



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مكانة المرأة الجزائرية في شعر المشاركة قصيدة "جميلة بو حيرد" لنزار قباني نموذجا دراسة نقدية ضمن جمالية التلقي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية المقارنة

إشراف الدكتور:

فاطمة شعبان

إعداد الطالبة:

سمية مصباح

لجنة المناقشة

رئيسا

جامعة الجزائر 02

أ.د. فاتح علاق

مشرفا و مقروبا

جامعة الجزائر 02

أ.د. فاطمة شعبان

عضوا

جامعة الجزائر 02

أ.د. علال شنفوقة

السنة الجامعية:

2015م/2016م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دعاء

يا ربه

لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا بالياس إذا أخفقت

يا ربه إذا أعطيتني نجاحا لا تأخذ تواضعي وإذا أعطيتني تواضعا فلا تأخذ مني اعتزازي بكرامتي

يا ربه

إذا أساء إلي الناس فامنحني شجاعة الاعتذار وإذا أساء إلي الناس فامنحني شجاعة العفو

يا ربه

علمني أن أحب الناس كما أحب نفسي وعلمني أن أحاسب نفسي كما أحاسب الناس

يا ربه

علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة وأن الانتقام هو أول مظاهر الضعف

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة، ووقفنا لهذا ولم نكن
لنوفق لولا فضله علينا
أما بعد،

إلى من كانت لي دربا وطريقا منيرا
إلى التي قادتني إلى مفتاح النجاح وكانت لي
منبع الإرادة والثقة إلى التي كانت لي السند
أستاذتي "فاطمة شعبان" وفقها الله .

و إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد

إهداء

الحمد لله الذي تفرد بالجلال والعظمة والكبرياء والجمال وأشكره عبدا معترفنا

بالتقصير عن شكر بعض ما أولاه من نعم ومن أفضال

ثم أهدي ثمرة نجاحي إلى بسمه وزهرة العمر

إليك أنت "أمي العزيزة"

أحن صدر عليّ حفظك الله ورحمك

إلى "والدي العزيز" حفظه الله

إلى أختي الغالية حسيبة وإلى كل إخوتي

وإلى كل عائلتي

إلى رفيق دربي "زوجي الحبيب" حفظه الله

وإلى كل من وسعهم قلبي ونسيهم قلبي

أهديكم ثمرة نجاحي

"سمة صباح"

الملخص

تعتبر المرأة الجزائرية امرأة خالدة على مر العصور، وذلك لما قدمته من تضحيات جسام في سبيل وطنها باعتبارها الوعاء الذي يضمن استمرارية الشعوب وازدهار البلاد بما تنقله للأجيال وما تزرعه من الصفات النبيلة والأخلاق الحميدة وقد أثبتت خلال الثورة التحريرية وجودها وقدرتها على تحمل الشدائد فهي النبراس الذي أنار درب الرجال، على غرار أنها من صنعت الرجال فكانت المجاهدة والمسبلة والفدائية.

وإن جمالية التلقي من النظريات الحديثة التي أعطت للمتلقي الحرية في تشكيل معنى النص بعده مفتوحا على كثير من الاحتمالات التي كانت مرهونة بتطور درجات وعي المتلقي ومرهونة بالنصوص المتداولة ، ومواضيعها باعتبار أن مادة كل علم سابقة لتنظيره.

مفلة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين سيدنا محمد
"صلى الله عليه وسلم"، وعلى آله وصحبه ومن والاه إلى يوم الدين وبعد:

تعتبر نظرية التلقي من النظريات الحديثة التي أعطت للمتلقى الحرية في تشكيل معنى
 النص بعده مفتوحا على كثير من الاحتمالات التي كانت مرهونة بتطور درجات وعي
 المتلقى، ومرهونا بالنصوص المتداولة ومواضيعها.

ولمّا كانت المرأة الجزائرية خالدة على مر العصور لما قدمته في سبيل وطنها
 باعتبارها هي الجزائر نفسها لأنها الوعاء الذي يضمن الاستمرارية لهذا البلد، ولأنها كانت
 دائما على موعد مع التاريخ حيث وقفت مع أخيها الرجل جنبا لجنب إبان ثورة التحرير
 الكبرى، فقد عازمت بعد التوكل على الله تعالى أن أخوض هذه التجربة بالحديث عن هذه
 المرأة من خلال الرؤية الموجهة لها من قبل الشعراء المشاركة، وأخذت مثلا على ذلك
 قصيدة **"جميلة بوحيرد"** للشاعر نزار قباني التي أردت أن أدرجها بالتحليل والدراسة في ضوء
 نظرية التلقي من خلال عنوان **"مكانة المرأة الجزائرية في شعر المشاركة قصيدة جميلة
 بوحيرد نموذجا"**.

ولعلّ ما جعلني أختار هذا الموضوع على الرغم من تعدد المواضيع هو إزالة الغبار
 عن هذه المرأة المنسية والمهجورة، التي طوي الزمان صفحات كتابها دون أن يعطيها حقها
 في الذاكرة الإنسانية وسبب آخر لا أخفيه هو إعجابي الشديد وتأثري بقصيدة نزار قباني في
 جميلة بوحيرد من خلال تصويره الحي لهذه البطلة مثلت من خلاله المرأة الجزائرية أحسن
 تمثيل، وجعلت منها فخرا لكل الشعوب العربية على الرغم من شح الأقلام في تجسيد شخص
 المرأة الجزائرية إلا أن رمز جميلة أغنى عن ذلك بجعلها اسما لكل وصف يطلق على المرأة.
 ولإثارة هذا الموضوع وحتى نتمكن من الدراسة المنتظمة لهذا الإشكال كانت الخطة الآتية:

مقدمة يليها الفصل الأول الذي عنوانه كالاتي: **الشعر العربي ضمن جمالية التلقي** وسندرس

فيه كل من:

1. الأصول النظرية لنظرية التلقي.
2. الشعر العربي ضمن أفق التوقع.
3. المسافة الجمالية في الشعر العربي.
4. المتعة الجمالية في الشعر العربي.
5. الشعر في ضوء فعل القراءة عند أيزر.

أمّا الفصل الثاني فعنوانه ب: المرأة الجزائرية في الشعر المشرقى والذي ضم ثلاثة

محاورة:

أولاً: قيل عن المرأة الجزائرية.

ثانياً: جميلة بوحيرد الشخصية الأكثر شهرة.

ثالثاً: ملخص عما كتب عن المرأة الجزائرية.

وبخصوص الفصل الثالث فقد عنوانه ب: دراسة قصيدة جميلة بوحيرد ضمن جمالية

التلقي ويشتمل على مباحث ثلاث هي:

المستوى الإيقاعي ثم الصورة الشعرية ويليها التشكيل اللغوي في القصيدة.

وحتى تكون هذه الخطة ناجحة كان من الضروري اختيار منهج مناسب لها، فاتبعنا المنهج التكاملية بصفته المنهج الدقيق الذي بإمكانه إمطة اللثام عن كثير من الحقائق والمعلومات وفك الكثير من الرموز والكلمات.

وقد اعتمدنا في هذا البحث على عدة مراجع ساهمت في إثرائه من أهمها فيرديناند

هالين بكتابه: بحوث في القراءة والتلقي، وقضية التلقي في النقد العربي القديم لفاطمة

البريكي، وفعل القراءة لفولفغانغ إيزر، الأعمال السياسية الكاملة لنزار قباني، وكتاب الثورة

الجزائرية في الشعر العراقي لعثمان سعدي، كما اعتمدنا على العديد من المراجع التي كان

لها عظيم الفائدة علينا.

وكأي بحث علمي فإن بحثنا لم يخل من العراقيل والصعوبات التي واجهته ولعلّ من أبرزها:

- شح المراجع التي تناولت المرأة الجزائرية عند المشاركة ماعدا بعض القصائد التي جعلت من جميلة بوحيرد رمزا لبقية جميلات الجزائر.
- صعوبة التطرق إلى موضوع مثل المرأة الجزائرية عند شعراء المشرق لأن ذلك يستوجب تأويلات عدة للمعطيات التي استخرجت.

وعلى الرغم من ذلك فقد تمكنا بفضل الله أن نذلل الكثير من هذه الصعوبات وأخيرا أرجوا أن أكون قد وفقت ولو بالشيء القليل في هذه المحاولة الجادة، وأعتذر عن كل خطأ أو سهو صدر منا، فإن وفقت فما توفيقي إلا بالله وإن أخطأت فمن نفسي وكفاني فخرأ أن لي أجر المحاولة.

والله من وراء القصد

الفصل الأول:

الشعر العربي ضمن جمالية التلقي

المبحث الأول: الأصول النظرية لنظرية التلقي

المبحث الثاني: الشعر العربي ضمن أفق التوقع

المبحث الثالث: المسافة الجمالية في الشعر العربي

المبحث الرابع: المتعة الجمالية في الشعر العربي

المبحث الخامس: الشعر في ضوء فعل القراءة عند أيّزر

المبحث الأول: الأصول النظرية لنظرية التلقي (1):

نظرية التلقي نظرية نقدية قديمة حديثة، قديمة في تاريخها وأصولها، حديثة بمصطلحاتها وآلياتها وتأويلاتها، ومنظريها، فقدمها يعود إلى تاريخ بدء إنشاء النصوص، فكل نص له متلقوه سواء أكان النص مسموعاً أم مقروءاً.

ومن تنوع النصوص تنوع التلقي، فبدأ من التأييد والإعجاب أو الرفض لما يعد بطريقة ما مخالفاً لشيء من أفكار المتلقين ومعتقداتهم، إلى نقد بلا تعليق، وتجدر الإشارة هنا إلى أن التلقي القديم كان يهتم بإيصال الفكرة إلى المتلقي بأفضل الطرق، دون الاهتمام بمشاركته ودوره الفاعل في النص.

فقد كان الاهتمام منصباً على المؤلف بعده خالفاً منشئاً للنص ومبدعاً، فدرست النصوص بعيون مؤلفيها وبقيت تدور في أفلاكهم، ثم انتقل هذا المؤلف إلى النص بعده أصل العملية الإبداعية، فعزلت النصوص عن مؤلفيها، ودرست بناء على ما تحويه من خصائص لغوية وفكرية. فيظهر أن دور المتلقي في بداياته كان هامشياً بطريقة ما، ثم انتقل الاهتمام إلى القارئ بعده متلقي النص الأدبي، فدرست النصوص من خلاله متأثرة بأفكاره، وتأويلاته، واستجاباته لما هو مثير له في النص فتعددت القراءات وتنوعت التأويلات، وذلك لأن مثيرات النص تختلف لدى القراء باختلاف أذواقهم واستجاباتهم وأفكارهم حول النص، ومكوناته، ومكوناته.

فاللغة هي أول ما يثير القارئ ويشد انتباهه فتغريه ألفاظها، وتراكيبها، وأساليبها، وانحرافاتهما، وانزياحاتها⁽²⁾، وما يطرأ عليها من تكرار وحذف، واستعارة، وتشبيه، وإيحائية، وتناس وغيرها من فنون اللغة. ثم ما تحيله إليه هذه المثيرات من معان وأفكار وتأويلات، محاولاً فهم النص وتفسيره، وتأويله من تأويلات متناهية، إلى تأويلات لا متناهية.

(1) انظر: عبد الرحمن بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي: الشعر خاصة، ص 175-181.

(2) الانزياح: هو خروج اللفظة من معناها المعجمي إلى معنى آخر.

وقضية التلقي ليست جديدة فنجد لها بعض الملامح في القديم ، وفي التراث العربي عند العلماء العرب.

يقول أرسطو:(فالدارج من الكلام ليس له بريق أو وهج، لأنه لا يتعدى الدلالة الحرفية إطلاقاً، ولذلك يظل تأويله سهلاً قريب المنال، فالغرابة هي التي تمنح الكلام نوعاً من السمو، وتبعده عن السوقية)⁽¹⁾.

فيرى أرسطو أن الغرابة المتشكلة من ابتداع تراكيب لغوية جديدة تتجاوز المؤلف، وتعتمد علاقات جديدة بين الألفاظ التي لا ترتبط في استعمالها العادي أبداً هي جزء من الغريب والمدهش، والجميل الممتع، الذي يعطي القارئ لذة البحث عن المعاني البعيدة ، أي متعة التأويل، فالتراكيب المألوفة تحمل معاني مألوفة لا تتعدى الدلالة الحرفية، أما التراكيب الغريبة فلها وهج وبريق يثيران في القارئ متعة البحث عن معان لهذا البريق، وان إخراج الكلام مخارج غير معتادة هو الذي يعطي اللغة الشعرية خصوصيتها وتميزها، وهو ما يجعلها فوق الكلام العادي.

مفهوم التلقي في التراث العربي القديم⁽²⁾:

عرف التراث العربي القديم التلقي و التأويل ولكن بمصطلحات مغايرة، فهناك إشارات تحيل إليهما في التراث العربي كالحوارات، والنقاشات التي كانت تدور بين الشعراء، ومتلقي الشعر في القديم ، ونذكر بعضاً من العلماء العرب:

يقول الجاحظ (ت255): "مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الفهم، والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد ، والمفهم لك ، والمتفهم عنك شريكاً في الفضل"⁽³⁾.

يشير الجاحظ هنا إلى علاقة القارئ بالنص، وأنها تقوم على الفهم والتفسير، الذي يبدأ بلغة اللسان، فكلما كان اللسان أبلغ وأفصح كان الوصول إلى المعنى أفضل، والمعنى أو

(1) أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص36.

(2) انظر:أحمد علي محمد ظواهر التلقي في التراث النقدي، العلاقة بين النص والقارئ ، ص198-211.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، ص11.

الفهم يأتي من التفكير والتأويل وكلما كانت قدرة القارئ على التأويل أكبر كان ذلك أفضل، وقوله هذا يوحي بمكانة المتلقي عنده، واهتمامه به حيث جعل له دورا فاعلا في صناعة النصوص، وتأويلها، وإنتاج معان جديدة لها.

ويقول الجرجاني (ت471) عن المعنى والنشوة التي يجدها المتلقي عندما يصل إلى المعنى: "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالمزية أولى، وكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أصن وأشغف، ولذلك ضرب المثل بكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ" (1).

وتشير العبارة إلى لذة الوصول إلى المعنى وامتعته، الذي لا يأتيك بسهولة، بل يحتاج منك إلى إعمال فكرك، والنظر في جميع التأويلات والتفسيرات التي تتبادر إلى ذهنك لتحصل على المعنى ، وهذا يتفق مع نظرية التلقي الحديثة القائلة بأن المعاني المتوقعة لدى القارئ لا تثير شيئا في نفسه ، أما المعاني التي تحتاج إلى جهد وتفكير وإطالة نظر فتكون غير متوقعة لدى القارئ، ما يجعل وقعها في نفسه أجل وأعظم وألطف ، فتكون كمن وجد الماء البارد على الظمأ.

ويقول أيضا: " القول المعنى ومعنى المعنى، نعني بالمعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" (2).

فمعنى المعنى يتمثل في التعبيرات الغريبة غير المألوفة التي يبدعها الشاعر ، فيحمل الألفاظ معاني ودلالات جديدة ، وعلى المتلقي أن يعمل فكره للوصول إلى هذه المعاني المستترة ، لأنها تثير شيئا في نفس المتلقي وعقله ، فتحثه على التأويل ، والبحث عن المعاني البعيدة.

وهذا يشير إلى إحدى آليات التلقي الحديثة، وركائزه الأساسية ألا وهي التأويل.

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تحقيق ه ريتير، ص383-384.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا ، ص203.

ويقول ابن سينا (ت428) عن التشكيلات اللغوية الغربية، وما تحدثه في نفس المتلقي: "واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، لما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغريب فإنه يحتشمهم احتشاما لا يحتشم مثله العارف"⁽¹⁾.

فابن سينا يرجع سبب الغرابة التي تؤثر في نفس المتلقي إلى التشكيلات اللغوية، والأسلوبية القائمة على التجاوز، والاستعارة والتشبيه، والتناص، والتراكيب اللغوية الغربية غير المألوفة، التي تحدث في نفسه العجب، والاستثارة واللذة.

وهذا يشير أيضا إلى احد المصطلحات الأساسية التي قامت عليها نظرية التلقي الحديثة وهي المسافة الجمالية، فعندما يصطدم القارئ بالتشكيلات اللغوية الغربية وغير المتوقعة، فإن ذلك يحدث له كسرا في أفق التوقعات، وهو ما ينتج عنه المسافة الجمالية القائمة على وجود غير المتوقع، وكسر أفق التوقعات لدى القارئ.

وقد أشار حازم القرطاجني (ت 684) إلى موضوع الاستعارة، وان هناك استعارة متنافرة متضادة⁽²⁾، وقد فرق بين المستحيل، والممتع منها فقال: "والفرق بين الممتع والمستحيل هو أن المستحيل لا يمكن وجوده ولا تصوره في الوهم، مثل كون الشيء ابيض واسود، أو طالعا ونازلا في حال واحدة"⁽³⁾.

وأشار حازم القرطاجني إلى المواضيع التي يجوز فيها استعمال هذين النوعين من الاستعارة الممتعة والمستحيلة، يقول " لا يخلو الشيء المقصود مدحه أو نمه من أن يوصف بما يكون فيه واجبا أو ممكنا أو مستحيلا، والوصف بالمستحيل أفحش ما يمكن أن يقع فيه جاهل أو غالط في هذه الصناعة، والممتع قد يقع في الكلام إلا أن ذلك لا يستساغ إلا على جهة من المجاز"⁽⁴⁾.

1) ابن سينا: الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، ص 203.

2) الاستعارة التناظرية: نوع من الاستعارة يقوم على الجمع بين المتضاد كثلج اسود.

3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد لحبيب بن الخوجا، ص146.

4) المصدر نفسه، ص 133.

فهو يرى أن هذا النوع من الاستعارة القائم على الجمع بين المتضادات، أو الجمع بين ما يستحيل اجتماعه على الحقيقة، ويصعب تصويره على الخيال مستحيل إلا في حالتين: إذا كان مجازاً، أو قصد منه الغلو والمبالغة.

وهذا النوع من القراءة القائمة على الوصول إلى أعماق النص تشترط متلقياً يمتلك ثقافة ومعرفة ، ودربة وقدرة على النفاذ إلى المعاني الدقيقة التي لا تظهر لأي قارئ، فالتأويل الاستعاري لا يقوم على تماثل المحسوسات وإنما يقوم على بناء الخصائص المميزة لها وإبرازها، وهذا التأويل الاستعاري لا يكون مأخوذاً من القاموس، بل يحتاج إلى معرفة موسوعية، وإعمال للفكر وتنشيط لبعض خصائص هذه المحسوسات، وإقضاء خصائص أخرى حتى يصل إلى التأويلات البنائية.

وقد أشار حازم القرطاجني إلى بعض المصطلحات التي تتولد شعرية القول كالتمويه والاستدراج، والإلهاء، والاستمالة، والاستلطاف، وإيقاع الحيل بالسامع وعد الغرابة حذقا واقتدارا من الشاعر(1).

فهذه العناصر تشير إلى اغوائية اللغة(2)، وذلك بما تمتلكه اللغة من إحياءات وإشارات تجعل المتلقي يتطلع إلى عوالم جديدة فيبقى في حالة من الاستفزاز من أجل الفهم والوصول إلى المعنى وإغرائها للقارئ، وقدرتها على استمالاته، واستدراجه والهائه، ومراوغته وتمنع النص عليه،(3) والمراوغة مختزنة في اللغة، فالكلمة لها معنى بسيط في المعجم ، ولها معنى آخر لا يظهر للمتلقي إلا بإعمال الفكر والمحاورة والمجادلة مع النص، وهذا يأتي من الغرابة التي تستثير القارئ فيلجح على طلب المعاني ، ويجد في ذلك فيشعر بمتعة البحث ولذة الكشف عن المعاني المستترة.

(1) المصدر نفسه، ص64، وص 71 ، وص 306

(2) انظر: محمد خليل الخلايلة ومنذر كفاقي ، إغواء اللغة ، قراءة في ديوان ذي الأصبع العدواني ، ص 308 ، 310 ، وانظر : موسى رابعة، جماليات الأسلوب والتلقي : دراسات تطبيقية ، ص143.

(3) انظر :محمد خليل الخلايلة ، مراوغة اللغة : قراءة في نماذج من ديوان "ماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش ، ص30، 31.

هكذا نظر العلماء العرب القدامى إلى جمالية التلقي⁽¹⁾، وأشاروا إليه بمصطلحات تحمل في طياتها معاني الجمال، والمتعة، واللذة التي تحصل للمتلقي عندما يواجه النص الأدبي وما تحدثه اللغة وتشكيلاتها في نفسه من شعور بالعجب، والاستغراب، والرغبة في الكشف عن المعاني المحتجبة في النص، وما يحصل له من التعب، وإعمال الفكر، والجهد في الوصول إلى المعاني والتأويلات التي تحيل إليها النص، ومحاورتها والنظر فيها، حتى يصل إلى المعنى والتأويل الذي تطمئن إليه نفسه المتلقية⁽²⁾.

التلقي في النقد الحديث⁽³⁾:

ظهر التلقي بأطره ومصطلحاته الجديدة في أو الستينات من القرن العشرين، على يد أبرز وأشهر منظريها (هانز روبرت يابوس)، و(فولفجانج أيزر) في جامعة كونستانس الألمانية، فعنيت بعلاقة النص بالقارئ، والتفاعل بينهما، واهتمت بالقارئ بوصفه متلقياً مساهماً في إبداع النص الأدبي من خلال آليات التأويل والتذوق، والذي مهد الطريق لإظهار وإنجاح نظرية التلقي الحديثة هو الاهتمام بالدراسات الاجتماعية للأدب والتي عنيت بدراسة علاقة الأدب بالمجتمع.

لقد أعطى كل من (يابوس وأيزر) دوراً فاعلاً للقارئ في دراسة النصوص الأدبية فرار يابوس أن القارئ هو المصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبي، ورأى أيزر بأن المتلقي هو الذي يملأ فراغات النص.

لقد اهتم كل من يابوس وأيزر بإعادة تشكيل النظري الأدبية، فاهتم يابوس بتاريخ الأدب واتصل نشاطه بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية كدراسته لتاريخ التجربة

(1) انظر ماكنبه بسام قطوس، تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ص 21-63، عن مفهوم لذة التلقي في التراث العربي.

(2) انظر: نوال مصطفى إبراهيم، المتوقع واللا متوقع في شعر المتنبي، مقارنة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل، ص 19.

(3) انظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص 25، 25_ ص 34، 36_ ص 142.

الجمالية، أما أيزر فقد برز نشاطه في مجال النقد الجديد ونظرية النص، فغلب عليه الاهتمام بالنص وبكيفية ارتباط القراء به . ويتفق ياوس وأيزر حول التفسير والبحث عن المعنى. فقد فهم ياوس التفسير على أنه نشاط القارئ في فهم النص، وذهب أيزر إلى أن المعنى يتحقق من خلال التفاعل بين القارئ والنص ، والتفسير لا يشترط الوصول إلى معنى محدد، فمهمة الناقد ليست شرح النص، بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ. وتعتمد نظرية التلقي على أحد جمالياتها وآلياتها وهي التأويل اعتمادا كبيرا إذ يتمكن القارئ من خلاله أن يدخل إلى أعماق النص ويتفاعل معه ، فيكشف غموضه ، وعلى القارئ أن يتخيل أن كل سطر يخفي دلالة ما، فيظهر دور القارئ ويبرز في اكتشافه لمعاني النصوص، وما تحجبه خلف إحياءاتها اللغوية وتراكيبها ، فالقارئ المجد المبدع هو الذي يفهم أن سر النص بين طياته.

فالتأويل كما عرفه (أمبرتو ايكو) "ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص ، ولكن نتيجة هذا التأويل تفرضه طبيعة النص ، وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما"⁽¹⁾. فالتأويل عالم مفتوح على ثقافة وخبرات القارئ، ومعرفته، واطلاعه، وميوله، وأفكاره، التي يواجه بها النصوص، وهذا ما جعل التأويلات متعددة، ومتشعبة، وهو ما أعطى نظرية التلقي هذا الاهتمام الكبير، فمن تنوع القراء، واختلاف تجاربهم وأفكارهم وثقافتهم، أصبح لكل نص أدبي عدد لا متناه من التأويلات.

فالتأويل يتيح لنا فرصة رؤية العالم بطريقة جديدة، فالنص ليس أداة تستعمل للتأكيد على معنى ثابت وفهم محدد، ولكنه عالم يقوم التأويل ببنائه، وهدفه أن يدخل المؤول في جو من اللذة والمتعة المتحصلة من محاولة الفهم ، والنظر ، والتفكير في كل التأويلات والخيارات الممكنة للوصول إلى معان وآفاق في النص ، وقد قسم ايكو التأويل إلى قسمين هما:

(1) انظر: أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص160.

المتناهي(1):

وهو ما كان له حدود ترسم خارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، والتي تأتي من معطيات النص، وهذا القسم يستقر على حالة بعينها ويتحدد بحدود وينتهي عند غاية.

اللامتناهي:

وهو مالا تحكمه غاية من التأويل، وهذا النوع يؤدي إلى الدخول في متاهات تأويلية بكل الطرق الممكنة، والتأويل من هذا المنطلق هدفه الإحالات ذاتها، واللذة فيه تكون بأن لا يتوقف النص عن الإحالات، وأن لا ينتهي إلى دلالة بعينها.

وهذا يعني أن كل الأفكار صحيحة حتى لو تناقضت فيما بينها ، وكل الإحالات ممكنة حتى ولو أدت إلى إنتاج مدلولات عبثية، وهذا أمر يتناقض مع المبادئ المؤسسة للعقلانية الغربية(2).

فنلاحظ أن القارئ في هذه النظرية يمارس دورا أساسيا وفاعلا في الكشف عما لم يبح به النص، وذلك من خلال تأويلاته، وتفاعلاته مع النص، وملء فراغاته.

أنواع القراء:

لقد تنبه أصحاب نظرية التلقي إلى أهمية القارئ فجعلوا القراء في درجات ومستويات متفاوتة، فنجد قارئاً حقيقياً، وقارئاً مفترضا وهمياً، وكل نوع من هؤلاء القراء له صفاته ومميزاته.

(1) يقصد بالتأويل المتناهي أن النص يقف عند حد معين للتأويل، أما التأويل اللا متناهي فيعني انفتاح النص، وإمكانية قراءته قراءات متعددة لا تقف عند حد معين.

(2) انظر: امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 11، 15.

القارئ الضمني عند آيزر(1):

وهو قارئ مفترض يؤدي دورا فاعلا في ملء فراغات النص ، ويتمكن دائما من ملئها بنجاح ، وهذا القارئ يؤدي دورا دائما ، ولا يمكن إدراكه منفصلا عن فعل القراءة ، فكأنه أثر لهذه القراءة يمكن ممارسته

القارئ المتميز (الغد) عند ريفاتير(2):

هو قارئ حقيقي يمتلك قدرة إدراكية عالية على فهم النص ، ويميز حقائقه الأسلوبية.

القارئ غير الرسمي (المطلع) عند فيش(3):

وهو القارئ المتقن للغة، العارف بدلالاتها وبنائها، القادر على فهم التجربة، وهذا القارئ إذا قام ببناء النص بنفسه وبقدراته الخاصة، فان ردود أفعاله ستتابع بمرور الوقت ومن خلال القراءة، وهذا التابع في ردود الأفعال هو الذي يتولد منه معنى النص.

القارئ المقصود عند وولف(4):

هو قارئ وهمي يتشكل في ذهن المؤلف قبل وأثناء كتابة النص، وتختلف صورته تبعا لاختلاف النصوص والمؤلفين، وهذا القارئ يمكنه تجسيد مفاهيم الجمهور المعاصر وأعرافه، ورغبة المؤلف في الارتباط بهذه المفاهيم والتعامل معها عن طريق تصويرها أحيانا، والتصرف على أساسها أحيانا أخرى.

والقارئ النموذجي عند ايكو(5):

هو القارئ القادر على الإتيان بتخمينات وتأويلات لانتهائية للنصوص الأدبية.

1) انظر روبرت هولب، نظرية التلقي، ص333.

2) انظر آيزر، فعل القراءة ، ص36.

3) انظر المصدر نفسه، ص37، 38.

4) المصدر نفسه، ص 38، 39.

5) انظر: أمبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة : سعيد بنكراد، ص 78.

مفاهيم التلقي ومصطلحاته(1):

يظهر البعد الجمالي للنص الأدبي من خلال تعدد وتنوع قراءاته، وتأويلاته التي تعددت بتعدد القراء وخبراتهم السابقة، وتنوع استجاباتهم التي شكلت للنص جماليته الأدبية التاريخية. أفق التوقعات:

وهو مجموعة من الآفاق التي تحدث من خلالها العملية الإبداعية، أو التلقي ، فأفق توقعات القارئ تختلف عن أفق توقعات النص. فأفق توقعات القارئ أو مايسمى بـ (أفق الانتظار) أو (مسافة التوتر) هو: الأفق الذي يمثل الخلفية الثقافية والمعرفية الأولية الموجودة في ذهن القارئ تجاه نص ما، وتتشكل هذه الخلفية من اطلاعه على أعمال أدبية مشابهة أو معرفة تاريخية مسبقة للوضع الذي نشأ فيه العمل الأدب، ومعرفته بجنس العمل الأدبي الذي ينتظم النص الأدبي فيه.

أما أفق توقعات النص فيتكون من: اللغة وتشكيلاتها، وإيحائيتها، وتناصها، وانزياحاتها، ومراوغتها، وتمنعها، ومن التراكيب الغريبة غير المألوفة، والتكرار، والحذف، وإيحاءات اللغة العامية، وغيرها من الأساليب اللغوية مع ماتحملة هذه اللغة من أفكار وتفسيرات.

المسافة الجمالية:

هي مرحلة تصادم أفق القارئ مع أفق النص، أو مواجهة أفق القارئ لأفق النص، فينتج عن هذه المواجهة أو هذا التصادم إما توافق وانسجام بين الأفقين، أو مخالفة بين أفق القارئ وأفق النص، وهذه المخالفة هي (المسافة الجمالية).

وقد يمتلك النص الذي لا يتطابق مع أفق توقعات القارئ القدرة على تغيير أفق هذا القارئ وهو ما أطلق عليه (تغيير الأفق).

(1) انظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، ص 103-104.

الفراغات ، الفجوات ، مسافة التوتر:

وهي مساحات فارغة في بنية النص، تنشأ عادة من حيل أسلوبية لا يكتشفها ويفهم أبعادها إلا قارئ متمرس، وملء القارئ لهذه الفراغات يؤدي إلى الربط بين مقاطع النص بحسب تصورات، وبهذا تختفي الفراغات لتكون نصا متماسكا يعطي للمعنى تماسكه، والنص الجيد هو الذي لا يوضح نفسه، بل يترك للقارئ مساحات متعددة حتى يملأها بأفكاره وتصورات.

المفاجأة:

هي الأثر الذي يخلفه نص أو عبارة عن نص في وعي القارئ، أو ذلك الاستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ وتجعله مستقزاً. وتتشكل هذه المفاجأة من العناصر غير المتوقعة في النص، أما المتوقع فانه لا يثير شيئاً لدى القارئ، وهذا لا يعني أن المتوقع لا يؤدي دوره في النص بل على العكس له دور بارز في تشكيل الفكرة العامة للنص.

المبحث الثاني: الشعر العربي ضمن أفق التوقع

يتناول هذا الفصل الثاني مقارنة نقدية بما قدمته النظرية الألمانية في التلقي وبخاصة إسهامات رائدها يابوس، وذلك بعرضها ومقارنتها مع النظرات التراثية في هذا الجانب أي جانب التلقي الأدبي، فهي محاولة إجراء مقارنة بين الإجراءات النقدية الحديثة ذات الطابع الفلسفي وبين تجلياتها البدنية في تراثنا النقدي، بافتراض أن مادة كل علم سابقة لتطوره، وإن حقيقة كل منهج نقدي مهما يكن حديثا ما هو إلا كشف مرحلي آخر لنفس التجربة النقدية من أجل هذا سأنطلق من تصور يرى أن البنية الفكرية النقدية لأسلافنا تشتمل على عناصر تؤمن بالكلية والضبط الذاتي، مع مراعاة البعد الزمني لهذه البنية.

إن وصف إسهامات النقاد التراثيين في النظرية الأدبية هو من باب المقاربة فقط، بالنظر إلى أن القوم ليس لهم تصور فلسفي متكامل، ومتشعب للمباحث الفكرية والجمالية المرتبطة بالأدب شعرا أو نثرا على الرغم من ذلك فإن القارئ لإسهاماتهم ليكشف نزوحا قويا نحو الكلية والشمولية إلى حد الإغراق، بالنظر إلى نفورهم الشديد من التجزئية أو الملمح التفكيكي للظاهرة الأدبية، لربطهم الدائم بين أركان الظاهرة بين البات (الشاعر)، إلى النص (الشعر) وكذا المتلقي (الناقد) بتحديد الشروط التي ينبغي توفرها في كل عنصر من الثلاثة. من هنا كان لابد من طرح بعض التساؤلات حول المفاهيم الأدبية كالتلقي وإسهامات المتلقي في معمار النص في التراث النقدي، فهل كان المتلقي عنصرا سلبيا في العملية الأدبية عند النقاد التراثيين؟، هل استطاع فرض مشاركته الفاعلة والإيجابية في رسم البنية النهائية للنص الشعري؟، وهل يمكن رسم حدود واضحة لشعرية التلقي أو جماليات التلقي عندهم؟

هذه الأسئلة والإشكالات وأخرى، التي ترتبط بإشكالات القراءة والتلقي في التراث النقدي تجمع أيضا بين الشاعر والمتلقي في اللغة، فاللغة العربية بكل مواصفاتها وصفاتها وطرقها في التبيين والاستمالة كانت محورا رئيسيا في توليف هذه المعادلة الأدبية في البنية العربية، بوصف اللغة عنصرا مهيمنا في بنية الثقافة العامة لكل جماعة بشرية، فكلا من الشاعر

والمتلقي يضمهما نظام بياني واحد، هو البيان العربي وهذه المرجعية المشتركة لخلق قطاعا تفاهما بين الاثنين يجعل أحدهما في حوار دائم مع الآخر على الرغم من غيابه، فليس مفهوم التعبير والإنشاء التي وحده من يجعل العرف الفني نفسه في خدمته، بل يقف أيضا في خدمة مفهوم التقييم والحكم القيمي لبحث القارئ أو المتلقي على فعل القراءة ولينسجم مع التأثير الذي يصنعه هذا الفعل في النص ليصير نصا آخر، لكنه قطاعا لا يخرج عن مفاهيم العرف الفني للجماعة، ليصنع بذلك ثنائيتي الحرية والقانون من خلال حرية جزئية ترسم حدودا للفعل الثقافي عبر حدود اللغة والثقافة والتاريخ.

- إن مقولة القارئ كمكون أساسي في العملية الإبداعية، أثرت منذ القديم إذ نجد أصداءها في التداول الشعري القديم في الإنشاد، فالشاعر وهو ينشد قصيدته يفترض قارئاً إما أن يكون هو الممدوح أو المثقف الذي يحضر عملية الإنشاد والإلقاء، وفي تلك الأفعال التي يبدأ بها العلماء والنقاد والفقهاء في كتاباتهم مثل (اعلم، فافهم).

- وقد بدا الاهتمام بالقارئ والقراءة قبل ظهور نظرية التلقي، غير أن هذا الاهتمام لم يسفر عن تصور منهجي نسقي لهذه العملية، بحيث بقي في طور البدايات، فنشوء نظرية ما، هو جواب عن سؤال، واستجابة لحاجة بالإضافة إلى أن النظرية تحمل معها نموذجا استبداليا جديدا يتجاوز النماذج السابقة ولا تنشأ النظرية إلا إذا وقعت أزمة في الأسس، وبذلك تكتسب النظرية الجديدة مشروعيتها.

فهذا المبحث إذن يشمل نظرة مقارنة لما قدمه الخطاب النقدي التراثي في مقابل النظرية الحديثة المتمثلة في أعمال روبيرت يابوس عن التلقي عن التلقي الأدبي، من منطلق أولي يؤمن أن الشعرية العربية وهي تنظر لتجربة النص كانت موجهة في الأساس ولو بشكل غير مباشر بتجربة المتلقي الذي عاصر النص وهو محمل وموجه بأحق للتلقي في أساسه الأنطولوجي يدرك القارئ بجماليات التلقي عند روبيرت يابوس أن مفهوم أفق التوقع كان مفهوما محوريا في نظريته، لما يتسم به من إشباع فكري بوصفه نتاج تداخل العديد من الاتجاهات الفكرية من فلسفة التأويل والظواهرية، «فلم يكن استخدامه مركبا مع التوقعات أي

أفق التوقعات جديدا، حيث تبني فيلسوف العلوم كارل بوبر، وعالم الاجتماع كارل منهايم هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل، بل إن هذا المصطلح كان له ارتباط سابق بالشؤون الثقافية، ومن ثم أفق لتوقعات يقع في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن»⁽¹⁾.

يعد الفيلسوف الهيرمينوطيقي غادامير أهم المؤثرين في جماليات التلقي عند ياوس، خاصة فيما يتعلق بمفهوم الأفق التاريخي وعلاقة ذلك بالفهم والقراءة، حيث أدخل غاداميري مفاهيم الفهم والتأويل شروطا عديدة كانت ثورية بالمقارنة مع مفاهيم عصر الأنوار، والممارسات التأويلية لأسلافه أمثال: دلتاي، وشلايرماخر الذين راحوا يسبرون أغوار حياة المؤلف أو القارئ المقصود حيث يعارض بشدة إقرار الممارسة التأويلية بمقولين الحياة الذاتية للمؤلف والقارئ الأصلي، ليصوغ بذلك أول قاعدة له في النظرية الهرمنوطيقية المعاصرة: ليس الفهم عملية نقل نفساني، وليس لأفق الفهم أن يحدد معنى ما كان يقصده المؤلف ولا أفق المرسل إليه الذي كتب له النص.

أما القاعدة الثانية فمفادها أن المعنى ليس شيئا ينتمي إلى الماضي المغلق بحيث يمكن استخلاصه كما كان، بل على العكس فكل تأويل مرتبط بوضعية ما، وتشكله وتحدده المعايير النسبية تاريخيا في ثقافة محددة، ليكون المعنى بذلك نتاجا لمشاركة المؤول وتدخله الخاص في عملية الفهم⁽²⁾.

من هنا تقرر عند غادامير أن الفهم تاريخي بشكل جذري، فالإنسان بوصفه كائنا يعيش تاريخه لا يمكنه الخروج عليه، فيحاول دائما تحقيق كينونته عبر آلية التأويل لتحقيق الفهم، وهو يمارس ذلك يصطبغ فعل التأويل لديه بما يعاينه في اللحظة التاريخية التي يعيشها، ولينتج معرفة لا تخرج بأي شكل من الأشكال عن مسألة التحيز التي يراها إيجابية.

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1944، ص 104.

(2) أنظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، (دراسة تحليلية نقدية للنظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2006، ص40.

وبما أن القراءة فعل ينبئ عن وجود موقفين هما النص والقارئ، فإننا في هذه اللحظة أمام أفقين تاريخيين، يحمل كلاهما موقفه التاريخي لكونه كائنا تاريخيا في تجربة الوجود. تمثل عملية القراءة تفاعلا بين النص والمؤول ليتحقق فيها انصهار أو اندماج بين أفق الحاضر (المؤول) وأفق الماضي (النص)، وبفضل هذا التفاعل الممكن بين تجربة المتلقي وتجربة النص يمكن التوصل إلى معنى نهائي ليس للمتلقي فقط ولا للمؤلف، ولكنه شيء مشترك بيننا، فإن من يظن أنه باستطاعته الوصول إلى الأفق الآخر أو الماضي دون أن يعتد بأفقه الخاص، إنما ينقل حكما زاعما الموضوعية، على الرغم من المعايير الذاتية في المنظور والاختيار⁽¹⁾.

طور غادامير كذلك مفهوم اندماج الأفاق بين وعين منفصلين، وهذا ما سيكون أساس ظهور أفق التوقع في دراسات التلقي عند يابوس، فبهذا الإجراء إذن، يضيف اتحادا سانكرونيا للأفقين إلى اتحادهم الدياكروني الذي اقترحه ه ج غادامير في المنهج التأويلي التاريخي⁽²⁾.

من هنا يمكن إدراك مدى الإشباع الحضاري الذي يمثله هذا المصطلح والذي لا يمكن بأي حال من الأحوال إسقاطه على التراث النقدي عند العرب، ولا بأس أن أذكر هنا بتعريف روبرت يابوس لأفق التوقعات إذ يقول: «هو النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعيا والذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهور إلى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهوره والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية لدى قرائه في الزمن التلقي»⁽³⁾. «يوظف يابوس هذا المصطلح لوصف المعايير والمقاييس والتي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية فيقررون هل هي ملحمة، قصيدة رعوية ثم هل هو نص شعري أم عادي أو لا أدبي، فأفق انتظار وحده يخبرنا كيف كان العمل يفهم ويؤول حين ظهر، لكنه لا

(1) ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 42-43.

(2) ينظر: ديفيد كونزهوي، الحلقة النقدية، تر: خالد حامد، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2008، ص 94.

(3) هانس روبرت يابوس: جمالية التلقي، ص 134.

يؤسس معناه في الأخير، فالتلقي تاريخي من خلال أفق الانتظار التي يمتلكه كل المتلقين عبر الزمن لعمل أدبي معين»⁽¹⁾.

عندما يتعلق الأمر بتلقي الأجيال اللاحقة فإن أفق الانتظار يعني سياق التجربة الجمالية السابقة المشتركة بين الذوات، يتأسس عليه كل فهم فردي لنص وكل تأثير يمارسه هذا النص، وهكذا فإن مصطلح أفق الانتظار يتكون أساسا من:

1. المعايير السائدة للجنس الأدبي عند المتلقي.

2. العلاقة الجدلية بين معايير الفن والواقع، أو بين الخيالي والواقعي.

3. الفرق بين اللغة اليومية واللغة الشعرية⁽²⁾.

إن الذي يهم من كلام يابوس وفي تعريفه لأفق التوقعات هي تلك المعايير والقيم المتزامنة التي يعتمدها القارئ كما يقول ليواجه بها أي نص أدبي، ولخصها في أعراف الجنس الأدبي والعلاقة الجدلية بين معايير الفن والواقع، والفرق بين اللغة اليومية واللغة الأدبية، إذ أنها معايير متغيرة بالزمان والمكان.

فالنص الجديد سيحضر عند القارئ جملة من التوقعات التي جعلت النصوص السابقة يألفها والتي يمكن بالقراءة الجديدة أن يحفظها أو يكتفيها أو يغيرها، أو ببساطة أن يعيد إنتاجها وهو عند يابوس نوعان:

- **أفق ضيق:** وهو الأفق الأدبي بمختلف معايير المعروفة.

- **أفق واسع:** يكتسبه القارئ من خلال خبرة الحياة اليومية، إنه أفق اجتماعي فأفق الانتظار إذن إجراء نقدي تأويلي وتصوير تاريخي، يرتبط بالحياة، إنه أفق أدبي وتاريخي اجتماعي، ولكن مع إسقاطنا لمفهوم أفق التوقع على الواقع القرائي يكتشف فيه قصورا حادا لم يكن ليناسب مفهومنا عن الأدب وعلاقته بالواقع لاسيما في المنظومة النقدية التراثية التي

(1) ينظر: رمان سلدن النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، ط1، دار الفارس، عمان، 1999، ص 168.

(2) المرجع نفسه، ص 45-46.

ما فتأت تذكر ذلك، وكذلك الغياب الحاد لمفاهيم متعلقة بالتقييم النقدي الذي هو عصب التجربة النقدية العربية كمفهوم الاستحسان في التراث ونلخص هذه المآخذ في:

1- بداية بالقصور الحاصل في مفهوم أفق التوقع وعلاقته بالجانب الاجتماعي والتاريخي للقارئ والنص: «حيث يلاحظ مثلا نقاد ألمانيا الشرقية وهم يردون على نظرية ياوس في التلقي إخفاقه في الربط بين تاريخ الأدب ودور المجتمع، وبين تاريخ الأدب، والتاريخ العام، حيث تظل تجربة القارئ مستوعبة في حدود المجال الأدبي، فلا وجود للجمهور إلا في ذاته وبذاته، والخاصية التي تميز هذا الجمهور هو كونه متلقيا للأدب لا غير، وهو يؤدي بهذه الخاصية وحدها التي تتمثل في أفق التوقعات يتم فهمه على أساس أدبي، على وجه الحصر لا على أساس اجتماعي يؤدي وظيفته بوصفه الوسيط الذي يشكل تاريخية الأدب»⁽¹⁾.

أما نقادنا العرب فقد كانوا على بصيرة بأهمية التاريخ والمجتمع في نشأة الشعر وتلقيه، فهذا صاحب الوساطة يقول في هذا الشأن وهو يعرف أن الألفاظ وفي تعقيدها: «من شأن البداوة أن تحدث ذلك، ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم: من بدا جفا ولذلك تجد شعر عدي وهو جاهلي أساس من شعر الفرزدق، ورجز رؤبة، وهما أهلان ، لملازمة عدي العاصرة، وإيطانه الريف، وبعده عن جلالة البدو، وجفاء الأعراب»⁽²⁾.

لعل اعترافهم بأن البيئة الاجتماعية المتغيرة عبر الزمن لها أثر في الشاعر والسامع، ما يؤكد رأي الأصمعي في شعر حسان: « الشعر نكد بابه الشر، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية فلما جاء الإسلام سقط شعره»⁽³⁾.

«فإذا كان الشاعر العربي يريد في الأصل كما في كل مجتمع بدائي، أن يكون متحركا بالهيام سحري، أو إذا كان يزعم أنه يقيم علاقة مع قوى خفية، فإن مجيء الإسلام قد انتزع منه بسرعة هذه السلطة، فيما أقامته المدنية بشكل نهائي في الحدود الإنسانية ليتعلق الأمر

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 192-193.

(2) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، تج: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1966، ص 123

(3) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 183.

حينئذ حقا بصناعة، تضطلع بها إرادة خاضعة لمتطلبات متنوعة، تمثل في الحقيقة مراحل الإبداع الفني»⁽¹⁾.

فهذا دليل على أثر البيئة الاجتماعية الإسلامية التي فرضت متطلبات جديدة في التعبير والتلقي، حيث انصرف الناس عن شعر المجون والتهتك الذي كان ديدن الفحول، وأقبلوا على شعر الحكمة والمواعظ لنصرة الدين الجديد ولجذب المتلقين الذين غيروا من أذواقهم وتوقعاتهم حسب البيئة الثقافية الإسلامية الجديدة.

2- أما الجانب الثاني الذي يعاب في مفهوم أفق التوقع الياوسي فهو تغييبه لأي معيار تقييمي للقارئ أن يقابل به النص الأدبي، بل يكتفي بالجانب الوصفي من العمل، وربما هذا راجع لتلك التأثيرات التي أخذها عن المدرسة البنيوية التي سبقته، والتي غالت من النزعة الوصفية، إلى حد إقصاء كل ملامح معياري تقييمي للأعمال الأدبية، حيث: «إن جوهر العمل وفقا لنموذج يابوس التفسيرى يتمثل فى تلقيه، يبدأ أن ليس هناك مبدأ للمبدأ أو أساس موضوعى لتقويم التقويم، وكل الأحكام السابقة قد تبدوا مشاركة على السواء فى تشكيل جوهر العمل المتغير على الدوام»⁽²⁾.

وهذه الميزة التي نعثر عليها عند يابوس تتنافى مع جهود النقاد العرب التراثيين، حيث يلاحظ طغيان خطاب الاستحسان والمفاضلة في جل الأحكام النقدية، فالناقد أو القارئ في التراث كان دائما ينحو نحو الحكم على الأعمال الأدبية أكان ارتجالا عفويا، أو تحليلا ونقدا: «ومصطلح الأبيات الشاردة في عناصر عمودا لشعر تعبير يقصد به القراءة في المصطلح الحديث، وقد أولع الذواقون بالأبيات الشاردة قديما، وذلك على صورة قولهم فلان أشعر العرب، بيت، أو بمعنى أو بلفظ ما، وهو حكم مطلق يؤكد المفاضلة والاستحسان وكذا القراءة»⁽³⁾.

(1) جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص 51-52.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 191.

(3) محي الدين صبجي: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص 33.

3- أما عن المآخذ الثالث فيما أورده يابوس في نظريته، وفي أفق التوقعات لديه والتي لا تتماشى وطبيعة الثقافة الأدبية العربية أولاً وطبيعة المتلقي العربي ثانياً، وهو مما أخذه الكثير عن يابوس، إنه ذلك الملمح التجريدي الفلسفي المتعالي الذي ريم به عمله، خاصة فيما يتعلق بطبيعة المتلقي لدي، وحيث نلاحظ تأثره العميق بغادامير، «حيث تقدم جماليات التلقي ومجمل النظريات الجمالية للقرن العشرين الخبرة الجمالية بوصفها لا تتموضع في الذات ولا في الموضوع، فالخبرة الجمالية ليست مكاناً للمؤول ولا للمؤول بل هي تحدث في المكان الذي يشغله التأويل وهو مكان الاختلاف الذي يسميه غادامير في كتاباته مكان اللعب، ففي فعالية اللعب هذه يبرز المعنى الجمالي وكذا الفهم»⁽¹⁾، بالإضافة إلى طبيعة المتلقي الذي لم يكتف بتجريده، بل انتزعه نزعا من محيطه الاجتماعي الثقافي، ومن طبيعته الإنسانية أيضاً، ليقدم قارئاً مثالياً في طبيعته وخارقاً في قدراته.

أما عن طبيعته المثالية التجريدانية فيكفي أن نورد رأياً لكلاوس تريجر ذا الميولات اليسارية، الذي يرى أن قارئ يابوس يقف في العراء إذا جاز التعبير لأنه يفهم على أنه مجرد قارئ فرد لا يعد قوة دفع تاريخية، فالجمهور الذي يشير إليه يابوس، شأنه شأن القارئ، ليس أكثر من صيغة مثالية تسمح بالروغان بين الموضوعات الفاصلة المتعلقة بالوظيفة الاجتماعية⁽²⁾، أما فيما يخص القول أن قارئ يابوس خارق في قدراته، فلا بد لفهم ذلك بالرجوع إلى تعريفه لأفق التوقعات، حيث ذهب إلى التأكيد على أنه نسق مرجعي يملكه كل قارئ داخل على النص، ويتلخص هذا النسق بكل المعايير والقيم الفنية والأدبية، التي وصل إليها أفق عصر القارئ وهي عصارة التجربة الأدبية التاريخية لدى قرائه، الملاحظ في كل هذه الشروط التي لا مناص امتلاكها للحصول على أفق توقع راق لاستقبال النصوص، والتي لا أحسب أحداً يمكنه تمثيلها واكتسابها مهما يقرأ من آداب واطلع من أعمال، يبقى

(1) ج. هيو سلفرمان: نصيات بين الهرمونيقياً، والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002، ص 42.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 192.

دليلا على استحالة هذا المفهوم في الواقع واستحالة قارئ يملكه، وإن إشارة أوردتها صاحب الوساطة من حيث لم يقصده وهو يشرح استحالة تمثل أفق للمعايير الفنية مهما يكن القارئ أو يقرأ: «وليس لك أن تلزمني ذلك وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه، كما فعله كثيرا من ممن استهدف للألسن، ولم يحترز من جناية التهجم، فقال: معنى فرد، وبيت بديع، ولم يسبق فلان إلى كذا أو انفراد فلان بكذا، لأنني لم أدع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر....، أو عساني أن أكون رويته ثم نسيت»⁽¹⁾.

إن الذي أوردته القاضي الجرجاني في هذا الكلام هو عين القارئ الواقعي الذي افتقر إليه ياوس، بمفهوم الإحاطة هنا هو ملكة إعجازية وخارقة لا يستطيع أي إنسان امتلاكها، لما يعرض علي من غفلة ونسيان، لذا لا بد من أن يكون أفق التوقع قابلا للطعن، من حيث هو نسق مرجعي يستحيل على القارئ إدراكه، إلا إذا كان بمعنى المؤسسة النقدية أو الجماعية العلمية، التي ينهض فيها كل فرد بمعيار وقيمة فنية يجتمع كل جهد لبناء أفق عام يمثل عضوا لقراءة لديهم بكل ما ينطوي عليه من معايير وأنساق للحس الأدبي.

وآخر مأخذ ندرجه هو ما نتج عن هذه التجريدانية والمثالية في النظر إلى القارئ وأفق التوقعات، الذي أنتج بدوره نظرة أخرى ترى إلى جانب أفق التوقع واحد عند كل القراء وفي كل عصر، وهذا الموقف صحبه موقف آخر راح يؤرخ للآفاق استنادا إلى عصورها وأمصارها ولا يرى للفروق الموجودة في البيئة الواحدة والجماعة الواحدة، مما ولد نوعا من الهيمنة الصارخة في النظر إلى تاريخ الإنتاج والتلقي الأدبي باسم روح العصر «فقد اعترض على ياوس تجاهله إمكان وجود آفاق توقعات مختلفة بين الجماعات المختلفة في المجتمع الواحد، ويرجع هذا إلى أن مفهوم ياوس للجمهور وتوقعاته لا تسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور في سياق زمني معين واحد»⁽²⁾.

(1) القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 160.

(2) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ط1، دار العالم العربي، دبي، الإمارات العربية، 2006، ص

من هنا يمكن القول إنه لابد لقراءة الخطاب النقدي التراثي بعامة وللشعر على وجه الخصوص في ضوء نظرية التلقي عند ياكوبس، وضع أفق يستجيب لشروط موضوعية هي من صميم الرؤية النقدية التراثية عند العرب وهي:

1. إلغاء التجريدانية والمثالية من الأفق العربي.
2. الاستجابة لمتطلبات التقييم والحكم والاستحسان.
3. ربط الأفق الفني بأفقه الاجتماعي العلمي التاريخي.
4. احترام الفروق الفردية الحاصلة في المجتمع الواحد التي تسمح بالتعدد في إطار الوحدة كل حسب قدراته.

ولكي نستدل على مفهوم هذا الأفق عند العرب، نقترح قصة أوردها صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء عن خلف الأحمر، يقول: «قال قائل لخلف الأحمر إذا أسمعت أنا بالشعر استحسنته، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك: قال له: إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف: إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له؟»⁽¹⁾.

إن الذي يمكن استنتاجه من هذه الحادثة هو نسق عرفي نقدي، امتد طويلا في كتب النقد والبلاغة العربية، حيث يدور الجدل فيما بين استحسانين هما: رأي قائل مجهول ورأي عالم ناقد، أما الاستحسان الأول فهو خاص لا يبالي بما استحسنته غيره، واستحسان عام استحسان خلف الأحمر وأصحابه.

«إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينيات حتى الثمانينات هو أفق توقع القارئ في تعامله مع النص. قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاما، ولكنها تشير إلى الشيء واحد ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع، وهو المقصود تحده ثقافة القارئ، وتعليمه، وقراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية والفنية»⁽²⁾.

(1) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص 10.

(2) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: عبد العزيز حمودة، ص 323.

لقد بين هنا الدكتور عبد العزيز حمودة أن محور نظرية التلقي الذي يجمع عليه رواد النظرية هو أفق التوقع، وهذا ما يحدد من خلال الثقافة السابقة للمتلقي أو من خلال المعرفة القبلية له.

لقد حاول ياوس من خلال تعريفه لمصطلح أفق التوقع إلى موضعه من خلال تعريفه حيث قال: «ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابلة للتحديد الموضوعي الذي ينتج وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيه، عن ثلاثة عوامل أساسية تمر من الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تقترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي»⁽¹⁾.

ففي هذا النص الذي لا يستغني عنه أي دارس لنظرية التلقي عموما، ولمصطلح أفق التوقع خصوصا، يحدد ياوس العوامل الأساسية التي تصنع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي، ويحصرها في ثلاثة عوامل هي:

1-العوامل القبلية التي يكتسبها القارئ عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي الذي سيقراه ذلك أن «العمل الأدبي حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب فكل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها»⁽²⁾.

2-أشكال وأعمال موضوعات ماضيه تقترض معرفتها في العمل أو ما عبر عنه يارس في موضع آخر بالعلائق الضمنية التي تربط هذا النص بنصوص أخرى معروفة تندرج في سياقه التاريخي، حيث إن النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ أو السامع مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكن في سياق القراءة أن تعدل أو تصحح، أو تغير أو تكرر، فالقارئ يبني أفقا

(1) جمالية التلقي: هانز روبرت ياوس، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ص 45.

جديدا من خلال اكتساب وعي جديد، وذلك بعد التعرض الذي يحصل له عند مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من المحمولات الفنية والثقافية، وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات⁽¹⁾.

3-التعارض بين اللغة الشعرية (العالم الخيالي) واللغة العملية (العالم اليومي) الشيء الذي يسمح بمزاولة مقارنات أثناء القراءة بالنسبة للقارئ المتأمل، إذ أن هذا العنصر الأخير يسعف القارئ على إدراك العمل الجديد تبعا للأفق المحدود لتوقعه الأدبي، وتبعا كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية⁽²⁾.

من خلال هذا ندرك أن ياوس يفترض في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر، ولا تكتسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة إذ يقول الدكتور أحمد بوحسن: «ويكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان، بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة»⁽³⁾

المبحث الثالث: المسافة الجمالية في الشعر العربي

يعد مفهوم المسافة الجمالية محوريا في نظرية ياوس لتعلقه الوثيق مع المفهوم السابق (أفق التوقع)، وكذا مفهوم تاريخ الأدب، حيث يمتاز التاريخ الأدبي لديه بطابع دينامي يتمظهر عبر الآفاق المتعددة، التي يصنعها المتلقون في علاقتهم مع الآثار الأدبية، إذ يعتمد الأدب إلى أسلوب تخييب التوقع كما يسميه الشكلاونيون من خلال صنع أشكال جديدة منه تخرق المؤلف والمتداول من الأعراف الأدبية، لتصنع بذلك مسافة فاصلة بين العرف الأدبي

(1) نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث: مقال ضمن نظرية لتلقي: إشكالات وتطبيقات، أحمد بوحسن، ص 30.

(2) جمالية التلقي، ص 46.

(3) نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص 29.

السابق والعرف الأدبي اللاحق والتي تدعى بالمسافة الجمالية: «وهي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد وتلحظ هذه المسافة، في العلاقة بين الجمهور والنقد»⁽¹⁾. إن مفهوم المسافة الجمالية مفهوم إجرائي اعتمده يابوس لتعقيد نظريته ولموضعة أفق التوقعات بشكل أكثر وضوحا عبر سلسلة التلقيات الكثيرة وعبر مبدأ التجاوز والخرق، من مبدأ أن كل قراءة هي حضور في أفق ما، وكلما تغير الأفق التاريخي للتلقي وجب عند يابوس تغير آخر في الإنتاج، فالأعمال التي لا تستجيب لحاضرها التاريخي أعمال تجاوزها الزمن، وبالتالي لا تشكل أي حافز لدى المتلقي الحاضر لاختلاف الآفاق المعبر عنها بين الإنتاج والتلقي.

ويعتبر قياس بحث بين العمل وبين متلقي هذا العمل بناء على مبدأ الفعل ورد الفعل، وهو مفهوم متعلق بالمفهوم السابق أي أفق الانتظار فهي أي المسافة الجمالية تتشكل عند المتلقي حين يكون العمل الجديد متوافق وخبرة القارئ أو يناقضها أو يحمل تجارب جديدة يأخذ جمهور القراء انطلاقا من ذلك استيعابها، وإن حدث ذلك فإنه يعني بأن هناك مسافة جمالية بين أفق انتظار القراء وبين العمل الجديد، وبالتالي فإن هذا الخرق لتوقعات الجمهور هي نتيجة لانزياح جمالي، ومن ثم يمكن أن تصبح (المسافة الجمالية) معيار التحليل»⁽²⁾. ويبقى تميز الأعمال وجودتها مشروطين بمتلق معين، يحكم عليه انطلاق من أفق ما، فكلما كان الخرق كبيرا كانت المسافة الجمالية كذلك، وبالتالي تصنع جودة العمل في عصره وغيره من العصور، فتجاوز المؤلف معيار أساس في استراتيجية التلقي لتقييم ظاهرة أدبية. ربط يابوس المسافة الجمالية ببعدين من الأفق الأدبي، الاجتماعي الواقعي وشرح عملية التطور الأدبي اعتمادا على مفهوم المسافة الجمالية في ضوء التحول التي تحدثه الأعمال الأدبية عبر الزمن، بخبراتهم الجمالية، وأذواقهم الفنية التي تتأثر باستمرار نتيجة العدول

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 53.

(2) فيرناند هالين: بحوث في القراءة والتلقي: تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1998، ص

الجمالي الذي يشير إليه بالدوام كل عمل جديد، ولا يلبث أن يتحول لخرق للأفق السائد إلى خبرة جمالية تنضم إلى الخبرة السابقة من ثم تسهم في تطويرها وإثرائها ، إلى أن يفاجأ القراء بخرق استثنائي يعيد النظر في الخبرة السابقة.

بهذه الرؤية الديناميكية لتطور الأدب، استنادا إلى متلقيه يشرح ياوس تاريخ الأدب الذي يحركه المسافة الجمالية المتجددة عبر كل حقبة زمنية.

بهذا قدم ياوس مفهومه المسافة الجمالية كوسيلة لرد القيمة تجاه الأعمال الأدبية، إنه معيار محمل بجمولة فكرية بحاجة إلى كشفها من أجل استقرار أحسن للتراث النقدي العربي بعامه.

« يرى ياوس أنه بمجرد ظهور عمل فني نسا كان أو عرضا يتم تقييمه في ضوء أفق التوقعات السائدة، وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفا، أو غير واضح، وفي بعض الأحيان قد يحدث أن توجد مسافة ملحوظة بين العمل وأفق التوقعات السائد، إلا أن القراءات التالية قد تغير هذا الوضع والأعمال الفنية بهذا الشكل إما أن تستبعد وتصبح خارج الزمن، أو يعاد تلقيها بشكل مناقض للخبرة القرائية، المعتادة (وذلك كما في حالة الكلاسيكيات) وذلك للإمساك بطابعها الفني مرة أخرى(1).

بهذا نفهم أن ياوس قد اعتمد في مقارنته الجمالية معيارا أساسا للحكم على جودة الأعمال أو رداءتها، وهو مبدأ أخرق العادة، ليكون بذلك خرق توقعات الجمهور نتيجة لعدول جمالي تكون بموجبه المسافة الجمالية معيارا للحكم، وهذا طبعا بالوقوف على ردود أفعال القراء أو المتلقين، وسيكون هذا مدخلا قويا لنقد نظرية ياوس في هذا الباب، عبر هذه الصورة النمطية المقدمة عن القارئ المثالي عند ياوس، وهو لا يختلف عن زميله إيزر في الحديث عن قارئ متحرر أو ليبرالي همه الوحيد هو الطعن في الثقافة السائدة، نحو ثقافة جديدة ديدنها الأول خرق العادة وتجاوز المؤلف:

(1) فاطمة البريكي: التلقي في النقد العربي القديم، ص 54.

«الواقع أن هذا الأمر يمكن أن يفسر بالحماس الياوسي لكل الأعمال التي تنحو إلى تخييب آفاق انتظار قرائها، وهذا الذي جر كين.م.نيوتن إلى انتقاده حول اعتبار بعض الأعمال التي لا تخرق أفق انتظار قرائها -مع أنها عظيم- بمثابة أعمال تساند الإيديولوجية السائدة»⁽¹⁾. من هنا لم يستطع ياوس أن يجمع بين قضيتين هما جمالية التجاوز والطرافة وجمالية الأعمال الكلاسيكية أو الروائع، حيث لاحظ الانجذاب أو المتعة التي يحققها القارئ المعاصر نحو هذه الأعمال مع أنها من المعايير السابقة أو السائدة، وأنها لا تحقق أي تجاوز بوصفه معياره الأساس في مفهوم الجمالية، وهذا الذي ينم عن خلل ما في مستوى التنظير لديه:

«هذه الدائرة التي لم يستطع ياوس الفرار منها فيماتعلق بالقيمة الجمالية لديه، إذ أن التعرض بين عمل بعينه والأفق يقع في قلب نظريته في التقويم وهو يزعم ذلك معتمدا اعتمادا كبيرا على كتابات الشكلايين الروس، فيمكن قياس البعد الجمالي الذي يحدد بأنه الفرق أو الفاصل بين أفق التوقعات والعمل أو بأنه تغير الأفق بمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد»⁽²⁾.

لهذا كان لزاما على الباحث عن جمالية التلقي في الشعر أن ينظر في مفهوم المسافة الجمالية مفهوما إجرائيا متعلقا بما يحققه النص من جمالية لدى القارئ، دون التسليم الأولي بمبدأ التجاوز كما قدمه ياوس، علة كل مسافة جمالية، نظرا لما لهذه التعدية من نوازح حضارية فرضتها الأصول المؤسسة للنظرية الياوسية، فالقارئ التراثي بوصفه قارئ خبير لم يقدم في التراث العربي على أنه قارئ تحرري أو تجاوزي لثقافته وموروثه، ولم يكن أيضا قارئاً سكونيا خاضعا ومكررا لما ورثه عن أجداده، بل استطاع أن يجمع بين الرغبات الجمالية جمالية تستند إلى:

1- مسافة جمالية تحقق جمالية النص دون اللجوء إلى نفي الأعراف السائدة.

(1) الهاشم اسمهر: جمالية التلقي: مقالة بمجلة علامات، ع 11، ص 125.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 108.

- 2- تقديم مفهوم للجمالية يشمل الجديد من الأعمال والقديم منها، ويفسر تفاوت ردود الأفعال الجمالية تجاه النص الواحد.
- 3- الجمع بين متطلبات القارئ الجمالية، ومتطلبات المرحلة التاريخية للثقافة العربية وعقلية العربي.
- 4- عدم إخضاع العرف الأدبي للمساءلة بوصفه علة ضعف الجمالية بل مسائلة القارئ في الكشف عن عناصر الشعرية في النص.
- 5- تقديم مسافة جمالية لا تنفي الصيرورة التاريخية للأعمال الأدبية.

المسافة الجمالية في الخطاب النقدي التراثي

يدرك المتتبع لمسيرة الشعر العربي منذ بداياته أنه كان دائما يحمل من الجمالية الشيء الكثير لاسيما لمتلقيه فلا يخلو كتاب من الكتب النقدية من الآثار التي تسجل ذلك اللقاء الحميمي بين الشعر وملتقيه.

وما كان يتسم به من متعة جمالية أكدت وبجلاء وجود مسافة جمالية يفهمها صاحب التجربة ولا يستطيع تفسيرها، فأطلق العنان لذائقه لتقول في الشعر ما تحسه إيجابا أو سلبا، وما يهم في هذا المقام هو التعرض لهذا التلقي وردود الأفعال إزاءه بنوع من التحليل والتمحيص في نظرية التلقي، والمسافة الجمالية، لنلمس الجمالية في النص الشعري عبر التلقيات المتتالية لدى القارئ العربي، وهذا بالاعتماد على التجريبتين السلبية منها والإيجابية أي بتجربة الاستحسان أو الاستقباح التي كان يصدرها القارئ تجاه النص بغية رسم حدود المسافة الجمالية، كما فهمها واستوعبها الخطاب النقدي التراثي.

في البداية نورد جملة من الشواهد الشعرية التي استحسنت أو استقبحت من النقاد المتلقين لكي تتبع ذلك بتحليل ونظر:

« فمما يروى عن نابغة بني ذبيان أنه كانت تضرب له خيمة من أدم حمراء في سوق عكاظ يجتمع إليه فيها شعراء العرب يعرضون عليهم شعره، وممن عرض شعره فأشاد عليه وأثنى عليه الأعشبي ثم دخلت عليه الخنساء فأنشده قصيدة في رثاء أخيها صخر التي منها:

وإن صخرًا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار فقال: لولا أن أبا بصير أنشدني قبلك لقلت إنك أشعر الناس»(1).

«ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، كقول القائل في بعض بني أمية:

في كفه خيزران ريحه عبق من كف أروع في عرينه شمم

يفضي حياء ويفضي من مهابته فما يكلم إلا حين يبتسم

-لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه.

فكقول أوس بن حجر:

«أيتها النفس أحلمي جزى إذ الذي تحذرين قد وقعا.

- وكقول أبي دؤيب:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع

- حدثني الرياشي عن الأصمعي، قال: هذا أبداع بيت قالته العرب»(2).

قال الأعشى:

فتى لو يباري الشمس ألفت عناقها أو القمر الساري لألقى المقلدا.

عليق عليه ثعلب بقوله: هو أمدح بيت للعرب.

- وقال أبو عمر وابن العلاء: بل أمدح بيت قول جرير:

أستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح»(3).

ومن الشواهد الشعرية التي قوبلت بالرفض والنفور مع علو كعب قائلها بين أقرانه من

الشعراء ما يأتي:

جاء في كتاب الصناعتين قول العسكري معلقا على أبيات لأمرئ القيس:

«أغرك مني أن أحبك قاتلي وأنك مهما تأسر القلب يفعل

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 168.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص 64-65 (ابن قتيبة: الشعر والشعراء).

(3) ابن رشيق العمدة، ج2، ص 139.

-قال معلقا: وإذا لم يغررها هذه الحال فما الذي يغرها، وهذا من سوء وصف المحبوب»(1).

ويقول العسكري معلقا أيضا بيت لامرئ القيس:

فالسوط ألهوب وللحاق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب.

وهذا من عيوب شعره فلو وصف أخس حمار وأعفه، ما زاد على ذلك»(2).

يعلق الأمدي على بيت لأبي تمام يقول فيه:

رقيق حواشي اللحم لو أن حلمه رقيقك ما ماريت في أنه برد

«... ما وصف أحد من أهل الجاهلية ولا أهل الإسلام اللحم بالرقعة، وإنما يصفونه بالرجحان

والرزانة»(3).

ويعلق في موضع آخر على شعر أبي تمام:

أجدر بجمرة لوعة إطفائها بالدمع أن تزداد طول وقود

فقال فيه: هذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها لأن المعلوم من شأن

الدمع أن يطفئ الغليل ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجع ويعقب الراحة»(4).

إن القارئ لأمثال هذه الشواهد وما أكثرها في كتب النقد التراثية التي اخترتها من العصر

الجاهلي إلى العصر العباسي لكي يدرك القارئ أن المسألة ليست قضية قديم ومحدث بل

أعمق من ذلك ليتعلق بأدبيات القراءة العربية، ليتلمس ملمحا مشتركا عند القارئ العربي

مهما يختلف زمانه أو مكانه، وهو الأثر الجمالي الذي يتذوقه من خلال معارفه إما إيجابا أو

سلبا عند سماع بيت ما، إذ لا يرتبط عنده بمسافة جمالية ذات شرطين لازمين، ليكون لذلك

(1) أبو هلال الحسن بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين تج: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1981، ص89.

(2) المصدر نفسه، ج 1، ص 199.

(3) أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيى الأمدي، الموازنة بين الطائيين، ج 1، تح: عبد الله حمد محارب، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، 1990، ص 129.

(4) المصدر نفسه ج 1، ص 199.

البيت الوقع المناسب له، فيخرج من دائرة الشعر العادي المكرر، إلى المتميز ذو الأثر الجمالي في قارئه، وهما شرطان: الثقافة الخاصة، والثقافة العامة.

(1) **الثقافة الخاصة:** أو الموسوعة الشعرية، شرط يتوجب فيه إخضاع البيت الشعري أو القصيدة له، حيث يعمد السامع حين سماعه للبيت أو القصيدة إلى الاحتكام لموسوعته الشعرية، ليقارن مدى تميز المسموع الحاضر بالمقارنة مع المسموع الماضي المخزن في ذاكرته، ليحاول الوقوف على نوع ما من الأفضلية والصدارة لهذا البيت أو القصيدة بين كل ما سمعه من قبل، فإن تحقق التميز كان للمسموع مسافة جمالية بقدر تميزه مما سبق سماعه، وأما إن تأخرت تلك القصيدة و البيت عن المسموع أو عن الثقافة الشعرية للقارئ لم يستطع ذلك البيت أو القصيدة أن يصنعا في المتلقي أي أثر جمالي يمكن الإحساس به ومعرفته، ليدرج ذلك في خانة الأدب الوضيع أو العادي.

(2) **الثقافة العامة:** هذا الشرط آخر يتحتم فيه إخضاع المسموع الشعري له لكي يصنع مسافة جمالية لدى سامعه، كشرط يمكن ملاحظته بجلاء في الأبيات المستقبحة أو المرفوضة في العرف النقدي، وهذا يعني مجموع الأعراف الثقافية السائدة في المجتمع العربي كل حسب زمانه، فنظرة العرف للشعر في علاقته مع الثقافة، لم تكن تجزيئية بل نظرة كلية تجعل من الشعر نشاطا ثقافيا، لا بد أن يتماشى مع أعراف الثقافة التي ينتمي إليها، إنها نظرة منطقية ترى استحالة خروج الجزء على الكل المؤطر وبالتالي استحالة تجاوز الشعر للأعراف الثقافية والاجتماعية السائدة في أثناء تلقيه، أي بوصف الإبداع حدثا مرتبطا بزمانه، فلا يمكن مثلا الحط من شعراء الجاهلية في عصر الإسلام، إن هم ذكروا في شعرهم أشياء لا تمت بالحياة الثقافية الإسلامية، ولكن إن حاول أبو تمام مثلا رسم صورة شعرية مخالفة للمتعارف عليه في الثقافة

العربية قوبل بالزجر والرفض، لأنه يحاول أن يدخل في الثقافة ما ليس فيها، وهذا تطاول من الجزء (الشعر) على الكل الثقافي، لا يمكن للناقد السكوت عليه⁽¹⁾.
فالقارئ التراثي دائما يحكم مخزونه الثقافي النابع من ذاكرته ليجعل منها وسيلة احتكام تستشعر كل عدول عن ذلك الموروث لترفضه أو تستقبه من أُل خلق جمالية شعرية لا تنقص أو تعارض جمالية ثقافية لها الأخرى شروطها ومعاييرها، فالمسافة الجمالية التي تحاول التجاوز لا يمكن أن تتجح في كسب جمهور لها، إلا إذا استقر لها الحال بعد زمن طويل من التغلغل في الثقافة العامة، لتصبح تجربة التجاوز بدورها تجربة لا بد من تجاوزها بحكم انتمائها إلى ذلك الموروث الثقافي العتيق القابع في ذاكرة المتلقي العربي⁽²⁾.
إن المتتبع لهذين الشرطين ليدرك أن في الأمر سلطة استطاعت أن تجعل من هذا النسق حاضرا وبقوة طوال قرون من الإبداع والنقد، ولا يمكن تفسير ذلك إلا بالنظر إليه بوصفه عقدا اجتماعيا بين المبدع والمتلقي، يفتح ابن سلام الجمحي منذ القرن الثاني للهجرة كلامه عن الشعر بقوله: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»⁽³⁾ ثم يمضي، يضرب الأمثلة كل فن وصناعة، فيقول: «ومنها ما يتقفه العين ومنها ما يتقفه الأذن، ومنها ما يتقفه اليد، ومنها ما يتقفه اللسان»⁽⁴⁾.
وبهذا فإنه قد وضع طريقة الإبداع في موقف حصر هو طريقة الثقافة، فهو علم ثم صناعة كسائر الصناعات التي راجت في زمانه. إن ما يتقفه اللسان من شعر صناعة ثقافية كمن يتقف السماع بالأذن، كلاهما فعل ثقافي محصور في عقد اجتماعي تمليه أعراف الجماعة وموروثها.

1) نابت علي امهانة: عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي، 2012، ص 74.

2) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص 05.

3) ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ص 05.

4) المصدر نفسه، ص 05.

يقول بوجمعة شتوان، في مبدأ التأثير واختفاء الأنموذج في الإبداع الشعري: «يربط العرب ملكة الشعر بكيفية التي يتم بواسطتها التثبيت من هذا الحفظ ودرجة استيعابه وتمثله، ويتوخى الشاعر الرواية بالضرورة منهاجا تناصيا في صنعة الشعر كما هي عليه عند أساتذته»⁽¹⁾. ويمكن أن نلمس محورين من العلاقة التي يصنعها القارئ في كل تجربة قراءة هما بين النص ومورثه الشعري، وبين النص وحاضره الثقافي، علاقة يحكمها مبدأ الانصهار، ليصنع القارئ من النص هويته المزدوجة من حيث هو نص شعري وشعر عربي في الآن نفسه، وأي إخلال بهذه العلاقة (الانصهار) هو إخلال بمبدأ الهوية: «الأحكام النقدية بشأن شعريتي البحتري وأبي تمام تنطلق من تصورات نظرية تراعي ما أسميه ب: نقاء النوع الشعري، ومراعاة هذا النقاء تفضي ضرورة إلى نقاء الهوية الشعرية الثقافية»⁽²⁾. ومن هنا يمكننا أن ننتهي إلى أنواع المسافة الجمالية كما حددها الخطاب النقدي التراثي أثناء عملية التلقي.

1- مسافة جمالية واسعة: تجربة يصنعها النص الذي يتوافق مع السائد من أعراف الأفق العام ولم يتمكن منع تخطيه الأفق الخاص لأنه أساسا ليس أحسن نص مسموع لدى المتلقي.

2- مسافة جمالية منعدمة: تجربة يصنعها النص الذي خرق السائد من أعراف الأفق العام، وسيصنع من نفسه تجربة إبداعية شاذة لن تقاس إلى المسموع السابق لخروجه على أعراف عمود الشعر والذوق.

إذا نظرنا إلى تقاليد القراءة العربية وقارناها بمثلتها الغربية أدركنا الفروق الخاصة بين التجريبتين خاصة فيما يتعلق بالمسافة الجمالية، هاته الأخيرة التي أخذت من نظرية غربية لنحاكي بها تجربة القراءة عند النقاد التراثيين، وأدركنا من خلال هذه التجربة الفروق الواضحة التي وجهت مفاهيم كل عنصر، حيث نلاحظ أن يابوس ركز في المسافة الجمالية

(1) بوجمعة شتوان: بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، ص14.

(2) ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، ص 137.

على مبدأ الخرق والتجاوز، فيما اكتفت القراءة العربية بمبدأ الانصهار، وهذا راجع في كلتا الحالتين إلى النظرية الفلسفية الأولى التي وجهت كل نظرية، فقد تأسست النظرية الياوسية على نظرة تجزيئية نحو النص حرة في وجودها ومكتفية بنفسها، ترى في الموضوع بنية حرة مكتفية بعالمها، في انتظار الوحدة لأن الوجود واحد، والموضوع واحد.

أما النظرية النقدية التراثية فقد رأت وجهة أخرى هي النظرية الكلية التجميعية، حيث ترى أن النص قطعة ثقافية تعود إلى الثقافة العامة.

حيث أن النص في المقام الأول ينتمي إلى ثقافة ما، فالنص الحالي وليد ثقافته، وبالتالي فهو منصره فيها، مشكلاً مبدأ الهوية، لأن النظرية الفلسفية عند العرب فيما يتعلق بمبدأ الهوية يختلف عن نظيره الياوسي الذي يركز على التمييز والاختلاف، على عكس النظرية العربية التي ارتكزت على مبدأ الاشتراك، والوحدة الجماعية الخاصة هذا ما نلاحظه في اشتراك الناس في الإعجاب بالمختارات الشعرية، والفحول من الشعراء، فهو أكبر دليل على النظرية الكلية نحو الوجود.

المبحث الرابع: المتعة الجمالية في الشعر العربي

إن الباحث في هذا الجانب يكشف عن مدى الإشباع الفلسفي الذي اتسم به مفهوم المتعة الجمالية عند روبرت يابوس، لما هذا المفهوم من غموض وإبهام وأخذ ورد، لاسيما في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث ظهرت مفاهيم الفن للفن، والأدب التجاري، ونظرية الخلق الفني، وما تبعه من غربة الفن عن واقعه، عبر مدارس الرمزية، والسريالية، حيث بدأ الفنان بنفي المتلقي الآخر نفيًا مؤقتًا باعتداده الإبداع الصعب القراءة، ليجعل من المتعة الجمالية الأصل والمنتهى لكل عمل إبداعي، ما ولد هذا الشعور الجماعي الذي لا تأتي المتعة الجمالية عنده، إلا بتحديد عملية الإدراك الفني، وجعل المتعة شيئاً يمكن تلمسه أثناء القراءة، ومن هنا شق يابوس طريقاً آخر في مفهوم المتعة الجمالية، حيث كرس إسهاماً آخر في القضية، كان ملتقى العديد من العلوم نحو علم الجمال وكذا علم النفس.

«ويعتبر قياس بحث بين العمل وبين متلقي هذا العمل بناء على مبدأ الفعل ورد الفعل، وهو مفهوم متعلق بالمفهوم السابق أي أفق الانتظار فهي أي المسافة الجمالية تتشكل عند المتلقي حين يكون العمل الجديد متوافق وخبرة القارئ أو يناقضها أو يحمل تجارب جديدة يأخذ جمهور القراء انطلاقاً من ذلك في استيعابها، وإن حدث ذلك فإنه يعني بأن هناك مسافة جمالية، بين أفق انتظار القراء وبين العمل الجديد، وبالتالي فإن هذا الخرق لتوقعات الجمهور هي نتيجة لانزياح جمالي، ومن ثم يمكن أن تصبح المسافة الجمالية معيار التحليل»⁽¹⁾.

حيث تبقى جودة الأعمال وقيمتها مشروطة بمتلقي معين يحكم عليه انطلاقاً من أفق توقع القارئ أو المتلق الذي إما أن يلاقي هذا النص الاستحسان أو الاستهجان. إن مصطلح المتعة الجمالية عند يابوس من أكثر المقولات ارتباطاً بالجانب السيكولوجي، والسسيوثقافي للمتلقي، بحيث اتجه نحو نماذج الأثر الجمالي، الذي يستخدم فيه منهج التلقي التاريخي ذاته، فمن خلال المتعة الجمالية حاول أن يبين الوظيفة الاتصالية للأدب في عملية التلقي، وقد انطلق في تشكيل هذا المصطلح من النقد اللاذع للجماليات السلبية عند أدورنو التي أهملت جوهر التجربة الجمالية، والتي فصلت بين الفن، ووظيفة التواصل الاجتماعية.

يرى يابوس أن مدلول المتعة الجمالية قد فقد سمعته كوسيلة لمعرفة الذات بل عد مفهوماً فلسفياً وسيكولوجياً فق، فلا يمكن للخبرة الجمالية أن تكون أصيلة، إلا إذا أنتجت متعة. فالمتعة عند يابوس تمر بمراحل عدة، أولها استسلام مباشر لذات الموضوع لتتم بذلك راحة من الذات نحو الموضوع أو العكس على شكل عمل إبداعي بحد ذاته تجعل من هذه المتعة استمتاعاً ذاتياً يحدثه القارئ عن طريق الاستمتاع بشيء آخر وهذا لخلق نشاط أكثر عمقا بعد ذلك، وهي تلك الوحدة الأولية بين فهم المتعة والاستمتاع بالفهم كذلك في الآن

(1) فرناند هالين: بحوث في القراءة والتلقي، ص 38.

ذاته، وهذا لكي لا يتم الفصل بين المتعة ووظائفها المعرفية، ووظائفها المعنوية بالنواحي العملية⁽¹⁾.

لقد مثل تفسير يابوس للمتعة الجمالية فتحا جديدا أرجع الصدارة للثنائية الهورسية (المتعة والفائدة)، بعدما طمست من قبل التيارات الفنية والنقدية التي ظهرت في بداية القرن العشرين، فجعل من المتعة الجمالية عملا ذهنيا يمكن قراءتها قراءة علمية، وبالتالي فهي حالة تخضع لسلطان الفهم.

لقد حاول يابوس ربط التجربة الجمالية بمقولات ثلاث لازمت المتعة الجمالية في علاقتها بالذوق وهذا على مر التاريخ، وهي مقولات: فعل الإبداع، والحس الجمالي والتظهير، أما الأولى فتعنى بالمتعة النابعة من استعمال الفرد لمواهبه الإبداعية، وما لحق بالمفهوم من تطور، أما المقولة الثانية، أي الحس الجمالي، فيؤكد فيها يابوس اعتماد الإبداع على التلقي، محاولا أن يضع تاريخا ملخصا للحس الجمالي، باختيار جملة من النصوص النموذجية، أما المقولة الثالثة فهي التظهير، وقد فهمه يابوس بوصفه العنصر الواصل بين الفن والملتقي، ومركزا على الجانب الاتصالي منه، من خلال نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها للحث على التوحد الجمالي⁽²⁾.

إن ما نلاحظه في هذه المقولات الثلاث التي قدمها يابوس في نظريته عن المتعة الجمالية، وربطها بالذوق، أن المقولة الثانية (الحس الجمالي) هي أكثر المقولات تناسبا في الربط بين العملية الإبداعية بين المؤلف والملتقي (أو القارئ) حيث يمثل الحس الجمالي إسهامات الملتقي في صنع النصوص، فالحس الجمالي بهذا المفهوم يظهر لنا أن الشعر من صنع متطلبات التلقي وليس الإبداع والمعايير المختلفة التي صاغها النقاد الأوائل ونصحوا الشعراء باتباعها والسير على منوالها، فأمثال متطلبات الإبانة والوضوح ما كانت لترسخ في الخطاب النقدي لولا هذا الميل الشديد للمتلقي العربي نحو وضوح العبارة، وسرعة الفهم وسهولة

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 124 - 125.

(2) ينظر عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 118-119.

التفسير، وقد أشار ياقوس لمفهوم الحس الجمالي من خلال معايير الإبداع الفني وإلى عدد العصور الأدبية التي مرت بها الحضارة الأوربية.

«ففي العالم القديم، كانت المناظر الموصوفة على درع أخيل التي يتخذ ياقوس لنفسه مثالا توضيحيا، تتطوي كل صورة على جمالها الخاص، وهنا يعبر الحس الجمالي ، بوصفه التابث الممتع في حضور التخلي الكامل، عن ذروة معناه، وفي المقابل أدرج الحس الجمالي في العصور الوسطى المسرحية تحت صيغة شاعرية غير المرئي. حيث أن الاختلاف هنا بين الشكل الخارجي والمعنى يشكل تجربة التلقي الأساسية»⁽¹⁾.

ووفقا لما ذكره ياقوس كان لزاما علينا تحديد السمة الجامعة للحس الجمالي الذي شكل مفاهيم الشعر في العصور الأدبية الأولى بربط متطلبات التلقي بصور الإبداع الشعري، مع الأخذ بعين الاعتبار التحولات التاريخية التي رافقت المجتمع العربي في عصوره المختلفة لتجعل من الشعر الحس الجمالي الأساسي في كل الخطابات النقدية التي أتت بعد ذلك. يعلق إحسان عباس حول الخاصية التي مثلت الحس الجمالي عند النقاد العرب التراثيين بوصفهم متلقين فيقول: «ها هنا موقف لا بد من أن يستوقفنا في تاريخ النقد العربي، وهو الإلحاح على فكرة المتعة الجمالية المترتبة على جمال الشعر، وتعريف العلة الجمالية بأنها (الاعتدال) دون أي عامل آخر، ولكن سرعان ما تصبح هذه المتعة نفسها وسيلة أخلاقية لأن الحالة اللذية التي يقع فيها المتلقي تتجاوز فائدتها حد الاستمتاع بالجمال، إذ تصبح في نفاذها إلى الفهم كقوة السحر ويكون أثر الشعر عندئذ أن يبسل السخائم ويحلل العقد ويسخي الشحيح ويشجع الجبان ومع أن الناقد يربط بين الغائيتين اللذية والأخلاقي، فإنه أكثر جنوحا إلى تأكيد المتعة الجمالية الخالصة لأنها هي التي تتحقق في الفهم أولا»⁽²⁾.

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 127.

(2) طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، ص 129.

لقد ذهب العديد من النقاد التراثيين إلى النظر بأن الاعتدال هو أهم سمة يجب توفرها في الشعر ليصنع في المتلقي الأثر المرجو، وذلك من خلال ربط الاعتدال بمفاهيم أخرى تكون إما علة الاعتدال أو غاية له.

مفهوم الاعتدال:

لو بحثنا في دلالات كلمة الاعتدال أو العدل في المعاجم العربية لرأينا أنها تتكرر في معان عدة، فالعدل في لسان العرب «ما قام في النفوس أنه مستقيم وهو ضد الجور أو الظلم وعدل الموازين والمكاييل: سواها، وعدل الشيء يعدل عدلا وعادله: وازنه، وتعديل الشيء: تقويته.

والاعتدال توسط بين حالتين في كم وكيف، كقولهم جسم معتدل بين الطول والقصر، وما معتدل بين الحار والبارد، واعتدال الشعر اتزن واستقام، والعدل القيمة، يقال: خذ عدله منه كذا وكذا أي قيمته»⁽¹⁾.

من الواضح من المداخل المعجمية لمادة (عدل) و(اعتدال) أنها تدور في فلك كعان مثل الاستقامة والاتزان والتوسط والتقويم والإنصاف، والتناسب والحسن والطيب، من هنا كان هذا اللفظ (الاعتدال) هو الجامع عند النقاد للعديد من وجوه الحسن والصواب، من خلال التوازن الذي يجب مراعاته في نسج أبيات الشعر دون إفراط ولا تفريط.

- الاعتدال وتنظيم الشعر:

إنه ومن المؤكد بأن كل عمل فني شعرا كان أو نثرا يحتمل الجودة أو الرداءة الجمال أو القبح، وهو لا يسمى صنعة فنية إلا إذا اتسم بالإتقان، والمهارة، واقترن باللياقة والذوق الرفيع، من هنا كان لزاما على الشعراء مراعاة أدبيات الصنعة للخروج بعمل شعري غاية في الروعة، في سبيل تحقيق التناسق بين كل الوحدات البنائية للعمل الفني، والهدف من وراء ذلك هو إرضاء المتلقي، واستدراجه إلى العمل المقدم، من خلال معايير الاعتدال والتوازن الحاصل بين المادة الشعرية، من جهة والاستجابة العقلية والنفسية بمتلقي من جهة أخرى.

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص 2838.

من هنا كان لزاما على منظري البيت الشعري السير في التنظير الشعري وفقا لإملاءات المتلقين ووفقا للحس الجمالي الذي ورثوه لأجيال عدة عبر مفهوم الثقافة العامة، من أجل خلق شعرية خاضعة للنظرية الإسلامية في العدل والاعتدال واستثمارها في النص الإبداعي بمراعاة اعتبارات لغوية وبلاغية ومنطقية انطلقت من الثقافة لتصل إلى النص لتستمد خصائصها الجمالية منه عبر سيرورة لا نهائية، من الثقافة إلى النص، ومن النص إلى الثقافة، بإلغاء كل الحدود المنطقية بين المنتج والمتلقي بوصفها كائنين ثقافيين، يؤثران ويتأثران في الآن نفسه.

من هنا ارتأيت أن أركز على بابي جزالة اللفظ واستقامته، وشرف المعنى وصحته من أجل دراسة البيت الشعري في إطار مفهوم الاعتدال.

1- جزالة اللفظ واستقامته:

لابد لدارس مدى تأثير الاعتدال في تشكيل البيت الشعري أن يدرك أن العنصر الصوتي في الثقافة العربية هام، من مبدأ أن الثقافة في المجتمع العربي سماعية في الأساس، وأن أول ما يتلقاه السامع من الشعر هو الصوت أو المستوى الصوتي لذا أولى النقاد العرب منذ القديم أهمية كبرى للشروط الصوتية في الإبداع الشعري فصنفوا للظاهرة عدة أنواع وقعدوا لها، حتى اكتملت على يد البلاغيين من خلال مبحث الفصاحة، وربطوا شعرية النص من خلال البناء الصوتي له، ومن أقاويل عدة منها: البعد عن الإسراف، والرشاقة والطرافة، والرونق، وكثرة الماء وسهولة المخارج، يقول الجاحظ: «فالقصد في ذلك أن تجتنب السوقي والوحشي، ولا تجعل همك في تهذيب الألفاظ، وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني، وفي الاقتصاد بلاغ، وفي التوسط مجانية للوعورة، وخروج من سبيل من لا يحاسب نفسه، وليكن كلامك ما بين المقصر والغالي، فإنك تسلم من المحنة عند العلماء، ومن فتنة الشيطان»⁽¹⁾.

(1) الجاحظ: البيان والتبيين ج1، ص 255.

ودعم أبو الهلال العسكري كلام الجاحظ فيما يتعلق بفكرة الاعتدال وذلك من خلال قوله: «وخير الشعر ما تسابق صدوره وإعجازه، ومعانيه وألفاظه، متمكن القوافي غير قلقة، وثابتة غير مرجة، ألفاظه متطابقة، وقوافيه، ومعانيه متعادلة، كل شيء منه موضوع في موضعه»⁽¹⁾.

إن الملاحظ من كلام كل من الجاحظ وأبي الهلال العسكري إصرارهما على فكرة الوسطية والاعتدال بين كل أجزاء البيت والقصيدة من حيث الجانب الصوتي فيها، فالجاحظ جعل الألفاظ سلماً قيمياً يمتد من السوقي صموداً إلى الوحشي، إذ لا بد من إصابة الوسط المعتدل بينهما فلا يكون الكلام سوقياً منحطاً، ولا وحشياً غريباً، هذا ما أشار إليه العسكري في كلامه من اللفظة المفردة وصولاً إلى القصيدة كلها، فيكون اعتدال وتساو بين اللفظ والمعنى، وبين القافية وأختها، بل تجاوز ذلك بين اللفظ واللفظ، وبين المعنى والمعنى، واختتم كلامه بتعريفه للعدل بأنه وضع الشيء في موضع الصحيح.

2- شرف المعنى وصحته:

يتضمن ركن المعنى عند العرب في جانب الصياغة الشعرية منطلق قول الشعر ومنتهاه إذ لولا المعنى لما كان الفهم، وإن لم يكن فهماً ما الطائل وراء التواصل أو الكلام؟ هذا الجانب لم يغفله النقاد كذلك في تناولهم لمعيار الشعر وشروطه، من خلال التأكيد على شرف المعنى وصحته، فالشرف هنا متعلق بالمعنى فلا يكون علمياً متخصصاً، ولا سوقياً منحطاً، أما صحة المعنى فهي متعلقة بالجانب المنطقي من الكلام، وقد اعتبر باب المعاني من أهم الأبواب دراسة عند النقاد إذ طال أقلام الشعراء من الجاهلية إلى العصور متأخرة من النقد، من حيث تكرار المعاني والتضمين، والغلو، والغموض، والخروج عن الأعراف الدينية والاجتماعية.....

(1) العسكري: كتاب الصناعتين، ص 425.

المبحث الخامس: الشعر العربي في ضوء فعل القراءة عند آيزر

تاريخ القراءة العربية:

لقد ارتأيت في هذا المبحث أن أتحدث عن فعل القراءة عند آيزر لكن هذا لم يمنعني من تسليط بعض الضوء على تاريخ القراءة العربية أولا إذ يشترط في كل عملية تواصل عادية مخاطبا ومستقبلا نفس الشيء في التواصل الأدبي إذ هو الآخر يستند على ركيزتين هما المبدع والمتلقي، ناهيك عن القناة الحاملة لهذا الخطاب، التي تتحول وتتغير حسب الضرورة التي يفرضها السياق، وهذا التوافق والتناسق بين المنتج (المبدع) والمتلقي يؤدي لإنتاج نصوص مناسبة لكلا الطرفين.

«تعد ثنائيتا المسموع والمكتوب في التلقي الأدبي من الإشكالات المعنية في الدراسات المعاصرة، ونظرية التلقي كباقي النظريات المعاصرة أزاحت من اهتمامها كل تلق شفاهي أو مسموع لكون نتاجا حضاريا للمدينة الغربية، التي قللت من شأن كل أدب مسموع أو شفاهي وعدته نوعا من الأدب الفلكلوري الذي دون مستوى الأدب الرسمي المكتوب فسعى كل من يابوس وآيزر إلى التنظير الأدبي للمتلقي وفق مبدأ التلقي البصري المكتوب»⁽¹⁾.

«تم الكشف في القرن الميلادي، عن فروق أساسية في طرق ونتائج وتحصيل المعرفة والتعبير بالكلام بين الثقافات الشفاهية الأولية والثقافات عميقة التأثر بالكتابة، وبعدها انطوت عملية هذه الكشوف من نتائج أمرا مذهلا، ذلك أن كثيرا من الملامح التي قبلناها بوصفها قضايا مفروغا منها في الفكر والأدب، في الفلسفة والعلم بل في الخطاب الشفاهي نفسه بين الكتاب ليست ملامح أصلية للوجود الإنساني في حد ذاتها، ولكنها برزت إلى الوجود بسبب الإمكانيات التي أتاحتها تقنية الكتابة للوعي الإنساني، ثم صار واجبا علينا أن نراجع فهمنا للهوية والإنتاج الإنساني في ضوء هذه المعادلة ذات الطرفين: بين الشفاهي التاريخي، والكتابي الآني، بين الوعي بالذاكرة والوعي بالكتاب»⁽²⁾.

(1) آيت على امهانة: عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي، ص 142.

(2) والتر.ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص 37.

فالخطاب النقدي الذي ينظر للمظاهرة الأدبية لا تمت بصلة للأدب الشفاهي هذا ما دفع بالنظريات المعاصرة إلى وضع آليات قرائية تربط القارئ بالحرف، ولا تربطه بالصوت، على خلاف ما قامت عليه النظرية الشعرية عند العرب: «إن الكتابة تلازم مكانها ولا تبرحه وتوعد، أما الصوت فيتباهى، تنتمي الكتابة إلى نفسها وتحفظ نفسها، في حين يقبض الصوت بمشاعره ويدمر نفسه، الكتابة تقنع والصوت يصيح، الكتابة تجمع ما يفرقه الصوت، إنها تتأتى من الاستحكامات ضد حركية الصوت، وفي فضاءها المغلق، تكثف الكتابة الزمن و تصفعه، تجبره على أن يسحب نفسه، خارجا في اتجاه الماضي والمستقبل، فالصوت غياب للحضور، دون بصمة، دون علامة التعرف التاريخي بالصوت نزل جزءا من العرف القديم، والقوي للبدوي»⁽¹⁾.

إن غياب الصوت هو الذي جعل الإنسان يتجه إلى الكتابة، حيث الثبات والحضور القوي للحرف يفرض غياب الشفاهية، وهذا الحضور والغياب جعل إيزر يستقبل النص وهو حر عن قائله، ويجعل ركنا في العملية الإبداعية الأدبية فالنص والقارئ في لا تناظر أزلي يخلقه غياب المؤلف في النص:

«وهذا اللاتناظر يشتمل على انحرافين عن المعيار: في الانحراف الأول لا يستطيع القارئ أن يختبر ما إذا كان فهمه للنص صحيحا، وفي الانحراف الثاني لا يكون هناك سياق، ضابط بين النص والقارئ من أجل تأسيس المقصد»⁽²⁾.

إن هذين الانحرافين الذين يشير إليهما إيزر في نظريته إنما يمثلان انحرافا في مستوى التلقي القرائي، وليس في التلقي السماعي، فالانحراف المتعلق في مستوى الفهم لا يمكن حدوثه في مستوى المشافهة، أما الانحراف المتعلق بمستوى السياق، فلا يمكن حدوثه إلا في مستوى التلقي القرائي.

(1) أنظر: حسن البنا عز الدين: الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، دار عين، ط1، القاهرة، 2001، ص 16.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 146.

فالتلقي الشفاهي عند العرب يجعل من المؤلف والسامع يقفان وجها لوجه يجمعهما السياق والحدث، ويتأسس المقصد مباشرة بعامل المقام، والذي يلاحظ مثلا في مقام المدح، مما يخلق اختلافا جوهريا بين النتاج الأدبي الذي عاصر الفترة الشفاهية للعرب ونظيره في عصر التدوين والشفاهية، من زاوية أن الأدب عبارة عن خطاب في المقام الأول. «تعد الكتابة مرتبة من مراتب النشاط الإنساني في بناء حضارته، وتقييد فكره وانشغالات لنقل تجاربه المعيشية لأجيال أخرى، لكن الملاحظ عن الكتابة إذا ما قورنت بالشفاهية أن الكتابة تعيد وعي الإنسان بفكره، بوصفه فكرا مجسدا في الحروف، ويمكن الكتابة من توقيف مجرى الفكر ليراجع خطواته على عكس الشفاهة التي تمثل نهرا لا يعرف التوقف، فالحضور القوي للصوت فيها يجعل من التفكير منصبا على اللفظ وليس المعنى ويجعل من الفكرة كائنا أنيا لا يعرف التاريخ، وهذا ما جعل من الذاكرة الحضور الآخر للشفاهية في الثقافات البدائية، إذ تمثل الذاكرة السبيل الوحيد لنقل الأفكار والتجارب بين الأجيال، مما ولد مع مرور الزمن فكرا سطوحيا والقدرات الذهنية للذاكرة البشرية، وهذا ما تجاوزته الثقافات التي عرفت الكتابة، فعمقت الفكرة، ووضعت الفلسفة»⁽¹⁾.

إن هذا الاختلاف في الفكر جعل من علماء العربية منقسمين بين مؤيد للفكر القديم وآخر للفكر المختلف، وجعل الإنسان العربي يعاني نوعا من الشك بين ما عرفه الجاهلي وما عرفه المتمدن «كان هذا التدوين الذي شرع فيه في النصف الثاني من القرن الأول الهجري يقتضي الشرح والتفسير، فنشأت عندئذ حاجة معرفية إلفقه الأدب يمثل ما نشأت الحاجة إلى فقه العقيدة، وما نجم عنه من تعقيد علوم الدين واستتباط الأصول والفروع، وما أعقب هذا من ميلاد جهاز مفاهيمي دقيق الوضع. موصوف بالبراعة والإحاطة ونابع من تصور ذهني، بات ينظر إلى المسائل العقلية نظرة تركيبية كلية، وبالرغم من هذا كله، ظل النقد بوصفه ممارسة إجرائية، على نص ذي مؤهلات خاصة ظل مفرغا من المحتوى الذي يجعله حقلا معرفيا يتمتع بمنظومة من المعايير والتقاليد والمقتضيات المنهجية والنظرية

(1) محمد تحريشي: أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2000، ص 137.

والتطبيقية الصالحة لمعرفة الأدب، لكونه نشأ نشأة شفاهية عبر التلقي والإنتاج على حد سواء»⁽¹⁾.

يؤكد هذا القول ويثبت ما جاء به القدماء من نشأة الأدب التي بدأت بالشفاهية، وأن الشعر مثله مثل كل المفاهيم التي أسسها النقد التراثي، «إذ أن الخطوات التي خطاها هذا الفكر لتأسيس النظرية، تعد حلا فاصلا بين عصرين ثقافيين: العصر الشفاهي الذي كانت فيه المعرفة لا تزال قائمة على الفطرة والسذاجة والانطباع، والعصر الثقافي الذي شرع فيه العرب في تدوين أفكارهم وعلومهم، وبادروا إلى تحصيل المعارف المختلفة حتى يتمكنوا من إنتاج معرفة تفسيرية للنصوص التي تتطوي على تعقيدات أسلوبية أو عقلية، أو ميتافيزيقية»⁽²⁾.

لقد استمر التعيد للنظرية الشعرية قرونا عدة لما لهذه الأخيرة من مذاهب وأساليب، ولما للنقلة الحضارية عند العرب من تأثير وذلك من خلال ظهور شعريات حديثة لا تمت للشعر الجاهلي بصلة، وهذا ما شوش نوعا ما على المعايير والقيم الموروثة عن الأسلاف.

أ) التلقي الشفاهي:

لا مفر وأن التأكيد بأن الشفهية أسبق وأهم في الخطاب اليومي قديما وحديثا وهذا لا يحتاج إلى دليل فالشفاهية أسهل وأسرع من الناحية العملية في الاستعمال والتوظيف. فالنص الشفاهي مرتبط ارتباطا كبيرا بالتواصل قديما، وهذا ما يلزم الباحث في النصوص التواصلية القديمة إلى النظر إليها في سياقها الخاص دون أن يحكم سياقه الحالي أي: «أن ننظر إليهم (القدامى) في سياقهم الخاص وقد تفاعل مع سياقنا الخاص، على أن نكون في الوقت نفسه على وعي بالفروق الرئيسية بين هذين السياقين»⁽³⁾.

(1) ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، ص 111.

(2) المصدر السابق، ص 67.

(3) والترج أونج: الشفاهية والكتابة، ص 10.

لقد كانت الأبيات الشعرية التي ينظمها الشعراء قديما صورة بليغة عن البيئة العربية التي عاشوا فيها، وقد وجه النقاد في ذلك العصر على الرغم من قلتهم الشعراء إلى ممارسة إبداعية قوامها الانطباع والبديهة، وقرب المعنى والصورة لينتج بذلك الشاعر شعرا شفاهيا. حيث أن «هناك علاقة وطيدة لا بد من الإشارة إليها والمتعلقة بين الشفوية الشعرية والسماع فهذه العلاقة جعلت النقد الشعري يتأسس محوريا، على مبدأ سماع الشعر، وعلى مستوى صلة الشعر بسامعه، لم يكن لشاعر الجاهلي ي هذا المنظور ينشأ لشعر لنفسه بل لغيره - لمن يسمعه- لكي يتأثر به، ومن هنا كانت تقاس شاعرية الشاعر بقدرته على الابتكار الذي يؤثر في نفس السامع، ذلك أن مدى فهم السامع لما يقوله هو الذي يحدد مستوى بيانه الشعري»⁽¹⁾.

إن ما ذكره أدونيس عن مستوى البيان الشعري عند العرب وارتباطه بمستوى الفهم عند المتلقي، لهي الجدلية الحاصلة في الثقافة العربية عمادها اللحظة التاريخية لكلا العنصرين، إذ لا بد على الشاعر من انتظار عصر الكتابة حتى يحرر إبداعاته الشعرية من التزامات التلقي ويحرر الدلالة من فروض الفهم. وقد راح العديد من العلماء يعرفون الشفاهية الشعرية ويطلقون عليها مصطلحات مختلفة فهاهو الجاحظ يعرف أركان الشعرية بقوله: «إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك»⁽²⁾.

ويردف قائلا: «أجود الشعر ما رأيت متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»⁽³⁾.

لقد أبرز الجاحظ من خلال كلامه أركان الشعرية الشفاهية في:

1- التزام الشاعر بشروط الفصاحة من إعطاء الحروف حقها، واحترام مخارج الأصوات.

(1) علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت 1989، ص 139.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين، ج3، ص 131.

(3) الجاحظ: كتاب الحيوان، ج1، ص 67.

2- اختيار الألفاظ وتلاحم الأجزاء وحسن السبك وبالتالي جودة الشعر من جودة اللفظ والصوت

إن الشعر الجاهلي يعتمد على الجمل البليغة والفصيحة ذات الإيقاع الخلاب والمحفز للحفظ والتذكر، وعلى الصور البيانية التي تشد الذهن وترسخ فيه «ففي الثقافة الشفاهية الأولية، عليك، لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظيا، واستعادته على نحو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع، متزامنة، أو في جمل متكررة أو متعارضة، أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى ومسجوعة، أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيفية أو في وحدات موضوعية ثابتة، أو في الأمثال، التي يسميها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة، وقد صيغت هي نفسها على نحو قابل للحفظ، والتذكر لسهل ، أو في أشكال أخرى حافزة للتذكر، فالفكر الجاد مجدول مع نظم الذاكرة، والحاجة الحافزة للتذكر تقرر تركيب نفسه»⁽¹⁾.

ومن هنا يمكن لنا القول بأن «الخطاب الشفهي بين المرسل والمتلقي يفترض الآنية الزمانية والمكانية، كما يفترض قوة الذاكرة وسرعة الحفظ والقدرة الكبيرة على التنظيم الذهني للكلمات واستخدام الجمل القصيرة والميل والكلام البليغ، كما أنه- وهو أمر ضروري- محتاج إلى سماع جيد حتى تتحقق الاستجابة على نحو جيد، كما تحتاج أيضا إلى لسان مبين»⁽²⁾ لكي تكتمل العملية الإبداعية بين المرسل والمتلقي.

ب) التلقي القرائي:

(1) والترج اونج: الشفاهية والكتابة، ص 77.

(2) أ. علي يحوش: المتلقي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، مجلة الخبر، ع1، بسكرة، 2009، ص 48.

إن العقلية العربية قديما وحديثا لازالت تهتم بالشفاهي ولا تحفل بالمكتوب لما للشفاهية من إمتاع وطرب يهز النفوس وانتقاص كبير لقيمة العالم الذي يعتمد على المكتوب: «وكانت تبجل الذاكرة وتقوي من سلطانها وعندما أعادت العرب قراءة هذا التراث الشفاهي شكوا فيه وارتابوا من أمره لأن نصوصه لم تسلم من التشويه والانحراف لتعد الروايات»⁽¹⁾.

إنه وبسبب ما لخاصية التناص من تأثير في إبداعية النصوص وما لاحتامية تعالق النصوص الحاضرة مع النصوص السابقة لم يستطع المحدثون أن يحدثوا قطيعة بين الماضي الشفاهي إذ لا بد في أعراف الكتابة من مواطن معروفة تنطلق منها في رحلتها.

إن انتقال الشعر العربي من مرحلة المشافهة الى مرحلة الكتابة ليفرض علينا ضرورة التساؤل «فالتساؤل ضروري هو عن مدى تحول الثقافة العربية فعليا من ثقافة مشافهة الى ثقافة قوامها الكتابة، ألا تكون المرحلة التي أحس بها الجاحظ وعبر عنها وشهد عليها عصر التدوين هي ما أسماه بعض المختصين في الآداب الكلاسيكية بمرحلة المخطوط، فتكون الصفحة بذلك بديلا عن الذاكرة في المرحلة الشفاهية، إنها الذاكرة وقد قيدت بالرسم والخط، أي ما كان يقال من شعر شفويا كتب في صحائف دون أن يمس منطق العلامة»⁽²⁾.

إن استحواد السلطة النقدية على حقوق القراءة والمبدعين هو من حقق هذه النقلة التي عاشها الشعراء الشفاهية الجاهلية والكتابة الإسلامية، حيث وظفت هذه السلطة تفاسير لتبرر موقفها، إذ عد السابق أشعر من اللاحق والجاهلي أفصح من المولد، والصوت أقوى من الحرف. يقول أدونيس: «غير أننا اليوم نواجه أزمة شاملة في العلاقة مع الشعر، وهي أزمة تكمن في الخطاب النقدي الذي أوله، ونظر إليه، فقد حدد له خصائص، بوصفه شعرا شفويا محولا إياها إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية، بحيث لا يعد أي كلام شعرا إلا

(1) محمد تحريشي: أدوات النص، ص 140.

(2) حسن عز الدين البنا: الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، ص 36.

إذا كان موزونا على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل، بحيث جعلت هذه الطريقة الخاصة الشعرية الوحيدة»⁽¹⁾.

هذا التشدد الذي رآه أدونيس في الخطاب النقدي لما له من خروج عن المعايير المعروفة قد لا يكون ذا مصداقية لما في التراث النقدي من مؤلفات خرجت عن النسق العام، وأنصف أصحابها التجربة الكتابية.

لقد تجاوزت رؤية الخطاب النقدي التراثي ثنائية اللفظ المعنى نحو مفهوم النظم والتأليف كبديل عن الصوت والمعنى، ليفسح المجال لمفهوم الكتابة بوصفها نسجا وتأليفا، إذ يقول الخفاجي في هذا «ومن الصحة صحة النسق والنظم، وهو أن يستمر في المعنى الواحد وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى لا يكون متعلقا بالأول غير بعيد ومن هذا خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإن المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقا بكلامهم في المدح لا ينقطع عنه»⁽²⁾.

يرى المرزوقي في مقدمة كتابه بأن النقاد قد انقسموا إلى فوجين، فوج يناصر اللفظ وفوج آخر يناصر المعنى، مما أدى إلى اضطراب في الأحكام، «حيث يرى المرء أن كثيرا مما يستجيده زيد يجوز أن يطابقه عليه "عمرو" وأنه قد يستحسن البيت ويثني عليه، ثم يستهجن نظيره في الشبه لفظا ومعنى حتى لا مخالفة فيعرض عنه، إذ كان ذلك موقوفا على استحلاء المستحلي واحتواء المحتوى»⁽³⁾.

وقد قد المرزوقي علاجا نافعا لهذه الإشكالية إن انطلق من الوعي بالواقع الأدبي الذي أضحت فيه الكتابة والقراءة الوسيط الأدبي الأكثر شيوعا، رغم ذلك ظلت جماعة من البلغاء تعتني بالقيم الأدائية الظاهرة وهو أصحاب اللفظ، وذلك بأن يكون الشعر عندهم «مصفى من كدر العي والخلط، مقوما من أود اللحن والخطأ، سالما من جنف التأليف،

(1) أدونيس: الشعرية العربية، ص 36.

(2) أبو عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1994، ص 253.

(3) أبو علي المرزوقي: شرح ديون الحماسة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2003، ص 05.

موزونا بميزان الصواب، يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا أما أصحاب الصنف الثاني من البلغاء فهم أصحاب المعاني، وهؤلاء طلبوا المعاني المليحة من خواص أماكنه، وانتزعوها جزلة عذبة حكيمة طريفة، أو رائعة بارعة وجعلوا رسومها أن تكون قريبة التشبيه لاثقة الاستعارة، صادقة الأوصاف»⁽¹⁾.

يحاول المرزوقي من خلال هذه النظرة التوفيقية بين أنصار كلا الطرفين أن يرسم شعرية عربية مختلفة ترى الوحدة الكلية في النص تلغى بموجبها تلك الثنائية التي صنعتها الشفاهية نحو اللغة، بأن يكون النص جملة واحدة من الحضورى البصري حيث تبرز اللغة كصوت يمثل معنى.

أما الجهود البلاغية التي أرساها عبد القاهر الجرجاني فهي تمثل مفهوما آخر بوصف الشعر قراءة وتأليف ونظم من هنا «تأخذ القراءة عند عبد القاهر الجرجاني طابع الممارسة العقلية والفنية، إذ جعل الجرجاني المتلقي مكونا من مكونات العمل الأدبي فإنه يمد الظاهرة الشعرية إلى المتلقي، ويقترح التأمل لإزالة أغلفة النص، وإن تصور الجرجاني لعملية الإبداع أخذ يحوم في فضاء التلقي، إذ عزی سر الخلق الفنى إلى اكتشاف المتلقي للآليات اشتغال الدلالة في النص، فتحدث المفاجأة التي تنتج اللذة عبر العملية الذهنية في رحلة البحث والكشف»⁽²⁾.

نلمس عند الجرجاني توجهها جديدا في فهم العلاقة بين النص وقارئه، إذ يقول: «إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق وحسن أنيق، وعذب سائغ، وقلوب رائع فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروفوالى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يعتريه العقل في زناده»⁽³⁾.

(1) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ص 06.

(2) أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، ط1، بيروت، 1973، ص 203.

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 307.

يستند عبد القاهر الجرجاني على الفكرة الرافضة لكل شعرية مستندة على الصوت أو الجانب اللفظي، فهو يعول على الصور والأخيلة وتأثير النص في العقول والأفئدة وليس تأثيره في السمع أو الأذن.

وعلى العموم يجب على الباحث رفي الآداب الشفهية والكتابية قديما أن ينظر إلى جدلية اللفظ والكتابة نظرة مختلفة، فالآداب الشفاهية غير الآداب الكتابية في سبيل الوصول إلى نتائج موضوعية، كما يفترض أن يضع الباحث في الحسبان الفروق الجوهرية بين الخطاب الشفاهي ونظيره الكتابي حتى تكون الأحكام النقدية عادلة.

ت) الرؤية العربية تجاه فعل القراءة:

إن البحث التلقي في الدرس النقدي التقليدي ينتهي عند إشارات بسيطة لا تشكل قاعدة يمكن أن نرسي عليها تصورا واضحا لهذا الطرف من المعادلة خاصة وأن تاريخ الدب ظل مقصورا على المؤلفين والمؤلفات دون أن يأخذ في اعتباره وقعها في الجمهور القارئ، الشيء الذي أسدل ستارا على القارئ من جهة وعلى الوقع الناتج لديه أثناء وبعد الفعل القرائي من جهة أخرى، لذا يعتبر فولفغانغ إيزر من أشهر منظري مدرسة كنستانس الألمانية التي أولت لنظرية التلقي عناية خاصة، حيث شارك مع زميله روبرت يابوس في تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقي، وقد عدت أفكار إيزر تأسيسا نوعيا لفهم العلاقة الرابطة بين النص والقارئ.

لم ينشأ هذا الاعتقاد عند يابوس من نظرة ضيقة بل من ثقافة واسعة، عززها المعرفة الواسعة التي عرفت بها المدارس الألمانية المنتبجة لتاريخ اللغة وآدابها.

وقد عدت القاعدة الفكرية للفلاسفة هوسلر المنطلق ليابوس من أجل تأسيس نظرية أدبية لم تخرج عن الإطار الذي أنتجها وبالتالي فقد «انطلق إيزر في عمله النظري من حيث انتهى زميله يابوس ذو الميولات التأويلية، حيث اعتنى إيزر بقضية بناء المعنى وطرائق التفسير

النصي عند المتلقي عبر مجموع الاستراتيجيات التي يعتمد عليها ليكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج القرائي بوصفه نشاطا منتجا»⁽¹⁾.

إن ما يثير التساؤل في ذهن إيزر هو كيفية إعطاء معنى للنص لدى القارئ، حيث يرى إيزر المعنى بوصفه نتيجة تفاعل بين النص والقارئ، ومن هنا يصبح فعل القراءة نشاطا حيويًا تنتقل فيه المركزية من النص إلى القارئ. من أجل اكتمال العملية الإبداعية وإنتاج الأثر الجمالي «فعلى النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى المخبأ في النص أن يرى المعنى بوصفه نتيجة تفاعل بين النص والقارئ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده، من هنا أمده مفهوم العمل الأدبي الفني عند إنجاردن بإطار العمل المقيد في مباحثه لينتقل التركيز بذلك من النص بوصفه موضوعا إلى فعل القراءة بوصفه نشاطا عمليا»⁽²⁾.

إن التفاعل المنتج بين النص والمتلقي هو الذي ينتج ذلك الأثر الجمالي الذي يمكن نلمه وبالتالي تقويمه أو الحكم عليه «فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية، يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق . ومن هنا يمكن أن نستخلص أن العمل الأدبي قطبين قد نسميها القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكنه أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحقيقه، بل لا بد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما»⁽³⁾.

وبناء على ما سبق قسم إيزر العمل الأدبي إلى قطبين، الأول فني من إنتاج الكاتب، والثاني جمالي مرتبط بالقارئ وتحقيقه وبالتالي فالعمل الأدبي أساسا لا يمكن أن يقوم على قطب واحد بل على نقطة التلاقي بينهما.

(1) ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 147.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 135.

(3) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات المناهل، ط 1، فاس، 1994، ص 12.

ويرى إنجاردن نفس النظرة أيضا إذ أن النص ينطوي على مجموعة من الفراغات والفجوات والتي يجب ملؤها وتحديدها حتى يكتمل النص القصد ولذلك فإن «القارئ هو الذي يضيف قدرا من التحديد الى المواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة فيخلق نوعا من الاستمرارية أثناء القراءة عن طريق ملء الفجوات في العمل الفني»⁽¹⁾.

يتبين من خلال رأي إنجاردن كما قلت آنفا أن الفراغات الموجودة في النصوص التي يجب ملؤها وتحديدها لا تأتي الا من خلال قارئ يخلق هذا النوع من الاستمرارية أثناء عملية القراءة والتي بدورها تساهم في إبراز العمل الفني ومن هنا يبدأ التواصل بين القارئ والنص إذ يقول إيزر في هذا: «ومتى سد القارئ الفراغات بدأ التواصل، وتعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النص والقارئ لتبني البياضات عملية التصور التي يقوم بها القارئ بناء على شروط في النص»⁽²⁾.

إضافة إلى العملية التواصلية التي تنتج بين القارئ والنص من خلال ملء فراغاته فإن التجسيد لهذا الفراغ يحمل بصمات القارئ لنشأ بذلك قراءات عدة لنص واحد. يقول إيزر في هذا « وفيما يتعلق بالخصائص الميتافيزيقية للتحقق، فلا بد للقارئ أن يدركها من خلال التقمص العاطفي، ما دام أنها لا تظهر في اللغة لأن القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية شرطا وجوهرا المعيار الذي يراقب التحقق الملائم تظان غير محددتين بشكل كبير»⁽³⁾.

فالمضمون الشعري عند إيزر ينقسم إلى مضمون واقعي وآخر مثالي، الأول يمثل الأفكار الواقعية للحياة اليومية، أما الثاني فيعنى بالمعاني التخيلية، والميتافيزيقية، حيث «إن الموضوع الواقعي والموضوع المثالي في عملية القراءة يمكن فهمها بشكل تام، أما العمل الفني فيختلف عن هذين النموذجين، وذلك لأنه ليس محددتا بشكل تام ولا مستقلا، بل هو

1) المختار السعيد: نظرية التلقي في الغرب، مقال عن موقع الأساتذة المبرزين والباحثين في اللغة العربية في المغرب، 2005، ص 03.

2) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 101.

3) المرجع نفسه، ص 105.

قصدي فالموضوع القصدي الأدبي ينقصه التحديد الكامل بقدر ما تشتغل الجمل في النص باعتبارها موجهاً، مما يقود إلى البنية الخطاطية التي يسميها إنجاردن الموضوعية الممثلة للعمل»⁽¹⁾.

إن النظرية النقدية المتوارثة من القرن التاسع عشر للميلاد وما قبله والتي جعلت من المؤلف السلطة العليا التي تقر المعنى، والتي جعلت جل اهتمامها الركض وراء المعنى المخبأ في بطن الأديب، هي التي جعلت إيزر يعلي من سلطة القارئ بوصفه المنتج الحقيقي للعمل الأدبي «ليمثل بذلك التحول الذي طرأ على الهرمنوطيقامن دراسة معنى المؤلف ومعنى النص الى معنى المنتج، بفعل فهم المتلقي وقد وجد أن في النص أبعاد لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى الأدبي وهذه الأبعاد هي الاحتمالات التي يتضمنها النص بوصفه تجربة جمالية خاصة»⁽²⁾.

إن التعدد والاختلاف الذي طرأ على الدراسات الأدبية في بدايات القرن العشرين للميلاد والتي انتقلت من معنى المؤلف الى معنى القارئ أحدثت ثورة في مجال الدراسات إذ يقول إيزر في هذا: «إن معنى النص الأدبي ليس كينونة قابلة للتعريف، غير أنه شيء يمثل حدثاً دينامياً فهمه المؤول يجب أن تكون هي توضيح المعاني الكامنة في النص وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط، فمن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبداً إنجازه من خلال عملية القراءة إلى درجة أن المرء يجب عليه أن يتصور المعنى كشيء يحدث وبوصف القراءة أهم حدث فيه»⁽³⁾.

إذن «فالأراء القديم لم تعد مقبولة، خصوصاً بعد إعلان هيجل عن نهاية الفن ومن ثم استحالة نقله للحقيقة: فكما هو معلوم، فكر هيجل بأن نهاية الفن قد تمت، وكان يقصد بذلك ان الفن لم يعد قادراً أبداً على أن يعتبر كمتجمل خالص للحقيقة، فالعمل الفني لم يعد قادراً على

(1) المرجع نفسه، ص 102.

(2) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية ل نظرية التلقي، ص 152.

(3) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 13-14.

أن يكون كما أراد شلينغ الوسيلة التي يعود بواسطتها الفكر لنفسه...ليدرك معرفة كينونته الخاصة، فالتطورات المتتالية التي عرفت مسيرة الأدب من ذلك الوقت إلى اليوم، تؤكد في مجموعها التحول الجذري الحاصل في فهم جوهر الأدب ، لابد من منطلق الكشف عن كنهه وجوهره الدلالي الوحيد، كما كان سابقا، بل باعتبار الطاقة الإيجابية اللامتناهية التي يتوفر عليها، بالمفهوم الخاص الذي يعطيه بارث في كتابه (S/Z) للنصوص الكتابية في مقابل النصوص المقروءة»⁽¹⁾.

إن الناظر في فعل القراءة عند إيزر لابد أن يستحضر في ذهنه مفهوم المتعة الجمالية، فماهية النص الأدبي عند العديد من نقاد ما بعد البنيوية ينادون به كمفهوم للمتعة وهذا رغبة في إلغاء المفهوم الآخر المناقض وهو مفهوم الفائدة، ومن هنا فإن «عمق الفراغ الذي يواجه الناقد في محاولة فض بكاره النص بحثا عن الحقيقة، يعبر ربما عن اضطراب اللغة الخطابية التي عوضت خاصية التحديد بخاصية الفراغ، إنها كالبصلة التي كلما أرد الناقد نزع ورقة عنها إلا وتواجهه أوراق أخرى، بذلك تصبح القراءة بمثابة ممارسة ممتعة في ذاتها»⁽²⁾.

يقول تيري إيجلتون وهو يصف القارئ لدى إيزر:

«تقوم نظرية التلقي عند إيزر على أساس إيديولوجيا إنسانية ليبرالية، على أساس اعتقاد بأننا أثناء القراءة يجب أن نكون مرنين ومنفتحي الذهن مستعدين لأن نطرح معتقداتنا للتساؤل وتسمح لنا أن نتحول»⁽³⁾.

1) عبد العالي بوطيب: مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر، مقالة في مجلة علامات، العدد 53، جدة، 2004، ص 215-207.

2) عبد العالي بوطيب: مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر، ص 212.

3) تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، تر، أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 1991، ص 101.

فالقارئ عند إيزر لابد له من خاصيتين تتوفران فيه الأولى هي الروح الليبرالية التي يجب أن يتمتع بها، وأما الثانية فهي الخبرة الأدبية التي يجب عليه اكتسابها مسبقا قبل تلقيه لأي عمل أدبي.

ثم لا يلبث بأن يناقض فكرته حول القارئ إذ يقول: «ونوع القارئ الذي سيؤثر فيه الأدب أعمق تأثير هو ذلك المتسلح فعلا بالنوع الصحيح من القدرات والاستجابات والماهر في تشغيل تقنيات نقدية معينة والمدرک لأعراف أدبية معينة، لكن هذا هو على وجه الدقة، نوع القارئ الذي يكون أقل احتياجا للتأثر»⁽¹⁾.

إن الرؤية الجمالية المجردة والليبرالية الغربية التي يراها إيزر، والنظرة المرتبطة أشد الارتباط بالقارئ وتغييب فعل القراءة، ترى بأن الإنسان القارئ ذو الموهبة متحرر من محيطه وكل قيد أو شرط فلا داعي لإقحام أي عنصر خارج النص في الموضوع وذلك «إن النفور الليبرالي من الفكر النسقي عن إيزر، يجهل وضع القارئ في التاريخ...، فكل القراء لهم أوضاعهم الاجتماعية التاريخية، والطريقة التي يفسرون بها الأعمال الأدبية سوف تشكل بعمق نتيجة لهذه الحقيقة، وإيزر واع بالبعد الاجتماعي للقراءة، لكنه يختار أن يركز أساسا على جوانبها الجمالية فقط»⁽²⁾.

وما يمكن استخلاصه من خلال ما سبق أن فعل القراءة لدى المتلقي او (القارئ) عند إيزر يخضع لجملة من القواعد والشروط التي أسست ركائز لهذه النظرية وهي:

1. تعتبر القراءة عند إيزر متعة جمالية بالدرجة الأولى.
2. حضور مفهومي المتعة والتجاوز في إستراتيجية القراءة عند إيزر.
3. إلغاء كل جانب منفعي أو معرفي في الأدب والقراءة والتركيز على المتعة.
4. ينتهي مفهوم القارئ عند إيزر في الإنسان الغربي باعتباره لبراليا وذو خبرة ثقافية واسعة.

(1) المرجع نفسه ، ص 101.

(2) المرجع نفسه ، ص 105.

يعتبر الإنسان كائنا اجتماعيا بطبعه، والإنسان الغربي بخاصة الميل إلى الانتماء ويدافع عن هذه الخاصية، وهذه الأخيرة غرست في وجدانه وشكلت جزء من هويته وأثرت في سلوكه، وهذه هي الميزة التي جعلت بعض النقاد يفضلون الإنسان الأعرابي الأصيل على العربي المولد في باب الشعر بحجة الأفضلية التي يكتسبها الأعرابي في الطبع مقابل قصور الصنعة عند المولد إلا أن طبيعة القارئ العربي آنذاك لم تخرج عن الطبيعة الاجتماعية للفرد، فسلطة الجماعة على المؤلف كانت السمة الطاغية «وهنا يتضمن القول أن الشعر في أساسه جماعي لا فردي، وأن تجربة الجماعة هي التي يجب أن ينطق منها الشاعر، فإذا عدل منها كان العيب والنقص فيه لا في الجماعة»⁽¹⁾.

لم تكن تجربة الجماعة التي ذكرها أدونيس هنا مقتصرة على المؤلف فقط بل تعدته إلى القارئ لتخلق منه قارئاً جماعياً: يمثل التجربة الجماعية للقراءة في تجربته الفردية بفعلها مؤطرة في تجربة الجماعة «وكان استنباط المعنى عملاً مشتركاً بين كثيرين، يرجع فيها القول رجحاناً مؤقتاً لا يلغي مواقف أخرى، كان مظهر النقد العلمي اجتماع التراث في بؤرة، وكان تداخل النصوص على هذا الوجه أساساً ليس لأحد أن يستبد بما يرى في معاني الكلمات، فمعاني الكلمات مشتركة بين المتحاورين المتقدمين والمحدثين، ونستطيع أن نسمي هذا التداخل باسم الحوار، يتحاور الجميع أو يتحدثون أمام نص أو آية كريمة، أو حديث شريف ومهما يكن اقتناع المؤول بجانب دون آخر فإن هذا لا يغيره بالتخلي عن الحوار، كان التداخل بين النصوص أصلياً في بقية النقد العربي ما في ذلك شك، وقد تجلت في هذا التداخل كما ترى الحساسية اللغوية الضخمة، الحساسية اللغوية معناها الحوار أو التداخل، كان التداخل يعني أن النص عمل جماعي، وأن التفسير عمل جماعي أيضاً»⁽²⁾.

إن المعنى عند العرب لم يكن يستقر عند المتلقي وحده، فعنصر الفهم والإفهام لا يمكن أن يستقيما إن لم يحكم البيان العربي بينهما، إذ أن صحة المعنى واستقامه لا تتأتى

1) علي أحمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول، دار العودة، ط4، بيروت، 1983، ج2، ص 178.

2) مصطفى ناصف: النقد العربي، عالم المعرفة، الكويت، 2000، ص 227-228.

إلا إذا كان المعنى واضحا مشتركا بين جموع المتلقين، على عكس مدرسة كونستانس التي رأت بأن المعنى معنى القارئ، إلا أن الخطاب النقدي التراثي لم يكن ليقبل بهذه المعادلة ذات الاتجاه الواحد إذ يرى في الإنتاج الشعري حوارا تداوليا بين الفهم والإفهام على سنن العرب، لذلك راح النقاد يبحثون عن حقيقة تجمع بين الفهم عند المؤلف، والقارئ على حد سواء، وهذا ما ذهب إليه الناقد الفرنسي روبيرت اسكاربيت إذ يقول: «ولأن القراءة في نظر اسكاربيت تتم على ضوء البنيات الاجتماعية والثقافية للجمهور القارئ، وتنتهي إلى إدماج النص في السياق السوسولوجي لهذا الجمهور، فإن الفهم المناسب للنصوص الأدبية متعلق بتحقيق نوع من التوافق بين مقاصد المؤلف ومقاصد القارئ، وهذا التوافق في حد ذاته مشروط بانتمائها إلى نفس المجموعة الاجتماعية»⁽¹⁾.

يمثل البعدان الزماني والمكاني عنصري المعادلة لمقومات وجود القارئ العربي، وهو محكوم بمتغيرات التاريخ، وهذه التغيرات هي ما يحرك التفسير أو الذوق عند المتلقين وهذا ما يشير إليه ابن رشيق إذ يربط القراءة الأدبية عند العرب بمتطلبات العصر الثقافي الذي أنشأه لكنها لا تتفك تتغير مع وسائل التلقي التي تتناسب وأهل ذلك الزمان كما يقول: «وكذلك الشعراء انتقلوا عن العادة في الصنعة بانتقال الزمان وطلب كل ذي عصر ما يجوز فيه وتهش له قلوب أهله»⁽²⁾.

«إن المقاربة السوسيو تاريخية التي يعتمدها القارئ العربي في التراث النقدي، تختلف اختلافا جوهريا إذا ما قورنت بمقولات الفينومينولوجيا وتصورات إيزر في فعل القراءة أو النقد، فإيزر لا ينظر إلى القارئ عنصرا مستقلا عن نص يحمل في قراءته صوت الجماعة التي ينتمي إليها، بل يراه مقروء في النص، فيكون مستهدفا بالاستراتيجيات المتنوعة، لتقدم إليه نصا

(1) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 249.

(2) ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص 203.

يكون فيه القارئ الضمني الظل الطويل للقارئ المثالي في النص ولكن دون تحديده اجتماعيا أو تاريخيا»⁽¹⁾.

إذ يقول إيزر في هذا الخصوص: «فلا يمتلك القارئ الضمني أي وجود حقيقي، إنه يجسد مجموع التوجيهات الداخلية للنص، والتي تشكل شروط تلقيه، وبالتالي فإن القارئ الضمني لا يمتلك أي أساس تجريبي بل هو متجذر داخل النص ذاته»⁽²⁾.

لقد ركز بعض النقاد العرب على وظيفة النص في المتلقي وأثرها ومن بينهم حازم القرطاجي حيث يرى أن: «أن الذي تتحقق الوظيفة الشعرية عنده عندما يتجاوز الشعر عملية الإخبار إلى إحداث الإثارة فيصبح خطابا يتميز بوظيفتين: الأولى نفعية تستهدف إقناعا تشكل ما سميناه بعدا تداوليا، والثانية جمالية تتأسس على المحاكاة بما يحصدها من وزن وقافية تشكل بعدا جماليا»⁽³⁾.

إذن فالوظيفة الأولى للخطاب هي نفعية من خلال إيصال معلومة أو إقناع بفكرة أو تعديل سلوك كل ذلك في ضوء الإقناع والمحاكاة، ولا يتم ذلك إلا بشرط إحرار المنفعة، وتمثل القراءة الاعتزالية، أحسن ممثل للقراءة النفعية، حيث جعل أصحابها قراءة الشعر معينا لهم على فهم ومعرفة علوم العرب وأحوالهم في الأزمنة الغابرة، حيث «تمثل إحرار المنفعة أهم غايات الشعر، حيث تكون به وظيفة الإقناع أهم وظيفة فيه، وينقسم الإقناع إلى صنفين: تربوي وثنائفي، ويمكن حصر التربوي فيما يهم أخلاق الإنسان، وسلوكه ويتعلق الجانب التثقيفي لها من شأنه أن ينمي أخلاق الإنسان، وسلوكه ويتعلق الجانب التثقيفي لها من شأنه أن ينمي معارف المتلقي في الميادين المختلفة، حيث يعد العنصر الأول أي تحسين الأخلاق أهم الأهداف التي دفعت العرب إلى صناعة الشعر، فهي لما احتاجت إلى الغناء بمكارم أخلاقها، لتعز أنفسها إلى الكرم وتدل أبناءها على حسن الشيم، فالشاعر في

(1) نابت علي امهانة: عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي، ص 122.

(2) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 25.

(3) تسعديت قوراري: المتلقي في منهاج البلاغ وسراج الأدباء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 154.

الأساس ذو رسالة تربوية، والشعر مدرسة هدفها تحسين أخلاق الناس، لذا كان لزاما على المتلقين تكييف قراءاتهم مع هذا المطلب الاجتماعي، ليتمثلوا في قراءاتهم الغاية النفعية من الخطاب الشعري باعتباره وسيلة لتحسين الأخلاق والشيم»⁽¹⁾.

أما الثانية فهي جمالية ومالها من وقع في نفس المتلقي والقارئ وما يحدثه هذا الخطاب في النفس من خلال الوزن والقافية التي تنظمان الشعر وبذلك فإن الوظيفة الجمالية لم تغيب النص الشعري المفعم بالمحسنات، والصور وكذا الموسيقى الداخلية التي تخلق لذة في الوزن وإطرابا للأذن، وذلك بتخير لذيذ الوزن، وجميل اللفظ، مع الاهتمام بالجانب الزخرفي من الاستعارات لما للعنصر الموسيقي من تجذر في الذات العربية.

(1) محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1994، ص 179-180.

الفصل الثاني:

المرأة الجزائرية في الشعر المشرقي

المبحث الأول: قيل عن المرأة الجزائرية

المبحث الثاني: جميلة بوحيرد الشخصية الأكثر شهرة

المبحث الثالث: ملخص عما كتبه عن المرأة الجزائرية

المبحث الأول: قيل عن المرأة الجزائرية

يثار اليوم جدل كبير في جميع أرجاء العالم، وبخاصة العربي والإسلامي منه حول دور المرأة في المجتمع، فاختلقت الرؤى وتعددت بين مغالي يرى بأن هذا الدور الذي تلعبه المرأة لا يجب أن يتعدى حدود البيت، وبين آخر يرى بأن إقحامها في جميع نواحي الحياة السياسية منها والاقتصادية ضرورة لا بد منها.

إلا أن للتاريخ رأي آخر في هذا المجال، كيف لا وهو حكم لا يظلم ولا يتعاطف مع أحد فبالإضافة إلى تسجيله تجارب الشعوب فهو أيضا يصنفها ويقيمها، فيرضى ويرضى من أحسن التصرف، ويعاقب من أخطأ وخان ولو تعاقبت الأجيال، والمرأة الجزائرية ممن حكم لهن التاريخ ولم يحكم عليهن. فقد نقشت أسماء الكثير منهن بحروف من ذهب على جدار التاريخ.

ولعلّ الباحث في هذه النقطة يدرك لما لهذه المهمة من صعوبة إن لم نقل استحالتها، وذلك لقصور المواضيع الشاملة والتي تناولت جانب المرأة الجزائرية من خلال صفاتها الذاتية والأنثوية، أو بتعبير أصح مصطلح المرأة كامرأة من أنوثة، وجمال، وافتتان بنور وجهها وعذوبة بشرتها، وطول شعرها، ومن سواد يكتحل عينيها، وهذا لما عرفت به أثناء القرن الماضي من فترة الاحتلال الغاشم، وما امتازت به هذه البطلة من إباء وشموخ وعزة نفس ومن افتداء بالنفس والروح والجسد في سبيل وطنها.

فهذه السمة البطولية والشجاعة في شخص هذه المرأة العظيمة جعل مدار الحديث يكون حول دفاعها المستميت عن أرضها المسلوبة وعن عروبتها المهددة، وعن حقها في الحياة المشروعة فوق تراب أرضها وتحت سماءها، بعيدا عن الجسد الأنثوي والبدن الفاتن الذي تغنى به الشعراء.

إن فكرة أن يكون الشعر عزلا وأن يكون الحديث عن هذه المرأة يتناول بدنها تغزلا بها وتطلعا إليها مبتذلة بعض الشيء وتحجب القيمة الجمالية والوجودية الموضوعية للمرأة لذلك

يجب: " أن نتجاوز هذه الفكرة وأن نتفهم اهتمام الشعراء ببدن المرأة فهما أكثر عمقا ودقة، بغض النظر عن كل المفاهيم والأحكام المسبقة، وأول خطوة على هذا الطريق هي أن نفهم أن المرأة التي يذكرها الشعر امرأة شعرية لا علاقة لها بهذه المرأة أو تلك ممن نعرفهن في الواقع النثري، إنها بكلمة أخرى تشكيل جمالي بحت، وهذا يحتم علينا أن نرى المرأة الشعرية وجودا لا موجودا،...»⁽¹⁾.

فقد اعتاد الشعراء عند حديثهم عن المرأة أن يولوا الجانب الأكبر والأوسع لذلك المفهوم المحصور في جسد المرأة بعيدا عن كيائها الذاتي، وذلك بوصفها دليل الجمال والرقرة والبهاء، فما لذي يمكن أن توصف به المرأة غير ما يتغنى به الرجال من هذه المحاسن؟، ولعلنا لا نغفل عما يمكن أن يميز المرأة من خصال كثيرة بعيدا عن الجمال،...فدهائها سمة ترنو بها بعيدا عن كل الاعتبارات وتجعلها في مرتبة يهابها الرجال.

وحديثنا عن المرأة الجزائرية يدخل بنا إلى آفاق يصعب الخروج منها، ذلك أن هذا الحديث يشبه القبض على السراب إذ كانت هذه الأخيرة خلال القرن التاسع عشر مثالا للبطولة والتضحية، والشجاعة وقد سجل التاريخ بأحرف من ذهب أسماء نساء قدن المقاومة ضد المحتل الغاشم، فعلى سبيل الذكر نجد: "لالا فاطمة نسومر" التي كانت تمتاز وبجدارة بصفات القيادة، إذ قادت الثورة في منطقة القبائل وتمكنت من تحقيق انتصارات على الجيش الفرنسي وبث الرعب في أوساطه فشهد لها العدو بذلك قبل الصديق.فهي نموذج فذ لكفاح المرأة الجزائرية حين تمردت على الظلم والطغيان، وهي أسطورة تروي جيلا بعد جيل قصة لبؤة من الجزائر رفضت الذل والهوان، وقهرت أعلى الرتب العسكرية في الجيش الفرنسي بحنكتها وشجاعته ودرابته بإدارة المعارك ناهيك عما امتازت به من أدب وتصوف وذكاء خارق.

(1) هلال الجهاد:جماليات الشعر العربي: دراسة فلسفة الجمال في الشعر الجاهلي، (سلسلة أطروحات الدكتوراه 650)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2007، ص283.

ثم إن الهمجية البشعة التي انتهجها الاستعمار الفرنسي أثناء احتلاله للجزائر جعلت هذا الشعب يرفض الخضوع والاستسلام، فقد ضحى الرجال بأرواحهم وأنفسهم دفاعا عن روح هذا الشعب. وكما أن للجزائر رجالا فإن لها نساء تفنن في مجال غير مجالهن ، فقد حملن السلاح ورفعن الراية ووضعن يدهن في يد إخوانهن الرجال من أجل تحرير الوطن ، وقد كانت السند القوي للزوج والأخ والابن ممن حملوا السلاح وأبليت بلاء منقطع النظير أظهرت من خلاله أنها النفس الثاني للثورة المضفرة.

إن هذه المرأة التي أراد لها الاستعمار أن تبقى تحت وطأة الظلم والاستعباد، وأن تبقى بين حفر الجهل والجمود الفكري الخانق والتخلف والحرمان الذي تفرضه أساليب المحتل كسرت القيود التي كبتت أنفاسها، وانطلقت مسلحة بإيمانها وبارادة مخلصه للوطن تكافح وتتاضل بشتى الطرق والوسائل المادية والمعنوية سواء داخل الوطن أو خارجه من أجل أن تغير المفاهيم الراسخة في ذهن المستعمر.

ولأن المرأة في الجزائر عنفوان وجمال فقد أقسمت على الوقوف بجانب أخيها الرجل من أجل الدفاع عن وطن لم يهن ويستكن لأنه أنجب أبطالاً كما أنجب بطلات ووقفوا وقت الحاجة يدا بيد من أجل تحريرها ورفع رايته في سماء العالم، فلم تتوان هذه المرأة في تحمل مسؤولياتها تجاه ثورتها، فقد ساهمت فيها على مختلف المستويات؛ فهي المناضلة في جبهة التحرير الوطني وهي مسئولة في اللجان السياسية والإدارية، وفدائية وجامعة أموال وعسكرية تابعة لجيش التحرير الوطني، وقد كانت هذه المرأة في الريف والمدينة على حد سواء مناضلة وفدائية ومسبلة، وهو ماجعل الاحتلال الفرنسي يدرك خطورتها فكانت عرضة بذلك للقمع والتعذيب داخل السجون وخارجها، ونتج عن ذلك سقوط العديد من النساء الشهيديات من أمثال: حسيبة بن بوعلي ومليكة قايد ومريم بوعتورة والشهيدة فاطمة بدار التي اغتيلت في مظاهرات 17 أكتوبر 1961 في باريس، والشهيدة وريدة مداد ومريم وفضيلة سعدان ووهيبة قبائلي وعويشة حاج سليمان، وغيرهن المئات ممن سقطنا في ميدان الوغى وحققنا

النصر وأبطلنا مخططات المستعمر الفرنسي الذي كان يهدف أثناء وجوده في الجزائر إلى خلق اللانسجام بين الرجل والمرأة لكن هيهات له أن يحقق ذلك" فالانسجام الفكري والشعوري بين أفراد المجتمع هو الجدوى الحقيقية ..."(1).

لكن برز في الساحة اسم: جميلة بوعزة وجميلة بوباشا، وجميلة بوحيرد هؤلاء الجميلات اللاتي مثلن صمود المرأة الجزائرية وتحديها المستميت لأبشع وأقسى آلات العذاب والاضطهاد والقمع، وجعلت أقلام الشعراء تتغنى بها وببطولاتها تمجيذا وافتخارا ونحن نعلم أن " الشاعر حين يقدم إلينا قصيدته لا يستهدف مجرد إطرابنا ببراعته الفنية وإنما يتوقع منا أن نشاركه تجربته كاملة، وأن نتدبر الموقف الذي تعبر عنه هذه التجربة..."(2).

إن المرأة الجزائرية تعتبر امرأة ثورية وبجدارة فقد ضربت أمثلتها في التضحية والوفاء ولم تكن أقلام الشعراء الجزائريين فقط من سطروا لها أمجادها بل تجاوزت ذلك إلى أقلام الشعراء المشاركة والمغاربة، فعلى خطى سليمان العيسى نجد محمد مهدي الجواهري، ويدر شاعر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة ومحمد الحريري، ونزار قباني والهادي آدم، والشاعرة هند هارون والشاعر محمد الفيتوري وغيرهم من الشعراء الذين تحدثوا عن ثورة الفاتح من نوفمبر، ومنهم من خص حديثه عن المرأة الجزائرية المجاهدة.

وبعيدا عن غزل امرئ القيس، ومعشوقة عنتره نجد الشعر الذي كتب من أجل بناء أمة والنهوض بقيمها ومعتقداتها "قبييت من الشعر بعثت أمة من مرقدتها، واقتحمت غمار الحروب، واستردت مجدها وأحيته بعد الاندثار"(3)، وهذا حال الشعر الذي خلد أسماء بنات الجزائر الباربات في تاريخ الشعوب والإنسانية، فبطولة الجميلات من أمثال جميلة بوعزة وجميلة بوباشة وجميلة بوحيرد كانت نبراسا وشمعة تنير درب السائر نحو المجد والعلا

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، ط1، بيروت، لبنان، 1974، ص40.

(2) المرجع نفسه: ص40.

(3) محمد ناصر بوحجام: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط1،

بيروت، 1985، ص72.

وخاصة إذا كانت الصورة المرسومة في القصيدة التي تتغنى بهكذا أبطال: " ذات رنين ونغم ينتشر نحو الخارج في دوائر، فتعم ما حولها وتلهمه من قوتها...يستملحها القارئ ويأخذ منها ما قدر عليه، و يقرؤها في مساقها فيرى أثارها بادية على وجهه"⁽¹⁾ فتجربة الجميلات اللائي تحدث عنهن العالم اجمع والشعراء المشاركة بخاصة كانت من أجل أن يتدبر القارئ هذه التجربة البطولية التي عاشتها نسوة من المدينة وهنّ في ربيع العمر، بفضل الإيمان الراسخ في قلوبهن وهن في قلب الزنزانة يواجهن المستعمر بشموخ و كبرياء واعتداد بالنفس وحب للموت في سبيل الوطن. يقول الشاعر سليمان العيسى:

أين مني عينان خلف جدار الس جن، مكحولتان بالكبرياء!
وجبين وألف نجمة صبح لألأت فوق جرحه الوضاء
وفم يعجز العذاب ويعياه فيه عن محو بسمه زهراء
بسمه لخصت بها شرف التا ريخ صديقة من الصحراء
أين مني جميلة؟ تزار السا حات من صمتها بألف حداء
هي في غصة تهوى فوق جلادها سيات ازدرء⁽²⁾

فالشاعر هنا يصور لنا ويستحضر في مخيلته صورة جميلة ليست لجميلة بوحيرد فقط أو جميلة بوباشة أو جميلة بوعزة بل كل جميلة في الجزائر، وسياط الجلاد تنهال على جسدها الغض من أجل أن ينال من مبادئها التي أمنت بها؛ لكن جميلة اكتحلت عيناها بكبرياء الثورة وأبت هي ورفيقاتها اللائي في السجون الخضوع والاستسلام.

وأثناء مكوث هاته الجميلات في السجن لم يكن يبحثن عن ذاتهن المفقودة لأنهن ومنذ إيمانهن بالقضية والعقيدة التي تآبى الهوان إلأن تستقل الجزائر قدانسجمن مع ذاتهن القوية وإيمانهن الراسخ بتاريخهن وقيم ثورتهن وتأهبن لصنع جيل من النساء يكبرن بكبرياء

(1) محمد ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت، لبنان ، د.ت، ص236.

(2) سليمان العيسى: ديوان الجزائر، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام، 1993، ص49.

الوطن، وهذا ما أتت به أبيات الشعر لأن: " الهدف البعيد للشعر هو تحقيق الانسجام بينه وبين الحياة، فانه إنما يعبر بذلك عن الهدف الذي تسعى الجماعة نفسها إلى تحقيقه، وهو أنتكون منسجمة مع ذاتها ومع الحياة، ولا يتحقق الانسجام بين الجماعة والحياة إلا من خلال الموقف أو العقيدة المشتركة"⁽¹⁾.

وعلى غرار سليمان العيسى فقد كتب الشاعر محمد المصري قصيدة يتغنى فيها بالبنات الجزائرية تحت عنوان "جزائرية" يقول فيها:

.....

.....يا جميلة.....
أي معنى أن يعيش القلب من غير رسالة....
إنما يستهدف الإنسان من هذي الحياة....
أن يروي قلبه من حب إنسان الحياة.....
ولقد أقسمت أنت اليوم أن تحيا الجزائر....
ولقد أدبت الرسالة.....⁽²⁾

لقد خاطب الشاعر هنا المرأة الجزائرية باسم "جميلة" فهذا الاسم أصبح رمزا لكل فتاة جزائرية، يستعمله كل شاعر وكل كاتب يريد أن يتحدث عن نساء الجزائر، ويصف بطولاتهن فلا حاجة بنا إلى ذكر أسماء كثيرة بينما هنالك اسم واحد يتفق الجميع بأنه يمثل كل نساء الجزائر هو: "جميلة".

في ذات السياق شاعرتنا نازك الملائكة لم تسدل الستار دون أن تتحدث عن هذه الجميلة الثائرة في قصيدتها المعنونة بـ: "نحن وجميلة" والمنشورة في ديوانها إذ تقول:

جميلة أتبكين خلف المسافات خلف البلاد

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري، ص40.

(2) مجلة الآداب، السنة السادسة، العدد الرابع (نيسان) أبريل 1958، ص03.

وترخين شعرك ، كفك ، دمعك ، فوق الوساد

أتبكين أنت ؟ أتبكي جميلة؟

أما منحوك اللحون السخيات والأمنيات؟

أما أطعموك حروفا ؟ أما بذلوا الكلمات؟

ففيم الدموع إذن يا جميله؟⁽¹⁾

فالشاعرة هنا ترفض بكاء المجاهدة المسجونة لأنها رمز من رموز الحرية، ولا يجب أن تصور في غير هيئة القوة والشجاعة وتعزيها بأنها لم تنس بل كتبت من أجلها أجمل الأغنيات وأجمل الألحان. فصورة المرأة الجزائرية في الشعر العربي كانت صورة المجاهدة البطلة التي رفضت القيود وحطمت الأغلال رافضة فكرة العبودية والظلم وقامت جنبا إلى جنب مع أخيها الرجل، وثارت في وجه المستدمر الغاشم فكانت الأم والزوجة والأخت، كما كانت الفدائية والممرضة والسياسية. وقد كانت بسالتها وإقدامها رمز الأنوثة والعروبة والثورة، بعيدا عن عشق داسته أقدام المحتل وزينة دمرتها أيادي الغاصب، لتخرج من ثوب الأنثى التائهة إلى جسد الثائرة المقاومة. فهنيئا لها فخر العروبة وهنيئا لنا بتاريخ مشرق صنعته أيدي الرجال وبطولات النساء.

فبالثورة التحريرية ولها انفجرت قرائح الشعراء، وبذلك التجربة المجيدة استطاعت الجزائر أن تصد كل معتد أثيم يحاول أن يسرق نبض الحياة من قلب جميلات الجزائر اللاتي رفضن الرضوخ سابقا للمستعمر ويقفن اليوم يدا بيد من أجل مستقبل زاهر لهذا الوطن كسد منيع ضد كل من يفكر في المساس بأمن وسلامة ترابه.

(1) ديوان نازك الملائكة، ج2، ط2، دار العودة، بيروت، 1979، ص505.

المبحث الثاني: جميلة بوحيرد الشخصية الأكثر شهرة

لقد سطرت فرنسا منذ احتلالها للجزائر إستراتيجية لتدمير بنيات المجتمع الجزائري من أساسه وذلك بضربه في الصميم (في المرأة) وذلك باعتبارها عبده يمتلكها الرجل بموجب صداق ومقدار من المال من أهلها يضربها متى يشاء ويكلفها بأعمال تفوق طاقتها كما أنها كانت تمثل للرجل متاعا ليس إلا هكذا كانت الصورة مغروسة في أذهان المستعمر الفرنسي. وفي أذهان كثير من الناس بطولات الرجال اللذين صنعوا مجد الثورة التحريرية وفخارها أمثال: مصطفى بن بولعيد وزيغود يوسف والعقيد عميروش وسي الحواس والعربي بن مهدي وغيرهم من الشهداء والمجاهدين اللذين رسموا صورة الجزائر الحرة من خلال بطولاتهم ولا ننسى الصورة التي انطبعت في ذهن كثير من الشعراء العرب والمحدثين عن الجزائر من خلال صورة المرأة القوية الثائرة التي أبت إلا أن تقف مع أخيها الرجل في مقارعة المستعمر وتقدم للعالم نفسه صورة جميلة ومشرفة عن بلد اسمه الجزائر كل أبناءه ثائرون صغيرهم قبل كبيرهم وقد كانت صورة نسائها الثائرات من أمثال جميلة بوحيرد وجميلة بوعزة⁽¹⁾ وجميلة بوباشة⁽²⁾ إلهاما لكثير من الشعراء الجزائريين والعرب اللذين استوقفتهم الجميلات الثائرات الثلاث وما أعظم الثورة وأظهرها إذا احتضنتها النساء الجميلات وساهمن في إثبات أن قلب المرأة الجزائرية الثائرة مليء بإيمان عميق بأن الأرض والعرض أغلى من الزرع والضرع والشباب.

(1) جميلة بوعزة: من مواليد العفرون ولاية البلدية عام 1937م انخرطت بالثورة عام 1956 وهي في الثانوية، عملت بوضع القبائل بالعاصمة اعتقلت في أبريل 1957، عذبت إلى حد الجنون ثم خرجت من السجن سنة 1962م.

(2) جميلة بوباشا: من مواليد العاصمة سنة 1938م انضمت إلى الثورة عام 1955 كان دورها نقل الأدوية والوثائق، وإيواء الثوار، اعتقلت يوم 1960/09/09م عذبت ببشاعة ثم أطلق سراحها عام 1962م اشتغلت عضوا بالمجلس التنفيذي لمنظمة المجاهدين بعد الاستقلال.

إن بنات الجزائر الباربات قد قدمن صورة مبهرة للعالم أجمع شهد لهن العدو قبل الصديق و الصغير قبل الكبير هاته البنات اللاتي وجدن أنفسهن وجها لوجه مع السجان في قلب الزنزانة مع الظلمة والوحشة والاعتراب ومن بين هاته النساء: جميلة بوحيرد التي أثارت جدلا كبيرا بين أقلام الشعراء هذه المرأة التي واجهت السجان في سجنها بشموخ وعزة وكبرياء، واعتداد بالنفس وعشق للموت افتدت به الوطن وأرخت به للثورة المجيدة من جهة، ولوحشية الاستعمار الفرنسي من جهة أخرى، هذه المرأة التي صفتت المستعمر بكبريائها وأقسمت هي وكل جميلات الجزائر على أن تحيا الجزائر فارتسمت صورة الجزائر الناصعة من خلال أبنائها وبناتها اللذين كانوا رمزا للشموخ والعزة والإباء والتي جعلت العالم بأكمله يستمع لنداء الشعب ونداء جميلة.

إنها المرأة التي صفق لها العالم طويلا محبة، واعتزازا وتقديرا هي المرأة التي سيستيقظ الشهداء من مقابرهم إذا ماتكلمت أما التاريخ فسيركع تحت قدميها إجلالا وإنصاتا هي الشخصية التي اختارها التاريخ لتكون من بين أبرز خمس شخصيات سياسية طبعت القرن العشرين هي ليست مجرد اسم رنان في التاريخ العربي الجزائري إنها رمز مضيء من رموز الكرامة العربية والحرية الإنسانية هي تجسيد للنزوع المقدس نحو كل ماهو جميل في الحياة البشرية إنها قصيدة في تراب الوجدان الجزائري والعربي والإنساني إنها شجرة مثمرة و خالدة في تربة الروح وفي ماء الحلم و دم التحرير القومي والوطني والإنساني.

إن الحديث عن هذه المرأة يشبه القبض على السراب لأنه وببساطة يتعلق الأمر بأسطورة حيث لم يسبق وأن تأسطرت حياة كائن بشري وهو حي يرزق ويمشي بين الناس ويتنفس هوائهم ويتقاسم معهم مسرات الحياة.

جميلة بوحيرد امرأة عجيبة جعل منها التاريخ شخصا ينتمي إلى الماضي والمستقبل في آن واحد، هذه المجاهدة الخالدة جميلة بوحيرد التي أبت مسيرتها الحياتية إلا أن تكون جزء من الصيرورة الأدبية.

فمن هي هذه الذاكرة المنسية جميلة بوحيرد؟.

جميلة بوحيرد⁽¹⁾ من مواليد 1935 حي القصبه بالجزائر العاصمة ولدت جميلة من أب جزائري وأم تونسية كانت البنت الوحيدة بين أفراد أسرتها فقد أنجبت أمها سبعة شبان كان لوالدتها التأثير الأكبر في حبها للوطن فقد كانت أول من زرع فيها هذا الحب وذكرتها بأنها جزائرية لا فرنسية رغم سنها الصغيرة ، فقد كان الطلاب الجزائريون يرددون في طابور الصباح فرنسا أمنا لكنها كانت تصرخ وتقول الجزائر أمنا فأخرجها ناظر المدرسة الفرنسي من طابور الصباح عاقبها بشدة لكنها لم تتراجع وهنا ولدت لديها الميول النضالية. كان انضمامها إلى صفوف جبهة التحرير صعبا وذلك باعترافها وتم عن طريق إحدى الصديقات المناضلات في أحد الأحزاب عام 1956 فكان هذا التاريخ نقطة تحول كبرى في حياتها قررت بموجبه ترك مقاعد الخياطة لتلتحق بالكتائب الثورية الأولى وهي لم تتجاوز من العمر العشرين سنة.

كلفت في بداية مسارها الثوري من طرف عمها المجاهد مصطفى بوحيرد بالسهر على إطعام وخدمة رفاق السلاح بالقصبه، والمجاهد ياسف سعدي، وعلي لابوانت وعليلو...، ثم تم اعتمادها بعد التمرس كفدائية جريئة مهمتها أن تقض مضاجع الأعداء ودك إقامات راحتهم في معقلهم المحصنة ، وذلك بزرع المتفجرات التي كان بيتها بالقصبه أحد الورشات التي تصنع فيها مثل هذه القنابل المحمولة عادة في القفاف المهيأة للخضر والفواكه، والتي كثيرا ما أفزعت بيجار وزبانيته وكانت أهم عملية قامت بها هي التي استهدفت الملهى الفرنسي "ميلك بار"، في 26 جانفي 1957، هذه العملية التي جعلت من

(1) نبذة بتصرف عن حوار أجري مع جميلة بوحيرد عام 1968 وهو أول حوار بعد اعتقالها الأحاديث الصحفية عام 1963، والحوار كان مع "قصي صالح الدرويش" منشور بمجلة الحدث العربي والدولي عدد24، تشرين الثاني 2002، وأيضا مقال لعبد الوهاب حقي بعنوان: "جميلة بوحيرد طود شامخ وتاريخ أمة" منشور بجريدة الأحرار العدد 2410، يوم: 2006/02/01م.

السلطات الاستعمارية تضع جميلة على رأس قائمة المطلوبين أحياء أمواتا حيث تم القبض عليها في 09 أبريل 1957، وذلك بعد تعرضها لإصابة بالغة الخطورة في ساقها في إحدى المواجهات الدامية مع دورية المظليين الفرنسيين في احدي تمشيطاتهم لأزقة القصبة المتمردة وعثر على وثائق سرية بحوزة جميلة تخص جبهة التحرير الوطني ووثائق أخرى موجهة إلى المجاهد عبان رمضان، مع مبلغ مالي مقدر ب: 800000 فرنك فرنسي.

ومن هذا التاريخ تبدأ مأساة جميلة بوحيرد الأسطورية هذا التاريخ الذي لم تكن جميلة قبله تعني شيئا كثيرا سوى أنها مناضلة كباقي أخواتها، لقد تعرضت جميلة إلى أقسى أنواع التعذيب وأبشع منكراتها وتعرضت خلال استنطاقها إلى أقدر ما يمكن أن يخطر على بال كائن بشري تقول: " لقد تعرضت في 29 أبريل 1957 إلى استنطاق وتعذيب متواصلين وذلك في المشفى العسكري بمايو، ولقد قاسيت لمدة 03 أيام عذابات الضرب العنيف والكي بالكهرباء إلى أن يغمى علي فصرت أهذي..."⁽¹⁾.

ولم تتوقف حدود التعذيب هنا بل تجاوزته إلى درجة التحرش الجنسي والنيل من شرفها، بل تهديدها باستباحة عفتها من طرف احد السنغاليين المنضوين تحت لواء الجيش الفرنسي المعروف باللفيف الأجنبي وذلك على مرأى ومسمع الجميع، فتذكر ذلك جميلة قائلة: "...ولما أنكرت كل التهم ضريوني على جرح يدي النازف...وأبقوني هكذا أتعذب كل يوم، بل كل ساعة ولم يجلبوا لي طبيبا ليكشف علي إلا بعد أشهر وفي الأخير قدم تقريرا مزورا عن إصابتي وأنكر وجودها، ووجود آثارها لأنه كان طبيبا متواطئا"⁽²⁾.

ولم يتوقف الاستعمار بهذا التعذيب بل طالت أيدي المستدمر عائلتها اثر اعتقال أخويها وتعذيبهما خاصة أصغرهم سنا "الياس" الذي لم يتجاوز عمره الرابع عشر عل ذلك يجبرها على الاعتراف بمكان رفائها من أمثال ياسف سعدي، وعلى لابوانت.

(1) مقال لعبد الوهاب حقي : جريدة الأحرار ، العدد 2410، ص 16.

(2) المرجع السابق ، ص 16.

لكن كل هذا التعذيب لم يجد معها نفعا ، فلم يتمكن الجلادون من الظفر بأي سر من أسرار التنظيم الثوري، وهو ما أدبالإصدار حكم الإعدام في حقها وفي حق رفيقة دربها جميلة بوعزة، وهذا يوم 13 جويلية 1957، وتم تأجيل الحكم في اليوم في اليوم الموالي لمصادفته للرباع عشر من جويلية عيد انتصار الثورة الفرنسية والتي للصدف من شعاراتها الرنانة: العدالة،الإخاء، والمساواة، فيالها من شعارات تصادر بموجبها حريات الشعوب.

تقول جميلة في شأن ذلك اليوم:"كان أجمل يوم في حياتي لأنني كنت مقتنعة بأنني سأموت من أجل أروع قصة في الدنيا....، ومازلت اذكر أننا عدنا من قاعة المحكمة إلى السجن، وصرخ الإخوة المساجين يسألوننا عن مضمون الحكم، اجبنا بالنشيد الذي ينشده المحكومون بالإعدام، ومطلعه:" الله اكبر، تضحيتنا للوطن"، كنت أنا وجميلة بوعزة...وكانت لحظة مؤثرة فآلاف وآلاف الأصوات رددت معنا النشيد محاولة تشجيعنا "(1).

وكان يمكن أن يمر تاريخ إعدام جميلة كما مرت تواريخ إعدامات كثيرة في حق الجزائريين والجزائريات بدء بأحمد زبانة لو لم يظهر في حياة جميلة ومسارها النضالي رجل يقال له بكل بساطة جاك فرجيس، الممارس لحرفة المحاماة المنتمي في أصوله العرقية إلى احدي المستعمرات الفرنسية المعروفة باسم جزيرة "رينون" المحتلة هي الأخرى من قبل فرنسا وبالتالي فهو ليس فرنسي الأصل، ومن هنا جاء حبه في الدفاع عن المستضعفين والمضطهدين ووهب حياته في الدفاع عن حقوق الأفراد والشعوب المستعمرة بدء بالجزائر ووصولاً إلى فلسطين وقد ألف كتابا حول نضال جميلة اسماه: (جميلة بوحيرد) بالاشتراك مع الكاتب الفرنسي أرنو، لكن هذا المحامي البطل لعمري يجد الطريق أمامه سهلا للدفاع عن حق جميلة في الوجود وإقناع القضاة بعدالة قضيتها، بل رفضت المحكمة الفرنسية اعتماده وتعرض لمحاولات اختطاف واغتيال، إلا أن استماتت جميلة ورفضها للإدلاء بأي جواب عن أسئلة المحكمة ما لم يكن في حضور محاميها مساعدة إياه.

(1) مجلة الحدث العربي والدولي ، ص40.

وكان لكل هذه الأحداث المتشابكة والتي أعطت لقضية جميلة بوحيرد ولأربع نساء أخريات زخما إعلاميا، لانقول عربيا ولا غريبا ولكن إنسانيا بعدا كبيرا، والتي جرمت المستعمر الفرنسي وأجبرت محكمته عن التنازل إكراها عن حكم الإعدام ، والقبول بالسجن من اجل تحسين صورة فرنسا المشوهة أمام العالم ، وهو ماجعل جميلة ورفيقاتها ينقلن إلى أحد السجون الفرنسية إلى غاية الإفراج عنهن في تاريخ استقلال الجزائر عام 1962م.

أما فيما يخص زوجها من المحامي جاك فرجيس على اعتباره مسيحيا فرنسيا فتزد جميلة على محبيها والغيريين على تاريخها قائلة: " لقد وصلتني مئات الرسائل من جميع بلدان العالم الإسلامي ، حتى من باكستان لقد كانوا يعتبرونني ملكا عاما وليس ملكا لنفسى وأنا افهمهم ولكن الحقيقة أنفارجيس اعتنق الإسلام قبل أنأتزوجه وما كنت لأتزوجها أبدا لو لم يكن مسلم " (1).

جميلة بوحيرد بعد الاستقلال

إن التزام جميلة بالصمت المطبق والعيش البعيد عن الأضواء كان عقبة حول معرفة حياتها لا قبل الاستقلال ولا بعدها ، وإنها لقدرة فريدة ألزمت بها نفسها حتى لا تقع فيما وقع فيه غيرها من تسويق لشخصها وتاريخها وجهادها الذي كان خالصا لوجه الجزائر، فكيف لنا اليوم أن نحاول استنطاق الأساطير العجيبة والتمائيل الخالدة ؟ من أمثال جميلة بوحيرد، إنها وحدها القدرة على أن تلهمنا الحق في استقراءها . لقد فارقت جميلة الحياة منذ أن قررت وهب حياتها وروحها للجزائر، وهذا ما جعلها رمزا تغنت به الأجيال وخذها الشعر والشعراء وخذتها الملاحم الشعبية والنصوص الإبداعية.

لقد عاشت المجاهدة والبطلة جميلة بوحيرد وفيه لمبادئها، وهو ما جعلها كبيرة واكبر ولم تكن من الذين اشتروا الضلالة بالهدى، وتتكروا للثورة وحصدوا الثروة ، ومن الذين باعوا جهادهم وقبضوا الثمن وأحبوا السلطة والمال حبا جما.

(1) المرجع السابق : ص 42 .

إن جميلة بوحيرد وحدها جديرة بالاحترام والتقدير لأنها تمثل رمز الحرية والعطاء مثل الشخص الذي يضحى ولا ينتظر المقابل الرخيص ، إن جميلة الأمس واليوم والغد تعيش في عمق الجزائر يلسعها بردها ويلفحها حرها، ويصيبها جوعها وعطشها وتهزها مسراتها ومآسيها إنها اكبر من كل من طالبوا بالحقوق وانعدام الواجبات ، وأنبل من كل ذلك وأعظم لذلك نجدها منذ استقلال الجزائر أينما حلت هلت لها الجماهير واحتضنتها اذرعها جلالا وإكبارا واحتراما ، لقد تم استقبال جميلة بعد الاستقلال في اغلب الدول العربية التي أحبها وعشقا شعوبها دون أن يروها فمن الأردنإلى العراق إلى مصر إلى الكويت إلى سوريا احتضنها الشعب وتحولت إلى معبودة الجماهير.

• اعتبرت جميلة بوحيرد مواطنة شرف في سوريا والعراق وتحمل رتبة شرفية في الجيش السوري.

• عرض على جميلة بعد الاستقلال أن تكون نائبة في البرلمان إلا أنها فضلت ترك مقعدها لمن هو أكفأ منها وهذا نبل لا يكون إلا في قلب إنسان عرف قدر الاحترام.

• قامت عام 1982م بالمشاركة في مظاهرات عارمة للمرأة الجزائرية احتجاجا على قانون الأحوال الشخصية الجائر في حقها كانسان وامرأة.

• أعلنت عن رغبتها بالمشاركة في الثورة الفيتنامية ضد الامبريالية الأمريكية إلا أن استحالة الأمر حال دون رغبتها.

• كما لم تتأخر في إبداء رغبتها في الدفاع عن فلسطين المحتلة لكن أحرار العالم شكروا لها مساعيها النبيلة لأنهم كانوا يدركون ما بجسمها من حرائق وعذابات.

• رفضت جميلة كل الأحكام الجائرة التي صدرت في حق بعض المجاهدين خاصة قرار بن بلهالإعدام حسين آيت احمد، لقد كانت ترفض تماما عقوبة الإعدام.

• تدخلت أيضا لدى الرئيس الراحل هواري بومدين من اجل أن يمنح العفو للمجاهد الذي أطلق عليه النار لاغتياله، وحقق بومدين رغبتها.

• لقد كرمت جميلة بوحيرد في معظم الدول العربية إذ لا تخلو مدينة من مدرسة تحمل اسمها أو شارع يتغنى بها ماعدا في بلدها، وهذا إيثارا منها للذين ظفروا بالشهادة في ميدان المعركة التحريرية وتراهم الأجر بالتشريف.

لقد كانت جميلة ولازالت رمزا احتفى به الشعر العربي فقد استحالت الى موضوع يلهم الكتاب شعرا ونثرا فالى جانب المقالات الكثيرة التي تناولت كفاحها وجهادها فقد خلقتها السينما المصرية في فيلم أدت بطولته الفنانة ماجدة الخطيب تروي فيه نضالها وما تعرضت له من تعذيب إلا أن البطلة الحقيقية جميلة بوحيرد لم يرق لها هذا العمل وقالت بأنه : "كان فضيحا....ولم تكن هكذا أبدا" (1).

كما كتب عنها الأديب السوري الأستاذ عبد الوهاب حقي مسرحية تحمل عنوان " جميلة " وأخرجها بنفسه وقامت بأدائها فرقة "أصداء المسرح" في مدينة دير الزور وجابت هذه المسرحية العديد من المحافظات السورية ، ومنح ريع مداخلها إلى جيش التحرير الجزائري تعبيرا عن تضامنهم مع الثورة الجزائرية.

أما الشعر فقد كان لجميلة حصة الأسد فقد أحصي لها أكثر من 60 قصيدة كلها مهداة إلى جميلة وقد تم إصدارها عام 1958م، تاريخ إصدار حكم الإعدام في حقها ، وقد كانت كل هذه القصائد تتغنى بنضالها وثباتها، لقد شاركت في هذا الحشد الهائل كوكبة من الشعراء من أمثال نزار قباني وسليمان العيسى ونجيب مسرور،وعيسى الناعوري من سوريا، وبدر شاعر السياب، وعبد الوهاب البياتي نازك الملائكة، وشفيق الكمالي من العراق، وحسن فتح الباب، وعبد المعطي حجازي من مصر ومحمد الفيتوري من السودان وغيرهم كثير، وقد جاءت هذه القصائد موحية بالتضحية والفداء فقد خاطبها بدر شاعر السياب بلهجة الأخوة الصادقة في قصيدته حين قال:

....يا اختنا المشبوحة الباكية

(1) مجلة الحدث العربي والدولي : ص42.

أطرافك الدامية

يقطرن في قلبي ، ويبكيننا فيه

أما الشاعر المصري عبد المعطي حجازي فأرى في صمود جميلة ما يرفعها إلى مرتبة القديسين لذلك سماها مباشرة (القديسة) في قصيدته التي ذكر فيها العالم بالمسارات النضالية لهذه المرأة .

إلأن نازك الملائكة المرأة والإنسانة فضلت أن تخاطبها بغريزة الأمومة ما جعل من جميلة تبكي وتتألم مثلها مثل كل البشر ، حين يشتد عليه القيد وتدمى نفسه من العذبات ولم يتوقف الأمر هنا بل أصر الشعراء العرب على مباهاة فرنسا "بجان دارك العروبة " فقد عنون حبيب الفؤاد قصيدته "جان دارك العروبة " قائلاً:

إيه جميلة فالنضال

دعاك (جان دارك) العروبة

خلدت اشرف صفحة

للمجد فازدهرت عجيبة

ماكنت آخر حرة

خفت لغرتها مجيبة

لا بل فنك (خوله)

للذود عن حرم سليليه⁽¹⁾

أما عبد الوهاب البياتي فلم ير في جميلة من يضاهاها في هذه التضحية سوى المسيح لذا كانت قصيدته المهداة إلى جميلة تحمل عنوان (المسيح الذي أعيد صلبه)، والتي يرى فيها أن جميلة حدث لا يمكن تكراره كالمسيح ، فكلاهما يحمل الحب والخير،

(1) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج 1 ، ص 223.

ورمزا للأمل والألم، كلاهما تحمل في سبيل ما يؤمن به شتى أنواع العذابوالأسى
والسخرية.

ولم تقف الأوصاف هنا بل راح الشعراء مرة يرمزون لثباتها بابي ذر الغفاري، ومرة أخرى
بخولة بنت الأزور، أو الخنساء محاولين دمج صورة جميلة بهن لتصبح رمزا يشمل في
حياته بطولات هؤلاء البطلات، التي أثرت في الإنسانية لدفاعها عن وطنها السليب.
وراح شعراء آخرون يصبون جم غضبهم على فرنسا اللعينة والحاقدة أمثال نزار قباني الذي
وجد نفسه أمام قص وحذف لبعض أبيات قصيدته التي صب فيها غضبه على فرنسا أثناء
حكم الإعدام على جميلة انفجر فيها غضبا وخاطب فرنسا بأبشعالأوصاف كالكلاب والبغال
والأنذال والأشرار، ومما جاء فيها قوله:

...يا ربي هل تحت الكوكب

يوجد إنسان

يوجد إنسان مهما كان

يرضى أنيأكل

أن يشرب

من جثة امرأة تصلب

لكن فرنسا ياربي

ترضى أن تلعق كالكلب

من جثة امرأة تصلب

من لحم جميلة بوحيرد

لاكوست وآلاف الأنذال

من جيش فرنسا المغلوبة

انتصروا الآن على جثة

جثة امرأة مصلوبة

فضمير فرنسا لم يوجد

المبحث الثالث: ملخص عما كتب عن المرأة الجزائرية

جزائرية⁽¹⁾

محمد المصري:

ليتني نسمة حب من نسيمات دمشق الشتوية
ليت أني...قوة تهدم قضبان السجون الدموية
ليت لي....جنح حمامه...يا جميلة.....
كنت رفرفت إلى عينيك في الليل....وطرنا....
وحملنا معا.....شهد ابتسامه
وزرعناها على الخد.....علامه
إنما يحزن قلبي.....أنني لا استطيع
غير أنأهديك هذي الأغنية
علها تشعل نار الوجد في قلب الصقيع
وتلوج الأودية.....
فافتحي عينيك للشعر وأزهار الربيع
وافرحي... فارسة الأرض التي تشرب
من عين الصبايا.....

يا جميله.....

أتراهم يقصفون الغصن المورق

من فارعة الحور الطويله

(1) مجلة الآداب: السنة السادسة، العدد الرابع، نيسان (أفريل)، 1958م، ص03.

أتراهم يطفئون الغاية الخضراء

في العين الجميلة

أترى تهدأ.....هاتيك الجذيله؟

أبدا.....

لن يقطعوا الأيدي التي تقذف نيران القنابل

لن يخيفوا لهفة الثوار من خلف المعازل

أرضنا المورقة الخصب الخضيله....

تطلع الأغصان فيها.... ألف عين لجميله

وجميله.....

وملايين مناضل.....

لم تزلزل قلبهم.... ريح المقاصل....

ولهيب الموت من بين الحرائق.....

أبدا لن يطفئوا الثورة

في نار البنادق

ستشع النار من عيني جميله.....

من جراحات جميله.....

من جذيلات جميله.....

من يديها.....

من خدود الزهر....في قارعة الحور الطويله

يا جميله.....

أي معنى أن يعيش القلب من غير رساله

إنما يستهدف الإنسان من هذي الحياه
أن يروي قلبه من حب إنسان الحياه
ولقد أقسمت أنت اليوم أن تحيا الجزائر
ولقد أدبت رساله
فافتحي عينيك للحب وأزهار الربيع
وافرحي فارسة الأرض التي تشرب
من عين الصبايا
للاغاني ، والحكايا المقبله
نحن أدريلن تكون المقصله
في عيون البطله
غير لحظات نضال لا تموت
فافتحي عينيك للشعروأزهار الربيع

يا جميله
لك من قلب دمشق العربيه
ألف قبله
تبعث الودلخد المقصله
مثلما تبعث في قلب صقيع الأوديه
كلمة الحب
ودمع الأغنيه

جلال الحنفي: جميلة وزهرة⁽¹⁾

تحبيكما بعداد إذ يفتر صباحها ---- من الشوق عن بشر وعن بسمات
وترنو كما يرنو أخو الوجد من جوى ---- ترققن منه العين بالعبرات
كذلك تهتز النفوس وتنتشي ---- غداة اجتماع الشمل بعد شتات
ألا إن قلبا خافقا في ضلوعها ---- نفتن من سحر به نفثات
فيا طالما حنت إلى قول شاعر ---- يحدثها عنكن عن بطلات
تبيت لما كنتن تلقين من أذى ---- تقطع منها نفسها حشرات
صبرتن يوم البأس وقد نبت ---- سيوف بأيدي قادة وكماة
وفي كل ساح ثار بالحرب نفعها ---- تثبتن عمر الله كل ثبات
وأقسمت لا أقسمت مصدقا ---- بما دنته في الدين من حرمان
لأنتن لو قد أنصف الدهر أهله ---- لتفدين من فتياهه بمئات
وأنتن والتاريخ اصدق شاهد ---- وضعتن في صرح العلى لبنات
ولم أرأخزي من شباب تقاصرت ---- عزيمته في عالم العزمات
تلفت يلهو في الحياة ولم يكن ---- إلى غير أمر اللهو ذا الفتات
فان تبلغ اليوم الجزائر حقها ---- فذاك بما جالته من جولات
ومن بات يرعى الحق منتصرا له ---- فلا بد من نصر هنالك آت
أجدكما قد زرتما اليوم بلدة ---- معطرة الأرجاء ، والعرضات
فان تنتشقا من غاليات عبيرها ---- فما هو إلا طيب النفحات

(1) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج 1 ، ص 270،271،272.

بناها بنو العباس للمجد مؤثلا ---- وللدين حصنا سامق الشرفات
مشت في مغانيها المعالي كما مشت ---- عرائسها في سابغ الحبرات
وأورق فيها المجد حتى تنفضت ---- منابته عن أطيب الثمرات
فباتت تجر الذيل تيتها على الدنيا ---- وتشمخ من عجب على عرفات
ألا فانزلا في أرضها فهو منزل ---- لكل فتى من يعرب وفتاة
ويا مرحبا ما استطعت أن أبلغ المدى ---- بكن من الترحيب في كلمات.

أحمد عبد المعطي حجازي: القديسة(1)

لم تتحسس صدرها
حين اغتتى ، وصار رمانا
ولم تكلم في أمور الحب إنسانا
فقد قضت عمرها
حاملة رسالة من التلال
إلى مخابئ الرجال في المدينة
قديستي كان اسمها جميلة
* * * *

كان اسمها جميلة
أفديه من سمي
الوجه وجه طفلة لم تترك الأما
والعين عين ساحرة

(1) أحمد عبد المعطي حجازي (ديوان)، دار العودة ، بيروت ، 1973م ، من ص : 216 إلى ص : 220 .

مضيئة كحيلة

كأنما اصطادت رموشها الطويلة

من السما نجبها

كان اسمها جميلة

والعمر عمر الزهر ، لكن الربيع غادر الزمان

لما أتى القرصان

عشرون عاما ، فوقها مائة

منذ أن أتى القرصان حلت أوجه الأحران

ياويلتا بطولها لم يبتسم إنسان

لم تبتسم جميلة

لم تفتش عشا بجنب عاشق تحت القمر

لم تعرف اللثما

لم تعرف الغرام إلا خاطرا ، حلما

فقد مضى كل فتى في سنها إلى الجبال

لم يبق منهم واحد تكلمه

لم يبق إلا أن تشد نحوهم في كل يوم رحلها

حاملة رسالة من التلال

إلى مخابئ الرجال في المدينة

* * * *

رسالة في يدها ، وكلمة في فمها

من ههنا

وكلما مرت على جماعة من قومها

يتمتمون في أسي مرير
كادت تصيح : "إنني من جبهة التحرير
وإنني أعلم عن رجالنا الكثير
إنني لست حزينة "
وكلما تذكرت ياسيف
كادت تطير
ياسيف تحت الأرض يمسك المدينة
ياسيف من خمس سنين لم ينم
ياسيف عندما يراها يبتسم
يجب ترديد اسمها
يسألها عن أمه ، عن أمها
انطلقت رصاصة
مضت تسير
رسالة في يدها
رسالة في يدها ، وكلمة في فمها
من ههنا
رصاصة ثانية تمددت في عظمها
وثالثة
قديستي اغتسلت في دمها
قديستي صلت لأجلها مدائن
دقت نواقيس ، وكبرت مآذن
طارت طيور في النواحي باسمها

* * * *

جميلة الجميلة

تعلم أن حولها ألف رسول

سيحملون بعدها الرسالة

لكن ترى من غيرها يقول :

"أهواك يا ياسيف "

إلى أختي جميلة⁽¹⁾

بدر شاكر السياب :

لا تسمعها إن أصواتنا

تخزي بها الريح التي تنقل

باب علينا من دم مقفل

ونحن من ظلماتنا نسأل

من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل؟

من يصلب الخبز الذي يأكل ؟

يخشى إذا وارىت أمواتنا

أن يفزع الأحياء ما يبصرون

إذ يقفز الكهف الذي يأهلون

إن عريد الوحش الذي يطمعون

من أكبد الموتى، فمن يبذل ؟

* * * *

(1) القصيدة منشورة كاملة في ديوان بدر شاكر السياب، ج1، دار العودة، بيروت، 1971م، من ص : 378 إلى ص:

يا أختنا المشبوحة الباكية
أطرافك الدامية
يقطرن في قلبي، ويبكين فيه
يا من حملت الموت عن رافعيه
من ظلمة الطين التي تحتويه
إلى سماوات الدم الواربه
حيث التقى الإنسان والله والأموات والأحياء في شهقة
في رعشة للضربة القاضية
الأرض أم الزهر، والماء، والأسماك، والحيوان، والسنبل
لم تبل في إرهابها الأول
من فضة الميلاد ما تحملين
ترتج قيعان المحيطات من أعماقها ، يسبح فيها حنين
والصخر منشد بأعصابه - حتى يراها - في انتظار الجنين
الأرض أم أنت التي تصرخين ؟
في صمتك المكتظ بالآخرين ؟
في ذلك الموت المخاض، المحب المبعض، المنفتح المقفل
ونحن أم أنت التي تولدين ؟
أسخى من الميلاد ما تبذلين،
والموت أفسى منه كل ما عاناه أجيال من الهالكين
إن الذي من دونه الجبله
والسوط ، والسجان ، والمقصله
إن الذي يفديك أو تفقتين

غير الذي آذوه بالنار أو بالعار والماء الذي تشربين

عبء من الأجال ما أثقله

كم حاول الجلاذ أن ينزله

كم ود أن تلقيه إذ تعجزين

مشبوحة العينين عبر الظلام

يأتيك من وهران - ياللزحام -

حشد مشع باشتعال المغيب

يأتيك كل الناس، كل الأنام

يرجون مما تبذلين الطعام

والأمن، والنعماء، والعافيه

وأنت مثل الدوحة العاربه

.....

.....إلى غاية قوله:

يانفحة من عالم الآلهة

هبت على أدامنا التائهة

لا تمسحها من شواظ الدماء

إنا سنمضي في طريق الغناء

ولترفعي "أوراس" حتى السماء

حتى تروى من مسيل الدماء

أعراق كل النساء، كل الصخور

حتى نمس الله حتى نثور.

جميل صادق حيدر: جميلة: وهم وسؤال⁽¹⁾

أقربها، فهي إنسانيتك الكبرى النبيله
واحملها مثلا أعلى فمن أجلك من أجل الفضيله
الرسالات الجليله
شمخت تأكل نار القيد ، والقيد رجيف لم تمكنه الرجوله
تتهاوى في ذراعها ينوب القيد إذ تحرق عيناها فلوله
وهي تستضوي على حشد من الثارات أنكتها قضايانا العويله
تلك أشواقى ، وأشواقك ماجت في مزيا فكرة الشعب الصقيه
أرمدت عيني بالجرح ، وعينيك ، ومازلت لبلواها جهوله
خسى القيد ، فما لساعد يذوي ، وهو مشدود إلى أزكى جميله
وافتعي الجرح تضري ، تتلوى في الشرايين الأصيله
هي قيثاره شعر الثار ، والشعب قوافيها النبيله
هل تأملت لماذا شمخ الجرح بتاريخ البطوله
وعرفت الآن ياسمراء ما معنى جميله ؟
وهم من أجل أن تبقى ذليله
فكرة الإنسان صاغوا القيد للحكم وسيله
ولحفظ الحكم سال الوهم فيهم ، فإذا المنظار يختال بأضواء عميله
وإذا هم لا يرون الحكم إلا قوقعا يكبس فيه الشعب غيله
وأغاروا فإذا كل أساليب الدناءات فضيله
وإذا هم شهوة الجزائر يستصري على السكين أنفاس القتيله

(1) عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، ج1 ، ص 277 ، 278.

بالغوا في عملة القيد ليغتالوا به كنز البطوله
فإذا بالقيد يعطيهم دروسا لانتكاسات طويله
وإذا هم لوعوا، فوق احتمالات الرذيله
هل عرفت الآن يا سمراء، من كانوا ، ومن كانت جميله؟.

حسن البياتي:

ضحكة جميلة(1)

أي ضحكة

فجرت في فم جلال حقير

صرخة

"لا تضحكي، الأمر خطير..."

صرخة تتبض بالرعب

بأحقاد فرنسا الهمجية

أي ضحكة

هزأت بالموت

بالسجن

بإرهاب عبيد الهتلرية

إنها.....

ضحكة أخت عربية

ألهمت في قمم "الأوراس" آلاف المشاعل

تتحدى

قادة الطغيان ، أعداء الحياة

(1) عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج 1 ، ص 308 ، 309.

وتتير الظلمات

لرفاق الشمس

أحرار الجزائر

هي ضحكة،

حرة النبرة،

خضراء،

نبيلة

تبعث كالنور من قلب جميلة

و كأشياء الخميعة

عانقت أطيب أنواع المشاعر

في نفوس الشعراء....

فإذا الكون غنى

وإذا باسم جميلة

في شفاه البسطاء

غنوة،

أسطورة

تنسج آيات البطولة

إذا رسم جميلة

في صدور الشرفاء،

رمز عز، وإباء

وحمية

لبطولات فتاة يعربية

هزأت بالموت ، بالظلم
لطغيان عبيد الهتلية
أي ضحكة
غصبت من فم جلاد حقير
صرخة تنبض بالحق،
بآثام فرنسا الهمجية
"إنما الأمر خطير "....
أي ضحكة .

محمد الفيتوري: رسالة إلى جميلة⁽¹⁾

لن تسمع الجدران يا جميلة
فالسجن مثل جبهة السجان
من حجر صخر ، ومن صوان
وما لذي تصبغ راحتان
نحيلتان: مستطيلتان
لامرأة صغيرة نحيله

* * * *

السجن لا يسمع بجميلة
إلا انقضاض المعاول
إلا دوي الزلازل
إلا انفجار القنابل

(1) محمد الفيتوري (ديوان)، ط3، دار العودة، بيروت، 1979م، من ص: 298 إلى ص: 306.

السجن سكران، قاتل
وأنت لا فأس، ولا معول
لا خنجر ماض، ولا منجل
أنت هنا حمامة تخجل
في قدميها السلاسل

* * * *

الساعة الآن تدق الغداة
تدق باب الليلة التالية
الساعة الواحدة ... الثانية
ثلاث دقائق بقلبي الحياة
ثلاث خطوات تشد الظلام
وراءها في ظلمة السجن
هل سألت عينك هذا السؤال ؟
وأنت بين الصوت ، والقيد
فأقبلنا بأدمع الحقْد
أم ياترى لمحت بين الحبال
طلائع الثوار حول الجبال
وهي تسد الأفق بالأيدي
فاهتز في قلبك حب جميل
مشى حزينا فوق هذي الرمال
حب فتى جزائري نبيل
مازال حيا في صفوف النضال

لعله الآن ساهر
يرقب نور الجزائر
لعله الساعة يا جميلة
يصغي لتنهيدتك الطويلة
حين تدق الأذرع الثقيله
ثلاث دقائق فجائية
وزحف باب ثقيل
أشبه بالرعد
أشبه بالطوفان يا جميلة
والليلة الليلة صحو جميل
يلوح عن بعد
من كوة السجن الضبابية
لا بد أن الصحو هذا الجميل
يلف حتى حائط السجن
لا بد أنه يلف الحقول
وشجر الزيتون ملء السهول

.....

إذن ... هبيني قوة الوجود
قوة إنسانية البشر
قوة ألف تائر في القيود
يفجرون طاقة القدر
قوة شعبك العظيم

غضبان فرحان ثائر

قوة روحك المشع كالنجوم

فوق سماء الجزائر

- 1957 -

نازك الملائكة :

نحن وجميلة⁽¹⁾

جميلة أتبكين خلف المسافات ، خلف البلاد

وترخين شعرك ، كفك ، دمعك فوق الوساد ؟

أتبكين أنت ؟ أتبكي جميلة ؟

أما منحوك اللحن السخيات والأغنيات ؟

أما أطعموك حروفا ؟ أما بذلوا الكلمات ؟

فقيم الدموع إذن يا جميلة ؟

* * * *

ونحن منحنا لوصف جراحك كل شفاه

وجرحنا الوصف ، خدش أسماعنا المرهفة

أنت حملت القبود الثقيله

وحين تحرقت عطشى الشفاه إلى كأس ماء

حشدنا اللحن ، وقلنا سنسكتها بالغناء

ونشدو لها في الليالي الطويلة

* * * *

وقلنا : لقد أرشفوها الدماء ، وسقوها اللهب

(1) نازك الملائكة (ديوان): ج2 ، ط2 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 ، من ص : 505 إلى ص : 508.

وقلنا : لقد سمروها على خشبات صليب

ورحنا نغني لمجد البطولة

وقلنا : سننقذها ، سوف نفعل " ثم غرقنا

وراء مدى "سوف " بين الحروف النشاوى ، وصحنا "

تعيش جميلة تعيش جميلة

* * * *

وذبنا غراما ببسمتها ، وعشقنا الخدود

وأذكى هوانا الجمال الذي أكلته القيود

وهمنا بغمازة ، وجديله

أمن جرحها نطعمها أشعارنا بالمعاني ؟

أهذا مكان الأغاني ؟ إذن فاخجلي يا أغاني

وذويي أمام الجراح النبيله

* * * *

هم حملوها جراح السكاكين في سوء نيه

ونحن نحملها - في ابتسام ، وحسن طويه -

جراح المعاني الغلاظ الجهوله

فيا لجراح تعمق فيها نيوب فرنسا

وجرح القرابة أعمق من كل جرح ، وأقسى

فواخجلتا من جراح جميلة

- 1958 - .

نزار قباني:

جميلة بوحيرد⁽¹⁾

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرونا

عينان كقنديلي معبد

والشعر العربي الأسود

كالصيف، كشلال الأحزان

إبريق للماء....وسجان

ويد تتضمن على القرآن

وامرأة في ضوء الصبح

تسترجع في مثل البوح

آيات محزنة الإرنان

من سورة (مريم) و (الفتح)

* * * *

الاسم جميلة بوحيرد

اسم مكتوب باللهب

مغموس في جرح السحب

في أدب بلادي في أدبي

العمر اثنان وعشرونا

في الصدر استوطن زوج حمام

(1) القصيدة المنشورة كاملة في : مجلة الآداب ، السنة السادسة ، العدد الرابع ، نيسان (أبريل)، 1958م، ص 01،02.

والشجر الراقد غصن سلام

امرأة من قسطنطينه

لم تعرف شفتاها الزينه

لم تدخل حجرتها الأحلام

لم تلعب أبدا كالأطفال

لم تغرم في عقد أو شال

لم تعرف كنساء فرنسا

أقبية اللذة في (بيغال)

* * * *

الاسم جميلة بوحيرد

أجمل أغنية في المغرب

أطول نخله

عرفتها واحات المغرب

أتعبت الشمس ولم تتعب

ياربي هل تحت الكوكب

يوجد إنسان

يوجد إنسان مهما كان

يرضى أن يأكل.... أن يشرب

من جثة امرأة تصلب

لكن فرنسا ياربي

ترضى أن تلحق كالكلب

من جثة امرأة تصلب

لكن فرنسا ياربي
ترضى أن تلعق كالكلب
من جثة امرأة تصاب
من لحم جميلة بوحيرد
* * * *
أضواء الباستيل ضئيله
وسعال امرأة مسلولة
أكلت من نهديها الأغلال
أكل الأندال
لاكوست وآلاف الأندال
من جيش فرنسا المغلوبه
انتصروا الآن على جثه
جثة امرأة مغلوبه
القيد يعض على القدمين
وسجائر تطفأ في النهدين
ودم في الأنف وفي الشفتين
وجراح جميلة بوحيرد
هي والتحرير على موعد
فضمير فرنسا لم يوجد
* * * *
مقصلة تتصب والأشرار
يلهون بأنثى دون إزار

وجميلة من بنادقهم
عصفور في وسط الأمطار
الجسد الخمري الأسمر
تنفضه لمسات التيار
وحروق في الثدي الأيسر
في الحلمة ، في ... في ... ياللعار

* * * *

الاسم جميلة بوحيرد
تاريخ ترويه بلادي
يحفظه بعدي أولادي
تاريخ امرأة من وطني
جلدت مقصلة الجلاد
امرأة دوخت الشمس
جرحت أبعاد الأبعاد
ثائرة من جبل الأطلس
يذكرها الليلك والنجس
يذكرها زهر الكباد
ما أصغر (جان دارك) الأولى
في جانب (جان دارك) بلادي.

نزار قباني:

جميلة بوحيرد⁽¹⁾

(1)

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعوناً

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرون

عينان كقنديلي معبد

والشعر العربي الأسود

كالصيف ، كشلال الأحزان

إبريق للماءوسجان

ويد تتضم على القرآن

وامرأة في ضوء الصبح

تسترجع في مثل البوح

آيات محزنة الإرنان

من سورة (مريم)

و (الفتح)

(2)

الاسم جميلة بوحيرد

أجمل أغنية في المغرب

أطول نخله

(1) القصيدة وقد عمل فيها مقص نزار قباني بالبتر ،وقلمه بالحذف والاختزال ،كما جاءت منشورة في الأعمال السياسية الكاملة ،ج3 ،ط3 ، منشورات نزار قباني، بيروت، 1983، من ص:51 إلى ص:58.

لمحتها واحات المغرب
أتعبت الشمس ولم تتعب
ياربي هل تحت الكوكب؟
يوجد إنسان
يوجد إنسان مهما كان
يرضى أن يأكل أن يشرب
من لحم مجاهدة تصلب

(3)

أضواء الباستيل ضئيله
وسعال امرأة مسلولة
أكلت من نهديها الأغلال
أكل الأندال
لاكوست وآلاف الأندال
من جيش فرنسا المغلوبه
انتصروا الآن على أنثى
أنثى كالشمعة مصلوبه
القيد يعض على القدمين
وسجائر تطفأ في النهدين
ودم في الأنف
وفي الشفتين
وجراح جميلة بوحيرد
هي والتحرير على موعد

مقصلة تنصب والأشرار
يلهون بأنثى دون إزار
وجميلة من بنادقهم
عصفور في وسط الأمطار
الجسد الخمري الأسمر
تنفضه لمسات التيار
وحروق في الثدي الأيسر
في الحلمة،.....
في...في...ياللعار

(4)

الاسم جميلة بوحيرد
تاريخ ترويه بلادي
يحفظه بعدي أولادي
تاريخ امرأة من وطني
جلدت مقصلة الجلاد
امرأة دوخت الشمس
جرحت أبعاد الأبعاد
ثائرة من جبل الأطلس
يذكرها الليلك والنرجس
يذكرها زهر الكباد
ما أصغر (جان دارك) فرنسا
في جانب (جان دارك) بلادي.

الفصل الثالث:

دراسة قصيدة جميلة بوحيد ضمن جمالية التلقي

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي

المبحث الثاني: الصورة الشعرية

المبحث الثالث: التشكيل اللغوي في القصيدة

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي

تعتبر لغة الشعر إعادة تنظيم للغة العادية وهذا ما اصطلح على تسميته الإيقاع حيث عد هذا الأخير السمة المشتركة بين الفنون جميعا، وأي احتمال لعدم وجود هذه الصفة يلغي سمة الفن الجميل مهما كان، حيث يرتبط مصطلح الإيقاع أساسا بالموسيقى.

فما دام سمة مشتركة بين الفنون سواء كانت هذه الفنون سمعية أم بصرية فهو خاصية جوهرية تتعلق بالحياة على غرار الموسيقى.

فللشعر موسيقى يصدرها اللسان، وبالتالي تستقبلها الأذن بالاستحسان أو الاستهجان ومن ثم يعيها القلب، والإنسان مادام يمارس الشعر قراءة وإنصاتا لمقاطعته وانسيابا لموسيقاه ورنين إيقاعه فانه يدرج ملكته ليصبح من خلال ذلك قادرا على تمييز الأوزان الشعرية ومعرفتها معرفة سليمة، والإيقاع هو السمة الضرورية التي لا يكون الشعر شعرا بدونها، وهذا الإيقاع تحكمه معايير تقاس بها كلمات البيت وأجزاؤه.

وهي ما يسمى وحدات تفعيلية اتخذت مقياسا للوزن، وهو ما يعرف بالوزن العروضي، حيث يعتبر الشعر تجسيدا للألفاظ والعبارات في قوالب تعبر عما في ذهن الشاعر من أفكار تتبادر منه أو خاطرة أحس بها أو حالة نفسية يعيشها على غرار نوع هذه الحالة التي إيمان تكون فرحة غمرت قلبه فعبر عنها أو حزن وغصة في قلبه انفجرت إلى الوجود، فيركب هذا الأخير هذه الألفاظ على لحن موسيقي ذو إيقاعات منتظمة على وتيرة واحدة تعود إلى بحر معين.

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة وقع أن الإيقاع لغة هو: "الميقع والميقعة كلاهما المطرقة، والوقع: وقعة الضرب بالشيء، وقع السيف: احده، أما في الاصطلاح الموسيقي فالإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان وبينها"⁽¹⁾.

(1) ابن منظور: لسان العرب، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1999، ص373، 372.

أما الفارابي فيرى أن: "الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محددة في المقادير والنسب"⁽¹⁾.

أما ابن سينا " فالإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمّن النقرات فان اتفق ان كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإذا كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا"⁽²⁾.

فالشعر إذن يعمل من خلال عناصره على تحقيق أكبر نسبة عالية من الانسجام والتوافق في القصيدة مما يؤثر على المتلقي أثناء قراءته للعمل الموجه إليه.

أ. الإيقاع الخارجي:

لقد كان الشعر العربي خاضعا لنظام معين ومحدد هو نظام الشطرين إلا أن الشعراء المعاصرين قد تحرروا من شعر التفعيلة إذ أصبح الشاعر يكتب على سطر واحد لا يخضع لطول محدد كما كان من قبل بل تتغير التفعيلات من سطر إلى آخر ،وقد جاء هذا التحرر مناسبا وملائما للحياة السياسية والاجتماعية والفكرية التي عاشتها الشعوب واقتضت بالضرورة استعمال البحور الصافية والممزوجة ، وتعتبر البحور القصيرة أكثر شيوعا في شعر التفعيلة.

1-الوزن:

يقول ابن رشيق:"الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها بها خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن"⁽³⁾.

فالوزن في رأي ابن رشيق ركن من أركان الشعر بل أعظمها أهمية.

1) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1997، ص436.

2) ابن سينا: الشفاء، ت: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1954، ص من 21 إلى 84.

3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد قرقران، دار المعرفة، ط1، بيروت، ج1، 1988، ص134.

أما حازم القرطاجني فيرى " أن الأوزان مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره، والوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب "(1).

فالأوزان عنده تعتبر من دعائم الشعر بل من جوهره.

كما يعرف ريتشاردز الوزن بأنه: " الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى...وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن تمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما تتوقع حدوثه" (2).

فالوزن عنده وسيلة مساعدة للمتلقي على استقبال الموضوع وتبعده عن رتابة النثر.

أما كولردج فانه "بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه الخميرة، لا تساوي شيئاً، ومسيخة في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للوسائل التي تضاف إليها بالقدر المناسب"(3).

تعتبر قصيدة "جميلة بوحيرد" لنزار قباني من أكثر القصائد التي أكسبته شهرة في العالم العربي في الخمسينات القرن الماضي والتي تغنتبها الشعوب العربية احتفاء برمز من رموز الثورة الإنسانية ضد الظلم الطغيان والاحتلال.

لقد استعمل نزار قباني في قصيدته هذه وزناً متداركاً وهو وزن قصير:

(حركات المحدث تنتقل فعلن فعلن فعلن) وقد جاءت تفعيلاته مشعثة في كثير من الأحيان.

الاسم جميلة بوحيرد فالن /فعلن /فالن

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص263.

(2) حسن بكار: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، ط2، دار الأندلس، لبنان، 1982، ص159.

(3) المرجع نفسه: ص159.

ويعتبر هذا الوزن الأصلح والأنسب لبناء قصيدته، هذه الأخيرة التي كانت ذات طابع قصصي متسارع الأحداث والمعبر عن حالة الشاعر النفسية. فالبحر المتدارك يأتي بعد الرجز في كثرة الاستعمال في شعر التفعيلة، كما انه وزن قصير يناسب القصائد ذات الطابع القصير وخاصة السياسية منها.

إذ أن المتأمل في هذه القصيدة ذات 82 بيتا كما نشرت لأول مرة و60 بيتا كما هي منشورة في أعماله الشعرية الكاملة والتي كان لمقصه الدور في حذف معظم أبياته وذلك للغة التهجمية التي أطلق العنان فيها لسب وشتم فرنسا بسبب ما فعلته بالمجاهدة الأسطورة جميلة بوحيرد يدرك أن الوزن الذي استخدمه الشاعر كان الأكثر ملائمة لهذا المقام، حيث عبرت هذه القصيدة عن الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر على غرار كافة الشعوب العربية آنذاك، حيث يرى بعض الدارسين أن الشاعر إذا قال الشعر وهو في وقت المصيبة أو الخوف والهلع فانه يتأثر بالانفعال النفسي، وهذا ما يتطلب بحرا قصيرا يتلاءم مع سرعة التنفس أثرا لانفعال وازدياد نبضات القلب، وهذه هي حالة شاعرنا الذي يرى هول الكارثة دون أن يستطيع أن يفعل شيئا إلا أن يرفع قلمه ويكتب ما تجود به قريحته الأدبية تعبيرا عن حزنه ورفضه لما حصل لهذه المرأة، وما هو معروف لدى الدارسين الحيز الكبير الذي تشغله المرأة في دواوين نزار قباني والتي ألهمت سطوره وألهمت حبا وعشقا وتعبيرا، هذه المرأة العاشقة عند نزار التي لا تهدأ ولا تمل من استقزاز قلمه، فما بالك إن كانت هذه المرأة في حالة حرب وألهمت عدوها رفضا وتحديا وصمودا في سبيل الأرض المسلوقة والمغصوبة. وقد جاءت تفعيلات القصيدة على النحو التالي:

1. فالن فعلن فالن فالن.
2. فالن فالن فعلن فالن.
3. فالن فالن فاعل فالن.
4. فالن فالن فعلن فالن.
5. فالن فعلن فالن فالن.

6. فالن فالن فالن فالن.

7. فالن فعلن فالن فالن.

8. فالن فالن فاعل فالن.

9. فعلن فالن فعلن فالن.

10. فاعل فالن فالن فالن.

11. فالن فالن فعلن فالن.

12. فالن فعلن فعلن فالن.

أمّا في المقطع الثاني فقد جاءت على الشكل التالي:

15. فالن فعلن فالن فالن.

16. فالن فالن فالن فعلن.

17. فالن فالن فالن فعلن.

18. فاعل فعلن فالن فعلن.

19. فالن فالن فعلن فالن.

20. فالن فالن فعلن فعلن.

21. فالن فالن فعلن فعلن.

22. فاعل فالن فالن فالن.

23. فالن فاعل فالن فالن.

24. فالن فالن فعلن فالن.

25. فالن فاعل فاعل فالن.

26. فالن فالن فالن فالن.

27. فالن فاعل فاعل فالن.

28. فاعل فالن فعلن فالن.

وهكذا مع بقية المقاطع من القصيدة.

2- القافية:

يقول إبراهيم أنيس في تعريفه للقافية هي: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر والأبيات من القصيدة، وتكررها يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" (1).

فالقافية إذن هي عنصر مهم وأساسي في بناء القصيدة العربية، فاتفق حرف الروي الأخير يتناغم مع أحاسيس الشاعر وعلم القافية ضروري لضبط الإيقاع ومعرفة النسق الذي رسم للشعر والانفعال الموجود بين الموضوع العام للقصيدة وبين القافية، كما تقوم القوافي المتتالية والمتباعدة على حد سواء بعدة وظائف إيحائية وتعبيرية وجمالية، وذلك عن طريق تكرارها وهذا ما يجعلها تخلف أثارا تبعث في النفس موجة من المشاعر المختلفة.

وقد نحوت في دراستي أن أركز على احد عناصر القافية وهو الروي "واقل ما يمكن أن يراعى تكراره وما يجب أن يشترك في قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، ... فلا يكون الشعر مقفى إلا بان يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات" (2).

لقد اعتبر حرف الروي المكرر في أبيات القصيدة الواحة ابرز سمة في القصيدة العربية لكن الشعر الحر (التفعيلة) حرر الشاعر من تكرار هذا الحرف، لذا تنوعت قوافيه وتعددت، كل ذلك حسب ما يلاءم القصيدة والحالة النفسية للشاعر.

لقد استخدم نزار قباني في قصيدته القافية ذات التداخل الكلي والمترابطة الأجزاء، فالقوافي في هذه القصيدة تكرر نفسها بين حين وآخر، وسأبدأ في تحليلي لهذه القصيدة بالإشارة لكل حرف روي برقم من الأرقام يقابله، لنرى مدى تداخل هذه القوافي مع بعضها البعض.

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة، 1952، ص248.

(2) المرجع السابق، ص247.

- (1)..... الاسم جميلة بوحيرد
- (2)..... رقم الزنزانة تسعوناً
- (3)..... في السجن الحربي بوهران
- (2)..... والعمر اثنان وعشرون
- (1)..... عينان كقنديلي معبد
- (1)..... والشعر العربي الأسود
- (3)..... كالصيف، كشلال الأحزان
- (3)..... إبريق للماء..... وسجان
- (3)..... ويد تتضمن على القرآن
- (4)..... وامرأة في ضوء الصبح
- (4)..... تسترجع في مثل البوح
- (3)..... آيات محزنة الإرنان
- (4)..... من سورة مريم والفتح

- (1)..... الاسم جميلة بوحيرد
- (5)..... اسم مكتوب بالذهب
- (5)..... مغموس في جرح السحب
- (5)..... في أدب بلادي في أدبي
- (2)..... العمر اثنان وعشرون
- (7)..... في الصدر استوطن زوج حمام
- (7)..... والثغر الراقد غصن سلام
- (8)..... امرأة من قسطنطينيه
- (8)..... لم تعرف شفتاها الزينه

- (7)..... لم تدخل حجرتها الأحلام
- (9)..... لم تلعب أبدا كالأطفال
- (9)..... لم تغرم في عقد أو شال
- (2)..... لم تعرف كنساء فرنسا
- (9)..... أقبية اللذة في بيغال

- (1)..... الاسم جميلة بوحيرد
- (5)..... أجمل أغنية في المغرب
- (8)..... أطول نخله
- (5)..... عرفتها واحات المغرب
- (5)..... أتعبت الشمس ولم تتعب
- (5)..... ياربي هل تحت الكوكب؟
- (3)..... يوجد إنسان
- (3)..... يوجد إنسان مهما كان
- (5)..... يرضى أن يأكل... أن يشرب
- (5)..... من جثة امرأة تصلب
- (1)..... من لحم جميلة بوحيرد
- (8)..... أضواء الباستيل ضئيلة
- (8)..... وسعال امرأة مسلوله
- (9)..... أكلت من نهديها الأغلال
- (9)..... أكل الأنذال
- (9)..... لأكوست وآلاف الأنذال
- (8)..... من جيش فرنسا المغلويه

- (8).....انتصروا الآن عل جثه
- (8).....جثة امرأة مصلوبه
- (3).....القيد يعض على القدمين
- (3).....وسجائر تطفأ في النهدين
- (3).....ودم في الأنف وفي الشفتين
- (1).....وجراح جميلة بوحيرد
- (1).....هي والتحرير على موعد
- (1).....فضمير فرنسا لم يوجد
- (10).....مقصلة تتصل والأشرار
- (10).....يلهون بأنثى دون إزار
- (7).....وجميلة من بنادقهم
- (10).....عصفور في وسط الأمطار
- (10).....الجسد الخمري الأسمر
- (10).....تنفضه لمسات التيار
- (10).....وحروق في الثدي الأيسر
- (10).....في الحلمة، في ...في ... ياللعار

- (1).....الاسم جميلة بوحيرد
- (6).....تاريخ ترويه بلادي
- (6).....يحفظه بعدي أولادي
- (6).....تاريخ امرأة من وطني
- (1).....جلدت مقصلة الجلاذ
- (11).....امرأة دوخت الشمس

- جرحت أبعاد الأبعاد (1)
- ثائرة منجبل الأطلس (11)
- يذكرها الليلك والنجس (11)
- يذكرها زهر الكباد (1)
- ما اصغر (جان دارك) الأولى (2)
- في جانب (جان دارك) بلادي (6)
- إن ما نلاحظه في حروف الروي من خلال هذه القصيدة تناوبها، حروف الروي .
حسب تمثيلها بالأرقام كالأتي (2،77،88،7،1،2،3،1،1،333،44،3،4،1،55،6،..).
- وهكذا فقد تداخلت حروف الروي بعضها مع بعض حتى آخر القصيدة، وقد تنوعت بشكل جيد إذ لم يقتصر الروي عند نزار على حرف واحد أو اثنين وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن نزار برع في استعمال الروي من خلال اهتمامه بتنوع قوافيه وإيراده إياها في أنماط مختلفة تجعل القارئ يقفز بين الحين والآخر من بيت إلى بيت ليكتشف الجمال الكامن من خلال معاني القصيدة وليفهم الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر.
- وفيما يلي سأورد أهم القوافي التي جاءت في القصيدة:

الروي	مثاله من القصيدة
الباء	الذهب - السحب - المغرب - تتعب - تصلب - الكوكب - مصلوبه - المغلوبه - أدبي.
الحاء	الصبح - الفتح - البوح.
الدال	بوحيرد - معبد - الأسود - موعد - يوجد - الجراد - الأبعاد - الكباد - بلادي - أولادي.
الراء	الأشجار - إزار - الأمطار - الأسمر - التيار - الأيسر - ياللعار.
السين	الشمس - الأطلس - النرجس.
اللام	الأطفال - شال - بيغال - الأغلال - الأنذال - نخله - ضئيله - مسلوله.
الميم	حمام - سلام - الأحلام - بنادقهم.

النون	وهران - الأحزان - سجان - القرآن - الأرنان - إنسان - النهدين - الشفتين تسعونا - عشرونا-قسنطينه -الزينة-وطني.
-------	--

لقد شكل نزار قباني قصيدته في بنائها على أربع مقاطع متساوية وذلك بتكراره لجملة:
الاسم جميلة بوحيرد لأربع مرات، وهو يبدأ قصيدته بالبدال الساكنة ثم يتحول في البيت الثاني
إلى النون المشبعة بالفتح، فيقول:

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنانة تسعونا

وجاء هذا الاختيار بسبب الحالة التي قال فيها الشاعر قصيدته إذ اعتمد على
الأسلوب الحكائي أو أسلوب القصة، وهذا الأسلوب يبدأ ساكناً بسيطاً ثم ينمو ويصعد شيئاً
فشيئاً حتى يصل إلى ذروته ثم الحل في النهاية.

وإذا أمعنا النظر في الجدول السابق فإننا نلاحظ بان الشاعر وفق في استعماله
للقوافي إذ نرى التنوع الموجود، فقد استعمل الألف والباء والحاء، والداد والراء، والسين واللام
والميم والنون والهاء والياء، في حين نلاحظ غياب الأحرف الباقية مثل: الهمزة والعين، والقاف
لأنها من الأحرف الصعبة. ثم انه عند استقراءنا لجميع القوافي نجدها مكسورة مجردة من
الردف:

اسم مكتوب باللهب

مغموس في جرح السحب

في أدب بلادي في أدبي

فقد جاءت الباء مكسورة مجردة من الردف، والكسرة من الحركات الثقيلة التي تشعر
بالرقة واللين، وهو ما يتناسب وشعور الشاعر من أسى تجاه هذه المناضلة، وكذلك قوله :

امرأة في ضوء الصبح

تسترجع في مثل البوح

فنلاحظ قلة استعمال الشاعر للرديف في قصيدته سواء كانت بالياء ، أم الواو أما الألف

ماعدا عي قوله:

رقم الزنزانة تسعوناً

والعمر اثنان وعشرون

فقد اتصلت الألف وهي من الأصوات الواضحة في هذين المقطعين بالنون ، وهو من الأصوات الذلقية كما انه مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وقد جاء هذان المقطعان بنبرة مغايرة للقصيدة ذات الطابع القصصي فهذان البيتان جاءا بنبرة خطابية واضحة، وكأن الشاعر يحاول أن يلفت انتباهنا إلى المكان الذي كانت تقبع فيه هذه البطلة، وبان الزنزانة التي كانت أسيرتها تحمل الرقم تسعوناً، وأيضاً يلفت انتباهنا إلى عمر الزهور الذي أسرت فيه المجاهدة اثنان وعشرون سنة فقط، وكان به يقول : كيف لامرأة بهذا العمر الصغير أن تستطيع تحمل كل هذا الألم والعذاب، وكل النساء ممن هن في عمرها يعشن حياتهن في متعة وسعادة؟، كيف لهذه المرأة أن تتحدى العدو بصمود وثبات؟.

أما القافية الأساسية التي تدور عليها القصيدة فهي قافية الدال، وذلك ليناسب بينها وبين اسم جميلة بوحيرد، وبذلك نجد ترابطاً بين فكرة القصيدة والقافية.

كما نلاحظ كثافة بعض الأصوات ذات التردد العالي كصوت الراء الذي يتكرر في

الأسطر الأخيرة من المقطع الثاني:

مقصلة تنصب والأشرار

يلهون بأنثى دون إزار

وجميلة من بنادقهم

عصفور في وسط الأمطار

الجسد الخمري الأسمر

تتفضه لمسات التيار

وحروق في الثدي الأيسر

في الحلمة ، في... في... ياللعار.

فتكرار حرف الراء في كلمات (الأشرار- إزار- الأمطار- الأسمر- التيار- الأيسر - ياللعار) يضيف على الإيقاع قوة وانسجاما وحيوية لان الجرس الموسيقي الناشئ عن تكرار حرف الراء الذي من صفاته انه جهوري يعلو دون رتابة وبلا خفوت في توحيد نغمي ينسجم مع المعنى.

2. الإيقاع الداخلي:

ويسمى بالموسيقى الخفية ،وذلك لأنها كامنة في عمق القصيدة من خلال الألفاظ، والعبارات المتكررة في تناسق، كما تكمن في إيجاد مخارج حروف معينة كما قد تكون: "عبارة عن أفكار تتقابل عن طريق التضاد أو التشابه أو التوازي، أو غير ذلك من حالات الازدواجية، وهذا ما يسمى بالموسيقى الفكرية أو الرجع"⁽¹⁾.

كما إن هذه الموسيقى "تتبع من انتقاء الألفاظ، ومدى ملائمتها، ومدى ماتضفيه من دلالات موحية تتغلغل، وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية، فهي تضي حسن الأداء وترابط الأفكار، وجمال التصوير على العمل الأدبي بما يجعله يصل إلى حبات القلوب"⁽²⁾. ومع اختلاف الظواهر الإيقاعية وتعددتها فان هناك ظواهر تأتي لتشد من النبرات الإيقاعية سواء كانت من الوزن أم من حيث الإيقاع ومن أهم تلك الظواهر:

أ . الجناس:

حيث يعد من أهم مظاهر التنويع الموسيقي والذي يسعى لتحقيق التناظر والتماثل حيث يعتمد على التناغم الصوتي في تكرار الحروف، والتشابه في الوزن والصوت.

(1) يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ط1، دار البعث، قسنطينة، 1987، ص 294-295.

(2) أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002، ص103.

غير أن ما نلاحظه في هذه القصيدة موضوع البحث قلة هذه الظاهرة ، فنزار لم يول العناية الكافية بتلك المحسنات التي تضي على النص رونقا وجمالا ، لكن يمكن العثور على قلة منها وذلك في قوله:

تاريخ امرأة من وطني

جلدت مقصلة الجلال

حيث جانس الشاعر هنا بين الفعل (جلد) وصيغة المبالغة (الجلاد) ومن شأن هذا التجانس أن يبعث في النفس قوة وشجاعة وإباء وفخرا بهذه المرأة وبطولتها، وربما زاد الشاعر الجناس كثافة عندما قال :

جرحت أبعاد الأبعاد

فهنا الشاعر بعث راحة في النفس وقداسة للمرأة . فمن هذه التي استطاعت ان تصبو وتصل إلى مصاف القداسة والعلو عدا جميلة بوحيرد.

ب . الطباق:

يعتبر الطباق من المحسنات البديعية الأكثر استعمالا سواء كان ذلك في الشعر أو النثر، إلا انه يتضمن أمورا تتصل اتصالا وثيقا بموسيقى الألفاظ والتي تكمن في إشباع حاسة تداعي التضاد. وقد عد الباحثون التضاد احد الحيل الأسلوبية التي فيه من الجمع بين المتناقضات الشيء الكثير حيث يشكل هذا الجمع صدمة موجهة للمتلقي تدفعه للدخول لغمار النص والبحث عن أسراره ومعانيه، ويخرج التضاد عن المؤلف حيث يجمع بين ما لا يمكن جمعه على الحقيقة وهذا ما يصدم القارئ وبفاجئه.

يظهر الطباق في القصيدة من خلال نزار بين إثبات الفعل ونفيه وذلك في قوله:

أتعبت الشمس ولم تتعب

حيث تشكل الثنائية الضدية (أتعبت ولم تتعب)، في فكر الشاعر قمة التضاد الفكري والنفسي، وهنا يؤكد أن من يسعى إلى البطولة والعظمة عليه أن يكون متيقنا بان ذلك لا يتأتى إلا بالصبر وقوة العزيمة فالشمس قد تعبت من الشروق وحان وقت غيابها إلا أن جميلة

لم تتعب من التعذيب وبقيت صامدة شامخة ، ومتألئة ليصبح ظلامها نورا وليلها نهارا بقوة إيمانها ويقينها بصدق قضيتها.

ومن خلال ماسبق نرى بان نزار لم يجد توظيف الإيقاع الداخلي من جناس وطباق في القصيدة وقل استعماله لهذه الضروب .

المبحث الثاني: الصورة الشعرية في القصيدة

1. مفهوم الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة الشعرية من أهم المميزات التي يفرق فيها النص الأدبي عن بقية النصوص الأخرى، وذلك لما لهذه الميزة من قوى سحرية خفية تسحر بها عيون المتلقي من خلال ما تمنحه للنص حيث أن: " إنشاء الصور الفنية التي يبرز فيها من خلال الخاص والفرد ما هو عام ومحتمل وضروري يتطلب من الكاتب عملا معرفيا عظيما ، وخيالا مجنحا، وقوة تخيل مبدع فإذا كانت مهمة المؤلف العلمي التحدث عما كان أو عما هو كائن، فان المؤلف الأدبي يتحدث عما يكون دائما أو عادة في العالم"⁽¹⁾.

وقد عرفها الناقد ازراباوند بقوله أنها: " تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن ، وهي توحيد الأفكار المتفاوتة "⁽²⁾ كما أن الناقد نعيم اليافي يرى بأنها: " وحدة تركيبية معقدة تتبأر فيها شتى المكونات: الواقع والخيال، اللغة والفك، الإحساس والإيقاع، الداخل والخارج، الأنا والعالم، يتناسب الجميع ويتشابك، ليؤلف "التوقيعة" أداة الشعر الرئيسية ووسيلته الوحيدة لتحقيق أدبيته وتجسده خلقا معبرا وسويا "⁽³⁾.

(1) فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1981، ص23.

(2) رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص195.

(3) نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص174.

كما لم تبق الصورة الشعرية حkra على التشبيهات والمجازات فقط بل أصبح "للفكر الذي تجسده دور ومعنى ودلالة، وللخيال الذي تتخلق في رحمه مهمة وفاعلية، وللايقاع الذي تشارك في صنعه حيز ومكانة، وللإحساس أو الانفعال الذي تصدر عنه أساس وسبيل" (1).

أما عن الصورة الشعرية في قصيدة نزار قباني فقد لجا فيها الى تجسيد الصورة الجسدية والوصف الدقيق لبطلته:

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرونا

استهل الشاعر قصيدته بذكر اسم جميلة بوحيرد بعيدا عن الصفات الملاصقة لان هذا الاسم وحده يكفي ليثير الحماسة في نفس المتلقي، فاسم جميلة أصبح رمزا لوحده دون أن يتصل بأي كنية أو نعت، ثم ذكر بعده رقم الزنزانة التي كانت البطلة تقبع فيها وتلقى أقسى أنواع العذاب، فالرقم تسعون راسخ في الذهن الإنساني في السجن الحربي بوهران، فهذه المدينة الجميلة كانت تخبئ في طياتها سجنا كانت حجارته أقسى على البشر من ثلج الشتاء، ثم قال:

العمر اثنان وعشرونا

هذا هو عمر الزهور، العمر الذي تهتم فيه المرأة بجمالها وأناقته، ولكن جميلة أبت إلا أن يكون هذا العمر عمر الثورة ضد الطغيان، وعمر الوقوف في وجه العدوان ، مثلها مثل أي فارس من الفرسان.

عينان كقنديلي معبد

ثم يقول الشاعر:

(1) المرجع نفسه: ص175.

والشعر العربي الأسود

كالصيف،....كشلال الأحزان.

ابتدأ الشاعر صورته بوصف عيني جميلة فقد شبههما بقنديلي معبد ليسبغ عليهما القداسة، فما أجمل تلك القناديل المضيئة في المعبد حين تلمحهما العيون من بعيد فوهج تلك النار يضيء الدرب ويضيء الطريق ويوحي بالراحة والسكينة، كذلك عيون جميلة فالنور الكامن فيهما يدل على القوة والصمود أمام العدو حيناً، وبين الجمال والراحة والطمأنينة حيناً آخر، فما أجمل هذه العيون وما أقدس هذه المرأة.

ثم زاد الصورة الشعرية جمالاً حين أسدل ذلك الشعر عليها، فجمال المرأة يكمن في شعرها لأنه تاج تفتخر به كل فتاة، فهو اسود كالصيف،... لقد شبهه بالصيف ولم يذكر وجه الشبه، غير أن الصيف أطول فصول السنة من حيث الزمن فطول هذا الشعر وسواده يلاءم طول ليل هذا الصيف وشدة ظلمته وهذا ما ناسب الصورة التشبيهية الثانية: كشلال الأحزان، وهو رمز الألم الطويل والمأساة الدائمة فاللعب بالألوان من خصائص الشاعر المتمرس، حيث يلون الأشياء والأكوان والأجواء، هو لا يلونها كما هي بل يلونها بشعوره لا بعينيه.

ثم انتقل الشاعر بعد ذلك إلى تصوير جانب آخر من جميلة، جانب الطهارة والعفة والنقاء، حيث استند في ذلك إلى التراث الإسلامي فيقول:

إبريق للماء وسجان

ويد تتضم على القرآن

وامرأة في ضوء الصبح

تسترجع في مثل البوح

آيات محزنة الارنان

من سورة مريم والفتح

لقد ذكر الشاعر هنا إبريق الماء في زلزلة جميلة، والماء دلالة على الوضوء فجميلة تتوضأ بالرغم من وجود ذلك السجان وراء الباب، لقد اقترن لفظ إبريق الماء بالسجان وكان جميلة تقول: إن كنتم تعتقدون بأنكم ستخيفونني بذلك السجان ، وتحسبون بأنكم تملكون زمام الأمور، فانا املك هذا الإبريق الذي بداخله ماء، قد لا تدركون فائدته ولكنه وسيلتي في السمو بعيدا عنكم والابتعاد عن عالمكم الموحش إلى رب السماء ثم قال:

ويد تتضم على القرآن

فهي على طهارة روحية لأن ملامسة القرآن تقتضي الطهارة لقوله تعالى: {**لَا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ**}⁽¹⁾. إذن فجميلة قد هربت بروحها بعيدا عن أيدي الأندال، انطلقت إلى عالم الإيمان والطمأنينة والسكينة التي تعطيها تلاوة القرآن، ثم يردف بقوله:

وامرأة في ضوء الصبح

فهذه دلالة أخرى على تأدية الصلاة، فهذه المرأة لم يثن التعذيب من عزيمتها ولم يقتل السجان إيمانها، بل ازداد يقينها وقويت همتها وأدركت بان ربها لم ينسها وقامت وصلت، وهي تسترجع في مثل البوح⁽²⁾ آيات محزنة الارنان جميلة تقرأ بصوت مرتفع آيات من القرآن الكريم هذه الآيات المحزنة للأسماع من سورة مريم والفتح، فقد اختار الشاعر هاتين السورتين لما لهما من دلالة مرتبطة بجميلة.

سورة مريم فيها وصف للطاهرة المطهرة الصديقة مريم البتول التي اصطفاها الله وطهرها على نساء العالمين، وابتلاها ببني إسرائيل الذين اتهموها في عفتها وطهارتها إلا أن الله تعالى برأها، فالشاعر يحاول هنا أن يلحق جميلة بمريم ويوحى بان جميلة بريئة وطاهرة بالرغم من كل ما الحق بها من أولئك الأشرار ، وكذلك اختياره لسورة الفتح لما فيها من آيات تدل على النصر وعلى الفتح القريب {**إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا**}⁽³⁾ وكذلك قوله تعالى:

(1) سورة الواقعة: الآية 79.

(2) البوح: الجهر بالصوت.

(3) سورة الفتح: الآية 01.

{وينصرك الله نصرا عزيزا} (1) فالنصر آت وهو قريب ، فسورة مريم تدل على الضيق والابتلاء والشدة، أما سورة الفتح فتدل على النصر والرخاء وكان الشاعر يقول لجميلة: لا تقلقي فاليسر والفرج لا يأتیان إلا من بعد العسر والضيق وكذلك الاستقلال والانتصار على العدو لا يأتي بدون التضحية والشهادة فاصبري يا جميلة.

وهكذا يكمل نزار قباني سرد حكاية جميلة فيقول:

الاسم جميلة بوحيرد

اسم مكتوب باللهب

مغموس في جرح السحب

في أدب بلادي في أدبي

العمر اثنان وعشرونا

لقد كرر الشاعر البت الأول ما أعطى للقصيدة نوعا من الترابط والموسيقى وأوحى هذا التكرار بالفكرة التي سيطرت على عقل الشاعر ونفسه فهو يؤكد وينبه المتلقي إلى هذه المرأة وكأنه يقول: هذه التي أتحدث عنها هي امرأة واحدة هي جميلة بوحيرد وليست امرأة أخرى، فهو يزيد من تعظيم هذه المجاهدة وهو بذلك يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي الذي يعيشه ثم يردف: اسم مكتوب باللهب، فهو ليس اسما وكفى، بل خط بالنار واللهب وغرس في جرح السحب فلا يمكن أن يمحي أو ينسى لأنه مكتوب في أدب بلادي فيشعر وطني وفي ثورة المجد التي حررت بلدي، ويعيد تكرار العمر؛ هذا العمر الذي صنع المعجزات وكأن به يقول: انظرن أيتها النساء، جميلة اصغر الفتيات وأجملهن لكن صغر العمر لم يثنها عن هدفها ولم يوقفها عن نضالها.

في الصدر استوطن زوج حمام

والشجر الراقد غصن سلام

(1) سورة الفتح: الآية 03.

امراة من قسطنطينه

لم تعرف شفتها الزينة

لم تدخل حجرتها الأحلام

لم تلعب أبدا كالأطفال

لم تغرم في عقد أو شال

لم تعرف كنساء فرنسا

أقبية اللذة في بيغال

في الصدر استوطن زوج حمام كناية عن النهدين، والحمام هنا دلالة عن السلام، وما يؤكد ذلك قوله : والثغر الراقد غصن سلام، فالثغر الراقد كناية عن فمها المغلق وغصن السلام هو غصن الزيتون، فقد نعت فمها بغصن الزيتون المسالم، ليبين لنا بأنها مسالمة ولطيفة وبريئة، إلا أن هذه الشفاه لم تعرف الزينة ولم تضعها ولم تحلم وتفكر كبقية النساء في فارس أحلامها حتى أنها لم تلعب وتعش طفولتها كبقية الأطفال بل سخرت حياتها للكفاح والنضال، ولم ترغب بالملابس الجميلة والحلي والذهب والفضة مثلها مثل كل الفتيات ، كما انه بالرغم من شبابها إلا أنها لم تلتجئ كنساء فرنسا إلى أقبية اللذة والفسق والفجور في بيغال بل كان همها تحرير الوطن الأسير، فيقول:

الاسم جميلة بوحيرد

أجمل أغنية في المغرب

أطول نخلة

عرفتها واحات المغرب

لقد شبه الشاعر جميلة بأغنية جميلة بل أجمل أغنية تتردد على شفاه الناس في العالم وفي المغرب العربي: لا بل هي نخلة وأطول نخلة عرفتها واحات المغرب، فالنخلة دلالة على الشموخ والأصالة العربية فجميلة أصيلة وقوية وشامخة، لا تكسرهما الرياح العاتية ولا العواصف الضارية فهي صامدة إذ أنها:

أتعبت الشمس ولم تتعب

" فالشمس على جلالة قدرها، تعبت فغابت عن الأفق "⁽¹⁾ غير أن الأسطورة ظلت مقاومة
للتعذيب والألم، فأتعبت الجراد وهي لم تتعب.
ثم ينتقل إلى قوله:

يا ربي هل تحت الكوكب

يوجد إنسان

يوجد إنسان مهما كان

يرضى أن يأكل.... أن يشرب

من جثة امرأة تصلب

لكن فرنسا ياربي ...

ترضى أن تلعق كالكلب

من جثة امرأة تصلب

من لحم جميلة بوحيرد

ثم أنه ومن الغريب أن نجد شاعرا مثل نزار قباني يذكر فرنسا بكل سوء وقبيح من
القول في قصيدته اليتيمة عن جميلة بوحيرد إلى جانب كنايات كثيرة منها: (بيغال،
لاكوست، الأندال، جان دارك، الأشرار، الكلب،....)، لكن فرحتنا بهذا الكم تتضاءل إن لم
نتتلاش إذا ما عرفنا أن الشاعر العبقرى يلغى في ديوانه المنشور تحت اسم " الأعمال
السياسية الكاملة " كل ما من شأنه أن يجرح شعور فرنسا في حين نقف مبهورين أمام
قصيدته المنشورة في "مجلة الآداب " بتاريخ أبريل 1958 والتي يحمل فيها حملة شعواء على
فرنسا... وقد يكون لهذا الاختزال الكبير علاقة بعمل نزار الدبلوماسى ما جعل نزار الشاعر
يتنازل ويخفف اللهجة.

(1) ظاهر محسن جاسم: جميلة بوحيرد في شعر بدر شاكر السياب، ونزار قباني (دراسة موازنة)، جامعة الكوفة، ص 378.

وبعيدا عن هذا الجدل والخلاف حول أحقية نزار بحذف هذه الأبيات أم لا فنحن نلمس تلك الروح الراضية للاستعمار في نفس الشاعر، إذ انه استهل بقية أبياته بنداء الله تعالى ويسأله الإجابة فيقول: هل يوجد يا ربي إنسان تحت هذا الكوكب يرضى بالأكل والشراب من جثة امرأة تصلب؟، فنزار قباني هنا شبه جميلة بوحيرد بالأكل الذي لا يرضى أي إنسان شريف أن يأكله ما عدا فرنسا المغلوبة ، والتي يأكل جلاؤها من جثة هذه المصلوبة من لحم جميلة بوحيرد.

ثم يكمل الشاعر كلامه مؤكدا فيقول:

أضواء الباستيل ضئيلة

وسعال امرأة مسلولة

أكلت من نهديها الأغلال

أكل الأنذال

لقد عانت جميلة بوحيرد وقاومت على الرغم من التعذيب والألم، حتى أن سعالها كان اشد انتشارا من أضواء الباستيل، فقد أكلت الأغلال من نهديها . تجسيم، ثم يذكر الشاعر أعضاء جميلة وما يقابلها بعد التعذيب، وما فعله بها الأشرار من الجيش المغلوب:

لاكوست وآلاف الأنذال

من جيش فرنسا المغلوبة

انتصروا الآن على جثة

جثة امرأة مصلوبة

وقد أشار الشاعر هنا إلى اسم الضابط لاكوست كأحد المسؤولين عن تعذيب جميلة هو وآلاف الأنذال من أمثاله من جيش هذا الاستعمار المغلوب الذي لم يجد حلا للقضاء على هوية وعزة وشموخ هذا الوطن الأسير فقتل رجله وسبى نسائه، ونكل بأرضه إلا أن قوة الإيمان والإرادة والعزيمة التي تحلى بها هذا الشعب مكنته من الصمود والوقوف في وجه المعتدي الذي انتصر على جثث الأبطال وعلى جثة جميلة المصلوبة، هذه المرأة المعطاءة،

التي تدوب لتتير حياة الآخرين، لقد أرادوا أن يطفئوا هذه الشعلة ولكنهم كالعريان فهذه المرأة تضيء ببسالتها درب الأبطال وتشجعهم على النهوض في وجه المغتصب، ثم يكمل نزار قباني وصفه لجميلة وصفا مفصلا وأكثر دقة ، فلم يترك شيئا إلا وأشار إليه حيث يقول:

القيد يعض على القدمين

وسجائر تطفأ في النهدين

ودم في الأنف وفي الشفتين

ثم يصور جراح جميلة، هذه الجروح التي لم تذهب سدى، ولم تكن عبثا؛ فهي ثمن الحرية.

وجراح جميلة بوحيرد

هي والتحرير على موعد

فضمير فرنسا لم يوجد

ويستكمل الشاعر وصفه لجسد جميلة بوحيرد وهي تتعذب ، فلم يترك مكانا إلا ووصفه حتى لون البشرة (الجسد الخمرى الأسمر) فيقول:

مقصلة تنصب والأشرار

يلهون بأنثى دون إزار

وجميلة من بنادقهم

عصفور في وسط الأمطار

الجسد الخمرى الأسمر

تتفضه لمسات التيار

وحروق في الثدي الأيسر

في الحلمة .. في .. في ...ياللعار.

إن هذا الإفصاح المبالغ فيه والوصف الدقيق لجسد جميلة بوحيرد من طرف نزار قباني شوه نوعا ما صورة هذا الرمز ، وكان الأجدر والأصح من ذلك أن يلتجئ إلى الصور الكنائية فهي الأبلغ والأكثر تأثيرا في هذه المواطن هذا من جهة، أما من جهة أخرى فلعل

الشاعر أبى إلا أن يصور كل ما دار في مخيلته عن أنواع التعذيب التي لاقتها جميلة بوحيرد حتى يدرك العالم والإنسانية بشاعة هذا الاستعمار وانعدام الإنسانية في قلب الجلاد. لينتقل بعدها الشاعر إلى تخليد اسم جميلة بوحيرد في الذاكرة الإنسانية وجعلها صدى تردده شفاه المظلومين والأسرى إذ يقول:

الاسم جميلة بوحيرد

تاريخ ترويه بلادي

يحفظه بعدي أولادي

فجميلة ليست الماضي فقط، بل هي مثال الأمس واليوم والغد، فهذه المرأة كانت شهابا أنار درب الماضي، وستبقى قبسا يهدي درب أبنائنا غدا، فهي التاريخ والحاضر والمستقبل الذي يجب أن نبقى نرده حتى لا تنساه الذاكرة البشرية.

تاريخ امرأة من وطني

جلدت مقصلة الجلاد

امرأة دوخت الشمس

جرحت أبعاد الأبعاد

فيعيد شاعرنا هنا ويكرر ذكر ما عانتها جميلة من تعذيب وما واجهه المستعمر من صمود وشموخ من هذه الأسطورة الخالدة التي لا نبالغ إن أطلقنا عليها لقب الشهيدة الحية، والرمز الأبدي لشموخ الحق ثم يكمل قائلا:

ثائرة من جبل الأطلس

يذكرها الليلك والنرجس

يذكرها زهر الكباد

أطلق نزار قباني على جميلة لقب الثائرة التي لم ترض بالهوان، والذل، هذه الثائرة من جبل الأطلس، والجبل رمز الشموخ والقوة والصمود، فلا وجود لشيء في هذا العالم يمكنه أن يهدم إباء وعزة الجبل عدا قضاء الله وقدره، فجميلة هنا مثل هذا الجبل الذي لن

يثنيه شيء عن تحقيق هدفه وإرادته، هذه المرأة التي لا يذكرها المظلومون وكل من في قلبه ذرة إنسانية فقط، بل تذكرها حتى الأزهار في عبيرها وشذاها وألوانها البهية، فهي أيقونة نادرة وجوهرة ثمينة لا يمكن نسيانها ، فالكون اجمع سوف يتكلم ويذكر هذه المرأة.
ليتم نزار قصيدته:

ما اصغر (جان دارك) الأولى

في جانب (جان دارك) بلادي.

قد يلمس الناقد خلال قراءته لهذه الأسطر السطحية والجمود في قول الشاعر هذا إذ أنه لم يشتغل على الخيال والكناية التي كانت لتضفي على القصيدة بعدا آخر بل كان اقرب إلى الواقعية من كل شيء، والى جانب هذه السطحية القاتلة في المعنى فالشاعر قد جعل الفرق بين جميلة بوحيرد وجان دارك واسعا جدا والفجوة بينهما كبيرة ، رغم انه يفضل جميلة على نظيرتها غير انه لكل واحدة منهما ظروفها ومعاناتها ، والمقارنة بينهما هنا اقتحام خطير وواضح قد يسيء ولا يصلح، إلا أن شاعرنا في هذه الأبيات التي ختم بها قصيدته قد وجه رسالة إلى العالم بصفة عامة والى الشعب الفرنسي بصفة خاصة وكان به يقول: " أين جلن دارك التي وقفت في وجه الظالم والتي تتغنون بها من جميلة بوحيرد، فجان دارك وقفت وحاربت فئة من المستغلين والظالمين من بني جلدتها، لكن جميلة قد وقفت رافضة صامدة في وجه دولة كاملة في وجه الاستعمار الذي حاول سبي الأرض والعرض ، كما انه كان بالإمكان لشاعر مثل نزار قباني وهو الذي اعتاد على اللعب باللغة والمفردات وتطويعها كالعجين أن يمطط الصورة بعض الشيء ويغوص في أعماقها ليبرز إحياءاتها ويكتف أفكاره فيها ، ولا يترك الصورة تفلت منه هكذا، إلا أن شعر نزار أو بالأحرى قلم نزار. وجد ليهمس في آذان المتلقي في شهوة ورونق، ودلال، لا ليحرض على ثورة أو يصف أبطالها في خيال جامع.

وبعيدا عن هذا وذلك فإننا نلمس الروح الثورية، والشعرية في هذه الأبيات القليلة التي هزت أركان البشرية ، وأثبتت أن القلم احد من السيف، وابلغ لسانا.

المبحث الثالث: التشكيل اللغوي

بعيدا عن اعتبار اللغة أداة تواصل فعالة، فإنها في واقع العمل الإبداعي أداة تبليغ وتعبير، وتأثير وتأثر وهي الأداة الإبداعية للشاعر كما أنها المادة الأولية للأدب، وممكن إبداعها عندما يحرفها الشاعر عن سياقها العام ويستعملها في سياق فني آخر تتميز درجاته بحسب قدرة الأدباء والشعراء الذين استطاع البعض منهم الوصول إلى أبعد ما فيها من إحياءات، فكثيرا ما نشترك في الأفكار، لكن قلما نتفق في طرق الإيصال، بل إن الاستغلال الأمثل للغة في مجال الإبداع يجب أن يخضع هو ذاته إلى الإبداع، فعلى مر العصور نلاحظ التطور الكبير في فهم حقيقة اللغة، فبعد أن كانت مجرد لغة بسيطة تعبر عن أشياء معدة سلفا أصبحت لغة بديعة موحية حيناً وغامضة حيناً آخر تفرض على المتلقي أعمال الفكر من أجل أن يغوص في أعماق النص ومرامه بعيدا عن المبدع.

إن اللغة " أكبر وسيلة للنقل، أو التفاهم، إنها وسيلة استبطان، واكتشاف، إنها تهامسنا لكي نتلقن، إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحاءه، وإيقاعه، وبعده، هذه اللغة فعل، نواة حركة ، خزان طاقات"(1).

فالمفردة الواحدة قد توحى بعدد كبير من المعاني والمدلولات التي يخفيها السياق، غير أن ذلك مشروط بمقدرة الشاعر على خلق الإبداع في القصيدة، فالألفاظ نشترك فيها غالبا، لكن الاختلاف يكمن في شحن هذه الألفاظ بانفعالاتنا الخاصة وعواطفنا الكامنة، فنحن "ربما وجدنا هنا لنقول: بيت جسر، نبع، باب، جرة، حديقة، شباك، أو أكثر من ذلك: عمود، بهو، الخ، لكن من أجل أن نقول كل هذا، أدرك ذلك جيدا، لكي نقول ذلك كله يجب أن يكون منطبقا على حقيقته، وعلى ما في نفوسنا تمام الانطباق ، لاكما كانت عليه هذه الأشياء فيما مضى أليس كذلك"(2).

(1) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص79.

(2) محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط3، دار المعارف، مصر، 1984، ص120.

كما يمكن لأي مفردة من اللغة أثناء استخدامها الشعري أن يكون لها اتجاه آخر حيث يجعل من اللغة كلا متكاملًا، تنتقل الأثر الأدبي من الكاتب إلى المتلقي دون زيادة أو نقصان، فينقل بذلك عواطفه، وأحاسيسه من حب وغضب ،... ويمكن لهذه المفردات أن تقسم إلى عدة أنماط:

فعلى مستوى المفردة نجد:

مفردات دالة على الطبيعة: (الحيوان ،....).

مفردات دالة على المكان.

مفردات دالة على الدين.

مفردات دالة على الجسد.

1. مفردات دالة على الطبيعة:

إن امرأة مثل جميلة بوحيرد المعروفة بالصمود والقوة والشجاعة تحتاج أثناء الكتابة عنها إلى كلمات تعبر عن القوة، وهذه الثورة، وهذه البسالة وليس غريبًا أيضًا على شاعر مثل نزار قباني المعروف عليه التلاعب باللغة أن يزين أسطر قصيدته بهذه المفردات الثائرة حتى ولو كانت القصيدة سياسية، وقد كثر استعمال هذه المفردات في القصيدة سواء بمدلولاتها أم بعيدا عنها حين يحاول الشاعر أن يشحن هذه الألفاظ بمدلولات شعورية خاصة به.

وهذا ما نلاحظه في شعر نزار إذ استعمل مفردات مثل : (الصيف، شلال، الماء، الصبح، حمام، غصن سلام، نحلة، الشمس، الكوكب، عصفور، جبل الأطلس، الليلك، النرجس، واحات، زهر الكباد،....).

يقول الشاعر: كالصيف كشلال الأحزان.

فمفردة الصيف هنا جاءت لتعبر عن حالة جميلة، فما أطول النهار في فصل الصيف، وما أشد حرارته هكذا جميلة بين يدي السجان فعذابها طويل وعسير وقاسي،

وتتهدم الآلام والأحزان عليها مثل الشلال في قوته، وسرعة تدفقه، فقد جاءت لفظة الشلال هنا ملائمة لمفردة الصيف، ومناسبة لها .

ثم وظف لفظة الماء للدلالة على الطهارة والنقاء فجميلة طاهرة نقية مثلها مثل الماء الصافي وقت الصبح هذه اللفظة " الصبح " الدالة على الفرج وانقضاء الليل الطويل ليوظف بعد ذلك مفردتي حمام، غصن سلام ، هاته المفردات التي تدل على المحبة والوئام والسلام، تدل على نقاء السيرة وصفاء السريرة هذه المرأة مثلها مثل كل الشعب الجزائري الذي رفع لواء السلام غير أن المستعمر أبي إلا أن يرفع سيف الحقد والاستعمار ، ثم (نخلة، واحات، الشمس، العصفور، الكوكب، الأطلس) كل هذه المفردات الدالة على الأصالة العربية، والتي سبغت على البطلة المجاهدة طابع القوة والرفض للمستعمر، والحياة التي تمنحها لشعبها، لينتقل بعد ذلك لذكر (الليلك، النرجس، الزهر، الكباد)، فلا شيء يمكن أن يدل على الطبيعة ويمثلها أكثر من الزهور التي تدل على الجمال الأخاذ والصمود القوي، والشذى الفواح والتي ستذكر الأزهار وفعل هذه المرأة الأسطورة الثائرة على مر التاريخ البشري والعصور الفكرية يقول نزار قباني:

ثائرة من جبل الأطلس

يذكرها الليلك والنرجس

يذكرها زهر الكباد

2. مفردات دالة على المكان:

لكل إنسان مشاعر متداخلة يحس بها عند سماعه لأسماء معينة من غير وعي إما لأنها تثير فينا مشاعر الحنين إلى شيء أو مكان ما أو تذكرنا بلحظات مرت في حياتنا وبقيت راسخة في أذهاننا ومخبأة في ذاكرتنا قد ترمز إلى الحب حيناً وإلى الحزن والكآبة أحياناً أخرى، وقد وظف الشاعر الكبير نزار قباني هذه المفردات الدالة على أمكنة مختلفة في هذه القصيدة حسب ما اقتضاه مقام الحكيم، مثل: (وهران، قسنطينة، المغرب، فرنسا) بعيداً عن جمال وهران وروعة مناظرها وشموخ فمها ، فقد ارتبطت واشتهرت في الذكريات

الماضية بسجنها الرهيب والمخيف، هذا الأخير الذي تلقت فيه البطلة جميلة بوحيرد أشع وأقسى أنواع الأذى والتعذيب، فالشاعر بين لنا وهران هنا كرمز للسجن المظلم، والألم الكبير والوحشة الرهيبة التي كانت تكشف جميلة بوحيرد. يقول نزار قباني:

الاسم جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة تسعوناً

في السجن الحربي بوهران

والعمر اثنان وعشرون

ثم يذكر الشاعر مفردتي قسنطينة والمغرب من اجل ان ينسب البطلة جميلة بوحيرد

إليهما فيقول :

امراً من قسنطينة

لم تعرف شفتها الزينة

الاسم جميلة بوحيرد

أجمل أغنية في المغرب.

أما فرنسا بلد الحب والجمال، بلد الراحة والأمان، فقد برزت كرمز للجور والظلم والطغيان، رمز للمستعمر الغاشم الذي يخرب ويدمر البلدان ويحطم تاريخ الشعوب، ولا يمكن لها أن تكون شيئاً آخر سوى الخراب والدمار ، فرنسا التي تعذب امرأة وتسلبها حريتها في سبيل هدف خسيس حاربه هي بالأمس، أما شاعر كنزار قباني يتغنى بالجمال والحب ويذكر فرنسا بكل قبائح من القول وسوء فيقول:

لاكوست وآلاف الأندال

من جيش فرنسا المغلوبة

لقد وصف الشاعر هنا فرنسا بالمغلوبة رغم طغيانها الذي لم يجدها نفعا امام صمود

جميلة ويقول في موضع آخر:

لكن فرنسا يا ربي
ترضى أن تعلق كالكلب
من جثة امرأة تصلب
من لحم جميلة بوحيرد

فرنسا هنا رمز للدمار الشامل، ورمز لمن يهضم حقوق الشعوب ويسلبهم حياتهم إلى جانب حريتهم تحت شعارات لا تمت لها بصلة والشاعر هنا أطلق عليها - فرنسا- أبشع وصف (الكلب) كما قال تعالى: {ولو هئنا لرفعناه بها ولكنه اخذ إلى الأرض واتبع مواه فمئله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهى أو تتركه يلهى} (1).

3- مفردات دالة على الدين:

إن من المفردات التي تزيد اسطر القصيدة بيانا ، ومعانيها إيضاحا المفردات الدينية التي تدل على الثقافة الإسلامية المشبعة لدى الشاعر و التي من شأنها أن تحدث الترابط بين المبدع و المتلقي وقد استعمل شاعرنا نزار قباني مفردات ذات مدلول دينيا إسلامي في هذه القصيدة وقام بصبها في صالح المجاهدة (جميلة) (القرآن ، الصبح، تسترجع ،آيات سورة مريم الفتح....).

يقول الشاعر:

إبريق للماء و سجان
ويد تتضم على القرآن
وامرأة في ضوء الصبح
تسترجع في مثل البوح
آيات محزنة الارنان
من سورة مريم و الفتح

(1) سورة الأعراف: الآية176.

جميلة بوحيرد امرأة مؤمنة و متمسكة بدينها فهي تهرب من عذاب السجان إلى قراءة آيات من القرآن الكريم لترتاح لنفسها وتستكين فتلاوتها لهذه الأحرف المقدسة تبعث الراحة و الطمأنينة لدى جميلة، فصلاة الصبح تليها سورة مريم و الفتح و بصوت خاشع متدبر يزيل عن السورة الخالدة كل همومها و ينسيها كل ما عانته من الاحتلال الغاشم .

4- مفردات دالة على الجسد:

ليس غريبا على الشاعر نزار قباني ميولا ته نحو الحديث عن المرأة بصفة عامة، ووصف الجسد الأنثوي بصفة خاصة فهو (شاعر المرأة) بلا منازع ، فتن بها وتغنى بجمالها ورقتها فأضحت مداد كلماته و خلاصة كتاباته ثم إن المفردات التي بني عليها نزار قصيدته هاته تكمن في أعضاء الجسد الأنثوي و التي منها (عينان ، الشعر العربي الأسود، اليد، الصدر، الثغر، الشفاه، النهدان، القدمان، الأنف، الجسد الخمري الأسمر، الثدي الأيسر، الحلمة....) فالشاعر من خلال هاته المفردات يحاول رسم صورة لجميلة بوحيرد، ليدرك كل المتلقين وكل الناس ما عانته هذه المرأة، فالاستدمار الغاشم لم يترك مكانا في جسدها إلا وصور أنواع العذاب الذي مر به وعانت هي منه ، فهو لم يغفل عضوا من أعضائها الجسدية دون وصف وكان بها عارية أمامه يقول:

القيد يعض على القدمين

وسجائر تطفأ في النهدين

ودم في الأنف وفي الشفتين

جمع كل أنواع التعذيب الكبيرة لهذه الرمز وهي مقيدة جريحة دامية الشفاه، حتى وصل الأمر إلى التنصل من كل أنواع الحشمة والإنسانية حيث قال الشاعر:

مقصلة تتصب والأشرار

يلهون بأنثى دون إزار

بل اكبر من ذلك وأبشع :

الجسد الخمري الأسمر

تنفضه لمسات التيار
وحروق في الثدي الأيسر
في الحلمة....في....في.....باللعار

وخلاصة القول:

إن نزار قباني بني قصيدته هذه على حملة من المفردات اللغوية التي تختلف مدلولاتها وتتنوع، كما نلاحظ الازدواجية عند الشاعر فهو يذكر جميلة بوحيرد والجزائر بكل صفات التعظيم، والصمود والشجاعة، في حين يرمي فرنسا بكل قبيح من القول والظلم والجور، بعيدا عن القص الذي ألحقه بالقصيدة فيما بعد.

خاتمة

من الناس والمتقنين من لا يزال ينظر إلى المرأة على أنها العاملة المربية بعيدا عن الفكر والإبداع، وبعيدا عن الإنجازات التي لا يحظى بها إلا الرجال لكن المرأة الجزائرية كسرت هذه القواعد وأرست أسسا مغايرة لها، بعيدا عن المتداول من القول. ولما كان بحثنا بهذا الشأن كانت أهم النتائج التي توصلنا إليها:

1- تمثل نظرية التلقي حافزا كبيرا للبحث والدراسة حيث تؤكد مدى فاعليتها وتطبيقها على الأدب قديمه وحديثه، وبالتالي تفرض علينا إعادة قراءة أي نص أدبي تحت ضوء هذه النظرية وأسسها.

2- تذوق النصوص من خلال نظرية التلقي وآفاقها أعطى مساحة واسعة لدارسي هذه النصوص على اختلاف ثقافتهم وخلفياتهم الذوقية.

3- يمثل كل من أفق التوقع والمسافة الجمالية الباب الذي يسمح للقارئ بمواجهة النص وفقا للمعايير الفنية والاجتماعية تحت لواء الانتماء لا التجاوز.

4- إن الثورة الجزائرية كانت ولا تزال المصدر الذي يلهم الأدباء والشعراء مشاركة كانوا أم مغاربة في سبيل التعرف على تاريخ الجزائر العميق.

5- إن تمجيد ثورة التحرير الكبرى والتغني ببطولات أهلها وأمجاد شعبها من قبل الشعراء على اختلاف انتماءاتهم أعطى أبعادا كبيرة لهذه الثورة ولهذا الشعب.

6- البطولة والشجاعة لم تكن حكرا على الرجال فقط، بل كانت مغروسة في صدور النساء وتحديا لظروف الحياة.

7- المرأة الجزائرية ليست الحبيبة والأخت والأم فقط، وأن الحديث الذي دار بين أقلام الشعراء عنها لم يكن رسما لأنوثتها، وتغنيا بجمالها بل إبرازا لقوتها وبسالتها، ودفاعها المستميت عن أرضها وعرضها ومشاركة لأخيها الرجل في حمل لواء الجهاد من أجل الوطن المسلوب.

8- صورت المرأة الجزائرية كبطلة وحصر اسمها في رمز "جميلة"، فقد كانت كل الانطلاقات لوصف هذه المرأة تحت قناع اسم جميلة.

9- إن رمز جميلة بوحيرد كان ولا يزال حبرا يلهم أقلام الشعراء، وذلك بتفاوت قدرتهم على تحقيق ذلك تبعا لتفاوت قدراتهم الفنية، فمنهم من قرنها باسم إحدى الشخصيات، معتبرين ذلك إعلاء لقيمتها.

10- نجح الشاعر من خلال قصيدته هذه في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية من خلال الدلالات المفتوحة لهذا الخطاب، حيث تصبح القصيدة الواحدة في ضوء نظرية التلقي قصائد متعددة، ولكن ليست لكل قارئ بل للقارئ المؤهل.

11- استطاع الشاعر في قصيدته هذه أن يوصل الأحاسيس والمشاعر التي كانت تتداخل في نفسه، حيث جعلته حزينا حينا، وحائرا وغاضبا حينا آخر إلا أنه كان صادقا إلى حد كبير في معظم أفكاره، وبالتالي فإن نزار قباني هنا يستحق لقب "الساحر المصور".

12- قامت دراسة هذه القصيدة على مستويات ثلاث: مستوى الإيقاع من حيث الوزن والقافية (الإيقاع الخارجي) والإيقاع الداخلي، ومستوى الصورة الشعرية لقصيدة جميلة، ثم مستوى التشكيل اللغوي من خلال استعمال المفردات.

وختاما فنحن لا ندعي الكمال وفصل الخطاب فهو لله وحده، وأوصي ختاما بقراءة نصوص أخرى من الأدب العربي وفق أسس نظرية التلقي.

وختاما نرجو من الله تعالى أن يوفقنا إلى ما فيه صلاح للعلم والمعرفة

والله من وراء القصد

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر العربية:

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.
- (1) إبراهيم الأنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، القاهرة، 1952.
- (2) إبراهيم نوال مصطفى: المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقارنة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل)، دار جرير، ط1، عمان، الأردن، 2008.
- (3) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تح: محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت، 1988.
- (4) ابن سينا: الشفاء، تح: محمد سليم سالم، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1954.
- (5) ابن سينا: ب: الخطابة، تح: محمد سليم سالم، مطبعة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.
- (6) أبو السعود سلامة أبو السعود: الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002.
- (7) أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي: الموازنة بين الطائيين، تح: عبد الله حمد محاري، مكتبة الخانجي، ج1، ط1، القاهرة، 1990.
- (8) أبو الهلال الحسن بن سهل العسكري: كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1981.
- (9) أبو عثمان بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، القاهرة، مصر، 1975.
- (10) أبو عثمان بحر الجاحظ: البيان والتبيين، دار المشرف، ج1، بيروت، 1986.
- (11) أبو علي الحسن ابن رشيق: العمدة، تح: محمد عبد الحميد، دار الجيل، ج1، ط5، بيروت، 1981.
- (12) أبو عي المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2003.

- 13) أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح: علي فودة، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1994.
- 14) أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1958.
- 15) أحمد عبد المعطي حجازي: الديوان، ج1: دار العودة، بيروت، 1971.
- 16) أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني: بلاغته ونقده، وكالة المطبوعات، ط1، بيروت، 1973.
- بدر شاكر السياب: الديوان، دار العودة، ج1، بيروت، 1971.
- 17) بسام قطوس: تمتع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، دار أزمنة، عمان، الأردن، 2002.
- 18) بوجمعة شتوان: بلاغة النقد وعلم الشعر في التراث النقدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دار الأمل، تيزي وزو، 2007.
- 19) تسعديت قوراري: المتلقي في منهاج البلاغ وسراج الأدباء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.
- 20) جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1981.
- 21) حازم القرطاجني: منهاج البلاغ وسراج الأدباء: تح: محمد حبيب بن الخوجا، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
- 22) حسن البناغر الدين: الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، دار عين، ط1، القاهرة، 2001.
- 23) حسن بكار: بناء العقيدة في النقد العربي الحديث، دار الأندلس، ط2، لبنان، 1982.

- 24) سليمان العيسى: ديوان الجزائر، مطبوعات المركز الوطني لتوثيق الصحافة والإعلام، 1993.
- 25) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2006.
- 26) ظاهر محسن جاسم: جميلو بوحيرد في شعر بدر شاكر السياب ونزار قباني (دراسة موازنة)، جامعة الكوفة.
- 27) القاضي الجرجاني: أ) الوساطة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 1966.
- 28) عبد القاهر الجرجاني: ب) أسرار البلاغة، تح: هريتر، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، 1954.
- 29) عبد القاهر الجرجاني: ج) دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رحنا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1978.
- 30) عثمان سعدي: الثورة الجزائرية في الشعر العراقي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1985.
- 31) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي في إطار العصر الثوري، ط1، بيروت، لبنان، 1974.
- 32) علي سعيد أدونيس: أ) الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989.
- 33) علي سعيد أدونيس: ب) الثابت والمتحول، دار العودة، ط4، بيروت، 1983.
- 34) علي سعيد أدونيس: ج) مقدمة الشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979.
- 35) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2006.

- 36) الفارابي: كتاب الموسيقى الكبير، تح: غطاس عبد الملك، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
- 37) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، ط1، دبي، الإمارات العربية، 2006.
- 38) فؤاد مرعي: مقدمة في علم الأدب، دار الحدائثة، ط1، بيروت، 1981.
- 39) محمد ابن سلام الجمحي: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، مصر، 1984.
- 40) محمد ابن سلام الجمحي: طبقات محول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1974.
- 41) محمد ابن سلام الجمحي: نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.
- 42) محمد الفيتوري: الديوان، دار العودة، ط3، بيروت، 1979.
- 43) محمد تحريشي: أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2000.
- 44) محمد عبد العظيم: في ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.
- 45) محمد ناصر بوحجام: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1985.
- 46) محمد ناصف: الصور الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت.
- 47) مصطفى ناصف: النقد العربي، عالم المعرفة، الكويت، 200.
- 48) نازك الملائكة: الديوان، ج2، دار العودة، ط2، بيروت، 1979.
- 49) ناظم عودة: تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، الكتاب الجديد الملحد، ط1، بيروت، 2009.

50) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، ط3، بيروت، 1983.

51) نعيم الباقى: أوهاج الحداثة دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1993.

52) هلال الجهاد: جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي (سلسلة أطروحات الدكتوراه 650)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2007.

53) يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار البعث، ط1، قسنطينة، 1978.

الكتب الأجنبية:

1) هولى روبرت: نظرية التلقي، ترجمة: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1944.

2) أميرتو إيكو: التأويل بير: السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

3) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة: عبد الوهاب علوي، المجلس الأعلى للثقافة، العراق، 2000.

4) أرسطو طالسين: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980.

5) ديفيد كونز هوي: الحلقة النقدية، ترجمة: خالد جاهد، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2008.

6) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس، ط1، عمان، 1999.

- (7) ج هيوسلرمان: نصيات بين الهرمنو طيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002.
- (8) فيرناند هالين: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد فير البقاعي، مركز الإعلام الحضاري، ط1، حلب، 1998.
- (9) والتر ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، الكويت، 1994.
- (10) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة: حميد لحداني والجلالي الكدية، منشورات المناهل، ط1، فاس، 1994.
- (11) تيري إنجلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 1991.
- (12) روبنه ويلك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، 1992.

الدوريات والمجلات:

- (1) مجلة الآداب: السنة السادسة، العدد الرابع: نيسان (أفريل)، بيروت، 1958.
- (2) مجلة الحدث العربي والدولي: العدد الرابع والعشرون: تشرين الثاني، باريس، 2002.
- (3) جريدة الأحرار: العدد 2410 ليوم: 01 فيفري 2006.
- (4) أحمد علي محمد: ظواهر التلقي في التراث النقدي، العلاقة بين النص والقارئ، مجلة جامعة البعث: م22، 2000.
- (5) الهاشم : جالية التلقي، مقالة لمجلة علامات، ع11، مكناس، المغرب، 1999.
- (6) إبراهيم نبيلة: القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فضول، م5، ع1، نوفمبر 1984.

- (7) محمد خليل الخلايلة وكفاني منذر ذيب، إغواء اللغة: قراءة في ديوان ذي الأصبع العدوانى تشكيل اللغة، المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها، م4، ع1، 2008.
- (8) محمد خليل الخلايلة: مراوغة اللغة: قراءة في نماذج بن ديوان: "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، م7، ع13، 2004.
- (9) علي بخوش: المتلقي القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، مجلة الخير، ع1، بسكرة، 2009.
- (10) المختار السعيدى: نظرية التلقي في الغرب، مقال عن توقع الأساتذة المبرزين والباحثين في اللغة العربية في المغرب، 2005.
- (11) عبد العالي بوطيب: مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر، مقالة في مجلة علامات، ع53، جدة، 2004.
- (12) عبد الرحمان العقود: في الإبداع والتلقي، الشعر بخاصة، عالم الفكر، م25، ع4، أبريل 1997.
- (13) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم، ط1، 2006.

الرسائل الجامعية:

- (1) آلاء داوود محمد ناجي: شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: محمد خليل الخلايلة، جامعة الشرق الأوسط، فلسطين، 2011.
- (2) نايت علي مهانة: عمود الشعر في ضوء نظرية التلقي، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور: مصطفى درواش، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012.

3) فطيمة بوقاسة: جميلة بوحيرد الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير: إشراف الدكتور: يوسف وغليسي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006.

الفهرس

دعاء

شكر وتقدير

إهداء

الملخص

مقدمة.....(أ - ب - ج)

الفصل الأول: الشعر العربي ضمن جمالية التلقي

المبحث الأول: الأصول النظرية لنظرية التلقي.....(05- 15)

المبحث الثاني: الشعر العربي ضمن أفق لتوقع.....(16- 27)

المبحث الثالث: المسافة الجمالية في الشعر العربي.....(27- 37)

المبحث الرابع: المتعة الجمالية في الشعر العربي.....(37- 43)

المبحث الخامس: الشعر في ضوء فعل القراءة عند أيزر.....(44- 62)

الفصل الثاني: المرأة الجزائرية في الشعر المشرقي

المبحث الأول: قيل عن المرأة الجزائرية.....(64- 70)

المبحث الثاني: جميلة بوحيرد الشخصية الأكثر شهرة.....(71- 81)

المبحث الثالث: ملخص عن ما كتب عن المرأة الجزائرية.....(81- 105)

الفصل الثالث: دراسة قصيدة جميلة بوحيرد ضمن جمالية التلقي

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي.....(107- 121)

المبحث الثاني: الصورة الشعرية.....(121- 131)

المبحث الثالث: التشكيل اللغوي في القصيدة.....(132- 138)

خاتمة.....(140- 141)

قائمة المصادر والمراجع.....(143- 149)

الفهرس.....152