة وإلحاقه بمعانٍ مغايرة تجانف المعنى الأول، ونلفي نزوعا مستديما للشعريَّة العربيَّة الحداثيَّة نحو هكذا أساليب لدواع ابستيميَّة، ونقديَّة، وثقافيَّة فالقصيدة العربية ما انفكت تبحث لذاتها عن ضرب من الاستقلاليَّة المعرفيَّة والتعبيريَّة فارتهنت طواعيَّة نحو تحيين بنية النَّص المقتبس وإفراغه من مقاصده الحقيقيَّة ودمجه في سياق نصيٍّ مغاير، لأنَّ " من شأن ذلك أن ينعش النص بمعانٍ مضافة ،تحمل ملامح الشَّاعر وطابعها الشخصي"[2]، ونظرته الاستثنائية التي ترمي إلى اعتماد سرديَّة جديدة للتاريخ تحيا في طوايا نصه وفق صيغة حواريَّة تواصليَّة مع توتُّرات عصره وضغوطاته اليوميَّة.

كما أنّ الشعريَّة العربيَّة قد أنهكها مِراس التبعيَّة، إذ تصاغر دورها الوظيفيّ لدرجة اقتصارها على مجرد مضغ أقوال شعريَّة قيلت في عصور خلت، وتمَّ إعادة تنضيدها في حلَّة بيانيَّة جديدة ،لكنَّها طُمرت بمداليل رثَّة قديمة.

---

[1] مُحَمَّد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري إستراتيجيّة التناص** ، دار التنوير للطباعة ، بيروت، ط1، 1985، ص155.

[2] علي جعفر العلاق، **المرجع سابق**، ص47.

* سبارتكوس :هو ذاك العبد الشُّجاع الذي تاقت نفسه للحريَّة فقال (لا) في وجه القيصر الروماني وكانت النَّتيجة أن أصبح اسمه على كلِّ لسان ، وظلَّت روحه الأبديَّة تزرع الشَّجاعة في نفوس العبيد وتدفع بها إلى الصفوف الأولى من المواجهة.

ودانت شعرية محارب أمل دنقل نحو صناعة صور شاعريَّة مستوحاة من نصوص تراثيَّة في شاكلة الشِّعر العربيّ القديم، أو حتى نصوص دينيَّة مقدسة مثل النَّص القرآني، بيد أنَّه تمَّ تحييدُها عن مقصدها الأصلي، وإنزالها منزلة الدَّلالة الذاتيَّة النّابعة عن تصورات الشَّاعر المثلى التي لطالما ناوشَت مركومات التُّراث، وما نجم عنها من اقتباسات فكريَّة وإيديولوجيَّة مترفِّعة عن النَّقد والتَّجريح ،عُدَّت تحت طائلة الاستكراه أنساقا مقدَّسة ،لا يجوز التعريض بها أو الإخلال بتكويناتها الجمعيَّة والفرديَّة، وما قصيدة **كلمات سبارتَاكُوس*** **الأخيرة** إلا تجنٍّ على تلك الأنساق وتجلٍّ في الوقت نفسه لوعي الرَّفض والإباء الذي طفق الشاعر ينفثه في تجاويف قصيدته ونسغاتها الممتدة.

المجدُ للشَّيطان معبودُ الرِّياح،

من قَال لَا فِي وجهِ مَن قَال نَعم

من قال لا فلم يَمُتْ

وظلَّ روحًا عبقريَّة الألمِ

مزجٌ ثانٍ معلَّقٌ أنا على مشانِقِ الموتِ

وجبهتي بالموتِ مَحنيَّة

لأنَّني لم أحُنها حيَّة[1]

قد يخال للقارئ في استهلاليَّة القصيدة أنَّ الشَّاعر **أمل دنقل،** بسبب تطعيم قصيدته بسياق قرآني يؤرِّخ لتاريخ البشريَّة الأولى التي نادت لها الخلافة على الأرض، بعد أن استجابت الملائكة لحجيَّة خطاب الله عز وجل في أحقيَّة ذينك الخلافة، وتداعيات هذا الأمر الإلهي بظهور إبليس على الواجهة ورفضه الإذعان لهذا الأمر، واستوار شرارة الخلاف بينه وبين أبي البشر آدم عليه السلام، وحشد إبليس كل أساليب الغواية لاستجلاب آدم إلى عرصاته لتدنيس جبلَّته النقيَّة التي فُطِر عليها، وهذا ما

[1]أمل دنقل ، **الأعمال الشعرية الكاملة،** مكتبة مدبولي، القاهرة،ط3،1987،ص36.

لهجت به آي القرآن **"وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ" البقرة الآية34**

جاء في كتب التَّفاسير أنَّ هذا السجال هو شروع في ذكر" فضل آدم عليه السَّلام، وأنَّ الله حين أراد خلقه أخبر الملائكة باستخلافه في الأرض"[1] .

إلَّا أنَّ النَّص القرآني المستدعى قد ألحق به الشَّاعر تشوُّهات عدَّة ،سواءً في مقاصده العامة أو متنه السَّردي أو في حواريَّتها الأصلية، وجراءة الشَّاعر هذه في اجتراح تغريبة عامة على النَّسق القرآني – النَّص المستدعى– هو رفضه القطعي لوجود ارتباط ثابت بين الدَّال المعزّزَ في سياق التنزيل ومتن الآية ،ومدلولها أي مقصديتها الثابتة التي أطبقت الأمَّة على صحَّتها ، "فتعوم بذلك الدَّوال في فلك النَّص الشِّعري جاذبةً إليها المدلولات التي تختلط بها لتصير دَوالًا لمدلولات أخرى"[2] .

وهذا ما نشده الشَّاعر الذي حاول استنطاق مدلولات إضافيَّة للمدلول الأصلي ذاته بحيث يتناوش المدلولان في مضمار القصيدة (المدلول القرآني الحقيقي ،مع المدلول المقترح في القصيدة الناشئ عن تثوير المعنى القرآنيّ) ليبتدرا معًا مفارقة حياتيَّة تلثم المعنى الخفي الذي اجتهد الشَّاعر في مواراته، فالمدلول البشري السِّياسيّ هو المقصود من دال الشَّيطان معبود الرِّياح وهي تقضيبة إلى ما ينبغي أن يتحلَّى به "إنسان **سبارتاكوس** من قدرة على الرَّفض والتي تدعوه إلى تحرير العبيد ممَّن تعوَّدوا على القول: نعم ، وتتصدَّى لحضور الدَّال الرَّمزي **قيصر** باعتباره مدلولا جامعا لكل أنواع الحكم المطلق والشُّمولي المستبد"[3] .

أمَّا **لا** النَّاهية كوظيفة نحوية إجرائية ، فقد أفضت في النص القرآني إلى حتميَّة مجافاة الشَّيطان ولعنه كون صوته يتعارض مع صوت التفويض الإلهي المنزَّه عن الخطأ ،وسوء التقَّدير في استخلاف آدم على الأرض ووجوب السُّجود له، لكنَّها تؤول في المتن الشعري إلى دالٍّ للنَّهي والتَّحذير، أي

[1]عبد الرحمن السعدي، **تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان**، دار ابن حزم، بيروت لبنان،ط1،2003، ص42.

[2]صالح إبراهيم، **الحضور والغياب في الخطاب الشعري المعاصر خطاب مُحَمَّد الماغوط نموذجا**، دار الزمان للنشر والتوزيع، ط1،2013،ص30.

[3]جابر عصفور، "**وعي الرفض في شعر مُحَمَّد أمل دنقل**"، مجلة العربي، العدد635، أكتوبر 2011، ص37.

النَّهي المطلق عن الخضوع لصورة الزَّعيم السِّياسيِّ الذي أجمعت عليه الجماهير"وخلعت عليه أجهزة الدَّولة الإيديولوجية صفات تكاد تجعله فوق البشر، فأراد الشَّاعر الذي كان يؤمن بوضع كل شيء موضع المساءلة بما في ذلك الحاكم المطلق الذي كان **عبد النَّاصر** نموذجا له "[1]

وكذا لتحقيق يوتوبيا فاضلة تجاهر فيها الرَّعية بقول **لا** دون أن تُتَّهم بالكفر السِّياسي أو الخيانة الوطنيَّة .

وعليه فمستجمع الرأي ومحصَّله، هو أنَّ جوهر المفارقة النَّاشئة عن تقاطع البنيتين النَّصيتين أي النَّص الأصلي والنَّص المعدَّل الذي تم اصطناعه نتيجة التحريف الذي مورس على النص الأصلي، وتعويمه في سياقات آنية، لينفتح بذلك على قراءات تداولية مغايرة للنَّص الأصلي ،إنما هو تجسيد للحظة من لحظات فلتان النَّسق الشعري من رتابة المماثلة التي تفرض وصاية جبَرية على النَّص الشعري وقت تشكُّله فيغتدي مجرد ناقل لأصوات غيره.

3. **السُّخرية والتَّهكُّم**: لقد أمعن الخطاب القرآني في مُسابرة وعي الآخر الرَّافض جملةً وتفصيلا لشرعيَّة هذا الخطاب وقدسيَّته ،وما يحوطه من أفكارٍ عقائديَّة وقواعد فقهيَّة وسُننٍ كونيَّة تتجاوز عقليَّة العربيِّ الجاهليِّ،المسرف في عصبيَّته،والمتعاطي لثقافة بدويَّة هكَّة، وتصدَّى القرآن الكريم لمجمل حملات الرَّفض ،ببسطه لأساليب تهكميَّة احتقاريَّة، تنشد الاستخفاف بتلك العقول الصَّادة عنه، "والتَّهكم هو الِاعتساف في مراعاة مقام الكلام ،فهو خطاب سيق بلفظ الإجلال في موضع أو مقام التَّحقير ،والبشارة في موضع التَّحذير، والوعد في مكان الوعيد ،والعذر في مكان اللوم "[2].

ويؤدي التَّعارض النَّاجم عن تخالف القول مع مقامه إلى نُشوب مفارقة وجيهة، وهذا ما دلَّت عليه آي القرآن في كذا موضع، من ذلك تعليق عبارة توحي بالمدح والثناء والإجلال على المخاطب وربطها بمقام الإنذار والوعيد كقوله تعالى:" **ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ" سورة الدُّخان، الآية 49**

[1] جابر عصفور، **وعي الرفض** ، **المرجع سابق** ، ص40

[2] ينظر: أحمد مطلوب : **المصطلحات البلاغية وتطورها** ، ج2 ، الدار العربية للموسوعات، بيروت ، ط1 ، 2006 ، ص375

تَواقتَ سياق نزول الآية مع مصرع أبي جهل رأس الكفر وحامل لوائه، في غزوة بدر وشرحت الآية الحدث في صيغة هزلية تهكميَّة تحوي بين مكتنفاتها نشوة الانتصار باسترجاع ما كان يتلفَّظ به أبو جهل قبل هلاكه لنبيّ الإسلام **مُحَّد عليه الصلاة والسَّلام**، حيث جاء في الأثر أنَّ النبي كلَّما التقى بأبي جهل ذكَّره بأنَّ الله أمره أن يبلِّغه قوله " **أَوْلَىٰ لَكَ فَأَوْلَىٰ" سورة القيامة، الآية 35،** "فيردَّ في صلف بأيّ شيء تهدِّدني ما تستطيع أنت ولا ربُّك أن تفعلا بي شيئا، إنِّي لمن أعز هذا الواد وأكرمه على قومي "[1].

انقادت الشِّعريَّة العربيَّة نحو توليد هذا النَّوع من الأساليب من خلال إخلالها بواجب المسايَقة بين المتلفَّظ ومقامه، وطمر روح المناسباتيَّة،لأنها أليق بجنس الخطابة منها إلى الشِّعر فالأوَّل خطاب برهانيّ حجاجيّ، يعتمد على الاستدلال والمقايسة وتوالف صحَّة المقدِّمات مع النتائج، واستهداف شريحة جماهيريَّة بعينها عبر قناة شفوية مرئية، أما الثَّاني فهو خطاب عبثيّ تجاوزيّ يتنصَّل من كل أنواع المطابقات العقليَّة والتصنيفات المنطقيَّة ،كأن تحبك القصيدة في شكل ملحميّ تراجيديّ، بيد أنَّ الحدث المسخَّر هو حدث ساذج وحقير لا يحتاج لكل هذا التهويل البلاغيَّ والتصوير المسهب لحيثيَّاته ، كوصف المتنبي لغزوة أغار فيها رجلان على جرذ.

لقد أصبحَ الجُرذُ المستغِير أسيرَ المَنَايا صَريعَ العَطبِ

رمـــاهُ الكِناني والعَامريُّ وتلَّاه للوجهِ فعلَ العَرب

كِلا الرَّجلين اِتَّلا قتلهُ فأيُّكُما غلَّ حُرَّ السَلَب

وأيـــُّكُمَا كان من خَلفهِ فإنَّ به عضَّة في الذَّنبِ[2]

تقوم السَّردية الملحميَّة على نشوء مساندة بين رجلين ،يوحي أن قدَّامهما خصما لدودا وعنيفا ،ويوهم ذكر السَّلب أنه من الأشراف، "وما أبرع الاستدلال بأثر العضة على وجود أحدهما خلفه،

[1] مُحَّد علي الصابوني ، ج3 ، **المرجع السابق** ، ص165 .

[2] المتنبي : **الديوان** ، دار بيروت للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1983 ، ص13 .

وكأنَّه خشي أن يقابله وجها لوجه فأتاه غَدراً وختلا "[1]، فالحدث على بساطته إلا أنَّه اجتذب القارئ من حيث لا يدري، وغمره بنشوة جماليَّة ،مغايرة لما درجت عليه ذائقة القرَّاء أثناء تعاطيها لقصائد أخرى تنضبط في نقطة تلاقٍ بين المبنى والمعنى، أي في زاوية تنصهر فيها القصيدة مع مقامها الكلامي وحدثها المناسباتيّ .

نمت ظاهرة السخريَّة والهزل نموا تصاعديًّا ،ليكتمل وعيها الفنيّ ونضجها البلاغيّ في ميدان الشعريَّة العربية المعاصرة، إذ ما انفك الشُّعراء يخوضون مغامراتهم الشِّعرية ونزلاتهم الأدبيَّة عبر استملاحهم لتقنية الأسلبة الهزليَّة، والتَّصوير الكاريكاتوريّ السَّاخر، لاسيما وقد استحالت السُّخرية "وسيلة للتَّهذيب والتَّقويم والإصلاح والتَّطهير، كما أنها نوع من الزجر والرَّدع تخدم الفرد والمجتمع معا"[2]

واستمساك الشعراء بناصية هذا الفن هو نتيجة حتميَّة لنشوء عوارض اجتماعيَّة وسياسيَّة أخلَّت بالبنية الثقافية العربيَّة نفصِّلها على النَّحو الآتي:

- بداية تهاوي المؤسَّسة الأخلاقيَّة العربيَّة الأصيلة ،بمختلف مكوناتها القَيميَّة (الشَّهامة، الكرم درء الضيم ، الذَّب عن الأعراض) وبروز سلوكيات اجتماعية قبيحة دخيلة عن الشخصيَّة العربية (لتملُّق ،النِّفاق الاجتماعي، مهادنة الجائر واستحسان أفعاله، تسفيه المثقَّف واحتقاره).
- ظهور دوائر سلطويَّة استبداديَّة ذات حكم شمولي لا تترك هامشا للحريَّة، وكما هو متعارف فإن الحريَّة هي المغذيَّة الأساسيَّة للقريحة الشعريَّة، ذلك أن التَّخييل الموجه للشِّعرية يقتضي التملُّص والتَّحرُّر من عالم المثل والثَّوابت المدرجة في خانة اليقينيَّات، وتجنبا لكلِّ إذاية تسوسها يد السُّلطة ،آثر الشُّعراء التَّخلي عن الأساليب الشِّعرية المباشرة ،والإفضاء والبوح المسترسل، والانصراف إلى تنقيع منجزاتهم الفنيَّة بتعابير تهكميّة تُضمر أكثر ممَّا تظهر فالأسلوبُ الشِّعري السَّاخر "مجاز مضاد يتسلَّل

[1] كمال اليازجي : **فنُّ التهكم في الشعر القديم** ، مجلة الأديب لبنان ، العدد رقم 6 ، يونيو ،1947ص24 .

[2] رابح مُحَمَّد العوبي : **فن السخريَة في أدب الجاحظ ، من خلال كتاب التربيع والتدوير ، والبخلاء والحيوان** دار الكتاب الثقافي ، الأردن ، ط1 ، 2007 ،ص37 .

على استحياء في القصيدة ليبلور الوعي الوجودي للشَّاعر، المعتدَّ بإنسانيته الرَّافضة لكل أشكال الهيمنة وأنواع القمع النفسيِّ والجسديِّ والفكريِّ"[1].

- توالي النَّكبات، وتزاحم النُّكوص والبلايا على جسد هذه الأمَّة حتَّمت على الشُّعراء أن يُصبغوا أعمالهم الشِّعرية برؤية دعابية هزليَّة ، عسى أن تخفِّف من وطأة الصَّدمة وحالات الشَّجن والأسى التي يرزح تحتها الإنسان العربي، فالشَّاعر في هذا المقام يحمل رسالة تحرُّريَّة تطهيريَّة هدفُها إعادة الاتِّزان للقارئ العربي، وقياسا على ذلك فالدَّور الحضاري المنوط بالشَّاعر هو أشبه بالكوميدي الذي يقف على خشبة المسرح لتأدية أدوار هزليَّة هدفها التخفيف من المآسي التي يعاني منها النَّاس، ويرسم الفيلسوف الوجودي الدنمركي سورين **كيركغارد"Soren Kierkegaard"** الدَّور الوظيفي للكوميدي في صيغة سرديَّة مفجعة يقول:" حدث ذلك في مسرح شبَّت النَّار في أجنحته، فخرج الممثِّل الكوميدي فزعا ليحذِّر النَّظارة من الكارثة المحدِّقة بهم، لكنَّ الجمهور ظنَّ أنَّه مقلب هزلي ،فضج بالضحك والتصفيق استحسانا لطُرفته، وكلما زاد في تعنيفهم وتحذيرهم، زاد الضَّجيج والضَّحك"[2].

لعلَّ المشهد المأساوي الذي سرده للتَّو الفيلسوف سورين كيركغارد يتطابق تطابقا كربونيًّا مع واقع الشَّاعر العربي الذي اختار ظلاميَّة المنفى ووحشيَّة السُّجون ولسعات سياط الجلَّادين في سبيل خلوص المتلقي العربي ،من عقده الداخليَّة الَّتي نشأت جرَّاء الضيق والحصار المفروض عليه دهرا، واستقراء السِّيرة الحياتيَّة لجهابذة الشِّعر العربيِّ المعاصر في صورة **مُحَمَّد المَاغوط، أحمد مطر، نزار قبَّاني، مظفَّر النواب**، وما شابها من اختراقات وعذابات وتأوُّهات ،إنَّما هو تأكيد للمنحى الوجوديِّ الذي اِنبنت عليهِ مفارقة الفنِّ والشِّعر خصوصا.

---

1 مُحَمَّد سعيدي : **مصطلح السخرية وتجلياته** ، عند شعراء الرفض المعاصرين ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة سوريا ، العدد 578 نوفمبر 2011 ص342 .

2 عبد الباقي يوسف : **فلسفة السخرية** ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة سوريا ، العدد 558 ، مارس 2010 ص171 .

فوصال الشَّاعر بقرَّائه يعد مجازفة حقيقيَّة في ضوء المشوِّشات التي تحيط بالعملية التَّواصليَّة الإبداعيَّة،ممَّا يتطلَّب تنويعا جادا في أشكال الخطاب ،وما السُّخرية سوى ولوج إلى هذا الغرض، ذالك" أنَّ الشَّاعر كائن ساخر لوذعيٍّ يُبطن انتقاداته في كلمات مُفخَّخة وموجزَةٍ يكون وقعها في الوجدان أشدَّ من وقع السِّنان"[1].

وبناءً على ما تأسَّس ذكره فإنَّ السُّخرية بعينها ،هي بلوغ التَّناهي في التَّعبير عن المبكيَّات ممَّا خلص إلى بروز صوتين بارزين في القصيدة، الأول طبيعي يحيل إلى المكبوت وإلى المضمر الذي يعتلج دفائِن الشَّاعر وهو كامن ككمون النَّار في الزِّناد يخشى التَّمظهر على حقيقته فيتزيَّا بالصوت الثاني المصطنع وهو زيفيٍّ ساخر يسيطر على القصيدة بأجزائها ولواحقها ليلجم المكبوت والمتأوَّه،ويمنعه من أن يتدفَّق على حفريَّات القصيدة ، و هذا حتىَّ يتسنَّى له مناورة حواجز كلِّ قراءة ترشيحيَّة ،ويكتسح متاريسها الوَّعرة، والقراءة التَّرشيحية نعني بها قراءة المتن لا الهامش أي القراءة النَّافذة السُّلطويَّة التي تتربَّص بالقصيدة منذ نشأتها الأولى فتخضعها إلى مراقبة دقيقة وغربلة واسعة كي تَطمس منها المثير والخليع ،الذي يقضُّ مضجعها ولا يتوافق مع رُؤاها، ولذلك صار الأسلوب الهزليّ والتَّصوير الكاريكاتوريّ الأنسب لتخطي عقابيل تلك القراءة.

وبين جرذ المتنبي وجرذ الشاعر العربي أحمد مطر نلفي تضلُّعا مبهرا للشِّعريتين العربَّيتين القديمة والحداثيَّة في تصوير النُّكوص والإخفاقات في قالب لوذعيٍّ ساخر .

رأيتُ جُرذًا

يخطبُ عنِ النَّظافة

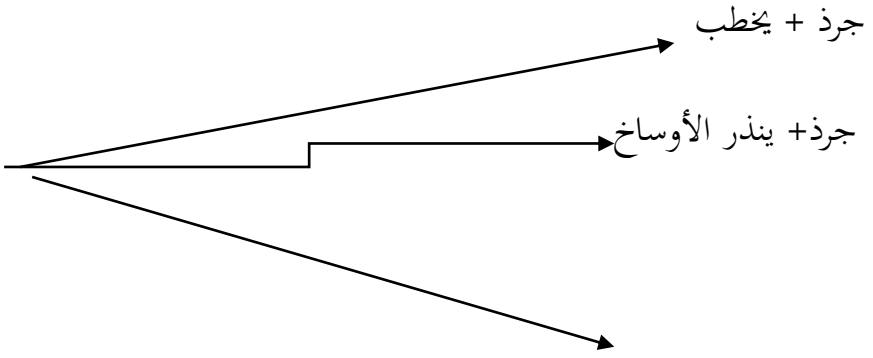
وينذِرَ الأوسَاخَ بالعِقابِ

[1]أحمد العوفي ، **في الشعر المغربي المعاصر** ، دورة أحمد المجاطي الأكاديمية ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 2003 ، ص22.

وحولَهُ الذُّبَابُ يصفِّقُ"[1]

انتقى المتنبي جرذه بعناية فائقة، وأشركه في نزاعٍ محموم صوَّر الشَّاعر تفاصيله الدَّقيقة في سرديَّة محبكة تمازج فيها المتخيَّل بالواقع ، إلى أن لاقى مصرعه في تراجيديا محزنة، ولئن كان هذا الحدث لا يحتاج إلى كل هذا التَّهويل، إلا أن اِكتناه مظانِه الرَّمزية وتقصي مكتنفاته الثَّقافيَّة يقودنا إلى تلمُّس بعض الخيوط الرَّهيفة التي تدلُّنا على المقاصد الخفيَّة والرسائل المشفَّرة، فالجرذ تيمة اجتماعيَّة ، تكشف عن بسالة زائفة وشجاعة مصطنعة"تستخفُّ بالحضريين من أهل الكوفة المعاصرين له، الَّذين استلموا واستكانُوا وقنعوا من الشَّجاعة والنَّجدة ومن المخاطرة وحسن البلاء بأن يتعاون اثنان منهم على قتل جرذ، ثم يظهران ذلك للنَّاس إعجابا واختالا في حين تضطرب البادية والمناطق المجاورة من الأهوال التي يثيرها القرامطة"[2] من نَّهب وقتل وسبي للنِّساء، ممَّا عجَّل بنشوء مفارقةٍ اجتماعيَّة فريدة سايرت الشَّخصيَّة الكوفيَّة التي قيَّدت مقدار الشَّجاعة ومرامي البسالة في صرع جرذ أعزل، والانقضاض عليه، في حين صدَّت وجهها وأشاحت نظرها على ما يحصل في البادية من مذابح جماعيَّة فظائع إنسانيَّة تمارسها فرقة القرامطة على أهلها.

تنوء قصيدة أحمد مطر هي الأخرى بمتناظرات لغويَّة حادة بين الألفاظ المتراصفة المكوِّنة للنَّسق الشعريّ يتخلَّله تنافر شديد بين ركني الإسناد نظرا لأن المسندين في حالة تعارض حقيقيَّة بسبب انعدام الرَّوابط المنطقيَّة وغياب الوشائج الدلاليَّة الكافية التي بها يتعاضد ويتضام المسندان في ضوئها.



[1] أحمد مطر ،**روائع من قصائد شاعر المنفى** ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2008 ص11

[2] طه حسين ، **مع المتنبي** ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، ط1 ، 2012 ص 35،36

الذُّباب+ يصفِّق

نجم عن هذا التنافر عديد الاستفسارات ،إذ كيف للجرذ الغاصِّ في قذارته ،أن يدبّج خطبة تدعو إلى النَّظافة، بل وينذر فيها الأوساخ ويتوعَّدها بالإبادة نهائيا ،وكيف للذُّباب أن يصفِّق رضا بما يصنع الجرذ وهو المتحالف معه في الاغتنام والتَّكسب من تلك القذارة

فالمقبوس الشِّعري بسخريته تلك يُبطن عن مفارقة سديدَةٍ تُشير إلى انفصاميَّة الخطاب السِّياسي والدينيّ المتداول في الشَّارع العربي، فكيف للخطيب أن يتحدَّث عن العدالة ونصف الشَّعب مسجون، وكيف له أن يتحدَّث عن أضرار الخمر وهو يرتاد المخامر، وكيف له أن يحرِّم القمار وهو طول اللَّيل يقامر، وأما الذُّباب فهو صورة تفصيليَّة عن المتلقيّ العربي الهش والمغشوش ، المخضع فكريًّا والمسيَّر إيديولوجيا ، يجاهر بالتَّصفيق على تلك الخُطب الجذماءِ والخواء روحيّاً لا شيء سوى لتجديد رايات الولاء وطقوس المبايعات التي أجبر على ممارستها يوميا.

2-3 القصيدة الشعريَّة الحداثيَّة ومسافة التَّوتُّر رفضٌ للمألوف ومغايرة للنَّمطيّ

تنداح القصيدة الشِّعريَّة الحداثيَّة نحو توضيب مخرجات جماليَّة جديدة ،لا عهد للشَّاعر التقليديّ بها ، لتنساح عبرها إلى فضاءات إبداعية أشمل وأرحب، لا يقتصر مهامها على مجردّ بيان طرائق تشقيق الاستعارات التقليديَّة ،وبناء الأعاريض، والتنويع في التَّوقيعات الوزنيَّة ، والتَّشكيلات الصوتيَّة، بل يمرُّ من خلال جسِّ قُطرها الدَّاخلي ،وتحسُّس مختزناتها الفنيَّة ، ومستوعباتها الفكريَّة التجديديَّة، التي تهفو إلى إلحاق القصيدة بعالمها المضطرب، لا على سبيل مطابقته وإنما لنزع فَتيل الألفة عنه، وتكوين زاوية مضادة اتجاهه، ولذا تمَّ تفعيل ما يسمى ببنية التوتر أو الفجوة كمِسبارٍ كشفيٍّ يرصد عمق الكثافة الشِّعرية في القصيدة ومواطن التَّوهج فيها.

نشأ المصطلح نتيجة احتدام الأقاويل النَّقدية حول جدوى البحث عن متطلبات تفتيق الأنساق الشِّعرية ،وما مدى انتفاع القارئ بحمولتها الجمالية المكتنزة في طواياها الدَّاخلية، وقد خلص

كمال أبو ديب إلى أنَّ انثيالَ المبتكرات الأسلوبية المائزة من مسارب القصيدة مرتبط بمدى تحقُّق مسافة توترية في النسيج الشعري، وقبل أن ندلف إلى حيوية المصطلح وكيفية ارتداده وسبل تشكُّله في القصيدة ،وجب تقديم جهاز مفهومي خاص يضبط ماهية القصيدة الشِّعرية الحداثيَّة، فنقول إنها بناء معماريّ يضمُّ مجموعة من الوحدات الشِّعرية المتعالقة والمتجانسة فيما بينها ،تشكِّل في النِّهاية أنساقا تعبيرية تعكس رؤيويَّة الشَّاعر و نظرته للوجود .

وأُريد بالتَّجانس في هذا الموضع القالب اللُّغوي الذي سُكبت فيه القصيدة أو السِّياق الفنيّ الذي تهيأت فيه هذا فيما يخصُّ الظَّاهر، أما العلاقة الخفيَّة التي تخضع وحدات النَّص داخليًّا وتتحكَّم في مركزيَّة المعنى فهي اللَّاتجانس، ومن ثمَّة فإنَّ بنية التَّوتر هي ما ينزع عن الجملة الشِّعريَّة جهوزيَّتها "ويخلِّصها من معقوليَّتها لتنضاف مع غيرها في نسقيَّة شعريَّة متنافرة و ناشزة، يتجاور فيها المتجانَس مع اللَّامتجانس، ويحالُ المعقول إلى اللَّامعقول"[1].

لن تَستنكِف الشِّعريّة الحداثيَّة على إعادة تَبصُّر العالم وإضَاءتِه إضاءَةً جديدة بِناءً على مُقاربة منهجيَّة شموليَّة تقوم جذريًّا على تَكثيفِ مدارات التَّفجيةِ، فتصوُّراتُنا لهذا الوُجود يَتغشَّاها حجابٌ كثيف فلا يتسنَّى لنا بالتَّالي اِستبصار كَينونتهِ الحقيقيَّة، لكنَّ التَّسوُّل بِتلابيبِ الأنساقِ الشِّعريَّة النازحة هو الأَليقُ في هذا المقامِ لِتمزيق تِلك السُّجُوف الثَّخينَة خَالقةً بذلكَ حسًّا بالفجوة وهِي "مَسافة التَّوتُّر بين صُورتِها الأولى الزَّائِفة وصُورتِها الحَقِيقيَّة بين ظَاهرهَا وباطِنها وبين عَاديتِهَا وإدهاشِيتِها"[2]، والشَّاعر المِاتِع لقرَّائه، المجيد في إيقَاعِه، والحِرِّيف في نَمذجةِ خَيالاتِهِ المتفلِّتة بِحسبِ **بول ريكور"**Paul rikoure" هو "ذَاك العَبقريّ الَّذي يخلق انفِصَامات إشَاريَّة عن طَريقِ خلقِ الاختلافِ"[3]، ولكأنَّ القصيدة أَضحت وَقتئِذٍ بِنيةً إشاريَّة تَوتُّريَّة تَنتفِي عن نفسها كلَّ شروط التَّمثُّلات الخطابيَّة والتَّناسُخات اللَّفظيَّة المستَقاة مِن الدَّوائر الكلاميَّة المعتادَة، والَّتي لا يَربُو مؤشِّرُها

[1] السعيد بن زرقة : **الحداثة في الشعر العربي ، أدونيس أنموذجا** ، أبحاث للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 2004 ، ص256 .

[2] - كمال أبو ديب، **بحث في الشعرية، مجلة مواقف**، لبنان، العدد46، أفريل 1986، ص105.

[3] **المرجع نفسه** ص 105 .

التَّداوليّ فَوق الدَّرجة الصِّفر وتَبصِم على نَسقِيَّة مُغايِرة تَتَكشَّف بالعدُول عَن دَائرةِ الاِحتِمالات النَّظميَّة غَداة عمليَّة الإنشاءِ الفنِّيّ أو من خلال تَشبِيك القصيدة بِأبنيةٍ مضادَّة تتشابكُ في المبنى الشِّعريّ بصفة آليةٍ مطَّرِدة، أو عبر تَخوِيَةِ الرَّمز الشِّعريّ من مَدلولاتِه الجَوانيَّة وجعله دالًا حُرّاً يعلَّق على مِشجَبِهِ مدلولات إضافيَّة تتعارض كُلِّيًا مع مدلولهِ الأصليّ المتواضَع عليه قِبلاً.

تعدُّ تلك الاِستراتيجيَّات الفنِيَّة الّتي أخذَ الشَّاعِر يُبدِيها فِي مُنجزِهِ الشَّعريّ توطئةً حاسِمةً لِتجسِير مَسافات تَوتُّريَّة بين المتلقِّي وما يَحوزُه من قِراءَات اِسترشاديَّة، تعُينه لِاقتحامِ سُدَّة النَّصّ من جهة وبين النَّصّ ذاته من جهة أخرى الَّذي يتَهيَّأ للتَّمَظهُرِ في هَيئة مُغايرة تُخالفُ تَجاربَ مُريدِيه وَتُجهِضَ توقُّعاتِهم وَافتِراضَاتِهم المسبقة.

وَتستنفرُ قصيدة " **أبعاد غامضة**" لأدونيس حدُوسَ القرَّاء وآفاقِهم الاِستِكشافيَّة، وتَدعُوهم للمداومَة على الإيغَال في التَّجاويف النَّصّيَّة الممتدَّة بُغيةَ تحقيقِ اِستَبار حقيقيّ لقياس عُمق تلك الفَجوات التَّوتريَّة الَّتي تُحيط القصيدة بِتلافِيف من المعاني المتَضامَّة، العصيَّة على كلِّ قراءة سَاذِجة تستهدِفُ فقط الظَّاهر المتجليّ، دون الإعنات في تقفيّ المقَادير الجماليَّة الوافِية الّتي فوَّضت للشَّاعر دَمج ما لا يمكن أن يُدمج في حَواصِل قَصيدة حُبلَى بِالمفَاجآت.

كلَّمَا لَمَّت يدي أشياءَهَا

وانحَنَت كالسُّنبلِ

كمَدَى لَم يَنجَل

مرَّ بي ضوءٌ حَريرَ الخُطَى

شَائكَ الدَّربِ ونَادانِي سُكون

وأَنَا ببيتي فِي وَجهِ الضُّحَى

زهرةٌ شَاخَتْ ومِنقارُ سَنَوْنَوْ

علَى حجرِ الضَّوء أَنقشُ عُمرِي

يغطِّي حُروفي ضَبابٌ

وفِي كَلماتِي عَتمَة

لأنِّي حُبٌّ أظلُّ على الضَّوء أبنِي وتَبنِي

معي حَفنَةٌ من حياتِي ولُقمَةٌ[1]

سُطِّرت القصيدة في سيرة حياتيَّة ،تؤرِّخ لفزع مُضنٍ يطارد طيفه الشَّاعر، والسِّيرة هي اختزال لسنوات داثرة انقضت من عُمرِ الشَّاعر تُدنيهِ أكثر على حافة الموت، هذا الجثوم الذي يخشى الشَّاعر الانمحاء في قيعانِه الموحشة ،ولكي يتبدَّد ذلك القلق النَّاهش الَّذي يتربَّص به في كلِّ حين، ينشد الشَّاعر الانغمار في عالم الطَّبيعة لتُحايثَ روحَهُ روحَهَا ويستقي منها كيمياء الخلود، وفي ظلِّ هذه التَّجاذبات المرهقة التي تضعه بين قُطبي رُحى الفزع من الموت والشَّغف بالحياة ،تشي القصيدة بأنساق أسلوبيَّة توتريَّة وفواصل معجميَّة متضادة، وتوشيحات بيانيَّة مضطربة تعكس عمق الفجوة بين ثنائية الموت والحياة.

أ. **تنافُريَّة الأقوال الشِّعريَّة:** تكتسح القصيدة موجة من الأنساق الشِّعريَّة المتضادة التي تتبدَّى في"شكل ثنائيات رابضة على أرضية الشعريَّة الأدونيسيَّة الخصبة التي يجتهد في تقديم أنموذجها في التَّواصل والدَّيمومة في الحياة مع الأرض المنتجة "[2]وطيِّ كلِّ ما علق بالذَّاكرة من صور مفزعة تخشى الموت، ويتنمذج هذا التَّشابك الوجودي بين الموت والحياة في شكل ثنائيات ضديَّة متناظرة.

زهرة شاخت

[1] أدونيس : **أغاني مهيار دمشقي وقصائد أخرى** ، منشورات المدى ، دمشق ، ط1 ، 1996 ،ص80 .

[2] مُحَمَّد صابر عبيد : **المرجع السابق** ، ص82 .

زهرة = (رمز للتَّجدد واليفاعة) # شاخت (الدُّنو من الموت والفَناء)

نَاداني سُكون

المناداة (الإبانة والتبليغ) # السُّكون (الصمت)

حَجَرُ الضَّوء

الحجر (التَّصلد ، التَّكلس) # الضَّوء (الانتشار والانسيابيَّة)

فالزَّهرة رمز للتَّجدد واليفاعة ،والشَّيخوخة علامةٌ للخلاص والفناء والمناداة دليل على مناغاة الإنسان للأصوات التي تحاكي الطبيعة، والضَّباب رمز للعتمة ،والضَّوء رمز للانسيابيَّة والانتشار.

وهكذا يتعبَّأ النَّص الشِّعري بركام من الثُّنائيات الضِّديَّة، شاقا بذلك مسافات توتُّريَّة تلحق بالجملة الشِّعرية وما بين الجملة الشِّعرية وما يعقبها.

ب. **تمفصليَّة محور التركيب عن محور التوزيع:** تخضع عملية الإنشاء الفنِّي للكلام إلى مسألة تعامد المحورين، محور الاستبدال (التوزيع) على محور التركيب ، وقد استثمر هذا التَّصور الأدائي في صقل الظَّاهرة الأسلوبيَّة وتحديد عوارض نُشوئها في المتن النَّصي الباحث اللُّغوي **رومان جاكبسون Jakobson Roman** بحيث تمكن من حصر الوقائع الأسلوبية وفرزها عن غيرها من الوقائع اللِّسانية "بواسطة إسقاط محور التركيب على الاختيار، ومنهجيا يقوم محور التركيب على ترصيف أفقيّ للملفوظات اللُّغويَّة المتجاورة "[1] ومحاولة تحقيق مُسَاجمة تركيبيَّة بينها بناء على قوانين نحويَّة ،ومستلزمات نظميَّة تُعنى بتتبُّع أوجه التَّضام والالتحام بين المقاطع الكلامية.

أمَّا محور الاستبدال فهو "محور الممكنات والافتراضات[2]"، فالمحرِّر لأي مدونة كلاميَّة يواجه ضغطا معجميًّا رهيبا كلَّما تقدم في تحرير سلسلته الكلاميَّة أو الخطابيَّة ،حيث يتزاحم الرصيد الذهني المعجمي على لسانه عندما يهمَّ بالكلام،"فإذا افتتح خطابه بفعل انسحبت كل الأفعال من الضغط

[1] ينظر : عبد السلام المسدي ، **الأسلوبية والأسلوب** ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، 1982 ، ص139 .

[2] منذر عيَّاشي ،**الأسلوبية والدراسات الأسلوبية** ، **مجلة المعرفة** ، العدد329، 1991 ص 86

وإذا أردفها بأسماء أو صفات أو حروف انمحت كل الاحتمالات المتبقية وهكذا دواليك، ولذلك قيل في هذه العلاقات أنَّها روابط غيابيَّة يتحدَّد منها الحاضر بالغائب ويتحدَّد الغائب انطلاقا من الحاضر"[1].

بيد أن شِعريَّة **أدونيس** تقوم على فضِّ المقاربة الهندسيَّة بين المحورين وإجهاض كل الاحتمالات ونسف جلِّ التَّوقعات الدَّلاليَّة والفرضيَّات اللُّغويَّة الممكنة التي يبديها القارئ من أجل تتمَّة الجملة الشعريَّة، فإذا أغفلنا قصدا الشَّق المكمِّل للجملة الشِّعرية المتبدِّية في فاتحة القصيدة تقبل علينا عبارة/"**مرّ بي ضوء**"/ وهي غير مشحونة البتَّة بتوتر أسلوبي، هذه الجملة تفرز لنا حشدا من التوقعات تنبثق من المحور التوزيعي وتحاول إيجاد نعوت مفترضة للمنعوت الضوء باعتباره قطب الجملة الشعريَّة، فتكون الافتراضات على الشكل التالي (خافت، ذابل، لامع، منير، ساطع، متوهج) ،لكن النَّص الشِّعريِّ المتمرِّد على جلِّ الأعراف اللغويَّة والطقوس البيانيَّة في التأليف، ينتقي اختياراته من خارج بنية توقعاتنا فيحيل الحرير إلى الضَّوء خالقا بذلك فجوة غائرة تصعق النَّص الشعري بمولِّدات ضغط جمالية ترتد إلى أقاصيه وتنتشر بين جنباته،لتتناءى بذلك عن كلِّ المناويل النَّقدية التي تحاول ربط جغرافية النَّص الشِّعري بجهوزية الفكر المنطقي والتَّأول البيانيّ المبني على تقديرات مجازيَّة مسبقة، ووصايا تقييميَّة مجهزة سلفا.

ويستمر التَّوتر في التَّغلغل في أنحاء القصيدة ،ولئن راهن في هذه المرّة على التَّوشُّح بما أسماه **عبد الملك مرتاض** بمتلازمة تجافي الحيِّزين في متوالية كلامية واحدة، وهذا نظرا لانعدام مؤشِّرات توحي بتماثُلهما فيزيائيًّا ،وتوافقهما منطقيًّا ، ذلك أنَّ أدونيس حين همَّ بسرد سِيرته الحياتيَّة الممضَّة في التِّيه لم يتحرَّج من البوح بالكيفيَّة التي توصَّل بها إلى تحقيق غايته وإن بدت لقرَّائه أشبه باللَّوحة الفنيَّة السريالية التي يعتري زواياها الغموض "**على حجر الضَّوء أنقش عمريِّ**"

[1] ينظر:عبد السلام المسدي ، **المرجع السابق** ص139

دلَّت الإضافة على إيقاع نسبة بين اللَّفظتين وتناسب لغويٍّ غير مخلٍّ نحويًّا،لكنَّ استقراء خصائصهما الحيزيَّة يؤكِّد على استحالة تَشاكُلهما في الحجميَّة والمساحيَّة والامتداديَّة.

فالضَّوء انتشاري منساح ممتدٌّ كاشف، والحجر حيّز انحصاري صلدٌ خشن غير ممتد وهو رمز للاِمتلاء والسُّكون "[1].

وعود على بدء فإنّ المتلفَّظ اللِّساني"**الضوء**" هو الغريب عن النَّسق الشِّعري كونه دخيل عن توقعاتنا وافتراضاتنا المعجميَّة ، والاستنباط التأويلي لبنية المتلفظ الشِّعري يؤكد بأنَّ الاستعمال المتوتر للُّغة الشِّعرية بهذه الكثافة إنما سيق لتعزيز مفهوم متوتر عن العالم بأسره.

لا تتواجد الفجوات التوترية حضوريًّا في حرفيَّة الكلمة ووشيها، لأن عرك الظَّاهر لا يوفي سوى بضآلة دلالية لا تسدُّ جرعاتها ظمأ القارئ الأريب المتوثب نحو التَّقبض على تلك الومضات الإشرافيَّة التي تنبلج من القصيدة في لحظة انعزاله بها ،وإنَّما في مختزناتها التّوصيفيَّة،ووصاياها الوجوديَّة الخفيَّة التي تبادر إلى تشظية العالم إلى نصفين ، عالم الخلود وعالم الفناء واللَّاوجود، وبينهما برزخ يثوي فيه الشَّاعر مترنِّحا.

يبدو زحف المتوتَّر على معاقل النَّص الأدونيسي ظاهرا للعيان،فهو لا يكتفي بإصابة محوريَّة تشكُّل القصيدة الخاص بالممكنات والبدائل اللغوية فقط ، بل يستهدف أيضا المحور التَّرَّاصفي حيث تنعدم المسوِّغات المنطقيَّة ، وتتندر المقاربات الدلاليَّة والمعلِّلات السببيَّة الوافية للتَّدليل على تعاطف الجملتين الشِّعريتين من ذلك قوله:" **زهرة شاخت ومنقار سنَونَو**."

[1] عبد المالك مرتاض:**شعرية القصيدة ، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية** دار المنتخب العربي للدراسات ، لبنان ،ط1،1994 ، ص181 .

تحتاج الجملتان المتعاطفتان إلى محدِّدات إدراكيَّة تعلِّل تباشرهم النَّحوي وتضايفهم الدَّلالي ، فما علاقة تشيُّخ الزَّهرة التي تومئ في القصيدة إلى سلبيَّة الزَّمن واستدارته ،وأثره الوخيم على الموجودات /**الزهرة** / فهو يجتلب نضارتها و يبدِّد يفاعتها لتغتدي هرمةً شائِخة بمنقار طائر السَّنونو.

إنّ إلغاء الروابط المنطقية والتَّسلسل الزَّمني والفكريّ بين الوحدات الشِّعريَّة في القصيدة هو بداية نُشوء القصيدة المفكَّكة والمهشَّمة ،"وتسويغ جريء لثقافة محطَّمة ومجزَّأة تدفع الشاعر لارتياد مبادئ خياليَّة وإشكاليَّات فنية أكثر ملائمة لعصر دينامكي من المنطق"[1].

وإذا ارتأينا أن نؤوب إلى مهد الشِّعريَّة الأولى قاصدين البحث عن أصولية المصطلح وشروطه العلميَّة وأسسه المنهجية فإننا نلفي أرسطو في كتابه" **فن الشعر**" يدعو الشُّعراء لانتقاء الكلمات النَّادرة والغريبة وضمَّها داخل التراكيب اللَّغوية والأنساق الشَّعرية المتفاعلة ، ولكن وفق محاذير معينة لا ينبغي تجاوزها وإلَّا أصيبت اللُّغة بالرَّطانة والاعوجاج.

وتمهُّر الشُّعراء في إيجاد التوليفة المناسبة لاحتواء الكلمات غير المألوفة في السَّنن الشِّعري أمر محتوم لنضج واختمار الأسلوب الشِّعري، يقول أرسطو معلِّلا تلك العمليَّة التَّواردِيَّة " إن اللُّجوء إلى توليفة معيَّنة من بعض تلك العناصر غير المألوفة أمر ضروري للأسلوب لأنَّ استعمال الكلمات الغريبة النَّادرة والمجازيَّة والبديهيَّة ينقذ اللُّغة من الابتذال والركاكة"[2]، فما يهب القصيدة حيويَّتها ويمتِّن أصباغها الجماليَّة ، ورؤاها التَّجديديَّة هو استرفادها لكلمات غريبة عن المعجم اللُّغوي الذي يغترف منه عامة الشعراء ، وصهره في سياق إبداعي جديد لتصير عنصرا موسوما غير متوقع، يشحن النَّص بأساليب تخيلية وأبنية شعرية إمتاعيَّة، تنشل النَّص من عوزه الدَّلالي ومحدوديَّته التَّخيليَّة .

2-4 الشِّعريَّة العربيَّة وهاجس الانقطاع حضور المهشَّم واستباحة المُنسجم.

[1] مسلم شجاع العاني ، **قراءات في الأدب والنقد**، منشورات إتحاد كتاب العرب ، ط1 ، 1991 ص18

[2] أرسطو ، **فن الشِّعر** ، تر : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلوا مصرية دط ، دت ،ص189 .

لطالما حرص النُّقاد العرب القدامى على الحفاظ على الموروث الشِّعري ورعايته أيَّما رعاية، ومحاولة سنِّ القوانين الضابطة لهيكليَّته البنائية وإيقاعاته الغنائيَّة وتحوُّلاته الدَّلالية ،وأصباغه المجازيَّة ومردُّ هذا الهاجس الإبستيميِّ الذي انتاب النُّقاد العرب فجأة ، هو خوفهم من تداعي صرح القصيدة العربية بسبب ظهور بعض الأقلام التَّجديديَّة المغالية التي راهنت على الخروج عن القالب اللغوي الصارم التي تنضبط في إطاره القصيدة (الروي، القافية، الوزن، التشطير).

لعلَّ أولى التبريرات التي حاول النُّقاد العرب مجابهة خصومهم بها هو أنَّ الإمعان لأيِّ ممارسة تجديديَّة تستهدف هيكلية القصيدة ،قد يؤدي إلى تهشُّم وتصدُّع وحداتها ،وترهل أبنيتها، فالقصيدة العربيَّة مُذ كانت على سجيتها الأولى، ترمي إلى بلوغ محطَّات جماليَّة قصوى، وتحقيق اتِّزان قاعدي يقوم على نظريتي الإستواء والاعتدال ،والاتِّساق والانسجام، والجاحظ بعارضته البلاغية التي ترتكن إلى التَّمثيل والمقايسة ممَّا تستنطقه بيئته العربية ، يزدري كل قصيدة مارقة عن تلك المبادئ بل ويعايرها ببعير الكبش تدليلا عن تعرُّجها الحركي، فالبعر يقع مفترقا غير مؤتلف ولا متجاوز ،كذلك القصيدة النَّاشزة ،"إذ تراها مختلفة ومتباينة ومتناثرة ومستكرهة ، تشقُّ على اللِّسان وتكدّه، أما صنوها من القصائد المستويَّة ، والمعتدلة بين ألفاظها ، والمؤتلفة بين تراكيبها ، تراها سهلة ليِّنة حتَّى كأنَّ البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتَّى كأنَّ الكلمة بأسرها حرف واحد"[1].

والقصيدة جسد متَّسقة أعضاؤه ،مستوية خِلقته، إذا سقط منه عُضو أو بُتر أو قُدِّم أو أُخِّر ذهبت عنه جماليته ، وتداعت عليه رزايا القبح من كل جانب ، مثلما تنصُّ عليه مقاربة أبو هلال العسكريِّ للقصيدة العربية ومدى تلاحم نسيجها الداخلي" فالألفاظ أجساد والمعاني أرواح ، وإنَّما تراها بعيون القلوب، فإذا قدَّمت منها مؤخرا، وأخَّرت منها مقدَّما، أفسدت الصُّورة وغيَّرت المعنى كما لو حوِّل رأسٌ إلى موضعِ يد أو يد إلى موضع رجل"[2].

[1] الجاحظ : **البيان والتبيين** ،ج1 المرجع السابق ، ص67.

[2] أبو هلال العسكري ، **كتاب الصناعتين** ؛ المرجع السابق ص167 .

نخلص من ذلك أنَّ القصيدة بناء معماريٍّ متَّسق شيِّد وفقا لقوانين هندسيَّة صارمة، بحيث وبمجرَّد الإخلال بنظمه الدَّاخلية وتفاصيله الصَّغيرة ،كأن نضع لبنة مكان أخرى ، فإنَّ صرحه سيتهاوى وسط ركام من الفوضى.

ويشترط عبد القاهر الجرجانيّ وجود تباشر منطقي أو توارد سببي كافٍ بين صدر البيت الشِّعري وعجزه ، وإلا استفحل القبح في القصيدة بأكملها ، كما جاء في مقام اعتراضه على بيتٍ شعري أورده أبو تمام:

لا والَّذي هو عالمٌ أنَّ النَّوَى صَبرٌ وأنَّ أبا الحُسينِ كريمٌ"[1]

تتمثَّل العاهة اللُّغويَّة التي اعتورت البيت الشعري في انعدام خصوصيَّة سببيَّة أو مناسبة وجيهة "تربط بين كرم أبي الحسين ومرارة النَّوى، إذ لا تعلُّق لأحدهما بالآخر، وليس يقتضي الحديث بهذا الحديث بذاك"[2].

ساق عبد القاهر الجرجاني الشَّاهد الشعري لبيان منزلة الفصل والوصل في تجويد القول الشِّعري وتنضيد أجزائه ومركَّباته، فالفصل الذي يقتضي الاستغناء التَّام عن أدوات الرَّبط وجب أن يسدَّ ذلك عبر تحقيق تناسب منطقيٍّ أو تعالق سببيٍّ يربط بين الجملتين أو تكون إحداهما مبينة للأخرى من خلال اشتراكهما في الخبر الواحد وهذا ما تنبَّه إليه في مقولته التَّالية"واعلم أنَّه كما يجب أن يكون المحدَّث عنه في إحدى الجملتين بسبب من المحدّث عنه في الأخرى، كذلك ينبغي أن يكون الخبر عن الثاني ممَّا يجري مجرى الشِّبه والنَّظير، فلو قلت زيد طويل القامة وعمرو شاعر لكان خلفا لأنَّه لا مُشاكلة ولا تعلُّق بين طول القامة وبين الشِّعر"[3].

[1] الخطيب التبريزي : **شرح ديوان أبي تمام** ، ج2 ،تح :راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 ،ص160 .

[2] عبد القاهر الجرجاني : **دلائل الإعجاز** ، موفم للنشر الجزائر ، ط1 ، 1991 ،ص 219 .

[3] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** ،المرجع السابق: ص220 .

إنَّ هذه الحدود المنهجيَّة الصَّارمة التي رسمها النُّقاد العرب القدامى لرصد أي خوارق نحويَّة أو منطقيَّة تستهدف الإخلال بالمنجز الشِّعري القديم قد لا نجد لها صدى في الشِّعريّة العربية الحداثيَّة*، إذ ما طفقت هذه الأخيرة تجاهر بأولويَّة المتنافر على المتناسق والقبيح على الحسن.

قرَّرت القصيدة الحداثيَّة العربيَّة الانفلات من تلك التَّصانيف المعياريَّة المتراكمة مُذ عصور بائدة ترجع أصولها الأولى إلى نشوء الظَّاهرة الشِّعريَّة في الحقبة الجاهليَّة ،ولعل مردَّ ذلك رغبتها في التَّجاوب مع قانون الشعرية العالمي **المغاير** الذي ارتأى أن يكون الانقطاع والتَّمزق واللَّاتجانس مقوما ديناميًّا ناجز الحضور في القصيدة النَّاشئة ، وهذا ما تبوء به شهادة الشَّاعر الفرنسي "بول فاليريP.valéry ("لقد قرَّرت الرومانسية إلغاء عبوديَّتها الخاصة، وإنَّ جوهر الرومانسيَّة يكمن في إلغاء هذا التَّسلسل"[1]) .

وتصوُّر بول فاليري للقصيدة المستقبليَّة التي تشتغل بناءً على نقض التَّسلسل المنطقي الذي يربط بين تلابيب الجملة الشِّعرية فيما بينها هو إذعان لنزعات الحسِّ المتقلبة الَّتي ما انفكت تبحث عن تقويمات جماليَّة جديدة ترتادها القصيدة بعيدا عن ضَنى المقحمات الإدراكيَّة ومعاسف المقايسات العقلية.

انقاد الشَّاعر الفرنسي الآخر **آرثر رامبوَA.rimbaud** تحت شهوة التَّجديد إلى كسر نمطية التراتبيَّة السببيَّة وخلخلة التَّلاحم العضوي في نسيج الخطاب الشِّعريّ وهذا في كتابه النَّقدي

* الحداثة modernism: من المفاهيم المبهمة التي أرهقت الدَّارسين والنُّقاد بسبب تفلُّت المصطلح وانعدام الأسيجة الإبستيميَّة الكفيلة بمحاصرته واستشفاف أهم الدَّواليب الفاعلة المؤطِّرة لنسقيَّته المعجميَّة وخواصه الفلسفيَّة ، وإن كان المتعارف عليه أنَّ الحداثة الأدبيَّة تستهدف التبرُّم من عقال الزَّمن مثلما يؤكِّده عبد الملك مرتاض عبر سرده لواقعة حدثت لأستاذه أندري ميكال Miquel.André حين تُليَ على مسامعه بيتا شعريًّا قائله لبيد بن ربيعة فردَّ معجبا : هذا بيت حداثيّ، وعطفا على هذا القول فالقصيدة الشعريَّة الحداثيَّة هي قصيدة تجاوزيَّة لا تعبأ بالجغرافيا ولا بالزَّمن يخوِّلها طابعها المؤنسن المجرَّد من الغرضيَّة وروح المناسباتيَّة ديمومة القراءةفي كل زمان ومكان.

[1] جان كوهن : **بنية اللغة الشعرية** ، تر : مُحَمَّد الوالي ومُحَمَّد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986 ،ص163.

"**إشرافات**" أين آلى على نفسه إلغاء كل الحدود الفاصلة بين العقل واللَّاعقل،وبذلك يكون أوَّل من تكلَّم في لغة الشِّعر الحديث.

ولتشخيص ظاهرة الانقطاع في الشِّعر الغربي يكفي استحضار مقطوعة شِّعريَّة من قصيدة بوز النَّائم لفيكتور هيغو"**Victor hugo**":

ينبثقُ عطرٌ نديٌّ من البُروقِ الكَثيفَةِ

كَانَت أنفاسُ اللَّيلِ تَطفو فوق جِلجَالِه"[1]

يحوط المقطوعة الشِّعرية عديد الأسئلة الإستنفاريَّة، إذ كيف للمعاني الجزئيَّة أن تلتقي فيما بينها فالبروق لها رائحة طيِّبة واللَّيل ساكن ، وما الرَّابط السببيّ الذي يقرُن الجملة الشِّعريَّة الأولى التي تعتمد على تقنية الوصف مع الجملة الشِّعريَّة الثانية التي تتخلَّلها لحظات من السِّرديَّة المتأنيَّة.

ثم يردف الشَّاعر مقطوعته بنُتفةٍ شعريَّة أخرى مسرفَةٍ في المنافرة:

كانَت رُوث تُفكِّر وبُوز يَحلم

العُشبُ كانَ أسوَد

يُستَعسَرُ على القارئ إيجاد الخيط الرَّهيف الذي يوصل بين الجملتين الشِّعريتين، ولكأنَّه إرغام على وصلِ ما لا يمكن وصله بين نسقيَّة إنسانيَّة تتعبَّأ بقدرة مدركيَّة فائقة (تفكيرٌ روث ،وحلم بوز) مع نسقية مُشيَّأة تعتريها سكونيَّة مُطلقة (العشب كان أسود).

بادر رُواد الشِّعريَّة العربيّة الحداثيَّة نحو تشذيب مخلَّفات ما علق بالقصيدة من ترسُّبات النَّقد اللُّغوي المعياري الذي يطرح وصاياه المتنفِّذة وأحكامه الصَّارمة قبل ميلاد القصيدة بأشواط، وهذا عبر استلهامه تجربة الانقطاع في الشِّعر الأوروبي الحديث بمختلف اتِّجاهاته ونزعاتِه المذهبيَّة ، بالشُّروع في

[1] جان كوهن، **المرجع السابق** ، ص170 .

التبرُّم من جلِّ الميكانيزمات النَّحوية الدَّاعية إلى الانسجام اللُّغوي والاتِّساق الدَّلالي، لأنَّ الانسجام شيء يتحقَّق في الفكر العلمي المتَصَوِّن بالعقل ، وليست للقصيدة أي رغبة في الامتثال لذلك.

يستشري الانقطاع في مناخات القصيدة العربيَّة الحداثيَّة وفق أسلوبين يوازي أحدهما الآخر، فالشَّاعر قد يصدر في استهلالية قصيدته موضوعا يدَّعي الاسترساليَّة فيه، وفجأة يتخلى عنه دون سابق إنذار لينبري للحديث عن موضوع آخر لا يستوي لا دلاليًّا ولا موضوعيًّا مع الَّذي اختاره سابقا، وبهذا ينفرط العِقد التَّسلسلي الفكري في القصيدة، حتى وإن أبدى الشَّاعر جنوحا مستفيضا في استخدام أدوات الرَّبط المختلفة ، للتنسيق بين الجمل الشعريَّة، أمَّا النَّوع الثاني فيختص بالجملة الشِّعرية كوحدة مستقلَّة يُطغى عليها الاِنقطاع في تساندها النَّووي وفي تعالُقِها الوظيفيِّ المركَّب.

ومن قبيل التَّمثيل لا بأس أن نستدعي قصيدة " **أغنية في شهر آب**" لبدر شاكر السَّياب المترَّعة بلحظات من الانقطاع المفاجئ، بحيث يُشْكلُ على القارئ اِستحصال معنى جامع يلملم به شتات الأسطر الشِّعرية المسكونَة بهاجس الاِنعزال والتَّقوقع في سدنتها التَّركيبية المستقلَّة دون استتباع ما جاورها وخدمته دلاليًّا ومجازيًّا:

الضَّيفة تضحكُ وهي تَقولُ خطيبُ سُعاد

جَافَاهَا وانطوتِ الخُطبَةُ

الكلبُ تَنكَّر لِلكَلبةِ

تُّوز يموتُ بدونِ مَعَاد

والبردُ ينُتُّ من القَمَر

فتلوذ بمدفأةٍ من أغراض البَشَرِ

واللَّيلُ يطفئ شُطآنَهُ

والضَّيفة تقبعُ بَردانَه

وفِراءُ الذِّئبِ يغطِّيهَا

لَيلٌ وجَليدٌ

يتسَاقطُ عَبرهُمَا

صوت رنَّات الحَديد

الصَّوتُ بعَيدٌ والضَّيفَةُ تبقى بَردَانَه"[1]

تحوّل النَّص السَّيابي إلى أرخبيلات متنازعة، فالعنوان كعلامة سيميولوجية ينبئ محموله الدَّلالي ووسمه الثقافيّ على ما قد يقع في متن القصيدة ، قد اغتدى وحدة مستقلَّة تسبَحُ خارج نطاق النَّص ذلك أنَّ تفصيليَّته المعجميَّة توفي إلى ذاتية غنائيَّة تهوى ترنيم الشِّعر في شهر **آب**، وشهر آب هو الشهر الثَّامن من السَّنة الميلاديَّة حسب التقويم السِّرياني المعتدِّ به في المشرق العربي، سطِّرت حوله عديد الحكايا الشَّعبيَّة التي أمعنت في وصف لفيح حرارته وقيظ هاجرِته، "**آب اللهاث، آب آخر الصيَّف عاب**"[2]، أمَّا في المتن الشعري فالتَّوصيف يفنِّد ما استقرَّت عليه العتبة ، فقرُّ الشِّتاء وزمهرير الصِّقيع يلفَّان القصيدة ليحجبا عن القمر وضاءته (البرد ينتُّ من القمر)، فيستجدي بمدفأة البشر ، ويكدِّران أنس الضيفة (الضَّيفة تقبع بردانة)، فتتدثَّر بفِراء الذِّئب (فراء الذئب يغطيها) ويندغم اللَّيل بالجليد فيستحيلان صوتا يتيه صداه في رنَّات الحديد (ليل وجليد يسَّاقط عبرهما صوت رنَّات الحديد).

[1] بدر شاكر السياب : **أنشودة المطر** ، **المرجع السابق** ، ص19 ، 20 .

[2] سالم أبو شالة : **أمثال عن فصولنا السورية** ، الموقع الالكتروني لجريدة الأيام السَّورية،2019/08/19، https/ayyamsyria.net،

الملاحظ في المتن الشِّعري أن هنالك ثمَّة تمفصُلاتٍ عديدة تخيِّم على مناحيه التركيبيَّة ، تكمن في الومضات الحواريَّة الخاطفة (الضَّيفة تضحك وتَقول) يعقبها لحظات من الشِّعرية العبثيَّة الغاصَّة في سخريتها (كلبٌ تنكَّر للكلبةِ) مما يرهق القارئ وهو يتقصى أيَّة وجهة علائقيَّة سديدة تربط بين الجملتين ،ثم يحجم الشَّاعر عن عبثيته ليسترسل في الوصف (تموز يموت، اللَّيل يطفئ شطآنها، البرد ينتُّ من القمر)، والمركبات الوصفيَّة تلك جلُّها منزاحة عن المعيار اللُّغوي المستعمل ، بحيث يصعب تصنيفها في ربقة واحدة لانعدام مؤشرات ضامَّة تجعل الدلالات الجزئيَّة التي تستنطق من القصيدة تنثالُ في انسيابية تامَّة لا تكدُّ وعي المتلقي نظرا لخضوعها لمنزع مقاصدي مباشر لا يحجبه اِنقطاع، إذ ليست هنالك أيَّة مقتضيات ظاهرة خوَّلت للشَّاعر عطف جملة (البرد ينتُّ من القمر) على (تموُّز يموت من دون معاد) ،ولا من رابط منطقي نعلِّل به وصل الشَّاعر جملة الصوت بعيد بالضيفة بردانة، فهل الصوت ومداه البعيد ، مجلبةٌ لأزمة البرد الَّتي ترتعش من قرِّها الضَّيفة.

ومما يجدر التنويه عليه أن ما تواصى به بدر شاكر السَّياب في طرائق حبكه لقصيدته ليس امتدادا لشعرية رامبو وبول و فاليري فحسب، بل تعرية لموروث شِّعريّ عربيّ حاولت آلة النَّقد العربيّ الرسميَّة طمره تعود،جذوره إلى القرن الثَّالث عشر ميلادي أورده الفيلسوف الفرنسي "برونشفيك "**Brunchvik**" في كتابه " **ميراث الكلمات وميراث الأفكار**" ومن بين المقاطع الشعرية ذات السِّمت الصوفي العربيّ الأصيل المستشهد بها في هذا المقام بالذَّات وتنمُّ عن فلسفة زهديَّة راقيَّة :

إنَّ الكائِن لا يُمكِنُ تَمَلُّكه

كلُّ ما يمكنُ تملُّكه مَظهَرهُ"[1]

[1] جان كوهن، **المرجع السابق** ،ص 165 .

إلى هنا فالمقبوس الشِّعري لا يثير الرِّيبة ولا يعقد مخالفة أسلوبية ، إلا أنَّ الانحراف بدا جليًّا في السياق الموالي ، فالشَّاعر قطع حديثه عن كينونة الإنسان الإيمانيَّة وصبوته الصوفيَّة، ليقحم الطَّبيعة إقحامًا غير مبرَّر في عالم الإنسان:

الشَّفق هادئ والدُّنيا صَامتة

ليشكِّل الانقطاع بذلك لونا حداثيًّا ترتاده القصيدة العربيَّة،لتصير بعدئذٍ مجموعة من"الأربيسكات وتدنُو لغتها أكثر من التَّجريدات الرياضيَّة والتَّشافير الرَّقميَّة المبهمة"[1]، وتتفاقم مشاكل القرَّاء وتعتاصَ تأويلاتهم وهم يقطعون ثبَج القصائد ويَنخُرون عُبابها ،إذ أضحى عليهم لزاما أن يبتدروا علاقات خياليَّة لا يشوبها منزع منطقي أو افتراض سببي أو مقاربة زمكانيَّة لتبرير الجمل الشِّعرية المتساوقة.

من ضروب التَّقاطع في الشِّعرية العربيَّة اعتصار المقدَّس وإفراغه من قداسته وحجب مرموزيَّته،ودمجه في سياق شِّعريّ مكهرب يحاذي فيه المقدَّس بروحانيَّته السَّامقة،المسترذل والغوائيَّ من ذلك قول نزار قبَّانيّ في قصيدته " **ليلة في مناجم الذَّهب**":

جِسمُكِ مقامٌ عراقيٌّ قَديم

وقَهوةٌ وهَال

وأمطارُ لُؤلُؤ كَريمٍ

وإنَّهُ من سليمان

وإنّه بِسمِ اللَّه الرَّحمن الرَّحيم"[2]

[1] ينظر: الغفار مكاوي، **ثورة الشعر الحديث** ، من بودلير إلى العصر الحديث ، ج1، الهيئة المصرية للكتاب ، ط1 ، 1972، ص 32 .

[2] نزار قباني، **تنويعات نزارية على مقام العشق**، منشورات نزار قباني ، لبنان ،ط1 ، 1993 ،ص5 .

يُسرِفُ نزار قبَّاني علَى مَحبُوبَتِه فَيضًا مِنَ الأوصاف الحسِّيَّة الّتي حاولت حياكة خريطةَ جسدٍ يَتلفَّع في القصيدة بِسَرابيل مِن الغوائِيَّة المثيرَة المتَضَوِّعَة بأريجِ مُعجم حسِّيٍّ خالص انتقاه الشَّاعر من خبرات بيئَته الشَّامية الَّتي أجَادَ تَوضيبَها في نصِّه، فمحبوبته مُستوَية وَمعتدلَةٌ كَاعتدالِ المقامات العِراقيَّة الشّذيَّة، صهباء كلون القهوة العربيَّة، مَلساءٌ كقنّينة الهالة العطريَّة ، وعلى حين غرَّة ودونما تَنبيه يرتدُّ المشهدُ الشِّعريّ المربك بتموُّجات الجسَد عَلى آثارِه سانحًا باقتحام عالم الوَعظ عالم الرُّومانسيَّة، إذ استرجع الشَّاعر ما جاء على لسان سليمان عليه السَّلامِ في تصديره لرسالة دعويَّة ترقُب عدول مملكة سَبأ عن عبادةِ الشَّمس والالتفَاتَة لعبادة الواحد الدَّيَّان " **إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ**"سورة النَّمل،الآية 30

إنَّ لغة الاقتحام التَّناصيّ التي تَواصَى بنهجِهَا الشَّاعر والمخلَّة بتضَافريَّة المنى، واعتداليَّة المعنى هي ضرب من ضُروب المناورَة التي تسهم في "إثَارة الذّهن القرائي وتنشيطه وَتحريره من الضَّوابط العقليَّة، فضلا على تمثُّل الذِّهن تمثُّلًا حسِّيًّا ودفعه إلى منطقة الحركة والتدفُّق والحرِّيَّة"[1] حدًّا يقيمُ به شَبكاته الاستدلاليَّة، ومعابره التَّأويلية،ومَعاوله التَّحليليَّة الخاصَّة النَّافدة إلى مظان التِّيمات الأسلوبيَّة الكبرى والتَّراميز الخصبة المؤطِّرة للزُّمر الدَّلاليَّة المتناثلة في أصقَاع القَصيدة المعتَّمة وشِفرَاتِها المقفلة.

تتَّسم شعريَّة محمود درويش بقدرٍ عالٍ من الانقطاع الذي نلفيه ساريا بين مكتنفات القصيدة بصفة دوريَّة شاملا البنية الإفرادية، فالجملة ، فالنَّص بأسرِه ، فقد عهده القارئ حريصا على لملمة شتات الأشياء المتناثرة، والأفكار المتنابذة ، والصور المتنافرة ، وينظُمها في أسلوب شعريٍّ ماتع يخفِّف من وطأة الانقطاعات التي اعتملت منجزه الشِّعري وصَاونَت سيرته الإبداعيَّة المظفَّرة ، وعلى سبيل الاستشهاد والتَّمثيل يقول الشَّاعر في قصيدته " **أحمد الزَّعتر**":

كم أمشِي إلى حُلمي فتسبِقُني الحناجِرُ

[1] ينظر: مُحَمَّد صابر عبيد، شيفرة أدونيس ، **المرجع السابق**، ص 35.

آهٍ من حُلمي ومِن رُومَا [1]

بين الحلم وروما أميال من الانقطاع، فالأحلام تخيُّلات مجرَّدة ،ومتصورات ذهنيَّة تساور النائم في نومه، وروما فضاء جغرافيّ محسوس يشير إلى مدينة زاخرة بموروث حضاريّ ونهضويٍّ جم، لكنَّ تبصُّر السِّياق الثَّقافي ،و تمحيص المعطى التَّاريخي الملابس لميلاد القصيدة يدني المسافات أكثر، ذلك أنَّ أحمد الزَّعتر مناضل عربي مقاوم للحركة الصهيونيَّة ومناهض لسياستها الاستيطانيَّة في المنطقة العربية تم اغتياله في منفاه الأخير **بروما**، وهذا ما تؤكده الجمل الشعرية الموالية:

جميلٌ أنتَ فِي المَنفَى

قتيلٌ أنتَ في رُوما

لعلَّ من مخاضات الشِّعريَّة الحداثيَّة العسيرة ،تحريض النَّص على تدمير دلالتهِ وتخريب وحداته البانية ومرتكزاته اللِّسانية التي يعتمد عليها في توصيل محمولاته الفكرية والثَّقافية ، بما يؤهِّله لتحقيق نشوة إمتاعية يتوق القارئ التنويريّ الملمّ بتغيُّرات عصره نيلها، وهذا استشعارا لمقولة رولان بارتR.Barthes المركزيَّة الرّامية إلى جسدنة الخطاب الشِّعري حتى ولكأنَّه فضاء إيروسيّ يتشوَّف اللَّذة الظَّرفية"بالصَّدع والانقطاع والانكماش وبالدَّواء الَّذي يستولي على الذَّات في كبد المتعة"[2].

يتوقَّد جموح الانقطاع مع رائد القصيدة النثريَّة مُحَمَّد الماغوط،حيث نبذ كل أشكال التَّوزينات الإيقاعيَّة ، والتَّدفقات الصوتيَّة النغميَّة التي تصدرها القصيدة، وأحلَّ بدلها علاقات استيهاميَّة تستتبع تلابيب الصور الشعريَّة المتصاقبة في سياق لغوي يشدُّ عضده مداران، مدار أفقي يخضع إلى علاقة المجاورة والمجاوزة، ومدار عمودي يخضع إلى معجم انتقائي افتراضي، لكن تعامدهما لا يفضي إلى شيء ذي معنى ، إذ يبقى مجرد اختيار احترازيٍّ،مادامت تلك الصور الشعرية ينُتفى عنها الهويَّة الجامعة وفي

[1] محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**،مج1، دار العودة بيروت ،ط6 ، 1973 ، ص307.

[2] ينظر :رولان بارت **لذة النص** ،تر فؤاد الصفا والحسن سبحان، دار توبقال للنشر،المغرب ط 1، 1988 ، ص21 .

هذا المقام نسترجع قصيدة "**حرب النظارات**" التي تسترفد في ثناياها سيرة مضخَّمة بالأنا ومزجاة بروح صلفة متعالية:

أنَا برِداءِ العَرُوضِ

وحُمَيَّ السَّجعِ

وهَذيانِ المقَاماتِ والرُّبع الخَالي

ولَولَبٌ في رحِمِ هذِهِ الأمَّةِ

لتَكُفَّ عَنِ الإنجَابِ

صَحراءٌ إثرَ صَحرَاء

ونَخلٌ إثرَ نخل

وحُزيران إِثَر حُزيرَان"[1]

تتوشَّح المعاني بغِلالة من الفوضى، ارتهالات في الوصف، وتشنُّجات في الوصل بين الجمل الشعريَّة وتعرُّجات في نووية الإسناد، و تلكُّؤات في توظيف الأدوات النَّحويَّة العاطفة، مراحل تختصر الدورة الحياتيَّة لقصيدة مُحَمَّد الماغوط، فذات الشَّاعر في فواتح القصيدة تهفو إلى إذاعة براعتها في نصب العروض ،وترصيع الأسجاع والشَّغف بالمقامات العربيَّة ، ليُقحِمَ دون سابق إنذار صحراء الرُّبع الخالي في تجاوزيَّة مُلتَبسة ، يصعب اكتناه مضامينها وفهم أسرارها.

ويبلغ الانقطاع ذرى من البينونة المطلقة ،حين يقترح الشاعر أنا مغايرة ،تشرئب إلى حجب أمَّتها عن الإنجاب فيخصُّها باللَّولب الذي يسدُّ مجريات العمليَّة، في استخفافيَّة فجَّة عصفت بمنجزات الأنَا

[1] مُحَمَّد الماغوط، **شرق عدن غرب الله** ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 1973 ص635 .

الأولى المتضلِّعة بالأدب وفنونه، ثم نشهد انحرافة أخرى للأنا المتقلبة التي قرَّرت هذه المرة وشم نواميس الطبيعة في دواخلها السَّحيقة فهي الصَّحراء تارة والنَّخل والسَّراب تارة أخرى.

وأيًّا ما يكن الشَّأن فإنَّ قصيدة مُحَمَّد الماغوط المثقلة بالشُّروخ والتَّصدُّعات، والشِّعرية العربيَّة إجمالا هو "نتيجة حتميَّة لهول الإخفاقات المتواصلة التي ألمت بالمشروع السِّياسيِّ والاقتصاديِّ لحركة التَّحرر في الوطن العربي"[1]، وفشُو اليأس والإحباط في أوساط النُّخب الأدبية التي لم تستطب المناخ الثقافيِّ العام لأنه أصبح عائقا من معيقات الكتابة الإبداعيَّة ،وحائلا دون وصول الشَّاعر إلى فورته الإنتاجيَّة التي يكون المتخيَّل قطبها الرئيس.

وللزَّمن ارتدادات على الأجناس الأدبيَّة قاطبة، فقد استباح الشُّعراء والقصَّاص والرِّوائيون منذ القرن العشرين مقرَّرة الزَّمن وعطَّلوا صيرورة التَّاريخ وارتادُوا "عالما لا زمنيًّا ملئً بالأساطير تمَّ بموجبه تحول الخيال الموضوعيِّ إلى خيال أسطوري خالٍ من الزَّمن التاريخي الحقيقي"[2].

شرع الشُّعراء العرب تحت صدمة المثاقفة الإليوتيَّة* في تكوين أنماط أسطوريَّة عليا مستوحاة من ميثولوجيا الحضارات الشَّرقيَّة والغربيَّة في صورة **عشتار ، أدونيس، مهيار**،ولاذت بها كرموز لغويَّة خصبة تكفل تحقيق الرؤيَّة الشعريَّة المضادة التي تصادم مقرَّراتِ الزَّمن وتحارب التَّاريخ.

---

[1] كمال أبو ديب : **لغة الغياب في قصيدة الحداثة** ، مجلة فصول ، مج 7 ، العدد 3،4 ،يوليو 1989 ، ص103

[2] ينظر : شجاع مسلم العاني ، **المرجع السّابق** ، ص79

[2] ابن قتيبة ، **الشِّعر والشعراء** ، ج1، تح :مُحَمَّد أحمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة، ط،1 ، 1952, ص 79 .

* نعني بالمثاقفة الإليوتيَّة جنوح الشعراء العرب في مطلع الخمسينيّات نحو معارضة قصائد إليوت المتخمة بفيض أسطوري لا نظير له خاصة في قصيدته المشهورة أرض اليباب وقد تكفَّل جبرا إبراهيمسنة1956 بترجمة الجزء الخاص بأسطورة أدونيس من كتاب الغصن الذهبي لسِّير الإنجليزي جيمس فريزرJames. Frazer ،وقد أقرَّ إليوت بفضل الكتاب عليه في تكوين أنماط أسطوريَّة نموذجيَّة ساهمت في نبوغ قصائده ،ومن ثمَّ فقد أصبح كتاب الغصن الذَّهبي The Golden bough معجما عالميّا يرتهن إليه الشُّعراء لينتقوا منه رموزهم الأسطورية المواتية فهو يعجّ بالديانات القديمة وبآلهة الإغريق والرُّوم وأساطير تموز وبعل وأدونيس التي اعتبرت آنذاك ممارسات شعائريَّة بدائيَّة.

كما أنَّ للطَّبيعة يدٌ طُولى في تفكُّك القصيدة الحداثيَّة، فالشَّاعر العربي القديم لطالما ارتكن إلى الطَّبيعة وتجاوب مع أنساقها المعتدلة ، وهندستها البارعة و قوانينها المتَّزنة في خطاطة شعره، وقديما قيل للشَّاعر كُثيِّر عَزَّة: يا أبا صخر كيف تصنع إذا عسُر عليك قول الشِّعر فأجاب مطمئنا " أطوف في الرِّباع المخيِّلة والرِّياض المعشَّبة فيسهل عليَّ أرصنه ويسرع إليَّ أحسنه"[1]، فالشَّاعر العربي القديم من فرط تعلُّقه بالطبيعة الحاضنة لإبداعاته ، صيرَّها محفزا عضويا تحرِّضه على تقوُّل الشِّعر ، وتمكِّنه من سبك دُررِه في قوالب لغويَّة منتظمة وترصيع حواشيه بمجازات لغويَّة فارهة النَّسج.

أمَّا في عصر المدنية الحديثة المنهمكة بالفلسفات الجدليَّة الماديَّة والضُّمور الروحي، فقد نشأت علاقات فاترة غير متجانسة بين الشَّاعر كمبدع ، والمدينة التي تحفُّه مما أنتج أساليب غير سويَّة تستعدي أية تفسيرات عقلية أو استنتاجات مقنعة أو مقاربات جمالية معتدلة، حيث أضحت القصيدة عبارة عن ركام من المكبوتات النَّفسية المتعارضة والحوادث الغامضة المدلَّل عليها بواسطة لفيف من الرموز اللغويَّة المشفَّرة غير قابلة للاستيعاب والبرهنة.

وعطفا على ما تمَّ عرضه نقول إنَّ توهُّج القصيدة الشِّعريَّة العربيَّة مقرون بمدى استعداد الشَّاعر لتقبُّل التجارب الإبداعيَّة المغايرة بقوانينها المناهضة للأشكال التعبيريَّة التقليديَّة ، وجنوحه نحو إلغاء الأساليب الفنيَّة الشَّائعة لأنَّ النَّفس المتلقية مجبولة على الولع بالمغاير واستتباع النَّادر الذي يكفل تحقيق النشوة الإلذاذيَّة ، والإبانة عن الطرائق الرَّائدة في توصيف الحوادث النَّاشئة .

[1] ابن قتيبة ، **الشِّعر والشعراء** ، ج1، تح :مُحَمَّد أحمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة، ط،1 ، 1952, ص 79 .

الفصـل الثاني

1- الأسطورة ومغايرة الزَّمن في شعريَّات نزار قبَّانيّ

نشدت تجربة نزار قبَّاني الشِّعرية تكوين بنيات أسطوريَّة مستقاة من حضارات إنسانيَّة عريقة وهذا ليس طبعا من قبيل الاستئناس بالأزمنة البائدة ، ومحاكاة المحطات الأولى للتَّاريخ البشري بفكره البدائي و مفاتحة طقوسه الثقافية الخصبة،وإنما تفعيلا للقصيدة المغايرة التي ترتكن إلى الأسطورة بغية تأسيس أنماط خطابية تتجاوز مقرَّرات الزَّمن وتتَّخذ ممَّا لفظته الأسطورة من قصص متواترة وسيلة للبوح عمَّا يعتمل الشَّاعر من رؤى وجوديَّة وسرديات مخالفة للحقائق التاريخيَّة والسياسيَّة التي يدَّعي المتلقي العربي يقينيَّتها المطلقة.

1-1 الأرق الوجودي وابتناء عوالم الأسطورة

لعلَّ مدار التَّعجب كله هو انسياق القصيدة العربيَّة الحداثيَّة بمجاديفها الاستكشافية ، نحو سبر عالم الأسطورة ، والنَّهل من ذاكرتها الممتدة وتقاسيم أزمنتها البائدة وأرشيفها الثَّقافي الخصب الذي يؤرخ لطفرة سلوكيَّة اعتورت الإنسان البُدائيَّ، وهو يحدِّق في نواميس الكون ومزاج الطبيعة المتقلِّب والتداول الميقاتي المتجدِّد بين ليلٍ منقض ونهار آتٍ،" والأسطورة في صورة عارضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفي"[1] بسبب الفزع الوجودي الدَّاهم الذي يرتفع منسوبه كلَّما انزوى الإنسان لتشخيص عالمين متضادين يتجاذبانه ويؤرقانه ، فيحاول التلفيق بينهما، أي بين العالم المحسوس المدرك وهو النظام الكوني الذي يستوعب الإنسان ويمارس فيه جل شعائره وطقوسه وعالم غيبي غير محسوس المرَّة أختلف في تحديد جغرافيته المجهولة ، لكنه سالب للعالم المحسوس بفعل معضلة الموت والفناء.

لخَّص العالم النَّمساوي "**سيغموندفرويد**" "Freud Sigmund" هذه الدراما المتَّقدة بين الثنائيتين "في مفهومي الجنس والموت، فما وراء الجنس تقبع كل الدَّوافع الإنسانيَّة من أكل وشرب وحب وكره

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية**، دار الفكر العربي، ط3، 1966، ص 228

وأمل ورغبة"[1]، وهي كلها مفردات تنتمي إلى دائرة المحسوس ، أما غريزة الموت فهي التي تؤشِّر للعالم الثَّاني اللَّامدرك الَّذي ما فتئ يمثِّل هاجسا حقيقيًّا يكدِّر صفو العالم المحسوس المعبأ بالملذَّات.

تمكَّنت الأسطورة بكل ما تحوزه من مقتدرات تعبيريَّة ثرَّة ، وطاقات ترميزيَّة موحية على ردم كلِّ هذه التساؤلات الارتعابيَّة ، وذلك بإعادة توطيد كيان الإنسان الرُّوحي واستقراره الاجتماعيِّ "بإخضاع اللَّامدرك ودمجه في نطاق المدرك"[2] مع اختلاق تجسيمات مادية جاهزة تحفُّ العالمين بشبكة من التَّفسيرات الحيويَّة التي تتطلَّع إلى "انتشال الموجودات من هول اللَّامعنى ومن التَّشيُّؤ"[3].

من هنا يحتمي الشِّعر بالأسطورة في متلازمة فريدة مركَّبة الأوصاف ، ذلك أن ميلاد الأسطورة يعود إلى تلك الوشيجة الضَّامة التي تربط الإنسان بعالمه فهو يصبو دوما لتقييمه على نحو شعريٍّ كي لا يبدو جامدا فارغا ، بل زاخرا بهدير الحياة.

ولا مندوحة في ضوء هذه الموالجة أن يقوم الشِّعري "بإيجاد الأسطوري ، ويبتنيه في الكلام، ويقوم الأسطوري بدوره فيما هو ينشئ ويكوِّن لتوجيه الشِّعري نحو الذُّرى الجماليَّة التعبيريَّة التي ينشد"[4]والمقاصد الدلالية التي ينبغي إذاعتها للقارئ.

قد يستعدي دعاة العقلانيَّة وأنصار تيار الفلسفة المثاليَّة انجراف الشعريَّة الحداثيَّة نحو الاغتنام من الرافد الأسطوري ، كونها تؤسِّس لثقافة معرفيَّة مهترئة النَّسج، غامضة المصدر، تنهك العقل وتقوِّض سلاسة المنطق ، وتهشِّم منجزات العلم الحديث.

بيد أنَّ هذا التَّخمين السَّالف ضرب من ضروب التَّأويلات الفاسدة ، والرُّؤى المضبَّبة التي تعوز للدِّعامة الحجاجيَّة الوافية ، ذلك أنَّ الأسطورة تطمح إلى مكاشفة اللُّغة الأصلية المترسِّبة في اللَّاوعي

---

[1] عز الدين إسماعيل،**المرجع السابق** ، ص229

[2] ينظر : **المرجع نفسه**، ص230

[3] محمَّد لطفي اليوسفي، **المتاهات و التلاشي في النَّقد والشِّعر**، دار سارس للنشر ، تونس ، ط 1، 1992 ص 134

[4] المرجع نفسه ، ص153

الإنساني والمندفعة بدوالها الإيحائيَّة ومفاعلاتها الإشاريَّة نحو معتركات الخيال ، بحيث تغتدي إستراتيجية إبداعية حصيفة ابتنى في ضوئها شاعر الحداثة الأمريكي **تُوماس إليوتT.S Eliot** مشروعه الشِّعري الذي يشرئبُّ عبر إشراك الأسطورة إلى "تحرير النَّاس من اللغة الاصطناعية التي دأبت الألسن تداولها والبحث عن اللُّغة الأصلية "[1]المكتنزة بالرُّموز السيميائيَّة المشعَّة المتكوِّمة في دواخلهم السَّحيقة.

1-2 الأسطورة وإستراتيجيَّة التَّقنيع الشِّعري الدَّوافع والأسباب.

إنَّ من التَّجليات الإبداعيَّة المبهرة التي تؤكد تخاصب الشِّعري بالأسطوري هو ابتداع الشُّعراء لأقنعة لُغويَّة مستوحاة من رحم الملاحم الأسطوريَّة تنوب عنهم في القصيدة ، لكنها تتجذَّل في أوعية النَّص العميقة بواسطة ضمير الأنا ، وهذا للإلماحة إلى رغباتهم المكبوتة، لدرجة يخال للقارئ أنَّه بصدد مجابهة شخوصٍ غريبة عنه في السِّمت والهيئة ، ودخيلة عن عصره وثقافته ، قد تهدِّد بعرقلة مساره الاستكشافي المتطلِّع إلى استهداف البؤر النَّصيَّة المركزيَّة.

غير أنَّ بلوغ القارئ لمرحلة متقدِّمة من القراءة الواعيَّة و المتبصِّرة بخفايا النَّص قد تُؤهله لاقتصاص أثر الحقيقة المغيَّبة ، منها تفطنه إلى هويَّة من يتزيَّا بتلك الأقنعة ، فهي ليست إلَّا ذريعة إلزاميَّة يتواصى بها الشُّعراء لتمرير رسائلهم المضمنة، ومن ثمَّ يجري تسريبها إلى مريديهم في صيغة مواربة تخاتل مراصد السُّلطة المتنفذَّة الرَّامية إلى إبادة هذا الشِّعر ومصادرة معانيه، أو ترويض واقع معتَّم يمارس قهرا مستديما على الشِّعر والشُّعراء.

ولزوما بما جرى ذكره " ارتبط كل شاعر عربيٍّ بنموذج أسطوريٍّ من النَّماذج العليا المتكرِّرة في الأساطير والقصص الشَّعبية"[2]مثل **عَشتار** في شعر بدر شاكر السَّياب، **ومهيار الدِّمشقي** في شعر

[1] عزّ الدّين إسماعيل : **المرجع السابق** ، ص 231 .

[2] جابر عصفور : **أقنعة الشعر المعاصر** ، **مهيار دمشقي** ، مجلة فصول ، مجلد 4 ،العدد 14 ، يوليو 1981،ص 123 .

أدونيس، **السِّندباد ورحلته الثأَّمنة** في شعر **خليل الحاوي**، مذكرّات الملك **عجيب ابن خصيب** في شعر صلاح عبد الصبور.

لم يتورع بدر شاكر السَّياب غداة بسطه لسيرته الشِّعرية الحافلة ، من إظهار هوسِه الشَّديد بالأسطورة ، وهذا تتمَّة لمشروعه الشِّعريّ الثوريّ الَّذي يهفو إلى مقاضاة النُّظم الاستبداديَّة في العراق ولكي تبوء العملية التراسليَّة بالفلاح ،يلوذ الشَّاعر بالأسطورة لتمويه زبانية **نوري السعيد** المتربّصين به ونستشف هذا الإقرار بين ثنايا المقابلة الصحفيَّة التي خصَّه بها الإعلامي العراقي **كاظم خليفة** والتي جاء في بعض مقاطعها الإقرار الآتي " لعليّ أوَّل شاعر عراقيّ معاصر بدأ باستعمال الأسطورة ليتخذَّ منها رموزا شعريَّة ، كان الدَّافع السِّياسيّ أول ما دفعني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم الملكي **السَّعيدي** بالشِّعر اتَّخذت من الأساطير التي ما كان لزبانية **نوري السعيد** ليفهموها ، ستارا لأغراضي تلك، كما هجوت ذلك النِّظام أبشع هجاء في قصيدة أخرى **مدينة السِّندباد**،وحين أردت أن أصور فشل أهداف ثورة تمُّوز الأصلية استعضت عن اسم **تمُّوز البابليّ** باسم **أدونيس اليونانيّ** الَّذي هو صورة منه"[1].

اتَّخذ بدر شاكر السَّياب من الأيقونات التي لفظتها القصص الأسطوريَّة في صورة السِّندباد وأدونيس وتمُّوز البابليّ ، درعا فولاذيًّا واقيا يحميه من أية ضربة استباقيّة قد توجّهها له السُّلطة السياسيَّة الحاكمة جرَّاء تطرُّفها الشَّديد في تعنيف المثقفين والشُّعراء الحاملين لرسائل تنويريَّة تصبو إلى تجفيف منابع الاستبداد.

ساهمت حذاقة الشَّاعر البلاغيَّة وبصمته الأسلوبيَّة المائِزة في صناعة كيمياء شِّعرية تتحلَّل في قاعها الأسطورة بالطريقة التي تفضي إلى تسلُّل رسائلها الملغزة وتيماتها الموضوعيَّة المشفَّرة إلى القارئ العربي المتعاطف مع المنحى الذي نهجه الشَّاعر ، من دون أن تساور السُّلطة أدنى شكوك في ذلك.

[1] عيسى بلاطة، **بدر شاكر السَّياب حياته و شعره**، دار النهار، بيروت، ط1، 1981، ص189

انتشى نزار قبَّاني بتجربة بدر شاكر السَّياب الابتكارية، مع إحالة الفضل أيضا إلى فعالية التَّوارد الإبداعي مع التَّجربة الإليوتيَّة الَّتي سنحت له بتأسيس رؤى فنيَّة كونيَّة تنتفي عن القصيدة خصوصيتها المحلِّية وفي هذا الصدد ، نلفيه يقول "لا يمكننا ونحن نستعرض رياح الفكر العالميّ التي هبَّت علينا أن نهمل التَّجربة **الإليوتيَّة** التي تركت بصمتها على نتاج أكثر شعرائنا المعاصرين لاسيما شعراء العراق –**بدر شاكر السَّياب**– ومصر فقد نقلوا عنه طريقته في كتابة الشِّعر الحرِّ وفي استعمال الأساطير والرُّموز التَّاريخية والاعتماد على طريقة التَّداعي بالصُّور"[1].

أقرَّ نزار قباني بفضل التَّجربة الأمريكية خصوصا والغربيَّة عموما في صقل القصيدة العربيَّة الحداثيَّة وتدعيمها بحشودٍ من الرموز الأسطوريَّة التي تستحيل مع مرور الوقت محفزا عضويا يساهم في تغذيّة الموسيقى في أصول القصيدة المركَّبة، ومنحها تمثُّلات إيقاعيَّة مختلفة ، لكي تقتدر وقتئذٍ على مجابهة بقايا مخلفات الهزيمة التي تركها العرب بُعيدَ كل موقعةٍ خَاضُوهَا.

وتضايف الشِّعريّ بالأسطوريّ معوانٌ على تلغيم القصيدة بأنساقٍ صوراتيَّة أكثر إدهاشيَّة تَنزع عنها سَمتها المنتحل ومنهجها المعتدل، لتصير بذلك "قصيدة انتحاريَّة لا تفكر بأيّ شيء ولا تخطِّط لأي شيء فقط تنفجر كالألعاب النَّارية في كلِّ الجهات وتأخذ أشكالا غير متوقَّعة"[2].

ارتكنت القصيدة العربيَّة المعاصرة إلى الأسطورة بغية تثبيت عتبة الزَّمن* ومحاصرة أقاليمه وتنشيط ماضيه بما يؤهله لاكتساح الحاضر والمستقبل معا، ومن ثمَّة فلا وجود للزَّمن الموضوعي للقصيدة وهذا

[1] نزار قباني،الشِّعر قنديل أخضر ضمن الأعمال النثرية الكاملة، **المرجع السابق**، ص55.56

[2] نزار قباني، قصتي مع الشِّعر ، ضمن الأعمال النثرية الكاملة ،**المرجع نفسه**، ص 390

* وهكذا فإنَّ تعويل الشَّاعر على تهجين الزمن عبر اجتلابه من الذّاكرة العربيَّة الممتدَّة شتاتا من الصور التَّاريخيّة المعتلّة التي أوفت إلى توهين الذات العربيَّة ومن ثمَّ زجّها في الفضاء الشِّعريّ لتتشابك دلاليًّا وفنيًّا مع السياقات الآنيَّة المعاضدة لاكتشافاته اليوميَّة، كان بغية تطويق اللّحظة التي تعتصر الأزمنة جميعها وتسع التجربة البشريَّة الشاملة ، حتى أنَّ القارئ إذا أراد أن يقيس دقائقها بمقياسه الزمني المتعارف عليه وجد نفسه أمام تحدٍّ عات ممّا يضطره لأن يكسر الزمن المتعاقب للولوج إلى الزَّمن التَّخييليّ و يتوغَّل في رحاب الديمومة.

ما استنبطه الباحث الأنثروبولوجي "**كلود ليفي شتراوس"C.Lévi.Strauss** ، "فالقيمة الفعليَّة للأسطورة تكمن في أنَّ هذه الأحداث الغابرة إنَّما هي أحداث دائمة تفسِّر الحاضر والمستقبل معا"[1] وبذاك احتمت القصيدة حيث تمَّ الاستنجاد بمهيار وعشتار والسِّندباد كسياقات تعبويَّة تخطط لصناعة خطاب شعريٍّ راهن يتحسَّس أفاق المستقبل عبر مُزايلةِ الحاضر بتفجُّعاته وملاينة الماضي بكسب شخوصه الأسطوريَّة الفاعلة ، واستثمار ملاحمها النَّادرة وسرديَّاتها المكتنزة في تحقيق الفعل الشِّعري المتفلِّت،بفضل الأسطورة التي تمسي حينئذ بمثابة الشِّراع الذي يحرك دفتي القصيدة بعيدا عن مقتضيات الزمن.

1-3 أسطورة مهيار وإنكفاء الزَّمن الملحميّ

تساند نزار قبَّانيّ في ديوانه " **هوامش على الهوامش**" إلى الأسطورة لينشد بديلا تعبيريًّا يعيد فيه ترتيب واقعه الملتاع بالنُّكوص ، ويشخِّص في ضوئها عوارض النَّكبة ومقرَّرات الهزيمة دون الالتجاء إلى فذلكة الجرائِد وأسلوبها الملتبس ، والتَّفاسير السُّلطويَّة المزدوجة بخطابها المترهِّل المشغوف بلوك عبارات الشَّجب وما تناسل عنها من إبدالات معجميَّة موازية(نندِّد، نتحفَّظ، ندين، نحجب) وهي جلُّها خطابات سيقت للاستهلاك العام ، هدفها إبقاء المتلقيّ في دوَّامة فكره الانعزالي الَّذي يحصر الهزيمة في شخصه لا في مضار سُلطته ، ومن تلك القصائد التي احتفت بالأسطورة قصيدة " **هوامش على دفتر النكسة**"*، حيث يتسيَّد وقائعها **مهيار الدِّمشقيّ** الذي هاتفه الشَّاعر في نصِّه بالكيفيَّة التي تفضي إلى استنفار حدوس القرَّاء وآفاقهم الاستكشافيَّة، وتدعوهم للمداومة على الإيغال في

[1] جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر ، **المرجع سابق** ،ص 125 .

* يقال للمريض انتكست حالته أي تدهورت صحَّته واشتدَّ مرضه بعد أن شفي نسبيًّا وهذا هو حال العرب فبعيد لملمة أوراقهم السياسيَّة وترتيب مخطَّطاتهم العسكريَّة ارتطموا بنكبة أخرى لا تقلُّ مضاضة وألما عن النَّكبة بحيث أضافت نفيًا على نفيٍّ ، وغُربةً على غُربةٍ وكأنَّ القدر نصب شِراكه للعرب حين نكَّبهم بالصهاينة والغرب الاستعماريّ.

التَّجاويف النَّصية الممتدة بغية تحقيق اِستبار حقيقي لقياس عمق تلك الفجوات التوتريَّة التي تحيط القصيدة بتلافيف من المعاني المتضامة، العصيَّة على كل قراءة ساذجة ، تستهدف فقط الظاهر المتجليّ دون الإعنات في تقفّي المقادير الجماليَّة الوافية التي فوضت للشَّاعر دمج ما لا يمكن إدماجه في حواصل قصيدةٍ حُبلى بالمفاجآت:

فِي كلِّ عِشرين سَنة

يَجيئُنا مِهيار

يَحملُ في يَمينهِ الشَّمس

وفِي شِماله النَّهار

ويرسِمُ الجنَّات في خِيالنَا

ويُنزِل الأمطَار

وفجأةً يحتَلُّ جيشُ الرُّوم كِبريائَنَا

وتسقُط الأسوار[1]

يَتصدَّر المقطع الشِّعريّ ميقاتٌ زمنيّ يجهل القارئ سببَ حضُوره مَالم يَرتَهن إلى الإطار التَّاريخيّ الَّذي قد يُجلي عنهُ عناءَ البَحث ويَطرُدَ غَوائِل الإيهام، فَعشرُون سنة الَّتي انتقاها الشَّاعر بالضَّبط هي الفترة المريرة الَّتي تَفصِل بينَ النَّكبتَين المتمَخَّض عَن سنواتِها العِجاف سَرطانُ إسرائيل .

[1] نزار قباني ، **هوامش على هوامش**،ص523 .

أ – نكبةُ 1948 : وَهي الفَاجعة الَّتي أُلمِت بالعرب بعد فَشلِهِم في الذَّود عن عَرينهم وتقاعُسِهم عن صَدِّ جَحافِل اليَهود الغازيَّة الّتي اتَّخذت من فِلسطين مستقرًّا دائِما مُخالِفين المواثيق الدُّوليَّة والشَّرائع السَّماويَّة الرَّادعة لكلِّ مُغتصِب أمعَن في سَلبِ حقوقِ غيره .

ب – نكسَةُ 1967 : ما إن شَرعَ العربُ في اِسترجاعِ أنفاسِهم وترتيب أوضَاعِهم حتَّى فُوجِئُوا بنكسةٍ أخرى تفرَّقُوا عَقِبهَا نَازحين ومُشَرَّدين شَذَرَ مَذَر.

وبين النَّكبة والنَّكسة يندفعُ مِهيار مترجِّلا في سرديَّة لاهوتيّة يَشرئِبُ من ورائِها نزار قَبَّاني إلى اللَّوذِ بالأُسطورةِ من مساوئِ التَّاريخ ونوائِبه العَسيرَة، لكنَّ المريب فِي الأمر والَّذي بموجَبه اِنسدَّت القنوات التَّأويليَّة وتَفاقَمت مُعضِلةُ الاِستقرَاءَات النَّموذَجيَّة لعجزِها عن إبرازِ مَوضِع الدَّفين فِي القَصيدة هُوَ مُغالاة الشَّاعر في وصف شخصيَّة مِهيار، حيث ألفينَاه يُلبِسُه لبُوسا أسطوريًّا شَبيها بِذاك الَّذي تَناقلته كُتب الأُوديسا والإلياذَة، فَهُو من يُسوّي قَوانين الطَّبيعة ويَحمل الشَّمس بكفِّة الأيمن والقَمر بكفِّه الشِّمال ويُنزل الأمطَار ويُزهر المراعيَ والجِنَان وما أجَّج الوَقيعَة أكثر هُو شخصيَّة مِهيار وانتمائها الثَّقافيَّ الملغَّم بالإيديولوجيَّات الملتبسَة والمعتقدات الشَّائنة الَّتي أغضبت الفُقَهاء المسلمين، يروي اِبن خلِّكان فِي كتابهِ وفياتُ الأعيان "أنَّ أبَا الحسن بنَ مِهيار بنَ مَزرويه كان مجوسيًّا ويُقال أنَّ إسلامه كان على يدِ الشّريف الرَّضيّ الّذي تعلَّم منه فُنون الشِّعر ونَظمِ عُيون الأدبِ، بيدَ أنّه بُعيدَ ذلِك بقليل ارتدَّ عنِ الإسلامِ وصار مُشَايِعًا لدين أَجداده المجُوس"[1] .

بل وَطفِق يَستهجنُ نُظم البداوة العربيَّة ومنتجاتِها الثَّقافيَّة واللُّغويَّة معزّزا دَعائم الحَركَة الشُّعوبيَّة* الّتي لطالما عابَت العرب واِزدَرت نَسبهُم، وأمعَنت فِي خِصام أيقُونَاتهم الفكريَّة والفلسفيَّة والبلاغيَّة،

[1] ابن خلكان، **المرجع السابق**، ج2 ، ص 359

* تصدّى الجاحظ لتلك الحملات الشعوبية المناهضة التي ما فتأت تؤجّج نار الفتنة في أرض الخلافة الإسلامية بتحذير النّاس من مغبّة الانصياع لمذاهبهم الهدَّامة وتمحُّل عقائدهم الضَّارة يقول عنهم محذّرا: (واعلم أنَّك لم تر أشقى من هؤلاء الشعوبية ولا أعدى على دينه ولا أشدّ استهلاكا لعرضه ولا أطول نصبا ولا أقلّ غنما من أهل هذه النِّحلة).

وظهرت الشعوبية كحركة عنصرية مضادة للإسلام والعروبة ، نتيجة نزعة عدائية متجذِّرة وضغائن تاريخية متراكمة ،مستودعة في أفئدة أنصارها المنحدرين أغلبهم من بلاد فارس والرَّامين إلى تسويق صورة سلبيَّة عن العرب ، "بحيث تدفع عنهم كل فضيلة وتلحق بهم كل رذيلة وتغلو في القول وتسرف في الذَّم ، وتُبهت في الكفر وتُكابِر العيان"[1]، والأَنكَى من ذلك كلِّه ارتطامُ القارئِ بخيبةٍ طارئةٍ اِنضافَت إلى ما قبلها جسَّدتها الومضة الشِّعريَّة الخاطفة – وفجأة – المبشِّرة بالنَّوازل الضَّارية فقد تَهاوت القِلاعُ الأخيرة ،تَكنيةً عن المشروع الامبرياليّ، واجتاحَ الرُّوم كبرياء العرب إيذانًا بميلاد نظريَّة شرق متخلِّف رجعيّ، وغرب تطوُّريّ تقدُّمي.

تتشظَّى الخيبةُ في السِّياق الشِّعريّ إلى خَيبتَينِ ، خيبةُ القارئ من مِهيار مَن صارع الطَّبيعة فَألانَها لكنَّه عجز في الذَّبِّ عن عرينِ العرب،وخيبة القارئ من الشَّاعر ذاته لِاجتلابِه من التُّراث شخصيَّة مارقةً موغلةً في الشُّعوبيَّة السَّمجة ودمجِها في أُتون قصيدةٍ تصيحُ عروبةً .

ولا غَروَ أن يكُون اِستجداءُ مِهيار تَثريبًا لهذه الأمَّة الّتي عَافت عُروبَتها وطلَّقت قوميَّتها طالبةً الخَلاص فَنحرت نفسها بنِفسِها و ضيَّعت أنفَسَ ما تَملك الهويَّة الموَحَّدة والعُروبة الجَامِعة.

ولا عَجب أن يُرشَّح **مِهيار** لتقمصِّ تلك الأدوار في مضامير السَّرد الحكائي لبنية القصيدة فهو الأليق على تمثل المشهديَّة، كونه يعدُّ استدرار تاريخيًّا لهذا الفكر المتعصِّب الَّذي يُشين على العرب تبوُّؤهم الخلافة وهم بدوٌ أجلاف لا صناعة لهم بحسب تصوراتهم وصدى معتقداتهم .

1-4 الدِّيك وأسطورة الزَّعيم السِّياسي العربيّ المخلَّد

دأبت الشِّعريَّة النِّزاريَّة على ابتدار طرائق تعبيريَّة مغايرة ، لا تستكين للأشكال الخطابيَّة المطابقة ولا تنتفي وظائفها الإبلاغيَّة ، حتىَّ تتأكد بأنها صائرة لاستباحةِ كل محظور وهتكِ كل مطمورٍ ممَّن تواطأ العقل العربيّ على صونه ، والاحتفاء به في كل مناسبةٍ اجتماعيَّة أو شعيرة دينيَّة.

[1] عبد الله سلوم السَّامرائي، **الشعوبية حركة مُضادة للإسلام و الأمة العربية**، المكتبة الوطنية ، بغداد، ط1،1984، ص 43.

واقتدر الزَّعيم السِّياسي بما يحوزه من إركاماتٍ نصيَّة تراثيَّة أوجبت طاعته والاهتداء بإمامته والاستجابة لشرائِعه الموثقة ، أن يؤول إلى **طابو** محرَّم لا يمكن الإمعان في عَوراتِه أو تجاوز شِعريتِه أو التَّخمينُ في بدائل سياسيَّة أخرى تنوب عن سطوتِه الجائرة.

ولج نزار قبَّاني حمَّى هذا العراك ، بالالتجاء إلى استراتيجيات خطابيَّة خاصَّة تقيه غوائل هذه اللحظة، وارتداداتها العسيرة ، باتِّخاذه الدِّيك سَننًا تَشفيريًّا يضمن له تصوير فَظائِع السُّلطان وجوره في حقِّ رعيته وتطاولِهِ على خصومهِ ومعارضيه ، وإلغائه كل الأحكام التي تكفل الحريَّة وحقَّ التَّعليم وأولويَّة المشورة ، وإبداء الرَّأي، وهذا ما تشي بِه قصيدة الدِّيك:

فِي حَارتِنَا

ثمَّة ديكٌ عدوانيٌّ

فَاشِيستِيّ

نَازِيَّ الأفكَارِ

أَلقَى القَبضَ عَلَى الحرِّيَّة والأَحرَار

أَلغَى وَطنًا

أَلغَى شَعبًا

أَلغَى لُغةً

أَلغَى مِيلادَ الأَطفالِ

وأَلغَى أسماءَ الأزهَارِ[1]

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص 531.

ما الَّذي تهادى إلى الشَّاعر حتى يختزِل الوَطن في حارة ضيّقة الأرجاء؟ ، لعلَّ انتقال الشَّاعر مِن الفضاء المفتوح الَّذي يتجاوز الأفق مَداه – الوطن – إلى الفضاء المنغلق – الحارة- يعدُّ تشخيصا مثاليا لداء الاستبداد ، فعيون الحاكم الشَّاخصة ، ترصد حركات الرَّعايا وسكناتهم ما تآلف منها وما اختلف ، ورجال الإعلام المندسّين بين الحُشود يدوّنون كل لفظة نَاشزة تستخفُّ بالسُّلطان وكلَّ حكاية نابية تتسلَّل إلى مخدعه فتسرد يوميَّاته وعلاقته بحريمه وحشمه، أفلا يحيق إذن لهذا الوطن أن يستحيل حارَةً ضيّقة أو زنزانة صلدة جُدرانها.

لقد ورَّث الشَّاعر للدِّيك بقايا التَّاريخ المخجلة، ومذاهبه السِّياسيَّة المتطرِّفة التي استراحت من هولها الإنسانيَّة، فعدوانيتُه تماثل عدوانيَّة الفاشستيين نسبة إلى الحركة الفاشيَّة التي تزعمها **بينيتو موسيليني** التي قادت فيالقه السَّوداء آلاف المعارضين إلى مشانق الإعدام، أمَّا أفكاره التي تشيَّع بها فهي نازيَّة متشدِّدة تحاكي مُثُلَها العليا أفكار الزَّعيم الألماني **أدولف هتلر** الذي أزمع إبادة البشريَّة في سبيل إقامة إمبراطوريَّة عالميَّة مترامية الأطراف، يحكمها العرق الآري الجبَّار وتهلك فيها بقيَّة الأعراق كونها غير جديرة بالحياة وتجاذباتها اليوميَّة.

بيد أنَّ مربط الفرس في القصيدة هو استباحة الشَّاعر لمعجمه اللُّغوي إذ استلَّ منه دالًّا حُضوريا أي"**الدِّيك**" ليرمز بِهِ عن مَداليلَ مغيبة مثل الجور، والاستبداد، والقمع ،نتأوَّلها انطلاقاً من تشريح أبنية النَّص المركزيَّة وتفكيك وحداتها الدَّاخليَّة، وكان من الأجدى للشَّاعر أن يرتكن إلى حزمةٍ من البدائل النَّظميَّة والافتراضات المعجميَّة المناسبة التي بموجبها تدنو صورة الزَّعيم وطبائِعه المضطربة من خيالات قرَّائه وهذا بما عهدوها في قصص السَّلاطين وما شابهها من معاهدات وخصومات ودسائس ومؤامرات، كالتحفة القصصيَّة التي ابتدعها **ابن المقفع** التي تناولت سيرة الخليفة أو السُّلطان في سرديَّة حكائيَّة شائقة ترجمت على لسان الحيوان،وقتذاك و لتسهيل خلاص القارئ من ضنى القراءة المنهكة من تلك الطَّلاسم التي اعترت السند الشِّعري كان لزاما عليه أن يُنمذج خصالا للسُّلطان مستوفاة من قراءاته الإسترجاعيَّة لقصَصِ أسلافهِ(زمجرة الأسد، وثبة النَّمر، مكرُ الثَّعلب، يقظة الذِّئب) وهلمَّ جرا.

غير أنَّ الَّذي يجلو النَّظر في المرويَّات الإسلاميَّة، سيرقب لا محالة تلك الحظوة الوثيرة التي اقتنصها الدِّيك والرِّعاية الإلهيَّة الخاصَّة التي بوَّأته لأن يغتدي من نُدماء العرش وخاصيته، يروي **الغزالي** عن **ميمون ابن مهران** ("أنَّ للهِ ملكًا تحت العرشِ على صورة الدِّيك ، فإذا مضى ثُلثا اللَّيل ضرب جناحيه وقال ليقيم الذَّاكرون، وإذا مضى الثُّلث الثَّاني ضرب بجناحيه وقال ليقيم المسلمون، فإذا كان السَّحر وطلع الفجر ضرب بجناحيه وقال ليقيم الغافلون، وعليهم أوزارهم")[1].

ترتجي حركة الدِّيك وهو يضرب بجناحيه كما تخبرُنا به المرويَّة تأكيد المنزلة السَّامية التي قيَّضها الله له باستشعار خلق الله بمواقيت العبادة، فان تغاضوا وتجاوزوا الميقات حُقَّ له أي الدِّيك ثلبهُم وبيان غفلتهم ، ولكأنَّ الدِّيك يعضد هنا بمقومين أساسيين يكفُلان ملكه ويكرِّسان هيمنَته الرَّمزية، أوَّله التَّفويض الإلهي بإشعار النَّاس بمواقيت العبادة ، و يليه ثانيا السَّند التنفيذي المتزامن مع سننِ الإشعار والمتبدَّى من خلال جلبة الجناحين وارتطامهما بالصَّدر في مشهد مهيب ، يعقبه صوت جهوريّ فيَّاض ينتشر صداه للإبلاغ عن تباين حِصَصِ النَّاس من مثوبة عبادة تُقام من أناء اللَّيل إلى طلوع الفجر.

وعسى أن تكون منقبة الدِّيك هاتيك تدليلا كافيا لمراحل تشكُّل شخصيَّة السُّلطان وتسويغا فنيًّا استعاره نزار قبانيّ لتجسيد صورة أيقونيَّة تعكس تبلوره في المخيال الجمعيّ العربيّ، فالتَّفويض الإلهي الذي نشده الدَّيك وهو تحت العرش يكاد يتماهى مع التَّفويض الذي يبتغيه السُّلطان لإطالة أمد ملكه والمنتزع من التَّفاسير الفقهيَّة والشُّروح الدينيَّة والروايات المتواترة، التي راهنت على مسألة الخليفة أو السُّلطان للنَّأي بالأمة عن التَّدابر والتشرذم ، ولئن جفا قلبه وربت شُروره اتجاه رعيَّته لأنَّه أدرى بمصالحها وشؤونها العامة، فهو خليفة الله في أرضه يكفل استتباب الأمن وإدامة العمران وعليه فالمصلحة الدنيويَّة والمقتضيات الدينيَّة مدعاة لتسلُّط الزَّعيم وتنمُّره على قومه ،كونه دارئ للفتنة

[1] شهاب الدِّين الأبشهي، **المستطرف في كل فن مستظرف**، دار الأصالة، الجزائر، ط1، 2010، ص 571.

وماحق لعقابيل الانشقاق كما يرجح ذلك ابن عبد ربه في كتابه " **العقد الفريد**"،"**باب اللؤلؤة في السلطان**" "إمام عادلٌ خير من مطرٍ وابل وإمام غَشوم خيرٌ من فتنة تَدوم"[1].

وصياح الدِّيك فوق الرَّبوة الشَّماء ليصدح بإيذان العبادة ،أشبه بخطبة الخليفة على سُدَّة المنبر فالدِّيك يقسِّم الميقات ليتفاضل النَّاس فيما بينهم من مجزيات رغيبَة التَّهجد ، بين مغتنم استيقظ في الثُّلث الأول من اللَّيل ومُنصفٍ استيقظ في الثُّلث الثاني، ومفلس خالي الوفاض لم يدرك الصَّلاة إلَّا والصبح يصيحُ بعارضيه ، والخليفة بدوره اتَّخذ من الخطابة مغنما سياسيًّا يحدِّد به صُنوف الرَّعايا فالطَّبقة الأولى الخادمة لجلالته، والطَّائعة لأمره،والمتواصية بخلافته الرَّشيدة، ينهال عليها بمودَّة بيانيَّة ويداهنها بكلمات ليِّنة رهيفَة ، أمَّا الطَّبقة الثانية ممن اختارت الصَّمت والانزواء مكرهةً فإنَّه يدعوها على عجلٍ للتَّأسي بفضائل الطَّبقة الأولى، والاهتداء بمناقبها ، وإلا أدركها بطشُه، أمَّا الطَّبقة الأخيرة التي آثرت الخصومة وإعلان الرِّدة السياسيَّة الجماعيَّة بالمروق عن ربقته السُّلطانيَّة المتحيِّفة، فيغتاظ من سلوكها ويهدِّدها بالملاحقة القضائيَّة، والتَّصفية الجسديَّة إن تطلَّب الأمر ذلك.

ثم إنَّ توالج الأدوار بين الدِّيك والسُّلطان لانتفاء الخلاف بينهما في الثقافة العربيةَّ نلفيه باديا بوضوح في المقطع الشِّعري الموالي من دون أيمَّا تورية بلاغيَّة أو تعتيم لغويٍّ يخفي مقصدية الشَّاعر وإلام يرمي:

في حَارتَنَا

ديكٌ عصبيٌّ مجنون

يخطبُ يوماً كالحجَّاج

ويمشِي زَهواً كالمأمونِ

[1]ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تح مُحَّد قميحة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص9.

يَصرخُ من مئذنةِ الجامعِ

فأنا الدَّولة وأنا القَانون[1]

ينزع الدِّيك المصاب بهستيريا عُصابيَّة ولوثة جنونيَّة عابرة في المقبوس الشِّعري إلى السَّطو على ميراث أجداده صلف **المأمون** وحُيلائه وتشفِّي **الحجَّاج بن يوسف الثَّقفي** في أهل العراق بخطاب ساديٍّ عنيف ، وهذا لإبقاء شعبه على تواصل مع ماضيه المؤثَّل و المكتنز بتجارب مماثلة تُشاكِل سيرة المأمون والحجَّاج ، مع الاجتهاد في طمس الصَّفحات النورانيَّة من تلك السِير وهذا لكي لا يطالب شعبه بإصلاحات اجتماعيَّة جذرية تطال حاضره المكفهرَّ بالخيبات،كون ماضيه أسود وأفجع وأشدُّ مضاضةً من حاضره ، وهي بالمناسبة سياسة مخاتلة يلتمس من وراءها المستبدُّ تطويع التاريخ ابتغاء تبرير قبضته الحديدة وتسويغ قراراته الانفرادية والمباشرة في عملية تقليم الأقلام الصَّادة عن موالاته، وتكميم الأفواه المنابذة، ببسط سياسة شموليةً يستولي بموجبها على مفاصل الدَّولة الحسَّاسة وهو ما تشي به ضمائر الأنا المتكرِّرة (أنا الدّولة، أنا السُّلطان، أنا القانون).

ولئن مثَّل الدِّيك في الميثولوجيا العربيَّة علامة سيميولوجيَّة فارقة تحيل إلى السُّلطة وعلوِّ المقام حتى أنَّ المفسِّرين للأحلام والرؤى قد شرعوا في تبشير من تراءى له الدِّيك في منامه بالارتقاء دينيًّا ودنيويًّا لكونه يدلُّ في المنام على "رجل له علو همَّة وصوتٍ كالمؤذِّن والسُّلطان"[2]، إلَّا أنَّه في الميثولوجية الإغريقية ممقوت منبوذ لاقترافه جريرة الخيانة ونكث العهود.

تقول الأسطورة إنَّ **أريس "aris"** إله الحرب عند الإغريق اتَّخَذ خادما شابا اسمه **اِلكتريُون** وتعني الدِّيك بالعربية ، ليؤمِّن ليلته الماجنة مع الحسناء **أفروديتي** الخائنة لزوجها **هيفستس** الأعرج الدَّميم لكن الخادم **الكتريُون** تخاذل مرة عند السَّهر وغطَّ في نوم عميق، فأقبل **هيفستس** وأطبق على **أريس**

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش** ، ص 536.

[2] مُحَمَّد عجينة، موسوعة **أساطير العرب عن الجاهلية**، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994، ص 305

وقرينته الخائنة بالجرم المشهود"[1]، فما كان من **أريس** الذي انكشف أمره وظهرت فضيحته للعيان إلَّا استدعاء خادمه **الكتريون** ومسخه **ديكا تعزيرا** له عن تقصيره وهذا معنى اسمه.

خضع **الكتريون** لنزوات سيِّده الذي استدرجه للقيام بدور مُشين ، كتمان جرمه والتبليغ عن أيِّ حركة مشبوهة ترصد هذه الوقيعة المخزية ، لكنه وقع ضحيَّة لدوره المعيب حيث توبع بجرم الخيانة بسبب غدره بوصية سيِّده **أريس** وفشله في الائتمان على فعله سانحا المجال **لهيفسيتس** ليتسلَّل إلى مخدع **أريس** ويعاين مشهد الخيانة عن كثب، ليقع **الكتريون** في شراك مفارقة عويصة التَّستر على جناية سيده ومواراة فضيحته، بتأمين ليلته الخليعة ،ثم متابعة الخادم نفسه بجرم الخيانة لاستهتاره بالمهمة وضرب وصايا سيِّده عرض الحائط .

وتأسيسا على ما سبق فإنَّ الاحتماء بالأسطورة لتقليب أبنية النَّص المركزية واكتناه الوحدة العلاماتيَّة الكبرى –**الديك**– سيوفي ولاشك إلى ازدواجية دلاليَّة شابت شخصية الزَّعيم أو السُّلطان العربي، فالدِّيك المعادل الموضوعي للسُّلطان في القصيدة تحدِّده أدبيات المرويَّات العربيَّة القديمة في شكل ملك معتدٍّ بنفسه، يختصر الحقيقة بأركانها، وغيره قاصر معدم التَّفكير خامد البصيرة.

أما في الميثولوجيا والعقائد الأدبيَّة القديمة عند الإغريق فهو بشرٌ متخاذل عجَّلت خطيئتهُ خيانة سيِّده بمسخه في هيئة ديك.

وهكذا فإن التئام الأسطورة بفصَّيها العربيِّ والإغريقي ونموِّها تدريجيا في نسقيَّة القصيدة يكشف عن أطوار تشكُّل صورة الزَّعيم في الثَّقافة العربيَّة ، من الانتفاع بآراء الفقهاء ومدائح الشُّعراء وزاد الخطباء التي صيَّرها دعامات إضافية تؤهِّله لشرعنَة أفعاله واستدامة سلطته ، إلى خيانة العهود والاستنجاد بالغرب والرغبة في ملاينة رُموزهم واستعطاف كُبرائهم لئلّا يقوِّضوا ملكه ويذيعوا نهاية صلاحيته في المعمورة كافة.

[1] فؤاد جورجي بربارة، **الأسطورة اليونانية**، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2014، ص139

1-5 أسطورة شمشون ومعضلة الصِّراع الفلسطينيّ مع الصُّهيونيةً

استرفد نزار قباني من عمق التراث الإسرائيلي اللَّاهوتي أسطورة **شمشون** وهي من المرموزات الدِّينيَّة المفخَّخة التي ضخَّ فيها الأحبار المغالون جُرعاتٍ من الأيديولوجيا المتحيِّزة والافتراءات التاريخيَّة المؤسطرة التي أوتي بها في سياق نَسْفِ حقوق اللاَّجئين الفلسطينيِّين بمشروعيَّة العودة إلى أرضهم الأصليَّة وتلويث الفكر العربي بأدران الخيانة عبر انتحالهم لشخصيَّة نسائيَّة غامضة لا أثر لها في التَّاريخ تدعى **دليلة*** نسب ميلادها زورا إلى أرض فلسطين وحمَّلوها وزر هلاك **شمشون** أو رِجْلَ الشَّمس المزدوج التَّكوين من نصف الهٍ ونصف بشَر.

لكنَّ مردَّ **المغايرة** هو أنَّ استدعاء الشَّاعر لقوى **شمشون** الجبَّارة لم يكن لغرض البرهنة ودحض الأقاويل المخالفة ، بل إفزاعا لقرائه بإذاعة خبر صادم مُؤدَّاه أن روح شمشون قد تناسخت وسرَى كلُّ زعيم عربي يناغيها، لتستوطن أوصاله وتستشري في لواعج نفسهِ الدَّفينة، يقول الشَّاعر:

في حَارتِنا ديكٌ يصرخُ عندَ الفَجرِ

كشَمشُونٍ الجبَّار

يُطلقُ لحيتَهُ الحمراء

ويَقمَعُنا ليلًا ونهارًا

يخطُب فِينَا

ينشُدُ فِينَا

يزنِي فِينَا

* دليلة بالعبرانيَّة تعني اللَّيل

فهو الواحدُ والخالدُ

وهُو المقتَدرُ الجبَّار[1]

استنكف نزار قباني عن النَّكش في طويا المضمرات النَّسقية المتعلِّقة بأسطورة شمشون وما يلفُّها من أصوات تاريخية متحيِّفة وأحداث سردية مختلقة، وأبقى على الشَّهادة اليهوديَّة التي بالكاد تطبق على ألوهيَّة شمشون، إذ استفاض النَّص الشِّعري في تعديد أسماء الله الحسنى ومن ثم جرى إسنادها إلى **شمشون**/هو الواحد/ هو الخالد/ هو المقتدر/ هو الجبَّار/.

تكنيةً عن روح الانبعاث، وديمومة التّجدُّد ،وسرمديَّة المستقرّ، التي ما انفكت تتغشَّى الزَّعيم العربي وهو على إيوانه المعظَّم وكرسيه المفخَّم، دون أن يتبصَّر غوائل الموت أو يستشعرِ أماراتِ المهرمَة وليس اقترافا لجريرة الخرق القرآنيّ،كما يتبدى للقارئ من أول وهلة.

بيد أنَّ مضرب الخلاف بين شمشون في التَّقاويم الإسرائيليَّة والأسفار التوراتيَّة وشمشون العربي في حلَّته النِّزاريَّة ، هو أنَّ الأول لم تسعفه قواه الخارقة وتركيبته النَّادرة بحيث انطوت تركيبته الوصفية على الجمع بين **هرقل** الإغريقي صاحب القوى الجبأَّرة والإله الشَّمسي المصري /**رع حو أختي**/ (**"RhERAKRT"**) من تجاوز ضربة قاصمة أفقدته بصره وشوَّهت خلقته ليغتدي أسيرا في المعبد الفلسطيني يثير ضحك زواره"[2].

فانزوى منكسرا يدعو ربه ارتضاء الانتقام ، وهو ما تبوء به نسخة **جيمس** من الكتاب المقدَّس "**فدعا شمشون الرَّب وقال يا سيِّدي الرَّب ،أُذكرني وسدِّدني، يالله هذه المرَّة فقط، فانتقم نقمة واحدة عن عيناي من الفلسطينيِّين**"سفر القضاة من 16 إلى 28، أمَّا في النسخة النِّزارية فهو مخبول

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص 530.

[2] ينظر :جاري جرينبارغ، **101 أسطورة توراتية، كيف ابتدع القدماء التاريخ التوراتي**، تر عبد الرَّؤوف إيمان، دار العين للنشر، ط1، 2013،ص 262.

العقل ،حاد الطبع نزق السُّلوك ،لم يجد من يردعه أو يُثنيه عن نزواته ،وتومئ الأفعال المضارعة المتصاقبة في الحيِّز الشِّعري على الاستمرارية في الجُرم من جهة ، والثبَّات عليه والتَّمسُّك بطقوسه الشَّاذة ونصوصه المؤدلجة، في حين تشير الأنا الجماعيَّة المتكرِّرة –**فينا**– على الطَّائفة المقموعة الممتهنة في كرامتها ، والمكلومة بجراحها جرَّاء ما يمارس عليها من استعباد والتي لا تعدو أن تكون ذات الشَّاعر جزءا منها.

أمعنت المرويات الإسرائيليَّة في ثَلبِ عاطفة **شمشون** الرَّهيفة لتعلقها الشَّديد **بدليلة** المرأة الفلسطينيَّة المغناج التي طفقت تستثمر جمالها الفاتن "لترويض شمشون وهذا حتى يتهيأ لها إفشاء سرِّه وتسريب مواضع ضعفه لأعدائه الفلسطينيِّين"[1]، لتغنم بعيد ذلك بالسرِّ اليقين، إذ يكفي قصُّ خصلات من شَعرِه حتى يخرَّ صعقا.

نُفِّذَت الوصيَّة بإحكام،" وأمكن للفلسطينيِّين الظَّفر **بشمشون** ومن ثم ربطوه في ساقية قدَّام المعبد ليضَّاحكوا عليه إلى أن حلَّ غضب الرَّب فانهدم المعبدُ، وهلك شمشون ومن معه من المستهزئين"[2].

ولا جرم أن تكون قصة شمشون بالرَّغم بما حفَّت به من أباطيل سياسيَّة ومغالطات تاريخيَّة وعاءً تفسيريًّا لحركة الكون وتحولاته ،"فدوران شمشون في السأَّقية تصوير لدورة الشَّمس في الأفلاك ، وفقدان شمشون إحدى عينيه استدلال على ظاهرة الكسوف الشَّمسي وقصُّ خصلات من شَعرِه بتدبير من **دليلة** رمز لانتصار اللَّيل على النَّهار"[3].

[1] ينظر :زكي نجيب محمود، **شمشون العصر و دليلة**، مجلة الفكر المعاصر، العدد 38، أبريل 1968، ص7

[2] ينظر :جاري جرينبارغ، **المرجع السابق**، ص267.

[3] **المرجع نفسه**، ص 265.

لم يمارس شمشون في النسخة النِّزارية الحبَّ قطُّ، إذ لا عاطفة تُكويه ولا قلبا يُغريه للانخراط في تفاصيل تلك التجربة الإنسانيَّة المثيرة ، فقد استعاض عن الحب بممارسة الرَّذيلة –**يزني فينا**– في سرديَّة مريعة ، أفرج عنها الشَّاعر لتعرية ممارساته المنحطَّة على أديم قصيدته ، ومصادمة القارئ العربيِّ حتى يتم لاحقا تهيئته سيكولوجيًّا لاجتثاث جذور الاستبداد والفرعنة من على أرضه.

لقد عولت شعريَّة نزار قبَّاني على المتح من معين الأساطير واستثمار سير الخارقين، لا لمجرد توثيق الحكايات أو توتير البنيات النَّصية بمشاهد درامية يعتريها إيقاع خفوت مؤلم، بل في سبيل تحقيق الرؤية الشَّاعريَّة المتبصرة ،التي تشرئب إلى ترسيم موقف محدد يتبنَّاه الشَّاعر إزَّاء الخطاب السياسيِّ الرَّاهن المثقل بالإشكالات الفلسفيَّة والاستدلالات السوسيولوجيَّة التي حاولت تفسير معضلة تضخم أنا السَّلطان العربي، والتنقيب عن الروافد الثقافيّة والدينيّة والأنثربولوجيَّة التي ساهمت في توسيع مرجعيته وتفشِّي سطوته على نحو مطَّرد.

1–6 مهزلة حرب الخليج وتَواري أسطورة يَاشُور يانيبَال

لعلَّ من الصفحات المخزية في التَّاريخ العربي توارد أبناء العمومة على حياض المنايا يقتل بعضهم بعضا من دون حيثيات معلومة أو ظروف تاريخية معروفة ، حتَّمت هذا الصِّراع الأليم بين أبناء العمومة، والتي مازالت الأمة العربية اليوم تعاني من تداعياته المدمِّرة، وقد هيأ لنزار قباني في هذا الظرف العصيب قدح زناد شعريَته المتمردة، والمدبَّة بأساليب تعرويَّة فاضحة للتَّهكم على سَننِ حرب متأسِّنة لا طائل من ورائها:

مُضحكة مَبكيةٌ

مَعركة الخَليجِ

فَلَا النِّصالُ انكسرت فيها على النِّصَالِ

ولَا الرِّجال نَازلُوا الرِّجالَ

ولَا رأينا ياشُور يانِيبالَ

فكلُّ ما تبقى من مَتحَف التَّاريخِ

أهرامٌ من النِّعال[1] !!

ساد مطلع القصيدة موازنة إيقاعيَّة بين لفظتين متشاكلتين صوتيا ومتعارضتين دلائليًّا، تليها نسقيَّة متراكمة من الأسماء المتكررة والمتناظرة في /النِّصال = النِّصال، الرِّجال=الرِّجال/، "وهذا لتبيان أثر هذه المواجهة المضحكة والمبكية في آن واحد ،وانعكاساتها على واقعنا الرَّاهن المتخلِّف، فالحرب لم تجمع بين خصمين لدودين وإنما تشكيلتها و طرفاها واحد"[2]، الدَّم العربي، والقوميَّة الجامعة والملَّة المتشابهة.

ولما احتدمت المعركة وحمي وطيسها ونزَت الدِّماء الكثيرة ، إذ بالشَّاعر يرتجي حضور **ياشُور يانيبَال** راجلا أو ممتطيا صهوة جواده، عسى أن يخفِّف من غلوائِها ويستوقف عدَّادها، لكن الشَّاعر سرعان ما خاب في مسعاه ، حيث يكاد يجزم لقرائه وبنبرة انسحاقيَّة أن لا أثر له في المعركة، فمن تكون شخصيَّة **ياشور يانيبال** يا تُرَى حتى تعلَّق على مشجبها تراتيل السَّلام، وماهي الظُّروف التاريخية الملحَاحة التي عاجلت باستدعائه في النَّص الشعري؟.

تحدِّثنا المخطوطات التاريخية القديمة عن "ملك ناسك يدعى **ياشور يانيبال** تولىَّ حكم مملكة آشوُر ما بين /**668– 626 ق م**/"[3]، واستطاع أن يحافظ فيها على قوام مملكته ، بل ويوسِّع أطرافها ويميد تخومها بفضل سياسته الرَّشيدة الرَّامية إلى توطيد أركان السَّلام في كلِّ منطقة يضمُّها، وكان كلَّما

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص 522.

[2] عصام شرتح، **نزار قباني بحث في علم الجمال النّصي**، دار عقل للنشر و التوزيع، ط1، 2017، ص 62 .

[3] وسيم رفعت عبد المجيد : **سرجون الأشوري** ، دار الجوهري ، بغداد ، ط1 ، 2015 ،ص67 .

هدأت الحرب ، واستراح الجُند ، استجار بآلهة آشور لتمنحه شغف المداومة على حصد الانتصارات وتهبه أسرار الحروب وخفايا النِّزالات.

بيد أن الملك المعتدَّ بثقافة كهنوتية جمَّة ، أحسَّ بتَململٍ في السُّلطة ، ودسائس تطبخ على نار هادئة ، بسبب ذيوع الحقد بين أبناءِ عشيرته الحاكمة ، فما كان له إلا أن يتضرع من جديد لآلهة آشور شاكيا جفاء أبناء عمه له واعتلال الجسد ("**لقد عمَّت الأحقاد في أرجاء البلاد ... وها أنا مثقلٌ بهموم الفكر ، ومتاعب الجسد ، ها أنا أمضي مودِّعا أيامي الأخيرة بالأناة والحسَرات فإلى متى هذا الجفاء يا آلهة أشور**")[1].

استشرف تضرُّع الملك **ياشور يانيبال** لآلهة آشور مصير مملكته المتهالكة ،"إذ نشبت ثورة أهلية عنيفة عام /**626 ق م**/عقِب خلاف حول مسألة ولاية العرش"[2] استنزفت فيها المملكة كلَّ قواها العسكريَّة وذخائرها الحربيَّة ليطالها الرَّدى بعيد ذلك، وتُطمس من سجلَّات التَّاريخ.

أضحى **ياشور يانيبال** في القصيدة موعظة سياسيَّة ناطقة التقطتها ذاكرة الشَّاعر المنهكة،ووضَّبتها في سياق شعري مغاير، لا يسترشد بالزَّمن ولا بالجغرافيا، عسى أن تثني تلك الوقيعة العرب عن لوكِ موجبات الهزيمة واجترار التَّجارب التاريخية الصَّدئة.

أردف الشَّاعر في ختام مقبوسه الشعري لمتوالية تعبيريَّة مكتنزة بالدَّلالات الإيحائية، تجنح إلى تعرية مخلَّفات حرب الخليج الطَّاحنة ، إذ لا غالب ولا مغلوب فيها، فقط أهرامات من النِّعال المتكوِّمة في تقضيبة منه إلى جثامين آلاف الجنود المطمورة في مقابر جماعيَّة ممَّن استغلتهم **بروباغندا** الحرب أيَّما

[1] طعمة وهيب خزعل، **المملكة الآشورية من عصر القوة إلى الانهيار**، مجلة التراث العلمي العربي، كلية الآداب، تكريت ،مج1 ، العدد2 ،2015، ص 346.347

[2] طعمة وهيب خزعل، **المرجع السابق** ، ص 348.

استغلال، وكذا الأجندات السياسيَّة الغربيَّة التي صيرتهم قرابين بشريَّة إرضاءً لأباطرة السِّلاح والسَّماسرة المنتفعين بحطامها.

1-7 جناية كربلاء وفُشُوّ شعريَّات المراثي في الأمصَارِ العربيَّة

الظَّاهر أنَّ الزَّمن الذي تساند إليه نزار قبانِيّ للتَّأريخ لمجريات قصائده، يكاد ينفصم عن التَّقاويم الهجريَّة والميلاديَّة ، وهذا رغبة منه في تمطيط المشاهد التاريخيَّة ، وجعلها مستديمة الأثر تُصاون حاضره وينتقى من مكنونها الثقافي الزَّاخر وصايا وجوديَّة تُشخصنُ تداعيات الاستلاب الحضاريّ والنزيف الروحيّ الذي ترزح تحته الذَّات العربية، ولعلَّ من الأحداث التاريخيَّة التي أسَّس عليها الشَّاعر نظرته الفلسفيَّة تلك ، واقعة كربلاء بطقوسها الجنائزيَّة ، التي قيض لها أن تستحيل رتيبة اجتماعيَّة صِرفة تلُازم يوميَّات الإنسان العربيّ، وبذاك تحدِّثنا المقطوعة الشعريَّة.

بِلادٌ

تجيدُ كِتَابةَ شِعرِ المَراثِي

وتمتدُّ بين البُكاءِ...وبين البُكاءِ

بلادٌ جَميع مدائِنِها كَربلَاء"[1]

انتحى الشَّاعر مسلكا تاريخيًّا مفخخا بالثُّبور الطائفيّ والتَّدابر المللِيّ، لتوصيف ذات عربيَّة مقهورة تطاولت عليها الأحزان ونهشتها الأشجان، حتى أنَّ الصِّناعة الشِّعريَّة المزهوة بترانيم الغزل ونضارَةِ الوصف، وشمائل الفخر وبدائع المديح ،قد أطبق عليها الجزع وأُنيخت غَصبا عنها في معاطن المراثيّ.

وبين البُكاء والبُكاء نرقب فراغا بصريًّا يوفي إلى الاستمرارية والمدِّ الزَّمني المفتوح ، "كامتداد الحالة التّقريعيَّة الباثَّة على التَّأزُّم ، والواقع المنهار الذي تعيشه أمتنا العربيَّة"[1].

[1] نزار قباني : **ديوان هوامش على الهوامش** ، ص593 .

تكمن البنية التَّشويشيَّة أو التيمة المؤدلجة التي راهن عليها الشَّاعر لتوتير تشكيلتِه الشِّعريَّة في واقعة كربلاء بمحاولة تعميم مناخِها الجنائزيّ وصوتها النَّعويّ على الأمصار العربيَّة كافة تدليلا عن رابطة الشَّجن التي تجمع العرب والحزن الذي يعتمل سرائرهم.

ثم ألم يكن حَريًّا بالشَّاعر أن يتجاوز هذه المكيدة التاريخيَّة ، وهذا خشية أن يتَّهم بصناعة الطَّائفيَّة والنبش في جذور الخلافات المذهبيَّة، غير أن محاصرة الكلمة –**كربلاء**– وتطويقها لغويًّا للنَّأي بها عن أيَّة مجازفةٍ تاريخيَّة ،أو مهاترة سياسيَّة ، أو تأويل مسرف في الذَّاتية ، سوف يجلي لا محالة المرافئ الإنسانيَّة التي رامت شعريَّة نزار قبَّاني الرُّسُوَّ على حيزها الشَّاسع ، بما يؤهِّلها للقيام بمسح تجريدي شامل "للمفردات الموجودة على شفاه النَّاس على أملِ الانتفاع بذينك الكلمات السَّاخنة والطَّازجة والمعجونة بلحم النَّاس وأعصابهم ووقائع حياتهم"[2].

وتستوفي **كربلاء** هذا الوهج العاطفي الضَّخم ، الذي تتشوَّفُه شعريّة نزارقبانيّ من منافذ إبداعيَّة خاصَّة ، وسياقات حيادية ناجزة ، تهتم بالتَّشكيل الجمالي والتعبئة الفنيَّة لا غير ، حيث يتأسطر الحزن ويتكثَّف بدرجات عالية من هدير الهذيّ الإنسانيّ، والتَّصور الخيالي الممضّ في فنتازيا عجائبيّة.

فقد عاضدت مئات الكتب التأَّريخية والنُّصوص التفسيرية الأسطورة في تحليلها للأحداث التي انجرَّت عن مقتل **الحسين** ﷺ، فادَّعت أنَّ" السماء بكته دمًا ثلاثة أيام وكلُّ ما في الطَّبيعة صار أحمر قانع اللَّون، فما من حجر رفع ولا مُدر إلَّا ووجد تحته دم عبيط"[3]، "وأنَّ الإبل التي ظفر بها جند **يزيد بن معاوية** في المعركة وتمَّ طهيها قد صارت علقما واستحالت الأرض ظُلمةً لمدة ناهزت الثلاثة أيام"[4]، وغيرها من رطانة الروِّايات الممعنة في الخرافة ، ممَّن تجاوزتها شعريَّة نزار قباني درءا لأي خلاف

---

[1] عصام شرتح ، بحث في علم الجمال النَّصي ،**المرجع السابق**، ص77.

[2] نزار قباني، **عن الجنس والشعر والثورة، ضمن الأعمال النثرية الكاملة ، المرجع السابق**، ص 487.

[3] إبراهيم أحمد الميلاد ، **على خطى كربلاء** ، دار المؤمل للطباعة والنشر ، بيروت ط1 ، 2013 ، ص14 .

[4] علي مُحَمَّد الصَّلابي ، **استشهاد الحسين بين الحقائق والأوهام** ، دار ابن كثير ، دمشق ، ط1 2016 ،ص 78 .

متوقع ، إذ اكتفت بتنصيب الحدث عينه مجردا من ملحقاته التَّأويليَّة ،كونه يختزل شقاء ذات عربية نكَّأتها التَّطاحنات المذهبيَّة واستوطنت دواخلها الأحزان.

2- القصيدة النِّزاريَّة والتَّاريخ المضاد، نحو مساءلة مغايرة للأنساق السَّردية المهيمنة

التَّاريخ بداهة هو الشَّغف بالماضي ، ومحاولة تلقُّف أحداثه وتدوين أخباره واقتفاء سيره ومن ثمَّ نمذَجته في مدوَّنات، وأرشَفَتهِ في لوائح ومصنَّفات ومقرَّرات دراسيَّة ، يرتكن إليها المتلقي للاستئناس بمغازيه، والاتِّعاظ بأسراره المودعة ، عسى أن يكون ذخرا قويما بتفسير الحاضر واستشراف المستقبل .

ولم يعد الخطاب التَّاريخي العربي كمنتج ثقافي معرفي، يلبِّي حاجيات القرَّاء المعاصرين خاصة مع احتداد الأسئلة حول نسبية هذا التاريخ وضآلة حياديته، "فالمؤرخ بات يخضع لقوانين رسمية صارمة تجعله يتقوَّل قولا سلطويًّا نافعا للجهة التي خولته استكتابه"[1]، لا يتقصَّى الصحيح ويتجافى عن الإمعان في سرد تاريخ المستضعفين، ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، الأمر الذي عجَّل بالبحث عن أصوات نافرة عن المواضعات السُّلطوية ، تعيد تقليب الحدث التأَّريخي وتنضيد صيرورته من زاوية مغايرة.

وقد نشدت تجربة نزار قباني الشِّعريَّة المعتدَّة بثقافة تاريخية وأدبية مستفيضة ، وبأسلوب تعرويٍّ فاضح على إظهار الفظائع التَّاريخية المتوارية، ونسف المصداقية عن عديد الأباطيل الرِّوائية الرائجة بل والعبث بالمنظومة التَّاريخية الرَّسمية قاطبة.

2-1 في تعديد الأخطاء التَّاريخيَّة وبيان آثارها الآنيَّة

يعمد نزار قبَّانيّ إلى محاكمة صورية للكثير من القرارات التاريخية المرتجلة التي اتخذها العرب عنوة قاصدين الإصلاح السِّياسي، والرَّفاه الاجتماعيّ، من ذلك تخليهم عن أواصر الوحدة القوميَّة والبحث

[1] فيصل الدراج ، **الرواية وكتابة التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية** ،المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط1، 2004 ص5.

عن بدائل ومخرجات سياسيَّة جديدة، فوقعوا ضحيَّة لأفكارهم الضَّحلة ، وسيقت الهزائم تجتاحهم من كل حدب وصوب، وفي هذا السياق تستوقفنا قصيدة " **هوامش على دفتر النكسة**" بحزمة من الخيارات التي أزجاها الشَّاعر ارتضاء الحفاظ على سماكة الجدار العربي الممانع ، غير أن محاولته تلك لم يكفل لها النجاح بسبب تضخُّم الخطابات السياسيَّة الإقصائيَّة ، وانحصار صلاحيَّات الخطاب الإبداعي.

لو أنَّنا لم نَدفُن الوِحدةَ في التُّراب

لو لم نمزِّق جسمها الطَّريَّ بالحِرَاب

لو بقيت في داخل العُيون والأهدَابِ

لمَا اِستبَاحت لحمَنا الكِلابُ"[1]

يعتري السَّند الشِّعريّ مجموعة من الجمل الشِّعرية المتعَالقَةِ دلاليًّا والمتماثلة تركيبيًّا مع تدفقٍإيقاعيٍّ مندفع سبَّبته قُروع القافية اللَّائذة بروي حرف الباء"الصَّوت الانفجاري الذي يستأهل تثبيت سيكولوجية الصدمة وترسيخ تبعاتها السلبيَّة على الذَّات العربيَّة"، واقتدرت لو الشَّرطية التي تَتمرأى في واجهة كل الأسطر الشِّعريّة المتعاقبة ، على وخز الذَّاكرة الجماعيَّة ، بمجموعة من الأفعال الماضويَّة المشينة والأخطاء الإستراتيجية الوَخِيمَةِ، التي لو تجافى عنها العرب لقيِّض لهم انفراجة سياسيَّة حاسمة وقطيعة تاريخيَّة تامة مع الفكر الاستعماري، والتَّخلُّف الحضاري.

ولا ريب أن يكون السَّند الشِّعري بمثابة نص تاريخي موازي يعالج إشكاليَّة الوحدة العربيَّة ومآلاتها الغامضة ، خاصة مع "بداية الانسياق نحو مغريات الفكر التجزيئيِّ الذي يحصر الوحدة في الدَّولة

[1] نزار قباني ، **ديوان هوامش على الهوامش** ، ص 494.

القُطرية"[1]، وهذا مُذ طفق التَّغلغل الامبريالي يتفاقم في فواتح سبعينيات القرن الماضي، وضمور الحركات القومية ، في مقابل تعاظم الدَّعوات الطائفية ، والأحزاب السياسيَّة الرجعيَّة ذات الخلفيات المذهبية وإحجام الكثير من الدُّول العربية "الأكثر ارتباطا بمراكز رأس المال العالمي ، عن تجديد مواثيق الوحدة لانشغالها بمعارك فكرية هامشيَّة ، كمعركة إحياء التُّراث"[2] وإعادة استنهاض القيم الثقافيّة التّقليديّة.

2-2 القصيدة النِّزاريَّة وتعطيل روايات التَّاريخ البُطولي العَربي

أفصحت الملاحم العربيَّة القديمة عن شخصيَّات بطوليَّة فذَّة ، جابهت المستحيلات وكابدت صروف الدَّهر ونوازله لتتبوَّأ منزلة سامقة في يناصيب التَّاريخ المؤثَّل، والبطولة هي تدبير عقلاني فريد ودهاء سياسيٌّ نادر، وطاقة روحيَّة فيَّاضة تتَّسم بها شخصية مقدامة، تتصدَّر الرَّكب وقت اضطرام الحروب.

والبطل لا يستمد سُؤدُدَهُ ضمن إطار متخيَّل تتَّشح بحركاته قِوىً خارقة تجانف العقل والمنطق ، بل من معتركات الواقعِ وحقيقة الميدان.

وخصَّت الذَّاكرة الأدبيَّة القديمة ، والمتون الشِّعريَّة التراثيَّة عديد الشَّخصيات العربيَّة بثناء مُسهب وتقريظ مفرط ، تقديرا لجسارتها ورباطة جأشها وقوَّة عارضتها، وحجيَّة بيانها كالشَّاعر **العَبسي عنترة بن شدَّاد** الَّذي أهلته شخصيته البطوليَّة وطموحاته الكبيرة مجاراة **كِسرَى** عظيم الفرس عبر زجره بأبيات شعريَّة استعدائيَّة، يتوعده فيها بحملة عسكريَّة مضادة، تجتاح تخوم إمبراطوريته المترامية الأطراف،ويكون فِيها **كِسرَى** صَرِيعَها الأوَّل :

[1] ناجي علوش، **الوحدة العربية المشكلات و العوائق**، منشورات المجلس القومي للثقافة، المغرب، ط1، 1991، ص 54

[2] ينظر : **المرجع نفسه**، ص54 .

فويلٌ لِكِسرَى إنْ حلَلْتُ بأَرضِهِ ... وويلٌ لجَيشِ الفُرسِ حِينَ أُعَجْعِــجُ
وأَحمِلُ فِيهِمْ حَمَـــــــلةً عنتريَّةً ... أَرُدُّ بها الأَبطَالِ في القَفْرِ تَنْبُـــــجُ
وَاصدِمُ كَبشَ القَـــومِ ثمَّ أُذِيقُهُ ... مَرارَةَ كَأسِ الموتِ صَبرًا حتىَّ يمُجِّجُ"[1]

تزدان المقطوعة الشِّعريَّة بتوشيحَاتٍ لغويَّة متوتِّرة وأساليب تقريعيَّة تهديديَّة للأنَا المنافسة /**كسرى**/ تنمُّ عن رغبةٍ شعوريَّة جارفة، تتملَّك الشَّاعر **عنترة** لغزو بلاد فارس، وتَأديبَ عظيمها كسرى ويتجلَّى هذا الحسّ البطولي في تشييد عنترة لتشكيلات شعريَّة صادمة دلاليًّا ترمي إلى إلحاق ضَررٍ نفسيٍّ بالخصم / ويل لكسرى/ ويل لجيش الفُرس/ حملة عنتريَّة/كأس الموت يمُجِّجُ/".

وشغفت الثَّقافة العربيَّة بتخليد أيقونة عنترة ،كنسق بُطولي جاهز،ومكتمل يحيل إلى بنية مجتمعيَّة عربيَّة عريقة تحمل بين مكتنفاتها قيما أصوليَّة فخمة كالممانعة والإباء ورفض الظُّلم بأنواعه وصنوفه ولذلك حرصت الذَّاكرة الأدبية العربيَّة على ترسيخ سيرورة البَطل مع الفرس "ضمن أنساق ثقافيَّة ومجتمعيَّة في بنية المجتمع على مرِّ العصور والأزمان من جيل إلى آخر"[2].

لكنَّ شخصية عنترة في التوليفة الشِّعرية النِّزاريَّة، نلحظها تتردى في وهادٍ أخلاقية مُنحطة و دركات إنسانيَّة سُفلى، طابعها العربدة والانتشاء باحتساء الخمور ، وارتياد الحفلات الماجنة والعبث بأعراضِ الجِيران، يقول الشَّاعر في قصيدته من "**يوميَّات شقَّة مفروشة**":

هَاذِي البِلاد شقَّة مفروشَةٌ

يَملُكُها شَخصٌ يسمَّى عَنترة

يَسكُرُ طِوالَ اللَّيل عِندَ بَابِها

[1] عنترة ، **الدّيوان** ،شرح أمين سعيد ، المطبعة الغربية ،مصر ،دط ،دت ،ص34.
[2] شيماء نزار عايش، **المرجع السابق**، ص 117.

يَطلُبُ الزَّواج من نِسوانِهَا

ويطلق النارَ على الأشجَارِ والأطفَالِ

والعيونِ والأثدَاءِ...

والضَّفائر المعطَّرة"[1]

تجاوزت قصيدة من يوميَّات "**شقَّة مفروشة**" مقدار الحريَّة واكتسحت حدوده المرسومة إيذانا بميلاد شعريات مغايرة ،"تكون فيها مساحة الكلمة بمساحة الانفعال وحجم الصَّوت الشِّعري بحجم هواجسِهِ "[2]، فشخصيَّة عنترة المركزية التي تنمو أفعالها المقيتة ، كلَّما تقدَّمنا بالقراءة الواعية وبمنحاها التَّفصيلي هو استغباء لأيقونة عنترة الحقيقيَّة ،وإمعان في وصف سلوكيات البطل المتقلِّبة من حسِّها الجماعيِّ إلى أدائها الانفرادي.

عدا كونها سبيلا إلى استدرار مفارقة حدثيَّة حادة الرُّؤى، حيث تنفلت الأحداث وتنعطف عن مسارها الايجابي ،وتُشلُّ حركة الدَّوال في النَّص، وتجبر على الإتيان بمدَاليلَ سلبيَّة منَاهِضة لهيئتها الأولى وذلك نظرا لفداحَةِ الموقف، وتأزُّم السِّياق، وتعارض القناعات بين عنترة المطبوع على قيم عروبيَّة أصيلة، والحريص على توريدها خارج أسوار قبيلته، بالمجاهرة بعنفوانه والمباهاة ببسالته من خلال الارتكان إلى خطاب شعريّ دعائيّ، يهفو إلى لفح الخصوم، وردع أيَّة حملة عدائية تترصَّد عشيرته. وبين نسخة عنترة المزورَّة وهي إلماعة ذكيَّة إلى السُّلطان العربي ،التي نلحظ في سيكولوجيتها النَّفسيَّة ونشأتها الاجتماعية غطرسَة مُستَشنعَةً وعدوانيَّةً مستفحلة، بحيثُ ولئن مارست نفوذها وسطوتها وصالت تيها وعربد بعنتريتها بين رعيتها، إلَّا لرأب كيان شخصيَّة مهزوزة أظهرت ضُعفها أمام

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على هوامش**، ص541.

[2] نزار قباني، **عن الشِّعر والجنس والثورة، الأعمال النثرية الكاملة** ،ص 445 ،

التحديَّات الإقليميَّة الرَّاهنة ، والامتحانات الدوليَّة المصيريَّة التي أبانت فيه عن فشل ذريع ، وانهزام ساحق في كافة المجالات .

لعلَّ من صدمة المفارقات ووطأة الموازنات ، أن تقبع شخصيَّة عنترة في اللوائح القيميَّة القديمة خارج دائرة القرار ، وهذا لكون السُّلم الطبقي في النظام القَبَلي العربي يخضع لتصنيفات عنصرية هدَّامة، وهذا ما عناه عنترة في الأبيات التاليَّة:

سيذكُرُنِي قَومِي إذَا الخَيلُ أَقبَلَتْ وَفِي اللَّيلة الظَّلمَاءِ يُفتقَدُ البَـــدْرُ

يَعِيبُونَ لوني بالسَّـــــوادِ جَهالةً ولَو لَا سَوادُ اللَّيلِ ما طَلَعَ الفَجرُ"[1]

يتوق عنترة الذي بالكاد ينعدم أثره ويخبو صوته بين عليَّة قومه إلى تلقف الفرص، وتحيُّن المواقف يوم احتدام الملاحم ، ويتولَّى الزحف ويغتمَّ النَّاس ، وتُدبَر الحشود جازعةً ، ليتصدَّر الجبهات الأولى للقتال ، ويقارع خصومه بضراوة، عسى أن يعرج مقاما محمودا ، ويبلغ شأوا عظيما في مجتمع قبليٍّ متزمِّت تحكمُه شريعةٌ جاهلية عرجاء، تحدِّدُ سقف المطالب وتقلِّد الرُّتب والنَّياشين بناء على لون الإنسان وطبيعة بشرته، لا مبلغ همِّه من الطموح والجسارة ، وامتطاء صهوة الشَّرف والسُّؤدد.

وفي خضمِّ هذه المناكفات الوجوديَّة يرتدُّ عنترة من عالمه الحقيقي إلى عالم مجازي متمفصِل يخلع فيه برقعه الإنساني ليتعاطى تجارب **شوفينيَّة** تندغم فيها القسوة بالمغالاة والجفاء بالتَّشفِّي والنِّكايات.

وموضع المغايرة أن مَدار الإذَاية جوانيّ، حيث يجتهد عنترة في احتراف سياسة استبدادية مغلقة محدودة الأطراف، تكون ذا وبال على رعيَّته التَّعيسة ، تعويضا لعقدة الزَّعامة المهدورة ،والبطولة المنهوكة والشرعيَّة المسلوبة ، ونزيف الشَّرف المتواصل الَّذي لاحق عنترة ،جرَّاء حملته العسكرية الخائبة ومراهناته الدبلوماسيَّة الفاشلة ، وهو ما نستنطقه من سياق المقول الشِّعري الموالي:

[1] عنترة ، **الدِّيوان** ،ص75 .

مَا مِنْ جديدٍ في هذهِ المدينَةِ المُستَعمَرَةِ

فحُزنُنَا مكرَّر

ونكهَةُ القهوة في شِفاهِنَا مكرَّر

فمُنذ أن وُلِدنَا

ونحنُ محبُوسُون

في زُجاجة الثَّقافة المدوَّرة

ونحنُ لا ندرُسُ إلَّا سيرةً ذاتيَّة

تُخبِرُنا على عضَلاتِ عَنترة

ومُكرمَاتِ عنتَرَة

ومعجِزاتِ عنترَة

ولا نَرَى في كلِّ دورٍ سينِما

إلَّا شَريطًا مضرَّجا

يَلعبُ فيه عَنترَة [1]!!

خيَّم ظلُّ عنترة الثَّقيل على أفانين الحياة، وأساليب العيش شاقا بذلك سياسة شموليَّة أحدثت قحطا ثقافيًّا وتعليميًّا ، وقطيعة تامة مع الماضي بمسترفداته التُّراثيَّة ، والمستقبل بتنوعاته الحضاريَّة

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على هوامش**، ص547.

معطلا آلة الزمن الأثيري ومستوقفا صيرورة التَّاريخ لصنع نماذج بشريَّة مخضاعة، تنغمس في تفاصيل الثَّناء على عنترة غدوّا وعشيّا .

نقلت المقطوعة الشِّعرية الأجواء الجنائزيَّة والرُّوتين القاتل اللَّذان يعمَّان جمهورية عنترة وفق تشكيلات لغوية متَّزنة من حيث المعنى ، ومقتصدة من حيث المبنى، إذ لا يداخلها إسراف ولا بهرجة تشرئبُّ إلى سرد عفوي للفَضَاءَاتِ التي هيمن عليها عنترة، خاصة وأن ذَّات الشاعر الرَّاوية أثارت الانصهار طواعية في أنا الجماعة المتضجِّرة من بطش عنترة، وسلوكه القمعيّ، وهذا لتعزيز ثقافة الالتزام وابتناء أصوات إبداعية مناوئة للمدارات التي يتوغَّل فيها الاستبداد، وكذا التهيُّؤ لإعلان "العصيان التَّام على القصيدة الخرساء الجاهزة التي تخضع لقانون الطلب والعرض"[1]، بالتَّمرُّد على مفرداتها المصمغة وأحكامها الملتوية لصدِّ حملات الانتهازيين،والمتاجرين بوشي الكلمة وصلصلة القافية، الذين لطالما استهدفوا تضخيم أنا السُّلطان لحد التَّقديس والأسطرَة.

وإجمالا فإنَّ اجتثاث أيقونة عنترة من سياقها اللُّغويّ ومن مضمارها التَّأريخي الذي تدرَّجت فيه ومنحها مرجعيَّتها البطوليَّة،وإخضاعها لمبدلات ثقافية ومتغيرات تعبيرية، شوَّهت نسقها الطبيعي هو تلبية لطموح جارف يعتري الشِّعرية النزاريَّة، يصبو إلى اصطناع أفق جمالية معارضة يتم بمقتضاها "إثبات كون القصيدة وكينونتها ووضعها بالتَّالي في سياق مشروعها النَّهضوي الخلَّاق"[2] الذي لا ينزوي إلى التراث لمجرَّد تصميم واجهات استعاريَّة تَتزيَّا بها القصيدة ، بل تعويلا عليه لشقِّ مسالك تأويليَّة تُفضِي إلى التَّعرُّف على النسق المضمر الذي يختزل رؤية الشَّاعر الحياتية وطبيعة تقبله لعالم مضطرم ومحتدم بالمفارقات.

[1] نزار قباني، **عن الشِّعر والجنس والثورة** ، ضمن الأعمال النثرية الكاملة، ص486.

[2] صلاح بوسريف، **المرجع السابق**، ص 56.

2-3 في ثَلبِ الضُّباط الأحرار ونسفِ ميراثِ البُطولةِ

الظَّاهر أنَّ الشَّاعر نزار قباني يتعاطى ثقافة تاريخية مُرتابة، تتجاوز كل التصنيفات المنهجيَّة والاستقراءات الأكاديميَّة ، وتفنيد المستندات والوثائق الأرشيفية، ويتذرَّع الشَّاعر بقناعات فلسفيَّة خاصة تجعله يؤكد حقيقة الزيف الممارس على التَّاريخ العربي، لعل أصوبها هو أنَّ الكتابة التاريخية خضعت لإملاءات سلطويَّة متعالية ومتحيِّزات عاطفيَّة غذتها الأصوليَّة الدينية ، وتضخُّم الهويَّة القوميَّة ، وتصاعد المدِّ السياسيِّ بمختلف تيَّاراته الحزبية والأيديولوجيَّة.

ولذلك ارتأى نزار قباني أن يبلغ بالكتابة الإبداعيَّة لأقصى مداها التَّحرُّريّ، بعيدا عن ضنى الرِّوايات الرَّسمية ومن الصِّدامات التَّاريخيَّة التي استرفدها ديوان "**هوامش على هوامش**"هو مؤاخذاته الشَّديدة لحركة الضُّبَّاط الأحرار بلهجة تقريعية، وتحميله إيَّاها وزر ما يحدث في البلاد العربيَّة من انسداد حضاري ورجعيَّة ثقافيّة وتبعيَّة اقتصاديّة:

وَأتَانَا الضُّبَّاط الأَحْرَار

وَبدأنَا نَنسَى ضوءَ الشَّمسِ

وَألوانَ الشَّجر

وبَدَأنَا نسقُطُ تَحتَ نِعالِ الخيلِ

ونُصلبُ في غُرَفِ التَّعذيبِ

وَبَدأنَا نَأخُذُ

شَكلَ الإِنسانِ الصَّرصارِ

وبَدَأنَا نسأل أنفُسنَا؟

أهُنَاكَ ربٌ يسمَعُنَا؟"[1]

تكمن شعريّة النَص النِّزاري، في تأجُّج فورته المركزيّة الباثَّة على سياق التَّندم، وكذا في الطاقة الإيحائية التي تَكتنزُها الجمل الشِّعريَّة المتتابعة، وغزارة الأبنية الفعليّة التي تتصدَّر فواتح الجمل والمحرِّضة على توليد مقاطع سرديَّة تراجيديَّة توطئ لفعل الصدمة ، بعد الخيبة التي أحدثها فعل/**أتى**/ في استهلالية الحكي، إذ يومئ إلى زيارة مجاملة وطلَّة عابرة يبادلها الضباط لشعبهم القويم، بيد أنَّ الضيف تحول إلى مقيم دائم يسوس مستضيفيه، في جلِّ المعتركات الحياتية والسياسية، ومن ثمة فإنَّ الأعطاب التي خلَّفها الضُّبَاط ، جعلت الشَّاعر يمعن في رثاء المسلوب ، من خلال حشده لحزمة من المشاهد التمثيليَّة التي تعكس تجذُّر الرؤيا الشِّعرية ، وانفتاح المتخيَّل على الحقيقي، وتماهي الزَّمن الطبيعي بالزَّمن الشِّعري.

أمَّا عن تراتبيَّة تلك المشاهد ، فالمثير فيها أنَّ ما من مشهدٍ يلي غيره في المتوالية التعبيرية ،إلَّا وهو أفظع منه وأَيأَس ، وهذا لكي لا يصدم الشَّاعر قرَّاءه مباشرة، بل يتم تهيئتهم تدريجيا لتقبل ما سيشي به النَّص المسرود لاحقا ، من أحداث والتواءات، ومفاجآت وبذلك يتأسَّس مسار القصيدة على المنحى الموالي :

- فعل **أتانا**: كاختيار معجمي يحيل إلى بنية تشويشيَّة مراوغة ، تكمن مراميها الأسلوبية في كسر نسق التَّوقع وإجهاض كل المحفِّزات الايجابية التي يتوسل بها القارئ لحظة تجواله في عوالم المقبوس الشِّعري، وتقليب أبنيته المجازية والنَّكش في شبكاتها الاستعاريَّة.
- فعل **بدأنا** : المفضي إلى الشُّروع في سياسة مغايرة، بشارتها الأولى تطال تكبيل الحريَّات الطبيعية التي عناها الشاعر في شكل مزوجات لفظية متوافقة صوتيا ودلاليا/ننسى ضوء الشَّمس/ وصوت البحر/ وألوان الشَّجر/.

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص589.

استهدف نزار قباني التَّلويح باهتراء المنظومة الإنسانية قاطبة ،من خلال تشبُّثه بتلابيب خطاب شعريٍّ تَعرويٍّ مجازف، ينشد الاستخفاف بالمناخات السياسيَّة المتعفِّنة الحاضنة لأنظمة استبدادية ناشئة تتطيَّر من القيم والفضائل المثلى، التي تهفو الشُّعوب نيلها كالحرية والعدالة والكرامة والمساواة.

ومن أمارات النبوغ الشعري عند نزار قباني تعطيله للمستقبلات الحسية التي تلتجئ إليها الذّات العربيّة كقنوات عبور تتحسَّس من فرجاتها ضوء الشَّمس وهدير البحر، وألوان الشجر، وهذا للتهافت على تشخيص وباء الاستبداد ، وللتَّباكي على زمن محبط انهزمت فيه كرامة العربيّ، وسيقت الحريَّة مكرهة لقضاء باقي أيامها في إقامة جبرية ، وهي بلا ريب من التَّداعيات السلبيَّة لحكم الضباط الأحرار كما يقرِّر نزار قباني.

- **تضافرية الفعل بدأنا:** يؤشِّر تكرار الفعل بدأنا على نشوب ضرر مادي فادح أشدّ إيلاما من الضَّرر النفسي الذي دلَّ عليه المقطع الشِّعري السابق، بحيث ما انفكت الذَّات العربيَّة تعاني تحت ويلات صنوف العذاب الممارس عليها، فَتَضعْضعَت تحت حوافر جياد العسكر وصُلبت بمقامع من حديد ، ومن ثم أحرقت جثثها المكدَّسة في أفرانها الملتهبة.

أفزع الشَّاعر قراءه وهو يسوق مثل هكذا انتهاكات و يجتهد في سرد صور ارتعابية حتى يخال لديه أي القارئ ،أنَّ نزار قباني قد أصيب بهلوسة تاريخيَّة أو ارتجاج في ذاكرته المخزنة للذكريات جعلته يستحضر خطأ إحدى المشاهد المرعبة في المحتشدات النَّازية إبَّان الحرب العالمية الثانية ويلفِّقها زورا في قصيدته بحثا عن الإثارة وصناعة للدَّهشة، وما ذاك بصحيح فالشَّاعر تلقّف هذه المشاهد من شفاه المكلومِين،وارتصد هذه المواقف عبر مجايلته لأرمادة من النَّخبويين والمثقفين ممَّن أبانوا عن امتعاضهم الشَّديد من فلتانِ المشهد السياسيّ نتيجة إحكام العسكري على المؤسَّسات السِّيادية التي تدير الدّولة، وتفرُّده بالقرارات الرسميَّة التي لها علاقة بمصائر الشُّعوب.

يرتوي النَّص الشِّعري "من التَّدفقات الصوتيَّة التي تضخُّها نواة الكلمات البانية لمركزية النَّص"[1] وهذا ما تبوء به كلمة **صرصار** "كقوة شحن صوتيَّة ضاغطة تتألَّف من مقطعين متشابهين يتشابك فيها حرف الصَّاد الصوت الصفيري الباعث على الشَّكوى واستطالة المد الزَّفيريّ بحرف الرَّاء الصوت الانفجاري"[2].

الموفي إلى اهتزاز انفعالي رهيب يخرج القصيدة عن طورها السُّكونيّ ، ويدبِّجها بأسئلة استفزازيَّة ترصد المتغيِّر وتستثير المكبوت وتستظهر الدَّفين في لحظته الرّاهنة ، ليطفو على أديم النَّص في هيئة علامة سيميولوجيَّة ناتئة ، وهكذا يكون الشَّاعر قد رضخ للمتطلَّبات الإيقاعيَّة والحتميَّات الموسيقيَّة التي دفعته لكي يحوِّر البنيّة اللَّفظيةّ من صرصور إلى صرصار.

والصرصور في الأدبيات العربيَّة حشرة سهلة الهوان كثيرة الاحتقار شنَّت عليها العرب غارة من الدّلالات القبيحة والكنايات الشَّنيعة ، استقدمها الشَّاعر كمحدِّد دلالي حاسم ينوب عن باقي الإبدالات التعبيريَّة والاحتمالات المعجميّة الأخرى وأدمجها في النَّسيج العضوي للقصيدة للإلماعة إلى تشيُّؤ الإنسان العربي وانسحاقه داخليًّا و تكدُّسه داخل مستودعات ظلاميَّة ، ليفني باقي عمره مهمَّشا ، ويقبع تائها خارج نطاقات الزَّمن الكوني والنّسق المعرفي الحضاريّ العام.

وهذا ما ترتجيه البنية الاستفهاميَّة :أهناك ربٌّ يسمعنا خلف الأسوار؟ ، فالشَّاعر هنا لا يتوخَّى إجابة حاسمة من لدن القارئ بقدر ما يرتضي بثَّ التَّفجّع في أوصال قصيدته المنهوكة جرّاء اكتساح ذرى من جحافل اليأس قلوب المستضعفين وانعدام بوادر الانفراج في وطن تحوطه الأسوار من كلِّ جانب.

[1] كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي**، مطبعة الهيئة العامة للكتاب، ط1، 1986، ص48.

[2] ينظر: عصام شرتح، **المرجع السابق**، ص 115.

ولئن تورَّط الشَّاعر في نقض مركزيَّة الخطاب السِّياسي العربي المؤسّس على لغة إقصائيَّة للأنا المعارضة إلَّا أنّ ذلك لا يمنع من الإشادة بصنيعه كونه يمهِّد لنمط جديد من الكتابة الشِّعريّة التي يتعاصى عليها التَّكسُّب من بلاطات القصور ولا يستهويها بحالٍ من الأحوالِ المشروع الشِّعري الموارب الّذي يتمترَّس خلف التَّقيّة ليتَّخذ منها قنوات عبور آمنة يمرِّر عبرها رسالاته المشفّرة واستعاراته المحجبة بلفائف من المعاني الغامضة ، وعليه فجوهر الكتابة الشِّعريَّة الرَّاشدة التي يؤمن بها نزار قبَّاني وينافح من أجل إقرارها في ثنايا شعره "هي نوع من الشَّهادة الخالدة، والشَّاعر الجسور الذي يتعاظم شيئا فشيئا في عيون مريديه هو ذاك الّذي يُذبح بسيف كلماته كما فعل سقراط والحلَّاج"[1].

ولا مناصة أن يكون السَّير على هذا المسلك الشِّعري الشائك أشبه بالسَّير على حد الخنجر نظرا لقتامة الموقف وتطاول الخطاب السِّياسي بثقله الإيديولوجيّ على الخطاب الأدبي ، وهشاشة السِّياق الذي يُؤطِّر المشهد الإبداعي، وافتقار الشَّاعر للضَّمانات الكافية التي تتيح له الترويج لمنجزه الشعري دونما إكراهات أو وصايا مسبَّقة تحدِّد عنوة الخطوط الأساسية التي ينبغي للقصيدة التخندق بداخلها.

3– الشِّعرية النزاريَّة والتراث بين دوافع الاستثمار ومحفِّزات الامتهان قراءة في الثَّابت والمتغيّر.

من القضايا السجاليّة التي غذّت أقلام النقاد والمتخصصين واسترعت اهتمام المفكرين ، الموقف من التراث والحداثة "باعتبارهما قطبي جدل ثري ومادي وروحي في الوقت ذاته"[2]، يجدّدان الوعي الإنساني ويمدَّانه بالآليات التحليلية المناسبة التي تكفل له تحقيق معرفة كونية تتعلق بمسألة الحضارة ومشتقاتها (أدب، فن، معمار وموسيقى)، وبالعود إلى ما خلَّفه نزار قبَّاني من أقاويل شعريَّة وحوارات صحفيَّة ومناظرات نقديَّة ، تتبدى ثنائية التراث والحداثة في قلب المواجهة لأنها

[1] ينظر: نزار قباني،**عن الشعر والجنس والثورة** ضمن الأعمال النثرية الكاملة، المصدر السابق ص466.

[2] كمال خير بك ، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر** ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ،1982 ، ص25

تختزل سيرة أدبية مفتونة بإثارة الأسئلة الشائكة حول مصداقية الثنائية من عدمها وهل بالإمكان فصل التراث وتحييد الحداثة كونه عاجز عن طرح الأجوبة الحسَّاسة التي تقتدر على معاركة هول الانفجاريات المعرفية والإشكالات الفلسفية المحتدمة المنادية بعزل التراث أو إرجائه لحين الفصل في مقرَّراته وترشيد أحكامه.

3-1 التُّراث وحداثة المساءلة تقريظٌ أم مُعاتبة

اللَّافت للانتباه أن مخلفات المقارعة الابستيميَّة بين ثنائية التراث والحداثة كانت "أكثر فداحة في ميدان الشِّعريّة العربيّة نتيجة تموضع الحداثة على كفتي ثنائية الدلالة والصياغة"[1]، فالأولى تتوج مساعي الشّاعر الرَّامية إلى التملُّص من تبعية التواتر المألوف في معالجة الأغراض الفنيّة والأنساق التداوليَّة المكتنزة في طوايا شعره، والثّانية حداثة صياغيَّة تتعلَّق بمدى استجابة الشَّاعر لقانون الخرق البلاغي الذي يؤهِّله لابتكار أسلوب أدائي لا ينصاع للأنماط الأسلوبيَّة السَّائدة ، والمناويل التَّعبيريَّة الشَّائعة، وكذا الامتناع عن إهدار الطاقات الموسيقية التي اعتادت القصيدة التقليدية التوكُّأ عليها نتيجة انتفاء الحسِّ الغنائي كمحدِّد جمالي يرهن تماسك الوحدات الأساسية للقصيدة ويضبط معدلات نبضها الإيقاعي.

والاتِّجاه نحو الإلمام بقضايا الشعريات البصرية عبر رصد مظاهرها في انحرافات البياض وفي نظام الأدلَّة وفي المسافات الفاصلة بين الوحدات الخطيَّة ، وفي ثراء الأشكال وصيغ التَّراكيب.

وركحا على ما سيق فقد استعاضت الحداثة الصياغيَّة عن القصيدة الإنشادية بالاهتمام بالقصيدة البصرية وهذا نظرا لطابعها التركيبي المكثف وقوتها الاختزالية حيث بإمكانها إرسال موجة من الدلالات الموحية في شكل تعابير مختصرة، رموزا ابتكاريه، مجازات مقتضبة، فراغات بصرية ممتدة تغني القارئ عن لهفة الاستماع التي درج عليها تأسِّيا بالطقوس الإنشادية التي خلَّفها

[1] عبد السلام المسدي ، **الحداثة الشعرية نموذج المفاصل** ، مجلة البيان الكويتية ، العدد 238 ، 1 جانفي 1986 ، ص 5

له النقاد الأولون كمفهوم فني ثابت يؤشر على جودة القصيدة ويبصم على فرادة أسلوبها والاعتناء بجارحة البصر "كونها الأليق على ترقب التفاصيل الشكلية ، والجزئيات اللَّغوية البسيطة التي تمعن الذات المتلقية في تمحيصها ومن ثمّ إخضاعها لشبكة من التأويلات المتعاقبة"[1].

ولعلَّ افتراق الحداثة إلى حداثتين،صياغيَّة ودلاليَّة ، يكون قد وتَّر دعاة المحافظة والمتشبّثين بالتراث لأن وطأة الصدمة باعتقادهم مضاعفة، صدمة مضمونية تهفو إلى تخريب الأنساق المعرفيَّة والأبنية الدَّلالية التي ما انفكت القصيدة العربية التقليدية تزجيها لقرائها.

وصدمة شكليَّة أو صياغيَّة تبتغي الانسلاخ من ربقة التَّقاليد الفنيَّة الصَّارمة وفتح مسارب إبداعية جديدة تجيز للشاعر الفكاك من تراتبية القافية ووحدة الوزن ومعضلة الروي.

وقد غذَّى هذه الصدمة بعض الخطابات الإقصائيَّة التي أمعنت في امتهان التراث من خلال نعته بأوصاف فجَّة ، وتفاسير لا عقلانية ،ادَّعت بأنه معوانٌ على التَّخلف ومفرمل لكل تقليعة حضارية هادفة ، ونقيض لكل تنمية ثقافيَّة جادة ، كمثل الشَّاعر السُّوري **يوسف الخال** الذي خلص إلى أنَّ التُّراث العربي تراث جثث ، والجثَّة لا يربو فوقها زهر، والعربي لا ينشغل بالمولود في إشارة إلى الحاضر بقدر ما ينشغل بالميت ومراسيم الدفن التي لا يتقن أبجدياتها كما في سياق مقولته الطافحة بالسخرية: ("العربيُّ لا يحب المغامرة، لا يتجرَّأ، التراث العربي في الأخير تراث جثث، نحن نقدِّس الجثة عندما يولد لنا ولد، و لا نهتم به كما نهتم بالجثَّة إنَّنا لا نعرف الدَّفن)[2].

في ظلِّ هذه المدارات الشِّعرية المتشنِّجة واحتدام الأقاويل النقديَّة ، تصاعدت أصوات متَّزنة دعت إلى تهيأت الأرضيَّة المناسبة ،لإحداث تعايش معرفي، ووشيجة فكريَّة ضامّة بين التراث والحداثة خلافا لدعاة القطيعة، وهو ما عكسته ميولات **أمل دنقل** فيما يخصُّ بيان طرائق الكتابة

[1] ينظر: مُحَمَّد عزام، **القصيدة البصرية على ضوء التحليل التأويلي للشِّعر**، دار مؤسسة رسلان للنَّشر، دمشق ، ط1، 2017، ص 26.

[2] جهاد فاضل، **أسئلة الشعر، حوارات الشعراء العرب**، الدار العربية للكتاب،دط، دت، ص379.

الشِّعريّة إذ لطالما أصرَّ على العودة إلى التّراث بملحقاته اللغويّة والبلاغيّة ، وهذا ابتغاء تثوير القصيدة العربية وتشذيب معانيها وتطعيم حِليتِها البيانيَّة بمجازات حيَّة، يقول **أمل دنقل**في فضل التّراث وأثره في حماية المؤسَّسة الشعريّة العتيدة ("إنَّ العودة للتُّراث هو جزء هام في الحفاظ على انتماء الشِّعر لتَاريخهِ")[1].

بيد أنَّ الذي وجب التَّحرز منه هو أنَّه لا ينبغي النبش في التراث بواسطة معاول تقليدية وبمناهج سُكونيَّة قاصرة عن إنزاله منزلة المعرفة المختصَّة بحاجيات القصيدة ومتطلبَّاتها العصرية، بل يتحتم على الباحث اختراق التراث من سَافِله إلى عاليه كي يكون مدعاة لمجابهة الحاضر وتذليلا لإشكالاته المستعصية ، ومدعاة لاستشراف المستقبل بتقلباته كما ينتهي إليه الشَّاعر.

ولم يتخلف نزار قباني المستند إلى حداثة شعبية مضادة للحداثة النخبويَّة من استنفار التُّراث وذمِّ المتقوقعين بداخلهلأنَّه أدخلوا الضَّيم على القصيدة العربيّة ما جعلها تعاني انفصاما حادا في الشّخصية فالقارئ المسترسل في إنشاد قصائد شعراء عصر النهضة يشعر وكأنّه "يحضر حفلة تنكريّة ذلك أن كلَّ شاعر يستعير القناع الذي يعجبه، فهذا يستعير سيف **أبي فراس** وذاك يستعير حصان **عنترة**، وثالث يستعير عباءة **ابن الرومي**"[2].

ثمّ إنّ تعكير صفو القصيدة العربيَّة وإلحاقها بأصواتٍ دخيلة عن العصر الذي أنتجت فيه يعدَّ انتقاصًا من شخصيَّة القارئ المركزيّة التي تتطلع لأن تسدَّ القصيدة احتياجاته الثّقافيّة والجماليّة واللّغويّة ، وهو ما عناه نزار قباني من خلال طرحه لهذه الإشكالية المستفحلة في الشِّعريّة العربيّة مع الحرص على بيان الأخطار المحدقة بالعملية التراسليَّة، بحيث تغتدي القصيدة وقتها وثيقة تاريخيَّة تكتفي بتعقُّب سير شعراء انقضت، وتسرد بطولات و مغازي انمحت وتجتهد في استظهار مناقب وقيم استهلكها السِّياق الاجتماعي التي منحها سُحنتها الأسطورية وطابعها الإنسانيّ.

[1] سيد عثمان، **حوار مع الشاعر أمل دنقل**، مجلة البيان، الكويت، العدد 129، ديسمبر 1976، ص 42.

[2] ينظر: نزار قباني،**قصَّتي مع الشعر**،ضمن الأعمال النثرية الكاملة، ص263-266.

يدعو الشّاعر في سياق ذي صلة إلى تخليص القصيدة من سطوة البحور الخليليَّة لأنَّها صارت بحور مناسبات لا بحور شعر، والعربية "كمعطى تراسلي تميل بداهة إلى التَّقرير والإبانة عنِ الأشياء وتتضجر من الموزون المقفى"[1]، لأنه يتعارض مع تحقيق غايتها التي وجدت من أجلها وهي التواصل والإفهام.

وتصعيد نزار قبَّانيّ لمعاركه النَّقديّة اتجاه القصيدة العربية القديمة بمستوياتها الموسيقية والبلاغية والمعجمية والتركيبية، لا يعني البتة إلغاء التراث تماما والمضي نحو طمس أفانينه قسرا وتغييب مراجعه وتبديد ملاحقه الجماليّة والدّليل على ذلك دخول الشّاعر في شبكة من المحاورات النَّصانية مع خطابات شعرية قديمة، واجتلابه من التُّراث رموزا أدبية وشعريَّة سامقة طعَّم بها النّصية أمثال عنترة، أبو تمام، سيف بن ذي يزن، الخنساء، وهلمَّ جرا، وإنَّما هو ردَّة فعل طبيعية ضد غلاة التراث الذين أطبقوا على أنصار التحديث موجة من الخطابات التَّعنيفية متذرِّعين بفتواهم الشهيرة ليس في الإمكان أبدع مما كان، ومستوقفين عتبات القصيدة عندما كان يردِّده المتنبي بحضرة سيف الدَّولة، وعند الانتقاءات الشِّعرية لأبي تمام والبحتري التي تدور رحاها حول مسألة الإجادة البلاغية والنبوغ الشِّعري وأثرهما ، في تكوين الصُّورة الاِستعاريَّة الماتعَةِ، وهذا بما يؤهِّل احدهما للاستواء على تخوم مملكة الشِّعر العربيّ.

ومن ثمة فإنَّ الإصرار على لوكِ تجارب شعريَّة ماضويَّة وإعادة اجترارها وتنضيدها في قوالب وتشكيلات لغوية جديدة، تقوم على طقوس المعارضات وفقهِ المحاورات ، هو إكراه على التَّنوع والاختلاف،وإقصاء للذات الواعية المبدعة التي تؤسِّسُ مشروعها الشِّعري وفق رؤى ومفاهيم

[1] ينظر: نزار قباني، **عن الشعر و القصيدة و التجربة**، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد بغداد، العدد 131، يناير 1973، ص 132.

وحساسيّات خاصّة تتساند إلى قضية المجايلة وثراء التَّجربة الشِّعريّة داخل الجيل الواحد وهذا ما من شأنه" أن يضمن استمرار الشِّعر ويضمن تحوُّل أسئلته وقراءاته"[1].

ومن المسائل البرهانيّة التي يعضد بها نزار قباني قوله هو أنَّ القصيدة الحداثيَّة هي مُفرَز إنساني مركَّب ، ونتاج تقاطب المحور الشُّعوري بالمحور اللَّاشعوري، تشرئبُّ مكوناتها الجماليَّة إلى استبصار الحلول الشافية للأزمات التي يتخبَّط فيها إنسان القرن العشرين، وفهم مصدر تأوهاته ومكمن تضجُّرَاتِه ، "حتى صار التَّعامل مع النَّص الشِّعري الحداثي علما إنسانيا مُعَقَّدا ينهلُ من كلِّ المعارف الإنسانيَّة، ويرتجي ضمنيا أن يفهم الإنسان ذاته وحقيقته الوجودية"[2].

كما أنَّ استمرار القصيدة في ظلِّ التعقيدات المعرفيَّة، وهيمنة العولمة الثقافيَّة واستفحال الإنتاجات الروائيَّة مكفول بمدى قدرة الشَّاعر ذاته ، على إلغاء الحدود الفارقة بين الأجناس الأدبيَّة والفنون السمعية والبصرية و هو ما تنبَّهت إليه القصيدة المعاصرة، إذ تشهدُ بعض التَّجارب الشِّعريَّة الريادية في العالم العربي طفرة إبداعيةً من حيث الاستعانة بالنَّزعة الدراميَّة والاستثمار في توظيف تقنيات إبداعية خاصة "كالمفارقة التَّصويرية أو تراسُلِ الحواسِ وكمزج المتناقضات والاستعانة بالتكنيكات المسرحيَّة، واستعارة القصيدة لكل وسائل السِّرد القصصيِّ أو المنولوج الداخلي أو التقنيات السينمائية كالمونتاج"[3] وهو ما تفتقر إليه القصيدة التقليدية التي باتت تشتكي هجران مريديها وتقلص نفوذها على السَّاحة الأدبيّة العربيّة.

ومن المعاضلات المنهجيَّة التي اعتورت دعاة التُّراث والمنادين باستمراريَّة القصيدة التقليديّة أنَّهم يُعنتون أنفسهم إعناتا شديدا في اِستبَارِ مظان المقولات البلاغيَّة القديمة التي حُفَّت بها كتب

[1] صلاح بوسريف ، **المغايرة والاختلاف** ،دار الثقافة الدار البيضاء ، ط1 ، 1998 ص16.

[2] ينظر : عبد الله الغذامي ، **الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية** ، الهيئة المصرين العامة للكتاب ، ط4 ،1998 ، ص6.

[3] عدنان حسين قاسم ، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي** ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مصر ،ط1 ،2001، ص164.

الجاحظ، وابن قتيبة والجرجانيّ والسَّكاكي وهذا لاصطفائها كمُرفدات جماليّة يأنّقون بها حواشيَ أشعارهِم ، ويجتزئون منها نماذج تكراريَّة ، كي تصير بعيد ذلك مقاسات بيانيَّة مُناسبَة يحتذي بها الشُّعراء .

ابتغاء "تيسير الكتابة الشعريَّة الآلية خاصَّة مع تفشي أزمة المعنى واضمحلال الفكر"[1] وهذا كنتيجة طبيعية لتعطيل سلطان التَّخييل وإلغاء دور العقل التجريدي، "فالقوة المتخيَّلة التي هي من مقتضيات العقل الوظيفيّ تجنح إلى تركيب ما اجتمع في قُوة العقل وتفرّق بينهما، أي أنَّها تركّب بعض ما في الخيال مع بعض ، وتفصل بعضه عن بعض حسب الاختبار"[2].

ولذا طفق الأدب الرفيع رهين تجدُّد الطاقة التخييليَّة لأنها الأقوم على بثِّ صور شعريَّة أكثر إدهاشيَّة تتوزَّع بين تشقيق الاستعارات، وتحبير التَّشبيهات، وسنِّ المفارقات التي تتوالد وفق هندسة بصريَّة بارعة تقوم على نظام التَّوازي وخاصيَة التَّناظرات.

بيد أنَّ الإصرار على استيراد هاتيك الصُّور الجاهزة، واقتلاعها من منابتها الطبيعيَّة، ومن ثم تجزئتها عشوائيا في مناخات القصيدة هو إخماد لتلك الفورة التَّخيلية وتزييفٌ متعمد لقوام التَّجربة الشِّعريّة العربيَّة التي لا تستطيب أبدا تكرار التجارب الميتة بلحمها ونبضها وعصبها مرة أخرى إلا إذا كان التكرار بعثا وإحياء ويستوفي شروط الرؤى التَّجديديَّة المعمقة التي تتجنب التَّسطيح والتَّبسيط و تتغيَّا إعادة الاتِّزان للقصيدة و تحفيزها على توسيع موضوعاتها ، بعدما أنيخت دهرا في معاطن الجمود والمواترة.

[1] عبد العزيز المقالح، **أزمة القصيدة العربية الحديثة** ، مجلة الآداب ، بيروت ، العدد :7يوليو 1985، ص21.

[2] سعد مصلوح، **حازم القرطاجنّي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشِّعر**، عالم الكتب القاهرة ، ط2 ، 2015 ص136.

وقد أكبَّ نزار قباني على نكش التُّراث الشِّعري العربي من مدارج عمودية تعاقبيّة تستهدف تحسَّس لحظة ولادة الشِّعر العربيِّ ومسايرته من طور إلى طور إلى أن يستقيم عوده وتستكمل جُهوزيتَهُ.

إلى هنا فالأمر سيَّان بينما استحدثه نزار قبّانيّ،وأي ناقد آخر توج مسعاه بلملمة صفحات الشِّعر العربي المبثوثة بين حقب تاريخية انطوت، ومن ثم جرى نمذجتها وتصنيفها وفهرستها لتكون متاحة لكل بحَاثة شغله الاهتمام بتصاعد المدِّ الشِّعري العربي القديم، وسبل الانتفاع منه ومحاكاة أساليبه البيانيَّة وطرائقه الإبداعيّة، والاغتنام من معجمه الفني، الذي يحيل إلى عراقة البيئة العربية وتنوعها الحاضنة لهذا الشِّعر.

لكنَّ المثير هو أنَّ نزار قبَّانيّ المتشبّع بثقافة تأويليَّة مغايرة قد تمكَّن من مخالفة ما تعاهد عليه سلفه ، إذ لم يفاتح تراثه الشِّعريّ بمكاييل من المدح ، ولم يهادنه بشعارات استعطافيَّة أو مقدمات استلطافيَّة، بل نشد الاستخفاف بجهابذته وثلب القَائِمِين على سبرهِ ونقدهِ وتمحيص زيفه من صحيحهِ، لأنَّهما أخلَّا بتركيبته الجماليَّة وساهما في انحداره نحو أقاصي التَّخلُّف.

فالشَّاعر القديم "نذر شعره للأغراض الاِستجدائيَّة بحيث يجري القريضُ عنده كلّه أو جلّه في رِكاب المدائح المصطفة التي تنظم تبريكا للسَّادة[1]"، وتنفيسا عن الوجهاء، وتطريبا لعليَّة القوم وخاصيته، أمَّا الرِّثاء فهو "التَّوجُّع المصطنع والتَّشاجي المكذوب في حضرة على ما فات الشَّاعر من مغانم لو بقي المرثيُّ حيًّا"[2].

[1] علي الوردي، **أسطورة الأدب الرفيع** ، دار كوفان ، لندن ، ط2 ،1994 ، ص34.

[2] ينظر : **المرجع نفسه**، ص33.

أمَّا النَّاقد العربي فقد خلع على نفسه ثوب النَّزاهة ،وطفق يُشايع قصائد بعينها دون غيرها ويمعن في تقريظ قائلها لا لشيء ، إلا لأنَّ القائل تربطه بالنَّاقد علاقة مصاهرة أو دم، أو مرابحة تجارية اغتنى الطرفان بفضل ما تدرُّه عليهِمَا من أرباح.

وقد يتوهم خصوم نزار قبانيّ،والمناوئون للحركة التحديثيَّة في الشِّعر العربيّ أنَّ الشَّاعر تمحَّل مذهبا غربيا راديكاليا، غداة اطلاعه على المنجز الشعريّ القديم ، وهذا لبث الشُّكوك وسط المتعاطفين معه عربا أم أعاجم، وخلق المسوغات الفكريَّة المواتية لإقصاء التراث من مركزيته الحضاريَّة والإنسانيَّة ، لكي يتوارى نكدًا في قِيعانِ الهامش، ولثمه بلجام التبعيَّة أي إلحاق جزء منه إلى ما أخصبته قرائح الشُّعوب المجاورة للجزيرة العربيَّة.

تسقطُ هذه الافتراضات تباعا إذا ما تعقبنا الخلفيَّات الفلسفية والتاريخية التي أسَّس عبرها نزار قباني رؤيته للتراث العربي، فالمدرك الجمالي هو الذي كان الشاعر يرتجيه من وراء ذلك بمحاولتهِ افتضاض كنه العوالم المظلمة وشفط بقايا الأورام التي علقت بالتراث، وشوَّهت وجهه الحضاريّ والذي عدَّها الشَّاعر في العواطف المصطنعة، والتبجُّح بأن أكذب الشِّعر أجمله وكذا خضوع القصيدة التام لنزوات السلطة وإعراضها عن قضايا الهامش وإسراف الشاعر في تنميق ديباجته وتطريز حواشيها بالمحسنات البديعية والحلية اللفظيَّة.

كما أنَّ من مقتضيات الفعل النَّقدي الجريء عند نزار قبّانيّ هو شجب تلك النظرة المتعالية للتراث الشِّعري العربيّ، التي أضفت عليه هالة من القداسة، والشُّروع في التَّأكيد بأن هذا التراث لا يحيد عن أي تراث إنساني آخر،" ففيه الباذخ والوسط الدّاني إلى الأرض، وفيه الخالد الباقي على كل عصر ، وفيه ابن عصره الذي لا تسعفه أنفاسه على الحياة إلى أبعد من يومهِ القريب"[1].

[1] صلاح عبد الصبور ، **الأعمال النثرية الكاملة** ،ج9 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ط1 ، 1992 ، ص182.

والإبداع الشعري هو ثمرة تفاعل الحسِّ الفني الأهيف مع العبقريَّة الشعريَّة الفذَّة التي تبلغ أقصى منازلها الإبداعيَّة،حين يدمن الشَّاعر على المكوث في الخلوات وإعناءِ نفسه في هندسة الفضاءات الملائمة التي تستوعب الرؤية الشاعريَّة الحادّة إزَّاء حدث يؤرق الشَّاعر، فيحاول إلباسه لبوسا فنيًّا ويجنح إلى تفخيخ بناه النَّصيَّة بمفاجآت أسلوبيَّة، تنجم نتيجة "الهتك المتعمد لقوانين اللغة ومعايير الأداء النحوي "[1]، وهذا بغية الاستيلاء على وعي المتلقي واستثارته نفسيا لإطالة أمد التَّواصل بينه وبين النَّص الشِّعريِّ.

عسى أن ينتج على أنقاضه نصًّا إبداعيًّا جديدا، لا يضاهيه من حيث الجودة الشَّاعرية أو البراعة الفنيَّة فقط ، وإنَّما ينازعه تأويليًّا من خلال الاقتدار على استنطاق التيمات الموضوعيَّة الكبرى التي خلَّفها الشَّاعر في نصه ناجزا بذلك نصًّا إبداعيا فتيًّا، وهذا بلا ريب من مقتضيات القراءة الإنتاجية المتيقظة "التي ترفع رأسها من حين إلى آخر، ليس إهمالا للنَّص وقلَّة الاهتمام بقضاياه وإنَّما من فرط ما يكتسحها من أفكار، وما يخالجها من تنبيهات وما يخطر ببالها من ترابطات تبعدها عن النَّص من غير أن تبُعدَه عنها"[2].

وإذا ابتغى القارئ المعاصر أن يؤوب إلى تفحُّص عيّنة من الكتابات الشِّعرية الحديثة التي اتخذت من نظام القصيدة التقليديَّة القائمة على نظام الشَّطرين قالبا لها، فإنَّ ذلك سيؤدي إلى انسداد القنوات التأويليَّة وتدابر علني بين أفقي الماضي والحاضر، وبالتالي انتفاء الخاصيَّة الجماليَّة المرجوة كون النَّص المبتدع تم إجباره على إنتاج مكرور لخصائص جنس أدبي ماثلٍ ابتداءً.

تتصاهر حينئذ روح هذه المقولة باعتبارها سندا أساسيّا ارتكن إليها أنصار نظرية التَّلقي في تنظيراتهم النَّقدية مع تنبيهات نزار قبانيّ بخصوص إدراكه لخطورة استنزاف القصيدة التّقليديَّة

[1] عبد السلام المسدي ، **حدُّ اللغة بين المعيار والاستعمال** ، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، العدد 5 ، ماي 1985، ص5.

[2] عبد السلام بنعبد العالي ، **القراءة رافعة رأسها** ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط1 ، 2019 ،ص11 .

روحيًّا وفنيًّا وإلَّا أضحت لينة المطيِّ، "مفاتيحها اللُّغويَّة بالكاد مكشوفة ، وطبيعتها مستوية وهندستها العامة مُزوَّة ، لا تحتمل المصادفات والمفاجآت"[1].

لعل استفاضة نزار قباني في التبشير بولادة القصيدة الشعرية الحداثيَّة لتكون بديلا تاريخيا للقصيدة التقليديَّة جعلته يتيقَّن من جدلية الموازنة دون أن يدرك قسوة الحكم كون البديل يقتضِي لِزامًا إلغاء الآخر أي المبدل منه.

إنَّ انسياق الشَّاعر وراء عاطفته الشِّعريَّة المضخَّمة على حساب العقل النَّقدي الموضوعي قد خلَّف تفسيرات نسبيَّة وقراءات متعرِّجة، فكيف للقصيدة أن تنمحي ، والمبدل عنها أي القصيدة الشعرية الحداثيَّة " هي سليلة هذا التراث الخصيب، وكيف للشَّاعر المدّعي للحداثة،أن يُفاخِر بمنجزه الخطابي البرّاق، وتراثه الشِّعريِّ القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع جديد"[2].

وهكذا فإنَّ نزار قباني المشغوف بإذاعة الجدل والمتابع بجرم ازدراء القصيدة القديمة بكلِّ مكوناتها الإبستيميَّة وروافدها الثَّقافيَّة واللغويَّة من خلال مقاله المخلِّ بالأدبيات والأعراف الأكاديمية والموسوم ب" **سقوط وثنيَّة الشِّعر**"، قد صيَّر ذاته الإبداعيَّة المتورطة في تسفيه التراث مادة تحريضية طازجة تغذِّي بها الأعمدة الصُّحفيّة يومياتها المثيرة، ومضربا مواتيا لأسنَّة النّقاد الحادة التي ما برحت تطعن في عروبة الشَّاعر،للإجهاز على آخر ما تبقى من بريقه وعنفوانه الأدبي.

إنَّ من الأغلاط التاريخيَّة والمزالق المنهجيَّة التي ساوقت الشَّاعر في خضمِّ نقده للتُّراث الشِّعري العربي والتي أعقبها حركة تعنيفيَّة غير مسبوقة شنت عليه ، نذكر منها:

[1] نزار قباني، سقوط الوثنية الشعرية، **مجلة الآداب**، بيروت، العدد2، فبراير 1973، ص8.

[2] ينظر، نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بغداد، ط1،1962 ص49،50.

- تغلُّب النَّزعة الفرديَّة وتجذُّر الحسِّ الخلافي في مدركات الشَّاعر الإبداعيَّة والفلسفيَّة، فنزار مولع على الدَّوام "باقتناص التَّشابيه الفارهة والاستعارات الغامضة والكنايات الطارفة التي تحاشى أقرانه من الشُّعراء ذكرها "[1] لمقتضيات سياسيَّة ومحتّمات أخلاقيَّة، وأمَّا تجاربه النَّقدية وكتاباته النثريَّة فألفيناه فيها مسرفا في تضمين الأبنية اللُّغويَّة المتحيِّزة التي ما إن تصون قصيدة قديمة وتحتفي بمقتدرات قائلها ، إلا وهتكت أخرى ، ممَّا أدّى لانشقاقات واسعة بين القرَّاء والمتابعين لتجاربه الشِّعريَّة وسيرته النَّقدية.

- مداومة نزار قبَّاني على زجر القصيدة التقليديَّة من خلال سعيه الدَّؤوب لإبطال موسيقَى الشِّعر كون الأوزان الخليليَّة قوالب موسيقيَّة جامدة ، تضطر الشَّاعر للتجوُّز والمداراة واصطفاء أعذب الأقاويل، مراعاة لنمط القافيَّة واحتراما للطُّبوع الإيقاعيَّة، إلَّا أنَّ ذلك تمَّ لدواعٍ ذاتيَّة صرفة ، كما يبرِّر النَّاقد الأردنيّ جميل علوش، "لأنَّ موئلها إلغاء التُّخوم الفاصلة بين القصيدة الشِّعريَّة والنَّثريَّة"[2] ، وهذا لكي يتسنى لنزار قبانيّ البوح عمّا يعتمله في دائرة تعبيريَّة قطرها الجنوسي موهم ، حيث يرقبه القارئ في شعره ناثرا طورا ، وفي نثره شاعرا طورا آخر.

- يقتضي ثقل المشروع الحداثيّ بكل إشكالاته الجادّة وأسئلته المحتدَّة وإبدالاته التاريخيَّة لغة فيَّاضة يتوطَّنُ بداخلها ، توائم بين جموح التَّصوير الذي يتَّخذ منحىً تجريديًّا في توصيفه للموضوعات، وفلسفة تقديريَّة تبحث عن المحتمل استجابة لموقف رؤيَويٍّ ملتمع يتمُ بلورته في شكلِ "افتراض عام باعتباره حالة ممكنة التَّحقق ضمن شروط فنيَّة واعيَّة"[3]، وهو ما يفتقر إليه الخطاب الشعري النزاري على حدِّ قراءة النَّاقد الفلسطينيّ منير العكش، ذلك أنَّ اللغة التي تهيَّأ فيها المشروع الشِّعري النِّزاري هي لغة شفافة لم تتجاوز نطاق الحِسيَّة الولهة بتعابير

[1] جميل علوش، **نزار قباني وشيطان الشعر** ، **مجلة البيان** ، الكويت ، العدد 195 ، يوليو 1982 ، ص112 .

[2] جميل علوش، **المرجع السابق** ، ص113 .

[3] سعيد بن كراد، **مسالك المعنى** ، **دراسات في الأنساق الثقافية** ، مطبعة سلا ، المغرب ،ط1 ،2015 ،ص44.

الجسد وفتانته، وتقتطع من الذاكرة الشعرية شرائط تصويرية ومن ثم تتكفل بتنضيدها كي لا تتكشف هوية الأنساق المجتزأة ومنبتها التراثي، وعليه فلا مُرية إن عُدَّت أشعار نزار قبَّانيّ الغزليَّة ترجمة يسيرة وبسيطة لشعر **عمر بن أبي ربيعة**.

- كما أنَّ رؤيته الشِّعريَّة يغشاها حالة سديميَّة مضببَّة،كونها" تتَّكئ على سواعد التَّجربة الجماليَّة المكشوفة التي تتناول مادة الجمال من زاوية التَّقرير لا التأميل"[1]، مما يسهل على القارئ تهضُّم المنتج الشِّعري وتفسيره ، وهو ما يعد مجازفة حقيقية كون الحداثة تتطلب تنويعا في متاهات القولِ وتكثيفا دلاليًّا في درجة التخريج الفني للاستعارات والتشبيهات وتطويقا لنواة الأبنيَّة المعجمية بقرائن تأويلية تستخدم كمسترشدات دلاليَّة، يتعقب القارئ على إثرها المعاني المتوارية التي تدرُّها تلك البُنَى المعجميَّة وهي في حالة تلبُّسٍ بالسياق الوظيفي العام للنَّص.

وبالرغم من تأجُّج المناوشات النَّقديَّة بين نزار قبانيّ وخصومه إزَّاء مسألة الحداثة والموقف من التراث واشتداد الحملات المناوئة لمشروعه التي آخذت على الشَّاعر تعجُّله في تفكيك مركزية الخطاب الشِّعري القديم دون أن يتوسل بالأدوات اللسانيَّة والثقافيَّة اللَّازمة ، التي تؤهِّله لتخريجات بحثيَّة أكثر عقلانيَّة لا تنجذب للمتحيِّزات العاطفيَّة والأهواء القوميَّة إلَّا لماما، بيد أنَّها فتحت باب التَّجديد على مصراعيه ، أمام أولئك المتحفِّظين الذِّين راكمُوا الجهاز النَّقدي العربيَّ "بالقواعد المعياريَّة والخطاطات الوصفيَّة والمقدِّمات الشكليَّة الغارقة في ميتافيزيقيَّتها و بهرجتها الرومانسيَّة والَّتي لا تضيء وجه الحقيقة الشِّعريَّة"[2].

[1] منير العكش، "الشِّعر بين حركة الخلق والاستجابة"، **مجلة مواقف**، بيروت، العدد 13، يناير 1971، ص18 .

[22] عبد السلام المسدي، "اللغة والبلاغة في فكر أبي حيان التوحيدي" ، **مجلة علامات في النقد** ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة ، العدد18 ،ديسمبر 95 ، ص42 .

ولئن كانت اللُّغة الشِّعريَّة جارية على التَّوسع كما هي جارية على التَّضييق في عرف النُّحاة والأصوليين، فإنَّ الحركة النقديَّة العربية منوط بها فريضة التَّوسع لا غير عن طريق التزَّود بآراء الشُّعراء أنفسهم ، وجعلها مقولات حيَّة يشخِّصون بها العوارض الطارئة على الشِّعريَّة العربيَّة والمذاهب الغربية الوافدة إليها، خاصة "وأنَّ الإخلال بشهادات الشُّعراء وأحاديثهم وتجاربهم الحيَّة سيؤدي إلى صياغة غير سليمة لمفاهيم التَّجربة الشعريَّة"[1].

3-2 نزار قبَّانيّ والتَّأسيس للطُّقوس المغايرة لفعل الكتابة الشِّعرية العربيَّة القديمَة

أسفرت تعقيبات نزار قباني على صَلافتِها في إعادة تقليب النَّظر في مسألة الكتابة الإبداعية ونوازعها النفسيَّة وخباياها الرُّوحيَّة وهذا في ضوء التَّجاوب المطلق مع مقولة **الحُطيئة** لما سُئِل عن وجهاء الشِّعر العربي، فردَّ مطمئنا : "(النَّابغة إذا رهب وزهير إذا رغب وجرير إذا غضب)"[2] ، ولا ريب في أنَّ إطباق النقاد العرب على هذه المحفِّزات الرَّغبة والرَّهبة والغضب كمثيرات باعثة على تقوُّل الشِّعر وتعميمها كقواعد ثابتة تجري قياسا على إصدارات الشِّعرية الحديثة هو تعبير عن عجزٍ مُستفحلٍ في بنيات التَّفكير العربي، وهذا نتيجة الإذعان المطلق لهاتيك القرارات المسكونة بهاجس التَّقليد، التي "راهنت على إلغاء جهد اليقظة الأدبيَّة وتعطيل اتجاهاتها في الإبداع والكتابة النَّقديَّة"[3] كما ينتهي إليه الناقد والأديب اليمني عبد العزيز المقالح .

يقترح نزار قَباني ضمن هذا المنحى افتراضات تفسيريَّة جديدة لفعل الكتابة الشعريَّة بوادرها الأولى تتجلَّى في شكل مُستَدفَعاتٍ شعوريَّة فجائيَّة ، تداهم الشَّاعر فتختلس منه وعيه ، لكنها تخلِّف فيه ندوبا غائرة ، ومن ثم تغادر، دون المساس بها أو التَّقبض على وميضها ، يقول نزار قباني معبرا عن نشوة تلك اللَّحظة " أنا أتلقى الزِّلزال مستسلما ومدهوشا ، فأخرج من تحت رمادي وغرائبي ولا

[1] عبد الله العشي ، **أسئلة الشعرية ، بحث في آلية الإبداع الشعري** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1 ، 2009 ، ص17.

[2] ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج5 ، **المرجع السابق** ،ص27 .

[3] عبد العزيز المقالح، **المرجع السابق** ، ص27.

أدري ما الذي حصل، وكما لا يمكن توقيت الزّلزال لا يمكن توقيت الشِّعر .....إنه هجمَةٌ مباغتة تشقُّ حُفرة كبيرة في سكوننا، وفي وجودنا ،وتنسحب قبل أن نستطيع اللَّحاق بها "[1] .

تنوء المقولة النقدية بالكثير من الحقائق الخفيَّة بالرغم من مجازيتها الكثَّة ومقارباتها العسيرة منها معارضته للنظريَّة السببيَّة التي ابتدرها **حازم القرطاجنيّ** لتقييم الأغراض الشِّعريَّة التي تتبدى في شكل توترات نفسيَّة وبواعث شعوريَّة اِستدراريَّة تحرِّض على إنماء الطاقة الشِّعرية وهو ما نستنطِقُه من سياق المقولة الآتية : "إنَّ للشُّعراء أغراضا أولى هي الباعثةُ على قول الشِّعر ، وهي أمور تحدُث عنها تأثيرات وانفعالات للنُّفوس"[2] ، فالتأثيرات النفسية والانفعالات العاطفية التي تتداعى على الشَّاعر في مقامات الطرب والرَّهبة والغضب هي نتاج لبواعث أولى أطبق عليها مصطلح الأغراض الأولى. بخلاف نزار قبانيّ الَّذي يؤمن بأنَّ الشِّعر انتظار ما لا ينُتظر فهو الدَّهشة الطارئة التي تلغي فرضيَّة التَّشارط السَّببي بين الاستثارات النَّفسيَّة والإبداعات الشعريَّة، ومن دوافع هذا الوصال التَّمثيلي بين الدَّهشة الشِّعريّة ورجَّة الزلزال ، أنَّهما ينتفيان مبدأ السَّببيَّة ولا يخضعان لمؤشر العرض ويعتصيان على التنبؤ أو الترصُّد .

تقوم الذَّات الشَّاعرة التأمليَّة في مقاربة حازم القرطاجنيّ باستقبال تلك المثيرات النَّفسيَّة والتدفُّقات العاطفيَّة فترشِّح منها أغراضا شعريَّة تبعا لمزاجها ، وتبعا لما يناسبها أو ينافرها ، "فالارتياح للأمر السَّار إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أرضَى فحرَّك إلى المدح ،والارتماض للأمر الضَّار إذا كان صادرًا عن قاصدٍ لذلك أغضب فحرَّك إلى الذَّم ، وإذا كان الارتياح لسارٍ مستقبل ، فهو رجاء ، وإذا كان الارتماض لضارٍ مستقبلٍ كان بذلك رهبة "[3].

[1] نزار قباني، **قصَّتي مع الشعر، الأعمال النثرية الكاملة** ، ص203.

[2] حازم القرطاجني، **المرجع السابق** ، ص11.

[3] **المرجع نفسه**، ص12،11 .

يتوخى حازم القرطاجنيّ منهجا تصنيفيا صارما أدرج فيه مواقف شعوريَّة ، وتجارب انفعاليَّة ثم يحاول ربطها بما يقابلها منأغراض شعريَّة، والصِّيغة المعمَّمة على هذه التَّجارب ردَّاتُ الفعل الازدواجيَّة التي تتراوح بين الارتياح والارتماض، فإذا كانت الأغراض الأولى منافرة حصل للشَّاعر انقباض فارتماض دفعه نحو طرق شعريات الهجاء ، وأمَّا إذا اجتاحته موجات من المسرَّات واستشعر بالارتياح أقبل على اقتصاص الطَّرائق الموجبة للمديح .

لا تحوز الذات الإبداعيَّة في تعليل نزار قباني لخفايا الكتابة الشعريَّة على خاصية الانتقاء والترشيح وتوضيب الأغراض الشِّعريَّة بناء على انقباض النَّفس أو انبساطها، فهي مجبرة لأن تستكين لغلواء الهجمة الشعريَّة الدَّاهمة ، عسى أن تحدث ارتداداتها تصدُّعات وتشققات في جغرافية التَّصميم الداخلي للقصيدة المرتسمة إحداثياتها في الذاكرة المخيّلة للشَّاعر.

ممَّا يوفي إلى رتق جيوب شعريَّة جديدة أكثر جسارة على التَّغلغل في المجهول ، ونضوب أخرى افتقدت جموح المطمح، وتشكُّل أخاديد من المداليل الوجوديَّة المجلجلة بتقاسيم الرَّهبة الضَّارية لتغتدي الكتابة من أفق هذه الزاوية ،"كما لو أنَّها نوع من الوجع العاتي المدمِّر الذي يطبق على الشَّاعر كالهول تماما فلا يملك منه فكاكا"[1] ، ولا يجد بذلك مخرجا سوى الانغمار في تفاصيل الصَّدمة مذعنا دون البحث عن تفسيرات عقلانيَّة تروم إلى تفحص المنابت الأصوليَّة للصدمة أو تشخيص متأني لإرهاصاتها الحسيَّة والروحيَّة ،كونها أشدُّ تفلُّتا، بالكاد لا يمكن اللَّحاق بها أو تطويقها كما يؤكد نزار قبَّانيّ .

تشكل جغرافيا جديدة للقصيدة ← ارتدادات بؤرة سحيقة ← هجمة الزلزال

التَّنوع في مصادر الشِّعر ذات الشَّاعر المستكينة استحالة الترصُّد

[11] محمَّد لطفي اليوسفي : **لحظة المكاشفة الشعرية** ، المرجع السابق ،ص199 .

يشايع أدونيس موقف نزار قباني حتى وإن اختلفا في ضبط المقاربة الإبستيميَّة الكفيلة بتوطيد دعائم الحداثة في صيغتها العربيّة وكيفية تبنّي مشروع القصيدة العربية المستقبليَّة في ظل هذا التحديد المحموم بالنقاشات الفلسفيَّة والفكرية ، يقول **أدونيس** معقِّبا على الدَّهمة الشعريَّة الخاطفة التي تُذكِي فيه فتيل الإبداع : "إنَّ الرؤية لا تجيء وفقا لمقولة السَّبب والاختلاف ، وإنَّما تجيء بلا سبب في كلِّ شكلٍ خاطف مفاجئ ، أو تجيء إشراقا"[1].

إنَّ إجماع الشُّعراء الحداثيين على فرضيَّات بعينها توعز الفيض الشِّعري إلى مستبطنات روحيَّة فجائيَّة تتوطّن غياهب النَّفس الباطنيَّة ، لتؤول مع توالي الزمن واختمار التَّجربة إلى مولِّدات طاقويَّة كامنة تتحيَّن السياق المواتي للانفجار الخلَّاق الذي يفضي إلى اجتراح نصوص شعريَّة مخاتلة توقع بأكبر قدر من القراء في شراكها،لهو شروع السؤال النَّقدي المصاون للحدث الشِّعري في الفكاك من تراتبيَّته التفسيريَّة التي تدير القصيدة وفق قوانين مختزلة في الشَّكل والبناء الفنيّ ، والتَّناسب الدَّلالي والتجاور الصوتي والتَّلفُّت إلى مالم تأبه به تلك القوانين ، بحجَّة منابذتها للقواعد الموضوعيَّة وخرقها للمسلمات المنطقية والالتزامات المنهجية كالعكوف على مراعاة الخصوصية الفكرية والثقافية للشاعر والتي بموجبها تتفاضل القصائد الشعريّة ويسود بعضها دون بعض وكذا الاتجاه إلى مراقبة المعابر التي تشقها القصيدة فرارا من سجن اللغة ومن سجن الوعي.

3-3 نزار قباني والتأويل المغاير للسِّيَرة الشِّعرية العربية القديمة

لقد أكبَّ فريق من الشُّعراء على الاغتنام من التُّراث العربي الخصب ، آملين اللَّحاق "بالمنطقة الجماليَّة المأمولة"[2] التي حدَّد النقاد إحداثياتها في نقطة تلاقي المحور الأصولي العمودي الذي يحيل إلى المناويل التعبيرية التي خلفها الشُّعراء بالتقادم أثناء تطرُّقهم لمواضيع متعلِّقة بالمدح أو الرثاء أو الهجاء،

[1] أدونيس : **الثابت والمتحول** ، ج3 ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1978 ، ص 167 .

[2] خزعل الماجدي ، **العقل الشعري** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2004 ، ص51 .

والمحور الأفقي المعاصر الخاص بتلك التَّجديدات الفنيَّة المتلاحقة والتمرينات الأسلوبيَّة المستمرة التي يعكف الشَّاعر على تجريبها على منجزه الشِّعريِّ لكي يتسنَّى له مواكبة عصره المليء بالتقلُّبات لتغتدي القصيدة وقتئذ ولكأنَّها مزج كيميائيّ معقَّد ، تتوقَّف نتائجه على مدى الموازنة العقلانيَّة التي يحدثها الشَّاعر بين الأطراف المتفاعلة.

بيد أن نزار قبانيّ فضَّل الجلاء التَّام من المنطقة الوسطى المعتدلة في كتابة الشِّعر، ليقرِّر دون سابق إنذار القيام بهجوم مضاد يقتلع فيه أصول الوثنيَّة الشِّعريَّة دون الإمعان في التَّداعيات التي ستنجر عنها نتائج المعركة، وقد حدَّد الشاعر خصومه بعناية ، فهم المسيطرون على مملكة الشِّعر العربيِّ ممَّن طغى حضورهم على منجزات الشُّعراء المعاصرين من **امرئ القيس** إلى **أبي تمام** وصولا إلى **المتنبي** فهل كانت النَّزعة المضادة تلك تصحيحا لمسار الشِّعر العربي الذي أثقلت كواهله معضلة الموارثَة ولزوميَّة الاستمرار أم أنها مجرّد توهمات اختلقها الشَّاعر بحثا عن التَّفرُّد وطلبا للشُّهرة.

وقد نقل ديوان **هوامش على الهوامش** حيثيَّات المواجهة التي يراها الشَّاعر مجاراة طبيعيَّة للتحوُّلات السياسيَّة العميقة التي شهدتها المنطقة العربيَّة في مطلع هذا القرن و،كذا التماشي مع النسق الحضاري العالي للثَّورات الفكريَّة العالميَّة التي طفق العقل العربي يستعير قبسات منها ابتغاء التغيير .

3-3-1 امرؤ القيس وجريرة الاِستقواء بالخارج

وسط هذا المناخ السِّياسيِّ المكفر بالنُّكوص ، يرفع نزار قباني سقف جراءته ويدبِّب أساليبه الشِّعريَّة بطرود مفخَّخة ، تتشظَّى على أديم قصيدته "**هوامش على دفتر الهزيمة**" في شكل مرافعات تشرئبُّ إلى إدانة التُّراث بمختلف مرجعياته لأنه ضالع باعتقاده في الانحطاط الحضاريِّ والتَّقهقر الاجتماعيِّ اللَّذان ينخران كيان الأمة العربيَّة.

لعلَّ مدار الفرية أن يكون **امرؤ القَيس** في طليعة هؤلاء المِدانِين، فماهي إذن أبرز المحطَّات التاريخيَّة التي راهن عليها نزار قبانيّ للوثوب على شخصية مركزيَّة في الشَّعر العربي يعود لها قصب السبق في تشقيق عيون الشِّعر وبسط طرائقه ، وتنهيجِ السَّبيل إليه، وهذا وفقا للقراءة التَّأصيليَّة **للجاحظ**"وأمَّا الشِّعر فحديثُ الميلاد، صغير السِّنِّ، أول من نهج سبيله وسهَّل الطريق إليه امرؤ القيس ومُهلهَلٌ بن ربيعة"[1]، وإذا كان هذا الإقرار الذي تلفظَّ به الجاحظ حاسما لكي يتبوَّأ امرؤ القيس منزلةً أثيرة في تاريخ الأدب العربي .، فإلام إذن يروم نزار قبانيّ من وراء هذا التَّقريع؟:

"فِي كلِّ عشرين سنة

يأتِي امرؤ القَيس

عَلى حِصَانهِ

يبحثُ عن مُلكٍ من الغُبارِ"[2]

إنّ المقطع الشّعريّ على ضحالته البيانيَّة ، واقتصاديته في التّعبير عن حدث جللٍ في وحدات تركيبيَّة مقتصرة على السَّرد المجتزأ من تنوعاته التَّوصيفيَّة إلَّا أنَّه أبان على فطنة نادرة في ارتصاد ما عمَّ السيرة الحياتية لامرئ القيس من معتلَّات سلوكيَّة ، ومقامرات خاسرة افتقرت للكَياسَة المرجوَّة وإعادة إحيائها في ثنايا شعره لتتحول إلى مشهد يضارع الشَّاعر مخرجاته وله من التَّمثُّلات القصصيَّة مع واقعة امرئ القيس حدًّا يدعو القارئ لوصل المسارات التاريخيَّة المتنائية للظفر بالدلالة الكاملة وقد دّأب الشاعر على تنضيد عتباته الشِّعريّة بالتَّساند إلى الميقات الزمني.

[1] الجاحظ ، الحيوان ، ج1 ، **المرجع السابق** ، ص74 .

[2] نزار قباني ، **هوامش على الهوامش**، ص524.

فعشرون سنة هي المدَّة الفاصلة بين النَّكبة والنَّكسة العربيتين، ولعلَّ الذي أينع اللفظة أسلوبيا هو تهيُّؤُها في نسج تركيبي ظرفيٍّ ، ففي كل عشرين سنة يراد بها مجازيا المدَّة التي ينتصب فيها الميقات ليأتي **امرؤ القيس** مصطحبا جواده غارقا في أمانيه المترَّعة" بهواجس إحياء ارث أبيه **حجر بن عمرو** الَّذي غدر به بنو أسد رفضا منهم لمغالاته في الإتاوات"[1]، التي كانت تجبى إليه في كلِّ حين.

لكنَّ مردَّ التوتير الدرامي هو إصدار الشَّاعر لخاتمة طافحة بتعاويذ الخيبة فالملك الضائع الذي تغيَّاه امرؤ القيس ولم ينله، زانه الشَّاعر نزار قباني بحفنة من الغبار، وهي إيماءة إلى حالة الهشاشة آلت إليه الأوطان العربية، ذلك أنَّ **امرأ القيس** يمثِّل واجهة أيقونيَّة لاذ بها الشَّاعر بغية مجابهة مآلات الحاضر بنكود الماضي، وتشخيص عوارض الهزيمة الآنية بمخلَّفات الإخفاقات الدَّاثرة .

فامرؤ القيس كما كشفت عنه كتب السِّير تشاغل عن وصايا أبيه بارتياد كل صُنوف العربدة وملاينة ما استطاب من الملذَّات الحسان لم يتصاحَ إلا لحظة الإجهاز على أبيه، ما اضطره لكي يلهجَ جازعا : " ضيَّعني صغيرا وحملني دمه كبيرا، لا صحو اليوم ولا سُكر غدًا، اليوم خمر، وغَدا أمر"[2].

وهي بالتَّمام قراءة تمثيلية سوَّاها الشَّاعر لتتطابق صوريّا مع المخرجات الحضاريَّة والسياسيَّة لأمة عربية متمزقة الكيان والهويّة ، استعاضت عن صون مقدساتها والذبِّ عن حماها بالاهتمام ببسترة الأقاويل الشِّعريَّة الطازجة ، وتدبيج الخطب الحماسيَّة التي تعوز للرؤية الاستشرافيَّة في تقدير النَّوازل الطارئة والمسائل المستجدة التي اجتاحتها غوائلها من دون أن تشعر.

ثم إنَّ الجريرة الكبرى التي اقترفها امرؤ القيس هو سياحته في الأرض طالبا العون والنَّجدة لاستيراد تيجان أبيه المودعة في خزانة بني أسد إلى أن استقرَّ به المقام بأرض **قيصر** فأكرم الأخير وفادته ، وقد

[1] ينظر : عبد المالك مرتاض ، **السبع المعلقات** ، **مقاربة سيميائية أنتروبولوجية** ، منشورات اتِّحاد كتاب العرب ، ط1 ، 1998 ، ص21.

[2] ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، **المرجع السابق**، ص107 ،108 .

ألمعت بعض الروايات التاريخيَّة التي أردفها عبد المالك مرتاض في كتابه السَّبع المعلقات قراءة سيميائيَّة أنثربولوجيَّة، "أنَّ امرأ القيس قرَّر الاستنجاد بقيصر الروم الذي تحمَّس في البداية للفكرة فقرر إعانته بجيش عرمرم، ثمَّ عدل في النهاية عن ذلك مخافة أن يغزوه امرؤ القيس إذا انتصر على أعدائه وقويت شوكته"[1].

بيد أنَّ تلك الوشاية الصَّادرة من القصر كانت كفيلة بإجهاض أماني الشَّاعر الثأريَّة حيث أصرَّ **الطمأَّح بن قيس الأسدي** – خادم قيصر– لسيِّده بحصول وصال بين امرئ القيس وابنته، فأرسل إليه قيصر حلَّة مسمومة انتقاما لشرف ابنته المهدور فلبسها في يوم صائف فتناثر لحمه وتفطَّر جسده وتمزقت أنسجته العضويَّة، وحين حضرته المنية أدرك حجم المؤامرة التي خاطها له قيصر وأعوانه فقال كلمته المشهورة " **وطعنة مُسحنفِرة وجفنة مُثعنْجِرة*** "[2].

ولا مندوحة أن تكون سيرة امرئ القيس في فصِّها الثاني سندا تاريخيا وخطابا تعبويًّا إضافيًّا يتوسَّل بهما القارئ غداة اكتناه المعاني المخبوءة في السِّياق النِّصي ، فطلب الملك الضَّليل المدَدَ والغيث من قيصر الرُّوم لاستعادة ملك أبيه هي التفاتة حاصفة إلى طبيعة مجريات السيرورة السياسيَّة في البلاد العربيَّة، ذلك أنَّ العرب كلَّما خاضوا حروبا عسكريَّة أو نزالات سياسيَّة ، راهنوا على الغرب المتحيِّز آملين منهم دعما لوجيستيًّا أو دبلوماسيا، لكنّه ما فتئ يدير ظهره في الأيّام الحسام تاركا العرب في دوامتهم يتخبَّطون.

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض ، **المرجع السابق** ، ص22

[1] ابن قتيبة : **المرجع السابق** ،ص109

* مُسْحَنفِرَة:واسعة ، مُثْعَنْجِرَة: سائلة منسكبة

أمّا كلّ الظرفيّة فهي تفيد المداومة على الفعل وتعاطيه بغض النّظر عما سيؤول إليه من نتائج، وهي بلا ريب استقراء منطقي للعقل السياسيِّ العربيِّ القاصر، المشغوف بالمداومة على اتِّخاذ القرارات ذاتها المفضية إلى الهزيمة دون تعديل أو تقويم، فهم كلما انقادوا للهزيمة تراهم يفدُّون أفواجا أفواجا إلى الهيئات الأمميّة بمجالسها التنفيذيَّة المختلفة للتَّظلُّم والتَّشاكي.

ولعلَّ مدار الخيبة في السيرتين أنَّ امرأ القيس قبل الهدية بعفو خاطر فتورَّم جسده وعمَّته القروح إلى أن لفظ أنفاسه الأخيرة، والعرب بدورهم استرشدوا بوصايا الغرب الملفَّقة واستعظموا عطاياهم الفاتِنة فتورَّمت أرضهم بسرطان إسرائيل، واغتدت أوطانهم ضاجة بالصراعات الإثنيّة و المناكفات المذهبيَّة الحادة، وإجمالا فقد خضعت المقطوعة الشِّعريَّة لثلاث مراحل أساسيَّة جسدت دورتها الحياتيَّة:

1. **نقطة البداية:** تحيُّن السياق الزَّمني لظهور امرئ القيس – في كلِّ عشرين سنة –.
2. **خطُّ الممارسة:** جلبة امرئ القيس بحصانه باحثا عن ملكه الشَّارد.
3. **المحصّلة** : فشل مسعى امرئ القيس واستحالة الملك غبارا.

3-3-2 المتنبي وتوطيد نسق القصيدة السُّلطويَّة

لا جرم أن يفتك المتنبي منزلة سامقة في تاريخ الشِّعر العربيِّ، وأن تتوارد الأقلام النقديَّة قديمها وحديثها على تقريظ بضاعته الشِّعريَّة ، ذلك أنَّها تستجيب للشُّروط الإبداعيّة والمقتدرات الفنيَّة العالية، فهي تمازج بين سعة الخيال وخصوبة الرُّؤيا وبين عبقرة الأسلوب وتجذُّره بقوة العارضة الحجاجيَّة وتمرُّسها يقول عنه **الثَّعالبي** محتفيا بشعره الذي بلغ الآفاق " لقد سَارَ ذكره مَسير الشَّمس والقمر وسَافر كلامه في البدو والحضر وكادت الليَّالي تنُشِدُه والأيَّام تحفظه"[1].

[1] أبو منصور الثعالبي ، **يتيمة الدهر في محاسن أهل الدهر** ، ج1 ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 1983ص139 .

لكنَّ الذي كاد أن يعصف بشعريّة المتنبي ويحجب عنها بدائعها تبجيله المفرط لذاتيته المتعالية التي تجذَّلت في قصائده في شكل أنا طافية" لا تبارحه خلال مدحه وغزله وهجائه ورثائه"[1]، وصولاته المتكرِّرة بين الملوك والسَّلاطين ارتضاء التكسُّب وابتغاء الزيادة في التَّحصيل، فما إن وادَّ ملكا وأوغل في مدحه وثناه ، أغاظ الخصم القرين وهجاه.

أمعن نزار قباني في استقصاء ما حفَّ سيرة المتنبي من نوازع نفسٍ متقلِّبة ، ومواقف مضطربة وهذا لإثبات الشروخ والتَّصدعات الفاصلة بين سموِّ الأفعال ومثاليَّة السلوكيَّات المتصاقبة في قصيدته بغزارة وزيفها في الواقع، يقول الشَّاعر في قصيدته "**إلى أين يذهب موت الوطن**":

بحثتُ طويلاً عن المتَنبِيّ

فلم أرَ من عزَّة النَّفسِ

إلَّا الغُبار...

بَحَثتُ عن الكِبريَاء طَويلاً

ولكنَّنِيّ لم أشَاهد بعصرِ المَمَالِيكِ

إلَّا الصِّغار ... الصِّغار..."[2]

بداهة قد تساور القارئ حزمة من الأسئلة الشّائكة التي ما انفكت تشكِّك في شعريَّة نزار قباني وهذا أثناء تطوافه في المقبوس الشِّعري الآنف الذّكر الذي يفتقر إلى المثيرات المجازيَّة والدَّعائم الأسلوبيَّة القمينة بإغوائه جماليًّا ، ومن الأسئلة التي يمكن أن تثار خصِّيصا في هذا المقام: هل يتحتَّم على لغة

[1] إيليا الحاوي ، **الأبعاد النفسية ، في فخر المتنبي** ، مجلة الأديب ، لبنان ، العدد6 ، سبتمبر 1960 ، ص18 .

[2] نزار قباني ، **ديوان هوامش على الهوامش**،ص 608 .

الشِّعر أن تكون بلاغيَّة استعاريَّة على الدَّوام؟، أم أنَّها قد تخلو من أي استفزاز مجازيٍّ، وتظلُّ مع ذلك شعريَّة بامتياز؟"[1] كما في السَّند الشِّعري الذي بين أيدينا.

إنَّ تحسُّس مظان القيمة الشِّعريَّة في النصوص الإبداعيَّة بات فعلا مؤرقا للقارئ، ذلك أنَّ النص الشِّعري كلَّما تدانت صوره الشِّعريّة وتساوقت أبنيته الأسلوبيَّة على نحو متَّسع، تشبَّع النَّص وعدَل عن إبرازها كعلامات مميزة مدرَّة للأصباغ الجماليَّة التي يجدِّد بها النَّص كيانه الدَّاخلي دوريا.

ومن ذاك الموجِ تدارك نزار قباني عوزه المجازي عبر تأثيل مقطوعته الشعرية بسننٍ تاريخيٍّ متوتِّر وتقليب أحداثه،والنَّكش في طواياه وفق سرديّة خاطفة لا تعنت القارئ في شيء ، تتساند إلى مقرّرات الجملة الفعلية الوظيفية التي تكسب الموضوعات قدرة على الإشراق والتأثير الحسِّي الدَّافق.

استهلت المقطوعة الشِّعريَّة بالفعل **بحث** الدّال على رفض الشَّاعر للمسلَّمات التاريخيَّة والقطعيات المعرفية التي منحت النَّص التراثيّ حصانته المطلقة، تمَّ بمقتضاها تعزير كل متأوِّل لمعانيه، ومتوجس من مبانيه المغلقة ، وتأسيس قراءة راشدة وظيفتها تعرية هويَّة الأنساق المتحيِّزة التي ألحقت بالنصِّ التراثيِّ كالتهويل المبالغ الذي صاحب تدوين سيرة المتنبي وما تبعه من وثوق العرب التام بصدق تجربته الشِّعريَّة التي عاضدها كبرياء جامح وعزَّة نفس لا مثيل لها، حتى إنهم من فرط ائتمانهم لها صيرَّوها مقامات استئناسيَّة يلوذون بها حيال كلَّ صدمة داهمة أو نكبة واجمة.

إنَّ من سُنن البحث المضني أن ينصرف الباحث إلى إذاعة ما توصّل إليه حتىَّ وإن لم يُرض السَّواد الأعظم من الجمهور، وهذا ديدن نزار قباني ، إذ نعى وبعاطفة مشجونة كبرياء المتنبي الصَّامت، الحيِّ في مدارج القول، والمغتال في مَعامِعِ الفعل.

[1] علي جعفر العلاق ، **بنية النص وفتنة المجاز في بلاغة القصيدة الحديثة** ، مجلة علامات في النقد ، النادي الثقافي جدة ، مج8 ، العدد67 ، ص2008 .

وعطفا على ما تقدَّم لم يحن الشَّاعر من رحلته البحثية تلك إلا الغبار في إلماعة منه إلى "أنَّ الأَنَفَة والشُّموخ والعزةَّ التي تحلَّى بها المتنبيّ في أشعاره كانت مودعة في نفسه لا في ظاهر عمله، وأنَّ عظمته انبجَسَت في عالم الفنون ولم تنبجس في عالم الحوادث"[1].

جنحت بعض القراءات المتعاطفة مع الميراث الشِّعري الذي خلَّفه المتنبي إلى تفسير تهكُّم نزار قباني من شاعر خنذيذ ملأ الدُّنيا وشغل النَّاس بشعره إلى سجايا الحسد وطباع الضَّغن اللَّتان تعتملانه كلَّما همَّ بتوصيف التُّراث العربيّ ، وعاجل باستظهار منابته ، والتنقيب عن خواصه الفكريَّة والبيانيَّة ذلك أنَّ الشَّاعر حتى وإن أطبق على المتنبي جرم مهادنة السُّلطان إلا أنَّ ذلك لن يضيره من الأمر شيئا.

فالمتنبيّ استطاع بما يحوزه من دعامات شِّعريَّة صلدة وأدوات حجاجيَّة متنوعة إلغاء الكثير من المراسيم التي كانت تدار في القصر" فقد قبل **سيف الدولة** أن ينشده الشِّعر جالسا خلافا لعادة الشُّعراء في الإنشاد واحتمل **كافور** منه أن يخاطبه خطاب الأنداد للأنداد"[2] .

أفلا تَكُون هذه الخصال إذن شفيعة للمتنبي كي يسترد مكانته الأثيريَّة التي تعاصت على نزار قبانيّ الإقرار بصحَّتها، لكنَّ الدَّلالة المستحصل عليها من قبل هاته القراءة المتعاطفة [*]لا تفي باختراق المضمرات النَّصيّة وسدِّ التَّجاويف وملأ البياضات التي خلَّفها الشَّاعر عمدا في محصوله الشِّعري كونها قراءة قاصرة "تتحرز من المغامرة والاندفاع إلى المناطق الخطرة في النَّص ، تنتصر حتما لصالح الوجه الموجب"[3]—سيرة المتنبي –، بحكم خضوعها لإركامات من التَّجارب التراثية السَّابقة التي فرضت عليها

[1] ينظر،محمود عباس العقاد،**مطالعات في الكتب و الحياة**، دار القلم للنشر و التوزيع، لبنان، ط2،2020، ص127

[2] المرجع نفسه،ص173

[*] ألحق نزار قباني بدعاة القراءة المتعاطفة مصطلح اليمين ، الذي يؤمن بقداسة القديم ويقيم له الطُّقوس ويحرق له البخور ، إنَّه الجانب الذي ارتبط ذهنيّا ونفسيّا ووراثيّا بنماذج من القول والتعبير يراهما نهائيَّة وصالحة زمكانيًّا ، ويرفض أيّ تعديل في مكوِّناتها أو المساس بشرعيَّتها.

[3] ينظر،مُحَمَّد صابر عبيد ،**المرجع السابق** ،ص37-38.

الالتزام بنمطٍ تفسيريّ محدَّد وهي كما سماها الفيلسوف الفرنسي لوي ألتوسير"**Althusser Louis"** تجوزا قراءة منفعلة لأفعاله تقف "أمام المقروء سلبيَّة متلقية هدفها بلوغ ما قيل وإدراك ما تمَّ إثباته والتَّدليل عليه هدفها بلوغ ما قيل وإدراك ما تمَّ إثباته والتَّدليل عليه"[1].

انتحى نزار قبَّانيّ في ثلبه للمتنبيّ مذهبا فلسفيا يؤمن بمشَاعيَة الشِّعر، أي أنَّ الشَّاعر منوط به التقاط الشِّعر من أفواه النَّاس بغض النَّظر عن تفاوتهم الطبقي أو الثقافي ، ثمَّ يعيده إليهم ببسطه عبر لغة ثالثة تأخذ من اللُّغة الأكاديميَّة منطقها ، وحكمتها ورصانتها ومن اللُّغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة ، بخلاف شعرية المتنبي المتعالية إذ تغشَّاها في بواكيرها الأولى غيظ شديد من أولئك القوم الذي يقطن الشَّاعر بينهم لمجافاته له وقلّة التفافهم بشعريَّاتهِ الفتيَّة.

مَا مُقَامِي بِأرضِ نَخلةٍ إلَّا كمُقَامِ المَسيحِ بَينَ اليَهودِ

أنَا في أمَّةٍ تَدَارَكَهَا اللهُ غَرِيبٌ كَصَالحٍ بين ثَمُود[2]

أفضى إذعان المتنبي لنزعات الأنا المتطاولة إلى تشكيل صور شعريَّة تماثل سردياتها نمط الحكيّ القرآني ،فالأعجب أن يشخِّص حالته النفسيَّة المهزوزة جرَّاء الخذلان الذي لقيه من بني جلدته تبعا لمجريات القصص القرآني الذي يشي في الغالب بصراع ثنائي القطب، بين نبي موكل إليه تبليغ الرِّسالة الربانيَّة وقوم عتاة لا يتجاوبون معه إلَّا لماما، ولكأنَّ المتنبي فضَّل فضَّ المعجم الديني المحظور استجابة لوحشة تخاطفته"جعلته يتوهَّم بأنه مسيحٌ بين يهود الأطماع والمال والسُّلطة وبين ثمود الواقع الذي نحر أحلامه كما نحر ثمود ناقة نبيِّهم"[3].

[1] عبد السلام بن عبد العالي،القراءة رافعة رأسها،**المرجع السابق**، ص6،7.

[2] المتنبي، **الدِّيوان** ، ،ص21،22.

[3] إيليا الحاوي، **الأبعاد النفسية في فخر المتنبي** ، المرجع السابق ص16.

وهكذا تبدَّت المفارقة بين شَّاعر يزجي جهده الشعري ويهب طاقاته الإبداعيَّة للسَّواد الأعظم مِنَ الجمهور ممَّن تجمعهم المراهقة والثَّقافة الصَّغيرة وآخر متبرم منه لمجافاته وغلظته وعدم تقديره للمخاضات العسيرة التي يكتوي بها الشَّاعر في سبيل تحبير قصائِده وإخراجها أحسن إخراج، فهل تغيَّر زمن التَّلقي العربيّ إذن؟.

لعلَّ العزَّة التي ترجى المتنبي نيلها بين قومه ولم يظفر بها كانت مبعثا حاسما لأن يشدَّ الرِّحال إلى بلاط سيف الدَّولة ، ليبدأ فصل جديد من شعريَة متميِّزة "ترجمت كل الطُّموحات والأماني والبطولات التي أخفق المتنبي في ترجمتها على أرض الواقع إلى مدائح تُوهب لسيف الدولة"[1] وملاحم تسرد انتصاراته المؤزَّرة.

وقد مهَّد لهذه القصائد أن تتولَّاها ذات شعريَّة مشقُّوقة على نِصفَين تسيِّرها وتحدِّد مراميها وتشق تصاويرها الباثّة على الفزع :

- **ذات شعريَّة تُبايع سيف الدَّولة:** بحيث ترهن مصيرها بمصير سيف الدولة، فلا تفتر بذلك من تعديد خصاله والمبالغة في وصف مغازيه حدًّا أشبه بما سيق في القرآن الكريم من اصطراع أهل الكفر على يد أهل الإيمان، يقول المتنبي في قصيدته **الرَّأي قبل شجاعة الشُّجعان:**

ومـــــــــهذَّبٌ أمرَ المنَايَا فِيهِم ... فَأَطَعنَهُ في طَاعَةِ الرَّحـــمان
إنَّ السُّيوفَ مَعَ الَّذين قُــلُوبهم ... كَقُلوبِهِنَّ إِذَا اِلتَقَى الجَمعَانِ
تَلقَى الخُــسَامَ على جَراءَةِ حَدِّهِ ... مِثل الجبَانِ بِكَفِّ كلِّ جَبَانِ
رَفَعَت بِكَ العرب العِمَادَ وَصَيَّرتَ ... قِمَمَ المُلُوكِ مَواقِدَ النِّيرانِ"[2]

[1] إيليا الحاوي ،**المرجع السابق**،ص19.
[2] المتنبي ، **الديوان** ،ص414 .

إنَّ النَّاقد الحصيف المقبل على استشفاف لواعج النَّفس الخفيَّة للمتنبيّ يوشك أن يلمس شيئا من التَّقمُّص والتَّحوُّل بين الشَّاعر وأميره فكأنَّه كان يصوِّرُ في مَدحِ سيفِ الدَّولَةِ"الأحلام التي كانت تنازعه وجارَ عليه قومُه تنفيذها "[1]فأزجاها طواعية لأميره عسى أن يتقبَّلها قبولا حَسَنًا ، ويغدق عليها عطاءً وفيرا ، خاصة وقد وشِّحَت القصيدة بأنساق صوراتيَّة تهويليَّة غاصَّة في ميتافيزيقيَّة صرفة، إذ سُخِّرَ الموت للمهذَّب تكنيةً عن سيف الدولة وانقاد إليه طيّعا ليُخرِسَ به أعداءه.

كما أنَّ المتنبي لم يتورع في استعارة المقبوسِ القرآنيّ يوم التقى الجمعان المقتطف من سورة آل عمران " **إنَّ الَّذين تَوَلَّوا مِنكُم يَومَ التقى الجَمعَانِ"سورة آل عمران، الآية155**، وهذا لإلباسِ المعرَكَةِ لُبوسًا دينيًّا مقدَّسا، فالجمعان هو يوم التقاء جمع المشركين بالمسلمين يوم أحد.

وما تنفكّ المبالغة سارية في مفاصل المتن الشِّعري ، لتبلغ ذروتها في البيتين الأخيرين، "فالسيف الصارم على جراءة حده ونفاذه في فعله إذا صار في كفِّ الجبَانِ فانه يصدأ ولا يرهب، وإذا كانَ السَّيفُ في يدِ الشُّجعانِ كسيفِ الدَّولةِ، جلَّ قدره ، وبان فضله ونفذ فيما يُستعملُ فيه"[2]، وأمَّا إسناد رفعة العرب إليه فهي للتَّنويه بفضل حنكته السياسيَّة وتضلُّعه بفنون الحرب والتي على إثرها تبوَّأَ العرب سيادة الأمم، تلك التي صير سيف الدولة ملوكها مواقد للنيران للإيماءة إلى كثرة من قتله من الرُّوم.

وهكذا فإنَّ الصُّور التي تداعت في القصيدة ، كانت نتاج رؤية داخليَّة في نفس المتنبي، طالما تمثَّلها عندما كان يغمض عينيه ويحقِّقُ في الوهم ما كان يودُّ أن يحققه في الواقع ، الَّذي جافاه مطوَّلا فأضحى معلقا برداء سيف الدولة ، وبذاك آخذه نزار قبَّاني الذي يرى أنَّ المتنبي بدَّد شِعريتَه ، وأخمد أخيلته ، كونه نذر قَصائِده لسيف الدَّولة ، ممَّا منعه من مغادرة المربع الذي وضع فيه نفسه أي الفخريَّات ، وبالتالي أصبحت أساليبه الشِّعرية الموفية لمقاصده الإبلاغيَّة مكان إقامتهِ الجبريَّة .

[1] إيليا الحاوي،**المرجع السابق** ،ص21.

[2] ابن الأفليلي ، **شرح شعر المتنبي**،ج3،تح:مصطفى عليان،مؤسسة الرسالة للنشر و التوزيع،لبنان،ط1،1998،ص74.

- **ذات شعرية تجاوزيَّة تحاول الفكاك من ظلِّ سيف الدولة:** لا شكَّ أن وجع الذَّاكرة وحصادها المهشَّم ، قد أوعز للمتنبيّ بأن يختلس دقائق من شعره للتَّخفيف من الحضور الطاغي لسيف الدولة من جهة، ولإحياء فصل جديد من شعريَّة التغلُّب التي تلفُّ مبانيها أساليب الادِّعاء بالتفوُّق والاقتدار على بسط المعجزات ، واستيلاد الكرامات من جهة أخرى، وقد أفضت هذه المواجهة الشِّعريَّة إلى اِجتراحِ حدثين مُتصاوِنَين: "حدث تاريخيّ متمثّل في شخصيَّة سيف الدَّولة بحيث يطاله الموت والنِّسيان ، وحدث شِّعريّ يختصُّ بشخصيَّة المتنبي القابع خارج سلطة الموت"[1]، ومن هنا تبلورت المعالم الأولى للمفارقة التي قلبت الموازين فالمتنبي مازال يتنفَّس في ذاكرة القارئ العربي بفضل قصائده المحبكة التي جعلت تنفسه ممكنا ومستطيلا، وقد أمكن لقصيدة "**لكل امرئ من دهره ما تعودا**" العودة بالمتنبيّ"إلى البرِّ* الذي استقرَّ عليه سابقا"[2] دون أن ينتقِصَ من ملك سيف الدَّولة شيئا أو يطعن في وصاياه السياسيَّة وتدابيره العسكريَّة.

وَمَا الدَّهرُ إلا من رواة قَصَائِدِي ... إذا قُلتُ شِعرًا أَصبَحَ الدَّهر مُنشِدَا
فَسَارَ بِهِ مَنْ لَا يَسِيرُ بِهِ مُشَمِّرًا ... وَغَنَّى بِهِ مَنْ لَاْ يُغَنِّي مُغَرِّدَا
أَجِزْنِي إِنْ أَنشَدْتُ شِعرًا فَإِنَّمَا ... بِشِعرِي أَتَاكَ المَادِحُونَ مُرَدِّدَا
ودَعْ كُلَّ صَوْتٍ فَإِنَّنِي ... أَنَا الصَّائِحُ المحكِيُّ والآخر الصَّدَى

أدرك المتنبي متأخرا أنَّه محاصَرٌ بالشِّعر ، ومرغم على كتابة القصائد لا بما يشعر وإنَّما بما تمليه عليه المراسيم السُّلطويَّة الصَّارمة والنزعات العاطفيَّة المتقلِّبة لسيف الدَّولة، فطفق مجازفا يطلب إقرارا شرعيًّا بنبوغ وهجه الشِّعري ، وفضله على الدَّولة الحمدانيَّة، حيث سئم من أن

[1] ينظر: نزار قباني، **قصتي مع الشِّعر** ، ضمن الأعمال النثرية الكاملة ،ص194.

* قصد بالبرِّ :الأطماع التي كانت تراود المتنبي في صغره و الأماني التي عاجل تحقيقها في شبابه فَصُدِم بأميَّة قومه وصلابة بيئته الاجتماعيَّة ونظمها السِّياسيَّة والإداريَّة القائمة.

[2] العقاد، مطالعات في الكتب و الحياة ، **المرجع السابق**، ص126.

يكون مجرد ظلٍّ لسيف الدَّولة ، وعليه فمن البديهي أن تتفجَّر الأبنية الشِّعريَّة "في علاقات تَقابُليَّة على الصعيد الأَلسنيِّ ممَّا أدى إلى "بروز شبكة من الرَّوابط الثنائيَّة دلاليًّا ونغميًّا في نفسِ الوقت"[1].

1- شخصيَّة المتنبي ⟷ (علاقة تفاخريّة) الدَّهر ⟷ (النسق الدَّال) وما الدَّهر إلا من رُّواة قصَائدِي.

2- شخصيَّة المتنبي ⟷ (علاقة إقراريّة) سيف الدّولة ⟷ (النّسق الدّال) أجزني إن أنشدُت شعرا.

3- شخصيَّة المتنبي ⟷ (علاقة تنافسيَّة) المادحون والشُّعراء ⟷ (النسق الدّال) أنا الصَّائح المحكي والآخر الصَّدى

والملاحظ أنَّ المتنبيّ بدأ يتحسَّر على ماضيه الشِّعري المهدور، والتَّنازلات التي قدَّمها لممدوحيه ممَّا أرغمه على اجتزاء جذامير من شعره، ليبثّ فيها شكاويه النَّفسيَّة ومطامحه الماديَّة وتعويلاته السياسيَّة المستقبليَّة التي تهفوا للاستوزار والإستئناس بولاية إمارة.

ومن ثمة فإنَّ إصرار نزار قبانيّ على استفزاز الوعيِّ العربيِّ الجمعيِّ من خلال اعتراضِه على منهجيَّة المدوّنين ومستقصيي السِّير الأدبيَّة الذين يتوسَّلون بالمتن، وينكرون الهامش هو رغبة مِلحَاحَةٌ منه في إعادة بناء الذَّاكرة الأدبيَّة العربيَّة ، وتنشيط دواليب العجلة النقديَّة التي تعوز للاستقراء الفاصل والتأويل النَّادر والجرد التَّاريخيِّ الشَّامل للمدوَّنة الأدبيَّة دون الاكتفاء بالأثر اللِّساني والمثير البياني. ولذا لا جرم إن عمد الشَّاعر إلى الاعتداد بنظريَّة الانعكاس "والتي مفادها أنَّ الأدب هو الصنيعة النهائيَّة للبيئة التي احتضنته وحوته"[2]،وبذالك فمنَ الطَّبيعيِّ أن يسترفد هذا الأدب في خزانته كلَّ التَّمزّقات الحضاريَّة والتَّجاذبات السياسَّية والانشقاقات الاجتماعيَّة التي تواقتت مع نشوئه، وهو ما تجذَّرَ في قوام فلسفة المتنبيِّ الشِّعريَّة التي غالبها كبرياء مفرط ومغالاة في وصفِ ممدوحيه وهذا بسبب

[1] عبد السلام المسدي،**مفاعلات الأبنية اللغوية و المقومات الشخصانية في شعر المتنبي**،مجلة الآداب لبنان ،م2، ع11،نوفمبر1977،ص74.

[2] ينظر،حسين الواد ، **قراءات في مناهج الدِّراسات الأدبية** ، دار سارس للنّشر، تونس ، ط1، 1985،ص251.

تبعُّض جسد الخلافة العباسيَّة إلى دويلات صغيرة يفشو الحسَدُ بينها،"ففي حلب بنو حمدان وفي العراق بنو بويه وفي مصر بنو الإخشيد وفي البحرين وعمان القرامطة وفي خرسان آل سمان"[1].

وقد كانت هذه الدُّويلات أحوج للشِّعر كوسيلة دعائية مركزية يعضد بها الأمراء ليتقوى نفوذهم وتميد أطراف دولهم وتبلغ شهرتهم "أقاصيَ امتنع السيف والحربة النفاذ إليها"[2].

عُهد للمتنبيِّ في هذه المرحلة خصيصا أن يصرف قلمه قياسا على احتياجات السَّلاطين مقابل أثر مادي معلوم، وذلك لنبوغ شعره وتأنق أسلوبه واستيفائه للغرض المنشود مدحا كان أم ذما، واقتداره على تطويق الأحداث بتصاوير حيَّة ، ولغة شفَّافة جزلة، وهذا ما يتنافى مع كينونة الشِّعر الحقيقيَّة لأنَّ مدار الشِّعر هو قدرته على التطلع البريء إلى جماليَّة الأشياء، وزادُ الشَّاعر النَّوعيِّ تزهُّده عن المتاجرة بالجميل واستغلاله استغلال ماديًّا قبيحًا.

لقد أذكت المقولة المقطوعة الشعرية إشكالية نقديَّة حسَّاسة وهي اعوجاج القصيدة العربية عن سجيتها الأولى وفطرتها الأصلية ، منذ أن تشابكت الحياة الماديَّة وتشعَّبت العلاقات السياسيَّة في البيئة العربية، وتشبَّع الشاعر ذاته بالمأثورات الفارسيَّة والثقافات الهيلينيَّة.

رصد ابن المعتز في كتابه **طَبقات الشُّعراء** الأساليب التي تمَّ بمقتضاها تدنيس الشِّعريَّة العربيَّة وتحجيم دورها الحضاريِّ في تهذيب النفوس وتلطيف الحِّس الجمالي ، لتغتدي بذلك مطيَّة للاسترزاق اليوميِّ وتحقيق مآرب دنيويَّة ، وهذا من خلال تمثله بالشَّاعر العبَّاسي **منصور النُّميريِّ** الذي تمكَّن من مخاتلة الرَّشيد وحاشيته، بالرغم من نزعته الباطنيَّة التي تدين بالإمامة سرًّا بما يتعارض تعارضا تاما مع المذهب الرسميِّ للخلافة، يقول ابن المعتز في هذا السياق " وكانَ النُّميري يمدح الرَّشيد بالمدائِحِ الجِياد لَيسَ لأحد مثلها ، ويمدح آل الرَّسُول ، ويعرّض بشعره في السَّلف والرَّشيد لا يعلم بذلك"[3].

---

[1] العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، **المرجع السَّابق** ص136.

[2] طه حسين،مع المتنبي، **المرجع السابق** ،ص174.

[3] ابن المعتز،**طبقات الشعراء**،تح: عبد الستار أحمد فراج،دار المعارف،مصر،ط3،1968،ص244.

وجرى على استتباع هذه العادة نفر من الشُّعراء لعلّ أبرزهم المتنبي الذي كان أحرص الشُّعراء على منادمة السَّلاطين، ولئن استدرك عليه النقاد هذه المثلبة وأثرها السلبي في تشيين مزيَّته الشِّعريَّة وفورته البيانيَّة ، إلَّا أنَّهم لم يملكوا الجرأة الكافية للتصريح بذلك نظرا للقامة الشِّعرية الفارعة التي يحتلها المتنبي على الساحة الشِّعرية العربيَّة.

لم يستنكف نزار قباني عن إفشاء الحكم النَّقدي الصَّادر بحق المتنبي وبثه في مقولاته النَّقديَّة وإصداراته الشعريَّة لا لإثبات الخطيئة على شعره ، وإنما لتثريب العصر الذي عاش فيه، فالمتنبي على حدِّاستقراء طه حسين لشخصيته الباطنيَّة "كان يكذِب ويعرف أنه يكذِب ويصرُّ على الكذب لا لشيء إلَّا ليجني قوته أولا ولكي يفوز بالشُّهرة ثانيا"[1]، وعليه لا غرو "إن انفصمت أواصر قصيدتِه على نصفين، نصف للضَّرورة ونصف للفَّن[2]، وبذلك تضامت المقطوعة الشعرية بأساليبها الظَّنيَّة وترامزها الإيحائيَّة مع التَّقلبات النفسيَّة الفجائيَّة التي لابست شخصيَّة المتنبي وسيرته الملتويةوالمكتظّة بالمفارقات ، لتبوء الأنساق الشعريَّة المتوازية بثنائيَّات ضديَّة تلازميّة.

المماليك ≠ الكبرياء

الملك ≠ المتنبي

لعلَّ من المفارقات العجاب والفرائد المضمرة في القبس الشِّعري النِّزاري أن المتنبي تنكَّب يوم آلى على نفسه الصِّدق فأسرَّ إلى كافور حديثا مؤدَّاه أن يولِيهِ إمارة، فما كان لهذا الأخير إلا أن يزجره قائلا "ياقوم من ادَّعى النبوَّة بعد محمدٍ أما يدَّعي المملكة بعد كافور"[3]لتسقط آخر قشَّة تعلق بها المتنبي في سبيل خلوصه إلى الحلم المنشود .

[1] طه حسين، **من الشاطئ الآخر**، تر عبد الرشيد الصادق محمودي، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2008، ص 94.

[2] **المرجع نفسه** ،ص94.

[3] أحمد الهاشمي،**جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب**،ج2،دار مكتبة المعارف،لبنان،ط2 ،2014،ص17.

ولأن الرَّزايا المتلاحقة قد تفضي إلى صياغة الحقيقة وتعديل المسارات المعوجَّة ، أفرج المتنبي عقِب الصَّدمة عن داليته المشهورة التي وكأنَّها إشارة إلى استفاقة ذات إبداعيَّة من غَفوةٍ قدِّر لها أن تنجلي يوم صاده كافور وعجز أن يقضي منه وطره ويفتَّك منه أمانيه المعلّقة ليُريَهُ طبائع الملوك الصَّدئة .

أَكُلَّمَا اِغتالَ عبدُ السُّوء سيِّدَهُ أَوْ خَانَهُ فَلَهُ مِن مِصرَ تَمهِيدُ

صَارَ الخَصِيُّ إِمَامَ الآبِقِينَ بِهَا فالحُرُّ مُستَعبَدٌ والعَبدُ مَعبُودٌ

نَامَتْ نَوَاطِيرُ مِصرَ عَنْ ثَعَالِبِهَا فَقَد بَشِمَنَ ومَا تُفْنَى العَناقِيدُ[1]

وحقيق بالقارئ المتوثِّب نحو اِفتضاض عوالم كُنهِ المقبوس الشِّعريّ، ومحوره الدَّلاليّ المركَّز أن يؤوب إلى تلك المحرِّضات الكلاميَّة التي كان نزار قباني يستدفعها في محاوراته الصحفيَّة وتعقيباتِه الشِّعريَّة ومخاصماته النقديَّة التي لا تعرف السُّكون ولا المهادنة ولا الاطمئنان إلى فصيل إيديولوجيّ أو فكريّ بعينه يُلبِّي شغفه المعرفيّ ويبلور نظرته الفنيّة.

كالتعريف الجريء الذي خصَّ به الشِّعر العربي والمستلّ من الحوار الذي جمعه بالنَّاقد الفلسطيني **منير العكش،** يقول نزار قباني " إنَّ الشِّعر مادة متفجرة تبقى مطمورة تحت الجلد والأعصاب "[2] والمتنبي وارى شعريته المتوقِّدة و أفشى الخامد منها ابتغاء الزِّيادة في التحصيل وإطالة أمد الخلَّة مع الوجهاء والأمراء والسَّلاطين ، ثم يستطرد قائلا إلى أن يحدث شيء ما لا أدري ماهيته ، والشَّيء الحادث بظنِّنا هو لما خدش كافور كرامة المتنبيّ لتكون بذلك النتيجة مرعبة "حيث التَّفجير الشِّعري كَمَا التَّفجير النَّوويّ هائل ومرعب"[3].

والمتنبي صوَّب شعريَّته المتمرِّدة تجاه كافور لإفحامه، وإعادة سِيرتِه الأولى لما كان عبدا تعيسا يُباع ويُشترى في سوق النِّخاسة إلى أن أصبح سيد مصر الأوحد بفعل طرقه المريبة في التَّمكن والتَّسلُّط ولأنَّ تجميع "اللَّحظات وأسئلتها لافتعال المواقع والقضايا هي من صميم المقولات الشعريَّة النزاريَّة التي

[1] المتنبي،**الدِّيوان**،ص507.

[2] نزار قباني، **عن الشعر والجنس والثورة** ، ضمن الأعمال النثرية الكاملة،ص490.

[3] **المرجع نفسه**، 490.

تنتج ضمن شبكة معقدة من العلائق الخفَّية والعلنيَّة"[1]، جاز للمتلقي وقتئذ أن يصهر الأفقين، أفق النَّص التراثيّ المتمثل في عطاءات المتنبي الشِّعرية وسيرته المضطرمة، وأفق النص النِّزاري المعاصر المرتهن إلى السِّيرة ذاتها مع إلحاقه لرؤيته الخاصَّة للظَّفر بالدَّلالة المرجوَّة.

امتنع نزار قباني عن الإقرار بكلِّ عزَّة أو حميَّة تظاهر بها المتنبيّ في شعره حتى وإن أبان عنها متأخرا في سياق عراكه المحموم مع كافور ملك الإخشيد، كونها عزَّة مؤقتة حرَّكتها الوعود الخائبة، ولو قدِّر لكافور أن يهبه ما ابتغى لتحاشى المتنبي الهجاء المقذع والطعن المسرف في أصله ونسبه ، كما لا تعدو تلك الخصومة سوى "مجرد غضب شاعر من الشَّعراء على أمير من الأمراء ،فهجاه بعد أن رضي عنه، فأثنى عليه وهذا شيء يكون في كلِّ زمانٍ ومكان"[2].

عزَّز تضافريَّة الفعل **بحث** موقف الشَّاعر المرتاب اتجاه تراثه، فالبحث هو أن تسأل عن شيء وتستخبر وهي من المباني المعجميَّة الجادة الأقرب إلى سلطان العقل منها إلى رحابة العاطفة، غير مشرقة أسلوبيا البتَّة ، أردفها الشَّاعر مع مصفوفاته اللَّفظيَّة لاجتراح ما يسمَّى بالشِّعرية العقلانيَّة التي ترنو إلى تحقيق إبدالات نوعيَّة على مستوى الخطِّ التَّواصلي بين النَّص والمتلقيّ.

حيث يتاح لهذا الأخير أن يستعيض عن الدفقة الجماليَّة التي تجود بها عليه الأنساق الصوراتيَّة والفكريَّة المتشابكة في النَّص ، بالشروع في تفكيك مركزية هذه الأنساق وتعطيل مدلولاتها الأساسيَّة والحدِّ من انتشارها بين جنباتِ النَّص درءا لكل معنى أحادي قد يستأثر به دون غيره.

ولا يتأتَّى ذلك إلَّا من خلال الِانسرابِ"من مضايق التَّأويل المطابق حيث الدَّلالة مرهونة بمدى صحَّة المطابقة بين مقاصد الكاتب وقصديَّة النَّص"[3]، إلى شساعة فضاء التَّأويل اللَّامتناهِي ،"إذ يبرز

[1] ينظر ،مُحَمَّد بنيس،**شيء عن تقاطع الأزمنة،مجلة كلمات،البحرين**، ع1،أكتوبر1983،ص65.

[2] طه حسين، **مع المتنبي**، المرجع السابق، ص278.

[3] مُحَمَّد بوعزة، **رهان التأويل،مجلة ثقافات،كلية الآداب البحرين**، ع10،أبريل2004،ص17.

فيه التفكيك باعتباره إستراتيجية قراءة مهيمنة لا تبحث عن الانسجام بل تؤكِّد على فرضيَّة الوجود الدَّائم للاختلاف والمغايرة"[1].

وعطفا على هذه الإستراتيجيَّة ينزع الفعل بحث إلى تحريض القارئ العربي لإلغاء سطوة القراءات القبليَّة بمنحاها الوثوقيِّ الرَّامي إلى تسييجِ النَّص التراثيِّ بشبكة من المتعاليات التي تحتِّم على القارئ الاكتفاء بمقدار معين من المعرفة الجاهزة، المصادرة في تصنيفات رسميَّة صارمة.

فسيرة المتنبي علاوة على عنفوانها وكبريائها الجامح، هُجِّنت بطابع أسطوري لا مثيل له ، وشعريَّة نزارقباني لم ترم إلى الطعن في مصداقيَّتها بقدر ما تطلَّعت إلى التخفيف من غلوائها لإذكاء إشكاليَّة محتدَّة لديها جذور تراثيَّة وامتدادات حداثيَّة، وهي العلاقة الجدليَّة التي تربط بين الشَّاعر أو المثقف عامة مع نسق السُّلطة المركزيَّة ، وطبيعة الخطابات المنتجة في ضوء هذه العلاقة، فالشروخ البادية في قصائد المتنبي هي من تبعات عصر موهن، مجلجل بالانشقاقات، تصدَّعت فيه سدَّة الخلافة العباسيَّة ونما على أطرافها دويلات فتيَّة متنافسة ، تورط معها الشَّاعر واستجاب لنزواتها وأهواء ملوكها.

وتتخاصب الرؤيَّة الجديَّة بالرؤية الهزليَّة عبر البُنى التركيبيَّة المتصاقبة التي تنحو أسلوبا استثنائيا، فمردُّ المغايرة هو أنَّ المستثنى اقتدر على العصف بالمظنونات والانطباعات الايجابيَّة التي حملها نَّسق المستثنى منه، فلم أَرَ ولم أُشَاهد هي من القرائن اللفظيَّة التي توهم المتلقي بأن الشَّاعر"بصدد شقِّ مشروع يوتوبيّ ماضويّ ممكن التَّحقُّق، يغدو في عوالم القصيدة الرَّحبة بمثابة الرُّحى التي تدور حولها كل التَّعابير المثاليَّة والنعوت الفخمة والأوصاف المكتملة "[2].

وحتى لا ينزلق القارئ في شراك توهماته ويذعِنَ لتخميناته الخائبة يسوق الشَّاعر لفظتين راجمتين قوضتا المشروع اليوتوبي، فالمستثنيين /إلَّا الغبار/ ، /إلَّا الصِّغار/ على سحنتهما الهزلية إلَّا أنهما اقتدرا على معافرة تخيُّفات المرويَّات التاريخيَّة الرسميَّة وهذا ابتغاء الكشف عن مَروياتٍ مختفِّية و متوارية غير معطَّلة ومكتملة ،وإثارة المبهم منها ذلك أن التراث من وجهة تفسير بول

[1] **المرجع نفسه**،ص18.

[2] جنات بلخن،**السرد التاريخي عند بول ريكور**،منشورات الاختلاف،ط1،2014،ص123.

ريكور"**Paul.Ricoeur**"ليس بالنُّصب الفخم القائم في ما وراء الزَّمان والمكان ، فهو بنا ء سردي متشابك يتطلَّب عملية تأويل مفتوحة النِّهاية ."[1]

تذرَّع نزار قباني بدوره بوصايا **بول ريكور** في تخريجاته الشعريَّة لإثبات أنَّ الفعل الشِّعريّ القديم لم يكن فعلا حرًّا بالمعنى المتواتر للكلمة ، بل يخضع إلى نسق معقَّد من التعالقات المعرفيَّة والأعراف الاجتماعيَّة و الانتقاءات السياسيَّة التي تحدِّد مساراته ، وترقب انعطافاته ، وهو ما جرى لشعريَّة المتنبي بالضبط ، إذ مافتئت طيِّعة ليِّنة أمام من وُكِّل إليها مدحهم والثَّناء عليهم ، وشرسة عصيَّة أمام خصومها ، ولو قدِّر له أي المتنبي أن يغتدي مصدر الشرعيَّة و الحاكم الفرد المطلق الصلاحيَّة على أوراقه وأبجدياته، وزايلت قصائده المتن وتواصت بقضايا الهامش لكانت أشعاره ملجأ للمَقموعِين ومرتادي الحرية .

3-3-3 أبو تمَام ورثَاثَة الإعلام الحربيّ العربيّ.

عُهِدَ إلى الشَّاعر العربي منذ عصور تاريخيَّة فائتة بإذاعة القصائد الحماسيَّة المشجِّعة بعيدَ كل معركةٍ تخوضها قبيلته واصفا دقائقها ومحتفيا بغنائمها ، ومشيدا بِشُجعَانِها ، و الحرب كما تناهى إلى النُّقاد العرب القدامى هي من أقوى المثيرات الحاثة على الشِّعر في البنية العربيَّة القبليَّة القديمة "نظرا لأن أرزقاها ومصائرها وحتىَّ عزَّتها وأنفتها مرتهن بما تسفر عليه من نتائج"[2] بعد أن تضع أوزارها .

ولا جرم أن تُصاون القصيدة العربيَّة أنفاس المعركة الحربيَّة لأنَّ الشِّعر أقوم الأجناس الأدبيَّة على تقييد المآثر وتطويق البطولات ، لتتوارد في شكل مَروياتٍ شفويَّة تعزِّز الرَّصيد التَّاريخيّ للقبيلة العربية وتثمِّن أواصر الانتماء بين أبنائها .

ومع ظهور الإسلام وضمور الفكر القبلي وتأسُّس دولة الخلافة التي راهنت على القيام بأكبر قدر من المغازي والفتوحات لنشر تعاليم الدِّين الجديد, وكذا لبسط سيطرتها على أقاليم جغرافيَّة جديدة بزغ نمط جديد من شعريَّة عربيَّة تسعى إلى ترسيخ الصفات الأخلاقيَّة والقيم الدينيَّة "في نموذج الفارس

[1] بول ريكور،**الوجود والزمان والسرد**،تر:سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،ط1،1999،ص104-105.

[2] ينظر:عباس محمود العقاد،**يسألونك** ،مؤسسة هنداوي للنشر و الثقافة،مصر،ط1،2012،ص35.

الإسلاميّ المدافع عن حياض أمته والقائم على حدود شريعته ، والقادر على فعل الخوارق من أجل إثبات حجية عقيدته وإبطال عقيدة عدوه"[1] .

تعدَّ قصيدة "**فتح الفتوح**" لأبي تمَّام من أكثر القصائد الشِّعريَّة لزوما بالذاَّكرة الأدبيَّة العربيَّة لأنَّها اختُصَّت بوصف موقعة عموريَّة الشهيرة بأسلوب بياني مبهر وسرديَّة ماتعة أعادت استنبات أيقونة البطل العربي، والمكفولة في سياق النص لشخصيَّة الخليفة العباسي المثمن "**المعتصم**" الذي تمكَّن من كسر شوكة الرُّوم وفتح **عمورية** واسترداد كرامة امرأة عربيَّة صرخت متفجِّعة وامعتصماه .

وقد طفق الشعراء المعاصرون يعارضون روائع أبي تمام ويستعيرون ما جاء من فواتحها القاصمة واستعاراتها الزَّاجرة ليضمِّنوها في تصاميمهم الشِّعريَّة ، وهذا لسدِّ أفق معتصر بالإخفاقات ، وتكوين مسارات شعريَّة جديدةذات طابع تلفيقي /ديناميَّة الماضي مع سُكونيَّة الحاضر/ تتوجه رسائلها إلى الوعيّ الجمعيّ العربيّ لحثِّه على التَّغيير والمبادرة إلى البحث عن الممكن ، الَّذي يتحقق بشروط ومواصفات استرجاعيَّة أي التَّربُّص بزمكانيَّة المعتصم وفحص المناخات الوافيَّة لاستدرار إقدامات بطوليَّة مماثلة .

ولأنَّ نزار قبانيّ متعجِّلٌ على الدَّوام لفراق الجماعيّ وتأكيد الجماليَّة الشعريَّة المغايرة ، نلفيه في قصيدته "**هوامش على دفتر النَّكسة**"، يجنح نحو تثوير البنيَّة الرَّمزيَّة في شخصيَّة أبي تمَّام وما خلَّفته من قصائد حماسيَّة ، بإفراغها من مداليلها الايجابيَّة وتجريدها من روافدها الأصوليَّة ، لتؤول في النَّص الشِّعري إلى نسقٍ تخديريٍّ يتعاطاه العرب فرارا من حاضرهم، و إحجاما عن التَّفكير في القضايا التي تخصُّ مستقبلهم .

بَعدَ أَسَابِيعَ مِنَ الإِبحَارِ فِي مَرَاكِبِ الكَلامِ

لم يَبقَ من قَامُوسِنَا الحَربِيّ

إلَّا الجِلد والعِظَامَ

[1] ينظر:نور الدين السَّد،**الشعرية العربية**،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط1،1995 ،ص435.

طَائِرَةُ الفَانتومِ تَنقَضُّ عَلَى رُؤوسِنَا

وَنَحنُ نَستَقوِي بِزُنَّارِ أبي تمَّام

الحرُوبُ لا تربحها وظَائِفُ الإنشَاءِ

ولَّا التَّشابيه ولا النُّعوت و الأسماء

فَكَمْ دَفَعنَا غَاليًا ضَريبَةَ الكَلامِ[1]

تمحَّل الشَّاعر في سنده الشِّعري مذهبا عبثيًّا يقرُّ بعدم جدوى التشبُّث بالمصفوفات الشِّعريَّة الدَّاثرة والخطابات البيانيَّة النَّاجزة ، وترديدها كتعاويذ وغمغمات غداة كل نازلة داهمة ، أو واقعة صادمة عسى أن تكبح بوائقها وتخفف من غلوائها ذلك أنه الصدمة بعينها ، فتلك الخطابات الطوباوية تعوز للرؤية الاستشرافية الحاسمة والبراهين اليقينية العاجلة ، والقرارات الراشدة المستلَّة من صميم القضيَّة الراهنة ببعديها التَّداولي و الدَّلالي .

وقد تمهَّر الشَّاعر في تسويق شعوره المتململ من يومياته الضَّاجة بالنُّكوص والانكسارات وهذا من خلال توسُّله بأسلوب سردي مباشر ، تتخلله مقاطع كوميديَّة هزليَّة وأخرى تقريعيَّة تثريبيَّة .

استهلَّت المقطوعة الشعريَّة بجملة تقريرية مطوَّلة يتصدرها بناء مقطعي ظرفي /بعد أسابيع/ وهي مدَّة انهماك العرب في تحرير الخطابات الحماسيَّة وتدويلها والتَّكلُّف في إعداد المناشير الإعلاميَّة التي تسوِّق لانتصارات وهميَّة تعدمُها حقيقة الميدان الصَّادمة.

ولأنَّ النَّص الشِّعريّ"يستقي توتره عبر اختراق السياق المتوقَّع، وإلغاء الاختيار الطَّبيعي على المحور النَّسقي"[2]يوضِّب الشَّاعر بنية استعاريَّة تؤشر لتصَاقُبٍ طقوسيٍّ نادر في الكتابة الإبداعيَّة والإجادة البلاغيَّة بين النَّاظم العربي القديم والحديث ، فالإبحار في مراكب الكلام هي إلماحة إلى الضنى الشديد الذي يكابده المبدع العربي شاعرا كان أم ناثرا في سبيل انتقاء أطايب الكلام ، ودُررِ البيان كالبحَّار

[1] نزار قباني ،**ديوان هوامش على هوامش**،ص516.

[2] كمال أبو ديب، في الشِّعرية ،**المرجع السابق** ،ص23.

تماما الذي لابدَّ عليه إن أراد اقتناص درره ونيل صدفاته أن يقطع ثبجه والعرب ، تخشى البحر وأهواله ثم عليه أن يغوص في قعره وهذا لابدَّ له من تكلُّف وهي طبعا من قبيل المسائل البلاغيَّة التي تعرَّض لها عبد القاهر الجرجاني في مصنَّفه "أسرار البلاغة" وهذا في سياق تمييزه بين الكلام المشترك والكلام الداخل في قبيل الخاص ، يقول عن الصنف الأخير : "وإن كان ممَّا ينتهي إليه المتكلِّم بنظر وتدبُّر ويناله بطلبٍ واجتهادٍ ، ولم يكن كالأول في حضوره إيَّاه، بل كان من دونه حجاب يحتاج إلى خِرقةٍ بالنَّظر وعليه كمّ ، يفتقر إلى شقِّه بالتَّفكر، وكان درًّا في قعر بحرٍ، لابدَّ له من تكلُّف الغوص إليه وممتعا في شاهقٍ لا يناله إلا بتجشُّم الصُّعود إليه وكامنا كالنَّار في الزند لا يظهر حتَّى تقتدِحَهُ"[1] ، فالأساليب المجوَّدة لا ينالها المتكلِّم إلَّا بعد عناء لأنَّ الثَّمين عادة مركوز في الباطِنِ و هو ما أدرجه عبد القاهر الجرجاني في الكلام الخاص ، أما المبتذل والمشاع بين النَّاس فلا حاجة له من التَّواري إذ ليس في جوهره قيمة وهو مادرج عبد القاهر الجرجاني على تسميته "بالكلام العاميّ ولن يظفر المتلقي بطائل إذا اكتفى بالظَّاهر"[2].

ولئن اغتنم النَّاظم للكلام في استدلالات عبد القاهر الجرجانيّ البلاغيَّة بنشوة جماليَّة وغبطة شعوريَّة مائِزة جرَّاء إعناته في البحث عن الفرائد اللغويَّة والنفائِس الأسلوبيَّة ليسُرَّ ذاته ويمتع غيره ، إلا أنَّه في السياق الشِّعري يكون قد خذَل نفسه وباع الوهم لغيره ، فالنظَّام المبحرون في مراكب الكلام في مضمرات القصيدة هم الإعلاميُّون المحرِّفون للحقيقة ، الشُّعراء المتحالفون مع الهزيمة و الوعَّاظ المدلِّسون ، فكلُّهم يشتركون "ببثِّ الخطابات المراوغة التي تعتمد على تضليل الشُّعوب وزرع الوهم في نفوس النَّاس للتَّغطية على فشل الزَّعامات العربيَّة التي خاضت الحرب"[3].

ولما كان الشِّعريّ يتأسَّس باللغة وفي اللغة بما هو ثورة على اللُّغة باللُّغة ، تتربَّض الجملة الشعريَّة بقلب القرارات القاسية التي يزجيها الشَّاعر لقرائه والمسبوقة بلم الجازمة التي اقتدرت على قلب زمن

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، **المرجع السابق** ،ص340.

[2] عبد الفتاح كليتو، **الحكاية و التأويل**، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص12.

[3] شفيق كميل، **بنو إسرائيل عبر التاريخ**، شمس للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2011، ص596.

الفعل المضارع من هيئته الحالية أو المستقبليَّة إلى هيئة ماضية ، وهذا لإجهاض كل المعبِّئات القوليَّة والمحرِّضات البيانيَّة والحشود الدعائيَّة، التي تناولت يوميَّات الحرب الإسرائيلية العربيَّة ، وترسيخ عقدة الهزيمة النَّاجمة عن متلازمة دونيَّة اكتوت بها الشخصيَّة العربيَّة حيث ضخامة الصوت وذلاقة اللِّسان تنابذها شحوب الفكرة ، وقصور الأفعال وضعف الحيلة حتى و لكأنَّه مزدوج الشخصيَّة ومنشق الضَّمير .

ولأنَّ "تجاذب الأصوات مدعاة لتجاذبِ المعاني"[1] تتبدَّى المزاوجة اللفظيَّة /الدّم، العظام/ في السياق الشِّعريِّ كمسرِّعات إيقاعيَّة عجَّلتا بالنَّكش في مخلَّفات الحرب الطَّاحنة ، وكواليسها المفزعة التي مارس عليها الإعلام العربيّ المتحيّز تزييفا متعمِّدا لصالح الزَّعامات السياسيَّة المتغطرسة، واسترضاء للقِوَى العالميَّة المهيمنة على مركز القرارات السياسيَّة والاقتصاديَّة في البلاد العربيَّة .

كما أنَّ الَّذي عزَّز شحن اللَّفظتين دلاليا هو "المشترك الصوتي حرف **الميم** المجهور المستميز بخصائص موزَّعة بين اللَّمسيِّ و الإيحائيِّ والبصريِّ الإيمائيِّ فانطباق الشَّفة على الشَّفة في عملية النطق بالميم يماثل الأحداث الطبيعيَّة التي يتم فيها السَّد والانغلاق"[2].

ما يعدُّ مشاكلة طبيعيَّة مع مقصديَّة الشَّاعر الجارية نحو مقاضاة العقلِ البياني العربي المتقوقع على نفسه والَّذي يتفاخر بقواميسه المضخمة ، "بحيث لا ينقل إلينا على ضخامة حجمه أسماء الأشياء الطبيعية والصناعية والمفاهيم النظرية وأنواع المصطلحات التي عرفها عصره بقدر ما يرمي إلى تحريف شامل للقيم والمفاهيم الإنسانيَّة"[3]، فقاموسنا الحربي حوَّل النَّكسة إلى نصر مؤجل والاحتلال إلى استيطان إيجابي، والتطبيع إلى عهود ومراسيم رسميَّة تفرضها الظروف الإقليميَّة الرَّاهنة والمتغيِّرات السِّياسيَّة القاهرة .

[1] ابن جني ، **الخصائص ج3** ، تح مُحَّد علي النجار ، المكتبة العلمية ، ط1 ، 1952 ، ص255 .

[2] حسن عباس، **خصائص الحروف العربية و معانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998، ص 71.

[3] مُحَّد عابد الجابري، **تكوين العقل العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1984، ص79.

وقوام المغايرة الشعريَّة التي تشرئبُّ إلى إذكاء نوع من الجدل الخصب المدرِّ لتأويلات متباينة وقراءات متعارضة مكفول إلى تلك التَّصدُّعات النفسيَّة والمستثقلات الشعوريَّة المرهقة التي يسارع الشَّاعر بالانسلال منها عبر نفثها في تجاويف قصيدته بأسلوب مضاد يعتسف الطَّبقات المقاميَّة "فهو إذا تناهى في الغمِّ ضحك ، فأبان عن شعريَّة هزليَّة وإذا تناهى في الضَّحك بكى فأبان عن شعريَّة شاحبة كئيبة"[1]، وهذا ما اجترحه نزار قباني في مقبوسهِ الشِّعري الموالي المتلفِّع بهيئة كاريكاتوريَّة ساخِرة عكست هشاشة المقاربات العربيَّة في إدارة الأزمات السياسيَّة والمعتركات الحربيَّة،وتواردها على تعاطي الأسباب نفسها والطرائق الموفية إلى الهزيمة .

يتضخَّم النَّسيج الشِّعري بالدَّال اللُّغوي الدَّخيل –**الفانتوم**– وهو غير مجازى شعريًّا قط مستلٍّ من قاموس الصِّناعة الحربيَّة ، ممَّا يُتَوَهَّم للقارئ بأنَّ الشَّاعر قد عصف بِشِعريَّتِهِ، وبدَّد خصائصها الشَّكلية ، وقوَّض مكوِّناتها الصوتيَّة ومكتنزاتها الدَّلاليَّة كون ضمِّ الدَّخيل المعرب في سياق شعريٍّ متجانس قد يؤدي إلى انتفاء الفجوة وتلاشي مسافة التوتُّر.

بيد أنَّ ذلك تفنده رؤية الشَّاعر التَّوسعيَّة الرَّامية إلى شقِّ جيوب صوراتيَّة مشعَّة ، أكثر إدهاشيَّة تُشعْرِنُ اليوميّ تتمَّة للمشهد الكوميدي ، بحركاته المتواثبة وتجليّة لزوايا الظِّل في جوانب الصُّورة المؤطِّرةلسردية متوحِّشة، حيث مشهد طائرة **الفانتوم** العسكريَّة بهديرها المرعب وهي تدكُّ الحصون العربيَّة وتنسف المدائن ، والعرب في تَكاياهم يُنشِدُون شعر أبي تمَّام ويتمسَّحون بزنَّاره المقدَّس .

أدَّت لفظة فانتوم دورها في تحفيز النَّسق الشِّعري بتضافرها علائقيًّا مع لفظة تنقض التي "ضخَّمت من وتيرة الارتدادات الصوتيَّة عبر صوت الضَّاد المفخم الذي أظهر بجرسه الصوتيّ هالة القصف المستتبع لعمليَّة القذف"[2] .

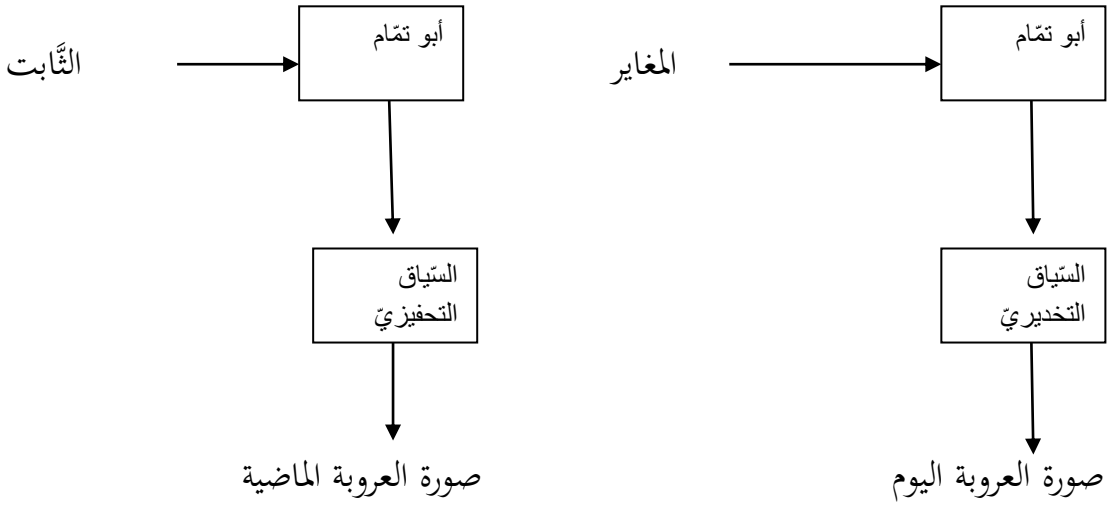
لتلتئم بذلك فصول مفارقة حاشدة بالانزياحات المفاجئة ، إذ ينتقل أبو تمام من سياقه التَّحفيزي أي تحفيز المعتصم على الأخذ بالأسباب وتخطيّ المعيق (تنبؤات الكهنة، واعتراضات المنجمين)

[1] ينظر: ابن الجني،ج3، **المرجع السابق** ، ص 241.

[2] عصام شرتح، بحث في علم الجمال النصي، **المرجع السابق**، ص53.

والمضيِّ قدما لفتح عموريَّة إلى سياق تحديري ، حيث يحتمي العرب من النوائب الشِّداد والمعارك الضَّروسة باللَّوذ بقصائده الحماسيَّة ، التي بالكاد ما تغيِّر من الواقع شيئا كونها خُلعت من أرومتها الأصلية قسرا وغرزت في نسق زماني مغاير، لا يضارع زمن المعتصم البتَّة.

ومن ثمَّة فالتَّمترُس وراء الماضي باستدعاء شُخوصِه وأحداثه لمقارعة الحاضر بتحدياته الصَّلبة وامتحاناته العسيرة ، هو استعداء تام لفريضة التَّفكير الايجابي المتمأسس على نظرية برهانيَّة متجذِّلة يكون العقل قطبها الرئيس، وتغليب لثقافة النَّص حيث تتضخم العاطفة وتتأسطر لحدِّ التقديس .



لعلَّ إصرار الشَّاعر على الزَّجّ بأبي تمام في قصيدته، ليتقمَّص دور الضحيَّة الفدائيَّة التي تنوب مناب العرب في تحمل المسؤولية التَّامة عن أخطائهم القاتلة وهزائم المتلاحقة، قد حفَّزه للتَّمادي في إهانة ضحيَّته ذلك أن الزنَّار علامة سيميولوجيَّة تؤشِّر للتبضُّع والهشاشةِ والاغتراب الهوياتيّ ، إذ يُراد به معجميًّا "الحبل الذي ما على المجوسيِّ والنَّصرانيّ أو ما يلبسه الذِّميّ يشدُّه على وسطه"[1] .

[1] مُحَمَّد ابن أحمد القرشي ، **معالم القربة ، في أحكام الحسبة** ، تح : محمود شعبان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1408هـ ،ص25.

والشَّاهد الشِّعري المطابق لحدود اللَّفظة معجميًّا ،ما ذكره الشَّاعر العبَّاسي "**ديك الجن**" في رثائه لمحبوبته النَّصرانيَّة "**ورد بنت الناعمة**" :

لَا وَمَكَانُ الصَّليبِ في النَّحر مِنكِ وَمَجرَى الزُّنَّارِ في الخِصْرِ

وَالخَالُ في الخَدِّ إذ أشبّهُهُ وَردَةَ مِسكٍ عَلَى ثَرَى تِبرِ[1]

فهل صار أبو تمَّام ذميًّا في نظر الشَّاعر، وهو الَّذي كلَّما همَّ بابتدار قصيدة إلَّا وألفيناه فيها يفاخرُ بنفسه وبقبيلتهِ، ويقول: "مَا أَنَا إلَّا امتداد طبيعيّ لتلك المناقب والآثار الطائيَّة التي استرضعت الكرم والسَّخاء حتى قوي عودها وأصبح من سجاياها"[2]، وهو ما تبوء به الأبيات التَّالية :

أَنَا اِبنُ الَّذين استرَضَعَ الجودُ فِيهِم وَسُمِّيَّ فِيهِم وَهُوَ كَهلٌ وَيافِعٌ

مَضَوا وكَأنَّ المُكرمَاتِ لَديهم لِكَثرَةِ مَا أَوصَوا بِهِنَّ شَرائِعُ"[3]

ثم إنَّ أبا تمام قبل أن يكون شاعرا مفوَّها قد قيِّض له حفظ تركات العرب الشعريَّة منذ الجاهليَّة نظرا لمرونة ذاكرته واتِّساع مداركه ، يروي عنه ابن خلِّكان أنه كان يحفظ أربع عشرة أرجوزة للعرب غير القصائد والمقاطع ومدح الخلفاء .

وهل استتبع نزار قبانيّ أراء المستشرقين الذين ماانفكوا يمارسون تزييفا هُوِياتيًّا على أبي تمام خدمة للصراع الحضاري المحتدم بين المشرق والمغرب ، كالمستشرق البريطانيّ كارل بروكلمان" **"Carl.Brockelmann**"الذي ادَّعى أنَّ أباه كان نصرانيا يسمَّى**تَدُوس Thaddaeus** وأنَّه التحق بطيء لما انبرى في شَبيبته مناصرا لعبد الكريم الطَّائي في الهجاء بمدينة حمص"[4].

---

1 ديك الجن، **الديوان**، تحقيق أحمد مطلوب، دار الثقافة، بيروت،دت، ص166.

[2] ينظر : مجيد مُحَمَّدي ، قصي زكي عبد الأمير ، **دراسة نقدية في عقيدة أبي تمام وعروبته**، مجلة أفاق الحضارة الإسلامية ، العدد1438،1هـ ، ص105.

[3] أبو تمام : **الديوان** ،شرح شاهين عطية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1 ، 1989 ، ص487 .

[4] كارل بروكلمان ، **تاريخ الأدب العربي**، ج2، تر عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط5، 1983، ص 71.

وهل انقطع حبل التراسل الشُّعوري وانفصمت عُرى المودَّة البيانيَّة بين الشَّاعرين مع العلم أنَّ نزار قبانيّ كان كثير الاعتصام بأبي تمام كلما سنحت المواقف بذلك، من مثل قصيدته المعنونة "باعتذار لأبي تمام"، والَّتي بثَّ له فيها شكاويه المتعلِّقة بتصدُّع مملكة الشِّعر العربي نتيجة الإسراف اللُّغويّ والبذخ البلاغيّ الَّذي لا طائل منه الممارس على القصيدة ، مع الاستغراق في حلِّ المسائل النحويَّة الشَّاذة ، والإخلال التَّام بقدسيَّة المعنى:

أَمِيرَ الحَرفِ... سَامِحنَا
فَقَد خُنَّا جَمِيعًا مِهنَةَ الحَرفِ
وَأَرهَقْنَاهُ بالتَّشطِير، والتَّربيعِ،
والتَّخمِيس والوَصفِ
أَبَا تَمَّام ... إنَّ النَّارَ تَأكُلُنَا
وَمَازِلنَا نُجادِلُ بَعضَنَا بَعضَا
عَنِ المصروفِ ... والممنُوعِ مِنَ الصَّرفِ
وَجيشُ الغَاضِبِ المحتَلِّ ممنوعٌ مِنَ الصَّرفِ"[1]

وعود على بدء وللإجابة على تلك الأسئلة الاستفزازيَّة، نقول إنَّ الشعر العربي ليس نسقا سكونيًّا يستجيب لإكراه المناطقة، ولا لافتراضات علميَّة تجوزها طبيعة التَّجربة من عدمها، "إنَّما الشِّعر مجازفة غير محسوبة المخاطر تتوق إلى اكتشاف أفاق غير معهودة في طرق التَّعبير والغوص في أعماق النَّفس ومقاربة الأشياء والعالم"[2].

[1] نزار قباني ، **الأعمال السياسية الكاملة** ، ص351.

[2] أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص53.

وهذا الَّذي دانت إليه شعريَّة نزار التي لم تكتف بتطويق عصر أبي تمام تاريخيًّا بل أضفت عليه مقاربتها الخاصة ، تقديرا لمثيرات شعوريَّة مستجدَّة ناجمة عن ضمور الحسِّ القوميِّ، وتكدُّس المشروع العروبيّ.

وهكذا فإنَّ الأداة المعوَّل عليها لقياس كثافة عمق التَّجربة الشِّعريَّة مأهولة إلى الشَّاعر ذاته وما مدى قدرته على إحداث الدَّهشة، والدَّهشة طبعا لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشِّعري العام بمغرياته التناصيَّة أي استدعاء سيرة أبي تمام بقضِّها وقضيضها ، والتهافت على الاغتنام من ميراثها الشِّعريِّ ومكتنزها الجمالي، وموردها الأسلوبيّ الحاث على توليد المعاني، بل من خلال الانتفاضة على جدِّيَّة السيرة وإبدالها بمقاطع كوميديَّة لخلق مدارات تعبيرية حرَّة، وما لفظة الزُّنَّار إلا تسويق علني لأماراتِ تلك التَّجربة الشعريَّة الحديثة ، المغايرة لأصول المحاورات الشِّعريَّة التقليديَّة.

قد يتوهم القارئ أن نزار قباني جَنى على أبي تمام بتطويقه بالزنَّار كعلامة سيمولوجيَّة مهينة ، طاردة من الفضاء العروبيّ الأصيل، لكنَّ المتأوَّل هنا قد يضحي وقتئذٍ مُتأوِّلا اعتقاديًّا ضيِّقا يريد إخضاع الملفوظ اللّسانيّ إلى مستنطقات النَّص الأصوليّ لا مجازية القريض الشِّعري بمستأهلاتِه الصوتيَّة وإبدالاتِه الصرفيَّة ، وتنوُّعاته الدَّلاليَّة.

ممَّا لا جدال فيه أنّ تجفيف رمزيَّة أبي تمام من رافدها البطوليّ ومن سطوتها الشعريَّة الحماسيَّة مع الميل نحو تفكيك نسقها الهوياتيّ وإعادة ترميمها في سياق شعريّ مغاير ، بما يفضي إلى تخييب متعمِّد لترقُّبات القرَّاء لا يعدُّ اضطرابا في المواقف أو في الأفكار أو في العواطف، وإنما هو استجابة طوعية لسنن المجاوزة التي "تكفل للشَّاعر أن يبدع شعرا في مستوى اللَّحظة الحضاريَّة التي يعيشها"[1] دون الالتزام بالاشتراطات الموضوعيَّة والحدود المعيارية الممضية نحو ترشيد المضامين الشعريَّة في إطار مجموعة من الصفات المتوارثة التي تمارس على القصيدة فعلها الإجرائيّ ومنزعها الجماليّ.

[1] أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص49.

الفصـل الثالث

1- الصورة الشِّعرية النزاريَّة وهاجس المغايرة بين تقديس المدنَّس وتدنيس المقدس

أدرك نزار قباني أنَّ الشِّعريَّة العربية ماضية نحو الانعزال بسب الوهن الفنيّ الذي أصاب أنساقها التعبيريَّة واكتفائها بأدوار هامشيَّة تعنى بالتطريب والتوصيف ، ومجاراة أغراض شعريَّة استنزف السِّياق الاجتماعي مؤونتها الجماليَّة ووظيفتها التداوليَّة ، ولأجل المباشرة في الإصلاح وصيانة ما اعتور بنيتها من خلل ، قرَّر الشَّاعر توسيع صلاحية الصورة الشعريَّة وتدبيب زواياها بأساليب مغايرة تهفو إلى مقاضاة المنتج المعرفي العربي ، ونقد المنظومة الأخلاقيَّة والقيميَّة الصَّارمة باعتبارها فاعلا معيقا أفضى إلى ركود العقل العربي وامتناعه عن النظر في واقعه المعتَّم من منظور إصلاحي عميق يستهدف شجب بعض الممارسات اليومية والسلوكيَّات المتكرِّرة التي اغتدت بفعل رتابة المواضعات أنماطا ثقافيَّة مقدَّسة لا يجوز الإخلال بقواعدها التراتبيَّة.

1-1الشعريَّة الحداثية و ميلاد ظاهرة تدنيس المقدَّس (الظروف والمآلات)

لقد تفاقمت الأزمة الشعريَّة العربية المعاصرة جراء تضخُّم دور الخطابات السياسيَّة والدينيَّة الموازية للقصيدة، وتشيين مهام الشَّاعر النبيلة، المتطلعة إلى تحرير الجماهير من سلوكياتها الفجَّة وعواطفها الضَّارة، وترهيف أحاسيسها، وتنوير مدخلاتها الثقافيَّة، باعتباره صانعا من صُنَّاع الغواية المفرطة الراميَّة إلى توهين الشَّخصيَّة العربيَّة روحيا، وتطعيمه بشتات من الأفكار المنحلة والمرويَّات الأسطوريَّة الهدَّامة والأساليب المزايغة التي تبقيه في دوامة اللاوعي .

ولئن تهافتت الدواعي المغرضة المطالبة بتحنيط المؤسسة الشِّعريَّة العربيَّة وتجميد عضوية الشَّاعر في المجتمع ، فليس مقاضاة له أو سدًّا لعوارض الانحلال كما يزعمون ، بل تسويغا لمنطق المعرفة الشموليَّة "حيث ضوابط الأخلاق والعرف والقيم تتحكم فيها معايير السُّلطة وعلاقات القوة في المجتمع"[1] ، ولتؤول كل المنتجات الأدبية والفنيَّة المارقة عن حدود هذه التصنيفات إلى زوائد فكرية مدنَّسة تستوجب الاستئصال الفوري للحفاظ على استقرار المنظومة القيمية والأخلاقيَّة المقدَّسة ، ثم إنَّ تجذُّل نسق الهيمنة بالاعتماد على "أسلوب التَّخويف والإرهاب البلاغي واحتقار الشَّاعر باعتباره دائما بمثابة الخصم الذي يجب سحقه"[2]، أو على الأقل حجبه عن قراءه ومريديه لتقليص مساحات

[1] نصر حامد أبوزيد، **التجديد و التحريم و التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص 24.

[2] عبد الله الغدامي، النقد الثقافي،**المرجع السابق** ،ص 172.

التَّأثير قد مهَّد لنشوب ثورة شعريَّة مضادة تعيد إنتاج نفس الخطاب المتداول، ولكن وفق آليات تعبيريَّة مغايرة، تستبيح السنن المعجمي، وتتوغَّل في عمق المواضعات القيميَّة والأخلاقيَّة المركوزة في الوعي الجمعي العربي، فتستنطق المحظور المطوَّق بجدار من الصَّمت، ولتحرّره بالتالي من مداليله الاعتياديّة (دنس، بشاعة، جناية) ولينوب بذلك مناب المقدَّس في القصيدة ويتزيَّا بمركوماتها التَّوصيفيَّة، التي تومئ إلى (الطُّهر، الصَّفاء، النَّقاء).

يعضد الشعراء "بأجمل المبتكرات البلاغية والوسائل الأسلوبيَّة الممكنة"[1] وهذا بغية تسريع المسار الانتقالي للقصيدة، و كذا تجنُّبا للقراءات المعتلَّة التي يقتصر نظرها على حرفية النَّص ومقاصده الظَّاهرة وتتورع عن النفاد في أقاصيه السَّحيقة لتعرية أنساقه المضمرة وفك تيماته المشفَّرة .

وتحتفي الذَّاكرة الشِّعريَّة المعاصرة، بعدَّة محاولات وتجارب رائدة لشعراء حاولوا التَّملُّص منع قد الأعراف الاجتماعيَّة الموروثة، وتقاليدها الرَّثة التي دأب العقل العربي تعاطيها إحلالا لمبدأ المسايرة الرتيبة والانتماء القسري، وتقوية لمناعة المجتمع ذاته ضد المشاريع التجديديَّة والاجتهادات الفردية كونها تخل بنسيجه الثقافي العام و بوحدويته الإعتقاديَّة و ثوابته الحضاريَّة، كتجربة **بدر شاكر السَّياب الجسورة** في قصيدته **أغنية في شهر آب** ، حيث تمكَّن من شقِّ سُجوف المسكوت عنه في النِّظام الأسري العربي القديم ، ومعاناة المرأة الزنجيَّة* التي تكتفي بدور الأمَةِ المستعبدة ، وهذا ليس زجرا لتراثه، بل إسقاطا لواقعه المتردِّي حيث التَّهميش يطال أبناء جلدته والثَّروات تُوزَّع بإجحاف .

نَادَيتُ مُربِّية الأَطفَالِ الزنجيَّه

اللَّيلُ أَتَى يَا مَرجَانَه

فَأَضِيئِي النُّورَ ...وَمَاذَا إِنِّي جَوعَانَه

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، **المرجع السابق**، ص 257.

* اعتمدت السُّلط السِّياسية العبَّاسية على كتابات الجاحظ التأثيرية لإخماد ثورة الزُّنج في منتصف القرن الثالث للهجرة وهذا بسبب شعورهم بالمهانة في مجتمع منكفئ مازال يعامل السُّود بناء على أحكام جاهلية صرفة يقول عنهم الجاحظ متودِّدا في رسالته فضل السُّودان على البيضان(وليس من الثَّمر شيء أحلى حلاوة من الأسود ولا أبقى على الدّهر لا أعمَّ منفعة ، والنَّخيل أقوى ما تكون إذا كانت سُود الجذوع).

تَمُّوزُ يَموتُ وَمرجَانَه

كالغَابَةِ تَربُضُ بَردَانَه

تَقُولُ ويخذلها النَّفَسُ

اللَّيلُ الخِنزيرُ الشَّرسُ

اللَّيلُ شَقَاءٌ

مَرجَانَه هَلْ قُرِع الجَرَسُ

فَتَقُولُ وَيخذُلُهَا النَّفَس

فِي البابِ نِسَاء

وعلى الأكتاف البيض فراء

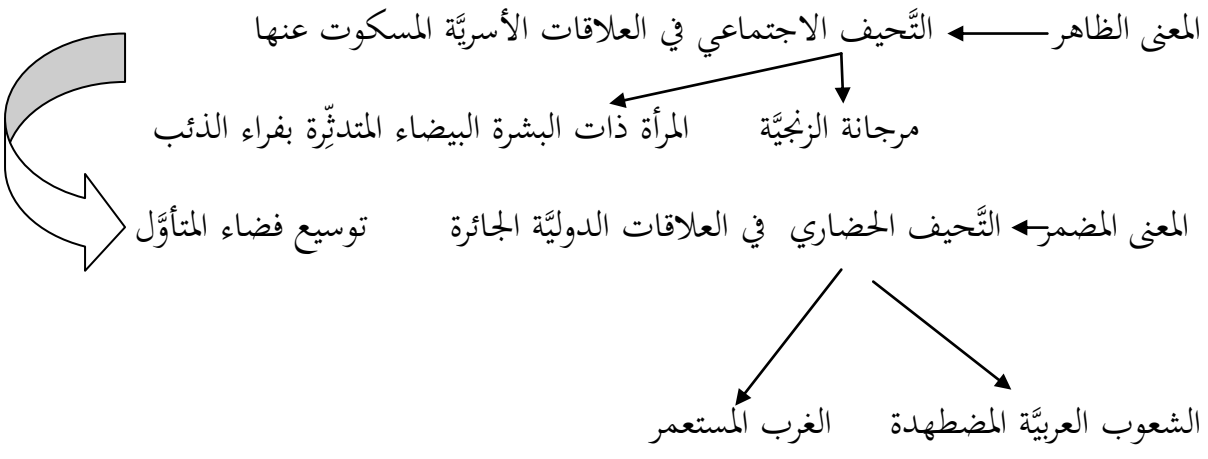
الذِّئب يدثِّرُ إنسانه

والضَّيفَة تَأكُلُ جَوعَانَه[1].

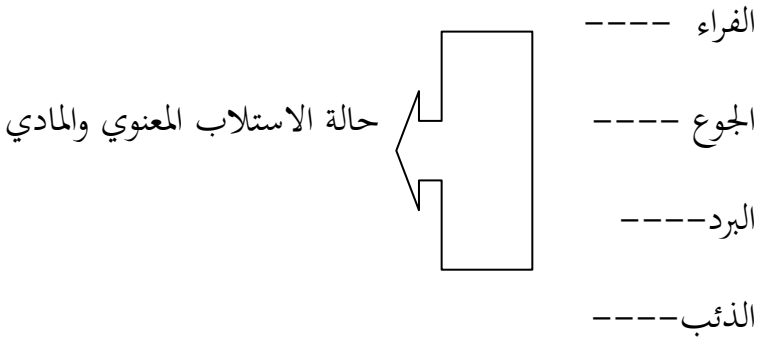
تهيمن على القصيدة ثنائية جدليَّة متصارعة تحدِّد مصاف الرُّتب الاجتماعيَّة، ومركز التَّموقع في السّلَّم الأسري (النِّساء البيض، النِّساء السود)، وتتكثَّف الدَّلالات المركزيَّة في النوّاة الأولى وتختفي الثانيَّة، ويظهر نقيضها حيث التَّرف في مقابل الجوع، الارتجاف في مقابل الدِّفء، السُّكون في مقابل الاضطراب، وهذا طبعا ممَّا أباح عنه الظَّاهر، ذلك أنَّ الاختلال الوظيفي في الفضاء الاجتماعي العربي المعبر عنه بواسطة تقنية التفاضل في لون البشرة ما هي إلا مؤشرات سيميائية ثاوية في النَّص تحيل إلى المضمر أو المخبوء، فالسَّيّدة المرفَّهة والملفَّعة بالفراء، هي إلماحة إلى الدُّول المستعمرة المستأثرة بخيرات الشُّعوب العربيَّة، ولعلَّ القرينة الموفية إلى استيضاح المؤوَّل هي لفظة الفراء التي يراد بها الكنوز الضَّخمة، والموارد الطاقويَّة الهائلة التي تدفِّئ المستعمر وتجعل الفقراء /صورة مرجانة الزنجيَّة / يرتجفون

[1] بدر شكر السياب ، **أنشودة المطر** ، ص 17-18.

من الجوع والهزال"1، وعليه فقد ساهم إحياء نسق ثقافي مهمَّش /كداحة الزنوج وشقائهم/ في تفجير مسارات تعبيريَّة أكثر عمقا في تصوير التصدُّعات الإنسانيَّة نتيجة فشوّ الظُّلم واختلال ميزان العدالة وأفول نواميس الخير.



القرائن الدَّاعمة للتَّحول:



ولا مندوحة أن يقوم الشَّاعر المصري محارب أمل دنقل بتصعيد الحملة الشِّعريَّة المناوئة وتوسيع مجالها، وذلك بارتهانه إلى خطاب معارض يستعير من السند القرآني رموزه الدينيَّة وأسيقته المكانيَّة والزمانيَّة، ويقتفي بنيته القصصيَّة و يستقرئ متفاعلاته الحواريَّة ، ثم يعيد عركها في منجزه الشِّعري بالشَّكل الذي يفضي إلى انتزاع إيهابِه المقدَّس، خدمة لمعنى ملتمع يخُشَى البوح بأسراره، يقول الشَّاعر في قصيدته "**مقابلة خاصة مع ابن نوح**" :

[1] ينظر: شيماء نزار عايش ، **المرجع السابق** ، ص 236.

جَاءَ طُوفَانُ نُوح

هَا هُم الجُبَنَاءُ يَفِرُّونَ نَحوَ السَّفِينَة

بَينَمَا كُنتُ ...

كَانَ شَبَابُ المدِينَةِ

يَلجِمُون جَوَادَ المياهِ الجَموحِ

يَنقُلُونَ المياه عَلَى الكَتفينِ

يَبتنُونَ سُدودَ الحِجَارة

علَّهُم يُنقِذُونَ مِهادَ الصَّبا والحِجَارَة

عَلَّهُم ...يُنقِذُونَ الوَطَن1

لعلَّ ما اقترفه الشّاعر في قصيدته مقابلة مع ابن نوح، هو خلخلة نسق مقدَّس مُترَسِّخ ومتعزِّز في كلِّ الكتب السَّماوية، وإعادة تمثله وفق سردية مغايرة تنقلب فيها الأدوار وتنمحي المشاهد الأصلية لصالح أخرى متخيَّلة تخالف المجريات الحقيقية للحدث، فالناجون على متن السفينة كما تنبئ به القصيدة هم الخونة المرجفون، أما الرَّافضون فهم المؤمنون المخلصون المتهيِّئون لمقاومة الطوفان وهذا بخلاف ما تشي به القصَّة القرآنيَّة، إذ كفل الله النجاة للمؤمنين المتقيِّدين بوصايا نوح الإيمانيَّة والمسترشدين بمخرجاته الرَّامية إلى النَّجاة عبر صعوده وإيَّاهم على قُمرةِ السَّفينة، عكس المستهزِئين بالفكرة والطَّاعنين في نبوَّته الذين تخلَّفوا عن الرَّكب فغمرهم الطوفان بسيله الجارف ("**فَأَنجَينَاهُ وَمَنْ مَعَهُ فِي الفُلكِ المشْحُونِ ثُمَّ أغرَقْنَا بَعدُ البَاقِينَ** ") **سورة الشُّعراء ، الآية 119**

يعزو النَّاقد السُّوري **رائد صبح** غارات الشَّاعر المتتالية على الأبنية الحكائيَّة المقدَّسة المتواترة في النُّصوص الدينيَّة، والشَّرائع السَّماوية ، ومحاولة تعويمها في سياقات دُنيويَّة مدنَّسة إلى "هموم سياسيَّة

[1] أمل دنقل ، الأعمال الشعرية الكاملة، **المرجع السابق** ، ص 394-395 .

تتغشاهى، لكنَّه يتحرز من الجهر بها علانية، فيعمد إلى إلباسها لبوسا دينيا ساخرا"[1] إذعانا لمحتَّمات سياقيَّة محايثة، وهكذا فالتحريفات التي قام بها الشَّاعر على مستوى البنية التناصيَّة كانت تستهدف أولئك الذين سرقوا أوطانهم ولما أزفت النهاية تركوه متنكِّبا، وركبوا السَّفينة ليرمِّه الشَّباب المرابطون على أرضه يتقدَّمهم فتى نوح الشَّخصية التي اغتدت بطلا قوميًّا في القصيدة كونها لم تغادر وطنها ولم تهرب بل صمدت في وجه الطُّوفان الذي يحيل في باطن النَّص إلى موجات الطغيان العنيفة التي هزَّت كيان مصداقية المؤسَّسات العربيَّة. ممَّا يُعدُّ نقضا لصورته الأصليَّة المتداولة في القرآن الكريم حيث الشَّاب المستهتر، العاقّ لوالده والمرتهن لمصيره باللَّوذ بجبل يتحصَّن به ، لكنَّه سرعان ما يخرُّ صريعا إذ حال بينهما الموج فكان من الخاسرين .

لم يذر الشَّاعر نصًّا دينيّا أو قصصا شعبيًّا أو مثلا خُلقيًّا متعاليا، إلَّا وتمرَّد عليه، وهتك حجابه وحرَّف دلالته الكليَّة، بناء على تجارب يوميَّة أكسبته حدَّة في التعبير، وحدَّة في الإحساس بالصورة والتناقض بين الأشياء "[2].

كما يضاف الأديب السوري **مُحَمَّد الماغوط** إلى قائمة الأدباء المنبوذين، بسبب إخلاله بالذوق الجماهيريّ العام ، وتطاوله على المنظومة الأخلاقيَّة بمواضعاتها القارَّة وهذا في عنوانه الصَّادم واللَّامنتظر، "**سأخون وطني**" ، ولا شكَّ أنَّ التَّعويل على اكتناه المداليل الإيحائيَّة لمثل هكذا عناوين يتطلَّب من المتلقي" صبرا وأناة حتى يكشف عن تمنُّعها لأنها تشكل انزياحا وعدولا عن الطَّرائق الكلاسيكية في الصياغة"[3]، فهي تفتقر إلى وصل منطقي في نوويَّة الإسناد، فكيف لأنا الشَّاعر المتشبِّعة بالتجارب الإنسانيَّة الواعدة، أن تتماهى بهذه السهولة مع سلوك مدنَّس تستهجنه الأعراف والأديان والشَّرائع السماويَّة، علاوة على ذلك يُسَخِّرُ الشَّاعر حيِّزا مقدَّسا /الوطن/ ليمارس عليه سلوكه المنحط .

والنكتة الأسلوبيَّة الطَّافية التي غذَّت هذا الاحتدام الدرامي، هي ياء النِّسبة في الملفوظ اللِّسَاني الوطن ، فباستطالتها النغميَّة وجرسها الصّوتي الاهتزازيّ ، تمكَّنت من أن تدفع بالممارسة من مدارها

[1] رائد صبح ، **تدنيس المقدَّس في الشِّعر العربي المعاصر** ، المركز الثقافي للكتاب ، الدار البيضاء ، ط1 ،2017 ، ص64 .

[2] – ينظر: أحمد الدوسري، **أمل دنقل شاعر على خطوط النار**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2004، ص18.

[3] بسام قطوس ، **سمياء العنوان** ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2001 ،ص65 .

المستتر إلى مدار جهوري علني دونما العبء بالرَّوادع والمعيقات، وإذ كان العنوان يتبطَّن سلوكا مخزيا فإنَّ المتن أضحى عملا تبريريا يدفع القارئ إلى أعتا درجات الخيبة، فالوطن في سياق النَّص يتشظَّى إلى كيانين مفارقين، أوَّله مزوَّر يستوطنه الطغاة ، ولا يمنح النَّاس سوى القهر والذل والفاقة وثانيه حقيقي يستوعب جميع الناس وينسجم مع تطلعاتهم المستقبليَّة ويستوفي مطالبهم الآنية .

ولذا لا جرم إن شرع **مُحَمَّد الماغوط** في خيانة الوطن الأول "لأنّ خيانته إخلاص لأولئك المحرومين"[1] من قيم الحريَّة والعدالة ممَّن أُجبروا على الإقامة بوطن ثانٍ حظُّه من الدنيا قليل ومتاعه نزر يسير،كون الخيرات والعطايا توهب لساكنة الوطن المأهول بالنّصابين والمتجبِّرين.

1–2 ثُنائية المقدَّس والمدنَّس وإشكالية الالتباس بالمفارقة

أكبَّ النقاد النَّظر في حقيقة ثنائية المقدس والمدنس ومراميها الدلالية والثقافية واشتراطاتها الفنية ومسوغاتها الفلسفية ، لكنّهم افترقوا إلى مذهبين بسبب إشكالية عصيَّة تتعلَّق بمدى صحَّة تلبُّس الثنائيَّة بالمفارقة :

أ – **مذهب يلمح إلى فكرة الاستقلالية** : يمثِّله الناقد السُّوري رائد صبح وذلك لوجود تباين وظيفي بين المفهومين ، فالمفارقة في يسِر تعريفها هي مهارة لغويَّة ، تعتمد على تقنية التَّخاتل التركيبي ومواراة المقاصد الدَّلالية الأصلية بأساليب بلاغية مناورة " تدَّعي الإبانة عن شيءٍ ما، لكنَّها تعني شيئا أخر بينما تدنيس المقدس هو "نهج قصدي يتلاعب بمعان قارة في الموروث الدينية التاريخي والعرف الاجتماعي"[2] ، من هنا إذن وجب توطيد الحواجز الإبستيمية للحيلولة دون تمازج المفهومين لأنَّ المفارقة تشتغل على اللغة، وتتعمَّد إهدار طاقتها التعبيريَّة وتطويع أساليبها المجازية، وتلغيز أبنيتها المكشوفة، بينما تلح ثنائية تقديس المدنس على مصادرة الفكرة وتعطيل مرجعيَّتها التراثيَّة وحجيَّتها التاريخيَّة المصادق عليها بالإجماع و المواضعة .

ب –مذهب ينزع نُزوعا تاما نحو الإقرار بمسألة التَّلبُّس : ذلك أنَّ المنابت الأصوليَّة للمفارقة هي منابت دينية صرفة ترتبط بمسألة قصة الخلق، وما انجرَّ عنها من ثنائيات وجودية متصارعة /الخير

[1] – ينظر: مُحَمَّد الماغوط ، **سأخون وطني هذيان في الرعب والحرية**، دار المدى للثقافة والنشر سوريا، ط1، 1987، ص11.

[2] ينظر: رائد صبح ، **المرجع السابق**، ص 90 .

المطلق، الشر المطلق/ القبح، الجمال/ الحرام، والحلال/ يمارس عليها الإنسان فلسفته الذاتية ورؤيته الانتقائيَّة، بتسييجها بشبكة تصنيفيَّة مزدوجة الدَّلالة (المقدس والمدنس) .

يشايع هذا المذهب الناقدة المصرية **نبيلة إبراهيم** التي جنحت إلى تأصيل المفارقة بالاستعانة بالمشاهد المفصلية المكتنفة لقصة الخلق، فهبوط أدم وحواء من الجنَّة كان بسبب رغبتهم في الأكل من شجرة ثمارها محرمة، والتحريم هنا " معناه كبح لرغبة الإنسان في شيء ما ،و إذ كانت تلك الشجرة قد أغرتهما وأثارت فيهما الرغبة والاشتهاء ، فهذا يعني قطعا أنَّ الثمرات قد بدت آنذاك جميلة وحلوة"[1] ولما صدر الحكم بالتحريم كان لابد أن ينتقل فكر الإنسان الأول إلى أنَّ الثمرة الجميلة الحلوة قبيحة وكريهة وهذه هي المفارقة الأولى التي اعتملته، "ومحصلها الخلط بين القبح والجمال "[2] .

ثم إنَّ الشيطان قد بدا لهما في برهة من الزَّمن غير مرادف للشَّر، كونه أدلهما على الشَّجرة وحثهما على التذوق من ثمارها بتعديده لمنافعها فهي تضمن لآكلها حياة خالدة بلا موت ، وملكا باقيا لا يبلى ، لكنهما استكشفا بعيد ذلك أنَّ الشيطان شر مطلق، إذ بوسوسته لهما أهبطا من الجنة لتتفتَّق بذلك فصول مفارقة ثانية وهي مفارقة الخير والشر في الشيء الواحد .

أمَّا النَّاقد الأردني **ناصر شبانة** فرام في كتابه "**المفارقة في الشعر العربي**" إلى مكاشفة السياسة الشعريَّة الذي تبناها **أمل دنقل** بروحها التمرديَّة، وما تستثيره من مشاهد سردية متوترة تنعطف عن سيرتها الأصلية الأولى، بالاستعانة بآليات بلاغية استقصائية تشخصن لحظات الاستعداء الشعري والنفور من الصيغ والنماذج الموروثة والعادات المتحكمة في صلب النسيج الاجتماعي العميق، فتنسبها إلى " وعي الشَّاعر العميق بالمفارقة "[3] ، في حين تنضوي ثنائية المقدس والمدنس تحت لوائها وتغتدي من مشمولاتها ، وإن تغاضى النَّاقد عن ذكر هذا وذلك لفشو مصطلح المفارقة في التطبيقات الشِّعرية المعاصرة وحياديته العلمية مقارنة بالحساسية التي يمكن أن تثيرها ثنائية المدنس و المقدس، بالإضافة إلى اتِّساع مداهما الكوني فهما يبدوان "كنظامين متضادين تضادا جوهريا، فالمقدَّس هو الحقيقة المطلقة وكل ما يحفُّ بالعالم الإلهي في نقاوته وطهارته الخالصة، بينما المدنَّس هو عالم كل ما

[1] نبيلة إبراهيم ، **المفارقة** ، **المرجع السابق**، ص 131 .

[2] **المرجع نفسه** ، ص 131 .

[3] ناصر شبانة ، **المفارقة في الشعر العربي الحديث** ، المؤسسة العربية للدراسات ، ط1 ،2002 ، ص 252 .

فيه متَّسخ ومفارق للعالم الرباني "1 ومتجاوز لنظمه، علاوة على اشتباك الثنائية بجوهر الفلسفة الهيلينية الرَّامية إلى معالجة الموجودات تبعا لاستقراءات تفاضلية تتأرجح بين السالب والموجب كالمكاشفات الأفلاطونية التي تقوم على التمييز في الوجود بين عالمين عالم محسوس وعالم المثل فالأول مقرف يدنو من " الدنس دائم التغير عسير الإدراك ليس جديرا بأن يسمى موجودا، والثَّاني مقدس صيغت عليه مجوداته كلّها إذ يتوافر فيه لكل شيء مثال، ففيه إنسانية الإنسان وخيرية الخير وشكلية الشَّكل "2.

إنَّ حتمية تلبس الثنائية بممكنات تعبيرية مشابهة كالمفارقة وما عاضدها من ظواهر أسلوبية مدعمة في شاكلة السُّخرية، والتهكم، والذي حال دون شيوع المصطلح على أرض الشعرية العربية المعاصرة بالقدر الكافي إنما يعود لهشاشة الثقافة العربية المحافظة ورفضها القطعي لإدارة النصوص الشِّعرية المنزاحة و الاستفراد بكنهها الجمالي المستميز بناء على مقومات نقدية متخلِّقة من المدونات الفقهية والدينية .

ومهما تأرجحت المواقف بين مدِّعم لفكرة استقلالية المصطلح والمجاهرة بتدويله في الساحة النقدية العربية، ومتوجس من الفكرة بإحلالها مقام المفارقة، يبقى تدنيس المقدَّس من مقتضيات الشِّعريَّة العربيَّة النَّاضجة، الطامحة إلى مصادرة المتعاليات التي تخترم الخطابات اليومية والتصدي لزحف المقدَّس على الميراث الاجتماعي والمتصوَّر الفنيّ والأداء اللغويّ والتَّنهيج السِّياسي، لأنَّه أضحى في نظرها عقبة كؤود في طريق التَّجديد نحو الأفضل والأمثل .

1-3 نزار قباني وشعرية المدنَّس فلسفة إبداعية مُغايرة أم خطيئة اجتماعيَّة .

لقد أغرت نزار قباني تلك التجارب التَّراكمية التي خلَّفها بدر شاكر السَّياب وأمل دنقل فطفق يجلو المحظور ويفاتح المدنس بنبرة شعريَّة استحقاريَّة، قوض على إثرها الجدار الفاصل بين المفردات الشرعية الغارقة في الطهر والمفردات المدنسة الهكَّة اجتماعيا،كون تبعيد المسافات بينهما والنَّظر إليهما من زوايا مختلفة قد يؤدي إلى تشكل وصايا جبرية أشبه بأنظمة منع التجول تعتقل الشاعر وتعيقه عن الحركة الإبداعيَّة الخلَّاقة المدرَّة لتجارب شعريَّة ناجزة جماليًّا .

---

[1] مُحَّد الجويلي ، **الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي ، بين المقدس والمدنس** ، دار سارس للنشر ، تونس ،ط1 ، 1992 ، ص 37 .

[2] احمد الميناوي ، **جمهورية أفلاطون** ، دار الكتاب العربي ، ط1 ، 2010 ، ص 180 .

وما انفك نزار قباني يبحث عن إبدالات تعبيريَّة أخرى أكثر إدهاشيَّة، تتضلَّع "بتوصيف الدَّاخل المشوَّه الذي شكَّل المقدمات الموضوعية لمجمل ما لحق الأمة العربيَّة من جدب فكري"[1] قادها إلى هزائمها المتلاحقة، ليستقر بالتالي على تقنية تدنيس المقدس وتقديس المدنس لأنها الأنسب على إلحاق هزات نفسية عميقة تضرب في أعماق كينونة الذات العربية، لحثِّها على عدم الاستكانة المطلقة لضخامة الأصوات الشعرية المصفَّفة في مخابر لغوية خاصة، تترجى التَّمثيل الموهم والتكلف الفظ وتستوقف المعاني الرائجة ومن ثم تعلقها في دوائر تأويلية ضيِّقة، تدار تلقائيا كلما ترهَّل النَّسق واستوحشت الفكرة، ونفدت المؤونة .

لم تتحرج القصيدة الشِّعريّة النزاريَّة من افتعال تشريعات جديدة، تستأهل ترشيد المدنس ليتولى وظيفة المقدس وهذا للوصول بالقول الشعري إلى "ذرى يتمكن حين يبلغها من بناء لحظة البدء، لحظة الحرية الأولى"[2] حيث بإمكانه حينئذ تجاوز الرؤى الاختزالية والانتقاءات الكلامية السَّطحية باستقراء عالم مشحون يفيض بالتَّقلبات السريعة في نظمه الاجتماعية ومحتوياته الفنيَّة ومبانيه الفلسفيَّة وقراراته السياسيَّة .

إنَّ فكّ الارتباط بين الثنائيات المتعارضة داخل القصيدة وتحريرها من عقد القوانين الآتية من العالم الخارج ، هو انشداد عفوي لجمالية التَّحول بطاقاتها الإبداعية الكامنة التي تضمن استنفارا تاما في حركية الدَّوال، ويتم ذلك بتحويل الكلمة أي استخدامها في معنى لم يكن لها في الأصل بحيث تتغيَّر دلالتها بما يؤدِّي لأن تكسب الكلمة وجودا آخر مختلفا عن وجودها الأصلي، وهكذا وبتغير دلالة الكلمة تتغيَّر صورة الشيء الذي نتحدث عنه وتتغير علاقاته ويتغيَّر معناه"[3] .

وتخاصب المقدَّس بالمدنَّس يفضي إلى تضخم الأنا الشَّاعرية، واتساع صلاحيتها في مقابل انسداد المسالك التعبيريَّة الباثة على التخاطب، ممَّا يؤكد جليا مضيَّ الشِّعرية النزاريَّة نحو القيام برديَّة شاملة عن النظم الاجتماعيَّة والسُّلط الدينيّة الميّالة إلى فصل العالمين بحجاز منيع من الشرائع المتزمتة والقوانين

---

[1] ينظر: مُحَمَّد مقدادي ، **الخطاب السياسي ، والقومي في شعر نزار قباني ، مجلة أفكار** ، الأردن ، العدد 269 ، ديسمبر 2010 ص 34 .

[2] مُحَمَّد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية ، **المرجع السابق** ، ص177.

[3] ينظر: أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق(الهوية،الكتابة،العنف)**،دار الآداب،بيروت،ط1،2020،ص300.

الرَّادعة، وإن كانت هذه الرِّديَّة، ردّيَّة رمزية الغاية منها إيجاد مناخات حرَّة تسع متصورات الشَّاعر الضمنية، وتعقيباته الفنيَّة إزَّاء القضايا الرَّاهنة والأحداث المستجدة، وبما يتعارض مع التفسيرات المستنسخة الآتية من نمط تفسيري واحد، لا يسمح بالاختلاف والتنوع.

من أجل ذلك لم يذر نزار قبَّاني في ديوانه هوامش على الهوامش "أيَّة قيمة أو مواضعة متعالية دينيَّة كانت أم اجتماعيَّة أم تاريخيَّة أم رمزيَّة إلا وطوَّحها في وهاد شعريته المتمرِّدة"[1]، ثمَّ ليستدير ثانيا للمقموع والمتعامى عنه اجتماعيا والمدرج في خانة المدنَّسات ، فيهبه طهرا متساميا يتقوَّى في النَّص شيئا فشيئا إلى أن يصبح مركز التَّبئير الدَّلالي وقطبه المحرِّض على الانفتاح على أشكال تعبيريَّة أكثر جسارة وأكثر توغلا في رحاب المسكوت عنه في الثقافة العربيَّة.

1-3-1 في تدنيس حُظوة العرب الحضارية

لطالما ودَّ نزار قباني مفاتحة العرب حول جدوى انخراطهم في مواقعات عسكريَّة أو مصادمات سياسيَّة مع غيرهم في ظلِّ عدم أهليتهم بإدارة مجرياتها وسبر أسرارها واستشراف محطاتها المصيريَّة وقد شكَّلت النكبة العربية سياقا مواتيا للشَّاعر لتصويب الأخطاء المنهجية ، وبيان فواجع الهزيمة وارتداداتها السلبيَّة على الذَّات العربية الولوعة بتوسيد ماضيها الوثير، والتَّنقيب عن الشواهد القرآنيَّة والمآثر النبويَّة لإثبات خيريَّة أمتها ، ونقاء أرومتها واستطالة حظوتها الدينية إذا قورنت بغيرها من الأمم ، في هذا الصَّدد نلفي نزار قباني يقول في قصيدته هوامش على دفتر النكسة .

جُلُودُنَا مَيّتةُ الإِحسَاسِ

أَروَاحُنَا تَشكُو مِنَ الإِفلاسِ

أَيَّامُنَا تَدُور بين الزَّار والشِّطرنج والنُّعاس .

هَل نَحنُ خَيرُ أُمَّةٍ أُخرِجَت للنَّاسِ[2].

[1] ينظر: رائد صبح، **المرجع السابق**، ص25.

[2] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص487.

اقتدرت المعبّئات الصوتيَّة المتبطِّنة ، والمتوازيات اللفظية المتناثلة في المقطوعة الشِّعريَّة على تهييج المعاني الخاملة ، وتكثيف الحمم الشُّعوريَّة التي تصاعدت فورتها في النَّص نتيجة إعراض النُّخب العربيَّة عن البحث عن اشتراطات حضاريَّة جديدة، تكفل لهذه الأمَّة الفكاك من رواسِب الإخفاقات المتوالية ومن بَذاذةِ التَّخلف ، وهكذا فلا جرم ، إن لاذ الشَّاعر في رويه المتواتر بحرف السِّين وهو من المصوتات المهموسة التي توحي "بإحساس سمعيّ هو أقرب للصَّفير، وبإحساس يدنو من الانزلاق والامتداد، يمنح الشاعر فعالية انزلاقيَّة"[1] تحاكي الأحداث الدَّالة على التَّحرُّك والمسير؛ ولو أنَّه مسير رجعي يزلق به إلى أقاصي التِّيه والشرود الانفصاميِّ، تديره بوصلة عرجاء وإحداثيات صمّاء .

إنَّ تجذّل الأنا الجماعيَّة في النَّسق الشِّعريّ /جلودنا/ أرواحنا/ أيامنا/ تؤكد جليًّا عزم الشَّاعر على تدويل الأزمة ، وربط تداعياتها الضارية بمقترفات الجماعة لا بحدود الفرد ، وقياسا على هذا المأخذ طفق نزارقبَّاني في إغاظة جمهوره ، إذ انتفى عن المقبوس القرآني (**كُنتُم خَيرَ أمَّة أُخرِجَتْ للنَّاس**) **سورة آل عمران ،الآية 110** ، يقينيَّته المطلقة ، وألَّبه لكي يغتدي مكونا حجاجيًّا مضادا يشتِّت أهواء الجماعة ويجلي عنها وهمها ، في كونها خير أمَّة لانت لها المطايا وانقادت لها العطايا .

ومدار التَّحوير التَّناصي منوط بالأداة الاستفهاميَّة هل التي زُحزِحت عن دورها الحقيقي لتستعمل مجازا في غير معناها الأصلي ، فهي في السياق الشعري تومئ إلى "معنى التوبيخ المقرون بالذمِّ"[2] فالتوبيخ مزجى لأولئك المتمنطقين وقياسهم الباطل أين آثروا معامدة المقدِّمات الفاسِدة على نتائج تبدو أكثر إبهاريَّة ، أفتنطوي الخيريَّة على أمَّة فرَّقت أيامها بين إحياء طقوس الزَّار المثيرة ، وما يصاحبها من احتفالات صاخبة ، تستهدف طرد الأرواح أو استرضائها عن طريق إجراءات فلكلوريَّة غريبة تشتمل على تقديم الأضاحي والقرابين ، وأداء بعض الرَّقصات ، السَّريعة الإيقاع "[3]، وبين إسراف طاقتها الإدراكية على رقعة مرصوفة مربَّعة الشَّكل لا تقدِّم ولا تؤخر في الأمر شيئا .

أمَّا المذمَّة فهي للأمَّة قاطبة لأنها نبذت كل صور التوكّل وتورّعت عن السَّعي المحمود وبالأخذ بالأسباب ، وتساندت على موروثات نصيَّة مجتزأة من سيرورتها الزمانيَّة ، ومنبتها التَّاريخي، لا يمكن

---

[1] حسن عباس،**المرجع السابق** ،ص109.

[2] قيس إسماعيل الأوسي،**أساليب الطلب عند النحويين و البلاغيين**،المكتبة الوطنية ،بغداد،ط1،1988،ص421.

[3] – حسام محسب، **الأداء الحركي في طقس الزار**، موقع مجلة الثقافة الشعبية البحرين،2020/8/12 ، www.folkculturebh.org

البتة أن تتكشَّف مقاصدها الثَّاوية ما لم تشفع بعمل جدير يتناسب تناسبا طرديا مع ثقل النَّص المستأنس به ، والملاحظ أن الجسارة التي تحلّى بها نزار في سبيل مراودته للسَّنن القرآني المقدَّس تنمُّ عن حساسيَّة إبداعيَّة مغايرة لما درج عليه الشُّعراء السَّابقون ، تتَّكئ على إدهاشية الصُّورة بلواحقها الفنيَّة الثرَّة ، وعلى حناقة المساءلة "بمنطلقاتها التعرويَّة الكاشفة وطاقاتها الصوتيَّة الحادة التي تشي بالتقريع والتنديد"[1]. ، وعلى تطويح المتن وإعلاء الهامش ، وإحلال الظنيَّات مكان اليقينيَّات ،بتفخيخ المسالك الشعريَّة بالفجوات الغائرة ، و البياضات الصَّامتة ، الَّتي تتطلَّب حركة قرائية دؤوبة تستحوذ على التيمات الكبرى في النَّص وتؤطِّرها تبعا لأفقها التأويلي المفتوح .

1-3-1 في تدنيس تركات العرب الشِّعريَّة وذخائرهم البلاغيَّة.

تنحو شعريَّة نزار قباني منحى انحداريا يتوجَّه صوب أقصى دركات التَّاريخ العربيّ المقفل للاحتجاج على وضعية سكونيَّة معتلَّة ، تتعاورها مفارقات عجيبة ، حيث ضخامة الأصوات الشِّعرية بنسقها الفحولِّي المهيب ، والبلاغة بتنوعاتها الخطابيَّة الرّحبة ، ومقاماتها التَّداوليَّة المكتنزة ، لمناويل قوليَّة حماسية في مقابل انحصار المدِّ التفكيريّ ، وتقلُّص المشاريع النَّهضويَّة التي تتمحور خططها المستقبلية حول الرقي بالإنسان العربي، وتخليصه من اعتقاداتهِ البالية وتخميناته المغالطة ، التي كبدته الهزيمة تِلو الهزيمة .

وعطفا على ذلك انغمست قصيدة هوامش على دفتر النكسة في أتون هذه المعضلة المنهجية محاولة إنارة جوانبها المعتَّمة ،واستيفاء صورتها المهشَّمة ،واستثارة الأسئلة القادحة ، بغية توتير الفضاء الشِّعري وتسييج نكوصه الحادثة ، بتوقيعات أسلوبيَّة ساخرة تتطاول على السندات الأدبيَّة الماثلة والأيقونات الشِّعريَّة الكبرى ، فتعرِّيها من مسوحها المقدَّس، وتُبطِل سطوتها الجمالية وهذا إذعانا لموقف متصدع تعتصر دواخله أقصى درجات الخذلان .

إِذَا خَسِرنَا الحَربَ فلا غَرابَةَ

لِأَنَّنَا نَدخُلهَا

[1] عصام شرتح،**المرجع السابق** ،ص177.

بِكُلِّ مَا يملِكُهُ الشَّرقيُّ مِن مَواهِبَ الخِطَابة

بالعنتريَّات الَّتي مَا قتلت ذُبابَة

لِأنَّنَا نَدخلُهَا

بمنطقِ الطَّبلةِ والرَّبابَةِ

السِّرُّ في مَأسَاتِنَا

صُراخُنَا أَضخَمُ مِنْ أَصوَاتِنَا

وَسيفُنَا أطولُ مِنْ قامَاتِنَا[1]

شيَّد نزار قباني محصوله الشِّعري وفق هندسيَّة هرميَّة بارعة تعلو قمتها يافطة أيقونية كاشفة تشرئبّ إلى هتك تلك المسلمات الثَّاوية في العقل الجمعي العربي ، سعيا لتحرير المشروع النهضويّ من تلفيقيَّته ، الذي تكشَّف عجزه من خلال الهزائم الفادحة على جميع الأصعدة ، فانحصار أنا الجماعة الفاعلة بين ماضويَّة الفعل خسر ومفعوليَّة الحرب تسبقها إذا الظرفيَّة التي تتضمَّن معنى الشَّرط هي إيذان بتشكل بنية توليديَّة كبرى يتناسل منها أجوبة صميميَّة.

تحاول تفكيك رمزية الدَّوال الأكثر حضورا في البنيات الذهنيَّة العربيَّة ، ومن ثمّ تسفيه مداليلها لتصبح في النَّسق الشِّعري مرتكسا حضوريًّا أوفى إلى الخسارة المكلفة ، وهذا بدءا بالتَّجني على أصولية الخطابة ، الجنس الأدبي المقدَّس ، الذي لطالما صاون العرب في حروبهم ومغازيهم واستدفع همهم وكرَّس مفاخرهم ، فالتَّعويل على مواهب الخطيب العصري بإيماءاته الجسديَّة وفذلكته اللُّغويَّة لا يحجب البتة معايب الخطابة اليوم فهي "تشتمل دائما على قدر من النزوع إلى التباهي وشيء من المداراة وقدر غير يسير من الغرور"[2] فضلا عن استغلالها المريب في إدارة الجماهير وتعبئتها عاطفيًّا كي تستلذَّ بنصرها المزعوم ، وبالتالي تطمئن لهويَّتها المستلبة ووعيها المصادر .

[1] نزار قباني ، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص477، 478.

[2] مارسيل رايشراينسكي،"في مدح الخطابة و ذمها" ،**مجلة فكر وفن** ،ألمانيا ،العدد67،يناير1998،ص50.

من المبدلات المعجميَّة النوعيَّة في المقبوس الشِّعري ، التي تنطوي على احتدام هويَّاتي مشحون استخدام الشَّاعر وسم الشَّرقي بدلا عن العربي وهذا بخلاف ما دأب عليه في توقيعاته الشِّعرية السالفة وذلك بغية استدعاء دال مغيَّب /الغرب/ ، يكون مواز للدَّال الحضوري / الشرق/ ، لا يسع القارئ إدراك مكنوناته الرمزيَّة وشبكته الدلائليَّة ، إلا إذا نظر إليه "باعتباره إحالة مكثفة على مضامين متجاوزة"[1] لتجربة المشرقي المدان بشدَّة في القصيدة ، ممَّا يوحي بوجود تفاضل خفي يُسري في عمق المتصور الشِّعري النزاريّ ، بين غرب متغطرس مكتسح لجلِّ صنوف المعرفة ، يتباهى بنخبه المتفوِّقة واكتشافاته العلميَّة المتطوِّرة وترسانته الحربيَّة الضَّخمة ، في مقابل شرق متقهقر ينتمي إليه الشَّاعر مازال من فرط وثوقيَّته يعتمد على آليات بيانية تقليدية (الشِّعر، الخطابة ، الأراجيز) مفصومة عن أداءاتها التطبيقية لاسترداد كبريائه الجارف .

ولا مندوحة أن تنبثق عن تلك اللغة الشَّاعرية المضمَّخة بالمؤاخذات القاسية ، استعارة مفارقة لرتابة السياق التَّقريعي الذي نمت في قاعه القصيدة ، إذ ألفيناها تتوغل في تخوم التَّندُّر والسخرية لدرجة الهيمنة على المؤثرات الموسيقية والتضَّافرات الأسلوبيَّة الملتحمة بالنَّص ، فالعنتريَّات التي بالكاد ما قتلت ذبابة هو تدنيس متعمِّد لإحدى أبرع النُّسوج الشِّعريَّة القديمة ، بتشبيهها الحركي الماثل ودفقتها الجمالية الكثَّة ، ووهجها الإيقاعي المائز .

وَخَلَا الذُّبَابُ بها فَليسَ بِبَارِحٍ غَرِدًا كَفِعلِ الشَّارِبِ المتَرَنِّم

هَزِجًا يَحكُّ ذِراعَهُ بِذِراعِهِ قَدحَ المكبِّ عَلَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ[2]

اللَّافت أنَّ الحركة التثويريَّة التي طالت البنية النَّصية الأصلية ، لم تستهدف سوى الأقطاب التواصلية الفاعلة في الرِّسالة الشعريَّة، حيث نرقب المرسل عنترة المعتد بحدسية شعريَّة متَّقدة خولت له استيقاف صورة بصرية متخمة بالحركة أي خلوة الذباب – المثير النصي – "بالروضة الغناء المكان المطمئن الذي يجتمع إليه الماء فيكثر نبته"[3] ، وهو بالمناسبة تكييف نصي ضروري لوصال مخاطب

[1] سعيد بن كراد،مسالك المعنى، **المرجع السابق**، ص90.

[2] عنترة ،**الديوان** ، ص197 .

[3] الخطيب التبريزي،**شرح المعلقات العشر المذهبات**،شرح عمر فاروق الطباع،دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت،ط1،1995،ص204.

متعزز في الذاكرة بقوة العاطفة ، بينما يزورُّ في التخريجة الشِّعريَّة الجديدة عن إرساليته الشعريَّة النموذجيَّة ، ويغتدي مجرد شخصية موهنة مسلوبة الإرادة ، مشلولة الحركة لا تقتدر حتى على تصيد ذبابة .

ولأنَّ الخطاب الشِّعري النزاريّ مهوس بترصُّد لحظة الانسراب الحاسم الذي على إثره ينتقل الخطاب من هيئته المطابقة إلى هيئة مغايرة تتأبى أن تتمأسس على قناعات كليَّة ونهائيَّة ، أُريد بالعلامة السيميولوجية الذُّبابة ، أن تتبدى في واجهة الخطاب للاستدلال على زمنيَّة التَّحول اللَّامتوقع وكذا لقياس المسافات المتنائية بين سكونية آنية متغافلة تمثِّلها البنية النصيَّة بعد التعديل ، وبين حركيَّة ماضويَّة نبهة تجابه الحركة بالحركة نستشفُّها من مشهديَّة الصورة الأصلية قبل التعديل .

وبمقتضى الموازنة تتهاوى جلُّ المسوغات والحجج المتذرع بها في سبيل تبرير الهزيمة كون الذُّباب على مهانته وقذارته هو انتقاء رمزي لا شعوري سيق به في النَّص ، للكشف عن عجز مستفحل يدبُّ في كيان أمّة منهوكة تداعت عليها الرزايا من كل فج ، تفتقر للرؤى الإصلاحية النوعية والعقول التجريبية المتضلعة القادرة على تنشيط المدخرات التراثيَّة الرَّاكدة وإعادة تنضيدها بما يتقاطع مع احتياجات المرحلة ومعاركها المستجدَّة على كافة الأصعدة .

1-3-2 فِي تَدنيس مدارج الاحتذاء الوهميّ

يحرص المتلقي العربي في جوهره تحصيله التَّعليمي على التقيُّد بمسارات منهجيَّة كلاسيكيَّة تعتمد على التلقين الصرف ، القائم على الحفظ والاستظهار ، لكنه يخلو من الاستدلالات النقدية المعمقة والاستقراءات الكليّة الفاحصة مع تطعيم المغتنم المعرفي المستحصل عليه ، بمعتقدات شعبيَّة صدئة عفا عنها الزمن تجرُّه صوب الامتثال للأسطورة بقوانينها الميتافيزيقية الخارقة ، والاحتذاء بشخوصها الورقيَّة .

وقد تفطَّن نزار قباني إلى مضار الوظيفة التلقينية ، لأنَّها تكره المتلقي على الامتثال لمدونات سير عجائبيَّة متخيَّلة، تقوِّيها دعاية إعلاميَّة مغرضة ، يصعب إيجاد تفاسير عقلانيَّة لظواهرها المتشعِّبة وأحداثها السرديَّة المتلاحقة، والأنكى من ذلك كلِّه أن يتم إدراجها كمرجعيات فكريّة ضروريّة يستعان

بها وقت النّزالات الحقيقية الكبرى ، يقول الشّاعر معقّبا على كداحة المنظومة النّقديّة العربيّة و رؤاها التفسيريّة الضحلة للحاضر والمستقبل .

لَم نَنتَصر يومًا عَلَى ذُبابَةٍ

لَكنَّها تجَارَةُ الأَوهَامِ

فَخَالدٌ وَطَارقٌ وَحمزَة

وَعقبَة بنُ نَافِعٍ

والزّبِير والقَعقَاعُ والصَمصَامُ

مُكَدَّسُونَ كُلُّهُم ...

فِي عُلبِ الأَفلَامِ

هَزيمَةٌ وَراءَهَا هَزيمَة

وَرَاءَها هَزيمة

كَيفَ لَنَا أن نَربحَ الحربَ

إذ كَانَ الَّذِين مَثَّلُوا

وَصَوَّرُوا وَأَخرَجُوا

تَعَلَّمُوا القِتَال فِي وَزَارةِ الإِعلامِ[1]

من الاعترافات التي انتدبها نزار قباني من أفاقه الفلسفيَّة الواعدة ، وسعى إلى تجريبها في دروب قصائده السِّياسيَّة الوعرة هو أنَّ "الشِّعر عملية انقلابية يقوم ويخطط لها وينفذها إنسان غاضب "2

[1] نزار قباني ،**ديوان هوامش على الهوامش** ،ص502 .

[2] نزار قباني ،**قصَّتي مع الشِّعر ضمن الأعمال النثرية الكاملة**،ص261 .

وبموجب مقررات هذا الشِّعار النقديّ الصَّاعق، يدلج الشَّاعر في خبايا مركومهِ التراثيّ الصَّامت برموزه الفاعلة وشخوصه المقدسة وأسراره المقفلة ، فيعمد إلى تعريته بل والجنوح نحو مقاضاته على أديم شعريته و بمرأى من جماهيره المتحيِّرة ناشبا بذلك فتنة أدبية هوجاء لم يخبت أوارها للحين.

وعود على بدء لقد دأبت الأنظمة العربيَّة كلَّما شعرت بفراغ سياسيّ مؤرق ، أوجدب اقتصادي مريع نتيجة شلل المؤسسات البحثيَّة الفاعلة على القيام بردَّات فعل استباقيَّة ،كي تحجب عن رعاياها أغلاطها السياسَّية المتكررة ، كجرها نحو دوائر ماضويَّة مغلقة ، ومن ثمَّ تكديس ذاكرتها الجماعية بحشد من الأيقونات الرامزة للبطولة (خالد ، طارق،حمزة ،عقبة بن نافع، القعقاع) .

إلى هنا فالأمر سيَّان، ذلك أنَّ كلَّ المجتمعات على سجيَّتها متحيزة لتاريخها الأثيل وشخوصه السَّامقة ، لكنَّ المرفوض الذي كدر صفو الشَّاعر هو أفلمة تلك الشَّخصيات ، وزجّها في مونتاج سينمائي موارب ، أين تتضخم فيه المشاهد لحدِّ الأسطرة وتتجافى فيه القصص المختلقة مع الحقائق المعلنة لتستحيل وقتئذ تجارة منعشة تلتجئ إليها السُّلطة ، حيثما شعرت بالفاقة خاصة وأن المبتاع الذي سرعان ما انطلت عليه المكيدة هي تلك الشعوب العربيَّة المهزوزة التَّواقة إلى انتصار عارض ولو عبر إطلالة سينمائيَّة خاطفة .

إنَّ من مخرجات هذا الاحتذاء الوهمي بين المتلقي العربي المعاصر وأبطاله السالفين المنتشين بقوة افتراضية ابتدرتها صالونات الإعلام المتحيفة هو نشوء ثقافة خطابيَّة متغلبة تتخذ من اللغة أداة للهيمنة المحلية لكنَّ نسيجها الداخليّ الضَّام يبقى مهددا في أي لحظة بالتَّبعُّض والتَّرهل إذا أخضع لامتحانات مصيريَّة ، أين ينفرط القول عن مقامه التداوليّ ، وتُطمس الفكرة الوهاجة ،ويتعسر الإنجاز والنتيجة نشوء سرديات كوميدية مؤداها عجز العرب عن دحر ذبابة ، ومسرحة الحرب أي تقضيب مآلاتها، وتضميد جراحاتها ، وتزوير مفرزاتها بالاستعانة بعدسات الإعلام المحدَّبة .

علاوة على الانصراف إلى شرعنة الهزيمة ، أي التمادي في اختلاق الأعذار المسوِّغة للهزيمة لدرجة الإذعان لأماراتها وتفسير تبعاتها المدمِّرة طبقا للعلل الفقهيَّة :عوز روحي + غفلة دينية دون حسبان المعوقات الحضارية المؤثرة : انتفاء الروح البحثيَّة + خذلان العلم والعلماء بسبب فشو الاستبداد السياسيّ + الاستعاضة عن التَّجربة بملاينة الخرافة .

ولأنَّ "من سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[1]تصطفُّ المتكرّرات اللفظية هزيمة وراء هزيمة في الفضاء الشِّعريِّ ، وهذا بغية بلورة الوعي الوجوديِّ "وتعزيز إيقاع السُّخرية الجارحة"[2] وكذا تعويضا عن عوز مجازي مؤرق ، داهم القصيدة وسلبها أسلبتها وسحنتها الجماليَّة وذلك بسبب انشغال الشَّاعر بتغيير جغرافية الإنسان العربي بكاملها من خلال تذكيره بمواجعه الإنسانيَّة والعمل على استثارة حسِّه النَّهضويِّ الخامل ، الأمر الذي يقتضي عناية تامة بمقاصد الرسالة ودوالها التعبويَّة المباشرة والإعراض عن تشقيق الاستعارات البلاغيَّة ، والحدِّ من الإسراف في استخدام التَّواشيح البانيَّة كونهما يسدَّان المعابر التواصلية التي تمرُّ عبرها الرِّسالة في سبيل انفرادها بالمتلقيِّ العربيِّ .

العامل الثَّابت	الذات العربيّة الجماعيّة المعبَّر عنها بواسطة ضمير الجمعي نحن
العامل الموضوع المرغوب عنه	شبح الهزائم العسكرية المتوالية
العامل الموضوع المرغوب فيه	البحث عن انتصارات تضمن تورية الخيبات ، ومحو النكوص الفائتة واسترجاع هيبة الشخصية العربيَّة
العامل المعاكس	تكديس الذاكرة العربية بشخصيات تاريخية ملفقة تطرق عوالم الأسطورة البائدة. اصطناع الملاحم الوهمية، واغتيال حقائق الحرب الموجعة بالاعتماد على الدِّعاية الإعلاميَّة الموجهة.
العامل المساعد	يخبو صوت العوامل المساعدة في ظاهر النَّص النزاريِّ بالنّظر لقتامة المشهد السياسيِّ العربي وتجذُّر قيم القبح في النَّسق الشُّعوري العام (تزوير ،تحريف،وَهمٌ)

[1] ابن فارس،**صاحبي في فقه اللغة**،مطبعة عيسى البابي الحلبي،مصر،ط1،1953،ص341.

[2] – عصام شرتح، **المرجع السابق**، ص30.

1-3-3 جدليَّة الموت من أجل الأوطان بين وصايا الأديان المقدَّسة وتلفيقيَّة السُّلطان المدنَّسة

تلتحم بالرِّحلة الشِّعريَّة النزاريَّة في مسارها السياسيِّ الوعر تلاوين من المسائل الفلسفيَّة الماورائيَّة التي تزهَّد الشُّعراء المعاصرون عن انتحاء مجاهلها ، وتفحص منابتها واكتناه محاورها وهذا مخافة الإضرار بالمنحى الثقافي الاتِّباعيِّ المهين على المجتمع العربي الذي لا يفتأ عن زجر العقل لمغامرته ولا يتهاون في إبادة القصائد النازحة عن تسقيفاته المخلَّة بجوهر الخلق الفنيِّ الحرّ.

وعطفا على فداحة الموقف المتخم بإكراهاته المانعة من استقلالية القول الشعري المغاير، يسوق الشَّاعر في قصيدته إلى "أين يذهب موتى الوطن" رتلا من الأسئلة القامعة لثقافته المغشوشة بوصاياها المدمجة وتنبؤاتها الهكَّة ، لعلَّ أجرأها : لماذا نموت في عرصات الوغى، هل من أجل الحفاظ على مكونات القيم الإنسانيَّة الفضلى(حريّة ،كرامة ، مساواة) ؟ أم من أجل إدامة زمن الإيديولوجيَّات الباذخة التي يتوارى خلفها أمراءٌ مُنتفعون، وساسة مُتكسِّبون؟

لَو مَوْتُنَا

كَانَ مِن أَجلِ أمرٍ عَظِيمٍ

لَكُنَّا ذَهَبنَا إِلَى مَوتِنَا ضَاحِكِين

وَلو مَوتُنَا كَانَ مِنْ أَجلِ وَقفَةِ عِزّ

وَتَحرِيرُ أرضٍ.....

وَتَحرِيرُ شَعبٍ.....

سَبقنَا الجَميع إِلى جَنَّة المؤمِنين

وَلَكِنَّهُم.....قَرَّرُوا أَن نموت..

لِيبقَى النِّظَام.....

وَأَحوَالُ هَذَا النِّظام.....

وَأعمَامُ هَذَا النِّظَام .....

وَتبقَى تمَاثيلٌ مَصنُوعةٌ مِنْ عَجِين[1]

تمور في دواخل النَّص الشِّعري حركة مكتظة بالأماني المعلَّقة التي لو قيض لها أن تنفك عن سياقها الدنيوي المدنَّس وَتنضَام في أرومتها الدينيَّة المقدَّسة لاستردَّ العرب مجدهم المختطف، ولأُنتُشلوا من براثين التَّخلف، وقد أكبَّ الشَّاعر على بسط أمانيه بالتَّعويل على تكرار لو في استهلالية كلِّ مشهد شعري / لو موتنا من أجل وقفة عزّ / لو متنا من أجل أمر عظيم/، وهذا ما يعد توصيفا اختزاليا لتكرار مفقودات تتمنى الأنا الشَّاعرة الواعظة المندسة في ناء المتكلمين تحقيقها، "لكن العقبة اللغويَّة لو كشفت عدم تحققها"2، فالأرض لم تتحرّر والشعب لم يتحرَّر ووقفة العزّ لم تتحقق، ومسعى السباق للحاق بجنة المؤمنين قد تعطَّل.

الملاحظ أنَّ إحلال سنن المغايرة في النَّص الشعريِّ والقادح لحركة شعرية تمرديَّة، قد تأتَّى بفضل تلفع الشَّاعر بمسوح الواعظين ، وهو أمر نادر الحدوث خلال جل متقمصاته الشِّعرية السَّابقة، ولعل من أهم المحرضات المخولة لهذا التقمص الفجائيِّ هو كشف أهم الأباطيل التي تروجها النُّظم الحاكميَّة حيال مسألة فداء الأوطان، إذ لطالما أغرت تلك النُّظم رعاياها التَّعيسة بتذوق طعم الموت ليس ذبًّا عن حياض أوطانها ، وإنَّما لإطالة ديمومة مكوث السلطان على سدنة كرسيه المعظم، من هنا تجلت المفارقة التي أغفلت في السنن الشعري ،فناء الرعية في مقابل خلود السلطان.

ولكي تترسَّب الفكرة في الكيان الشُّعوري الجماعي ويصبح الموت بديلا لقساوة الحياة تتمادى السُّلط السياسيَّة الحاكمة في سدِّ كل المعينات الموصلة للرَّفاه الاجتماعيِّ في مقابل تدعيمها للخطابات الثوريَّة بنبرتها الطافحة بالوطنية ، وعندئذ تتحقق متراجحة الفيلسوف الوجودي **سورين**

---

[1] نزار قباني **ديوان هوامش على الهوامش، ص591** .

[2] عمر باصريح،**شعرية المفارقة قراءة في منجز البردوني الشعري**،مؤسسة علامات للنشر،الجزائر للنشر، ط1،2016 ، ص155.

كيركجورد Søren KieKegaard إزَّاء ثنائية الحياة والموت " فحينما يكون الموت أعظم الأخطار فإنَّ الإنسان يأمل في الحياة، لكن حين يكون الإنسان في خطر أكثر رعبا فإنَّه يأمل في الموت"[1].

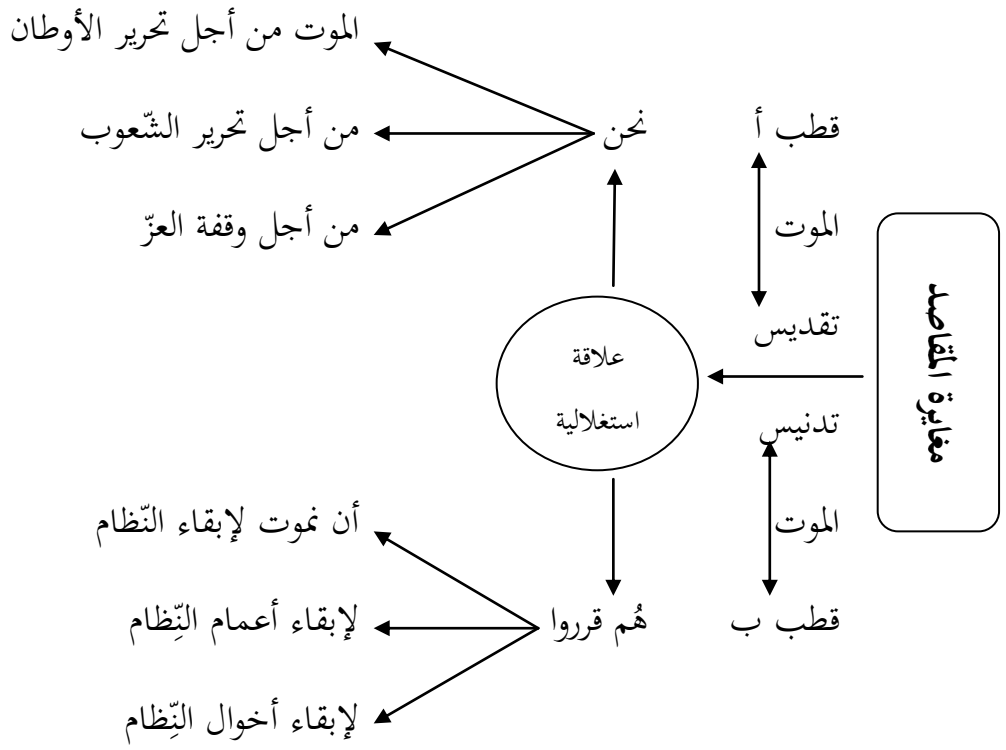
وتبعا لمآلات هذا الصراع الوجوديّ المحموم تفترق البنية الشِّعريَّة على قطبين متناظرين:

أ-:قطب تتخاصب فيه الرؤية الدينيَّة بالرؤية الإنسانيَّة تمثِّله أنا الشَّاعر الواعظة ، المتصاهرة بناء المتكلمين ، تهفو إلى تقديس تيمة الموت كقنطرة عبور إلى جنات عدن الخالدة ، لاسيما إذ كان الموت فداء من أجل المنافحة على ترسيخ القيم المثلى الآتية: (إعلاء كلمة الله ، وتحرير الأوطان وإنماء الإنسان).

ب-:قطب مهيمن بصلاحيته السِّياسيَّة الموسَّعة ، وحاكميَّته المطلق يمثله ضمير الغائب _هم_ لا يفترُّ عن دمغ الموت بميسم الدَّناسة من خلال دفع الحشود البشريَّة الكادحة في فوهاته الغائرة ، وهذا ممَّا لا شك لا يعد امتثال لمنطق الفداء المقدس بل تدعيما لحظوظ النظام في النجاة من المساءلة وإطالة شرعيته ، وهو ما تشي به المتوالية التعبيرية(ليبقى النِّظام ،وأعمام النِّظام ، وأخوال النِّظام).

وبناء على ما سيق من شواهد مُسندة ، نقول إنَّ التجاء نزار قباني في أنفاس شعريتهِ الأخيرة صوب تكثيف الروابط العلائقيَّة عبر توالي المعطوفات يدلُّ على وجود امتعاض شعوريّ متأجِّج يخيِّم على الدَّوال المركزية الثاوية في صلب النَّص تعينه على تدوين رسالته لقرَّائه كافة على أمل توسيع دائرة الرفض وتمتين أساليب الإدانة ضد النُّظم السياسية العربيَّة بتقاليدها العشائريَّة المجافية لكل أشكال الأداءات الديمقراطيَّة ، تشاركيَّة ولئن أجهضت علنا في معاسف الرأي ومعاميه، إلا أنها استطاعت أن تبعث ولو صوريا من رحم الصمت المطبق الذي خلَّفته الفراغات المستفحلة في القصيدة الرَّامية إلى احتواء القارئ أيًّا كان جنسه أو لونه ، في صلب العملية التواصلية الإبداعية وتوطيد مشاركاته التفاعلية في تأويل النَّص بتحفيزه على نفث خبراته الثقافية والجمالية في فرجاته الممتدة ، دونما الاكتفاء بقصدية المؤلف وقراءته المستبدة.

[1] أمل مبروك،**فلسفة الموت،دراسة تحليلية** ،دار التنوير للطباعة و النشر،بيروت،لبنان،ط1،2011،ص102.



1-3-4 حَاويات النِّفط العربيَّة وتَأبيد ثقافة الدَّنس

استدار العالم الغربي في خمسينيات القرن الماضي صوب الصحاري العربية ليراقب عن كثب معجزة انبجاس عيون النفط من شعابه الماحلة ، وكثبانه المجدبة، وهذا مخافة حدوث وثبة حضاريَّة واقتصاديَّة قد تطال العرب في حال اغترفوا غرفات من وقوده السِّحري، لكن الَّذي شجب حيوية المطمح واستجلب التعاسة هو استثمار العوائد المادية التي تدرُّها تجارة النفط في تطوير المنشآت القاعدية وتحديث العمران دون التعويل على تحديث البنية الفكرية العربية بمقتضيات التداولية الشاملة ومعاضدة قضايا الإنسان الراهنة.

وقد توج هذا الخذلان بسيادة النزعة الاستهلاكيَّة وتنامي عقليَّة الرِّيع وتفشِّي ثقافة السوق في دواليب السَّاسة وصُنَّاع القرار ، حيث أضحت القضايا المصيرية تُدار تبعا لقانون العرض والطلب من هنا حل النزيف إذ طفق العرب يتنازلون رويدا رويدا عن نهجهم التَّحرري ويرتدُّون عن مذهبهم القومي المناهض لهيمنة السياسة الامبريالية المتوحشة، ومدار الشِّعر الملتزم هو تقوية نبرة الاستهجان وتخضيب التوقيعات الشعرية الناتئة بالأساليب الاستنكارية القاذعة ، بحيث نلفي نزار قباني يقدح زناد

شعريته الملتمعة لفضح تلك السلوكيَّات الأخلاقيَّة المريبة التي اجترحها العرب إبَّان عصر النِّفط السَّاخن.

كَانَ بِوسعِ نِفطِنَا الدَّافِق

أَنْ يَستَحِيلَ خِنجَرًا.....

مِنْ لهبٍ ونَارٍ

لَكنَّهُ

وَاخَجْلَةَ الأَشرافِ مِنْ قُريشٍ

وَاخَجلَةَ الأَحرَارِ مِن أوسٍ وَنزَار

يُراقُ تحتَ أَرجُلِ الجَوارِي [1]

ولأنَّ مؤدَّى الكتابة الشعريَّة عند نزار قباني هو إحداث خلخلة في "نظام الأشياء وترتيبها أو بالأحرى كسر قشرة الكون وتفتيتها"2، تتصدَّر فاتحة المشهد الشعري الأداة السردية كان الموطئة لثورة عارمة قد تغمر القطر العربي عن آخره وهذا بالتساند إلى ثروة نفطيَّة اجتباها الله لهم من تجاويف الأرض السحيقة.

لعلَّ من الاختبارات المعجميَّة الصَّائبة التي استرفدها الشَّاعر من مخزونها اللغوي ، بغية تعليق صفة بموصوف هو قوله: /نفطنا الدافق ، لا نفطنا المتدفق/، وهذا نزولا عن منازع العرب في الكتابة إذ دأبوا "أن يفعلوا المفعول فاعلا على شاكلة ماء دافق أي مدفوق، سرٌّ كاتم أي مكتوم"3، وكذا تماشيا مع موقف متسعِّر يتنامى شيئا فشيئا في مضمار القصيدة من خلال توظيف البُنى الصرفيَّة المتشنِّجة التي مسموع أصواتها يحذو محسوس أحداثها ،كما في الدَّال اللساني دافق، إذ يلتحم حرف الدال الباث لحركة مجلجلة مؤذنة بالتحطيم والدّعس مع ألف الممدود الباعثة على استطالة زفيريَّة تتوق إلى

[1] نزار قباني ،**ديوان هوامش على الهوامش، ص**488.

[2] نزار قباني ، **الشعر قنديل أخضر،ضمن الأعمال النثرية الكاملة**،ص13-14.

[3] ابن منظور،لسان العرب،**مادة دفق**،ج10،ص99.

التغيير المعلن لا المضمر ، مع الفاء بتصميمها البصري الموحي بالشقِّ والقطع و الشدخ مع القاف المتَّسمة بالصلابة والشدَّة التي تتزيَّا أحاسيسها السَّمعية والبصريَّة في صورة أشبه بفقاعة تنفجر أو فخَّارة تنكسر"[1].

وقد وطد لثوريَّة الكلمة مطامح الشَّاعر اللازبة بصيرورة الفيوضات النفطيَّة اللَّاهبَة التي يمكن عندئذ أن تستحيل براميلها المكتنزة خناجر حادة تغرس في أحشاء المتربصين بالبلاد العربية والممانعين لنهضتها المأمولة، بيد أنَّ الذي أجهض حداثة المتوقع وقلب الموازين وعزَّز الشُّعور بالاستلاب هو طفو لكن الاستدراكية على الواجهة حيث استطاعت أن تفك ارتباط إيرادات النفط العربية بمركزيتها الثوريَّة المقدَّسة لتستوثقها بمداليل موفية إلى الدنس، كأن يصبح فيها النفط مراقا تحت أرجل الجواري وهي كناية طافحة بالشجن ترنو إلى التعريض برعونة العرب وسلوكياتهم النزقة بعيد الاغتنام من حقول النفط الجارية في صحاريهم ، أين تواردوا على إتيان كل المحظورات بقضِّها وقضيضها وانغمسوا في وديان الملذَّات من قمة الرأس إلى أخمص القدمين غير عابثين المرَّة بثقافتهم المحافظة أو تاريخ أسلافهم المعبأ بالنضالات.

ولتبطيء زمنية المغايرة تتعزَّز في كنه الصورة الشعريَّة المكفهرَّة بالخذلان جملتان اعتراضيتان متساوقتان إيقاعيا ومتضايفتان أسلوبيا أفضتا إلى أن يتناءى اسم لكنَّ عن خبره المودع في جملة فعليَّة: (يراق تحت أرجل الجواري).

- تماثل أيقوني: قريش = أوس و الخزرج
- تماثل تركيبي: وا خجلة الباعثة على الندبة و الاستغاثة
- تماثل دلالي: الأشراف = الأحرار

إنَّ الاعتراض بوصفه ظاهرة أسلوبيَّة مطَّردة في الشعر النزاريّ لا يعدُّ البتة إطنابا بلاغيا أو ترفا لغويًّا بالكاد استجرَّه الشَّاعر لإثبات علو كعبه في المرانات الإبداعيَّة الكبرى ، بل كما هو في سياق المتلفَّظ الشعري محاولة تشييد جِدارية اعتذار لقبائل بدائية لم تغنم من الصحراء إلا لماما ومع ذلك فإنها تتَّسم

[1] – ينظر: حسن عباس، **المرجع السابق**، ص ص 66،130،142.

بقدر عالٍ "من التركيب الخلقيّ الصَّحيح والفطرة البدويَّة السليمة والطبيعة العربية السامية"[1]، ما يجعل القارئ العربي المعاصر يخجل من سرديات حاضره المتَّشِحة بغلالة من العهن الأخلاقيّ المربك في ظلِّ طفرة نفطيَّة رائجة لا مثيل لها.

ولأنَّ الشِّعر "إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السَّامع وإيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب"[2] ، يلتفت الخطاب من نَّاء المتكلمين الدَّالة على التَّملك /نفطنا/ إلى ضمير الغائب /هو /كما في أداة الاستدراك /لكنَّ/ التي تعود على النفط وهذا لبيان موقفين متعارضين، أوله ترجاه الشَّاعر ولم يتجاوز مداه خيالاته الطوباوية وهو أن يستثمر العرب عقود النفط الضخمة على الوجهة التي تخوِّل لهم حسم الصراعات العسكريَّة والسياسيَّة لصالحهم وبما يضمن إصلاح كينونة الذَّات العربية المتهرئة، وثانيه تخشاه الشَّاعر وتحقق ، إذ اغتدى النِّفط مانعا من موانع قيام السياسات الديمقراطية الرشيدة في الجغرافيا العربية ومنتهكا لخصوصيات الثقافة المحلية المحافظة ومستجلبا للشِّعارات الدوغمائية في الدوائر الفكرية المركزية.

1-3-5 بيتُ الشُّورى العربي خواءُ المقدَّس وتكلُّس المدنَّس :

لا يكاد يختلف اثنان على أولوية الشُورى في فقهيات التنظير السياسي المنمذج الذي يستهدف إقامة جمهوريات متمدِّنة ينمحق فيها الاستبداد ولا ينفك الحوار المستنير يرتع بين أكنافها "بلا تعالٍ شخصي أو تشامخ حسيٍّ أو تفاضل عرقيٍّ"[3].

وبما أنَّ الملكات الشعريَّة الرَّاكدة تهيِّجها في أحايين عديدة الشَّوق إلى المفقودات ، يرسم نزار في قصيدته البحث عن "سيِّدة اسمها الشُّورى" خطًّا نعوِّيًا غامق اللَّون يذيع فيه خبر خلخلة المشروع المحمّدي بشُوريته الباهرة السائدة في كيان مجالسه المؤتمنة ، ونشوء دولة العتاة بقاموسها المدنَّس الفظّ: (استعباد، اعتساف، تسلُّط، تحكُّم)، في مقابل انمحاء الدَّوال الموازنة بوسمها المقدَّس(مساواة، حسّ مشترك، تكافؤ، تشاور هادف،حوارية عامة).

---

[1] مصطفى صادق الرافعي،**تاريخ آداب العرب**،مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة،القاهرة،ط1،2013،ص79.

[2] الزمخشري،**الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**،ج1،تح:عبد الرزاق عبد المهدي،دار إحياء التراث العربي،بيروت،ط1،1997،ص56.

[3] الكواكبي،**طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**،دار الكرمة،القاهرة،ط1،2018،ص35.

وخشية انتفاء الخصوصية الشِّعريَّة عن القصيدة في ظل تجاوبها المطلق مع خطاب سياسيٍّ رتيب يعوز للحظة الجماليَّة الفاتنة ، القمينة باستغواء القارئ للوقوع في شِراك النَّص ، لا يفتأ نزار قباني في استعارة السيناريوهات المثيرة التي دأب الأدب البوليسي نسجها إشعارا لحيويَّة النَّص ، ومن ثمَّ العكوف على تضمينها في سننه الشِّعريِّ، وذلك حتى تلتئم الصورة ويستوي المعنى ، ويتحاذى الإقناع بالإمتاع :

سَيِّدَتِي الشُّورَى

فَتَّشنَّا عَنكِ بِأقسَامِ البُولِيس

وَقَائِمَةِ السُّجَناءِ

وَطَابورِ الغُربَاءِ

فِي غُرفِ الإِنعَاشِ

وَثَلَّاجَاتِ المَوتَى...

فَتَّشنَا .....

حَتَّى فِي أَمعَاءِ الحَاكِم...

عَنْ سَيِّدَةٍ فُقِدَتْ مُنذُ القَرنِ الأَوَّلِ

تُدعَى الشُّورَى

فَوَجَدنَا رَأسًا مَقطُوعًا....

وَوَجَدنَا جَسدًا مُغتَصَبًا...

وَوَجَدنَا نَهدًا مَبتُورًا...[1]

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش، ص580**.

يتقولب الحدث الشِّعري في قالب قصصيٍ مشحون بتراجيديا ممضَّة في التِّيه تتوزع على ثلاثة مشاهد رئيسية :

المشهد الأول: تَيهَانُ سيِّدة تدعى الشُّورَى في غياهب الاستبداد واستشعار الأنا السَّاردة المنصهرة في ناء الجماعة بالخطر ، فتعلن عن حملة تفتيش تطال كلَّ الفضاءات التي يمكن أن تشغلها الضَّحية.

المشهد الثاني: بداية استتباب الرعب في مفاصل الحكي نظرا لوحشية الفضاءات المسرودة (قائمة السُّجناء، طابور الغرباء، غرفة الإنعاش، ثلَّاجات الموتى)، وهي كلُّها مؤشرات موحية بوجود مفاجآت غير سارة لاحقا ستصدم قصاصيٍ الأثر.

جنح نزار قبَّانيٍ في هذا المشهد بالذَّات إلى التَّداعي اللُّغوي عبر توالي حروف العطف وانهمار المعطوفات للدَّلالة على ارتكاسيَّة المشهد وتسرُّب اليأس في أوساط البحَّاثة .

ولأنَّ الشِّعريّة النزاريَّة أميل إلى الاقتضاب في توضيب النُّكت الأسلوبيَّة المغايرة التي تشرئبّ إلى نقل الحدث الشِّعريٍ من طور الجدِّ إلى طور الهزل، نلفيه يجترح فضاء تخييليًّا عجائبيًّا يكون مضمَّنا في قائمة الاحتمالات التي يمكن أن تطأ فيها الشورى أقدامها، وهي أمعاء الحاكم، فهل تسع الأحشاء إذن الضَّحيّة أم أن المشهد على سطحيته يقتضي تأويلات متدرِّجة للاستفراد بالمعاني المطمورة؟.

وعطفا على ما سيق فإنَّ التَّعويل على إقامة تواشجات عضويَّة بين مشغول مضمَّخ بالدَّنس /أمعاء الحاكم/ وشاغل مُبجَّل وهي /الشُّورى/ يحوز على رصيد ضخم من القداسة قد يؤدي إلى إذكاء شعريَّة التَّنافر المدبَّبة باستفسارات نوعية ، تبحث عن صدى هذه المماثلة الغرائبيَّة، إذ لا يستوي المرة شوريَّة مكفولة للأغلبية مع منطق الأحادية بقبضتها الحديديَّة المتأصِّلة في وجدان الحاكم العربي .

المشهد الثالث: بعد التِّطواف المضني في حارات الوطن العربي الموصدة بشبابيك فولاذية من الصَّمت العاتي ، يبدو أنَّ النهاية التراجيدية باتت تلوح في الأفق ، حيث أثبتت التَّحريَّات أن مجرما ساديًّا أجهز على السَّيِّدة ففصل الرَّأس ، واغتصب الجسد ،وبتر النَّهد .

إنَّ الشّاعر هنا "يقدم بإصرار وتعمد على استنبات مفهوم الفحل بخصائصه الفحولية المتعالية"[1] ليس استنهاضا لجمهورية النساء الغابرة بلغتها الشَّبقيَّة وبلاغتها الفاتنة المأسورة بغوائيَّة الجسد بل إعادة تحرير مونتاج شعري جديد ولكن بخلفيات سياسية صرفة يتوطن فيها الحاكم العربي "بوصفه الأب الرمزي الذي لا يصير فحلا إلا عبر تأنيث ما عداه"[2] كالتفنن في الشورى مثلا بوصفها عقبة كؤود أمام استطالة ملكه واتساع شرعيته ، وما المشهد الدَّامي الذي حوته الخاتمة إلا رسالة مؤشرة لتجذل فقهيات التَّغلب في المخيال الجمعي العربي في مقابل نفوق الأدبيات السِّياسيَّة المثلى تشاوريَّة منتجة وحوارات تشاركيَّة هادفة .

ومهما يكن الشَّأن فإنَّ الإيغال في الوصف بالاتكاء على تقنية الانصباب الأسلوبي.

وجدنا + رأساً + مقطوعا = فعل + فاعل + مفعول به أوَّل + مفعول به ثاني

وجدنا + جسداً + معتصماً = فعل + فاعل + مفعول به أوَّل + مفعول به ثاني

وجدنا + نهداً + مبتوراً = فعل + فاعل + مفعول به أوَّل + مفعول به ثاني

غايته تبديد الحيرة عن المتلقيّ التي تغشَّته غداة الاطِّلاع على نتائج التَّحريَّات ، وكذا الرغبة في نقل مخلَّفات الصِّراع النَّاشئ عن تعارض دال حضوريّ معطى في القصيدة أي الشُّورى ، بدال مغيَّب وهو الاستبداد مستنطق من سياق القصيدة ، من خريطة الذهن إلى خريطة الجسد أين تشتبك الكتابة الشعريَّة بالارتعاشات، الهسترية، والعصبيَّة ويُستبدل المبدأ الديكارتي المشهور "أنا أفكر إذن موجود" بصيغة تقديرية أخرى تواتي جسارة النُّقلة وثقل الانعطاف "أكتب شعرا إذن فأنا مفضوح" ، أي أنَّ الاحتكام للجسد الأنثويّ بمداراته المعجميَّة الغاوية ، وتسريد ما يمارس عليه من تشوهات هو إشعار بِانكفاف أساليب الإلغاز والتورية ، ونشوب الأساليب التعرويَّة المباشرة التي تصدُع بمقترفات السُّلطة في حق الرعية دونما الإذعان لهواجس الرقابة ومقصِّها السَّليط.

[1] عبد الله الغذَّامي، النقد الثقافي، **المرجع السابق** ،ص255.

[2] **المرجع نفسه**،ص256.

مدلول مقدس مشخَّص =الشورى متغير تأويلي موجب نسق أنثوي مهمش متسلط عليه

←←←←←←←

مدلول مدنس مشخَّص =الاستبداد متغير تأويلي سالب نسق ذكوري متمركز مُتسلِّط

←←←←←←←

2- الصُّورة الشعريَّة بين انتفاء المماثلة واستتباب المغايرة

تعدُّ الصُّورة الشِّعرية في أبسط تمثُّلاتها نسجا تعبيريا محبكا أو مظهرا أسلوبيا ماتعا "يرمي الباث من وراء بثه لها إبهار المتلقي والحِظَة بإعجابه "[1] ، وقد انبرى الجاحظ لسنِّ جملة من الاشتراطات النقديَّة لغربلة القول الشِّعري ممَّا علق به من رواسب حجبت عنه حسنه وصادرت جماليته وهذا ردًّا على بيتين شعريين ممعنين في الرَّكاكة شغف بهما الشيباني ونالا إعجابه ، وفي ذلك عهدناه يقول: "إنما الشِّعر هو صناعة وضرب من النسج وجنس من التَّصوير"[2] .

نخلص إلى أنَّ التصوير الذي عناه الجاحظ هو من مقومات الشِّعريَّة النَّاضجة لأنه ينهض على تسويق الدلالات المجردة تسويقا حسيًّا في النَّص ، حتى كأنَّ هذا التصوير يماثل على ما يطلق عليه في التطبيقات الفنيَّة المعاصرة بالتجسيم والتَّشكيل الجماليِّ الحرِّ الذي يستهدف إكساب المواضيع مرونة في التَّخلُّق والابتكار وانتحاء طرائق جديدة في التكشُّف والاستظهار . .

كما أنَّ التَّخييل قرين الصُّورة الشِّعريَّة ومعوانها على انتشال القارئ من سطحيته التي درج عليها من جهة تصديره للأقاويل الشِّعرية تصديرا انعزاليًّا عن مظان الحسِّ ، "فالشعر تخييل أبعد ما يكون عن التجريد والحيدة ، والحسيَّة هي المدرج الذي يعرج عليه الشِّعر في سبيل اندغامه بالمخيلة"[3] وإثارة الانفعالات إزاء الأفعال والأفكار، وهي المسبار الذي يقاس به نجاح الشِّعر في تحقيق مقصده.

تمحَّل حازم القرطاجني مذهبا إقصائيًّا في ترجيحه للمعاني الشِّعرية اللائطة بمدارك الحِّس وتهميشه للمعاني التي تُدار بناء على مدركات العقل المحض، ذلك أنَّ المعاني "التي تتعلق بادراك الحسِّ هي التي

---

[1] عبدا الملك مرتاض،"**الصورة الأدبية الماهية والوظيفة**"،مجلة علامات نادي جدة الثقافي،مج6، ع22،ديسمبر1996، ص179.

[2] الجاحظ،الحيوان ،ج3، **المرجع السابق** ،ص132.

[3] ينظر،جابر عصفور،**الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي العربي عند العرب**،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 ،1992، ص300.

تدور عليها مقاصد الشعر وتكون مذكورة فيه لأنفسها، والمعاني المتعلقة بادراك الذِّهن ليس لمقاصد الشِّعر حولها مدار"[1].

وكأنَّ حازم القرطاجني قد استجاب لتوجُّسات عصره ، حيث فشو التَّعاليم الفلسفيَّة بطرحها الموغل في التَّجريد وباستدلالاتها العقليَّة الخالصة ، التي يمكن أن تجتاح في أيِّ وقت القصيدة الشعرية فتقمِّطها بلفائف من المقايسات المنطقية الصارمة التي من شأنها أن تفرمل رسالتها الجوهرية القمينة بتهييج النفوس واستثارة مكبوتاتها الدَّفينة.

لم تتوقف الصناعة الشعرية عند هذا الحدِّ من المعرفة الإبستيمية التي تختزل ماهية الصُّورة في جدليَّة الحسِّ والتَّجريد ، حيث اغتدت مسألة تشكُّل الصورة الشعريَّة المعاصرة من الإشكالات البالغة التَّعقيد والتَّشعب وهذا بالنظر لأن الشاعر آثر أن يستوطن فضاء برزخيا يفصل بين عالمين ينتفي فيه التماثل وتستشري فيه المغايرة، أوله تراثي أصيل ممضٌّ في القدم ومكتظ بشخوصه وأحداثه وتراميزه النموذجيَّة ،وثانيه حديث راهن معتصر بالتلكُّؤات والانحدارات.

وهذا طبعا ما يرتسم ذهنيا أي قبيل الشروع في فعل الكتابة الإبداعية التي ديدنها تأليب الشَّاعر على مزايلة برزخيَّته ، حيث لن يستنكف حينئذ عن دمج صورة تراثية مستلَّة من العالم الأول مع صورة معاصرة مستلَّة من العالم الثاني، كأن تندغم صورة عروبة الأمس بعروبة اليوم في سياق نَّصيٍّ مشفَّر يستفزُّ القارئ لكي يفك مغاليقه ويحاصر مجاهله ، لاستجلاء الفوارق المتوارية ومكاشفتها وفق تصانيف علمية متدرِّجة تستأهل إنصاف إحدى الصورتين بتكرار زُمرها الموجبة والنَّفير من الأخرى بشجب فواعلها و ثلب مكتنفاتها وتعزير دوالها.

لم تبرح المغايرة التصويرية القائمة على تخاصب التراث بالمعاصرة تشيع في أوساط الشُّعراء الحداثيِّين باطِّراد حتَّى استفحل الفتور ودبَّ الملل ، وهذا لتواتريَّة المعادلة بقطبيها السِّلبي والموجب التي تحشد جزافا في النَّص كلَّما راهن الشَّاعر على إبداء امتعاضه من واقعه المعاصر اللَّابد بالتَّرهلات الوجوديَّة وللفكاك من هذا المأزق كان لابدَّ من أن تُضَاعف صلاحية الصورة بما يخوِّلها اصطناع بنيات صوراتيَّة بديلة تقيم موازناتها النوعية بعيدا عن تفاضليَّة الزَّمن وأولويَّة الحِقب ، وذلك حتىَّ تلتحم العناصر

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، **المرجع السابق** ، ص29.

الجزئيَّة فيما بينها لتُشكِّل مشهدا شعريًّا مكتملا يتبدَّى في سياق النَّص بناء على وضعيَّة أخرى لا تقوم فقط على المغايرة بل على "فرضيَّة الاستيلاد وقانون المشاققة"[1].

يحوي ديوان هوامش على الهوامش على الصورة الشعرية الكبرى بأنماطها المغايرة الثلاث:

المغايرة الأولى: تتعاضد فيها صورتان الأولى معاصرة والأخرى تراثية.

المغايرة الثانية: تتصاهر فيها صورتان معاصرتان.

المغايرة الثالثة: تتخاصب فيها صورتان أولى معاصرة وأخرى مستقبليَّة يخالها الشَّاعر ويترجَّاها أن تتحقَّق.

وعليه ترمي دراستنا إلى تصنيف المشاهد الشِّعريَّة وفق المتغيرات الصوراتيَّة الثلاث مع تعديد الخيارات الفنيَّة والثقافيَّة والتاريخيَّة التي صاونت المزج وأفضت إلى هذا التَّناسل النَّسيجي الكثّ.

2-1 المغايرة الأولى: تواشج صورة شعريَّة تراثيَّة بصورة شعريَّة معاصرة

تَتَجلَّى محاسن الصُّورة المركَّبة في توليد أنساق شعريَّة مختزلة تحيط بالمتغيِّرات السِّياسيَّة والثقافيَّة والاجتماعيَّة الحسَّاسة التي عاجلت بكشف البُنى المركزيَّة الفاعلة في تقليص حظوظ العربيّ في التَّمكن والتَّغلب وإطالة الأزمنة الغرَّاء بثقلها الفكريّ والجماليّ ، وهذا باللُّجوء إلى عقد الموازنات لاستقراء أوجه الخلاف والمشابهة واستنباطان مكمن الخلل الذي ساهم في تردِّي صورة العرب الحضاريَّة .

2-1-1 في استبطان مُوجِبات التَّخلف العربيّ بناء على ازدواجيَّة الصُّورة الشِّعريَّة السَّالبة القطب:

من الالتفاتات الإبداعيَّة الجسورة التي نافح نزار قبانيّ من أجل إنباتها على أديم شعريته السِّياسيَّة هو "أنَّ الكتابة الشّعريَّة لا تمارس من جهة كونها مجرد تسليَّة، فراغ أو ثرثرة، أو خواء"[2]، بل باعتبارها فعل وجود تقوم على بثِّ البلاغات الطارئة التي ترنو إلى تحسُّس مكمن الخلل الوظيفي الذي على إثره تعطلت مسيرة العرب الحضاريَّة وأنيخت عسفا في معاطن التخَّلف والرجعيَّة .

[1] صلاح بوسريف، المغايرة و الاختلاف، **المرجع السّابق** ، ص95.

[2] مُحَمَّد لطفي اليوسفي،الشَّابي منشقا ،الكتابة بالذات بجراحاتها، **المرجع السابق**، ص93.

وقياسا على ذلك فقد جنحت العَدسة الشِّعريَّة النزاريَّة إلى استبصار معينات التَّخلف العربي الرئيسيَّة وتوصيف محدداتها الجوهريَّة في هيئة صورة فنيَّة مؤثثة تدور رحاها بين قطبي رحى جاهلية جلفة، وحضارة غربيَّة متوحِّشَة تتأسَّس على تبجيل المنازع المادَّية وتوئيدِ الرُّوح.

خُلاصَةُ القَضيَّةِ

تُوجَزُ فِي عِبَارَة

لَقَد لَبسنَا قِشرَة الحضَارةِ

وَالرُّوحِ الجَاهِليَّةِ[1]

تنحو الصورة الشعرية المقتضبة منحى توكيديًّا من خلال إصرارها على القيام بتنويعات حجاجيَّة على مستوى الشَّبكة الاستدلاليَّة للوصولِ إلى موضع الدَّاء وإرساء النتائج القطعيَّة على عسر تهضُّمها وقسوة أحكامها .

استدلال تزامنيّ: أي أنَّ التَّخلف الرَّاهن مردُّه الاستقواء بشوكة الجاهليَّة ، ليس حرصا على تدبير أمور العامة الاقتضائيَّة ، بردِّ المظالم وقريِّ الضَّيف ، والاستبسال غداة النَّوازل، والحميَّة على الحرائر والذَّبِّ عن الأعراض، وإنما رغبة في إذكاء حمَّى العصبيَّة القبليَّة ، وتأجيج النَّعرات الطائفيَّة وتسعير الحروب الأهليَّة ، وهي كلها فواعل أساسيَّة في استجلاب التَّخلف وإماتة بوادر التنميَّة والإصلاح.

استدلال آنيّ: لعلَّ الَّذي حرم العرب من "أن يعرجوا في مصاعد المجد ويترقّوا كما ترقى غيرهم من الأمم هي ذهنياتهم القاصرة عن إيجاد وصفات مركَّبة"2 تضارع حضارة الغرب المتعاظمة، قصور ارتبط بمفارقة حصيفة ، مندسَّة في تلاوين الصورة التَّالية:لبسنا قشور الحضارة، والتي مؤدَّاها دأب العرب على استيراد بضاعة الغرب الرَّائجة ، والتَّوارد على تعاطيها في مقابل الإعراض عن رتق الأفكار

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش،ص479**.

[2] ينظر:شكيب أرسلان، **لماذا تأخّر المسلمون و لماذا تقدّم غيرهم**،مؤسسة هنداوي للنَّشر و التَّعليم، مصر ،ط 1 ،2017، ص104.

النوعيَّة الموصلة إلى ابتدار هذه البضاعة كمًّا ونوعًّا "ظنًّا منهم أنَّ العلوم الطبيعيَّة والرياضيَّة والفلسفيَّة التي تشكل اللَّبنات الأولى للحضارة تتجافى تماما مع موروثهم الدِّينيّ والاجتماعيّ"[1].

ثم إنَّ الانهماك في استهلاك قشور الحضارة والغلوّ في تقريظها قد سلب العرب روحانيتهم السَّامقة وضبَّب رؤيتهم الإنسانيَّة للوجود، ليرتادوا دونما شعور عالما مُتشيِّئًا ، تخبو فيه القيم الجماليَّة ، ويكثر فيه الرِّهان على مؤازرة الماديَّات الحسيَّة أينما وجدت، وهو ما يبوح به الفعل لبسنا الذي اقتدر على تلحيم الصورتين المتنائيتين زمكانيًّا من جهة، وتمتين المشتركات الدلاليَّة بين الصورتين من جهة أخرى ذلك أنَّ اللِّباس هو مشغول سيميولوجي يتواءم طبيعيا مع شاغل يحال ضمنيا في السِّياق النَّصي إلى الجسد في حين يقصى سلطان العقل بجهازه التأويلي الثر وشبكاته الاستقرائية الفاحصة من هذه العلائقية المستديمة ، ممَّا يؤكِّد جليًّا فشل المشروع الإصلاحيّ العربيّ لافتنانه بالسَّطحيات الجاهزة وامتناعه عن طرق كوامن الفكرة السَّديدة الموفية إلى نُقولاتٍ حضاريَّة جوهريَّة تستشرف المستقبل بتحدِّياتِه وتَتَغيَّا الحاضر بطموحاته.

وفي سياق ذي صلة فقد أبطل الشَّاعر مفعول التراتبيَّة الكرونولوجيَّة وذلك بتقديمه للصورة الشِّعريَّة المعاصرة (لبسنا قشرة الحضارة) ، وتأخيره للصُّورة الشعرية التراثيَّة (الرُّوح الجاهليَّة) ، وهذا تحقيقا للمقاصد الآتية:

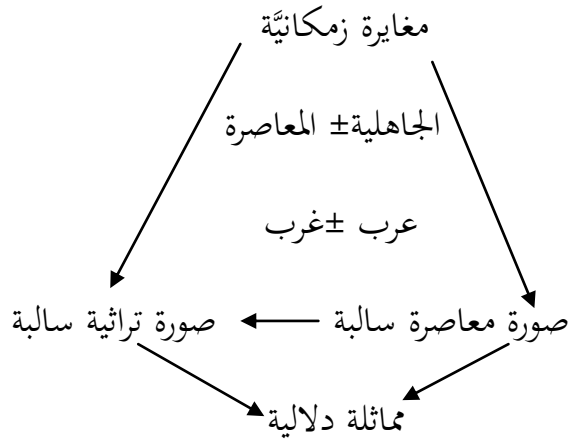
تدعيم استقلاليَّة المقول الشِّعريّ عن الخطاب التاريخاني الصَّارم بسلمه الزمانيّ التَّصاعدي الأقدم ومغايرته من خلال الالتجاء إلى إقامة الاستقراءات النوعية الباحثة عن موجبات التَّخلف بناء على سلم زمنيّ تنازليّ يبتدئ بالرَّاهن فيسفِّه صُنَّاعه ، وينعي أيامه المتشابهة بإيقاعها الخفوت الارتِكَاسِيّ المؤلم ثم يتنزل إلى دركات التَّاريخ السفلى فيستجلب صورة مجدبة ممعنة في التَّخلُّف ولها من المشابهة حدًّا يكفيها للاقتران مع صنوتها المعاصرة.

التَّنبيه إلى أنَّ ما يُعاوِر الأمَّة العربيَّة اليوم من هوانٍ مؤرق ، وركود مستحكم في كلِّ البُنى الثقافيَّة والسياسيَّة والاقتصاديَّة طولا وعرضا، ليس وليد صدف تاريخيَّة عارضة أو مؤامرة كونيَّة نبهة تشتغل على سدِّ الفرجات الحيويَّة التي يمكن أن تتسلل عبرها أمارات الحِّس النهضويّ البنَّاء إلى مخدع العربيّ

[1] ينظر: **المرجع نفسه** ،ص58.

فتحرّضه على مقارعة غيره من الأمم ، فعقابيل التَّخلف متجذرة في كينونة الذَّات العربيَّة أصلها مستعار من جاهليَّة غلظة ، تواضعت العقول على تبنيها، وفرعها معاصر ناجم عن خطأ في تقدير حضارة غربيَّة وافدة ، استورد العرب بضاعتها الفانية ، وأهملوا مكتنزاتها الفلسفيَّة والجماليَّة الباهرة المتجددة دوريا كلما استشعرت بأزمة داهمة قد تقوض مركزيَّتها البَانية.

إنَّ تقديم صورة معاصرة على صورة تراثية هو استرشاد بمقولة هادغير التي تنص على أن فهم نواة النص مشروط بمدى انصهار تلك الآفاق التي يفترض بأنها موجودة بذاتها وما على القارئ سوى التآلف مع قوتها حتى تغتدي عملية الانصهار "في تراث ما عملية مطردة باستمرار يتجدد القديم والجديد دائما في شيء ذي قيمة حية من دون أن يمنح أحدهما الصدارة من الآخر صراحة"[1].



2-1-2 أثر الصُّورة الشِّعريَّة المُركَّبَة في تعرية مضار الكِتَابةِ الغَرضيَّة:

تعدُّ الكتابة الإبداعيَّة سخاء إنسانيًّا مطلق الحريَّة تصبو إلى تبصير المتلقي بضرورة التبرُّم من مستحصلاته المعرفيَّة المتحيِّفة، وكذا إصلاح مستقطباته الشُّعوريَّة العاجزة عن استيعاب هويَّة الأنساق الجماليَّة المتفاعلة ،وتهذيب أذواقه الممجوجة ، ولن تتحقق هذه الاشتراطات المتعاطفة إلا إذا نذرت الكتابة نفسها للرفض، رفض الاطمئنان إلى العادة والاحتماء بالمألوف والعدول نحو المغاير والمخالف الغريب، من هنا طفق نزار قباني في حبك صورته الشِّعرية التفاضليَّة، المتعارضة الأقطاب ، وهذا بسبب افتقار الكتابة المعاصرة لتلك المزايا السالفة الذكر التي تبدو أكثر رواجا في حقبتها القديمة فالكتابة وقت ذاك كانت أشبه بكيان طافح بالحركة، وليس جسدا مواتا كما هي عليه اليوم:

[1] هانز جورج غادمير،**الحقيقة والمنهج**،تر: حسن ناظم، دار أويا للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2007، ص417.

فِي سَالِفِ الأزمَانِ كُنَّا

أُمرَاء الشِّعرِ...

وَالبَيَانِ...

وَالبَدِيعِ...

والخَطابَةِ

أَصبَحَت مِهنَتُنَا الآن...

بأن نفترس الكتَابَة[1]!!

يتطلَّع المقطع السَّردي الاستهلالي /كنَّا في سالف الأزمان/ إلى إيقاد نوع من الجدل المضطرم بين التراث و المعاصرة، جدلٌ و لئن خبا في المقبوس الشِّعري كون الشَّاعر آثر مناصرة الكتابة التراثيَّة الأصيلة في شتَّى تجلياتها الجنوسيَّة (شعر/ خطابة/ بديع) إلا أنَّها فتحت باب الاستفهام على مصراعيه: فهل الموازنة التَّفاضليَّة مؤدَّاها انطباع شخصيّ مؤقت سيق حصرا لِلَجمِ خصُومهِ مِنَ الكتَّاب و الشُّعراء ممن سعوا لتنكيب التُّراث و إزاحته من موقعه الأدبيّ المفترض ، أم أنَّها متراجحة حتميَّة فرضتها المتغايرات الإبستيميَّة المتعلِّقة بجوهر الكتابة المعاصرة التي اغتدت طيِّعةً في أيدي المتربِّصين بالحقيقة و الممتهنين لحرفَةِ التَّزييف.

استطاعت المقطوعة الشعريَّة بهندستها البصرية الجاذبة، و مصفوفاتها اللفظيَّة المتوازية، و فراغاتها المنقطة، تحريض القارئ لكي يشرع في تقليب أبنية النَّص الحكائي و ملء تجاويفه، و هذا استفراداً بنشوة شعوريَّة مؤقتة غداة الاطِّلاع على مغانم أسلافه في معتركات الأدب و البيان، حيث يتأمَّر الشِّعر، ويزدان البديع ، وتتقوَّى الخطابة كجنس أدبي رادع لحملات الهدم اللغويّ و الحضاريّ الممنهج، بيد أنَّ هذا الشُّعور سرعان ما يطاله البَلى بعد أن كسرت عبارة "و أصبحت مهمتنا الآن" سياق الحكي لما لها من وقع في تعزيز سردياتِ التَّضعضع، بعد أن سَادت سَردياتُ الانتصار.

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص574.

لعلَّ الَّذي ساهم في تمعين المسافات بين الصورتين هو احتذاء الكتابة بالافتراس في نسقيَّة استعاريَّة تهكميَّة منافرة الأقطاب، تبدو فيها الكتابة كأنها طريدةٌ جاهزة آيلةٌ للافتراس، و هي بالمناسبة إلماعة فطنة تهفو "إلى تعرية نظُم السُّخرة في الأدب، تلك النُظم التي جعلت أُلوف القصائد و الخطب العربية تمسح جباهها بأقدام الحاكم أو الأمير"[1]، و تستجيبُ طواعية لكل ما هو سائدٌ و مماثل و تتأبَّى صناعة المخالف و المغاير.

2-1-3 الصورة الشِّعريَّة المركَّبة وتعارض الأوليَّات إشعار بالمفارقة وتوكيد للمفاضلة :

يتسع قطر العدسة التصويرية المغايرة في المقطع الشعري الموالي، إذ لم تعد و حدها الكتابة الإبداعية مثاراً لإحداث جلية تفاضلية في صميم صورتين متناظرتين تلفهما علاقةُ تضادٍ أو معارضة، ذلك أنَّ الشَّاعر كلَّما اطرد في الموازنة أفسح عن تفاصيلٍ فارقة تجعل القارئ، يتمثل تراثهُ كما لو أنه صفحاتٌ نورانية تنوءُ بمقادير معرفيةٍ و ثقافيةٍ جمة، في حين تكفهرُ الصورة المعاصرة بطقوسها الجنائزية و بنزيفها المرعب الذي يبدو الاستمرار فيه، كما لو أنه إصرارٌ على إبادة الذات، و مغالبة الرُّوح التَّواقة إلى إراغة الجميل و مداومته، و عليه نلفي الشَّاعر أميل إلى شعريات المكاشفة، دونما التمترس خلف التوريات البلاغيَّة، و الأساليب المزايغة التي من شأنها انتشاله من غوائل الصدمة المفاجئة:

أوَّلُ قصرٍ

مِنْ قُصُورِ العِلمِ و الثَّقَافَةِ

أَسَّسَهُ الخليفة المأمون...

وَ جَاءَ حُكامٌ إلى بِلادِنَا مِنْ بَعدِهِ...

تخَصَّصُوا في مهنة القَتلِ...

وَ فِي هَندَسَةِ السُّجُون[2]!

[1] ينظر: نزار قباني، **الشِّعر قنديل أ خضر ضمن الأعمال النثرية الكاملة** ،ص129.

[2] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص575.

ترتهن الجملة الشِّعريَّة الافتتاحية، إلى توثيق الأوليَّات و الإشادة بالإنجازات التي سطَّرها الخليفة العباسي عبد الله المأمون على صعيد العلم و الثقافة و المعرفة، و لا جدل في أن يجنح الشَّاعر إلى مهاتفة المأمون في فضائه النَّصي التَّفاعلي دون سواه من العباسيين، الذين بلغ عددهم زهاء السِّتين خليفة، و هذا بسبب إباحته للمناقشات الفكريَّة التي شارك فيها بنفسه، و سخَّر لها كل الإمكانات بالإضافة إلى "سلكه كافة السُبل ليعثر على الكنوز الفكرية في مكتبات القسطنطينيَّة و قبرص"1، لكن الذي كدَّرَ الوصف وأدخل الفتور إلى القارئ من حيث لا يدري هو استغراقه التام في سياسة الوثقنة التاريخيَّة التي تعوز للنتف الأسلوبية الشائقة و المجازات البلاغية الماتعة، الأليق على منح السَّند الشعري، "تجربة جمالية كُلية تعبق باللذة الجمالية، و الترف الذوقي"2.

وحتى تنتفي العلَّة لا يلبث نزار قبَّاني أن ينتقل نُقلة أُخرى مغايرة تتشكل عبر اكتساح الصورة التراثية المتخمة باليوتوبيا بسيناريوهات تراجيدية معاصرة مخضبة بالتَّأوهات والعذابات الإنسانيَّة ، وقد وطَّد لهذه النقلة الفعل **جاء** الجاهض لسيرورة الأفق التاريخيِّ الحيويِّ المتطلِّع إلى إدامة أزمنة المأمون الوردية وتفعيلها على نطاقات أوسع .

وعطفا على ما تمَّ التنقيب عن جوهره، فإنَّ التَّشرُّخات الوجوديَّة التي ابتدرتها تلك الانعطافة السياقيَّة المفاجئة ، قد أوفت إلى تشكُّل مدارات من التِّيه العاصف لمكتسبات المأمون القبليَّة في مجالات الحريات الفكريَّة والتجويدات الإنسانية ، تيهٌ أبرقته الرسالة الشِّعريَّة التعرويَّة في هيئة صورتين قاتمتين :

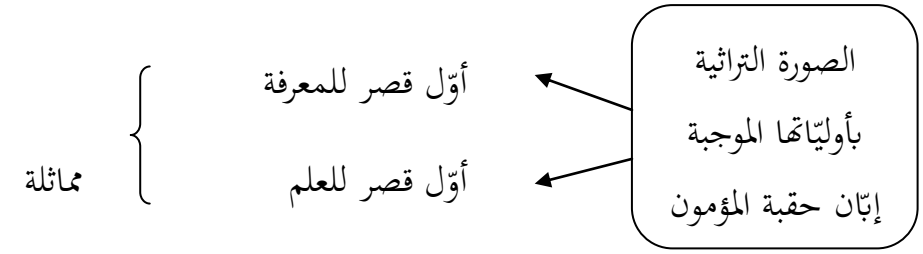
أوّلها : إطباق الحاكم العربي على سنِّ مهنة القتل في مزاوجة إسناديَّة مفجعة تستهدف كشف مثالب السياسات العربيَّة وطرائقها الشائنة في تصفية المصدورين والمعارضين والممتعضين ممَّن أوغلوا في القذع والهجاء ، بِبَأرِ المقابر الجماعيَّة وتدويل الإعدامات اليوميَّة .

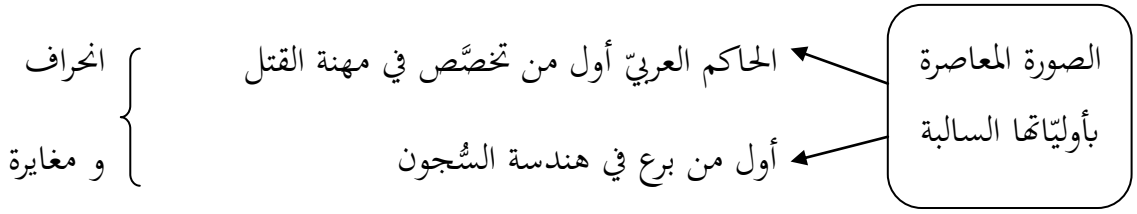
ثانيها : استعاضة الحاكم العربيّ عن تشييد قصور المعرفة تأسِّيًا بجدِّه المأمون بهندسة السُّجون وتشييد المعتقلات الجماعيَّة ، التي تمتُهنُ فيها حريَّة الإنسان ، وبناءً على هذا التَّوصيف الفج، تتّضح

[1] مُحَمَّد سهيل طقوش،**تاريخ الدولة العباسية** ،دار النفائس،لبنان،ط7،2007،ص134.

[2] كمال أبوديب،**جدلية الخفاء و التجلي**، المرجع السابق ،ص30.

معالم المفارقة التي تنشأ نتيجة تماس قطبين أحدهما تراثي مأهول بتيمات الفكر والمعرفة والثَّقافة الرَّاشدة والآخر معاصر موبوء تُستفحل فيه مشاهد الدّم ويستتب الاستبداد ، وتستأصل منه العواطف الإنسانيَّة المرهفة ، وكما نجم عن الصورة الأولى بلاغ إخباري يستأهل إيفاد القارئ بالأوليَّات الموجبة فإنَّ الصُّورة المعاصرة تكفَّلت بتبشيره بالأوليَّات السَّالبة كالتخصص في مهنة القتل وهندسة السُّجون.





2-1-3 الصورة الشِّعريَّة وتدويل الأزمنة الاحتضاريّة تطاول المتن وضمور الهامش :

إنَّ تجذُّل فكرة الموت في المخيال الجمعي العربي، نتيجة هشاشة الخدمات الصحيَّة والاجتماعيَّة في الأمصار العربيَّة وأفول وهج الفلسفات الإنسانيَّة الرَّامية إلى تضميد جراحات الأنا العربيَّة الكادحة وفلتان المشهد السياسيِّ باستحالته ميدانا داميا يتصارع فيه اليسار و اليمين وكلُّ التَّيارات المتنابذة الأخرى ، قد أوعزت إلى نزار قباني لكي يعزف سيمفونيته الشِّعريَّة الشَّاحبة على إيقاع فلسفة **أليوت** العدميَّة في نسجها الرُّؤيويِّ الموهن وتصاويرها المحبطة، جرَّاء عجزها عن "استيقاف معضلة الزَّمن الذي يستدفعه إلى حافة الموت"[1] ، يقول نزار قباني في قصيدته إلى "أين يذهب موت الوطن" .

[1] ينظر :أحمد الزغبي ،**الزمن والموت في قصيدة أليوت الأرض الخراب** ،مجلة الآداب الأجنبية لبنان ،العدد53، أكتوبر 1983،ص9.

نَموتُ مُصَادَفةً ...

كَكِلابِ الطَّريقِ

وَنجهَلُ أسماء مَن يَصنَعُونَ القَرار

وَلسْنَا نُنَاقِشُ كَيفَ نَموتُ ؟

وَأَينَ نموتُ

فَيومًا نموتُ بِسَيفِ اليَمينِ

وَيومًا نموتُ بسيفِ اليَسَارِ

وَلا نَتذَكَّرُ أَوجُه مَن قَتلُونَا

وَلا نَتذكَّرُ أسمَاءَ مَن شَيَّعُونَا

فَلا فَرقَ فِي لحظَةِ الموتِ

بَينَ المجُوسِ...

وَبينَ التَّتَارِ...[1]

لا ينشد العنوان مجاوزة المتن ولو بمقدار مادام يستجمع معاني جامعة، ستفصَّل لاحقا ،كلَّما تقدَّم القارئ بقراءته الاجتياحيَّة لمعاقل النَّص الأساسيَّة، كما أنَّ بنيته التّواصليّة "ليست تعبيرا أصيلا عن حاجة عميقة للتَّحرُّر والخروج نهائيًّا من دائرةِ الفناء كما يُعتقد من الوهلة الأولى، ذلك أنَّ الموت محتَّم على الإنسان ،كونه يعدُّ بمثابة عملية تمثل حالة عبور أخرى من الوجود تتغاير كليَّة عن الحالات التي أَلِفَهَا في حياته على وجهِ الأرضِ"[2].

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش** ،ص591.

[2] – ينظر: أمل مبروك، **المرجع السابق**، ص19.

غير أنَّ لاستشكال الوحيد الذي تعاصى على الشَّاعر فهمه ، هو لماذا ليس بمقدورنا دفن موتانا بالطريقة التي تستوفي كرامتهم ، وهذا الذي باءت به العتبات التي استنهضت على تصوير الحدث الجلل في صورة تشبيهيَّة طافحة بالرُّعب تشرئبُّ إلى طمس جميع ملامحه المميزة كانسان /نموت مصادفة كالكلاب / إنَّ هول الصُّورة الشّعريّة بمفارقتها العجيبة لهو بداية تجلّي النَّزعة العدميَّة التي تِردُ في "شكل كلام مداره الإحاطة بما في اللَّحظة الحاضِرة مِن تَفتُتٍ وتلاشٍ وزوال"[1] تحت مفعولات هذه البنية البلاغية التي تديره إلى نشيد أسود خفوت غامر بالاستبّهامات المصيريَّة.

وتبعا لذلك يصبح النَّص برمَّته حاويا للقتامة بمعاضدة الإشارات السيميائيَّة الثَّاوية في العنوان التي ترافع من أجل توتير حناقة المساءلة بأداتها الاستفهامية أين /إلى أين يذهب موتى الوطن/ التي تجيء في عرف البلاغيين بمعنى (أي مكان) أيّ السُّؤال عن الأرض المفقودة التي بإمكانها مواراة سوءات موتانا، وكأنَّ الوطن وكما ضاق ذرعا بأبنائه وهم أحياء امتنع عن مواراتهم وهم أموات في معادلة متساوية الأطراف متَّشحة بغلالة من التِّيه.

وينتقل النص من طور المساءلة الصميميَّة للوجود وبقلقها الناهش الذي لطالما ساور الشَّاعر جرَّاء اكتظاظ الأوطان العربية بجحافل الموتى إلى طور المعاينة ، أي الإمعان في الحوادث المطَّردة الموفية إلى الموت، و لكم كانت الخيبة ، فنزار قباني لم يتمحَّل مذهب محمود درويش في "تأملاته الذاتية للموت المحاطة بعدد هائل من الصور الحسيَّة التي تقنع المتلقي بأنَّ الذات قد حققت نصرا مؤزرا على الموت"2، بل أكبَّ على تهشيم الذَّات العربيَّة الجماعيَّة جوانيًّا وتحجيم رؤاها للوجود ، ليس عدولا عن المكوث في عرصات الموت المؤدية لتحرير الأوطان كما في السِّياق الثَّوري العام المتاخم لشعريَّة محمود درويش، وإنما بسبب استكانتها المفرطة فقد صُيِّرت حطبا لمعركة سياسية مضطرمة ذا وبالٍ على البلاد العربية قاطبة ، بين يسار متطرف ، ويمين متطرف، ولهذا ينوء السَّند الشعري بالمتكررات اليانعة أسلوبيا والمتوازيات التركيبيَّة المتوافقة دلاليًّا.

يوما نموت بسيف اليسار/ يوما نموت بسيف اليمين

[1] – أحمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، **المرجع السابق**، ص110.

[2] ينظر:عبد السلام المساوي،"جماليات الموت في شعر محمود درويش"،**مجلة ثقافات**،كلية الآداب البحرين ،ع10، أبريل2004، ص58.

تكرار ظرفي: يوماً=يوماً

تكرار لفظي: نموت=نموت، سيف=سيف

تعارض لفظي: يسار≠ يمين

جنحت المتذيِّلات اللفظيَّة المتعارضة (يمين، يسار) في الجملتين الشعريتين المتوازنتين إلى شق فجوات غائرة في أديم النَّص استجلابا لحقيقة ضامرة تتعلق برديَّة السِّياسة العربيَّة عن النظم الأخلاقيَّة المثلى وازورار أباطرتها عن ملاينة الحق بشرعنتهم للوصايا التَّدميريَّة الضَّامنة لاستتباب كراسيهم ولو بتكدير حياة العامة وإشاعة الموت عبر تدبير الانقلابات ومداهمة الخصوم بالاغتيالات وتفخيخ الفضاءات الشَّعبيَّة بالمتفجرات بحثا عن قرابين بشريَّة جديدة يتقربون بها زلفى إلى عرَّابيهم.

وهكذا فإنَّ استفحال آلة القتل في الأوطان العربية قد حرَّض الشَّاعر على تكرار الوقيعة الأسلوبيَّة الباردة (نموت) بمشتقاتها المعجميَّة القرفة (شيعونا، قتلونا، موتانا، لحظة الموت) ، والانكباب على تدبيب مطالع الجملتين المتساوقتين بالفعل المضارع نتذكَّر تسبقه لا النافيَّة مع تنضيد مقاطعهما التقفويَّة بمتزاوجة لفظيَّة متوالجة إيقاعيًّا (قتلونا، شيَّعونا) تكون مدرجة ضمن مناخ أنطولوجيٍّ شائخ لا يتوانى في مداهمة معاقل الموت بالاستئناس بلغة انشطاريَّة تتحدَّد أبعادها حسب الباحث الأنثربولوجي "**لويس فانسان توماس Louis,Vincent,thomas** " وفق ثلاثة أنماط :

البعد الرمزي: طقوسيَّة المآتم ⟵ التّأبين، التّشييع، موكب الجنارة

البعد المثالي: الثنائيات المتلائمة⟵ (شيعونا، قتلونا) (كيف نموت، أين نموت)

البُعد التركيبي: ارتباط العناصر اللُّغويَّة و صلتها بالثقافة و الأفكار"[1]⟵ في تناهي الأسلوب النَّعوي و تضايفه مع محيط ثقافي مُأتسِن، مسلوب من وازعه الجماليّ و نبضه الحيويّ الوهاج.

تتضافر الأبعاد الثلاثة فيما بينها في نسق علائقي منسجم يُدَرُّ من معينه لغة خطابية مقطَّبة تتحدَّد باعتبارها مسلَّمة كونية مثقلة بالمعاني ومجموع العلامات الثقافية التي تتفرع إلى نسق إشاري محدد للموت المتعدد الأشكال والدِّلالات ، وليس بدعا أن يتجافى الشَّاعر عن مسرحة الموت بالنفور

[1] عبد السلام المساوي ،**الموت في الثقافة والإبداع الشعري** ،**مجلة المعرفة** ،سوريا ، العدد 357، يونيو 1983،ص141.

من مقابضه وتذليل عوارض، والادِّعاء بتبلُّد تجربته ومحاججة فلسفته الاحتضاريَّة، ذلك "أنَّ الاستبدال يمتنع تماما في الموت إذ لا يستطيع أي إنسان أن يحمل عبء موت الغير"[1]، وإذا كنتُ في الحياة اليومية كلَّ الآخرين فإنَّني في الموت وحدي فحسب ، وبذاك ينبئنا الفيلسوف الفرنسي **بليز باسكال** "BlaisePascal" ذات التَّوجه الوجوديّ في السِّمت والهيئة : ("نحن نموت وحدنا)"[2] .

بيد أن المغايرة المستحصل عليها من وصفيات نزار قبانيّ الأليمة هو إصرارها على تمثُّل الموت تمثُّلا جماعيًّا تتداعى فيه الصور تبعا لمحور تاريخي تراتبيٍّ يعجُّ بالمقارنات الوازنة التي تعتصر الأزمنة جميعها الماضي المهشَّم لممعن في المضيّ، بتقاسيم صورته المضاعفة وذاكرته الشَّاردة العليقة بمحيطها الآجن النَّائي الموشَّم بجداول من الدِّماء السَّائحة التي تصبّ روافدها في خانة الإتلاف الإثنيّ الممنهج والإهلاك الهوياتيّ المبرمج ، فتربُّض التَّتار والمجوس بقلب التَّشكيل الشِّعريّ المتوتر مردُّه التَّعويل على استثمار فظائع التَّاريخ الماضية، والنَّكش في بواطن الأزمنة الغابرة ، ومفرداتها الطَّاحنة لإثبات الضيم الوجودي الملازم للذَّات العربيَّة والهوان المطبق عليها في ظلِّ استجرارها عسفا لكي تمتحَ من معين الموت بنكهاته العلقميَّة (طمر، حرق، إعدامات عشوائيَّة، تسميم جماعي، حصار حانق ، احتضار متأني)

وحاضر ممزق الكيان بالكاد طاله البلى لا يفتأ يردد ترانيم المآتم بإيقاعها الخفيض السَّاكن وضروب تشابيهها الغاصَّة في القماءة /نموت مصادفة كالكلاب/، التي رامت إلى فضح دقائق الضغط الهستيري وأثره على وجود الإنسان ومشاعره بتسييره "آلة ميكانيكيَّة عمياء، ومقبرة متنقِّلة لا شيء فيها غير طعم العدم ورائحة الموت"[3].

إنَّ مكمن التَّضايف الصوراتيّ المجدب و الآهل بتيمات الحتف و الرَّدى، هو إرشاد المتلقي لتلك المسارات التاريخيَّة المتعرِّجة، التي تتأبى الانصياع لسطوة المرويات العربية بمنهجها الانتقائيّ المتحيِّف ذلك أنَّ الموت في نسقه التراثيّ الإدهاشيّ و لحظته المخاتلة ،تسرُّب اليهود و التَّتار إلى مخدع العرب

[1] – جيمس جوليفي، **المذاهب الوجودية من كيرغورد إلى جون بول سارتر**، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ص89.

[2] **المرجع نفسه**، ص86.

[3] – إبراهيم أبو عواد، **خطورة تحول الإنسان إلى مقبرة متنقلة**، موقع أنفاس من أجل الثقافة والإنسان، 11 / 10 /2020، **.www.anfasse.org**

ما هو إلا همود ثقافيّ و معرفيّ صريح و حُتوف أيقونيّ للسَّخاء العلميّ بشبكاته الاستقرائيَّة و جداوله الاستنباطية، فالعرب على حدِّ تفكير النَّاقد السُّوري أدونيس، "لم ينتجوا معرفةً جديدة منذ سقوط بغداد على يد التتار ولم ينتجوا شيئاً على مستوى المؤسسات و حتى على مستوى الإبداع"[1]، وبهكذا تلتئم أطوار الصورة التراجيدية، احتضار حضاري و نضوبٌ للمؤونة الإبداعيَّة نتيجة الكساد السِّياسيّ والاجتماعيّ المتراكم ، والاستغراق في إبادة المقتدرات البشريَّة ممَّا عجَّل بتهاوي الخلافة العباسيَّة بحِرابِ التَّتار.

تناظره مرآويًّا صورة معاصرة متَّضعة تقبع الذَّات العربيَّة في دركاتها السُّفلى ، بل وربما يجتاحها الرَّدى في كل حين ، لأنها اغتدت دروعا بشريَّة واقية تكفل للحاكم استتباب عرشه ، وحطبا يذكيّ به حروبه الإقليميَّة المفتعلة ، تنمحق فيها ملامح الإنسان وتُستنزف تركته الدينيَّة الحاثَّة في كثير من وصاياها على صونه وتعزيز قيمه الجماليَّة والخيريَّة ، ليصير بعيدئذ مجرد جسد موات معدم الرُّوح يُستغلُّ كآلة تنفيذ خواء من مدِّها الشُّعوريّ في عالم دوغمائي مسيَّج بلفائف من الدَّلالات المستقبحة الغاصَّة في الذَّمامة .

2-1-4 عنترة ومدينة المليون تابوت إعلاء لمركزيَّة الموت ونقض للدَّيمومة والتَّواصل

ينطوي الخطاب الشعري النزاري على طبقية حكائيَّة فانتازيَّة يعتلي فيها الموت سدَّة الهرم وهذا بالاستعانة بشخصيَّات تراثيَّة لها نصيب وافر من المتابعة ، وهالة من الإعجاب تدنو من القداسة وأمكنة جاذبة تتولى مصاهرة الأزمنة المنزاحة المؤطِّرة للحدث الشِّعريّ المضطرم بأساليبه العجائبيَّة ومعانيه المبتكرة التي تصبو إلى برمجة الخطاب جوانيا حتى يستحيل "نصا سديميًّا مناف للمنطقي ، يقوم على انفصام بائن بين أدوات التعبير و ما يراد التعبير عنه"[2]، يتشابك فيه الأسطوريُّ بالحقيقيّ العبثيّ بالجديّ ، موالجهُ تراثيَّة بحتة ، ومخارجه التأويليَّة معاصرة ، ما انفكت تلتفُّ بالواقع في أبنيته

[1] – ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، **المرجع السابق**، ص244.

[2] – ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، **المرجع السابق**، ص281.

الثقافيَّة المتشظِّيَة ولغته المتحدِّية ، رغبة منها في مساءلته مساءلة جوهريَّة كي يتسنى لها التقاط أجوبته المتغايرة وتشقَّ سُجوفَه الحاجبة لكينونته المشوَّهة.

لَاشَيءَ ...

فِي مَدينَةِ المليونِ تَابُوت ...

سوى تلاوةِ القُرآنِ

والسُّرَادِقِ الكبيرة ، والجنَائِز المنتظَرة

لَاشَيءَ ...

إلَّا رجُلًا يَبيعُ فِي حَقيبَةٍ

تَذَاكِرَ الدُّخُولِ للقَبرِ

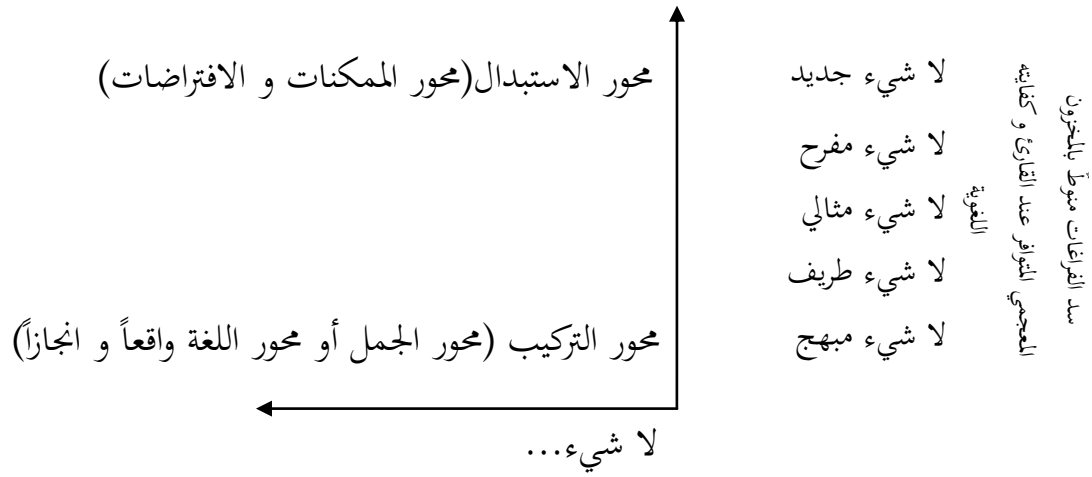
يُسَمَّى عَنتَرَة ...[1]

حين يدلج القارئ إلى الحرم النَّصيِّ النزاريِّ ، يلحظ أنَّ الشَّاعر قد استهلَّ منظومته الشِّعريَّة بالمتلازمة اللُّغويَّة المتكرِّرة/ **لا شيء**/ ، التي تنمُّ عن وعي تشكيليٍّ عميق يصاقب مدارات الشَّاعر المعتلَّة ويضفي على عوالمه المجهضة محنا أخرى تضاف لسجلِّه العارم بالإحباطات اللَّابدة في ضمير الجماعة ، لاسيما وأنَّ المقاسات الفنيَّة التي تهيكل ذلك التعبيريِّ الجارف الصَّادر من لدن الشَّاعر هي وليدة الإذعان للصَّدى الجماهيريِّ الصَّاخب، وهذا طبعا بُعيدَ حركة تصحيحيَّة أقنعته بضرورة تشذيب المتقوَّل الشِّعري من عوالقه الأرستقراطية الضَّارة، بإنزاله في الحارات والشوارع إيناسا

[1] نزار قباني **ديوان هوامش على الهوامش**، ص552.

للجماهير، ولجما لأفواه المرفَّهين، "ممَّن راهنوا على احتكار الشِّعر احتكارا رهيبا، يمُنع بموجبه الاختلاط والخروج إلى الشَّارع "[1].

وتحوز العتبة الشِّعريَّة على طاقة لغويَّة مكثَّفة وحمولة مقصدية مختزلة ، ترمي إلى إرشاد القارئ بما سيقع لاحقا من أحداث وهذا بالاتِّكاء على سواعد الأداء النحويّ المفسر لوظيفة الجملة المركبة ونواتها الخبرية المحذوفة ، والمتأوَّلة ضمنيا في حدود سياقها اللغوي ومقامها التداولي ، فتآزر لا النافية للجنس باسمها المبني على الفتح في محل نصب ، مشروط بتقدير الخبر المحذوف وهذا بغية تحصيل المعنى المنشود واسترفاد بدائله المناسبة



وباستيفاء أركان الجملة يتأكد الضجر الوجودي والفراغ الناهب لديمومة الزمن الطبيعي ليمهِّد بذلك لرحلة العذابات التي تمتد من العدم وإلى العدم ، وتتناسل الصور المفجعة لتومئ إلى أنَّ المدينة التي يحكمها عنترة ليست سوى قطعة جحيم ساكنها مفقود، وزائرها مصدور ، والمفارق لها مولود وبعيد التجوال بين أزقتها الخالية وجدرانها المتصدِّعة ، يتضخم الحدث الشعري برهاب الأمكنة وامتدادها الرمزي التي تمنح الموضوع خصوصيته الثقافية وطقوسه المحلية التي تشارف تخوم الاحتضار بتنويع المشاهد الدراماتيكيَّة، وتشنيج اللُّغة الشِّعريَّة الواصفة بكثيف تيمات الموت وترديد شِعاراتِه النَّعويَّة استشرافا لعواقب أخرى تنزع إلى الإبادة الشَّعواء والإفناء القسري الجماعيّ، فلا شيء في

[1] – نزار قباني،قصَّتي مع الشِّعر ضمن الأعمال النثرية الكاملة، **المرجع السابق**، ص300.

المدينة الخربة يوحي بالبشارة ، أرض جدباء لا تكاد تسع التوابيت المليونية ، تراتيل دينيَّة يتماوج صداها بنحيب المتنكِّبين ، سرادق كبيرة لإيواء المعزِّين ، وترقب دائم لجنائز منتظرة ، وغد حالك أشد إيلاما من سابقيه .

إنَّ لوعة الفراق بتجربته الشُّعوريَّة القاسية ومدِّها الزفيري المستطيل ، الجاري إيقاعيا على وقع دقَّات لحظات الاحتضار المتأنِّية ، وعقابيل الارتحال المفاجئ قد استدفعت الشَّاعر للمضيِّ نحو شعرنةِ أمكنته المرعبة ، ليس إيثارا للمواضعات الجماليَّة وفلسفتها المنافرة تقبيح الجميل ،وتجميل القبيح بل تدويلا لنزيف الاندثار بقلقه المتصاعد ، واستشعارا بالمفارقات التي تحاط بالأمكنة وانقلاباتها الخاطفة من أُلفتها البهيجة ، التي يراهن عليها المبدع ،"كمركز تكييف للخيال مثل البيوت القديمة الآوية لذكريات الطفولة أو كما يصفها الفيلسوف الفرنسيّ "**غاستون باشلار** Gaston Bachelard" ببيت الأشياء لأنها تجعله في أصل منبع الثِّقة بالعالم"[1] أو في بُؤرة الاحتماء الوجودي، إلى مداراته المؤرقة السَّالبة لغريزة الإعمار .

إنَّ قوام التَّحوُّلات الدِّينامية في زوايا الأمكنة المتضادة ، هو عزل الذَّات العربيَّة عن القوانين الكونيَّة التي تهفو إلى صون الوجود الإنسانيِّ من النُّظم المتسلِّطة وأدواتها القامعة ، وبذلك يستنهض النَّص الشعري على إقامة الحدود العازلة لمحاصرة يوميات المدينة بتتبُّع خرائطها الحاضنة للعلامات المحيلة على الفناء والتَّدليل على هويَّة الأمكنة الأكثر علوقا بالمخيال الشِّعري العربيِّ بقواعدها التراتبيَّة الصَّارمة ومتصوراتها الميتافيزيقَّية المزامنة للحدث التّراجيديِّ المسرود .

[1] – غاستون باشلار، **جمالية المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984،ص09.

1 – **التَّوابيت**[*]: هي من أكثر الفضاءات السِّيميائيَّة المغلقة بثًّا للوجل والارتياب ، كون شاغله مسنَّن على الدَّوام بحيث نلفيها تفترق على علامتين متغايرتين تستعمل ضمن سياق ثقافي يتكفل بتعيين مرجعها الأصولي وتعقُّب مسارها التكوينيّ .

أولها علامة استبصاريَّة اتُّخذت في الأسفار التوراتيَّة القديمة والقصص القرآنيَّة دليلا نورانيًّا على اصطفاء الله لطالوت { **وَقالَ لهم نَبيُّهُم إنَّ آيَةَ مُلكِهِ أَنْ يَأتِيكُمُ التَّابوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِمَّا تَرَكَ آلُ مُوسَى وَآلُ هَارُون تَحمِلُهُ المَلائِكةُ إنَّ فِي ذَلِكَ لآيةً لَكُم إنْ كُنتُمْ مُؤمِنِينَ}** **سورة البقرة ، الآية 248** ، أي أنَّ التَّابوت مدعاة للسُّكون والطمأنينة والوقار ، لأنَّ شاغله مبجَّل عصا موسى ، وثيابه ، وبعض الألواح التي كُتبت فيها التَّوراة ، وحامله مقدَّس مطهَّر، روي ابن عباس ("أنَّ الملائكة جاءت تحمل التَّابوت بين السَّماء والأرض ، حتى وضعته بين يدي طالوت والنَّاس ينظرون)"[1] ، ونزول التابوت هو ابتدار لعلامة مائزة تؤكد أن الله اجتبى لبني إسرائيل مَلكًا عظيمًا سيخلِّصُهُم من طغيانِ جالوت وجنوده .

وثانيها : علامة تآلفيَّة تنضوي صوريًّا تحت ألوية البُنى الشِّعريَّة الكبرى المولِّدة لأساليب ارتعابيَّة تنخر جدار الصمت المطبق على المدينة، و التي ليست إلا إسقاطا ألمعيا على ما يخالج البلاد العربيَّة من شطط سلوكي مفرط ،وسادية موحشة تطال الأنا العربية وتصل لحد الإسراف في شرعنة طرائق الموت وتسريع رحلاته المجانية ، بما يعين على نحت التوابيت الجماعيَّة الآوية لرفات الموتى الذين يُستعَسرُ عدُّهم نظرا لأن الحاكم قد قرَّر سلب الحياة من الرعايا ببسط المنايا في كل ركن وزاوية .

---

[*] التَّابوت اسم أعجميّ معرَّب ، فوزنه فاعول، وهذا الوزن نادر في الأسماء العربيَّة ، ممَّا يثبت يقينا أنَّ ما كان على وزنه فهو معرَّب مثل : ناقوس ، ناموس ، واستظهر الزَّمخشري أنَّ وزنه فعلول بتحريك بتحريك العين لقلّة الأسماء التي فاؤها ولامها متَّحدان مثل سلس وقلق وهو بمعنى الصندوق المستطيل.

[1] – علي الصابوني، صفوت التفاسير، ج1، **المرجع السابق**، ص142.

2- السُّرادق : إن حسن تعليل المعنى مشروط بمدى تضايف الأصوات بالمستويات الأدائيَّة لبنية الكلمة التي تنخرط في سياقها المقاصدي المعزَّز في القصيدة بواسطة التَّجاوب العفويّ الذي يبديه القارئ ، "إزَّاء المؤثرات الصوتيَّة الصَّادرة إيماء وتمثيلا ، وذلك للكشف عن الرابطة التمثيلية المرئية المشتركة بينهما"[1] .

فإتيان نزار قبانيّ لفضاء مقفر من حيث الدَّلالات الايجابيَّة هو استئناف لنشاط القراءة المتَّقدة بحديها البنيوي والهيرمونطيقي أي أنَّ "عجمة أصل لفظة سرادق ، فهو لفظ فارسيّ معرَّب وليس في كلام العرب اسم مفرد ثالثه ألف وبعده حرفان"[2] ، بأصواته المتنافرة ومخارجه المتباعدة وهندسته الفضائيَّة الملتاعة بالهواجس الوجوديَّة كونه يشير إلى الفسطاط أو الخيمة التي تقام لاستقبال جحافل المعزِّين ، هو إشعار بحتوف الأمكنة الدفيئة ، وانحصار للأفق الشِّعريّ الجمالي العربيّ.

فلم نَعُد نُبصر في القصيدة أو اللَّوحة أو الرِّواية إلا عبارات التَّأبين وصور المشيِّعين وسرد لحظات التلقين ، وهكذا تحولت خريطة الإبداع الفني والفكري إلى خريطة صمَّاء تقذف القارئ العربي خارج أسوار المدينة اليوتوبيَّة الحالم بها بأزمنتها السَّرمدية ، وطاقاتها الحيويَّة المكتنزة ، المعينة على التَّواصل الدَّؤوب مع علامة الحياة المخصبة، واغتدى كل بلد عربي إلى ما يشبه المعتقل لا بالدَّلالة السياسيَّة أو الحريَّة وحدها وإنَّما بالدَّلالة الثقافيَّة أيضا ، أدبًا وفنًّا وفكرًا "[3].

لعل من نوافل القول وفوائض الإيضاح أن يلتحد القارئ إلى التناظرات السياقية المتماثلة في السند الشِّعريّ وهذا بغية استنباط المفارقة الحصيفة ، وتبيُّن مقاديرها الجماليَّة ومخاتلاتها الزمكانيَّة بين شاغلين ومشغولين ، فالشَّاغلان هما رفات الموتى ، وأفواج المعزين وهما بالمناسبة ثنائية مغيَّبة يلتمس القارئ

[1] - حسن عباس، **المرجع السابق**، ص145.

[2] - إدريس سليمان مصطفى، "المعرب الصوتي في القرآن الكريم"، **رسالة ماجستير**، مجلس كلية التربية، الموصل، 2007، ص135.

[3] - أدونيس، **الحوت الأزرق، المرجع السابق**، ص163-164.

مظانهما الدلالية بالاسترشاد بتلابيب الثنائية اللغوية الحضوريَّة أو بالأحرى المشغولان التوابيت المليونية والسُّرادق .

ثنائيّة { المعزون ← (يشغلون) السرادق } ثنائية حضوريَّة

غيابيّة { رفاة الموتى ← (يشغلون) التوابيت }

ثمَّة إذن تطابقات عديدة بين المشغولين المتقابلين، فكلاهما معرَّب دخيل مقترض من الثقافة اللُّغويَّة الفارسية ، وهما أكثر فعالية في تأدية وظيفة التَّضييق ، وأكثر الأيقونات تداولًا في الأنساق الطُّقوسيَّة للموت وبتعاضدهما البنيويّ يتكشَّف الجمال الشَّكلي للفناء ، وتبادُ اللَّحظة الشِّعريَّة الرومانسيَّة وتستوي على أنقاضها اللَّحظة الميتافيزيقيَّة .

وفور انكفاء الأطوار التراجيديَّة في الصور الشِّعرية المركبة من الأمكنة الحاوية للتَّراميز المهولة التي تختلس من القصيدة ألقها الوجودي وشغفها بالحياة ، تتفجر الأسئلة الفلسفيَّة الأكثر مصيريَّة ببعديها التَّأمُّليّ ، ومدِّها الاستقرائي محاولة استنباط حيثيات الهزيمة الوجودية ، وكذا معرفة الأسباب الدَّافعة لارتطام الأنا العربية بخيباتها "بتفتُّتِ أحلامها وبانغمارها في المتاه وبإحساسها المأساويّ بالغربة والتَّلاشيّ"[1] .

لكنَّ الشَّاعر ترفَّع عن الأجوبة المركّبة بلهاثها الجدليّ ،كون القضية لا تستدعي كل هذا التهويل الفلسفيّ والتدبُّر الميتافيزيقيّ من خلال اختصار المسألة في شخص عنترة ، في خرجة منه كوميديَّة رفعت مؤونة الارتعاب عن الصورة الشِّعريَّة الأولى المتقدِّمة في الوصف، ممَّا عجَّل باحتدام سننِ المغايرة وهذا عبر توسُّله بالأدوات الفنيَّة النَّاجزة ، التي خوَّلت له توسيع دائرة المتخيَّل وترويض المرويات التاريخيَّة والتَّلاعب بأسانيدها المتواترة ، وتجاربها الرَّائدة في قرض الشِّعر البطوليّ والغزليّ كما في رمزيَّة عنترة .

[1] – صلاح بوسريف، **المرجع السابق**، ص39.

فالشَّاعر وتحت نفحات الحماسة وشهوة المخالفة ، فضَّل استباحة النَّص الموروث بخلعِ عنترة من منبته الطبيعي وسياقه الأصولي ، وبمسرحة طباعه المزورَّة على ركح قصيدته حتَّى وكأنَّه، نصَّاب مخادع يحمل قدَّام المقبرة حقيبته العارمة بالتَّذاكر التي دأب بيعها لزواره ممَّن عهدوا ارتياد المقابر في مفارقة تشخيصيَّة وجيهة تشرئبُّ إلى شجب القواعد السياسيَّة الصَّدئة التي تدير البلاد العربيَّة ،وإقبالها على منح الحاكم العربيّ يناصيب التَّأييد والتَّأبيد، والمباشرة في قَبرِ المحكومين إراحة لهم من شكاويهم المتكرّرة وهم على كثرتهم .

وأيًّا ما يكن الشَّأن فتسفيه عنترة هو إيماءة للانحدارات الجسيمة التي تتعاور النُّظم السِّياسيَّة والثقافيَّة العربيَّة ، وإقران للمفارقات العجيبة بين عنترة في صنعته المعاصرة المستأثِر بالحياةِ مُنفردا والمدَاني لمسافات الموت مُتعمِّدا ، واستحواذا لإيوان الرِّياسة المعتَّق ، وبين عنترة الحقيقي الرَّاغب في اقتحام أوكار المنايا إخلاصا لعقيدة الفداء المقدَّس في القبيلة ونيلا لشرف الانتماء لفرسانها .

يُخبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الوَقَائِعَ أنَّني أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِندَ المغنَمِ[1]

تظهر الرُّوح التشاركيَّة بوضوح في معارك عنترة الضَّارية ، إذ قلَّما طالب بنصيبه من الغنائم التي يظفر بها غداة الانتهاء من الحرب ، وهذا "كي لا يستأثر بشيء دون أصحابه فهو ليس بذلك الرَّجل المستولي على نصيب الجماعة"[2] ، فتقدُّمه في جبهات القتال واستماتته في ساحات الوغى ، لا يعني البتّة ولهه بالمكاسب الماديَّة وجمع المتاع ، فقتاله صون لأعراض قبيلته ، وبطولته ولاء لبني جلدته وشرف انتماء وحربه تصديةٌ وحسن إباء ، ومن هنا تتكشَّف المتغيرات السلوكيَّة والنفسيَّة الناجمة عن انفصام عنترة إلى شخصيتين متنابذتين في السِّمت والهيئة .

[1] عنترة ، **الدّيوان** ، ص126.

[2] – مُحَمَّد سعيد مولولي، **ديوان عنترة شرح وتحقيق**،رسالة ماجستير،كلية الآداب القاهرة، 1964 ص67.

عنترة في صورته التراثية	حريص على اكتساح ميادين الوغى تضحيته فداء لعشيرته وإحياء لمأثرة الولاء التحامه بالموت مجاراة لسنن البسالة النادرة	مماثلة واستتباب أيقونيّ
عنترة في صورته المعاصرة	• حريص على إفناء مدينته عن بكرة أبيها • حياته مرتبطة بشهوته السَّاديّة على الإهلاك • مشاريعها كلُّها هدم وإقصاء ، من نحت التوابيت إلى بيع التذاكر قدَّام المقابر وإقامة السّرادق. • أفكاره ملوَّثة وسياساته خبط عشواء تستدفع الذات إلى مهاوي العدم.	انحراف ومغايرة

2-1-5 الصُّورة المركَّبة وجدليَّة تضايف المعرفيّ بالشِّعريّ

تنزع القصيدة الشِّعريَّة النزاريَّة إلى المداومة على تحريك الرَّاكد التَّاريخيّ ومحاورة التُّراث محاورة موضوعيَّة تخلو من الاستباقات العاطفيَّة المتحيِّزة ، وذلك لإثبات المعتلَّات التَّعليميَّة في الوطن العربيّ لاسترسالها في مؤانسة الموسوعات التراثيَّة وإنتاجاتها الغزيرة في شعاب الفلسفيَّات والألسنيَّات و أخبار السِّير والمغازي ، وإعادة تمثّلها تمثُّلا مثاليًّا ، يحجب عن متونها الصَّفراء أنساقها الوظيفيَّة المتعالية ونهجها الانغلاقي وفكرها الطّوباويّ الشَّريد في معاطن التَّفخيم والتَّقريظ، مؤسِّسًا بذلك لنُقلاتٍ شعريَّة ارتيابيَّة تتخطى الثوابت المعرفيَّة ، بجذورها السلفيَّة الجاهزة ، وقواعدها المنمطة.

ورغم أنَّ هذه المصادمَة الإبستيميَّة محفوفة بالمحاذير والأخطار ، إلَّا أنَّها فتحت باب الاستفهام على مصراعيه حول جدليَّة العلاقة بين الشِّعريّ والمعرفيّ ، فهل يمكن للشِّعري أن يلوذ بالحقيقة المغيَّبة على ردِّيَّتها عن النظم الفكريَّة السَّائدة ؟ ، ولو سلَّمنا جدلا بهذه المتلازمة ، فهل بالإمكان إذن "أن

يتصاغر المعرفيّ لدرجة لا يعدو أن يكون نقطة من بحر الشِّعر العظيم؟ ،كون الشِّعر يحوم عليه ويجوب أفاقه بشجاعة "[1]، دون تردُّدٍ أو وجل وفي هذا ألفنا نزار قبانيّ يقول في قصيدته "**تَاريخُنَا لَيسَ سِوَى إِشَاعَة**" .

فِي زَمنِ الطُّفُولةِ

قَرأتُ آلافَ الأَقَاصِيصِ

عَنِ النَّخوَةِ

وَ النَّجدَةِ والعِزَّة...

والإِباءِ والفِدَاءِ

وَالسَّخَاء والشَّجاعَة ...

ثُمَّ اكتشفت عندَما دخلتُ فِي الكُهولَةِ ...

بأنَّ نِصفَ مَا قَرأتُهُ

فِي حِصَّةِ التَّاريخِ

مَا كَانَ سِوَى إِشَاعَة [2]

تمهَّر نزار قباني في تخريج سيرته الشِّعريَّة أحسن إخراج ، وهذا مشاكلة لسيرته الحياتيَّة الملتويَّة وكذا إهدارا للتجارب الاختباريَّة التي تقام عسفا في مشاتل الطفولة البريئة ، وعقولها الغضَّة التي تعوز

[1] – ينظر: خزعل الماجدي، **المرجع السابق**، ص121.

[2] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص576.

للدِّعامات الوقائيَّة الكافية التي بإمكانها غربلة المحصول المعرفي المقروء ، المحشو في الأذهان بقوَّة المتصور الزمانيّ السَّامي— مركزيَّة التُّراث— وهامشيَّة المعاصرة .

وقد انتحى الشَّاعر أسلوبا مباشرا في بثِّ رؤاه الشِّعريَّة المسكونة بهواجس التَّجديد ومقابض التَّنديد الذي يرتجع صداه في النَّص بتضافر المعطوفات وتناثل الحروف العاطفة المؤجِّجَة لتلاوين من الصُّور الرافضة للانتهاكات التي طالت طفولته التَّعيسة على الأقلِّ في شقِّها التَّلقينيّ الممارس عليها غصبا.

يتوَلَّى الشَّاعر في محصوله الشِّعري مهمَّة السَّارد الذي "يقوم بمغامرة النَّبش بحثا عن مركزِه المصادر تماما كما يفعل باحثو الجيوفيزياء مع بؤرة زلزال مدمِّر"[1] ، ولو أنَّ البدايات جاءت مهادنة حيث ناشدت تبليغ القارئ بيوميَّات الشَّاعر في زمنها الطفوليّ و ظمئها المعرفيّ ، بانهماكها في المتح من معين التراثيات وسيرها النَّاضخة بالبطولات وتيمات العزة والإباء، والفداء ، والشَّجاعة ، والسَّخاء وهذا سدًّا لضنى المفقودات.

لعلَّ إدمان الشَّاعر على تهضُّم القصص التَّاريخيّة القديمة يعود لشعور جمعي عربي بمواجع الانكسار أو الإحباط أو الحصار نتيجة عجز الشَّاعر كمثقف عضوي منتم لجيله المهزوم حضاريا عن تشوف المراصد المواتية التي تتيح إمكانية التَّقدُّم في الحاضر والمستقبل فينكفئ على "أعقابه عائدا إلى ما يبدو شبيها بالرَّحم في نوع من الآلية الدفاعية التي تنتفي سلب الحاضر بإيجاب الماضي"[2] .

لكنَّ الذَّي عطَّل المكينة الدفاعيَّة واكتشف بهرجتها التمثيليَّة هو المراجعات الفكريَّة العميقة التي اجترحها الشَّاعر يوم تقدُّمه في السِّن ، وولوجه فترة الكهولة والاستفاقة المعرفيَّة المتأخرة المدلَّل عليها في النَّص بواسطة القرينة اللغوية العاطفة /ثمَّ/ التي نصَّت على وجود تراخ زمني بين قيام الشَّاعر برحلته المكوكيَّة في أقاصي التُّراث و نفوره المفاجئ من هذه العملية التراسليَّة بعد عناء و مشقَّة.

[1] – عبد الرزاق المصباحي، **الأنساق السردية المخاتلة**، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط1، 2017، ص31.

[2] – جابر عصفور، **معضلة التراث، مجلة إبداع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 11، نوفمبر1991، ص70.

ولا غرو أن يُصدم القارئ من فداحة المخرجات وخيبة التَّوقعات، كون الشَّاعر المشغوف بتقنية المغايرة آثر أن يوضِّب عمله الإبداعي ارتهانا لبدائع التجريب أي الكتابة ضد الأسلوب السَّائد و البنيات الرَّاسخة باعتبارها عنصرا حاسما في ممارسة المخاتلة على القرَّاء والنُّقاد سواء"[1]،مخاتلة تبدَّت غوائلها عبر اليافطة الختامية /نصف ما قرأته كان سوى إشاعة/ التي رامت إلى نبذ عقيدة الاتِّكال والتَّضايف التَّام مع الماضي و الإعراض عن الحاضر والمستقبل،فالتراث "لا يقوم إلا بوظيفة تعويضية عمادها مبدأ الوهم وليس مبدأ الواقع ، وسحر المخايلة وليس وعي المواجهة"[2]، الخضوع و المتابعة وليس إدامة النَّظر والفليّ و المحاججة.

والحال أنَّ تضجر الشَّاعر من تراثه الذي تلقَّاه في صباه يعود إلى انحصار صلاحية العقل النقديّ بآلياته الاستقرائية الممحِّصة للفكرة قبل تداولها، مما سرَّع بنشوب الشَّائعة التي هي نتيجة ديناميَّة لأخبار ملفَّقة تتولَّد من نقاش جماعيّ[3] ، ومن ثمَّ فإنَّ توصيف المحتوى التعليمي المستلِّ من التراث بالشَّائعة يعود إلى توافقهما في المسار التَّحصيليّ المكون لحدودهما التأثيريَّة .

الشَّائعة= الأهمية ×الالتباس

التّراث =الإركام×المبالغة

تتأسَّس هذه العلاقة كما هو موضّح أعلاه على عمليَّة الضَّرب فإن لم يكن الحدث مهمًّا أو مُلتبسا فلن تنشأ الشَّائعة ،كذلك التُّراث الذي كلَّما تضخَّمت برامجه و توسَّعت دوائره المفاهيميَّة تحوَّل إلى "كيان مفارق متعالٍ خارج حدود الزَّمان و المكان، ناءٍ عن القدرة الإنسانيَّة و مجال سيطرتها"[4] تحوم حوله القصص المختلَقة ، القاصمة لحجية البراهين المنطقيَّة و قياساتها المعلَّلة ، ولناب

[1] – ينظر: عبد الرزاق مصباحي، **المرجع السابق**، ص 25-26.

[2] – جابر عصفور، **المرجع السابق**، ص71.

[3] – جان ويل كابفرير، **الشائعات الوسيلة الإعلامية الأقدم في العالم**، تر: تانيا ناجيا، دار الساقي ، بيروت، ط1، 2008، ص20.

[4] جابر عصفور ، معضلة التراث ، **المرجع السابق**، ص73.

بالتالي مقام الشَّائعة العارية من المصداقيَّة ، بحيث يتمُّ ترويجها من شخص إلى آخر من دون أن تتوافر أيُّ أدلَّة ملموسة تسمح بإثبات صحَّتها.

إنَّ المنهج الارتيابيّ الذي توخَّاه الشَّاعر في نسج عريضته الشِّعريّة، لا ينمُّ عن مغالاة حداثيَّة أو ضغينة مستترة تواقت محلُّها في القلب مع بدايات إقبال الشَّاعر في صغره على مطالعة القصص التراثيَّة وسردها المضاعف، بل زجرا لأولئك المتفرِّدين بأوهام القدَامة ، والممتعضين من سؤال الحداثة الّذين يبدون وكأنَّهم مصابون برُهاب الأبوَّة، "حيث التُّراث هو الحضور المقدَّس للأب الذي لا يمكن أن الابن سوى صورة شائهة منه مهما سعى"[1].

وكذا استنهاضا للفكر النَّقدي التقدميّ الذي لا يعير اهتماما للمفاضلة الزمنيَّة، بقدر ما يبتغي البحث عن المعاول التحليليَّة المواتية التي تسمح بإحداث المصاهرات النموذجيَّة و المتفاعلات المتشبِّعة بالتجارب النهضويَّة المائزة ، التي تجيد استشراف المستقبل بناء على تشذيب التراث من عوالقه وتخليصه من دُرنِه و تكيف المشاريع الحداثيَّة مع المتغيرات التاريخيَّة و التَّحولات الاجتماعيَّة الطَّارئة باحتياجاتها المعرفيَّة والفلسفيَّة المتزايدة .

3- في توالف صُورتين معاصرتين في نسقٍ شعريّ مُغاير

تتحقق فعالية الصورة الشِّعريَّة "كلّما توفَّرت العناصر الجماليَّة التنويعيَّة التي تسمح بدورها باغناة الرؤية الشِّعرية"[2] وتوهيج المسالك التأويليَّة بنقل الموازنات من مقرَّرها الزَّمنيّ المفارق عبر دمج التُّراث بالمعاصرة إلى تقريب الصُّورتين من خلال انتقاء أنساقهما المضمرة ممَّا تلهج به بيئة الشَّاعر العربيَّة من أحداث مع العمل على اصطفاء المغاير النَّاجم عن هذا المزج.

[1] جابر عصفور، **المرجع السابق**، ص 76 .

[2] العربي عميش ، **محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني** ،ألفا للوثائق ، قسنطينة ، ط1 ، 2014 ،ص 48.

3-1 واقع الكتابة في مدن الملح ترهُّل الصُّورة وإدامة أزمنة الحصار:

يتَّكئ نزار قبانيّ في شعرياته السِّياسيَّة على أسلوب المراوحة و التَّدوير الصُّوراتيّ الخصب المدرّ لمقارنات جماليَّة و فلسفيَّة جديدة.من خلال الالتجاء إلى صهر صورتين معاصرتين في أرومة شعريَّة مؤتلفة ظاهريًّا لكنَّها تتبطَّن مفارقات حصيفة عدَّة ، وذلك بالتساند إلى لغة خطابيَّة مباشرة تستقي سيناريوهاتها الإدهاشيَّة بالامتثال لقانون المواجهة الذي يدير المعاني تبعا لما تسفر عليه المواقعة بحدَّيها التَّماثلي أو التَّنافري في مضمار النَّص وهذا شجبا للفواعل الخطابية الكابحة* التي تتربَّص بالبلاد والقصيدة سواء فتستنزف طاقتها الداخلية المعينة على الابتناء الذَّاتي، وتلجم اندفاعاتها ليعُمَّ الضَّجر في أقاصي البلاد وأدانيها ، وتحاصر القصيدة بما فيها إيذانا بانشقاق الكتابة عن مراميها الطلائعيَّة بمعاضدة القيم الإنسانيَّة ومكاتفة القضايا التحرريَّة ، لتداوم على امتهان نظام السُّخرة ، حيث تغتدي الكتابة وسيطا تعبيريا محفوفا بالمتعاليات الإشاريَّة ، التي تعكس بجلاء سيطرة الإقطاع على المعابر الإبداعيَّة الكبرى التي بإمكان القصيدة الشِّعرية المتمردة الانسلال منها بتهييج الأحاسيس المتكوِّمة التي تعتلج صدور المضطهدين ، وفي هذا السِّياق ألفينا الشَّاعر يقول في قصيدته "**إلى أين يَذهبُ موتى الوَطَن**" .

بِلادٌ بِدونِ بِلاد

فَأينَ مَكانُ القَصيدَةِ

بَينَ الحِصَارِ وَالحِصَارِ

كَأنَّ الكِتَابَة فِي مُدُنِ المِلحِ

* الفواعل الكابحة أو المعيقة مصطلح سيميائي تداوله غريماسGreimas في نموذجه العامليّ فهو من يحول دون وصول البطل إلى ما يصبو إليه وقد أسقطناه في ثنايا التَّحليل تماشيا مع الفواصل الإبداعيَّة التي تفرَّد بها نزار قباني الصَّائرة نحو تسريد المتقوَّل الشِّعريّ وتطويق المقاطع الحكائيَّة.

فِعلُ اِنتحَار ...

بلادٌ.....

تُحاولُ أَشجَارُهَا

مِنَ اليَأسِ

أن تتوسَّلَ تَأشِيرةَ السَّفَرِ[1]

أزمعت العتبة الاستهلاليَّة تشنيج المبنى الشِّعريّ بصورتين معاصرتين ممضَّتين في التِّيه ، وهذا بالتَّوسُّل بأسلوب تحقيري ، توسِّع مجراه دون الظرفيَّة التي سيقت بمعنى نقيض فوق ، أي تنزيل البلاد العربية منزلة دونيَّة منحطة ، لا تكاد تستوي مع الدول الغربية الأخرى لا في الرفاهية الاجتماعية التي تكفلها تلك الدول لشعوبها ، ولا في الحظوة التي ينالها الشَّاعر أو الأديب بعيدا عن أوهام الخضوع والمساءلة، وأدبيَّات الابتزاز والسَّمسرة التي دأب صنيعها يترسَّخ ويتقوَّى في المؤسسات الثقافيَّة العربيَّة.

لعلَّ من المؤشِّرات الدَّاعمة لهذا المنحى الدَّلاليّ المتجذِّل في أخاديد المتن الشِّعريّ تعمُّد الشَّاعر تنكير البلاد ، دونما تعريفها في خطوة منه استباقيَّة ، تهفو إلى تنبيء القارئ بمساوئ الهيكلانيَّة السياسية وتدابيرها المستسمجة ، فاكتناه مظان التَّنكير في عرف البلاغيين وهو من اقتضاء السِّياق اللغوي و المقام الثقافي المتاخم لتجربة الشَّاعر الرَّشيدة الممعنة في المنافرة جميعها.

فالتنكير هنا يراد به التَّكثير أو بالأحرى التَّنويه على تفرُّد الأوطان العربيَّة على غيرها من حيث كثرة المخافر الأمنيَّة ومراصد التَّصنُّت والجوسسة ، والمحتشدات السريَّة وذيوع أخبار الاختفاء القسريَّة والمداهمات الفجائيَّة لأوكار القصائد الشِّعريَّة المارقة المعتاصة على الترويض والتذليل .

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص598.

ويراد به التضليل أيضا فإذا عمَّ الحصار وخيطت الأفواه وصودرت القصائد، شُلَّت قاطرة الإنماء الثَّقافي والطرح الفكريّ الموضوعيّ، وقلَّت وشائج الانتماء والمواطنة ذات الحسِّ الديمقراطي التحاوريّ والملمح التشاركيّ، وأزفت مواعيد الارتحال والمغادرة .

وأيًّا ما يكن الشأن فإنَّ استتباع المحطَّات التَّوصيفيَّة بتشكيلاتها اللُّغويَّة المقتضبة ومعانيها الإيحائيَّة وأيقوناتها البلاغيَّة المكتنزة، هو ثلب لراهنيَّة الخطاب السياسيّ العربيّ، وبنيته المتشامخة واستعارته الرَّعويَّة* الموظَّفة حصرا، لتسويغ تقنيات العقاب التي ألفيناها في النَّص الشِّعريّ تستعيض عن الجسد لتطال القصيدة وحتَّى الجماد، لتتشكل لنا صورتين متناظرتين تناظرا مرآويًّا تبثَّان تأوُّهاتهما وفق أساليب اقتضائيَّة ، تُعبِّر عن فداحة المرحلة ،ومآلاتها المضبَّبة بسديم الإقصاء و المفازعة وهذا نظير توطين المساءلات المصيريَّة إزاء موقعيَّة القصيدة بمدِّها التَّحرُّريّ وعنفوانها الجماليّ التي يتفيَّأ ظلالها الأبرياء الذين إذا لم يجدوا ثوبا يلبسونه لبسوها، قصيدة يبدو أنها تلاشت تحت مفعولات الحصار المربك لحركتها الغلواء ، ممَّا جعلت الشَّاعر يلهث في اقتصاص أثرها بالشُّروع في تدويل خبر الفقدان بواسطة أين الاستفهاميَّة للاستفسار عن المكان الذي تتهدَّج في لظاه.

وهكذا فإنَّ التَّعاقب على حصار القصيدة النَّاضجة المستوفية لشروط النُّبل والجسارة ومحاولة تدجينها لترسف في أغلال الانمياع والمداهنة مردُّه الرغبة في تنميط النموذج المعرفي الأحاديّ المساير المخطَّط الشموليّ الذي تتبنَّاه الدَّولة، وهنا تكمن فجيعة الشعِّر الأساسية إذ "أُرغِمَ على الدُّخول في نطاق البرمجة ومشاريع السَّنوات الخمس أو العشر فأضحى يُخطَّط له في الغرف الضَّيقة كما يخطَّط

* الاستعارة الرعوية : مصطلح فلسفي اجترحه الفيلسوف الفرنسي ميشال فوكو في كتابه السلطة والمعرفة للإشارة إلى أهم التجلِّيات القديمة للسلطة في المجتمعات البدائية وللإبانة أيضا عن تلك المماثلة التي خلَّفها المخيال الإنساني عبر العصور بين علاقة الحاكم والمحكوم من جهة وعلاقة الرَّاعي بقطيعه من جهة أخرى. راجع كتاب: مُحَمَّد الجويلي، **الزعيم لسياسي في المخيال الإسلامي**، ص69.

المزارع للتعاونيَّة، وتعبيد الطُّرقات وبناء معامل الحديد والصُّلب"[1]، وهذا بالنَّظر لكثافة المعيقات وانحصار الحرّيَّات الضَّامنة لغزارة الإبداعات أيًّا كان مذهبها ومستقرُّها.

أصبح من العنت الشَّديد الإقدام بوعيٍّ وشراهة على الكتابة الأدبيَّة المستنيرة التي تضمر حروفها أبجديات التَّغيير ، إذ تعدُّ وبلا ريب سلوكا انتحاريًّا ، وفعل إفناء وإبادة لا إحياء وإدامة، في مدن الملح الآثمة وهذا ما تبوء به البنية التَّشبيهيَّة،/كأنَّ الكتابة في مدن الملح انتحار/، ولا مندوحة أن يلتفت القارئ إلى المركَّب الإضافيّ النَّاتئ في مفاصل السَّند الشِّعريّ – مدن الملح- ويدانيه بأحكامه المسبقة وتأويلاته المنفتحة،كونه يهب النَّص تلوينه الثَّقافيّ، ويُدانيه بأحكامه المسبقة وتأويلاتِه المنفتحة.

فالنَّسق البلاغيّ التَّمثيليّ يحيل إلى تصاقب جُنوسيّ بين الشِّعر والرِّواية المفضِي لتُصَاونٍ موضوعاتيّ راصد للتحوُّلات الاجتماعيَّة والثقافيَّة التي طالت البلاد العربيَّة ، عشيَّة الاغتناء من ينابيع النفط المتفجرة على صحاريها الماحلة، فقد خاض الأديب السُّعوديّ **عبد الرحمن منيف** في روايته " **مدن الملح**" في عوالم المدن النفطيَّة الجديدة بزيفها الماديّ وثروتها المفاجئة وخوائها الثقافيّ والفلكلوريّ وسياستها المأمورة"[2]، ليتشوَّف غدها الحرج ومصيرها المبهم فهي تقترض من الملح هشاشته وسرعة انحلاله إذا سحى عليه الماء، أيّ أنَّها مدن يخشى عليها الانمحاق ويسرع إليها البلاء، آلية للوهن والخراب، ومن ذات الموجع باشر نزار قبانيّ حربه النفسيَّة لتشتيت معاقل الطُّغيان والتَّلميح إلى رخاوة الأجهزة القمعيَّة ، فهي تفزع من قرع الأصوات التي تجترح إيقاعاتها القصيدة العربيَّة الواعدة، ومهما تباينت المسافات واختلفت هويَّة الكتابات يكفي نزار قبانيّ وعبد الرحمن منيف أنها يحوزان قصب السبق في مقاضاة التَّمذهبات السياسيَّة الجديدة والملاحم البطوليَّة المختلقة، والتَّمحُّلات الاجتماعيَّة المنغمسة في إيدامها الغربيّ المغشوش .

[1] نزار قباني،**عن الشِّعر والجنس ،والثورة ضمن الأعمال النثرية الكاملة**، ص501.

[2] عبد الرحمن منيف، مدن الملح، التيه، **المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، ط11، 2005، ص680.

إنَّ إشفاق الشَّاعر على وطنه الأسيف جعلته يرصد من مخيّلته الولَّادة ، مجازات انفصاميَّة وحوارات استثنائيَّة تتأتَّى من النَّواميس الكونيَّة الصَّامتة ، وتلاوين الطَّبيعة الشَّاحبة، وهذا استدراجا للحقيقة الوجوديَّة الخبيئة التي طالها الضَّيم والضَّجر، حقيقة كشفتها ابتِئاسَات الشَّجر قبل البشر بتوسُّلها بعقال السَّفر كخيط أمل واهن ، ينتشلها من جحيم الإقامة في الوطن العربيّ .

لعلَّ استرسال الشَّاعر في المبالغة، بتلفيق المحاورات العجائبيَّة واستنطاق اللَّطائف القوليَّة من الجمادات هو إبراق للبلاغات الشُّعوريَّة المرهفة جراء تفشيّ وباء الاستبداد، وتأهب الجميع للارتحال والسَّفر، فرار من هول الدَّمار الرُّوحيّ ، والتَّمزُّق الهوياتي المخيَّم على ساكنة المدينة، والملاحظ هنا أن الشَّاعر "مهوس بالسَّفر فأشعاره تتضمَّن السَّفر الجغرافيّ والسَّفر اللغويّ والسَّفر الفنيّ أو المجازيّ"[1] المستخلص من شكوى الشَّجر ، وهذا نزولا عند رغبته المتأجِّجة الرَّامية إلى الخروج عن مألوفيَّة الحياة ورتابة إيقاع العيش الراكد وكذا نفورا من رواج المماثلات الخطابيَّة والمعتقدات الاجتماعيَّة الزَّائفة المترسِّبة في حفريات الذَّاكرة العربيَّة الجماعيَّة والتي تحول دون إدراك الذَّات العربية لآفاق الحرية الفسيحة لاسيما وأن انتفاء السَّفر من الأجندات الشِّعريَّة العربيَّة المعاصرة هو توطيد لدعائم الانعزال وتمتين لسنن الجمود والمواترة.

3-1 الصُّورة الشعريَّة واستعداء المثقَّف العربيّ شطط عاطفيّ أم مقاضاة حتميَّة

طفق نزار قباني يستجدي لفيفا من المثقفين الأفذاذ بغية التَّأسيس لمشروع نهضويٍّ واعد يلتزم ببثِّ الأطروحات التجديديَّة المنفتحة على هذا الكون بمداراته المتشعِّبة ، مع الحرص على الحفاظ على خصوصيَّة الشَّخصيَّة العربيَّة الأصيلة، لا يتوانى في منابذة الأوهام والخرافات وتجفيف روافدها وتنوير مختلف الشَّرائح الاجتماعيَّة بتشجيعها على مطارحة الأسئلة الجوهريَّة الماضية نحو اقتلاع جذور التَّخلُّف

[1] حسام الخطيب، **نزار قباني أمير الحرية وفارس العشق**، منشورات ضفاف، ط1، 204، ص 125.

ولا مِرية من أن تُجهض أحلام الشَّاعر في بداياتها الأولى، وذلك لعجز المثقَّف العربيّ عن إنتاج خطاب تجاوزيّ ، لا يستنكف عن "تبديد المنظومات الرمزيَّة التي تتحول إلى سُلطة داخل المجتمع ولا يتزهَّد عن تزييف الوعي"[1]، والإمعان في تغييب الحقائق بعميق الظَّواهر وخفيّها، ومن ثمَّ فإن تدجين دور المثقف العربي بإبداله مقام المسامر أو المرهفِّه عن السلطان وحشمه ، قد عاجل باقتداح الصُّور الشِّعريَّة الممغنطة بأساليب تقريعيَّة تشرئبُّ إلى نسف ميثاق المثاقفة العربيّ بنهجه الموارب في إدارة السُّلوك الجماهيريّ، كما في السِّياق الشِّعريّ الآتي:

البَائِعُون ثَقَافَة مَغشُوشَة

والكَاتِبُونَ قَصَائِد سريَّة

والرَّاقِدُونَ بغُرَفِ الإِنعَاشِ

لَا يَتَحرَّكُون

وَالسَّائِحُون عَلَى ضِفَافِ جِرَاحِنَا

مَاذَا سَيفعَلُ هَؤُلاءِ السَّائِحُون

فَمِنَ المقَاهِي... يُعلنُونَ حُروبَهُم

وَمنِ المقَاهِي...

يُطلِقُونَ رَصَاصَهُمْ

وَعَلَى كَراسِيهِمْ الوَثِيرَةِ

[1] عبد السلام المسدي، "**المثقف العربي و انفجار الأسئلة**"، **مجلة ثقافات**، كلية الآداب، جامعة البحرين، مج1، العدد4، أكتوبر2002، ص19.

يَحضُنُونَ بيوضَهُم

وَيُفَرّخُونَ

مَا أَجبَنَ الثَّوراتِ

تَخرجُ مِنْ كُؤوسِ اليَانسُون[1]

يكتسح السَّند الشِّعري رتلٌ من البُنى التركيبية المتشاكلة التي تمهِّد لتضايُفٍ جماليٍّ نادر بين الاختمار الفكريِّ الواعيِّ ، والبعد الهندسيِّ للكلمات ، والبعد الدلاليِّ للعلائق اللغويَّة المجسَّدة فتدبيب رؤوس الجمل الشِّعريَّة المتوازية بجموع المذكر السَّالم (بائعون، كاتبون، راقدون، سائحون) يشفُّ عن خذلان جماعيٍّ لثورة نهضويَّة مباركة أجهضت بسبب تمادي المثقفين في لوكِ الخطبِ البلاغيَّة الجذماء، وترديد الشِّعاراتِ اللُّغويَّة الصَّماء داخل الصالونات الدفيئة ، دونما العمل على مصاهرة الفكرة المنتجة بسياقها الواقعيِّ المحايث.

يعودُ عزوف المثقَّف عن مسايرة التَّطلعات الجماهيريَّة إلى مفارقة مزدوجة تعتمل كيانه الدَّاخليِّ الممزَّق فهو الَّذي روضته الأحداث حتى ارتاض بترويضها، وهو الَّذي "استلذ الانضواء تحت القمع الذَّاتي، فأصبح يزايد في السَّخاء على من دانت له مفاتيح الأمارة"[2] حتى إذا أدركته السِّنون وحلَّ الدَّاء العضال اكتوى بهستيريا مازوشيَّة قلَّ نظيرها .

تنشطر الصورة الشِّعريَّة الكاشفة لتمذهُبات المثقفين المنحلة في قيعان الفلسفات النفعيَّة إلى ثلاث صور جزئية تديرها الجملة الفعلية المسبوقة بلا النافية – لا يتحركون – الدَّالة على حُتوفِ أيقونات الممانعة من معجم المثقف العربيِّ المعاصر، وسلكه طرائق مبتذلة في سبيل تصاهره مع الخطِّ الافتتاحيِّ الذي يحدِّدُه أوصياؤه مُسبقًا.

---

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش، ص 612**.

[2] ينظر عبد السلام المسدي ، المثقف العربي وانفجار الأسئلة ، **المرجع السَّابق**، ص 20.

صورة جزئية 1	يبيعون ثقافة مغشوشة	دلالة سلبية عابرة تزدري بضاعة النُّخب الثقافيَّة لأنَّها تراهن على إلباس الحق بالباطل بالتَّساند إلى غوائيَّة الكلمة وصوتها المفارق
صورة جزئية 2	يكتبون قصائد سريَّة	صورة تسويقية ساذجة عن المثقف العربي كونه آثر السِّرَّ على المجاهرة ، وما ذاك بحصيف لأن إفشاء القصيدة على بساطتها كفيل بتقويض حزام الصَّمت المطبق على المتلقي العربي.
صورة جزئية 3	راقدون بغرف الإنعاش	التفاتة نبهة من لدن الشَّاعر تهفو إلى تبيُّن معضلة المثقف العربيّ بدخوله في غيبوبة مستطيلة المدى مانحا غيره من المتطفِّلين فرصة امتطاء موجات الثَّورة.

يستنهض المقطع الشِّعريّ الموالي على سرد التَّجارب الجماعيَّة المشتركة بفداحة تجاوُزاتها وتليُّن مقدِّماتها ، التي تتحوّل في النّص إلى دوال سيميائيَّة متعاضدة، تلهج بالتَّفاصيل اليوميَّة النَّاسجة للَّحظات الكوميديَّة ، ولا تفتأ في تمحيص أقاويل المثقَّفين المشحونة بفواصل إشهاريَّة تنشد تسويق الأنساق الخطابيَّة المغشوشة بتيماتها الموضوعيَّة المتعالَية ، فهم يتحركون في فضاء محاصر فمن المقهى يعلنون حروبهم ومن المقاهي يطلقون رصاصهم .

وقد يتساءل القارئ عن جدوى منح الشَّاعر بعدا ديناميكيا لنمط ثقافيٍّ يتَّسم بالسُّكونيَّة سبق أن أبطل وصاياه التقيميَّة لانكفائه عن توريد الإشكالات المتبصِّرة ، والنَّماذج التطبيقيَّة الصَّائرة نحو قدح شرارة الوعي ، ذلك أنَّ الالتجاء إلى تسريد فضاء مكانيٍّ مُتخمٍ بالأصوات الغوغائيَّة الجارفة للتيارات الفكرية المؤنسنة ، والماحقة لأصول التَّدابير العلمية المتَّزنة بنهجها القويم هو تدويل لأزمة مؤرقة

يعيشها المثقف العربي فالخطاب الذي ينتجونه هو في الحقيقة "تعبير توصيفي وتحليليٍ وتجريديٍ عن حركة الواقع الاجتماعيٍ الفعليَّة ، وليس تصوُّرا لما يجب عليه أن يكون عليه هذا الواقع"[1].

خطاب يستنزف في دوامة المواجع العربية ، و يُستثمر في تبديد الغضب الجماهيريٍ العاتي وتشتيت الطاقات الثوريَّة بمقابض بيانيَّة ولغة شفَّافة مزورة، تُستهلك في تأبيد أزمنة الانسحاق ، وهو ما تروم البنية الاستفهاميَّة المتموضعة داخل الحرم النَّصِّي النِّزاريٍ تفعيله/ ماذا سيفعل هذا هؤلاء السَّائحون/ الماضِيَة نحو تبيُّن مواطن العجز بإنكار مسترشدات المثقفين المقدَّمة حيال النُّكوص الحضاريَّة المتعاقبة لمراهنتها على تلفيق المرويَّات التاريخيَّة التي تحاصر المتلقي العربي بموجات من التَّمثُّلات الصوراتيَّة التي يستحيل فهم مركزها الأصوليٍ وانتحاء منَاوِيلها نظرًا لوجود محتِّمات سياقيَّة قاهرة .

ولذا لا جرم إن استعاض المتلقيٍ العربيٍ عن هذه المواصفة المتزمِّتة بالشُّروع في إذاية ذاته والحطِّ من مدركات عصره ، كأن ينتقل وعيه المتشظيٍ ،وفكره الملتَبس "من مناخ المساءلة إلى مناخ التَّسليم ومن حرية الإبداع إلى جبر الإتِّباع ومن ثقافة التَّجديد والممارسة إلى ثقافة التبَّرير والمعاتبة"[2].

اتَّكأ الشَّاعر في الاستخفاف بحماة الثَّقافة والمعرفة على خطاب كوميديٍ تندسُّ بين مختزناته أساليب تكنويَّة وترامز إيحائية تربض في قلب المواجهة الحاسمة ، وإلَّا فما دلالة تدجين المخرج الثقافيٍ العربيٍ وتنميطه وفق سلوك غرائزيٍ ينتجه الطَّير عادة للحفاظ على دورته الحياتيَّة تبييض ، فتحضين فتفريخ .

إنَّ الصورة الكاريكاتوريَّة تلك على لوذعيَّتها وفرط شقاوتها هي إيغال متعمِّد في أقاصي سيكولوجية المثقف العربيٍ "فجهلهم المستطير بمكان المنفعة بسبب الفجوة بين المفاهيم المستخدمة المستقاة من زمان ومكان آخرين وبين الواقع الحيٍ الذي ليست له علاقة بهذه المفاهيم"[3] جعلهم

[1] نبيل راغب، **الغيبوبة العربية**، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، ط1، 2007، ص190.

[2] ينظر جابر عصفور ، معضلة التراث ، **المرجع السابق**، ص72.

[3] نبيل راغب ، **المرجع السابق**، ص 191.

يتخندقون داخل بروجهم الحصينة (مقاهي ، صالونات ، كراسي وثيرة) ، ويولُّون الأدبار يوم احتدام المنازلة وقد تمخض عن هذا القرار لافتة تهكمية أخرى تنداح بين حواف النَّص بواسطة تفعيل الصيغة التعجبيَّة /ما أجبن الثَّورات تخرج من كأس الينسون/ التي عكفت على إحداث صخب صوتي يتضافر شعوريا مع بؤرة مكنوناته الداخلية فيساهم في رفع وتيرة الحدث بنقولاته الرجعيَّة ، حيث تُحتضر الثَّورة الحقيقية ، وينصَّب مكانها ثورة مزورة تتركَّح على خشبة المضاربين بمصائر الشُّعوب الذين يديرون مجرياتها الافتراضيَّة وهم يرتشفون أكواب الينسون السَّاخنة .

شراب ولئن بدا توظيفه في المقبوس الشِّعريِّ استعراضا لغنى المطبخ الشاميِّ إلا أنَّه في واقع الأمر ترميز ألمعيٍّ يتيح للقارئ مكاشفة الفوارق الاجتماعية المتعاظمة بين جمهرة المثقفين المتناوبين على توطين مقاماتهم الأثيرة التي ورثوها جرَّاء تحييد الثَّورة عن صداها الجماهيريِّ ، ونقلها مكرهة لتعشعش في أوكار السُّلطة ، فتُستَفرغ من تيماتها النِّضالية وبين الشُّعوب العربيَّة الكادحة التي سُلبت ثورتها بفعل ائتمانها المبالغ ، فالينسون مشروب دلَّ على ترفُّه الجسد وتنكُّب العقل، فهو يجلي التُّخمة ويعالج الأرق ويسرِّع الهضم .

وركحا على ما تأسَّس ذكره، فلا مناصة إن توارد المثقف العربيِّ على ارتشاف كؤوسه باعتباره علامة سيميائيَّة ، تتحكَّم في "صناعة هذه التراتبيَّة الطبقية التي تضع المتلقي العربي في قعرها سالبة حقه في التعبير و البوح والاعتراض"[1] ، بينما تشرِّع للمثقَّف المزعوم التربُّع على هذه القمة الاجتماعية الشَّماء لأنه دأب على الإصغاء والمداراة ، وتأفُّف من التَّنزُّل إلى السَّاحات للظَّفر بمكاسب حضاريَّة جديدة تضمن صون كرامة الإنسان العربي وترافقه في تشييد أفاقه الجماليَّة التي تترشَّح بالمثيرات الشُّعورية الموجبة القمينة باحتواء أمانيه المستقبليَّة وتجسيد أحلامه اليوميَّة .

[1] عبد الرزاق المصباحي، **المرجع السابق**، ص23.

3-2 أثر الدَّوال اللَّونيَّة في تحديد هويَّة الأنساق الخطابيَّة المضمرة في الصورة الشعريَّة المركَّبة

يحرص نزار قبانيّ على توشيج صلاته الإبداعيَّة بالمذاهب التَّشكيليَّة للفن ، رغبة منه في توليد مشاهد بصرية يطغى على زواياها لون السَّواد الذي يحاكي الصَّدى الجنائزي الملتبس بالمدينة العربيَّة وإذا كانت اللوحة الفنية تستعير ألقها من التَّمازج العبقريّ بين الألوان فإنَّ القصيدة الشِّعريَّة النَّاجزة هي تلك التي تواظبُ على استثمار الألوان كرموز ماثلة تكشف عن مجازات عضويَّة تختزل خرائط الشَّاعر الذهنيَّة ، وقد انتقل توظيف اللَّون في القصيدة الحداثيَّة من لغة الرؤيا المسطحة إلى لغة الرؤيا المركبة لتتصاعد بذلك أسهمها الجماليَّة .

إذ لم تعد مهامها الإجرائيَّة تنحصر في التَّجريد كذي قبل، بل أضحت تتغيَّا "التَّجسيد النوعيَّ المفضي لتشكُّلٍ دراميّ في الحدث والإيقاع والحوار"[1]، ومن ثمَّة فإنَّ إلحاح المتخيَّل النزاريّ على غرز الدَّوال اللونيَّة السوداء في مطويات النَّص الشِّعريّ الملغم هو صدٌّ لعوارض الإبهاج والمفاكهة وهذا نتيجة تكلُّسِ الأحزان في دواخل الأنَا العربيَّة المكلومَةِ .

مِنْ أَينَ يأتينَا الفَرَحُ

وَلَونُنَا المفضَّلُ السَّوادُ

نُفُوسُنَا سَوادٌ

عُقُولُنَا سَوَادٌ

داَخِلُنا سَوَاد

حَتَّى البَياضُ عِندنَا يمَيلُ للسَّوادِ

[1] كلود عبيد، **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر**، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان، ط1، 2010، ص 132.

مِن أينَ يأتينَا الفَرَحُ

وكلُّ مَا يحدُثُ فِي حَياتِنَا

مُسَلسَلُ اِستِبدَاد

الوطنُ اِستبدَادٌ

الهِجَرةُ استبدادٌ

وَالصُّحُفُ الرَّسميَّة استبدادٌ

وَالشُّرطَة السِّريَّة استِبدَادٌ

وَعشقُنَا لامرأةٍ جميلةٍ استِبدَادٌ[1]

الظَّاهر أنَّ القصيدة الشِّعريَّة النِّزاريَّة باتت تتركَّح على وتد وجوديٍّ متفجِّع ، يكتشف القارئ مجراه عبر إطلالته على السُّؤال التعجيزيِّ النَّاتئ في العتبة /من أينَ يأتينَا الفرح/ ، والمراد به مباغتة المخاطب العربيِّ واستثارة نوازعه الشُّعوريَّة المهزوزة التي تخالجها موجات ارتعابيَّة، تتدفَّق على أديم النَّص وفق ثنائية متنافرة: دوال الحزن الحضوريَّة في مقابل دوال الفرح والابتهاج المغيَّبة.

عكس هذه الهيمنة الحضوريَّة للأحزان تواتر السَّواد في خواتيم المقاطع الشِّعريَّة كحركة إيقاعيَّة طافحة بالقوافِي المردفة الَّتي رويها حرف الدَّال ، الّذي "يشبه شكلُه في السريانيَّة صورة الدلو كما يعدُّ أصلح الحروف للتَّعبير المباشر عن الظلام ، فهندسته الحيزيَّة المغلقة توائم معاني العزلة العمياء"[2] التي طفق الشاعر يزجيها في نصه الشِّعريِّ ابتغاء ترويض الوهن الذي طاله في الصِّميم والانكفاء الذي

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش، ص556**.

[2] ينظر: حسن عباس، **المرجع السابق**، ص 66-67.

عصف بأشعاره ليتمظهر نزيفها الحاد في هيئة أنا جماعيَّة مترهِّلة يخترم الحزن كيانها الشُّعوريّ وسلطانها العقليّ / نفوسنا سوداء / عقولنا سوداء/ داخلنا سواد / .

إنَّ حرص الشَّاعر على تسييجِ محصوله الشِّعريّ بشبكات لونيَّة قاتمة يجتثُّ منها البياض هو توصيف ضمني ليوميات الأنا العربية بمنحاها التراجيديّ السَّالب لأناشيد الحياة الماتِعة، ذلك أنَّ جارحة العين كلَّما توغلت في التقاط المشاهد الحركيَّة الماثلة في النَّص تغشَّاها السَّواد "بخصائصه الفيزيقية ، فهو يمتص الضوء ولا يعيده"[1]، وإذا رمنا إلى تعقبه مجازيا في أقاصي النَّص نلفيه يزدرد التَّجارب الإنسانية المائزة المتخمة بقيم السَّعادة ومن ثم يستعيض عن استرجاعها ، باستحضار حشد من المداليل النفسيَّة التي تحيل إلى السَّديم، العدم، الظلمة، الغم والحزن، التشاؤم، والشَّجن والمصيبة.

وتأسِّيا بما قيل فإنَّ الاكتفاء بالسَّواد في تشكيل الصُّورة الشِّعريَّة يعتبر تنميطا مباشرا للأنساق الثقافيَّة و البُنى الشُّعوريَّة المتماثلة لدى العرب على السَّواء ، بفعل استتباع النَّوازل والدَّواهي مما جعله أكثر الألوان التصاقا بالوجدان العربي الذي يتعاصى عليها استيعاب دوال لونية أخرى ، وهذا دعما للحظوة التي افتكَّها السَّواد ، "فهو يتأتَّى من سرادق* العزاء ، من النِّساء النائحات اللَّواتي يتلفعن بالسَّواد ، من الحسينيات الآهلة بزوارها الذين يبكون الحسين وهم على رؤوسهم وأبدانهم ما شاء من السَّواد"[2]، من الرَّايات التي تُنصب على جماجم الأبرياء .

ولن يستنكف نزار قباني عن تأجيج قصيدته بلفيف من الأساليب التّعبيريَّة المتوثبة نحو حبك سيناريوهات إفزاعيَّة، لا تفتر في استجرار الذَّات العربيَّة إلى مهاوي العدم ، فبعيد جلاء السَّواد يشرع الاستبداد في الالتحام بالأمكنة التي يرتادها الشَّاعر في شكل حركة دائبة لا تخمد ولا تستكين تتولَّى

[1] كلود عبيد، **الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها**، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1، 2013، ص 68.

* سرادق لفظة فارسية أصلها سراطاق أي الدهليز وقد أبدلت الفتحت في سين سَراطاق ضمَّة في سين سُرادق ، وفتحة الطَّاء في سراطَاق كسرة في دال سُرَادِق، وتتَّضح التغيرات أكثر في المخطَّط التَّالي سَراطَاق ← سَرادَاق ← سُرادَاق ← سُرَادِق.

[2] سعيد بن كراد، مسالك المعنى، **المرجع السابق**، ص67.

استباحة الأزمنة الغرَّاء، حيث كلُّ "الأشياء تبدو متشققة أو بالأحرى هي محض خسائر متوالية: حوارات مجهضة، إحساس بالغربة والتَّلاشيِّ"[1]، وطن متنكِّب، وهجرة تؤسِّسُ للضِّياع وصحف تتناوب على تلفيق الأحداث بمغازلة المتن ومواربة الهامش ، أعين الحرس المنتشرة المترصدة للفضاءات المشبوهة التي تنزوي إليها الحريَّة.

والحال أن التَّضايف الجماليِّ بين الصُّورتين المعاصرتين والذي بموجبها تستأنف الأسئلة الاعتراضيَّة الرَّامية إلى شجب حمى الاستبداد المتفشيَّة في الأقطار العربيَّة مكفول للمؤشرات الصوتية والدلالية المتعاضدة في السِّياق النَّصِّيّ :

1 تتناسب المقاطع التَّقفويَّة :كما في ثنائية الاستبداد والسَّواد فهما يختزنان طاقة صوتية عالية التردُّد نلمس صداها في النَّص بناء على التوترات النَّفسية التي تولِّدها في المتلقيِّ .

2 تكرار البنية الاستفهاميَّة /من أين يأتينا الفرح/ الدَّالة على وجود احتقان شعبيٍّ من النُّظم السياسيَّة الاستبداديَّة لتماديها في سد الآفاق الرحيبة التي يمكن أن يتسرَّب منها الفرح ولو نزرا يسيرا يزيل كدرها، ويزيح شُحوبها.

3 انصهار أنا الشَّاعر في ناء المتكلمين فبين الضميرين يتبدَّى المركز الهندسي لدائرة القصيدة وتتولَّد الصُّور الشِّعريَّة المتحيزة لصفوف البروليتاريا* الشعِّرية أي أنَّ الشِّعر يوهب للعامة من النَّاس ويعاين عن كثب تطلُّعاتهم وانشغالاتهم ولا يختصُّ فقط باسترضاء الملوك والأباطرة.

[1] صلاح بوسريف، **المرجع السابق**، ص70.

* من سمات الكتابة النقدية النِّزارية ترويض المصطلحات الفلسفية الدَّخيلة وإشراكها في معاركه الأدبية المحمومة وهذا بغية التَّأسيس لمعرفية كونية شمولية تسترفد الخطاب لحظة انكتابه من زواياه الضيقة ورؤاه الضحلة فالبروليتاريا مصطلح ماركسي شديد التَّداول يُعنى بقضايا الطَّبقة العمَّالية الكادحة التي تعاني الفاقة نتيجة الجشع الرأسمالي وهو ما يرتجي نزار قباني نيله إبداعيا فالشِّعر حسبه وجب أن يتوج مسعاه لمخاطبة الطبقات الاجتماعية السَّحيقة والالتزام ببثِّ انشغالاتها لأنَّها الأليق على صناعة ثورة ثقافية واعية تلتزم باكتساح الأنماط المعرفية المتعالية.

3-3 الصُّورة الشعريَّة وأوليَّة المقارنة حجب للمُجايلة وتثمين للزَّمن المستقبليِّ

يطمح نزار قبَّاني إلى إشراك قصائده في التَّسويق للصُّورة الشِّعريَّة المغايرة التي تستغني عن حاضرها المعدم وتجتهد في إقامة الإحداثيَّات الافتراضيَّة لصنع زمن تخييليٍّ ينفتح على المستقبل فيقترح يوميَّاته ويواسي شخوصه ويطنب في مدح أحداثه من غير أن يراها، ويترجى الشَّاعر عبر هذا الفعل تثريب جيله لتفريطه في حاضره وانغماره في الهزيمة، وتوكيد المنحى الإبداعي الذي نهجه والقائم على إقامة المقارنات خدمة للقارئ المستقبليِّ المفترض الذي تطمح قصائده مغازلته.

3-3-1 الصُّورة ومغازلة النَّشء الصّاعد مغايرة خطابيّة أم إقرار بالهزيمة

تطرح مسألة المفاضلة بين الأجيال نفسها بقوة في منجزات الشُّعراء العرب فهي ترِدُ في شَّكل حوارات استقصائيَّة تتواصى بالإقناع والبرهنة وتفترق على الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر و المستقبل

فالماضي يستوطنه الشعراء المولعون بالقَدامة حيث دأبوا على استنساخ صوره ومتابعة معانيه والاستئناس بطرائقه التركيبيَّة وأبنيته الإيقاعيَّة و استيراد مختزناته البلاغيّة، وفرائده الأسلوبيَّة .

يؤسِّسُ هذا الإيلاع المنقطع النَّظير لتلازميَّة فريدة من نوعها إذ و بدلاً "من أن يغدو التُّراث حقا للوارث يغدو إلزاما له وقيدا في عنقه، ويتحوَّل إلى سلطة قهرية تخايل بقداستها الوهميَّة"[1]، فتتوجس الأصوات النقدية خيفة المساس بمنظومتها وإحباط عزائمها .

أما الفئة الثانية المنتشية بحاضرها، فتنافح من أجل حصار الماضي وإبادته كونه ليس سوى مجرد إركامات قوليَّة ومعيقات تاريخيَّة تحول دون متح الشَّاعر من محيط الحداثة العالمي، أما نزار قباني فهو ليس بهذا ولا بذاك ، فديدنه التَّمهُّر في امتطاء صهوة المغايرة، وهذا بإقرار هزيمة جيله حضاريًّا وثقافيًّا وسياسيًّا، هزيمة ولئن لم تغره يوما للارتكان لتراث أسلافه إلا أنَّها أبرقته برسالة مؤداها الاستثمار في النَّشء الصَّاعد وتعبئة كيانه روحيًّا وجماليًّا، حتَّى يتسنَّى له تشوُّف مستقبل جيل رائد يقتدر على محو

[1] جابر عصفور، معضلة التراث، **المرجع السابق**، ص70.

خيبات الحاضر، والتقليل من سطوة الماضي، وهذا ما رام الشَّاعر تبليغه في قصيدته **هوامش على دفتر النَّكسَة :**

نُريدُ جيلًا غَاضِبًا

نُريدُ جِيلًا يَفلُحُ الآفَاقَ

وَينكُشُ التَّارِيخَ مِنْ جُذورِهِ

وَينكُشُ الفِكرَ مِنْ أَعمَاقِهِ

نُريدُ جِيلًا قَادِمًا

مُختلفَ الملامِحِ

لَا يغفرُ الأخطاءَ ... لا يُسامِح

لَا يَنحَنِي ...

لَا يعرِفُ النِّفَاقَ

نرُيدُ جِيلًا رَائدًا

عِملَاقْ[1]

تتجسَّد استراتجيَّة الملفوظ الشِّعريّ في بسط محاور إبداعيَّة جديدة لا تأبه بالحاضر بقدر ما ترنو اللَّوذ بالمستقبل وهذا وفق تشكيلات شعريَّة متَّزنة، وأساليب لغوية مباشرة تتحرز من الإفراط في تشقيق البنى الاستعاريَّة المرفَّهة والتَّواشيح البيانيَّة الغاصة في الخيال، وذلك لفداحة السِّياق المصاون لتجربة الشَّاعر الأدبيَّة، فالهزيمة تلو الهزيمة، وانحدار صورة العرب الحضاريَّة بفعل سطوة الخطاب

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص495.

السِّياسيِّ على الخطاب المعرفيِّ، وتورُّط لفيف من الكتَّاب والشُّعراء في مبايعة الاستبداد ومُشَايعةِ التَّخلف وهذا قياسا على محصولهم الإبداعي الضَّحل، والَّذي لا يتماشى مع المواثيق السَّامية لفلسفة الفنّ وأهدافها الرَّامية إلى تحرير الشُّعوب من أوضارها الإيديولوجيَّة التي تتغيَّا العزف على وَترِ التمزقات الهوياتيَّة والتَّطاحنات المذهبيَّة.

وعطفا على هذا الحشد من الإخفاقات المتوالية لا يتوانى نزار قباني في تفخيخ نسيج شعريَتِه بركام من الأفعال المضارعة المتَّجهة نحو ابتدار آفاق مستقبلية واعدة يقود زمامها جيل صاعد معطاء يتبنى ثورة فكرية راديكاليَّة يتمحور نهجها القاعديِّ، في تأليب الشُّعوب على التبرُّم من المسلَّمات التاريخيَّة الرثَّة والمعتقدات الاجتماعية الرتيبة.

وهو ما يبوء به الفعل /نَكَشَ/ بخواص حروفه الإيمائيَّة والإيحائيَّة ومعانيه التَّحفيزيَّة، فالنَّكش هو الإيغال في بواطن الأشياء وتمحيص سالبها من موجبها ومنن تواضعت العرب على "النَّقاب عن الأمور بالرجل المنكَشِ"[1]، المتأهِّب في سياق النص نحو التَّغوُّر في حياض المرويَّات التاريخيَّة المسكوت عنها واقتحام مطاوي التُّراث المحجبة، وهذا لخلق تفسيرات أكثر عقلانية تستنهض على إحداث رجَّة عميقة في عقل عربي متاه يعوز للآليات البحثية الفاعلة من استنباطات حصيفة واستدلالات نوعيَّة تتضام مع ثقل المشروع الحداثيِّ المزعم تشييده مُستقبلًا.

كما تتبدَّى في القصيدة الحركة الفعلية الموشَّاة بناء المتكلمين نرصدها في الفعل / نُريدُ / المردف بمجموعة من المواصفات التي يترجَّى الشَّاعر أن يتواصى بها الجيل القادم، لأنها تكفل تحقيق تلك التقليعة الحضاريَّة المأمولة، إذ يريده كيِّسًا فطنا في الامتحانات، مقداما في الملاحم والنَّوازل، رائدا في في تسيير عجلة النهضات العلميَّة والأدبيَّة والثقافيَّة، ومتمهِّرا في توضيب المخططات السياسيَّة القمينة بإخراج العرب من قُمقُم الخضوع ومقابض التبعيَّة.

[1] ابن منظور، **لسان العرب، مادة نَكَشَ**، ج6، ص359.

يتحسَّسُ القارئ صدى المفارقة المضمَّنة في سياق النَّص من خلال دينامية التَّنافي، فما يودُّ الشَّاعر أن ينتفيه عن هذا الجيل المستقبليّ الصَّاعد من أغلاط هي في لحقيقة هي ممَّا افتعلها جيلُه وأصرَّ على تعاطي مخرجاتها من غير أن يشعر، وبالتَّالي يمكن أن يتمثَّل هذا التَّعارض بين الجيلين في صورتين متناظرتين احدهما سالبة القطب وأخرى موجبة القطب.

صورة مستقبلية ⟷ صورة معاصرة

علاقة تضاد

الجيل القادم ≠ الجيل الحالي

لا يعرف النفاق≠ ينافق

لا ينحني ≠ ينحني

لا يغفر الأخطاء≠ يغفر الأخطاء

لا يسامح ≠ يسامح

3-3-2 الصُّورة الشِّعريَّة والأفيون: نحو نزعة تعبيرية مضادة لفراديس شارل بودلير المصطنعة

تيقَّن نزار قبانيّ أن لا خلاص للشِّعر العربيّ من مآزقه المتداعية، إلا إذا أعنت نفسه في البحث والتنقيب عن تلك الومضات المشرقة التي "تنبض في أنسجته فهي الوحيدة الكفيلة بإرسال نورٍ مُغرٍ يكون قابل لفك شفرات هذا الظلام"[1] ومحق الترسُّبات الملوثة لجغرافيته الجماليَّة، ولن يتأتى هذا المطلب إلا إذا ارتدَّ الشعراء عن عوالمهم المحنَّطة ونبذوا من دواخلهم العقد النَّرجسيَّة وأقرُّوا لغيرهم محدوديَّة جيلهم الذي لطالما اصطنعوا له مآثر مزيَّفة وذكريات مفصَّلة ممضَّة في الختل والمزايغة.

[1] خزعل الماجدي، **المرجع السابق**، ص 136.

لم يتورع الشَّاعر في اقتصاص أثر تلك المناويل بهندسة فضاءات حواريَّة تعتمل أنسجتها الوظيفيَّة أساليب استعتابيَّة يندفع مداها الشُّعوريّ نحو إفشاء الهزيمة في مقابل تسويق أمارات النَّصر المتعاصية بالتهافت على مغازلة النشء القادم كونه الأليق على قلب المعادلة على مصراعيها وبعث الأمة من مرقدها.

يَا أيُّهَا الأَطفَالُ

مِنَ المحيطِ إلى الخَليجِ أنتُمْ سَنابلُ الأملِ

وَأَنتُمْ الجيلُ الَّذِي سَيكسِرُ الأغْلَالَ

وَيقتُلُ الأفيُونَ فِي رُؤُوسِنَا

وَيقتُلُ الخيَالَ

يَا أَيُّهَا الأَطفَال أنتُمْ بَعدُ طَيِّبُونْ

وَطَاهِرُونَ كالنَّدَى وَالثَّلجِ طَاهِرون

لَا تَقرَؤُوا عَن جِيلِنا المهزومِ يَا أطفَال

فَنَحْنُ خَائِبُون

وَنحنُ مثلَ قِشرةِ البطِّيخِ تَافِهُون

وَنحنُ مَنخُورونَ ... مَنخُورُون... كالنِّعَالِ[1]

يتوجَّه الخطابُ الشِّعريّ إلى إنتاج صورتين متغايرتين تتقابلان في السِّياق، يتجلَّى الفارق بينهما في نبرة الصوت المتماهية مع فواعلهما الأساسيَّة، فالأولى يحفُّها الشَّاعر بمزيد من الإطراء المسهب يتخلَّل

[1] نزار قباني، **ديوان هوامش على الهوامش**، ص496.

فواتحها أداة النِّداء – يا – لزيادة تنبيه المخاطب أي الأطفال "تلطُّفا بهم وحملهم على قبول نصح الشَّاعر"[1] الذي استحال فجأة إلى تمجيد وامتداح ، ولأنَّ مرجعية نزار تتنمذج في سندها القوميِّ الخالص، ينتقل الخطاب من أقاصي البلاد العربية إلى أدانيها بلا استثناء ، وهذا لافتعال حركة شعريَّة تجديدية دائبة يتزامن نضوجها مع انتشار الوعي في أوساط الأطفال الناقمين من سيرة أبائهم المتخمة بلغة خطابيَّة مرهقة تنتج دوريا في مخابر التَّخلف والوهن .

يستعير الخطاب الإبداعي أيقوناته المغرية التي تتَّجه صوب إذكاء جذوة الحماسة من مكنونات الطَّبيعة الزاخرة وإشاراتها الرَّامزة للتَّجدد والإحياء، وهذا ما نتلمسه من خلال انصباب حشد من التَّشابيه البليغة في البؤر النَّصيَّة المركزية.

فالجيل الذي يتوق الشَّاعر مشاهدته هو ذاك الذي يستلف من السَّنابل عطاءها المضاعف، ومن الجبال شموخها وتثبُّتها عند الفتن الهوجاء والمحن النَّكباء، ومن النَّدى والثَّلج نقاوة سرائره التي لا يداخلها إثم ولا معصية ، وبهكذا دواليك تستمر السِّلسلة التَّعبيريَّة.

لكنَّ مردَّ الإرباك المفاجئ الذي وتَّر أنسجة النَّص الضَّامة هو انعطاف الصُّورة نحو مسار استكشافيٍّ جديد يتأهَّب لمحاصرة أقاليم الحاضر المعتَّمة في حركة تصحيحيَّة تصبو إلى استئصال الأنساق الكهنوتيَّة والخرافيَّة من العقول العربيَّة المتأسِّنة ، وهذا ما يرتجيه الشَّاعر في قوله / ويقتل الأفيون في رؤوسنا ويقتل الخيال / أي إلماحه إلى الجيل القادم.

لقد بدا نزار قبانيّ عبر إطلالته الشِّعريَّة تلك كما لو أنه بصددِ الامتناع عن ارتياد الخطاب الذرائعيِّ الذي تبناه الشَّاعر الفرنسيِّ شارل بودلير في كون مادة الأفيون المخدرة تمنح متعاطيها ديمومة النشوة الافتراضية التي سلبها منهم الأغنياء على أرض الواقع وبهذا يغري رائد الحداثة الفرنسي قرَّاءه :

أَلا أيُّهَا الأفيُونُ الصَّائبُ والماكر القويُّ

[1] قيس إسماعيل الأوسي، **المرجع السابق**، ص 266.

أنتَ الَّذي جُعِلتَ في قُلوبِ الفُقَراءِ كَمَا الأغنِيَاءِ

بَلسَمًا للجُروحِ الَّتي لَا تَلتئِمُ أبدًا

وَللقَلقِ الَّذِي يَجعَلُ الرُّوحَ ثَائرةً

أيُّها الأفيونُ البَليغُ

أنتَ الَّذي تروِّضُ ببَلاغَتكَ القَويَّة قَرارَاتِ الغَضَبِ"[1]

إنَّ استغراق شارل بودلير في تعديد محاسن الأفيون* بالاتِّكاء على لغة شعريَّة جاذبة تجمع بين جودة الالتذاذ ورحابة الحجاج ، يعكس وبلا ريب تفاوت الملكات الشِّعريَّة وازدواجيَّة الرسالة التَّواصليَّة المزعم إبداؤها للجمهور، فالمقصد الشِّعريّ النزاريّ يتعمد هتك سُجوفِ الحقيقة والانزواء للتَّخييل والإيحاء بخلع الأفيون من سياقه الماديّ المحسوس ، وغرزه في سياق تجريدي متخيل يومئ إلى تخمُّر العقل الجمعيّ العربيّ بشتات من الأبنية الثقافيَّة المترهّلة والعقائد الاجتماعيَّة الضَّارة التي تحاول تمويهه بانتهاء صلاحيته كذات إنسانيَّة مفكرة طموحة تتغيَّا التَّغيير الموجب ، فيزدري بالتَّالي كينونته وينفصم عن واقعه تاركا الاستبداد ينخر كيانه الدَّاخلي ويهدِّد مؤسساته الرسميَّة.

[1] شارل بودلير، **الفراديس المصطنعة في الحشيش و الأفيون**، تر: ناظم إبراهيم، منشورات المتوسط، ايطاليا، ط1، 2018، ص85.

* يعتبر كتاب الفراديس المصطنعة **لشارل بودلير ch/Baudelaire** من أكثر الكتب جدلا على الإطلاق حيث راهن فيه على فضح العلاقات الخفيَّة التي تجمع بين الحشيش والأفيون والابتكار الفني والخيال الأدبي بالاستشهاد بمجموعة من النُّصوص الغربية التي تبرز مسعاه ، بالإضافة إلى تغوُّره في دهاليز نادي الحشَّاشين السِّريّ الذي يضم نخبا ثقافيَّة سامقة في الأدب والفكر والفلسفة أمثال الروائي الفرنسي ألِكسندر دُومَاس **A.Dumas** والطبيب جوزيف مورو **J/Moreau** والرّسام دولاكروا **Delacroix**. تُرجم الكتاب على يد الكاتب التونسي ناظم إبراهيم سنة 2018.

وعليه فلا ضير إن أبلغ الشَّاعر أطفاله بحج المكيدة الحضاريَّة التي ثوى بها آباؤهم بغية الاتِّعاظ والاعتبار لتبديد العقد المعيقة واستنبات النَّهضات الفكريَّة الشموليَّة، وبموجب هذا الإقرار تتناسل الصور الشعرية الممعنة في القتامة التي يخالها القارئ تحاملا من الشَّاعر على جيله.

بيد أنَّ هذه التُّهمة المتداولة لا يمكن التواصي بعللها التفسيريَّة لأنَّ الشَّاعر ذاته لم يتحرج من الانخراط في ناء المتكلمين لتغذية صورة المغايرة بحديها السَّالب والموجب اعتمادا على الضمير الجمعيِّ المتكلم الذي يقابله ضمير المخاطب أنتم المنوط به إدارة الصورة الشِّعريَّة الموازية المختصة بالمدح والإطراء.

مارس الشَّاعر على ذاته المستكينة المنصهرة مع الجماعة إقذاعا مازوشيًّا مفرطا طمس به كُلَّ الذكريات الجميلة الوافدة على مخيِّلته ولو على ندرتها ، فجيله خائبٌ أشبه بقشرة البطِّيخ الذَّابلة خائر مسلوب القوى كالنعال المتهرئة المنخورة التي يطؤُها الهوان من كل جهة.

ذات الشّاعر إقراريّة ← صورة مستقبليّة كليّة ← يديرها ضمير المخاطب الجمعي أنتم

ذات الشَّاعر انصهاريّة ← صورة معاصرة كليّة ← يديرها ضمير المتكلم الجمعي

صورة جزئية 1 : أنتم الجيل الَّذي يكسر الأغلال صورة جزئية 1: نحن خائبون

صورة جزئية2: أنتم سنابل الأمل صورة جزئية 2 : نحن منخورون كالنِّعال

صورة جزئية3: طاهرون كالنَّدى والثَّلج صورة جزئية 3 :نحن مثل قشرة البطِّيخ

تمكَّن نزار قباني بفضل تجربته الأدبيَّة الطويلة ومرانه الشِّعريِّ المتفلت من الأداءات التعبيريَّة المتواترة والتَّصانيف المعجميَّة الرّائجة من بث صور شعريَّة مؤثَّثة تتضمَّن إشارات الماحية وفطنة بلاغيَّة نادرة حاولت رصد ما عمَّ الجغرافيا العربيَّة من أحداث وانعطافات أفضت إلى خمولها الرُّوحي وإفلاسها المعرفي مع العمل على تصحيح تلك الهفوات بالتذرُّع بترسانة من الأساليب اللغوية والترامز الفنيَّة التي

تبدَّت في شكل مفارقات عجائبيَّة خوَّل انسجامها بالسياق النصي إلى نشوء شعريَّة متمردة استهدفت تفخيخ المسالك التعبيريَّة بمفاجآت شعرية أكثر اقتدارا على مخاتلة القارئ وإجهاض ترقباته المنتظرة.

الخـــــاتمة

الخاتمة:

أفضت دراستنا المعنونة بشعريَّات المغايرة في أشعار نزار قبانيّ ديوان هوامش على الهوامش أنموذجا إلى مجموعة من النتائج والمخرجات التي سعينا إلى إسدائها للقارئ على النحو الآتي:

إنَّ التَّعويل على رصد الأنساق البلاغيّة والدلاليّة والثقافيّة الفاعلة في المتن الشِّعريِّ النِّزاريِّ ،مردُّه محاولة تعقُّب إحداثيات حركة شعريَّة تمرديَّة ترنو إلى اكتساح الخطابات المعرفيَّة المتعالية والتَّشكيك في مظان الأنماط النَّصية التراثية ، كون المكوث في تصفُّح أبنيتها والاستغراق في استدعاء تجاربها وتسريد مقرَّراتها يكشف عن أعطاب منهجية مسَّت المدارات التَّخييليَّة العربية ، إذ أضحى المتقوَّل الشِّعري العربيّ رهين حركة تراسليَّة تقليدية لا تنتج سوى تشكيلات نصيَّة عدميَّة الأدب، مجتزأة من سياقها التفاعليِّ ومنبتها الأصولي.

تساند نزار قبانيّ في ديوانه هوامش على الهوامش لتوتير الأبنية الدلالية الكبرى على رُزمٍ من الأساليب المخاتلة التي تزوَّر عن القراءات السطحيّة التي تستهدف الظّاهر دون الباطن ،وهذا بغية مقاضاة العقل البيانيّ العربيّ لتورّطه في افتعال الحواجز الوهمية التي تحول دون وصوله إلى طَرقِ كوامن الفكرة الرَّشيدة القمينة بانتشاله من عقابيل التَّخلف وبراثن الاستبداد ، وفواجع الهزيمة المتلاحقة التي جعلته يتخندق حول ماضيه ويرهق ذاكرته في استحضار أيامه التَّليدة وملاحمه العجاب ليصيِّرها مقامات استئناسيَّة يلوذ بها حيال كل أزمة داهمة .

يرتجيّ نزار قبانيّ في أنحاء متفرِّقة من ديوانه التَّوسُّل بعقال الأساليب التَّعرويَّة المباشرة التي تعوز للنُّتف الجمالية السَّائغة والقيم البلاغية النَّاجزة وذلك لانشغاله بتدويل خطابه الشَّعري على أقصى نطاق كي يجتاح مسامع أكبر قدر من طائفته الجماهيرية العربية دون التمترس خلف التَّوريات اللغويَّة والمواربات التوصيفيّة.

إنَّ تصعيد نزار قبانيّ لمعاركه النقدية اتجاه القصيدة العربية بمستوياتها الموسيقية والبلاغية والمعجمية والتركيبية لا يعني البتة انسياقه وراء دعاة إلغاء التراث والمنادين بإعدامه من على منجزات الشِّعريّة العربية المعاصرة ، والدَّليل دخول الشَّاعر في شبكة من المحاورات النَّصية مع خطابات شعرية قديمة وانكبابه على تطعيم قصائده برموز أدبيّة وتاريخيَّة وازنة أمثال عنترة بن شداد، وسيف بن ذي يزن والخنساء، والحُطيئة وهلمّ جرا.

إنَّ حتمية تلبُّس مصطلح المغايرة بممكنات تعبيرية مشابهة كالمفارقة وما عاضدها من ظواهر أسلوبية مدعمة في شاكلة السخرية والتهكم وقلب ثنائية المقدس والمدنس قد حال دون شيوع المصطلح على أرض الشعرية العربية المعاصرة بالقدر الكافي وذلك نظرا لهشاشة الثَّقافة العربية المحافظة وتوجسها من إدارة النصوص الشعرية المنزاحة بناء على رؤى تحليليَّة متَّسعة الآفاق وهذا خشية المروق عن اللوائح التصنيفيَّة الصَّارمة والأعراف الاجتماعيَّة الرَّائجة التي تشرئب إلى كبح أية عمل تجديدي بحيث تستنفر ملاحقها الوظيفية لتشكيل وصايا جبرية أشبه بأنظمة منع التجول تعتقل الشَّاعر وتعيقه على الوصول إلى مبتغاه الفنيّ والفكريّ.

ولا ريب أن تكون المغايرة في نسقها التَّداوليّ وبعدها الاصطلاحي ثورة ضد الأنماط الأسلوبيَّة التّقليديَّة التي اعتورت المنجز الشِّعريّ العربي كونه انتبذ لنفسه أفقا ضيقا لا يكاد يبارح ما قرَّره الأقدمون من وصايا ومقررات اغتدت مقامات ضرورية تصلح لكل الأزمنة مما أنتج خطابات شعريَّة متماثلة معدومة الأثر ومجردة من أسيقتها الآنية لا تبحث على التفرُّد والمغايرة ومجاوزة أفق القرَّاء.

إنَّ جنوح القارئ نحو التَّقليب عن الأنساق الثَّقافية المتوارية في المتن الشعري النِّزاريّ يُعدُّ خطوة إبداعيَّة جريئة في الفكاك من آلة النَّقد العربيَّة بحدِّها المعياريّ ومنهجها الانتقائي الرَّامي إلى طمر المخالف وتوئيد المغاير لأنه يتعارض مع ما درج عليه المتن من سرديات متعالية تقمع الهامش وتبيدُ مداراته الحكائيَة، وتفسيراته العجائبيَّة .

هفت شعريَّات نزار قبانيّ السِّياسيَّة إلى المتح من معين الأساطير واستثمار سير الخارقين لا لمجرد توثيق القصص النادرة وتوتير البنيات النَّصية بمشاهد درامية، بل في سبيل تحقيق الرؤية الشِّعريَّة المتبصِّرة التي تشرئبُّ إلى تجسيد موقف مضاد يتبناه الشَّاعر إزَّاء خطاب سياسيّ عربي راهن مثقل بالإشكاليَّات الفلسفيَّة والمفارقات الاجتماعيَّة وهذا حتَّى يتسنَّى لها لاحقا منابذة أوصيائه وتفكيك تيماته المركزيَّة وتقويض بناه الرئيسَّية و مغايرة أنماطه التفاعلية .

لم تتحرَّج القصيدة الشِّعريَّة النزاريَّة من افتعال تشريعات جديدة تستأهل ترشيد المدنَّس ليتولَّى وظيفة المقدَّس وهذا للوصول بالقول الشِّعريّ إلى ذُرَى ، يتمكن حين يبلغها من بناء لحظة البدء ، لحظة الحرية الأولى حيث بإمكانه حينئذ تجاوز الرُّؤى الاختزالية و اجتناب القراءات الاستهلاكية والمباشرة في التنقيب عن الأنساق المتضادة المتوارية في النص الذي يشي ظاهرها بخلاف معناها.

إنَّ تضايف الشِّعريّ بالأسطوريّ والتَّاريخيّ معوان على تلغيم القصيدة ببنيات صوراتيَّة أكثر إدهاشيَّة تنزع عن القصيدة سِمتها المنتحل ومنهجها المعتدل لترتاد عالما لا زمنيًّا تنشُد إضاءته إضاءة جديدة بناء على مقاربة جديدة تقوم جذريًّا على تكثيف المدارات المفارقة والأساليب السَّاخرة وشقِّ المسافات التوتريَّة.

تكمنُ الفورة الشِّعرية في قصائد نزار قبَّانيّ السِّياسية في الطاقة الإيحائية التي تكتنزها الجمل الشِّعريَّة المتساوقة وغزارة الأبنية الإستعاريّة المحرضة على توليد أساليب شعريَّة مخاتلة لا ينال القارئ ومضاتها الإشراقيَّة ما لم يتغوَّر في أقاصي النَّص السَّحيقة ويسدَّ فوهاته الغائرة بقراءاته المتعاقبة وتأويلاته المتدرِّجة .

لم يتورَّع نزار قبانيّ غداة بسطه لسيرته الشِّعريَّة الحافلة من ولعه الشَّديد بالأسطورة وهذا تتمَّة لمشروعه الثوريّ الذي يصبو إلى مقاضاة النُّظم الاستبدادية العربيَّة ، ولكي تبوء العملية التراسليَّة

بالنَّجاح يتقنَّع الشَّاعر بشخصيَّات أسطوريَّة مجتلبة من أزمنةٍ بائدة وهذا ابتغاء تمويه مضار كلِّ قراءة عرجاء تستهدف الإيقاع به وتكبيل حريَّته الإبداعيَّة.

دانت شعريَّة نزار قبَّاني نحو صناعة صور شعريَّة مغايرة مستوحاة من نصوص تراثية قديمة شعرية كانت أم نثرية بيد أنَّه قد تمَّ تحييدها عن مقصدها الأصلي وتحريف مركزها الدَّلائليِّ وإنزالها منزلة المعرفة الذاتية النَّابعة عن تصورات الشَّاعر المثلى.

إنّ ميل نزار قبانيّ نحو تجفيف أيقونات الشِّعرية العربيَّة القديمة من موردها البطولي وسطوتها الشِّعريَّة الحماسيَّة مع تفكيك نسقها الهويَّاتي وإعادة توضيبها في نسق شعريٍّ مغاير بما يفضي إلى تخييب متعمد لترقُّبات القرّاء لا يعدُّ اضطرابا في المواقف أو في الأفكار و إنّما هو استجابة طوعية لسنن المجاوزة التي تكفل للشَّاعر أن يبدع في مستوى اللَّحظة الرَّاهنة التي يعيشها دون التقيُّد بالاشتراطات الموضوعية والالتزام بالحدود المعيارية الصَّارمة الماضية نحو ترشيد المنجز الشعريِّ في إطار مجموعة من الصفات المتوارثة.

تمارس الصُّورة الشِّعريّة المركبة في ديوان هوامش على الهوامش فعلها الإجرائيِّ ومنزعها التداوليِّ بناء على تخصيب الأزمنة الثلاث الماضي، والحاضر، والمستقبل، وهذا حتى يتسنَّى لها إنصاف لها إحدى الصورتين المتناظرتين تناظرا مرآويًّا ، بتكرار زُمرِها الموجبة وتعديد محاسنها وثلب الأخرى بزجر دوالها وشجب فواعلها وتعزير مكتنفاتها الفكريَّة والبلاغيَّة.

تتبدَّى المغايرة الغرضيَّة في منحى الكتابة الشِّعريَّة لدى نزار قباني من خلال تمُّلصه من نمطية الشِّعريات الغزلية التي أُلحقت به وصار طَيفُها ملازما لشخصهِ حتى عُدَّت أشعاره تلك مجرد ترجمة عصرية ويسيرة لشعر عمر بن أبي ربيعة ، وارتياده عوالم الشِّعريَّات السياسيَّة ارتضاء مقاضاة العقل الجمعيّ العربيِّ لتوارده على تعاطي نفس الأسباب الموجبة للهزيمة .

يقتضي التَّخييل المتحالف مع المرانات التَّشكيليَّة النَّاضجة التبرُّم من عالم المثل وكذا الثوابت المدرجة في خانة اليقينيّات ، فالأسلوب الشِّعريّ المغاير مجاز مضاد يتسلَّل إلى القصيدة ليبرِّر الوعي الوجودي للشَّاعر المعتدَّ بإنسانيته الرَّافضة لكلِّ صنوف الهيمنة .

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع :

القرآن الكريم برواية حفص .

المراجع بالعربية:

1. إبراهيم صالح ، **الحضور والغياب في الخطاب الشعري المعاصر خطاب مُحَمَّد الماغوط نموذجا**، دار الزمان للنشر والتوزيع، ط1،2013.

2. الأبشهي شهاب الدِّين ، **المستطرف في كل فن مستظرف**، دار الأصالة، الجزائر، ط1، 2010.

3. ابن أبي الأصبع المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر وبيان إعجاز القرآن**، تح: حفني مُحَمَّد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر، ط1، 1963.

4. ابن الأفليلي ،**شرح شعر المتنبي**،ج3،تح:مصطفى عليان،مؤسسة الرسالة للنشر و التوزيع،لبنان،ط1،1998

5. ابن المعتز،**طبقات الشعراء**،تح: عبد الستار أحمد فراج،دار المعارف،مصر،ط3،1968.

6. ابن جني : **الخصائص ج3** ، تح مُحَمَّد علي النجار ، المكتبة العلمية ، ط1 ، 1952.

7. ابن حجّة تقي الدِّين، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، تح دياب كوكب ، دار صادر بيروت ، ط1،2010.

8. ابن حجر العسقلاني أحمد ، **فتح الباري بشرح البخاري** ،ج 10، دار الفكر للطّباعة والنشر ،بيروت ، ط 1 ، 2019.

9. ابن خلكان، **وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان**، ج2، تح إحسان عباس، دار صادر بيروت،ط1، 1976.

10. ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تح مُحَمَّد قميحة، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

11. ابن فارس،**صاحبي في فقه اللغة**،مطبعة عيسى البابي الحلبي،مصر،ط1،1953.

12. ابن قتيبة ، **الشِّعر والشعراء** ، ج1، تح :مُحَّد أحمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة، ط1، 1952 .

13. ابن قتيبة ، **تأويل مُشكل الحديث**، تح :رضي فرج الهمامي، المكتبة العصرية بيروت ، ط1، 2003

14. أبو ديب كمال ، **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي لدراسة الشعر الجاهلي**، مطبعة الهيئة العامة للكتاب، ط1، 1986.

15. أبو زيد نصر حامد ، **التجديد و التحريم و التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2010.

16. أحمد الميلاد إبراهيم: **على خطى كربلاء** ، دار المؤمل للطباعة والنشر ، بيروت ط1 ، 2013 ، ص14 .

17. أحمد الهاشمي،**جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب**،ج2،دار مكتبة المعارف،لبنان،ط2 ،2014

18. أدونيس ، **الثابت والمتحول** ، ج3 ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1978.

19. أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

20. أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.

21. أدونيس، **موسيقى الحوت الأزرق(الهوية،الكتابة،العنف)**،دار الآداب، بيروت، ط1،2020.

22. أرسلان شكيب، **لماذا تأخّر المسلمون و لماذا تقدّم غيرهم**،مؤسسة هنداوي للنَّشر و التَّعليم، مصر ،ط 1 ،2017

23. إسماعيل عز الدين ، **الشعر العربي قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية**، دار الفكر العربي، ط3، 1966.

24. الأوسي قيس إسماعيل ،**أساليب الطلب عند النحويين و البلاغيين**،المكتبة الوطنية ،بغداد،ط1،1988.

25. باصريح عمر ، **شعرية المفارقة قراءة في منجز البردوني الشعري**،مؤسسة علامات للنشر،الجزائر للنشر،ط1،2016.

26. باقر طه، **ملحمة كلكامش أوديسة العراق الخالدة** ، دار المدى للنشر سوريا ، ط1، 2007.

27. بربارة فؤاد جورجي ، **الأسطورة اليونانية**، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2014 .

28. بلاطة عيسى ، **بدر شاكر السَّياب حياته و شعره**، دار النهار، بيروت، ط1، 1981.

29. بلخن جنات ،**السرد التاريخي عند بول ريكور**،منشورات الاختلاف،ط2014،1.

30. بن زرقة السعيد ، **الحداثة في الشعر العربي ، أدونيس أنموذجا** ، أبحاث للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 2004.

31. بن كراد سعيد **السيميائية السردية** ، مدخل نظري ، مطبعة النجاح ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2001 .

32. بنعبد العالي عبد السلام، **القراءة رافعة رأسها** ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط1 ، 2019.

33. بنكراد سعيد **مسالك المعنى ، دراسات في الأنساق الثقافية** ، مطبعة سلا ، المغرب ،ط1 ،2015.

34. بوسريف صلاح ، **المغايرة والاختلاف** ،دار الثقافة الدار البيضاء ، ط1 ، 1998.

35. الثعالبي أبو منصور ، **تحسين القبيح و تقبيح الحسن**، تحقيق شاكر الكشود، وزارة الأوقاف و إحياء التراث الإسلامي العراقي ط1 ،1991.

36. الثعالبي أبو منصور ، **يتيمة الدهر في محاسن أهل الدهر** ، ج1 ، تح : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1، 1983 .

37. جابر عصفور،**الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي العربي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 ،1992.

38. الجابري مُحَمَّد عابد ، **تكوين العقل العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1984.

39. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، **البيان والتبين**،ج1،تح: عبد السَّلام هارون ، مكتبة الخانجي، القاهرة ،ط 7 ،1998.

40. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، **الحيوان**، مج1، شرح و تحقيق يحي الشَّامي، مكتبة الهلال، مصر ط1، 1990.

41. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ،**الرّسائل ، ج 1** ، تح: عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة ،ط 1 ، 1964

42. الجرجاني عبد القاهر : **دلائل الإعجاز** ، موفم للنشر الجزائر ، ط1 ، 1991.

43. الجرجاني عبد القاهر ، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

44. جمعة حسين ، **ملامح في الأدب المقاوم** ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق،ط1 ، 2009 .

45. جهاد فاضل، **أسئلة الشعر، حوارات الشعراء العرب**، الدار العربية للكتاب دط، دت

46. الجويلي مُحَمَّد ، **الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي ، بين المقدس والمدنس** ، دار سارس للنشر ، تونس ،ط1 ، 1992 .

47. حسين قاسم عدنان ، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي** ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، مصر ،ط1 ،2001.

48. حمودة عبد العزيز، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ط1 ،1992.

49. الخطيب التبريزي : **شرح ديوان أبي تمام** ، ج2 ،تح :راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2.

50. الخطيب التبريزي ، **شرح المعلقات العشر المذهبات**،شرح عمر فاروق الطباع،دار الأرقم للطباعة والنشر، بيروت،ط1،1995.

51. الخطيب حسام ، **نزار قباني أمير الحرية وفارس العشق**، منشورات ضفاف، ط1، 2004 راغب نبيل ، **الغيبوبة العربية**، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، ط1، 2007.

52. خير بك كمال ، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر** ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ،1982 .

53. الدوسري أحمد ، **أمل دنقل شاعر على خطوط النار**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2004.

54. رابح مُحَّد العوبي، **فن السخريَة في أدب الجاحظ ، من خلال كتاب التربيع والتدوير ، والبخلاء والحيوان**، دار الكتاب الثقافي الأردن ، ط1 ، 2007.

55. الرافعي مصطفى صادق ،**تاريخ آداب العرب**،مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، ط1،2013.

56. الرويلي ميجان، و البازغي سعد، **دليل النَّاقد الأدبي** ، إضاءة لأكثر من سبعين تيار ومصطلح نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ،ط3 ،2002 .

57. الزمخشري،**الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ج1، تح:عبد الرزاق عبد المهدي،دار إحياء التراث العربي،بيروت،ط1،1997.

58. سامح رافع مُحَّد، **الفيمونولوجيا عند هوسلر دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر**، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1994.

59. السَّامرائي عبد الله سلوم ، **الشعوبية حركة مُضادة للإسلام و الأمة العربية**، المكتبة الوطنية ، بغداد،ط1، 1984.

60. السَّد نور الدين ،**الشعرية العربية**،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط1،1995.

61. سعد مُحَمَّد سالم ، **سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية** ، عالم الكتب الحديث ، إربد ،الأردن ،ط1 ،2013.

62. السعدي عبد الرحمن، **تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان**، دار ابن حزم، بيروت لبنان،ط1،2003.

63. شبانة ناصر ، **المفارقة في الشعر العربي الحديث** ، المؤسسة العربية للدراسات ، ط1 ،2002.

64. شرتح عصام ، **نزار قباني بحث في علم الجمال النّصي**، دار عقل للنشر و التوزيع، ط1، 2017.

65. شفيق كميل، **بنو إسرائيل عبر التاريخ**، شمس للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2011.

66. صابر عبيد مُحَمَّد ، **شفرة أدونيس ، السيمياء الدّال ، ولعبة المعنى** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2009.

67. صبح رائد ، **تدنيس المقدَّس في الشِّعر العربي المعاصر** ، المركز الثقافي للكتاب ، الدار البيضاء ، ط1 ،2017.

68. الصَّلابي علي مُحَمَّد ، **استشهاد الحسين بين الحقائق والأوهام** ، دار ابن كثير ، دمشق ، ط1 ، 2016.

69. طقوش مُحَمَّد سهيل ،**تاريخ الدولة العباسية** ،دار النفائس،لبنان،ط7،2007.

70. طه حسين ، **مع المتنبي** ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، ط1 ، 2012.

71. طه حسين، **من الشاطئ الآخر**، تر عبد الرشيد الصادق محمودي، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2008.

72. عباس حسن ، **خصائص الحروف العربية و معانيها**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998.

73. العبد مُحَمَّد ، **المفارقة القرآنية دراسة في بنية الدلالة**، دار الفِكر العربي، ط1، 1994.

74. عبيد كلود ، **الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها**، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1، 2013.

75. عبيد كلود ، **جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر**، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، لبنان، ط1، 2010.

76. عجينة مُحَّد ، موسوعة **أساطير العرب عن الجاهلية**، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994.

77. العرود علي أحمد، **جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث**، دار الكتاب الثقافي للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2007 .

78. عزام مُحَّد ، **القصيدة البصرية على ضوء التحليل التأويلي للشِّعر**، دار مؤسسة رسلان للنَّشر، دمشق ، ط1، 2017

79. العسكري أبو هلال ، **كتاب الصِّناعتين في الكتابة والشِّعر**، تح: علي مُحَّد البجاوي ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ط1،1952.

80. العشي عبد الله ، **أسئلة الشعرية ، بحث في آلية الإبداع الشعري** ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1 ، 2009.

81. العقاد عباس محمود ،**يسألونك** ،مؤسسة هنداوي للنشر و الثقافة، مصر، ط1،2012.

82. العقاد محمود عباس ، **مطالعات في الكتب و الحياة**،دار القلم للنشر و التوزيع،لبنان،ط2،2020.

83. العلَّاق علي جعفر، **في حداثة النص الشعري** ، دار الشروق للنشر والتوزيع ،ط1 ،2003 .

84. علوش ناجي ، **الوحدة العربية المشكلات و العوائق**، منشورات المجلس القومي للثقافة، المغرب، ط1، 1991.

85. علي الصابوني مُحَّد، **صفوة التفاسير**، ج2، دار الفكر بيروت، لبنان، ط4 ، 2001.

86. عمرة سعيد ، **الرواية من منظور التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا،** منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، فاس المغرب، ط1، 2009.

87. عميش العربي، **محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني** ،ألفا للوثائق ، قسنطينة ، ط1 ، 2014 .

88. العوفي أحمد ، **في الشعر المغربي المعاصر** ، دورة أحمد المجاطي الأكاديمية ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 ، 2003.

89. غارودي روجيه ، **البنيويّة فلسفة موت الإنسان،** ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط1، 1989.

90. الغذامي عبد الله ، **الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية** ، الهيئة المصرين العامة للكتاب ، ط4 ،1998.

91. الغذامي عبد الله ، **المشاكلة و الاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية و بحث في الشبيه المختلف،** المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء، ط1، 1994.

92. الغذّامي عبد الله، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية** ، الهيئة المصرية للكتاب ، ط4 ،1998

93. الغذامي عبد الله، **الكتابة ضدَّ الكتابة،** دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

94. قباني نزار ، **الأعمال النثرية الكاملة ،ج7،** منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1999

95. القرطاجني حازم ، **منهاج البلغاء سراج الأدباء،** ج1، تح : مُحَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي،لبنان،ط3،1986.

96. قطوس بسام ، **سمياء العنوان** ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2001 .

97. قطوس بسام، **المدخل إلى مناهج النقد المعاصر** دار الوفاء لدنيا الطابعة والنشر ، الإسكندرية ط1،2006.

98. كليتو عبد الفتاح ، **الحكاية و التأويل**، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

99. الكواكبي،**طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد**،دار الكرمة،القاهرة،ط1،2018 .

100. الماجدي خزعل ، **العقل الشعري** ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 2004.

101. مبروك أمل **فلسفة الموت،دراسة تحليلية** ،دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان،ط1،2011.

102. مُحَمَّد ابن أحمد القرشي : **معالم القربة ، في أحكام الحسبة** ، تح : محمود شعبان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1408هـ.

103. مرتاض عبد المالك ، **السبع المعلقات ، مقاربة سيميائية أنتروبولوجية** ، منشورات اتِّحاد كتاب العرب ، ط1 ، 1998.

104. مرتاض عبد المالك:**شعرية القصيدة ، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية** دار المنتخب العربي للدراسات ، لبنان ط1،1994.

105. مرتاض عبد الملك ، **في نظرية النقد ورصد لنظرياتها** ، دار هومة ، الجزائر ،ط1، 2010 .

106. المسدي عبد السلام ، **الأسلوبية والأسلوب** ، الدار العربية للكتاب ، ط2 ، 1982 .

107. مسلم شجاع العاني ، **قراءات في الأدب والنقد**، منشورات إتحاد كتاب العرب ، ط1 ، 1991

108. المصباحي عبد الرزاق ، **الأنساق السردية المخاتلة**، مؤسسة الرحاب الحديثة، ط1، 2017.

109. مصلوح سعد ، **حازم القرطاجنِّي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشِّعر**، عالم الكتب القاهرة ، ط2 ، 2015.

110. مفتاح مُحَمَّد، **تحليل الخطاب الشعري إستراتيجيّة التناص** ، دار التنوير للطباعة ، بيروت، ط1، 1985.

111. مكاوي الغفار : **ثورة الشعر الحديث** ، من بودلير إلى العصر الحديث ، ج1 ،الهيئة المصرية للكتاب ، ط1 ، 1972.

112. منيف عبد الرحمن ، مدن الملح، التيه، **المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، ط11، 2005.

113. الميناوي احمد ، **جمهورية أفلاطون** ، دار الكتاب العربي ، ط1 ، 2010 .

114. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، بغداد،ط1 ، 1962

115. نزار عايش شيماء ، **من بنيات المماثلة إلى أنماط المغايرة، دراسة ثقافية لأنساق البداوة و الحضارة في الشِّعر العربيّ**، تموز للطباعة و النشر، دمشق، ط2016،1.

116. الواد حسين ، **قراءات في مناهج الدِّراسات الأدبية** ، دار سارس للنّشر، تونس ، ط1، 1985.

117. الوردي علي، **أسطورة الأدب الرفيع** ، دار كوفان ، لندن ، ط2 ،1994.

118. وسيم رفعت عبد المجيد : **سرجون الأشوري** ، دار الجوهري ، بغداد ، ط1 ، 2015.

119. وغليسي يوسف ، **مناهج النقد الأدبي**، الجسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

120. ونَّان جاسم مُحَمَّد ، **المفارقة و مستوياتها في العصر العباسي**،تموز للطّباعة والنَّشر،دمشق ،ط1،2018.

121. يوسف أحمد ، **القراءة النسقية،سلطة البنية ووهم المحايثة** ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2007 .

122. اليوسفي مُحَمَّد لطفي ، **المتاهات و التلاشي في النَّقد والشِّعر**، دار سارس للنشر ، تونس ، ط 1، 1992.

123. اليوسفي مُحَمَّد لطفي، **الشَّابي منشقاً ،الكتابة بالذَّات بجراحاتها، دار سارس** للنشر تونس، ط1، 1996.

الكتب المترجمة:

124. أرسطو ، **فن الشِّعر** ، تر : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلوا مصرية دط، دت.

125. بولند روديجر ، **الفلسفة الألمانية الحديثة** ، ترجمة فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ،ط1،1986.

126. جاري جرينبارغ، **101 أسطورة توراتية، كيف ابتدع القدماء التاريخ التوراتي**، تر عبد الرَّؤوف إيمان، دار العين للنشر، ط1، 2013.

127. جان كوهن : **بنية اللغة الشعرية** تر : مُحَمَّد الوالي ومُحَمَّد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986 .

128. جان ويل كابفرير، **الشائعات الوسيلة الإعلامية الأقدم في العالم**، تر: تانيا ناجيا، دار الساقي ، بيروت، ط1، 2008.

129. بول بول ريكور،**الوجود والزمان والسرد**،تر:سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،ط1،1999.

130. جيمس جوليفي، **المذاهب الوجودية من كيرغورد إلى جون بول سارتر**، تر: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.

131. جيمس فرايزر، **الغصن الذهبي دراسة في السحر والدِّين** ،تر :نايف الخوص، دار الفرقد سوريا ،ط1 ، 2014.

132. دايفد بشبندر، **نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر**، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2005 .

133. رولان بارت **لذة النص** ،تر: فؤاد الصفا والحسن سبحان، دار توبقال للنشر،المغرب ط 1، 1988.

134. رولان بارت **الكتابة في الدرجة الصفر** تر :مُحَمَّد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، دمشق ، ط1 ، 2002 .

135. شارل بودلير، **الفراديس المصطنعة في الحشيش و الأفيون**، تر: ناظم إبراهيم، منشورات المتوسط، ايطاليا، ط1، 2018.

136. غاستون باشلار، **جمالية المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984.

137. فولف غانغ آيزر، **نظرية جمالية التجاوب في الأدب**،ترجمة حميد الحمداني و الجيلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل، فاس ط1 ، 2006.

138. كارل بروكلمان ، **تاريخ الأدب العربي**، ج2، تر عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط5، 1983.

139. موري ميديلتون ، **اللغة الفنيَّة**، ترجمة مُحَمَّد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، ط،1، 1984.

140. هانز جورج غادمير،**الحقيقة والمنهج**،تر: حسن ناظم، دار أويا للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 2007.

141. هانز روبرت ياوس ، **جمالية التأويل من أجل تأويل جديد للنَّص الأدبي** ،ترجمة رشيد بن حدو ، كلمة للنشر والتوزيع تونس،ط1 ، 2016.

142. هولب روبرت ، **الفيمينولوجيا** ، موسوعة كامبرج في النقد الأدبي ،مج 8 ، تر : يمنى طريف الخليلي ،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،ط1 ،2006 .

143. وينفريد هوبر ،**مدخل إلى سيكولوجية الشخصية** ، تر:مصطفى عشوي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ،ط1 ،1995.

المعاجم والقواميس :

144. ابن منظور، **لسان العرب**، مج5، دار صادر، بيروت، د ط، 2004.

145. أنيس إبراهيم و آخرون، **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، مصر، ط4، 2004.

146. الجرجاني الشريف،**معجم التعريفات** ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط1 ، 1983.

147. جمال صليبيا، **المعجم الفلسفي ،ج1**، دار الكتاب اللبناني ، "ط1 ، 1982 .

148. الفراهيدي الخليل بن أحمد ، **معجم العين**، ج3، تح :عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، د ت.

149. الفيروز أبادي ، **القاموس المحيط**، ، مج1، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2008.

150. مطلوب أحمد، **المصطلحات البلاغية وتطورها** ، ج2 ، الدار العربية للموسوعات، بيروت ، ط1 ، 2006.

الدواوين الشعرية:

151. ابن المعتز عبد الله ، –**الديوان**– تفسير محي الدين الخياط، مطبعة الإقبال، بيروت ط1، 1332 هـ.

152. أبو تمام : **الديوان** ،شرح شاهين عطية ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1 ، 1989.

153. أدونيس، **أغاني مهيار دمشقي وقصائد أخرى** ، منشورات المدى ، دمشق ، ط1 ، 1996 .

154. بدر شاكر السيَّاب، **أنشودة المطر**، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، مصر، ط1، 2012.

155. درويش محمود **الأعمال الشعرية الكاملة**،مج1، دار العودة بيروت ،ط6 ، 1973.

156. دنقل أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، مكتبة مدبولي، القاهرة،ط3،1987.

157. ديك الجن، **الديوان**، تحقيق أحمد مطلوب، دار الثقافة، بيروت،دت.

158. العِجلي أبو النَّجم ، **الديوان** ، تح :مُحَمَّد عبد الواحد حمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق،ط1،2006.

159. عنترة بن شداد ،**الدّيوان** ،شرح أمين سعيد ، المطبعة الغربية ،مصر ،دط ،دت.

160. قباني نزار : **تنويعات نزارية على مقام العشق**، منشورات نزار قباني ، لبنان ،ط1 ، 1993.

161. قباني نزار، **ديوان هوامش على الهامش،ضمن الأعمال السياسية الكاملة** ،مج6 ،منشورات نزار قباني بيروت،ط2، 1999.

162. لغذامي عبد الله، **الجاحظ و نسق المخاتلة**، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي جدّة ، مج1، العدد37، سبتمبر 2000.

163. الماغوط مُحَمَّد ، **سأخون وطني هذيان في الرعب والحرية**، دار المدى للثقافة والنشر سوريا، ط1، 1987.

164. الماغوط مُحَمَّد: **شرق عدن غرب الله** ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 1973.

165. المتنبي ، **الديوان** ، دار بيروت للنشر والتوزيع ، ط1 ، 1983 .

166. مطر أحمد ، **روائع من قصائد شاعر المنفى** ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2008 .

المجلات والدوريات :

167. إبراهيم نبيلة ، **المفارقة**، مجلة فُصول، مج10، العدد 3 و 4، سبتمبر 1987.

168. أبو ديب كمال : **لغة الغياب في قصيدة الحداثة** ، مجلة فصول ، مج 7 ، العدد 3،4 ،يوليو 1989 .

169. أبو ديب كمال، **بحث في الشعرية، مجلة مواقف**، لبنان، العدد46، أفريل 1986.

170. بنيس مُحَمَّد ،**شيء عن تقاطع الأزمنة،مجلة كلمات،البحرين**، ع1،أكتوبر1983.

171. بوعزة مُحَمَّد ، **رهان التأويل،مجلة ثقافات،كلية الآداب البحرين**، ع10،أبريل2004.

172. الحاوي إيليا ، **الأبعاد النفسية ، في فخر المتنبي** ، مجلة الأديب ، لبنان ، العدد6، سبتمبر 1960 .

173. رشيد الحاج صالح ، "مكانة التراث وتأويله عند غادمير" ، **مجلة جامعة دمشق** ، مج 30، العدد 1،2 ،2014.

174. الزغبي أحمد ،**الزمن والموت في قصيدة أليوت الأرض الخراب** ،مجلة الآداب الأجنبية لبنان ، العدد53، أكتوبر 1983.

175. زكي نجيب محمود، **شمشون العصر و دليلة**، مجلة الفكر المعاصر، العدد 38، أبريل 1968.

176. السعيدي عبد الكريم ، **فكرة الموت في النقد الأدبي الحديث** ، مجلة كلية الآداب، جامعة ذي قار ، العراق ،مج 2 ، ع8 ، ديسمبر 2012.

177. سعيدي مُحَّد ، **مصطلح السخرية وتجلياته** ، عند شعراء الرفض المعاصرين ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة سوريا ، العدد 578 نوفمبر 2011. .

178. طعمة وهيب خزعل، **المملكة الآشورية من عصر القوة إلى الانهيار**، مجلة التراث العلمي العربي، كلية الآداب، تكريت مج1 ، العدد2 ،2015.

179. عبد الصبور صلاح، **الأعمال النثرية الكاملة** ،ج9 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1992.

180. عبدا الملك مرتاض،"الصورة الأدبية الماهية والوظيفة"،**مجلة علامات نادي جدة الثقافي**، مج6، ع 22،ديسمبر1996.

181. عثمان سيد ، **حوار مع الشاعر أمل دنقل**، مجلة البيان، الكويت، العدد 129، ديسمبر 1976.

182. عزام مُحَّد، "**الرواية العجائبية**"، مجلة المعرفة،وزارة الثقافة السُّورية، العدد436، يناير 2000.

183. عصفور جابر ، "**وعي الرفض في شعر مُحَّد أمل دنقل**"، مجلة العربي، العدد635، أكتوبر 2011.

184. عصفور جابر ، معضلة التراث، **مجلة إبداع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 11، نوفمبر1991.

185. عصفور جابر، **أقنعة الشعر المعاصر ، مهيار دمشقي** ، مجلة فصول ، مجلد 4 ،العدد 14 ، يوليو،1981 .

186. العكش منير ، **الشعر بين حركة الخلق والاستجابة، مجلة مواقف**، بيروت، العدد 13، يناير 1971.

187. العلاق علي جعفر ، **بنية النص وفتنة المجاز في بلاغة القصيدة الحديثة** ، مجلة علامات في النقد ، النادي الثقافي جدة ، مج8 ، العدد67.

188. علوش جميل، **نزار قباني وشيطان الشعر ، مجلة البيان** ، الكويت ، العدد 195 ، يوليو 1982.

189. عياشي منذر ،**الأسلوبية والدراسات الأسلوبية ، مجلة المعرفة** ، العدد329، 1991 .

190. الغزّافي مصطفى ، **البلاغة والعقيدة** ،مجلة الأزمنة الحديثة، المغرب ، العدد 9 ، مارس 2015 . مارسيل رايشراينسكي،"في مدح الخطابة و ذمها" ،**مجلة فكر وفن** ، ألمانيا، العدد67،يناير1998.

191. قاسم سيزا ، **المفارقة في القص العربي القديم**، مجلة فُصول، مج2، العدد 2، مارس 1989.

192. قباني نزار ، **سقوط الوثنية الشعرية، مجلة الآداب**، بيروت، العدد2، فبراير 1973.

193. قباني نزار ، **عن الشعر و القصيدة و التجربة**، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد بغداد، العدد 131، يناير 1973 .

194. مجيد مُحَّدي ، قصي زكي عبد الأمير ، **دراسة نقدية في عقيدة أبي تمام وعروبته**، مجلة أفاق الحضارة الإسلامية ، العدد1438،1هـ.

195. محرز سامية، **المفارقة عند جيمس جويس و ايميل حبيبي**، مجلة عيون المقالات، المغرب،مج1، العدد2، ابريل 1986.

196. مُحَّد أبو العزب، **عن الوحدة العضوية للقصيدة حوار حول مضمونه النقدي** ، مجلة الهلال ،مصر ،ع 11 ، نوفمبر 1976.

197. مرتاض عبد الملك ،**مدخل في قراءة الحداثة** ، مجلة البيان الكويتية، العدد 317، ديسمبر1996.

198. المساوي عبد السلام ،"**جماليات الموت في شعر محمود درويش**"،**مجلة ثقافات**، كلية الآداب البحرين ،ع10، أبريل2004 .

199. المساوي عبد السلام، **الموت في الثقافة والإبداع الشعري**، مجلة المعرفة ،سوريا ، العدد 357، يونيو 1983.

200. المسدي عبد السلام ، اللغة والبلاغة ، في فكر أبي حيان التوحيدي ، **مجلة علامات في النقد** ، النادي الثقافي الأدبي ، جدة العدد18 ،ديسمبر 95.

201. المسدي عبد السلام ، "**المثقف العربي و انفجار الأسئلة**"، **مجلة ثقافات**، كلية الآداب، جامعة البحرين، مج1، العدد4، أكتوبر2002.

202. المسدي عبد السلام ، **الحداثة الشعرية نموذج المفاصل** ، مجلة البيان الكويتية ، العدد 238 ، 01جانفي 1986 .

203. المسدي عبد السلام ، **حدُّ اللغة بين المعيار والاستعمال** ، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية ،بغداد ، العدد 5 ، ماي 1985.

204. المسدي عبد السلام ،**مفاعلات الأبنية اللغوية و المقومات الشخصانية في شعر المتنبي**،مجلة الآداب لبنان ،مج2، ع11،نوفمبر1977.

205. المسيري عبد الوهاب ، **البنيوية و جرثومة ما بعد الحداثة**، مجلة الهلال، مصر، العدد 10، أكتوبر 1996.

206. مفتاح مُحَمَّد،**مدخل إلى قراءة النص الشعري** ، المفاهيم معالم ، مجلة فصول ، القاهرة ، العدد1 ، يناير، 1997.

207. المقالح عبد العزيز ، **أزمة القصيدة العربية الحديثة**، مجلة الآداب، بيروت ، العدد2، 7يوليو 1985.

208. مقدادي مُحَمَّد ، **الخطاب السياسي ، والقومي في شعر نزار قباني ، مجلة أفكار**، الأردن ، العدد 269 ، ديسمبر 2010.

209. اليازجي كمال، **فنُّ التهكم في الشعر القديم** ، مجلة الأديب لبنان ، العدد رقم 6 ، يونيو ،1947 .

210. يوسف عبد الباقي، **فلسفة السخرية** ، مجلة المعرفة ، وزارة الثقافة سوريا ، العدد 558 ، مارس 2010 .

الرسائل الجامعية:

211. إدريس سليمان مصطفى، "المعرب الصوتي في القرآن الكريم"، **رسالة ماجستير**، مجلس كلية التربية، الموصل، 2007.

212. مولولي مُحَّد سعيد ، **ديوان عنترة شرح وتحقيق،رسالة ماجستير**،كلية الآداب القاهرة، 1964 .

المواقع الإلكترونية:

213. أبو شالة سالم: **أمثال عن فصولنا السورية** ، الموقع الالكتروني لجريدة الأيام السَّورية ، https/ayyamsyria.net.

214. أبو عواد إبراهيم ، **خطورة تحول الإنسان إلى مقبرة متنقلة**، موقع أنفاس من أجل الثقافة والإنسان www.anfasse.org .

215. الشاذلي مُحَّد، "هل نطلق النار على نزار قباني"، **أرشيف جريدة الحياة**، 12 ديسمبر1994، www.alhayat.com.

216. محسب حسام ، **الأداء الحركي في طقس الزار**، موقع مجلة الثقافة الشعبية البحرين، www.folkculturebh.org .

فهرس الموضوعات

مقدّمة **4**

مدخل: شعرية المغايرة بنٌ حتمية الضمور واعتياصية الظهور: قراءة في ضوء نظرية التلقي **8**

1- المغايرة الشعرية مكاشفة معجماتية وتوطئة اصطلاحية **9**

المغايرة في المعاجم العربية 9

المغايرة اصطلاحا 11

2- المتغيرات النصية من المآزق البنيوية إلى الدعوة لشرعنة سلطة للمتلقي **14**

2-1 مدرسة النقد الجديد واستشراف حدود التلقي 14

2-2 جماعة tel-quel الفرنسية من الترويج للبنيوية إلى إعلان حقبة ما بعد البنيوية 20

2-3 مدرسة كونستانس Constance و تبلور نظرية القراءة و التلقي 23

الفصل الأول: المغايرة الشعرية من تمثلاتها التراثية إلى ارتداداتها الحداثية **36**

1- الأصول التراثيَّة للمغايرة الشِّعريَّة **37**

1-1 نسق المخاتلة والخروج عن المتن 37

1-2 الشِّعريَّة العربيَّة ووهم المغايرة بين تَقبيح الحَسنِ وتحسين القَبيح 39

1-3 عبد القاهر الجرجانيّ وشعريَّة الاختلاف 41

1-4 الشعريَّة العربيَّة وفِقه المواربة والمناورَة 44

2- المغايرة وتجليَّاتها في الشِّعرية العربيَّة المُعاصرة **48**

2-1 المفارقة وتفخيخ بُنَى النَّص المولِّدة 48

2-2 طرائق تمثُّلات المفارقة في الشِّعريَّة العربيَّة الحداثيَّة 54

2-3 القصيدة الشعريَّة الحداثيَّة ومسافة التَّوتُّر رفضٌ للمألوف ومغايرة للنَّمطيّ 67

2-4 الشِّعريَّة العربيَّة وهاجس الانقطاع حضور المهشَّم واستباحة المنسجم 74

الفصل الثاني: القصيدة الشعرية النزارية من بنيات المماثلة إلى إجراءات المغايرة **89**

1- الأسطورة ومغايرة الزَّمن في شعريَّات نزار قبَّانيّ **89**

1-1 الأرق الوجودي وابتناء عوالم الأسطورة 89

1-2 الأسطورة وإستراتيجيَّة التَّقنيع الشِّعري الدَّوافع والأسباب 91

1-3 أسطورة مهيار وإنكفاء الزَّمن الملحميّ 94

1-4 الدِّيك وأسطورة الزَّعيم السِّياسي العربيّ المخلَّد 97

1-5 أسطورة شمشون ومعضلة الصِّراع الفلسطينيّ مع الصُّهيونيةً 105

1-6 مهزلة حرب الخليج وتَواري أسطورة يَاشُور يانيبَال 107
1-7 جناية كربلاء وفُشُوّ شعريَّات المراثي في الأمصَارِ العربيَّة 110
2- القصيدة النِّزاريَّة والتَّاريخ المضاد، نحو مساءلة مغايرة للأنساق السَّردية المهيمنة 112
2-1 في تعديد الأخطاء التَّاريخيَّة وبيان آثارها الآنيَّة 112
2-2 القصيدة النِّزاريَّة وتعطيل روايات التَّاريخ البُطولي العَربي 114
1-3 في ثَلبِ الضُّباط الأحرار ونسفِ ميراثِ البُطولةِ 120
3- الشِّعرية النزاريَّة والتراث بين دوافع الاستثمار ومحفِّزات الامتهان قراءة في الثَّابت والمتغيّر 124
3-1 التُّراث وحداثة المساءلة تقريظٌ أم مُعاتبة 125
3-2 نزار قبَّانِيّ والتَّأسيس للطُّقوس المغايرة لفعل الكتابة الشِّعرية العربيَّة القديمَة 137
3-3 نزار قباني والتأويل المغاير للسِّيَرَة الشِّعرية العربية القديمة 140
3-3-1 امرؤ القيس وجريرة الإستقواء بالخارج 141
3-3-2 المتنبي وتوطيد نسق القصيدة السُّلطويَّة 145
3-3-3 أبو تمَام ورثَاثَة الإعلام الحربيّ العربيّ 159
الفصل الثالث: المدارات الصوراتية المتغايرة في ديوان هوامش على الهوامش 169
1- الصورة الشِّعرية النزاريَّة وهاجس المغايرة بين تقديس المدنَّس وتدنيس المقدس 170
1- 1الشعريَّة الحداثية و ميلاد ظاهرة تدنيس المقدَّس (الظروف والمآلات)..... 170
1-2 ثُنائية المقدَّس والمدنَّس وإشكالية الالتباس بالمفارقة 176
1-3 نزار قباني وشعرية المدنَّس فلسفة إبداعية مُغايرة أم خطيئة اجتماعيَّة 178
3-3-1 في تدنيس حُظوة العرب الحضارية 180
3-3-2 في تدنيس تركات العرب الشِّعريَّة وذخائرهم البلاغيَّة 182
3-3-3 فِي تَدنيس مدارج الاحتذاء الوهميّ 185
3-3-4 جدليَّة الموت من أجل الأوطان بين وصايا الأديان المقدَّسة وتلفيقيَّة السُّلطان المدنَّسة 189
3-3-5 حَاويات النِّفط العربيَّة وتَأبيد ثقافة الدَّنس 192
3-3-6 بيتُ الشُّورى العربي خواءُ المقدَّس وتكلُّس المدنَّس 195
2- الصورة الشِّعريّة بين انتفاء المماثلة واستتباب المغايرة 199
2-1 تواشج صورة شعريَّة تراثيَّة بصورة شعريَّة معاصرة 201

2-1-1 في استبطان مُوجِبات التَّخلف العربيّ بناء على ازدواجيَّة الصُّورة الشِّعريَّة السَّالبة القطب .. 201
2-1-2 أثر الصُّورة الشِّعريَّة المركَّبَة في تعرية مضار الكِتَابةِ الغَرضيَّة 204
2-1-3 الصورة الشِّعريَّة المركَّبة وتعارض الأوليَّات إشعار بالمفارقة وتوكيد للمفاضلة 206
2-1-4 الصورة الشِّعريَّة وتدويل الأزمنة الاحتضاريّة تطاول المتن وضمور الهامش 208
2-1-5 عنترة ومدينة المليون تابوت إعلاء لمركزيَّة الموت ونقض للدَّيمومة والتَّواصل..... 213
2-1-6 الصُّورة المركَّبة وجدليَّة تضايف المعرفيّ بالشِّعريّ 221
3- في توالف صُورتين معاصرتين في نسقٍ شعريّ مُغاير 225
3-1 واقع الكتابة في مدن الملح ترهُّل الصُّورة وإدامة أزمنة الحصار 226
3-2 الصُّورة الشعريَّة واستعداء المثقَّف العربيّ شطط عاطفيّ أم مقاضاة حتميَّة 230
3-3-1 أثر الدَّوال اللَّونيَّة في تحديد هويَّة الأنساق الخطابيَّة المضمرة في الصورة الشعريَّة المركَّبة 236
3-3 الصُّورة الشعريَّة وأوليَّة المقارنة حجب للمُجايلة وتثمين للزَّمن المستقبليّ 240
3-3-1 الصُّورة ومغازلة النَّشء الصّاعد مغايرة خطابيّة أم إقرار بالهزيمة 240
3-3-2 الصُّورة الشِّعريَّة والأفيون: نحو نزعة تعبيرية مضادة لفراديس شارل بودلير المصطنعة 243
الخاتمة 249
قائمة المصادر و المرجع 255
فهرس الموضوعات 274

الملخص

الملخَّص

ينبني الشِّعر العربيّ الحدَاثيّ على مقوِّمات تجديديَّة مستودعة في قوام تجربته الأسلوبيّة الرَّائدة الرّامية إلى التَّملُّص من عُقد الموروثات البلاغيَّة واللغويَّة المتراكمة التي تجنح إلى بسط قوالب ومناويل تعبيريَّة مماثلة لا يمكن للقصيدة الفكاك من ربَقتِها المتحيِّفة والمروق عن قوانينها الصَّارمة ،كون ذلك يعدُّ مجازفة حقيقيَّة تقتضي من الشَّاعر العربي تحمُّل تبعاتها المضنية وتداعياتها المؤرقة ، ولئن تطاولت المعيقات وتلبَّدت المناخات الشِّعرية العربيَّة بالعوارض التاريخيَّة الماضية نحو ترشيد المضامين الشِّعريَّة في إطار مجموعة من الصِّفات الفنيَّة المتوارثة ، إلا أنّ ذلك لا يمنع من الإشادة بشعريَّة نزار قبانيّ بصنيعها المغاير ونهجها الموارب الذي يتطلَّع لتحقيق مسافات توترية على أديم شعريته المتمرِّدة التي تستأهل العبث بالمواضعات الاجتماعيَّة المتزمّتة والأعراف الثقافية الرَّائجة بإحلال الظنيَّات مكان اليقينيَّات ، وتدبيب الصُّورة الشِّعريَّة المغايرة بأساليب ارتيابيَّة و أخرى تقريعيَّة تستهدف مقاضاة النُّظم الفكريَّة والسياسيَّة العربيَّة لتماديها في لوك تجارب ماضويَّة عفا عنها الزمن بحيث تمَّ تصيِّرها مقامات ضروريَّة يرتضون من خلالها دفع عقابيل الهزيمة ومحق أمارت النَّكسة المتفشِّية ، ولعل من مخاضات المغايرة الأولى مخاتلة الشّاعر لقرَّائه ومريديه بانسرابه من مضايق الشِّعريات الغزليَّة وولوجه باحة الشِّعريَّات السِّياسيَّة بقراءاتها الترشيحيَّة المتنفِّذة ووسائطها التَّعبيريَّة الزّاجرة المحفوفة بالإشارات المتعالية ،وحتَّى يتسنى لنزار قبَّاني تطويق منجزه الشِّعريّ المغاير والنَّأي به عن أيَّة قراءة عرجاء تنشُد ملاينة الظَّاهر بإرغامه على البوح بما يتوافق مع تأويلاتهم المخلَّة ومزايلة المضمر المتواري، لا يتوانى الشَّاعر في اجتراح وسائل فنيَّة ابتداعيَّة تقيه ضربات خصومه ،كأن يلتجأ إلى إستراتجيَّة التقنيع حيث يتَّخذ من الشَّخصيات الأسطوريَّة أيقونات إبلاغيَّة تنوب عنه في قصيدته وتمارس سردِّياتها في النَّص بناء على ما يعتمل دفائن الشَّاعر من أهواء متضادة ومكبوتات شعوريَّة مضطرمة يرمي بثَّها لقرّائه، كما تغدو المفارقة وسيلة بلاغيَّة حصيفة تتجذَّل في البؤر المركزية للنَّص لتحرِّضه على قلب الوقائع الرّاهنة وتمرير الجدِّيّ في ثوب الهزليّ لأنَّ الشَّاعر إذا تناهى في الغمّ ضحك فأبان عن شعريَّة كاريكاتوريَّة ساخرة وإذا تناهى في الضَّحك بكى فأبان عن شعريَّة شاحبة كئيبة، ومن ضروب المغايرة أيضا تدنيس المقدّس وتقديس المدنَّس وهذا بما يضمن افتعال تشريعات افتراضية تتولَّى صدَّ زحف المقدّس على الخطاب الجماليّ المبتكر والتأكيد على مُطمحات الشِّعرية العربية في الإصلاح وتحقيق اتِّزان داخلي للمتلقيّ العربيّ نتيجة هول الإخفاقات المستتبعة بالنَّوازل الضَّارية .

Résumé :

La poésie arabe moderniste est basée sur des fondements régénératifs déposés dans son expérience stylistique pionnière visant à échapper aux héritages rhétoriques et linguistiques accumulés qui tendent à simplifier les moules et manœuvres expressives similaires, le fait que le poème ne peut être déconstruit des lois vraies et biaisées. Al-Arabi a enduré ses conséquences douloureuses et ses répercussions obsédantes, et tandis que les obstacles prolongeaient et dissipaient les climats poétiques du passé arabe, des symptômes historiques vers la rationalisation des contenus poétiques dans le cadre d'un ensemble de qualités artistiques héritées, mais cela n'empêche pas l'éloge de la poétique de Nizar Qabbani afin de réaliser des fonctionnements et des approches contradictoires Sa poésie rebelle qui mérite de trafiquer des positions sociales rigides et des normes culturelles dominantes en remplaçant l'incertitude au lieu de la certitude, et en s'immisçant dans une image poétique différente par des méthodes suspectes et faisant autorité visant à poursuivre Il a pardonné aux systèmes intellectuels et politiques arabes pour leur persistance à obscurcir les expériences passées. Pendant un temps tel qu'il a été rendu comme des sanctuaires nécessaires à travers lesquels ils seraient satisfaits des répercussions de la défaite et du droit du revers effréné, et peut-être l'une des premières contradictions du poète a-t-elle été la contravention du poète à ses lecteurs et à ses disciples. en échappant au harcèlement de la poésie coquette et en entrant dans la cour de la poésie politique et de la poésie politique, le chant de la poésie politique et sa récitation. Son accomplissement poétique autrement et l'éloignant de toute lecture boiteuse qui cherche le boiteux de l'apparent par l'obligeant à révéler en fonction de leurs interprétations perturbatrices et en supprimant la connotation cachée. Dans son poème et en pratiquant ses récits dans le texte basé sur les passions contradictoires et les répulsions émotionnelles intenses des sépultures du poète, il vise à le diffuser à ses lecteurs, juste car le paradoxe devient un outil rhétorique prudent qui prend forme dans les foyers centraux du texte pour l'inciter à renverser les faits actuels et à passer le sérieux dans la robe comique Il a ri dans la tristesse, alors il a déclaré une poétique caricature satirique, et s'il s'arrêtait de rire, il pleurait, alors il parlait d'une poésie pâle et sombre, et une autre forme de contradiction est aussi la profanation du sacré et la sanctification du souillé. Interne au destinataire arabe en raison de l'horreur des échecs provoqués par de violents affrontements.

Abstract :

Modernist Arabic poetry is based on regenerative foundations deposited in its pioneering stylistic experience aimed at evading the accumulated rhetorical and linguistic legacies that tend to simplify similar expressive molds and maneuvers, the fact that the poem cannot be deconstructed from true and biased laws. Al-Arabi has endured its painful consequences and haunting repercussions, and while the obstacles prolonged and dispelled the poetic climates of the Arab past historical symptoms towards the rationalization of the poetic contents within the framework of a set of inherited artistic qualities, but this does not prevent the praise of Nizar Qabbani's poetics in order to achieve contradictory workings and approaches His rebellious poetry that deserves to tamper with rigid social positions and prevalent cultural norms by replacing uncertainty in place of certainty, and intruding into a different poetic image by suspicious and authoritative methods aimed at suing Arab intellectual and political systems for their persistence in obscuring past experiences he pardoned. For a time such that it was rendered as necessary shrines through which they would be satisfied with the repercussions of defeat and the right of the rampant setback, and perhaps one of the first contradictions of the poet was the poet's contravention of his readers and his followers by escaping from the harassment of flirtatious poetry and entering the yard of the political poetry and the political poetry, the chanting of the political poetry and its recitation. His poetic accomplishment differently and distancing him from any lame reading that seeks the lame of the apparent by forcing him to reveal in accordance with their disruptive interpretations and removing the hidden connotation, the poet does not hesitate to devise creative artistic means to protect him from the blows of his opponents, such as resorting to the strategy of masking with icons that he takes from his opponents. In his poem and practicing its narratives in the text based on the contradictory passions and intense emotional repulsions of the poet's burials, he aims to broadcast it to his readers, just as the paradox becomes a prudent rhetorical tool that takes shape in the central foci of the text to incite him to overturn the current facts and pass the seriousness into the comic dress He laughed in gloom, so he declared a satirical caricature poetics, and if he stopped laughing, he cried, then he spoke of a pale and bleak poetry, and another form of contradiction is also the desecration of the sacred and the sanctification of the defiled. Internal to the Arab recipient as a result of the horror of the failures entailed by fierce clashes.