الجمهـــوريّـــة الجـــزائريّـــة الديمقـــراطيّـــة الشعبيـــّة
وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جـــامعـــة د: الطاهـــر مـــولاي سعيـــدة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية
قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابـــها

الفَضَـــاءُ الشِّعْـــرِيّ وَفَاعِلِيَّـــةُ التَّلَقِّـــي فِـــيْ إِنْتَـــاجِ المَعْنَـــى

- دِرَاسَةٌ فِي أَشْعَارِ الحَدَاثَةِ -

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في النّقد الحديث والمعاصر

عنوان المشروع: الدّراسَاتُ النّقديّة في تَلقّي النّص الشّعرِي الحَديثِ وَالمُعَاصِرِ (التَّلقِّـــي وَالتَّأوِيـــل) للدكتور: " عبد القادر عبـــو ".

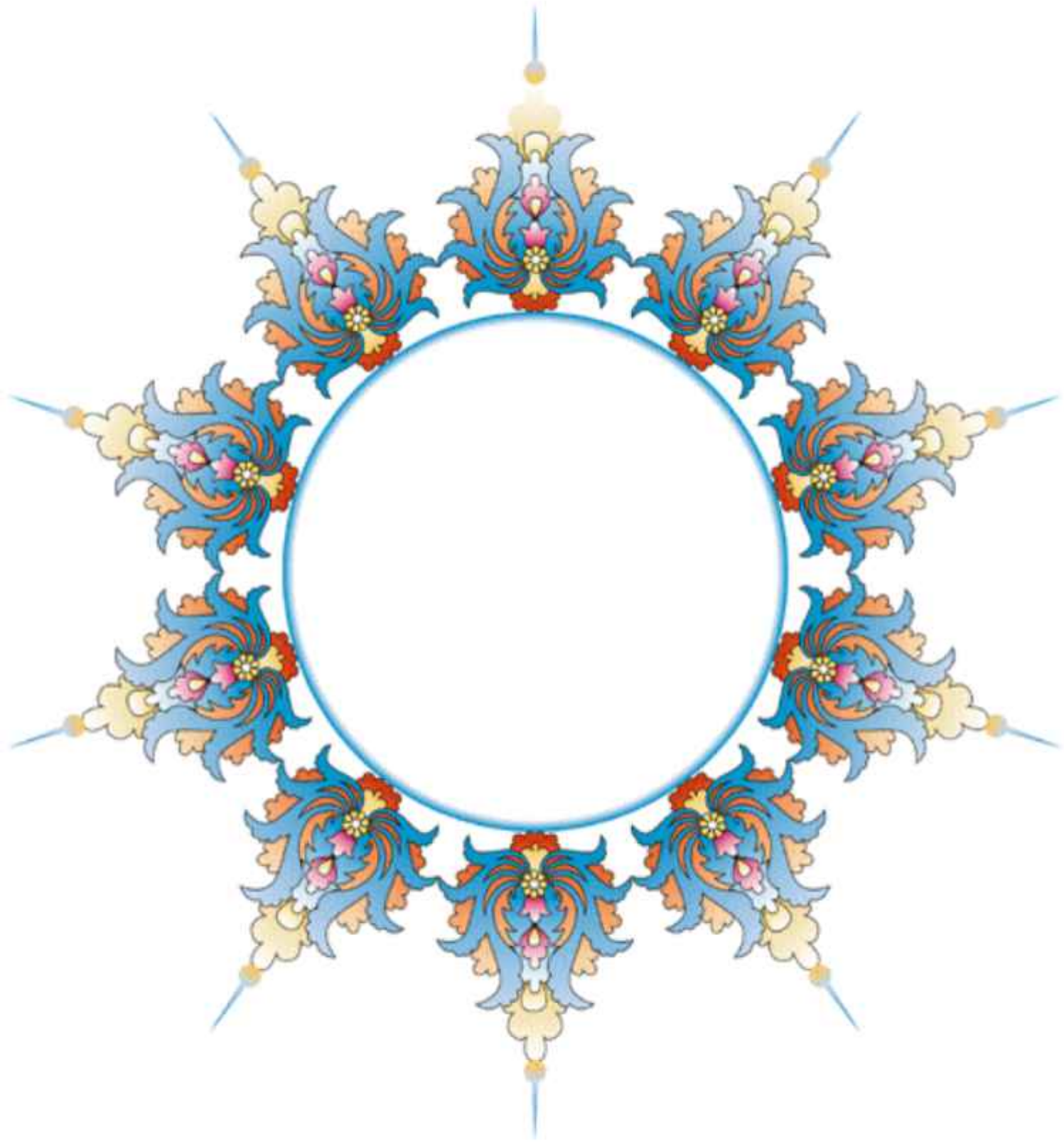
إعداد الطالـــب:
– محمّد محمّدي.

إشراف الدكتـــور:
– عبد القادر عبو.

أعضاء لجنة المناقشة:

– د. ميمـــون مجاهـــد	جامعـــة سعيـــدة	رئيســـــــاً
– د. عبد القادر عبـــو	جامعـــة سعيـــدة	مُشرفاً ومُقرِّرًا
– د. عبد القادر رابحي	جامعـــة سعيـــدة	عُضوًا مناقشًا
– أ.د. حبيـــب مونسي	جامعة سيدي بلعباس	عُضوًا مناقشًا
– د. المـــواري بلقندوز	جامعـــة سعيـــدة	عُضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 1432 هـــ/ 2011م – 1433 هـــ /2012م.



واعلم أنّ العين تنوب عن الرُسل، ويُدرك بها المُراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب، ومنافذ إلى النفس، والعين أبلغها وأصدقُها دلالة، وأوفاها عملاً..ولو لمْ يكن من فضل العين إلا أنّ جوهرها أرفع الجواهر وأعلاها مكاناً لأنّها لا تُدرك الألوان بسواها ولاشيء أبعد مرمى ولا أنأى غاية منها ..)

ابن حزم : طوق الحمامة في الألفة والألاف، طبعة دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986، ص92.

لبسمِ الله الرّحمَانِ الرّحِيمِ :

﴿نُ~ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ {1} مَا أَنتَ بِنِعْمَةِ رَبِّكَ بِمَجْنُونٍ {2}وَإِنَّ لَكَ لَأَجْراً غَيْرَ مَمْنُونٍ {3} وَإِنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ {4}فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ {5} بِأَيِّيكُمُ الْمَفْتُونُ {6}إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ {7}﴾

الآيات (1-7) من سورة القلم

قائمة المختصرات الواردة في البحث :

ص : صفحة.

ص ص : صفحتين متتابعتين.

ص– ص : ما بين الصفحتين.

تر : ترجمة.

تح : تحقيق.

مر : مراجعة.

ع : عدد.

مج : مجلد.

ج : جزء.

ط : طبعة.

د. ط : دون طبعة.

د. ت : دون تاريخ.

[...] : حذف لفظة، جملة أو أكثر من القول المستشهد به.

(...) : إضافة لفظة للربط في القول المستشهد به.

مقدّمـــة:

يعتبر النّقدُ ممارسة ذهنيّة جماليّة يقوم بها العقل البشري قصد التكيُّف مع المسائل المتعدّدة، سعياً منه إلى تفكيك واقعها وإعادة بنائه مراعياً في ذلك المستجدّات، وبهذا فهو نشاط ابستمولوجي **Epistémologie** يرمي إلى تحليل الواقع وتجاوزه، وهو بذلك يساهم في تقدُّم الأمّة من خلال الغوص في الموضوعات والظواهر وفرزها.

والأدب – بشقّيه الشّعر والنّثر – أحد تلك الظواهر التي يتصدّى لها النقد بالدّراسة والمتابعة؛ فكان محطّ اهتمام النّقاد منذ أوّل إلقاء أدبي؛ فالنّقد والأدب متلازمان يُرافق أحدهما الآخر، فكلّ إبداع يُكتب ليُنشر ويُقرأ ثمّ يُنقد؛ وهنا يطفو تساؤل جوهري إلى السطح وهو: كيف يُقرأ هذا الإبداع ؟ وما المنهج السليم لتأويله وتلقّيه ؟

لقد أضحى القارئ محور عدد من الدّراسات النّقديّـــة المعاصـــرة. فقامت مناهج ونظريات عديـــدة، أهمّها " **نظريّة التّلقي Théorie de La réception** " التي جعلـــت " **المتلقّي Recapture** " (**القارئ Lecteur**) في بؤرة انشغالها، وهذا ردّا على المناهج النّقديّة التي قدّمت النّص تارة، والمبـــدع تارةً أخرى. فأنشأت نظريةُ التّلقّي منارةً للمتلقّـــي، ومدّته بسلطة افتقدها سابقا. فاستُحدث الحديث عن " **سلطة القارئ** ".

كان التوجّه الذي بدأناه في السنة النّظرية مع التلقّي والتّأويل، وانطلاقاً من توجيهات الأستاذ المشرف بدأت تتبلور فكرة هذا البحث وبعد أخذٍ وردٍ آثرت المغامرة في بحث موضوع :

« الفَضَـــاءُ الشِّعْـــرِيّ وَفَاعِلِيَّـــةُ التَّلقِّـــي فـــي إِنْتَـــاجِ المَعنَـــى

– دِرَاسَـــةٌ فِي أَشعَـــارِ الحَدَاثَـــةِ – »

معلومٌ أنّ لكلّ بحث إشكالية، وقد تبدّت إشكالية هذا البحث – والتي هي في الحقيقة مجموعة من التساؤلات – كالتالي:

- كيف استُثمِر عنصر الفضاء كقيمة جديدة في النّص الشعرّي الحديث ؟
- ما مدى فعالية المنجز البصري في عمليّة تلقّي الشّعر الحداثي ؟
- ما التّحولات التي مسّت عمليّة القراءة في النّقد العربي الحديث ما بعد البنيوي ؟
- كيف تأثّر النّاقد العربي بخطاب المثاقفة النّقديّة الحديثة ؟
- كيف تم استثمار نظرية التّلقّي في مُحاورة النّصوص الشعريّة الحديثة ؟

ولرسم إجابات تقريبية للتساؤلات سالفة الذكر اعتمدتُ خطّة قسّمتُ البحث بموجبها إلى مدخل وثلاثة فصول ذيلتها بخاتمة كانت بمثابة حوصلة لأهمّ النّتائج التي خلصت إليها.

فالمدخل وقفت فيه على عنصرين أساسيين؛ الأول: حول النّقد والنّاقد؛ وعمدت فيه إلى التدرّج من العام إلى الخاص. فبدأت بماهية النّقد والنّاقد باعتبار أنّ ذلك هو البوابة لأناقش قضية أصالـــة الفكـــر النّقـــدي عند العرب والفكرة القائلة بتبعيته إلى النّقد الغربـــي، وبعدها تتبعت مسار النقد العربي في مرحلته المعاصرة مشيراً إلى آفاقه.

أمّا العنصر الثاني من المدخل، فقد سعيت فيه إلى تفكيك صيغة العنوان. حيث حاولت إيضاح المقصود من المصطلحات الآتية: " **الفضاء Espace** "، " **الشّعريّة Poétique**"، "**فاعليّـــة التلقّـــي في إنتـــاج المعنـــى**"، " **الحداثـــة Modernism** ".

فكان كلّ ذلك بمثابة أرضية نظريّة شيّدت عليها بناء الفصول الموالية، فكان **الفصل الأوّل** استعراضاً لأهم الإبدالات التي عرفتها القصيدة المعاصرة على مستوى الشّكل، وعلى مستوى المتن، إضافة إلى تعرّضي إلى جوهر هذا العمل وهو الكتابة الجديدة وما انطوت عليه من عناصر (الخط، العنوان، الإهداء، المقطع).

أمّا **الفصل الثّاني**، فقد كان تتبعاً لمسار القراءة عبر تحولاتها في النّقد ما بعد البنيوي، ثم آثرت التعريج على واقع المثاقفة النّقدية للعلاقة التي تربطه بفعل القراءة. فبسطت مفهوم المثاقفة ثم وقفت على واقعها في الفكر النّقدي الراهن.

أمّا **الفصل الثالث**، فقد حاولت فيه استخراج أهمّ العناصر المشكّلة للفضاء الشعرّي خصوصاً الجانب البصري في نماذج مختلفة من أشعار الحداثة.

هذا باختصار عن الفصول الثلاثة. أمّا **الخاتمة** فقد حاولت فيها تسجيل أكبر محطّات هذا البحث وأهمّ النقاط التي يمكن عدّها كرؤى محلّلة لمجموعة الإشكاليات التي طرحتها في مقدّمته.

وقد رأيت أنّ هذا السبيل الذي اتّخذته لأداء بحثي يلزمه منهجٌ محدّدٌ يناسِبهُ، أو فلنقل مُزاوجة بين منهجين؛ **الوصفي والتحليلي**.

فكان **الوصف** في المدخل النظري والفصلين الأوّل والثاني عندما مهّدت الأرضية النظرية التي أقمت عليها العمل. أمّا **التحليل**؛ فاعتمدته في الفصل التطبيقي لأنّه الأمثل للتعامل مع النصوص الشعريّة. وقد كنت معزّزا خلال ذلك كلّه بإحدى أفكار جمالية التلقي وهي إعطاء الاهتمام للمتلقّي، ومدّه بحقّ وحريّة المساهمة في بناء المعنى.

ولمعالجة الطرح السابق استعنت بعدد من المصادر والمراجع بعضها وظفته في مجال التنظير وتتبُّع مسار النّقد العربي والقراءة؛ اتّسمت بالتحليل والتنظير، وبعضها الآخر كانت دواوين شعريّة ومصادر تتعلّق بنقد الشعر.

ولا يخفى على مرتاد البحث العلمي ما يواجه صاحبه من صعوبات ومشاقٍ تؤرق كاهله وتقف في وجهه عقبة وكداء لا يسعه إلا تجاوزها، فقد واجهتني مصاعب وقفت في طريق بحثي أذكر منها: عدم تبلور فكرة البحث الأساسيّة خصوصاً الجانب التطبيقي إلا بعد المُضي في متابعته بالدراسة، فقد تغيّرت الرؤى حوله إلى أن بدّد المشرف هذه الحيرة ووجهني للتصدّي إلى نماذج شعرية حداثية وفق ما تمليه قراءة جمالية التلقّي.

إنّ هذا العمل ما كان ليتمّ لولا الجديّة الّتي أبداها الأستاذ **المُشرف الدكتور: عبد القادر عبـــو**؛ الذي أدّى واجبه كاملاً؛ بل وأضاف إلى ذلك تواضعه وحسن التعامل وعمق الملاحظة ونجاعة التوجيه الذي يترجم مدى خبرته واطّلاعه، فله مني كل الشُّكر وخالص عبارات الثناء والامتنان والاحترام. وجعلهُ الله ممّن يدخل في قوله تعالى: ﴿ **يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ** ﴾[1].

تمت بعون الله يوم: 2011/10/14م.

[1] سورة المجادلة، الآية 11.

سأسعى من خلال هذا المدخل إلى الوقوف على بعض المفاهيم الأوّلية قصد وضع القارئ في جو الموضوع، وحتى يتيسر له المّضي قدماً في تمثُّل هذا العمل. وسأتناول فيه أهم النّقاط التي يمكن بحثها تحت هذا العنوان، حيث سأقف على ماهية النّقد والنّاقد. ثم سأنظر في ممارسة النّقد لدى العرب. وسأختم هذا المدخل بمحاولة تفكيك صيغة عنوان المذكرة حتى أبيّن للقارئ المعالم الكبرى للموضوع.

أوّلا: حول النّـــقـــد والنّـــاقد :

أ. ماهية النّقد :

يلجأ الأديب إلى أوراقه ليسكب فيها ما يجيش في صدره من عواطف وأفكار وأحاسيس منتجاً بذلك نصاً أدبياً ما إنْ يرى النور حتى يصبح ملكاً لغيره ألا وهو "**القارئ**". وقد يقع هذا الأثر الفنّي بين يدي طرف آخر – هو أيضاً قارئ – نعرّفه بـــ "**النّاقد**" الذي يمارس عليه فعل القراءة، إذن فما النّقد ؟ وما أهميته ؟

بدايةً إشكالية النّقد متشعبة وشديدة التعقيد ومن هنا يُصبح من العسير ضبطها ضبطاً نهائياً.

إذا تتبعنا مسار كلمة " **نقـــد** " في التّراث الإنساني نجدها عرفت إيحاءات عديـــدة؛ فعند الإغريق مثلاً نجدها « **تتصل بنشاط" الفصل" و " الحكم على الشيء" و"اتّخاذ القرار". وفي استخداماتها القديمة الكلاسيكية فإنّ مفردة " نقد " انتظمت داخل ثلاث فضاءات محدّدة. فقد استخدمت في إقامة " العدالة " واستخدمها أرسطو ليحيل إلى القرار القضائي الذي يبتّ في أمر خصومة ما، ثمّ تطوّر مفهوم طبيّ* للمفردة [...] أمّا في العصر الهيليني فقد اكتسبت المفردة معنى دراسة النصوص الأدبية** »[1].

---

* تعني مفردة نقد في المفهوم الطبيّ اللحظة الحرجة ولحظة التحوّل في مرحلة المرض **Critical**.

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي –إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً– المركز الثقافي العربي– ط2، سنة 2000 ، ص201.

فكلمة " **نقد** " بهذا قد اكتسبت موروثا من ثلاثة حقول مختلفة؛ من القانون والطّب واللّغة.

وواصل تطوّر مفهوم المفردة مسيرته عبر العصور المتوالية، محافظا تارة على الوتيرة نفسها ومتغيّر الوتيرة تارة أخرى. بهذا، فإنّ النّقد اليوم: « **نوعٌ من أنواع النّشاط النّظري في الأدب. قوامه البحث في نشاطات الإنسان أياً كانت، نظرية أو عملية، في الأدب أو في واقع الحياة، ابتغاء التّحليل والدّراسة، وبياناً لمواضع الخطأ ومواطن الصّواب، استناداً إلى وجهة نظر النّاقد ومقاييسه ومفاهيمه** »[1].

يمكن الوقوف على عدّة نقاط من خلال هذا التعريف، منها أنّ النّقد أحد أنشطة الأدب ولا يختصُّ به بل يتعداه إلى الواقع ككل بغية تحليله وتبيين مواقع الخطأ والصّواب تبعاً لرؤية النّاقد وهذا ما يوضّح أنّ النّقد يختلف باختلاف النُّقاد، فتتباين أحكامهم، إلاّ أنّها غالباً ما تتفق في عدّة نقاط ومواصفات.

والنّقد يُبنى على شيءٍ مكتوب، أي الكتابة وهي كما يرى **رولان بارث Roland Barthes حرية**، وهي في الوقت نفسه واجب، أي تحمل رسالة إنسانية. فالنّقد إذن قراءة لمكتـــوب وإبداء الرأي حوله حيث ينتظـــر الأديب ما يأتي من نقد على إنتاجـــه، وحتى القارئ المهتمّ نجده يتطلّع لقراءة ما ذكر من نقد على عمل معين.

ب. النّاقـــد:

يروم القارئ فهم النُّصوص الأدبية موظِفاً – في سبيل ذلك – ما أُتيح له من قدرة وذكاء، غير أنّه يظلُّ كلّاً على شخص آخر هو النّاقد، هذا القارئ الخبير الذي يملك من الأدوات والمميّزات التي تؤهله لإبراز ما في الأثر الأدبي من روائع وقوة وجمال؛ وهو يزوّد القارئ بوجهات نظر جديدة ويُطلعه على زوايا كانت خفية أو باهتة قبلاً، كما يأخذ بيده شيئا فشيئا لفهم النّصوص الأدبيّة من خلال الأدوات التي تتيسّر له دون غيره من القُرّاء.

[1] ميشال عاصي، الفن والأدب- بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية – منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2. ص119.

ولابدّ من توافر شروط ومواصفات تسمو بصاحبها لنيل لقب النّاقد؛ ومن أهم تلك الميـــزات؛ الآتي:

فـــ« **أوّل ما يجب أنْ يتمتّع به النّاقد من شروط القُدرة على عمله وليبلغ غايته منه، شرط الثّقافة العامة** »[1].

فهي تتيح للناقد اكتساب معارف مختلفة تؤهله لفكّ شفرات النُّصوص التي تواجهه.

كما يُضـــاف إلى هذا الشّرط شرط آخـــر ألاّ وهـــو التجرّد من الأهواء الخاصّـــة، والصّلات الشخصية بين النّاقد و العمل المنقود لأنّ ذلك سيؤثر – لا محالة – في نتيجة الحكم.

كما أنّ التذوّق الفنيّ لدى النّاقد شرط أساسي للقيام بعمله، إذ يساعده على الابتعاد عن التسرّع والشطط.

إضافة إلى توافر عنصر « **القدرة الإبداعيّة التي تؤمّن لعمله النّقدي إخراجاً أدبياً جميلاً** »[2]، فالنّاقد مبدع من درجة ثانية، تُلقى على عاتقه مهمّة إخراج العمل المقروء في صورة أدبية جميلة؛ « **فإذا كانت مهمّة الأديب التعبير عن إحساسه بما حوله والواقع الذي يصوّره بحيث يعكس ذلك في صورة جميلة مؤثّرة، [...] فإنّ مهمّة النّاقد هي تفسير هذا الجمال، وإظهار طريقة الأديب في البحث عن الخير أو نقد الحياة وما فيها من زيف أو ظلم أو شرّ** »[3].

هذه الرؤى تُجاه النّاقد ليست جديدة على ساحة النّقد، إذ لم يكن الدارسون المحدثون أوّل من طرقها، حيث « **كان علماء العرب يرون أنّ النقد ملكة أو طبع أو استعداد لابدّ منه للنّاقد، كما لابدّ له من حدة قريحة أو ذكاءٍ يستطيع به أن يحلّل العمل**

[1] ميشال عاصي، المرجع السابق، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس. 1978، ص 239.

الأدبي، ومن ثقافة تمدّ هذا الذّكاء بأسباب الحكم، ومن معايشة للنّصوص الأدبية يستطيع بعدها أن يضع كل نص في مكانه من مراتب الجودة والإبداع »[1].

وفي السيّـــاق ذاته نجد **ابن سلام الجمحـــي** يشترط توفُّر شروط معينة في النّاقـــد، ويحدّدها في عدّة أسس أهمها : التّجربة، والقدرة على تمييز النّصوص، وعلى التّفسير والتّعليل[2].

فهذا يدلّ على أنّ العرب قديماً عرفوا النّقد وخاضوا فيه، وألّفوا فيه حتى صحّ لنا القول إن النّقد كان فطرة عندهُمْ.

ج. النّقد فطرةٌ عند العرب:

يرى البعض أنّ الحضارة الغربية منبع العلوم والمعارف – والنّقد من جملتها – ناسين أو متناسين ما للعرب من فضل، في حين نجد البعض الآخر يُغالي في المدح والثناء وتعداد ما للعرب من باعٍ في جلّ العلوم وتأسيسهم لأرضياتها وأسسها، وبين هذا وذاك يتبادر للأذهان التساؤل الآتي: هل النّقد نشاط موقوف على الحضارة الغربية ؟

الشائع عن الحضارة الغربية أنّها المركز المصدِّر للعلوم والمعارف والثّقافة وغيرها... وهذا حكم رافقها زمناً وسيبقى مرافقا لها ما دام ميزان القوى مثقلاً ناحيتها، وما دام التّسليم بكلّ ما يُشاع عن الحضارة الغربية أنّ النّقدَ وَقْفٌ عليها؛ هي من أبدعته ومارسته ونظَّرت له، لينتقل إلى باقي الحضارات، وما كان من الحضارات المتلقيـــة إلا التّسليم والأخذ.

فالرّاسخ عن النّقد في الحضارة الغربية أنّه : « **لم ينشأ علم النّقد التاريخي للكتب المقدّســـة إلا فيها. ولم يظهر نقد الموروث القديم إلا بفضلها.ولم تتأسَّـــس علـــوم النّقد**

---

[1] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1391هـ/1972م، ص ص 56، 57.

[2] ينظر: ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، 8/1، ص-ص 26،46.

كلّها، نقد العقائد، ونقد الإيديولوجيات، ونقد المذاهب، ونقد النُّصوص الأدبيّة، ونقد المجتمع، ونقد النّقد إلا داخلها »[1].

والمنطق الصائب لا يُسلّم بهذا الحكم كحقيقة جازمة، إذ أنّ النقد نشاط يظهر في كل الحضارات لأنّ الفكر الإنساني بطبيعته فكر حرّ يسعى إلى تغيير الواقع إلى صورة أفضل مما هو عليها.

وبنـــاءً على ما سبق يمكـــن النظر في نشاط النّقد لدى العرب، وإلى بداياته. ولعلّ تلك البدايات تمتدّ إلى العصر الجاهلي، حيث « **وفي أواخر العصر الجاهلي، كثرت أسواق العرب التي يجتمع فيها النّاس من قبائل عدّة، وكثُـرت المجالس الأدبيّة التي يتذاكرون فيها الشّعر وكثر تلاقي الشعراء بأفنية الملوك في الحيرة وغسان، فجعـل بعضهم ينقُـد بعضا، وهذه الأحاديث والأحكام والمآخذ هي نواة النّقـد العربي الأوّل، نواة النّقد التي عرفت، والتي قيلت في شعر معروف** »[2].

ونتصـوّر أنّ تلك الأحكـام كانت بسيطـة، تنبع عن فطـرة لا عن قاعـدة أو عُـرف نقـدي، هي أحكام متصلة بعرف من الأعراف التي انبنـى عليها الشّعـر، أو بمفردة جميلة، أو مستقبحـة، أو بيت جيِّـد البنـاء أو بآخر مفكك ردئ. « **ومن ذلك ما نجده في عكـاظ عند النّابغـة الذبياني وفي يثـرب حين دخلها النّابغة فأسمعـوه غناء ما كان في شعـره من إقـواء* وفي مكّة حين أثنـت قريش على علقمـة الفحـل، ومن ذلك ما يُعـزى إلى طرفـة من أنه عاب على المتلمـس نعته البعير بنعـوت**

---

[1] حسن حنفي، " هل النّقد وقف على الحضارة الغربية ؟ " ضمن " فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي " أعمال الندوة الفلسفية الخامسة عشر التي نظمتها الجمعية الفلسفية المصرية بجامعة القاهرة – مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت 2005، ص 8.

[2] طه أحمد إبراهيم، " تاريخ النّقد الأدبي عند العرب "، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ت، ص 18.

* الإقواء: هو أحد عيوب القافية، ويكون باختلاف حركة الروي من بيت لآخر.

النّيـــاق، وما أخذه النّاس على المهلهـــل بن ربيعة من أنّه كان يبالغ في القول ويتكثّر»[1].

فكلُّ هذه الآراء النّقدية وغيرها تشكّل مادة نقدية مهّدت الطريق وأنارتها لظهور مدارس نقدية واتجاهات فيما بعد. « **فكتب المصادر التراثية، إنّما تتحدث عن وجودِ كمّ هائل من النّصوص النّقدية العفويّة التي كانت ترُافق ظهور القصائد والأشعار في العصر الجاهلي. وهي بالتّالي تعجُّ بالآراء النّقدية التي كانت تُقوِّم العمل الشّعري آنذاك من حيث اللفظ والمعنى** »[2].

بهذا يمكننا القول أنّ الإنسان العربيّ امتلك حاسَّة ذوقية صاحبت الشّعر-بالأخصّ- وبقية الفنون في جميع مراحل تطوّرها.

وامتدّت هذه المعرفة النّقدية عبر العصور، حيث مارسها حتى الخلفاء منهم: **عمر بن الخطاب** - رضي الله عنه - **وعليّ بن أبي طالب**- كرّم الله وجهه -وبعدهم نقاد عدّة منهـــم: **ابن سلام الجمحي (150 هـ / 232 هـ)،الجاحظ** (ت 255 هـ)،**ابن قتيبة (213 هـ / 276 هـ)، ابن المعتز(247 هـ / 296 هـ)، قدامة بن جعفر(260 هـ/337هـ)، ابن طباطبا العلوي**(ت322 هـ) **الآمدي**(ت371 هـ)، **القاضي الجرجاني** (ت392هـ)، **عبد القاهر الجرجاني** (ت479هـ)، **أبو هلال العسكري، الباقلاني (338هـ/ 403هـ)**.

كلّ هؤلاء وغيرهم ساهموا في نشاط الحركة النّقدية العربيّة قديمًا، وبحثوا مواضيع عديدة منها نظرية اللفظ والمعنى، مسألة القديم والجديد، مسألة النّحل وتصنيف الشعراء إلى طبقات، مسألة السَّرقات الأدبيَّة، ومسألة النَّظم وقضية المعاني والأفكار بالقياس إلى الألفاظ ومسألة الخيال والتخيّل، والمعاني، والمحاكاة...

---

[1] طه أحمد إبراهيم، المرجع السابق، ص 18.

[2] قصي الحسين، النّقد الأدبي عند العرب واليونان - معالمه وأعلامه -، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003، ص 8.

وتواصل نشاط النّقد عند العرب بتوالي العصور، وصولاً إلى عهدنا الحديث. وعند هذا لا بأس أن أتساءل عن مدى حضور النّقد في الفكر العربي المعاصر ؟.

د. النّقد العربي المعاصر وآفاقه:

تعرَّضتُ سابقاً لإسهام قُدماء العرب في مجال النّقد، وكيف أبدعوا فيه النّظريات مستبقين بذلك الأمم الأخرى. فهل « **استطاع أحفادهم أن يأتوا شيئا من ذلك فيجاوزوا التقليد إلى التّجديد، ويعلُـــوا على النّقاد الغربيين الذين درسوهم وفهموهم أعمق الفهم، فيُنشئُوا على أنقاض المدارس النّقدية الغربيّة مدرسة نقدية عربيّة تمسي مصدرًا، أو واحدة من مصادر المعرفة في حقل النّقد كما كانت تلك المدارس مصدرا لمعرفتنا النّقديّة، على عهدنا الرّاهن؟** »[1].

يُظهر الواقع أنّ المجتمع العربيّ حالياً تابعٌ للحضارة الغربية في أغلب المجالات. فالتّقليد حقيقة كائنة مسّت ميادين الحياة، والنّقد منها. فرغم أنّ الغربيين أنفسهم يقرّون لأجدادنا بالفضل، ويعترفون لهم بمجهوداتهم الفكرية، ويترجمون أعمالهم وكتاباتهم ويعتمدونها في جامعاتهم، ويطوّرونها، رغم كل ذلك، إلا أنّ متابعة الجهود لم تكن، وانقطعت ليدخل العرب مجال الاستهلاك والتّقليد. هذا لا يعني أنْ ننفي الأبحاث النّقدية الموجودة حالياً، لكنّها أبحاث مستقاة دوما من الغرب، فالفكر النّقدي العربي يمتلك فعلاً فريقا من النّقاد المتمكّنين غير أنّه، وحتى وقتنا الراهن لم تظهر أيّة نظرية نقدية فعلاً يُشهد لها بأنّها عربية حقاً، فالوقوع في الاجترار مسار النّقد العربي حاليًا. ولعلّ هذا الاجترار ناتج عن الإعجاب، فالانبهار والإعجاب الذي أصاب العرب تُجاه الحضارة الغربية ولّد لديهم التقليد، والأخذ المباشر*.

---

[1] عبد الملك مرتاض،" في نظرية النقد" – متابعة لأهمّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها– دار هومة، ط 2005، ص20.

* سيتمّ بسط القول حول قضيّة المثاقفة النّقدية في الفصل الثاني من هذا العمل.

يرتبط النّقد في وجوده بالإبداع، فالفن محرّك النّقد وأصله. والمعروف عن الحضارة العربيّة أنّها حوَت إبداعات كثيرة عبر تدرّج العصور، فما بقي لنشاط الساحة الفكريّة إلا قيام حركة نقدية مصاحبة للحركة الإبداعية، وقد كان قيام تلك الحركة – في العصر الحديث – تابعاً لنظيرتها الغربية؛ إذ أنّ التّفاعل العربي مع النّقد الغربي هو أحد نماذج تفاعل الثّقافة العربية مع الثّقافة الغربية عموما. لذا « **كان من الطبيعي أن يتلقى دارسُو الأدب، مثلما تلقى الأدباء والعلماء والمشتغلون في حُقول النّشاط الحضاري كافة، تأثيرات غربية كثيرة أدّت إلى الانعطاف بالتناول النّقدي، فِكرًا وتذوّقًا وتحليلاً، في مسارات جديدة**»[1].

فاحتذى النّقد العربي بموجّهه الغربيّ، وأخذ منه المستجدّات واحدة واحدة، لتدخل الساحة النّقدية العربية مختلف التّيارات والمذاهب المولودة هناك عن طريق التّرجمة، وخصوصا في مرحلة الستينيات، فقد شهد النّقد العربي فيها قفزات متتالية في الإنتاج النّقدي، حيث توضّحت الاتجاهات النّقديّة وتكثّف التّأليف في النّقد، ونشطت التّرجمة، وبدأ ظهور المختصّين المؤهلين أكاديميا ليرسخ بذلك نقد أدبي عربيّ في السّاحة الفكريّة العامة. مواصلاً مسيرته ومواكباً النّقد الغربي. فكان البحث في المواضيع النظريّة، والمحاولات التطبيقية، وخاض النُّقاد الصّراع مع المصطلحات ونقلها، ومع المفاهيم وتصنيفها. بهذا تأسّس النقد الأدبي العربي، وأخذ ينشط، وما يزال أمامه الكثير بحكم أنّ الإبداع الأدبي لا يتوقّف، والدّراسات النّقدية أيضا، فكلّ نظرية نقدية إلا وتليها أخرى مقوِّمة لها أو داحضة. فالأفق واسع أمامه، فقط على القائمين به أن يواكبوا مسيرة الإبداع الأدبي والنّقدي، ويحاولوا إخراج النّقد العربي من بعض المآزق؛ كإبقائه رهين الدّراسات النّقدية التُراثية التي يبدو أنّها لم تعد مُسايرة لمعطيات الفكر المعاصر؛ أو كإخضاع الأدب العربي لقواعد نقدية أُسس تطبيقها غربية.

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السابق، ص 237.

فآفاق النّقد الأدبيّ العربيّ واسعة شاسعة لا سيما أمام اتّصاله المباشر بالنّقد الغربي عن طريق استثمار القائمين عليه للوسائل التكنولوجية التي تكون المتابعة خلالها أسرع. كما أنّ النظرة إلى النّقد الآن لا بدّ أن تكون ضمن النّظرة العامة لجلّ المواضيع؛ وهي أنْ يُنظر إليه في ظلّ الحدث العالمي الهام الآن، وهو " **العولمة** " فالنّقد الآن يتّجه إلى كلّ ميادين الحياة بهدف التّقويم وتحليل مختلف الأفكار خصوصاً تلك التي يتوحّد فيها المفكّرون عبر العالم.

ورغم شساعةِ آفاقِ النّقدِ الأدبي العربيّ حالياً إلّا أنّه يمكننا تمييز بعض المعالم البارزة التي تظهر خلال تلك الآفاق؛ فعلى النُّقاد العرب أن يؤسّسُوا نقداً حضارياً تتحرّر من خلاله الذاتُ العربية، وهذا عن طريقِ تكريسِ تلك الأبعادِ البانية للآفاق النّقدية؛ وهي:

– الاهتمامُ بنقدِ الموروثِ القديم، وإعادة بناءِ معطياته وعلومه في مرحلة تاريخية جديدة لتصحّح العلاقة بالماضي.

– « **نقد الوافد الجديد من الغرب أساساً، وتحويل علاقتنا به من مصدر للعلم كي يصبح موضوعاً للعلم بدلاً من التّواصل معه كما يريد المنبهرون به، أو الانقطاعُ معه كما يريد المنبهرون بالقديم أو الانتقاء منه كما حدث في عصر النهضة الأوّل** »[1].

– لابدّ ألّا ينحصر النّقد في نقد النّص، وإنّما يجب نقد الواقع أيضاً كي يكون النّص واسطة بين الوعي العربي والواقع. و« **يضمّ نقد الواقع، نقد الاحتلال والتسلّط والفقر والتجزئة والتّبعية والتغريب واللامبالاة وعجز الشعوب** »[2].

هكذا ينهض النّقد الأدبي العربي، وتتّضح آفاقه، فيكرّس المناهج النّقدية الحديثة ويلامس " **نقد النّقد**". ويسعى إلى ابتكار نظريّة عربيّة نقديّة خاصة تُستنبط من الأدب العربي دون سواه، وتطبّق عليه بحكم خصوصية كلّ أدب عن الآخر، فما يستنبط من نظريات عن الأدب الغربي لا يصلح في كليّته للأدب العربيّ نتيجة سمة التفرّد لكلّ منهما.

---

[1] حسين حنفي، المرجع السابق، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

لذا يتوجّب على النّقاد العرب محاولة إخضاع الأدب العربي لدراسة تناسب منطقه وخواصه والابتعاد عن تكييف الأدب العربي قسرا ليناسب النظريات الغربية. كما أنّ الدّراسات النّقدية تقتضي المتابعة والبحث،« **فليسَ مِنْ بين العُلوم الإنسانية علمٌ هو أسرع في التَطوّر وأمضى في الحركة، وأبعد عن الثبات والجمود من النّقد الأدبي. وذلك بحكم طبيعته من ناحية، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لا تعرف الثبات ولا الجمود من ناحية أخرى** »[1]. وعليه كان لزاما على النّاقد العربي أن يتابع التطوّر والتغيير الحاصلين في الساحة الفكرية والأدبية.

كان هذا جانباً استشرافياً فرضته طبيعة المشروع الذي ينضوي عملي ضمنه، أمّا الآن فأصل إلى تفكيك صيغة عنوان البحث، وهذا تسهيلاً للمطّلع على بحثي بتتبع فكرته، ثم لأرسم لنفسي مساراً ممنهجا أسيرُ عليه.

ثانيا: تَفْكِيكُ صِيغَةِ العُنْوان:

رأيت أنّ الضرورة المنهجية تقتضي بسط رؤية مُوجَزة لبعض المصطلحات المكوِّنة لعنوان المذكرة، لذا سأتوخى في هذا المقام ضبط مفاهيم " **الفَضَـــــاء، الشعريّــة، التلقّــي وفاعليّــة إنتــاج المعنــى، الحداثــة** " وأحدّد الأبعاد الدّلالية لكلّ منهما.

1- الفضـــــاء Espace:

أصبح أمر تباين توظيف المصلحات، وتعدّد فهمها من مستعمل لآخر أمراً واقعاً في الأوساط المعرفية. وهذه صفة لحقت مصطلح " **الفضاء Espace** " أيضاً.

[1] محمد زكي العشماوي ،" الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص ص 11، 12.

أُشير بداية إلى أنّ « **الفضاء ليس خاصّية الأدب فحسب، وإنّما خاصية العلم والفن أيضاً** »[1].

أمّا في الأدب – وبالأخص في النّصوص الشّعريّة– فيعدّ مكوّنا أساسياً ومركزياً.

والشيء الواجب ذكره في هذا المقام وأخذه بعين الاعتبار أنّ مصطلح " **الفضاء** " لاقى رواجاً في الأعمال السردية – خصوصاً الروائية منها – ولعلّ هذا ما يشفع لي إنْ اعتمدت بعض المراجع المتعلّقة بالرواية.

الملاحظ هو تعدّد ترجمة مصطلح **Espace** بين مستعمليه. فهناك من يحيله إلى "**فضاء**" وآخر إلى "**مكان** "، وغيرهما إلى " **حيّز** ".

إنّ محاولةَ تِبيان وتفحّصِ هذه المصطلحات تُفضي بنا إلى الوقوف على أنّ "**الفضاء**" لدى بعض النّقاد أشمل وأوسع من "**المكان**"، حيث نجد هذا الأخير عند البعض الآخر يحيل إلى مجال جزئي وإلى حيّز جغرافي. والفضاء في العمل السَّردِي يتكوّنُ من عناصر هي تلك « **الأماكن المتفرقة المتردّدة خلال مسار الحكي[...] وهو كلّ هذه الأشياء، إنّه يلفّ مجموع الحكي، ويحيط به** »[2].

ولعلّ فارق الشمولية بين المصطلَحيْن نقف عليه ونتصوّره في أذهاننا عندما نردّد كلمة "**مكان**" ثم "**فضاء**"، فالثانية أدعى إلى التصور واتّساع الرؤية، في حين نشعر أنّ "**مكان** " أقل تحديدًا، وما يحويه بإمكاننا تخيُّله.

وإذا ما جئنا للبحث عن معنى كلمة "**فضاء**" في المعاجم العربيّة، فإنّنا نجد تماثلاً بين ما ذُكر سابقاً، وبين ما عُرض في هذه المعاجم. **فالفضاء** فيها هو« **المكانُ الواسع من**

---

[1] جوزيف إكيسنر، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامه، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2003، ص13.

[2] حميد لحمداني، بنية النّص السردي ، "من منظور النّقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، سنة 2000، ص 64.

الأرض[...] والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض »[1]. أمّا المكانُ فهو« **مَوْضِعُ لِكَيْنونُة الشّيء فيه** »[2]. فيظهر أنَّ الفضاءَ أعمُّ وأشمل، وأوسع.

أمّا مصطلح"**حيِّز**"، فنجده عند **عبد الملك مرتاض** والذي يجعله مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي:(**Espace, Space**). غير أنّنا نجد من يعارضه في مقصده هذا، ويقدم فكرة أنَّ « **الحيِّز محدُودُ متناهٍ، حيث أنّ " الحيِّز" هو ما يُحدُّ بحدود معيّنة لأنَّ حيّز الشَّيءِ حَدّه، ومن ثـــمّ لا يصحّ أن نقول الحيّز هو ما لا يحدّ بحدودٍ ولا ينتهي بنهاية، فنعرف الشيء بِضده حتى لو كان المعنى اصطلاحيا** »[3].

غير أنّ مصطلح "**الحيّز**" يظلّ راسخاً عند **عبد الملك مرتاض** رغم استعماله لمصطلحي"**الفضاء والمكان**" استعمالاً واسعاً.

ويظهر ذلك في تعليله لاتّخاذ هذين المصطلحين، فيقول:« **أطلقنا المكان على هذا العُنوان الفرعي من باب التّغليب الذي لم نجد منه بُدًا، وإلا فإنّنا لا نرتاح إلى هذه التّسمية الجغرافية في النّقد الرّوائي: حيث إنَّ المكان يصبح قاصراً أمام إطلاقات أخراة أشمل وأوسع وأشسع مثل الحيِّز أو الفضاء** »[4].

ويظهر ترسُّخ مصطلح"**الحيّز**" لديه أيضاً في قوله:« **وأنشأنا[...] مُصطلحاً خالصاً لها هُو"الحيّز" فجعلناه مقابلاً للمُصطَلح Espace** »[5].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، نسّقه وعلق ووضع فهارسه: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1988 ، 10 /282، 283 .

[2] المصدر نفسه : 3/ 163.

[3] عبد الرحمن مبروك، جيو بوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1 سنة 2002، ص68.

[4] عبد الملك مرتاض، "تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1995، ص245.

[5] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، سنة2001، ص117.

واهتمامُهُ هذا بترسيخ مفهوم "**الحيّز**" جعله يبحث عن الإشراقات الدلالية الكامنة في الأحياز مستجداً بذلك مصطلح " **اللّوحة الحيزية الخلفية** " والذي يحوي مفاهيم أساسية للحيّز في التّحليل السيميائي.[1] فذكر في ذلك عدة مفاهيم كـــ:« **الحيّزِ، التحييز Spatialisation التحايُز، الحيّز الأمامي الحيّز الخلفي**،... »[2].

يُفسّر لنا هذا التضاربُ والتباين تردُّد المفاهيم بين النّظرية والتّطبيق، والتباسها الدّائم، غير أنّ هذا هو دأب الأبحاث الإنسانية، لأنّها تخضع لوجهات النّظر وطُرق التّحليل والفهم. وارتكازاً على هذا – وبالعودة إلى مصطلح الفضاء – نجد النّاقد **حميد لحميدَاني** يرى أنّ الفضاء مرتبط بزاوية النظر عند الأديب، ويحدّد بهذا أشكالا أربعة لمفهوم الفضاء، وهي:

1. الفَضاء الجُغرافي (المكان).
2. الفَضاء النصّي.
3. الفَضاء الدّلالي.
4. الفَضاء كمنظور[3].

نلاحظ في هذا التّحديد تطابق الفضاء في شقّه الجُغرافي بمفهوم المكان، وهذا يؤكّد فكرة سابقة وهي شمولية الفضاء واتّساعه عن المكان.

أعرّج الآن على تلك المفاهيم عند بعض الغربيّين، فمن بين المهتمّين بالفضاء نجد **غاستون باشلار Gaston Bachelard** والذي حاول بحث هذا المفهوم من منظور فلسفي وجمالي، ويشير إلى أنّ دراسته تهتم بـــ« **تحديد القيمة الإنسانية للفضاءات التي بالإمكان حيازتها، والّتي من الممكن الذود عنها ضدّ القوى المعادية، أي الفضاءات المحبوبة...إنّ**

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض"التحليل السيميائي للخطاب الشّعري- تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبيّ -، دار الكتاب العربي، الجزائر، سنة 2001، ص113 وما بعدها.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض،" في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 240، ديسمبر/كانون الأول، سنة 1998، وينظر أيضا:" نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية- دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، سنة 2003.

[3] ينظر: حميد لحميداني، المرجع السابق، ص 62.

الفضاء المحتجز من قبل الخيال لا يمكن أن يبقي فضاء لا مباليا، ومقصوراً على تفكير المهندس[...] وعلى وجه الخصوص، يكاد في الغالب، يجذبنا نحوه؛ لأنه يُكثِّف الوجود ضمن حُدود واقية »[1].

نلاحظ في قوله "**الفضاءات المحبوبة**" أنّ فضاءات الأُلفة والخُصوصيَّة تشكّل بؤرة رئيسية لاهتماماته بدراسة الفَضاء.

وفي سياق الحديث عن علاقات، ووظائف، ودلالات النِّظام الفضائي نجد **يوري لوتمان Lauri Lotman** يحدِّد مفهوم التقاطب المكاني كإجراء نقديّ يوظّفه في قراءاته الشّعريّة من خلال الأعـــلى والأسفل، اليسار واليمـــين، القريب والبعيد، المحدّد واللامحـــدّد، المفتوح والمغلق، المنقطع والمتصل.[2]

كما أنّ الدِّراسات السّيميائيّة اهتمّت بمصطلح الفضاء وأولَتهُ العناية. بحيث شكّل اضطرابه إشكالية سيميائية، ورغم ذلك بقي إجراءً متّخذا لمقاربة النُّصوص السّردية.

فنجد أنّ التّحليل السيميائي ينطلق من فرضية فحواها « **أنَّ الفَضاءَ نظامٌ دالٌ يُمكن أن نُحلِّله بإحداث تَعالق بين شَكلَيْ التَّعبير والمضمُون، وننظُر إليه علَى أنَّه مُركب كَالكَلام** »[3].

ونجده عند **غريماس Greimas** يعني « **الشَيءُ المبني المحتوي على عناصر غير مستمرة انطلاقا من الامتداد المعتبر، مثل شَساعة مملوءة، مُمتلئة دون وُجود حل لاستمراريته. ومن الممكن أنْ يفحص- هذا الشيء المبني- الفضاء من وجهة نظر هندسية بحتة، ومن وجهة نظر سيكوفيزيولوجية (مثل ظهور متدرج لخصائص فضائية انطلاقاً من الخلط البدئي)، أو من وجهة نظر اجتماعية ثقافية (مثل التنظيم الثقافي**

---

[1] Gaston Bachelard, la poétique de l'espace , ed P.U.F, Paris,1957, P17.

[2] Voire : Louri Lotman, la Structure du texte artistique, traduit du russe par : Anne Faurnier, et autres , Paris, Gallimard 1973, P30.

[3] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، سنة 2000 ، ص97.

للطبيعية كالفضاء المشيّد)، وإذَا مَا أضفنَا إلى هَذه الكَلمة كُلَّ الاستعمَالات المجازية المختلفة نُسجِّل أنَّ استعمال الفضاء يتطلّب احتراسًا من السيميائيين »[1].

يُستشَفّ من خلال جملة **غريماس** الأخيرة التّأكيد على أنَّ مصطلح الفضاء مُتشعّب ويستحضر امتدادات عديدة، وإلا لَما دعا غريماس إلى ضرورة التوخي والاحتراس.

أمَّا عنـــد " **جيرارجينات Gérard Genette**"، فإنّنـــا نجد رؤية أوسع للفضـــاء، فيحدِّد فضائية فاعلة في الأدب، وهي فضائية اللغة؛ والتي « **تعتبر في نظامها الضّمني، نظام اللسان الذي يُوجِّه ويُحدِّد كلّ فعل للكلمة، وقد تكون هذه الفضائية ظاهرة بجلاء في العمل الأدبي وذلك من خلال استعمال النّص المكتوب** »[2]. وفضائية اللّغة هذه تشكِّل أولى الأنماط الأدبية. أمّا ثاني الأنماط، فهو " **فضائية الكتابة** " والتي هي رمز للفضائيّة العميقة للّغة.

كمـــا أنّنا نجـــد توجُّهاً آخر يقول بـــ"**الفضـــاء النصّـــي**" لدى **ميشال بوتور Michel Butor**[3]، ولعلَّ مُلخص معناه أنّه يشير إلى التّشكّل البصَري للنّص من خلال الخط، وتنسيق الصفحة، وهيئة الكتاب.

وهَذا يحيل إلى الشّكل الخارجي، فمفهُومُ الفضاءِ النَّصّي يُعزى إلى ما يدركه البصرُ عند تصفّح النّص.

وهُناك مهتمّ آخر بدراسة مفهوم الفضاء، وهو **جوزيف كيسنر Joseph Kestner** والذي أضاف الجديد لهذا الموضوع، حيث انتقل من المعطى المعرفي إلى المستوى الإجرائي، وهذا عن طريق مقاربته للنُّصوص السّردية جامعاً في تلك المقاربة بين النّظري

[1] Greimas et Courtes, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Espace, Hachette, Paris, 1979, p p132.133.

[2] Gérard Genette; Figures 2 ED. Seuil, Paris, 1969, P.45

[3] ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، سنة 1982، ص 108 وما بعدها.

والتطبيقي. فحدّد الجذور الفنية والفلسفية، والعلميّة للفضاء قصد أن تتجلى هذه المرجعيات أثناء الدّراسة.[1]

وأشار أيضاً إلى فضائية **"المطابق المولّد"** معالجا من خلالها التّأويل المفتوح، وفاعليّة القراءة ومن بين ما يُحيل إليه هذا المفهوم « **التداخُل الفضائي للقارئ والشخصيات، والنّص باعتبارهم يتعايشون ضمن حقل دينامي لا زمني يسمح بالتّأويل. إنّ المطابقة المولّدة هي- بتعبير آخر- الحقل الدينامي الفضائي للنّص أو الحقل النّصي الدينامي، أو الدينامية الفضائية للنّص** »[2].

فمفهوم الفضاء إذن وثيق الصّلة بمكوّنات النص الشّعري، وبالمتلقّي، وببقيّة الفنون الأخرى؛ وهو يُساهم في تشكُّل النّص الشّعري في كليته ليُطرح للقراءة، كما أنّه عنصرٌ فعالٌ يتطرق له كل محلّل للعمل الشّعري مهما كانت درجة التّحليل أو وسيلته.

أمّا عن صلته بالمتلقّي (القارئ)، فإنّ هذا الأخير يمثّل امتداداً وانفتاحاً للفضاء على عدّة آفاق منها الرمزية، و الدلالية. وبهذا « **تغدو استراتيجية الفَضاء استراتيجية تأويليّة في جوهرها حتى وإنْ كانت في الأصل وفي الأساسِ تكوينية وملتحمة ببِناء النّص** »[3].

فالتصوّرُ الحاصل أنّ القارئ يقومُ بتفكيك عناصر ذلك الفضاء، من جهة، ومَلءِ الفراغات البيضاء من جهة أخرى. ثمّ إنّ جماليّة الكتابة الفنيّة- الشّعريّة- « **تتكفّل بقول نصف ما تُريد قوله وتترك النصفَ الآخر للمُتلقّي** »[4]. وباتّباع هذه الآلية تزداد إمكانيات التّأويل توسّعاً.

---

[1] ينظر؛ جوزيف كيسنر، المرجع السابق، ص 11 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط1، سنة 2000، ص33.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد –، مرجع سابق، ص150.

وأمّا عن صلة الفضاء في العمل الشّعري بالفنون الأخرى فإنّنا نلمس تقارباً بينها حيث سمة الفضائية موجودة أيضاً في الرّسم، والنّحت، وفن العمارة. فالفضاء بهذا عامل مشترك بين هذه المجالات.

بهذا أكون قد وضّحت أهمّ ما يُمكننا قوله عن مصطلح " **الفضاء** " كلفظ جمالي وكعُنصر من عناصر النّص الشّعري.

2- الشّعريـــّة Poétique :

جرت العادة عندنا – بعد أن يُحتفى بالوافد الجديد – أنْ يجتهد الباحثون العرب في إيجاد نظير أو مفهوم قريب له في "**التُّراث**"، ولم يكن الأمرُ عسيراً فيما يخصُّ مصطلح **الشّعريَّة**، فها هو **محمد بنيس** يُعدِّد لنا تسمياته التراثية قائلاً: « **أعطى العرب القدماء للشّعريَّة تسميات عديدة أشهرها "صناعة الشّعر" لابن سلام الجمحي وصناعة الشّعر للجاحظ ونقد الشّعر لقُدامة بن جعفر وقواعد الشّعر لأبي عباس أحمد بن يحي، وعيار الشّعر لابن طباطبا، وعلم الشّعر لابن سينا والتسمية المهيمنة هي صناعة الشّعر التي نعثر عليها بوفرة لدى أبي هلال العسكري وابن رشيق وحازم القرطاجي وغيرهم** »[1].

لست مهتماً – في هذا المقام- بالتأصيل التاريخي للمُصطلح لكنّه تمهيدٌ يرسُم لنا الصُورة الخلفية لمصطلح الشّعريَّة العربيَّة. وبمُراجعة كتاب " **مفاهيم الشّعرية** "، يتضح أنَّ مُؤلفه يعقد علاقة وثيقة بين نموذجين للشّعريّة العربيَّة، نموذج الجرجاني؛ من خلال نظريّة النَّظم ونموذج **حازم القرطاجني** من خلال كتاب المنهاج، حيث ربط بين **حازم ورومان ياكوبسون Roman Yacopson** في مفهوم الوظيفة قائلاً: « **فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون لدى القرطاجني نُحدِّدها كالآتي:**

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981، ص 42.

1- ما يرجع إلى القول نفسه = الرّسالة.

2- ما يرجع إلى القائل= الرّسالة.

3- ما يرجع إلى المقول فيه = السّياق.

4- **ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه »**[1].

في الحقيقة، لا يمكن أن تتجاهل هذه العبقرية في تراثنا، لكنّها تشكل **"طفرة"** في الفكر النّقدي العربي لأنّها عجزت عن التّواصل والإنتاج الخصب، ويبقى أنْ نعترف أنّ نموذج **ياكوبسون** هو وليد سياقات معرفية تعكس « **أثر الرياضيات والفلسفة وعلم النّفس على النّظرية التواصلية عند ياكوبسون** »[2].

وتعتبر «**"نظرية النّظم" الجرجانية أعلَى تلكَ الأُسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع الشّعري عامة والإعجاز خاصة** »[3].

ولعل استنباط القوانين أحد المقوّمات التي تطرحها الشّعريّة الحديثة –في تعريفها–، لكن النّظم الجرجاني ظل يدور في الفلك البلاغي ويتنفس الجو القرآني الذي منحه مبرر الوجود لا الدّراسة الجمالية لذاتها ومن أجل ذاتها، كما سعت لطرحه الشّعرية الغربية بدءاً من الشكلانيين الروس*.

---

[1] حسين ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص ص 30، 31. وينظر أيضاً: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية Déconstruction قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998، ص 22.

[2] http://thaqafa.sakhr.com motanaby/manaheg/0026.asp-23-02-2006

[3] حسين ناظم، المرجع نفسه، ص 26.

* الشكلانيون الروس: «حركة أدبية نشطت في الثلث الأول من القرن العشرين، اعتمدت نظريتها على مبدأين لخصهما ياكوبسون: الأول: أنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية، أي العوامل التي تجعل الأثر الأدبي أدبياً، أي أنهم حصروا اهتمامهم في نطاق النّص، أما الثّاني: فهو رفض ما كانت تذهب إليه الكلاسيكية القديمة من أنّ لكلّ أثر أدبي ثنائية متقابلة، أي شكلا ومضموناً، فالشكل والمضمون يكوّنان وحدة عضوية متلاحمة، لا يمكن فصلها». يُنظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1982، ص 172.

في النَّقد الغربي:

إذا أمكننا الانطلاق من المعنى العام لكلمة **الشِّعريّة** فإنَّها لصيقةٌ بالشِّعر، أصبحت كلمة "الشعر" تطلق على كل موضوع يُعالج فنية راقية ويمكن أنْ يُثير هذا اللون من المشاعر حيث كتب **بول فاليـــري Pole Valery**: « **نحـــنُ نقول عن مشهد طبيعي أنَّه شَاعِـــري، ونقول ذلك أيضاً عن بعضِ مواقف الحياة، وأحياناً نقول عن شخصٍ ما أنَّه شَاعِـــريّ** »[1].

بهذا اتسعت الموضوعات التي وُصِفَت بالشِّعرية؛ من الرســـم إلى الموسيقى إلى باقي الفُنـــون، لتشمل أغلب مظاهر الحياة. غير أن النقطة التي يجب الوقوف عليها هي أنَّ الشعرية درسٌ للشِّعر والنثر معاً، بدليل أقدم شعريَّة كتاب **أرسطو "فن الشِّعر"**، الذي شكَّل نظريّـــة الأدب، والأمر ذاته يُؤكده – مرة أخرى – **تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov** لَمَّا يقول: « **وتتعلق كلمة شعريَّة في هذا النَّص بالأدب كله، سواء أكان منظوماً أو لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية** »[2].

فالقيمة الجماليَّة تدرك بمقارنة مسافة **الانحراف Ecart** بين البنيتين المعيارية/الشِّعريَّة، « **والشّاعريَّة تنبع من اللغة لتصف هذه فهي: لغة عن اللغة تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مِمَّا تُحدثُه الإشارات من مُوحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنَّها تختبئ في مساربها، وهذا تميّز للشَّاعريَّة عن اللغة العادية** »[3]. وعليه يمكن وصف اللغة الشِّعريَّة؛ بأنَّها اللغة الكُبرى التي تسكن اللغة، وتنحرف عنها مُتجَاوزةً قاموسيَّتها.

وفي هذا الباب يحضرني تساؤل **كمال أبو ديب** القائل: « **هل هُناك موضوعات شعريّة وأخرى غير شعريّة؟** ». ليعود فيجيب عنه بطريقة غير جازمة قائلاً: « **سَوف أتجنبُ**

---

[1] جون كوين، النَّظرية الشعرية، بناء لغة الشعر – اللغة العليا–، تر: أحمد درويش، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 29.

[2] تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار طوبقال، المغرب، ط 2، 1990، ص 24.

[3] عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص 22.

الإجابة عن هذا السؤال بطريقة مباشرة[...] (إذاً) ثمّة مُعاينة شعريَّة وأخرى غير شعرية في موقف الإنسان من الوجود »[1]. من هنا يتبين أن كل الموضوعات يمكن أن تكون شعريّـــة؛ وذلك حسب قدرة النَّاص أو الشاعر على تحويل موضوع حياتي بسيط وغير شعري إلى بؤرة شعرية.

مرّ مصطلح **الشّعريّة** بعدّة مراحل؛ فبعدما كان المقصود به جنس أدبي يعتمد على النظم في العصر الكلاسيكي، أخذ مفهوماً أوسع ليعني « **الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة، ثم استعملت الكَلمة توسعاً في كلِّ موضوع من شأنه أنْ يُثير هذا النَّوع من الإحساس الجمالي** »[2].

فالشّعريَّة تبحث في قدرة الشاعر على إيقاظ المشاعر الجمالية، وإثارة الدهشة،وإبراز حسن المفارقة بين اللغة العادية واللغة الشاعرية من خلال إحداث الفجوة **"مسافة التوتّر"** والانحراف عن المألوف من خلال الانزياحات وخرق اللغة بكسر بنيات التوقّع لدى القارئ.

بالرغم من تداول مصطلح الشعرية في الأوساط النقدية فإنه كمفهوم مازال يشوبه بعض الغموض والخلط مع مفاهيم أخرى إذ ما زال الكثير يعتقدون أن الشعرية هي امتداد للشعر أو اصطلاح استحدث منه وليس له علاقة مع غيره من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى.

ولكن من خلال الاستخدام والتوظيف تبيّن أنّ الشّعرية قد امتد أفقها بعيداً وشملت النُّصوص الشّعرية والنثرية والحركية وكل ما له صلة بالإبداع، فقد تطوّر استخدام المفهوم من مستويات اللغة المكتوبة إلى اللغات التعبيرية والموضوعات الذهنية، وسأحاول من خلال بعض الآراء التي تناولت هذا المفهوم أنْ أستدل على جوهر ودلالة المصطلح وتوظيفاته في مجال بحثي هذا.

---

[1] كمال أبو ديب، في الشّعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987، ص 110.

[2] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي –، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1998، ص 201.

يعرّف **رومان ياكوبسون Roman Yacopson** المفهوم وفقاً للنصوص التي تعتمد الجانب اللغوي سبيلاً للاتصال مع المتلقي فيقول إنَّ الشّعرية «**كلّ ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً**»[1]. في حين نجد أن **تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov** يُركّز على البُنى الداخلية للنُّصوص وكيفية انتظامها والتزامها بشروط الإبداع فيرى: « **أنّ الشّعريَّة لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل لمعرفة القَوانين التي تَنتظم ولادة كل عمل** »[2].

ويوضّح **جان كوهن Jean Cohen** ذلك أيضاً، ويُؤكّد « **أنَّ قانون اللغة العادية يعتمد على التَّجربة الخارجية في حين أنَّ قانون اللغة الشّعريَّة يعتمد على التَّجربة الباطنية ويختصر المتشابهات** »[3]. فاللغة الشّعريّة عنده خروجٌ عن المألوف واختصار للتجربة الباطنيـــة، وتجسيدٌ لرؤى الشاعر من خلال لغة تستوعب التّجربة وتختزل المتشابهات.

3- فاعليَّـــةُ التَّلقِّـــي في إنتـــاجِ المعنَـــى :

تبلور التركيز على القارئ في تاريخ الأدب بالأساس في أحضان **مدرسة جماليَّة التَّلقِّي*** التي ردَّت الاعتبار للقارئ بعد أنْ سلَّمَ القُرّاءُ لزمن طويل بملكية الكاتب المطلقة لمعنى نصوصه. وفي هذا الإطار بدأ التّعامل مع النَّص باعتباره عملاً مفتوحاً يزداد معناه إشراقًا كلما صادف قراءة جديدة، فمعنى النَّص متعدِّدٌ بالضرورة ما دام منطوٍ على الإثارة.[4] وتعدُّده ضامن خلود وتجدُّد الأدب. طرحتْ إشكالية المعنى على مدار تاريخ الإبداع والفكر أسئلة عدّة منها على وجه التحديد: هل يتأسَّس المعنى على خلفية إشارات النّص ؟ أمْ أنَّ

---

[1] ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدر البيضاء، المغرب، 1988، ص 19.

[2] تزيفيطان تودوروف، المرجع السابق، ص 23.

[3] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، سلسلة المعرفة الأدبية، سنة 1986، ص 202.

* سيتّم بسط النظريّة في الفصل الثاني من هذا العمل.

[4] يقول **حبيب مونسي** في هذا الشأن : « **القراءات تتوقّف عندما يتوقّف الشّكل عن كونه مُثيراً لنا** » ينظر: حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران. الجزائر، 2002، ص 313.

ثقافة المتلقّي هي التي تلوّن دلالة النّص بصبغة ذاتية ؟ أم أنّ تفاعل البُعدين السابقين هما سبب تشكله ؟ وقبل هذا وذاك، بماذا يتحدّد معنى النّص؟ هل لزمانه ومكانه دخل ؟

إذا كان المعنى أساس التواصل بين النّص وقارئه فإنّ تعدُّد معانيه تُعزى لاختلاف أدوات القراءة والمرجعيات دون إغفال الأوجه البلاغية للّغة كالمجاز والكناية وما شابه. فالمعنى حصيلة عمليات تفاعليّة يحكمها السِّياق والزمن والرُؤية للعالم لذا؛ فإنّ تشييد معنى النّص يتطلّبُ من المتلقّي إستراتيجية تأويلية تُمليها إشارات المتن، وهذا ما يستدعي امتلاكه **لفاعليَّة*** تلقّي مُضمرات النّص الأدبي بإطلاقه الواسع. « **وإذا كان النّص بينة مضمرة يقوم القارئ بإخراجها والتّعريف بها، فإنّ القارئ أيضاً لا يتحقّق وجوده إلّا إذا تلبّس القِراءة بشعوره، وبمعنى آخر من معاني جمالية التلقّي فإنّ القارئ يحتكر سُلطة إضفاء الحياة على مَوات النُّصوص المتراصّة فوق الرُّفوف** »[1].

فالتلقّي **فاعليّـــة Efficacité** تنبني على مدى مقدرة القارئ على إبراز عناصر الجمال في العمل الأدبي وإعادة إنتاجه للمعنى. ويُصبح الظَّفر بالمعنى أشبه بالعثور على ذات القارئ لحظة القراءة، فلحظة التلقي هو لحظة ولادة المعنى. فـــ «**كلُّ شيء يبقى للقارئ أنْ يُنجزهُ، ومع ذلك فكلُّ شيء قد أُنجز سابقاً؛ لا يُوجد العمل بالضبط إلا على مستوى قُدرات (القارئ)؛ وبينما هو يقرأ ويُبدع فإنّه يفهم أنّه يستطيع دائماً أن يذهب بعيداً في قراءته، وأنّه يستطيعُ دائماً أن يُبدع بعُمق أكثر؛ ولهذا يبدو له العمل كموضوع لا**

---

* **فاعليّ**: قوة **فاعليَّة**: قوة مؤثرة. علّة **فاعليّة**: علة فعّالة، علّة فاعل، سبب فعّال. **فاعليَّة**: قوة فاعلة، تأثير. ينظر: رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعيمي، مر: جمال الخياط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 1998، مج 8، ص 95.

[1] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربية المعاصرة – بحث في آليات تلقّي الشّعر الحداثي–، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2007، ص 102.

ينضب معينه ولا يُمكن النَّفاذ إليه باعتباره مَوضوعاً. وهذه الإنتاجيَّة (مهما كانت صفتها والتي تُحوّل نفسها أمام أعيننا إلى موضوعيّة) لا يُنفذُ إليها طبقاً للذات التي تُنتجها »[1].

فكل قراءة هي خلقٌ جديدٌ للمعنى واستدعاء لإحدى دلالاته الرّاقدة في أعماق النّص، ومادام كلُّ نصٍ مأهولاً بما لا نهاية من النُّصوص الأُخرى فإنَّه غير قادر البتة أنْ يعيش بمعزل عن النُّصوص الأُخرى التي تدخل معه في تحدٍ وصِراع دون أنْ ننسى أنَّها مصدر ثرائه الدلالي.

4- حـــول الحَداثَـــة:

كثُر الحديث – في الآونة الأخيرة – عن مصطلحات ومفاهيم **"الحداثة"** و**"الحديث"** و**"المعاصرة"** و**"الجدَّة"**؛ مَا كُنهها ؟ وما تحديدُها الزَّمني ؟ ومن أسَّس لها العرب أم الغرب ؟ وهل ارتكزت على التُراث والزَّخم الفكري والحضاري الماضي أم استحدثت من عَدم ؟

ووقع جَدلٌ ولغطٌ كبير في هذه المصطلحات؛ فكلٌ يدلي بدلوه، ولأضع القارئ في جوّ الموضوع ارتأيت التَّعريج على ضبطها ضبطاً يسهُل تبيُنـــُه.

● **لغـــةً**: يتجلى معنى **الحداثة** لغةً في قولهم: « **حَدُثَ الشيءُ يَحدُثُ حَدثاً وَحَداثَة وأَحدَثَهُ فهو مُحدَثٌ وحَدِيثٌ، وكذلك استَحدَثَـــهُ، فالحدِيـــثُ هو إيجادُ شيء لم يكن وابتِداعُـــه، والحَدِيثُ والحُدوثُ نَقيضُ القديم والقِدْمة، وكَونُ الشيء لم يَكُن، وما ابتدع، والمحدَثُ هو الأمر المُبتدعُ، واستحدثتُ خَبراً أي وَجدت خَبراً جَديداً، والحَدِيثُ الجَدِيدُ من الأشياء، والحَدَثْ هو الشَّاب أو الأمْرُ المُـــنكرُ الذي ليـــس مُعتاداً ولا**

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس المغرب، 1987، ص 76.

مَعروفاً، العالم مُحدَثٌ أي له صَانِع وليس بأزلي، فالحدَاثة هي الجِدَّة، وأوّلُ الأمرِ وابتداؤُه»[1].

● **اصطلاحـــاً**: ينطوي مُصطلح **الحداثة** على قدر كبير من النسبية على المستويين السوسيولوجي، والإبداعي. فـــ « **الحداثة جِدَّةٌ في الإبداع، وتحرُّرٌ من إسار المحاكاة والتّقليد، وذلك بإنجاز عمل لم يُؤت بمثله من قبل، ولم يسبق إليه مُبدِعه على صعيد الشّكل والمضمون، وفي الحداثة الشّعريّة تعبيرٌ عن رُوحِ العصر بأبعاده، وأحداثه وقضاياه، تعبيراً حضارياً، مما يعكس تغلغُل الشّاعر في عصره، وارتباطه بالحياة من حوله ارتباطاً عضوياً وجوهرياً** »[2]. وليس **للحداثة** مُواصفات محدّدة وطُقوس معلومة، يمكن استيعابها والنّسج على مِنوالها، كما أنّها « **ليست طقساً يُحفظ عن ظهر قلب ويُتبارى في تأديته، بل هي مشروعٌ مفتوح بين الشعراء، وشورى مُستمرة بينهم** »[3].

إنّ أوّل ما يجب أن أُشير إليه هو أزمة اضطراب المصطلح وتخبُّطه في مآزق الترجمة والنّقل عن المصطلح الأجنبي الذي هو الأساس، لأنّ مصطلح **الحداثة** مصطلح غربيّ ففي اللغتين الإنجليزية والفرنسية انتشرت لفظتان همـــا: **Modernism**[*] و**Modernity** واختلفت الترجمة العربيّة بين **الحداثة، والعصريّة، والمُعاصَرة**.

أمّا في المعاجم فيتضاءل الفرق في التّرجمة؛ ففي المُعجم نجد ترجمة كلمة **Modernism** بتعبير أو استعمال **عصري، العَصرانيّة**، و**Modernity بالعصريَّة** أو كون

---

[1] ابن منظور، المصدر السابق، مادة حدث: 2/ 130 –134.

[2] محمود شلبي، التأصيل والحداثة في الشعر العربي، الأقلام، بغداد، ع12، س 20، ديسمبر 1985، ص 77.

[3] نجيب العوفي، الحداثة في الأفق المغربي، الأقلام، بغداد، ع2، س17، أفريل 1982، ص 84.

[*] **modernisme** : systématique de nouveau le mot est souvent employé par la critique pour s'appliquer aux arts et a la littérature depuis la fin du siècle cependant il est très défficile de lui donner un sens précis dans la mesure ou c'est tout l'art contemporation pratiquement qui se définit par la volonté de trouver de novelle formes expression. dictionnaire fondamental du français littéraire / philippe Forest gerard gonion.imprime en France sur presse offset par brodard toupine (2004) p : 268.

الشيء **عصرياً**. إلا أن المعجم يضيف إلى معنى كلمة **Modernism** أنّها حركة الفكر الكاثوليكي لتأويل تعاليم الكنيسة في ضوء المفاهيم العلمية والفلسفية السّائدة في القرن التاسع عشر.[1]

وأُشكِل الأمر في استخدام المصطلح فالتبس مصطلح **الحداثة** في العديد من الكتابات النّقدية بمصطلح الحداثانية **"المودرنزم"**، فكان يُوصف الشعر **"المودرنزمي" بالشّعر الحديث**، بينما يكون من الدّقة استخدام صفة لها علاقة **بالمودرنزم**، وهي **Modernist** أو **Modernistic** تجنُّباً للالتباس.[2] ويختلف مُصطلح **الحداثة** عن **المودرنزم**، إذ يمتلك مصطلح **الحداثة** دلالة محدَّدة على ما هو جوهري وشامل في نزعة الحداثة دون تقيُّد باشتراطات مذهبية أو ظلال قيمية ومفهوميّة. ومنها تلك الخاصة بتحديد موقف أونطولوجي معين بإزاء الحياة والإنسان. أمَّا مصطلح **المودرنزم**، فهو على الرغم من أنّه ينتمي إلى الجذر اللغوي نفسه للمصطلح الأوّل، غير أنّه قد تمذهب بعد إضافة **ISM** إليه، فأصبح يدلُّ على حركة معيّنة داخل الأدب الغربي مشروطة بوضع تاريخي معين[3].

وارتبطت **الحداثة** في معظم الدّراسات الأدبية والنّقدية بمصطلحات أخرى، ولهذا وجب عليّ التمييز بينها وإقامة الحدود، ومن هذه المصطلحات:

1. الأصالة: تُخالف الأصالة الحداثة في الدّلالة الزمنيّـــة الحتميّة، لأنّ العمل الأصيل هو « **الإنتاجُ الجديد الذي يُحدث في مجرى التّأريخ، ضرباً من الانفصال وكأنّما هو حقيقة فريدة تند عن كلّ تفسير وتفلت من طائلة كلّ مُقارنة** »[4]، والأصيل هو الإنتاج الصادق الذي تنكشف لنا حقيقته كابتكار ينقله لنا المُبدع. فالأصالة بهذا المعنى ضد التّقليد، ولا فرق

---

[1] منير البعلبكي، قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، 2003، ص 586.

[2] فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987، ص ص 170، 171.

[3] يُنظر: المرجع نفسه، ص 171.

[4] علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، مكتبة الأسد، دمشق، 1996، ص 18.

بين أن يكون التّقليد لآثار في اللغة العربيّة أو في لغة أجنبية، فالأصالة تعني التخلُّص من التّقليد. ولكن هذا ليس هو المعنى الوحيد للأصالة، بل إنّ ثمة معنى آخر قد يتجاوز المعنى السّابق، وهذا المعنى الثاني قريب من أصل الاستعمال اللغوي للكلمة، وهو قريب من معنى **"العراقة"** وقد عرّفها **"توفيق الحكيم"** فقال : « **وإنَّ ما يسمُّونه العرَاقة في شعب ليس إلا فضائِلُه المتوارثة من أعماق الحقب، وإنّ الأصالة في الأشياء والأحياء هي ذلك الاحتفاظ المتّصل بالمزايا الموروثة، كَابراً عن كَابرٍ، وحلقَةً بعد حلقةٍ. هكذا يُقالُ في شعب أو رجل أو جَواد، وهكذا يُقال في فن أو علم أو أدب. عراقةُ الأدب هي طابعه المحفوظ المنحدر إلينا من بعيد** »[1]. فالأصالة إذاً هي التّأصل في الأصل والصُدور عنه[2]، وبهذا خرجت الأصالة عن معنى الظرفية والآنية وأصبحت تتضمن معنى الديمومة والاستمرار.

2. **المعاصرة**[3]: يشوب استعمالها نوعٌ من الإبهام من حيث التّحديد الزّمني، ولكنَّ معناها يتضح بملاحظة نقيضها وهُوَ القِدم، ومن هنا يبدو أن المعاصرة تمثل جانب الحركة التقدمية في مركب الديمومة الذي يكوّن الأصالة، غير أنّها قد تقترب من الأصالة إنْ

---

[1] توفيق الحكيم، الملك أوديب، المقدمة، القاهرة، د.ت، ص 14.

[2] يُنظر: أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص ص 141 و159.

[3] يطرح الدكتور **عز الدين إسماعيل** في كتابة "**الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية)** " مجموعة من الأسئلة التي تؤكد استحالة خروج الشاعر عن معطيات عصره أو عدم التعبير عنها فيقول: « هل يمكن أن يكون الشاعر إلا عصريا ؟ أم هل يملك إلا أن يكون معبرا عن عصره من وجه أو آخر ؟ وبعبارة أخرى أيمكن أن يعيش شاعر في عصر ويعبر في الوقت نفسه عن عصر آخر ؟».

تؤكد كلّ هذه التساؤلات على الرؤية القائلة بحتمية عصريّة الشاعر وهي الرؤية التي يؤسس لها **عز الدين** في كتابه هذا أي عصرية الشاعر مهما كان من خلال تعبيره عن عصره وتفاعله مع معطياته، والاستفادة منها في إثراء تجربته الشّعرية بأي شكل كان ذلك فكل الطرق تؤدي إلى **المعاصرة**، وان اختلف النّقاد في تحديد مفهومها، نظراً لسطحية نظرة بعضهم إليها أو محاولة تبسيط مفهومها إلى حد إخراجها عن حيزها المنشود. كالرؤية ذات المفهوم السّطحي الذي يدعو إلى القطيعة مع **التّراث** وقد قاد لواءها **أبو نواس** بدعوته لهجر الوقوف على الأطلال والدمن، واستبدالها بالخمارات والحانات، كما تكرّر نفس النموذج مع **أحمد شوقي** في دعوته إلى وصف مخترعات العصر. ينظر: عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص9 وما بعدها.

عُنِيَ بها تمثيل القِيم السَّائدة في العصر الحديث والصدُور عنها، ممَّا يلدُ الجديد الذي لم يكن من قبل.

« **فالمعاصـــرُ يرتبط بالعصر فيكون بذلك ذَا دلالـــة زمنيـــّة، أمـــَّا الجِـــدّة فلا ترتبط بالزَّمن إذْ قد يكون الجديـــد في القديـــم كما يكون في الحديـــث، أمَّـــا الحداثـــةُ فتعني لغويـــاً إيجاد ما لـــم يكـــن موجودًا من قبل ويَظـــلُّ هذا حديثـــاً ما بقي فتيا غير مألوف أي مـــا بقي في منأى عن فِعل العَادة** ».[1]

وخير تحديد للمعاصرة هو البدء من الحاضر. ولما كانت المعاصرة تمثيل للقيم المألوفة في العصر الحديث، فإنَّ بعض الباحثين قرنها ببدايات القرن العشرين، متجاوزين بذلك كل التواريخ التي تحدِّد بداية المعاصرة، عادّين أنّ التّحديدات السّالفة تقُوم على مُجرد الرَّبط المادي بين المُعاصرة وبين واحد من الأحداث التاريخية بلا مُسوِّغ حاسم ومقبول، ومن هنا اقترنت بالتَّزامن.[2]

3. الجدّة: تُطلق وصفاً على الحديث أو المُعاصر أو سواهما، غير أنَّها لا تتَّصل مثلهما بزمان ومكان محددين[3]، ويسعى " **أدونيس**" لكشف اللُبس عن الفرق بين الجديد والحديث فيقُول: « **للجديد معنيان: زمني وهو، في ذلك، آخر ما استجد، وفنِّـــي، أي ليس في ما أتى قبله ما يُماثله. أمَّا الحديث فذُو دلالة زمنية ويعني كلَّ ما لم يُصبح عتيقاً. كلُّ جديـــد، بهذا المعنى حديث. لكن ليس كلُّ حديث جديداً [...] الجديد يتضمن إذن معياراً فنِّياً لا يتضمنه الحديث بالضَّرورة، وهكذا قد تكون الجِدَّة في القديم كما تكون في المعاصرة** »[4].

---

[1] يُنظر:عبد المجيد زراقط، الحداثة في النّقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت لبنان، ط 1، سنة 1991 ص15.

[2] أدونيس، الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 95.

[3] ينظر: علاء الدين رمضان السيّد، المرجع السابق، ص 19.

[4] أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1،1971، ص ص 99، 100.

وتفرّق **"خالدة سعيد"** بين الحداثة والتّجديد لشمولية الأولى وخصوصيّة الثانية، على أساس أن التّجديد من مظاهر الحداثة، والجديد عندها هو « **إنتاج المُختلف المُغيِّر [...]، الجديدُ نجده في عصور مُختلفة، لكنّه لا يُشير إلى الحداثة دائماً** »[1].

إنّ الاختلاف يُحدِّد ماهية الجديد لتعبيره عن واقع مُتجدّد، ولاستخدامه معايير تُغاير الماضي ولا تنفيه أو تُلغيه، في حين أنّ الحداثة تشتمل على الجدّة وتتجاوزها في آن واحد، ولذلك فهي ترتبط « **بالانزياح المُتسارع في المَعارف وأنماطِ الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعات مع المعتقدات [...] ومع القِيم التي تُفرزها أنماطُ الإنتَاج والعلاقات السائِدة** »[2]، فالحداثة من منظورها حصيلة التراكم المعرفي، وتنطلق من مرحلة إلى أخرى، ومن هُنا يُمكن القول أنّ الحداثة حركة فكرية شاملة لها خصائصها ومميزاتها وقوانينها.

كان هذا بسطاً للمصطلحات المشكلة لعنوان هذه الرّسالة قصد وضع القارئ في جوّ الموضوع، ولأسلك مسلكاً رشيداً في طرق هذا الموضوع. إذْ سأسعى إلى دراسة الفضاء الشّعري وعلاقته بالتّلقّي وإنتاج المعنى.

الآن؛ أستغلّ الفصل الموالي (الأوّل) لطرق باب الإبداع الشّعري لأكشفَ النّقاب عن أهمّ مسارات التحوّل التي عرفتها الشّعريّة العربيَّة على مستوى المضمون والشّكل، وما أضافته من تِيمات جديدة استلهمها الرُّواد عن شعراء الحداثة الغربيين، وكيف وظّفوها في ثنايا إبداعاتهم الشّعريّة ؟

---

[1] خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ع3، 1984، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

سأستثمرُ هذا الفصل في استعراض أهم التَّحوّلات التي عرفتها الشعريّة العربيَّة في مسار تطورها، وسيكون اهتمامي منصباً على جانبين شَكَّلا أهم ما عرفته القصيدة العربيَّة في رحلة بحثها عن الحداثة والمعاصرة؛ وهما: أبرز الإبدالات الفنيّة في المتن الشّعري، والكتابة الجديدة وبلاغة التأويل.

- **إبدَالات فَنِّية في المتنِ الشِّعرِي المعَاصِر:**

لطالما ارتبط الشِّعر بحياة الإنسان، وبفكره وشعوره، وقد مرَّت القصيدة العربيّة في رحلتها نحو التّجديد بعدَّة محطات، فبعدما كان الاستهلال بذكر الطَّلل والغزل في القصيدة الجاهلية المركّبة جاء بعض التجديد على المضمون في الشِّعر الإسلامي، ثم ما لبث المولّدون والموالي أن ثاروا على الوقفة الطلليّة ودعوا إلى وصف مناحي الجمال في الحياة، ثم ضعف الشِّعر وعانى سُقماً وهزالاً عنيفاً في عهد المماليك فصار ألفاظًا براقةً وزخارفَ كسرابٍ يحسبه الظمآن ماءاً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً.

واستمر الوضع على حاله إلى أنْ حمل روّاد البعث لواء إعادة إحياء الشعر العربي وتمثُّل فحوله **كأبي تمام وأبي فراس الحمداني والمتنبي**...وغيرهم فأجادوا وأبدعوا، ولو تتبعنا شعر الإحيائيين لوجدنا أنّهم مُستسلمون لكلِّ ما هو ماض؛ شعارهم " **ليس بالإمكان إبداع ما كان** "، فحاولوا تقليد القصيدة العربية القديمة، جاهلية كانت أم عباسية وذلك إمَّا بالمعارضات (معارضة **محمود سامي البارودي لأبي فراس الحمداني** ومعارضته **للشريف الرضي**، معارضة **أحمد شوقي للبحتري ولابن زيدون وللبوصيري**....)، أو البناء الفنّـــي الخـــاص بها؛ ومثال ذلك معارضة **البارودي** في ميميته لعنترة، يقول فيها:

كَمْ غادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ وَلَرُبَّ تَـــالٍ بَزَّ شَـــأْوَ مُقَدَّمِ[1]

[1] ينظر: ديوان محمود سامي البارودي، ج1، تح: محمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة، 1972، ص 134.

عارض **عنترة بن شداد** في قوله:

هَلْ غادَرَ الشّعَراءُ مِنْ مُتَرَدّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ[1]

والحق يقال أنّ **البارودي** قد مثّل أروع نموذج في عملية **إحياء** الشّعر فأعاد للشّعر جزالته وصياغته رفقة مجموعة من الإحيائيين **كحافظ إبراهيم وأحمد شوقي** وغيرهما. ويلحُّ **شوقي ضيف** على مبدأ "**الصّوغ المتقن** " ويدعم آراء المدرسة الاتباعية بقوله: « **إنّ الشّاعر لا يُبدع إلاّ إذا وقف وُقوفاً دقيقاً على صياغة سابقيه من الشُّعراء، إلاّ إذا أمضى السّنوات الطِّوال في معرفة صياغته والتمرُّن عليها تمرناً كافياً...**»[2]. فكأنّي **بشوقي ضيف** يدافع عن جهابذة تيار البعث، ويلتمس لتقليدهم العذر.

وباتت هذه المدرسة تنسج على منوال القُدماء وتُعارضهم، ولا تكاد تخرج عن إطارهم قيد أنملة؛ لا من حيث التّشكيل اللغوي، ولا من حيث معمارية القصيدة وأوزانها الخليلية، ولا من حيث الأغراض – اللّهم إلا بعض القصائد التي كانت تحمل إرهاصات الشّعر الوطني، والتي حاول فيها هؤلاء اصطناع الواقعية –. فالبارودي يريد أن يصف الطبيعة المصرية وحدائق مدنها، فلا يجد سوى أشعار القدماء نموذجاً[3] به يحتذي، دون إبداع أو تجديد.

ثم تلت المرحلة الاتّباعية المرحلة الرومنسية، التي بدأت في الرُّبع الأوّل من القرن العشرين على يد شعراءٍ كوّنُوا عددًا من المدارس، لعلّ أبرزها مدرسة المهجر بأقطابها الثلاثة (**الرّابطة القلمية، العصبة الأندلسيّة، جماعة أبولو**)، وقد كانت –بحق– نبراساً يُضيء الكون بمشاعر الحب والجمال.

إلاّ أنّ مُتطلبات العصر الحديث ثبتَ عجزُ القالب القديم عن استيعابها، ومن هنا استدعت الحاجة التّجديد والتّغيير، فجاء التطور في القصيدة العربية بتحطيم القيود – الوزن

---

[1] مراد حسن عباس، مدارس الشعر العربي الحديث بين النظرية والتطبيق العربي، دار المعرفة الجامعية، 2003، ص 37.

[2] شوقي ضيف، البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص 40.

[3] يُنظر: ديوان البارودي، مصدر سابق، ص-ص 610- 625.

والقافية – التي تخبّط الشّاعر في أغلالها لحقبة غير يسيرة من الزّمن وكبحت جماحه، والشاعر المعاصر لجأ إلى هذا التّغيير ليس نتيجة عجز أو ضُعف منه في النّظم على الشّكل القديم* أو لرغبته في التّخلُّص من عبء الوزن والقافية، بل لأنَّ التّشكيلَ الموسيقي في مجمله خاضعٌ بشكل مُباشر للحالة النفسيّة، ومن هنا « **انفجر الشّكل الشّعري الذي ظلَّ جَامداً طيلة أربعةَ عشر قرناً، وتأسَّس بدله مفهوم جديد للشّعر بل لحدث الكتابة عُموماً** »[1].

من هنا كانت البدايات الأولى **للقصيدة الحرَّة**، أو ما يُصطلح على تسميته بالشّعر الحر، والذي انتقل إلى أدبنا العربي نتيجة جهود مجموعة من الأدباء والنُّقاد المتأثرين بالآداب الغربية.

والواقع أنَّ هناك اختلافاً حول أوَّل من نظم في الشّعر الحر، فهناك من ينسبُ أوَّل قصيدة فيه **لصالح الشرنوبي** بعنوان **أطياف** وذلك سنة **1945**م يقول فيها:

أنادمٌ مَنْ إذا أشرقَ فجرٌ أنكرُوا الفجرَا

وإنْ أطبقت الظَّلماءُ

والظلماءُ ميثاقُ لبَلوَاهم

أقامُوا مَأتماً للصَّفو بكاء الأناشِيد.[2]

في حين نجد أنَّ **نازك الملائكة** في كتابها " **قضايا الشّعر المعاصر**" تُحدِّد بداية حركة الشّعر الحر سنة **1947** بالعراق، وكانت أوّل قصيدة شعر حر هي قصيدة **الكوليرا** والتي جاء فيها:

---

* فقد نظم روّاد شعر التفعيلة في الشكل العمودي قصائد غاية في الشاعرية والجمال؛ كالسيّاب، ونازك الملائكة وغيرهما...

[1] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر للسياب، سعيد يوسف نموذجا، دورية لمطابع الوحدة، مجموعة لسراش للنشر، تونس، ط 3، نوفمبر 1996م، ص 11.

[2] مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، د ط، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، القاهرة، 1998، ص25.

طَلعَ الفَجر

أصغِ إلى وَقعِ خُطى الماشِين

في صَمتِ الفَجر، أصغِ، انظُر رَكبَ البَاكِين

عَشرةُ أموات نَشرُونا

لا تُحْصَى، أصغِ للبَاكِين

اسمع صَوتَ الطِّفلِ المسكِين[1].

وتُعدُّ **نازك الملائكة** من الشُّعراء الذين دعوا إلى التحرُّر من عُبودية الشَّطرين فتقول: «... **منذُ قُرون ونحن نصفُ انفعالاتنا بهذا الأسلُوب حتى لم يَعدْ له طعم، ولا لَون، لقد سارت الحياة وتقلَّبت عليها الصُّور، والألوان، والأحَاسِيس ومع ذلك ما زال شِعرُنا صورةً لقفا نبك ...** »[2].

ومن هنا ظهر هؤلاء الشعراء الذين ألبسُوا القصيدة العربيّة ثَوباً جديداً لا عهد لها به فما الذي تميَّزت به القصيدة المعاصرة عن النّموذج القديم؟ وما الذي ساهم في اكتمال التَّجديد؟

قامت القصيدة الجديدة من منطلق جمالي جديد، إذ أصبح الإيقاع مُتشعِب يتوافق مع انفعالات الشَّاعر، فأوَّلُ شيء جعل القصيدة الجديدة تختلف عن سابقتها هو تحطيم نظام الشّطرين، والانتقال به إلى السطر الشّعري أو الجملة الشّعرية، غير أنَّ الاختلاف لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى طريقة استخدام المعطيات الفنية وكذلك طريقة المعالجة للقضايا فمثلاً نجد **بدر شاكر السّياب** يقوم باستخدام ألفاظ من اللغة القديمة لكن في سياقات لا عهد لتلك الكلمة بها محاولة منه خَلقَ قامُوس شعري شخصي حيث يقول:

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، سنة 1981، ص 36.

[2] السعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1984، ص 185.

ولتعانق ذكريات الحب دوماً أصغريك.[1]

فأصغريك – ويعني بها القلب واللسان – هي من اللغة التّقليدية ويُوردها القدماء في سياق الحكمة " **المرء بأصغريه**" لكن **السيّاب** نقلها من ذلك إلى سياق الحبّ والوفاء لهذا الحبّ.

وإلى جانب هذا أصبح الشّاعر المعاصر يستعمل الأسطُورة والرّمز والمرأة فوظّف التراث لكـــن بطريقة مختلفة، فالشُّعراء لم يذهبـــوا إليه بل قاموا باستدعائه في ثنايا إبداعاتهـــم، كما تمثّلوا الأساطير القديمة وأسقطُوها على تجاربهم الشّعريّة، كما أنّ نظرة الشّاعر المعاصر للمرأة تختلف عنها عند الشّاعر القديم، فهو يُصوِّرها تَصويراً مِثالياً تمتزج صورته بعناصر الطبيعة. هذه العناصر بمعية عناصر أخرى هي التي جعلت من القصيدة العربية المعاصرة تختلف عن القصيدة القديمة ووسمتها بصفة الجدّة والمعاصرة.

I- أهَم مَظاهر التّجديد على مُستوى المضمُون.

سأستعرض في هذا المقام أهمّ المضامين الجديدة التي وفدت إلى الشّعر العربي الحديث، وشكّلت قاسماً مشتركاً في مدوّنات الشُّعراء المعاصرين. ولعلّ الحيّـــز الجغرافي الذي يعيش فيه الشّاعر أهم مظاهر التّجديد.

أ. المدينة في الشّعر العربـــي المعاصر:

يلعبُ المكان دوراً هاماً في الشّعر العربي عامة، وتناوله لم يكن جَديداً في الشّعر العربي الحديث، وإنما ترجع جذوره الأولى إلى العصر الجاهلي من خلال الوقفة الطّللية ووصف البِيد، وعليه فالمدينة لم تكن جديدة وإنّما الجديد يكمن في كيفية التّناول لها عند الشّاعر المعاصر، والذي أعطى للمكان بُعداً فَلسفياً وجَمالياً إذْ شَاع عند جلّ الشُّعراء

[1] ينظر: عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السياب – دراسة جمالية في مواده وصوره وموسيقاه ولغته–، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1981، ص177.

المعاصرين، « **بحيث يَتعذَّر علينا البحث عن شَاعر لم يَطرُقه، بَل إنَّه سَيطَر على بعض شعرائنا، فتَسلَّل إلى مُعظم قَصائِده على مدار تجربته الشّعرية، وانتقل مع الشعراء في تَطوُّرهم مِن الرُّومانسية إلى الواقعيّة الاشتراكية، مُروراً بما بين المذهبين من اتجاهَات** »[1].

ولعل الشيء الذي أعطى للمدينة هذا البُعد الجمالي الفَلسفِي هو أنَّ مُعظمَ الشُّعراء المعاصرين من الرِّيف انتقلوا إلى المدينة بحثاً عن الرِّزق أو طلباً للعلم في جامعاتها فقد « **نَزحَ السّياب من قريته "جيكور" في العام الدراسي 1943–1944 وانتقل عبد المعطي حجازي من قريته "تلا" وكذلك صلاح عبد الصبور من"الزقَازِيق" إلى القاهرة، يحملون في عُيونهم تطلُّعات في اكتشاف عَالم جديد** »[2]، فقد كانوا يقارنون بين عُذوبة واخضرارية وطبيعة الرِّيف، وبين قسوة وجفاف المدن. واستغلاليتها ووحشيتها. وانعكَست هذه المقارنة في مدوَّناتهم الشِّعرية.

ب. الحُزن والموتُ في إبدَاعات الشُّعرَاء المعَاصِرين:

رافقت ظَاهرة الحُزن والموت الإنسان منذ بدء البشرية؛ وقد اختلف التّعبير عنها من شاعرٍ لآخر، وهي مَوجودة منذ العصر الجَاهلي إلى العصر العباسي مُجسَّدة في مرثيات شُعراء تلك الحِقبة، والشُّعراء الكَلاسيكِيون في العصر الحديث عبَّروا عن الحزن والموت فنجد **شكري** يُخاطب الموت فيقول:

فيَا موتُ أقبلْ بَاسِطَ الوَجهِ طَلقَهُ فإنّ صميمَ الصحب مَا كنت لاقِيا

أحبُّك حُبَّ الصَّب وَجه عشقَهُ لينقـــح ثَغـــراً مِنكَ صَديَان طَامِيا[3]

كمَا أنَّ الشَّاعر الرُّومنطيقي أيضا كان يُعبِّر عن الموت الرَّمزي أو الموت عن العالم الذي يفرضه عليه، ولكن الحزن كظاهرة فكرية تعتمد على مَواقف ذات فَلسفة مُحدَّدة لم

---

[1] مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1995، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

[3] يُنظر: عبد الدايم الشوا، في الأدب المقارن، دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 46.

تظهر في الشّعر العربي إلا مع بداية النّصف الثاني من القرن العشرين، حيث كَان حزناً جديداً اعتمد على إدراك الإنسان لمأساة الوجود ككُل، وقد كان لظاهرة الحُزنِ شُيوعٌ كبيرٌ بعد الفترة الرُّومانسية أي في العصر الحديث[1]، ومن الشُّعراء الذين عبَّروا عنها نجد الشاعرة **نازك الملائكة** إذ تقول:

والذّاتُ تَسألُ مَن أنا

أنا مِثلَها حَيرَى أُحدِّقُ في الظَّلام

لا شيءَ منَحني السَّلام

أبقَى أُسائِلُ والجَوابُ

سَيظلُّ يَحجبُه سَرَاب.[2]

فمن خلال هذه الأسطر يتضح أنَّ الشَّاعرة تائهة في دوامة الحُزن والتَّساؤل وتبحث عن الذَّات والتّقوقع حولها، وهذا صورة للإنسان المعاصر الذي تُطارده أسئلة الذات وسط ظلام حياته، فلا يجد الإجابات، والتي تبقى محجوبة من قبل السَّراب، وبالتالي لا يصل إلى السّلام المنشود.

أمَّا الشاعر **صلاح عبد الصبور** فيُعلِنُ حزنَه صراحةً في قصيدته إذ يقول:

يَا صَاحِبِي إنّي حَزِين

طَلعَ الفجرُ، فما ابتسَمتُ، ولم يُنر وجهِي الصَّبَاح.

وخَرجتُ مِن جَوفِ المدينةِ أطلبُ الرِّزقَ المُتاح

وغمَّستُ في مَاء القَناعةِ خُبزَ أيَّامي الكِفاف

وَرَجعْتُ بَعدَ الظُّهرِ في جَيبي قُرُوش.[3]

---

[1] ينظر: سعيد الوراقي، المرجع السابق، ص 256.

[2] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ج2، دار المعرفة، بيروت،1971، ص 115.

[3] صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة – الدواوين الشّعرية –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 129.

فصلاح عبد الصبور يُقرُّ لرفيقه بحزنه العميق الملازِم له، رغم الحركِيّة الزَّمنية إلا أنَّ الحزن ساكن لا يُفارق مُحيَّاه، وطُلوع الفجر لا يُضفي شيئاً على تقاسيم وجهِه. كما أنَّه يشتغل على اللغة اليومية بسيطة الألفاظ قوية الإيحاء والدّلالة.

وأدونيس أيضاً لا يختلف عن الشُّعراء الآخرين في التعبير عن الموت، فقد نَال أهمية كبرى في إنتاجه الشِّعري، وكانت بداية التَّعبير عنه فُقدانه لوالده الذي تعلَّق به كثيراً، فرأى أنَّ موتَهُ حياةٌ جديدة[1]، وهذا يدلُّ على تأثُّره بالرّمزيين والسّرياليين، فنظرته إلى الموت تصطبغ بالتفاؤل والبُطولة.

يقول **أدونيس** في قصيدته بعنوان **الموت** :

تَرمَّد الزَّندُ الذي طَالَما

شَدّ بِصَدرِي للسَّماوات.

حَملَنِي المَاضِي وخَلى صَدرِي

مِنهُ يُنادِينِي مَنْ الآتي

يا لهبَ النَارِ الذي ضَمّه.[2]

فالشَّاعر ها هنا في رؤية وجدانية ذات صِبغة تَأمُلية. لقد رأى **أدونيس** في مَوتِ أبيه علاقة إيجابية، فصاغَ معانٍ و لم يصغ عاطفة.

هذا البُعد الميتافيزيقي الوجداني الذي اكتسبـــه الموت في مدوَّنات الشُّعراء المعاصرين، قادهم إلى إضفاء الجانب التَّأملي الروحي، وإفراغه من النَّظرة السّوداوية التي ما فتئت تلازمه إلى الصِبغة التَّأملية المجردة، وفي هذا تحوُّلٌ بارزٌ في متون ومعاني القصيدة العربيّة.

---

[1] ينظر: ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ط1، ص 135.

[2] أدونيس، الآثار الكاملة، دار الهدى، بيروت، ط1، مج 1، 1971، ص 117.

ج. الرّمز في القصيدة العربيّة المعاصِرة:

يمكن تعريف **الرّمز الفني Artistic Symbol** بأنّه: «**صُورة الشَّيء مُحوّلاً إلى شيءٍ آخر، بمقتضى التّشاكُل المجازي، بحيث يغدُو لكلٍّ منهما الشَّرعية في أنْ يستعلن في فضاء النّص. فثمة، إذاً، ثنائية مضمرة في الرَّمز. وهذه الثنائية تُحيل على تقويمين جماليين مُتماثلين؛ مع الإشارة إلى أنَّ هذا التماثل هُو الأساسُ في التّحويل الذي يُجريه المُبدِع، أي هو الأساس في جعلِ الثنائية واحديّـــة في الرّمز**»[1].

شكّل الرّمز الشّعري اهتمام العديد من الشُّعراء فوظّفوه في أشعارهم بحثاً عن الكثَافة المعنوية وغزارة الدّلالة، الحديث الآن سيكون عن بعض هؤلاء الشُّعراء الذين اخترقوا عالم الرّمز؛ فكانت هندسة القصيدة الرّمزية في أشعارهم غاية في الدّقة والإتقان، واستطاعوا أن يُكسِبوا اللغة الشّعرية تراكيب وصور جديدة، فهذه الرّمزية الجديدة تطُلُّ علينا في أشعار **صلاح عبد الصبور، نازك الملائكة، أحمد عبد المعطي حجازي، أدونيس، البياتي** وغيرهم، وقد حملت قصائد كلّ شاعرٍ رمزيته الخاصّة التي تُعبّـــر عن وجدانه وواقعه.

فنازك الملائكة تستعين برمز الزّمن حيث تقول في إحدى قصائدها:

وبقِينَا نهرُبُ والسَّمكةُ
تتبَعُ أرجلَنَا المُرتبِكةْ
تِلكَ الأحداقُ وأيْنَ المهرَب مِن لَعنةِ تِلكَ الأحدَاق ؟
وَزعانفها السُّودُ الشَّوهَاءُ
سَدَّت فِي وجهَينَا الأرجَاء[2].

حيث أنّ السّمكة في الأساطير هي رمز الزّمن الحي، وإنْ كانت ميتة فهي رمز الزمن الميّت.

[1] ينظر: محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1991، ص 83 و 107.

[2] نازك الملائكة، شظايا ورماد، مصدر سابق، ص242.

ومن الشُّعراء الذين اشتغلوا على الرّمز الشاعر **صلاح عبد الصبور** فنجده في قصيدته **"أغنية الله"** يُوظِف رمزية الحُزن حيث يقول:

حُزني ثَقيلٌ فَادِحٌ هَذا المسَاء
كأنَّـــهُ عَذَابُ مُصفَّدِين فِي السَّعير
حُزنِـــي غَريبُ الأبَوَيْن
لأنَّه تَكوَّن ابن لحظةٍ مُفَاجِئة
مَا مَخضَتهُ بَطن[1].

يمكن القول أنَّ الحزن عند **صلاح عبد الصبور** يشوبه الغموض لا يقدر الشاعر على توصيفه إلا من خلال غرابته وفداحته*؛ وكأنَّه حُزنٌ مجهول الهوية لذا فهو يسمو بحزنه ليبلغ به درجة الرّمزية.

وهناك أيضا رمزية الأرض عند **محمود درويش** إذ يقول في ديوانه " **أحبك أو لا أحبك** " عن القدس:

نَكتبُ القُدس
عَاصِمةُ الأمَلِ الكَاذبِ ..الثَّائر الهَارِب.. الكَوكَب
الغَائب. اختَلطتْ فِي أزقَّتها الكَلِماتُ الغَريبةُ،
وانفَصلتْ عن شِفاهِ المُغَنين والبَاعةِ القُبَلُ
السَّابِقَة.[2]

---

[1] مصطفى السعيداني، البنيات الأسلوبية في لغات الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، جلال حرفي وشركاؤه، ص 82.

* يقول صلاح عبد الصبور عن نفسه في كتابه "حياتي في شعري":"لست شاعراً حزيناً ولكنّي شاعرٌ متألّمٌ". يُنظر: الموقع الإلكتروني لجريدة المدى http://www.almadapaper.net/news.php?action.

[2] محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، دار العودة، بيروت، 1972، ص 32.

لقد طَغت رمزية الأرض على شِعر **محمود درويش** حتى غَدت مَلمحاً بَارزاً من مَلامِح شعره الذي يتبنى مفهوم **الأدب الملتزم**.

إنَّ المتأمِّلَ في شِعر **محمود درويش** وقصائده ودواوينه " **عَاشقٌ من فلسطِين، أوراقُ الزَّيتونِ ــ يَوميَّاتُ الحُزن العَادي ــ سَريرُ الغَريبة ــ حِصارٌ لمدَائحَ البَحر ــ حالةُ حصار..**" يتوقف باندهاش أمام هذا التَّوحُد بين الشَّاعر والوطن بين **محمود درويش** وفلسطين. فقد حَملت كُلُّ كلمة وكلُّ قصيدة معاني الحبّ والمعاناة والصُّمود والثورة وهي معانٍ تُعالج قضية الشَّاعر وقضية شعبه وأرضه. وقد أفاض الشَّاعر عليها من رُوحه وفِكرِه وعَاطِفَته سيلاً من العواطف بلغت من الصِّدق مُنتهاه فاكتسبت تَوحداً صُوفياً بين شاعر وأرضه. فـــ « **محمود درويش وفلسطين اسمَان في الشِّعرِ مُتلازِمان[...] إنْ حَدَّثك عَن نفسه فعن أرضِه يتحدَّثُ وإنْ قصَّها لك فقِصَّته يَروي أوَّلها العِشق وللعشق فكَان التيه وكان في التيه الموت والفداء** »[1]؛ فكانت تجربةُ الأرض عند **محمود درويش** تجربةً مميزة.

وكإجمال لما سَبق التَّعرُّض إليه، لقد طرح شعر الحداثة العربيَّة أنماطاً عدَّة من الرُّموز الفنية التي تمكَّنت من تكثيف تجربته الجماليَّة، في علاقته بالواقع الاجتماعي ــ التاريخي الذي راح يتنامى فيه، بحيث جاءت هذه الرُّموز بوصفِها مُعادلاً فنيّاً موضوعياً، للهواجس الاجتماعية والفرديَّــة التي برزت مع بروز هذا الشِّعــر. ومن دون أخذ ذلك بعين الاعتبار، يصعب أن نفهم شُيوع رموز الخصب والانبعاث، في مرحلة النُهوض الوطني، في خمسينيات القرن العشرين. مثلما يصعب أن نفهم شيوع رموز اليباب والتَّشيؤ والاغتــراب، مع تنامي الإحساس بإخفاق حركة التَّحرُّر العربية في إنجاز مشروعها الاجتماعي ــ الحضاري.

[1] http://www.se7li.com/vb/showthread.php?t=9718

وأحيانا كان رَصُّ نماذج منها في نِطاق واحد لا يُقدِّم شيئًا سوى الشَّهادة على الدرجة الثَّقافية للشَّاعر. ولذلك « **قلَّما يَنبضُ الرَّمز بالحياة** »[1]، ويشعُّ في سماء شعر الشَّاعر، إذ ما يكاد يستخدم رَمزاً في قصيدة ما حتى يقفز إلى رمزٍ آخر في قصيدة أخرى دون أن يكون ذلك رغبة في تنويع الدلالات أو حَصراً على تكثيف المبنى، واقتصرت في استعمال هذه الرموز – رغم كثرتها – على دلالات محدودة، مما وسم الشّعر بطابع التقارب والتّكرار.

د. الأسطورة في الشعر العربي المعاصر:

تُعرَّف الأسطُورة على أنّها « **القِسمُ النَّاطق من الشَّعائر أو الطُّقوس البِدائيّة وبمعناها الواسع أيَّة قصَّة مجهولة المؤلِّف تتحدَّثُ عن المنشأ والمصير، ويُفسِّر بها المجتمع ظواهر الكَون والإنسان في صُورة تَربَوية** »[2].

يُعدّ الاهتمام بالأسطورة أحد المعالم الأدبية الهامة في شعر الحداثة، وقد كان ذلك نتيجة للوعي العميق بطبيعة الأسطورة، وهو الوعي الذي استند إلى منجزات العلم مثل علم النفس والأنثروبولوجيا *Anthropology. ولقد كانت بداية الشّعر مع الأسطورة فقد كانت بداية تواؤم الإنسان مع الطبيعة هي الكلمة. والأسطورة ليست سوى كلمات مترابطة بالشّعائر.

والسُّؤال الذي يَطرحُ نفسه هُنا: لماذا يُوظِّف الشَّاعر العَربي المعَاصر الأسطُورة في شِعره؟

يَلجأ الشَّاعر إلى توظيف الأسطورة نتيجة تأثُّره بعاملين يمكن تفصيلهما كالأتي:

---

[1] إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 2003، ص 129.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ت، ص 287.

* تعني كلمة الأنثروبولوجيا حرفياً: (علم الإنسان). وهي تعني مجموع التخصّصات التي تدرس النواحي الاجتماعية والثقافية في حياة الإنسان، كما تتناول دراسة لغة الشعوب البدائية واللهجات المحلية وتأثيراتها على الثقافة. ينظر: http://ar.wikipedia.org.

1- أثرُ الثّقافة الغربية:

لقد أتاحت الظُروف والمستجدّات العَالمية، وفي الوطَن العَربي بخاصة، فُرصًا كبيرة للشّاعر الحديث مكّنته من الإطّلاع على ثقافات أخرى إذ عكَف الشُعراء والأدباء على دراسة النتاج الأدبي الغربي وتحليله وحاولوا الاستفادة منه، بعد أن تعدّدت مصادره ونماذجـــه، وأخذت تنتشر في الأوساط الثقافية العربية، عن طريق ترجمته أو استلهامه أو الاستفادة من أفكاره وأساليب بنائه، وقد يكون لاطّلاع المبدعين العرب على إبداعات الرمزيين في فرنسا، والتّصوريين في انجلترا أعظم الأثر على النتاجات الأدبيّة العربية.[1]

ويعود توظيف الأسطورة في الشعر الحر إلى التّأثر بالشُعراء الأوروبيين وعلى رأسهم "**ت.س.إليوت Thomas Stearns Eliot**"* صاحـــب مصطلـــح " **المنهـــج الأسطُـــوري The Magthical Method**" وقد تأثّر به شُعراء كثيرون منهم "**السيّاب**" و"**البياتي**" و"**صلاح عبد الصّبور**"و"**أدونيس**" وغيرهم.[2]

ولقد كان تيّار الحداثة في الشّعر العربي المعاصر في تناصّه واقعاً تحت تأثير الخِطاب الشّعري الإليوتي ذي التّوجه الأسطُوري خاصة في قصيدته الشّهيرة "**الأرض الخراب**" وقد كان اعتماد "**ت.س.إليوت**" على الصُّورة المرتبطة بأنماط أسطورية عُليا، أي ذات العلاقة باللاشعور الجمعي، « **وفي مقدّمة هذه الرُّموز الأسطوريّة، رُموز المـــوتِ والميلاد والانبعاث، وهي أكثَر الأسَاطير هيمنة في العقَل البَشري. لأنَّ سُؤال الوُجود والفَناء يظلُّ**

---

[1] ينظر: محمد علي كندي، الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، مارس 2003، ص148.

* شاعر ومسرحي وناقد أدبي حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في 1948. وُلد في 26 سبتمبر 1888 وتوفي 4 يناير 1965. كتب قصائد: أغنية حب جي. ألفرد بروفروك، الأرض اليباب، الرجال الجوف، أربعاء الرماد، والرباعيات الأربع. من مسرحياته: جريمة في الكاتدرائية وحفلة كوكتيل. كما أنه كاتب مقالة "التقليد والموهبة الفردية". وُلد إليوت في الولايات المتحدة الأمريكية وانتقل إلى المملكة المتحدة في 1914، ثم أصبح أحد الرعايا البريطانيين في 1927. ينظر: http://ar.wikipedia.org.

[2] ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002 ص 349.

مُؤرِّقاً النَّفس البشريّة على مرِّ العُصور، نجدُه في ملحمة جلجامش مثلما نجده في أحدَث الأعمَال الإبداعِية في عصرنا »[1].

فأسَاطيرُ الخِصب والولادة و الموت والبَعث والنُّشور أي العالم الغيبي الماوراء الطبيعة شكَّلت رَافداً هاما في الإبداع الشِّعري الحديث والمعاصر. ولعلَّ اهتمام الشُّعراء المعاصرين بأسطُورة **تموز** أكبَر دليل يُشير إلى انشغالهم بدلالات هذه الأسطورة: البعث والخصب والحياة.

ونتيجة هذا التَّأثر شيوع الأساطير الإغريقية والبابلية واليونانية والفينيقية والمسيحية في شعرنا المعاصر وكَثُرت أسماء (**عشتار، تموز، أدونيس، فينيق**) بابلية، (**إيزيس وأوزورس**) مصرية، و(**رومينوس، أوليس، سيزيف، أوديب**) إغريقية.[2]

ويختلف الشُّعراء في مقدار شغفهم بالأسطورة، فبعضهم يُكثِـــر منها مثـــل **السّياب**، وبعضهم قَليل الالتفاتِ إليها مثل **محمود درويش**، أمَّا شُعراء العراق ولبنان على وجه العموم لا يجدون حَرجاً في تطلُّبها من أيِّ مصدر، بينما شُعراء مصر مثلاً يتحفَّظون تجاه بعضها ويُقبِلون على بعضها الآخر.[3]

وتعدُّ الدَّعوة إلى الدين من بين الأفكار التي بثَّها **إليوت** تصوير الأزمنة الحضارية حين أعلن بوضوح أنَّه لا خلاص لنا من الأرض الخراب إلاَّ بالعودة إلى أحضان الدِّين؛ ومن هذه النُقطة بالتحديد تلتقي وجهة النَّظر الحضارية عند **إليوت** بتبنيه الشِّعري الذي تُعدُّ الأسطورة من عناصره الرئيسية، فإنَّ هذه العلاقة بين الدِّين والبعث الحضاري قد وجدت صداها في الرُّؤية الحداثية **لخليل حاوي** و **يوسف الخال** حيث يتخذ تموز ملامح المسيح.

---

[1] حاتم الصكر، ترويض النّص – دراسة للتحليل النّصي في النقد المعاصر إجراءات ...ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص 157.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، د.ط، د.ت، ص 292.

[3] إحسان عباس، المرجع السابق، ص 129.

ويمزجُ **يُوسُف الخال** بين البَعث الحضاري والعودة إلى الدِّين، فيتخذ المسيح في شعره ملامح تموزية يقول الشاعر:

وَأدبرنا وُجوهنا كَانت الشَّمسُ

غَيارى على الشَبَابِك والأفق

شِراعا مُحطَّما

كانَ تَموزُ جراحاً على العُيون وعيسى سورة في الكتاب.[1]

وتمتزجُ أسطورة تموز بأُسطورة السندباد والعنقاء في شِعر **خليل حاوي** لتؤكِّد قدرة الشُّعراء المعاصرين على تحقيق قدر كبير من التّميُّز والخصوصية في توظيف المنهج الأسطوري غربيّ المنبت يقول:

اسُدي الأنقَاض بِالأنقَاض

شُدِّيها... على صَدرِي اطمَئِنِّي

سَوفَ تَحضُر

غَداً تَحضُر فِي أَعضَاءِ طِفلٍ عُمرُهُ مِنكِ وَمِنِّي

دَمُنَا فِي دَمِهِ سَيُرجِعُ

الخِصْبَ المُغنِي[2].

فالمقطع السابق مظهرٌ بارزٌ من مَظاهر تجلّي المحاكاة الأسطُورية عند شعراء الحدَاثة العرب.

كمَا يظهر التَّوظيف الأسطُوري في شعر **البياتي** أيضًا ففي "**الصُّورة والظل**" يمزُج **البياتي** بين أسطُورة الفينيق أو العنقاء وبين الأسطورة الفرعونية "**أوزوريس**" للتَّعبير عن البعث بعد الموت أو التّجدُّد.

---

[1] كميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية أمام كلية الحقوق، الإسكندرية. مصر، ط 2006، ص 587.

[2] المرجع نفسه، ص 588.

يقول:

لَو جَمعْتُ أجزاءَ هَذي الصُّورة المُمزّقة

إذَن لقامَتْ بَابلُ المحترِقة

ورَفَّ في الجنَائِن المُعلَّقة

فَراشَةٌ وزنبَقة

وعَادَ أوزوريس

لانطَفأت أفرَانُ حَادِي العَين

ونَوَّرت في سَبأ بِلقَيس.[1]

يقول **البَياتي**: « **إحدى الوسَائل التي أُعبِّر بها هي البَحثُ عنِ الرَّمز الأسطُوري والتَاريخي مُحَاولاً إيجاد الحلقَة بينَ الماضي والحاضِر والمستقبل** »[2].

كما وظَّف شُعراؤنا المعاصرون شخصية **زرقاء اليمامة**، أمَّا شخصيات **لقمان بن عاد وشداد بن عاد** وغيرهما لم يستخدمها شُعراؤنا المعاصرون إلاَّ في إشارات عابرة.

ولعلَّ أوَّل من استدعى **زرقاء اليمامة*** في صيغة التّعبير بالموروث من بين شعرائنا المعاصرين الشاعر الفلسطيني **محمد عز الدين المناصرة** في قصيدته "**زرقاء اليمامة**" وفيها يرمز بالزرقاء إلى القوى التي تنبأت بالأخطار قبل وقوعها ولم يصغ أحد إليها وكانت النتيجة الدمار للجميع[3].

كمَا وظَّف الشاعر **شاذل طاقة** شخصية **سطيح** في قصيدته الطويلة "**ضائعون وغُرباء**" رمزًا للقوة المتنبئة التي تكشف المستقبل وترى مَا سَيحدثُ.

---

[1] كميليا عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 200.

[2] المرجع نفسه، ص 201.

* شخصية تراثية عربية اشتهرت بحدّة البصر، وظَّفها عدّة شعراء منهم: **أمل دنقل** في قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

[3] زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التُّراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 186.

يقُول:

سَطِيحٌ... يَا سَطِيـــحْ

يَا نُقطة مِن رجلٍ سلول

في رَحـــمِ أُنثى الغُـــول

جئناك نَشكُو همّنا الوبِيلا

فاقْـــرأْ سُطـــورَ الرِّيـــح

واكشِفْ لنَا المصيرَ والمجهُولا.[1]

فسطيح هُنا يمثِّل القُوة المرتبطة بالغيبي والتنبؤ.

ويوظّف **أدونيس** شخصية **أورفيوس** في شعره حيث يقول:

امرأة: هَلْ سَمعْته يُغنِّـــي

كَرأسِ أُورفيُوس

تذكر أورفيوس

الرَّاعِي (بلهجَةٍ واثقَةٍ):

سمعتُه يَقولُ:

(صمت، ينابع لمن يتذكر)

في البَدءِ كَان النَّهر

كَانَ حُطامُ الزَّمن المكسُور

يَصهرُ في تَنور

مِن غَضبِ الأمواج، كَان الحمر.[2]

---

[1] زايد علي عشري، المرجع السابق، ص ص 181، 182.

[2] كميليا عبد الفتاح، المرجع السابق، ص 590.

والأمثلة كثيرة، أكتفي بهذه الأمثلة فقط لأبيـــّن أنّ الشُّعراء العرب المعاصرين قد وظّفوا الأساطير الغربية والموروث في شعرهم تأثراً بما جاء به **إليوت** وهذا ما ذُكر سابقا.

2- **أسباب جمالية إبداعية:**

يقولُ **عبد المعطي حجازي:** « **والحقيقةُ أنَّ كثيراً من الإشارات الأسطوريّة والتراثية التي اجتاحت شِعر عددٍ كبيرٍ من الشُّعراء ليست إلاّ مُحسِّنات ثَقافية أو بَديعاً عَصرياً يُستخدم للإيهام دون أنْ يكون له دورٌ جِدّي في بناء القصيدة، ولعلَّ هذا راجع إلى أنَّ أكثر هؤلاء الشُّعراء ينقُلون عن غيرهم دونَ خلفية ثقافية تسمحُ لهم بفهم المادة وتأويلِها بما يُمكِّنُهم من إدماجها في عالمهم الشِّعري. تحضرني في هذا المجال رواية جبرا إبراهيم جبرا لكيفية شُيوع أسطورة "تموز" في الشِّعر الجديد، إذ يذكر أنَّه أعَارَ السّياب مخطوط ترجمة للأسطُورة فاستخدمها في شِعره ونَقلها عَنه غَيرُه حتى شَاعَت قَبلَ أنْ يصِل الكِتاب إلى أيدي القُرَّاء** »[1].

أي أنَّ الشُّعراء المعاصرين يوظّفون الأسطورة في شعرهم تخلياً عن الأنماط الشِّعرية القديمة، أي أنّهم يأتون بشيء جديد فيُبدعون في شِعرهم وذلك بتوظيف الأساطير سواء كانت غربية أو عربيَّة فهم بذلك يُخالفون القديم.

إن كثافة الدَّلالة، واتّكاء الشَّاعر المعاصر على عناصر متعدِّدة في عملية البِّناء الفنـــي؛ من توظيف لعنصر الرَّمز، والحكاية، وبنية السرد، والإيقاع الدّاخلي، وتشتّت الصّور، إلى لـــفّ ذلك في بنيات أخرى تعكس نفسيّـــة الشاعر مثل بنية الإحباط واليـــأس، والتمرُّد، والاغتراب إلى غير ذلك من البنيات المساهمة في تشكيل مراسيم جو النّص الشّعري الحداثي، كلُّ ذلك جعل المتلقّي يظفر بعنصر يدعوه إلى تلقي النّص والتفاعل معه، وهذا ما يُفسّر تعدُّد القراءات إزاء النّص الواحد.

---

[1] محمود أمين العالم وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر، المنطقة العربية للتربية والثقافة والعلوم إدارة الثقافة، تونس، 1988، ص 237.

II- مظاهر التّجديد على مُستوى الشّكل:

يعدُّ الشكل مظهراً بارزاً من مظاهر القصيدة المعاصرة، فقد أبت إلّا أنْ تتزيَّن بحلى جديدة مخالفة للثّوب الذي ألفته لعدة قرون، فكان لها ذلك بفضل شعراء الحداثة.

سيكون اهتمامي في هذا العنصر منصباً على تتبُّع مظاهر الحداثة في الجانب الشّكلي للقصيدة الحديثة، وأسعى للإجابة على التساؤل الآتي: كيف استثمر الشّاعر المعاصر عنصر الشّكل في المُضيّ قدماً بالقصيدة نحو التجديد ؟

أ. الكتابةُ الجَديدة وبَلاغَة التّأويل:

أصبح لزاماً على الشّاعر المعاصر خلق أشكال جديدة تسترعي انتباه القَارئ وتشدُّه إليه، ولكي ينافس الفنون الأدبية الأخرى التي مسّها هذا التطور، من هنا نرى شعراءنا المحدثين يعطون أهمية كبيرة للجانب الشكلي، وهكذا وجد شاعر الحداثة نفسه مضطراً إلى التخلّي « **عن حَتميات الشّعر وضَوابطه، ليَتسلَّل إلى القَارئ مِن خلال الكَلمة المطبُوعة في دِيوانه، شَأنُه في ذلك شَأن المشتغلين بالفَنِّ الكِتابي** »[1].

وذلك لأنَّ القصيدة مهما كانت فهي جسم طباعي له هيئة مظهرية متجدِّدة بصورة دائمة، فكسر الرَّتابة التقليدية لشكل العمود الشعري سمح بانبثاق شعريّة عربية بصورة كانت تقيّدها قوة النظام العروضي العربي، مع انطلاقة الشعر الحر، مترافقاً مع نظام الطّباعة والصّناعة فأصبحنا « **نُبصِرُ القَصيدَة قَبلَ أنْ نَقرأَها وانتقلَت القَصِيدةُ من العَهد الشّفوي إلى العَهد الكتابِي البَصري** »[2]. وهذا يُغيّر كثيراً من طريقة النَّظر إليها بل من جمالياتها فيصبح للتّشكيل الطّباعي المختلف كذلك جمالية دفعت بالشّعر إلى محاولة التّميُّز

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996، ص 137.

[2] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 1988، ص 26.

وإخراج قصائد تتميّز بشكل طباعي خاص يجعلها مُغايرة للمألوف، ويؤثّر في القارئ بشكل أكثر.

ومن هنا أصبحت للقصيدة المعاصرة أشكالٌ طباعية مختلفة بحيث أنَّ كل واحدة تختلف عن الأخرى وتُعبِّر عن حاجات تعبيرية مُتباينة؛ وقد تكون في القصيدة الواحدة، أو بين قصائد ومن هذه التَّنويعات الطِّباعية نجد بعض القصائد التي يعتمد شعراؤها على تفكيك المفردة* الواحدة إلى حروف مستقلة وفق خط عمودي كقول الشاعر:

صَاحِبِي مَاتَ فِي اللِيل

غَادَرنا جِلسَة

وأخَافُ

أ

خَ

ا

فُ

إذَا مَا أتَى الليلُ ألَّا أرَى فِضَّة الشَّمس ثَانيةً.[1]

فقد حوَّل الشَّاعر الفعل أخَافُ إلى قَطرات من مَشاعر الخَوفِ تتدلى قطرة، قطرة، وهذا الشَّكل المرئي لها يُساهم في إبراز البُعد الدَّلالي لها.

أما التَّشكيلات الطِّباعية الأخرى، والتّي تميّز بها الشعراء المغاربة، وذلك لأنَّهم أدركوا أهمية البنية المكانيّة التي يشغلها النَّص الشِّعري، من حيث أنَّها « **ذاتُ دلالةٍ لا**

---

* تسمى الظَّاهرة عند بعض النُّقاد **التفتيت**. ينظر: امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف –دراسة تحليليّة–، دراسات أدبيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001، ص 44 وما بعدها.

[1] علي جعفر العلاّق، الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص 107.

يُمكن اعتبارها جانباً هامشياً، أو ترفاً فكرياً، أو لُعبة مجانية»[1]. ومن هذه التّشكيلات الطّباعية سأعرض النماذج التالية:

- **النّموذج الأوّل**: وهو يمثل شكل مركب معروض من خلال حركة الأسطر المتموّجة، وهو الذي تجسده قصيدة **محمّد بنيس**.[2]

أمّا عن علاقته بالمضمون فالمتن يتحدّث عن الماء، فلعلّ الشّاعر سعى لتجسيد حركة المياه الانسيابية في شكل متموّج عن طريق استثمار التّشكيل الطباعي كبُعد بصري في حقل إنتاج المعنى.

- **النّموذج الثاني**: يمثّل الشّكل البصري غير المركّب يشبه النهر، وهذا النّموذج يتجسّد أيضاً عند **محمّد بنيس** كما هو موضّح فيما يلي:[3]

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية –، دار الهدى بيروت، ط 1، 1979، ص95.
[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل للتحليل الظاهراتي –، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 261.
[3] المرجع نفسه، ص 262.

- **النّموذج الثّالث:** وهو شكل مركّب بصري، وهو كسابقيه يعتمد على الخط كمادة تشكيلية، ويتمثل هذا الشكل في مثلثين يشتركان في القاعدة يتجه القسم السفلي إلى اليمين، في حين يتجه القسم العلوي إلى اليسار.[1]

[1] المرجع السابق، ص262.

فالشّكل ينتج عن تقاطع كتلتين هندسيتين؛ يشكّل الخّط والبياض الطباعي اللّبنة الأساسية لبنائهما.

- **النموذج الرابع:** وهو يعتمد على اللّغة في بعدها البصري للبناء؛ لكنّه ينتج شكلاً أيقونياً مثل أيقونة الشّجرة جسمها الأسطر وهي التي جسّدها **أحمد بلبداوي**[1]:

فالشّاعر يستغلُّ البنية الخطّية في تجسيم القصيدة بشكل بصري يبعث على الدهشـــة، فيطرح التّساؤلات التالية: لماذا آثر **بلبداوي** اختيار هذه الأيقونة ؟ وما علاقة الشّكل المبصر بالمضمون ؟

ومن هنا تنتج لذة تلقّي مثل هذه الأنماط من النُّصوص الشّعرية البصرية، إذ هي تدعو قارئها إلى توظيف حاسة البصر في تلقّي النص.

[1] المرجع السابق، ص 244.

- **النّموذج الخامس**: وهذا النّموذج لا يختلف عن سابقه باعتبار مادته، ولكنّه يختلف عنه باعتبار أنواع الأدلة، مثل أيقون لافتة إعلانية والتي جسَّدها **بلبداوي**[1].

إضافة للنماذج السابقة نجد نماذج أخرى*، تجسِّد هذا الجانب – أي التنوُّع الطِّباعي- غير أنّها تختلف عنها في أنَّ الشّاعر يعتمد فيها على ما يمكن أنْ يُشبه النبر في المنجز الصّوتي، وذلك عن طريـــق التّركيز على كلمة أو جملة، وفي بعض الأحيان مقطع بأكملـــه، وذلك بكتابته بخط أسمك من باقي القصيدة وهذا ما يجسده محمد بنيس في الشكلين الآتيين[2]:

[1] المرجع السابق، ص 245.

* سيتمُّ التّعرُّض لأشهرها بالتّفصيل في الجزء التطبيقي.

[2] المرجع نفسه، ص 237.

وفيه يُنوِّع الشّاعر بين الخطوط السَّميكة الثخينة والعادية؛ ولعلَّ غايته من وراء ذلك شدَّ انتباه بصر القارئ إلى هذه الألفاظ التي كُتبت بشكل يُمارس جاذبية عل عين المتلقّي.

باتت القصيدةُ بشكلٍ عامٍ تخرجُ في هيئة طِباعية معينة، تتَّخذ شكلَ الكتاب مثل: الدِّيوان الشعري الكامل أو شكل القِطعة الطِّباعية الصغيرة في الجريدة أو المجلَّة وخلافهما وبحكم تأثُّر القصيدة بعوامل هذا التجاوز – في الجريدة أو المجلّة – مع الأخبار المصحوبة بالرُّسوم أصبحت كذلك القصائد المطبوعة تُصحب بالرُّسوم أو الصور الفوتوغرافية.

ب. جماليّة البَلاغَة البَصرِية – المنجزُ البَصرِي –:

1. العُنوان:

يُشكّل العُنوان سمة بارزة من سمات قصيدة الحداثـــة، فالملفت للانتباه هو التّنوع الذي أصبح يميّز كتابته فيها، وهذا التنوع ليس مجرد رغبة في الاختلاف عن الآخر أو التفرّد بل لأنَّ « **العُنوان عتبةٌ من عتبات النَّص أو مِفتاح من مَفاتيحه أو بَاب تلج منه إلى العالم النَّصِّي**»[1] وإذا دقَّقنا في أهميته؛ فإنّنا نجد أنّه ليس مجرد مِفتاح من مفاتيح النَّص بل هو المِفتاح الأوَّل فـــ« **هُو لافتةٌ توضّح الكَثير مِنْ مَطالبَ الشَّاعر[...] لذلك فإنَّ البحثَ في العنوان هُو البحثُ في صَميم النَّص** »[2].

يعتني الباحثون – عادة – بعناوين الأعمال الشّعرية، لأنّها تحفّز المطّـــلع على العمل كما تُعينه على إدراك وفهم الكثير من المضامين الخِطابية والدّلالية، حتّى أنَّ الكثير من القُرّاء الهاوين يقتنون الكُتب وفق جاذبية العُنوان، وتلاؤُمه مع مُيولاتهم، دُون تصفُّحه، لأنَّ الرَّاسخ هو تلخيص العنوان للمضمـــون، أو على الأقل إعطاء توجُّه ذلك المضمون، فهـــو محفّـــز

[1] خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006، ص 173.

[2] المرجع نفسه، ص 84.

ومُؤطِّر لتواصل النَّص مَع القارئ، يَستقطبه ويحقق ما يمكِّننا تسميته بالاختزال والاقتصـــاد للمَتن « **عَبرَ عَلاقة تَوليدية Générative تَنهضُ بالتَّحفِيز الدّلالي، وتشهدُ على انسِجام عَناصرَ الخِطاب، محقِّقة عبر اشتغالها على النَّص لِوظائف عدَّة، تشملُ الوظيفة المرجعيـــة المبئِرة للموضوع. والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمُتلقِّي** »[1].

فللعنوان وظائف* – وفق هذا – إذْ يخوّل له تلخيص مرجعية الموضوع، أي عَصرُ الموضوع إلى أقصى الحدود، وإخراجه في فضاء لغويّ محدود ودقيق ومعبِّر. إلى جانب وظيفة الإفهام المتَّجهة صوب المتلقِّي، وبالتّـــالي فإنَّ أهميَّة العنوان كبيرة لرسم توقُّع القارئ وتفعيل عملية القراءة.

وباعتبار العُنوان خطاب **Discours** عام له علاقة بما ذُكر في النَّص **Texte**، فإنَّـــه « **يُمكن للعنوان أنْ يُثير سؤالا ولا يمكن أنْ تُفهم إيحاءاته الدّلاليـــة إلا بربطهـــا بعـــالم النَّص**»[2].

والعنوان أيضا يُعلن عن قصدية المبدِع وأهدافه الفنية والإيديولوجية « **فهُـــو إذن النَّواة المتحرِّكة التي خَاط المؤلِّف عليها نسيج النَّص، وهو من المنطلقات السيميائية المهمَّة وليس عنصرا إضافياً أو مُتمماً**»[3].

---

[1] أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي – مقاربة تحليلية لرواية " لعبة النسيان "، دار الأمان، الرباط، ط1، سنة 1991، ص 22.

* يحصر **جيرار جينات** وظائف العنوان في أربعة هي: تحديد هوية النّص، والوظيفة الوصفية، ووظيفة دلالية ضمنية أو فصاصية، والرابعة هي الوظيفة الإغرائية. يُنظر: بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط 1، 2000، ص 32.

[2] رشيد بن مالك: تحليل سيميائي لرواية " الصحن" للكاتبة سميحة خريس، ص 04 (مخطوط).

[3] بلقاسم دفة، علم السيمياء والنص الأدبي – محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2000، ص 43.

وعليه، فمن أولويات القارئ الاهتمام بسيميائية العُنوان، وشاعريته، ودلالاته الجمالية. فالعنوان لم يَعُدْ « **إعلاناً محضاً لعائدية النَّص لمنتج ما، وليس هُو وَرقة مُلصقة تربِط بين النَّص وكاتبه، بل هُو استدعاء القَارئ إلى نَار النَّص** »[1].

فهُو يظلُّ رغم دلالته المعجمية الضيِّقة خاضعاً لاحتمالات مختلفة وقد يكون العنوان قصير يضمُّ كلمة أو كلمتين، وقد يكون اسماً أو فعلاً، وإذا كان اسماً يكون معرفةً أو نكرةً، فهو بذلك يفتح أبواب الاحتمالات والتَّأويلات العديدة ويعمد أغلب الشعراء المعاصرين إلى وضع عناوين تحتمل التأويلات « **فالعُنوانُ هُو المفتاحُ الذَّهبي إلى شفرة التَّشكيل أو الإشَارة الأولى التي يُرسِلها المبدِع إلى المتلقِّي** »[2].

والكثيرُ من العناوين تمارس تضليلاً على القارئ، فرغم أنَّها تبدو واضحة مُثيرة للفضول، « **فإنَّها مع ذلك تظلُّ تحجب أبعادًا أُخرى للنُّصوص تحتاج إلى قراءة مُتمحِّصة يَقظة** »[3]. كما أنَّ الكثير من المبدعين تُطمئنهم معرفة أنَّ أعمالهم قُرئت قراءات لم يفكِّروا هم فيها، وهذا لا يحدُث إلا عندما يختار العنوان الذي يجمع المضمون، ويعطيه أبعاداً عديدة، وإمكانية القراءات المختلفة، فعلى العُنوان أنْ يُحْبَكَ حبكاً « **يُشوِّش الأفكارَ، وليس يُوحِّدُها** »[4].

وهذا بالذات ما قصد إليه **أومبرتو إيكو Umberto Eco** في حديثه عن كتابه المعنون بـ"**الوَردة**" إذ قال أنَّه على الكاتب أنْ « **يكونَ مُستعداً لمواجهة كُلّ التَّأويلات**

---

[1] علي جعفر العلّاق ، الشِّعر والتلقي- دراسة نقدية-، دار الشروق، الأردن، ط1، 2001، ص173.

[2] فوزي عيسى، تجلّيات الشعري قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1998، ص 69.

[3] حسن نجمي، المرجع السابق، ص ص 222، 223.

[4] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، ط1، يناير2000، ص13.

الممكنة لهذا العنوان»[1]. وقد اختار هذا العنوان ــ يقول ــ « **لأتــرك للقَــارئ كَامــلَ الحرِّية**»[2].

فمثلاً نجد الشاعر **عفيفي مطر** قد عنونَ إحدى قصائده بـــ **مهرة الحل**، واستعماله لهذا المركَّب الإضافي يجعل السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هُو ما الذي يُومئ إليه هذا المركَّب[3]. ومن ثمَّ يبدأ القارئ في التَّأويل ومحاولة التفسير عن طريق الجمع بين الكلمتين في العنوان وسبب وضعهما كعنوان فهذا الغُموض يُفضي جمالية على العُنوان بحيث يُصبح رغم قِصره نصّاً كاملاً.

فالعُنوان ليس كلمة عابرة تُوضع اعتباطاً بل يتم انتقاؤها أو اللُّجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة، فالشَّاعر باختياره للعنوان « **يَستجيبُ لقُوّةٍ داخلية غامضة تملي عليه هَذا الاختيار دُون وعي، وهو قد يختار هذا العُنوان، بدوافع ثقافية أو إيقاعية[...] تتَّصل ببِنية النَّص** »[4].

ونظراً للأهمية البالغة للعنوان قد يعمدُ الشَّاعر إلى كتابة العُنوان بخطِّ يده أو بالخطِّ العربي المنسوخ، فهذا أيضاً يُضفي عليه بُعداً جمالياً يُثيرُ من خلاله القارئ، فالقَارئ لا يُثارُ بالمضمون فحسب بل كذلك بالشَّكل.

2. الإهداء :

يُعدُّ الإهداء من الأشياء التي لا يمكن أنْ يغض الطَّرف عنها القارئ وما يكتنــزه من دلالات لأنَّه بالإضافة إلى العُنوان يُعتبر إحدى الخيوط التي تُفضي إلى فهم القصيدة والولوج إلى عالمها من أبوابه الواسعة، فالمؤكَّد أنَّ الشَّاعر حين صاغ هذا الإهداء ووجَّهَهُ إلى

---

[1] أومبرتو إيكو، التَّأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر وتح: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 100.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] يُنظر: فوزي عيسى، النَّص الشّعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1997، ص 468.

[4] علي جعفر العلاّق، الشعر والتّلقي- دراسة نقدية-، مرجع سابق، ص 55.

شَخصيَّة بعينها دُون أخرى كان لسبب مُعين وهذا « **فالمفترضُ أنْ يكونَ هناك لارتباطها أو تَماس بين الإهداء وجوّ القَصيدة، وإلاّ فما معنى أنْ يُهدي الشّاعر قصيدة إلى شخص ما إذا لم يكن ثمّة تماس بينهما في التّجربة والرؤية** »[1].

وإذا حاولنا أن نبحث ونتتبع حياة الشاعر الذي يُهدي والشخص المُهدَى إليه لوجدنا هُناك تقاطعاً بينهما في إحدى الجوانب؛ فمثلاً إذا رجعنا إلى الشاعر **عبد المعطى حجازي** وقصيدته " **طردية** " نجدُه أهداها إلى **عبد الرّحمان منيف**؛ وهو روائي عربي يعيش مغترباً أو منفياً على الأصحّ وتاريخ كتابة هذه القصيدة يرجع إلى فترة كان فيها **حجازي** منفياً وهذا ما يؤكد توحُّد المبدعين العرب أمام تجربة النَّفي[2].

والإهداء بالإضافة إلى أنّـــه ذو أهمية بالغة فهو أحد مفاتيح القصيدة، وبالتالي فهو يُعتبر أحد العناصر الجماليَّة التي أصبحت تميِّز الكتابة الحديثة.

3. الخَـــــطّ :

يُعتبر من العناصر المهمَّة في الكتابة الشّعرية، ولهذا « **تناولَ الشّعرُ الجديد كتابة خطيَّة مُتنوعة، ممّا أضفت عليه قيمة جمالية ساهَمت بدورها في جلبِ انتباه القَارئ حيث نجدُ الخطَّ يمنحُ المحمول الشّعري قِيمة جمالِية وَظيفية** »[3].

وتتجلى القيمة الجمالية في كون هذا الشّعر أصبح يُنجز باليد وقد يكون بيد الشاعر أو بيد خطاط متخصص فمثلاً نجد **محمد بنيس**، **وعبد الله راجع** « **كَانَا يُقدّمان نُصوصاً عبر وسيط يُمثّله الخَطاط عبد الله البُوري وهذا التَّوسيط يجعل النُّصوص الشّعريّـــة، المذكُورة مُفتقدة لأحد أهمّ الشُّروط والمتمثّلة في حُضور الشّاعر المادي** »[4].

ولهذا فإنّ كتابة الشاعر بخط يده يعتبر من الجوانب التي تُثير القَارئ وتُؤثّر فيه بشكل جلي.

---

[1] فوزي عيسى، النّص الشعري وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 468.

[2] المرجع نفسه، ص 449.

[3] رشيد يحياوي، الشّعر العربي الحديث دراسة في المنجز النّصي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1998، ص 102.

[4] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 231.

والقيمة الجمالية للخط تظهر أيضاً في اختيـــار الخط وتنويعه، إلى جانب انسجامـــه، وجُنوحه وتوازنه وهذا يزيدُ كذلك جمالاً للفضاء المكتـــوب بالنسبة لفضاء الصَّفحة، وبالإضافة إلى ذلك هناك كِتابة كلمة بخاصة أكبر من الكَلمات الأخرى في القصيدة أو حرفاً أكبر من الحروف الأخرى وهذا يجعل نظر القَارئ يركّز عليها أكثر من مثيلاتها وهذا بالإضافة إلى أنّها تُضفي جمالاً ورونقاً فإنّها أيضاً تحلُّ محلَّ النَّبر الذي يُميِّز المنجز الصوتي.

4. المقطَـــــع :

إنَّ تقسيم النَّص الشِّعري إلى فصول أو مقاطعَ ليس عملاً اعتباطياً بل إنَّه عملٌ مقصودٌ وتدخُّل من الشَّاعر ذاته، وهذا التَّصرف بما يحمله من دلالات محدَّدة أو غير محدَّدة يقوم به الشَّاعر لإضفاء قيمة جمالية على النَّص الشِّعري المكتوب، بالإضافة إلى القيمة الدّلالية التي يحملها، « **فكُلُّ مقطع يتَّصلُ بما سبقه وبما يتلُوه اتِّصال الانفِصال وهُو مُنفصِل عنه انفصال الاتِّصال، وهُو شبيه إلى حدّ بعيد بلحظَات الصَّمت في التَّقاسِيم الموسيقية العَربية، فهذه اللحَظات تمـــرُّ على الصَّوت، وهُو يرتاح ضِمن نغمية الدّلالة وحَركيَّتـــها، وتَستقرُ في باطنِها لينهضَ العملُ الأدبيُ في حالة نهائية** »[1]. وهنا تكمُن القيمتان الدَّلالية والجمالية معاً، والملفت للانتباه هو هذا الفضاء أو البيان الفاصل بين المقطع والآخر قد يختلف من قصيدة إلى أخرى؛ بل إنَّه يمكن أنْ يختلف بين مقاطع القصيدة الواحدة؛ وهذا في حدّ ذاته يفتح باب التّساؤل أمام القارئ ويثير فضوله لمعرفة السّبب الذي جعل الشَّاعر يساوي في الفراغات التي تحصل بين المقاطع فمثلاً قصيدة **طردية لعبد المعطي حجازي** يُلاحظ القارئ لها أنَّ ثَمة فضاء أبيض بين المقطع الأخير والمقطع الذي سبقه لا يمكن تجاهله، وهذا يقود القارئ إلى التّأويل لأنَّه أحد الخيوط التي يعتمد عليها القارئ لمعرفة مقصديّة الشَّاعر والغوص في أغوار قصيدته.

[1] خليل موسى، المرجع السابق، ص36.

5. الرَّســـم :

هو تيمة جديدة رافقت قصائد الكَثير من الشُّعراء المعاصرين إذ نجدهم يرفقون قصائدهم المكتوبة برسومات من عندهم أشرفوا على رسمها وكأنّها بمثابة تحليل جمالي أو نصي آخر يضاف إلى النّص الشّعري كمعلم له، فمثلا في العدد الأول من السنة الأولى لمجلة الآداب لوحظ وجود رسم مصاحب لقصيدة **طوق الياسمين** للشّاعر **نزار قباني**، وهذه الظّاهرة لم تكن استثنائية لأنّه لُوحظ أيضاً وُجود الرُّسوم والصوَّر الفوتوغرافية في عدد آخر من القصائد في مجلة الآداب "**بفتور، المحسنون، أوعية الصديد**"[1]، وقد يكون الرَّسم المُصاحب للقصيدة بيد الشّاعر نفسه أو بيد رسام آخر، فمثلاً في قصيدة **الاستجواب لنزار قباني** الرسم الذي يُصاحبها هو رسم الشاعر نفسه.

وهذه الظاهرة – أي إرفاق الرُّسومات بالقصائد – لها درجة عالية من الأهمية لأنّها تُعتبر شيئاً جديداً لبنية الشعر لا عهد له بها، ولهذا هي تُثير أمام القارئ والنّاقد – على حـــدٍّ السواء – أسئلة تقوده إلى تأويل النّصوص وفهمها، كما أنّها ليست اعتباطية بل هي على درجة عالية من المقصديَّة فربما تكون هذه الرُّسومات دالة على الشّعر، أو رُبما تكون أحد مَداخلَ وُلوج عالم القصيدة.

ج. أثرُ الكتابة النَّصيَّة في المتلقِّي:

تمكَّنت الثَّورة العلمية بما صاحبها من فكر مادي من أنْ تُفسِد العلاقة بين الشّعر وجمهوره حيث بدأت الأحداث العلمية المتلاحقة تطغى بشكل واضح على الوُجدان الأدبـــي، فانفضَّت مجالسه، ومنتدياته، وانصرف جمهوره إلى فنون أدبية جديدة تعتمد في تلقيها على القارئ؛ كالمقال، والقصة وغيرها من الفنون الأدبية[2]، ومن هنا كان لزاماً على الشّاعر أنْ يحاول تكييف الشّعر بحسب المعطيات الجديدة، والشّاعر بالإضافة إلى هذا كلّه وجد نفسه يواجه « **مَوقفاً صعباً نابعاً من أنَّ أداته الأولى [...] وهي اللُّغة قَد استخدَمَها**

[1] ينظر: شربل داغر، المرجع السابق، ص 15.

[2] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، المرجع السابق، ص 137.

الشّعراء قبلهُ [...] واستغلّوا طاقاتها إلى أبعدِ الحُدود »[1]، وهو مُطالبٌ أن يستعمل نفس هذه الأداة نفسها، لكن دون أنْ يقع في خطأ الاجترار أو أنْ يقع في خطأ أكبر وهو أن يفقد القدرة على التوصيل.

وبهذا كلّه فإنَّ النّص الشّعري « **لم يَعدْ مجرد واحة يُلقِي القَارئُ بجسدِه المنهك على عُشبِها للرَّخاء، بل أصبحَ همًّا يُلازمُه ويُلاحقُه فلا يستطيعُ الغوص في أغوارِه إلا بَعدَ عَناء** »[2]، و لم يعد القَارئ مجرَّد مُستهلك للنّص بل أصبح مُنتجاً له، ومُشاركاً فيه بصورة أو بأخرى، فما هو أثرُ النّص الشّعري في المتلقّي بعدما أصبح مكتوباً ؟

إن التّغيير الذي طرأ على الشّعر بعد انتقاله إلى العرض الشّعري الكتابي أثّر على المتلقي وهزَّ القواعد التي كان مُتواضعاً عليها، فأصبح المتلقّي أو القارئ بدل أن يتلقى فناً أدبياً مكتوباً يتلقى فناً أدبيا مقروءاً له خصائصه التي تتوافق مع شكله الجديد ولهذا لم يعد هدف الشاعر تقديم عمل يمتع القلب والأذن فحسب، بل هدفه بالإضافة إلى هذه المتعة أن يوجد « **صِلة تَعاطُف قَويَّة بينَ الأثرِ – الشّعر – والمتلقّي لهُ أسَاسُها تكثِيف اللّحظات الشُّعورية، ونقلها من الدّاخل باعتبار المتلقّي يعيشُ التّجربة ولا يكتفِي بالتفرُّج عليها** »[3].

ولأنَّ الشّاعر أدرك أهمية المتلقي كان عليه أن يُراعي هذا الجانب في كتابته للقصيدة، ويتمثل في وضعه الإرادي أو اللاإرادي لمتلقي افتراضي، فيقوم بكتابة نصّه بما يتوافق والعناصر التي تُؤثّر في هذا المتلقّي، فالتلقّي البصري للمنجز النّصي يختلف عن التلقّي السمعي للمنجز الصوتي، ولأن المتلقّي « **لا يُواجِه النّص العيني مَعزولاً ووحيداً، بَلْ يُواجهُه من خلال الأنظمَة النّصيّة المترسّبة في لا وعيه** »[4].

---

[1] محمود بخيت الربيعي، قراءة الشّعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 93.

[2] ينظر: فوزي عيسى، النّص الشعري وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 9.

[3] محمد مصايف، النّقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979، ص325.

[4] حسين خمري، نظريات القراءة وتلقّي النّص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ع 12، 1999، ص 175.

وبما أنّ الأنظمة المترسبة في لا وعي المتلقّي تتمثل في النّموذج القديم، كان من البديهي أن يقع المتلقّي في التردُّد والارتباك والتسـاؤل عن كيفية قراءة هذا الشّكـل الجديد، ومن ثمّ حاول أن يبحث عن مفاتيح جديدة للقصيدة تُخوِّل له الغوص فيها وكشف خباياها، واستبدال الطُرق القديمة للقراءة التي كانت تعتمد الشرح والتفسير.

وهذا التردُّد والارتباك الذي وقع فيه المتلقّي ليس بسبب الشّكل فقط، بل كذلك بما أصبح يتميّز به الشعر من غموض، فراح المتلقّي أو القارئ يبحث عمّا يُساعده في إثراء تأويله لهذا الشّعر سواء أكانت هذه المساعدات داخل النّص أو خارجه، بما يّسمى **بالنّص الموازي**[1]، أو عتبات النّص، ونعني بعتباتـه إضافة إلى العنوان « **الإهـدَاء، التّقدِيـم، التّاريخ، مَكان كتَابة النّص [...] التّخطِيطات الدّاخلية، صُورة المؤلّف، المعلُومَات الشّخصِية عَنه** »[2]. وهي تسمح بالاقتراب أكثر من معاني القصيدة وتبنّي التّأويلات الصّحيحة لها.

[1] يُقصد به: "العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته". يُنظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، مرجع سابق، ص 76.

[2] علي جعفر العلاّق، الشعر والتّلقي- دراسة نقدية-، مرجع سابق، ص 55.

خاتمـــة الفصل:

ختاماً لهذا الفصل، يمكن القول أنَّ النَّص الشّعري الحداثي خطا خطوات عميقة نحو التّجديد في سعيه لمواكبة تطورات العصر، فعلى مستوى الشَّكل فقد فتح رُوّاد بلاد الرَّافدين* البّاب الأوَّل من أبواب الحداثة الشّعريَّة على مصراعيه أمام الشُّعراء من خلال شعر التفعيلة؛ فكان ذلك بمثابة الحبّة الأولى المتناثرة من العقد فتتالت الأشكال الجديدة من قصيدة نثر وغيرها.

أمَّا على مستوى المضمون؛ فقد طفت على السّطح مضامين لم يألفها القارئ العربي في الشّعر التراثي؛ أغلبها استلهم من شعر الحداثة الغربي كشعر **إليوت**.

يُضاف لما ذُكرَ بُروز تيار جديد أدرك دور البُعد البصري في عمليَّة التّلقّي فاستثمره عن طريق الاشتغال الفضائي والبلاغة البصريّة للخط.

كان هذا في الفصل الأوّل؛ أمَّا الفصل الثاني فسيكون تتبُّعاً للعملية النَّقدية (القراءة)، وكيف تحوَّلت من الاهتمام بالمؤلِّف إلى الاهتمام بالقارئ كمعيد لإنتاج المعنى والدلالة. ثم أستعرض أثر المثاقفة النَّقدية في النَّقد العربي الحديث.

* أقصد: بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة.

1- تحوُّلات القِراءة منَ النَّص إلى القَارئ:

- **حَـــولَ القِراءة:**

القِراءةُ في اللغة مِن قَرأ[1] قرءً وقِراءَةً وقُرآناً : إذا تَلاه، وقَرأتُ الشيء قُرآناً إذا جمعته وضَممتُ بعضَه إلى بعض، وقوله تعالى: ﴿**إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ**﴾ [2]، أي جَمْعَه وقِراءَته،﴿**فَإِذَا قَرَأْنَاهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ**﴾ [3]، أي قِراءَتَهُ. ومعنى قَرأْتُ القُرآن: لَفَظْت به مَجْمُوعاً أي ألقيته.

أمَّا القراءة من منظور الحقل النَّقدي، فقد مثَّل « **بارت العَلاقة بين الكاتب والنَّص والقارئ بعلاقة إيروسية (Erotic) حين يتكلَّم إلى جسد الكاتب، وهو أشدُّ ما فيه واقعية وحميمية يُقدم إلى حِس القَارئ الذي يَستجيبُ هُو الآخر استجابة حميمية، وبذلك يتحوَّل القَارئ إلى إنسانٍ مَشدُّود بالمتعة أو اللّذة وهما مُصطلحان مختلفان في اعتقادِه** »[4].

وهو يقول بتعدّد القراءات وذلك بتوالد الكتابات[5]، وهي عمليّة مهمّة وخطرة في الوقت نفسه، فالقراءة في نظر **بارت** « **عمليّةُ تقرير مَصِيري بالنِّسبَة للنَّص** »[6].

أمَّا البَاحث الألماني **فُولفغانغ إيزر Wolfgang Iser** فيَعدُّ القراءة « **عَمليَّة تدخُّل في ديناميكية البَحثِ عن مَدلُولٍ مِن أجل نَصٍّية لا يُمكِن أنْ تُوجدَ مِن غير البَحثِ المستمِر للقارئ أي إذابَة نظريَّة للنَّص، هِي نَظريَّـــة القِراءة** »[7]. وهكذا، تتحدّد عمليّة

---

[1] ابن منظور، المصدر السابق، مادة " قرأ "، ج 1، ص ص 128، 130.

[2] سورة القيامة، الآية: 17.

[3] سورة القيامة، الآية: 18.

[4] مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد 2004/2003 – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 219.

[5] رولان بارث، الدرجة صفر للكتابة، تر: محمد برادة، الترجمة المغربية للناشرين المتّحدين، المغرب، ط 3، 1985، ص 102.

[6] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص 75.

[7] لطيفة إبراهيم يدهم، اتجاهات تلقي الشعر في النقد الأدبي المعاصر، مجلة علامات ج 35 مج 9 مارس 2000، ص 262.

القراءة لدى **إيزر** كتفاعل بين النّص والقارئ، وتغدو عملية الكتابة حدثاً إبداعياً، وكلاهما (الكتابة والقراءة) فعلان يتطلبان شخصين نشيطين بشكل مختلف هما المؤلف والقارئ.

ومن خلال هذا التحديد المفهومي لبعض المدارس الأوروبية في القراءة والتلقي، تجمع الآراء على أن القراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة، بل هي عملية دينامية فعالية، تشهد حركيّة، وقابليّة للتوالد والتوهج.

أمّا القِراءة في الفكر العربي فالمصطلح عانى من اختلاف مفهومي كغيره من المصطلحات ضمن أزمة اضطراب المصطلح فنجد في حقل السيميائيات « **القِراءَة وقِراءة القِراءة لدى عبد الملك مُرتاض، ثمَّ نَقد النَّقد لدى سَامي سُويدان في ترجمته لعمل تُودوروف** »[1]. وبذلك يتحوَّل فِعل القراءة إلى وُجود فكري، وممارسة داخل وجود النَّـــص، وهي غير مستقلة عنه.

وقد اعتبر **عبد السلام المسدّي** أنَّ النَّص الجيِّد أساسه إشارة القارئ، فلا نص عنده بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وعليه فـــ « **القِراءةُ الإبداعية (هي) مِمـــَّا يُصَيِّر النَّقـــد إنشَاءاً والتَّشريحَ بِنـــاءاً** »[2]. فأساسُ القِراءة المبدِعة هو القَارئ الذي يحيلُ سنن النَّص وتقاليده إلى معانٍ جمالية عن طريق مساهمته في إعادة إنتاج المعنى.

بينما نجد الباحث **أحمد يُوسف** يجعل من القِراءة فِعلاً مرتبطاً بالنظرة الفلسفية التأمليّة؛ ودرجات القراءة تتوقف على درجة السؤال[3]، فقد اعتبر القِراءة تَساؤلاً أكثر ممَّا هي هي جواب، ونظر إلى النَّص على أنَّـــه مُنطوٍ على معرفة مكثفة، يصل القارئ إلى فهم كُنهها عبر مطيّة التساؤل.

---

[1] مولاي علي بوخاتم، المرجع السابق، ص 220.

[2] عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1984، ص 21.

[3] يُنظر: مولاي علي بوخاتم، المرجع السابق، ص 222.

وضمن الإطار نفسه يذهب **عبد الله الغذامي** إلى أنّ « **القِراءة علميَّـــة دُخول إلى السِّيـــاق، وهِي محاولة تصنيف النّص في سياق يتمثّلـــه مع أمثاله من النّصوص** »[1].

فهو يجعل من قراءة النّص قراءة للواقع، لكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارئ يحس به على أنّه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات. وهي تفاعل بين فعل القول وفعل التلقي والتأويل، وخضوع المعنى لنيّة المؤلف، أمّا الدّلالة فهي ما يفهم القارئ من النّص.

أمّا النّاقد **الجزائري عبد المالك مرتاض** فقد خصّ مصطلح القراءة بكتابة واسعة وثريّة ضمن مؤلفه (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة) وبعض المقالات، مُثيراً مصطلحات بعضها يقترب من التحديّات التراثية وأخرى عن طرائق الإحياء والابتداع. وعليـــه، طرح مفاهيم مثـــل: القراءة، والتّأويل، والتعليق، والنقد، والشرح، والتحليل، على أنّ مفهوم التحليـــل: « **يَنصرِفُ إلى حلِّ اللّفظ عنِ اللّفظ، وتفكيكِ عَناصر النَّسيج الأسلُوبي إلى أدنى عناصِرها لإقامة بناء أدبي جديد قائم على إجراء محدّد** »[2]، وهي جهود تبرز هاجس التأصيل النقدي الذي أرّق كاهل **عبد المالك مرتاض**، وغيره من المنظّرين العرب.

كانت هذه إضاءة بسيطة لمصطلح القراءة وتموضعه بين الفكر النّقدي الغربي والعربي.

---

[1] عبد الله الغذامي، المرجع السابق، ص 79.

[2] عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 201.

- **تحوُّلات القراءة من النَّص إلى القارئ:**

أصل الآن للحديث عن أهمّ التّحولات التي مرَّت بها عمليّة القراءة؛ وكيف انتقل الاهتمام من النّص إلى القارئ ؟

بدايةً يجب أنْ أؤكد على أنَّ نظريّة استجابة القارئ (التلقي) لم تنشأ من عدم بل كانت لها جذور في التراثين العربي والغربي وإن كانت تعتبر ابنة مدللة للنقد الغربي مدرسة كونستانس الألمانية تحديداً. فالنّظرية قد قلبت أعراف النّقد واستدعت عُنصراً غُيِّب لفترة طويلة ألا وهو القارئ؛ هذا ما يكاد يجمع عليه الكثير من النّقاد. غير أنّ الواقع يثبت – إلى حدّ ما- عكس ذلك حيث أنَّ التّنظيرات النَّسقية أولَت – ولو بشكل ضمني – الاهتمام بالقارئ. وسأسعى من خلال هذا العنصر إلى تبيُّن أهم المحطات التي مرَّت بها القراءة في المناهج النّقدية النّسقية وُصولاً إلى نظرية جماليَّة التلقّي.

كان اهتمام الدراسات النّقدية منصباً على مفهوم "**المؤلف**" زمناً طويلاً حتى اعتبر مركز العملية الإبداعية وهو الموجّه الرئيسي لعملية الفهم والتأويل، ونتيجة لذلك احتلّ حصة الأسد في مقاربات وتنظيرات جعلت منه منطلق عملية القراءة، فالتقت المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثّقافية، والدراسات البيوغرافية لتسعى إلى ترسيخ ما يُسمّى بـــ" **سُلطة المؤلِّف** " في الدراسات الأدبية، ولعلّ ذلك مبالغة وإفراط في التعصُّب له.

وكرد فعل طبيعي ظهرت مفاهيم أخرى تطالب بتوسيع النظر في أفق العملية الإبداعية والنّقدية محاولةً كسر هذه المسلّمة « **فطالبَ النّقد الجديد في فرنسا والبنيوي عَامة بموت المؤلِّف والاهتمام بمفهوم آخر، وهو "النَّص" وبـــ "الكِتابة"، لأنَّ المؤلِّف في نَظر هَذا التَّصوُّر يُغيِّب المادة الأساسِية للأدب، وهِي الكِتابة أو النَّص** »[1].

[1] أحمد بوحسن، نظريّـــة التلقي والنّقد الأدبي العربي الحديث، دراســـة ضمن " نظريّـــة التلقي – إشكالات وتطبيقات –"، تأليف مجموعة من الباحثين، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، 1993، ص 16.

وهكذا احتلت سلطة النَّص والكتابة سُلم الأولويات في العمليَّة القرائية، وأُبعِدَ المؤلِّف ليتم التركيز على النَّص، مما استدعى ظهور افتراضات جديدة حول القِراءة وعلاقتها بالكتابة.

سيكُون الحديث عن بداية الاهتمام بالمرحلة النصَّانية، من خلال النَّقد الألسني **Critique Linguistique**.

فالدراسة الألسنية هي دراسة لـــ « **اللغة في مظهرها الأدائي ومظهرها الإبلاغي وأخيـــرا في مَظهرِها التواصلي**»[1]. كذلك النَّقد الألسني دراسة للنّص الأدبي بوصفه لغة خاصة.

ورغم اختلافات الباحثين حول تفريعات المنهج الألسني، إلا أنّه يمكننا الاتّفاق أنّه يحوي عـــدّة تفرّعات أبرزها:

- البنيوية **Structuralisme**.
- السيميائية **Semiotique**.
- الأسلوبية **Stylistique**.
- التفكيكية* **Déconstruction**.

ظَهر المنهج **البنيوي** في أوائل القرن **19**، هو جهاز مفاهيمي تشكل فيه البنية مفهوما أساسيا، وهو يسعى إلى اكتشاف أدبية الأدب من خلال القوانين الداخلية للغة من أجل الوقوف على جماليتها الفنية. ولا يعير انتباها للظُّروف الخارجية ولا للحالة النفسية للمبدع.

[1] عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنيـــة للكتـــاب، تونس الجزائـــر، 1986، ص81.

* هناك نقاد يترجمون المصطلح بـــ: التشريحية وبالتقويضية. ينظر: عبد الله الغذامي، المرجع السابق. ينظر أيضاً: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، مرجع سابق.

قَامت الدِّراسات البنيويّـــة على منهج في القِراءة يرتكز على البعد السيميولُوجـــي، الذي يَعتبر النَّص مُنطويّاً على أسرار عديدة تستدعي الفك بِناءً على ثنائية الدَّال والمدلول. فالدَّالُ الذي قد يكون صورة صوتية أو خطيَّة – في حالة الكتابة – يمثّل الحضور في النَّص، بينما المدلول الذي هو مُتصوَر ذهني يمثـــّل الغياب.

فالمقاربة البِنيوية حول مسألة القارئ تتمثل في أنْ يقوم القارئ بالاستجابة لشفرات النَّص ومحاولة فكّها، وبذلك تكون المقاربة القِرائية أو التلقّي في العمليّة النَّقدية محاولة منظَّمة لاكتشاف عالم النَّص الأدبي والقوانين التي تحكمه.

« فالقَارئُ في المنهجِ البنيوي خاضعٌ كلّياً لِسُلطة النَّص ذاته، والقِراءة الإبداعيَّـــة هِي القِراءة التي تَسعى للكَشفِ عن المكوِّنات البنيويَّـــة، والأنساقِ الداخِلية للنَّص الشِّعري؛ لأنَّها تقرؤُهُ من خِلال شَفرته بِناءاً على مُعطيات سِياقـــه الفَنّي؛ أي أنَّها قراءة تسعى إلى كشف ما هو باطـــنٌ في النّص، مُؤكِّدة تناسق بنيـــة النَّص الشِّعري وِفق مَنطق وقَوانيـــن لُغويَّة صارمة لا تقبل التعديل أو التَّغييـــر، ولا تَتأثَّر بأيِّ شيء خَارجها »[1].

تنطلق البنيوية من النَّص معتبرة أنَّه يكشف عن بنية محدَّدة وعن نسق معين أو مجموعة أنساق وأنظمة محدَّدة ما على القَارئ (النَّاقد) إلا الكشف عن هذه الأنسَاق؛ هو محكومٌ إليها فلا يحقُّ له أن يُضِيف إليها شيئا من عنده بل يحفظ بنية النص. **« والقِراءةُ الصحيحةُ هِي التي تقدِر – حسب المنظور البنيوي – التَّوصُّل إلى أسرَار النَّص الدَاخليَّة والبنيويّـــة »**[2].

---

[1] لطيفة إبراهيم بدهم، المرجع السابق، ص 272.

[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية – في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث – المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 44.

فالنَّصُ الشّعري في المنهج البنيوي هُو الذي يُوجّـــه عمليَّة القِراءة من خلال شفراتـــه، التي لا تخرج عن قوانين النَّص، وتسعى للغَوصِ في بنياته وُصولاً إلى المعنى الباطني والرُؤى الجوهرية له.

إنَّ هذه النظرة المبجِّلة للنّص في النّقد البنيوي هي التي ستقُود – لاحقاً- إلى الاهتمام بالقِراءة وعلاقتها بالكِتابة؛ «**كَمَا ظَهرَ ذلك عِندَ بَارط في حَدِيثه عَن القارئ المُفترَض مَثلاً** »[1].

فهنا يظهر تقاطُع بين المنهج البنيوي ونَظرية جماليَّة التّلقّي، حول أنماط القُرّاء*، ممّا يُبرهن على أنَّ نظرية جماليَّة التّلقّي لم تنشأ من عدم، بل هي خُلاصة تراكم نقدي سابق.

ومع امتداد **السيميولُوجيا Semiology** الحديثة طوَّرت البنيوية مَنهجاً في القِراءة السيميولوجية ينطلق من النَّص كونه يحمل شَفرات تحتاجُ إلى الفك اعتمادا على الثنائية السوسيرية المعروفة (**الـــدَّال Signifier** الذي يكون حَاضراً كصُورة صوتية أو صورة خطِّية في حالة الكتابـــة، **والمدلول Signified** والذي هُو مُتصوَّر ذهني غائـــب). فيكـــون « **دَورُ القَارئ، والقِراءة مُتمثلاً في عمليَّـــة استحضَار أو استدعَاء هَذا المتصوَّر الذِهني الغَائب [...] ومن تكامُل العَلاقة الجَدلية بين الدَّال والمدلُول وبين علاقَات الحُضور/ الغِياب تتولَّد المقوِّمات الأدبيَّة أو الشّعريّة للنَّص الأدبي، ومن هُنا تبرُز فاعلِيَّة دور القَارئ في استحضَار الغائب واستكمَال النقص** »[2].

فالحدثُ القرائي في المنهج البنيوي يفتح للقَارئ دور ملء النَّقص وتمثُّل المعنى شرط التقيُّد بالدّال، وهو ما يجرد الذّات من حُريّتها وفَعاليّتها. ولعلَّ هذا من بين الأسباب التي أفرزت **البنوية التكوينية Genetic Structuralisme** أو **التَّوليدية** « **وهِي اتجاه ينطلقُ مِن منظور الفلسفة الاجتماعية المتأثِّرة بالفِكر الماركسي، تُخالف البنيويّة الشّكلية**

---

[1] أحمد بوحسن، المرجع السابق، ص 17.

* سيتم التعرُّض لأنماط القرّاء في الجزء المتعلّق بنظرية التلقي من هذا الفصل.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

الصّورية وخُصوصاً فيما يتعلّق بالمؤلّف وحضورِه في الدّراسة النّقدية، من منظور الاعتراف بعبقريّته وتفرُّده في العمليّة الإبداعيّة التي تجعله مُتميّزاً عن الآخرين، فهي لا تُذيبه في الجماعة كما دعت إلى ذلك الماركسية ولا تُزيحُه من الممارسة النّقدية كما ذهبت إليه البنيويّة الصوريّة، فهي تنظُر إلى العبقرية من منظور عِلم الجَمال الذي يُوصِّفُها ظاهرة من ظَواهر تَشكيلِ العمل الأدبي »[1].

فالبنيوية التكوينية ذات مرجعية ماركسية؛ وهي تسعى لقراءة النّص في علاقاته الداخلية؛ وفي الوقت نفسه لا تنفي أهمية دراسة علاقاته الخارجية لأنّها تربطه بالعالم. وقد نظَّر لها مفكرون أبرزهم **لوسيان غولدمان Lucien Goldmann** الذي أخذ عن **جورج لوكاتش Georg Lukács**. و**غُولدمان** يُقِرُّ بحضور القارئ ودوره في دينامية التّغيير فهو يقول: « **إنَّ النَّاس يَصنعُون البُنى التي تمنح التاريخ معنى** »[2].

وقد تجلّت البنيويّة التكوينية في النّقد العربي عند ثلة من النُّقاد منهم **محمّد برادة ومحمّد بنيس ويمنى العيد**[3].

ويُرجعُ بعض الباحثين سبب شُيوعها إلى أنّها « **مَنهجٌ يجمعُ الشتِيتَيْــن، التوجُّه الشكلاني والتوجُّه الماركسي، على نحو يُرضِي الرغبة في الإخلاص للنَّواحي الشّكليّة في دراسة الأدب مع عَدمِ التخلّي عَن القِيم والالتزامات الوَاقِعية التي تحتلُّ مساحة بارزة في تشكيل التَّجربة السياسيّة والثقافية والاجتماعيّة في الوطن العربي** »[4]. فكان المنهج البنيوي التكويني الملاذ الآمن لنُقاد عرب يُتيح لهم فرصة المحافظة على التزاماتهم تجاه قيمهم الفِكريّة المختلفة.

---

[1] عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص ص 72، 73.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السابق، ص43.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص44.

[4] نفسه، ص ص 282، 283 .

أمّا **المنهج السيميائي*** فتبناهُ **شارل ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce**، وتُركّز السيميائيات على حياة العلامات في النّص أي لُغة العلامات. لكن هل يمكن للعلامة السيمائية أنْ تتكوّن من غير الكلمات ؟

وهل يمكن لها أنْ تحمل دلالة تواصلية إذا لم تتشكّل من الكلمات ؟ للإجابة على هذه الأسئلة يقول **رُولان بارث**: « **سنفهَمُ من كَلمة (لُغة) أو كَلمة (كَلام) أو كَلمة (خِطاب) كُل وِحدة أو تَوليف دلالي، سواء أكَان لَفظيّاً أم بصريّاً: سنعُدُّ الصُّورة الفوتغرافية كَلاماً بالقَدر نفسه الذي نعدُّ به مَقالاً صُحفياً كذلك، بل سَيغدُو بإمكان الأشياء نفسها أنْ تُصبِح كلاماً، إذا دلّت على شيءٍ ما** »[1].

أستشفُ من القول السّابق أنَّ اللُّغة عند السيميائيين تتجاوز المعنى التّقليدي للمنطوق أو المكتوب لتُعمَّم على كُلّ ما هو دال كالرُّسومات والصوّر الفوتوغرافيّة والإشارات والرموز.

وبهذا المنطلق أصبحت القراءة النّقدية على ضوء السيميائية قراءة إنتاجية تحاول تقريب القراءة من الكتابة، فيُصبح القارئُ كاتباً، ومُنتجاً ثانياً للنّص، لأنَّ القراءة السيميولوجية تعتبر أنَّ النّص يحملُ أسراراً كثيرة تستفزُّ القارئ لفك رموزه انطلاقا من فهم العلاقة الجدلية الموجودة بين الدّال؛ والمدلول، وبين الحاضر والغائب، فتبدأ عَمليَّة البحث عن المعنى الغائب انطلاقا من دراسة الرُّموز التي تجعل الدلالة تنحرف باللغة الاصطلاحية إلى لغة ضمنية عميقة.

---

* السيمائية، أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا، السيميولوجيا: « تعني علم أو دراسة (الإشارات) دراسة منظمة منتظمة. ويفضل الأوربيون مفردة السيميولوجيا التزاماً منهم بالتسميّة السوسيرية، أمّا الأمريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف تشارلس ساندرز بيرس. أمّا العرب، خاصة أهل المغرب العربي فقد دعوا إلى ترجمتها بـــ "السيمياء" محاولة منهم في تعريب المصطلح ». ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع سابق، ص 106. ينظر أيضاً: بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص12.

[1] رولان بارث، الأسطورة اليوم، مجلة بيت الحكمة، ع7، السنة الثانية، الدار البيضاء، فبراير1988، ص 52.

فـــالمنهجُ السّيميائي في قراءة النّص الأدبي « **يَنبثقُ من النَّصِ نفسه ويتموقعُ فيه بوصفه شَكلاً من أشكالِ التَّواصل يربط علاقة تفاعُل بين النَّص والقَارئ لأنَّ القارئ ينشط على مستوى استنطاقِ الدّال في النَّص ممـــَّا يجعله يتفاعل مُؤثراً في النَّص أو مُتأثّـــراً به** ».[1]

أمَّا واقع القراءة السيميائية في طابعها المشروط لتأويل الفهم « **فَهي التي تمنحُنا المقدِرة على إضاءة المعهُود والكَشفِ عنه، وُفقَ جسرٍ يربطُ الماضي بالحاضِر، على ضوء ما يقتضيها الرّاهن** ».[2]

إذاً فالقراءة السيميائية أولت عناية خاصة بالقارئ، حيث جعلت منه مستنطقاً للنّص متأثّراً به، باحثاً عن الدلالة في ثناياه.

تعدُّ **الأسلوبية** من المناهج الوصفية التّحليلية التي تدرس الظّاهرة الأدبيّة ومميِّزاتها اللغويّة ومقوِّماتها الجماليّة القابلة للوصف والتّحليل من زاوية نظر لسانيّة. فالبعض يعتبرها أحد أفنان اللسانيات[3]، فهي الابن الشرعي لعلم البلاغة كونها تراعي الأسلوب في منهجها القرائي من حيث طريقةُ الكتابة أو الإنشاء أو طريقةُ اختيار الألفاظ و تأليفها للتعبير بها عن المعاني قصْدَ الإيضاح و التأثير.

فهي « **امتدادٌ للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت. هي لها بمثابة حبل التّواصل وخطّ القَطِيعة في نفسِ الوَقت أيضاً** »[4]. وقد برزت إلى الوجود مع فكر **شَارل بَالي Charles Bally**، وانتقلت إلى الفكر العربي عن طريق عدَّة مُنظِّرين أبرزهم أب الأسلوبية العربية

---

[1] السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر 7-8 نوفمبر2000، ص 146.

[2] سامية حبيب، دلالات في الدراما الشّعرية العربية، مجلة علامات، ج 35 مج 9، مارس 2000، ص 312.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبيّة والأسلوب، مرجع سابق، ص24 .

[4] المرجع نفسه، ص 52.

التُونسي **عبد السّلام المسدي** من خلال كتابه " **الأسلوبية والأسلُوب***"، حيث بسط فيه مفاهيم الأسلوبيَّة وماهيتها. الأسلُوبيَّة شأنها في ذلك شأن اللسانيات التطبيقيَّة.

وإذا ما أردت تبيُّن غاية القراءة في الفكر الأسلوبـــي، فهي تسعى إلى « **الكَشفِ عن العَناصِر المميِّـــزة التي بها يستطيع المؤلِّـــف الباث، مُراقبة حرِّية الإدراك، لدى القَارئ المتقبِّل، والتي بها يَستطيعُ أيضاً أنْ يَفرِض على المتقبَّل وجهة نظرِه في الفهم والإدراك** ».[1]

فالقراءة – كمظهر للأسلوبية – تُراعِي القارئ، من خلال سعيها إلى خلق تأثيري في وعيه لبلوغ درجة الفهم والإدراك. فهي وإن كانت تقوم على أُسس بلاغيّة نصيَّـــة إلاَّ أنَّها لا تُغيِّب المتلقي كلِّية بل تُراعيه أثناء عمليّة الإبداع مُستندةً إلى الوظيفة التّأثيرية. يُضاف لذلك أنّ آليّات القراءة الأسلوبيّة تستند لعلائق الحضور والغياب، والانزياح.

أمّا الدراسة **التَّفكيكيَّة** فهي خلاصة فِكر المُنظِّـــر الفرنسي "**جَاك دريدا J.Derrida**" الذي نظَّر لـــها ابتداء من أواخر الستينيـــات في عددٍ من الكتب، منها: "**الكِتابـــة والاختلاف**"، " **الصَّوت والظَّاهرة** "، " **في علم الكتابة** ".

وجاءت كَردّ فعل على الفِكر البنيوي الذي أخضعَ القَارئ لسُلطة النّص، فقد « **اعترَضَت التَّفكِيكيّة على سُلطة النَّص المطلقَة ونفَت إمكانية وُجود قِراءة صَحيحة أو واحدة للنَّص وأطلقَت العنان لمبدَأ " القِراءات المتعدِّدة " التي بدورها تَظلُّ نسبيَّة أو غير يَقينيّة وقَابلة للتفكِيكِ لاحقاً** »[2]. وبذلك يُصبح القارئ المحور الأساسي للعمليَّة الإبداعيَّة، والمنتج الحقيقي للنَّص الشِّعري وتصير الدلالة فِعلاً قرائياً.[3]

---

* يرى البعض – **الفرنسي جورج لويس لوكلير Louis Leclerc-Georges** – أنَّ: « الأسلُوب هو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه». يُنظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص67.

[1] عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 49.

[2] فاضل ثامر، اللغة الثانية، مرجع سابق، ص 46.

[3] ينظر: لطيفة إبراهيم بدهم، المرجع السابق، ص 278.

وقد قَامت **التّفكيكيّة** على جُملة من الأسس النّظريّة، أهمُّها:

- **"مَوت المؤلِّف"*** **La mort de l'auteur** الذي قال به **رُولان بارت**. وقد انساقَ العديد من النّقاد العرب وراء هذا الاتجاه غير أنَّ هناك جيل من الرُّواد تفطَّن لما تُبطِّنه مثل هذه المفاهيم من خلفيات فكرية، فتعاملوا معها بحذر وفطنة.

- **" القِراءة والكتابة "** وفيها جعل الاهتمام مُنصباً على القارئ. إذْ اعتبر **« الفَضاء الذي ترتَسمُ فيه كُلّ الاقتبَاسَات التي تتألّف منها الكتابة دون أنْ يَضيعَ أيّ منها ويلحقه التّلف...»**[1] وقد شكّل هذا الأساس النّظري إرهاصاً بظهور عدَّة دراسات حديثة تدخل ضمن ما يعرف بـــ" **نظرية التلقّي**" والتي نشأت فيها حركة نشطة سُميت بـــ" **جمالية التلقّي**" **"Esthétique de la réception"** وهذه الأخيرة سأعود إليها بنوعٍ من التفصيل بعد أن أنهي هذه الوقفة مع أبرز مناهج القراءة.

- رفض القول بأُحاديَّة المعنى الواحد، وإعلان فكرة " **تشتيت المعنى**" وقد نشأ هذا الأساس من ملاحظة **جاك دريدا** للفكر الفلسفي الأوربي حيث وجده قائما على ظاهرة الـــ" **Logocentrisme** "**والتي تخلُص إلى القول بالدَّلالة الأحادية الواحدة للأشياء والتي منها قراءة النص. فألغت التّفكيكية فكرة " **المعنى الواحد** " **Monosémie** وقالت بـــ "**التّعددية المعنوية**" **Polysémie** والتي أشاعت خلالها مصطلح " **الانتشار**" **Dissémination**.

- كما قالت بأنَّ اللغة دائمة الحركة، هذا ما يجعل النَّص لا يقف عند معنى واحد ثابت.

---

* يبدو هذا الموقف متأثرٌ بمقولة النتشوية الفاسدة **"مات الإله"**، ينظر: التبيين، مجلة ثقافية محكّمة منوعة تصدر عن الجاحظية، ع 30، 2008، مطبعة الجاحظية، الجزائر، ص 30.

[1] رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص87.

** وضعت عدّة معادلات عربية لهذا المصطلح، منها:" اللوغو-مركزية"،" التمركز المنطقي"،" العقلنة المعرفية المركزية"...

– وأشارت إلى " **التّناسُخ النّصّي** " إذْ أنّه « **لا وُجودَ لنصٍ مُستقل استقلالاً كاملاً، وكُلُّ نصّ هو – في حقيقته – مُحتلّ احتلالاً دائما لا مَفرَّ منه؛ ما دامَ يَتحرّكُ ضمن مُعطى لُغوي موروث وسابق لوجوده أصلاً،[...] فكُلّ كتابة هي تأسيس على أنقاضِ كتابة أُخرى بشكل أو بآخر** »[1]. فلا ينشأ فعل أدبي من عدم بل هناك تقاطعات بين المبدعين في عمليَّة الإبداع.

فالتّفكيكيّة وإن كانت تنطلق من النّص هي الأخرى؛ إلا أنّها تجعله يحتمل عدَّة قِراءات، كما أنّها رفعت منزلة القَارئ ليبلُغ مكانة لم يحفل بها في المناهج النّصيّة السابقة. فكأنّها كانت إرهاصاً أولياً لنظرية **مدرسة كونستانس**.

- **جمالِيـــَّة التـــَلـــقِّي* "Esthétique de la réception"**:

ينبني النّقد على الإبداع. و الإبداع الأدبي صورته "النص" – شعرا أو نثرا " وهذا الأخير نتاج الخيال. والخيال « **يُحلّق في كُلِّ فضاء، ولا يُعجزه أنْ يَسبح في حَرِّ اليابسة ولا أنْ يَطير في أعماق الأرض، ولا أنْ يَعيشَ في أعماقِ البَحر [...] ولا يلبث هذا الخيال إذَا صادفَ أدِيبا عبقريًا أنْ يمثّل تحت أشكال أو نسائج من الكلام تُسْتفرغُ على قراطيس يستحيلُ ما يُستفرغ عليها إلى قِطعٍ من الشّهد المشتار، أو مَلامح من الجمال الجبّار. وهذا الجمالُ يُمثّل تحت أشكال مختلفة يَصعُب حصرُها، بل ربما استحالَ حصرُها، تحتَ معايير صَارمة يتّفق النّاس حولها** »[2]، فتأتي القِراءة بعد هذا، ليتمَّ التّساؤل عن " كيف يُقرأ النّص الأدبي؟ ".

---

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر –من اللانسونية إلى الألسنية–، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص 158.

* سيجد القارئ تفصيلاً للقراءة من منظور جمالية التلقي، وسبب ذلك أنّ عملنا وثيقُ الصّلة بالتلقي.

[2] عبد الملك مرتاض، " القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي"، تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، ع 4، سنة 1996م، ص ص 14، 15.

إنّ كثرة الإبداعات الأدبيَّة، وتعدُّد ألوانها دفع بالضَّرورة إلى تعدُّد طُرق تناولها وقراءتها. حيث تعدَّدت المناهج النَّقدية، وتميّزت عن بعضها نتيجة اختلاف أصولها النَّظرية ومرجعياتها الثَّقافية. والمعروف أنَّ العملَ الأدبـــي يقومُ على مُكوِّنـــات أساسيَّة هِي"**المُبـــدِع، النَّـــص، القَارئ** " هذه الثُلاثية التي تداولت على المناهج النَّقدية، فقد قَام كلّ منهج بتناول أحد هذه المكوِّنات جَاعِلاً إيَّاه محوراً يتدارسه. والنتيجة هي قيام دراسات تهتمُّ بالمبدع، أو بالعمل الأدبي؛ فعرفت السَّاحة النَّقديّة عدَّة مناهج ضمن ذلك، أهمُّها: المنهج التَّاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي. وكلُّها أهملت النَّص والقَارئ واهتمَّت بالمبدع. مما أدَّى إلى « **بُروز اتجاه آخَر يدعو إلى الاهتِمام بالنَّص بِوصفِه أساس العمليَّة الأدبيَّة ونتاجِها؛ فظهر عدد من المناهج النَّقدية التي ركَّزت على دراسة النَّص نفسه بمعزل عن أيّ شيء خَارجه، ودُون الالتفات لقَصد المؤلِّف أو للظروف التَّاريخية أو النَّفسية أو الاجتماعية التي ينشأ النَّص في أحضانها، مثل المنهج الشَّكلي Formalism وحركـــة الشَّكلانيـــّن الرُّوس Formalists Russian وحركة النَّقـــد الجديد New Criticism** »[1].

وما لبثَ هَذا الاتجاه أنْ ظهر آخر يتجاوزه مُهتمّا بالمتلقّي. إذ أصبح " **المتلقّي** " مركز اهتمام العديد من الاتجاهات منها: التَّفكيكيّة الظّاهراتيّة، نظرية التلقّي(نقد استجابة القارئ، أو جمالية التلقي).

بدايةً، ولأنَّ عملي هذا يهدِف إلى التَّبسيط، فسأعمدُ إلى إلقاء مفهوم **الجمالية** على حدى، ثمّ مفهوم التّلقّي، وبعد ذلك أنظر في " **جماليَّة التلقّي** " كمنهج لتّحليل النص الأدبيّ.

إنَّ صلة الإنسان بالجمال والفنّ صلة مُتجذّرة، وهي صلة طبع. إذْ « **الإنسانُ المتوحِّش فنَّان، والإنسان المتحضِّر فنَّان. وكلاهُما عَبدَ الجمالَ، ومَارسَ عبادتَهُ فنًّا؛ نقش**

[1] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، الإمارات العربية، دبي، ط1، سنة 2006، ص23.

الصخر، رمى عليه من ذات نفسه، لوّنه نضّد قصيدة، توهّم أسطورة، جعل من القـــماش معركة مصيـــر، لخّص في تلوينه ملهمة الكون، الإنسان، القيم، الله، تساءل، مجّد، تأمّل، تمرّد، مزّق وتمزّق. فعل كلّ ذلك فنّا. جعل من بحثه عن الحقيقة فنّا، من نشوانه ذاته جمالاً. والفن توأم الجَمال »[1].

ولتكريس الجمال وإبداع الجمالية يُلْزم " **الفنـــان** "؛ وهو الذات العاقلـــة المبتكرة، بنقل الصّور الجمالية على طريقته، يحرّك الجماد، ويقتبس من الطبيعة ليُبدع فناّ. وهناك من الفنانين من يقدر على تصوير القبح تصويراً جميلاً؛ فإن كان رسّاماً، ممثّلا أو مصوّراً، أو قاصّاً، أو شاعراً،... فهو لا ينقل الموضوعات إلا من خلال انطباعها في نفسه.

وشكّل " **الجمال**" أو " **الجماليّة** " علماً دُرِس عبر توالي العصور، حيث عَبَـــر "العصر الاعتقادي" أوّلا، « **وقد امتدّ هذا العصر الطفولي من سقراط حتى بومغارتن Baumgarten أو على كلٍّ، حتى مونتاني Montaigne** »[2] ثم عقبه **"العصر الانتقادي"** الذي قاده **كانط Kant**. وبعد نضجه بلغ " **العصر الوضعي**" مواصلاً مسيرته نحو التفتّح والانتشار.

إنّ الفنّ بأشكاله يحوي جماليّة ما، وإنّ خاصيّة الجمالية لعمل إبداعي معيّن ليست صفة له، بل إنها نشاط ذاتيّ، وموقف يتّخذه المطّلع على ذلك الإبداع، فرؤيتنا للإبداع تكوّن عدة انطباعات اصطلح على تسميتها بـــ **"مشاعر جمالية"**، وهي خاصة بكل فرد. فالواقع « **أنّ ثمة اختلافا في التقاءِ النّاس على الجَمال، ليسَ فقط بين شخصٍ وشخص، بل وبين بيئةٍ وبيئة، وبين عصر وعصر أيضا** »[3]. وكثيراً ما يتعدى اختلاف الحكم الجمالي بين الأفراد إلى اختلافه لدى الفرد نفسه باعتبار تباين الحالات النّفسية. فما يحكم عليه الإنسان بالجمال في حالة معينة، قد لا يعدُّه كذلك في حالة مغايرة.

---

[1] دي هويمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، المكتبة العلمية، ط 2، حزيران سنة 1975، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] ميشال عاصي، المرجع السابق، ص 64.

كان هذا اختصارا سريعا عن مصطلح "**الجمالية**"، وبقي أن ننظر في "**التّلقّي**". المعروف عن المصطلحات أنها تتطور، ويزيل بعضها بعضا، وهذا ما حدث مع مصطلح "**التّلقّي**" **La réception** إذ يُعَدُّ مُستَحدَثاً في الدّراسات النّقدية، ظهر في بداية السبعينيات من القرن العشرين فقط. ورغم تلك الجدة إلا أنّه « **حُظي بمكانة كبيرة، وربّما يعود ذلك إلى أنّه جاء ليملأ فراغاً تصوريّاً، كانت بعض المفهومات قد استطاعت مُؤقّتاً أن تُخفِيه مثل مفهوم التأثير أو الثروة. وقد جاء مصطلح " التلقي " ليحلّ محلّهما، ويدخلهما ضمن أفق أكثر اتساعا. وهذا المصطلح من أصل فرنسي ولاتيني، عاد إلينا من ألمانيا (Rezeption)، وانتشر في عدد من اللغات الأوربية (في اللغة النيرلاندية Receptie، وفي البولونية (Recepcja)** »[1].

وتلتقي كلمة " **التلقّي**" في معناها بكلمة "**الاستقبال**"، يُقال في اللغة العربية: « **تَلقَاهُ : أي استقبلَهُ، والتّلقّـي هُو الاستقبالُ – كما حكاهُ الأزهري – وفلانٌ يتلقَى فُلاناً أي يَستقبلُه** »[2].

غير أنّ هُناك نوعاً من التّمايز في الاستعمال. ففي كثير من الاستعمالات جرت العادة على توظيف كلمة "**التّلقّي**" مضافة إلى "**النّص**" ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ **فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ** ﴾[3]. وقوله أيضا:﴿ **وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ**﴾[4].

---

[1] بان ستا روبينسكي، إيف شيفريل، دانييل هنري باجو، "في نظرية التلقّي"، تر: غسان السيّد، دار الغد، دمشق، ط1، 2000، ص27.

[2] ينظر ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، مادة (لقا)، ج13، ص 226.

[3] سورة البقرة، الآية 37.

[4] سورة النمل، الآية 06.

يفترض أنّ إضافة " **التلقّي** " إلى " **النّص** " إشارة إلى ظاهرة التّفاعل مع النّص، لذا تمّ تداول مصطلح "**التلقّي**" أكثر من " **الاستقبال** "؛ الذي يؤول بالأخص إلى كونه مفردة إدارية.*

وقد عرّف « **أولريش كلاين Ulrich Klein " مصطلح التلقي في" معجم علم الأدب** " قائلا:" **يُفهم من التّلقي الأدبي– بمعناه الضيّق – الاستقبال** (**إعادة إنتاج، التكييف، الاستيعاب والتّقييم النّقدي**) **لمنتوجٍ أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع** "، **فالتلقّي نزوعٌ إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي، عبر تحويلات ضَرورية، تتحقّق من خلالها عمليّة التّلقّي في أبعادها المختلفة** »[1].

والتّلقّي عمليّة فنيّة تأتي بعد الإبداع، وينتظر من التلقي عملية أخرى مصاحبة هي "**التأويل**" **Interpretation**. إذ لابدّ لمتلقّي النّص الأدبي أنْ يُساهم في صُنع المعنى، وليتسنى له ذلك عليه أن يضطلع بأداء مُهِمّتَيْن هُمَا « **مُهمّة الإدراك المباشِر، ومُهِمَّةُ الاسْتِذْهَان** »[2]. حيث يتمّ في المهمّة الأولى تعرّف هيكل النّص. أمّا الثانية فتتشكّل فيها ذاتيّة القارئ باكتشافه لعوالم داخليّة عميقة في النّص.

ولأنّ النّص المبدع لا يبقى حبيس رُفوفَ مكْتب صاحبه، فقد كان لزاماً على النّقد أن يجد الطريقة المُثلى لقراءة النّص، وهذا ما كان فعلاً. حيث أنّ النّقد دائمُ البحْثِ عن المنهج الملائم لتلقّي النّصوص الأدبيّة. ومن تلك المناهجُ وجدت " **جمالية التلقّي** ".

أمّا " **جماليّة التلقّي** " – وكغيرها من المناهج – تتّجه إلى قراءة النّص الأدبي الفنّي دون غيره من النّصوص؛ إذ لابدّ أن نتبيّـــن الفرق بين النّصوص الأدبيّة، والنّصوص غير الأدبيّـــة. « **إنّ النّص غير الأدبي أو المرجعي يَنقُل الوقائعَ والأحداث كما هِي، مِثـــلَ النّص التاريخـــي والعلمي، وهذا بطبيعته يتطلّبُ من القَارئ عمل الفهم والاستيعَاب**

---

* أعني بهذا أنّ الكلمة تصلح في الفضاءات الإدارية أكثر، منها الاستقبال في الفنادق أو المستشفيات....

[1] حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 310.

[2] محمود عباس الواحد، المرجع السابق، ص 22.

أكثر من عمل التّأويل. أمّـــا النّص الأدبي بصفته فنّـــا فيعتمد أسَاساً على وسائل بلاغيّة مختلفة مثل الاستعارات والصُّور الخياليّة والرّمـــوز: فهو يتطلّبُ من القَارئ مجهُوداً خياليـــاً وإبداعياً »[1]، ويرفق هذا المجهود بسؤال إشكالي حول: كيف يُمكن للمتلقّي الكشف عن معاني الباث ؟ وما مدى حريّته في تلك العمليّة ؟

وتتفاقم حدّة الأسئلة حول التعامل مع النّص، لاسيما أمام النّص الملغّز **Enigmatique** فكانت جماليّة التلقي عند ذلك مهتمة بالقارئ. حيث اهتمّت « **بنقل مَركز الثّقل من استراتيجية التحليل من جانب "المؤلّف/ النص" إلى جانب" النّص/ القارئ" »**[2] أي توجه الاهتمام إلى القارئ وإلى الطريقة التي يتلقى بها النّص، وقد كانت عوامل عديدة وراء ذلك الاتّجاه، ووراء ظهور نظرية التلقي.[3]

فجمالية التلقي، نظريّة لقراءة وتلقّي النّص، ظهرت في نهاية الستينيّات من القرن الماضي على أيدي كل من: **هانس روبير ياوس Hans Robert Jauss وفولفغانغ إيزر Wolfgang Iser** داخل **مدرسة كونستانس L'école de Constance**. وتُبنى جمالية التلقي على مرجعيّة فلسفية دينية تعرف باسم الهرمنيوطيقا* **Hermenutics**.

وهي« **مُصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسّر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس) [...] ويعود**

---

[1] الجيلالي الكدية، "تأويل النص الأدبي: نظريات ومناقشة" مقال ضمن سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36 بعنوان "من قضايا التلقّي والتأويل"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1995، ص 35.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 2002، ص 116.

[3] ينظر: فاطمة البريكي، المرجع السابق، ص 33 وما بعدها.

* الهرمنيوطيقا: منهج يعتمد فن التحليل لها جذور تعود إلى العصر اليوناني. ينظر: حبيب مونسي، المرجع السابق، ص317.

قِدم هذا المصطلح للدّلالة على هذا المعنى إلى عام 1654م. وما زال مستمرا حتى اليوم ولا سيما في الأوساط البروتستانتية »[1].

وتؤول الهرمينوطِيقا إلى معاني « **التعريف والشرح والترجمة والتعبير [...] وقد تطورت الفاعليّة " الهرمينوطيقية " باعتبارها تأويلاً وتفسيراً للنّصوص خاصّة انطلاقا من الرواقية Stoïcisme لتأخذ شكل القِراءة الاستعاريّة. فالأمر يتعلق مثلا بفهم المعنى الذي تخفيه السّرود Les récits الهوميريّـــة** »[2]. وأهم الأسماء الداعيّة إلى الهرمنيوطيقا في العصر الحديث: المفكّر الألماني **فريدريك شيلرماخر Friedrich Schleiermacher، ويلهلم ديلثي Wilhelm Dilthey، مارتن هيدجر Martin Heidegger، هانز جورج جادامير Hans Georg Gadamer**.

كما أنّ " **جماليّة التلقّي** " ترتبط **بالظاهراتيّة**[3] **Pheomenology** التي صاغ أفكارها **ادموند هوسرل Edmund Husserl** ، ولجمالية التلقّي أصول نقدية تمتّد إلى الأفكار النّقدية لمدرسة جنيف، كون نقاد هذه الأخيرة بنوا أفكارهم على افتراض **هوسرل** القائم حول الوعي القصدي. إلى جانب اعتماد « **أفكار المدرسة الشكلانيّة التي كان يرى أصحابها أنَّ النَّص يتجاوز رؤيته كوحدة فكرية وإيديولوجيَّة، فهو غير قابل للاقتصار والاختزال، ولا يمكن مُطابقته أو مماهاتِـــه مع تفسيراته وتأويلاته التي تعود إلى نقاده وقرّائه** »[4].

---

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. المغرب، ط5، 1999، ص13.

[2] فرناند هالين، الهرمينوطيقا ضمن: نظريات القراءة (من البنيوية إلى جمالية التلقي) تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار سوريا، ط 1، 2003، ص 85.

[3] يُنظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان. الأردن، 1997، ص 75 وما بعدها.

[4] عبد القادر شرشار، "نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي بين المفهوم العربي والمفهوم الغربي الحديث ضمن النص الأدبي"مقاربات متعددة، وقائع اليوم الدراسي، 16 ماي 2001 وهران، إعداد وتنسيق: محمد داود، ص ص118،119.

يمكن رصد أهمّ الأفكار التي جاءت بها **نظريّـــة التلقي** عند كل من **ياوس وإيـــزر**، حيث نجد أنّهما ركّزا على المتلقّي بوصفه منتجاً للنّص، وأحد أطراف العملية الإبداعية. ومن أبرز الأفكار التي نادى بها **ياوس** مصطلح " **أفق التّوقعات**" أو ما يسمّى "**أفق الانتظار**" **Horizon d'attente** والمقصود به التوقع المسبق للجمهور المواجه به النّص الأدبي. ويتكون أفق التوقع – حسب ياوس– من ثلاثة عوامل رئيسية هي:

« **– التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي.**

– شكل الأعمال السابقة وموضوعيتها، والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناصية.

– والمقابلة بين اللغة الشّعريّة واللّغة العمليّة، وبين العلم التخيلي والواقعيّة اليوميّة »[1].

وهناك مفهوم آخر هو "**المسافة الجمالية**" وهي الفرق بين توقعات المتلقي وبين الشّكل المحدّد لعمل جديد.

أمّا عند "**إيزر**"، فنجد أنّ أهم المفاهيم المستجدة هو تحديده **لأنماط القراء***، وأبرز نمط عنده هو القارئ الضمني **The implied reader**. ومفهوم هذا الأخير أنّه « **بنيَة نصيّة تتوقع حضور متلق دون أنْ تحدّده بالضرورة. إنّ هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدّور الذي ينبغي أنْ يتبنّاه كل متلقّ على حدة، ويَصحُّ هذا حتى عندما تبدو النُّصوص وكأنّها**

---

[1] فيرناند هالين، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب. سوريا، ط1، 1998، ص35.

* أهمّ تلك الأنماط: القارىء الأعلى **Super reader**، القارئ الافتراضي **Hypothetical Reader** ، القارئ التخييلي **Fictitious Reader** ، القارئ الحقيقي **Real Reader**، القارئ الضمني **Implied Reader**، القارئ القصدي **Intended Reader**، القارئ المُؤمثل **Idealized Reader**، القارئ المثالي **Ideal Reader**، القارئ المخبر **Informed Reader**، القارئ المعاصر **Contemporary Reader**. ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص 20 وما بعدها.

تتعمّد تجاهل متلقّيها الممكن، وأنّها تقصيه بفاعليّة. وهكذا، يعيّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النّص »[1].

وتحدّث أيضا عن مفهوم "**الفجوات والفراغات**" **Gabs**، يؤول مصطلح الفجوة إلى معنى الثغرة. حيث تعرّف الفراغات في النص الأدبي بأنّها « **تفاوتٌ في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، بحيث يعرف أحدُهما بعض مَا لا يعرفه الآخر. وهذه الثّغرة هي إحدى العناصر الضّرُوريّة للتواصل. أيْ لتأدية الوظيفة التّواصليّة للّغة** »[2].

ويتواصل القارئ مع المؤلّف من خلال الاطّلاع على النّص وقراءته، فيمرُّ على تلك الفراغات ليقوم بملئها مستخدما خبرته ومعلوماته المعرفية الخاصة، وينبثق المعنى من خلال هذا التواطؤ السّاحر بين المؤلّف والنصّ والقارئ.[3]

أشير في ختام هذا العنصر إلى أنّ "**جماليّة التّلقّي**" قد حاولت استيعاب جلّ أبعاد العملية الإبداعيّـــة وبفضل اجتماع جهود "**ياوس**" و"**إيزر**"معاً فقد عرفت تكاملاً نظريّـــاً « **وتفكيرًا شُموليًا جديداً في مختلف قَضايا الأدب (التاريخ الأدبـــي، القيمة الجماليّة، مسألة المتعة، فِعل القراءة، العامل الذاتي..) إلى غير ذلك من قضايا جَوهريّـــة في مجال الأدب والنّقد** »[4].

كان هذا تتبعا لمسارات تحول القراءة في النقد من النص إلى القارئ، وقد اتضح لي أنّ القراءة النّقدية العربية مرّت – كنظيرتها في النقد الغربي – بثلاث تحولات من المؤلّف إلى النّص ثم استقرت على إعادة الاعتبار للقارئ الذي غُيب لحقبة غير يسيرة من الزمن.

---

[1] المرجع السابق، ص 30.

[2] رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت. لبنان، ط 1، 1990، ص 207.

[3] http : // www.cumber.edu/Litcritweb /bios/ wiser.htm.

[4] عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات – قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، ضمن "نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993، ص 150.

2- النّاقدُ العربي وخِطاب المثاقَفــة النّقديــّة:

بعد أنْ تعرضت لأهم التيارات النّقدية التي عرفتها الساحة النّقدية العربيّة، ارتأيت التّعريج على الواقع النّقدي المعاصر من خلال الإجابة عن التساؤلات الآتيــة :

- ما المقصود بمصطلح " **المُثــاقفــة** " ؟
- كيف كان مَوقف النّاقد العربي من هذا الخطاب ؟
- وإلى أي مدى تأثّر الناقد العربي به ؟

قبل الخوض في الحديث عن أبعاد **المثاقفة النّقدية** لا بأس بضبط هذا المفهوم وذِكر أهمّ دلالاته.

أ. حول مُصطلح المثاقفَة النّقديّــة:

- **لغــة:**

جاء في **معجم تفسير القرآن**: « **الثّــقفُ: الحذقُ في إدرَاكِ الشّيء وفِعله، ومنه استعير المثاقفة. ورُمح مُثقّفٌ ، أي مُقوّمٌ، وما يَثقُفُ به، والثّقافُ. ويُقال ثقِفتُ كذا، إذَا أدركتَه ببصرِك لحذق في النظر، ثم يتجوز به فيستعمل في الظفر والإدراك بسرعة ﴿وَاقْتُلُوهُـمْ حَيْـثُ ثَقِفْتُمُـوهُـمْ ﴾** [1] **أي حيث ظفرتم بهم، ﴿فَإِمَّـا تَثْقَفَنَّـهُـمْ فِي الحَـرْبِ فَشَـرِّدْ بِهِـم مَّنْ خَلْفَهُـمْ لَعَلَّهُـمْ يَذَّكَّـرُونَ ﴾** [2]**، ﴿ مَّلْعُونِيـنَ أَيْنَـمَا ثُقِفُـوا أُخِـذُوا وَقُتِّلُـوا تَقْتِيـلاً ﴾** [3] **»**[4].

---

[1] سورة البقرة، الآية 191.

[2] سورة الأنفال، الآية 57.

[3] سورة الأحزاب، الآية 61.

[4] سميح عاطف الزين، معجم تفسير ألفاظ القرآن، ط4، الدار الإفريقية العربية، لبنان، ط4، (2011م-1422هـ)، ص ص 159، 160.

جاء في **القاموس المحيط**: « **ثَقفَ ككرمَ وفَرحَ، ثَقْفاً و ثَقَفاً وثَقافة صار حاذقاً فطنا فهو ثِقفٌ [...] وثَقِفَهُ كسَمِعهُ صادفه أو أخذه أو ظفر به أو أدركه، وامرأة ثقاف كسحاب: فطنة، وثَقفهُ تثقيفا، سوّاه، وثاقفه فثقَفَه كنصره، غالبه في الحذق** »[1].

كما جاء في **لسان العرب**: « **ثَقِفُ الشيء ثِقافًا و ثُقوفة، حذقه [...] ويُقال ثَقِفَ الشيء، وهو سُرعة التّعلم [...] وثَقُفَ الرجل ثقافة أي صار حاذقاً خفيفاً مثل ضخُم، فهو ضخم، ومنه المثاقفة** »[2]. فتدور معاني هذه الكلمة في مجملها حول معنى: الحِذقُ، سرعة الفهم، سرعة التعلم، الظّفر، الأخذ والتسوية.

● **اصطلاحاً**: ينتمي مصطلح "**المثاقفة**" **L'acculturation** إلى الحقل المفاهيمي للأنثروبولوجيا الثقافية وعلم الاجتماع، وقد اقترح من طرف أنثروبولوجيين أمريكيين سنة **1880**[3].

وتعرّف على أنّها « **ظاهرة تأثير وتأثّر الثقافات البشرية ببعضها البعض، بفعل اتّصال واقع فيما بينها أيّا كانت طبيعته أو مدّته، كما يدلُّ على العمليّات التي بمفعولها تتأثّر ثقافة جماعة بشريّة وتتكيّف جُزئياً، أو كُليّاً مع مكونات ثقافة جماعة بشرية أخرى تُوجد في حالة علاقة معها** »[4].

أو هي بمعنى آخر « **نوع من ردّ فعل كيان ثقافي معين اتجاه تأثيرات وضُغوط ثقافية تأتيه من خارجه وتمارس عليه مباشرة، أو عن طريق غير مباشر، علانية أو بكيفية**

---

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة(ثقف)، مكتب البحوث والدراسات، دار للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008، ص 715.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، م3، مادة(ثقف)، ص 28.

[3] http://www.saramusik.org/encyc.

[4] عبد الرزاق داوي، في الخطاب عن المثاقفة والهوية الثقافية، مجلة أيس فضاء العقل والحرية، العدد 2، دار الصحافة، القبة، الجزائر، السداسي الأول، 2007، ص 13.

خفية تدريجية، إنّها طريقة التّـــفاعل والتكيُّف مع ثقافات الآخرين المغايرة، إمَّـــا إرادياً وإمَّا اضطراريا، إمّا بكيفية واعية مقصودة وإمّا بكيفيّة لاشعوريّة تقبليّة »[1].

وفي تعريف آخر هي: « **العمليّة التي تنتقل بها الثّقافة من خلال اتّصالات مستمرة مباشرة بين جماعات ذات ثقافات مختلفة** »[2].

إذن المثاقفة عملية تفاعل واحتكاك مع الآخر والاستفادة من قيمه الحضارية والإنسانية والفكرية، دون التفريط في الهوية القومية وركائزها. وعليه فالمعنيان اللغوي والاصطلاحي لا يتفقان إلا في " **الأخذ** " و" **الظفر**" و" **التسوية** " لأنَّ الثّقافات تنهل من بعضها البعض وتتلاقح فيما بينها، وما الفكر الإنساني إلاّ تراكم معرفي لحضارات مختلفة. ولا شكّ أن أهم التّغيرات التي تطرأ على المجتمعات تتمّ عن طريق المثاقفة.

وإن كان مفهوم المثاقفة واحداً إلا أنّنا نجد له عدة مصطلحات، فاستعمل الإنجليز مصطلح "**التبادل الثّقافي" Cultural exchange**، أما الإسبان فاستعملوا مصطلح "**التحوُّل الثّقافي" Transculturation**، في حين استعمل الفرنسيون مصطلح " **تداخل الحضارات " Interpenetration des Civilzations**.[3]

ب. المثاقفة النّقدية :

شكّلت مرحلة الخمسينات من القرن العشرين نقطة انطلاقة لانفتاح النقد العربي على نظيره الغربي في كافة جوانبه انطلاقا من المناهج السياقية (التاريخية، النفسية،

---

[1] عبد الرزاق داوي، المرجع السابق، ص 13.

[2] عماد عبد الغني، سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2006، ص 310.

[3] ينظر: محمد السعيداني، مساءلة مفهوم المثاقفة، مقالة إلكترونية في المجلة الإلكترونية فكر ونقد على الموقع: http://www.aljabriabed.net/n16_03saadani.htm.

الاجتماعية) مرورًا بالأسلوبية والنّقد الجديد وانتهاءً بالستينيات ونظريّة التلقّي والنّقد النّسوي والنّقد الثّقافي.

فإنّ كانت مناهج الحتميّة العلميّة (السياق) تتعامل مع النّص على أنّه وثيقة تاريخية أو نفسيّة أو اجتماعية وتقف عند حدود المحيط الخارج نصّي. فإن الأسلوبيّة أعطت الاعتبار للنّص وجعلته يتربّع على عرش النّقد، فلم يلبث أن تحوّل إلى بنية مغلقة على ذاتها عند أصحاب النّقد الجديد. « **فإذَا كَان النَّقد عند أصحاب الحتمية العِلميّة مُؤلّفاً بلا نص، فقد أصبح عند النَّقد الجديد نصّاً بلا مُؤلّف** »[1].

وجاء الفكر البنيوي محاولاً إضافة قطب ثالث للقطبين السابقين (النّص والمؤلّف) هو المتلقّي الذي سيقتصر دوره على البحث في أنظمة النّص ووحداته مع التركيز على النّص الأدبي كبنية كبرى تحتمل بنى صغرى. ثم ما لبثت التّفكيكيّة أنْ أماتت المؤلّف* والنّص واستبقت المتلقي لتجعل منه مبدعاً يكتب نصاً موازياً للنّص المكتوب.

هذه المناهج النّقدية التي استنسخها النّقد العربي عن الغربي كانت نتاج خصوصيّة ثقافية وتحوّلات فكريّة واجتماعيّة مغايرة لسمات ومقوّمات الفكر العربي، وكان من الصّعب تجريدها من خصوصيّتها الثقافيّة وحمولاتها الفكريّة، والنّاقد العربي مضطرٌ – في تعامله معها – إلى سلوك أحد السبيلين الآتيين:

1- أنْ يطبّق تلك المناهج كما هي، وبالتالي يتبنّى شاء أم أبى المضامين والتوجُّهات الفكريّة التي قامت عليها تلك المناهج فالنّقد الاجتماعي قام على الفكر الماركسي، **وموت المؤلف** فيه قتلٌ للإله وهذا تعدٍّ على النّصوص المقدّسة خُصوصاً القرآن الكريم.

---

[1] ينظر: صالح بن سعيد الزهراني، العقل المستعار بحث في إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث – المنهج النفسي أنموذجا، مقالة إلكترونيّة في الموقع : http://uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag22/mg-020.htm.

* ينظر هذا الفصل، ص 81.

2- أن يُحدث تغييراً جوهرياً في المنهج الغربي الذي يطبقه إلى حدٍ يجعله مخالفاً للمنهج الأصلي، مما يفقده الكثير من خصوصيّاته.

وفي خضم هذا المد والجزر وقع النّاقد العربي بين واقعين متناقضين قاداه إلى الركون إلى جانبٍ منهما.

فرضت عملية المثاقفة النّقدية تطوراً ملحوظاً في المناهج والمفاهيم وطرائق التحليل بشكل يعتبره البعض تبعيةً للغرب وخُضوعاً لثقافته النّقديّة، في حين يعدُّه البعض الآخر عملية تثاقف ضروريّة الغاية منها التحاور والاستفادة.

يشير الناقد **فاضل ثامر** إلى المآخذ المسجلة على النّاقد العربي في مثاقفاته النقدية مع الغرب ويحصرها في: «

1- اندفاعه في عملية التلقّي والمثاقفة للفكر النّقدي المنتج داخل دول المتروبول.

2- الاهتمام الخاص بالجانب النظري في الرؤيا النقدية.

3- كما يعيب البعض على هذا النّاقد – من جهة أخرى – تلقّيه المتأخر نسبيا للمفاهيم والمناهج النّقدية »[1].

وكردّ على هذه المآخذ يرى أنّ عملية التفاعل الإيجابي مع الفكر النّقدي الغربي أمرٌ لا مناص منه يفرضه الواقع « **فعمليةُ التّواصل والتّلقّي والتّمثُّل عمليّة شرعيّة وضروريّة على الدّوام، عل الرغم من النتائج السلبيّة التي قد تفرزها في بعض الأحيان** »[2].

هذا فيما يخصّ المأخذ الأوّل، أمّا فيما يخصّ المأخذ الثاني والمتعلق بمبالغة النُّقاد العرب في الاهتمام بالجانب النظري فيمكن تعليله بسعي النّاقد العربي إلى وضع أرضية نظرية متينة لهذا الوافد الجديد من المناهج النّقدية، كما أنّ تمثُّل هذه المناهج وتطبيقها يحتاج إلى التريُّـــث، فهضم الأسس النظريّة لها يُسهِّل على النّاقد العربي التطبيق ويجعله في مأمن من

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، مرجع سابق، ص 82.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

السّقوط في مهاوي وانزلاقات تداخل المناهج. فهو « **بحاجةٍ ماسّةٍ للوُقوف على أرضيّة منهجيّة ومفهوميّة واضحة وُصولاً إلى بلورة رُؤيا نقديّة محدّدة، ومثل هذا الأمر لا يمكن أنْ يتحقّق إلا بالعناية بالنظريّة الأدبيّة** »[1].

أمّا المأخذ الأخير وهو تأخّر النّاقـــد العربي في استقبال الاتّجاهات والمفاهيم النظريّـــة، فممّا لا يخفى أنّ المثاقفة النّقدية تتم عبر عدّة قنوات منها: الترجمة، والتلقي والاتصال، والبعثات العلمية* لكنّها أيضاً ترتبط بشروط موضوعية في البيئة الجديدة « **ولذا فليس من الغريب أنْ يتخلّف النّاقد العربي عن استقبال الاتّجاهات والمفاهيم النّظرية والمنهجية التي أطلقها الانفجار النّقدي في النّصف الثاني من هذا القرن عقداً أو عقدين؛ فهذا النّاقد يحتاج أيضاً إلى بعض الوقت لمعاينة هذه الاتّجاهات واختبارها وتمثّلها واكتشاف جدواها وإمكانية تطبيقها على الظّاهرة الثقافية أو الإبداعية الوطنيـــة أو القومية** »[2]. وعليه لا يُمكن الإنكار على النّاقد العربي تخلُّفه في التّمكن من هذه المناهج الغربيّة لأنّ سعيه للضبط المنهجي لها يشفع له.

مراحل المثاقفة النّقدية:

يكاد يقع الاجماع على أنّ المثاقفة النقدية مع الغرب مرّت بمرحلتين[3]:

- الأولى: مرحلة الانبهار والتقليد.
- الثانية: مرحلة التساؤل والمراجعة.

ففي مرحلة الانبهار كان النّاقد العربي متلهفاً على الفكر النّقدي الغربي يملأ خزانته بكلّ وافد من المفاهيم والآليات « **وهذا ما نجده عند كمال أبو ديب في " الرؤى المقنّعة "**

---

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، مرجع سابق ، ص 85.

* يُنظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، المرجع السابق، ص 251.

[2] فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 84.

[3] يُنظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السابق. وأيضاً : عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص ص 73 – 78.

وسعيد بن سعيد في " حداثة السؤال " وجابر عصفور في كثير من دراساته المشهورة بمجلة فصول، وأدونيس في " صدمة الحضارة " وغيرهم... »[1].

أمّا المرحلة الثانية فقد بدأت معالم الشّك والتساؤل تطفو إلى سطح التفاعل النّقدي خُصوصاً مع عجز النّقد العربي عن صياغة نظريّة نقديّة عربيّة خالصة تستمد أصولها من الفكر العربي الإسلامي وتعي في الوقت نفسه شروط العصر.

فكثير من روّاد النقد العرب أعادوا النّظر وقاموا بمراجعات في هذا الوافد الجديد من التيارات النقديّة، بعد أن تمثّلوها وتتبّعوا نشأتها في منابتها الأصليّة؛ ومن هؤلاء أذكر النّاقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** الذي « **لم ينسقْ وراء الطّرح الغربي لمقولة موت المؤلف، بالرغم من تبرُّمه من القراءة السياقيّة التي أبعدت النّص الأدبي عن عناصره الجماليّة وأغلقت أمام النّقد مجالات رحبة للمُساءلة التي تُثري القِراءة النّقديّة وتغني صاحب النّص في حد ذاته، فبقدر ما يدعو إلى استقلالية النّص الإبداعي نراه يُعطي للمؤلّف مكانته في العمليّة الإبداعيّة إدراكاً منه لخطورة الانسياق وراء أطروحات النّقد البنيوي في هذه المسألة التي لا تجد مُسوغاتها الفلسفية في ثقافتنا العربيّة، ومن جهة أخرى فهو يُدرك خُصوصيات السند الثّقافي العربي كمرجعية في إعطاء المؤلّف حقّه في العمليّة الإبداعيّة والنّقديّة على السواء. يقول: " فالمُبدعُ سيّدُ إبداعه وصاحبه لا يُنازعه فيه مجتمع ولا زمان ولا بشر على الرغم من إيماننا بفكرة التّناص" »**[2].

فمرتاض مثال النّاقد العربي المتبصّر بالرؤى المنهجيّة الغربيّة وما تنطوي عليه من خلفيات ثقافيّة تسعى لنشر سمومها في النّقد والفكر العربي.

ويسير النّاقد **فاضل ثامر** في الاتّجاه نفسه – في هذه القضية (**موت المؤلّف**) – فهو يؤكد العلاقة المتلازمة بين المؤلِف ونّصه؛ إذ نجده يخصّص عنوان بمؤلّفه " **اللغة الثانية** " يحمل اسم " **موت المؤلّف ومغالطات البنيوية** " جاء فيه أنّها « **ليست سوى مُغالطة نقديّة**

[1] http://uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag22/mg-020.htm.

[2] عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص 76.

غير متماسكة أبداً، فالنّص الأدبي ظاهرةٌ معقّدة مرهونة بمجموعة من العوامل السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية والثقافيّة والسياقيّة التي لا يُمكنُ اختزالها إلى عامل واحد »[1]. فعمليّة القراءة – حسبه – مرهونة بعدّة معايير وعوامل مختلفة تنحو جميعها إلى تمثُّـــل المعنى والفهم الصحيح للعمل الإبداعي الحداثي.

فالفهم غير الدقيق للمثاقفة النّقدية، والمتمثل في الاكتفاء باستهلاك النظريات الغربيّة، دون تفعيل عمليّة التأثير والتأثُّر، أفقد النّقد العربي الحديث خصوصيته، على اعتبار أنّ تلك النظريات تبلورت في فضاء ثقافـــي ومعرفي يختلف كلّ الاختلاف عن الفضاء الثقافي العربـــي، فهي تُترجم نظرتهم الماديّة ومفاهيمهم الفكرية والعقائديّة*، وعليه فـــ « **الوقت قد حان للنّاقد العربي أنْ يقف مُمحّصاً، ولكن بموضوعيّة وتجرُّد لكلّ ما يرِدُ عليه من أنواع المقاربات النّقديّـــة الأجنبيّـــة** »[2]. ولا يكتفي باستهلاك كلّ ما هو غربي بدعوى الانسياق وراء الحداثة، وما ينتج عن ذلك من إشكالات أهمها إشكاليّة المصطلح الذي عرف اجتهادات فردية، وتعدّد ترجمات.

يتضح أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر شهد حركةً واسعةً وانفجاراً نقدياً في ظل حركة المثاقفة النّقدية التي دفعت بها حركة الترجمة والإطّلاع على المفاهيم، والتنظير والتطبيق على نصوص الشّعر الحداثي، فاستفاد من أطروحات ونظريات النّقد الغربي الحديث والمعاصر، فكلّ ذلك أهَّلَ النّاقد العربي لمراجعة طرق التحليل التي اشتغل بها ردحاً من الزّمـــن، وتوَّجَهُ بالنّقد وإعادة النّظر فيما كُتب سابقاً مبيّناً أوجه القصور التي لازمت النّقد النّسقي وغيره، وانطلق في تحليل النّصوص من زوايا أخرى لعلّ أحدثها نظرية جماليّة التّلقّي، مُركزاً على دور القارئ في تأويل النّـــصوص والانفتاح عليها من الناحية الجماليّـــة.

---

[1] فاضل ثامر، المرجع السابق، ص 133.

* الفكر الماركسي مثلاً يترجم النظرة الشيوعية وله انعكاسات على النقد، مقولة موت المؤلف مرجعيتها الدينية فلسفة نيتشه.

[2] محمّد مفتاح، النّقد بين الماليّة والدينامية، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد 61/60، جانفي/فيفري، 1989، ص 19.

خاتمـــة الفصل:

سعيتُ ضمن هذا الفصل إلى تسليط الضوء على التحوّلات التي عرفتها القـــراءة – في مناهج ما بعد البنيوية– في انتقالها من الاهتمام بالنّص إلى القارئ، وقد خلصت إلى أنّ مُعظَم هذه المناهج النقديَّة أولت اهتماماً خاصاً بالقارئ – حتى وإنْ كان بشكل خفي في بعضها– وكأنّها كانت التباشير الأولى لنظريَّة جماليّة التلقّي.

كما حاولت الإشارة إلى انعكاس هذه التيارات على الفكر النّقدي العربي، من خلال تسليطي الضوء على مفهوم المثاقفة النّقدية وتبلورها في النّقد العربي الحديث، وما نجم عنها من انعكاسات شملت تداخل المناهج واضطراب المصطلح. فمُعظم آليات نقادنا في التّعامل مع النّص الشّعري العربي المعاصر مثلا، كانت خاضعة للارتهان للمثاقفة الجماليّة والمعرفية الغربيّة لا العربيّة، وفي غياب فلسفة جماليّة رصينة لدى النّاقد العربي، خضعت آلياتنا النّقدية في الأغلب الأعم لآليات جمالية مرتبكة وهشّة ومتناقضة ومفكّكة ينقصها العقل النّظري العربي الأصيل في المنهج والرؤية والتأصيل وفي هذا الصدد يحصُر الناقد المغربي: **محمّد الدجومي** أوجه التسلّط المنهجي ضمن خطابنا النّقدي المعاصر في الآليات الآتية: « **التّرجمة – الاقتباس – النّقل – الاستعارة – الانتقائيّة – الاحتذاء – المقارنة – الإقصاء – التّلفيق – الادّعاء – الاعتذار – التحوّل** »[1].

[1] محمد الدجومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي، المغرب، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط 1، 1999، ص100.

كان الفصل الأوّل رفقة الثاني تأسيساً نظرياً، وسأستغلّ هذا الفصل للتطبيق حيث سأقدّم نماذج شعريَّة حديثة اشتغلت على عنصر الفضاء وأولته العناية؛ وسأحاول أنْ أنحوَ منحى التبسيط في العرض، قصد إفادة المطّلع على هذا العمل.

الاشتغالُ الفضائي في القَصيدة الحدِيثة والمعاصِرة:

شكّل الاشتغال الفضائي موضع اهتمام العديد من النُّقاد العرب خصوصا المغاربة منهم؛ **فمحمّد بنيس** في مؤلّفه " **بيان الكتابة**" يؤطّر نظرياً لهذا المُعطى البصري ويسعى لتغيير مسار الشّعر بـــ « **أن نُبنين النَّص وُفقَ قوانين تخرج على ما نَسجَ النّص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نُؤالف بين التَّأسيسِ والمواجهة** »[1].

فهذه دعوة صريحة إلى تبنّي أنماط جديدة في الكتابة الشّعريّة مخالفة لما هو مألوف، ومن ثمّ البناء بلغة جديدة جوهرها الاشتغال الفَضائي "**المكان** "، فهو يرى : أنَّ إغفال هذا المجال في قراءة النُّصوص يعبّر بوضوح عن تحكُّم التّصوُّر التقليدي في قراءة النّص الشّعري، «**خاصة وأنَّ أهميَّة المكان ذات دلالة لا يُمكنُ اعتبارها جَانباً هامشياً أو ترفاً فكرياً أو لُعبة مجانية** »[2] فهو بذلك يطرح مفهوم الكتابة كبيان للدعوة للتجديد ولصياغة مشروع جديد للشعر، خروجاً من مأزق التقليد والنمذجة المتوارثة.

ويُمثل مؤلّف "**الجنون المُعقلن**" **لعبد الله راجع** امتداداً نظرياً لكتابات **محمّد بنيس** حيث سعى صاحبه إلى تبني مشروع الاشتغال الفضائي للكتابة « **فالكتابةُ عُرسُ للعينِ والأذنِ والباطنِ** »[3]. فهو يُشير في مؤلّفِه إلى التّشكيل الخطّي الذي استمده من تجريد توفاليس وبودلير[4].

---

[1] محمّد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، ع 19، 1981، ص 39.

[2] محمّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية –، مرجع سابق، ص 95.

[3] عبد الله راجع، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، ع 19، 1981، ص 56. نقلاً عن: محمد الماكري، المرجع السابق، ص 225.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

بينما يعتبر عمل **محمّد بلبداوي** الموسوم بـــ "**حاشية على بيان الكتابة لمحمّد بنيس** " الأكثر تركيزاً على عنصري الخّط والتشكيل، مع إبرازه لدور السيّاق النّصي يقول فيـــه: «**[...] مَاذا يحدُث مثلاً لو أنّني زوجت الخطّ بشكل، وليكن علامة من علامـــات المرور، حينما يكون سياق النّص يقتضي ذلك (أُلحُّ هنا وأؤكّد على سياق النّص) [...] أنّ حرية القارئ مَشرُوطة بالمناخ السّائد في النّص، وهذا المناخ أنا الذِي أغزِلُ خُيوطه الرّفيعة بأكبر قدر من العناية والمسؤولية** »[1].

فصاحب الحاشية يجعل من الاشتغال الفضائي ضرورة ملحة يُغذيها السيّاق، فتفرض بعض السياقات وجود علامات مزاوجة للخط من أجل تنشيط فاعلية القراءة لدى المتلقّي بوصفه عنصراً مشاركاً في عملية البناء النّصي. وقد يكون ذلك سبب وفائه لهذا النّوع من الكتابة، وإصراره على مواصلة كتابة دواوينه بخط اليد*.

ولتبيّن عناصر الاشتغال الفضائي في الشّعر الحديث والمعاصر كان لزاماً عليّ الاستئناس ببعض المؤلفات التنظيريّة والنّقدية في هذا الباب، وتَأسيساً عليها سأستعرض هذه العناصر وفق النّسق الموالي:

1- الخَـــطّ:

شكّل الخط العربي، أحد المظاهر البارزة والرئيسة للحضارة العربيّة الإسلاميّة، منذ نشأتها الأولى وحتى اليوم. تطوّر مع تطورها، وكان أهم دعائمها، والوسيلة الأساس في نشرها وتعميمها؛ وفي الوقت نفسه، عومل هذا الخّط، كعمل فني قائم بذاته، له خصائصه ومزاياه التشكيليّة والتعبيريّة، ولا يزال حتى يومنا هذا، موضع اهتمام وبحث وتجريب بهدف اختلاق منجز بصري عربي معاصر، لما ينطوي عليه من قيم تشكيليّة ودلاليّة وتعبيريّة.

---

[1] أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي، 19 أبريل، 1981.

* أقصد الدّواوين الآتية: " **حدثنا مسلوخ الفقر وردي** " 1983، و" **هبوب الشمعدان**" 1990، و" **تفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر**" 2001، و"**حتى يُورق ظلّ أظافره** " 2009.

احتفظ الخطّ العربي بعافيته، تصونه وتحرسُ أصوله وقواعده ونظمه الرّاسخة، وظلّ محط اهتمام وشغف العرب والمسلمين في أصقاع انتشارهم كلّها، كونه لغة أسمى النّصوص وأقدسها (**القرآن الكريم**) الذي كان ولا يزال من أهمّ وأبرز عوالم حفظه وصونه وانتشاره سليماً مُعافى، ذلك لأنّ كل إنسان اعتنـــق الدّين الإسلامي الحنيف، عليه تعلّم اللغة العربيّـــة، مهما كانت لغته الأم، ليتمكن من الإحاطة بأفكار وتعاليم دينه وممارستها بالشّكل الصّحيح والسّليم فكانت حتمية الاحتكاك بالخطّ العربي والجماليّات البصريّة التي تكتنـــزُها حروفه وتشكيلاته.

2- البنية الخَطِّية:

تتشكّل الصّفحة المخطوطة من وحدات صغيرة تتدرج من النقطة إلى الحروف ثم الكلمات فالجمل لتصل إلى تشكيل نص بهيئة معيّنة في القّصيدة المعاصرة.

يعرّف **محمد الماكري الوحدة الخطِّية Graphème** بأنّها: « **تلكَ الوُحدة الأصغر للخطِّ المتّصِل Trait continue وهي تلعب نفس الدور الذي يلعبه الفُونيم، الذي هو أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة** »[1].

فمن خلال هذا التعريف أجدُ مقارنة بين **الوحدة الخطِّية والفُونيم**؛ فهما يتّفقان في أدائهما الدور نفسه ضمن اللفظة، ويختلفان في أنّ الفونيمات ثابتة العدد ومحدّدة بينما **الغرافيمات** (الوحدات لخطّية) مَرنة، لها تجميعات كثيرة ممكنة. وهذا يقود إلى أنّ الوحدات الخطّية لا تقلُّ أهميتها في قراءة المنجز البصري للنّص الشّعري عن نظيرتها الصوتية.

لقد أدرك الشاعر المعاصر أهمية البنية الخطّية في تلقي النّصوص الشعرية فطعّم قصائده بنماذج خطّية تجلب القارئ إيماناً منه أنّ العلامات غير اللغوية – كما يسمّيها **ديلا فيليوليه، غريماس، جاكبسون**[2] – لا تقلُّ أهميتها في نقل المعنى والتأثير في متلقي شعره.

---

[1] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 93.

[2] ينظر: شربل داغر، المرجع السابق، ص ص 14،15.

والنموذج الآتي يبرز قيمة تموضع الغرافيمات في النّص الشعري ودورها في إحداث لون من ألوان التفاعل بين القارئ والنّص:[1]

فتظهر استعانة الشاعر بخطاط لكتابة قصيدته بهيئة طباعية معيّنة، وهناك حرقٌ بارزٌ لقوانين الكتابة الخطّية المتعارف عليها في اللّغة العربيّة، ويبرز ذلك في تعمّد الشّاعر توزيع كلمة " **يُـــجَـــالِسُـــها** " إلى بنيتين خطّيتين؛ تضمُّ الأولى ثلاثة عناصر " **يُـــجَـــا** " أمّا الثانية فتتكوّن من أربعة عناصر " **لِسُـــها**".

ولعلّ هذه القصدية في تقسيم البنية الخطّية الغاية منها **الإدهاش وإثارة فضـــول القارئ**؛ فهي تكسر **أفق توقعه** المعتاد وما ألفه من نظم خطّي إذ يقع بصر المتلقي على مثل هذه القصائد وذهنه محمّل برؤية قبلية لقصائد سابقة، فأفق انتظاره محدّد سلفاً، وعند التقائه بقصيدة مثل هذه يحدث تجاوزٌ أو انتهاك لأفق انتظار المتلقي، وتسمى هذه لحظة " **الخيبة** " وهي لحظات تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتمّ التطوّر في الفن الأدبي عبر استبعاد الآفاق

[1] محمد بنيس، موسم الشهادة، الصيغة الأولى، الثقافة الجديدة، ع2/ س3، 1979، ص 119.

المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة[1]، وهي بدورها ستدخل احتمال أنْ تُصبح متجاوزة لدى القارئ لأنّها ستُحوّل ضمن تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال، وتلك التّجارب تضبطها معايير، والمعايير هي التي ترسم ذلك التطوّر في اللحظة التي تتعرض فيها إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة[2]، « **بحيث يُصبحُ المعوّل في تلقي القصيدة على تلقّي الأحرف وأحجامها وصياغة الفراغ بينها مـــمّا يستوجب قراءتها قراءة أوركسترالية تعتمد على النظرة الكلية التي تشمل النّص أفقياً وعمودياً** »[3].

وعليه **فالعنصر البصري L'élément visuel** هو الذي سيتكشّف القارئ من خلاله الأبعاد الدلاليّة للنّص « **لا مِنْ خلال الرُّؤية العينيَّة الواقعيّة المُرتبطة بقراءةِ النّص مَرسُوماً على بياضِ التّدوين فقط وإنّما من خلال ما يقترحه "البصري" (Le viseuel) من قيمٍ إيحائيـــّة** »[4] ولعل تموضـــع بنياتـــه الخطّيـــة ضمن الإطار العام للفضـــاء النّصـــي إحداها.

تقوم البنى الخطيّة على نوعين من العلاقات[5]، الأولى علاقة **تركيبية Syntagmatique** حيث يحدّد السطر الشعري في خطّ أفقي يتناوب فيه توزيع البياض والسّواد ليصبح كشريط متّصل « **وفي بنية من هذا النّوع نتحدّث عن محور أفقي يسمى أيضاً محور تلاصقي** »[6]. أمّا العلاقة الثانية فعلاقة **استبدالية Paradigmatique** تقلّ فيها عناصر الوحدات الخطيّة وفيها يبرز محور انفصالي. والعلاقة التي تنطبق على الخط العربي هي العلاقة الأولى (التركيبية) لمواءمتـــها الاعتبارات النحوية والصرفية للخطّ العربـــي.

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي –أصول وتطبيقات–، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص 47.

[2] ينظر: ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص 140 وما بعدها.

[3] فتوح أحمد محمد، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص 124.

[4] ينظر: عبد القادر رابحي، النّص والتقعيد – دراسة في البنية الشكليّة للشعر الجزائري المعاصر– إيديولوجية النّص الشعري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط 1، 2003، ص 36.

[5] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 94.

[6] المرجع نفسه، ص ن.

وقد اعتنى جملة من الشعراء المعاصرين – خصوصا المغاربة منهم – بتوظيف بنى خطيّة متنوعة في فضاءات نصوصهم وعياً منهم بدورها في عمليّة التواصل مع المتلقّي، وكنتيجة لمثاقفاتهم مع الحضارة الغربية*.

ولإبراز فعالية البنى الخطيّة في تلقي النصوص الشعرية لدى القارئ أستعرض النماذج الآتية:

- **النموذج الأوّل:**[1]

* نجد القصيدة الكونكريتية جلية ومشخصة لدى الكثير من الشعراء الغربيين ولاسيما الفرنسيين منهم : **مالارمي Mallarmé** في قصيدته :"**pas le hasard Un coup de dès n'abolira**"، ورامبو **Rimbaud**، وبول إيلوار **Paul Eluard**، وكيوم أبولينير **Guillaume Apollinaire** في قصائده المجسمة كقصيدة : "**برج إيفيل**"، وقصيدة: " **الحمامة**" وقصيدة :" **النسر**" بالإضافة إلى قصائد المستقبليين في إيطاليا، وتجارب القصيدة العينية في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية والصين واليابان. ينظر:http://www.adabfan.com/studies/3787.html

[1] أحمد بلبداوي، أبواب من كتاب فتوح المحن، باب الشهادة، الضيعة الأولى، مجلة آفاق، ع 5، السلسلة الجديد، جوان 1980، ص 75.

- النموذج الثاني:[1]

- النموذج الثالث:[2]

[1] بنسالم حميش، كناش ايش تقول، دار النشر المغربية، يناير 1977. نقلاً عن محمد الماكري، المرجع السابق، ص 96.

[2] محمد الميموني، حكاية، مجلة آفاق، ع 10، 1982، ص 112.

فأوّل ما يلاحظ كعنصر مشترك بين هذه النماذج هو استعمال الشعراء لخط اليد إما عن طريق الاستعانة بخطاط كما فعل **محمد بنيس**[1] أو بالاعتماد على خط يده كما يفعل (**أحمد بلبداوي**) ليساهم في تحقيق شعرية النص بصريا. فـــ « **مثل هذه الكتابة الشّعرية تُبلبل أساساً نظام الكتابة وتقلب رأساً على عقب مراجعه المعروفة** »[2]. وذلك متجلّ في النّماذج سالفة الذكر من خلال تتابع وتلاصق البنى الخطية مشكّلةً شريطاً أفقياً مع بروز الفضاءات (البياض). وعندما ندقّق الملاحظة في تلك الفضاءات الشّعرية نجدها تمارس توتراً على القارئ، وفيها جانب من الاستفزاز البصريّ والذهني، لا سيما وأنّها تخالف المعتاد عنده، فينقسم التركيز عنده بين فهم المكتوب من خلال تمييز الخط، وبين فهم المعنى المحتوى في القصيدة .

وقد استعان **الماكري** بالنماذج السابقة ليُمثل لمفهوم البُنى الخطّية، حيث أجرى تمثيلات رقمية ورسوم بيانية لحساب الوحدة الخطية المتوسطة[3]، وذلك من خلال قسمة مجموع العناصر (الحروف) على مجموع البنى الخطيّة وخلُص إلى أنّ البُنى الخطّية لها دور لا يمكن إغفاله في تلقّي النّصوص. فهو يعتقد وجود تلازم بين العناصر المشكّلة للجانب البصري (الزمان، المكان، البنية الخطّية) فيقول: « **إنّ الزّمان حاضر من خلال فعـــل البنـــاء، كما أنّ الفضاء حاضر من خلال نتاج ذلك الفعل، بل إنّ الزماني يُدرك عبر أثره الذي يمثّله الفضاء هنا، لهذا وجب البحث في علاقة البُنى الخطّية بمفهومي الزمان والمكان** »[4].

فالزّمن الخطّي – حسب الماكري – صورة عاكسة للزمان الشّخصي للشّاعر فكلّما اتّصلت البنى الخطيّة؛ وكثرت الوحدات الخطيّة (الغرافيمات)؛ وغلب السّواد على البياض

---

[1] يُنظر: الفصل الأوّل، عنصر الخطّ، ص63.

[2] شربل داغر، المرجع السابق، ص 32.

[3] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 94.

[4] المرجع نفسه، ص 101.

(النموذج الأوّل والثاني) كلّما اتّصل زمن الشاعر بزمنه الاجتماعي، في حين أنّ التوقفات المسجّلة في حركات اليّد أثناء فعل الكتابة وانفصال البنى الخطية وقلّة الغرافيمات وغلبة البياض على السواد (النموذج الثالث) يترجم انفصام بين زمن الكاتب وزمنه الاجتماعي، إذ هذه الوحدات ترجمة للاوعي الشاعر وزمنه. فالنّص الشّعري بين موضعين الأوّل موضع **انفتاح Extaraverti** حين تتوالى البُنى الخطّية مشكّلة السّواد، أمّا الثاني فموضع **انغلاق Intraverti** حين يغلب البياض.

فعمليّة بناء النّص الشّعري تتعلّق بالصورة المشكّلة في مخياله فهي توجّه عمليّة البناء وتتحكّم فيها بل تتعدى ذلك إلى تحديد الشكل (حجم الحروف، أبعادها، السّواد والبياض) يقول **أحمد بلبداوي** عن تجربته في تشغيل الدّال الخطّي: « **حينما أكتب القصيدة بخطّ يدي، فإنّي لا أنقل إلى القارئ مُعاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة وأدعو عينه للاحتفال بحركة جسدي على الوَرق. يُصبح المداد الذي يرتعش على الوَرق، كما لو كان ينبُع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنّص إيقاع آخر يُدرَكُ بالعين مُضافاً إلى إيقاع الكلمات المُدرَك بالأُذن** »[1].

أقف من خلال هذا القول على قصديّة الشاعر إلى ربط الصلة بينه وبين النّص من ناحية، وبين النّص والمتلقّي من ناحية أخرى؛ فعلى الثلاثة أن يحافظوا على رابط التواصل بينهم، وضرورة التفاعل والتناغم هذه جعلها روّادُ جمالية التلقي شرطاً أساسياً لفعل القراءة، مع التركيز على عنصر القارئ. يرى "آيزر" في هذا الصّدد أنّ « **نماذج النّص لا تحيط إلا بطرفٍ واحدٍ من الموقف التواصلي فبنية النّص وبنية فعل التلقّي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتمُّ بقدر ما يظهر النّص في القارئ متعالقاً بوعيه** »[2].

---

[1] أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة، مصدر سابق.

[2] صلاح فضل، المرجع السابق، ص 123.

كان هذا جانباً حول دور البنية الخطية ومفهومي الزمان والمكان. وسأحاول التعريج على مفهومي الفضاء النّصي والصوري وتمظهراتهما في بعض الدّواوين الشعريّة الحديثة.

3- الفضـــاء النّصّي والفضاء الصوري:

يميّز **فرانسوا ليوطار Francoi Lyotard** في كتابه " **الخطاب والصورة**" بين نوعين من الفضاء المتعلقين بالنّص من حيث هو معطى بصري؛ أحدهما: نصي يُقصد به: « **الفضاء الذي يحتوي الدّال الخطي، وبذلك يبقى المعطى المقـــدّم في إطاره مجـــرّد نـــص مقـــدّم للقراءة** »[1]. وثانيهما الفضاء الصوري؛ و« **هو الفضاء الذي يتضمن أثراً يستوجب مـــن القارئ وضعاً معيناً ليتلقى الأشكال التي يبرزها الأثر** »[2].

أستشف من التعريف السابق أنّ الفضاء النّصي تحكمه الدّوال اللغويّة فهو يركّز على الدّال الخطّي؛ بعبارة أدق: الحرف والبياضات والترقيم والسطر الشعري.

أمّا الفضاء الصّوري فيضمُّ الأشكال البصريّة والعلامات البصريّة، وهو متجاورٌ مع سابقه أي النّصي تجاور انفصال ويشتركان في التبليغ.

كما أنّه يفرض على المتلقّي جهداً أكبر في البحث عن العلاقة القائمة بين الفضـــاءات المؤطرة والمتحررة التي لا يمكن النظر إليها باعتبارها إعادة أو تكراراً أو مقاطع منفصـــلة لا علاقة بينها كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، وإنما هي إثراء للدلالة يتخـــذ طابعـــاً علاميـــاً مزدوجاً[3].

و**القصيدة البصريـــّة*** تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصريّة عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً فقط بل هو إلى جانب النّص فضاء

---

[1] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 233.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

[3] ينظر: رضا بن حميد، الخطاب الشّعري الحديث، مجلة فصول مجلد 15، عدد 1، مصر، 1996، ص103.

* تعدّدت مسمّيات هذا النمط الشّكلي فمنها: الأيقونيّة عند **بوول شاوول ومحمد مفتاح**، وقصيّدة الشّكل الخطّي عند **شربل داغر** أو قصيدة البياض أو الفراغ كما أسماها **طراد الكبيسي**.

صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصديّة منتج الخطاب.[1] وذلك انطلاقاً من أهمية بنية المكان (المساحة) داخل النّص باعتباره جزءاً من بناء القصيدة عدا أهمية دور القلق الداخلي في انعكاسه على تحرير الشّاعر للنّص وعلى طريقة ترتيب الكلمات، مما ساهم في تحولنا عن ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل الذي يُذيب اللغة الشعريّة في فنون أخرى.[2]

ومن النماذج التي تعكس توظيفهما أعرض الآتي:

- **النموذج الأوّل:**[3]

مأخوذ من ديوان **أحمد بلبداوي** خطّت يد الشاعر في مفتتح القصيدة إطار صفحة، وداخله تولّد تفاعلاً بين البياض والسّواد، بين الداخل والخارج. على أن اليد لا تكتفي بداخل الإطار بل تتعداه إلى الهامش من جهة اليمين.

[1] ينظر: محمد الماكري، المرجع السابق، ص5 و213.

[2] ينظر: محمد التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، 1998، ص171، 174.

[3] أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر" بنميد"، الدار البيضاء، 1983، ص6.

فكأن يد الشاعر تلحّ على اختراق الإطار المرسوم للصفحة مرتين ففي الأولى كان اختراقاً بسيطاً، أمّا الثانية فكان الاختراق مكثّف يشكّل تجاوزاً للخطوط الحمراء التي لا ينبغي تخطيها ؛ ويمكن ربط الاختراق بالمتن باعتبار الفضاء الصوري ترجمة لجدّية البحث (**ما يفتأ يبحث في البرية...عن قطع غيار لعضوه الأوحد**).

والصّورة نفسها تبرز في القصيدة الواردة في **باب الانكشاف**[1]. اختراق للإطار المرسوم، والكتابة في الهامش يسارا:

أمّا **بن سالم حميش** فيأتي بنموذج فضائي "**المتن الفارغ**"[2] ضارب في الغرابة والإثارة يعكس السخرية فهو يترك المتن فارغاً والإطار ويستغلّ الهامش بالكتابة فيه كما هو مبيّن في النموذج الآتي:

[1] أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي، مصدر سابق، ص 76.

[2] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 247.

من هنا، يمكن أن نخلص إلى أبعاد توظيف الشاعر لمختلف مكونات الصفحة – الإطار – « **فالكتابة تتمّ في الهامش وتخترق الإطار من جهة اليمين قبل أن تخترقه من جهة اليسار** »[1]؛ على أن انتهاء الدّيوان بقصيدة تخترق الإطار، وتكتب في الهامش من جهة اليسار دليل على استمرار عملية الكتابة والمراهنة على المستقبل. كما يتبدى لنا هذا الاختراق، ولو بشكل أقلّ حدة، في قصيدة " **باب النمل** ":[2]

[1] خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2007، ص 83.

[2] أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي، مصدر سابق، ص 31.

الإطار الداخلي المرسوم باليد كأنّه ينمّ عن مدخل جحر النمل، فهو مواز بصرياً لما خُطّ على أساس أنّه عنوان للقصيدة " **باب النمل** "[1]. ومن داخله ينادي الفقر ورديّ موجّها دعوته إلى الدّوري، والزّرزور، والهدهد، والغراب، والبوم، والدّراج، والسّمّان، والشحرور، والخطّاف، فكلّ هؤلاء يدعوهم لاقتسام سهم الماء، غير أنّهم لم يدخلوا، وهذا ظاهر من خلال بقاء واو الجماعة اللاحقة بالفعل الماضي" أوقد "خارج الإطار اليدوي للقصيدة. فما وصل منهم إلى داخل البيت الحجري سوى الأصابع: " **[...] ثمّ تركوا أصابعهم تتحدّث من داخل ميتافيزياء الحجر.**"

أمّا عن دعوتهم لاقتسام سهم الماء، فذلك إشارة إلى الحاجة والفاقة، وفي هذا صوت منفجر ينذُب ما وراء طبيعة الحجر. ينفذ إلى أغوار الذات الإنسانية في صرختها المعذبة.

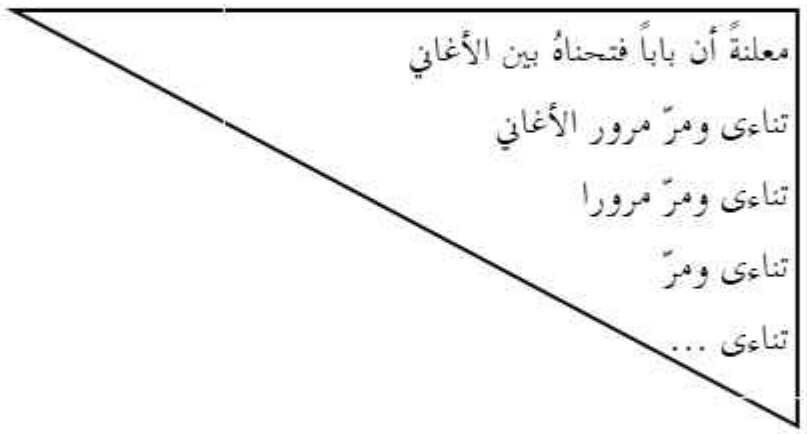
---

[1] « **يلاحظ القارئ أنّ (باب النمل) في (حدثنا ...) منشور في (سبحانك ....) بشكل مغاير** » ينظر: حاتم الصكر:(بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة)، مقالة إلكترونية على الموقع: http://web.comhem.se/kut/hatam%20tawsilpoet.htm

- **النموذج الثاني:**[1]

يعمد فيه الشاعر إلى توظيف الأسطر الشعريّة المكتوبة بخطّ اليد كلبنات لبناء أشكال هندسية منها المثلث الذي تلتقطه العين المبصرة للمتلقّي وتُساهم في تشكيل ووصل خطوطه الوهمية. وما يشدّ انتباه المتلقي هو الحركة الخطيّة المتقلصة بدءاً من السطر الأول الذي حوى ست كلمات؛ لتختتم القصيدة – عن طريق تقنية التفتيت- بحرف واحد، وكأنّ اللغة عنده في تناقص مستمر.

واعتمده شعراء آخرون بخط الآلة كالنموذج الموالي **لسعدي يوسف**:[2]



[1] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 243.

[2] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، مج 3، دار المدى، بيروت، ط 4، 1995، ص 225.

فيظهر توظيف تقنية الخط الوهمي وهو« **النّاتج عن الإدراك الحسّي الـــذي يقـــوم بتنظيم خطوط الصّورة تلقائياً داخل مثلث المجال البصريّ وهو الرّابط بين النقاط الثلاث لأي مثلّث على نحو تلقائي** »[1] ومع أنّه لا يُرى إلا أن له حضـــوراً حقيقيـــاً في ممارســـتنا البصريّة، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإنّ الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل.

واختيار الشاعر لهذا النّسق الكتابي له فعاليته في عمليّة التلقّي حيث أنّ انحسار السواد وقصر الأسطر الشعرية من سطر لآخر وغلبة البياض على المتن يترجم تنائي الباب واندثاره في غيابات المجهول.

أما فيما يخـــصُّ الفضاء الصوري فسأعرض له نماذج متعلقة **بالتشكيل الأيقونـــي***، فقد اهتم الشّعراء بعرض نصوصهم الشّعريّة المجسمّة في شكل أيقونات احتفوا فيها ببعض عناصر الجسد وسعوا إلى إثارة فضول القارئ بها؛ وربط شعرهم المجسم بالمعاني العميقة للنّص ومن هنا فكان محتماً علينا: « **الاعتراف بوظائف الشّعر المجسّم وباندماجه في الخطاب الشّعري لتكوين نص واحد، سواء أوقع الرّسم بالكلمات أم كان رسماً مستقلاً مصحوباً بحروف أو بكلمات توضيحيّة؛ وكلّ رسم بالكلمات، وذلك رسم بغيرها يدعى أيقوناً، وكل أيقون له شكل معيّـــن، وكل أيقون أنشئ لخدمة أهـــداف معيّنة** »[2].

---

[1] امتنان عثمان الصمادي، المرجع السابق، ص 50.

* عرف **بيرس الأيقون** بوصفه علامة لها بعض المشابهة مع الشيء الذي تحيـــل إليه، أما بالنسبة لشارل موريس فالأيقون علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل، ويقسم إلى أيقون مثالي، ومتماثل، ومتوازي ومتشابه ومتناظر. ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية –، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص ص 195، 200.

[2] المرجع نفسه، ص 195.

فلجوء الشاعر إلى استخدام **الأيقون Icone** ليس من باب إدعاء الحداثة في التشـــكيل الخطّي بل لغاية دلالية يُنشأ لها؛ ويسعى لتثبيتها بصرياً في ذهن المتلقي، وليأخذ بيده إلى المعنى من خلال الأيقون. ومن أبرز التشكيلات أذكر:

- **النموذج الأول:**[1]

هو لأحد الأشكال المتصلة بالجسد التي تلقي بدلالات منفتحة على الثقافة والتقاليد العربية.

إنّ ما تقع عليه العين في أوّل التقاء مع هذا الفضاء البصري، يحيلها على عادات اجتماعية وتقاليد شعبية ممثّلة في النقش بالحناء، وما يرمز إليه من احتفالية (الأعراس والأفراح). وبمزيد من إمعان نظر، وإذا ما أقررنا بأنّه نقش، فالمفروض أن يكون على اليد التي يظهر فيها الجمالي بارزاً. كما تبدو القدمان وطأتين لشخصين مختلفين؛ وطأة يمنى تخترق من جديد إطار الصفحة "إلى الأمام" ، والثانية عائدة إلى الوراء، وفيما هما معا، احتفال بالكتابة في تقاطعها مع حقول مختلفة، وقلب للحمولات الدلالية لليد والقدم كرموز ثقافية،

[1] أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي، مصدر سابق، ص 81.

فاليد التي كانت موضع تقديس في ارتباطها بالديني، والمتخيّل الشّعري صارت منشغلة بهمّ آخر يوضحه النموذج الموالي.

- **النموذج الثالث:**[1]

يترجم هذا النموذج همّ رفع الشعارات واللافتات، فاليد تشكّل خطراً متنوعاً، في ارتباطها بخروج العمال. وبهذا ينفتح الشكل في حداثته، على الواقع ونقله بشكله المرموز. وما يسترعي انتباه القارئ هو كون اليد المرسومة مبتورة الساعد ممّا يفتح مجال التأويل في ذهنه كأن يتساءل عن مصدر البتر وسببه، وكيف استطاعت حمل همّ اللافتة رغم حدوثه، واللافتة المحمولة تترجم الخطر المجهول، والذي كشفته الكتابة أسفله. بمعنى أنّ تواجد العمّال يشكّلُ خطراً.

[1] أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي، مصدر سابق، ص 82.

- النموذج الرابع:[1]

وهو واجهة ديوان **"حتى يُورِقُ ظلُ أظافِره" لأحمد بلبداوي** الصادر سنة 2009 عن منشورات بيت الشعر في المغرب، يظهر فيها بوضوح تمسك الشّاعر بالاشتغال الفضائي وتوظيفه لأيقونة شكل يبدو كاليد القابضة على ثلاثة أصابع، وترفع السّبابة والوسطى، وهذه الأيقونة ترمز إلى حصول أحد الأمرين (الحياة بعزّة أو الموت بشرف). مع تموضع العنوان داخل الدائرة (كف اليّد).« **فقد امتزج الأيقون منذ القديم بالحروف اللغوية فاندمجا معاً لتكوين بنية واحدة لأداء رسالة معيّنة** »[2].

[1] ينظر: http://alsamlalsharif.maktoobblog.com/

[2] محمد مفتاح، المرجع السابق، ص 209.

يعلّــق **حاتم الصكر** على الاشتغال الفضائي عند **أحمد بلبداوي** قائلاً: « **لقد كان ديوانُ بلبلداوي أكثرَ طواعيَّة للخطّ المغربي، لا سيما وقد كتب (رتله) بخطّه كما يقول، محقّقاً ذاتية ما لهذا المقترح الجمالي** »[1].

كما أنّ بعض الشعراء يلجأ إلى توظيف الرسومات ليعطي نصّه الشعري أبعاداً دلالية أخرى تعجز اللغة عن الإفصاح بها، ومن هؤلاء أذكر الشاعر الجزائري " **يوسف وغليسي**" في ديوانه " **أوجاع صفصافة** "، حيث عمد إلى الاستعانة بالرّسام " **معاشو قرور**"*، ومن بين نصوص هذا الديوان أُقدّم للقارئ نص **تراتيل حزينة – مقطع موت وحياة–**[2]:

بدايةً يتشكّل فضاء الصفحة من جزأين الأوّل فضاء نصّي والثاني فضاء تصويري يفصل بينهما بياض، ولعلّ سبب مزج الشاعر بين الخط والرسم يرجع لغاية توصيل الدلالة إلى القارئ، فـــ « **هذا التلاحم بين الحرف والرسم هو ما تفطّن إليه أصحاب الشعر المجسّم**

[1] حاتم الصكر:(بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة)، مقالة إلكترونية على الموقع: .http://web.comhem.se/kut/hatam%20tawsilpoet.htm

* ينظر: خرفي محمد الصالح، التلقــي البصــري للشعــر" نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الكتاب الخامس السيمياء والنص الأدبي أعمال الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي" 15 –17 نوفمبر 2008، جامعة محمد خيضر قسم الأدب العربي، بسكرة، ص 546.

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار (مجموعة شعرية) ، دار الهدى، عين امليلة، 1995، ص33.

[...] فالشّعر المجسّم تعبير مركّب مستقاة عناصره من أنساق متداخلة متجلّية في حروف اللغة الطبيعيّة وفي خصائص الرّسم، يهدف إلى تحقيق إقناع بليغ بالمقدّس أو بالدنيوي أو يسعى للسُّخرية منهما »[1].

فأول ما يلتقطه المتلقي لمثل هذه النصوص الإبداعية الرّسم البارز المتشكّل من لفظة **"موت"** التي نُكّرت لأنّها شيء مجهول الكُنه، ميتافيزيقي من الغيبيات الخمس*، كما أنّها في الرّسم – على تفردها مقارنة بكلمة حياة – تخترق السواد بشكل يوحي بالتحدّي والتجاوز؛ هذا السّواد الذي يشكّل الحياة أو مجموع حيوات مصغّرة، فكأنّ النّص يقدّم تصوّراً للعلاقة الجدلية بين الحياة والموت، ويعلن تغلُّب الموت في الأخير.

أمّا إذا أردت تسليط الضوء إلى مضمون الأسطر الشعري التي اختار الشاعر لها أعلى الصفحة، فهي تصوّر نهاية الشاعر بشكل أسطوري، تمتزج فيه مراسيم التشييع بالتجدّد والانبعاث (السندباد، العنقاء).فالنّص الشعرّي توّج في نهايته بملخّص عن طريق الرسم الذي يمكن اعتباره نصّاً موازياً يؤكد ويبيّن مضمونه.

4- العناوين والحواشي:

أشرتُ سابقاً إلى أهمية العنوان[2] كونه أوّل باب يلجهُ متلقّي العمل الشّعري ببصـــره؛ فهو عتبة استشراف لمضمون النّص، ومن ثمّ كان لزاماً على شّاعر الحداثة أن يستثمره قدر الإمكان في اصطياد القارئ من خلال تخيُّر العناوين المدهشة التي تستثير فضوله وقلقه وتستدعيه لقراءتها، هذا على مستوى اللغة أمّا على مستوى الفضاء النّصي فقد جرت العادة أن تحتلّ العناوين صدارة الصفحة الطّباعية، في حين نجد بعض القصائد الحديثة تخرج

---

[1] محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، مرجع سابق، ص 209.

* إشارة لقوله تعالى: « إِنَّ اللَّهَ عِندَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ ». سورة لقمان، الآية: 34.

[2] ينظر: الفصل الأوّل من هذا العمل، عنصر العنوان، ص ص 59- 62.

عن هذا التقليد، حيث احتلّ عنوان قصيدة **"هذا قبر المرحوم" لصادق الصائغ** المنشورة بمجلة مواقف وسط الصفحة، فما مسعى الشاعر من وراء ذلك ؟

لعلّ غاية الشاعر من استعمال هذه التيمةُ الجديدة هو توتير القارئ واستدعائه ليلج النّص وبالتالي خلق تصورات وأوهام مسبقة عن المضمون قد يساندها أو يعارضها متن القصيدة؛ فعن أي قبر يتحدث ؟ ومن هو هذا المرحوم ؟ وأين مكانه الذي يشير إليه الشاعر؟ كلها تساؤلات تطفو إلى السطح عند التقاط عين المتلقي لهذا العنوان. فالعنوان « **يُعلن القصيدة ويوجّه معناها بصورة مُسبقة** »[1].

تعدُّ التحشية أسلوباً سار عليه الكثير من الأدباء منذ القديم؛ وقد عرف شاعر الحداثة ما للحاشية من فضل فأقحمها في بياناته الشّعرية خصوصاً التي نشرت في المجلات وقد « **لجأ الشاعر إلى اعتماد الحاشية، احتفاظا منه ربما بالتقليد الذي كانت قد عرفته القصيدة العربية القديمة، حين كانت تُشير إلى مناسبة قول القصيدة؛ إلّا أنّ الشّعراء هنا، على خلاف الشّعراء القدامى، (لا) يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذلك طلباً للتكسُّب، بل لأشخاص مجهولين ومغمورين غالباً أو لموضوعات نضالية، اجتماعية أو وطنية**»[2]. فالغاية من التحشية هي تقديم إهداءات للمجاهيل أو للقيم السامية والشخصيات العظيمة. ومن نماذج التحشية أسوق حواشٍ استعملها أحد رواد الشّعر الحديث؛ الشاعر العراقي **بدر شاكر السيّاب**:

- التحشية الواردة في قصيدة **"جيكور والمدينة"** والتي جاء فيها:« **تموز إله الخصب عند البابليين، صرعه خنزير برّي في الشّهر المسمّى باسمه، وتتجدّد موته وبعثه كل عام، وعشتار: حبيبته في العالم الأرضي وهي آلهة الحب والتناسل- وقد يبدو أحياناً**

[1] شربل داغر، المرجع السابق، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

وكأنّها أمه، وخاصة في ميراثها له – أمّا " لاة " فحبيبته في عالم الموت »[1]. وعرضت في مجلّة الشعر الإلكترونية كما يلي:

- التحشية الواردة في قصيدة "**البعث والرّماد** " والتي ورد فيها: « **فينيق: طائر موطنه بعلبك يحترق كلّما أدركه الهرم، ليبعث حيّاً من رماده، إناث: في ملاحم رأس شبرا يحكي أنّ قتالاً حدث بين بعل إله الخصب والنّماء وبين موت إله الجفاف والعدم، قتل فيه بعل، فأصيبت الأرض بالمحل حتى هبّت إناث أخت الإله القتيل فانتقمت لأخيها من قاتله وأحرقت جثة "موت" وذرتها في الرياح، فانبعث بعل والربيع من جديد، تموز بعد أن صرعه الخنزير البري تحوّل دمه إلى شقائق** »[2].

- تحشية **للطيب الشريف** في قصيدته "**فتنة بعثرتها**" وردت ضمن المجلّة نفسها فحواها: « **إلى الرّسام الفرنسي ممثل مدرسة الفن التشتيت: بيكاسو** »، فالحاشية هنا جاءت إهداءً[3] إلى رائد الفن التشكيلي في القرن العشرين.

---

[1] بدر شاكر السيّاب، مجلة شعر، ع 7،8، السنة الثانية، سبتمبر 1958، بيروت، لبنان، ص7. عن طريق المجلة الإلكترونية موقع: http://archive.sakhr.com/Preview.aspx?MagName=Shir&Issue=Issue_7-8

[2] أدونيس، مجلة شعر، ع4، ص 20. مجلة إلكترونية، نفس الموقع.

[3] ينظر: الفصل الأوّل من هذا العمل، عنصر الإهداء، ص ص 62، 63.

بعد استعراضي لهذه الحواشي؛ أسعى لتبيُّن دلالتها في عملية التلقي وكيف ينعكس سحرها على المتلقي؟

تسعى الحواشي إلى تأطير عمليّة التلقّي لدى القارئ، فعند اطّلاعه على فحوى الحاشية يتشكّل لديه أفق توقّع أوّلي لمضمون المتن؛ ولأنّ « **المعنى لا يُمكنُ أبداً أن يُدرك دفعةٌ واحدةٌ** »[1]، فإنّ الحاشية توجّه القارئ عبر تشكّل تأويل أو وهم مسبق سرعان ما يَثبت أو يتبدّد عبر وجهات النظر الطّوّافة. ليصل في النهاية إلى لذّة التأويل، والذي يبقى لا نهائي بتعدّد القراءات. وإن كان الأمر بهذا الحال فإنّ الحاشية تعدُّ – في شعر الحداثة- أحد مفاتيح الدّخول لعالم القصيدة التي راعاها بعض الشعراء أثناء نظم قصائدهم وكتابتها، وعياً منهم بأنّها أحد أجزاء بوصلة الفهم والتلقي.

5- التشكيل الرّقمي:

تعتبر **علامات التّرقيم (الوقف)** أمراً مستحدثاً متأخر الظهور في اللغة العربية؛ فقد أُخذت عن الغرب كرموز للفصل والوصل بين الجمل والتراكيب، غير أنّ هذا ليس معناه افتقار النّص العربي لمثل هذه العلاقات. وقد « **أقرّ مجمع اللغة العربية استعمال علامات الترقيم على النحو الذي أقرّته وزارة التربية والتعليم (المعارف) بمصر سنة 1932م وعددها عشرة: الفصلة، الفصلة المنقوطة، والوقفة، والاستفهام، والتأثر والنّقطتين الفوقيتين، والنّقاط الثلاث المتجاورة علامة على الحذف، والشرطة أو الوصلة، وعلامة التنصيص والقوسين** »[2].

وتؤدي هذا العلامات المعتمدة دوراً بارزاً في الفصل بين التراكيب وإقامة الحدود بين أطراف الجمل المركّبة أو الجمل المشكّلة للنّص على المستوى التركيبي، ولها علاقة بالمستوى الصوتي؛ حيث أنّها تدلّ على مدى امتداد الصوت، وزادت الحاجة إلى توظيفها بصرياً مع

[1] فولفغانغ إيزر، المرجع السابق، ص 57.

[2] شربل داغر، المرجع السابق، ص ص 23، 24.

اكتساح الكتابة الجديدة المدوّنات الشعرية، فأصبحت تشكّل علامات بمثابة أيقونات بصريّة يقوم الشّاعر بالتلاعب بها في ثنايا متنه الشّعري.

أدرك شاعر الحداثة أهمية الوقف في نقل الحمولة الشّعرية فاستثمره بشكل جمالي، كما أنّه لم يصر مقتصراً على العلامات المتواضع عليها بل استدعي الفراغ الطباعي كلون جديد من ألوان الوقف الدلالية؛ فالوقف الخارجي للسطر صار يتحدّد أساساً ليس بفراغ الشّاعر من الكتابة، بل بما تفرضه عليه تجربته ووعيه لحظة الخلق الشعري، وسأحاول توضيح ذلك بمقطع شعري من قصيدة **"حين يبتدئ الحب"** للشاعر **صاحب خليل إبراهيم:**

لهفة

مِثل عُشبٍ يَذُوقُ المطر

تلتَقي في العيونِ

يَخفقُ القلبُ قولي اقتربْ

– بلّل العُشبَ ، إنَّ يَدي تَفتحُ البَاب،

لي زمن يهرب الآن من وجعِ الأزمنهْ

– إنَّ بي مثل ما تكتُمين

– جِئتني الآن،

في الرّوحِ أُغنيةْ

لحنُها مِن هَواكِ اقترب

يَا هَواي وَكُن في الحقولِ قصيدة

– إنَّني شاعرٌ

حَزّ منه الجمالُ وَريدَه.[1]

[1] صاحب خليل إبراهيم، ديوان حين يبتدئ الحب، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء،الجمهورية اليمنية،مركز الخيمة للدراسات والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ط2، 2005م، قصيدة حين يبتدئ الحب، ص 35.

فالشاعر يبرز بعلامة الفاصلة (،) ثلاثة مواقع للوقف الدلالي مع أنّ المقطع الشعري يحتمل أكثر من ثلاثة مقاطع. ويتحكم تعدُّد القراءات في عدد هذه الاحتمالات. والشاعر هنا إنما يمارس لعبة الوقف، وإذا كانت قد التزمت قواعد التركيب من حيث دلالتها على مفاصل دلالية، فإن إبراز بعضها دون بعضها الآخر يجعل منها دالة على وظيفة تعبيرية معيّنة، قد لا تُفسَّر بقواعد النحو والصّرف بقدر ما تفسَّر بحسب تفاعل النّص مع خبرة المتلقّي.

والواضح هنا أن الوقفتين الخارجيتين المحددتين بالفاصلة غير مرتبطتين بوقف إيقاعي، فالتدفُّق الشّعري مستمر لا ينتبه لهما، فكأنّما يتم بهذه الوقفة تثبيت اللحظة الشاعرة، اللحظة التي تستجيب بها المخاطبة للتواصل: **بلّل العشب**.

فالنّص والقصيدة كلها تخلو من علامات الفاصلة إلا مع نهايتي السطرين؛ وهما يمثلان تتمّة للمستوى التعبيري، من لغة تلتمس الفرح إلى لغة تحاول تشكيله في هيئة حسّية دالة. ومن ثم يأتي دور إبراز الوقف بصرياً ليبدو كإطالة للهفة.

يعد ظهور **الأرقام المكتوبة** شكلاً من أشكال التجريب التي استخدمها شاعر الحداثة تأكيداً منه على ما تترك من إيقاعات خاصة ودلالات متعددة في عمليّة التلقّي والتأويل.

ومن بين الشعراء الذين اشتغلوا على الرّقم الشاعر **سعدي يوسف « الذي أمضى عمره في المنافي مشرداً، أصبح الرّقم بدلالته الزّمنية جزءاً لا يتجزأ من يومياته، فلا تكاد تخلو قصيدة من عـــدد الليالي والساعات والأيام والشهور التي يُمضيها بعيداً عن وطنـــه، حتى أصبح ذكر التواريخ واليوميات هاجسه الأول »**[1].

فهو يوظف الرّقم في مدوّناته الشعريّة لينقل تجربته الشعورية إلى المتلقي من خلال الاستعانة بالبعد البصري للرقم.

[1] امتنان عثمان الصمادي، المرجع السابق، ص 56.

يقول في توقيعتـــه التي تحمل عنوان " **موقف شرطة السماوة 1978** ":

السيَّارة الأولى:

1 ، 2 ، 3 ، ..... ، 30

السيَّارة الثانية:

1 ، 2 ، 3 ، .....، 30

السيَّارة رقم 100

1 ، 2 ، 3 ، ..... ، 30.[1]

فهو يتحدّث عن سيّارات شرطة تحمل المساجين لتنقلهم إلى سجن "نقرة السلمان" فكلُّ سيارة تحمل ثلاثين سجيناً إلى أن يبلغ السيَّارة المائة، فقد كان بإمكانه الاكتفاء بالقول أنَّ **3000** معتقل يُنقلون إلى هذا السجن. « **إلَّا أنّه يلجأ إلى تفتيت البنيات التركيبية ويتلاعب بها فنياً، ولربما يجد في هذا النمط المؤثر البصري تأكيداً على بشاعة الواقع الذي يحوِّل المعتقلين إلى أرقام دلالة فقدانِهم إنسانيتهم** ».[2]

فيبدو أنَّ الرّقم نقل من الحيِّز الرياضي إلى الفضاء النّصي ليُثير في القارئ تساؤلات ويحمِّل النَّص بحمولات دلالية تستفزُّ متلقّي العمل الشّعري.

6- لعبـــة البَيـــاض والسّـــواد:

يقوم البياض بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السّـــواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معيّنة للبياض، ويعدُّ في التَّجربة الشعريَّة المعاصرة وســـيلة مـــن وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ[3]، عن طريق الصراع الحاد القائم "بين الخـــط والفراغ"، أي بين الأسود والأبيض وهذا ربما لم يجرّبه القدماء بنفس الحدّة الـــتي تعتـــري الشاعر الحديث وهو يكتب نصّه الشّعري، لأنَّ القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكـــان

[1] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، مج1، ص 350.

[2] امتنان عثمان الصمادي، المرجع السابق، ص 58.

[3] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، مرجع سابق، ص ص 100، 101.

عند كتابة النص (نظام الشطرين والإيقاع)، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار محدّد، أمّا الشاعر الحديث فإنّه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض).

فرغبته في تحطيم التقاليد البصرية التي ألفها القارئ جعلته يوظّف هذه اللعبة ليلج إلى كيان القارئ ويحدث خلخلة، ويُفقده صفة الاطمئنان التي رسَّخها الشّكل القديم لتحلّ محلها صفة الشّك والدخول في متاهة القلق. ويمكن أن نلاحظ تداخل العلاقة بين بنية المكان والزمان في البيت الشعري، فهو عندما ينتهي ببياض قد ينتهي بوقفة عروضية وقد لا ينتهي، وكما أن طول البيت وقصره ليسا موحدين في جميع الأبيات.

« **والشاعر في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر، وإنما تتداخل في الاختيار الذاتي مجموع البنيات الجزيئية التي يحكم وجودها ترابط جدلي، وينتهي البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحد من حريته في التدفق** »[1].

أسوق النموذج الآتي **لأدونيس** في قصيدة " **الفراغ**"، والذي تبرز فيه لعبة البياض والسواد وتأثيرها في بصر المتلقي، وبالتالي عمليّة القراءة والتأويل:

فَراغ زمانِ بلادِي فَراغ

وَتلكَ المقَاهِي

وتلكَ الملاهِي

فَرَاغ

وهَذا الذِي ذُلّ في أرضِه وأنكَرهَا واستَكَانَا

ولوَّثَ أنهَارنَا ورُبَانَا،

فَرَاغ

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص103.

وذاكَ الذِي مَلَّ مِن شعبِه

ومنِ حبِّه

وغمَّسَ باليَأسِ أعماقَه

وأحداقَه،

فَرَاغ

وذَاكَ الذِي لا يَرى غيرَهُ

ولا يجِدُ الخيرَ خيراً، إذَا لم يكنْ خيرَه،

فَراغ فَراغ.[1]

فأوّل ما يلفت الانتباه في المقطع الشعري هو العنوان الذي تشكّل من لفظة معرّفة غير أنّها تثيرُ عدّة تساؤلات؛ وهذا ما يستدعي القارئ إلى نار النّص وتبدأ رحلته في البحث عن المعنى « **من خلال جدلية المقول والمسكوت عنه في النّص يُكابد المتلقّي مُعاناة السؤال والاكتشاف** »[2]. معاناة تنشأ من أوّل التقاء بين بصر القارئ ولفظة الفراغ.

أقف أيضاً على تفاوت طول الأسطر الشعرية في المقطع السابق وذلك تحكُمه درجة التّدفق الشّعري كما أنّ هناك اختيار للألفاظ من اللغة اليومية (**الاشتغال على اليومي**) رغبة في الإيحاء بواقعية ما يقوله الشاعر فهو ينقل ما هو واقع في بيئتنا العربية، وهذا ما يترجم جمالية نصوص **أدونيس**، ولعلّ ما يمكن الوقوف عليه هو تكرّر لفظة "**فراغ**" في نهاية كل لوحة شعريّة وقد اختار لها **أدونيس** أن تكون ضمن سطر شعري مستقل يطغى عليه البياض الطباعي (الفراغ)؛ وذلك لتقرأ عين المتلقّي حدّة هذا الفراغ الذي تعانيه الأمّة العربية وحجمه الممتّد بشكل أفقي وكأنّه فراغ لا ينتهي.

---

[1] أدونيس علي أحمد سعيد إسبر، ديوان أوراق في الريح، منشورات دار الآداب، بيروت، 1988، ص ص 26، 27.

[2] عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص 78.

يبدو أنّ هذه التقنية (لعبة البياض والسّواد) قد فتحت أمام الشعراء مساحات في تكوين المُفردة الدّالة، وفي التلاعب بالمساحات الكتابيّة، كما أفاد الشاعر من صراع البياض والسّواد في دعم النّص.

7- التّكرار والمماثلة:

نالت ظاهرة التكرار اهتمام البلاغيّين والنّقاد العرب قديماً وحديثاً لوجودها في أقدس النّصوص وفي الشعر العربي القديم، وهي تقوم على إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرّر.

وهو كما عرّفه **مجدي وهبه** « **الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي والتّكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر** »[1]. والتّكرار وسيلة لغوية تؤدي دوراً تعبيرياً واضحاً في ثنايا النّص الشعري، وهو يوحي بسيطرة العنصر المكرر وإلحاحه على الفكرة. ويهدف أساساً إلى التوكيد والإفهام، وهو انعكاس لعوارض تسيطر على نفسيّة الشاعر.

ويرى الناقد **صلاح فضل** أنّ « **ظاهرة التّكرار استُعملت في النّصوص الحديثة بحثاً عن نموذجٍ جديدٍ يخلُق دهشةً ومفاجأةً بدلاً من إشباع التّوقّع** ».[2] فتوظيفُها استفزازٌ للمتلقّي وإثارةٌ لفضوله.

فقد اصطدم قارئ الشّعر الحداثي بهذه الظاهرة الفنيّة التي لم يستحضرها أُفق انتظاره الشّعري، « **نظراً للحُكم المُسبق الذي زوّدته به ذائقته الشّعريّة لتراكم شعريّ قلّما وظّف التّكرار كصورة فنيّة جماليّة** »[3].

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص ص 117، 118.

[2] صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1993،ص 104.

[3] عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص 165.

– أنماط التكرار:

يتّخـــذ التكرار أنماطاً متعددة منها ما هو بسيط لا يتجاوز لفظة معينة دون تغييـــر؛ ومنها ما هو مركّب من عدّة ألفاظ. وسأتناول التكرار وفق تقسيماته العامة (تكرار الحرف، تكرار اللفظة، وتكرار الجملة).وأمثّل لكلّ نمط بنموذج مناسب، راجياً أن تكون ممثّلة لعموم هذه الظاهرة.

أ– تكرار الحرف:

يشكل حرف الجر ظاهرة تكرارية يتخذ منها الشاعر نقطة تكثيف مشاعره التي تجمّعت في هذا الحرف (في) لذا اتّخذ أحيازاً متعدّدة تلف ذكرياته.

وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع وزيادة في التفصيل لتوكيد الصورة وتوسعها أفقياً كما في قول **سعدي يوسف:**

في أعشَابِ البحر
وفي أكواخِ الصَيّادِين
في أرضِ الله المحرُوقة
في وجه امرأةٍ أعرفُها
في الهجرة نحو الهجرة
في شجرات التين.[1]

يدخل حرف الجر (في*) على مفردات خاصة ظهرت من خلال تكرار نمط الإضافة لتشكّل أبعاداً مختلفة لتجربة الشاعر في الحياة كأعشاب البحر، وأكواخ الصيادين، وأرض الله المحروقة ووجه امرأة يعرفها وشجيرات التين. فرغم تباعد هذه العناصر إلّا أنّ الشاعر يحاول أن يضفي نوعاً من العموم على رؤياه وتشخيصه للظاهرة التي يتحدث عنها حيث يجدها في

[1] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، مج2، ص 119.

* يقيد حرف الجر "في" الظرفية الزمانية أو المكانية، وقد تكون حقيقية أو مجازية.

كل شيء من حوله. فقد ساهم حرف الجر المُكرَّر ست مرات في نقل هذه الحمولة الشعرية للقارئ.

ب- تكرار الألفاظ:

يعد تكرار الألفاظ والمفردات شكلاً آخر من أشكال التكرار المتداولة في شعر الحداثة والقصد من ذلك تثبيتها في ذهن المتلقي وإثارته ليشارك الشاعر وضعه النفسي والفكري[1] وسأمثّل لهذا النمط بمقطع للشّاعر نفسه " **سعدي يوسف** ":[2]

وَداعاً.....
وَداعاً، وَداعاً.....
وَداعاً..... إلى أنْ أمُوت

يُحمّل الشاعر الأسماء طاقة شعورية ودلالات رمزية متعددة، من الألفاظ المكررة عند **سعدي** لفظة الوداع التي تتفق وحالة الشاعر النفسية القائمة على كثرة التنقل وعدم معرفة طعم الاستقرار.

وقد حرص الشاعر على أن يُورد هذه اللفظة المكرّرة في ختام عدد من قصائده متخذاً تشكيلاً هندسياً قائم الزاوية مبتدئاً برأس مدبب يوحي بصُعوبة لحظات البدء بفعل الوداع الجارح.

[1] يُنظر: عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص 173.

[2] سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، مج1، ص 352.

وينتهي بقاعدته العريضة من الأسفل مستفيداً من التعبير الصوتي للتكرار الذي يوحي باستمرار صوت الوداع حتى الموت بانتشار مساحة الوداع إلى ما لا نهاية بشكل بنية خطية أفقيّة.

وضمن نفس المضمار (تكرار اللفظة ذاتها) يمكن تصنيف المقطع الموالي **لأدونيس**:

فينيق، ومَا يكون ؟

وما تكون الكلمةُ الأخيرة – الإشَارة الأخِيرة ؟

غربتُك التي تميت، غربتي

غربتُك التي تحبُ، تنتشي

غربتُك التي تموتُ هلعاً لغيرها

غربتُك التي تموتُ ولعاً بغيرها.[1]

يشكّل التكرار ظاهرة بارزة في شعر **أدونيس**، واختياره للفظة "غربتك" لتتكرّر يوحي بدلالتها في سياق المعنى الشّعري؛ وما تحملُه من كثافة لغوية وحُمولة شعورية تُترجم مظاهر الضياع والغُربة لدى الشاعر.

ج- تكرار التراكيب:

يشتمل على تكرار الجملة أو شبه الجملة أو العبارة أو المقطع، منها ما يعمل على تكراره دون تغيير في بنيته اللغوية ومنها ما يتدخّل به ويتصرف بصياغته بحيث لا يأتي بصورة واحدة في كل مرة، بل يشكّل صُوراً جديدةً في كل توظيف. وقد استعمل الشاعر المصري **أمل دنقل** جلّ أنواع هذا التكرار، ومن النماذج المميّزة في تكرار الجملة نفسُها اخترت التالي:

[1] أدونيس، ديوان أوراق في الريح، مصدر سابق، ص 49.

يقول **أمل دنقل** في قصيدة "**أغنية الكعكة الحجرية**" من مجموعته الكاملة:

دقّت السّاعة الخامسة

ظهر الجندُ دائرةٌ من دُروعٍ وخُوذات حربْ

ها هم الآن يقتربون رويداً.. رويداً..

.....

على الساحةِ الدامسةْ !

دقت الساعة الخامسةْ

... ...

دقت الساعة الخامسةْ

... ...

دقت الساعة الخامسةْ

وتَفَرَّق ماؤُكَ – يا نهرُ – حين بلغتَ المَصَبْ ! [1]

فالتفحّص البصري الأولي لمعالم القصيدة يثير في ذهن القارئ حيرة واضطراب مرده تكرار عبارة "دقت الساعة الخامسة"، ومن هنا تنطلق عملية التأويل والتلقي لهذا العمل الشعري وتطفو للسطح علامات استفهام حول دقات هذه الساعة وما تعنيه ؟ وما المنتظر فيها ومنها؟ فتكرر الجملة ينشأ عنه ترابط وتأكيد لمعاني المقطع؛ « **والتكرار خاصيّة لغوية، أضحت في الشّعر المعاصر عاطفة مشحونة بالإيحاء والتّوتر في نسقها العلائقي الذي يوفره السّياق الشعري** »[2]. فالمقطع يبرز عاطفة الخوف والترقّب التي تتشكّل عند المتلقي نتيجة التكرار.

[1] أمل دنقل، المصدر السابق، ص ص 279، 280.

[2] عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص 167.

ولا يمكن لقارئ القصيدة المرور دون الالتفات إلى ظاهرة الحذف (النقاط) التي وظّفها الشاعر ليجعل منها فراغاً رهيبا تزداد معه دقات قلب المتلقي بين كلّ دقّة وأخرى.

يتضّح ممّا سبق أنّ التكرار عنصرٌ حاضرٌ في ثنايا قصائد الحداثة، ولم يقف عند حدود تكرار اللفظة بشكل بسيط، وإنما اتّجه إلى المعنى؛ لدرجة أصبح القارئ معها ينسى وجود هذا العنصُر وينشغل بما تمتلكه اللفظة من دفقات شعورية تُسيطر عليه. وهناك « **أمرٌ آخر ساهم فيه التّكرار هو تشكيل الصّورة الشعريّة في بناء القصيدة، فتكرار لفظة بعينها عدّة مرات أو تكرار عبارة شعريّة ينهض بعمل فنّي تشكيل الصّورة الكلّية من خلال الإلحاح عليها وكأنّها هي نواة الصورة أو العمل الفنّي ككل** »[1]، فهو تكرار لا يجري كيفما اتفق بل ينبض بإحساس الشّاعر وعواطفه.إلى جانب اعتباره مفتاحاً من المفاتيح الدلالية للقصيدة ومفصلاً من مفاصلها.

[1] عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص 174.

خاتمـــة الفصل:

شكّل الفَضاءُ الشّعري عُنصراً بارزاً في النّماذج الموظّفة للتطبيق؛ حيث اتضح لي أنّ القصيدة الشّعريّة الحداثية تستمدُّ جوهرها من سمات فنية جمالية مختلفة لا ترتكز على اللغة فحسب بل تُراعي جوانب عدَّة أبرزها الجانب البصري.

إنّ إضاءة الخصائص البصريّـــة للنّص الشّعري الحديث والمُعاصر تظلُّ مسألة أساسية، وذلك بالنّظر إلى أهميّة الهيئة البصرية التي أخذ يتمظهر عليها هذا النّص الجديد من حيث: فضاؤه الخطي، والمساحات النّصية، والتّشكيلات المكانية والخطيّة أو الغرافيكية والإشارات الخارجية (من طريقة تشكيل العناوين، والحواشي، والهوامش، وعلامات التّرقيم، والخطوط، والألوان، والفراغات، والبياضات، والعلامات غير اللّغوية وغيرها..).

ثم إنَّ مثل هذه الملامح البصريّة للقصيدة الحديثة والمعاصرة لم تعد حافية على عين قارئ هذه القصيدة، ولم تعد استعمالاتها مجرد ثراء جمالي عابر أو موضة بغرض التميُّز، بل أصبحت واقعًا جماليًا جديدًا في الكتابة والتّداول الشّعري الحديث والمعاصر (إبداعًا وقراءةً). مما يحتم على كلّ قراءة أخذه بعين الاعتبار لإعطاء عمليّة التّأويل حقّها.

رأيت أيضاً أنَّ بعض الظواهر الفنيّة واللغوية والتركيبية القديمة (العناوين والحواشـــي، التّكرار، علامات التّرقيم) أُعيد استثمارها بشكل حداثي يُواكب التّطوّر الذي عرفته قصيدة الحداثة.

خاتمـــــة:

أقدِّمُ في ختام هذا العمل الذي تناولت فيه موضوع "**الفضاء الشّعري وفاعليَّة التَّلقِّي في إنتاج المعنى – دِراسةٌ في أشعَار الحداثة –**" أهم الاستنتاجات المتوصّل إليها مشفوعة ببعض الملاحظات:

تبيّن لي أن النقد ممارسة متأصّلة عند العرب إذ هو مهارة فطرية عرفوها ومارسوها منذ عصرهم الجاهلي، وتتالت عليه مراحل مختلفة كان انعكاساً لطبيعة كلّ عصرٍ وظروفه.

تتبّعتُ مفهوم الفضاء كمصطلح نقدي وثيق الصّلة بالعمل الإبداعي، فوجدته يشترك بين الفنّ والأدب؛ بل وفي الأدب نفسه قاسمٌ مشترك بين الفنون السرديّة والإبداع الشعري؛ كما أنه ينطوي على عدّة دلالات أبرزها: المكان، الحيّز الشعري. كما أنّه يتفرّع إلى: الفضاء الجغرافي (المكان)، الفضاء النصّي، الفضاء الدّلالي، الفضاء كمنظور.

يمكنني القول أنّ النّص الشعري الحداثي خطا خطوات عميقة نحو التجديد في سعيه لمواكبة تطورات العصر، فعلى مستوى الأشكال فقد انبلج فجر جديد على القصيدة الشعريّة؛ فاكتست حُللاً جديدة لم تألفها بصريَّة القارئ العربي كشعر التفعيلة؛ وقصيدة النثر سعى الرّواد من خلالهما كسر الرتابة الإيقاعية، وأغلال القصيدة العمودية.

كما استطاع المبدع العربي أن يتمثّل مضامين إبداعية حديثة لم تؤلف في الشّعر التُراثي – وإن أُلفت – لم تبرز بنفس الحدّة. أغلبُها استلهم من شعر الحداثة الغربي كشعر **إليوت**.

يُضاف لما ذُكر بروز تيار جديد عند شعراء الحداثة أدرك دور البُعد البصري في عملية التلقي فاستثمره عن طريق الاشتغال الفضائي والبلاغة البصرية للخط.

وقد رافقت هذه الحركيّة التجديديّة حركة نقدية قويّة محاولة التصدّي للمنجز الشعري بالقراءة والمتابعة قصد السمو بالفن الشعري خاصة والأدب العربي عامةً.

فتحوَّل الفعل القرائي (القراءة) من التركيز على مُبدع العمل الفنّي إلى العمل الفنّي ذاته (النّص)؛ ليرسو – في الأخير – عند إعادة الاعتبار للقارئ (المتلقّي) ويُسلِّمه مفاتيح إعادة إنتاج النّص وتلقّيه – كما توافق على ذلك جلّ النّقاد – في حين اتّضح لي أنّ معظم هذه المناهج النقدية (ما بعد البنيوية) أولت اهتماماً خاصاً بالقارئ – حتى وإن كان بشكل خفي في بعضها –؛ كما أنّها كانت – من حيث لا تدري – تأسيساً نظرياً وأرضية صلبة لمفهوم جديد في نظرية القراءة تبلور في نظرية جمالية التلقي.

تبيّن أنّ هذه النظرية كانت خلاصة عدّة توجهات فكرية ونقدية سابقة أبرزها: مفاهيم المحاكاة والتطهير في الفكر **الأفلاطوني**، ظاهراتية **هوسرل**، وتوجهات تلميذه **رومان انغاردن**، وفكر **سارتر**، والأطروحات الفلسفية لـــ **هانس جورج غادامير**، وتنظيرات مدرسة **جنيف**.

فـــ **"جمالية التلقي"** قد حاولت استيعاب جلّ أبعاد العملية الإبداعية وبفضل اجتماع جهود " **ياوس** " و" **إيزر** " معاً فقد عرفت تكاملا نظرياً. وقدّمت مفاهيم جديدة للفعل القرائي (القطب الفنّي والجمالي للنص، أفق التوقُّع، القارئ الضمني، الفراغات...). فكانت – بحق– نقلة نوعية في عالم القراءة بتركيزها على درجة التجاوب والتفاعل بين العمل الفنّي ومتلقّيه، وكيف تتعدّد القراءات بتعدّد القُرّاء.

هذا ما جَعَل روّادَ النّقد الأدبيّ المعاصر يناشدون بضرورة توفّر قرّاء يمتلكون الامتياز والإجادة. فدعا إيزر بأنماط محدّدة من القرّاء كـــ(القارئ الضمني، المضمر، المرتقب، المتفوّق، المثالي، غير البريء...) .

أدركتُ – أيضاً – أنّ الخطاب النقدي العربي شهد مثاقفةً نقديةً مع نظيره الغربي ترجمها الواقع النقدي من خلال عملية الترجمة؛ النقل والاقتباس الاحتذاء، المقارنة، والتحوّل.

كما تباينت الرؤى تجاه هذا الموضة "المثاقفة النقدية" ما بين منبهر بها داعٍ إليها، ورافض ومراجع لها.

وقد أفضى تبلورها في النقد العربي الحديث، إلى انعكاسات شملت تداخل المناهج واضطراب المصطلح. وخضوع نقادنا إلى الارهان للمثاقفة الجمالية والمعرفية الغربية لا العربية. وما ترتّب عن ذلك من انسلاخ عن بعض مقوّمات الثقافة العربي.

فقد خضعت آلياتنا النقدية في الأغلب الأعم لآليات جمالية مرتبكة وهشة ومتناقضة ومفككة ينقصها العقل النظري العربي الأصيل على مستوى المنهج والرؤية والتأصيل.

رغم ذلك مثّلت القراءات النّقدية من منظور جمالية التلقّي استراتيجية مرنة في التّعامل مع النصوص وكشف ما تشتمل عليه من جماليات وتقنيات كتابية وبلاغة خطّيّة.

برز الفضاء الشعري كتيمة جديدة في شعر الحداثة، حيث كشف الجانب التطبيقي من هذا العمل ما للفضاء من حمولة دلالية في تلقّي النُّصوص الإبداعية الشعريّة؛ كما أنّه وثيق الصّلة بعملية التأويل، التي لم تعد محصورة بكلّ ما هو لغوي. بل تعدته إلى جوانب أخرى، فالقصيدة الشّعريّة الحداثية تستمدُّ جوهرها من سمات فنية جمالية مختلفة لا ترتكز على اللغة فحسب بل تُراعي جوانب عدّة أبرزها الجانب البصري.

إنّ إماطة اللثام عن الخصائص البصرية للنّص الشعري الحديث والمُعاصر تظلُّ مسألة أساسية. وذلك بالنظر إلى أهمية القراءة البصرية في تمثُّل النّص الإبداعي؛ الذي أخذ يتمظهر في بنيات فضائية جديدة تشملُ كُلّ من: فضائه الخطي، والمساحات النّصية، والتّشكيلات المكانية والخطية أو الغرافيكية والإشارات الخارجية (من طريقة تشكيل العناوين، والحواشي، والهوامش، وعلامات الترقيم، والخطوط، والألوان، والفراغات، والبياضات، والعلامات غير اللغوية وغيرها..).

هذه الخصائص البصرية ساهمت بشكل جلي في إحداث فجوة بين النُّصوص ومتلقيها، ما جعل النّاقد المعاصر يبحث عن إجابات لأسئلة النّقد والقراءة؛ فترتب عن ذلك خلق جو من الجدل والنّقاش حول مدى مشروعيتها في أفق الشّعريّة العربيّة.

أشرت أيضاً إلى اكتناز النّص الشّعري الحداثي على بعض الظواهر الفنيّة واللغوية والتركيبية القديمة (العناوين والحواشـــي، التكرار، علامات الترقيم) التي تمّ استدعاؤها لخدمته لكن بشكل حداثي يواكب التطوّر الذي عرفته قصيدة الحداثة.

كانت هذه أهم النتائج المتوصّل إليها من خلال هذا العمل، أمّا آفاق هذا الموضوع فهو يُمثّل إضاءة لبحوث لاحقة تتصدّى لبعض الجوانب الخفيّة منه؛ والتي لم تسمح طبيعته بالاستطراد فيها.

أخيراً يمكنُني القول، إنّ هذا المجهود ما هو إلا قطرة في محيط نقدنا الحديث والمعاصر – وإن كان محاطاً بأكاديمية البحث – فهو يُشكّل جهداً متواضعاً ضمن مسار التّلقّي والتّأويل.

ثبت المصطلحات الأساسية
حسب ظهورها في البحث

Epistémologie	ابستيمولوجي
Espace	الفضـــــاء
Spatialisation	التحيّيز
Ecart	الانحراف
Poétique	الشّعريـــّة
Efficacité	فاعليّـــة
Modernism	الحداثة، العَصرانيّة
Artistic Symbol	الرّمز الفني
Anthropology	الأنثروبولوجيا
The Magthical Method	المنهـــج الأسطـــوري
Générative	توليديّة
Discours	خطاب
Texte	النّص
Erotic	إيروسية
Critique Linguistique	النّقد الألسني
Structuralisme	البنيويّة
Semiotique	السيميائيّة
Stylistique	الأسلوبيّة
Déconstruction	التفكيكيّة
Signifier	الدّال
Signified	المدلول

La Mort De L'auteur	موت المؤلف
Esthétique De La Réception	جماليّة التّلقّي
Logocentrisme	الدلالة الأحادية للأشياء
Monosemie	المعنى الواحد
Polysemie	التعدّدية المعنويّة
Formalism	المنهج الشكلي
Formalists Russian	الشكلانيّون الروس
Criticism New	حركة النّقد الجديد
La Réception	التّلقّي
Interpretation	التّأويل
Enigmatique	النّص الملغّز
L'école De Constance	مدرسة كونستانس
Hermenutics	الهرمنيوطيقا
Stoicisme	الرّواقية
Les Récits	السرود
Phénoménologie	الظاهراتية (الفينومينولوجيا)
Horizon D'attente	أفق الانتظار
The Implied Reader	القارئ الضمني
Super Reader	القارىء الأعلى
Hypothetical Reader	القارئ الافتراضي
Fictitious Reader	القارئ التخييلي
Real Reader	القارئ الحقيقي
Intended Reader	القارئ القصدي

Idealized Reader	القارئ المُؤمثل
Ideal Reader	القارئ المثالي
Informed Reader	القارئ المخبر
Contemporary Reader	القارئ المعاصر
Gabs	الفجوات أوالفراغات
L'acculturation	المثاقفة
Cultural Exchange	التبادل الثقافي
Transculturation	التحوّل الثقافي
Interpenetration Des Civilzations	تداخل الحضارات
Graphème	الوحدة الخطّية
Trait Continue	الخطّ المتّصِل
L'élément Visuel	العنصر البصري
Syntagmatique	علاقة تركيبيّة
Paradigmatique	علاقة استبداليّة
Extaraverti	انفتاح
Intraverti	انغلاق

قائمة الأعلام

Gaston Bachelard	غاستون باشلار
Lauri Lotman	يوري لوتمان
M.Charles	ميشال شارل
A.J.Greimas	غريماس ألغردا جوليان
Gérard Genette	جيرارجينات
Joseph Kestner	جوزيف كيسنر
Pole Valery	بول فاليري
Roman Yacopson	رومان ياكوبسون
Tzvetan Todorov	تزفيتان تودوروف
Jean Cohen	جان كوهن
Thomas Stearns Eliot	ت.س.إليوت
Wolfgang Iser	فولفغانغ إيزر
Lucien Goldman	لوسيان غولدمان
George Lukas	جورج لوكاتش
Charles Sanders Peirce	شارل ساندرس بيرس
Charles Bally	شارل بالي
J.Derrida	جاك دريدا
Louis Leclerc-Georges	جورج لويس لوكلير
Kant	كانط
Baumgarten	بومغارتن
Montaigne	مونتاني

Ulrich Klein	أولريش كلاين
Hans Robert Yauss	هانز روبرت ياوس
Friedrich Schleiermacher	فريدريك شيلرماخر
Wilhelm Dilthey	ويلهلم ديلثي
Martin Heidegger	مارتن هيدجر
Hans Georg Gadamer	هانز جورج جادامير
Edmund Husserl	إدموند هوسرل
Stéphane Mallarmé	ستيفان ملارمي
Arthur Rimbaud	آرثر رامبو
Paul Eluard	بول إيلوار
Guillaume Apollinaire	كيوم أبولينير
Francoi Lyotard	فرانسوا ليوطار
Charles Baudelaire	شارل بودلير
Roland Barthes	رولان بارت

قائمة المصادر والمراجع

❁ " **القُــرْآنُ الكَرِيــمُ** "، رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة، ط 01 ، 1421 هـ.

أولاً : المصادر :

❁ **ابن سلام الجمحي**، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني،8/1.

❁ **أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي**، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر" بنميد"، الدار البيضاء، 1983.

❁ **أدونيس علي أحمد سعيد إسبر**، الآثار الكاملة، دار الهدى، بيروت، ط1، المجلد الأول، 1971.

❁ ديوان أوراق في الريح، منشورات دار الآداب، بيروت، 1988.

❁ **يوسف وغليسي**، *أوجاع صفصافة* في مواسم الإعصار (مجموعة شعرية) ، دار الهدى، عين امليلة، 1995.

❁ **محمود درويش**، ديوان أحبك أو لا أحبك، دار العودة، بيروت، 1972.

❁ **محمود سامي البارودي**، ديوان محمود سامي البارودي، ج1، تحقيق: محمد شفيق معروف، دار المعارف،القاهرة، 1972.

❁ **نازك الملائكة**، شظايا ورماد، ج 2، دار المعرفة، بيروت،1971.

❁ **سعدي يوسف**، الأعمال الشعرية، مج 3، دار المدى، بيروت، ط 4، 1995.

❁ **صاحب خليل إبراهيم**، ديوان حين يبتدئ الحب، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء،الجمهورية اليمنية،مركز الخيمة للدراسات والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ط2، 2005م، قصيدة حين يبتدئ الحب.

❁ **صلاح عبد الصبور**، المجموعة الكاملة – الدواوين الشعرية –، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993.

ثانياً: المراجع:

أ- العربيَّـــة:

- **امتنان عثمان الصمادي**، شعر سعدي يوسف –دراسة تحليليّة–، دراسات أدبيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001.
- **أدونيس علي أحمد سعيد إسبر**، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1،1971.
  - صدمة الحداثـــة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
  - الشّعريّـــة العربيّـــة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
- **أحمد فرشوخ**، جمالية النص الروائي – مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان "، دار الأمان، الرباط، ط1، سنة 1991.
- **إبراهيم رماني**، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، د.ط، د.ت.
- **إحسان عباس**، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط 2003.
- **بسام قطوس**، استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي –، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1998.
  - **سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.**
- **بشرى البستاني**، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط 1، 2000.
  - نظرية التلقي –أصول وتطبيقات–، المركز الثقافي العربي، المغرب.
- **حاتم الصكر**، ترويض النّص – دراسة للتحليل النّصي في النقد المعاصر إجراءات ...ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.

❁ **حبيب مونسي**، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران. الجزائر، 2002.

❁ **حميد لحمداني**، بنية النص السردي ، "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان،ط3 سنة 2000.

❁ **حسين ناظم**، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

❁ **حسين خمري**، نظريات القراءة وتلقي النّص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 12، 1999.

❁ **حسن نجمي**، شعرية الفضاء السردي، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ط1، سنة 2000.

❁ **طه أحمد إبراهيم**، " تاريخ النقد الأدبي عند العرب "، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، بدون سنة.

❁ يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر –من اللانسونية إلى الألسنية–، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002.

❁ **كمال أبو ديب**، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987.

❁ **كميليا عبد الفتاح**، القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية أمام كلية الحقوق، الإسكندرية. مصر، ط 2006.

❁ **مولاي علي بوخاتم**، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد 2004/2003 – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

❁ **محمد بنيس**، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1981.

❁ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية –، دار الهدى بيروت، ط 1، 1979.

۞ **محمد جمال باروت**، الحداثة الأولى، إتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1991.

۞ **محمد الدجومي**، نقد النقد وتنظير النقد العربي، المغرب، منشورات كلية الآداب بالرباط، ط 1، 1999.

۞ **محمد زكي العشماوي**، " الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

۞ **محمد الماكري**، الشكل والخطاب – مدخل للتحليل الظاهراتي –، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

۞ **محمد مفتاح**، التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية –، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

۞ **محمد مصايف**، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

۞ **محمد علي كندي**، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، مارس 2003.

۞ **محمد التّلاوي**، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، 1998.

۞ **محمود أمين العالم** وآخرون، في قضايا الشعر العربي المعاصر، المنطقة العربية للتربية والثقافة والعلوم إدارة الثقافة، تونس، 1988.

۞ **محمود بخيت الربيعي**، قراءة الشّعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

۞ **محمود عباس عبد الواحد**، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

۞ **ميجان الرويلي**، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي –إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً– المركز الثقافي العربي– ط2، سنة 2000.

❁ **ميشال عاصي**، الفن والأدب- بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية – منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2.

❁ **مصطفى عبد الشافي**، في الشعر الحديث والمعاصر، د ط، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، القاهرة، 1998.

❁ **مصطفى السعيداني**، البنيات الأسلوبية في لغات الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، جلال حرفي وشركاؤه.

❁ **مراد حسن عباس**، مدارس الشعر العربي الحديث بين النظرية والتطبيق العربي، دار المعرفة الجامعية، 2003.

❁ **مختار علي أبو غالي**، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1995.

❁ **نازك الملائكة**، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 6، سنة 1981.

❁ **ناظم عودة خضر**، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان. الأردن، 1997.

❁ **نصر حامد أبو زيد**، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 1999.

❁ **السعيد الوراقي**، لغة الشّعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1984.

❁ **عبد الدايم الشوا**، في الأدب المقارن، دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

❁ **عبد الله إبراهيم**، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، ط1، يناير2000.

❁ **عبد الله الركيبي**، تطوّر النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978.

❁ **عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية Déconstruction قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 4، 1998.

❁ **عبد المجيد زراقط**، الحداثة في النّقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت لبنان، ط 1، سنة 1991.

❁ **عبد الملك مرتاض**:" في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 240، ديسمبر/كانون الأول، سنة 1998.

❁ نظام الخطاب القرآني- تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1. سنة 2001.

❁ نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية- دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، سنة 2003.

❁ في نظرية النقد – متابعة لأهمّ المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها- دار هومة، ط 2005.

❁ شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

❁ التحليل السيمائي للخطاب الشّعري- تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبيّ -، دار الكتاب العربي، الجزائر.

❁ تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق" ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة1995.

❁ **عبد السّلام المسدّي**، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1982.

❁ اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنيـــة للكتـــاب، تونس الجزائـــر، 1986.

۞ قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1984.

۞ **عبد العزيز عتيق**، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1391هـ/1972م.

۞ **عبد القادر عبو**، فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربية المعاصرة – بحث في آليات تلقي الشّعر الحداثي–، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2007.

۞ **عبد القادر رابحي**، النّص والتقعيد –دراسة في البنية الشكليّة للشعر الجزائري المعاصر– إيديولوجية النّص الشعري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط 1، 2003.

۞ **عبد الرحمن مبروك**، جيو بوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1 سنة 2002.

۞ **عز الدين إسماعيل**، الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

۞ **علي جعفر العلّاق**، الشّعر والتلقي– دراسة نقدية– دار الشروق، الأردن، ط1، 2001.

۞ الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2002.

۞ **عماد عبد الغني**، سوسيولوجيا الثقافة المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006.

۞ **عثمان حشلاف**، التراث والتجديد في شعر السياب – دراسة جمالية في مواده وصوره وموسيقاه ولغته، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1981.

۞ **فاطمة البريكي**، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي، الإمارات العربية، دبي، ط1، سنة 2006.

❁ **فاضل ثامر**، اللغة الثانية – في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث – المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

❁ مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987.

❁ **فوزي عيسى**، النّص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1997.

❁ تجليات الشعري قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1998.

❁ **فتوح أحمد محمد**، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1978.

❁ **صلاح فضل**، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 2002.

❁ شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1993.

❁ **قصي الحسين**، النقد الأدبي عند العرب واليونان – معالمه وأعلامه –، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان.ط 1، 2003.

❁ **ريتا عوض**، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ط1.

❁ **رمضان الصباغ**، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

❁ **رشيد بن مالك**، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، سنة 2000.

❁ تحليل سيميائي لرواية " الصحن" للكاتبة سميحة خريس. (مخطوط).

۞ **رشيد يحياوي**، الشّعر العربي الحديث دراسة في المنجز النّصي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1998.

۞ **زايد علي عشري**، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط.

۞ **شوقي ضيف**، البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1988.

۞ **شربل داغر**، الشعريّة العربيّة الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب، ط 1، 1988.

۞ **توفيق الحكيم**، الملك أوديب، المقدمة، القاهرة، د.ت.

۞ **خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2007.

۞ **خليل موسى**، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.

ب– الكتب المترجمة:

۞ **أومبرتو إيكو**، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

۞ **بان ستا روبينسكي، إيف شيفريل، دانييل هنري باجو**، "في نظرية التلقي"، تر: غسان السيّد، دار الغد، دمشق، ط1، 2000.

۞ **جان كوهين**، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، سلسلة المعرفة الأدبية، سنة 1986.

۞ **جوزيف إكيسنر**، شعرية الفضاء الروائي، تر:لحسن احمامه، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2003.

۞ **جون كوين**، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر – اللغة العليا–، تر: أحمد درويش، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

۞ **دني هويمان**، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، المكتبة العلمية، ط 2، حزيران سنة 1975.

۞ **تزيفيطان تودوروف**، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار طوبقال، المغرب، ط 2، 1990.

۞ **رولان بارت**، الدرجة صفر للكتابة، تر: محمد برادة، الترجمة المغربية للناشرين المتّحدين، المغرب، ط 3، 1985.

۞ درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

۞ **رومان ياكوبسون**، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدر البيضاء، المغرب، 1988.

۞ **فولفغانغ إيزر**، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس المغرب، 1987.

۞

۞ **فيرناند هالين**، الهرمينوطيقا ضمن: نظريات القراءة (من البنيوية إلى جمالية التلقي) تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار سوريا، ط 1، 2003.

۞ **فيرناند هالين، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان**، بحوث في القراءة والتلقي، تر. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب. سوريا، ط1، 1998.

۞ **ميشال بوتور**، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، سنة 1982.

ج- **المعاجـــم والقواميـــس :**

- **ابن منظور**، لسان العرب، نسّقه وعلق ووضع فهارسه، علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، سنة 1988، ج 10.
- **مجدي وهبة وكامل المهندس**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984.
- **سميح عاطف الزين**، معجم تفسير ألفاظ القرآن، ط4، الدار الإفريقية العربية، لبنان، ط4، (2011م-1422هـ).
- **الفيروز أبادي**، القاموس المحيط، مادة(ثقف)، مكتب البحوث والدراسات، دار للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2008.
- **رينهارت دوزي**، تكملة المعاجم العربية، تر: جمال الخياط، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1،2000.
- **رمزي منير البعلبكي**، معجم المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، بيروت. لبنان، ط1، 1990.
- قاموس المورد، دار العلم للملايين، بيروت، 2003.

د- المجـــلات والدوريـــات:

- آفاق (مجلة)، العددان 5، 10، جوان 1980 / 1982.
- أيس فضاء العقل والحرية (مجلة) دار الصحافة، القبة، الجزائر، السداسي الأول، ع 2، 2007.
- الأقلام (مجلة)، العددان 2/السنة 17، 12/السنة 20، بغداد، أفريل1982/ ديسمبر 1985.
- بيت الحكمة (مجلة)، ع7، السنة الثانية، الدار البيضاء، فبراير1988.
- المحرر الثقافي (مجلة)، 19 أبريل، 1981.
- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر للسياب، سعدي يوسف نموذجا ، (دورية) لمطابع الوحدة، مجموعة لسراش للنشر، تونس، ط 3، نوفمبر 1996م.
- علامات مجلة ، ج35 مج9، مارس 2000.
- فصول (مجلة)، مصر، ع 1، ع3، 1996/1984.
- الفكر العربي المعاصر، مجلة، مركز الإنماء القومي، العدد 61/60، جانفي/فيفري، 1989.
- التبيين، مجلة ثقافية محكمة منوعة تصدر عن الجاحظية، مطبعة الجاحظية، الجزائر، ع 30، 2008.
- تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، العدد الرابع، سنة 1996م.
- الثقافة الجديدة، مجلة، ع2/ س3، ع 19/ س5، 1981/1979.

٥- النـــدوات والملتقيـــات :

❁ **أحمد بوحسن**، نظريّـــة التلقي والنّقد الأدبي العربي الحديث، دراســـة ضمن " نظريّـــة التلقي – إشكالات وتطبيقات –"، تأليف مجموعة من الباحثين، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، 1993.

❁ **بلقاسم دفة**، علم السيمياء والنص الأدبي – محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2000.

❁ **الجيلالي الكدية**، "تأويل النص الأدبي: نظريات ومناقشة" مقال ضمن سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36 بعنوان "من قضايا التلقي والتأويل"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1995.

❁ **حسن حنفي**، " هل النقد وقف على الحضارة الغربية ؟ " ضمن " فلسفة النقد ونقد الفلسفة في الفكر العربي والغربي " أعمال الندوة الفلسفية الخامسة عشر التي نظمتها الجمعية الفلسفية المصرية بجامعة القاهرة – مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت 2005.

❁ **عبد العزيز طليمات**، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات – قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، ضمن "نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993.

❁ عبـ**د القادر شرشار**، "نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي بين المفهوم العربي والمفهوم الغربي الحديث ضمن النص الأدبي"مقاربات متعددة، وقائع اليوم الدراسي، 16 ماي 2001 وهران، إعداد وتنسيق: محمد داود.

❁ **عرفي محمد الصالح**، التلقـــي البصـــري للشعـــر" نماذج شعرية جزائرية معاصرة، الكتاب الخامس السيمياء والنص الأدبي أعمال الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي" 15 –17 نوفمبر 2008، جامعة محمد خيضر قسم الأدب العربي، بسكرة.

و- مراجع باللّغة الأجنبيّـــة:

- Gaston Bachelard, la poétique de l'espace , ed P.U.F, Paris,1957.
- Gérard Genette; Figures 2 ED.Seuil, Paris,1969.
- Greimas et Courtes, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Espace, Hachette, Paris, 1979.
- Louri Lotman, la Structure du texte artistique, traduit du russe par. Anne Faurnier, et autres Paris, Gallimard 1973.
- philippe Forest gerard gonion, dictionnaire fondamental du français littéraire /.imprime en France sur presse offset par brodard toupine(2004).

ثالثاً: مواقع الإنترنيت :

http://uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag22/mg-020.htm.
http://alsamlalsharif.maktoobblog.com
http://thaqafa.sakhr.com motanaby/manaheg/0026.asp-23-02-2006
http://www.adabfan.com/studies/3787.html
http://www.se7li.com/vb/showthread.php?t=9718
http://ar.wikipedia.org
http : // www.cumber.edu/Litcritweb /bios/ wiser.htm
http://www.saramusik.org/encyc.
http://uqu.edu.sa/majalat/shariaramag/mag22/mg-020.htm
http://web.comhem.se/kut/hatam%20tawsilpoet.htm
http://archive.sakhr.com/Preview.aspx?MagName=Shir&Issue=Issue_7-8
http://www.almadapaper.net/news.php?action

فهـــرس المحتويـــــات:

البسملة.....

شكر وعرفان.....

الإهـــداء .....

مقدمـــــــــة ..... أ- د

مدخل تمهيدي.....6- 33

الفصل الأوّل : الشّعريّـــة العربيّـــة ومسارات التحـــوّل.

- **إبدالات فنيّة في المتن الشعرّي المُعاصر** 35

I- أهم مظاهر التّجديد على مستوى المضمون..... 39

أ- المدينة في الشّعر العربي المعاصر 39

ب- الحزن والموت في إبداعات الشعراء المعاصرين 40

ج- الرّمز في القصيدة العربيّة المعاصرة..... 43

د- الأسطورة في الشّعر العربيّ المعاصر..... 46

1- أثر الثقافة الغربيّة 47

2- أسباب جمالية إبداعيّة 52

II – مظاهر التّجديد على مستوى الشّكل 53

أ- الكتابة الجديدة وبلاغة التأويل 53

ب- جماليّة البلاغة البصريّة – المنجز البصريّ- 59

1- العنوان..... 59

2- الإهداء 62

3- الخطّ..... 63

4- المقطع 64

5- الرّسم..... 65

ج- أثر الكتابة النّصيّة في المتلقي..... 65
خاتمة الفصل..... 68

الفصل الثّاني: مسوّغـــات القراءة في الخطاب النّقـــدي الحداثـــي

1- تحوّلات القراءة من النّص إلى القارئ..... 70
- حول القراءة..... 70
- تحوّلات القراءة من النّص إلى القارئ..... 73
- جماليّة التّلقّي..... 82

2- النّاقد العربيّ وخطاب المثاقفة النقديّة..... 91
أ- حول مصطلح المثاقفة النقديّة..... 91
- لغة:..... 91
- اصطلاحاً:..... 92
ب- المثاقفة النقديّة:..... 93
خاتمة الفصل..... 99

الفصل الثّالث: الاشتغال الفضائي في القصيدة الحديثـــة والمعاصـــرة

- **الاشتغال الفضائي في القصيدة الحديثة والمعاصرة**.....101
1- الخطّ.....102
2- البنية الخطيّة.....103
3- الفضاء النّصي والفضاء الصّوري.....110
4- العناوين والحواشي.....121
5- التّشكيل الرّقمي.....124
6- لعبة البياض والسّواد.....127
7- التّكرار والمماثلة.....130
- أنماط التّكرار.....131

أ- تكرار الحرف.....131
ب-تكرار الألفاظ 132
ج- تكرار التّراكيب 133
خاتمة الفصل 136
خـــاتمـــة 141-138
ثبت المصطلحات الأساسية حسب ظهورها 143- 145
قائمة الأعلام 146
المصادر والمراجع 162-149
الفهرس.....

الملخّص:

تهدفُ هذه الدراسة إلى إبراز دور الجانب الفضائي في القصيدة الحديثة والمعاصرة، فهي تأخذ شرعيتها ودلالاتها الحقيقيّة من مُستواها الخطّي وعلاماتها غير اللّغوية، وكـــلُّ ما يُحـــيط بالنّص الشّعري؛ فالقصيدة صمتٌ وصوتٌ، سوادٌ وسط البياض...، وللرّسم والتّشكيل الفنّي المرافق لها دلالاته وأبعاده، فالرُّسوم المُرافقة للنُّصوص تأخذ دلالات أخرى على اعتبار أنّها ترجمـــة خطّية للنّصوص ووسيلة إضافيّة مساعدة لفهمٍ أعمـــق للنّص الشّعري، بحيث يشترك الرّسم مع اللّغة في عمليـــّة التّلقّـــي، ويُساهم في تقديم قراءة جديدة أو مُغايرة، ويُعطي فاعليّة في توليد معانٍ أخرى، بإشراك حاسّة البصر في التّلقّي. فهذه الصُّور الفنيّة التّشكيلية المرافقة للنُّصوص هي وسيط بين النّص و القارئ، تُساهم في تيسير المعنى، كما أنّها تُثير القارئ، وتُحيلُه إلى إشارات عدّة، بل إنّها تتحوّل إلى نص لغوي آخر، بجانب النّص المكتوب في الصّفحة البيضاء.

فالقراءة محكومة في كل الحـــالات بالفضـــاء البصري المرئي – فضـــاء الورقة، وطريقة كتابة النّص– ولا يتم التّـــعامل مع النّص إلا عبر هذا الوسيط، كما أنَّ المعنى الكُلّـــي لا يتحقّـــق إلا بهذا الفضاء الدلالي، والفضاء النّصي الخطّي، والمزاوجة بين المرئي والمسموع.

الكلمات المفتاحية: النّص الشّعري، الفضاء الشّعري، التّلقّي، العلامات.

Résume:

Cette étude vise à souligner le rôle de l'espace dans le poème moderne et actuel, il puise sa légitimité et de sens, le niveau réel des marques linéaires est le langage, et tout ce qui entoure le texte poétique; le silence et le sonore, sombre au milieu blanche.. et pour la conception et la composition des équipements techniques dans ces indications et ses dimensions, les spotes des textes d'accompagnement de prendre d'autres indications sur le motif qu'ils traduire un texte écrit et un moyen d'aide supplémentaire pour une meilleure compréhension du texte poétique, donc part le dessin avec la langue dans le processus de réception, et contribue à la lecture du nouveau ou de différent, et donne une efficacité dans la génération d'autres significations, impliquant le sens de la vue dans la réception. Ces images d'art qui accompagnent le texte est le médiateur entre le texte et le lecteur, de contribuer à faciliter la signification, car ils soulèvent le lecteur, et le renvoie à plusieurs références, mais aussi devenir un texte dans une autre langue, à côté du texte écrit sur la page blanche.

La lecture dans tous les cas régis par l'espace optique visuelle - l'espace du papier, et la manière d'écrire le texte - ne soit pas traitée avec le texte du même moyen, et l'effet global ne peut être réaliser dans cet espace sémantique, et le script d'espace linéaire, et la combinaison audio visuel.

Mots clés : le texte poétique, l'espace poétique, La réception, signes non linguistiques.

Summary:

This study aims to highlight the role of space in the modern poem and present it derives its legitimacy and meaning, the actual linear marks is language, and everything that surrounds the poetic text, sound and silence dark amid white .. and for the design and composition of technical equipment in those directions and dimensions, the spots accompanying texts to other indications on the ground that translates written text and a means of additional support for better understanding of the poetic text, so hand drawing with the language in the process of receiving, and contributes to the reading of new or different, and gives an efficiency in the generation of other meanings, involving the sense of sight in the reception . These art images that accompany the text is the mediator between the text and the reader, to help facilitate the service, because they raise the reader, and refers to several references, but also become a text in another language, next to the text written on the blank page.

Reading in all cases governed by visual optics space - the space of the paper, and how to write the text - is not dealt with the text the same way, and the overall effect can be achieved in this semantic space, and the script of linear space, and combining audio visual.

Key words: the poetic text, the poetic space, reception signs.

مدخل

وفيـــه :

- أولاً : حول النّقد والنّاقد.

- ثانياً: تفكيك صيغة العنوان.

مقدّمة

الفصل الأوّل

الشّعريَّـــةُ العربيّـــةُ ومَسَارَات التّحـــوُّل.

2- تمهيـــد.

3- إبدلات فنيّة في المتن الشّعريّ المعاصر.

4- مظاهر التّجديد على مُستوى الشّكل.

5- خُلاصـــة الفصـــل.

الفصل الثّاني

مُسوّغات القراءة في الخطاب النّقدي الحداثي:

1- تحوُّلات القراءة من النّص إلى القارئ.

2- النّاقد العربي وخطاب المثاقفة النقديّة.

3- خُلاصـــة الفصـــل.

الفصل الثالث

الاشتِغالُ الفَضَائِي فِي القَصِيدةِ الحديثَة والمعاصِرة:

1- الخطّ.

2- البِنية الخطيّة.

3- الفضاء النّصي والفضاء الصّوري.

4- العناوين والحواشي.

5- التّشكيل الرّقمي.

6- لعبة البياض والسّواد.

7- التّكرار والمماثلة.

8- خلاصـــة الفصـــل.

خاتمة

المصادر والمراجع

بيت المصطلحات والأعلام

الفهرس

الإهداء

❖ إلى من بفيضهم ازدان فكري ووجداني

أمِّي . . . **وأبي** . . . وإخوتي: **دُنيا، نجَاة، سَليم، أمَال، سُوميّة**. جمعنا الله في سرور على رضوانه في الدّنيا والآخرة.

❖ وإلى نور وضياء العائلة "**مُحمّد الأمين**" أمَّنـــه الله وجعله قرّة عين لنا ولوالديه.

❖ إلى كل عائلة **مُحمّدِي**.

محمّـــــد

شكر وتقدير

عجزاً ألوذ ببضعة أحرف تعبيراً عن جزيل شكري وعظيم امتنـــاني لأستاذي ومعلّمي الدكتور: **عبد القادر عبو** الذي رعى هذا المُنجز فكـــرةً ومشروعاً، تقويماً وتهذيباً ... وأبداً أبقى شاكراً لفضله وحافظاً له.

وكم أودّ أن تسعفني الكلمات للتعبير عن امتناني لأعضـــاء لجنـــة المناقشة على صبرهم ورحابة صدورهم وسعة حلمهم في قراءة هذا العمل وتثمينه.

وأتقدم بعظيم التقدير والامتنان إلى الأساتذة: د. **عبـــد القـــادر رابحي**، د.**بومدين جيلالي**، ود.**شارف مـــزاري**، ود. **ميمـــون مجاهـــد**، ود.**محمد عباس**، الأستاذة: **حوريّة طاهير**. لما أبدوه من عـــون.... ولمـــا أتحفوني به من المصادر النادرة... فجزاهم الله عني خير الجزاء.

وشكر خاص إلى رفيقي **عبد القادر لعباني**، الذي كان نِعمَ العـــون في إخراج هذا العمل. كما لا يفوتني الثناء على الإخوة: **عباس**، **زواوي**، **أمين**. وإلى عائلتي الثانية "**لعباني**".

وأشكر أسرى الذاكرة من الإخوة والأخـــوات والأصـــدقاء الـــذين ساندوني كلّ باسمه وذِكراه.

محمّـــــد