Dr. Fairouz Recham

د. فيروز رشام

شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي

دراسة أجناسية لأدب نزار قباني

فضاءات
للنشر والتوزيع

شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي

دراسة أجناسية لأدب نزار قباني

رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
2016/8/3882

810.9
رشام، فيروز
شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي – فيروز رشام– عمان: دار فضاءات، 2016
الواصفات: /الادب العربي//النقد الادبي/

* أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية.
* يتحمل المؤلف المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو اي جهة حكومية أخرى.

ISBN: 978-9957-30-914-5

فضاءات
النشر والتوزيع

الطبعة الأولى: 2017

جميع الحقوق محفوظة بموجب اتفاق

شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي – فيروز رشام – الجزائر
دار فضاءات للنشر والتوزيع – المركز الرئيسي
عمان - شارع الملك حسين- مقابل سينما زهران
تلفاكس: 4650885 (6 - 962+) هاتف جوال: 911431- 777(962+)
ص.ب 20586 عمان 11118 الأردن
E.mail: Dar_fadaat@yahoo.com
Website: http://www.darfadaat.com

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر

تصميم الغلاف: فضاءات للنشر والتوزيع
الصف الضوئي والإخراج الداخلي والطباعة: فضاءات للنشر والتوزيع

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لاتعبر بالضرورة عن رأي دار فضاءات للنشر والتوزيع.

د. فيروز رشام

شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي

دراسة أجناسية لأدب نزار قباني

فضاءات
للنشر والتوزيع

إهداء

إلى العزيزين الغاليين..

أمي وأبي

مقدمة

تعد قضية الأجناس الأدبية من أقدم وأعقد مشكلات الشعرية المطروحة منذ أرسطو وأستاذه أفلاطون. ومازال الجدل قائما والنقاش محتدما حول مفهوم الجنس والنوع الأدبيين، والفرق بينهما، والأسباب التي تساهم في بزوغ وانتشار نوع دون آخر، أو تلاشي واندثار نوع ما، والعلاقة بين مختلف الأنواع والأجناس، وبين الأدب والفنون الأخرى، أو بينه وبين مظاهر الحياة المختلفة.

وفي الوقت الراهن تثير هذه المسألة إشكالات نظرية ومعرفية كثيرة تتصل بتحولات الأدب وأشكاله، ما جعلها من أخصب المواضيع التي فرضت نفسها في المجال النقدي. ويعود ذلك لأسباب كثيرة أهمها تداخل أجناس الأدب مع بعضها البعض، خاصة بعد التجارب الجمالية التي حصلت بين الشعر والنثر في السنوات الأخيرة، والتي تقلصت من خلالها المسافة بين جنس الشعر وجنس النثر حتى أصبح الشعر نثرا والنثر شعرا.

ومن ثم فقد أصبح البحث في نظرية الأجناس الأدبية اليوم أكثر من ضرورة، لقدرته على الكشف عن العوالم الخفية في بناء الأدب وتحولاته. والنقد العربي المعاصر يبدو بعيدا جدا عن البحث الأجناسي مقارنة بما وصل إليه النقد الغربي في هذا المجال، ومتأخرا تأخرا كبيرا عن الدراسات العلمية المتعلقة به، بسبب قلة البحوث المنجزة بهذا الخصوص.

أما الجهود القليلة التي اهتمت بدراسة وتحليل هذه المسألة فيغلب عليها التشتت المعرفي، ما حال دون وجود نظرية أجناسية واضحة ومتكاملة، تكون مستقاة أساسا من الأدب العربي، خاصة إذا علمنا أن الأنواع الأدبية الموجودة فيه هي غير تلك الأنواع التي تأسست عليها نظرية الأجناس الأدبية عند الغرب.

ورغم كثرة الدراسات حول الأدب العربي المعاصر، شعره ونثره، إلا أن الاشتغال على المسألة الأجناسية بقي محدودا، مما جعلها غير قادرة على الكشف عن التغيرات العميقة والتحولات الجوهرية التي عرفها الأدب. ومع كثرة الأوصاف التي تقال اليوم عن الأجناس الأدبية، بأنها تتداخل وتتلاشى وتسير نحو الزوال وغير ذلك من

الأحكام، فإن الأمر يتطلب تنمية البحث وتعميقه في بنية الأجناس والأنواع، والنظر في تاريخها وأشكال تطورها وعلاقتها بما يحيط بها من معطيات فنية وفكرية وحتى اجتماعية، من خلال دراسات أجناسية تطبيقية تتعامل مباشرة مع النصوص.

وانطلاقا من هذه الإشكالية عملت على التقرب من عينة من الأدب العربي والنظر فيها أجناسيا، مستعينة بالأدوات والإجراءات المعرفية والمنهجية التي يتطلبها الموضوع. وبدا لي منذ البداية أنه من الضروري الاشتغال على مدونة كاملة لأديب أو شاعر معاصر، تكون قد اكتملت تجربته ويتحقق في نصوصه التنوع الأجناسي، وقد وقع اختياري على الشاعر نزار قباني.

من خلال هذه المعطيات ارتأيت عنونة البحث بـ "شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي – دراسة أجناسية لأدب نزار قباني – ". وقد فضلت استخدام كلمة "شعرية" على كلمة "أدبية" أو "بنية" أو غيرها لاعتبارات منهجية ستتضح لاحقا، فالشعرية تبحث عن القوانين التي تحكم الأدب وذلك ما تهدف إليه هذه الدراسة أيضا. ووسعت البحث ليكون في "أدب" نزار قباني كاملا وليس في "شعره" أو "نثره" فقط، لذلك فضلت أيضا استخدام كلمة "أدب" على كلمة "أعمال" أو "آثار" أو "نصوص" أو "كتابات" أو سواها باعتبار أن الدراسة مفتوحة على شعر نزار قباني ونثره معا، وكلمة "أدب" تبدو أشمل وأعم في دلالتها على مدونة فيها أعمال شعرية وأخرى نثرية.

ومراعاة لطبيعة موضوع الأجناس الأدبية الذي تختلف مقولاته ومفاهيمه من نوع لآخر، فقد كان من الضروري الاعتماد أساسا على مقاربة النصوص لاستخراج سماتها وخصائصها الأجناسية، فنظرية الأجناس في حد ذاتها لا يمكنها أن تزودنا بما يكفي من معلومات عن التحولات العميقة التي تطرأ على الأنواع والآداب إذا لم تبحث وتنبش في خبايا النصوص.

وبعد النظر في مدونة الشاعر وما فيها من ظواهر جديرة بالدراسة، وزعت مادة البحث إلى مدخل وثلاثة فصول. خصصت الفصل الأول للأنواع الشعرية، والفصل الثاني للأنواع النثرية، ثم جمعت في الفصل الثالث أهم المقومات التي ساهمت في تشكل الأنواع الأدبية عند نزار قباني، أما ما تعلق بأبرز المسائل النظرية الخاصة بقضية الأجناس الأدبية فقد عرضتها في المدخل. وفي الختام قمت بجمع نتائج البحث واستنتاجاته في جملة من النقاط أوردتها بعد الفصل الأخير.

بدأت الدراسة بمدخل أجناسي يعرض ويناقش المفاهيم والإشكالات الكبرى في نظرية الأجناس الأدبية، باعتبار أن الفهم الصحيح لمبادئ النظرية والاستيعاب العميق لها، يعد خطوة أولى وأساسية يجب البدء بها قبل التعامل التطبيقي مع النصوص. وإن كان هذا العرض فيه شيء من التفصيل والإطراد، فلأن أي اختصار أكثر مما ورد سيكون- بلا شك- تقصيرا في حق الموضوع، وهذا نظرا لتشابك القضايا واتساعها وتداخلها مع بعضها البعض. ولأنه موضوع يعاني من نقص في الدراسات فهو بحاجة إلى المزيد من التفصيل والتحليل لسد بعض هذه النقص، وهو ما حاولت المساهمة فيه من خلال تقديم عرض مفصل يشمل المسائل الكبرى لقضية الأجناس الأدبية.

في المدخل محورين أساسيين. الأول يتحدث عن المفاهيم الجوهرية المتعلقة بالكلمات المفاتيح لهذه الدراسة، وهي الشعرية والجنس والأدب. والثاني يقدم عرضا تاريخيا لنظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي، ومناقشة لأهم القضايا والإشكالات فيها، كأصل الأجناس وأسس تصنيفها، ووضع هذه النظرية في النقد العربي. وهو ما تم تناوله تحت العناوين الآتية:

I- تحديد المفاهيم العامة.

1- مفهوم الشعرية

2- مفهوم الجنس، والنوع، والنمط.

3- مفهوم الأدب.

II- قضايا وإشكالات في نظرية الأجناس الأدبية.

1- تاريخ النظرية في النقد الغربي.

2- أصل الجنس الأدبي أو كيف يولد النوع ويتطور؟

3- أسس تصنيف الأنواع وظاهرتا التداخل والتلاشي.

4- نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي.

وقد تناولت في الفصل الأول الأنواع الشعرية التي كتب فيها نزار قباني، والتي تنتمي في عمومها إلى جنس الشعر الغنائي، وهي: القصيدة العمودية، القصيدة الحرة، وقصيدة النثر. ثم حددت التشكلات النوعية للقصيدة النزارية التي نتجت عن

تداخل بعض الأنواع، والتي تتمثل في: القصيدة السيرذاتية، القصيدة الرسالة، القصيدة الدرامية، والقصيدة الموجزة. وبعدها حاولت جمع الخصائص التي تشكل شعرية القصيدة الغنائية وسماتها الأجناسية عند نزار قباني. وعليه فإن المباحث الأساسية لهذا الفصل هي:

1- الأنواع الشعرية عند نزار قباني.

2- التداخل الأجناسي في شعر نزار قباني.

3- شعرية القصيدة الغنائية وسماتها الأجناسية.

ثم انتقلت في الفصل الثاني إلى استنطاق شعرية الأنواع النثرية التي كتب فيها الشاعر وهي: السيرة الذاتية، المقال الصحفي والأدبي، الحوارات الصحفية، المقدمات النثرية، والمسرحية. وفي كل نوع ناقشت جوانبه الأجناسية وتوقفت بإيجاز عند تاريخه كما فعلت مع الأنواع الشعرية، فلكي نعرف إضافات المؤلف في نوع من الأنواع نحتاج دائما للإطلاع على تاريخ النوع وشكله وخصائصه العامة الواردة قبله أو في وقته. وعليه تم توزيع هذه الأنواع على مباحث هذا الفصل كما يلي:

1- السيرة الذاتية.

2- المقال الصحفي والأدبي.

3- الحوارات الصحفية والمقدمات النثرية.

4- المسرحية

أما الفصل الثالث والأخير فقد أجملت فيه الحديث عن أهم المقومات الأساسية التي ساهمت بشكل فعال وكبير في تشكل النوع الأدبي في أدب نزار قباني. وهي كما كشفت عنه المدونة تتمثل أساسا في طبيعة لغته الشعرية شديدة البساطة والاتصال بالحياة اليومية، وأسلوبه السهل الممتنع الذي لا يخلو من طرافة وجمال، وكذا تقنياته التصويرية والإيقاعية المتنوعة، إضافة لما تقدمه عتبات كتبه من إشارات أجناسية وكذا دلالية وجمالية. كما توجد أيضا مقومات أخرى ليس لها علاقة مباشرة بالنصوص لكنها لعبت دورا مهما في تشكل النوع، تكمن في الوعي النقدي عند الشاعر في اختياره للنوع وطريقة تأليفه، وسلطة الجمهور وعلاقتها بصيرورة الأنواع الأدبية، وهو ما تطرقنا إليه في مدخل هذا الفصل، أما مباحثه الأساسية فهي:

1- اللغة الثالثة والأسلوب السهل الممتنع.

2- تقنيات بناء الصورة والإيقاع.

3- شعرية العتبات.

ولأن التركيز في الفصول الثلاثة السابقة كان منصبا على التحليل والمناقشة، فقد جمعت النتائج والاستنتاجات التي توصلت إليها في آخر البحث، وقدمتها على شكل نقاط مركزة وموجزة، فيها خلاصة ما استوقفني في البحث من ملاحظات، وكذا جملة الأسئلة العالقة التي لا تزال بحاجة لمزيد من الدراسة والتحليل.

وفيما يتعلق بالمنهج، وبما أن الشعرية هي المرجع المعرفي والنظري في تحليل الأنواع والأجناس الأدبية التي تحفل بها مدونة نزار قباني، وباعتبار أن أي محاولة لاستنطاق أجناسية النوع لا بد أن تكون اشتغالا على نصوصه، فإن وصف النصوص كان الإجراء الأساسي الذي اعتمدت عليه في الكشف عن قوانين الأنواع.

ونظرا لكون الشعرية منفتحة على مختلف العلوم، ولكون نظرية الأجناس الأدبية أيضا بحاجة ماسة للدعم والإفادة من المناهج والعلوم المختلفة التي تتقاطع معها في دراسة الظاهرة الأدبية، فإن التحليل الأجناسي يفرض علينا التعامل معه بإجراءات وتقنيات منهجية متنوعة، لتساعده على دراسة مختلف مستويات النوع، وعلاقة الأنواع ببعضها البعض، وكذا علاقتها بمؤلفها وقارئها، حتى وإن كانت تلك الإجراءات مستمدة من علوم قريبة أخرى كالبنيوية، الأسلوبية، اللسانيات، نظرية التلقي، نظرية القراءة والتأويل، وعلم الاجتماع وعلم النفس الأدبيين. وعليه فإن طبيعة الدراسة هي التي أملت المنهج، وهو وإن كان قريبا من المنهج الأسلوبي تارة ومن المنهج البنيوي تارة أخرى، غير أنه يأخذ أيضا من عدة مناهج قريبة، مع الاعتماد أساسا على تقنيات الوصف والتحليل والإحصاء.

المصدر الأول والأخير في هذا البحث هي أعمال نزار قباني ذاتها، فأي دراسة للأجناس الأدبية يجب أن تكون اشتغالا على النصوص بالدرجة الأولى، لذلك عدت لكامل أعماله الشعرية والنثرية، حيث كانت لي وقفة عند جميع الأنواع التي كتب فيها، وذلك حرصا على أن تكون هذه الدراسة شاملة، وتغطي تجربة الشاعر كاملة. أما المراجع النظرية التي وفرت لي الإجراءات المنهجية والمفاهيم الضرورية للبحث في قضية الأجناس الأدبية وما اتصل بها، فتتمثل أساسا في كتب "تزفيتان

تودوروف" و"جيرار جينيت"، باعتبارهما من أهم الباحثين المعاصرين الذين كتبوا في الموضوع بأصالة وعمق. في حين تنوعت المراجع العربية، على أن كتب "رشيد يحياوي" كانت أكثرها إفادة لهذا البحث لما فيها من تحليل وتفصيل يقارب النظرية من النقد العربي.

كان هذا البحث منذ لحظة اختياره إلى لحظة كتابة آخر سطر فيه، مغامرة علمية شاقة وخطرة لما واجهه من عقبات وعراقيل كثيرة لم يكن من السهل تجاوزها، والتي تتصدرها غياب نظرية واضحة وكاملة للأجناس الأدبية في النقد العربي، وعدم وجود خريطة واضحة لتطور الأنواع الأدبية العربية. يضاف إلى ذلك النقص الفادح في البحوث والدراسات العربية الأصيلة والعميقة في هذا المجال. هذا ناهيك عن تشعب الموضوع في حد ذاته، وتعقيد بعض جزئياته أو غموضها، واضطراب المصطلحات والمفاهيم بل وتضاربها أحيانا.

كما واجهتني مشقة في استنطاق بعض الأنواع بسبب عدم وجود أي تأصيل أجناسي لها في النقد العربي، وعدم وجود حتى دراسات مماثلة يمكن أن أحتذي بها، يضاف لذلك كبر المدونة التي اشتغلت عليها وتنوعها. لكن هذا كله لم يكن سوى دافعا آخر للبحث والتقصي دون تراجع، والعمل على بناء أرضية علمية لموضوع لا يزال بحاجة إلى كثير من المراجعة.

لذلك فإن هذه الدراسة لم تكن سوى محاولة جريئة للغوص في موضوع يتجدد باستمرار، فمن الطبيعي أن لا تستقر مقولات الأجناس الأدبية على حال، وأن يستمر النقاش فيها طالما أن الأدب الذي تشتغل عليه في تحول دائم، ولا يستقر حينا حتى يتحول من جديد، ما يعني أن البحث فيه لا ينتهي ويبقى دائما مفتوح الآفاق.

مدخل أجناسي

الشعرية والأجناس الأدبية : مفاهيم وقضايا

I- تحديد المفاهيم العامة

1- مفهوم الشعرية

2- مفهوم الجنس، والنوع، والنمط

3- مفهوم الأدب

II- قضايا وإشكالات في نظرية الأجناس الأدبية

1- تاريخ النظرية في النقد الغربي

2- أصل الجنس الأدبي أو كيف يولد النوع ويتطور؟

3- أسس تصنيف الأنواع وظاهرتا التداخل والتلاشي

4- نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي

I- تحديد المفاهيم العامة

I- 1- مفهوم الشعرية

يعتبر مصطلح الشعرية Poetics من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، الحديثة منها والمعاصرة، خاصة منذ بداية القرن العشرين، وإن كان أصله يعود لأبعد من هذا حيث ينسب إلى أرسطو في كتابه المشهور "فن الشعر"، الذي عدّ المختصون شعريته «أهم شعرية في تاريخ الشعرية، وبطريقة ما، فإن تاريخ الشعرية كان إعادة تأويل لكتاب أرسطو»[1].

للشعرية تعريفات كثيرة ومختلفة، تتباين من ناقد لآخر، ومن ثقافة لأخرى، وحتى من زمن لآخر. مع ذلك تتفق كلها تقريبا في فكرة أساسية وجوهرية، وهي «قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر»[2].

فالشعرية عموما هي «محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا. إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي»[3]. وتعود محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلانيين الروس الذين سعوا لإقامة علم للأدب من خلال وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه. وبذلك يكون مصطلح الشعرية مصطلحا قديما وحديثا في الوقت ذاته، وإن تنوع أحيانا، فإنه قد ظل من ناحية الفكرة منحصرا في إطار البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي.

هذا هو المفهوم الجوهري الذي تلتقي فيه مختلف الشعريات الحديثة، وإن اختلفت في إجراءاتها ومناهجها بدءا من أرسطو الذي اقتصرت شعريته على معالجة الملحمة والدراما بشقها التراجيدي، مهملا بذلك جزءا هاما من الأدب وهو الشعر الغنائي.

---

(1) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, P108.

(2) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994، ص05.

(3) نفسه، ص09.

ولذلك اعتبر تودوروف موضوع كتاب "فن الشعر" ليس الأدب، وبالتالي ليس كتابا في نظرية الأدب، إنما كتاب في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام[1].

ورغم كون شعرية أرسطو شعرية جزئية وغير شاملة لكامل أجناس الأدب باعتبارها أهملت الشعر الغنائي، غير أن « تاريخ الشعرية – بطريقة ما- هو إعادة تأويل لكتاب أرسطو»[2].

كثيرون هم النقاد الذين خاضوا في موضوع الشعرية، لكننا سنكتفي في هذا المقام بذكر آراء البعض منهم فقط، ممن لهم إسهامات وتأثيرات في هذا الموضوع، وهم بول فاليري، رومان ياكبسون، جون كوهين، وتزفيتان تودوروف.

يقول فاليري: «يبدو لنا اسم "شعرية" ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»[3]. تتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء كان منظوما أم لا، بل تكاد تكون متعلقة خصوصا بالأعمال النثرية[4]، وهذا هو المعنى الذي سيستلهمه تودوروف في شعريته الخاصة[5].

في بداية القرن العشرين أعطى الشكلانيون الروس دفعا جديدا للشعرية، من خلال دعوتهم لضرورة إقامة علم للأدب، تكون مبادؤه مستمدة من الأدب نفسه، لتكون هذه المبادئ المنطلق الأساسي لاستنطاق الخطاب الأدبي. وهي الفكرة التي لخصها أحد أهم أعلام هذه الجماعة "رومان ياكبسون" في مقولته الشهيرة عام 1919: «ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا»[6]. وبعبارة أوضح يؤكد هذه الفكرة بقوله: «إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا»[7].

---

(1) ينظر: تزفيتان طودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص12.

(2) Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du language, P108.

(3) تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص23، 24.

(4) ينظر: نفسه، ص24.

(5) ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص16.

(6) تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص84.

(7) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص24.

للإجابة عن هذا السؤال الجوهري في شعرية الشكلانيين، يفترض ياكبسون وجود ست وظائف أساسية للغة[1]، تكون إحداها الوظيفة الشعرية التي تهمين على الشعر، والتي تقوم الشعرية، كعلم، بالبحث عن تجلياتها في العمل الأدبي. إذ «يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[2].

والوظيفة الشعرية ليست « الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة»[3] والتي تجعله عملا فنيا. وهي بالتأكيد لا توجد فيه منفصلة عن باقي الوظائف، إنما تدخل معها في شبكة معقدة من العلاقات، بحيث يصبح القبض عليها داخل النص، أمرا مستعصيا لا محالة، في حين تلعب دورا ثانويا في أنواع الخطابات الأخرى.

انطلاقا من هذه الوظيفة ركز الشكلانيون على البحث عما في الأثر الأدبي من خاصية أدبية، أو كما يسمونها "الأدبية". وبذلك وسّعوا مفهوم الشعرية ليشمل كامل الأدب شعرا ونثرا، وكل الأجناس والأنواع، خلافا لشعرية أرسطو التي كانت مركزة على جزء منه فقط.

أما جون كوهين، فقد اكتفى بتعريف "الشاعرية" في كتابه المعروف "النظرية الشعرية" كـ «علم موضوعه الشعر»[4]. وكان قد أقام نظريته أساسا على مفهوم "الانزياح"، مركزا فقط على الشعر. ولذلك وسمت شعريته بالتجزيئية وعدم الشمولية لأجناس الأدب كافة كما هو الحال في نظرية ياكبسون أيضا، لأن نظريتهما تعالج الخطاب الشعري فقط دون النثري[5].

وبالنسبة لتودوروف، فإنه يعد من أكثر النقاد اهتماما بموضوع الشعرية. وقد خصص لها كتاباً كاملاً، وفصلاً مهما في القاموس الموسوعي في علوم اللغة الذي

---

(1) هذه الوظائف هي: 1- الوظيفة الانفعالية. 2- الوظيفة المرجعية. 3- الوظيفة الشعرية. 4- الوظيفة الإنتباهية. 5- الوظيفة الميتالسانية. 6- الوظيفة الإفهامية. ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص27 وما بعدها.

(2) نفسه، ص35.

(3) نفسه، ص31.

(4) جون كوين، النظرية الشعرية، تر أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص29.

(5) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص83 وص 90.

ألفه بمشاركة "ديكرو". ومما ورد في قاموسه الموسوعي هذا عن مصطلح "الشعرية"، أنه كما وصل إلينا عن طريق التقاليد الأدبية يشير إلى العديد من المعاني هي[1]:

1- كل نظرية داخلية للأدب.

2- تتجسد في الخيارات التي يقوم بها الكاتب عبر كل الإمكانات الأدبية (في إطار التيماتيكية، التركيبية، الأسلوبية...الخ).

3- تشير إلى كل الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.

المعنى الذي يهم تودوروف هنا هو المعنى الأول، إذ يرى أن الشعرية عليها أن تجيب أولا عن السؤال: ما هو الأدب؟ كما عليها أن تعرّف الخطاب الأدبي مقارنة بأنواع الخطابات الأخرى. وتجيب ثانياً عن السؤال: ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى وتحديد مكونات النص الأدبي؟[2].

استلهم تودوروف مفهومه للشعرية- كما سبقت الإشارة- من تعريف فاليري الذي يراها مرتبطة بكل الأدب، منظومه ونثره، غير أن شعرية تودوروف تقوم أساسا على مفهوم الخطاب الأدبي، وتشتغل على خصائصه لذلك لايهتم بالأثر الأدبي في ذاته، إنما بتجليه الذي يحمل خصائص الأدب[3]. وبالنسبة إليه « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[4].

استخدم تودوروف مصطلح "الشعرية" « كشبه مرادف لـ"علم/ نظرية الأدب"»[5]،

وقدمها كبحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية هدفه استكشاف أدوات الخطاب، لذلك لا يهمه النص إلاّ من حيث كونه حاملاً لهذه الأدوات. ولعل هذا ما جعل البعض يسم شعريته بـ"التجريدية" لا "التجريبية"[6]، لأنها لا تهتم بشعرية الكتّاب

---

(1) Voir : Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P 106.

(2) Voir : ibid, P 107.

(3) ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص16.

(4) تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص23.

(5) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص14.

(6) ينظر: عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص64.

أو المدارس (أو التيارات) الأدبية، إنما تركز على استكشاف قوانين الخطاب، وبذلك تكون شعريته امتدادا طبيعيا للشعرية الشكلانية.

ويميز تودوروف أيضا بين ثلاثة عناصر أساسية، تمثل المظاهر العامة التي يتشكل منها الخطاب الأدبي، وهي: المظهر اللفظي، المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي. ويلخّص دور الشعرية في البحث عن مستويات تداخل هذه المظاهر وانتظامها داخل النص، باعتبارها المظاهر الأساسية التي يقوم عليها تحليل النص الأدبي[1].

1- 1 - الفرق بين الشعرية والأدبية

بين الشعرية والأدبية تداخل كبير لذا يصعب التفريق بينهما بشكل دقيق. ما يجمعهما واضح جدًا ومعروف، فلكليهما غاية واحدة وأساسية، هي البحث عما في النص اللغوي من خصائص خاصة تجعل منه أدبا، وبذلك تكون الأدبية حقلا موازيا للشعرية. لكن هذا التعريف المشترك بينهما يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة التي تجمعهما، والاختلاف الدقيق الذي يفصل بينهما، كما أنه لا يبين إن كان الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم في الدرجة[2].

و"الأدبية" كما وردت عند ياكبسون، تمثل علم الأدب الذي يبحث عن الخصائص أو الميكانيزمات التي تجعل من عمل ما أدبيا، وهذا هو الموضوع العام للشعرية. لكن رغم كون مصطلح "الأدبية" أسبق ظهورا من "الشعرية" في عالم النظرية النقدية، إلا أنه لم يجد الرواج الكافي لينتشر ويُتبنى، فسرعان ما شاعت "الشعرية" وطغت عليه[3].

وبرأي حسن ناظم في بحثه حول مفاهيم الشعرية فإن « نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية، تُظهر أن الأدبية هي موضوعها الأكيد، فما دامت الشعرية- ومن بين مهامها الأساسية- تستنبط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، أي أن الخصائص المجردة هذه هي – اختصارا- الأدبية ذاتها، فالشعرية – اختصارا أيضا- تستنبط الأدبية في الخطاب، وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية، علاقة المنهج بالموضوع على التوالي »[4].

---

(1) ينظر: تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص30 وما بعدها.

(2) ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية، ص260.

(3) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص35، 36.

(4) نفسه، ص36.

1- 2- الشعرية وعلاقتها بالعلوم المختلفة

تلتقي الشعرية بعلوم كثيرة باعتبار أن الأدب موضوع لمختلف التخصصات. من هذه العلوم ما يُعنى بالأدب في مجال اشتغاله الخاص كعلم النفس، علم الاجتماع، التاريخ، الفلسفة، علم الجمال، الأنثروبولوجيا...إلخ. ومنها التي تُعنى بالأدب لذاته بالدرجة الأولى- وهي التي تهم الشعرية بدرجة أكبر- كالبلاغة، الأسلوبية، السيميولوجيا، اللسانيات، النقد، التأويل... وغيرها.

كل هذه العلوم تعين الشعرية إعانة كبيرة بلا شك، لأنها جعلت الأدب جزءا من اهتماماتها. لكن، وحسب تورودوف، تتميز البلاغة في هذا الإطار بكونها أقرب هذه العلوم للشعرية لأنها تشتغل على الخطاب[1]. ومثله يرى جيرار جينيت أيضا بأن البلاغة قريبة جدا من الشعرية، لأن الشعرية في إحدى معانيها ليست إلا بلاغة جديدة، مؤكدا على أن « مستقبل الدراسات الأدبية سيكون أساسا على التبادل الضروري – ذهابا وإيابا– بين النقد والشعرية »[2].

هذا التقاطع بين الشعرية ومختلف العلوم في موضوع الدراسة، أي الأدب، أوجد بعض التداخل بينها، وهو أمر لا يزعج الشعرية لأن الشعرية الجديدة تحاول أن تكون أكثر مرونة وشمولية، وترغب في الانفتاح على كل العلوم التي يمكن أن تقدّم لها عونا ودعما لما تتوجه إليه. ولعل هذا ما جعلها لا تثبت على منهج معين، حيث « لم تستند الشعرية عبر تاريخها الطويل إلى منهجية واحدة، إلاّ إذا حصرنا الشعرية في العصر الحديث، حيث اتبعت مع الشكلانيين الروس والذين جاءوا بعدهم المنهجية اللسانية»[3].

دافع ياكبسون عن اللسانيات بحماس كبير، وأكد كفاءتها لتدخل مجال الشعرية[4]، معتبرا « الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات »[5] لأنها تهتم بقضايا البنية اللسانية التي تكون اللسانيات علمها الشامل. وبرأيه يجب أن تحظى اللغة الشعرية بكل اهتمام اللساني، فكل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة

---

(1) ينظر: عثماني الميلود، شعرية تورودوف، ص16.

(2) Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, P11.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص09.

(4) ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص61.

(5) نفسه، ص24.

العلمية للغة. وعليه يمكن للشعرية أن تعرّف بوصفها «الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[1].

تتداخل الشعرية أيضا بالبنيوية والأسلوبية؛ فأما الأولى، فإن كل شعرية هي شعرية بنيوية، ذلك لأنه «يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان كان حتى تكون هذه العملية بنيوية»[2]. وأما الثانية، فإن المخاض الذي شهدته دراسة الأسلوب هو الذي فجر الشعرية الحديثة، والأسلوبية تُعنى بدراسة الخصائص اللغوية التي تحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، لهذا فإن الشعرية تشمل الأسلوبية بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالاتها الأولى[3].

ومن المجالات المهمة التي تتعامل معها الشعرية، والتي لا يمكنها تجاوزها؛ مجال الجمالية، فالشعرية التي لا تفسر القيمة الجمالية للخطاب الأدبي وتهملها، هي شعرية تبرهن على فشلها حسب تودوروف. ولكي «نعتبر التحليل مُرضيا، فإن عليه أن يكون قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما. أي، بعبارة أخرى، له من القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال، وإذا لم يتوصل إلى تقديم إجابة مرضية على هذا السؤال، يذهب الاعتقاد إلى أنه قد برهن على فشل التحليل»[4]. لذلك فإن تفسير الجمالية شرط من شروط نجاح أي شعرية.

في هذا السياق يطرح السؤال الآتي نفسه: كيف يتم الكشف عن هذه الجمالية؟ والجواب على الأرجح يكون: «مادامت الجمالية كامنة في العمل الأدبي وحده، فإن الوصف – كخطوة أولى- هو الطريق الصحيح»[5]، لأنه طالما قيمة العمل تتجلى في بنيته، فإن القبض على جماليته تكون بالقبض على السمات البنيوية التي تشكله. فقد أصبح «من الحقائق التي لا يرقى إليها الشك اليوم، أنّ الحكم التقويمي على عمل ما مرتبط ببنيته»[6]، وهذا لا يعني طبعا الاكتفاء بوصف العمل الأدبي فقط، إنما يجب البحث عن علاقة عناصر النص بعضها ببعض، والنظر في كيفية اشتغالها مجتمعة لإنتاج جمالية ما.

---

(1) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص78.
(2) تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص27.
(3) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص37، 38.
(4) تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص79.
(5) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص42.
(6) تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص83.

الشعرية إذن، مجال منفتح على مختلف العلوم والتخصصات، وهي بحاجة إليها لتثري إجراءاتها وتدعم أدواتها. ومع ذلك فهي بحاجة للمزيد من الدعم لأنها ما تزال تتحول، وكل بحث فيها هو «محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا»[1]. ما هو حالها في كل هذا إذا؟ «إنها في تحول، وتلك أفضل علامات حيويتها»[2] يجيب تودوروف.

1- 3- الشعرية في النقد العربي

انفتح حقل الشعرية وتطور في بيئة غربية. أما في النقد العربي فقد ورد هذا المصطلح بمعاني مختلفة، وفي كتاب "مفاهيم الشعرية" إحصاء لكل المعاني التي حملها هذا المصطلح عند القدامى كما عند الحداثيين[3].

بالنسبة للقدامى، فإن القرطاجني هو الوحيد الذي ورد عنده هذا المصطلح بمعنى قريب – إلى حد ما – من المعنى العام للشعرية[4]، أي القوانين التي تحكم العمل الأدبي.

أما بالنسبة للحداثيين، فقد اختلفت ترجماتهم للفظ "Poetics" من ناقد لآخر[5]، وإن كانوا قدموه بنفس المعنى عموما. ومنهم من حاول إعطاء الشعرية إضافة دلالية كما فعل كمال أبو ديب، بربطه بين الشعرية وما سماه "الفجوة" أو "مسافة التوتر"[6].

المهم في الأمر، أن الشعرية العربية لا تختلف من حيث مبادئها وغاياتها عن الشعرية الغربية، وهذا لا ينفي ما بينهما من فروق أساسية وجوهرية، تتعلق أساسا بالطبيعة الثقافية والفلسفية والفنية والفكرية المحيطة بكل منهما. إضافة إلى اختلاف اللغة، وما يترتب عن ذلك من تباين في قواعد الصياغة والتركيب، وبالتالي النتاج الدلالي والجمالي.

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص10.

(2) تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص19.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص12 وما بعدها.

(4) ينظر: نفسه، ص13.

(5) من بين هذه الترجمات نجد: الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، الفن الإبداعي، الإبداع، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك... ينظر: نفسه، ص18.

(6) للمزيد عن مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر وعلاقتها بالشعرية عند أبوديب ينظر كتابه: كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص20، 21.

ومع أن الشعرية بمفهومها الحديث غربية الأصل والتوجه، إلا أن النقد العربي القديم فيه ما يمكن أن يكون موازيا لها. ويتعلق الأمر هنا بنظرية عبد القاهر الجرجاني ومنهاج حازم القرطاجني، حيث يمثلان أقرب التوجهات النقدية العربية إلى مفهوم الشعرية العام الذي عرضناه سابقا، فمحاولتهما لاستنباط قوانين الإبداع تصب في عمق الجوهر الذي تبحث عنه كل شعرية[1].

1- 4- الشعرية بين علم الشعر وعلم الأدب

اختلفت الشعريات الحديثة في هذه النقطة؛ فهناك من يميل لكونها علم الشعر (كوهن وياكبسون)، وهناك من يميل لكونها علم الأدب (تودوروف).

هذا السؤال الذي طرح بإلحاح انتهت معالجته إلى أن « الشعرية علم الأدب، بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر، وبوصف هذين الأخيرين ينطويان على خصائص أدبية على حد سواء »[2]. وهذا ما يجب أن تكون عليه الشعرية إن كانت تريد أن تبلغ نجاحا وكمالا ما؛ أي أن تكون شاملة للأدب كله.

ومع ذلك، توجد نظريتان بارزتان لا تسلّمان بأن الشعرية علم الأدب، بل تعالجان فقط الشعر دون النثر، وهما نظريتا رومان ياكبسون وجون كوهين، اللذان يفرقان أساسا بين الشعر والنثر. فقد فرق ياكبسون بين طرفي الثنائية شعر/نثر التي كانت منطلق كوهين في شعريته، حيث « آمن بالتناقض الظاهري بينهما، ولم يلتفت إلى أن هناك نقاط التقاء حتمية بين الشعر والنثر، وأنه لا وجود لجنس أدبي خالص مطلقا»[3]. أما نظرية ياكبسون فإنها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر حيث تهيمن الوظيفة الشعرية، لذلك فإن « شعريته تتسم بالتجزيئية شأنه في ذلك شأن نظرية الانزياح عند جون كوهن»[4].

لكن هذا لا ينفي أن الشعرية الحديثة التي انطلقت مع الشكلانيين الروس ركزت على النصوص النثرية، بعدما احتكر الشعر معظم الشعريات لزمن طويل. والشعرية حاليا تسعى جاهدة لأن تغطي الشعر كما النثر بدءا من إقرارها بوجود "الأدبية" في كليهما. فقد بات من المتداول كثيرا اليوم، إيجاد عناوين من نوع "شعرية

---

(1) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص20 وما بعدها.

(2) نفسه، ص83.

(3) نفسه، ص83.

(4) نفسه، ص90.

النثر"[1]، وما يصب تحتها من أنواع كـ "شعرية الرواية"، "شعرية السيرة"، "شعرية القصة"... إلخ، ولم تعد صيغة "شعرية القصيدة" أو "شعرية الديوان" هي المهيمنة فقط.

I- 2 - مفهوم الجنس، والنوع، والنمط

يضعنا مفهوم "الجنس" الأدبي في متاهة طويلة ومعقدة لا نهاية لها، لما فيه من اضطرابات دلالية واصطلاحية، بحيث يتداخل، وبشكل كبير جدا، بما يسمى "النوع" و"النمط"، أو حتى "صيغة" و"صنف"، مما جعله مفهوما غامضا، إن لم نقل مشكوكا فيه.

وتفاديا لمزيد من التشويش والتعقيد، سنفصل، أولا، بين المفهوم الغربي والمفهوم العربي للمصطلح. وثانيا، سنورد المقابل الأجنبي لكل مصطلح أجناسي، لتكون محاولتنا لضبط هذا المفهوم سليمة ما أمكن، فالتشويش الذي أضافه تعدد الترجمات واختلافها زاد الأمر تعقيدا.

أوّلاً: في النقد الغربي

كلمة Genre التي تترجم إلى العربية بـ"جنس" عند البعض، و"نوع" عند البعض الآخر، مصطلح قديم قدم موضوع الأجناس الأدبية التي طرحت منذ أرسطو، وحديثة حداثة المفاهيم الأجناسية التي أضيفت إلى الموضوع منذ القرن التاسع عشر.

حسب "رالف كوهين" فإن « مصطلح "النوع Genre" مصطلح حديث نسبيا في الخطاب النقدي. وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي "Kinds" أو "Species". ويستمد المصطلح "Genre" أصله من الكلمة اللاتينية "Genus" التي تشير في بعض الأحوال إلى Kind أو Sort أو Specie، ولكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبر Specie فرعا من Genus، جذرها هو "Genre" و"Gignere" بمعنى "أن ينجب"، و(في حالة المبني للمجهول) "أن يولد"»[2].

---

(1) ينظر مثلا كتاب تودوروف المعنون بـ "شعرية النثر" (1971)، وهو كتاب جمع فيه دراسات في النثر تناول فيها أعمالا نثرية من مختلف العصور والأنواع، كالأوديسا، ألف ليلة وليلة، الرواية البوليسية، قصص هنري جيمس... وغيرها. وهي نصوص كان قد ألفها بين عام 1964 و1969.

Voir : Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1971.

(2) رالف كوهين، فصل "التاريخ والنوع" ضمن كتاب: تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص25.

وكلمة Genre كلمة فرنسية انتقلت إلى الإنجليزية، رغم وجود كلمة أخرى لها نفس المعنى وهي Kind. فقد ورد في المعجم الإنجليزي للمصطلحات الأدبية التعريف التالي لـ Genre: « مصطلح فرنسي يدل على نوع Kind، نمط Type، أو طبقة أدبية. ويضيف بأن الأنواع الكلاسيكية المعروفة كانت هي الملحمة، التراجيديا، الغنائي، الكوميديا، والساتيرية Satire. يُضاف إليها حاليا: الرواية والقصة القصيرة »[1].

وتحمل كلمة Kind نفس المعنى تقريبا، إذ تدل على نمط Type، ونوع أدبي Genre، وهو مصطلح اُستعمل بشكل واسع في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ويورد نفس المعجم مصطلح نمط Type بمعنى Genre أو Kind أي نوعاً، وهناك من يقرن في المعنى بين Genre و Kind وType، ويضيف حتى Species.

وكلمة نمط Type تكاد تكون مرادفة لكلمة نوع kind، كما أن الكلمة الفرنسية Genre تكاد تكون مرادفة لكلمة نمط. وكلمتا جنس Genus ونوع Species هما أيضا قريبتا الشبه من كلمة نمط في معانيها العريضة المستمدة من اللغة اللاتينية.

وإن كانت كلمتا Genus و Species قد تم توظيفهما بمعنى أكثر تحديدا في علم البيولوجيا باعتبار أنهما تشيران إلى أنواع معينة من النمط، ففي الفن لا يستخدم مصطلحا جنس Kind ونوع Species، وغالبا ما يستعمل عوض ذلك نمط (جنس) Genre، وأسلوب Style، وطريقة Manière. وقد ترد مصطلحات أخرى مثل صنف، نوع، نويع، ضرب، أسلوب، طريقة[2].

إن تداخل هذه المصطلحات الأجناسية وغموضها واضح جدا، مما يدعو للشك حتى في مفاهيمها. فما هي الحدود الفاصلة بين نوع Genre الذي يسميه البعض جنسا؟ وبين نمط Type، وصنف Class وصيغة Mode؟ هذا الخلط بين "الجنس"" و"النوع" لا يزال واردا، مع أنه ومنذ القرن الثامن عشر ميّزت العلوم الطبيعية بين الجنس Genre (Genus) باعتباره الوحدة الأوسع، والنوع Espèces (Species) كفرع من المجموعة، وكذا يجب أن نفرق الآن بين الجنس والنوع في الأدب يؤكد كارل فييتور في مقالته "تاريخ الأجناس الأدبية" للحد من اختلاط المفهومين[3].

---

(1) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1994، ص06.

(2) ينظر: نفسه، ص06، 07.

(3) Voir : Karl Vïetor, chapitre "L'histoire des genres littéraire" dans le livre de : Gérard Genette et autres, Théorie des genres, Seuil, Paris, 1986, P10.

لقد كشف تاريخ الأنواع الأدبية عن تعقيد واضطراب بالغين في المفهوم والمصطلح؛ فهي تارة أنواع، وتارة أجناس، وتارة صيغ، ونماذج، وأصناف، وأشكال، وأنماط...ولأن هذه المصطلحات لا يمكن أن تكون كلها مرادفات لمفهوم واحد، فإن هذا التعدد والاختلاف قد تسبب فعلاً في تشويش المفهوم كما المصطلح.

فحسب "رينيه ويليك" و"أوستن وارين" مثلا، النوع الأدبي هو« "مؤسسة" كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة »[1]. وبالنسبة لـ "لابي.سي.فانسون" ليست الأنواع الأدبية سوى «صيغ فنية عامة لها مميزاتها وقوانينها الخاصة، وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد»[2].

إن مصطلح "مؤسسة" أو "صيغ" ليس أقل التباسا من المصطلحات السابقة (جنس، نوع، نمط)، فالاضطراب الذي يعتريها واضح جدا، مما يستدعي طرح السؤال بصيغة أكثر مباشرة وقصدية لعلها تحسم جدل المصطلح والمفهوم معا، وهو سؤال "ما هو الجنس الأدبي؟" الذي طرحه قبلا "جان ماري شافر"[3]. إنه السؤال الأكثر أهمية وجوهرية في هذا الموضوع، لأن الإجابة عنه بشكل دقيق وواضح كفيل برفع كل اللبس المحيط به.

لقد استقطب هذا السؤال أجوبة متنوعة جدا، فمن جهة « الجنس قد يكون إما معيارا، أو جوهرا مثاليا، أو منوال قدوة، أو مجرد مصطلح تبويبي لا تناسبه أي إنتاجية نصية خاصة...إلخ »[4]. ومن جهة أخرى، يقودنا بدوره إلى سلسلة من الأسئلة الأخرى التي لا تقل أهمية، كتلك التي طرحها شافر[5]:

- ما هي العلاقة التي تربط النص بالجنس؟
- ما هي العلاقة التي تربط النصوص بالأجناس؟

---

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص237.

(2) لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الأول والثاني)، تر حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1954، ص22.

(3) Voir : Jean-Marie Schaeffer, chapitre "Du texte au genre" dans le livre de : Gerard Genette et autres, Théorie des genres, P179 à P205.

توجد باللغة العربية ترجمة لهذه الدراسة بعنوان "ما الجنس الأدبي؟"، لكنها ترجمة مضطربة. ينظر: جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1997.

(4) Ibid. P179, 180.

(5) Voir :Ibid. P180.

- ما هي العلاقة التي تربط نصا معينا بجنسه؟

هذه الأسئلة وأخرى، وإن كانت تحاول تجاوز إشكالية المصطلح والمفهوم، فإنها تقود إلى إشكالات فرعية أكثر تعقيدا، كعلاقة النص بالجنس.

ثانياً: في النقد العربي

ورد مصطلح "نوع" عند النقاد العرب القدامى بشكل شائع، كما ورد عندهم مصطلح "جنس" بنفس المعنى. وعند بعضهم فهو "فن" أو "طراز" أو "ضرب". لم يكن هناك استقرار على مصطلح واحد حتى عند الناقد الواحد، ويرجع ذلك إلى إدراكهم أن تلك الاصطلاحات وإن اختلفت لغويا، فهي تحمل معاني التقسيم والتصنيف، ولذلك كانت صالحة لتحل محل بعضها دون لبس[1].

فمنهم من يضيف "الكلام" على أنه جنس، والشعر والنثر نوعان متفرعان منه. يقول مسكويه: « إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما »[2]. هذا التقسيم يحمل فكرتين: الأولى أن الكلام = النظم + النثر، والثانية، أن الكلام جنس والشعر والنثر نوعان. ومنهم من يضيف الجنس كفرع من الكلام كما هو الحال عند العسكري: « أجناس الكلام المنظوم (ثلاثة): الرسائل، والخطب، والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب »[3].

أما إذا عدنا إلى المعاجم اللغوية القديمة[4] فنجد أنها اتفقت عموما على معنى لفظتي "جنس" و"نوع". إذ تشير كلمة "جنس" إلى فكرة التشابه والتماثل، وتشير كلمة "نوع" إلى فكرة الانحراف أو الاختلاف أو التنوع[5]، بحيث تجمع معظم المعاجم على تعريف الجنس بكونه "الضرب من الشيء" أو "الضرب من كل شيء"،

---

(1) ينظر: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي: في قراءة النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص25، 26.

(2) أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1951، ص309.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989، ص179.

(4) ينظر تعاريف الكلمتين في مختلف المعاجم العربية كجمهرة العرب، أساس البلاغة، مقاييس اللغة، تاج العروس، لسان العرب، ديوان الأدب، في كتاب عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص143 وما بعدها.

(5) ينظر: نفسه، ص145.

أو "كل ضرب من الشيء"، وبذلك يوحي المعنى المذكور لمعنيين هما: أولا، التصنيف والترتيب والجمع. وثانيا، وهو الأقرب إلى الأصل اللغوي، معنى المشاكلة. كما تتفق أيضا على أن "النوع" هو "الضرب من الشيء" أو "الصنف منه"، وإن كان الجنس أعم من النوع، والنوع أخص من الجنس، وهو تعريف يحمل معنى "التمايل" أو "التذبذب"[1].

فإذا نظرنا – مثلاً- في تعريفات "لسان العرب" لهذين المصطلحين وجدنا ما يلي: الجنس هو« الضرب من كل شيء. والجنس أعم من النوع »[2]، و« النوع أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء. وهو كل ضرب من الشيء »[3].

يتفق هذان التعريفان في نقطتين أساسيتين هما: أولاً، أن الجنس والنوع كلاهما ضرب من الشيء. وثانياً، أن الجنس أعم من النوع والنوع أخص من الجنس.

أما النمط فقد ورد تعريفه كما يلي: « النمط هو الطريقة. وهو أيضا الضرب من الضروب والنوع من الأنواع »[4]، وهو بهذا المعنى يدل على أنه ما تفرع من النوع من أنواع، وبالتالي فهو أخص من النوع.

وقد لخص سعيد يقطين المعطيات التي قدمها لنا القدامى عن هذه المصطلحات كما يلي[5]:

1- الجنس: وهو الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع بغض النظر عن العصر. وأجناس الكلام هي إما: شعر ونثر أو شعر وكلام.

2- النوع: وهو ما يندرج ضمن الجنس. وفيه أنواع ثابتة، وأخرى متحولة.

3- النمط: كل ما هو مشترك من صفات الكلام بغض النظر عن الجنس أو النوع، مثل: الجزل، الحسن، الفصيح، البليغ. وكذا كافة الأغراض: مدح، هجاء، عتاب، غزل...ومختلف المواصفات من: الإيجاز، الإطناب، المساواة، الطول، القصر، الجد، الهزل.

ويذهب سعيد يقطين إلى إبراز فرق آخر بين هذه المقولات الثلاث: جنس، نوع،نمط، بحيث يرى أن الأجناس ثابتة، والأنواع متحولة، أما الأنماط فمتغيرة[6].

---

(1) ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص144، 145.

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ص215.

(3) نفسه، ص386.

(4) نفسه، ص361.

(5) ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص153.

(6) ينظر، نفسه، ص184.

ومما جاء في معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة عن تعريف الجنس الأدبي Genre أنه «أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية. فالمسرحية مثلا جنس أدبي، وكذا القصة، وهكذا..»[1] . أما النمط أو الشكل الدال Pattern فهو «المثال أو النموذج الشكلي الذي يمثل في ذهن الفنان أو الأديب ويحتذيه في التأليف. ومن جهة أخرى يمكن اعتباره الشكل الإجمالي الذي يستنبطه القارئ أو المستمع أو المشاهد للأثر، الذي يقدم إليه»[2]، لكن هذا التعريف يبدو مربكا أيضا ويدعو للتساؤل هو الآخر، أفليس القالب هو ذاته النموذج؟

I- 3 - مفهوم الأدب

3- 1 - بين مفهوم الأدب ومفهوم الجنس

يتعلق مفهوم الجنس الأدبي أساسا بمفهوم الأدب، والإجابة على سؤال ما هو الجنس الأدبي؟ مرتبطة أساسا بالإجابة التي يقدمها سؤال: ما هو الأدب؟ وهو السؤال الذي لا يزال يحير الشعرية، باعتبار أنها لم تستطع بعد تقديم مفهوم قار للأدب، ولعلها لن تصل إلى ذلك طالما هو في حالة تغير وتحول مستمرين.

وحتى المعاجم المتخصصة تبدو عاجزة عن تقديم تعريف شامل وكامل للمادة. ويكتفي معظمها بإيراد المفاهيم المختلفة لكلمة "أدب" والإشارة إلى تعدد معانيها[3] في محاولة لتجاوز إشكالية المفهوم. وهي بذلك تضع القارئ في خيار لتبني المفهوم الذي يريده، وهذا بالتأكيد ليس حلاً للموضوع، إنما تعقيد آخر له.

عرف مفهوم الأدب تحولات كثيرة منذ القدم. لكن الفكرة الأساسية التي ظل يحوم حولها، واحدة من مداخل تعريفه الجوهرية، وهي كونه فن لغوي يشتغل أساسا على الكلمة. فقد استخدم اسم أدب دائما للدلالة على «كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره»[4].

---

(1) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب: إنكليزي- فرنسي- عربي، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1994، ص189.

(2) نفسه، ص393.

(3) ينظر مثلا تعريف مادة "الأدب" في معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة، ص05، حيث قدم ثمانية تعاريف مختلفة لها.

(4) تزفيتان طودوروف، الشعرية، ص10.

وقد طرأ أهم تحول في مفهومه في العصر الحديث، خلال القرن الثامن عشر مع ظهور النزعة الرومانسية، كما هو الشأن مع مفهوم الجنس الأدبي. ويمكن القول أن مفهوم الأدب قد تبلور بشكل فعلي بدءا من هذه المرحلة التي امتد تأثيرها إلى النقد، ونظرية الأدب، وحتى الفنون الأخرى.

ناقش تودوروف إشكالات مفهوم الأدب في كتابه "مفهوم الأدب ودراسات أخرى" وانتهى إلى طرح بعض التساؤلات المهمة والجوهرية، التي لا مناص من الإجابة عنها قبل الوصول إلى تحديد مفهوم الأدب، وهي ثلاثة أسئلة طرحها تودوروف بالصيغة الآتية:

1- «كلمة "أدب" في اللغات الأوربية بمعناها الراهن، لها معنى حديث جدا، يعود تقريبا إلى القرن الثامن عشر. فهل الأمر يتعلق هنا بظاهرة "تاريخية" لا "أبدية"؟»[1].

2- «يعرف الأدب اليوم تشتتا كبيرا، فمن يستطيع اليوم الفصل بين ما هو أدب وما ليس كذلك أمام التنوع الشديد للكتابات التي تعرض علينا، ضمن منظورات لا نهاية لاختلافاتها؟»[2].

3- «تساءلت دائما: ما الذي يفرق بين ما هو أدب وما هو ليس كذلك؟ وما هو الفرق بين الاستخدام الأدبي للغة والاستخدام غير الأدبي؟ لكن، ونحن نتساءل عن مفهوم الأدب، أرى مفهوما آخر متماسكا هو مفهوم "اللاأدب". أفلا ينبغي أولا البدء بمساءلة ذلك المفهوم؟»[3].

وإذا شئنا اختصار هذه التساؤلات أعدنا صياغتها بالشكل الآتي:

1- "الأدب" ظاهرة تاريخية أم أدبية؟

2- ما هو الفرق بين "الأدب" و"اللاأدب"؟

3- ما هو الفرق بين الاستخدام الأدبي للغة، والاستخدام غير الأدبي؟

تمثل هذه الأسئلة في الحقيقة، إحدى أوجه إشكالية الأجناس الأدبية مفهوماً وتصنيفاً. فتحديد مفهوم "الأدب" رهين بتحديد مفهوم "اللاأدب"، الذي يقترح تودوروف الوصول إليه من خلال إدخال مفهوم نوعي جديد هو مفهوم "الخطاب": « علينا أن نقوم

---

(1) Tzvetan Todorov, La notion de littérature et autres essais, Seuil, Paris, 1987, P09.

للعودة إلى النسخة العربية لهذا الكتاب ينظر: سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002.

(2) Ibid, P10.

(3) Ibid, P22.

هنا بإدخال مفهوم نوعي بالنسبة لمفهوم الأدب: ذلكم هو مفهوم "الخطاب"؛ فهو النظير البنيوي للمفهوم الوظيفي لـ "استخدام اللغة"»[1].

في حين اقترح "فراي" في هذا الصدد، التمييز بين الأدب واللاأدب استنادً إلى المقاييس السياقية بدلا من الشكلية[2] طالما هي عاجزة عن فعل ذلك. أما "وليك ووارين" فدعا للتمييز - أساسا- بين استعمال اللغة في الأدب والعلم، والحياة اليومية[3].

لقد استقطب سؤال "ما هو الأدب؟" الأجوبة الأشد تنوعا، كما هو حال السؤال "ما هو الجنس الأدبي؟" فهو عند البعض «مؤسسة اجتماعية»[4] تديرها قوانين إبداعية وفنية، تساهم فيها اللغة، والأديب، والمجتمع، والتاريخ، وعناصر كثيرة أخرى. وهو، كما يتردد في معظم البحوث والدراسات التي اشتغلت عليه، ذلك الفن اللغوي الذي يضم الشعر والنثر.

وهناك من النقاد من فرق بين الشعر والنثر من حيث الطبيعة، فربطوا الشعر بالعاطفة، والنثر بالتفكير. فالنثر حسب سارتر «طريقة من طرائق الفكر»[5]، وحسب كروتشه «الشعر لغة الشعور، والنثر لغة العقل»[6]، لكن النصوص لا تستجيب دائما لهذا الفرق، فقد يحمل الشعر فكرا كما قد يحمل النثر شعورا.

وكما لا يوجد مفهوم قار للأدب، لا يوجد أيضا مفهوم قار للشعر أو للنثر. وقد وظف التقابل الموجود بينهما لتحديد ماهية الآخر. فعند ياكبسون الإجابة عن السؤال "ما الشعر؟" يجب أن تنطلق من معارضتها "بما ليس شعرا"[7] ، وإن كان هذا الأخير ليس بالهين باعتراف منه. أما كوهن فينطلق في التفريق بينهما من خلال التفريق أولا بين الثنائية "نظم / نثر"، مُعتبرا الشعر منزاحا عن النثر بصورة مطلقة، فالنثر عنده هو كل استعمال لغوي غير شعري، بما في ذلك النثر الأدبي[8].

---

(1) Tzvetan Todorov, La notion de littérature et autres essais, P22, 23.

(2) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص87.

(3) ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الادب، ص21.

(4) نفسه، ص97.

(5) جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص21.

(6) بنديتو كروتشه، علم الجمال، تر نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، (د.ب)، (د.ط)، 1963، ص36.

(7) ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص09.

(8) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص115.

إن محاولة تحديد مفهوم الأدب تقود إلى سلسلة طويلة ومعقدة من الإشكالات المفهومية الأخرى. ففي عصرنا لم يعد الحد الفاصل بين الأدب واللاأدب بيّنا وواضحا، ولعل هذا هو العائق الأكبر الذي تسبب في فشل المحاولة. وهو ما يذهب إليه "عبد الفتاح كيليطو" حيث أرجع هذا الفشل إلى « الإصرار على دراسة الخطاب الأدبي بمعزل عن الخطابات الأخرى »[1].

ويبقى التساؤل الأكثر أهمية بالنسبة إلينا، والذي لا يزال يعتريه كثير من الغموض، هو علاقة الأدب بمقولة الأجناس والأنواع: فهل الأدب هو جنس وما تحته من شعر ونثر أنواع؟ أم أن الشعر والنثر جنسان، وما تحتهما هي الأنواع؟ أم أن الشعر والنثر جنسان ونوعان في الوقت ذاته (جنسان بالنظر إلى الأنواع التي تتفرع عنهما، ونوعان بالنظر إلى الجنس الذي ينتميان إليه)؟

3- 2- الأدب وثنائية شعر / نثر

تقسيم الأدب إلى شعر ونثر من أشهر وأقدم التقسيمات في النقد العربي، كما في النقد العالمي. وهو التقسيم الأقل غموضا مع أنه تقسيم غير دقيق، لأن المطابقة بين الأعمال الشعرية والشعر وبين الأعمال الملحمية والنثر غير صحيح دائما، فالملحمة مثلا تكتب شعرا[2]. لكن بما أن كل عمل أدبي إلا ويصب في إحدى الطرفين، شعر أو نثر، فإن مفهوم الأدب كان – دائما- مقاربا لمفهومي الشعر والنثر، أو كما يسميهما أغلب العلماء والنقاد "المنظوم والمنثور"[3].

---

(1) ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1997، ص20. وكان كيليطو قد ناقش إشكالية "مفهوم الأدب والنص" في بداية هذا الكتاب (الذي يعد من الكتب القليلة التي بادرت لطرح قضية الأجناس الأدبية) قبل أن يناقش إشكالية الجنس في حد ذاتها، في إشارة ضمنية على أن مفهوم الجنس يسبقه مفهوم الأدب. ينظر: نفسه، ص12 وما بعدها.

(2) ينظر: مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، تر أحمد علي الهمذاني، دار المسيرة، عمان، ط1، 2005، ص101.

(3) للمزيد عن هذه الثنائية في الدرس النقدي العربي والغربي ينظر كتاب: أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002.

يقول قدامه بن جعفر: «واعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إما أن يكون منظوما، وإما أن يكون منثورا. والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام»[1]. وهو الطرح نفسه تقريبا الذي قدمه القيرواني: «كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور، لكل نوع منهما ثلاث طبقات: جيدة، ومتوسطة، ورديئة»[2]. وكذا قسم ابن خلدون لسان العرب وكلامهم إلى منظوم ومنثور، بحيث يشتمل كل واحد منهما على فنون ومذاهب في الكلام، فالشعر منه المدح والهجاء والرثاء، ومن النثر السجع والمرسل[3].

وكان للشعر المكانة الأعلى في فنون العرب الكلامية لزمن طويل، حتى أنهم سموه "ديوان العرب". ويفسر ابن خلدون ذلك بأن «فن الشعر من بين الكلام، كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم»[4].

أما عن مفهوم الشعر[5] والنثر، فقد تعددت واختلفت التعريفات المقدمة لهما، وإن كانت جل الاقتراحات تجمع عموما على فكرة واحدة على الأقل، وهي اعتبار الوزن والقافية الحد الفاصل بينهما، والفارق الجوهري الذي يميزهما.

فالشعر هو «قول موزون مقفى يدل على معنى»[6] عند قدامة. ويضيف ابن رشيق إلى هذا التعريف "النية": «الشعر يقوم من بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية. فهذا حد الشعر؛ لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد النثر، تح طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1933، ص64.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، تح محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص16.

(3) عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة: ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تح خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، 2004، ص585.

(4) نفسه، ص588.

(5) عن مفهوم الشعر في التراث العربي، وبالضبط عند كل من ابن طباطبا في "عيار الشعر"، وقدامة بن جعفر في "نقد الشعر"، والقرطاجني في "مناهج البلغاء"، ينظر: جابر عصفور، النقد الأدبي (1) مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2003.

(6) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح وتع محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص64.

لعدم القصد والنية»[1]. أما القرطاجني فيضيف إليه "التخييل": «الشعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك»[2].

أما بالنسبة للنثر، فإنه كما الشعر، ليست له تحديدات ثابتة. وطالما كانت مقاربة الشعر بالنثر، والنثر بالشعر، مما جعل تعريف كل واحد منهما مرتبطا بالآخر. ومع ذلك فإن المتقصي للنقد العربي القديم، سيلاحظ- لا محالة- أنه لا توجد فيه نظرية للنثر بدرجة نظرية الشعر، فقد كان اهتمام النقاد مركزا على الشعر لدرجة تقديسه واعتباره قمة الإبداع[3].

الشعرية العربية القديمة، شعرية خاصة بالشعر أكثر مما هي شعرية خاصة بالنثر بالرغم من أن ما ألّف في النثر لا يقل أهمية أيضا، حتى أنهم تنافسوا في الكتابة فيه وجعلوه "صناعة" لا تبلغ إلا بالمعرفة والممارسة[4]، ليتم فيما بعد إلحاق مفهوم النثر بما سموه "كتابة" كما هو الحال عند العسكري في كتابه "الصناعتين: الكتابة والشعر".

اختلف النقاد القدامى في مقاييس التمييز بين النثر والشعر، وقد انتهى رشيد يحياوي إلى جمعها في ثماني نقاط[5] يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- النثر قسيم الشعر: فكلاهما فرعان رئيسيان في البلاغة أو الكلام.

2- المعيار: النثر معيار تحديد شعرية الشعر، والشعر معيار إبراز أدبية النثر.

3- الأصل: يعتبر النثر أسبق وجودا من الشعر وأصلاً له.

4- النثر فكر: الشعر مرتبط بالخيال والطبع والذوق والوجدان، أما النثر فمرتبط بالفكر والمعرفة العقلية.

5- النثر صيغة جامعة: النثر هو شكل تندرج ضمنه أشكال أخرى، كالخطابة والرسالة.

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص127.

(2) أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت)، ص89.

(3) ينظر: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص17.

(4) ينظر مثلا كتاب "الصناعتين: الكتابة والشعر" للعسكري، و"صبح الأعشى في صناعة الإنشا" للقلقشندي، و"تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر" لابن الأصبع، و"الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور" لابن الأثير.

(5) ينظر: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص11 وما بعدها.

6- النثر واللغة العادية: هناك فرق بين النثر الأدبي، واللغة العادية.

7- النثر والسجع: هناك نثر مسجع، ونثر غير مسجع.

8- النثر هو المطلق: الشعر منظوم مقيد بالوزن والقافية، أما النثر فهو اللامنظوم، وبالتالي غير مقيد أي مطلق.

أما أنواع النثر، فهي كثيرة ومتنوعة، غير أنها ظلت عند نقادنا القدامى أكثر من أن يعدّوها أو يكشفوا عن تمايزها[1]. وكذا هو الحال في الشعر[2]، حيث لم يحسم في أنواعه بدقة إن كانت هي الأغراض من مدح وغزل ورثاء وغيرها، أو ما تختلف فيه الأوزان، أو الاثنان معا كما هو الأمر في تصنيف الفارابي الذي يرى بأن « الأقاويل الشعرية، إما أن تتنوع بأوزانها، وإما أن تتنوع بمعانيها. فأما تنوعها بمعانيها فهو نظريتهم في الأغراض الشعرية، وأما تنوعها بأوزانها فهو نظريتهم في العروض»[3].

لقد استعصى على النقد تعريف الشعر والنثر، وبالتالي تعريف الأدب، حيث صارت الحدود بين الشعر والنثر أقل بروزا خاصة بعد أن تم التخلي عن العنصر الأقدم في بناء الشعر، أي الوزن والقافية، ما جعل النقاد يبحثون عن فروق أخرى تميز بينهما، تكون مستقاة أساسا من وظيفتهما، ومنهم أدونيس الذي يرى بأنها تتحدد في ثلاثة فروق أساسية هي[4]:

1- النثر إطراد وتتابع لأفكار ما. في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر.

2- يطمح النثر لأن ينقل فكرة محدودة، لذلك يسعى لأن يكون واضحا. أما الشعر، فيطمح لأن ينقل شعور أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته.

3- النثر وصفي تقريري، ذو غاية خارجية معينة ومحدودة، بينما غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدد دائما بتجدد قارئه.

لكن هذه الفروق تبقى عامة وغير دقيقة، وليس بالإمكان اعتبارها حدا فاصلا بينهما، إذ يمكن أن يحتوي النثر على حالات شعرية، كما يمكن للشعر أن يحمل فكرا.

---

(1) ينظر الحديث عن أنواع النثر عند القدامى في: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص17 وما بعدها.

(2) عن معايير التمييز بين الأنواع الأدبية عند العرب القدامى ينظر: محمد خير شيخ موسى، نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي، دار الترجمة، الكويت، ط1، 1995، ص59 وما بعدها.

(3) رشيد يحياوي، الشعرية العربية: الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص07.

(4) ينظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص18، 19.

3- 3- الأدب وجنس الشعر الغنائي

كلمة "الشعر الغنائي" « مشتقة من التسمية الإغريقية القديمة للآلة الموسيقية القيتارة، والتي كانت تؤدى "تغنى" بمصاحبتها الأعمال الأدبية »[1]. لذلك سمي بالغنائي نسبة للغناء لأنه كان يغنى (على العود عند اليونان) وإليه يعود أصله، فقد « تشكلت أشكال الشعر الغنائي الأدبي على أساس الأغنية الشعرية الغنائية الشعبية في ضروبها المختلفة المتعددة »[2].

لقد أهمل أرسطو "الشعر الغنائي" وأقصاه من شعريته، وهو أمر لا يزال إلى اليوم يؤرق ويحير لأنه كان موجودا آنذاك. في حين احتل الشعر مكانة مميزة في فنون القول في القرنين الماضيين، وأصبح يتصدر عرش الأدب. وكان الشعر الغنائي قد ظل مهمشا في الطرح النقدي منذ أفلاطون وأرسطو حتى القرن التاسع عشر، حيث شهد النقد الغربي « انقلاباً حقيقيا يتمثل في إيلاء المكانة الأولى لذلك النمط من الشعر الذي أقصاه أرسطو عن "فنه الشعري" أي الشعر الغنائي »[3].

ربما كانت الملحمة والدراما أكثر شأنا في زمن أرسطو، ولذلك أولاهما الأهمية الكبرى في شعريته، وعليه فإن تأجيل النظر في الشعر الغنائي أو إلغاؤه، يرجع إلى قيمته وأهميته آنذاك. فهناك من يرى أن أرسطو قد أهمله لأنه لا يقيم له وزنا باعتباره أثر للوعي الفردي، وهو خال من مقومات الفن الذي يؤدي أغراضا اجتماعية، وهو الفن الحق برأيه[4]. فإذا كان « الشعر الغنائي يأتي في آخر قائمة الأجناس في زمن أرسطو، بينما تكون في صدارتها الملحمة والدراما، فإن هذا الشعر نفسه كان قد تصدر القائمة نفسها في عصور لاحقة وفي الوقت الحاضر أيضا »[5]. فالشعر اليوم، كما نعلم، قد أصبح يعتبر في الفترة الحديثة « أخلص صورة لتجسيد الأدب »[6].

أرجع أرسطو أصل الشعر الغنائي، والأجناس الأدبية عامة، إلى فعل المحاكاة. مع فارق أن الملحمة والدراما تحاكيان الأحداث، في حين يحاكي الشعر الغنائي الأحاسيس. وحسب هيجل، فإن الشعر الغنائي يتشكل من حاجة « التعبير عن الذات

---

(1) مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ص99.

(2) نفسه، ص251.

(3) عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص41.

(4) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، (د.ط)، 2004، ص51.

(5) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص23.

(6) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص12.

وإدراكها »[1]. وعلى الرغم من طابعه الخاص والفردي، إلا أنه يعبر عن « الأعم والأعمق والأسمى في المعتقدات والتمثلات والمعارف الإنسانية »[2].

وهي نفس الرؤية تقريبا التي نجدها عند "لابي.سي.فانسون" الذي اعتبر الشعر الغنائي فيضا « من الإحساسات الشخصية؛ موضوعه شخصي، حيث يصف الشاعر حالاته النفسية أو بمعنى آخر ما يعبر عنه بضمير المتكلم – أنا- ميدانه الأحلام والآلام والسرور. وموقف الشاعر هنا سلبي، بمعنى أن الأحداث تؤثر فيه، وليس هو المؤثر في الأحداث »[3].

ولا يستثني فانسون في تعريفه للشعر الغنائي أي نوع من الإحساسات، من أشدها قوة وعنفا، إلى أكثرها هدوءا. وهو التعريف الذي يقدم فيه الشعر الغنائي بكونه « التعبير عن الإحساس الشخصي؛ على شرط أن يفهم من هاتين الكلمتين – إحساس شخصي- أوسع معانيها. فلا بد إذن أن يشتمل هذا الاصطلاح على كل أنواع الإحساسات منذ أكثرها هدوءا إلى أشدها عنفا. وعلى هذا فالتأثير طورا يعم ويتزاحم كما تتزاحم أمواج البحر، وطورا آخر يختفي ولا يكاد يظهر منه شيء »[4].

ورغم كثرة التعريفات التي قدمت للشعر الغنائي وتباينها، إلا أنها تنطلق عموما من ثلاثة مبادئ، تتمثل في أن الشعر الغنائي متميز عن الشعر الدرامي والسردي، وأنه يسود فيه صوت واحد يعود للمتكلم عادة، ويعبر عن حالة شخصية فردية[5].

وهكذا يبدو أن التعبير عن المشاعر هو أكثر المقولات ترداداً في تعريف الشعر الغنائي الذي كان نصيبه قبل الرومانتيكية ضئيلا قياسا بالأجناس الأخرى (الملاحم والمسرحيات). لكن بعد فترة أصبح هو الجنس المهيمن، لتعود الصدارة في القرن العشرين مرة أخرى للسرديات. فمنذ ظهور الرواية والقصة في الأدب الحديث والمعاصر راحت مكانة الشعر تتراجع قليلا[6].

---

(1) هيجل، فن الشعر، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص232.

(2) نفسه، ص233.

(3) لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الأول والثاني)، ص23.

(4) نفسه، ص125، 126.

(5) ينظر: رشيد يحياوي، الشعري والنثري: مداخل لأنواعية الشعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (د.ب)، (د.ط)، 2001، ص62.

(6) عبد السلام صحراوي، مقال "الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية"، مجلة علامات، ج54، م14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2004، ص549.

والشعر الغنائي في الأدب العربي أعرق جنس أدبي وصل بشكل وافر منذ الجاهلية. وهو الجنس الذي شغل الحيز الأكبر في النقد العربي. وحسب الدراسات التي تتبعت تاريخ الأدب العربي، فإنه لا يوجد « عند العرب من أنواع الشعر المعروفة لنا اليوم إلا النوع الغنائي، الذي يتغنى فيه الشاعر بعواطفه، ويصف لنا مشاعره، فليس فيه ملاحم ولا شعر تمثيلي، ففنون الشعر عند العرب هي من ألوان هذا الشعر الغنائي»[1]. وقد احتل الشعر المكانة الأولى، والصدارة، في تاريخ الأدب العربي، وكان الجنس الأدبي الأول الذي عرفه، ولم يعرف جنسا أدبيا آخر قبله، ما سمح له بالسيادة المطلقة على الأجناس الأدبية الأخرى[2].

ومن الناحية الأجناسية، فأكبر إشكال يطرح في الشعر الغنائي هو مسألة تصنيفه. فهل هو جنس أم نوع؟ إذا كان نوعا فإلى أي جنس ينتمي؟ وإذا كان جنسا فما هي أنواعه؟ في حالة ما إذا اعتبرناه جنسا فليس من المعقول تسمية ما يندرج تحته من شعر عمودي، وحر، وقصيدة النثر، بأجناس، بل ينبغي تسميتها أنواعا، وهذا هو الأكثر شيوعا، والأقرب لمنطق التراتبية الأجناسية، حيث يكون النوع دائما فرعا من الجنس لا العكس. ومع ذلك فهناك من يعتبره نوعا لا جنسا[3].

كما أنه من الضروري التفريق بين "الغنائي" كجنس أدبي، و"الغنائية" كصفة. لأن العثور على الغنائية في أعمال سردية أمر شائع، فهل يعني ذلك أنها أصبحت غنائية؟ هذا الخلط بين المصطلحين والمفهومين وارد جدا عند الكثيرين، وكم من قراءة تدّعي أن النص أصبح غنائيا لأن الغنائية حاضرة فيه، وهو في الحقيقة ليس سوى نصا سرديا. وكذا العكس وارد أيضا، لكن لا يصح – بالتأكيد- اعتبار قصيدة شعرية تستعمل تقنية السرد عملا سرديا خالصا.

ولهذا فإنه من الضروري « التمييز بين الملحمة، الدراما، الشعر الغنائي، على أنها أجناس أدبية من جانب. ومن جانب آخر، الملحمية، الدرامية، الغنائية، على أنها المزاج

---

(1) داود غطاشة وحسن راضي، قضايا النقد العربي: قديمها وحديثها، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع ودار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000، ص22.

(2) ينظر: عبد السلام صحراوي، مقال "الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية"، ص536، 537.

(3) وضع حاتم الصكر مخططا أجناسيا اعتبر فيه الشعر والنثر جنسان، والشعر الغنائي نوع ينحدر منهما.

ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص22.

الانفعالي في العمل الأدبي »[1]، فوجود العنصر الدرامي في القصيدة الشعرية لا يجعلها "دراما" حقيقية كجنس أدبي.

ونظرا لشيوع تمظهر الغنائية فيما هو سردي، والسردية فيما هو غنائي، فإن طرح التساؤل الآتي يعد أكثر من ضروري: متى يصبح العمل الذي تطغى عليه "الغنائية" عملا غنائيا؟ ومتى يظل النص سرديا رغم الغنائية القوية الحاضرة فيه؟ في الحقيقة لا يوجد ميزان للموضوع، ولا ندري ما هي الكمية التي لا يجب أن تتعداها الغنائية في النص حتى لا تجعله عملا غنائيا، وتخرجه من جنسه السردي.

أما الإشكالية الكبرى في مفهوم الشعر الحديث والمعاصر، والمسألة الأكثر تعقيدا في التصنيف الأجناسي للشعر الغنائي، فهي قضية "الشعر بدون نظم". فهل يمكن للشعر أن يوجد ويستقيم دون نظم؟ من المعلوم مسبقا أنه ليس كل نظم شعرا، وأمثلة ذلك كثيرة من المؤلفات العملية المؤلفة نظما. ومع ذلك فإن العكس يجد معارضة في الاعتراف به، أي أن يكون هناك شعرا بلا نظم.

نحن أمام مشكلة فعلية لا يبدو حلها هينا، لأن عدم الاعتراف بوجود شعر بدون نظم سيضطرنا لإخراج كم هائل من الكتابات الشعرية المندرجة تحت لواء "قصيدة النثر" إلى خارج الشعر الغنائي، وبالتالي إعادة صياغة الموضوع من جديد.

اللبس واضح في الموضوع. فلماذا لا يسمح للشعر أن يكون خارج إطار النظم، في حين سمح للنظم أن يكون خارج إطار الشعر، مع أن الشعر هو الأصل والجوهر، وليس النظم سوى أداةً من أدواته التي يستخدمها عندما يناسبه ذلك. وهي الأداة التي طرأت عليها تغيرات وتحولات كثيرة في القرن الماضي، حين انتقل النظم العربي المؤسس على بحور الخليل إلى ما يعرف بنظام التفعيلة.

هذه القضية مهمة وخطيرة في آن، لأنها تجر للشك في مفاهيم جوهرية مثل: ما هو الشعر؟ وبالتالي: ما هو الأدب؟ ومع ذلك يعرف الموضوع فقرا كبيرا في البحوث والدراسات التي يفترض أن تعالج المسألة وتضع لها أرضية معرفية مؤسسة، رفعا للبس وتفاديا لمزيد من الغموض والتعقيد.

نحن هنا نتحدث عن الدراسات الحديثة التي تواكب تطورات الشعر المعاصر. أما الدراسات القديمة فنعلم بأنها حسمت الأمر لصالح النظم، فلا يوجد في تراثنا

(1) مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ص102.

النقدي إشارة لما يمكن أن يفهم بأنه يوجد شعر بلا نظم، وإن وجد استقبحته الأسماع ورفضه الذوق حسب ابن طباطبا:

«الشعر- أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق»[1].

ومن بين الدراسات الحديثة والقليلة التي ناقشت هذه المسألة، دراسة تودوروف في كتابه "مفهوم الأدب ودراسات أخرى" الذي وضع فيه فصلا بعنوان "الشعر بلا نظم"[2]، تساءل فيه: ماذا يبقى من الشعر إذا نزعنا عنه النظم؟ مع العلم أن النظم لا يصنع الشعر! بلا شك، فإن قصيدة النثر هي المعنية الأولى بطرح هذا التساؤل والإجابة عليه، باعتبارها النموذج الأمثل لمسألة "الشعر بلا نظم"، وهو ما حاولت سوزان برنار فعله من خلال كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"[3].

وقد انتهى تودوروف في آخر هذا الفصل إلى القول أنه « لا يوجد شعر، لكن يوجد، وسيوجد دائما مفاهيم متنوعة للشعر، ليس فقط من عصر لآخر، أو من بلاد لأخرى، بل من نص لآخر أيضا »[4]. ومع أن هذا الحل لا يبدو حاسما، إلا أنه يبقى الأفضل في ظل غياب البديل. وهو في أحد معانيه، يعني تجاوز المسألة، والاهتمام بالشعر في حدّ ذاته، لا بقوانينه وتصنيفاته.

جون كوهين أيضا توقف طويلا عند هذه القضية في كتابه "النظرية الشعرية"، حيث فصل بشكل حاسم بين الوزن الذي يمثل عمود النظم وبين الشعر: « الوزن في الواقع ليس هو الشعر، وليس قيدا يحد منه، لأن حدث "التشعير" يتم على مستويين في اللغة، صوتي ومعنوي، والمستوى المعنوي دون شك مميز، والدليل أن قصيدة النثر موجودة من الناحية الشعرية، في حين أن الشعر الحر في (المعتمد على تناسق الكلمات فقط) Lettriste لا وجود له إلا من الناحية الموسيقية، فالشعر يمكن أن يستغنى عن الوزن »[5].

---

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص09.

(2) Voir le chapitre "La Poésie sans le vers " dans le livre de Todorov : La Notion de la littérature, de P 66 à P 84.

(3) Voir : Ibid, P 66.

(4) Ibid, P 84.

(5) جون كوين، النظرية الشعرية، ص73، 74.

وإذا كان الشعر قادرا على الاستغناء عن الوزن- كما قال كوهن- فهو بالتأكيد يستطيع الاستغناء عن النظم. ما سيحدث في هذه الحالة، هو أن الشعر بلا نظم، وهو حال قصيدة النثر، سيجد نفسه قد أضاع شيئا في جانبه الصوتي وإن احتفظ بجانبه المعنوي. عكس الشعر المنظوم الذي يتفوق عليه بحضور جانبيه الصوتي والمعنوي معا. وهي الحالة التي مثلها كوهن بالمخطط الآتي[1]:

النمط	صوتي	معنوي
قصيدة النثر	-	+
النثر الموزون	+	-
الشعر التام	+	+
النثر التام	-	-

إن الواقع الأدبي يفرض على النقد مراجعة بعض المعطيات المتعلقة بقوانين الأجناس، فلم يعد صالحا للشعر المعاصر اعتبار النظم قانونا أساسيا في بنية الشعر الغنائي رغم علمنا أن العكس هو المؤكد عليه لزمن طويل. فقد اعتبر النظم دائما عنصرا أساسيا في الشعر وليس ثانويا، وأنه « فن صناعة الشعر »[2].

وتقود مسألة "الشعر بلا نظم" إلى طرح مسألة أكثر تعقيدا تتمثل في تحديد الحد الفاصل بين الشعر والنثر، وهي المسألة التي تعرف هي الأخرى توجهات واختلافات كثيرة. وإن كان هناك شبه اتفاق على أن الوزن وحده لا يمكن أن يكون فاصلا جوهريا، لأن ثمة عناصر كثيرة تدخل في بنية النوعين. فحسب كوهن مثلا فإن « الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أي شكلية. وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي، ولا في الجوهر الفكري، ولكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضهما وبعض من جهة أخرى»[3].

وهناك حتى من يعارض بشدة تحديد الوزن كفاصل بين النوعين، لأن ذلك يختزل جوهرهما معا، كما هو الشأن عند أدونيس الذي أكد أن « تحديد الشعر بالوزن

(1) جون كوين، النظرية الشعرية، ص32.

(2) لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الأول والثاني)، ص52.

(3) جون كوين، النظرية الشعرية، ص223.

تحديد خارجي سطحي، قد يناقض الشعر. إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل موزون شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر. إن قصيدة نثرية يمكن بالمقابل أن لا تكون شعرا»[1].

لذلك فإن الفرق بين الشعر والنثر ليس « فرقا في الدرجة، بل فرق في الطبيعة»[2]. وإذا اعتبرنا قصيدة النثر نوعا أكيدا يندرج ضمن جنس الشعر الغنائي، فذلك لأنها تحمل « بصفة عامة نفس الخصائص المعنوية التي توجد في قصيدة "الشعر"»[3]. وبما أن الشاعر متحرر فيها من قيود الوزن والقافية، فإن هذا يجعله أكثر طواعية للعب على رافد المستوى المعنوي حسب كوهن.

3- 4 - المقولات الجديدة والبديلة لمصطلح الأدب

لم يعد مصطلح "الأدب" التسمية الوحيدة لفن اللغة، فقد ظهرت منذ بداية القرن الماضي تسميات كثيرة، بعضها قديم وأعيد إحياؤه، وبعضها جديد في الطرح والاستعمال. وقد يكون بعضها خاصا بناقد معين، أو نظرية ما. وهي تسميات تريد طرح نفسها كبديل مفهومي "للأدب" وليس اصطلاحي فقط. نذكر منها الأكثر رواجا من نوع: نص، كتابة، أثر، خطاب، عمل، تناص.

أثار مصطلح "النص"[4] إشكالية جديدة في النقد المعاصر، فقد أصبح في الفترة الأخيرة «(جنسا) أدبيا خاصا. فمع ظهور (الكتابة) الجديدة في الأدب الفرنسي المعاصر، ظهر (النص) كمصطلح (جنسي) للإبداع الذي يحاول أن يجمع الشعر والرواية والقصة في (كتابة) إبداعية جديدة (لا جنس) لها، ولكنها تخترق كل (الأجناس) الأدبية، من أجل تأكيد (جنس) أدبي جديد هو (الكتابة). وغالبا ما يكتب على غلاف هذه (الكتابة): (نصوص إبداعية)»[5].

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، ص18.

(2) نفسه، ص19.

(3) جون كوين، النظرية الشعرية، ص33.

(4) ينظر تعريف النص ومفاهيمه المختلفة عند الظاهراتيين والسوسيولوجيين والبنيويين والسيميائيين في: محمد عزام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص11 وما بعدها. وينظر فيه أيضا الفرق بين مصطلحات: النص، الأثر، العمل، الخطاب، الكتابة.

(5) نفسه، ص11.

وكانت الشعرية الحديثة قد جعلت "النص" موضوعها التطبيقي الذي تشتغل عليه، لكن جيرار جينيت قدم بديلا آخر له وهو "جامع النص" بحيث لا يهمه النص، إنما "التعالي النصي" أي ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، وهو مرتبط بـ "التناص" كما قدمته كريستيفا[1].

كما فرق بارت بين "النص" و"العمل الأدبي" و"الأثر الأدبي". فالعمل الأدبي عنده هو ما يمكن أن نمسكه باليد، أو نجده على رفوف المكتبات. أما النص فتمسكه اللغة. في حين يمثل الأثر الأدبي قطعة من مادة تشكل فضاءً فيزيائيا في المكتبة، وهو يحتوي النصوص، ونتناوله باليد[2]. غير أن تودوروف نفى « أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية. ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية »[3]. في حين قدم "أمبرطو إيكو" مفهوما أكثر اتساعا للأثر، بعدما ربطه بصفة الانفتاح وسماه بـ"الأثر المفتوح"، وهو ليس خاصا بالأدب فقط، إنما تشترك فيه مختلف الأعمال الفنية من موسيقى ورسم تشكيلي وسينما وغير ذلك[4].

وقد اقترح بارت اصطلاحا آخر سماه "كتابة"[5] «لإطلاقه على ذلك الخطاب العام الذي لا يكون موضوعه معنى معينا، وإنما التعدد ذاته لمعاني الأثر الأدبي»[6] وهو ما يرادفه باسم "علم الأدب". وبالنسبة إليه « يمثل الأثر أكبر وحدة منجزة لنوع ما»[7]. إن كل هذه التراكمات الاصطلاحية والمفهومية، لا تخلو من التعقيد والغموض، لأن الفارق بين الواحد والآخر لا يكاد يكون واضحا إلا في عيون من يقترح ذلك!

---

(1) عن النص وعلمه ينظر: جوليا كريسطيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997.

(2) ينظر: محمد عزام، النص الغائب، ص16، 17.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص34.

(4) للمزيد عن مفهوم "الأثر المفتوح" ينظر كتاب: أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سورية، ط2، 2001.

(5) ينظر إجابته على السؤال "ما الكتابة؟" في: رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002، ص15 وما بعدها.

(6) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص36.

(7) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص18.

وفي هذا السياق، يوجد مصطلح آخر لعب دورا هاما في بلورة مفهوم "النص" و"الكتابة"، وهو "التناص"[1]. حيث يعد من المفاهيم الأكثر تداولا وانتشارا في المقولات النقدية المعاصرة عامة، والأجناسية خاصة. فهو يبرر تداخل الأجناس والأنواع باعتبار أنه « تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة. بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها، وغاب (الأصل)، فلا يدركه إذا إلا ذوو الخبرة والمران »[2].

والتناص بهذا المعنى هو مفهوم جاء به "ميخائيل باختين"، الذي كان قد اصطلح عليه اسم "الحوارية"[3] ثم حوّلته كريستيفا إلى "التناص". فقد انتبه باختين إلى أنه «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى»[4] وهي علاقة جوهرية في النصوص.

فالتناص يعني أن النص يتوالد من نصوص أخرى. وهو بذلك يتداخل ويتعالق معها لدرجة انمحاء الحدود بينه وبينها. وبذلك يغدو النص خلاصة لعدد لا يحصى من النصوص الأخرى، أو كما تسميه كريستيفا « فسيفساء من الاقتباسات »[5]. أو هو كما يعتبره "تيفين ساميول" "ذاكرة الأدب" التي تعمل على ثلاث مستويات أساسية وهي « الذاكرة التي يحملها النص، وذاكرة المؤلف، وذاكرة القارئ »[6] وبذلك تصبح « الكتابة إعادة للكتابة »[7].

قد يكون التناص أوضح معنىً وأوثق اصطلاحا من مصطلحات "النص" و"الكتابة" و"الأثر"، غير أنه لم يسلم من التعارض أو التوافق مع مصطلحات أخرى[8]. فالمطّلع

---

(1) يعود الفضل في اشتقاق مصطلح التناص وترويجه رسميا إلى جوليا كريستيفا، وذلك من خلال مقالتين ظهرتا في مجلة "Tel quel"، وأعيد نشرهما فيما بعد في مؤلفها الصادر عام 1969 (سيموتيكا)، وقد أخذته عن ميخائيل باختين الذي يعد الواضع الأول لهذا المفهوم.

(2) محمد عزام، النص الغائب، ص27.

(3) ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص121.

(4) نفسه، ص121.

(5) محمد عزام، النص الغائب، ص28.

(6) تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007، ص97.

(7) نفسه، ص52.

(8) عن مفهوم التناص والمصطلحات المختلفة الدالة عليه عند الباحثين العرب ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008، ص389 وما بعدها.

على بعض الدراسات المتعلقة بالتناص يلاحظ « تداخلا كبيرا بين هذا المفهوم وعدة مفاهيم أخرى مثل: الأدب المقارن، والمثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات »[1].

كل هذه الأفكار والمفاهيم تطرح التساؤل: ماذا يقدم النص إذا كان مجرد إعادة إنتاج لنصوص سابقة؟ وكيف نسِم نصوصا بالجدة والإبداع، وهي لم تفعل سوى تكرار ما سبق؟ ومتى نعتبر حضور نصوص غائبة في النص الحاضر مجرد تناص وليس سطوا عليها؟ في الواقع، نعترف أننا سمعنا كثيرا عن مصطلح "التناص" وقرأنا عنه كثيرا أيضا، لكننا لم نعثر على إجابات يقينية عن كيفية تجليه، ولازلنا نجهل كيف يمكن استنطاقه دون أن تضيع الهوية الجديدة للنص، وكيف يتجلى فعلا في ثناياه، لذلك مازلنا ننتظر أن يعلمونا أكثر عن آلياته[2] وحدوده.

هذا الغموض والاضطراب في المصطلحات السابقة هو ما يعاني منه أيضا مصطلح "الخطاب"، الذي يعد تودوروف من أوائل المدافعين عنه كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وليس مصطلح "العمل الأدبي" أكثر وضوحا منه، فهو يعتم عن طبيعة هذا العمل. وكذا مصطلح "كتابة" الذي يبدو راغبا في عدم التمييز بين الأدب واللاأدب. ومصطلح "الكتابة" في النقد العربي ليس بالجديد، فمعروف أن العسكري قد ألحق مفهوم النثر بمفهوم الكتابة في كتابه "الصناعتين: الكتابة والشعر"، وكذلك فعل ابن الأثير في "المثل السائر". لكن مفهومهما لهذا المصطلح- بلا شك- مختلف جدا عن مفهوم الكتابة الجديد الذي يحاول الجمع بين الأجناس، وبين الشعر والنثر، فالكتابة عندهما ملحقة بالنثر فقط ولا تتداخل مع الشعر.

نجد "الكتابة" بمفهومها الجديد، عند بعض النقاد والشعراء والكتاب المعاصرين الذين يدعون إليها مثل أدونيس الذي قدم بيانا من أجل كتابة جديدة يقول فيه « يجب أن تتغير الكتابة تغيرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنما نلتمسه في درجه حضوره الإبداعي »[3].

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط3، 1992، ص119.

(2) ينظر: نفسه، ص125 ما بعدها.

(3) أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، دار الساقي، بيروت، ط8، 2002، ص264.

من الواضح في كل هذه المصطلحات الجديدة: نص، كتابة، خطاب...أنها تتفادى أي تصنيف أجناسي، وهي تحمل معارضة للمفهوم الكلاسيكي للأدب والنوع والجنس. وحتى الشعارات التي تحملها متممة لذلك: تناص، موت المؤلف...وهذا يعني – بشكل من الأشكال- أن الأدب متجه نحو كتابة "لا أجناسية" تسقط فيها الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

II- قضايا وإشكالات في نظرية الأجناس الأدبية

II- 1 - تاريخ النظرية في النقد الغربي

بدأ تاريخ نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي قبل كتاب أرسطو المشهور "فن الشعر" بقليل، مع محاورات أستاذه أفلاطون الذي أشار إلى الموضوع قرونا قبل الميلاد. ومنذ ذلك الحين ظهر مهتمون كثيرون بهذه القضية، خاصة في مرحلة النقد الحديث والمعاصر، حيث حضي الموضوع باهتمام كبير، حتى أنه لا تكاد تخلو دراسة نقدية من وقفة فيه أو إشارة إليه.

عرف تاريخ هذه النظرية تحولات كثيرة، خاصة منذ القرن الثامن عشر، وتعد مشكلة الأجناس الأدبية « واحدة من أقدم مشكلات الشعرية منذ القدم إلى أيامنا: تعريف الأجناس، عددها، علاقاتها ببعضهما البعض، قضايا لم ينته النقاش حولها»[1]. وقد احتدم هذا النقاش اليوم أكثر من ذي قبل، لما طرأ من تغييرات جوهرية في الأدب والنقد المعاصرين.

واختصارا لتاريخ هذه النظرية الممتدة عبر قرون طويلة، نكتفي بذكر أهم محطاتها، والإشارة لأبرز المساهمين فيها من العلماء والنقاد وحتى الأدباء، الذين قدموا في هذا الموضوع جملة من الآراء والتحليلات المهمة، ومنهم:

1- 1- أرسطو طاليس (384 ق.م – 322 ق.م)

كان أفلاطون (427 ق.م – 347 ق.م) أستاذاً لأرسطو، وكان أول من انتبه للقضية وأدرجها ضمن محاوراته، حيث تناول فيها الأنواع الأدبية الشائعة في عصره. لكن الذي سيعطي للموضوع أبعاد النظرية، ويبذل فيها جهدا لا ينكر هو تلميذه أرسطو

(1) Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P193.

الذي يعد أبو الشعرية وأبو الأجناس الأدبية، باعتبار طروحاته الأكثر شيوعا وتأثيرا، وهو أول من وضع أسس نظرية الأنواع الأدبية، وذلك من خلال كتابه "فن الشعر".

ورغم أن أرسطو لم يغط في شعريته كل الأنواع الأدبية المعروفة إلى عصره، واقتصر فقط على الملحمة والمسرحية بشقها التراجيدي، إلا أن تاريخ نظرية الأجناس الأدبية، منذ عهده وإلى الآن، وهي تحوم حول نظريته الخاصة، وإن كان من المعتقد أن أصل كتابه « كان يقع في جزأين، بقي لنا أولهما الذي يعالج المسائل المتعلقة بشعر التراجيديا والملحمة، وبعض القواعد النقدية العامة. بينما ضاع ثانيهما الذي كان يتناول المسائل المتعلقة بشعر الكوميديا. وهذه المعلومة مستقاة من عدة مصادر، يأتي في مقدمتها وعد أرسطو – في استهلال الفصل السادس من الكتاب الذي بين أيدينا – بأنه سيرجئ الحديث على الكوميديا إلى حين. كما أنه وعد في إحدى فقرات كتابه "السياسة"، في معرض تطبيقه لنظرية التطهير على الموسيقى بأنه سيقوم بتوضيح هذه النظرية في كتاب "فن الشعر"، ولكنه لم يف بذلك في الصفحات التي بقيت منه بين أيدينا »[1].

ومع أن الأنواع التي تناولها أرسطو قد اندثرت مع الزمن، وحلت محلها أنواع جديدة، غاية في التنوع والاختلاف، غير أن نظرية الأجناس الأدبية كما يراها ميخائيل باختين « لم تستطع – إلى يومنا هذا – أن تضيف أي شيء جوهري لما أنجزه أرسطو. فشعريته ظلت الأساس الثابت لنظرية الأجناس »[2].

1- 2- تشارلس داروين (1809 – 1882م)

أسس "داروين" نظريته حول تطور الأنواع الطبيعية في كتابه المشهور "أصل الأنواع"[3] الذي ظل لسنوات طويلة مثيرا للجدل. ويسمّى كل من يتبع تأويلاته وأفكاره بـ"الداروييني"، كما ويسمى اتجاهه التفسيري بـ"الداروينية".

نظرية داروين بالأساس نظرية خاصة بالكائنات الطبيعية، لكن هناك من تصور أنها صالحة حتى للأنواع الأدبية، وبذلك جعل الدارونيون قانون "التطور" واحدا من

---

(1) أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1999، ص07.

(2) Gérard Genette, chapitre "Introduction à l'architexte" dans le livre de Gérard Genette et autres, Théorie des genres, P92, 93.

(3) عن نظرية داروين في أصل الأنواع الطبيعية ينظر كتابه : تشارلز داروين، أصل الأنواع، تر إسماعيل مظهر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت / بغداد، (د.ط)، 1971.

الحقائق الأساسية في نظريات العلم والتفكير الحديثين. وهم يرون في « قوانين تطور الأحياء وأنواع الكائنات العضوية أساسا صالحا يفسرون به قوانين التطور في الظواهر الاجتماعية والأنواع الفنية والأدبية »[1].

لم يكن مذهب التطور مقنعا، وقد واجه الكثير من النقض والرفض[2] خاصة في مجال الفن والأدب. فهذه النظرية- كما يراها البعض – نظرية « فاسدة في حال تطبيقها على الأدب، لأن الأدب لا يضم أنواعا ثابتة شبيهة بالأنواع البيولوجية التي تشكل الطبقات التحتية للتطور. وليس هناك نمو وانقراض حتميين، ولا تحول من نوع إلى نوع، ولا صراع حقيقي من أجل البقاء بين الأنواع »[3].

في الواقع، فإن داروين قد خصّ نظريته للأنواع البيولوجية، ولم يشتغل على الأنواع الأدبية، لكن بعض تلامذته والمعجبين بنظريته تولوا ذلك، في محاولة تبدو فاشلة منذ البداية، لتتبع تطور الأنواع الأدبية، تحت قوانين لا يستجيب لها الواقع الأدبي، من نوع "قانون الانتخاب" و"الصراع من أجل البقاء" كما هو الحال عند الناقد الفرنسي "برونتير".

1- 3 - فردناند برونتير (1849 – 1906م)

حاول برونتير Ferdinand Bunetiere في أواخر القرن التاسع عشر تطبيق نظرية التطور على الأجناس الأدبية، متأثرا بنظرية داروين، وذلك في كتابه "تطور الأنواع في تاريخ الأدب"؛ حيث عمل على استثمار مقولات داروين في المجال الأدبي، مستلهما أهم مقولة في نظرية تطور الأنواع الطبيعية. وكان بذلك أشهر من قدم محاولة من هذا النوع، إذ حاول نقل قوانين تطور العضويات إلى مجال الدرس الفني والأدبي عامة، وإلى مجال الأنواع الأدبية بشكل خاص.

يرى برونتير أن الأدب شبيه بالنوع البيولوجي، ينشأ ويتطور وينقرض، ولكنه لا يفنى تماما بل تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت عنه. حيث تخضع الأنواع الأدبية في نشأتها وتطورها وانقراضها لقانون يسيّر الأنواع العضوية أيضا، هو قانون "بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي". وانتهى برونتير إلى أن « النوع الأدبي كالنوع البيولوجي: ينشأ ويتطور وينقرض. لكن المنقرض من الأنواع الأدبية – كما المنقرض

---

(1) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص127.

(2) ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1987، ص36.

(3) نفسه، ص41.

من الأنواع والكائنات الحية – لا يفنى تماما، وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت عنه »[1].

اعتقد برونتير، بل واقتنع، بأن تطور النوع الأدبي يشبه تماما تطور الكائن العضوي منذ النشأة، إلى النمو، ثم الضمور. وأنه أيضا لا يموت حتى يكون قد بث بعضا من خصائصه في أنواع جديدة متطورة عنه. كما اعتقد أيضا بأن الأنواع الأدبية في كل ذلك تخضع للقانون الذي تخضع له الأنواع العضوية وهو « بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي»[2]، وهو ما يتضمن أيضا فكرة "الصراع من أجل البقاء"، وهي كلها اعتقادات لم يستطع الدرس العلمي إثباتها.

وكما لم تكن نظرية التطور مقنعة عند داروين، فهي كذلك عند برونتير. فقد رُفضت وانتُقدت بشدة، وباءت بالفشل، وأصبح الآن « من المتفق عليه أن برونتير ألحق الأذى "بعلم الأنواع" عن طريق نظريته البيولوجية الزائفة في "التطور" »[3].

1- 4- بنديتو كروتشه (1866–1952م)

في بداية القرن الثامن عشر ثار بعض النقاد على نظرية أرسطو الأجناسية، ودعوا إلى تجاوزها بعدما تربعت على الساحة النقدية لقرون طويلة. وكان عالم الجمال الإيطالي "كروتشه" من أوائلهم، إذ ثار على مفاهيم أرسطو وآرائه في كتابه "علم الجمال"، ودعى إلى تجاوز تقسيم الأنواع الأدبية إلى قصة ومسرحية وقصيدة وسوى ذلك، والاكتفاء باعتبارها أدب وفن. وهي ذات الفكرة التي دافع عنها بشدة في كتابه الآخر "المجمل في فلسفة الفن"، وهو ما يختصره قوله: « أن تقولوا هذه ملحمة وهذه غنائية، أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبدا. وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها ».[4]

وهكذا أعلن كروتشه «موت الأجناس، وبشّر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، متحرر من كل قيد أجناسي»[5]، منطلقا في ذلك، من بعض المبادئ الأساسية التي تصورها، كمبدأ وحدة العمل الفني، وتطابق الشكل والمضمون فيه

---

(1) عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص127.

(2) نفسه، ص128.

(3) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص249.

(4) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص26.

(5) عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص07.

بقوة، فهو يرفض فكرة استقلالية أحدهما عن الآخر، ويؤكد « امتناع الأثر الفني على التجزئة»[1] لأن التقسيم يقتله. وتساءل عن جدوى كل التقسيمات التي تلحق الضرر به: «أي معنى لتقسيم الآثار الفنية إلى شخصي وموضوعي، وغنائي وأسطوري، وعاطفي وتصوري، ما دام يستحيل، في التحليل الجمالي، أن نفصل الناحية الشخصية عن الموضوعية، والغناء عن الأسطورة، وصورة العاطفة عن صورة الأشياء؟»[2].

إضافة إلى هذا المبدأ، يوجد مبدأ آخر لا يقل أهمية، يستند عليه كروتشه في رفضه لنظرية الأجناس الأدبية، وهو مبدأ "الحدس واستقلالية الأثر"، إذ يرى أن الفن كله من مصدر واحد هو الحدس، حيث « أن الفن حدس محض أو تعبير محض، ليس حدسا عقليا كما زعم شلنج، ولا هو حدس منطقي كما يرى هيجل، ولا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي، إنه حدس مجرد إطلاقا من المفهوم ومن الحكم»[3].

والأثر الأدبي عنده، مستقل عن أي قانون لأنه يصدر مباشرة عن الحدس بشكل عفوي وتلقائي، وهو بذلك يملك قانونه الخاص ولا يخضع لأي قوانين مسبقة. ويعطي كروتشه الأهمية القصوى في عملية الإبداع لـ"القيمة الجمالية" مركزا على تصوره للمعرفة (بما فيها الفن والعلم والفلسفة) الذي يستند على شيئين : الحدس والتصوير[4].

برأي كروتشه نظرية الأجناس "ضالة" وأساليبها في الحكم والنقد مغلوطة، ففي حين يتصور النقاد أن قوانين الأجناس ثابتة، يأتي الفنانون بأعمال تتجاوزها، مما يسفههم ويضطرهم لتوسيع مفهومهم للجنس. فطالما « هزئ الفنانون "بقوانين الأجناس" هذه، وإن تظاهروا بقبولها باللفظ أو بزائف الطاعة. فكل أثر فني حق كان تجاوزا لقوانين جنس ما، سفّه آراء النقاد واضطرهم إلى توسيع ميدان هذا الجنس، إلى أن يضيق مرة أخرى بولادة آثار فنية جديدة، تستتبع "فضيحة" جديدة وتسفيها جديدا، وتوسيعات جديدة»[5].

---

(1) بنديتو كروتشه، علم الجمال، ص29.

(2) نفسه، ص50.

(3) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص26.

(4) ينظر: بنديتو كروتشه، علم الجمال، ص43.

(5) نفسه، ص50، 51.

1- 5- موريس بلانشو (1907 – 2003م)

ذهب الناقد والروائي الفرنسي "بلانشو" أبعد مما ذهب إليه "كروتشه". فالأدب عنده « لا يقبل التفرقة بين الأنواع، ويرمي إلى تحطيم الحدود»[1] بينها عن قصد. وهو إذ يشك في وجود الأجناس الأدبية أصلا، يدعو لتجاوزها واختراقها ليتحقق بذلك مبدؤه الذي انطلق منه ودافع عنه، وهو "تلاشي الأدب وتفرد الأثر".

دعوة بلانشو لم تكن لنفي الأنواع فقط، وإنما التخلي حتى عن الأدب. فالأدب عنده يجب أن يسير حرا نحو غايته، وأن لا يخضع لسلطة النقد أو الكتابة وأي قانون آخر، بما في ذلك قانون الأنواع الأدبية «فجوهر الأدب هو الهروب من كل تحديد جوهري، من كل تأكيد يجعله ثابتا وواقعيا»[2] وبذلك يسير الأدب نحو غايته الأساسية، وهي التلاشي.

لكن، ماذا يبقى من الأدب إذا تلاشى واندثر؟ يبقى "الأثر المتفرد" برأي بلانشو[3]. هذه الدعوة للتخلي عن الأنواع وتجاوزها، وإن كانت متحمسة وجريئة، إلا أنها تصطدم بالواقع الأدبي الذي يقدم دائما أنواعا بقدر ما يخترقها. فلا يمكن إنكار أن أي أثر مهما كان متفردا ومخترقا لنوعه، سيجد نفسه ضمن خانة نوع آخر، لأن الأنواع الأدبية لها دائما هويتها التي يجب أن توسم وتعرف بها.

1- 6- الشكلانيون الروس (1915 – 1930م)

ألزمت جماعة الشكلانيون الروس نفسها بوصف تاريخ الأجناس الأدبية بغض النظر عن وظيفتها في التاريخ الاجتماعي. كما غضت عن قضايا التقبل والتأثير باعتبارها تدخل في إطار الدراسات الاجتماعية والنفسية، وإن كان لا مفر من ذلك، لأن الأدب ينتجه دائما مجتمع وتاريخ وفرد، وكل محاولة لعزله من مصدره سيخل به.

وفي وصفهم للأنواع، يبرز "رومان ياكبسون" (1896 – 1982) بمقولاته الشهيرة، خاصة منها "النسق" و"المهيمنة". فبرأيه يتألف النوع الأدبي من أنساق ضمنها أنساق مهيمنة. والمهيمنة La dominante هي عنصر لساني يسيطر على الأثر: « إن المهيمنة

---

(1) عبد الفاتح كيليطو، الأدب والغرابة، ص19.

(2) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص30.

(3) للمزيد عن مبدأ "تلاشي الأدب وتفرد الأثر" عند بلانشو ينظر نفسه، ص29 وما بعدها.

تكسب الأثر نوعية، فالخصيصة النوعية للغة الشعرية هي، بداهة، خطاطتها العروضية، أي شكلها كـ "شعر" »[1].

وعليه تكون المهيمنة السمة الأكثر بروزا في النص وتمثيلا له، أيا كانت هذه السمة. وبذلك قد تظهر في مؤلفات الكاتب الواحد، أو في مدرسة ما، أو حقبة معينة، إذ « من الممكن بحث وجود مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد، ولا في الأصل Canon الشعري أو في مجموع أصول مدرسة شعرية، ولكن أيضا في فن حقبة معينة، باعتبارها كلا واحدا »[2]. وتكمن الأصالة في طرح ياكبسون أنه يجمع بين تصور "المهيمنة" بنظرية وظائف اللغة، حيث يمكن تطبيقها على الوظائف الست للغة[3].

وهي الفكرة التي يتفق معه فيها "توماشفسكي" في نظريته عن الأغراض، حيث يرى أن « ملامح النوع، بمعنى: الأنساق التي تظم تركيب العمل الأدبي، هي أنساق مهيمنة، أي أن كل الأنساق الأخرى الضرورية لخلق المجموع الفني تكون خاضعة لها. إن النسق المهيمن يسمى "المهيمنة"، ومجموع المهيمنات يمثل العنصر الذي يسمح بتشكل نوع معين »[4]. وهذا يعني أن الأنواع تتمايز بالأنساق المهيمنة الموجودة فيها، بحيث ينتهي الأمر إلى أن يكون لكل نوع هوية خاصة ومختلفة.

أما "إيخنباوم" فقد اشتغل أساسا على وضع "نظرية النثر"، التي عالج فيها أبرز الأنواع النثرية المعاصرة، وهي الرواية والقصة القصيرة. وقد انتهى بعد مقاربتهما، إلى أنهما شكلان مختلفان اختلافا عميقا وجوهريا[5]. وتمثل بحوث الشكلانيين الروس عموما، إحدى المرجعيات الأساسية في معالجة مسألة الأجناس الأدبية ومقاربتها في النقد المعاصر.

---

(1) تزفيطان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلانيين الروس، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982، ص81.

(2) نفسه، ص82.

(3) Voir: Dominique Combe, Les Genres Littéraires, Hachette, Paris, 1992, P118

(4) تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، ص213.

(5) ينظر: نفسه، ص112.

1- 7 - رولان بارت (1915 – 1980م)

شكك بارت – كما كثير من النقاد الذين سبقوه – في وجود الأجناس، ودعا لتجاوزها، متخليا حتى عن مصطلح "أدب"، مفضلا استخدام مصطلح "الكتابة" أو "النص"[1]، حيث أراد إدماج مفهوم الأدب ضمن هذين الأخيرين. وقد قدم فهمه الخاص للأدب بقوله: « لست أعني بالأدب جملة أعمال، ولا قطاعا من التبادل والتعليم، وإنما الخدش الذي تخلفه آثار ممارسة هي ممارسة الكتابة. وأقصد أساسا النص، وأعني نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي »[2].

هذا الفهم الخاص للأدب هو الذي قاد بارت إلى تبني مبدأ "الكتابة واستقلالية الأثر" الذي اعتمد عليه أساسا في طرح مقولاته النقدية. فيحدد مفهوم "النص" كمقابل لمفهوم "الأثر" الأدبي « الذي بلى وتشوه »[3]. و"النص" عنده امتداد واختراق مجاله "الخطاب"، بحيث ينتقل بين عدة آثار أدبية، عن طريق ما يسمى "التناص".

والكاتب برأيه هو محاك أو ناسخ لأنه ينسخ الكتابات السابقة، وعليه فإن الأدب استنساخ. أما النص فإنه « يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض. بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف – كما دأبنا على القول – وإنما هي القارئ »[4].

وهكذا نقل بارت محور الاهتمام في الأدب من المؤلف إلى القارئ، رافعا شعار "موت المؤلف"[5] باعتبار النص مرتبط بالقارئ، « فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»[6]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى جمع بين مفهوم النص ومفهوم الكتابة التي تكون منافية لكل تصنيف أو بناء سابق، ما يجعل النص نفيا للأنواع أيضا: «بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصا، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة

---

(1) ينظر : رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص34 حيث يقول صراحة « أفضل أن أتحدث عن "الكتابة" أو عن "النصوص" عوض الأدب ».

(2) نفسه، ص14.

(3) نفسه، ص49.

(4) نفسه، ص87.

(5) ينظر: رولان بارت، لذة النص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002، ص54.

(6) رولان بارت، نقد وحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994، ص25.

الأجناس الأدبية: في النص لا تتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية »[1].

ورغم أن فكرة نفي الأنواع تبدو مغرية من المنظور الإبداعي، إلا أنها ما تزال عاتمة من المنظور النقدي. أفلا تكون هناك مشكلة تصنيفية عويصة إذا كانت كل النصوص التي تنتج نافية للأنواع؟ كيف سنسميها؟ وعلى أي أساس سنرتبها في مكتباتنا؟ ثم ألا تمثل باقي الخطابات اللغوية الخارجة عن نطاق الأدب نصوصا أيضا؟ هذه بعض الإشكالات التي سيطرحها نفي الأنواع لا محالة.

1- 8- هانس روبرت ياوس (1921 – 1997م)

انطلق "ياوس" في استقرائه للأدب من حيث لم يكن للمناهج والنظريات الأدبية والنقدية السابقة اهتمام، وهو التركيز على «الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي والمعنى الذي يعطيه الجمهور له، أي "تلقيه"»[2]. فتقاليد النوع الأدبي – حسب ما يراها ياوس – تتشكل عند المتلقي عبر تلقيه عدة أعمال سابقة، فيصبح لديه "أفق انتظار" معين له، وذلك ما يساعد القارئ على التعرف على النص. إلا أنه، مع مرور الوقت سيصبح مملا بالنسبة إليه. آنذاك سيكون "الأثر" للعمل الذي يخترق أفق توقعه من جديد.

وعليه فإن « الأجناس الناجحة في أدب عصر ما تفقد تدريجيا نجاعتها بسبب إعادة إنتاجها باستمرار. فتأتي محلها أجناس جديدة، نابعة في الغالب من طبقة شعبية »[3]. وهكذا يكتسب القارئ "أفق انتظار" L'horizon d'une attente من خلال تقاليد الأعمال المعروفة قبلا. وهي إحدى الأفكار الأساسية في نظرية "التلقي" عند ياوس. وبالنسبة إليه ثمة شيء أكيد، وهو أن « كل أثر يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة للوجود لتوجيه فهم القارئ (الجمهور) وتمكينه من تلقي تقديري»[4].

علاقة وطيدة تجمع إذن بين الأجناس الأدبية وأفق التوقع. فالنوع الذي يقبل عليه الجمهور أكثر، هو النوع الذي يخترق أفق توقعه، في عملية يشارك فيها القارئ كما

---

(1) رولان بارط، درس السيميولوجيا، ص48.

(2) هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص39.

(3) Hans Robert Jauss, chapitre « Littérature médiévale et théorie des genres », dans le livre de Gérard Genette et autres, théorie des genres, P 66.

(4) Ibid, P 42.

الكاتب. وهي الفكرة التي يلخصها قول تودوروف بأن الأجناس توجد «كمؤسسة تعمل كـ"آفاق انتظار" لدى القراء، و"نماذج كتابة" لدى الكتاب »[1].

لقد طرح ياوس إشكالية لم تجب عنها الشعرية ولا المنهج الشكلي في دراستهما للنصوص الأدبية، بسبب إبعادهما لأي تفكير تأويلي، وإهمالهما للقيمة الجمالية للنصوص الأدبية بحجة الموضوعية العلمية[2]. ولعل هذا هو أهم إنجاز لنظرية ياوس التي كشفت عن سر من أسرار التلقي الناجح لعمل ما والذي يمكن للكتاب استغلاله لتحقيق تلقي أفضل دائما.

وما دام تعرّف القارئ أو المتلقي على قواعد الجنس، يتم من خلال الأعمال السابقة، فإن الاستمرار في إنتاج نصوص أدبية بنفس العناصر القديمة سيفقدها شيئا من قيمتها الجمالية، لأنها تصبح معروفة لديه فيمل منها. وهذا يعني أن شبكة الأجناس بحاجة لاختراق مستمر ضمانا لاستقبال جيد. وعليه فإن الدعوة التي أطلقها البعض لتجاوز قوانين الأجناس واقتراحها لا تصبح فقط شرعية، إنما ضرورية حتى.

1- 9- جيرار جينيت (1930م)

يعد "جينيت" من أهم الباحثين الذين كرسوا جهدهم للبحث في موضوع الأجناس الأدبية. وقد أصبحت مقولاته النقدية في هذا المجال واردة في أغلب البحوث والدراسات التي تتناول هذه القضية.

قدم جينيت دراسته المشهورة عن الأجناس، والمعنونة بـ "Introduction à l'Architexte"[3] ضمن سلسلة "الشعرية" عام 1979 عن دار "سوي". وهي منشورة أيضا ضمن كتاب "نظرية الأجناس الأدبية" "Théorie des genres" مع مجموعة من النقاد والباحثين[4] في هذا الموضوع. وهو الكتاب الذي ترجمه "عبد العزيز شبيل"، لكن شبيل لم يدرج في ترجمته للكتاب الفصل الخاص بدراسة جينيت، وقام بترجمته في كتاب مستقل بعنوان "مدخل إلى النص الجامع"[5]، وهي نفس الدراسة التي سبق وأن

---

(1) Todorov, La notion de littérature et autres essais, P34.

(2) ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص39.

(3) Voir : Gérard Genette, chapitre " Introduction à l'architexte ", dans le livre de : Gérard Genette et autres, Théorie des genres, de P89 à P159.

(4) هم : هانس روبرت ياوس، جان ماري شافر، روبرت شولس، وولف ديتر ستميل، وكارل فييتور.

(5) ينظر: جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، (د.ط)، 1999.

ترجمها عبد الرحمان أيوب بعنوان "مدخل لجامع النص"[1]، وهما ترجمتين مختلفتين إلى حد بعيد في اللغة والمصطلحات، واختلاف العنوانين أول إشارة لذلك.

ومنذ بحثه هذا، أعلن جينيت تبنيه لما يسميه بـ "التعالي النصي"، متجاوزا بذلك "النص" بمفهومه التقليدي. يقول في ذلك : « لحد الآن لا يعنيني النص إلا من حيث تعاليه النصي. معرفة كل ما يضعه في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى. أسمي ذلك "التعالي النصي" Transtextualité وأدرج ضمنه "التناص" L'intertextualité بالمعنى المحدد (و"الكلاسيكي" منذ جوليا كريستيفا)، بمعنى الحضور الحرفي [...] لنص ضمن آخر [...]. لنسم ذلك – مثلما هو بديهي – "النص الجامع" Architexte و"النصية الجامعة" Architextualité، أو ببساطة "النسيج الجامع" Architexture »[2].

ليس هينا على القارئ البسيط، وحتى على الباحث المتمرس أحيانا أن يفرق بدقة بين هذه المصطلحات، ويستوعب بلا خطأ علاقتها ببعضها البعض، والفرق الفاصل بين الواحد والآخر، خاصة أمام مشكلة تعدد المصطلح في الترجمة العربية[3]. وهو الأمر الذي لم يخف على جينيت، حيث قدم شرحا لمصطلحه الجديد هذا بقوله: «لنسم إذن "النصية" الجامعة Architextualité علاقة النص بـ"نصه الجامع" Architexte»[4].

ويضيف عن هذا النص الجامع : «"النص الجامع" Architexte إذن حاضر في كل مكان، فوق، وتحت، وحول النص الذي لا ينسج خيوطه إلا بتعليقه، هنا وهناك، على هذه الشبكة من النسيج الجامع»[5]. وبذلك يكون مفهوم النص الجامع أوسع وأكبر من مفهوم النص والتناص معا، وهكذا يكون جينيت قد قدم تصورا مختلفا لشبكة الأجناس عما كانت عليه تقليديا.

---

(1) ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1985.

ونظرا لاختلاف الترجمتين فقد اعتمدنا على النص الأصلي باللغة الفرنسية، المتضمن في كتاب نظرية الأجناس.

(2) Gérard Genette, chapitre " Introduction à l'architexte " dans le livre de Gérard Genette et autres, Théorie des genres, P157.

(3) تفاديا لمزيد من اللبس والغموض في المصطلح، نستخدم مصطلح "النص الجامع" كترجمة لمصطلح Architexte كما ترجمه عبد العزيز شبيل.

(4) Gérard Genette, chapitre " Introduction à l'architexte " dans le livre de Gérard Genette et autres, Théorie des genres, P158.

(5) Ibid, P158.

وعن ذلك التصور التقليدي لشبكة الأجناس، يشك جينيت أن يكون أرسطو أو أفلاطون صاحباه. فقد أشار في بحثه إلى خطأ شائع أو "وهم إرجاعي" « يتلخص في إرجاع أصول الثلاثية الشهيرة (الشكل الغنائي – الشكل الملحمي – الشكل الدرامي) إلى أرسطو، بل إلى أفلاطون. وهو وهم عميق الجذور في وعي النقاد الغربيين. لذلك يتواصل إلى اليوم الاعتقاد بأن تلك الثلاثية الشهيرة تعود إلى أرسطو، بينما هي في الحقيقة تقسيم يعود إلى الرومانسية»[1].

بحسبه إذا، يكون التقسيم الثلاثي للأجناس، تقسيما تصوره النقاد الغربيون القدامى ونسبوه خطأً إلى أفلاطون وأرسطو. أما التقسيم الأصلي عند الفيلسوفين فقد كان « واضحا ودقيقا، إذ استند صراحة إلى صيغة التلفظ المتعدد في النص. وكانت الأجناس تتوزع بين الأنماط باعتبار تعلقها بهذه الوضعية أو تلك للتلفظ [...] أما التقسيم الرومانسي وما بعد الرومانسي، فقد كان بعكس ذلك ينظر إلى الغنائي والملحمي والمأساوي، لا بوصفهما مجرد صيغ تلفظ، بل باعتبارها أجناسا حقيقية تضم تعريفاتها بالضرورة عنصرا عرضيا. ويتجلى ذلك مثلا عند هيجل وقوته وحتى كارل فييتور وهولدرلين. والواقع أن الأجناس مقولات أدبية – و بالأصح جمالية صرف – بينما الصيغ مقولات نابعة من اللسانيات»[2].

إذا اعتبرانا التقسيم القديم تقسيما خاطئا، فهذا يعني أنه يجب أن تراجع نظرية الأجناس كاملة منذ بدايتها، وذلك سيلغي حتما كل ما أنجزته منذ أفلاطون إلى اليوم. أما فكرة "جامع النص" التي اقترحها جينيت فلا تبدو قادرة على أن تكون حلا بديلا لأنها أكثر تعقيدا من نظرية الأجناس السابقة.

1- 10- تزفيتان تودوروف (1939م)

يعد الباحث والناقد التشيكي الأصل والفرنسي الجنسية "تودوروف" من أبرز المهتمين بقضية الأجناس الأدبية. وله في هذا الموضوع عدة إسهامات نظرية وتطبيقية. فنظريا ناقش مفهوم الأدب، والجنس الأدبي، وأصل الأجناس، والشعر وقضاياه في كتاب "أجناس الخطاب"[3]، وكذا في "القاموس الموسوعي لعلوم اللغة" الذي ألفه مع "ديكرو". وتطبيقيا له دراسات تحليلية كثيرة، خاصة في مجال النثر أهمها بحوثه

(1) عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص35.

(2) نفسه، ص41.

(3) Voir : Tzvetan Todorov , Les genres du discours, Seuil, Paris, 1978

حول القصة القصيرة والرواية، وكذا حول الأدب الخيالي كألف ليلة وليلة والأودسية، والتي نجدها في كتاب "شعرية النثر".

اشتغل تودوروف على العمل الأدبي في حد ذاته قبل أن يخوض في الجنس الأدبي، وانتهى إلى تمييز ثلاثة جوانب أساسية فيه، تجمعها شبكة من العلاقات المتبادلة والمعقدة، وهي : الجانب اللفظي، الجانب التركيبي، والجانب الدلالي[1]. وبرأيه فإن هذه العناصر لا توجد في العمل منفصلة، إنما تتعلق ببعضها البعض بشكل لا يقبل الفصل.

واليوم يمكن ملاحظة تأثير هذا التحليل في الدراسات النقدية المعاصرة بسهولة، حيث يعمد كثير من الدارسين إلى تقسيم تحليلاتهم للأعمال الأدبية حسب هذه المستويات. أما ما يتعلق بآرائه وتحليلاته، الكثيرة أيضا، حول الأجناس الأدبية وطبيعتها، فسندرجها في محلها ضمن ثنايا هذا البحث.

II- 2 - أصل الجنس الأدبي أو كيف يولد النوع ويتطور؟

أوّلاً: من منظور النقد العربي

لم يغب موضوع أصل الجنس الأدبي عن نقادنا القدامى، فقد حاولوا الوصول للأصل الأول للشعر العربي، وزمنه، ومكانه، وقائله، وشكله الأول. عن زمن ظهوره نجد الآراء متضاربة؛ حيث تنسب بعض الأشعار لآدم وإبليس والملائكة، أو لعاد وثمود. وينسبه آخرون إلى عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف. في حين يرجع الأصمعي زمن نشأة الشعر إلى أربعمائة سنة قبل الإسلام، بينما يرده الجمحي إلى مائة ونيف وخمسين سنة قبل الإسلام[2].

إذا كان تحديد الزمان بدقة غير ممكن باعتبار أن النوع لا يظهر دائما مكتملا، فإن تحديد المكان أيضا ليس بالأمر الممكن إلى حد بعيد. لكن هذا لم يمنعهم من الخوض في قضية الأسبقية بين الشعر والنثر في الظهور، والتي اختلفوا فيها أيضا. فابن سينا يرى استنادا لأرسطو، أن الشعر أسبق من كافة الأنواع الأدبية النثرية[3].

---

(1) ينظر: تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، ص52.

(2) ينظر: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص171، 172.

(3) ينظر نفسه، ص173.

في حين يرى ابن رشيق أن مرحلة النثر هي الأسبق، ولما احتاجت العرب التغني بمكارمها وأعراقها جاءت بالشعر[1].

كما ناقشوا أيضا، مسألة جوهرية أخرى تتعلق بنشأة النوع إن كان يولد مكتملا أو متدرجا، أي بعبارة أخرى: هل ينشأ النوع دفعة واحدة؟ يميل بعضهم إلى أنه يولد مكتملا، ومثالهم على ذلك أن الهمذاني الذي أنشأ المقامة على شكلها المكتمل، وكذا ما نسبوه لامرئ القيس في نظم القصيد. ويميل البعض الآخر إلى القول بوجود مرحلة سابقة دائما لمرحلة الاكتمال التي يظهر عليها النوع[2].

لكن الفكرة التي سيطرت على النقاد القدامى هي أن النوع لا ينشأ دفعة واحدة، لأن النوع لا يظهر إلا في تولد من نوع أو أنواع أخرى سابقة أو معاصرة له، على أن هذا "التوليد"[3] بين الأنواع لا يتم بمعزل عن ما هو خارجي إنما يتم بمبادرة المبدع في سياق ظروف وشروط خارجية معينة. فالأنواع لا تعيش خارج الحياة الاجتماعية، وكما يتولد النوع من نوع آخر، ويعطي السابق اللاحق، يبادر الفرد أو الجماعة أو كلاهما في التوليد، سواء بنقل عناصر النوع الأول، أو تقليده، أو تغيير لغته من الفصحى إلى العامية.

لكن هذا الطرح لا يغنينا عن البحث عن الأسباب التي تجعل نوعا يظهر ويستمر، وكيف يبدعه مؤلفه انطلاقا مما سبقه. فالمعروف أن نوعا ما قد يلقى إقبالا في منطقة دون أخرى، وفي ثقافة دون غيرها، أو في زمن دون آخر. وإن كان يبدو ظاهريا أن الأسباب الفنية واللغوية هي التي تدفع لنشوء الأنواع وتطورها، إلا أن أسبابا أخرى قد تكون أقوى وأكثر أهمية، كالحاجة الاجتماعية أو النفسية أو الثقافية لنوع معين. ولعل هذه الحاجة هي التي تروج لنوع دون آخر، أو ترفع شأنه. لذلك لا يمكن حصر العوامل التي تساهم في نشأة النوع وتطوره بما هو لغوي وفني فقط.

---

(1) ينظر هذا المعنى في قوله: «وكان الكلام منثورا، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأنجاد، وسماحتها الأجواد، لتهز أنفاسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه، سموه شعرا، لأنهم قد شعروا به، أي فطنوا». ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص17.

(2) رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص174.

(3) وهو المصطلح الذي اقترحه رشيد يحياوي لتفسير صيغة تخلق النوع عندهم ينظر: نفسه، ص179.

هناك دائما علاقة بين القديم والحديث، والسابق واللاحق، ولا يمكن للمبدع أن يختلق كل شيء جديد في نوع ما لغةً وتركيباً ومعنًى. لكن بإمكانه أن يقدم نموذجا مختلفا في نوع معروف، وهو ما سيميز نصوصه عن النصوص السابقة أو المعاصرة له، والمنتمية جميعا لنفس النوع. وحتى عادات التلقي تلعب دورا هاما في مقولة النوع، حيث يتوجه الناس في كل زمان أو مرحلة لنصوص دون أخرى رغم انتمائها لنفس النوع، وذلك لاعتبارات كثيرة.

لقد أثبت الدرس العلمي لتاريخ الأدب، أن سيرورة الإبداع الأدبي لا يعرف أبدا الاستقرار والثبات، وهو كنهر يشق طريقه كما يشاء، ولا يمكن التنبؤ بالمسالك التي سيتبعها[1]. ومع ذلك ثمة من النقاد من يرفض التغيير في خصائص النوع التقليدية كحازم القرطاجني مثلا، ومنهم من يشجع الأنواع الجديدة كابن خلدون. وبين هذا وذاك، يوجد من الأنواع ما يعيش طويلا لقدرته على الحفاظ على أهم مكوناته، ومنها ما يرتبط بمرحلة بعينها ثم يندثر ويتراجع كما حصل مع الموشحات.

لذلك لا وجود لثبات مطلق في شعرية النوع، وعليه فإنه من الأخطاء المنهجية حصر الأنواع الأدبية حصرا يعتبر نهائيا، أو التقعيد لنوع على اعتبار أن القواعد الموضوعة له هي التي تستمر في الحقب اللاحقة. فأي تقعيد يجب أن يتم بصيغة وصفية وأن يعتبر مرحليا[2]. غير أن العودة للنقد القديم، تكشف حجم النقاشات الساخنة التي خاضها النقاد في سياق تحول النوع وتطوره، ضمن ما يسمونه قضية الخصومة بين القديم والمحدث في الشعر.

ومن المسائل المطروحة أيضا في هذا السياق، دور المبدع في تخلق النوع. فهل هو وحده من يبدعه أم الجماعة هي التي تفعل ذلك؟ في الموضوع ثلاثة آراء: الأول يرى أن المبدع قد يتمثل النوع الذي يكتب فيه، لكن يعدل في بعض مستوياته، ويحسن الإبداع والإضافة، وهو رأي بعض الناظرين في هذا الموضوع كالقيرواني وقوله في أبي نواس، والقاضي الجرجاني وقوله في أبي تمام. والثاني يرى بأن الجماعة هي التي توجد النوع وتنشئه، فالموشحات مثلا عند ابن بسام هي من وضع أهل الأندلس. في حين يزاوج أصحاب الرأي الثالث بين مبادرة الفرد والجماعة معا في إنشاء وتطوير أي نوع كما هو الحال عند ابن خلدون[3].

---

(1) رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص202.

(2) ينظر: نفسه، ص208.

وينظر أيضا مواقف بعض النقاد العرب القدامى من الأنواع الجديدة، ص202 وما بعدها.

(3) ينظر: نفسه، ص176 وما بعدها.

يحتاج النوع الأدبي لزمن، قد يطول أحيانا، ليثبت وجوده ويكسب جمهوره. وإذا به لا يسعى للبقاء ثابتا، ويظل في تغير وتحول حتى يندثر، أو يتولد عنه نوع جديد. وحال المبدع في هذا، أنه عندما يحاول الإضافة والإبداع في نوع ما، قد يصطدم بالمقولات الكثيرة التي لا ترى في إضافته شيئا من الإبداع، لكون الأدب حقلا مغلفا لا مجال للإضافة فيه، كما لو أن جمالياته قد استنفذت كلها.

وبالمقابل، يمكن أن تشجعه المقولات المعاكسة التي ترى الأدب مجالا مفتوحا، بحاجة دائمة للإضافة والتجديد. لهذا كان الصراع بين التجديد والتقليد صراعا قديما في الفن عامة والأدب خاصة، وقد فصل النقد العربي القديم في قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين بشكل وافي. ويبدو أنه قد تبلور رأي « شبه ثابت ومستقر في النقد العربي، يؤمن بأن النوع الأدبي ثابت ومكتمل. وأن المبدع ما عليه سوى بالامتثال الكامل لتقاليد النوع. ويدعم هذا الرأي بحكم قبلي هو أن المحدث ليس بإمكانه أن يعمل أحسن مما كان»[1].

ثانياً: من منظور النقد الغربي

يرجع أرسطو أصل الشعر وكل الفنون إلى فعل المحاكاة. وأنواع الشعر عنده مهما اختلفت «ليست إلا طرائق محاكاة، بل إن المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى. ففي ذهن الشاعر – أو المصور، أو الموسيقى، أو النحات – تصور لشيء ما، يسعى إلى استيلاده عملا ملموسا ليمتع نفسه، ويمتع الآخرين»[2].

وبرأيه فإن الشعر بدأ ارتجاليا في الأزمنة الغابرة، ثم تم تطويره وتحسينه تدريجيا إلى أن وصل إلى مرحلة الكمال. مما يعني أنه لم يظهر في أول مرة بصورته المكتملة. أما تنوعه فيرجعه إلى طبائع الأشخاص الذين أنتجوه، حيث حاكى ذوو النفوس النبيلة الأفعال النبيلة وأنتجوا المدائح. وحاكى ذوو النفوس الخسيسة الأفعال الدنيئة وأنتجوا الأهاجي[3].

ونفس الشيء حدث مع المأساة والملهاة، حيث نشأت نشأة ارتجالية في بداية الأمر، ثم تحولت وتطورت إلى أن بلغت النضج والكمال، ثم الاستقرار. وهكذا فإن أرسطو

---

(1) رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص190.

(2) أرسطو، فن الشعر، ص28.

(3) ينظر: نفسه، ص30، 31.

يعيد أصل الأنواع إلى الارتجال، ويقر بفعل التحول والتطور. وأن النضج والكمال لا يأتي إلا بعد تعديلات كثيرة، قد تستغرق أزمنة طويلة.

وفي العصر الحديث، دخلت فكرة التحول والتغير هذه في مسار تطور النوع، كنظرية إلى الأدب من باب البيولوجيا على يد "فرديناند برونتير" متأثرا في كثير مما ذهب إليه بأفكار "داروين" في علم الأحياء، إذ يرى أن الأنواع الأدبية كباقي الكائنات الحية، تخضع لقانون التطور القائم على توالد الأنواع. لذلك فإن كل نوع ليس سوى مرحلة ضمن سيرورة التطور. ومؤخرا، كثر الحديث عن تحول الأنواع بشكل ملح، لم يكن مطروحا بهذه الحدة سابقا، خاصة وأنه – وإلى زمن غير بعيد- كان ينظر للنوع في صورته المكتملة التي لا تقبل التغيير.

تتضمن كلمة "تطور" Evolution معنيين أساسيين حسب تحديد توماس مونرو في دراسته لتطور الفنون[1]:

1- النمو أو التعقيد المتزايد.

2- التعديل التديجي التكيفي لأنماط أسبق وجودا (والتحدر) مع نشأة أنماط جديدة.

وقد آثر استخدام كلمة "تحول" Transformation بدل "تطور" لأن هذه الأخيرة قد تعني السير نحو نظام أكثر تعقيدا (أي الاكتمال). في حين أن الأولى – إضافة لتضمنها للمعنى السابق- فإنها قد تعني أيضا التغير العكسي (أي الانحلال). وبالتالي فهي لا تسير بالضرورة نحو التعقيد. وهو تفريق يبدو معقولا جدا، وضروريا حتى.

هذا الارتباط المعقد بين أصل النوع ومسار تطوره – أو تحوله حسب مونرو- يطرح إشكاليات عدة، كإشكالية "التصنيف" التي سنصل إليها لاحقا، وإشكالية "فرادة الأثر وخصوصيته". والأسئلة التي تطرح نفسها في هذا الحال كثيرة: هل الأدب ثابت وساكن، أم هو في حركة وتحول مستمرين؟ وإن كان كذلك فما هو موضع هذا التحول بالذات؟ وكيف يحدث ذلك؟ ولماذا؟

أكد الشكلانيون الروس على أن « الشكل الجديد لا يظهر لكي يعبر عن مضمون جديد، ولكن ليحل محل الشكل القديم »[2]. ويرجع ياكبسون تنوع الأجناس وخصوصيتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة. حيث ساهمت الوظيفة المرجعية في إنشاء الشعر الملحمي الذي يركز على

(1) ينظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص87.
(2) نفسه، ص94.

ضمير الغائب، وساهمت الوظيفة الانفعالية في الشعر الغنائي الموجه نحو ضمير المتكلم، ويتسم بالوظيفة الإفهامية شعر ضمير المخاطب[1]. فعملية التطور عنده تعود لتراجع بعض الأنساق المهيمنة لتحل مكانها أنساق أخرى كانت هامشية. وعليه فإن النوع لا يبدل أنساق بأخرى، وإنما يسمح بتبادل الأدوار بين الأنساق الموجودة فيه.

في حين يرى توماشفسكي أن النوع قد يأخذ من غيره، مما يزيده ثراءً. فقد تتسرب أنساق نوع إلى نوع آخر، مما يحدث تغيرا في النوع المستقبل. ويمكن حتى أن ينشأ نوع جديد على أنقاض نوع قديم[2]. ويذهب بعض النقاد إلى فرضيات أخرى مثل سقوط الأنواع السامية السائدة وصعود السوقية الشعبية محلها، كالأنواع الشفهية الشعبية والرسمية. أو أن الأنواع المعروفة حاليا هي تقنين لأنواع أدنى مثلما هو أمر الرواية، التي يعتقد أنها تطورت عن الرسالة، والمفكرة، واليومية، وكتب الرحلات وأنها "الحفيد الوليد للملحمة"، وهي متطورة عن أشكال سردية بسيطة سبقتها[3].

ومنهم من يُدخل حجم الجمهور ونوعه في سيرورة تطور النوع، وهو رأي "وارين" الذي يرى أن الاتساع الهائل في حجم الجمهور في القرن التاسع عشر أوجد مزيدا من الأنواع، وأن زيادة الطبعات الرخيصة لبعض الأنواع، سبب في اختفائها، أو على الأقل، تحولها. لقد تغير الجمهور من مستمع إلى قارئ، وازدادت سرعة تعاقب الأجيال، وعلى النوع مسايرة ذلك: « إن "النوع" في القرن التاسع عشر وفي قرننا هذا، يكابد من ذات الصعوبة التي تكابدها "المرحلة": فنحن نعي التغيرات السريعة في "الأزياء" الأدبية، جيل جديد كل عشر سنوات بدلا من كل خمسين عاما »[4].

وتذهب توجهات كثيرة إلى القول بأن الأنواع الأدبية تأتي لتلبية الحاجات النفسية للمبدع ومحيطه، وأن المبدأ العام في تطور الأنواع الأدبية يتعلق أساسا بتطور المجتمعات. حيث تنتج كل مرحلة عند كل مجتمع، النوع المناسب لتطلعاتها وحاجاتها الفكرية والجمالية والروحية.

وهو ما تذهب إليه "نظرية الانعكاس" التي ترى أن « ظهور أو انقراض الأنواع الأدبية مرتبط بحاجات جمالية اجتماعية. أي أن النظام الاجتماعي هو الذي يفرض ظهور أنواع

---

(1) ينظر: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص32، 33.

(2) ينظر: رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص95.

(3) ينظر: نفسه، ص95 وما بعدها.

(4) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص244.

أدبية ملائمة لدرجة تطوره »[1]. فالنوع الأدبي « محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع »[2].

جورج لوكاتش واحد من القائلين بهذا المبدأ، حيث ربط تطور النوع بالسياق الاجتماعي والتاريخي الذي أوجده، ونفى أن يكون الأمر اعتباطيا. يقول لوكاتش: « إن أشكال الأنواع الفنية ليست اعتباطية، بل إنها على العكس تنشأ عن عامل يتجسد في ظروف اجتماعية وتاريخية محددة. ويتحدد طابع هذه الأنواع وخصوصيتها من خلال قدرتها على التعبير عن سمات جوهرية في جانب اجتماعي/تاريخي معين. ومن ثم فإن الأنواع المختلفة تنشأ في مراحل معينة من التطور التاريخي، وتغير من طابعها بسرعة (فالملحمة تتحول إلى رواية)، وأحيانا تختفي تماما، وأحيانا وعبر التاريخ تظهر إلى السطح مرة أخرى مع تعديلات معينة »[3].

هذا المبدأ، وإن كان يحمل الكثير من الصواب الذي أثبته الدرس التاريخي إلا أنه يطرح أكثر من تساؤل: إذا كان ظهور النوع وتطوره مرتبط بوضع اجتماعي وتاريخي معين، فكيف نفسر استمرار بعض الأنواع رغم زوال الظروف التي أنتجتها؟

ربط "لابي.سي.فانسون" هو الآخر، بين تطور الأنواع وتطور المجتمعات، وبرأيه تتوالد دائما أشكال جديدة لتنسجم مع ميول المجتمع الجديدة. وفي ظل ذلك، تتحول بعض الأنواع القديمة أو الميتة إلى غذاء للأنواع الجديدة، وهو ما يشبه عملية التناسخ. فالأنواع الأدبية « لا تتطور فقط، ولكنها تتحول إلى أنواع أخرى، إذ أن المجتمع يتغير، وعبقريته تجتهد في أن تخلق أشكالا أخرى منسجمة مع الميول الجديدة، وتصبح الأنواع الميتة نوعا من الغذاء وتنمو عليه أنواع أخرى، إذ أنه لا شيء يفنى في الحياة الأدبية، كما أنه لا شيء يفنى في الحياة الطبيعية»[4].

في القرنين السابع عشر والثامن عشر اعتبرت الأنواع الأدبية قوالب جامدة وثابتة لا تخضع لأي تغيير. وكان ذلك ما أخطأ فيه النقد آنذاك. فالدرس التاريخي أثبت أن الأنواع الأدبية تتطور، وتمر بمراحل مختلفة في ذلك: من مرحلة البدائية إلى مرحلة

---

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص84.

(2) عبد المنعم تلمية، مقدمة في نظرية الأدب، ص122.

(3) تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، فصل توني بينيت المعنون بـ "سوسيولوجيا الأنواع"، ص163.

(4) لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية: (الكتاب الأول والثاني)، ص35، 36.

النضج والكمال، إلى مرحلة الضعف والانحلال[1]. لذلك تبدو مقولة ثبات الأجناس مفلسة منذ البداية؛ فلا أحد يستطيع منع الأدب من التطور والتحول، والأنواع من التوالد.

لقد أصبح من اليقين اليوم، أنه لا يمكن، بأي شكل من الأشكال، إيقاف تكاثر الأجناس وتوالدها. فما نعرفه اليوم من أنواع لم يمر ببال الذين سبقونا بقرون. كما أننا غير قادرين على التنبؤ بالأنواع التي ستظهر مستقبلا، ولا إيقاف ظهورها. وبالنظر إلى التطور التاريخي للأنواع لا نجد نوعا أدبيا استقر مدى التاريخ، فكما تبدأ شابة فإنها تنتهي بكهولة. والفرق بين النوع الأدبي والأنواع الطبيعية الأخرى في هذه النقطة، أن النوع الأدبي لا يموت حتى يتولد منه نوع أو أنواع أخرى، وهو ما يشبه عملية التناسخ حسب فانسون.

أما رد تودوروف على السؤال: من أين تأتي الأجناس الأدبية؟ فهو أيضا ليس ببعيد عما ذهب إليه فانسون، حيث كان جوابه: «ببساطة تامة، من أجناس أخرى، فالجنس الجديد هو دائما تحول لجنس أو لعدة أجناس قديمة: تحول عن طريق القلب، أو النقل، أو التنسيق»[2]. لقد أراد تودوروف منذ البداية، طرح مسألة الأجناس من منظور منهجي لا تاريخي، مؤكدا أنه لم يكن هناك قط أدب بدون أجناس، وأنه نظام (أو نسق) في تحول دائم، لذلك فالمهم في القضية بالنسبة إليه، ليس ما الذي سبق الأجناس زمنيا؟ بل ما الذي ينظم ميلاد جنس ما في كل وقت؟ وهل توجد في اللغة حاليا أشكال لم تصبح

بعد أجناسا أدبية، لكنها تعلن عن ذلك؟ وكيف يتم هذا الانتقال من حالة إلى أخرى؟[3].

سعى تودوروف لتجاوز التتبع التاريخي للجنس، وحاول تعليل كيفية حدوث تحولاته بما سماه "فعل الكلام"، متسائلا في بحثه حول طبيعة الأجناس الأدبية، عن الفرق بينها وبين أفعال الكلام الأخرى، وانتهى إلى التأكيد بأن كل الأجناس

---

(1) لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية: (الكتاب الأول والثاني)، ص27، 28.

(2) Todorov, la notion de littérature et autres essais, P30.

(3) Ibid, P31.

للمزيد حول حديث تودوروف عن أصل الأجناس الأدبية ينظر المرجع نفسه من ص27 إلى 46. وينظر أيضا مقاله المترجم والمنشور في مجلة "الثقافة الأجنبية" بعنوان "أصل الأجناس الأدبية": تزفيتان تودوروف، أصل الأجناس الأدبية، تر محمد برادة، مجلة "الثقافة الأجنبية"، العدد01، بغداد، 1982، السنة الثانية، من ص44 إلى ص52.

الأدبية تصدر عن أفعال كلام، لكن بالمقابل، لا تنتج أفعال الكلام كلها أجناسا أدبية، وله في ذلك أمثلة[1] من نوع:

1- ترتيل الصلاة (الدعاء) فعل كلام، والصلاة جنس (قد يكون أدبيا وقد لا يكون): إن الفارق ضئيل جدا. في حين أن الجنس الأدبي لا بد أن يكون فعل كلام.

2- "الحكي فعل كلام، والرواية جنس أدبي، يحكى فيه شيء ما" وعليه يجب النظر في التحولات التي تتعرض لها بعض أفعال الكلام لكي تنتج أجناسا. لأن هوية الجنس الأدبي محددة أساسا عبر هوية فعل الكلام.

حسابات كثيرة إذا، تدخل في عملية التحول والتغير التي يعيشها النوع الأدبي باستمرار. والتوجهات التي تربط بين هذا التحول والسياق الخارجي (الاجتماعي، الثقافي، التاريخي...) يجب أن لا تغفلنا عن النظر إلى السياق الداخلي، الذي يسمح دائما باستمرار بعض أساليب النوع وأنساقه رغم تغير السياق الخارجي.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لا بد من تحديد حجم التحول ومستواه، لنقول بأن هذا النوع أو ذاك قد اخترق أصله، أو أصبح نوعا آخر، أو أنه زال. وإن كانت توجد بعض التفسيرات لذلك، إلا أنها لا تجيب بدقة، كالتفسير الذي يقدمه كيليطو الذي يرى أن النوع يتكون من عناصر أساسية وأخرى ثانوية، وأنه «إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر. أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية ("المسيطرة") فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر. أو في الحالات القصوى، يخلق نوعا جديدا»[2]، على أن الإخلال بالنوع قد يعتبر تقصيرا مذموما عند البعض، أو فضيلة يرحب بها عند البعض الآخر، وذلك حسب الثقافات والعصور.

إن ما يجعل النوع معروفا، هو اشتراك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر. لكن عدم ثبات هذه العناصر سيجعل النوع في تحول مستمر، لذلك « أصبحت مقولة ثبات الأنواع وكذلك مقولة نقائها من المتجاوزات حاليا، بعد أن أثبتت الدراسات الحديثة بطلانها»[3]. ومع ذلك، سواء كنا مع النفي أو الإثبات، فإننا سنواجه إشكالات جوهرية في الحالتين. فإذا كانت الأنواع غير نقية ومتحولة، فكيف تكون مع ذلك أنواعا، وكيف تحتفظ دائما بتمايزها؟ وإن كانت نقية وثابتة، فبم نفسر اختفاء بعض الأنواع بعد زمن طويل من وجودها وظهور أخرى جديدة؟

---

(1) Todorov, la notion de littérature et autres essais, P37, 38

(2) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ص21، 22.

(3) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص104.

II- 3 - أسس تصنيف الأنواع وظاهرتا التداخل والتلاشي

حظي مفهوم النوع باهتمام كبير منذ القدم، باعتبار الأدب يتمايز إلى أجناس وأنواع مختلفة، ولم يوجد أبدا أدب بدون أنواع. وقد عرف هذا المفهوم تغيرا ملحوظا في القرن التاسع عشر مع ظهور التيار الرومانسي الذي دعا لاختراق قواعد الأجناس والأنواع. ومن ثمة بدأت ظاهرة أخرى في البروز، وهي ما يسمى بتلاشي الأجناس وتداخلها. وهو ما خلط الأوراق من جديد في قضية تصنيف الأجناس والأنواع.

يرتبط موضوع تصنيف الأجناس بموضوع تطورها ارتباطا وثيقا، وهما وجهين متكاملين لقضية واحدة، ولكنهما منفصلان، وقد تم دائما الخلط بينهما، ولذلك عمدنا إلى الفصل بين العنصرين في هذا البحث.

بالنسبة للنقد العربي القديم، فإن التصنيف الأكثر شيوعا فيه، هو تقسيم الأدب إلى شعري ونثري، بحيث يتفرع كل شكل منهما إلى أنواع. والنقاد الذين تبنوا هذا التصنيف كثيرون منهم: ابن رشيق القيرواني: « كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور»[1]، وقدامة بن جعفر: « كلام العرب إما أن يكون منظوما، وإما أن يكون منثورا. والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام »[2]، وكذلك هو رأي ابن خلدون: « لسان العرب على فنين: في الشعر المنظوم (...) وفي النثر »[3].

تجمع هذه التصنيفات على وضع الشعر والنثر في مرتبتان متساويتان تندرجان ضمن جنس أعلى هو الكلام أو اللغة، وهذا ما يؤكده قول مسكويه: « إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما »[4]. وهو ذات التصنيف الذي تبناه عدة نقاد في عنونة كتبهم كالعسكري، القلقشندي، ابن الأصبع، ابن الأثير، وغيرهم.

وقد ورد مصطلحا "المنظوم والمنثور" عوض "الشعري والنثري" عند كثير من النقاد، وكلاهما يدرجان ضمن الكلام أو البلاغة. لكن هذا التقسيم يثير بعض الريبة، فهل اعتبار الكلام أو البلاغة جنسا يتفرع إلى شعر ونثر، يعني أن هذين الأخيرين نوعين؟ إن كانا كذلك فماذا نسمي الأشكال التي تندرج تحتهما؟ وإن لم يكونا

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص16.

(2) قدامة بن جعفر، نقد النثر، ص64.

(3) ابن خلدون، المقدمة، ص585.

(4) أبوحيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، ص309.

فما هو حالهما إذا؟ برأي رشيد يحياوي فإن « النثري والشعري كليهما ليسا نوعين أدبيين، وإنما هما في مقابل بعضهما، توزيعان شكليان للتناول الأدبي للغة »[1].

الشعري والنثري إذن هو أهم تقسيم أجناسي عند العرب. أما عند الغرب، فيعد التقسيم الثلاثي: "ملحمي، غنائي، درامي" من أقدم وأشهر التقسيمات الأجناسية التي وصلتنا، نقلا عن أفلاطون وأرسطو. وهو التقسيم الذي أخذت به أغلب النظريات الأنواعية، خاصة الكلاسيكية منها.

تحدث أفلاطون في محاوراته عن الأنواع الأدبية الشائعة في عصره « لكن لم يكن من أهدافه – شأن أرسطو – الحديث عنها لتحديد خصائصها الفنية التي تميز بعضها عن بعض. وإنما جاء ذلك الحديث في إطار تأملاته الفلسفية المتعلقة بتصور المجتمع المثالي في نظره »[2]. وعليه كان حديثه عن تلك الأنواع من منطق الوظيفة التي يمكن أن تقوم بها، ومن هنا قسم أفلاطون الشعر إلى ثلاثة أقسام[3]:

1- الشعر القصصي البحت: ويتمثل في الأناشيد الدثورامبية.

2- شعر المحاكاة: ويعتمد على التشخيص الذي تقوم به الشخصيات كالمسرحية.

3- مزيج بين النوعين السابقين كالملحمة.

لكن أفلاطون هاجم هذه الأنواع واعتبر الشعر لا يصل بالإنسان إلى إدراك الحقيقة الكاملة المتمثلة في عالم المثل. ومع ذلك فقد يفضل نوعا على آخر حسب قدرتها على خدمة أخلاق المجتمع والتغني بفضائله. إذ يفضل الشعر الغنائي لأنه يشيد بأمجاد الأبطال، ثم الملحمة، وأخيرا المآسي والملاهي لأنهما أسوأ نماذج الشعر باعتبار أنهما يمسان مباشرة الخلق.

لم يخرج أرسطو في تصنيفه للأنواع عن تصنيف أستاذه أفلاطون. لكن اختلف معه في مفهومه للنوع وطبيعة العلاقة التي تربط بين الأنواع. حيث ركز على ما يسميه "المحاكاة" التي يعدها أصلاً لكل الفنون بما في ذلك الشعر. كما عني الملحمة والمأساة والملهاة باهتمام خاص، وعليها دار كتابه.

---

(1) رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص107.

(2) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص39.

(3) ينظر : نفسه، ص40.

أما ما بعد أرسطو، فلم تخرج الاجتهادات التي تلت شعريته عن التقسيم الثلاثي. وقد تميزت فترة الكلاسيكية بالدفاع الشديد عن فكرة نقاء الأنواع، وحاولت دائما إثبات شرعية "الغنائي، الملحمي، الدرامي"، فأهملت بذلك الكثير من الأنواع التي لا تصنف ضمن هذه الأنواع الكبرى. وحتى بعد مجيء الرومانسية ظلت عناصر الثلاثية القديمة سائدة « على أن أهم ما جاءت به الرومانسية هو هدم فكرة "نقاء والأنواع" الكلاسيكية، وهو ما خفف من سيطرة الثلاثية القديمة، وفتح المجال لأنواع جديدة مختلطة، ومفتوحة على التغيرات الجديدة »[1].

يعد تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية من أعقد التصنيفات، وقد ظهرت محاولات كثيرة في ذلك بعد محاولة أرسطو التي تمثل أقدم ما وصل إلينا في هذا المجال. ولقد ذكر ديكرو وتودوروف في قاموسهما أشهر خمس تصنيفات[2] في هذا الموضوع وهي:

1- شعر / نثر. وهو تصنيف شائع لكن يكتنفه الغموض.

2- غنائي، ملحمي، درامي. وهو تصنيف بدأ من أفلاطون إلى "إيميل ستايجر"، مرورا بـ "جوته" و"جاكبسون". وكلهم يرون أن هذه المقولات الثلاث تمثل الأشكال الجوهرية وحتى الطبيعية للأدب. وهو تصنيف أعاد "ديوميد" صياغته في القرن الرابع ميلادي، مقترحا التعريفات الآتية:

- الغنائي: الآثار التي يتكلم فيها الكاتب وحده.
- الدرامي : الآثار التي تتكلم فيها الشخصيات وحدها.
- الملحمي : الآثار التي يتكلم فيها الكاتب والشخصيات معا.

3- التراجيديا بمقابل الكوميديا.

4- نظرية الأساليب الثلاثة: الرفيع "Elevé"، والمتوسط "Moyen"، والوضيع "Bas" التي تعود للعصر الوسيط.

5- تصنيف "أندري يولس" المتمثل في الأشكال البسيطة للأدب.

ويلقى التقسيم القديم والشائع "شعر/نثر" ترحيبا كبيرا، فهناك « اتفاقا شاملا بين النقاد والمفكرين بأن الأدب ينقسم إلى قسمين كبيرين هما الشعر والنثر »[3].

---

(1) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص50.

(2) Voir : Dicrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du language, de P197 à P201.

(3) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص84.

وهو رأي "لابي.سي.فانسون" أيضا، الذي يرى أن «كل ما أنتجته العبقرية ينقسم إلى فصيلتين: الأنواع الشعرية، والأنواع النثرية»[1]، حيث «لا يمتاز الشعر عن النثر بالصياغة والأسلوب والنظم فقط، بل بالأفكار والملكات أيضا»[2]. ويحدد فانسون الفارق الأساسي بين الشعر والنثر بكون « الشعر يتصل بالفن اتصالا وثيقا؛ أما النثر فهو أداة من أدوات التعبير الدقيق على الحقيقة. وغاية الشعر كذلك غير نفعية: إذ أن فيه جمالا يستهوينا؛ أما النثر فغايته نفعية عملية »[3].

لم تنجح محاولات تصنيف الأنواع الأدبية، عكس ما هو الحال في المجالات العلمية. ذلك لأنها تصطدم بمشاكل كثيرة، منها كثرة الأنواع وتداخلها، وكذلك خصوصية الأثر الأدبي وفرادته. بالإضافة إلى عدم ثبات الأنواع وتحولها المستمر من زمن لآخر، حتى أنه يبدو أمر التصنيف مستحيلا أحيانا. وربما هذا ما يبرر كثرة التصنيفات وتنوعها لدرجة أنه يصعب إحصاؤها كاملة.

منها مثلا التصنيف الذي يصف الأنواع حسب مواضيعها، كتقسيم الرواية إلى تاريخية، سياسية، دينية... أوتقسيمها على أساس "الذاتية والموضوعية" كما فعل هيجل. أو من منظور مقولة "النسق" كما هو الحال عند ياكبسون الذي يرى أن النوع الأدبي عبارة عن جملة من الأنساق التي يهيمن فيها نسق معين، وهو ما يسميه "المهيمنة". ويقترح آخرون كالعالم الألماني "أ.بوزيمان" A. Busemann التمييز بين الأنواع من خلال التمييز بين الأساليب، كتمييز لغة الأدب من لغة العلم، ولغة الشعر من لغة النثر، والتمييز بين أساليب الأنواع الأدبية[4].

إضافة إلى هذه التصنيفات، توجد تصنيفات كثيرة أخرى لا تقل شهرة وشيوعا، منها التصنيفات الستة الآتية[5]:

1- التصنيف الهرمي: يقوم بإحصاء الأنواع وفق خط عمودي ذي قاعدة هرمية يكون في أعلاه نوع أو صيغة، ليتسع تدريجيا بضم عدد متزايد من الأنواع.

---

(1) لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الأول والثاني)، ص42.

(2) نفسه، ص46.

(3) نفسه، ص46، 47.

(4) رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص63 وما بعدها.

(5) ينظر تفاصيل هذه التصنيفات في: نفسه، ص67 وما بعدها.

2- التصنيف النمطي: وهو تصنيف يرفع النوع إلى درجة النمط، ويندرج هنا تصنيف فانسون للأنواع إلى أنواع شعرية وأخرى نثرية، بحيث يندرج تحت كل نوع عدة أنواع أخرى.

3- التصنيف الإحصائي: يحاول إحصاء كل ما أنتج من أنواع على أساس أنها تغطي الأنواع الموجودة بالفعل.

4- التصنيف الانتقائي التحليلي: وضمن هذا التصنيف تندرج محاولات ايخنباوم وشلوفسكي، بحيث يكون مقصد البحث هنا معالجة نوعين على الأقل لإبراز المشترك الأسلوبي بينهما، أو ما يختلفان فيه، مثل ما فعل الناقدين في تحليلهما للقصة القصيرة والرواية.

5- التصنيف التأسيسي: مجال هذا التصنيف ليس الأنواع في حد ذاتها إنما نظرية الأنواع. وهو يناقش المبادئ التصنيفية السابقة ليؤسس لتصنيف بديل. وضمن هذا الإطار تندرج اجتهادات تودوروف وجيرار جينيت.

فتودوروف من أكثر النقاد اهتماما بموضوع الأنواع الأدبية، وقد خصص له ثلاث دراسات هي "الأنواع الأدبية" 1970. و"أنواع أدبية" 1972، و"أصل الأجناس الأدبية" 1978، مستندا في تصنيفه على الثنائية نوع/نمط.

أما جيرار جينيت فيقسم الأدب إلى أنواع "تأسيسيا أدبية"، كالمسرحية والرواية والقصيدة الشعرية. وأنواع "ذات أدبية غير راسخة" كالتاريخ والخطابة والسيرة الذاتية. وتوجد برأيه أنواع كبرى وأخرى صغرى، وهو يتفق مع تودوروف في تمييزه بين النوع والنمط. لكن جينيت أضاف بعض المقترحات الجديدة كـ"جامع النص" و"التعالي النصي".

6- التصنيف التكاملي: يحاول هذا التصنيف الجمع بين مختلف مقولات ونظريات التصنيف، للوصول إلى تصنيف شامل، باعتبار أن النوع يمكن أن يدرس من عدة جوانب. ومقترحات "وارين" تدخل ضمن هذا السياق.

كل هذه التصنيفات المختلفة، وأخرى، لم تحل المشكلة. فالإحصائي ليس نهائي. والثنائي (شعر/نثر) لا يحل قضية تعدد الأنواع، أو وجود أنواع تمزج بينهما كالشعر النثري والنثر الشعري. والتصنيف الثلاثي القديم (غنائي، ملحمي، درامي) لا يغطي كل الأنواع.

لقد عرفت نظرية الأنواع الأدبية توجهات ومقترحات عديدة ومختلفة، سواء في قضية التصنيف أو في سواها من القضايا، كما عرفت تحولات وتغيرات كثيرة من زمن إلى آخر، لذا يجب الحذر من الخلط بين النظرية "الكلاسيكية" للنوع والنظرية "الحديثة"[1]. فالكلاسيكية تنظيمية إطرادية، تؤمن بنقاء النوع، وتميزه طبيعةً وقيمةً، وتؤمن حتى بأنه يجب أن يبقى منفصلا، ولا يمتزج بأنواع أخرى. أما النظرية الحديثة فهي وصفية بكل وضوح. وهي على عكس سابقتها، تؤمن بإمكانية مزج الأنواع. لذلك فإن « نظرية الأنواع مبدأ تنظيمي: فهي لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان (المرحلة أو اللغة القومية)، وإنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم »[2].

ثمة دعوتين متناقضتين ومتزامنتين إذن؛ وهما الدعوة لإلغاء الأنواع، والدعوة للإبقاء على نقائها. وقد احتدم الصراع بينهما في القرن التاسع عشر ممثلتين في الكلاسيكية المحافظة على الأنواع، والداعية إلى عدم الخروج عنها، والرومانسية الرافضة لأي تقعيد مسبق للكتابة، لتمنح الكاتب حرية الإضافة والتعديل في أدبه، والداعية بشكل صريح إلى إلغاء الحدود بين الأنواع. وقد ازداد الحديث عن تداخل الأنواع خاصة بعدما دعت معظم النظريات الأدبية الحديثة إلى طمس الحدود بين الشعر والنثر، حتى وصل الأمر إلى أن «الرواية المعاصرة أصبحت تستدعي قراءة شعرية»[3].

ما فعله التفكير الأدبي في العصر الكلاسيكي، هو اهتمامه بتحليل الأجناس أكثر من الآثار، حيث كان يحكم على الأثر بأنه سيء إذا لم يوافق قواعد الجنس ويماثلها كفاية. هذا النقد إذا لا يبحث فقط عن وصف الأجناس، ولكن فرضها وإلزامها أيضا، وبذلك أصبحت شبكة الأجناس سابقة للإبداع الأدبي عوض أن تتبعه.

ومع ظهور التيار الرومانسي، عرفت مقولة نقاء الأنواع وثباتها هزا عنيفا وعلت الأصوات المنادية لهدم القواعد الصارمة بين الأجناس. وكانت تلك البداية الفعلية لخلخلة مفهوم الجنس وهدم مبدأ نقائه. فالرومانسيون وأخلافهم لم يرفضوا فقط الامتثال بقواعد الأجناس (وذلك ما كان من حقهم يقول تودوروف)، ولكن رفضوا

---

(1) ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص246، 247.

(2) نفسه، ص238.

(3) Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage, P198.

حتى الاعتراف بوجود هذا المفهوم للجنس[1]، والأفضل القول بأن « مفهوم النوع قد انزاح في القرن التاسع عشر، ولا نقول إنه اختفى، مع أن ممارسة الكتابة بحسب الأنواع غدت أقل من قبل »[2].

منذ ذلك الوقت وإلى يومنا هذا، مازال الصراح قائما بين مبدأ نقاء الأنواع ومبدأ اختلاطها، ويجد تداخل الأنواع وامتزاجها في العمل الواحد مبررات كثيرة؛ منها ما هو تجديد، ومنها ما هو تجاوز، ومنها ما هو سوى ذلك. فالتفسيرات تبدو كثيرة، من بينها هذا التفسير الذي يقدمه "عادل فريجات" عن ظاهرة غياب الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية، وخرق التخوم الحادة القائمة بينها، والذي يحدده في سبعة عوامل هي:

«1- الملل والسأم الشديدين من ممارسة الكتابة في نوع قديم عتيق.

2- عجز ذلك النوع عن تلبية حاجات عصر من العصور.

3- تغير الحساسية الأدبية عند المتلقين بين زمن وآخر.

4- نشوء أجيال أدبية ترى أن أسلافها قد استنفذوا جماليات نوع من الأنواع، كان يصاغ وفق منوال أُعتيد، فسُئم.

5- اكتشاف نوع جديد من أنواع الأدب في التراث كان ثانويا في بطون الكتب والمصادر الأدبية، ومحاولة استلهامه، أو النسج على منواله، مع تحوير وتغيير مناسبين للجنس المبدع حديثا.

6- تأثير الروافد الأجنبية في الأذهان والنفوس، وحثها لارتياد مناطق بكر في ساحات الفن والأدب.

7- إن بعض المبدعين يمزجون بين الأجناس الأدبية لأنهم يكونون مسكونين في الوقت ذاته، بالشاعر والقاص والمسرحي والناقد»[3].

لقد أصبحت ظاهرة تداخل الأنواع واردة جدا في الأدب المعاصر، وأصبح – تبعا لذلك- الحديث عنها شائعا أيضا في الساحة النقدية. وحسب ما تقدمه البحوث والدراسات من استقراء للنصوص، فإنه لم يسلم من هذه الظاهرة أي نوع، فهي حاضرة في الشعر الغنائي، والقصة، والرواية، والمسرحية، والمقال، والسيرة الذاتية...

---

(1) Voir: Tezvetan Todorov, Poétique de la pose, P09.

(2) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص244.

(3) عادل الفريجات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، دار المركز الثقافي، دمشق، ط1، 2007، ص26.

وغيرها من الأنواع القديمة والحديثة، التي لا تتداخل فيما بينها فقط، بل تتداخل حتى مع الفنون الجميلة الأخرى كالرسم، والموسيقى، والسينما[1].

وهكذا، يبدو لنا بوضوح من خلال هذا العرض الموجز لنظريات تصنيف الأجناس والأنواع، ومقولات تفسير تطورها وتحولها، أن السعي لتصنيف منطقي وصارم أمر في غاية الصعوبة والتعقيد. فكيف يمكن تصنيف الأنواع إذا كانت معايير التصنيف في حد ذاتها لا تظهر إلا بعد مرور حقبة من الزمن على النوع! وكيف يولد النوع ويتطور ويموت؟ وما هي أعراض بداية زواله وكيف يتحول إلى نوع جديد؟ وكيف تحافظ الأنواع على هويتها وتمايزها عندما تتداخل مع بعضها؟

هذه ليست سوى بعض الأسئلة، لإشكالية متعددة الأبعاد، يبدو بأن حلها الأمثل في الوقت الراهن هو تجاوزها. فنظرية الأنواع الأدبية في محاولاتها التصنيفية « تصطدم بعدة إشكاليات وصعوبات نذكر منها: كثرة الأنواع وتداخلها، وخصوصيات بعض الآثار الأدبية التي تستعصي على التصنيف ضمن ما تعارف عليه الدارسون، والخرق المقصود للأدب المعاصر لمواضعات الأنواع، الشيء الذي يجعل تصنيف النصوص عملا معقدا ومتعسفا في بعض الأحيان »[2].

وتبقى مقولة تداخل الأنواع وتلاشي نقائها بحاجة لمزيد من البحث والتقصي، لأن مجرد انتقال بعض السمات الأسلوبية أو الإيقاعية أو غيرها من نوع لآخر، لا يلغي بالضرورة النوع الناقل أو النوع المنقول عنه. كما وتبقى الافتراضات النظرية التي تقدمها نظرية الأنواع رهينة بالمعطيات التي تقدمها الأعمال الأدبية، والتي لا تتوقف بدورها عن مفاجأتنا دائما بما هو جديد وغير متوقع.

---

(1) ينظر أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول "تداخل الأنواع الأدبية" الذي أقيم في جامعة اليرموك بالأردن (تموز 2008)، والذي ضم 90 بحثا حول تداخل الأنواع لنقاد وباحثين من عدة بلدان عربية عن مختلف الأنواع الأدبية، السردية منها والشعرية، مما يؤكد مرة أخرى على شيوع الظاهرة في الأدب المعاصر:

تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (جامعة اليرموك، الأردن، تموز 2008)، المجلد الأول والثاني، إشراف وتحرير نبيل حداد ومحمود درابسة، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2009.

(2) فتيحة عبد الله، مقال "إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي"، مجلة علامات، ج55، م14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مارس 2005، ص355.

II- 4 - نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي

لا يوجد في النقد العربي، القديم منه والحديث، نظرية واضحة المعالم للأجناس الأدبية كما هي في النقد الغربي. فليس فيما وصلنا من تراث كتاب أو فصل يتناول هذا الموضوع بشكل واضح ومباشر، أما حديثا فإن الدراسات المنجزة لحد الآن لا تخرج عن نطاق الاجتهادات الشخصية المتفرقة، مما جعلها لا ترتقي إلى مستوى النظرية الكاملة والشاملة. وهو تأخر يدعو للتساؤل، خاصة مع علمنا أن النقد العربي القديم ثري ثراء مبهر حيث لم يترك النقاد مبحثا من مباحث النقد إلا وفصلوا فيه، كما ناقشوا الظواهر الأدبية، الشعرية منها والنثرية، من جل النواحي: البلاغية منها، واللغوية، والنحوية، والجمالية... وسواها، فلماذا لم تتبلور عندهم نظرية للأجناس الأدبية على الرغم من هذا الثراء النقدي الكبير؟

سبق وأن طرح هذا السؤال عدة باحثين، وحاولوا تحديد الأسباب الموضوعية لذلك كما فعل صلاح فضل وعبد العزيز شبيل. وما تم تقديمه من إجابات تبقى مجرد احتمالات وليست التفسير الأخير أو اليقيني، وسنعرض بعضا منها في ثنايا هذا المبحث الذي يناقش الأسباب التي حالت دون تبلور هذه النظرية قديما وحديثا.

أوّلاً: في النقد القديم

يحمل التراث النقدي العربي أصولا نظرية ومعرفية لعديد العلوم والفروع المتعلقة بالنقد، كما يحمل التراث الأدبي تنوعا كبيرا في الأنواع الشعرية والنثرية عند العرب، وقد تمت دراستها وتحليلها وتصنيفها بشكل متفرق ومشتت أحيانا، مما حال دون تشكل نظرية عامة حول الأدب العربي.

ورغم سماع العرب بقضية الأجناس الأدبية، ومعرفتهم بكتاب أرسطو "فن الشعر" وترجمتهم له، وهو الكتاب الذي يعد المرجع الأهم لهذه النظرية عند الغرب، إلا أنهم أساءوا فهمه لعدم توافقه مع الأنواع الأدبية التي عرفوها آنذاك[1]، حيث لم تكن الملحمة أو المأساة معروفة لديهم وحولهما دار الكتاب.

---

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص149.

ترجم كتاب أرسطو إلى العربية قديما أكثر من مرة كما أشار إلى ذلك "ابن النديم" في "الفهرست"، وهو أقدم مصدر عربي أشار لهذا الكتاب. والترجمات المعروفة ثلاث هي[1]:

1- ترجمة أبو بشر متى بن يونس القنائي (ت 939م).

2- ترجمة يحي بن عدى (ت 974م).

3- مختصر للكتاب وضعه أبو يعقوب به اسحق الكندي (ت 873م).

لم يصلنا من هذه الترجمات سوى نسخة خطية عن ترجمة "متى بن يونس"، وهي محفوظة في مكتبة باريس. لكنها ترجمة فاسدة وبعيدة كل البعد عن المغزى الأرسطي، بسبب عدم دراية المترجم الكافية بأصول اللغة اليونانية والعربية[2] وبمناخ الحضارة اليونانية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى لكون الشعر العربي آنذاك لا يمثل سوى الشعر الغنائي، وهو الجنس الذي لم يتحدث عنه أرسطو[3]، في حين أن كتاب "فن الشعر" يتحدث عن أجناس لم يعرفها العرب وهي الشعر الملحمي والدرامي.

لذلك نجد في ترجمة "متى" كلمة "مديح" في مقابل "تراجيديا"، و "هجاء" في مقابل "كوميديا"، مما يؤكد سوء فهم الكتاب وضياع دلالته الأساسية[4]، لأنه مزج بين فكرة الأغراض بفكرة الأجناس، وفي ذلك خلط كبير فالفرق بينهما بيّن وشاسع.

و فيما بعد ظهرت ترجمات أخرى للكتاب، وهي[5]:

1- مقالة "أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي" (ت 950م)، المعنونة بـ "رسالة في قوانين صناعة الشعر".

2- ترجمة أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا (ت 1037م).

3- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لأبي الوليد محمد بن أحمد بن محمد بن رشد (ت 1198م).

---

(1) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص48، 49.

(2) لأن "متى بن يونس" كان سريانياً وقد ترجم الكتاب من السريانية.

(3) كما أشرنا سابقا، فإنه من المحتمل أن يكون أرسطو قد تحدث عنه، لأنه وعد بذلك، وأشار إليه في كتاب "فن الشعر"، لكن عمله ضاع ولم يصلنا.

(4) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص52، 53.

وهو رأي المترجم "إبراهيم حمادة" الذي عرضه في مدخل الكتاب.

(5) نفسه، ص54، 55.

وجود هذه الترجمات، رغم ما فيها من سوء فهم، يؤكد أن العرب قد عرفوا الكتاب، واجتهدوا في فهمه وتفسيره، وإن لم يسعفهم الحظ لبناء نظرية متكاملة حول الأجناس والأنواع الأدبية العربية، فلأن أسبابا كثيرة أخرى لها يد في الموضوع.

في هذا الصدد، يرجع صلاح فضل أسباب عدم تبلور نظرية حقيقية للأجناس الأدبية في النقد العربي القديم إلى ما يلي من أسباب[1]؛ فإضافة إلى اختلاف فنون الكتابة العربية عن الفنون التي نظّر لها أرسطو (شعر ملحمي ودرامي) اصطدم اعترافهم بتفوق الشعر على النثر في القيمة والمكانة الفنية الرفيعة بقضية إعجاز القرآن الكريم وسموّه على جميع أصناف القول. كما أنهم خلطوا بين الأجناس من المنظور البلاغي، مما ميّع الحدود الجمالية الفاصلة لأبنيتها المختلفة، فلم يميزوا بين الوجه البلاغي ووظيفته المتحققة في السياق. وأغفلوا أيضا الفوارق النوعية، بل وعكسوها بين السياق الخارجي (المقام) والقول، أي بين الموضوعات وأشخاص المتكلمين من ناحية، واستعمالاتهم اللغوية من ناحية أخرى.

ثانياً: في النقد الحديث و المعاصر

لم يجلب موضوع الأجناس الأدبية الكثير من الباحثين في النقد الحديث والمعاصر. ولعل ذلك راجع لطبيعته المعقدة والمتشابكة، وصعوبة البحث فيه، والخوف من المتاعب التي سيجرها الموضوع بسبب عدم امتلاكه أصولا عربية واضحة. فعدم وجود أرضية عمل نظرية مناسبة للأدب العربي، والنقص الفادح في الدراسات التطبيقية، لا يشجعان على الخوض فيه.

وبرأي عبد العزيز شبيل فان ثمة أسبابا إيديولوجية وراء غياب قضية الأجناس الأدبية في الدراسات النقدية الحديثة، منها أن « هاجس النهضة ومحاولة الاطلاع على منجزات المدارس الغربية في مجالي النقد والبحث الأدبيين، قد يكونان من أهم الأسباب التي حالت دون الانكباب على هذا المبحث. أضف إلى ذلك أن محاولة إثبات الذات، والرجوع إلى التراث بحثا وتنقيبا، جعلا النقد العربي الحديث يحرص بالأساس على إبراز سمات الحداثة داخل ذلك التراث. بما يمكن أن يمثل دحضا لتهمة التأخر عن الغرب، وإثباتا لأسبقية العرب في اكتشاف هذه المقاربات، أو أهم أسسها

---

(1) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2004، ص141 وما بعدها.

النظرية، كما جعلاه أيضا- بالنسبة إلى البعض الآخر- يحرص على إبراز استقلال الأدب العربي عن الغربي وتميزه بخصائصه الذاتية »[1].

كانت بداية الاهتمام بهذا الموضوع في أربعينيات القرن الماضي، حينما اهتم بعض الباحثين بإعادة ترجمة كتاب أرسطو وشرحه من جديد بما يناسب متطلبات الترجمة العلمية المدققة لغة وتأويلا. ومن مترجمي الكتاب نجد عبد الرحمن بدوي[2]، إحسان عباس، شكري عياد، وإبراهيم حمادة. وفي بداية الستينات ظهر الاهتمام بالموضوع بشكل محتشم يكاد لا يتجاوز الأسطر القليلة أو الفقرات المعدودة. أما البداية الفعلية للاهتمام بهذه القضية فيرجعها شبيل إلى الثمانينات[3]. وفي السنوات الأخيرة ظهرت عدة دراسات معمّقة ومتخصصة تتناول أجناسا معينة من التراث بما ينبغي من الشمول والعمق والتقصي، وأصبحت في مكتباتنا دراسات أجناسية عن المقامة، والسيرة، والشعر، وسواها من الأنواع.

ويعتبر رشيد يحياوي من أبرز الباحثين المهتمين بقضية الأنواع الأدبية في النقد العربي المعاصر، حيث خصص لها عدة دراسات حاول فيها تدقيق المصطلحات والمفاهيم، والجمع بين الآراء المختلفة حول القضية مع تحليلها والمقارنة بينها. وهي دراسات نسّق فيها بين ما ورد في التراث، وما تقدمه النظريات الحديثة، مستعينا

---

(1) عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص59.

(2) تعد ترجمة عبد الرحمان بدوي من أدق وأشمل الترجمات العربية الحديثة لكتاب "فن الشعر"، حيث جمع في ترجمته أهم وأشهر الترجمات والشروحات العربية القديمة لهذا الكتاب؛ وهي ترجمات كل من: متى بن يونس، الفارابي، ابن سينا، وابن رشد. بالإضافة طبعا إلى ترجمته هو التي نقلها من اليونانية مباشرة.
ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد)، تر وتح عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1953.

(3) اعتبر عبد العزيز شبيل مقال "خلدون الشمعة" المعنون بـ"مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية" من أوائل الأبحاث التي أثارت قضية الأجناس وجاءت بعده دراسات قيمة أخرى هي: "بحوث في النص الأدبي" لمحمد الهادي الطرابلسي، "النقد والحداثة" لعبد السلام المسدي، "الأدب والغرابة" لعبد الفتاح كيليطو، "في نظرية الأدب" لشكري عزيز الماضي، "الكلام والخبر" لسعيد يقطين بالإضافة إلى ثلاث دراسات لرشيد يحياوي وهي: "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية"، "الشعرية العربية"، "شعرية النوع الأدبي".
ينظر المقال في : خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة "المعرفة" عدد 177، دمشق، نوفمبر 1976، من ص06 إلى ص25.
وينظر حديث شبيل عن هذه الكتب في: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص62 وما بعدها.

بدراسات غربية أصيلة في هذا الموضوع، ليسد بذلك بعض النقص الكبير الذي يعاني منه النقد العربي في هذا المجال. وهي الدراسات الآتية:

- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية. 1991.
- الشعرية العربية: الأنواع والأغراض. 1991.
- شعرية النوع الأدبي: في قراءة النقد العربي القديم. 1994.
- الشعري والنثري: مداخل لأنواعية الشعر. 2001.

كما للباحث عبد العزيز شبيل مساهمات في هذا الموضوع هو الآخر من خلال بحوثه وترجماته. فقد ترجم كتاب "نظرية الأجناس الأدبية"[1] الذي ساهم فيه مجموعة من الباحثين (من بينهم جيرار جينيت الذي خصه بترجمة مستقلة)، وله أيضا دراسة معنونة بـ "نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري".

وتبقى معظم الدراسات المنجزة لحد الآن، تحوم حول الجانب التنظيري لقضية الأنواع، أما الدراسات التطبيقية فقليلة جدا، وإن وجدت فإنها تشتغل على النصوص التراثية، وتدرس النوع من منظور المقولات النقدية القديمة. وما قدم لحد الآن من جهود لا يغطي كل الأنواع في الأدب العربي، القديمة منها والحديثة والمعاصرة، لذلك لا تزال هناك فجوة كبيرة في الموضوع بحاجة إلى سد، لا بد أن يساهم فيها جيل كامل من الباحثين، حتى نتمكن من تأسيس نظرية عربية كاملة ومستقلة في الأجناس الأدبية، تكون مستقاة – أساسا- من الأنواع الموجودة في الأدب العربي.

(1) ينظر: كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994.

الفصل الأول

الأنواع الشعرية

1- الأنواع الشعرية عند نزار قباني

2- التداخل الأجناسي في شعر نزار قباني

3- شعرية القصيدة الغنائية وسماتها الأجناسية

1- الأنواع الشعرية عند نزار قباني

الأنواع الشعرية[1] التي كتب فيها نزار قباني، والتي سنقف عند شعريتها واحدة بواحدة هي: القصيدة العمودية، القصيدة الحرة، وقصيدة النثر. وهي الأنواع الشعرية الغالبة على الشعر الغنائي العربي المعاصر. تتوزع أعمال نزار الشعرية إلى هذه الأنواع الثلاثة، حيث نالت القصيدة الحرة النصيب الأوفر من اهتمام الشاعر، مع أن بداياته الشعرية كانت مع القصيدة العمودية التي غلبت على دواوينه الأولى، ثم انتقل إلى القصيدة الحرة وقصيدة النثر، مع استمراره في كتابة القصيدة العمودية جنبا إلى جنب مع النوعين الآخرين.

---

(1) نشر نزار قباني ديوانه الشعري الأول "قالت لي السمراء" عام 1944. ومنذ ذلك الحين أصدر عشرات الدواوين. وبعد وفاته أصدر له أولاده ثلاثة عناوين هي: "إضاءات" 1998، "دمشق نزار قباني" 1999، و"أبجدية الياسمين" 2008. وفي الحقيقة ليس في الكتاب الأول والثاني جديد يذكر، فهما يحتويان على مقاطع شعرية ونثرية مقتطفة من أعماله السابقة، مع أن مقدمة الكتاب الثاني مكتوبة بقلم الشاعر ومؤرخة بتاريخ "صيف 1995". وإذا عدنا إلى تاريخ نزار الشعري وجدنا أن الإعادة والتكرار عادة ألفها في أعماله، ففي 1970 أصدر كتابا سماه "أحلى قصائدي" انتقى فيه مجموعة من قصائده الجميلة السابقة وأعاد نشرها على شاكلة ما يعرف اليوم بـ Best of. وكذلك فعل عام 1983 في مجموعة "أشعار مجنونة". أما "أبجدية الياسمين" ففيه آخر القصائد التي كتبها في حياته والتي لم يصدرها قبلاً. وقد نشرت في هذا العمل بخط يده دون تعديل، وهي في عمومها قصائد لا تخرج عن الإطار النزاري المعروف لغة وموضوعا.

في سنواته الأخيرة كرر نزار نفسه بشكل واضح كأنما جفت آبار الشعر عنده، وبرأي "عادل فريجات" فإن شعره في أواخر التسعينات قد حمل هذا التراجع واليأس والإحباط والبهوت. وتدخل مجموعة "سيبقى الحب سيدي" الصادرة في أواخر الثمانينيات في نطاق هذا الحكم حيث قال كلاما لا توتر فيه ولا إثارة ولا جمال. ينظر: عادل الفريجات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، ص174 وما بعدها.

وينظر أعمال نزار قباني السابق ذكرها:

إضاءات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1998.

دمشق نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1999.

أبجدية الياسمين، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 2008.

أحلى قصائدي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط19، 2004.

أشعار مجنونة, منشورات نزار قباني، بيروت، ط6، 2006.

1- 1- القصيدة العمودية

كتب نزار قباني القصيدة العمودية منذ بداياته الشعرية، وكانت معظم دواوينه الأولى شعرا عموديا، وإن كانت تتخللها بعض القصائد الحرة، حيث نجد مثلا في أول ديوان له "قالت لي السمراء" كل القصائد عمودية وقصيدة حرة واحدة. وفي "طفولة نهد"، قصيدتين حرتين فقط والباقي عمودية. ثم أصبح في الدواوين اللاحقة مثل "قصائد" و"حبيبتي" و"الرسم بالكلمات" يمزج بين النوعين، لينتقل فيما بعد إلى الكتابة في الشعر الحر بشكل أخص وأوسع.

ولهذا السبب فإن « معظم النقاد الذين كتبوا عن القصيدة الجديدة لا يضعون نزارا ضمن قائمة الرواد، ولا حتى ضمن قائمة الجيل الذي تلا الرواد. وربما لأنه بدأ في كتابة القصيدة الحديثة في إطار الشكل الكلاسيكي واستمر إلى آخر الخمسينات، وربما إلى بعد ذلك، وفيا لذلك الشكل بعد تحريره من الخطابية والجرس العالي، واللغة الأثرية »[1]. لكن هذا الشاعر الذي يكتب بوعي نقدي عالي، لا يعتبر اختيار النوع مقياسا للحداثة، ولا خيارا إجباريا تفرضه الذائقة العامة أو التقاليد المتوارثة.

فقد أكد نزار في أكثر من موضع في مقالاته وحواراته، أن كتابة القصيدة العمودية أو الحرة أو النثرية هو خيار شخصي. فالقصيدة العمودية مثلما قال عنها: « ثوب من الأثواب موجودة في خزانتي مثل جميع الأثواب. لا أحد يرغمني على ارتدائه، ولا أحد يرغمني على بيعه في المزاد العلني»[2]. فهي موجودة جنبا إلى جنب مع القصيدة الحرة والنثرية مثلما توجد عدة أثواب في الخزانة، فلا يفضل بينها ولا ينحاز لنوع دون آخر: «لست من حزب القصيدة العمودية.. ولا من حزب قصيدة التفعيلة.. ولا من حزب القصيدة الحرة.. ولا من حزب قصيدة النثر.. أنا من حزب الشعر »[3].

ليس على الشاعر أن يبرر اختياره للنوع الذي يكتب فيه، ولا أن يظل طوال مشواره حبيس نوع واحد. فالممارسة الشعرية هي التي تكشف اللمسات الإبداعية التي استطاع الشاعر إضافتها، وهي التي تحدد النوع الشعري الذي تندرج فيه تجربة الشاعر.

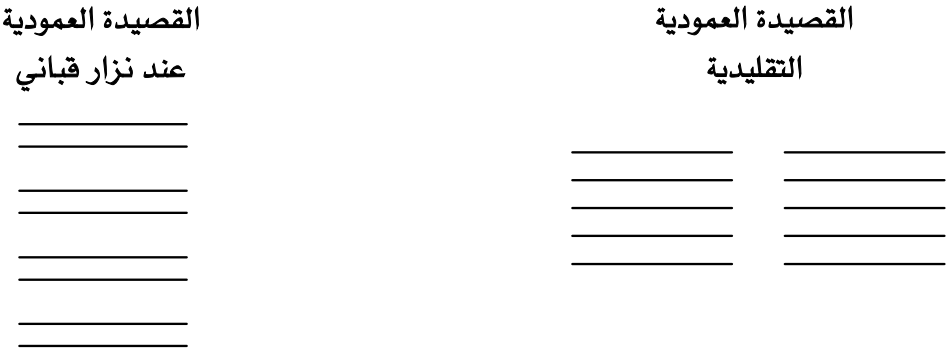
---

(1) عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط2، 1985، ص154.

(2) نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 2000، ص35.

(3) نفسه، ص70.

عندما ننظر في القصيدة العمودية التي كتبها نزار قباني، تستوقفنا فيها نقطة مهمة وأساسية، تتمثل في شكلها الهندسي أي بناؤها الخارجي، حيث عمد إلى كسر نظام الشطرين المتقابلين والعمودين المتوازيين ليوحدهما في عمود واحد، كما يوضحه الشكل الآتي:



يقول في ديوانه الأول "قالت لي السمراء"، في قصيدة بعنوان "فم":

«في وجهها يدورُ..كالبرعمِ
بمثله الأحلام لم تحلمِ

كلوحة ناجحة.. لونها
آثار حتى حائط المرسمِ

كفكرة.. جناحها أحمرٌ
كجملةٍ قيلت.. ولم تُفهمِ

كنجمةٍ قد ضيعت دربها
في خصلات الأسود المعتمِ

زجاجة للطيب مختومةٌ
ليت أواني الطيب لم تُختمِ »[1]

(1) نزار قباني، قالت لي السمراء، منشورات نزار قباني، بيروت، ط36، 2002، ص106، 107.

على هذا الشكل قدم الشاعر جميع قصائده العمودية منذ أول ديوان له إلى آخر إصداراته. قد لا يكون هذا الشكل "جديدا جدا" أو "حديثا جدا" لكنه بلا شك شكل مختلف عرضت به القصيدة العمودية. إن كسر نظام العمودين المتوازيين الذي ساد لقرون طويلة، أعطى تمظهرا بصريا مختلفا، يتبعه تدفق إيقاعي مختلف أيضا، وهذا في حدّ ذاته تغيير إبداعي لا يمكن استصغاره رغم بساطته الشديدة.

وتلعب القافية دورا مهما في بناء القصيدة العمودية عند الشاعر، لأنها تمثل ببروزها الحد الفاصل بين الأبيات، خاصة في القصائد التي لا يوجد فيها فاصل طباعي بين الأبيات. أما المزج بين القافية الموحدة وتعدد طول الأسطر ما بين طويل وقصير، فقد قدّم شكلا شعريا يجمع مظهريا وإيقاعيا بين القصيدة العمودية والحرة في الوقت آنه.

فعندما ننظر في أوزان قصائده الحرة نجد بأنه استطاع أن يستخدم البحور في شكلها التقليدي، وأن يعيد كتابة وقراءة النظام الوزني القديم، ما مكنه من أن يخلق لنفسه شكلا موسيقيا يعتمد على إعادة توزيع الموسيقى التقليدية[1]، وهو ما يسمح بإمكانية إعادة كتابة القصيدة الحرة على شكل قصيدة عمودية.

إضافة إلى كسر نظام الشطرين المتقابلين الذي يمثل أهم تغيير في البناء الهندسي للقصيدة العمودية، يوجد عنصر مظهري آخر يلفت الانتباه بشدة في شعره – كما في نثره مثلما سنرى لا حقا- وهو تقسيم القصائد سواء كانت عمودية أم حرة أم نثرية إلى مقاطع، مرقمة أحيانا وغير مرقمة أحيانا أخرى. فمعظم قصائده التي لا تكون موجزة وقصيرة، يقسمها إلى مجموعة من المقاطع، حيث يحمل كل مقطع ما يشبه مشهدا مختلفا عن الذي سبقه وإن كان تابعا له أساسا.

والمقاطع تكون مفصولة عن بعضها البعض بفراغ طباعي فيه إشارة فاصلة كوجود ثلاث نجمات طباعية كما في "القصيدة البحرية"[2] حيث قسم القصيدة إلى سبعة مقاطع، في كل مقطع بيتين أي أربعة أشطر عمودية. أو تكون مفصولة باستخدام الأرقام (1، 2، 3، ...).

تخضع كل قصائد الشاعر، العمودية منها وغير العمودية، لهذا التقسيم. وهذا الأمر أيضا من أكثر الظواهر شدّا للانتباه في كتاباته. وهي في الحقيقة واحدة من الظواهر الفنية المهمة التي برزت في بناء القصيدة الجديدة، حيث تقسم القصيدة « إلى فقرات تمثل أدوارا في بناء متكامل، له ذروة وله عاقدة قد تكون مرقمة، أو ذات

---

(1) ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2004، ص193 وما بعدها.

(2) ينظر: نزار قباني، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط21، 1999، ص32.

عناوين منفصلة، أو مقسمة بلا أرقام أو عناوين، أو تتكون من مجموعة مواويل، وقد تكون هناك فواصل بين الفقرات كأنها استراحة بين الفصول في عمل مسرحي »[1].

هذا التقسيم الذي يجعل النص يبدو كسلسلة من اللوحات أو المشاهد المتتالية، تقنية نثرية معروفة في بناء القصة القصيرة والرواية والمسرحية التي تقسم إلى فصول. وبما أن هذا التقسيم لا يمكن أن يكون شكليا وخارجيا فقط، فلا بد أن يكون قد غيّر شيئا ما في البناء الداخلي للقصيدة، خاصة من ناحية الصورة.

عمل نزار منذ البداية على تحطيم الشكل وإعادة بنائه بالشكل الذي يهواه. وتحدث مرارا في كتبه النثرية، عن كيفية تعامله مع الشكل أثناء الكتابة الشعرية، معلنا في زمن مبكر من مشواره أنه ضد "الوثنية الشكلية" بكل أنواعها، وضد كل الأشكال الهندسية التي تفرض نفسها لتصبح تقليدا لا يمكن تجاوزه[2]، وكما قال فإن «الأشكال من اختراع الإنسان وبيده أمر تعديلها، أو إلغائها إذا اقتضى الأمر »[3].

وقد أكد في إحدى حواراته، أن طبيعة الإبداع طبيعة انقلابية تستوجب الكسر والإلغاء، وهو ما عمل على فعله في كتاباته:

«إن طبيعة الإبداع هي طبيعة انقلابية..
والعمل الإبداعي، شعرا، أم رواية، أم مسرحا،
أم فنونا تشكيلية، يسعى لإلغاء الأشكال والأفكار
والقناعات القديمة وتأسيس أشكال وأفكار وقناعات
جديدة..
في كل عمل إبداعي.. لا بد من كسر شيء.. أو
اغتصاب شيء.. أو خلخلة شيء. والأشياء المكسورة،
أو المغتصبة، أو المخلخلة، لا بد أن ترفض موتها،
بحكم قانون الدفاع عن النفس.. »[4]

---

(1) محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990، ص68.

(2) ينظر: نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، منشورات نزار قباني، بيروت، (د. ط)، 1972، ص31.

(3) نزار قباني، ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص105.

(4) نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 2000، ص76.

إن رفض الشكل في الشعر هو بلا شك جزء من الرفض الاجتماعي والثقافي. فالقصيدة الشعرية الحديثة ليست « مجرد شكل من أشكال التعبير، وإنما هي أيضا شكل من أشكال الوجود »[1] كما قال عنها أدونيس. فأي تغيير للشكل ورفض له، هو تغيير، أو على الأقل محاولة تغيير للذهنية الاجتماعية السائدة، ورفض للبنية الثقافية التقليدية. وهي المقارنة التي حللها أدونيس معتبرا أن « استمرار البنية التعبيرية القديمة دليل على استمرار البنية الثقافية الذهنية القديمة. فتحطيم البنية التعبيرية إذن، وهو ما يبرز فنيا في الشكل، دليل على الخروج من البنية الثقافية القديمة، وعلى هذا فإن تحرير الشكل يكشف على رغبة في تحرير المجتمع، ذلك أن الشكل أي الإطار الجمالي، لا يمثل العلاقات الفنية وحسب، وإنما يمثل كذلك العلاقات الاجتماعية »[2].

وإذا اعتبرنا الاشتغال على الشكل هو تغيير نوعي مهم في شعرية القصيدة العمودية عند نزار قباني، فإن هذا لا يلغي أهمية عناصر أخرى لا تقل أهمية كالصورة واللغة والإيقاع، وهي العناصر التي سنأتي لتحليلها لاحقا.

ويمكن القول أن نزار قد عصرن القصيدة العمودية وأضاف إليها وعدّل في شكلها دون أن يتخلى عن أصولها أو يخرج عنها، وهذا ما تصنعه الآثار الكبيرة. فـ« الأثر الكبير يبدع – بطريقة ما- جنسا جديدا، وفي ذات الوقت يخترق قواعد الجنس الموجودة سابقا»[3]، وهذا يعني برأي تودوروف أن كل كتاب عظيم يبرهن على وجود جنسين مختلفين، الأول هو الجنس الذي يخترقه، وهو المهيمن على الأدب السابق، والثاني هو الجنس الجديد الذي يبدعه.

1- 2- القصيدة الحرة

تعود بداية ظهور الشعر الحر أو شعر التفعيلة في الأدب العربي المعاصر حسب نازل الملائكة إلى مبادرتها التجديدية في قصيدة "الكوليرا" عام 1947[4]. وقد انتشر هذا

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، ص219.

(2) أدونيس، الثابت والمتحول، ج4، ص234، 235.

(3) Todorov, Poétique de la Prose, P 10.

(4) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 1996، ص13، 14. وينظر أيضا في هذا الكتاب كل ما يتعلق ببدايات الشعر الحر، ورواده، والمبادئ الأساسية التي يقوم عليها.

النوع سريعا، بعد أن عانى في البداية من إشكالية كبيرة، وهي عدم الاعتراف به كنوع أدبي شرعي في الشعر الغنائي العربي[1]. لكن، ومع اتساع رقعة كتابه وقرائه، والتفاف الشعراء حوله، انتهى الجدل لصالحه، وتم الاعتراف به كشكل شعري جديد يمكن إدراجه كنوع مستقل في جنس الشعر الغنائي العربي، الذي لم يعرف قبلا شكلا آخر عدا الشكل الكلاسيكي المتوارث منذ قرون والمتمثل في الشعر العمودي.

كتب نزار قباني القصيدة الحرة منذ بداياته الشعرية. كان في دواوينه الأولى التي يغلب عليها الشعر العمودي عموما، يدرج دائما قصيدة حرة أو اثنتين في كل ديوان. ثم صار يمزج بين النوعين في دواوين لاحقة. وبدءاً من "هوامش على دفتر النكسة" و"يوميات امرأة لا مبالية" أصبح يكتب القصيدة الحرة أكثر من العمودية، ليكون معظم إنتاجه الشعري اللاحق شعرا حرا، وبعض منه نثري.

والقصيدة الحرة عنده، كما القصيدة العمودية، يقسمها في أغلب الأحيان – إن لم نقل دائما- إلى مقاطع مرقمة وغير مرقمة. بل إن شعره الحر يبرز هذه الظاهرة أكثر من شعره العمودي. ومثلما يقترب شعره الحر من العمودي – كما رأينا سابقا- فإنه يقترب كثيرا من قصيدة النثر أيضا. وفي هذه الحالة لا يكون التقارب خارجيا في الشكل الطباعي والبناء الهندسي فقط، إنما هو كذلك تقارب في التقنيات الأسلوبية والتنويعات الإيقاعية، إذ نجده وهو يكتب قصيدة حرة، يطوّل أسطرها حتي تكاد تبدو قصيدة نثرية، إن لم نقل كتابة نثرية، مثل قصيدة "الاستقالة":

«..وحاولت بعد ثلاثين عاما من العشق أن أستقيلا..
وأعلنت في صفحات الجرائد أني اعتزلت قراءة ما في عيون
النساء.. وما في رؤوس النساء.. وما تحت جلد النساء..
وأغلقت بابي.. لعلي أنام قليلا..
وأغمدت سيفي.. وودّعت جندي..
وودعت خيلي التي رافقني زمانا طويلا..
وسلّمت مفتاح مكتبتي للصغار
وأوضحت كيف يصرّف فعل الهوى

(1) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص07.

وكيف تصير الحبيبة شمساً..

وكيف تصير يداها نخيلا.. »[1]

لقد تغير السطر الشعري الذي عوّض شطرا البيت في القصيدة العمودية القديمة وتحوّل حيث أصبح « يطول ويقصر حسب تموجات النفس، فتحول السطر إلى جملة شعرية تمتد سطورا وتضم حالة انفعالية واحدة لا يستطاع وضعها في سطر واحد »[2]. ولا يحدد طول الأسطر سوى الشاعر نفسه « وذلك وفقا لنوع الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة »[3].

لقد أدى «اعتماد الشاعر الحديث على التفعيلة إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية. فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في ذوقها أساسا على الأذن، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر. وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معاشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، وأصبحت اللغة كأداة موسيقية من ثمة كأداة زمنية وتشكيلية معا ولم تقتصر على أن تكون أداة زمنية فقط »[4].

وليس طول الأسطر وحده من يعطي انطباعا نثريا للقصائد الحرة، فتقنيات التعبير المأخوذة من النثر تساهم في ذلك أيضا. لكن الاستخدام الناجح للقافية يمكنه أن يمنع هذه القصائد من أن تحول نثرا، كما تبينه قصيدة "بلاغ شعري رقم 1":

«إياك أن تتصوري..

أني أفكر فيك تفكير القبيلة بالثريدِ

وأريد أن تتحولي حجرا.. أطارحه الهوى

وأريد أن أمحو حدودك في حدودي

أنا هارب من كل إرهاب يمارسه جدودك وجدودي

أنا هارب من عصر تكفين النساء..

وعصر تقطيع النهودِ..

---

(1) نزار قباني، أحبك أحبك والبقية تأتي...، منشورات نزار قباني، بيروت، ط09، 2002، ص145.

(2) محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص69.

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص67.

(4) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص202.

فضعي يديك، كنجمتين على يدي

فأنا أحبك.. كي أدافع عن وجودي.. »[1]

تكرار القافية بهذا الشكل المتقارب، حافظ على التدفق الإيقاعي والانسجام الموسيقي للنص رغم اقترابه من النثرية والتقريرية.

وقد تتوحد القافية في كل المقاطع أو في معظمها، وتكون حينها كحلقات متتابعة في سلسلة من الإيقاعات المتواترة، كما هو الحال في قصيدة "لقطات في متحف الشمع" حيث تنتهي كل المقاطع البالغ عددها 12 مقطعا باللام الساكنة على وزن "فعيلْ". فجاءت الكلمات الأخيرة لكل المقاطع على النحو التالي: الجميل، الصهيل، الأصيل، ظليل، دليل، النخيل، الهديل، الجليل، الأصيل، الرحيل، القليل، المستحيل.

وبهذا الشكل يكون الرابط الإيقاعي والموسيقي بمثابة الخيط الذي تعلق فيه مختلف القطع، وما بين المقطع الأول والأخير تبقى هناك واسطة تجمع النصين.

يقول في المقطع الأول:

«كلام يديك الحضاريتين

كلام طويل طويل

فهل تسمحين لعيني

بتسجيل هذا الكلام الجميلْ؟.. »[2]

ويقول في المقطع رقم 12 والأخير:

«أريد التقاط رسومٍ

لشكل يديك

لصوت يديك

لصمت يديك

فهل تجلسين أمامي قليلا

لكي أرسم المستحيلْ؟؟»[3]

---

(1) نزار قباني، أشعار خارجة على القانون، منشورات نزار قباني، بيروت، ط15، 2005، ص15.

(2) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني؟، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 2002، ص75.

(3) نفسه، ص86.

وهكذا يساهم تكرار نفس القافية في آخر كل مقطع بالحفاظ على الرابط الموسيقي وحتى المعنوي بين المقطع الأول والأخير.

أقوى ما في نظام المقاطع أنه يسمح بإطالة القصيدة والتنويع في مشاهدها، دون أن تفقد تدفقها الإيقاعي أو كثافتها الفنية والإيحائية. فمثلا في قصيدة "أريدك أنثى"[1] توجد عشرة مقاطع مرقمة من 1 إلى 10، تبدأ كلها تقريبا بعبارة "أريدك أنثى.."، وفي كل مقطع مشهد مختلف. فيها صور ولوحات مختلفة، وكلها تتعلق بالأنثى طبعا. وما زاد المقاطع جمالية هو أن كل مقطع فيه قافية مختلفة. وبذلك يكون التنوع تنوعا تصويريا وموسيقيا في آن، فالقافية « ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر»[2].

وهكذا يحمل كل مقطع من مقاطع القصيدة صورا وإيقاعات مختلفة عن سابقه، محافظا في ذات الوقت على الرابط الدلالي الذي يجمعه مع باقي المقاطع، من خلال عدة علائق كتكرار نفس العبارة في السطر الشعري الأول في جميع المقاطع.

نفس المخطط تتبني عليه قصيدة "خمسة نصوص عن الحب" المتكونة من خمسة مقاطع كما يحيل إلى ذلك العنوان. وكلها تنتهي بالكلمات الآتية: الأهداب، كتاب، الأعصاب، الأعراب، جواب. والمقاطع مختلفة من ناحية الطول، فعدد الأسطر فيها هو: (8- 8- 4- 9- 2)، لكنها ترتبط إيقاعيا أشد الارتباط.

يقول الشاعر في المقطعين الرابع والخامس:

4

« حبك.. سرداب سحري

فيه ملايين الأبوابْ

فإذا ما أفتح باباً..

يغلق بابْ..

وإذا قبّلت شفاهك،

يهطل من شفتيّ الشهد،

ويجري السكر والعنابْ.

---

(1) نزار قباني، هكذا أكتب تاريخ النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، ط08، 2005، ص19.
(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص192.

وإذا غازلتك يوما، يا سيدتي

يقتلني الأعرابْ...

5

حبك.. يطرح ألف سؤالٍ

ليس لها في الشعر.. جوابْ »[1]

لولا ظهور نفس القافية في المقطع الخامس ذو السطرين فقط، لما انسجم إيقاعيا مع المقطع الذي سبقه ذو السبعة أسطر. فالرابط الموسيقي، المتمثل هنا أساسا في القافية، من أهم الروابط التي تضمن للقصيدة التدفق والانسجام من مقطع لآخر.

وفي ذات الديوان الذي توجد فيه هذه القصيدة، نجد قصائد أخرى لا تعتمد نظام القافية بهذا الشكل، مثل قصيدة "في الشعر" المتكونة من 16 مقطعا، حيث يوجد في كل مقطع صورة مختلفة وقافية مختلفة أيضا. وفي هذه الحالة يكون وقعها الموسيقى أقل حضورا، بل ويبدو ضعيفا لدرجة أن بعض المقاطع تبدو شديدة النثرية رغم تنوع وطرافة الصور التي يقدمها كل مشهد، فهذا المقطع التاسع يقول فيه:

«هو شاعر

كلما ظهر في أمسية شعرية

أطلقوا عليه القنابل

المسيلة للأحزان..»[2]

ويقول في المقطع رقم 13 حيث قدم مشهدا مختلفا:

« باستثناء بعض الكبار

في تاريخنا الشعري

فإن الشعراء العرب

كتبوا قصيدة واحدة

ووقعوا عليها جميعا

بالأحرف الأولى... »[3]

---

(1) نزار قباني، لا غالب إلا الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، 1999، ص22.

(2) نفسه، ص190.

(3) نفسه، ص192.

وهكذا فإن كل المقاطع تتحدث عن الشعر، لكن لكل مقطع حديث مختلف، ووقع مختلف أيضا، دلالة وإيقاعا. لكن غياب القافية أفقد هذه المقاطع شيئا من حضورها الموسيقي، حتى أنها تبدو منفصلة عن بعضها البعض كأنما ليست من قصيدة واحدة، وهو ما جعلها ذات وقع نثري أكثر منه شعري. ويبقى نظام المقاطع هذا يشكل إحدى أبرز السمات في طريقة توزيع نص القصيدة.

وعندما نقارن بين شعرية القصيدة العمودية وشعرية القصيدة الحرة عند هذا الشاعر، نجد أنهما يتشابهان أكثر مما يختلفان. فليست القصيدة الحرة سوى امتدادا للقصيدة العمودية في معظم مستوياتها، بدءاً من اللغة والأسلوب والإيقاع والصورة وحتى البناء الهندسي العام، إضافة إلى اتفاقهما الموضوعاتي.

وبالنظر إلى شعرية هذين النوعين في الشعر العربي المعاصر بشكل عام، يتبين أن هذا التلاقي بينهما هو أمر متكرر، في واقع الأمر، في معظم التجارب الشعرية الحديثة. ذلك لأن الشعر الحر ليس منفصلا كل الانفصال عن الشعر العمودي، حيث تجمعهما نقاط مشتركة كثيرة[1]، كالتعبير بالصور بدلا من التعبير التقريري، والاعتماد على البناء الدرامي والحوار، واستخدام التعابير الشعبية والأساليب اللغوية البسيطة، إضافة لاهتمامهما بالتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.

1- 3 - قصيدة النثر

أطلقت أسماء كثيرة على النمط الكتابي الذي يجمع بين الشعر والنثر معا منذ ظهوره الأول في بدايات القرن العشرين مع أمين الريحاني في 1905. منها: الشعر المنثور، الكتابة الخاطرية، قصيدة النثر، النص المفتوح، الكتابة النثرية شعرا، الجنس الثالث، النثر الفني، الكتابة الحرة، الشعر بالنثر، الكتابة الشعرية نثرا، النثيرة، النثر الشعري، الظاهرة الشعرية، القصيدة الحرة، كتابة خنثى... وغيرها من الأسماء. غير أن الاسم الأكثر شيوعا واستعمالا في النصف الثاني من القرن العشرين هو "قصيدة النثر"، في حين سيطر مصطلح "الشعر المنثور" و"النثر الشعري" على النصف الأول منه[2].

---

(1) ينظر أوجه الاتفاق بين الشعر الحر والشعر العمودي في: سعد دعبيس، حوار مع الشعر الحر: بحث في الخصائص الفنية المشتركة بين الشعر الحر والشعر العمودي، دار بور سعيد للطباعة، الإسكندرية، ط1، 1971، ص43 وما بعدها.

(2) ينظر التسميات الأخرى التي أطلقت على قصيدة النثر، وتفاصيل بداياتها مع أمين ريحاني في كتاب: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص06 وما بعدها.

تعود بدايات قصيدة النثر التي يتزاوج فيها الشعر بالنثر، إلى جيران خليل جيران، الذي يعد «الأب الروحي الحقيقي لعملية التجسير بين الشعر والنثر»[1]، ذلك لأن نصوصه « تمتلك الصورة الشعرية المكثفة واللغة الشعرية، لكنها تلغي الوزن والقافية تماما مما يجعلها (شبيهة بقصيدة النثر)»[2]. غير أن بعض الباحثين يشكون في أن تكون جذور قصيدة النثر عربية خالصة، وينسبونها لمرجعية أوروبية، وبالخصوص الفرنسية والإنجليزية، رغم أن تعريفها الأوروبي يشبه مواصفات قصيدة النثر العربية إلى حد بعيد[3].

وإلى اليوم، مازالت الآراء منقسمة حول أصلها وأجناسيتها، فهناك من يراها شعرا، وهناك من يراها نثرا فنيا، ويعتبرها آخرون شكلا ثالثا مستقلا. ولأن إشكالات هذه القصيدة كثيرة ومتشعبة لا يتسع المقام هنا للتفصيل فيها، فسنكتفي بطرح ماله علاقة مباشرة بموضوعنا، وهي إشكالية التصنيف الأجناسي.

يعد أدونيس أول من ترجم مصطلح Le Poème en Prose من الفرنسية إلى "قصيدة النثر" بالعربية، وأول من تناول خصائصها أيضا، وذلك نقلا عن "سوزان برنار" في مقال نشره في مجلة "شعر" عام 1960[4]. ويعتبر كتاب سوزان برنار ذائع الصيت "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" (1959) أهم مرجع تنظيري لقصيدة النثر الغربية كما لقصيدة النثر العربية أيضا، وهو الكتاب الذي صدرت ترجمته العربية الأولى[5] عام 1993 ببغداد ملخصة، لتصدر ترجمة ثانية[6] في جزأين عام 1998 بالقاهرة، وهي أكثر دقة وشمولا.

درست برنار قصيدة النثر منذ مبدعها الأول "بودلير"، وتتبعت مسارها لتجمع ما يثبت كونها نوعا أدبيا مؤكدا. وبعد أن تبين لها أن « العالم كله متفق على الإقرار

---

(1) عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع، ص10.

(2) نفسه، ص22.

(3) ينظر: نفسه، ص15.

(4) ينظر: نفسه، ص26، 27. وكذا ص34.

(5) ينظر: سوزان بيرنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1993.

(6) ينظر: سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، تر راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، (د.ط)، 1998.(ظهرت أول طبعة للجزء الأول عام 1998. أما الجزء الثاني فظهرت طبعته الأولى عام 2000).

بوجودها باعتبارها نوعا أدبيا»[1]، انتهت هي الأخرى إلى الاعتراف بوجودها فعلا كـ «نوع متميز: ليست هجينا في منتصف الطريق بين النثر والشعر، لكنها نوع من الشعر الخاص، الذي يستخدم النثر الموقع لغايات شعرية بحصر المعنى»[2]. وقد حددت ثلاثة شروط أساسية يجب أن تتوفر فيها لتكون كذلك وهي[3]:

1- الوحدة العضوية: بمعنى أن تكون كلاً عضويا مستقلا بما يسمح بتمييزها عن النثر الشعري وعن باقي الأنواع الأخرى.

2- المجانية: أو اللازمنية، وهي أن لا تكون لها غاية خارج ذاتها.

3- الإيجار: يجب أن تبتعد على الاستطراد لأنه يضر بكثافتها ووحدتها.

انطلاقا من هذه الشروط، ينتهي حدّها إلى كونها قطعة نثرية موجزة، موحدة، ومكثفة، مؤسسة في شكلها كما جوهرها على «وحدة الأضداد: نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية هدامة وفن منتظم»[4]. وهي رغم المحاولات الكثيرة للتقعيد لها عربيا، إلا أنها لا تزال تطرح عديد القضايا، كإشكالية المصطلح[5]، الوزن والإيقاع، والانتماء الأجناسي طبعا الذي يبدو أنه أشد إشكالاتها تعقيدا. فبعد أكثر من خمسين سنة من ظهورها رسميا مع توفيق الصايغ (1954)، لم تحصل بعد على الشرعية من التنظير النقدي العربي، الذي انشطر مابين مؤيد ومعارض ومحايد[6]. ومن النقاد الذي يقرون لها بالشرعية، عز الدين المناصرة الذي أكد في كتاب خصه

---

(1) سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، ص34.

(2) نفسه، ج2، ص148.

(3) ينظر: نفسه، ج1، ص36.

(4) نفسه، ج2، ص149.

(5) ظل الاسم الشائع لها منذ بداياتها هو "قصيدة النثر". ومع كثرة الأسماء التي أطلقت عليها يقترح عز الدين المناصرة الاحتفاظ بهذا الاسم لأن « خطأً شائعاً خير من تسميات فرعية غير معترف بها »، فهو الاسم الأكثر قبولا وانتشارا، ثم إنه مناسب لأنه يجمع بين الشعر والنثر، وبالتالي فهو منسجم مع طبيعة هذا النوع.
ينظر: عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص94.

(6) قام عز الدين المناصرة باستفتاء واسع حول قصيدة النثر: هل هي جنس مستقل عابر للأنواع؟ ضم أكثر من 44 ناقداً وشاعراً عربيا من 09 بلدان عربية مختلفة تمتد من السعودية إلى المغرب. وهو استفتاء ميداني تركز حول مجموعة من الأسئلة الجوهرية العميقة المتعلقة بإشكالياتها الأساسية، كالتسمية، والأصل، والتصنيف. وقد اختلفت وتباينت الردود والآراء حولها بشكل واضح، وتوزعت بين مؤيد ومعارض ومحايد.
ينظر: نفسه، ص231 وما بعدها.

لها، أنها جنس مستقل جديد، سمّاه «كتابة خنثى ونص مفتوح وجنس ثالث»[1]. ووصفها أيضا بأنها قصيدة العولمة، وجنس أدبي ثالث بعد الشعر والسرد.

يؤكد الانتشار الواسع لقصيدة النثر في السنوات الأخيرة، أنها أصبحت شرعية بحكم وجودها الواقعي، فقد صدرت منها المئات من الأعمال التي تتبناها والتي تنزع إلى السيطرة شبه التامة على المجلات والصحف وحتى في الفضائيات والمهرجانات الشعرية[2]. فهي «ظاهرة فنية، وسوسيو ثقافية صاعدة بإطراد في المشهد الثقافي العربي، الآخذ بدوره بالاعتراف التدريجي بمشروعيتها وحقها في الوجود كخيار فني، لا كبديل، وإن كانت تعمل على المحور الثاني (البديل) بتطرف لافت كصيغة من صيغ الاحتجاج والتجاوز الفني»[3]. غير أن مكانتها هذه لم تشفع لها عند كثير من النقاد لتكون نوعا شعريا غنائيا حقا.

هل قصيدة النثر قصيدة غنائية؟ إذا توقفنا عن الفصل بين الشعر والنثر بالوزن والقافية، يغدو ذلك ممكنا، لأن هذا المفهوم الخارجي «يحدد الشعر من خارج وظيفته ودوره، كما يحد من طاقات النثر وإمكانيات اختزانه حالات شعرية»[4]. وهذا لا يعني مطلقا أنها حرّة كل الحرية، فهي بحاجة إلى التماسك أكثر من قصيدة الوزن «وإلا تعرضت للرجوع إلى مصدرها النثري والدخول في أبوابه من مقالة وقصة ورواية وخاطرة»[5].

ما حدث في الأدب المعاصر، هو أن الشعر اقتحم النثر بتخليه عن الوزن والقافية، واستخدام الهيئة الطباعية النثرية. وكذلك فعل النثر، فهو أيضا اقتحم الشعر من خلال التعبير عن المشاعر والعواطف والانشغال بها، والبحث عن التدفق الإيقاعي والتكثيف الصوري، فالتقيا بذلك ليصنعا معا قصيدة النثر.

فهل قصيدة النثر شعر أم نثر؟ نوع غنائي أو سردي؟ تبدو هذه الأسئلة سخيفة، ومحاولة الإجابة عنها عبث واستهتار. فالشعرية المعاصرة لا تريد أن تجيب، لأن ما

---

(1) عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر، ص78.

(2) نفسه، ص72 وكذا ص234.

(3) محمد العباس، ضد الذاكرة: شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 2000، ص23.

(4) بول شاوول، مقال "ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة"، مجلة "دراسات عربية"، العدد 03، دار الطليعة، بيروت، كانون الثاني (يناير) 1982، السنة 18، ص117.

(5) نفسه، ص122.

يهمها هو أن يكون النص أدبا وكفى. ومع ذلك نلح على البحث عن مسألتها الأجناسية، لنعرف على الأقل في أي منطقة تقف على خريطة الأنواع الأدبية.

كتب نزار قباني قصيدته النثرية الأولى عام 1955، وهي منشورة ضمن كتابه النثري "الشعر قنديل أخضر" بعنوان "مذكرات أندلسية". وفي 1970 أصدر كتابا كاملا في هذا النوع بعنوان "100 رسالة حب". وبعده ديوان "كل عام وأنت حبيبتي" في 1978. كما له قصائد نثرية كثيرة أخرى، موجودة في ثنايا دواوينه الموزونة[1]. ومع أنه شاعر عمود وتفعيلة أساسا، وهو مبدع في النوعين بشكل بارع، إلا أنه أراد أن يجرب هذا النوع الجديد في الشعر الغنائي العربي.

بدا الشاعر متحمسا لقصيدة النثر، راغبا في استكشافها، ومشجعا لها أيضا. وهو يعتبرها فضاءً من الحرية يحب تجريبه بحثا عن أشكال شعرية جديدة. فبعد إصداره لأول كتاب كامل في هذا النوع (100 رسالة حب)، سئل كثيرا عن سبب انتقاله إليها، وهو الذي يتقن القصيدة الموزونة بامتياز. وكان رده أنه يحب التغيير ويعمل عليه. وأنه في هذا الكتاب ترك مواقعه القديمة ليخرج إلى برية قصيدة النثر حيث السماء أرحب، ولذلك فهو يتحرك باستمرار بحثا عن أشكال يتجاوز بها تاريخه الشعري نفسه[2].

كما تحدث أيضا عن هذا الديوان في الفصل الأخير من سيرته الذاتية "قصتي مع الشعر"، وشرح سبب لجوءه إليها، قائلا أنه في « هذا الكتاب المكتوب على شكل رسائل، سقطت الأشكال الخارجية للشعر سقوطا نهائيا»[3]، وأنه قد تكشّف له من خلال تعامله مع الكلمات، وتأمله للإمكانيات الموسيقية غير المحدودة المخبوءة تحت جلد المفردات، ولألوف الإيقاعات المحتملة التي يمكن أن يفجرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها السفلية، «أن الخط الصارم الذي تعودنا أن نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي»[4].

اعتبر نزار قباني قصيدة النثر ثمرة من ثمار الحرية، ونتيجة من نتائج الثورات الثقافية والسياسية، وصورة لهذا العصر. وأن المنظور الشعري قد تغير تماما، فلم تعد

---

(1) هناك من يصنف قصائد الديوانين "إلى بيروت الأنثى" 1978 و"خمسون عاما في مديح النساء" 1994 ضمن قصيدة النثر أيضا. ينظر: حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط01، 2008، ص261.

(2) ينظر: نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، ص29.

(3) نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط09، 2000، ص250.

(4) نفسه، ص250.

المقاييس الهندسية التي كانت تعتمد لتفريق الشعر عن النثر صحيحة ولا مقبولة، حتى أن « قصيدة مكتوبة على البحر الكامل، أو الوافر، أو البسيط. ومستوفية كل المواصفات العروضية، وكل القواعد التقنية المطلوبة، قد تسقط سقوطا شعريا مفجعا، أمام قصيدة من قصائد النثر.. تقنعك منذ اللحظة الأولى بحضورها الشعري»[1].

وفي كتابه "ما هو الشعر؟" يرى بأن قصيدة النثر هي مصطلح جديد لمفهوم قديم، لأنها موجودة منذ أن أدرك الإنسان أن العبارة الواحدة يمكن أن تقال بعشرات الصيغ، ولها عشرات الاحتمالات اللانهائية. وهي نوع له أصول في الكتب المقدسة كما في سورة (مريم) وسورة (الرحمن)، وفي قصار السور القرآنية. لذلك فهو لا يجدها غريبة عن ميراثنا، ولا عن ديناميكية اللغة العربية التي تتفجر بملايين الاحتمالات. ويتوقع الشاعر «أن تكون قصيدة النثر هي قصيدة المستقبل.. لأنها الأشجع.. والأكثر حرية.. »[2].

تساعدنا آراء الشاعر هذه، في تجاوز إشكالية هذا النوع. فاختياره لها، وقناعته بقدرته على الخوض فيها، ورغبته في التحرر من القيود التقليدية للكتابة الشعرية، هي مفاتيح أساسية لاستنطاق النوع. إن النقد ينتظر من النقاد أن يحسموا في شرعية قصيدة النثر، وهم الذين لم يوجدوها ولا كتبوها. والأجدر أن شرعية أي نوع، يقدمه بالأساس كاتبها، لا القارئ أو الناقد. ومع أن نزار قباني ليس من الرواد الأوائل لقصيدة النثر إلا أن خوضه فيها، وهو شاعر وزن بارع وممتاز، يدحض كل المقولات السلبية الصارخة التي تدّعي أن هذا النوع لا يلجأ إليه سوى الكسالى وضعيفي المستوى، وجهلة العروض فقط!

ليس همنا حاليا أن نناقش إشكالات هذا النوع التنظيرية، بقدر ما يهمنا أن نرسم ملامحه، ونبيّن تركيبته عند هذا الشاعر. وذلك بوصف نصوصه المختلفة التي تمثل نماذج من هنا وهناك من دواوينه وكتبه. فالنوع يحدّد بالنصوص التي تنتمي إليه، والحقيقة أن «كل وصف للنص هو وصف للجنس»[3]. ولهذا فإن اشتغالنا في هذا البحث هو اشتغال على النصوص بالدرجة الأولى.

لا تختلف قصيدة النثر كثيرا عن القصيدة العمودية والحرة عند نزار، باستثناء الفارق العروضي. ويمكن القول بأنها لم تفاجئنا شعريا، فهي لا تخرج عن الإطار

---

(1) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص251.

(2) نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص116.

(3) Tzvetan Todorov, Introduction a la Littérature Fantastique, Seuil, Paris, 1970 , P 11.

العام للقصيدة النزارية، لغة، وأسلوبا، وصورة، وبناءً. كما تأتي أيضا في أغلب الحالات مقسمة إلى مقاطع، مرقمة حينا وغير مرقمة حينا آخر.

فقصيدته النثرية الأولى "مذكرات أندلسية" فيها ستة مقاطع، يمتزج فيها الشعر (بما فيه من لغة وصور شعرية) بالنثر (بما فيه من سرد وحوار وقص). ففي المقطع الرابع رسم سيناريو فيه شخصيات وحدث. حيث يزور الشاعر المتحف الحربي في مدريد، ويرى من خلف الزجاج رداء أبي عبد الله الصغير فيحن إليه ويصبح هذا الأخير يرافقه في شوارع مدريد كل ليلة ليدله على وريثاته الأندلسيات. ويجري بينهما هذا الحوار في ليلة من الليالي:

«- هل تعرف هذه الجميلة؟

- لا..

- هذه كان اسمها (نوار بنت عمّار) وكان أبوها

عمّار بن الأحنف رجلا ذا فضل ويسار،

وكانت نوار هذه تدرج كالقطاة بيننا وتنهض

كالنحلة المسحوبة بين لداتها في الحب..

- لماذا لا نناديها يا أبا عبد الله؟

- إنها لا تعرف أسمها..

- وهل ينسى أحد اسمه؟

- نعم.. هذا يحدث في التاريخ.. إن اسمها

الآن أصبح Nora El Amaro.. بدلاً

من نورا بنت عمار »[1]

ويتواصل بينهما الحوار، حيث يناديان على نورا فتسألهما ماذا يريدان، فيردان أن أباها كان صديقا لأحدهما في دمشق. لكنها لا تتذكر ذلك لأنها كانت صغيرة. فتغادر بعدما يلقيا عليها تحية "عمي مساءً" وترد هي Buenas Naches. وتمثل المقاطع الأخرى للقصيدة مشاهد مختلفة من الأندلس، وشعر الأندلسيات، وعيونهن، ورقصتهن.

(1) نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط16، 2000، ص16، 17.

وفي "100 رسالة حب" قدّم مائة قصيدة نثرية، هي بالأصل رسائل كما قال عنها في مقدمة الكتاب. رسائل بعثها لحبيباته، وشق عليه أن يحرقها فنشرها. وهي قصائد لا تحمل عناوين إنما أرقام فقط. والقصيدة الواحدة قد تكون مقسمة أيضا إلى مقاطع. تختلف نصوص هذا الكتاب في شعريتها، فمنها ما يحمل دفقا شعريا وإيقاعيا قويا، ومنها ما يميل للنثرية البحتة والتقريرية الجافة. من النوع الأول قوله في الرسالة رقم 26:

« لن أكون آخر رجل في حياتك

ولكنني آخر قصيدة

مكتوبة بماء الذهب

تعلّق على جدار نهديكِ

وآخر بني

أقنع الناس بوجود جنة ثانية

وراء أهداب عينيكِ »[1]

لا يبتعد هذا المقطع كثيرا عن وقع القصيدة الحرة التي يكتبها. لكن بعض المقاطع تفتقر للتوهج وتميل للتقريرية كما هو الحال في الرسالة رقم 37:

«كل رجل سيقبلك بعدي..

سيكتشف فوق فمك

عريشةً صغيرة من العنب

زرعتها أنا..»[2]

الفرق بين المقطعين واضح موسيقيا، فحيث تظهر القافية يتدفق الإيقاع، وحيث تغيب يطغى على النص الطابع النثري. والرسائل الأخيرة من الكتاب أشد تقريرية ونثرية، خاصة وأنها طويلة الأسطر والفقرات، وتعتمد على السرد القصصي أو الوصف المستفيض في تقديم الحدث. وهذا ما تمثله الرسائل 92، 93، 94، 96، 97. يقول مثلا في بداية الرسالة (94):

« ساعة الكرملين تدق في موسكو.. منتصف الليل..

---

(1) نزار قباني، 100 رسالة حب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط16، 1997، ص75.

(2) نفسه، ص86.

وأنا عائد إلى فندقي من مسرح البُلشوي حيث شاهدت
باليه (بحيرة البجع)، تحفة تشايكوفسكي المذهلة
خلال فترة العرض بحثت عن يدك أكثر من مرّة.. عن
يميني بحثت عنها.. وعن يساري بحثت عنها..
عندما أكون في حالة الفن، أو في حالة العشق.. أبحث
عن يديك.. ألتجئ إليها، أكلّمها.. أضغط عليها..
أنزلق على لزوجتها.. أنام في جوفها.. »[1]

بهذه اللغة التقريرية والأسطر الطويلة بدت الرسالة أشبه بفقرة نثرية لا بقصيدة نثرية. وما بين الشعرية والنثرية، والإيقاعية والتقريرية، جاءت قصائده النثرية الأخرى الموجودة في بعض الدواوين.

ويمثل ديوان "كل عام وأنت حبيبتي" تجربة نزار الثانية في كتابة قصيدة النثر في ديوان كامل. قصائد هذا العمل لا تخرج عن القاعدة العامة في شعره، فهي أيضا مقسمة جميعا إلى مقاطع مرقمة. ولعل هذا ما سمح لقصيدة النثر النزارية بلوغ الحد الإيقاعي المطلوب، والتوهج والكثافة المطلوبين فيها أيضا. فكما سبقت الإشارة، الإطالة في هذا النوع يحيله نثرا لا محالة، والإيجاز أنسب له. وقصائد هذا الديوان طويلة، إن لم نقل طويلة جدا، لأن بعضها يصل إلى عشرين صفحة وأكثر، لكنه ينقذها بنظام المقاطع. وبما أن المقاطع تأتي قصيرة وموجزة، فإنها قادرة على الحفاظ على كثافتها وانسجامها الموسيقي. ولولا هذا التقسيم لغدت قصائده نصوصا نثرية دون شك.

وبما أن الشاعر يستخدم نظام تقسيم القصيدة إلى مقاطع في القصيدة العمودية والحرة أيضا، وليس فقط في النثرية، فهذا يعني إذن أنه لم يكن يفعل ذلك في النثرية حفاظا على قوتها، إنما هي طريقة كتابة يحب استخدامها، وهذا راجع أساسا لاعتماده الكثير على تقنية بناء المشاهد المتلاحقة.

ففي قصيدة "كل عام وأنت حبيبتي" يوجد 11 مقطعا ممتدا على مساحة عشرين صفحة. السيناريو الذي يشد كل هذه المقاطع مع بعض، موجود وظاهر، حيث يمثل كل مقطع مشهدا من سيناريو، أو لقطة من فيلم، أو جزءا من لوحة. ما يجمع بين المقاطع أنه لا يخرج عن الموضوع إنما ينوّع فيه. القصيدة على شاكلة بطاقة تهنئة

(1) نزار قباني، 100 رسالة حب، ص201.

كتبها الشاعر لحبيبته ليهنئها برأس السنة، رافضا أن يبعث لها بطاقة جاهزة، وكلاما جاهزا. حيث فضل أن يفصل لها شيئا خاصا بها، وخاصا به. وهذا ما فعله بنجاح لأن عبارة "كل عام وأنت حبيبتي" عبارة طريفة وجميلة لم يسبقه إليها أحد، وهو يعي تماما طرافة العبارة إذ يقول في المقطع رقم 06 من القصيدة:

« كل عام وأنت حبيبتي..

أمنية أخاف أن أتمناها

حتى لا أُتهم بالطمع أو بالغرور

فكرة أخاف أن أفكر بها..

حتى لا يسرقها الناس مني..

ويزعموا أنهم أول من اخترع الشعر.. »[1]

ومثلما تبينه النصوص، فإن قصيدة النثر النزارية مزيج من الشعر والنثر، والغنائية والسردية، واللاوزن والكتابة الشعرية، ليتشكل بذلك نوع شعري مختلف عن القصيدة العمودية والحرة، رغم القواسم المشتركة الكثيرة بينها. وهي قصيدة أكدت من خلال جمالياتها العالية، في بعض القصائد، أنها نوع يستحق الانضمام لجنس الشعر الغنائي.

2- التداخل الأجناسي في شعر نزار قباني

عندما نتحدث عن شعرية النوع في شعر نزار قباني نجد أنفسنا مضطرين للنظر إليها من خلال تصنيفين مختلفين. الأول هو تصنيفها حسب بنائها الهندسي والعروضي، والمتمثل في الأنواع المتفرعة عن جنس الشعر الغنائي العربي، وهي القصيدة العمودية، والحرة، والنثرية، وهذا ما كنا قد فصلنا فيه في المبحث السابق. والثاني هو النظر إليها من خلال تداخلها مع أنواع أدبية أخرى[2]، شعرية كانت أو نثرية، كأن يتداخل الشعر مع "السيرة الذاتية"، "الرسالة"، "الخاطرة"، "القصة"، "المسرحية" أو سواها من الأنواع، وهو موضوع هذا المبحث.

---

(1) نزار قباني، كل عام وأنت حبيبتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 09، 2002، ص76.

(2) عن تداخل الأجناس الأدبية في شعر نزار قباني ينظر: سمير سحيمي، مقال "في حوارية الأنواع الأدبية في شعر نزار قباني"، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية (مؤتمر النقد الدولي)، المجلد الأول، ص505 وما بعدها.

ومن خلال استقرائنا لمدونته، انتبهنا لوجود أربع تشكيلات نوعية أساسية في شعره. ثلاثة منها تتعلق بالأنواع المتداخلة في تركيبة القصيدة الواحدة، حيث وجدناها توظف تقنيات مأخوذة من السيرة الذاتية والرسالة، وبعض الأنواع السردية الدرامية. وشكل نوعي رابع يتعلق بحجم القصيدة وطولها، اشتغل عليه الشاعر كثيرا، وهو ما يعرف بـ "القصيدة الموجزة".

وعليه فإن التشكيلات النوعية البارزة في شعره، والمتأتية أساسا من تداخل الأنواع الشعرية والنثرية معا، هي: القصيدة السيرذاتية، القصيدة الرسالة، القصيدة الدرامية، والقصيدة الموجزة.

2- 1- القصيدة السيرذاتية

يتداخل أدب نزار قباني، شعره ونثره، بكل ما هو سير ذاتي. وفي قصائده يتجلى هذا التداخل بشكل واضح، سواء في كيفية طرح موضوعها، أو من خلال إشارات وتصريحات الشاعر إلى انتمائها إلى تجارب حية من حياته، خاصة الإشارات التوثيقية الصريحة. وقد صرّح في أكثر من موضع في نثره، أنه فعلا يكتب وذاته حاضرة، وأن نصوصه تتداخل بسيرته الذاتية. فالسؤال الآتي يعد من أكثر الأسئلة التي طرحت عليه: هل عشت كل ما كتبته؟ يجيب الشاعر أنه لا يوجد انفصام بين التجربة والتعبير عنها، وأن ما كتبه من الشعر يمثل تجارب حقيقية عاشها في حياته:

« إن حياتي وشعري ملتحمان كما اللحم بالعظم
ولا يمكن فصلهما إلا بالموت. حياتي كلها مصوّرة
ومفرغة في هذا الإناء الذي هو شعري. إنني لم أترك
تجربة واحدة من تجاربي، مهما كانت صغيرة، في
العتمة، كل تجاربي أطلقتها كالعصافير في السماء، ولم
يبق عندي عصفور واحد محنّط على جدران عالمي
الداخلي »[1]

هذا الاعتراف الصريح من الشاعر يؤكد تلاحم كل ما هو سيرذاتي مع كتاباته الشعرية والنثرية. فهو يعتبر شعره صورته الفوتوغرافية الرسمية الموزعة في كل

(1) نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، ص45.

مكان، والتي تحمل علاماته المميزة وبصماته الخاصة. وعن النساء الكثيرات اللواتي يملأن شعره سئل كثيرا أيضا إن كنّ حقيقيات أم متخيلات، وهل تجاربه معهن تجارب واقعية أم متوهمة. وكان في كل مرة يجيب بالإثبات أن أكثر ما كتبه حقيقة، وأن حبيباته في الشعر كنّ فعلا حبيباته في الحياة. وأنهن نساء عربيات لهن أسماءهن، وعناوينهن، وملامحهن الشخصية، لكن بعد دخولهن للشعر يفقدن ملامحهن الأولى ليحلن شعرا[1].

عندما يحوّل الكاتب أو الشاعر تجاربه الحياتية إلى تجارب فنية يصبح تجلي هذا الجانب السيرذاتي شديد البروز. وفي شعر نزار كما في نثره، علامات كثيرة جدا، تستوقف أي قارئ بسيط منذ الوهلة الأولى أنه أمام تجربة حقيقية معروضة في قصيدة أو في مقال. والتفاصيل الصغيرة التي يذكرها الشاعر، هي التفاصيل المهمة التي تعطي العمل ملمحا سيرذاتيا، كذكر أسماء الأشخاص، والأماكن، والتواريخ، وغيرها.

قصيدته المشهورة "بلقيس" واحدة من القصائد التي تحمل كل زخم السيرة الذاتية كنوع يدقق في الأسماء، والأماكن، والأزمنة، وتفاصيل الأشياء. ومع أنها مرثية كتبها عندما قتلت زوجته بلقيس في تفجير السفارة العراقية بلبنان عام 1981، غير أنها واحدة من القصائد الفريدة التي تجاوزت مفهوم الغرض النقي، كما مفهوم النوع النقي.

عندما يمتزج فن الشعر بفن السيرة الذاتية، يتشكل نوع جديد يحمل ملامح وخصائص الفنين معا. يسمي "محمد صابر عبيد" هذا النوع من القصائد التي يتزاوج فيها الشعر مع السيرة الذاتية بـ "القصيدة السيرذاتية"[2]، ويعتبر قصيدة بلقيس قصيدة سيرذاتية بامتياز، وهي فعلا كذلك.

ما جعل هذه القصيدة "قصيدة سيرذاتية" هي الإحالات الواقعية الكثيرة التي تملؤها من البداية إلى النهاية، بدءا بالعنوان. فبلقيس هو الاسم الحقيقي لزوجته، وسمّى القصيدة باسمها. وهي حاضرة في كامل القصيدة حضورا قويا، فقد تكرر

---

(1) ينظر مثلا إجابته عن السؤال حول واقعية نساءه في الشعر في: نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، ص30، 31.

(2) ينظر: محمد صابر عبيد، مقال " تقانات القصيدة- السيرذاتية في قصيدة "بلقيس" "، ضمن وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، إعداد وتوثيق نزيه الخوري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2008، ص209.

ذكرها حوالي 50 مرة، وفي أغلب الأحيان ينفرد اسمها بالسطر الشعري لوحدها أو مسبوقة بحرف النداء "يا" مما جعل حضورها مكثفا وقويا، صوتا وصورة ودلالة[1].

كشف نزار عن تفاصيل كثيرة من حياته مع بلقيس؛ أشياؤها، عاداتها، طفليهما، وطنها، وأشياء أخرى. يقول في هذا المقطع الذي يذكر فيه طفليهما:

« وتركتنا- نحن الثلاثة- ضائعين

كريشة تحت المطر..

أتراك ما فكرت بي؟

وأنا الذي يحتاج حبك.. مثل (زينب) أو(عمر) »[2]

كما ذكر اسم المدينة التي ماتت فيها (بيروت)، والمدينة التي جاءت منها (العراق). وذكر بعض هواياتها وعاداتها وأشيائها الصغيرة الموجودة هناك وهناك في منزلهما، وتحدث عن ذكرياتهما معا في اللحظات السعيدة، والتي أصبح تذكرها وجعا لا يحتمل:

« بلقيس.. يا بلقيس..

لو تدرين ما وجع المكان..

في كل ركنٍ.. أنت حائمة كعصفور..

وعابقة كغابة بيلسان..

فهناك.. كنت تدخنين..

هناك.. كنت تطالعين..

هناك.. كنت كنخلة تتمشطين..

وتدخلين على الضيوف..

كأنك السيف اليماني.. »[3]

وإضافة إلى كل هذه الإحالات اللغوية التي تأخذ من السيرة الذاتية، توجد في القصيدة إحالات أخرى لا تقل قوة وحضورا. فما جعل هذه القصيدة سيرذاتية بامتياز هي عتباتها. فالكتيب الذي صدرت فيه هذه القصيدة ليس فيه قصيدة أخرى

(1) محمد صابر عبيد، مقال " تقانات القصيدة- السيرذاتية في قصيدة "بلقيس"، ص211.
(2) نزار قباني، قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت، ط07، 2002، ص30.
(3) نفسه، ص36، 37.

سواها، وهو مليء بالصور الفوتوغرافية لبلقيس ونزار وطفليهما. كما أن صور الكتيب الأمامية منها والورائية، هي صور للشاعر وزوجته. فألبوم الصور الذي يمثل جزءا أساسيا ومهما من الكتاب، يفرض حضورا سيرذاتيا كبيرا. لأنه يضع القارئ أمام الوجه الحقيقي لهذه المرأة التي يرثيها الشاعر.

تعبر الصور عن العلاقة السعيدة والمنسجمة بين الشاعر وزوجته، وتعرض بلقيس الأم الحنون التي تحضن أولادها، والأنثى الجميلة والرقيقة. وهي بذلك تضفي طابعا واقعيا على النص وحدثه، وتعطيه صبغة وجودية قوية رغم الشاعرية العالية التي عرضت بها هذه المرأة.

ومن ناحية الغرض، تجاوزت القصيدة حدود الرثاء بمفهومه التقليدي، إلى تشكل شعري انصهرت فيه الأنا الشاعرة في الذات المرثية، لأن الشاعر في الحقيقة كان يرثي نفسه لا بلقيس، رغم أن حضور بلقيس الغائبة داخل النص أكبر وأقوى من حضوره هو الشاعر المتكلم. فصار الغائب حاضرا، والحاضر غائبا، واندمجت ذاته مع ذاتها، فكان « إدخال الحضور بالغياب، وجمع الذات بالآخر، في جدل إنساني ولغوي وصوري وإيقاعي يجعل من قصيدة "بلقيس" قصيدة سيرذاتية بامتياز »[1]:

« بلقيس..

يا بلقيس..

يا بلقيس

كل غمامة تبكي عليك..

فمن ترى يبكي عليّا..

بلقيس.. كيف رحلت صامتة

ولم تضعي يديك.. على يدياّ؟ »[2]

هذه القصيدة تخترق مفهوم الغرض الشعري أيما اختراق. فهي على الأرجح مرثية، لكن الشاعر حوّلها في ذات الوقت إلى مدح، وغزل، وهجاء. فقد كان يرثي نفسه من خلال رثاء زوجته، وقال فيها مدحا وغزلا جميلا من أجمل كلام الغزل الذي قاله في النساء. ثم إنه سخط على العرب كلهم وحمّلهم مسؤولية موتها فكانت القصيدة هجاء من أقسى ما هجى به العرب في أشعاره السياسية. فالقصيدة تعرض ثلاثة

(1) محمد صابر عبيد، مقال " تقانات القصيدة- السيرذاتية في قصيدة "بلقيس" "، ص225.
(2) نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص29.

مواضيع أساسية في الآن ذاته، وهي: السياسة، الحبيبة الشهيدة، والقصيدة المغتالة[1]. فجاءت القصيدة في «سياق سيرذاتي شعري يتجاوز حدود الرثاء بأعرافه التقليدية، وينفتح على رؤيا شعرية تتفعل فيها الذات الشاعرة انفعالا كاملا ومطلقا»[2]. فهل هذه إذا مرثية؟ الشاعر أيضا يتساءل ويجيب بـ"لا":

«بلقيس..

ليست هذه مرثية

لكن..

على العرب السلام»[3].

هل هذه مرثية؟ قد يكون فيها شيء من ذلك لأن الحزن والأسى يملأ القصيدة، لكنها بالتأكيد ليست رثاءً تقليديا، فالشاعر نفسه ينفي ذلك. إنها قصة زوجين سعيدين افترقا بمأساة لها أبعاد سياسية خطيرة باعتبارها صورة عن التناحر العربي– العربي، وصورة عن الوجع الإنساني الفظيع الذي يعانيه الإنسان عندما يفقد عزيزا عليه. وهي صورة أيضا للمرأة التي تلعب جميع الأدوار بنجاح؛ المرأة الحبيبة، والصديقة، والزوجة، والمرأة/القصيدة كما يحبها الشاعر أن تكون.

ولم يكتف نزار بتقديم بلقيس كمجرد زوجة أو حبيبة «بل يتجاوز ذلك إلى أن يخلق منها أسطورة حب تجمع في داخلها كل معاني الحب وشروطه ودلالاته»[4]. وفي القصيدة مقاطع جميلة في وصفها، قوية في دلالاتها، يمتزج فيها المدح بالغزل الرقيق، لتظهر بلقيس كامرأة غير عادية، امرأة لا تتكرر مثلما يقول عنها:

«بلقيس..

أيتها الصديقة.. والرفيقة..

والرقيقة مثل زهرة أقحوان..

ضاقت بنا بيروت.. ضاق البحر..

ضاق بنا المكان..

---

(1) ينظر: أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص165.

(2) محمد صابر عبيد، مقال " تقانات القصيدة- السيرذاتية في قصيدة "بلقيس" "، ص210.

(3) نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص19.

(4) محمد صابر عبيد، مقال " تقانات القصيدة- السيرذاتية في قصيدة "بلقيس" "، ص210.

بلقيس: ما أنت التي تتكررين..

فما لبلقيس اثنتان..»[1]

ويتحول جرح الشاعر وحزنه اللامحدود إلى موجة غضب عارمة في وجه العرب الذين اغتالوها، ويقرر أن لا يقرأ التاريخ بعد اليوم، وأن يقول في التحقيق بأنه يعرف الذين اغتالوها، ساخطا على هذا القدر العربي الذي اغتالها:

« وأقول: إن عفافنا عهر..

وتقوانا قذارة..

وأقول: إن نضالنا كذب

وأن لا فرق..

ما بين السياسة والدعارة!!»[2]

أخذ موت بلقيس بعدا دراماتيكيا كبيرا، وفقدانها لا يمثل مجرد فجيعة شخصية عاشها الشاعر، إنما فضيحة سياسية للأنظمة العربية المتناحرة:

« لو أنّهم من ربع قرن حرّروا..

زيتونة..

أو أرجعوا ليمونة

ومحوا عن التاريخ عاره

لشكرت من قتلوك.. يا بلقيس..

يا معبودتي حتى الثماله..

لكنهم.. تركوا فلسطينا

ليغتالوا غزاله!!..»[3]

وهكذا استطاع الشاعر نقل «شعرية الرثاء من الوضع البكائي في السياق التقليدي إلى تشكيل رؤيا شعرية بانورامية تحكي قصة الشاعر السيرذاتية»[4].

---

(1) نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص32.

(2) نفسه، ص51.

(3) نفسه، ص70، 71.

(4) محمد صابر عبيد، مقال " تقانات القصيدة- السيرذاتية في قصيدة "بلقيس" "، ص211.

وعلى خلاف ما اعتاد الشاعر فعله في قصائده الشعرية، لم يقسم قصيدة بلقيس إلى مقاطع رغم طولها الشديد، مع أنها مزيج من الغنائية والدرامية. ففيها وصف وسرد وإخبار. كما فيها الرمز والإشارة والتلميح. وفيها استعادة لتفاصيل وجزئيات كثيرة من حياته، تذكرها بحزن يؤججه الغضب.

الجمع بين الرثاء والمدح معروف في غرض الرثاء. لأن الرثاء هو مدح للميت وثناء عليه ف « ليس بين المرثية والمدحة فصل»[1] حسب قدامة. وكذا هو رأي القيرواني أيضا: « ليس بين الرثاء والمدح فرق»[2]. لكن الجديد الذي عرضه الشاعر نزار قباني، أنه حوّل خطاب الرثاء من رثاء الميت إلى رثاء الحي، ومن مدحه إلى غزل، فتحولت فجيعة الموت إلى فجيعة وطن، وخرج بذلك من باب الرثاء إلى باب الهجاء، ومن قهر الحزن إلى انفجار الغضب.

في شعر نزار مئات القصائد السيرذاتية فهو – كما اعترف بنفسه- قد حوّل كل تجاربه الحياتية إلى قصائد شعرية. وعليه فإن تداخل شعره بالسيرة الذاتية وارد جدا في كل كتاباته. ومن وجهة نظر نقدية، فإن هذا الحضور متوقع في أي عمل أدبي أياً كان نوعه. فالحدث السيري لا يوجد فقط في السيرة الذاتية، إنما قد يوجد في أنواع أخرى. وقد نجد في بعض التعريفات للسيرة الذاتية إشارات لإمكان إنجازها شعريا، كالتعريف الذي تنقله "يمنى العيد" عن "فابيرو" الذي يقول: «إن السيرة الذاتية عمل أدبي وهذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره، ويصور إحساساته، بشكل ضمني أو صريح»[3].

ليست قصيدة بلقيس القصيدة السيرذاتية الوحيدة التي تحدث فيها عن زوجته. فهناك عشرات القصائد التي تتحدث عنها، سواء بشكل صريح أو تلميحي. ففي قصيدة "25 وردة في شعر بلقيس"[4] المتكونة من 25 مقطع، قدم تفصيلات دقيقة عن حياته مع هذه الزوجة التي تركت وجعا كبيرا في حياته، وفيها عشرات الإشارات السيرية، أهمها:

- ذكر بلقيس باسمها الكامل "بلقيس الرواي".
- ذكر تاريخ ومكان التقائه بها: 05 آذار 1962.

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص118.

(2) القيرواني، العمدة، ج 2، ص96.

(3) حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص150.

(4) نزار قباني، الحب لا يقف على الضوء الأحمر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 2000، ص168.

- ذكر تاريخ موتها: 15- 12- 1981.
- ذكر أسماء الأولاد الذين أنجبتهم منه "زينب وعمر".
- ذكر تاريخ اليوم الذي أحرقت فيه: 15 ديسمبر 1981.
- ذكر مكان وتاريخ كتابة القصيدة: بيروت 10- 04- 1982.
- ذكر عاداتها وتصرفاتها معه في أمسياته الشعرية.

وعلى هذا النمط له نماذج كثيرة كقصيدة "إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني (1949- 1973)"[1]، وهي مرثية أيضا في ابنه توفيق، تحمل علامات سيرية كثيرة كوضع سنة ميلاد ووفاة توفيق في العنوان، وذكره باسمه الكامل "توفيق قباني". وكذا قصيدة "أم المعتز"[2] التي روى فيها كيف وصله نبأ وفاة والدته وهي تفاصيل واقعية وحقيقية. حيث ذكر أنه كان في بيروت عندما تلقى اتصالا هاتفيا من دمشق يخبره أن أمه ماتت. كما ذكر اسم أمه الحقيقي "فائزة" والتي يناديها الناس في دمشق بـ "أم المعتز"، وأخبرنا أنها كانت تستقبل في باحة منزلها قادة الحركة الوطنية السورية.

ومثلما يوجد في شعره الكثير من القصائد التي يتحدث فيها عن زوجته وابنه وأمه وأبيه، توجد مئات القصائد التي يتحدث فيها عن حبيباته وعن حياته وشعره وتجربته الإبداعية، كقصيدة "القصيدة تولد من أصابعها" من ديوان "أنا رجل واحد..وأنت قبيلة من النساء" الحافلة بعدة سمات سيرذاتية. فهي قصيدة مؤرخة زمانا ومكانا – ككل قصائد الديوان تقريبا – (لندن- 21 آذار مارس 1992) يتحدث فيها عن ميلاده وطفولته وأسرته ومدينته. وتاريخ كتابة القصيدة يصادف تاريخ ميلاده الفعلي، حتى أنه بدأ القصيدة قائلا « ولدت.. في الواحد والعشرين من آذار »[3].

ولأنه يستلهم شعره من حياته، نجد الكثير من القصائد التي تحمل عنوانا سيرذاتيا من نوع "السيرة الذاتية" أو "يوميات.." وهي عناوين شائعة جدا في شعره. ففي قصيدة "سيرة ذاتية"[4] وقصيدة "السيرة الذاتية لسياق عربي"[5] تحدث فيهما عن

---

(1) نزار قباني، أحبك أحبك والبقية تأتي...، ص159.

(2) نزار قباني، كل عام وأنت حبيبتي، ص157.

(3) نزار قباني، أنا رجل واحد.. وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، 2000، ص09.

(4) نزار قباني، الأوراق السرية لعاشق قرمطي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط4، 1998، ص19.

(5) نزار قباني، تزوجتك أيتها الحرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 2006، ص129.

حياته الواقعية كشاعر. وهذا النوع من القصائد التي يتحدث فيها عن تجربته الشعرية كثيرة جدا، كقصيدة "مخطط نزاري لتغيير العالم..."[1]، وقصيدة "هذا أنا..."[2]، وقصيدة "صانع النساء"[3].

وكذا قصيدة "خمسون عاما من الشعر: سيرة ذاتية قصيرة"[4] التي يحكي فيها عن رحلته مع الشعر التي انطلقت ذات يوم من عام 1940 كما أشار إليه والتي دامت خمسين عاما. وهي ككثير من القصائد التي خصها بالحديث عن تجربته الشعرية حصرا ينطلق فيها من حادثة أو مناسبة ما من تاريخ حياته ثم يبني عليها القصيدة لتكون في الأخير مزيجا بين التعبير الشعري والتأريخ السير ذاتي المتجلي من خلال ذكر التواريخ والأماكن وبعض الأسماء والحوادث.

ومن الكلمات التي استخدمها كثيرا أيضا في صياغة العناوين كلمة "يوميات" التي يوظفها غالبا في القصائد التي يتحدث فيها عن نفسه مثل: "من يوميات فنان تشكيلي"[5]، "من يوميات رجل مجنون"[6]، "من يوميات عاشق متخلف.."[7]، "يوميات هارب من الجندية..."[8]، "يوميات مريض ممنوع من الكتابة.."[9]. وكلها قصائد يتحدث فيها بضمير المتكلم، محوّلا وضعه الحياتي كما هو في الواقع إلى تجربة شعرية تحويها قصيدة.

ففي قصيدة "يوميات مريض ممنوع من الكتابة" تحدث عن الذبحة القلبية التي أصابته، وكيف أن حبيبته جاءت لتزوره، وهي "بلقيس" مثلما لمّح لها. وقصة إصابته بالذبحة القلبية- هي طبعا- قصة حقيقية عاشها الشاعر. أما في "يوميات هارب من الجندية..."، وهي من ديوانه الأخير، فتحدث فيها عن تجربته الشعرية التي وصلت بعد خمسين عاما إلى نهايتها، معلنا سأمه وملله، وانطفاء الشهية لاكتشاف الأنثى كما للكتابة الشعرية. فيعتذر لمحبوبته لأنه لم يعد قادرا على العشق كما كان، ولا على

---

(1) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني، ص49.

(2) نزار قباني، الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق..، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، 1998، ص22.

(3) نزار قباني، خمسون عاما في مديح النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، ط02، 1998، ص35.

(4) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني، ص11.

(5) نزار قباني، خمسون عاما في مديح النساء، ص79.

(6) نزار قباني، الحب لا يقف على الضوء الأحمر، ص51.

(7) نزار قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، منشورات نزار قباني، بيروت، ط03، 2000، ص107.

(8) نفسه، ص159.

(9) نزار قباني، أحبك أحبك والبقية تأتي...، ص151.

كتابة الشعر كما كان، وأعلن نهاية العصر النزاري الذي أسسه كما فعل في قصيدة "البيان الأخير من الملك شهريار" من نفس الديوان.

للتجلي السيرذاتي في شعر نزار أشكال حضور مختلفة يصعب إحصاؤها كاملة، لذلك عمدنا إلى انتقاء أبرزها. كتلك القصائد التي تحمل إشارة سيرية مباشرة بعد العنوان على شكل تصدير يشرح مناسبة القصيدة أو سبب كتابتها. ففي قصيدة "طفلتها"[1]، وضع الشاعر العبارة الآتية مباشرة تحت العنوان: "بعد عشرة أعوام من الحب المستحيل، تمرّ بالشاعر طفلتها. فيأخذها بين ذراعيه، ليضم فيها صورة أمها.." ثم يخبرنا في النص كيف أنه التقى بطفلة محبوبته التي فارقها منذ عشر سنوات، فأخذها وقبلها باحثا عن رائحة أمها فيها.

وأيضا قصيدته "من الأرشيف"، التي قدم تحت عنوانها مباشرة مجموعة من العبارات التي كانت قد أرسلتها إليه حبيباته في خطاباتهن وصورهن منذ عشرين سنة خلت. فتذكرهن، وتذكر أقوالهن. وهذه الأقوال هي:

- "مع حبي للأبد" (من خطاب لفلانة).
- "مع أشواقي التي ليست تموت.." (تحتها توقيع ريم).
- "إنني عاشقة حتى النهاية.." (صورة مأخوذة بين بنات المدرسة.. وعليها حرف ميم..).
- "وسأبقى يا حبيبتي لك وحدك.." (صورة أخرى على البحر عليها حرف سين).

ثم بدأ الشاعر قصيدته:

«.. وقضيت الليل، أسترجع أوراقي القديمه

وخطابات الغرام

وتصاوير اللواتي..

كنّ في عمري كأسراب الحمام

والعبارات التي كانت على قلبي بردا وسلام

وتسليت كثيرا...

وتبسمت كثيرا...

(1) نزار قباني، طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط25، 1999، ص122.

وأنا أفتح كنزا عمره عشرون عام.. »[1]

وبعد هذا يتساءل أين من كنّ حبيباته، ومن أرسلن له هذا الكلام. فينتبه سريعا أن منهن من تزوجت، ومنهن من أنجبت، ولم يبق من خطاباتهن ومن مواثيقهن شيء بعد عشرين عاما.

هذه بعض النماذج والتشكلات السيرذاتية الشائعة في شعر نزار قباني، العمودي منه، والحر، والنثري. والتي يمكن أن نلخص أهم العلامات والإشارات السيرذاتية التي تتجلى فيه في النقاط الآتية:

- استخدام عناوين من نوع: السيرة الذاتية- يوميات.
- استخدام ضمير المتكلم، ونسبة الأشخاص والأشياء والأحداث لذات الشاعر المتكلمة داخل النص، كقوله: حبيبتي، قصتي، تجربتي، مأساتي...
- تأريخ القصائد بالزمان والمكان.
- استخدام الأسماء الحقيقية والكاملة للأشخاص.
- تقديم تفاصيل الأحداث من مكان وزمن وقوعها.
- إرفاق القصائد والدواوين بصور فوتوغرافية حقيقية.
- الحديث عن تجاربه الحياتية الواقعية.
- اعترافاته الشخصية بكون كتاباته، بما فيها من حوادث وشخصيات، حقيقية فعلا.

2- 2- القصيدة الرسالة

الرسالة فن أدبي عريق طرأت عليه تطورات كثيرة عبر الزمان، وظهرت فيه أنواع وأشكال. لكن التراسل بين الناس بإرسال رسالة ورقية كما كان الحال سابقا قد عرف في السنوات الأخيرة تراجعا ملحوظا بسبب تقنيات الاتصال الجديدة التي تقدم إمكانية إرسال رسالة بشكل أسرع. ومع ذلك يبقى الحنين مشدودا إلى الرسالة الخطية والورقية التي وإن زاحمتها الرسالة الإلكترونية Email والرسالة الهاتفية

(1) نزار قباني، أشعار خارجة على القانون، ص35.

القصيرة SMS تبقى من أشكال التراسل الراقية التي لا يزال لها حضور على الأقل في مجال الأدب.

ومن الناحية الأجناسية لا توجد دراسات كافية ووافية عن هذا الفن. والحاصل هو أن النقد العربي، كما الغربي، لم يحسم الأمر فيما إذا كانت الرسالة نوعا أدبيا مستقلا، وأين يمكن تصنيفه. ففي فرنسا مثلا، لا يعتبر "لابي.سي.فانسون" فن الرسالة نوعا أدبيا بالمعنى الصحيح[1]، لأنها ليست سوى حديثا مكتوبا أو مسجلا موجه لشخص ما بعينه، في حين أن الأنواع الأدبية تتجه أساسا للجمهور. لكن وضع الرسالة في الأدب العربي وضع مختلف عما هو في أوروبا[2] بلا شك.

كتب نزار قباني العديد من الرسائل الشخصية والشعرية[3] التي وجهها إلى شخص بعينه، أو إلى قارئ مجهول. وقد خص كتاب "100 رسالة حب" بالقصائد/الرسائل التي كان يبعثها لحبيباته. وتعج كتبه الشعرية والنثرية بكثير من الرسائل التي نشرها رغم كونها تمثل رسائل خاصة وشخصية موجهة لشخص خاص، كتلك التي بعثها للرئيس المصري جمال عبد الناصر.

وتحمل العديد من القصائد إشارات ضمنية أو صريحة لكونها رسالة، من خلال عبارات من نوع "رسالة إلى..." أو سوى ذلك. والرسالة عنده، كما أي نص يشتغل عليه، يحوّلها لعمل شعري أو نثري بديع. وكثير من قصائده هي رسائل بالأصل، كما صاغ عديد القصائد على شاكلة الرسالة.

المزج بين فن الشعر وفن الرسالة، أوجد عند نزار هذا النوع الذي نسميه "القصيدة الرسالة" حيث يكون أصل القصيدة رسالة، أو تكتب الرسالة شعرا. وهذا النوع من القصائد حاضر في دواوينه بشكل ملفت للانتباه، لذلك لا يمكن تجاهلها في دراسة تهتم بالأنواع. وإضافة إلى عشرات القصائد التي تمثل تقاطعا بين النوعين، والموزعة في مختلف دواوينه، خص الشاعر كتابا كاملا لهذا النوع، وهو ديوان "100 رسالة حب"

---

(1) ينظر: لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الثالث)، تر حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1958، ص166. وللمزيد عن فن الرسالة ينظر فصل "الرسائل والمكتبات" في هذا الكتاب.

(2) عن الأدب التراسلي في أوروبا ينظر: نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط01، 1985، ص217 وما بعدها.

(3) للمزيد عن رسائله الشعرية ينظر: غسان كلاس، مقال "نزار قباني في رسائله الشعرية"، ضمن وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، ص160 وما بعدها.

الذي أصدره عام 1970. وهو مثلما أشار إليه في العنوان يحمل 100 رسالة، وهي نصوص مكتوبة على شكل قصائد نثرية لا تحمل عناوينا، إنما أرقاما فقط.

في مقدمة هذا الكتاب قدم الشاعر أهم الإشارات الأجناسية التي نحتاج إليها في تتبع شعرية هذا النوع من القصائد. حيث أخبرنا بأن نصوص هذا الكتاب هي فعلا رسائل حقيقية بعثها إلى حبيباته، وقد عزّ عليه أن يحرقها فنشرها. مما يعني أنه لم يسميها رسائل مجازا، إنما هي رسائل حقيقية.

وعن قصة هذه الرسائل، قال في مقدمة ذات الكتاب، أنه يملك – ككل الرجال- تراثا من العشق، ورسائل حب كثيرة لم يستطع إلقاءها في النار مع أنه فكر في ذلك. لكن عندما عاد لهذه الرسائل وجد فيها شيئا من الشعر، فاختار منها 100 رسالة، أو مقاطع من رسائل، وجد فيها إيقاعا شعريا وإنسانيا يتجاوز إطار الخصوصيات إلى إطار العموميات، رغم قناعته بأن « الخط الذي يرسمه الناس بين خصوصيات الفنان وعمومياته هو خط وهمي »[1].

ويعتقد الشاعر بأن الكاتب لا يكون في ذروة حريته إلا في مراسلاته الخاصة، لذلك استحقت رسائله هذه أن يحتفظ بها وينشرها. فالرسالة التي يكتبها لحبيبته، كأنما هي رسالة مكتوبة إلى كل نساء العالم كما قال:

« وبعد.. فهذه الرسائل هي كل ما تبقى من غبار

حبي.. ومن غبار حبيباتي. وأنا أنشرها لأنني مؤمن

أن عشق الفنان ليس عشقه وحده ولكنه عشق الدنيا

كلها.. ورسائله إلى حبيبته مكتوبة إلى كل نساء العالم..»[2]

وعلى الرغم من كون نصوص هذا الكتاب رسائل حقيقية كما اعترف كاتبها بذلك، إلا أننا لا نعثر فيها على الآثار التفصيلية لنوع الرسالة. فلا أسماء حبيباته مذكورات، ولا الزمان، ولا المكان. وربما يعود ذلك لكون الشاعر تصرّف في هذه الرسائل قبل أن ينشرها حتى لا يحرج صاحباتها أو يشي بهن علنا، وذلك أبعد ما يريد كما أشار في مقدمته. ولعله حذف الأسماء وكل العلامات الشخصية التي يمكن أن تتسبب في فضح المرسلة إليها، ولهذا لا تكاد تبدو بعض النصوص أنها رسالة، بل ومضة شعرية نثرية، فيها تعابير مرسلة، لكن دون ذكر لمن هي مرسلة بالذات.

---

(1) نزار قباني، 100 رسالة حب، ص08.

(2) نفسه، ص10.

يقول في الرسالة رقم (44):

« عيناك..

حفلة ألعاب نارية

أتفرج عليها مرّة.. كل سنة

وأظل طوال العام..

أطفئ الحرائق المشتعلة..

في جلدي..

وفي ثيابي..»[1]

يمكن أن نتصور أن هذا النص يمثل مقطعا من رسالة اختاره الشاعر ونشره. لأنه لا يحمل علامات الرسالة الأساسية، كذكر اسم المرسل إليه في بدايته، وإلقاء التحية، والختام بسلام أو تحية. وبالمقابل يمكن أن نعثر على بعض الرسائل التي تقدم أكثر تفصيلا- على الأقل عن سبب الرسالة- أما المرسلة إليها فلم يذكر واحدة منهن. وهذا ما نجده مثلا في الرسالة رقم (46):

«شكرا.. على الدفاتر الملونة

التي أهديتها إليّ

لا شيء يفتح شهيتي في الدنيا

أكثر من ورق الدفاتر الملونة

أنا كالثور الإسباني..

يطيب لي أن أموت..

على أية ورقة ملونة

ترتعش أمامي..

فهل كنت تعرفين يوم أهديتني دفاترك

نزواتي الاسبانية؟ »[2]

---

(1) نزار قباني، 100 رسالة حب، ص93.

(2) نفسه، ص95.

المناسبة هنا أنها أهدته دفاتر ملونة، فكتب إليها يشكرها. وكذا هي الرسالة رقم (75)، التي تبوح بأنها كتبت بمناسبة حلول العام الجديد، والتي بدأها:

«بعد دقائق. تضرب الساعة الثانية عشره..

وينتهي عام.. ويولد عام

لا تهمني السنوات التي تولد..

ولا السنوات التي تموت..

فأنت الزمن الوحيد..

الذي لا تغتاله عقارب الساعات »[1]

رغم غياب الإشارات الأجناسية الأساسية للرسالة في هذه القصيدة، إلا أنها بالمقابل تمثل نصا فنيا بديعا، وكلاما مكتملا قد يمثل نموذج القصيدة الرسالة في أحسن تجلياته.

ومن رسائله المكتوبة نثرا، ثلاث رسائل منشورة في كتابه النثري "الشعر قنديل أخضر"[2]، الرسالة الأولى بعنوان "البنادق.. والعيون السود". وقد أضاف إلى هذا العنوان عبارة بين قوسين (من رسالة إلى صديقة مجندة)، ثم بدأها بعبارة: "أيتها الصديقة". وهي كما يشير نصها، رسالة مرسلة إلى امرأة عادت من معسكر التدريب، والشاعر يتأملها بإعجاب شديد، رغم أضافرها المكسورة، ورائحة اللاشيء التي تنبعث منها، والكدمة الموجودة على مرفقها والتي تركها الزحف على التراب. وهو معجب بها لأن المرأة استطاعت أن تغير قدرها المرسوم مسبقا لها بأن لا تخرج في حياتها سوى مرتين، مرة لبيت زوجها ومرة لقبرها.

وفي الكتاب رسالتين أخريين، الأولى اكتفى بالإشارة إليها بكلمة "رسالة" ويبدو بأنها هي العنوان. وبدأها أيضا بعبارة "أيتها الغالية". وهي مؤرخة بدقة باليوم والشهر والسنة. وتليها مباشرة رسالة أخرى سماها "رسالة ثانية". وهي حسبما يفهم منها، رسالة ثانية كتبها ردا على الرسالة التي تلقاها من حبيبته، بعدما تلقت رسالته الأولى، وردت عليها. وكلها رسائل لا تبوح باسم التي استلمتها.

وبالنسبة إلينا تهمنا أكثر القصائد التي كتبها على شكل رسائل أو العكس. وهي التي تمثل الحجم الأكبر من قصائده، مع أن الشاعر لم يشر في أي موضع أن

---

(1) نزار قباني، 100 رسالة حب، ص144.

(2) ينظر: نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، ص129 وما بعدها.

هذه القصائد/الرسائل هي رسائل حقيقية فعلا مثلما هو الحال مع رسائل " 100 رسالة حب"، وليس هناك دليل يثبت أنها رسائل حقيقية لا مجازية. فمثلا في ديوانه "لا" توجد قصيدتين على شاكلة رسالة. الأولى بعنوان"رسالة إلى جمال عبد الناصر" والثانية "رسالة إلى عبد المنعم رياض" وهما رسالتين شعريتين فقط.

فقصيدته إلى عبد الناصر، أو "رسالته" مثلما سماها، ليست خطابا شخصيا موجه من الشاعر إلى رئيس مصر، إنما هو كلام شعري عبّر فيه الشاعر عن حزنه وحزن العرب لفقدان هذا الزعيم، ومع ذلك تحمل القصيدة ملامح الرسالة الفعلية:

« والدنا جمال عبد الناصر:
عندي خطاب عاجل إليك..
من أرض مصر الطيبة
من ليلها المشغول بالفيروز والجواهر
ومن مقاهي سيدي الحسين، من حدائق القناطر
من تُرع النيل التي تركتها..
حزينة الضفائر..
عندي خطاب عاجلٌ إليك
من الملايين التي قد أدمنت هواك
من الملايين التي تريد أن تراك
عندي خطاب كله أشجان
لكنني..
لكنني يا سيدي
لا أعرف العنوان..»[1]

مثل هذه القصيدة الرسالة المرسلة رمزيا إلى جمال عبد الناصر، توجد قصائد كثيرة من شاكلتها كقصيدته "خمس رسائل إلى أمي"[2] المتكونة من خمسة مقاطع كما يشير عنوانها. وكذلك قصيدة "10 رسائل إلى سيدة في الأربعين.." المتكونة من عشرة مقاطع، التي يخاطب فيها امرأة دخلت سن الأربعين، واصفا

(1) نزار قباني، لا، منشورات نزار قباني، بيروت، ط13، 1999، ص23.
(2) نزار قباني، الرسم بالكلمات، ص112.

اليأس الوجداني الذي ستعرفه مع اليأس البيولوجي بعد الأربعين، والتي يقول في مقطعها السادس:

« وفي الأربعين..
سيصبح عمرك نثراً
ويصبح صدرك نثراً
ويصبح خصرك نثراً
وتسترجعين رسائل حبي إليك..
نشيداً نشيداً..
وسطراً فسطراً..
أنا من جعلتك..
- دون جميع الجميلات-
شهداً مصفّى..
وشعراً... »[1]

ومثل هذه الرسالة، له قصيدة أخرى بعنوان "أربع رسائل ساذجة إلى بيروت[2]"، خاطب فيها أصدقاءه في بيروت. فليس ضروريا أن تكون القصيدة الرسالة مرسلة فعلا إلى شخص معين ليكون التداخل الأجناسي واقعا في نص القصيدة. والنصوص التي كتبها الشاعر من هذا النوع تضعنا في أجواء نوعين مختلفين في ذات الوقت: فن الشعر وفن الرسالة، كهذه القصيدة التي سماها "رسالة حب صغيرة" والتي بدأها:

« حبيبتي:
لدي شيء كثير
أقوله،
لدي شيء كثير
من أين يا غاليتي أبتدي؟
وكل ما فيك أميرٌ.. أمير »[3]

---

(1) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني؟، ص144.
(2) نزار قباني، تزوجتك أيتها الحرية، ص95.
(3) نزار قباني، قصائد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 28، 1997، ص09.

كما له أيضا قصائد رسائلية، لا يسميها صراحة رسالة، كقصيدة "ثلاث بطاقات من آسيا"، والبطاقة هي أيضا نوع من الرسائل. يقول في بداية مقطعها الأول:

« من آسيا..

عليك يا صديقتي السلام

فبعد عينيك أنا، لا أعرف السلام »[1]

استخدم الشاعر كلمة "رسالة" في صياغة عناوين قصائد كثيرة، بتعابير مختلفة لا تعني بالضرورة "خطاب مرسل إلى..." كقصيدة "الرسائل المحترقة"[2]، وقصيدة "رسائل لم تكتب لها.."[3]. والقصيدة الرسالة عنده قد تكون على لسانه، كما قد تكون على لسان شخص آخر، كما هو الحال في قصيدة "رسالة إلى رجل ما..." التي تتكلم فيها امرأة مخاطبة رجلا ما، والتي يقول في مقطعها الأول:

« يا سيدي العزيز

هذا خطاب امرأة حمقاء

هل كتبت إليك قبلي امرأة حمقاء؟

اسمي أنا؟ دعنا من الأسماء

رانية.. أم زينب

أم هند.. أم هيفاء

أسخف ما نحمله – يا سيدي- الأسماء »[4]

تعبر المرأة داخل هذه القصيدة عن رفضها للتقاليد الشرقية، ولمنطق الرجل العربي الذي لا يراها سوى متعة وجسدا يشتهى، ولهذا الشرق الذي يغتال الأنوثة:

« لا تنزعج، يا سيدي!

إذا أنا كشفت عن شعوري..

فالرجل الشرقي

لا يهتم بالشعر ولا الشعور..

---

(1) نزار قباني، حبيبتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 27، 2004، ص83.

(2) نفسه، ص93.

(3) نزار قباني، قصائد، ص101.

(4) نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط17، 1999، ص35.

الرجل الشرقي

- واغفر جرأتي -

لا يفهم المرأة إلا داخل السرير..»[1]

ومع أن هذه القصيدة ليست برسالة فعلية، وهي غير محددة المرسل أو المرسل إليه، إلا أنها ليست ببعيدة عن أجواء الرسالة. بدءا بعنوانها، وصيغة النداء في مطلعها (يا سيدي العزيز)، ووصف المكتوب بخطاب. وهذا كله من باب تداخل القصيدة الشعرية بالرسالة والذي أنتج قصائد تحمل ملامح النوعين معا.

2- 3- القصيدة الدرامية

يندرج شعر نزار قباني ضمن جنس الشعر الغنائي، وهو الجنس الأدبي الذي يعتمد أساسا على عنصر "الغنائية" في بنائه. حيث يمتلك أدواته التعبيرية الخاصة التي تصنع هذه الأخيرة، والتي تكون عادة مختلفة عن أدوات الأجناس التعبيرية الأخرى. لكن شعر نزار يحمل ميزة نوعية في بناء شعره الغنائي، تتمثل في البعد الدرامي[2] الواضح فيه، والذي أوجدته الأدوات التعبيرية الخاصة بالأجناس الحكائية والتمثيلية، من سرد، وحوار، وتعدد الشخصيات، وتقديم ما يشبه القصة. وهي ميزة حاضرة في الشعر العربي المعاصر عموما حيث « تتجه القصيدة العربية الحديثة اتجاها واضحا نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني»[3].

هذا البعد الدرامي جعل شعره يحمل- في الآن ذاته- رومانسية جميلة وواقعية تقارب الحقيقة. وهو بعد لا يحوّل- في كل الأحوال- النصوص إلى جنس درامي. إنما هو نوع من التداخل أو التبادل في الوسائل التعبيرية التي باستطاعتها أن تغيّر في الشعر دون أن تهلكه. فالشعر المعاصر عموما، قد أخذ ينحى في القرن العشرين منحى المنهج الدرامي الذي نقل القصيدة العربية من الغنائية الخالصة إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية التي تعتمد أساسا على أسلوب الحوار

---

(1) نزار قباني، يوميات امرأة لا مبالية، ص41.

(2) ينظر: صلاح فضل، مقال "البعد الدرامي في شعر نزار قباني"، ضمن وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، ص318 وما بعدها.

(3) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط04، 2002، ص189.

والحوار الداخلي[1]. ويعد المزج بين الغنائية والدرامية واحدة من السمات البارزة في شعر نزار قباني عموما، حيث يوجد في شعره تكافؤ بين الغنائية والدرامية ممثلا في شكل السرد الحكائي[2].

ويتمظهر البعد الدرامي في قصائده من خلال استعمال الحكي والسرد[3]، وتوظيف الضمير المتكلم المباشر، والحضور الجلي للمخاطب. وكذا وجود الطابع الحواري الذي يكون عادة ثنائيا، أو حوارا ذاتيا أشبه بالمونولوج. إضافة إلى وجود ما يمكن أن نسميه "سيناريو" في بعض القصائد المنسوجة على منوال القصة. حيث تحكي حدثا فيه شخصيات وزمان ومكان، باستخدام السرد الحكائي الذي يقوم على توظيف الأفعال الماضية. ثم إن ظاهرة تقسيم القصيدة إلى مقاطع، والتي يستخدمها الشاعر في أغلب قصائده، أشبه بتقسيم القصة إلى فصول.

وتمثل قصيدة "قارئة الفنجان" واحدة من هذه النماذج التي تمتزج فيها الغنائية بالدرامية، حيث يمكن لأي قارئ أن يتصور المشهد المعروض فيها بتفاصيله الدقيقة. بل لا يمكن قراءة القصيدة دون أن يتمثل لنا مشهدها كلقطة فيلم سينمائي. وكأنما الشاعر صورها بالكاميرا، فقدم لقطات تصويرية لا لغوية فقط. والقصيدة فيها ما يشبه قصة قصيرة جدا، تتكون من حدث واحد هو قراءة الفنجان. وفيها شخصيتين أساسيتين هما العرافة أو قارئة الفنجان وصاحب الطالع[4]. وبالمقابل ليس فيها أثر أو إشارة للبنية الزمانية والمكانية التي يحدث فيها قراءة الفنجان. ومع ذلك فان مطلع القصيدة مطلع درامي بامتياز:

«جلست.. والخوف بعينيها
تتأمل فنجاني المقلوب
قالت: يا ولدي. لا تحزن
فالحب عليك هو المكتوب»[5]

---

(1) ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص282، وص293.

(2) ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2001، ص130.

(3) للمزيد عن "سرد الشعر وشعرية السرد" في القصيدة السردية الحديثة ينظر: شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1999، ص37 وما بعدها.

(4) ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص133.

(5) نزار قباني، قصائد متوحشة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط18، 2001، ص12.

في القصيدة قصة مسرودة بزمن الماضي، من خلال استرجاع الحدث بتفاصيله الصغيرة، التي تصف وضعية المرأة والكأس (جلست، الخوف بعينها، تتأمل، فنجاني المقلوب)، وتدقق في العبارات التي نقلت بها خبر الطالع (قالت، يا ولدي، لا تحزن، الحب عليك هو المكتوب، فنجانك دنيا مرعبة، حياتك أسفار وحروب). كما تعرض أيضا تفاصيل المرأة التي سيحبها (عيناها، فمها، ضحكتها، نائمة في قصر مرصود)، وما سيلاقيه من يحاول الوصول إليها (القصر كبير، كلاب تحرسه وجنود، من يدخل، من يطلب، من يدنو، من حاول، مفقود مفقود). لتصل القصيدة إلى أوج لحظاتها الدرامية عندما تتعاطف قارئة الفنجان مع صاحب الطالع سيء الحظ:

« بصّرتُ..
ونجّمتُ كثيرا..
لكني.. لم أقرأ أبدا
فنجانا يشبه فنجانك
لم أعرف أبدا يا ولدي
أحزاناً..
تشبه أحزانك.. »[1]

أضفت صيغة النداء في عبارة "يا ولدي" المتكررة أكثر من جميع الكلمات بعدا نفسيا عميقا، حيث تظهر تعاطف المرأة مع صاحب الطالع من جهة، وكبر سنها وخبرتها من جهة أخرى. ومع أن صاحب الطالع هو صاحب القصة وهو الذي يحكيها، إلا أن الضمير المتكلم في النص عائد إلى القارئة بدءاً من البيت الثالث، ما جعل المشهد حيا رغم السرد الاسترجاعي الذي قدّم به الحدث.

وربما يكون هذا البعد الدرامي الذي ميز القصيدة سرّا من أسرار نجاحها وشهرتها، كقصيدة وكأغنية. فالبعد الدرامي « كان من أسرار سرعة انتشار شعر نزار وحضوره الفاعل بين جمهوره حتى اليوم، وقد أدى هذا الشعر دورا هاما في تطوير بنية الأغنية العربية منذ اختار الملحنون له عددا من القصائد »[2].

---

(1) نزار قباني، قصائد متوحشة، ص17.

(2) صلاح فضل، مقال "البعد الدرامي في شعر نزار قباني"، ضمن وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، ص324.

وكمثل هذه القصيدة التي تعتمد أساسا على بناء المشهد من خلال إضاءة التفاصيل الصغيرة، نجد في الديوان ذاته قصيدة أخرى بعنوان "بانتظار سيدتي.." التي تضعنا أيضا أمام الحدث:

« أجلس في المقهى.. منتظراً

أن تأتي سيدتي الحلوه..

أبتاع الصحف اليوميه..

أفعل أشياء طفوليه

في باب الحظ.. أفتش عن (برج الحمل)..

ساعدني يا (برج الحمل)..

طمئني يا (برج الحمل)..

هل تأتي سيدتي الحلوه؟..»[1]

لكن الشاعر الذي يبقى منتظرا عشرة أعوام شمسية وقمرية لا تأتيه سيدته الحلوة كما تتضمن خاتمة القصيدة. حدث الانتظار الذي تعرضه القصيدة مرفوق بتفاصيل محكية بزمن المضارع. فنحن نعرف أنه جالس في مقهى ينتظر قدوم سيدة حلوة. وأنها لم تأت في الموعد فطال انتظاره حتى قرأته الصحف اليومية، ونفخه غيم سيجارته، وشربه فنجان قهوته.

وقد تتعدد في القصيدة الواحدة المشاهد التي تشكلها، كما قد يكون فيها أكثر من شخصيتين، وأزمنة وأمكنة متعددة. فقصيدة "طوق الياسمين" مثلا المتكونة من أربعة مقاطع تقدم أربعة مشاهد لقصة هذا الطوق. وإذا تتبعنا كيفية بناء القصيدة مشهدا بمشهد من خلال المقاطع وجدنا ما يلي:

- المقطع 1: قدم لحبيبته طوق ياسمين. فضحكت وشكرته عليه، وظن هو أنها تعرف معنى أن يهديها رجل سوار ياسمين.

- المقطع 2: جلست في ركن تتسرح وتتعطر وتدندن لحنا. قصدت دولاب الملابس ترتدي وتقلع وطلبت منه أن يختار لها ماذا تلبس، فتساءل إن كانت له إذن تتجمل.

(1) نزار قباني، قصائد متوحشة، ص125.

- المقطع 3: وقف أمام دوامة الألوان واختار لها أسوداً مكشوف الكتفين، لبسته وربطت طوق الياسمين، وهو مازال يعتقد أنها تعرف معنى أن يهديها رجل سوار ياسمين.

- المقطع 4: في المساء، رآها في حانة صغرى ترقص، وتتكسر وتدمدم لحنا في أذن فارسها. فاكتشف أنها لغيره كانت تتجمل وتتعطر وترتدي وتقلع. ولمح طوق الياسمين في الأرض تدفعه جموع الراقصين، فهم فارسها الوسيم لأخذه، لكنها مانعت وقهقهت قائلة له "لا شيء يستدعي انحناءك...ذلك طوق الياسمين.."

هذا هو السيناريو الكامل المعروض في القصيدة بغنائية متدفقة، ودرامية عالية. فالجانب الإيقاعي فيها، والذي ساهمت القافية الموحدة وتناغم الأصوات بقوة في تشكيله، من أعذب ما يمكن أن تكون عليه قصيدة حرة[1]، حيث « ينتشر صوت الروي ويشيع فيتردد ثلاثا وتسعين مرة ويؤسس مع صوتي الكاف والراء تناغما يعضد الدلالة، ويعمق الحزن والإنكار والنكران والركون والانكسار »[2].

وهي في ذات الوقت قصيدة تسرد ما يشبه قصة، فنزار « مغرم بنسج كثير من القصائد على منوال القصة القصيرة، وهو ناجح في هذا المجال إلى أبعد حد »[3]. أما خاتمتها المفتوحة، فتبوح بالتوجع الكبير الذي شعر به صاحب الطوق من خلال ممانعتها التقاطه من الأرض، وهو من الناحية التعبيرية موقف دراماتيكي بامتياز:

« ولمحتُ طوق الياسمين
في الأرض.. مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء..
تدفعه جموع الراقصين
ويهمّ فارسك الوسيم بأخذه..
فتمانعين..
وتقهقهين..

---

(1) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص191.

(2) سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2010، ص62.

(3) فؤاد دوارة، مقال "نزار قباني شاعر النهود" ضمن كتاب: محمد يوسف نجم، نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، دار سعاد الصباح، الكويت، ط01، 1998، ص249.

"لا شيء يستدعي انحناءك..
ذاك طوق الياسمين.." »[1]

لعب الجانب الصوتي في هذه القصيدة دورا هاما في البناء الموسيقي كما الدلالي أيضا، حيث المعنى العام الذي يدور حول امرأة ناكرة للجميل حاضر لغويا كما هو حاضر صوتيا. فالقصيدة « تتوزع فيها أصوات النون (93 مرة) والكاف (35 مرة) والراء (30 مرة)، فتركب كلمتي (نَكَرَ ورَكَنَ) اللتين تعبران عن صورة المرأة الرافضة الناكرة المعتدة بذاتها وصورة الرجل المنكسر »[2].

وتقدم لنا قصيدة "حُبلى" أيضا، مشهدا دراميا مؤثرا في أسلوب غنائي. فعندما ذهبت المرأة (التي تتقمص ضمير المتكلم في النص) إلى حبيبها لتخبره بأنها "حبلى"، صرخ "كلاّ". شتمها وطردها، وأراد أن يمزق الطفل. وبعث بالخدام يدفعها ويقول لها إن مولاه ليس هنا، وهي تعرف أنه هنا لكنه يتخفى جبنا. وعندما أعطاها بعض المال لتجهض، اتخذت هي موقفا جريئا في صده رغم مرارة الموقف:

«ليراتك الخمسون.. تضحكني
لمن النقود.. لمن؟
لتجهضني؟
لتخيط لي كفني؟
هذا إذن ثمني؟
ثمن الوفا يا بؤرة العفنِ
أنا. لم أجئك لمالك النتنِ
« شكرا »..
سأسقط ذلك الحملا..
أنا لا أريد له أباً نذلا..»[3]

استخدام الضمير المتكلم المباشر، مذكرا كان أو مؤنثا، والذي يتبعه استعمال أفعال واصفة للحدث، واحدة من التقنيات الأساسية التي تصنع درامية القصيدة،

---

(1) نزار قباني، قصائد، ص109.
(2) سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، ص76.
(3) نزار قباني، قصائد، ص135.

خاصة من خلال أسلوب السرد الذي يتولاه المتكلم داخل النص. وقد بدأ السرد- في الحقيقة- يهيمن في القصيدة الغنائية العربية مع « ظهور المذهب الرومانسي، وقد اقترن هذا النزوع إلى القص في القصيدة الرومانسية بتغليب "الأسلوب النثري في الشعر" »[1].

والسرد في قصائد نزار ليس دائما استرجاعيا من الماضي، فقد تكون الأفعال مضارعة كما لو كان الحدث حينيا، وهو ما يحيي المشهد. وهذا ما نجده في قصيدة "كلمات"[2] التي تصف مشهدا كاملا بلغة غنائية عالية. حيث تتوالى الأبيات في وصف الحالة الحالمة التي تعيشها هذه المرأة بين يدي مراقصها (يحملني لمساءٍ وردي، وأنا كالطفلة في يده، يحمل لي سبعة أقمار...وأغنيات، يهديني شمسا...وصيفا وقطيع سنونوات، ويخبرني أني تحفته، وأساوي آلاف النجمات، وبأني كنز، وبأني أجمل ما شاهد من لوحات). لكن كل هذا الكلام الجميل يبقى مجرد كلمات، ولما تعود إلى طاولتها لا يبقى معها سوى كلمات.

تضعنا القصيدة في أجواء المرقص كما لو كنا نراه، ورغم وجود سلسلة أفعال كثيرة (يسمعني، يراقصني، يأخذني، يزرعني، يحملني، يحمل، يهديني، يخبرني، يروي،

يبني)، إلا أن القصيدة حافظت على غنائيتها العالية، حتى أنها واحدة من قصائده المغناة.

هذا النوع من العرض الدرامي، يجعل القارئ شريكا في بناء النص واستكشافه، حيث لا يشعر بأية غربة اتجاهه، ولا يجد شيئا في النص خفيا أو مشفّرا. فالشاعر يضعه دائما في قلب الحدث ليلتقط اللحظة الشعرية المقدمة بكامل حرارتها.

وفي قصيدة "مهرجة" من ديوان "الرسم بالكلمات"، يوجد حوار غير مباشر بين رجل وحبيبته، حول موضوع يتدرج الشاعر في تقديم تفاصيله. ومع ختام القصيدة تكتمل عناصر الحدث أو قصة القصيدة:

« أتريدين إذْ وجدتِ العشيقا..

أتريدين أن أكون صديقا؟

وتقولينها بكل غباءٍ..

---

(1) شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، ص37.

(2) نزار قباني، حبيبتي، ص39.

بؤبؤاً جامداً.. ووجها صفيقا
موقفي تعرفينه.. فتواري
عن طريقي، يا من أضعتِ الطريقا »[1].

تريد هذه المرأة أن يكون صديقها بعد أن وجدت عشيقاً آخر، فيسخر منها ويذكرها بما جمعهما طيلة خمس سنوات، وبما لا يمكن أن يجعله صديقا بعدما كان حبيبا:

« أصديقٌ.. وبعد خمس سنين
كنتُ فيه الشذا، وكنت الرحيقا
يا له منطق النساء.. أمثلي
يقبل. الآن أن يكون صديقا؟
اسألي ناهديك عن بصماتي
كل نهدٍ، أشعلت فيه حريقا
هكذا. بين ليلة وضحاها..
نتلاقى شقيقة.. وشقيقا
فكأني لم أملأ الصدر لوزاً..
وعلى الثغر ما سكبت العقيقا »[2]

وفي آخر بيت من القصيدة، يرد لها الجواب، بطريقة رمزية ساخرة:

« سيداً كنتُ.. في مقاصير حبّي
ومن الصعب أن أصير رقيقا »[3]

(1) نزار قباني، الرسم بالكلمات، ص128.
(2) نفسه، ص129، 130.
(3) نفسه، ص130.

وفي قصيدة حوارية بعنوان "مسافرة"، يتداول البطلين (الشاعر وحبيبته) على الضمير المتكلم، ويتخاطبان في مشهد يمثل لحظة وداع مسافرة كانت حبيبته. وبين السرد والحوار تتبادل الأدوار بينه وبينها في التكلم داخل النص:

« جئتها نازف الجراح، فقالت:

شاعر الحب والأناشيد.. ما بك؟

ذاك منديلي الصغير.. فكفكف

قطرات الأسى على أهدابك

نم على زندي الرحيم.. وأشفق

يا رفيق الصبا.. على أعصابك

ارفع الرأس، والتفت لي قليلا

يا صغيري، أكأبتني باكتئابك »[1]

لكن الشاعر (وهو البطل في هذه القصيدة) لا يحتمل اغتراب هذه الحبيبة:

«أين تمضين؟ كيف تمضين؟ ردّي

وأغانيَّ ضارعاتٌ ببابك

وبيتي من ضوء عينيك ضوءٌ

وبقايا من رائعات ثيابك »[2]

وبعد خمسة أبيات أخرى يخبرها فيها بقدرها عنده، تسترجع هي الكلمة بعد أن مسحت جبهته وفكت شعره:

« مسحتْ جبهتي..بأناملها الخمس

وفكَّت لي شعري المتشابكْ

يا صديقي وشاعري: لا تُمكّن

(1) نزار قباني، قالت السمراء، ص113، 114.

(2) نفسه، ص115.

قبضة اليأس من طموح شبابكْ
أنت للفن..قد خلقتَ و للشعر..
سيهدي الدنيا بريق شهابكْ
أنا دعني أسير..هذا طريقي
وامشي يا شاعري إلى محرابكْ
ما خُلقنا لبعضنا..يا حبيبي
فابق للفنّ.. للغنا.. لكتابكْ »[1]

تستوقفنا في القصيدة الدرامية العناصر الصغيرة كما الكبيرة التي جعلتها قصيدة غنائية درامية، فنجد أن الوصف والسرد و الحوار أهم هذه العناصر التي تحكي قصة ممتزجة بالغنائية، وهي من الظواهر الشائعة في الشعر المعاصر عامة[2].

أما القصيدة التي تعتمد أساسا على السرد دونما حوار، فهي لا تكون أقل درامية من سابقتها. ففي قصيدة بعنوان "اللجوء" يحكي الشاعر من خلال ضمير المتكلم المذكر، والمتحدث في النص، ما حدث له ذات مرة عندما لم يجد أين يقضي ليلته، فلجأ لامرأة، لم يخبرنا من تكون بالذات (حبيبة أو صديقة..)، وافتتح القصيدة كما لو كان لها بداية سابقة يعرفها القارئ، ثم وصل ليكملها:

« لو كنت أعرف ما أريدُ..
ما جئت ملتجئا إليك كهرة مذعورة..
لو كنت أعرف أين أقضي ليلتي
لو كنت أعرف أين أسند جبهتي
ما كان أغراني الصعودُ
لا تسألي: من أين جئتُ، وكيف جئتُ، وما أريدُ..
تلك التساؤلات السخيفة ما لدي لها ردودُ.. »[3]

---

(1) نزار قباني، قالت السمراء، ص116، 117.
(2) ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص31.
(3) نزار قباني، أشعار خارجة على القانون، ص94.

قدم الشاعر ملامح هذا الرجل المتعب الذي لم يعرف أين يذهب، والذي يسأل ويجيب، فلا تشارك هي في صناعة النص إلا من خلال ضميرها المؤنث الظاهر في صيغة المخاطب. وبعد أن يطلب منها السجائر و يأمرها بأن تختفي، يسألها أن لا تغلق الأبواب، لأن الجنس آخر ما يريد:

«لا تقفلي الأبواب خلفك..

إن أعصابي يغطيها الجليدُ

لا تقفلي شيئا..

فإن الجنس آخر ما أريدُ.. »[1]

وهكذا فإن لكل قصيدة قصتها، ولكل قصيدة أيضا أسلوبها في سرد القصة. فبقدر ما تتشابه في أساليبها وتقنياتها، بقدر ما تختلف. وهذا ما يجعل كل واحدة منها مختلفة عن الأخرى. والبعد الدرامي الذي نتحدث عنه، لا يتبع فقط عناصر السرد والحوار، لأن القصيدة قد تكون وصفية ومع ذلك يكون فيها أيضا إخبار. ولهذا النمط من القصائد عشرات النماذج التي يمكن أن نصادفها في دواوين الشاعر المختلفة.

فهذه قصيدة "الحب.في داخل ثلاجة!!.." تصف لنا حالة الضجر والملل المميت الذي وجد فيه الرجل حاله مع امرأة لم يعد تثيره في شيء. وعلى الرغم من كون لغتها وصفية أساسا، إلا أنها ترسم في الوقت ذاته، أجواء هذا الملل في إطاره التخيلي الذي يمكن أن يتصوره القارئ بسهولة، والتي يقول في أولها:

« ما عاد بالإمكان أن نواصل الحوار

فما هناك دهشة

ولا هناك رعشة

ولا هناك صرخة مجنونة

ولا هناك رغبة فينا ولا انبهار.. »[2]

---

(1) نزار قباني، أشعار خارجة على القانون، ص96.

(2) نزار قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، ص215.

صحيح أن القصيدة لا تبوح بهوية المرأة من تكون، أو أين حدث هذا ومتى، لكن القارئ يفهم بسرعة حالة الضجر التي يعرضها الشاعر، وترتسم في مخيلته سريعا صورة هذا اللقاء البارد.

وهكذا تتزاوج الغنائية والدرامية في بنية القصيدة دون أن تلغي الواحدة منهما الأخرى. فكما أن « السرد النقي هو مجرد احتمال، فإن القصيدة الغنائية على مستوى الصيغة جنس غير نقي، وكما أن وجود رواية أو قصة قصيرة بلا حوار هو استثناء، كذلك فإن خلو قصيدة غنائية من السرد هو استثناء أيضا»[1]، وعليه فإن القصيدة الدرامية ليست سوى تنويعا من تنويعات القصيدة الغنائية التي بإمكانها أن تأتي على أنماط مختلفة، وأن تحمل سمات أجناسية من أجناس أدبية أخرى سردية ودرامية، وهو أمر لا يخرجها بأي حال من جنس الشعر الغنائي.

2- 4- القصيدة الموجزة

تختلف القصائد الشعرية في طولها، من قصيرة إلى متوسطة إلى طويلة. والكم في الشعر ليس له قانون يحده، إنما تمليه ذائقة الشاعر، وربما تدخل في ذلك طبيعة الموضوع والغرض والمناسبة أو سواها من اعتبارات واردة في عملية الكتابة. وتبعا لطول النص الشعري، فرق العرب بين مصطلحين هما "القصيدة" و "المقطعة"، حيث تميل القصيدة للإطالة والمقطعة للإيجاز.

بالنسبة للنقاد القدامى[2] ليس الفرق بين القصيدة والمقطعة مجرد فرق بين الإيجاز والإطالة، وقد ميزوا الخصائص التي تجعلهما بمثابة نوعين فرعيين لنوع القريض، ففي أساس البلاغة يقال "شعر مقصد ومقطع"، كما يقال "جاء بمقطعات من الشعر وبمقطوعة وقطعة". والقصيدة هي في حد ذاتها قطعة مادامت لها بداية ونهاية، ولكن المقطعة سميت كذلك لمقارنتها بكم القصيدة، كما أن الأصل اللغوي لـ "قصيدة" يدل على القطعة.

وتقسيم الشعر حسب كم الأبيات لا يعطي فقط هذين النوعين، إذ يوجد أيضا "اليتيم" وهو البيت الواحد، ويسمى أيضا "الدرة اليتيمة"، و"النتفة" وهي ما بلغ بيتين أو ثلاثة، و"القطعة" إذا وصل إلى عشرة أبيات، أما "القصيدة" فهي ما بلغ عشرون بيتا

---

(1) شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، ص38.

(2) ينظر آراء النقاد القدامى الواردة هنا حول موضوع الكم في الشعر في: رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص11 وما بعدها.

على الأقل. هذا هو تصنيف العرب للشعر حسب الفراء، وقد توجد آراء أخرى مخالفة، فالأخفش يعتبر ثلاث أبيات قصيدة ويرى ابن جني أن العادة أن تسمى أي مجموعة أبيات من ثلاثة إلى خمس عشرة قطعة، وما زاد على ذلك قصيدة. في حين يروي ابن رشيق على العرب رأيا آخر في تحديد كم الشعر، فمنهم من يحدد القصيدة ما بلغ سبعة أبيات، ويحددها آخرون بعشرة أبيات.

ويرى كثير من النقاد أن المقطعة أكثر شيوعا وترددا من القصيدة، وأعلق بقلوب وأفواه الناس، وأنها أسهل للحفظ لجمعها المعاني. لذلك كانت المقطعة متميزة بأسلوبها الخاص، وهي ليست بالسهلة لأنها تتطلب قدرة خاصة على ضغط المعاني والتقاط النادر منها، وحسب ابن رشيق فإن المقطّع لا يستطيع الإطالة، في حين يستطيع المطوّل التقطيع.

ويجد حازم القرطاجي أن المقطعات تناسب ما يسميه "القصائد البسيطة" أو ذات الغرض الواحد، لأنها لا تتسع لتعدد الأغراض الشعرية، مشيرا إلى أن الشكل الكمي للقصيدة والمقطعة هو المتحكم في الحقل الدلالي والتركيبي والغرضي، وأنه يوجه الشاعر نحو صياغة بعينها لهما، وهو لا يرى الإبداع في المقطعة أصعب من القصيدة، بل العكس من ذلك.

بين القصيدة والمقطعة فروق واختلافات، تتلخص في « توظيف المعاني وطريقة ذلك التوظيف، وفي كم الحجم وطبيعة التداول ونوع الفائدة وطبيعة المواقف. وكل هذا يصب في جعلهما شكلين متمايزين »[1]. وبالنظر إلى التجربة الجمالية التي يقدمها النوعان، لا يمكن أن يكون الفرق بين القصيدة الطويلة والقصيرة مجرد فرق في الطول، بل هو فرق في الجوهر[2]، فجمالية الإبداع الموجودة في أيّ من النوعين هي التي تحدد نجاحه على حساب الآخر، وليس فارق الكم فقط.

ويتميز نزار قباني بكتابة "المقطعة" أي القصيدة الموجزة. وقد جعل هذه المحاولة مغامرة شعرية اشتغل عليها في أكثر من ديوان اشتغالا مضنيا، نظريا وعمليا. نظريا من خلال مقدمات كتبه التي شرح فيها مشروعه هذا، ومن خلال حواراته التي ناقش فيها المسالة باستفاضة، وهو ما فعله أيضا في كتبه النثرية، سواء في المقالات أو في

---

(1) رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص15.

(2) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص303.

سيرته الذاتية[1]. وعمليا من خلال عشرات القصائد أو بالأحرى "المقطعات" التي ظل يطاردها في مختلف دواوينه.

كان طموح نزار الشعري أن يكتب قصيدة موجزة ومختصرة تكون "خلاصة الخلاصة"، ويخلص القصيدة العربية من جميع النتوءات اللغوية. ويكتب شعرا بحجم الانفعال، بلا زيادات وترهلات. وهو الطموح الذي جسده في ديوان "كتاب الحب" 1970. و"قاموس العاشقين" 1981، إضافة إلى العديد من المقطعات الموزعة هنا وهناك في دواوينه المختلفة.

"كتاب الحب" كان محاولته الأولى لكتابة قصيدة مكثفة جدا ومختصرة ليقدم بها شعرا يكون (خلاصة الخلاصة). وقد شرح في مقدمة الكتاب أسباب اختياره لهذه الكتابة السريعة، قائلا أنه يحاول كتابة القصيدة العربية بشكل جديد، وإلباسها ثوبا عصريا مريحا وعمليا، بعد قرون طويلة أرهقت فيها بالأثواب المفرطة في طولها واتساعها، وحتى رداءة قصها. فالقصيدة العربية تعاني من التبذير في استعمال اللغة إلى درجة الإنهاك، لذلك أراد كتابة قصيدة بلا حواشي ولا زوائد بلاغية، قصائد يكون فيها حجم الكلام بحجم الانفعال:

« كنت دائما أحلم بشعر عربي تكون فيه مساحة
الكلمة بمساحة الانفعال، وحجم الصوت الشعري بحجم
فم الشاعر...وبحجم هواجسه.
كنت أومن أن الشعر هو خلاصة الخلاصة...
وأن أي محاولة من الشاعر لمط صوته بطريقة مسرحية،
ومد انفعاله على سطح أوسع يخرجه من حديقة الشعر...
ويدخله في سراديب الثرثرة الشعرية.
الثرثرة الشعرية هي فجيعة شعرنا العربي...ونظرة
واحدة إلى أهرامات القصائد العربية القديمة توضح لنا
أننا تكلمنا أكثر من اللازم..

---

(1) ينظر حديثه عن القصيدة الموجزة في سيرته الذاتية "قصتي مع الشعر" ص246 وما بعدها، وفي حواراته ضمن الكتابين: "عن الشعر والجنس والثورة" ص27، وص33، وفي "لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي..." ص136.

الشعر هو خلاصة الخلاصة...كما قلت »[1]

كتابة شعر يكون خلاصة الخلاصة، طموح شعري كبير لم يبلغه كثير من الشعراء. ولعل نزار من القلائل الذين حملوا هذا الطموح بوعي فني وجمالي كبيرين. فهو يعرف أن القارئ العربي مرتبط تاريخيا بالمعلقات، ولم يتعود على تلقي هذه القصيدة التي تكون فيها اللفظة خاطفة كالـ flash في كاميرا التصوير، وسريعة كالبرق، ورفة الجفن، والتماعة السيف كما قال هو ذاته. وهو واثق من أن القارئ العربي سيتقبل هذا التغيير، وسيرحب بها لأنها قصيدة العصر التي تمثله[2].

والحب الذي عرضه الشاعر في قصائد هذا الكتاب، يحمل كل ملامح عصرنا من سرعة وإيجاز وتوتر وكثافة. ولغة العشق فيه مكثفة ومضغوطة كما لم يحدث في تاريخ العشق. ذلك لأن الشاعر أراد أن يقدم قاموسا موجزا وعصريا للعشق، يعود إليه العشاق ليتعلموا كيفية التعبير عن حبهم بأقل الكلمات.

اعتبر نزار هذا الكتاب "نشيد إنشاده"، واعترف أنه عمل أتعبه أكثر من أي كتاب، واشتغل عليه كما لم يشتغل على عمل آخر:

«إن قصيدة تتألف من بيتين...كانت تأخذ مني

شهرين من العمل. ومن خلال عملية الشطب، والقص،

والتمزيق...عرفت وجعا جديدا لم أعرفه في كل تاريخي

الشعري، إنه وجع الإيجاز.. وجع إدخال الحياة كلها

في خرم إبرة..»[3]

وفي مدخل كتاب "قاموس العاشقين"، وهو الكتاب الثاني الذي جرّب فيه الاختزال في فن الشعر، عرض مرة أخرى وجهة نظره الفنية والجمالية- إن لم نقل النقدية- اتجاه هذه التجربة. فقد أراد من خلال هذا العمل مواصلة العمل على تأسيس قصيدة عربية مختزلة ليقينه أن القصيدة العربية بحاجة إلى إتباع "رجيم" لغوي. والاختزال في الشعر ليس سوى جزءا يسيرا من مظاهر الاختزال في هذا العصر ذو النزعة الاقتصادية في استعمال الأشياء. أما مشكلة الجمهور المتعود على النمط

---

(1) نزار قباني، كتاب الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 16، 1999، المقدمة صب.

(2) ينظر هدف الشاعر من هذا المشروع ورؤيته الفنية اتجاه قضية الإيجاز في الشعر في مقدمة العملين "كتاب الحب" و" قاموس العاشقين".

(3) نزار قباني، كتاب الحب، الصفحة الأخيرة من المقدمة (غير مرقمة).

القديم من القصائد الطويلة والسمينة، فهو لا يحمل همها، لأنه تأكد بعد نجاح "كتاب الحب"، أن الجمهور العربي مستعد لطرح عاداته القديمة عندما يجد بديلا جديدا وجميلا، وهذا ما شجعه على إعادة التجربة ذاتها بعد أحد عشر عاما[1].

قصائد- أو بالأحرى مقطعات- "كتاب الحب" كلها بلا عناوين، والكتاب أصلا بلا فهرس. ويبقى الفاصل بين نص وآخر هو الصفحة. ففي كل صفحة جديدة نص جديد. وهي مرقمة من أول نص إلى آخر نص من 01 إلى 52، حيث يتراوح عدد الأسطر الشعرية في كل قصيدة أو مقطعة ما بين ثلاثة إلى ثمانية أسطر. وهي مزيج من مقاطع على طريقة القصيدة العمودية حينا، و الحرة أو النثرية حينا آخر.

عبر الشاعر عن هاجسه في إيجاد لغة شعرية أقوى وأجمل، حتى وإن كانت بلا كلمات في مواضع كثيرة. منها قوله في هذه القصيدة:

« لأن كلام القواميس مات

لأن كلام المكاتيب مات

لأن كلام الروايات مات

أريد اكتشاف طريقة عشقٍ

أحبك فيها..بلا كلمات »[2]

الفكرة ذاتها عبر عنها بطريقة أكثر اختزالا في القصيدة الأخيرة من "كتاب الحب":

« لأن حبي لك فوق مستوى الكلام

قررت أن أسكت..

والسلام.. »[3]

تحمل القصائد الموجزة في هذا الكتاب، كما في الكتب الأخرى، كل التفاصيل الشعرية التي تعوّد الشاعر على توظيفها في شعره، والمتعلقة باللغة والصورة والإيقاع. ولا تختلف عن بقية شعره سوى في حجمها الصغير، وكثافتها العالية.

---

(1) ينظر: نزار قباني، قاموس العاشقين، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 06، 1999، ص07 وما بعدها.

(2) نزار قباني، كتاب الحب، ص11.

(3) نفسه، ص52.

والواقع الذي لا يمكن إنكاره، هو أن نزار استطاع فعلا أن يقدم نماذج شعرية فائقة الإيجاز والجمال في آن واحد، كقصيدته هذه:

« إني أحبك عندما تبكينا

وأحب وجهك غائما وحزينا

الحزن يصهرنا معا ويذيبنا

من حيث لا أدري ولا تدرينا

تلك الدموع الهاميات أحبها

وأحب خلف سقوطها تشرينا

بعض النساء وجوههن جميلة

وتصير أجمل...عندما يبكينا »[1]

ورغم كون هذه القصائد موجزة حجما، إلا أن بعضها قد يكون فيها المعنى ممددا، فيتشكل نص موجز بمعنى ممد أقصى تمديد، كهذه القصيدة:

« عدّي على أصابع اليدين، ما يأتي:

فأوّلاً: حبيبتي أنت.

وثانيا: حبيبتي أنت.

وثالثا: حبيبتي أنت.

ورابعا و خامسا

وسادسا وسابعا

وثامنا وتاسعا

وعاشرا..حبيبتي أنتِ.. »[2]

وقد يكون التكرار نوعا من أنواع هذا التمديد، الذي رغم وجوده، تحتفظ القصيدة بكامل كثافتها كما في قوله:

« أشكوك للسماء

---

(1) نزار قباني، كتاب الحب، ص29.

(2) نفسه، ص14.

أشكوك للسماء

كيف استطعت، كيف، أن تختصري

جميع ما في الأرض من نساء»[1]

وكذا في قوله أيضا:

« عشرين ألف امرأة أحببت..

عشرين ألف امرأة جربت

وعندما التقيت فيك يا حبيبتي

شعرت أني الآن قد بدأت.. »[2]

هذه بعض النماذج للقصيدة الموجزة في "كتاب الحب". أما قصائد "قاموس العاشقين" فهي معنونة على خلاف سابقاتها في الكتاب الأول. وهي أكثر طولا حيث يمكن أن تمتد لعدة صفحات، أو يقسمها لمقاطع كما في القصائد: "ما هو الحب؟"، "المسؤولية"، "الاحتفال"، "الثقافة المعاصرة" وغيرها. أما طول المقطع الواحد فهو في أغلب الأحيان بحجم صفحة واحدة.

وتبقى القصائد الأجمل في الديوان هي تلك الموجزة فعلا، والتي تحمل برقا سريعا، ولمعة خاطفة، لأنها تعلق بيسر في الأذهان، وهي أكثر كثافة وطرافة. تلك القصائد التي لا تتجاوز صفحة واحدة وتكتفي ببعض الأسطر الشعرية القليلة، لتعوض الطول بالتدفق الإيقاعي القوي، وبصناعة الدهشة. والنماذج التي نجح فيها الشاعر في صناعة هذه الدهشة كثيرة منها قصيدة "عاطل عن العمل..":

« لو لم أصادف وجهك الرائع..

ما كنت أميرا للغزل

لو لم أقبلك من الرأس إلى الأقدام..يا حبيبتي

لم يعرف العالم تاريخ القبل

لو لم أصور جسمك الجميل في قصائدي..

لم يعرف الأطفال ما شكل العسل

---

(1) نزار قباني، كتاب الحب، ص10.

(2) نفسه، ص17.

لو أنني لم أشتغل مزارعا

في حقل عينيك..

لكنت عاطلا عن العمل.. »[1]

والدهشة كما يصنعها الشاعر، هي تأجيل المفاجأة إلى آخر النص، حيث تنفجر لحظة المتعة القصوى التي ينتظرها القارئ. والقصيدة الموالية بعنوان "التأتأة" تحمل بعض هذه المفاجأة:

«حبك، يا سيدتي، تجاوزَ المعقول

تجاوز الإشارة الحمراء..

والأعراف.. والأصول

تجاوز النموذج الشائع،

والزمان، والمكان، والفصول

فلتغفري تأتأتي..

لأنني نسيت كل ما أردت أن أقول.. »[2]

وقد تكون القصيدة الموجزة "موجزة جدا"، ومع ذلك لا تكون أكثر قوة ودهشة من قصيدة أكثر طولاً، خاصة عندما تفتقد التدفق الإيقاعي المطلوب كـ قصيدة "صوت":

«كلما غرّدت في الهاتف..يا قُمريتي

هرهرت.. فوق سريري ياسمينه »[3]

أو كقصيدة "في القائمة السوداء":

«لأنني مع النساء دائما..

أوضع في القائمة السوداء..

يا لؤلؤتي..»[4]

---

(1) نزار قباني، كتاب الحب، ص53.

(2) نزار قباني، قاموس العاشقين، ص139.

(3) نفسه، ص69.

(4) نفسه، ص165.

تحتاج القصيدة الموجزة أكثر من المطولة لأن تكون متماسكة بناءً ومعنًى حتى لا تغدو منقوصة في أحد جوانبها. كما على المطولة أن تحرص على أن لا تتحول إلى ملل. فالبلاغة كما قال العسكري هي « الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل»[1].

سعى الشاعر منذ بداياته لتحقيق طموحه الكبير المتمثل في كتابة قصيدة بلا ثرثرة لغوية، تكون خاطفة كالبرق، سريعة كلمح البصر. لذا نجد دواوينه لا تخلو من قصائد موجزة حتى وإن كانت معظم قصائدها مطولة. وعدا "كتاب الحب" و"قاموس العاشقين" اللذين خصصهما كاملين لهذا الطموح، له عشرات القصائد الموجزة الأخرى في دواوينه المتبقية، حيث كان يمزج في أكثر من عمل بين قصيدة طويلة وأخرى موجزة. وبعض دواوينه تحمل قصائد موجزة بقدر الطويلة وربما أكثر، كديوان "لا غالب إلا الحب"، "الأوراق السرية لعاشق قرمطي"، "أشهد أن لا امرأة إلا أنت"، "تزوجتك أيتها الحرية"، "سيبقى الحب سيدي"، "قصائد مغضوب عليها"، وغيرها.

فمثلا ديوانه "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" يبدأ بقصيدة طويلة تمتد لمساحة 22 صفحة. وهي قصيدة تحمل نفس عنوان الديوان، وفيها عشرة مقاطع. ثم تليها مباشرة قصيدة موجزة لا تتجاوز أربعة أسطر شعرية، بعنوان "حوار":

« إذا سألوني: من تكون حبيبتي؟

أقول لهم: يا ليتَ أملك رسمها

فإني من عشرين قرنا أحبها..

ومازلت حتى الآن لا أعرف اسمها..»[2]

كلتا القصيدتين تحملان دفقا إيقاعيا قويا، وتقدمان تجربة شعرية مشبعة بالجمال. ولعل هذه مهارة فائقة ونادرة عند الشعراء، وهي القدرة على الإيجاز كما الإطالة.

ومن قصائده الموجزة في هذا الديوان أيضا قصيدة "التجارب":

«لا تتعبي نفسك يا غاليه

في البحث عن تجاربي الماضيه

كل نساء الأرض في كفة..

---

(1) العسكري، الصناعتين، ص209.

(2) نزار قباني، أشهد أن لا امرأة إلا أنت، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 12، 2005، ص36.

و أنت يا أميرتي..

في الكفة الثانيه.. »[1]

وتوجد في دواوينه نماذج كثيرة من مثل هذه القصائد الموجزة والمتوهجة، بما فيها من كلمات وصور وإيقاعات متناسقة. ففي ديوان "سيبقى الحب سيدي" نعثر على عشرات القصائد من هذا النوع، منها قصيدة "ليست تقال":

«حاولت أسال: ما الأنوثة؟

ثم عدت عن السؤال

فأهم شيء في الأنوثة

أنها..ليست تقال..»[2]

وليست قصيدة الحب والغزل فقط التي يتقن إيجازها، فحتى قصائده السياسية ينجح في فعل ذلك معها، كما قصائد ديوان "قصائد مغضوب عليها..."، ومنها قصيدة "كيف؟":

«كيف، يا سيدتي، يغني المغني

بعدما خيّطوا له شفتيه؟

هل إذا مات شاعر عربي

يجد اليوم، من يصلي عليه؟

لا يبوس اليدين شعري..وأحرى

بالسلاطين...أن يبوسوا يديه... »[3]

يحمل ديوان "الأوراق السرية لعاشق قرمطي" عديد القصائد الموجزة التي تختلف في توهجها، فبعضها مثير أشد الإثارة، وبعضها الآخر خافت جدا لحد تكاد تصبح منطفئة، وذلك حسب درجة خرق التوقع التي تخلقها كل قصيدة.

من القصائد الطريفة في هذا الديوان، قصيدة بعنوان "قصيدة من الشعر الحر" التي قرن فيها بين تعري المرأة من الملابس، وتعري القصيدة من الوزن و القافية:

«لماذا تخافين؟

---

(1) نزار قباني، أشهد أن لا امرأة إلا أنت، ص57.

(2) نزار قباني، سيبقى الحب سيدي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 04، 1998، ص12.

(3) نزار قباني، قصائد مغضوب عليها...، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 05، 2004، ص08.

أيتها المرأة العاريه..

أحبك- مثل القصيدة-

من غير وزن..

ولا قافيه... »[1]

وكذا قصيدة " التفاحة" التي قارن فيها بين جاذبية الأرض وجاذبية النهدين:

«الفرق بين تفاحة نيوتن

وبين نهديك..

أن التفاحة تسقط إلى الأسفل

ونهديك يسقطان..إلى الأعلى.. »[2]

عبارة (يسقطان إلى الأعلى) تحمل خرقا جميلا لفعل السقوط الذي تعودنا ربطه بالأسفل لا بالأعلى.

أما القصائد التي لم تستطع تقديم متعة ودهشة جمالية كبيرة، فهي قليلة في هذا الديوان أو في غيره. ولعل ذلك لا يعود إلى عدم طرافة الصورة، إنما إلى ضعف الإيقاع. فالقصيدة الموجزة أشد حاجة للإيقاع البارز حتى لا تغدو نثرا. كما هو الحال في هذه القصيدة المعنونة بـ " بيت الطاعة":

«ثمة نساء

يعتبرن (بيت الطاعة) مريحا

كفندق (دورشستر)...»[3]

وتوجد أيضا في ديوان "لا غالب إلا الحب" قصائد شديدة الإيجاز، من سطرين إلى ثلاثة. وهي كما قال عنها الشاعر أشبه بالومضة الشعرية، منها قصيدة " بدون تنقيط":

«أحبك

ولا أضع نقطةً في آخر السطر»[4]

---

(1) نزار قباني، الأوراق السرية لعاشق قرمطي، ص78.

(2) نفسه، ص93.

(3) نفسه، ص109.

(4) نزار قباني، لا غالب إلا الحب، ص113.

من الواضح جدا أنه كلما كان حضور القافية في القصيدة متكررا وبارزا، كان دفقها الإيقاعي كبيرا أيضا، وذلك ما تحتاج إليه لتحقق جمالية ما. ويكفي للقافية أحيانا أن تظهر مرتين على الأقل لتشبع القصيدة بالحاجة الموسيقية اللازمة. والقصيدة الموالية بعنوان "إذا..." مثال على ضرورة توظيف القافية لإشباع النص موسيقيا:

«إذا قالت امرأة

أنها ستحبك حتى الأبد..

وإنك زين الرجال

فلا قبلك كان أحد

ولا بعدك..

سوف يكون أحد

فلا تطمئن كثيراً إليها،

لأن الدقيقة عند النساء،

أبد...»[1]

وضمن القصيدة الموجزة يمكن أن ندرج أيضا عديد القصائد التي قد تتجاوز صفحة ولا تتعدى صفحتين، والتي تكون عادة بلا مقاطع، وهي كثيرة في شعره كقصائد ديوان الرسم بالكلمات: "حصان"، "إلا معي"، "التفكير بالأصابع". وقصيدة "سأبدأ من أول السطر" من ديوان "أحبك أحبك والبقية تأتي..."، أو قصيدة "حارقة روما" من ديوان "قصائد متوحشة".

هذه هي القصيدة الموجزة، المكثفة والمختصرة، التي أراد بها الشاعر أن يحقق طموحه في كتابة شعر يكون "خلاصة الخلاصة". وقد أظهر فيها براعة لا تخفى على أحد، في وضع المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة، وفي ضغط الدلالات وتقديمها بشكل بسيط وسهل وسريع.

ومن الناحية الفنية والأجناسية أيضا، لا يعتبر الإيجاز – مهما كان شديدا – عائقا في كتابة قصيدة متكاملة بناءً وجمالاً. فحسب اللسانيين والسيميائيين فإنه «

(1) نزار قباني، لا غالب إلا الحب، ص128.

ليس مهما طول النص أو قصره، وإنما اكتمال دلالته »[1]. وبالنسبة للغة العربية فإن أدنى وحدة نصية فيها « هي الجملة، لأن الوحدة الدلالية التي تقدم معنى مفيدا – أو مكتملا – صالحا للتداول في اللغة العربية لا تقل عن الجملة »[2]. وقصائد نزار الأكثر إيجازا هي قصائد تحتوي على جملة واحدة على الأقل كما رأينا في النماذج السابقة، ما يجعلها – بالتأكيد- نصوصا مكتملة المعنى والمبنى، تحمل خبرات جمالية مميزة.

3- شعرية القصيدة الغنائية وسماتها الأجناسية

3- 1- تجليات الغرض الشعري وتحولاته

تقسيم الشعر حسب الأغراض تقسيم قديم. والغرض كما حدده "لسان العرب" هو "الهدف والحاجة والبغية"[3]، ويقال فهمت غرضك أي قصدك. وتتنوع الأغراض عند العرب ما بين مدح وهجاء ورثاء وغزل وفخر وغيرها.

قد يكون هدف الغرض هو المتلقي نفسه، وقد لا يكون للشاعر فيه قصد خارجي، فذلك يتحدد حسب طبيعة التوجه نحو موضوعه، وهو متواجد في النصوص بشكل واضح، «وما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض »[4] يقول توماشفسكي. وحسب القيرواني فقد « بني الشعر على أربعة أركان، وهي: المدح، والهجاء، والنسيب، والرثاء»[5].

تنوعت الاصطلاحات التي أطلقت قديما على الأغراض منها: «فن، ضرب، بيت، جنس، نوع، صنف، قسم، ركن، تنوع، وهي التي أطلقوها على الأنواع الأدبية الأكثر تميزا»[6]. وقد كان الغرض مستخدما كمعيار في « التجنيس والتصنيف والتنميط»[7] مما أدى إلى بعض الخلط بين النوع والغرض، والأصح أن «الأغراض لا تكون أنواعا بالمعنى المحدد للكلمة ولكن حقولا دلالية متميزة ببعض الخصائص

---

(1) عمر عبد الواحد، التعلق النصي، دار الهدى، (د.ب)، ط01، 2003، ص12.

(2) نفسه، ص13.

(3) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص37.

(4) رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص58.

(5) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص128.

(6) رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص60.

(7) محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1993، ص86.

اللغوية. أما القدماء فاعتبروها تصنيفات للشعر وعاملوها معاملة الأنواع في تميزها أو تداخلها»[1].

صنفت الأغراض الشعرية[2] تصنيفات عدة، نظرا لكثرتها وتداخلها. حددها البعض في المدح والهجاء والوصف والنسيب والمراثي والفخر، وهي بذلك ستة أغراض. في حين ضيّق بعض النقاد التصنيف أكثر من ذلك، وجعلوها أربعة: مديح وهجاء وحكمة ولهو، أو اثنين: مدح وهجاء فقط. ومنهم من يرجعها كلها لغرض واحد وهو الوصف. أما عن نقاء الغرض، فهناك من يراه مطلوبا في الشعر، وبالمقابل هناك من لا يرى مانعا من أن يستعمل الشاعر معاني مأخوذة من غير الجنس أو الغرض الذي هو فيه، كأن يأخذ معنىً لطيفا من الغزل ويوظفه في المدح أو سوى ذلك[3].

وقد حدد النقاد ثلاث حالات للعلاقات التي تربط بين الأغراض، وهي[4]:

1- مستوى النقاء: حيث يرى القاضي الجرجاني وحازم القرطاجني بضرورة نقاء الغرض والتقيد بخصائصه حتى يتميز عن باقي الأغراض.

2- مستوى التجاوز: هي القصيدة التي تتركب من أكثر من غرض بشرط أن لا يحصل بينها تباعد وتنافر بين الغرض والآخر، وأن يرتبطا ببعضهما البعض.

3- مستوى التداخل: حيث تتقاطع الأغراض وتتماس ببعضها.

إننا لا نريد أن نسائل القصيدة اليوم عن غرضها، أهي غزل أم رثاء أم هجاء، فالسؤال في حد ذاته صار يحدها لأنها قصيدة تجاوزت حدود الغرض ومفهومه. غير أن وجود بعض الظواهر الملفتة للانتباه في الشعر العربي بخصوص أغراضه تستحق البحث والاهتمام، ولعل أبرزها هيمنة غرض الغزل على باقي الأغراض منذ الجاهلية إلى يومنا. فلماذا الغزل بالذات؟ لماذا احتل كل هذه المساحة من الشعر العربي، القديم منه والحديث والمعاصر؟ الأسباب بالتأكيد كثيرة[5] ومعقدة، وهي تتوزع ما بين

---

(1) رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص59.

(2) للمزيد عن طبيعة الغرض الشعري وجمالياته ينظر: محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، ص85 وما بعدها.

(3) ينظر: رشيد يحياوي، الشعرية العربية، ص64، 65. وكذا ص72.

(4) ينظر: نفسه، ص90 وما بعدها.

(5) ينظر مثلا التحليل السوسيولوجي لظاهرة الغزل عند العرب في كتاب: الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، تر مصطفى المسناوي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1988.

أسباب نفسية واجتماعية وثقافية وفنية، يتشارك فيها الشعراء كما جمهور القراء الذي يحب هو الآخر هذا النوع من الشعر ويطلبه.

كتب نزار قباني ما يعرف بشعر الغزل أو النسيب أو التشبيب وكلها واحد عند ابن الرشيق: «النسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد»[1]. في حين عند قدامة بن جعفر النسيب هو ذكر الغزل، والغزل هو المعنى نفسه: «إن النسيب ذكر خلق النساء وأخلاقهن وتصرف أحوال الهوى به معهن، وقد يذهب في قوم أيضا موضع الفرق بين النسيب والغزل، والفرق بينهما أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجله، فكأن النسيب ذكر الغزل، والغزل المعنى نفسه»[2].

وقد حظي مصطلح "الغزل" بالشهرة الأكبر والتداول الأكثر شيوعا لنوع الشعر الذي يتوجه نحو المحبوبة، مقارنة بالتسميات الأخرى، لكن في السنوات الأخيرة صار يطلق عليه "شعر المرأة"، و"شعر الحب"، أو"شعر الحب والمرأة". حتى أن نزار قباني كان يلقب بـ"شاعر المرأة" و"شاعر الحب"[3] وليس شاعر الغزل. ونظرة سريعة للبحوث والمقالات التي تتناول شعر الغزل المعاصر في العالم العربي، تظهر أنها تميل إلى تسميته "شعر المرأة". فهل ثمة ما تغير في الغزل العربي مما استدعى تبديل تسميته، أم أنها مجرد لصقة إعلامية من بين آلاف اللصقات التي أصبحت جزءا من حياتنا الثقافية، والتي لا تملك بالضرورة أسبابا موضوعية تستحق الوقوف عندها؟

ربما يرجع ذلك إلى طبيعة هذا العصر الذي انهارت فيه الحواجز بين الحب والجنس، ما تسبب في ضياع مصطلحي "نسيب" و"غزل" أو تفسيرهما تفسيرا جديدا، لأن الشعر الذي يعبر عن الحب لم يعد ينقل عاطفة مفردة بسيطة، وإنما ينقل غابة متشابكة الغصون من العواطف والمشاعر[4]. وإذا كان « الدرس النقدي لا ينفي اعتبار شعر نزار غزلا في زاوية من الزوايا، فإن الغالب عليه أنه شعر المرأة أساسا، لأن التجربة تجاوزت خصائص الغزل إذ لم يستطع أحد من الشعراء الاسترسال عبر السنين في الحديث على لسان المرأة نفسها، وعن حبها وهمومها كما استطاع نزار»[5].

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص65.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص134.

(3) ينظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد2، فبراير 1978، ص138.

(4) ينظر: نفسه، ص137.

(5) سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، ص28.

وفي هذا السياق أيضا، يمكن أن نذكر أن الشعراء اليوم لم يعودوا يولون موضوع الغرض أولوية ما، وربما يتجاوزونها عن قصد. ويصعب حتى إيجاد مفهوم للغرض بشكله التقليدي فيما يكتب من شعر. وحتى المتلقي لم يعد يسائل الشاعر عن غرضه، وهذا تبعا لسلسلة التغيرات الكثيرة التي عرفتها الذائقة الشعرية المعاصرة. وربما يكون هذا التجاوز لمفهوم الغرض من بين ما جعل تسمية الشعر بـ "الغزل" تتراجع وتستبدل بتسميات أخرى.

وتكمن قيمة نزار قباني في هذا الشأن في أنه « كتب في بعض الأغراض التي كانت محرمة في المجتمع، خاصة في ظل انحياز المجتمعات العربية إلى "ذهنية التحريم"»[1]، فصدم ذائقة الجمهور العربي بجرأته غير المعهودة[2] وذلك منذ صدور ديوانه الأول "قالت لي السمراء" الذي جاء « تحديا دلاليا صارخا لكل المقولات الشعرية العربية وأنظمة القول العربي القديم منه والحديث لما احتوى عليه الخطاب الشعري (قالت لي السمراء) من نبرات وإيقاعات ودلالات ومعاني تخدش المدونة الشعرية خاطب فيها المرأة وأنوثتها بجرأة واضحة وعلانية »[3]، فمثّل بشعره « هزة جذرية جعلته يتوج شاعر المرأة الأول، وحامل أيقونة الحس، لما جمعه في شعره من مفارقات كسرت أفق التوقع المألوف لقصيدة الغزل أو شعر المرأة الحديث »[4].

ويمثل شعره نموذجا جيدا لتداخل الأغراض حينا – كما رأينا في قصيدة بلقيس- وتلاشيها حينا آخر، حيث لم يعد للغرض وجود بيّن وصاف كما كان قديما. ويمكن القول أن الشاعر لا يراعي في كتابة قصائده منطق الغرض وربما لا ينتبه إليه أصلا، وهو أمر لم يهلك القصائد ولم يخل بها، إنما منحها جمالية جديدة أصبحت جزءا من خصائص النوع الشعري وسمة من سماته الأجناسية البارزة، وإن كانت بعض الأغراض تتجلى بوضوح في كثير من القصائد، خاصة منها الغزل والهجاء والرثاء.

لقد عرض الشعراء منذ القدم جسد المرأة في شعرهم قطعة قطعة بوصف حسي دقيق، لم يغفلوا فيه أي جزء من جسدها، بدءا بشعرها إلى أخمص قدميها. وتحدّثوا

---

(1) نجيب العوفي وآخرون، ندوة الآداب حول "نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة"، مجلة الآداب، بيروت، عدد11- 12، 1998، ص85.

(2) ينظر: علي ملاحي، الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها وإجراءاتها: دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد، مخطوط، رسالة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، 2004/2003، ص115، وكذا ص159.

(3) نفسه، ص158.

(4) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص119، 120,

أيضا عن علاقة الرجل بالمرأة، وصوروا بعض اللقطات الجنسية، وتحدثوا كذلك عن الحب واللوعة، والشوق، والألم، والرغبة، والنشوة، والجنس، وكل ما يتعلق بالمرأة وعلاقتها بالرجل. لذلك فإن غزل نزار الحسي ليس سوى « استمرارا طبيعيا للغزل في شعرنا العربي القديم، والجاهلي منه بصفة أخص، فلم يكن الشاعر الجاهلي هو الآخر يرى في المرأة أكثر من جسد جميل يفتنه بتكوينه وانشاءاته، ويثير شهيته للمتعة الحسية، مع اختلاف بالطبع بين الصور والإيحاءات الجاهلية والصور والإيحاءات الحديثة في شعر نزار »[1].

ومن هذا المنطلق فإن « دلالات نزار الشعرية في إجراءاتها التعبيرية السياقية النفسية والاجتماعية لم تكن سوى إعادة استثمار بالغ الحيوية والإثارة لمعاني أبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وقيس بن الملوح وذو الرمة وجميل بثينة وابن زيدون. ومن ثم فإن اجتهاده الدلالي الشعري لا يثمّن إلا في نطاق القراءة الشبقية للموروث الشعري العربي الغزلي العذري منه وغير العذري »[2].

غير أن هيمنة موضوع المرأة على الشعر العربي منذ الجاهلية، لا يعني بأي حال من الأحوال أنهم كانوا يقدسونها أو يحترمونها لهذه الدرجة. ولا يعني أيضا أنها بلغت كل هذه المنزلة السامية في مجتمعهم. فنظرة الأدب العربي إلى المرأة « نظرة دنيئة سافلة منحطة إلى أقصى قرار من المادة. لا تفهم من المرأة إلا أنها جسد يشتهى ومتعة من متع العيش الدنيء »[3]. والشاعر العربي وإن توقف كثيرا عند الجسد، فإنه لا يتكلم عما وراء جسد المرأة، وليس يذكرها ويصفها إلا ليفاخر رفاقه على استعباد قلوب النساء[4]. وقد ظلت نظرة الشعر للمرأة هي ذاتها ولم تتغير عبر العصور المختلفة (جاهلي، أموي، عباسي) رغم الاختلاف الشديد بينها، فبدا وكأنما كل الشعراء تحدثوا عن امرأة واحدة.

ومع أن هذا الموضوع ليس بالجديد في الشعر العربي، إلا أن جدلا كبيرا قد أثير حول غزل نزار الذي وسم بالحسية الفاضحة، وهي السمة التي سار عليها أكثر الغزل العربي منذ القدم كما هو معلوم. لكن الأصوات المعادية له لا يمكن أن

---

(1) فؤاد دوارة، مقال "نزار قباني شاعر النهود"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص237.

(2) علي ملاحي، الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها وإجراءاتها، ص167.

(3) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، سراس للنشر، تونس، (د.ط)، 1998، ص62.

(4) ينظر: نفسه، ص78.

تنكر- بأي حال- أنه قد استطاع أكثر من أي شاعر معاصر أن يتقمص شخصية المرأة ويتغلغل في أعماقها، ويدخل في دهاليزها، ويعبر عن همومها وآلامها ورغباتها.

وكان استخدام الضمير المؤنث كضمير متكلم في الشعر، قد أصاب به جمهورا عريضا من القارئات، على الرغم من أنه لم يكن دائما مع المرأة. فما أكثر القصائد التي انتقدها فيها بشدّة، وحمّلها مسؤولية وضعها، واستخف بها بقسوة. ولعله الشاعر العربي الأكثر اهتماما بموضوع المرأة، والكتابة بالضمير المؤنث[1]. وإن كان هناك من يرى أن نزار « ليس شاعر الشهوة وليس شاعر المرأة، بل هو شاعر الرجل بكل ما فيه من شهوة وعاطفة وتذوق للجمال واهتزاز للذكريات، واستجابة لنداءات المجهول حين يتمثل لنا في امرأة »[2].

قدم نزار قصيدة الغزل بجماليات جديدة غير معهودة في الشعر العربي، الذي سار منذ القدم على وتيرة واحدة، فأنتج قصائد مكررة ومتشابهة، وهو ما يعود ربما إلى بعده عن الخيال الشعري[3]. ما فعله نزار أنه خرج عن النموذج الشعري العام لقصيدة الغزل العربية التقليدية عن قصد وإصرار، بعدما لاحظ أن كل الحبيبات في الشعر العربي هنّ امرأة واحدة. وأن أوصاف الشعراء لها وانفعالاتهم اتجاهها هي واحدة عندهم جميعا منذ شعراء الجاهلية إلى شعراء هذا العصر، كأنما عرفوا جميعا امرأة واحدة[4]، وهو الأمر الذي رأى فيه نزار « بداوة وقلة اكتراث بإنسانية المرأة، وإعادة استهلاك للنموذج الشعري المتوارث »[5].

وهو الأمر الذي دفعه لأن يكتب غزلا بلغة وأبجدية هذا العصر، وأن يسجل علاقات الحب كما هي في زمانه، ليكون بذلك "شاهد عصره، والناطق غير الرسمي باسمه"[6] كما قال، ما هيأ لشعره أن يصبح وثيقة اجتماعية للحياة العاطفية بين الجنسين[7]. وهذا في حد ذاته إنجاز لا يستهان به، لأن غرض الغزل أكثر

---

(1) يرى عبد الله الغذامي أن الشعراء الذين كتبوا شعرا أنثويا قد ساهموا في تأنيث الخطاب اللغوي الإبداعي وبالتالي في تأنيث القصيدة. ينظر: عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط02، 2005، ص71، 72.

(2) محي الدين صبحي، نزار قباني شاعرا وإنسانا، دار الآداب، بيروت، ط01، 1958، ص11.

(3) ينظر: أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص107.

(4) ينظر: نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، ص22.

(5) علي ملاحي، الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها وإجراءاتها، ص159.

(6) ينظر: نزار قباني، والكلمات تعرف الغضب2، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 2000، ص150.

(7) ينظر: نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، ص22، 23.

الأغراض الشعرية تداولا في الشعر العربي، وعليه فإنه، من دون شك، سيكون « من العسير معالجة موضوع مطروق على نحو جديد»[1].

من المعلوم أن « الحديث عن مفاتن جسد المرأة معروف في الشعر العربي، وأنتج معجما خاصا يمكن إحصاء كلماته ودلالاتها المتشابهة، ومن ثم الوصول إلى معجم لجمالية هذا الجسد، بيد أن هذا الجسد عند نزار قباني شكل عالما لا حدود له، وأنشأ لغة خاصة من حيث التوليد الدلالي للكلمات والصور الذهنية غير المحدودة»[2] وهو الأمر الذي جعل غزله مختلفا.

وحينما يتحدث عن حبيبته لا يكرر ما تعوّد الشعراء على قوله عنها من أوصاف عن (شعرها، خدها، خالها، عينيها...)، إنما يحدثنا عن (قبعتها، شالها، جوربها، أحمر شفاهها...). وهو لا يعرض الحب كمجرد نزوة عابرة أو مغامرة مؤقتة، إنما كتجربة حياة متأججة يعيشها الإنسان بكامل أحاسيسه. والمرأة في أدبه ليست جسدا يشتهى وفقط، إنما هي أيضا وطن، وثورة، وكيان إنساني مستقل[3].

3- 2- الحداثة الشعرية وتشكل النوع

تمس الحداثة الشعرية – بشكل من الأشكال- الجانب الأجناسي للقصيدة. فكل تغيير أو تبديل أو تجاوز في أدواتها سيكون له أثر ما في تشكلها الأجناسي. وفي هذا السياق تندرج حداثة نزار قباني التي تعد من أكثر التجارب الحداثية اتصالا بمسألة الأجناس الأدبية.

ورّط نزار قباني الحداثة والحداثيين ووضع الجميع في مأزق[4] بحداثته الشعرية المختلفة والمتميزة، فهي حداثة خاصة ليس لها مثيل في الحداثات العربية. وهو «بحكم أفقه الشعري وأدواته التعبيرية، واقع في قلب الحداثة. فقد قام بجملة خروقات، إن على مستوى الأدوات الشعرية أو على مستوى الرؤية الشعرية ذاتها»[5]. وتوصف حداثته

---

(1) هوراس، فن الشعر، تر لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط03، 1988، ص118.

(2) أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، ص102.

(3) ينظر جوانب المرأة الإنسانية في شعره في: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1999، ص236 وما بعدها.

(4) ينظر: نجيب العوفي وآخرون، ندوة الآداب حول "نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة"، ص86.

(5) نفسه، ص81.

بـ"الحداثة المضادة"[1] لأنها تتسم بخصائص مختلفة عن الحداثات الشعرية الأخرى، إن لم نقل أنها تعارضها.

ومع أن النقاد لم يصنفوه ضمن شعراء الحداثة، إلا أنه « استطاع أن يؤسس لمعالم حداثة مضادة رفضت الانصياع لسلطة النقد الأكاديمي بأنساقه المختلفة، ففرض حداثته المتميزة على الساحة الفكرية والإبداعية التي اتسمت بقدرات هائلة على تفعيل كل ما هو خامل وراكد في الشعرية العربية من جهة، وعلى نقل المتلقي نقلة نوعية من خلال توريطه في عملية إدراك الأبعاد الجمالية والقضايا الاجتماعية التي لم يألف وجودها في المتن الشعري على نسق الخطاب النقدي الذي رفض إدراج اسمه ضمن شعراء الحداثة، لأنه بكل بساطة لم يكن نزار في يوم من أيام مسيرته الشعرية والفكرية ذلك الشاعر الملزم الخاضع لأيديولوجيات مرحلية لا يقتنع بفلسفتها»[2].

وتتمثل أبرز سمات حداثته في أنها:

«- حداثة متفردة اعتمدت على توظيف ملامح جديدة في تحطيم المشهد الشعري العربي وبنائه.

- حداثة لم تخضع لسلطة الخطاب النقدي المعاصر، بل إنها استطاعت أن تسبح ضد التيار، وتعمل على بناء مدرسة متميزة في الكتابة.

- حداثة اقتربت أكثر فأكثر من تفعيل واستغلال آليات الحس الجمالي داخل بنية القصيدة سواء من حيث الشكل أو المضمون.

- حداثة لم ترفض التراث وإنما رفضت الجزء الخامل من التراث. إنها تدعو دائما إلى العودة إلى التراث الفكري والأدبي واللغوي العربي.

- حداثة تتطلع نحو الآخر بثبات، لكونها لم تهدم الأنا التاريخي في حركيتها الإبداعية بل وعته وتمثلته وفعّلته عبر العديد من وسائط الكتابة عند نزار.

- حداثة منفتحة على الأنوثة بمعناها الجمالي لا الجسدي شأنها في ذلك شأن شعراء ما بعد الحداثة وأدبائها في أوروبا الذين عرفوا أهمية إدراك الجانب الإيروسي في الكتابة»[3].

---

(1) وهو الوصف الذي اتفق المشاركون في الندوة الخاصة بحداثته الشعرية إطلاقه عليها. وهو نفس الوصف الذي أطلقه عليها حبيب بوهرور أيضا في حديثه عنها. ينظر الندوة في مجلة الآداب عدد 11- 12. وكذا ينظر: حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص226.

(2) حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص278.

(3) نفسه، ص240.

وإذا نظرنا بشكل عام إلى الشعر العربي المعاصر، وجدنا فيه الكثير من الخصائص التي تتقاطع مع شعر نزار، حيث يحمل الشعر الجديد قيمتين أساسيتين[1] هما، أوّلا "التجاوز" أي تجاوز الأشكال والمقاييس والمفاهيم الماضوية، وثانيا "التفرد" أي الخصوصية والتميز، وهو ما يتسم به شعر نزار قباني بامتياز.

فهو «أحد أهم شعراء الحداثة العربية ممن كان هاجس التفرد يقف في مقدمة أولوياتهم الشعرية، وممن استطاعوا أن يحققوا جزءا كبيرا من أحلامهم بالتفرد والخصوصية»[2] ما جعل شعريته "شعرية محايثة"[3] مكتفية بذاتها، بما فيها من تجاوزات واختراقات جعلتها تكتسب خصائص نوعية خاصة تميزها فنيا وأجناسيا عن الشعريات الأخرى، فـ« من الرفض والاختراق تتشكل الأجناس الحديثة»[4].

وشعر نزار يثير العديد من القضايا والمشكلات كاللغة، المرأة، البرجوازية، تطور البناء الشعري من الكلاسيكية إلى القالب الحديث، مشكلة الحداثة في الشعر، ومعنى التطور عند الشاعر، وعلاقته بالمجتمع العربي من جهة والشعر العربي من جهة أخرى[5]. ونزار «ليس شاعر الحداثة فقط، بل شاعر التحديث. إنه الشاعر الذي قرأ له كل عربي يعرف القراءة، وسمع به وبشعره من لا يعرف القراءة، عن طريق أحلى الأغاني. فلربما كان نزار قباني أبرع شعراء العالم في فن التوصيل، مع المحافظة على مستوى رفيع من الأداء الشعري»[6].

وتتسم تجربة نزار الشعرية « منذ بداياته الأولى بالتجديد وبالانعطاف نحو الجديد، وهي تجربة لها خصوصيتها سواء في بنائها الجمالي الفني وقدرتها التعبيرية لغة وشكلا، أو في طريقة الاستجابة الموضوعية للواقع بكل انعكاساته المضمونية وتأثيراته المختلفة»[7]. وهي تجربة إبداعية تفاعلت مع الكثير من المعطيات التاريخية والاجتماعية والثقافية المحيطة بها، وعلى أساسها يجب أن تدرس هذه التجربة، فالنوع

---

(1) ينظر: محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 2005، ص45، 46.

(2) محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، (د.ب)، ط01، 2007، ص66.

(3) ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص118.

(4) Dominique combe, Les genres littéraires ,P157.

(5) ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة/بيروت، ط1، 1991، ص155.

(6) محي الدين صبحي، مقال " بنية الشعر وبنية الشعور"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص283.

(7) عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، ص170.

« كينونة اجتماعية- تاريخية وهو كذلك كينونة شكلية. وينبغي أن تعالج تحولات النوع في سياق علاقتها مع التغيرات الاجتماعية»[1].

ويمتلك النوع بعدا تاريخيا، وهو ليس مجرد تقاطع للخصائص الاجتماعية والشكلية، بل هو جزء من الذاكرة الجماعية. وحسب باختين « يعيش النوع في الحاضر ولكنه دائما ما يتذكر الماضي وبداياته. إن النوع هو ممثل الذاكرة الخلاقة في عملية التطور الأدبي، وهذا هو السبب الكامن بالضبط وراء كون النوع قادرا على ضمان وحدة هذا التحوّل وتواصله»[2].

وحداثة نزار، برغم كل ما فيها من أوجه شبه ومقاربة بالشعر العربي المعاصر عموما، إلا أنها تظل حداثة مميزة. فقد شكل شعره ظاهرة فريدة لسببين أساسيين: الأول فكري يتعلق بمضامينه، والثاني جمالي يرتبط بلغته وطرائقه التعبيرية، حيث استطاع أن يكوّن حالة شعرية خاصة به مع أنه عايش الكلاسيكية الجديدة وعاصر الرومانتيكية وتفاعل مع شعر التفعيلة الحديث، لكنه ورغم تأثره بهذه الاتجاهات شق لنفسه طريقا مستقلا[3].

وهكذا سعى نزار من خلال التجديد في اللغة، والصورة، والموسيقى، إلى تحقيق انقلاب أصيل على اللغة الشعرية، انقلاب يثور على الشكل التقليدي لهذه اللغة وينقلها إلى واقعية وبساطة كان الشعر العربي في ظمأ شديد إليها، ورغم تأثره بشتى المذاهب الفنية والفكرية، استطاع أن يؤسس لمدرسة لها سماتها المميزة بكل ما في هذه المدرسة من قوة أو ضعف فكري وفني، وهي مدرسة نزار قباني ذاته[4]. وهذه هي الخصوصية التي صنعت شعرية النوع لديه وشكلتها، إذ لكل «نوع منهجه وطرائقه لرؤية الواقع وفهمه، وهذا المنهج وهذه الطرائق هي خصيصته الحصرية»[5].

---

(1) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص154.

(2) نفسه، ص160.

(3) ينظر: سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997، ص180، 181.

(4) نفسه، ص202.

(5) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص158.

3- 3 - السمات الأجناسية للقصيدة الغنائية عند نزار قباني

تمتلك القصيدة الشعرية عند نزار قباني سمات فنية خاصة ومميزة، وهي سمات غير بعيدة في مجملها من الخصائص الفنية العامة التي يتسم بها الشعر العربي المعاصر، وإن ظل بشكل عام « وفيا ومخلصا لسليقة الشعر العربي»[1] الذي عرف حديثا عدة تحولات أنواعية، تتمظهر أساسا في سبع نقلات أساسية تتمثل فيما يلي[2]:

أ- الانتقال من النسق الأغراضي القديم إلى نسق أغراضي مغاير تخلقت فيه صيغ أغراضية جديدة وتحولت فيه القديمة.

ب- الانتقال من جماعية الغرض إلى فردانيته.

ج- الانتقال من الغنائية إلى الدرامية.

د- الانتقال من الغنائية والدرامية إلى المشهدية "المحايدة".

ه- الانتقال من الغنائية والدرامية إلى المحكي الهامشي البسيط تركيبا.

و- الانتقال من قصيدة الصوت الواحد إلى القصيدة متعددة الأصوات.

ر- الانتقال إلى صيغ سردية مهيمنة شعريا بمقاصد تحديثية.

تمثل هذه المظاهر بعض التحولات التي عرفتها القصيدة الغنائية العربية، التي أصبح فيها «حضور المقومات السردية في الشعر، من أبرز الاختيارات الصيغية التي فعلت أنواعيته وأغنت تعددها، ولا يرجع ذلك إلى السرد في حد ذاته، بل للتحديث الذي خضع له»[3]، وتبعا لذلك ظهر ما يسمى بـ"القصة- القصيدة" و "القصيدة- القصة"[4]. وهذه الخصائص حاضرة بشكل بارز في شعر نزار قباني مثلما رأينا في مبحث القصيدة الدرامية سابقا، غير أن قصائده تكشف عن تحولات ونقلات أخرى أشد ارتباطا بالمسألة الأجناسية[5].

وهذا التداخل بين الشعر والنثر في تشكيل القصيدة الغنائية ليس سوى نتيجة لعملية التفاعل العميق الذي حدث بين الشعري والنثري على عدة مستويات، فقد حدث

---

(1) نجيب العوفي وآخرون، ندوة الآداب حول "نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة"، ص86.

(2) ينظر: رشيد يحياوي، الشعري والنثري، ص42، 43.

(3) نفسه، ص43.

(4) ينظر: نفسه، ص44.

(5) للمزيد عن هذه المسألة ينظر فصل "تداخل الأجناس الأدبية في الشعر العربي المعاصر" في كتاب: خليل موسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2010، ص92 وما بعدها.

بينهما نوع من التناص مس معظم جوانبهما. وهو تناص نوعي يجمع بين الأنواع الشعرية والنثرية (كالشعر والقصة)، وتناص موضوعي بين مجالات عمل الشعر وموضوعاته ومجالات اشتغال النثر، وتناص لغوي بين لغة الشعر ولغة النثر، وتناص فني- أسلوبي بين التنويعات الأسلوبية في الشعر والنثر، إضافة إلى تناص جمالي على مستوى قراءة الشعر والنثر ونقدهما[1].

ربما يكون هذا الاقتراب من لغة النثر وأدواته قد خفف من غنائية القصيدة، لكنه ليس أمرا خاصا بشعر نزار قباني فقط، فالشعر الحديث عموما «يقوم في مبرراته النظرية ومنطلقاته على التخفيف من هذه الغنائية والمباشرة والإيقاع الخارجي، مما يتيح للقصيدة أن تقترب من لغة النثر ومكوناته البنائية»[2].

ونزار قباني شاعر غنائي يحتفي بالذات، ونجده حتى عندما يتكلم عن مواضيع أكثر شمولية كالسياسة فإنه يتكلم بضمير المتكلم، وهو ما يعني أنه كان يعتقد أن الشعر هو الأنا بالدرجة الأولى، وأنه كان يكتب الشعر لإرضاء نفسه وبعد ذلك لإرضاء الجمهور[3]، لكن هذا لا يمنع الشعر الغنائي الذي يغوص في الذات الشاعرة ويخلص لها من أن يتفاعل مع القراء.

فكون «الإخلاص في "التعبير عن الذات" إحدى الخصائص المهمة للغاية في الشعر الغنائي»[4] لا يعني أنه يبتعد عن هموم القراء المختلفة، إنما العكس هو الصحيح، حيث يجد القارئ ضالته في هذا النوع من الشعر، لأن « المعاناة المصورة في الشعر الغنائي تمتلك اتساعا غير عادي. إنها تصبح قريبة ومفهومة بلا حدود لمجموعة كبيرة من الناس. القارئ بسهولة يشبه نفسه بالبطل الغنائي ويستوعب الأفكار والأحاسيس التي يعبر عنها الشاعر كأنها أفكاره وأحاسيسه الخاصة به. أحاسيس الشاعر الغنائي "تنقل العدوى" إلى القارئ، وتصبح من ممتلكاته الروحية»[5].

لا تختلف كثيرا شعرية النوع في قصائد نزار من نوع لآخر حيث تتشابه شعرية القصيدة العمودية مع الحرة والنثرية، كما أنه لم يكن في قصائده الحرة أقل ولوجا إلى النفس مما كان عليه في قصائده الخليلية، وهو في رحاب قصيدة النثر ليس أقل تألقا من شعره العمودي أو الحر. ففي شعرية شعره تتعاشر هذه الأنواع وتتعايش إلى

---

(1) ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص06.

(2) نفسه، ص15.

(3) ينظر: نجيب العوفي وآخرون، ندوة الآداب حول "نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة"، ص86.

(4) مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ص215.

(5) نفسه، ص217.

حد الانصهار[1]. وهكذا يتجلى التواصل بين القديم والجديد، والتراث والمعاصرة، في شعرية هذه الأنواع.

ويبدو بأن القصيدة الغنائية المعاصرة تنحو عموما نفس المنحى الذي نجده عند نزار، حيث تحولت بنية القصيدة وتغيرت على عدة مستويات، ما جعل بناءها الأجناسي يتغير أيضا. وقد عرفت بنية القصيدة العربية أهم تحولاتها منذ مطلع الرومانسية في الموضوعات والصورة واللغة والرؤيا والأساليب والنظام الموسيقي، وصولا إلى التحول الأجناسي حيث اتجهت القصيدة نحو الغنائية أولا، ثم نحو التعبير اللامباشر والدرامية والتكامل ثانيا. وقد أصبحت بعد هذه التحولات "قصيدة متكاملة" – كما يسميها البعض- تجمع بين عناصر الغنائية وعناصر الدرامية لتشكل جنسا شعريا جديدا تتفاعل فيه الأجناس الشعرية[2].

وتتسم "القصيدة المعاصرة" بسمات تميزها عن القصيدتين الغنائية والدرامية معا، ففيها سمات من القصيدة الغنائية التي تحولت بتفاعلها مع العناصر الدرامية إلى سمات جديدة. كما فيها سمات من القصيدة الدرامية التي اكتست بتفاعلها مع العناصر الغنائية طابعا جديدا[3]. فهي عمل فني مركب، تعود أسباب التركيب فيه إلى كون «القصيدة الغنائية ذات اتجاه واحد. أما القصيدة المتكاملة ففيها عناصر غنائية وعناصر درامية، وهي ثنائية الاتجاه، تتوجه إلى العقل والقلب، فضلا عن أنها ذات بنية تحتوي على غير مستوى بوساطة الحوار والحوار الداخلي والصراع واتجاهات الشخوص»[4]. فالقصيدة المتكاملة تقوم « على مستويين متساويين، مستوى درامي ومستوى غنائي، تتفاعل فيها عناصرهما وتتكامل، فلا فصل فيها بين الذات والموضوع، ولا بين الشعر والدراما»[5].

هذا التداخل بدّل في شعرية جنس الشعر الغنائي وخفف من غنائيته لأن «انفتاح القصيدة العربية المعاصرة على تقانات السرد والحوار والمونولوج والعناصر الدرامية والفنون الأخرى من رسم ونحت وتصوير وموسيقى كسر حد النمطية الغنائية، وأخرج

---

(1) ينظر: عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه: التوحيدي، نزار قباني، دار قرطاج، تونس، ط01، 2002، ص113.

(2) ينظر: خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص120، 121.

(3) نفسه، ص142.

(4) نفسه، ص144.

(5) نفسه، ص298.

القصيدة المعاصرة من نموذجها القديم، وأثراها بالتعدد والاختلاف، وجعل الفضاء الذي تتحرك فيه القصيدة المفتوحة على الأجناسية أوسع من فضاء القصيدة المنغلقة على غنائيتها، ولذلك تعددت عناصرها وخصائصها وجماليتها»[1]. ولذلك يمكن القول أن « الشعر القديم أجناسي، أما شعرنا المعاصر فهو لا أجناسي، ولذلك يحتاج هذا الشعر إلى تأسيس إنشائية جديدة للأجناس الغنائية في البحث عن العناصر المولدة للجنس، ويكون ذلك بفضل دراسة جامعة لكل الأعمال الأدبية الإبداعية التي تنتمي إلى هذا المجال»[2].

لقد أخذت القصيدة العربية تتجه منذ مطلع القرن العشرين إلى التداخل الأجناسي، فظهرت عدة تشكلات شعرية مختلفة في القصيدة. وهي حسب "خليل موسى" أربعة أنواع[3] تتمثل في: القصيدة السردية، القصيدة الحوارية، قصيدة المونولوج الدرامي (القناع)، والقصيدة الدرامية. وهو انفتاح أجناسي دفع القصيدة الغنائية «في حركة غير محددة الاتجاه نحو أجناس مجاورة، فضمت إلى غنائيتها عناصر سردية مرة وعناصر درامية مرة أخرى، ضمتها معا في نسيج واحد فانزاحت عن نظامها السابق إلى أنظمة جديدة، واكتسبت بالانفتاح الأجناسي سمات وليدة من سمات مختلفة، وغدت هذه القصيدة سمة من سمات شعرنا المعاصر»[4]، وهذا ما يلاحظ في شعر نزار قباني أيضا، وإن كانت مدونته الشعرية التي استنطقناها أجناسيا تكشف عن تشكلات أجناسية أخرى، ناتجة عن تداخل بعض الأنواع الشعرية بالأنواع النثرية مثل تداخل القصيدة بالسيرة الذاتية أو بالرسالة.

---

(1) خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص121.

(2) نفسه، ص121.

(3) نفسه، ص101 وما بعدها.

(4) نفسه، ص120.

الفصل الثاني

الأنواع النثرية

1- السيرة الذاتية

2- المقال الصحفي والأدبي

3- الحوارات الصحفية والمقدمات النثرية

4- المسرحية

كتب نزار قباني في ستة أنواع نثرية وهي: السيرة الذاتية، المقال الصحفي والأدبي، الحوارات الصحفية، المقدمات النثرية، المسرحية، والرسالة. فقد أصدر ثلاثة عشر كتابا نثريا[1] على الأقل وهو عدد لا يمكن إهماله في بحث يريد استنطاق كامل التجربة الإبداعية لهذا الشاعر وإلا كان استنطاق أدبه منقوصا. فكل مقاربة أجناسية لأعماله تلغي نثره ستكون بالتأكيد مقاربة ناقصة، خاصة وأنه خاض في عدة فنون نثرية، كتب فيها بحجم متفاوت حيث كان يمزج في الكتاب الواحد بين عدة أنواع نثرية، ويمزج حتى بين الشعر والنثر في العمل الواحد. وفي هذا الفصل سنتوقف عند شعرية الأنواع الخمسة الأولى ونتجاوز الحديث عن الرسالة لأننا فصلنا فيها في الفصل الأول ضمن الأنواع الشعرية خاصة وأن معظم رسائله مكتوبة شعرا وقليل منها فقط مكتوب نثرا.

1- السيرة الذاتية

1- 1- حدها وتعريفها

ليس هناك إجماع على تعريف محدد للسيرة الذاتية، ذلك لأنها نوع حديث لا يزال في مرحلة التشكل والتكوّن حسب رأي "جورج ماي"، الذي يرى بأنه نوع « من الحداثة بحيث لا يمكن أن نعتبره جنسا أدبيا بحق »[2]، فقد خلص من خلال دراسة حول هذا الجنس (أي النوع) إلى أن حداثته وكونه بصدد التكون أو على وشك التأسيس يعني « أن الأوان لم يحن بعد لكي نعرفه على غرار الأجناس الأخرى »[3]. لكن باحثا آخر في هذه المسألة يخالفه في الرأي، ف "فيليب لوجون" يؤسس دراسته حول السيرة الذاتية على تحديد تعريف لها على وجه الخصوص.

---

(1) من أهم إصداراته النثرية العناوين الآتية: الشعر قنديل أخضر 1964. قصتي مع الشعر 1970. عن الشعر والجنس والثورة 1971. المرأة في شعري وفي حياتي 1975. الكتابة عمل انقلابي 1975. جمهورية جنونستان 1977. شيء من النثر 1979. ما هو الشعر؟ 1981. والكلمات تعرف الغضب(1) 1983. والكلمات تعرف الغضب(2) 1983. العصافير لا تطلب تأشيرة دخول 1985. لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي... 1990. من أوراقي المجهولة... (سيرة ذاتية ثانية) 2000.

(2) جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، ط1، 1992، ص217.

(3) نفسه، ص220.

ويعد تعريف لوجون للسيرة الذاتية "Autobiographie" مرجعا شائعا في تعريف هذا النوع، الذي حدده بكونه: «حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة»[1]. وهو تعريف اعتبره جيرار جينيت « تعريفا أرسطيا صرفا، ولا زمنيا بشكل صارم»[2]، لأنه تعريف يؤلف بين سمات مضمونية (مصير فرد حقيقي)، وسمات صيغية (سرد بضمير المتكلم استرجاعي)، وسمات شكلية (نثر). وبالمقابل وافق جيرار جينيت لوجون على اعتباره السيرة الذاتية جنسا حديثا نسبيا، حتى أن أرسطو لم يحددها بتاتا[3].

يعود ظهور مصطلح "السيرة الذاتية" «إلى حدود سنة 1800م. وذاع سنة 1830 للتعبير عن البعد الشخصي الظاهر في الكتابة»[4]. وهو نوع لم يكن معروفا ولا متداولا قديما، وقد تشكل تدريجيا في العالم الغربي منذ عصر النهضة خاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وتعد "اعترافات" Confession جان جاك روسو (التي كتبها 1765- 1770 والمنشورة في 1782- 1789) البداية الفعلية لظهور هذا النوع[5].

ومن بين ما يجعل السيرة الذاتية مستعصية على التحديد، كونها تلتقي مع فنون كثيرة أخرى تهتم بالحديث عن حياة المؤلف، ما يؤدي لتداخلها معها لحد بعيد[6]، كالمذكرات، اليوميات الخاصة، كتب الوقائع، الاعترافات، الرواية، السيرة، المقالة، وحتى القصيدة الشعرية في بعض أشكالها. وحسب لوجون، فإن تعريفه الذي قدمناه آنفا، لا يناسب الفنون الأخرى المشابهة للسيرة الذاتية، لأنها لا تستجيب لكل الشروط التي يوجبها هذا التعريف، والتي تتمثل أساسا في النقاط الأربع الآتية:

«1- شكل اللغة: أ- حكي.

ب- نثري

---

(1) فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1994، ص22.

(2) Gérard genette, chapitre " introduction a l'archétexte "dans le livre de Gérard genette et autres, théorie des genres, P155.

(3) Ibid, 1997, P155.

(4) Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopaedia universalis et Albin Michel, Paris, 1997, P53.

(5) Ibid, P50.

(6) للمزيد عن السيرة الذاتية والأجناس الأدبية القريبة منها ينظر القسم الثاني من كتاب جورج ماي، السيرة الذاتية، ص121 وما بعدها.

2- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.

3- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.

4- وضعية السارد: أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية

ب- منظور استعادي للحكي »[1].

اشترط لوجون على السيرة الذاتية كي تكون كذلك فعلا، أن يكون فيها تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية، وذلك « من خلال استعمال ضمير المتكلم، وهو ما يطلق عليه جيرار جينيت "السرد القصصي الذاتي" »[2]. وما ذهب إليه تودوروف ليس ببعيد عما ذهب إليه لوجون، حيث يرى هو الآخر أن « السيرة الذاتية تعرّف بهويتين اثنتين: هوية الكاتب مع السارد narrateur، وهوية السارد مع الشخصية الرئيسية (البطل)، والهوية الثانية هذه حتمية: إنها تلخص كلمة auto "الذات" التي تسمح بتمييز السيرة الذاتية عن السيرة Biographie أو المذكرات Mémoires»[3].

لماذا يكتب الشاعر أو الكاتب سيرته الذاتية؟ وما الذي يجعله بحاجة للحديث عن ذاته وحياته؟ من الواضح أن المبدع عندما تنضج تجربته يصبح بحاجة إلى كتابتها كما يحتاج لكتابة قصيدة أو قصة أو رواية تخمّرت فكرتها في ذهنه. فالسيرة الذاتية ليست سوى «تجربة ذاتية لفرد من الأفراد، فإذا بلغت هذه التجربة دور النضج، وأصبحت في نفس صاحبها نوعا من القلق الفني، فإنه لا بد أن يكتبها»[4]، وقد يشعر بأن ثمة أشياء مهمة يريد قولها لقرائه، عجزت نصوصه عن البوح بها. أو ببساطة، يكتبها رغبة منه في أن يشارك الآخرين تجربته كما شاركهم إبداعاته. وربما يكتبها أيضا ليبرر أشياء ما، أو ليرد على تهم، أو ليعلل مواقفه واختياراته، أو ليقدم شهادته بخصوص أمر معين، وقد تكون هناك أسباب أخرى يخفيها في ذاته[5].

---

(1) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص22، 23.

(2) نفسه، ص24، 25.

(3) Todorov, La Notion de Littérature et autres essais, P45.

(4) إحسان عباس، فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص102.

(5) عن دوافع كتابة السيرة الذاتية ينظر: جورج ماي، السيرة الذاتية، ص47 وما بعدها. وينظر أيضا: إحسان عباس، فن السيرة، ص107، 108.

إن الغاية التي تحققها السيرة الذاتية أساسا هي « تخفيف العبء على الكاتب بنقل التجربة إلى الآخرين، ودعوتهم إلى المشاركة فيها »[1]، وهذا يعني أن اشتغالها لن يكون على صعيد فني فقط، إنما على الصعيدين الشخصي والاجتماعي أيضا. والسيرة الذاتية حسب لوجون هي « بلا شك فعل اجتماعي أكثر من كونها شكلا أدبيا forme littéraire. فـ "الأنا" الذي يتوجه إلى قارئ غير معروف، ليس من صنع الخيال بل هو إنسان حقيقي يوقع باسمه التزاما بقول الحقيقة – إلى حد ما- »[2]. وبذلك تكون السيرة الذاتية قد جمعت بين نمطين من الكتابة « التدوين التاريخي والحياكة الفنية »[3].

أما عن السيرة الذاتية في الأدب العربي[4]، فيرى البعض أنها لم تظهر كجنس أدبي حديث، مصطلحا ومفهوما، سوى في عشرينيات القرن العشرين، حيث كان كتاب "الأيام" (1929) لطه حسين أول نص أدبي تمثّل مفهوم السيرة الذاتية وإشكاليتها[5]، وعليه فإن تاريخها « لا يختلف عن تاريخ الأجناس السردية الأخرى شأن الرواية والقصة القصيرة. فهي جنس مستحدث ظهر بعد الرواية، ونتج عن عامل المثاقفة بحكم العلاقة الوطيدة بين الثقافة الأوربية والثقافة العربية »[6].

وتتخذ السيرة الذاتية في الأدب العربي أشكالا عديدة منها: شكل اليوميات، وشكل المذكرات، وشكل أدب الوقائع، وشكل الرسم الذاتي، والشكل الروائي[7]، وغيرها. لذلك فإن تعريف لوجون لها قد لا يستجيب بالضرورة للشكل الذي اتبعه بعض الكتاب العرب. وهذا ما توصل إليه الباحث "محمد الباردي" في دراسة أقامها حول مجموعة من النماذج السيرذاتية العربية، إذ وجد أن تعريف لوجون فعلا لا يتوافق مع أشكال عديدة من السيرة الذاتية الموجودة في الأدب العربي.

---

(1) إحسان عباس، فن السيرة، ص107.

(2) Dictionnaire des Genres et Notions Littéraires, P49.

(3) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص114.

(4) عن ملامح السيرة الذاتية في الأدب العربي القديم والحديث ينظر: تهاني عبد الفتاح شاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي: فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2002، ص37 وما بعدها.

(5) ينظر: محمد الباردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005، ص17.

(6) نفسه، ص16.

(7) ينظر: نفسه، ص159.

وقد انتهى الباحث إلى اقتراح تعديل على تعريف لوجون للسيرة الذاتية، يتناسب مع ما هو موجود في الأدب العربي، يكون بالشكل الآتي: « إن السيرة الذاتية هي حكي استعادي نثري بأشكال سردية متنوعة، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص والعام وذلك عندما يركز على حياته الفردية والجماعية وعلى تاريخ شخصيته الجزئي أو الكلي»[1].

وعدا هذه الدراسة، وبعض البحوث القليلة التي تناولت هذا النوع، فإنه من الواضح أن السيرة الذاتية ما تزال مهملة في النقد العربي. ولعل ذلك يعود لسببين أساسيين: أولهما قلة الأعمال التي تؤلف في هذا النوع. وثانيهما هو تعلق القارئ العربي وميله لأنواع أدبية أخرى يجد فيها ما يلبي له المتعة والجمال.

1- 2 - سيرتا نزار قباني

كتب نزار قباني سيرته الذاتية مرتين، وهذه مفارقة في هذا النوع. فعادة يكتب الشاعر أو الكاتب سيرته الذاتية مرة واحدة في حياته وفي مشواره الأدبي، في حين فعل هو ذلك مرتين. الأولى بعنوان "قصتي مع الشعر"، ظهرت طبعتها الأولى في 1970. والثانية بعنوان "من أوراقي المجهولة...(سيرة ذاتية ثانية)"، وتعد من أواخر إصداراته، ظهرت طبعتها الأولى في أفريل 2000، والأجدر أنه كتبها في 1995 (كما هو مشار إليه ضمنيا في هذه السيرة حيث قال "بعد مرور ربع قرن على صدور قصتي مع الشعر").

عندما كتب الشاعر سيرته الأولى كان في أوج شهرته ونجاحه، وكان قد مرّ على صدور أول ديوان له 16 عاما. وعندما كتب سيرته الثانية كان قد مرّ على الأولى 25 عاما. لكن لماذا تراه أعاد كتابتها؟

يقول نزار قباني في مدخل سيرته الأولى "قصتي مع الشعر": « هذا الكتاب سيكون نوعا من السيرة الذاتية »[2]. يبدو وكأنه غير واثق تماما من أن كتابه سيرة ذاتية خالصة. وفي عبارته دلالة على وعيه بأنه يكتب ما يشبه سيرة ذاتية، وليس سيرة ذاتية خالصة. مع أنه أشار في الصفحة الداخلية للكتاب إلى نوع هذا العمل بالإشارة الأجناسية "سيرة ذاتية"، والمؤشر الأجناسي كما هو معلوم أقوى العلامات الحاسمة في تحديد النوع. وكذلك فعل في سيرته الثانية حيث صنفها بفصيح العبارة ضمن السيرة

(1) محمد الباردي، عندما تتكلم الذات، ص190.

(2) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص15.

الذاتية، مؤكدا من خلال صيغة العنوان، أنه سواء في سيرته الأولى أو الثانية لم يكتب سوى سيرة ذاتية.

عنون نزار سيرته الثانية بـ "من أوراقي المجهولة...(سيرة ذاتية ثانية)". هذه الإشارة الأجناسية التي جاءت بين قوسين، وإن كانت فرعية، تحمل دلالة مهمة. إنها تؤكد أمرين أساسيين هما:

أولا، أنه ما عاد مترددا في تصنيف "قصتي مع الشعر" ضمن السيرة الذاتية. وثانيا، إن كتابه هذا "من أوراقي المجهولة...(سيرة ذاتية ثانية)"، هو أيضا سيرة ذاتية. وقوله ثانية دلالة على أنها بطريقة ما تتمه للسيرة الأولى.

يكتسي عنوان السيرة الذاتية أهمية بالغة باعتباره يحمل عادة ما يحسم المسألة الأجناسية. ومع حالة نزار الأمر مختلف تماما، لأنه ليس هناك ما يوحي من خلال عنوانيه إلى أنه كتب سيرة ذاتية خالصة، أو أنه يهتم بسرد أحداث حياته.

فسيرته الأولى عنونها بـ "قصتي مع الشعر"، وهذه إحالة كافية إلى أن الكتاب يتناول جزءاً من حياته لا حياته كلها بجميع التفاصيل. مما يعني أنه سيهتم بكل ماله علاقة بالشعر فقط، لأنه يريد تقديم سيرة شاعر تعد كتابة الشعر أهم حدث في حياته. وعليه فإنه سيركز لا محالة على همومه وانشغالاته كشاعر فقط، متجاوزا بذلك مراحل وأحداث كثيرة من حياته، مما ليس له علاقة مباشرة بالموضوع أو تأثير كاف فيه. وإن كان قد استدرك الأمر في صفحة العنوان الداخلية، حيث وضع الإشارة الأجناسية "سيرة ذاتية".

أما السيرة الثانية، وإن أضاف عنوانا فرعيا بين قوسين يصنف فيه الكتاب بأنه سيرة ذاتية، إلا أن العنوان الرئيسي الذي اختاره لا يحيل من قريب أو من بعيد إلى ذلك. فقد سماه "من أوراقي المجهولة..." وهو عنوان لا يوحي أن الكتاب سيرة ذاتية، ولو لم يضف إليه العنوان الفرعي الذي جاء بين قوسين (سيرة ذاتية ثانية) ما كنا لنعرف ذلك. وهذا دليل آخر على أنه، رغم هذه الإشارة الأجناسية التي جاءت في صيغة العنوان، لم يكن يقصد منذ البداية أن يكتب سيرة يؤرخ فيها لكل صغيرة وكبيرة في حياته. إنما سيرة يسرد فيها جزءا فقط منها، وهو ما تعلق بتجربته الشعرية. وبذلك يكون قد خالف معظم كتاب السيرة الذاتية الذين يحرصون على تأكيد ذلك من خلال عناوين مثل "حياتي" أو "قصة حياتي".

أعاد نزار قباني إذن كتابة سيرته الذاتية بعد خمسة وعشرين عاما. أو لنقل أضاف لها جزءا ثانيا. فهل هذا يعني أنه استعجل كتابة سيرته في وقت مبكر مما جعله

يفوّت أمورا حاول استدراكها من خلال سيرة ثانية؟ وإذا كانت "من أوراقي المجهولة..." ليست مجرد تكرار لـ "قصتي مع الشعر" فماذا تكون إذاً: تتمة، أم إضافة، أم إلغاء للأولى وتأسيس للثانية؟

هذه أسئلة لا يمكن تجاوزها في محاولة استنطاق شعرية هذين العملين. ونزار قد انتبه لأهمية شرح وتبرير موقفه، فأجاب عنها بنفسه ولم يترك مجالا للتأويل:

«عندما كتبت سيرتي الذاتية المطولة (قصتي مع الشعر) في السبعينات، كنت مقتنعا أن ما رويته عن رحلتي الشعرية كان نهاية الكلام.. وأنني عصرت نفسي عن آخرها، وفتحت كل صناديقي، فلم يبق في حوزتي ورقة واحدة لم أرسلها إلى المطبعة، ولم يبق في خزانتي بذلة أو ربطة عنق واحدة لم ألبسها في الحفلات العامة.

لكنني بعد مرور ربع قرن على صدور (قصتي مع الشعر) بدأت أحسن أن الشاعر لا يمكنه أن يقفل صنبور الماء بشكل اعتباطي، ويمنع مياه الذاكرة من التدفق. ولا سيما إذا كان هذا الشاعر لا يزال يحرث، ويزرع، ويقدّم في كل موسم فاكهة الشعر. [...]

إن السيرة الذاتية لشاعر ليست نصا مغلقا، ولا هي رواية تنتهي بزواج الأبطال أو موتهم.. »[1]

بعد ربع قرن من الشعر والمواجهة والتجارب، طبيعي أن يكون للشاعر جديد ليقوله. فثمة مواقف تغير فيها، ومواقف ازداد فيها إصرارا. إن مدة ربع قرن مساحة زمنية كافية لتتغير فيها رؤى وتجارب وحياة أي إنسان، فما أدرانا بشاعر. لهذا فهو في

(1) نزار قباني، من أوراقي المجهولة...(سيرة ذاتية ثانية)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 2000، ص24، 25.

سيرته الثانية لا يعيد ولا يكرر ما قاله في سيرته الأولى، وإن عاد إلى قضايا تناولها سابقا، فلأن مواقفه تغيرت؛ إنها بكل بساطة "سيرة ثانية".

من المؤكد أن كتابة السيرة الذاتية ليس بالأمر الهين، فعلى كاتبها أن يعرف ما يجب أن يصرّح به وما يلمح إليه فقط، وأن يحاول أن يجد له مكانة ما بين التواضع والغرور، لأنه نوع يقوم على تقديم الذات والإحساس بها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وبسبب كونها استرجاعا للذكريات والأحداث الماضية، فعلى الكاتب أن ينتبه حتى لا يقدم الماضي بشكل تاريخي محض، بل كشكل فني جديد ينبض بالحركة والحيوية. وفي ذات الوقت، يجب أن يحذر من التوغل بعيدا في إعادة صياغة الأحداث الماضية حتى لا تصبح سيرته عملا تخييليا[1].

لو لم يكتب نزار سيرته لسارع لكتابتها آخرون، ولفصولها كما شاءوا مثلما قال هو بنفسه[2]. فهو الشاعر الأكثر شعبية ورواجا في العالم العربي، ويعتري الناس فضول كبير لمعرفة أدق التفاصيل عن حياته الشخصية والشعرية. وهو بكتابتها يكون قد لبّى لهم جانبا مهما من هذا الفضول. ومع أنه لم يركز فيها على حياته الشخصية بقدر ما ركز على حياته الشعرية، إلاّ أنها عرفت نجاحا ورواجا منقطع النظير، وبيعت بشكل واسع ككل دواوينه. وهذه أهم المفارقات في عمله هذا، فعادة لا يهتم بسيرة الشاعر سوى النقاد والدارسون والمؤرخون فقط، لكن سيرة نزار، خاصة الأولى منها (قصتي مع الشعر)، كانت عملا إبداعيا مطلوبا من قرائه كأي ديوان من دواوينه الشعرية[3].

---

(1) على كاتب السيرة الذاتية أن يكون حذرا من مشكلتين هما: 1- احتمال السقوط في التاريخية المجردة في رواية الأحداث كما هي، مما يفقدها أصالتها الفنية والنوعية الأدبية. 2- احتمال التوغل بعيدا في إعادة صياغة الأحداث الماضية، بحيث تصبح عملا من أعمال التخيل وتتحول بذلك إلى نمط إبداعي كالرواية أو القصة أو أي شكل آخر. ينظر: محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص11.

(2) ينظر: نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص09.

(3) تعتبر السيرة الذاتية من أكثر الكتب رواجا في أيامنا بعد الرواية. وتختلف أسباب إقبال القراء عليها من قارئ لآخر، وإن كان أكثر ما يجمعهم هو الفضول لاكتشاف أسرار الآخر، وهي الأسباب التي ناقشها جورج ماي في كتابه "السيرة الذاتية"، ص99 وما بعدها. وهو السبب ذاته الذي برر به لوجون إقبال القراء على السيرة الذاتية. فبرأيه لدى القارئ فضول إنساني لمعرفة الآخر من الداخل، وآخر تاريخي (المشاركة في التجارب المختلفة للآخرين). وهي في نفس الوقت فرصة للتفكير في هويته الخاصة. Voir : Dictionnaire des Genres et Notions Littéraire, P49

1- 3- من السيرة الذاتية إلى السيرة الشعرية

"قصتي مع الشعر" كانت السيرة الذاتية الأولى والأشهر لنزار قباني. وهي سيرة اختار فيها أن يحكي عن تجربته الشعرية، لذلك نجده انتقى المحطات التي لها علاقة مباشرة بالشعر وتجربته الشعرية، مهملا الحديث عن كل ما هو شخصي. فالسيرة التي يسرد فيها الشاعر تجربته الشعرية هي سيرة انتقائية لا تبوح بكل شيء « وهذا يتوقف على وعي الكاتب السيرذاتي الشعري في الضغط على ما يعتقده أمرا ضروريا وحاسما في تجربته، وترك التفاصيل غير الضرورية التي قد لا تمثل سوى استطالات وزوائد تنعكس سلبا على بنية السيرة وخصائصها الفنية »[1].

يسمي محمد صابر عبيد قصتي مع الشعر "سيرة ذاتية شعرية"، وهي التسمية التي يقصد بها السيرة التي يكتبها الشاعر متحدثا حصرا عن تجربته الشعرية[2]. وكذلك فعل الشاعر حيث وظّف « كل أحداث سيرته ووقائعها في سبيل تكريس مفهومه الخاص للشعر. إذ كان كل شيء عنده من أجل الشعر ولا شيء غير الشعر »[3].

كتب نزار سيرته وهو واع تماما « أهمية هذا الجنس الأدبي بوصفه فنا أدبيا ينطوي على جرأة وأهمية وخطورة في الوقت عينه »[4]. وسيرته الذاتية هذه ليست سيرة ذاتية شعرية لأنها تتحدث عن تجربته الشعرية فقط، بل ولأنها أيضا مكتوبة بلغة شعرية. إنها نوع نثري يتكلم بلسان شعري، وهي ظاهرة يكاد نزار ينفرد بها من بين الشعراء المعاصرين، حيث يكتب النثر بلغة شعرية جميلة ورقيقة. وقصتي مع الشعر واحدة « من أهم نصوصه النثرية وأخطرها، ففضلا على سيرة التجربة التي ينطوي عليها الكتاب، فإنه يقدم سردا ووصفا رائعين إلى الدرجة التي يبدو فيها وكأنه قصيدة متكاملة »[5].

برر الشاعر في بداية سيرته الأولى الأسباب التي دعته لكتابتها، بأنه لا يريد ترك ثغرة في حياته يملؤها الآخرون على هواهم، محددا مجال سيرته بما له علاقة بالشعر فقط:

« أريد أن أكتب قصتي مع الشعر قبل أن يكتبها

---

(1) محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص10، 11.

(2) ينظر: نفسه، ص13، 14.

(3) نفسه، ص70.

(4) نفسه، ص61.

(5) نفسه، ص75.

أحد غيري.

أريد أن أرسم وجهي بيدي، إذ لا أحد يستطيع

أن يرسم وجهي أحسن مني.

أريد أن أكشف الستائر عن نفسي بنفسي، قبل

أن يقصني النقاد ويفصّلوني على هواهم، قبل أن

يخترعوني من جديد

ثلاثة أرباع الشعراء من فيرجيل إلى شكسبير،

إلى دانته، إلى المتنبي، من اختراع النقاد، أو من

شغلهم وتطريزهم على الأقل »[1].

ولأن معظم الشعراء من اختراع النقاد كما قال فقد فضل أن يقدم مذكراته بنفسه: « أما أنا فهذا هو دفتر مذكّراتي، سجلت فيه كل تفاصيل رحلتي في غابات الشعر »[2].

معروف عن المذكرات أنها أقرب الأنواع إلى السيرة الذاتية، حيث تتداخل معها بشكل كبير جدا. ومع أنها نوع من التأريخ لحياة الشخص أو مشواره، إلا أن نزار نفى منذ البداية أن يكون هذا العمل تأريخا لحياته: « لن يكون هذا الكتاب تاريخا بالمعنى الأكاديمي للتاريخ »[3]. إنما اعتبره نزهة قصيرة يأخذ فيها قراءه إلى شاطئ البحر ليحدثهم عن أسفاره، وأشعاره، وبداياته، وهواياته، وصديقاته، وأسرته، وداره، ومدرسته. عن الذين رموه بالورد ورموه بالحجارة. عن القصائد التي صنعت مجده، والتي حملت حتفه. عن أصدقائه وأعدائه[4]. هذا ما سيحدث عنه قراءه كما حدده في أول الكتاب، وهو ما تحدث عنه فعلا، إنما بطريقته الخاصة.

ففي فصل "حبيباتي"[5] مثلا، الذي يبدو عنوانه مثيرا عند الوهلة الأولى، يخبرنا الشاعر منذ البداية بأنه ليس ينوي أن يعدد حبيباته أو يسميهن أو يفصل في علاقاته مع النساء. وذلك ما فعله حيث لم يذكر امرأة بعينها، ولا تحدث عن تجربة خاصة.

---

(1) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص09.

(2) نفسه، ص10.

(3) نفسه، ص11.

(4) ينظر: نفسه، ص12، 13.

(5) ينظر: نفسه، ص136 وما بعدها.

كل ما قاله كان يدور حول تقديره للمرأة وكيفية تعامله معها. مؤكدا أنهن قليلات جدا النساء اللواتي خلخلن فيه شيئا، أو استثرن فيه شعرا. وليس في هذا الفصل أي اعتراف مهم أو خطير عن علاقاته، عدا اعترافه بعدد المرات التي وقع فيها فعلا في الحب، وهي خمس مرات في ثلاثين عاما، رغم أن سمعته كشاعر حب، أوحت دائما أنه أحب كثيرا وكثيرا.

عندما ظهرت هذه السيرة وتم تداولها، اتهمه البعض بعدم صدقها وواقعتيها[1]. وهو اتهام بعيد عن المنطق النقدي دون شك. لأن الصدق التام بمفهومه المطلق، لا يمكن أن يتحقق في عمل فني « فالصدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبي مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها. ولذلك كان الصدق في السيرة الذاتية "محاولة لا أمرا متحققا" »[2].

ومن بين ما كان قد اتهم به، أنه رسم طفولته رسما ورديا، وهو ما ردّ عليه في إحدى حواراته الصحفية، حيث أكد أنها كانت فعلا كذلك. وأن "قصتي مع الشعر" تقرير عفوي عن مسيرته الحياتية والشعرية، وشهادة بمنتهى الصدق لم يجر عليها أي شطب أو تجميل[3]. والحقيقة التي غابت عن نقاده أن السيرة الذاتية نوع قابل لاحتضان عدة نصوص، لذلك فإن كاتبها « ليس ملزما البتة بأن يكون دقيقا حول الأحداث كما هو الشأن في المذكرات. أو بأن يقول الحقيقة المطلقة كما هو الشأن في الاعترافات »[4].

توجد أشياء كثيرة يعسر الحديث عنها في السيرة الذاتية، لأنها شخصية جدا، أو محرجة جدا، وثمة أشياء أخرى خارجة عن نطاق كاتبها. فكم من أمر ينساه الإنسان مع مرور الزمن، وكم من أمر أيضا لا يستحق الذكر لأنه ليس ذا أهمية تذكر[5]. وهذا ما يجعل كاتبها عاجزا عن التعبير عن الحقيقة ونقلها كما هي، ما يعني أن الحقيقية في هذا النوع هي على الأرجح قضية زائفة[6]، لذلك فإن كتابة

---

(1) ينظر: جهاد فاضل، نزار قباني: الوجه الآخر، مؤسسة الأنتشار العربي، لندن/ بيروت، ط1، 2000، ص09.

(2) إحسان عباس، فن السيرة، ص113.

(3) ينظر: نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، ص49.

(4) فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص11.

(5) ينظر: إحسان عباس، فن السيرة، ص113.

(6) ينظر: جورج ماي، السيرة الذاتية، ص93، 94.

السيرة الذاتية تخضع لنوع من الانتقائية في اختيار الأحداث والمحطات التي يتوقف عندها صاحبها.

هذه الانتقائية واضحة بشكل جلي في سيرة الشاعر، حيث عمد إلى اختيار المحطات والأحداث التي لها علاقة مهمة بتجربته الشعرية حصرا. ولم يخرج إلى ما يمكن أن يكون شخصيا جدا، أو بعيدا عن مجال تجربته. وهو ما فعله أيضا في سيرته الثانية التي يبدو عنوانها مغريا (من أوراقي المجهولة...)، إلا أنها تحمل خيبة أمل كبيرة لمن ينتظر أن تقدم جديدا سريا عن حياته وعلاقاته. فهو في الواقع لم يتحدث سوى عن الشعر، والجمهور، وأمسياته، وليس فيها أي اعترافات مثيرة أو خطيرة. وقارئ السيرتين يلاحظ سريعا أن الأولى كانت أكثر تنوعا وإثارة وتشويقا.

غير أن "من أوراقي المجهولة..." تحمل سمات تأريخية أقوى من السيرة الأولى، حيث ذكر فيها بدقة أسماء الشخصيات، وأسماء الأماكن، وتاريخ وقوع الأحداث. وهي عمل جمع فيه بعض الأحداث المتفرقة هنا وهناك من حياته، والتي لها أيضا علاقة هامة بتجربته الشعرية. وهي قصص انتقاها ليقدم بها مرة أخرى شهادات إضافية عن الشعر:

« إنها قصص واقعية بكل معنى الكلمة. وأنا أقصها
عليكم كما جرت تماما أي بدون (روتَشَة).. أو
تكحيل أو تجميل.
وأنا إذ أقوم بدور الراوي لهذه الحكايات، فإني
لا أفعل ذلك من باب النرجسية والاستعراضية،
ولكنني أقوم بذلك لتقديم شهادات إضافية عن
الشعر»[1].

من بين القصص المثيرة التي قدمها في الكتاب، حادثة التوقيع الاستفزازي المشهور، الذي حدث له في أمسية شعرية بلبنان عام 1973، حينما تقدمت إليه امرأة طالبةً منه أن يوقع لها على فخذها[2]، وهي حادثة قيل عنها الكثير لأنه وافق على التوقيع في المكان المطلوب. ودارت فصول السيرة عموما حول شعره، وقصائده

(1) نزار قباني، من أوراقي المجهولة...، ص55، 56.
(2) ينظر: نفسه، ص139 وما بعدها.

السياسية التي أثارت الجدل، ولغة الشعر العربي، وبيروت المدينة التي احتضنته، وجمهوره، وأمسياته، وشعره المغنى. وكذا حول بعض الشخصيات كعمر أبو ريشة، ومحمد عبد الوهاب، ورجل مغربي مجهول زاره ذات يوم في مكتبه في لندن لينصحه بترك السياسة والتفرغ للشعر، وهو ما فعله فيما بعد. وكلها قصص تأخذ بشكل أو بآخر إلى موضوع الشعر وتجربته الشعرية. وبالنسبة إلينا، لا تهمنا كثيرا الآراء والأحداث التي ضمتها سيرتيه بقدر ما يهمنا النظر في شعريتها كنوع أدبي.

1- 4- شعرية السيرة الذاتية

تتميز السيرة الذاتية بجملة من الخصائص النوعية التي تجعلها مختلفة عن باقي الأنواع القريبة منها كالمذكرات واليوميات والاعترافات وغيرها[1]. لكن كونها لا تزال في مرحلة التشكل ولم تستقر بعد معالمها بشكل كامل، يجعل البحث في الخصائص الأجناسية لهذا النوع أمرا تقريبيا، فالسيرة الذاتية جنس أدبي جديد لم يوضع له بعد تعريف محدد شامل ومقبول[2].

تمتلك السيرة الذاتية عند نزار خصائص ومميزات مختلفة أكسبتها هويتها الفنية والأدبية. وفي هذه القراءة لشعرية السيرة الذاتية عنده، سنحاول تحديد المعالم الكبرى لبنية هذا النوع كما هو مجسد في كتابيه النثريين "قصتي مع الشعر" و"من أوراقي المجهولة...".

بنى الشاعر سيرته الأولى "قصتي مع الشعر" على شكل مجموعة من الفصول المعنونة، تتعلق بمراحل وأحداث معينة فقط من حياته، متبعا خطا زمنيا غير واضح، وإن كان قد بدأ بطفولته ثم انتقل إلى شبابه. فلم يكن يؤرخ لكل التفاصيل التي عاشها، واكتفى بالوقوف عند المحطات المتعلقة بتجربته الشعرية أساسا، والتي قد تكون مرتبطة بأحداث عامة، منتقلا من موضوع إلى آخر.

لهذا وردت بعض الفصول كأنها مستقلة، ليس فيها حدث أو مرحلة ما من حياته، إنما هي فصول يبرر فيها مواقفه ويرد على التهم الموجهة إليه، أو يناقش فيها قضايا

---

(1) ينظر: جورج ماي، السيرة الذاتية، ص121 وما بعدها.

(2) ينظر: عادل الدرغامي زايد، مقال "إشكالية النوع والتجنيس: السيرة الذاتية نموذجا"، مجلة "علامات"، ج65، مج17، مايو 2008، ص157.

أثيرت في تجربته، مثل الفصول: "أنا والدونجوانية"، "لماذا المرأة"، "الجمهور". حتى أن هذه الفصول تبدو أحيانا كمقالات يمتزج فيها النقد بالمقال بالسيرة الذاتية بشكل يصعب التفريق بينها[1].

ونجده ينتقل « سريعا بين مراحل حياته وأماكن تنقله، مما يستنتج معه أن نزار لم يكن يرمي إلى تأريخ أحداث حياته أو كتابة سيرته الذاتية بالمعنى المتعارف عليه، وإنما كان يريد شيئا غير هذا هو بث أفكاره ومفاهيمه الثورية في الأدب والحياة بالاستعانة بأحداث ووقائع من سيرته لها دلالة على ما يريد وصله بما يبغي »[2].

ففي فصل "الشعر قدري" مثلا، لا يوجد أي حدث مسرود، ولا توجد إشارة إلى أية مرحلة من مراحل حياته. إنه فصل لا ظهور للزمان والمكان فيه، وعند قراءته لا نشك في أنه جزء من سيرة ذاتية. فقد تحدث فيه عن مكانة الشعر في حياة العرب، وعن وجوده كشاعر، دون أن يحيل الموضوع إلى ما هو ذاتي، بلغة وصفية أكثر منها سردية. وهو الفصل الذي بدأه بشاعرية قائلا:

«أنا من أمة تتنفس الشعر، و تتمشط به،

و ترتديه. كل الأطفال عندنا يولدون وفي حليبهم

دسم الشعر، و كل شباب بلادي يكتبون رسائل

حبهم الأولى شعرا..و كل الأموات في وطني ينامون

تحت رخامة عليها بيتان من الشعر

أن يكون الإنسان شاعرا في الوطن العربي ليس

معجزة. بل المعجزة أن لا يكون»[3].

"قصتي مع الشعر" مقسمة إلى 27 فصلا، يحمل كل فصل منها عنوانا شعريا موجزا ومثيرا. ومع أن عناوين الفصول موحية وجذابة إلا أنها تبقى مائعة جدا، فمعظمها لا يمكن فهمه إلا بعد قراءة الفصل كاملا. وكل فصل مقسم إلى مقاطع متراوحة الطول يفصل بينها إشارة طباعية على شكل "نجمة".

---

(1) ينظر: محمد طربيه، نثر نزار قباني، دار الينابيع، دمشق، ط01، 2003، ص108، وص 65.
(2) نفسه، ص109.
(3) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص16.

وعلى هذا النمط جاء فصل "الرقص على الكلمات" الذي بدأه الشاعر بتعريف الشعر كرقص بالكلمات، ثم انطلق في حديث شيق عما يحدث له عند كتابة الشعر:

« إنني أكتب الشعر ولا أدري كيف..كما لا تدري
السمكة كيف تسبح، و العصفور كيف يطير »[1].

خلال هذا الفصل، وفصول كثيرة أخرى، لا نجد أي أثر لما يمكن أن يجعل النص سيرة ذاتية خالصة. لا حدثا، لا زمانا، لا مكانا، ولا شخصيات تذكر. والسرد فيها يغلبه الوصف. فالحديث كان عن مواضيع عامة بزاوية نظر الكاتب الخاصة: ما هو الشعر؟ كيف يأتي؟ لماذا يكتب؟..إلخ. لذلك جاءت الفصول على شكل تأملات في قالب المقال النقدي ومقال السيرة الذاتية[2]، وهي تقترب أكثر من "الخاطرة" منها إلى المقال في مواضع كثيرة.

وحتى الفصول التي تستوجب عرضا تاريخيا يغلب عليها التصوير الفني. ففي فصل "دارنا الدمشقية" مثلا، قدم وصفا بديعا عن المنزل الذي تربى فيه. ولولا أن هذا المنزل دغدغ مشاعره واستثارها، وأثر في تركيبة شخصيته وشعره، ما جعل له في كتابه مكانا:

« هل تعرفون معنى أن يسكن الإنسان في قارورة
عطر؟ بيتنا كان تلك القارورة
إنني لا أحاول رشوتكم بتشبيه بليغ، ولكن ثقوا
أنني بهذا التشبيه لا أظلم قارورة العطر.. وإنما أظلم
دارنا »[3]

وبقية الفصل كلها حديث عن الذي جعل هذا المنزل قارورة عطر كما وصفه، من أزهار وأشجار وأشياء جميلة أخرى. وكذا هو الأمر في فصل "مدرستي الأولى" حيث تحدث عن مدرسته (مرحلة الدراسة في الكلية العلمية الوطنية بدمشق) دون ذكر أية تفاصيل عن علاقاته أو أصدقائه أو ما شابه ذلك. واكتفى بالحديث عن تأثير

---

(1) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص20.
(2) ينظر: محمد طربيه، نثر نزار قباني، ص65.
(3) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص31.

تكوينه المدرسي في شعره، حيث تعلم الفرنسية والإنجليزية، وقرأ الآداب الأوروبية مما كان له تأثير في كتاباته وتشكيله الثقافي.

ومع أن فصول سيرة نزار تغلب عليها الانتقائية، إلا أنه ربط بينها بشكل آخر. فبداية كل فصل جديد هو تفصيل لآخر ما أشار إليه في الفصل الذي قبله، أو تتمه لحديث لم ينته بعد، أو إضافة لا بدّ منها لإكمال ما سبق. وهكذا فإن قارئ السيرة لا يشعر بأي انفصال أو اغتراب بين الفصول، لأن كل فصل تتمة لما سبق وتمهيد لما يلي.

لقد كشف نزار عن طاقاته الشعرية الكبيرة في هذه السيرة خاصة اللغوية منها، فهو يمتلك أسلوبا فذا في تقديم تجربته الشعرية، واستطاع أن يحافظ على قوة السرد وإشراقه، بلغة ساحرة حتى في المواضع التي تحتاج إلى تحليل وتعليل[1].

هذا عن سيرته الذاتية الأولى. أما سيرته الثانية "من أوراقي المجهولة..." فقد قسمها إلى 12 جزءا غير معنون. حيث قسم كل جزء إلى مجموعة من المقاطع القصيرة المرقمة من أول الكتاب إلى آخره. وهي بذلك تشبه الأولى في الهندسة العامة، عدا بعض الفروق القليلة. منها أنه في الأولى كان أكثر إطرادًا وطولاً، سواء في طول المقاطع أو طول الفصول. وكذا عنونة الفصول في الأولى، والاكتفاء بتسميتها جزءاً في الثانية. كما أنه كان في الثانية أكثر دقة في تحديد الأماكن والأزمنة، وتسمية الشخصيات، ذلك لأنه قدم بعض القصص التي عاشها، والتي تتعلق طبعا بحياته كشاعر.

ومما يميز سيرتاه أيضا، نظام الكتابة وكيفية توزيع الأسطر والفقرات على مساحة الصفحة. إذ استعمل الجمل والفقرات القصيرة بشكل ملفت للانتباه. فالصفحة عنده لا تمتلئ امتلاءً كاملا، وفيها توزيع خاص للبياض والسواد يذكرنا بالتوزيع الموجود في الكتابات الشعرية، حيث يبدو النص على شاكلة ما يشبه الأسطر الشعرية الموجودة في الشعر الحر أو قصيدة النثر.

هذا النوع من التوزيع يستدعي نمطا خاصا من القراءة، تكون أقرب إلى القراءة الشعرية. فهو توزيع يخلق نوعا من الإيقاع والتناغم، يستدعي بعض التأني في القراءة. وربما نستطيع تفسير ذلك مبدئيا بكون الكاتب شاعر أصلا، ولم يستطع التخلص نهائيا من أدواته الشعرية وهو يكتب النثر. وباستعماله هذا التوزيع الشعري في كتابة

(1) ينظر: محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص76.

النثر، يكون قد وسم نثره بسمة نوعية جديدة بنيةً وجماليةً. وهذا يعني أن للنثر طواعية ومرونة يمكن استغلالها.

يقول في فصل "حزيران والشعر":

«من شحوب حزيران ولد شيء يدعونه الأدب

الحزيراني.

من تحت خرائبنا النفسية خرج..

من حناجرنا الممتلئة بالملح والخيبة خرج...

من عظامنا المطحونة، وأحلامنا المطحونة،

وشفاهنا التي شققها العطش.. خرج.. »[1].

ليس توزيع الكتابة ومظهرها هنا هو ما يوحي إلى الشعر فقط، فحتى لغة التعبير وطريقة التصوير توحي إليه. وهذا ما جعل التجلي الشعري يغطي البنية والدلالة والإيقاع معا، خاصة عندما لا تتجاوز الجمل سطرا واحدا، أو عندما تكون الفقرات قصيرة. ولهذا تكاد تصبح بعض فصوله قصائد شعرية، ففصل "اغتصاب العالم بالكلمات"[2] الذي تحدث فيه عن الشعر هو فصل لا يعدو « عن كونه قصيدة نثرية جميلة موضوعها الشعر، ويمكن أن نضعها بسهولة في ديوانه (كل عام وأنت حبيبتي) أو أي ديوان آخر يضم هذا النوع من النثر الذي يتسامى إلى عالم الشعر، ويفوق أساليب عشرات النظامين من فاقدي الموهبة والقدرة على الإبداع »[3].

يقول في سيرته الثانية:

«على صخور الجبال اللبنانية أقمت مجدي

الشعري.

ومن أرز لبنان وسنديانه وصنوبره، صنعت مراكب

على طريقة الفينيقيين، أوصلتني إلى حدود الشمس،

وتخوّم المستحيل..

لبنان أعطاني خرائط الشعر، وقدّم لي زوّادة من

---

(1) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص228.

(2) ينظر: نفسه، ص77.

(3) عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، ص161.

المعرفة والثقافة والحضارة، لا أزال آكل منها حتى
اليوم.
نحن جميعا عصافير أكلت القمح من سهل البقاع،
واللوز الأخضر من وديانه.. وتعلمت أبجدية الحرية
على يديه... »[1].

هذا النص يمثل مقطعا كاملا من مقاطع سيرته، وهو رغم كونه مقطعا نثريا مكتوب على شكل فقرات، إلا أنه لا يشغل مساحة الورقة كاملة. فلا يبدو السواد طاغيا على البياض، وطول الفقرات ليس بالطويل المتعب. هذا الشكل الخطي المتعلق بالهيئة الطباعية للنص، يمكن أن يكون ميدانا خصبا للدراسة، فالنص الأدبي المعاصر هو جسم طباعي له هيئة بصرية ومظهرية أولا وقبل كل شيء، ويتم تلقيه بصريا أولا ثم يقرأ.

وكما سبق الذكر، فإن السيرتين يمتزج فيهما السرد بالوصف بشكل كبير، إن لم نقل أن الوصف غالب على السرد. والملامح الشعرية في العملين تتجاوز حدود الهيئة الطباعية إلى نمط التصوير أيضا واللغة المستخدمة، حيث « يكاد ينفرد الشاعر نزار قباني من بين شعراء الحداثة العربية بأنه يمتلك لغة نثرية فيها الكثير من الشعر، لغة ساحرة رشيقة تستثمر معطيات الفنون البلاغية أحدث وأجمل استثمار»[2]. ومع أن السيرة الذاتية تميل عموما إلى أساليب الحكي والسرد أكثر من التصوير، لأنها تعمل على النقل الواقعي لأحداث وتفاصيل حياة صاحبها، إلا أن نزار خالف الأمر تماما.

ففي سيرته تصوير بديع لكل محطة يتوقف عندها. ويلاحظ فيها أن الوصف يغلب على الحكي والسرد. فحين تحدث عن لغة الشعر التي يحب أن يكتب بها قال:

« لغة لها طعم القرفة، واليانسون، والقهوة المغلية
بحبّ الهال...
لغة تدق على أبواب الجيران.. وتسهر معهم،
وتلعب الورق معهم، وتغني معهم، وترقص معهم،
وتأكل البقلاوة وحلاوة السمسم معهم...

(1) نزار قباني، من أوراقي المجهولة...، ص86، 87.
(2) محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص75.

لغة تخلع نعليها وتجلس على الأرض.. لا على
مقعد وثير من طراز لويس السادس عشر...
لغة تتكحل بها النساء.. وتتجمل بها العرائس...
ويشربها الأطفال مع الحليب قبل الذهاب إلى
المدرسة... »[1]

يكاد هذا المقطع أن يكون فعلا قصيدة نثرية، بما فيها من لغة شعرية وتصوير، وهذه مفارقة في الكتابة النثرية التي يمكن أن تكون في السيرة الذاتية. والأمثلة من هذا النوع من الفقرات النثرية التي تحمل نكهة الشعر كثيرة. يقول مثلا في حديثه عن الشعر في العالم العربي:

« نحن محاصرون بالشعر، ومرغمون على كتابة
القصائد، كما أرض مصر تحبل بقطنها، وأرض الشام
بقمحها، وأرض العراق بتمورها..
نحن محكومون بالشعر، كما هولندا محكومة
بالبحر، وكما قمم الهملايا محكومة بالثلج.. »[2]

وأياً كان الموضوع الذي يتحدث عنه، يقدمه بهذا الشكل التصويري والشعري: المنزل، اللغة، الشعر، أو سوى ذلك. فحين يحدثنا عن المرأة مثلا، لا يبوح لنا بشيء ذا أهمية عنها، إنما يحوم فقط حولها بصوره الشعرية، في الوقت الذي ينتظر فيه عادة أن تكشف السيرة الذاتية عن سر ما. والمقطع الموالي صورة من صوره الابتكارية في بناء لغة النثر:

« أنا لا أستطيع بحكم تكويني، أن أحب امرأة لا
أشم فيها رائحة النعناع، والزعتر البري، والحبق،
والوّزال، والفلّ، والمنثور، والأضاليا.. التي تملأ
حقول بلادي »[3]

هذه بعض الأمثلة القليلة التي تبين كيفية تجلي شعرية السيرة في سيرة الشاعر، إذ توجد «علاقة جدلية واضحة بين سيرة الشاعر وشعرية السيرة. فكلما كانت سيرة

(1) نزار قباني، من أوراقي المجهولة...، ص35.
(2) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص16، 17.
(3) نفسه، ص143.

الشاعر الشعرية ثرية وعميقة، وكان الشاعر على وعي كبير بها، فإن هذا ينعكس إيجابا في الكتابة السيرية على شعرية النص السيري، بما يجعله نصا راقيا ومتماسكا يسهم في خلق تقاليد لهذا الجنس الأدبي الذي لم يحض حتى الآن – للأسف- بانتشار يتناسب مع أهميته وخطورته في تاريخ الأدب ونظريته »[1]. ونزار شاعر يدرك جيدا أهمية كتابة سيرة ذاتية بالنسبة لشاعر مثله، كما يدرك أيضا حجم خطورتها باعتبارها نوعا حساسا وجديدا عليه من جهة، وكونها تحتاج لبراعة فنية في كتابة النثر من جهة أخرى، ومع ذلك غامر بكتابتها ونجح في تقديم سيرة بيعت وقرأت كما دواوينه الشعرية.

1- 5- العلامات الأجناسية

نقصد بالعلامة الأجناسية كل إشارة، ضمنية أو صريحة، ظاهرة أو خفية، تدل على نوع النص وتساعد القارئ على التعرف عليه. وهي العلامات التي تعطي للعمل الأدبي هوية مختلفة عن غيره من الأعمال. فتتميز السيرة الذاتية عن المقال، والقصة عن الرواية، والقصيدة عن المسرحية، وهكذا.

والسيرة الذاتية عند نزار قباني، تحمل علاماتها الأجناسية التي تجعلها تصنف ضمن السيرة الذاتية لا ضمن نوع آخر. وهي تتوزع بين علامات لغوية، وأخرى غير لغوية، وكذا بين علامات ظاهرة تستبق تقديم النوع إلى قارئه، وأخرى مضمرة تكتشف أثناء القراءة.

وإذا عدنا إلى تعريف لوجون للسيرة الذاتية[2] وقارناه بما تقدمه سيرتا نزار من تجلي سيرذاتي، يمكن ملاحظة ما يلي من نقاط توافق واختلاف بينهما:

تعريف لوجون ⟵	سيرتا نزار قباني.
- حكي استعادي نثري	- حكي+ وصف عن الماضي وعن اللحظة الراهنة
- حياته الفردية	- حياته الفردية والعامة.
- تاريخ شخصيته	- تاريخ شعره.
- تطابق المؤلف والسارد والشخصية	- محقق (استعمال ضمير المتكلم).

(1) محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص16.

(2) ينظر: فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص22، 23. والتعريف هو ما توفرت فيه الشروط الآتية: "1- شكل اللغة: أ- حكي ب- نثري. 2- الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة. 3- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد. 4- وضعية السارد: أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية ب- منظور استعادي للحكي".

يبدو واضحا أن ما قدمته "قصتي مع الشعر" و"من أوراقي المجهولة..." من تجسد سيرذاتي، لا يوافق تعريف لوجون كاملا. وعدا تطابق المؤلف والسارد والشخصية الذي جسده شخص نزار الواقعي، المحقق بشكل واضح وكبير في العملين من خلال استعمال ضمير المتكلم، فإن باقي الشروط لا يستجيب لها العملان بشكل حرفي. ففي السيرتين مزيج من الحكي والوصف عن الماضي كما عن الحاضر. وما قدمه المؤلف عن حياته الفردية جاء في إطار الحياة العامة، مركزا على جزء من تاريخ حياته فقط، وهو ما يتعلق بتاريخ تجربته الشعرية. وبهذا يكون التعريف الذي اقترحه "محمد الباردي"[1]، أكثر تطابقا وتوافقا مع السيرتين.

تمتزج السيرة الذاتية عند نزار بالمقالة أحيانا، وبالخاطرة أحيانا أخرى، بأسلوب يأخذ من الشعر والنثر معا. فبعض الفصول كانت أقرب للخاطرة في تدفقها الشعوري. وجاءت فصول أخرى تحليلية كما لو كانت مقالات نقدية. عند إضافة هذه السّمات إلى ما ذكرناه قبل قليل عن عدم توافقها بشكل مطابق مع تعريف لوجون، يبدو الاختراق فيها واضحا، ومع ذلك يبقى العملين سيرة ذاتية بامتياز. فخروج المؤلف عن بعض تقاليد السيرة الذاتية لا يعني بأنها ليست سيرة ذاتية، لأن الخروج على بعض تقاليد الجنس أو النوع لا يلغي انتماءه.

وبما أن المؤلف قد استطاع تأليف سيرة ذاتية بشعرية جديدة ومختلفة، تحمل بصمة فنية وإبداعية، وتقدم تجربة جمالية مميزة، فإن اختراقه للقواعد التقليدية لهذا النوع يمكن اعتباره إضافة لا تقصيرا. فالأثر الكبير كما يراه تودوروف « يبدع – بطريقة ما- جنسا جديدا، وفي ذات الوقت يخترق قواعد الجنس الموجودة سابقا »[2]. وعليه يمكن القول أن كل كتاب عظيم يبرهن على وجود جنسين: الجنس الذي تم اختراقه وهو المهيمن على الأدب السابق، والجنس الذي تم إبداعه[3].

ومن العلامات الأجناسية الظاهرة في السيرتين، والتي خلقت أجواء السيرة الذاتية بامتياز، الصور الفوتوغرافية للشاعر والموجودة على ظهر الغلاف الخارجي (الأمامي والورائي) للكتابين، وكذا ما بين الصفحات. ففي "قصتي مع الشعر" تتكلم الصورة وتبوح وتساهم في منح العمل سمات السيرة الذاتية. فالغلاف الخارجي للكتاب فيه

---

(1) ينظر: محمد الباردي، عندما تتكلم الذات، ص190. والتعريف هو: "إن السيرة الذاتية هي حكي استعادي نثري بأشكال سردية متنوعة، يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص والعام وذلك عندما يركز على حياته الفردية والجماعية وعلى تاريخ شخصيته الجزئي أو الكلي".

(2) Todorov, Poétique de la prose, P10.

(3) Voir: Ibid, P10.

صورتين لنزار، الأولى على الوجه الأمامي، وهو في كامل أناقته وابتسامته، وفي عز شبابه. والثانية على الوجه الخلفي، وتمثل صورة له في زمن الطفولة.

ويتوسط الكتاب 14 صورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود لمنزلهم الدمشقي، ووالده، ووالدته، وإخوته وأخواته، وصور له في الطفولة (5 سنوات)، وأخرى في المراهقة والشباب. وكذا بعض صوره وهو في السلك الدبلوماسي في مختلف البلدان. إضافة إلى مسودتين مخطوطتين لقصائده. وهي كلها إضافات أعطت للعمل شيئا من البصمة الواقعية.

وكذلك هو الأمر في كتاب "من أوراقي المجهولة..." حيث وضع صورة له على شكل بورتري في ظهر الغلاف الأمامي، وصورة فوتوغرافية حقيقية له من زمن الطفولة على ظهر الغلاف الورائي. وإن كان العمل هذه المرة لا يحمل صورا لمراحل حياته كما في السيرة الأولى، إلا أن في خاتمته ما يشبه "سيرة موجزة" على شاكلة الـ "CV"، يبدأ بتاريخ ومكان ميلاده، ومراحل دراسته، ومشواره الدبلوماسي، وأعماله المنشورة، وإنجازاته الشعرية... وغيرها.

يندرج استعمال الصور والرسوم في بناء النص ضمن ما يسميه جيرار جينيت بـ "العتبات"[1]، وهو ما سنأتي للتفصيل فيه في الفصل الثالث. أما العلامة الأجناسية الأقوى في العملين فهي طبعا الإشارة الصريحة من المؤلف: "سيرة ذاتية" الموجودة في الصفحة الداخلية للكتاب بالنسبة للسيرة الأولى، وفي العنوان الفرعي بالنسبة للسيرة الثانية.

فالمؤلف بكل تأكيد هو أكثر من يدرك جنس عمله أو نوعه، وعندما يبادر بتسميته وتصنيفه، فإنه يقدم بذلك أكبر دليل أجناسي يغلق به الأبواب أمام كل التكهنات بنوع العمل، وكل التشكيكات بانتمائه إلى نوع دون آخر. ورغم كون النقد لا يزال إلى اليوم مترددا في اعتبار السيرة الذاتية نوعا أدبيا مستقلا لأنها لا تزال في مرحلة التكون، ومع أن الاهتمام بهذا « الجنس حديث العهد، ولم يرق إلى مستوى العناية بالأجناس المؤسسسة الأخرى، وهذا ما جعل حدود السيرة الذاتية ومعالجتها غير واضحة»[2]، إلا أن ذلك لا يمنع من الإقرار بأن ما كتبه نزار من خلال الكتابين السابقين هو سيرة ذاتية، لأن شهادة المؤلف في تحديد نوع النص هي في أغلب الأحيان الشهادة الأجناسية الأهم والأدق.

---

(1) Voir: Gérard Genette, Palimpsestes : la littérature au second degré, Seuil, Paris, 1982, P10

(2) عادل الدرغامي زايد، مقال "إشكالية النوع والتجنيس: السيرة الذاتية نموذجا"، ص158.

2- المقال الصحفي والأدبي

2- 1 - تعريف المقال

يعود مصطلح "المقالة" Essais في الأدب الغربي إلى القرن السادس عشر في أوروبا، عندما أطلقه الكاتب الفرنسي "ميشيل دي مونتين" على كتاباته. ثم واصل من بعده الإنجليزي "فرنسيس باكون" ريادتها في نفس الفترة[1]. وتشير بعض الدراسات إلى أن الأدب العربي القديم قد عرف ما يشبه المقالة منذ القرن الثاني للهجرة، ممثلة على «أحسن صورها في الرسائل، خاصة الإخوانية والعلمية »[2]. أما حديثا فقد ارتبط تاريخها «بتاريخ الصحافة ارتباطا وثيقا»[3]، فهي لم تظهر في بداياتها مستقلة كما عند الغرب، إنما نشأت في حضن الصحافة.

ليس للمقال تعريف دقيق، أو تحديد شامل وجامع، ذلك لأنه يتداخل مع أنواع أدبية كثيرة أخرى، فهو يتقاطع مع السيرة الذاتية، والقصيدة الغنائية، والخاطرة، والقصة القصيرة. وقد نجد فيه شخصيات، وحوار، ونفس شعري، وغيرها من الأدوات التعبيرية التي تستخدمها أنواع أخرى، ولهذا تعددت تعريفاته وتنوعت[4]، وإن كان معظمها يتفق على أنه قطعة نثرية محدودة الطول والموضوع، تكتب بشكل بسيط وعفوي، وتعبر عن شخصية كاتبها[5].

ومن تعريفاته ما ورد في دائرة المعارف البريطانية بأنه « قطعة إنشائية ذات طول معتدل تكتب نثرا، ولا تعنى إلا بالناحية التي تمس الكاتب عن قرب»[6]. والموضوع في المقال غير محدد، إذ يمكنه أن يتناول أي مجال مادام يعالج وجهة نظر الكاتب الخاصة. وبذلك يتنوع المقال – حسب المواضيع العامة التي يتناولها – إلى مقال سياسي، مقال اجتماعي، مقال علمي، مقال أدبي، مقال ذاتي...إلخ.

---

(1) ينظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، ط4، (د.ت)، ص27، وكذا ص33.

(2) نفسه، ص17.

(3) نفسه، ص64، 65.

(4) ينظر التعاريف المختلفة للمقال في: نفسه، ص93 وما بعدها. وكذا في الكتابين:

- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، فن المقال في ضوء النقد الأدبي، الدار الإسلامية للطباعة والنشر، المنصورة، ط3، 2003، ص13 وما بعدها.

- عبد العزيز شرف، أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، 2000، ص13 وما بعدها.

(5) ينظر: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص95.

(6) نفسه، ص94.

وككثير من الأنواع حديثة النشأة، يطرح المقال مسألة التداخل مع أنواع أخرى بشكل حاد، لأنه «مجال واسع الأجناس يشمل في أعطافه أشكالا فرعية، وسلسلة واسعة النطاق من الموضوعات، وأنواعا مختلفة من الأساليب. فالمقال كعمل فني، يتشابك فيه الخيال والواقع، وفقا لما تمليه شخصية الكاتب »[1].

ويقسم البعض المقال – حسب طريقة طرح موضوعه – إلى ذاتي وموضوعي[2]. حيث يعبر الأول عن مشاعر الكاتب وآرائه اتجاه الموضوع، ويهيمن على الثاني التحليل الموضوعي لمختلف زوايا الفكرة المتناولة. هذا التقسيم، في الواقع، لا يبدو ممكنا في كثير من النماذج المقالية، حيث ينصهر الذاتي بالموضوعي بشكل لا يمكن فصله. ففي كل مقال يوجد موضوع تعرضه ذات، والذات فيه لا تتحدث سوى عن موضوع بعينه. ولأن الفوارق بين الذاتي والموضوعي غير محددة بوضوح، يبقى الفاصل الوحيد الممكن بينهما هو «مقدار ما يبثه الكاتب في كل منهما من عناصر شخصية»[3].

كما يمكن تقسيم المقال حسب فضاء نشره إلى صحفي وغير صحفي، أي أدبي. فهما يختلفان «اختلافا جوهريا من حيث الوظيفة والموضوع واللغة والأسلوب جميعا»[4]، حيث توجّه المقالات المنشورة في الصحافة المكتوبة خصيصا لجمهور القراء الذين يطالعون الصحيفة أو المجلة، وعليه فإن كاتبها يراعي مقتضيات هذا النوع من المقال. وبالمقابل، توجد مقالات كثيرة أخرى، غير موجهة للنشر الصحفي، إنما هي مقالات أملى فيها أصحابها أفكارهم وخواطرهم حول مواضيع معينة، وأدرجوها في ثنايا كتبهم، الأدبية منها وحتى غير الأدبية.

يختلف المقال الصحفي[5] عن المقال الأدبي من حيث الوظيفة، والموضوع، واللغة، والأسلوب، حيث يهتم الأول بأحداث المجتمع الخارجية، ويعبر الثاني عن تجارب الكاتب الشخصية[6]. ويمتاز المقال الصحفي عموما بالسهولة والبساطة والاعتماد

---

(1) عبد العزيز شرف، أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة، ص13.

(2) ينظر مفهوم المقالة الذاتية والموضوعية، والفرق بينهما، وأنواعهما، في كتاب: محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص95 وما بعدها. وكذا في كتاب: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، فن المقال في ضوء النقد الأدبي، ص27 وما بعدها.

(3) محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص96.

(4) عبد العزيز شرف، أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة، ص24.

(5) للمزيد عن فن المقال الصحفي ينظر: عبد العزيز شرف، فن المقال الصحفي، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص17 وما بعدها.

(6) ينظر: عبد العزيز شرف، الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص335.

على الحقائق، ليكون مناسبا لكل الجماهير. كما تتعلق مواضيعه أساسا بأحداث الساعة والواقع اليومي. وهو يعتمد على الإثارة والتشويق في العرض، بشكل واضح وموجز. وعادة يتكون من مقدمة وعرض وخاتمة، ويستخدم أسلوبا سهلا وواضحا، ويقدم أفكاره بشكل بسيط حتى لا يعلو عن مستوى متوسط القراء[1].

تنفتح المقالة عموما على كل المواضيع، سواء كانت صحفية أو أدبية، وتتقاطع مع العديد من الأنواع الأخرى التي استطاعت أن تأخذ منها الكثير، «فأخذت من السيرة والقصص رسم الشخصيات. ومن المسرحية الحوار. ومن القصيدة الغنائية النفس الشعري»[2]. ولأنها متنوعة ومنفتحة وبسيطة، فقد استصغر البعض شأنها واحتقرها، إذ يعتبرها البعض «"مطيةً ذ لولاً" لجميع الكتاب، يلجؤون إليها لعرض تأملاتهم الذاتية أو أفكارهم الموضوعية دون أن يتقيدوا بالتقليد الذي وضعه مونتين أو باكون»[3].

ومن ناحية التسمية العربية، يختلف النقاد والباحثون في مسألة تذكيرها أو تأنيثها. فهناك من يسمي هذا النوع "مقالة"، وهناك من يسميه "مقال". وهو اختلاف ليس على قدر عال من الأهمية، فالكثير من المصطلحات تجد هذا التردد في مسألة التذكير والتأنيث، والمهم في الأمر أن المفهوم هو واحد في الحالتين.

2- 2 - مقالات نزار قباني الصحفية والأدبية

يشكل المقال جزءا هاما من الأعمال النثرية لنزار قباني، الصحفية منها وغير الصحفية. فقد كتب للصحافة المكتوبة لسنوات طويلة، نشر خلالها مقالاته في عدة صحف ومجلات عربية، ليقوم لاحقا بجمعها ونشرها في كتب مستقلة. واليوم يجد له قراؤه العديد من الكتب النثرية التي تضم مقالاته المنشورة سابقا في الصحف والمجلات[4].

كما كتب مقالات كثيرة أخرى ليست بالصحفية، لم يكتبها للنشر في مجلة أو صحفية، إنما هي مقالات أدبية ونقدية أقرب للخاطرة، كالتي نجدها في كتابيه

---

(1) عن خصائص المقال الصحفي ينظر: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، فن المقال في ضوء النقد الأدبي، ص72 وما بعدها.

(2) محمد يوسف نجم، فن المقالة، ص96.

(3) نفسه، ص95.

(4) هذه الكتب هي: "الكتابة عمل انقلابي": ويضم مقالات نشرت له في مجلة "الأسبوع العربي" خلال أعوام 1973 – 1974 – 1975. "شيء من النثر": ويضم مقالات نشرت في مجلة "الحوادث" اللبنانية خلال عامي 1977 و 1978. "والكلمات تعرف الغضب" (في جزأين): ويضم مقالات منشورة خلال عامي 1981 – 1982.

"الشعر قنديل أخضر" و "ما هو الشعر؟"، وبذلك يكون نزار كاتب مقال بالصحافة وبدون صحافة.

وتتنوع مقالاته ما بين مقال سياسي، ومقال نقدي، ومقال السيرة الذاتية. غير أن المقال السياسي احتل المساحة الأهم من مجموعها خاصة الصحفية منها. وهي مقالات يصعب فيها التفريق بين ما هو ذاتي وموضوعي، وبين ما هو خاص وعام، لأنه يتناول مواضيع شتى برؤية شخصية. وقد تم جمع مقالاته الصحفية في كتب وأعيد نشرها في حياة الشاعر، حيث أشرف شخصيا على ذلك، موليا الأمر اهتماما كبيرا.

اعتبر نزار مقالاته الصحفية جزءا هاما من أعماله النثرية والإبداعية. لذلك حرص على إعادة جمعها ونشرها من جديد ضمن كتب مستقلة. وهي ظاهرة قلما رأيناها عند باقي الشعراء. وكان الشاعر قد أكد في أكثر من مناسبة على أهمية نثره وانشغاله به كما فعل مع شعره. غير أنه شاع عنه لقب الشاعر، والكثير من قرائه لا يعلمون حتى أنه كتب نثرا.

والمقال عنده، قطعة نثرية متوسطة الطول، مقسمة إلى مجموعة من المقاطع المرقمة أو غير المرقمة. يفصل بينها فاصل بصري واضح من البياض، أو إشارة طباعية من نوع نجمة أو مربع. وتكون المقالات غير المقسمة إلى مقاطع أقصر طولا من سواها، فحجم الموضوع هو الذي يحدد ذلك.

ومقالاته لا تخضع لمخطط ذهني مسبق، ولا تسير وفق منهج معين يتقيد فيه، كما في تقاليد المقال عموما، بالمقدمة والعرض والخاتمة، أو سواها من المواصفات التقليدية. ذلك لأنه يرفض أن يعلّب الإبداع في أشكال محددة ورتيبة. فهو يكتب مقالاته بفيض مستمر وسيالة متدفقة لا تعرف كيف تسير ولا أين تنتهي، بالرغم من أنه يجزئ المقالة في معظم الأحيان إلى مقاطع، حيث يحاول حصر كل فكرة في مقطع[1].

وفي نصوص مقالاته، كما في نصوص سيرته الذاتية، يوجد شيء من النثر وشيء من الشعر. حيث يمتزج فيها أسلوب السرد المقالي العادي بالقص والحوار المتخيل[2] (أي يستحضر محاورا له). إضافة للوصف وإطلاق العنان للتعبير عن المشاعر، مستخدما الجمل والفقرات القصيرة بشكل أكثر لفتا للانتباه من السيرة الذاتية، مما أعطاها إيحاءً شعريا أقوى.

---

(1) ينظر: محمد طربيه، نثر نزار قباني، ص103 وص 112.

(2) ينظر: نفسه، ص113.

عندما اختار نزار أن يكتب المقال، كان يعي جيدا أن هذا الخيار صعب لأن الشاعر الذي يجيد الشعر، قد لا يجيد النثر بالضرورة، والعكس صحيح. كما كان واعيا بأنه يكتب النثر بأدوات شعرية، وهذا ما اعترف به بنفسه. ففي إحدى حواراته سُئل: "الكتابة للصحافة الأسبوعية.. هل أرهقتك.. وبعبارة أخرى هل تشعر أن الكتابة النثرية تأخذ من ينابيعك الشعرية الداخلية؟". فكان جوابه:

« طبعا أرهقتني..

لأن المقالة السياسية عندي لم تكن عملا هامشيا أسلقه

بنصف ساعة، وإنما كانت عملا له كل مواصفات

القصيدة..

إن مشكلتي الكبرى، عندما أكتب، هي سقوط

الحدود بين الشعر.. والنثر.. وفي أنني في نثري السياسي

لا أستطيع أن أكون إلاّ شاعرا...

لقد خضت تجربة الكتابة النثرية على مخاطرها،

لشعوري أن الشعر وحده، بصياغاته ومعادلاته

ونمنماته، لم يعد قادرا على اللحاق بقطار التحولات

السياسية الذي يشق الأرض العربية... وأن الشاعر

لم يعد بوسعه، في هذا العصر الحارق والمحترق،

أن يبقى محتفظاً بجماله الأبدي »[1].

وأضاف في ذات الإجابة، أن ما أرضى غروره هو حماس الناس لنثره، حتى وصل الحال ببعضهم إلى اعتبار نثره أفضل وأهم من شعره. وأن ما زاده قوة وثقة في نثره، هو كون قلة من الشعراء الجيدين تكتب نثرا جيدا. لذلك فإن النثر ليس امتحانا للشاعر فحسب، إنما فضيحته الكبرى[2].

أصدر نزار قباني أول كتاب نثري له عام 1964 بعنوان "الشعر قنديل أخضر"، وفي عام 2000 وصل الكتاب إلى الطبعة السادسة عشر (16)، وهو من أكثر أعماله النثرية شهرة ومقروئية إلى جانب سيرته الذاتية "قصتي مع الشعر". يضم الكتاب

(1) نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص199، 200.

(2) ينظر: نفسه، ص201.

قصيدة نثرية، ومجموعة من المقالات الأدبية والنقدية القريبة من الخاطرة، وكذا بعض الرسائل.

ولعل أهم مقال في هذا الكتاب هو "معركة اليمين واليسار في شعرنا العربي"[1]، وهو مقال أدبي ونقدي طرح فيه رؤيته الإبداعية، وناقش قضايا جوهرية في الشعر العربي، كالصراع بين المقلدين والمجددين، هندسة القصيدة العربية وتخطيطها، القافية وموسيقى الشعر، لغة الشعر، ومحتوى القصيدة العربية. وهو مقال جريء وخطير كما وُصف[2] ، وفيما «عدا هذا المقال الخطير في كتاب "الشعر قنديل أخضر"، فإن التعريفات التي أطلقها الشاعر في بقية موضوعات الكتاب تكاد تنتمي إلى النوع العاطفي والشاعري »[3].

بث الشاعر في هذا المقال آراءه النقدية، وطموحاته الشعرية بشيء من التحليل والتنظير، وبخلفية نقدية واعية لما يدور في الساحة الأدبية. وفي الحقيقة كان نزار ينظّر نقديا لكتاباته منذ بداياته الشعرية، بدءا من هذا الكتاب، مرورا بسيرته الأولى "قصتي مع الشعر" (1970)، ووصولا إلى كتابه "ما هو الشعر؟" (1981) الذي عرض فيه مفهومه الخاص للشعر. والذي لم يستطع تحديده بشكل نهائي، وانتهى فيه إلى تلخيص قناعاته حول الشعر في عشر نقاط[4]، أكد فيها أن الشعر ثورة وتمرد وتحريض، وأنه اغتصاب للعالم بالكلمات، وأنه عصيان لغوي خطير على كل ما هو مألوف ومعروف ومكرس.

2- 3 - بين الخاطرة والمقال

بين المقال والخاطرة[5] خيط رفيع جدا، على الأقل في مقالات نزار قباني. فكلاهما كتابة نثرية محدودة الطول، تعبر عن تجربة الكاتب أو رأيه أو شعوره اتجاه موضوع ما. هذا التداخل ليس خاصا بكتابات نزار قباني حصريا- وإن كانت تجسد ذلك بشدة – إنما هو تداخل يعود أساسا إلى طبيعة هذين النوعين المتشابهين لحد كبير، حيث تكون الخاطرة نواة كل مقالة[6].

---

(1) ينظر: نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، ص25 وما بعدها.

(2) ينظر: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص122.

(3) نفسه، ص130، 131.

(4) ينظر: نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص40 وما بعدها.

(5) ينظر أوجه التشابه والاختلاف بين الخاطرة والمقال في: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، فن المقال في ضوء النقد الأدبي، ص95 وما بعدها.

(6) ينظر: عبد العزيز شرف، أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة، ص23.

ومن وجهة نظر نقدية، يوجد « نوعان من العمل الأدبي نطلق عليهما لفظ "المقالة"، وهما يتشابهان في الظاهر، ويختلفان في الحقيقة. فإحداهما انفعالية، والأخرى تقريرية. ولعل من الأنسب أن نفرق بينهما في الاسم بدل أن نفرق بينهما في الوصف. فنقصر لفظ "المقالة" على النوع الثاني، ونسمي النوع الأول "خاطرة"»[1].

التقريرية والانفعالية إذن، هما الصفتان الأكثر بروزا في إظهار الفرق بينهما، مع أنه ليس من السهل التفريق بينهما فعليا في النص. فالخاطرة مقالة تقوم على الانفعال الوجداني، وهي تعبير عن تجربة شعورية خاصة ينساب فيها الكاتب مع أحاسيسه وانفعالاته وخواطره، وهي بذلك تعبير وتصوير في آن واحد. في حين تميل المقالة إلى التقريرية، وإن كانت تحوي أيضا المشاعر والانفعالات الذاتية. فهي فكرة وموضوع متدرج في الطرح، يكون على شكل مقدمة وعرض وخاتمة[2].

تكون الخاطرة أكثر كثافة شعوريا، ويكون المقال أكثر ضبطا، حتى أن « الخاطرة في النثر تقابل القصيدة الغنائية في الشعر، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها»[3]. وهذا التشابه بالذات، هو ما أكد عليه "هيد ووكر" في قوله: «إن المقالة الأدبية تشبه القصيدة من الشعر الغنائي، بأنها مبينة حول خاطر من الخواطر، لا يكاد الخاطر أن يتكون ويملك لب الكاتب، حتى تتكون حوله المقالة من أولها لآخرها، كما تتكون كرة الحرير حول دودة القز»[4].

إن ما يجعل المقالة تكاد تكون خاطرة في كثير من أشكالها، هو حسب رأي العديد من النقاد أن «النواة الأساسية للمقالة هي فكرة أو خاطرة تخطر للكاتب وقد استوحى هذه الخاطرة من أي مصدر من المصادر: سواء أكانت من تجاربه أو من ابتكاره واختراعه، أو أوحي إليه بشيء قرأه أو شاهده أو مارسه أو توهمه.. وهذه الخاطرة هي موضوع محدد، وهو في الغالب طريف، بيّن الطرافة. وقد أحسه الكاتب إحساسا شديدا ملك عليه لبه، فأخذ يقبله على جميع وجوهه، ويبني حوله مختلف الصور والأشكال، حتى يجعل منه كائنا متكاملا، هو المقالة الأدبية بمعناها الحديث»[5].

---

(1) سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط06، 1990، ص93.
(2) ينظر: عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، فن المقال في ضوء النقد الأدبي، ص97، 98.
(3) سيد قطب، النقد الأدبي، ص93.
(4) عبد العزيز شرف، أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة، ص21.
(5) نفسه، ص23.

لم يسمّ نزار أي نص من نصوصه خاطرة، مع أنه يحب تصنيف أعماله ونصوصه بتسميتها أجناسيا (شعر، سيرة ذاتية، مقال، رسالة، مسرحية)، وبالمقابل سمى مقالاته المنشورة بـ "المقال". والمقال عنده يتداخل مع الخاطرة بشكل كبير، يجعل تصنيف النص إلى مقال أو خاطرة أمرا صعبا، كما أنها تتداخل أيضا مع السيرة الذاتية.

وحتى مقالاته الصحفية التي يفترض أن يلتزم فيها بتقاليد المقال المعروفة من مقدمة وعرض وخاتمة وتقديم الأدلة والاهتمام بما هو عام، لم تكن سوى دفقا من العواطف والأفكار، لذلك جاءت أقرب إلى الخاطرة منها إلى المقال، مما جعلها تبدو في كثير من الأحيان وكأنها قصائد شعرية.

وما جعل هذه المقالات خواطر بامتياز، بالإضافة إلى الدفق الشعوري القوي الموجود فيها، هو شكل كتابتها. فهي مقطعة إلى أسطر قصيرة تشبه الأسطر الشعرية. فماذا يكون المقطع الآتي المقتطف من مقال بعنوان "فيروز...هذه الدولة العظمى..."، مقال أم خاطرة؟:

«بعد ثلاث سنين من العطش، جاءت السيدة ذات الصوت

المائي..

جاءت فيروز...

هجمت علينا كغمامة..

هجمت كقصيدة..

هجمت كمكتوب غرام قادم من كوكب آخر..

هجمت كتفاصيل حب قديم..

بعد ثلاث سنين من البشاعة. جمّلتنا...

وبعد ثلاث سنين من التوحش، مررنا تحت أقواس صوتها

الحضاري...فتحضرنا... »[1].

أليس هذا المقطع أقرب إلى الشعر منه إلى النثر؟ هذه هي أبرز سمة صبغت مقالات الشاعر، إنها منذ اللحظة الأولى تستدرج قارئها إلى فضاء الشعر، وتقدم له نثرا في طبق شعري. لا ندري إن كان الشاعر تعمد هذا، أم أنه ببساطة لم يستطع التخلي

(1) نزار قباني، شيء من النثر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص224.

عن أدواته الشعرية في كتابة النثر لأنه شاعر أساسا. لكن المهم في الأمر، أنه كان يعرف جيدا أنه يصنع بمقالاته شيئا من الشعر شكلا ومضمونا.

وضمن الخاطرة يمكن إدراج معظم النصوص التي يحويها كتابه "ما هو الشعر؟"، الذي حاول فيه تقديم تعريف للشعر، والذي يبدو بأنه يفلت منه في كل مرة، فظل يتساءل عدة مرات "ما هو الشعر؟" وفي كل مرة يجيب فيها عن السؤال، يقدم سلسلة من الصور المتتالية التي يصف بها الشعر، لينتهي بالقول "لا أعرف.. لا أعرف.. لا أعرف":

« ما هو الشعر؟
ليس في ملفات البوليس حتى الآن، معلومات أكيدة
عن مكان وجود الشعر، وعن ديانته، وعقيدته،
وجنسيته، وانتماءاته.
هل هو مواطن آسيوي، أم إفريقي، أم أوروبي،
أم أمريكي؟.
هل جلده أبيض، وعيناه زرقاوان؟
أم جلده أسود، وشعره مجعد؟
أم جلده أصفر.. وعيناه إشارتا استفهام؟
هل هو من سكان الهند، أم السند، أم بلاد الإسكيمو.
أم هو من شبه جزيرة العرب؟
هل هو نصراني، أم عبراني، أم مسلم، أم
بوذي.. أم هو من عبده النار؟
هل هو يميني، أم ماركسي، أم فوضوي، أم
عدمي؟
هل هو بورجوازي، أم بروليتاري، تقدمي أم
رجعي، ملكي أم جمهوري، متزوج أم أعزب..
بريء الذمة، أم محكوم عليه بجرم شائن..
كل ما في أرشيف البوليس، صورة تقريبية

مرسومة بالقلم الرصاص لرجل عصبي الملامح، متطاير
الشعر، يدخن كثيرا، ويشرب غالون قهوة.. وخمسة
غالونات بيرة وطنية في اليوم.. ويلبس في النهار
جاكيته جلدية.. وفي الليل يلبس أحزانه.. »[1].

هذه واحدة من الإجابات الطريفة التي قدمها للسؤال "ما هو الشعر؟" الذي طرحه عدة مرات، وفي كل مرة كان يبحث له عن تعريف وإذا به لا يجده. وكذلك فعل في إجاباته عن السؤال "ماهي القصيدة؟"، وسؤال "من أنا؟" فجاءت نصوص الكتاب على شكل خواطر يمتزج فيها الشعري بالنثري. وكذا هو الحال في عدة نصوص من كتابه "الشعر قنديل أخضر".

وحتى المقال السياسي الذي ينتقد فيه النظام العربي، والقمع والجهل والتأخر العربي، يأتي نصه على هذا المنوال. فالمقال عنده لا يحمل أدوات التحليل والبرهنة، بقدر ما يحمل أدوات التساؤل والإثارة، والعرض الوصفي لحال الأمة العربية، مستثمرا أدواته الشعرية بدءاً بهندسة النص، إلى التقطيع، ووضع علامات الترقيم، واللغة، والصورة، والإيقاع، وتفاصيل أخرى. والمقطع الموالي الذي ختم به مقالا سياسيا بعنوان "الكتابة من داخل جزمة إسرائيلية!" نموذج جيد لما ذكرناه:

«اسمحوا لي أن أبصق على هذا العصر العربي جملة..
وتفصيلا
عصر البغاء الذي يسمي نفسه شرفا..
وعصر الاندحار الذي يسمي نفسه استراتيجية..
وعصر الخنوع الذي يسمي نفسه حكمة..
وعصر الاستسلام الذي يسمي نفسه واقعية..
وعصر الشبهات.. والتنازلات.. والمساومات حتى
على شمس هذا الوطن.. وعيون أطفاله.. وفروج
نسائه... »[2].

---

(1) نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص22، 23.
(2) نزار قباني، والكلمات تعرف الغضب1، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 2000، ص102.

من طبيعة المقالة أن تكون بحثا في موضوع معين ترجى منه غاية. وبذلك لا يكون «الانفعال الوجداني هو غايتها ولكنه الإقناع الفكري»[1]. لكن مقالات نزار قباني تعرض عكس ذلك، حيث تعتمد أساسا على عرض الانفعال الوجداني، ما جعلها تميل أكثر للخاطرة منها للمقالة، أو لنقل أن المقالة قد حوت الخاطرة واستغرقتها، نظرا للتقارب الكبير بين النوعين من حيث الحجم والسمات الفنية[2].

2- 4 - شعرية المقال

كتب نزار قباني مقالاته الصحفية والأدبية، بأدوات شعرية وبدفق شعوري فياض، مما جعلها أقرب إلى الخاطرة منها إلى المقال كما سبقت الإشارة. ذلك لأنه شاعر أولا وأخيرا، وفي كتابته للنثر لم يستطع التخلص نهائيا من أدواته الشعرية، لغةً وصورةً وتركيباً، وهو ما يدركه تماما، حيث يقول في كتابه "ما هو الشعر؟".

«ومن قال إنني أتخلى في نثري الذي أكتبه عن
الشعر؟
إن مقالاتي الأسبوعية تحمل كل زخم الشعر،
وكل أسراره التكتيكية الصغيرة.. إنني لا أكتب مقالات
صحافية.. وإنما أكتب (قصائد صحافية)... »[3]

هذا الاعتراف يوفر علينا الجهد في التفسير والتعليل لهذه الظاهرة، التي يمكن القول بأن نزار قد تفرد بها من بين شعراء جيله. وهو ما أضفى على مقالاته شعرية خاصة ومميزة، قلما وجدناها عند سواه.

ومن أبرز التقنيات الشعرية التي نقلها إلى النثر، نظام التقطيع. أي كتابة النص على شكل أسطر شعرية شبيهة بالتي نجدها في قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر. ذلك لأنه يستخدم الجمل والفقرات القصيرة، ويوزعها على الأسطر، حيث تشغل كل جملة سطرا خاصا مما يعطي مظهرا من مظاهر الشعر. بل إن هذه الظاهرة ظاهرة شعرية بحتة، وليس لها حضور مهم في الأنواع النثرية، خاصة منها المقال.

---

(1) سيد قطب، النقد الأدبي، ص94.
(2) ينظر: محمد طربيه، نثر نزار قباني، ص101.
(3) نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص159.

تفترض طبيعة المقال مبدئيا، مهما كان نوعه أو موضوعه، كتابة مستطردة تطول فيها الفقرات لتملأ الأسطر. فالمقال نوع نثري لديه دائما أشياء كثيرة ليقولها. وهذا هو النظام الذي سار عليه هذا النوع منذ نشأته، لذلك فإن استخدام التقطيع في كتابته قد أعطاه شعرية مختلفة.

يقول نزار في مقال بعنوان "دمشق... تتزوج":

«حفلة ألعاب نارية في سماء دمشق..

حفلة زفاف حقيقية..

ومدينتي هي العروس..

منذ حزيران 1967، قررت دمشق أن لا تتزوج إلاّ على طريقتها

الخاصة.

رفضت كل الرجال الذين تقدموا إليها..

ورفضت كل الوسطاء، وكل سماسرة الزواج.. ورفضت

كل المهور.. »[1].

يمثل هذا النص المقطع الأول من المقال، وعلى هذه الشاكلة جاءت المقاطع الخمسة الموالية، لتشكل من خلال تمازج هذا التوزيع بطريقة التصوير نصا أقرب إلى الشعر منه إلى النثر. والمقطع الثاني لا يخرج عن هذا التوجه، بل وأكثر شاعرية:

«كانت تنتظر فارسا طويل القامة، عربي العينين. عريض

المنكبين..

يحمل بارودته على كتفه..

ويجلس على قمة (جبل الشيخ)..

انتظرته ست سنوات..

وراسلته ست سنوات..

واحتفظت بصورته في طيات ثيابها، وبين أوراق دفاترها المدرسية..

ست سنوات.. »[2].

---

(1) نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5، 2000، ص122.

(2) نفسه، ص122، 123.

ليس هناك أي ضرورة تستدعي توزيع النص بهذا الشكل. إنه خيار اتبعه الكاتب، وهو خيار منح المقال تدفقا إيقاعيا وجمالية بصرية ساهمت في تقريبه من الشعر.

وكما رأينا في السيرة الذاتية، فإنه يميل كثيرا لكتابة النثر على طريقة الشعر؛ ليس مظهريا فقط، ولكن في اللغة والصورة والأسلوب أيضا. ويوظف علامات الترقيم المتمثلة في النقط المتتالية (نقطتين أحيانا وثلاثة أحيانا أخرى) بشكل بارز كما في شعره حيث تنتهي بها معظم الأسطر، كما يستخدمها أيضا للفصل بين عناصر الجملة الواحدة ليعوض بها الفاصلة، وهي الظاهرة التي سنأتي لتحليلها لاحقا.

امتزج الشعر بالنثر في هذه المقالات بشكل كبير، ولم يعد ممكنا التفريق بينهما داخل النصوص، سواء في المقال الأدبي أو في المقال الصحفي، فالفصل بينهما – حسب بعض الآراء- فصل تعسفي في كثير من الأحيان، لأن المقال الصحفي قد وظف فنون المقال الأدبي لأداء مهام الفن الصحفي[1].

في الواقع، يمكن القول أن أكثر الأدب المعاصر يسير في هذا الاتجاه، أي إسقاط الحدود بين الشعر والنثر، وبين الأجناس الأدبية فيما بينهما[2]. ويبدو أن نثر الشعراء هو الأكثر تجسيدا لذلك. فالشاعر محمود درويش مثلا، يقطّع هو الآخر داخل المقالة، ويفرد لكل جملة سطراً[3]. كما تمتزج في كتبه النثرية الفنون التي يكتبها، فيصعب تحديد الفن النثري الذي ينتمي إليه الكتاب « مثل كتابه "يوميات الحزن العادي" الذي يختلط فيه فن المقالة بفن السيرة الذاتية. وكتاب "وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام" الذي يشتمل على بعض النصوص التي تحيّر الدارس في تصنيفها، أهي قصة أم مقالة »[4].

بهذه الاختراقات يكون نزار قباني قد كتب مقالا خارج تقاليد المقال، ومع ذلك لا يمكن تسمية مقالاته بـ "قصائد" ولا حتى بـ "خواطر" لأنه قصد فيها فعل "المقال" لا فعل القصيدة أو الخاطرة. والتساؤل الذي يطرح نفسه في مثل هذا الحال هو: هل الإبداع يكون باتباع تقاليد النوع الأدبي المعروفة، أو يكون بتجاوزها؟

---

(1) عبد العزيز شرف، الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، ص336.

(2) ينظر بعض أشكال هذا التداخل في: حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص06 وما بعدها.

(3) ينظر: تهاني شاكر، محمود درويش ناثراً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص211.

(4) نفسه، ص05.

إن المهم بالنسبة إلينا، أن النوع قد استطاع خلق جمالية خاصة تمثله وتقدمه لقرائه. وبالعودة إلى مقالات نزار التي جمعها في كتب، فإنها بيعت بشكل واسع وتعددت طبعاتها، مما يعني أنها لقت رواجا ما. ومن منظور نقدي، ندرك جيدا أنه لا يمكن تجميد النوع وجعله يحافظ على خصائصه على مدى القرون، أو فرضها على الكتاب فرضا.

ومن بين التداخلات الأجناسية التي يمكن ملاحظتها في مقالات نزار أيضا، امتدادها للسيرة الذاتية بشكل واضح. ففي كثير من مقالاته، الصحفية والأدبية، كان في الحقيقة يتحدث عن أمور تتعلق بحياته الخاصة، وليس بالأحداث العامة؛ عن مرضه، وزوجته، وابنه، وغيرها. وهو ما يمكن أن نسميه مقال السيرة الذاتية أو المقالة الشخصية[1] كمقال: "كان ولدي فصار ولدكم"، ومقال "عيد ميلاد جرح..."، اللذين تحدّث فيهما عن ابنه توفيق بمناسبة مرور سنة على وفاته. ومقال "أوراق مهربة من الغرفة 508" الذي تحدث فيه عن الذبحة القلبية التي أصابته[2]. ومقال "بلقيس... زعيمة للمعارضة!!" الذي تحدث فيه عن المقروئية الواسعة جدا التي حظيت بها قصيدة بلقيس، فلم يبق بيت عربي لم يبك بلقيس حسب تعبيره. وكذا مقال "أبو عمار يعثر على ابنته!..."[3] الذي تحدث فيه عن موت بلقيس، ومواساة ياسر عرفات له. وله مقال بعنوان "الشعر+ العروبة = جراحة في القلب!!"[4] تحدث فيه عن مرضه بسبب الشعر والعروبة اللذان جلبا له جراحة في القلب، وكلها مقالات سيرذاتية.

يقول في المقطع الثالث من مقال "بلقيس...زعيمة المعارضة!!":

« لم يبق بيت عربي لم يبك بلقيس..

ولم تبق غمامة لم تبلل قبرها بالدموع..

ولم تبق يمامة لم تحمل لها زهرة ياسمين.. أو أغنية

---

(1) اصطلح على المقالات التي تتعلق بالتجارب الشخصية وتعتمد على نفسية كاتب المقالة اسم المقالة "الشخصية Personal" وهي تمثل طريقة أسلوب السيرة الشخصية في الأدب الاعترافي. ينظر: عبد العزيز شرف، فن المقال الصحفي، ص25.

(2) ينظر هذه المقالات في: نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص52 وما بعدها، وص 66 وما بعدها، وص 80 وما بعدها على التوالي.

(3) ينظر: والكلمات تعرف الغضب2، ص33.

(4) ينظر: نفسه: ص73.

عشق..

هل كان العرب يا ترى يبكون على بلقيس.. أم

يبكون على أنفسهم؟ »[1].

لأن نزار قباني لا يفرق بين ما هو شخصي وعام في الشعر أو الأدب، وبين ما هو ذاتي وموضوعي، فإنه يحدّث قراءه في مقالاته الصحفية عن نفسه، عن آلامه، وطموحاته. وفي هذا المقال الذي تحدث فيه عن بلقيس، عبّر عن هذه الفكرة بالذات. مما يؤكد مرة أخرى أن خياراته الشعرية والموضوعية تنم عن وعي ورؤية:

«كنت أعتقد أن حزن الشاعر هو حزنه وحده..

وفجيعته تخصه وحده..

وحرائقه الداخلية تحرقه وحده..

إلى أن ماتت بلقيس..

وعرفت أن ما يسمونه بالأدب الذاتي هو كذبة

كبرى.. وأن أحزان الشاعر، كالأمطار الاستوائية،

تنزل في كل مكان.. »[2]

وأدب نزار قباني أدب ذاتي بامتياز، لأنه مقدم لكل القراء حتى يشاركوا صاحبه فيه. تفاصيل كثيرة في حياته قدمها في مقالاته الصحفية، عن ابنه، وزوجته، ومرضه، وخصومه، وجمهوره وأصدقائه، وأشياء أخرى أراد أن يشرك جمهوره فيها.

يميل نوع المقال عموما إلى التحليل لظاهرة ما، أو التعليق عليها. وهو بذلك يستخدم آليات التفسير والتحليل، فلا تكون الصورة فيه إلاّ وسيلة من وسائل العرض والبرهنة. في حين تشكل الصورة في مقالات نزار الجوهر الأساسي الذي تبني عليه، وهي أبرز العناصر الفنية التي استثمرها فيها. وكما هو الحال في شعره وسيرتيه، تقوم الصورة في مقالاته على التشبيه والتشخيص، والتصوير الحسي، وحشد الصور، وبناء المشاهد، والتنوع، والكثافة، والإيحاء، بأسلوب يغلب عليه التكرار اللفظي والمعنوي.

---

(1) نزار قباني، والكلمات تعرف الغضب1، ص146.

(2) نفسه، ص149.

إضافة لذلك لعبت علامات الترقيم، والتوزيع المقطعي للنصوص، والتصوير المكثف، دورا هاما في بناء شعرية جديدة وخلاقة لنوع المقال عند نزار. وحوّل بذلك المقال السياسي الصحفي، إلى قصيدة صحافية كما سماها.

يقول مثلا عن الحاكم العربي في مقال "أين تسهر هذا المساء؟؟".

« إنه مقتنع أنه المغني الوحيد.. وجميع الأصوات نشاز..

وهو المفكر الوحيد.. ونحن أميون..

وهو المتحضر الوحيد.. ونحن البرابرة..

وهو المؤمن.. ونحن الزنادقة..

وهو الملك الشمس..ونحن الرّعية.. »[1].

إن اللقاء البصري بهذا النص يوحي من أول وهلة أنه مقطع شعري. وعند قراءته يكاد يتأكد هذا التخمين لما فيه من شاعرية. غير أن الحقيقة أنه ليس سوى مقطع من مقال صحفي نشر يوما ما في مجلة.

كل هذه الإضافات لشعرية المقال، اخترق بها نزار نموذجا كان موجودا، وابتدع نموذجا جديدا في نوع يكتبه الكثيرون. فجعل نموذجه يحمل جمالية خاصة ومميزة، بدءاً من عنوانه، إلى موضوعه، إلى لغته وأسلوبه. هذه المقالات قدمت لنا كاتبها كشاعر، ولا يبدو أنه ثمة فرق كبير بين الشاعر والناثر في هذه الأعمال. والمفارقة في أدب نزار، أننا عندما نقرأ شعره نخاله نثرا، وعندما نقرأ نثره نخاله شعرا.

وليس هذا بالأمر الغريب، فالمقال الأدبي «يعبر قبل كل شيء عن تجربة معينة مست نفس الأديب، فأراد أن ينقل الأثر إلى نفوس قرائه، ومن هنا قيل أن المقال الأدبي قريب جدا من القصيدة الغنائية، لأن كليهما يغوص بالقارئ إلى أعماق نفس الكاتب أو الشاعر، ويتغلغل في ثنايا روحه حتى يعثر على ضميره المكنون، ولك الفرق بين المقال الأدبي والقصيدة الغنائية هو فرق في درجة الحرارة، تعلو وتتناغم فتكون قصيدة، أو تهبط وتتناثر فتكون مقالا أدبيا »[2]، وهو واقع الحال في مقالات نزار الأدبية منها والصحفية.

---

(1) نزار قباني، شيء من النثر، ص98.

(2) عبد العزيز شرف، الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، ص335.

3- الحوارات الصحفية والمقدمات النثرية

3- 1- لماذا الحوار الصحفي؟

استقطب نزار قباني وسائل الإعلام بشكل كبير منذ بداياته الشعرية. وكان التنافس شديدا على إجراء الحوارات معه، لما له من شعبية وشهرة منقطعة النظير في عالم الشعر. وهو شاعر زمن الفضائيات والإذاعات والمجلات المتخصصة، التي سعت لمحاورته من خلال كبار النقاد والشعراء والإعلاميين[1].

أجرى نزار العديد من الحوارات الصحفية مع مختلف القنوات التلفزيونية والإذاعية، ومع عديد المجلات والصحف أيضا. وقد فعل بحواراته الصحفية المكتوبة نفس ما فعله مع مقالاته، حيث جمعها وأعاد نشرها في كتب خاصة، تمثل هي الأخرى جزءا هاما من أعماله النثرية. وقد حظيت كتب حواراته[2] باهتمام القراء والنقاد، ولاقت رواجا وانتشارا كبيرين ككل كتبه الشعرية والنثرية الأخرى، حتى أنه أعاد طبعها عدة مرات بعدما نفذت الطبعات الأولى.

قد يتساءل القارئ: لماذا جمع الشاعر حواراته وأعاد نشرها؟ أهي مهمة لهذه الدرجة؟ ماذا قال فيها؟ وماذا يريد القول بجمعها ونشرها مرة أخرى؟ وبصيغة أدق، السؤالان الملحان هنا هما: لماذا جمع نزار حواراته وأعاد نشرها؟ وهل تمثل هذه الحوارات عملا أدبيا أو نوعا أدبيا؟

بالنسبة للسؤال الأول، وكما تعود نزار، فإنه لا يترك ثغرة في مواقفه وتوجهاته لأي تأويل. فقد برر بنفسه ذلك في مقدمات كتب حواراته. ففي كتاب "عن الشعر والجنس والثورة" الذي ضم حوارا طويلا دار بينه وبين الناقد منير العكش أشار في مقدمته إلى أن هذا الحوار الذي استغرق إعداده وتسجيله نحو عشر جلسات على مدى

---

(1) من الأسماء التي حاورته نجد: منير العكش، سليم بركات، ياسين رفاعية، جهاد فاضل، محي الدين صبحي، أحمد فرحات، عيسى مخلوف، عبده وازن، لامع الحر، هدى المر. أما المجلات فنجد: مجلة "الكرمل" نيقوسيا 1988، مجلة "الكفاح العربي" بيروت 1984، مجلة "المجلة" لندن 1985، مجلة "الشراع" 1985، 1987، مجلة "شذا" باريس 1989، مجلة "الدستور" لندن 1986، جريدة "النهار" بيروت 1988.

(2) هذه الكتب هي: "عن الشعر والجنس والثورة"، "المرأة في شعري وفي حياتي"، "لعبت بإتقان وما هي مفاتيحي..."، "والكلمات تعرف الغضب 2"، "ما هو الشعر؟". الكتاب الأول والثاني فيهما حوارات فقط، أما الأخرى فقد ضم فيها نصوصا مختلفة (مقالات، حوارات، مقدمات نثرية)، والحوارات منشورة كما هي، أي على كل سؤال وجواب.

شهرين من العمل، يعد من أدق أحاديثه وأخطرها وأكثرها مسؤولية وشمولية أيضا[1]. وبرر نشره له قائلا:

« بعد هذا الحوار أصبحت متأكدا أن قصائد الشاعر وحدها
لا تكفي للتعبير عن حقيقته [...]. إن هذا
الحوار هو صورة تفكيري الآن.. وعلى وجه التحديد في هذه
المرحلة التاريخية التي يحاول فيها العقل العربي أن يثور على نفسه،
ويعيد النظر في مقولاته القديمة »[2].

وفي مدخل كتابه "لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي..."، وهو أكبر الكتب التي جمع فيها حواراته حجما، قدّم تبريرات أكثر تفصيلا عن سبب جمعه ونشره لها:

«إن سبب النشر، يعود إلى طبيعة هذه الحوارات ذاتها، فهي
حوارات تتميز أولا، بالبعد الحضاري، والثقافي، والإنساني،
ولا تسقط في السطحية، والعدوانية، والابتذال...
وهذه الحوارات، ثانيا، هي حوارات مواجهة، وتحدّ
واستفزاز.. لا حوارات مجاملة، وتدليس، ونفاق نقدي، تمليه
روح الشللية والإخوانيات..
وهذه الحوارات، ثالثا، محاولة للبحث عن الجذور،
والدخول تحت جلد القصيدة، وقراءة النص الشعري، من موقف
حضاري مرتفع، بعيدا عن الفكر السادي، والشوفيني،
والجادانوفي...[...]
وأنا، إذ سمحت لنفسي بنشر هذه الحوارات الحضارية، الراقية
التي أجريت معي في أزمنة وأمكنة مختلفة، فلكي أؤكد عبثية أي
نقد يحاول أن يغتال قصيدة..أو يضع لغما فوق سطح القمر.. »[3]

---

(1) ينظر: نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، ص07.
(2) نفسه، ص08، 09.
(3) نزار قباني، لعبت بإتقان وما هي مفاتيحي...، ص14.

أما في مقدمة كتابه "المرأة في شعري وفي حياتي"، الذي يضم بعض حواراته أيضا، فبرر نشرها بمحاولته لتصحيح صورته المشوهة:

«أشعر أنه لا يزال من يقرؤني خطأً.. أو من يفهمني خطأً..

أو من يذبحني خطأً..[...]

وهذا الكتاب، الذي جمعت فيه بعض حواراتي الصحافية والتلفزيونية

في موضوع المرأة، ليس سوى محاولة لتصحيح الصورة القديمة المحفورة

في ذاكرة الناس عني..واستبدالها بصورة أكثر حداثة..وأكثر إنسانية »[1].

أسباب الشاعر متعددة إذن. فمن كون القصائد غير كافية للتعبير عنه، إلى طبيعة تلك الحوارات الحضارية التي تستحق أن تقرأ، إلى محاولته لتصحيح صورته التي تشوهت بشعره.

بهذه التبريرات يكون نزار قد وفّر علينا الإجابة عن سبب جمعه لحواراته ونشرها. ويبقى السؤال الآخر الأكثر أهمية مطروحا، والذي علينا الإجابة عنه، وهو: هل تمثل هذه الحوارات عملا أدبيا؟ وما موقعها من منظومة الأجناس والأنواع الأدبية؟

كان نزار يكتب حواراته الصحفية بخط يده. فيضع بنفسه السؤال والجواب، أو يطلب من محاوره الأسئلة ليضع لها الأجوبة كتابيا. فكثيرا ما كان يطلب من الصحفي أو المذيع أو حتى الناقد الذي يحاوره، أن يعطيه الأسئلة ليرد عليها كتابيا فيما بعد[2]. وبذلك تكون حواراته جزءا من نصوصه الكاملة التي أبدعها بنفسه من البداية إلى النهاية. ولعله لهذا حرص على جمعها في كتب ونشرها من جديد، بعدما كانت قد نشرت له في مجلة أو جريدة معينة، فهو يعتبرها جزءا من أعماله الإبداعية.

أعطى نزار لحواراته هذه، كل الوقت والاهتمام كما باقي أعماله الفنية، معبرا فيها عن آرائه النقدية والشعرية التي لم يكن قادرا على التعبير عنها في شعره. كان يفضل دائما « أن تكون حواراته مع الصحافة خطية لا شفهية. فإذا طلب منه صحفي إجراء حوار معه واستجاب للطلب، قال لهذا الصحفي:" أعطيني أسئلتك فأجيب عنها

---

(1) نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، ص07، 08.

(2) وهو ما أكده جهاد فاضل وعمل على إثباته بالأدلة المادية، من خلال نشر مراسلات بخط نزار يعترف فيها بذلك. ينظر: جهاد فاضل، نزار قباني: الوجه الآخر، ص141 وما بعدها، وكذا ص127، 128.

وينظر أيضا: جهاد فاضل، فتافيت شاعر: وقائع معركة مع نزار قباني، دار الشروق، بيروت/القاهرة، ط01، 1989، ص75 وما بعدها.

خطّيا فيما بعد"، وكثيرا ما يقول لهذا الصحفي: "لا داعي أن تجهد نفسك بوضع الأسئلة، فأنا أضعها عنك" »[1].

وكان أحيانا يضيف للحوار مقدمة[2] عنه، وتنشر مع الحوار كما لو كان الصحفي هو الذي وضعها[3]. وبالنسبة لأشد منتقديه تهجما وشراسة مثل "جهاد فاضل"، فإن هذا عمل خطير جدا. وكان هذا الناقد قد ألف كتابين[4] عن نزار جمع فيهما كل ما يمكن أن يدينه بشأن حواراته. تهجم عليه بعنف، ونشر حوارات صحفية بخط وتوقيع الشاعر، وضع فيها الأسئلة والأجوبة والعنوان بنفسه، طالبا منه نشرها كما هي. وهو ما فسره فاضل بنرجسية عارمة تسكنه.

ما بذله جهاد فاضل من جهد كبير لإدانة نزار واتهامه بكتابة حواراته سؤالا وجوابا وعنوانا وتقديما، يصب في صالحنا ويخدمنا تماما. لأنه يؤكد لنا أن تلك الحوارات كانت أعمالا نزارية بحتة، وعليه نستطيع إدراجها ضمن أعماله الأدبية بلا حرج. وبعد هذا الإثبات بالأدلة والشواهد الموقعة بخط الشاعر، يمكن أن نتجاوز الشك حول كونها نصوصا إبداعية ألفها الشاعر بنفسه كاملة.

ثم إن في كتبه أدلة أخرى تثبت أنه كتب الحوارات بنفسه، على الأقل الأجوبة منها. كذلك الحوار الذي أجراه مع سليم بركات والمنشور في كتاب "لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي..." مرفوقا بمقدمة للمحاور يذكر فيها قصة هذا الحوار. ففي عام 1982 قدم بركات الأسئلة لنزار الذي وعده بالإجابة عليها خطيا بعد أسبوع. لكن وفاة زوجته آنذاك حال دون ذلك، ليفاجئه بالأجوبة في أفريل 1988، أي بعد ست سنوات[5].

الأصل في الحوار الصحفي Interview (الذي يسمى أيضا الحديث الصحفي والمقابلة الصحفية) أنه « يقوم على الحوار بين الصحفي وشخصية من الشخصيات، وهو حوار قد يستهدف الحصول على أخبار ومعلومات جديدة، أو شرح وجهة نظر

---

(1) جهاد فاضل، نزار قباني: الوجه الآخر، ص128، 127.

(2) مقدمة الحديث الصحفي هي مقدمة يضعها الصحفي بعد نهاية الحوار، لتشير إلى موضوع الحوار أو تصف الشخصية التي جرى معها الحوار. ينظر: فاروق أبو زيد، فن الكتابة الصحفية، عالم الكتب، القاهرة، ط04، 1990، ص57، 58.

(3) ينظر: جهاد فاضل، نزار قباني: الوجه الآخر، ص128.

(4) هما: "نزار قباني: الوجه الآخر"، و"فتافيت شاعر: وقائع معركة مع نزار قباني".

(5) ينظر: نزار قباني، لعبت بإتقان و هاهي مفاتيحي...، ص26، وكذا ص59.

معينة، أو تصوير جوانب غريبة أو طريفة أو مسلية في حياة هذه الشخصية »[1]، لكن نزار في أغلب حواراته استغنى عن دور الصحفي، وحاول أن يلعب دوره، فكان يطرح على نفسه الأسئلة التي يفترض أنها تهم جمهوره وتثير فضوله، ثم يجيب عليها.

لذلك تدور حواراته الصحفية – كما بقية أعماله النثرية- حول الشعر، المرأة، السياسة، الحب، الجنس، الشهرة، النقد، وغيرها من المواضيع التي سبق له أن خاضها في كتبه. وهكذا تقدم حواراته هذه المزيد من التفاصيل والآراء عن المواضيع التي شغلته دائما كشاعر.

ولهذا تعتبر أحاديثه الصحفية من نوع "حديث الرأي" وهو «حديث يستهدف بالدرجة الأولى استعراض وجهة نظر شخصية ما في قضية أو قضايا معينة تهم القراء»[2]. وهذا النوع من أنواع الحديث الصحفي « يؤدي إلى جانب الوظيفة الإعلامية وظائف الشرح والتفسير والتوجيه»[3]، وهو ما كان يرمي إليه نزار أيضا.

3- 2 - ما هي المقدمات النثرية؟

انفرد نزار بعدة ظواهر شعرية وشخصية ميزته عن باقي شعراء جيله خلال خمسين عاما من العطاء. وكان جمهوره العريض الذي يمتد من المحيط إلى المحيط، أهم سند له، وأبهر نجاح حققه. وربما يكون من أكثر الشعراء العرب الذين أقاموا أمسيات شعرية متكررة في معظم العواصم العربية. وكما له تقاليده الخاصة في الكتابة، له تقاليده الخاصة في الإلقاء أيضا. فحيثما حل ليقدم أمسية شعرية، عمد إلى تحضير نص نثري ليلقيه قبل إلقاء الشعر، وقد سماه بـ "المقدمة النثرية". وهو أشبه بخطبة شعرية موجزة، تتفجر رقة وعذوبة كما قصائده. ومثلما فعل بمقالاته وحواراته، فقد جمعها في كتب وأعاد نشرها لاحقا.

الكتاب الذي خصصه كاملا لهذه المقدمات هو "العصافير لا تطلب تأشيرة دخول". وقد جمع أيضا عدة مقدمات في كتاب "لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...". كما ورد بعضها هنا وهناك في ثنايا كتبه الأخرى. ولا داعي هنا أن نتساءل لماذا كان يكتب هذه المقدمات ويلقيها قبل إلقاء شعره، أو لماذا نشرها، فهو –

(1) فاروق أبو زيد، فن الكتابة الصحفية، ص13.

(2) نفسه، ص15.

(3) عبد العزيز شرف، الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، ص247.

كعادته- سبقنا لطرح السؤال والإجابة عنه، مغلقا أبواب التكهن. وذلك ما تحدث عنه بالذات في مقدمة "العصافير لا تطلب تأشيرة دخول":

«هذه الكلمات التي ألقيتها خلال رحلاتي الشعرية في العالم العربي،
هي الافتتاحيات التي سبقت دخولي لحظة الشعر.
وهي- كما أتصور- الباب الذي لا بد من اجتيازه للوصول إلى
القسم الداخلي من قصر الشعر.
وبتعبير آخر، أنها (الدوزنات) الموسيقية الأولى التي تسبق دخول
المغني، وانفتاح الستارة..[...]
فتحضير الجمهور لاستقبال الشعر، هو شيء أساسي، وهو يشبه
إلى حد بعيد تحضير طفل لدخول المدرسة لليوم الأول..أو تحضير
الأرض الزراعية لاستقبال البذور، أو تحضير الممثلة المسرحية نفسها
قبل مواجهة الأضواء..
ربما كان هذا الموقف طفوليا، ولا مبرر له، ولكن قناعاتي
في الخمسينات والستينات، كانت تفرض عليّ أن أكتب مقدمات القصائد
التي سأقرؤها في الأمسية الشعرية، قبل تلاوة القصائد..
كنت في تلك الأيام مؤمنا (بالدوزنة الشعرية)..[...]
لذلك، فإن نشرها اليوم، لا يعتبر عملا عبثيا أو استعراضيا.
وإنما هو عمل يحمل كل معاني المسؤولية والالتزام الشعري والقومي »[1]

تجيب هذه المقدمة على كل التساؤلات التي يمكن أن تطرح بخصوص أهمية هذه المقدمات ودورها، خاصة وأن الشاعر نفسه هو الذي انتبه لضرورة توضيح ذلك.

والمقدمة النثرية، كما تتبين لنا من خلال مختلف النماذج المعروضة في كتبه، نص نثري يمتد لعدة صفحات، يكون أحيانا مقسما إلى مقاطع. وهي نصوص يوثقها الشاعر ويؤرخها بالمكان والزمان، وحتى المناسبة، أو الجهة التي دعته. كما وضع لبعض المقدمات عناوين خاصة.

---

(1) نزار قباني، العصافير لا تطلب تأشيرة دخول، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 04، 2000، ص9، 10، 11.

ففي كل مدينة يحل بها لقراءة شعره، يذكر المدينة في مقدمته ويتحدث عنها. وأغلب مقدماته حديث عن المدن التي زارها، عن علاقته بها، وذكرياته معها. كما تحدث طبعا عن الشعر بأسلوب مثير ومشوق، استعمل فيه التقنيات التعبيرية المعروفة في شعره ونثره عموما. وبالإضافة إلى الحديث عن المدينة، يرتبط موضوع المقدمة أحيانا بالمناسبة أو الجهة المنظمة للأمسية.

يتوجه نص المقدمة عموما إلى جمهور المستمعين، فنجد فيه عبارات النداء من نوع "أيها" والضمير المخاطب: "أصدقائي"، "أحبائي". فيخبرهم عن شوقه وحنينه، وعن أحزانه وخيباته، وما صنعته به الأيام، لأن بعض العواصم زارها عدة مرات. ويحدثهم عن الشعر، وما فعلوه بشعره القومي والسياسي. ويعبر ويفضفض عن مشاعره، ويخبرهم بما جاء به من شعر عاطفي وثوري.

والمقدمة النثرية نص نثري أقرب إلى الخاطرة من الخطبة، مع أنه يلقيه على الناس إلقاءً بمناسبة من المناسبات. أما تسمية "المقدمة النثرية" فهو الذي أطلقها على نصوصه هذه في كتبه. وهذا وجه آخر من أوجه التزاوج الذي خلقه نزار بين الشعر والنثر، حيث يلقي على جمهوره النثر قبل الشعر، مع أن مقدماته النثرية هي الأخرى لا تخلو من شيء من الشعر.

يقول في هذا المقطع من مقدمة ألقاها في بيروت، بقاعة (أسمبلي هول) في الجامعة الأمريكية، بتاريخ 7 ديسمبر 1992:

«أيها الأحباء:

أنا مجنون ببيروت..

ولن يستطيع أحد أن يخطفها مني..أو يكتب

عنها أفضل مني..أو يغازلها أحسن مني...

هذا ليس كلاما سريا..ولكنه كلام تردده كل

الأمواج التي تلعب على شاطئ فندق السان

جورج... »[1].

بيروت أكثر المدن التي زارها وأقام فيها أمسياته الشعرية بحكم أنه استقر فيها زمنا، كما أنه يحبها كثيرا، لذا له عدة مقدمات ألقاها في بيروت. وطوال هذه

(1) نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج 8، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 1993، ص773.

المقدمة تحدث عن بيروت، وعلاقته بها، وكيف أنها أعطته الحرية والشعر والفكر أكثر من أي مدينة أخرى.

من بيروت، إلى دمشق، إلى بغداد، إلى الخرطوم، إلى القاهرة، إلى الجزائر، إلى أبو ظبي، إلى عمان..في كل عاصمة له جمهور وحكاية، ومقدمة تشبه المدينة. فعندما يزور بغداد مثلا، لا بد أن يذكر أجمل ما أهدته هذه المدينة "زوجته بلقيس"، التي توجد في كل مقدماته التي ألقاها في هذا البلد، قبل موتها وبعد موتها.

ففي مقدمة ألقاها ببغداد في 11 فبراير 1979 بدعوة من الاتحاد العام لنساء العراق، شرح كيف أن حب المرأة وحب الوطن هو شيء واحد. و كيف أن النساء اللواتي دعونه يعرفن ذلك بلا شك. وهي المقدمة التي بدأها قائلا:

« أيتها الصديقات

في عام 1969 جئت إلى بغداد لألقي قصيدة..

وبعد قراءة قصيدتي، التقيت بقصيدة ثانية اسمها

(بلقيس) وتزوجتها..

وأقمنا قبل عشر سنوات، أول مؤسسة وحدوية

بين قلبين..وبين وطنين.. »[1].

جاءت المقدمة كدعوة للانضمام إلى هذه المؤسسة التي أقامها مع زوجته، مؤكدا لجمهوره النسائي الذي دعاه، أن لا فرق بين المرأة و الوطن:

«الزواج من امرأة..والزواج من وطن..

مشروع قومي واحد..ولا تصدقوا من يقول لكم إن

المرأة شيء..والوطن شيء آخر »[2]

وفي ختام المقدمة أكد أن النساء يعرفن جيدا أنه كان خلال ثلاثين عاما وطنهن كما كن وطنه.

أما في مقدمة أخرى ألقاها في بغداد بتاريخ أفريل 1984، بمناسبة مهرجان الأمة الشعري الأول، وكان ذلك بعد موت بلقيس بثلاث سنوات، فكانت للمقدمة نبرة أخرى، نبرة حزينة وثورية، وليس ثورية فقط كسابقتها. وطبعا لا يمكن أن يكون

---

(1) نزار قباني، العصافير لا تطلب تأشيرة دخول، ص49.

(2) نفسه، ص51.

في بغداد، فلا يذكر بلقيس، الزوجة والحبيبة الرائعة التي أهدته إياها هذه المدينة. يقول في مقطع منها:

« أليس هذا وطن الحبيبة بلقيس؟

أليست هذه السماء سماءها..وهذا النهر نهرها..وهذه

البساتين الخضراء بعض لون عينيها؟...

ألم تطلب مني بلقيس أن أزور بيت أبيها..وأسلم على

رفيقات مدرستها في ثانوية الأعظمية؟

ألم تطلب مني أن أقطف لها عشرة أقمار من شجرة (الرازقي)

لتزرعها في شعرها الذهبي الطويل؟..

ألم تطلب مني أن أزور مسجد الإمام الأعظم، لأقرأ الفاتحة

على روحها الطاهرة؟..

إنني ضعيف جدا أمام رغبات بلقيس..

وضعيف جدا أمام هذه المدينة العظيمة، التي أهدتني هذه

المرأة العظيمة.. »[1]

كل هذه التفاصيل الصغيرة عن بلقيس، شحنت المقدمة بجو سيرذاتي. وسواء تعلق الأمر بزوجته أو بسواها، تشكل هذه المقدمات، بما فيها من عناصر واقعية عن تجاربه وحياته الخاصة، تقاطعا واضحا مع السيرة الذاتية.

وكما يوجد في شعره ونثره عموما نبرة ثورية قوية، كذلك هو الأمر في مقدماته. حيث يعلن تمرده وعصيانه قبل أن يكتشف جمهوره ذلك من خلال القصائد. ففي إحدى الأمسيات الشعرية التي أقامها في العاصمة عمان بتاريخ 13- 04- 1987 بدأ مقدمته النثرية بما يلي:

«لن أكون هذه الليلة شاعرا رقيقا..كما تنتظرون.

لأن المفهوم العربي للشاعر الرقيق، يعني أن يدخل هذا

الشاعر في سلك الدروشة..ويمشي من الحائط إلى الحائط طالبا

من الله السترة..

---

(1) نزار قباني، لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي...، ص230.

لذلك فإنني أعتذر عن قبول لقب الشاعر الرقيق..أو الشاعر المستور..لأن الرقة والسترة هما من أعمال الجمعيات الخيرية.

بل هما مؤامرة مضادة للشعر.

وأعترف لكم بادئ ذي بدء، أنني شاعر غير منضبط وغير

مريح.. وغير مؤدب.. وأنني لم أقص أظافري الشعرية منذ أن

كنت في العاشرة من عمري.

أعترف لكم أيضا أن عندي حساسية مفرطة من رائحة السلطة،

سواء كانت سلطة بوليسية..أم سلطة نسائية.

أعترف لكم أيضا أنني مشاغب وعدواني [...] »[1].

لهذه الأسباب كلها، رفضته القبيلة، ووجد نفسه كالشعراء الصعاليك، على رصيف الشارع العربي، والشعر الذي يستجيب لطلبات القبيلة، لا يحول شعرا، لذلك اختار أن يكون خنجرا لا حمامة كما قال في خاتمة المقدمة. وهكذا يكون نص المقدمة تمهيدا للقصائد الخنجرية التي سيلقيها على جمهوره.

من مقدمة الحبيبة، إلى مقدمة الغضب والتمرد، إلى مقدمة الغزل، ومقدمة المدينة. لكل مقدمة جوها الخاص. ففي زيارته للجزائر، وبمناسبة إلقائه شعرا لأول مرة في هذا البلد في أفريل 1979، كتب مقدمته كما لو كانت غزلية. فالجزائر فيها هي حبيبته الجميلة التي انتظرها طويلا، وقد شرح لجمهوره أسباب الزمن الطويل الضائع الذي لم يلتق فيه بها، وقدم له الجزائر كفاتنة اشتاق إليها كثيرا بوصف غزلي:

«...وهذه هي الجزائر أخيرا...

عصفورة الحلم التي مازلت أركض وراءها حتى

أمسكها..

هذه هي الجزائر أخيرا..

لؤلؤة الأساطير التي طالما حلمت بامتلاكها.

هذه هي الجزائر أخيرا..

---

(1) نزار قباني، لعبت بإتقان وها هي مفاتيحي...، ص307.

حبيبتي التي بقيت جالسا في غرفة انتظارها ثلاثين

عاما، حتى سمحت لي بدخول مملكة عيناها السوداوين..

وأذنت لي أن ألثم يدها.. وأعلق في أذنيها قصيدة حب.. »[1]

جاء إلى الجزائر وهو يحمل شعرا وشوقا ودموعا. فكانت المقدمة النثرية التي سبقت القصائد الشعرية التي ألقاها، مقدمة للمدينة التي انتظر طويلا لقاءها.

3- 3- شعرية الحوار الصحفي

قدم نزار أحاديثه الصحفية على شكل ثنائيات حوارية متكونة من سؤال وجواب، فـ« الحوار في الحديث الصحفي، هو أداة هذا الفن »[2]. يتم إبراز السؤال طباعيا بنبر خطي، أي بلون أسود داكن، وتليه الإجابة مباشرة بخط أقل بروزا. فالحوارات مصنفة حسب المُحاور أو المجلة. وقد وضع عنوانا لكل حوار مستقل، كما قد يعنون ثنائية واحد فقط، أي يضع لكل سؤال وجواب عنوانا خاصا يسبقهما، كما هو الحال في كتاب "عن الشعر والجنس والثورة"، أو يرقمها كما في "المرأة في شعري وفي حياتي".

فمثلا العنوان "بحجم جماجمنا.."[3]، في كتاب "عن الشعر والجنس والثورة" هو عنوان سبق السؤال الذي طُرح عليه حول اهتمامه بموضوع الجنس لمدة ربع قرن، والذي أجاب عنه مباشرة بعد نص السؤال، قائلا أن حجم هذه المشكلة هي بحجم جماجمنا. والعنوان "قصائدي وحدت العرب أكثر من جامعة الدول العربية.."[4]، هو عنوان الحوار الذي أجرته معه هدى المر لمجلة "المجلة". وعنوان "أنا الذي أممت الشعر العربي.."[5] هو عنوان الحوار الذي أجراه معه الأستاذ لامع الحر لمجلة "الشراع". وهكذا فإنه يستقي من إجابته فكرة أساسية و يصوغها على شكل عنوان للحوار.

بعض حواراته تحمل معلومات توثيقية من اسم المحاوِر، اسم المجلة أو الجريدة، و التاريخ. وبعضها الآخر لا يحمل أي معلومة من هذا النوع (وهي على الأرجح تلك التي

---

(1) نزار قباني، العصافير لا تطلب تأشيرة دخول، ص101.

(2) عبد العزيز شرف، الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، ص241.

(3) ينظر: نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، ص61، 62.

(4) ينظر: نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، ص115.

(5) ينظر: نفسه، ص139.

وضع أسئلتها كما أجوبتها بنفسه) واكتفى بتقديمها على شكل سؤال وجواب، وقد يضيف لها مقدمة أحيانا[1].

يجيب نزار عن كل سؤال يطرح عليه كتابيا كما ذكرنا آنفا، مستعملا نفس التقنيات الأسلوبية المألوفة في نثره. والجواب عنده ليس ردا على السؤال بقدر ما هو فكرة لقصيدة جديدة.

في إحدى حواراته طرح عليه السؤال: "كيف تحب الآن؟ فأجاب:

«ليس هناك كتاب لتعليم فن الحب..كما يوجد كتب
لتعليم قيادة السيارات..
لو كانت هناك كتب من هذا النوع، لأصبح كل
الرجال وكل النساء (دكاترة)، في فن العشق...
الذي أتصوره، أن الحب يعلّم نفسه بنفسه، كما
يطير العصفور دون أن يدخل مدرسة طيران..وكما
تسبح السمكة دون أن تدخل سلاح البحرية..
"كيف أحب الآن؟"
لم أفكر أبدا في هذا الموضوع. فالذي يفعل الشيء
لا يفكر فيه..
هل تعرف الغمامة كيف تمطر؟
والشجرة كيف تزهر..
والتفاحة كيف تسقط؟
أنا أيضا لا أعرف كيف يدخل الحب إلى قلبي..
وفي اليوم التالي، تخرج منه حمامة بيضاء..»[2]

---

(1) لقد عدلت الصحافة الحديثة عن طريقة نشر الأسئلة والإجابات نشرا حرفيا في الأحاديث الصحفية، واتخذت من النمط التحريري الخاص بـ"القصة الخبرية" نمطا فنيا لصياغة الحديث. ينظر: عبد العزيز شرف، الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، ص252.

(2) نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، ص72، 73.

هذه الإجابة- وككل إجاباته الأخرى- نص يحمل البصمات الفنية والجمالية المعروفة في أدبه، اللغوية منها والتصويرية والأسلوبية، كقصر الجمل والفقرات، والتقطيع، واستعمال النقط المتتالية، وتوظيف الوصف والتشبيه والتكرار، والتدرج في بناء المشاهد.

هذه الشعرية المتجلية في إجاباته، هي التي جعلت حواراته ليست مجرد حوارات صحفية، وإنما نصوص نثرية جميلة تضاف إلى رصيد أعماله. ولهذا أيضا جمعها ونشرها، فأحبها قراؤه وأقبلوا عليها، حتى نفذت الطبعات الأولى وأعاد طبعها مرارا. إنه لا يحاور بأدوات صحفية، إنما بأدوات شعرية وأدبية، حتى أصبحت نصوص حواراته تستدعي قراءة أقرب إلى القراءة الأدبية عامة والشعرية خاصة، لما فيها من إيقاع وتصوير.

ومن العناصر التي صنعت شعرية هذه الحوارات أيضا، أن إجابته لا يمكن توقعها. فهي تأتي دائما ممزوجة بالدهشة والمفاجأة. فمثلا عندما سئل: "ماذا فعلت من أجل المرأة؟"، أول ما بدأ به الجواب هو:

« وما الذي لم أفعله من أجلها؟

حملتها على كتفي أربعين عاما..وسافرت بها

مشيا على الأهداب، من الخليج إلى المحيط، وعلى

كل كثيب رمل نامت عليه..ترعرعت نخلة..

وانبثق ينبوع ماء »[1]

نص الإجابة وصل إلى أكثر من خمس صفحات، قدم فيها إنجازاته للمرأة. فيخبرنا بأنه كان محامي الشيطان عنها، وأن أهم إنجازاته أنه حذف اسمها من قائمة الطعام ووضعه في قائمة الأزهار، وأنه كتب تاريخ النساء، وكلها إنجازات كبرى.

وردا على سؤال آخر: "ماذا يقول لك العطر؟"، كتب ما يشبه خاطرة عن العطور، بدأها قائلا:

«العطر لغة لها مفرداتها، وحروفها، وأبجديتها

ككل اللغات..

(1) نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، ص09.

والعطور أصناف وأمزجة..

منها ما هو تمتمة..

ومنها ما هو صلاة..

ومنها ما هو غزوة بربرية..

وللعطر المتحضر روعته، كما للعطر المتوحش

روعته، وهذا يتوقف بالطبع على الحالة النفسية التي

نكون فيها عندما نستقبل العطر..وعلى نوع المرأة التي

تضع العطر.. »[1]

بعد هذا فصّل الحديث عن العطور التي يحبها الرجال، والعطور التي تثيره حسب حالاته النفسية، لينتهي إلى القول بأن المرأة التي تشعل أعصابه، هي التي تأتيه كغمامة، لا تحمل على جلدها إلا قطرات الماء. ومع أن هذا الجواب ليس مباشرا ولا دقيقا، إلا أنه شعري بامتياز، لأنه يحمل التصوير المفصل والمكثف والمتنوع. وفيه تأجيل للإجابة الفعلية إلى آخر النص، وإثارة للفضول باستخدام عناصر الدهشة والمفاجأة:

« وبالنسبة لي، يتغير العطر الذي أحب بتغير حالتي

النفسية، ففي بعض الأحيان أحب العطر الذي يلامسني

برفق.. وفي بعض الأحيان أحب العطر الذي يعلن

عليّ الثورة.. وفي بعض الأحيان أحب العطر الذي

يدخل في حوار طويل معي.. ولكن المرأة التي تشعل

أعصابي، هي التي تأتيني كالغمامة، وهي لا تحمل على

جلدها إلا قطرات الماء.. »[2]

تتراوح نصوص الإجابات في الطول، فهي بين موجزة ومطولة. والإيجاز والإطناب من الأدوات البلاغية التي يحسن الشاعر استخدامها، كما رأينا ذلك في شعره. ومثال الإيجاز في حواراته هذه الثنائية:

---

(1) نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، ص84.

(2) نفسه، ص85.

س: "ماذا يعني رواج الشاعر؟ ماذا تعني عزلته؟

ج: « رواج الشاعر يعني أنه ولود ، وعزلته تعني أنه عاقر»[1]

في الإيجاز اختصار للفظ وتكثيف للمعاني. وهو بذلك يعتمد أساسا على نمط الصورة التي تكون قادرة على شحن الدلالات. وكذا هو الشأن في هذه الثنائية:

س: "هل على الشاعر أن يحمل رسالة إلى البشر كالأنبياء؟

ج: « المتنبي كان مقتنعا بأنه نبي، وأنا مقتنع بقناعته »[2]

إن اختصار الإجابة أو الإيجاز كما يعبر عن ذلك بلاغيا، خيار استراتيجي عند الشاعر، وتقنية من أهم تقنيات التعبير عنده، حيث يمتلك القدرة على التحكم في المواضيع المطروحة عليه. فقد يختزل موضوعا كبيرا في جملة، كما قد يقول نصا بعدة صفحات عن أدق التفاصيل وأصغرها. وهي قدرة على تكبير الأشياء الصغيرة في نص طويل، واختزال المواضيع الكبيرة في جملة فقط. هذه القدرة على الإطالة والإيجاز[3]، والاختزال والنشر، تشكل واحدة من أهم خصوصيات هذه الحوارات، حيث يستخدمهما معا فيمدد جوابه حينا، ويقلصه حينا آخر.

يعتمد الحوار الصحفي على الوضوح والمباشرة في السؤال المطروح، وفي الإجابة المقدمة. والأجوبة التي قدمها نزار على الأسئلة المطروحة عليه لا تحمل سمات صحافية بقدر ما تحمل سمات أدبية وفنية، ويعود ذلك أساسا إلى توظيف الصورة.

والصورة عنده كما تعودنا عليها في شعره ونثره، تقوم أساسا على عنصر التشبيه، والتشخيص، والاستخدام الوافر للطباق، والمقابلة، والتمثيل، والتكرار، والتدرج في البناء. والمقطع الآتي من إحدى إجاباته تحمل بعض هذا التصوير الذي بدّل في شعرية الحوار الصحفي:

س: "المرأة التي كتب عنها نزار قباني، هل هي واقعية، أم هي متخيلة؟

ما نسبة وجودها في الواقع؟"

---

(1) نزار قباني، لعبت بإتقان وما هي مفاتيحي...، ص57.

(2) نزار قباني، و الكلمات تعرف الغضب2، ص151.

(3) تعد القدرة على الإيجاز والإطالة واحدة من المهارات البلاغية العالية. يقول العسكري: "البلاغة الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل... متى كان الإيجاز أبلغ كان الإكثار عيّا، ومتى كانت الكناية في موضع الإكثار كان الإيجاز تقصيرا". ينظر: العسكري، كتاب الصناعتين، ص209.

ج: « 95 بالمئة من نسائي من لحم ودم... و5 بالمئة فقط
ملح.. وفلفل.. وبهار... وهذه التوابل لابد منها في طبخة
الشعر.. لأن الطبخ بدون قرفة ويانسون وفلفل أحمر.. لا
يبلع.. »[1]

في هذا المشهد المثير للحواس، خاصة منها الذوق والشم، ذكر ستة أنواع من التوابل المطيبة للطعام، مشكلا بذلك صورة حسية مكثفة ومنوعة وطريفة في الآن ذاته.

وعندما سئل عن التناقض في شعره وموضوعاته ومواقفه، أجاب بسلسلة من الصور التي تجسد التناقض:

« أنا الأبيض والأسود، والثلج والنار، والقدّيس والشيطان،
والمحافظ والليبرالي، والأصولي واللاأصولي، والقانوني والخارج
على القانون، والأكاديمي والفوضوي، والحضاري والبدوي،
والتاريخي والهارب من مقبرة التاريخ »[2].

ومن الصور التي عرضها في إجابته عن سؤال حول المرأة التي تفرض حضورها على الشاعر قال:

« هي تلك التي تلعب بالوقت، كما تلعب القطة
بكرة الصوف، فتجعل السبت أحدا..والجمعة
خميسا..وتعطيك وعدا في شهر أكتوبر..وتأتي
في شهر جمادى الأولى.. »[3]

وهكذا اجتمعت عناصر جمالية كثيرة لتساهم في إعطاء هذه الحوارات لمسة فنية وإبداعية، مميزة ومختلفة، قلّما قدمها لنا حوار صحفي.

---

(1) نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، ص193.
(2) نفسه، ص33، 34.
(3) نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، ص20.

3- 4- الإشكالية الأجناسية

ليس في الأدب العربي نوع أدبي يمثل الحوار الصحفي أو يوازيه، فهو بالأساس « فن صحفي مستقل بذاته»[1]. وإدراجنا لهذه الحوارات في دراسة الأنواع النثرية في أدب نزار، لا يعني بأنها نوع أدبي بالمفهوم الأجناسي العميق للنوع. وإنما أدرجناها ضمن البحث لأنها شكل من أشكال الكتابة الإبداعية التي تقارب الأدب وتطارحه، وهي جزء لا يتجزأ من أعمال الشاعر، كما هو شأن المقدمات النثرية أيضا، لذا فإن تجاهلها في هذا المقام سيقدم بالتأكيد قراءة ناقصة لأدبه.

تضعنا هذه الحوارات أمام الإشكالية المطروحة دائما في مفهوم الأدب، وهي ما هو الأدب؟ وما هو اللاأدب؟ إن النقد ليس على يقين بأنها أدب، فهي في حقيقة الأمر فن صحفي خالص، لكن الشاعر أبدع فيها فكادت تبدو أدبا، مع العلم أن الكتابة الصحفية والكتابة الأدبية تتداخلان بشكل كبير بحيث يصعب التفريق بينهما.

وبخصوص استغناء الشاعر عن دور الصحفي الفعلي والواقعي، فإنه لم يخل كثيرا بحواراته، فالأصل في هذا النوع الصحفي أن « يعطى الكلام للشخصية، وينحصر دور الصحفي في حمل الشخصية على الكلام، والحديث معها بما يهم الجمهور»[2]. ومع خبرة نزار الطويلة مع الصحفيين والجمهور، أصبح يدرك مسائل الفضول التي تستثير الآخرين حول شعره وشخصه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن تفسير وضعه الأسئلة بنفسه لكونه يريد تقديم آرائه حول مسائل معينة ربما لم يلتفت إليها الصحفيون سابقا، أو لظنه أنه من المهم إبداء الرأي بشأنها.

صحيح أن هذه النصوص تحقق متعة أدبية، وجمالية في التلقي، وهي تضيء محطات كثيرة في تجربة الشاعر الإبداعية، ومع ذلك فهي لا تحمل جديدا فنيا، سواء على مستوى الموضوع، أو اللغة، أو الصورة. فالمواضيع فيها مكررة، والأساليب مكررة. ويبقى الأكثر خرقا للتوقع فيها، هو كونها تحمل شعرية مختلفة وهي التي تصنف ضمن المجال الصحفي وليس الأدبي. بالإضافة إلى هذا، تقترب الإجابات التي قدمها الشاعر إلى أنواع أدبية معروفة، خاصة الخاطرة والمقال وكذا السيرة الذاتية باعتبارها تتناول كل ما هو ذاتي وشخصي في شعره وحياته. ويعد هذا من باب تداخل فنون الصحافة بفنون الأدب، وهو أمر شائع ومعروف[3].

---

(1) فاروق أبو زيد، فن الكتابة الصحفية، ص14.

(2) عبد العزيز شرف، الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، ص209.

(3) توجد بين الصحافة والأدب علاقات كثيرة، كتلك الموجودة بين القصة الأدبية والقصة الخبرية. ينظر: محمد سيد محمد، الصحافة بين التاريخ والأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، 1985، ص25 وما بعدها.

ثم إن الأهمية الفائقة التي أولاها الشاعر لها، وحرصه على جمعها ونشرها- كما فعل بمقدماته النثرية- إشارة دقيقة على أنه يعتبرها فعلا جزءا من إبداعه الذي يريده أن يقرأ ويخلد كما باقي أشعاره وأعماله النثرية. وفي ذلك إشارة أخرى إلى كونه قد بذل فيها جهدا وطاقة، وعاش مخاض التجربة الإبداعية كما يحدث له في أي نص شعري أو نثري آخر. وفي واقع الأمر، لا يمكن إنكار أدبية نص كتبه الشاعر أو الكاتب وقدمه لقرائه منشورا ضمن مجموع أعماله الإبداعية، حتى لو غاب الفكر النقدي الذي يقرأ ذلك النص من منظور نوعي وأجناسي.

صنف جيرار جينيت الحوارات والاستجوابات ضمن ما يسمى بـ"عتبات النص" Seuils (التي سنأتي للتفصيل فيها لاحقا في نهاية الفصل الثالث) وبالضبط بالعتبات التابعة لـ"المحيط النصي"public Epitexte والتي تمثل كل نص مواز لا يكون ماديا ملحقا بالنص في نفس الكتاب، لكنه يدور في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد، فمكانه إذن أي مكان خارج الكتاب، كأن يكون منشورا في الجرائد أو المجلات أو البرامج الإذاعية والتليفزيونية، أو يأخذ شكل المحاضرات، الندوات، الحوارات، الاستجوابات، اللقاءات..وغيرها[1].

وضمن هذا الإطار يمكن تصنيف حوارات نزار الصحفية ومقدماته النثرية، فهي في الحقيقة لم توجد لتكون هي النصوص الإبداعية الأساسية، إنما هي نصوص لاحقة تحيط بأعماله الأصلية، وقد جاءت شارحة وممهدة لها فقط. ورغم أن الشاعر أبدع فيها وتفنن، إلا أنها ستظل تقرأ كنصوص خارجية وهامشية دون أن يعني ذلك أنها غير مهمة، فكل ما يتركه المبدع من نصوص يعد مهما حتى وإن كانت من هذا القبيل.

عندما يبادر الكاتب لحوار أو يغتنم فرصة حوار ليمرر رسالة للجمهور يراها ذات أهمية، يشتغل حواره هنا كبديل عن المقدمة، وهو لا ينتظر منه أن يكون أكثر من إشهار مجاني[2]. و"اللعبة الاجتماعية" التي يلعبها الحوار تتبع أكثر من الحاجة للإعلام منها للتعليق: فإذا صدر كتاب، وجب الإعلام بصدوره وبمحتواه كذلك[3]، وضمن هذا الباب تدخل أيضا المقدمات التي ألقاها على جماهيره. ومن هنا يفهم دور هذا النوع من العتبات التابعة للمحيط النصي، فهي تقدم إضاءات حول النصوص

(1) Voir: Gérard Genette, Seuils, Seuil, Paris, 1987, P316, 317

(2) Voir: Ibid, P 330

(3) Voir: Ibid, P 332

ومزيدا من الشروح والتفاصيل، لذا وجدت لترافق النص الإبداعي الأصلي (ديوان شعري أو رواية أو سيرة ذاتية...) ولتزيده شرحا وإيضاحا، وهو الدور الذي لعبته حوارات نزار ومقدماته بامتياز، لذا كان موضوعها الأغلب هو دائما شعره وجمهوره وحياته.

4- المسرحية

ليس لنزار قباني أعمال مسرحية كثيرة، فقد ألف مسرحيتين قصيرتين فقط. الأولى بعنوان "جمهورية جنونستان"[1]، وهي مسرحية من ثلاثة فصول كتبها عام 1977 في بداية الحرب الأهلية اللبنانية، ونشرها عام 1988 في المجلد الثامن من أعماله النثرية الكاملة. والثانية بعنوان "رجل وامرأة"[2]، منشورة في كتاب "والكلمات تعرف الغضب2"، وهي مسرحية قصيرة من مشهد واحد.

عند النظر في هذين النصين يتضح سريعا أن نزار لم يكتب مسرحا بالمفهوم النوعي والأجناسي لفن المسرح، لأنهما لا يحملان الخصائص الفنية الضرورية للمسرحية كالزمان، المكان، الأحداث، الحبكة، الصراع، وغيرها، إضافة إلى قصرهما.

فمسرحية "رجل وامرأة" عبارة عن حوار شاعري قصير يدور بين رجل وامرأة لم يشأ تسميتهما وأشار إليهما بـ "هو" و "هي". هي تسأل وهو يجيب في حوار حول علاقة الرجل بالمرأة في المجتمع الشرقي. يبدو من خلال هذا النص أنه أراد أن يعبر – مرة أخرى- عن آرائه عن المرأة لكن في قالب مختلف، فألف هذه المسرحية التي جعل فيها المرأة تطرح عليه الأسئلة التي يريد هو الخوض فيها وكأنما يحاور نفسه مستعينا بشخصيتها.

ليس في هذه المسرحية موضوع عدا المرأة والشعر، والرجل فيها أو "هو" كما سماه، ليس سوى الشاعر ذاته لأنه يحيلنا في كل جواب إلى شخصه وتجربته، وعليه فإن هذه المسرحية ليست سوى امتدادا لعشرات الحوارات الصحفية التي أجراها، أو لنقل إنها أقرب إلى المونولوج الداخلي أي محاورة الذات وهي تقنية تستخدم عموما في بناء النص المسرحي:

---

(1) نزار قباني، الأعمال النثرية الكاملة، ج8، من ص667 إلى ص763.

(2) نزار قباني، والكلمات تعرف الغضب2، من ص128 إلى ص140.

« هي:.. ولكن كيف تعلن المرأة ثورتها.. في
مجتمع يذبح كل الثورات وكل الثائرين؟
هو: قدر الثائر أن يذبح.. فالثورة ليست احتفالا
لشم النسيم..
هي: ولكن المرأة هشة وضعيفة..
هو: هشاشة المرأة خبر صحفي كاذب. فالذي
يخرج الحياة من بطنه لا يمكن أن يكون ضعيفا...
ضعف المرأة جزء من زينتها.. مخطط دفاعي
للهجوم..
هي: الهجوم على من؟
هو: الهجوم على الرجل.. إن دمعة امرأة تعادل
فرقة مظليين... »[1]

ليس في هذا النص من المقومات الأجناسية ما يمكن أن يجعلها مسرحية بالمفهوم النوعي للمسرحية، وربما لم يكن نزار يقصد أصلا كتابة مسرحية إنما استعار اسمها فقط وأطلقه على نص حواري رأى فيه ما يشبهها. وهو نص يؤكد مرة أخرى غلبة الحس الشعري لديه على جميع كتاباته. قد تكون محاولة جميلة من الشاعر أن يكتب المسرحية، لكنها لم تكن موفقة كثيرا، لأنها لم تقدم عملا مسرحيا بقدر ما قدمت تعبيرا خاطريا عن موضوع سبق وأن فصّل فيه في عشرات الكتب ومئات القصائد والنصوص. كما قد تكون فعلا محاولة جادة منه لكتابة المسرحية، لكن يبدو بأن موهبته الشعرية الفائقة التي جعلت منه شاعرا بامتياز، لم تطاوعه ليكون مسرحيا أيضا بالمفهوم الفني لكلمة مسرحي.

وكذلك هو الأمر في مسرحية "جنونستان: لبنان سابقا" التي أورد شخصياتها بدون أسماء مكتفيا بتسميتها الرجل، المرأة، الضابط، المسلح، طبيب الحي، صاحب المقهى، معلم المدرسة... وجعلها تتحاور بينها حول بيروت وأحوالها، كيف كانت وكيف أصبحت بعد الحرب الأهلية، في حديث لا يخلو عن ذكر الحب والشعر كالعادة. لكن الحوار وحده لا يصنع مسرحية، ورغم محاولته بناء بعض المشاهد

(1) نزار قباني، والكلمات تعرف الغضب2، ص135.

وتقديمها بشكل مسرحي إلا أن العمل بقي بدون حبكة واضحة ولا تصاعد للصراع فيها.

من المعلوم أن جوهر المسرح هو التمثيل وأن النص في حد ذاته لا يكتسب قيمته إلا حينما يجسد على الخشبة، وبما أن المسرحيتين لم تمثلا لافتقادهما للأركان الأساسية التي ينبني عليها النص المسرحي كالحبكة والصراع [1] والتي تجعلها قابلة للتجسيد، فقد بقيت ككل نصوصه بين دفات الكتب لتقرأ لا لتشاهد. معروف عن نزار أنه شاعر يحب التجريب وربما كانت كتابته للمسرحية إحدى محاولاته لتجريب نوع أدبي مختلف، لكن يبدو بأنه في كل مرة يحاول فيها كتابة نوع أدبي جديد يجد نفسه يكتب دائما قصيدة شعرية بشكل من الأشكال حتى وإن سماها مسرحية أو مقال أو سيرة ذاتية.

(1) للمزيد حول أركان النص المسرحي، ينظر: فرحان بلبل، النص المسرحي: الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص34 وما بعدها.

الفصل الثالث

المقومات الأساسية لتشكل النوع

في أدب نزار قباني

1- اللغة الثالثة والأسلوب السهل الممتنع
2- تقنيات بناء الصورة والإيقاع
3- شعرية العتبات

مدخل إلى المقومات خارج نصية: الكتابة بوعي نقدي وسلطة الجمهور

قبل الشروع في البحث عن المقومات الأساسية لتشكل النوع في أدب نزار قباني، والموجودة أساسا في بنية نصوصه، لا بد لنا من الوقوف أمام المقومات "خارج نصية" التي لها أيضا تأثير مهم وواضح في تشكل الأنواع، رغم كونها غير ظاهرة بشكل مباشر في النصوص. فلا يمكن أن نعيد شعرية الأجناس والأنواع الأدبية إلى ما هو نصي فقط، وذلك لوجود أمور "خارج نصية" لا يمكن إغفال دورها في توجيه خيارات الشاعر، ومن ثمة تحديد مصير النوع الذي يكتبه، وتفعيل استجابة الجمهور معه.

وهي أمور قد تتعلق بشخص الشاعر وثقافته، أو بالمحيط الثقافي والفني والاجتماعي العام الذي نتج فيه النوع. وكذا طبيعة الجمهور، وذاكرته التاريخية، وذائقته الفنية، ونوع استجابتها. وبالنسبة لحالة نزار قباني الشعرية، فقد لعب أمران أساسيان دورا هاما في توجيه خياراته الفنية وبناء شعريته؛ الأول يتعلق به كفنان مبدع وناقد، والثاني يتعلق بطبيعة جمهوره.

1- الرؤية النقدية والإبداعية عند الشاعر وتشكل النوع

الشاعر هو من يصنع الشعر، والناقد هو من يصنع النقد، ونزار قباني استطاع أن يتقمص الدورين معا بجمعه بين الإبداع الشعري والتنظير له. فكان يكتب الشعر وينظّر له، حتى أنه لا يمكن فصل كتاباته الشعرية عن كتاباته النقدية النثرية، لأن ذلك يشتت تجربته الإبداعية. وفي واقع الأمر، يمتلك نزار أربعة أوجه تتكامل فيما بينها، لتكتمل صورة تجربته وهي: نزار الشاعر، نزار الناثر، نزار الناقد، نزار الناشر[1].

ليس نزار بالناقد الأكاديمي المتمرس، فهو لم يدرس الأدب ولا النقد (إنما الحقوق). ومع ذلك فقد كان خلال خمسين سنة من الإبداع يكتب الشعر والنقد معا. وهو من أكثر الشعراء خوضا في قضايا الشعر والإبداع وما أحاط بهما[2]. وبذلك

---

(1) ينظر: محمد توفيق أبو علي، "مقال نزار بين الحداثة والجاهلية"، مجلة "الموقف الأدبي"، العدد 449، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، أيلول 2008، ص29 وما بعدها.

(2) للمزيد عن تشكل الموقف النقدي عند نزار من خلال كتاباته وآرائه النقدية ينظر: حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص211 وما بعدها.

يكون قد وضع تجربته ضمن إطارها الفني والثقافي والاجتماعي وحتى السياسي الذي تشكلت فيه، ليقدم في النهاية أدبا ينسجم لحد بعيد مع آرائه النقدية ومفاهيمه الأولية حول الإبداع، وإن كانت آراؤه هذه لا تستند دائما إلى معيارية موضوعية يصح القياس بها أو عليها، حيث تطغى عليها سمة الإطلاق والتعميم، فهي أقرب ما تكون إلى التأملات التي يغلب عليها طقس رؤيوي[1].

ومع ذلك تدعو الضرورة للتوقف عند نقده، لأنه لا يستقيم النظر في أعماله الإبداعية بعيدا عن مواقفه النقدية[2]. فمواقفه وآراؤه النقدية التي تتضمنها كتبه الشعرية والنثرية معا، تمثل جزءا بالغ الأهمية من تجربته الأدبية ككل. هذا من جهة، ومن جهة أخرى – وهي الأهم والأقوى بالنسبة لهذا البحث – فإن الرؤى النقدية التي كتب بها تمثل الخيارات الجوهرية والمصيرية التي حددت الطبيعة الأجناسية للأنواع التي كتبها، فالشاعر – كما قال عنه إليوت- يحاول دائما « أن يدافع عن ذلك النوع من الشعر الذي يكتبه هو »[3].

كان نزار في نقده بعيدا عن المقولات النقدية الجاهزة أو المكررة، واهتم بتحليل تجربته الخاصة، التي شرحها وفصّل فيها قبل أن يفعل النقد والنقاد ذلك. وكتاباته النقدية تنم عن وعي نقدي عميق، أدلى فيها برأيه حول عديد القضايا التي استوقفته شعريا، مبررا خياراته اتجاهها. ولهذا يمكن اعتبار هذا الوعي النقدي، من المقومات الأساسية لكل التشكلات النوعية والأجناسية التي طبعت أعماله.

وهذه بعض مقولاته وآرائه حول أهم العناصر التي ساهمت في إنتاج شعرية الأنواع التي كتب فيها، والمتعلقة بالشعر ولغته وإنجازات الشاعر الفنية:

- «الشعر ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر... »[4].

- «الشرط الأساسي في كل كتابة جديدة هو الشرط الانقلابي [...]. بالشرط الانقلابي نعني خروج الكتابة والكاتب على سلطة الماضي بكل أنواعها الأبوية، والعائلية، وإعلان العصيان على كل الصيغ والأشكال الأدبية التي أخذت – بحكم مرور الزمن- شكل القدر أو شكل الوثن »[5].

---

(1) ينظر: محمد توفيق أبو علي، "مقال نزار بين الحداثة والجاهلية"، ص29 وما بعدها.
(2) ينظر: حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص213.
(3) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص409.
(4) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص78.
(5) نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، ص07، 08.

- «إن فن الشعر هو أولا وأخيرا (طريقة عرض). والشعراء الذين لفتوا نظر الدنيا إلى شعرهم، هم الشعراء الذين عرضوا عوالمهم الداخلية، بطريقة متفردة واستثنائية»[1].

- «إن أي تطور شعري لا بد له من أن يستند على ثلاثة مرتكزات:

1- اللغة، 2- طريقة العرض، 3- الخصوصية »[2].

- «هل هناك كلمات شعرية.. وكلمات غير شعرية؟ أنا لا أؤمن بمثل هذه التصنيفات »[3].

- «كل الكلمات بلا استثناء هي موضوع للشعر. والفن الشعري هو ذلك الساحر الذي يحوّل النحاس إلى ذهب ويقلب التراب إلى ضوء »[4].

- «إنني تمكنت من توحيد هذا العالم العربي (شعريا) قبل أن يتمكن أي زعيم عربي من توحيده (سياسياً)»[5].

- «قررت أن أكسر الحدود بين لغة القاموس ولغة الناس، كما وصلت إلى قناعه بأنه ليس هناك مفردة شعرية وأخرى غير شعرية. وأن الشاعر الحقيقي يستطيع أن يجعل حتى الإعلانات المبوبة إلى شعر »[6].

- «لن يصل بي الغرور إلى الحد الذي أزعم به أنني (اخترعت) لغة.. فاللغة ليست أرنبا يخرج من قبعة الحاوي، ولكنني أسمح لنفسي بأن أقول أنني طرحت في التداول لغة موجودة على شفاه الناس، ولكنهم كانوا يخافون التعامل بها.. »[7].

- مقال "معركة اليمين واليسار في شعرنا العربي"[8]: يعد من أهم مقالاته الأدبية والنقدية التي طرح فيها آراءه حول قضايا: هندسة القصيدة العربية، القافية وموسيقى الشعر، لغة الشعر، ومحتوى القصيدة العربية الحديثة.

- "ما هو الشعر؟": حاول تعريفه في كتاب يحمل هذا السؤال عنوانا، ولما أدرك أن القبض عليه مهمة مستحيلة أو شبه مستحيلة، قدّم قناعاته الشخصية حوله

---

(1) نزار قباني، ماهو الشعر؟، ص123.
(2) نزار قباني، والكلمات تعرف الغضب2، ص180.
(3) نزار قباني، ماهو الشعر؟، ص99.
(4) نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، ص43.
(5) نزار قباني، ماهو الشعر؟، ص149.
(6) نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، ص55.
(7) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص121.
(8) ينظر: نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، ص25 وما بعدها.

ولخصها في عشر نقاط، قال فيها أن الشعر هو ثورة وخروج على القانون، وأنه اغتصاب العالم بالكلمات، وأن الشعر يجب أن يكسر شيء ما ويلخبط خارطة الأشياء. وأنه عصيان لغوي خطير على كل ما هو مألوف ومعروف ومكرّس. وأن وظيفته تحريضية. وأنه عمل من أعمال المعارضة لا الموالاة، والرفض لا القبول. وأنه يجب أن يكون مرسلا إلى العالم وإلى كافة الجماهير[1].

- قال في إحدى حواراته أنه أحدث ثلاث تغييرات مهمة على خارطة الشعر العربي، وهي[2]: أولا، أخرج الحب من "التابو" ومنحه الشرعية والعلنية بعد أن كان مقموعا ومطاردا وملعونا وسريا. ثانيا، أنه أول من أعلن "تأميم الشعر" بطرحه للغة شعرية قريبة من الناس بعدما كانت طبقية ومتكبرة وغليظة. ثالثا، أنه حول "الخطاب السياسي" إلى حزب راديكالي، وأغلق باب الارتزاق في الشعر بعدما كان خطابا تلفيقيا وانتهازيا وارتزاقيا.

هذه بعض الطروحات والآراء التي تكشف عن وعي الشاعر النقدي بأدوات الشعر ومهامه. وهو ما يعني أنه كان واعيا بكل تغيير واختراق مارسه في أدبه. وأن خياراته الإبداعية كانت عن قصد، ما وجّه كتاباته وجهة تسير وفق هذه الخيارات. فكما انتقى لغته وصوره وإيقاعاته عن وعي مسبق، كذلك كان قد انتقى مواضيعه وقضاياه.

اختار نزار أن يكتب عن المرأة والحب والجمال، وهي بلا شك مواضيع شعرية بامتياز، حيث كانت دائما المواضيع المفضلة في الإبداع الفني، سواء في الأدب أو في سواه من الفنون. والشعر العربي لا يخرج عن هذا التعميم، حيث دار معظمه حول المرأة، بغض النظر عن موقفه منها ونظرته إليها، حيث يمثل الغزل أحد أهم أغراض الشعر العربي منذ الجاهلية إلى اليوم.

ونظرة الشاعر للمرأة والجنس والوطن، وهي المحاور الكبرى لأدبه، كانت نظرة جريئة لم يتراجع في الدفاع عنها خلال نصف قرن من المواجهة رغم كل الأصوات المعارضة. وجمعه بين مواضيع الحب والجمال والحياة من جهة، ومواضيع العروبة والقومية من جهة أخرى، جلب له جمهورا مختلف التوجهات والأذواق. مع العلم أنه يكتب دون أن يفرق في طرحه للقضيتين بين القمع الجنسي والقمع السياسي:

«وقضية الحب، ككل قضايانا، لا تحل إلا حين

---

(1) ينظر: نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص40 وما بعدها.

(2) ينظر: نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، ص30.

تحل قضية الحرية في المجتمع العربي..

فلا يمكن أن يكون الجسد العربي حرا.. إلا إذا

كان العقل العربي حرا.. والرأي العربي حرا.. والكلام

العربي حرا..

والقمع الجنسي، كالقمع السياسي، كالقمع

الاجتماعي، كالقمع الاقتصادي، هو إحدى حلقات

السلسلة الحديدية »[1]

كان تركيزه على الجسد والجنس مقصودا. فكان أكثر الشعراء حديثا عنه حتى وصفت شعريته بالحسية[2]. وقد شغل جسد المرأة وأدواتها مساحة كبيرة من شعره، حتى بلغ في الوصف أكثر المناطق شبقية في جسدها[3] (النهد، الحلمة، الشفة، الثغر، الساق...). فكان أول من جعل كلمات من مثل (رافعة النهد، أحمر الشفاه، المايوه، كم الدانتيل، الجورب...) متداولة شعريا.

فنزار يعد أول من جعل "كم الدانتيل" مثلا « من مفردات الشعر، وأناط به وظيفة تصويرية ممتدة في قطعة شعرية كاملة، وأول من جعله عنوانا لقصيدة »[4]. وهي كلمة بما فيها «من نكهة دلالية شبقية وطرافة وتحد لأنظمة القول الشعري، إجراء جديد تجاوز كل مستويات اللغة الشعرية التي ظلت تتمسك بنوع من الوقار اللغوي، مميزة في ذلك – بإصرار- بين كلمة شعرية وأخرى غير شعرية »[5].

وما أظهره نزار من اهتمام بالجسد ووعي به، ليس سوى جزءًا من مظاهر هذا العصر المولع بالجسد[6]، حيث تركز عليه وسائل الإعلام ومختلف الفنون بشكل لافت. فقد أصبح تصوير لحظات الحب والعشق من الأمور الشائعة جدا. ولأن الحديث عن الجسد من الموضوعات التي لا تزال ضمن دائرة "الطابو" في الثقافة العربية، يمكن القول أن « أبرز مظاهر حداثة شعر نزار من الوجهة الاجتماعية يرتبط بتخليق وتنمية هذا الوعي الفردي الحاد بالجسد، والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت

---

(1) نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، ص124.

(2) ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص69.

(3) ينظر: نفسه، ص58.

(4) نفسه، ص57.

(5) علي ملاحي، الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها وإجراءاتها، ص115.

(6) ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص54.

عنه، مصدر العار والخجل، إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية»[1]. يضاف لذلك أن مداعبة غرائز القارئ العربي المكبوت والمقموع كان له دور أساسي في جماهيرية شعره[2].

كما أن فلسفته في الشعر والحياة التي يميل فيها إلى البساطة والوضوح، وتوجه كتاباته لكافة أنواع القراء، المثقف منهم وغير المثقف، والمتمرس منهم والعادي، من خلال لغتها القريبة جدا من لغة الحياة العامة، وحبه الشديد لجمهوره وتقديره له، وحضوره الإعلامي الكثيف، وحسه المرهف وذوقه الجمالي العالي، ورؤيته « شديدة التركيز على الوجه اللامع البراق الجميل للحياة»[3]، هي كلها أمور ساهمت بشكل من الأشكال في نجاحه الشعري.

لكن، ورغم هذه الشعبية والجماهيرية التي لم يحض بها أي شاعر عربي آخر في عصرنا، كان نزار الشاعر الأكثر تعرضا للنقد والتجريح. فالنقاد لم يرضوا عنه كشاعر الحب والغزل واتهموه بالفسق والإباحية، ولم يرضوا أيضا عن شعره السياسي واتهموه بالزندقة والشعوبية واللاوطنية، كما اتهم بالنرجسية والشهريارية[4]. وكلها اتهامات لم تمنعه من مواصلة الكتابة في الموضوع ذاته وبالشكل ذاته، مشعلا النار في النقاط الأكثر حساسية في العالم العربي، كالهوية والذات والجسد، ومعلنا الحرب ضد السلطة والأنظمة العربية المستبدة، ومنتقدا أشد الانتقاد الثقافة العربية الجامدة، وسلوك الإنسان العربي المتخلف.

عندما نتأمل تجربة نزار قباني الشعرية وما صنعه من مجد وجماهيرية يتبين بيسر أن مواضيعه الشعرية ولغته البسيطة لم تكن الأسباب الوحيدة لنجاحه. إذ يجمع الكثير من نقاده وقرائه أن شخصيته لعبت دورا هاما في ذلك أيضا. حيث تحيط بشخصه هالة من السحر التي يسلب بها قلوب معجبيه، فقد كان دائم الحرص على الظهور بصورة لائقة في أمسياته الشعرية وحواراته الصحفية[5].

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص68.

(2) ينظر: نجيب العوفي وآخرون، ندوة الآداب: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ص85.

(3) بروين حبيب، تقنيات التعبير عند نزار قباني، ص165.

(4) ينظر النقد اللاذع الموجه لنزار والاتهامات المختلفة التي تعرض لها في: جهاد فاضل، فتافيت شاعر وقائع معركة مع نزار قباني، ص09 وما بعدها.

(5) يرجع جهاد فاضل شعبية نزار وشهرته لاسمه الجميل وشكله الوسيم واستغراقه في مدح النساء وإطلالته الجميلة على المنبر. ينظر: جهاد فاضل، نزار قباني: الوجه الآخر، ص26، وكذا ص69 وما بعدها.

لقد كان شاعرا وسيما ولبقا وأنيقا، يحمل الكثير من الكاريزما. وكان أيضا « واعيا لأناه الجسمي، مدركا لوسامته، محتفلا بملامحه، يعرف جيدا حسن وقعها في الناس، فاستثمر هذا الشعور في نتاجه»[1]. فكان وعيه بذاته واعتزازه بها، سببا في وسم شخصيته بالنرجسية، خاصة بعد ظهور الدراسة النفسية التي خلصت إلى أنه « أديب ذاتي يدور كالنجم في فلك (أناه)»[2]، وأن «النرجسية محور الذات التي صدرت عنها معظم أعماله من شعر ونثر»[3].

نزار شاعر واسع الشعبية. قرأ له ملايين العرب الذين يعرفون القراءة، والذين لا يعرفونها سمعوا قصائده المغناة. وهو كالنجم من أكثر الشعراء ظهورا في وسائل الإعلام. ويمثل بشعره وبشخصه ظاهرة استثنائية في الشعر العربي، وهو «بعد كل هذا وذاك ظاهرة ثقافية ذات فضاء اجتماعي فسيح وذات غطاء فكري مديد [...] لقد صنع بالشعر صنعا وصنع في الشعر صنائع كما لم يفعل ذلك أحد من شعراء عصره»[4]، لأنه استطاع أن يوجد حالة شعرية جديدة لم يعرف الشعر العربي مثيلها. حيث «طوّع الشعر في تداول شأن الرجل مع المرأة، وشأن المرأة مع الرجل، فكان نجاحه الأقصى وتوفيقه الأقوى أنه حوّل الموضوع إلى "حالة ثقافية"»[5].

ورغم ذلك، فإن الجدل المثار حوله وحول شعره، والنقد اللاذع الموجه إليه، جعل نزار يبدو وكأنه « أجدر الشعراء العرب المعاصرين بالرثاء»[6]. فعندما كان يكتب عن الحب والمرأة والجمال كان ملعونا ومطرودا من الناس والنقاد والشعراء. وعندما أصبح يكتب عن الوطن والقومية العربية ظل مطاردا وملعونا، خاصة بعد نكسة 1967 التي جعلته يعيش مأساة الوطن التي امتدت إلى بيته عندما قتلت زوجته بلقيس. وفي الحالتين، تبزغ حقيقة واحدة بوضوح وهي أن الرفض الذي قوبل به قد زاده دعاية وشهرة[7].

وتظل ميزة الشاعر الكبرى هي « كونه شاعر الحب الأول في الوطن العربي»[8]. وهو رغم كل الانتقادات والمطاردات التي تعرض لها يبقى الشاعر الذي «ملأ الدنيا

---

(1) خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، ط01، 1983، ص42.
(2) نفسه، ص407.
(3) نفسه، ص21.
(4) عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه، ص103.
(5) نفسه، ص105.
(6) عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، ص119.
(7) نفسه، ص119 وص 147.
(8) عادل الفريجات، بحوث ورؤى في الأدب والنقد، ص185.

وشغل الناس. وليس أدل على ذلك من كون شعره الوجداني ينساب على كثير من ألسنة شباب العروبة من المحيط إلى الخليج. وهو على الأغلب، أكبر شاعر مقروء في عالمنا العربي، وتأثير شعره في وجدان الناس أقوى من تأثير أي شاعر عربي آخر »[1]. فجسّد بذلك حالة "الشاعر/الظاهرة"[2] الذي أحبته الجماهير العربية ودللته أكثر من أي شاعر عربي آخر[3].

لقد لعبت كاريزما شخصيته، وأناقة هندامه، وبراعته في الإنشاد، دورا هاما في إنجاح الأمسيات الشعرية التي كان يقيمها، والتي كانت أشبه بـ "حفل جماعي" على إيقاع الشعر والتصفيق[4]. وقد سئل مرة في حواراته إن كانت لهيئته علاقة بنجاح شعره، فردّ مؤكدا أن حسن المظهر مطلوب من الدبلوماسيين والشعراء والسكرتيرات ومضيفات الطيران وفي كل من يكون في حقل العلاقات العامة، فلماذا لا يكون الأمر كذلك بالنسبة للشاعر. خاصة وأنه لم يعد يكفيه في أيامنا أن يكون صوتا فقط، بل عليه أن يدخل بيوت الناس صوتا وصورة أيضا[5].

2- سلطة الجمهور وصيرورة النوع

نزار قباني ظاهرة شعرية وثقافية فريدة من نوعها، وهو « ظاهرة على الحقيقة لا على المجاز»[6]. فقد استجابت الذائقة العربية لأعماله بشكل لم يسبق له عهد، لأنه كان يتكلم باسم ملايين العرب، الذين يريدون التعبير عن رغباتهم الجنسية المكتوبة منذ قرون، وعن مرارة الحياة بسبب الأنظمة القمعية، لكنهم لم يستطيعوا فعل ذلك.

تجرنا محاولة تحليل هذه الظاهرة من هذه الزاوية للدخول في إطار التحليل النفسي للأدب، الذي يفسر الظاهرة بكون الشاعر يعبر عن المكتوب اللاواعي للمجتمعات. وهذا ما أكده "خريستو نجم" في دراسته النفسية لأدب نزار قباني، حيث يرى أن «أدب قباني ذو وظيفة تطهيرية على صعيد القارئ العربي، وهي وظيفة تقوم على

---

(1) عادل الفريجات، بحوث ورؤى في الأدب والنقد، ص185.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه، ص106.

(3) ينظر: جهاد فاضل، فتافيت شاعر: وقائع معركة مع نزار قباني، ص225.

(4) عن علاقة نزار بجمهوره في الأمسيات الشعرية وكيفية تفاعله بأشعاره ينظر: غالي شكري، برج بابل: النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط02، 1994، ص159، 160.

(5) ينظر: نزار قباني، المرأة في شعري وفي حياتي، ص65، 66.

(6) عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه، ص102.

التفريج الانفعالي والتنفيس الوجداني. ذلك أن الشاعر استطاع بفنه الجميل أن يخفف من التوتر ويضعف من حدة الصراع الناشب بين (الأنا) و(الآخر)»[1].

وقد تفنن بعض النقاد في تبرير ظاهرة نزار. وحاول بعضهم تفسير شعبيته تفسيرا غير بريء، كتلك الدراسة التي أجراها "منير العكش" على عينة من القراء المختلفين في الجنس والعمر والمستوى الثقافي، ووجدت أن نزار «يرفضه المسنون واللغويون والمتدينون والشعراء. ويعجب به الطلبة والمراهقات والنساء. أي أن جمهوره في جملته يتألف من نماذج "بادئة الثقافة أو متخلفة عنها"»[2]، على عكس بعض الشعراء الآخرين كالسياب الذي يرفضه النوع الثاني ويطلبه النوع الأول[3].

وهو أيضا من أغزر شعراء عصره إنتاجا، حيث وصل عدد أبياته خلال خمسين عاما إلى قرابة « عشرين ألف بيت من الشعر على امتداد خمسة عقود كاملة »[4]، إضافة إلى العديد من الأعمال النثرية. كما يعد من أكثر الشعراء مبيعا وحضورا في الأمسيات الشعرية، إذ وصلت بعض طبعات دواوينه إلى 36 طبعة. وتوجد آلاف النسخ المزورة التي تباع في كل مكان. فماذا يعني هذا؟

حسب رأي شاكر النابلسي «هذا يعني، بكل بساطة، أن هذا الشعر، هو "شاهد ما" على هذا العصر، بغض النظر عن نوع هذه الشهادة وقيمتها »[5]. كيف لا تزداد مبيعاته، وقد تحولت دواوينه إلى هدايا بين العشاق مثلها مثل باقات الزهور وبطاقات الحب الشخصية! وإنتاجه الشعري والنثري يقف – ربما وحده – في هذا الزمان منافسا قويا للإنتاج السينمائي والتلفزيوني، إنها ظاهرة نقدية نادرة في الأدب العربي المعاصر[6] الذي تحتل فيه الأنواع السردية صدارة الإنتاج واهتمام القراء، ففي «الوقت الذي لم يعد أحد يناقش في سيادة الرواية وتراجع الشعر، ظل شعره استثناءً على هذا القول. فشعره شاع أكثر مما شاعت أية رواية أخرى»[7].

---

(1) خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، ص414.

(2) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص67.

(3) ينظر: نفسه، ص67.

(4) صلاح فضل، مقال "البعد الدرامي في شعر نزار قباني"، ضمن وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، ص319.

(5) شاكر النابلسي، الضوء.. واللعبة: استكناه نقدي لنزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1986، ص14.

(6) ينظر: نفسه، ص13، 14.

(7) جهاد فاضل، نزار قباني: الوجه الآخر، ص41.

وأيا كان نوع الجمهور الذي اشترى أو قرأ أو حظر الأمسيات، فالنتيجة المهمة التي تحتاج إلى وقفة تحليلية، هي أن الجمهور قد أحب هذا النوع من الأدب، وأقبل عليه بشغف، وطلبه أكثر من أي أدب آخر، ليمارس بذلك سلطة على سوق الكتاب وعلى خيارات الشاعر أيضا. فمن البديهي أن الشاعر أو الكاتب يستمر دائما في إنتاج ما وجد رواجا ومقروئية. وبذلك يكون القارئ أو المتلقي أو الجمهور بشكل عام مساهما في انتشار نوع أدبي معين أو شاعر معين. فهو لا ينفعل بالأدب فقط بل ويساهم أيضا في صنع تاريخه، فلا يعقل «أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم»[1].

فالجمهور يتفاعل مع العمل الأدبي، ويفعل معه الأديب ويستثيره ليؤلف المزيد على ذلك المنوال. وبالنسبة لحالة نزار، فإن دعم الجمهور له، قد دفعه – بلا شك- للمزيد من الإبداع في ذات الأنواع، بالشعرية والموضوعاتية ذاتها. ما يؤكد أن الجمهور المتلقي له سلطة فاعلة في صيرورة الأنواع والأجناس الأدبية.

هذا التلقي الواسع لأدب نزار قباني، ليس نتيجة لخيارات الشاعر الفنية فقط، بل هو أيضا سبب في بناء شعريته وفرض وجوده. فالتلقي « بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد. إنه عملية ذات وجهين. أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ. والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له)»[2]. وحسب "ياوس" يستجيب (الجمهور) للعمل بطرق مختلفة. فقد يكتفي باستهلاكه، أو نقده، أو الإعجاب به، أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو محاولة تفسيره[3]. وفي حاله نزار، فبقدر ما كان له قراء رفضوه واستهجنوه، كان له أيضا قراء أعجبوا به وأحبوه. ويبدو أن النوع الثاني قد حسم الأمر لصالحه، ليكون بذلك الشاعر الأكثر شهرة وانتشارا.

وفي سياق تفسير التلقي الواسع لأدب هذا الشاعر، أكد الغذامي أن « نزار قباني كان صنيعة القراء مثلما هو مبدع لنصه. فاستقبالنا لنزار قباني وحماسنا لشعره كان سببا لشيوعه من جهة، وكان سببا لاستمراره في كتابة ذلك النمط الشعري من جهة ثانية»[4]. وبرر الغذامي في نقده الثقافي جماهيرية الشاعر، بكون شعره

---

(1) هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص40.

(2) نفسه، ص101.

(3) ينظر: نفسه، ص101.

(4) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 2001، ص247.

يتوافق مع الحس الوجداني العام للثقافة العربية، ممثلا لنسق فحولي بارز يتجسد في خطابه الذاتي[1]، وهو نسق ثقافي متوارث، وأنه ليس سوى «صنيعة الثقافة الفحولية ومخلوق الجمهور المتغذي بهذه الثقافة والمرتوي منها»[2]. وأكد أيضا أن ظاهرة نزار قباني من صنع الجمهور لأنه «نموذج مطلوب في الذهن الثقافي. ولذا انوجد، واستمر وثبت واتسعت رقعة انتشاره وتوزيعه»[3].

ما ذهب إليه هذا الناقد فيه شيء كثير صحيح، لكن هذه المبررات الثقافية غير كافية لتفسير الظاهرة. فلا يمكن أن نغفل أن الشاعر قد اشتغل على الجانب الفني والجمالي لأدبه بقدر ما اشتغل في موضوعاته. فنزار يتميز، إضافة لاختراقه أفق الانتظار لدى القارئ العربي في موضوع المرأة، بنجاحه في تحقيق تواصل بينه وبين القارئ العادي قلّما بلغه شاعر آخر، وذلك عن طريق لغته البسيطة التي كسرت الازدواجية اللغوية بين اللغة الفصحى واللغة اليومية[4].

إن جمهور القراء الغفير الذي حظي به نزار قباني يعني بشكل من الأشكال، أن هؤلاء الملايين من البشر قد تقاسموا معه تلك المشاعر التي كان يعبر عنها، وأنهم تعلموا شيئا من التجربة الإنسانية التي قدمها. وأنهم وجدوا فيه ضالة ما كالتعبير عن المكبوت العاطفي والسياسي[5] الساكن في داخلهم.

ومهما كانت التفسيرات والتأويلات، فإنها تصب جميعها في فكرة أكيدة، وهي أن هذا الشاعر يتقاسم شيئا كبيرا مع جمهوره، وتلك علامة فائقة على نجاح أعماله. فالكاتب الناجح «هو الكاتب الذي يعبر عما كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، والذي يكشف هذه الفئة أمام نفسها. إن الانطباع لدى القراء بأن خطرت لهم الأفكار نفسها، وأحسوا بالمشاعر ذاتها وعاشوا الطوارئ نفسها، هو واحد من الانطباعات التي يذكرها غالبا قراء كتاب ناجح »[6].

هل للشعر كل هذا السحر؟ يرد تودوروف: لا استغراب، فالجواب نعم. وقد يصنع الشعر ما لا تصنعه الفلسفة أو العلوم الإنسانية الأخرى. إن « الأدب يستطيع الكثير.

---

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص252.

(2) نفسه، ص268.

(3) نفسه، ص268.

(4) نجيب العوفي وآخرون، ندوة الآداب: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ص92.

(5) ينظر: غالي شكري، برج بابل: النقد والحداثة الشريدة، ص160.

(6) روبير اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر آمال أنطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط1، 1978، ص151.

يستطيع أن يمد لنا اليد حين نكون في أعماق الاكتئاب، ويقودنا نحو الكائنات البشرية الأخرى من حولنا. ويجعلنا أفضل فهما للعالم، ويعيننا على أن نحيا. ليس ذلك كونه، قبل كل شيء، تقنية لعلاجات الروح، غير أنه، وهو كشف للعالم، يستطيع أيضا، في نفس المسار أن يحوّل كل واحد منا من الداخل »[1]. فالأدب يطمح لفهم التجربة الإنسانية ويكشف عن العالم النفسي والاجتماعي الذي نعيشه، لذلك هو من أشد الفنون ارتباطا بالإنسان.

ونزار شاعر عبر عن أحلام وآلام جيله، و«كسر الخوف فيما يتعلق بالجنس والتعبير عنه، لذلك استقبله الشباب من الجنسين كمخلص لهم من عذاب أفكارهم»[2]. وإضافة إلى هذا التفريغ الوجداني، أدبه مثير للنشوة واللذة والمتعة، ما يجعل القراء يقبلون عليه بنهم، سواء من خلال توافدهم الغفير على أمسياته الشعرية، أو بشرائهم لكتبه. فكما لا يخفى على أحد فإن نزار هو الشاعر الأكثر مبيعا في العالم العربي، حتى أن الناشرون المتطفلون استغلوا ذلك وأنزلوا آلاف النسخ المزورة في الأسواق. فعندما يطبع الشاعر 25.000 نسخة[3] لمجموعة شعرية، وتباع كلها، وتنفذ سريعا، فهذا هو مقياس الجماهيرية الفعلي.

كما أن إقبال الجمهور على أمسياته بأعداد هائلة لا تسعها القاعات والمدرجات، وتفاعله الكبير مع الشاعر[4]، مؤشر مهم وخطير كما قال نزار، حتى أن هذه الجماهيرية أصبحت تهمة عليه:

«إقبال الناس على أمسية شعرية هو مؤشر نفسي واجتماعي
وثقافي خطير، والذين يستهينون بهذا المؤشر أو يسخرون منه، لا
يعرفون شيئا عن وظيفة الشعر.. ولا عن وظيفة الثقافة.. »[5].

هذا المؤشر تكرر في عديد البلدان العربية التي ألقى فيها شعره أمام آلاف الجماهير عدة مرات. وهو في هذا المجال من أكثر الشعراء اهتماما بالأمسيات الشعرية الشعبية، وجمهوره هو أيضا الأكبر والأوسع، خاصة وأنه يملك طاقة هائلة

---

(1) تزفيطان تودوروف، الأدب في خطر، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص45.

(2) محي الدين صبحي، نزار قباني شاعرا وإنسانا، ص17.

(3) ينظر: نزار قباني، والكلمات تعرف الغضب2، ص185.

(4) ينظر: غالي شكري، برج بابل: النقد والحداثة الشريدة، ص159 وما بعدها.

(5) نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، ص204.

على الإنشاد أمام الجماهير الغفيرة التي كان يسحرها بشعره كما بشخصه. فعندما ينشد الشاعر شعره أمام الجمهور، يستعيد حرارته وانفعالاته، ويجعل مستمعيه يحسون ويتأثرون به أكثر.

وليس صحيحا – حسب نزار- أن جمهوره هو جمهور المراهقين وضعيفي المستوى الثقافي كما يدعي البعض، إنما هو جمهور أوسع وأهم من ذلك:

«جمهوري، ليس جمهورا من المراهقين – كما يتقولون – ولكنه

قطاع عريض جدا من الناس، يجمع الوزير إلى رئيس الجامعة،

إلى الموظف، إلى معلمة المدرسة، إلى السكرتيرة، إلى

الممرضة، إلى سائق سيارة الأجرة، إلى كنّاس البلدية... »[1].

وبالفعل، كان شعر نزار قباني « يحتشد عديد الأسماع والأذواق، فمنهم من يجد ضالته في موضوعه، ومنهم من يجدها في بساطة المعنى والبعد عن الألغاز والتعمية، ومنهم من يطرب للطافة الصورة وشعرية الأشياء. وإذا كانت الأمسيات الشعرية التي ألقاها الشاعر- وقد امتدت في الزمان والمكان، وتجلت في الحضور المباشر وفي التسجيلات الصوتية- دليل على شعبيته من زاوية السماع والإنشاد، فإن طبعات الديوان حجة أخرى على وجه مخالف للتعامل مع الشاعر، وهو وجه القراءة والإنصات إلى النص المكتوب »[2].

وأيا كانت تفسيرات هذه المقروئية الواسعة، فإن النتيجة المهمة والبارزة هي أن الشاعر قد استطاع أن يمد قراءه بمتعة ما. متعة وإن صعب تفسيرها وتصنيفها، تظل هي مهمة الشعر الأولى حسب قول "اليوت": « أول مهمة من مهمات الشعر هي على وجه اليقين إثارة المتعة. وإذا ما سألني سائل أي نوع من أنواع المتعة يثيرها الشعر؟ لا أملك سوى أن أقول "ذلك النوع من المتعة الذي يثيره الشعر" »[3].

هذه المتعة هي التي ألهمت نزار لمزيد من الإبداع على نفس المنوال وفي نفس الموضوع لمدة تقارب الخمسين عاما، بعدما تأكد من الوقع الإيجابي لخياراته الشعرية. وبذلك يكون الجمهور قد شارك- بطريقة ما- في رسم ملامح كتابات الشاعر وتوجيه إبداعه نحو نوع أدبي دون آخر، وشعرية دون سواها.

---

(1) نزار قباني، لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، ص79.

(2) سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد، ص10.

(3) ت.س.اليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر لطيفة الزيات، دار الجيل، الفجالة، (د.ط)، (د.ت)، ص45.

1- اللغة الثالثة والأسلوب السهل الممتنع

1- 1- اللغة الثالثة

ابتكر نزار قباني لغة خاصة به سماها بـ "اللغة الثالثة"[1]. وهي لغة أراد بها إنهاء الصراع والانفصام القائمين في لغتنا العربية، بين لغة العلم والكتب والمعاجم والخطابات الرسمية، ولغة الشارع والحياة اليومية. لغة تكون بسيطة وسهلة يستطيع أي قارئ فهمها مهما كان سنه أو مستواه، وهو ما نجح في إنجازه فعلا، حيث استطاع أن يوجد لنفسه مدرسة مستقلة وجديدة في الشعر العربي، تتميز بلغتها ومعجمها الشعري الخاص. ليحقق بذلك ما لم يستطع أي شاعر آخر الوصول إليه، وهو كتابة الشعر بلغة شديدة البساطة، مستمدة من لغة الحياة اليومية التي تتكلمها الجماهير العامة، بعيدا عن لغة القواميس والمعاجم التي كانت قد باعدت بين الشعر وجمهوره فيما مضى، فكان بذلك « رائدا بحق في استخدام لغة الحديث اليومي في الشعر »[2].

هذه اللغة هي واحدة من الخيارات الفنية المهمة جدا والأساسية في الكتابة الشعرية عند نزار. وهي واحدة من أهم العناصر التي ساهمت بشكل أساسي في بناء تشكل النوع في أدبه، سواء تعلق الأمر بالأنواع الشعرية أو الأنواع النثرية، لذلك لا يمكن البحث في شعرية النوع عنده دون الوقوف عند لغته التي يكتب بها، والكشف عن أسرارها. فالشعر « قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان، وموضوع "الشعرية" هو الكشف عن أسرارها»[3].

إن نجاح نزار قباني الشعري يعود – بإجماع النقاد والشعراء والقراء – لابتكاراته اللغوية. وذلك ما جعله شاعرا كبيرا، إذ « لا يعد الشاعر شاعرا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبّر. وهو ليس مبدع أفكار بل مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة »[4] كما قال كوهن. وهو ما يوافق رأي ابن خلدون أيضا في قوله: «اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبعٌ لها »[5].

---

(1) ينظر حديثه المفصل عن هذه اللغة في فصل "اللغة الثالثة" من سيرته الذاتية: "قصتي مع الشعر" ص118 وما بعدها.

(2) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص158.

(3) جون كوين، النظرية الشعرية، ص259.

(4) نفسه، ص64.

(5) ابن خلدون، المقدمة، ص596.

ونزار شاعر يحتفي « بالمفردة احتفاءً خاصا يصل إلى حد خلقها من جديد – إيقاعا ودلالة – لقدرته على اكتشاف أسرار الكلمات وثرائها وعوالمها الداخلية »[1]. قد لا يكون قاموسه الشعري « شديد الثراء والاتساع بالمعنى الكمي للكلمة، ولكن المتتبع لقصائده الشعرية والنثرية يلحظ دون شك قدرته الفائقة على إعادة تشكيل المفردات ووضعها أمام آلاف الصيغ والاحتمالات التي يختلف كل منها عن الآخر »[2].

يتسم شعر نزار بالوضوح بعيدا عن الرمزية والغموض[3]، ولغته شديدة البساطة وممتنعة التقليد أوصلته لخلق جمالية حديثة وخاصة لمفردات اللغة العربية، وهذا ما يجب أن يصنعه الشعر. فالشعر قادر – إلى حد ما- على أن « يصون جمال اللغة، وأن يبعث هذا الجمال من جديد. وهو يستطيع، بل ينبغي أن يساعد اللغة على التطور بحيث تخدم ظروف الحياة العصرية المعقدة ومطالبها المتغيرة، بنفس الدقة والرقة التي خدمت بها مطالب عصر أكثر بساطة »[4].

ولأنها لغة مختلفة وفريدة، فهي أيضا لغة انزياحية[5] بامتياز. فقد عمد الشاعر إلى استعمالها بشكل مختلف ومغاير مما خلق "المفاجأة" وآثار "الدهشة" وصنع "المتعة" وجذب "الانتباه"، وهذه هي أقوى نتائج الانزياح، ذلك أن « الوظيفة الرئيسية التي أكثرت الدراسات الأسلوبية من نسبتها إلى الانزياح، إنما هي "المفاجأة" »[6].

إن درجة الدهشة والمفاجأة التي يحدثها النص هي التي تصنع متعة تلقيه، وتثبت وجود الإبداع فيه[7]. ونزار له قدرة فائقة على إعادة تشكيل الكلمات واستخدامها بآلاف الصيغ والاحتمالات المختلفة عن بعضها وكأنه اخترعها من جديد. فشاعريته فيما يرى المسدي، ويصر على تأكيده، « كامنة في اختراقه القوالب النسقية التي تعاقبت على عيار الشعر العربي، اختراقا دونما نشاز، ودونما انخراط في المواقف الحدّية »[8].

---

(1) محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص62.

(2) شوقي بزيغ، مقال "احتفالية الجسد وشاعرية الحواس"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص35.

(3) ينظر: عادل الفريجات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، ص170.

(4) ت.س.اليوت، مقالات في النقد الأدبي، ص55.

(5) الانزياح هو "استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا، استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر". ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2005، ص07.

(6) نفسه، ص156.

(7) ينظر: نفسه، ص161.

(8) عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه، ص114.

ومع أن معجم الشاعر اللغوي محدود من ناحية الكم حسبما توصلت إليه عديد الدراسات، حيث «يدور في جملته حول مائتي كلمة فحسب»[1]، غير أنه استخدم مفردات كانت لزمن قريب لا تدخل الشعر، أو بالأحرى لنقل أن الشعراء لم يدخلوها للشعر، فساد الاعتقاد أنها لا تصلح لذلك أصلا. لقد جعلنا نكتشف الكلمات من جديد كما لو كنا نتعرف عليها لأول مرة، مثبتا بتجربته أن كل الكلمات – بلا استثناء – تستطيع أن تصبح شعرا، بعد أن انحصر قاموس الشعر العربي وتقلص، وكاد يصل إلى «معجم شبه ساكن لا تزوره المفردة الجديدة إلا لماما وعلى عسر واستحياء (..) وصارت محدوديته واحدة من السمات اللسانية التي تتسم بها غالبية شعرنا المعاصر »[2].

استغنى الشاعر عن لغة الشعر التقليدية الجاثمة منذ قرون في كتب التراث والمعاجم، وراح يبحث عن لغة شعرية جديدة تولد من صلب الحياة، لغة تحمل كل ما في الحياة اليومية من أشياء صغيرة وتوترات وانفعالات، لأنه يدرك تماما مشكلة القارئ العربي مع لغة الشعر كما شرح ذلك في كتاباته النقدية. وقد استطاع بحسه الجمالي أن يوظف كلمات لأول مرة في الشعر، وتلك واحدة من دقائق أسرار شعريته، حيث «تتولد لغة الشعر مما نخاله بعيدا عن مورد الشعر»[3]، بل واستطاع حتى أن يولد بعض المفردات.

والتوليد الدلالي كما يتجلى في مدونته على نوعين[4]:

1- توليد دلالي في المعجم على صعيد المفردات (من خلال استخدام التعريب، الاشتقاق، الترجمة).

2- توليد دلالي على صعيد التراكيب اللغوية التي تدخل في التشكيل اللغوي (كالمنافرة الإسنادية – تلوين غير الملون – تغيير اللون الأصلي للشيء – تشخيص المجرد).

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص64، 65.

(2) رضوان القضماني، مقال "التوليد الدلالي في النص الشعري عند نزار قباني (الأعمال السياسية نموذجا)"، ضمن وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، ص373.

(3) عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه، ص120.

(4) ينظر: رضوان القضماني، مقال "التوليد الدلالي في النص الشعري عند نزار قباني"، ص376 وما بعدها.

هذا الاشتغال على الابتكار اللغوي، والعمل على تحويل لغة الحياة اليومية إلى لغة شعرية، هو ما شد الانتباه لأدبه منذ البداية، وخلق فيه "فجوة أو مسافة توتر" مثلما يسميها كمال أبو ديب: « إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة، وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية »[1].

وحتى الحقول الدلالية التي تدور فيها لغته، فيها خروج عن المألوف وخرق للتوقع، حتى إنه صدم بها الذوق العام الذي لم يتعود عليها. فقد أثبتت عشرات الدراسات الإحصائية التي أجريت على شعره أنه شاعر الحب والمرأة الأول في الشعر العربي المعاصر، وأن أهم ما يميز حقوله الدلالية أنها تدور في فلك الحسية[2].

من بين هذه الدراسات، الدراسة الأسلوبية لصلاح فضل التي خلصت إلى تحديد الحقول الدلالية التي تدور في معجمه[3] كالآتي:

1- 35% كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها والأدوات التي تتزين بها مثل: الخصر، النهد، الشعر، الثغر، الفم، الحلمة، الصدر، الأهداب، الفستان، الجورب، العطر، الشال، الحرير. وهي تقارب حوالي 70 كلمة.

2- 40% كلمات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي وتشير إلى أشيائه مثل: الجواهر، اللؤلؤ، الذهب، الفضة، المرمر، الرخام، الياسمين، الكرز، البرعم، الشتاء، الصيف، اللوز، القطن، النجوم. وهي تقارب حوالي 80 كلمة.

3- 20% كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة، النزف، النظرة، البسمة، اللثم، الشم، البكاء، الموعد، السؤال، الغزل، الاحتراق، المعصية. وهي تقارب حوالي 40 كلمة.

4- 5% كلمات غير حسية تتميز بقدر محدود من التجريدية مثل: الحزن، الحنين، الخيال، الشوق، العذاب، الكراهية، الحب، الوقار، اللّه، الشيطان. وهي تقارب 10 كلمات.

---

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص38.

(2) ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص65، 66.

(3) ينظر: نفسه، ص65.

وبهذا يكون مجال المرأة قد استقطب ما يقارب « 75 % من هذا المعجم. وأن 95% منه يدور في النطاق الحسي المباشر، الأمر الذي يجعل من لغة نزار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول »[1]. وهو المبدأ الذي سار عليه منذ دواوينه الأولى التي أصدرها في الأربعينات إلى دواوينه الأخيرة الصادرة في تسعينيات القرن الماضي، وهذا ما يتبين من خلال مقارنة نتائج البحوث الإحصائية التي أجريت عليها[2]، حيث استمر على نفس المعجم، وظل يحوم في نفس الحقول الدلالية.

كما بينت الإحصاءات المعجمية للغته، أنه شاعر الحب الأول. حيث تكررت في شعره كلمة "حب" 660 مرة، و"أحب" 474 مرة، و"حبيبة" 178 مرة، و"حبيب" 48 مرة. وكان مجموع تلك الكلمات المنتمية إلى جذر واحد هو (حبب) يساوي 1360 مرة[3]. وبذلك يكون حقل الحب هو أكثر الحقول الدلالية دورانا في شعره. وهو الحقل الذي يشمل كافة الصيغ الفعلية والاسمية والمترادفات مثل: الحب، الغرام، الهوى، الهيام، القلب... إلخ. ثم يأتي في المرتبة الثانية الحقل الدلالي للحياة[4].

وتتنوع ابتكاراته اللغوية ما بين استخدام ألفاظ دارجة وعامية في الشعر، وأخرى معربة وأجنبية، أو إدخال كلمات جديدة لم يسبق استخدامها شعريا. هذه التنويعات اللغوية الجديدة في شعره، أخرج بها لغة الشعر المعاصر من فخامتها التراثية إلى حميمية اللغة الشعبية، رغم كونها شديدة البساطة. فقد استطاع الشاعر أن يقدم بها شعرا بجمالية راقية، وأناقة لغوية متفردة، وتمكن أكثر من أي شاعر آخر أن يولّد لغة شعرية من حيث نعتقد أنه لا يوجد شعر. فتجربته تقوم « على شعرية تخلقها الكلمة الدارجة، وعلى ارتباط مفرداته الشعرية عن كثب بالكلام السائر، وعلى لغة تميل إلى براءة الأطفال وتلقائيتها»[5]. كما جمع بشكل ناجح بين التوليد الدلالي للكلمات واستخدامها الجمالي، وبين البساطة الشديدة والدلالة العميقة، فأحب الناس أخيرا لغة الشعر بعدما ظلت لقرون طويلة بعيدة عنهم.

---

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص65، 66.

(2) ينظر النتائج المتقاربة لدراسة شاكر النابلسي على مجموعتي نزار الأولى والثانية، ودراسة بروين حبيب على أربعة من دواوينه الأخيرة في: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص100، 101.

(3) ينظر: عادل الفريجات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، ص166.

(4) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص54.

(5) رضوان القضماوي، مقال "التوليد الدلالي في النص الشعري عند نزار قباني"، ص371.

هذا المعجم البسيط المأخوذ من لغة العامة، وسم شعره ببعض النثرية والتقريرية. وهو أمر لا يزعج الشاعر لأنه تعمد إدخال لغة الحياة العادية إلى لغة الشعر:

«قد أصل في خطابي الشعري إلى مستوى الكلام العادي، وقد أتهم بالنثرية حينا، وبالتقريرية حينا آخر.. ولكنني لا أغضب مما يقال، لأنني أعتقد أن الجدار الفاصل بين الشعر وبين النثر، سوف ينهار عما قريب كما انهار جدار برلين »[1].

لكن هذه اللغة الجديدة لم ترض الجميع، فهناك من النقاد من اعتبر استعمال اللغة اليومية في الشعر قصورا لا إنجازا. واتهم نزار بأنه لجأ إليها لأنه لا يعرف دقائق اللغة العربية وأسرارها[2]. والحقيقة بالتأكيد ليست كذلك، فاختيار هذه اللغة ليس سوى انعكاس لطبيعة الموضوعات التي يعالجها الشعر، حيث برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وتفصيلات حياته اليومية[3]. ولجوء الشاعر لهذه اللغة ليس ناتجا عن عجز في استخدام البلاغة القديمة « وإنما كان محاولة لتأسيس بلاغة جديدة لصيقة بالواقع والحياة اليومية، خاصة بعد أن صار الشعر أكثر تعبيرا عن الحياة»[4]. لهذا فإن القراءة النقدية الموضوعية لأدبه لا يمكنها- بأي حال من الأحوال- أن تنفي الجمالية العالية التي تتسم بها لغته، والدور الكبير الذي لعبته في إنجاح تجربته الشعرية.

وأياّ كان رأي النقاد، فإن التلقي الجماهيري الواسع لهذا النوع من الشعر هو اعتراف قوي بحب الناس للغته، وارتياحهم لها، واستلذاذهم لجمالياتها. ولهذا يمكن اعتبار « إنجازات نزار اللغوية من أهم إنجازاته الفنية، وهذه ميزة للشاعر الأصيل»[5]. فعندما ينجح الشاعر في تقديم تجربة جمالية ناجحة، ليس على النقاد سوى مراجعة أنفسهم، وكما قال ياوس فإن «كل رائعة حقيقية تخرق قانون جنس مقرر، زارعة بذلك البلبلة في أذهان النقاد الذين يجدون أنفسهم مضطرين لتوسيع هذا الجنس»[6].

---

(1) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني؟، ص37.

(2) ينظر: جهاد فاضل، نزار قباني: الوجه الآخر، ص31.

(3) ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط01، 2002، ص145، 146.

(4) نفسه، ص154.

(5) سلمى الخضراء الجيوسي، مقال "نزار قباني ودوره في تاريخنا الأدبي"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص93.

(6) Hans Robert Jauss, chapitre " Littérature médiévale et Théorie des genres" dans le livre de Gérard Genette et Autres, Théorie Des genres. P 41.

لقد استطاع نزار أن ينهي الصراع بين لغة الشعر ولغة الحياة، وأثبت أنه لا وجود لمعجم لغوي خاص بالشعر وآخر خاص بالنثر. وأنه لا وجود أيضا لكلمات شعرية وأخرى غير شعرية. وأن الكلمات في حدّ ذاتها لا تحمل أية شعرية سواء في بنيتها الصوتية أو الدلالية، إنما تكتسبها فقط عندما تدخل في علاقة مع مفردات أخرى.

واليوم، وبعد مرور عدة سنوات على وفاته، ومع استمرار شعبيته ومبيعاته، واتضاح الرؤية حول طبيعة إبداعه، يمكن القول أنه أصاب في تسمية لغته باللغة الثالثة، لأنها فعلا لغة وسطى بين لغة القواميس ولغة الحياة اليومية، وبين لغة الشعر ولغة النثر. وبذلك يكون قد طرح «أنموذجا لغويا جديدا في الكتابة الشعرية قادرا على استيعاب تجاربه وخلق نصه المتميز الخاص»[1]، مجسدا اللغة الثالثة التي تحدث عنها أيما تجسيد في شعره، لتصبح البساطة عنده نسقا إبداعيا، والحديث اليومي معجما شعريا[2].

1- 2- الأسلوب السهل الممتنع

في الوقت الذي اتسم به الشعر المعاصر بالغموض والتعقيد، عرض نزار قباني شعرا في منتهى البساطة، حيث اختار أن يكتب لكل الناس مهما كان سنهم أو مستواهم، الصغير منهم والكبير، لأنه أراد لشعره أن يقرأ في كل مكان؛ في الشوارع والمقاهي والمحطات والجامعات، لذلك جاءت دلالاته الشعرية تنحو « إلى الوضوح لا الغموض، وإلى المدلول الشعري البسيط لا المدلول الشعري التأملي الذي يحمل رؤية »[3].

صحيح أن شعره مباشر لكنه غير سطحي، وصحيح أنه يقترب كثيرا من النثر، إلا أنه لا يبدد الجوهر الشعري الخالص، فهو يعرف كيف يتحكم في ذلك الخيط الرفيع الذي يفرق بين الشعر والنثر فلا يتعداه[4]. ومع أن قصيدته يمكن أن يقرأها أي قارئ دون عناء لبساطتها الشديدة، إلا أنها «لا تسقط أبدا في الخفة والسطحية»[5]، فأدبه يتسم بالبساطة وتلك هي قوته الكبرى.

---

(1) محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، ص64.

(2) ينظر: محمد توفيق أبو علي، مقال "نزار بين الحداثة والجاهلية"، ص29 وما بعدها.

(3) علي ملاحي، الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها وإجراءاتها، ص164.

(4) ينظر: رجاء النقاش، ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت/القاهرة، ط01، 1992، ص161.

(5) نفسه، ص169.

هذا الأسلوب الذي يسمى بـ "السهل الممتنع" «تظنه ممكن التقليد، ولكنك إن لجأت إلى صنع نظير له امتنع عليك»[1]. والدليل على قوة البساطة وسحرها، أن أدبه قد أعطى شعورا عاليا بالنشوة والمتعة لملايين القراء الذين أقبلوا عليه بشغف منقطع النظير، لما فيها من تدفق إيقاعي، وصور طريفة، ولغة حميمة.

وإضافة إلى ميزة السهل الممتنع، التي تعود أساسا لبساطة اللغة وطرافة المعجم، يتميز أسلوبه أيضا بتقنيات وتعابير خاصة جدا تميزه بشدة عن غيره من الشعراء. فلو حدث أن ضاعت له قصيدة في أي مكان دون أن تكون موقعة باسمه، فسيتعرف عليها أول قارئ يلتقطها. ففي النهاية ليس الموضوع هو الذي يميّز هذا الشاعر، لأن المرأة والحب والسياسة مواضيع مكررة في الشعر العربي، لكن أسلوب طرح الموضوع وطريقة كتابته هو المختلف، وما الأسلوب في النهاية إلا « طريقة في الكتابة»[2].

هذه البصمة اللغوية والأسلوبية شديدة التميز والانفراد جعلت تجربته مختلفة في خصوصيتها. فهي ليس لها مثيل سابق، ويصعب تصنيفها في خانة ما. وكما أنها تنم عن عفوية في الكتابة، وذوق جمالي متمرس وعالي، وقدرة هائلة على إعادة ابتكار الصور وربطها، واختيار الأعذب والألطف من الكلمات، هي أيضا تجربة تسير وفق رؤية إبداعية عميقة تصدر عن وعي الشاعر النقدي والفني ببساطته وخصوصيته الشعرية، وهي الأمور التي لم تفته في وقفاته النقدية.

فعن البساطة يقول في كتابه "ما هو الشعر؟":

«البساطة لا تعني أن تكون ساذجا، أو بهلولا..أو
سطحيا..أو أميا..
فبإمكانك أن تكون بسيطا وجميلا.. في نفس
الوقت..
والذين يكتبون أشعارا وأقاصيص وأفلاما ومسرحيات
للأطفال. يعرفون ما أصعب أن يكون الإنسان
بسيطا عندما يواجه اللغة.. ويواجه الطفولة..
أنا شاعر بسيط.

(1) عادل الفريجات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، ص172.
(2) بيير جيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط02، 1994، ص09.

أقولها بكل قوة، لأنني أعتبر البساطة مصدر قوتي. »[1].

الجملة الأخيرة من هذا المقطع تختصر المسألة. إنها تعبر عن وجود مقصدية واضحة لدى الشاعر في اختياره لهذا النوع من الكتابة. وهذا يعني أن الأدب يتحول على أيدي المبدعين الذين يملكون رؤى فنية مختلفة عن سواهم، ويدركون ما الذي يريدون صنعه بالذات. وهو ما يسمح لهم لاحقا ببناء تجربة تمتلك معالم فنية وجمالية مختلفة عن أية تجربة أخرى، أي بناء الخصوصية.

ونزار شاعر استطاع بلغته البسيطة وأسلوبه السهل الممتنع أن يكون صاحب مدرسة شعرية خاصة لغة وأسلوبا، حتى أصبحت "النزارية" صفة تطلق على كل من يكتب بلغة أو طريقة شبيهة له. وهي صفة ما كانت لتتكون عند الشاعر لولا فرادة بصمته وخصوصيتها، وهو ما أراد تحقيقه منذ بداياته الشعرية، حيث سعى « من خلال روافده المعجمية إلى أن يقدم قصيدته للمتلقي بأسلوب سهل ممتنع، وأن يخاطب المتلقين إناثا وذكورا، كبارا وصغارا، مثقفين وسواهم، بلغة سلسلة سهلة التناول غنية بالصور والإيحاءات »[2].

والبصمات المشكّلة لخصوصية أدب نزار قباني من الناحية الأسلوبية[3] عديدة وكثيرة. وهي تتمثل في التنويعات التي تتسم بها لغته وتراكيبه التي تقترب كثيرا من لغة الحياة اليومية[4]. ويمكن اختصار أبرز وأهم التقنيات الأسلوبية المستخدمة في أدبه، والتي ساهمت بفعالية في تشكيل الأنواع الأدبية وبناء شعريتها، فيما يلي من عناصر:

1- التكرار: يعد التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية شيوعا في أدب نزار قباني، وأكثرها وضوحا. وقد نوّع في استخدامه حيث نجده على أكثر من شكل (تكرار حرف أو كلمة – تكرار عبارة – تكرار سطر أو مقطع شعري – تكرار عنوان أو

---

(1) نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص92.

(2) خليل الموسى، مقال "تجليات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني"، مجلة الموقف الأدبي، العدد 427، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تشرين الثاني 2006، ص39.

(3) للمزيد عن أسلوب نزار قباني وتقنياته ينظر الدراستين:

- بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص197 وما بعدها.

- طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، رسالة دكتوراه، مخطوط، الجامعة الأردنية، 2000، ص89 وما بعدها.

(4) عن لغة الحياة اليومية في شعر نزار قباني ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص131 وما بعدها.

مطلع)[1]. والتكرار عنده قد يصل إلى عشرات المرات في النص الواحد. وهو لا يكتفي فقط باستخدام التكرار الصوتي، بل يستخدم أيضا التكرار الدلالي.

وقد أرجع بعض النقاد شيوع ظاهرة التكرار في أدبه إلى قلة معجمه اللغوي[2]. والحقيقة التي يمكن أن يلاحظها القارئ بعد اطلاعه على عدد بسيط من قصائده أو نصوصه، أنها تتشابه فعلا في لغتها وأساليبها وصورها على الرغم من اختلافها أيضا في الموضوع والطرح. فقد صنع التكرار تناصا داخليا بين نصوص الشاعر المختلفة، وهو من أهم العناصر التي ساهمت في إيجاد دفق إيقاعي قوي.

وظاهرة « التكرار في معجم نزار قباني تنهض بعدة وظائف: فهي من ناحية أولى، تشحن النص بطاقات إيقاعية جديدة تتداخل مع عناصر الإيقاع الأخرى تؤكدها وتغنيها. وهي من ناحية ثانية، تصل قصائد الشاعر ببنية الأناشيد حيث يصبح الترديد طقسا من طقوس الابتهال. وهي من ناحية ثالثة، تكشف عن هاجسية الموضوع وتحاصر المعنى»[3].

والتكرار عنده لا يتوقف فقط عند تكرار الألفاظ أو العبارات، إنما أيضا تكرار الأساليب والصور والتشبيهات. وهو ما يعطي الانطباع أحيانا بأن الشاعر يعيد نفسه في أكثر من نص وأكثر من مرة. وهي الظاهرة التي لوحظت خاصة على أعماله الأخيرة، حيث كرر حتى موضوعاته ومضامينه بشكل لافت، ما فسره البعض بنفاذ ينابيع الشعر عنده[4].

2- **السرد والحوار:** السرد والحوار في الأصل تقنيتان تابعتان للنثر، لكن الشاعر يستخدمهما في شعره أيضا[5]. حيث يوظف كثيرا أسلوب القص[6]، وكذا السرد والحكي والحوار. ويأتي الحوار على نوعين؛ الأول يكون عادة بين صوتين، والثاني يكون بين الشاعر وذاته، وهو ما يسمى بـ "المونولوج الداخلي"، وهو كثير الاستخدام عند نزار.

---

(1) طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص102 وما بعدها.
(2) ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص122.
(3) أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، ص186.
(4) ينظر: عادل الفريجات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، ص174 وما بعدها.
(5) ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص131، 132.
(6) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص216.

يحتاج استخدام السرد والحوار في الشعر إلى مهارة فنية عالية، وإلاّ أحالاه إلى نثر. لكن الشاعر لم يعان من هذا كما رأينا في وقفتنا مع "القصيدة الدرامية". إنما ما حدث معه، هو أن شعره يحمل بعض الملامح النثرية، كما يحمل نثره بعض الملامح الشعرية. وهو ما طبع أدبه بشكل عام بشيء من الدرامية الممتزجة بالغنائية، دون أن تهلك الواحدة منهما الأخرى، سواء في الشعر أو في النثر.

3- **الجمع بين الأضداد:** يحب نزار أن يجمع الأضداد في ثنائيات، وأن يستخدم الطباق بشكل واسع[1]، ليبين الوجه الآخر للشيء، أو ليظهره من خلال مقارنته بنقيضه. فنجده يلعب بالأضداد ويستمتع بتشكيلها. حتى أنه اعترف بنفسه في إحدى القصائد بأنه متناقض حتى في شخصيته. والمقطع الآتي يجمع بين شيئين مهمين: أولاً اعترافه بتناقضه، وثانيا تقديمه لهذه الحقيقة بلعبة الجمع بين الأضداد من خلال ثنائيات طباقية:

« أنا نزار قباني
البدوي.. والحضاري
واليميني.. والماركسي
والجنسي.. والعذري
والأصولي.. والانقلابي
والعربي.. واللاعربي !!.. »[2]

4- **أدوات الربط وتنويعاتها:** يسمى استخدام أدوات الربط في البلاغة بـ "الفصل والوصل"، وهو من مباحث البلاغة المهمة. فقد قيل للفارسي ما البلاغة؟ فقال: « معرفة الفصل من الوصل»[3]. والوصل هو الجمع أو الربط بين الكلمات والعبارات بأدوات العطف، والفصل هو ترك ذلك.

ولنزار في هذا المبحث تنويعات كثيرة ومميزة أيضا. فقد يربط مستخدما حروف العطف المعروفة كالواو. وقد يستغني عنها تماما أو يستبدلها بوسائل أخرى

(1) بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص207 وما بعدها.
(2) نزار قباني، أنا رجل واحد.. وأنت قبيلة من النساء، ص201.
(3) العسكري، كتاب الصناعتين، ص497.

كالاستفهام والنداء وفعل الأمر. ومن تنويعاته أيضا في الوصل، استهلاله للقصيدة أو النص بحرف عطف كما لو أنه مرتبط بكلام سابق (... و)، وهو ما يرفقه عادة بنقطتين متتاليتين أو ثلاث. وأيضا الربط بين الكلمات غير المتجانسة التي لا تنتمي لحقل دلالي واحد كقوله "خبز وحشيش وقمر"، وقوله "بيروت والحب والمطر"[1]. والوصل في الأسطر الموالية، المأخوذة من قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت.." من أجمل أنواع الوصل بلا أداة ولا رابط نحوي، إنما معنوي فقط:

«أيتها اللّماحة، الشفافة،

العادلة، الجميله..

أيتها الشهية، البهية،

الدائمة الطفوله.. »[2]

5- أساليب أخرى: قد تكون التقنيات الأسلوبية التي تتميز بها كتابات نزار قباني أكثر من أن نحصيها. وبما أن العديد من الدراسات قد توقفت عندها، فليس من ضرورة للتفصيل في ذلك كثيرا، لأن ما يهمنا حاليا هو إظهار كيفية اشتغال الأسلوب مع العناصر الأخرى في تشكل النوع الأدبي.

وإضافة إلى ما سبق ذكره من تقنيات أسلوبية، يتسم أدبه أيضا بـ: توظيف صيغ نادرة الاستعمال[3]، والتقديم والتأخير[4]، وابتكار بعض التراكيب الوصفية الطريفة[5]. وكذا طغيان لغة الأنا في الاستخدام اللغوي للضمائر[6]. واللجوء إلى تعداد الأشياء أو ما يسمى بأسلوب القائمة La liste، وهي ظاهرة «تأثر بها نزار لغويا بشاعر فرنسي معاصر هو "جاك بريفير" وذلك في كتابة القصيدة (الليست) أو القائمة، وهي قصيدة تعتمد على وصف لأفكار متقاربة»[7]، كقوله في هذا المقطع الذي استعرض فيه قائمة كل الألقاب التي ألصقت عليه:

---

(1) ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص90 وما بعدها.
(2) نزار قباني، أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت، ص30.
(3) ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص142 وما بعدها.
(4) ينظر: نفسه، ص62 وما بعدها.
(5) ينظر: نفسه، ص29 وما بعدها.
(6) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص211 وما بعدها.
(7) نفسه، ص204.

« كل الملصقات التي وضعوها على صدري..

من شاعر المرأة..

إلى شاعر المراهقات..

إلى شاعر المجتمع المخملي..

إلى شاعر الدانتيل الأزرق..

إلى شاعر الغزل الحسي..

إلى شاعر الإباحة..

إلى الشاعر الفاجر..

إلى الشاعر التاجر..

إلى الشاعر الملعون..

إلى الشاعر الرجيم..

إلى شاعر الهزيمة والإحباط..

إلى شاعر الهجاء السياسي..

كل هذه الملصقات تساقطت كالورق اليابس على الأرض، وبقيت الأشجار واقفة... »[1].

هذه بعض التفاصيل اللغوية والأسلوبية التي تشكلت بها شعريته وتميزت، والتي جعلت من أدبه مختلفا ومنزاحا[2] عن كل ما أنتج في عصره. وفي اختلافه هذا وتميزه تمكن قيمته، فقيمة الأثر تمكن في اختلافه عن باقي الآثار الأخرى، وليس في تشابهه معها، أو كما قال تودوروف فإن ما يحقق للأثر جماليته هو ما يميزه عن باقي الآثار، لا ما يشبهها فيها[3].

(1) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني؟، ص33.

(2) عن الانزياح الدلالي والتركيبي في شعر نزار قباني ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص25 وما بعدها.

(3) Voir: Todorov, Introduction a la littérature fantastique, P 09.

1- 3- علامات الترقيم واشتغال البياض

1- علامات الترقيم: الترقيم Ponctuation هو « وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام»[1]. وهي على نوعين: علامات وقف، وعلامات حصر. ويحتوي كل نوع على العلامات الآتية[2]:

1- علامات الوقف: النقطة (.) – الفاصلة (،) – النقطة- الفاصلة (؛) – علامة الاستفهام (؟) – علامة الانفعال (!) – نقطتا التفسير (:) – نقط الحذف (...).

2- علامات الحصر: المزدوجتان (« ») – الهلالان (( )) – المعقوفتان ([ ]) – الحاضنتان ({ }) – العارضتان (- -).

تشير علامات الترقيم إلى «الحدود بين أطراف جملة مركبة أو بين جمل مؤلفة لنص ما. وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت»[3].

وتتميز الكتابة الأدبية عموما بالاستخدام الواسع لعلامات الوقف أكثر من علامات الحصر. وهي العلامات التي تؤدي دور «ضبط معاني الجمل، بفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية، والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة»[4]. وهي تلعب دورا هاما في تنظيم التنفس واسترسال القراءة من جهة، ودعم النص بدلالات إضافية من جهة أخرى. والوقف «في الأصل هو توقف للصوت، ضروري لكي يتنفس المتكلم، فهو في ذاته إذن ليس إلا ظاهرة فسيولوجية خارجة عن "المُقال" لكنها بالطبع محملة بدلالات لغوية»[5].

وفي أدب نزار قباني، الشعري منه والنثري، تحظى علامات الترقيم بحضور مكثف وخاص يستحق التوقف عندها، خاصة منها علامات الوقف. لكن علامة الوقف الأشد بروزا في كتاباته والأكثر حضورا وهيمنة، هي علامة جديدة غير

---

(1) عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم: كتاب في أصول الترقيم والنحو، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت، (د.ط)، 1999، ص103.

(2) ينظر جدول علامات الترقيم في: نفسه، ص105.

(3) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار أزمنة، عمان، ط1، 2006، ص28.

(4) عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص105.

(5) جون كوين، النظرية الشعرية، ص77.

مصنفة ضمن العلامات المعترف بها والمذكورة سابقا، وهي "النقطتين المتتاليتين (..)". فماذا تعني هذه العلامة وما هو وضعها ضمن علامات الترقيم الأخرى؟

في الواقع هذه العلامة مبتكرة[1] لأنها لا توجد ضمن قائمة علامات الترقيم المعروفة. ما يوجد في العربية هي ثلاث نقط متتابعة وتسمى بنقط الحذف (...)، وتسمى أيضا «نقط الاختصار. وهي ثلاث نقط (لا أقل ولا أكثر) توضع على السطور، متتالية أفقيا، لتشير إلى أن هناك بتر أو اختصار في طول الجملة»[2].

أما نقطتين متتاليتين فلم تذكر ضمن علامات الترقيم التي أقرها مجمع اللغة العربية بمصر عام 1932[3]. وهي ليست بالشائعة كل هذا الشيوع عند باقي الشعراء، حيث « لا نجد أثرا لهذه الأداة في جاري الكتابة العربية، ولا في مقررات "مجمع اللغة العربية"، ولا في "سجل مفردات القواعد الطباعية" المستعملة في "المطبعة الوطنية" الفرنسية على سبيل المثال»[4].

تتبع "شربل داغر" هذه العلامة في قصائد الشاعر، وبالضبط في ديوان "قالت لي السمراء"، ووجد أنها «تحقق دور "استراحة متوسطة"، أعلى من الفاصلة وأدنى من النقطة، وتوفر انتقالات نحوية أو إيقاعية»[5]. وهذا يعني أنها – بلا شك- مختلفة في دلالتها ووظيفتها عن نقط الحذف وإن كان نزار يستخدمها أيضا[6]، فهي تدل عادة على المسكوت عنه، أو تشير لما يصعب البوح به، حيث يستخدمها الشعراء إما بسبب الرقابة التي تفرض على الأعمال الشعرية، أو يوظفونها عن قصد لتحفيز المتلقي على المشاركة في تشكيل النص[7].

ويقترح باحث آخر تسمية هاتين النقطتين بـ "نقطتا التوتر"[8]، فهما نقطتان توضعان بدلا من الروابط النحوية، ابتكرها الشعر العربي الحديث للدلالة على

---

(1) ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص166.

(2) عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، ص119.

(3) ينظر العلامات العشر التي أقرها المجمع، والتي لا تتضمن النقطتين المتتاليتين في: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص27، 28.

(4) شربل داغر، مقال "نزار قباني أو "اقتصاد الشعر""، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص166، 167.

(5) نفسه، ص167.

(6) ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص82 وما بعدها.

(7) ينظر: سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط01، 2001، ص109، 110.

(8) ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950- 2004 م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2008، ص204.

توقف الشاعر عن الكلام للحظات بسبب توتره. وهي بذلك سمة من سمات الشفهي، لكنها تلتقط بصريا.

عندما نتتبع وضع هذه العلامة في كتابات نزار قباني نجد أنها شديدة البروز، وأنها أكثر علامات الترقيم هيمنة وحضورا في شعره كما في نثره، فلا يكاد يكتب سطرا دونها، حتى غدت أبرز علامة يلتقطها المتصفح لكتبه. وسواء تعلق الأمر بالقصيدة العمودية، أو الحرة، أو النثرية، فهي حاضرة فيها. ففي قصائده العمودية تتخلل الأشطر والأبيات هذه العلامة، حيث يعمد دائما لترك فراغ طباعي أبيض ثم يضع فيه نقطتين. كقوله في قصيدة موجزة بعنوان "من منكما أحلى؟":

« شِعري ووجهك.. قطعتا ذهب

وحمامتان، وزهرتا دفلى..

مازلت محتارا أمامكما..

من منكما.. من منكما أحلى؟ »[1]

أما في شعره الحر والنثري فتكاد تكون كل الأسطر الشعرية منتهية بنقطتين متتاليتين، وقد يجعلها ثلاث نقط أحيانا في آخر القصيدة. كما هو الأمر في المقطع الأخير من قصيدة "دموع شهريان" الذي يقول فيه:

« لن تفهمي أبدا..

لن تفهمي أحزان شهريار..

فحين ألف امرأة..

ينمن في جواري..

أحس أن لا أحد..

ينام في جواري... »[2]

وقد يبدأ القصيدة بها كما لو كان هناك كلام محذوف، أو أن القارئ يعرف ما سبق، وما عليه سوى ملء النقط وإكمال البقية، وهذا شائع عنده أيضا. ومثال ذلك قوله في بداية قصيدة "اعترافات رجل نرجسي":

«... وبعد ثلاثين عاما

---

(1) نزار قباني، الرسم بالكلمات، ص150.

(2) نفسه، ص140.

تأكدت أني أحبك.. »[1]

كما يستخدم في بعض الأحيان "المد النقطي" أي « مد أربع نقاط أفقية فأكثر في النص الشعري، بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطرا كاملا، أو مجموعة أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر »[2]. وهو ما نجده مثلا في أحد المقاطع من قصيدة "أحبك..أحبك..والبقية تأتي" التي يتخيل فيها حوارا ثنائيا هو في الأصل مونولوج داخلي:

«- أأعجبك الشاي؟

- هل ترغبين ببعض الحليب؟

- وهل تكتفين- كما كنت دائما- بقطعة سكر؟

- وأما أنا فأفضل وجهك من غير سكر..

.....

.....

.....

أكرر للمرة الألف أني أحبك.. »[3]

ماذا يقول هذا المد النقطي؟ يبدو وكأنه نوع من الحذف تعمد الشاعر وضعه ليترك للقارئ فرصة لتخيل هذا الوجه الحلو بدون سكر. أو ربما يكون قد وظفه تفاديا للتكرار كما يوحي إلى ذلك السطر الأخير الذي يقول فيه أنه يحبها للمرة الألف، وعليه نجده « استعاض عن هذا التكرير الذي يؤكد ذلك بنقاط الحذف عبر أسطر ثلاثة »[4].

وعندما يحتاج الشاعر إلى مد الدلالة أقصى تمديد، فإنه يعمد إلى تفريق بعض الكلمات في النص إلى حروف مقطعة، وهو ما « يجعلها تستغرق مدى أطول على المستوى الزماني- الإيقاعي للنص »[5]. وهذا ما فعله في ختام قصيدة بلقيس:

« ستظل أجيال من الأطفال..

---

(1) نزار قباني، هل تسمعين صهيل أحزاني؟، ص121.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص208.

(3) نزار قباني، أحبك أحبك والبقية تأتي...، ص67.

(4) طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص84.

(5) سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص117.

تسال عن ضفائرك الطويلة..

وتظل أجيال من العشاق

تقرأ عنك.. أيتها المعلمة الأصيلة...

وسيعرف الأعراب يوما..

أنهم قتلوا الرسوله..

قتلوا الرسوله..

ق.. ت.. ل.. و.. ا

ال.. ر.. س.. و.. ل.. ه »[1]

يفهم من كلمة رسولة هنا أنها « صاحبة الرسالة، ويفهم منها أنها الرسالة نفسها، لذا كان قتلها صدمة أذهلت الشاعر، وأصابته بالإعياء والإنهاك، مما جعله غير قادر على نطق الكلمة كاملة، فكان هذا التفكيك للحروف دلالة على هول الفعلة الشنعاء »[2].

وكما سبقت الإشارة آنفا، فإن نثر الشاعر لا يختلف عن شعره في إبراز النقطتين المتتاليتين كعلامة ترقيم مفضلة، حتى أنه يستخدمها في أحيان كثيرة كبدل للفاصلة أو الروابط النحوية. ومثال ذلك قوله في حديث عن تجريبه للرسم في طفولته ضمن سيرته الذاتية "قصتي مع الشعر":

« رسمت أزهارا.. وثمارا.. وبحارا.. ومراكب..

وغابات.. وشواطئ.. ونساءً عاريات..

لم أكن رساما رديئا.. ولكنني لم أكن أيضا

رساما جيدا.. »[3].

كان من الممكن أن يضع فواصلا مكان النقط في هذا المقام، لكنه لم يفعل. وربما قصد ذلك لأنه أراد الحفاظ على الانسياب الإيقاعي للنص. فالفاصلة تشترط على البناء الصوتي "وقفة" صغيرة، في حين يريد هو الامتداد. وإصرار الشاعر على

---

(1) نزار قباني، قصيدة بلقيس، ص78، 79.

(2) سهام راشد، جماليات الصورة وهندسة اللغة في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص103.

(3) نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص58.

استخدامها «هو طلب إيقاعي في المقام الأول، يفيد في موسقة الشطر، في زيادة تنويعات فيه، ما يعزز إيقاعيته العالية والمطلوبة »[1].

ومن خلال تتبع هذه العلامة في مختلف أعمال الشاعر، يتضح أنها تلعب دورين أساسيين في بناء النصوص. أولهما أنها تجلب للكلمة أو الجملة التي تليها أو تسبقها، مزيدا من الدلالات، الحاضرة والخفية في آن واحد، ما يجعل النص منفتحا على مختلف المعاني التي يساهم القارئ في اكتشافها أو إضافتها. وثانيهما أنها تساهم بشكل فعال في دعم الجانب الإيقاعي وشحنه موسيقيا لتكون القراءة أكثر استرسالا وشعرية.

إن وجود هذه العلامة التي تمثل وقفة أو استراحة، تعطي الفرصة للقارئ لتخيل المشهد، أو لفهم المعنى واستيعابه، أو لتأويل صوره ورموزه. وهي بذلك تجعل القراءة مفتوحة الآفاق، فلا تحدها نقطة أو فاصلة أو سواها من علامات الوقف التي ربما حبست المعنى وقيدته، وهذا ما يجعل القارئ شريكا في بناء النص من الناحية الدلالية.

تستوجب علامات الوقف وقفات- قصيرة أو طويلة – والشاعر لا يريد لنصه وقفات، إنما يريده أن يكون منطلقا كل الانطلاق. ولعل هذا ما جعله يستغنى عن جميع علامات الوقف تقريبا ويعوضها بعلامة النقطتين المتتاليتين «التي تحقق استراحة متوسطة تفيد الفصل بين الجمل أحيانا، وخصوصا الموسقة الداخلية المزيدة في البيت الواحد وبين أبيات عديدة»[2].

2- **اشتغال البياض:** منذ أن انتقل النص الأدبي من الإلقاء الشفوي إلى التدوين، أصبح اللقاء بينه وبين القارئ لقاءً بصريا بعدما كان سمعيا. وهو اللقاء الذي قد يحبه القارئ فيندفع داخل الكتاب بشغف وشوق لاكتشاف المزيد، وقد لا يحبه فيطوي الصفحات سريعا ثم يغلقه. ويحدث ذلك من خلال الالتقاط المباشر للتمظهر الخطي للنص على مساحة الورقة، أو كما يسميه البعض "الاشتغال الفضائي" للنص أي « تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص»[3].

---

(1) شربل داغر، مقال "نزار قباني أو "اقتصاد الشعر""، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص167.

(2) نفسه، ص168.

(3) محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01، 1991، ص05.

بدأ الاهتمام بالفضاء البصري للنص واستغلاله، في الشعر الحديث خاصة مع ظهور شعر التفعيلة، حيث أصبح هذا الفضاء أداة من أدوات الشاعر التي أخذ النقد يوليها اهتماما بدوره. فمنذ انتقال الشعر من مستوى الشفوية إلى مستوى الرؤية البصرية أصبحت العناصر الفضائية والطباعية من مثل الحذف والتدريج والسواد والحواشي ذات دور في استقبال النص وتوجيه تلقيه[1].

وقد « فطن الشعراء المحدثون إلى قيمة الفضاء البصري، وسعوا لاستثماره وتوظيفه باعتباره طاقة فنية معطلة فيما مضى، ولا سيما السواد والبياض، وانتشارهما على الصفحة الشعرية وتعاقبهما في الظهور والاختفاء، فيسهمان في تقديم التجربة الشعرية من خلال توظيف الحاسة البصرية ودمجها في مهمة الاستقبال والتأويل»[2].

يلعب هذا التمظهر دورا أساسيا في عملية التلقي، وفي البناء الأجناسي أيضا. فمن خلال نمط توزيع الجمل والفقرات على فضاء الورقة يمكن التعرف بصريا على نوع العمل، وبالتالي منحه نوع القراءة المناسبة له. فالأنواع النثرية عادة يغلب على صفحاتها السواد، ويغلب على الأنواع الشعرية البياض، وفي الحالتين تختلف كيفية القراءة طبعا. والهيئة الطباعية هي التي تحضّر القارئ لاختيار إستراتيجية القراءة المناسبة للمتن.

وفي هذا الصدد أكد "هرباك" و"لوتمان" و"توماشفسكي" على « الوظيفة التي يمكن أن تلعبها الكتابة في التمييز على سبيل المثال بين الشعر والنثر بطريقة الكتابة التي تأخذها القصيدة. حيث يتميز السطر الشعري عن النثري. فالدلالة الكتابية في هذا المعنى – كما يؤكد "لوتمان" – ليست تعزيزا للنص ولكن إشارة ذات طبيعة بنيوية »[3]. وهكذا فإن الحضور المكاني للكتابة قد يكون إشارة للنوع. حيث يحاول كل نوع تأسيس جمالية خاصة به من خلال شكل الكتابة.

هذا الشكل الخطي المتعلق بالهيئة الطباعية للنص، والمتأتية أساسا من نمط توزيع الأسطر على بياض الصفحات، ميدان جديد جدير بالدراسة والتحليل. فالنص الأدبي المعاصر – خاصة الشعري منه- هو جسم طباعي له هيئة بصرية ومظهرية أولاً وقبل كل شيء. ولا يمكن في كل الأحوال التعامل مع النص دون النظر إلى هيئته

(1) ينظر: سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص93، 94.

(2) نفسه، ص108.

(3) رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص145.

الخارجية التي تتجدد باستمرار، غير أن الدراسات النقدية – العربية منها والغربية – لم تعط بعد بالاً لهذا التمظهر[1].

كما أن المرور للطباعة وعناية الكتّاب الفائقة بتفاصيل الإخراج، وكسر العمود التقليدي للشعر العربي، سمح بانبثاق "شعرية عربية بصرية"، حيث أصبحنا نبصر القصيدة قبل أن نقرأها[2]. فأصبح الشعر يشغّل تقنيات الطباعة ويوظفها تعبيريا. وبذلك صارت جمالية النص تلتمس من وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة.

إن هذا التمظهر لا يرتبط بأية ضرورة إيقاعية أو نحوية. إنما هو خيار استراتيجي فقط يتبعه الكاتب ليدل به على ما لا يمكن أن تدل عليه الكلمات. وفي حالة الشعر العربي، لم يكن ينظر للهيئة الطباعية للقصيدة العمودية على أنها تولد دلالة معينة لأنها ثابتة منذ عشرات القرون. أما الآن، وبعد انتقالها من الشفوية إلى الكتابة أصبحت تبصر قبل أن تُقرأ ، وصارت حاجتها للقراءة أكبر منها للإلقاء. ومع تخليها عن نظام الشطرين صارت هذه الهيئة تدل وتقول.

ويتجلى تمظهر النص في مساحة الورقة من خلال توزيع السواد والبياض فيها. حيث يمثل السواد الجزء اللغوي المكتوب ويمثل البياض أجزاء الفراغ التي يختار الكاتب مكانها. ويعتبر توزيع البياض والسواد « أثرا لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية، إما في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي »[3].

ويمكن القول أنه قد بدأ استغلال البياض الحيوي الذي يعقب الكلمات في الشعر أولا ثم في النثر، وذلك منذ أن دخل مرحلة القصيدة الحرة وقصيدة النثر، حيث كانت القصيدة العمودية تملي هيئتها الطباعية مسبقا على الشاعر، في حين بات هو من يبتكر هذه الهيئة في القصيدة الجديدة، وراح يتفنن في كيفية مثول قصيدته فوق الحامل الطباعي[4]. لهذا لا يمكن التنبؤ بشكلها حتى ينتهي الشاعر من وضعها، لأنها تتبع تدفق الدلالات والإيقاعات، فتأتي الأسطر الشعرية متفاوتة الطول تبعا للموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر.

---

(1) ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص17.

(2) ينظر: نفسه، ص31.

(3) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص239.

(4) ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص35.

ويقوم البياض «بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخليا في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ، عن طريق الصراع الحاد القائم بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض»[1].

يسمي "شربل داغر" هذا التمظهر الطباعي للقصيدة على الصفحة بـ "الشكل الخطي"[2]، وهو شكل متحول ومتغير من نص لآخر، ومن شاعر لآخر. فمنذ أن «تخلت القصيدة العربية عن أحد شطريها (وبالتالي عن شكلها الإيقاعي التناظري)، أنتجت سطرا شعريا متفاوت الطول، وقابلا بالتالي لاحتمالات عديدة في البناء»[3]. وبذلك أصبح البياض الطباعي الذي يلي الكلمات والأسطر هو أمر خياري لا إجباري. فقد نجد الجملة غير مكتملة معنىً ومبنىً وإيقاعا في سطر شعري، ومع ذلك يتوقف الشاعر ويعود لسطر جديد.

لقد تخلصت القصيدة المعاصرة من البناء التناظري، وأصبحت تتكون من أسطر شعرية متفاوتة الطول عوض الأبيات المتوازنة والمتقابلة والمتساوية طولا. حيث « صار التوزيع الكتابي جزءا من بنية النص، وعاملا من عوامل شعريته، وذلك باعتباره تقطيعا للمعنى في المقام الأول، وتقطيعا صوتيا في المقام الثاني»[4]. وهذا ما أعطاها إمكانات جديدة لبناء الشكل الخطي الذي يناسبها.

والحقيقة التي لم يعد بالإمكان إغفالها هي أن مظهر النص ليس شكلا منفصلا عن جوهره، فهو أيضا يساهم في بنائه. ولعله يستطيع أن يدل بإيحاء أكبر، لذلك يشتغل عليه الشعراء لدعم أعمالهم بمزيد من الإيحاءات والدلالات. خاصة وأنهم يملكون احتمالات لا نهائية لتجسيدها خطيا. فالهيئة الطباعية « ليست مظهرية إلى هذه الدرجة. هي تفعل عميقا في علاقات القصيدة في المبنى- المعنى وفي الإيقاع، كما في كيفية تلقيها»[5].

---

(1) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص51.

(2) ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص16.

(3) نفسه، ص66.

(4) محمد العمري، مقال "بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث"، مجلة علامات، ج53، م14، سبتمبر 2004، ص63.

(5) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص40.

لا يمكن إنكار أن الفراغ أو البياض الطباعي قد أصبح دالا من بين الدوال المهيمنة في نسق الخطاب المعاصر[1]، وأنه يساهم في تشكيل الدلالة، أو على الأقل في الإيحاء إليها. فهو يمثل وقفة زمنية إيقاعية تتأرجح ما بين السواد والبياض، وبين الامتلاء والفراغ، وبين الحركة والسكون، ليصنع في الأخير شكلا خطيا مميزا. وتختلف دلالته وإيحاءاته حسب مكانه (قبل السطر – وسطه – نهايته- بين الكلمات...)، فمثلا إذا كان « البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص »[2].

وبما أن الشاعر وحده هو الذي يختار حجم هذا البياض ومكانه وكيفية توزيعه، فإن ذلك يجعله « عنصرا أساسيا هو الآخر في إنتاج دلالية الخطاب. إن إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه؛ أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يعضدان بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية؛ ويظل البياض، تبعا لذلك، رحما تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص، وبتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضا »[3].

تتوزع المساحات البيضاء في صفحات الأنواع الشعرية لدى نزار قباني يمينا وشمالا. ومن الأسفل والأعلى، وبين الأسطر وداخلها. فيصنع هذا التعاقب بين السواد والبياض، في الظهور والاختفاء، نوعا من التموج البصري للنص. مع أن هذا التوزيع قد لا يكون مقصودا في حد ذاته، فهو ليس سوى نتيجة لنظام الكتابة الذي اتبعه الشاعر. وتأتي الفراغات الطباعية غالبا مرفوقة بنقطتين متتاليتين ما يفسر إما بوجود كلام مسكوت عنه ترك للقارئ حتى يضيفه، أو هي فرصة للقارئ حتى يتخيل ويتحسس ما أتم قراءته قبل أن يقرأ ما يليه.

وفي كتابات نزار يتشابه التمظهر الخطي بين الشعر والنثر. فكما رأينا في شعرية سيرته الذاتية وفي مقالاته الأدبية والصحفية، فإنها تقترب خطيا من الهيئة الطباعية للشعر. وكذلك هو الحال في شعره، حيث رأينا كيف أن بعض قصائده طويلة الأسطر حتى كأنها تبدو كتابة نثرية.

---

(1) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها- 3 الشعر المعاصر- ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط01، 1990، ص111.

(2) نفسه، ص128.

(3) نفسه، ص129.

يمثل هذا التقارب وجها آخر من أوجه تداخل الأجناس الأدبية. حيث لا يكتفي النوع بأخذ الأدوات الفنية والأسلوبية فقط الخاصة بنوع آخر، إنما يحاكيه حتى في هيئته الطباعية. كما أن استغلال الفضاء الطباعي وتوظيف البياض قد ساهم بشكل واضح في تبدل شعرية الأنواع الأدبية وبالتالي المساس – بشكل ما – بجانبها الأجناسي.

2- تقنيات بناء الصورة والإيقاع

2- 1 - الرسم بالكلمات وإشعال الحواس

الصورة الشعرية هي واحدة من أهم عناصر البناء النصي التي تدخل في تشكل النوع الأدبي. ورغم كثرة الدراسات حولها إلا أن مفهومها ما يزال مضطربا ومبهما. ويبقى «التعريف الاكثر انتشارا وإلحاحا للصورة، هو أنها انزياح Ecart أو تغيير لعبارة أولية تعتبر "عادية" »[1]. وما يهمنا في هذا المبحث هو ترصد أشكال التصوير وجمالياتها عند شاعر أجمع النقاد أنه ولد صائغا للصورة ومحترف في التصوير الإبداعي[2].

تختلف خصائص الصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة اختلافا كبيرا عما كانت عليه في القصيدة القديمة، ولا يمكن مقارنتها بها لأنها « تكشف عن تنوع كبير في الأساليب والأشكال والخصائص، تشكيلا وبناءً، فهي تخضع لمنطق داخلي، دلالي ونفسي، لا يمكن إدراكه من دون تحديد الملامح الدقيقة للنص والتخلي عن محاولة محاصرته بمعيار تصنيفي جاهز »[3].

الشعر عند نزار قباني هو "رسم بالكلمات" كما يحب هو أن يسميه. شعر يستخدم الكلمات ليرسم لوحات بمختلف الألوان والأشكال. فهو شاعر يفكر لونياً كما قال عن نفسه. وتسمية إحدى مجموعاته الشعرية بـ "الرسم بالكلمات" لم يكن مجازا ولا تشبيها جميلا ولا مصادفة، إنما كان مقصودا[4]، لأن الرسم من أقرب الفنون إليه وكان قد جربه في بداياته، ما جعل نصوصه الشعرية والنثرية أشبه باللوحات التشكيلية.

---

(1) Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopedique des sciences de langage, P349.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه، ص116 وص 118.

(3) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01، 1994، ص150.

(4) ينظر: نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص162.

العلاقة بين الشعر والرسم علاقة وطيدة، والربط بينهما « يؤدي إلى افتراض مؤداه أن الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذاك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل »[1].

ولأن مادة الرسم التشكيلي الأساسية هي الألوان، فإنها أيضا المادة الأساسية في الرسم بالكلمات. وحضورها المكثف في نصوص الشاعر، من أبرز السمات التي تميز كتاباته. فنزار « رسام ماهر، وهو مغرم بالألوان والتفاصيل الحسية، ولوحته متعددة الألوان وإن كانت تحمل وجها واحدا »[2]. وكما أن اللون عنصر من عناصر الجمال في الكون، هو أيضا عنصر من عناصر الجمال في الصورة الشعرية، إذ يضفي عليها نوعا من المتعة البصرية التي تأتي غالبا مرفوقة بأنواع مختلفة من المتع الحسية الأخرى[3].

فكون لغة الشاعر حسية، وصوره مرتبطة بالحواس، فإن القارئ لنصوصه لا يستمتع بصريا فقط، إنما هو يرى ويسمع ويشم ويلمس ويتذوق. وطبعا يحس ويشعر أيضا. ففي نصوص الشاعر تتقاطع « الألوان والرسوم والخطوط العريضة مكتملة وتتفاعل فيما بينها لتخلق الصورة الشعرية بكل عناصر اللون والحركة والصوت، مضيفا لها عناصر اللمس والشم والتذوق »[4].

إن استخدام الألوان والأصوات والروائح والأشكال، وتوظيف الحركات والطعم والمظهر في وصف الأشياء، جعل من صوره مثيرات ممتازة للحواس الخمس، بالإضافة إلى الإحساس، « فاللون والشكل، والحركة، والملمس، والرائحة والطعم تتآزر كلها لتنتج في نسيج واحد ما يسمى بالصورة الشعرية »[5]. ثم إنه لا يثير الحواس فقط، إنما يعبث بها كما يحلو له أيضا، فيجعل الجامد متحركا، وما يبصر يسمع، وما يسمع يرى. إنه شاعر يشتغل على الحواس ويعمل على إثارتها جميعا:

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط03، 1992، ص284.

(2) خليل الموسى، مقال "تجليات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني"، ص42.

(3) يتشابه فن الشعر وفن الرسم في ثلاثة جوانب أساسية تتلخص في كونهما ينقلان العالم في أشكال فنية، وطريقة الشاعر في تشكيل مادته تشبه طريقة الرسام، كما أن كل منهما يمكن أن يحدث تأثيرا خاصا في نفوس المتلقين.

ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص284 وما بعدها.

(4) بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص165.

(5) نفسه، ص122.

البصرية، السمعية، الشمية، الذوقية، اللمسية، بالإضافة إلى الشعورية. وهذا أقوى ما يمكن أن يصل إليه نص شعري في الإثارة والتأثير. وهو القائل في إحدى قصائده:

« تخيّلت حتى جعلت العطور تُرى

ويُشمّ اهتزاز الصدى.. »[1].

هذا ما يسمى بـ "تراسل الحواس" وهو « وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات بحواس أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع، صفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، لتصبح الأصوات ألوانا، والطعوم عطورا...إلخ »[2]، وهي واحدة من أبرز التقنيات التصويرية في شعر نزار قباني[3].

إن تجارب الشاعر في الحياة، ورحلاته وأسفاره إلى مختلف البلدان والقارات، واحتكاكه بالثقافات واللغات الأجنبية، جعلت كتاباته تبدو وكأنها ألبوم صور ملتقطة بآلة تصوير عالية التقنية، حيث الألوان فيها واضحة وزاهية، والتفاصيل الصغيرة ملتقطة بدقة متناهية. أو أنها شريط فيديو لرحلة استكشافية جابت مختلف الأماكن في مختلف الفصول والأوقات.

فالمشاهد التي عاشها الشاعر « عبر رحلاته وأسفاره، عبر طفولته وشبابه، المحطات التي عبرها، الشوارع، الطرق، الفنادق، المطارات، كل هذه المشاهد التقطتها كاميرته الشعرية فجاء شعره فيلما سينمائيا يلتقط الشاعر/المخرج أجمل ما فيها من مشاهد وأشكال »[4].

ليست اللغة وسيلة تعبيرية في بناء الأسلوب فقط. إنما هي أيضا العنصر الأساسي الذي تنبني عليه الصورة. فانتقاء الكلمات ووقعها وما تثيره في مخيلة القارئ من إيحاءات ودلالات، هي الدافع المباشر لتشكيل الصورة. ولا يمكن بأي حال فصل بنية الصورة وتشكلها من مادتها اللغوية. ومعجم نزار هو معجم تصويري بامتياز، ما جعل لغته « ورشة لتصنيع الصورة »[5].

---

(1) نزار قباني، قالت لي السمراء، ص28.

(2) يوسف أبو العبوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 1997، ص185.

(3) عن ظاهرة تراسل الحواس في شعره ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص36 وما بعدها.

(4) بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص156، 157.

(5) عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه، ص139.

وفيما يلي بعضٌ من نماذجه التي تحضر بقوة في النصوص، والمتعلقة أساسا بلغة المثيرات الحسية ولغة التصوير الكوني:

1- تشكل الصورة بلغة الحواس

يعد البصر أكثر الحواس حضورا وإثارة في أدب نزار قباني، وذلك من خلال الاستخدام الواسع للألوان، القوية منها والخافتة، والأساسية والممزوجة. وحسب إحدى الدراسات فإن الألوان الأكثر ترددا في شعره هي: « الأحمر- الأخضر- الأسود- الأبيض- الأزرق »[1]. وفي دراسة أخرى هي: « الأحمر- الأخضر- الأزرق- الأسود- الأبيض- الأصفر- الأسمر- الرمادي »[2].

والألوان كما هو معروف لها دلالاتها الخاصة[3]. فالأحمر مثلا، وهو أكثر الألوان توظيفا عند نزار، هو لون الحب الأول، كما هو لون الإثارة والإغراء، ولون الثورة والغضب. واللون الأحمر « حينما يقع في أول القائمة يدل على حيوية صاحبه، واتصافه بالريادة والافتتان والجهد الخلاق، كما أنه يدل على العاطفة المشبوبة والرغبة العارمة والنشاط الجنسي وكل أنواع الشهوة»[4]. ويأتي هذا اللون « في معظم حالاته وصفا لموضوعات تتعلق بالمرأة، كالقميص والثوب والرداء والوشاح والشفة والوجنة والخد والأظافر »[5].

أما اللون الأخضر، فيجيء بعد الأحمر « ليؤكد صفات أخرى في الشاعر وهي ثقته في قيمته الذاتية، وتعاليه على الآخرين، وإحساسه بالزهو عليهم، وبالقدرة على التحكم في الأحداث أو توجيهها على الأقل »[6]. وهكذا يحمل كل لون دلالة نفسية تعكس شخصية الشاعر وذوقه، وتحدد نمط التأثر والتلقي لذلك اللون[7]. وللشاعر قائمة طويلة أخرى من الألوان التي يستخدمها كالبنفسجي، الرمادي، الزيتي، الكستنائي، الأجوري، الفضي، الوردي، القرمزي، الفستقي، البرتقالي، الخمري، الذهبي،

---

(1) بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص122.

(2) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط02، 1997، ص231.

(3) ينظر الدلالات المختلفة لأكثر الألوان تكرارا في شعر نزار قباني في: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني ص123 وما بعدها. وكذا في كتاب: يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دار النهضة العربية، (د.ب)، ط1، 1985، ص46 وما بعدها.

(4) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص232.

(5) نفسه، ص232.

(6) نفسه، ص232.

(7) ينظر التفسير النفسي للألوان التي اختارها نزار قباني في: نفسه، ص232، 233.

الأسمر، الأشقر، القزحي، النبيذي[1]... وهي ألوان، يعد البعض منها، مزيج بين لونين، أو ألوان مبتكرة، فقد برع في « عملية مزج الألوان، وأضاف ألوانا جديدة مبتكرة »[2].

كما نجد عنده الكثير من المفردات التي تحمل دلالة الألوان أو الرسم من مثل: الزركشة – التطريز – التوشيح – النمنمة – التزويق – الزخرفة – الطلاء – الأصباغ – الوشي... وقد يربط اللون بصفة من الصفات كـ: فاقع – باهت – حزين – شاحب[3]...

يقول في قصيدة "ثوب النوم الوردي":

« أغوى فساتينك.. هذي البردة المطيبه

ذات التطاريز.. وذات الطرة المقصبه

والذيل.. والرسوم.. والزركشة المحببه

إذ أنت زهو غرفتي البشوشة المرحبه

تجررين الراهل الطويل.. نشوى معجبه

والأحمر الرعاد.. أشهى من ورود المأدبه »[4]

وبكل هذه التنويعات اللونية يكون نزار قد نقل الصورة الشعرية من التصوير بالأبيض والأسود إلى التصوير بالألوان، التي تفيد التجسيد والتشخيص والإيحاء وتراسل المدركات[5]، فكان بحق يرسم بالكلمات، خاصة وأنه يضيف إليها أيضا الأشكال والأحجام والأطوال.

أما المثيرات الحسية السمعية فهي أيضا كثيرة ومتنوعة، يندرج أكثرها ضمن أسماء الأصوات وأنواعها[6]. في حين يثير حاستي الشم والذوق المرتبطتين ببعض، من خلال استخدامه المكثف لأسماء الأزهار والأطعمة والعطور والبهارات والفواكه ومختلف النباتات[7]. كما يوظف حاسة اللمس ويثيرها من خلال استخدام الأوصاف

---

(1) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص155.

(2) ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص277.

(3) ينظر: يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستحياء الألوان، ص46.

(4) نزار قباني، أنت لي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط26، 2005، ص99.

(5) ينظر: نفسه، ص49.

(6) مثل: خرير – زقزقة – صفارة – قرع الطبول – صوت المطر – يغني – تدندن– تموء...

(7) مثل: حب الهال – البهارات الحارقة – المانغو – الفل – الياسمين – الجوز – اللوز – الزعفران – الأناناس – مزارع البن – الورد – الليمون – الخوخ – القرنفل – الفلفل – طعم الثلج – النعناع...

الدالة على الملمس[1]. ورغم كون معجم الشاعر حسي، واستثارته للحواس الخمس قوية، غير أن ذلك لا ينفي وجود معجم ثري خاص بالتعبير عن المشاعر والأحاسيس[2]. كما يستخدم أيضا عديد الكلمات التي تدل على الجسد بمختلف أطرافه، وهو ما يكرس البعد الحسي في أقوى صوره[3].

2- **تشكل الصورة بلغة الكون**: إضافة إلى لغة الحواس يمكن تصنيف مصادر الصورة الشعرية عند نزار في: الطبيعة وعناصرها، الصناعة والمدينة والفن وما إلى ذلك[4]. حيث تحضر في أدبه صور الطبيعة بمختلف أشكالها حضورا قويا ومتنوعا، حوّل بها نصوصه الإبداعية إلى حدائق وحقول وغابات. فما كتبه الشاعر « من شعر المرأة يمكن اختزاله في حقلين معجميين كبيرين، هما الحقل المعجمي الخاص بالجسد الأنثوي، والحقل المعجمي الخاص بالطبيعة»[5].

ولغته الكونية تأخذ من كل مظاهر الحياة النباتية والحيوانية والجغرافية والصناعية. وتمتد إلى مختلف البلدان والقارات ما جعلها تعطي أجواءً ثقافية متنوعة، قد تكون باريسية أو لندنية أو مدريدية، وليست عربية فقط. وفيها يتعدد الزمان والطقس والمكان، ويرافق عرض الصورة أجواء طبيعية ومناخية. والطبيعة في أدب نزار، وخاصة في شعره « ليست موضوعا قائما بذاته، ولم يكن وصّافا كغيره من شعراء الوصف الذين رسموا لنا الطبيعة بحروفهم، وإنما أنسن الطبيعة، وبعث فيها الروح، أنطقها وجعلها تبكي وتضحك، وكانت مصدرا ثرا للإيحاء والرمز»[6].

وقد حوّل نزار قباني شعره إلى مشاتل خضراء وحدائق غناء من خلال توظيفه للمساحات الخضراء بما فيها من أسماء الأزهار والأشجار والثمار والغابات التي نوّع فيها أيما تنويع[7]. كما وظف المساحات المائية بشكل واسع في بناء صوره الشعرية،

---

(1) مثل: الناعمة – الملساء – الحرير – الصوف...

(2) مثل: أشعر – أحس – أحب – أكره – أنزف – أتوق – أشتاق – أعانق – ألثم – يقتلني – يذبحني – مجروح – الفرح – الحزن – أموت – أحيا – أغرق– الوحدة – الحب – الحنان – يتيم...

(3) مثل: الجسد – النهد – الحلمة – اليدين – الساقين – البطن – الظهر – الثغر – الشعر– الأصابع – الأظافر – الرحم – العيون – الخد – القلب – الخصر...

(4) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص156.

(5) أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، ص111.

(6) سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، ص195.

(7) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص158.

مجسدا إياها باستخدام الكلمات والأفعال التي تدور في الحقل الدلالي للماء[1]. يضاف إلى عناصر الطبيعة هذه، قائمة طويلة من أسماء الكائنات الأليفة والبرية[2].

ويوجد في أدبه أيضا تنويعات كثيرة ومختلفة تتعلق بالشخصيات العامة وأسماء المدن والبلدان والأماكن والأدوات[3]، وقائمة طويلة من أشياء المرأة. وقد لعبت المفردات الأجنبية المعربة دورا أساسيا في تقديم صوره بشكل مختلف، حيث اكتسب الشاعر من خلال أسفاره ورحلاته حول العالم ثقافة متنوعة، منحت أعماله بعدا ثقافيا عالميا. فنصوصه تعج بالمفردات غير العربية ذات الأصول الفرنسية[4] والإنجليزية والإسبانية وغيرها، وهي أيضا من مفردات الحياة العامة، لكن ربما لا يستخدمها سوى من يعرف الثقافة التي أخذت منها، خاصة وأنها تخص طبقة معينة من المجتمع[5]، وهي « ألفاظ تتنوع في مجملها بين أسماء الأعلام – أسماء أماكن وأدوات يومية يستعملها الإنسان- أسماء أطعمة ومشروبات وماركات عالمية»[6] وقائمة هذا النوع من المفردات طويلة ومتنوعة[7].

كل هذه التنويعات المعجمية التي صنعت تنويعاته الصورية جعلت أدبه- وبالخصوص شعره – فعلا ورشة لصناعة الصور الشعرية. فالقصيدة الشعرية عنده ليست «جزيرة معزولة عن العالم، وإنما هي نص يتغذى من النصوص العربية والعالمية، وهو فضاء مفتوح تناصيا على نصوص سبقته أو عاصرته »[8].

وقد استطاع بنجاح يقره له الجميع، أن يحوّل الأدوات والأشياء والأماكن التي تبدو غير مثيرة ولا ملفتة للانتباه، إلى شؤون كبيرة تتفجر شعرية. وكذلك فعل بالكلمات حيث ملأها شعرية وهي التي كانت تبدو قبل توظيفها غير مناسبة للقول الشعري. وهذا ما يجعل الصورة عند نزار «أبرز عناصره الإبداعية بروزا وأعظمها

---

(1) بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص162.

(2) وتعد العصافير والأسماك والقطط أكثرها تكرارا، فيما تتفاوت باقي الكائنات، الأليفة منها والبرية، في الظهور، وهي تمثل بعض الحشرات والحيوانات. ينظر: نفسه، ص159.

(3) ينظر: نفسه، ص163، وكذا ص165.

(4) لديه مثلا قصيدة بعنوان "ألا غارسون à la garçonne" بمعنى قصيرة الشعر. ينظر: نزار قباني، أنت لي، ص149.

(5) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص210.

(6) ينظر: نفسه، ص210.

(7) ينظر: نفسه، ص211.

(8) خليل الموسى، مقال "تجليات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني"، ص46.

أثرا، فهو شاعر مصور بالدرجة الأولى، يعتمد على الصورة في الإيحاء وبث الإحساس ونشره على طول عمله الفني بشكل مثير وجديد حقا»[1].

وهي تنويعات تقدم للقارئ رؤية الشاعر للحياة، التي يركز فيها على مظاهر المتعة والجمال، مازجا كل الحواس ومكونات الكون في تشكيلها، بذوق أقل ما يمكن القول عنه أنه رفيع وحساس لكل ما هو جميل، خفيا كان أو ظاهرا، صغيرا أو كبيرا. فكانت صوره تنبض بالحياة بما فيها من ألوان وأصوات وحركات، جعلتها قطعة حقيقية من الكون. فمن الطقس الماطر أو الجميل، إلى البراري الخضراء والغابات التي تملؤها الأزهار والأشجار، إلى المساحات المائية من بحيرات وأنهار وشلالات ومحيطات، إلى عناصر الطبيعة، والصناعة، والأشكال، والألوان، والرسوم، والخطوط، والحركات، والأصوات، وعناصر اللمس والشم والتذوق[2].

فالصورة عند نزار- كما في القصيدة العربية الحديثة عموما – لم تعد قائمة على عناصر الشعر الخالصة فقط كما هو الحال في الصورة القديمة، وذلك بسبب استخدامها لعناصر مأخوذة من الأجناس والفنون الأخرى مما أثر في خصائصها. كما أنها أصبحت أكثر ارتباطا ببنية العمل الكلية، فما عادت مجرد أداة تزيينية إنما هي وسيلة الشاعر التعبيرية للإدلاء بموقفه وكشف مضمونه[3].

2- 2- تقنيات بناء الصورة

تتنوع تقنيات بناء الصورة عند نزار قباني، ما بين تقنيات بلاغية معروفة كالتشبيه والاستعارة والطباق وغيرها. وأخرى مأخوذة من فنون جميلة أخرى، خاصة منها السينما والمسرح والرواية.

1- التقنيات البلاغية

- **التشبيه:** يعتمد نزار قباني على عنصر التشبيه في بناء الصورة اعتمادا أساسيا، باعتبار لغته الشعرية لغة وصفية بالدرجة الأولى. وقد تميز بتشكيل التشبيهات

---

(1) محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية: الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2000، ص155.

(2) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص165.

(3) ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية، ص166.

المتكررة[1]، وتفرد بكثير من الصور التي لم يسبق أن صادفناها عند أحد قبله. ومع أن التشبيه وسيلة تصويرية قديمة وشائعة في الشعر العربي، ومفصّل في شأنها في البلاغة العربية، إلا أنه عرف كيف يستخدمها بشكل مختلف وجديد.

ما جعل تشبيهاته مبدعة، أنه يجد دائما وجه شبه غير متوقع ولا يخطر على بال، بين شيئين مختلفين جدا في الجنس والطبيعة، ومتباينين لأقصى الحدود، مما يصنع متعة الدهشة والاكتشاف. فالنفس البشرية بفطرتها تطوق لكل ما هو مدهش ومفاجئ. ومع أن تشبيهاته بسيطة ومأخوذة من البيئة المحيطة به، غير أن انتقاءها ينم عن ذوق رفيع، وإحساس جمالي عالي بالأشياء ومظاهرها. فبصيرته النافذة جعلته يستكشف الأشياء من جديد، حيث يجد دائما وجه شبه نادر لا يلتفت إليه أحد بين شيئين متباعدين تماما، دون أن يقود صورته إلى الغرابة أو الإبهام.

والتشبيه عنده على أشكال مختلفة[2]، يتميز بعضها بالبروز الشديد نظرا لكثرة تكرارها واستخدامها، كأن يعدد المشبه به فيذكر منه اثنين أو أكثر لمشبه واحد (التشبيه المركب). أو يغير في ترتيب أركان التشبيه (كذكر الصفة قبل الأطراف). أو يذكر وجه الشبه مع الأطراف. أو يكرر أداة التشبيه لعدة مرات خاصة منها الكاف.

- **الاستعارة:** يجمع أكثر النقاد والمختصين في شؤون الصورة أن الاستعارة هي قمة ما يمكن أن تكون عليه الصورة الشعرية[3]. وهي نوع من أنواع التشبيه يقوم على حذف أحد الطرفين. وهي حسب ذلك على نوعين: "مكنية" إذا حذف المشبه به وذكرت إحدى صفاته، و"تصريحية" إذا حذف المشبه وذكرت إحدى صفاته. وهي كثيرة الورود في أدب نزار قباني بنوعيها[4]، وربما كانت أكثر ورودا من التشبيه. ومن استعاراته قوله: أغتصب العالم بالكلمات، هل تسمعين صهيل أحزاني، حديثك سجادة فارسية... كما يستخدم ما يسمى بـ"الاستعارة التنافرية" وهي صورة تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا علاقة تجمع بينهما كقوله ثلج أسود[5].

---

(1) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص202 وما بعدها.
(2) ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص225 وما بعدها.
(3) لتفاصيل أكثر عن بنية الاستعارة وجمالياتها ينظر: يوسف أبو العبوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص11 وما بعدها.
(4) ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص239 وما بعدها.
(5) ينظر: نفسه، ص32 وما بعدها.

وتتسم استعاراته بكونها بعيدة عن الغموض والغرابة التي نجدها عند شعراء الحداثة، وما يكافئ ذلك عنده هو لغته التصويرية وإمكاناته الفذة على التنويع والتوليد[1]. لكنها تتسم بالجدة والطرافة ما يجعلها مؤثرة، فالاستعارة «القائمة على الابتكار والجدّة في التصوير أكثر تأثيرا في نفس المتلقي من الاستعارة الذابلة أو المبتذلة »[2].

- **المفارقة:** هي أيضا من أكثر التقنيات استخدما عند نزار قباني[3]، وهي «تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقص بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض»[4]. وهي في النقد العربي القديم والبلاغة العربية ليست معروفة بهذا الاسم، فكليهما « لم يهتما بهذا التكنيك الفني وإن كانت البلاغة قد عنيت بلون من التصوير البديعي القائم على فكرة التضاد، وعالجته تحت اسم "الطباق"- في صورته البسيطة – و"المقابلة" – في صورته المركبة- »[5].

وما دامت شكل من أشكال الطباق والمقابلة، فيمكن إدراج هذين النوعين معها، لأنها في الحقيقة لا تختلف عنهما كثيرا. كما أن الشاعر قد يجمع بينها جميعا في موضع واحد، ما يصعب التفريق الدقيق بينها.

- **التشخيص:** وهو « إضفاء صفات الكائن الحي، وبخاصة الصفات الإنسانية على مظاهر العالم الخارجي، فيبث الحياة فيها، ويجعلها تحس وتتألم وتتحرك وتنبض بالحياة، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجية، من خلال رؤيته الفنية الخاصة »[6]. وهي تقنية تصويرية تلتقي في معناها العام مع مصطلحات أخرى مثل "التجسيم" و "التجسيد"[7]. وهو ما يعتمد عليه نزار كثيرا حيث

---

(1) ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص120.

(2) يوسف أبو العبوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص235.

(3) عن استخدام المفارقة في شعره ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص48 وما بعدها.

(4) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص130.

(5) نفسه، ص130.

(6) يوسف أبو العبوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ص236.

(7) التجسيم هو تحويل الذهني إلى حسي، والتجسيد هو إضفاء صفات الإنسان على غير العاقل، وهما تقنيتان ساهمتا في بناء جماليات النص الحداثوي إسهاما فائقا. ينظر: عبد الله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01، 1999، ص223.

يمنح صفات إنسانية للمفردات الجامدة التي ينقلها من الحياة إلى الشعر، مما يعطيها إيحائية أكبر، فنجده يحاورها ويسائلها وهي تجيب، كما فعل في قصائد "أحمر الشفاه" و "كم الدانتيل" و "رافعة النهد" التي يخاطب فيها الشيء ويحاوره كما لو كان شخصا.

2- تقنيات الفنون الأخرى

استخدم نزار العديد من التقنيات التصويرية والتعبيرية التي تعود إما لأنواع أدبية بعيدة عن جنس الشعر الغنائي كالمسرحية والرواية[1]، أو لبعض الفنون الجميلة كالرسم والسينما. فمن طبيعة الشعر أنه « يحتوي في داخله على كل عناصر الفنون الأخرى، وكأنما هو يستخدم فجأة وبصورة مجتمعة كل الوسائل التي يمتلكها على انفراد كل فن من الفنون الأخرى »[2].

- **التقنيات المسرحية والروائية:** من المسرحية استعار تقنيتي "تعدد الأصوات" و "الحوار". ومن الرواية أخذ تقنيتين أساسيتين، الأولى هي "الارتداد" Flash-Back، وهو « قطع التسلسل الزمني للأحداث، والعودة من اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي »[3]. والثانية هي "المونولوج الداخلي" أي حديث الشاعر مع ذاته أو مع ذات أخرى يتصور أنها تحاوره.

- **التقنيات السينمائية:** تعد السينما من أهم فنون هذا العصر التي لها تأثير واسع على جماهير المتلقين، كما على الفنون والآداب ومختلف أوجه الثقافة. لهذا ليس غريبا أن نجد بعض التقنيات السينمائية موظفة في الشعر[4] أو في أي نوع أدبي آخر. وأدب نزار قباني- خصوصا شعره- يمثل نموذجا لذلك. ولعل إفادة نزار من السينما

---

(1) عن استخدام التقنيات المسرحية والروائية في القصيدة العربية الحديثة ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص194 وما بعدها.

(2) مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ص96.

(3) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص209.

(4) عن استخدام التقنيات السينمائية في القصيدة العربية الحديثة ينظر: نفسه، ص215 وما بعدها.

في أسلوبه ومنظوره، لم تقتصر على تمثل تجربتها العصرية في إيقاظ الحساسية بالجسد، بل هو مدين لها بشيء من لغته وصيغه وتقنياته الفنية أيضا[1].

السينما كفن مستقل له تقنيات كثيرة ومتعددة، لكن ما يتناسب منها مع الكتابة الشعرية والأدبية محدود. وفي مدونة الشاعر يوجد البعض منها، وهي تتمثل أساسا في: المونتاج – السيناريو – اللقطة وبناء المشهد.

المونتاج السينمائي هو «ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطي هذه اللقطات – من خلال هذا الترتيب – معنىً خاصا لم تكن لتعطيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة، أو قدمت منفردة»[2]. أما السيناريو السينمائي فهو «عملية إعداد القصة لتصبح فيلما، وتحويلها إلى مناظر ولقطات، وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات، وتوقيت، وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد»[3]. وهو أسلوب كثيرا ما يلجأ إليه الشاعر المعاصر في قصيدته الشعرية التي «يحولها إلى مجموعة من المشاهد واللقطات أو اللوحات بحيث يمكن تحويلها إلى سيناريو سينمائي»[4].

وهذا ما فعله نزار حيث يجعل قصيدته على شكل مجموعة من المشاهد واللقطات المتسلسلة المربوطة ببعض. فمفهوم «اللقطة السينمائية يطابق مفهوم الصورة الشعرية المفردة التي تعرف بأنها: "أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تتكون منها صورة شعرية ممثلةً لقطة فنية تصويرية خاطفة"»[5].

وتتجلى علاقة فن السيناريو ببنية النص الشعري أيضا من خلال تقسيم صورة النص الكلية إلى «مقاطع أو وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل ترتبط فيه ببعضها ارتباطا وثيقا في وحدة متكاملة: نفسية، أو منطقية، أو عضوية بحيث يشكل هذا الترابط أساسا في بناء الصورة الكلية»[6]. فالشاعر – كما السينمائي – يشتغل على اللقطة (أي الصورة)، ثم يضعها مع سلسلة أخرى من اللقطات ليصنع بذلك مشهدا كاملا. وكما أن «الفيلم السينمائي يتكون من مجموعة من اللقطات

---

(1) ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص60.

(2) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص215.

(3) نفسه، ص221.

(4) نفسه، ص221.

(5) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص231.

(6) نفسه، ص267.

المتضامة إلى بعضها، فإن النص يتكون من مجموعة من الصور/اللقطات الشعرية المتضامة إلى بعضها »[1].

والصورة عند نزار تتدفق إلى مخيلة القارئ على شكل لقطات متتالية، صانعة بذلك مشهدا كاملا، ومن ثم فيلما تاما. فالقارئ يتصور النص ويتخيله أثناء القراءة من خلال التفاصيل الصغيرة المعروضة فيه. ولعل هذا هو "التخييل" الذي كان القرطاجني قد تحدث عنه وجعله سمة الشعر الناجح وجزءا هاما منه، أي أن « تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »[2].

نزار رسام في تشكيل الصورة، وموسيقي في تركيب الإيقاع، وهو أيضا مخرج سينمائي في كيفية بنائه للصور والمشاهد. فكما أن أسلوبه في التصوير كأسلوب الرسام في رسم اللوحات، فإن أسلوبه في تركيب الصور كأسلوب المخرج، حيث تشتغل الصورة عنده كالكاميرا، ويشتغل هو كالمخرج، لذا نجده يعمل على التقاط التفاصيل الصغيرة التي سيبني بها المشاهد كاملة.

تقوم الصورة في أدب نزار أساسا على بناء اللقطات الصغرى والكبرى، حيث تكون « الصورة الصغرى من عالم الحس أو من عالم الوجدان، هي اللقطة/النواة التي تسلط فيها الأضواء على الأجزاء جزءا جزءا، وعلى الصغائر صغيرة صغيرة. بينما الصورة الكبرى هي الرسم الإطاري المتسع، هي "اللقطة المشهد"، وتجوال الشاعر بينهما كحامل الكاميرا الذي يلتقط الشريط »[3]. ولهذا يمكن معالجة التصوير عند نزار من خلال رصد الصور الجزئية (تشبيه، استعارة) والصور الكلية (عبر مقطع، قصيدة، ديوان)[4].

فالصورة الشعرية في نصوصه تعتمد على الوحدة الكلية[5] رغم وجود المقاطع. حيث تكون الصورة الكلية أو الكبرى هي الصورة التي تقدم مشهدا كاملا من

---

(1) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص231.

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

(3) عبد السلام المسدي، بين النص وصاحبه، ص129، 130.

(4) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص176 وما بعدها.

(5) حدد النقد الحديث الصورة الكلية بأنها تلك الصورة التي تقدم مشهدا سينمائيا يمتد عبر عدة أبيات، ليجسد لنا من خلال عناصر ثلاث هي الصوت واللون والحركة. أما الصور الجزئية فهي تلك الصور التي تتناثر في النص الشعري في مفردة أو جملة أو بيت أو أكثر، وهي ما حدده النقد بـ: التشبيه- الكناية- الاستعارة- المجاز. ينظر: نفسه، ص111، 112.

بداية النص إلى نهايته، وهي مبنية أساسا- كما المشهد السينمائي- من عدة صور جزئية مفردة وصور مركبة. ورغم أنه لا يمكن الفصل بينهما باعتبار الأولى جزءا من الثانية، إلا أنه يمكن تمثيل تشكل الصورة في قصائده بالمخطط التالي[1]:

- مخطط رقم (1): قصيدة بدون مقاطع

مشهد (صورة كلية)
- صورة مفردة
- صورة مفردة
- صورة مفردة
- صورة مفردة
- صورة مفردة

- مخطط رقم (2): قصيدة بمقاطع

سيناريو (صورة كلية)

المقطع الأول

مشهد صورة مركبة 1
- صورة مفردة
- صورة مفردة
- صورة مفردة

المقطع الثاني

مشهد صورة مركبة 2
- صورة مفردة
- صورة مفردة
- صورة مفردة

المقطع الثالث

مشهد صورة مركبة 3
- صورة مفردة
- صورة مفردة
- صورة مفردة

(1) للمزيد عن هذه التقنية التصويرية في شعر نزار قباني ينظر: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص223 وما بعدها.

من القصائد التي جاء بناؤها على شاكلة المخطط الأول، أي قصائد بلا مقاطع، نجد مثلا قصيدة "مع جريدة"[1] التي استلهمها من الشاعر الفرنسي "جاك بريفير"[2]. فهي قصيدة بلا مقاطع فيها عدة صور جزئية تلتحم ببعضها لتشكل مشهدا كاملا يحمل العديد من التفاصيل، وهي « لوحة موجزة غاية من السهولة والبساطة التعبيرية، تحولت فيها المشاهد والصور الجزئية إلى مشهد متكامل، تمثل في اصطياد اللحظة الآنية لتصبح هذه اللقطة على بساطتها معبرة عن أدق التفاصيل في حياة المرأة وعواطفها ودواخلها »[3].

القصيدة فيها شخصيتين، الأولى هي المتكلمة في النص، والثانية هي التي يدور الحديث عنها. تبدأ القصيدة بلا مقدمات وتضع قارئها مباشرة وسط الحدث. ومع أن عنصر المكان غير مذكور إلا أن القارئ يستطيع سريعا أن يفهم بأن المقصود هو كافيتيريا أو مطعم أو أي مكان عام يمكن تناول القهوة فيه. والنص هو مزيج بين وصف صور حسية لتفاصيل المشهد، والتعبير عن الأحاسيس المرافقة لكل لقطة.

1 أخرج من معطفه الجريدة
وعلبة الثقاب

2 ودون أن يلاحظ اضطرابي
ودونما اهتمام

3 تناول السكر من أمامي
ذوّب في الفنجان قطعتين

4 ذوّبني

5 ذوّب قطعتين
وبعد لحظتين
ودون أن يراني

6 ويعرف الشوق الذي اعتراني

(1) نزار قباني، قصائد، ص13، 14.

(2) ينظر: خليل الموسى، مقال "تجليات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني"، ص48، 49.

(3) طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص273.

تناول المعطف من أمامي
7 وغاب في الزحام
مخلّفاً وراءه الجريدة
8 وحيدة...
9 مثلي أنا وحيده...

كأنما عين الشاعر هنا كعين المخرج، فحينا تقترب الكاميرا من التفاصيل الصغيرة لتصورها (أخرج الجريدة وعلبة الثقاب – ذوّب قطعتين)، وحينا آخر تصوّر عن بعد (غاب في الزحام). والتصوير في القصيدة يرافقه التعبير عن الإحساس، فبعد كل لقطة يأتي سطر تعبيري، إلى غاية السطر الأخيرة من اللقطة الأخيرة، حيث هي تصويرية وتعبيرية في آن. إذ ترك الجريدة وحيدة كما هذه المرأة وحيدة، فجاءت بذلك الصور (1- 3- 5- 7- 8) تصويرية و(2- 4- 6- 9) تعبيرية.

وهكذا فإن « الصورة النزارية تجوال دائم بين اللقطة الصغرى واللقطة الكبرى، وتطواف متجدد بين اللقطة الخارجية التي هي افتراض وتخمين من عالم الحس بحيث يمكن لها أن تتجسد في عالم المادة، واللقطة الداخلية التي هي تخييل لما قد يجري في عالم النفس ويجول في بواطن الوجدان مما تخاله حقيقة يحياها قائل الشعر »[1].

وكذلك هي أيضا قصيدة "كلمات" من ديوان "حبيبتي" التي تصف لنا مشهدا في مرقص. وكذا قصائد ديوان "قصائد متوحشة" حيث تقع عين الشاعر على التفاصيل الصغيرة وتتبعها، كما تقع عين المخرج على الأشياء الصغيرة وتلتقطها، مثل "قصيدة الحزن" التي تتبع فيها الكاميرا مختلف اللقطات، حيث تتراءى المحبوبة للشاعر في أماكن متفرقة فيتتبع تمظهراتها على الأرصفة، وفي الأمطار، وفي أضواء السيارات، وفي فساتين المجهولات، وأوراق الإعلانات. وهي تقنية تصويرية يسميها البعض "اللقطة التتبعية"، استعملها الشاعر ليجسد للمتلقي/المشاهد تمظهرات حبيبته في الأماكن المتفرقة تجسيدا بصريا[2].

(1) عبد السلام المسدي، مقال "الصورة الفنية في شعر نزار قباني ومكوناتها الأسلوبية واللسانية"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص444.
(2) ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص241، 242.

ومن قصائد المخطط الثاني ذات المقاطع نجد أيضا العشرات منها في دواوين الشاعر المختلفة. فقصيدة "عادات"[1] مثلا تتكون من تسعة مقاطع قصيرة. في كل مقطع صورة مختلفة. لكن مجموع الصور الواردة في المقاطع تشكل المشهد العام للعادات التي تعود عليها الشاعر. وهي حسب ورودها: تعودت قهوتك – تعودت صوتك – تعودت عطرك – تعودت وجهك – تعودت شعرك – تعودت قفطانك – تعودت عينيك – تعودت حنانك – تعودت جسمك. وهكذا فإن في كل مقطع لقطة من شيء تعوّد عليه.

الصورة عند نزار منزاحة بشكل أساسي عن كل ما هو "عادي" و"مألوف"، وأبرز صفاتها « أنها دائما تدهشك لجدتها وطرافتها، وأنها لا تتكرر ولا تقلد »[2]، ما يجعلها قادرة على تحقيق المتعة الجمالية والفنية التي ترافق صناعة الدهشة والإثارة. والصورة عنده تركيب جمالي يشتغل على الحسي والشعوري منتقلا بين الحقيقة والمجاز، كما أنها تجسد اللامحسوس، وتختزل الدلالات، لتساهم بذلك في تشكيل المعنى وتدفق الإيقاع والتأثير في المتلقي. فالأثر الوجداني الذي يحدثه النص الأدبي مرتبط – بلا شك- بتأثيره الفني والجمالي الذي تنتجه الصور والإيقاعات.

وهي إضافة إلى هذا، تتسم بالإيضاح وبعدها عن الغموض والتعقيد. فقد ظلت بنية الصورة الشعرية عنده « وفية للمفهوم البلاغي. بمعنى أن نزار قباني لم يخلق ثورة جديدة في هذا المستوى. فإذا كان القدماء يركزون في الصورة الشعرية على وظيفتي الإيضاح والإفادة، فإن نزارا كان يعتمد في بناء صورته الشعرية على هاتين الوظيفتين»[3]. كما تتقاطع سمات صوره بسمات الصورة في القصيدة العربية الحديثة عموما، وهي في مجملها أربع سمات أساسية مميزة تضمن لها التفرد وهي: الجدّة، التركيز أو التكثيف، الحسية الاختزالية، النمو والتكامل[4].

2- 3- من شعر يقرأ إلى شعر يغنى

يعد الإيقاع Rythme من أبرز العناصر الفنية التي يتشكل منها النوع الأدبي خاصة إذا كان نوعا شعريا. وهو في الأصل مصطلح من مصطلحات علم الموسيقى لا

---

(1) نزار قباني، أنا رجل واحد.. وأنت قبيلة من النساء، ص187 وما بعدها.

(2) محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص155.

(3) نجيب العوفي وآخرون، ندوة الآداب: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ص91.

(4) ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص167 وما بعدها.

مصطلحات علوم اللغة أو علم العروض، وقد نقل استخدامه إلى فن الشعر للتدليل على موسيقاه[1]. وهي كلمة « مشتقة أصلا من اليونانية، بمعنى الجريان أو التدفق. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء. الخ»[2].

وهو كما يعرفه "رتشاردز" « النسيج من التوقعات، والإشباعات، والاختلافات، والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع »[3]. وهو طبعا جزء أساسي من موسيقى الشعر، لكنه ليس كل موسيقاه، فهي شيء أكبر منه وأكبر حتى من الوزن والقافية. أما اكتشافه فيتم تدريجيا أثناء قراءة العمل الأدبي، لأن هذا الأخير « لا يستقبل دفعة واحدة مثل اللوحة»[4] إنما يتدفق تدفقا، فيزداد الإحساس به كلما تقدمنا في القراءة.

والشعر عند نزار قباني، إضافة إلى كونه "رسم بالكلمات"، هو أيضا "رقص بالكلمات"[5]. وهو فعلا ما كان عليه شعره، حيث تبرز في هذا الأخير موسيقى شديدة القوة والحضور، حتى أنه استطاع التفاعل مع التلحين الموسيقي أيما تفاعل، فكان شعره أكثر الشعر العربي المعاصر غناءً، فأعاد بذلك الشعر إلى طبيعته الغنائية الأولى. ففي البداية « كان الشعر الغنائي والموسيقى مرتبطين ارتباطا وثيقا: كانت القصائد الغنائية تغنى، وكان النص الشعري مصحوبا بالألحان والنغمات. وفيما بعد احتفظت الأعمال الغنائية والموسيقية بهذا التقارب المتبادل فيما بينهما »[6].

ونزار في هذا المجال مبدع كبير، حيث قدم تنويعات إيقاعية جميلة وعذبة، تميز بها عن باقي إيقاعات الشعر المعاصر. ومع أنه ظل وفيا للنظام الموسيقي العربي القديم، خاصة في بداياته، إلا أنه عرف كيف يؤلف سمفونياته الخاصة ببحور الخليل وبدونها أيضا، إذ خرج منها وكتب قصائد بلا وزن وقافية، وخاض في قصيدة النثر، وهو الذي عبد موسيقى الشعر عبادة كما صرح ذات مرة[7].

---

(1) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص14.

(2) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص71.

(3) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب، (د.ب)، ط3، 1998، ص141.

(4) رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص96.

(5) ينظر: نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص19 وما بعدها.

(6) مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، ص221.

(7) ينظر: نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، ص91.

والإيقاع عنده كما قال عنه في إحدى حواراته يسبق اللغة زمنيا، حيث تأتيه القصيدة بداية كهذيان موسيقي ثم تأتيه اللغة، وهو بكل تأكيد يحمل بعدا دلاليا وحركة موسيقية[1]. وقارئ شعره يدرك سريعا حساسية الشاعر الفائقة في التقاط الأصوات وموسيقاها، وتأليف سمفونيات إيقاعية متناسقة ومنسجمة مع مواقفها الانفعالية. كما أن شعره يتميز بوجود موسيقى تصويرية تتوافق وتتفاعل مع التشكيل الإيقاعي.

المزج بين الفنون الثلاثة، الشعر والرسم والموسيقى، هي واحدة من أهم ميزات أدب نزار قباني. فصوره رسم بالكلمات، وإيقاعاته رقص بها، والشعر- حسب ما يراه هيجل- هو الفن الرومانسي الثالث بعد الرسم والموسيقى، بحيث يركب بينهما ويسمو بهما[2].

نجح نزار أكثر من أي شاعر معاصر آخر، في كتابة شعر قوي الإيقاع لدرجة أنه شديد الطواعية للغناء، ويشكل شعره المغنى ظاهرة أخرى من ظواهره الشعرية حيث يبدو وكأنه كتب للغناء لا للشعر. والحقيقة الظاهرة، هي أن شعره بما فيه من إيقاع وتكرار، يقترب من بنية الأناشيد[3]، وهو ما جعله مطاوعا للإنشاد والغناء، حتى أننا لم نعد نعرف من منهما يتبع الآخر، شعره أم الغناء[4]. والنتيجة كانت أن قدم هذا التزاوج الجميل مجدا جديدا للأغنية العربية، بعدما تجدد العهد فيها بين الشعر والغناء، أي الموسيقى.

اقترن الشعر بالغناء في الأدب العربي « منذ عصر مبكر في تاريخنا الأدبي، وحفل كتاب الأغاني للأصفهاني بألوان الشعر الغنائي الذي تغنى به المغنون خلال القرون الأربعة الأولى للإسلام. وسار على هذا المنوال شعراء الأندلس»[5]. ثم إن الأصل في الشعر هو أن ينشد ويغنى، وكذلك كانت تحبه العرب. ونزار أعاد الشعر لأصله الغنائي ما جعل صداه جميلا، خاصة وأن الموسيقى من أهم فنون هذا العصر التي تلقى رواجا كبيرا جدا. فالموسيقى عموما والغناء خصوصا، يزيد من قوة الشعر ودلالته، ويجعله أكثر تأثيرا في المتلقي وإمتاعا له.

---

(1) ينظر: نزار قباني، عن الشعر والجنس والثورة، ص41، 42.

(2) ينظر: هيجل، فن الشعر، ص07.

(3) ينظر: أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة، ص186.

(4) ينظر: عبد السلام المسدي: بين النص وصاحبه، ص107، 108.

(5) شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية: مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ط01، بيروت، 1985، ص192.

وللغناء أيضا وظائف أخرى، فهو «لا يمارس تأثيره على المتلقي- كما هو معروف- فحسب وإنما أيضا على تأكيد المعنى والإيحاء به. بل إن الغناء على مستوى آخر يؤثر حتى على الشاعر وتوجيه عملية الإبداع. وهو من هذا الجانب مولد للمعنى أثناء تخلقه في اللغة، ومخرج له من طاقة الإمكان إلى طاقة التشكيل»[1]. أما وظيفته الكبرى والأهم، فهي إعطاء قيمة مميزة للشعر، وهي التغني به « وقد نبه إليها القدماء. بل ذهبوا إلى اعتبارها قيمة زائدة الحسن يفضل بها الشعر النثر »[2].

وشعر نزار قباني له طواعية على التلحين والغناء وكأنه كتب ليغنى لا ليقرأ، ومع أنه لم يكتب شعره قط من أجل الغناء ولم « يتكلف التقرب من معايير الدارجة في الشعر الغنائي تعمدا. ولم يتصنع في كتابة الشعر ما يستدرج الملحنين والمغنيين قصدا»[3]. وهو ما اعترف به في الجزء الحادي عشر من سيرته الثانية، الذي خصصه للحديث عن شعره المغنى: « لم أحلم يوما ولم أخطط لكي أكون شاعرا غنائيا، ولكنني وجدت نفسي بالصدفة مزروعا في قلب الأغنية العربية، وأصبحت بين ليلة وضحاها على شفاه كبار المغنيين والمغنيات»[4] إلا أن شعره بما فيه من خصائص إيقاعية قوية وقدرة تصويرية عالية جعلته مطوّعا على الغناء، دون أن نغفل أيضا مضمون قصائده التي تعالج هموم وهواجس الإنسان المعاصر، وكذا لغته البسيطة ذات الألفاظ السلسة وموسيقية المخارج[5] مما ساهم في نجاحه ووصول شعره إلى الجماهير الواسعة.

2- 4 - جماليات الأوزان والقوافي والإيقاع الداخلي

يتجلى الإيقاع في مظهرين أساسيين، داخلي وخارجي. الخارجي وهو الأقوى والأبرز، ينتج من استعمال الوزن والقافية. أما الداخلي فيختلف عن الخارجي « في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر

---

(1) رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص137.

(2) نفسه، ص138.

(3) فكتور سحاب، مقال "الأغنية في شعر نزار قباني"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج2، ص554.

(4) نزار قباني، من أوراقي المجهولة...، ص156، 157.

(5) ينظر: فكتور سحاب، مقال "الأغنية في شعر نزار قباني"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج2، ص553.

اتصالا بمكونات النص الأخرى كاللغة والصورة والرمز والبناء العام »[1]. فينساب بحركة بطيئة وخفيفة من داخل النص، من بدايته إلى نهايته، وهو النوع الذي يوجد في الشعر كما في النثر، ويمكن إدراكه حتى من خلال التشكل الخطي. فالشعر العربي الحديث كما قال عنه نزار « يسمع بالعين أي أنه موسيقى مقروءة »[2].

بالنسبة للوزن والقافية، فقد حسم النقد العربي القديم مسألة موسيقى الشعر لصالحهما، حيث يكاد النقاد القدامى يجمعون على أن الشعر هو الموزون المقفى فقط، وعليه فإن الوزن والقافية هما المصدر الأساسي للإيقاع في الشعر برأيهم. أما الإيقاع الداخلي الذي يتبع المعنى، فهو في الحقيقة ليس منفصلا عن الإيقاع الخارجي، لكن كما أن للصوت وزن وإيقاع، فإن للمعنى أيضا إيقاعه الخاص.

وقد أصبح من المؤكد في الرؤية النقدية المعاصرة، أن المعنى الداخلي للنص يصنع هو الآخر نوعا من الإيقاع. ومثلما يؤكده "رتشاردز" فإن « دراسة الإيقاع في الشعر بمعزل عن المعنى محاولة مشكوك في قيمتها بما أن المعنى هو بلا شك العامل المهيمن في اختيار الشاعر للمؤثرات الإيقاعية التي يحدثها »[3]. وهذا يعني أن الإيقاع ليس مجرد إصدار فيزيائي مرتبط بالصوت، إنما هو أيضا التقاط متدفق لما فيه من معنى وشعور.

إن موسيقى الشعر «لا تنفصل عن معناه، فباختلاف المعنى تتنوع الموسيقى، ولا وجود لمقطع صوتي أو تفعيلة مستقلة، بل وجودها رهين بالبيت في معناه »[4]. ويشير الإيقاع إلى عدد من الدلالات السطحية والعميقة في القصيدة، وهو صدى لمعناها إذ «قد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا للمعنى، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة »[5].

ويوجد الإيقاع في الشعر كما في النثر، وفي الأنواع الغنائية كما في الأنواع السردية والدرامية، لكن بشكل مختلف. فإيقاع الشعر يتأتى أساسا من الوزن والقافية، في حين يتأتى إيقاع النثر عموما من السجع والازدواج والتكرار وبعض الظواهر الأخرى، وهي عناصر قد تساهم في إنتاج إيقاع الشعر أيضا، وينهض «

---

(1) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص62.

(2) نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، ص42.

(3) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر، ص140.

(4) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص174.

(5) سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ب)، (د.ط)، 1993، ص135.

الإيقاع على تشكيل الصوت، ويأخذ شكله عن طريق انتظام تكرار المقاطع الصوتية، ويدرس على مستويات متعددة كالنبر والتنغيم والوقف »[1].

ومع أن الإيقاع الداخلي، المتعلق بالمعنى والدلالة هو المهيمن على النثر، والإيقاع الخارجي المتعلق بالوزن والقافية هو المهيمن على الشعر، إلا أن الشاعر بإمكانه أن يجمع بين الاثنين معا، حيث نستطيع « أن نسمع في كل قصيدة إيقاعين متمايزين على الأقل. أحدهما إيقاع معاود، وقد أظهرنا أنه مركب من النبر والوزن والنمط الصوتي. والآخر إيقاع دلالي للمعنى، أو ما نشعر به على أنه في العادة إيقاع النثر »[2].

ونزار قباني يستخدم الإيقاعين معا، ما جعل شعره مهيئا للغناء. وقد استطاع أن يكتب في ثلاثة أنواع شعرية مختلفة جدا إيقاعيا، وهي القصيدة العمودية التي تعتمد على البحور الخليلية، والقصيدة الحرة التي تعتمد على نظام التفعيلة، وقصيدة النثر التي تعوض غياب الوزن والقافية ببنائها الداخلي وإيقاعها الدلالي. وليس نثره بأقل إيقاعية وموسيقية، فبعض نصوصه النثرية تبدو وكأنها قصائد شعرية.

وفيما يتعلق بالأوزان فقد استخدم أكثرها خفة وغنائية. وتبين الدراسات أن أكثر البحور دورانا في شعره هو بحر الرجز، وتأتي بعده بحور أخرى وهي: الرمل، المتقارب، الكامل، والمتدارك[3]. وبحر الرجز كما هو معروف من البحور المستخدمة كثيرا، قديما وحديثا، نظرا لسهولته وعذوبته، وسماحته بالتصرف الكثير فيه، فهو « أكثر بحور الشعر زحافا واختصارا»[4]. وتعد التفعيلة "مستفعلن" أكثر التفعيلات تكرارا في شعره حيث تغطي مساحة تصل إلى خمس إبداعه. وهي تفعيلة تمثل الوتد الفاصل بين الشعر والنثر، استخدمها الشاعر كثيرا لطواعيتها على الحذف والكسر، ما يمنحه تنويعات إيقاعية كثيرة[5].

ومن ناحية القافية، يعد حرف "الباء" أكثر حروف الروي تكرارً. في حين تمثل "الكسرة" أكثر الحركات ترددً في جدول المجرى[6]. ومع أن القافية ليست بضرورة في الشعر الحر، ويمكن الاستغناء عنها باعتبارها غير لازمة للوزن، غير أن الشاعر يحب استخدامها، وجعلها من أهم أدواته الإيقاعية، ففي شعره الحر وحتى النثري

---

(1) رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص85.

(2) نورثروب فراي، تشريح النقد، تر محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، (د.ط)، 1991، ص365.

(3) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص25.

(4) عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط01، 2006، ص57.

(5) ينظر: بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، ص28 وما بعدها.

(6) ينظر: نفسه، ص27، 28.

توجد دائما قافية، لكنها ليست بالقافية المتقاربة الرتيبة، لأنه يضعها إما بين الأسطر أو في أواخر المقاطع.

وتختلف جماليات القافية حسب موضعها في القصيدة، فحينما تكون متكررة ومتقاربة بين الأسطر يكون وقعها أكثر إيقاعية وموسيقية، كما في قصيدة "تصميم" التي تقدم هذه الحالة بامتياز:

« ليس في وسعك، يا سيدتي،
أن تصلحيني
فلقد فات القطارْ
إنني قررت أن أدخل
في حرب مع القبح..
ولا رجعة عن هذا القرارْ..
فإذا لم أستطع إيقاف جيش الروم
أو زحف التتارْ
وإذا لم أستطع أن أقتل الوحش
فحسبي أنني
أحدثت ثقباً في الجدارْ... » [1]

تكررت القافية أربع مرات في هذه القصيدة الموجزة. وكونها قافية موحدة الروي والمجرى، وتوزيعها يكاد يكون بشكل متساوي على الأسطر، جعل التدفق الإيقاعي فيها قويا ومنتظما.

والإيقاع في قصائد نزار قباني « لا يتأتى من القافية والوزن الخارجيين فحسب، بل من تلك الهندسة الدقيقة لنظام القصيدة الداخلي، ومن تقطيع الجمل وتناظرها، من تبيّن اللحظة المناسبة لإنهاء السطر أو العبارة »[2]، بالإضافة إلى استخدام التكرار ونجاح الشاعر في اختياراته الصوتية والعروضية[3].

---

(1) نزار قباني، الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق..، ص33.

(2) شوقي بزيغ، مقال "احتفالية الجسد وشاعرية الحواس"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص43.

(3) ينظر مثلا كيفية بناء الإيقاع في ديوان "قصائد" من خلال اختيارات الشاعر الصوتية والعروضية واستخدامات التكرار في: سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، ص43 وما بعدها.

وللشاعر قصائد كثيرة شديدة الانسياب الإيقاعي، وعذبة الموسيقى، وكأنها فعلا موسيقى مقروءة. حيث تتحول القصيدة الشعرية لسيمفونية موسيقية تكاد تسمع أصوات العزف فيها. وقصيدة "قولي أحبك" نموذج لذلك:

« قولي (أحبك).. كي تزيد وسامتي

فبغير حبك لا أكون جميلا..

قولي (أحبك).. كي تصير أصابعي

ذهباً.. وتصبح جبهتي قنديلا

قولي (أحبك) كي يتم تحوّلي

فأصير قمحاً أو أصير نخيلا »[1]

في هذه القصيدة توجد عشرة أبيات كاملة (أي عشرون سطرا شعريا)، تتوزع فيها القافية بشكل تعاقبي ضمن ثنائيات من بداية القصيدة إلى نهايتها. حيث تنتهي كل الأشطر الأولى للأبيات (أي صدرها) بياء المد المكسورة، فجاءت كلها على نفس الدفق الإيقاعي. وتقابلها نفس القافية في جميع الأشطر الثانية (أي عجزها) في كل الأبيات، وهو ما منحها موسيقى قوية وجميلة، حيث جاءت الثنائيات الحاملة للقافية والمشكلة للإيقاع بشكل أساسي على النحو الآتي: (وسامتي، جميلا) – (أصابعي، قنديلا) – (تحولي، نخيلا) – (تترددي، التأجيلا) – (قداستي، إنجيلا) – (أحببتني، فصولا) – (يدي، بديلا) – (قصائدي، تنزيلا) – (حبيبتي، خيولا) – (فرصتي، رسولا).

وإذا أضفنا إلى ذلك تكرار عبارة "قولي (أحبك)" خمس مرات في القصيدة ومرة في العنوان، ودلالات الأصوات الرخوة والمهموسة التي تحفل بها القصيدة، تبينت لنا بعض أسرار القوة الإيقاعية والموسيقية الهائلة الموجودة فيها، والتي جعلتها من أنجح وأروع قصائده المغناة.

أما في القصائد الطويلة ذات المقاطع المتعددة، فقد عرف كيف يجمعها إيقاعيا رغم طولها الشديد أحيانا. وذلك من خلال الانسجام الإيقاعي للتجربة الشعرية المعروضة فيها. حيث يكون الإيقاع « بمثابة الروح التي تسري في القصيدة، وتعتمد على النشاط النفسي للشاعر. وترتبط بالتجربة الشعرية بكل ما فيها من ثراء

(1) نزار قباني، أشهد أن لا امرأة إلا أنت، ص47.

وخصوبة »[1]. وله في هذا الشأن ظاهرة ملفتة في توظيف القافية حيث لا تظهر في أغلب الأحيان سوى في الأسطر الأخيرة من مقاطع القصيدة.

ففي قصيدة "الموجز في بلاغة النساء" مثلا توجد عشرة مقاطع. لا تظهر القافية فيها في سوى في السطر الأخير من كل مقطع. وهي تتوافق في الروي والمجرى في جميع المقاطع، ما جعلها تنساب إيقاعيا وتتدفق دونما انقطاع، رغم تبدل الصور والدلالات من مقطع لآخر. وهي تظهر أساسا في آخر كلمة من كل سطر: (العالمين – الحنين – الياسمين- السنين- اليقين – الجائعين – الثائرين – المتحضرين – العاشقين- الياسمين).

فأثناء القراءة يشعر القارئ بأنه مازال يسير على نفس الوتر الموسيقي الذي بدأ به، فلا يشعر بانفصال المقاطع أو تباعدها إيقاعيا. وإذا انتقينا بعشوائية عدة مقاطع متباعدة من القصيدة يظهر لنا ذلك. وهو ما توضحه المقاطع الآتية التي تبين كيف تنتج جمالية القافية من تشابه الأصوات واختلاف المعاني:

« 1

لو تسكتين..

لو تسكتين دقيقة..

لو تسكتين..

هذا الشريط سمعته،

وحفظته،

فتوقفي عن عزفه

من أجل ربّ العالمينْ

5

أعطي لعطرك فرصة

حتى يعبر عن مشاعره

بكل شجاعة..

وتطرف..

---

(1) رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص178.

فالعطر مفتاح اليقينْ.

10

خليّ فصاحتك القديمة، جانبا

كل الكلام الفلسفي..نسيته

إلا كلام الياسمينْ!! » [1]

هذا في حالة توحيد القافية، أما في حالة تنويعها في قصيدة متعددة المقاطع، فقد أبدى الشاعر أيضا براعة لا تخفى في التخلص من واحدة والدخول في أخرى، حيث يجعل لكل مقطع قافية مختلفة مع تكرارها عدة مرات ما بين أسطر المقطع الواحد، كما فعل في قصيدة "لماذا يسقط متعب بن تعبان في امتحان حقوق الإنسان؟"[2] وفي قصائد كثيرة أخرى. فالتقفية عند نزار« فن قائم بذاته. فن قوامه العفوية والإحكام وحسن اختيار المفردة والموقع، بحيث لا تبدو القافية مقحمة إقحاما، ولا تسهم في وقف اندفاعة القصيدة وإحباط تتابعها »[3].

أما في حالة تخليه تماما عن القافية، سواء في قصيدة موجزة أو ذات مقاطع، فإن ذلك يجعلها تبدو أقرب للنثر منها للشعر، لأنها تفتقد للحد الأدنى من التوتر الإيقاعي والموسيقي الذي يجب أن يظهر فيها حتى تحافظ على شعريتها، كقصيدة "حب 1993"[4]، وقصيدة "أحبك في عصر لا يعرف ما هو الحب!!"[5]، حيث توجد فيهما عدة مقاطع بلا قافية ومكتفية بالرابط الدلالي الذي لا يقل شأنا ولا دفقا، لكنه يبقى لوحده عاجزا عن صنع مثل ذلك الإيقاع القوي، أو الموسيقى الشعرية التي تكاد تكون سيمفونية معزوفة كما رأيناها في القصائد ذات القافية، خاصة ذات القافية الموحدة.

وليس التدفق الإيقاعي والتنويع الموسيقي الجميل حصرا على شعر الشاعر، فحتى نثره أظهر جماليات عالية في التنويع الموسيقي، حيث عوّض غياب الوزن والقافية بأدوات أخرى لا تقل موسيقية كالتكرار، انسجام الأصوات، تقطيع الجمل،

---

(1) نزار قباني، أنا رجل واحد.. وأنت قبيلة من النساء، ص159 وما بعدها.

(2) نزار قباني، قصائد مغضوب عليها...، ص98 وما بعدها.

(3) شوقي بزيغ، مقال "احتفالية الجسد وشاعرية الحواس"، ضمن كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1، ص43.

(4) نزار قباني، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، ص167 وما بعدها.

(5) نزار قباني، تنويعات نزارية على مقام العشق، ص207 وما بعدها.

علامات الترقيم وتوزيعها، طبيعة اللغة والصور. ويمكن أن نضيف إلى ذلك تنويعاته البلاغية (طباق، مقابلة، جناس...) والأسلوبية (تقديم وتأخير، تعريف وتنكير...) التي ساهمت أيضا في إنتاج الإيقاع الذي يعد نسقا مهما ومهيمنا في شعر نزار كما في نثره.

3- شعرية العتبات

3- 1- ما هي العتبات؟

يعد "جيرار جينيت" أول من فصّل في هذا الموضوع وعالجه في أكثر من كتاب. والعتبات برأيه هي كل التفاصيل الطباعية التي ترافق العمل الأدبي والنصوص المحيطة بالمتن، والتي يدرجها تحت ما يسميه Paratexte، فهي إذن « مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النشر المعروفة »[1].

وقد خصص لهذا الموضوع كتابا كاملا بعنوان "عتبات" Seuils (1987)، مع أنه كان قد بدأ الحديث عن العتبات قبل ذلك في كتاب "أطراس" Palimpsestes (1982) وكذا في كتاب "مدخل لجامع النص" Introduction à L'architexte (1979). وكان تركيزه منصبا على إظهار أهمية العتبات ومساهمتها القوية في فهم الخطاب باعتبارها مدخل كل نص وأول ما يبصر فيه، فليس هناك من طريق يوصل إلى النص دون المرور بعتباته.

عندما تحدث جينيت عن "التعالي النصي" أو "عبر النصية" Transtextualité، أي كل ما يجعل من النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص، قسمه إلى خمسة أنواع. واعتبر عتبات النص Paratexte النوع الثاني من هذه الأنواع المكونة له، والذي تختلف ترجمته من باحث لآخر[2]، وإن كان أكثرهم يتفق على تسميته بـ "النص الموازي". وتتمثل هذه الأنواع الخمسة فيما يلي[3]:

1- التداخل النصي (التناص أوالتناصية) Intertextualité

---

(1) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ بيروت، (د.ط)، 2000، ص16.

(2) ينظر الترجمات المختلفة لهذا المصطلح في : يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص395.

(3) Voir: Gérard Genette, Palimpsestes, à partir de P08

2- النص الموازي (وهي العتبات) Paratexte

3- النص الواصف Métatextualité

4- النص المتفرع Hypertextualité

5- النص الجامع Architextualité

النص الموازي هي العتبات التي تقدم النص للقارئ، و"العتبة" أو "الباحة" هي التي تسمح لكل واحد بالدخول إليه أو الخروج منه[1]. وعليه فإن أهم ما يدرج ضمن العتبات هي: العناوين، الإهداءات، التوقيعات، المقدمات، الملاحظات، أسماء المؤلفين، الخاتمات، الفهارس، الحواشي، الهوامش، بيانات النشر، وكل ما هو موجود على صفحة غلاف الكتاب وظهره.

وقد أشار جينيت للعناصر المكونة للنص الموازي في كتابه "طروس" وحددها فيما يلي: العنوان، العنوان الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمات، التذييلات، التنبيهات، التصديرات، الحواشي، الهوامش، العبارات التوجيهية، الزخرفات، الأشرطة، الرسوم، نوع الغلاف، الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية...إلخ[2].

والنص الموازي حسب جينيت قسمين[3] أساسيين هما:

1- المصاحب النصي Peritexte: هو ما يتعلق بالنص من اسم الكاتب، العنوان، العناوين الفرعية، الإهداء، التصدير، الصور المصاحبة للغلاف، كلمة الناشر...

2- المحيط النصي Epitexte: هي الخطابات الموجودة خارج الكتاب لكنها تتعلق به، كالاستجوابات والحوارات، المراسلات الخاصة، التعليقات، المؤتمرات، الندوات...

تلعب عتبات النص دور عتبات الدار، فهي أول ما نمر به قبل الوصول إلى الداخل. وهي التي تتكفل بتقديم النص للقارئ دون سواها. وعليه « تكمن أهميتها في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص. فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباته، فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها

(1) Voir: Gérard Genette, Seuils, P07,08

(2) Voir : Gérard Genette, Palimpsestes, P10

(3) Voir: Gérard Genette, Seuils, P10,11

تقوم، من بين ما تقوم به، بدور الوشاية والبوح. ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب. وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات »[1].

وتتلخص مهام العتبات أساسا في تحديد جنس العمل ونوعه، وكذا تسميته وتحديد مضمونه، بالإضافة للتعرف على صاحب العمل والناشر والظروف المرافقة لصدور الكتاب، فهي بمثابة مرشد للقارئ في رحلته لاستكشاف العمل من الخارج إلى الداخل. وتتغير طبيعة العتبات « حسب المراحل والثقافات والأجناس الأدبية، وحتى عند الكتاب أنفسهم (من كاتب إلى آخر)، ومن طبقة إلى أخرى، ومن ناشر إلى آخر، مع ما يترتب من هذه التباينات والاختلافات من نتائج على مستوى الإنتاج والتلقي»[2].

ومن الناحية الأجناسية تحمل العتبات أولى المؤشرات الأجناسية التي تجعل القارئ أو متصفح الكتاب يتعرف على نوع العمل، وذلك عبر المؤشر الأجناسي أو المقدمة. وفي حالة عدم ذكره في هذين الموضعين يبحث القارئ في العتبات الأخرى، ولا يطمئن له بال حتى يتعرف على نوع العمل. وعادة لا يُقبل القارئ على متن لم يستطع إدراك نوعه من خلال العتبات، وفي حالة غياب أي إشارة أجناسية يحدث بعض الاضطراب في تلقي النص.

وبالنسبة لأعمال نزار قباني، الشعرية منها والنثرية، فإن هذه الإشكالية غير مطروحة البتة، لأنه كان حريصا على تصنيف أعماله وتسمية الأنواع التي يكتب فيها، وذلك من خلال وضع المؤشر الأجناسي الذي يكون مكانه عادة في الصفحة الداخلية للعنوان، وإلاّ أوضح الأمر من خلال المقدمة، فهو حريص على إرشاد قراءه لنوع النص منذ البداية.

3- 2 - عتبات كتب نزار قباني والتصنيف الأجناسي

أولى الشاعر أهمية كبيرة لعتبات كتبه، واشتغل عليها كثيرا. وسنركز في هذا الإطار على أكثرها ورودا وتوجيها للقراءة وهي: اسم المؤلف، العناوين، المقدمات، التصديرات، الإهداءات، الغلاف وبيانات النشر، الصور والرسومات، وتفاصيل الطبع والإخراج، وهي كلها عتبات تابعة للمصاحب النصي. أما العتبات التابعة للمحيط النصي فقد تناولناها بالدراسة والتحليل في الفصل الثاني ضمن الأعمال

(1) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص23، 24.

(2) عبد المالك أشهبون، مقال "عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث"، مجلة علامات، ج 58، م 15، ص280.

النثرية والمتمثلة أساسا في الحوارات الصحفية والمقدمات النثرية. وتجدر الإشارة هنا أننا سنحلل العتبات دون تفريق بين ما صدر تحت مسؤولية المؤلف وما صدر تحت مسؤولية الناشر، لأن نزار تولى الأمرين معا باعتباره المؤلف والناشر في آن واحد.

1- اسم المؤلف

يعد اسم المؤلف من أقوى العتبات النصية وأشدها تأثيرا، لأنها أهم ما يميز بين الأعمال الأدبية المختلفة، فهي التي تفرق بين كاتب وآخر وتحقق ملكية الكاتب الأدبية والفكرية، لذلك « يعلو "المؤلف" إذن، عن أن يكون مجرد اسم علم يحيل على شخص، باتجاه تركيب وظيفة بنيوية، قائمة في جزء منها، على فرضية إنجازه لـ "وظيفة وصفية" متعاضدة مع فرضية إحالته على مبدأ وحدة كتابية. من هذا المكان التحليلي بالتحديد، يمكن لاسم المؤلف أن ينهض بوظيفته كنص مواز »[1].

وعليه فإنه « يمنح سلطة توجيه المتلقي/القارئ، من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه. فالمتلقي/القارئ يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، ولا سيما إذا كان اسم المؤلف اسما معروفا وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية »[2]. ويأتي مكان اسم المؤلف عادة في أعلى صفحة الغلاف الخارجي أو أسفلها، بجانب عنوان العمل، ثم يتكرر في الصفحات الداخلية الأولى وفي مواضع أخرى من الكتاب.

ووجود اسم المؤلف كاملا كما هو مسجل مدنيا، يثبت هوية العمل لكاتبه، بإعطائه اسمه الحقيقي، ما يمنحه حق الملكية الشرعية. ونزار قباني اختار أن ينشر أعماله الإبداعية باسمه الحقيقي والكامل، كما هو في وثائقه المدنية خلافا لكثير من الكتاب والشعراء الذين غيروا أسماءهم أو استعاروا ألقابا ينشرون بها أعمالهم، محتفظين بأسمائهم الحقيقية لحياتهم الخاصة فقط.

ومع مرور الوقت على بداياته في النشر، أصبح اسمه "علامة شعرية" أقوى حتى من العنوان. فمثلا « حين يقرأ اسم نزار قباني، فإن الذهن يستحضر مباشرة هوية هذا الاسم الذي تقول: إنه شاعر يكتب شعرا حداثيا أو ما يسمى بشعر التفعيلة، وأن

---

(1) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 01، 2007، ص38.

(2) باسمة درمش، مقال "عتبات النص"، مجلة علامات، ج61، مج16، مايو 2007، ص74.

شعره يتسم بالإباحية في أغلبه، كما أن له قصائد كثيرة مغناة »[1]. فبعد الرواج الكبير الذي لقته أعماله والشهرة الواسعة التي وصل إليها اسمه وشخصه، أصبح يكفي ذكر اسم "نزار قباني" لاستحضار شعره وأعماله. وقد يبحث القارئ في مكتبة أو معرض عن أعماله دون أن يقصد عنوانا معينا، وإنما يبحث عن أي عنوان تكون هويته وملكيته تابعة لاسم "نزار قباني".

2- العناوين

لم يحض العنوان بما يكفي من الدراسات على الرغم من « كونه بطاقة تعريف النص، وهويته التي تشكل وجوده »[2]. ومن المؤكد أن أي شاعر أو كاتب إلا ويعطي أهمية وعناية بالغتين للعنوان كما يفعل للعمل في حد ذاته. وربما كان اختيار العنوان أكثر تعقيدا لأنه أول ما يتلقاه القارئ من العمل الأدبي ومن ثمة هو من يحدد- في خطوة أولى- التسويق الناجح للكتاب، باعتبار أن القراء لا يعرفون من الكتاب في بداية الأمر سوى عنوانه، وهذا شيء لا يغفله الكاتب والشعراء بلا شك.

يعرّف "ليوهوك" (أحد مؤسسي علم العنوان) العنوان على أنه «مجموع الدلائل اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى من نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف »[3]. وكتابة العنوان هو بمثابة عمل ثاني، له فعالياته وشروطه التي قد تكون مستقلة لحد ما عن العمل الذي سيعنونه، ولا شك أن الكاتب يضع المتلقي نصب عينيه أثناء اختياره للعنوان.

في العادة، يبدأ الكاتب بإنجاز العمل الأدبي أولا ثم يضع له عنوانا. أما القارئ فعمليته عكسية، حيث تكون انطلاقته بدءا من العنوان ثم ينتقل إلى العمل، وهو ما يجعله يلعب دورا هاما في توجيه أفق التوقع وتحديد نمط التلقي، وفي شد الانتباه وإثارة الفضول حول محتوى العمل. وقد يحدث أحيانا أن يكون العنوان أشد شعرية وجمالية من العمل في حد ذاته.

وما دام العنوان محطة إبداعية يقف عندها المؤلف طويلا كما العمل الأدبي، فما هي الأسس التي ينبني عليها اختياره؟ في الحقيقة، قد يكون الكاتب نفسه غير قادر

---

(1) باسمة درمش، مقال "عتبات النص"، ، ص74.

(2) نفسه، ص41.

(3) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط01، 2002، ص55.

على الإجابة على هذا السؤال. فهو لا يضع العنوان حتى يكتمل العمل أمامه، ما يعني أن النص هو المحدد الأكبر للعنوان. فالمرسل « غالبا ما يضع عنوان مرسلته بعد انتهائه منها وتشكلها عملا مكتملا. بمعنى أنه - إذ يضع العنوان / يبدعه - واقع تحت تأثير العمل نفسه بشكل ما من الأشكال وكأن المرسل يتلقى عمله ليتمكن من عنونته »[1].

أما المهمة الأولى للعنوان فهي أن يدل على العمل، حيث يكون دور « العنوان للكاتب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يُتداول، يُشار إليه، ويُدل به عليه »[2]. لذلك يستوجب كثافة وتركيز عاليين، ويفضل فيه أن يكون موحيا فقط، لا أن يقول كل شيء، حتى يظل هناك فضول للمرور إلى المتن. وبهذا الشكل يدخل العنوان في تناص مع عمله ومع باقي العناوين من نفس الكتاب.

وتتحدد وظائف العنوان الأساسية حسب "شارل غريفيل" في ثلاثة وظائف هي:

«1- التعريف بهوية العمل. 2- تحديد مضمونه. 3- منحه قيمة »[3]. لكن جينيت قدم مجموعة من الملاحظات على هذه الوظائف، واقترح وظائف أخرى تتمثل في[4]:

1- الوظيفة التحديدية لهوية العمل 2- الوظيفة الوصفية

3- الوظيفة الإيحائية 4- الوظيفة الإغوائية.

وحسب جينيت فإنه ليس بالضرورة أن تجتمع هذه الوظائف مرة واحدة. أما جهاز العنوان فيتكون عادة من ثلاثة عناصر هي: العنوان، والعنوان الثانوي، والعنوان الفرعي (يعرف بجنس العمل: رواية، قصة، شعر...). وهي عناصر « قد تحضر مجتمعة أو متفرقة، بحيث يمكن الاستغناء عن أحد عنصريها الأخيرين، وذلك بحسب إرادة المؤلف والناشر والنسق الثقافي الذي يصدران عنه »[5].

ويتفرع العنوان عموما إلى: عنوان خارجي ضروري لكل عمل، وهو عنوان الكتاب. وعناوين داخلية ليست ضرورية، وتتمثل في عناوين القصائد في الشعر، أو عناوين الأقسام والفصول في النثر.

---

(1) محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ب)، (د.ط)، 1998، ص61.

(2) نفسه، ص15.

(3) Gérard Genette, Seuils, P73

(4) Voir: Ibid, P88, 89

(5) نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص41.

وبالنسبة لأعمال نزار قباني فإن العنوان يمثل العتبة الأكثر أهمية بعد اسم المؤلف لأنه أكثر ما يتم تداوله من عتبات النص. وهو يحمل جماليات فنية كثيرة نجح الشاعر في ابتكارها وجلب القراء إليها، وبالتالي التسويق الجيد لها، سواء تعلق الأمر بعناوينه الخارجية (أي عناوين الكتب والدواوين)، أو عناوينه الداخلية (أي عناوين القصائد والفصول).

1- العناوين الخارجية: عناوين الكتب والدواوين

يمثل عنوان الديوان « علامة على تلك البنية الأكبر التي تنتظم فيها البنيات الدلالية لكافة القصائد، ومن ثم كان لا بد أن يخترق عنوان الديوان كافة القصائد ليتمكن من رد اختلاف عناوينها إليه. بتعبير آخر إن عنوان الديوان يتردد، بهذا الشكل أو ذاك، داخل جميع القصائد، الأمر الذي يخلق نواة أولية للبنية الدلالية الأكبر »[1]. وهذا الأمر يكاد يكون محققا في معظم أعمال الشاعر، حتى أن جل عناوين دواوينه هي في ذات الوقت عنوان لإحدى قصائد الديوان، كما هو الشأن في الدواوين: خمسون عاما في مديح النساء، تزوجتك أيتها الحرية، لا غالب إلا الحب، كل عام وأنت حبيبتي، حبيبتي، هل تسمعين صهيل أحزاني؟، أنت لي، أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء، الرسم بالكلمات، أحبك أحبك والبقية تأتي...، أشهد أن لا امرأة إلا أنت، الحب لا يقف على الضوء الأحمر.

وتكمن فاعلية العناوين الخارجية القصوى، في كونها تتوجه إلى جمهور أكبر من عدد قراء النص الفعليين وذلك لسببين أساسيين: « أولهما: موقعها الخارجي على الغلاف. وثانيهما: وظيفتها الأساسية التي تتمثل في جلب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه. إنها تتوجه، إذاً، إلى ما يمكن تسميته بـ (القارئ الكامن) أو (المحتمل) »[2]. في حين تخاطب باقي العتبات الموجودة في الصفحات الداخلية للكتاب جمهورا أقل، ينحصر أساسا في فئة الذين فتحوا، بالفعل، الكتاب أو قرؤوه[3].

ويتكون العنوان الخارجي عند نزار من العنوان فقط في أغلب الكتب، ونادرا ما يضيف عنوانا ثانويا كما فعل في سيرته الثانية التي عنونها بـ "من أوراقي المجهولة... (سيرة ذاتية ثانية)." فهي الوحيدة ضمن أعماله التي أضاف لها عنوانا ثانويا بين قوسين، وهو في الآن ذاته عنوان وإشارة أجناسية.

---

(1) محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ص85.

(2) عبد المالك أشهبون، مقال "عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث"، ص280.

(3) ينظر: نفسه، ص280.

أما العنوان الفرعي الذي يحدد النوع الأجناسي للكتاب، أو ما يسمى بـ"المؤشر الأجناسي" الذي يقوم بمهمة إخبار القارئ بجنس أو نوع العمل الذي ينوي قراءته، فهو لا يكاد يغيب في كل دواوينه. وذلك ما يشير إليه في الصفحة الداخلية للعنوان واضعا كلمة واحدة فقط وهي كلمة "شعر". وكل دواوينه تقريبا تحمل هذه العلامة عدا أربعة دواوين: اثنين منهما ينتميان لقصيدة النثر (100 رسالة حب – كل عام وأنت حبيبتي)، وربما تكون هذه إشارة لتردد الشاعر في تسميتها شعراً. والآخرين هما "قصائد متوحشة" و "أحبك أحبك والبقية تأتي"، ولا نرى سببا لإسقاط التصنيف عنهما. أما في أعماله النثرية فقد يضع عنوانا فرعيا في الصفحة الداخلية يحدد فيه نوع العمل (سيرة ذاتية – مقالات – حوارات- مقدمات)، وقد لا يضعه ويعوض غيابه بكتابة مقدمة للكتاب تتولى مهمة إيضاح نوع العمل وجنسه.

تحمل عناوين الكتب والدواوين في مدونة نزار قباني شيئا من الإثارة والمفاجأة، وتلعب على اللامتوقع. حيث يعمد الشاعر إلى منحها ما يكفي من الشاعرية والجمال والتشويق. حتى أن عناوينه مميزة جدا في صياغتها اللغوية ومتقاربة في حقولها الدلالية، وبذلك يكون العنوان "رسالة" يتبادلها المرسل (الشاعر) والمرسل إليه (القراء) من أجل التواصل المعرفي والجمالي[1]. وهذه بعض عناوينه وما تحمله من إيحاءات[2]:

- الرسم بالكلمات: يوحي لتداخل الفنون.
- قصائد مغضوب عليها: قصائد تجاوزت الممنوع.
- قاموس العاشقين: كلام يتبادله العشاق.
- طفولة نهد: صيغة جديدة وطريفة وجريئة أيضا.
- قصائد متوحشة: مفارقة تجمع ضدين.
- يوميات امرأة لا مبالية: توحي بأدب المذكرات.
- 100 رسالة حب: توجد 100 رسالة حب في الكتاب.
- كتاب الحب: كتاب كامل عن الحب.
- أشعار خارج عن القانون: قصائد متمردة على النظام (السياسي أو الأخلاقي).

---

(1) ينظر: جميل حمداوي، مقال "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، العدد 03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، يناير/مارس 1997، ص100.

(2) ينظر دلالات بعض هذه العناوين في: عبد السلام المسدي: بين النص وصاحبه، ص115.

- شيء من النثر: يوحي بأنه ليس بكاتب نثر أساسا، وأن هذا الكتاب هو شيء منه فقط.
- والكلمات تعرف الغضب: كلام عن الثورة والغضب والتمرد.
- قصتي مع الشعر: يحكي عن تجربته الشعرية.
- ما هو الشعر؟: تساؤلات عن طبيعة الشعر.

وهكذا، فإن عناوينه ليست بالمبهمة أو الغامضة. إنما هي رغم بساطتها، شديدة الإيحائية. وتأتي في معظمها مختصرة وموجزة، تدور ضمن إطار دلالي متقارب وهو موضوع الحب (حبيبتي - لا غالب إلا الحب - كل عام وأنت حبيبتي - أنت لي - أشهد أن لا امرأة إلا أنت - أحبك أحبك والبقية تأتي...- سيبقى الحب سيدي...).

2- العناوين الداخلية: عناوين القصائد والفصول

العناوين الداخلية هي العناوين المصاحبة للنص كعناوين القصائد والفصول والأجزاء. وهي عناوين قد تكون أقل مقروئية من العنوان الأصلي، لأنه لا يصل إليها سوى من قرأ الكتاب فعلا أو على الأقل تصفح فهرسه.

يظهر العنوان الداخلي في بداية كل نص، وبالضبط في أعلاه، وهو بذلك يمثل نصا موازيا آخر للعمل، يعرّف به ويحيل إليه، ويأتي النص تفسيرا للدلالات التعبيرية واللغوية التي يكون العنوان قد اختزلها ببساطة وتميز[1]. وهذا ما يجعل العنوان خطابا رمزيا « يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمّا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته »[2].

وتتداخل العناوين الداخلية وتتقارب في أعمال نزار قباني من ناحية حقولها الدلالية، فمعظمها يدور حول الحب والمرأة والوطن. كما تتناص لغويا مع بعضها البعض، ومع عناوين الكتب والدواوين. وتتميز عناوين بعض القصائد بكونها في منتهى الإثارة والإغراء، وهي تتعلق أساسا بأعضاء جسد المرأة أو أدوات زينتها، من نوع: أحمر الشفاه، رافعة النهد، فم، نهدان، حلمة، الشفة، إلى مضطجعة، القبلة الأولى، همجية الشفتين، كم الدانتيل...إلخ.

---

(1) ينظر: باسمة درمش، مقال "عتبات النص"، ص52.

(2) نفسه، ص40.

ويصوغ الشاعر عناوين كثيرة من خلال بناء مفارقة صورية فيها، حيث يجمع صفتين متنافرتين في العنوان مثل: القصيدة الشريرة - اللؤلؤ الأسود - مدنسة الحليب - قط من خشب - الغابة السوداء - همجية الشفتين - التفكير بالأصابع... كما يميل كثيرا إلى صياغة العناوين باستعمال أشباه الجمل[1]: إلى التلميذة، إلى مراهقة، إلى صامتة، مع بيروتية، إلى امرأة محايدة، عن الشعر، إلى ساذجة، إلى نهدين مغرورين...

أو يصيغها على شكل سؤال: هل تسمعين صهيل أحزاني؟ لماذا؟ أين أذهب؟ كيف؟ ماذا؟ ماذا أقول له؟ من منكما أحلى؟ ماذا ستفعل؟ لماذا تنامين وحدك؟ هل تقبلين أن تكوني أمي؟ متى يعلنون وفاة العرب؟...

أو على شكل فعل أمر: اختاري - لا تحبيني - اغضب - قولي أحبك... وقد يكتفي في أحيان كثيرة ببناء العنوان بكلمة واحدة فقط: إذا، طموح، المعطف، إحباط، مشنقة، تفرد، اكتئاب، أمي، صمت، المشكلة، وجودية، سؤال، الموعد، نار، سر، حكاية، أحبك، وردة، وشاية...

كما توجد في عناوينه تشكيلات منوعة من الصيغ كالجمع بين الصفة والموصوف وغير ذلك من نوع: الرسالة المحترقة، خطاب من حبيبتي، شهادة تامين، قدر أنت بشكل امرأة، أشهد أن لا امرأة إلا أنت، من يوميات رجل مجنون، امرأة تمشي في داخلي، حبك طير أخضر، خمس رسائل إلى أمي، ساعة الصفر، النقاط على الحروف، امرأة من دخان، شمعة ونهد...

بهذه التنويعات يأخذ كل عنوان مجاله الدلالي والجمالي المختلف عن بقية العناوين. ومن الواضح أن الشاعر ينتقي بعناية عناوينه ويقف عندها بتركيز كما يفعل مع النصوص. وهو بذلك يكون قد انتبه لأهمية العنوان في عملية التلقي والذي تؤكد عليه الدراسات. فقد أظهر البحث السيميولوجي مثلا أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي، وذلك نظرا للوظائف الأساسية (المرجعية والإفهامية والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير والقارئ، لذلك ليس من المبالغة القول أن العنوان يعتبر مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي[2].

---

(1) ينظر هذه الأنواع من العناوين في: طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، ص56.

(2) ينظر: جميل حمداوي، مقال " السيميوطيقا والعنونة"، ص97.

أما عناوين مقالاته النثرية، فهي أيضا متنوعة. فبعضها يقوم على الطباق أو بناء المفارقة مثل: الحرب الجميلة.. والسلام البشع- الوردة.. والمسدس!!- ذهب ليلعب مع الذئب.. وسيعود... وله عناوين تتناص مع كتاباته الشعرية مثل:... فطريق "جنيف" يا ولدي مسدود.. مسدود.. مسدود- كل عام وأنتم "محاربون". فالعنوان الأول يحيل مباشرة لقصيدته "قارئة الفنجان"، والعنوان الثاني يحيل لقصيدة "كل عام وأنت حبيبتي".

ولديه أيضا عناوين بنبرة تهكمية ساخرة مثل: الفلسطينيون.. هم آخر العرب!!!- يا أرانب العروبة...اتحدي!- نحن الموقعون بحوافرنا أدناه..- شرائح فلسطينية.. بالمايونيز...

كما يستخدم كثيرا صيغ الاستفهام والانفعال، وتركيب الصور الطريفة والمثيرة من نوع: حبيبتي تتعطر بالنفط- نشكركم..لأنكم كنتم عربا..- أين هي العروس؟- أيها الحب.. هل تعطينا إجازة؟- الشعر+العروبة = جراحة في القلب!!- سيادة الرئيس "يتوحم" على صفحتي!...- رئيس جمهورية الحزن...

3- المقدمات

اعتبر جينيت المقدمة Préface من أهم العتبات التي تندرج ضمن المصاحب النصي، وهي تضم كل نص استهلالي ذاتي أو غيري يصاحب النص، لذلك قد ترد على أشكال وأسماء مختلفة مثل: المقدمة، التمهيد، التوطئة، فاتحة، إشارة، رأي، تقديم، تنبيه، خطاب أولي، قبل البدء...وغيرها[1].

ومع أن مقدمة الكتاب هي آخر ما يكتبه المؤلف، إلا أنها أول ما يفتتح به الكتاب. وهي مهمة لدرجة أنه قد لا تستقيم قراءة المتن وفهمه دونها. وتشتغل المقدمة عموما كمساحة يعمل الكاتب من خلالها على ربط المتن بالقارئ، حيث يسعى فيها لتوضيح « نموذج الجنس الذي تتحدث عنه، وكشف نموذج قراءتها »[2]. وربما يعلل فيها أسباب توجهه لموضوع بعينه، أو يعرض فيها قضية ما، لذلك فهي موجهة أساسا للقارئ وقد يخاطبه فيها مباشرة.

---

(1) Voir: Gérard Genette, Seuils, P 150

(2) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص41.

المقدمة خطاب موجه للقارئ، قصد بناء أو تحديد نمط من القراءة المتوخاة، فهي إذن تمنح للقارئ منهج قراءة المؤلف[1]. أما شكلها فالكاتب حر في اختياره، فقد تكون نثرية أو شعرية. ويمكن أن ترد في أسلوب حوار أو رسالة أو مقدمة نقدية. كما يمكن أن يكتبها صاحب المتن، أو يكتبها شخص آخر غير المؤلف.

وهي على أصناف وأنواع متعددة[2]، تختلف وظائفها باختلاف سياق التأليف. وتنحصر عموما في توجيه المتلقي، وإخباره بأصل الكتاب وظروفه ومراحل تأليفه والقصد منه. وكذا توجيه القراءة وتنظيمها وإعداد القارئ لاستقبال المتن الذي تكون قد قامت باختزاله وتكثيفه. وقد تأتي على شكل خطاب دفاعي يرد فيه الكاتب على الانتقادات الموجهة له، أو تستخدم لشرح العنوان وتحليله[3].

فالمقدمة إذن تختزل رؤية المؤلف، وموقفه، ومشروعه من الكتاب. ولذلك تعد « منطلقا لفهم تصورات الكتاب والأدباء، بما هي عتبة وخطاب أساس لبسط المفاهيم والأطر النظرية الخاصة بالإبداع والكتابة والتأليف »[4]. وهي عند نزار قباني من أهم عتبات كتبه التي اشتغل عليها كثيرا بعد العنوان، حيث يستخدمها لتبيان النوع الذي يكتب فيه، أو لتبرير خياره للموضوع والهدف منه.

ولا يكاد يخلو ديوان من دواوينه أو كتاب من كتبه النثرية من مقدمة يفصل فيها ما تعلق بنوع النصوص الواردة فيها وطبيعتها وسياق كتابتها. ومن هنا تكتسي المقدمة أهميتها الفائقة في مجال نظرية النوع الأدبي، حيث تتضمن تعريف النوع، وتقنيات الكتابة واستراتيجيتها، ووظيفة الأدب وموقعه الاجتماعي والتاريخي[5].

ومقدمات كتب نزار كلها من تأليفه، عدا مقدمة ديوانه الأول "قالت لي السمراء" التي كتبها "منير العجلاني"، ومجموعة "أشعار مجنونة" التي قدّم لها "شاكر مصطفى". وكذا مقدّمات بعض كتبه التي صدرت بعد وفاته، وهي من توقيع أبنائه كمقدمة "من أوراقي المجهولة..." و "أبجدية الياسمين".

---

(1) ينظر: أحمد المنادي، مقال "النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص"، مجلة علامات، ج61، مج16، مايو 2007، ص145.

(2) ينظر: نفسه، ص148.

(3) ينظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص51، 52.

(4) أحمد المنادي، مقال "النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص"، ص144.

(5) ينظر: نفسه، ص148.

وتمثل مقدماته أهم النصوص التي بث فيها مفاهيمه الثورية وآراءه النقدية حول الأدب والشعر، ولذلك تكتسي أهمية فائقة حيث لا يمكن تجاوزها في عملية استنطاق نصوصه. ويسميها الشاعر أحيانا مقدمة وأحيانا مدخل، وقد يتركها بلا عنوان، وغالبا ما يكتبها نثرا. وتندرج معظم مقدمات كتبه ضمن ما يمكن أن نسميه "المقدمة النقدية أو التحليلية". وهذه بعض النماذج من مقدماته وما تناوله فيها:

- كتاب الحب: مقدمة نثرية بلا عنوان، شرح فيها أسباب محاولته كتابة القصيدة الموجزة، وبيّن رؤيته الجمالية اتجاه الموضوع، حيث يرى أن الشعر العربي يعاني من "الثرثرة الشعرية" و "الزوائد اللفظية".

- قاموس العاشقين: مدخل نثري شرح فيه أسباب استمراره في كتابة القصيدة الموجزة.

- 100 رسالة حب: مقدمة نثرية بلا عنوان، شرح فيها نوع النصوص الموجودة فيه، وأصلها، وسبب نشره لها.

- يوميات امرأة لا مبالية: فيه مقدمتين؛ الأولى تمثل الكلمة التي قدّم بها كتابه بدعوة من طالبات الجامعة الأمريكية ببيروت، والثانية بعنوان "هذه الأوراق...". وفيهما يدعو المرأة للتحرر من الذل والعبودية للخروج إلى آفاق الكرامة والحرية. وهي نصوص قوية وعنيفة عن المرأة والجنس والجسد والحرية، وكذلك هي قصائد الديوان.

- طفولة نهد: مقدمة نثرية بعنوان "في الشعر"، تنم عن وعي فني وجمالي ونقدي كبير. يدعو فيها لقراءة القصيدة بطفولة وعفوية لا بالمنطق، لأن التذوق الفني حدس غنائي. وقد عبر فيها عن رؤيته الفنية والجمالية اتجاه موضوع الشعر والفن.

- هل تسمعين صهيل أحزاني؟: مدخل نثري شعري مطول بعنوان "خمسون عاما من الشعر: سيرة ذاتية قصيرة"، استعرض فيه الثمن الذي دفعه ليصبح شاعر المرأة، والانتقادات اللاذعة التي وجهت له ومع ذلك بقي متمسكا بها.

- أحلى قصائدي: مقدمة نثرية بعنوان "هذه المختارات"، شرح فيها أسباب اختياره لأجمل قصائده وإعادة نشرها في كتاب.

- المرأة في شعري وفي حياتي: مقدمة نثرية بعنوان "هذا الكتاب"، يخبر فيه قراءه بسبب جمعه للحوارات الصحفية التي نشرها في هذا العمل، مبررا ذلك بأنه يريد أن يصحح صورته أمام الناس بعدما تشوهت.

- الشعر قنديل أخضر: مقدمة نثرية بعنوان "إلى القارئ"، أوضح فيها سبب إصداره كتابا نثريا (وكان هذا الكتاب من أوائل كتبه النثرية)، والذي أرجعه لأصدقائه الذين أقنعوه بأن نثره مثل شعره يستحق أن ينشر ويقرأ.

- العصافير لا تطلب تأشيرة دخول: مقدمة نثرية تحمل نفس عنوان الكتاب، برر فيها مناسبة كتابة نصوصه، وسبب نشره لها. وهي مقدمات نثرية ألقاها هنا وهناك في العالم العربي في أمسياته الشعرية.

- قصتي مع الشعر: مقدمة نثرية بعنوان "إضاءة" شرح فيها أسباب لجوئه لكتابة سيرته الذاتية، والهدف الذي يبتغيه من ورائها، كما تحدث عن نوع الكتاب.

- الكتابة عمل انقلابي: مقدمة نثرية تحمل نفس عنوان الكتاب، قدم فيها رؤيته اتجاه موضوع الكتابة، وشرح فيها معنى الانقلاب في الشعر والكتابة. وهي أقرب إلى المقال النقدي الذي ناقش فيه دور الشاعر في الإبداع انطلاقا من الثورة.

- لعبت بإتقان وما هي مفاتيحي...: مقدمة بعنوان "مدخل"، برر فيها سبب جمعه لحواراته الصحفية ونشرها.

- عن الشعر والجنس والثورة: مقدمة بعنوان "هذا الحوار"، تحدث فيه عن قصة هذا الحوار وأسباب نشره له.

4- التصديرات

التصدير Epigraphe هو نوع من الاستشهاد، إن لم نقل أنه الاستشهاد في حد ذاته[1]، وهو كما ورد تعريفه في معجم Larousse « مقولة لكاتب ما توضع على رأس كتاب أو فصل »[2]، كأن يضع المؤلف قولا أو عدة أقوال لكاتب ما أو لنفسه في بداية الكتاب بعد صفحة العنوان وقبل المتن، مستشهدا بها من أجل توجيه أو توضيح العمل. فالتصدير يكون على رأس العمل أو جزء منه (نص أو عدة نصوص)، وهو بذلك يقع خارج العمل ومحاذيا لحافته[3].

ومع أن التصدير قد لا يكون للمؤلف، ولا يكون له علاقة قريبة بالمتن، إلا أنه يوحي للتوجه الذي يذهب إليه، باعتبار أن اختياره جاء ليوافق ما يريد المؤلف الوصول

---

(1) Voir: Gérard Genette, Seuils, P134

(2) Dictionnaire de français, Larousse, France, 2003, P 152

(3) Voir: Gérard Genette, Seuils, P134

إليه. والتصدير حسب المؤلف على ثلاثة أنواع وهي: التصدير الغيري (هو الأكثر شيوعا، يكون منسوبا لمؤلف غير مؤلف العمل)، والتصدير الذاتي (الذي يكتبه مؤلف العمل بنفسه)، والتصدير المجهول (هو التصدير غير المنسوب)[1]. ويؤدي التصدير أربع وظائف أساسية حسب جينيت[2] تتلخص في: 1- التعليق على العنوان. 2- التعليق على النص. 3- تصعيد حساسية القارئ. 4- الكفالة النصية.

والتصديرات في كتب نزار كثيرة الورود. وهي تنتمي في أغلبها إلى النوعين الأولين من التصدير، أي غيري وذاتي. وكلها تصديرات تلعب على الرافد الدلالي لمحتوى الديوان أو الكتاب. وهذه بعض الكتب وتصديراتها:

- ديوان "الحب لا يقف على الضوء الأحمر": "أنت في العشرين تستطيع أن تحب.. وأنت في الثمانين تستطيع أن تحب.. هناك دائما مناسبة لاشتعال البرق..." فرانسواز ساغان.

كأنما الشاعر يدعم عنوانه بهذا القول الذي يؤكد أن الحب لا عمر له ولا حدود توقفه، وهي الدلالة الرئيسية التي يحملها عنوان الديوان.

- ديوان "قصائد": "الجنس ثورة، والدافع الجنسي هو أهم دافع ثورة في الإنسان. والإنسان الذي لا يشتهي إنسان غير قادر على الثورة" هربرت ماركوز.

صحيح أن عنوان الديوان عام ومائع لكن القصائد الموجودة فيه تحوم كثيرا حول موضوع الجنس. وهذا التصدير كأنما هو بمثابة مبرر لجدوى الخوض في هذا الموضوع.

- ديوان "الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق..": توجد فيه خمسة تصديرات. واحد له، والأخرى لغيره. منها: "إنني محظوظ، لأن أعدائي يتجددون.." ألان روب غرييه. وآخر: "أعذروني، أيها السادة. إنني سمكة وحشية داخل زجاجة حبر.." ألبرتو مورافيا.

تعطى التصديرات الخمسة إيحاء بتوجه الشاعر نحو الثورة والتمرد، والشعور بمسؤولية استخدام الكلمة لبناء الوعي والرد على النظام، مع إدراكه بأن ذلك سيجلب له الأعداء والمشاكل.

---

(1) Gérard Genette, Seuils, P140, 141, 142

(2) Voir: Ibid, à partir de P145

- ديوان "سيبقى الحب سيدي": فيه أربعة تصديرات غيرية. الأول هو: "لا ثقافة بغير حب. إن الذي يحبني يخلقني" أراغوان. والأخير هو: "الفن ليس طريقة معقدة لقول أشياء بسيطة، بل طريقة بسيطة لقول أشياء معقدة..". جان كوكتو.

يدور هذا الديوان حول موضوع الحب أساسا الذي عرضه الكاتب بلغة شديدة البساطة، وهذين القولين يدعمان هذا التوجه تماما.

- كتاب "قصتي مع الشعر": فيه خمسة تصديرات لعدة كتاب وشعراء. منها عبارة للشاعر والكاتب الفرنسي "جان كوكتو" يقول فيها: "الكتابة ليست سجادة فارسية يسير فوقها الكاتب. والكاتب يشبه ذلك الحيوان البري الذي كلما طارده الصيادون كتب أفضل".

إن استعارة الشاعر واختياره لهذه العبارة في مدخل كتابه « لم يحدث اعتباطا ولا جاء بمحض الصدفة، بل صدر عن سبق تفكير وترصد، وعن إحساس عميق بقدرة هذه العبارة على التفسير والإيحاء، تفسير رؤية الشاعر لوظيفة الكتابة والكتاب، والإيحاء بما تجلب هذه الوظيفة بل ما ينبغي أن تجلبه على صاحبها من حريق ومطاردة»[1].

كما استعار عبارة أخرى للشاعر "أوجين أونسكو" يقول فيها "كل أدب جديد هو عدائي. العدوانية تمتزج بالأصالة، وهي تقلق ما اعتاد عليه الناس من أفكار". وعندما نجمع العبارتين مع بعض نتوصل « إلى معرفة الملمح الأول من الرؤية الشعرية لنزار قباني، الشاعر الذي تثري المطاردة وجدانه، ويسحره التجديد »[2].

هذه بعض النماذج للتصديرات الغيرية التي أخذها من أقوال الآخرين. ولديه أيضا العديد من التصديرات الذاتية التي يكون هو صاحبها، وهي تشتغل كما سابقتها على الصعيد الدلالي للكتاب، باعتبار أنها تحضر القارئ لتلقيه وتحرضه على اكتشاف المزيد منه. ومن بينها هذه التصديرات:

- كتاب "والكلمات تعرف الغضب1": "إن الكتابة هي جنوننا عندما يأخذ شكلا لغويا... " نزار قباني.

يتناص عنوان الكتاب بهذا التصدير بمحتوى المتن الذي يمثل مجموعة مقالات سياسية ذات نبرة حادة وغضب متأجج.

---

(1) عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، ص65.

(2) نفسه، ص65.

- كتاب "ما هو الشعر؟": "كل الطرق لدى الأوروبيين توصل إلى روما، وكل الطرق لدى العرب توصل إلى الشعر..." نزار قباني.

هذا الكتاب ألفه الشاعر حصريا عن موضوع الشعر الذي حاول تعريفه والإحاطة به من كل الجوانب. وقوله في التصدير يوحي لهذا القدر الشعري الذي يرافقه ويرافق أمته، ما يعني أنه لا مفر منه.

- ديوان "يوميات امرأة لا مبالية":

« ثوري على شرق السبايا.. والتكايا.. والبخورِ

ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبيرِ

لا ترهبي أحدا.. فإن الشمس مقبرة النسورِ

ثوري على شرقٍ يراكِ وليمة فوق السريرِ..»[1]

خص الشاعر هذا الديوان لتشجيع المرأة على أن تثور على وضعها. وهو العمل الذي ألفه مستخدما الضمير المؤنث في الأنا المتكلمة فيه. لقد أراد من خلاله مساعدة المرأة للخروج من حكم هذا الشرق الجاهل الذي لا يزال يستعبدها، وأبيات التصدير تختصر القضية التي حاول شرحها من خلال مقدمة الكتاب ومتنه. ومثل هذه التصديرات الشعرية نجدها أيضا في ديوان "أشعار خارجة على القانون" و "الرسم بالكلمات" وسواها من الدواوين.

5- الإهداءات

الإهداء[2] من أقل العتبات ظهورا في كتب نزار قباني، فنادرا ما نجده أهدى عملا لأحد. وغياب الإهداء رغم إمكانية وجوده هو برأي جينيت دال "مثل درجة الصفر" حيث يقول هذا الغياب إني لم أهده لأحد لأني "لا أجد أحدا يستحق هذا الكتاب" أو "لا أجد أحدا يستحقه هذا الكتاب"[3]. لكن خيار نزار لعدم الإهداء ربما يكون حاملا لمعنى آخر وهو ترك الأعمال مفتوحة لكل القراء دون استثناء أو تفضيل.

---

(1) نزار قباني، يوميات امرأة غير مبالية، ص07.

(2) للمزيد حول كل ما يتعلق بعتبة الإهداء ينظر:

Gérard Genette, Seuils, à partir de P110

(3) Voir: Ibid, P126

من إهداءاته النادرة، إهداء إلى إحدى صديقاته في ديوان "تزوجتك أيتها الحرية"، وإهداء آخر في ديوان "كتاب الحب" إلى زوجته، وفي كلا الإهداءين لم يذكر كلمة إهداء لكن وجود العبارة بعد صفحة عنوان الكتاب مباشرة يدل على ذلك، لأن هذا هو المكان الاعتيادي لأي إهداء، يضاف لذلك بدأه الإهداء بحرف الجر "إلى" وختمه العبارة باسمه كما في هذا الإهداء:

« إلى زوجتي الغالية

بلقيس

رفيقة العمر

ورفيقة الدرب

نزار »[1]

6- الغلاف وبيانات النشر

يعد الغلاف «العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي »[2]. وغلاف الكتاب هو وجهه وبطاقة تعريفه التي تتجلى فيها الملامح الأولى للعمل وهويته التي تحدد ردة فعل القارئ، فإما تدفعه للطلب أو للامتناع. والغلاف جزء من دلالة النص ولا يمكن النظر إلى غلاف الديوان بجزأيه الأمامي والخلفي «على أنه قوسان دلاليان يحتضنان نصوصه الشعرية ويحددان لنا بؤرتها الدلالية فقط، بل ومدخلهما إلى هذه النصوص وتحليلها أيضا »[3].

ويتجاوز الغلاف «وظيفته التداولية التي تعني التسمية والتصنيف ونسبة النص لصاحبه وتوثيق النشر زمانا ومكانا. إنه هنا يقوم بمهمة إيحائية: يعدّ المتلقي، منذ البداية، لقراءة الكتاب قراءة محددة، ويهيئه منذ العنوان لأفق تأويلي خصب»[4]. وهو مساحة تحمل ذوق الناشر الذي يجب عليه « أن يعرف كيف يختار المؤثرات ليجلب

---

(1) نزار قباني، كتاب الحب، صفحة ما بعد العنوان.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص133.

(3) علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص58.

(4) نفسه، ص64.

القارئ لشراء الكتاب»[1]. فعندما يكون رسم الغلاف موفقا، واختيار اللون مناسبا، فإن ذلك يمكنه أن يحقق مبيعات عالية.

يتكون الغلاف الخارجي للكتاب من صفحتين أساسيتين، أمامية وخلفية. الأولى تحمل اسم المؤلف وعنوان الكتاب. وقد تكون فيها صورة له أو لوحة تشكيلية منتقاة بعناية حتى تكون منسجمة مع محتوى العمل. والثانية تحمل البيانات الخاصة بدار النشر (اسم الدار، العنوان، الطبعة، السنة، كلمة الناشر).

وفي إصدارات نزار قباني تتشابه جميع كتبه في المظهر العام لغلافها. فالغلاف الأمامي فيه دائما اسمه الكامل (نزار قباني) في أعلى الصفحة، ويليه عنوان الكتاب أو الديوان. ويكون الغلاف مرفوقا غالبا برسم أو لوحة تشكيلية باهية الألوان. أما صورته الفوتوغرافية فلم يضعها سوى في سيرته الذاتية "قصتي مع الشعر" أين توجد صورتين؛ واحدة على الغلاف الأمامي وتمثله وهو رجل كامل النضج، وأخرى على الغلاف الورائي وتمثله طفلاً.

وكذلك فعل في سيرته الثانية "من أوراقي المجهولة..."، لكن هذه المرة وضع على الغلاف الأمامي بورتري لشخصه وليس صورة فوتوغرافية، أما الغلاف الخلفي فوضع فيه صورة حقيقية له في زمن الطفولة. كما توجد في كتاب "قصيدة بلقيس" صورتين حقيقيتين؛ الأولى للشاعر وزوجته بلقيس على واجهة الغلاف الأمامي، وصورة لبلقيس فقط على واجهة الغلاف الخلفي.

أما الغلاف الخلفي لكتبه فهو عادة بلا رسم، ويوجد فيه دائما اسم دار النشر والبلد الذي توجد فيه، والذي يرد على النحو التالي: "منشورات نزار قباني. بيروت". فقد أسس دار نشر لا تنشر سوى أعماله، وسماها باسمه، وهو ما اعترض عليه كثير من نقاده، الذين اعتبروا ذلك جزءا لا يتجزأ من غروره ونرجسيته[2]. وبما أن دار النشر هي داره وقد سماها باسمه، فإن مجرد ذكر اسمها يؤكد مرة أخرى ملكيته الفكرية والقانونية للأعمال الصادرة منها. كما أن تأسيسه لدار نشر تنشر أعماله حصرا – وهو نوع من الترف نادرا ما يصل إليه الشعراء- إشارة لثقته العالية في نجاحه الشعري وقدرته على تسويق إنتاجه بنفسه.

---

(1) روبير اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ص101.

(2) ينظر: نزار قباني، من أوراقي المجهولة...، ص94.

في حين يضع الطبعة وسنة صدورها خلف صفحة العنوان الداخلية. ورقم الطبعة كما هو معروف «مؤشر على مدى انتشار ومقروئية الديوان، ومكانة الشاعر بين جمهور المتلقين»[1]، وأعمال نزار كلها تحمل رقم الطبعة وسنة صدورها، وقد أعيد طبعها مرات عديدة، حتى تجاوز معظمها العشر طبعات، وبلغ بعضها أكثر من عشرين أو ثلاثين طبعة، حيث كان يصدر طبعة جديدة بمعدل يصل أحيانا إلى طبعة كل سنة أو سنتين[2]، مما يدل على المبيعات العالية لأعماله.

ففي 2002 بلغت عدد طبعات "قالت لي السمراء" 36 طبعة. وفي 1997 وصلت طبعات ديوان "قصائد" إلى 28 طبعة. وفي 2004 بلغت المجموعة "حبيبتي" 27 طبعة. و26 طبعة لديوان "أنت لي" في 2005. و25 طبعة لديوان "طفولة نهد" في 1999.

وهكذا يتبين لنا أن الغلاف ليس مجرد قالب، إنما هو شكل دال أيضا، لأنه يحمل الكثير من الإيحاءات المهمة عن المتن وصاحبه. وفي كتب نزار قباني ليس المتن وحده هو الذي يتكلم ويقول، إنما حتى الغلاف الخارجي وبيانات النشر تبوح بأشياء لن يتحدث عنها الشاعر ولا نصوصه إطلاقا، وفي ذلك تكمن أهميتها القصوى.

7- الصور والرسومات

عرف تزويق الدواوين الشعرية بالصور منذ القدم خاصة عند الفرس وحتى عند العرب، وقد تحتل فيها الأبيات الشعرية أحيانا حيزا مكانيا صغيرا على طرف الصفحة، متراجعة أمام هيمنة الصورة، كما وظفت الصورة في غير الشعر من كتب الأدب أو سواها كألف ليلة وليلة، والمقامات، وكليلة ودمنة[3].

الصورة المرافقة للشعر تجعله ممتعا للقراءة والمشاهدة أيضا. ومعظم كتب نزار، خاصة الشعرية منها، ترافقها صور ورسومات، وهو لا يكتفي فقط بوضعها على الغلاف الخارجي، إنما يضعها حتى في ثنايا الكتب. وقد استعملت « الصورة والكاريكاتير في الشعر الحديث مصاحبين للمكتوب بصيغ متعددة، ولكنها تلتقي كلها في كونها قراءة متبادلة بين الطرفين: الصورة تقرأ المكتوب، أو المكتوب يقرأ

(1) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص43.
(2) ينظر: سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، ص08.
(3) ينظر: رشيد يحياوي، شعرية النوع الأدبي، ص152.

الصورة، أو يتقارآن. وتتدرج العلاقة بينهما في مستويات من المباشرة والتأويل: بين المحاكاة والتفاعل»[1].

وظاهرة إرفاق القصائد بالرسوم والصور الفوتوغرافية هي في الحقيقة ظاهرة « "ناشئة" بمعنى من المعاني، ومقرونة بالانتقال من "العهد الشفوي" للقصيدة إلى "العهد الكتابي- الصناعي"»[2]. وبالنسبة لصور الغلاف الخارجي عند نزار فهي في معظمها لوحات أو رسومات فنية لرسامين، كلوحة ديوان "لا غالب إلاّ الحب" للإيطالية "كلارا بونفيليو"، ورسم غلاف "قصائد مغضوب عليها..." للفنان "ناجي العلي". أو تكون رسوما طفولية لأحد أبنائه أو أحفاده. فرسم ديوان "الرسم بالكلمات" الذي يمثل شجرة بسيطة فيها أزهار بيضاء من رسم ابنته زينب كما هو مشار إليه في الديوان. وغلاف "الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق.." من تصميم ابنه عمر.

وقد خصّ بعض الدواوين بإخراج خاص، عندما أضاف لها رسوما ولوحات داخلية كما فعل في الدواوين "كل عام وأنت حبيبتي"، "يوميات امرأة غير مبالية"، "أحبك أحبك والبقية تأتي..."، حيث توجد ما بين القصائد رسوم للفنان "راكان دبدوب". كما توجد رسومات للفنان "ضياء العزاوي" في ديوان "هكذا أكتب تاريخ النساء". في حين صممت حفيدته الرسوم الداخلية لديوان "أشهد أن لا امرأة إلا أنت"، وهي رسومات على شكل خربشات طفولية شديدة البساطة، تمثل أزهارا وعصافيرا، وفراشات، وسنابل، وغيوم، وشمس، وقمر...

أما الصور الفوتوغرافية الخاصة به وبعائلته، فلا نجدها سوى في سيرته الذاتية الأولى "قصتي مع الشعر"، الحافلة بألبوم صور عائلي وشخصي للشاعر. وكذا "قصيدة بلقيس" التي يتخللها أيضا ألبوم صور خاص بها وبزوجها الشاعر وطفليهما.

استخدام اللوحات والرسوم في طيات ديوان شعري، تقنية جمالية وإيحائية ممتازة عرف نزار كيف يوظفها، حتى أن حضورها في بعض الدواوين يوازي حضور القصائد. ففي "قاموس العاشقين" و "أشهد أن لا امرأة إلاّ أنت" تتقابل الرسوم بالقصائد، حيث يقابل كل رسم نصا شعريا «فيكون للقارئ إطارين: إطار النص وإطار الصورة ليقرأهما»[3]. مع وجود فرق بين الديوانين، في كون رسومات الثاني

---

(1) محمد العمري، مقال "بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث"، ص64.

(2) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص19.

(3) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص76.

متعددة ومتغيرة من صفحة لأخرى. في حين أن الأول يتكرر فيه نفس الرسم في جميع الصفحات، وهو ذاته رسم الغلاف الخارجي الذي يمثل رسم لعاشقين ينظران لبعضهما البعض في جو مفعم بالرومانسية. وقد يتخلى عن الرسم أحيانا، لكن تكون الكتابة على صفحة واحدة فقط (وهي صفحة اليسار)، وتبقى الصفحة المقابلة لها بيضاء كما فعل في "كتاب الحب".

هذا الجمع بين الشعر والرسم في الطبع والإخراج[1] هو وجه آخر من أوجه تداخل الفنون مع بعضها. وهو تداخل يؤثر بلا شك على نمط الاستقبال والتلقي، ويوجه دلالات النصوص أو يدعمها، خاصة وأنها تتناص معها بشكل لافت. موضوع الشاعر الأول في دواوينه هو المرأة والحب، وهذا هو الموضوع العام للرسوم الداخلية للدواوين. فرسومات الفنانين "راكان دبروب" و"ضياء العزاوي" جريئة كما قصائد الشاعر، حيث يعمدان كثيرا لرسم نساء عاريات أو شبه عاريات، ويركزان كثيرا على إبراز النهدين والحلمة كما يفعل هو في قصائده. وحتى رسوم الغلاف الخارجي لعديد من الدواوين لا يتحرج الشاعر في وضع رسم لامرأة شبه عارية مكشوفة النهدين كما هو رسم ديوان "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" أو ديوان "يوميات امرأة لا مبالية"، مما يجعلها مثيرات بصرية قد تكون أقوى من المثيرات اللغوية التي تحفل بها القصائد.

8- تفاصيل الطبع والإخراج

لكل عمل أدبي هيئة لغوية وأخرى طباعية، وليست الثانية أقل أهمية من الأولى، لأن أي كتاب لا بد أن يرى قبل أن يقرأ. ومع تطور الطباعة وتقنياتها أصبح الناشرون يعرضون علينا فنونا متنوعة من أشكال الطبع والإخراج، وذلك من خلال اشتغالهم على التفاصيل الدقيقة والصغيرة للجانب البصري للكتاب، كاستخدام الألوان، واختيار الورق الناعم، وشكل الخط الجميل، والتي توظف من أجل جلب أكبر عدد من القراء وشد انتباههم، وبالتالي حثهم على الشراء.

فلم يعد «الكتاب المنشور الجاهز للقراءة، هو هذا الكلام المطبوع بين دفتي الكتاب، أي الكلام المعروض بصريا للقراءة فقط، بل أصبحت العناية تشمل

---

(1) للمزيد عن استخدام الرسم الفني في كتابة الشعر وطبعه ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص65 وما بعدها.

مجموع مظاهره كنتاج بدءا من الحجم مرورا بنوعية الورق والتقنيات الطباعية الموظفة في تنظيم الصفحة وانتهاءً بالغلاف وتركيبه العلامي البصري (عناوين/ صور/ رسوم/ ألوان...) إذ لم يعد المعروض نصا فقط، بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة. هذه الدلالات قد تحكمها مقصدية منتج الخطاب أو لا تحكمها، ولكنها تبقى مع ذلك واردة »[1].

والإخراج الطباعي ليس مجرد زينة خارجية، لأنه في حقيقة الأمر « يشتغل على بنية الخطاب الشعري بتشكيلات بصرية تروم توجيه القوى القرائية نحو محفزات التلقي والاندغام في عالم النص من بوابة العين. وبذلك يصبح الإخراج الطباعي جزءا أساسيا من بنية الخطاب الشعري نفسه »[2].

وبالنسبة لنزار قباني، فإن كونه المؤلف والناشر معا، وامتلاكه لدار نشر خاصة به، فإن ذلك قد سمح له بإضافة لمسة فنية وجمالية مميزة على شكل الطبع والإخراج لأعماله[3]، بدءا من الرسوم والألوان، مرورا بنوع الورق والخط والحجم، فأضاف «إلى عطر الكلمات عطرا في الورق والغلاف والحروف، فبات ديوان الشاعر شاعريا في شكله كما هو شاعري في موضوعه »[4].

أولى الإضافات الفنية التي تميز أعماله هي استخدام الألوان بشكل بارز وقوي. فعندما نجمع جميع دواوينه وكتبه، نجده قد مرّ على جميع الألوان. فهو لا يتردد في استخدام الألوان بشكل واسع وتقديم كتب بالأزرق والأخضر والأصفر والأحمر والوردي والبنفسجي والأسود وسواها من الألوان الصاخبة والهادئة. ومثلما هو معلوم

---

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص06.

(2) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص130.

(3) تجدر الإشارة إلى أن السوق العربية مليئة بالنسخ المزورة لدواوين نزار قباني وكتبه، وهي نسخ لم يتم طبعها بنفس نوعية الورق كما هي في دار نشره، لذلك تفتقد للنعومة والأناقة التي تحملها كتبه الأصلية، كما أن غياب الألوان فيها جعلها باهتة، وقد تكون حتى غير واضحة الكتابة والسطور. ومن وجهة نظر سوسيولوجيا الأدب، فإن المبيعات التي تتجاوز الحدود المتوقعة للناشر وتفلت من المراقبة هي أفضل المبيعات.

ينظر: روبير اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ص149.

(4) جهاد فاضل، نزار قباني الوجه الآخر، ص53.

فإن الألوان من المثيرات البصرية الملفتة للانتباه، والتي بإمكانها استقطاب جموع الجماهير أكثر مما يفعله عمل مطبوع بالأبيض والأسود فقط.

ومن بين التفاصيل المهمة أيضا في شكل الطبع والإخراج، نوع الخط والورق وحجمهما، حيث يلعبان دورا مهما في تلقي النص. فالكتابة كتجسيد شكلي للغة، تعد أول مظهر يبصر في الصفحة قبل استقبال أي معنى أو دلالة، ويقدم نوع الخط وحجمه إيحاءً لشيء ما. وكذلك هو الشأن بالنسبة لنوع الورق وحجمه وملمسه، وأيضا لطريقة توزيع الكتابة على الورقة من حيث ميل الأسطر وتساويها وبداياتها ونهاياتها والفراغات التي تفصل بينها، فهي تساهم بشكل ما في توجيه نمط القراءة التي تتبع الإيقاع البصري الناتج عنها.

واليوم تمنح تقنيات الطبع إمكانات متعددة لنوع الخط، ما يوفر خيارات متنوعة ومختلفة. وعادة يختار الكاتب والناشر نوع الخط المناسب لنوع النص بعد دراسة الأشكال المتنوعة التي تقدمها وسائل الطباعة في رسم الخط، مما يتيح لهما العديد من الخيارات الجمالية. والشاعر المعاصر « لم يعد يخضع لمقتضيات الطباعة، بل بات يوظّف "مؤثراتها" الطباعية لشد انتباه المتلقي، رغم أن هذه المحاولات تبقى محدودة جدا و"خجولة" إذا ما قورنت ببعض التجارب الشعرية الأوروبية في هذا المجال »[1].

ومع ذلك فالشاعر نزار قباني أصابه الملل من تشابه خطوط الطباعة وبرودتها فراح يخط أعماله بيده. فالكثير من دواوينه هو الذي خط عناوينها الخارجية أو تصديراتها. وله العديد من النصوص والقصائد المنشورة بخط يده. وديوان "قصائد متوحشة" منشور بالكامل بخطه. وهي تجربة أحب الشاعر خوضها لأنه يعتبر خط اليد حاملا لملامح شخصيته وكاشفا لإنسانيته، ما جعل هذا الديوان أقرب الكتب إلى قلبه لأنه عرف فيه المخاضين، مخاض التشكيل الداخلي، ومخاض التشكيل الخارجي[2]. وله أيضا عدة دواوين مطبوعة بخط اليد، لكن ليس خطه هو إنما خط فنان آخر، كديوان "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" وقصيدة "بلقيس" المخطوطان بيد الفنان "محمود برجاوي".

---

(1) شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص20.

(2) ينظر: نزار قباني، ما هو الشعر؟، ص163 وما بعدها.

ويمكن ملاحظة الفرق الجمالي سريعا بين الخط الآلي والخط اليدوي، ما يجعل الخط دالا سيميائيا مهما في بناء النص. فتخطيط الشعر« يدخل اليوم في البنية الفنية الدلالية للنص باعتباره اختيار للشاعر نفسه، سواء قام به شخصيا أو كلف به خطاطا ذا اختصاص. وذلك بخلاف ما كان يتم في القديم حيث كان التخطيط ضرورة تقنية (قبل ظهور المطبعة)، أو حاجة زخرفية / اجتماعية تستجيب لرغبات المقتنين من طالبي النسخ المفردة، حسب الذوق والإمكانيات المادية»[1]. أما نوع الورق المستخدم في كتبه، فهو من النوع الناعم، الناصع البياض، خاصة ورق الأغلفة الخارجية التي تتميز بنعومتها الشديدة ولمعانها الذي يصدر عن انعكاس الضوء على ألوانها.

ومن ناحية الحجم، فقد طبع كتبه جميعا، الشعرية منها والنثرية، بحجم واحد متقارب جدا. حيث يبلغ معدل طولها 16.5 سنتمترا وعرضها 12 سنتمترا. وهو حجم صغير إن لم نقل صغير جدا مقارنة بحجم الدواوين التي تطبعها باقي دور النشر. وكذلك هو حجم صغير من ناحية عدد الصفحات، فكتبه عادة ليست بالكبيرة خاصة الشعرية منها، حيث لا تتعدى بعض الدواوين 180 صفحة أو أقل من ذلك.

كل هذه اللمسات الفنية والجمالية، جعلت دواوينه مناسبة لأن تقدم كهدية، فهي ناعمة، صغيرة، جميلة، وأنيقة. وصفحاتها الداخلية غير مكتظة بالسواد، وتتخللها في أغلب الأحيان صور أو رسومات، وكلها تفاصيل أكسبت كتبه شعرية في الطبع والإخراج لا تقل عن شعرية الكلمات. هذا من الناحية الجمالية أما من الناحية الأجناسية فإنها تشي وتبوح أن الأدب الموجود بين دفات هذه الكتب هو من ذلك النوع الراقي الذي يكتب وينشر بمنتهى العناية لحساسيته المرهفة، وهو الشعر، وبالذات شعر المرأة والحب.

(1) محمد العمري، مقال "بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث"، ص60.

نتائج واستنتاجات

بعد هذه المحطات التحليلية التي ناقشنا فيها قضية الأجناس الأدبية من مختلف جوانبها النظرية والتطبيقية، وبعد أن توقفنا عند شعرية الأنواع الأدبية التي تمثل المدونة المختارة نوعا بنوع، يمكننا الآن أن نجمع ما توصلنا إليه من نتائج واستنتاجات حول شعرية الأجناس الأدبية في أدب نزار قباني بدءا مما تناولناه في المدخل ووصولا إلى آخر فصل من البحث. وهي في الواقع جملة من الملاحظات التي استوقفتنا في بعض المسائل، وأسئلة جوهرية رأينا من الضروري إعادة طرحها. وهو ما يمكن تلخيصه فيما يأتي من نقاط:

المدخل:

- تعاني مصطلحات نظرية الأجناس الأدبية ومفاهيمها من اضطراب واضح بسبب تداخلها الشديد من جهة، وغموضها من جهة أخرى (خاصة بين الجنس والنوع). وربما كان هذا الاضطراب تابعا أو نتيجة للاضطراب الذي يعانيه الأدب في حد ذاته، فهو أيضا لا يعرف جوابا لسؤال الفرق بين الأدب واللاأدب، أو بين الشعر واللاشعر.

- يبدي الأدب المعاصر رغبة واضحة في إسقاط مقولات الأجناس الأدبية عنه. وهو ما تشير إليه سلسلة المصطلحات الجديدة التي تحاول أن تكون بديلا لمصطلح الأدب (نص، كتابة، أثر، خطاب، عمل، تناص...). فهي تتفادى أي تصنيف أجناسي (قصة، رواية، شعر) وتحمل إيحاءات لفكرة تلاشي الأجناس وتداخلها وزوال الحدود بينها. وهي بذلك لا تعارض مفهوم الجنس الأدبي فقط، إنما تعارض حتى مفهوم الأدب بمعناه الكلاسيكي.

- تعود جذور نظرية الأجناس الأدبية إلى أرسطو الذي وضع مبادئها الأولى وصمم تقسيمها الأول أيضا، والمعروف بالتقسيم الثلاثي (غنائي، ملحمي، درامي). ومنذ ذلك الحين لم تخرج هذه النظرية عن مقولاته وآرائه طوال القرون التي تلت. وبلغ الأمر أن أصبحت في وقت لاحق مقدسة، ومال الطرح النقدي إلى الدعوة لعدم تجاوز تقاليد الأنواع والحدود الفاصلة بينها. لكن الوضع سيتغير بدءا من العصر الحديث، وبالذات في القرن التاسع عشر، حيث تزعزعت هذه المقولات بعد أن أعيد طرح ومناقشة

النظرية بفكر جديد لا يعترف أصلا بجدوى وجود هذه النظرية، مشككا فيها وفي مبادئها. فظهرت دعوة صريحة لتجاوز فكرة تقسيم الأنواع الأدبية. وهي الأفكار التي جاء بها التيار الرومانسي وتبناها الكثير من الأدباء والنقاد والفلاسفة. ومنذ ذلك الجيل يبدو أن هذا التوجه الجديد في التعامل مع الأجناس ما يزال مستمرا إلى اليوم، إن لم نقل أنه أصبح مطروحا بإلحاح أكبر.

- لا يزال موضوع أصل الأنواع الأدبية وحيثيات نشأتها من أعقد المسائل المطروحة في هذه النظرية، دون أن تصل لجواب أو تفسير ولو بشكل جزئي. من بين الأسئلة الأكثر طرحا: هل ينشأ النوع دفعة واحدة؟ من يخلق النوع ويبتكره المبدع أو الجماعة؟ لماذا تظهر أجناس وأنواع في ثقافة دون أخرى وفي فترة دون أخرى؟ لماذا لا تبقى الأنواع على حالها كما نشأت أول مرة؟ ما هي الأسباب التي تقود لزوال وانتشار نوع من الأنواع؟ هل اختراق النوع هو إبداع فيه أم تشويه له؟ كل هذه التساؤلات وأخرى تأرق البحث الأجناسي وتشغله بشدة.

- لم يستقر تقسيم الأجناس الأدبية وما ينطوي تحتها من أنواع على تصنيف واحد لأسباب عدة. أهمها التداخل الشديد بين الأنواع، وكذا كثرتها وتنوعها. إضافة لعدم استقرارها وتغيرها من زمن للآخر ومن مكان لآخر. والتصنيفات الموضوعة لحد الآن ليست بالدقيقة ولا الشاملة، حتى تلك التي تعد أقدم وأشهر التصنيفات. فالتقسيم الأرسطي مثلا لا يناسب الأدب العربي لأنه يخصص جنسا كاملا للملحمي وهو جنس غائب كلية عن تاريخ الأدب العربي، في حين أهمل الشعر الغنائي الذي يمثل أهم جنس في الأدب العربي. والتقسيم "شعري / نثري" – رغم بساطته – تقسيم عام جدا، لا يحترم فرادة الأنواع، كما أنه يبقى حائرا أمام الكثير من الأنواع التي لم يحسم في شأنها إن كانت شعرا أم نثرا (كوضعية قصيدة النثر). وإلى اليوم لم ينجح أي تصنيف في احتواء كل ما في خريطة الأجناس من أنواع وأشكال وأنماط أدبية، عكس ما هو الأمر في المجالات العلمية. وإن كثرت الأسباب التي حالت دون ذلك، فإن المفارقة التي تطرح نفسها في هذه المسألة هي: ما الجدوى من السعي للتقعيد للأنواع الأدبية وتصنيفها بشكل نهائي إن كانت هي في تحول مستمر؟!

- ليس في النقد العربي نظرية واضحة ومتكاملة للأجناس الأدبية، وهو ما يشكل عائقا كبيرا أمام أية دراسة أجناسية للأدب العربي. وأيّا كانت الأسباب فإنه لم يعد يوجد ما يبرر عدم الاشتغال عليها إلى الآن، والعمل على تأسيس نظرية

أجناسية تكون مستنبطة أساسا من شبكة الأنواع العربية. هذا الأمر لن يكون بالهين طبعا، وسيكون شاقا ومعقدا جدا، لكن هذه المشقة كابدتها كل الثقافات التي سبقتنا إلى ذلك، ولا يجب أن تكون مبررا لعدم المحاولة. لقد آن الأوان لجمع الجهود المشتتة التي يقدمها بعض الباحثين، والنظر في هذه النظرية بشكل أشمل وأعمق ما أمكن.

الفصل الأول:

- يندرج معظم ما أنتج في الشعر العربي من أنواع ضمن جنس الشعر الغنائي، وهو أعرق جنس أدبي وصل بشكل وافر وكامل منذ الجاهلية. كما أنه الجنس الأكثر تفصيلا في كتب النقد العربية. وقد عرف ككل الأجناس تطورات كثيرة، فقبل القرن العشرين كان أهم نوع في الشعر الغنائي العربي هو الشعر العمودي. ثم أضيف إليه في أواسط القرن الماضي – بعد مخاض كبير وأخذ ورد طويلين – نوع آخر هو الشعر الحر. واليوم يناقش أمر نوع ثالث يرغب في الانضمام إلى هذا الجنس هو "قصيدة النثر"، لكن أمرها لم يحسم بعد وهو ما يطرح عديد التساؤلات. فلماذا كل هذا الحذر من الأنواع الجديدة إذا كان هذا العصر يميل كثيرا لعدم الاعتراف بحدود الأجناس؟!

- أبدع نزار قباني في ثلاثة أنواع شعرية غنائية (هذا إن سلّمنا بأن قصيدة النثر نوع غنائي)، وهي القصيدة العمودية والقصيدة الحرة وقصيدة النثر، وفي كل نوع كانت له بصمة وتوقيع. صحيح أنه ليس من الذين ساهموا في ابتكار أيّا من هذه الأنواع، لكنه كان من الذين تبنوا القصيدة الحرة مبكرا، ومن المجربين والمشجعين لقصيدة النثر. ونزعته الحداثية هذه لم تمنعه أبدا من أن يبقى متمسكا بأقدم نوع شعري والكتابة فيه بشكل واسع وهو القصيدة العمودية.

- كسر نزار التناظر الهندسي الذي انبنت عليه القصيدة العمودية منذ الأزل، وحوّل عموديها إلى عمود واحد ليجعلها أقرب ما تكون من بنية القصيدة الحرة أو النثرية. وهو تجديد لشعرية هذه الأنواع التي أزاح فيها الحدود فيما بينها من الداخل كما من الخارج، كما أزاح الحدود بين الأغراض أيضا، فالغزل عنده صار يحمل منطق الثورة والتمرد، وفي الرثاء فجر قضاياه الوطنية والقومية المتأججة بالغضب، ليكون بذلك قد تجاوز مفهوم الغرض وألغاه.

- تتمظهر في شعر نزار قباني أربعة تشكلات نوعية ناتجة في معظمها عن تداخل الأنواع فيما بينها. الأولى هي "القصيدة السيرذاتية" وفيها يمتزج الشعر بالسيرة الذاتية. والثانية هي "القصيدة الرسالة" وهي أيضا شكل من أشكال التداخل بين فن الشعر وفن الرسالة. والثالثة هي "القصيدة الدرامية" التي تجتمع فيها أساليب وتقنيات الكتابة الشعرية مع النثرية كالسرد والحوار وتعدد الشخصيات وغير ذلك، ما أضفى عليها شيئا من الدرامية. أما الرابعة فهي "القصيدة الموجزة" وهي تشكّل يشتغل على حجم القصيدة، حاول فيه الشاعر أن يقدم قصيدة شديدة الإيجاز، تكون كالومضة السريعة الخاطفة. وكلها تشكلات تؤكد فكرة وجود تداخل فعلي بين الأنواع الأدبية وتلاشي الحدود بينها. كما تؤكد أيضا أن الاعتقاد بغنائية الشعر الصرفة اعتقاد خاطئ، فشعر نزار الغنائي سردي ودرامي بامتياز ومع ذلك ظل غنائيا.

- الغزل هو أكثر الأغراض الشعرية هيمنة في الشعر العربي منذ القدم. وهو الغرض الذي كتب فيه نزار بشكل واسع، لكن تحت لواء تسمية جديدة يطلق عليها "شعر الحب" و "شعر المرأة". فلم يعد الشعراء المعاصرون يكتبون بمنطق الغرض، وربما تجاوزوه عن قصد. وتكمن قيمة نزار في هذا الصدد أنه صدم ذائقة الجمهور العربي، واخترق توقعه بقصيدة غزلية جريئة وجميلة، تمثل بصمة الشاعر الحداثية، التي مست بشكل من الأشكال الجانب الأجناسي لشعره. فكل تغيير أو تبديل أو تجاوز في تقاليد الشعر سيكون له أثر في تشكله الأجناسي لا محالة، وحداثة نزار حداثة خاصة اخترقت تقاليد الشعر العربي، بل وعارضتها، مما جعلها حداثة "مضادة" لباقي الحداثات. فهي تتسم بالتجاوز والتفرد رغم كل ما فيها من أوجه شبه بالشعر العربي المعاصر عموما. وفيها من التميز ما يجعلها مختلفة كل الاختلاف عن باقي الحداثات لغةً وأسلوبا ومضمونا. ومع ذلك استطاع الشاعر أن يحقق التوازن بين الأصالة والمعاصرة، وبين التراث والجديد، خاصة من خلال لغته الشعرية، وتعايش الأنواع الشعرية المختلفة في تجربته (القصيدة العمودية، والقصيدة الحرة، وقصيدة النثر). ويمكن القول أنه استطاع أن يغير في أجناسية القصيدة الغنائية ويحدث فيها عدة نقلات نوعية، أهمها إدخال السردية والدرامية في الشعر، الذي نتج عن تداخل الشعري بالنثري على مختلف المستويات.

الفصل الثاني:

- نزار قباني شاعر أولا وأخيرا، ومع ذلك فقد كان دائما قريبا من النثر بأدواته وتقنياته الكتابية. وبخوضه في فنون النثر المختلفة يكون قد جمع بين الشعر والنثر. قد يحدث لبعض الشعراء أن يخيّب نثرهم الآمال، لكن نزار ظل قويا في الاثنين، وهذا وجه آخر من أوجه تداخل الأجناس أو تلاشي الحدود بينها، فالشاعر يكتب نثرا والناثر يكتب شعرا. لكن لماذا يكتب الشاعر نثرا إن كان شاعرا جيدا وناجحا؟ ولماذا اختار الشاعر الكتابة في بعض الأنواع بالذات؟ في الحقيقة ليس علينا أن نسائل الكاتب أو الشاعر عن ذلك ولا أن نطالبه بتبرير اختياره لنوع دون آخر لأنه حر في ذلك، فهو عادة يختار الكتابة في النوع الذي يجيد فيه، أو يحتاج للتعبير به، أو يرى أنه سيؤثر على قرائه. والأنواع النثرية التي كتب فيها تتداخل مع بعضها البعض كما تتداخل مع شعره. فمثلما أظهرت أنواعه الشعرية تداخلا بكل ما هو نثري، أظهرت أنواعه النثرية أيضا تداخلا بكل ما هو شعري.

- ألف نزار في نوع السيرة الذاتية عملين خصهما حصريا للحديث عن تجربته الشعرية. وفي نصوصهما كان قريبا من المقال حينا ومن الخاطرة حينا آخر. أما الشعر فلم يكن قريبا منه وحسب بل كان يكتب بأدواته اللغوية والأسلوبية وحتى بنظامه في التوزيع الخطي للأسطر. والحقيقة الواضحة في أدبه أنه كان سيرذاتيا في كل ما كتبه من أنواع شعرية ونثرية، لأن كتاباته تحوم دائما حول ذاته. ومع أن السيرة الذاتية ليست من الأنواع المطلوبة كثيرا من القارئ العربي، إلا أنه تلقى سيرة نزار بشكل واسع خاصة الأولى منها، لما تحمله من نكهة شعرية وجمالية فنية.

- نفس الملاحظة تسجل على مقالاته الصحفية والأدبية أيضا. فهي تكاد تكون قصائد شعرية بما فيها من تدفق إيقاعي وتصوير وتوزيع خطي شبيه بالشعر. وهي بذلك أقرب ما تكون للخاطرة. كما أنها شديدة التلاحم بكل ما هو سيرذاتي باعتبارها تعرض محطات من حياته الخاصة. وسواء كانت مقالاته نقدية أم سياسية فإن الجانب الذاتي واضح جدا فيها لأنه ينطلق دائما من تجاربه التي عاشها فعلا، رغم كونها مكتوبة للصحافة.

- أما حواراته الصحفية ومقدماته النثرية فهي تطرح إشكالا أجناسيا كبيرا، فليس في الأدب العربي نوع أدبي يمثل الحوار الصحفي أو المقدمة النثرية التي تلقى شفويا لمناسبة ما (وهي بالتأكيد ليست ما يعرف بالخطبة)، وربما يكون هناك من

يخرجها أصلا من دائرة الأدب، وهو ما يطرح بشدة قضية الحدود الفاصلة بين الأدب واللاأدب. وبالمقابل فإننا نعرف جيدا أنه لا يمكن التحكم في توالد الأنواع والأشكال الأدبية، ولا منع الكتاب والشعراء من الخوض فيما ليس له علاقة بالأدب. المهم في الأمر هو أن تكون تلك النصوص المبدعة قادرة على تقديم تجربة جمالية ما. والأرجح أجناسيا أن تصنف هذه الحوارات والمقدمات ضمن العتبات لأن الشاعر ألفها لتقديم مزيد من الشروحات والإضاءات حول شعره وحياته، لا لتقديم نصوص إبداعية أصيلة.

- وبخصوص المسرحية فقد حاول كتابتها مرتين لكنه انتهى في الأخير لكتابة ما يشبه خواطر أو حوارات كتلك التي تعود على كتابتها، وكأنما حسه الشعري تغلب على حسه الدرامي مما لم يسمح له بكتابة نص مسرحي بالمفهوم النوعي للمسرحية نظرا لغياب المقومات الفنية والأجناسية لهذا النوع فيهما، في الوقت الذي فرض فيه الحس الشعري نفسه بقوة عليه.

الفصل الثالث:

- تنبني شعرية الأنواع الأدبية في أدب نزار قباني على مجموعة من العناصر اللغوية والأسلوبية والإيقاعية التي تمثل المقومات الأساسية لتشكلها. وهي تتلخص عموما في عناصر اللغة والأسلوب والصورة والإيقاع والعتبات، وكلها عناصر اشتغل عليها الشاعر عن وعي إبداعي ونقدي عميقين، وليس من ظاهرة في كتاباته إلا وناقشها في مقالاته وحواراته. فقد لعبت قناعاته النقدية والفنية دورا هاما في توجيه كتاباته توجها أجناسيا معينا. كما كان لتفاعل الجمهور واستجابته للأنواع التي كتبها دافعا يكرس الشعرية الجديدة لهذه الأنواع. فشعرية النوع – بلا شك – لا تتشكل فقط بفعل العناصر البنيوية المكونة لها، إنما للتفاعلات الخارجية المحيطة بها دور في ذلك أيضا.

- إذا كان لنزار بصمة شديدة البروز في كتاباته، فهي بلا شك لغته الثالثة التي كسر بها الجدار العالي الذي طالما فصل بين لغة الشعر ولغة الحياة. وهي رغم بساطتها الشديدة لا تصل حد السطحية. وفي لغته لا فرق بين مفردات الشعر ومفردات النثر، فمعجمه الشعري هو ذاته النثري مما كان سببا في ظهور التداخل بينهما. ومع أسلوبه السهل الممتنع بسط أدبه لكل أنواع القراء بمختلف مستوياتهم. وبذلك يكون

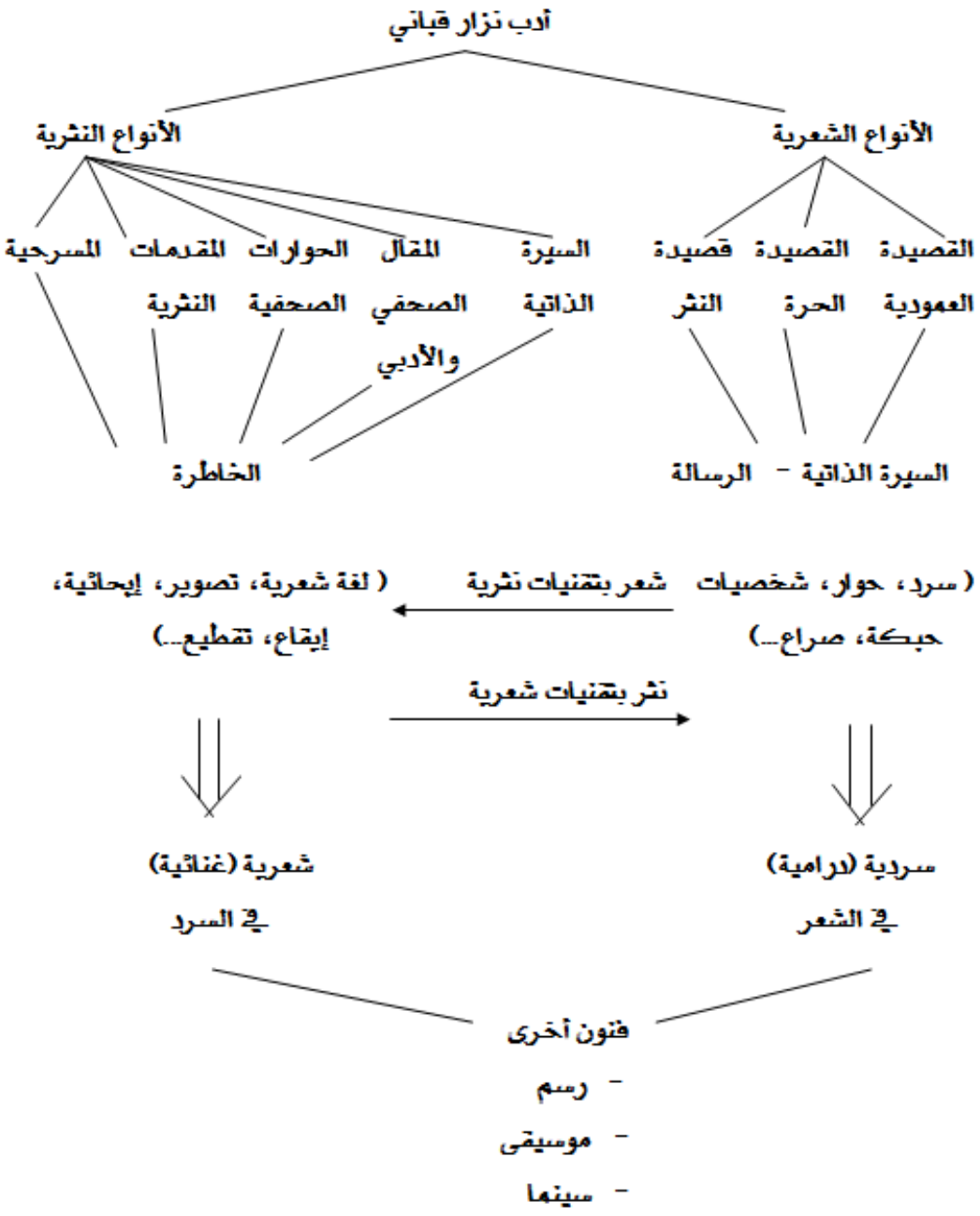
قد بدّل وغيّر في أهم مستوى من المستويات البنيوية والتركيبية للأجناس الأدبية وهو المستوى اللغوي والأسلوبي.

- لم يكن نزار قباني يكتب أدبا وفقط، بل كان أيضا يرسم لوحة ويعزف سمفونية ويخرج فيلما. ففي بنية صوره وإيقاعاته شيء من الفنون الجميلة الأخرى. وتقنياته التعبيرية ليست تقنيات أدبية خالصة، فمنها ما استوحاه من فن الرسم أو الموسيقى وحتى السينما. فمن الرسم أخذ الألوان، ومن الموسيقى التدفق الإيقاعي، ومن السينما السيناريو وبناء المشاهد، ليجسد بذلك مقولته الرسم بالكلمات والرقص بالكلمات. ويمكن أن نجد عنده حتى آثار للرقص والتصوير والمسرح. وهو ما يؤكد مرة أخرى أن الأنواع والأجناس الأدبية لا تتداخل فيما بينها فقط، بل وتتداخل حتى مع الفنون المختلفة. وهو ما ساهم في تقديم صور منزاحة كل الانزياح عن المألوف والعادي، صور تحمل نكهة الجدة والطرافة والتفرد، ما سمح لها بخلق الدهشة وصناعة المفاجأة، وهي عناصر تساهم في صناعة جمالية الأدب ومتعة التلقي.

- أدب اليوم يبصر قبل أن يقرأ، ويتم استكشاف محيطه الخارجي قبل الداخلي. والتقنيات الطباعية العصرية لم تغفل على الإبداع في هذا الجانب، كما لم يغفل الكتاب والناشرون على توظيفه لبلوغ أكبر عدد من القراء. وكتب نزار قباني، الشعرية منها والنثرية، لها عتبات جميلة وأنيقة تراوض كل من تقع عينه عليها. وهي من الناحية الأجناسية تلعب دورا هاما في تحديد نوع العمل وتهيئ القارئ لاستقباله.

نتائج عامة:

بعد توقفنا عند شعرية الأنواع الأدبية الخاصة بأدب نزار قباني، وبعدما تبين لنا ما فيها من مظاهر وتشكلات، يمكن تقديم شبكة هذه الأنواع وما تتسم به من توجه أجناسي بالمخطط الآتي:



إذا كان لنا الآن أن نصف شعرية هذه الأنواع الأدبية بإيجاز، فإن أهم ما يقال عنها هو:

- لم يبتكر نزار قباني نوعا أدبيا جديدا، لكنه أبدع في شعرية الأنواع التي كتب فيها، وغيّر من ملامحها وجمالياتها وحوّل نصوصا كانت بعيدة عن دائرة الأدب إلى إبداعات فنية (الحوارات الصحفية). وما فعله من تبديلات كثيرة وكبيرة

على شعرية الأنواع التي كتب فيها، لقت إقبالا جماهيريا منقطع النظير، وإن لم يكن النقاد بمثل هذا الرضا. فليس من السهل تخطي تقاليد الأنواع الأدبية وحدودها في الأدب العربي، وخير دليل على ذلك ما تعرض له الشعر الحر في بداياته من محاولات للإطاحة به، وكذلك ما تعرضت له قصيدة النثر.

- يوجد تداخل كبير بين كل ما هو شعري وما هو نثري في أدب نزار قباني، وبين كل ما هو أدبي وما هو فني. وهو تداخل أجناسي يتجلى في أربعة مستويات أساسية هي:

1- تداخل الأنواع الشعرية فيما بينها.

2- تداخل الأنواع النثرية فيما بينها.

3- تداخل الأنواع الشعرية مع الأنواع النثرية.

4- تداخل الأنواع الشعرية والنثرية مع فنون أخرى.

هذا التداخل الذي يمس المواضيع كما تقنيات الكتابة وأدواتها يؤكد وجود تلاشي للحدود بين الأنواع والأجناس الأدبية وحتى الفنون الجميلة. فمن ناحية المضامين عبر نزار عن ذات المواضيع بعدة أنواع أدبية، فليس لكل نوع موضوع. ومن ناحية التقنيات والأساليب، فإنه يكتب الأنواع النثرية مستخدما أدوات مأخوذة من الأنواع الشعرية كالتقطيع مثلا. ويكتب الأنواع الشعرية مستخدما أدوات مأخوذة من الأنواع النثرية كالسرد، الحوار، الحبكة القصصية وغيرها. كما يكتب النوع الأدبي باستخدام تقنيات فنون أخرى كالرسم والموسيقى والسينما، فكان بذلك رساما وعازفا ومخرجا.

- مثلما يوجد في أدب نزار تداخل للأنواع يوجد أيضا تميز للنوع. فرغم وجود تداخل واضح في الأجناس والأنواع غير أن أيّا من الأنواع التي كتب فيها لم تفقد هويتها الأصلية. فمقالاته التي كتبها بنفس شعري تبقى مقالات. وقصائده السردية والدرامية تبقى قصائد غنائية بامتياز. ورغم كونه يكرر المفردات والصور والأساليب في أعماله، فإن ذلك لم يجعل أي نوع يلغي نوعا آخر، ولا ألغى نص نصا آخر، بالعكس فتكرار ذات السمات في عدة أعمال هو ما أعطى لأدبه سمة التميز والتفرد.

- ما يجمع شعرية الأنواع الأدبية التي كتب فيها أنها تحمل جميعا بصمة التفرد والخصوصية التي يمتاز بها صاحبها، حيث يمكن التعرف على نصوصه أينما

كانت، وهذا بكل تأكيد فعل إبداع وابتكار، حيث استطاع الشاعر أن يضيف ويجدد دونما نشاز. وهي البصمة التي تتجلى في جملة الخصائص الأسلوبية والبنيوية التي تشكل الأنواع، والمتمثلة أساسا في اللغة والتراكيب الأسلوبية والصور والإيقاعات والعتبات.

- شعرية نزار شعرية حداثية وتقليدية في آن، فهو أصيل ومعاصر، اشتغل على ما هو موجود، ثم تجاوزه وابتكر. بل يمكن القول أن شعريته شعرية حديثة وجديدة جدا، لا تكاد تشبه شعرية سابقة لها ولا معاصره لها. وهي رغم كل ما وجه لها من انتقادات، شعرية ناجحة إذا قسناها بما لقته من رواج ومقروئية. وتستند شعريته الجديدة هذه على عنصرين أساسيين: أولهما أنه أكثر من عبّر عن محرمات المجتمع العربي وممنوعاته حول المرأة والجنس والأنظمة العربية المستبدة. وثانيهما أنه أتى بطريقة قول جديدة، لغة وأسلوبا وصورة. فنجح شعره وانتشر في وقت كانت فيه كل الريادة والسيادة للأشكال السردية (الرواية والقصة) وتراجع الشعر والشعراء.

خاتمة

كانت هذه الدراسة مغامرة علمية شاقة ومثيرة. شاقة، لقلة الدراسات العربية المتخصصة في هذا الموضوع، نظرية كانت أو تطبيقية، وكذا لتشابك الموضوع وتعقيده. ومثيرة، لأنها تستكشف مناطق جديدة وعذراء، وتغوص في آفاق رحبة، ما جعلنا نبحث بشوق لاكتشاف ما سيتوصل إليه البحث من خبايا وأسرار.

حاولنا من خلال وقوفنا عند شعرية الأنواع الأدبية التي تمثل المدونة الكاملة لأدب نزار قباني، أن نبين خصائص كل نوع، ونكشف عن التغيرات والتحولات الأجناسية التي طرأت عليه. وأن نسلط الضوء على أهم الإضافات الفنية والجمالية التي بصم بها الشاعر كتاباته، والتي تتمظهر في التحولات الأجناسية لكل نوع.

وقد تبين لنا بعد الوقوف في بادئ الأمر عند الجوانب النظرية لقضية الأجناس الأدبية والخوض في جوانبها التطبيقية أنها قضية لا تخلو من التعقيد. وأنها نظرية حائرة بين المقولات النظرية التجريدية وما تقدمه النصوص الأدبية من تجليات ومعطيات فعلية، ما يمثل تباينا بين ما تقوله جنسية النص وما تقوله نصية الجنس، وهو ما يستوجب على هذه النظرية أن تكون وصفية إحصائية لا تقعيدية إلزامية.

والنقد العربي يعاني أمام هذه النظرية معاناة مضاعفة، بسبب تأخره الشديد في معالجتها وطرحها من منظور يتناسب وطبيعة الأدب العربي، وهذه فرصة للدعوة من جديد إلى ضرورة الاهتمام بها ووضعها في أولويات الدرس النقدي. فلا مفر اليوم من البحث الأجناسي لأنه أصبح ضرورة علمية لا يمكن تجاوزها، وهو إذ يكشف عن مظاهر التطور والتحول في تاريخ الأجناس، ويستكشف علاقاتها مع المحيط المستقبل لها، ومع المبدع الذي أوجدها، يمكن أن يقدم معلومات علمية غاية في الأهمية.

تطرح نظرية الأجناس الأدبية تساؤلات كبيرة حول نشأة الأدب وتطوره وتصنيفه. وفي الوقت الذي يجتهد فيه النقد للتقعيد لهذه النظرية وضبط مصطلحاتها ومفاهيمها، يعرف الأدب تحولات وتغيرات كثيرة وسريعة خاصة في الأدب المعاصر. وهي تحولات تمس بشكل مباشر الجوانب الأجناسية. وربما كان هناك توجه صريح يعمل على إبعاد فكرة نقاء الأجناس وثبات تقاليدها ما أمكن عن الأدب.

ومدونة الشاعر نزار قباني بما فيها من أنواع أدبية تمثل نموذجا جيدا لهذا الأدب الذي يخترق قواعد الأجناس ليرسي قواعده الخاصة، ويتجاوز الموجود بحثا عن

الإبداع والابتكار، ويبحث عن شعرية تناسب عصره. هل هذا يعني أن نزار اخترق قواعد الأجناس التي كتب فيها؟ وهل تجاوز في كتاباته مفهوم الجنس وألغاه؟ الجواب مثلما تقدمه النصوص هو نعم، لكن هذا لا يفهم منه أنه كتب أدبا بلا أجناس أو أنواع واضحة ومتمايزة، فليس هناك من نوع ألغى آخر أو طمسه، بل إن الشاعر كان حريصا أشد الحرص على أن يكون واضحا في اختياره الأجناسي لكل عمل يبدعه، وذلك من خلال وضع المؤشر الأجناسي في بداية كل كتاب، أو تعويضه بمقدمة شارحة في حالة غيابه.

ما صنعه الشاعر بالأنواع الأدبية التي كتب فيها أنه بدّل في شعريتها وأبدع وابتكر، واضعا فيها بصمته الفنية الخاصة التي نسجها من لغته الشعرية وتركيباته الأسلوبية وتقنياته التصويرية. وكما أظهر أدبه تداخلا بين الأنواع الأدبية، الشعرية منها والنثرية، أظهر أيضا تداخلا بما ليس بالأدب كالفنون الجميلة، إضافة لتجاوزه للمفهوم الكلاسيكي للغرض الشعري.

وما يجسد هذا التداخل الأجناسي بين أنواعه الأدبية، هو استعارته للأدوات النثرية في كتابة الشعر، واستعارته للأدوات الشعرية في كتابة النثر. إضافة لاستخدامه لنفس المعجم اللغوي وذات التراكيب الأسلوبية والتصويرية في كلا الجنسين؛ الشعر والنثر، فبدت القصيدة كأنما قصة، وبدا المقال كأنما قصيدة.

هذا التداخل أو التلاشي لحدود الأجناس ليس بوليد صدفة، لأن ما فيه من أفعال قصد ليس بأقل مما فيه من مجرد تحول طبيعي، فعند النظر مثلا في لغة نزار قباني التي تمثل أهم مقومات شعريته، والتي كانت من بين أسباب ظهور هذا التداخل بين الأنواع، نجد أن الشاعر قد اختارها عن قصد، واشتغل عليها طويلا لهدف واضح منذ البداية. فقد أراد أن يكسر الحدود بين لغة الحياة ولغة المعاجم، وأن يقود الشعر إلى أماكن أكثر حرارة وحميمية، مع إشراك الجمهور في خياراته الشعرية التي كان يبحث من خلالها عن إرضاء جمهوره لا إرضاء النقاد.

إن إقبال الجماهير الواسع على هذه الشعرية الجديدة للأنواع الأدبية، دليل على نجاحها وعلى وجود تفاعل إيجابي بينها وبين ذائقتهم، وتقبلهم للاختراقات الأجناسية الواردة فيها، إن لم نقل أن ذلك ما أحبوه فيها تماما. لقد خرق نزار أفق التوقع بخرقه لتقاليد الأجناس وحدودها، ليقدم بذلك جماليات فنية جديدة غيّر بها عاداتنا الشعرية.

والتحولات الأجناسية التي كشفت عنها المدونة تظهر أنها تحولات تكابد عصرها وتسايره، وأنها تأخذ من محيطها الفني والثقافي والاجتماعي لتعطيه من جديد شعرية مختلفة، وتبحث عن جماليات جديدة تصنع بها "الفرجة" الشعرية بعد قرون طويلة تعبت فيها الذائقة العربية وملت من الأشكال المطروحة.

في أدب نزار قباني تضيع الحدود بين الأجناس والأغراض وحتى الفنون، وفيه تبدل واضح في شعريته مقارنة بما هو عليه الأمر عند شعراء وكتاب آخرين. وهو تبدل صنعه الشاعر ببصمة شخصية شديدة التميز والخصوصية، ما سمح له بتأسيس مدرسة شعرية ليس لها مثيل، ليكون بذلك من المساهمين في تغيير شعرية الأدب العربي المعاصر. ما يعني أن المبدع الواحد قادر على تغيير مجرى النوع وتحويل تاريخه من وجهة إلى أخرى، وأنه قادر حتى على تغيير عادات المتلقين وتربيهم على ذوق جديد.

بإمكان البحث الأجناسي أن يكشف عن معلومات علمية جد مهمة، تتعلق أساسا بطبيعة الأدب وآليات اشتغاله، وأسباب تحولاته وتمظهراتها. فلا يمكن الادعاء بإمكانية فهم الأدب بعيدا عن الطرح الأجناسي الذي يستنطقه من الجذور، رغم كون هذا النوع من البحث شديد التعقيد والمشقة، لما فيه من تشابك وغموض، لكن هذا يجب أن يكون دافعا للبحث لا مانعا له.

لاشك أن الأسئلة والإشكالات التي طرحتها هذه الدراسة أكبر وأعمق من أن يتولى الإجابة عنها بحث واحد، لذلك حسبنا أن نكون قد مهدنا الطريق لبحوث أكثر تفصيلا وشمولا انطلاقا مما قدمناه. ولأنه لا يمكن لأي بحث علمي أن يخلو من النقائص، وأن يستوفي جميع التفاصيل في موضوعه، فإننا نعد بالاستمرار في البحث في هذا الموضوع والإضافة إليه كلما استطعنا أو اطلعنا على جديد.

ثبت المصطلحات

فرنسي – عربي	
A	
-Analyse	- تحليل
-Ancien	- قديم
-Antonymie	- طباق
-Architexte	- النص الجامع
-Aspect	- مظهر
-Aspect Sémantique	- مظهر دلالي
-Aspect Syntaxique	- مظهر تركيبي
-Aspect Verbal	- مظهر لفظي
-Auteur	- مؤلف، كاتب
-Auto	- ذات
-Autobiographie	- سيرة ذاتية
-Autorité	- سلطة
C	
-Capacité	- قدرة
-Catharsis	- تطهير
-Célébrité	- شهرة
-Classe	- صنف
-Classification	- تصنيف
-Combinaison	- تركيب
-Comédie	- ملهاة
-Comparaison	- تشبيه
-Concept	- مفهوم
-Concrétisation	- تجسيد

-Confessions	- اعترافات
-Configuration	- تشكّل
-Conflit	- صراع
-Connotation	- إيحاء
-Conscience	- وعي
-Construction	- بناء
-Contemporain	- معاصر
-Contenu	- محتوى
-Contexte	- سياق
-Couplet	- مقطع
-Couverture	- غلاف
-Créativité	- إبداع
-Critère	- مقياس
-Critique	- نقد
D	
-Dédicace	- إهداء
-Définition	- تعريف، حد
-Description	- وصف
-Destinataire	- مرسل إليه
-Destinateur	- مرسل
-Dialectique	- جدلية
-Dialogue	- حوار
-Dialogue Intérieur	- حوار داخلي
-Digression	- استطراد
-Discours	- خطاب
-Déviation	- انحراف، انزياح
-Division	- تقسيم

-Dominante	- مهيمنة
-Dramatique	- درامي
-Dualisme	- ثنائية
E	
-Ecart	- انزياح
-Ecriture	- كتابة
-Editeur	- ناشر
-Edition	- طبعة
-Effet	- تأثير
-Elément	- عنصر
-Emboîtement	- تداخل
-Enchaînement	- تسلسل
-Enfilage	- نظم
-Epigraphe	- تصدير
-Epique	- ملحمي
-Epopée	- ملحمة
-Espèce	- نوع
-Essais	- مقال
-Essence	- جوهر
-Esthétique	- جمالي
-Evolution	- تطور
-Expérience	- تجربة
F	
-Facture	- عامل
-Fait Génétique	- ظاهرة أجناسية
-Fiction	- تخيّل
-Figure	- صورة

-Figuralité	- تصويرية
-Figuration	- تصوير
-Fonction	- وظيفة
-Formulation	- صياغة
-Forme littéraire	- شكل أدبي
G	
-Genèse	- نشأة
-Genre	- جنس
-Genre Dramatique	- جنس درامي
-Genre Lyrique	- جنس غنائي
-Genre Epique	- جنس ملحمي
-Génétique	- أجناسي
-Génologie	- علم الأجناس
-Graphique	- خطي
H	
-Habilité	- مهارة
-Harmonie	- انسجام
-Histoire des genres	- تاريخ الأجناس
-Horizon D'attente	- أفق التوقع (الانتظار)
I	
-Imitation	- محاكاة
-Index Génétique	- مؤشر جنسي
-Innovation	- تجديد
-Instrument	- أداة
-Intension	- قصد
-Interprétation	- تأويل
-Intertextualité	- تناص

-Intertitre	- العناوين الداخلية
-Interviews	- حوارات
L	
-Langage	- لغة
-Lecteur	- قارئ
-Lecture	- القراءة
-Lettre	- رسالة
-Lisibilité	- مقروئية
-Liste	- قائمة
-Littérature	- أدب
-Littéraire	- أدبي
-Littérarité	- أدبية
-Lyrique	- غنائي
M	
-Manière	- طريقة
-Matière	- مادة
-Mémoires	- مذكرات
-Métaphore	- استعارة
-Mètre	- وزن
-Mode	- صيغة
-Monologue	- حوار ذاتي
-Mots	- كلمات
N	
-Narrateur	- سارد
-Narration	- سرد
-Nom	- اسم
-Notes	- الهوامش والحواشي

-Notion	- مفهوم
-Nouveauté	- الجدة
-Nouvelle	- قصة قصيرة
O	
-Opacité	- كثافة
-Opposition	- تضاد
-Ordre	- نظام
-Original	- أصل
-Originalité	- أصالة
-Ouvre	- أثر
P	
-Page De Titre	- صفحة العنوان
-Paradoxe	- مفارقة
-Paratexte	- عتبات النص، النص الموازي
-Pause	- وقفة
-Personnage	- شخصية
-Phylogénie	- نشأة الأجناس وتطورها
-Poème Autobiographique	- قصيدة سيرذاتية
-Poème En Prose	- قصيدة النثر
-Poème Lyrique	- قصيدة غنائية
-Poème Narratif	- قصيدة سردية
-Poésie	- شعر
-Poésie versifiée	- شعر منظوم
-Poète	- شاعر
-Poétique	- شعرية
-Ponctuation	- الترقيم
-Préface	- مقدمة

-Présentation	- تقديم
-Principe	- مبدأ
-Privé	- خاص
-Procédé	- طريقة
-prose	- نثر
-Public	- عام، جمهور
R	
-Réception	- تلقي
-Recueil Poétique	- ديوان، مجموعة شعرية
-Référence	- إحالة
-Représentation	- عرض، تمثيل
-Ressemblance	- تشابه
-Rétrospectif	- إستعادي
-Rime	- قافية
-Rythme	- إيقاع
S	
-Science de littérature	- علم الأدب
-Sélection	- اختيار
-Sens	- معنى
-Série	- سلسلة
-Seuils	- عتبات
-Signification	- دلالة
-Sociologie de la littérature	- سوسيولوجيا الأدب
-Spécificité	- خاصية
-Strophe	- مقطع شعري
-Structure	- بنية
-Style	- أسلوب

-Stylistique	- أسلوبية
-Sujet	- موضوع، ذات
-Suspense	- تشويق
-Symétrie	- تناظر
-Système	- نظام، نسق
T	
-Terme	- لفظة
-Texte	- نص
-Thème	- غرض
-Théorie des genres	- نظرية الأجناس
-Titre -Titrologie	- عنوان
-Ton	- نغم
-Tragédie	- مأساة
-Traits Génétiques	- سمات أجناسية
-Transformation	- تحول
-Transgression	- اختراق
-Transgenerique	- عابر للأجناس
-Transtextualité	- التعالي النصي
-Tripartition	- تقسيم ثلاثي
-Type	- نمط
V	
-Vers	- بيت، سطر شعري
-Vers libres	- شعر حر
-Versification	- نظم
-Vertical	- عمودي
-Vision	- رؤية

قائمة المصادر والمراجع

I- مصادر البحث: أعمال نزار قباني

I- 1- المصادر الشعرية

1- أبجدية الياسمين، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 2008.

2- أحبك أحبك والبقية تأتي...، منشورات نزار قباني، بيروت، ط09، 2002.

3- أحلى قصائدي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط19، 2004.

4- أشعار خارجة على القانون، منشورات نزار قباني، بيروت، ط15، 2005.

5- أشعار مجنونة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط06، 2006.

6- أشهد أن لا امرأة إلا أنت، منشورات نزار قباني، بيروت، ط12، 2005.

7- إضاءات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 1998.

8- أنا رجل واحد..وأنت قبيلة من النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، 2000.

9- أنت لي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط26، 2005.

10- الأوراق السرية لعاشق قرمطي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، 1998.

11- تزوجتك أيتها الحرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 2006.

12- تنويعات نزارية على مقام العشق، منشورات نزار قباني، بيروت، ط03، 2000.

13- حبيبتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط27، 2004.

14- الحب لا يقف على الضوء الأحمر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 1998.

15- خمسون عاما في مديح النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، ط02، 1998.

16- دمشق نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 1999.

17- الرسم بالكلمات، منشورات نزار قباني، بيروت، ط21، 1999.

18- سيبقى الحب سيدي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، 1998.
19- طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط25، 1999.
20- قالت لي السمراء، منشورات نزار قباني، بيروت، ط36، 2002.
21- قاموس العاشقين، منشورات نزار قباني، بيروت، ط06، 1999.
22- قصائد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط28، 1997.
23- قصائد متوحشة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط18، 2001.
24- قصائد مغضوب عليها، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 2004.
25- قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت، ط07، 2002.
26- الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق...، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، 1998.
27- كتاب الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط16، 1999.
28- كل عام وأنت حبيبتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط09، 2002.
29- لا، منشورات نزار قباني، بيروت، ط13، 1999.
30- لا غالب إلاّ الحب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، .1999
31- 100 رسالة حب، منشورات نزار قباني، بيروت، ط16، 1997.
32- هكذا أكتب تاريخ النساء، منشورات نزار قباني، بيروت، ط08، 2005.
33- هل تسمعين صهيل أحزاني؟، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 2002.
34- يوميات امرأة لا مبالية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط17، 1999.

I- 2- المصادر النثرية

1- الأعمال النثرية الكاملة، ج8، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 1993.
2- الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط16، 2000.
3- شيء من النثر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط03، 2000.
4- العصافير لا تطلب تأشيرة دخول، منشورات نزار قباني، بيروت، ط04، 2000.

5- عن الشعر والجنس والثورة، منشورات نزار قباني، بيروت، (د.ط)، 1972.
6- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط09، 2000.
7- الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 2000.
8- لعبت بإتقان وهاهي مفاتيحي...، منشورات نزار قباني، بيروت، ط02، 2000.
9- ما هو الشعر؟، منشورات نزار قباني، بيروت، ط03، 2000.
10- المرأة في شعري وفي حياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط05، 2000.
11- من أوراقي المجهولة... (سيرة ذاتية ثانية)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط01، 2000.
12- والكلمات تعرف الغضب 1، منشورات نزار قباني، بيروت، ط02، 2000.
13- والكلمات تعرف الغضب 2، منشورات نزار قباني، بيروت، ط02، 2000.

II- مراجع البحث

II- 1- المراجع العربية

1- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد عبد القادر أحمد عطا، ج1 و2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 2001.
2- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1982.
3- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط04، 2005.
4- أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1951.
5- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، سراس للنشر، (د.ط)، 1998.
6- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح مفدي قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1989.
1- أبي الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت).

2- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد02، فبراير 1978.

3- / /، فن السيرة، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

4- أحمد حيدوش، شعرية المرأة وأنوثة القصيدة: قراءة في شعر نزار قباني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.

5- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط01، 2005.

6- / /، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط01، 2002.

7- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط02، 1997.

8- أدونيس، الثابت والمتحول، ج4 (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، دار الساقي، بيروت، ط08، 2002.

9- / /، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط01، 1972.

10- بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1999.

11- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01، 1994.

12- / /، نظرية التلقي: أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط01، 2001.

13- تهاني شاكر، محمود درويش ناثرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2004.

14- / /، السيرة الذاتية في الأدب العربي: فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2002.

15- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط03، 1992.

16- / /، النقد الأدبي (1) مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ط01، 2003.

17- جهاد فاضل، فتافيت شاعر: وقائع معركة مع نزار قباني، دار الشروق، بيروت/القاهرة، ط01، 1989.

18- / /، نزار قباني: الوجه الآخر، مؤسسة الانتشار العربي، لندن/بيروت، ط01، 2000.

19- حاتم الصكر، مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1999.

20- حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط01، 2008.

21- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01، 1994.

22- خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، ط01، 1983.

23- خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط01، 2010.

24- / /، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.

25- داود غطاشة وحسين راضي، قضايا النقد العربي: قديمها وحديثها، الدار العلمية الدولية ودار الثقافة، عمان، ط01، 2000.

26- رجاء النقاش، ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، الكويت/القاهرة، ط01، 1992.

27- رشيد يحياوي، الشعرية العربية: الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط01، 1991.

28- / /، الشعري والنثري: مداخل لأنواعية الشعر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، (د.ب)، (د.ط)، 2001.

29- / /، شعرية النوع الأدبي: في قراءة النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط01، 1994.

30- / /، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط02، 1994.

31- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط01، 2002.

32- سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ط01، 2001.

33- سعد دعبيس، حوار مع الشعر الحر: بحث في الخصائص الفنية المشتركة بين الشعر الحر والشعر العمودي، دار بورسعيد للطباعة، الإسكندرية، ط01، 1971.

34- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2004.

35- سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط01، 1997.

36- سمير سحيمي، الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان "قصائد"، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط01، 2010.

37- سهام راشد، جماليات الصورة وهندسة اللغة في قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000.

38- سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي: محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ب)، (د.ط)، 1993.

39- سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط06، 1990.

40- سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط01، 1997.

41- شاكر النابلسي، الضوء.. واللعبة: استكناه نقدي لنزار قباني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1986.

42- شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1999.

43- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار أزمنة، عمان، ط01، 2006.

44- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية: مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ط01، بيروت، 1985.

45- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2005.

46- شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب، (د.ب)، ط03، 1998.

47- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 1998.

48- / /، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة/دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط01، 2004.

49- عادل الفريجات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، دار المركز الثقافي، دمشق، ط01، 2007.

50- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، تح خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، 2004.

51- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص: دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت، (د.ط)، 2000.

52- عبد السلام المسدي: بين النص وصاحبه: التوحيدي، نزار قباني، دار قرطاج، تونس، ط01، 2002.

53- / /، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1983.

54- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط01، 2001.

55- عبد العزيز شرف، أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، 2000.

56- / /، الأساليب الفنية في التحرير الصحفي، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 2000.

57- / /، فن المقال الصحفي، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 2000.

58- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط01، 2006.

59- عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط02، 1985.

60- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط03، 1997.

61- عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، فن المقال في ضوء النقد الأدبي، الدار الإسلامية للطباعة والنشر، المنصورة، ط03، 2003.

62- عبد الله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01، 1999.

63- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط02، 2001.

64- / /، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط02، 2005.

65- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط03، 1983.

66- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط01، 1990.

67- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر، القاهرة، (د.ط)، 2000.

68- / /، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

69- عز الدين المناصرة، إشكاليات قصيدة النثر: نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2002.

70- علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط01، 2002.

71- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط04، 2002.

72- عمر أوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم: كتاب في أصول الترقيم والنحو، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت، (د.ط)، 1999.

73- عمر عبد الواحد، التعلق النصي، دار الهدى، (د.ب)، ط01، 2003.

74- غالي شكري، برج بابل: النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط02، 1994.

75- / /، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة/بيروت، ط01، 1991.

76- فاروق أبو زيد، فن الكتابة الصحفية، عالم الكتب، القاهرة، ط04، 1990.

77- فرحان بلبل، النص المسرحي: الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.

78- قدامة بن جعفر، نقد النثر، تح طه حسين وعبد الحميد العبادي، دار الكتب المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1933.

79- / /، نقد الشعر، تح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

80- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط01، 1987.

81- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب: إنكليزي – فرنسي – عربي، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1994.

82- مجدي وهبة وكمال المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1984.

83- محمد الباردي، عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.

84- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها- 3 الشعر المعاصر- دار توبقال، الدار البيضاء، ط01، 1990.

85- محمد خير شيخ موسى، نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي، دار الترجمة، الكويت، ط01، 1995.

86- محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية: الشعر –المسرح – القصة- النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2000.

87- محمد سيد محمد، الصحافة بين التاريخ والأدب، دار الفكر العربي، القاهرة، ط01، 1985.

88- محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، (د.ب)، ط01، 2007.

89- / /، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.

90- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط01، 2008.

91- محمد طربيه، نثر نزار قباني، دار الينابيع، دمشق، ط01، 2003.

92- محمد العباس، ضد الذاكرة: شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدارالبيضاء، ط01، 2000.

93- محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط01، 2005.

94- / /، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.

95- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، (د.ط)، 2004.

96- محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ب)، (د.ط)، 1998.

97- محمد مشبال، مقولات بلاغية في تحليل الشعر، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط01، 1993.

98- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط01، 1990.

99- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط03، 1992.

100- محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط01، 1991.

101- محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، ط04، (د.ت).

102- / /، نزار قباني شاعر لكل الأجيال، ج1 و2، دار سعاد الصباح، الكويت، ط01، 1998.

103- محي الدين صبحي، نزار قباني شاعرا وإنسانا، دار الآداب، بيروت، ط01، 1958.

104- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط08، 1996.

105- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط01، 2007.

106- يوسف أبو العبوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 1997.

107- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دار النهضة العربية، (د.ب)، ط01، 1985.

108- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008.

II- 2- المراجع المترجمة

1- أرسطو طاليس، فن الشعر (مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفرابي وابن سينا وابن رشد)، تر وتح عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1953.

2- / /، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط01، 1999.

3- أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، تر عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سورية، ط02، 2001.

4- بنديتو كروتشه، علم الجمال، تر نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية، (د.ب)، (د.ط)، 1963.

5- بيير جيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط02، 1994.

6- تزفيطان تودوروف، الأدب في خطر، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط01، 2007.

7- / /، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط01، 1987.

8- / /، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط01، 1982..

9- / /، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط01، 2002.

10- / /، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط02، 1996.

11- ت.س.اليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر لطيفة الزيات، دار الجيل، الفجالة، (د.ط)، (د.ت).

12- تشارلز داوين، أصل الأنواع، تر إسماعيل مظهر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت/بغداد، (د.ط)، 1971.

13- تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط01، 1997.

14- تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر نجيب غزاوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007.

15- جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

16- جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟ تر غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1997.

17- جورج ماي، السيرة الذاتية، تع محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة، قرطاج، ط01، 1992.

18- جوليا كريسطيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط02، 1977.

19- جون كوين، النظرية الشعرية، تر أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط 04، 2000.

20- جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ب)، (د.ط)، 1999.

21- / /، مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط01، 1985.

22- روبير اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر أمال أنطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت/ باريس، ط01، 1978.

23- رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط03، 1993.

24- / /، الكتابة في درجة الصفر، تر محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 2002.

25- / /، لذة النص، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط02، 2002.

26- / /، نقد وحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط01، 1994.

27- رومان ياكسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط01، 1988.

28- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1987.

29- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط02، 1987.

30- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، تر رواية صادق، دار شرقيات، القاهرة، (د.ط)، 1998.

31- / /، قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج2، تر رواية صادق، دار شرقيات، القاهرة، ط01، 2000.

32- / /، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط01، 1993.

33- الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، تر مصطفى المسناوي، دار الطليعة، بيروت، ط02، 1988.

34- فيليب لوجون، السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، تر عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط01، 1994.

35- كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط01، 1994.

36- لابي.سي.فانسون، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الأول والثاني)، تر حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1954.

37- / /، نظرية الأنواع الأدبية (الكتاب الثالث)، تر حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1958.

38- مجموعة من الكتاب الروس، المدخل إلى علم الأدب، تر أحمد علي الهمزاني، دار المسيرة، عمان، ط01، 2005.

39- نخبة من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، تر طاهر حجار، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط01، 1985.

40- نورثروب فراي، تشريح النقد، تر محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، (د.ط)، 1991.

41- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2004.

42- هوارس، فن الشعر، تر لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط03، 1988.

43- هيجل، فن الشعر، تر جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1981.

II- 3- المراجع الأجنبية

1-Dictionnaire de Français : Définitions et exemples, Larousse, France, 2001.

2-Dictionnaire des genres et notions littéraires , Encyclopaedia universalis et albin michel, Paris, 1997.

3-Dominique combe, Les genres littéraires, Hachette, Paris, 1992.

4-Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972.

5- Gérard Genette, Palimpsestes : La littérature au second degré, Seuil, Paris, 1982.

6- Gérard Genette, Seuils, Seuil, Paris, 1987.

7-Gérard Genette et autres, Théorie des genres, Seuil, Paris, 1986.

8-Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972.

9-Tzvetan Todorov, Introduction a la littérature fantastique, Seuil, Paris, 1970.

10- Tzvetan Todorov, La notion de littérature et autres essais, Seuil, Paris, 1987.

11- Tzvetan Todorov, Les genres du discours, Seuil, Paris, 1978.

12- Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Seuil, Paris, 1971.

II- 4- المجموعات

1- تداخل الأنواع الأدبية: مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (جامعة اليرموك، الأردن، تموز 2008)، المجلد الأول والثاني، إشراف وتحرير نبيل حداد ومحمود درابسة، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط01، 2009.

2- وقائع الندوة العربية عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني، إعداد وتوثيق نزيه الخوري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2008.

II- 5- المجلات

❖ مجلة الآداب:

1- نجيب العوفي وآخرون، ندوة الآداب: نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، مجلة "الآداب"، بيروت، العدد11/12، 1998.

❖ مجلة الثقافة الأجنبية:

2- تزفيتان تودوروف، مقال "أصل الأجناس الأدبية"، تر محمد برادة، مجلة "الثقافة الأجنبية"، العدد 1، بغداد، 1982، السنة الثانية.

❖ مجلة دراسات عربية:

3- بول شاوول، مقال "ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة"، مجلة "دراسات عربية"، العدد 3، دار الطليعة، بيروت، كانون الثاني (يناير) 1982، السنة 18.

❖ مجلة عالم الفكر:

4- جميل حمداوي، مقال "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة "عالم الفكر" العدد 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، يناير/ مارس 1997.

❖ **مجلة علامات:**

5- أحمد المنادي، مقال "النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص"، مجلة "علامات"، ج61، مج16، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مايو 2007.

6- باسمة درمش، مقال "عتبات النص"، مجلة "علامات"، ج61، مج16، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مايو 2007.

7- عادل الدرغامي زايد، مقال "إشكالية النوع والتجنيس: السيرة الذاتية نموذجا"، مجلة "علامات"، ج65، مج17، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مايو 2008.

8- عبد السلام صحراوي، مقال "الأدب العربي ونظرية الأجناس الأدبية"، مجلة "علامات"، ج54، م14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2004.

9- عبد المالك أشهبون، مقال "عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث"، مجلة "علامات"، ج58، م15، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ديسمبر 2005.

10- فتيحة عبد الله، مقال "إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي"، مجلة "علامات"، ج55، م14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مارس 2005.

11- محمد العمري، مقال "بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث"، مجلة "علامات"، ج53، م14، النادي الأدبي الثقافي، جدة، سبتمبر 2004.

❖ **مجلة المعرفة:**

12- خلدون الشمعة، مقال "مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية"، مجلة "المعرفة"، العدد 177، دمشق، نوفمبر 1976.

❖ **مجلة الموقف الأدبي:**

13- خليل الموسى، مقال "تجليات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني"، مجلة "الموقف الأدبي"، العدد 427، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، تشرين الثاني 2006.

14- محمد توفيق أبو علي، مقال "نزار بين الحداثة والجاهلية"، مجلة "الموقف الأدبي"، العدد 449، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، أيلول 2008.

II- 6- الرسائل العلمية

1- طارق عبد القادر عطا الله المجالي، دراسة أسلوبية لشعر نزار قباني، مخطوط، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2000.

2- علي ملاحي، الدلالة الشعرية الجديدة طبيعتها وإجراءاتها: دراسة أسلوبية لنموذج شعري جديد، مخطوط، رسالة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، 2004/2003.

الفهرس التفصيلي

مقدمة..... 7

مدخل أجناسي: الشعرية والأجناس الأدبية: مفاهيم وقضايا..... 13

I- **تحديد المفاهيم العامة**..... 15

I- 1- **مفهوم الشعرية**..... 15

1- 1- الفرق بين الشعرية والأدبية..... 19

1- 2- الشعرية وعلاقتها بالعلوم المختلفة..... 20

1- 3- الشعرية في النقد العربي..... 22

1- 4- الشعرية بين علم الشعر وعلم الأدب..... 23

I- 2- **مفهوم الجنس، والنوع، والنمط**..... 24

أوّلا: في النقد الغربي..... 24

ثانيا: في النقد العربي..... 27

I- 3- **مفهوم الأدب**..... 29

3- 1- بين مفهوم الأدب ومفهوم الجنس..... 29

3- 2- الأدب وثنائية شعر/ نثر..... 32

3- 3- الأدب وجنس الشعر الغنائي..... 36

3- 4- المقولات الجديدة والبديلة لمصطلح الأدب..... 42

II- **قضايا وإشكالات في نظرية الأجناس الأدبية**..... 46

II- 1- **تاريخ النظرية في النقد الغربي**..... 46

1- 1- أرسطو طاليس..... 46

1- 2- تشارلس دواروين..... 47

1- 3- فردناند برونتير..... 48

1- 4- بنديتو كروتشه..... 49

1- 5- موريس بلانشو..... 51

1- 6- الشكلانيون الروس..... 51

1- 7- رولان بارت..... 53
1- 8- هانس روبرت ياوس..... 54
1- 9- جيرار جينيت..... 55
1- 10- تزفيتان تودوروف..... 57
II- 2- **أصل الجنس الأدبي أو كيف يولد النوع ويتطور؟**..... 58
أوّلا: من منظور النقد العربي..... 58
ثانيا: من منظور النقد الغربي..... 61
II- 3- **أسس تصنيف الأنواع وظاهرتا التداخل والتلاشي**..... 67
II- 4- **نظرية الأجناس الأدبية في النقد العربي**..... 75
أوّلا: في النقد القديم..... 75
ثانيا: في النقد الحديث والمعاصر..... 77
الفصل الأول: الأنواع الشعرية..... 81
1- **الأنواع الشعرية عند نزار قباني**..... 83
1- 1- القصيدة العمودية..... 84
1- 2- القصيدة الحرة..... 88
1- 3- قصيدة النثر..... 94
2- **التداخل الأجناسي في شعر نزار قباني**..... 103
2- 1- القصيدة السيرذاتية..... 104
2- 2- القصيدة الرسالة..... 114
2- 3- القصيدة الدرامية..... 122
2- 4- القصيدة الموجزة..... 133
3- **شعرية القصيدة الغنائية وسماتها الأجناسية**..... 145
3- 1- تجليات الغرض الشعري وتحولاته..... 145
3- 2- الحداثة الشعرية وتشكل النوع..... 151
3- 3- السمات الأجناسية للقصيدة الغنائية عند نزار قباني..... 155
الفصل الثاني: الأنواع النثرية..... 159
1- **السيرة الذاتية**..... 161

1- 1- حدها وتعريفها..... 161
1- 2- سيرتا نزار قباني..... 165
1- 3- من السيرة الذاتية إلى السيرة الشعرية..... 169
1- 4- شعرية السيرة الذاتية..... 173
1- 5- العلامات الأجناسية..... 180
2- **المقال الصحفي والأدبي**..... 183
2- 1- تعريف المقال..... 183
2- 2- مقالات نزار قباني الصحفية والأدبية..... 185
2- 3- بين الخاطرة والمقال..... 188
2- 4- شعرية المقال..... 193
3- **الحوارات الصحفية والمقدمات النثرية**..... 199
3- 1- لماذا الحوار الصحفي؟..... 199
3- 2- ما هي المقدمات النثرية؟..... 203
3- 3- شعرية الحوار الصحفي..... 209
3- 4- الإشكالية الأجناسية..... 215
4- **المسرحية**..... 217
الفصل الثالث: المقومات الأساسية لتشكل النوع في أدب نزار قباني..... 221
مدخل إلى المقومات خارج نصية: الكتابة بوعي نقدي وسلطة الجمهور.. 223
1- الرؤية النقدية والإبداعية عند الشاعر وتشكل النوع..... 223
2- سلطة الجمهور وصيرورة النوع..... 230
1- **اللغة الثالثة والأسلوب السهل الممتنع**..... 236
1- 1- اللغة الثالثة..... 236
1- 2- الأسلوب السهل الممتنع..... 242
1- 3- علامات الترقيم واشتغال البياض..... 249
2- **تقنيات بناء الصورة والإيقاع**..... 259
2- 1- الرسم بالكلمات وإشعال الحواس..... 259
1- 1- تشكل الصورة بلغة الحواس..... 262

1- 2- تشكل الصورة بلغة الكون..... 264
2- 2- تقنيات بناء الصورة..... 266
2- 1- التقنيات البلاغية..... 266
2- 2- تقنيات الفنون الأخرى..... 269
2- 3- من شعر يقرأ إلى شعر يغنى..... 275
2- 4- جماليات الأوزان والقوافي والإيقاع الداخلي..... 278
3- **شعرية العتبات**..... 285
3- 1- ما هي العتبات؟..... 285
3- 2- عتبات كتب نزار قباني والتصنيف الأجناسي..... 287
1- اسم المؤلف..... 288
2- العناوين..... 289
3- المقدمات..... 295
4- التصديرات..... 298
5- الإهداءات..... 301
6- الغلاف وبيانات النشر..... 302
7- الصور والرسومات..... 304
8- تفاصيل الطبع والإخراج..... 306
نتائج واستنتاجات..... 311
خاتمة..... 321
ثبت المصطلحات..... 325
قائمة المصادر والمراجع..... 333
الفهرس التفصيلي..... 351
الفهرس العام..... 357

الفهـرس العـام

مقدمة 7

مدخل أجناسي: الشعرية والأجناس الأدبية: مفاهيم وقضايا 13

I- تحديد المفاهيم العامة 15

II- قضايا وإشكالات في نظرية الأجناس الأدبية 46

الفصل الأول: الأنواع الشعرية 81

1- الأنواع الشعرية عند نزار قباني 83

2- التداخل الأجناسي في شعر نزار قباني 103

3- شعرية القصيدة الغنائية وسماتها الأجناسية 145

الفصل الثاني: الأنواع النثرية 159

1- السيرة الذاتية 161

2- المقال الصحفي والأدبي 183

3- الحوارات الصحفية والمقدمات النثرية 199

4- المسرحية 217

الفصل الثالث: المقومات الأساسية لتشكل النوع في أدب نزار قباني 221

1- اللغة الثالثة والأسلوب السهل الممتنع 236

2- تقنيات بناء الصورة والإيقاع 259

3- شعرية العتبات 285

نتائج واستنتاجات 311

خاتمة 321

ثبت المصطلحات 325

قائمة المصادر والمراجع 333

الفهرس التفصيلي 351

الفهرس العام 357

Dr. Fairouz Recham

تعد قضية الأجناس الأدبية من أقدم وأعقد مشكلات الشعرية المطروحة منذ أرسطو وأستاذه أفلاطون. ومازال الجدل قائما والنقاش محتدما حول مفهوم الجنس والنوع الأدبيين، والفرق بينهما، والأسباب التي تساهم في بزوغ وانتشار نوع دون آخر، أو تلاشي واندثار نوع ما، والعلاقة بين مختلف الأنواع والأجناس، وبين الأدب والفنون الأخرى، أو بينه وبين مظاهر الحياة المختلفة.

وفي الوقت الراهن تثير هذه المسألة إشكالات نظرية ومعرفية كثيرة تتصل بتحولات الأدب وأشكاله، ما جعلها من أخصب المواضيع التي فرضت نفسها في المجال النقدي. ويعود ذلك لأسباب كثيرة أهمها تداخل أجناس الأدب مع بعضها البعض، خاصة بعد التجارب الجمالية التي حصلت بين الشعر والنثر في السنوات الأخيرة، والتي تقلصت من خلالها المسافة بين جنس الشعر وجنس النثر حتى أصبح الشعر نثرا والنثر شعرا.

ومن ثم فقد أصبح البحث في نظرية الأجناس الأدبية اليوم أكثر من ضرورة، لقدرته على الكشف عن العوالم الخفية في بناء الأدب وتحولاته. والنقد العربي المعاصر يبدو بعيدا جدا عن البحث الأجناسي مقارنة بما وصل إليه النقد الغربي في هذا المجال، ومتأخرا تأخرا كبيرا عن الدراسات العلمية المتعلقة به، بسبب قلة البحوث المنجزة بهذا الخصوص.

المؤلفة

فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة
عمان – الأردن – تلفاكس ٤٦٥٠٨٨٥ ٦ ٩٦٢+
Fadaat For Publishing & Distribution
Amman - Jordan . dar_fadaat@yahoo.com

9 789957 309145