الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس
كلية الآداب واللّغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

الْمَشْهَدِيَّةُ فِيْ الْكِتَابَةِ الشِّعْرِيَّةِ الْمَغَارِبِيَّةِ الْمُعَاصِرَةِ

- بنياتها وتجلّياتها الفنيّة -

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه علوم في النّقد العربيّ المعاصر

إعداد الطّالب:
– محمّدي محمّد.

إشراف الأستاذ الدّكتور:
– بركة الأخضر.

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ.د: عمارة بوجمعة	جامعة سيدي بلعباس	رئيسًا
- أ.د: بركة الأخضر	جامعة سيدي بلعباس	مُشرفًا ومُقرّرًا
- د: عوّاد عبد القادر	جامعة سيدي بلعباس	مُناقشًا
- د: عبّو عبد القادر	جامعة سعيدة	مُناقشًا
- د: حاكمي الأخضر	جامعة سعيدة	مُناقشًا
- أ.د: عبيد نصر الدّين	جامعة سعيدة	مُناقشًا

السنة الجامعيّة: 1442 هـ/1443 هـ – 2021م/2022م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب واللّغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

الْمَشْهَدِيَّةُ فِيْ الْكِتَابَةِ الشِّعْرِيَّةِ الْمَغَارِبِيَّةِ الْمُعَاصِرَةِ

- بنياتها وتجلّياتها الفنيّة -

بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه علوم في النّقد العربيّ المعاصر

إعداد الطّالب:

– محمّدي محمّد.

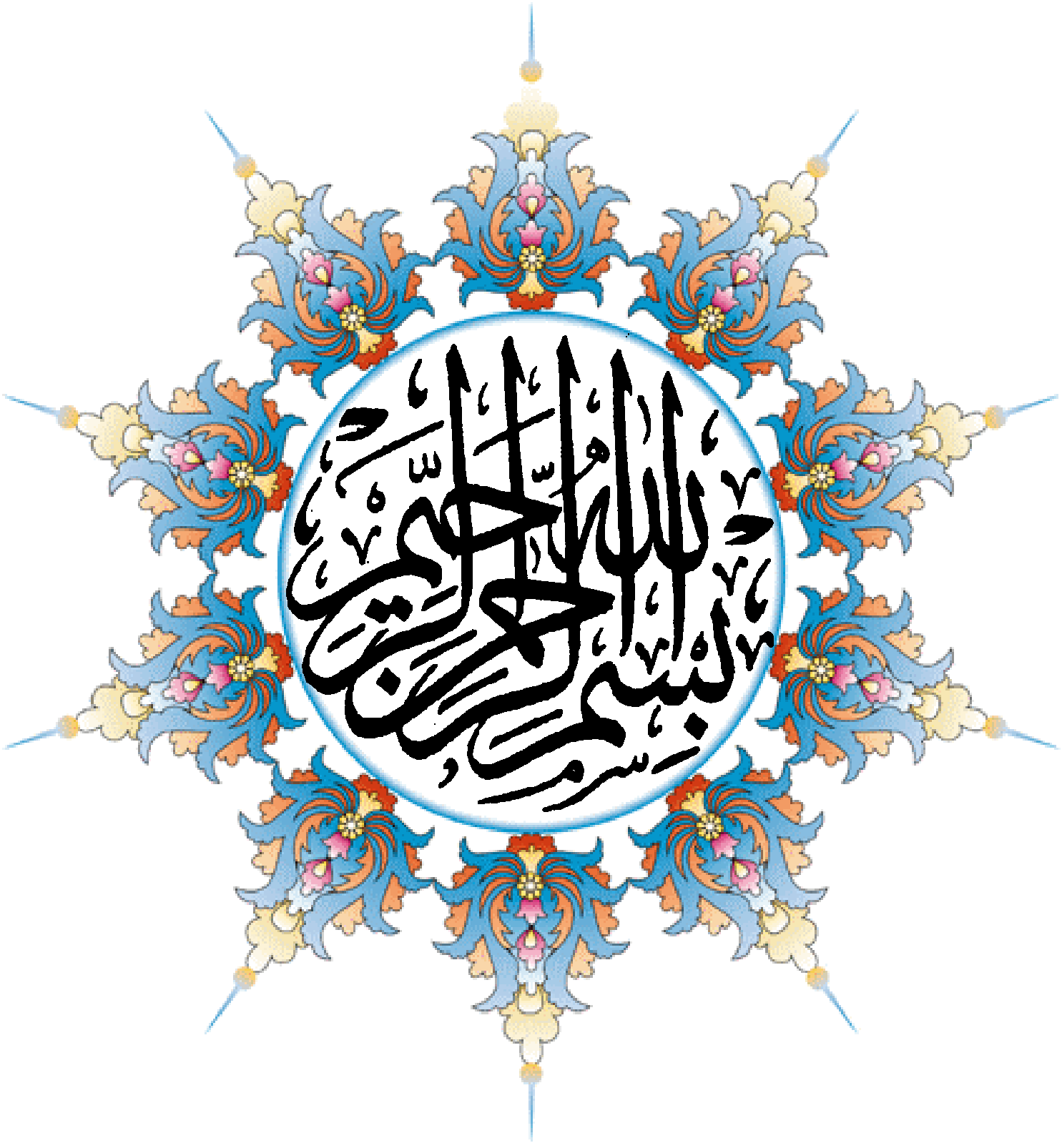
إشراف الأستاذ الدّكتور:

– بركة الأخضر.

أعضاء لجنة المناقشة:

- أ.د: عمارة بوجمعة	جامعة سيدي بلعباس	رئيسًا
- أ.د: بركة الأخضر	جامعة سيدي بلعباس	مُشرفًا ومُقرّرًا
- د: عوّاد عبد القادر	جامعة سيدي بلعباس	مُناقشًا
- د: عبّو عبد القادر	جامعة سعيدة	مُناقشًا
- د: حاكمي الأخضر	جامعة سعيدة	مُناقشًا
- أ.د: عبيد نصر الدّين	جامعة سعيدة	مُناقشًا

السنة الجامعيّة: 1442 هـ/1443 هـ – 2021م/2022م.


بسم الله الرحمن الرحيم

واعلم أنّ العين تـنْوب عن الرَّسل، ويُدرك بها المُراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب، ومنافذ إلى النّفس، والعين أبلغها وأصحُّها دلالة، وأوفـاها عملاً... ولو لمْ يكن من فضل العين إلا أنَّ 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.

بِسمِ اللهِ الرّحمَنِ 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} بِأَييِّكُمُ 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 :

تر : ترجمة.

ع : عدد.

مج : مجلد.

ج : جزء.

ط : طبعة.

تق : تحقيق.

ص ص : صفحتين متتابعتين.

د. ط : دون طبعة.

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

(...) إضافة لفظة للربط بين القول المستشهد به.

الإهداء

❖ إلى من بفيضهم ازدان فكري ووجداني

أمِّي . . . وأبي . . . وإخوتي: **دُنيا وقمريها، نجَاة وأولادها" محمد الأمين، فاطمة الزهراء، خديجة، أسامة"، أخي الفاضل سَليم والصغير أنس، أمَال، سُوميّة.**

جمعنا الله في سرور على رضوانه في الدّنيا والآخرة.

❖ إلى رفيقة دربي زوجتي الفاضلة رعاها الله **سارة.**

❖ وإلى نور وضياء العائلة "**آدم عبد الودود**" أمَّنه الله وجعله قرّة عين لنا.

❖ إلى الأرواح الملائكية: **مروة آلاء، محمود إلياس**- جعلكم الله طيورًا في جنّته-.

❖ إلى كلّ عائلة **مُحمّدِي.**

محمّـد

شكر ?تقدير

عجزاً ألوذ ببضعة أحرف تعبيراً عن جزيل شكري وعظيم امتناني لأستاذي ومعلّمي الدكتور: **بركة الأخضر** الذي رعى هذا المنجز فكرةً ومشروعاً، تقويماً وتهذيباً ... وأبداً أبقى شاكراً لفضله وحافظاً له.

وكم أودّ أن تسعفني الكلمات للتعبير عن امتناني لأعضاء لجنة المناقشة على صبرهم ورحابة صدورهم وسعة حلمهم في قراءة هذا العمل وتثمينه.

وأتقدم بعظيم التقدير والامتنان إلى الأساتذة: د. **عبد القادر عبو**، د.**عبد القادر رابحي**، ود.**شارف مزاري**، الأستاذة: **حوريّة طاهير**. لما أبدوه من عون.... ولما أمدوني به من المصادر النّادرة... فجزاهم الله عني خير الجزاء.

إلى زملائي وزميلاتي الأساتذة جعلهم الله ذخرًا للأمّة.

وأشكر أسرى الذاكرة من الإخوة والأخوات والأصدقاء الذين ساندوني كلّ باسمه وذِكراه.

محمّد

مقدّمة

مقدّمة:

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

والأدب – بشقّيه الشعر والنثر – أحد تلك الظّواهر التي يتصدّى لها النّقد 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 وتلقيه ؟

لقد أضحى القارئ محور عدد من الدّراسات النّقديّة المعاصرة. فقامت مناهج ونظريات عديدة، أهمّها " **نظرية التّلقي Théorie de La réception** " التي جعلت "**المتلقي Récepteur**" (**القارئ Lecteur**) في بؤرة انشغالها، وكان هذا ردّا على المناهج النّقديّة الّتي قدّمت النّص تارة، والمبدع تارةً أخرى. فأنشأت نظريةُ التّلقي منارةً للمتلقي، ومدّته بسلطة افتقدها سابقا. فاستُحدث الحديث عن " **سلطة القارئ** ".

والشّعر من أكثر الأجناس قبولًا للتّحوّل والتّشكّل الّذي تفرزه تحوّلات اللّغة وانزياحاتها عبر بلاغة تتفتّح على الحديث من موالج التّكوين في أدبيّات الخطاب الشّعريّ؛ هذا الخطاب الّذي يقبل التّحوّل وانعطاف الأنساق، وقد نهجت القصيدة العربيّة المعاصرة مسلكًا خفيًا يقوم على اشتغال اللّغة وتوثّب الاستعارة إلى اللامألوف من التّشكّل المجازيّ محدثة خرقًا لم يألفه القارئ.

وفتحت تلاقحات التّأثر والتّجاوب الشعريّ بين شعرنا المغاربيّ وشعراء المشرق العربيّ الباب على مصراعيه أمام النّصّ الشعريّ ليستعيض تقنيات حديثة في نصوصه الشّعريّة، كما كان لانصهار الأجناس الأدبيّة فيما بينها الأثر البالغ في إذابة الحدود ودخول تقنيات جنس على آخر بيسرٍ وانسجام، فالمطّلع على المتن الشعريّ المغاربيّ يلاحظ تلك النّزعة التجريبيّة في القصيدة ومواكبتها للتطوّر الحداثي وتلونها بتقنيات العصر.

فأصبحت القصيدة تشدّ المتلقي على مستوى الرؤية (البصر) والرؤيا (البصيرة) فأضحت شكلًا مرئيًا بفضل ما تكتنزه من هيئة جغرافية وطباعيّة تهيأت لها من تحرّرها من قيود الوزن وسكونيّة الشّكل المعماري، إضافة لما امتلكته منذ أوّل نظمٍ من قدرة على التّشكّل للرؤية الخياليّة والاستحضار في ذهن المتلقّي بجزئيات وتفاصيل دقيقة تنم عن واقعيتها، فأضحت الصّور الشّعريّة كالصوّر السينمائيّة في دقتها وجودة تصويرها العالية.

وقد مسّت هذه الظاهرة جلّ المتن الشعريّ المغاربيّ (الجزائر، المغرب، تونس، موريتانيا، ليبيا) فكانت كفيلة بالبحث والدّراسة ولفت الانتباه.

وفي ظلّ التوجّه الذي بدأناه في مسار ما بعد التدرّج مع التّلقي والتّأويل، بدأت تتبلور فكرة هذا البحث وبعد أخذٍ ورد آثرنا المغامرة في بحث موضوع:

« المشهديّة في الكِتابةِ الشِّعريّة المغاربيّةِ المُعاصرةِ

– بِنياتها وتَجلّياتها الفَنيّة – »

معلومٌ أنّ لكل بحث إشكالية، وقد تبدّت إشكالية هذا البحث – والّتي هي في الحقيقة مجموعة من التّساؤلات – كالتالي:

- فيم تتجلّى هذه الظّاهرة ؟ وما مدى حضورها في المتن الشعريّ المغاربيّ الحديث ؟
- ما أبرز التجلّيات الفنيّة لظاهرة المشهديّة في شعرنا المغاربيّ ؟ وما أبرز الجماليات المترتّبة عنها ؟
- كيف استُثمِر عنصر الفضاء كتِيمة جديدة في النّص الشعرّي الحداثي ؟
- ما مدى فعالية المنجز البصري في عملية تلقي الشعر المغاربي الحداثي ؟
- ما التّحولات التي مسّت عمليّة القراءة في النّقد العربي الحديث ما بعد البنيوي؟
- كيف تمّ استثمار نظريّة التّلقي في محاورة النّصوص الشعريّة الحداثيّة ؟

ولرسم إجابات تقريبية للتساؤلات سالفة الذكر اعتمدنا خطّة قسّمنا البحث بموجبها إلى مدخل وأربعة فصول مذيلة بخاتمة كانت بمثابة حوصلة لأهمّ النّتائج الّتي خلصنا إليها.

فالمدخل سعينا فيه إلى تفكيك صيغة العنوان. حيث حاولنا إيضاح المقصود من المصطلحات الآتية: " **المشهد Scène** "" **الفضاء Espace** "، " **الشِعريّة Poétique**"، " **الحداثة Modernitè** ". فكان كلّ ذلك بمثابة أرضية نظريّة شيّدنا عليها بناء الفصول الموالية.

أمّا الفصل الأوّل فاشتمل على عنصرين الأوّل يتعلّق بالمشهديّة كفعل قرائي وكحدث من استراتيجيات القراءة الفاحصة؛ وعمدنا فيه إلى التدرّج من العام إلى الخاص في كشف لأبرز التحوّلات الّتي مرّت بها القراءة في مسيرتها من النّصّ إلى القارئ الّذي صار الركن الأساسي لها بفعل جمالية التلقّي.

في حين كان العنصر الثّاني كرونولوجيا للشّعر المغاربي في مسيرته للتّأسيس لحداثة الشّكل لما لذلك من صلة وثيقة بمادة الدرس.

أمّا الفصل الثّانيّ، فقد كان استعراضاً لأهمّ الإبدالات التي عرفتها القصيدة المعاصرة على مستوى الشّكل، وعلى مستوى المتن، وهو جوهر هذا العمل حيث أوضحنا من خلاله بنيات المشهدية على مستوى الرؤيا (البصيرة)، ثمّ على مستوى الرؤية (البصر) أي التشكيل البصري والكتابة الجديدة وما انطوت عليه من عناصر (الخط، العنوان، الإهداء، المقطع). وكان هذا الفصل تأسيسًا نظريًا للفصلين الثالث والرابع.

أمّا الفصل الثالث، فقد سعينا من خلاله إلى كشف اللّثام عن حضور المشهدية في النّقد العربيّ القديم والحديث، وأبرزنا حضورها من خلال نماذج تطبيقيّة متنوعة من أقطار مغاربيّة مختلفة، مركّزين على تداخل الأجناس وما أفرزه من إمكانات أتاحت للشّاعر المغاربيّ المعاصر الخوض في غمار البنى المشهديّة على مستوى الرؤيا (البصيرة).

أمّا الفصل الرابع، فقد حاولنا فيه استخراج أهمّ العناصر المشكّلة للفضاء الشعرّي خصوصاً الجانب البصري في نماذج مختلفة من أشعار الحداثة المغاربيّة.

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

وقد رأينا أنّ هذا السبيل الذي سلكناه يلزمه منهجٌ محدّدٌ يناسِبهُ، أو فلنقل مزاوجة بين منهجين؛ **الوصفي والتحليلي** مع اعتماد **مقاربة جماليّة** في قراءة النصوص الشعريّة.

فكان الوصف في الفصلين الأوّل والثاني عندما مهّدنا الأرضيّة النظرية التي أقمنا عليها العمل. أمّا التّحليل؛ فاعتمدناه في الفصلين التّطبيقيين؛ مع اعتماد المقاربة الجماليّة الأمثل للتعامل مع النّصوص الشعريّة. وقد كنّا معزّزين خلال ذلك كلِّه بأفكار جمالية التّلقي وهي إعطاء الاهتمام للمتلقّي، ومدّه بحقّ وحرية المساهمة في بناء المعنى.

ولمعالجة الطرح السابق استعنّا بعدد من المصادر والمراجع بعضها وظفناه في مجال التنظير وتتبُّع النّقد العربي والقراءة؛ اتّسمت بالتحليل والتنظير، وبعضها الآخر كانت دواوين شعريّة ومصادر تتعلّق بنقد الشعر. نذكر منها استئناسًا:كتاب **التّشكيل البصري في الشعر العربي الحديث** (1950–2004) لمحمد الصفراني والّذي شكّل منهلًا للتنظير وضبط المصطلحات بمعية كتاب **الشكل والخطاب** لمحمد الماكري، إضافة إلى مؤلّفات النّقاد والمبدعين المغاربة على غرار كتابيّ **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته االتقليدية وظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** لمحمد بنيس. كما أنّنا استفدنا من بعض الدراسات الأكاديميّة على غرار: **مذكرة الدكتوراه التّشكيل الفضائي في الشعر الجزائري** أحمد سعود، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي 2017–2018، **ومذكرة التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته** لليندة بولحارس، جامعة أكلي محند البويرة، 2014–2015. و دراسة لمحمد بن عبد الحي، بعنوان **التجديد في الشعر الموريتاني، رسالة لنيل شهادة الأستاذية في اللغة والأدب**، المدرسة العلياء للتعليم موريتانيا، 1981– 1982.

أمّا فيما يخصّ التطبيق فقد وقع لدينا ارتباك كبير خصوصًا وموضوع البحث مترامي الأطراف، فاستنجدنا بالمنقذ الأستاذ المشرف الّذي أرشدنا إلى أخذ نماذج متنوعة من القطر المغاربي تفي بالظاهرة المدروسة وجزئياتها، فتأتى لنا ذلك، ولعلّ المطّلع على عملنا هذا يعتب ذلك فقد أوضحنا علّة ذاك وما لا يدرك جلّه لا يترك كلّه.

ولا يخفى على مرتاد البحث العلمي ما يواجه صاحبه من صعوبات ومشاقٍ تؤرق كاهله وتقف في وجهه عقبة وكداء لا يسعه إلا تجاوزها، فقد واجهتنا مصاعب وقفت في طريق بحثنا نذكر منها: عدم تبلور فكرة البحث الأساسيّة خصوصاً الجانب التطبيقي إلا بعد المضي في متابعته بالدراسة، فقد تغيّرت الرؤى حوله –خصوصًا وموضوع البحث شاسع– إلى أن تبدّدت هذه الحيرة

واتجهنا للتصدّي إلى نماذج شعرية مغاربيّة حديثة ومعاصرة متنوّعة تفي بالظاهرة المدروسة وتمّ دراستها وفق ما تمليه قراءة جمالية التلقّي.

إنّ هذا العمل ما كان ليتمّ لولا الجديّة الّتي أبداها الأستاذ المشرف **الدكتور بركة الأخضر**؛ 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، وجعله ممّن يدخل في قوله تعالى: ﴿ ***يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ*** ﴾[1].

تمّت بعون الله يوم: السبت لست عشر خلون من ربيع الأوّل لسنة ثلاث وأربعين وأربعمائة وألف هجري على السّاعة 21:00 مساءً بسعيدة.

[1] سورة المجادلة، الآية 11.

مدخل

وفيه :

- تفكيك صيغة العنوان.

تَفْكِيكُ صِيغَةِ العُنْوان:

رأينا أنّ الضرورة المنهجية تقتضي منّا بسط رؤية مُوجَزة لبعض المصطلحات المكوّنة لعنوان المذكرة، لذا سنتوخى في هذا المقام ضبط مفهوم كلّ من الـ "**المشهديّة، الفضاء، الشعريّة.**" ونحدّد الأبعاد الدّلالية لكلّ منها.

1- المشهديّة الأبعاد والحدود:

أولًا: مفهوم المشهد:

يتقاطع مفهوم المشهد بين الكثير من الفنون على غرار المسرح والسينما، وقد لاقى حضورًا بارزًا في الشعر العربيّ المعاصر، وهو بهذا الوصف مصطلح يعتريه الكثير من اللبس والغموض لتداول المختلفة عليه، فارتأينا بسط حدّه اللّغوي والاصطلاحي.

أ- المفهوم اللّغويّ :

المشهد:

مصدر على وزن مفعل؛ مشتق من الجذر الثلاثي (شهد).

فعند " **ابن فارس**" : " **الشين والهاء والدال على حضور، وعلم وإعلام، لا يخرج شيء من فروعه من الذي ذكرناه من ذلك الإشّهاد يجمع الأصول التي ذكرناها من الحضور والعلم والإعلام، يقال: شهد يشهد شهادة، والمشهد: محضر النّاس.**[1]

[1] ابن الفارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، د ط ، 19، ج3، بيروت، لبنان، ص221

أمّا " **الجواهري**" عرّفه على أنه « **محضر النّاس وامرأة مشهد إذا حضر زوجها كما يقال للغائب زوجها مغيب**».[1]

وفي معجم آخر ذكر أنّ المشهد «**لا يخرج عن مآتم محضر الناس ومجمع الناس، ومكان استشهاد الشهيد، منظر في فصل الرواية التمثيلية**»[2]. وهذا كلّه من معاني المشهد محضر الناس ومجتمعهم.

معنى المشاهدة «**يطلق عليها رؤية الأشياء بدلائل التوحيد وتطلق بإزائه على رؤية الحق في الأشياء**»[3]، فالمشهد يحكم فيه الإحساس سواء كان بالحواس الظاهرة أو الباطنة، وفي الإغريق كان المشهد يعتبرونه حوارا مسرحيا، في حين أن بعض الكلاسيكيين عرّفوه بأنّه الفصل وهو أهمّ ما يتمّ في الفصل من أحداث.[4]

أمّا **أبو حامد الغزالي** فيرى: « **المشهد مشهدان، جمال صورة ظاهرة مُدركة بعين الرأس، والثانية جمال صورة باطنة مُدركة بعين القلب ونور البصيرة**»[5]، فالأول يدركه الصبيان والبهائم، والثاني يختص بإدراكه أرباب القلوب، ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهرا من الحياة.

---

[1] الجواهري الصحاح، تح: أحمد عبد الغفار عطار، دار العلم للملايين،ط4، ج2، السنة، 1990، بيروت ، لبنان، ص484.

[2] جبران مسعود الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، ط3، ج3، السنة، كانون الثاني 1990، بيروت، لبنالن، ص198

[3] الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص213.

[4] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، السنة، مارس1979، بيروت، لبنان، ص251.

[5] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية،ج4، ط1، السنة، 1423هـ، 2002م، بيروت، لبنان، ص404.

جاء في المعجم[1]: شَهِدَ الرَجُلُ شَهادَةً أي: بيَّنَ مَا يَعلمه وَأَظْهَرَهُ، وشَهِدَ بالله: حَلَفَ به، وشهد المجْلِسَ شُهودًا أي: حَضَرَهُ فَهو شاهِدٌ، وهُم شُهودٌ، أي : حُضُورٌ، وشَهِدَ الحادثَ، أي: عَاينَهُ.

الشَاهِدُ: الحَاضِرُ، والشَاهِدُ: من يؤدي الشهادة (ج) شُهُودٌ ، و أَشْهَادٌ.

والمشْهَدُ: مَحْضَرُ النّاسِ ومُجْتَمَعُهُم، (ج) مَشَاهِدُ، ومنه (مَشَاهِدُ مَكّة) أي: مواطن اجتماع الحجيج. **المشْهُودُ** : ومنه يَومٌ مَشْهُودٌ أي: يوم القيامة.

وردت كلمة المشهد في النّصّ المقدّس باشتقاقاتها المختلفة من اسم الفاعل واسم المفعول واسمي الزمان والمكان في عدّة مواضع من آي القرآن الحكيم، فمن ذلك قول الله تعالى ﴿ ذَلِكَ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ لَّهُ النَّاسُ وَذَلِكَ يَوْمٌ مَّشْهُودٌ ﴾[2]أي: يحضره ويشهده جميع الخلائق.

أمّا في قول البارئ:﴿ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الكَاذِبِينَ ﴾[3] أي: بيّن الصبيّ في المهد وأنطقه الله بما يعلمه في شأن يوسف عليه السلام، في حين وردت في قوله تعالى: ﴿ فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِن بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِّلَّذِينَ كَفَرُوا مِن مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾[4] . أي: حضور أهوال يوم القيامة.

---

[1] محمد خير أبو حرب، المعجم المدرسي السوري، تد: ندوة النوري، وزارة التربيّة، ط 1، 1985، سوريا، ص570-571.

[2] سورة هود، الآية 103.

[3] سورة يوسف، الآية 26 .

[4] سورة مريم، الآية 37.

ب– المفهوم الاصطلاحي:

ترجع جذور كلمة " **المشهد Scène**" إلى تراجيديات العهد الإغريقي وممّا كان يُراد بها أنّها حوار مسرحي يدوم وقتا معيّنا، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، فالمشهد هو المقطع الجزئي منفصل، ومجموع المقاطع/ المشاهد تشكّل فصلا وهناك من جعله مرادفا للفصل.[1]

والمشهد هو ما يشهده الناس عامة على خشبة المسرح من مناظر وتمثيل أو رقص وإيماء[2]. ويُعد المشهد أحد مكونات السرد الرئيسية إلى جانب الثغرة والوقفة والتمديد والتلخيص، وعندما يكون هناك تعادل بين المقطع السّردي والمروي الذي يُمثله هذا المقطع "كما في الحوار"، وعندما يكون "زمن الخطاب" معادلا "لزمن القصة" نكون أمام المشهد، إن التعادل التقليدي بين المقطع السّردي والحكاية، غالبا ما يتميّز بالغياب (النسبي) لوساطة الرّاوي، والتأكيد على وصف الحدث لحظة بلحظة، والتفصيل المتقن لأحداث محددة واستخدام الفعل الماضي المنتهي، عِوضا من غير التام وتفصيل الأفعال المشهديّة وليس أفعال ديمومة.

إنّ المشهد الدراميّ يقابل تقليدا " **التلخيص أو البانوراما** "[3]، فـ" المشهد" وثيق الصّلة بالمكان بالموازاة مع الأشخاص، إذن هو تصوير لمجموعة من الأشخاص وهم يشغلون حيزا

[1] ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة ناشرون، لبنان، 1997، ص144.

[2] ينظر: أسماء بوبكر، المشهد في المعجم المصطلح، دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، جامعة أحمد دراية، أدرار، ص76.

[3] مجدي وهيبة، والكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،ط2، بيروت، ص367

مكانيا بحضورهم الفعلي أو الافتراضي في فترة زمنيّة ما،حضور تحركه الدراما القابعة في اللغة السردية.[1]

ويُعرّف المشهد أيضا على أنه " سلسلة من اللقطات المرتبطة ببعضها البعض جمع بها عنصر مشترك وهو المنظر أو التطور أو الحركة أو الشخصية أو الحالة النفسية أو ما إلى ذلك، فهو جزء رئيسي من الفلم، ويقابل الفصل في الكتاب".[2]

ويحدّد المشهد على أنه التقسيم الجزئي من المساحة الكلّية للفيلم السينمائي أو جزء رئيسي من الفلم ويقابل الفصل في الكتاب أي أن الدراما الكبيرة (سيناريو أو فلم) ويعدّ المشهد العنصر الوحيد من عناصر النّص الأكثر بروزًا، إنّه الوحدة المحدّدة للفعل، فهو المكان الّذي تروى فيه القصة، فالمشاهد الجيدة تصنع أفلاما جيدة، وعندما نتأمل فلما جيدا فإنّنا نتذكر المشاهد الجيّدة وليس الفلم كلّه.[3]

وتكمن أهمية المشهد السينمائي كونه يشكل المحرّك المؤدّي للنّمو الدرامي في الفلم، لأن أي تغيير في المشهد، أي الانتقال من مشهد لآخر يتبعه حتما تطورٌ في القصة الفيلمية، فتغيرات المشهد ضرورية في تطور النص، وغاية المشهد هو دفع القصة إلى الأمام، وكل مشهد لابد أن يكشف في الأقل عنصرا واحدا من معلومات القصة الضرورية للقارئ أو المشاهد فكما هو معروف أن الفيلم السينمائي هو قصة تروى من خلال أحداث معينة أو أحداث أخرى لا تروى، فالأولى تتضمنها المشاهد والأخرى تحدث بين المشاهد[4]، فيعرف "**يوجين**

---

[1] أسماء بوبكر، المشهد في المعجم المصطلح، ص77.

[2] ينظر: وايت سوين، تر: أحمد الحضري كتابة السيناريو للسينما، دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، السنة، 2010، القاهرة، مصر.

[3] ينظر: أمينة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص23.

[4] ينظر: سيد فيلد، تر، سامي محمد ، السيناريو، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، السنة 1979، ص137.

فال" المشهد أنه قطع من القصة كلها تحدث من خلاله بعض الأحداث والآن يحدث كل حدث في مكان معين ووقت معين.

ويقدم "**جان بول توروك**" تعريفا مشابها لما أورده "**فال**" فهو يُعرف المشهد بأنه الوحدة الدرامية المستقلة، ويتضمن فعلا مستمرا له تاريخ دقيق، ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها دون حذف.

ثانيًا: مفهوم المشهديّة الشعريّة:

حديثنا عن المشهديّة الشعريّة هو تناول لكلّ العناصر الّتي تُشكّل المشهد الشعريّ متضمّنة في الصّورة الشعريّة من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية، فالتّجربة الشعريّة لا تُقدّم بأسلوب يتّسم بالمباشرة، بل تختار عناصر متفرّقة يُجمع بينها بشكل تآلفي وبنسق جمالي يبعث على الدهشة والاستغراب.

وإذا كانت الصورة وسيلة الشّعر للتعبير، والقصيدة الجيّدة صورة في حدّ ذاتها يُراد لها العيش في الأذهان[1]، فالتّصوير الشّعريّ هو الّذي يحقّق ذلك كونـه يستجيب – بمرونته العجيبة – لعمليّة تشكيل المشهد الشعريّ؛ فـ «**التعبير لا يكتسب قوّته الدّلاليّة إلّا من خلال استغراقه المشهد فيكون له شأن الكسوة السابغة الّتي لا تكشف عورة، ولا تبدي عيبًا، ومحطّ الإعجاب أن لا يجد المتلقّي ما يزيده على التعبير إن هو قلّب المشهد وعناصره تقليبًا بليغًا، متجاوزًا حضوره إلى الغياب**»[2]، فالشاعر بقدرته الخفيّة على فهم كنه

[1] ينظر: أحمد مداس، لسانيات النصّ – نحو منهج لتحليل الخطاب الشعريّ–، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2007، ص 28.

[2] حبيب مونسي، شعريّة المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 2009، ص 46.

الأشياء وإيجاد عناصر خفيّة بينها فيعبّر عن ذلك فاسحًا المجال لمعانيه ما بين المبوح به والمسكوت عنه.

وللمشهديّة الشعريّة عناصر تدخل في تشكيلها على غرار: **الوصف، والحركة والإيقاع.**

وبما أنّ المشهديّة ترتكز على قدر كبير من الأمكنة، فكان من الضروري توضيح مصطلح الفضاء، لما له من علاقة وطيدة ومتشابكة مع الجوانب المشهديّة في النّصّ الشعريّ.

2- الفضـاء Espace:

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

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

أمَّا في الأدب – وبالأخص في النّصوص الشّعريّة- فيعدّ مكوّنا أساسياً ومركزياً.

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

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

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 تُفضِي بنا إلى الوقوف على أنّ "**الفضاء**" لدى بعض النقاد 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**»[1].

ولعلَّ 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 تحديدا، وما يحويه بإمكاننا تخيّله.

وإذا ما جئنا للبحث عن معنى كلمة "**فضاء**" في المعاجم العربية، فإنّنا نجد تماثلاً بين ما ذكر أعلاه، وبين ما عرض في هذه المعاجم. **فالفضاء** فيها هو«**المكان الواسع من الأرض... والفضاء: الخالي الفارغ الواسع من الأرض**»[2]. أمّا المكانُ فهو« **مَوْضِعُ لِكَيْنونُة الشّيء فيه**»[3]. وعليه فالفضاء أعمُّ وأشمل، وأوسع.

---

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

[2] ابن منظور، لسان العرب، نسّقه وعلق ووضع فهارسه، علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ج 10 ص ص282 ،283 .

[3] المصدر نفسه : 3/ 163.

أمّا مصطلح"**حيِّز**"، فنجده عند **عبد الملك مرتاض** والذي يجعله مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي:**(Espace, Space)**. غير أنّنا نجد من يعارضه في مقصده هذا، ويقدم فكرة أن« **الحيِّز محدُودُ متناهٍ، حيث أنّ " الحيِّز" هو ما يحدّ بحدود معيّنة لأنّ حيّز الشَّيءِ حَدّه، ومن ثم لا يصحّ أن نقول الحيّز هو ما لا يحدّ بحدودٍ ولا ينتهي بنهاية، فنعرف الشيء بِضده حتى لو كان المعنى اصطلاحيا**»[1].

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 العنوان الفرعي من باب التّغليب الذي لم نجد منه بدا، وإلا فإنّنا لا نرتاح إلى هذه التّسمية الجغرافية في النقد الرّوائي: حيث إنّ المكان يصبح قاصراً أمام إطلاقات أخراة أشمل وأوسع وأشسع مثل الحيز أو الفضاء**»[2].

ويظهر ترسّخ مصطلح"**الحيّز**" لديه أيضاً في قوله:« **وأنشأنا...مصطلحاً خالصاً لها هو"الحيّز" فجعلناه مقابلاً للمصطلح Espace** »[3].

---

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

[2] عبد الملك مرتاض، "تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة1995، ص245.

[3] 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 التحليل السيميائي؛ فذكر في ذلك عدة مفاهيم كـ:«**الحيّزِ، التحييز Spatialisation التحايز، الحيّز الأمامي الحيّز الخلفي**،... »[1].

يُفسّرُ لنا هذا التضاربُ والتباين تردُّد المفاهيم بين النظرية والتطبيق، والتباسها الدائم، غير أنّ هذا هو دأب الأبحاث الإنسانية، لأنها تخضع لوجهات النظر وطرق التحليل والفهم. وارتكازاً على هذا – وبالعودة إلى مصطلح الفضاء – نجد الناقد **حميد لحميدَاني** يرى أنّ الفضاء مرتبط بزاوية النظر عند الأديب، ويحدّد بهذا أشكالا أربعة لمفهوم الفضاء، وهي:

1. الفضاء الجغرافي (المكان).
2. الفضاء النصّي.
3. الفضاء الدّلالي.
4. الفضاء كمنظور[2].

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

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض:" في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم240،ديسمبر/كانون الأول، سنة1998، وبنظر أيضا:" نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية- دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، سنة 2003.

[2] ينظر: حميد لحميداني، المرجع السابق، ص62 .

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 بـ« **تحديد القيمة الإنسانية للفضاءات التي بالإمكان حيازتها، والّتي من الممكن الذود عنها ضدّ القوى المعادية، أي الفضاءات المحبوبة...إنّ الفضاء المحتجز من قبل الخيال لا يمكن أن يبقي فضاء لا مباليا، ومقصوراً على تفكير المهندس... وعلى وجه الخصوص، يكاد في الغالب، يجذبنا نحوه؛ لأنّه يكثّف الوجود ضمن حدود واقية**»[1].

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

وفي سياق الحديث عن علاقات، ووظائف، ودلالات النظام الفضائي نجد يوري لوتمان**Joury Lotman** يحدِّد مفهوم التقاطب المكاني كإجراء نقديّ يوظّفه في قراءاته الشّعريّة من خلال الأعلى والأسفل، اليسار واليمين، القريب والبعيد، المحدّد واللامحدّد، المفتوح والمغلق، المنقطع والمتصل[2].

كما أنّ الدِّراسات السّيميائيّة اهتمّت بمصطلح الفضاء وأولَته العناية. بحيث شكّل اضطرابه إشكاليةً سيميائية، ورغم ذلك بقي إجراءً متّخذا لمقاربة النصوص السّردية.

---

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

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

فنجد أنّ التحليل السيميائي ينطلق من فرضية فحواها«**أنَّ الفضاء نظام دال يمكن أن نحلِّله بإحداث تعالق بين شكلَيْ التّعبير والمضمون، وننظر إليه على أنّه مركب كالكلام**»[1].

ونجده عند **غريماس Greimas** يعني« **الشيء المبني المحتوي على عناصر غير مستمرة انطلاقا من الامتداد المعتبر، مثل شساعة مملوءة، ممتلئة دون وجود حل لاستمراريته. ومن الممكن أن 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 للطبيعية كالفضاء المشيّد). وإذا ما أضفنا إلى هذه الكلمة كلّ الاستعمالات المجازية المختلفة نسجّل أنّ استعمال الفضاء يتطلّب احتراسا من السيميائيين**»[2].

يُستشَفّ من خلال جملة **غريماس** الأخيرة التأكيد على أنّ مصطلح الفضاء متشعّب ويستحضر امتدادات عديدة، وإلا لَما حذّر غريماس من ضرورة التوخي والاحتراس.

أمَّا عند " **جيرار جينات Gérard Genette**"، فإنّنا نجد رؤية أوسع للفضاء، فيحدد فضائية فاعلة في الأدب، وهي فضائية اللغة؛ والتي «**تعتبر في نظامها الضّمني، نظام اللسان الذي يوجّه ويحدّد كلّ فعل للكلمة، وقد تكون هذه الفضائية ظاهرة بجلاء في العمل**

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

[2] Greimas et Courtes, Dictionnaire sémiotique raisonné de la théorie du langage, Espace, Hachette, Paris,1979,pp132.133.

الأدبي وذلك من خلال استعمال النّص المكتوب»[1]. وفضائية اللّغة هذه تشكّل أولى الأنماط الأدبية. أمّا ثاني الأنماط، فهو " **فضائية الكتابة**" والتي هي رمز للفضائية العميقة للّغة.

كما أنّنا نجد توجُّهاً آخر يقول بـ"**الفضاء النصّي**" لدى **ميشال بوتور Michel Butor**[2]، ولعلَّ ملخص معناه أنّه يشير إلى التشكّل البصَري للنص من خلال الخط، وتنسيق الصفحة، وهيئة الكتاب.

وهذا يحيل إلى الشّكل الخارجي، فمفهُومُ الفضاءِ النَّصّي يعزى إلى ما يدركه البصرُ عند تصفّح النّص.

وهناك 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 للنصوص السّردية جامعاً في تلك المقاربة بين النظري والتطبيقي. فحدّد الجذور الفنية والفلسفية، والعلمية للفضاء قصد أن تتجلى هذه المرجعيات أثناء الدراسة.[3]

وأشار أيضاً إلى فضائية "**المطابق المولّد**" معالجا من خلالها التأويل المفتوح، وفاعلية القراءة ومن بين ما يحيل إليه هذا المفهوم؛« **التداخل الفضائي للقارئ والشخصيات، والنّص باعتبارهم يتعايشون ضمن حقل دينامي لا زمني يسمح بالتّأويل. إنَّ المطابقة المولّدة،**

---

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

[2] ينظر ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 2، سنة 1982، ص 108 وما بعدها.

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

هي– بتعبير آخر– الحقل الدينامي الفضائي للنّص أو الحقل النصي الدينامي، أو الدينامية الفضائية للنّص»[1].

فمفهوم الفضاء إذن وثيق الصّلة بمكوّنات النص الشّعري، وبالمتلقي، وببقية الفنون الأخرى؛ ممّا يسهم في تشكّل النص الشّعري في كليته، ليطرح أمام القراءة، فصِلَتهُ بمكونات النص الشّعري بديهية كونه أحد تلك المكونات، ويتطرق له كل محلّل للعمل الشّعري مهما كانت درجة التحليل أو وسيلته.

أمَّا عن صلته بالمتلقي (القارئ)، فإنّ هذا الأخير يمثّل امتداداً وانفتاحاً للفضاء على عدّة آفاق منها الرمزية، و الدلالية. وبهذا «**تغدو استراتيجية الفضاء استراتيجية تأويلية في جوهرها حتى وإنْ كانت في الأصل، وفي الأساسِ تكوينية وملتحمة ببناء النص**»[2].

فالتصوّرُ الحاصل أنّ القارئ يقومُ بتفكيك عناصر ذلك الفضاء، من جهة، ومَلءِ الفراغات البيضاء من جهة أخرى. ثمّ إنّ جمالية الكتابة الفنية– الشّعريَّة– «**تتكفّل بقول نصف ما تريد قوله وتترك النصفَ الآخر للمتلقي**»[3]. وباتّباع هذه الآلية تزداد إمكانيات التأويل توسّعاً.

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

---

[1] لحسن احمامة، مقدمة شعرية الفضاء الروائي، جوزيف كيسنر، ص11.

[2] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، ص33.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، ص150.

بهذا نكون قد وضّحنا أهمّ ما يمكننا قوله عن مصطلح " **الفضاء** " كلفظ جمالي وكعنصر من عناصر النّص الشعري.

3- الشّعريّة: Poétique

جرت العادة عندنا أن يُحتفى بالوافد الجديد، فيجتهد الباحثون العرب في إيجاد نظير أو قريب له في "التراث"، ولن يعجزوا عن ذلك هذه المرة، وها هو **محمد بنيس** يعدّد لنا تلك الدّوال قائلاً: «**أعطى العرب القدماء للشعرية تسميات عديدة أشهرها "صناعة الشعر" لابن سلام الجمحي وصناعة الشعر للجاحظ ونقد الشعر لقدامة بن جعفر وقواعد الشعر لأبي عباس أحمد بن يحي، وعيار الشعر لابن طباطبا، وعلم الشعر لابن سينا والتسمية المهيمنة في صناعة الشعر التي نعثر عليها بوفرة لدى أبي هلال العسكري وابن رشيق وحازم القرطاجي وغيرهم**»[1].

لست مهتماً في هذا المقام بالتأصيل التاريخي للمصطلح لكنه تمهيدٌ يرسم لنا الصورة الخلفية لمصطلح الشعرية العربية. وبمراجعة كتاب **مفاهيم الشعرية**، يتضح أنّ مؤلفه يعقد علاقة وثيقة بين نموذجين للشعرية العربية، نموذج الجرجاني؛ من خلال نظرية النظم ونموذج حازم القرطاجني من خلال كتاب المنهاج، حيث ربط بين حازم وياكوبسون في مفهوم الوظيفة قائلاً: « **فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون لدى القرطاجني نحددها كالآتي:**

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار الهدى، ط1، 1979، ص 42.

1- ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة

2- ما يرجع إلى القائل= الرسالة

3- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق

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

في الحقيقة، لا يمكن أن تتجاهل هذه العبقرية في تراثنا، لكنها تشكل **"طفرة"** في الفكر النقدي العربي لأنها عجزت عن التواصل والإنتاج الخصب، ويبقى أن نعترف أن نموذج ياكوبسون هو وليد سياقات معرفية تعكس «**أثر الرياضايات والفلسفة وعلم النفس على النظرية التواصلية عند ياكوبسون**»[2].

وتعتبر «**"نظرية النظم" الجرجانية أعلى تلك الأسس التي حاولت أن تستنبط قوانين الإبداع الشعري عامة والإعجاز خاصة**»[3]

ولعل استنباط القوانين أحد المقومات التي تطرحها الشعرية الحديثة –في تعريفها–، لكن النظم الجرجاني ظل يدور في الفلك البلاغي ويتنفس الجو القرآني الذي منحه مبرر الوجود لا الدراسة الجمالية لذاتها ومن أجل ذاتها، كما سعت لطرحه الشعرية 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.

[2] http://thaqafa.sakhr.com motanaby/manaheg/0026.asp-23-02-2016 ./ 10 :35 pm.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، 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، اما الثاني: فهو رفض ما كانت تذهب إليه الكلاسيكية القديمة من أن لكل أثر أدبي

في النّقد الغربي:

وإذا أمكننا الانطلاق من المعنى العام لكلمة الشّعريّة فإنّها لصيقة بالشّعر، أصبحت كلمة "الشّعر" تطلق على كلّ موضوع يعالج فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللّون من المشاعر حيث كتب **بول فاليري Pole Valery**: «**نحن نقول عن مشهد طبيعي أنّه شاعري، ونقول ذلك أيضاً عن بعض مواقف الحياة، وأحياناً نقول عن شخص ما أنّه شاعري**»[1] .

بهذا اتّسعت الموضوعات الّتي وصفت بالشّعريّة؛ من الرسم إلى الموسيقى إلى باقي الفنون، لتشمل أغلب مظاهر الحياة. غير أن النقطة التي يجب الوقوف عليها هي أنّ الشعرية درسٌ للشّعر والنثر معاً، بدليل أقدم شعرية كتاب أرسطو "فن الشعر"، الذي شكّل نظرية الأدب، والأمر ذاته يؤكده – مرة أخرى – تودوروف لما يقول: «**وتتعلق كلمة شعرية في هذا النّص بالأدب كله، سواء أكان منظوماً أو لا، بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية**»[2].

فالقيمة الجمالية تدرك بمقارنة مسافة الانحراف **Ecart** بين البنيتين المعيارية/ الشعرية، «**والشّاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه فهي: لغة عن اللغة تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها،**

ثنائية متقابلة، أي شكلا ومضموناً، فالشكل والمضمون يكوّنان وحدة عضوية متلاحمة، لا يمكن فصلها». يُنظر: عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 172.

[1] جون كوين، النظرية 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، ط2، 1990، ص 24.

وهذا تميز للشاعرية عن اللغة العادية»[1]. وعليه يمكن وصف اللغة الشعرية؛ بأنها اللغة الكبرى التي تسكن اللغة، وتنحرف عنها متجاوزة قاموسيتها.

وفي هذا الباب يحضرنا تساؤل **كمال أبو ديب** القائل:«**هل هناك موضوعات شعرية وأخرى غير شعرية؟**». ليعود فيجيب عنه بطريقة غير جازمة قائلاً: «**سوف أتجنب الإجابة عن هذا السؤال بطريقة مباشرة**(...) **(إذاً) ثمّة معاينة شعرية وأخرى غير شعرية في موقف الإنسان من الوجود**»[2]. من هنا يتبين أن كل الموضوعات يمكن أن تكون شعرية؛ وذلك حسب قدرة النّاص 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 الكلمة توسعاً في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النّوع من الإحساس الجمالي**»[3].

فالشّعرية 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.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، ص 20.

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

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

بالرّغم من تداول مصطلح الشعرية في الأوساط النقدية فإنه كمفهوم مازال يشوبه بعض الغموض والخلط مع مفاهيم أخرى فمازال 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 والتّوظيف تبيّن أنّ الشّعريّة قد امتد أفقها بعيداً وشملت النصوص 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 أن أستدل على جوهر ودلالة المصطلح وتوظيفاته في مجال بحثنا هذا.

إنّ استخدام هذا المصطلح قديماً ترجمه العرب إلى – بويطيقا – أو إلى – فن الشعر– وقد اعتبر **عبد القادر الجرجاني** أن اللغة المجازية هي نبض الشعرية وأصبحت الشعرية مع مرور الوقت فرعاً من فروع علم الجمال الفلسفي لاسيما في ألمانيا مع بداية القرن الثامن عشر، أما الاستخدامات الحديثة فقد تنوعت وتشعبت على مدار الساحة النقدية بمرادفات ومقابلات مختلفة تجاوزت مصطلح الشعرية منها على سبيل المثال الإنشائية، الأدبية، الشاعرية، الجمالية وما إلى ذلك، وهذا دليل على سعة الشعرية واتساع فضائها

يعرّف **رومان ياكوبسون Roman Yacopson** المفهوم وفقاً للنصوص التي تعتمد الجانب اللغوي سبيلاً للاتصال مع المتلقي فيقول إن الشعرية «**كلّ ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً**»[1]. **في حين نجد أن** تزفيتان تودوروف **Tzvetan Todorov يركّز على البنى**

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

الداخلية للنّصوص وكيفية انتظامها والتزامها بشروط الإبداع فيرى: «أن الشّعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل لمعرفة القوانين التي تنتظم ولادة كل عمل»[1].

ويوضّح **جان كوهن Jean Cohen** ذلك أيضاً، ويؤكد «**أنّ قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة الخارجية في حين أنّ قانون اللّغة الشّعريّة يعتمد على التّجربة الباطنيّة ويختصر المتشابهات**»[2].

فاللّغة الشّعريّة عنده خروج عن المألوف واختصار للتجربة الباطنية، وتجسيد لرؤى الشاعر من خلال لغة تستوعب التجربة وتختزل المتشابهات.

كان هذا بسطاً للمصطلحات المشكلة لعنوان هذه الرّسالة، قصد وضع القارئ في جوّ الموضوع، ولنسلك مسلكاً رشيداً في طرق هذا الموضوع.

[1] تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، سنة 1987، ص 23.

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

الفصل الأوّل

القراءةُ وبُعدُها المَشْهَدِيّ

1- تحوّلات القراءة من النّصّ إلى القارئ.

2- الشّعرُ المغاربِيّ – التأسيس لحداثة الشّكل.

3- خلاصة الفصل.

المشهدية فعل قرائي:

يعتبر الشّعر من الأجناس الأدبيّة القابلة للتحوّل بفعل التشكّل الّذي تفرضه اللّغة بانزياحاتها عبر البلاغة الّتي تفرض الانفتاح على كلّ محدث من أدبيات الكتابة الشعريّة، ومن هنا فالخطاب الشعريّ يتآلف ويستجيب للتحوّل ويلبي دعوة الأنساق وانعطاف الأسيقة، وهو لا يخضع لمعيارية القطعية.

منه هذا المنطلق لابد من التأكيد على أنّ المشهديّة في الشعر العربي المعاصر كانت محصلة لتنامي وتكامل نظرية القراءة الّتي بلورت وجهات نظر من زوايا عديدة للحدث القرائي، والّذي تعدّ المشهدية أحد محصلاته.

فعملية القراءة تتناغم شيئا فشيئا لتصل بين المبدع والمتلقي بصلة تتعمق أحيانا وتخفت أحيانا أخرى.

1- تحولات القراءة من النَّص إلى القارئ:

- **حول القراءة:**

القراءة في اللغة من قرأ[1] قرءً وقِراءةً وقُرآناً : إذا تلاه، وقرأت الشيء قرآناً إذا جمعته وضممت بعضه إلى بعض، وقوله تعالى: ﴿ **إنَّ علينا جَمْعه وقُرآنه**﴾، أَي جَمْعَه وقِراءَته ﴿**فَإِذا قَرَأْنَاهُ فاتَّبِعْ قُرْآنَهُ**﴾، أَي قِراءَتَهُ. ومعنى قَرَأْتُ القُرآن: لَفَظْت به مَجْمُوعاً أَي أَلقيته.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة " قرأ "، ج 1، ص ص 128، 130.

أمّا القراءة من منظور الحقل النقدي، فقد« **مثّل بارت العلاقة بين الكاتب والنّص والقارئ بعلاقة إيروسية (Erotic) حين يتكلّم إلى جسد الكاتب، وهو أشدّ ما فيه واقعية وحميمية يقدم إلى حس القارئ الذي يستجيب هو الآخر استجابة حميمية، وبذلك يتحول القارئ إلى إنسانٍ مشدّود بالمتعة أو اللذة وهما مصطلحان مختلفان في اعتقاده**»[1].

وهو يقول بتعدّد القراءات وذلك بتوالد الكتابات[2]، وهي عملية مهمة وخطرة في الوقت نفسه، فالقراءة في نظر بارت «**عملية تقرير مصيري بالنسبة للنصّ**»[3].

أمَّا الباحث الألماني **فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser** فيعدّ القراءة «**عمليّة تدخّل في ديناميكية البحث عن مدلول من أجل نصّية لا يمكن أن توجد من غير البحث المستمر للقارئ أي إذابة نظرية للنص، هي نظرية القراءة**»[4] وهكذا، تتحدّد عملية القراءة لدى إيزر كتفاعل بين النّص والقارئ، وتغدو عملية الكتابة حدث، وكلاهما فعلان يتطلبان شخصين نشيطين بشكل مختلف هما المؤلف والقارئ.

---

[1] مولاي على بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد 2004/2003 – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 2.

[2] رولان بارث، الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الترجمة المغربية للناشرين المتّحدين، ط 3،1985، ص 102.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير – قراءة نقدية لنموذج لساني –. النادي الأدبي الثقافي. جدة. السعودية، ط1، ص 75.

[4] لطيفة إبراهيم بدهم، اتجاهات تلقي الشعر في النقد الأدبي المعاصر، مجلة علامات ج 35 مج 9 مارس 2000 ص 262 أو ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت ط1، 1979 ص 139.

ومن خلال هذا التّحديد المفهومي لبعض المدارس الأوروبيّة في القراءة والتّلقي، تجمع الآراء على أنّ القّراءة ليست عملية سكونيّة سلبية مغلقة، بل هي عمليّة دينامية فعالية، تشهد حركية، وقابليّة للتّوالد والتّوهج.

أمّا القراءة في الفكر العربّي فالمصطلح عانى من اختلاف مفهومي كغيره من المصطلحات ضمن أزمة اضطراب المصطلح فنجد في حقل السيميائيات «**القراءة وقراءة القراءة لدى عبد الملك مرتاض، ثمَّ نقد النّقد لدى سامي سويدان في ترجمته لعمل تودوروف**»[1]. وبذلك يتحول فعل القراءة إلى وجود فكري، وممارسة داخل وجود النص، وهي غير مستقلة عنه.

وقد اعتبر **عبد السلام المسدي** أنّ النّص الجيد أساسه إشارة القارئ، فلا نص عنده بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وعليه فـ«**القراءة الإبداعية (هي) ممَّا يصيّر النقد إنشاءً والتّشريح بناء**»[2].

وقد عدّ بعض الباحثين عملية قراءة النصوص في النقد العربي حتّى الستينيات ظل يشوبها التفسير أو الشرح والتعليق وإبداء الرأي المعلل بالشواهد لأنَّ معظم النقاد كانوا يقوّمون اللغة بالشروحات والتعبيرات، فيدرون معناها والعلاقات التي تفكها.

بينما نجد الباحث **أحمد يوسف** يجعل من القراءة فعلًا مرتبطًا بالنظرة الفلسفية التأملية؛ ودرجات القراءة تتوقف على درجة السؤال، فقد اعتبر القراءة تساؤلاً أكثر ممَّا هي

---

[1] مولاي على بوخاتم، المرجع السابق، ص 2.

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

جواب، ونظر إلى النّص على أنّه منطوٍ على معرفة مكثفة، يصل القارئ إلى فهم كنهها عبر مطيّة التّساؤل.

وضمن نفس الإطار يذهب **عبد الله الغذامي** إلى أنّ «**القراءة عمليّة دخول إلى السّياق، وهي محاولة تصنيف النّص في سياق يتمثّله مع أمثاله من النّصوص**»[1].

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

أمَّا النّاقد **الجزائريّ عبد المالك** مرتاض فقد خصّ مصطلح القراءة بكتابة واسعة وثرية ضمن مؤلفه (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة) وبعض المقالات، مثيراً مصطلحات بعضها يقترب من التّحدّيات التراثية وأخرى عن طرائق الإحياء والابتداع. وعليه، طرح مفاهيم مثل: القراءة والتأويل والتعليق والنقد والشرح والتحليل، على أنّ مفهوم التّحليل: «**ينصرف إلى حلّ اللّفظ عن اللفظ، وتفكيك عناصر النسيج الأسلوبي إلى أدنى عناصرها 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 النّقديّ الغربيّ والعربيّ.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 79.

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

- **تحوّلات القراءة من النّصّ إلى القارئ:**

أصل الآن للحديث عن أهم التحولات التي مرت بها عملية القراءة؛ وكيف انتقل الاهتمام من النّص إلى القارئ ؟

بدايةً يجب أن أؤكد على أنّ نظرية 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. فالنظرية قد قلبت أعراف النقد واستدعت عنصراً غُيِّب لفترة طويلة ألا وهو القارئ؛ هذا ما يكاد يجمع عليه الكثير من النّقاد. غير أنّ الواقع يثبت – إلى حدّ ما- عكس ذلك حيث أنّ التنظيرات النسقية أولت – ولو بشكل ضمني – الاهتمام بالقارئ.

وسأسعى من خلال هذا العنصر تبيُّن أهم المحطات التي مرّت بها القراءة في المناهج النقدية النسقية وصولاً إلى نظرية جمالية التلقي.

كان اهتمام الدراسات النقدية 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 والثقافية، والدراسات البيوغرافية لتسعى إلى ترسيخ ما يسمّى بـ" **سلطة المؤلِّف** " في الدراسات الأدبية، ولعلّ ذلك مبالغة وإفراط في التعصب له.

وكرد فعل طبيعي ظهرت مفاهيم أخرى تطالب بتوسيع النظر في أفق العملية الإبداعية والنّقدية محاولةً كسر هذه المسلّمة « **فطالب النّقد الجديد في فرنسا والبنيوي عامة بموت**

المؤلِّف والاهتمام بمفهوم آخر، وهو "النّص" وبـ "الكتابة"، لأنّ المؤلِّف في نظر هذا التّصوُّر يُغيِّب المادة الأساسية للأب، وهي الكتابة أو النّص»[1].

وهكذا احتلّت سلطة النّص والكتابة سلم الأولويات في العملية القرائية، وأُبعد المؤلِّف ليتم التركيز على النّص، مما استدعى ظهور افتراضات جديدة حول القراءة وعلاقتها بالكتابة.

سيكون الحديث عن بداية الاهتمام بالمرحلة النصّانية، من خلال النّقد الألسني **Critique Linguistique**.

فالدّراسة الألسنية هي دراسة لـ« **اللغة في مظهرها الأدائي ومظهرها الإبلاغي وأخيرا في مظهرها التواصلي**»[2]. كذلك النقد الألسني دراسة للنص الأدبي بوصفه لغة خاصة.

ورغم اختلافات الباحثين حول تفريعات المنهج الألسني، إلا أنّه يمكننا الاتّفاق أنّه يحوي عدّة تفرّعات هي:

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

---

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، دراسة ضمن "نظرية 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.

[2] عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس الجزائر، 1986، ص81.

ظهر المنهج البنيوي 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 للظروف الخارجية ولا للحالة النفسية للمبدع.

قامت الدراسات البنيوية على منهج في القراءة يرتكز على البعد السيميولوجي، الذي يعتبر النّص ينطوي على أسرار عديدة تستدعي الفك بناءاً على ثنائية الدّال والمدلول. فالدّال الذي قد يكون صورة صوتية أو خطية – في حالة الكتابة – يمثّل الحضور في النّص، بينما المدلول الذي هو متصور ذهني يمثل الغياب.

فالمقاربة البنيوية حول مسألة القارئ تتمثل في أن يقوم القارئ بالاستجابة لشفرات النّص ومحاولة فكّها، وبذلك تكون المقاربة القرائية أو التلقي في العملية النّقدية محاولة منظّمة لاكتشاف عالم النّص الأدبي والقوانين التي تحكمه، « **فالقارئ في المنهج البنيوي خاضع كلّياً لسلطة النّص ذاته، والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكف عن المكونات البنيوية، والأنساق الداخلية للنّص الشعري؛ لأنّا تقرؤه من خلال شفرته بناءاً على معطيات سياقه الفنّي؛ أي أنّها قراءة تسعى إلى كشف ما هو باطن في النّص، مؤكدة تناسق بنية النّص الشعري وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير، ولا تتأثر بأيِّ شيء خارجها**»[1].

تنطلق البنيوية من النّص معتبرة أنه يكشف عن بنية محددة وعن نسق معين أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة ما على القارئ (الناقد) إلا الكشف عن هذه الأنساق؛ هو محكوم إليها

---

* هناك نقاد يترجمون المصطلح بـ: التشريحية، وبالتقويضية.

[1] لطيفة إبراهيم بدهم، اتجاهات تلقي الشعر في النقد الأدبي المعاصر، ص 272.

فلا يحق له أن يضيف إليها شيئا من عنده بل يحفظ بنية النص. «**والقراءة الصحيحة هي التي تقدر – حسب المنظور البنيوي – التوصُّل إلى أسرار النّص الداخلية والبنيوية**»[1].

فالنّص الشعري في المنهج البنيوي هو الذي يوجه عملية القراءة من خلال شفراته، التي لا تخرج عن قوانين النّص، وتسعى للغوص في بنياته وصولاً إلى المعنى الباطني والرؤى الجوهرية له.

إنّ هذه النّظرة المبجّلة للنّص في النّقد البنيوي هي التي ستقود – لاحقاً- إلى الاهتمام بالقراءة وعلاقتها بالكتابة؛ «**كما ظهر ذلك عند بارط في حديثه عن القارئ المفترض مثلاً**»[2]؛ فهنا يظهر تقاطع بين المنهج البنيوي ونظرية جماليّة التّلقي، حول أنماط القرّاء*، مما يبرهن على أنّ نظرية جمالية التلقي لم تنشأ من عد بل هي خلاصة تراكم نقدي سابق.

ومع امتداد السيميولوجيا الحديثة طوّرت البنيوية منهجا في القراءة السيميولوجية ينطلق من النّص كونه يحمل شفرات تحتاج إلى الفك اعتمادا على الثنائية السوسيرية المعروفة (الدّال **Signifier** الذي يكون حاضراً كصورة صوتية أو صورة خطية في حالة الكتابة، والمدلول **Signified** والذي هو متصور ذهني غائب). فيكون «**دور القارئ، والقراءة متمثلا في عملية استحضار أو استدعاء هذا المتصور الذهني الغائب...ومن تكامل العلاقة الجدليّة بين الدّال والمدلول وبين علاقات الحضور/ الغياب تتولّد المقومات الأدبيّة أو الشعرية**

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

[2] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص 17.

* ينظر هذا الفصل، الجزء المتعلّق بنظرية التلقي، ص 41 وما بعدها .

للنّص الأدبي، ومن هنا تبرز فاعلية دور القارئ في استحضار الغائب واستكمال النقص»[1].

فالحدث القرائي في المنهج البنيوي يفتح للقارئ دور ملء النقص وتمثُّل المعنى شرط التقيد بالدّال، وهو ما يجرد الذات من حريتها وفعاليتها. ولعلّ هذا من بين الأسباب التي أفرزت البينوية التكوينية أو التوليدية « **وهي اتجاه ينطلق من منظور الفلسفة الاجتماعية المتأثرة بالفكر الماركسي، تخالف البنيوية الشّكلية الصّورية وخصوصاً فيما يتعلق بالمؤلف وحضوره في الدراسة النّقدية، من منظور الاعتراف بعبقريّته وتفرّده في العمليّة الإبداعية التي تجعله متميّزاً عن الآخرين، فهي لا تذيبه في الجماعة كما دعت إلى ذلك الماركسية ولا تزيحه من الممارسة النقدية كما ذهبت إليه البنيوية الصورية، فهي تنظر إلى العبقرية من منظور علم الجمال الذي يوصّفها ظاهرة من ظواهر تشكيل العمل الأدبي»**[2].

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 نظّر لها مفكرون أبرزهم **لوسيان غولدمان Lucien Goldmann** الذي أخذ عن **جورج لوكاتش Georg Lukács**. و**غولدمان** يقرُّ بحضور القارئ ودوره في دينامية التغيير فهو يقول: «**إنّ الناس يصنعون البنى التي تمنح التاريخ معنى**»[3].

---

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص 44.

[2] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربية المعاصرة – بحث في آليات تلقي الشّعر الحداثي–، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2007، ص ص 72، 73.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص43.

وقد تجلت البنيوية والبنيوية التكوينية في النقد العربي عند ثلة من النقاد منهم **محمد برادة** و**محمد بنيس** و**يمنى العيد**[1].

أمّا المنهج **السيميائي*** فتبناه **شارل ساندرس بيرس Charles Sanders Peirce**، وتركّز السيميائيات على حياة العلامات في النّص أي لغة العلامات. لكن هل يمكن للعلامة السيمائية أن تتكون من غير الكلمات ؟

وهل يمكن لها أن تحمل دلالة تواصلية إذا لم تتشكل من الكلمات ؟ للإجابة على هذه الأسئلة يقول رولان بارث: «**سنفهم من كلمة (لغة) أو كلمة (كلام) أو كلمة (خطاب) كل وحدة أو توليف دلالي، سواء أكان لفظيا أم بصريا: سنعدّ الصورة الفوتغرافية كلاماً بالقدر نفسه الذي نعدّ به مقالاً صحفياً كذلك، بل سيغدو بإمكان الأشياء نفسها أن تصبح كلاماً، إذا دلّت على شيء ما**»[2].

نستشف من القول السابق أنّ اللغة عند السيميائيين تتجاوز المعنى التقليدي للمنطوق أو المكتوب لتعمّم على كل ما هو دال.

وبهذا المنطلق أصبحت القراءة النقدية على ضوء السيميائية قراءة إنتاجية تحاول تقريب القراءة من الكتابة، فيصبح القارئ كاتبا، ومنتجا ثانيا للنص، لأن القراءة السيميولوجية تعتبر أن النّص يحمل أسرارا كثيرة تستفز القارئ لفك رموزه انطلاقا من فهم العلاقة الجدليّة الموجودة

---

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع نفسه، ص44.

* السيميائية، أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا، أوعلم الإشارة أو علم العلامات، أو علم الأدلة. ينظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص12.

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

بين الدّال، والمدلول، وبين الحاضر والغائب، فتبدأ عملية البحث عن المعنى الغائب انطلاقا من دراسة الرموز التي تجعل الدلالة تنحرف باللغة الاصطلاحية إلى لغة ضمنية عميق.

فالمنهج السيميائي في قراءة النص الأدبي «**ينبثق من النص نفسه ويتموقع فيه بوصفه شكلاً من أشكال التواصل يربط علاقة تفاعل بين النص والقارئ لأن القارئ ينشط على مستوى استنطاق الدال في النص مما يجعله يتفاعل مؤثرا في النص أو متأثرا به**»[1].

أمَّا واقع القراءة السيميائية في طابعها المشروط لتأويل الفهم «**فهي التي تمنحنا المقدرة على إضاءة المعهود والكشف عنه، وفق جسرٍ يربط الماضي بالحاضر، على ضوء ما يقتضيها الراهن**»[2].

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

تعدُّ **الأسلوبية** من المناهج الوصفية التحليلية التي تدرس الظاهرة الأدبيّة ومميّزاتها اللغويّة ومقوّماتها الجماليّة القابلة للوصف والتحليل 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 «**امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت. هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضاً**»[4]. وقد برزت إلى الوجود مع فكر **شارل**

---

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

[2] سامية حبيب، دلالات في الدراما الشعرية العربية، مجلة علامات، ج35 مج9، مارس 2000، ص 312.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، د،ت، ص24 .

[4] عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 52 .

بالي Charles Bally، وانتقلت إلى الفكر العربي عن طريق عدّة مُنظّرين أبرزهم أب الأسلوبية العربية التونسي **عبد السلام المسدي** من خلال كتابه "**الأسلوبية والأسلوب***" حيث بسط فيه مفاهيم الأسلوبية وماهيتها. الأسلوبيّة شأنها في ذلك شأن اللسانيات التطبيقيّة

وإذا ما أردت تبيُّن غاية القراءة في الفكر الأسلوبي، فهي تسعى إلى «**الكشف عن العناصر المميّزة التي بها يستطيع المؤلف الباث، مراقبة حرّية الإدراك، لدى القارئ المتقبِّل، والتي بها يستطيع أيضاً أن يفرض على المتقبّل وجهة نظره في الفهم والإدراك**»[1].

فالقراءة – كمظهر للأسلوبية – تراعي القارئ، من خلال سعيها إلى خلق تأثيري في وعيه لبلوغ درجة الفهم والإدراك. فهي وإن كانت تقوم على أسس بلاغية نصية إلا أنها لا تغيِّب المتلقي كلّية بل تراعيه أثناء عملية الإبداع مستندةً إلى الوظيفة التأثيرية. يُضاف لذلك أنّ آليّات القراءة الأسلوبية تستند لعلائق الحضور والغياب، والانزياح.

أمّا الدراسة **التفكيكية** فإنها خلاصة فكر الفرنسي "**جاك دريدا J.Derrida**" الذي نظّر لها ابتداء من أواخر الستينيات في عدد من الكتب، منها: " **الكتابة والاختلاف**"، "**الصوت والظاهرة**"، "**في علم الكتابة**". وجاءت كرد فعل على الفكر البنيوي الذي أخضع القارئ لسلطة النّص، فقد «**اعترضت التفكيكية على سلطة النّص المطلقة ونفت إمكانية وجود قراءة صحيحة أو واحدة للنّص وأطلقت العنان لمبدأ "القراءات المتعددة" التي**

* يرى البعض – **الفرنسي جورج لويس لوكلير Louis Leclerc–Georges** - أنّ : «الأسلوب هو الإنسان عينه لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه». يُنظر: عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 67.

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

بدورها تظل نسبية أو غير يقينية وقابلة للتفكيك لاحقا»[1].وبذلك يصبح القارئ المحور الأساسي للعملية الإبداعية، والمنتج الحقيقي للنّص الشعري وتصير الدلالة فعلاً قرائياً[2].

وقد قامت التفكيكية على جملة من الأسس النظرية، أهمّها:

- **"موت المؤلف"** La mort de l'auteur** الذي قال به **رولان بارت**.

- **"القراءة والكتابة"** وفيها جعل الاهتمام منصباً على القارئ. إذ أصبح **« الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أيّ منها ويلحقه التلف...»**[3] وقد شكّل هذا الأساس النظري إرهاصا بظهور عدة دراسات حديثة تدخل ضمن ما يعرف بـ" **نظرية التلقي**" والتي نشأت فيها حركة نشطة سميت بـ" **جمالية التلقي**" **"Esthétique de la réception"** وهذه الأخيرة سنعود إليها بنوع من التفصيل بعد أن أنهي هذه الوقفة مع أبرز المناهج، النقدية ووضعها في الدراسات العربية ثم الجزائرية.

- رفض القول بأحادية المعنى الواحد، وإعلان فكرة " تشتيت المعنى" وقد نشأ هذا الأساس من ملاحظة جاك دريدا للفكر الفلسفي الأوربي حيث وجده قائما على ظاهرة الـ" **Logocentrisme** "*والتي تخلص إلى القول بالدلالة الأحادية الواحدة للأشياء و التي منها قراءة النص. فألغت التفكيكية فكرة **"المعنى الواحد" monosemie** وقالت بـ **"التعددية المعنوية" Polysemie** والتي أشاعت خلالها مصطلح " الانتشار" **Dissemination**.

---

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 46.

[2] ينظر: لطيفة إبراهيم بدهم، اتجاهات تلقي الشعر في النقد الأدبي المعاصر، ص 278.

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

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

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

– كما قالت بأنّ اللغة دائمة الحركة، هذا ما يجعل النص لا يقف عند معنى واحد ثابت.

– وأشارت إلى " **التَّناسُخ النّصّي** " إذ أنّه **« لا وجود لنص مستقل استقلالا كاملا، وكلّ نص هو – في حقيقته – محتلّ احتلالا دائما لا مفرّ منه؛ مادام يتحرّك ضمن معطى لغوي موروث وسابق لوجوده أصلاً،... فكلّ كتابة.. هي تأسيس على أنقاضِ كتابة أخرى بشكل أو بآخر»**[1]. فلا ينشأ فعل أدبي من عدم بل هناك تقاطعات بين المبدعين في عملية الإبداع.

فالتّفكيكية وإن كانت تنطلق من النّص هي الأخرى؛ إلا أنّها تجعله يحتمل عدّة قراءات، كما أنّها رفعت منزلة القارئ ليبلغ مكانة لم يحفل بها في المناهج النصيّة السابقة. فكأنّها كانت إرهاصاً أولياً لنظرية مدرسة كونستانس.

- **جمالية التلقي***:

ينبني النقد على الإبداع. والإبداع الأدبي صورته "النص" – شعرا أو نثرا " وهذا الأخير نتاج الخيال. والخيال « **يحلق في كل فضاء، ولا يعجزه أن يسبح في حرّ اليابسة ولا أن يطير في أعماق الأرض، ولا أن يعيش في أعماق البحر... ولا يلبث هذا الخيال إذا صادف أديبا عبقريا أن يمثّل تحت أشكال أو نسائج من الكلام تُسْتفرغُ على قراطيس يستحيل ما يستفرغ عليها إلى قطع من الشهد المشتار، أو ملامح من الجمال الجبار. وهذا الجمال يمثل تحت أشكال مختلفة يصعب حصرها، بل ربما استحال حصرها،**

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر – من اللانسونية إلى الألسنية، ص 158.

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

تحت معايير صارمة يتّفق الناس حولها»[1]. فتأتي القراءة بعد هذا، ليتمّ التساؤل عن " كيف يقرأ النص الأدبي؟".

إنّ كثرة الإبداعات الأدبية، وتعدّد ألوانها دفع بالضرورة إلى تعدّد طرق تناولها وقراءتها. حيث تعدّدت المناهج النقدية، وتميّزت عن بعضها نتيجة اختلاف أصولها النظرية ومرجعياتها الثقافية. والمعروف أنّ العمل الأدبي يقوم على مكوّنات أساسية هي" المبدع، النص، القارئ" هذه الثلاثية التي تداولت على المناهج النقدية، فقد قام كلّ منهج بتناول أحد هذه المكوّنات جاعلاً إيّاه محوراً يتدارسه. والنتيجة هي قيام دراسات تهتمّ بالمبدع، أو بالعمل الأدبي؛ فعرفت الساحة النقدية عدّة مناهج ضمن ذلك، أهمها: المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي. وكلها أهملت النص والقارئ واهتمّت بالمبدع. مما أدّى إلى «**بروز اتجاه آخر يدعو إلى الاهتمام بالنص بوصفه أساس العملية الأدبية ونتاجها؛ فظهر عدد من المناهج النقدية التي ركّزت على دراسة النص نفسه بمعزل عن أي شئ خارجه، ودون الالتفات لقصد المؤلِّف أو للظروف التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية التي ينشأ النص في أحضانها، مثل المنهج الشكلي Formalism وحركة الشكلانيين الروس Formalists Russian وحركة النقد الجديد Criticism New** »[2].

وما لبث هذا الاتجاه أن ظهر آخر يتجاوزه مهتمّا بالمتلقي. إذ أصبح " المتلقي " مركز اهتمام العديد من الاتجاهات منها: التفكيكية ا لظاهراتية، نظرية التلقي(نقد استجابة القارئ، أو جمالية التلقي).

---

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

[2] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي،الإمارات العربية- دبي-، ط 1، سنة 2006. ص 23 .

بداية، ولأنّ عملنا هذا يهدف إلى التبسيط، فسنعمد إلى إلقاء مفهوم **الجمالية** على حدى، ثمّ مفهوم التلقي، وبعدهما النظر في " **جمالية التلقي** " كمنهج لتحليل النص الأدبيّ .

إنّ صلة الإنسان بالجمال والفن صلة متجذّرة، وهي صلة طبع. إذ «**الإنسان المتوحّش فنّان، والإنسان المتحضِّر فنّان. وكلاهما عبد الجمال، ومارس عبادته فنا؛ نقش الصخر، رمى عليه من ذات نفسه، لوّنه نضّد قصيدة، توهّم أسطورة، جعل من القماش معركة مصير، 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. والفنّ توأم الجَمال**»[1].

ولتكريس الجمال وإبداع الجمالية يُلْزم "**الفنان**"؛ وهو الذات العاقلة المبتكرة، بنقل الصور الجمالية على طريقته، يحرّك الجماد، ويقتبس من الطبيعة ليبدع 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 " **الجمالية** " علماً دُرِس عبر توالي العصور، حيث عَبَرَ" 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**" مواصلا مسيرته نحو التفتّح والانتشار.

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

إنّ الفنّ بأشكاله يحوي جمالية ما، وإنّ خاصة 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 بـ **"مشاعر جمالية"**، وهي خاصة بكل فرد.

فالواقع « **أنّ ثمة اختلافا في التقاء الناس على الجمال، ليس فقط بين شخص وشخص، بل وبين بيئة وبيئة، وبين عصر وعصر أيضا**»[1]. وكثيراً ما يتعدى اختلاف الحكم الجمالي بين الأفراد إلى اختلافه لدى الفرد نفسه باعتبار تباين الحالات النفسية. فما يحكم عليه الإنسان بالجمال في حالة معينة، قد لا يعدّه كذلك في حالة مغايرة.

كان هذا اختصارا سريعا عن مصطلح **"الجمالية"**، وبقي أن ننظر في **"التلقي"**. المعروف عن المصطلحات أنها تتطور، ويزيل بعضها بعضا، وهذا ما حدث مع مصطلح **"التلقي" La réception** إذ يُعَدُّ مُسْتَحدَثاً في الدِّراسات النقدية، ظهر في بداية السبعينيات من القرن العشرين فقط. ورغم تلك الجدة إلا أنّه«**حظي بمكانة كبيرة، وربما يعود ذلك إلى أنّه جاء ليملأ فراغا تصوريا، كانت بعض المفهومات قد استطاعت مؤقتا أن تخفيه 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)**»[2].

---

[1] ميشال عاصي، الفن والأدب – بحث جمالي في الأنواع والمدارس الادبية والفنية– منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ط 2، دون تاريخ، ص 64.

[2] بان ستا روبينسكي، إيف شيفريل، دانييل هنري باجو، "في نظرية التلقي"، تر. غسان السيد، دار الغد، دمشق، ط1، 2000، ص27.

وتلتقي كلمة " **التّلقّي**" في معناها بكلمة "**الاستقبال**"، يقال في اللغة العربية: « **تلقاه: أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال – كما حكاه الأزهري – وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله**»[1].

غير أنّ هناك نوعًا من التّمايز في الاستعمال. ففي كثير من الاستعمالات جرّت العادة على توظيف كلمة "**التلقي**" مضافة إلى "**النّص**" ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ **فتلقى ??? من ?به ?لما ?ـتا ? عليه**﴾[2].

وقوله أيضا: ﴿ **وإنَّك لتُلقى القُرآن من لَدُنِ حكيمٍ عليمٍ** ﴾[3]. فارتبط التلقي في النّصّ المقدّس به (كلمات، والقرآن). كما توضحه الآيتين.

يفترض أنّ إضافة "**التلقي**" إلى "**النص**" إشارة إلى ظاهرة التفاعل مع النص، لذا تمّ تداول مصطلح "التلقي" أكثر من "الاستقبال"؛ الذي يؤول بالأخص إلى كونه مفردة إدارية*. وقد عرّف « **أولريش كلاين Ulrich Klein " مصطلح التلقي في"معجم علم الأدب" قائلا:"يفهم من التلقي الأدبي–بمعناه الضيّق– الاستقبال (إعادة إنتاج، التكييف، الاستيعاب والتقييم النقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع"،**

[1] ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة (لقا).

[2] الآية 37، سورة البقرة.

[3] الآية 06، سورة النمل.

* نعني بهذا أن الكلمة تصلح في الفضاءات الإدارية أكثر. منها الاستقبال في الفنادق أو المستشفيات.

فالتلقي نزوع إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي، عبر تحويلات ضرورية، تتحقق من خلالها عملية التلقي في أبعادها المختلفة»[1] .

والتّلقّي عمليّة فنيّة تأتي بعد الإبداع، وينتظر من التلقي عملية أخرى مصاحبة هي **"التأويل"Interpretation**. إذ لابد لمتلقي النص الأدبي أن يساهم في صنع المعنى، وليتسنى له ذلك عليه أن يضطلع بأداء مُهِّمتَيْن هُمَا « **مهمّة الإدراك المباشِر، ومُهِمَّةُ الاسْتِذْهَان** »[2].

حيث يتمّ في المهمّة الأولى تعرف هيكل النص. أمّا الثانية فتتشكل فيها ذاتية القارئ باكتشافه لعوالم داخلية عميقة في النص.

ولأنّ النص المبدع لا يبقى حبيس رُفوفَ مكْتب صاحبه، فقد كان لزاماً على النقد أن يجد الطريقة المثلى لقراءة النص، وهذا ما كان فعلاً. حيث أنّ النقد دائم البحْث عن المنهج الملائم لتلقي النصوص الأدبية. ومن تلك المناهجُ وجدت **"جمالية التلقي"**.

أمّا **"جمالية التلقي"** – وكغيرها من المناهج – تتّجه إلى قراءة النص الأدبي الفني دون غيره من النصوص؛ إذ لابدّ أن نتبين الفرق بين النصوص الأدبية، والنصوص غير الأدبية. «**إنّ النص غير الأدبي أو المرجعي ينقل الوقائع والأحداث كما هي، مثل النص التاريخي والعلمي، وهذا بطبيعته يتطلب من القارئ عمل الفهم والاستيعاب أكثر من عمل التأويل. أمّا النص الأدبي بصفته فنّا فيعتمد أساسا على وسائل بلاغية مختلفة مثل الاستعارات**

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص 310.

[2] محمود عباس الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي –بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي –، دار الفكر العربي، ط 1، 1996، ص 22.

والصور الخيالية والرموز: فهو يتطلّب من القارئ مجهوداً خيالياً وإبداعياً»[1] ويرفق هذا المجهود بسؤال إشكالي حول: كيف يمكن للمتلقي الكشف عن معاني الباث، ما مدى حريته في تلك العملية ؟ وتتفاقم حدّة الأسئلة حول التعامل مع النص، لاسيما أمام النص الملغّز **Enigmatique** فكانت جمالية التلقي عند ذلك مهتمة بالقارئ. حيث اهتمت « **بنقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب "المؤلف/ النص" إلى جانب" النص/ القارئ"**»[2] أي توجه الاهتمام إلى القارئ وإلى الطريقة التي يتلقى بها النص، وقد كانت عوامل عديدة وراء ذلك الاتجاه، ووراء ظهور نظرية التلقي[3].

فجمالية التلقي، نظرية لقراءة وتلقي النص، ظهرت في نهاية الستينيات من القرن الماضي على أيدي كل من: هانس روبير ياوس **Hans Robert Jauss** وفولفغانغ إيزر **Wolfgang Iser** داخل مدرسة كونستانس **L'école de Constance**. وتبنى جمالية التلقي على مرجعية فلسفية دينية تعرف باسم الهرمنيوطيقا* **Hermenutics**.

وهي« **مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسِّر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)... ويعود قِدم هذا المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654م. وما زال مستمرا حتى اليوم ولا سيما في الأوساط البروتستانتية** »[4].

---

[1] 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. ص 35.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، ط 2002، ص 116.

[3] ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 33 وما بعدها.

* الهرمنيوطيقا: منهج يعتمد فن التحليل لها جذور تعود إلى العصر اليوناني.

[4] نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ط5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص 13.

وتؤول الهرمينوطيقا إلى معاني«**التعريف والشرح والترجمة والتعبير ...وقد تطورت الفاعلية " الهرمينوطيقية" باعتبارها تأويلا وتفسيرا للنصوص خاصة انطلاقا من الرواقية Stoïcisme لتأخذ شكل القراءة الاستعارية. فالأمر يتعلق مثلا بفهم المعنى الذي تخفيه السرود Les récits الهوميرية**»[1]. وأهم الأسماء الداعية إلى الهرمنيوطيقا في العصر الحديث: المفكر الألماني **فريدريك شيلرماخر Friedrich Schleiermacher، ويلهلم ديلثي Wilhelm Dilthey، مارتن هيدجر Martin Heidegger، هانز جورج جادامير Hans Georg Gadamer**.

كما أنّ "جماليّة التّلقي" ترتبط **بالظاهراتية**[2] **Pheomenology** التي صاغ أفكارها ادموند هوسرل **Edmund Husserl** ، ولجمالية التلقي أصول نقدية تمتد إلى الأفكار النقدية لمدرسة جنيف، كون نقاد هذه الأخيرة بنوا أفكارهم على افتراض هوسرل القائم حول الوعي القصدي. إلى جانب اعتماد« **أفكار المدرسة الشكلانية التي كان يرى أصحابها أنّ النص يتجاوز رؤيته كوحدة فكرية وإيديولوجية، فهو غير قابل للاقتصار والاختزال، ولا يمكن مطابقته أو مماهاته مع تفسيراته وتأويلاته التي تعود إلى نقاده وقرائه**»[3].

يمكننا حصر أهمّ الأفكار التي جاءت بها نظرية التلقي عند كل من ياوس وإيزر، حيث ركّزا على المتلقي بوصفه منتجا للنص، وأحد أطراف العملية الإبداعية. ومن أبرز الأفكار التي

---

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

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

[3] 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.

نادى بها ياوس مصطلح " **أفق التّوقعات**" أو ما يسمى " **أفق الانتظار**" **Horizon d'attente** والمقصود به التوقع المسبق للجمهور المواجه به النص الأدبي. ويتكون أفق التوقع – حسب ياوس– من ثلاثة عوامل رئيسية هي:

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

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

– والمقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العلم التخيلي والواقعية اليومية»[1].

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

أما عند "**إيزر**"، فنجد أنّ أهم المفاهيم المستجدة هو تحديده لأنماط القراء*، وأبرز نمط عنده هو القارئ الضمني **The implied reader**. ومفهوم هذا الأخير أنّه «**بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة. إنّ هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة، ويصح هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتعمد**

---

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

* أهمّ تلك الأنماط: القارىء الأعلىSuper reader، القارئ الافتراضي Hypothetical Reader ، القارئ التخييليFictitious Reader ، القارئ الحقيقيReal Reader، القارئ الضمني Implied Reader، القارئ القصديIntended Reader، القارئ المؤمثل Idealized Reader، القارئ المثالي Ideal Reader، القارئ المخبرInformed Reader، القارئ المعاصرContemporary Reader.

تجاهل متلقيها الممكن، وأنها تقصيه بفاعلية. وهكذا، يعيِّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص»[1].

وتحدَّث أيضا عن مفهوم "الفجوات والفراغات" **Gabs** يؤول مصطلح الفجوة إلى معنى الثغرة. حيث تعرّف الفراغات في النص الأدبي بأنها«**تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر. وهذه الثغرة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل. أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة**»[2]. ويتواصل القارئ مع المؤلف من خلال الاطّلاع على النص وقراءته، فيمرّ على تلك الفراغات، ليقوم بملئها مستخدما خبرته ومعلوماته المعرفية الخاصة، وينبثق المعنى من خلال هذا التواطؤ السّاخر بين المؤلِّف والنصّ والقارئ.[3]

أشير في ختام هذا العنصر إلى أنّ "**جماليّة التّلقي**" قد حاولت استيعاب جلّ أبعاد العمليّة الإبداعيّة وبفضل اجتماع جهود "**ياوس**" و"**إيزر**"معاً فقد عرفت تكاملًا نظريا «**وتفكيرًا شموليًا جديداً في مختلف قضايا الأدب (التاريخ الأدبيّ، القيمة الجماليّة، مسألة المتعة، فعل القراءة، العامل الذّاتي..) إلى غير ذلك من قضايا جوهريّة في مجال الأدب والنّقد**»[4].

---

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني و الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987، ص 30.

[2] رمزي منير بعلبكي، معجم المصطلحات اللغوية، ط 01، دار العلم للملايين، بيروت 1990، ص 207.

[3] http : // www.cumber.edu/Litcritweb /bios/ wiser.htm. 20/04/18/19:32.

[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.

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 المؤلِف إلى النّص ثم استقرت على إعادة الاعتبار للقارئ الذي غُيب لحقبة غير يسيرة من الزمن.

فعمليّة التّلقي وكشف الجوانب البصرية والرؤياوية للعمل الإبداعيّ (ومنه الشعر) تعتمد على نوعيّة القارئ من جهة وقدرته على فك شفرات النّص الإبداعيّ من جهة أخرى.

كان هذا جانباً استشرافياً حتّمته طبيعة المشروع الّذي ينضوي عملنا ضمن لوائه، وسنحاول في العنصر الموالي تتبّع مسار التّأسيس لقصيدة التّفعيلة في شعرنا المغاربيّ.

الشّعر المغاربيّ التّأسيس لحداثة الشّكل:

شكّل الشّعر المغاربيّ إضافة كبيرة ومادة دسمة جادت به قرائح المبدعين من الشّعراء في مواكبةٍ منهم لمختلف مآسي وآلام المجتمع المغاربيّ منذ الفترة الاستعمار، فانبروا إلى نقل المشهد الاجتماعي المشحون ثقافيا، بصور شعرية تعكس المعاناة والمعارك التي ترجمت هوية الشاعر والمواطن المغاربي الرافضة لكلّ أشكال الهيمنة والغطرسة الإمبريالية والاضطهاد بشتى أشكاله الممارس من طرف الاستعمار الغربي على كلّ فئات المجتمع المغاربي وقتها.

لقد استطاعت قصيدة التفعيلة في شعرنا المغاربي خوض مغامرة التأسيس والتأصيل الفنّي لها في سياق تاريخي عرف بالتوتّر وطفو إلى السطح عدّة توجّهات للأدلجة ومحاولة طمس معالم الشخصية الوطنيّة، فانبرى روّادها لردّ دسائس المستعمر وكشف مناوراته الدنيئة آنذاك، كما شكّلت الفوضى الاجتمناعية وحالة التخلّف الحضاري والتقهقر الفكري الشغل الشاغل لهم فتناولوها في قصائدهم الحرّة ومن هؤلاء – ذكرًا لا حصرًا – **"أبو القاسم سعد الله، محمّد الصالح باوية من الجزائر، إبراهيم الكوني من ليبيا، أبوا لقاسم محمد كرّو من تونس، جليلة الخليع، عبد العالي النميلي، محمد على الرباوي، عبد الله راجع من المغرب الشقيق، وباتّه بنت البراء"من موريتانيا** وغيرهم ... الّذين أجّجت قصائدهم قلوب الملايين وصوّرت الحداثة بجلّ معالمها فعدّ المبدعون الشباب شعرهم منبعًا ومثالًا يحتذى به في الانفلات من أغلال الاستعمار أوّلًا، ومعماريّة القصيدة الخليليّة ثانيًا. لفتح المجال للتحرّر ورفع راية التحوّل الحضاري والفكري والاجتماعي في الوطن المغاربيّ.

ولا يخفى على بال أنّ قصيدة التفعيلة المغاربيّة كانت امتدادًا فكريًا وأدبيًا لنظيرتها الّتي عرفت مهادها في المشرق من خلال كتاب "قضايا النص الشعري المعاصر" لنازك الملائكة، ولابدّ من الإشارة أيضًا لواقع المثاقفة النقديّة المتبادل بين القطرين ودوره في عبور ذلك اللّون

الشعريّ الجديد، ولا نغفل ما بذلته المجلّات الثقافيّة والصحف والترجمة من نقلٍ للمعارف خصوصًا الأدبيّة منها.

فترة التجريب في قصيدة التفعيلة المغاربية:

الحقيقة أنّ الشعر المغاربيّ الحديث بكلّ تمثلّاته ورواده كان قد نهج منحى التقليد البحت، ثمّ ما لبث أن اتّجه نحو التجديد خصوصًا على مستوى المضامين، وكذلك الشكل في تأثر بارز برياح التجديد العربية التي شهدتها القصيدة العربيّة مع نهاية الحرب العالمية الثانية، وبشكل دقيق ببلاد الرافدين والكنانة ولبنان، وذلك بفعل المثاقفة والاشتراك في المآسي التي عرفتها الأمة العربية جمعاء.

وسنحاول المرور على أقطار المغرب العربي وتوضيح نزوع الروّاد إلى التجريب في كلّ قطر.

- **الجزائر:**

يكاد يجمع الدارسون على أنّ ميلاد الشعر الجديد في الجزائر كان في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي على يد **أبي القاسم سعد الله** في قصيدته "**طريقي**" الّتي نشرت بجريدة **البصائر** في عددها (313) بتاريخ: 15 مارس 1955م[1] والّتي جاء فيها:

يا رفيقي

لا تلمني على مروقي

[1] ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص 149. وعبد الله الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ش و ن ت، دط، الجزائر، 1983، ص 68، و أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، م و ك، دط، الجزائر، 1985، ص 144.

فقد اخترت طريقي !

وطريقي كالحياة

شائك الأهداف مجهول السّمات

عاصف التّيار وحشي النضال

صاخت لأنات عربيد الخيال.

ولعلّ هذا ما يؤكده **صالح خرفي** بقوله: «و**سعد الله** أو المقدمين على تجربة الشعر الحر، ويثنى عليه باوية الّذي استطاع أن يغذي هذه التجربة بروح جديدة في الشكل والمضمون...و**خمار** ثالث ثلاثة في تجربة الشعر الحر في الخمسينيات »[1] ويعود له الفضل في فتح الباب أمام الشعراء لاقتحام هذه المغامرة ومن ثمّ فـ « لقد توالت الكتابة الشّعريّة على منوال غير تقليدي، وتفاوتت التجارب الفنيّة بين شاعر وآخر، ونذكر من هؤلاء الشعراء **أحمد الغوالمي،...عبد الرحمان زناقي، وعبد السلام حبيب، ومحمد الأخضر السائحي**»[2].

ومن أبرز عوامل ظهور الشعر الجديد في الجزائر شعور الشعراء بالرغبة في مسايرة الحياة المعاصرة وظروفها الجديدة خصوصًا بعد نكسة الثامن ماي 1945 وحمام الدماء الّذي رافقها وكان ضحيته الأبرياء، يضاف إلى ذلك القيود الصارمة الّتي فرضها الشكل الهندسي للقصيدة العمودية المرتكزة على العروض الخليلي والقافية الموحّدة، دون أن نغفل الدور البارز الّذي لعبته المثاقفة العربية مشرقًا مع مغربًا في نقل هذا اللّون الجديد إلى الشّعر المغاربيّ عامة والجزائريّ خاصة، ولا ننسى المثاقفة النّقدية مع الغرب ولعلّ هذا ما أقرّه **سعد الله** بقوله: «**غير أنّ**

[1] الصالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، م و ك، دط، الجزائر، 1984، ص 354-355.

[2] أحمد يوسف، يتم النّص والجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص 64.

اتصالي بالإنتاج العربيّ القادم من المشّرق –ولاسيما لبنان– وإطلاعي على المذاهب الأدبيّة والمدارس الفكريّة والنظريات النّقديّة حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التّخلّص من التّقليديّة في الشّعر، وتماشيًا مع هذا الخطّ نشرت بعض القصائد الّتي كانت رتيبة التّفاعيل ولكنّها حرّة القوافي مثل: احتراق، خميلة، ربيع، ثم لم ألبث أن تحرّرت من التّفاعيل أيضًا »[1] وممّا ورد في قصيدة "**احتراق**" قوله:

أفي كلّ قلب أزيز النذور

وفي كلّ عرق دم يتلظى

يخور يذوب شذا وافتخار

تنزي له كل جارحة

وتطفو به في فضاء بخار

فلا عصب طافح بالأماني

ولا وتر هازج للضمار.[2]

كما لا يمكن إغفال الدور البارز الّذي أدّته المجلات العربيّة الّتي حملت في طياتها دعوة التجديد والحداثة الشعريّة على غرار مجلة الآداب اللبنانيّة الّتي «**فتحت له صدرها، وغيرها من**

[1] عبد الله الركيبي، الأوراس فس الشعر العربي ودراسات أخرى، ص 68.

[2] ينظر: المصدر السابق، ص 131.

المجلات العربيّة ينشر فيها قصائده، ويعرّف بالحركة الشّعريّة والنقديّة في الجزائر كمثل غيره من الأدباء الجزائريين»[1].

لعلّ هذه كانت إشارة موجزة لنشأة قصيدة التفعيلة ببلادنا وأهم عوامل ظهوره الّتي دفعت شعراء تلك الفترة إلى التجربة والخوض فيه. لتتوالى القصائد والدّواوين في يسر لتبلغ مرحلة الخلق والإبداع بعد المرور بمحطات التّشكل:

- **مرحلة الخمسينيات:** ومن روادها بعد **أبي القاسم سعد الله، محمّد الصالح باوية** في قصيدة "**الإنسان الكبير** سنة 1958م"، **بلقاسم خمّار** في قصيدة **منطق الرّشاش"**، والموضوع المشترك بين شعراء هذه المرحة هو النضال والثورة التحررية، فهي «**محاولات جادة قام بها محمد الصالح باوية وسعد الله، ولكنّها لم ترق إلى أن تكون تيارًا شعريًّا واضحا وبعثا جديدا يسعى لتغيير البنية الاجتماعيّة والحضاريّة والثقافيّة** »[2].
- **مرحلة الستينات:** عرفت خمولًا رهيبا في ميدان الشعر لعلّ مرجعه « **انصراف بعض الروّاد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم نحو الأبحاث الأكاديمية والانشغال بعدها بالتدريس بالجامعة، وتحمّل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة** »[3]. يضاف لذلك حالة البلاد المنهكة ثقافيا وفكريا بعد خروجها من فترة الاستعمار المظلمة، من ذلك غياب الصحافة الادبيّة، وقلّة النوادي الثقافيّة، وإهمال الجانب الثقافي وتظاهراته وأمسياته والمحاضرات، وقلة الكتاب العربي وطبعه، وانحسار الطبقة المهتمة بالأدب من المجتمع الذي عانى ويلات الاستعمار وهمه كان الاستقلال.

---

[1] أحمد يوسف، يتم النّص والجينالوجيا الضائعة، ص 61.

[2] عمر أزراج، مقالات في الأدب والحياة، ش و ك، د ط، الجزائر، 1983، ص20.

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة، ص 161.

- **مرحلة الاستفاقة والتّحرّر**: أسهمت الحركة النّقديّة النشيطة في استفاقة الشعراء من خلال اهتماها بهذا الشعر الجديد لا سيما كتابات كلّ من **عبود شلتاغ، وحسن فتح الباب، ومحمد مصايف، وعبد الله الركيبي، وأبو العيد دودو** إلى جانب **عبد المالك مرتاض،** يضاف له انتشار النوادي الأدبية ونشاط المجلات والملاحق الثقافية وكثرة الأطروحات ونشاط المؤسسة الوطنية للكتاب في نشر الدّواوين.[1]

وقد أفرز ذلك بروز نخبة جديدة من الشعراء الشباب يمكن تصنيفهم إلى اتجاهين أحدهما ينظم الشعر العمودي والحر معًا أمثال: **جمال الطاهري، محمد ناصر، مصطفى الغماري، وعبد الله حمادي** وغيرهم، واتجاه آخر ينظم في الشعر الحر معلنًا قطيعته مع الشكل العمودي أمثال: **أحمد حمدي وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي ومحمّد زتيلي**، وغيرهم[2].

وقد تبنى هؤلاء وغيرهم التّجارب الشعريّة العربيّة المشرقيّة «**إلّا أنّ أشعارهم ظلّت في أغلب النّصوص طافية على السطح لم تتعمّق في نفوس الشّعراء ولم تمتزج بتجاربهم فهي لا تتعدى كونها سردًا لأعلام ثورية** »[3]، وتجدر الإشارة إلى شدّة تأثرهم بالماركسية كنظام تبنته الدّولة آنذاك ألقى بظلاله على الكثير من المجالات في الحياة.

---

[1] ينظر: أحمد يوسف، يتم النص والجينالوجيا الضائعة، ص 78 وما بعدها.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنيّة، ص 167.

[3] المصدر السابق، ص 179.

- **المغرب الأقصى:**

تتقاطع قصيدة التفعيلة بالمغرب الأقصى في كثير من الخطوط مع نظيرتها في الجزائر من حيث النشأة والتأصيل نظرًا لاشتراك القطرين في الكثير من الأبعاد الحضاريّة والفكريّة والّتي تكاد تكون امتدادًا فيما بينهما.

استطاع ثلّة من شعراء الطليعة أن يؤسّسوا لحداثة شعريّة ساهمت في تحرير الشّعر المغربي من القصيدة العمودية في شقيها العمودي والرومانسي[1]، ولم يقفوا عند حدّ هيكل القصيدة، بل تجاوزوه إلى المضامين، الّتي اتسمت بالاجترار والتكرار بفعل التقليد، فجيل الستينيات ثبّت اللّبنة الأولى للحداثة الشعرية في المغرب، وبذا فقد مهد الطريق أمام الأجيال اللاحقة، والّذين كانوا على مسافة من آباء الحداثة في المشرق، فأبدعوا نصوصا شعريّة فخمة تكتسب قوتها وجماليتها من واقع الوطن المليء بعدّة تناقضات، في مقدّمتها الصراع بين اليمين المحافظ واليسار المتطلع إلى رحابة أفق.

وفي خضمّ هذا التّصادم العنيف بين الطرفين (اليمين واليسار) نشأت القصيدة المغربيّة المعاصرة بطابع المعاصرة، من خلال التأصيل لشكل شعري مغربي خالص يبحث عن التميّز عن كتابات المشارقة، والانفتاح على الشعر العالمي وفي هذا الصدد يقول: « **لم يقتصروا وهم يبحثون عن التميز على كتابات الرواد في المشرق، بل انفتحوا على شعراء عالميين خاصة أولائك الذين كانوا أصوات أوطانهم، وضمير العالم، من قبيل مایاكوفسكي، وغارسيا لوركا، وبابلو نيرودا، وناظم حكمت، وغيرهم من الذين تحدّوا بالكلمة أعتى الديكتاتوريات، وأشرسها في القرن الماضي. انفتحوا على تجارب عالمية، وغذوا**

[1] نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر : محمد السرغيني، محمد الخمار الكنوني، أحمد المجاطي، محمد علي الهواري، محمد عنيبة الحمري، عبد الكريم الطبال، محمد الميموني، أحمد صبري.

القصيدة المغربية بدماء جديدة، وبذلك أسسوا للمرحلة الثانية من الحداثة الشعرية في المغرب».

محمد السرغيني، محمد الطوبي، إدريس الملياني، عبد الكريم الطبال، عبد العالي النميلي، جليلة الخليع، محمد على الرباوي، محمد بنيس، عبد الله راجع، بوعلام الدخيسي وغيرهم .... هي طاقات إبداعيّة حملت – بجرأةٍ – على عاتقها لواء التّجديد في الحركة الشعريّة المغربيّة،

- **تونس :**

ساهمت القصيدة الحرّة في تونس في كشف في الحياة الثقافية التونسية، وقد خاض ثلّة من الشعراء مراحل التجريب في قصيدة التفعيلة على غرار **أبي القاسم محمد كرّو ومنّور صادح، صالح القرمادي، سالم اللّبان، محمد رضا الكافي**، وغيرهم من القامات البارزة في ساحة الشعر التونسي الحر، ولعلّ ذكرنا لبعض النماذج التي تكشف واقع المجتمع التواق إلى التجديد، سيكون كافيًا لتصوير حالة التشتّت والتشظي فيه.

فشعر" **الهمامي**" يكشف النقاب عن ذلك يقول:[1]

باعة الكلام الأبيض

ما زالت قلوبهم تنبض

وما زالوا يعيشون

[1] ينظر: سوف عبيد :حركات الشعر الجديد في تونس من الموقع https://www.soufabid.com-2008 .

وقد حسبناهم غابوا

وتابوا.

ومع تطوّر الحياة الثقافية وولوج مجموعة من الشعراء الشباب منابع الحداثة الفكرية واللّغوية وتشبعهم بأفكارها ومبادئ فلسفة كلّ من **جوته** و**فولتير** و**بودلير** وغيرهم ... تطوّر النّصّ الشّعريّ عندهم وأصبح سلوكًا يستسيغ التغيير والتحديث كما هو الحال في الكثير مدونات الشباب الّتي أصبحت تصوّر واقع المثقف وصورة اليأس الوجودي لديه في ظلّ مجتمع متقهقر ينكلّ بمثقفيه ويخلق لديهم حالة من التيه والفراغ.

ولعلّ هذا ما تبلوره بوضوح قصيدة "**الدولاب**" والّتي جاء فيها[1]:

" في ذات اللحظة في العام العاشر بعد الألفين

تسألني امرأة عن عمري:

عن اسمي:

لا أذكرُ

عن لغتي:

-سأحاولُ

عن بلدي:

[1] عصام شرف الدين : المنازل، ميارة للنشر والتوزيع، القيروان، تونس، ط 1 ، 2013 ، ص 23 .

-أخلع نعليّ، وأمضي بعيون حافيةٍ في نفس الدولاب

بيد أنّ قصائد أخرى حفلت بتصوير سيطرة الألم وحالة الموت داخل أسوار البلدة في مشهديّة تبرز قتامة الصورة وثقل المعاناة كما هو الحال في قصيدة "**الطائر المعلّق**"[1] والّتي نقتطف منها:

" ..وراء السّور شيطان

أتى بالحبل علقه..

وذاك الباب بابهمُ:

هم الشهداء فانتعلِ

وطأطئ رأس غفلتك

وسر فيها على مهلٍ!

مدينتنا التي كانت

مدينتنا التي صارت

وليست هذه الّأولى

وليست تلكم الأخرى..

أطير يشتكي شجني،

---

[1] عصام شرف الدين، ترجمان المدينة، مسكيلياني للنشر والتوزيع، زعوان، تونس، ط1، 2006، ص 101، 102.

أم الأصداء في بدني،

أم الطاعونُ أجّجه..

أم الأسوار في المدن..

أم اللغز الذي غابا..

(وليس اللغز سردابًا)

تعلّق فاستوى شلوا من الأشلاء يا وطني؟!

في حين نجد بعض الأقلام الشابّة النّسويّة ك **أمال موسى وفضيلة الشّابي ورجاء بن حليمة** و**زهرة العبيدي** ... وغيرهن يسعين إلى التحرّر العروضي وبالمقابل التحرّر الإنسانيّ والاجتماعيّ فتكشف نصوصهن عن رغبتهنّ العميقة في تحقيق الذّات على مستوى الواقع أو المخيال في تجاربهنّ الشعريّة.

فالشّاعرة **رجاء بن حليمة** – على سبيل الذكر لا الحصر – تبثّ حالة من الكمد جراء انتشار عبق الذكريات الجميلة للمكان ممثّلًا في الأزقة الضيقة وما تكتنفه من معالم ترسم في طيّاتها صلة الزمان القديم بالمكان العتيق كما هو الحال في قصيدة(**دروب**) لرجاء بن حليمة، والّتي ورد فيها:

دروبنا تتقاطع

ولن تلتقي

ولن تعقل أزقة المدينة العتيقة

خطواتنا الليلية

وهمساتنا المكتومة

وضحكاتنا

عند الزوايا المظلة

وأنت تمسك يدي.[1]

يمكن القول أنّ قصيدة التفعيلة في تونس الشقيقة مرّت بمخاض عسير نقلها من دفّة التنظير إلى واقع التجريب.

- **ليبيا:**

شيء من النزر والقلّة يعتري الشعر اللّيبي المعاصر فلم يكن له تجلٍ سوى في تجارب يسيرة، ولعلّ مرد ذلك ولع الشاعر اللّيبي بالقصيدة المعيارية العموديّة، غير أنّ هذا لا ينفي قطعًا وجود بعض التجارب المبثوثة في المجلات والصحف والّتي سعت لخلق أرضية للشعر الجديد من ذلك شعر **إبراهيم الكوني** وممّا جاء على لسانه[2]:

"بدأنا تدنيس البحر، بعد أن فرغنا من تدنيس البرّ

كل إنسان بريء، في نظر الناس درويش

أيّ الضدين أنبل:درويش لا يضمر الشرّ أم لئيم لا يضمر إلاّ الشرّ؟

---

[1] ينظر: سوف عبيد، حركات الشعر الجديد في تونس من الموقع https://www.soufabid.com-2008

[2] إبراهيم الكوني، ديوان البر والبحر، دار الملتقى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 199 9، ص 120،121 .

كلّ من ليس لئيمًا في رأي أهل الزمان، درويش

فالنموذج المذكور يبلور واقع الهوية المتشظّي والمتشتّت في بنيان المجتمع اللّيبي، وهذا ما خلق هواجس من القلق واللاسكينة في وسط أحفاد عمر المختار.

وكذلك هو الحال عند الشاعر (**سليمان زيدان**) الّذي سعى إلى تصوير الصمود والبطولة في المجتمع اللّيبي من خلال عدّة قصائد محدثًا ربطًا بين أمجاد الماضي (عمر المختار) وأبطال الحاضر في حلقة وصل تتّسم بالتحدّي والشموخ وذلك جلي في قصيدة(**عندما تغدو الراية منديلا**)، حيث يستحضر التاريخ قائلًا:

" أشرب نخب التاريخ

على زمن أرداه العطن صريعًا

أشرب عسلاً مراً أعصره من شمع الفجيعة

أتجرع مختاراً ترياق الوجيعة

وسيفترش العار

من يقتات العدم

سأمشي وإن خذلني قومي

أو أمسوا:

جرذانًا تحمل دولارا

أو خفاشًا أحل الدجى

وحرّم النهارا

أو سلاحف تحملُ أقلامَا

ونوتة وقيثارة.[1]

- **موريتانيا:**

بادئًا ذي بدء علينا الإقرار أنّ الشعر الموريتاني ظلّ مشدودًا بالقصيدة العموديّة، ولم تظهر قصيدة التفعيلة فيه إلّا في أوائل السبعينات وبشكلٍ محتشم، بل إنّ الكثير من دواوين الشعراء الشباب خلت منها على غرار ديوان الشاعر فاضل أمين الّذي ضمّ 18 نصًا شعريًا لم تحوِ قصيدة واحدة للتفعيلة، برغم ذيوع أشعاره.[2]

فقد ظهرت قصيدة التفعيلة بناءًا على تراكمات إبداعية ونقديّة[3]، ولم تكتمل صورتها إلّا مع الشّاعر **محمد بن إشدو** الّذي عبّر عن ذلك بقوله: « **كنت أول رائد لشعر التفعيلة في موريتانيا ورأيت فيه الخلاص من معاناتي السياسية والاجتماعية والثقافية، في فترة كنت أثور فيها على كلّ ما عهدت وأردت أن أستبدل كلّ شيء، ولكنّي في الوقت الراهن قوضت تلك الأطروحة فالجديد عندي هو التمسك بالأصالة،** (...) **وبالشّكل**

[1] سليمان زيدان :رجع الصمت، دار طبرق للنشر والتوزيع،طبرق،ليبيا،"ط 1 ، 2010 ،ص 44.

[2] ينظر: مباركه بنت البراء (باته)، الشعر الموريتاني الحديث، من 1970 إلى 1995- دراسة نقدية تحليلية -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 23.

[3] نذكر منها: أشعار المهجريين وتقوم على الشكل الموشحي كقصيدة"فانتوم" للخليل النحوي، وكذلك قصيدة"أيار" لمحمد بن إشدو، وظهر ميل إلى البحور المجزوءة والقصيرة كقصيدة"رسالة العجوز" لأحمد بن عبد القادر ويعتمد فيها مجزوء الكامل. والنقديّة المقالات المنشورة بجريدة الشعب المسماة (معركة المحاور)، ينظر: المرجع السابق، ص 24.

القديم للقصيدة هذا هو اقتناعي»[1]. ولعلّ إقراره بالعودة للنموذج التقليدي مردّه عدّة عوامل لعلّ أبرزها:

- طبيعة حياة المجتمع الموريتاني فرضت سيطرة النموذج الشعري التقليدي.
- عزوف بعض روّاد شعر التفعيلة عنه وتشكيكهم فيه لعدم تجاوب القارئ معه.
- تأخر التنظير النقديّ والتقعيد لهذا النموذج أفرز نظرة ضبابيّة تجاهه.
- أنّ النموذج الشعري القديم ظل مسيطراً ثاوياً في الذاكرة وتقبل بديل له يتطلب بعض الوقت.

رغم هذه المعيقات إلّا أنّ قصيدة التفعيلة أسّست لنفسها مكانة في الشعر الموريتاني وأصبح لها حضور خصوصًا مع النضج النقديّ والانفتاح الأكاديمي عليها وعلى الحداثة بمختلف تمظهراتها، وتشبّع الشّارع الموريتاني من مشاربها العربيّة والغربيّة على حد السّواء، فـ «**انفتاح الشاعر المتلهف للجديد الحامل أفكاراً سياسية تقدمية تريد أن تغير كل شيء في عالم الأدب فجأة غير مسلح إلا بموروثه التقليدي جعل الخيار أمامه صعباً ومتعدداً،** (...) **فحاول أن يستوعب هذا كله، ويفتتح دورة جديدة من الاحتذاء الانتقائي الواعي للشعر العربي، ولعلّ ذلك هو ما أدّى إلى ظهور حركة الشّعر الحرّ مع أول تيار ثوري معارض بالمعنى الصحيح**»[2].

---

[1] مباركه بنت البراء (باته)، المرجع السابق، ص 23.

[2] محمد بن عبد الحي، التجديد في الشعر الموريتاني، رسالة لنيل شهادة الأستاذية في اللغة والأدب، إشراف: محمود مسفار، المدرسة العليا للتعليم السنة الجامعية: 1981- 1982، ص49.

وقد أفرز هذا الواقع قصائد – على قلّتها – راقية تترجم واقع المجتمع الموريتاني، من ذلك قصيدة **"يا موطني" لمحمّد بن إشدو** والّتي صوّرت واقع الاستعمار وما انجرّ عنه من واقع اجتماعي كئيب يسوده الفقر والتخلّف، ونمو النزعة الوطنيّة والرغبة في التحرّر، يقول:

يا موطني

يا أيّها المليون والنيف الغني

يا مجد آبائي وحفظ المجد غالي الثمن

يا قوت عيالي، لباسي، مسكني

يا رمز آمالي مصيري، موطني

لن تستكين لغاصب، لن تنحني

يفديك يحميك الشباب ولن يقصر أويني

....يا لعنة المواطنين وجنة المستوطن

يا أرض فلاح فقير تعطى لميسور غني...[1]

فقد كشفت القصيدة عن حالة الاستغلال الرهيب الذّي يمارسه المستوطن على خيرات البلد.

ومن المضامين السياسيّة الّتي تناولها الشعراء قضية المساجين السياسيّن من ذلك قصيدة **"ليلة عند الدرك" لأحمد بن عبد القادر** حيث تحمل في طيّاتها ما يلقاه السّجين السياسي

[1] ينظر: مباركة بنت الباه، المرجع السابق، ص 30.

من معاناة وتنكيل تندى له الأجبان وفظاعة أثناء الاستجواب ومن أحد مقاطعها:

قالوا له

ماذا تضيف ؟

لا تُخف عنّا أيّ شيء

فالنّار والكرباج

ينتزعان من رأس السّجين

ما لا يريد

وتحلّقوا من حوله مثل الكّواسر والوحوش

يتكالبون على انتزاع

ثيابه عن جلده

سيطول هذا اللّيل إن لم تعترف[1].

كما ضمّت القصائد مواضيع مختلفة ذات أبعاد إيديولوجية وحضاريّة على شاكلة روح الانتماء القومي، الإشادة بالوحدة العربية، الثورة واقع العرب، إضافة إلى مساندة قضايا ذات بعد قوميّ مثل: القضية الفلسطينية واللبنانية. ومن النماذج الّتي صوّرت

[1] مباركة بنت الباه، المرجع السابق، ص31 .

ذلك قصيدة **لمحمد الحافظ** بعنوان "**ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء**" جاء فيها[1]:

وأراك أكبر من جميع العالمين

في داخلي كخريطة الوطن الكبير

ويكون بعث للحضارة من جديد

ويكون بعد الفجر ثم لنا لقاء

فهي تعكس تطلّع الشاعر الموريتاني إلى تحقيق حلم الوحدة العربيّة الضائع ولو بعد حين.

[1] نفسه ، ص 39.

خلاصة الفصل:

رأينا كيف تحوّل الاهتمام –بفضا نظرية التلقي– من النّص إلى القارئ بعد المرور على عدّة محطّات منها الفلسفة الظاهراتية، والهرمينيوطيقا وغيرها من الرؤى الفلسفية والمجعيات المعرفيّة، كما أنتّها أمدّت القارئ بحريّة افتقدها في المناهج النّقديّة السابقة.

كما تتبعنا سيرورة المنجز الشّعريّ المغاربيّ المعاصر الّذي أثبت تقدّمه وقدرته على استيفاء التجارب، حيث خاض مخاض التّشكّل في يسر برغم ما عرفه من محطات التذبذب التاريخيّ خاصّة في بداياته الحقيقة، وقد شكّلت ثنائيّة التجربة الشعريّة والتّحدي أهمّ غاية للشّاعر المغاربيّ من أجل تأسيس وجوده الشعري آنذاك.

الفصل الثّاني

بنيات المشهديّة في الكتابة الشّعريّة المغاربيّة المعاصرة:

- إبدالات فنيّة في المتن الشعري المغاربيّ المعاصر.
- بنيات مشهديّة على مستوى البصيرة (الرؤيا).
- بنيات مشهديّة على مستوى البصر (الرؤية).
- خلاصة الفصل.

لم تقف القصيدة المغاربيّة في سكون وثبات، كما سبق وأشرنا، فقد اعترتها تحوّلات عميقة مسّت ظاهرها وباطنها (البصر والبصيرة)، في مسيرتها نحو التطوّر والصيرورة، ومن ثمّ كان لزاما علينا الخوض في هذه التطورات وإبراز البنيات التّي اعتمد عليها التصوير المشهدي في القصيدة المغاربيّة الحديثة.

- **إبدالات فنيّة في المتن الشعريّ المغاربي المعاصر:**

لطالما ارتبط الشّعر بحياة الإنسان، وبفكره وشعوره، وقد مرّت القصيدة العربية في رحلتها نحو التجديد بعدّة محطات، إلاّ أنَّ متطلبات العصر الحديث ثبتَ عجزُ القالب القديم عن استيعابها، ومن هنا استدعت الحاجة التجديد والتغيير، فجاء التطور في القصيدة العربية بتحطيم القيود — الوزن والقافية – التي تخبّط الشاعر في أغلالها لحقبة غير يسيرة من الزمن وكبحت جماحه، والشاعر المعاصر لجأ إلى هذا التغيير ليس نتيجة عجز أو ضُعف منه في النّظم على الشكل القديم* أو لرغبته في التخلص من عبء الوزن والقافية، بل لأنّ التشكيلَ الموسيقي في مجمله خاضعٌ بشكل مباشر للحالة النفسيّة، ومن هنا « **انفجر الشكل الشّعري الذي ظلَّ جامداً طيلة أربعة عشر قرناً، وتأسَّس بدله مفهوم جديد للشّعر بل لحدث الكتابة عموماً**»[1].

* 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.

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

وتعدُّ نازك الملائكة من الشعراء الذين دعوا إلى التحرّر من عبودية الشطرين فتقول: «... **منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم، ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلّبت عليها الصُّور، والألوان، والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبك**...»[1]. ثمّ ما لبث أن تبعته قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وقصيدة الهايكو.

ومن هنا ظهر هؤلاء الشعراء الذين ألبسوا القصيدة العربية عامة –ومنها المغاربيّة – ثوباً جديداً لا عهد لها به فما الذي تميّزت به القصيدة المعاصرة عن النموذج القديم؟ وما الذي ساهم في اكتمال التجديد؟

قامت القصيدة الجديدة من منطلق جمالي جديد، إذ أصبح الإيقاع مُتشعب يتوافق مع انفعالات الشّاعر، فأوَّل شيء جعل القصيدة الجديدة تختلف عن سابقتها هو تحطيم نظام الشطرين، والانتقال به إلى السطر الشعري أو الجملة الشعرية، غير أنَّ الاختلاف لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى طريقة استخدام المعطيات الفنية وكذلك طريقة المعالجة للقضايا.

وإلى جانب هذا أصبح الشاعر المعاصر يستعمل الأسطورة والرمز والمرأة فوظّف التراث لكن بطريقة مختلفة، فالشعراء لم يذهبوا إليه بل قاموا باستدعائه في ثنايا إبداعاتهم، كما تمثلوا الأساطير القديمة وأسقطوها على تجاربهم الشعرية، كما أنّ نظرة الشاعر المعاصر للمرأة تختلف

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

عنها عند الشاعر القديم، فهو يصورها تصويراً مثالياً 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- بنيات المشهديّة على مستوى البصيرة (الرّؤيا):

سأستعرض في هذا المقام أهم المضامين الجديدة التي وفدت إلى الشعر العربّي المغاربيّ المعاصر، وشكلت قاسماً مشتركاً في مدوّنات الشعراء المعاصرين. ولعل الحيّز الجغرافي الذي يعيش فيه الشاعر أهم مظاهر التجديد.

أ. بنية الفضاء والمكان في الشعر المغاربيّ المعاصر:

يلعبُ المكان دوراً هاماً في الشّعر العربي عامة، وتناوله لم يكن جديداً في الشعر العربي الحديث، وإنما ترجع جذوره الأولى إلى العصر الجاهلي من خلال الوقفة الطللية ووصف البيد، وعليه فالمدينة لم تكن جديدة وإنما الجديد يكمن في كيفية التناول لها عند الشاعر المعاصر، والذي أعطى للمكان بُعداً فلسفياً وجمالياً إذ شاع عند جل الشعراء المعاصرين، « **بحيث يتعذر علينا البحث عن شاعر لم يطرقه، بل إنّه سيطر على بعض شعرائنا، فتسلّل إلى مُعظم قصائده على مدار تجربته الشّعرية، وانتقل مع الشعراء في تطورهم من الرومانسية إلى الواقعيّة الاشتراكية، مُروراً بما بين المذهبين من اتجاهات** »[1].

ولعل الشيء الذي أعطى للمدينة هذا البعد الجمالي الفلسفي هو أنّ معظم الشعراء المعاصرين من الريف انتقلوا إلى المدينة بحثاً عن الرزق أو طلباً للعلم في جامعاتها فقد « **نزح السياب من قريته جيكور في العام الدراسي 1943–1944 وانتقل عبد المعطي حجازي**

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

من قريته "تلا" وكذلك صلاح عبد الصبور من"الزقازيق" إلى القاهرة، يحملون في عيونهم تطلّعات في اكتشاف عالم جديد »[1]، فقد كانوا يقارنون بين عذوبة واخضرارية وطبيعة الرّيف، وبين قسوة وجفاف المدن. واستغلاليتها ووحشيتها. وانعكست هذه المقارنة في مدوّناتهم الشعرية.

فمن ذلك نجد الشّاعر **"الأخضر بركة"** في محاولته "عاد" يلجأ إلى مغتربه ويهرب إليه، والذات تنكر عودتها إلى نفس المكان المعدّ لها سلفًا، يقول:

صار أحمد

مسحن النّدى

عن فضاء العيون، انتشرن

لحافًا من الصّوف، أعدد له الشاي

رتّبن أشياء المكان[2].

فالمقطع بثبت رتابة الزمان والمكان، إذ الكلّ قانع بتعاسته، منغمس في هذا التكرار دون محاولته الخروج إلى الواقع ومحاورة الأشياء، فعودته من الاغتراب من سجنه من حزنه من وحشة كانت تضم إهابه:

[1] المرجع نفسه، ص 14.

[2] ينظر: مجلة القصيدة، تصدر عن الجاحظية، الجزائر، ع2.

عاد من قفص الاغتراب...إلى

عشّه

للبنات عيون تطلّ

عليه....إذًا ... عاد من سجنه

كان عرس العواطف صينية نزلت

من على الحائط، انفتحت وردة من

نحاس.[1]

فعودته لم تكن ليلتهمه صمت المكان، بل ليشحن كيانه الوجداني إلى دلالات إنسانيّة تؤدي به إلى الانفتاح على كلّ ما هو لا متناهي، وكانّ الذات لا تقر بفراغها، إذ لها كينونة ووجود خارج واقعها الأرضي من خلال المفارقة مجسّدة بذلك المعنى الإنساني فـ «**الفعل الإنسانيّ ليس مقصودًا لذاته، بل لمدلول أو معنى مفارق له**»[2].

كما يستغل الشاعر الجسد باعتباره فضاءً متخيلًا، وهو بذلك يتجاوز الأمكنة المألوفة إلى تامكن متخيل ليوسع من زاوية الرؤية الخياليّة لديه، فـحضور «**الجسد في الشعر يبقى فنيًّا تأويليًا ممكنًا ومستحيلًا في آن واحد**» [3].

---

[1] ينظر: مجلة القصيدة، تصدر عن الجاحظية، الجزائر، ع2.

[2] نظمي لوقا، نحو مفهوم إنساني، دار غريب، لبنان، ص 154.

[3] عبد الناصر هلال، خطاب الجسد في شعر الحداثة، ص 14 عن الموقع: Www.Kotobarabio.Com 12/06/2021 16 :37 PM

فالجسد يمثّل فضاءً مكانيًا خصبًا للتشكيل الإبداعي حسب نوعيّته (ذكوري، أنثوي) وحسب طبيعة المعالجة لدى كلّ شاعر. فمن ذلك:

الجسد، وهو يتعرّى

بين عبق العطش، ونبع الارتواء.

يكون موصولًا بهزج القصائد

الّتي انبجست بين الصّلب

والرغائب، عليها تجد المصدّات.[1]

فالشاعر يرسم لوحة لهذا الجسد الّذي لا تتبدّى مفاتنه إلّا إذا تعرّى؛ متنقّلًا بين قطبي (العطش/الارتواء)، غير أنّ الشّاعر أبقى أفق الانتظار لدى المتلقي مفتوحًا للتأويل من خلال تركيزه على الغموض.

ب. بنية الحزن والموت في إبداعات الشعراء المغاربة المعاصرين:

رافقت ظاهرة الحزن والموت الإنسان منذ بدء البشرية؛ وقد اختلف التعبير عنها من شاعرٍ لآخر، وهي موجودة منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي مجسّدة في مرثيات شعراء تلك الحقبة، والشعراء الكلاسيكيون في العصر الحديث عبّروا عن الحزن والموت فنجد **شكري** يخاطب الموت فيقول:

فيا موتُ أقبلْ باسطَ الوجهِ طلقهُ فإنّ صميمَ الصحب مَا كنت لاقِيا

[1] عبد الحميد شكيل، كتاب الأحوال، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 27

أحبُّك حبّ الصَّب وجه عشقَهُ لينقح ثغراً منك صديَان طَاميا[1]

كما أن الشاعر الرومنطيقي أيضا كان يعبر عن الموت الرمزي أو الموت عن العالم الذي يفرضه عليه، ولكن الحزن كظاهرة فكرية تعتمد على مواقف ذات فلسفة محددة لم تظهر في الشعر العربي إلا مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، حيث كان حزناً جديداً اعتمد على إدراك الإنسان لمأساة الوجود ككل، وقد كان لظاهرة الحزنِ شيوعٌ كبيرٌ بعد الفترة الرومانسية أي في العصر الحديث[2] في المدوّنة الشّعريّة المغاربيّة ومن نماذج ذلك ما نظمته الشاعرة التونسية **رجاء بن حليمة** عن مدينة (**سراييفو**) قصيدة ذات إيقاع ثقيل فيه من الرثاء حزنها وفيه من الإدانة تهمتها إلى العالم كأنّها القصيدة الشهادة:

من يشهد للميّتين؟

من يرفع قبّعته للّذين قُتلوا بالعراء

على مرأى من اللّه

من ... من يصّلي للأنبياء...

قبّعات زرقاء

قدّت من لون السّماء

مثقلة بالسّواد

---

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

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

فالذين قتلوا... ههنا

تركوا على أكفان سراييفو

دما أزرق كحلم البحيرات

وقبورا بيضاء ... كالثلج بيضاء[1]

فالشّاعرة ترسم صورة مأساويّة حزينة من خلال ثيمة الموت بمعجمها الثريّ في هذا المقطع (الميّتين، السواد، قتلوا، قبورًا).

ومن ذلك ما ورد في قصيدة "**الموت**":

"ربّما أخطأني الموت سنهْ

ربّما أجلني الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنهْ

ربّما تطلع من نبض حروفي .. سوسنهْ

أنا لا أملك شيئا غيركم..

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المرّ حكايا

محزنهْ"[2].

[1] مأخوذ من موقع سوف عبيد، حركات الشعر الجديد بتونس، 22/10/202119.40pm www.soufabid.com.

[2] عزّ الدّين ميهوبي، اللّعنة والغفران، منشورات دار أصالة، الجزائر، ط1، 1997، ص25.

من المسلمات أنّ الموت حقيقة وجوديّة، لا يمكن إنكارها، فهو يمثل هاجس الشاعر الّذي يسيطر عليه بقوة، بحيث يقع في إساره، فهو تائه في اللايَقِين من زمنيته لذلك صدّر أسطره بحرف الجرّ الشبيه بالزائد" ربما « **الّتي تجعل الصورة واقعة في مجال خيالي افتراضي غير متحقق** »[1]. فهو يسلّط الضوء على هذا الأمر المحتوم بحيث يقيم أساسًا عاطفيًا ونقطة حساسة في العبارة.

هذا البعد الميتافيزيقي الوجداني الذي اكتسبه الموت في مدونات الشعراء المعاصرين، قادهم إلى إضفاء الجانب التأملي الروحي، وإفراغه من النظرة السوداوية التي ما فتئت تلازمه إلى الصبغة التأملية المجردة، وفي هذا تحوّل بارز في متون ومعاني القصيدة العربية.

ج. بنية الرمز في القصيدة المغاربيّة المعاصرة:

يمكن تعريف **الرمز الفني Artistic Symbol** بأنّه: «**صورة الشيء محوّلاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكُل المجازي، بحيث يغدو لكلّ منهما الشرعية في أنْ يستعلِن في فضاء النّص. فثمة، إذاً، ثنائية مضمرة في الرّمز. وهذه الثنائية تُحيل على تقويمين جماليين متماثلين؛ مع الإشارة إلى أنّ هذا التماثل هُو الأساسُ في التّحويل الذي يُجريه المُبدع، أي هو الأساس في جعلِ الثنائية واحدِيّة في الرّمز**»[2].

حظي الرمز الشّعري باهتمام العديد من الشعراء فوظّفوه في أشعارهم بحثاً عن الكثافة المعنوية وغزارة الدلالة، الحديث الآن سيكون عن بعض هؤلاء الشعراء الذين دخلوا عالم الرمز؛ فكانت هندسة القصيدة الرمزية في أشعارهم غاية في الدّقة والإتقان، واستطاعوا أن يُكسبوا

[1] ماهر الدربال، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطبعة السفير، تونس، 2001، ص132.

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

اللغة الشعرية تراكيب وصور جديدة، فهذه الرمزية الجديدة تُطِلُّ علينا في أشعار **محمد جربوعة، محمد زتيلي، وعز الدّين ميهوبي، من الجزائر وأبو القاسم محمد كرو، وحسين القهواجي سامي الذيبي وغيرهم من تونس، أمّا من المغرب فنذكر: أحمد رفيق المهداوي، ومفتاح العماري، علي هندقي عبد القادر، وعلي الفزاني**، وغيرهم.... **ومن موريتانيا: امحمد بن أحمد يوره، ومحمد بن إشدو، وانتظار لمباركه، ومحمد الحافظ، ومحمد بن عبدي** وغيرهم ...

وقد حملت قصائد كلّ شاعرٍ رمزيته الخاصّة التي تُعبّر عن وجدانه وواقعه.

ومن الرموز الدينية المتوارتة في قصائد الشعر المغاربي ما يتعلق بالأنبياء ومعجزاتهم من ذلك نبي الله سليمان بن داوود عليهما السلام، ففي قصيدة (عرش الموت)[1] نجد قوله:

مات على الكرسيّ

كما قد مات فوق عرشه

سليمان النّبيّ

وكان صاحبي

لا يملك القصور والتماثيل

ولم يكن له أعوان

من مرده أو جان

[1] عبد الحميد بطاو، ديوان أشجان هذا الزمان، دار النشر مجلس الثقافة العامة، طرابلس، ط 1، 2010، ص 105.

لم يكن له حول ولا سلطان

يرد عنه هول ما يأتي به الزّمان

كان صديقي مبدعاً فنّان

مات على الكرسي

وهو يستعيد ذكريات البؤس

في زمانه المدان

فالقصيدة مرثية لصديق الشاعر الّذي شاركه المعاناة والتعرّض للظلم من قبل السلطة اللّيبية آنذاك، إلى أن وجدته زوجته جثة هامدة على كرسيه ذات صباح، فالتوافق بين الرمز ورمزيته (المرموز له) هو تشابه النهايتين.

ومن الرموز الأسطوريّة الموظّفة عند نفس الشاعر نجد رمز شمشون حيث يقول:

كل هذا لديك

وها أنت تصمت حتى تُدان

وحدك الآن

من سوف يخسر هذا الرّهان

لست أطلب منك الكثير

وأن تتحوّل شمشون هذا الزمان

ليس أكثر

من أن ترد كرامة وجهك

من صافعيه

فتبصق في كَل أوراقهم

وتغادر هذا المكان[1].

فالشاعر يوظّف شخصية شمشون المعروف بقدرته والبنية القوية ليقضي على أعدائه. وفي هذا المضمار يتناول القضية الفلسطينية وكيف خانها بعض المساومين، ليتمنى حضور القوى الأسطورية ممثلة في شخصية شمشون .

وكإجمال لما سبق التّعرّض إليه، لقد طرح شعر الحداثة العربية أنماطاً عدّة من الرموز الفنية التي تمكنت من تكثيف تجربته الجمالية، في علاقته بالواقع الاجتماعي . التاريخي الذي راح يتنامى فيه، بحيث جاءت هذه الرموز بوصفها معادلاً فنيّاً موضوعياً، للهواجس الاجتماعية والفرديّة التي برزت مع بروز هذا الشعر. ومن دون أخذ ذلك بعين الاعتبار، يصعب أن نفهم شيوع رموز الخصب والانبعاث، في مرحلة النهوض الوطني، في خمسينيات القرن العشرين. مثلما يصعب أن نفهم شيوع رموز اليباب والتشيؤ والاغتراب، مع تنامي الإحساس بإخفاق حركة التحرر العربية في إنجاز مشروعها الاجتماعي . الحضاري.

وأحيانا كان رَصُّ نماذج منها في نطاق واحد لا يقدّم شيئا سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر. ولذلك « **قلّما ينبض الرمز بالحياة** »[2]، ويشعُّ في سماء شعر الشاعر، إذ ما يكاد يستخدم رمزاً في قصيدة ما حتى يقفز إلى رمز آخر في قصيدة أخرى دون أن يكون ذلك رغبة

[1] عبد الحميد بطاو، ديوان مرثية مرائية، دار الجماهير للنشر والتوزيع، ط 1، 1998، ص 63.

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

في تنويع الدلالات أو حصراً على تكثيف المبنى، واقتصرت في استعمال هذه الرموز – رغم كثرتها – على دلالات محدودة، مما وسم الشّعر بطابع التقارب والتكرار.

د. بنية الأسطورة في الشعر المغاربّي المعاصر:

تعرّف الأسطورة على أنّها « **القسم النّاطق من الشعائر أو الطّقوس البدائيّة وبمعناها الواسع أيّة قصّة مجهولة المؤلِّف تتحدث عن المنشأ والمصير، ويُفسّر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان في صورة تربوية** »[1].

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 الشعر مع الأسطورة فقد كانت بداية تواؤم الإنسان مع الطبيعة هي الكلمة. والأسطورة ليست سوى كلمات مترابطة بالشعائر.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا يوظف الشاعر العربي المعاصر الأسطورة في شعره؟

يلجأ الشّاعر إلى توظيف الأسطورة نتيجة تأثّره بعاملين يمكن تفصيلهما كالأتي:

---

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر 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:

1- الثقافة الغربية:

لقد أتاحت الظروف والمستجدات العالمية، وفي الوطن العربي بخاصة، فرصا كبيرة للشاعر الحديث مكّنته من الإطلاع على ثقافات أخرى إذ عكف الشعراء والأدباء على دراسة النتاج الأدبي الغربي وتحليله وحاولوا الاستفادة منه، بعد أن تعددت مصادره ونماذجه، 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 التأثر بالشعراء الأوروبيين وعلى رأسهم "**ت.س.إليوت Thomas Stearns Eliot**"* صاحب مصطلح " **المنهج الأسطوري The Magthical Method**" وقد تأثّر به شعراء كثيرون منهم "**السيّاب**" و"**البياتي**" و"**صلاح عبد الصّبور**"و"**أدونيس**" وغيرهم.[2] وقد انتقل ذلك إلى الشعر المغاربي بفعل المثاقفة والبعثات والمجلّات الأدبيّة والنّوادي الأدبيّة.

ولقد كان تيار الحداثة في الشعر العربي المعاصر في تناصّه واقعاً تحت تأثير الخطاب الشعري الإليوتي ذي التوجه الأسطوري خاصة في قصيدته الشهيرة "**الأرض الخراب**" وقد كان اعتماد "**ت.س.إليوت**" على الصّورة المرتبطة بأنماط أسطورية عليا، أي ذات العلاقة باللاشعور

---

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

* شاعر ومسرحي وناقد أدبي حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في 1948. (و:1888،ت:1965) كتب قصائد: أغنية حب جي. ألفرد بروفروك، الأرض اليباب، الرجال الجوف، أربعاء الرماد، والرباعيات الأربع.

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

الجمعي، « **وفي مقدّمة هذه الرّموز الأسطوريّة، رموز الموت والميلاد والانبعاث، وهي أكثر الأساطير هيمنة في العقل البشري. لأن سؤال الوجود والفناء يظل مؤرقاً النّفس البشريّة على مرِّ العصور، نجده في ملحمة جلجامش مثلما نجده في أحدث الأعمال الإبداعية في عصرنا** »[1].

فأساطير الخصب والولادة والموت والبعث والنشور أي العالم الغيبي (الماورائيات) شكّلت رافداً هاما في الإبداع الشعري الحديث والمعاصر. ولعلّ اهتمام الشعراء المعاصرين بأسطورة تموز أكبر دليل يشير إلى انشغالهم بدلالات هذه الأسطورة: البعث والخصب والحياة.

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

من ذلك توظيف الشّاعرة آمال موسى خرافة (الفينيق) عندما تتمثل في طائر الرّماد الذي كلّما اِحترق وصار رمادا كلّما اِنبعث من جديد ملتهبا، فالشعر من هذه النّاحية مكابدة فهو قمّة الفناء ليتبعه الإبداع، تقول الشّاعرة في ديوانها الأول (أنثي الماء) من قصيدة (**حرق الشعّراء**) – وهو آخر ديوان في مدوّنة قصيد النّثر في القرن العشرين بتونس:[3]

---

[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] أمال موسى، أنثي الماء، سيراس -1997، ص 40.

حين عبرت أحد أبياته

أحرق كلّ القصائد

أحرق لغته

أحرق الشّعراء

أحرق نساء الكون

احترق

فكتب القصيدة الأولى.

ومن ذلك في الشّعر الجزائريّ توظيف أسطورة العنقاء عند عزّ الدّين ميهوبي فيقول:

من ثقب الباب

يطل غراب

عنقاء الموت تحط على شجر الليمون ..

الصمت جنون

فتنكسر الجفان

"لا غالب إلا ... الموت"!

"لا شيء سوى الغفران"!

وصمت الليل فجيعه"[1]

فالمقطع يبرز القلق الّذي يبديه الشاعر من الموت لدرجة تجسيمه له في الطائر الأسطوري العنقاء، ولم يكن ذلك عبثًا، بل بقصديّة فقد ربط بين الموت والزمان (اللّيل) بهذا الرمز ومن ميزاته «**أنّه لا يظهر إلّا عند الغروب**»[2]ولعلّ ذلك هو الأنسب للوعاء الزمني الّذي تدور فيه الأحداث وهو اللّيل. والأمثلة كثيرة، أكتفي بهذه الأمثلة فقط لأبيِّن أنّ الشُّعراء المغاربة المعاصرين قد وظّفوا الأساطير الغربية والموروث في شعرهم تأثراً بما جاء به **إليوت** وهذا ما ذُكر سابقا.

2- أسباب جمالية إبداعية:

يقول **عبد المعطي حجازي:** « **والحقيقة أنّ كثيراً من الإشارات الأسطوريّة والتراثية التي اجتاحت شعر عدد كبير من الشعراء ليست إلاّ مُحسِّنات ثقافية أو بديعاً عصرياً يُستخدم للإيهام دون أن يكون له دور جِدّي في بناء القصيدة، ولعل هذا راجع إلى أن أكثر هؤلاء الشعراء ينقلون عن غيرهم دون خلفية ثقافية تسمح لهم بفهم المادة وتأويلها بما يمكّنهم من إدماجها في عالمهم الشعري. تحضرني في هذا المجال رواية جبرا إبراهيم جبرا لكيفية شيوع أسطورة "تموز" في الشّعر الجديد، إذ يذكر أنّه أعار السّياب مخطوط ترجمة للأسطورة فاستخدمها في شعره ونقلها عنه غيره حتى شاعت قبل أن يصل الكتاب إلى أيدي القرّاء**»[3].

---

[1] عز الدين ميهوبي، كاليغولا، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 2000، ص 06.

[2] رضوان هنا ، المثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 88، ماي 1991، ص70.

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

أي أنّ الشّعراء المعاصرين يوظفون الأسطورة في شعرهم تخلياً عن الأنماط الشّعرية القديمة، أي أنّهم يأتون بشيء جديد فيبدعون في شعرهم وذلك بتوظيف الأساطير سواء كانت غربية أو عربيّة فهم بذلك يُخالفون القديم.

إن كثافة الدّلالة، واتّكاء الشّاعر المعاصر على عناصر متعدّدة في عملية البّناء الفني؛ من توظيف لعنصر الرّمز، والحكاية، وبنية السرد، والإيقاع الدّاخلي، وتشتّت الصّور، إلى لفّ ذلك في بنيات أخرى تعكس نفسيّة الشاعر مثل بنية الإحباط واليأس، والتمرُّد، والاغتراب إلى غير ذلك من البنيات المساهمة في تشكيل مراسيم جو النّص الشّعري الحداثي، كلّ ذلك جعل المتلقي يظفر بعنصر يدعوه إلى تلقي النّص والتفاعل معه، وهذا ما يُفسّر تعدّد القراءات إزاء النّص الواحد.

II- بنيات المشهديّة على مستوى البصر (الرّؤية):

يعدُّ الشكل مظهراً بارزاً من مظاهر القصيدة المعاصرة، فقد أبت إلا أن تتزيّن 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 ؟

أوّلًا: الكتابة الجديدة وبلاغة التأويل:

أصبح لزاماً على الشّاعر المعاصر خلق أشكال جديدة تسترعي انتباه القارئ وتشدّه إليه، ولكي ينافس الفنون الأدبية الأخرى التي مسّها هذا التطور، من هنا نرى شعراءنا المحدثين يعطون أهمية كبيرة للجانب الشّكلي، وهكذا وجد شاعر الحداثة نفسه مضطراً إلى التخلّي « **عن حتميات الشّعر وضوابطه، ليتسلّل إلى القارئ من خلال الكلمة المطبوعة في ديوانه، شأنه في ذلك شأن المشتغلين بالفنّ الكتابي** »[1].

وذلك لأنّ القصيدة مهما كانت فهي جسم طباعي له هيئة مظهرية متجدّدة بصورة دائمة، فكسر الرّتابة 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 «**نُبصر القصيدة قبل أنْ نقرأها وانتقلت القصيدةُ من العهد الشّفوي إلى العهد**

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

الكتابِيّ البَصريّ »[1]. وهذا يُغيّر كثيراً من طريقة النظر إليها بل من جمالياتها فيصبح للتشكيل الطِباعيّ المختلف كذلك جمالية دفعت بالشعر إلى محاولة التّمييز وإخراج قصائد تتميز بشكل طباعي خاص يجعلها مُغايرة للمألوف، ويؤثّر في القارئ بشكل أكثر.

ومن هنا أصبحت للقصيدة المعاصرة أشكال طباعيّة مختلفة بحيث أنّ كل واحدة تختلف عن الأخرى وتعبّر عن حاجات تعبيرية مُتباينة؛ وقد تكون في القصيدة الواحدة، أو بين قصائد ومن هذه التنويعات الطباعيّة نجد بعض القصائد التي يعتمد شعراؤها على تفكيك المفردة* الواحدة إلى حروف مستقلة وفق خط عمودي كقول الشاعر:

صاحبي مات في الليل

غادرنا خلسة

وأخاف

أ

خ

ا

ف

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

* تسمى الظاهرة 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.

إذا ما أتى الليل ألّا أرى فضّة الشّمس ثانيةً.[1]

فقد حوّل الشّاعر الفعل أخاف إلى قطرات من مشاعر الخوف تتدلى قطرة، قطرة، وهذا الشكل المرئي لها يُساهم في إبراز البُعد الدّلالي لها.

ومن نماذج ذلك في الشعر الجزائري[2]:

وهذا اسمي: ميم،

شين،

راء،

ياء،

فهو يرسم اسمه بتقطيع الحروف وتفتيتها بشكل عمودي محدثًا خرقًا بصريًا لنظام الكتابة المعهود. ومن نفس الديوان قوله:

أح.....ترق

بصمت البكاء.

فاستعمل الشاعر التفريق البصري للفظة "أحترق" وذلك عن وعي وقصدية، وهي إبراز طول وصعوبة مدة المعانات والاحتراق النفسي الّذي يكابده.

---

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

[2] بن خليفة مشري، سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 35.

أمّا التشكيلات الطّباعية الأخرى، والتّي تميّز بها الشعراء المغاربة، وذلك لأنّهم أدركوا أهمية البنية المكانيّة التي يشغلها النّص الشّعري، من حيث أنّها « **ذات دلالة لا يُمكن اعتبارها جانباً هامشياً، أو ترفاً فكرياً، أو لُعبة مجانية**»[1]. ومن هذه التّشكيلات الطّباعية سأعرض النماذج التالية:

- **النموذج الأول:** وهو يمثل شكل مركب معروض من خلال حركة **الأسطر المتموجة،** وهو الذي تجسده قصيدة محمد بنيس.[2]

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

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية –، دار الهدى بيروت، ط 1، 1979، ص 95.
[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل للتحليل الظاهراتي –، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص 261.

- **النموذج الثاني**: يمثّل الشّكل البصري غير المركّب يشبه النهر، وهذا النّموذج يتجسّد أيضاً عند **محمد بنيس** كما هو موضّح فيما يلي:[1]

- **النموذج الثالث**: وهو شكل مركب 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.[2]

[1] المرجع نفسه، ص 262.

[2] محمد الماكري، المرجع السابق، ص ن.

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

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

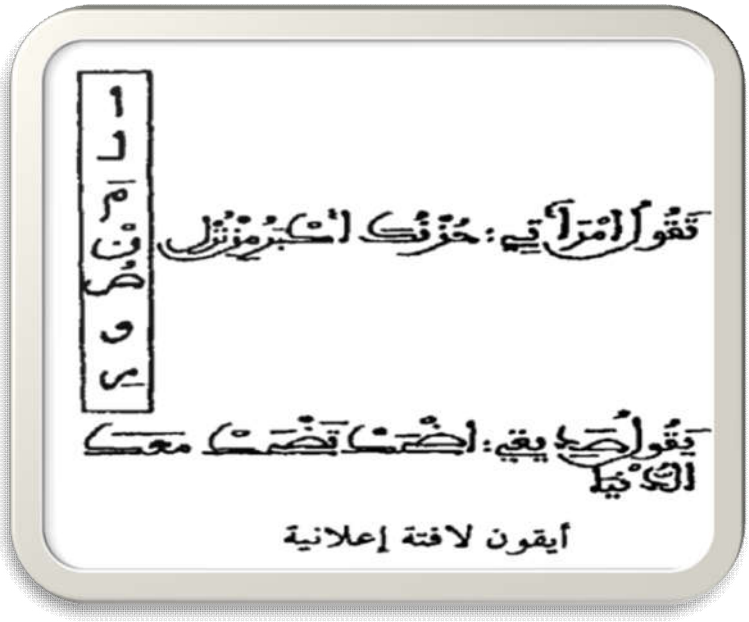
أيقون شجرة جسمها الأسطر
(بلبداوي)

فالشّاعر يستغلّ البنية الخطية في تجسيم القصيدة بشكل بصري يبعث على الدهشة، فيطرح التساؤلات التالية: لماذا آثر **بلبداوي** اختيار هذه الأيقونة ؟ وما علاقة الشكل المبصر بالمضمون ؟

[1] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 244.

ومن هنا تنتج لذة تلقي مثل هذه الأنماط من النّصوص الشعرية البصرية، إذ هي تدعو قارئها إلى توظيف حاسة البصر في تلقي النص.

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

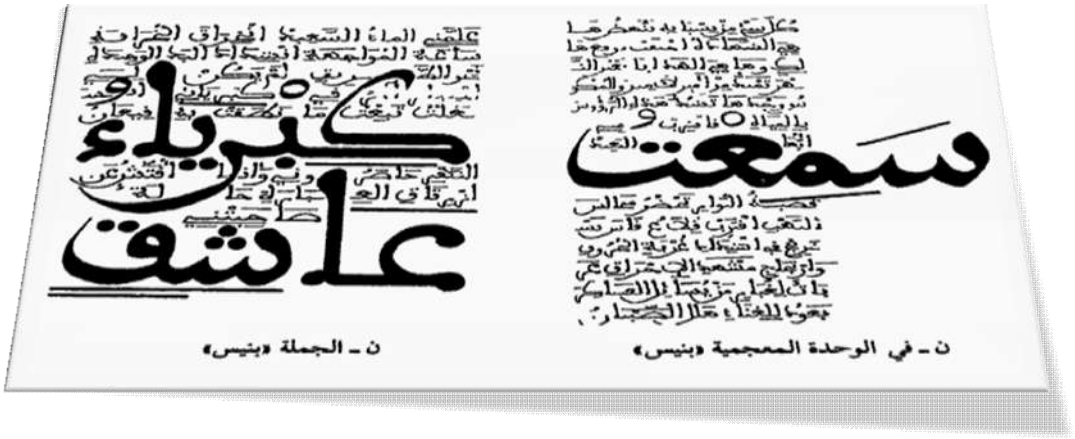


إضافة للنماذج السابقة نجد نماذج أخرى*، تجسد هذا الجانب – أي التنوّع الطِّباعي- غير أنها تختلف عنها في أنّ الشاعر يعتمد فيها على ما يمكن أن يشبه النبر في المنجز الصوتي، وذلك عن طريق التركيز على كلمة أو جملة، وفي بعض الأحيان مقطع بأكمله، وذلك بكتابته بخط أسمك من باقي القصيدة وهذا ما يجسده محمد بنيس في الشكلين الآتيين[2]:

[1] نفسه، ص 245.

* سيتمُّ التّعرّض لأشهرها بالتّفصيل في الجزء التطبيقي.

[2] الماكري، المرجع نفسه، ص 237.



وفيه ينوّع الشّاعر بين الخطوط السّميكة الثخينة والعادية؛ ولعلّ غايته من وراء ذلك شدّ انتباه بصر القارئ إلى هذه الألفاظ التي كُتبت بشكل يُمارس جاذبية عل عين المتلقي.

باتت القصيدة بشكل عام تخرج في هيئة طباعية معينة، تتخذ شكل الكتاب مثل: الديوان الشعري الكامل أو شكل القطعة الطّباعية الصغيرة في الجريدة أو المجلة وخلافهما وبحكم تأثر القصيدة بعوامل هذا التجاوز – في الجريدة أو المجلة – مع الأخبار المصحوبة بالرّسوم أصبحت كذلك القصائد المطبوعة تُصحب بالرسوم أو الصور الفوتوغرافية، فـ «**تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة وعليه فالفراغ الأبيض متمم**»[1] و"**رامبو**" يعبّر عن ذلك بقوله: «**يا نفس لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير بل بما تبقّى من البياض على الورق**»[2].

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص100.

[2] نفسه، ص ن.

ثانيًا: جماليّة البلاغة البصريّة – المنجز البصريّ –:

1. العنوان:

يشكّل العنوان سمة بارزة من سمات قصيدة الحداثة، فالملفت للانتباه هو التنوع الذي أصبح يميّز كتابته فيها، وهذا التنوع ليس مجرد رغبة في الاختلاف عن الآخر أو التفرّد بل لأنّ « **العنوان عتبة من عتبات النّص أو مفتاح من مفاتيحه أو باب تلج منه إلى العالم النّصّي**»[1] وإذا دقّقنا في أهميته؛ فإنّنا نجد أنّه ليس مجرد مفتاح من مفاتيح النّص بل هو المفتاح الأوّل فـ« **هو لافتة توضّح الكثير من مطالب الشّاعر** (...) **لذلك فإنّ البحث في العنوان هو البحث في صميم النّص**»[2].

يعتني الباحثون – عادة – بعناوين الأعمال الشّعرية، لأنّها تحفّز المطّلع على العمل كما تُعِينه على إدراك وفهم الكثير من المضامين الخطابية والدّلالية، حتّى أنّ الكثير من القرّاء الهاوين يقتنون الكتب وفق جاذبية العنوان، وتلاؤمه مع ميولاتهم، دون تصفّحه، لأنّ الرّاسخ هو تلخيص العنوان للمضمون، أو على الأقل إعطاء توجّه ذلك المضمون، فهو محفِّز ومؤطِّر لتواصل النّص مع القارئ، يستقطبه ويحقق ما يمكننا تسميته بالاختزال والاقتصاد للمتن « **عبر علاقة توليدية Générative تنهض بالتّحفيز الدّلالي، وتشهد على انسجام عناصر**

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

[2] المرجع نفسه، ص 84.

الخطاب، محققة عبر اشتغالها على النّص لوظائف عدّة، تشمل الوظيفة المرجعية المبئرة للموضوع. والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي »[1].

فللعنوان وظائف* – وفق هذا – إذ يخوّل له تلخيص مرجعية الموضوع، أي عَصرُ الموضوع إلى أقصى الحدود، وإخراجه في فضاء لغويّ محدود ودقيق ومعبِّر. إلى جانب وظيفة الإفهام المتّجهة صوب المتلقي، وبالتّالي فإنّ أهميّة العنوان كبيرة لرسم توقع القارئ وتفعيل عملية القراءة.

وباعتبار العنوان خطاب **Discours** عام له علاقة بما ذُكر في النّص **Texte**، فإنّه « **يُمكن للعنوان أن يُثير سؤالا ولا يمكن أن تُفهم إيحاءاته الدّلالية إلا بربطها بعالم النّص**»[2].

والعنوان أيضا يُعلن عن قصدية المبدع وأهدافه الفنية والإيديولوجية « **فهو إذن النّواة المتحركة التي خاط المؤلّف عليها نسيج النّص، وهو من المنطلقات السيميائية المهمّة وليس عنصرا إضافياً أو متمماً**»[3].

---

[1] أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي – مقارنة 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 العنوان، وشاعريته، ودلالاته الجمالية. فالعنوان لم يعد « **إعلاناً محضاً لعائدية النَّص لمنتج ما، وليس هو ورقة ملصقة تربط بين النّص وكاتبه، بل هو استدعاء القارئ إلى نار النّص** »[1].

فهو يظلّ 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 والتأويلات العديدة ويعمد أغلب الشعراء المعاصرين إلى وضع عناوين تحتمل التأويلات « **فالعنوان هو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل أو الإشارة الأولى التي يُرسلها المبدِع إلى المتلقي** »[2].

والكثير من العناوين تمارس تضليلاً على القارئ، فرغم أنّها تبدو واضحة مُثيرة للفضول، « **فإنّها مع ذلك تظلّ تحجب أبعادا أخرى للنصوص تحتاج إلى قراءة متمحّصة يقظة** »[3]. كما أنّ الكثير من المبدعين تطمئنهم معرفة أنّ أعمالهم قُرئت قراءات لم يفكِّروا هم فيها، وهذا لا يحدُث إلا عندما يختار العنوان الذي يجمع المضمون، ويعطيه أبعاداً عديدة، وإمكانية القراءات المختلفة، فعلى العنوان أن يُحْبَكَ حبكاً « **يُشوِّش الأفكار، وليس يوحّدها**»[4].

---

[1] علي جعفر العلّاق ،الشعر والتلقي- دراسة نقدية- دار الشروق، الأردن، ط01، 2001، ص173.

[2] فوزي عيسى، تجليات 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.

وهذا بالذات ما قصد إليه **أومبرتو إيكو** ***Eco*** **Umberto** في حديثه عن كتابه المعنون بـ"**الوردة**" إذ قال أنّه على الكاتب أن « **يكون مستعداً لمواجهة كلّ التأويلات الممكنة لهذا العنوان**»[1]. وقد اختار هذا العنوان ــ يقول ــ « **لأترك للقارئ كامل الحريّة**»[2].

ومن ثمَّ يبدأ القارئ في التأويل ومحاولة التفسير عن طريق الجمع بين الكلمتين في العنوان وسبب وضعهما كعنوان فهذا الغموض يُفضي جمالية على العنوان بحيث يصبح رغم قِصره نصّاً كاملاً.

فالعنوان ليس كلمة عابرة تُوضع اعتباطاً بل يتم انتقاؤها أو اللّجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة، فالشّاعر باختياره للعنوان « **يستجيب لقوةٍ داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار دون وعي، وهو قد يختار هذا العنوان، بدوافع ثقافية أو إيقاعيّة** (...) **تتّصل ببنية النَّص** »[3].

ونظراً للأهمية البالغة للعنوان قد يعمد الشاعر إلى كتابة العنوان بخط يده أو بالخط العربي المنسوخ، فهذا أيضاً يُضفي عليه بعداً جمالياً يُثير من خلاله القارئ، فالقارئ لا يُثار بالمضمون فحسب بل كذلك بالشكل. ومن نماذج ذلك عنوان ديوان "نحت على الأمواج لباديس سرار فجاء مرفقًا بلوحة تشكيلية لخلفية أمواج يتقدمها وجه منحوت، وكذلك ديوان "سين" لبن خليفة مشري ورسم لوحته الفنان هدنة عمر...

---

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

[2] المرجع نفسه، ص 100.

[3] علي جعفر العلاّق، المرجع السابق، ص 55.

2. الإهداء :

يعدُّ الإهداء من الأشياء التي لا يمكن أن يغض الطرف عنها القارئ وما يكتنزه من دلالات لأنه بالإضافة إلى العنوان يعتبر إحدى الخيوط التي تفضي إلى فهم القصيدة والولوج إلى عالمها من أبوابه الواسعة، فالمؤكد أن الشاعر حين صاغ هذا الإهداء ووجَّهَهُ إلى شخصيّة بعينها دون أخرى كان لسبب معين وبهذا « **فالمفترضُ أن يكون هناك لارتباطها أو تَماس بين الإهداء وجوّ القصيدة، وإلاّ فما معنى أن يهدي 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 المهدى إليه لوجدنا هناك تقاطعاً بينهما في إحدى الجوانب؛ فمثلاً إذا رجعنا إلى الشاعر **عبد المعطى حجازي** وقصيدته **طردية** نجده أهداها إلى **عبد الرحمان منيف**؛ وهو روائي عربي يعيش مغترباً أو منفياً على الأصحِّ وتاريخ كتابة هذه القصيدة يرجع إلى فترة كان فيها **حجازي** منفياً وهذا ما يؤكد توحّد المبدعين العرب أمام تجربة النفي[2]. وهو إهداء خاص وقد يكون عامًا للجماهير.

ومن أمثلة الأوّل في الشعر المغاربي:

الإهداء:

إلى الّتي فرشت لي، من أطيافها،

[1] فوزي عيسى، النّص الشعري وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 468.
[2] فوزي عيسى، المرجع السابق، ص 449.

صورًا أرجوانيّة، وتلاشت، قبل إنهاء القصيدة...[1]

فالشاعر يقدّم إهداء فنيّا فيه شيء من الغموض المقصود، نظرًا للعلاقة الوطيدة بين العنوان والإهداء، والنّص. (الرحيل)

أمّا إهداء الجماهير فمن نماذجه:

إلى كلّ المنفيين في منافيهم الشهباء

إلى هؤلاء جميعًا أهدي هذا الدّيوان.[2]

فعنوان الديوان "**شعائر المنفى**" والإهداء للمنفيين لهما علاقة إحالة فيما بينهما.

والإهداء بالإضافة إلى أنّه ذو أهمية بالغة فهو أحد مفاتيح القصيدة، وبالتالي فهو يُعتبر أحد العناصر الجمالية التي أصبحت تميّز الكتابة الحديثة.

3. الخطّ :

يعتبر من العناصر المهمة في الكتابة الشعرية، ولهذا « **تناول الشّعر الجديد كتابة خطيّة متنوعة، مما أضفت عليه قيمة جمالية ساهمت بدورها في جلب انتباه القارئ حيث نجد الخطّ يمنح المحمول الشعري قيمة جمالية وظيفية** »[3].

وتتجلى القيمة الجمالية في كون هذا الشعر أصبح ينجز باليد وقد يكون بيد الشاعر أو بيد خطاط متخصص فمثلاً نجد **محمد بنيس**، و**عبد الله راجع** « **كانا يقدّمان نُصوصاً**

[1] محمد أوذينة، ترصيع على واجهة الرحيل، ص5.

[2] عبد الرحمان عزوق، شعائر المنفى، دار الخطاب، ب ط، الجزائر، 2007، ص 3.

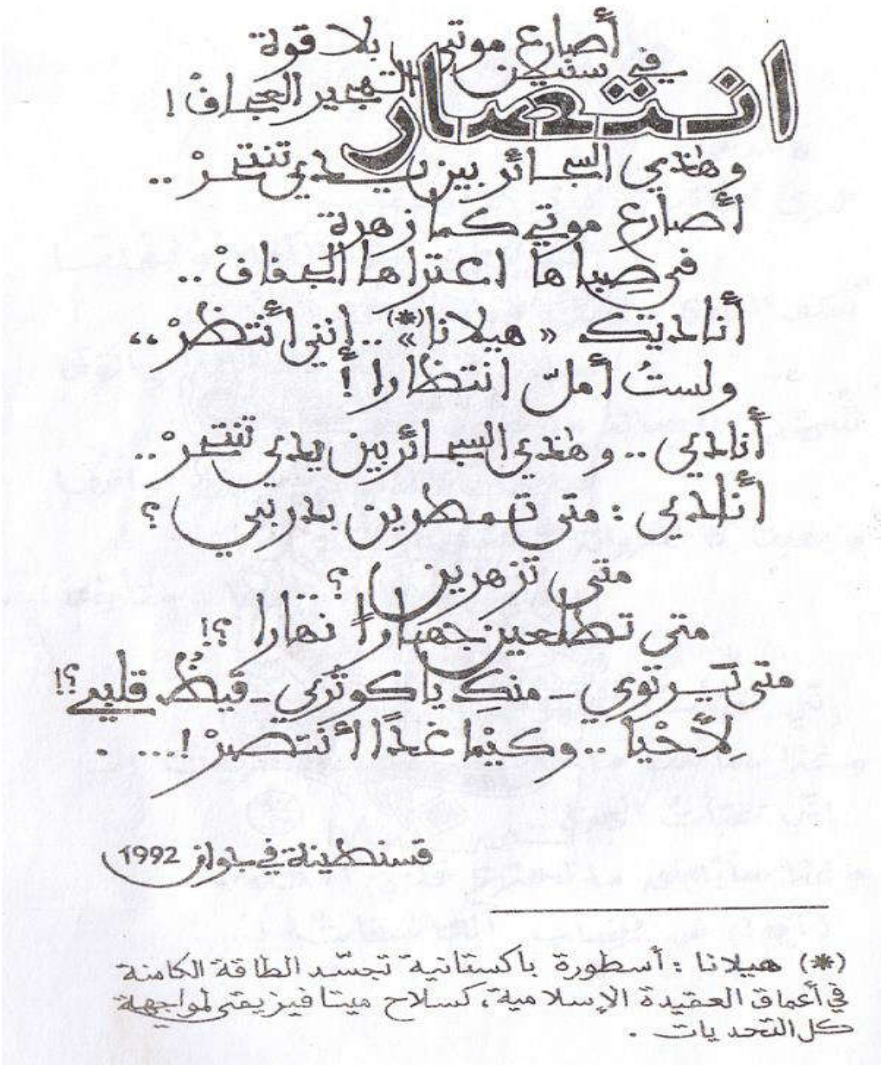
[3] رشيد يحياوي، الشّعر العربي الحديث دراسة في المنجز النّصي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1998، ص 102.

عبر وسيط يُمثّله الخطاط عبد الله البوري وهذا التوسيط يجعل النّصوص الشّعريّة، المذكورة مفتقدة لأحد أهم الشروط والمتمثّلة في حضور الشاعر المادي »[1]. ولهذا فإن كتابة الشاعر بخط يده يعتبر من الجوانب التي تثير القارئ وتؤثر فيه بشكل جلي.

كما عوّلت بعض الدّواوين على المنجز البصريّ للقصيدة، ولا سيما «**غوراب أبي بكر زمال**» و«**انشطارات الذي عاش سهوا**» لغيش يحياوي و«**شبهات المعنى**» للخضر شودار فضلا عن ظاهرة الانتصار للخط الجزائري المغاربي في تدبيج نصوصهم الشعرية تعبيرا عن التّمسك بالهوية العربية يضاف إلى ذلك أعمال عاشور فني «**رجل من غبار**». وعمارة بوجمعة «**وردة الأهوال**» وعبيد نصر الدين «**غادة تلعن الحب ضدي**» وجيلالي كورات «**أهازيج الجسد الراقص**».

ومن نماذج اعتماد الشاعر على الخطاط نذكر: قصيدة "**نسّاخ**" الّتي استعان فيها الشاعر بالخطّاط "محمد الخطاب"، فالخط باليّد يعدُّ « **معطى سيكولوجيًا ذاتيًا لا ينفصل عن صاحبه، هذا الأخير يضمنه بوعي أو بدونه بلاغته الخاصّة، وإمكاناته الغنيّة الذّاتيّة، لهذا فإن عمل الخطاط في النّص ليس عملًا محايدًا إنّه يمنح النّصّ من شخصيته، من نفسيّته وثقافته** »[2]، فخط اليد له أبعاده الجماليّة وتدفقاته الشعوريّة من خلال الرعشة وشكل الخطّ وثخانته فهو انعكاس لشخصية الخطاط. في حين أن الخط المطبوع بالرغم من كثرة أنواع الخطوط المستعملة فيه إلا أنه يفتقر للعمق الدلالي ولحضور شخصية الخطاط.

[1] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 231.
[2] نفسه، ص 271.


أصارع موتي بلا قوة
في سنين الانتظار
تهيئ الجفاف !
وهذي السبائر بين يدي تنتظر ..
أصارع موتي كما زهرة
في صباها اعتراها الجفاف ..
أنا لديك « هيلانا »(*) .. إنني أنتظر ..
ولست أملّ انتظارا !
أنا لديّ .. وهذي السبائر بين يدي تنتظر ..
أنا لديّ : متى تمطرين بدربي ؟
متى تزهرين ؟
متى تطلعين جهارا نهارا ؟!
متى تيرتوي - منكِ ياكوثري - قيظ قلبي ؟!
لأحيا .. وكيما غدا أنتصر ! ... .

قسنطينة في جوان 1992

(*) هيلانا : أسطورة باكستانية تجسّد الطاقة الكامنة في أعماق العقيدة الإسلامية، كسلاح ميتافيزيقي لمواجهة كل التحديات .

والقيمة الجماليّة للخط تظهر أيضاً في اختيار الخط وتنويعه، إلى جانب انسجامه، وجنوحه وتوازنه وهذا يزيد كذلك جمالاً للفضاء المكتوب بالنسبة لفضاء الصفحة، وبالإضافة إلى ذلك هناك كتابة كلمة بخاصة أكبر من الكلمات الأخرى في القصيدة أو حرفاً أكبر من الحروف الأخرى وهذا يجعل نظر القارئ يركّز عليها أكثر من مثيلاتها وهذا بالإضافة إلى أنها تُضفي جمالاً ورونقاً فإنَّها أيضاً تحلّ محلّ النّبر الذي يُميِّز المنجز الصوتي.

4. المقطع :

إنّ تقسيم النّص الشعري إلى فصول أو مقاطع ليس عملاً اعتباطياً بل إنّه عمل مقصود وتدخّل من الشاعر ذاته، وهذا التّصرف بما يحمله من دلالات محدّدة أو غير محدّدة يقوم به الشّاعر لإضفاء قيمة جمالية على النّص الشّعري المكتوب، بالإضافة إلى القيمة الدّلالية التي يحملها، « **فكلُّ مقطع يتّصل بما سبقه وبما يتلوه اتّصال الانفصال وهو منفصل عنه انفصال الاتّصال، وهو شبيه إلى حدّ بعيد بلحظات الصّمت في التّقاسيم الموسيقية العربية، فهذه اللحظات تمرّ على الصّوت، وهو يرتاح ضمن نغمية الدّلالة وحركيّتها، وتستقر في باطنها لينهض العمل الأدبي في حالة نهائية**»[1].

وهنا تكمن القيمتان الدلالية والجمالية معاً، والملفت للانتباه هو هذا الفضاء أو البيان الفاصل بين المقطع والآخر قد يختلف من قصيدة إلى أخرى؛ بل إنّه يمكن أن يختلف بين مقاطع القصيدة الواحدة؛ وهذا في حدّ ذاته يفتح باب التّساؤل أمام القارئ ويثير فضوله لمعرفة السّبب الذي جعل الشّاعر يساوي في الفراغات التي تحصل بين المقاطع فمثلاً قصيدة **طردية لعبد المعطي حجازي** يلاحظ القارئ لها أن ثّمة فضاء أبيض بين المقطع الأخير والمقطع الذي سبقه لا يمكن تجاهله، وهذا يقود القارئ إلى التّأويل لأنّه أحد الخيوط التي يعتمد عليها القارئ لمعرفة مقصديّة الشاعر والغوص في أغوار قصيدته.

[1] خليل موسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص36.

5. الرسم :

هو ثيمة جديدة رافقت قصائد الكثير من الشعراء المعاصرين إذ نجدهم يرفقون قصائدهم المكتوبة برسومات من عندهم أشرفوا على رسمها وكأنّها بمثابة تحليل جمالي أو نصي آخر يضاف إلى النّص الشعري كمعلم له، أي أفق توقع آخر يساهم في تكوين الأثر الجمالي للعمل الإبداعي. ولهذه التقنية عدّة طرق منها:

- **دخول الشعر على الرسم:**

ونعني به «**أن يكتب الشاعر نصّه بناء على رسم أو صورة معينة** »[1]. ومن نماذجه تجربة **ميلود خيراز** في ديوان " **شرق الجسد**"، فنجد رسومات للرسّام **عبد العال مودع** سابقة زمنيًّا لقصائد الشاعر.[2]

- **دخول الرسم على الشعر:**

وهو «**أن يرسم الرّسّام رسمه بناءً على نص شعري معيّن على أن يقدّم النّصان الصوري والشعري مع بعضهما من اجل توليد دلالة بصريّة**»[3]، والغرض من ذلك إمّا التزيين أو التجسيد أو الترميز. ومن أمثلة ذلك تجربة الشاعر **عز الدين ميهوبي** في **ملصقاته**[4]. وفي الشعر الموريتاني يتفرد **ناجي محمد الإمام** من بين شعراء جيله بهذه الظاهرة، ومن أمثلة ذلك

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر ، ص 72.

[2] ينظر: البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، مذكرة دكتوراه، ليندة بولحارس، جامعة البويرة، 2017-2018، ص 47.

[3] محمد الصفراني، المرجع السابق ، ص 84.

[4] ينظر: عز الدين ميهوبي، ملصقات(شيء كالشعر)، منشورات أصالة، ط 1، سطيف، الجزائر، 1997، ص 147.

قصيدته "**التيه والبحر والذاكرة**[1]. الّتي يتّحد الرّسم المرفق والقصيدة في انسجام متكامل رغم خصوصيّة كل منهما، وللتوضيح ارتأينا توزيع التقابلات في الجدول المبيّن أدناه:

القصيدة	الرسومات
لقد كان ذاك سباق اليخوت "لا تملأ البحر سفناً "فذى سفن الروم"	مراكب شراعية صغيرة وأخرى كبيرة –الرمز المواجهة بين حضارتين: قوية وضعيفة.
(لثم عرار– (نبات بري جميل الرائحة) حناء وادي العقيق	رسوم لنباتات مختلفة.
(تذكرت عينيك –ولكن وجهك– ناعم)	عروس البحر، جسم أنثوي ناعم، رمز غير معين.

ومن خلال استقراء الجدول نستنتج وجود ثلاث عوالم:

- عالم إنساني (المرأة)
- عالم طبيعي نباتي (شجيرات النخيل)
- صناعي (المراكب الشراعية).

[1] مباركة بنت الباته، المرجع السابق، ص165– ولكن هذه الرسومات لا تظهر إلا في النص الأصلي وسنثبته في ملحق التوضيح.

- **الرّسم بالشعر:**

وهو أن «**يرسم الشّاعر بمفردات النّص رسومات معيّنة من أجل توليد دلالة بصريّة**»[1] فالمبدع يشكّل كلمات القصيدة رسومًا معبرة.

وهذه الظاهرة – أي إرفاق الرسومات بالقصائد – لها درجة عالية من الأهمية لأنّها تُعتبر شيئاً جديداً لبنية الشعر لا عهد له بها، ولهذا هي تُثير أمام القارئ والنّاقد – على حدٍّ السواء – أسئلة تقوده إلى تأويل النّصوص وفهمها، كما أنّها ليست اعتباطية بل هي على درجة عالية من المقصديّة فربما تكون هذه الرّسومات دالة على الشّعر، أو ربما تكون أحد مداخل ولوج عالم القصيدة.

ثالثًا: المشهديّة من خلال الإيقاع:

أ- الإيقاع أوليّة التّشكّل البصريّ:

تحرّر الشّعر العربي المعاصر عامة والمغاربيّ خاصة من أحادية الصوت (صوت صاحب الخطاب) إلى تعدّديّة الأصوات وتجاوبها؛ بحيث أمكن للمتلقي أن يقدّم الخطاب إلى ذاته عوض ذات قائله، وبهذا تحقّقت الرؤية الّتي قدّمها **إليوت Eliot** الّتي أبرزت ملامح التّعدّد الصوتي في القصيدة المعاصرة في نمط يرتكز على العين أكثر من اعتماده على الأذن لتغير وظيفة الشّعر – في نظره– من الإرشاد والوعظ والإقناع إلى غايته الحقيقيّة وهي « **أن يقدّم رؤيا، ولا يمكن أن تكون الرؤيا في الحياة مكتملة ، إن لم تتضمن تشكيلا تعبيريّا عن الحياة يصنعه الذهن الإنسانيّ** ».[2]

---

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، المرجع السابق، ص 65.

[2] إليوت ت.س، مقالات في النّقد الأدبي، تر: لطيفة الزّيّات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص 33.

فالشّعر بهذا التّصور ينتج عالمه الخاص وتفرّده التكويني؛ إذ لا تقتصر موسيقية الشّعر على نغميته بل تتعداها إلى دلالته وسياقاته النظميّة، فلا يمكن بحال إغفال المعنى حتى وإن كان للفظ جماليته الموسيقيّة، وكأنّنا به يتقاطع مع نظريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجاني لا سيما في فكرة أنّ الكلمات المفردة لا قيمة لها إلا داخل سياق معين.[1]

فالتنوع الإيقاعيّ لدى رواد الشّعر العربي المعاصر (التراكيب، أبنية الخطابات الشعريّة، الصّور البلاغية، تجاوب الأصوات ...) ساهم بشكل بارز في تشظي الأشكال القائمة على السكونيّة والمعيارية (عمود الشّعر) وانفتاح القصيدة المعاصرة على فضاءات مفتوحة ترتكز على الجانب البصري دون تجاوزها للجانب النغمي الصوتي.

ب- **الإيقاع:**

تغيّر مفهومه من المفهوم التقليدي إلى مفهوم حداثي فهو ليس بناء للّحن أو إبانته للسّامع فحسب، بل تجاوزه إلى أبعد من ذلك مشتملا على كلّ العناصر التنظيمية البانية للنّصّ الممثّلة «**في انسجام الحروف، وتوازن أصوات الكلمات، وفي إيقاع الجمل وتجاورها وتكراراها، وفي الحالة النّغميّة العامة الّتي يبثّها النّصّ بمجمله**»[2]. وهذا التّصور هو ما يتوافق مع ميزات النّصّ الشعريّ المعاصر المرتكزة على الإيقاع الداخلي والخارجي وإيقاع الدلالة والعلاقات التركيبيّة.

والإيقاع في علاقة تلازمية مع اللّغة، فهو جزء منها أو ظاهرة من ظواهرها، كما يشير إلى ذلك "**رينيه ويليك" R.WELLEK"** حيث يقول: «**إنه ظاهرة لغويّة عامة، وإنّه**

[1] ينظر: بشير تاوريرت، الحقيقة الشّعريّة على ضوء المناهج النّقديّة والنظريات الشعريّة، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 39

[2] نزار بريك الهندي، في مهب الشّعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 36

حسب أبحاث سيغرز إيقاعات الكلام الفردي وظواهر موسيقية متنوعة...وفهم الإيقاع على هذا النحو يسمح لنا دراسة الحديث الفردي وإيقاع النثر كلّه، فمن السهل إظهار أن في كلّ النثر نوعا من أنواع الإيقاع»[1].

فالبنية الإيقاعية حسب تصوّره تموقع داخل الخطاب النثريّ والشعري على حدّ السواء، وذلك بوصفهما نتاجين من نتاجات اللّغة، الّتي تنسج وفقا لآلية محكمة داخل الخطاب، تتناغم فيه بدايات الجمل مع نهايتها.

وإذا كان الإيقاع من أبرز نتاجات اللّغة فهو يشتمل على تناغمات داخلية وخارجية يعبّر عنها "**صلاح فضل** "بدرجات الإيقاع ويراها « **ممثّلة في المستوى الصّوتي الخارجي المجسّدة في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتها...والمستوى الإيقاعيّ الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنّصّ الشعريّ»**[2].

إذًا فلإيقاع مزيج من عدّة مستويات، وهو لا يقتصر على الموسيقى الخارجيّة للنّص الشّعريّ.

ولا يخرج الدارسون المغاربة المحدثون عن غيرهم من المشارقة والأوروبيين، في اعتبار الإيقاع وحدة هامة تصنع شعريّة الخطاب الإبداعيّ الأدبيّ، وهذا ما تؤكّده نظرة " **عبد السلام المسدي** الّذي يوظّف مصطلح الإيقاع للدلالة على البنية الصّوتية المتناغمة داخل البناء الشعري[3].

---

[1] رينيه ويليك و واستين وارن، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 170.

[2] فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 29.

[3] ينظر: عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 84.

أمّا **الماكري** فالإيقاع عنده ليس بسمة صوتية شعريّة بل يشمل النثر أيضًا، ولكن بشكل استثنائي لا تحكم وراءه غاية أو قصديّة معينة، ثمّ يعود ليؤكّد على أهمية هذه الوقائع النظميّة واشتغالها في النّصّ الشّعريّ الذي تبرز فيه بكثرة وبشكل لافت للانتباه.

أمّا " **محمد بنيس** " فيصبّ التركيز على قضية الدال في تشكّل الإيقاع وتوليد المعاني والدّلالات، لأنّ شعريّة الإيقاع تكمن في استخدام أسبقية الدّال داخل الخطاب، بدل أسبقية الدّليل، وهذا ما يحيلنا إلى مقولة " **لهنري ميشونيك** "يعبّر عنه بقوله: « **لربما كان الإيقاع هو الدال الأكبر**»[1]، وهذا الموقف يتوافق مع نظرة "**جمال الدين بن الشيخ** " الّذي يعتبر الإيقاع تبديد للصمت وتضخيم للمعاني، كما أنّه إملاء للفراغات.

ومن خلال هذا الطرح نستشف أن الإيقاع أشمل من العروض، لأنّه يتشكل من جملة الدّوال اللّفظية المتجانسة، والمختارة داخل الخطاب الشعريّ مكوّنًا بذلك « **نسقا للخطاب وبنيته الدّلاليّة**»[2] وما يلاحظ في هذه الرؤية أنّ شّعريّة الإيقاع قائمة على أسبقية الدّال في الخطاب، فهي مكوّنة من الحرف فالكلمة، فالجملة أو البيت، ومخارج الأصوات المتجانسة هي إيقاع أوّلي، يليها بعد ذلك حسن التأليف واختيار الدوال أو الألفاظ، المؤديي إلى العروض أو البنية الوزنية، الّتي تقوم على التفعيلات التي تبقى دوما في حاجة إلى تآلف الدوال وفي هذا الصدد يقول "**بنيس**": « **إنّ العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دال يتفاعل مع دوال أخرى لبناء الإيقاع في نسق ينتج دلالية الخطاب**»[3]. فاعتباره الإيقاع دال هو إقرار بمصداقيته داخل الحقل الشعريّ على غرار الدّوال الأخرى (اللّغويّ، البلاغي، التركيبي، النحوي...) الّتي تسهم في تكوين الفعل القرائي للنّصّ الشعريّ.

---

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، لشعر المعاصر، العربية ط 2، 2001، ص 107.

[2] نفسه، ص ن.

[3] نفسه، ص 109.

وبناءً على ما سلف يمكننا التمييز بين صيغتين موسيقيتين: الإيقاع الداخلي ممثّلًا في النبر والوقفة والإيقاع من جهة والإيقاع الخارجي ممثّلًا في العروض الخليلي المعروف، ولعل هاتين الصيغتين ساهمتا في بروز ما يسمى بالبعد البصريّ للقصيدة المعاصرة، فالنّصّ يتحقّق أوّلًا كتابة ثمّ فضائيًا ليقدّم للقارئ مقاييس تلقيه، « **والنّصّ في هيئته الفضائيّة هاته، يقدّم لقارئه مقاييس تلقيه في إطار الجنس الخطابي الّذي هو الشّعر، متميّزًا بذلك عن الصّيغ الأخرى لتقديم النّصوص النثريّة**»[1]. مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ التّشكل الجديد للنّص الشعريّ قد كان تتويجًا لمحاولات عرفتها القصيدة العربية ممثّلة في الهيئات الأوليّة لها على غرار الموشحات إلى أن انتهت إلى الثبات البصريّ الراهن لعمود الشعر.

وإذا كان الحديث منصبًا عن السمات الإيقاعيّة وعلاقتها بالجانب البصري للقصيدة فلابدّ من الإشارة للوقائع النظميّة عند **محمّد الماكري** الذّي يقسمها إلى: **النبر، الوقفات، والإيقاع.**

1. النبر:

يعتبره الماكري « **المنحى النظميّ الّذي تحدّده تنوعات الارتفاع في تلفّظ الأصوات أثناء إلقاء جملة**»[2] وقد استند **الماكري** في هذا التعريف إلى نظرة **كاترين كيربرات**[3] الّتي تفترض أنّ تنوع النبر وارتفاعه يقابله تنوع في التوزيع الكاليغرافي للأسطر والجمل في المنجز البصري للقصيدة. فمسألة النبر وثيقة الصلة بالدراسات الألسنية لاسيما وإن كان يتقاطع مع الشعر والنثر.

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 136.
[2] المرجع نفسه، ص 18.
[3] نفسه، ص 19.

ومن ذلك النبر بالجمل في المقطع الموالي:[1]

عندما سمح شهريار بحرية الرأي والتعبير ظنّ

سلمان أنّ الأمر تحقيق لما كان الهدهد قد أبلغ به

حيًّ، وهو إيذان بالوصول إلى طائر السيمرغ..

لكنّ إبسالا – الذي يعلم بأنّ سلما مِطوَاعٌ (...)

فالمقطع بكامله معتمد على تقنية النبر البصري من خلال اعتماد البنط الغليظ.

2. الوقفات :

تعدّ الوقفة عنصر مركزيّ له مكانته المهيمنة على عناصر أخرى في البيت الشعري، وقد تدبّر أمره جماعة النحاة العاملون بقراءات القرآن الكريم، وتعتبر أهداف المعرفة بالوقف في القرآن لغوية، ونحويّة ودينيّة، إذ أنها تروم تصويب اللحن، ومعرفة مقاطع الكلام والإصابة في المعنى؛ حيث يقول" **أبو بكر محمد الأنباري**": «**ومن تمام معرفة إعراب القرآن الكريم ومعانيه، وغريبه معرفة الوقف والابتداء فيه، فينبغي للقارئ أن يعرف الوقف التام والوقف الكافي الذي ليس بتمام، والوقف القبح الذي ليس بتام ولا كاف**»[2].

ثمّ عرفت مسألة الوقف انتقالية إلى غير القرآن الكريم، بفضل اهتمام الدارسين فراحوا يفصّلون فيها داخل البناء النّصيّ للخطاب الأدبي الشعري؛ حيث ميزوا في البيت الشعريّ وجود وقفتين: الأولى تأتي في نهاية الشطر الأول والثانية تأتي في نهاية الشطر الثاني،وقد عبّر

[1] حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 49،50.

[2] الأنباري أبو بكر محمد، كتاب إيضاح الوقف والابتداء، ت: محي الدين عبد الرحمان رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1971، ص 108.

الشعر العربي عن الوقفة الأولى بعد الشطر الأول بعلامات مختلفة أهمها البياض الفاصل بين الشطرين والذي يفرده "**محمد بنيس**" بتسمية خاصة هي "**القاسمة**"[1].

فاجتهاد " **محمد بنيس**" في الوقفة، هو محاولة التأصيل لحدودها وقوانينها الإجرائية، وهذا ما حدث من خلال تثبيت المصطلح على نهاية البيت لكونها تمثل، عنصر متجانس للخطاب لا تأخذ مكانا غير مكانها .وفصلها عن القاسمة التي هي الوقفة المؤقتة في الشطر الأول من البيت، وكذلك تميزها عن القافية التي تمثّل هي الأخرى آخر البيت، وفي هذا الشأن يقول" **محمد بنيس**": « **وتختلط الوقفة على القارئ في الشعر المقفى فيعتقد أنها هي القافية، وما اعتقادنا أن القافية هي الوقفة سوى عادة جرت عليها ملاحظاتنا للشّعر المقفى**»[2].

ومع التحوّلات الّتي عرفها شكل القصيدة العربيّة سايرت الوقفة ذلك؛ فالإبدالات المكانية للبيت متغيرة من الشطرين إلى الشطر ثم الجملة، والوقفة بوصفها جزءا من هذا الفضاء المكاني تتفاعل داخله لتجسيد الدلالة الوزنية والتركيبية؛ حيث يكون «**بناء الخطاب أوضح من البيت، وحيث تصبح الوقفة المحددة للبيت خارجة عن العادة في القصيدة المعاصرة، وهكذا فإنّ الكتابة تصعد من أزمة البيت فيما هي تطرح تحديها المعياري القبلي في التصنيف والتحديد معها تكون الصفحة المتعددة، بخطيتها، تتدخل في إعطاء البيت سلطة في بناء المكان النصّي**»[3].

فالوقفة لها وزنها في الفضاء النّصيّ للخطاب الشعري المعاصر وهي أحد أدوات الدّلالة.

---

[1] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، لشعر المعاصر، العربية ط 2، 2001، ص 140.
[2] محمد بنيس، المرجع السابق، ص 140.
[3] نفسه، ص 121.

فنجد **الماكري** يركّز على الدلالة الّتي تؤديها علامات الوقف بوصفها «**علامات تعويضية لمقام غير مباشر، أي ينعدم فيه المتلقي** »[1].

فهي ذات طابع سيميائي توجيهي يسهم في عملية التأويل بوصفها نصّا لا لسانيًا مسكوت عنه، فهي تلازم الأداءين الشّفويّ والكتابيّ على حدّ السواء.[2]

أقسام الوقفة:

ويعد الترتيب والدلالة والإيقاع من العناصر الأساسية للوقفة، بل وتحدد أقسامها وفقا لعلاقة الحضور والغياب في النص، كما يرى بنيس، ومن هذه الأقسام نجد:

- **الوقفة التامة:** وهي الوقفة التي تنطلق من النمط الأولي للبيت ويكون هذا الأخير فيها ممتلئا بوقفاته الوزنية والتركيبية والدلالية، وتسميها القانون الأولي

ومن نماذجها قول الشاعر[3]:

1. **أجراس برج ضائع قرارة البحر.**
2. **ليس نجما ليس إيحاء نبي.**
3. **وليكن وجهي فيئا!**
4. **النورس الأخير غاب، فالسُّرى فوق صميم الماء.**

فالملاحظ هنا أنه رغم غياب القاسمة كما يرى "**بنيس**"، إلا أن السّطر الأول حقّق الوقفة الوزنية، بتكرار الوحدة الوزنية لبحر الرجز، (فاعلن)كما حقّق الوقفة المركبة والدلالية من

[1] وحيد بن عزيز، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النّقدي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008، ص 160
[2] محمد الماكري، المرجع نفسه، ص 132.
[3] ينظر: محمد بنيس، : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص142.

خلال انسجام الألفاظ المستعملة من جهة وتحقيقها للدلالة الكافية، وهي الدلالة الإخبارية، بالإضافة إلى ذلك تحقق لنا المكان النصي المحدد في السطر، وعلامات الترقيم التي شكلت من النقطة في نهاية السطر والتعجب في السطر الثالث وكذا الفاصلة في وسط البيت الرابع.

- **الوقفة الناقصة :**

وتتفرّع إلى قسمين على النحو التالي:

أ_الوقفة الوزنية: ويقول فيها **"بنيس"**:« **هذه الوقفة، رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين، فالبيت في هذا القانون الثاني يكون تاما وزنيا، ولكنه ناقص مركبيا ودلاليا**»[1].

ويمكن القول أنّ هذا النموذج هو المستحوذ على القصيدة المعاصرة.

ب_الوقفة المركبية والدلالية : وهي عكس الوقفة السابقة تكون الوقفة الوزنية هي الناقصة هنا، فيما الوقفة المركبية الدلالية ماثلة في السطر الشعري، كما لا يتوفر السطر في هذه الحالة على القاسمة أيضا، ويتحدد الطول والقصر بالوقفة المركبة والدلالية التي ننهي بها السطر، لأن الوقفة الوزنية تبقى مسترسلة بين السطرين الأوّل والّذي يليه، ويمثّل لها النموذج الآتي[2]:

فخذ /رايةً..

– من يكون العدوّ ؟ ثلاثتهم: خندق

أصفر، شاعر أسود القلب مرتزق.

وقداسة أسرتنا.

---

[1] محمد بنيس، المرجع السابق، ص 128.

[2] نفسه، ص ن.

فأوّل ما يستفزنا في هذا النموذج هو علامات الترقيم، التي تمثلها العازلة في السطر الأول الّتي تمثّل **التوحّد والتوقّف**[1]، والعارضة للفصل والنقطتين للتفسير، وعلامة الاستفهام في السطر الثاني، والنقطة والفاصلة المفردة للدلالة على الوقوف اليسير في السطر الثالث، وهي وقفات مؤقتة تدل على الاسترسال بين أجزاء السطرين، وذلك ما نجده في الوحدة الوزنية، حيث أن السطرين من البحر" الخبب"، تتكرر في السطر الأول وحدتان وزنيتان (فاعلن/ف علن/فاعلن)، ثم بعد العازلة هناك (علن فا)، فالربط تمّ باستعمال الوزن وعلامة الترقيم.

- **وقفة البياض:** وقد تجسدت هذه الوقفة في الشعر المعاصر، من خلال افتقاد الخطاب الشعري المعاصر المعايير السائدة لتعيين حدود البيت وحدود الشعر والنثر حتى، أو الشعر والأجناس الأدبية الأخرى؛ حيث يقول **"بنيس"**: « **البياض يتدخل في إعادة بناء البيت وفق تاريخ بناء النصّ العربيّ، أكان شعريا أم غير شعري، فوقفة البياض، (...) إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النّصّ**»[2].

وهنا نبرز قول **"ملارميه" Mallarmé** الذي كان يرى أنّ البياض في النّص علامة البناء الحقيقي حيث يقول: « **الصّمت هو البذخ الوحيد بعد القوافي**»[3].

إنّ هذا التصور هو الذي قدمه" **بنيس** "عن الوقفة، بوصفها أحد العناصر الفاعلة في ضبط البنية الشعرية للخطاب الشعري، فهي تنتهي لتبدأ الكلام من جديد، وهي متقاربة و متداخلة مع القافية؛ لأن القافية هي ضبط لحدود الكلام الشعري، والوقفة هي ضبط لحدود

---

[1] ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص130.

[2] محمد بنيس، : الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ص 130.

[3] ينظر: ثزفيتان ثودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1987، ط02، ص 122.

القافية في القصيدة الواحدة، ولكنه يعود من جديد ليثبت تفتحه على نظام الوقفة، وأنها قد تخضع لعلامات الترقيم، فتتطلب الربط أو تكون وقفة بيضاء يتم فيها الكلام المنطوق ويبقى فيها الكلام الصامت.

وجدير بالذّكر أنّ هناك من يصنف وقفة البياض إلى:

- **بنينة البياض:** أي جعله أحد بنيات النّص لتسجيل دلالته بصريًا وبالتالي تسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي[1]. ومن نماذج ذلك[2]:

خرج من بيته،
يلفه الصمت،
ويحمل في قلبه وردة.
توارى في صوت القادمين
كان يصغي للريح تنعق،
في الصباح

لم يكن يعرف،

أن الشمس لن تشرق

في العيون

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص 161.

[2] بن خليفة مشري، سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص 8.

فقد استثمر الشاعر بنية البياض وجعل منها ذات محمول دلالي في القصيدة. والنماذج لذلك كثيرة في الشعر المغاربي خصوصًا المغربي والجزائري.

- **تقسيم البياض:** ويتم من خلال « **تقسيم بياض الصفحة قسمين، لتسجيل صوتين شعريين متزامنين أو متعاقبين تسجيلًا بصريًا**»[1]. أي هو اشتغال للبياض من خلال مفارقتين زمنية أو صوتية.

رابعًا: أثر الكتابة النَّصيَّة في المتلقي:

تمكّنت الثّورة العلمية بما صاحبها من فكر مادي من أن تفسد العلاقة بين الشعر وجمهوره حيث بدأت الأحداث العلمية المتلاحقة تطغى بشكل واضح على الوجدان الأدبي، فانفضت مجالسه، ومنتدياته، وانصرف جمهوره إلى فنون أدبية جديدة تعتمد في تلقيها على القارئ؛ كالمقال، والقصة وغيرها من الفنون الأدبية، ومن هنا كان لزاماً على الشّاعر أن يحاول تكييف الشّعر بحسب المعطيات الجديدة، والشّاعر بالإضافة إلى هذا كلّه وجد نفسه يواجه «**مَوقفاً صعباً نابعاً من أنّ أداته الأولى** (...) **وهي اللغة قَد استخدَمَها الشّعراء قبلهُ** (...) **واستغلّوا طاقاتها إلى أبعدِ الحُدود** »[2]، 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 فإنّ النّص الشّعري « **لم يَعدْ مجرد واحة يُلقي القارئُ بجسده المنهك على عشبها للرّخاء، بل أصبح همًّا يُلازمه ويُلاحقه فلا يستطيعُ الغوص في أغواره إلا بعدَ**

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص 164.

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

عناء»[1]، ولم يعد القارئ مجرّد مستهلك للنّص بل أصبح منتجاً له، ومشاركاً فيه بصورة أو بأخرى، فما هو أثر النّص الشّعري في المتلقي بعدما أصبح مكتوباً ؟

إن التغيير الذي طرأ على الشّعر بعد انتقاله إلى العرض الشّعري الكتابي أثّر على المتلقي وهزَّ القواعد التي كان متواضعاً عليها، فأصبح المتلقي 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 تعاطُف قَويّة بينَ الأثر – الشّعر – والمتلقّي لهُ أساسُها تكثيف اللحظات الشعورية، ونقلها من الداخل باعتبار المتلقّي يعيش التّجربة ولا يكتفِي بالتفرُّج عليها** »[2]. ولأنّ 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 البصرِي 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 وعيِه** »[3].

وبما أنّ الأنظمة المترسبة في لاوعي المتلقّي تتمثل في النّموذج القديم، كان من البديهي أن يقع المتلقّي في التردُّد والارتباك والتساؤل عن كيفية قراءة هذا الشّكل 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.

---

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

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

[3] حسين خمري، نظريات القراءة وتلقي النّص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 12، 1999، ص 175.

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 النَّص أو خارجه، بما يّسمى بالنَّص الموازي[1]، أو عتبات النّص، ونعني بعتباته إضافة إلى العنوان « **الإهداء، التّقديم، التّاريخ، مكان كتابة النّصّ** (...) **التخطيطات الدّاخلية، صورة المؤلِّف، المعلومات الشّخصية عنه** »[2]. وهي تسمح بالاقتراب أكثر من معاني القصيدة وتبنّي التأويلات الصحيحة لها.

خامسًا: قصيدة الهايكو ترجمة للوعي المشهديّ:

تعتبر امتدادًا للفكر البوذي وفلسفة الزن (الارتباط باللحظة الآنية)، وقد عرف هذا الشكل الجديد انتشارًا واسعًا في العالم، وقصيدة الهايكو في أبسط تعاريفها هي نموذج جديد للقصيدة يقوم على سبعة عشر مقطعًا صوتيًا يتوزع على ثلاثة خطوط بنسبة 5 في السطر الأوّل، 7 في السطر الثاني، 5 في السطر الثالث. وتقوم على التكثيف في أقصى مداه دون وجود روابط بينها ممّا يتيح للمتلقي ملء الفراغات اعتمادًا على مخيلته وتنطلق من الطبيعة (خرير الماء نقيق الضفدع، حركة الدودة....)، وتعني كلمة الهايكو باليابانية: طفل الرماد، وإذا قسمت لمقطعين "هاي" + "كو" صارت تعني الكلمة المضحكة ممّا يبرز حس الطرافة فيها،

[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، المرجع السابق، ص 55.

وقراءة الهايكو الواحد تكون بنفس واحد يعادل الزمن الذي نستغرقه بقولنا:"آه يا سلام ما هذا الجمال؟ **!**"[1]

وقد انتقل هذا اللون الشعري إلى الشعر العربي عبر بوابة الثقافة الغربية لكن بصورة باهتة اقتصرت على رواد الإبداع الشعري ولم تلق الرواج إلا مؤخرًا.

الهايكو في المدوّنة المغاربيّة:

يعدّ **معاشو قرور** من الّذين بسطوا الحديث في قصيدة الهايكو وذلك في ديوانه "**هايكو القيقب**" إذ يربط بين المشهديّة والهايكو، فنصوص الهايكو المعتمدة على المشاهدة تصطاد العابر في لوحة مكثفة فـ «**المشهديّة أن تلتقط جمالية تلك الهدنة الآمنة التي ستنعم بها دودة الحرث، إثر جلبة الطائر الأبيض، لمجرد فرقعة السوط في الهواء الطلق، ثم عودته مجددا لالتقامها، فالهايكو اقتناص تصويري للحظة الهامشيّة الّتي تمرّ**»[2] وما ذكرناه يحتم على الهايكيست أن يمتلك حواس الفنان التشكيلي ليستطيع رصد اللحظة في تأمل الراهب والناسك، وقد وضع **معاشو قرور** لهذه اللحظة عناصر نوجزها كما يلي:

1- الهايكو مسطرة أسر المشهدية.

2- لا مثيل للهايكو في اقتناص اللحظة الهاربة.

3- المشهديّة التقاط الجمالية في اللحظة السانحة.

4- الهايكو رغم محدودية جغرافية الفضاء الطباعي لها تتعايش مع الفنون البصرية السمعية.

---

[1] ينظر: عاشور الطوايبي، سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شؤون ثقافية، ع 8، 2010، ص 7 وما بعدها.

[2] معاشو قرور، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص 79.

5- صعوبة إدراك القارئ البسيط للحظة الشعرية في الهايكو " عمق الفكرة يحتمل تعدد الدلالات".

6- عقبة الهايكو العربي انتقاله من الإنشادي إلى التصويري.

الهايكو رصد للهامشي:

ترتكز قصيدة الهايكو على رصد العادي والمألوف من شؤون الحياة اليوميّة فهي تصوير سلوكات بسيطة تقوم بها كائنات تافهة تأنف منها قصائد الحداثة العربيّة.

فهي تخالف القصيدة العربية الّتي قوامها استحضار الأقنعة، والإغراق في المجاز، فقصيدة الهايكو« تتطلب من الشاعر الانغماس في شؤون الحياة اليومية، والسفر، ومعايشة العالم، قدر الإمكان، ليستطيع عكس العالم كما هو»[1]، فهي تقوم على التجربة الحيادية المتفرّدة الّتي ترصد سلوكيات قد تبدو هامشيّة للمتلقي في حياته اليوميّة، لكنّها في الواقع تخلو من التّكلّف وتعكس حضور اليومي والاشتغال عليه. ومن نماذج ذلك على سبيل الاستئناس:

في لمعة السكين

دودة التّفاح

تتأهّب للخروج !

****

في الفراغ

[1] عاشور الطوايبي، سادة الهايكو مرجع سابق، ص 13.

حيث أحدّق

يتدلّى عنكبوت.[1]

فالنّص الأوّل رصد لسلوك هامشي قد لا نلقي له بالًا وهو خروج دودة من تفاحة عند تقطيعها، في حين يجسم لنا المقطع الثّاني تدلي عنكبوتا في مشهديّة تبتعد عن التكلّف وتنزع إلى التأمل والنظر في الأشياء باهتمام شديد في هذا الكون الّذي يعدّ الإنسان مجرد جزء منه، وعليه أن لا يغفل أو يترفع عن بقيّة الكائنات مهما قلّ شأنها في نظره، بل أن ينظر إليها باحترام وينبذ الإقصاء وفق تقاليد فلسفة الزن. وقد تأنف البلاغة العربية قديمًا عن خوض مثل هذه الجزئيات.

[1] ينظر: عفراء طالبي، لا أثر للرمل لأعود، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط 1، 2016، ص 19، وص 29.

خلاصة الفصل:

ختاماً لهذا الفصل، يمكن القول أنّ النّص الشعري المغاربيّ خطا خطوات عميقة نحو التجديد في سعيه لمواكبة تطورات العصر، فعلى مستوى البصرة (الشّكل) فقد فتح روّاده البّاب الأوّل من أبواب الحداثة الشّعريّة على مصراعيه أمام الشعراء من خلال شعر التفعيلة؛ فكان ذلك بمثابة الحبة الأولى المتناثرة من العقد فتتالت الأشكال الجديدة من قصيدة نثر وغيرها.

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

يُضاف لما ذُكر بروز تيار جديد أدرك دور البُعد البصري في عملية التلقي فاستثمره عن طريق الاشتغال الفضائي والبلاغة البصرية للخط.

أمَّا الفصل الموالي فسيكون تتبعاً لتجلّيات البعد المشهديّ في الشّعر المغاربيّ على مستوى الرّؤيا (البصيرة).

الفصل الثّالث

تجلّيات المشهديّة في الشّعر المغاربيّ على مستوى الرؤيا (البصيرة):

أوّلًا: المشهديّة في التّصوّر التّقليديّ.

- أسس المشهديّة في التّصوّر التّقليديّ.
- الصورة الشعريّة عند المغاربة.

ثانيًا: المشهديّة في النّقد المعاصر.

- أسس المشهديّة الحديثة.

أ- المشهديّة بتقنيات السرد.

ب- المشهديّة عن طريق تقنيات المسرح.

ت- المشهديّة عن طريق تقنيات السينما.

- خلاصة الفصل.

أوّلًا: المشهديّة في التّصوّر التّقليديّ:

البحث في المشهديّة الشعريّة وعناصر تشكيلها في النقد القديم هو في حقيقة الأمر حديث عن الصورة الفنيّة من مجاز وتشبيه وكناية وخيال، فالمبدع لا يقدّم تجربته الشعريّة جاهزة بل يسعى للتميّز واختيار عناصر متفرّقة تضمن له النسق المتفرّد.

وقد سيطر الاهتمام بالصّورة منذ الأزل « **فالمنبع الأساسي للشّعر الخالص هو الصّورة**»[1] فهي جوهر الشّعر وهي الشكل الفني الّذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص.

– أسس المشهديّة التّقليديّة:

- **المحاكاة والتّخييل جذور للمشهديّة:**

إنّ عملية التأليف بين المعاني وإعادة تشكيلها تم البحث فيها عن الفلاسفة المسلمين، ضمن غطاء مفاهيم متعددة، كالمحاكاة والتخييل والتخيل، وإذا كانت هذه المباحث تدين لنظرية المحاكاة الأرسطية، فإنها من جهة تُبرز مدى الإسهام العربي في التنظيم لإنتاجهم، وتبرز من جهة أخرى انفتاحهم على الثقافات الأخرى.

يُعدّ " **أفلاطون**" أول من ألمح بازدراء إلى نظرية المحاكاة، بخلاف " **أرسطو**" الذي اعتمدها كأساس فلسفته الفنية، ومن خلالها حددها الفن بأنها المحاكاة جاعلا الفنون الجميلة أنواعا من المحاكاة، لكنها تفترق على ثلاثة أنحاء، إما باختلاف الوسيلة أو باختلاف الموضوع

[1] الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 8.

أو باختلاف طريقة المحاكاة نفسها.[1] حيث تمثل نقاط الافتراق الأداة النوعية لكل تعبير، فأداة الرسم هي اللون، وأداة النحت هي الحجر، وأداة الموسيقى هي اللّحن، وأداة الشعر هي اللغة، فبين الوحدة والتنوع تتمايز الخصوصية والتفرّد.

تعد المحاكاة عند أرسطو محور دراسة الفنون بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، وهي في مفهومها الواسع إعادة إنتاج الواقع ومحاولة تشكيله من جديد، إما بالاعتماد على معطيات وعناصر واقعية، أو الاعتماد على خيال مبدع.[2]

وباستثمار العرب للمنجز الأرسطي في نظرية المحاكاة، أبدعوا مصطلحا جديدا لايقل أهمية عن تفسير العملية الإبداعية عن المحاكاة والتخيل، وهو مصطلح " **التّخييل** " فإذا كانت فكرة المحاكاة من أطرف ما وصل النقد العربي بالنقل المحرف فإن فكرة التخييل في الحق قد بنت العقل العربي الإسلامي،[3] وهذه العناصر مجتمعة (المحاكاة، التّخيل، التّخييل) تبرز جوهر الشعر وخاصيته النوعية، فالمحاكاة تنظر إلى الشعر من زاوية الواقع والتخيل من زاوية المبدع، والتخييل من زاوية المتلقي[4].

إنّ الحديث عن نظرية المحاكاة والتّخييل في الأدب والشعر بوجه الخصوص تسوقنا عند " **حازم القرطاجني** " لإنجازه العظيم في هذه القضية إذ باستيعابه للجهود السابقة عليه استطاع إعادة صياغته نظرية متكاملة.

---

[1] ينظر:علي أبو ملحم، فني الجماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،السنة، 1990، ص22 وما بعدها.

[2] ينظر: حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، منشورات الائتلاف، الجزائر، ص 153.

[3] ينظر: مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، السنة، 1981، بيروت، ص114.

[4] ينظر: حسين خمري، المرجع السابق، ص160.

- **الصورة الشعريّة أوّلية المشهديّة :**

"إنما الشّعر صياغة وضرب من النّسج وجنس من التّصوير"[1]. مقولة للجاحظ بيّن فيها جوهر الشعر واعتماده على الصّورة الشعريّة، فعبّر عنها النّقاد بسائر وجوه البيان من مجاز، وتشبيه، واستعارة وكناية، وقد حظيت باحتفاء النقاد العرب، فابن رشيق « **مثّل المعنى بالصورة، واللفظ بالكسوة. فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها، وتضاءلت في عين مبصرها** »[2]. وقد اعتدّ بها كمقياس جوهري للمفاضلة في مؤلَفه **"قراضة الذهب"** مقررا في البداية أن السّرقات لا تقع إلا فيها، والمفاضلة لا تقوم إلا على أساس منها[3].

أمّا **ابن الأثير** فكلمات ذات إيحاء تنقلك إلى أحوال المشهد المعبر، فـ«**هناك كلمات إذا سمعتها تخيلت رجالا قد ركبوا خيولهم واستلموا سلاحهم**»[4].

في حين يعدّها **قدامة بن جعفر** القالب الفني المعتمد على الصناعة الذي يفرغ فيه الشاعر أفكاره ويشخّص به آراءه، فـ"إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[5].

---

[1] الجاحظ، كتاب الحيوان، المجمع العلمي الغربي الإسلامي، بيروت، ط 3، 1969ج 3، ص 131-132.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981، ج1/ 127.

[3] ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، حققه الشاذلي بويحي، الشركة التونسية للتوزيع 1972.

[4] أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 73.

[5] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،د ط، د ت، ص: 65.

بينما يطابق **أبو هلال العسكري** بينها وبين المعنى ف: "ما يعرف للمتقدم معنى شريف (يقصد صورة) إلا نازعه فيه المتأخر وطلب الشركة فيه معه.[1]

فمعيار ومقياس المفاضلة والإجادة بين الشعراء تكمن في الصورة لذلك لا تقع السرقات إلاّ فيها. وذلك ما اعتمده كتاب " **طبقات فحول الشعراء** ".

- **الصّورة الشّعريّة عند المغاربة:**

تعدّ الصّورة الشعريّة من المواضيع الّتي لاقت اهتمام بارز في حقل البلاغة والنقد من القدم، ولعلّ أول ما يلفت النظر في دراسات (الصّورة) اتجاه معظمها انحصارها في الشعر، فبالرغم من تشارك الأجناس الأدبية في كثير من مضامين مفهوم الصورة (الأدبية)، ورغم الخصوصية التي يجسدها كل جنس أدبي في تشكيل الصورة وإنتاجها وتوظيفها، الأمر الذي يهيئ لدراستها في أجناس النثر خصوبة وثراءً ويَعِد بقيمة إضافية ذات بعد اختلافي يوسع من دائرة التعاطي مع الأدب، ويثري المعرفة به، بالرغم من ذلك ما يزال الشعر يحظى بنصيب الأسد.:

حين نتحدّث عن سمات الخطاب الشّعريّ، فإن ذلك يستدعي توفّر نوعين من الخطاب، خطاب مواز يلتقي مع الخطاب الحقيقي في نقاط أساسيّة تمكنه من التّداخل معه، وتندمج معالم احدهما مع الآخر، ولعلّ هذا ما نجده في قضية الصدق والكذب في الخطاب الشعري، الّتي تناولها "**حازم القرطاجني**" حيث عدّ الصنعة الخطابية تقوم على تقوية الظّن، يقول: «**تعتمد الصنعة الخطابية في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين** ...

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د ط، بيروت 1986، ص223.

واعتماد الصناعة على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل وبإقامة صورها في الذّهن بحسن المحاكاة»[1].

ونجده يؤكد على فكرة "**البراعة التخيلية** " وأنّها الأساس لتناول النّص الخطابي الشعري، وأنه لا يؤخذ من منظور الصدق و الكذب، ويشاركه الرأي اللسانيون المعاصرون في الفكر الغربي فيرى "رومان جاكبسون" في خضم حديثه عن حقل الشعريات « **أّن معيار الواقع لا يصلح للشعر، أو الحكم على قيمته الفنية، لأن قيمته الفنية تتحدد بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التأليف...بإسقاط أدوات شعرية تكرارية** »[2].

وهذا هو الأساس المحدد لطبيعة وقيمة العمل الفني في الخطاب الشعري يغض النظر عن قائله الذي لابد عليه أن يقدم خطابه دون تردد في القول سواء بالصدق أو الكذب. ولا نعجب إذا ألفينا الفكرة نفسها عند البلاغيين العرب الأوائل الّذين اعتبروا أعذب الشعر أكذبه.

وما يحسب للقرطاجني هو حسن اختيار المصطلح الممثل في التخييل والّذي « **هو إيهام مستقبل الخطاب الشعري بوجود ما ليس موجود فيما هو موجود في الواقع المحسوس أو المدرك**»[3].

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد لحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 62.

[2] رومان ياكوبسون، قضايا الشّعريّة، ص 08.

[3] الطاهر بومزبر، أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم في تأصيل الخطاب الشّعريّ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2007، ص51.

وبناءًا على هذه النظرة فـ"**التّخييل** "يقوم بالتوسيع الفكري، بدءًا من التحرر من فكر المسلمات الحسية إلى ما هو مجرد، وهو بذلك يفترض إجابات لجملة التساؤلات العالقة في الأذهان، فيكرّس وظيفة الإخبار وتحطيم الفراغ الفكري، كما يشخص الصور الحقيقية غير المدركة بإعطائها طابع البروز والتجلي ولو بالقدر اليسير، ومن أصدق التوضيحات المثال الذي ساقه **ابن عربي** لتفسير علاقة الخطاب الحقيقي بالموازي" **التخيلي**"، حين يقول: « **ومن ذلك الصورة في المرآة وفي كل جسم صقيل، إنْ كان الجسم الصقيل كبيرا كبرت الصورة المرئية فيه، ثم إذا نظرت إلى الصورة من خارج وجدتها غير متنوعة فيا ظهر فيها من التنوع بتنوع المرائي، حتى في تموج الماء تظهر الصورة متموجة، وكل عين تقول للأخرى إنها في مقام الخيال، وإنّ الحقّ بيدها، وتصدق كل نظرة منها، فتعلم قطعا أن الصورة المرئية في المرائي و الأجسام الصقيلة، إنما ظهورها في الخيال كرؤية النائم وتشكّل الروحاني سواء، وأنها ليست في المرآة ولا في الحس، فإنها تخالف صورة الحس**»[1].

فالغاية من المرآة هو رؤية الأشكال، إلا أنّ الشيء المختلف هو كيفية إبرازها لها ونفس الشيء مع الماء، فالمتأمل لا يدرك الشكل الحقيقي بل مجرد صورة تقريبية تحددها طبيعة هذه المرآة المستعملة، والقول نفسه يقع على الخطاب التخييلي، فالكاتب يملك في ذهنه الصورة الحقيقيّة لهذا الخطاب غير أن تجسيدها يتطلّب منه أنمطًا وآليات كتابيّة محدّدة.

ومثّل هذا التصوّر المنطلق للشّعرية المغاربية الحديثة، التي فضّلت الانحراف عن المباشرة في اللّغة وعدّته أساس الأدبية الحقيقية؛ « **فأدبية الخطاب تتحدّد بمقدار الخروج عن القالب المرسوم لذلك، وعرّفها بعضهم بأنها اللحن المحبب، وما كان لها أن تبرز في**

[1] محمد علي أبو ريان، أصول الفلسفة الإشراقية، بيروت لبنان، 1969، ص 15.

النّصّ لو كانت اللغة الأدبية تطبيقا حرفيا للأشكال النحوية الأولية»[1] ، فالأدبيّة ملاحقة لا تنتهي للمعنى بالاستعانة بآليات منها: اللغة والّتي تشاكل المرآة، و الأديب يعبر عن تخيلاته بنقل اللّغة من طابعها المعياري إلى طابع استعمالي.

في حين يرى "**جمال الدين بن الشيخ**" أنّ المبدع يدور في حلقة بين الواقع والخيال ليعود للواقع فيقول: « **وتلك الصّورة ينتزعها الذهن من أعيان التركيب وأشخاصها، يصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال،... حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام**»[2].

وما يدرك من ذلك أنّ الأعراف الاجتماعية تفرض نفسها على المبدع، فتتشكل في أعراف اجتماعية ينبغي للأديب أن يبثها في إنتاجه الأدبي بالاستعانة بأدوات الإنجاز ممثلّة في اللّغة والصورة والأداء.

ويركز "**محمد بنيس**" على فكرة" الواقعية الحقيقية"، التي يعدّها منطلقا للأديب لا ليصل إليها، بل للوصول إلى بعد جديد غير واقعي من نسج الخيال الشعري، فـ « **جوهر الشعر الحديث، قائم على عكس القيم الواقعية .إنّه يبدل هرمونيا الواقع بهرمونيات إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم** »[3]. فالوصول إلى الواقع الافتراضي الذي هو ضالة الأديب، يستدعي منه اعتماد الخيال لعجز الواقع الحقيقي عن بلوغه.

فـ "**محمد بنيس**" يرى أن الخيال الشعري هو إعادة إنتاج المرحلة الخرافية الاستعارية للغة، وبذلك « **أصبحت هناك علاقة بين الشعر والاستعارة، وهي مؤشر على خصيصة**

---

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 41.

[2] جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص 101.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر مرجع سبق ذكره، ص39.

اللغة الشعرية، فنجد الشعراء يستمرون في التفكير بطريقة خرافية واستعارية ولا يقدرون على امتصاص اللغة العلمية إلا بمقياس محدود للغاية »[1]. فهو بذلك يركز على عمليّة الخرق الّتي تحدثها اللّغة أثناء عملية خلق المعنى.

من خلال هذا التصور يمكن القول الصورة الشعرية عند النقاد المغاربة، لم تخرج عن المنحى الجمعي بشكل كبير، الذي هو انطلاق من الواقع الاجتماعي، والتفكير السائد في فترة زمنية معينة.

– مرتكزات تشكيل الصّورة الشّعريّة:

لا يمكن للصّورة الشعريّة أن تختمر في ذهن المبدع إلّا من خلال عدّة أسس ووسائل، لأنّ خلق الصورة الشعريّة عملية معقّدة فهي تحوي علاقات يتداخل فيها الخيال والحس والواقع والمخيال ومن أبرز وسائل تشكيلها:

1– الخيال:

– **لغة:** من مادة (خ.ي.ل)، وقد جاء في لسان العرب: « **تخيّل الشيء له: تشبّه، وتخيّل له أنّه كذا: أ تشبّه وتخايل، يُقال تخيلته فتخيّل لي، كما تقول تصوّرته فتصوّر، وتبينته فتبيّن، وتحقّقته فتحقّق، والخيال والخيّلة: ما تشابه لك في اليقظة والحلم من صورة** »[2]، ومنه قوله تعالى:« **يُخيّل لهُ من سِحرهم أنّها تسعى**[3]»، والمعنى تشبّه له ذلك، إذن فالخيال هو تشبه الأمر وتصوّره.

---

[1] علي إسبر سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971، ص 132.

[2] ابن منظور،لسان العرب، مادة (خ.ي.ل)، مجلد 11، ص 230.

[3] سورة طه، الآية:66.

– **اصطلاحًا:** فله عدّة تعاريف لكنّها تتقاطع فيما بينها، فمن ذلك أنّه «**خلق صورة لم توجد، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، إنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلّا واحدًا في الفنّان**»[1] . فالخيال قائم على خلق المستحيل وفق علاقات ذهنية معقّدة الفهم والتشكيل. وبرغم ارتباطه باللاشيء إلّا أنّ «**للخيال القدرة على قول الواقع**»[2] لسبب بسيط هو أنّه ينطلق من الواقع فهو يقدّم صورًا عينيّة مشابهة للواقع.

2– الحسّ:

– **لغة:** "**الَحسّ وَ الَحسِيسُ، الصوت الخفيّ**"[3]و الحِسّ بكسر الحاء من أَحْسَسْتُ بالشيء حِسّا وحَسِيسا، وأحَسّ بِهِ، والظاهر أنّ مادة (حَسّ) الجذر الثلاثي لا (حسس) يدّل في الغالب على شيء خفي حقيقة أو مجازا.

– **اصطلاحًا:** كثر الحديث عنه في حقل الفلسفة، فقسمه روادها إلى حس ظاهر وباطن، فالظاهر هو ما تدرك به المحسوسات الخمس من سمع وبصر ولمس وتذوق وشم، أمّا الباطن فقد حدّدها بعضهم في قوى منها: الحسّ المشترك، الصورة، الخيال، الوهم والحافظة، في حين انفرد الكندي بتقسيم آخر حين قال: قوى النفس هي: «**القوى الحسيّة والقوى المصوّرة،**

[1] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993، ص58.
[2] بول ريكور، الوجود والزمان والسرد،تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999، ص 81.
[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح.سّ)، مج4، ص 118.

والقوى العقلية»[1]، فهذه القوى تنتقل من الحس الظاهر إلى الوجود الصوري فالوجود العقلي لتترجم نطقًا وفكرًا.

ارتكزت المشهديّة في التصوّر التقليديّ على الجوانب البلاغيّة المعروفة ممثّلة فيما يلي:

أ- **التشبيه:**

- **لغة: هو المماثلة والتمثيل؛** ومنه قوله تعالى في شأن عيسى: " **وما قتلوه وما صلبوه ولكن شُبّه لهم**"[2]، وهو" التمثيل والمماثلة ويقال شبّهت هذا بذا تشبيها أي: مثّلته به وقيل: معناه يشبه بعضه بعضا "[3].

- **اصطلاحًا:** هو اشتراك أمر مع آخر في معنى أو أكثر، ومنه قول **القرطاجنّي**: « **وأمّا التشبيهات فمنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالصور، ومنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالانفعال والصفات**»[4].

ويكاد يجمع علماء البلاغة واللّغة على نفس التعريف (وهو الجمع بين شيئين أداة معينة على سبيل التخييل)، ومن ذلك قول **السكاكي**: «**التشبيه مستودع طرفين، مشبهًا ومشبهًا به، واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من وجه آخر**»[5].

---

[1] الكندي، رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة الكندي الفلسفية، ج1، تح: محمد عبد الهادي أبي رديه، دار الفكر العربي، مصر، 1990، ص 167.

[2] ال عمران، الآية 160.

[3] ابن منظور ،لسان العرب ،م 8، ص :18.

[4] ابن منظور، المصدر نفسه، ص ن.

[5] السكاكي، مفتاح العلوم، ض وت:نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص 322.

بلاغته: يعدّ التشبيه من أشرف فنون البلاغة البالغة الأثر في النفس، فالعرب تشبّه الخفي بالظاهر، وكلما تباعد طرفي التشبيه كلّما كان أشدّ تأثيرًا وإدهاشًا ووقعًا في النّفس. « **أمّ بلاغته من حيث الصورة الكلاميّة الّتي يوضع فيها فمتفاوتة، فأقلّ التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعًا، لأنّ بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أنّ المشبه عين المشبه به، ووجود الأداة ووجه الشبه معًا يحولان دون هذا الادعاء**»[1]،كما أنّه يرسّخ المعنى في الذّات وذلك من خلال توضيح المعنوي في شكل محسوس، وهذا من وسائل تثبيت المعنى الّتي تقوم عليها الصورة الشعريّة.

واشترط القدماء فيما يتصل بالصورة وضوح التشبيه والمعنى وخلوه من الغموض والإبهام، يقول **المرزباني:** «**ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والحكايات المغلقة والإيحاء المشكل ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها**»[2].

ب- **الاستعارة:**

- **لغة:** لا يكاد يختلف معناها المجازي عن المعنى الحقيقي وهو النقل والاقتراض، فهي – عند العسكري- «**نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة بالقليل من اللّفظ أو لحسن الغرض الّذي يبرز فيه**»[3].

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة ي المعاني والبيان والبديع، دار الجيل، بيروت، د ط ، د ت، ص 157.

[2]-الموشح، تح . محي الدين الخطيب، ص: 226، ط: 2 القاهرة 1985.

[3] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمود البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ص 295.

وتقوم على: مستعار منه (المشبه به)، المستعار له (المشبه)، المستعار (اللفظ الذي جرت فيه الاستعارة).

- **اصطلاحًا:** تعرّف بأنّها: «**استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي، والاستعارة ليست إلّا تشبيهًا مختصرًا لكنّها أبلغ منه**»[1]. وللاستعارة أنواع أشهرها : الاستعارة المكنية والتصريحية، وليس المقام في الخوض في كنه كلّ منهما تجنبًا للاسترسال.

بلاغتها: الاستعارة من صور التوسّع في الكلام، وبعض اللّغويين يفضّلونها على التشبيه، يقول الجرجاني: «**اعلم أنّ الاستعارة...أمد ميدانًا، وأشدّ افتنانًا، وأكثر جريانًا وأعجب حسنًا وإحسانًا... (فهي) تعطيك الكثير باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر**»[2].

ومن أوجه بلاغتها: أنّها تشخّص وتجسّد المعنويات وتبثّ الحياة والحركة في الجماد، من خلال الطائف الّتي تودعها على العبارة فتنقلها من المعاني المجرّدة إلى الصوّر الحسيّة، كما أنّها تعطيك المعاني الكثيرة بالقليل من اللفظ بالسرّ المودع فيها وهو الإيجاز.

وقد حدّد القدماء غرض الاستعارة في شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف

[1] أحمد الهاشمي، المرجع السابق، ص 184.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ص 36-37.

موجودة في الاستعارة المصيبة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا[1].

ج- **الكناية:**

- **لغة:** مصدر للفعل كنيت، أو كنوت إذا تركت التصريح به، وكنى عن الأمر بغيره يكني كناية.[2] فالكناية التكلّم بشيء مع إرادة غيره.

- **اصطلاحًا:** « **لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى**»[3]، وتقسّم إلى كناية عن موصوف، وكناية عن صفة، والكناية عن نسبة.

بلاغتها: تعدّ من أعتى صور البيان، فلا يقوى عليها إلّا كلّ متمرّس بفن القول، فهي تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، كما أنها تفخّم المعنى في نفسيّ السامع، وتعدّ من سبل الإيجاز، ولها قدرة عجيبة في تجسيم المعاني والإتيان بها في صور محسوسة مليئة بالحركة، دون أن ننسى اعتمادها على التلميح والإيحاء وتلكم هي مزيتها الّتي لا ينافسها فيها كلّ أنواع البيان.

وهكذا فالمشهديّة في التصور التقليدي ركّزت على تشكيل الصّورة تشبيها كانت أو استعارة على الوضوح والإبانة والإحساس بالحقائق كما هي بدون تبديل أو تغيير، وبدون تدخل إرادة الشاعر في العمل الشعري.

---

[1]-"كتاب الصناعتين للعسكري" ص: 268.

[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، م 13، ص 124.

[3] علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، د ت، ص 125.

فخير الكلام :"**ما دخل الأذن بدون إذن**"[1]، فكلما كان المعنى خفيا عميق الغور كلما اشتاقت إليه النفس وحاولت الغوص في أغواره وكنهه.

- **الصّورة التّجسيميّة:**

- **مفهوم التّجسيم:**

- **لغة:** مأخوذ من الجسم وهو جماعة البدن أو الأعضاء من الناس والإبل والدواب وغيرهم من الأنواع العظيمة، وجسم الشيء حقيقته[2]، ويميزه أبعاد ثلاثة: الطول والعرض والارتفاع. ويدرك بالحواس الخمس وما يقاربها.

- **اصطلاحًا:** التجسيم: «**ميل معاكس للتجريد، أي إبراز الماهيات والأفكار العامة والعواطف في صور تشابيه محسوسة هي في واقعها رموز معبرة عنها**»[3]، وتعدّ الصورة التجسيمية أكثر فعالية إذ هي تستولي على فكر الإنسان من منافذ مختلفة: فمن الحواس بالتخييل والإيقاع، ومن الحس عن طريق الحواس، ومن الوجدان المنفعل بالأضواء والأصداء، ويكون الذهن منفذا واحدًا من منافذها الكثيرة إلى النفس، لا منفذها الوحيد[4].

وقد أشار **الباقلاني** إلى جماليته بقوله: « **وتصوير ما في النفس وتشكيل ما في القلب، حتى تعلمه كأنك تشاهده، وإن كان يقع بالإشارة، ويحصل بالدلالة والأمارة** »[5].

---

[1] المرجع السابق، ص 132.

[2] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ص 637.

[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1979، ص 59.

[4] ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 134.

[5] البلاقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط1، 1963، ص 244.

فالتجسيم ينقل المجردات إلى المحسوسات ونقل الغامض إلى الواضح، ومقياس جماليته مرتبط بالطاقة التخييلية للمبدع والمتلقي معًا.

وقد اعتمد الشعراء على ثقافة التجسيد والتشخيص كصورة جزئية تعتمد التمايز في الإدراك بين ما هو معنوي وما هو محسوس، يتم من خلال منح المعنوي أبعاد تجسيمية تتعلق بالحواس الخمس من رؤية وسمع وشم وذوق ولمس.

- **مفهوم التشخيص:**

- **لغة:** الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان[1]، وشخص البصر أي فتح بلا طرف لقوله تعالى: **« فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا»**[2].

- **اصطلاحًا:** التشخيص: « **إبراز الجماد أو المجرد من الحياة من خلال الصورة بشكل كائن حي متميز بالشعور والحركة والحياة»**[3].

فالتّشخيص نقل الجمادات إلى طبيعة البشر وتحريكها من خلال عملية التخييل الّتي يتشاركها الباث والمتلقي في الخطاب الشعري.

- **مهام ووظائف الصورة الشعرية:**

يمكننا تركيز وظائف الصورة في النقاط التالية:

[1] ينظر: المعجم الوسيط، لمجمع اللغة العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مادة "شخص".
[2] سورة الأنبياء، الآية 97.
[3] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص67.

1. تثبيت المعنى في النفس:

يشكل عنصر الغموض طعمًا يستغله المبدع لإحداث التأثير في نفس المتلقي، الّذي يقف متمعّنًا من أجل تدبّر المعنى الّذي يسعى الباث إلى نقله في خطاطة العملية التواصلية، ومعلوم أنّ الوظيفة التأثيرية للّغة من أعقد الوظائف، وليست متأتّية للكلّ، ولا يتقنها إلا من يحسن شحن اللّفظ بمدلولات عميقة عن طريق الخيال، فالصورة « **تكّوّن المعنى في النفس عن طريق التأثير**»[1].

2. تجسيم وتصوير تجربة الشاعر:

الشّاعر ينقل لنا تجربته الشعرية التي عاشها والّتي ولّدت في نفسه أفكارا وإنفعالات لا يستطيع نقلها إلا عن طريق المخيال (الصورة) فالصورة الشعرية فهي « **الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي**»[2]، فالصورة الشعرية تنقل تجربة الشاعر من خلال الوقوف على عناصر التجربة ممثلة في: الأفكار، العواطف...، فأفكار الشاعر وعواطفه تتسم بالجمود إذا لم تبلورها الصورة، « **فالصورة الشعرية هي الوسيلة الفنية الوحيدة التي تتجسد بها أفكار الفنان و عواطفه**»[3]، صحيح قد يعبر الإنسان عن أفكاره بطريقة غير الصورة الفنية لكنها لا ترقى إلى لغة الفنّ ولعلّ هذا هو الفارق الجوهري بين التعبير الفني(التصوير) والتعبير العادي (التلفيظ)، وجليّ الفرق بين الشاعر وغيره فـ« **إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة و لكنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية**

[1] أحمد عبد الفتاح ، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر، عمان، 1983، ص 70.
[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 442.
[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 443.

قاصرة عن التعبير عمّا يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية»[1]، فمن ثمّ استدعت الضرورة ولوج عالم التجسيد والتجسيم لإيصال التجربة الشعورية.

3. التوضيح والإبانة:

طبيعي أن تلعب الصورة دور الإيضاح وتبيين المعنى المقصود، فالأصناف البلاغية المعروفة (التشبيه، الاستعارة، الكناية والمجاز) ما هي إلا سبل تمنح المعاني فضل إيضاح وبيان، فالتشبيه يشخص المعنى والاستعارة تجسده وتؤكده أمّا الكناية فتدعو المتلقي للتأمل وإعمال الفكر، وبهذا « **فيصبح الشبّه به أكثر تمكنا في الصفة المقصودة من الشّبه، والمستعار منه أبين من المستعار له، والصورة الحسّية التي نواجهها في ظاهر الكناية أو التمثيل أكثر دلالة على المقصود من معناها الأصلي المجرّد، وإذا لم يحدث ذلك فقدت الصورة قيمتها وكانت الحقيقة أولى وأنفع منها»**[2]. فكأنّنا بالصورة تنطلق من الغموض إلى الإيضاح والإقناع.

4. نقل المجرد إلى المحسوس:

يعتبر التجريد أعلى نقطة في الفكر الإنساني وفهمه لا يتأتى لجميع النّاس، ومن ثم استدعت ضروريات الخطاب الانتقال من التجريدي إلى المحسوس من خلال إعطائه بعدا حسيا فهو إعادة خلق للواقع بصورة جديدة قد تفوق الواقع نفسه جمالا و تأثيرا. فالصورة بفضل كثافتها الدلالية وحمولية المعنى لديها قادرة على بعث علاقات جديدة بين الدوال ومدلولات غير متعارف عليها من خلال القوة الابتكارية الفذّة للمبدع الّتي تسمو باللفظ من استعمالات لّغوية مبتكرة وجديدة لا تقف عند الدلالة الوظيفية أو المعنوية فحسب بل تطال الدلالة

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة النصر بحرم جامعة القاهرة 1993 ، ط3، ص98.
[2] جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،ص332 .

النفسية. إنّها « **تشكيل لغوي يُكَوِّنُهَا خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالَم المحسوس في مقدِّمتها، لأن أغلب الصور مستمَدَّة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية** »[1].

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها–دار الأندلس –بيروت – ط3-1983 – ص30.

ثانيًا– المشهديّة في النّقد العربيّ المعاصر:

نجد شيئا من التلقي المشهدي لدى " **فايز الداية**" من خلال كتابه – جماليات الأسلوب – حيث حاول تتبع الظاهرة المشهدية من خلال عقده مقارنة بين العمل الشعري والفن التشكيلي ممثلا لذلك بقصيدة **للمتنبي** يذكر فيها معركة بين سيف الدولة وقوات الروم.[1] وبعيدا عن تفاصيلها يقول بأن هذه المشاهد التي رسمها **المتنبي** في عمله الشعري الواحد " لا تَفيها اللوحات المتجاورة؛ لأنها لا تغادر اللحظة الساكنة في كل واحدة منها –وإن أوحت بالحركة– بينما نجدها متواصلة حية في أبيات **المتنبي**.[2]

ويرى أن الشاعر أكثر حرية في رسمه لمشاهد متتالية ومتنامية ومتنقلة في المكان الذي تدور فيه، وفي أمكنة أخرى تظهر في القصيدة، وهي في ذلك تتجاوز الرسم لاستحواذها على وسيطين منفتحين في اللغة هما: وسيط المكان، ووسيط الزمان، في مقابل الرسم الذي يتوسل اللون وتقاطع الأشكال والخطوط دون امتداد زماني وبانحصار في المكان.

ويتجاوز الباحث الحديث عن التلقي المشهدي في فن الرسم والشعر، إلى السينما، مقرا بالتقدم الكبير الذي حققته الصورة السينمائية باعتبار أنّها « **تقدّم العالم المحسوس بصريا وسمعيا، فالأشكال والناس يتحركون أمامنا والألوان والحجوم تجعل هذا كل في متناولنا، بعد أن كنا نلاحظ في الرسوم المصورة ثباتا زمانيا وقيودا مكانية نجد أن السينما تتنقل بين الأماكن وتجتاز الفواصل أياما وشهورا في إطار الفلم**»[3].

---

[1] ينظر: بشير عروس، شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي، ص30.

[2] ينظر: فايز الداية، جماليات الاسلوب، الصورة الفنية في الادب العربي، دار الفكر المعاصر، ط2، السنة، 1996، بيروت، لبنان، ص57.

[3] فايز الداية، المرجع نفسه، ص ن.

إن المشهد- والقول **لبشير عروس**- في حقيقته جماع لأكثر من صورة، وهو حركة في مقابل الثبات، وإن كانت الصورة تفتح الباب واسعا أمام المشهد.[1]

ومن هنا فالمشهد يحمل طابع الشموليّة والتعدّد من خلال ما يحمله في طياته من صورة تعتمد التآلف أو التخالف.

- المشهد والقراءة المشهدية:

قد يحيل اصطلاح " **المشهد**" – ابتداء – على الفن المسرحي بصفة خاصة، والفلكلور بصفة عامة، بيد أن " المشهد وإن أخذ نعته من المشاهدة والمشاهد، فإنه يرفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدودا في إحداثيات الزمان والمكان. له من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلا عن الحركة المستمرة التي تكتنفه، لاكتنازه معنى معينا يمكن اعتباره منتهيا، أي له بدايته ونهايته. وهي الخاصية التي تمكننا من عزله عن التيار الدافق للحياة وإخراجه بجميع ملابساته دون أن يفقد توتراته، وحرارته الخاصة، الأمر الذي يسعفنا في تمليه واستعادته على مهل.

قد يفهم من هذا السياق، أنّنا نقصر مهمة الفن على عملية آلية تقوم على تبضيع الدفق الحياتي إلى مشاهد متتالية، يكون فيها حظ الواقعية كبيرا، مادام العزل مجرد استقطاع آلي يحفظ للمشهد طبيعته الواقعية الأولى، غير أن العزل أعقد من ذلك بكثير.

إذ هو في حقيقته " **تحويل**" للمشهد الواقعي، عبر الذات، ومواقفها، واستعداداتها- ومن خلال الوسيط الفني- إلى مشهد جديد، لا يعترف بسريان الزمن، وجبرية المكان الخارجيين، إذ يغدو للمشهد الفني وهذا نعته بعد التحويل، زمانه ومكانه الخاصين ولا وجود له

[1] ينظر: فايز الداية، المرجع السابق، ص36.

خارج الوسيط الفني إبداعا – على الأقل – وإن كان له من الوجود المتعدد في الذوات بعد التلقي أثرا.

فـ « **المهمة الّتي أسعى إلى تحقيقها عن طريق الكلمة المطبوعة هي أن أجعلك تسمع وأن أجعلك تشعر، والأهم من ذلك أن أجعلك ترى**»[1] فمهمة المبدع نقل طاقاته التعبيرية للمتلقي ليرى الواقع بأبعاده وزواياه المختلفة ثم يحكم عليها.

قد يسهل علينا كذلك وانطلاقا من هذا الفهم النظر إلى اللغة على أنها وسيلة نقل المشهد من خلد المتحدث، والكاتب، والشاعر، إلى المتلقي مستخدمة لهذا الغرض كافة إمكاناتها المادية المعنوية، حتى تضمن قدرا معتبرا من الصّدق، والأمانة الفنية على أقل تقدير، إذ ليس الغرض فيها أن تتحرّى الصدق الفني.

على هذا الاعتبار يمكننا أن نتصور أن اللّغة كلّها وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد مادية كانت أو معنوية، حاضرة أمام العين تتجلاها، أو غائبة عن البصر، تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء، إننا حين ننقل الخبر إلى الغير لا ننقل له حقيقة الأمر " **لغة** " وإنما ننقل إليه مشهدا أيا كان ذلك المشهد، وأيا كانت طبيعته، إذ المستمع لا يتوقف عند اللغة باعتبارها أصواتا وألفاظا وتراكيبا، وإنما تتلاشى هذه الحدود في خلده، لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول.

تلك هي خاصية اللغة التي نحاول الكشف عنها، حين تتراجع اللغة فاسحة المجال أمام العناصر التصويرية التي تتولى نقل المشهد بكافة ملابساته الزمانية والمكانية، ومنه تكون عبقرية المتحدث الذي يعرف كيف يجعل اللغة تتراجع بهدوء أمام الأحداث تاركة للمخيلة المتلقية

[1] محمد صابر عيد، سحر النّصّ، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد، قراءة في المدوّنة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، ص 13.

فسحة التقاط الظلال التي تؤثث المشهد بالمعاني، والأحاسيس والمشاعر، بل لا يقوم القص ولا الشعر ولا المحادثة إلا على هذه العبقرية التي تعرف كيف تتجاوز اللغة، إلى محمول اللغة، كيف تتجاوز زمن الحكي إلى زمن الحدث، أي كيف تُحدث النقلة من " **حاضر النص** " إلى "**حاضر القصّ** " ، كيف تجعل طاقة التخيل تلتفت إلى الحدث وكأنها تعايشه، تتلقى منه مباشرة كافة الذبذبات التي تصنع خصوصيته.

إنّ المشهد وجود عيني، كما أن المشهد وجود متخيل، وفي كلا الموقعين يكون المشهد واحد في طبيعته التركيبة على الأقل، وإن اختلف في طبيعته الدلالية، فالوجود العيني مرهون بالواقعي، يفرض عليه جملة من الشروط التي تتصل بالحياتي الذي يأخذ منابعه من البيئة، والعصر والظرف، فهو في سريانه يتكئ على ضرب من الجبرية تأتيه من العوامل الخارجية التي لا حيلة فيها للذات المتلقية، بيد أن الوجود المتخيّل أكثر حرية في صوغ هذه الملابسات التي تتولاها المخيلة، فترتبها على هواها بحسب الغرض المرجو من ورائها.[1]

إنّ الأدب وإن استنجد بالوجود العيني واقعية، أو استنجد بالوجود المتخيل إنشاء، لا يوجد حقيقة إلا حين عمليات التحويل التي تصب المشهد في الوسيط، حينها فقط تتكون حقيقة الأدب، فيتراجع الوسيط تاركا للمشهد الفني مجال الحضور المدرك إدراكًا جماليًا، ولهذا السبب اعتبرنا الأدب في جوهره أدبًا مشهديًا كما اعتبرنا الكتابة في كل أحوالها كتابة مشهدية.

[1] ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط 1، مكتبة ناشرون، بيروت، 1997، ص 144.

- **أسس المشهديّة الحديثة:**

1- المشهديّة بتقنيات السرد:

تعتمد الكتابة المشهديّة الحديثة على حضور السرد في العمل الإبداعي؛ ومعلوم ما يتركه التسلسل السردي للأحداث في نفسية المتلقي الّذي ألف منذ صباه أسلوب الحكايا والقصّ، وليتأتى للشعر ذلك كان من الضروري كسر الرتابة الّتي قيّدت كلّ جنس أدبي على حدى، فجاءت النظرة الحديثة لتذيب الجليد بين الأجناس الأدبية وجعلها روافد تصبّ في نبع واحد هو الفنّ والجمال.

- **انصهار الحدود بين النثر والشعر:**

طبيعي أن تتداخل الأجناس الأدبية فيما بينها بفعل النقد الحديث، فقد مثّل حضور السرد والتصوير المشهدي أهم الملامح البارزة في التجارب الجديدة في الشعر المغاربي التي جسّدت خرق الحدود بين الأجناس الأدبية وسنحاول التطرق لهذا الخرق الذي حدث بين الشعر، والنثر، عبر استعانته بتقنيات السرد كالحوار، والحدث والقصة، والمشهد والبناء الدرامي والسيرة الذاتية، ومدى تجلي هذه التقنيات في النصوص الشعريّة المغاربية الّتي تبنّت القضاء على الحدود بين الأجناس الأدبية وحتى غير الأدبية، فيما سنرجئ المشهدية إلى الجزء الخاص بالشعر والسينما.

تمثّل البنية السردية أحد أهم دعائم العمل القصصي والروائي، فهي حاضرة بشكل لافت في النّصوص النّقديّة بمصطلحاتها، ومفاهيمها، ولم يعد السرد محصورًا على النّصوص السردية بل امتد إلى النص الشعري، وهذه العناصر السردية فتحت الباب على مصراعيه لسردنة الخطاب الشعريّ، وإذابة الحدود بين النثر والشعر، كما أنّها « **كسرت قدسية البنية الواحدة**

انطلاقا إلى التحقق الإنساني والجمالي»[1] ، فمحاولات الشعراء وتجريبهم لم يعد يلقي بال ولا اعتبار لدعوات التجنيس، ولا أي قداسة لنقاء الجنس.

والسّرد « **عرض لحدث أو متوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة وبصفة خاصة عرض بواسطة لغة مكتوبة**»[2]، فهو شديد الارتباط بالكتابة وبالنثر على وجه الخصوص.

ولا يمكن الحديث عنه دون التعرض إل الحكاية، والنّص الشّعري متكئ على تقنيات سرد الحكاية، على وجه الخصوص، لتصبح بنية من بنيات النص المغاربي الثائر على نظام القصيدة العربية القديمة، في رحلة البحث عن بنى جديدة، وقد ألفى غايته في الميكانيزمات التي يوفرها له عالم السرد، فالبناء السردي للشعر يقوم على الاستعانة بالعناصر السردية كالشخصية، والحدث المتنامي، الذي يقود إلى تحول ونهاية، وقد يكتمل حضورها في النّص الشّعريّ وقد يغيب بعضها الآخر.

فحينما ينبني النّصّ الشّعريّ على قصة نكون أمام مصطلح **"القصيدة السردية"** والّتي نبه إلى إمكانية وجودها **كريس بالديك Cris Baldick** بأنّها: « **ضرب من القصائد الّتي تحكي القصّة بطريقة مختلفة عن الشّعر المسرحيّ والغنائيّ**»[3]، وهذا ما يضع أسس الشعر السردي ويتيح ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبيّة كما ذكرنا آنفًا.

---

[1] عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية، وشعرية النوع الهجين، جدل الشعري والسردي، ط 1، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة السعودية، 2012 ، ص29.

[2] جيرار جينيت، حدود السرد، تر :بن عيسى بوحمالة، ضمن كتاب :طرائق السرد الأدبي، ط1 ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجيدة، الرباط، المغرب، 1992، ص71.

[3] ينظر: فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، د ط، 2006، ص 118.

كما أنّ القصيدة السرديّة تبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية أو حدث أو أكثر، وهو ما يقتضي توفر النّصّ الشّعريّ على حكاية (**Histoire**) أي على أحداث حقيقية أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسيّة.[1]

ولعلّ أبرز ما يميّز البنية السردية في النص الشعري هو حضور الراوي الذي يلعب دورا بارزا في إيضاح الأحداث وتصوير المواقف وبفضله تشكّل القصيدة فضاء حكاوتيًا يصوّر تنامي الأحداث وحركة الشخصيات وامتزاج الانفعالات وسيرورة الزمن دون الخروج عن شاعرية النّص الشعري الّتي يحكمها الانزياح. في نطاق القصيدة السردية والتي يمكن القول أنّها « **تبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر وهو ما يقتضي توفر النص الشعريّ على حكاية، أي على أحداث حقيقية، أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب، ومادته الأساسية**»[2]، أي أنّ أساسها هو عنصر الحكاية والشخصية والحدث المتنامي الذي يتطور ليصل إلى الذروة مع نهاية العمل الشعريّ.

ولفهم هذا التداخل السردي باعتباره أحد آليات التجريب وأكثر الظواهر بروزًا في النّص الشعري ، لابدّ من الخوض في تجليات الحدث والحوار والزمان والمكان والراوي، والشخصيات، وهذا مع الأخذ بعين الاعتبار شعرية الشعر القائمة على الانزياح، وكسر الحدود بين الأجناس[3] وفق المفهوم الحداثي للكتابة الذي يتجاوز مفهوم التجنيس ويلغي نظرية الأجناس الأدبية.

---

[1] ينظر: فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، دط، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2006 ، ص 118.

[2] فتحي النصري، السرد في الشعر العربي، المرجع السابق، ص ن.

[3] ينظر: أحمد زياد محبك، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2007 ، ص 43.

- **مكونات البنية السرديّة في الشّعر المغاربيّ:**

الحديث عن البنية السردية يقودنا إلى تقديم أبرز معالمها بشكل مختصر، تجنبا للاستطراد والتشويش على القارئ:

- **الحدث** : يعتبر المحور الأساسي للبنية السردية والّذي تتوالد منه بقية العناصر، والحدث هو موضوع الحكاية التي يقوم حولها الصراع، ويتعلق الحدث بالرواية والقصة والمسرح، وتنحصر أهميته في الكيفية الّتي يبنى بها، « **فليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم وإنما الكيفية الّتي اطلعنا السارد على تلك الأحداث**»[1]. وهنا تبرز قدرة الشّاعر على التّفرد والإبداع.

- **الشخصيات** :النّص الشعريّ المغاربي متميز بغناه بالشخصيات؛ والشخصية مفهوم سردي يتقاطع أساسا مع الرواية والقصة والمسرح ، لكنّ مفهومه اجتاح الفنون الأخرى.

والشخصيات صنفان: فاعلة وغير فاعلة، والمتلقي « **يتعرف على الشخصيات انطلاقا ممّا يقوله السّارد عنها، ومما تقوله هي عن نفسها، وكذا مما تقوله عنها باقي الشّخصيات الأخرى، كما أنّ الشخصية تتميز– أيضا –بما تقوم به من أفعال وأحداث، وبما يقع عليها من أعمال الشخصيات المشاركة الأخرى**»[2].

[1] تيزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر :الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب :طرائق تحليل السرد الأدبي، ص41.

[2] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، ط1، مطبعة الامنية، الرباط، المغرب، 1999، ص55.

- **التفضية:** مأخوذة من الفضاء وهي جملة العلامات التي تؤثّث المشاهد من خلال تصوير ووصف الشخصيات والأماكن وديكور والفضاء المكاني والزماني مما من شأنه تحويل النّص الشّعريّ إلى مشاهد.

- **الحوار** : ويحمل في طياته تعددا صوتيا للنص الشعري، يلغي الذاتيّة والنرجسيّة الّتي ميّزت القصيدة العربية، يعطي انفتاحًا على التّعدد والكثرة، ومعروف أنّه يتفرع إلى نوعين من الحوار: الحوار الداخلي(ديالوغ) والحوار الخارجي (مونولوغ)، فالحوار الداخلي يؤثث النص بملامح السيرة الذاتية.أمّا الحوار الخارجي فيتيح وجود أكثر من صوت في القصيدة.[1]

الزمان : الوجود كلّه مرتبط بالزمان، وكلّ سرد يتّبع مضمارًا زمنيا لإعادة تصوير ما وقع، ونقله إلى المتلقي، وهذا ما استدعى وجود في البنية الزمانية في الشعر، والّتي تتشكّل من خلالها معالم الحكاية، وقد أثرت بنية الزمن السردية النّص الشّعري بما تتيحه له من تقنيات الاسترجاع **"الفلاش باك"** أو الاستباق أو الوقفة.

فتصبح هذه النصوص تقترب من جنس القصة القصيرة جدا، مع احتفاظها بخيط الشعر الرفيع. ومن النماذج الّتي أذابت الحدود بين الشعر والنثر في المدوّنة الجزائرية نذكر:

قول الشاعر: «صدمته سيارة الإسعاف...كان ينزف ...اقتربت منه قليلا كان شبهي تمامًا ..حزنُه ملامحُ غربتِه....حبُّه للغيب كان يحاول أن يموت...أشعلت سيجارة ومضيت إلى غرفتي ...وحين دخلت لم أجدني هناك... يقال: إنني لم أعد»[2].

[1] ينظر: علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5 ، مكتبة الآداب، مصر، 2008 ، ص198.
[2] شكري بوترعة، ثمة موتى يستدرجون القيامة، دار إنانا، تونس، ط 1، 2011 ، ص 27.

يستغل بوترعة مكونات السرد فهو ينقل لنا قصة ما وراء الطبيعة موضوعها لعبة الحياة والموت مستعينًا بالعجائبي واللامعقول فتتحول السيارة المنقذة إلى وسيلة هلاك، ويشكل معجم الموت بجزئياته حصة بارزة في المقطع الّذي يحوي أهم مكونات البنية السردية على غرار:

الشخصوص:

تظهر شخصيتان بطل القصة وراويها إلا مع تغير أفق توقع المتلقي فإنه يدرك التحامهما في شخصية واحدة بفعل درامي هو الموت. وقد بيّن الراوي ملامح هذه الشخصية المتسمة بحب الغيب، والحزن، واليأس والاغتراب، وينتهي إدراك القارئ إلى أنها قاسم مشترك بينهما حين يقول: (كان شبهي تماما).

الصّراع : ينطلق الشاعر من كسر أفق توقع القارئ باعتماده تنامي الحدث الدرامي لبلوغ النهاية المحتومة، والّتي لا يسهل على القارئ كشفها خصوصًا مع حيايديّة الراوي الحذرة ليحدث خرقًا أكبر لدى المتلقي حين يدرك أنّ الذات الراوية تنصهر في الذات البطلة في نهاية حتمية.

ولعلّ ذلك لا يروي غليل المتلقي إذ تكثر تساؤلاته وتخلق له آفاق توقع أخرى تقف بصيرته عاجزة عن استيفائها خصوصًا وهي قد جاوزت الموت، إلى ما بعد الموت.

ومثلما يتجلى النزوع نحو التجريب في نصوص شكري، يتجلى أيضا الصراع الخفي

بين الرغبة في التماهي مع المطلق، وصعوبة حدوث ذلك دون موت، فيصبح النص كأنه حلم، ونستحضر رؤية المتصوفة للموت الذي هو اتحاد بالله، ويتضح ذلك في حبه للغيب ومحاولته الموت، لبلوغ معرفة الغيب ولا سبيل له إلا به.

أمّا عن عنوان النص فهو يتعلّق ب «**علم الماورائيات أو الفلسفة الأولى المتعلقة بالإلهيات**»[1]، فالقصّة في مجملها نزوع صوفي وبحث عن المغيبات.

الحوار النفسي (مونولوج): حتى وإن تبدّى للقارئ سيطرة عنصر السرد، إلا أنّ هناك ثمّة حوارًا داخليًا ضمنيًا تجسده عدّة قرائن لغوية (كان يشبهني تمامًا، يقال...) والغاية منه تكوين مسافة انتظار لدى القارئ تصل به إلى أفق توقع جديد يتم خرقه مرات ومرات.

الحدث : مشاهد هذا المقطع تضم حدثًا سرديًا يتطور شيئا فشيئا من خلال السعي لتجاوز الشارع من قبل البطل ليصطدم بسيارة الإنقاذ؛ والّي يمثل العقدة لتبدأ في الانفراج لحل ممثل في الصراع بين ثنائية (موت، حياة) و(صدمة، إسعاف).

فيتحدث الموتى بلغة الأحياء، وهذا ما هو إلا إذابة للحدود بين الأجناس الأدبية بفضل تقنيات التجريب.

وعند الشّاعر "**الأخضر بركة**" حضور لافت لهذه التقنيّة؛ فحين نقرأ قصيدة "**بيت**" في مجموعة (**إحداثيات الصمت**) تقودنا إحداثيات الشّاعر إلى شبكة جغرافيا الصمت المحتشدة في كومة خبيثة، كما سماها الشاعر، وصرصار الخزانة، وخريف العشب في الشباك، أشياء لا نلقي لها بالًا إلا أنّها لا تمضي عبثًا أمام بصيرة الشاعر، يقول:

من دون إذن يسكنون البيت

صرصار الخزانة، كومة الصمت الخبيث، خريف العشب

[1] عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج1 ، المؤسسة العربية للد ا رسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1984، ص 493.

فوق رف اللوح في الشباك[1]

فيتجلّى لنا أنّ تعالقات المتن الشّعري للنص إنّما هي في الأصل جزء من عنوان الديوان، تمثّل فيه وحدة قياس الصمت الإحداثية (المكان) في الذات الإنسانيّة.

وعلى نفس المنوال من المحاكاة تخرج لنا قصيدة (سياج) المتألفة من ستة مقاطع، في تناظر عجيب بين المقطعين الأوّل والأخير لبنية العنوان في محاكاة سرديّة واضحة حيث يقول:

" **فتحوا الوقت صباحا**

أفرغوا البنزين في السيارة، انسلوا بعيدا

عن فضاءات السياج"[2]

فمعلوم أنّ السياج هو الحاجز والفاصل بين الملكيّة وما يخرج عنها، غير أنّ شعريّة وبصيرة الشّاعر ترتقي به إلى دلالة أخرى في القصيدة، يتبدى من خلالها زنزانة الروتين اليومي الّذي يبعث على السأم، فيصير المرء أسير يومياته المضجرة، يقول: " **أسلموا آذانهم للبحر والأمواج** ".[3]

---

[1] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، ط1، السنة، 2013، الجزائر، ص 16.

[2] الأخضر بركة، المصدر نفسه، ص 31.

[3] نفسه، ص 32.

في حين يمثّل النموذج الموالي لذلك من الشعر التونسي:

أتكوّم قدّامك

أمّي

أخفي الصّدر

والكحل

فحدّيثي كما كنت

عن الشجر الناطق

والحورية التي تطلع من البئر

وضمّخي بالزّيت

شعري

وبالورد الذي كنت أعود به

موؤودا

في الجيب

فأنا مازالت أبكي

وأشتهي حناء العرائس

والحلوى.[1]

فالمقطع مشتمل على بعض تقنيات السرد وبنياته والّتي نذكر منها:

الشخوص: شخصية البنت والّتي لها علاقة حميمة بشخصية الأم، في سرد درامي مثقل بالذكريات الممتزجة بالألم الخفي.

الحوار: المقطع خطاب وحوار بين البنت والأمّ ، ورغم عدم توزع الحوار بشكل متساوٍ بين الشخصيتين إلّا أنّه حاضر من خلال عدّة قرائن (حدثيني، النداء: أمّي ..).

الحدث: لعلّ عدم بروزه بشكل جلي هو اقتصارنا على مجموعة من الأسطر غير أنّه يمكن الوقوف على حدث بارز يتمثل في فتور العلاقة بين البنت وأمّها لطارئ ما، يتشارك المتلقي مع المبدع في نسج خيوطه، ولا يمكن أن نغفل عن الصراع الدرامي في المقطع بين زمنين زمن البراءة وزمن العنوسة، والمتجسدة في المفارقة بين الثنائيات الضديّة (أخفي، أشتهي)، (أبكي، العرائس)، (الورد، موؤودا).

أمّا في الشعر الموريتاني فبالرغم من أن بدايات ولوج عالم السرد الدرامي، والنهل من المسرح والسينما لم تتجلى في النص الشعري الموريتاني الحديث إلا مع قصائد الثمانينات، إلّا أنها استطاعت أن تتبوأ لها مكانة بارزة فيه من نماذج ذلك قصيدة "**الكوابيس**":[2]

[1] زهرة العبيدي في مجموعتها الشّعرية الأولى، رجل الإكليل والزعتر. دار ابن خلدون، 1998، ص 74.

[2] ينظر: مباركة بنت البراء باته)، الشعر الموريتاني الحديث من 1985إلى 1995–دراسة نقدية تحليلية–، منشورات إتحاد العرب، ص ص 106، 107.

ونادى مناد

يولول

أن العفاريت سارت

عواصمها

في صحارى المربه

وأن السعالي

صبغن الوجوه

وحلينا مساحيق عام الرماده

ويرقصن يطربن

يغزلن إيقاع جعجعة

والرحى يدورها

مارد أغلف

يعد رغيفا

ليأجوج ومأجوج

حامت على السد

وأخلت كهوف الهبا للهبا.

فبداية تنبني القصيدة على تخاطرات لحلم مرعب يؤرق الشاعر ممّا يولد أزمة لديه. فيستثمر لكشف ذلك كل طاقات الحوار الداخلي فيترابط الواقع بالحلم وتتشكل معمارية النّص بطريقة درامية نابضة. كما تتجلي الخرافة أو الحكاية الشعبية في هذه القصيدة من خلال ما تحمله مقاطعها من أجواء الحكاية الشعبية بعوالمها الأسطورية الغريبة، وكائناتها المرعبة (الغول- السعالي- العفاريت- يأجوج ومأجوج).

2- المشهديّة عن طريق تقنيات المسرح:

استطاع الشعر المغاربي المعاصر أن ينهل من عدّة أجناس أدبيّة –كما ذكرنا في عنصر انصهار الحدود – على غرار المسرح وللوقوف على ذلك ارتأينا التعرّف على بعض التقنيات المسرحيّة الّتي استمدّها والتمثيل لها بما يكفي لبلوغ الغاية.

- **السينوغرافيا(Scénographie) :**

يعدّ مصطلحًا حديثًا يعادل الديكور والإضاءة معًا، فالسينوغرافيا هي «**فن تنسيق الفضاء المسرحي، والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي الّذي يشكل إطاره الّذي تجري فيه الأحداث، وهي فن تصميم مكان العرض...، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء، وهي العناصر الّتي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الّذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكل البصري العام**»[1]. وقد سبق الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية وانصهارها في بوتقة واحدة، واستدعي هذا المصطلح من حقل المسرح إلى حقل الشعر، فأصبحت العناصر المميزة للسينوغرافيا جليّة في المشهد الشعريّ المعاصر.

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان المغرب، 2006، ص 11.

وقد قسّم المنظرون العلامات إلى أيقونية، وإشارية ورمزية.

فالأيقونية (signes icones): علامة ترجع إلى الموضوع الّذي تدلّ عليه حقيقة بفضل ما تمتلكه من خصائص ومن أمثلتها: الرسم التصويري، والتصوير الفوتوغرافي، وقد ميّز **بيرس** بين ثلاثة أنواع من الأيقونة: الصورة، التخطيط، الاستعارة[1].

الإشارية (signes indexical) : وتسمى الشاهد وهي الّتي ترتبط بالمشار إليه ارتباطًا سببيًا، وقد يكون وصلها بشكل طبيعي أو مبني على التجاور، فالأمارة هي علامة تميل إلى الشيء الّذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع، وهي ليست كيانات مستقلة بل هي وظائف ومثال ذلك اللباس واللون، ووصف الشخصية فهي تشير إلى الحالة النفسية ومقامها.[2]

العلامة الرمزية (signes symbolique): الرمز قيام شيء مقام آخر لا بالمماثلة بل عن طريق الإيحاء، وتكون العلاقة بين الدّال والمدلول عرفية غير معلنة في العلامة الرمزية، وتقسم العلامات الرمزية إلى علامات معروفة، وأخرى مبتكرة، يبتكرها الفنان فتكون خاصة به، ويحاول المتلقي لها تحليلها وتفسيرها وتأويلها وفق قدرته وتسمى العلامات المبتكرة أو الصاعدة.[3]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص ن.

[2] ينظر: محمد التهامي العماري، نفسه، ص 37.

[3] ينظر: علي عواد، غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، 1997، ص92.

ومن نماذج توظيف تقنيات المسرح في الشعر المغاربيّ نورد ما يلي: قصيدة "**انتظار**"[1] والّتي تصوّر الواقع المرّ الّذي يعيشه الإنسان الموريتاني، فالمواطن الريفي يعاني في أحياء القصدير والصفيح منتظرًا وعودًا طال أمدها، وصراع الزعامات التقليدية لا يكاد ينتهي، وتكالب الساسة حول موارد البلاد، وتستمر المعاناة، فقد بدأت بمشهد:

الكوخ، والريح عواء، وبقايا وذباب

شاحنة تهز بالأزيز كل باب

والصمغ والشيخ العجوز يستعد للذهاب

مرتلاً يس،

يكشف ستار العرض عن مشهد يوحي بالحزن من خلال ديكور ضيق (كوخ) تخترق الريح جنباته في شبه عواء، يسكنه شيخ عجوز، يملؤه الذباب وبقايا الأكل.

أمّا عن الزمان فهو غير محدود أي فقد قيمته وتلاشى في محيط طول الانتظار. وينتقل الحدث شيئا فشيئا ليضيء جوانب من شخصية الأم المثقلة بالهموم والّتي تمني النفس الأماني وتطلق العنان لأمانيها في مونولوج داخلي تستعرض فيه أخبار الباخرة وأنّها قادمة وتحمل ما تحتاج إليه هي وجاراتها، لتستيقظ من أحلامها الورديّة على بكاء الطفل الجائع لتصطدم بالواقع المرير وتعود فتسأل متى تجيء الباخرة ؟

[1] مباركة بنت البراء (باته)، ديوان أحلام أميرة الفقراء، المطبعة الوطنية، موريتانيا، 1998، ص 65.

تهدهد الأم وليداً عضه الدهر بناب

يحكون عن باخرة تمخر في العباب

وتحمل الأطنان قمحاً، وزيوتاً وثياب

يوماً ستأتي من وراء البحر تمخر العباب

وتسكت الوليد لا بكاء لا عذاب

وفي انتظار...

قد تربح البضاعة.

تنمو أحاديث عن الأيام والماضي الدفين

أطياف آلاف الرؤى تنثال في سكون

يختلط الثغاء، بالخوار، بالحنين،

موال أمداح النبي يتعالى في الدجون

شاي، أحاديث، شجون،

والنار ترعى في الهدوء حطبا جزلا رصين

رباه عالم بما كان وكل ما يكون

متى تجيء؟

في انتظارها سنون وسنون

لكن ستأتي من وراء البحر تمخر العباب.

تتمثل عقدة هذا العمل الإبداعي في مدة الانتظار وطولها، لكنّه لا يلبث أن يبدأ في الانفراج في شكل متسارع وذلك بمجيء السفينة ووصولها بلا ربان، وأفراد تسعة يحاولون الاستيلاء على حمولتها، فتصل الأحداث درجة التأزم، ليتدخل المسؤول في سياسة العقاب ويمنع الباخرة من منتظريها ويضيع أمل الأم من جديد، فيستبد بها الحزن معلقة آمالها بالسماء.

وفجأة إذا بها في ثبج البحر الكؤود

ربانها مفقود

وتسعة من حولها قعود

وصالح سلمها لقومه وقوم هود.

وأزف الحين

ولكن ظهر العقاب

حملها لو كره وأسدل الحجاب....

******

وفي الصباح شاهدت مساجد بلا قباب

مدرسة بلا كتاب

مخازن من دونها تعملق البواب

وأقصراً بألف باب

ونضبت دموعها فانقشع الضباب

وهدهدت وليدها.. ترى أيمطر السحاب؟؟؟؟

فالعمل الإبداعيّ في جلّه سرد قصصيّ متكئ على كلّ البنيات السرديّة ومعالم القصّة من حدث وعقدة وشخصية محورية وأخرى ثانوية، وفي ذات الوقت نتحسّس تقاربًا كبيرًا بينها وبين المسرحيّة وذلك من خلال وقوعها في مشاهد مختلفة تعمل باجتماعها على صوغ العمل المسرحي وكأنه على الركح، محدثة رجة في جنس الشعر باستلهامه وسعة صدره لاستيعاب جنسي القصّة والمسرحيّة في عمل واحد. ويمكن الوقوف على سلسلة المشاهد التالية:

المشهد الأوّل	الكوخ، الأوساخ، الإنسان البائس، تصوير لشقاء الريفي المسكين في المدينة وفي العالم الثالث عموماً، (تحطيم البنية الاقتصادية القديمة).
المشهد الثاني	تصوير معاناة لأم وشعورها بالعجز وشدّة معاناتها جراء الانتظار وهي جاهلة بما يحدث حولها من كولسة، تشاهد وتنطوي على ذاتها لتعيش خيبة الأمل(تأمل الذات لذاتها).
المشهد الثالث	نقل لصورة الماضي الترف المختلف عن الحاضر في تداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل المجهول. في توتر تراجيدي وتداخل زمني بدا جليا أثرهما على استمرارية السرد والتشويش عليه، وهو وعي بدور الزمن (الروتين والقساوة): (يستعد، تهدهد، لكن ستأتي، شاهدت) وهذا التداخل والاسترجاع في الأزمنة يجعلنا أمام لقطات استرجاعية سينمائية.
المشهد الرابع	يجمع عنصرين يفتقران للتكافؤ من النقيض إلى النقيض في تنافر واضح الكوخ/ القصور بألف باب، التواضع/ المسكنة، الفخامة/ الثراء الفاحش (الطبقية).

وبهذا لا يمكن إغفال حضور كلّ من الرواية والمسرحية والخرافة الشعبية في معمارية القصيدة الموريتانية الحديثة، وإن لمسنا تفاوت لدى الشعراء في فهم وتوظيف فنيات هذه الأجناس وتليينها في بناء القصيدة.

3- المشهديّة عن طريق تقنيات السينما:

- **انصهار الشّعر بالسينما:**

تعدّ السينما مصنعًا للأحلام[1]، وقد اكتسحت العالم أجمع إذ لا يكاد يخلو منها بلد على هذه المعمورة، وقد اكتسحت الشّعر بتقنياتها التصويريّة الرائدة، خصوصًا مع انصهار الأجناس الأدبيّة وإدراك الشاعر المعاصر ما تؤديه من دور وملامستها لحاسّة البصر، وما تمتلكه من غموض فهي « **مليئة بالسحر والغموض تلك هي قوّة السينما**»[2] ، فهي تلتقي مع الفنون في ارتكازها على التخييل والذي يعدّ جوهر الفن –كما أشرنا سابقًا- فالفيلم يتماثل مع الشعر: فهو مثل القصيدة يتحاشى الطريق إلى العقل ويذهب مباشرة إلى القلب ثم يصعد إلى العقل، وعند هذه النقطة نستطيع أن نبدأ في تحليل مضمونه ومعناه وصلته الوثيقة بموضوعه[3]، وهذا ما يثبت أنّ الشعر والسينما لا يلتقيان في التخييل فحسب، بل إن غايتهما واحدة فكلاهما يخاطب المشاعر والأحاسيس.

ولعلّ أبسط تعريف للسينما أنّها تقوم « **على قصة تتم عبر الصور المتحركة فصور تتحرك لابدّ أن تنفذ بصريا، وعلى القصة إلا تتحرك باندفاع إلى الأمام فقط بل من مكان لمكان**»[4]، أمّا الصّلة بين السينما والتّلقي، فهي تضارع تلقي الشعر الذي ينفتح على تعدّد القراءات وتنوّعها باختلاف المتلقّين للعمل الفنّي، ومن هنا تختلف التجارب المستقاة منه.

---

[1] ينظر : إيليا هرنبورغ، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، ط 1، دمشق، سوريا، ص 20.

[2] سيد فيلد، الذهاب إلى السينما، تر:أحمد الجمل، مراجعة قيس الزبيدي، منشورات وزرة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2011 ، ص 19.

[3] المرجع السابق، ص 68.

[4] نفسه، ص 145.

- **حضور تقنيات السّينما في الشّعر المغاربيّ:**

تنوعت الدراسات التي ترسم ملامح من الصورة الفنية لشكل من أشكال القصيدة الحديثة حظي بكثير من التسميات فمنهم من وصفها بالقصيدة الصورة ومنهم القصيدة – المشهديه، والقصيدة – السينمائية، والقصيدة – الومضة، والقصيدة الحركية ..وكل تسمية تستند على ركيزة داخلية تظهر تلقائياً مع حركة الجملة الشعرية والتعبير القائم بنوعية المفردة وكيفية توظيفها بصورة مشهديه متحررة تميل للبساطة في تشكيل الصورة الفنية وتعتمد على التجربة الشعرية أكثر من اعتمادها على الفكرة المتخيلة وغالباً ما تتسم بالجماليات الفنية الذاتية دونما إفراط بالمعنى ومعنى المعنى ومستويات التأويل المختلفة .

يتجلى البعد المشهدي للسينما في الشعر المغاربي من خلال التقنيات الآتية: اللقطة السينمائية، المونتاج والسيناريو.

أ. المشهدية باللقطة السينمائية:

تعرّف اللّقطة السينمائية بأنّها «**الصورة المفردة الّتي نراها على الشّاشة قبل القطع والانتقال إلى صورة أخرى**»[1] ومقابلها في الشعر أصغر وحدة دالة معبرة من الصور الشعرية، فالقصيدة مجموعة صور شعرية والفيلم مجموعة لقطات سينمائية، والمشهدية في المنظور الحديث تسعى إلى توظيف تقنيات السينما في الشعر، واللقطة السينمائية تتوزع تبعًا لمحورين هما: المسافة

[1] تيموثي لوريجان، كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003، ص 55.

والحركة[1]، واعتمادًا عليه تنتظم اللقطة السينمائية وفق فرعين هما: اللقطة المسافية، واللقطة المتحركة.

- اللقطة المسافية:

تأخذ شكلها على أساس قربها أو بعدها من الكاميرا وموضع التصوير، وتنقسم بدورها إلى:

- **اللقطة القريبة جدًا:**

ونعني بها « **اللقطة التي تقترب من الكادر بدرجة عالية جدا مركزة على جزء محدّد منه كأن تبين تفاصيل الرأس** »[2]، وقد اعتمدها الشعراء المغاربة عمومًا والجزائريون خصوصًا على غرار بن خليفة مشري في قصيدة "عيناك" حيث يقول:

عيناك،،

صرخة الطفل عند الولادة.

طلقة؛ أفقدت القلب صوابه.

عيناك جرح.

في نبض الروح يشتدّ صهاده.[1]

---

[1] ينظر: دانييل أوريخون، قواعد اللغة السينمائية، تر: أحمد الحضري، ط 1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1983، ص 96. وينظر أيضًا: البصري جمالياته ومدلولاته في القصيدة الجزائرية، ليندة بولحراس، مذكرة تخرج دكتوراه، جامعة أكلي محند البويرة، 2014، ص 93.

[2] محمد الصفراني، المرجع السابق، ص 233.

فالشّاعر يستمدّ من السينما تقنية التصوير باللقطة القريبة جدًا من خلال تصوير مشهد العينين في لقطات مسافية متقاربة جدًا تنتقل من الولادة والإصابة في القلب إلى صوت نبضاته.

ومن النماذج الّتي يحسن الالتفات إليها في هذا الموضع قصيدة " **أغنية الجنون**" إذ يقول الشاعر:

كان الفتى يتحسّس الكلمات

من ظمأ الشفاهْ

عيناه غبار

خدّه الموشوم بالصمت

الموشى بالرّحيل إلى مدائن للجنون[2].

فالباث يستمد أبعاد اللقطة السينمائية من خلال التركيز الدقيق على مواصفات الشاب: الخدّ، الشفاه...

- **اللّقطة القريبة:**

وهي الّتي « **تنقل المتفرجين لتقربهم من الشخص أو الشيء المطلوب التركيز عليه مع استبعاد البيئة المحيطة به خارج حدود الصورة** »[1]، ولا تكاد تخلو منها المدوّنة المغاربية ومن أمثلة توظيفها:

[1] بن خليفة مشري، سين، ص 43

[2] عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، الجزائر، 2003، ص 30.

ما لهذا الوجه أغبر ..

ما لهذا الوجه أغبر ..

أهو عمران يعود

أم عيون اللّيل تُزهر ؟

ما لهذا الوجه أغبر ..[2]

فكأنّ الكاميرا الشعرية مركّزة على وجه هذا الشّخص الأغبر.

- **اللقطة المتوسطة:**

وهي الّتي تسهم في الربط بين لقطتين ودورها التعريف بالشخصية من جانب الجسم لا النفسية، فهي لقطة « **يتم فيها استبعاد البيئة المحيطة به، وبذا يصبح الجسم هو محور الانتباه...وفائدتها القصوى عند تطوير العلاقات بين الأفراد** »[3] ومن نماذجها قصيدة "**لكنّ أبي**" لميلود خيراز الّتي صوّر فيها وضعية التعب الّذي لحق جسده ويداه بقوله :

جسدي

نايٌ سكران

---

[1] تيرسان سان، الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، ط 1، الهئية المصرية للكتاب، القاهرة، 1983، ص 96.

[2] حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، ص 9.

[3] تيرسان سان، المرجع السابق، ص 95.

ويداه كمنجات مجنونة [1]

فأوّل عتبات القصيدة –وهي العنوان– لقطة متوسطة في حد ذاتها تركز على الجسد.

- **اللقطة البعيدة:**

تكون أشمل من سابقتها إذ تتميز « **بوضوح التفاصيل لحركة الإنسان وإدراك أقل للبيئة المحيطة به، ويصبح في إمكان المتفرّج أن يركّز انتباهه على كلّ ممثّل على انفراد** »[2]، ولعلّ من أبرز أمثلتها:

أفاق الصبيّ على دمعةٍ

علّقت في الزنادْ

وبقايا أبٍ..

من رمادْ

وراح يفتّش عن أيّ شيءْ..[3]

فالشّاعر يركز على الصبي من خلال هذا المشهد التصويري الحزين ليتيم فقد والده.

- **اللقطة البعيدة جدًا:**

---

[1] ميلود خيراز، شرق الجسد، منشورات الاختلاف، ط 1 ، الجزائر، 2001، ص 43.

[2] تيرسان سان، المرجع السابق، ص 94.

[3] عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس، ص 12.

وهي « **الّتي تبتعد عن الكادر بعيدا جدًا** »[1]، وتستخدم إمّا: لتوضيح المكان العام أو لإلقاء نظرة شاملة على ساحة الأحداث، أو لعزل إنسان عن بيئته لعرض موقف فلسفي مجرد بصورة مرئيّة، وقد تم توظيفها ومن ذلك:

كان للمدينة طقوسها..

والبراري النائمة تحت بلاطها

وسفوح المكان، وبين كل انحدار،

وجدار، وانحدار !.[2]

- **اللقطة المتحركة:**

ويقصد بها: « **اللقطة التي تكتسب شكلها على أساس حركة الكاميرا سواء بحركتها من مكانها أم على محورها أم بنقلها وتغيير زاويتها** »[3]، وتتفرع بدورها إلى:

- **اللقطة المنخفضة:** وهي الّتي تكون **فيها** «**الكاميرا منخفضة وتتوجه عدستها إلى أعلى**»[4]، فالنماذج المشتملة عليها تشعرك أنّ الكاميرا تتجه نحو الأعلى.

أحبك يا تفاحة القلب،

غيمة أنت،

---

[1] محمد الصفراني ، التشكيل البصري، ص 237.

[2] خيرة بغاديد، ممرات الغياب، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2000، ص 41.

[3] محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص 240.

[4] تيموثي كوريجان، المرجع السابق، ص 36.

مرآة الروح في الشفق

يتصاعد من الورد،

مطر له فتنة تشبهكِ.[1]

فالمبدع ينقلنا من داخل قلبه إلى السماء بتفاصيها من غيوم، وشفق ومطر.

- **اللقطة التتبعيّة:** وهي الّتي تتبّع الشيء المراد تصويره وتركز عليه أثناء حركته، «**فتتحرّك الكاميرا على حامل أو عربة متتبعة على سبيل المثال شخصًا سائرًا**»[2] ونماذجها كثيرة منها:

وسرنا مثل الأطفال

قطفنا الورد الحالم

عند الجب..

ولعبنا تحت الأمطار

جرينا بين الأشجار...[3]

فقصيدة "المنديل الأزرق" هذه لقطات تتبعية لتحولات عميقة ينقلها الشاعر لذكريات صوّرها في مشهدية سينمائية دقيقة تبصرها العين بواسطة الخيال.

---

[1] بن خليفة مشري، سين، ص 13.

[2] تيموثي كوريجان، كتابة النقد السينمائي، ص 36.

[3] باديس سرار، نحت على الأمواج، رابطة إبداع، د ط، الجزائر، 2002، ص 51.

- **اللقطة العالية:** وهي الّتي تكون فيها الكاميرا في وضع علوي وتتجه نحو الأسفل، ومن صور توظيفها:

الحبل تدلى من عينيّ

وألقى الجمرة في الأحشاءْ

مرّت من ثقب الباب امرأةٌ

قالت: يا بئر الرايس

كم في القاع من الأزهارْ ؟

الجنّة تغمرها الأنهارْ [1]

فالمقطع لقطة تنحدر من الأعلى إلى الأسفل نزول من العينين إلى القاع.

- **اللّقطة البانوراميّة:** تقوم باستعراض الجزء المراد تصويره والمحيط حوله من خلال تحرك الكاميرا من اليسار إلى اليمين أو العكس، ومن صورها:

وفي الركن نيرون ينفث دخان سيجاره[2]

هو يخفي عن الناس فعلته

يحاوره صحفي بليد

---

[1] عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غارنيكا الرايس، ص 22.

[2] عز الدين ميهوبي، أسفار الملائكة، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، الجزائر، 2007، ص 22.

فيحسبه من نجوم الكوميديا

ويسأله عن سواه

والنساء يوزعن ما شئن من شكولاطا

لكلّ الشفاه

وأنا أتأمل ساعة رمل معلّقة بالجدار

بقيت ساعة للمطار.

فالمشهد المصوّر في هذا المقطع يقوم على لقطات بانورامية تركز على هذه الشخصية الغامضة المضلّلة التي يرصدها الشاعر من خلال جلوسه في المقهى وتتبعه حركتها وحركة الناس من حوله في مشاهد بانورامية أقرب للبصيرة من كونها قصيدة.

ب. المشهدية بالمونتاج:

يعدّ المسؤول عن إنتاج المعنى والدلالات فهو « **فن بناء وصياغة وترتيب الصّور واللّقطات في تسلسل وتتابع فنّي لتؤدي دلالة بصريّة ذات مغزى يجسد مضمون النّصّ المراد تصويره للمتلقي والمشاهد** »[1]. وإذا ما حاولنا مقاربته مع الشعر فإن اللقطة تمثل اللفظة في القصيدة، وبتركيب اللقطات نحصل على سياق للفظة لنصل إلى السيناريو والذي يقابله في الشعر القصيدة بكلّ حمولاتها المشهديّة والدلاليّة والإيقاعيّة والفنيّة.

وقد قسم الدارسون المونتاج إلى:

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص 250.

- **المونتاج الصياغي:**

وهو القائم على خاصية التغيير بالحذف أو التعديل أو الإضافة ويتضح من خلال المقارنة بين ديوان أعاد الشاعر طبعه، ومن نماذجه:

المونتاج الأصلي[1]	**المونتاج الصياغي** [2]
من يسألني عن أغنية تخونها الأوتار	من يسألني عن أغنية تخنقها الأوتار
من يسألني عن صدف في البيت وشباك يحرس أهل الدار	من يسألني عن قصة صدف في البيت وشباك يحرس أهل الدار

فقد غيّر المنتج (الشاعر) نصوص مجموعته الشعريّة في الطبعتين المختلفتين لمجموعة شعرية واحدة تبعًا لتغير رؤياه الشعرية ومنطقه ومشاعره.

- **المونتاج الإيقاعي:**

وهو القائم على التباين في طول للقطة تبعًا لطول الدفقة الشعورية المتضمنة لها. ومن أمثلته:

-1-

واقف بين الريح والمرآة

أرسم على الماء طفلًا يحترق

[1] بلخير عقاب، الأرض والجدار، رابطة الإبداع، د ط، الجزائر، 2002،ص 8.

[2] بلخير عقاب، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، رابطة إبداع، د ط، الجزائر، 2003،ص 4.

أفتح بابًا في الغياب

وأدعو طائر الورق

ليطير في الأفق

– 2 –

اخلع نعليك سيدي

واقترب

فهذا الجرح جرحك

متى تعترف

– 3 –

خبئني في عينيك دمعة

وإن شئت في القلب وردة

يا من يثير حلم الجسد [1]

فقد بنى الشاعر قصيدته على مونتاج إيقاعي يتراوح بين الطول والقصر.

[1] بن خليفة مشري، سين، ص 62، 63.

- **المونتاج الازدواجي:**

وهو القائم على تقنية التقطيع المزدوج، كأن يقسم المنتج اللقطتين ويفصل بينهما بمشهد آخر ليخلق نوعًا من الارتباك لدى المشاهد (المتلقي) ومن نماذجه:

تلمّس ساعته ونظر..

ولما أحس بنسيانه، لم يعد يعلم الوقت

في حينه

ربما غابت اللحظات لديه

إذا لم يكن زاغ منه البصر

وانتظر..

بعد –كم– ليس يدري بماذا يعدّ !

لعلّ حبيبات رمل تمرّ..

(..) وانتظر..

كم من الوقت ؟ ..قام

تلمّس ساعته ونظر..[1]!

[1] حسين زيدان، شاهد الثلث الأخير، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2002، ص 29 ،30.

فالشاعر قطّع مشهد وصفه للشخصية البطلة وهو ينتظر بمشهد فاصل يذكر فيه هواجسه وما يجول في فكره من خواطر ثم عاد إلى المشهد الأوّل وهو الانتظار.

- **المونتاج التضادي:**

وهو القائم على تقنية التضاد، حيث يقدّم المنتج لقطات متضادة مع بعضها البعض ليظهر حسن كلّ منها ومن أمثلته:

أخرج من الحلم صافية

كالبراءة

كالأمل

ممتلئة بالفراغ العظيم [1].

فالشاعرة تبني مقطعها على التضاد بين البدء والختام ليحدث ذلك شرخًا في أفق توقع القارئ ويدفعه للغوص في التقنية السينمائية الموظفة.

- **المونتاج التكراري:**

يقوم على التكرار من خلال تكرارا لقطة معينة بذاتها عدّة **مرّات ومن ذلك** :

هما عاشقان

رويدك..

[1] منيرة سعدة خلخال، لا ارتباك ليد الاحتمال، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2002، ص 39.

إنّ زمان الغرام ثواني

كلّ العيون تقول : هما عاشقان

هما عاشقان.[1]

- **المونتاج الفجائي:**

وهو المبني على تقنية المفاجأة، بأن يصوّر المنتج مجموعة لقطات متسلسلة ليكسر ذلك بلقطة غير متوقعة لإرباك المتلقي ومن ذلك:

تقرأ دفتره

مدخل: " قبل أن نلتقي نفترق"

فجأةً ... فجّرت دمعها

صرخة مرعبة

إنّه المختنق... إنّه المختنق...[2]

فالمقطع يحدث تشتيتا في ذهن المتلقي لاعتماد المبدع على عنصر المفاجأة فيه.

[1] بن خليفة مشري، سين، ص 78.

[2] باديس سرار، نحت على الأمواج، رابطة إبداع، د ط، الجزائر، 2002،ص 40.

- **المونتاج المتوازي:**

ونعني به ذلك القائم على تقنية التوازي، بأن يقدم المنتج موقفين مرتبطان بطرفين بالتناوب فلقطة توزاي أخرى بالتداول وهلمّ جرًا. ولعلّ النموذج الآتي[1] يبرز التناوب بين الطرفين:

– أرأيت القرنفل ؟ – أبصرته يتسلّق

خاصرة التلّ .. أبصرته حافيًا مثل أغنية.

– من ترى يتسلّق أحزاننا لو نسينا على

حجر نانا ؟ – ستجيء الرياح الصديقة

ج. المشهدية بالسيناريو:

نعني بالسيناريو « **إعداد القصة للإنتاج الخيالي بالعمل على تحويلها وتشكيلها وتقسيمها إلى: مناظر وفصول، وتقسيم الفصول إلى مشاهد، وتقسيم المشاهد إلى لقطات عديدة** »[2]، فالسيناريو تقنية إعداد النّص الفنيّ للفيلم من خلال تدفق الصور المرئية التي سيكون لها معنى للمشاهد. وقد هيأت نظرية تداخل الأجناس للشعر أن يستقي هذه التقنية من السينما ويطبقها على القصيدة البصرية والمشهديّة، فأصبح المتلقي اليوم يتلقى النص الشعري كأنّه يراه (فيلم سينمائي) بفضل المعطيات الحديثة الّتي أفرزتها الكاميرا بأبعادها المختلفة (المكان، الزمان، الشخصيات، الوصف...).

[1] ميلود خيراز، شرق الجسد، منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر، 2000، ص 14.

[2] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 267.

وعلى غرار نظرائهم المشارقة فإنّ الشعراء المغاربة قد تأثّروا بتقنيات السينما ووظفوها في قصائدهم بمستويات مختلفة والسيناريو أحد التقنيات الموظّفة وسنتتبع له نمطين هما:

1- سيناريو تخطيط المشاهد:

وهو « **سلسلة من اللّقطات مرتبطة ببعضها؛ أي مجموعة من القطعات المنفردة من فيلم يربط بينها عنصر ما مشترك بينها جميعًا. وتخطيط المشاهد عبارة عن قائمة محكمة تصف المشاهد الّتي يتضمنها الفيلم** »[1]. فالتعريف السابق يجمع بين ضبط مفهوم المشهد من حيث كونه عبارة عن لقطات يربطها عنصر مشترك. ومفهوم التخطيط من حيث هو وصف للمشاهد المتضمنة للفيلم. وقد حضر هذا النوع من السيناريو في الشعر المغاربي ومن أمثلته:

ها ..

قد بلغتُ

.....

.....

وأمُدّ عن بعْد يَدِي

فتَمُدّ عن بُعد ضِياها

وأمُدّ صوتي

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص 268.

فتَمُدّ لي جنّة الفردوس فاها ...

هذا هو الفردوس

"يطوي البيد طي"

يا خالقي ...

يا خالقي ...

صرخَتْ ، ،

صرخْتُ

وانقطع الكلام ...

.....

.....

وسقطتُ ...

مغشِيًّا عليّ...[1]

فالمقطع يتشكّل من مشاهد واللّقطات الّتي بثّها الشّاعر في شكل مجزء لتصل بالمتلقي إلى إدراك صورة كلّية للمعنى المقصود، وقد أشرك المبدع القارئ معه في تكوين قراءة فاعلة

[1] عبد الله العشي، مقام البوح، منشورات شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2008، ص ص 14، 15.

للمقطع من خلال ترك الفراغ ليعيد المتلقي كتابة نصّه فترك له أسطرًا شعريّة كاملة ليملأ هذه التجاويف في إطار المسكوت عنه.

وجليّ أنّنا نواجه نمطًا من الكتابة الّتي لا تأبه لروابط التسلسل، إذ غرض الشاعر ليس الوصف ورصد الحالة الوجدانيّة ببطء، لكن التدقيق في كلّ جزئية تلتقطها العين (كاميرا) المتلقي، ولعلّ الفصل بين اللقطات والصّور بهذا الفراغ فسح للمجال أمام القارئ ليعيد تشكيل عالمه الخاص ببعده الرمزي والمادي.

2- السيناريو التنفيذي:

ونعني به « **الصياغة النهائية للقصّة في القالب الفني المتكامل المعد للتنفيذ حيث يتضمن توقيتا للقطات وتصويرها وعمل المناظر والحوار والمؤثرات الصوتية وشكل الموسيقى التصويرية وكافة البيانات والتفاصيل والملاحظات الخاصة بكل مشهد ولقطة في الشريط** »[1] فهو عرض مفصل للفيلم ويخالف سيناريو تخطيط المشاهد في أنه يرد منفصلا عن الفيلم (النص) أما تخطيط المشاهد فيرد في متصل به (بالنّص الشعري).

ومن نماذجه:

قرّب يديك إلى يديّ

فإنّنا ..

طفلان تاها في الزّحام

وضاعا ..

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري، ص 272.

ولنسأل الأحلام

عن أيامنا الّتي سبقت

وعنّا نسأل الأوجاعا

طفلان نحن ..

ولا يهمّ كم اشترى

منا الزّمان دقائقا

أو باعا

أنظر لعيني .. !

هل رأيت بحارها ؟

والمسْ يديَّ !

أما لمست شراعا .. ؟

إن كنت قد أبحرت قبلي

فاستمع غرقي بها

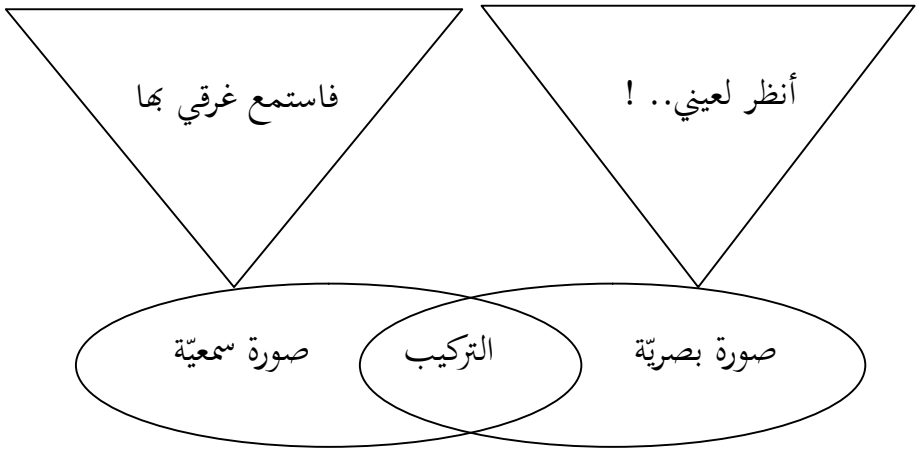
كم يؤلم الأسماعا .. [1]!

[1] شكري بوترعة، وجهي الذي لا يراني، شعر، منشورات ANEP، 2013، ص 17.

بداية القصيدة ترسم صورا مرئيّة (**انظر، رأيت..**) وأخرى سمعيّة (**لنسأل، فاستمع**) ولا شكّ أن كلّ منهما – الصوّر المرئية والسمعيّة – يظهر لأوّل وهلة أنّه يشكّل جزءًا مستقلّا، لكنّ الشاعر لا يلبث أن يجد لها رابطًا محدثًا تناسقًا وترابطًا فيما بينه، والحال نفسه في السيناريو التنفيذي إذ يصوّر أجزاء تبدو مفتقدة للتناغم، لكنّنا إذا أخذناها ككلّ فإنّها تعطي في مجموعها وحدة عضويّة تعكس بعمق التجربة الشعريّة.[1]

فالمتفحص لهذا المشهد يلمح جمع بين حاسّة البصر وحاسّة السمع، وكأنّه تركيب للمشاهد الّتي تبدو متفرّقة ثم يجمع بين الأصوات والأحداث، متكئًا على المتلقّي في بث الحركيّة في المشهد.

ويمكن توضيح ذلك من خلال الخطاطة التالية:



ومن القصائد الّتي انفتحت على تقنيات السينما الحديثة: نص" **كحول** " الّذي يتشكّل من ثلاث لوحات سينمائية، تمثّل مشهديّة مرئية للمتلقّي، حيث يستهل بمشهد لسكير يتلعثم ويقهقه ويتعثر في مشيه مراوحًا مكانه ليبلغ باب الحمام، يقول :

[1] ينظر: رجاء عيد، لغة الشّعر، ص19.

« مستسلما كرهينة لهذا الخواء، أتلعثم في ترجمة بضع كؤوس من كحول ابولينيير. مراوحا مكاني، أكتشف متأخرًا أنّ الساعات ليست هي الساعات.

والباب الأزرق المُفضي إلى الحمام قد يكون مزحة قاتلة .لا أدري لماذا ألمح اسمي محلقًا في الهواء ومكنسة صغيرة تطارده »[1].

ثم تنمو وتتأجّج عقدة هذا العمل الدرامية لتبلغ درجة التأزّم وتحدث توترًا في نفسيّة المتلقّي، إذ ينتهي الأمر ببطلنا مؤجرًا في نزل حقيرة يفكّر في الانتحار، محاورًا هواجسه في ملهاة قاتمة عن نتائج انتحاره؛ يقول:

« مستأجرًا غرفة ضيقة في نزل بارد، أجرّب طريقة أخرى للعيش.هناك أمر أريد أن اختبر فداحته، إن كان خشب السقف سيتألم لشدّ الحبل المعقود برقبتي. هل سيظهر ذلك كندبة أو شرخ صارخ أم سيكون مجرد خطّ خفيف بالكاد يُرى .ماذا عن مالك هذه الجدران القديمة عندما يجدني معلقا بابتسامة تختصر سعادتي. هل سيعكر المشهد نصف الدرامي هذا مزاجه. أم أنّه في أسوأ الأحوال سيغمى على عاملة التنظيف. وتمرّ علينا كغريبين معا، دقائق أخرى دون مبالاة »[2].

فهذه الهواجس والأفكار في الواقع مونولوج سينمائي بامتياز يتقمص فيه شخصيّة البطل عدّة أدوار وشخصيّات بدءًا بصاحب النزل، ثمّ عاملة التنظيف، وأخيرًا السقف في مشهديّة سينمائية شخّصت حتى الجماد (السقف) وحرّكته.

[1] خالد بن صالح، الرقص بأطراف مستعارة، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط 1، 2016، ص 19.

[2] خالد بن صالح، المصدر السابق، ص 19.

لنصل إلى المشهد الختامي للنّصّ " **السيناريو**" بنهاية مفتوحة تزيد ثقل القارئ وتوتره ودهشته والّتي تخلف أفق توقّع آخر وتلغي السابق. يقول:

« لا أنكر أنّ سيناريو الموت وحيدا يرعبني، سبق وتدرّبت على الموت كبوذا في مقهى شعبي. لكنّني كنت هشا على النهاية»[1].

فيصل البطل إلى مرحلة اليأس الوجودي والّذي يقود إلى التنازع والقلق واللاستقرار الّتي تبعثه على فكرة التأمل من خلال المرجعيات السابقة " بوذا ". ويبقى القارئ هو الوحيد القادر على ملء هذا الفراغ في السيناريو والمشاهد الختاميّة بما يحمله من قدرات ليتشارك مع المبدع في عمليّة القراءة ولنقل المشاهدة والرؤية.

[1] خالد بن صالح، نفسه، ص ن

خلاصة الفصل:

ختاماً لهذا الفصل، يمكن القول أنّ المشهديّة لها أصول في النّصّ الشّعريّ التراثيّ من خلال الطاقات والحمولات الإبداعيّة لكلّ من الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز، غير أنّها خطت خطوات عميقة نحو التجديد في سعيها لمواكبة تطورات العصر، فاستثمرت التقنيات الحديثة في كلّ من السرد والمسرح والسينما لخدمتها للنّص الشعري الحداثي مستفيدة من نظريات تداخل الأجناس الأدبيّة وتلاقحها والتثاقف الحاصل بينها، فأصبحنا نقرأ القصيدة المعاصرة وكأنّنا نراها ببصيرتنا وبرؤيانا الداخليّة.

كان هذا حوصلة لما جاء في هذا الفصل، أمَّا نظيره الموالي فسيكون تتبعاً لتجليات البعد المشهديّ في الشعر المغاربي على مستوى الرّؤية (البصر).

الفصل الرّابع

تجلّيات المشهديّة في الشّعر المغاربيّ على مستوى الرؤية (البصر)

- المشهديّة البصريّة:
- الاشتغال الفضائي في القصيدة المغاربيّة المعاصرة:

1- الخطّ.
2- البِنية الخطيّة.
3- الفضاء النّصي والفضاء الصّوري.
4- العناوين والحواشي.
5- التّشكيل الرّقمي.
6- لعبة البياض والسّواد.
7- التّكرار والمماثلة.

- خلاصة الفصل.

بعد التّأسيس النّظريّ لبنيات المشهديّة على مستوى البصر (الرّؤية) في الجانب النظريّ سنستغلّ هذا الفصل للتطبيق حيث سنقدّم نماذج شعريّة حديثة اشتغلت على حضور المشهديّة انطلاقًا من جانب البصر (الرّؤية) وأولته العناية؛ وسنحاول أن ننحوَ منحى التبسيط في العرض، قصد إفادة المطّلع على هذا العمل.

وقد يعتب علينا القارئ اقتصارنا على نماذج معينة من المدوّنة المغاربيّة، لكنّنا نقول وبعون الله التوفيق ما لا يدرك جلّه لا يترك كلّه وفي ذاك القدر الكفاية للتوضيح وإبانة الشاهد المقصود والعبرة ليست بالكم بالكيف والحالة.

المشهديّة البصريّة:

تعتبر العين الوسيلة الوحيدة لالتقاط الصور والجوانب المرئية، وقد أدرك الشعراء المغاربة المعاصرون البعد الذي يلعبه البصر في نقل تجاربهم الشعرية والشعورية، فأولوها الاهتمام اللازم في مدوناتهم الشعريّة. فتحوّلت نصوصهم الإبداعية إلى كيان مشهدي متحرك تدب فيه الروح وكأنّه عرض مشاهد ومرئي.

الاشتغال الفضائي في القصيدة الحديثة والمعاصرة:

شكّل الاشتغال الفضائي موضع اهتمام العديد من النُّقاد العرب خصوصا المغاربة منهم؛ فمحمد بنيس في مؤلّفه " **بيان الكتابة**" يؤطّر نظرياً لهذا المعطى البصري ويسعى لتغيير مسار الشّعر بـ « **أن نبنين النّص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار أن نؤالف بين التأسيس والمواجهة**»[1].

[1] محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، 1981، ص 39.

فهذه دعوة صريحة إلى تبنّي أنماط جديدة في الكتابة الشّعرية مخالفة لما هو مألوف، ومن ثمّ البناء بلغة جديدة جوهرها الاشتغال الفضائي "**المكان** "، فهو يرى : « **أنَّ إغفال هذا المجال في قراءة النّصوص يعبّر بوضوح عن تحكُّم التّصوّر التقليدي في قراءة النّص الشّعري، خاصة وإنّ أهمية المكان ذات دلالة لا يُمكنُ اعتبارها جانباً هامشياً أو ترفاً فكرياً أو لعبة مجانية...**»[1] فهو بذلك يطرح مفهوم الكتابة كبيان للدعوة للتجديد ولصياغة مشروع جديد للشعر، خروجاً من مأزق التقليد والنمذجة المتوارثة.

ويمثل مؤلَّف "**الجنون المُعقلن**" لعبد الله راجع امتداداً نظرياً لكتابات محمد بنيس حيث سعى صاحبه إلى تبني مشروع الاشتغال الفضائي للكتابة « **فالكتابة عرس للعين والأذن والباطن**»[2]. فهو يشير في مؤلَّفِه إلى التشكيل الخطّي الذي استمده من تجريد توفاليس وبودلير[3].

بينما يعتبر عمل **محمد بلبداوي** الموسوم بـ "**حاشية على بيان الكتابة لمحمد بنيس** " الأكثر تركيزاً على عنصري الخّط والتشكيل، مع إبرازه لدور السياق النّصي يقول فيه:«...**ماذا يحدث مثلاً لو أنّني زوجت الخط بشكل، وليكن علامة من علامات المرور، حينما يكون سياق النّص يقتضي ذلك (أُلحُّ هنا وأؤكِّد على سياق النّص)... أنّ حرية القارئ مشروطة بالمناخ السّائد في النّص، وهذا المناخ أنا الذي أغزلُ خيوطه الرفيعة بأكبر قدر من العناية والمسؤولية...**»[4].

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية –، دار العودة، بيروت، د ت، ص 95.

[2] عبد الله راجع، الجنون المعقلن، الثقافة الجديدة، العدد 19، 1981، ص 56.

[3] محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي –، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، جانفي1991، ص 225.

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

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

أمّا في الجزائر فقد انبرى مجموعة من الشعراء للتجريب في حقل البصري بكتابات مغايرة بعد إدراكهم أهميّة التشكيلات البصرية والبنيات الخطيّة لعلّ أبرزهم: **عز الدين ميهوبي في ديوانه "ملصقات" وعامر الشارف في ديوانه "الظمأ العاتي"، لخضر شودار في ديوانيه "أوجاع صفصافة في موسم الإعصار"؛ و" شبهات المعنى"** وغيرهم...وامتدّت حمى القصيدة البصريّة لبقية الأقطار على غرار تونس وليبيا وموريتانيا ولو بشكل خافت مقارنة بالقطرين السابقين.

ولتبيّن عناصر الاشتغال الفضائي في الشعر الحديث والمعاصر كان لزاماً علينا الاستئناس ببعض المؤلفات التنظيرية والنقدية في هذا الباب، وتأسيساً عليها سنستعرض هذه العناصر وفق النسق الموالي:

المشهديّة بالرسم: ونعني بها كل المعالم الخطّية البارزة والأيقونات الّتي يتشكل منها الفضاء الشعريّ للقصيدة المغاربية، والّتي وظّفها الشاعر بقصديّة معيّنة لتنقل رؤياه ورؤيته الشعريّة؛ ولعلّ أبرزها مكوناتها:

* أقصد: ديوان حدثنا مسلوخ الفقر وردي1983، وهبوب الشمعدان1990، وتفاعيل كانت تسهر تحت الخنصر2001، وحتى يورق ظل أظافره 2009.

1- الخط:

شكّل الخطّ 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، مما ينطوي عليه من قيم تشكيليّة ودلاليّة وتعبيريّة.

احتفظ الخط العربي بعافيته، تصونه وتحرس أصوله وقواعده ونظمه الراسخة، وظلَّ محط اهتمام وشغف العرب والمسلمين في أصقاع انتشارهم كلها، كونه لغة أسمى النّصوص وأقدسها (القرآن الكريم) الذي كان ولا يزال من أهم وأبرز عوالم حفظه وصونه وانتشاره سليماً معافى، ذلك لأنّ كل إنسان اعتنق الدين الإسلامي الحنيف، عليه تعلّم اللغة العربيّة، مهما كانت لغته الأم، ليتمكن من الإحاطة بأفكار وتعاليم دينه وممارستها بالشكل الصحيح والسليم فكانت حتمية الاحتكاك بالخط العربي والجماليات البصريّة التي تكتنزُها حروفه وتشكيلاته.

2- البنية الخطّية:

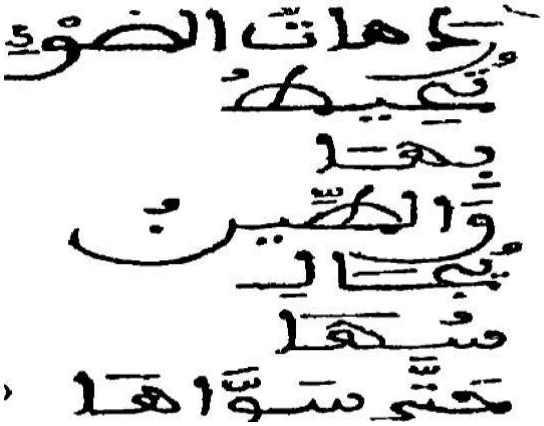
تتشكّل الصّفحة المخطوطة من وحدات صغيرة تتدرج من النقطة إلى الحروف ثم الكلمات فالجمل لتصل إلى تشكيل نص بهيئة معينة. في القصيدة المعاصرة.

يعرّف الماكري الوحدة الخطّية Graphème بأنّها: « **تلك الوحدة الأصغر للخطّ المتّصِل Trait continue وهي تلعب نفس الدور الذي يلعبه الفونيم، الذي هو أصغر وحدة صوتية في السلسلة المنطوقة** »[1]

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

فمن خلال هذا التعريف نجد مقارنة بين الوحدة الخطّية والفونيم؛ فهما يتّفقان في أدائهما الدور نفسه ضمن اللفظة، ويختلفان في أنّ الفونيمات ثابتة العدد ومحدّدة بينما الغرافيمات (الوحدات لخطّية) مرنة، لها تجميعات كثيرة ممكنة. وهذا يقود إلى أنّ الوحدات الخطّية لا تقلّ أهميتها في قراءة المنجز البصري للنّص الشعري عن نظيرتها الصوتية.

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، فهناك خرق بارز لقوانين الكتابة الخطّية المتعارف عليها في اللغة العربية، ويبرز ذلك في تعمّد الشاعر توزيع كلمة " **يُجَالِسُها**" إلى بنيتين خطّيتين؛ تضمُّ الأولى ثلاثة عناصر " **يُجَا** " أمّا الثانية فتتكوّن من أربعة عناصر " **لِسُها**". وكأننا أمام طلسم بلغة عربية كما هو الحال عند فقهاء وشيوخ المغاربة.

ولعلّ هذه القصدية في تقسيم البنية الخطّية الغاية منها الإدهاش وإثارة فضول 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

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

مثل هذه يحدث تجاوزٌ او انتهاك لأفق انتظار المتلقي، وتسمى هذه لحظة "الخيبة" وهي لحظات تأسيس لأفق جديد، وهكذا يتمّ التطوّر في الفن الأدبي عبر استبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة[1]، وهي بدورها ستدخل احتمال أن تُصبح متجاوزة لدى القارئ لأنها ستحوّل ضمن تجاربه السابقة في قراءة الأعمال، وتلك التجارب تضبطها معايير، والمعايير هي التي ترسم ذلك التطوّر في اللحظة التي تتعرض فيها إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة[2] « **بحيث يصبح المعوَّل في تلقي القصيدة على تلقي الأحرف وأحجامها وصياغة الفراغ بينها ممّا يستوجب قراءتها قراءة أوركسترالية تعتمد على النظرة الكلية التي تشمل النّص أفقيا وعموديا** »[3].

وعليه فالعنصر البصري L'élément visuel هو الذي سيتكشف القارئ من خلاله القيم الإيحائية للنّص من خلال تموضع بنياته الخطية ضمن الإطار العام للفضاء النّصي.

تقوم البنى الخطيّة على نوعين من العلاقات[4] الأولى علاقة تركيبية Syntagmatique يحدّد السطر الشعري في خط أفقي يتناوب فيه توزيع البياض والسّواد ليصبح كشريط متّصل «**وفي بنية من هذا النّوع نتحدّث عن محور أفقي يسمى أيضاً محور تلاصقي**»[5]. 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) لمواءمتها الاعتبارات النحوية والصرفية للخط العربي.

---

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

[2] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، 1997، ص 140 وما بعدها.

[3] فتوح أحمد محمد، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 978، ص 124.

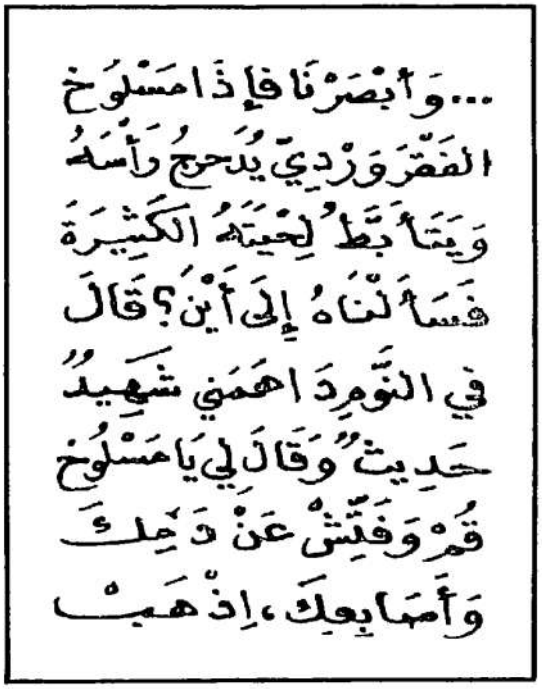
[4] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 94.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد اعتنى جملة من الشعراء المعاصرين —خصوصا المغاربة منهم – بتوظيف بنى خطية متنوعة في فضاءات نصوصهم وعيا منهم بدورها في عملية التواصل مع المتلقي، وكنتيجة لمثاقفاتهم مع الحضارة الغربية**.

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

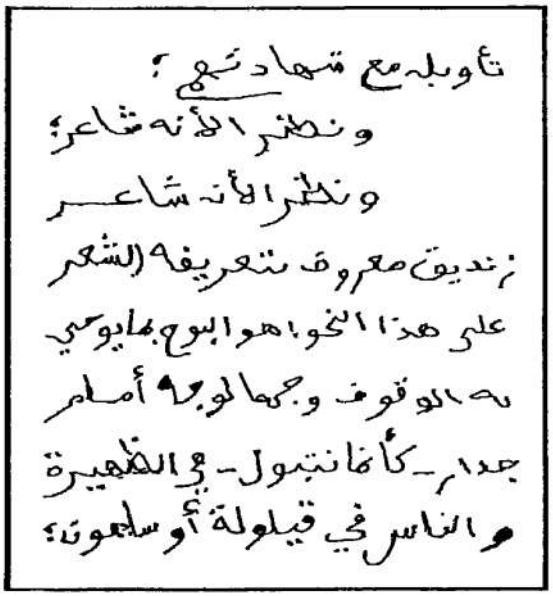
❁ **النموذج الأوّل:**[1]


...وَأَبْصَرْنَا فَإِذَا مَسْلُوخ
الْمُقَرْوَرْدِيّ يُدَحْرِجُ رَأْسَهُ
وَيَتَأَبَّطُ لِحْيَتَهُ الْكَثِيرَةَ
فَسَأَلْنَاهُ إِلَى أَيْنَ؟ قَالَ
فِي النَّوْمِرَدَ اهَمَنِي شَهِيدٌ
حَدِيثٌ وَقَالَ لِي يَا مَسْلُوخ
قُمْ وَفَتِّشْ عَنْ دَخِلَكَ
وَأَصَابِعِكَ، إِذْهَبْ

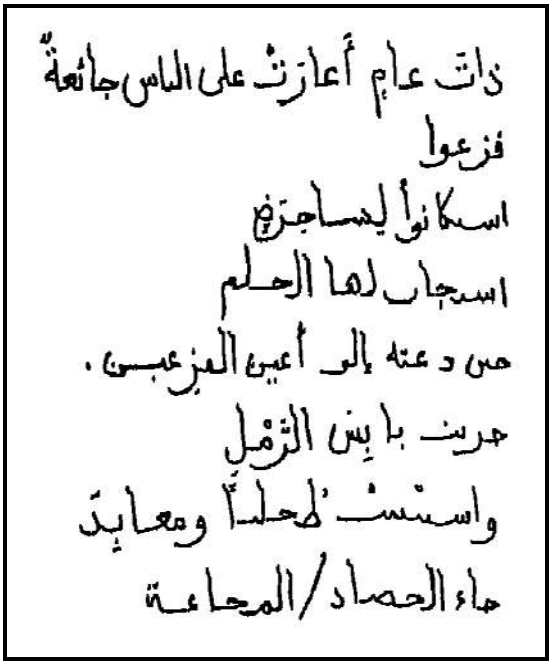
** نجد القصيدة الكونكريتية جلية ومشخصة لدى الكثير من الشعراء الغربيين ولاسيما الفرنسيين منهم كمالارمي Mallarmé في قصيدته :"pas le hasard Un coup de dès n'abolira"، ورامبو Rimbaud، وبول إيلوار Paul Eluard، وكيوم أبولينير Guillaume Apollinaire في قصائده المجسمة كقصيدة : "برج إيفيل"، وقصيدة: " الحمامة"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

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

❁ **النموذج الثاني:**[1]


تأويله مع شهادتهم؟
ونظر الأنه شاعر؛
ونظر الأنه شاعر
زندين معروف بتعريفه الشعر
على هذا النحو، هو البوح بما يوحي
به الوقوف وجها لوجه أمام
جدار - كأنما نتبول - في الظهيرة
والناس في قيلولة أو سلحوت؛

❁ **النموذج الثالث:**[2]


ذات عام أعارت على الناس جائعة
فزعوا
اسكانوا ليساجرة
استجاب لها الحلم
من دعته إلى أعين المزعبين،
حرث بابس الرمل
واستنبت لحلماً ومعابد
ماء الحصاد/ المجاعة

[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، عدد 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 أو بالاعتماد على خط يده كما يفعل (أحمد بلبداوي) ليساهم في تحقيق شعرية النص بصريا. ف « **مثل هذه الكتابة الشّعرية تبلبل أساساً نظام الكتابة وتقلب رأسا على عقب مراجعه المعروفة** »[1]. وذلك متجل في النماذج سالفة الذكر من خلال تتابع وتلاصق البنى الخطية مشكّلةً شريطاً أفقياً مع بروز الفضاءات (البياض).وعندما ندقّق الملاحظة في تلك الفضاءات الشّعرية نجدها تمارس توترا على القارئ، وفيها جانب من الاستفزاز البصريّ والذهني، لا سيما وإنّها تخالف المعتاد عنده، فينقسم التركيز عنده بين فهم المكتوب من خلال تمييز الخط، وبين فهم المعنى المحتوى في القصيدة .

وقد استعان الماكري بالنماذج السابقة ليمثل لمفهوم البنى الخطية، حيث أجرى تمثيلات رقمية ورسوم بيانية لحساب الوحدة الخطية المتوسطة[2]، وذلك من خلال قسمة مجموع العناصر (الحروف) على مجموع البنى الخطية وخلُص إلى أنّ البنى الخطية لها دور لا يمكن إغفاله في تلقي النصوص. فهو يعتقد وجود تلازم بين العناصر المشكّلة للجانب البصري (الزمان، المكان، البنية الخطّية) فيقول: « **الزمان حاضر من خلال فعل البناء، كما أنّ الفضاء حاضر من خلال نتاج ذلك الفعل، بل إنّ الزماني يدرك عبر أثره الذي يمثله الفضاء هنا، لهذا وجب البحث في علاقة البنى الخطّية بمفهومي الزمان والمكان**»[3].

فالزمن الخطّي – حسب الماكري – صورة عاكسة للزمان الشخصي للشاعر فكلّما اتّصلت البنى الخطية؛ وكثرت الوحدات الخطيّة (الغرافيمات)؛ وغلب السواد على البياض (النموذج الأوّل والثاني)كلّما اتّصل زمن الشاعر بزمنه الاجتماعي، في حين أنّ التوقفات

[1] شربل داغر، المرجع السابق، ص 32.
[2] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 94.
[3] المرجع نفسه، ص 101.

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 البنى الخطّية مشكّلة السّواد، أمّا الثاني فموضع انغلاق Intraverti حين يغلب البياض.

فعملية بناء النّص الشعري تتعلّق بالصورة المشكّلة في مخياله فهي توجه عملية البناء وتتحكّم فيها بل تتعدى ذلك إلى تحديد الشكل (حجم الحروف، أبعادها، السواد والبياض) يقول أحمد بلبداوي عن تجربته في تشغيل الدّال الخطي: « **حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة وأدعو عينه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح المداد الذي يرتعش على الورق، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن**»[1].

نقف من خلال هذا القول على قصدية الشاعر إلى ربط الصلة بينه وبين النص من ناحية، وبين النّص والمتلقي من ناحية أخرى؛ فعلى الثلاثة أن يحافظوا على رابط التواصل بينهم، وضرورة التفاعل والتناغم هذه جعلها روّاد جمالية التلقي شرطا أساسيا لفعل القراءة، مع التركيز على عنصر القارئ. يرى "آيزر" في هذا الصدد أنّ « **نماذج النص لا تحيط إلا بطرف واحد من الموقف التواصلي فبنية النص وبنية فعل التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعالقا بوعيه** »[2].

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

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 123.

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

3- الفضاء 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 المقدّم في إطاره مجرد نص مقدّم للقراءة**»[1]. وثانيهما الفضاء الصوري؛ و« **هو الفضاء الذي يتضمن أثراً يستوجب من القارئ وضعاً معيناً ليتلقى الأشكال التي يبرزها الأثر**»[2].

نستشف من التعريف السابق أنّ الفضاء النّصي تحكمه الدوال اللغوية فهو يركز على الدّال الخطّي بعبارة أدق: الحرف والبياضات والترقيم والسطر الشعري.

أمّا الفضاء الصوري فيضمُّ الأشكال البصرية والعلامات البصرية، وهو متجاور مع سابقه أي النصي تجاور انفصال ويشتركان في التبليغ.

كما أنه يفرض على المتلقي جهداً أكبر في البحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المؤطرة والمتحررة التي لا يمكن النظر إليها باعتبارها إعادة أو تكراراً أو مقاطع منفصلة لا علاقة بينها كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، وإنما هي إثراء للدلالة يتخذ طابعاً علامياً مزدوجاً[3].

---

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

[2] المرجع نفسه، ص 107.

3 ينظر: رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث، فصول مجلد 15، عدد 1، مصر، 1996، ص103.

والقصيدة البصرية* تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصاً فقط بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة (صور، رسم، ألوان، صوت) تحكمها مقصدية منتج الخطاب[1]. وذلك انطلاقاً من أهمية بنية المكان (المساحة) داخل النص باعتباره جزءاً من بناء القصيدة عدا أهمية دور القلق الداخلي في انعكاسه على تحرير الشاعر للنص وعلى طريقة ترتيب الكلمات، مما ساهم في تحولنا عن ثقافة الكلمة إلى ثقافة التشكيل الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون أخرى[2].

ومن النماذج التي تعكس توظيفهما أعرض الآتي:

- **النموذج الأوّل:**

قصيدة "**إنجاب**" للشاعر عز الدّين ميهوبي:[3]

* تعددت مسميات هذا النمط الشكلي فمنها: الأيقونية عند بوول شاوول ومحمد مفتاح، وقصيدة الشكل الخطي عند شربل داغر أو قصيدة البياض أو الفراغ كما أسماها طراد الكبيسي.

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

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

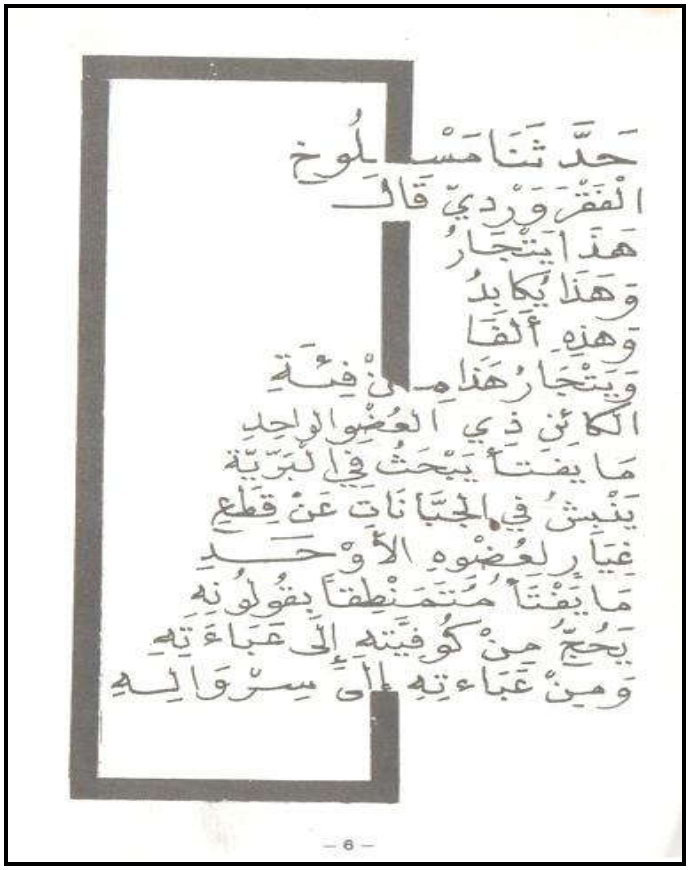
[3] محمد الصالح خرفي، التلقي البصري للشعر- نماذج شعرية جزائرية بصرية-، الملتقى الدولي الخامس: السيمياء والنّص الأدبيّ، جامعة بسكرة، نوفمبر ، 2008، ص 542.

القصيدة تمثل مشهدا سياسيا يقابله مشهدًا اجتماعيّا ضمن مربع يبدو خارجًا عن النّص لكنّه يحمل دلالات بصرية تبرز استقلالية ما يدور في ذهنه حول الحديث الذي استمع له المتحاورون.

- **النموذج الثّاني:**[1]

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

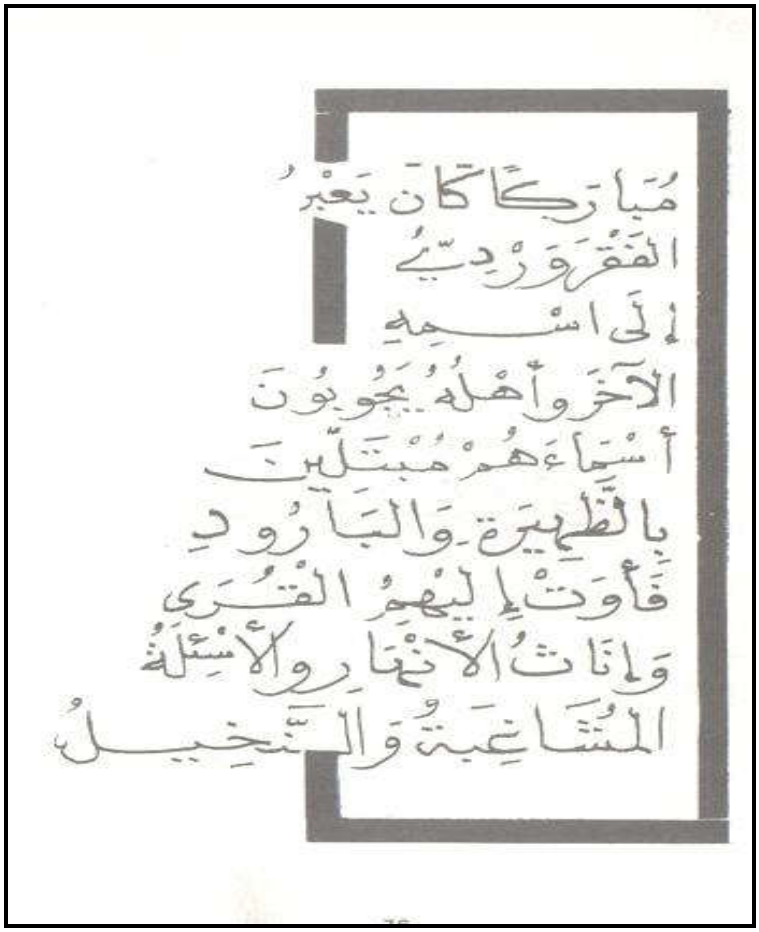
[1] أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر" بنميد"، الدار البيضاء، 1983، ص6.



فكأن يد الشاعر تلح 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).

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

[1] أحمد بلبداوي، المرجع السابق، ص 76.



فالمتن يحمل خرقًا للمألوف من الكلام المنظوم، إذ يدمج المبدع بين الجانب السرد القصصي والجانب الشعري الماوراءي، في هيأة طباعية تستفز عين وبصر القارئ قبل أن يزيد المتن من استفزازه وإثارته كونه يحمل اللامعقول (يجوبون أسماءهم، أوت إليهم إناث الأنهار).

أمّا بن سالم حميش فيأتي بنموذج فضائي "المتن الفارغ"[1] ضارب في الغرابة والإثارة يعكس السخرية فهو يترك المتن فارغاً والإطار ويستغل الهامش بالكتابة فيه كما هو مبيّن أسفله:

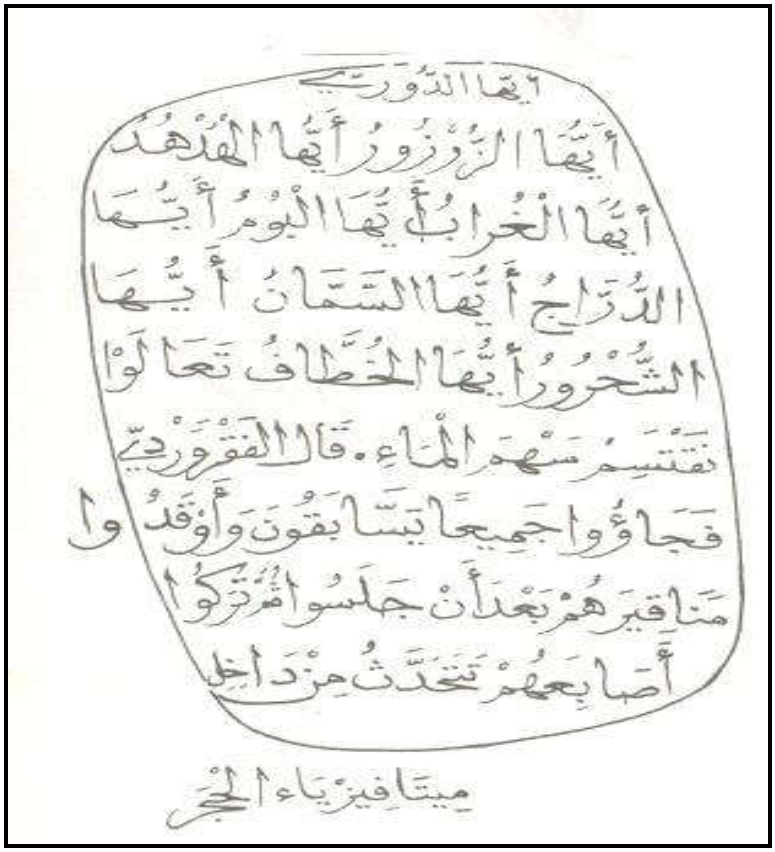
[1] محمد الماكري، المرجع السابق، ص 247.

غلوه في أنه الجوهر الفرد
وعن تعظيمه لسجله الذي
لفرهم أنه علي ممن أحرقوا
وبادوا في النار ليس هو
نفسه ولكنه علي الإمام
والإمام منتظر. ولا يمكن
انتظار ما هو حاضر أو ميت.
أما إطلاقه إسم علي على
المغائب فهو استعمال
مجاز أدنى إلى مشيئة
الأحداث فاعلم أن
المعنى الحقيقي المجرد

ن ـ المتن الفارغ «حميش».

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

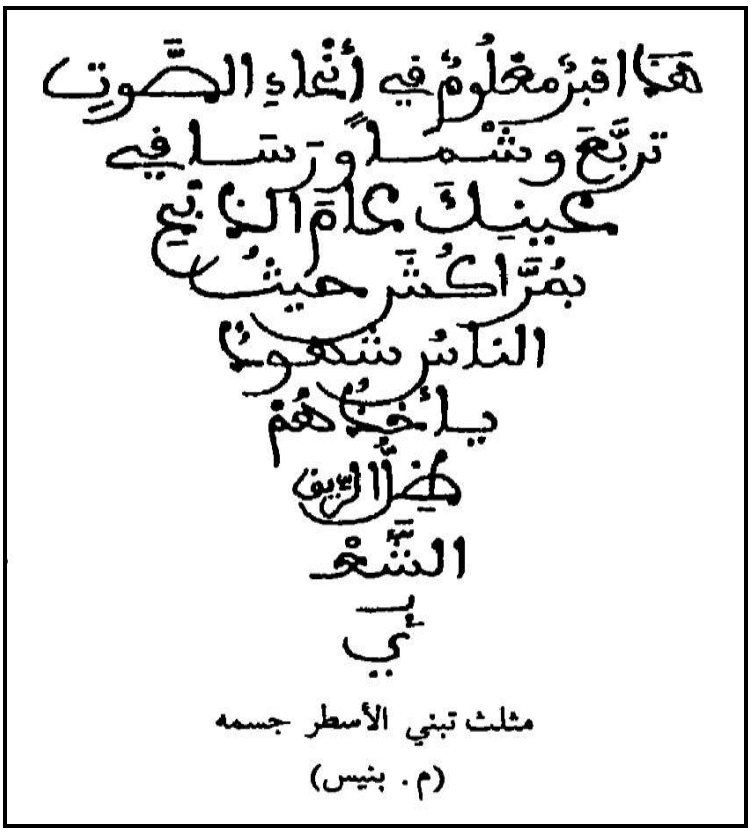
[1] خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2007، ص 83.
[2] أحمد بلبداوي، المرجع السابق، ص 31.



الإطار الداخلي المرسوم باليد كأنّه ينمّ عن مدخل جحر النمل، فهو مواز بصريا لما خُطّ على أساس أنّه عنوان للقصيدة؛"باب النمل".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، و في هذا صوت منفجر يندُب ما وراء طبيعة الحجر. ينفذ إلى أغوار الذات الإنسانية في صرختها المعذبة.

- **النموذج الثالث:**[1]



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

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

واعتمده شعراء آخرون بخط الآلة كالنموذج الموالي:[1]

المقطع الشعريّ **الشكل الّذي يرسمه:**

« الثّلـج

فحمة تايبــة

طاحت ع الليل

شعل بالــ

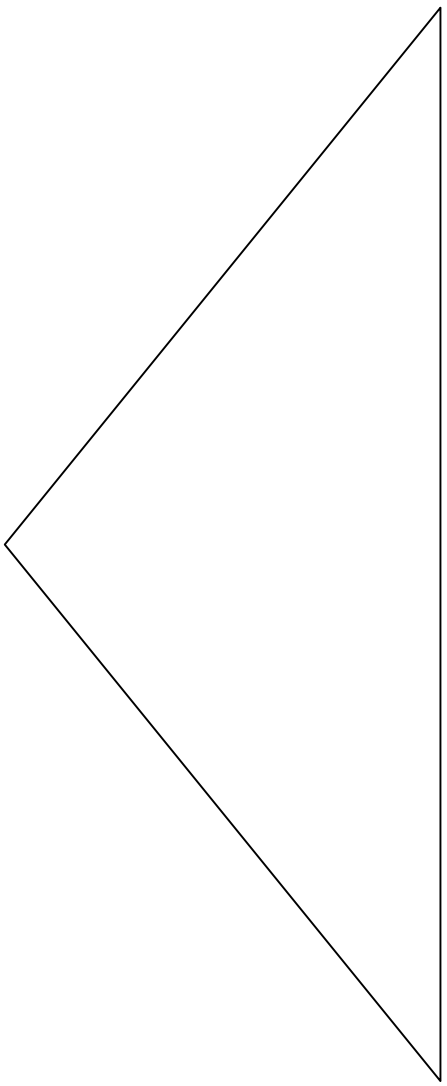
ت

س

ب

ي

ح».



فالشاعر يعتمد تقنية التفتيت انطلاقا من المعنى فهناك ترابط بين الثلج والنار، فالنص يأخذ شكل الثلج وهو يتساقط عموديا ليسكن الأرض، وكأنّنا به يلطم الأرض لتخضرّ من أثر تلك الصفعة الثلجية.

[1] عبد الرزاق بوكبة، عادل لطفي، الثلجنار، بيت الشعر، ط1، المغرب، 2014، ص60.

المقطع الشعريّ **الشكل الّذي يرسمه:**

«الثلج

صفعة بيضا

على خد الأرض

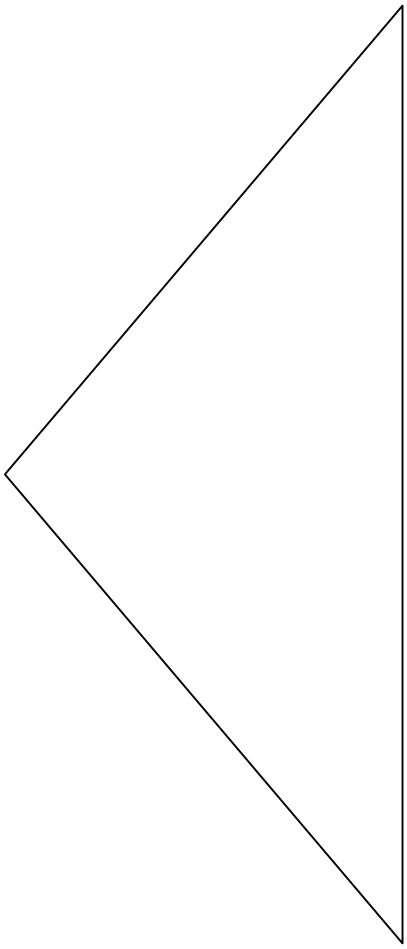
باش ي

خ

ض

ا

ر»



فتفتيت الكلمات وتحويلها إلى نتف، تشبه سقوط الثلج، أكسب القصيدة نموذجا بصريا مرئيًا عقد القران فيه بين المرئي (القصيدة) واللامرئي (المعنى).

فيظهر توظيف تقنية الخط الوهمي وهو« **الناتج عن الإدراك الحسّي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث المجال البصري وهو الرّابط بين النقاط الثلاث لأي مثلث على نحو تلقائي**»[1] ومع أنه لا يُرى إلا أن له حضوراً حقيقياً في ممارستنا

[1] امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف –دراسة تحليليّة–، دراسات أدبيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001، ص 50.

البصرية، ففي حالة وجود فجوات في التكوين، فإن الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود محيط التشكيل.

ومن النماذج في الشعر الجزائري:

توظيف جل شعراء ما بعد الثمانينات لنماذج هندسيّة لعلّ أبرزها الخط المضلع كقصيدة **"في البلاد العربيّة" لمحمد أوذينة** الّتي يقول فيها[1]:

السند: الشكل الهندسي المرئي الذي يشكّله:

في البلاد العربية..

يحسن السّاسة فن الأغنيات،،

يتقنون العزف في ليل السّمر،،

يتقنون ما استجد،

من زعيق الدّف والطبل،

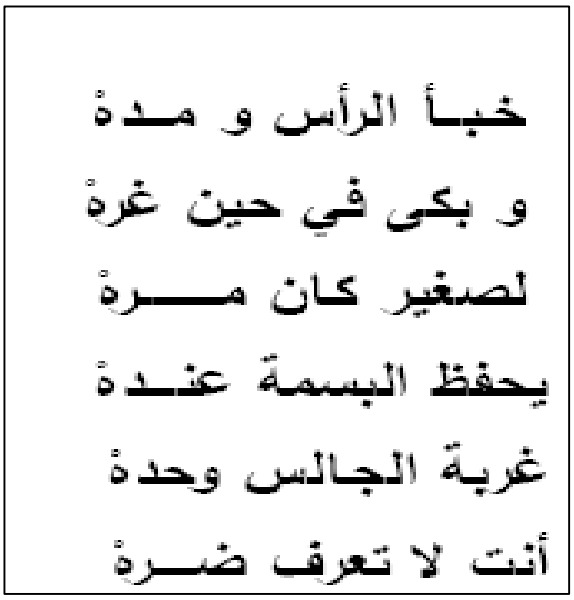
كذا نقر الوتر..

هكذا السّاسة في البدو،

واختيار الشاعر لهذا النسق الكتابي له فعاليته في عملية التلقي حيث أنّ انحسار السواد وقصر الأسطر الشعرية من سطر لآخر وغلبة البياض على المتن يترجم دلالة معينة حول وضع السياسة في بلاد العرب.

[1] محمد أوذينة، ترصيع على واجهة الرحيل، رابطة إبداع الثقافية، د ط، الجزائر، 2002، ص 81.

ومن نماذج توظيف شكل المستطيل نذكر نص **"غربة الجالس وحده" لبلخير عقاب**[1]



ومن أمثلة التفتيت في الشعر التونسي:

وماريا

خطيئتها، أنّها كانت عذراء

وتهمتها أنّها لم يمسسها

أنس ولا جان

وإنها لم تعرف من الرّجال

سوى رجل ... ولدته

وحين أشارت إليه في المهد

[1] بلخير عقاب، بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، رابطة إبداع، الجزائر، 2003، ص 161.

أن : تكلم ...

ت...ك...ل...م

صار إلها

ومات.

فهذه قصيدة ذات دلالات عديدة منذ العنوان إلى آخر كلمة فيها فهي متداخلة المعاني التي يمكن أن تنطلق من المقدس لتصل إلى عوالم المدنّس ويمكن أن ترمز إلى تجربة المذكّر والمؤنث من ناحية وهي تحتمل من ناحية أخري قضية الخلق والوجود والعدم بل يمكن أن تُباشر هذه القصيدة بأدوات التحليل النّفسي أيضا بالإضافة إلى مداخلها الأخرى والتي من بينها حضور النّص المغيّب مثل قولها (ماريا) ويمكن أن نتساءل بعد قراءة هذه القصيدة سؤالا عميق الأبعاد : هل عندما يتكلم الإنسان يموت؟

أما فيما يخص الفضاء الصوري فسنعرض له نماذج متعلقة بالتشكيل الأيقوني*، فقد اهتم الشعراء بعرض نصوصهم الشعرية المجسّمة 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 الشعر المجسم وباندماجه في الخطاب الشعري لتكوين نص واحد، سواء أوقع الرسم بالكلمات أم كان رسماً مستقلاً مصحوباً بحروف**

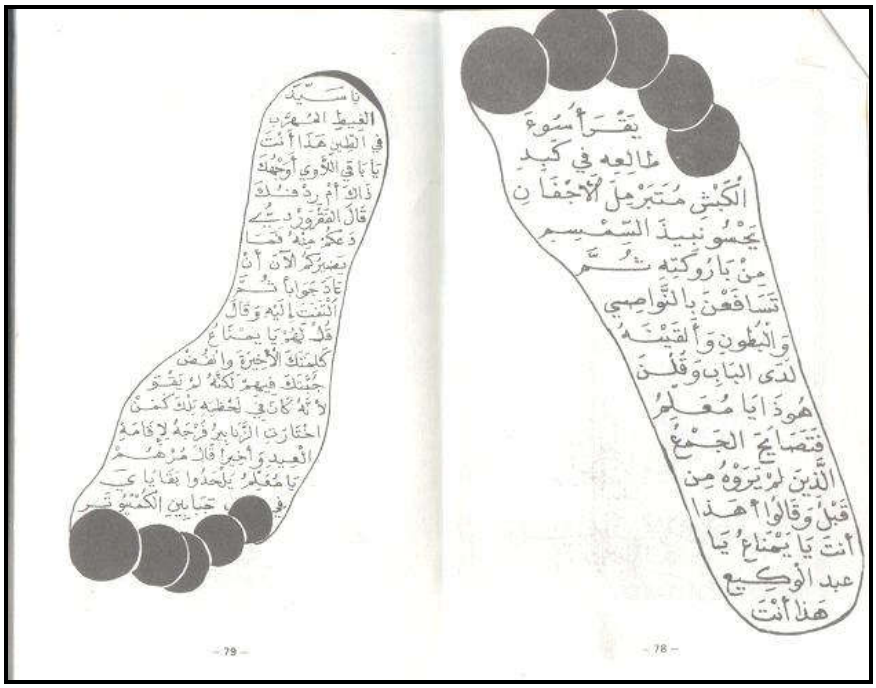
* عرف بيرس الأيقون بوصفه علامة لها بعض المشابهة مع الشيء الذي تحيل إليه، أما بالنسبة لشارل موريس فالأيقون علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل، ويقسم إلى أيقون مثالثي، ومتماثل، ومتوازي ومتشابه ومتناظر. ينظر: محمد مفتاح، التوازي والاختلاف – نحو منهاجية شمولية –، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء،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

أو بكلمات توضيحية؛ وكل رسم بالكلمات، وذلك رسم بغيرها يدعى أيقوناً، وكل أيقون له شكل معين، وكل أيقون أنشئ لخدمة أهداف معينة »[1].

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

- **النموذج الأول:**[2]

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



[1] محمد مفتاح، المرجع نفسه، ص 195.

[2] أحمد بلبداوي، المرجع السابق، ص 81.

إنّ ما تقع عليه العين في أوّل التقاء مع هذا الفضاء البصري، يحيلها على عادات اجتماعية وتقاليد شعبية ممثلة في النقش بالحناء، وما يرمز إليه من احتفالية (الأعراس والأفراح). وبمزيد من إمعان نظر، وإذا ما أقررنا بأنه 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، فاليد التي كانت موضع تقديس في ارتباطها بالديني، والمتخيل الشعري صارت منشغلة بهم آخر يوضحه النموذج الموالي.

- **النموذج الثالث:**[1]

يترجم هذا النموذج همّ رفع الشعارات واللافتات، فاليد تشكل خطرا متنوعا، في ارتباطها بخروج العمال. وبهذا ينفتح الشكل في حداثته، على الواقع ونقله بشكله المرموز. وما

[1] أحمد بلبداوي، المرجع السابق، ص 82.

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.

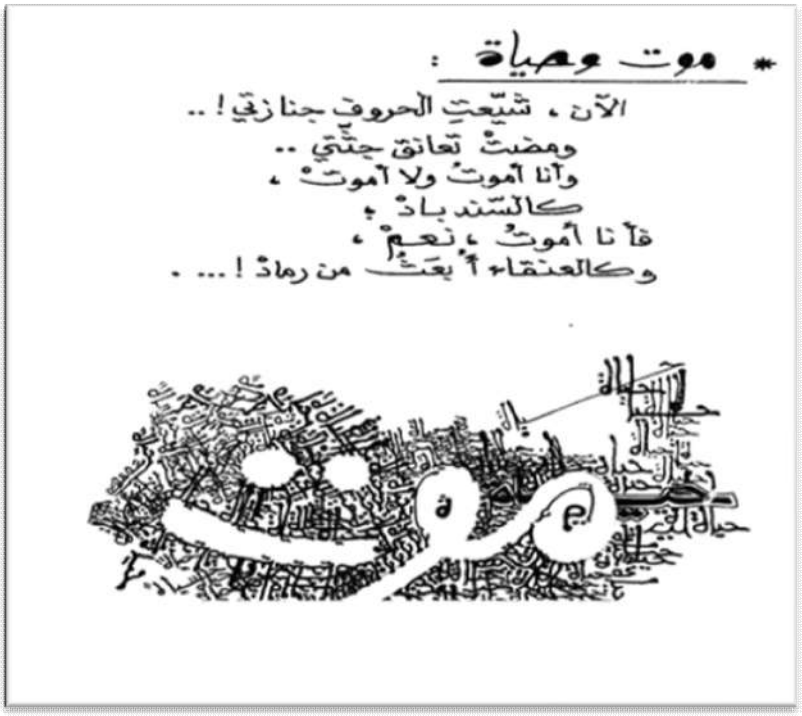
- **النموذج الرابع:**[1]

وهو واجهة ديوان **"حتى يورق ظل أظافره"** 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 السبابة والوسطى، وهذه الأيقونة ترمز إلى

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

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**»[1].

كما أنّ بعض الشعراء يلجأ إلى توظيف الرسومات ليعطي لنصه 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]–



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

* ينظر: خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر" 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.

بدايةً يتشكّل فضاء الصفحة من جزئين الأوّل فضاء نصّي والثاني فضاء تصويري يفصل بينهما بياض، ولعلّ سبب مزج الشاعر بين الخط والرسم يرجع لغاية توصيل الدلالة إلى القارئ، فـ « **هذا التلاحم بين الحرف والرسم هو ما تفطّن إليه أصحاب الشعر المجسّم...فالشّعر المجسّم تعبير مركّب مستقاة عناصره من أنساق متداخلة متجلّية في حروف اللغة الطبيعية وفي خصائص الرّسم، يهدف إلى تحقيق إقناع بليغ بالمقدّس أو بالدنيوي أو يسعى للسخرية منهما**»[1].

فأول ما يلتقطه المتلقي لمثل هذه النصوص الإبداعية الرسم البارز المتشكّل من لفظة "موت" التي نُكّرت لأنها شيء مجهول الكُنه، ميتافيزيقي من الغيبيات الخمس* كما أنّها في الرسم – على تفردها مقارنة بكلمة حياة – تخترق السواد بشكل يوحي بالتحدّي والتجاوز؛ هذا السّواد الذي يشكّل الحياة أو مجموع حيوات مصغرة، فكأن 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 بالتجدد والانبعاث (السندباد، العنقاء).

فالنّص الشعرّي توّج في نهايته بملخّص عن طريق الرسم الذي يمكن اعتباره نصّاً موازياً يؤكد ويبيّن مضمونه.

---

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

* إشارة لقوله تعالى: **إن الله عنده علم الساعة وينزّل الغيث ويعلم ما في الأرحام وما تدري نفس ماذا تكسب غدا وما تدري نفس بأي أرض تموت إن الله عليم خبير**" لقمان الآية:.

4- العناوين والحواشي:

يعدّ العنوان أوّل باب يلجهُ متلقي العمل الشّعري ببصره؛ 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 تحتل العناوين صدارة الصفحة الطباعية، في حين نجد بعض القصائد الحديثة تخرج 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 التقنية 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 مسبقة**»[1].

ومن النماذج الّتي اشتغلت على العنوان ووقعه في نفسية القارئ نورد:

❁ النموذج الأوّل:

"**الخنادق" لعلي عفيفي،** فهذا العنوان استثمر لتحفيز المتلقي وتوجيهه إلى التفاعل مع المتن الشعري، فهو « أخطر حلقة بنائية تقرّر مصير الفنّي للقصيدة، إذ هو المفتاح الأهم الّذي

[1] شربل داغر، الشعرية العربية تحليل نصي، ص 23.

يضاعف تأهيل القراءة ويسهّل مرورها إلى ميادين المتن النّصيّ»[1] وإذا ما استقرأنا عنوان الغلاف بصريا فإنّنا نلحظ مزاوجة بين البياض المرئي والسواد اللامرئي في ثنائية لتشكل العنوان (الخنادق) بين النور والعتمة مبرزا عمق غوره وبعده.

فالملاحظة الدّقيقة لعنوان الديوان تكشف رغبة الشاعر في التحرّر ومله من التخندق، وذلك من خلال دلالة اللونين الأزرق السماوي والأبيض الموحيان بالسّعة والرّحابة.

" **الأخضر بركة**" اتّخذ من الجسد في مجموعة (**كيمياء الصلصال**) مدخلا للعروج إلى مقاماته الشّعريّة. يقول:

[1] محمد صابر عيد، شعريّة الكتب والأمكنة، نظم التعبير والتصوير في شعر عبد الله رضوان، 2005، ص 79.

ها أنت ذا

في عتمة بيضاء تبصر جسمك الموصول بالغيب

انبعاثك فوق أرض النوم

أمشاج احتمال كتابة أخرى

يطير هنيهة مثل الفراشة ثقلك الطيني

ماء..[1]

تعالق العنوان بنصّه في صورة بنيويّة دلاليّة وجماليّة في آن واحد، كما يؤكده " **جون كوهن** " إذ يرى أنّ أفكار النّص المبعثرة تشكّل (مسندا)، في حين العنونة (المسند إليه)، ويتموضع الخطاب النّصي في شكل أجزاء للعنوان، الّذي يمثّل فكرة عامة محوريّة أو نص كلّي.[2]

يتمظهر الفعل الإسنادي في النّص حين شرعت اللّغة في تهيئة أرض النّوم للجسد، يقول:

يمحو

الليل فيزياء الخليقة

أسراب من البطّ المبعثر

اكتظاظ مساحة بيضاء بالأشياء

حمامة الشّباك غابات رمان الكلام..[1]

---

[1] الأخضر بركة، الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، ط1، السنة، 2013، الجزائر، ص 97.

[2] عبد الناصر حسن محمد ، سيميوطيقا العنوان، ص 97.

فالجماليّة الشعريّة للقصيدة عند " **الأخضر بركة** " تتعدّى المألوف والمتواتر وتسعى إلى إحداث ديناميكية للعلاقة الوجودية بين الإنسان والأشياء، كما تتّخذ ماهية الشّيء صورًا متنوّعة في نصوصه، فتارة يستعيره من عالم الحسّ المتجلي في مظاهر الطبيعة كأن يكون شجرًا أو ريحًا ...، وتارة أخرى يرتقي بالمجرّد المعنوي إلى كينونة تشخّصه وتجسّده وتجسّمه على سبيل الاستئناس لبلوغ المغزى والمقصد المرجو كـ **ريب المنون** وما شاكل ذلك من مجرّدات معنويّة.

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

قدّم محمد مصمولي كتابه **"رافض والعشق معي"** قائلا :" **العشق – بصفة الجمع– للحرّية ، للأرض، للإنسان؟، للثورة ، للفنّ وقد أنعتق من كلّ القيود والأقنعة والزّيف !**

---

[1] الأخضر بركة، المصدر السابق، ص 97، 98.

[2] شربل داغر، المرجع السابق، ص 22.

يا وجهها !

هذا الكتاب أردته – بانوراما – ومجموعة نوافذ مفتوحة على الرّفض والعشق معا ... تفجيرا للنمط المعتاد بأشكال مختلفة من الكتابة المتفجّرة تكسيرا للسّياج، مزيجا من شعر لا يخضع للوزن، ومن قصّة تبدأ ولا تنتهي، ومن لوحة ترسم بالقلم لا بالرّيشة، ومن نقد يرفض المدارس، ومن كتابات مضادّة تجمع كافة الأشكال السابقة دون أن تأنس إلي إطار من الأطر الجاهزة ..."[1]

بعد استعراضنا لهذه الحواشي؛ نسعى لتبيُّن دلالتها في عملية التلقي وكيف ينعكس سحرها على المتلقي؟

تسعى الحواشي إلى تأطير عملية التلقي لدى القارئ، فعند اطّلاعه على فحوى الحاشية يتشكّل لديه أفق توقّع أوّلي لمضمون المتن؛ ولأنّ «**المعنى لا يُمكنُ أبداً أن يُدرك دفعةً واحدةٌ**»[2]، 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.

---

[1] ينظر: سوف عبيد، حركات الشعر الجديد بتونس، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005، ص 83.

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، 1995، ص 57.

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: الفاصلة، الفاصلة المنقوطة، والوقفة، والاستفهام، والتأثر والنّقطتين الفوقيتين، والنّقاط الثلاث المتجاورة علامة على الحذف، والشرطة أو الوصلة، وعلامة التنصيص والقوسين**»[1].

وتؤدي هذا العلامات المعتمدة دوراً بارزاً في الفصل بين التراكيب وإقامة الحدود بين أطراف الجمل المركّبة أو الجمل المشكِّلة للنّص على المستوى التركيبي، ولها علاقة بالمستوى الصوتي؛ حيث أنها تدل على مدى امتداد الصوت، وزادت الحاجة إلى توظيفها بصرياً مع اكتساح الكتابة الجديدة المدوّنات الشعرية، فأصبحت تشكِّل علامات بمثابة أيقونات بصرية يقوم الشّاعر بالتلاعب بها في ثنايا متنه الشّعري.

أدرك شاعر الحداثة أهمية الوقف في نقل الحمولة الشعرية لشعره فاستثمر هذا العنصر 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 يتحدد أساساً ليس بفراغ الشاعر من الكتابة، بل بما تفرضه عليه تجربته ووعيه لحظة الخلق الشعري، وسأحاول توضيح ذلك من خلال المقطع الشعري الآتي للشاعر الأخضر بركة[2] يقول فيه:

---

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

[2] الأخضر بركة، لا أحد يربي الريح في الأقفاص، سطيف، منشورات الوطن، 2016، ص 9.

الريح معمارية الهذيان

أمشاط لعذروات غابات البداية، ربما،

تنهيدة النهدين في حمة احتكاك البحر بالشرفات،

فرشاة لأسنان الطبيعة

رقصة الدفلى على إيقاع صوت الذئب في الوديان.

فنلمح استعمال الشاعر للفواصل التوتر والّتي تلعب دورًا فهي «**تمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات والتزوّد بالنّفس لمواصلة عملية القراءة**»[1]، كما لها دور بارز في الفضاء البصريّ للقصيدة.

والشاعر هنا إنما يمارس لعبة الوقف، وإذا كانت قد التزمت قواعد التركيب من حيث دلالتها على مفاصل دلالية، فان إبراز بعضها دون بعضها الآخر يجعل منها دالة على وظيفة تعبيرية معينة، مع أن هذه الوظيفة تصير – كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل- «**مسألة جمالية صرفة** »[2] لا تفسَّر بقواعد النحو والصرف بقدر ما تفسَّر بحسب تفاعل النص مع خبرة المتلقي.

6- لعبة البياض والسّواد:

إن البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتله السواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل

[1] عمر لوكان، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم،إفريقيا الشرق، ط1، طرابلس، 2002، ص 105.

[2] عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص

توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ[1]، عن طريق الصراع الحاد القائم "بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض وهذا ربما لم يجرّبه القدماء بنفس الحدّة التي استولت على الشاعر الحديث وهو يكتب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص (نظام الشطرين والإيقاع)، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار محدّد، أمّا الشاعر الحديث فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض). فأهمية الفضاء والشعور بالمكان الذي سيطر على القصيدة العربية الحديثة نابع من أصل أوروبي، ف **"مالارميه"** في قصائده لا يركز على الجانب الطباعي فحسب، بل على الفراغ أيضاً، فهو عنده – وعند غيره (النحات **هنري مورجيا كوميتي** والموسيقى **أنطون فيرن**– (الصمت) عنصر له أهميته في القصيدة والشعر[2]. به تصبح الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة في فضاء الصفحة.

إن بنية المكان يؤرقها قلق دائم توجهه الرغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي ألفها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر الحديث فإنه يمتد بهذا التركيب اللا متناهي إلى كيان القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك 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.

« **والشّاعر في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنصر على عنصر آخر، وإنما تتداخل في الاختيار الذاتي مجموع البنيات الجزيئية التي يحكم وجودها ترابط**

[1] ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، 1979، ص ص 100، 101.
[2] ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر من المغرب، ص100.

جدلي، وينتهي البيت عندما يلامسه البياض أو عندما يوقفه البياض فيحد من حريته في التدفق»[1]. وتمثيلًا لذلك أسوق النموذج الآتي:

دَمُهُم شَجَرة

وَاحِد

خَمْسَة

عَشَرة

مِائة

مِائتان ..

مِئات ..

هُنا وَرْدَة

وَهُنَا مَقْبَرة .

فأوّل ما يلفت الانتباه في المقطع الشعري الخرق الممارس لنموذج الكتابة المعهودة لدينا وهذا تم بقصد وهو إبراز التناغم بين البصر والبصيرة من خلال إبراز التزايد المطّرد للقبور. كما تبرز الضدّيّة بين البنى الخطيّة (مقبرة، وردة..)

[1] محمد بنيس، المرجع السابق، ص103.

قَد بَلغْتُ
.....
.....
وَأَمُد عَن بُعْد يَدِي
فَتَمُد عَن بُعد ضِيَاها
وَأَمُد صَوْتِي
فَتَمّد لي جَنَة الفِردَوس قَاهَا...
هَذا هُو الفِردَوس
" يَطْوِي البِيد طَي "
يَا خَالِقِي ...
يَا خَالِقِي ...
صَرخَتْ ، ،
صَرخْتُ
وَانقطَع الكَلاَم ...
.....
.....
وَسقَطْتُ ...
مَغشِيا عَليَّ ...

فالبياض والسواد الذي تتشكّل منه القصيدة يثيرُ عدّة تساؤلات؛ وهذا ما يستدعي القارئ إلى نار النّص وتبدأ رحلته في البحث عن المعنى « **من خلال جدلية المقول والمسكوت عنه في النّص يكابد المتلقي معاناة السؤال والاكتشاف**»[1]. معاناة تنشأ من أوّل التقاء بين بصر القارئ والفراغ الممارس عليها.

نقف أيضاً على تفاوت طول الأسطر الشعرية في المقطع السابق وذلك تحكمه درجة التدفق الشعري كما أنّ هناك اختيار للألفاظ من اللغة اليومية (الاشتغال على اليومي) رغبة في

[1] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربيّة المعاصرة: بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، دراسة، ص 78.

الإيحاء بواقعية ما يقوله الشاعر فهو ينقل ما هو واقع في بيئتنا العربية، وهذا ما يترجم جمالية نصوصه.

وفي ديوان (**كتاب العناصر**)[1] ثمّة قصيد للشّاعر **محمد أحمد القابسي** بعنوان (الشاعر) يبيّن من خلاله المفهوم الجديد للشّاعر إذ هو رمز للأنوار وللحياة وللحريّة وللبهجة والذي لا يستقرّ إلا على الحيرة والسؤال:

من يقطف الشّمس في أوانها

ويفتح الأبواب الموصدة

إلى مملكة الأشجار

من يعبر صامتا

نحو الماء

والعشب.

فنلاحظ اعتماد الشاعر على التشكيل الهندسي للأسطر، ولذلك علاقة وطيدة بمعناها وصورها الشعريّة، إذ تناقص طول الأسطر الشعريّة يحيل إلى تناقص وترية المثلث نحو الأسفل وهذا يعكس تناقص أمل الشاعر في قومه.

[1] محمد أحمد القابسي، كتاب العناصر، ديسمبر 1986،

ومن نماذج ذلك في الشعر الموريتاني ناجي محمد الإمام في قصيدته **"التيه" والبحر والذاكرة"**[1]:

أيّها الحزن المفعم بالليل...

تماما.. تماما..

كما تشتهي

يغالب الزمن..

البحر..

البحر، البحر..

يا قراصنة الصلاة الوسطى.. تفرقوا

أيادي..

أيادي "البقاع"

ومن قصيدته **"هم.. الأهل.."**

جنوب المعاقل واقعة

سقط السيف فيها على خده

حين لم يبق في حده..

---

(1) ناجي محمد، إمام، المدونة، دار شمس، القاهرة، دط، ص66.

أي حد

وحين تساقط من غمده "الأمل"[1]

إنّ وضع كلمتي **"البقاع" والأمل"** بين مزدوجتين يثير الانتباه والتساؤل عن معنى وراء المعنى، لا تشي به الكلمتان لمجرد سماعهما.

واعتماد هذا التشكيل الرقمي بحدّ ذاته له ما يبرّره، فالشاعر يوجه بصر القارئ لهاتين اللّفظتين كونهما محوريتين في تكوين الفهم العام والمقصد الكلّي لمقطع الشعريّ.

وإذ نراجع ذاكرتنا الجمعية، نفهم كيف عدل الشاعر بالمثل عن أصله (تفرقوا أيدي سبا) ليستبدل مكاناً بمكان، سبأ البقاع، وذلك للتدليل على مدى تشرذم الأمة العربية في الوقت الراهن وأن لها واقعها ما تستمد منه الدليل، فالبقاع في لبنان أكثر دلالة على الشتات من سبا القديمة.

7- النّبر الصوتي:

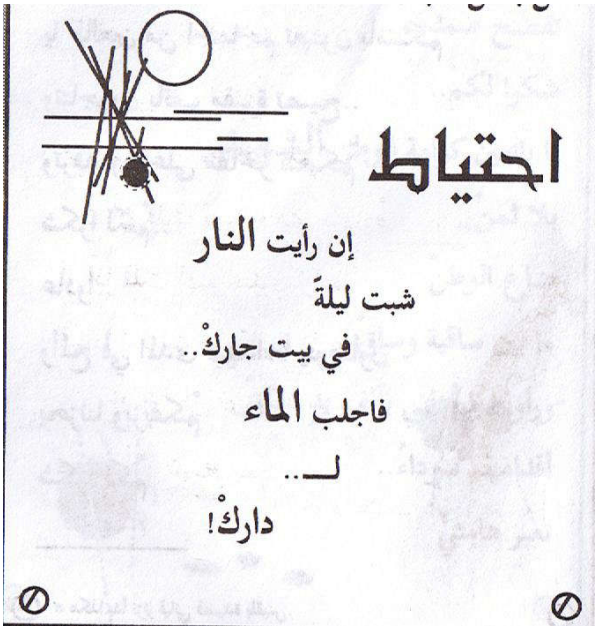
يقصد به « **كتابة جزء من النّص/كلمة، أو عبارة أو مقطع، ببنط أغلظ من سواه لتسجل دلالة الصوت بصريًا**»[2]، فالنبر – وإن كان ظاهرة صوتية- له حضوره في الهيئة الطباعية للقصيدة المعاصرة، وذلك باستغلال الشعراء المغاربة للتقنيات الطباعية الحديثة الّتي من شأنها تحميل نصوصهم بدلالات جديدة تزيد من انفتاحها اللا محدود على التأويل.

[1] ناجي إمام، المصدر السابق، ص79.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 263.

ومن النماذج نسوق:

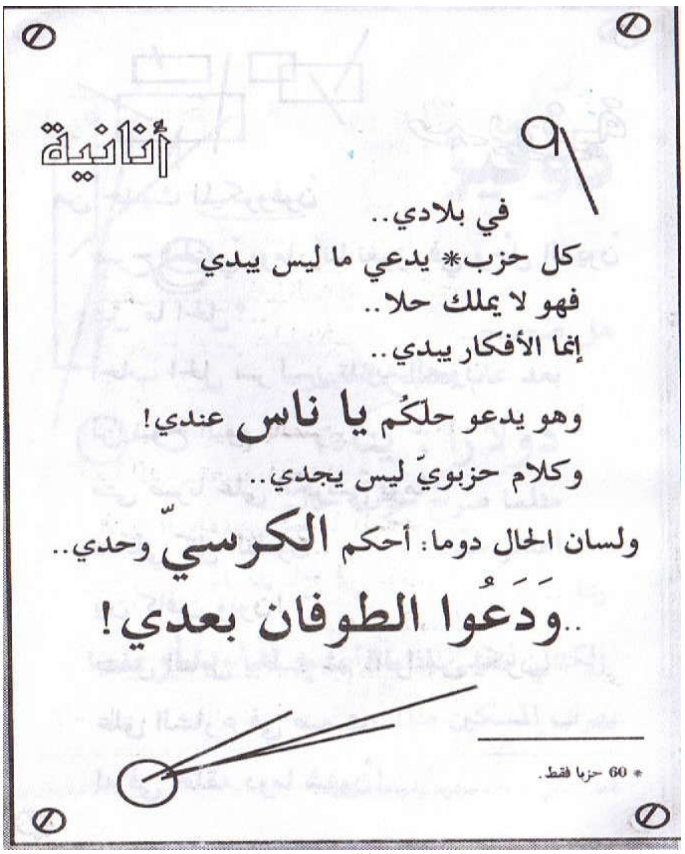
أ- **ديوان ملصقات لميهوبي**: والذي تفرّد بهذه الظاهرة ومن ملصقاته نذكر[1]:



فتركيز الشاعر بالبنط الغليظ على كلمات محدّدة له بعده المشهدي في عملية التأويل وفهم المقول والمسكوت عنه، فكأننا به يجسد الضدّية بين النار والماء، ويدعو للحرص على السلامة في ظل الظروف الصعبة الّتي تجسّدها كلمة النار.

وكذلك هو الحال في قصيدة: **"أنانية"**[2] والّتي كسرت الرتابة في الكتابة الشعريّة، وكشف النبر والإيقاع فيها عن التهافت على الحكم من خلال التركيز على النداء (نداء السياسي وهو نداء ضمني لقارئ)، والكرسي وشعار " أنا وبعدي الطوفان".

[1] عز الدين ميهوبي، الملصقات شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، ط1، 1998، ص45.
[2] عز الدين ميهوبي، المصدر السابق، ص 101.



8- التكرار والمماثلة:

نالت ظاهرة التكرار اهتمام البلاغيين والنقاد العرب قديماً وحديثاً[1]، وهي تقوم على إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها إما للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو للتهويل أو للتعظيم أو للتلذذ بذكر المكرر.

وهو كما عرّفه مجدي وهبه «**الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني. والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال كما**

[1] ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج3، ص 11، ابن رشيق، المدة، ص 78، عز الدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير،

نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر»[1]. والتكرار 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 نفسية الشاعر. ويرى النّاقد **صلاح فضل** أنّ «**ظاهرة التكرار استعملت في النّصوص الحديثة بحثاً عن نموذج جديد يخلق دهشة ومفاجأة بدلاً من إشباع التوقع»**.[2]

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].

– أنماط التكرار:

يتّخذ التّكرار أنماطاً متعددة منها ما هو بسيط لا يتجاوز لفظة معينة دون تغيير؛ ومنها ما هو مركّب من عدّة ألفاظ. وسنتناول التكرار وفق تقسيماته العامة (تكرار الحرف، تكرار اللفظة، وتكرار الجملة). وسنمثّل لكلّ نمط بنموذج مناسب، راجين أن تكون ممثّلة لعموم هذه الظاهرة.

---

[1] مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص117- 118.

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

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

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، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "**الموت**":

"ربّما أخطأني الموت سنهْ

ربّما أجّلني الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنهْ

ربّما تطلع من نبض حروفي .. سوسنهْ

أنا لا أملك شيئا غيركم.. [1].

يدخل الحرف الجر الشبيه بالزائد (**ربّما***) على مفردات خاصة ظهرت من خلال تكرار نمط الإضافة لتشكّل أبعاداً مختلفة لتجربة الشاعر في الحياة وانتظاره للموت، فرغم تباعد هذه العناصر (سنة، شهر، يوم) زمنيًا إلّا أنّ الشاعر يحاول أن يضفي نوعاً من العموم على رؤياه وتشخيصه للظاهرة التي يتحدث عنها حيث يجدها في كل شيء من حوله. فقد ساهم حرف الجر المُكرَّر عدّة مرات في نقل هذه الحمولة الشعريّة للقارئ.

[1] عزّ الدّين ميهوبي، اللّعنة والغفران، مصدر سابق، ص25.

* يفيد حرف الجر "**ربّ**" التقليل حقيقية أو مجازًا.

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 للشّاعرة آمال موسى (تونس) تقول فيه:[2]

المقطع:

حين عبرت أحد أبياته

أحرق كلّ القصائد

أحرق لغته

أحرق الشّعراء

أحرق نساء الكون

احترق

فكتب القصيدة الأولى.

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

[2] أمال موسى، أنثي الماء، سيراس -1997، ص 40.

فالشّاعرة تعتمد على تكرار لفظة "**أحرق**" والّتي تسعى من خلالها إلى تثبيت المعنى لدى المتلقي وخلق مسافة جماليّة بين المبدع والتلقي للعمل الفنّي، إذ تكرار لفظة "**أحرق**" يحيل على أسطورة الفينيق (الموت والبعث والميلاد)، ويتأتّى ذلك من خلال شعريّة المقطع لتصل بالقارئ إلى مرحلة البوح ممثّلة في ميلاد أول القصائد.

فالشاعر تُحمّل الأسماء طاقة شعورية ودلالات رمزية متعدّدة، من خلال الألفاظ المكرّرة التي تتفق وحالتها النفسية القائمة على التنقل (عبرت) وإدراك لحظة الإبداع والكتابة (كتب).

وقد حرصت الشاعرة على أن تُورد هذه اللفظة المكرّرة متخذةً تشكيلاً هندسياً متموّجًا قائم عل الانكسار يوحي بالصُعوبة والانكسار خلال لحظات البدء بفعل الإبداع.

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 الجزائري جلّ أنواع هذا التكرار، ومن النماذج المميّزة في تكرار الجملة نفسُها اخترت التالي:

يقول **يوسف وغليسي** في قصيدة "**يسألونك**" من ديوان " **تغريبة جعفر الطيار**":

يسألونك عن شاعرٍ مثقل بالحنين...

يسألونك عن مغرمٍ يبتغي شيق الرّوح

يسألونك عن يسألونك عن عاشق خائب

يسألونك عن فائض الماء في البحر ..

يسألونك عن يسألونك عن وجع الورد والياسمين !

يسألونك عن غابة النّخل عن وطني

يسألونك عن "صالح" .. عن "ثمود" الجديدة..[1]

فالتفحّص البصري الأولي لمعالم القصيدة يثير في ذهن القارئ حيرة واضطراب مرده تكرار عبارة " **يسألونك عن** "، ومن هنا تنطلق عملية التأويل والتلقي لهذا العمل الشعري وتطفو للسطح علامات استفهام حول طبيعة التساؤل وما يحمله في طياته من دهشة وفضول؟ وما المنتظر منه ؟

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.

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

يتضّح ممّا سبق أنّ التّكرار عنصرٌ حاضرٌ في ثنايا قصائد الحداثة للشعر المغاربيّ، 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**

---

[1] يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر، ط2، 2003، ص ص 62-63.

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

بعينها عدّة مرات أو تكرار عبارة شعريّة ينهض بعمل فنّي تشكيل الصّورة الكلّية من خلال الإلحاح عليها وكأنّها هي نواة الصورة أو العمل الفنّي ككلّ »[1]، فهو تكرار لا يجري كيفما اتفق بل ينبض بإحساس الشّاعر وعواطفه، إلى جانب اعتباره مفتاحاً من المفاتيح الدّلالية للقصيدة ومفصلاً من مفاصلها.

[1] عبد القادر عبو، المرجع نفسه، ص 174.

خلاصة الفصل:

شكّل الفضاء الشعري عنصراً بارزاً في النماذج الموظّفة للتطبيق؛ حيث اتضح لي أن القصيدة الشعريّة الحداثية تستمدّ جوهرها من سمات فنية جمالية مختلفة لا ترتكز على اللغة فحسب بل تُراعي جوانب عدّة أبرزها الجانب البصري.

إنّ إضاءة الخصائص البصرية للنّص الشعري الحديث والمعاصر تظلُّ مسألة أساسية. وذلك بالنظر إلى أهمية الهيئة البصرية التي أخذ يتمظهر عليها هذا النّص الجديد من حيث: فضاؤه الخطي، والمساحات النصية، والتشكيلات المكانية والخطية أو الغرافيكية والإشارات الخارجية (من طريقة تشكيل العناوين، والحواشي، والهوامش، وعلامات الترقيم، والخطوط، والألوان، والفراغات، والبياضات، والعلامات غير اللغوية وغيرها..).

ثم إنَّ مثل هذه الملامح البصريّة للقصيدة الحديثة والمعاصرة لم تعد خافية على عين قارئ هذه القصيدة، ولم تعد استعمالاتها مجرد ثراء جمالي عابر أو موضة بغرض التميُّز، بل أصبحت واقعا جماليا جديدا في الكتابة والتداول الشعري الحديث والمعاصر (إبداعا وقراءة). مما يحتم على كل قراءة أخذه بعين الاعتبار لإعطاء عمليّة التأويل حقّها.

رأيت أيضاً أنّ بعض الظواهر الفنيّة واللغوية والتركيبية القديمة (العناوين والحواشي، التكرار، علامات الترقيم) أُعيد استثمارها بشكل حداثي يواكب التطوّر الذي عرفته قصيدة الحداثة.

خاتمـــة البحث:

نقدِّمُ في ختام هذا العمل الذي تناولنا فيه موضوع "**المشهديّة في الكتابة الشعريّ المغاربية الحديثة والمعاصرة** " أهم الاستنتاجات المتوصّل إليها مشفوعة ببعض الملاحظات:

تتبّعتنا مفهوم المشهديّة كمصطلح نقديّ وثيق الصّلة بالعمل الإبداعيّ، فوجدناه يشترك بين الفنونّ والأدب؛ بل وفي الأدب نفسه قاسمٌ مشترك بين الفنون السرديّة والإبداع الشعريّ؛ كما أنّه ينطوي على عدّة دلالات أبرزها: المكان، الحيّز الشعري.

يمكننا القول أنَّ النّصّ الشعريّ المغاربيّ الحديث خطا خطوات عميقة نحو التّجديد في سعيه لمواكبة تطورات العصر، فعلى مستوى البصر (الرّؤية) فقد انبلج فجر أشكال جديدة على مستوى القصيدة الشعريّة المغاربيّة الحديثة والمعاصرة؛ فاكتست حُللاً جديدة لم تألفها بصريَّة القارئ العربي كشعر التفعيلة؛ وقصيدة النثر اللّذان سعى الرّواد من خلالهما إلى كسر الرّتابة الإيقاعيّة، وفكّ أغلال القصيدة العموديّة.

كما استطاع المبدع العربيّ أن يتمثّل مضامين إبداعيّة 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 البصريّ في عمليّة التّلقي فاستثمره عن طريق الاشتغال الفضائيّ والبلاغة البصريّة للخط.

وقد رافقت هذه الحركيّة التجديديّة حركة نقديّة قويّة محاولة التصدّي للمنجز الشعريّ بالقراءة والمتابعة قصد السّمو بالفنّ الشّعريّ خاصّة والأدب العربي عامةً.

فتحوّل الفعل القرائيّ (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 لنا أنَّ معظم هذه المناهج النقديّة (ما بعد البنيويّة) أولت اهتماماً خاصّاً بالقارئ – حتى وإن كان بشكل خفي في بعضها –؛ كما أنّها كانت – من حيث لا تدري – تأسيساً نظرياً وأرضيّة صلبة لمفهوم جديد في نظرية القراءة تبلور في نظرية جماليّة التلقيّ.

تبيّن أنّ هذه النظريّة كانت خلاصة عدّة توجهات فكرية ونقديّة سابقة أبرزها: مفاهيم المحاكاة والتطهير في الفكر **الأفلاطوني**، ظاهراتية **هوسرل**، وتوجهات تلميذه **رومان انغاردن**، وفكر **سارتر**، والأطروحات الفلسفية لـ **هانس جورج غادامير**، وتنظيرات مدرسة **جنيف**.

فـ "**جمالية التلقي**" قد حاولت استيعاب جلّ أبعاد العملية الإبداعيّة 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 التّجاوب والتّفاعل بين العمل الفنّي ومتلقيه، وكيف تتعدّد القراءات بتعدّد القُرّاء.

هذا ما جَعَل روّادَ النّقد الأدبيّ المعاصر يناشدون بضرورة توفّر قرّاء يمتلكون الامتياز والإجادة. فدعا **إيزر** إلى أنماط من القرّاء كـ(القارئ الضمنيّ، المضمر، المرتقب، المتفوّق، المثالي، غير البريء...) .

أدركنا – أيضاً – أنّ الخطاب النقديّ المغاربي 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 الارتهان للمثاقفة الجماليّة والمعرفيّة الغربيّة لا العربيّة. وما ترتّب عن ذلك من انسلاخ عن بعض مقوّمات الثقافة العربيّة.

فقد خضعت آلياتنا النّقديّة في الأغلب الأعم لآليات جماليّة مرتبكة وهشة ومتناقضة ومفكّكة ينقصها العقل النظريّ العربيّ الأصيل على مستوى المنهج والرؤية والتّأصيل.

رغم ذلك مثّلت القراءات النقدية من منظور جمالية التلقي استراتيجية مرنة في التعامل 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 النصوص الإبداعية الشعريّة؛ كما أنّه وثيق الصّلة بعملية التأويل، التي لم تعد محصورة بكلّ ما هو لغوي. بل تعدته إلى جوانب أخرى، فالقصيدة الشعريّة المغاربيّة الحديثة تستمدّ جوهرها من سمات فنية جمالية مختلفة لا ترتكز على اللغة فحسب بل تُراعي جوانب عدّة أبرزها جانب البصيرة (الرؤيا). فتأثّر المبدعون بتقنيات المسرح والسينما وتجلّت في ثنايا إبداعاتهم الشعريّة بنسب مختلفة.

إنّ إماطة اللثام عن الخصائص البصرية للنّص الشعري الحديث والمعاصر 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 النصية، والتشكيلات 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 بإحداث فجوة بين النصوص ومتلقيها، ما جعل الناقد المعاصر يبحث عن إجابات لأسئلة النقد والقراءة؛ فترتب عن ذلك خلق جو من الجدل والنّقاش حول مدى مشروعيتها في أفق الشعريّة العربيّة.

أشرنا أيضاً إلى اكتناز النّص الشعري المغاربيّ المعاصر على بعض الظواهر الفنيّة واللغوية والتركيبية القديمة (العناوين والحواشي، 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 يمكنُنا القول، أنّ هذا المجهود ما هو إلا قطرة في محيط أدبنا الحديث والمعاصر – وإن كان محاطاً بأكاديمية البحث – فهو يُشكّل جهداً متواضعاً ضمن مسار التلقّي والتأويل.

بيت المصطلحات والأعلام

ثبت المصطلحات الأساسية
حسب ظهورها في البحث

Espace	الفضاء
Spatialisation	التحيّيز
Ecart	انزياح
Poétique	الشِّعريَّة
Efficacité	فاعليّة
Modernité	الحداثة، العَصرانيّة
Artistic Symbol	الرّمز الفني
Anthropology	الأنثروبولوجيا
Générative	توليديّة
Discours	خطاب
Texte	النّص
Erotic	إيروسية
Structuralism	البنيويّة
Sémiotique	السيميائيّة

Stylistique	الأسلوبيّة
Déconstruction	التفكيكيّة
Signifier	الدّال
Signified	المدلول
La mort de l'auteur	موت المؤلف
Esthétique de La rréception	جماليّة التّلقّي
Logocentrisme	الدلالة الأحادية للأشياء
Monosémie	المعنى الواحد
Polysémie	التعدّدية المعنويّة
Formalism	المنهج الشكلي
Formalists Russian	الشكلانيّون الروس
La Réception	التّلقّي
Interpretation	التّأويل
Enigmatique	النّص الملغّز
L’école De Constance	مدرسة كونستانس
Herméneutiques	الهرمنيوطيقا

Stoïcisme	الرّواقية
Les récits	المحكيات
Phénoménologie	الظاهراتية (الفينومينولوجيا)
Horizon d’attente	أفق الانتظار
Gabs	الفجوات أوالفراغات
L’acculturation	المثاقفة
Cultural Exchange	التبادل الثقافي
Graphème	الوحدة الخطّية
L’élément Visuel	العنصر البصري
Syntagmatique	علاقة تركيبيّة
Paradigmatique	علاقة استبداليّة
Ouverture	انفتاح
Cloue	انغلاق

قائمة الأعلام

Gaston Bachelard	***غاستون باشلار***
jouri Lotman	***يوري لوتمان***
Gérard Genette	***جيرارجينات***
Joseph Kestner	***جوزيف كيسنر***
Paule Valery	***بول فاليري***
Roman Jacobson	***رومان ياكوبسون***
Tzvetan Todorov	***تزفيتان تودوروف***
Jean Cohen	**جان كوهن**
Thomas Stearns Eliot	***ت.س.إليوت***
Wolfgang Iser	***فولفغانغ إيزر***
Lucien Goldman	***لوسيان غولدمان***
Charles Sanders Peirce	***شارل ساندرس بيرس***

Charles Bally	شارل بالي
Ulrich Klein	أولريش كلاين
Hans Robert Yauss	هانز روبرت ياوس
Friedrich Schleiermacher	فريدريك شيلرماخر
Martin Heidegger	مارتن هيدجر
Hans Georg Gadamer	هانز جورج جادامير
Edmund Husserl	إدموند هوسرل
Stéphane Mallarmé	ستيفان ملارمي
Arthur Rimbaud	آرثر رامبو
Charles Baudelaire	شارل بودلير
Roland Barthes	رولان بارت

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

❖ **" القرآن الكريم "**، رواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة، ط 01 ، 1421 هـ.

أوّلًا: المصادر:

- **الدّواوين الشعريّة:**

✿ **أحمد بلبداوي، حدثنا مسلوخ الفقر وردي**، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر" بنميد"، الدار البيضاء، 1983.

✿ **الأخضر بركة**، لا أحد يربي الريح في الأقفاص، سطيف، منشورات الوطن، 2016.

❖ إحداثيات الصمت، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2002.

❖ الأعمال الشعرية، دار ميم للنشر، الجزائر، (ط1)، سنة 2013.

✿ **أمال موسى**، أنثي الماء، سيراس -1997.

✿ **باديس سرار**، نحت على الامواج، رابطة إبداع، د ط، الجزائر، 2002.

❖ نحت على الأمواج، رابطة إبداع، د ط، الجزائر، 2002.

✿ **بلخير عقاب**، الأرض والجدار، رابطة الإبداع، د ط، الجزائر، 2002.

✿ بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، رابطة إبداع، الجزائر، 2003.

✿ **بن خليفة مشري**، سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002.

✿ **بنسالم حميش**، كناش ايش تقول، دار النشر المغربية، يناير 1977.

✿ **حسين زيدان**، شاهد الثلث الأخير، ابتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2002.

✿ **خيرة بغاديد**، ممرات الغياب، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2000.

✿ **زهرة العبيدي** في مجموعتها الشّعرية الأولى، رجل الإكليل والزعتر. دار ابن خلدون، 1998.

✿ **شكري بوترعة**، ثمة موتى يستدرجون القيامة، دار إنانا، تونس، ط 1، 2011 .

✿ وجهي الذي لا يراني، شعر، منشورات ANEP، الجزائر، 2013.

- **عبد الحميد بطاو**، ديوان أشجان هذا الزمان، دار النشر مجلس الثقافة العامة، طرابلس، ط 1، 2010.
  - ديوان مرثية مرائية، دار الجماهير للنشر والتوزيع، طرابلس، ط 1، 1998.
- **عبد الرحمان عزوق**، شعائر المنفى، دار الخطاب، ب ط، الجزائر، 2007.
- **عبد الله العشي**، مقام البوح، منشورات شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2008.
- **عبد الرزاق بوكبة**، عادل لطفي، الثلجنار، بيت الشعر، ط1، المغرب، 2014.
- **عز الدين ميهوبي**، أسفار الملائكة، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، الجزائر، 2007.
  - اللّعنة والغفران، منشورات دار أصالة، الجزائر، ط1، 1997.
  - الملصقات شيء كالشعر، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، ط1، 1998.
  - قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، الجزائر، 2003.
  - كاليغولا، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 2000.
- **عصام شرف الدين** :المنازل، ميارة للنشر والتوزيع،القيروان، تونس،ط 1،2013 .
- **مباركة بنت البراء (باته)**، ديوان أحلام أميرة الفقراء، المطبعة الوطنية، موريتانيا، 1998.
- **محمد أحمد القابسي**، كتاب العناصر، تونس، ديسمبر 1986.
- **محمد أوذينة**، ترصيع على واجهة الرحيل، رابطة إبداع الثقافية، د ط، الجزائر، 2002.
- **معاشو قرور**، هايكو القيقب، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.
- **منيرة سعدة خلخال**، لا ارتباك ليد الاحتمال، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2002.
- **ميلود خيراز**، شرق الجسد، منشورات الاختلاف، ط 1 ، الجزائر، 2001.
- **ناجي محمد**، إمام، المدونة، دار شمس، القاهرة، د ط.
- **أبو القاسم سعد الله**، الزمن الأخضر، م و ك، دط، الجزائر، 1985.

ثانيا : المراجع:

أ- المعاجم:

- **أبو الحسين أحمد بن الفارس**، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، 1972، بيروت، لبنان.
- **أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم بن منظور**، لسان العرب، نسّقه وعلق ووضع فهارسه، علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ج 10، و11.
- **جبران مسعود الرائد**، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، ط3، ج3، السنة، كانون الثاني 1990، بيروت، لبنان.
- **جبور عبد النور**، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، السنة، مارس1979، بيروت، لبنان.
- **الجواهري**، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفار عطار، دار العلم للملايين،ط4، ج2، السنة، 1990، بيروت ، لبنان.
- **مجدي وهبة وكامل المهندس**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
- **المعجم الوسيط**، لمجمع اللغة العربية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مادة "شخص".

ب- الكتب باللغة العربية:

- **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.
- **أحمد الهاشمي**، جواهر البلاغة ي المعاني والبيان والبديع، دار الجيل، بيروت، د ط، دت.
- **أحمد زياد محبك**، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2007 .
- **أحمد عبد الفتاح** ، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر، عمان، 1983.

- **أحمد فرشوخ**، جمالية النص الروائي – مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان "، دار الأمان، الرباط، ط1، سنة 1991.
- **أحمد مداس**، لسانيات النصّ – نحو منهج لتحليل الخطاب الشعريّ-، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2007.
- **أحمد يوسف**، يتم النّص والجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.
- **امتنان عثمان الصمادي**، شعر سعدي يوسف -دراسة تحليليّة-، دراسات أدبيّة، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001.
- **أبو بكر محمد الأنباري** ، كتاب إيضاح الوقف والابتداء، ت: محي الدين عبد الرحمان رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 1971.
- **بسام قطوس**، استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي -، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1998.
- **بشرى البستاني**، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، ط 1.
- **بشرى موسى صالح**، نظرية التلقي –أصول وتطبيقات-، المركز الثقافي العربي، المغرب.
- **بشير تاوريرت**، الحقيقة الشّعريّة على ضوء المناهج النّقديّة والنظريات الشعريّة، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.
- **أبو بكر البلاقلاني**، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط1، 1963.
- **جمال الدين بن الشيخ**، الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1966.
- **أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهيل العسكري**، الصناعتين، تح: علي محمود البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1986.
- **وحيد بن عزيز**، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النّقدي، الدار العربية للعلوم، ط1، 2008.

- **حاتم الصكر**، ترويض النّص – دراسة للتحليل النّصي في النقد المعاصر إجراءات ...ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د ط، 1998.
- **أبو حامد الغزالي**، إحياء علوم الدين، دار الكتب العلمية،ج4، ط1، السنة، 1423هـ، 2002م، بيروت، لبنان.
- **حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد لحبيب بن خوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
- **حبيب مونسي**، شعريّة المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 2009.
- فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002.
- **حسين خمري**، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، منشورات الائتلاف، الجزائر.
- **حسين ناظم**، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- **حميد لحمداني**، بنية النص السردي ، "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت. لبنان، ط3، سنة 2000.
- **الطاهر بومزبر**، أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم في تأصيل الخطاب الشّعريّ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2007.
- **خالد بلقاسم، الكتابة وإعادة الكتابة في الشعر المغربي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2007.
- **خالدة سعيد**، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت ط1، 1979.
- **خليل موسى**، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2006.
- **رشيد بن مالك**: تحليل سيميائي لرواية " الصحن" للكاتبة سميحة خريس، (مخطوط).
- مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، سنة 2000

- **رشيد يحياوي**، الشّعر العربي الحديث دراسة في المنجز النّصي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 1998.
- **رمضان الصباغ**، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
- **السعيد الوراقي**، لغة الشّعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط 3، 1984.
- **سوف عبيد**، حركات الشعر الجديد بتونس، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005.
- **السكاكي**، مفتاح العلوم، ض وت:نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
- **عاشور الطوايبي**، سادة الهايكو، مختارات من قصيدة الهايكو اليابانية في أربعة قرون، منشورات شؤون ثقافية، ع 8، 2010.
- **عبد الدايم الشوا**، في الأدب المقارن، دراسة تطبيقية مقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
- **عبد الرحمن بدوي**، موسوعة الفلسفة، ج1 ، المؤسسة العربية للد ا رسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1984.
- **عبد الرحمن مبروك**، جيو بوليتكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، سنة 2002.
- **عبد العالي بوطيب**، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، ط1، مطبعة الامنية، الرباط، المغرب، 1999.
- **عبد القادر عبو**، فلسفة الجمال في فضاء الشّعرية العربية المعاصرة – بحث في آليات تلقي الشّعر الحداثي–، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2007.
- **عبد الله إبراهيم**، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، ط1، يناير2000.

۞ **عبد الله الركيبي**، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ش و ن ت، دط، الجزائر، 1983

۞ **عبد الله الغذامي**، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح.

۞ الخطيئة والتكفير – قراءة نقدية لنموذج لساني –. النادي الأدبي الثقافي. جدة. السعودية، ط.1

۞ **عبد الملك مرتاض**:" في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم240،ديسمبر/كانون الأول، سنة1998

۞ "تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1995.

۞ شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة اشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

۞ نظام الخطاب القرآني– تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، سنة2001.

۞ **عبد الناصر هلال**، تداخل الأنواع الأدبية، وشعرية النوع الهجين، جدل الشعري والسردي، ط 1، النادي الثقافي الأدبي، جدة، المملكة السعودية.

۞ **عز الدين إسماعيل**، الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

۞ **علي أبو ملحم**، فني الجماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،السنة، 1990.

۞ **علي البطل**، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها–دار الأندلس –بيروت – ط3-1983.

۞ **علي جعفر العلّاق**، الشعر والتلقي– دراسة نقدية– دار الشروق، الأردن، ط01، 2001.

۞ الدلالة المرئية – قراءات في شعرية القصيدة الحديثة–، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 2002.

۞ **علي عشري زايد**، بناء القصيدة العربية الحديثة، ط5 ، مكتبة الآداب، مصر،2008 .

۞ **علي عواد**، غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، 1997.

۞ **عمر أزراج**، مقالات في الأدب والحياة، ش و ك، د ط، الجزائر، 1983.

۞ **عمر لوكان**، دلائل الإملاء وأسرار الترقيم،إفريقيا الشرق، ط1، طرابلس، 2002.

۞ **عبد السلام المسدي**، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1984.

۞ الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، د،ت.

۞ اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس الجزائر، 1986.

۞ النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

۞ سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

۞ **علي إسبر سعيد أدونيس**، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971.

۞ **أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني**، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981، ج1.

۞ قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، حققه الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع 1972.

۞ **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ**، كتاب الحيوان، المجمع العلمي الغربي الإسلامي، بيروت، ط 3، 1969.

۞ **شربل داغر**، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء. المغرب، ط1، 1988.

۞ **الشريف الجرجاني**، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).

- **شكري عزيز الماضي**، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، 1993.
- **الصالح خرفي**، الشعر الجزائري الحديث، م و ك، دط، الجزائر، 1984.
- **صلاح فضل**، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1993.
- مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
- أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- **فاضل ثامر**، اللغة الثانية – في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث –المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- **فاطمة البريكي**، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي،الإمارات العربية-دبي-، ط 1، سنة 2006.
- **فايز الداية**، جماليات الاسلوب، الصورة الفنية في الادب العربي، دار الفكر المعاصر، ط2، السنة، 1996، بيروت، لبنان.
- **فتحي النصري**، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، د ط، 2006.
- **فتوح أحمد محمد**، الرمز والرمزية في الشّعر المعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1978.
- **فوزي عيسى**، تجليات الشعري قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1998.
- **قدامة بن جعفر**، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت،د ط، د ت.
- **كمال أبو ديب**، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1987.
- **الكندي**، رسالة في حدود الأشياء ضمن رسالة الكندي الفلسفية، ج1، تح: محمد عبد الهادي أبي رديه، دار الفكر العربي، مصر، 1990.
- **ماهر الدربال**، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطبعة السفير، تونس، 2001.

۞ **مباركة بنت البراء (باته)**، الشعر الموريتاني الحديث من 1985إلى 1995-دراسة نقدية تحليلية-، منشورات إتحاد العرب

۞ **محمد التلاوي**، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة، 1998.

۞ **محمد التهامي العماري**، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان المغرب، 2006.

۞ **محمد الماكري**، الشكل والخطاب – مدخل للتحليل الظاهراتي -، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

۞ **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 الولي**، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.

۞ **محمد صابر عيد**، شعريّة الكتب والأمكنة، نظم التعبير والتصوير في شعر عبد الله رضوان، 2005.

۞ **محمد علي كندي**، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، مارس 2003.

۞ **محمد مصايف**، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

۞ **محمد مفتاح**، التوازي والاختلاف – نحو منهاجية شمولية -، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

۞ **محمد ناصر**، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، 1985.

۞ **محمد علي أبو ريان**، أصول الفلسفة الإشراقية،بيروت لبنان، 1969.

- **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 الواحد**، قراءة النص وجماليات التلقي –بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي –، دار الفكر العربي، ط 1، 1996.
- **مختار علي أبو غالي**، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1995.
- **مصطفى الجوزو**، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، السنة، 1981، بيروت.
- **مولاي على بوخاتم**، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد 2004/2003 – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- **ميشال عاصي**، الفن والأدب – بحث جمالي في الأنواع والمدارس الادبية والفنية– منشورات المكتب التجاري للطباعة.
- **ناظم عودة خضر**، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، 1997.
- **نزار بريك الهندي**، في مهب الشّعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- **نصر حامد أبو زيد**، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ط5، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

ج– الكتب المترجمة:

- **إليوت ت.س**، مقالات في النّقد الأدبي، تر: لطيفة الزّيّات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.
- **إيليا هرنبورغ**، مصنع الأحلام، تر: فجر يعقوب، دار كنعان، ط 1، دمشق، سوريا
- **بان ستا روبينسكي، إيف شيفريل، دانييل هنري باجو**، "في نظرية التلقي"، تر: غسان السيد، دار الغد، دمشق، ط1، 2000
- **بول ريكور**، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999.
- **جوزيف إكيسنر**، شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن احمامه، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، سنة 2003.

- **دني هويمان**، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، المكتبة العلمية، ط 2، حزيران سنة 1975.
- **فرناند هالين**، الهرمينوطيقا ضمن: نظريات القراءة (من البنيوية إلى جمالية التلقي) تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار سوريا، ط 1، 2003.
- **فولفغانغ إيزر**، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987.
- **فيرناند هالين**، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
- **تيرسان سان**، الإخراج السينمائي، تر: أحمد الحضري، ط 1، الهئية المصرية للكتاب، القاهرة، 1983
- **تيزفيتان تودوروف**، مقولات السرد الأدبي، تر :الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي.
- الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،1987، ط02.
- **تيموثي لوريجان**، كتابة النقد السينمائي، تر: جمال عبد الناصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003.
- **جون كوين**، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر –اللغة العليا– ، تر: أحمد درويش، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- **جان كوهين**، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، سلسلة المعرفة الأدبية، سنة 1986.
- **جيرار جينيت**، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب :ط ا رئق السرد الأدبي، ط 1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجيدة، الرباط، المغرب، 1992
- **دانييل أوريخون**، قواعد اللغة السينمائية، تر: أحمد الحضري، ط 1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1983.

۞ **رولان بارث**، الدرجة صفر للكتابة، تر: محمد برادة، الترجمة المغربية للناشرين المتّحدين، ط3، 1985.

۞ **رومان ياكوبسون**، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدر البيضاء، المغرب، 1988.

۞ **رينيه ويليك و واستين وارن**، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

۞ **ميشال بوتور**، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 2، سنة 1982.

۞ **سيد فيلد**، الذهاب إلى السينما، تر:أحمد الجمل، مراجعة قيس الزبيدي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا،2011 .

ح- المجلّات والدوريات:

۞ **أحمد بلبداوي**، أبواب من كتاب فتوح المحن، باب الشهادة، الصيغة الأولى، مجلة آفاق، عدد 5، السلسلة الجديد، جوان 1980.

۞ **حسين خمري**، نظريات القراءة وتلقي النّص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ع 12، 1999.

۞ **رضا بن حميد**، الخطاب الشعري الحديث، مجلة فصول مج 15، ع 1، مصر، 1996.

۞ **رضوان هنا** ، المثولوجيا عند العرب، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 88، ماي 1991.

۞ **عبد الملك مرتاض**: " القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي"، تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، العدد الرابع، سنة 1996م.

۞ **عبد الله راجع**، الجنون المعقلن، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب، ع 19، 1981،

۞ التبيين، مجلة ثقافية محكمة منوعة تصدر عن الجاحظية، ع 30، 2008، مطبعة الجاحظية، الجزائر.

۞ **محمد بنيس**، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب، ع 19، 1981.

۞ موسم الشهادة، الصيغة الأولى، الثقافة الجديدة، ع2/ س3، 1979.

ط- البحوث والرسائل والجامعيّة:

- أحمد سعود، مذكرة الدكتوراه التّشكيل الفضائي في الشعر الجزائري، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي 2017-2018.
- ليندة بولحارس، مذكرة التشكيل البصري جمالياته ومدلولاته، جامعة أكلي محند البويرة، 2014-2015.
- محمد بن عبد الحي، التجديد في الشعر الموريتاني، رسالة لنيل شهادة الأستاذية في اللغة والأدب، المدرسة العلياء للتعليم موريتانيا، 1981- 1982.

ي- الندوات:

- **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.
- **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.
- **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.
- **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.
- **بلقاسم دفة،** علم السيمياء والنص الأدبي – محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2000.
- **خرفي محمد الصالح،** التلقي البصري للشعر" 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.

ثالثًا: مواقع الأنترنيت.

http : // www.cumber.edu/Litcritweb /bios/ wiser.htm.
/http://alsamlalsharif.maktoobblog.com
http://thaqafa.sakhr.com motanaby/manaheg/0026.asp-23-02-2016
.http://www.almadapaper.net/news.php?action
http://www.saramusik.org/encyc.
http://www.se7li.com/vb/showthread.php?t=9718
http://www.welatame.met.
www.cumber.edu/Litcritweb /bios/ wiser.htm.

الفهرس

فهرس المحتويات:

البسملة .....

شكر وعرفان .....

الإهداء .....

مقدمـة .....أ

مدخل

تفكيك صيغة العنوان 8

المشهديّة الأبعاد والحدود 8

أولا: المشهد..... 8

ثانيًا: المشهديّة..... 13

الفضاء..... 14

الشعريّة 21

الفصل الأوّل: القراءة وبُعدها المشهديّ.

المشهدية فعل قرائي 28

حول القراءة..... 28

تحوّلات القراءة من النّص إلى القارئ..... 32

جمالية التلقّي 41

الشّعر المغاربيّ التأسيس لحداثة الشّكل 51

فترة التجريب في القصيدة المغاربية..... 52

الفصل الثّاني: بنيات المشهديّة في الكتابة الشعريّة المغاربيّة المعاصرة.

إبدالات فنيّة في المتن الشعرّي المُعاصر 72

I- بنيات المشهديّة على مستوى البصيرة (الرؤيا)..... 74

أ-بنية الفضاء والمكان في الشّعر المغاربيّ المعاصر 74
ب-بنية الحزن والموت في إبداعات الشعراء المعاصرين 76
ج-بنية الرمز في القصيدة العربية المعاصرة 80
د-بنية الأسطورة في الشعر العربي المعاصر 83
-أثر الثقافة الغربية 83
-أسباب جمالية إبداعية 87
II – بنيات المشهديّة على مستوى البصر (الرؤية) 88
أولا: الكتابة الجديدة وبلاغة التأويل 88
ثانيًا: جمالية البلاغة البصرية –المنجز البصري– 96
-العنوان 96
-الإهداء 98
-الخط 101
-المقطع 103
-الرسم 104
ثالثًا: المشهديّة من خلال الإيقاع 106
أ-الإيقاع أوليّة التشكّل البصريّ 107
ب-الإيقاع 107
رابعًا: أثر الكتابة النّصيّة في المتلقي 117
خامسًا: قصيدة الهايكو ترجمة للوعي المشهدي 119
-الهايكو في المدوّنة المغاربيّة 123
-الهايكو رصد للهامشي 125

خلاصة الفصل..... 119

الفصل الثالث: تجلّيات المشهديّة في الشّعر المغاربيّ على مستوى البصيرة (الرؤيا)

أولا: المشهدية في التصوّر التقليدي..... 128

-أسس المشهديّة التقليديّة..... 128

*المحاكاة والتّخييل جذور المشهديّة..... 128

*الصورة الشعريّة أوليّة المشهديّة..... 132

-الصورة الشعريّة عند المغاربة..... 134

*مرتكزات تشكيل الصورة الشعرية..... 138

-الخيال الشعري..... 138

-الحس..... 139

-التشبيه..... 140

- الاستعارة..... 142

-الكناية..... 143

-الصورة التجسيمية..... 143

-مفهوم التجسيم..... 144

-مفهوم التشخيص..... 144

*مهام ووظائف الصورة الشعرية..... 145

ثانيًا: المشهديّة في النقد العربيّ المعاصر..... 148

*أسس المشهدية الحديثة..... 152

*المشهدية بتقنيات السرد..... 152

-انصهار الحدود بين النثر والشعر..... 152

-مكونات البنية السردية في الشعر المغاربيّ 155
*المشهدية بتقنيات المسرح..... 162
-السينوغرافيا..... 162
-المشهدية بتقنيات السينما..... 168
-حضور تقنيات السينما في الشّعر المغاربيّ..... 169
-المشهدية باللّقطة السينمائية 180
-المشهدية بالمونتاج 187
-المشهدية بالسيناريو 190
-سيناريو تخطيط المشاهد 185
-سيناريو التنفيذي..... 188
خلاصة الفصل..... 191
الفصل الرابع: تجلّيات المشهديّة في الشعر المغاربيّ على مستوى الرؤية (البصر)
***المشهديّة البصرية**..... 194
***الاشتغال الفضائي في القصيدة الحديثة والمعاصرة** 196
***المشهديّة بالرسم**..... 196
-الخط 197
-البنية الخطيّة 197
-الفضاء النصي والفضاء الصوري 202
-العناوين والحواشي..... 218
-التشكيل الرقمي 223
-لعبة البياض والسّواد 225

-النبر الصوتي 230
-التكرار والمماثلة..... 238
-أنماط التكرار..... 238
-تكرار الحرف 241
-تكرار الألفاظ..... 243
-تكرار التراكيب 243
خلاصة الفصل 244
خاتمة..... 246
ثبت المصطلحات الأساسية حسب ظهورها..... 250
قائمة الأعلام..... 253
المصادر والمراجع 256
الفهرس 272