الجمهـــــورية الجـــــزائرية الديمقـــــراطية الشـــــعبية

وزارة التعليم العـــالي و البحث العـــلمي

جـــامعة وهـــران

كلية الآداب، اللغات و الفنون قسم اللغة العربية و آدابها

رســـالة لنيل شهادة المـــاجستير في توظيف الأسطورة موسومـــة بـــ

# أثر ألف ليلة و ليلة في الشعر العربي المعاصر

مشروع (توظيف الأسطورة ) للأستاذ الدكتور: عبد الله بن حلي


من إعـداد :

- كحلي خـــليدة

إشراف الدكتـور:

محمد برونـــة


## أعضـــــاء لجـــنة المنـــاقشـــة

- الأستاذ الدكتور: عبد الله بن حلي .....رئـــيســـــا
- الدكتور : محمد برونة.....مشـــرفـــا مقررا
- الدكتور: تيجاني الزّاوي.....عضـــوا مناقشـــا
- الدكتور: خالد مختاري.....عضوا منـــاقشـــا

السـنة الجامعية : 2013/2012

بسم الله الرحمن الرحيم

# الإهـــداء

أهــدي هــذا العمــل كــامــلا

إلـــى المضحي الكبير أبـــي العزيز حفظك الله

و أطــال فــي عمــرك

# شهادة شكر وتقدير

**شكـــري** و تقديـــري و امتنانـــي الكبيـــر

إلـــى منيـــر دربـــي

أستاذي الفـــاضل **الدكتور "عبـــد الله بن حلـــي"**

الذي أمدّني بالدّعم الكبير، اعترافا أقرّه فلولاه لما

كنت

لأتمكن من مزاولة دراساتي العليا، فقد كان

بمثابة المحفّز دوما، أشكرك أستاذي.

أخص **بالشّكـــر** و التّقدير أيضا

أستاذي المحترم الدكتور " **محمـــد بـــرونـــة**"

الذي أعانني هو أيضا و رتّب لي أفكاري

و دعمني بمراجع أفادتني في بحثي.

**شكـــرا لكـــل من وقـــف**

إلى جـــانبي في هذا البـــحث

# مقـــدمـــة

# مقدمة

لعلّ من أبرز القضـــايا التي عُني بها الشّـــعر العربي منذ القديم و حتى الآن قضية "المرأة" فقد كانت ولا تزال ملهمة الشّعراء، غير أنّ الاختـــلاف يظهر في كيفية تناول و عرض هذا الموضوع من حقبة زمنيّة إلى أخرى و من بيئة إلى أخرى، باعتبار أنّ المرأة ترمز إلى الحياة.

فقد وصفها الشّعر القديم، بالشّمس و القّمر، و النّهار و اللّيل ، و بالغزال و الطّائر المغرّد وبالرّوض و حور العين و كثير غيرها من الوّصوف و الرّموز...، و رمز لها شعراء الحداثة بسيزيف وتموز و عشتار و شهرزاد.

شهرزاد تلك المرأة الذّكية ،التي سافرت إلى جميع أصقاع العالم باعتبارها بطلة أسطورة "ألف ليلة و ليلـــة" فهي تمثل بلّغة الشّعر الحديث " آلهة " المعرفة و الحكمة، فلقد كانت شهرزاد تعي تماما كيف تشغل شهريار بحديثها و حكيّها الشّيق، كما أنّها كانت تعرف متى تسكت عن الكّلام المباح لتزيد من حيرته و اشتّياقه، لو لم يكن كلّ هذا و ذاك لكان مصير شهرزاد كمصير باقي نساء مملكة يحكمها متجبّر يهوى الموت.

فاللّغة هي التي مكّنت شهرزاد من الوقوف و الصّمود أمام شهريار، و كان الحكي بذلك هو منقذها و معيدها إلى الحياة، لقد ذكّرتنا بأنّ استيلاء المرأة على اللّغة استيلاء تاريخي وبأنّها قادرة على أن تخلّص شهريار"الرّجل" من عقدته (دور البطولة)، فهي الآن البطلة

بدفاعها عن الوّجود الأنثوي ، و بالتّالي استمرار الحياة و بامتلاكها قلب و عقل و فكر الملك الذي أضحى أسيرها.

لعلّ هذه النقطة الجوهرية هي التي دفعت بنا قدما للخوض في أعماق مأثورنا الشّعبي وبالذّات هذه القصّة الخالدة ، التي شغلت الجميع. عندما بدأنا البّحث وجدناه متشّعبا يطرح عدّة إشكاليات أهمّها :

- لماذا ثار الشّعراء على الشّكل الشّعري القديم ؟
- لماذا اهتموا بتوظيف الرّموز في شعرهم و على وجه الخصوص الأسطورة؟
- لماذا هذا الاهتمام الكبير بأسطورة ألف ليلة و ليلة سواء عند الشّعراء العرب أو الغرب ؟
- لماذا يقترن اسم نزار قبّـــاني بالمرأة ؟

في هذا المقام ينبغي تحديد علاقتنا بالموضوع حيث تبنينا منهجا وصفيا تحليليا سعينا من خلاله الإجابة على هذه الإشكاليات لمقاربة بحثنا الموسوم بـــ (أثر ألف ليلة و ليلة في الشّعر العربي المعاصر)، إذ سنحاول الإحاطة بهذا الموضوع باعتباره خطابا معرفيا تتطلب معالجته الانطلاق من وصفه و تحليله في سبيل الوصول إلى الهدف المرسوم.

و من بين أدوات بحثنا المنهجية الإجراء التّصنيفي الذي توخينا من خلالها تصنيف الـــمّادة الأدّبية بإعطاء بعض العناصر أهميّة كبرى و تهميش الأخرى بحسب ما يقتضيه الموضوع، فقد ركّزنا اهتمامنا مثلا على جملة من الشّعراء العرب الذّين اهتموا بالأسطورة اهتماما خاصا وأغفلنا بعضهم و إن ظهرت في أشعارهم رموزا لألف ليلة و ليلة، كبعض الشّعراء المغاربة وذلك بسبب تركيزنا على فترة زمنية محدّدة.

كما أنّنا أولينا اهتماما خاصّا في الفصل التّطبيقي بأشعار نزار ذات البّعد الأنثوي و أغفلنا كمًا مهماً من أعماله السياسية و الوطنية مثلا، و ذلك بحسب ما يقتضيه موضوع البحث.

و قد قسمنا البحث إلى أربعة فصول يسبقها مدخل تناولنا فيه بعض الخصائص الجديدة التي ميّزت الشّعر المعاصر و بالتّالي ثورته على الشّكل القديم، وأهم القضايا التي جعلته مختلفا على الشّعر القديم، فقد استطاع الشّاعر من إحداث شعرية جديدة ابتداء من القرن التّاسع عشر عبر حركية إبداعية ثورية هدفت إلى إخراج الشّعرية من قيود الفكر الكلاسيكي، و الرّومانسي على مراحل مختلفة. و مكنت الشّاعر من تحقيق ذاتيته، و تفعيل تجاربه الشّعرية عبر وسائط شكلية و لغوية مبتكرة.

لقد آمن الشّعر المعاصر، بأنّ الشّعر وليد الحياة في شتى تفاعلاتها، و أنّ منطق الكتابة الشّعرية في ظلّ هذا المناخ يجب أن ينطلق أولا من إعلاء الذّات الشّاعرة، و أدرك في الوقت نفسه أنّ هذا لن يتحقق إلاّ عن طريق هدم البناء الهرمي القديم للشّعر و تأسيس نموذج شعري متجاوز لذاته، يأخذ صفة الفرادة مع كلّ شاعر، و تطرح خلاله تساؤلات إنسان لا يتحدث عن العالم و إنّما يتحدث العالم، و تكون الوسيلة في هذا قدرته على الخلق بعين راء بعيدا عن الوّصف الكلاسيكي العقيم.

أمّا الفصل الأوّل فخصّصناه للأثر الذي تركته أسطورة ألف ليلة و ليلة في الآداب الأجنبية واهتمامها الكبير بهذا الأثر الشّعبي فقد تبنوه و اعتبروه ثورة على الاستبداد و الفساد الذي ساد أوروبا في القرن الثّامن عشر، لم يكن الفساد فساد نظام فحسب لكنّ أوروبا كانت تشكو الفوضى في كلّ شيء، فقد كان كلّ شيء يوحي بالاضطراب و الهوة كانت عميقة بين

طبقات مجتمعها، و قد أدى هذا التّزلزل في التّركيب الاجتماعي و السّياسي إلى تزلزل في التّركيب الفنّي والأدّبي، و ليس من قبيل المصادفة أن يظهر الاستبداد في الأشكال و الأساليب الأدبية وقت ظهور الاستبداد المطلق في السّياسة و الحكم، فنبذ الجمهور ذلك الأدب الكلاسيكي الذي عمرّ طويلا ( ثلاثة قرون)، فكان الانفجار من تبعاته ظهور اتّجاه مضاد يتمثل في الميل إلى تحقيق المزايا الخيالية في الأعمال الأدّبية و البحث عن العاطفة و الجمال و السّحر و الخرافة بدّلا من العقل الذي سيطر طويلا و قيّد الأدب، فكانت ترجمات و اقتباسات الغرب لقصة اللّيالي بمثابة الهروب إلى المختلف بدون قيد.

أمّا الفصل الثّاني فلقد تناولنا فيه أبرز الظّواهر الفنيّة للشّعر الجديد و كذا اهتمام الشّعراء العرب بالأسطورة عموما و بألف ليلة و ليلة خصوصا كرّمز مجُدّدٍ تأثّرا بقرائنهم شعراء الغرب. فقد عرف الشّاعر العربي المعاصر أنّ عملية التّجديد في الشّعرية العربية، لا تقف عند الثّورة الخاملة التي ترتضي الهدم من أجل الهدم، و إنّما يجب أن تتجاوزها إلى حدود ثورة فاعلة، تعمل باستمرار على تأسيس نماذج شعرية قابلة للتّجاوز الذّاتي لأنّ ديمومتها تكمن في حركية التّغيير المستمرة التي تلامس بنيتها الشّكلية من جهة و قدرتها على عرض التّجارب الذّاتية و الإنسانية المتشابكة مع الماضي و الحاضر و المستقبل من جهة أخرى. و حتى يتحقق هذا على الشّاعر العربي المعاصر أن يحدّد موقفه من الموروث الحضاري و الفكري و الثّقافي، بعيدا عن كل حسٍ إيديولوجي من شأنه تعطيل حركية الإبداع، وأن يضبط رؤيته لقضية المعاصرة و الحداثة. انطلاقا من هذه الفلسفة المغرية للشّعر الحرّ أحسّ الشاعر العربي المعاصر أنّ الإطار الشّعري الجديد قد نضج و بلغ ذروته، فظهرت على السّاحة الأدبية – محاولات جادة و مسؤولة– مثلث التّغيير الجوهري و الشّامل للقصيدة العربية، سواء من حيث المبنى أو من

حيث المعنى، و كانت تجربة "نازك الملائكة" تجربة رائدة و مؤسسة لتشكيل شعري جديد دعت خلاله إلى ضرورة التّحرّر من كل القواعد الشّكلية و العروضية الكلاسيكية.

لذا قمنا في هذا الفصل بمحاولة لدراسة تطبيقية لأهمّ أشعار الشّعراء العرب المعاصرين وكيف كان التّجديد عندهم في ظلّ الحداثة الشّعرية .

أمّا الفصل الثّالث فخصصناه لتجربة نزار قبّاني الشّعرية، و الدّور الذي قام في تجديد اللّغة الشّعرية، فالحداثة عنده كانت ترتبط بمسألة جوهرية هي ذاكرة الشّاعر نفسه، هذه الذّاكرة التي لا يمكن فصلها عن الذّاكرة الجماعية المتكونة من الفيزيولوجي و الطّبيعي، و علاقتها مع الأسطورة و الخرافة و العرف و مع الجنس و المرأة، و علاقة الذّاكرة مع الثّقافة هي إذن جزء من هذه الأشياء التي تنشد إلى التّطور المشهود في الأدب، فلا يمكن لأيّ شاعر أن يتجرّد من ذاكرته أو حدوث ما يسمى بالقطيعة الابستمولوجية، فالجسور قائمة دائما إذ لا وجود لحالة البتر لأنّها حالة تشويهية لا يمكن أن تكون. كما حاولنا في هذا الفصل تسليط الضّوء على سبب اقتران اسمه بالمرأة و بذلك تداخلها و القصيدة في شعره.

أمّا الفصل الرّابع فقد عرّفنا فيه التّناص بالمنظور النّقدي العربي المعاصر، ثم سلطنا الضوء على قضية تفعيل نزار للخامل من التّراث فقد طالب في هذا الإطار بضرورة التّجديد انطلاقا من القراءة الواقعية للتّراث، و الاستفادة من خبرات الشّعراء الفاعلين و إبداعاتهم في زمنهم.

إذ سنرى في هذا الفصل بأنّ التّضمين و الاقتباس و التّأثر كلّها تندرج ضمن عملية آلية التّناص فالقضية الأكثر حيوية و أهمية و خطورة في مسألة تفاعل النّصوص، هي أنّ النّصوص لا تتفاعل بوصفها مجرّد نصوص و لو كانت كذلك لصحّ النّظر إلى تفاعلها على أنّها مجرّد اقتباس

وتضمين أو تأثر لمصادر معينة. ويبقى التّراث دائما هو المنبع الرّئيسي و الرّافد الأساس و بالتّالي تتجاوز صلة الشّاعر بتراثه دائرة الماضي، لتخصّ الحاضر أيضا و تتخطى استدعاء النّصوص الموروثات القول لتشمل توظيف الأسماء البارزة كرموز و أقنعة و شخصيات.

أملنا أن نكون وفقنا و لو جزئيا في تسليط الضوء على طرف من الدّراسات الأدبية المهتمة بالشّعر الموظِّف للأسطورة، فلا ندعي الإلمام بجميع جوانب البحث بسبب بعض العراقيل التي واجهتنا فيه، كافتقار المكتبات إلى دراسات نقدية تعتبر عمودا فقريا في بحثنا، فقد وجدت أنّ أغلبية الدّراسات انصّبت على قراءة الملمح الشّعري للشّاعر و لم تتعمق أكثر في الملمح النّقدي عنده، لاعتقادها أنّ الممارسة النّقدية عند الشّاعر لا تتعدى حدود التّقويم الذّاتي للنتاج الإبداعي لديه. و أنّ الموقف النّقدي عند شاعر ما، هو عبارة عن لحظة تقويم و تسويغ معا في إطار القناعات الفكرية و الثّقافية الشّخصية في هذا الشّاعر أو ذاك.

لقد رأينا بكل تواضع أنّ فضاء البحث في موضوع الشّاعر النّاقد مازال متحفظا بعذريته لأنّنا نعتقد أن طموحات أي باحث أكاديمي لا يمكنها أن تتحقق بالنّسبة المرجوة، لهذا يبقى مجال البحث مفتوحا ينتظر مقاربة و قراءة أخرى.

**اللّهم ما كان في هذا القول من الصواب فمنك وحدك لا شريك لك**

**وما كـــان من خطأ أو زلل فمن نفســـي والشيطـــان**

# المـــدخـــل

**مـــدخـــــل:**

## الشـــــعـــر الـــمعـــاصـــر

1- انفجـــار الشكل الشـــعري القديـــم.

2- قـــضـــايـــا القصـــيـــدة الجـــديدة.

3- مـــــا الأســـطـــــورة..

4- التعريف بأسطـــورة ألف ليـــلة و ليـــلة.

## 1- انفجـــار الشّكل الشّعري القديـــم:

شهـــد الشّعـــر العربي، نوعـــا من الانعطـــاف عـــصف ببنيـــته، فانـــفجرت انفجـــارا لا عهد لها بمثله.

ولقد جاء هذا الانعطاف، في الحقيقة بمثابة الصّدى المباشر للمفارقات التي هزّت الذّات العربية، لحظة التّصادم مع الغرب، واكتشاف الذّات عجزها عن الصّمود في وجه طاقة الغرب الهائلة على إيقاع الأخر في نوع من الإرباك الحضاري و تقديم مقولاته الفكرية و بضاعته كحلول للمشكلات الخصّوصية.

و من هنا، أيّ نتيجة لذلك الإرباك الحضاري نفسه، انبثقت الأسئلة عن سبل الخلاص فجاءت إعادة النّظر في القيّم و المفاهيم الموروثة، وبدأت مسلمات الماضي وبديهياته و مؤسساته تتهدم تدريجيا منذ عصر النّهضة.

ولقد كان من الطّبيعي أن يستقطب الشّعر – باعتباره النّشاط الفنّي الأساسي في الثّقافة العربية – جميع إشكالات الواقع الثّقافي و يصبح مستقر ذلك التّمزق الحاد فتأتي تحوّلاته تعبيرا عن تلك الهزات الثّقافية و نتيجة حتمية لحدّها.

لم يأت هذا التحوّل من قبيل الطّفرة، بل كانت إرهاصاته تختمر في صلب القصيدة التي كتبتها جماعة "الأحياء" و وصولا إلى القصائد التي أنجزها شعراء المهجر و جماعة "أبولو" تم كان الانعطاف.

" لقد انفجر الشّكل الشّعري الذي ظلّ جامدا طيلة أربعة عشّر قرنا، و تأسّس بدله مفهوم جديد للشّعر بل لحدث الكتابة عموما، و انبنى التّأسيس على إعادة النّظر في الصرح الثّقافي العربي بدءا بالجذور"[1].

في هذه المرحلة، وعلى غرار ما حدث في الفترة الرّومنطقية، اطّلع الشّعر الغربي لاسيما عند كبار أعلامه من أمثال عزراباوند[2] و ت.س اليوت[3] على شكل الأسطورة و معايشتها في المقوّلات الفكرية و السّلوك العام.

والثّابت ، تاريخيا أن النّصوص الأولى التي تمكنت من كسر قداسة عمود الشّعر، منها مثلا :"هل كان حبا " للسيّاب أو "الكوليرا" لنازك الملائكة، كانت تحاول أن تفلت من ثقل الماضي الثّقافي، بلغة تحمل في صلبها كلّ مفارقات ذلك الماضي نفسه. لقد جاءت التّفعيلة الخليلية فيها ناتئة، منها يتوّلد أغلب إيقاع النّص، وينشأ بعضه الأخر عن ظهور القّافية في أكثر من موضع. معنى هذا أنّ النّصوص لم تخلق إيقاعها الخاص، بل أشارت إلى أنّ الخروج على المؤسسة الشّعرية القديمة أمرّ ممكن و مليء بالاحتمالات المغرية، لكنّ القصائد اللاّحقة، بدءا بديوان "أنشودة المـــطر" ستتمكن من حسم هذا التّناقض تدريجيا، وتتقدم باتجاه التّجاوز البحث، معلنة الدّخول إلى منطقة اللاّرجوع.

---

[1] : محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر ، مجموعة سراس للطبع تونس 1996، ص11.

[2] عزراباوند: شاعر أمريكي يتسم شعره بالرمزية، عده إليوت معلمه الأول.

[3] :ت. س إليوت: شاعر انجليزي، من أصل أمريكي أحرز على جائزة نوبل سنة 1948.

## 2- قضايـــا القصيدة الجـــديـــدة:

الشّاعر شخص غير عادي، إنّه صاحب رؤى تؤهله للنّفاد إلى ما راء الفوضى الظّاهرية من تناغم ، ومابين الإئتلاف المرئي من تضاد تنافر. غير أنّه لا ينجح في إيصال تجربته تلك إلاّ متى تمكن من تطويع اللّغة وجعلها تحتضن رؤيا و تحيط بتفاصيلها.

معنى ذلك أنّه "صانع كلام" أو بتعبير أخر هو الشّخص الوحيد القادر على تمزيق النّسيج اللّغوي، وفتح آفاق تعبيرية جديدة ، لكن تلك العملية لا يمكن أن تأتي ارتجالا. إنّها الصّدى المباشر للمعانات، معانات البّحث عن اللّغة التي تستجيب للرّؤيا و "الرّؤيا بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السّائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء و في نظام النّظر إليها"[4]، إنّ توظيف الأسطورة رؤية فنيّة إبداعية لا يستطيع الشّاعر الوصول إليها إلاّ بعد جهد و دراية طويلْين فالتّعب و الدّراية شرطان أساسيان للوصول إلى الجودة و الإبداع.

### أ- مـــســـألة اللّغـــــة:

شكلت هذه المسألة محورا رئيسيا من محاور التّوجهات التي سلكتها التّجربة المعاصرة وتمظهرت على صعيد الممارسة في شكل بحث دائم عن مسالك جديدة تسمح بدفع اللّغة نحو ذرى تعبيرية جديدة أيضا.

ولقد أدى هذا الموقف إلى فتح جملة من الأفاق أدت بدورها، إلى التّخلي عن التّصور القديم الذي يصنف الألفاظ حسب مداليلها إلى ألفاظ شعرية و أخرى لا تتّصف بهذه الصّفة وهذا موقف هام يتضمن قناعة أولية مفادها أنّ اللّغة ليست مجموعة دوال محدّدة المعاني بصفة

---

[4] : (علي أحمد سعيد) أدونيس: زمن الشعر ، دار العودة بيروت 1978، ص9 .

نهائية، بل هي مجموعة أشكال تستمد كل إمكاناتها الدّلالية و طاقاتها الإيحائية من السّياقات أي من شبكة العلاقات التي تؤسس مجتمعة جوهر النّص الشّعري.

ذلك أنّ "الكلمة، هي في الحقيقة بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني، تنتمي إلى نفس الحقل الدّلالي، أو بمعنى أخر إنّها مستقر إمكانات كثيرة من الدّلات. وعندما توضع في سياق ما يمارس ذلك السيّاق عليها نوعا من الضغط يجعل دلالة ما تطغى و تبرز"[5].

ولـــمّا كان السّطر الشّعري مكونا من عدد كثير من الكلمات "فإنّه يصبح قائما على نوع من المحاورة التي تنشأ من جميع الألفاظ ممارسة الضّغط وتقبّله "[6] وعن تلك المحاورة ينشأ الحدث الشّعري و يتولّد، هكذا صار البحث اللّغوي بمثابة المدار الذي تتحرك ضمن أطره القصيدة العربية المعاصرة.

و من ثمّ تغيّرت الموسيقى الدّاخلية التي كان الشّعر القديم ينهض عليها، تراجعت المحسنات البديعية وطمست ملامح التّقنيات البلاغية و شهد الوزن الخليلي تراجعا هو الأخر فلم يعد "قداسة" بعد الخروج عنها –خروجا من مملكة الشّعر– وجاءت الصّورة لتحتل حيزا هاما في جسد النّص وترفده بطاقات موسيقية بالغة الأهمية. لقد صار الشّاعر بمعنى من المعاني، خالق صور تلتقي عندها حركات النّص وتنكشف بواسطتها رؤية الشّاعر وتمنح نفسها للمتلقي.

اللّغة في النّص الشّعري الجديد "تحولت إلى مختبر الحداثة،ضابطة مسار التّحول و التّجاوز والتّخطي فهي في نظر الشّاعر هي الأساس وهي مادة الأشغال التي يشتغل عليها"[7]، و بهذا تحوّلت اللّغة مع النّص الشّعري من كونها عبارة إلى كونها إشارة وهو الأمر الذي قوى اشتغاله

---

[5] : محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر ص142.

[6] : المرجع نفسه : ص142.

[7] : عبد العزيز بومسهولي: الشعر و التأويل –قراءة في شعر أدونيس ، إفريقيا شرق –بيروت– لبنان 1998، ص9.

عليها ومن هنا طرحت مسألة الاختلاف في التّعامل مع اللّغة بين الأجيال، فإذا كانت العلاقة مع مدرسة الإحياء ترصد بين الأنا و الأنا، فإنّ هذه العلاقات بدأت تتحوّل و تتغيّر مع المدرسة الرّومانسية (المهجر-أبولو) ولاسيما ما طرحه " جبران خليل جبران " في مفاهيم تخصّ اللّغة ثم تطوّر ذلك التّحول مع مدرسة الحداثة الشّعرية المعاصرة و أصبحت العلاقة ترصد بين الأنا والأخر، و الأخر نعني به ما قامت به المدرسة الرّمزية من تنظيرات تخصّ اللّغة، من هنا أصبحت المسألة الشّعرية هي المسألة اللّغوية التي تقف كمسألة رئيسية في الإبداع الشّعري و لذلك لا يمكن أبدا معالجة المسألة الشّعرية بمعزل عن المسألة اللّغوية ، ليس من باب أنّ الشّعر نصّ مادته اللّغة و لكن كذلك من خلال ما قدمته العلوم اللّسانية الحديثة من مفاهيم تخصّ اللّغة و ما تركته من أثر على مفهوم الشّعر.

النّص الشّعري المعاصر أصبح "نصا مفتوحا على تجارب الآخرين، ومفتوحا كذلك بمقوّماته الفنيّة و هو الأمر الذي حتم على الشّاعر إقامة علاقة جديدة مع اللّغة وهي علاقة قائمة على البحث عما يفتح له توّهجه الشّعري "[8].

وهو بهذا يتخلى عن كلّ ما يعيق الكتابة الإبداعية، كالتّعقيدات المنطقية التي "حبست الإبداع الشّعري في أسس ثابتة راسخة وهي الممارسات التي بدأ معها النّص التّقليدي يتخلى عن سلطته و يتراجع أمام النّص الجديد فتغير الوعي بمفهوم الشّعر"[9].

مع انتشار فضاء الإشتغال على النّص و بالنّص الشّعري المعاصر، تعدّدت الرّؤيا و لاسيما مع احتضان التّجربة الشّعرية المعاصرة من قبل نقاد مشهورين مثل " إحسان عباس " و "محمد النويهي" بالإضافة إلى برهنة الشّعراء المعاصرين على تجربتهم المفتوحة و المتفوقة و نجاحها إبداعيا أصبح الشّعر المعاصر هو رهان حداثة المجتمع العربي.

---

[8] : سعيد الحنصالي: الاستعارات و الشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر، دار البيضاء 2005، ص18.

[9] : أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصية التراثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006، ص360.

كيف تقرأ القصيدة ؟ هل تقرأ من مرجعيتها أو ما تشير إليه ؟

" اللّغة تحوّلت إلى سؤال و ليس جواب، اللّغة بعد ما كانت تؤمن بالعبارة أصبحت تؤمن بالإشارة وبعد ارتباطها بالموضوع أصبحت ترتبط بالفكرة، وبعد أن كانت تؤمن بالوصف أصبحت تؤمن بالكشف إنّ الشّعر تحول إلى معرفة قائمة على التّساؤل"[10].كما أنّ هذه المعرفة لا تنضبط في مستوى واحد و إنّما في مستويات متعدّدة. وهو الأمر الذي ضمن لها التّجاوز والتّخطي، تجاوز المفاهيم المحدودة و تخطي الشّكل العربي الثّابت، وهو الأمر الذي فرض على الشّاعر تغيير علاقته بالأشياء من ذلك مثلا علاقته بالمكان فإذا كانت علاقة الشّاعر الجاهلي بالمكان تضبطها تلك الذكريات و الحنين و الارتباط الطفولي بالمكان ، فإنّ الشّاعر العربي المعاصر في ارتباطه بالمكان يختلف تماما عن ارتباط الشّاعر الجاهلي بمكانه لأنّ " المكان في الشّعر المعاصر تخلى عن المعنى الجغرافي و تحوّل إلى توهج و إلى فضاء يوظّفه الشّاعر إمّا للمقارنة أو المقابلة"[11] أو ليجعل منه جسدا يوحي بتلك الحساسية المفرطة التي يجب الحفاظ عليها و الدّفاع عنها في مثل فضاء الكوفة في شعر "أدونيس" أو فضاء "فلسطين" في شعر "محمود درويش".

إنّ ارتباط النّص المعاصر بالفكرة أكثر من ارتباطه بالموضوع ، جعل القارئ لا يرتبط بتشكيلات لغوية محدودة، فأصبحت القراءة تماهي مرتبط بحقول معرفية متعددة منها : الأسطورة التراث الشّعبي، التّاريخ ،السير الشّعبية،التراث الدّيني .

وارتبطت القراءة بقدرة اللّغة و سلطتها في التّمكن من أن تقول أكثر مما يقصد منها مستخدمها و بالتّالي لا يمكن الوصول إلى مدلول نهائي و لذلك فالخطاب هو سلسلة من دوال غير منتهية و الكتابة هي مجال مفتوح للقراءة بمعنى أنّ النّص لا ينتهي بالقراءة و التي هي

---

[10] : عبد العزيز بومسهولي: المرجع نفسه، ص59

[11] : حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، الدار البيضاء بيروت 1990، ص20.

بدورها لا تنتهي لأنّها مرتبطة باللّغة و اللّغة متمردة و متوحشة لا تخضع لرغبة الكاتب و لذلك القراءة وظيفتها إرجاع الحروف و الكلمات و الجمل و الفقرات النّصوص إلى مرجعيتها و أصولها الأسطورية و التّاريخية و السّياسية و الأدبية و إلى غير ذلك من المرجعيات.

**ب- مســـألة الـــرمز الأسطوري :**

من أهم الانجازات التي حققها الشّاعر العربي المعاصر هو التّعبير بالأسطورة، التي أثّرت تأثيرا شديدا في بنية الخطاب الشّعري العربي المعاصر، و يكاد كون معظم الشّعراء العرب المعاصرين قد استفادوا منها و وظّفوها في أعمالهم الإبداعية، الأمر الذي يطرح الإشكالات الآتية :

ما الأسطورة ؟ ما الغاية من توظيفها في الشّعر ؟ متى اهتم العرب جديا بالأسطورة وكيف استخدمها كل واحد منهم ؟

الأسطورة العربية هي أصل الفكرة البدوية في الدّين و التّاريخ و الفلسفة عند القدامى فاصطبغت بصيغة الإطناب والمغالاة لإظهار أهمية حوادث حقيقية كما كان يتصوّرها جيل زال أثره من أذهان النّاس و ترتكز أغلب الأساطير على إبراز الغرائز البدوية في البادية و الرّمال والمساحات الشّاسعة التي تطلب من الإنسان اجتهادا مستمرا وكفاحا هائلا للبقاء.

إنّ الأسطورة هي المادة الخام التي سطّرها القدامى، كما جاءت في طيات أمهات الكتب التي غذت القصص الشّعبي على مرّ الزمان لذلك تكونت منها أغلب القصص المعروفة إلى يومنا هذا .

يعدّ موضوع العلاقة بين الأسطورة و الأدب مفتاحا جديدا للنّقد الأدبي، وكان أشد اكتشاف أثّر في حركة النّقد الأدبي الأسطوري هو "أنّ الأسطورة و الشّعر هما شكلان من

أشكال التّعبير الإنساني في بدايات أية حضارة "[12]، و إنّ ما يميز الإنسان عن باقي الكائنات هو القدرة على إبداع الشّكلين اللّذين تنمو في ظلهما وبتأثيرهما الحالة الإنسانية، هدف الشّاعر العربي المعاصر إلى التّعبير بالأسطورة نظرا للعلاقات المتعددة التي تربطها بالشّعر سواء في دواعيها أو في ما تتشكل منه تعبيرا وفكرا، فإذا كانت " الأسطورة قديما قد ارتبطت بالبحث عن حقيقة الوجود و الإجابة عن تلك التّساؤلات الفلسفية الجنينية المرتبطة بظواهر الكون و التي أقلقت الإنسان، فلم يجدد لمحدودية فكره أي قالب يصب فيه تلك الإجابات الطفولية عن ظواهر الكون مثل الرعد، البحر، الموت الحب و المطر...فأوجد الأسطورة"[13]. ولذلك يمكن أن تكون بحثا عن الحقيقة، كما يمكن أن تكون استجابة لما كان يدغدغ الإنسان من الداخل كما يمكن أن تكون صورة الآلهة قصد عبادتها والارتباط بها روحيا"[14].كما يمكن أن تكون استجابة مرّ بها الفّكر الإنساني، سواء هذا أو ذلك فلها علاقة وطيدة بالإبداع عموما.

الأسطورة و الشّعر شيء واحد لا انفصال بينهما، باعتبار أنّ الأسطورة و الشّعر يبحثان عن الحقائق الغامضة و محاولة إيجاد تفسير لعلّة الوجود و حقائقه الجوهرية باعتبار أنّ الشّاعر صانع الأسطورة إنّما في محاولة متجددة في خلق تلاؤم نفسي بينها وبين قوانين الطبيعة الخارجة عن مقدرتها أي بينها وبين المطلق، فإذا وقفنا على الأساطير نجدها دائما تحاول التّوفيق بين الحياة والموت، الوجود و العدم، الإنسان والمجهـــــول، التّخلف الازدهار و هذا الصّراع هو جوهر كل إبداع عظيم .

الشّاعر المعاصر وهو يعبر بالأسطورة لم يكن يهدف من ذلك إلى الربط الآلي بين الشّعر وبين الأسطورة وإنّما كان يهدف إلى البحث عن الحرارة و الدلالة و الرّمز الذي يستطيع من

---

[12] : مديحة عتيق: أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث و المعاصر ، دار ميم للنشر، الجزائر 2010، ص81.

[13] : أحمد كمال زكي: الأساطير ( دراسة حضارية مقارنة) ، دار العودة بيروت 1989، ص45.

[14] : محمد دراس الدين (بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان) ، دار القلم الكويت 1970، ص105 – 109.

خلاله أن يعطي الصورة المكثفة بما يود التّعبير عنه، وهو الامتصاص الذي يضمن له التّماهي والتّلاحم والتعّبير

بصدق عما يجيش بداخله، وهو الأمر الذي يجعل حضور الأسطورة نابعا من فعاليتها و حركتها في القصيدة[15] لأنّ مهمة الشّاعر ليست إعادة تاريخية لما كانت تدّل عليه الأسطورة و إنّما هي إعادة قائمة على الخلق و الابتكار وهو التّعامل الذي تصبح معه الأسطورة عنصرا بنائيا إيحائيا ومكونا شعريا[16] نظرا لما تحويه و تتضمّنه من مقومات تشارك بها الوظيفة الشّعرية ،إنّه الاشتراك والتلاحم الذي يقبل تجاورها و التّعبير من خلالها، لأنّه لا يوجد فيهما ما يناقض طبيعة الأخر، إنها الأسباب التي قوّت حاجة الشعر إلى الأسطورة حتى ولو بدت الأسطورة مرتبطة بمضمون معين (تاريخيا)، فإنّ ما يقلل من هذا الارتباط هو قدرة الشّاعر في إضفاء رمزية خاصة تتلون بها القصيدة تتطرز بها اللّغة مما يسهل على الشّاعر الوقوع في السّرد و الرواية و التّاريخ ،إنّها الفضاء الذي استطاع من خلاله أن يجسد لقصيدته منحى دراسيا متوترا، لأنّ الأسطورة في حقيقتها الظاهرة هي الصراع، صراع الإنسان مع قيم حياتية كانت مستمرة و كائنة معه و هو يتأمل مسار الحياة ومضامينها، إنّه نفس الصّراع الذي يعيشه الإنسان المعاصر، إلاّ أنّه تجدد في مضامين أخرى ، أعلن عنها التقدم الحضاري الذي وصل إليه الإنسان المعاصر .

" تتيح تحويرات الأديب على قصة الأسطورة لكشف عن أصالته باستخدام مهارة في استكشاف طرق جديدة للكتابة عن أساطير قديمة لأنّ الأديب عندما يشتغل ضمن شبكة من الصّور الوهمية التي يشارك فيها القراء المثقفون، يستطيع أن يتجاوز الوضوح السّطحي ليصل إلى الضّمني . وهكذا فإنّ الاهتمام بالأسطورة لا يعني بأية حال العودة إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان، بمعنى أنّ الشعراء المعاصرين لا يرددون الأساطير الأولى نفسها وإنّما هم قد تفهموا روح هذه الأساطير فأبدعوا أدبـــهم عن روح أسطورية، و من ثم ظهر في أعمالهم الأدبية

---

[15] : علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1997، ص42.

[16] : عماد حاتم : أساطير اليونان ، دار العربية للكتاب، طرابلس 1988، ص19 – 44.

منهج الأسطورة القديمة و إن ظل نتاجهم يتميز بطابع الجدة، و بعبارة أخرى فإنهم – الشعراء – قد استخدموا منهج الأسطورة القديمة في صنع أساطير عصرهم و قد ساعدهم على ذلك الاستعداد الإنساني الدّائم للاستجابة للأشياء الجديدة كما كانت في صورتها القديمة "[17].

إنّ حضور الأسطورة في الشّعر يجب أن يرتقي بالنّص، لا أن يكون عالة عليه، أي لا يحتمي الشّعر بالأسطورة، فالشعر أولا و أخيرا فعل لغوي، و اختيار من متعدد النّظام اللّغوي، أو من إمكاناته المتعددة .

إنّ على الشّعر أن يتماشى مع الأسطورة أو على الأسطورة أن تسهم في بناء شعرية الشعر حين تحضر فيه، هناك فرق بين أن يستدعي الشّعر الأسطورة، وهذا عمل شبه ألي يفقد الشّعر بهجته ويصير الشّعر فعل إستدعاء و بين أن يبني الشعر قاعه الأسطوري، ليصير الشعر فعل إبداع في الحالة الأولى يوظف الشعر الأساطير و يتكئ عليها و على منجزها الفنّي، فلا يخرج بشيء ذي بال، فتخذله وتخونه ولا تفي بحاجاته الشّعرية، وفي الحالة الثّانية تحضر الأسطورة إبداعا أصيلا مؤسسا.

إنّ منهج التّفكير الأسطوري ظل يعلن في صورته الرمزية عن نفسه، في كل تعبير إنساني (والشعر تعبير إنساني ) لدى كل الشعوب المختلفة حادا حينا و خافتا حينا، و كأنّ استجابة الإنسان وتفاعله مع هذه الأساطير ليس إلاّ تعبيرا عن استجابة الإنسان الأولى لعالمه ."الأسطورة بهذا المعنى الذي نبحث عنه هي فكر الإنسان، وتجربته الممتدة في مراحل تكوينه، و من هنا عدّها النّقد نسقا لا زمنيا ، بمعنى أنّها جاهزة أبدا، فالأسطورة بنماذجها لازمانية في الوجود الإنساني وفيها رموز تقترح التّكرار للشيء نفسه كعمل مشابه"[18].

---

[17] : محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها و مظاهرها ، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1986، ص142.

[18] : عماد علي سليم الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا – دراسة في النقد العربي الحديث و الشعر العربي، دار جهينة، عنان 2006، ص159

"و لعلّ الشّعر أو الشّاعر حين يعود إلى الأسطورة أو يتقاطع معها، إنّما يعود إلى المنبع الإنساني الذي يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته و تعميق تجربته، و منحها بعدا شموليا وضرورة موضوعية تستطيع النّهوض بعبء الهواجس و الرؤى و الأفكار المعاصرة، بحيث لا تغدو عودة الشّاعر إلى الأسطورة حلية جمالية تنضاف إلى العمل الشعري"[19].

[19] : عماد علي سليم الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا – دراسة في النقد العربي الحديث و الشعر العربي، دار جهينة، عنان 2006، ص159.

## 3- مـــا الأسطـــورة :

سؤال عميق وبسيط في الظّاهر ، لكنّه محير في العمق، و الإمساك بمعنى واحد للأسطورة صعب للغاية فعلى اختلافها اختلفت المفاهيم و تعددّت، والوقوف على تعريف واضح و شامل لها، هو بمثابة قتل و خنق لها "فمن العسير أن نضع تعريفا للأسطورة يجمع عليه العلماء المتخصصين ،ذلك لأنّ الأسطورة واقع ثقافي ممعن في التّعقيد تختلف حوله وجهات النّظر"[20].

فالأسطورة هي مغامرة العقل الأول لتفسير الوجود، وهي ذلك الطقس البدائي، بل هي قول مصاحب للشّعائر الدينية، و تفيد كذلك الأقاويل المنمقة المزخرفة التي لا نظام لها، حتى أنّها تشبه الكلام الباطل و هي في "اللّغة الدارجة في القرن التّاسع عشر كل ما يتعارض مع الواقع يعتبر من الأساطير، كل ما يقال عن الإنسان غير متطور"[21] ، بمعنى أنّ نظرة النّاس لها نظرة دونية تحتية، بل ينظر إليها بعين الشّك و الرّيب، فهي مرادف الباطل والأكاذيب ، وهي كل خطاب لا يقبله المنطق أو العقل وإنّ شغف النّفس سحره و عجائبيته، و مردّ هذه النّظرة المرتابة هو إيحاءات كلمة "أسطورة "، في النّص القرآني حيث تكرّرت عبارة "أساطير الأولين" أثناء الحديث عن الأخبار القديمة المنسية و المندثرة وهذا ما خلق سمعة سيئة لهذا المصطلح الذي كثيرا ما يمزج بينه و بين الخرافات لذا كثيرا ما يصدم الحسّ العربي – على وجه خاص– حين توصف مقدساته على لسان المتخصصين بأنها أساطير.

فكيف يكون أدم و حواء أسطورة و الفردوس أسطورة و الشيطان أسطورة ؟[22]، مهما اختلفت الأساطير إلاّ أنّ كلمة أسطورة وردت في لسان العرب مادة :سطر : 'السّطر و السّطر

---

[20] : يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، لبنان 1992، ص10.

[21] : ميرسيا إلياد: أساطير في العالم الحديث، تر: حسيب كاسوحة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 221، س 30، 2005، ص51.

[22] : مديحة عتيق: الجنة بين سحر الأسطورة و سلطة الايديولوجيا، مجلة الأدب و الأسطورة، منشورات مخبر الأدب العام المقارن، عنابة، الجزائر 2001، ص120.

الصفّ الأوّل من الكتاب و الشجر و النخل و نحوها ، والجمع من كل ذلك أسطر و أسطار وأساطير عن اللحيـــــاني و سطور"[23].

وجاء في تفسير الطبري" الأساطير جمع أسطر ، وهو جمع الجمع، لأنّ واحد الأسطر سطر ثم يجمع السطر – أسطر–سطور ثم يجمع الأسطر أساطير وقد كان بعض أهل العربية يقول واحد الأساطير أسطورة"[24].

وقد وردت في القران الكريم بصيغة الجمع في الآيات التالية : "يقول الذين كفروا إنّ هذا إلاّ أساطير الأولين ." (الأنعام 25).

"إن هذا إلا أساطير الأولين ". ( المؤمنون 83).

"وقالوا أساطير الأولين اكـــتتبها فهي تملى عليه بكرة و أصيلا". (الفرقان05).

وقد وردت كلمة الأسطورة .Myth، myth في المعجم الفلسفي :الأصل اليوناني للفظة الأجنبية Mythos يعني قصة شعرية – و تعرف الأسطورة خطأ بأنها قصة خرافية أو معتقدات خرافية إذ هي تصور شامل عن مكانه الإنسان في الطبيعة.

"ميرسيا الياد" يقر أنّه من الصعب جدا إيجاد تعريف للأسطورة يكون مقبولا لدى كل العلماء و يكون في الوقت نفسه سهل البلوغ بالنسبة لغير المختصين ومن جهة أخرى هل بالإمكان إيجاد تعريف واحد قادر على تغطية كل الأصناف و كل وظائف الأساطير في كل المجتمعات العتيقة والقديمة؟ إنّ الأسطورة واقع ثقافي جدّ معقد كما أنّه يمكن أن يتناول و يؤول من منظورات متعددة.

---

[23] : ابن منظور: لسان العرب المحيط، دار الجيل –بيروت– لبنان ج1، 1988، ص143.

[24] : الطبري: أبي جعفر محمد بن جرير، تفسير الطبري، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف ج13، ص502.

إنّ التعريف الذي يبدو لي شخصيا الأكثر شمولية هو الأتي :"الأسطورة تحكي قصة مقدسة فهي تروي حدثا وقع في الأزمنة الأولى زمن البدايات الخارق. بعبارة أخرى الأسطورة تروي كيف أنّه بفضل انجازات الكائنات فوق الطبيعية ظهرت واقعة ما إلى الوجود سواء تعلّق الأمر بالواقع ككل أي بالكون أو بجزء منه فقط جزيرة كانت أو نوعا نباتيا، أو سلوكا بشريا أو مؤسسة، فهي إذن دائما قصة خلق تخبر كيف تكوّن شيء ما وكيف بدا في الوجود"[25].

الأسطورة تحمل طابع الإنسان و تجربته الأولى في الحياة بل تحمل محاولته للإجابة على أسئلة أرّقته أسئلة متعلقة به و أخرى بالوجود ، فكانت الأسطورة في كل مرّة تحاول أن تجيب على تساؤلاته :

لماذا ،كيف ، متى ، من أين و إلى أين؟ فلّخصت فكره و تأمله بل و حكمته وصاغت له قوانينا و أنظمة اتبعها في عالم لا نظام و لا قوانين له، و لهذا فالأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص يعطي لها من الامتداد ما لا يتوفر للكثير من الكلمات في أي لغة من اللّغات ، إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان و عبر الزمان.

لقد شكّلت الأسطورة في القرن العشرين ظاهرة قوية في المجال الأدبي و النّقدي ، مما أدّى إلى الاهتمام والعناية بها شكل و مضمونا إذ استعملها الشّعراء و الأدباء في أعمالهم الإبداعية بصورة بارزة استحقت أن يقوم منهج قائم بآلياته لمقاربة هذه النّصوص الإبداعية، شعرا كانت أم نثرا وإن اختلفت و تفاوتت هذه الدراسات في تحكمها بآليات هذا المنهج أثناء التطبيق و التوظيف ويعزى هذا لحداثته من جهة واختلاف طرائق توظيف الأسطورة من جهة أخرى.

[25] : مرسيا إلياد: بنية الأأساطير: تر محمد يشوتي، مجلة العرب و الفكر العاملي ، بيروت لبنان ع13-14، 1991، ص80.

فالأسطورة عبرت و بصدق عن تجربة الإنسان في مراحله البدائية، ولازالت تعبر لحد اليوم عن رؤاه وتطلعاته في الحياة، و لهذا فإنّ لكل شعب أساطيره الخّاصة التي تعكس عقليته و فكره ونمطه في الحيـــــاة.

ومن الأساطير العربية التي احتلت مكان الصدر و المحراب نجد أسطورة( الليالي)، كتاب الليالي الذي حظى بكثير الاهتمام في بيئة لم تنجبه و إنّما احتضنه مع ترجمة أنطوان جالان ( Antoine Galland) ويعود هذا الاهتمام إلى القيم المختلفة المكتنزة بين دفتيه، فهو كتاب يجمع بين العجائبي والتّاريخي من جهة، ويصوّر الحياة العربية بأدق تفاصيلها من جهة أخرى أي أنّه وثيقة تاريخية لمرحلة فكرية سياسية،اجتماعية ،ثقافية لأمة مـــــا .

## 4- التعريف بأسطـــورة " ألف ليلة و ليلة " :

في هذا السيّاق الفنّي و الجمالي الذي تم تناوله، و في السيّاق الفّكري و الإنساني الذي بسط القول فيه سأحاول قراءة البعد الأسطوري لألف ليلة و ليلة الشّعر المعـــاصر "نـــزار قبـــاني" نموذجا،وقبـــل ذلك لابد من إجابات لهذه الإشكالات: ما هو أصل أسطورة ألف ليلة و ليلة ؟ ومن مؤلفها ؟ و ما تاريخ وضعها ؟

من بين الحكايات الشّعبية التي جمعت في كتاب، وصل إلينا مدونا يحصل خصائص الأدب الشّعبي الذي يتوجه إلى السّـــامعين ليمتعهم بالأسمار فيروي الأحداث و يمزج فيها الواقع بالأسطورة و الحقيقة بالغرائب والعجائب كتاب ألف ليلة و ليلة.

يتداخل الزّمان و المكان في حكايات ألف ليلة و ليلة مثله في ذلك مثل الحكايات الأسطورية التي تحكي قصصا من التّاريخ و العادات و أخبار الملوك و عامة النّاس، و عن اللّصوص و المستغلين كما تتحدث عن الجن و العفاريت و المردة ، وفيها قصص على ألسنة الحيوانات ،"كل شيء خارق و عجيب، و الهدف فيها هو إثارة عجب القارئ و دهشته "[26] و تمثل الحكايات بيئات الرّافدين وبغداد في العهد العباسي، ومصر و بلاد الشـــام في العهد الفاطمي و ما بعده، و يبدو أنّ تسمية الليالي بألف ليلة و ليلة سببها رواية الحكايات على ليالي متتالية تمتد زمنا طويلا.

[26] : محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة و ليلة في الغرب ، دار الجاحظ للنشر، بغداد 1981، ص36.

ألف ليلة و ليلة هو كتـــاب تراثي قصصي روائي مشرقي له جذور عربية، تأتلف بين صفحـــاته النـــّزعات البشرية و أساطيرها و ثقافتها القديمة، إذا يمتزج فيها قالبها القصصي الأسطوري مع الخيال الشّعبي والواقع مع المبالغة و سرد الحوادث الخيالية و كأنّها الحقيقة.

ليس من اليسير على الباحث معرفة مؤلفي حكايات هذا الكتاب و ما قام به كل منهم، ومما لا شك فيه أن ما نعنيه بالكتاب لا يجري مجرى التّأليف على النّحو الذي نقصده اليوم، ذلك أنّ القاص، و إن كان ينقل الحكايات شفاهة إلى مستمعيه، فقد كانت له نسخته المدونة التي كان يروي حكاياتها بأسلوبه الخاص، ولهذا نقل القصّاصون الحكايات و فق لهجاتهم المتعددّة وعصورهم المختلفة، و أقطارهم التي كانت تسرد فيها الحكايات إذ "إنّ العلاقة بين لغة الكتابة و اللّهجات المحلية هي علاقة عضوية . إذا أنها تحدث في جسم واحد هو كيان الشّعب و الأمة، تزيد روافده قوة و تدفقا و لا تؤثر على مجراه الطبيعي "[27]. " أدرك الفنّانون أنّ الفن الشّعبي تراث حضاري ومرحلة أساسية في نهضة كل أمة فشرعوا في تدوينه و تقييمه و تطويره لإخراجه من الطابع المتحفي"[28].

وقد اتفق أكثر دارسي ألف ليلة وليلة من العرب و المستشرقين على أنّه يمكن تقسيم أصول الكتاب إلى مجموعات من الحكايات على وجه التـــالي :

**أ- الدائرة الشرقيـــــة :**

[27] : محمد العربي: قضايا فكرية في ليلة عربية ، ورشة أحمد زبانة الجزائر 1986، ص19.

[28] : محي الدين عميمور: انطباعات 1، الشركة الوطنية للنشر و الاشهار، الرويبة 1986، ص232.

تتفق المصادر العربية منها و الأجنبية أن أصل اللّيالي يعود إلى مؤثرات عديدة، سواء تمثلت هذه المؤثرات في الأثر التّركي أو الهندي أو الفارسي البابلي أو المصري القديم، و بينما تؤكد جميع المصادر على الأصل الهندي لما تحتويه من قصص محورية مشهورة تعود في النّهاية على ما يبدو إلى أصل هندي عرف الشرق القديم بالليالي وإن اختلفت صورها عمّا كانت عليه حتى القرن الثّالث الهجري / التّاسع ميلادي حين شاعت الحكايات من ترجمة الأصل الفارسي (هزار أفسانة) إلى (ألف خرافة) لتبدأ دائرة أخرى.

**ب- الدائرة العربيـــــة :**

و الدائرة الثّانية هي الدائرة التي تبدأ بترجمة الليالي و تطويرها من روح شرقية جافة إلى روح شرقية عربية ذات طابع إسلامي مبتكر، و كما تتفق جميع المصادر في أنّ أصل اللّيالي يعود إلى مصادر شتى،كذلك تتفق على غلبة الروح العربية التي استطاعت أن تجمع فيما جمعت وشائج الليالي بأطرافها البعيدة، ذلك فإنّ "النّظرة التأملية لهذه الحكايات ترينا أن الطّبيعة العربية تأسرنا حينئذ إلى درجة أننا نستسلم راغبين لها وحدها عن طواعية"[29].

وقد تجمعت هذه الحكايات في مدى القرنين الرّابع و الخامس للهجرة مما أثّر على الرّواة ودونت في كتب و أضيفت إليها حوادث تاريخية، دخلتها زيادات و تعديلات فضلا عن كثير من سير الشّعراء و الأشخاص الذين عاشوا في زمن العباسيين و استغلت تلك الحكايات و الأخبار استغلال متنـــوع الغـــايـــات.

[29] : مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، دار الشروق، القاهرة، 1985، ص29

"نحن لا يمكن أن ننكر الدوائر الشرقية الشّاسعة التي تحيط بالدائرة العربية، على أننا لا نملك إزاء الدائرة الأخيرة غير الاعتراف و لكن بدون إسراف بأثر الروح العربية فيها. " وذلك أنّ حكايات الليالي في معظمها مستمدّة من البيئة العربية و خاصة القاهرية، فالحكايات ذات تفكير عربي حقيقة، و لكنها ذات روح مصرية في كثير من الأحيان"[30]. وعلى هذا النّحو نكون قد وصلنا إلى دائـــرة ثالثـــة

**ت- الدائرة المصريـــة :**

أسهمت العواصم العربية عامة، و القاهرة خاصة في تطوير الليالي و الوصول بها الدرجة الكمال و الشكل الذي تعاينه اليوم إذ "يحتوي النّص النهائي لألف ليلة و ليلة على مواد قصصية مصرية يمكن تحديد تاريخها باطمئنان بالقرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي"[31]. يمكن أن تحدد في الليالي عددا واسعا من بصمات الجماعة و الأفراد التي كانت تنشد التّسلية في أنحاء القطر المصري بوجه خاص في مقاهي القاهرة التي عرفت بها.

تختلف المصادر حول مصادر "ألف ليلة و ليلة "، غير أنّها لا تختلف في أن القاهرة خاصة قامت بدور كبير في اكتمال اللّيالي.

إنّ رحيل "شهرزاد" من دائرة إلى دائرة طيلة قرون طويلة "غيّر من ملابسها و أفكارها وسماتها أكثر من مرة"[32] ، إلاّ أنّها انتهت في مصر بصورتها الشرقية إلى امرأة شابة ذكية أنيقة

---

[30] : مصطفى عبد الغني: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، دار الشروق، القاهرة، 1985: ص29

[31] : المرجع نفسه : ص29.

[32] : المرجع نفسه، ص31.

ترتدي نسيجا أسطوريا بديعا، غير متنافر الخيوط ،استطاع الإسلام والحضارة العربية إضفاء لمسة متمايزة بهيجة على سماتها.

الليالي بدأت من ليلة زواج الملك "شهريار "بابنة وزيره "شهرزاد"، فسميت هذه الحكاية بالحكاية الإطار، باعتبارها الأم (الأصل ) التي علت على جميع الحكايات و احتوتها و أوصلت ما بين أجزائها بخيط رقيق، "شهرزاد " تزوجت من رجل مريض نفسيا، فلعبت دور الطبيب في حياته لتعالجه، و لعبت دور الجدة أو الأم التي تحكي لصغيرها قبل النوم حكاية .

اللّقاء بين "شهريار "و "شهرزاد" في الحكاية الإطار، يجسد الصّراع بين الحياة والموت ،الخير والشّر، القوّة و الضعف ،فالملك (السّلطة )- الذي هزته خيانة زوجته- قرر الانتقام من العذارى بإعدامهن ليلة عرسهن. غير أنّ "شهرزاد " التي قرأت الكتب و التّواريخ وسير الملوك، استطاعت أن تؤجل قرار إعدامها بعد أن مهدت لسيدها الجبار طريقا مشوقا يثير حب الاستطلاع والفضول "شهرزاد "لا تحتل إلاّ صفحات قليلة ، إذ سرعان ما تختفي شخصيتها وراء أحداث القصص وتتوارى ليبقى صوتها الدافئ النّاعم الذي نسمعه طول الليالي، قبل أن يدركها الصباح لتسكت إثره عن الكلام المباح .

إنّ "ألف ليلة و ليلة " كإرث ثقافي، يشترك فيه العرب، استدعى من الأدب المقارن قسطا اكبر في دراسته، ليدرس من عدة زوايا ، من أبرزها : تأثير "ألف ليلة و ليلة " على الأدب الانجليزي و على الرواية الأوربية بشكل كبير جدا .

ترى "سهير القلماوي " وهي كاتبة، أديبة و ناقدة من خلال دراستها لهذا الإرث في بحث لنيل الدكتوراه في مصر، إنّ النّسخة المصرية جمعها مؤلف مصري، وأدخل فيها تحويرا أو تعديلا

في الجمع و في الأسلوب فطبعت في جملتها بالطّابع المصري ،ثم أضيفت إليها قصص جديدة وحذفت منها قصص أخرى ،ولهذا اختلفت النّسخ في عدد القصص و ترتيبها، وإن اتفقت كلها في جوهر الكتاب .

يتفق الدّارسون على أنّ "ألف ليلة و ليلة " في كل نسخها تتفق في جوهر الكتاب الذي يبدو في الأمور التّالية:

- إنّ الكتاب قصص شعبية يتوجه قاصها إلى السّامعين لإمتاعهم .
- إنّ الكتاب يصور الحياة في المجتمعات على اختلافها، لذلك تتعارض مذاهبه وتتناقض مراميه، وتختلف الآراء فيه ، لأنّه يمثل المجتمع في أزمات متباينة و أطوار مختلفة .
- إنّ الكتاب في نسخه – على ما بينها من اختلاف – يعتمد على قصة شهرزاد التي تكوّن الإطار العام لليّالي و المقدمة في كل النّسخ المخطوطة والطّبعات الموجودة.
- إنّ قصص الكتاب لم تلاق تشجيعا عند الأدباء و أصحاب الفّن الرّاقي، لذلك عمل واضعو القصص على أن يكون فيها عبرة لتجعل للأدب المسموع قيمة.
- إنّ الكتاب اعتراه كثير من التّحوير و الزّيادة لأنّ طبيعته كانت تسمح بالتّصرف فيه، إمّا الزّيادة فتبدو في إضافة الأحداث القصصية الخارقة، أو التفاصيل الخرافية المبالغ فيها، أو الأشعار الدخيلة عليها أو وضع قصص جديدة توجه في بعض النسخ ولا توجد في سواها، كما يبدو تصرف في تقسيم الأسمار إلى ليال على نحو اعتباطي، يطول أو يقصر بحسب رغبة القاص و لذلك يختلف هذا التّقسيم من نسخة إلى أخرى .

ويبدو أن الأسمار التي أدخلها النّساخ على اللّيالي أضيفت بعد أن وصل الكتاب إلى أيديهم فطبقوا ما جاء في المقدمة على مابين أيديهم من أسمار، يؤيد ذلك اختلاف النّسخ في تقسيم اللّيالي، و ما ذلك إلاّ ليحققوا التّقسيم إلى ألف ليلة ومما لا شك فيه أن العدد ألف ليلة يدل على التّكثير وليس على عدد الأسمار تحديدا.

طبعت "ألف ليلة وليلة " بالعربية في القرون الوسطى بمطبعة بولاق، و نظرا لانتشار هذا الإرث الثّقافي شفاهة عن منتجها حاول العلماء تدارسها فحدث ما سمي بالاستشراف لمعرفة الشّعب الذي أنتج هذه الحكايات فحدث ما يسمى بالتّرجمة من العربية إلى الفرنسية ثم توالت التّرجمات إلى كل اللّغات .

اللّيالي عالم أسطوري ساحر، مليء بالخوارق و العجائب فيه من المتعة والدّهشة الشيء الكثير إنّه علاج للنّفس وصحة العقل والبدن و إن "جاء مجهول النّسب غفلا عن ذكر اسم مؤلفه، حتى أول ترجمة انجليزية لليالي العربية هذه جاءت غفلا من اسم مترجمها أو مترجمتها وليس لنا دليل على نسب النص[33] .

لكن إذا كان هذا هو حال البحث فما جدواه ؟ وهل يعقل أن ننبش عن سراب ؟ أم أن إقرار النّقاد بتعدد نسخ الكتّاب يصعب من مهمة البحث؟ و لماذا عدّ العديد نص اللّيالي نصا أسطوريا وأدرجه ضمن الأدب العالمي ؟ أيعقل أن تكون شهرة هذا الكتاب بلا أصل ؟

في اللّيالي كما في الأعمال الكبرى "تأتي كشكل لتجربة التّاريخية يغيب المؤلف في النّص ويمحى، ويتحول النّص إلى إمكانيات تأويل لا حدود لها، نعود إلى "إلى ألف ليلة و ليلة" لأنّنا

[33] : عبد الله محمد الغذامي: المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ج1، ط3، 2006، ص60-61

نشهد اليوم موت المؤلف[34]، هذا الموت الذي جعل لليالي رحم عربي لا جدال فيه، بخلفيات وامتدادات فارسية، هندية، عربية و يهودية.

يرى "عبد الملك مرتاض" أنّه من العبثية محاولة تعمية الطريق و تضليل حركية التّاريخ، إذ كيف يمكن جعل العرب مجرد عنصر / جنس بشري من بقية العناصر (الهنود/الفرس/اليهود...) إذ تساءل و ألّح في السؤال: "كيف سكت الفرس، وخرس الهنود و تجاهل الإغريق عن كل هذه الروائع و تركوا العرب وحدهم ينسجون حكاياهم و يروون أحداثها"[35]. فمن الصعوبة بمكان التصديق بأنّ هذا النّص نتاج انساني اشتركت فيه عديد الأجناس و هي مختلفة المنشأ و التّوجه والاعتقاد، غير أنّنا نتساءل عن سعي الأدباء و النّقاد إلى تحقيق الأدب العالمي؟ ثم إنّ مفهوم العالمية الأدبية لا يعني أنّ الأدب نتاج عديد الأجناس و إنّما تعني أنّ القضايا التي يعالجها النّص تتجاوز حدود الإقليمية لتصل إلى العالمية، وهذا ما حققته اللّيالي.

لقد ذكرت اللّيالي في "مروج الذهب" للمسعودي (ت346ه) والفهرست لابن النديم محمد بن إسحاق الوراق (ت438ه) و الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي (ت400ه) إذ يقول: "ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل و خلط بالمحال ووصل لما يعجب و يضحك، و لا يؤول إلى تحصيل و تحقيق مثل هزار أفسان و كل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات[36].

---

[34] : إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، "دراسات نقدية"، دار الأديب، بيروت، لبنان، ط2 سنة 1982، ص73

[35] : عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة ( تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر 1993.

[36] : أبو الحيان التوحيدي: الإمتاع و المؤانسة ، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2، ص23.

على الرّغم من كل هذه الاختلافات نقرّ أنّه من الصعوبة بمكان تحديد أصل وزمن كتاب مجهول النّسب والمؤلف، فالزمان مبهم كونه انتقل مشافهة وإن كان كذلك فمن أين جاءت تسمية الكتاب ؟ و لماذا ألف ليلة وليلة دون عنوان آخر ،كشهرزاد مثلا شهريار ؟ وهل يطابق الدّال مدلوله ؟

لقد سبق الحديث عن تلك المتعارضات و المتناطحات التي أحدثها كتاب اللّيالي في الوسط النّقدي و انتهى القول إلى :مجهولية أصله وزمنه ، ويعزى هذا إلى طبيعة الخطاب الشفهي في حد ذاته ،هذا و إن اختلفت الآراء و التّفاسير حول تسمية هذا الأثر، فإنّ البحوث أثبتت أنّ نواة اللّيالي "كتاب هندي يسمى هزار افسانة " فترجمه العرب إلى لغتهم قبل القرن الثالث للهجرة وسموه "ألف ليلة و ليلة " و لو أرادوا الدقة سموه "ألف خرافة "لان كلمة افسانة تعني خرافة[37].

وأيا يكن الأمر فإنّ التّسمية المتفق عليها هي "ألف ليلة و ليلة " و عليه نقول :إنّ كتاب "ألف ليلة وليلة" تعدى الحدود الإقليمية، والجغرافية و ارتحل و جاب البلدان عبر رحلات لازالت مستمرة، وفي كل مرحلة كانت طلباتها تزداد مرة بعد مرة، حتى يرتدي حلّة جديدة، و رغم ذلك فإنّ الليالي وهي تجوب الأصقاع بقيت محافظة على إطارها العام ، وعلى خصوصية ذلك الإطار، أو النّواة التي يتوالد عنها الحكي.

[37] : شريفي عبد الواحد: ألف ليلة و ليلة (الأصول و التطور) ، آفاق المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ع44، حزيران 2000، ص173.

# الفصل الأول

## الفـــصـــل الأول:

## أثـــر ألف ليلة و ليلة في الآداب الأجنبـــية

- ألف ليلة و ليلة في الغرب.
- تقليد الغرب الليـــالـــي.
- التمرد على مفاهيم الحب القديمة.
- الاستنـــــاد إلى التـــراث
- النّهل من التّراث
- الإفـــــلات من ثـــقل المـــاضي.
- التـــنـــــاص الأسطوري في الآداب الأجنبـــيـــة.
- النقـــد الأسطوري بين الغرب و العرب.

## 1- ألف ليلة و ليلة في الغــرب :

ظلّت "شهرزاد" بشرقيتها ووضوحها و أنوثتها حتى عرفها الغرب فيما بعد، فقام بمجهود كبير في دفعها للرّحيل إلى هناك، و تردّدت شهرزاد و أمنعت في التردّد ووصلت إلى حد الحيرة فما " إن حلّ القرن الثّامن عشر حتى رحلت إلى أرويا بعد قرن كامل من المعاناة، لأنّ الغرب كان يعيش القرن الذي أطلق عليه عصر التّنوير أو قرن التّنور Siècle Des Lumières لكونه كان يموج بعديد من التّيارات و العواصف والانقلابات سواء في الحياة الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية"[38] ، حيث حاولت شهرزاد أمام كلّ ذلك أن تتمسك بإطارها و ملامحها الشرقية وعبثا حاولت طيلة قرن آخر دون جدوى، فقد ارتدت ثيابا جديدة وأفكار أجنبية واردة عليها وحياة غربية و عاشت حضارة كانت نتاج فكر أوربا وتطوراتها التّاريخية.

وما أن جاء القرن التّاسع عشر، وبدأ الشرق يصحو من إغفاءة طالت سبعة قرون أو يزيد،كان على شهرزاد أن تحاول العودة إلى البلاد التي جاءت منها و استمرت رحلة العودة أيضا زمنا طويلا.

عادت شهرزاد (الغرب) إلى (الشرق)، حيث كانت ربوعنا تحيا واقعا مريرا و قاسيا "وحاول الشّرق أن يفتح لها ذراعيه المعروفتين، وهو ينفض الغبار عن عينية وفاته في حرارة اللّقاء أنّ "شهرزاد" العائدة ليست "شهرزاد" الأصل[39]، لا في ملابسها، أو أفكارها أو لسانها أو في طبيعتها العربية الإسلامية، ليست هذه "شهرزاد" و إن كان الاسم هو الاسم، و الرّسم هو الرّسم.

---

[38]: مصطفى عبد الغني : شهرزاد في الفكر العربي الحديث ص 30.

[39]: المرجع نفسه: ص30.

وفي هذا الصدد تطرح جملة من الإشكالات :

- ماهي المؤثرات التي أسهمت –بالتّدريج– في التّغيير الذي لحق بـــ "شهرزاد" هيئة وفكرا؟
- كيف عرف الغرب أسطورة ألف ليلة و ليلة؟

حين يحاول دارسو الأدب المقارن رصد المؤثرات الأولى لليالي العربية كما يطلق عليها في أروبا "سيجد أمامه ترجمتين شهيرتين:إحداهما في فرنسا لجالان في عام 1704، والأخرى في انجلترا لمجهول"[40].

## ترجمة الكتـــــاب :

إنّ القارئ الأوروبي، في القرن الثّامن عشر مدين في معرفته بـــ " اللّيالي" إلى المستشرق الفرنسي"أنطوان جالان"[41]، الذي قام لأول مرة في تاريخ أوروبا الأدبي بترجمة الكتاب إلى اللّغة الفرنسية، فحدث ما يسمى بالاستشراق لمعرفة الشّعب الذي أنتج هذه الحكايات" ألف ليلة وليلة" كموضوع ساهم في جلب المستشرقين. كيف لهؤلاء العرب الذين عرفوا بالشّعر الذي وصف الصحراء و الناقة والخشونة أن يقبلوا إلى موضوع "ألف ليلة وليلة "الذي عرف بالغنى؟ لذا وجبت العودة إلى الأصل لا للترجمة ، و كان الهدف هو معرفة حقيقة التّراث العربي.

"بدأت قصة التّرجمة في نهاية القرن السابع عشر، بعثور "انطوان جالان" على مخطوطة عربية، مجهولة الأصل ....حكايات "السّندباد البحر" فبدا بترجمتها إلى اللّغة الفرنسية سنة 1701. جاهلا في بداية الأمر أنّ هذه الحكايات جزء من مجموعة "ألف ليلة و ليلة" و لم

---

[40]: المرجع السابق ص32.

[41]: أنطوان جالان Antoine Galland(1645-1715) ، مستشرقي فرنسي مشهور، درس في كلية باريس الملكية و تقلب في عدة مناصب دبلوماسية: له ترجمة للقرآن الكريم و "كلمات مأثورة عن الشرقيين...

ينتهي من ترجمة المخطوطة حتى أدرك الحقيقة أي أنّ حكايات السّندباد البّحري جزء من كل، فشرع يبحث عن المجموعة القصصيّة فراسل أصدقاءه في الشّرق واتّصل بهواة التّحقيق والمخطوطات الشّرقية، و قد ساعده الحظّ في ذلك بأن أرسلت إليه من الشّام مخطوطة للكتاب"تشمل أجود أصول الكتاب وألطفها"[42].

"نشر"جالان" مجلّداته الأولى لكنّه انقطع بعد ذلك عن التّرجمة لعدم حصوله على مادة جديدة يكمل بها عمله إلى أن التقى في باريس بقصاص حلبي يدعى "ماروني "فوجد فيه ضالّته فقد كان يحفظ عن ظهر قلب حكايات كثيرة من "ألف ليلة وليلة"، و كانت له القدرة الكاملة على روايتها، فتمكن "جالان" من أن يتم نشر المجلدات المتبقية من ترجمته ألف ليلة وليلة"[43].

لقد نالت ترجمة "انطوان جالان" نجاحا فوريا باهرا، راجت في كلّ أنحاء فرنسا، و تنافست عليها دور النّشر و ظلّت مدى قرن كامل التّرجمة الوحيدة التي عرف بها العالم الغربي ليالي "شهرزاد". لقد دخلت إلى الأدب الفرنسي " ترفل بحيوية و بهجة مشاهدها عارضة البهيج والقبيح، العقلاني و الخيالي، الأدبي و العلمي، الغريب و الغامض "، "و يدّل تتبع هذه الظّاهرة الحضارية أنّ نشاط النّقل و التّرجمة إنّما يحدث ضمن حركة ثقافية شاملة وحيوية"[44].

ظلّت ترجمة "جالان" طوال القرن الثّامن عشر و أوائل القرن التّاسع عشر تمثل للأوروبيين المعنى المفهوم لألف ليلة وليلة، وقد صدرت عن هذه التّرجمة ترجمات إلى اللّغات : الانجليزية الألمانية، الايطالية، الدنماركية، الرّوسية، الرّومانية، الهولندية، اليونانية، السويدية و البولونية...

---

[42]: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر ص53 ،دار الغرب للنشر و التوزيع 2005.

[43]: المرجع السابق: ص54.

[44]: محمد العربي:قضايا فكرية في ليلة عربية ص 19.

ومن أشهر ترجمات اللّيالي ترجمة هابكت (Habict) الألماني الذي أصدرها في برسلو سنة 1837 إلى غاية 1841، و أغلب الحكايات الواردة فيها و أهمها أخذت بطريقة غير مباشرة من مخطوط "غالان" وترجمة"هنري تورتر" (Henry Tornes)1838، و من أشهر هذه التّرجمات كذلك ترجمة وليم لين (1839) الذي ترجم الشّعر في الليالي إلى شعر انجليزي ولكنّه لم ينجز إلاّ اللّيالي الخمسين، ثم ربتشارد بورتن (Burton) الذي نشر ترجمة ضخمة في عشرة أجزاء و أتبعها من ملحق من سبعة أجزاء و صدرت ما بين 1886 و ، 1888و قد حافظ على تقسيم الكتاب إلى ليال بعد أن أهمل المستشرقون هذا التّقسيم و هناك أيضا ترجمة مارد روسي الفرنسي(Mardrus) (1889)، ثم عمد بعض المستشرقين إلى ترجمة اللّيالي عن الأصل العربي فكان من أبرز هذه التّرجمات ترجمة( Krynski ) الروسي (1904) وانوليتنمان الألماني ما بين 1921 و 1928.

## أوربا في القـــرن الثّـــامن عشر:

"عرف القرن الثّامن عشر في أرويا بقرن الاستنارة لما حدث فيه من تطوّرات غير عادية وطفرات طوت القديم و أخلت الطّريق للجديد في كثير من الميادين ( ففي الفكر السياسي عرف لوك و فولتير و هلف شيوس و روسو و دافيد هيوم و في التّطور الطّبيعي و العلمي عرف نيوتن، و في الفلسفة تحوّل كثير من المفاهيم-كالمفهوم القديم للجمالية من القيّاس المعياري إلى علم جديد عرف بعلم الجمال أو ما أطلق عليه ( Les Jugement De Gout ) إذ استبدل بلفظة Aithesis اليونانية لفظة Asthetie الأوربية"[45].

كان المجتمع الفرنسي في القرن 18 مبنيا على نظام الطّبقات و ظلّت الفوارق الاجتماعية فادحة بين فئات الشّعب و من المعلوم أنّ الطّبقة الارستقراطية ظلّت إلى تاريخ اندلاع الثّورة

[45]: مصطفى عبد الغني : " شهرزاد" في الفطر العربي الحديث ص49.

تتمتع بكل الامتيازات المادية و المعنوية و من المعلوم أيضا أن هذه الطبقة كانت تضّم الأمراء الملكيين والأشراف و النّبلاء يعيشون في البلاط، و قد كان عندهم قلّة مقارنة بالعمال والفلاحين الذين كانوا يمثلون مع عائلاتهم الأكثرية الساحقة يعيشون في شظف وفاقة و جهل

وفي الحقيقة فرنسا لم تكن تشكو في القرن الثّامن عشر، فساد النّظام فحسب ولكنّها كانت تشكو الفوضى في كلّ شيء فقد كان كلّ شيء يوحي بالاضطراب والهوة كانت عميقة بين طبقات مجتمعها .

مما لا شكّ فيه أن تزلزل التّركيب الاجتماعي السياسي يؤدي في أغلب الأحيان إلى تزلزل التّركيب الفنّي و الأدبي و ليس من قبيل المصادفة "أن يظهر الاستبداد في الأشكال والأساليب الأدبية وقت ظهور الاستبداد المطلق في السياسة و الحكم". و لا أن يقوم الاستقرار الاجتماعي والتّصلب في التراكيب الاجتماعية إبان الاستقرار الأدبي والتّصلب في التراكيب الأدبية فهناك ارتباط بين السياسة و المجتمع من جهة والاتجاه الأدبي و الأساليب الأدبية من جهة ثانية"[46].

"و يبدو أنّ الجمهور الفرنسي قد يبدأ فعلا في نهاية القرن السّابع عشر، ينبذ هذا الأدب الكلاسيكي الذي عمر طويلا (ثلاثة قرون) و تمحور دوما حول قواعد ثابتة لا تقبل النّقاش رافضا بقوة العواطف العارمة و انطلاقات الرّوح، كل هذه الضغوطات أدت إلى تولد الانفجار فكان من تبعاته ظهور اتجاه مضاد يتمثل في الميل إلى تحقيق المزايا الخيالية في الأعمال الأدبية والبحث عن العاطفة و الجمال و السّحر و الخرافة بدلا من العقل الذي سيطر المدى الطويل وقيّد الأدب بأغلاله"[47].

---

[46]: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة في أثرهما في الرواية الفرنسية في القرن 18 ص 74.

[47]: المرجع السابق: ص74.

"الظّـــاهرة الملفتة للنظر، أنّ ثمـــة نوع مـــن الأدب كـــان يتنامى باضطـــراب في أواخـــر القرن السّـــابع عشـــر ويتمثل في قصص العجـــائب وحكـــايـــات الجـــن (Romans Merveilleux et Fantastiques) و من أهم الأسباب التي أدت إلى ظهور نوع جديد من الأدب في أوروبا بصفة عامّة ، الرّغبة في الهروب من الواقع إلى عالم الأحلام والجن و الخوارق و كذا الرّغبة في خلق أدب جديد يتوافق مع أذواق الجميع – من بينهم القارئ الشّبه متعلم – و يتضمن دروسا وتأملات تخدم المواطن و تنمي وعيه "[48].

"لقد ألهبت اللّيالي خيال القرّاء الفرنسيين و تركتهم يحلمون بأجوائها السّحرية الدافئة ولعلّ من مظاهر ذلك الأثر ما اعترف به الأروبيون أنفسهم من عظيم مكانتها عندهم، فلقد وصف "أو يسترب" أهميتها بقوله :"فيما عد الكتاب المقدس لا توجد سوى كتب قليلة حققت انتشارا واسعا و طافت العالم بأرجائه مثل مجموعة "ألف ليلة و ليلة" لأنّه يكاد يوجد في معظم البلدان المتحضرة من يقرأ هذا الكتاب بسرور مرة واحدة على الأقل في حياته"[49].

"لقد قامت الشّعوب الأوربية في بداية القرن الثّامن عشر بنقل ترجمة "جالان" إلى لغاتها المختلفة و من أهمها الترجمة الألمانية سنة 1712 على يد تالندر ( Ficlat Off Talender وأخرى سنة 1785 على يد ( يوت هـــ.فوس) و ترجمة ايطالية من اثنتي عشر مجلدا سنة 1722 مجهولة المؤلف، وغيرها لتأتي في مرحلة تالية، مرحلة التّرجمات و لكنّها جديدة اعتمد فيها المؤلفون في هذه المرّة على النّص العربي و من بينها انجليزية على يد ( لين) سنة 1839 وأخرى على يد (برتن)(1885-1888)، و أخرى فرنسية سنة 1889 على يد (ماردیس) وترجمة برتغالية 1961 على يد (كارنيرو) و غيرها الكثير"[50].

---

[48]: المرجع السابق: ص76.

[49]: مومسن كاثرينا: جوته و ألف ليلة وليلة،ترجمة أحمد حمو،ص89،دمشق 1980، ص89.

[50]: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة في أثرهما في الرواية الفرنسية في القرن 18 ص (84-85).

"اكتسيت حكايات اللّيالي أهمية كبرى بانتشارها في العالم، فقد أثارت في نفوس قراءها رغبة في معرفة الشّعوب التي أنتجتها و حثتهم على السفر إلى بغداد و مصر و الشام و إيران والهند...و يكفي أن نلقي نظرة في كتابي "بيير" و مارثينو" و "جان ماري يجاري" لنطلع على عدد الأدباء و المسافرين. المتزايد – الذين زاروا الشّرق في هذه الفترة، و اعترفوا أنّ مدن "اللّيالي" كانت من أهم العوامل التي دفعتهم إلى القيام بهذه الرّحلات على الرّغم من التّكاليف المالية الباهضة"[51].

و في الواقع أنّ ترجمة "الليالي" لأول مرة إلى الفرنسية، مثلت نقطة تحوّل في تاريخ العلاقات الغربية–الشرقية، و من الملاحظ أنّ البحث العلمي قد انصبّ في القرن الثّامن عشر، على دراسة هذا الشّرق و حضارته – أدبه و أديانه. و من المعروف أنّ أوروبا عرفت الحضارة الشّرقية وأطلّت على علومها و آدابها منذ الحروب الصليبية ثم توالت المؤثرات حين احتكت بعد ذلك بالقسطنطينية شرقا والأندلس صقلية غربا و من ثم بدأت أثار"ألف ليلة و ليلة " تتسرب"شفاهيا" إلى جميع البلدان في جنوب ألمانيا و اسبانيا و البرتغال و إلى القصّة الانجليزية بل و دخلت بعض مسرحيات "شكسبير".

"لقد رأينا في تتبع رحلة "شهرزاد" من الشّرق في القرن الثّالث عشر الميلادي أنّها عرفت في الغرب الكثير من المؤثرات التي غيرت السّمات الخاصّة بنا فيها و ذلك و ذلك حينما صنع لها إبان التّطورات هناك معادل موضوعي آخر خاصة منذ بداية عصر النّهضة (القرن الخامس عشر ميلادي) و ما تبعه من مؤثرات كان من أبرزها المؤثرات الأدبية و الفكرية الحادة ( في القرن الثّامن عشر) حين كانت الرّومانسية الغربية تزدهر و كان الشّرق بتراثه الفلكلوري منه، يمثل أحد المصادر الهامة في تأجج وهج التّطور هناك، فتتابع صور الشّرق و مؤثراته و طقوسه وعوالمه في عيون و رحلات "جوتيية " و "شاتوبريان" و"لامارتين" و غيرهم. تنعكس

[51]: شريفي عبد الواحد : ألف ليلة وليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18 ،ص89

كلّ التّيارات الفكرية في أدبيات الشّرق و تتركز أكثر في الإقبال على شخصية خصبة أثيرة هي شخصية "شهرزاد" التي عرفت كعنوان للجمال و آية لسحر الحديث و اللّغز الساحر و الجوّ الغامض والمشوق، إلى غير ذلك من الألفاظ التي تصل ترجمات"شهرزاد" وحدها في هذا القرن إلى أرقام خيالية، و حتى يعرف القرن الثّامن عشر بقرن شهرزاد( Siècle de Shehrezade")[52].

و على هذا النّحو كما أثّرت "شهرزاد" في الغرب و فكره، كذلك تأثرت بتطوراته وتغييراته المتوالية، فما كاد المثقفون و المفكرون يتعرفون إلى "شهرزاد" تلك في بداية هذا القرن حتى وقعوا –جميعا- في محظور التّأثر بالنّظرة الشّكلية للأسطورة برموز الغربية و مؤثراتها الرّومانسية و رواسبها التّاريخية هناك، و لم يتمكنوا من التّعرف على الإطار الأسطوري التّراثي الشّرقي بشكله الصحيح هنا، بل راحوا-مبهورين-يستلهمون"شهرزاد" التي غرر بها و التي تم تغريبها".

و في الوقت الذي كان فيه الغرب يستوحي الكثير من الأساطير الأخرى كاليونانية والرّومانية والأوربية بعد ذلك فضلا عن الشرقية، كان الفكر الغربي يستوحي "شهرزاد" الشّرقية التي لم يعرفها عندنا إلاّ من خلال "جوتييه" و "دورنييه" و غيرهم من كتاب الغرب.

[52]: مصطفى عبد الغني : " شهرزاد" في الفطر العربي الحديث ص227.

## 2- تقليد الغرب اللّيالي:

أثارت "ألف ليلة و ليلة" في نفوس الغربيين شغفا بجمع الأدب الشّعبي و دراسته على نحو لم يعد النّقاد بدؤوا يحسون بالحاجة إليه أو الحافز نحوه كما أثارت في نفوسهم التّطلع إلى معرفة هذه الشّعوب التي أنتجت هذا الأثر و التي دارت حوادث الكتاب حولها، و قد كانت "ألف ليلة وليلة" في عداد الحوافز التي دفعت الغرب إلى زيادة اهتمامه بالشرق إضافة إلى النّواحي الاستعمارية و التّجارية و السياسية، و كان لها تأثيرها في حركة الاستشراق و توق الأدباء إلى زيارة البلاد الشّرقية و يمثل المستشرق "لين" الذي زار الشرق ثم أقام في مصر .

و تغلغلت اللّيالي في نفوس أدباء الغرب و أثّرت في أدبهم وبدا ذلك في تأثرهم بالخيال والشّخصيات التي دارت حول القصص، و غدت ترجمة "غالان" للقصص جزءا من الأدب العالمي وأمدت اللّيالي بالأدباء بعالم وافر من الشخصيات و الحوادث ، و قد استعان كثير من مؤلفي قصص الأطفال بما في الكتاب من أدب سهل قريب المنال يتم بالبساطة و السّذاجة التي هي من مميزات قرائهم الأطفال كقصّة "علاء الدين" و قصّة "علي بابا" و "قصّة السّندباد" فكتبوا في أدب الرّحلات التي تتّسم بالمغامرات كرحلات "غولفر Gulver وروبنسون كروزو (Rrobenson Grousoe) و الرّحلات التي ألّفها "جول فرن ( Jules) .Verne

واستمدت القصّة الغربية من "ألف ليلة وليلة " أفاقا جديدة و ميادين مبتكرة لحوادثها وعواطفها، كما أصبحت صناعة المناظر المسرحية تعتمد اعتمادا قويا في إبراز الأدب المسرحي الشّرقي على الصورة التي أوحت بها اللّيالي، كذلك أثرت "ألف ليلة و ليلة " فأدخلت موضوعات جديدة في الأدب الغرب كقصص الحيوان و الجن ، و أدخلت هذه الموضوعات في الفنون الأخرى كالرّقص و الرّسم، و غدت شخصية "شهرزاد " شخصية عالمية و قد تأثر

بها "غوته" فراح يكتب عن الليلة الثّانية بعد الألف و كذلك فعل "إدغار آلان بو" بأسلوبه الساخر وقد أدى الإقبال على تأليف قصص عن الشّرق مستوحاة من "ألف ليلة و ليلة" إلى استلهام الكتاب الغربيين القصص الشّرقية الأخرى التي ترجمت إلى لغاتهم بعد ترجمة "ألف ليلة و ليلة ".

كذلك أوحت اللّيالي إلى الموسيقيين بأوبرات عالمية كأوبرات "معروف الاسكافي " و"باليه شهرزاد" التي ألّفها "ريمسكي كورساكوف ".

كانت إذن تأثيرات اللّيالي في الفن الرّوائي الفرنسي قوية و متنوعة و قد قادت هذه التأثيرات في بداية الأمر إلى ظهور سلسلة من الأعمال المقلّدة للحكايات الشّهرزادية، إذ درج بعضهم على تقليد المجموعة العربية تقليدا مباشرا، محولا الكتاب على نمطها، و يبدو أن سبب هذا التّقليد مرده رغبة الجمهور الفرنسي المتعطش إلى هذا النّوع من الأدب الجديد و كان ما في "اللّيالي" من مغامرات عجيبة و أجواء أسطورية و مناخ شرقي باهر يروي ظمأه "[53].

إنّ عدد الكتّاب الفرنسيين الذين حاولوا تقليد اللّيالي لا يمكن حصره بسهولة فلقد استوحى بعضهم من عنوان المجموعة العربية أسماء لكتبهم مثل "ألف ربع ساعة و ربع ساعة" و"ألف ساعة و ساعة "و"ألف سهرة و سهرة " وقد اتّفق النّقاد على تسمية هذه القصص الرّوايات المقلدة بـــ "ملحقات ألف ليلة و ليلة".

"و من أهم عناوين القصص التي ألّفها كتاب فرنسيون و حاولوا أن يقلدوا فيها "اللّيالي" مدعين تارة أنّهم ترجموها من مخطوطات شرقية وتارة أخرى أنّها من تأليفهم ووحي خيالهم"[54].

---

53: شريفي عبد الواحد : ألف ليلة وليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18 ص 98.

54: شريفي عبد الواحد : ألف ليلة وليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18 ص 99.

**سلطانة فـــــارس و ألف يوم و يوم :**

"كان أوّل من سعى إلى تقليد "اللّيالي" المستشرق "بيتي دولاكروا" الذي انظمّ منذ البداية إلى صف "أنطوان جالان" و أبدى اهتماما متميزا بالحكاية الشّرقية، و لقد ألّف هذا الأديب في البداية قصّة "سلطانة فارس و الوزراء" عام 1707 ثم مجموعة "ألّف يوم و يوم" التي ادعى أنّه ترجمها من مخطوط فارسي كان قد التقى بصاحبه الدرويش مخلص في أصفهان عام 1665.

تضمّ سلطانة فارس و الوزراء مجموعة من الحكايات تدور حول الخيانة الزّوجية و مكر المرأة، و هي تذكرنا إلى حد بعيد من حكايات "اللّيالي" و خصوصا بحكايات "الأسعد والأمجد" و "الوزراء السبعة"[55].

أمّا مجموعة "ألف يوم و يوم" فشبيهة "ألف ليلة و ليلة" شكلا و مضمونا و لا يستبعد الباحثون و على رأسهم "فون ماهر" أن يكون المستشرق قد نسجها من خياله مدعيا أنّه ترجمها من مخطوط فارسي مجهول وقد اختار "بيتي" لمجموعته إطارا شبيها بإطار اللّيالي و هو الإطار الذي يعلو جميع الحكايات و يوصل بين أجزائها، فلئن كان "شهريار" الحاقد في "ألف ليلة وليلة"، قرر الانتقام من المرأة بعد أن هزّته في خيانتها فإنّ الأميرة "فارينكار" في "ألف يوم ويوم" هي التي عقدت العزم على قتل الرّجال بعد أن أكّدت من عذر النّكر في حلم مزعج أمّا حكاية "ألف ساعة و ساعة " لجوليتّ[56] ، فتروي قصّة ملك شرقي قرّر الانتحار قصد التّخلص من مشاكله الكثيرة و المعقدة، لكنّ جنية تتدخل لإنقاذه، و تتقدم إليه في شكل

---

[55]: في حكاية الوزراء السبعة: تزعم جارية الملك أن الأمير راودها عن نفسها ...ويضطر ابن الملك إلى السكوت سبعة أيام كما أمره الحكيم السندباد حرصا على حياته. ويقوم وزراء السبعة بالدفاع عن الابن فيقص كل واحد منهم .قصة أو قصتين ردا على ما تقصه الجارية على الملك كل يوم لتؤيد دعواها.

[56]: يعد جوليات من الكتاب الفرنسيين المتخصصين في تألف هذا النوع من الأدب ونذكر ممن تأليفه المقلدة بالليالي :(مغامرات قوم هوام العجيبة) ( حكايات صينية 1723) و( سلطانات الجزائر 1723).

جارية جميلة وتقترح عليه أن تقصّ عليه يوميا قصّة عجيبة، فتتمكن الجنية في نهاية المطاف و بالاعتماد على الأسلوب المشوّق الذي يثير حبّ الاستطلاع أن ترجعه إلى مسؤوليته.

و تحتلّ أعمال "أنطوان هاملتون" مكانة مرموقة ضمن الأعمال المقلّدة لليالي، و لعلّ من أهم ما كتبه في هذا المجال "وردة الشوك " التي أرادها أن تكون مكمّلة لحكايات "شهرزاد"، إذ نجد فيها "دنيازاد" تواصل مهمة أختها بعد أن تلاحظ عليها في الليلة تسعمائة و تسعة و تسعون علامات التّعب و الإرهاق " دعيني يا أختي أحكي له حكايات ....إنّها ستعجبه لا محالة" وتتدخل "دنيازاد" فعلا، في مجرى الأحداث لتسلي الملك بقصص لا نهاية لها، و تتجلى من خلال حكيها، ماهرة بارعة، بل تستطيع أن تنال إعجاب الملك "شهريار" الذي يتراجع عن قراره الرّهيب إعدام كلّ نساء المملكة.

## قصص أخـــرى مقلّـــدة:

مائة أقصوصة جديدة "للسيّدة غومير" و "مغامرات عبد الله بن حنيف" للأب بينيون و"مذكرات حريم" للسيّدة فيلديوو، حكاية أبناء علي باشا الثلاثة، و بنات السيموكو الثلاث "لهنري باجو و غيرها ، قصص و روايات استهدفها أصحابها تقليد "اللّيالي " تلبية لطلب القرّاء المتزايد على هذا الأدب الجديد الذي تسيطر له أجواء شرقية عجيبة، وتدور أحداثه في عوالم سحرية فاتنة، إنّها أعمال دغدغت عواطف القرّاء الفرنسيين و أتاحت لهم سبيل الهروب إلى مناطق بعيدة و أفاق مجهولة لم يألفوها من قبل في أدبهم الكلاسيكي.

واضح وجليّ أنّ هذه القصص و الرّوايات المقلّدة تحمل على نمط اللّيالي – عنصر التّشويق: الأحداث تقطع فيها عادة في المواقف المشوّقة مثيرة اهتمام القارئ، و لقد اتّبع الكتاب فيها أسلوب المجموعة العربية في توزيع قصصهم: وزعوها على ساعات و أيّام، يكون فيها الزّمن حدا فاصلا بين القصّة و الأخرى، أو بين القصّة و أجزائها المتممة لها.

و لم تقلّد هذه الأعمال الفرنسية "ألف ليلة و ليلة " في الأسلوب فحسب، و إنّما قلّدته في مضامينها أيضا و يكفي الباحث أن يرجع إليها و يقارنها بالمجموعة العربية ليكتشف بنفسه مدى اقتباسها من حكايات "شهرزاد" القضاء و القدر ، الحرّية المروءة، قيمة الحب والشّجاعة، مغامرات الأسفار، التآزر، معاناة التّجارة ... أمّا أبطال هذه القصص فلا يختلفون كثيرا عن السندباد و علاء الدّين و قمر الزّمان و غانم و الأسعد ... يواجهون الأموال والمتاعب من أجل تحقيق أهدافهم ( الحصول على المال أو الحبيب).

" ولقد تفنن المقلّدون الفرنسيون في وصف المواقف الغزلية الشّرقية، و اهتموا بمغامرات الحب و الغرام وقد ظهر الحب الشّرقي عندهم حبا فوريا مرتبطا بظاهرتي الغيرة و الانتقام. واعتنى المقلدون أيضا بتصوير القصور الفّاخرة المليئة بالجواري الحسان، كما تفننوا في وصف الحدائق و البيوت الشّرقية المفروشة ذهبا وجلسات السّهر و الطرب التي يقيمها الأمراء و التّجار .. وهكذا جاءت أعمالهم و كأنّها قطعة في اللّيالي الشّهيرة، بل كأنّها نسخة طبق الأصل"[57] .

استحقت حكاية دخول ألف ليلة و ليلة البيئة الغربية عناية خاصّة، فهي وجدت هناك مكانها المناسب لتتأسس و تقيم فيه، مؤثرة على حركة الإبداع الفنّي و الأدبي و مؤدية إلى سلسلة من التّغيرات في مواقف أبرزها الأدباء و الكتّاب و المفكرين إزاء مفهوم التّصور و الخيال و إزاء قضايا رئيسية أخرى في ميدان التّأليف و النّشر .

و حكاية استقبال الانجليز لألف ليلة و ليلة تملك جانيا خاصا بالانجليز الذين اختلفوا في أذواقهم عن الفرنسيين آنذاك، فالذي أعجبهم في حكايات "شهرزاد" -على الرّغم من معارضة الكلاسيكيين- هو ذلك المزيج الدّقيق بين الواقع و الخيال، بين الطّبيعي و العقلاني و الخارق والغريب وإذا كانت قضية استقبال الانجليز للحكايات الرّائجة تسلّط أكثر من ضوء

[57]: شريفي عبد الواحد : ألف ليلة وليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18 ص 107.

على واقع الحركة الأدبية هناك، فإنّها أيضا تنبه القارئ العربي إلى مواطن السّحر التي شغلت تذوقي الأدب و دارسيه وهم يجاملون "شهرزاد" تارة و يثورون ضدها أو يتصافحون معها بحرارة تارة أخرى.

أصبح التّأكيد على منافع و محاسن "ألف ليلة و ليلة" في حقل التّزود بالمعرفة عن الشّرق موضوعا متكررا في الكتابات لاسيما أنّ نمو المصالح التّجارية رافقته حملات تنقيب أثري واهتمامات ثقافية و كنسية معنية بالتّفسيرات الدّينية.

اللّيالي خرقت قواعد التّأليف و أصول الذّوق و السلوك المتعارف عليها، فكان كل شيء فيها "خارقا عجيبا، والهدف فيه هو إثارة عجب القارئ و دهشته"[58]. فكان التّمثيل الإيمائي حاضرا بقوّة ليعبّر عن تطلّعات الطبقات الجديدة و سبلها للاختلاط و المشاركة الاجتماعية.

اللّيالي لم تسلم من نزعة الإعداد و المبالغة في كل شيء: السّحرة_ الجّن_ المأكل_الملبس_ القصور فأوقفت عمليات العقل الجاد و خرجت عن جادة الممكن و المحتمل، و بالتّالي فإنّ القبليّة الوهمية تقبل بهذا التّعزيز بالمعتقد الشّعبي.

ساد المستحيل و الخارق في "ألف ليلة و ليلة " و ساد معه عنصرا التّشويق و الإغراء والتبس الواحد فيه بين اللّيل و النّهار، بين الواقع و الخيال بين الصّريح المكشوف و الغامض المستتر وهكذا كانت صورة تشكل خلفية تهيؤات عديدة عن الشّرق، و أصبح التّأكيد على منافع ومحاسن "ألف ليلة و ليلة" في حقل التّزود بالمعرفة عن الشرق كونها تصف أخلاق و طباع وعادات الشّرق عامّة، والعرب على وجه التّخصيص.

---

[58]: محسن الجاسم الموسوي : ألف ليلة وليلة في الغرب ص 36.

## 3- التّمرّد على مفاهيم الحب القديمة:

نسفت "اللّيالي" مفاهيم الحب البالية و ساعدت الكتّاب على قول ما لم يكونوا يجرؤون على قوله وتسمية الأشياء بأسمائها، لقد سمحت لهم أن يتطرقوا إلى موضوعات الجنس المختلفة و أن يطلقوا لخيالهم العنان في وصف ( الحب الشّرقي) ينبوع الشّهوات، و تصوير المرأة الجميلة التي كان الأبطال يعانون الآلام من أجل التّمتع بجسدها الدّافئ: "نساء و صبيات جميلات فاتنات، يعجز اللّسان على وصفهنّ ... يعشنّ في مقصورات بنيت بالذهب و الفضّة، تحيطها الأسوار العالية، و يحرصها قطعان سود من خصيان العبيد..."، "وفي الحقيقة لقد وافق العديد من الرّوائيين فيوفيل، مدام دوفيلديو، شفريي، مدام دو جميز، لامولييز لآنسة دولاروش... في وصف المواقف الغزلية و اللّقطات الجنسية الجريئة، محللين بدّقة أزمات المرأة الشّرقية التي كانت – في نظرهم مهانة و مظلومة لا يراعى لها حق و لا يقام لها وزن"[59].

و هكذا أصبح الشّرق في كتاباتهم، إسقاطا لرغباتهم، لكنّه إسقاط اتّخذ مواصفاته و شكله من خلال تلامس رقيق مع صورة الشّرق التي عرضتها "ألف ليلة و ليلة " (أي أن هذا الشّرق بقعة تشبه الحلم، فيه تتوفر الموسيقى و يسود الحبّ الشّهواني "[60].

"بتأثير الأفكار التّقليدية المبالغة و السّائدة حول تعددّ الزّوجات غلب الانطباع بأنّ الشّرق هو بلاد الجنس و التّحلل الأخلاقي"[61] ، ويبدو أن هؤلاء الرّوائيين قد ألحوا بمحاكاة السّرد المتبع في اللّيالي، بل برهنوا على امتلاك الأساليب الشّهرزادية و طرائقها الفنيّة فمن الملاحظ – مثلا- أنّ رواياتهم تجري أحداثها على نمط حكايات " ألف ليلة وليلة" لقاء و

---

[59]: شريفي عبد الواحد : ألف ليلة وليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18 ص 119.

[60]: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة و ليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18 ص119

[61]: محسن الجاسم الموسوي : ألف ليلة وليلة في الغرب ص 22.

نظرة فحب ثم لقاء في الأخير، بعد سلسلة من المغامرات و المخاطر، يتوج عادة بالزّواج السّعيد، قد تخطف الحبيبة لتنقل بعد ذلك إلى قصر الملك أو الحاكم و تضمّ إلى الحريم، هنا يتدّخل البطل لإنقاذها، فيواجه الأموال و الأخطار ويكشف الحقائق و الأسرار. وقد يرى فارس أميرة أو جارية فيحبها في الحال و يسعى جاهدا للالتقاء بها، غير أنّ السّلطان يقف في وجهه و يعمل كلّ ما في وسعه للقضاء عليه.

البطل انجولا في رواية لامولبير يعثر في صندوق ذهبي على صورة لامرأة رائعة الجمال فيقع في حبّها و يسعى للالتقاء بها و تتدخل الجان الخيرة لمساعدته بينما تعمل الجان الشريرة على عرقلة مسعاه ( وهكذا يتدخل الرّوائي لخلق الحواجز الأسطورية بين البطل و حبيبته، مدعما نصّه بالمشاهد العاطفية :الحبّ ، الغيرة ، الانتقام.

أمّا البطل الصقلي في الرّواية الآنسة درولاروش فيتنكر في زي النساء و يقع أسيرا في أيدي قطاع الطرق ثم يباع كالجارية لحاكم تونس ...و في قصر الباشا يلتقي بالجارية سليمة التي يبوح لها بسره، فتحبّه حبا شديدا، و تحاول أن تنقذه من شرّ الحاكم، و بعد مغامرات و فراق طويل يلتقي البطل من جديد بحبيبته في القسطنطينية عند الملك التّركي فيسعدان بهذا اللّقاء، و يبد واضحا أنّ هذه الرّواية تحمل أثارا قوّية لتلك الأجواء التي أذاعتها "اللّيالي" بل إنّها مستلهمة من حكاية " الملك قمر الزّمان و ابنيه الأسعد و الأمجد".

يمكن القول إذن أنّ روايات الحب و المغامرات الفرنسية قد اقتبست من "اللّيالي" تقنياتها (أدوات رومانسية) و مغامراتها و الصراعات العديدة التي كشفت عنها من حياة الشّرق لاسيما صور القصور و الحريم، و سوق الرّقيق و بيوت البغاء و ملامح القوافل في الأسواق و دخان السيجارة...إنّها روايات حولت الشّرق إلى أرض للمغامرات و المخاطرات الغربية و موطن للانفعالات القوّية.

ظهر تأثّر الرّوايات في فرنسا بـــ "اللّيالي" أيضا بموضوعات الرّحلات التي اشتهرت بها حكايات "شهرزاد" ويبدو أنّ "رحلات السّندباد البحري " بما فيها من صور و أوصاف ومغامرات قد أوحت إلى الكثير من الروائيين أن يؤلفوها، كما كانوا يتخيّلون من رحلات تجري أحداثها في العوامل الخيالية المليئة بالمخاطر و الأهوال.

من روايات الحبّ و المغامرات التي تأثرت بموضوع الرّحلات الشّهرزادية :

- اكتشاف إمبراطورية كنتهار للرّوائي: فارين دوموندس (1730).
- أسفر الأمير العجيبة للرّوائي بوجن(1735).
- أسفار الأمير العجيبة للرّوائي بوجن (1735)
- أسفار نيكولا في أعماق الأرض لهولبيرغ(1753).
- الرّجل الطّائر للسيدة بويسو(1763).

إلاّ أنّها روايات شيقة تلهب الخيال : أبطالها مغامرون يعرضون حياتهم للخطر من أجل استكشاف الحقائق، يعانون كما يعاني السّندباد، و يشاركون قمر الزمان تقلبات الدّنيا، ويرحلون على البساط و يمتطون الحصان الطّائر.

و خلاصة القول أنّ روايـــات الحبّ و المغـــامرات الفرنسية في القرن الثـّامن عشر اقتبست من اللّيالي كل ما يخدمها و يسهم في نموها :استخدمت تقنياتها و استوحت منها عددا كبيرا من الصور و المشاهد والنّماذج و الرّموز، بل حاكتها في أسلوبها الأسطوري و الخرافي وهذا يعني أنّ الرّوائيين الفرنسيين قد استسلموا لفن السّرد القصصي الشّهرزادي.

## 4-الاستناد إلى التّراث:

من الرّوائيين الغربيين البارزين الذين تأثروا "بألف ليلة و ليلة": كريبيون الابن[62] : لقد كتب كريبيون الابن عدّة روايات شرقية يذكر منها: المراغاة : أو تتراي و نيادارني :حكاية يابانية (L'écumoire ou Tantair et Ncadarne Histoire Japonaise) نشرت عام 1734، أتالزاييد (1736) التي وصف فيها الأخلاق المتفسخة والمظالم والقوانين الجائرة الصّفة (Atalzaide)، روايات العادات وحكايات أخلاقية (le Sople Roman des Mœurs et Conte grebillon ) Monal C.P.Jolyot سنة 1740 وقد انتقد فيها النّظام الملكي بشدّة و عادات الشّعب الفرنسي و تقاليده و يبدو تأثره "بألف ليلة وليلة" في هذه الرّواية واضحا ، غراميات زيوكونزيل: ملك الكفار (les Amours de Zeokinzul) واصفا فيها ما يدور في بلاط لويس الخامس عشر من أحداث وقضايا محللا بدقة محظيات الملك و عشيقاته اللاّئي كنّ يشاركنّ في تسيير شؤون المملكة.

و يبدو أنّ كريبيون الابن قد وفق في توظيف المشاهد الشّرقية السّاحرة للتّعبير عن واقع الطبقة الأرستقراطية التي انتشر فيها الفساد " إنّه كان بارعا في تصوير اللّقاءات المدّبرة بين الجنسين و رسم ما يدور في القصور من دعارة و تحليل سلوك المرأة الشّرقية المتمردة.

دييننس ديدرو : و هو أديب و مفكر و رائد من الرّواد الفرنسيين الذين استهدفوا إصلاح المجتمع عن طريق التّنوير بالفلسفة و السياسة و الكتب المسرحية و المقالة و الحكاية و أهم رواياته:

---

[62]: كلود بروسبير جوليود دوكريبيون (c.p joliot degrebillon) ولد سنة 1707، يتيم الأم، شغل أبوه بالمسرح و تركه درس في مدرسة اليسوعيين، اهتم بالمسرح و الرواية للمزيد من التفاصيل ينظر ernest.sturn و Gerbillon et libertinage au XVII éme siècle

- الجواهر المفشية (1748)"[63].
- الرّاهبة (1760).
- ابن العم رامو(1762).
- جاك القدري (1778)

" ويبدو أنّ الرّواية التي يتجلى فيها تـــأثره بـــ "اللّيـــالي" واضح الجـــواهر المفشية (Les Bijoux Indiscrets). فقد استعان بالاستعارة، و التّصورات السهلة على الطراز الشّرقي"[64]، ويبدو أنّه كان يجد متعة في هروبه إلى الشّرق و يستمد منه مشاهده و رموزه وألوانه)، لم يقلد "ديدرو" اللّيالي في الأسلوب الأجواء، المشاهد، النّماذج فحسب و إنّما إستلهم منها مضامينها وكل ما يمكن أن يخدم الأفكار السياسية والاجتماعية( الصراع السياسي التّفاوت الاجتماعي، الاستغلال و الظّلم، الانحطاط الخلقي)، و يمكن للباحث أن يبرز بسهولة من الرّواية عناصره عدّة – مستوحاة من حكايات "شهرزاد": الحكاية الإطارية، الخيانة الزّوجية، وصف المضاجعة مع العبيد و الخدم، إقحام الخوارق التي تثير الدّهشة مثل العفاريت و الخاتم السّحري ...

فولتير : أو فرنسوا ماري أروي (Francoi Marie Arouet)هو أستاذ القرن (1694-1778)الثّامن عشر و رمزه بدون منازع[65]، لم يدع حقلا من حقول النّشاط الأدبي و الفكري إلاّ توغل فيه، وكان إلى جانب ذلك جوالا يكثر من رحلاته و أسفاره. و من المعروف أنّ مؤلفات فولتير تشكل مكتبة كاملة فهي تبلغ عددا يربو على مائتين و ستين مؤلفا منها الطّويل، ومنها القصير، فيها الملاحم و القصائد و فيه المآسي والملاهي، و التّاريخ و السير و فيها الرّسائل الدّينية و المقالات الفلسفية، و فيها أيضا القصص و الحكايات.

---

[63]: "الجواهر المفشية " أو "الجواهر الناطقة" أو " الجواهر الفضولية".

[64]: غيول شال: ديدرو ،ت محمود سيد رصاص ص 78، بيروت المؤسسات العربية للدراسات و النشر ط 1 ، 1981.

[65]: لمزيد من التفاصيل عن الحياة " فولتير" ينظر : ERIATLOV :L 'L TE EMMOH'ERVUEO ,SIRAP ,REITAH 1942, P.SEVAN

" علّق فولتير في قصصه و مسرحياته أهمية كبرى على العنصر الشّرقي، مما دفع بعض النّقاد إلى اعتبار قلبه يميل إلى هذا "الشّرق العظيم"، الذي علّمه دروسا في الفلسفة و الحكمة و زوّده بكل الأساليب و الوسائل التي سمحت له أن ينظر إلى العالم المحيط به بتزاهة و موضوعية"[66]، والشّرق عند فولتير أداة لنقد السياسة و المجتمع و وسيلة للمقارنة بين حضارتين مختلفتين، عالم بناء ليعبئ فيه آماله و في التّطور و الازدهار.

و من أهمّ المصـــادر التي أثرّت في فولتير القـــرآن الكـــريم ، ترجمة ديـــري (Andreae Ruyer) ولقد اعترف في مراسلاته أنّه اطلع على هذه النّسخة بتمعن واستخلص منها العديد من الدّروس و الحكم، و يبدو أنّه لم يكتب مسرحية "محمد" التي نوه فيها بتاريخ المسلمين إلاّ بعد أن قرأ القرآن الكريم و استوعب الدّور الذي لعبه النّبي محمد على الصعيد العالمي.

و من المعروف أنّ فولتير اطّلع على "ألف ليلة و ليلة" و تأثر بها و لقد اعترف هو نفسه في عدّة مناسبات أنّه لم يصبح قاصا إلاّ بعد أن قرأ ترجمة "جالان" أربعة عشر مرة، قراءات متأنية واعية لكونه وجد فيها مادة السّرد القصصي و مضامين إنسانية غزيرة و أساليب فنيّة جديدة.

يقول طه حسين في مقدمة ترجمة لقصة "زديج أو القدر" مرّ بفولتير طور من أطوار حياته الأدبية قرأ فيها ترجمة "ألف ليلة و ليلة" فشاقته و راقته ووجّهته إلى دراسة أمور الشّرق فغرق في هذه الدّراسة إلى أذنيه و أخرج للنّاس قصص شرقية بارعة."

---

[66]: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة و ليلة و أثرها في الرواية الفرنسية في القرن 18 ص119

فاللّيالي تشكل مصدرا رئيسيا لرائعة "فولتير" –زيدج أو القدر– كما أنّ قصة (الحمّال الأعور) مقتبسة من حكاية الحمّال و البنات الثلاث في "ألف ليلة و ليلة" و "أميرة بابل" أيضا مستلهمة من اللّيالي.

إنّ (اهتمام فولتير بهذه المجموعة لم ينصب على عالم الأحلام مثلما انصب اهتمام جوته، بل تركز على الجانب الأسطوري بوصفه رداء شاع استعماله آنذاك في الحكايات التّربوية، لقد كان الرّجل يعمل من أجل برنامجه الفلسفي، و كان غرضه من الاستعانة بـــ"شهرزاد" هو تجسيد تعامليه الأخلاقية بواسطة الحكايات و بهذه النّظرة كان رائد في فن القصة، و هي نظرة تقف على النّقيض من نظرة جوته).

مو نتيسكيو : هو شارل لويس سوكوند (Charl Zouis de Secondt) الملقب بمونتيسيو صاحب :

- مذكرات عن ديوان الدولة 1716.
- سياسة الرّومان في الدّين.
- الرّسائل الفارسية 1721.
- أسفار إلى النمسا.

من أهمّ الرّوايات الشّهيرة التي تأثر فيها بـــ"ألف ليلة و ليلة" الرّسائل الفارسية، نشرها عام 1721في "أمستردام" باسم مستعار، فقد نالت نجاحا كبيرا، و تركت أصداء عميقة في الأوساط الأدبية و الفكرية لكونها جاءت منسجمة مع ذوق العصر ( موجة الرّوايات الشّرقية) أو لعلّ القارئ لهذا العمل الفنيّ "يرى في خطابات ريكا و أزبيك، و فيما يصلهم من خطابات أثار قوية لذلك الجوّ الشّرقي الذي أذاعته "ألف ليلة و ليلة" في أوربا و لا ننسى أنّ هذه الرّواية قد نشرت إبان تسابق القرّاء على قراءة "اللّيالي" وإلحاحهم المزيد منها.

و تضمّ هذه الرّواية 161 رسالة أرخها مونتيسكيو بالتّاريخ الإسلامي و تمكنّ من ربط أفكاره وتحليله ومغامرات أبطاله ( في باريس و أصفهان) رابطا محكما و لقد ساعده هذا الأسلوب في الكتابة على المقارنة بين عالمين مختلفين في التّفكير و السلوك (الغرب و الشّرق)، و بالتّالي إبراز وتحليل أهم الآفات التي كان يعاني منها المجتمع الفرنسي، و لقد برز تأثّر مونتيسكيو "بألف ليلة وليلة" في عدد من رواياته و ما يثبت هذا التّأثر ما قاله لصديقه: " إنّ هذا الكتاب —يا عزيزي– هو الذي يمتعني و يدخل البهجة إلى فؤادي ... إنّه يا سيدي – كتاب ألف ليلة– أمّا " فريرون" و هو من الأدّباء الفرنسيين الذّين عاصروا "مونتيسكيو" و عاشروه ينقل على لسانه قوله " إنّني لم أقرأ في حياتي حكايات أكثر سحرا و تنوعا و روعة من هذه الحكايات التي تسمى "ألف ليلة وليلة"... وإنّني استوعبت الآن جيدا أسباب شغف مونتيسكيو بها و محبته لها.

## 5-النهـــل مـــن التـــراث :

الثّابت لدينا أنّ انفجار الشّكل الشّعري القديم و انحساره بصفة نهائية تقريبا كانت نتيجة حتمية للتّحوّلات التي جاءت بدورها، في شكل سلسلة من التّذبذبات التي شهدتها الذّات العربية. و لقد اطلع الغرب في كلّ ذلك بأزمة الذّات العربية، التي تعاني الثّقلين: "مورثها الحضاري الضخم و ما يمارسه عليها من تأثير يكاد يجعلها ترى الآتي بعين الماضي الذي أمعن في الغياب من جهة، وانبهارها بالغرب الأوربي و ما يمارسه عليها من ضغوط يكاد يجعلها تخرج من جلدها لتذوب فيه و تتبنى مجمل أطروحاته من جهة أخرى"[67]. فمنذ عصر النّهضة أيضا و الغرب الأوربي حاضر في وعي الذّات العربية و في لا وعيها على حدّ سواء. ذلك أنّه قد دخل المنطقة من بابها الواسع الاستهلاك، لم تكن بضاعته مجرد آلات و منتوجات صناعية، بل كانت محملا لأطروحاته التي خلخلت على نحو مذهل، مجمل المفاهيم العربية. لذلك تبدو جميع المحاولات التّحديثية التي تحاول أن ترسي توّجهات جديدة سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي أو الثّقافي، منشغلة بذلك الغرب (المستعمر القديم – الجديد)، فإمّا أن تقتدي بما حققته من منجزات بعد أن تتبنى مقوّلاته وتدخل ضمن أطره، أو ترفضه و تحاول أن تتناسى قدرته الهائلة على التّسرب إلى عمق أعماق الذّات و في الحالتين تبدو جميع المحاولات متمحورة حوله تعاني من ضغوطاتـــه.

جسّد الشّعر العربي هذه الإشكالية و عبر عنها في أشدّ لحظاتها بطريقة جليّة واضحة اتّخذت حجمها الكامل في نتاج الرّومنطقيين العرب، لقد كان الشّعراء الرّومنطقيون مأخوذين بأمثالهم من الغربيين، منبهرين بنتاجهم إلى حدّ الإقرار نذكر هنا، على سبيل المثال لا الحصر موقفين :

---

[67]: محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص 155.

– موقف جبران من بلايك(W.Blake) لقد بلغ إعجاب جبران ببلايك حدوده القصوى فصار يعتقد أنّ روح بلايك قد سكنته .

– موقف الشّابي من النتاج الإبداعي العربي القديم كاملا، لقد ذهب الشّابي إلى أنّ الشّعر العربي مفتقر حتى في أبرز لحظات عطائه إلى الخيال الإبداعي و أرجع ذلك إلى قصور " الرّوح العربية إذ من طبيعتها أن لا تحيط بغير الظّاهر المحسوس "[68] ، لذلك كان شعرها "أجدب لا خيال فيه، يشبه إلى حد بعيد الصّحاري الضّامية المترامية"[69] ، هكذا يحاول الشّابي في الثلث الأول من هذا القرن أن يلغي الشّعر القديم " إنّه يسحب منه كلّ طابع إبداعي و ينادي بتجاوزه و الثّورة عليه، في نبرة تذكر إلى حدّ بعيد، بالثّورة على الأب قصد الشّروع في إلغاء الأنا الأعلى، و لقد أشار الشّابي صراحة، إلى أنّ هدم مشروع حياتي بالنّسبة إلى الشّعر العربي المعاصر مبينا في الآن نفسه، أنّ البناء لابدّ منه و النّموذج الذي يعين على التّأسيس و يوضح مسالكه موجود: إنّه الشّعر الغربي"[70].

على هذا الدّرب سار الشّعر العربي الجديد، لقد وجد نفسه يسقط القداسات " الوزن القافية" و يتخلّى عن الوسائل الإيقاعية الأخرى (المحسنات البديعية)، و كان لابد من البحث عن بديل، و مرّة أخرى كان الغرب حاضرا مرّة أخرى، كان النّموذج مقبلا من الغرب إنّه الشّعر الغربي مجسدا في نتاج أعلامه المبدعين من أمثال: عزرا باوندو .ت.س اليوت و سان جون بيرس.

يجب الإشارة هنا إلى أنّ هذا الاستناد على الشّعر الغربي لا يعني الذوبان إطلاقا فالتّلاحق الحضاري مقولة هامة، بل إنّها قانون يسير جميع الوحدات الحضارية البشرية، و لا

---

[68]: محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص 155.

[69]: المصدر نفسه : ص155.

[70]: المصدر نفسه: ص155.

يمكن أن يقود إلى الذوبان في الآخر مادام الاستناد إلى النّموذج الأجنبي، يتم على نحو واع وهذا ما حدث مع القصيدة الجديدة، لقد تجاوز الانبهار الذي سيطر على مجمل الثلاثينيات وصارت تتعامل مع النّموذج الغربي من منطق مغاير ، إنّها تقوم فيما تراجع الشّعر القديم بمراجعة ذلك النّموذج الغربي نفسه، لذلك نراها تلح على تأكيد هويتها الثّقافية وانتمائها الحضاري .

## 6- الإفلات من ثقل الماضي :

إنّ الحركة الشّعرية المعاصرة قد أنجزت نهجا شعريا متميزا ينبني أساسا، على إعادة النّظر في مفهوم الشّعر و وظيفته، و هذا الموقف هو في الحقيقة، الصدى المباشر لجملة من المفارقات الأخرى بعضها و على المستوى الاجتماعي و بعضها الآخر حصل في الصرح الثّقافي العربي بأسره وأرجعه من الداخل في حركة تشبه الزلزلة، و لعلّ تسليمنا بحصول هذه الزلزلة بالاعتماد على النّظر في بنية القصائد المدروسة سابقا، دون البحث عن أسبابها العميقة، يعد موقفا مرتجلا، لذلك سنحاول فيما يأتي من تحليل أن نرصد عوامله و نقول مراحله و طرائق تجليّاته في كثير من الإيجاز تفرضه علينا طبيعة دراستنا، فهي خطاب حول جنس أدبي محدّد هو الخطاب الشّعري المعاصر من ناحية، و ليس الهدف منها تأسيس خطاب يقول كلّ تفاصيل الصرح الثّقافي العربي المعاصر بكل أجناسه و وجوهه، فهذا عمل ضخم، هائل الحجم، يتطلّب انجازه أكثر من عمر، من ناحية أخرى.

و أوّل من نشير إليه في هذا في الصدد أنّ حدث الكتابة كان يتحرك قديما في إطار محدّد يتجاذبه قطبان هما الإمتاع، و المؤانسة، داخل هذا الحيّز يتنزل كلّ التّراث العربي الذي أسس بعد مجيء الإسلام، باستثناء نتاج بعض الوجوه المبدعة التي كسرت هذا القانون كأبي العتاهية و أبي نواس و المتنبي في قصائده ذات الطّابع الوجودي.

يبدو أنّ النّص الجيّد حسب التّصور النّقدي القديم هو الذّي يمتع الملتقي و يؤانسه، إنّه ذلك النّص الذي يفيد على المستوى المعرفي و يطرب أن يجعل المتلقي يتلذّذ في نفس الوقت. غير أنّ الإفادة لا يمكن أن تتحقق كاملة إلاّ متى حصلت معها اللّذة و من ثم تصبح اللّذة (الإمتاع) موّظفة في خدمة الإفادة (المؤانسة).

يرشح هذا الموقف صراحة بقناعة فكرية خطيرة مفادها أنّ الإفادة هي الغاية، و اللّذة هي الوسيلة تزداد هذه الخطورة حدّة، عندما يتبين لنا أنّ طريقة صياغة الكلام هي المعنية بالإمتاع أي الوسيلة و الفكرة والمراد إيصالها إلى المتلقي، هي المقصودة بالمؤانسة أي أنّها الغاية.

أدى هذا التّصور إلى موقفين وسما التّراث العربي كاملا :

- عزل الشّكل عن المضمون .
- اعتبار الشّكل وسيلة تردّ دائما، موظفة في خدمة المضمون، لذلك اعتبر الشّكل " زينة " أو " حلية " أو هو بعبارة أخرى نوع من التّحسين يلتجأ فيه المحسنات البديعية، توّلد هذا القانون الصارم الذي يحصر وظيفة الكاتب في الإمتاع و المؤانسة عن تصوّر إسلامي محض.

و لا شكّ أنّنا لا يمكن أن نفهم الإسلام من خارج طقوسه، فالإسلام الحضاري كفضاء نعيش داخله اليوم مختلف جذريا عن الإسلام الطقوسي كممارسة يومية تتحكم بالذّات و تديرها على النّحو الذّي تريد، لذالك لا يمكن أيضا أن نفهم مدى فاعليته إذا أسقطنا عنه طقوسه التي تؤسس مجتمعة رؤية متناغمة و متكاملة.

لابدّ من الإشارة هنا إلى أنّنا نعتبر الإسلام رؤية متناغمة لأنه لا يتحكم بعلاقة الإنسان لما وراء فحسب بل إنّه يدبر، وعلى النّحو المذهل، حضور معتنقيه في العالم على المستوى الاجتماعي والاقتصادي و الثّقافي، ولقد كان من الطبيعي أن لا يفلت حدث الكتابة، باعتباره نتاج إنسان مسلم، من هذه الشروط التي تحوّلت إلى قوانين تؤطره .

انطلقت عملية التّأطير هذه بحجمها الكامل من النّص القرآني، فهو ينبني على توظيف الأبعاد الجمالية لإيصال جملة من الأفكار غايتها توجيهية، ثم انسحبت تدريجيا على أغلب النتاج الإبداعي، فصار الشّكل يعامل كوسيلة في خدمة المضمون.

هذا هو الإطار الإسلامي الذّي كان الشّعر العربي يتحرك في أطره، وداخل تلك الأطر بدأت ارهاصات الانفجار في التّشكل منذ عصر النّهضة إذا أخذ الإسلام الطقـــوسي في التّراجع التّدريجي و التّحول، في المجتمع المعاصر، إلى مجرّد فضاء حضاري لذالك تساقطت المفهومات التي أنتجها نتيجة ما حدث من مراجعات ثقافية.

و لقد عبّر الشّعر عن تلك المراجعة في أشّد أشكالها حسما و صرامة فصار ينبني، جوهريا على ما يمكن أن نسميه بالكتابة العضوية المتكاملة، بذلك لم نعد نجد أي أثر لما يسمى قديما بالشّكل و المضمون. " لقد صارت الكتابة في حدّ ذاتها شكلا إبداعيا يحمل في صلبه رؤية كاملة للعالم و موقفا محدد من مفارقاته "[71].

عندما بدأت حركة الشّعر الحديث في الخمسينيات كان من أهم المبادئ التي ألحت عليها هو التّخلص من الخطابية المنبرية التي اقترنت في شعر الشّطرين بالبلاغة القديمة. ولكنّ ما أن نضجت الحركة و أصبحت كتابة الشّعر الحرّ طريقة موطدة حتى بدأت نفس صفات القصيدة المنبرية القديمة تظهر في القصيدة المكتوبة على طريقة الشّعر الحرّ. " و لكنّها اعتمدت على قانون الدورات و الموجات المتعدّدة في القصيدة حيث تبدأ الدورة الواحدة من نقطة الهدوء ثم تتصاعد عبر الإعداد النّفسي إلى الذروة العاطفية و المعنوية، و تلجأ إلى اللّغة الإشارية التي تجد تفاعلا قويا مع الجمهور"[72]. إنّ هذا لا يعني إطلاقا أنّ الشّاعر المعاصر الذي يكتب هذا الشّعر يكثر من استعمال الكلمات المتداولة، فمع أنّ هذا الشّعر لا يخلو من اللّغة المألوفة و

---

[71]: محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر ص 151.

[72]: عز الدين اسماعيل: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات و شهادات مطبعة المنظمة العربية للتربية الثقافية و العلوم 1988، ص122

التّعبير السياسي المتداول ومواصفات الكفاح و النّضال العامّة، إلاّ أنّ الشّاعر الجيّد الذي أصبح الآن متمرسا بهذا النّوع من الشّعر يتقن عملية الأداء السّريع مع الكثير من التّجديد في اللّغة و الصورة و اللّهجة .

ينتهي أدونيس إلى أنّ التّراث الشّعري العربي، شأن كل تراث حي، ليست له هوية واحدة، هي هوية التّشابه و التآلف و إنّما هو متنوع و متمايز إلى درجة التّناقض، و إذا صحّ الكلام عن هوية أو وحدة في هذا المستوى فإنّها هوية المتعددة و المتباين، و وحدة المختلف الكثير، و العلاقة بين الشّاعر العربي الحديث و تراثه فتتحدد في منظور أدونيس فيما يلي :

- الشّاعر الحديث جزء عضوي من التّراث من حيث أنّ هويته تتحدد بكونه يصدر في كلامه في اللّسان العربي و لا تتحدد بكلام أسلافه.
- الشّاعر الحديث يحقق تواصلا للمد الشّعر العربي ،حتى حين يكون موقفه الشّعري، أي كلامه، مضادا لكلام أسلافه ، فضلا عن أن يكون خارجا عليهم.
- لا يكون هذا التّواصل فعالا إلاّ إذا قام على الانقطاع عن الكلام الشّعراء السّابقين.

و على هذا فالشّاعر المؤثر في التّاريخ فيما ينتهي إليه أدونيس هو ذلك الذي يحور أو يعدل من أفق الحساسية و التّعبير الذي ارتسم فيه التّاريخ ، و كل شاعر خلاق و مؤثر إنّما يشكل عالما خاصا لا يقارن بغيره مقارنة أفضلية[73].

[73]: عز الدين اسماعيل: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات و شهادات مطبعة المنظمة العربية للتربية الثقافية و العلوم 1988، ص13

## 7_ التّناص الأسطوري في الآداب الأجنبية :

الأسطورة هي أكثر الغوامض إثارة يلجأ إليها الشّعراء لتحقيق أحلامهم، و التّعبير عن تطلعاتهم الفنية والفكرية ، وإثراء تجاربهم الشّعرية، لأنّ اللّغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها و تشحب نضرتها، و من هنا قد يكون استعمال الرّمز الأسطوري، والأسطورة الرّمز بمثابة مناجاة للأداء اللّغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التّشكيلات الرّمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللّغة نفسها[74].

وأساطير العالم القديم "إنّما واحدة من أعمق منجزات الرّوح الإنسانية و هو الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة ، سليمة لم يفسدها تيار الفحص العلمي ، و لا العقلية التّحليلية"[75].

فالأسطورة ليست مجرّد خيال بدائي واهم يرتبط بمراحل ما قبل التّاريخ، و من ثم يستجيب لحاجياتنا النّفسية و الفنيّة الحاضرة ، و لا تتفق و عصر الحضارة المعاصرة بل هي " عامل جوهري و أساسي في حياة الإنسان في كلّ عصر، و في إطار رقيّ الحضارات الصّناعية والـــمّادية الرّاهنة مازالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها و حيويتها، و مازالت كما كانت دائما. مصدر الإلهام الفنّان و الشّاعر "[76].

لذالك يعتبر (نورثروب فراي) أنّ النّصوص الأدبية الغربية –خاصة أوربا الغربية– قد عبّرت خلال ما يقرب من ألفي عام عن التزاماتها من خلال مجموعة واسعة من الأساطير، و لا تزال هذه الأساطير حيوية لها حضورها المكثف في النّص الحداثي حتى و إن أتى "روسو "

---

[74]: رجاء عيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث) الاسكندرية ، مصر 1985، ص 295

[75]: جمال مباركي : التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، الجزائر 2003.، ص 208

[76]: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ، ط 3 دار الفكر العربي القاهرة 1978، ص222

والرّومنطقيون، و " ماركس" و " فرويد" بعناصر أسطورية جديدة ، لأنّ كلّ هذه الأساطير التي جاءوا بها نجد لها أصولا في الكتب القديمة، في التوراة وفي المأثورة اليهودي و المسيحي الذي نجح منذ زمن تكوينه في استيعاب الأساطير الأخرى الحاضرة في الذّاكرة الجماعية، و قد استعان جميع الشّعراء الأوروبيين بالأسطورة، فكان لها حضور قوي و شمولي في الخطاب الشّعري الأوروبي، ذلك أنّ الأسطورة ليست مجرّد خرافات قديمة نعيد تسخينها بل هي ميراث الفن ،تظلّ نبضاتها حية في خيال الأدباء، وهذا ما أشارت إليه (جين هاريسون) بقولها : "إنّ الأسطورة قطعة من حياة الرّوح "[77].

فالتّوظيف الأسطوري يجعل النّص حافلا بالانفتاح و الإيحاء، لأنّ الأسطورة هي "الفتحة السّحرية التي تنصب منها طاقات الكون لتنفيذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية"[78].

ولقد تأثر الشّعراء العرب المعاصرون بالشّعر الغربي، كما اطلعوا على أساطير العالم القديم في الحضارات المختلفة، فوّظفوا الأسطورة ، و حوّلوا بعض النّصوص الأسطورية و تفاعلوا معها ومن ثم وضعوا نصوصهم في علاقة تنّاصية تعبر عن رحابة الخيال و شمولية التّجربة الشّعرية وتؤلف مناخا شعريا حافلا بالدلالات ترغم القارئ على الرّحيل الاشاري عبر القراءة الاحتفالية التأويلية.

---

[77]: ك. ك راثقين، الأسطورة، ترجمة: جعفر صادق الخليلي ص117 عن جمال مباركي: المصدر نفسه ص209.

[78]: السعيد الورقي: لغة الشعر الغربي الحديث (مقوماته الفنية و طاقتها الابداعية) ، ط3، دار النهضة العربية، بيروت 1984، ص141

## 8-النّقـــد الأسطـــوري بين الغرب و العرب:

من الجلي أنّ النّقد الأسطوري تأخر عندنا و لم يظهر إلاّ في أواخر السبعينيات، إلاّ أنّ الغرب كان سباقا لإرساء دعائمه، و إقامة كيانه على أيادي نقدية متعددة المنطلقات " كإدوار تايلور "،" فريزر "،"كاسيبري" و" كلودليفي شتراوس"، " كارل يونغ "، وغيرهم، إلاّ أنّ التّجسيد الفعلي للأفكار الأسطورية النظرية كانت على يد "هودبودكين" في كتابها "نماذج عليا في الشّعر "(1934)..."نورثورب فـــراي" في كتـــابه تشريع النّقـــد (1957)[79] ، و "رولان بارت" في الأساطير (1957)، و نجد أيضا "فلا ديميربورب"* الذي حلّل الأسطورة من النّاحية المضمونية و المعطيات الرّمزية في كتابه (مورفولوجيا الخرافة) الذي ظهرت أوّل ترجمة له سنة (1958).

والنّقد الأسطوري كالأسطورة يرحل من مكان إلى مكان، و من زمان إلى زمان، وإذا ارتحل وحطّ الرّحال و لو كان متأخرا عند العرب الذين رحبوا به و فتحوا له أحضانهم، وكانت لهم استعدادات،كون التّراث العربي لا يخلو من الأسطـــورة و من الرّمز الأسطوري.

ومن الأقلام النّقدية العربية التي التفتت إلى هذا الموضوع نجد "مصطفى ناصف" قراءة ثانية لشعرنا القديم"عبد الفتاح محمد أحمد " (المنهج الأسطوري في تفسير الشّعر الجاهلي)، "أحمد كمال زكي" (التفسير الأسطورة للشعر القديم)، "سمير سرحان" التّفسير الأسطوري في النّقد الأدبي، " علي البطل (الصورة في الشّعر العربي حتى القرن الثّاني هجري)، "يوسف حلاوي" (الأسطورة في الشّعر العربي)، "أنس داود" (الأسطورة في الشّعر العربي الحديث) وما ذلك.

---

[79]: سعد البازغي: استقبال الأخر "الغرب في النقل العربي الحديث" ،الدار البيضاء بيروت ،لبنان ط 1 2004، ص163

*: فلاديمير بروب (1895-1970)فلكلوري درس الأنثروبولوجيا في الجامعة لينغراد من مؤلفاته الجذور التاريخية للخرافة العجيبة (1946)،الشعر الملحمي الروسي (1955)،الأعياد الفلاحية الروسية (1963)،و أديب في ضوء الفلكلور(ينظر فلاديمير بروب:مورفولوجيا الخرافة تر إبراهيم الخطيب ص 6.

ولكنّ قبل حركة التّأليف نجد حركة التّرجمة، فقد ترجم "جبرا إبراهيم جبران" أحد أجزاء الغصن الذّهبي) لجيمس فريزر عنوانه (أدونيس1957) ، ترجمة" إحسان عباس" و "يونس نجم" كتاب (النّقد ومدارسه الحديثة) "تستايلي هاثمن " ترجمة "محي الدّين مجي" لكتاب "فراي" (تشريح النّقد).

وقد يتساءل سائل لماذا هذا الإقبال على هذا النّقد؟ نقول باختصار لأنّ التّراث حافل بالأساطير كسيرة "سيف بن ذي يزن" "الغول" "كليلة و دمنة" ، " ألف ليلة و ليلة" هذه الأخيرة التي نالت الشّهرة عند الغرب قبل العرب، إذا كانت محط إعجاب الغربيين . بل قد حظيت بمكان الصدر و المحراب مع أوّل ترجمة لها، وعليه فمن المنطقي أن تكون محطّة دراسة في الأدّب العربي عامّة و الشّعر العربي خاصة، وفي الحقيقة إنّ الأدب ما هو إلاّ أسطورة متراحة يستند إليها الكاتب الشّاعر في عمله إلاّ أنّه يوظف مهاراته ليكشف طرق جديدة لكتابتها الأسطورة وتحميلها بروح العصر.

# الفصل الثاني

## الفـــصـــل الثـــــــاني:

# توظيف أسطورة ألف ليلة و ليلة في الشعر العربي المعاصر

1-حركة الشّعر الحر المعاصر.

2-أبرز الظواهر الفنية لهذا الشّعر الجديد.

3-التّجديد في ظل الحداثة الشّعرية.

4-الأسطـــــورة و الشّعـــر.

5-ألف ليلة و ليلة و الشّاعر العـــربي.

6-تكثيف التّجربة الشّعرية

## 1- حركة الشّعر الحر المعاصـــر

في أعقاب الحرب العالمية الثّانية، كانت أقطار عربية تتحفز لمواجهة طور حاسم من تاريخها كانت ثورة شعبية قد شرعت بالإبانة عن نفسها عبر مجهودات شعرية و قصائد متناثرة في الصحافة الأدبية العربية، و قد اتّضحت هذه الثّورة في البداية على مستوى البنية الشّكلية، أكثر مما برزت عبر المحتوى أو التّطورات الشّعرية التي كانت تعلن عنها.

انطلاقا من هذا بدت الحركة كما لو كانت شكل امتداد للمحاولات المجدّدة السابقة، لهذا يمكن القول بأنّ الرّومانسية قد أحدثت هزة غير عادية في المفهوم الشّعري، و في أسس التّذوق الفّني، و لهذا إذا بدأ كل شيء بعدها يقبل التّغيير نتيجة الوعي يقابلية التّغيير ونتيجة أيضا لظروف تاريخية معينة.

ظهر إحساس حاد بضرورة هذا التّغيير الجدري، فصار الشّعر بالتّالي "ميدانا للتّجارب الشّعرية المتعدّدة"[80]. لقد صدمت الحرب العالمية الثّانية الوجدان الفردي و الجماعي بما سببته من دمار، وعمق هذه الصدمة ما تمخضت عنه نكبة فلسطين 1848 ، مما أدى إلى شعور مؤلم بإفلاس نظام الحياة لديه.

سيطرت على شاعر الخمسينات موافق متباينة من رفض تمرد خوف وأمل و مشاعر متعددة، الأمر الذي دفعه إلى الخوض في تجارب مختلفة للإحساس بامتلاك حريته و الثّورة على واقعه الوطني و القومي و الإنساني، بما فيه من ظلم و قهر و قمع و استبداد.

---

[80] ينظر عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة، بيروت ط3، 1981، ص180.

أصبح الشّاعر المعاصر شمولي النّظرة، وقد وجد في التّراث الإنساني العام مادة صالحة للدخول في السيّاق الشّعري المتضمن التّراث اليوناني، الإغريقي و المسيحي، "كما أنّه التفت إلى التّراث العربي الإسلامي لاستلهام مواقفه الرّوحية و الإنسانية، فأعاد النّظر فيها و أخلص لروحه بعد أن أدرك معناه الإنساني و التّاريخي واستوعبه و إن تمرد على أشكاله و قوالبه"[81].

## مراحل هذه النشـــأة الأولى:

المرحلة الأولى: كانت البداية الأولى في العراق 1947 من روادها "نـــازك الملائـــكة" في قصيدتها الكوليرا و"بدر شاكر السياب" في قصيدته هل كان حبا؟.وقد عرفت هذه الحركة تطورا متفاوت الأهمية طوال عشر سنوات كانت هذه الثّورة في شكلها الأولي تمثل تخلصا من رقابة القافية الواحدة و تنويعا في عدد التفعيلات في السّطر الواحد، و أصبح هذا الشّكل الجديد عندهم مذهبا من رواده "عبد الوهاب البياتي" الذي يعد السبّاق إلى تغيير طبيعة محتوى هذا الشّعر الجديد.

المرحـــلة الثـــّانية : (1957 – 1964) تبدأ هذه المرحلة في لبنان بتأسيس تجمع مجلّة الشّعر الذي كرّس نشاطه لقضية هذا الشّعر الجديد، و قدّم نفسه باعتباره ممثلا و ناطقا بلســـــان الحداثة الشّعرية ، من روادها : يوسف الخـــال ، خليل الحـــاوي ....

المرحـــلة الثـــّالثة : (1967) أعـــادت المجلة الشّعر إلى الوجود، و دعمّت الحركة بتيـــّار جديد و هام، يمثله شعر المقاومة الفلسطينية، و قد حظي هذا الشّعر تشجيع و احتضنته المجلاّت والجمعيات و دور النّشر، من روادها:"سميح قاسم"، "جبرا إبراهيم جبرا"، "إبراهيم طوقان".

---

[81] : ينظر عز الدين اسماعيل: المصدر نفسه ، ص13.

و لازالت هذه الحركة الجديدة تفرض و جودها على السّاحة العربية الأدبية إلى يومنا هذا بفضل التّطور المتفاوت الذي عرفته و رغم حملات التّشكيك التي تعرضت لها في البداية.

## 2- أبرز الظواهـــر الفنيـــّة لهذا الشّعر الجديد:

- الإكثّار من استخدام الرّمز و الأسطورة، ولكن ليسا أداتان للتّعبير و إنّما تمثيلا جوهريا لرؤية الشّاعر وتجربته الفنيّة، استعملهما الرّومانسيون و لكن بشكل قصصي لا يراعي المحتوى الوجداني الانفعالي الكامل فيهما، ومن بين الذين وظفوهما : "العقاد " "إيليا أبو ماضي" "شفيق معلوف"...واستخدم المعاصرون الأسطورة منهجا لخلق عالم تسيطر عليه الشّحنات العاطفية الشّعورية، و قد فرض المنهج الأسطوري نفسه على الصّورة الشّعرية الجديدة، و سيطر جوّ البناء الأسطوري بمنطقه و رموزه الممتلئة بالانفعالات والإيحاءات"[82] و لاسيما عند : "حبران خليل جبران" صالح عبد الصمد" " خليل الحاوي"...
- التّعامل الخاص مع القواعد الموسيقية للقصيدة العربية "إنّ الشّاعر المعاصر لم يلغي الوزن شكل مطلق وإنّما أدخل عليه تعديلات جوهرية أحس بضرورتها ليتحقق انسجام أكبر مع مشاعره و مواقفه النّفسية حتى أصبحت الموسيقى في القصيدة موسيقى نفسية بالدرجة الأولى ترتبط ارتباطا و وثيقا بحركة النّفس و تموجاتها"[83]. في موقف الحركة السّريعة تقصر الدفعة النّفسية حتى تصبح تفعيلة واحدة، و في موقف الحركة البطيئة أو المتموجة تمتد الدفعة النّفسية حتى تصل إلى تفعيلات لا تفعيلة واحدة. تحرّرت القصيدة من عبودية الشّطرين، و تخلصت من الرّقابة الخارجية للوزن و اتخذت القافية مفهوما أخر، فعدّت أنسب وقفة موسيقية تنسجم مع سابقتها و لاحقاتها دون اشتراك ملزم في حرف الرّاوي أصبحت هذه الرّؤية شاملة و ببنائها "يشكّل النّص الشّعري كلاً معنويا متصاعدا وسنفونية شعرية تمتزج مكوناتها المتعددة في بناء كلي ملتحم لا يستجيب للقوانين الدّاخلية للتّطور الحرّ الموجه برؤية المبدع "[84]. فقدرة الشّاعر تكمن في الغوص في الشرط الإنساني الكامل في أعماقه و أعماق من حوله، و لهذا لا بدّ من خلق أداة فنية وتطويعها لمعاناة الشّاعر.

---

[82] : ينظر يوسف حلاوي الأسطورة في الشعر العربي ص17.

[83] : عز الدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية )ص124-125.

[84] : للتوسع يراجع : عاطف فضول :النظرية الشعرية عند اليوت و أدونيس ص113 و ما بعدها.

## 3- التّجديد في ظلّ الحداثة الشّعرية :

تقاليد الحداثة الشّعرية العربية أرستها تجربة شعراء الرّواد و أغنتها التّجربة الإبداعية للشّعراء العرب في الخمسينات و الستينات.

إنّ بعض مظاهر الحداثة الموغلة في التّجريب و الشّكلانية و المعايرة لا يمكن أن تمثل أفضل الافتراضات سوى رافد ثانوي من روافد حركة الحداثة الشّعرية العربية، و بشكل عام لا يمكن الإدعاء هنا بأنّ حركة الحدّاثة الشّعرية العربية هي حركة متماسكة و متماثلة إذ يمكن أن نرصد فيها بعض المحاور و الاتجاهات الفرعية ذات الملامح الخصوصية، فتتبين لنا ثلاث مراحل أو حلقات تطويرية في مسيرتها الرّاهنة:

### المرحلـــــة الأولـــى:

و هي المرحلة العقلانية (الأبو لونية ) للحداثة التي دشنتها تجربة الشّعراء الرّواد في أواخر الأربعينيات و عمقتها تجربة شعراء الخمسينيات .

### المرحلـــــة الثانية :

وهي المرحلة الرؤيوية للحداثة التي اتّضحت بشكل خاص في السّتينيات.

### المرحلـــــة الثالثة:

وهي مرحلة المصالحة بين الترعتين العقلانية و الرّؤيوية في حركة الحداثة و تمثلها التّجارب الشّعرية في فترة ما بعد السّتينيات و تستمر حتى الوقت الحاضر، و مما حققه الشّاعر العربي في المرحلة الأولى للحداثة الشّعرية:

- تقديم موقف جديد اتجاه الكون و الواقع و المجتمع بتحاوز الموقفين الكلاسيكي والرّومانسي، وعدم الاستغناء عن الدور الاجتماعي للتّجربة الشّعرية و صلتها بالواقع.
- رفض ما هو جاهز و متحجر في الممارسة الشّعرية العربية و طلق العنان لقوى التّجديد والابتكار.
- إعادة خلق اللّغة الشّعرية و جعلها قوية من لغة الحياة و الفّكر و هجر ما هو معجمي ومقدس من صياغات و مفردات كان يحفل بها الشّعر التّقليدي.
- تحقيق ثروة عروضية جذرية دون حدوث قطع نهائي مع الموروث الشّعري عن طريق إلغاء البنية الهندسية و السّنتيمترية للشّطرين و اعتماد التّفصيلية و الشّطر الواحد كأساس للموسيقى الشّعرية و الاهتمام بفاعلية الإيقاع الشّعري والموسيقي الداخلية و البناء الهرموني الشامل للقصيدة.
- الابتعاد التّدريجي عن عبارة التّنغيم التّقليدي و الشّطرين و خلق الحالة التي تساعد المتلقي على تحقيق تذوق شامل للنّص الشّعري.
- الاستفادة من منجزات الشّعر العالمي، ومن الأفاق التي فتحتها حركة الحداثة الشّعرية في الأدب العالمي، ولكن عبر موقف متبصر، دون محاولة نسخها حفاظا على أصالة التّجربة الشّعرية.
- خلق و ابتكار أساليب و أبنية جديدة كاستخدام المونولوج و التّضمين و القناع والميل لخلق القصيدة الدّرامية و الشّعرية، و الإفاضة من الدلالات الرّمزية للأسطورة و الموروث الشّعبي
- تحقيق حد معين من التّجريب المبرر المرتبط بطبيعة التّجربة الشّعرية ذاتها.

من المعروف أنّ الشّاعر العربي في المرحلة الأولى من مراحل الحداثة الشّعرية كان يعبر عن وعي خاص بالذّات إلاّ أنّ هذا الوعي بالذّات لم يكن كجزء وعيار رومانسي، و لم يكن وعيا

زائفا أو وعيا مرضيا متضخما، و إنّما كان وعيا بالذات، كجزء من وعي الجماعة، أما المرحلة الثّانية التي شغلتها الستينيات فقد تم فيها غالبا تحقيق هذا الوعي بالذّات بمعزل عن وعي الجماعات -أي أنّ هذا الوعي المتّضخم للذات كان على حساب الوعي بالجماعة، كان و عيا بالذّات، لذات الشّاعر نفسه- وهذا ما قاد إلى اتصاف التّجربة الستينيّة ببعض السّمات الذاتية والتّحرّر من النزعة العقلانية و الانفتاح على الموقف في الفّن و عبارة التّجريب والمغامرة.

إنّ ظاهرة التّجديد الشّعري على مستوى الأداء التّعبيري هي من الظّواهر التي تميز هوية الحداثة بشكل بارز في الشّعر العربي، ذلك أنّ حركة الحداثة في الشّعر. إنّما رسخت يوم فجرت قوالب الصياغات و بعثت مسالك جديدة في الأداء التّعبيري، مما أدى إلى ابتكار – رموز- موازين غدت عيارا للشّعر غير أنّ السّمة الأدائية بكل خصائصها لا يمكن استجلاء أسرارها الإبداعية إلاّ إذا ولجنا إليها من بابها الطّبيعي، و هو باب التّقطيع الصّوتي من حيث هو خاصة لصيغة الكلام البشري عامّة و هذا ما اصطلح عليه بنموذج "المفاصل" فمن المعلوم أنّ اللّغة هي ظاهرة صوتية وبالتّالي حدث منطوق مسموع فبل كل شيء و هي تبني أساسا على مبدأ التّقطيع، أي أنّ الكلام سلسلة من المقاطع الصوتية، و انقسام الكلام إلى كتل مقطعية هو الذي يصطلح عليه اللّغويون بظاهرة "التّمفصل"، وهو من القوانين المطلقة التي لا يختص بها لسان بشري دون سواه و لذلك عدّت ظاهرة "التّمفصل الأدائي" من الكليات اللّغوية.

و انطلاقا من هذا الإعتبار تلح الدّراسات المعاصرة على أنّ الكلام لا يدل فقط بهوية أصواته و لا يدل فقط بنوعية التّركيب الذي تأتي عليه تلك الأصوات، و إنّما يدل إلى الجانب هذا و ذلك بفضل "النســـق" الأدائي الذي تلفظ بحسه تلك الأصوات، إذا من البديهي أن الجملة الواحدة -التي عبارة عن تركيبة صوتية -تتألف من سلسلة من المقاطع يمكن أن تدل دلالتين مختلفين بحسب طريقة المتكلم في النّطق بها و معنى هذا أنّ النّاطق يرسل المقاطع اللّغوية في شكل قذفات صوتية فتكون لطريقة إرسال هذه القذفات أثر بين في تحديد دلالة الكلام.

و مما انبنى على هذه الملاحظات التّجريبية في الدّراسات اللّغوية المعاصرة ربط الأبحاث الصّوتية من ناحيتها الفيزيائية بانعكاساتها المعنوية و هو ما يتصل بوظائف الأصوات في الدّلالة مما اصطلح عليه عند اللّسانيين بالدّراسات الصوتية أي الفونولوجية، أمّا دراسة ارتباط دلالة الكلام بالمفاصل التي يؤدي عليها فتدخل في باب التّقطيع الفونولوجي أي الصوتي و يندرج في باب التّقطيع الصوتي مباحث النّبر و الإيقاع والنّغم وكذلك الوقف، و معلوم أنّ الجملة الوحدة يمكن أن تغير معناها أدائيا بحسب تلكم الخصائص –بين الإثبات أو النّفي ،التّأكيد و الاستفهام والتّعجب و الإقرار– أمّا في قضية الوقف– وهو مساحة زمنية– فكثيرا ما يتحكم في دلالة الكلام ما نحدثه بين أجزائه من فراغات صامتة جزئيا أو كليا، أو من و صل أدائي .يتراوح بين السرعة والتّمهل،و قد يكون لكل نوع من المفاصل الزّمنية أثره في تلوين الدلالة بظلال من المعاني و لبالغ الأهمية التي تكتسبها هذه الظواهر، خصها العالم اللّساني الحديث .بمصطلح فسماها "البنية فوق المقطعية" مميزا لها عن البنية المقطعية و هي التي تتصل بتركيبة الأصوات في تسلسلها عبر الكلمات فالجمل... و تقود أهمية هذه الدّراسات إلى ما لهذه الظّواهر من تأثيرات في الوظيفة الدّلالية، مما يجعل القضية محطة التقاء للصياغة بالمضمون، ذلك أنّ خصائص الأداء تزاوج بين المظهر الشّكلي في الحدث الكلامي و مظهره الدلالي و من اجتماع المظهرين تتكامل الوظيفة البلاغية على أن قضية التّمفصل في الكلام البّشري لا تتوقف عند حدود الاستعمال للغات مما نبلغ به آراءنا نقضي به حاجاتنا و إنّما تتعداها إلى مترلة الخطاب الإبداعي حيث يتحوّل الكلام من ضرورة حيوية في استقامة العيش إلى ضرورة الفّن، وعلى هذا الأساس فإنّ شيئا غير قليل من أبنية الكلام يضل رهينا لخصائصه الأدائية من حيث هو لفظ يلقى وخصائصه السماعية من حيث هو لفظ يتلقى بل وخصائصه الفضائية من حيث هو رسالة تدون بالخط فتقبل عن طريق حاسة البصر لتقرأ، وهكذا بوسعنا أن نستنشق المفاهيم العملية التي تكون نموذج المفاصل و التي ستتحوّل إلى متصورات إجرائية في العمل النّقدي، وهذه المفاهيم التي تضاف إلى الخطاب البلاغي هي الأدائية المقترنة في نفس الوقت .بمقرؤيته

وسماعيته و من هنا يتّضح القصد في نمودج المفاصل و مقروئية النّص الشّعري أداء و تلقيا وهو في الحقيقة مفتاح من مفاتيح جعل الحداثة الشّعري وسيلة ناجحة في قراءة النّص الشّعري .

## 4- الأســـطورة و الشّـــــعـــــر :

قال فراس السواح :"إنّ الشّعر هو السّليل المباشر للأسطورة وابنها الشّرعي وقد شق لنفسه طريقا مستقلا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التّناوب بين التّصريح و التّلميح، بين الدلالة والإشارة"[85]، بمعنى أنّ الشّعر وليد الأسطورة يحمل من جيناتها عديد الخصال و الميزات ويرث من سلطاتها و سطوتها نظامها الرّمزي الذي لا ينضب و يأخذ منها تقنياتها السّحرية التي تلون الأشياء الكلمات بالرّمز و الإيحاء، الكشف والتّحجب، التّجلي و الخفاء، كل هذا تحت الظلال السّحرية للغة، هذه الأخيرة التي تجمع المتناقضات و توحد المتضادات بل هي البوتقة التي يمتزج فيها الخير بالشّر، الواقع بالخيال، الحقيقة بالوهم.

فالأسطورة قبل هذا و ذاك كانت نموذجا موّحدا، لكنّ اللّغة هي التي أسطرتها و قولبتها في قوالب عدّة، بل ضمنت لها استمراريتها فقدمتها بأزياء عدّة "فالأسطورة ذات نسيج علاماتي متداخل يجعل استقبالها اللّغوي عملية معقدة وصعبة، فاللّغة تقدم الأسطورة للمرء بشكل مختلف عن بنائها المعقد و لكنّ المرء بعد ذلك ينسج لها بناء أكثر تعقيدا و تداخله بحسب لغته، و بحسب ما تودعه هذه اللّغة في الأسطورة من طاقة ايحائية ساحرة، و ساعد في ذلك الاستعداد الموجود في الإنسان و المهيأ لاستقبال هذه الإشارات "[86] ، وإذا كانت اللّغة تصنع عالم الأسطورة، فهي كذلك تخلق فضاء شعريا متميزا، فالقصيدة أهم منظهر تتمظهر فيه

---

[85]: فراس السّواح: الأسطورة و المعنى " دراسات في الميثولوجيا و الديانات الشرقية،دار علاء الدين ،دمشق سوريا ط 1 2003، ص22.

[86]: عمر بن عبد العزيز، السيف: بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية ، بيروت لبنان، ط1، 2009، ص22.

اللّغة، و عليه الأسطورة والشّعر عالمان تخلقهما اللّغة، بل اللّغة هي الرّحم الذي يتحركان فيه، لهذا نجد الشّعراء المحدثين التفتوا إلى الأسطورة ووظفوها في شعرهم توظيفات متعدّدة، إذ أصبحت الأسطورة أبرز معلم من معالم الحداثة الشّعرية، فلا نكاد نجد نصا حداثيا –سيما القصيدة– يخلو حتما من الأسطورة وإشعاعها لا شيء إلاّ لأنّها تعكس بصدق فكر موظفها الذي يختار منها ما يناسب ظروفه السياسية، لتكون الأسطورة ستارا يختفي الشّاعر خلفه ليقول ما يريد و هو في مأمن.

ويكاد يجمع الدّارسون والنّقاد أنّ التفات الشّعراء العرب المعاصرين للأسطورة كان تأثرا بالشّاعر الأمريكي" اليوت" في قصيدته "الأرض الخراب" ومن الشّعراء العرب الذيّن وظّفوا الأسطورة نجد "صلاح عبد الصبورّ " عبد الوهاب البياتي" ، "بدر شاكر السياب" ، " يوسف الخال" وغيرهم. إذ يعلق محمد فتوح أحمد عن هذا بقوله : " وإدراكا لهذه الحقائق فمن فهم الأسطورة و تحت تأثير نظرية اليوت " في التّراث "، واستغلال الدّلالة الرّمزية في الأسطورة جنح بعض شعرائنا إلى استخدامها في بناء القصيدة المعاصرة. و أحيانا كانت الأسطورة بالنّسبة لهم أداة فنية ضمن عدد من وسائل الأداء الشّعري، و أحيانا أخرى كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجا في ادارك الواقع و نسيجا حيا يتخلل القصيدة، و أساسا يرتكز عليه في فنه عامة"[87].

[87] : محمد فتوح أحمد: الرمزية و الرمز في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ،ط3 ، 1978، ص 289.

فالأسطورة إذا ما دخلت عالم الشّعر /القصيدة أضفت عليه هذا فنيا جماليا، شريطة أن تتماهى مع نسيج النّص / القصيدة و تتداخل مع خيوطه –هذا إن امتلك الشّاعر مغالق الأسطورة و مفاتيحها– و أدرك الأبعاد الرّمزية التي يتعامل معها، فيوفر لها السيّاق المناسب مع حسن التّداول، وهنا فقط بإمكانه أن يعطي لها أبعاد (دلالية أخرى، فيخلق منها عملا إبداعيا أسطورة جديدة يتجاوز الأسطورة في حد ذاتها لكون الأسطورة ضرب من الشّعر يسمو على الشّعر بإعلانه عن حقيقة ما.

ولسمو الأسطورة و رفعتها فلا عجب أن يلجأ الشّاعر المعاصر إلى الأساطير، ينهل من منابعها الثرية ويلبسها لبوس العصر كما هو الشأن بالنّسبة لأسطورة ألف ليلة و ليلة و كيف وظفها الشّعراء المعاصرون للتّعبير عن خلجات النّفس ووقائع الكون و ظواهره.

## 5- ألف ليلة و ليلة و الشّـــاعر العـــربي:

لقد تخطّت أسطورة ألف ليلة و ليلة "مفهوم القصّة و الحكاية المسلية أو الخرافية التي يتسامر بها النّاس في أوقات فراغهم لتصبح مصدر إلهام لعديد الأدباء، إذا مارس إغراءها على الأفلام المبدعة لتأخذ عدّة أشكال و ألوان. و هذا عن طريق تحويرها و تحويلها بما يناسب روح العصر وبتحويرهم هذا استطاعوا أن يثيروا مواضيع شتى، تثير القرّاء و تستهويهم.

و الأسطورة باعتبارها مصدر إلهام تنوّعت و تعدّدت روافدها لذا فمن حق الشّاعر/ المبدع أن يستخدم الرّموز و الشّخصيات الأسطورية وفقا لتجربته الإبداعية و رؤيته التي يعبّر عنها كما يمكنه أن "يضفي على الشّخوص المعاصرة التي لم تدخل من قبل عالم الأسطورة طابعا أسطوريا يظل ضمن التّجربة الشّعرية الخاصة"[88].

ولجوء الشّاعر إلى الرّمز الأسطوري يجعله يوصل إلى قارئيه ما أراد بل يجعله في أحايين كثيرة يتخطى حدود الوطن ليشمل العالم كله سيما إذا استلهم أسطورة عالمية.

ومن الشّخصيات الأسطورة العالمية التي فجرت المخيلة الإبداعية نجد "شهريار" و"شهرزاد" التي تساءل العديد عن مصيرها بعد نهاية السّرد، وتقوّل الأدباء ما لم تقله و بحثوا في المسكوت عنه في خطابها و عليه أتاحت "شهرزاد" للأدباء فرصة الهروب إلى عـــالم جديد، يجـــدّدون معالمـــه ويصوغون قوانينه، ويحكمون ممتلكاته، لاسيما مملكة الشّعر. إذا التفتوا إلى قيمها الفنيّة والجمالية فاستلهموها في مختلف مجلات حياتهم.

"فشهرزاد"ذلك الكائن الأسطوري الذي سكن ليال أسطورية، مثيرة مخلية الكتاب و القرّاء مغرية المبدعين و فاتحة شهية الباحثين تلك الذكية الجميلة العالمة، العارفة بخبايا و أسرار الكون الذكوري و الكون الوجودي، الحافظة لتّاريخ الأمم و الرّاوية لسالف أحداث غابر الأزمان المرتحلة في نصها عوالم شرقية وغربية، شمالية و جنوبية، المسافرة بألف جناح في عالم

---

[88] : عماد علي الخطيب: الأسطورة معيار نقديا"دراسة في النقد العربي الحديث و الشعر العربي الحديث ـــ جهينة للنشر و التوزيع عمان 2006.، ص86

يختلف عن عالمها، إذ تبني بنفسها / سلطانها /عادتها /و قيمها وعلاقاتها الشرعية و غير الشّرعية بل الفاسدة في كثير من الأحايين، كيف لا و هي تقرّ قبل الليلة الأولى على لسان الصبيّة "إنّ المرأة إذا أرادت أمرا لا يغلبها شيء "[89].فكيف لا ينبهر الشّعراء بهذه الشّخصية الأسطورية!

رغم كل هذا " فشهرزاد لم تلق كثير الاهتمام لدى شعرائنا و لم تستلهم استلهاما واسعا وهذا ما يؤكده "أنس داود " يقوله: "من الممكن أن نقول إن هذا المصدر الخصيب يكاد يكون مفقودا في شعرنا المعاصر و ليس وصول شخصية السندباد أو الملك العجيب ابن الخصيب على أيدي شعراء مدرسة الشّعر الحرّ بكاف للوفاء لما لهذا المصدر الفنّي الهام من أهمية [90]".

إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ الشّاعر العربي كان غافلا عن هذا، فهناك من الشّعراء العرب من استلهم شخصية " شهرزاد " ليعبّر عن ذاته، فكانت بمثابة القناع الذي يمرر عبره أفكاره.

وقد رصدت "سامية عليوي" في رسالتها المقدمة لنيل شهادة الدّكتوراه في الأدب المقارن الموسومة ب : تجليات شهرزاد في الشّعر العربي و الفرنسي " دراسة نقدية أسطورة مقارنة " بشكل جيد و منظم حضور شهرزاد في الشّعر العربي.

العـــــــــراق:

- ✓ عبد الوهاب البياتي: وظف شهرزاد في سبع قصائد : ثلاثة منها في الجزء الأول من أعماله الشّعرية :(الحريم–الأفاق–الأمير السعيد) و أربعة منها في الجزء الثّاني (شيء من ألف ليلة الوريث، الجرادة الذّهبية ،العراف الأعمى) بالإضافة إلى قصيدته "امرأة".

[89] : ألف ليلة و ليلة: الجزء 1 ص13.

[90] : أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ص 135.

- ✓ يوسف عز الدين: في قصيدته " غـــرام شهرزاد ".
- ✓ كما وظفها أحمد مطر في لا فتاته (لافتات 6) : " أرجوزة الأوباش" و " ليلة ".
- ✓ بدر شاكر السياب : في قصيدتين " في ليالي المزيف " و " ليلة في باريس ".
- ✓ و من الأقلام النّسوية نجد رائدة الحداثة الشّعرية " نازك الملائكة " في قصيدتين : "اليوتوبيا الضائعة و" إلى الشعر ".
- ✓ محمد مهدي الجواهري : في قصيدته " شهرزاد".
- ✓ علي جعفر العلاق : في قصيدة " أيام ادم ".
- ✓ محمد جمال الدين: في قصيدتين "لرماها و رماد الوطن" و " بغداد في الليل ".
- ✓ لميعة عباس عمارة : في قصيدة " شهرزاد ".
- ✓ سامي مهدي : قي قصيدة " لعبة شهرزاد ".

من فلسطيـــن :

- ✓ معين بسيسو : قي قصيدته "شهرزاد و فارس الأمل، جمال عبد الناصر ".
- ✓ خالد ابو خالد : شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف .
- ✓ ابن الشاطئ : أحبك ...و لكن.
- ✓ ريتـــا عوض : أحبك إلي ما بعد الحلم.

من ســـوريـــــا :

- ✓ نجد شاعر المرأة نزار قباني في خمسة عشر قصيدة، (المجد للضفائر الطويلة، تريدين، دموع شهريار)، ضمن المجلد الأول في مجموعة أعماله الكاملة و ( الوصيّة، حوار مع ملك المغول جمال عبد الناصر) ضمن المجلد الثّالثة من الأعمال السياسية الكاملة، بالإضافة إلى (حكاية انقلاب، على باب شهريار، القرمطي) من المجلد الخامس من أعماله الشّعرية الكاملة، (حوار مع امرأة غير متزنة، و تاريخنا سوى إشاعة) ضمن المجلد السّادس من الأعمال

السيّاسية الكاملة، أمّا من ديوانه (مائة رسالة حب) نجد قصيدة " الرّسالة " ومن ديوان " هل تسمعين صهيل أحزاني ؟"، نعثر على قصيدتين (إلى امرأة محايدة وسيأتي النهار) وقصيدة خمسون عاما في مديح النّساء .

- ✓ أدونيس (علي أحمد سعيد):في قصيدتين : السماء الثامنة و شمس العاشق.
- ✓ سليمان العيسى : في ثلاث قصائد : شهرزاد الجزيرة، وعودة شهرزاد، الرفيقة شهرزاد.
- ✓ غـــــادة السّمان : في ثلاثة قصائد نثرية : أشهد بنخلة عربية ، أشهد بليل المحطات أشهد على شهريار.
- ✓ محد حمدان : في قصيدة: فيـــنيسيـــا.
- ✓ هاجم العيـــازرة : في قصيدة: بكت شهرزاد.
- ✓ محمد وليد المصري: في قصيدة: حالات .
- ✓ خالد السلامة الجيوشي: في قصيدة : أنشودة لشهرزاد.
- ✓ رضوان الحزواني: في قصيدتين: سيدة النخيل، ليالي الأميرة شهناز.
- ✓ محمد أبو معتوق: في قصيدة: الخرافة و العاشقون.

من لبـــنـــــــان:

نجد من لبنان قلم واحد هو خليل حاري : في قصيدة عودة إلى سدوم.

من مصـــــــر:

نجد:

- ✓ أحمد خميس: في قصيدة ليالي شهرزاد.
- ✓ أحمد بخيت:في قصيدة شهرزاد.
- ✓ أمل دنقل: في قصتين: حكاية المدينة الفضيّـــة، و أوراق أبو نواس.
- ✓ إيمان بكـــري: قي قصيدة حكايا شهرزاد.
- ✓ محمد مهران السيد : قي قصيدة بغداد في الصف.

من اليمـــــن :

- ✓ عبد الله البردوني : في خمس قصائد: عائد، سباح الرّماد، حكاية سنين، اعتيادات التّاريخ السري، للجدار العتيق.
- ✓ عبد العزيز المقالح: في قصيدة رسالة إلى عمرو بن مزيقيـــــا.
- ✓ أحمد العواضـــي: في قصيدة النـــــداء الأخيـــر.

من الجـــزائـــر:

نجد:

- ✓ عبد الله شريط: في قصيدة شهرزاد.
- ✓ الأزهر عطية: في قصيدتين: زمن الرّحيل في انتظار المهدي.
- ✓ بوزيد حرز الله: في قصيدة المؤجلة.
- ✓ عبد الحليم مخالفة: في قصيدة: شهرزاد و الليلة الثّانية بعد الألف.
- ✓ جازية نحنوح: في قصيدة شهريار يعاين قامته في بركة الدم.
- ✓ رجاء الصديق: في قصيدة حب شهريار.
- ✓ سليمان جوادي : في قصيدة أغنية لم يلحنها الشيخ الإمام.
- ✓ نور الدين درويش: في قصيدة البذرة و اللّهب.
- ✓ عبد الرحمن بوزربة: في قصيدتين اخضرار و شابات ناي
- ✓ سامية عليوي: في ديوانها: ما لم تقله شهرزاد ... قالته سامية عليوي.

من تـــونـــس:

- ✓ حسين العورى: في قصيدة خيرازاد.
- ✓ ابتسام الخميري: في قصيدة همس الفؤاد.
- ✓ مصطفى الحبيب بحري: في قصيدة :محاولة لبعث شهرزاد.
- ✓ رجب بن مهني: في قصيدة :شهرزاد تقتحم ضباب الحضارة.

✓ الحبيب الهمامي: في قصيدة :أرضي يا شهرزادي..و القصيدة الثائرة.

من المـــغـــرب:

✓ مليكة عبد النبي: قي قصيدتين: ياشهرزاد، وطفولة..
✓ أحمد بن ميمون: في قصيدة مكابدات الحافة.

من ليـــبـــيـــا :

✓ علي القـــواني: في قصيدتين: عودة الطائر المهاجر، و شهرزاد.
✓ محمد قصيبـــات: في قصيدة امرأتان و عصفور واحد.

من الســـــودان :

✓ محمد الفيتوري: في قصيدة حوار قديم عن ألف ليلة و ليلة.
✓ التجاني حسين: في قصيدة انشراح و حبور.

من البحـــريـــن :

✓ قاسم حداد : في قصيدتين: ياشهرزاد قولي لنا، ومن أبجدية القرن العشرين العربي.

من السعـــودية :

✓ أحمد محمد المعتوق: في قصيدة على عتبة الذاكرة.
✓ جاسم محمد الصحيح: في قصيدتين: عنترة في الأسر، مفاجأة باتساع الوادي.

من موريتـــانيـــا:

✓ محمد ولد عبدي : في قصيدة الخـــروج.

من الـــكويـــت :

- ✓ ســـعاد الصبـــاح : في قصيدتين: أسئلة ديمقراطية في زمن غير ديمقراطي، و كن صديقي.

من منـــــاطق أخـــرى من الوطن العربي:

- ✓ فوزية خالد : قصيدة النّســـاء.
- ✓ محمد عمران : قصيدة شهريار و المرايا.
- ✓ محمد الفـــايز : في قصيدة من مذكرات بحار.
- ✓ إحسان قنديل : في قصيدة شهرزاد.
- ✓ ثناء درويش : في قصيدة شهرزاد.
- ✓ يعقوب القورة : لوحة ذاتية عن الوطن، حكاية جديدة لشهرزاد.
- ✓ خضر الحمصي : ديوان شهرزاد في أساطير رضا رجب.
- ✓ فايز صبـــاغ : في قصيدة الليلة بعد الألف.
- ✓ عبد الرحيم عمر : في قصيدة كيف ماتت شهرزاد؟.
- ✓ مديحة أبو زيد : الرّبيع و دموع شهرزاد*.

إنّ إحصاء عدد الشّعراء العرب الذّين استلهموا شخصية شهرزاد في أشعارهم لا يتعدى مئة شاعر على الأكثر، بنحو مئة و خمسة عشرة قصيدة، وهذا قليل بالمقارنة مع عدد الشّعراء العرب من جهة عدد القصائد المنشورة من جهة أخرى.

* : كل المعلومات المتعلقة بالدواوين و القصائد تحدثت عنها سامية عليوي في مذكرتها بأدق التفاصيل (تجليات شهرزاد في الشعر العربي والفرنسي) ص153-156.

| البلـــــد | العراق | فلسطين | سوريا | لبنـــان | مصـــر | اليمن | الجزائر | تونس |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عـــــدد القصائد | 20 | 05 | 30 | 01 | 06 | 07 | 12 | 05 |

| البلـــد | المغرب | ليبيـــا | السودان | البحرين | السعودية | موريتانيا | الكويت | مناطق أخرى |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| عـــدد القصائد | 03 | 03 | 02 | 02 | 03 | 01 | 03 | 12 |

✓ صـــــلاح عبد الصـبـــــور : مـــذكـــــرات الملك عجيب بن الخصيب:

مـــذّكرات الملك عجيب بن الخصيب هي من ديوان " صلاح عبد الصبور " الثّالث " أحلام الفارس القديم " و تقع في ثماني صفحات ، يستخدم الشّاعر في هذه القصيدة التّراث الشّعبي متخذا إحدى الشّخصيات الفلكلورية قناعا له، يقول : " كتبت في عام 1961 قصيدتي مذكرات الملك عجيب بن الخصيب أحد ملوك " ألف ليلة و ليلة " يرد ذكره في حكاية " الحمّال مع البنات " حيث نشهده صعلوكا خرج عن ملكه ، إذا أدركه السأم فطمح إلى السّفر للفرجة على البلاد و النّاس . وقد حاولت في هذه القصيدة أن أذكر ما فات " ألف

ليلة و ليلة " وهو حال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التي حولته أهوالها إلى صعلوك "[91]، بعد أن كان ملكا.

تتجلّى في القصيدة محاور عدّة، أو هي حركة تتمظهر في دوائر ترتبط فيما بينها بعلاقات متنوعة كما سنرى :

في الدّائرة الأولى من مذكرات الـــملك يحدثنا عن كيفية وصوله إلى العرش :

" لَمْ آخُـــذْ المُلْـــكَ بِحَـــدِّ السَّيْـــفِ بَلْ وَرِثْتُـــهُ.

عَـــنْ جَدِي السَّابِعْ وَ العَشْرِينْ إِنْ كَـــانَ الزِّنَـــا

لَمْ يَتَخَـــلَلْ فِـــي جُـــذُورِنَـــا .

لَكِنَّـــنِي أُشْبِـــهُ فِي صُورَةٍ أَبْدَعَهَـــا رَسَامُـــهُ .

رَسَـــامُـــهُ...كَـــانَ عَشِيـــقَ الـــمَـــلِكَـــةِ"[92].

منذ المطلع يلفتنا التّخبط و العشوائية، فهو لم يصل إلى العرش نتيجة لجدارة تخوله أن يشغل هذا المكان بلا محض الصدفة، مع أنّ منصبه هو أعلى السلطة يتربع فيها فوق رؤوس البشر. والذي يزيد الطين بلّة هو الشّك في حقيقة نسبه لأنّه قد يكون ابنا غير شرعي-بل هذا هو الأرجح ما دام الرّسام كان عشيق الملكة- إنّ الدّعارة كانت تذّر قرنها في ذلك البلاط الفاسق فلا يستطيع أحد أن يعرف حقيقة نسبه، إنّ هذه الدائرة توحي لنا بأنّ اللاّمنطق و التّخبط والفوضى هي السائدة وإذا انتقلنا إلى الدّائرة الثّانية نجد :

" قَصْـــرُ أَبِـــي فِـــي غَـــــابَـــةِ التِّـــنِيـــــنْ

---

[91] : صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ، دار اقرأ ــ بيروت 1981، ص 141.

[92] : صلاح عبد الصبور، الديوان ، المجلد الأول و الثاني، دار العودة ، بيروت 1986، ص253.

يَضُجُ بِالـــمُنَافِقِينَ وَ الـــمُحَارِبِينَ وَ الـــمُؤَدِبِينَ

مِنْ بَيْـــنِهِمْ مُـــؤَدِبِـــي الأَمِيـــنْ " جُورْجَيَاسْ "

وَ كَـــانَ لُـــوطِـــيًـــا مَسِيحِـــيًـــا "[93]

كانت تلك صورة السلالة الملكية " العظيمة"، أمّا هنا فإنّ المذكرات تنقلنا إلى الوسط المحيط بالبلاط -فالقصر الملكي مشيد في غابة التّنين التي توحي بالفساد بل إنّ القصر يعوم على غابة الخداع و النّفاق التّدجيل- أمّا مؤدب الملك عندما كان وليا للعهد و قبل اعتلائه العرش فهو جورجياس السفسطائي، و هو لوطي فاسق يمارس شذوذ و الدّعارة على مستويين الجنسي والمعرفي، ثم يعطينا بعض الأمثلة عن معرفة تلك التّداعية المتناقصة :

" هَـــلْ مَـــاءُ النَّـــهْـــرِ هُـــوَ النَّـــهْـــرُ ؟ "

" سُقْرَاط .... مُحِقٌ حِينَ تَجَرَعَ كَأْسَ الـــمَوْتِ وَ مَا فَرَّ؟

الـــمَيِـــتُ، يُحِسُ دُعَـــاءَ الأَهْلِ إِذَا مَا أُودِعَ فِي القَبْرِ؟

الـــمَـــرْأَةُ فَـــخٌ مَنْصُـــوبٌ، وَاحْـــفَـــظْ وَعْظِـــي

إِنْ جِئْـــتَ لَـــدَيْهَـــا

لاَ تَأْمَنْهَـــا، حَتَى لَوْ جَعَلَتْ فَرْشَ مَنَامِـــكَ

نَهْـــدَيْهَـــا أَوْ فَخْـــذَيْهَـــا "[94]

[93] : صلاح عبد الصبور، المصدر نفسه ص 253-254

[94] : صلاح عبد الصبور، الديوان ص254.

و نأتي الآن إلى الدّائرة الثّالثة لنرى الملك و قد تتلمذ و تخرج في تلك المدرسة الموبوءة فلم يصغ إلى تحذير مربية السفسطائي له من النّساء فغرق في المعصية و الإثم :

" وَ رَغْمَ تَعَـــالِيمُهُ، قَدْ عَرَفْتُ النِّسَـــاءَ.

إِمَـــاءَ أَبِي كُنَّ حِينَ يَجِنُ الـــمَسَـــاءُ.

يَجِئْنَ إِلَيَّ، يُضَاجِعْنَـــنِي وَ يُلاَعِبْنَـــنِي.

وَيُصَفِحْنَ لِـــي مَـــا يَسُـــرُّ أَبِـــي.

إِلَيْهِنَّ، حِينَ تَثُورُ الدِّمَاءُ تَهْمَدُ ظَمْأَى .

فَيَسْحَـــبُ ثَـــوْبَـــهُ."[95]

إنّه يمارس الزّنا مع النساء أبيه فينقلن إليه أسراره، لقد دخل الشّر من بابه الواسع وارتعى اللّذة الحسيّة و ارتشف منها حتى الثّمالة، ثم يموت أبوه فيعتلى العرش و بذلك تتوضح أمامه المهزلة أكثر فأكثر :

وَقَفَ الشُّعَـــرَاءُ أَمَامَ البَـــابِ صُفُـــوفًـــا.

وَ تَدَـــحْـــرَجَتْ الأَبْيَـــاتُ أُلُـــوفَـــــا .

تَبْكِي الـــمَلِكَ الطَاهِرَ حَتَى فِي الـــمَوْتِ.

تُمَجِدُ أَسْمَاءَ خَلِيفَتِهِ الـــمَلِكِ العَـــادِلِ "[96].

[95] : صلاح عبد الصبور، المصدر نفسه ص254-255

[96] : صلاح عبد الصبور، المصدر نفسه ص255-256

هذه هي الدّائرة الرّابعة، يا لها من سخرية، الشّعراء يتزاحمون و يتدافعون في صفوف طويلة أمام بابه وهم ينثرونه بآلاف الأبيات، و كلّها تتفجع على الملك الرّاحل و تنسج لخليفته هالة من العظمة و المجد. إنّها مجرّد أبيات طنّانة فارغة تصدر عن اللّسان و تتقن لعبة المراوغة و الاحتيال.

و " عبد الصبور " في موقفه من الشّعراء هنا يذكرنا بموقف " خليل حاوي " المشابهة في قصيدة " عودة إلى سدوم " إتجاه الشّعراء الذين باعوا كرامتهم و عاشوا أذلاء في البلاطات، في حقب عديدة من التّاريخ يزيفون الحقائق، فتحوّل الطّغاة الجائرون إلى حكام عادلين في أشعارهم البراقة و ذلك لقاء حفنة من الدّراهم باعوا ضمائرهم من أجلها.

✓ خليـــــل حـــــاوي : ســـــدوم

كفّ "خليل حاوي" عن ارتياد الموضوعات الوصفية و المعاني و الصوّر المستهلكة وارتقى إلى المستويات إبداعية مبتكرة تتوازى مع أعظم الأشعار العالمية "فلم يعد الشّاعر العربي خلاّق أوهام بل صار خلاّق حقائق لم يعد الواصف الـــمغني إنّما أصبح الثّائر المحرّك هكذا تصبح القصيدة عاصفة تحمل كل شيء ....خلاصة كونية و بـــهوا للتاريخ يتحرك فيه الشّاعر واضعا قدميه على عتبة المستقبل"[97].

إستضاء " خليل حاوي " في دربته الشّعرية بما خيره في ثقافته الفلسفية و الأدبية و النّقدية وجعل النّفس و الكون و الطبيعة و الحياة الموضوع الدائم لشعره، و إن أعطى لقصائده بعض العناوين الاعتبارية، "و مآل شعره الأخير هو صراع على يقين الفعلي و النّهائي أو أعلى نوع من المطلق الدّائم الذي تعفو من دونه سرابية النّفس و الزّمن و الكّون، و كان الصّراع بين المادة والرّوح على أشدّه في ذلك الشّعر ، صراع للتّحرّر من الأضغاث

[97] : يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ص233.

المادية و من الكثافة و حنين إلى الشفافية النّافدة التي طالما حلم بها الشّعراء الآخرون أمثال .فاليري ورانيو"[98].

وكان " خليل " يستشف المادة لأنّها هي الوسيلة الكبرى للتّجسيد أي لنقل التّجربة الشّعرية من الاحتمال النّفسي إلى الفعل أي إلى يقين الخلق، و قد ألّم بها في جملة من التحوّلات والتّقمصات و التّنبهات العجيبة لغرائز المادة و الطّبيعة و في أحوال من الإيقاعات التي لا تقف عند حدود الطّرب و إنّما هي إيقاعات تجسيدية إبداعية كالصّورة و الفكرة والمظاهر المادية سواء بسواء و " خليل " لم يتسلم اليقين الانفعالي و لم يستسلم له، و لم يتوسله لنقص نواميس الكون و تسفيه الحقائق. و إنّما اتخذه في باب الذّاتية التي تغرق حتى تتحوّل إلى موضوعية متصلة بالجذور العميقة للكون و هكذا فإنّه ارتحل إليه مرارا لا حدّ و لا عدّ لها"[99].

و يكاد لا يتوّهم أنّه نال و أيقن به، حتى يتردى دونه من جديد. و الحيرة مبثوثة في نوايا قصائده والكائنات الانحلالية و العنكبوتية تأهل خواطرها. و إن كان الشّاعر يستشرق ذلك الكائن المختار الذي هو النّبي حينا و البطل حينا أخر. أو أنّهما يكونان معا في الكائن واحد يحمل مصير الشّعب و يقوم مقامه.

" لقد كانت الرّموز قوام شعر " خليل " و هي رموز حسيّة نفسيّة و نفسيّة حسيّة وأسطورية على أنّ الأسطورة تحمل عصمة اليّقين الجماعي و الرّموز الثّقافية، على أن الرّموز الثّقافية هي أكمل من المظاهر والكائنات الجزئية، و في النّهاية عرف الرّموز المشهدية و هي التي تضم في قبلها رموزا متعددة و متوالدة "[100]. دون أن يؤدي به ذلك إلى تلك الألغاز و الطلاسم التي طغت على الشّعر .

---

[98] : إيليا حاوي: خليل حاوي، في مختارات من شعره ز نثره ص6-7، دار الثقافة، بيروت – لبنان ، 1984.

[99] : إيليا حاوي: المصدر نفسه ص 7.

[100] إيليا حاوي: المصدر نفسه ص 8.

"خليل" يشرع في قصيدة "سدوم" بالتّوسل الرّمز الأسطوري التوراتي و الانجيلي في آن معا. "سدوم" بلدة الشهوات الموبقة العاصية و الدّائبة ليل نهار على المنكرات و مواقعة المحارم"[101].

" عُـــدْتُ فِي عَيْنَيْ طُـــوفَانُ مِنَ البَرْقِ.

وَمِـــنَ الـــرَّعْدِ الجِبَـــالُ الشَّـــاهِقَةُ.

عُـــدْتُ بِالنَّـــارِ التِي مِـــنْ أَجْلِهَـــا

عَـــرَضْتُ صَـــدْرِ عَـــارِيًا لِلْصَاعِقَةِ

جَرفَتْ ذَاكِرَتِـــي النَّـــارُ وَ أَمْسِـــي

كُـــلُ أَمْسِـــي فِيكَ يَا نَهْرَ الرَّمَـــادِ

صَلَـــوَاتِـــي سَفـــرُ أَيُوبْ وَ حُبِـــي

دَمْعُ لَيْلَـــى، خَاتَمُ فِيكَ مِنَ شَهْرَزَادْ

فِيـــكَ يَـــا نَهـــْرَ الـــرَّمَـــادِ "[102]

تجتاح الشّاعر رغبة قويّة في التّطهر إنّه ينحدر من الجبل ، و قد جلّت عليه الرّؤيـــا و هاهو يجرف بنـــاره كل الماضي و أصبح يعيش بلا ذاكرة، ماذا تمثل هده الذّاكرة بنسبة له يا ترى ؟.

---

[101] : إيليا حاوي: في سطور من سيرته و شعره ، دار الثقافة بيروت-لبنان 1984، ص 173.

[102] : إيليا حاوي: خليل حاوي في مختارات من شعره و نثره ص37-38

إنّها الماضي الفاسد و الحاضر الذي ورث ذلك الفساد، وليس من سبيل للتّعامل معها إلاّ بالعنف، فيهوي الشّاعر عليهما كالصّاعقة و قد اشتعل من جراء ذلك حريق هائل شكل نهرا من الرّماد، و لذلك فإن ديوان نهر الرّماد يأخذ تسميته من هذه القصيدة. من عينات تلك الآفات جرفها النّهر سفر أيوب حيث الصبر و الاستسلام و الخضوع للقدر، إنّه الخضوع و الاعتماد على قوى غيبية ما ورائية تسير الإنسان و هو مشلول الإرادة أمامها، إنّه مجرد أداة بلهاء تتلقى الضربات، و تستلهم الصبر و تتكيف حسب تلك المشيئة.

عينة أخرى كفّنها الشّاعر و دفنها في النّهر إنّها العذرية البكاءة المنتحبة التي تجعل الإنسان ضعيفا مطأطئ الرّأس، أمّا خاتم شهرزاد فهو آفة أخرى شوهت الإنسان و أذّلته، "شهرزاد" ذلك بدل المواجهة والصراع. إنه التحايل ضمن الخضوع و الاستسلام بدل التّشهير بالظّلم و الوقوف أمامه بشموخ و كبرياء حتى لو كان الثّمن الاستشهاد في سبيل الحق و الكرامة، وهذه المواقف المذّلة يدوسها الشّاعر تحت رجليه ويقذف بها إلى النّهر مطمعا إياها للنار لتواصل الحرق.

الرّمز الأسطوري لا يتخذ قيمته من المادة في الطّبيعة و عبر الأشكال المخلوقة حين يتفطن الشّاعر إلى الدّلالات الحميمية الحيّة فيها. و إنّما يستمد قدرته على التّجسيد من الهالات اللاّنهائية التي تواكبه أو التي واكبته عبر الزّمن الطّويل.

الأسطورة ترتفع إلى حد التّعبير عن مصير بكامله فوق الزّمان أو المكان و هي تستجمع الفرد والمجموع و الآن و الماضي و تهب ذلك كلّه يقينا معصوما هو على أسطورتيه الأعمق والأصفى لأنّه يصدر عن يقين السّنين و خلق الوجدان الجماعي، حيث كان الوجدان الجماعي قابلا للخلق و حين كان الأفراد كلهم والجميع في الأسطورة الكون يعللونه و يفسرونه عبر تلك الرؤى و الرّموز، و حين كان الإنسان بعد ذاتا واحدة كلية: عقلا و خيالا و انفعال وحدسا ومعاناة و لم يتقسم وفق للقوى التي أثّرت في عصور التّصنيف حين انفصل الإنسان عن الكون وانفصلت الذّات عن الموضوع و صار الإنسان يراقب الكون من الخارج وكأنّه يعاينه ليخلص إلى مبادئه أو كان تلك المبادئ، ليست ملازمة لأزمتها النّفسية، ومهما سعينا فإنّنا لن نقع على عبارة أو صورة يمكنها تجسيد الصّورة الإباحية التي تجسدها (سدوم) بذاتها.

إلاّ أنّ الشّاعر يتوسل الأسطورة على غرارين في المبدأ، فإمّا أن يستقطبها في التفاتة صورية عابرة عبر التّجربة و هي تتجسد و إمّا أن يلج بها إلى قلب الأسطورة ذاتها و يسكب معاناته كلّها من قلبها كما هو شأن قصيدة سدوم. و ذلك لا يعني قطّ أنّ الشّاعر يعمد إلى النّاحية السردية في ذلك، السّرد منبوذ في الشّعر، حتى و لو كان مقيما في حدود الرّمز، الشّاعر يلج إلى قلبها و يسقط مضامينها و معاناتها من خلال معاناته، و بذلك تغدو الأسطورة مثل المادة وسيلة لاستبطان أحوال و تجارب يقينية.

خليـــل حـــاوي : السندباد في رحلته الثّامنة:

القصيدة من ديوان الشّـــاعر الثـــّاني " النـــّاي و الرّيـــح " و هو يقدم لها باستهلال يوضح فيه الأسطورة المركزية الموظفة فيها و هي أسطورة " السندباد" فيقول :

" كان في نيته ألاّ يتزعج من مجلسه في بغداد بعد رحلته السّابعة، غيـــر أنّه سمـــع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرّة ثامنة، ومما يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنّه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا و هناك على أكياس من الأمتعة العتيقة و المفاهيم الرّثة، رمى بها جميعا في البحر و لم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعري إلى جوهر فطرته ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز في رحلاته السابقة"[103].

و القصيدة رصيد لما عانه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز حياته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث و تّم له اليّقين، للقصيدة محوران رئيسيان : دار السندباد القديمة و داره الجديدة، أمّا داره القديمة فتتخللها دوائر عدّة، في الدّائرة الأولى نرى السّندباد مبحرا بصحبة داره و لكنّه ليس مبحرا بهدف السيّاحة بل هي مغامرة جديدة كون أنّ مغامراته السبع لم تشعره بالاكتفاء والاستقرار إنّه مازال يعاني قلقا و تمزقا في داخل نفسه، هذه المعاناة ليست وليدة حاجة مادية فهو قد اغتنى من التّجارة في رحلاته السّابقة، فما يريد إذن ؟

[103] : خليل الحاوي : الديوان ص 225

"رَحَــلاَتِــي السَــبْعُ وَ مَــا كَــنَزْتــُهُ

مِــنْ نِعْمَــةِ الرَّحْمَــانِ وَ التِّــجَــارَةِ

يَــوْمَ صَــرَعْتُ الغُــولَ وَ الشَيْطَــانَ

يَــوْمَ انْشَقَــتْ الأَكْفَــانُ عَنْ جِسْمِي

وَلاَحَ الــشَّــقُ فِــي الــمــَغَــــارَةِ

رَوَيْــتُ مَــا يَــرْوُونَ عَنِــي عَــادَةً

كَــتَــمْتُ مَــا تَعْيَــا لَــهُ العِبَــارَةُ

وَ لَمْ أَزَلْ أَمْضِي وَ أَمْضِي خَلْفَهُ، أُحِسُهُ عِنْدِي وَ لاَ أَعِيهِ"[104]

إنّه يبحث عن شيء يحسّه و لا يعيه، و الدّائرة الثّانية ستوضح لنا طبيعة المشكلة السّندبادية التي منعته من الاستقرار و هناء العيش فيقتحم البحر متعرضا لشتى أنواع المخاطر في سبيل الكشف عن ذلك الشّيء الذي يحسه عنده و لا يعيه.

" وَ كَــانَ فِــي الــدَّارِ رِوَاقٌ

رَصَــعَــتْ جُدْرَانَهُ الرُّسُــومُ

مُــوسَــى يَــــرَى

ازَمِيلَ نَارٍ صَــاعِــقَ الشَّــرَرِ

يَحْفُــرُ فِــي الصَّــخْــرِ

[104] : خليل الحاوي : الديوان ص 228-229

وَصَـــايَـــاهُ..... العَـــشْـــرُ

الزِّفْتُ وَ الكِبْرِيتُ وَ الـــمِلْحُ عَلَى سَـــدُومِ

هَـــذَا عَـــلَـــى جِـــــــدَارٍ

عَلَـــى جِـــدَارٍ أَخَـــرَ إِطَـــارٌ

وَ كَـــاهِنٌ فِي هَيْكَـــلِ البَعْـــلِ

يُرَبِـــي أُفْعُوَانًا فَـــاجِرًا وَبَـــوْمَ

يَفْتَضُ سِرَّ الخَصْبِ فِي العُـــذَارَى "[105].

وَ عَلَى جِـــدَارٍ أَخَرَ مِنْ جُـــدْرَانِ الـــرِّوَاقِ:

" هَـــــذَا الـــمُعَـــــرَى

خَـــــلْـــفَ عَيـــنْـــــهِ

وَفِـــي دِهْلِيزِهِ السَّحِيـــقِ

دُنْيَاهُ كَيْدُ امْرَأَةٍ لَمْ تَغْتَسِـــلْ

مِنْ دَمِهَا، يَشْتَمُّ سَاقَيْهَا وَ مَا يُطِيقُ

شَطِيَ خَلِيجِ الدَّنَسِ الـــمَطْلِـــي بِالرَّحِيـــقِ "[106]

---

[105] : خليل الحاوي : الديوان ص230-231

[106] : خليل الحاوي : الديوان ص 232-233

يتّضح من هذه الأوصاف أنّ دار السّندباد تعج بالفسق و الفجور، فالوصايا العشر تخترق وسدوم تغرق في شتى أنواع الموبقات فيغضب عليها الرّب ويمطرها زفتا وكبريتا و ملحا.

✓ الأسطـــورة في شعر بدر شاعر السّباب: أنشودة المطر.

لقد آمن الرّومانسيون بأنّ الشّعر لن يستطيع التّنفس في عالم يزخر بالماديات التي أوجدها العالم، فانقطعت لديهم الصّلة بهذا الواقع الحديث ليعيشوا حالات من الاغتراب عن طريق الحلم أو العودة إلى عصور ذهبية كعصر الإنسان البدائي، فمثلت لديهم الأسطورة ذلك الحلم المجرد المصحوب بقوى الخلق والعشق، فأصبح الشّعر هو الوّجود وهو التّجربة وهو الحياة، "والقصيدة ما هي إلاّ خليقة فتيّة جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محض وما هي مبنى محض بل معنى ومبنا معا"[107].

يستهل الشّاعر قصيدته أنشودة المطر بابتهال طقسي يتوجه بها إلى امرأة يبدو من سماتها أنّها آلهة الخّصب عشتار، وإن لم يكن قد ذكرها بالاسم لأنّ الصّفات التي يصفها بها والأعمال التي تصدر عنها تتجاوز المرأة البشرية التي يمكن أن يكون الشّاعر قد أحبها، أمَّا كانت أو حبيبة معشوقة، لكنّنا لا نسقط من حسابنا هذه المرأة البّشرية التي يمكنا أن تندمج أيضا بالآهة الخصب –فالموضوع موضوع المطر- هو موضوع الخصب في الطبيعة وقد وثب به الشاعر وثبة عبقرية كبرى فرّمز بالمطر الذي هو ظاهرة طبيعية تثور فيه الطّبيعة أحيانا لتتجاوز العادي والمألوف من سماتها إلى الثّورة الاجتماعية التي يريد الشّاعر من خلال تفجرها القضاء على القحط السيّاسي والاجتماعي...

"عَيْنَـــاكِ غَـــابَتَا نَخِيلٍ سَـــاعَةِ السَّحَرِ،

أَوْ شُـــرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَـــرُ

[107] : يوسف الخال: الحداثة في الشعر ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ط1، 1978، ص19.

عَيْنـــَاكِ حِينَ تَبْتَسِمَانِ تُوقَدُ الكُـــرُومُ

وَتَرْقُصُ الأَضْوَاءُ...كَالأَقْمَارِ فِي النَّـــهْرِ

يَرُجُّهُ الـــمِجْدَافُ وَهُنَا سَـــاعَةُ السَحَرِ

كَأَنَّمَـــا تَنْبُضُ فِي غَوْرَيْهِمَـــا، النُّجُـــومُ"[108]

إنّ عينيها هما الطّبيعة المشرقة الخضراء الم يقل إنّهما غابتا النّخيل ؟ ثم إنّها تمثل الولادة وتجدد الحياة و هذا ما يوتر إليه السّحر و هو أخر الليل و بداية حلول الفجر حين كانت الطّبيعة الخّضراء تشرق ساعة السّحر، كانت "شهرزاد" ابنة الوزير تروي الحكايا المشوّقة للملك الطّاغي "شهريار" الذي قرّر قتل كل مرآة يلتقي بها و شاعت الصدف أن تقف "شهرزاد" بعقلها وحكمتها في وجه "شهريار" لتخلّص بنات جنسها من شره ومرضه النّفسي و اسوداد الدّنيا في عينيه بعد الخيانة التي أبصرها في بلاطه.

فكانت تحكي الحكايات و تسكت عن الكلام المباح في الصباح من أجل ربح عامل الزّمن وتجدّد الحياة بتعدد اللّيالي كما هو الحال في ألف ليلة و ليلة،"شهرزاد" كانت في كلّ ليلة تجدّد حياتها و حياة الكثيرات اللّواتي كنّ سيردن و يضفنّ إلى قائمة ضحايا الملك الطّاغي.

القصيدة ذات بنية دائرية لأنّها تبدأ بالمطر و تنتهي به و قد استطاع الشّاعر أن يحوّل كلمة "مطر" إلى رمز أفرغ فيه كلّ ما في جعبته من معاناة و رؤيا و هي على ما يرى إلياس خوري وثيقة الصّلة بالتّراث الشّعبي، و هي ثانيا تعبر عن دورة الحياة المتكاملة، فكأنّ كلّ شيء يتكرّر ويبدأ بشكل لا متناه .

القصيدة بعامة تقوم على جمع بين عدد من المتناقضات المهمة و التي يجمعها تشكل وحدة حيوية، تقوم هذه المتناقضات المجتمعة أو الجدليات على ما يلي جدّلية ذكر/أنثى جدلية

---

[108] : بدر شاكر السياب، الديوان ، مجلد الأول، دار العودة، بيروت 1971 ، ص474.

حياة/موت.....و كل هذه الجدليات تجتمع في وحدة أساسية كبرى هي جدلية الحياة و الموت.

✓ أمـــل دنقل الحـــداد يليق بقطر الندى :

جَوْقَة:

قَطْـــرُ النَّدَى ....يَا خَـــالُ

مَـــهْـــرٌ بِـــــلاَ خَيَّـــــالْ

قَطْـــرُ النَّـــدَى....يَا عَيْـــنُ

أَمِيـــــرَةُ الـــــوَجْهَـــيْـــنِ.

صَوْت:

كَـــانَ "خِمَارَوَايْه رَاقِدًا عَلَى بُحَيْرَةِ الزِّئْبَقِ

وَ كَـــانَتْ الـــمُغَنِيَاتُ وَ البَنَاتُ الحُـــورُ

يَطَـــأْنَّ فَـــوْقَ الـــمِسْكِ وَ الكَـــافُـــورِ

وَ الفُقَرَاءُ وَ الدَّرَاوِيشُ أَمَامَ قَصْرَهُ الـــمُغْلَقِ

يَنْتَـــظِـــــرُونَ الـــذَّهَـــبَ الـــمَبْـــدُورَ

يَنْتَـــظِـــــرُونَ حَفْنَـــةً صَغِيرَةً مِنْ نُـــورٍ

جَوْقَة:

قَطْــرُ النَّــدَى....يَا عَيْــنُ

أَمِيـــــرَةُ الـــــوَجْهَــيْــنِ.

قَــطْـــــرُ النَّـــــدَى

قَــطـــْــرُ النَّـــــدَى

صَوْت :

هَــوْدَجُــهَا يَخْتَــرِقُ الصَّحــْرَاءَ

تَسْــبِقُــهُ الأَنْبَـــــاءُ

أَمَــامَهَــا الفُرْسَــانُ أَلْفُ أَلْفْ

وَ خَلْفَهَــا الخِصْيَــانُ أَلْفُ أَلْفْ

تَعْبُــرُ فِي سِيــنَــاءِ

جَوْقَة:

قَطْــرُ النَّــدَى.... يَا لَيْــلْ

تَسْقُــطُ تَحْــتَ الخَــيْــلِ

قَطْــرُ النَّــدَى....يَا مِصْــرُ

قَطْــرُ النَّــدَى....فِي الأَسْرِ[109] .

[109] دنقل أمل :الأعمال الشعرية الكاملة ص 201-204.

أمـــل دنقـــل: " حكـــاية المدينة الفضية ":

و الذّي سيتم من خلالها توصل الخطاب الشّعري بالحكائي أو الحواري و الذّي يدّلل عليه الخطاب الشّعري المعاصر بوصفه " واقعة نصية تترع دوما إلى التّشفير البنائي و هي تتعالق مع إطلاقية العجيب الحكائي الموروث"[110].

هــتَفَ بِــي " شَهْــرَيَــارْ"

"شَهْرَزَادِي " اسْكُبِي شَهْدَ الرَّحِيقِ الــمُتَوَاصِلِ

ثُــمَ قُصِــي مِــنْ حَكَــايَــاكِ الجَــدِيــدَةِ

مِــنْ زَمَــانٍ لَمْ أَعُدْ أَسْمَعُ أَشْيَاءً جَــدِيــدَةً

اسْــــرُدِي

لَبَيــْكَ يَــا مَــوْلاَيَ ....قَــالُــوا .....

..... .....

ثُــمَ لَــــمْ يَمــْــلِــكْ قِــوَايَــــا

وَ عَــلَى الجُــدْرَانِ لَوْحَــاتٌ فَــرِيدَةْ

لِرَغِيفٍ وَ زُجَاجَاتٍ مِنَ الــخَمْرِ ... وَرَاعٍ ...

وَ قَــطِيــعٍ!

[110] : سطمبول ناصر: تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العرب المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة في نظرية الأدب2005/2006، ص 580.

( آهْ مَـــا أَقْسَـــى الجِـــدَرَ.

عِـــنْـــدَمَـــا يَنْهَـــضُ فِـــي وَجْـــهِ الشُّـــرُوقِ!

وَ ُربَمَـــا نُنْفِـــقَ كُـــلَّ العُمْرِ كَيْ نُنْقِبَ ثَغْـــرَهُ

لِيَمُـــرَ النُّـــورُ ...لِلأَجْيَـــالِ مَـــرَه

.....

قَـــدْ أَتَـــــى الصُـــبْـــحُ فَـــقُـــمْ

شَـــدَنِي السَّيَـــافُ مِنْ أَشْهَى حُلْمٍ

حَـــامِـــــلاً أَمْـــــرَ الأَمِـــيـــرَةِ

أَنَا يَا مَسْرُورُ مَعْشُـــوقُ الأَمِيـــرَةِ

لَيْلَـــةٌ وَاحِدَةٌ تُفْـــضِ ... بِـــدَمٍ ؟

يَا تُرَى مَنْ كَانَ فِينَا "شَهْرَيَارْ" ؟!

أَنَـــا يَـــــا مَـــسْـــــرُورُ...[111]

"إنّ تواصل المتخيل الشّعري بأجناس أخرى قد مكّنه من إفراز هذا النّمط من التّهجين المرئي حيث يتواصل الصوت الشّعري بالصدى المسرحي، وعليه فقد أحدثت الأشكال البنائية للنّص الشّعري عليه مرآوية القصد منها أحداث الهيئة العيانية للفضاء البصري "[112] ، (و لعلّ أمل دنقل... يكون نموذجا مبكرا لهؤلاء المبدّعين الذّين استوعبت حساسيتهم الجمالية تلك

[111] : دنقل أمل الديوان "الأعمال الشعرية الكاملة ص 233-240.

[112] : سطمبول ناصر: تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العرب المعاصر ص 550

المتّغيرات النّوعية في المتّخيل الفنّي و استطاعوا أن يترجموا وعيهم بها إلى تقنيات خاصة و إنّ خبرته العميقة و معايشة الحميمة للّغة التّراث العربي و إيقاعاتها الكلاسيكية قد جعلته قادرا على صناعة هذا " المزج" بين صورة الكلام المعهودة و كلام الصورة الجديدة)[113].

تندرج جملة هذه المقاطع الشّعرية و هي تتبنى تحت إجراء فاعلية التّناص بوصفها منتجة لفضاء متداخل نحو ما يتّضح حضوره لدى الشّاعر أمل دنقل، فيعتمد تشكل النّص الغائب و هو يتعالق مع النّص الحاضر الملموس ضمن محور التّرابط الذي تبديه السيّاقات المعرفية .

و بذلك يكاد يشكل الخطاب الحكائي لألف ليلة و ليلة جوهر الحوارية بين الخطاب السّردي و الحواري و كذا الشّعري، فتشتغل عليه ( اللّغة ضمن الرّسالة الشّعرية و التي تقدم نفسها ممارسة امتصاص نصوص متعددة بوصفها مجالا لولادة الشّعر أو مثالا للتّصحيفة الأساسية للمدلول الشّعري)[114]، و الذي انبنت عليه خطابات "ألف ليلة و ليلة " المتعددة بإضفاء حقل التّعدد النّصي و التّنوع في صيغ الإحالات و المرجعيات التي تأسس عليها الخطاب الحكائي من الحوار وسرد و شعر و غناء إضافة إلى ما يتعدّد فيه من متون المعارف الفقهية و الفلكية و طقوس السّحر و الشّعوذة و خطابات الوعظ و الزّهد و مشاهد المسامرة.

✓ أدونيس: "مرآة الفقير والسلطان".

مَـــــاذَا؟ أَلاَ تَخَـــــــافُ؟

لاَ قَصَبَ عِنْدِي، وَلاَ خِرَافْ

وَمَرَةَ، غَرَزْتُ فِـــي مَكَـــانٍ

أَصَـــابِعِي، فَانْفَتَحَ الـــمَكَانُ

---

[113] : فضل صلاح و أخرون : دراسات نقدية في أعمال السياب،حاوي ،دنقل جبرا ص 99.

[114] : كريستيفا جوليا: علم النص،تر:فريد الزاهي ص 78 عن سطمبول ناصر : المصدر نفسه ص 582.

وَبَيْـــنَ شَقٍ خَـــرَجَ الدُّخَانُ

مِنْ فَمِهِ، وَجَاءَ ثُعْبَانٌ كَبِيرٌ أَصْفَرٌ

أَخَـــــذَهُ، فَـــرَكْـــتُـــــهُ

وَعِنْدَمَا حَدَّقْتُ فِي رَمَادِهِ، تَلاَشَـــى...

وَحَـــــرَسُ السُّلْطَـــــانِ؟

طَارَدُونِي، فَجَاءَ فُرْسَـــانُهُ

وَكُنْتُ فِي خَلْوَتِـــي أَنَامُ، فَانْتَبَهْـــتُ.

رَأَيْـــتُ قُـــدَامِـــــــي

نَعَـــامَـــةً، أَوْ نَـــاقَـــةً

نَسَـــيْـــتُ، لَكـــنِـــي

رَكِبْـــتُـــهَـــــا

فَـــأَخَذَتْ تَمْـــشِـــي

فِـــي السَّقْفِ، وَالفُرْسَـــانُ يَنْظُـــرُونَ

فَبُهِتُوا، وَسَقَطُوا، مِنْ خَوْفِهِمْ، وَمَـــاتُوا

وَبَعْـــدَهَا، لَـــمْ يَجْـــرُؤْ السُّلْطَـــانُ

عَلَــى دُخُــولِ بَيْتِــي"[115].

"إنّ لغة الشّعر تتقاطع مع لغة السّرد الغرائبي نظرا لما يحفل به هذا الأخير من شعرية تجد منه لغة الشّعر حضورها الأولي وأصلها النّسقي، إذ أن الحقل الغرائبي أو العجائبي يعرض بدوره ذلك الحضور الأصلي للحكي الطّبيعي لدى الأمم الشّعرية الأولى، ومن ثم يصبح هذا النّص الشّعري يؤدي سردية عجائبية تنهض على متخيل يسلك فيه توزيعا لنحوية الخطاب السّردي بين الشّخصي المخاطب في مستهل النّص الشّعري و اللاّشخصي ضمن متن النّص"[116]، "من المؤكّد أنّ اللاّشخصي هو النّموذج التّقليدي للمحكي، وشكلت اللّغة نظاما زمنيا كاملا خاصا بالحكاية يتمحوّر حول ماض مبهم، ويهدف إلى أبعاد حاضر الشّخص الذي يتكلم، "يقول بينفست في المحكي لا يتكلم أحد" مع ذلك، فإنّ القضية الشّخصية لأشكال مقنعة إلى حد ما غزت الحكاية بالتّدريج وحملت السّرد على زمانية التّعبير ومكانيته...تخلط غالبا وبإيقاع سريع جدا، وضمن حدود الجملة الواحدة بين الشّخصي واللاّشخصي"[117]، والتّراوح بين هذين" الإجراءين هو بمثابة الموقع البيني الذي تحدث فيه لغة الخطاب الشّعري وتوجهها السّردي، كما أنّ هذه الغرائبية التي يفرزها السّارد عليه تحدث داخل لغة الشّعر كثافة غازية ومن ثمّ يقع لهما التّناوب المتداخل والتّجاوب المتّعالق من الشّخصي واللاّشخصي"[118].

"مثل هذه الاستعارية الحالمة التي تستدعيها لغة الخطاب الشّعري المعاصر تسهم في إنتاج نظام سردي بتحريف نحوية الوظائف والمشاهد الحكائية، بحيث يتراكم تشكلها في طبقية مشهدية واحدة "[119]، ويكون القصد من هذا المزيج بطبيعة الحال إبرار خاصّية أو صفة مشتركة...نواتها العنصر المشترك ومن تركيب عناصر منصهرة في كل واحد منها تنجم بوجه

---

[115] : أدونيس (علي أحمد سعيد): الاثار الكاملة .مج 102/ص 343-344.

[116] : سطمبول ناصر: المصدر نفسه ص 608.

[117] : بارت رولان:جيرار جينين من البنوية الى الشعرية .ثرغسان السيد ص 45 عن سطمبول ناصر : المصدر نفسه ص 608.

[118] : سطمبول ناصر : المصدر نفسه ، ص 609.

[119] : سطمبول ناصر : المرجع السابق، ص 611.

عام صورة مبهمة المعالم، شبيهة بالصّورة التي تظفر بها إذا ما سحبنا عدّة صور فوتوغرافية على لوحة واحدة. وعمل الحلم معنى كل العناية على ما يظهر بإنتاج هذه التّشكيلات المركبة...تبدو هذه الطريقة في التّكثيف غريبة، بل مسرفة في الغرابة ...ويسعى إلى تكثيف فكرتين مختلفتين بأن يبحث-كما في التّورية- عن لفظة ذات عدة معان يمكن إن تتلاقى فيه الفكرتان كلتاهما"[120] من هنا مكنّت لغة الشّعر من الأخذ بحقلين معا أو بصبغتين، صبغة الحكي الذي يحفل ألف ليلة وليلة وصيغة المشهد الحلمي الذّي وقع عليه تظافر الشّعر بالحكي في سردية تضارع خطاب الأسطورة وكل منها يسلك انحرافا لنظام اللّغة.

✓ محمود درويش في قصيدة الجسر.

"كَـــــانُوا ثَلاَثَـــةً عَـــائِـــدِينَ.

شَيْخٌ وَ ابْنَتُهُ وَ جُنْـــدِيٌ قَدِيـــمْ .

يَقِـــفُـــونَ عِنْدَ الجِسْـــرِ .....

( كَـــانَ الجِسْرُ نَعْسَـــانًا وَ كَـــانَ اللَيْـــلُ قُبَعَـــةً.

وَ بَعْدَ دَقَائِقٍ يَصِلُونَ .هَلْ البَيْتُ مَاْء ؟ وَتَحَسَّـــسَ .

الـــمِفْتـــــَاحَ ثُـــم تَـــلاَ مِنَ القُـــرْآنِ آيَـــــةً....

قَالَ الشَّيْخُ مُنْتَعِشًا: وَ كَمْ مِنْ مَنْزِلٍ فِي الأَرْضِ يَأْلَفُهُ الفَتَى.

قَـــالَـــتْ : وَلَكِـــنَّ الـــمَنَـــازِلَ يَـــا أَبِـــي أَطْـــــلاَلُ!

[120]: فرويد سيحموند نظرية الأحلام تر : جورج طرابيشي دار الطبيعة بيروت ط1 / 1981 ص 119.

فَـــأَجَـــــابَ: تَبْنِيهَـــــا يَـــــدَانِ ...

وَلَـــمْ يُتِمْ حَدِيثَهُ، إِذْ صَـــاحَ صَوْتٌ فِي الطَّرِيقِ تَعَـــالُـــوا!

وَتَلَتْهُ طَقْطَقَـــةُ البَـــنَادِيـــقِ

أَنْ يَمـــُـــرَ العَـــائِـــــدُونَ

حَـــرَسُ الحُدُودِ مِنْ مَـــرَابِطِ

يَحْمِي الحُـــدُودَ مِنَ الحَنِـــينِ

( أَمَـــرَ بِإِطْـــلاَقِ الرَّصَـــاصِ عَلَـــى الـــذِي يَجْـــتَـــازُ

هَـــذَا الجِسْرُ، هَـــذَا الجِسْرُ مِقْصَلَةُ الذِي رَفَـــضَ

التَّسَـــوُلَ تَحْتَ ظِلِ وَكَـــالَـــةِ الغَوْثِ الجَـــدِيدِ

وَالـــمَوْتِ بِالـــمَجَـــانِ تَحْتَ الذُّلِ وَ الأَمْطَارِ مَنْ

يَرْفُضُـــهُ يُقْتَلْ عِنْدَ هَـــذَا الجِسْـــرِ، هَذَا الجِسْـــرُ

مِقْصَـــلَةُ الـــذِي مَـــازَالَ يَحْلُـــمُ بِالـــوَطَـــنِ)

الطَلْقَـــــةُ الأُولَـــى أَزَاحَـــتْ عَنْ جَبِيـــنِ اللَّيْـــلِ

قُبَـــــعَـــةَ الظَّـــــلاَمِ

وَ الطَلْقَـــةُ الأُخْـــرَى ...

أَصَـــابَتْ قَلْـــبَ جُنْـــدِي قَدِيـــمٍ

وَالشَّيْـــخُ يَأْخُذُ كَـــفَ ابْنَتِهِ وَ يَتْلُـــو

هَمْســـًا مِنَ الـــقُـــرْآنِ سُـــــورَةً

وَ بِلَهْـــجَـــــةٍ كَالحُلُـــــمِ قَـــالَ :

عَيـــنـــَا حَبِيبـــَتِـــي الصَـــغِيـــرَةِ،

لِي، يَا جُنُودُ ، وَوَجْهُهَا القَمْحِي لِي

لاَ تَقْتُلُـــوهَـــــا وَ اقْتُلُـــــونِـــــي

( كَانَتْ مِيَاهُ النَّهْرِ أَغْزَرَ... فَالذِّينَ رَفَضُوا

هُنَاكَ الـــمَوْتُ بِالـــمَجَانِ أَعْطُوا النَّهْرَ لَوْنًا آخـــَرَ

وَ الجِسْرَ ، حِينَ يَصِيـــرُ تِمْثَـــــالاً، سَيُصْبِـــحُ دُونَ

رَيْبٍ بِالظَّهِيرَةِ وَالدِّمَـــاءِ وَ خَضْرَةِ الـــمَوْتِ الـــمُفَاجِئِ )[121].

يأخذ الشّاعر درويش ضمن هذا المقطع الشّعري بفعل التّزاوج بين السّرد و الحوار إذ يصل مسلكهما الباني و الجامع إلى ملمح الدرّامية التي تتخطى محددات الشّعر الغنائي الواصف، حيث ينبني هذا المنجز النّصي لديه على حوارية يقتطعها الشّاعر من المشهد الرّوائي ومن ثم فالحوار المتضمن ضمن هذا المقطع هو شفرة من صلب أجناسية الخطاب الرّوائي أو انفلتت عن تقنية المونتاج السينمائي خاصة و هو يأخذ بإجرائيتها قصد إحداث التّقديم أو التّعقيب بمشهد سارد يؤدي حضوره ببصرية الحصر بين الأقواس ، في صيغة تحاكي لقطة المشهد السينمائي و

[121] : درويش محمود :الديوان، دار العودة بيروت ط 11 / 1984، ص 352-354.

من ثم يحدث بينهما وصلة الرّبط بين الحوار و المشهد الخفي " مشهدية الجسر الساكن، مشهديه التّربص و المصيدة، مشهديه ثوران النّهر بألوان الجريمة"[122]

إنّ هذه المقتطعات السّردية التي يؤديها السّارد الضّمني أحدثت مع ما يجاورها من حوار حوارية القرائن البنائية و من ثم يرد هذا القرن المتشاكل من قبل الشّاعر، بوصفه تشكليه غيريا إذ يمسك بحواريته إمساكا خفيا –داخل الخطاب الشّعري– و هو يحفل بجدلية بنائية متداخلة فيحاول دفع الجدل الخفي، بين القرائن الأجناسية بغيرية تكاد تنأى عن المباشرة، لذلك فإن مثل هذا التّوسع من التعالق و البناء المتداخل لا تبسطه اللّغة الشّعرية ضمن عمود الشّعر لكون "أنّ علم البيان الذي نما على تربة الاتجاه الكلاسيكي لا يعرف غير حياة الكلمة داخل قرينة كلام واحدة منغلقة على نفسها، إنّه يتجاهل تلك التّغيرات التي طرأت على الكلمة في مجرى انتقالها من تعبير ملموس معين إلى آخر"[123]

✓ جبران خليل جبران :وراء وحدتي :

إِنَّ وَرَاء وِحْـدَتِـي وِحْـدَةٌ أَبْعَـدُ وَ أَقْصَـى

وَ مَا انْفِرَادِي لِلْمُعْتَزِلِ فِيهَا سِوَى سَاحَةٌ تَغُصُ بِالـمُزْدَحِمِينَ

وَ مَا سُكُونِـي لِلسَّـاكِنِيـنَ سِـوَى جَـلَبَـةٌ وَ ضَجِيـجٌ

إِنَّنِي حَدَثٌ مُضْطَرِبٌ هَائِمٌ بَعْدُ، فَكَيْفَ أَبْلُغُ تِلْكَ الوِحْدَةَ القَاسِيَةَ؟

إِنَّ أَلْحَـانَ ذَلِكَ الـوَادِي تَتَمَـوَجُ فِـي أُذُنِـي

وَظِـلاَلُهُ السَّوْدَاءُ تَحْـجُبُ الطَّـرِيقَ عَنْ عَيْنِـي

فَكَيْـفَ أَسِيـرُ إِلى تِـلْكَ الوِحْـدَةِ العُلْـوِيَـةِ ؟

---

[122] : سطمبول ناصر: المصدر نفسه ص 665.

[123] : باختين ميخائيل:شعرية دو ستويفسكي.تراجيمل نصيف التكربي ص 293 عن اسطمبول ناصر : المصدر نفسه ص 666.

إِنَّ وَرَاءَ هَذِهِ الأَوْدِيَـــةِ وَ التِـــلاَلِ غَـــابَةُ حُبٍ وَ افْتِنَـــانٍ

وَ مـــَا سُكُونِي لِمَنْ فِيهَا سِوَى عَاصِفَةٌ هَوْجَاءُ صَمَـــــاءُ،

وَ مَـــــا افْتِتَـــانِي لِعَاشِقِيهَـــا سِـــوَى انْخَدَاعٌ وَ غُـــرُورٌ

إِنَّنِي حَدَثٌ مُضْطَرِبٌ هَائِمٌ بَعْدَ، فَكَيْفَ أَبْلُغُ تِلْكَ الغَايَةَ القُدُسِيَةَ؟

فَـــإِنَّ طَعْـــمَ الدِّمَـــــاءِ لاَزَالَ فِـــي فَمِـــي،

وَ قَـــوْسُ أَبِـــي وَ نِشَابِهُ مَا بَرَحَا فِـــي يَـــدِي،

فَكَيْـــفَ أَسِيـــرُ إِلَـــى تِلْكَ الوِحْدَةِ العُلْـــوِيَةِ؟

( قَام جبران بمحاولات جدية ليطعم الأنواع و الأجناس الأدبية بعضها ببعض فهو يفجر لغة الشّعر في لغة النّثر، و يفتح القصيدة على الحكاية، و الحكاية على القصيدة، يتجاوز تقليد الأنواع و الأجناس الكلاسيكية ويوافق معاناته الإنسانية و عصره من طرق الكتابة الحديثة)[124]

كان جبران علامة تقبّل أوليّ لمسار الكتابة الحداثية حيث ( قام بمحاولات جديدة ليمحو الفواصل بين ما يسمى بالأنواع الأدبية من شعر و نثر من مقالة و قصيدة، من قصيدة و قصة، إذ كان يهدف إلى حدسها وكشفها و القبض عليها بالعبارة بينما كان معاصروه يصرفون همهم إلى إحياء الأنواع الأدبية القديمة أو تطويرها أو إدخال بدائل عنها إلى أدبنا الحديث)[125]

جبران بوصفه محدثا لبلاغة لها مرجعياتها الجمالية و التي تبعث في ذلك ذات المتلقي قراءة جديدة انطلاقا من أحكامه التّاريخية، و ذلك كونه أسهم في استعارة الكثير من الصيغ الأنواعية إلى لغة الكتّابة الشّعرية، فكان له قصد السبق في إحداث آلية التّداخل ضمن الخطاب النّثري

---

[124]: العظمة نذير، جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية .دراسة مقارنة ص 59 عن أسطمبول ناصر: المصدر نفسه ص 392.

[125]: العظمة ندير مدخل الى الشعراء العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي جدة .ط 1 / 1988، ص 107.

وكذا لغة الخطاب الشّعري، نحو ما أورده في المجمل المتداخل للخطاب الأدبي من صيغ غنائية وخطابية و حكائية، بحيث تسهم مرجعيات شتى في تخلق منجز الخطاب الجبراني و التي ترّد في مجموعها من الحقل التّاريخي الأسطوري و الفلسفي و الدّيني ( الإنجيل_ القرآن الكريم)[126].

من خلال هذا التقبّل الجامع بوحي لدى الملتقى ( أنّ الشّكل الكثير ، هو نوع كذلك نوع من التّجديد و من تجاوز القديم. من هذا الشّكل القصّة القصيرة و الطويلة نسبيا، والمسرحية والحوارية و المقالة والحكاية الرّمزية و الكلمة الجامعة " الحكمة، المثل و السيرة و قصيدة النّثر وقصيدة الوزن. وطبيعي أنّ الوصول إلى الخصائص التّفصيلية لأسلوب الكتابة الجبرانية يتطلب دراسة دقيقة لاستقصاء كل شكل من هذه الأشكال على حدة "[127]. يقتضي في مقابل هذا المجموع "طبيعة التّلقي للّغة الخطاب الجبراني بوصفه بداية التّفجر و الهدم المكرور من الأبنية الشّعرية "[128].

أهم ميزة تميز الكتابة الجبرانية هي الإكثار من البناء الأسطوري في بعض كتبه، ولا مجال لاستقصاء ذلك، و لكن نكتفي بالإشارة إلى مثالين من كتاب " رمل و زيد " يقول جبران :

" مَـــــلأْتُ يَـــدَيَ مَـــرَّةً بِالضّـــبَـــاب.

ثُـــمَ فَتَحْتُهَا فَإِذَا بِالضَبَابِ قَدْ صَارَ دُودَةً.

وَ أَغْلَقْتُ يَدَيَ وَ فَتَحْتُهَا ثَانِيَةً فَإِذَا هُنَاكَ عُصْفُورٌ

ثُمَّ أَغْلَقْتُ يَدَيَ وَ فَتَحْتُهَا لِلْمَرَةِ الثَّالِثَةِ ، فَإِذَا فِي رَاحَتِهَا رَجُلٌ حَزِينُ الوَجْهِ يَنْظُرُ إِلَى العَلاَءِ.

---

[126] : ينظر :أدونيس (علي أحمد سعيد الثابت و المتحول لبحث في الاتباع و الابداع عند العرب) صدمة الحداثة ص 208 عن سطمبول ناصر: المصدر نفسه ص 384.

[127] : أدونيس (على أحمد سعيد) المصدر نفسه ص 208.

[128] : سطمبول ناصر: المصدر نفسه ص 385.

وَ أَغْلَقْتُ يَدِي ... رَابِعَةً، وَ عِنْدَمَا فَتَحْتُهَا لَـــمْ أَرَ فِيهَا غَيْرَ الضَّبَابِ، وَلَكِنَّنِي سَمِعْتُ أُغْنِيَةً بَالِغَةَ الحَـــــــلاَوَةِ "[129].

هنا لا وجود لأسطورة معنية و لكنّ المنهج الذي اتّبعه " جبـــــران " هو منهج أسطوري ومعنى ذلك أنّ الألفاظ تحوّلت إلى رموز أي لكل لفظة معناها الأصلي و معناها الايحائي، والثّاني هو الأساسي. هنا لو فسرنا العبارات بمعناها الحرفي لفقدت كل قيمتها، فجبران يذكر على سبيل المثال الدودة و العصفور والضباب و الأغنية ...الخ، و لكن في الحقيقة ليس هناك أي شيء من ذلك على وجه التّحديد و إنما المقصود هو ما وراء النّص، و " جبـــــران " يتقن لعبة الحضور والغياب، النّص لديه الحضور الذي نراه بين أيدينا، وعلينا أن نجدّ في البحث عن الغياب، وهذه ميزة نجد أمثالها في كثير من الكتابات الجبرانية، يقول: تكلم أبو الهول مرّة واحدة في حياته : وإليك ما قال :

حَبَةُ الرَّمْلِ صَحْرَاءٌ، وَ الصَّحْرَاءُ حَبَةُ رَمْلٍ، قَالَ هَذَا وَ سَكَتَ ثَانِيَةً وَ لَـــمْ يَفْتَحْ فَـــاهُ.

قَـــدْ سَمِـــعْـــتُ مَـــا قَـــالَـــهُ أَبُـــو الهَـــوْلِ بِيـــدَ أَنَّنِـــي لَـــمْ أَفْـــهَـــمْ "[130].

[129] : –جبران خليل جبران :رمل و زبد .المجموعة الثامنة ،دار جبران مكتبة صادر بيروت ، ص 50.

[130] : جبران خليل جبران المصدر السابق ص 6.

## 6- تكثيـــف التّـــجربة الشّـــعـــرية:

لن يضير كاتب مهما تكن عبقريته، ومهما سما فنّه ،أن يتأثّر بإنتاج الآخرين و يستخلصه لنفسه ليخرج منه إنتاجا منطبعا بطابعه، متسما بمواهبه فكل فكرة ذات قيّمة في العالم المتمدن جذورها في تاريخ الفكـــر الإنساني الذي هو ميراث النّـــاس عامـــة، يقول "بول فاليري" (Paul Valéry) "ولا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب و شخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين فما اللّيث إلاّ عدّة خراف مهضومة"[131].

فالثّقافة عنصر إخصاب للشّعر، تلتحم بالتّجربة الشّعرية فتجعله متفتحا على أفاق رحبة من الرؤى التي تستبطن الذّات و الأشياء،" و تعدّ الثّقافة إلى جنب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجرب توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية، فهي تجارب الآخرين"[132]

و الشّاعر يلجأ في الكثير من الأحيان إلى اللّعب الفنيّ مع النّصوص الأخرى، حيث يستحضر التّجارب الشّعرية السابقة و المتزامنة ثم يدمجها في تجربته الخاصة عن قصد أو عن غير قصد، ليكثف نصه، و يصبح خطابه متعدد القيم لا أحادي القيمة، و هي "وسيلة لاشخصانية" تتيح للشّاعر أن يقول ما يريد متكئا على ما سبقه في قوله و التّفكير في "الموتى من الشّعراء أسلافة " و هذه الوسيلة في الحديث بلسان الآخرين هي أحد وجوه المعادل المضيء الذي نادى به إليوت، فبدل أن يعبّر الشّاعر عما يريد بصيغة ضمير المتكلم، يستطيع أن يكون "لاشخصانيا"بأن يسوق سلسلة من الصوّر أو من عبارات الآخرين تكون "موضوعا"

---

[131] : محمد الغنيمي هلال:الأدب المقارن ص 18 عن جمال مباركي:التناص وجماليته في الشعر العربي الجزائري المعاصر ص 319.

[132] : ابراهيم رماني:الغموض في الشعر العربي ص 122 عن جمال مباركي : م ن ص 319.

يقف "معادلا" للفكر التي يرمي إليها الشّاعر من دون أن يقول أرى أو أشعر مبتعدا بذلك عن القول المباشر و التّقرير الشّخصي[133].

و التّجربة الشّعرية في أساسها تجربة لغة و الشّعر هو الاستخدام الفنّي للطاقات الحسيّة والعقلية والنّفسية و اللّغة الجماعية ، حيث يقوم على تمثل ذلك الكلام المترددة أصواته في أطر ثقافية و معرفية غير محدودة ليصوغ من أصدائها لديه إبداعيته الخاصة. فالشّاعر و هو يبدع نصّه يكون في حضرة كل ما شاهد و ما سمع و حفظ و أحسّه نفسيا من صباه، في حضرة كل النّصوص التي بقيت عالقة في الذّاكرة، أو بقيت ارتساماتها الضّئيلة المشوشة، و لا ريب أنّه أخد من كل ذلك بطرق مما يراه يعمق إحساسه و يكثف تجربته الشّعرية، إذ التّجربة الشّعرية في حقيقتها هي "الصورة الكاملة النّفسية أو الكونية التي يصدرها الشّاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعره و إحساسه "[134]

والشّاعر من حيث هو صانع اللّغة يقع في حبال الحرب بين منتوجات الخيال، و نصّه ليس إلاّ لعبة فيها، هو خطابات تخترق الذّات اختراقا ينتج الدلالة في غير مكانها المنتظر، وإذا كان الكاتب الشّاعر يسعى في تواضع إلى إنتاج ما يجلب اللّذة للآخرين، فإنّ عليه أن يفتح الذّات لكل ما يأتي من الآخرين، للأصوات المتعددة، حتى يستطيع أن ينتقل بنصه من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة، ومن ثمة يمكن تصوّر حصاد جماعي هائل قد تجمع فيه كل النّصوص التي حدثت لأحد .

إنّ الشّاعر لا يعقد الحوار مع النّصوص الأخرى ليعيد كتابتها على النّحو الصامت بحيث يشير إلى تلك الدّلالة التي أثارها النّص الغائب، وإنّما يستحضر تلك النّصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة، تجعل النّص المعارض (الحاضر) منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء و من

---

[133] : عبد الواحد لؤلؤة من قضايا الشعر العربي المعاصر التناص مع الشعر الغربي مجلة الوحدة ص 16. عن جمال مباركي:المصدر نفسه ص 319.

[134] : محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ص290، دار الثقافة و دار العودة، بيروت 1973.

ثمة تظهر سلطة المبدع في نصّه، بحيث يقول ما لم يقله النّص المعارض (الغائب)، و يتم ذلك من خلال استعادة النّصوص السّابقة في سيّاق جديد و تجربة شعرية مخالفة. فتتزاح دلالتها و يتم تحويلها في قلب اللّغة، و بذلك تنتج الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النّصوص المشتغل عليها، أو ساخرا منها، أو مشوها لها، أو امتدادا لها و تطويرا لإشاراتها، و هذه الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النّصوص "حقيقة مختفية وراء كل نص، و يعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ و سعة ثقافته. وقد يرى أحد القرّاء مئات النّصوص في بطن نص واحد، بينما قد لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر، ربما لأنّه لا يملك نفس القدر من الحسّ الشّعري، أو الثّقافة الكافية لاستدعاء هذه النّصوص"[135] المشتغل عليها أو ليس له معرفة بحقيقتها التّشكيلية و الموضوعية.

لبث الشّعر العربي أن وجد في الأسطورة حقولا دلالية ، نظرا لطبيعة الأسطورة في بنيتها وجماليتها وعمقها الفلسفي، و ثراء لغتها، ثم حضورها الإغوائي في نفس المتلقي، خاصة على صعيد المتخيّل، فهي تستدعي تقص واسع و استقراء عميق متنوع و خصوصا إذا بدت مستعملة ومستغلة بطريقة تعكس على أكثر من صعيد ما هو راهن معاش و نظرا لما تنطوي عليه ظاهرة أسطرة الشّعر بمستوياتها المختلفة و التي تنفتح على أكثر من تحليل أو تأويل و تفسير.

قدمت الأسطورة عبر أعلام الحداثة الشّعرية أمثال: بدر شاكر السّياب، و عبد الوهاب البياتي، و صلاح عبد الصبور، و أدونيس( علي أحمد سعيد) ، و خليل حاوي فيضا من النّصوص التي شكلت الأساطير والرّموز الأسطورية أحد أهم العوامل الجمالية فيها، كأساطير

[135] : عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التفكير ص339، عن جمال مباركي، المصدر نفسه ص 322.

الإغريق والبابليين و الفينيقيين و كأسماء سيزيف وبروميثيوس و أورفيس و أدويب و هرقل من التّراث الأسطوري الإغريقي، و تموز و عشتار و أدونيس من التّراث الفنيقي و البابلي[136]

أمّا الدّوافع التي تلاحقت لتشكل ذلك الإقبال على توظيف الأسطورة فلم تكن خافية على دارس الشّعر العربي المعاصر، لقد كان الواقع العربي بما يشهده من نكبات و أزمات كفيلا بخلق رغبة في تجديده على مستوى الشّكل، و بعث روافده على مستوى البنى، و يتطلب ذلك البّحث عن الخطاب الشّعري الذي يستخدم الأقنعة للتّعبير عن الواقع المتردي في ظلّ الظّروف السياسية والحضارية الصّعبة، التي تتميز بالقمع والكبث و التّخلف زيادة على عوامل أخرى ساهمت بشكل أو بآخر في تشكيل ذلك التروع نحو الأسطورة ومنها:

- ظهور التّرجمات العديدة للآداب الغربية و ما كانت تحويه من تطوير لطرائق التّعبير و غنى في الموضوعات و كثافة المادة الفنيّة المستخدمة، بحيث خلق تأثر واضح بتلك المناهج الجديدة لدى الأدباء العرب والشّعراء خصوصا.
- التّأثر بالاتجاه الرّمزي في أوريا على يد أقطاب مثل: بودلير و ملارميه و رامبو و فاليري وغيرهم، و مما أثاروه من قضايا تحويل اللّغة إلى إيحاء و اعتبار الرّمز عنصرا أساسيا في التّعبير عن مكنونات النّفس.
- خفوت صوت الحركة الرّومانسية العربية و لغتها الرّتيبة مما استدعى ثورة عليها خاصة في مجال التّعبير عن البأس و الحرمان الذي عاشه الشّعب العربي.

تجدر الإشارة إلى أنّ التّعامل مع الأسطورة في الأدب العربي لم تكن وليدة الأمس القريب أو مع شعر الرّواد بل سبقته إقتراب و ميل إلى استخدام الأسطورة، فاستخدم..."جبران خليل جبرا" اسطورة أدونيس وعشتروت في "اللّقاء" 1914. و كتب العقاد بحثا عن الأسطورة في "الفصول" 1922. و استخدم "نسيب عريضة" الأسطورة في قصيدته "نار إرم" 1925 و"أبو ماضي"

[136] : علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي القاهرة 1997، ص230.

أسطورة " العنقاء" رمزا للسّعادة المستحيلة 1927، و أصدر "شفيق معلوف" قصيدته الطّويلة "عبقر" 1936، ثم قدم لها الطّبعة الثّانية 1949 دراسة وافية عن الأساطير والخرافات عند العرب و أصدر "محمود طه" "أرواح و أشباح" 1942...[137]

انطلاقا من ولوج الأسطورة عالم الشّعر، ثم التّأكيد على هوية و معنى الشّعر، استقام واشتدّ عوده منذ أن بدأ يعبّر بالأسطورة. "الشّعر المعاصر قد تأسس وولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة.

إنّ أهم منجزات الشّعر الحديث تتمثل في الابتعاد عن المباشرة و الاستعانة بالرّموز التّاريخية[138] فأروع النّماذج الشّعرية قد تحققت بمدى الاقتراب من المنهج الأسطوري[139].

يرى صلاح عبد الصبور أنّ الدّافع إلى استعمال الأسطورة في الشّعر ليس "مجرد معرفتها ولكنّه محاولة لإعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظّاهر و نقل التّجربة من مستواها الشّخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري أو بالأحرى حفر القصيدة في التّاريخ[140].

إنّ الإكثار من الرّمز و الأسطورة هو من أبرز الظّواهر الفنيّة التي تلفت النّظر في تجربة الشّعر الجديد[141] ، إنّ الدّارس يرى الأسطورة جزءا من عملية التّعبير الرّمزي، و يعتبر السيّاب من أوائل الشّعراء الرّمزيين، هذا يعني أنّه كان يجمع بين الأسطورة و الرّمز واضعا الأسطورة ضمن الرّمز تحت مسمى "التّوظيف الرّمزي" مقتربا بذلك من عزّ الدين إسماعيل الذي يفعل الأمر نفسه، غير

---

137 : خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المتكاملة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص183.

138 : خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المتكاملة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص117

139 : عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية – دار العودة- بيروت 1988، ص99.

140 : صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ، دار العودة بيروت 1977، ص183-184.

141 : محمد العيد محمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر عن ميساء زهدي الخواجا: تلقي النقد الشعري الحديث للأسطورة، ص6.

أنّه يفصل بينهما في وقت لاحق حيث يعتبر أن توظيف الأسطورة و الرّمز من أبرز الظواهر في الشّعر الجديد.

يتعامل الدّارسون مع الأسطورة على أنّها ظاهرة لغوية و من ثّمة يفسرون الأسطورة على أنّها توسع في دلالة الألفاظ، حيث تأتي الأسطورة لإشباع دلالة التّعبير بما تضيف عنه دلالة المعجم مباشر، شأنها في ذلك شأن الاستعارة و الكناية و المثل إذ يتجاوز كل منها الدلالة المعجمية إلى دلالة رمزية، الأمر الذي يعني أنّ الكلمة الرّمزية لا بد أن تحمل مدلولا في ذاتها يكون كدلالتها المعجمية.

# الفصل الثالث

## الفصـــــل الثــالث

# تجــربة "نــزار قبــاني" الشّـــــعرية

1-نزار قباني: المولد و النّشأة

2-بعض أعمال نزار قباني الشّعرية و النّثرية

3-اقتران اسم نزار بالمرأة

4-طبيعة الحداثة في شعر نزار

5-تداخل المرأة و القصيدة في الشّعر النّزاري

6-نزار و اهتمامه بالأسطورة

## 1- نزار قبّـــاني: "المـــولد و النّشـــأة"

ولد "نزار توفيق قبّاني" يوم 21 مارس 1923، ليكون في عائلة القبّاني الشّهيرة و العريقة الولد الثّاني ضمن أربعة صبيان و بنت في أسرة دمشقية متوسطة الحال تعيش من مدخل معمل الحلويات الذي تملكه.

التحق نزار في دراسته الثّانوية بالكلية العلمية الوطنية بدمشق التي حاز بها على شهادة البكالوريا القسم الأدبي عام 1941، ثم انتقل إلى مدرسة التّجهيز ليحصل في السنة الموالية (1942) على شهادة البكالوريا في قسم الفلسفة، و كان لتأثره المبكر بأستاذه في الكلية الوطنية الشّاعر "خليل مردم بك" أن قصّر أمامه الدّرب في ولوج عالم الرّسم بالكلمات بعد ما كان مهتما برسم الخطوط و الدّوائر، فهذا الرّجل كما يصفه نزار هو الذي حدّد مصيره الشّعري يقول عنه: "ربطني بالشّعر منذ اللّحظة الأولى حين أملى علينا في أوّل درس من دروس الأدب هذا الكلام المصقول كسبيكة الذهب:

إِنَّ الِتـــي زَعَمَتْ فُؤَادَكَ مُلْهِمًـــا** خَلَقَتْ هَوَاكَ كَمَا خَلَقَتْ هَوَى لَهَـــا.

ولحسن حظّي، أنّني كنت من بين التّلاميذ الذين تعهدهم هذا الشّاعر المفرط في حساسيته الشّعرية فأخذهم معه في نزهاته القمرية و دلّهم على الغابات المسحورة التي يسكن فيها الشّعر... إنّني أدين لخليل مردم بك، بهذا المخزون الشّعري الرّاقي الذي تركه على طبقات عقلي الباطني وإذا كان الذّوق الشّعري عجينة تتشكل بما نراه و نسمعه و نقرؤه في طفولتنا،

**: شاعر عربي من سورية ولد عام 1885 و توفي عام 1952، له ديوان شعر و كان عضوا في مجمع اللغة العربية بدمشق و له عدد من الدراسات النقدية و حقق مخطوطات عربية منها ديوان علي بن الجهم.

فإنّ خليل مردم بك كان له الفضل العظيم في زرع وردة الشّعر تحت جلدي... و في تهيئة الضّمائر التي كوّنت خلاياي وأنسجتي الشّعرية..."[142]

تهيأت الظّروف لنزار كي يشرع في كتابة محاولاته الشّعرية، فكانت أوّل محاولة له مع الشّعر في صيف عام 1939 و هو ابن السّادسة عشرة، حين كان مبحرا في رحلة دراسية على متن باخرة من مرفأ بيروت إلى ايطاليا، أين كتب أوّل قصيدة شعرية في الحنين إلى بلاده أذيعت من راديو روما بإيطاليا، و قد سمحت ظروف الحرب العالمية الثّانية، خاصّة و أنّ سورية كانت بعيدة عن خطّ النار، لنزار بإتمام دراسته الجامعية بكلية الحقوق بدمشق التي أنهاها عام 1945 دون أن يهمل الرّسم بالحروف، بل ازدادت رسوخا من خلال نشره لأوّل إبداع شعري تمثل في ديوانه " قالت لي السّمراء" عام 1944، و الذي تطلب منه شجاعة فائقة، و إقداما جريئا، فقد عدّت أشعاره انقلابا على المفاهيم الاجتماعية السّائدة في المجتمع السّوري المحافظ خصوصا والعربي عموما كسرا للخوف فيما يتعلق بالمحرمات كالحبّ و الجنس، حيث "لاقى ثورة من الجامدين الذّين يقاومون تطوّر الحياة و عندما رأوا أنّه قد بدأ يعبّر عن ضمير حيله أحسوا بالخطر يهاجمهم ويقتلع جذورهم، فتحصّنوا بالأخلاق و التّقاليد"[143] و في الثّانية و العشرين من عمره انضمّ نزار إلى السّلك الدّبلوماسي بوزارة الشؤون الخارجية السورية في أوت 1945، فكانت بداية مرحلة جديدة من حياته، قال عنها: "حين انضّممت إلى السّلك الدّبلوماسي السّوري، لم أكن أتّصور أنّ غباري سيتناثر على كلّ القارات..."[144]. كانت القاهرة أوّل محطة مهنية يحطّ بها رحاله، أين عيّن بالسّفارة، إلاّ أنّه لم يضيع فرصته في دخول عالم الأدب و الشّعر من بابه الواسع خاصّة و أنّ "القاهرة في الأربعينيات زهرة المدائن و عاصمة العواصم العربية و كانت بستانا للفكر

---

[142]: نزار قباني: قصتي مع الشعر ط1 منشورات نزار قباني، بيروت 1973. ص 45-47.

[143]: محي الدين صبحي: نزار قباني شاعرا و إنسانا ، ط1 دار الأدب، بيروت 1958. ص 15-16.

[144]: نزار قباني: قصتي مع الشعر ص97.

والفن..."[145]، فتعرّف على أعـــلام الشّعـــر والأدب و النّقـــد من قريب* حيث اجتمعت لديه خلال هذه الفترة نماذج شعرية كثيرة كان قد كتبها في مراحله الأولى بدمشق و بالقاهرة جمعها بديوان شعري ثان أطلق عليه عنوان " طفولة نهد" برزت فيه النّكهة القاهرية بشكل واضح وهذا ما يقرّه الشّاعر نفسه حين قال: "للقاهرة علي فضل الرّبيع على الشّجر، و بصمات يديها ترى واضحة في المجموعة الثّانية (طفولة نهد) ...كان نقلة حضارية هامة بالنّسبة لشعري فلقد صقلت القاهرة أحاسيسي و عيني و لغتي الشّعرية و حرّرتني من الغبار الصّحراوي المتراكم فوق جلدي..."[146] فبعدما كانت مرحلة "قالت لي السّمراء" مرحلة انفعال بالجمال الحسّي المتمثل في المرأة، جاءت مرحلة طفولة نهد لتقدم لنا "نزار قبّاني" من خلالها المتأمل لمكوّنات هذا الجمال في شوق يطلب من المرأة ما يطلب العصفور عند الجدول.

ورغم هذا التّغيير في النّمط الشّعري لدى "نزار " الشّاب فإنّ البحر الذي كان يكتب فيه قصائده كان ملكا لمجموعة مشايخ و قراصنة تحدّد فيه الملاحة حسب مقاييس تختارها هي، يقول: "في الخمسينات والأربعينيات لم يكن البحر مفتوحا للملاحة... كان المرور ممنوعا على المراكب الصغيرة... و المواهب الصغيرة و الأسماك الصغيرة... لم يكن بحر الأربعينيات سوى للحيتان الشّعرية الكبيرة، و سوى القراصنة يسيطرون على منافذ البحر و الموانئ، و يمنعون أيّ سفينة غريبة أن تدخل أو تخرج من مياههم الإقليمية... كان أكثر من "فرزدق" واحد يهددنا بالقتل وإغراق مراكبنا..."[147].

و سار "نزار" على هذا المنهج في الديوانيْن الآخرين اللّذين كتبهما في هذه المرحلة و هما "سامبا" (1949) و "أنت لي" (1950) حين وجد نفسه بعد مرحلة القاهرة أمام دائرة

---

[145]: نزار قباني: المصدر نفسه ص 104

*: الأستاذ توفيق الحكيم – عبد القادر المازني- كمال الشناوي- إبراهيم ناجي – أحمد راسي- محمد حسين هيكل....

[146]: المصدر نفسه: ص105.

[147]: نزار قباني: السمكة تتذكر اللون الأزرق ، مجلة الآداب، العدد9، سبتمبر 1977، ص9.

الحضارة الشّرعية (1948)، بكلّ مورثاتها الفكرية، أين اكتسب نظرة موضوعية في التّعامل مع الظّاهرة الجمالية في ديوانية السّابقين، فاستطاع أن يسيطر على انفعالاته الثّائرة حينما أنهى مرحلة من القلق كانت قد مرّت بها شعرية "نزار".

و في سنة 1952 عيّن نزار بالسّفارة السورية بلندن لفترة ثلاث سنوات استطاع خلالها أن يعايش الثّقافة الانجليزية عن قرب و يغوص في المجتمع الانجليزي بكل خصائصه و أفكاره التي نهل منها ما مكنّه من الحصول على الطمأنينة لفكرية التي فقدها في القاهرة و دمشق، فيطلّ على قرّائه من مدرسة الحرّية الانجليزية بمجموعة شعرية "قصائد" (1960) التي قال عنها: "أفضل أعمالي الشّعرية و أكثرها ارتباطا بالإنسان"[148] ففي الديوان انعكست الحياة اللّندنية بتميز طبيعتها و سلوك سكانها و حرّية أفكارها على الشّاعر الذي عاد يغازل الطّبيعة بعد ما كان ينتهج منهج كسر الطّابوهات، فاتحا الحواس ليسبح في بحر الحبّ المثير للمشاعر.

كما بدأت تبرز خلال هذه الفترة ملامح تشكل البّعد القومي و السّياسي من خلال كتابته القصائد المشكلة التي سلّط الضوء من خلالها على عيوب المجتمع العربي و تناقضاته، فكتب حينها قصيدة "خبز وحشيش و قمر" كدليل بارز على ذلك التحوّل الذي طرأ على المسار الشّعري عند نزار. و إذا كان قد نعم بحرية فكرية في لندن مكنته من الكتابة الإبداعية فإنّ مرحلة عمله الدّبلوماسية ببكين (الصين) بين عام 1958 و 1960 -بكل ما يحمله هذا البلد من تناقض إيدلوجي مع لندن- قد انعكست على السلوك الإبداعي لديه، فنزار الذي يحبّ التّنقل من مكان لآخر وجد نفسه أسيرا بين أسوار المدينة لا ينتقل إلاّ في إطار رسمي، فشساعة الصين وحضارتها وثقافتها و تميز سكانها و تفرد عاداتهم لم ير الشّاعر منها إلاّ القليل، يقول:" كنت أريد أن أرى الصينيين على طبيعتهم كيف يضحكون، و كيف يغنون، و كيف يرسمون الأوّاني الجميلة وكيف يشربون الشّاي بالياسمين و لكنّني فشلت و أنا حزين جدا

---

[148]: قباني: السمكة تتذكر اللون الأزرق ، مجلة الآداب، العدد9، سبتمبر 1977، ص106

لفشلي، إنّ الشّاعر الذي لا ينعجن بموضوعه و لا يشتبك به اشتباكا يوميا يبقى خارج دائرة الضوء"[149] و قد انعكست هذه العزلة الدّبلوماسية على شخصية الشّاعر، فلم يجد وسيلة يفك بها حصاره سوى العودة عبر ذاكرته وخياله إلى مجتمعه العربي الدّمشقي في محاولة لحلّ أسرار المرأة فيه من خلال تقمصه شخصية امرأة شرقية، فينفك عنها القيّود و يحرّرها من عصيان رجال القبيلة و يعبر بها مرحلة الجاهلية فأنتج هذا التّقمص الفريد من نوعه مجموعة شعرية رائعة نشرت عام (1968) تحت عنوان " يوميات امرأة لا مبالية".

و تشاء فرصة العمل الدّبلوماسي أن يتحرّر نزار من القيّود الصينية ليبحث في أرض حرّرت الانفعال القومي والعربي و التّاريخي بداخله، فكانت مرحلة العمل باسبانيا يقول: "إنّ اسبانيا بالنّسبة للعربي هي وجع تاريخي لا يحتمل، فتحت كل حجر من حجراتها، ينام خليفة وراء كل باب خشبي من أبوابها عينان سوداوان، و في كل نافورة من منازل قرطبة صوت امرأة تبكي... على فارسها الذي لم يعد...[150] لقد امتزج بالذّاكرة الاسبانية و بالزّمن العربي، فاتّسمت معالم الحنين القومي في ديوانه "الرّسم بالكلمات" عام (1966)، أين غازل الماضي العريق في الأندلس و تحسّر على ما آلت عليه وضعيتنا اليوم، خاصّة و هو يقف أمام آثار أجداده من الأمويين ويدرك بأم عينه ذلك الإرّث الحضاري و الثّقافي و الدّيني العظيم الذي ضاع إلى الأبد.

انتهت مرحلة العمل في اسبانيا بنشر ديوان "الرّسم بالكلمات"، بعدما حمل الشّاعر جنسيات العالم خلال تنقلاته المهنية و الفكرية، و بعد ما وسّع مدركاته النّقدية حين اصطدم بالعالم و بالمدن و باللّغات والثّقافات وبعدما زار أيضا معظم البلدان ليواجه صراعا داخليا عنيفا بين "نزار" الشّاعر و الإنسان من جهة و"نزار" الدّبلوماسي من جهة أخرى يقول: "استطاعت لغة الشّعر في ربيع عام 1966م أن تقتل اللّغة الدّبلوماسية... و تعيد لنفسي

---

[149]: نزار قباني: قصتي مع الشعر ص 111-112

[150]: نزار قباني: قصتي مع الشعر ص107.

المشطورة نصفين التصاقها و توحدّها... إنّ استقالتي من العمل الدّبلوماسي كانت إنقاذا للرّجل الثّاني (الرّجل الشّاعر) الذي كادت أن تطحنه عجلات السيارات الطّائشة و الخارجة دائما على القانون و التي تحتمي بلوحة كتب عليها: هيئة دبلوماسية...[151]

و أمام هذا الاختيار الشّجاع قرّر "نزار" عدم العودة إلى دمشق بتناقضاتها السّياسية وحكومتها الهشّة، فكانت لبنان أوّل محطّة يستريح فيها بعد أن قضى عشرين سنة في العمل الدّبلوماسي المتنقل، فبيروت المدينة التي احتضنت طفولة "نزار" الصّبيانية و الشّعرية هي المدينة التي علّمته القراءة و احتوت كتاباته و أعطتها الشّكل واللّون و الرّائحة عندما كان يطالع بينهم أشعار النّخبة اللّبنانية من كبار الأدباء و الشّعراء فقرأ لبشار الخوري، و إلياس أبي شبكة و سعيد عقل وصلاح لبكي و ميشال طرّاد و أمين نخلة [152] لم يكن ارتباط "نزار" ببيروت ارتباطا طارئا وإنّما كان ارتباط الرّضيع بأمّه، يقول "نزار" عن هذا الارتباط: "إنّ الشّاعر الذي لا يتخرج من بيروت أولا يتشكل في بيروت ، أولا تنشر أشعاره فيها...يبقى الشّاعر غير مكرّس و لا يصل إلى مرتبة النّجومية و إنّما يبقى في قائمة الشّعراء "الكومبارس"...منذ دخلتها في السّتينات لم تضايقني بشيء و لم تضطّهدني و لم تكسر باب المطبعة و تلقي القبض علي متلبس بجزم نشر كتاب جديد"[153] إنّها جنة لكلّ شاعر أراد أن يكون حرا في أفكاره و كتاباته بعيد عن التّحزب والتّخندق في صف اتجاه دون آخر، و هذا حال الشّاعر "نزار قباني" الذي كان وسطا في انتمائه الإيديولوجي بابتعاده عن الأحزاب في زمن فرض على كلّ شاعر أن يختار موقعه الإيديولوجي.

وعندما اختار "نزار" موقعه كان يدرك إدراكا تاما أنّ واقعيته نقدية و التزامه قومي و ليس إيديولوجيا مرحليا، و أنّ ثورته ثورة على الظّلم و عقلية العشيرة و منابع التّسلط الجائر،

---

[151]: المصدر نفسه : ص 103.

[152]: المصدر نفسه ، ص16.

[153]: جهاد فاضل: نزار قباني "المرأة مهنتي" حوار مع نزار قباني، مجلة الحوادث اللبنانية ، العدد4، 189 يوليو 1983، ص 49

لا ثورة شعارات تدور أحداثها بعيدا عن أوطاننا بآلاف الأميال، لهذا كان شعراء الوسط و على رأسهم "نزار" قد التزموا في قصائدهم القومية خطا هادفا دون ارتباط سياسي مسبق، فعبّروا عن الثّورة بلسان حرّيتهم المطلق، الحرّية التي لم يقيّدها حزب أو عقيدة أو اتجاه سياسي ملزم...[154] و هذا ما ظهر جليّا بعد حرب 1967، فبعدما عرف النّاس "نزار" العاشق والتّأثر على نظام القبيلة وسلطة الموروث، ظهر أمامهم في حلّة جديدة، إنّه "نزار" الغاضب على الزّمن العربي، شاعر الحالة و الحالة متغيرة، حين تعامل بهذا المنطق مع محيطه فأدرك واقعه بعين النّقد إلى أن أصبح في واقعيته صداميا والتزامه جماليا يشع بالإضاءات الفكرية، فأضحى يؤرّخ بصدق لكلّ نكبة تفقد الواقع توازنه، ظلّ "نزار" ينتقد و يثور مع كلّ حدث سياسي أو فاجعة مفروضة تستحق الثّورة فحين بلغ المدّ السياسي في منتصف السّبعينات و الثّمانينيات و بداية التّسعينات ذروته استطاع أن يتنقل من خلال هذا التّوقيت العصيب لينقد جوهر ما يعتبره أساسيا، و هو في كل ذلك يعمل ضد التّيار وهذه ميزته التي تنامت شيئا فشيئا في ظلّ الحياة العربية المتشابكة حتى أصبح قادرا على ضرب العصب الحساس في لحظة معينة من حياة المجتمع و الثّقافة و السياسة، فمثلما ضرب في بداية الخمسينات حين كتب "خبز و حشيش و قمر" و "حبلى" و "أوعية الصديد" ضرب بقوة على الوتر الحساس نفسه في التّسعينات، حين أثار نفس الضّجة بقصيدة "المهرولون" و"متى يلعنون وفاة العرب" و "من قتل مدرس التّاريخ" و "أنا مع الإرهاب" و "هجاء صدام" و"يوميات رجل مهزوم".

غادر "نزار" لبنان بعد حادثة مقتل زوجته" بلقيس في انفجار السفارة العراقية بيروت عام 1981 م، فعلى ظهر مركب شحن سافر متجها إلى قبرص تاركا وراءه بيروت الأنثى تحترق وتغتال كل يوم عشرات المرّات باحثا عن الطّمأنينة، عن الثّبات، لكنّه لم يجده لا في قبرص و لا في جنيف (سويسرا)، و لا في لندن، لذلك فضّل العودة إلى بيروت في صيف عام 1983 لأنّه لم يجد حصانة لنفسه الحرّة إلاّ في بيروت، يقول: "في بيروت عشت الحرّية ممارسة

---

[154]: أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في السورية من خلال أعلامه ص420.

و تطبيقا، و لم أعشها نظرية إيديولوجية أو بيانا وزاريا... بيروت أعطتني الحضانة كي أقوى من السّلطان وأكبر من السلطان..."[155]. و مع أنّ الحرب الأهلية اللّبنانية لم تنته إلاّ في عام 1990، إلاّ أنّ نزار قباني كان قد حدّد إقامته الدّائمة ببيروت حتى ينعم بما وفرته له و يحافظ على حرّيته كشاعر أسسها في الستينيات و التّي تحمل اسمه، و أضحى تنقله و إقامته بين بيروت و لندن و الولايات المتحدة لأغراض علاجية إلى أن وافته المنيّة مساء يوم 30 أفريل 1998م بالمستشفى بلندن تاركا وراءه ما يزيد عن خمسين مجموعة شعرية و نثرية، ترجم العديد منها إلى لغات أجنبية، و كتب نزار وصيّته التي يقول في بعض مقاطعها: إنّي أرغب في أن ينقل جثماني بعد وفاتي إلى دمشق لأدفن فيها في مقبرة الأهل...لأنّ دمشق هي الرّحم الذي علّمني الشّعر و علّمني الإبداع و أهداني أبجدية الياسمين... هكذا يعود الطّائر إلى بيته و الطّفل إلى رحم أمه...[156].

أمّا بيروت الأم التي احتضنته فالصّدمة على شعرائها و كتّابها كانت أكبر من التّعبير بالكلمات و بعد صراع مع اللّغة التي أبت أن تحتوي تلك الفاجعة كتبوا كلمة أسطورية جاء فيها: "متوجا بالبقاء الجميل...رحل الملك... فلنجلّل الدّواوين اليوم بالسّواد... و لنقم على روحه القصائد...بات الشّعر بعد اليوم حبرا مقدسا... أيّها الملك على ضريحك من محابرنا جميعا عبارة شكرا لأنّك ولدت، و ياسمينة دمشقية.[157]

---

[155]: جهاد فاضل: نزار قباني: المرأة مهنتي ، حوار مع نزار قباني ، مجلة الحوادث اللبنانية، ص 49

[156]: علي بدر:"تاريخ الشعر يتوقف" ، جديدة الخبر الوطنية عدد 2257، ص 19

[157]: المصدر نفسه: ص19.

## 2- بعض أعمـــال نزار قـــبّـــاني الشّعرية و النّثرية:

| الأعمال الشّعرية | الأعمال النّثرية |
|---|---|
| - قالت لي السّمراء، دمشق 1944<br>- طفولة نهد، القاهرة 1948<br>- سامبا، القاهرة 1949<br>- أنت لي، القاهرة 1950<br>- قصائد، بيروت 1956<br>- حبيبتي، بيروت 1961<br>- الرّسم بالكلمات، بيروت 1966<br>- يوميات امرأة لا مبالية 1968<br>- قصائد متوحشة، بيروت 1970<br>- كتاب الحبّ، بيروت 1970<br>-مائة رسالة حب، بيروت 1970<br>- لا، بيروت 1970<br>- فتح، بيروت 1970<br>- أشعار خارجة على القانون، بيروت 1972<br>- الأعمال السّياسية، بيروت 1977<br>- أحبّك أحبّك و البقية تأتي، بيروت 1978<br>-كل عام و أنت حبيبتي، بيروت1978<br>- إلى بيروت الأنثى مع حبّي، بيروت 1978<br>- أشهدّ أن لا امرأة إلاّ أنت، بيروت 1979 | -الشّعر قنديل أخضر، بيروت 1963<br>-قصتي مع الشّعر، بيروت1970<br>-عن الشّعر و الجيش و الثّورة، بيروت 1971<br>-المرأة في شعري و حياتي، بيروت 1975<br>-ما هو الشّعر، بيروت 1981<br>- العصافير لا تطلب تأشيرة الدّخول، بيروت 1983<br>-جمهورية جنونستان، بيروت 1988<br>-لعبت بإتقان و ها هي مفاتيحي، بيروت 1990<br>-بيروت حرية لا تشيخ، بيروت 1992<br>- إضاءات، بيروت 1998<br>- دمشق نزار قبّاني، بيروت 1999. |

| | |
|---|---|
| - مواويل دمشقية إلى قمر، بغداد 1979<br>- هكذا أكتب تاريخ النّساء، بيروت 1981<br>- قاموس العاشقين، بيروت 1981<br>- أشعار مجنونة، بيروت 1983<br>- الحبّ لا يتوقف على الضوء الأحمر 1983<br>- الكلمات لا تعرف الغضب 1983<br>- قصائد مغضوب عليها، بيروت 1986<br>- تزوجتك أيّتها الحرّية، بيروت 1988<br>الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق،بيروت 1989<br>-الأوراق السّرية لعاشق قرمطي 1989<br>لا غالب إلاّ الحب، بيروت1990<br>-هوامش على هوامش، بيروت 1991<br>-أنا رجل واحد و أنت قبيلة من النّساء، بيروت 1993<br>-خمسون عاما في مديح النّساء، بيروت 1994<br>-تنويعات نزارية على مقامات العشق، بيروت 1996 | |

## 3- اقتـــران اســـم نزار بالـــمـــرأة:

تعدّ تجربة "نزار قباني" أكثر التّجارب الشّعرية العربية الحديثة انتشارا في الوطن العربي وأكثرها إثّارة للجدل النّقدي و الإعلامي، لاسيما أنّه شاعر على اتّساع العالم، فشعره الذي ترجم إلى معظم لغّات العالم لم يعد يخصنا وحدنا في المنطقة العربية، و لم يعد بوسع أحد من نقادنا أن يخضع هذا الشّعر لمقاييسنا الخاصّة سواء بالنّسبة لمشاكل الأخلاق أو الفنّ أو الفلسفة إنّنا مضطرّون إلى أن نقبل "نزار قباني" باعتباره أكبر تراث شعري نما في منطقتنا خلال العشرين عاما الأخيرة،. و مضطرون أيضا إلى قبوله مجموعة واحدة كلية الصّلابة و العمق.

لم يتوقف النّقد عند حدود نتاجه الشّعري بل اهتمّ بشخصية الشّاعر و لقب بألقاب كثيرة من أهمها: شاعر المرأة، و شاعر الفضيحة، و شاعر الفجور، و الشّاعر التّاجر، و شاعر الهزيمة وشاعر التّناقض و شاعر القضية، و الشّاعر الملتزم، و شاعر الوطنية، و شاعر الحّب و مفسد المرأة و الحب، و الشّاعر الذي أعطى المرأة معنى كونها أنثى، و نازع القناع عن المرأة، و مجرّدها من الأنوثة، و شاعر أعطى الجيل معنى الشّباب، و شاعر لكلّ الأجيال، و سوى ذلك من النّعوت التي تكشف عن مواقف إيديولوجية اتجاه الشّاعر إنسانا و شاعرا، فتحوّل النّقد عند هؤلاء وأولئك إلى هجاء أو مدح، و شجع هؤلاء و أولئك اعتراف الشّاعر بتناقضاته، وتحوّلاته وجنونه، واعتزازه بهذه الصّفات، و لم يتوقف عند تأكيد ذلك إعلاميا، بل تعداه إلى تأكيده شعريا إذ يؤّكد أنّه فعل ذلك نكاية بسيوف الانكشارية، و يعلن ولاءه المطلق للنّهود، و يعدّها منطلقا لتحرّر جسد المرأة و إخراج عواطفها من السّرية إلى العلنية.

ومن هنا واجهت الدّارسين صعوبة الفصل بين شخصيته الإعلامية و شخصيته في الحياة اليومية، وشخصيته الشّعرية، و هكذا فعلى الرّغم من سهولة تجربته الشّعرية، من حيث لغتها وموضوعها إلاّ أنّها غدت من أكثر التّجارب الشّعرية العربية المعاصرة غموضا إذ من السّهل

جدّا القبض على مضمونها الظّاهر، و لكنّ القبض على الوجه الخفي في شعره و الذي يختبئ تحت عباءة الزّمن يكاد يكون مستحيلا.

لقد لقّب "نزار قبّاني" بشاعر المرأة و هو يقول في ذلك:"أنا لا أرفض مثل هذه النّعمة...لكنّني أعترض على هذه التّسمية، إذ كان يقصد منها تحديدي و وضعي في دائرة مغلقة"[158].

لا أحد يستطيع أن ينكر أنّ الشّعر العربي يعج بالحديث عن المرأة، ربما هذا عائد إلى طبيعة المجتمع العربي الذي تسيطر عليه تقاليد القبيلة، تقاليد تقف حائلا دون الوصول إلى هذا الجنس الذّي ظلّ يمثل الهاجس المؤرق للرّجل العربي بدء بالشّعر الجاهلي بشعرائه امرئ القيس و عنترة ومن جاء بعدهم.

و مرورا بالشّعر الإسلامي و الأموّي مع عمر بن أبي ربيعة و قيس بن الملوح العامري ومحنته المعروفة، ووصولا إلى العصر العباسي و انتهاء بالعصر الحديث و المعاصر، و هو الحال بالنّسبة للشّعر الأوروبي بدء من دانتي (Danty) و بترارك (Pétrarak) و شكسبير (Shakespeare)صاحب السونتات إلى شيلي(Chely) وبايرون(Bayron) وبودلير(Bodlaire) دون أن ننسى شعر السيّاب اليوم في العالم العربي، فلا تستهل جريدة إلاّ بشيء من هذا القبيل، و كل هؤلاء، قد كرسوا شعرهم للحديث عن المرأة، و هم يعنون بذلك الحديث عن الحياة باعتبار أنّ الحديث عن المرأة و هو حديث عن الحياة و هو أهم القضايا التي يمكن التّطرق إليها، لكن لماذا أضيفت هذه الصّفة إلى نزار دون غيره؟ ربما يجيبنا على ذلك صاحب (النّار والجوهر) جبرا ابراهيم جبرا إذ يقول:"دانتي (Danty)كتب عن حبّه المقيم لبياتريس الحياة الجديدة، و هو في السّابعة و العشرين، ثم انصرف إلى كتب أخرى، شكسبير (Shakespeare)كتب سونتاته عن الحبّ و هو في أوائل ثلاثينياته، لكن ركّز

[158]: نزار قباني: مجلة (ألف،باء) العراقية ، العدد 405، سنة 1976، ص128

همّه بعد ذلك في المسرحيات، ابن حزم كتب"طوق الحمامة" و هو في السّادسة و العشرين من عمره، منظرا للحبّ و مصنفا إياه، ثم انصرف إلى الفلسفة و الدّين، شعراء الحب الآخرون كلّهم استنفذوا حبّهم كطاقة شعرية في كتاب أو اثنين، و انصرفوا إلى لواعج أخرى، لكنّ نزار لم تكن لتستقر به عاطفته و لم يكن ليصرفها عن نفسه كأنّه مرض من أمراض الشّباب ينضج فيشكر الله على بلائه منه"[159].

فالمرأة عنده المركز الذّي يدور حوله عالم شعره، و هي المعين الذي يعب منه الشّاعر و لا ينضبّ، وهي القصيدة، أي القلب النّابض الذي يمده بدم الحياة و مداد الكتابة، و هي التي ظلّت على الدّوام تطارده و كلما طاردته كلما أقلقته و عندما يقلق الشّاعر يكتب و يدهش و الشّاعر الذي لا يقلق لا يكتب و لا يدهش، نعم لقد شغلت المرأة مساحة شاسعة من أوراقه البيضاء ومدّت ظلها على ثلاثة أرباع عمره، و ثلاثة أرباع فنّه، على حدّ تعبيره، و لماذا؟ لا أكتب عن المرأة؟ هكذا سئل يوما فأجاب بذكاء و بسؤال آخر (لماذا لا أكتب عن المرأة؟) لقد كتب نزار وكتب عن المرأة على مدى ثلاثين عاما بحرارة و توهج و تدفق و عطاء، لم يذب و لم يضعف وكأنّي به أوكلّ إليه أمرها، و نصبّ محاميا لها ضد أبي لهب و عنترة مخلخل بذلك الذّهنية العربية القبلية.

و هناك لا بدّ من طرح بعض الأسئلة التي طرحها الدّكتور صلاح الدّين الهواري لنجعلها متكأ نستند عليه، هل شمل خطابه الشّعري المرأة روحا و فكرا و جسدا؟ أم شغل بها جسدا ونوازع جنسية و تغافل عن الفّكر و الرّوح؟ و من هي المرأة التي احتلت المحراب بين قصائده؟ أهي الزّوجة أم الحبيبة؟ أم المعشوقة العابرة؟ أم هي البغي السّاقطة؟[160]

---

[159]: جبرا ابراهيم جبرا: النار و الجوهر، دراسات في الشعر (الحب المعاصر... الحب خارجا عن الزمن) ، المؤسسة العربية – ط3 1982، ص124

[160]: د/ صلاح الدين هواري، المرأة في شعر نزار قباني (دراسة نقدية) ، دار البحار، بيروت-لبنان ط1، 2001، ص45

و إذا عدنا إلى (خريستو نجم)[161] الذي قسم شعره على مراحل، فجعل للمرحلة الأولى مرحلة العطش والجوع و تمثلها دواوينه:

1- قالت لي السّمراء 1944
2- طفولة نهد 1947
3- سامبا 1949
4- أنت لي 1950

و جعل المرحلة الثّانية مرحلة ما بين الذّات و الآخرين و تمثلها دواوينه:

1- قصائد 1956
2- حبيبتي 1961
3- يوميات امرأة لا مبالية 1958-1968

أمّا المرحلة الثّالثة فهي مرحلة الارتواء و الانطواء و تمثلها دواوينه:

1- الرّسم بالكلمات 1966
2- 100 رسالة حبّ 1970
3- قصائد متوحشة 1970

و المرحلة الرّابعة هي مرحلة التّخمة و إفلاس الشّعور و يمثلها ديوانه:

1- أشعار خارجة على القانون 1972

و المرحلة الخامسة و الأخيرة هي مرحلة الهاجس الزّمني و تمثلها دواوينه:

[161]: خرستو نجم،النرجسية في أدب نزار قباني ، دار الرائد العربي، بيروت 1983، ص23-24

1- كل عام و أنت حبيبتي 1977

2- أحبّك أحبّك، و البقية تأتي 1978

3- أشهدّ أنّ لا امرأة إلاّ أنت 1979

4- قاموس العاشقين 1981

و المتأمّل في هذا التّقسيم، يستطيع أن يلحظ أنّ الشّاعر محاصر بالمتحكمات الزّمنية التي أثّرت على هواجسه، وبالتّالي كتابته، فكلّما كبر في السّن كلّما حذف من قاموسه الجسد ومثيراته شيئا فشيئا و هذا النّاقد (إيليا الحاوي) يؤكد على ما ذهبنا إليه بقوله معلقا على ديوان (حبيبتي): "...ففي قصيدة (نهر الأحزان) محاولة للتّعبير عن قنوط الحياة و بؤسها و نعي المصير والاستسلام الموحش لقدر الأشياء، و معظم قصائد ديوانه الأخير مشّبعة بالإخلاص، فكأنّها تسيل من جرح مضمر في نفسه أو كأنّ انفعال الحواس و عتق الغرائز قد ركد لديه، وهدأت الجلبة والضوضاء التي كانت تضطرب في أعصابه...[162]

يوّد "نزار" أن يصحّح التّاريخ و ينظر إليه نظرة ديكارتية، نازعا هويته العربية، فيخلص إلى أنّ القائد العربي مجرّد مقاول متاجر، و أنّ الحكايات الكثيرة تدور حول الإشعاع هي أكبر منا فنحن مازلنا، بل لقد دخلنا عصرنا الحجري، و صعودنا كان دائما إلى الأسفل فيقف مع الأمّة موقفا حادا، فيقول نحن مجرّد قبيلة آتية من العصر الجاهلي ليخلص إلى معادلة صعبة مؤاداها هو اختلاط الأمور رأسا على عقب، بحيث لم يصبح من الممكن التّفريق بين الحدائق و المزابل.

إنَّ حِكَايَةَ الإِشْعَـــاعِ، أَسْخَفُ نُكْتَةٍ قِيلَـــتْ...

فَنَحْـــنُ قَبِيلَـــةٌ بَيْـــنَ القَبَـــائِـــلِ

[162]: إيليا الحاوي: نزار قباني، شاعر المرأة، ج1 ، دار الكتاب اللبناني بيروت، ص82

هَـــذَا هُوَ التَّـــارِيخْ...يَا بَلْقِيـــسْ

كَيْـــفَ يُـــفَـــرِقُ الإِنْسَـــانُ...

مَـــا بَيْـــنَ الحَدَائِقِ وَ المَـــزَابِلِ[163]

و على جاري عادة نزار يؤوب و يغيب مع محنته، و يفيق على محن أخرى، و ليس له من عزاء إلاّ أن يتّهم التّاريخ، الذي تطالعنا سطوره على مثل هذا القضاء و ما أكثره و يتبرم به ويبدأ منه و يعاديه، من هذا المقام سنسجل على الشّاعر معاداته للتّاريخ عام 1982، و بعد ذلك سنسجل دعواته إلى الحلول والتّعطر به عام 1988، ما سرّ هذا التّغيير و اللاّثبات في الموقف؟ وهل هو نقيصة تحسب عليه؟

و لقد سجّلنا هذا مع شعراء مثل أدونيس الذي فتح باب الغموض في الشّعر على حدّ قوله: "إذا كان الشّعر الجديد تجاوز للظّواهر و مواجهته للحقيقة الباطنة من شيء ما أو في العالم كلّه فإنّ على اللّغة أن تحيد عن معناها العادي... إنّ لغة الشّعر هي لغة الإثّارة، من حيث أنّ اللّغة العادية هي اللّغة...الإيضاح...، يبدو الشّعر الحديث نوعا من السّحر لأنّه يجعل ما يفلت من الإدراك مدركا..."[164]

و نراه في موقف آخر يقول بمبدأ الوضوح متراجعا عن الغموض: "...و إنّ رفض التّقليد الذي يتحدث عنه...ليس مجرّد كلام سهل، بل فعل خلاق، صحيح إنّه يولد الغموض و الفوضى ويثير الشّكوك و التّناقض إلاّ أنّه في الوقت نفسه، علامة الحيوية و الوضوح"[165]

---

[163]: نزار قباني: قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان ط1، آبار 1982، ص10

[164]: أدونيس: علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار الفكر الطباعة و النشر و التوزيع ط5، 1986، ص17.

[165]: المصدر نفسه، ص18.

## 4- "نـــزار" و طبيعـــة الحداثـــة في الشّـــعـــر:

"الحداثة في الأدب لا تعني دائما الذّهاب إلى الأمام، وحتّ الذّهاب إلى الأمام، لا يعني أبدا نكران التّقاليد الأدبية القديمة"[166]، هذا التّعريف يمكن الأخذ به و تطبيقه على نصوص عامّة فما بالنا إذا كان النّص شعريا؟ و هل هذه المقولة تنطبق على الشّعر العربي المعاصر؟

فحين نأتي إلى شعراء من أمثال "محمود درويش"، "بلند الحيدري"، "أدونيس"، "البياتي" ونزار قبّاني، نجد أنّها تمثل تيارات مختلفة، فأدونيس فتح باب الغموض، و درويش فتح باب رسالية الشّعر، و البياتي مزّج بين الرّسالة القومية و الرّسالة الجمالية و "نزار" الذي فجر غزاليات امرئ القيس المكشوفة، فلو عدنا على سبيل المثال إلى أشعار هذه الأسماء قبل أكثر من عشر سنوات و قرأناها فبماذا سنشعر و نحن نقرأ النّصوص التي يكتبونها الآن؟ و لو رجعنا إلى قصائد "نزار" لطرحنا ما يلي: كيف تناص "نزار قبّاني" مع الأسطورة في أشعاره؟

إنّ أوّل ملاحظة يمكن أنّ نسجلها، هي عودة ما يسمى بالإنشائية الكلاسيكية العربية القديمة، في مقابل الموسيقى الدّاخلية التي هي شعورية رؤيوية، ذاتية، و ليست أذنية سماعية، ويرى "نزار" في هذا الصّدد أنّ "هندسة الإيقاع يرجع إلى حركة الشّاعر و فطنته و ذكائه، فهندسة القصيدة-أي وضع سلمها الموسيقي- عمل مرتبط أعمق الارتباط بحرّية الشّاعر و مهارته ومعرفته بكيمياء اللّفظة، و معنى هذا موسيقى الشّعر ليست مخطوطة كلاسيكية، محفوظة في متحف، لا يسمح لنا بلمسها أو بإخراجها إخراجا جديدا"[167] و إلى جانب هذا فإنّ "نزار" يرى من خلال هذا التّوزيع الجديد بأنّ القصيدة المعاصرة انتقلت من الإيقاع البدائي البسيط إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل[168].

إذا كان الشّعر يتعامل مع اللّغة و باللّغة، فهذه الأخيرة أمر موروث و لا يمكن أن تتخلى عن ذاكرتها المرتبطة بها،و الحداثة في الشّعر ترتبط بمسألة أخرى هي ذاكرة الشّاعر نفسه، هذه

---

[166]: بلمهل عبد الهادي: ملامح الجسد الأنثوي في شعر نزار قباني: رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي 2003/2002، ص56

[167]: نزار قباني: قنديل أخضر، منشورات نزار قباني ص40، بيروت ط5، 1973 عن ناصر اسطمبول تداخل الأجناس الأدبية رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب ص353

[168]: ينظر المرجع السابق ص 41

الذّاكرة التي لا يمكن فصلها عن الذّاكرة الجماعية المتكونة من الفيزيولوجي و الطّبيعي، وعلاقاتها مع الأسطورة و الخرافة و العرف و مع الجنس والمرأة، و علاقة الذّاكرة مع الثّقافة هي جزء من هذه الأشياء التي تنشد إلى التّطور المشهود في الأدب، و لا يمكن لأيّ شاعر أن يتجرّد من ذاكرته أو حدوث ما يسمى بالقطيعة الابستمولوجية، فالجسور قائمة دائما، إذ لا وجود لحالة البتر لأنّها حالة تشوهية لا يمكن أن تكون.

نخلص من كلّ ذلك إلى أنّ الشّاعر مربوط بوثاق إلى الماضي، باعتبار أنّ الأدب كلما تقادم عليه الزّمن أضحى من التّقاليد الموروثة و المقدّسة التي لا يمكن الفكاك عنها، و يجب الانطلاق منها كأرضية ماضوية قاعدية لاستشراف المستقبل، أمّا الحاضر فلحظة هاربة إلى الماضي أو إلى المستقبل بالإضّافة إلى طبيعة اللّغة العربية المرتبط أو لها بآخرها تبعا لقانون التّطور السّائدة وفقه، و إن كنّا نجهل بدايتها، إلاّ أنّنا نعلم أنّها بدأت بتقليد أصوات الطّبيعة ثم تحوّلت إلى ألفاظ أحادية الصّوت، ثم ثنائية و ثلاثية و هذا التّطور يؤكد أنّ الكلمات الثّلاثية لا تنفصل في معناها عن الثّنائية و هكذا و بمعنى آخر أنّ اللّغة العربية اشتقاقية، فحين نأتي إلى أشعار امرئ القيس نشعر و نحن نقرأها، أنّه كتبها الآن، و في عصرنا هذا، إذن فحالة البتر في اللّغة كما في الذّاكرة و الأفكار لا يمكن أن تكون، و إن اختلفت درجة العودة إلى الماضي و التّراث و كيفية الاستفادة منها.

حداثة "نزار" الشّعرية حداثة لا تستمع كثيرا إلى الصّخب النّظري و الدّعوات الحداثية التي سادت في النّصف الثّاني من القرن الماضي، و التي كانت على علاقة مباشرة بالمنظومة الفكرية التي ظلّت تشتغل ضمنها الرّؤيا الحداثية من خلال العمل الدّائم على تفكيك العلاقات الإنسانية داخل النّصوص، وفقا للتّجربة الشّعرية عند الشّاعر الحداثي من جهة و ضمن برنامج تحطيم الأنساق السّابقة و إعادة بناء أنساق جديدة من دون الخروج عن فضاء المنظومة الفكرية الحداثية ذات الرّوافد الإليوتية الغربية من جهة أخرى.

و قد عمل نزار خلال مساره الشّعري على تجنب الاشتغال ضمن مسار الأنساق الكبرى للحداثة (نسق الرّؤيا، نسق الرّؤية) و هو ما جعل النّقد الحداثي يصنف الشّاعر نزار في كثير من المناسبات خارج النّسقين معا، و لهذا يمكن القول أنّ نزار كان ذا أفق حداثي مضاد

للحداثتين معا، استطاع أن يؤسس مساره الحداثي المضاد و أن يورط الحداثات الأخرى و يضعها في مأزق وضّحه الدّكتور نجيب العوفي حيث يقول "... أعتقد أنّ نزار كشاعر حداثي يورّط الحداثة والحداثات و الحداثيين و يضّع الجميع في مأزق، فعن كثرة كثيرة من الشّعراء العرب على توالي العقود الزّمنية الشّعرية، تعاملوا مع الشّعر و الحداثة الشّعرية بنوايا مسبقة ومرجعيات و خلفيات مستحضرة سلفا، فكان مشروع نظري و جملة مبادئ نظرية هي التي تؤهل للدّخول في حمى الحداثة، ثم يجهد الشّاعر نفسه من أجل أن يصوغ نصوصا على مقاس تلك المشاريع و المبادئ الأولية الموضوعة سلفا، هذا في تصوّري هو الذي أجهز على كثير من النّصوص الشّعرية المحسوبة على الحداثة، و خنق فيها بعض مكامن الحيوية و الحرارة و هو ما انتبه إليه نزار قبّاني بطريقة عفوية تلقائية، ولكنّها طريقة معززة كذلك بثقافة أدبية و لغوية و تاريخية رقيعة، فحرّر تجربته الشّعرية من كثير من المسوح الثّقافية و الطّقوس الاستعارية والمجازية، لهذا كانت نصوص نزار الشّعرية عارية و تلقائية و تدخل في إطار ما سماه بعض النّقاد بالسّهل الممتنع[169]

و لهذا كثيرا ما رفض نزار تحديد مفهوم دقيق للحداثة لأنّه يعلن أن التّنظير للأفق الشعري سوف يبعد مسار الشّعر عن الذّوق العربي العام و يجهل من القصيدة ثرثرة إيديولوجية عميقة، فهو لا يؤمن بالحداثة ضمن منظومة فكرية معينة و إنّما يتطلّع دائما نحو الحداثة الشّعبية لا الحداثة النخبوية، لأنّ الحدّاثة الشّعبية "يمكنها أن تخترق و تتواصل مع النّاس و تصبح جزء من الفلكلور الشّعبي، مارسيل خليفة و زياد الرّحباني يمثلان الحداثة التي وجدت مفتاحها الشّعبي واكتشفت المعادلة التي تجمع الخّاص و العام...هذا على صعيد الموسيقى، أمّا على صعيد الشّعر فإنّ "محمود درويش" و "مظفر النواب" يمثلان الحداثة الشّعرية التي وجدت مفتاحها الشّعبي "محمود درويش" استطاع بموهبته الفذّة أن يخترق جدار الجماهير، و يزرع الثّورة الفلسطينية في كل بيت من الخليج إلى المحيط، و مظفر النّواب استطاع هو الآخر أن يكتشف مفتاح الحزن العربي و يقرع أجراس الثّورة و الغضب في ليل المدن العربية النّائمة. إذن

---

[169]: نجيب العوفي: نزار قباني و الحداثة الشعرية المضادة ، ندوة الآداب مجلة الآداب، ص 84-ص87

الحق ليس على الحداثة و إنّما على المحدثين، الحداثة التي تستحق اسمها تستطيع أن تضيء، أن تشعل دم الجماهير، أن تحرّضها...[170]

إذا عدنا إلى مرحلة المدّ الحداثي في الشّعرية العربية في السّتينات و السّبعينات ندرك أنّ النّقد الأكاديمي قد تعامل مع التّجربة التراية الحدايثة بكلّ تحفظ و احترام لأنّ أسماء أخرى أمثال السّياب و عبد الصبور، وأدونيس، و الخال و غيرهم قد طبقت توصيات النّقد المنهجي والأكاديمي و خضعت لسلطته بامتياز،بالإضافة إلى أنّ هذا النّقد ذاته قد ارتبط على مدى عقود بقناعات خطاب ايديولوجي و فكري موجّه، لهذا يرى نزار بأنّ "النّقد العربي ، أو غالبيته هو إفراز قبلي مرتبط بالغريزة و الانفعال، أكثر مما هو مرتبط بالبحر و البّصرة، النّقد بصورة عامّة في العالم العربي مذبحة ككل المذابح السّياسية و الطّائفية يستعمل فيها أخطر أنواع الأسلحة... لا أريد أن يتصوّر أحد أنّنا مع الثبات و لكنّنا لسنا مع التّسيب و الانفكاك التّام عن كلّ شيء بحجة التّخطي و التّجاوز، إنّ الحداثة لا تعني أبدا أن ترمى كلّ ملابسنا في البّحر ونبقي عرّاة إنّما الحداثة أن تكتشف دائما الطّريقة الجديدة للسّباحة في بحار جديدة[171] .

يؤكد الدّكتور "نجيب العوفي" أنّ الإشكالات التي خلقها ديوان نزار الأوّل ( قالت لي السّمراء) ما هو إلاّ دليل قاطع على الثّورة الشّعرية الحداثية التي خلفها في القصيدة العربية في الفترة زمنية 1944، لم تكن النّصوص الشّعرية المحسوبة على الحداثة العربية قد كتبت بعد وهذا ما يفسر ظهور ملامح المشروع الحداثي النّزاري الذي حصره في نقطتين أساسيتين هما: "اقتحام نزار للمحضور أو الممنوع و المسكوت عنه داخل الوجدان العربي فقد اتخذّ المرأة محورا وموضوعا لشعره بطريقة حديثة و مغايرة للأساليب و الرّؤى و الأنماط التي تعامل بها الشّعراء السّابقون قليلا لزار القبّاني، و الذّين كانوا يحيطون به زمنيا، فقد اخترق جسد المرأة اختراقا جريئا و أدخل شيمة الجنس بطريقة صريحة، لقد حقق أولا هذا الاهتمام الجريء في الأربعينيات و بداية نشوء جيل جديد من الشّبيبة خاصّة في منطقة الشّام (لبنان–سوريا) إضافة

---

[170]: نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة ط1، منشورات نزار قباني ، الجزء الثامن بيروت 1993، ص437

[171]: نزار القباني: كتاب جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث ص231

إلى نشوء وسط جامعي وهو الأمر الذي أدى بالتّدرج إلى نوع من القطيعة مع الأجيال السّابقة.

و العامل الثّاني الذي يضع أيدينا على المفاصل الدّالة عند نزار قبّاني هو خلخلته لبنية النّص الشّعري التي كانت سائدة في تلك الفترة فقد وظّف لأول مرّة لغة شعرية لم تكن تحتل أدنى مكان بالنّسبة للنّص الشّعري السّابق، أعني لغة الشّارع، و اللاّفت للنّظر أنّه في تجديده و تطويره للمعجم الشّعري اللّغوي لم يكن يستبقي تلك الكلمات على حالها، بل كان يعيد إنتاجها شعريا بإدخال كلمات و مفردات اجتماعية متداولة عامية ودارجة على النّسيج الشّعري، و يجعل منها مفردات شعرية، و هنا يكمن الدّور الهام الذي قام به نزار على تجديد اللّغة الشّعرية[172]

[172]: نجيب العوفي، ندوة مجلة الآداب ص90،91. عن أحمد عبد الله محمد حمدات: دلالات الألوان في شعر نزار القباني أطروحة نيل درجة ماجستير في اللغة العربية و أدأبها ، جامعة النجاح الوطنية فلسطين ص448.

## 5- تداخـــل الـــمرأة و القصيدة في الشعـــر النّـــزاري:

قد لاحظ عدد من الدّارسين ظاهرة التّداخل بين القصيدة و المرأة في شعر نزار القبّاني من ذلك ما كتبه عبد الجبار داود البصري عن قصيدة بلقيس:"فمنذ أول ديوان لنزار قباني حتى آخر ديوان هو مرّة يميل إلى المرأة إلى الحدّ الذي يصف فيه بأنّه شاعر الحبّ و الغزل في العصر الحديث، و مرّة يميل إلى شعر بحيث يفضّل القصيدة على المرأة حين تضعه الظّروف في موقف الاختيار"[173] ، و يؤكّد أحمد حيدوش هذا التّداخل بين المرأة و القصيدة بقوله: "إنّ القصيدة عنده إناء يملؤه بجمال المرأة، و جمال المرأة لوحة يرسمها بالكلمات و هي بدون ذلك لا يمكن لها أن تكون أيّة قيمة جمالية[174]، و لاحظ محمد الغزي ذلك لكن دون أن يشير صراحة إلى ذلك مؤكّدا أنّ شعر نزار قبّاني قد ضلّل النّقاد طويلا حيث اعتقدوا أنّ المرأة هي سبب خطوة الشّاعر، والحال أنّ الشّاعر هو الذي أعاد للمرأة في الشّعر خضوها، و أنّ مقصد الشّاعر لم يكن المرأة وإنّما الشّعر و أنّ المرأة كانت مجرّد علّة لكتابة قصيدة متّطورة[175].

و لاحظ ندير العظمة أنّ الجسد و القصيدة و الوطن توحدّت كلّها في النّهاية في شخص الرّسولة القتيلة بلقيس[176]، في حين أنّ نزار القبّاني يؤكد أنّ الحبّ كان معجزته الأخيرة، فهو الذّي علّمه القراءة والكتابة و مدّه بأروع الكلمات، فالحبّ عنده قمّة العطاء، أمّا المرأة عنده فقد شطبت بمجرّد أن تؤدي دورها في كتابة القصيدة:

شُـــكْـــــرًا لِحـــُبِـــكِ...
فَهُـــوَ مُعْجِزَتِي الأَخِيـــرَةِ...

---

[173]: عبد الجبار داود البصري: قصيدة بلقيس: البنية الموضوعية ، مجلة الآداب، عدد 12 (بيروت نوفمبر ديسمبر) 1998، ص77

[174]: أحمد حيدوش: المرأة في شعر نزار قباني، رسالة دكتورة الدولة في الأدب العربي، جامعة مولود المعمري تيزي وزو 2000م، ص222

[175]: محمد الغزي: في شعرية لغوية، دراسة ضمن كتاب: نزار قباني شاعر لكل الأجيال ، دار سعاد الصباح الكويت 1998. ص333، 334، 338

[176]: ندير العظمة نزار القباني و تحولات الجسد، دراسة ضمن كتاب: نزار قباني شاعر كل الأجيال ج1، دار سعاد الصباح الكويت 1998، ص293

شُــكْــــرًا لِحــُبِــكِ...
فَهُــوَ عَلَّمــَنِــي القــِرَاءَةَ وَ الكِــتَــابَــةَ،
هُــــوَ زَوَّدَنِــي بِــأَرْوَعِ مُــفْــــرَدَاتِــي...
وَ هُوَ الذِي شَطَبَ النِّسَاءَ جَمِيعُهُنَّ...بِلَحْظَــةِ
و اغْــتَــالَ أَجْمَــلَ ذِكْــرَيَــــاتِــــي؟[177]

و أشار شكري محمد عياد إلى أنّ نزار قبّاني قد هيّأ لنا مدخلا جديدا حين ربط بين المرأة و القصيدة إذ أنّه قد هيّأ لنا بذلك الطّريق التي ينبغي أن نسلكها للوصول إلى عالم نصوصه وأعطانا بنفسه مفتاح العلاقة بين جانبي الأصل الشّعوري و الشّكل الفنّي اللّذين يكوّنان معا وحدة التّجربة الشّعرية، مؤكّدا أنّ هناك صراعا في داخل التّجربة الشّعرية بين المرأة و الشعر أو بين صورتين للمرأة: الأنموذج المطلق، المثالي، الخالد للأنوثة الواهبة للحياة. و النّماذج الكثيرة للنّساء يلعب بهنّ الشّاعر، و لا يلبث أن يشعر بالسأم حين يجدهن خاويات، و لذلك يبقى الشّعر هو لعبته المفضلة، لكنّ المأساة تظلّ قائمة لعجزه عن البلوغ الأنموذج المثالي الخالد للأنوثة المبدعة و هو فشل مزدوج بين واقع خاو، و مثال مستحيل، و من ثم يظلّ البحث عن هذا المستحيل للقبض عليه و أسره هواية الشّاعر[178]

يعترف نزار بعد خمسين عاما من معاشرة القصيدة ومن ملامسة الكلمة :"...أعترف لكم أنّها امرأة متعبة ،امرأة مزاجية، متسلّطة، و لا تصير كلمتها كلمتين...تغازلك متى تريد ... وتتزوجك متى تريد و ليس صحيحا أنّ الشّاعر هو الذي يبدأ الغزل، و هو الذي يستعدي القصيدة، بل القصيدة هي التي تشير إليه بإصبعها ... فيمتثل ...[179]

---

[177]: نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، أشعار خارجة عن القانون بيروت الطبعة الرابعة ،ص24

[178]: شكري محمد عياد، نزار قباني ولعبة اللغة، دراسة ضمن: نزار قباني شاعر لكل الأجيال ج1، دار سعاد الصباح الكويت 1998، ص309-313

[179]: نزار قباني :هل تسمعين صهيل أحزان ، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط4، 1998م، ص18

كما يؤكّد نزار قبّاني حقيقة اندماج المرأة و القصيدة و الصّراع بينهما في كثير من قصائده فمرّة سيقول لها أحبّك عندما تسقط الحدود نهائيا بينها و بين القصيدة و يصبح النّوم على ورقة الكتابة شهيا كالنوم معها[180] ومرّة يدعوها أن تكون امرأة عادية، تتكحّل و تتعطّر، و تحبل، وتلد مثل كلّ النّساء حتى يتصالح مع لغته الشّعرية[181] و مرّة يرى أنّ المرأة جميلة، لكنّ الأجمل منها آثارها حين تجلس على الورق[182] و لكنّه في الوقت نفسه يحذرها من الجلوس مكان القصيدة، حتى لا تدفعه إلى الاختيار الصّعب الحاسم بين جسدها و جسد القصيدة لأنّه مضطر إلى اختيار القصيدة، ففي مقطوعة بعنوان" بروتوكول" يجسّد هذا الموقف:

بِوِسْعِـــكِ أنْ تَجْلِسِـــي حَيْثُ شِئْـــتِ...
وَ لَكِـــنْ...
حَذَارِ بِأَنْ تجْلِسِي فِي مَكَانِ القَصِيـــدَةِ
صَـــحِيـــحْ بِأَنّـــي أُحِبُـــكِ جِـــدًا...
وَ لَكِـــنَّنِـــــي فِي سَـــرِيرِ الهَـــــوَى
سَأَنْسِي تَفَاصِيـــلَ جِسْمِـــــكِ أَنْـــتِ...
وَ أَخْـــتَـــارُ جِسْـــمَ القَـــصِـــيـــدَةِ...[183]

إنّ الشّاعر، إذا كان لا بدّ عليه أن يختار بين القصيدة و المرأة، فإنّه سيختار القصيدة، هذه القصيدة التي قد ييأس منها كلّما رأى المرأة الجميلة، و هو الذي لا ييأس من قصائده، الأكيد أنّ هذه المرأة فارغة الجمال فلو فكر مجرّد التّفكير في روعتها، تلهث لغته، و تخونه مفرداته، لذلك يطلب إليها أن تكون امرأة أقل جمالا ليتصالح مع لغته و مفرداته، و حتى لا

---

[180]: نزار قباني، أشعار مجنونة ص142

[181]: نزار قباني المصدر نفسه ص 131

[182]: نزار قباني" المصدر نفسه، ص110

[183]: نزار قباني: سيبقى الحب سيدتي ، منشورات نزار قباني، بيروت، ص51

يعاب عليه عجزه أمام الجمال تراه يتعبّده على شرط أن لا يصادر منه كتابة القصيدة، هذا ما تؤديه الرّسالة 17 من ديوان 100 رسالة حبّ.

كُــلَمـــَـــا رَأَيْــتُــكِ...
أَيْــأَسُ مِنْ قَصَــائِــدِي
إِنَّنِي لاَ أَيْأَسُ مِنْ قَصَائِدِي
إِلاَّ حِينَ أَكُونُ مَعَــكِ...
جَمِيلَةٌ أَنْتِ...إِلى دَرَجَةِ أَنَّنِــي.
حِينَ أُفَكِرُ بِرَوْعَتِكِ...أَلْهَــثُ...
تَلْهَــثُ لُغَــتِــي...
وَ تَلْــهَــثُ مُفْــرَدَاتِــي
خَلِّصِينِي مِنْ هَذَا الإِشْكَــالِ...
كُــونِــي أَقَــلَّ جَــمَــالاً...
حَتَــى أَسْتَرِدَّ شَــاعِــرِيَتِــي
كُــونِي امْــرَأَةً عَــادِيَــةً...
تَتَكَحَلُ ...وَ تَتَعَطَرُ... وَ تَحْمِــلُ... وَ تَلِــدُ
كُــونِــي امْــرَأَةً مِثْــلَ كُــلِ النِّسَــاءِ...
حَتَــى أَتَصَــالَحَ مَعَ لُغَتِــي...
وَ مَــعَ فَــمِــي...[184]

إنّ القصيدة عنده إناء يملؤه بجمال المرأة، و جمال المرأة لوحة يرسمها بالكلمات و هي بدون ذلك لا يمكن أن تكون لها أيّة قيمة جمالية: "شفتاك" الكرزيتان ستموتان بدون شعر،

[184]: نزار قباني: ديوانه 10 رسالة حب، الرسالة 17، ، منشورات نزار قباني ط1، بيروت لبنان، ص59-60.

بدون أغنية تستقيهما ... فلا تحطمي في لحظة حماس قصائدي، الأوّاني التي عبئت فيها جمالك، فإنّك بعد هذا لن تجدي ما تتعطّرين به، و ما تعطرين به غرورك[185] .

جعل نزار من المرأة و القّصيدة ثنائية متلازمة لا يمكن أن تتخطي إحداهما الأخرى بيد أنّ هذا التّلازم لا يرضيه في كثير من الأحيان، و لذلك ينتصر للمرأة أحيانا، و يفضّل القصيدة عليها أحيانا أخرى:"حياة امرأة نحبّها... هي أجمل و أغلى من مليون ديوان شعر"[186] لكنّ هذه الأجمل من مليون ديوان شعر يقول عنها أيضا: "الأشياء الصّغيرة...التي تمتلكها حبيبتي ، قواريرها عطورها، مروحتها، أمشاطها، ثوبها الجديد المنقول من شجيرة دّراق مزدّهرة ... كلّ هذه الأشياء ماذا تكون لو لم أصبغها بدمي... و دم قصائدي؟

...من أحبّ هذان المصباحان الأخضران اللّذان يشتعلان و يشعلان حياتي، ماذا يكون مصيرهما بغير شعر، بغير أغنية تسقيهما"[187] لأنّ العيون الجميلة كلمات تنتظر من يقولها، و ما أشقاها حين لا تجدّ من يقولها أو يقول عنها شيئا[188]

إنّ الصّراع بين القصيدة و المرأة رافق مسيرته الشّعرية، منذ "قالت لي السّمراء" إنّ آخر ديوان صدر في حياته فتارة يقول عنها إنّها المسؤولة عن كلّ قصيدة كتبها و أنّها مزروعة في كل قصيدة قالها الشّاعر، ثم يصدر بيانا نزاريا عن أصل المرأة و أصل القصيدة، فيجعل القصيدة هي الأصل تارة و المرأة مادتها، و لكنّ المرأة فيها مثالا و طورا يكتب الشّعر للشّعر و أنّ أقدس مقتنياته هي الكلمات، إذا كانت هي مدينة حبّه فإنّ القصيدة ستظلّ عاصمة الكبرياء، و لكنّه ينشر اعترافا مفاده أنّ القصيدة هي أجمل سيّدة في حياته:

---

[185]: نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج7، ص153-154،

[186]: نزار قباني: الكلمات تعرف الغضب ، ج1 ، ص 158

[187]: نزار قباني: الأعمال الكاملة، ج7 ، ص72

[188]: نزار قباني: المصدر نفسه ص109

أَنَـــا قَدْ أَمُـــوتُ اشْتِهَـــاءَ وَ عِشْقًـــا
وَ لَـــكِـــنَّنِـــي لاَ أُقَـــايِضُ شِعْـــرِي
بِطَـــــرَفٍ كَحِـــيـــلٍ
وَخِصْـــرٍ نَحِـــــيـــلٍ
وَنَهْدٍ يُخَبِئُ لِي الطَّيِبَاتِ
فَـــإِنَّ القَصِيدَةَ أَجْمَـــلُ سَيِدَةٍ فِي حَيَاتِـــي
فَـــهَلْ بَـــعْـــدَ نَـــــشْرِ اعْتِـــرَافِـــي
تُسَـــامِحُنِـــــي السَّيِـــــدَاتُ؟؟...[189]

و بالحدّة نفسها ينشر اعترافا آخر مناقدا للاعتراف الأوّل، فيجعل كلّ كتابة أنثى و المرأة هي التي تتمدّد على الورقة البيضاء و هي التي تنام فوق كتبه، وترتب أوراقه ودفاتره، و تضبط حروفه، و تصحّح أخطاءه، باختصار هي التي تكتب له قصائده. ثم تسير في موضع آخر أجمل من الكتب التي كتبها، و الكتب التي يفكر في كتابتها، و من القصائد التي أتت و القصائد التي سوف تأتي[190]

فبعد أن كانت المرأة و القصيدة ثنائية متلازمة الطرفين لا يحضر طرف إلاّ و حضر معه الطرف الآخر و بعد أن كانت القصيدة أجمل سيدة في حياة الشّاعر صارت المرأة أجمل من كل ما كتب و سوف يكتب.

ظلّ الشّك يراود نزار عن أصل القصيدة و أصل المرأة ففي آخر ما كتبه يكشف عن هذا الصراع بصورة صريحة في قصيدة بعنوان "هل المرأة أصلها قصيدة؟" أم القصيدة أصلها امرأة؟ حيث يقول:

---

[189]: نزار قباني، تنويعات نزارية على زمن العشق ، منشورات نزار قباني، بيروت 1996، ص106

[190]: نزار قباني: المصدر نفسه ص181.

هَــلْ المَــرْأَةُ أَصْلُهَــا قَصِيــدَةٌ؟
أَمْ القَصِيــدَةُ أَصْــلُهَــا امْــرَأَةٌ؟
سُؤَالٌ كَبِيرٌ مَا يَــزَالُ يُلاَحِقُــنِي
مُنْذُ أَنْ احْتَرَفْتُ حُبَ المَــرْأَةِ
وَ حُــبَ الشِّــعْــرِ
سُــؤَالٌ لاَ أُرِيــدُ لَهُ جَوَابًــا
لأَنَّ تَفْسِيرَ الأَشْيَاءِ الجَمِيلَــةِ يَقْتُلُهــا...[191]

يحوّل نزار سؤاله من البّحث في أصل المرأة و أصل القّصيدة إلى البحث عن أيّهما كانت في البدء أنوثة المرأة أم أنوثة الكلمات؟ و هل جمال جسدها أم هو جمال الطّبيعة؟ و هو السؤال نفسه الذي ينهي به قبل هذا التّاريخ قصيدته: "بدوي مع أطيب التّمنيات":

هَلْ كُنْــتِ قَبْلَ قَصَــائِدِي مَوْجُــودَةً
أَمْ أَنَنِي بِالشِّــعْرِ أَوْجَــدْتُ النِّسَــاءَ؟؟[192]

و يشير إحسان عباس إلى طريقة نزار في كتابة القصيدة من خلال تشكلها من أشلاء المرأة فالقصيدة عند نزار قائمة على بشرة المرأة و لونها مرّة أخرى في خلق سوري يقول: "و من درس شعر نزار متدرجا، وجد أنّ استغرابه الشّعري بدأ أولا، يتناول أشياء المرأة، و الألوان التي تربط بينها و بين الطّبيعة مع التّركيز الخاص على النّهد منذ البداية، واستمر ذلك في شعره حتى النّهاية" ثم أخذ التنبه يحرّك نظراته نحو حالات المرأة وحركاتها...مع الإلحاح على المزيد من أشيائها...مما يصحّ معه أن نقول أنّه كان يبعثر المرأة و لا يلّمها في خلق سوري كان يجزء

---

[191]: نزار قباني: لا غالب إلا الحب ، منشورات نزار قباني، بيروت 1990م، ص57

[192]: نزار قباني: تنويهات نزارية على زمن العشق ص162.

و يركز نظره على المفردات، لأنّ كلّ عنصر مفرد منها كان يحميه من المرأة المكتملة، إذ كان يجد في صورة قصيدة ثم يحوّله —دون ريب- إلى قصيدة جميلة"[193]

إنّ نزار قبّاني قد ارتبط بالمرأة إلى حدّ أنّه جعل منها مشاركة له في كتابته القصيدة، بل هي القصيدة ذاتها، وأكثر من ذلك أنّها أهم من القصيدة و تارة أخرى كانت مساعدا على كتابتها.

و كيفما اعتبرها فهي — في الأخير- ليست شيئا عابرا أو دمية يتلهى بها المرء ليمضي أوقات فراغه، وأنّه ليس مهما عند نزار أن تحرك شهوّة الرّجل في داخله، بل المهم و الأهم أن تحرك شهوّة الكتابة بداخله، فالمرأة ليست أثاثا من أثاث البيت تحرّكه في أيّ زاوية لنجمل به أركان البيت، و ليست خادما يقتصر عمله على تقديم لقمة العيش في فمّ الرّجل، بل هي شريكته في البيت، و كتابة القصيدة تكون منها و بتنفيذ منه لأنّ العصمة بيدها.

و لـــمّا كانت المرأة مهمّة عنده إلى هذه الدّرجة، حيث أنّها المعين الذي لا ينصبّ و هي القصيدة التي تكتبه و لا يكتبها، و هاهو يدعوها أن تكون قصيدة و وردة يشجر بها الصّحراء

كُـــــونِـــــي إِذَنْ...
قَصِيـــدَتِي، وَرْدَتِـــي
كُـــــونِـــــي إِذَنْ...
صَفْصَـــافَتِـــي وَ نَخْلَـــتِـــي.
فَرُبَمَـــا اسْتَطَعْتُ يَا سَيِدَتِـــي
بِالـــشِـــعْـــرِ...
أَنْ أُشَّـــجِـــرَ الصَحْـــرَاءَ...[194]

[193]: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان ط2، 1992م، ص138

[194]: نزار قباني: هل تسمعين صهيل أحزاني ، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط4، 1998، ص67.

## 6- نـــزار قبـــاني واهتمـــامه بالأســـطـــورة:

إذا كنّا قد أكّدنا على أنّه لا توجد خصوصية معرفية أو جمالية بمنأى عن الثّقافة الماضوية وأنّ سلسلة (قفا نبك) لم تنقطع، بل أضحت من المتون التي تدرس في كلّ قطر عربي على الرّغم من التّواجد العثماني لطيلة قرون في العالم العربي، و أنّ الثّقافة متناثرة مثل الهواء يعبّ منها الشّعراء و الأدباء في كلّ حين.

ترى كيف صوّر "نزار قباني" امرأته؟ و هل عاد إلى الماضي و أخذ منه؟ و ما درجة تقليده للنّموذج و المثال للمرأة الأم؟

لسنا بهذا نقول بعودة "نزار قبّاني"، أو أي شاعر إلى الماضي و القبوع فيه، فهذا يخرج أي شاعر عن حرم المعاصرة: "فأنت لكي تكون عصريا لا بدّ أن تحدّد موقفك من التّراث"[195] كمنطلق و باعث تفيد منه بكيفية أو بأخرى لتصنع الحاضر، أو بالأحرى المستقبل، و ميزة المعاصرة دائما في هذا الصدّد أنّه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة"[196]

فالشّعر المعاصر يأخذ من التّراث بمقدار ما يستفيد لعجن طينة أخرى تلائم العصر، هذه الطّروحات جعلت عزّالدين إسماعيل يطرح سؤالا مهما "هل ينفصل شعراء هذه التّجربة عن التّراث؟ نجيب عن هذا دون معضلة بنعم و لا. نعم لأنّ إطار شعرهم يختلف كليّا عن إطار الشّعر القديم...و لا لأنّهم إن انفصلوا عنه فإنّهم لم يبتروا الصّلات المعنوية التي تربطهم به وبالتّراث بعامّة"[197]

---

[195]: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة، بيروت ط3 1981، ص09

[196]: المصدر نفسه ص15.

[197]: المصدر نفسه ص 27

إنّ لصورة الحديثة في النّص كبداية شاملة تتجلّى من خلال العناصر التي تدخل في تكوينه وتتعامل معه، إلاّ أنّه يحبّ التّركيز المعطى الدّاخلي للصّورة، الذي يمكننا من الغوص في نواة الصّورة و أبعادها و لو تتبعنا الصّورة في شعر القبّاني بعامّة فقصيدة بلقيس بخاصّة، فإنّنا سنقع على معطيات مختلفة للصّورة، تخوّل لنا تضييف الصّورة في شعره إلى من مجموعات، تظهر فعاليتها من خلال تظّافر الصّورة لتغذية معنى النّص و مغزاه: لقد غلب على البدائي الطّابع الأسطوري فقد أسطر كلّ شيء و لا يهمنا من ذلك إلاّ نظرته للمرأة التي يعتبرها الأم المعبودة –بعيدا عن المرأة الرّذيلة التي لا تدخل حرمه– و التي يقدسها و يعبدها، لا لشيء إلاّ أنّها تنتشله من مشكلات جمّة مؤرقة، و هي مشكلة الموت و الميلاد و النّسل، هذه الصّورة ذات معنى ديني يتعلّق أساس بالدّين القديم.

و لمن أراد أن يستنير أكثر فهناك كتابات كثيرة حول هذا الموضوع مثل كتابات الدّكتور علي البّطل، ونصرت عبد الرّحمن، و الدّكتور أحمد وهبة رومية و غيرهم، و هذه بعض النّماذج:

بَلْقِيــسْ كَــانَتْ أَطْــوَلَ النَّخْــلاَتِ فِــي أَرْضِ العِــرَاقِ[198]

قَسَمًــا بِعَيْنَيْــكِ اللَّتَيــْنِ إِلَيْهِمَــا تَأْوِي مَلاَيِنُ الكَوَاكِــبِ[199]

بَلْقِيــسْ أَيَتُهــَا الشَّهِيدَةُ وَ القَصِيــدَةُ وَ المُطَهــَرَةُ النَّقِيَــةُ[200]

قَتَلُــوكِ فِــي بَيْرُوتْ مِثْــلَ أَيِّ غَــزَالَــةٍ[201]

هُــنَــاكَ كُنْــتِ كَنَحْــلَــةٍ تَتَمَشَطِيــنَ[202]

فلو تتبعنا هذه الأسطر سطرا، فسطر، لوجدنا أنّ الشّاعر قد خلع على قتيلة إهابا من القداسة.

---

[198]: نزار قباني في قصيدة بلقيس ، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان ط1 1982، ص2.

[199]: المصدر نفسه ، ص07

[200]: المصدر نفسه، ص11

[201]: المصدر نفسه، ص18

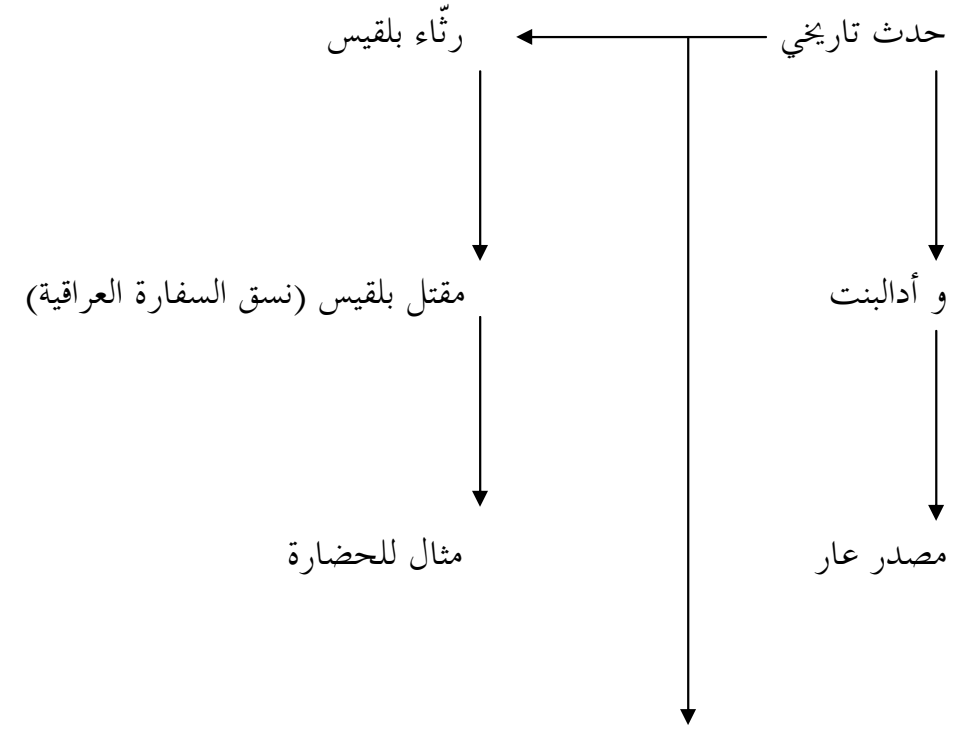
[202]: المصدر نفسه، ص37

فهي امرأة مثالية، نقية، طاهرة، بعيدة عن الرّذيلة، ميسورة الحال، معدّة لأداء مهام نبيلة ورفيعة.

ففي السّطر الأوّل الشّاعر يجعل من بلقيس نخلة من نخيل العراق، و نحن نعلم أنّ النّخلة من أسماء الأم المعبودة في العهود القديمة، أمّا في السّطر الثّاني، فالشّاعر يقسم بعيني بلقيس و هذا غاية التّقديس و التّأليه. و قد درج النّاس ذوي العقيدة الإسلامية ألاذ يقسموا إلاّ بالله بالإضّافة إلى ذلك فإنّ الشّاعر يشبه بلقيس بالسّماء التي تأوي إليها الكواكب، و هي إشارة إلى الصّفاء والنّقاء.

و في السّطر الثّالث يجعل منها شهيد و قصيدة و مطّهرة نقيّة، فعلى الرّغم من أنّه يحاول أن يبتعد شيئا عن الرّمز الأسطوري إلاّ أنّه يجد نفسه مشدودا إلى التّراث القديم برباط وثيق. فيعل منها امرأة مطهّرة و نقيّة و هي بذلك امرأة مثالية تناءت عن النّقيصة كما هو الشّأن بالنّسبة لشهرزاد مع ملكها شهريار و من الحديث عن بلقيس عبر ضمير الغائب الماضوي ( كانت) إلى الحاضر (قتلوك) و كأنّي بالشّاعر يستفيق من غيبوبة الفاجعة التي حلّت به و يلجأ إلى التّكرار مثل عادته في كلّ قصائده، فيشبهها بالنّخلة و الغّزالة و هي إحالة مفتوحة على تراث أسطوري قديم يجعل من المرأة مثالا مقدسا و رمزا دينيا مؤلها.

فضلا عن المعطى الأسطوري يتجلّى مظهر آخر يتمثل في ربط الشّاعر موضوع القصيدة (رثاء بلقيس) بقوالب و أحداث تاريخيّة و في بعض الأحيان شخصيّة تاريخيّة

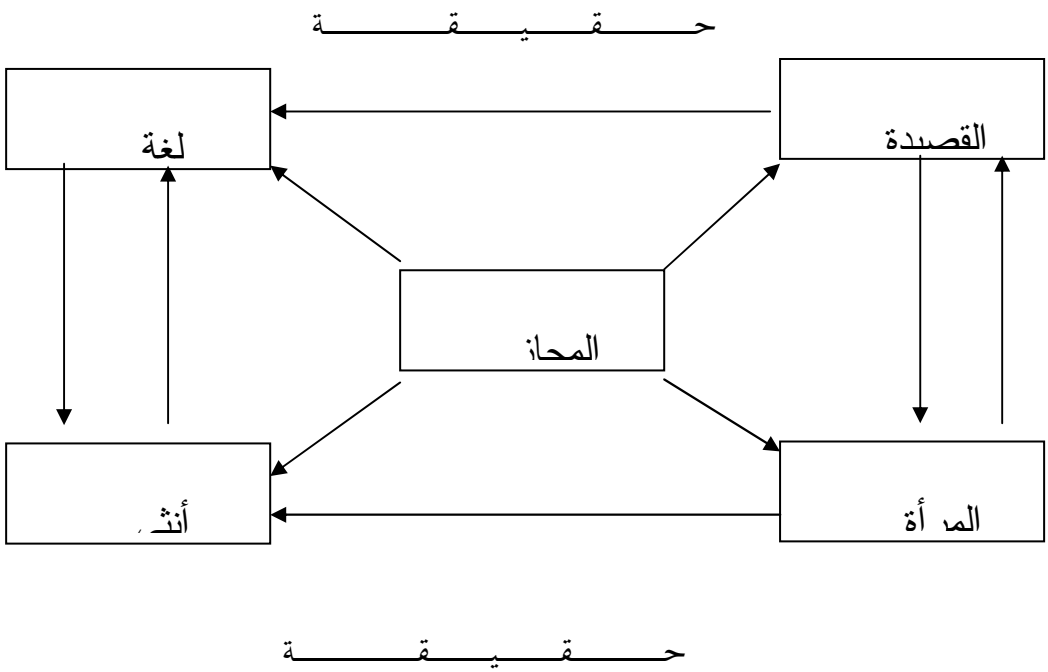



رثاء بلقيس و إدانة العرب

على الرّغم من أنّ الشّاعر يكتب انطلاقا من ثقافة و مرجعيات تاريخية حضارية، لكنّها تصبّ في هدف واحد هو تقديس القبيلة و الذّبيحة (بلقيس)، فجعل من التّاريخ، بأحداثه و شخصياته أداة تعبيرية و تصويرية لما فاجأه و أفجعه في زمانه الحاضر، و بهذا الأخذ العام للصّورة كان بعيدا كل البّعد عن المفهوم التّقليدي للصّورة.

و المرأة ملهمة الشّاعر و صانعة قصائده و لكنّها لا شيء بدون قصائده فالمرأة إذن قصيدة و القصيدة امرأة، و المرأة أنوثة و أمومة، أنوثة بالجسد(اللّغة) و أمومة بإنجاب المعاني و الشّكل التّالي يبين ذلك:[203]

[203]: أحمد حيدوش: شعرية المرأة و أنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص170.



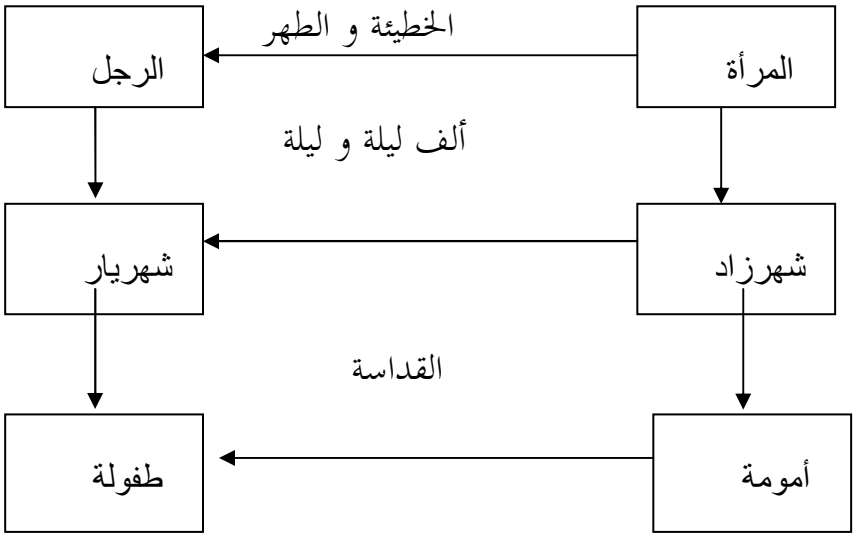

المرأة في أشعار" نزار" مثلت مجموعة من المتناقضات فكانت هي:الطّهر والعهر ، الدّنس والقداسة، هي الوّضوح و الغموض، و الخوف و الرّهبة، و الطّمأنينة. هي الحياة و الموت وقارب النّجاة و مرفأ الأمان، ولكنّها أيضا عاصفة هوجاء و بحر هادئ، هي الحبّ و الكراهية، الخصب و العقم، الحلم و الواقع ، و هي الدّاء و الدّواء.

يختزل جسدها عناصر الطّبيعة جميعها، من أنهار و غابات، و معادن و حدائق و بحار ومدن، و نجوم، و أقمار، و شموس، و سحب، و أمطار، و ثلوج، و رعود، و بروق، حتى يحسّ قارئ شعر نزار قبّاني في المرأة، بأنّه لو لا الطّبيعة التي استعار منها هذه الصّفات الجمالية التي أضافها على جسدها لما وجد ما يجمّل به هذا الجسد، و لكنّك تحسّ أحيانا أنّه لولاها لما وجد ما يستعيره لتجميل جسد الطّبيعة، بل إنّك لا تشعر في أحيان كثيرة أنّ الكون قبح و سواد وخراب و دمار لو لم تجمله المرأة. و هي سرّ وجود هذا الكون، لولاها ما وجد هذا العالم، و لكنّنا نجد أيضا هذا الوّجود لا يتحقق إلاّ بغيابها، فكلّما كانت واقعا انتقى الوّجود. المرأة إذن، رهينة الشّاعر و سجينة أحلامه، و هلوساته، و هي أمّه، و بيته، و مدينته، و حبيبته، و قصيدته ووطنه، و جواز سفره، و بطاقة هوّيته، و هي كلّ تاريخه الشّعري و تاريخه

الثّقافي و الحضاري تختزل عناصر الكون كلّها في نظرة، أو إشارة أو همسة، أو ضحكة أو حركة.

و على الرّغم من تجليات رموز المرأة الكثيرة في شعر نزار قبّاني إلاّ أنّ المرأة الحبيبة، و المرأة الأم، و المرأة المدينة، و المرأة القصيدة، هي مدار شعره، بل إنّها الأم هي التي تختصر رموز المرأة جميعا، فهي السيّدة الأولى في شعره، لكنّ القصائد التي ترسم ملامح الأم غالبا، ما تتجلىّ فيها الرّغبة و عدم تحققها و الحلم و الواقع و رموز الطّهر و القداسة، و يغيب فيها الجانب الحسّي تماما، في حين تحضر فيها أجواء البيت.

و إلى جانب القصائد التي خصّ بها الأم صراحة نجد قصائد كثيرة تشير إلى العلاقة بين المرأة والآخر (الرّجل) على أنّها علاقة أم بطفلها، فالطّرف الأوّل امرأة، و الطّرف الثّاني رجل و لكنّه يحمل سمات الطّفولة و الصّبا، فتظهر الأمومة من خلال معجمه الشّعري المليء بالاستعارات الملّحة تصبّ كلّها في دائرة العلاقة بين الطفولة والأمومة، و من ثم تتحكم في البنية الموضوعاتية لمعظم قصائده ثنائية الخطيئة و الطّهر.




"هكذا تغدو المرأة الفعلية الواقعية بسحر جمالها، و خفّة ظلّها و جاذبيتها مثيرا آنيا يدفعه إلى استجابة آنية لتحقيق لذّة حواسية ثم يفتح لخياله المجال ليستحضر صور يصنعها انطلاقا من

نموذج مستقر في الذّاكرة، قابل للإيحاء بآلاف الصّور و الأشكال"[204]، و من ثم كان الحبّ في قصائده عبارة عن علاقة باللّغة، و لذلك ظلّ يتأرجح بين الواقع و الوهم و ظلّت كلّ امرأة في قصائده تحمل في طياتها بذور فنائها، و من هنا كانت تلك البنية النّفسية العامّة فيها متمثلة في المقدس والمدّنس، تلك الثّنائية التي تعيده إلى بداية الخليقة للاحتماء بخطأ أمنا حواء و اللّجوء إلى الطّبيعة لاستعارة عناصر الجمال منها و إضفائها على جسد المرأة و تحويلها إلى طبيعة خالصّة فيتسع بذلك فضاء اللذّة و يتقلص فضاء الألم.

من هنا يبدو الشّاعر و كأنّ المرأة لا تعنيه بوصفها جسدا كأي جسد آخر، إنّما الذي يعينه هو المرأة الأنثى ظاهرة لا نجدها عند النّساء فحسب و إنّما نجدها في الطّبيعة، و من هنا تتحوّل المرأة إلى قارة مجهولة يجب اكتشافها، لكن اكتشافها يعني اغتيالها، و من ثمّ تظلّ مجهولة إذ يحدّد من البداية أنّه لا يمكن أن تكتشف، و من هنا راح يتحدّى هذه القناعة محاولا اكتشاف هذا العالم المجهول (الجسد) فيجد في ذلك لذّة و متعة شأنه شأن المكتشفين الحقيقيين لمجاهل هذا الكون، فيتحقق في ذلك استلهام يشبع الرّغبة البدئية الطّفولية، الباحثة عن اكتشاف جسد المرأة الأم.

هذه المرأة التي جسّدها الشّاعر في صورة لوحة، شكّل منها مدينة دمشق و مدينة بيروت فظهرت الأولى أمّا حنونة، و ظهرت الثّانية حبيبة تعوض غياب الأولى، و تتماهى معها، فيتحوّل شعره إلى محصول دمشقي ترعاه الأم، و إذا حاولت أيّة امرأة أن تنافسها، فإنّها لا تتجاوز حدود بعض الشّبه بينها و بين دمشق.

و من ثمّ اتّخذت المدينة عند "نزار قبّاني" بعدين يسيران في اتجاهين متباينين: اتجاه يرسم صورة المرأة الجسد، بوجهها الأنثوي الرّائع و جمالها السّاحر، و تختزلها مدينة بيروت، و صورة المرأة الأم الحنون، و تجسّدها مدينة دمشق، فيحتمي الشّاعر في رحم المدينتين، و يحسّ

[204]: أحمد حيدوش: شعرية المرأة و أنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، ص194.

بالطّمأنينة و الأمن و لكنّه، سرعان ما يجدّ المرأة تنافس قصائده، فيحاول إرضاءها باعترافه بأسبقيتها لقصائده، و بأنّ قصائده استمدّت بما لها منه، و لكنّه يتراجع عن هذا الرّأي فينتصر لقصائده وهكذا تولد عن ذلك صراع رافق معظم قصائده و لم يحسمه طوال حياته، ولكن مع ذلك تظهر أفضلية القصيدة على المرأة عنده، لأنّ المرأة الذّهنية التي توحي له بهذه القصائد لا وجود لها في الواقع، في حين أنّ المرأة المتخيلة التي نجدها في قصائده هي من صنعه، ومن هنا فبإمكانه أن يشكلها كما يشاء.

# الفصـــل الـــرابع

## الفـــصـــل الرابـــــع:

# <u>الليـــــالي في أشعـــار نـــزار قبـــاني</u>

- التّناص
- التّناص في المنظور النّقدي العربي المعاصر
- نزار و قضية تفعيل الخامل من التّراث
- التّوظيف الأسطوري لألف ليلة و ليلة في شعر نزار
- نزار و اللّيالي.

## 1- التّـــنـــاص:

إنّ مفهوم التّناص، لم يتأسس من البداية كمفهوم رائج يتداوله النّقاد و لممارسة عملية القراءة التّناصية على النّصوص، لأنّه في البداية لم يدركه النّقاد كأهمية نقدية لها دور فعال في قراءة النّصوص و لكن مع الممارسة والانتشار، و الاستقطاب من قبل النّقاد و ممارسي النّقد أصبحت نظرية التّناص منتشرة و لاسيما بعد احتضان المفهوم من مجلة تيل كيل ( Tel . Quel) التي ضّمت إليها نخبة من الدّارسين و النّقاد الكبار أمثال ميشال فوكو ( Michel Faucoult) ورولان بارت(Roland Barthes) و جاك ديردا ( Jacques Derrida)، فليب سولسرس(Philipe Sollers) و جوليا كريستيفا( Julia Kristena)[205].

لقد راج مفهوم التّناص رواجا كبيرا في نهاية السّتينات، و ذلك راجع لـــمـــا حققته مجلـــة ( Tel . Quel) من شهرة كبيرة بين أوساط متتبعي الأدب من سنة تأسيسها (1960) إلى نهاية السّتينات (1968-1969) و هي السنة التي أدخل فيها المفهوم المعجم النّقدي بشكل رسمي، والذّي ظهر في:

- نظرية الجماعة (Théorie d'ensemble) و هي عبارة عن مؤلف جماعي شارك فيه ميشال فوكو(M. Faucoult)، رولان بارت(R. Barthes)، جاك دريدا( J. Derrida) فليب سولرس (P. Sollers)، و جوليا كريستيفا (J. Kristeva).

- ما كتبته الباحثة جوليا كريستيفا في بحثها الموسوم: سيميوطيقا: أبحاث من أجل تحقيق دلائلي 1969[206].

---

[205]: عبد الوهاب ميراوي: شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة ، رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر (2005-2006)، ص27

[206] : عبد الوهاب ميراوي: المصدر نفسه ص28

طرحت جوليا كريستفيا مجموعة من الأفكار،ربما راج من خلالها مفهوم التّناص و هاجر إلى بلدان أخرى، و أصبح نظرية لها وقعها الخاص و المميز في قراءة أي نصّ، كما أنّ "فليب سولرس" يوضح المفهوم في نفس المؤلف بأنّ أي "نص يقع في نقطة التقاء مع مجموعة من النّصوص الأخرى و هو بذلك يعيد قراءتها ويثبتها ويكثّفها و ينقلها و يعمقها"[207].

مع مفهوم الحوارية (Dialogisme) تحوّل الاهتمام مما كان عليه عند الشّكلانيين البنيويين ثم البنيوية التّكوينية إلى مفهوم النّص و علاقته بالنّصوص الأخرى فالنّص لا يتكون إلاّ بعد اجتيازه الخطابات والتّحولات و التّغيرات، و هذا الاختلاط هو الذي يجعله يتلاءم مع بعض الخطابات و يختلف عنها تارة أخرى، مما يقوّي فيه الاحتمال والافتراض و التلاقح عن طريق التّجاور بين فضاءات متعدّدة لفظية و أسلوبية و إيقاعية وزمانية.

بهذا يكون "بافتين" قد أسّس مصطلحا يصبح في تطوّره و تداوله بين النّقاد مركز الاشتغال في قراءة النّصوص و لاسيما بعد تطوّر المفهوم على يد "كريستيفا" من مفهوم الحوارية إلى نظرية التّناص[208]، و هو ما أدى إلى تأثر الدّراسات النّقدية بهذه التّوجهات، فيما يتعلق بتداخل النّصوص في عموم علاقاتها، من ذلك ما طرحه "رولان بارت" من مفاهيم أخرى تتعلق بنظرية التّناص وربما يأتي على الأوائل الذين أعطوا اهتماما كبيرا للنّص نظرا لما كتبه وقدمه حول موضوع النّص.

"و من بين الذين اهتموا بنظرية التناص "جرار جنيت" (G. Genette) في كتابه أقراص كذلك في مقالة له بعنوان العبرة النصية (Transtextualité)، ليوسع من المفهوم و يعطيها جملة من التفريعات مستمدة من أنواع التعامل و التعالق النصي، و يعلن في أطراس عدم براءة أي نص فكل نص يكتب من نص آخر، و هذا النص نفسه منحدر من نصوص أخرى

---

[207]: ينظر: عبد الوهاب ميراوي : المصدر نفسه ص 28

[208]: المصدر نفسه، ص29

سابقة، و هي العملية التي تشبه كمن يكتب على طرس، بحيث الكتابة السابقة لا تمحى كلية، تبقى آثارها قائمة و ممتدة و مسايرة لعملية الإبداع، هكذا تقع الكتابة فوق الكتابة، وهكذا يتشكل كلّ نص جديد على أنقاض نصوص أخرى سابقة .بمفهوم المتعاليات النّصية استطاع "جيرار جينيت" أن يتجاوز حدود الاشتغال للتّناص التي وفقت عليه "كريسيفا" و أعطاه مجموعة من التّقنيات والتّقسيمات و التّفريعات و الأوصاف، و بهذا أصبح مفهوم الشّعرية عند "جنيت" مرتبطا .بما سماه جامع النّص (L'archi Texte) [209]. ثم يمدد و يوسع هذا التعريف ليعلن أنّ موضوع العربية هو ما وراء النّصية الذي أشار إليه بأنّه "كلّ ما يجعل النّص في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى، فهو يشمل إذن جامع النّص، الذي يحقق شعرية النّص، وذلك لأنّ النّص يتخلى عن ذاته الفردية ليكسب التّنوع و التّداخل مع نص آخر و ذلك عن طريق التماهي فيه ومسايرته أو محاورته، لذلك راح "جيرار جنيت" يفرق و يميز بين أوجه مختلفة للنّص المتعالق مما أكسبه المصطلح الشّمول في التّعامل و التّعالق، التّناص (L'intertestualité)، والنّصية المتوازنة (Paratextualité) النّصية الواصفة(Metatextualité)، النّصية المتفرعة (Hypertextualité)، النّصية الجامعة (Architextualité)[210].

[209]: عبد الوهاب ميراوي: شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة ، رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر (2005-2006) ص30

[210]: المصدر نفسه ص 31.

## 2- التّناص في المنظور النّقدي العربي المعاصر:

إنّ المتّبع للمشهد النّقدي العربي المعاصر، لا يعدم أن يلاحظ مدى ارتباطه بالمفاهيم الحداثية النّقدية الغربية، وما وصلت إليه من رؤى فلسفية و نقدية و فكرية في معاينة النّص الأدبي و كل هذا استجابة لواقع ثقافي، وإبستمولوجي لا يتنافى مع طبيعة المجتمع العربي، و ما حققه من تطور و تقدم في جانبيه الفكري والاقتصادي.

و نظرا لما حققته نظرية التّناص (L'intertextualité) من شهرة نقدية واسعة، والتّعامل بها في قراءة النّص الأدبي و تحليله و لاسيما بعدما أفضته"كريستيفا" على نظرية التّناص فقد أصبحت من أبرز النّظريات في قراءة النّصوص الأدبية و تحقيق شعريتها و هو الأمر الذي جعل التّجربة النّقدية العربية المتعطشة للمعاصرة والانفتاح على الآخر أن تلتفت إلى نظرية التّناص والأخذ بها في معاينة النّصوص الأدبية العربية[211].

إذا كانت "كريستيفا" هي المشغل الأوّل لنظرية التّناص و المنحدرة لها من مجهودات "باختين" في قراءة النّص الرّوائي "شعرية دستوفسكي" و ذلك في نهاية السّتينات، فإنّ المصطلح بدأ التّعامل به في العالم العربي في نهاية السّبعينات و بداية الثّمانينات، و هي بداية محتشمة إذا قيست بشهرة المصطلح ورواجه و توظيفه، بين نقاد عالميين كبار بين أوربا و أمريكا، فعلى الرّغم من الشّهرة الكبرى التي حققها و الأسئلة الجوهرية التي طرحها فيما يخصّ نظرية النّص الأدبي فإنّ العمل به جاء متأخرا.

و إذا ما تتبعنا هذا الاشتغال و توظيفه في النّقد العربي المعاصر، فإنّنا نجده موزعا بين الاهتمام النّظري، والتّطبيقي في الوقت نفسه، و يمكن اعتبار كتاب "محمد مفتاح" "تحليل

---

[211]: عبد الوهاب ميراوي: شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة ، رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر (2005-2006) ص32.

الخطاب الشّعري إستراتيجية التّناص" من الكتب الأولى التي عاينت الظّاهرة، و تتبعتها نظريا في شتى تفاصيلها المتصلة بنظرية التّناص حيث يعلق عن صعوبة الظّاهرة و الإلمام بها، نظرا لتوزعها على تعاريف عديدة، و أي واحد من هذه التّعاريف لم يستطع أن يتوصل إلى "تعريف مانع وجامع[212]و هو الأمر الذي يدعوه إلى استخلاص تعريف من التّعاريف الكثيرة للمصطلح فهو عند الكاتب " فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة:

- ممتص لها يجعلها من عندياته، و تصير منسجمة مع فضاء بنائه و مع مقاصده.
- محوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها و دلالتها أو بهدف تعضيدها[213].

إنّ "محمد مفتاح" يبرهن عن نجاعة مفهوم التّناص في قراءة النّصوص من خلال المفاهيم الإجرائية المرتبطة بحقول معرفية متعدّدة و لذلك يعتبر التّيار السيميائي و الذي من أهم ممثليه كريماص (Gremas) (1917-1992) "أثيمل نظرية لتحليل الخطابي الإنساني، و لكنّ هذا التّعميم يجب أن يقابل بحذر شديد[214]و هو الأمر الذي يجعله يعرض أهم الكتب و الاتجاهات في دراسة الخطاب الشّعري.

ثم تابع هذا الاجتهاد النّظري باجتهاد آخر تطبيقي، و هو كتاب "دينامية النّص، تنظير وانجاز" حيث وقف في الفصل الثّاني من الكتاب على موضوع الحوارية في النّص الشّعري، ويقف على جملة من التساؤلات التي تخصّ النّص في حواره الخارجي، و حواره الداخلي، مشتغلا كلما يكون النّص الشّعري في حواره الخارجي مع نصوص مركزية و أخرى فرعية، و هي آليات تحكمه و تكوّنه، و يقرأ بذلك نصين تراثيين الأوّل لأبي نواس والثّاني لابن الخطيب،

---

[212]: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط2، 1985م ، ص121

[213]: المصدر نفسه، ص121

[214]: المصدر نفسه : ص9

أمّا الحوار الداخلي، فإنّه يدرس به المكونات الدّاخلية للنّص بحثا عن الآليات التي يتناسل بها النّص و يتوالد حتى يصير كيانا قائما بذاته[215].

بالانجازين "تحليل الخطاب" و "دينامية النّص" يكون "محمد مفتاح" قد أعطى تصوّرا نظريا و آخر عمليا وتطبيقيا لنظرية التّناص و كيفية الاشتغال على النّص الشّعري العربي و ما مدى نجاعة النّظرية في قراءة الشّعر.

تمثل المستويات المتعددة للتّناص جدلا و اختلافا في النّقد، حيث سعى الكثير من النّقاد المعاصرين إلى تقسيم التّناص إلى مستويات ثنائية و ثلاثية لتحديد أبعاده و الإلمام بطرائفه ويعرف للتّناص تقسيمين مشهورين و هما الظّاهر أو الصريح ثم المستتر و الذي قد يحتوي نوعا آخر شبه مستتر الذي يلمح له المؤلف تلميحا لا تصريحا، كما قام الدكتور "نور الدين السر" بالإلمام بهذه الطرق في كتابه: "الأسلوبية و تحليل الخطاب" نلخصها فيما يلي:

ما قام به كل من "كريستيفا" و "جان لوي هودبين" بملاحظتهما أنّ للتّاص أو إعادة كتابة النّص الغائب ثلاثة قوانين و هي:

- الاجترار و هي عملية إعادة كتابة النّص الغائب بوعي سكوني و تمجيد بعض المظاهر الشّكلية الخارجية
- الامتصاص: عملية إعادة كتابة النّص الغائب وفق حاضر النّص الجديد ليصبح استمرارا له متعاملا معه بمستوى حركي و تحويلي.
- الحوار: عملية تغيير النّص الغائب و نفي قدسيته في العمليات السابقة[216] وهي العمليات التي يقوم بها الشّعراء المبدعين عن وعي و قصد أو بغير قصد و هو ما دفع "جيرار جنيت" إلى حصر التّناص في ثلاثة أصناف:

---

[215]: محمد مفتاح: دينامية النص" تنظيرا و انجازا" ، المركز الثقافي العربي، بيروت ط02 199، ص88-94

- ✓ التّحقيق: انجاز معنى أو مضمون كان في تراث النّصوص السابقة.
- ✓ التّحويل: أخذ معنى و الذهاب به إلى أبعد مما هو عليه.
- ✓ الخرق: التّجاوز على معنى ما و التّضاد و التّناقض معه.

و بناء عليه يمكن استشفاف هذه العمليات في بنية القصيدة الشّعرية الحديثة و خاصة القصيدة التي تستلهم الأسطورة في عملية تناصية غير محددة تتكأ على التّقسيمات الأساسية للتّناص، كما نجد لدى "صلاح عبد الصبور" الذي يتبنى منهج الامتصاص و الذي عبّر عنه في عدّة مرات:" ...إنّني أحاول دائما أن أستخرج التيمة في الأسطورة و أن أعيد عرضها على تجربتي الخاصّة بغية إكساب هذه التّجربة بعدها الموضوعي و لكنّني أكره دائما إلصاق الأسماء"[217].

بعد أن أصبح النّاقد العربي واعيا و مدركا لدور التّناص و ماله من أهمية كبيرة في تحديد شعرية معالم النّص تشكل هذا الوعي في رواج نظرية التّناص و الاهتمام به و الاشتغال بها في قراءة النّص الشّعري و النّثري، و يمكن اعتبار دراسة "محمد بنيس" "ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية[218] من الدّراسات التي أشارت إلى مفهوم التّناص كنظرية يجب الاعتماد عليها في قراءة النّص الشّعري، و سماه النّص الغائب[219] وهو باقتراحه لا يختلف عن المصطلح الأصلي للتّناص مهما حاول التعليل لاقتراحه.

يعتبر كل نص نافذة منفتحة و مستقبلة لنصوص أخرى، تتفاعل مع نسيج الدّلالة والسياق لنحصل على نص، تتراءى لنا من خلاله نصوص أخرى كثيرة ذابت بين أحضانه و في ثناياه وهذا التّأثر بالسلف والأخذ من أفكارهم و إبداعاتهم الفنيّة ليس معناه أنّ أسلوب

---

[216]: نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب الشعري (دراسة في النقد الأدبي الحديث) دار هومة الجزائر ط1 1997م، ص (110-112)

[217]: ينظر: جابر عصفور: التناص و الأجناسية في النص الشعري ، القاهرة (مصر) ط1، 1980م، ص84

[218]: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية دار العودة بيروت ط1، 1979م

[219]: المصدر نفسه: ص249.

الشّاعر وفرادته غائبان، لأنّ شاعر ميزة بل ميزات أسلوبية يتميز بها، فاعتبر التّناص ظاهرة تشكل أبعادا فنيّة وإجراءات أسلوبية تكشف عن التّفاعل وأشكاله المختلفة بين النّصوص، إذ يقوم استدعاء النّصوص بأشكالها المتعدّدة الدّينية و التّاريخية... على أساس وظيفي يجسّد التفاعل الخلاق بين الماضي و الحاضر.

## 3- نزار و قضية تفعيل الخـــامل مـــن التراث

حداثة "نزار"، حداثة لم ترفض التّراث و إنّما رفضت الجزء الخامل من التّراث، إنّها دائما تدعوا إلى العودة إلى التّراث الفكري و الأدبي و اللّغوي العربي.

لم يرض "نزار" التراث و لم يدع إلى هدمه و تجاوزه أو استبداله، إلاّ أنّه دعى إلى ضرورة مراجعة التّراث و تفعليه انطلاقا من إخضاعه لنقد إجرائي بناء و موضوعي، فقد أدرك أنّ المجتمع العربي هو مجتمع تسيطر عليه ذهنية الماضي و تحبس عنه كلّ أشكال التلاقي و التّطور و الانفتاح على أشكال في الحياة و التّعبير و الكتابة، و تقيده بألفاظ فكرية و تشكيلية لم يشارك هو في ابداعها يقول نزار: "أنا شاعر أريد أن أفكر وحين أواجه عصرا لا يريد أن يتغير أصطدام، لأنّ الشّعر سلوك صدامي، إنّ القناعات القديمة عبارة عن أوثان و أنا أريد أن أحطم الأوثان"[220].

و قد نعت نزار الأدباء الإرثيين بالأدباء المتركيين، لأنّهم لم يستطيعوا أن يفعلوا الخامل من التّراث و يدمجوا في الحركية الابداعية وفقا لمتطلبات الحداثة المضادة يقول: "كتبكم عن الأدب المستريح في بلادنا...إنّه الأدب الذي نشف الزيت عن مفاصله و تصلبت عضلاته الحركية، إنّه الأدب الذي نسي غريزة المشي، ما هو موقفنا من الأدب الذي لا يمشي ؟ إنّه موقف الحياة نفسها من كل كائن يتوالد، موقف المجتمع من كل عضو لا ينتج، موقف صاحب الأرض من كل شجرة لا تثمر في حقله...الإهمال...ثم أحشاء الموقرة، الحياة لا تهمل إلاّ الذين يهملونها، ولا تكافئ إلاّ الذّين يقابلون هداياها الجميلة بهدايا ذهنية أجمل...إنّ الأدب هو غرم قبل أن يكون غنى، مسؤولية لا نزهة على شاطئ نهر، فعل الذين يريدون دخول

---

[220]: نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، ج7 ص161-169

مصنع الأدب الكبير، أن يضعوا ثياب العمل ويغشموا أيدهم حتى المواقف في الصلصال الساخن...أيّها المستريحون إنّ الذّوق العام يطلب منكم أن تستريحوا ...و تريحوا"[221].

و في إطار تفعيل الموروث طالب "نزار" بضرورة التّجديد انطلاقا من القراءة الواقعية للتراث و الاستفادة من خبرات الشّعراء الفاعلين و ابداعاتهم في زمنهم، لأنّ اللّحظة الشّعرية ليست بالضّرورة لحظة آنية ترفض ما سبقها من لحظات كتابة و إبداع، ""ففي كلامنا عن التّجديد و المجدّدين يجب أن لا نستعمل النّقض، ونقص التّاريخ الأدبي على كيفنا، و نقص معه وجود عشرات من الشّعراء الشجعان الذين بدأوا و أعدوا المخططات للهجوم على قطار الشّعر العربي المنهوك...إنّ ساعة التّجديد لم تكن واقفة قبلنا، و الوقت الشّعري لم يبتدئ بناء، لأنّ كل لحظة شعرية مرتبطة باللّحظة التي قبلها، و الأصوات الشّعرية لا تولد كالطحالب من العدم"[222].

الشّاعر و هو يحاول تمثل التّراث في العديد من قصائده على أكثر من مستوى، فإنّه يستقي منه بعض رموزه و أقنعته و يضمن أشعاره إشارات متفرقة إلى موروث القول من شعر و نثر وأيسر المنافذ إلى الشّاعر هو التّراث، الذي هو ملك لكل المبدعين بذلك يصير إرثا ، لأنّ التّراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مرّ العصور و الأزمان، و الذي ما يزال ماثلا في حياتنا، ممثلا في جميع عقول الأجيال السابقة، و ما أوحت به قلوبهم من عبقرية أبنائه.

ويبقى التّراث دائما هو المنبع الرئيسي و الرّافد الأساس و بالتّالي تتجاوز صلة الشّاعر بتراثه دائرة الماضي، لتحص الحاضر أيضا و تتخطى استدعاء النّصوص و موروثات القول القديمة لتشمل توظيف الأسماء البارزة كرموز و أقنعة و شخصيات.

---

[221]: نزار قباني: المصدر نفسه ص161.

[222]: المصدر نفسه: ص 250-251.

و من هنا يمكن أن نستخلص أنّ التّضمين و الاقتباس و التّأثر، كلها تندرج ضمن عملية آلية التّناص، والقضية الأكثر حيوية و أهمية، و خطورة في مسألة تفاعل النّصوص هي أنّ النّصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص و لو كانت كذلك لصّح النّظر إلى تفاعلها على أنّها مجرد اقتباس و تضمين أو تأثر بمصادر معينة، يستطيع أن يحدّدها القارئ الخبير المطّلع و لكنّها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنّها تتجاوز وتتراوح و ينفي بعضها البعض الآخر أو باختصار عندما تتفاعل نصيّا، تتفاعل بوضعها أنظمة علامات متماسكة لكلّ منها دلالته الخاصّة به و هذه الأنظمة عندما تلتقي في النّص الجديد، تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد يحمل على عاتقه عبئ إنتاج المعنى أو الدّلالة في هذا النّص.

## 4- التـــوظيف الأسطوري لألف ليلة و ليلة في شعر "نزار":

إنّ الشّاعر عندما يلجأ إلى استعمال النّماذج العليا التّاريخية، فإنّ أقلّ ما يفعله هو أن يختار الرّمز التّاريخي المناسب الذي يجد صورة مطابقة له في أذهان النّاس، لأنّ النّسيج الأسطوري في الأدب يحتم معرفة مسبقة بدلالة الرّمز أو الأسطورة أو الأنموذج الأعلى الذي يختاره الشّاعر، يحتم وجود موقف مسبق إزاءه عاطفيا، من وظيفة النّموذج الأعلى التّاريخي، إنّ الرّموز و النّماذج العليا ليست ملكنا لنحوّرها، و أكثر من هذا أنّها ليست ملك الحقيقية التّاريخية، بل ملك الذّاكرة الشّعبية.

يرى "عزّ الدين اسماعيل" أنّ التّجربة الشّعرية نتيجة لعملية كبت أو إقصاء لتجربة شعورية ألّمت بالشّاعر و منعها من الظهور، ثم عادت لتظهر بشكل آخر لتكوّن صورة رمزية أو حكاية أسطورية، و بعبارة أخرى تبقى التّجربة مكتوبة في اللاّشعور ثم تعود للمقاومة فينفس عنها الشّاعر بالرّمز و الأسطورة و بذلك يصبح للأسطورة وظيفة علاجية سواء كانت نتيجة هروب أو عجز أو تسرب للطاقات و غرائز مكبوتة"[223] وبذلك تغدوا الأسطورة مصدر تنفيس و تعبير عن هواجس و رغبات و مشاعر مكبوتة في أعماق الشّاعر[224].

في الشّعر العربي الحديث توظيف جميل و متنوع للأسطورة الشّهرزادية، و الشّاعر السوري "نزار قباني" من الشّعراء الذين وظّفوا أسطورة ألف ليلة و ليلة في كتاباتهم متخذا لنفسه مسارا يحرّر أسطورة شهرزاد من تمام القول لأنّ "القصيدة سفر في الأسطورة ...كلّ مستقبل فيه يشدّ إلى ماضيه... و كل اندفاعه إلى الأمام انعطافه إلى الوراء خطوة تتقدم ..و خطوة تنثني... وفي النّص كما في الفهم...تلك هي الغواية التي تبدأ من أحضانها غواية

---

[223]: يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث ص10.

[224]: المصدر نفسه، ص 262-263.

الكتابة"[225]، في "ألف ليلة وليلة"، تحكي شهرزاد لياليها و هي خاضعة ضعيفة تابعة لسلطة شهريار ولا يمكنها أن تحكي أيّ شيء فمصيرها مرتبط بكلامها هذا المصير الذي بدأ و مازال يستمر عبر العصور حبيس عقدة شهريار، كلام مرهق بزمن محدّد، زمن يمكن لشهريار أن يطلق فيه العنان بجبروته و قوّته، فهي تحكي لياليها بدون أن تفكر في أيّ شيء، تفكر فقط في عبارة هل سأعيش؟

فشهريار هو الأصل و السّلطة و القوّة الممتدّة على الأنثى شهرزاد، الذي يترصد خطاها وعجزها عن الكلام حتى يقدمها لسيف جلاّده، و بالمقابل نجدها حافظت على هاجس تحرير بنات جنسها و رقبتها من سيف جلاّدها لهذا كانت تفكر كيف تحافظ على مستقبلها؟ فهي الضّعيفة الخاضعة لتقلبات شهريار الذي ملّ سماع حكاياها نثرا فحوّلتها شعرا كي تزيل وتتخلّص من عقدة شهريار و تتحرّر منه بشكل نهائي.

فاللّغة هي التي مكنت شهرزاد من الوقوف و الصّمود أمام شهريار و كان الحوار بذلك هو الفيصل الذي تزيل الجدل و الذي أعاد شهرزاد إلى الحياة، شهرزاد التي ذكرتنا بأنّ استيلاء المرأة على اللّغة هو استيلاء تاريخي، و ذكرتنا بأنّ الإنسان لاسيما الذكر مهما بلغت قوّته فهو لا يستطيع ضمان بقاءه إذا لم يحولها إلى قيم.

و هذا ما كانت شهرزاد تثبته عبر حكاياها لتخلّص الملك من عقدته و تثبت في داخله روح الإنسانية ولتغيّر مفهوم العلم عنده مثلما يسعى الشّعراء لتفسير رؤية العلم في عصرهم وهذا ما حاول نزار قباني الوصول إليه من خلال توظيفه لأسطورة ألف ليلة و ليلة.

كانت شهرزاد في اللّيالي تمثل آلهة المعرفة و الحكمة، إنّها "إزيس" اللّالي غير أنّ شهريار في اللّيالي رهنها روحا و جسدا لمشيئته، و رهن حياتها بين حد السّيف و العتق بالكلمات،

---

[225]: عبد الكريم حسن :زوس الأسطورة و انتاج الدلالة تقافات البحرين ع13. 2005 ، ص43

فكان الفجر هو الحافز الفاصل بين كلّ حكاية و حكاية أدرك شهريار الصباح فسكتت عن الكلام المباح و تكون شهرزاد بذلك الرّوح الأنثوية التي تحكي، و تنسج من روح خيالها محاولة ترميم وإعادة بناء العالم الذّكور ي، و تلّخص هذه اللّيالي مجتمعة صراعا خصبا بين رغبتين:

أ- رغبة في القتل (الموت) يمثلها شهريار بعد مشاهدة حادثة الخيانة.

ب- رغبة في الحياة (الاستمرار) تمثلها شهرزاد فكانت قربانا و نذرت نفسها للدّفاع عن الوّجود الأنثوي.

و بالتّالي استمرار الحياة عن طريق الحكاية.

شهريار ← قاتل ← سامع للحكاية

شهرزاد ← ضحية الخيانة ← راوية اللّيالي

و يقينا أنّ شهرزاد في حكيها لم تقل عن الأشياء لشهريار، و لكنّ القرّاء أنفسهم قالوا ما لم تقله و هذا ما يجعل نصّ اللّيالي منفتح على تعدد القراءات نص أسطوري بامتياز، لأنّ هذه السّمة من سمات الآلهة لا تكشف أسرارها و أسرار الأشياء للبشر، بل تدعهم يبحثون ليكتشفوا الحقائق المكمونة في الفجوات المظلمة من هذا الكون.

و نزار قبّاني من بين القرّاء الذين استهلوا أسطورة شهرزاد فوّظفوها بطريقة فنيّة جمالية وأكسبوها روحا جديدة. فبقي بذلك النّص التراري مفتوحا للقراءة و هذا ما يترك مساحة الاختيار و التّعداد فيه و التّعدد فيه فهو يرسل عدد من الإشارات المختلفة للقارئ الذي يقوم

بدوره باختيار عناصر دون أخرى، إلاّ أنّ مخططات النّص تبقى و المدلولات الناتجة عن القراءة تختلف.

شهرزاد الموسوعة و ساردة ألف ليلة و ليلة كانت خاتمتها سعيدة باعتراف الملك بعفوه بعد أن رأى ثمرة لياليه تزهر أمامه.

هذه الثّمرة التي نمت و استمرت إلى جانب شهرزاد بفعل الحكي أنبت الزّرع و أثمر به ثم علاج شهريار و لهذا وجد الشّاعر نزار قباني في فعل الكلام الشّهرزادي متنفسا له، فراح يحور ويحوّل خطابها إلى شعر ليحملها قضايا عصره.

نزار في أشعاره يتحدث عن المرأة المصونة من مادة الشّعر و التي لا وجود لها في الواقع، أو هي نتاج أحلام و من ثم البحث عنها و عن سماتها و خصائصها و ميزاتها و عناصرها الجمالية يعني البحث في مادتها الأولية أي اللّغة التي تشملها فالأنثى لغة و اللّغة أنثى، إنّها لغته و يتجلّى ذلك واضحا في قصيدته "اللّغة الأنثى".

إنّ العنصرين المشتركين اللّذين يجمعان بين القصيدة و المرأة هما اللّغة و الأنوثة و كلاهما موجودات في بطلة ألف ليلة و ليلة، شهرزاد التي أرادت أن تضحي بنفسها من أجل إيقاف مسرحية الدّماء التي كان بطلها شهريار و بنات جنسها طيلة فترة الظّلام إلى أن يبزغ الفجر لميلاد جديد، فكان وحشا يريد انقراض المرأة من حياته، الخيانة كانت دافع القتل و السّرد معا لذلك قرّر شهريار الزّواج كلّ ليلة من بكر ثم يقتلها صباحا تخلصا من بقائها الذي قد يسبب الخيانة ثانية وانتقاما من زوجته الأولى التي لم ترعى حرمة قصره، و تقرّر شهرزاد علاجه من مرضه باللّغة لا غير، كما حاول نزار تغيير ما يحيط به وبمجتمعه من خلال كتابة الشّعر.

الخيانة كانت دافع الرّحيل و خروج شهريار و أخوه من مملكتهما ليقفا على خيانة المرأة لجني مع خمسمائة و سبعين جسدا غريبا، بالعدد نفسه من الخواتم زيادة لخيانتها مع شهريار وشاء الزّمان الذي أراد معرفة السبب، فانظر كيف تجيب المرأة: "إنّ هذا العفريت قد اختطفني ليلة عرسي، ثم إنّه وضعني في علبة وجعل العلبة داخل الصندوق، و وضع على الصندوق سبعة أقفال و جعلني في قاع البحر العجاع المتلاطم بالأمواج، و لم يعلم أنّ المرأة إذا أرادت أمرا لا يغلبها شيء[226] .

الظّاهر أنّ شهريار أخذ قولها دون التّمعن فيه و اعتقد أنّ كلّ امرأة خائنة في كل الأحوال مهما كانت حرّة جارية عبدة أو حتى ملكة و مهما كان مستوى الرجل و إن كان جنديا لكنّه لم ينتبه و لم يقرأ أهمّ ما في الخطاب و هو قولها "و لم يعلم أنّ المرأة إذا أرادت أمرا لا يغلبها شيء" ، فإذا أرادت الخيانة خانت و إذا أرادت الوفاء وفت، فهي تملك سلطة تفوق سلطة الرّجل إذا أرادت ذلك و هذا ما أدركه العقل الشّهرزادي، فكانت نظرة شهريار معادية: المرأة = الخيانة = القتل.

و هذا ما جعلت شهرزاد تتولى مهمة تصحيح النّظرة الخاطئة لشهريار، و كان ذلك باللّغة و لا شيء خارج اللّغة، فلقد جعلت منه حاكما عادلا في مواطن و حاكما مستبدا في مواطن وجعلته يدرك أنّ الحاكم العادل من يأخذ الأسباب بمسبباتها، و لا يحكم على مجتمع بهفوة أحد أعضائه، و لا يعقل أن نقتل المرأة لأنّ واحدة قاتلة، و إذا حكمنا بهذا الحكم نكون كمن حكم على نفسه بالموت فغياب العدل و رجاحة العقل موت لا مفرّ منه.

فشهرزاد أثبتت لشهريار أنّه لا سلطة للنّص خارج سلطة اللّغة و لا نص بدون لغة فالرجل لا قيمة له بدون أنثى، و الأنثى لا وظيفة لها خارج الرجل، و هذا ما يقرّه نزار قباني في كتاباته.

---

[226]: ألف ليلة و ليلة ص13

لقد التفت نزار قباني إلى موضوع الخيانة و المرأة البغي و خصّها بقصائد منفردة، فكل واحد منها يعالج هذا الموضوع انطلاقا من طبيعة تركيبته الفكرية باسم الدّين و الأخلاق تارة وباسم الإنسانية تارة أخرى.

ترى كيف عالج نزار قباني موضوع البغي؟ هل عطف عليها ورثا لحالها؟ إيمانا منه أنّ المرأة أساس إصلاح المجتمع أم أنّ ما فعله لا يعدو التّشهير بالنّساء اللّواتي ذهبن إلى البغاء؟ و من أي باب عالج هذا الموضوع؟ أو من جهة أخلاقية دينية أم من جهة إنسانية بعيدة عن كونها أختا أو أمّا أو داخلة في محارمة؟ ولدراستها لا بد من مقاربة الشّعر النزاري، إلاّ أنّ له قصيدة واضحة المعالم تحت عنوان البغي.

يستهل الشّاعر هذه القصيدة بوصف واقعي وكر الرّذيلة الموبوء و قد علق على بابه لافتة دالة على قدراته، تشدّ أنذار الجياع و هو ليس بيتا واحدا بل هي بيوت في زقاق مضيئة، كلّ بيت يحكي مأساة المرأة التي بداخله و لكلّ امرأة قصّة و حكاية مع الزّمن الذي جعلها تلجّ بيتا تحسّ فيه أنّها تاجرة تسارع إلى الدّراهم ولا رغبة لها في قضاء أخلاق. بعد هذا التّمهيد تمرّ إلى صاحبة البيت و هي عجوز خرقاء شمطاء أنهكها الزّمن وردها إلى أرذل العمر، تستقبل الكلاب الجوعة و لا تفتح فمها إلاّ بكلمة ساقطة و على عتبة الباب صعلوك الهوى يعرض النّساء على الزّبائن و كأنّه في سوق الجواري أو سمسار يبيع الخيول.

فالشّاعر يفصل في عرضه لتفاصيل العملية دون حرج و بكل صدق يروي ما سمعه و رآه رؤى العين وليس لأحد حجة في دفع ما جاء به، إذ لا تخلو مدينة من مدن العالم من هذه الواقعة.

عَلّـَقْتُ فِـي بَـابِهـَا قِنْـدِيـلَ

نَـازِفِ الشِّـرْيَـانِ، مُحْمَرَ الفَتِيلَةِ

فِـــي زُقَـــاقٍ ضُـــوِّئَتْ أَوْكَـــارُهُ

كُـــلُّ بَيْتٍ فِيهِ ...مَأْسَـــاةٌ طَوِيلَـــةْ

غُـــرَفٌ ضَـــيِقَـــةْ...مَـــوْبُـــوئَـــةْ

وَ عَنَـــاوِينٌ لِمَـــا رَأَى وَ الجَمِيـــلَةُ

وَ بِمَقْهَـــى الحَـــيِ ...حَـــاكَ الْهَرَمَ

رَاحَ يَجْتَـــرِئُ غَانَيْـــهِ الـــرَذِيلَـــةَ

وَ عَجـــُـــوزٌ خَلْـــفَ نَرْجُلِيَـــتِهَـــا

عُمْرُهَـــا أَقْدَمُ مِـــنْ عُمْرِ الرَذِيلَـــةِ

إِنَّهَـــا امْـــرَأَةُ البَـــيْـــتِ هُنَـــا...

تَشْتَمُ الكَسَلَ وَ تَسْتَرْضِي العَجُولَةَ

وَ أَمَـــامَ البَـــابِ صُعْلُوكُ الهَـــوَى

تَافِهَ الـــهَيْئَةِ مَسْلُـــوبَ الفَضِيلَـــةِ

يَعْرِضُ اللَّـــحْمَ عَلَـــى قَـــاضِمِـــهِ

مِثْلَمَـــا يَعْرِضُ سِمْسَـــارٌ خُيُولَـــهُ

هَـــذِهِ جَـــاءَتْ حَـــدِيثًا سَيِّـــدِي

نَاهِدْ مَـــا زَالَتْ فِي طَوْرِ الطُفُولَـــةِ

أَوْ إِذَا شِـــئْـــتَ فَـــرَافِـــقْ هَـــذِهِ

إِنَّهَـــا أَشْهَى مِن الخَمـــرِ الأَصِيـــلِ[227]

---

[227]:ديوان أحلى قصائدي ، بيروت 1980 ، ص113-114

و في لوحة أخرى نرى الشّاعر يقف وقفة تأملية أمام هذه المرأة، و من خلالها على كل النّساء و يصف هذا الموقف بالرّق حيث ترتمي أنثى في شباها تحت شاريها بدراهم معدودات إنّها السفالة و الانحطاط الذي راح يلطخ الإنسانية، فتزار لم يلّج هذه الأمكنة "تقوده الشّهوة بل الحكمة...يبصر مآل الإنسان الفاقد للنعمة الذي يحرص على العرض متى كان عرضه وبتهتك يفتك متى كان عرض سواه[228].

فالقبّاني لا يقف من الرّذيلة موقف أهل الدّين و الأخلاق، بل يودّ أن تشارك المرأة في العملية بوعي منها دون أن تكون ألام ميتة أو جسدا تموت فيه الشّهوات و يقضى عليه "...والقصيدة مفعمة بالوعي الاجتماعي لآفة الرّذيلة و هو لا يذهب فيه مذهب الأخلاقيين دون حرج و لا شهوة بحدود العرف، إنّما يقتدي لها ما يطّهرها أو يجملها على الأقل، كالفتنة واللّهفة و النّشوة، أو الألم فكأنّه يودّ يضفي عليها المشاركة من الداخل فتغدوا معاناة بعد أن كانت مواقعة[229].

مَنْ أَنَـــا؟ إِحْدَى خَطَايَـــاكُمْ أَنَـــا
نَعْجَـــةٌ فِـــي دَمِـــكُـــمْ تَغْتَسِـــلْ
أَشْتَهِـــي الأُسْـــرَةَ وَ الطِّفْـــلَ وَ أَنْ
يَحْتَوِينِـــي مِثْـــلَ غَيْـــرِي مَنْـــزِلْ[230]

و في الأخير نرى هذه البغي تنتصب محامية لتدافع عن نفسها بثقافة عالية، و حجج لائحة فهي كأيّ امرأة عادية لها آمال تشتهيها، فهي تودّ أن ترتدي الفستان الأبيض و تكون رفقة شريك حياته الذي يتولى مسؤوليته اتجاهها و يحميها من نسمة الرّيح و إنّها تحلم ككل

---

[228]: إيليا حاوي: نزار قباني قضية و التزام ، ج2 دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982م، ص22

[229]: بلمهل علي الهادي: ملامح الجسد الأنثوي في شعر نزار القباني ص80

[230]: نزار قباني: أحلى قصائدي ص118.

بنات جنسها بتشكيل أسرة تحضنها و ترى فيها الطّفل لتكون الأم و الزّوجة الأساسة و ركيزة المجتمع إلاّ أنّ الجميع يرجمها بالأحجار و كأنّها الوحيدة السّاقطة، أمّا هم فقد تنزهوا عن السقوط في هذا الوحل، لكن كيف ينصفها المجتمع و هو الحكم والخصم ؟ فالمجتمع يقف أمّا خطيئة الرجل والمرأة موقف غير عادل فالرّجل يرتكب آلاف الجرائم و لا أحد يستنكر فعلته أو ينفس عليه حياته و خطيئته تمحى عند عتبة بيته أمّا المرأة إذ ما أخطئت فإنّ المجتمع يقيم الدنيا و لا يقعدها بدعوة أنّها مركز الشّرف و الكرامة التي لا يجب أن تهتك و أن تبقى دائما تناشد العفة والطّهارة.

هذه هي صورة المرأة البغي في شعر نزار قباني فتراه يصوّر أوكارها و القناديل الدّالة على وجودها وكيف جرت إلى بيع جسدها لسماسرة اللّحم و تجار الأحلام من قبل عجوز شمطاء خرطاء بلهاء لا تعرف إلاّ تقديم الأجساد كلقمة سائغة في أفواه الوحوش و تعترف هذه الفتاة التي هي رمز لكلّ بغي فتك بجسدها وأطيح بكبريائها بأنّها كانت تودّ البيت الذي يؤومها والطّفل الذي يؤنسها و لكن يا خسارة فقد انقضى عليها عدّو يتربصّ بها و مجتمع لا يرحم أمثالها و يضرب مثال آخر عن امرأة اندفعت وراء شهوتها فوجدت نفسها نهب للرّذيلة و الفسق و قد نبت العار في صلبها.

الشّاعر يقدم نماذجا أو صورا لهؤلاء اللّواتي يحترفن البغاء طوعا أو كرها، ليجلهن أمام الأمر الواقع فإمّا الشفقة عليهنّ أو رجمهنّ بدعوة أنّهنّ أخطئنّ.

ما نحب أن نراه في الشّعر العربي المعاصر هو المزيد الأكثر تنويعا من هذه المقدرة والشّجاعة و عبور أكثر جرأة إلى مناطق جديدة في التّجربة الإنسانية، توسع معرفتنا الحقيقية الشّاملة بعصرنا في جميع مناحي صراعه و يأسه و طموحه، حتى يتم للشّاعر العربي تملك التّجربة الإنسانية المعاصرة في جميع أبعادها.

كلّ كتابة عن المرأة تعكس بوضوح الخلفية الفكرية و الثّقافية و الحضارية التي تعامل بها نزار مع عالم المرأة، فنقرأ له دعوات الثّورة و التّحرر و الانعتاق من سلطة الأخير و من هرمية المجتمع، كما فعلت شهرزاد مع شهريار، فيقول:

ثُــورِي...أُحِــبُــكِ أَنْ تَــثُــــورِي...
ثُــورِي عَلَى شَرْقِ السَّبَايَــا وَ التَكَايَا وَ البُخُــورِ
ثُورِي عَلَى التَّارِيخِ، وَ انْتَصِرِي عَلَى الوَهْمِ الكَبِيــرِ
لاَ تُرْهِبِــي أَحَــدًا فَــإِنَّ الشَّمْسَ مَقْبَــرَةُ النُّسُــورِ
ثــوُرِي عَلَــى شَرْقِ يَرَاكِ وَلِيمَــةً فَوْقَ السَّــرِيرِ [231]

القصيدة المعاصرة اليوم تبحث عن محمولات ترميزية لتتخطى بإنتاجها الإبداعي الحدود الإقليمية الضّيقة و تصل به إلى الحدود العالمية الإنسانية، فمن خلال الرّموز الأسطورية نجد أنّ العالم يتكلم، و كلّما ازداد الرّمز عمقا[232] ، كان النّص أقرب للعالمية و الشّمول الإنساني، هذا ما فعله نزار قباني إذ استند و وظف رموز أسطورية عالمية، فبمزجها بين الشّعر و الأسطورة في بوتقة واحدة، و إخراجها في لغة إيحائية، عبّرت عن قضايا عصره.

لقد استعان الشّاعر أولا برمز أسطوري عالمي خطف الأبصار و شغل العقول، و هزّ الوجدان و حرك الأقلام المبدعة للكتابة، فكانت شهرزاد رمزا للمرأة ترتدي عبر العصور، في كلّ محطة و مع كل مبدع زيا جديدا، يعبر عن روح العصر، بحيث تعدّ أسطورة شهرزاد رمزا لتجربة تقصّ مأساة المرأة التي تتأرجح بين قوّة و طغيان و جاذبية للحياة، مواجهة شهريار رمز النّزعة الذّكورية التي تريد أن تحبس الأنثى بمحراب القتل، فشهرزاد و إن كانت أسطورة إلاّ

---

[231]: نزار قباني: الأعمال الشعرية العاملة، جزء1، منشورات نزار قباني، بيروت 1979م، ص 573

[232]: وجدان الصائغ: النسق الأسطوري و الخطاب الشعري المعاصر "مقارنة تأويلية ليلاغة الصورة في مجموعة (كتاب الغربة) للشاعر عبد العزيز المقالح، مجلة ثقافات، مملكة البحرين، ع1211، 2004، ص45

أنّها تمثل تجربة شعرية، عانتها الأنثى أمام سلطة و جبروت الذّكر الذي منح لنفسه حق وضع حدّ لحياتها متى شاء.

لقد خرجت شهرزاد المرأة من زمن الحكي إلى زمن الكتابة، إلى زمن تتحرّر فيه من سلطة الرّجل، فبعدما كانت كائنا شفاهيا يسعى بحكيه بإمتاع السّلطان المتوحش أصبحت ذات مستقلّة بصورتها و إبداعها .

فتحوّلت بذلك من جارية إلى سيدة لها سلطة القلم، و انتقل سلاحها من اللّسان إلى القلم فنسجت بذلك عالمها و دافعت عن أفكارها و مبادئها و رؤيتها للعالم و بذلك أصبحت مستقلّة، مكشوفة بخطابها النهاري بعد أن كانت تسكت عن الكلام فبمجرد بزوغ الفجر وتلاشي ظلام اللّيالي، خرجت شهرزاد من ليل الحكي إلى نهار الكتابة و هي تشتكي، و تبكي لينبعث عهد جديد تحياه المرأة.

خرجت شهرزاد عن عالم الحكي إلى عالم الحوار و تبادل أطراف الخطاب، في فضاء مفتوح و حديث معلن، تتبادل فيه الأدوار و العلاقات، خرجت شهرزاد من عباءة شهرزاد اللّيالي إلى عباءة نزار قباني الشّعرية.

امتزجت الأسطورة بالكتابة الشّعرية النّزارية، فأصبح شعره بذلك جدلا بين الحضور والغياب، "الحضور الذي يضمّ تلك العلاقات التي تصف فيها جملة العلامات التي تتّسع من بين علاقات الغياب الخفية الكامنة وراءها"[233] و هنا تتحقق شعرية النّص أي ما يحمله الفرد في ذاكرته و بين ما يغيب عنه أي في اللاّوعي الجمعي، شهريار دائما متملك متسلّط، مريض نفسيا يحبّ السلطة، و إرضاء نزواته دون الالتفات لمن حوله، لهذا حاول نزار قباني أن يبعث فيه فكرا جديدا، فكرا يعيد له انسانيته، و يعيد الكون إلى حالته الأولى التي لا تميز بين الذّكر و

[233]: كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987 ، ص 106

الأنثى تغيير فكرة القوّة و السّيف لديه ليبدلها بثقافة الكلمة و الحوار، "نزار قباني" ثائر على الواقع الفكري العربي المخزي، هذا الفكر الذي نشأ مع شهريار اللّيالي و لا يزال يستمر و سيستمر، ما دامت شهرزاد المرأة تقول في قابل العصور و الأزمان.

لقد عالجت اللّيالي البعد الفكري و السياسي و الاجتماعي في سالف العصور و الأزمان وما هي تبعث لتعالج نفس الأمور، و كأنّ تاريخ الإنسان العربي يعيد نفسه.

## 5- نــزار و اللّــيــالي:

مما لا يختلف حوله اثنان أنّ ألف ليلة و ليلة هي عبارة تتردّد على مسامعينا في كل وقت وحين، والدّارس الفطن يدرك لا محالة أنّ حكاية ألف ليلة و ليلة التي شغلت النّاس لمدّة لا تقل عن خمسة عشرة قرنا، هي الحكايات نفسها التي لا تزال إلى يومنا هذا تثري المكتبات العربية والغربية، و تغري القراء في الشّرق والغرب، فمرّد هذا الاطراد في توظيف العبارة هو ذلك الواقع السّحري لليالي في صنف محدّد من قرائها، و هو صنف القرّاء المبدعين الذين اقتبسوا منها قصصا و روايات و مسرحيات، و استلهموا منها قطعا موسيقية رائعة فكانت مصدرا للإبداع و التّخييل و كسّرت الحدود بين الأجناس الأدبية، بل و حتى بين الفنون، إنّ هذه الحكايات فيما يرى محسن جاسم الموسوي: "تبدو للرّوائي و النّاقد و الأدبي المتخصص ينابيع الفن القصصي، و تمتلك مواصفات و مزايا لا بد أن يراجعها باستمرار قبل أن يواجه مشكلة الكتابة"[234].

ثم إنّ الاستلهام قد يتجاوز حدود المباشرة في التّوظيف إلى الرّمز و الإيحاء من خلال توظيف بعض أسماء الشّخوص الفاعلة داخل الحكايات، كتوظيف اسم السّندباد-مثلا- للدّلالة على معاني التّيه و الضياع و عدم الاستقرار...و هذا كلّه يرشف من معين اللّيالي الذي لا ينضبّ.

من مظاهر الرّوعة التي تزخر بها حكايات ألف ليلة و ليلة، ما سماه سعيد يقطين بالتّفاعل النّصي والذي ينصّ على أنّ قيمة النّص تتحقق، من خلال قبوله التّفاعل مع نصوص من جنسه

---

[234] : محسن جاسم الموسوي : ألف ليلة و ليلة في نظرية الأدب الانجليزي -منشورات مركز الإنماء القومي، ط2، 1986، ص 219

أي أنّ التّفاعل يكون خارجيا بين النّصوص الكبرى[235]. و مقاربة ألف ليلة و ليلة من هذا المنظور تظهر أنّ التّفاعل النصي في اللّيالي هو تفاعل مزدوج يتراوح بين:

أ- تفاعل خارجي: بين اللّيالي (و هي النّص الأكبر) و بين عدد من النّصوص المنتمية إلى جنس الحكاية الشّعبية من جهة، و بينها و بين نصوص مستلهمة منها أو نصوص أخرى تنتمي إلى أجناس مختلفة من جهة ثانية.

ب- تفاعل داخلي: و من المظاهر التّناصية التي يمكن القول أنّ اللّيالي تنفرد بها عن غيرها من النّصوص، و المقصود بالتّفاعل الدّاخلي تفاعل النّصوص الصغرى فيما بينها وترابطها بشكل لا يكاد يشعر القارئ بانتقال من حكاية إلى أخرى، و بالرّغم من اختلاف المضامين بحكايا ألف ليلة و ليلة، فصوت شهرزاد حاضر في كلّ الحكايات، و حرصها على إثارة و تشويق الملك حفاظا على بقائها –ينعكس على القارئ اعتباره متلقيا من الدّرجة الثّانية- للخطاب، مما يخلق تفاعلا عجيبا بين الحكايات مجتمعة، و يضعنا أمام نص متناسق و بناء بالغ الدّقة و الإتقان، بحيث لا يمكن الحديث عن نصّ من هذه النّصوص الصّغرى إلاّ في علاقته مع النّصوص الأخرى، باعتبارها وحدات زخرفية تتمازج فيما بينها لتشكل العمل الأدبي أي ألف ليلة وليلة، كما أنّ هذه الأخيرة –باعتبارها نصا عالميا- يشكل وحدة من الوحدات الزخرفية المكونة لمختلف الرّوائع العالمية و هي: المشهد العالمي للأدب الذي يعتبر شرطا أساسيا لوجود العمل الأدبي نفسه، فكلّ عمل أدبي بوصفه وحدة صغرى لا يمكن أن تفك شفرته إلاّ انطلاقا من مجمل التّركيب.

من بين القرّاء المبدعين الذّين اقتبسوا حكاية ألف ليلة و ليلة و استلهموها، فكانت مصدرا للإبداع والتّخييل و كسر الحدود بين الأجناس الأدبية و حتى بين الفنون، الشّاعر

---

[235] : سعيد يقطين: الكلام و الخبر ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1997، ص 50

السّوري "نزار قبّاني" الذي وظّف أسطورة ألف ليلة و ليلة في أشعاره، فعكس من خلال ذلك فكره و تجربته عبر مراحل حياته و تكوينه الشّعري.

نزار قبّاني لما استحضر النّماذج البدائية –حكايا ألف ليلة و ليلة- و وظّفها في شعره يكون بالضّرورة ناقما على أوضاع عصره، هاربا من زيفه و تصنيعه و تعقيده، و هو إذ يفعل هذا لا بدّ عليه أن يمتلك قدرة عن الفهم و التّمثيل، فهم الموقف المعاصر و إذابته في شبيهه الأسطوري ليكون الكل الذي يعطي الإحساس بالصدق التّلقائي.

و لعلّ ما يربط الشّاعر بالموروث الشّعبي و الأسطوري، هو تلك الخصائص و السّمات الفنيّة التي تتمتع بها علاوة على قدرتها في التّشخيص و التّمثيل و ظلالها السّحرية للكلمات والصّور البيانية و رموزها التي تجعل من القصيدة مولودا جديدا، لذا وجب علينا نحن القرّاء أمام هذه الظّاهرة الفنيّة أن نطرح أسئلة كتلك التي طرحها "عماد علي الخطيب": كيف نقرأ الأسطورة في الشّعر؟ و كيف نقرأ الشّعر المؤسطر؟ وهل يكفي أن يشتمل الشّعر على الأسطورة كي يحقق شعريته و إبداعيته و جماليته؟ ثم كيف ينفتح الشّعر على الأسطورة من غير أن يكون الانفتاح حدث التجاء و غرور؟ و بصيغة واحدة ما هي جماليات التّوظيف الأسطوري في الشّعر المعاصر عامّة؟ و أشعار نزار قبّاني خاصّة؟

## أولا: شعـــرية اللّغة الشّـــعرية:

- إغوائية اللّغة:

لقد تحدث النّقاد عن علاقة القارئ بالنّص، و قامت نظريات و مناهج معاصرة تحدّد هذه العلاقة التي غيبتها المناهج النصانية كالبنيوية التي عدّت القارئ سلبيا لا يمكنه أن يضيف شيئا من عندياته يقول، بما يقوله النّص، إلاّ أنّ دوام الحال من المحال، إذ ظهرت نظريات أخرى جعلت القارئ يتربع على هرم الدّراسات النّقدية، و تعدّد القرّاء وفقا لعلاقاتهم بالنّص،

إذ النّص نظام يستدعي القراءة و ينعكس فيها، و بالقارئ يكون النّص و يتحقق حضوره و فيه تعرف هويته ويزول الإبهام عنه، فالنّص كائن ذو لسان غيري ينطق/يتكلم عندما يكون التّواصل و الوصال والعشق بين لغة النّص و المتلقي، الذي تمتلكه اللّغة و ترحل به عبر عوالم النّص الشّاسعة.

الشّاعر في عملية إبداعه الشّعري ينسج خيوط نصه، و يختار ألوانه وفق ما تقتضيه رسالته الإنسانية، وما يستوجبه بعده الجمالي و لهذا يستند إلى لغة جمالية خاصّة به.

و الشّاعر "نزار قبّاني" استخدم لغة خاصّة به حمّلها رموزها و مجالها الحالم، و حطّم فيه كلّ العراقيل والحواجز التي تواجهه، فكان بذلك لأسطورة ألف ليلة و ليلة بعث جديد.

إنّ دوافع الشّاعر إلى تغيير أوضاع عالمه تجسّدت في تغييره لطريقة الحكي، إذ قولب ما قالته شهرزاد، وبهذا هو يدعو إلى طريقة أخرى يستطيع فيها المجتمع المصلوب أن يتنفس و يتحرّر من حالة القبوع التي هو فيها:

أَرْفُضُ العِلْمَ الذِي عَلَّمَنِي
وَ كُلُّ مَا أَوْرَثَنِي، مِن عُقَدٍ جِنْسِيَّةٍ
أَرْفُضُ (أَلْفَ لَيْلَةٍ وَ لَيْلَةِ)...
وَ القُمْقُمَ العَجِيبَ، وَ المَارِدَ، وَ السَّجَادَةَ السِّحْرِيَةِ[236]

يثور "نزار" بشدّة على عرب الأحلام و الأماني الذين جعلوا من ماضيهم كلّ شيء، فإذا أصابهم مكروه هربوا متضرعين، باكين الأموات و الدّيار، دون أن يتقدموا خطوة واحدة إلى

[236] : نزار قباني: الوصية، من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة، ص316

الأمام، فالماضي عندهم أو حضارة الأجداد " هي الوسيلة الوحيدة التي تحلّ مشاكلهم، و همومهم و لو كانوا جامدين قابعين في أماكنهم"[237].

لقد أيقض نزار شهرزاد لتعبر عن قلقها من الواقع و الوجود الذين باتا كابوسا يؤرقه، لقد أيقضها لتثير روح السؤال لدى شهريار / الرّجل من جديد.

مَـــــا قِيمَـــــةُ الحِـــــــوَارِ؟

مَـــــا قِيمَـــةُ الحـــــــوَارِ؟

مَـــا دُمْـــتُ يَا صَدِيقِـــي قَانِعَـــةً

بِـــأَنِـــي وَرِيـــثُ شَـــهْـــرَيَـــار..

أَذْبَحُ، كَـــالدَّجَاجِ، كُلَّ لَيْلَةٍ أَلْفًا مِنَ الجَـــوَارِحِ

أُدَحْـــــرِجُ النُّـــهـــــودَ كَـــالثّـــمَـــــارِ...

أُذِيـــبُ فِي الأَحْمَـــاضِ.. كُـــلَّ امْـــرَأَةٍ

تَـــنَـــامُ فِـــي جِـــــوَارِي[238]

عودة الشّاعر إلى التّراث و بعثه من جديد بلغة عصره، هو إعلان عن رفضه لواقعه الذي انغلق على ذاته و رضي عيشه، هو دعوة بلغة العصر إلى فتح أبواب الحوار، و الثّورة للخروج من هذه اللّعنة التي تلاحق الوضع العربي منذ ألف ليلة و ليلة إلى عصر الشّاعر.

إنّ عودة نزار إلى استخدام أسطورة اللّيالي هي "عودة حقيقة إلى المنابع البكر للتّجربة الإنسانية و محاولة التّعبير عن الإنسان بوسائل عذراء، لم يمتهنها الاستعمال اليومي، فتخفي

---

[237] : محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني – أكثر من 140 قصيدة مع حوار و دراسة أدبية ، نوميديا للطباعة، قسنطينة 2012، ص25

[238] : نزار قباني: دموع شهريار، من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة ، ص544

الأدلة ما تجنه من الإيحاء"[239] فاستلهام الشّاعر للأسطورة مصدر يستعين به و يوظفه في إطار فكري يكشف من خلاله عن قضايا عصره.

لقد أصبحت تجربة شهرزاد /شهريار مكونا عصريا يكشف عن واقع الشّاعر، و عن شعوره وإحساسه، إذ فجّر الطّاقة التّخييلية التي يكتنزها نزار "مما أتاح له التّأسيس لبؤرة يحدّد من خلالها علاقاته الإنسانية، ليتخطى بذلك كل الحواجز و يكسر كل القيود، إذ تضفي الأسطورة الشهرزادية على اللّغة الشّعرية دفئا خاصا فالأسطورة دفئ للعقل و الجسد"[240].

فعبر القصيدة و عبر اللّغة ينقل نزار أفكاره و يحملها رؤاه و معتقداته و يضع بنودها ويسوغ قوانينها، قوانين تتماشى مع أحلامه و مبادئه و رؤاه الوجودية.

أَنَـــا الذِّي أَحْرَقَ أَلْفَ لَيْلَـــةٍ وَ لَيْلَـــةٍ..

وَ أَخْـــلَـــصَ النِّـــسَـــــاءَ ...

مِـــنْ مَخَـــالِـــبِ الأَعْـــرَابِـــــي

أَنَـــا الذِي حَمَيْتُ وَرْدَةَ الأُنُـــوثَـــةِ

مِـــنْ هَجْـــمَـــةِ الطَّـــاعُـــونِ...

.....

.....

أَنَـــا الذِي ذَبَحْتُ شَهْرَيَارَ فِي سَـــرِيرِهِ..

أَنَـــا الذِي أَنْـــهَـــيْتُ عَصْـــرَ الـــوَأْدِ..

---

[239] : أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص12.

[240] : قاسم الشواف: ديوان الأساطير ، سومر و أكاد و آشومر ، دار الساقي، بيروت ، لبنان ، ج2، ط1 ، 1997، ص09.

وَ الــزَّوَاجَ بِالــمُتْــعَــةِ..

وَ الإِقْــطَــاعَ..

وَ الإِرْهَــابَ..

وَ حِيــنَ قَــامَتْ دَوْلَةُ النِّسَــاءِ..

وَ ارْتَفَعَتْ فِــي الأُفُــقِ البَــيَارِقُ

تــوَقَــفَ النِّــضَــالُ بِالبَنَــادِقِ

وَ ابــتَــدَأَ النِّــضَــالُ

بِالعُــيُــونِ...وَ الأَهْــدَابِ[241]

فاللّغة هي التي حفظت تجارب الأجناس و حفظت شهرزاد، و جعلت الإنسان يعيد صياغة تجارب أجداده ليعبّر عن تجربته برؤياه المعاصرة، فلولاها لما ارتقى الإنسان نحو إنسانيته

أدرك نزار أنّ اللّغة كشف و إظهار للوجود، فهي مثل الشّاعر لا تقول الأشياء و إنّما تقول رؤاها للأشياء، لذلك راح يصوغ رؤاه للواقع، و يعبّر عن وجوده بما ليس موجودا بلغة سهلة، تواجه شهريار و تصدّ تاريخا طويلا من الاضطهاد الذي مارسته سلطة الرجل ضد المرأة يقول الشّاعر.

مَــتَــى تَــفْــهَــمُ؟

مَــتَــى يَــا سَيِدِي تَفْهَــمُ؟

بِــأَنِّــي لَسْــتُ وَاحِــدَةً..

كَــغَيْــرِي، مِنْ صَدِيقَاتِــكَ

[241] : نزار قباني: حكاية انقلاب ص 27.

وَ لاَ فَتْحًـــا نِسَائِيًـــا يُضَـــافُ إِلَـــى فُتُوحَـــاتِكَ

وَ لاَ رَقْمًـــا مِنَ الأَرْقَـــامِ..يَعْبُـــرُ فِي سِجِلاَتِـــكَ

مـــتَـــى تَـــفْـــهَـــمَ؟

.....

.....

تَـــغُـــوصُ القـــُـــدْسُ فِـــي دَمِـــهَـــا

وَ أَنْـــتَ صَـــرِيـــعَ شَـــهـــوَاتـــِكَ

تَنَامُ.. كَأَنَّمَا الـــمَأْسَاةُ لَيْسَتْ بَعْضَ مَأْسَاتِكَ

مَـــتَـــى تَفْـــهَـــمُ؟

مَتَـــى يَسْتَيْقِـــظُ الإِنْسَـــانُ فِـــي ذَاتِـــكَ[242].

وعبّر تناسل المعنى الذي ميّز لغة الشّاعر خلق عالم أسطوري سحري يتبع أثر الشّخصيات يدهشنا ويعجبنا فعلها، هذه شهرزاد تخرج عن صمتها، و ذاك شهريار الذي بعث من جديد في عالم اللّغة حتى يعيد الحياة إلى مجراها الأصلي، و حتى يضفي حكمته و نباهته على جسد النّص:

لاَ أَحَـــدَ يَفْـــهَـــمُ مَـــا مَأْسَـــاةُ شَهْـــرَيَـــار.

حِينَ يَصِيـــرُ الجِنْسُ فِي حَيَاتِنَا نَوْعًا مِنَ الفِـــرَارِ.

مُخَـــدِرًا نَشُمُّـــهُ فِـــــي اللَّيْـــلِ وَ النَّـــهَـــارِ.

ضَـــرِيبَـــةً نَدْفَعُـــهَـــا .

[242] : نزار قباني: الحب و البترول، من ديوانه ص303.

بِغَـــيْـــرِ مَـــا اخْتِيَـــارٍ[243]

شعر نزار حركي/حيوي/ديناميكي لا يقبل الثّبات فهو متقلّب تقلب أوضاع المرأة من جهة و أوضاع السّلطة من جهة أخرى، إذ يتجلى للوهلة الأولى بإشعاعه الأسطوري المغلق، بأسطورة مغلقة معبئة بكهوف دلالية، و مناطق محرّمة و فجوات غامضة-تستوجب علينا كامل الإجراءات التي تباشر بها عملية القراءة- لذا حازت لغة الشّاعر على الاختلاف و الاتّساع في المعنى.

فلقد أصبح للشّعر مفهوما جديدا، و أصبحت للتّجربة لغة جديدة تختلف عن سابقتها "من حيث علاقاتها بالظّروف المعاشة الرّاهنة بالأفكار و التّصورات، و الآراء و القضايا و بكل ما يمثل الجوانب المادية والرّوحية في حياتنا، لقد أصبحت لغة نابضة بروح العصر[244].

- المعجم الشّعري:

الشّعر تشكيل لغوي جميل، فبالكلمة يصنع الشّاعر قصيدته/نصّه و عبرها يمرر أفكاره ورؤاه، بمعنى أنّ جوهر الشّعر هو الكلمة لا غير و هذه بديهية لا يختلف فيها اثنان، فالشّعر هو الذي يحي الكلمة بعدما كانت ميتة في متون القواميس و المعاجم و يبث فيها الرّوح ليبقيها من بعد خلقا آخر.

المعجم اللّغوي عند نزار متنوع و متعدّد بتنوع و تعدّد روافده الثّقافية، حيث يتراوح بين المشهد التّجسيمي (الأوصاف، الأماكن)، المشهد التّشاؤمي (الواقع، المنهار)، المشهد الأسطوري (الشّخصيات)، ويتشكل هذا المعجم من وحدة الكلمات على اعتبار أنّ الكلمة

---

[243] : نزار قباني دموع شهريار ، من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة، ص545

[244] : عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 113.

هي المادة الأساسية في نسيج النّص و هي لبينات تشكيلية تعطيها الحياة من خلال ثنائية الدّال و المدلول.

و النّص في جوهره هو جملة الوحدات الدّاخلية المتسقة و المنسجمة في إطار أكبر هو التّركيب، فالكلمة لا تأخذ قيمتها إلاّ بما يقابلها و يجاورها من الكلمات/ الوحدات بمعنى أنّ الكلمة تأخذ دلالتها في التّركيب "لأنّ المعجم ليس الضّامن الوحيد لانسجام النّص و توالده وتناسبه، و إنّما المنضم هو التّركيب، و للتركيب أدوات تضمن اتّصال بعضه ببعض وفق منظور النّحو"[245].

و المتصفح لديوان نزار يجده استند إلى المعجم الأسطوري و المعجم التّاريخي، كما استند إلى كتاب اللّيالي بالدرجة الأولى، و إلى لغة الحديث اليومي، أو معجم الحديث اليومي، بما فيه من لغة بسيطة و مفرداتها لا تستعصي على فهم القارئ، إذ تعود على سماعه.

المرأة هي الكلمة الأولى و الكلمة الأخيرة أيضا في شعر نزار، بها بدأت النقطة الأولى في دائرة الشّعر عنده لتتحوّل إلى دوائر مركزها واحد، إنّها موضوع واحد يتردد في كل القصائد التي كتبها، و لكنّه موضوع يلغي نفسه في بعد كل قصيدة ليتشكل من جديد في قصيدة أخرى ثم يلغي نفسه فيها ليتشكل في أخرى، وفق دلالات جديدة، و ديكور مغاير و هكذا تستمرّ سيرورته و حركيته و تجدده على الرّغم من سكونيته بوصفه موضوعا مكرورا، و لكنّه يتضافر بتكريره هذا مع إيحاءاته ليصنع الوهم الذي يجدده في كلّ مرّة بتدميره الذّاتي مما يحفظه من الموت.

المرأة عند نزار هي جواز سفره و بطاقة هويته، و هي كلّ تاريخه الثّقافي و الحضاري، بل هي ذاته الحاضرة الغائبة دوما، تختزل عناصر الحياة الأربعة، تختزل الفصول الأربعة، تختزل

---

[245] : محمد مفتاح: دينامية النص، ص164.

العالم كلّه في نظرة أو إشارة أو حركة. لكنّه يؤكد في موضع آخر أن نساءه كلّهن من الواقع العربي ويلح على ذلك: "و ليس من باب التّبجح و الغرور القومي أن أقول: إنّ تجاربي و أبطالي وخليفة شعري، كانت عربية مئة بالمائة، و النّساء اللّواتي يتحركن على دفاتري هن عربيات وهمومهن و أزماتهن، و أحزانهن، و صرخاتهن، هي هموم وصرخات الأنوثة العربية...إنّني نقلت الواقع العربي في تعامله مع المرأة و لم أخترعه من عندي."[246]

سَيَمْسَحُ الزَّمَانُ يَا حَبِيبَتِي

خَلِيفَةَ الزَّمَانِ..

وَ تَنْتَهِي حَيَاتُهُ..

فَالمَجْدُ يَا أَمِيرَتِي الجَمِيلَةِ

يَظَلُّ لِلْظَّفَائِرِ الطَّوِيلَةِ

وَ الكَلِمَةِ الجَمِيلَةِ[247]

- انفتاح النّص و تناسل المعنى:

الشّعر لغة تتجاوز ذاتها، لغة متحوّرة، متكشفة، متحجبة، تخفي أكثر مما تفصح، و لعب بين الدّوال والمدلولات، و هو بهذا نسيج منفتح على تعدّدية المدلولات و المعاني، بل عن انفتاحه يولّد تناسل المعنى، هذا التّناسل الذي يكون في الكلمات المرصوفة أولا، و القارئ ثانيا، لأنّه بات من الضروري أنّ يقرأ القارئ النّص وفقا لمرجعياته المعرفية/ثقافية/اجتماعية/نفسيّة.

---

[246] : نزار قبانب: الأعمال النثرية الكاملة ج7، ص398

[247] : نزار قباني: المجد للظفائر الطويلة من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة، ص506

النّص الأدبي له قدرة على إنتاج نصوص أخرى، فمن معنى واحد يتناسل المعنى عبر تعدّدية القراءات، فالنّص مفتوح توالدي، لأنّ "الحدث اللّغوي ليس منبثقا من عدم و إنّما هو متولد من أحداث تاريخية و نفسانية و لغوية...و تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له."[248]

معنى النّص يتحقق أثناء القراءة، إذ علامات النّص التي تحمل معنى سرعان ما تندفع وتتداعى منها معاني و أفكار أخرى و من أوّل علامة نتلاقاها من الدّيوان ينبعث خطاب فوق خطاب فوق خطاب، أي خطاب من الدّرجة الثّالثة.

إنّ هذه النّقاط المتقطعة و المتتالية في المتن تحيّل المتوقع إلى اللاّمتوقع و المعلوم إلى المجهول والعادي إلى الغريب، و اللاّمألوف، إنّها تجعل النّص بألف جناح و جناح، نص يخبئ الواقع واللاّمعقول في مسافته ومساحته الإبداعية لأنّه يكسر المألوف في النّص الأصلي أولا و نص الشّاعر ثانيا.

ألفاظ القصيدة اكتست بأبعاد دلالية أخرى من خلال التّركيب الإبداعي، إذ تأخذ أدوار متعدّدة مختلفة بعدما أسقط عليها الشّاعر أحاسيسه، مما جعلها تشاركه انفعالاته و توتره النّفسي فلم يعد شهريار ذلك المستمع و المتلقي لشهرزاد، فاللّغة انفجرت لتكسر القيّود و تحطم جمود الرتابة.

لَــنْ تَفْهَــمِــي أَبَــــــدًا..

لَنْ تَفْهَمِي أَحْــزَانَ شَهْــرَيَار..

فَحــيــنَ أَلْــفَ إِمْــــرَأَةٍ..

[248] : محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص120.

يَنَـــمـــنَّ فِـــي جِـــــوَارِي..

أَحْـــسِـــبُ أَنَّ لاَ أَحَـــــدَ..

يَـــنَـــامُ فِـــــي جِـــوَارِي[249].

النّص الشّعري الحداثي متعدّد الفهم و متنوع كونه يحمل في مضانه سراديب من المعنى والرّموز والعلامات التّرقيمية، لقد أصبح نصّا موسوعيا ينهل من شتى العلوم و المعارف، مما جعله متعدّد المعنى، و هذا ما يصعب من مهمة القارئ و الدّلالة التي يصل إليها ما هي إلاّ واحدة من جملة الدّلالات و المعاني التي يكتنفها في داخله، المفتوحة و المتعدّدة و المتنوعة.

- التّكثيف و الغموض:

لقد حققت القصيدة ارتباطها بالأسطورة عن طرق لغتها الأنثوية الخاصّة أولا، و عن طريق تحرير الأسطورة من مرجعياتها الأولى ثانيا، هذا التّحرر و التّمزق للأسطورة أعطى لها أبعادا أخرى، بل جعل ألفاظها مكثّفة، لكلّ دال مدلولات متعدّدة.

يزدحم هذا النّص بلغة بالغة التّكثييف مما أكسب القصيدة فضيلة شعرية، و أعطاها حيوية مضاعفة، إذ يتلبد النّص شيئا فشيئا بغيومه، فمرة بالتّمرد و التّحدي، و مرّة بالرّضوخ، و بالقوّة مرّة و بالضّعف مرة أخرى، أحيانا باليأس و أحيانا أخرى بالأمل، ناهيك عن غيمة الموت والحياة، حتى تحوّل النّص إلى خلية من الصّراع يتبادل فيها شهريار و شهرزاد الأدوار بالنّشر والهزيمة.

كلّ هذا زاد من تكثيف ألفاظ النّص و غموضها، حيث أنّ ألفاظ الدّيوان مكثفة، كل كلمة فيها حبلى بالدّلالات تحمل من المعاني ما تنأى الجبال عن حمله، فكلمة شهرزاد تحمل

[249] : نزار قباني: دموع شهريار، ص545.

عدّة معاني، أو تحمل موتيفات متنوعة فهي (امرأة / ساردة اللّيالي/ مثقفة، عالمة، متأدبة / مضحية / مخلصة شهريار من عقدته / راضخة / جميلة/أوّل امرأة تفتك سلطة اللّغة من الرّجل...) واستخدام الشّاعر لهذه اللّفظة يوحي لدلالات متعدّدة ومعاني متنوعة، مختلفة، متناقضة، مما أدى إلى غموض هذا النّص بالنّسبة للقارئ.

مِـــنْ نِصْـــفِ قَـــرْنٍ .. وَ أَنَـــا

أُطَـــرِّزُ الشِّعْـــرَ عَلَى قَمِيصِ شَهْـــرَزَاد

وَ أُفَـــرِشُ السِّـــجَادَ فِـــي مَوْكِبِهَـــا

وَ أَزْرَعُ الأَشْـــجَـــــــارَ

.....

.....

.....

.....

أُحَـــرِضُ النَّـــهْـــدَ عَلَـــى تَـــارِيخِـــــهِ

.....

مِـــنْ نِصْـــفَ قَـــرْنٍ، وَ أَنَـــا أُقْنِـــعُـــهَـــا

أَنْ تَكْسِـــرَ السَّيْفَ الذِي يَنَـــامُ فِي جِـــوَارِهَا

وَ لاَ تَعُودُ مَـــرَةً أُخْرَى عَلَى فِرَاشِ شَهـــرْيَار..[250]

[250] : نزار قباني: صانع النساء ص35

- الرّمز الأسطوري:

نجد نزار استغلّ سكوت شهرزاد عن الكلام المباح استغلالا جماليا/ دلاليا/ بنائيا، فقال ما كان يؤرق وجودها و يشوش كينونتها في بناء درامي أصبح القول فيه للطّرفين "شهرزاد وشهريار" و هذا ما أكّده رولان بارت عندما تحدث عن وظيفة الأسطورة المتمثلة في "إفراغ الواقع و صعود الطّقس المتخيّل و المسموح قدمته من خلال الاتصال التّبادلي...لكنّها الأسطورة لحظة إفراغها للواقع و إزاحته و الإعلان عن تفاصيل مركزه لا وجود لها في اليوم مباشرة، هو سعي عن البنية الذّهنية الأسطورية للإمساك بالواقع من خلال إفراغه"[251].

تمثل أسطورة اللّيالي بنمطيها الظّاهر و المتخفي رموزا نمطية عليا تساهم في بناء البنية الرّمزية للقصيدة، بحيث تؤدي إلى الكشف عما يعرفه المجتمع العربي، و يؤمن به في ذاته، و على هذا كانت شهرزاد في هذا النّص تنبع و تنبثق عن سراديب اللاّشعور الدّفينة.

لقد استعان الشّاعر أولا برمز أسطوري عالمي خطف الأبصار، و شغل العقول و هزّ الوجدان و حرك الأقلام المبدعة للكتابة، فكانت شهرزاد رمزا للمرأة عبر العصور ترتدي في كلّ محطة و مع كلّ مبدع زيّا جديد يعبر عن روح العصر.

تقول شهرزاد:

"اِنْتَقَـــمَ الخَلِيفَـــةُ السَّفَاحُ مِنَ ضَفَائِرِ الأَمِيـــرَةِ

فَقَصَّهَـــــا ضَفِـــيـــرَةً..ضَفـــيـــرَةً

وَ أَعْلَنَـــتْ بَغْـــدَادُ -يَا حَبِيبَتِـــي- الحِـــدَادَ

[251] : ناجح المعموري: الأطراس الأسطورية ص10.

عَـــامَـــيْـــنِ..[252]

- الانزياح الأسطـــوري:

تمتلك اللّغة طاقة تعبيرية إيحائية، تستمدّها من خلال السّياقات التي تردّ فيها و التّراكيب التي تشكلت فيها عبارات جديدة، تنتهك المألوف و تخرج عن العادي، فهذا الاستخدام للغة جعلها تصدم القارئ و تكسر توقعه و تزيد من حدّة توتره، و تعمق الفجوة بين واقعه و واقع النّص.

و يعرف النّقاد مثل هذه الحالة بالانزياح أو الإزاحة (déplacement) و هو في الأصل مفهوم نفساني، يعتبر في نظرية فرويد "أحد آليات الدّفاع، فحين يخفق الفرد في إشباع الدّافع الأصلي، أو يخفق في تحقيقه، يضطر إلى استبدال شيء آخر به، فيتحقق له بذلك بعض الرّضا و الإشباع و مثل هذا التّعديل أو التّحويل يدعى الإزاحة"[253].

و في الحقية إنّ الأدب ما هو إلاّ أسطورة متزاحة، يستند الكاتب الشّاعر في عمله إلاّ أنّه يوّظف مهاراته ليكشف طرق جديدة لكتابتها – الأسطورة- و تحمليها بروح العصر

يقدم النّص شهريار بصورة مغايرة، صورة معاتب يرفض التّفاهة، يقول نزار: "شهريار كان فنانا و إنسانا و هذه هي النقطة الهامّة في شخصيته، أحادي النّظرة في الحبّ...كان يبحث في أعماقه عن المرأة، إمرأة واحدة تحبّه، لا لأنّه ملك و لا لأنّه صاحب قوّة و سلطان و لكن لذاته، إنّ وليمة الجنس التي كانت تقدم إليه كل ليلة أثارت قرفه وثورته وليس السيف الذي كان يغمده في أجساد النّساء سوى رمز لقتل التفاهة."[254]

---

[252] : نزار قباني: المجد للضفائر الطويلة، ص507.

[253] : أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية ، الدراسات و النشر بيروت، ط1، 2005، ص58

[254] : +محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني ص16.

إنّ القارئ الذي يحاول رصد تموجات النّص و تغيراته لا بدّ أن يضع يده على تلك الألغام النّصيّة التي تفجر دلالات، و يجب عليه أن يحدّد دلالات الحضور و الغياب لهذه الألغام التي تساهم في توسيع الفجوة، "فالشّعر جدل بين الحضور و الغياب، الحضور الذي يضمّ تلك العلاقات التي تصف فيها جملة من العلامات التي تتّسع من بين علاقات الغياب الخفيّة الكامنة وراءها."[255]

## ثانيا: الصـــورة الفنيّـــة:

عرف العرب الصورة منذ أن عرفوا الشّعر، فلا نكاد نجد قصيدة تخلو من التّصوير، و هذا ما جعل النّقاد يلونـــها فائق العناية، فمن (الجاحظ) إلى (ابن الرشيق) و (الجرجاني) وصولا إلى (حازم القرطاجني) و (ابن خلدون) نجد الصورة تأخذ معاني متعدّدة و ترسم بحدود تتماشى مع توجه كلّ من هؤلاء، فمنهم من نظمها في مبحث المعاني (كحازم القرطاجني)، و منهم من جعلها مجرّد ذهنية (كابن خلدون).

إلاّ أنّ "الصورة الفنيّة هي الجوهر الثّابت و الدّائم في الشّعر، قد تتغير مفاهيم الشّعر ونظرياته، فتتغير بالتّالي مفاهيم الصورة الفنيّة و نظرياتها و لكنّ الاهتمام بها يظلّ قائما ما دام هناك شعراء يبعدون و نقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه لإدراكه و الحكم عليه"[256].

---

[255] : كمال أبو ديب: في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1 ، 1987، ص106

[256] : جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط3، 1992، ص8

نزار ركزّ على قطبين أساسيين (الذّكر/الأنثى)، (المرأة/الرّجل) فكانت بذلك أسطورة اللّيالي هي المركز الذي يحدّد هذه العلاقة، التي حوّرها الشّاعر وفق ما يخدم مقاصده، و رمز بذلك إلى المرأة بشهرزاد و إلى الرّجل بشهريار، و سخّر مختلف الوسائل و الصور لجعل علاقتهما علاقة أسطورية.

- صورة المرأة:

و الواقع أنّ نظرة الإنسان عامّة و الشّاعر خاصّة إلى المرأة منذ القديم هي نظرة أسطورية فكانت ربّة الخصب و النّماء و سميت الأرض بالأم لاشتراكها مع المرأة في الخصوبة فهي ربّة العطاء و هي الحياة.

لذلك تتكاثف الصور في النّص، و يسترجع الشّاعر الماضي، لذا ينظر إلى الواقع نظرة أسطورية، إذ شكلت هذه النّظرة رؤيته للعالم (الوجود/ الحياة) فكانت بذلك أسطورة شهرزاد الواقع الذي يعبّر عن واقع الشّاعر " نزار" الذي فضحّ فيه حالة المرأة و الرّجل العربي.

لَسْـــتُ أَنَـــا سِنْـــدِبَـــادَ الفـــَضَـــاءِ..

لأُحْـــضِـــرَ بَـــابِـــلَ بَيْـــنَ يَـــدَيْـــكِ..

وَ أَهْـــرَامَ مِصْـــرَ.. وَ إِيوَانَ كِسْـــرَى

وَ لَـــيْـــسَ لَـــــدَيَ سِـــرَاجُ عَـــلاَءٍ

لِأَتِـــيـــكِ بِالشَّـــمْسِ فَـــوْقَ إِنَـــــاءٍ

كَـــمَـــا تَتـــَمَنـــَى... جَمِيعُ النِّسَـــاءُ

وَ بَعـــْـــدُ..

أَيَـــا شَـــــهْـــرَزَادَ النِّـــسَـــــــاءِ

أَنَـــا عَـــامِلٌ مِنْ دِمَشْقَ..فَـــقِـــيرٌ

رَغِيفِـــــي أَغْمِسُهُ بِالـــدِّمَـــــاءِ..

شُعُورِي بَسِيـــطٌ، وَ أَجْرِي بَسِيـــطٌ

أَحْـــلُـــمُ بِالحُـــبِ كَالآخَـــــرِينَ

وَزَوْجٌ تُخِـــيـــطُ ثُقُـــوبَ رِدَائِـــي..

وَ طِـــفْـــلٌ يَنَـــامُ عَلَى رُكْبَتِـــي

وَ لَـــيْـــسَ لَـــــدَيَ

سِـــوَى كِبْـــرِيَائِـــي..[257]

- صورة الرّجل:

يعود الشّاعر إلى التّراث، في أولئك الرّجال الذين ذكرهم جيلهم بعد موتهم (شهريار هارون الرّشيد، كسرى، المسيح...) ليرسم من خلالهم الرّجل العربي في جيله و ليقارن بينه وبين هؤلاء.

فكرة شهريار الفاقد الثّقة بالنّساء، الذي عمم خيانة امرأتين على كافة النّساء، و أعطى لنفسه شرعية القتل و الاستبداد و الاضطهاد الذي بنى نظرته على سوء الفّهم الذي تكرّر لقابل العصور و الأزمان، هذه الصّورة التي سعت شهرزاذ لتغيير معالمها و ألوانها،و الشّاعر اليوم يسعى لمحوّها و طمسها، و بناء أطروحة أخرى و فكرة مغايرة يكون فيها شهريار سيد نفسه أولا وسلطانا عادلا عن المجتمع ثانيا.

يسعى الشّاعر لتغيير صورة الرّجل/ القاتل الذي عطّل دورة الحياة/النّساء رمزّ النّماء والخصب بقتلهنّ، ليجعل منه رجلا/ سلطة يحافظ من خلال حكمه على المرأة/ الأرض.

---

[257] : نزار قباني: تريدين، من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة، ص516-517

# الخـــاتمـــة

# خـاتـمـة

تشكل الأسطورة الشّعبية و التّراثية حيزا زمانيا و مكانيا مهما في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة و المتزامنة ، و بالتّالي في تاريخ الفكر البشري منذ تشكلاته الأولى حتى الوقت الرّاهن، فما من شعب من الشّعوب أو أمّة من الأممّ إلاّ و لها أساطيرها و خرافاتها الخاصّة بها ومن الملاحظ أنّ ثمّة تداخلا واضحا بين هذه الأساطير، فالأسطورة الواحدة تنمو و تتشعب لتنتقل من حضارة إلى أخرى عبر مثاقفة فكرية و حضارية، فعل سبيل المثال يلاحظ أنّ أسطورة "تموز وعشتروت" أو ادونيس و عشتار هي بابلية و يونينية و رومانية و فينيقية، وإن اختلفت التّسميات الأسطورية للشّخصيتين الأسطوريتين "عشتار" و ادونيس، فإن قاسما مشتركا بين ملامحها وخصائصها و أبعادها الأسطورية و مدلولات رموزها.

و كذلك أسطورة "شهرزاد و شهريار" فإنّ لها بعدا اجتماعيا و سياسيا و فكريا في التّاريخ هذا التّاريخ الذي يمتدّ إلى الحضارات الهندية و الفارسية و العربية التي شكلت ألف ليلة وليلة، فالأسطورة هي نتاج معرفي جماعي يجسّد وضعا معرفيا انثروبولوجيا،ب وساطته يمكننا دراسة المكوّنات الثّقافية و الفكرية لدى أمّة من الأمم ، أو شعب من الشّعوب، و هي بنية مركبة من تاريخ و فكر و فن و حضارة، و بالتّالي فإن لها قدرة على الامتداد ماضيا و حاضرا و مستقبلا ويمكن اعتبارها مرجعا ثقافيا متميزا تنهل منه الكثير من الدّراسات الاجتماعية والفكرية والتّاريخية و الفلكلورية، إنّها مكون أساسي من مكونات الفكر الإنساني، و قد رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطّبيعة و تبدلاتها و قسوة الحياة.

و من الملاحظ أنّ مدى تأثيرها كان شديدا في بنية الخطاب الشّعري العربي المعاصر ويكاد يكون معظم الشّعراء العرب المعاصرين قد استفادوا منها، ووظّفوها في أعمالهم الإبداعية، إذ قلّما نجد شاعرا عربيا معاصرا- و خاصّة جيل الرّواد – إلاّ و استفاد من الأسطورة رمزيا و إشاريا واستطاع أن يشكل منها حالات شعرية رؤيوية ، تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي، و الاستخدام الوظيفي النّصي حسب درجات ثقافاتهم و مواهبهم وكيفية تعاملهم مع الرّمز الأسطوري.

وإذا كان الخطاب الشّعري العربي المعاصر قد وظّف الأسطورة و احتفى بها احتفاء خاصا فإنّ الدّراسات التي تناولت هذا الخطاب تبدو قليلة نسبيا إدا ما قورنت بغزارة الإنتاج الشّعري وغزارة الأساطير التي وظّفت فيه. و يعتبر د.أسعد رزوق و د.أنس داود و د. عز الدين اسماعيل، ود. أحمد كمال زكي و د. رجاء عيد و د. عبر الرضا و د. ريتا عوض من أوائل الذين اهتموا بدراسة موضوع الأسطورة في القصيدة العربية المعاصرة.

وقد اقترب هؤلاء من الإجماع على:

-وجوب تقدير التّراث وقراءته في إطاره التّاريخي الخاص.

-النّظر إلى التّراث انطلاقا من الرّاهن المعيش، وقراءته في ضوء المعرفة العصرية.

-خلق علاقة توفيقية في التّعامل مع التّراث، عن طريق استلهام مواقفه الرّوحية والإنسانية في إبداعنا العصري.

-النّظر إلى التّراث الإنساني على أنّه كيان له أبعاده الفكرية والإنسانية، يستوجب من الشاعر المعاصر وعيه وتفهمه وإدراكه، من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه واستخراج المواقف التي لها صفة الديمومة.

ووقفت أثناء مقاربة تشكّل البديل الشّعري الجديد، الذي تمظهر في إطار ما سمي بالشّعر الحرّ و قصيدة النّثر، على مجموعة من الملاحظات، قادتني إلى تسجيل استنتاجات كثيرة، أعرض أهمها في النّقاط الآتية:

-لم يعدّ الشّاعر العربي المعاصر قادرا على صبّ أفكاره، ورؤاه الحديثة في قوالب جاهزة سبق لأجيال الشّعراء قبله أن أخرجت منها صياغتها الشّعرية.

-نضجت الرّغبة في التّغيير، خاصّة بعد ظهور محاولات جادة ومسؤولة من طرف الشّعراء الرّواد في بداية الأربعينيات، لأنّ الواقع الفكري والتّشكيلي الجديد أصبح يقتضي ضرورة تحديد العلاقة مع نظام الشّكل القديم، أي تحديد العلاقة الوظيفية ضمن القصيدة الجديدة مع الوزن والقّافية بعيدًا عن صور النمطية القديمة.

-اعتماد الشّعر الجديد على وسائل إثراء تساعد في بعث الشّكل الجديد.

-البحث الدّائم عند الشّاعر العربي المعاصر عن خلق الكثافة الإيقاعية الضّرورية للقصيدة الجديدة، من خلال مدّها بطاقات دلالية وأسلوبية.

-ولدت القصيدة الجديدة في الشّعرية الغربية والعربية من رغبة في التّحرّر والانعتاق، ومن التّمرّد

على القيود الشّعرية والعروضية، وعلى تقاليد اللّغة الكلاسيكية، وعلى كلّ أنماط الاحتذاء.

-مّثلت الرّوافد الغربية عموما والفرنسية على وجه التّخصيص، الأساس الفكري والفلسفي للقصيدة العربية المعاصرة.

وقد عمل بعض شعراء هذه القصيدة على محاكاة نموذج نضيرتها عند الفرنسيين، فقد قامت بمحاكاة الحركية الإبداعية في التّجربة الفرنسية، في إطار فلسفة التّوجّه نحو الآخر الأوروبي فكريا وإبداعيا.

-وّعّت التّراث الرّوحي والعقلي العربي، وفهمته وتمثلته أثناء الكتابة الإبداعية الشّعرية.

-مّثلت إبداعيا الحلقة الشّاذة من حلقات الشّعرية العربية، لأنّها أقرّت بضرورة الهدم والبناء من دون أن تنمّط ما تبني ولا تشكّل ما تؤسّس.

كما كان لأيديولوجية الحداثة عند الغرب وتمظهراتها الأدبية المختلفة، دور كبير في تشكيل الموقف الإبداعي والنّقدي العربي الحديث، فقد بني الفكر الحداثي الغربي على مسّلمات محدّدة أساسها النّفور من كلّ ما هو نمطي صفته الثّبات، والعمل على تفعيل البدائل الفكرية والإبداعية غير الثّابتة زمنيا . واعتماد الرّغبة الإنسانية الشّاذة (أدبيا وفكريا) لتأسيس كتابة هدّامة، تؤمن بالفوضى الشّكلية والمضمونية.

أمّا نزار قباني، فقد تشّكل الموقف النّقدي لديه في إطار ما سمي بالحداثة المضادة، بعيدا عن سلطة الأنساق النّقدية المعاصرة. وهو الأمر الذي جعل الموقف النّـــزاري موقفا يبتعد باستمرار، عن ربط أيّ علاقة بالمنظومة الفكرية التي ظّلت تشتغل ضمّنها الرؤيا الحداثية.

-كان نزار قباني ذا أفق حداثي متفرّد، استطاع أن يؤسس مساره الحداثي المضاد وأن يورّط الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق، بفعل الجماهيرية الشّعبية التي أكتسبها من جهة، واللّغة الشّعرية الثّالثة التي أسس لها من جهة أخرى.

-يعتبر نزار قباني من منطلق الحداثة المضادة أوّل شاعر حداثي، لأنّه سبق رواد الشّعر الحرّ في الأربعينيات في خلق أرضية شعرية جديدة، لا تؤمن بالجاهز والنّمط. وهو ما تحقق عند نزار ابتداء من سنة 1944 م، تاريخ صدور ديوانه الأوّل قالت لي السّمراء، الذي ظهرت فيه بوادر تأسيس كتابة جديدة، ولغة جديدة، تجاوز خلالها السّائد المبتذل، وتطّلع نحو الممكن جماليا، وأعاد قراءة التّاريخ ودخل إلى المناطق المحظورة فيه، فاستطاع أن يحّقق الثّورة الشّعرية الحداثية في فترة لم تظهر فيها نماذج الكتابة المحسوبة على الحداثة بعد.

-خلق نزار قباني لحداثته المضادة لواقع القمع، فطالب بتحّرر المرأة والرجل معا، ورفض سلطات القهر الاجتماعية.

"توكلنـــا على الله فبدأنا موضوعنا ثم نتوكل على الله لنختمه راجين منه التـــوفيق"

# قائمة المراجع

# قائـــمـــة المصـــادر و المـــراجع

## الـــمصـــادر:


- القـــرآن الكـــريم
- (علي أحمد سعيد) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة بيروت 1978.
- ابن منظور: لسان العرب المحيط ، دار الجيل –بيروت- لبنان ج1، 1988.
- أدونيس (علي أحمد سعيد): الاثار الكاملة .مج 102.
- أدونيس: علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار الفكر الطبـــاعة و النـــشر والتـــوزيع ط5، 1986.
- إيليا الحاوي: نزار قباني، شاعر المرأة، دار الكتاب اللبناني بيروت 1984.
- إيليا حاوي: خليل حاوي، في مختارات من شعره ز نثره ، دار الثقافة، بيروت – لبنان ، 1984.
- إيليا حاوي: في سطور من سيرته و شعره ، دار الثقافة بيروت-لبنان 1984.
- إيليا حاوي: نزار قباني قضية و التزام دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982م.
- بدر شاكر السياب، الديوان ، مجلد الأول، دار العودة، بيروت 1971
- جبران خليل جبران :رمل و زبد .المجموعة الثامنة ،دار جبران مكتبة صادر بيروت
- درويش محمود :الديوان ، دار العودة بيروت ط 11 / 1984
- دنقل أمل الديوان "الأعمال الشعرية الكاملة.
- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ، دار العودة بيروت 1977.
- صلاح عبد الصبور، الديوان ، المجلد الأول و الثاني، دار العودة ، بيروت 1986.
- قباني نزار ، تنويعات نزارية على زمن العشق ، منشورات نزار قباني، بيروت 1996.
- قباني نزار: الأعمال الشعرية العاملة، جزء1، منشورات نزار قباني، بيروت 1979م.

- قباني نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، أشعار خارجة عن القانون بيروت الطبعة الرابعة 1994 .
- قباني نزار: الأعمال النثرية الكاملة ط1، منشورات نزار قباني ، الجزء الثامن بيروت 1993.
- قباني نزار: الأعمال النثرية الكاملة، ج7
- قباني نزار: السمكة تتذكر اللون الأزرق ، مجلة الآداب، العدد9، سبتمبر 1977.
- قباني نزار: المجد للضفائر الطويلة من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة 1994.
- قباني نزار: الوصية، من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة 1994.
- قباني نزار: تريدين، من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة 1994.
- قباني نزار: تنويهات نزارية على زمن العشق 1994.
- قباني نزار: دموع شهريار ، من ديوانه الأعمال الشعرية الكاملة 1994.
- قباني نزار: ديوانه 10 رسالة حب، الرسالة 17، منشورات نزار قباني ط1، بيروت لبنان 1994.
- قباني نزار: سيبقى الحب سيدتي ، منشورات نزار قباني، بيروت1994.
- قباني نزار: في قصيدة بلقيس ، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان ط1 1982.
- قباني نزار: قصتي مع الشعر ط1 منشورات نزار قباني، بيروت 1973.
- قباني نزار: قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان ط1، آبار 1982.
- قباني نزار: لا غالب إلاّ الحب ، منشورات نزار قباني، بيروت 1990م.
- قباني نزار: هل تسمعين صهيل أحزاني ، منشورات نزار قباتي، بيروت، لبنان، ط4 1998.
- قباني نزار:هل تسمعين صهيل أحزان ، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط4 1998م.

## الـــمـــراجع:


- أبو ديب كمال: في الشعرية، ، مؤسسة الأبحـــاث العربية، بيـــروت، لبـــنان ط1، 1987
- إســـماعيل عز الدين: الشعر العربي الـــمعـــاصر(قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ط 3 دار الفكر العربي القاهرة 1978.
- اسماعيل عز الدين: في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات و شهادات مطبعة المنظمة العربية للتربية الثقافية و العلوم 1988.
- البازغي سعد: استقبال الأخر "الغرب في النقل العربي الحديث"،الدار البيضاء بيروت ،لبنان ط 1 2004.
- بحراوي حسين: بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، الدار البيضاء بيروت 1990.
- بن عبد العزيز عمر: السيف، بنية الرحلة في القصيدة الجاهلية ، بيروت لبنان، ط1 2009.
- بنيس محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية دار العودة بيروت ط1، 1979م.
- بومسهولي عبد العزيز: الشعر و التأويل –قراءة في شعر أدونيس- ، إفريقيا شرق – بيروت- لبنان 1998.
- التوحيدي أبو الحيان: الامتاع و المؤانسة ، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط2.
- جبرا ابراهيم جبرا: النار و الجوهر، دراسات في الشعر (الحب المعاصر... الحب خارجا عن الزمن) ، المؤسسة العربية – ط3 1982.
- حاتم عماد : أساطير اليونان ، دار العربية للكتاب، طرابلس 1988.
- حلاوي يوسف: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، لبنان 1992.

- حمود محمد العبد: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها و مظاهرها، ، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1986.
- الحنصالي سعيد: الاستعارات و الشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر، دار البيضاء 2005.
- حيدوش أحمد: المرأة في شعر نزار قباني،رسالة دكتورة الدولة في الأدب العربي جامعة مولود المعمري تيزي وزو 2000م.
- حيدوش أحمد: شعرية المرأة و أنوثة القصيدة، قراءة في شعر نزار قباني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- الخال يوسف: الحداثة في الشعر ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ط1 1978.
- الخطيب عماد علي سليم: الأسطورة معيارا نقديا – دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي- ص159، دار جهينة، عنان 2006.
- خوري إلياس: الذاكرة المفقودة، "دراسات نقدية"، دار الأديب، بيروت، لبنان، ط2 سنة 1982.
- د/ صلاح الدين هواري، المرأة في شعر نزار قباني (دراسة نقدية) ص45، دار البحار، بيروت-لبنان ط1، 2001
- داود أنس : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط3، 1992.
- دراس الدين محمد: (بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان) ، دار القلم الكويت 1970.
- زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ، دار الفكر العربي، القاهرة 1997.
- زكي أحمد كمال: الأساطير ( دراسة حضارية مقارنة) ، دار العودة بيروت 1989.
- ساعي أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في السورية من خلال أعلامه.

- السد نور الدين: الأسلوبية و تحليل الخطاب الشعري (دراسة في النقد الأدبي الحديث) دار هومة الجزائر ط1 1997م.
- السّواح فراس: الأسطورة و المعنى " دراسات في الميثولوجيا و الديانات الشرقية،دار علاء الدين ،دمشق سوريا ط 1، 2003م.
- الشواف قاسم: ديوان الأساطير ، سومر و أكاد و آشومر ، دار الساقي، بيروت لبنان ، ج2، ط1 ، 1997.
- صبحي محي الدين: نزار قباني شاعرا و إنسانا ، ط1 دار الأدب، بيروت 1958.
- عباس احسان: إتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر و التوزيع بيروت، لبنان ط2، 1992م.
- عبد الغني مصطفى: شهرزاد في الفكر العربي الحديث، دار الشروق، القاهرة 1985.
- عبد الواحد شريفي: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر ،دار الغرب للنشر و التوزيع 2005.
- عتيق مديحة: أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث و المعاصر ص81، دار ميم للنشر، الجزائر 2010.
- العربي محمد: قضايا فكرية في ليلة عربية ، ورشة أحمد زبانة الجزائر 1986.
- عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط3، 1992.
- العظمة نذير: مدخل إلى الشعراء العربي الحديث.النادي الأدبي الثقافي جدة ط 1 1988م.

- العظمة نذير: نزار القباني و تحولات الجسد، دراسة ضمن كتاب: نزار قباني شاعر كل الأجيال ج1، دار سعاد الصباح الكويت 1998.
- عميمور محي الدين: انطباعات 1، ، الشركة الوطنية للنشر و الاشهار، الرويبة 1986.
- عياد شكري محمد ، نزار قباني ولعبة اللغة، دراسة ضمن: نزار قباني شاعر لكل الأجيال ، دار سعاد الصباح الكويت 1998.
- عيد رجاء: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي الحديث) الاسكندرية ، مصر 1985.
- الغذامي عبد الله محمد: المرأة و اللغة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ج1، ط3، 2006.
- الغزي محمد: في شعرية لغوية، دراسة ضمن كتاب: نزار قباني شاعر لكل الأجيال دار سعاد الصباح الكويت 1998.
- فتوح أحمد محمد: الرمزية و الرمز في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف ،ط3 1978
- كحوال محفوظ: أروع قصائد نزار قباني – أكثر من 140 قصيدة مع حوار ودراسة أدبية ، نوميديا للطباعة، قسنطينة 2012.
- مباركي جمال: التناص و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، الجزائر 2003.
- مجاهد أحمد : أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصية التراثية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006.
- مرتاض عبد الملك: ألف ليلة و ليلة ( تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر 1993.
- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط2، 1985م.

- مفتاح محمد: دينامية النص" تنظيرا و انجازا" ، المركز الثقافي العربي، بيروت ط02 199.
- الموسوي محسن جاسم : ألف ليلة و ليلة في نظرية الأدب الانجليزي –منشورات مركز الإنماء القومي، ط2، 1986.
- الموسوي محسن جاسم: ألف ليلة و ليلة في الغرب ، دار الجاحظ للنشر، بغداد 1981.
- الموسى خليل: بنية القصيدة العربية المتكاملة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000.
- نجم خرستو : النرجسية في أدب نزار قباني ، دار الرائد العربي، بيروت.
- هلال محمد الغنيمي:الأدب المقارن عن جمال مباركي:التناص وجماليته في الشعر العربي الجزائري المعاصر.
- الورقي السعيد: لغة الشعر الغربي الحديث (مقوماته الفنية و طاقتها الابداعية) ، دار النهضة العربية، بيروت 1984.
- ويس أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، المؤسسة الجامعية الدراسات و النشر بيروت، ط1، 2005.
- يقطين سعيد: الكلام و الخبر ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1997
- اليوسفي محمد لطفي: في بنية الشعر العربي المعاصر ص11، مجموعة سراس للطبع تونس 1996.

## الـــمـــراجع المترجـــمة


- إلياد مرسيا: بنية الأساطير: تر: محمد يشوتي، مجلة العرب و الفكر العاملي ، بيروت لبنان ع13-14، 1991.
- إلياد ميرسيا: أساطير في العالم الحديث، تر: حسيب كاسوحة، مجـــلـــة الآداب الأجنبـــية ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 221، س 30، 2005.
- سيجموند فرويد نظرية الأحلام تر : جورج طرابيشي دار الطبيعة بيروت ط1 / 1981.
- شال غيول: ديدرو ،ت محمود سيد رصاص ، بيروت المؤسسات العربية للدراسات والنشر ط 1 ، 1981.
- الطبري: أبي جعفر محمد بن جرير، تفسير الطبري، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف.
- مومسن كاثرينا: جوته و ألف ليلة وليلة،تر: أحمد حمو، ،دمشق 1980.


## الـــرســـائل الجـــامعيـــة:


- أحمد عبد الله محمد حمدان: دلالات الألوان في شعر نزار القباني أطروحة نيل درجة ماجستير في اللغة العربية و أدابها ، جامعة النجاح الوطنية فلسطين، 2008.
- اسطمبول ناصر: تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العرب المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة في نظرية الأدب2006/2005.

- بلمهل عبد الهادي: ملامح الجسد الأنثوي في شعر نزار قباني: رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي 2003/2002.
- ميراوي عبد الوهاب: شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة / رسالة دكتوراه دولة في الأدب العربي المعاصر (2005-2006).

**الـــدوريـــات:**

- فاضل جهاد: نزار قباني "المرأة مهنتي" حوار مع نزار قباني، ، ع4، 189 يوليو 1983. مجلة الحوادث اللبنانية
- عبد الواحد شريفي: ألف ليلة و ليلة (الأصول و التطور) ، آفاق المعرفة، وزارة الثقافة ع44، حزيران 2000. الجمهورية العربية السورية.
- حسن عبد الكريم :زوس الأسطورة و إنتاج الدلال ع13. 2005 تقافات البحرين
- البصري عبد الجبار داود: قصيدة بلقيس: البنية الموضوعية ، مجلة الآداب، (نوفمبر ديسمبر) 1998 بيروت.
- وجدان الصائغ: النسق الأسطوري و الخطاب الشعري المعاصر "مقارنة تأويلية ليلاغة الصورة في مجموعة (كتاب الغربة) للشاعر عبد العزيز المقالح، مجلـــة ثقـــافات ع1211، 2004 ، مملكة البحرين.
- لؤلؤة عبد الواحد: من قضايا الشعر العربي المعاصر التناص مع الشعر الغربي مجلة الوحدة.
- قباني نزار: مجلة (ألف،باء) العراقية ، العدد 405، سنة 1976 ، العراق.
- عتيق مديحة: الجنة بين سحر الأسطورة و سلطة الايديولوجيا، مجلـــة الأدب والأسطـــورة، منشورات مخبر الأدب العام المقارن، 2001، عنابة، الجزائر.

# فهـرست المحتـويات

# فهـــرست المحتـــويـــات

إهـــــداء

كلمة شكـــر

مقدمة .....أ-ح

**مـــدخـــل: الشـــعـــر الـــمعـــاصـــر**

5- انفجار الشكل الشعري القديم.....3-4

6- قـــضايـــا القصيدة الجديدة.....5-13

7- مـــــا الأســـطـــــورة.....14-17

8- التعريف بأسطورة ألف ليلة و ليلة.....18-26

**الفـــصل الأول:أثـــر ألف ليلة و ليلة في الآداب الأجنبية**

1-ألف ليلة و ليلة في الغرب.....29-36

2-تقليد الغرب الليـــالـــي. .....37-42

3-التمرد على مفاهيم الحب القديمة.....43-45

4-الاستنـــــاد إلى التـــراث .....46-50

5-النّهل من التّراث .....51-53

6-الإفـــــلات من ثـــقل المـــاضي.....54-57

7-التـــنـــــاص الأسطوري في الآداب الأجنبـــيـــة.....58-59

8-النقـــد الأسطوري بين الغرب و العرب.....60-61

**الفـــصل الثـــاني:توظيف أسطورة ألف ليلة و ليلة في الشعر العربي المعاصر**

7-حركة الشّعر الحر المعاصر.....64-66

8-أبرز الظواهر الفنية لهذا الشّعر الجديد.....67-68

9-التّجديد في ظل الحداثة الشّعرية.....68-72
10- الأسطــورة و الشّعــر.....73-75
11- ألف ليلة و ليلة و الشّاعر العربي.....76-109
12- تكثيف التّجربة الشّعرية .....110-115
**الفصــل الثالث تجــربة "نــزار قبــاني" الشّــعرية**
7-نزار قباني: المولد و النّشأة.....118-125
8-بعض أعمال نزار قباني الشّعرية و النّثرية.....126-127
9-اقتران اسم نزار بالمرأة.....128-133
10- طبيعة الحداثة في شعر نزار.....134-138
11- تداخل المرأة و القصيدة في الشّعر النّزاري.....139-146
12- نزار و اهتمامه بالأسطورة.....147-154
**الفــصل الرابــع: الليــالي في أشعــار نــزار قبــاني**
1-التّناص.....157-159
2-التّناص في المنظور النّقدي العربي المعاصر.....160-164
3-نزار و قضية تفعيل الخامل من التّراث.....165-167
4-التّوظيف الأسطوري لألف ليلة و ليلة في شعر نزار .....168-179
5-نزار و اللّيالي.....180-198
الخاتمة.....200-204
المصادر و المراجع.....206-214
فهرست المحتويات .....216-217

## ملـخـص

إنّ التّراث العربي زاخر بالقصص الشّعبية الخيالية التي اشتركت في نسجها ذاكرة الإنسان فاحتضن الأدباء هذا التّراث و جعلوه مادّة يشتغلون عليها من أجل خلق صورة فنيّة حديثة فاندلعت حينذاك ثورة التّجديد. و لما أيقن الشاعر العربي المعاصر بأنّ عملية التّجديد في الشّعرية العربية لا تقف عند الثّورة الخاملة على نمط عمّر كثيرا، سعى جاهدا إلى تجاوز ذلك إلى ثورة فاعلة تعمل باستمرار إلى تأسيس نماذج شعريّة قابلة للتّجاوز الذّاتي، و بالتّالي أضحى إبداعه لغة يتحدثها العالم، و متنفسا لكلّ من خنقته قيود ما.

و من ثمة جنح الشّاعر العربي المعاصر إلى التّفاعل مع تراثه، كإرث إنساني مترامي الأطراف ليستقي منه رموزا و أقنعة و شخصيات، و يقتبسها و يتناص معها ليحييها و يجعل منها مفاتيح يدخل بها إلى عالم المحضورات، فيبلغ هدفه دونما قيود.

و الأسطورة إذن أحد هذه المفاتيح التي أتاحت للشّاعر العربي أن يقدّم تجربة شعرية ناضجة و من هذا المنطلق وقع اختياري على أحد هذه الرّموز الأسطورية البارزة، **حكاية ألف ليلة وليلة** ليكون موضوع بحثي (أثر ألف ليلة و ليلة في الشّعر العربي المعاصر)، و قد قسّمته إلى أربعة فصول يتقدّمها مدخل تناولت فيه أهم الخصائص الجديدة التي ميّزت الشّعر المعاصر، أمّا الفصل الأول فخصّصته لأثر اللّيالي في الآداب الأجنبية و اهتمامها الكبير بهذا الأثر الشّعبي العربي، و في الفصل الثّاني تناولت أبرز الظّواهر الفنيّة للشّعر العربي الجديد و بالتّالي اهتمام الشّعراء العرب بالأسطورة عموما و بألف ليلة و ليلة خصوصا، أمّا الفصل الثّالث فقد خصصته لتجربة نزار قبّاني الشّعرية و الدّور الهام الذي قام به في تجديد اللّغة الشّعرية، و في الفصل الأخير عرّفت التّناص بالمنظور العربي المعاصر وحاولت تسليط الضوء على التّوظيف الأسطوري **لألف ليلة و ليلة** في أشعار نزار قبّاني وفي خاتمة البحث خلصت إلى مجموعة من النتائج.



**الكلمات المفتاحية :**

ألف ليلة و ليلة؛ الشّعر العربي المعاصر؛ الأسطورة؛ شهرزاد؛ الحداثة في الشّعر؛ التّراث الشّعبي؛ نزار قباني؛ التّناص.

نوقشت يوم 24جوان 2013