

مقدمة

إن الحديث عن الإبداع الأدبي يقتضي استحضار تعدد أبعاده وجوانبه، واختلاف النظريات والمناهج التي اهتمت بدراسته للكشف عما يحمله من رسائل وتصورات على مستوى المضمون، ومن أشكال فنية وجمالية على مستوى الشكل. فقد توالى الإنتاجات عبر الحقب والعصور، لكل منها مميزات خاصة، وواكبتها حركة نقدية تسعى لإبراز خصوصية الخطاب الأدبي في علاقته مع محددات الزمان والمكان، وشروط السياق الاجتماعي، والسياسي، والثقافي.

ونحن حين ننظر إلى العديد من الدراسات التي تناولت الأدب العربي، نجد أنها تميز بين القديم والجديد، وتفرق بين القدامى والمحدثين في الحقل النقدي؛ وهو الأمر الذي يعكس الرغبة في إبراز التمايز بين الماضي والحاضر اعتماداً على مفهومي الاستمرارية والقطيعة. والواقع أن الظاهرة الأدبية لا تنفصم عن البيئة التي تنشأ داخلها، وتخضع لأنماط الفكر السائد في حقبة معينة. وبالتالي، يغدو العمل الأدبي نتاجاً لمخيلة خاصة تستحضر ما تزخر به هذه البيئة، مع حرصها على تأكيد ذاتيتها حسب ما اكتسبته من تجارب ومدارك في كل ما يرتبط بالممارسة الإبداعية.

في هذا السياق، نلاحظ أن القصيدة العربية قد انتقلت في وقتنا المعاصر إلى أسلوب مغاير عن شكل القصيدة التقليدية على مستوى الكتابة، فقد تحررت من "سلطة" القالب القديم فيما يتعلق بالبناء، وتخلت عن الوقفات الإيقاعية، والنمطية والتكرار. إنه انفلات من قبضة الماضي وارتقاء في أحضان الحداثة. وهو ما يعني أن الشاعر العربي، اليوم، أصبح يبدع نصوصه بنفس جديد، وبلغه جديدة، وعيا منه أن العملية الإبداعية، ولئن كانت تروم خلق الجمال، فهي تسعى أساساً إلى التواصل مع القارئ والتفاعل معه.

وهذا المنحى الجديد، الذي هبت رياحه من الغرب سواء في الإبداع أو النقد، وجد له صدى في القصيدة المغربية المعاصرة. وعليه، فإن دراستنا هذه تسعى إلى تسليط الضوء على آليات التواصل في المنجز الشعري المغربي المعاصر، أخذاً بعين الاعتبار تلك

التحولات التقنية أو التكنولوجية التي أثرت بشكل عميق على أنماط التعبير الفني والأدبي. وبالتالي، ظهرت أشكال جديدة في الكتابة تعتمد إلى حد كبير على ما هو بصري بغية تواصل فعال مع المتلقي.

والمتمأمل لمسار الشعر المغربي الحديث لا يسعه إلا أن يلحظ بروز تحول ملموس على المستوى الفني والجمالي منذ ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، إذ انتقل الشعراء المغاربة إلى استعمال استراتيجيات كتابية مغايرة لتلك التي كانت سائدة في حقب سالفة، مع الاعتماد على لغة تميل أكثر إلى اللغة المتداولة؛ وهو ما يعني أن النص الشعري أضحي فضاء رحبا يحرص فيه المبدع على مكانة القارئ، الذي غدا شريكا في بنائه وتأثيره بتأويلاته من خلال التجاوب والتفاعل معه.

وقد عرف الشعر المغربي منذ تلك الفترة حركية كبيرة تجلت في إصدار العديد من الدواوين أو القصائد على صفحات الجرائد والمجلات، كما أثرت حوله الكثير من الأسئلة والقضايا، خصوصا فيما يرتبط بطبيعة حدائته وتجلياتها؛ وهو ما نعتبره أمرا إيجابيا بحكم تحوله إلى موضوع للنقاش في الندوات. وهذا ما يؤكد بعض الدارسين من أمثال نجيب العوفي: "فمنذ أواخر الستينيات إلى الآن شهد الشعر المغربي، كما هو ملحوظ، ازدهارا كميًا تجلى عبر الدواوين المطبوعة ومنابر الصحف والمجلات ومنابر الأماسي والندوات، واتساع قائمة الشعراء. ومنذ أواسط السبعينيات بدأ هذا الازدهار الكمي، كما هو ملحوظ أيضا، يتعرض للصعوبات والامتحانات، وبنوء تحت وطأة السؤال الشعري-التاريخي، وأصبح الشعر وكأنه يراوح في المكان أو يطفو فوق ماء راكد⁽¹⁾.

وإذا كان الشعر المغربي قد أثار أسئلة كثيرة جوهرية على ضوء ما استجد في عالم النقد الأدبي من نظريات حديثة انطلاقا من أواخر القرن الماضي، خصوصا فيما يتعلق

¹ - نجيب العوفي، جدل القراءة (ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980، ص 125.

بنظرية أو جمالية التلقي، فإن هذه الأسئلة ستزداد عمقا وحدة مع اقتحام كل ما هو إلكتروني لمجال الإبداع منذ مطلع القرن الواحد والعشرين. هكذا أصبحت ثنائية الورقي والرقمي موضوعا يشغل بال الدارسين والمهتمين، إذ أن التكنولوجيا الحديثة لم تتأخر في التأثير على الحقل الأدبي من خلال ظهور أساليب جديدة في بنية النصوص الشعرية، الشيء الذي أضفى عليها بعدا جماليا متميزا، يحتل فيه ما هو بصري مكانة بارزة. وبهذا أصبح جنس الشعر يعرف أشكال مختلفة، كالشعر المجسم أو المرصع، والقصيدة المشهية، والقصيدة المتعددة الأبعاد، وهي الأنماط التي مكنت الشعر من تحقيق التواصل مع القارئ. وثنائية الورقي والرقمي هذه ستشكل جانبا أساسيا في عملنا هذا.

وما دفعنا إلى اختيار موضوع "الإبداع وآليات التواصل في المنجز الشعري المغربي من الخطي إلى الرقمي" يكمن في اعتبارين اثنين: من جهة، اهتمامنا الشديد بالثقافة المغربية عموما، وبالأدب خصوصا، بحيث ظلت فكرة المساهمة في دراسته تراودنا منذ سنوات، وذلك رغبة في الكشف عن بعض جوانبه وأبعاده. ومن جهة أخرى، إذا كان الشعر المغربي قد شكل مادة للعديد من الدراسات منذ أواخر القرن الماضي، إلا أننا نلاحظ ندرة على مستوى الأبحاث حول الأشكال الجديدة في بناء القصيدة المغربية المعاصرة، والتي فرضها التطور التكنولوجي الحديث. وهذا يعني أننا سننبري بالدرس والتحليل لمجموعة من التغيرات التي عرفتها هذه القصيدة كي تبني تواسلا حقيقيا مع المتلقي.

وننتقل في هذه الدراسة من إشكالية أساسية تتلخص في تأكيد أو نفي خصوصية الشعر المغربي المعاصر فيما يرتبط بالمزوجة بين البعدين الجمالي والتواصلية. وهذه الإشكالية من شأنها أن تحيننا على مجموعة من الأسئلة، من بينها:

- ما هي مظاهر القصيدة المغربية المعاصرة في علاقتها بما أنتت به التكنولوجيا الحديثة؟

- ما هي الآليات التي يعتمد عليها الشعراء المغاربة من أجل مد جسور التواصل مع المتلقي؟

- كيف يحقق الشاعر المغربي المعاصر انسجاما بين الجمال كقيمة فنية والتواصل كهدف أساسي؟

- ما هي أوجه كل ما هو بصري في القصيدة المغربية المعاصرة؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي، مبدئيا، الاعتراف بكون الوسيط الإلكتروني قد أحدث تحولا جديدا على مستوى جماليات النص الأدبي، كما ساهم إلى حد كبير في توسيع آفاق التلقي. فالكتابة الأدبية لم تعد خاضعة للأدوات التقليدية ولرؤية المبدع لوحده، بل صارت ممارسة تستمد بعض مقوماتها من التقنيات الجديدة وتأخذ أفق انتظار المتلقي "الرقمي" بعين الاعتبار. إنها كتابة تسعى إلى جذب فئات عريضة من المتلقين، على اختلاف توجهاتهم وأعمارهم وتخصصاتهم وأذواقهم، ينصهر فيها الفكري مع الوجداني، والذاتي مع الجمعي.

بالإضافة إلى هذا، تستلزم الإجابة على إشكالية هذه الدراسة الاعتماد على متن شعري متنوع بما فيه الكفاية قصد الخروج باستنتاجات عامة. وبالفعل، سنستند في عملنا هذا على الدواوين التالية:

- "ويكون إحراق أسمائه الآتية"، و"الكائن السبئي"، و"بحار جبل قاف" للشاعر محمد السرغيني

- "أوراق الوجد الخفية"، و"سنايك العشق" للشاعر جمال بوطيب

- "زهرة الثلج"، و"تشيد السمندل"، و"أبياتي آياتي"، و"سنيغورتشكا عروس الثلج" لإدريس الملياني

- "من أي حزن يقدون هذا الوثر" لعبد السلام الموساوي

- "مشتعلا أتقدم نحو النهر" و"مهود السلالة" للشاعر رشيد المومني

- "الأعمال الكاملة" لمحمد الميموني
- "مسكن لدكنة الصباح" و"ورقة البهاء" لمحمد بنيس
- "السنبلة" للشاعر محمد بنعمارة
- "صاحبة السعادة" لعبد الحق بن رحمون
- "فاكهة الليل" و"لا أحد سواي" لصلاح بوسريف
- "دخان من الأزمنة المحترقة" لمحمد الحبيب الفرقاني
- "الأنخاب"، و"أنين الأعالي"، و"فتنة الأفاصي" للشاعرة وفاء العمراني
- "شيء له أسماء" لمالكة العاصمي
- "غواية الأكاسيا" لمحمد الطوبي
- "قيثارة وقمر" لنور الدين حيمر السفياني
- "الأعمال الكاملة" لمحمد علي الرباوي
- "سنتذكر ونندم" لجمال موساوي
- "لك الإمارة أيتها الخزامى" لحسن نجمي

يتعلق الأمر هنا، إذن، بأسماء طبعت المشهد الشعري بالمغرب في السنوات الأخيرة، وذلك من خلال إصدارات عديدة تعكس تجارب وهواجس شعرية متباينة، تمتزج فيها عناصر جمالية وتواصلية مختلفة، وتؤكد ذلك السعي المتواصل لرسم آفاق مغايرة للقصيدة المغربية.

ولعل الفاحص لهذه الأسماء قد يستنتج أنها تنتمي إلى "أجيال" مختلفة، وبالتالي فهي تعبر عن حساسيات متميزة. لكن هذا البعد التاريخي لا يدخل ضمن حدود هذه الدراسة التي تسعى إلى بلوغ هدفين أساسيين: من جهة، تحديد الملامح التواصلية في الشعر المغربي المعاصر؛ ومن جهة أخرى، إبراز ما استجد فيه من متغيرات على ضوء التحولات العميقة التي أتت كنتيجة لوسائل التكنولوجيا الحديثة. ويلتقي هذان الهدفان في كونهما يعكسان

رغبتنا في سد الفراغ الملحوظ على مستوى دراسة آليات التواصل في الشعر المغربي المعاصر كما أشرنا إلى ذلك آنفا.

ومن أجل بلوغ هذين الهدفين والإجابة على الإشكالية المطروحة في الآن نفسه، نعتمد في هذه الدراسة على المنهج البنوي كما هو مألوف في حقل النقد الأدبي، وهو ما يعني أننا ننتقل من اعتبار القصائد الشعرية أبنية كلية يتكامل فيها البعد الجمالي والبعد التواصلية. كما أن هذا المنهج يتأسس على تحليل هذه النصوص في حد ذاتها دون أن نولي اهتماما كبيرا للأبعاد الاجتماعية والنفسية، ما دام غرضنا هو التركيز على كيفية بناء القصيدة مع استحضر مسألة تلقيها بشكل أساسي.

وتشمل هذه الدراسة ثلاثة فصول متكاملة:

- نتناول في الفصل الأول مسألة الإبداع الأدبي من زاوية نظرية، ونتطرق في مبحثه الأول لبعض المفاهيم الأساسية من قبيل "الإبداع"، و"الكتابة"، و"القراءة"، و"التواصل". أما المبحث الثاني فندرس فيه التقاطعات السيكلوجية بين الإبداع والتواصل، وذلك من أجل التأكيد على وجود علاقة بين الأسلوب والخلفية النفسية في الإبداع، كما هو الحال في التواصل. ونخصص المبحث الثالث لعنقبات الكتابة الشعرية، حيث نركز فيه على الدور المهم لصورة الغلاف وتصميمها، والعنوان وموقعه من الغلاف انطلاقا من التماثل العنقوبي، وكذا الأبعاد السيميائية لهذا العنوان، وتعددته الفضائية ووظائفه، دون إغفال عنقبات أخرى مثل التعيين الجنسي، والإهداء (بنيتة وصيغته)، والخطاب التقديمي، والهوامش. أما المبحث الرابع فننتاول فيه الفضاء التشكيلي باعتباره عنقبة نصية داخلية، مع التركيز على التشكيل البصري، والذهني، والرقمي. ونتطرق في المبحث الخامس للمقومات الإبداعية الجديدة باعتبارها أساسا لشعرية الكتابة، التي أصبحت مقترحا جماليا وفنيا جديدا، كما نستعرض فيه بعض الأفكار حول الانتقال إلى الرقمي في ميدان الكتابة الإبداعية، وهو ما سمح بالمرور من القصيدة الخطية إلى القصيدة الرقمية؛ هذا دون أن ننسى التطرق لتوظيف السرد

والحديث اليومي في الكتابات الشعرية. ويتناول **المبحث السادس** مسألة بالغة الأهمية، ألا وهي **الرموز في هذه الكتابات**، سواء تعلق الأمر برموز الطبيعة أو التراث الديني والأسطوري. أما **المبحث السابع** فندرس فيه **الكتابة الإبداعية باعتبارها إيقاعا مفتوحا**، مع التركيز على فعل الذات في بناء هذا الأخير، وانتقاله من التفعيل إلى النغم من أجل خلق شعرية جديدة، كما نركز في هذا المبحث كذلك على مسألة التفجير اللغوي.

- ويشكل **الفصل الثاني** دراسة لأحد الجوانب الرئيسية في عملنا هذا، ألا وهو **الإبداع الأدبي بين التلقي التقليدي والتلقي الرقمي**. ونتطرق في **مبحثه الأول لأنواع القراءات**، كالقراءة التفاعلية سواء على ضوء نظرية التلقي أو في ظل الرقمنة، والقراءة التأويلية، ومسألة المتلقي الرقمي وأفق التأويل. أما **المبحث الثاني** فننتاول فيه **موضوع إغراءات القراءة**، مع التركيز على المحفزات الأسلوبية، وبنية الفراغات وتأويل البياضات. ونخصص **المبحث الثالث لمحفزات اللذة الشعرية والتعويض**، وذلك باعتبار الأولى مبدأ لعشق الأثر الأدبي والثاني تجسيدا لخلاص الشاعر والقارئ على حد سواء. ونتطرق في **المبحث الرابع لشروط القراءة**، مع التمييز بينها وبين الفهم، واعتبارها ممارسة مرتبطة بالتجربة. أما **المبحث الخامس** فنركز فيه على **عسر القراءة وتداعياتها**، أخذا بعين الاعتبار وجود عوائق نابعة من طبيعة النص، وأخرى نابعة من ذاتية القارئ (ذهنيته ونفسيته). و**ننتاول في المبحث السادس قضية التواصل الإيجابي مع النص الشعري** انطلاقا من وجود مفاتيح معينة كتجربة القارئ وملكته الإدراكية، دون أن ننسى آلية الإيحاء كجهاز تواصل مع النص، والخبرة المعلوماتية كآلية تواصلية أيضا.

- أما **الفصل الثالث** -والأخير- فننتطرق فيه **لمرتكزات الإبداع في النصوص الشعرية المغربية**، وهو عبارة عن دراسة تحليلية لآليات التواصل في العديد من الدواوين المغربية. و**ننتاول في المبحث الأول شعرية العتبات** اعتمادا على بنية العنوان ودلالاته الاعتبارية، وكذا لوحة الغلاف، مع الإشارة إلى انتقال هذا الأخير من وظيفته الجمالية إلى وظيفته التعبيرية

الإبداعية. بالإضافة إلى هذا، نتطرق للجوانب الإبداعية في إهداءات بعض الدواوين الشعرية، والتعلق بين السردى والشعري. ونخصص المبحث الثاني للتفجير اللغوي والمثير الإبداعي في النصوص الشعرية المغربية المعاصرة، وندرس فيه أربعة محاور أساسية: الدلالة وشعرية الغموض، والمنافرة والانزياح السياقي، والجوانب الدلالية للمعجم المستعمل في بعض القصائد، وتوظيف الرموز. أما المبحث الثالث فندرس فيه التشكيل الإيقاعي والصور النغمية في الشعر المغربي المعاصر، متناولين بذلك بنية الإيقاع، والتراكم الصوتي، ونظام التوازي؛ في حين نخصص المبحث الرابع لظاهرة التشكيل البصري الكاليفرافي في بعده الخطي والرقمي، ونقف فيه عند تقنية الأبيض والأسود، وجمالية الخط والتشكيل الداخلي، والرسومات، واللوحة القصيدة، دون أن نغفل أهمية التشكيل الرقمي في القصيدة المغربية المعاصرة ومدى استجابة القارئ لها، وكذا سمات النص الشعري الرقمي والسلطة التعبيرية للصورة، علاوة على التشكيل البصري والحركي في الآن نفسه، وبعض الجوانب المرتبطة بالعنصر السمعي. وسنقوم بدراسة هذه الجوانب التي يضمها الفصل الثالث اعتمادا على نماذج شعرية تنتمي لمجموعة من المبدعين المغاربة، أخذا بعين الاعتبار أن تحليل هذا الجانب، أو ذلك في ديوان معين يرجع بالأساس إلى قوة حضوره، و هو ما يعني أن مرتكزات الإبداع في النصوص الشعرية المغربية المعاصرة تتفاوت بحسب الدواوين والشعراء.

الفصل الأول :

الإبداع الأدبي : مقارنة نظرية

توطئة:

حين ننظر إلى مسألة الإبداع الأدبي من زاوية نظرية، نجد أنها شكلت مادة أساسية للعديد من الدراسات التي ربطتها بجوانب مختلفة، منها ما يتعلق بنفسية الأديب وحياته، وبالسياق الاجتماعي والثقافي، وبتطورها عبر الأزمنة والحقب. غير أن المؤلفات الأدبية، بحكم خصوصية خطابها مقارنة بخطابات أخرى، ما لبثت أن تحولت إلى أعمال تُدرس حسب جمالياتها ومقوماتها الفنية. وهذه المقاربة الجديدة للظاهرة الأدبية ميزت، على الخصوص، نظريات الشكلانيين الروس، الذين اعتبروا المناهج السابقة تؤدي إلى تحليل تسود فيه قراءات وتأويلات خارج النص الأدبي. ولقد ارتكزت إسهامات هؤلاء الدارسين على مفهوم جديد يستمد مشروعيته من مميزات الإبداع الأدبي في حد ذاته، دون ربطه باعتبارات خارجية أو غريبة عن بنية هذا النص، ألا وهو مفهوم "الأدبية" الذي يعكس رؤية فنية جديدة للأثر الأدبي.

وإذا كانت نظريات الشكلانيين الروس قد ذهبت بالنقد الأدبي نحو أفق مغاير وقتذاك، الشيء الذي ترتب عنه تطبيق مناهج ذات طابع بنيوي من أجل بيان الأبعاد الجمالية للعمل الأدبي، فقد ظهرت مقاربات أخرى بعد ذلك تنظر إلى هذا العمل من زاوية تواصلية، وهي المقاربات التي أعلنت "موت المؤلف" من خلال التركيز على دور القارئ في بناء النص الأدبي. وهذا البعد التواصلي للإبداع الأدبي يبنى على أسس سيكولوجية، ما يعني وجود علاقة بين الأسلوب والخلفية النفسية في الإبداع، كما هو الحال في التواصل؛ أو بعبارة أخرى، هناك تقاطعات سيكولوجية بين الإبداع والتواصل نظرا لكونهما ينبعان من قصديّة واضحة.

وما دام عملنا يركز على الإبداع و آليات التواصل في الشعر المغربي المعاصر، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار القيمة الكبيرة لعنات الكتابة الشعرية، بحيث إن صورة الغلاف وتصميمها، والعنوان وموضعه في هذا الغلاف، والتعيين الجنسي، والإهداء، والهوامش، هي

عناصر تسعى إلى إرساء دعائم التواصل مع المتلقي. بالإضافة إلى هذا، يكتسي الفضاء التشكيلي، سواء تعلق الأمر بالتشكيل البصري، أو الذهني أو الرقمي، أهمية بالغة في منح النص الشعري بعدا دلاليا خاصا، وذلك من خلال ما يوفره من تأويلات للمتلقي.

من جهة أخرى، وبحكم بروز الأدب الرقمي، غدا النص الشعري فضاء متميزا للتفاعل بين الشاعر والقارئ، وهو ما يعني أن التواصل بينهما أصبح أكثر متانة مقارنة بما هو عليه الحال في الأدب الورقي. كما أن القصيدة الحديثة استطاعت أن تُقحم في بنائها اللغوي أدوات السرد والحديث اليومي، مما ساهم في تعزيز هذا التواصل لكون هذه الأدوات ذات طابع مباشر. هكذا، لم يعد النص الشعري الحديث أو المعاصر بنية تستمد مقوماتها من القوالب التقليدية للقصيدة العربية، بل أضحت نظاما يتميز بإيقاعه المفتوح وشعريته الجديدة.

ونظرا لضرورة تعريف المفاهيم في حقل الدراسات الأدبية، وبحكم اعتناء العلماء بها قديما وحديثا، ارتأينا أن نستهل الفصل الأول من عملنا هذا بتحديد دلالات تلك التي تندرج في صميم موضوعنا. ولما كان هذا الأخير هو "الإبداع وآليات التواصل في المنجز الشعري المغربي المعاصر"، ولكون مصطلح "الإبداع" يحيل في الممارسة الأدبية على مفهومين اثنين هما "الكتابة" و"القراءة"، نرى أنه من الأنسب الانطلاق من دراسة مصطلحية مستفيضة لبيان معاني هذه المصطلحات الرئيسية، وما يرتبط بها من مصطلحات أخرى، وهو ما يعني أننا سنحدد الإطار المفاهيمي المرتبط بالحقل المعرفي الذي يندرج فيه عملنا.

المبحث الأول:
الإطار المفاهيمي: مفاهيم ومصطلحات

أ- مفهوم الإبداع

فيما يخص الإبداع لغة، ورد في لسان العرب "بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه، أنشأ أولاً، وقال أبو عدنان المبدع الذي يأتي أولاً لم يسبقه أحد، والبديع المحدث العجيب، والبديع الشاعر جاء بالبديع"⁽¹⁾.

أما في معجم مقاييس اللغة فإن "مادة" بدع تدل أساساً على إيجاد الشيء على غير مثال سابق"⁽²⁾. قال ابن فارس: "الباء والذال والعين أصلان: أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع و الكلال"⁽³⁾.

ومن الأصل الأول قولهم: "أبدعت الشيء قولاً أو فعلاً إذا ابتدأته لا عن سابق مثال"⁽⁴⁾. ومن الأصل الثاني قولهم: "أبدعت الراحلة إذا انقطعت عن السير بكمال أو ضلع، كأنه جعل انقطاعها عما كانت مستمرة عليه من مادة السير إبداعاً، أي إنشاء أمر خارج عما اعتيد منها"⁽⁵⁾.

ومن معاني "الإبداع" أيضاً "الاختراع". يقول الزمخشري في هذا السياق: "أبدع الشيء وابتدعه اخترعه". ومنه قولهم: "وأبدع الشاعر أتى بالبديع من القول المخترع على غير مثال سابق"⁽⁶⁾.

ويبدو أن "الإبداع" أعم من "الخلق". قال جميل صليبيبا: "وفرقوا بين الإبداع والخلق: فقالوا: الإبداع إيجاد شيء من لا شيء، والخلق إيجاد شيء من شيء. لذلك قال

1 - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1995.
2 - ابن فارس، مقاييس اللغة، مجمع اللغة العربية، دار عمران، القاهرة، ط 3، 1985.
3 - المرجع نفسه.
4 - المرجع نفسه.
5 - الزبيدي، تاج العروس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994.
6 - المرجع نفسه.

تعالى:(بديع السموات والأرض)"⁽¹⁾، ولم يقل بديع الإنسان بل قال: خلق الإنسان. فالإبداع بهذا المعنى أعم من الخلق"⁽²⁾.

إن، يمكن أن نستنتج من خلال هذه الأقوال طغيان البعد الفلسفي في تحديد مفهوم الإبداع. في هذا السياق، شكل تعريف المبدع والإبداع أحد انشغالات الفلسفة المشائية في مبحث الوجود، ونجد سندا لهذا القول فيما أورده "جيرار جيهامي" في مادة "إبداع" في معجمه المخصص للمصطلحات الفلسفية عند العرب، ونذكر منها ما أورده من تعريف الكندي للإبداع في الرسائل بأنه إظهار الشيء عن ليس، وتعريف الفارابي في كتابه "الجمع بين رأي الحكيمين" بأنه إيجاد شيء عن ليس"⁽³⁾.

وحين نعود إلى المعاجم الغربية نجدها تقدم نفس المعنى تقريبا، كما يدل على ذلك ما يرد في معجم "روبير" (Robert) الفرنسي، الذي يحدد "الإبداع" (Création) باعتباره "الفعل الذي يمكننا من إخراج شيء من لا شيء"⁽⁴⁾.

أما في الاصطلاح، تعددت تعريفات "الإبداع" في العصر الحديث، حتى أضحي تحديده من أعقد الأمور وأصعبها. وكل "محاولة من المحاولات التي بذلت لتعريف "الإبداع" كانت تنظر إلى جانب واحد من جوانب الإبداع بالرغم من أنه يشكل بنية معقدة ومتكاملة"⁽⁵⁾، "فالبعض نظروا إليه باعتباره القدرة على إيجاد شيء لم يكن موجودا من قبل، بينما نظر آخرون إلى "الإبداع" باعتباره ليس مجرد قدرة بل مجموعة من العمليات النفسية تظهر من خلالها منتجات جديدة وذات قيمة عالية، هذا بينما نظر فريق ثالث إلى "الإبداع" باعتباره ليس قدرات وليس عمليات بل منتجات متميزة، وتعريفات تتراوح وفقا لجوانب تركيز

1 - سورة البقرة، الآية 117 .

2 - مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

3 - جيرار جيهامي، معجم المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1998.

4 - Le Grand Robert de la langue française, 2^{ème} édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.

5 - تيسير صبحي ويوسف قطامي، مقدمة في الموهبة والإبداع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ص66.

العلماء على القدرات أو العمليات أو المنتجات أو السمات الشخصية أو عمليات التنشئة الاجتماعية وما شابه ذلك من الجوانب المناسبة⁽¹⁾.

ومن هذه التعريفات ما يرد في القول التالي: "الإبداع هو تقديم إنتاج جديد له ملامحه الفريدة التي لا يشاركه إنتاج آخر فيها"⁽²⁾، وهو كذلك "القدرة على الوصول إلى حلول جديدة ولكنها صادقة، أو القدرة على خلق منتجات خيالية مقنعة وذات معنى"⁽³⁾.

وحين نتأمل هذه التعريفات نجد أن جلها يركز على كون الإبداع هو الخلق على غير مثال سابق، وهو ما يعني أن المبدع يعتمد على مادة خام ليشكل بها عملا جديدا ومتميزا عما أتى به الأولون.

أما في حقل علم النفس فإن تعاريف "الإبداع" متعددة ومتداخلة، لكنها تشترك في أصل واحد هو كونها مأخوذة عن "ج Guilford"، الذي كان له الفضل في إدخال هذا الموضوع إلى دائرة البحث السيكولوجي، مما جعل معظم الدارسين إما يأخذون نفس التعريف أو يعدلونه بإضافة بعض التفاصيل دون مجاوزة أو معارضة.

ففي معجم علم النفس "لاروس" (Larousse)، الإبداع هو "القابلية أو الاستعداد إلى الخلق والتي توجد بشكل كامن لدى الفرد وفي جميع الأعمال، وترتبط ارتباطا وثيقا بالوسط الاجتماعي والثقافي. وهذا النزوع الطبيعي يتطلب شروطا مناسبة لكي يعبر عن ذاته، والخوف من الانحراف والرغبة في الامتثال الاجتماعية هما من عوائق الإبداع. ولتحرير المخيلة من هذه العوائق، أعد السيكولوجيون تقنيات للمناقشة الجماعية بحيث تكون

1 - شاكر عبد الحميد، علم نفس الإبداع، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، 1995، ص 62.

2 - يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 268.

3 - عبد المنعم الحنفي، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 4، 1994.

التعليمات هي التعبير عن الأفكار بما فيها تلك المفرطة في الغرابة، وكل واحد يطلق العنان لمخيلته دون خوف من النقد آنذاك تجد المشكلات الأكثر صعوبة حلولا غير متوقعة⁽¹⁾.

ويمكن أن نستخلص من هذا التعريف أن "الإبداع" يعرف بالخصائص التالية:

- إنه قدرة كامنة لدى جميع الأفراد بدرجات متفاوتة، وهذا معناه أنه مخالف لفكرة العبقرية.
- يظهر كضرب من ضروب مخالفة للإنتاج للمعتاد والمألوف و ضد الامتثالية.
- له علاقة بالمخيلة، فهو نشاط لا يستمد بالضرورة من المعلومات الموجودة.
- إنه شكل من أشكال حل المشكلات.

أما "تورانس" (Torrance)، وهو أحد كبار المنظرين في هذا المجال، فيعتبر الإبداع "عملية الإحساس بالثغرات أو العناصر المفقودة لتكوين الأفكار أو الفروض الخاصة بها، واختيار تلك الفروض، وتحصيل النتائج وربما إعادة وتعديل الفروض"⁽²⁾. ويتضح في هذا التعريف بأن "تورانس" يؤكد بشكل كبير على تميز الإبداع بأنه ليس فقط نمطا من أنماط معالجة المعلومات بل طريقة لإضافة عناصر مفقودة في المشكل وإنتاج أفكار جديدة لم تكن معطاة منذ البداية.

ونحن حينما نتحدث عن الإبداع، وخاصة الإبداع الفني، فإننا نستحضر اللغة واستخدامها من طرف المبدع باعتبارها وسيلة أو أداة للتعبير (سواء تعلق الأمر باللغة المكتوبة أو المنطوقة) من أجل التواصل مع المتلقين. لكن العملية الإبداعية لا تتأني إلا من خلال عنصرين أساسيين هما الكتابة والقراءة، الشيء الذي يدفعنا إلى الوقوف عند هذين المصطلحين باعتبارهما أساسا للإبداع، مع التركيز على بعدهما التواصلية.

¹-Norbert Sillamy: *Dictionnaire de psychologie*, Larousse Bordas, Canada, 1997, p. 67.

²- Torrance. E.P., *Guding creativite talent, englewood cliffs*, Prentice Hall, 1962, p. 82.

ب- مفهوم الكتابة:

لغة، ترجع مادة "كتب" إلى الجمع، وجاء في "مقاييس اللغة" "كتبت البَلْعَة، إذا جُمعت شفرة بحلقة"⁽¹⁾، وقال الفيروز آبادي "تكتبوا تجمعوا"⁽²⁾. والكاتب من كتب الشيء يكتبه كتبا وكتابا وكتابة، وكتبه خطه والكتاب مصدر، والكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصياغة والخياطة"⁽³⁾.

بالإضافة إلى معنى الجمع والخط، ترد كلمة "كتب" في المعاجم اللغوية بمدلول الإيماء: "اكتتبه استملاه (...)"، وفي التنزيل العزيز: "اكتتبهها فهي تملئ عليه بكرة وأصيلا"⁽⁴⁾.

أما في المعجم الفرنسي "روبير" (Robert)، فكلمة "كتابة" تعني "كل ما هو منطوق ويخط باليد"⁽⁵⁾، في حين أن معجم "أكسفورد" الإنجليزي يحدد معانيها كما يلي:

- هي متتالية من الحروف، الكلمات أو علامات مطبوعة على ورق.
- هي نشاط أو مهارة الكتابة.
- نشاط أو مهمة لتأليف نص من أجل الطبع"⁽⁶⁾.

وإذا كانت "الكتابة" ترد اصطلاحاً بمعنى جمع الحروف المنظومة وتأليفها بالقلم، كما يقول الجرجاني في التعريفات: "الكتاب"، يقال في عرف الأدباء لإنشاء النظم، والظاهر أن المراد هنا لا الخط"⁽⁷⁾، فإنها تشير في النقد الأدبي إلى جنس أدبي قائم الذات يقف بإزاء الشعر والخطابة. وقد كان الكتاب يأخذون أنفسهم بالنتق ثقافة واسعة، وهي ثقافة مازالوا

1 - أحمد بن فارس بن زكرياء أبو الحسين، مقاييس اللغة، المكتبة الوقفية، المدينة المنورة، 1979.

2 - مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005.

3 - ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق.

4 - سورة الفرقان، الآية 5.

5 - Le Grand Robert de la langue française, op. cit.

6 - The New Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2010.

7 - علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

ينكبون عليها حتى وقفوا على تصاريف الكلام ووجوه استعماله، وميزوا بين جيده ورتبته ومقبوله ومرذوله. إن هذا الارتقاء من الكتاب في هرم البلاغة لا يمكن تفسيره إلا من خلال انهماك هاته الفئة على تزيين الألفاظ وتحسين الأساليب وتصفية الكلام من كل ما من شأنه أن يشينه ويعيبه.

من هنا أخذ كوكبة من النقاد في سن الشروط التي ينبغي على الكتاب مراعاتها في مكاتباتهم، ومنها مخاطبة كل فئة من المتلقين بمقدار فهمهم. يقول ابن الأثير: "واعلم أنه ينبغي أن تستعمل في كتابك، إن كنت كاتباً، مخاطبة كل فريق من الناس على قدر طبقاتهم، وقوتهم في الفهم"⁽¹⁾.

في هذا الإطار، يعتبر كتاب "أدب الكاتب" الذي ألفه محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة من طلائع الكتب التي اهتمت بالكتابة والكاتب، بعدما ساد من قبل الاهتمام بالشعراء. ففي بداية العصر العباسي ظهرت بوادر التأليف بعد عصور الرواية، فتطورت الكتابة بفعل إتقان كثيرين من الفرس والموالي للعربية، حيث اتخذوها لسانهم في التعبير عن عقولهم ومشاعرهم، وأظهروا في ذلك براعة منقطعة النظير، فتطورت الكتابة النثرية. وبذلك أضحى "اختراع الكتابة حدثاً مهماً في إرسال الرسالة، ولكنه كان أكثر أهمية في تلقيها. فتدوين الرسالة يعني أنها مهيأة لديمومة التلقي وصيرورته، وأنها مهيأة لإطلاع أكبر قدر من القراء عليها، وما كان تعلم القراءة إلا من أجل الاطلاع على المكتوب من الكلام، من أجل تلقي كل رسالة مكتوبة، وبفضل اختراع الكتابة لم يعد المتلقون كثراً فقط، بل أصبح التلقي نفسه مستمراً باستمرار بقاء الرسالة المكتوبة، ليظل باباً مفتوحاً دون انقطاع، وأمكن بذلك تجاوز

¹ - ضياء الدين ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تح: مصطفى جواد وجميل سعد، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، (د.ت)، ص 23.

فردية المتلقي إلى كثرته...]ويفضل ذلك أيضا لم يعد الاستقبال مقصورا على وقت بث الرسالة، فزمان إرسالها واحد أما استقبالها ففي كل زمان يمكن أن تقرأ فيه⁽¹⁾.

وكما هو معلوم، ارتبطت القراءة أساسا بتاريخ الكتابة وما واكبها من تطورات كانت سببا في عدة تغيرات أهمها ابتكار حوامل جديدة للكتابة، وبالتالي للقراءة: فمن الجلود والحجر والطين والخشب إلى الورق، دون أن ننسى اختراع "غوتنبرغ" للطباعة في القرن الخامس عشر، وهو ما شكل حدثا بارزا في تاريخ الإنسانية، بل كان بمثابة فتح جديد وثورة مهمة ساعدت على تنامي التأليف وانتشاره في مختلف دول المعمور. وقد سهل هذا الانتشار الواسع للتأليف الوصول إلى الكتب والمخطوطات، مما أدى إلى ارتفاع عدد القراء، وبالتالي ارتفاع نسب القراءة.

ت- مفهوم القراءة:

يعد لفظ "قراءة" أحد المصادر الثلاثة للجزر اللغوي "قرأ". وإذا تتبعنا هذا المصطلح في المعاجم من أقدمها إلى أحدثها نجد أن فعل "قرأ" ارتبط أساسا بالقرآن الكريم، حيث ورد في كتاب العين للخليل: «قرأت القرآن عن ظهر قلب أو نظرت فيه، وقرأ فلان قراءة حسنة فالقرآن مقروء، ورجل قارئ أي عابد ناسك وفعله التقري»⁽²⁾.

وقد احتفظ أبو منصور بن أحمد الأزهري في معجمه تهذيب اللغة بارتباط فعل "قرأ" بالقرآن الكريم، لكنه أشار إلى معنى آخر هو الضم والجمع. يقول: «قرأت القرآن لفظت به مجموعا أي ألقيته، والقرء عنده الوقت، ويقال هذا قارئ الرياح لوقت هبوبها، كما أضاف

¹ - سمير شريف إستيتية، "ثلاثية اللسانيات التواصلية"، عالم الفكر، الكويت، مج 34، عدد 3، يناير - مارس 2006، ص 22.

² - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، جمع، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 369.

معنى آخر وهو الدنو والاقتراب يقال: أقرأت من أهلي إذا دنوت وأقرأت حاجتك وأقرأ أمرك، قال بعضهم: دنا وقال بعضهم استأخر»⁽¹⁾.

وجاء التأكيد على معنى الجمع أيضا في لسان العرب لابن منظور: «والأصل في اللفظ الجمع وكل شيء قرأته فقد جمعته، ورجل قرأه حسن القراءة من قوم قرأين»⁽²⁾.

علاوة على هذا، نلاحظ أن القاموس المحيط أتى ببعض المشتقات مثل "أقراء": فأقراء الشعر أنواعه وأنحائه وتقرأ تفقهه، وقرأ عليه السلام أبلغه⁽³⁾. وما يهمنا في هذا السياق هو إضافة معنى الإبلاغ إلى المعاني السالفة الذكر.

انطلاقا مما سبق يمكننا استخلاص أن فعل "قرأ" ارتبط بمعاني أشارت إليها جل المعاجم العربية القديمة، وهي:

- الضم والجمع.
- الدنو والاقتراب أو ضدهما التأخر.
- التفقه والتتسك.
- الإبلاغ.

وعند استقراءنا للمعاجم العربية الحديثة نجد أن فعل "قرأ" احتفظ بالمعنى المشترك بين المعاجم القديمة، أي الضم والجمع مع التركيز على قراءة القرآن الكريم، لكن هذا المعنى أصبح يشمل قراءة أي نوع من الكتب والمخطوطات. فصاحب "معجم الرائد" أورد التعريف التالي: «قرأ يقرأ قرءا وقراءة وقرآنا: الكتاب نطق بكلماته أو الكتاب ألقى النظر عليه وطالعه ولم ينطق بكلماته»⁽⁴⁾.

¹ - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مرجع سابق، ص 35.

² - ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 51.

³ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ترتيب وتوثيق خليل مأمون سيحا، دار المعرفة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص 1038 .

⁴ - جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 2003، ص 192.

وعليه؛ أن فعل القراءة بدأ ينزاح عن المعاني السابقة، مع الإشارة إلى التمييز بين ضريين من القراءة: القراءة الصامتة بتمرير العين بين الأسطر والجمل، ونظيرتها الجهرية، أي نطق الكلمات بصوت مرتفع، وهذا ما تدل عليه بعض المعاجم الأجنبية كما سنوضح ذلك لاحقاً. في هذا السياق، يورد "منجد الطلاب" ما يلي: «قرأ قراءة وقرأنا وقرأ: الكتاب نطق بالمكتوب فيه أو ألقى النظر عليه وطالعه»⁽¹⁾.

هذا فيما يخص المعاجم اللغوية، أما الاصطلاحية فقد انفقت على معنى مشترك هو التلاوة. هكذا نجد في موسوعة "كشاف اصطلاحات العلوم" للتهانوي أن "القراءة" هي: «بالكسر وتحقيق الراء المهملة عند القراء أن يقرأ القرآن سواء كانت القراءة تلاوة بأن يقرأ متتابعاً، أو أداء بأن يأخذ من المشايخ»⁽²⁾. ومن هنا جاءت القراءة والرواية والطريق في علم القراءات.

ويتضح مما سبق أن المعاجم اللغوية والاصطلاحية العربية لا تقدم تعريفات وافرة لمادة "قرأ"، بل تدور حول مفهوم مشترك هو الجمع والضم مع إضافة بعض المفاهيم كالتلاوة مثلاً. وليس الأمر كذلك في المعاجم الأجنبية، كما يتبين من خلال المعجم الفرنسي "لاروس"، الذي يحدد عدة معان لمصطلح "القراءة" أهمها:

- الأثر المقروء
- نطق ما هو مكتوب بصوت مرتفع
- تعلم القراءة أو فن القراءة
- فك رموز ما هو مكتوب وفهم محتواه
- الطريق التي يتم سلكها لفهم الشيء

¹ - المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط 36، 2015، ص 216.

² - محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات العلوم والأدب، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1992، ص 1316.

- التّأويل⁽¹⁾

أما في المعجم الإنجليزي "أكسفورد"، يرتبط فعل القراءة بالتحليل والتفسير مع التركيز على الانطباعات التي تنشأ أثناء قراءة مخطوط معين وكذا الدلالات والمعاني المستخلصة. وبالتالي، فإن استقراء معاني مصطلح "القراءة" في المعاجم اللغوية والاصطلاحية العربية والأجنبية يمكننا من استخلاص ما يلي:

- مصطلح القراءة في المعاجم العربية القديمة ورد لصيقا بقراءة الذكر الحكيم، وقد جاء بمعنى مشترك هو الجمع والضم مع إضافة معاني أخرى في وقت متأخر أهمها التلاوة.

- من الملاحظ أن ما تقدمه المعاجم الأجنبية حول المصطلح هو أوفر مما تقدمه المعاجم العربية خصوصا من الناحية الاصطلاحية، فهي تقترب كثيرا من المعنى المتداول حاليا.

- ارتباط مصطلح القراءة بما هو مكتوب، فتاريخ القراءة مرتبط أساسا بتاريخ الكتابة

- مصطلح القراءة من المصطلحات الغنية معجميا، فهو يشير إلى مساحة واسعة من الدلالات.

- من الناحية الدلالية، عرف مصطلح "القراءة" تطورا وتحولا في معناه، فمن معنى الضم والجمع إلى المعنى البسيط المتمثل في القدرة على التعرف على حروف وكلمات مقروء معين والنطق بها سواء بصوت منخفض أو مرتفع أو حتى عن طريق اللمس، وهذا ما ينطبق على الجانب الآلي والميكانيكي للمصطلح، وصولا

¹ - Dictionnaire Larousse, Paris, Editions Larousse, 2005.

إلى تلك العملية المعقدة التي تشمل الفهم والإدراك والتأويل وإمعان النظر في المقروء بغية تأويله ونقده.

ومصطلح "القراءة" من المصطلحات التي عني بها كثيرا حيث تم تداولها في مجالات شتى، فمن المجال المعجمي إلى المجال النقدي، ثم السوسولوجي والسيكولوجي، وصولا إلى استعماله في المجال البيداغوجي، بل برزت صيحات متأخرة اعتبرت أن للقراءة تاريخا يجب أن يدرس ويدرج ضمن الأبحاث التاريخية.

من جهة أخرى، يعتبر مجال النقد الأدبي من أبرز المجالات التي اهتمت بمصطلح القراءة، بحيث تناوله العديد من الباحثين دراسة وتحليلا، وألفت فيه الكثير من الكتب والدراسات. وقد ارتبط مفهوم القراءة في النقد الأدبي الحديث بمفهوم النص، إذ غدت العلاقة بينهما علاقة ترابط وتداخل، فالنص نداء والقراءة استجابة لهذا النداء.

وقد قامت نظريات القراءة الحديثة على إعادة بعض الحقوق للقارئ أو المتلقي من قبيل الفهم والتأويل والتفسير، بحيث ظلت نظرية الأدب لمدة طويلة جدا تولى اهتماما للنص الأدبي ارتباطا بمؤلفه دون اعتبار لشخصية القارئ. وهذا ما يؤكد عليه الدكتور حميد لحميداني في مقدمة كتابه: **القراءة وتوليد الدلالة** حين يقول:

"ارتبط فعل القراءة في التاريخ الأدبي العربي وغير العربي بفكرة التقاط مفهوم الرسالة من النص، وكان هذا التصور راسخا في أذهان أغلب النقاد والقراء الفعليين. وقد ساهم الانشغال بالنصوص الدينية ومحاولة فهمها في تثبيت هذا التصور وانتقال التعامل به إلى النصوص الأدبية البشرية حتى أن مفهوم النص والمعنى النصي كان دالين دائما على

مضمون ثابت في مواجهة قراء متعاقبين عليهم دائما أن يصلوا إليه باعتباره عين الحقيقة في كل الظروف والأحوال"⁽¹⁾.

وهذا يبين لا محالة أن النقد العربي القديم تركزت فيه سلطة المؤلف إلى حد جعل النقاد يعتبرون أن النصوص عبارة عن مستودعات للمعاني، وأن القراءة ليست شيئا آخر سوى إفراغ هذه المستودعات من محتواها. وقد أدى ارتباط مفهوم القراءة بالتأويل إلى كسر أسطورة المعنى التي تم تداولها لحقب كثيرة، ليصبح للقارئ شأن في إنتاج هذا المعنى عن طريق الفهم والتأويل. وميلاد القارئ يرجع بالأساس للضجة التي أحدثها المفكر الفرنسي "رولان بارت"، وذلك بإعلان موت المؤلف وانبعاث شخصية القارئ، هكذا أصبحت دلالة النص تستمد من النص كتناص في علاقته مع القارئ"⁽²⁾.

وقد ترتب عن هذه الضجة بزوغ تيارات نقدية اهتمت بالقارئ ومكانته أهمها نظرية جمالية التلقي أو ما يعرف بمدرسة "كونستانس" الألمانية التي برزت في القرن العشرين على يد الناقلين "هانس روبرت ياكوبس" و"ولفانجايزر".

ومن بين الناقلين الذين اهتموا كثيرا بمصطلح القراءة هناك الباحث الفرنسي "فانسون جوف" الذي يعتبر من أبرز الدارسين المعاصرين الذين أولوا حيزا كبيرا لهذا المصطلح. وقد تطرق إلى مسألة القراءة من عدة زوايا (مستوياتها، فعاليتها، رهاناتها). فالقراءة عنده نشاط بأوجه متعددة، أولها أنها سيرورة ذهنية فيزيولوجية، أي أنها «عملية إدراك وتحديد وتخزين للعلامات تسبق كل تحليل للمحتوى»⁽³⁾. وهي كذلك سيرورة معرفية، أي تحويل الكلمات ومجموعاتها إلى عناصر دالة، ثم القراءة باعتبارها سيرورة عاطفية.

¹- حميد حميداني، القراءة وتوليد الدلالة. نحو تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003، ص 5.

²- نور الدين السفياني، مفهوم القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مطبعة أنفو برانت، فاس، 2011، ص 45.

³- فانسون جوف، القراءة، ترجمة وتقديم ايت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2013.

فالقراءة، حسب فانسون جوف، لا تستدعي فقط قدرات القارئ الذهنية، بل تستدعي عواطفه وأحاسيسه وبالتالي انفعالاته. وهذه الأخيرة هي التي تمثل مبدأ التماهي الذي اعتبره محركا جوهريا لقراءة العمل التخيلي. فكل قراءة تثير في القارئ مجموعة من الانفعالات (اهتمام، تعاطف، إعجاب) إلى حد أنه قد ينسج علاقات أو ربطا عاطفيا مع شخصيات العمل الأدبي⁽¹⁾. من هنا نستخلص أن القراءة هي عملية معقدة تتداخل فيها عناصر ومستويات متعددة.

وفي الحقل الفلسفي، وخصوصا عند رائد الفكر الفلسفي المعاصر "جون بول سارتر"، نلاحظ أن مصطلح "القراءة" يتم تحديده انطلاقا من مسلمة مفادها أن الذات الإنسانية ذات كاشفة للوجود. من هنا جاء تعريفه للقراءة باعتبارها "عملية إبداعية لا تقوم على النص فقط بل تقوم على الذات القارئة التي تخلق وتبدع الموضوع الجمالي للنص"⁽²⁾. هذا يعني أن القراءة عند "سارتر" -باعتبارها عملية معقدة- تقوم على مفهومين أساسيين هما: الإدراك (فرض النص الأدبي نفسه على القارئ) والخلق (إعادة إبداع النص من طرف الذات القارئة).

ث- مفهوم التواصل:

إذا توقفنا عند المعاني اللغوية لمفهوم "وصل" في معجم لسان العرب، نجد من بين التحديدات ما يلي:

"الوصل ضد الهجران.

التواصل ضد الهجران.

¹ - فانسون جوف، القراءة، مرجع سابق، ص ص 26-27-28.

² - نور الدين السفياني، مفهوم القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 45.

يقال وصل رحمه يصلها وصلا وصلة ما بينه وبينهم من علاقة القرابة والصهر⁽¹⁾.

وجاء في "المعجم الأساسي":

"اتصل يتصل اتصالاً-الشخص بالشخص- اجتمع به أو خاطبه.

وتواصل يتواصل تواصلاً-الشخصان وغيرهما، اجتمعا واتفقا⁽²⁾.

إن المتأمل في هذين التحديدين يخرج بمجموعة من الملاحظات، أهمها أن ابن منظور يعرف التواصل بالنفى أو السلب، أو بالأحرى التضاد: الوصل ضد الهجران والتواصل ضد التصارم. كما أن الهجران والتصارم، أي الفرق والقطيعة، حالتان سلبيتان وعلان مذمومان، في حين أن الوصل والتواصل حالتان إيجابيتان ومحمودتان. أما "المعجم الأساسي" فيركز على المعنى الإيجابي في التواصل، لأنه يفيد الاجتماع والاتفاق.

وإذا انتقلنا إلى المعاجم الغربية، نجد أن مفهوم "التواصل" يأخذ عدة تحديدات كما يتبين ذلك من خلال المعجم الفرنسي "روبير". وهي كالتالي:

- إرسال شيء ما.

- التحدث عن شيء ما.

- التفاوض مع شخص ما.

- الانتقال من مكان إلى آخر.

- مشاركة الآخرين في إحساس أو وضع أو شأن⁽³⁾.

1 - ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق.

2 - العربي اسليماني، التواصل التربوي. مدخل لجودة التربية والتعليم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص17.

3 - Le Grand Robert de la langue française, op. cit.

وقد وأضاف ملحق روبيير الكبير، سنة 1979، تعريفاً جديداً للتواصل، إلى التعاريف الأربعة الموجودة معنى خامساً علمياً وهو تدخل العلاقة الديناميكية في عمل ما، أي نظرية التواصل والضبط الآلي أو السبرنتيكا⁽¹⁾. وهذا يعكس التواصل الرقمي الذي يتجلى في ذلك التلاقح الفكري عبر افتراض الآلة الرقمية المتنامية في الوقت المعاصر، وهو ما غير مفهوم التواصل السابق بحيث بات أكثر سرعة وفاعلية، باعتباره منظومة اتصالية عالمية تتخطى الحواجز والقوانين.

ويرد في معجم لاروس "أن التواصل فعل وجود صلة أو علاقة عامة مع الآخرين، وتكون بواسطة اللغة، أي تبادل الحديث بين متكلم ومستمع تكون بينهما استجابة. وهو كذلك إرساء علاقة أو صلة بين الأشياء، وإيصال شيء أو نقله إلى شخص آخر، ومشاركة الآخرين في إحساس، أو وضع أو شأن، ودخول في علاقة مع الآخر باقتباس جزء من أفكاره وأحاسيسه⁽²⁾."

وبالتالي، فإن التواصل هو الإبلاغ، أي نقل خبر ما من شخص إلى آخر أو إقامة علاقة مع شخص معين. كما يدل على الشيء الذي تم تبليغه، والوسائل التقنية التي يتم التواصل بها. وهذا يوضح أن معنى التواصل في المعاجم الفرنسية يقوم أساساً على مفهومي العلاقة والمشاركة، والربط بين الأشخاص والأشياء، والإيصال والنقل والاستجابة، وتبادل الأفكار بين الأفراد، ومشاركة الآخرين في الأحاسيس والمشاعر.

¹- نور الدين رايص، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس، ط1، 2007، ص ص 23-24.

²- Dictionnaire Larousse, Paris, , op. cit

أما على المستوى الاصطلاحي، يتفق جل المهتمين بمجال التواصل على أن هذا المفهوم صعب التحديد والضبط لكونه يفتح على حقول معرفية مختلفة، ويتقاطع مع مفاهيم متعددة. في هذا السياق، يرى المفكر المغربي طه عبد الرحمن أن لفظ "التواصل" يدل على معان ثلاثة متميزة فيما بينها، وهي على الشكل التالي:

أحدها، نقل الخبر، ولنصطلح على تسمية هذا النقل بـ "الوصل".

الثاني، نقل الخبر، مع اعتبار مصدر الخبر الذي هو المتكلم، ولنطلق على هذا الضرب من النقل اسم "الاتصال".

الثالث، نقل الخبر مع اعتبار مصدر الخبر الذي هو المتكلم ومقصده الذي هو المستمع معاً، ولندع هذا النوع من النقل باسم "الاتصال".

ويطلق على التواصل في سياق آخر "البلاغ" كترجمة لـ (Communication)، كما أنه أطلق على عناصر نموذج البلاغ - أي التواصل - التسميات التالية:

الناقل مقابل المرسل.

المنقول إليه مقابل المرسل إليه.

أداة النقل مقابل الرسالة⁽¹⁾.

وإذا انتقلنا إلى التحديدات الغربية نجد مجموعة من التعريفات المتباينة لمفهوم التواصل، فهو يختلف من علم إلى علم، ومن مجال إلى آخر، إذ أنه في علم النفس غيره في علم الاجتماع، وفي التربية غيره في الإدارة، إلخ. هكذا، يشير الباحث "جان كازنوف" (J.Cazeneuve) إلى كون الأصل الاشتقاقي لفعل التواصل (Communiquer) يعني جعل الشيء مشتركاً (Commun). "فالتواصل يعني عملية انتقال من وضع فردي إلى

¹- طه عبد الرحمن، أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص ص 2-3.

وضع اجتماعي وهو ما يفيد فعل "اتصل" الذي يتضمن الإخبار والإبلاغ والتخاطب، ويتعلق بنقل الرسائل أو الرموز الحاملة للدلالات. ويمكن للتواصل كنشاط تبادلي أن يتم بواسطة الأصوات أو الإشارات أو الصور، أو العلامات المكتوبة⁽¹⁾.

ويرى الباحث "ميرر كلود" (Meyer Cloud) أن التواصل "عبارة عن مجموعة من السيرورات الفيزيائية والسيكولوجية، التي يتم بها تبادل الرسائل والانخراط في علاقات بين مرسل ومستقبل، ويتعبير أدق تبادل بين دماغ مرسل ودماغ مستقبل. ولأن الإنسان ليس آلة، فهو يقحم مشاعره، وأحاسيسه، لأنه متفرد، متميز، لا يحتاج دائما إلى الكلام لكي يتواصل مع الآخرين. فعمليات التواصل الأكثر وقعا قد تجري أحيانا أثناء الصمت"⁽²⁾.

وفي المجال السيكولوجي يعرفه "وارن" (Warren) بأنه "نقل انطباع أو تأثير من منطقة إلى أخرى دون النقل الفعلي لمادة ما، وقد يشير إلى نقل انطباعات من البيئة إلى كائن وبالعكس، من فرد إلى آخر"⁽³⁾.

ويشكل التواصل حسب تعبير الباحث السيكولوجي المعرفي "وينكن" "أسلوبا معرفيا، وهو عامل أو بعد تتداخل فيه عدة مجالات في الشخصية سواء المجال المعرفي، بما فيه من عمليات إدراك وتفكير وتذكر، وحل المشكلات، أو ما يتصل بالمجال الوجداني"⁽⁴⁾.

انطلاقا من التعريفات اللغوية والاصطلاحية السابقة، يمكن أن نستخلص ما يلي:

- التواصل ليس مجرد تبليغ للمعلومات بطريقة خطية أحادية الاتجاه.
- التواصل تبادل للأفكار والأحاسيس والرسائل التي قد تفهم بنفس الطريقة من طرف كل الأفراد المتواجدين في وضعية تواصلية.

¹ - جاكسون، موانان، ميكي، هابرماس وآخرون، **التواصل نظريات ومقاربات**، ترجمة عز الدين الخطابي وزهور حوتي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2007، ص 8.

² - عز الدين الزياتي، **التواصل اللفظي وغير اللفظي**، دار القلم، الرباط، ط 2، 2008، ص 9.

³ - المرجع نفسه، ص 10.

⁴ - خالد العبيوي وعبد الإله شريط، **تنشيط التواصل**، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، 2008، ص 19.

- التواصل سيرورة يشكل فيها الجانب الوجداني والمعرفي والاجتماعي مكونا رئيسيا.
- وجود مصطلحي "تواصل" و"اتصال" في الاستعمالات المعرفية والعلمية باللغة العربية كترجمة للمصطلح الغربي (Communication).

المبحث الثاني:
الإبرام والتواصل: تقاطعات سيكولوجية

أ- الإبداع والظفية النفسية:

إن "الإبداع" أو "النظم" في الأصل هو مكابدة ومعاناة وإجهاد نفسي وفكري من لدن المبدع؛ وثمة إشارة من بعض النقاد القدامى إلى كون الإبداع اشتغالا على المستوى الداخلي بالدرجة الأولى، إذ قبل أن يستوي العمل الفني ويكتمل اللازم إعمال الفكر. فهذا ابن طباطبا يجعل الفكر بمثابة وعاء تتم داخله عملية مخض المعاني، وهي اللحظة التي تسبق الإخراج الفعلي للإبداع في شكل بناء لغوي: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه." (1).

وقد أكد عبد القاهر الجرجاني على هذا الجانب الداخلي الذي يسبق عملية نظم الكلام وتركيبه، مشيرا إليه بمصطلح "النفس"، يقول: "وأنتك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك، بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولاحقة بها" (2).

إن الكلم ترتب بحسب المعاني في النفس. في هذا السياق، يقول الجرجاني مفرقا بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة: "نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن المعنى، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمها ما تحراه [...] وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تفتقي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس" (3). وهذا يبين أن الألفاظ ترتب بحسب المعاني التي هي حصيلة عمل نفسي مضم.

كما لا يستقيم الحديث أيضا عن "التواصل" دون ذكر التفاعلات النفسية والاجتماعية التي تسبق كل رغبة في التواصل والتبليغ. فالمرسل يكون تحت تأثير دوافع اجتماعية،

1- محمد بن أحمد طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2005، ص 11.

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 2004، ص 83.

3- المرجع نفسه، ص 81.

ويتدخل في إطار من الهواجس النفسية للحفاظ على توازن شخصيته. والمقصود بالإطار النفسي والاجتماعي "مجموع العناصر والعوامل التي تتفاعل مجتمعة وتؤثر في قرارات كل شخص أثناء عملية التواصل من حيث انتقاء واختيار البيانات التي سيوليها الأهمية أثناء الاستعداد للتواصل. والكيفية التي سيتبادل بها المعلومات انطلاقا من البيانات المجمعّة. وذلك أخذًا بعين الاعتبار لصورته عن ذاته وصورته عن الآخر. والشروط الاجتماعية التي تحكم تواصله مع ذلك الآخر" (1).

أما إذا نظرنا للإبداع عند الدكتور مصطفى سوف فإننا نجدّه يعتبره ظاهرة سلوكية، أي ضربا من النشاط النفسي. يقول في المسلمة العامة لبحثه: "إذا كنا نقصد ببحثنا هذا القيام بدراسة سيكولوجية لعملية الإبداع، فمعنى ذلك التسليم بأن الإبداع ظاهرة سلوكية، باعتبار أن السلوك هو موضوع علم النفس" (2).

واعتبار الإبداع الفني ظاهرة سلوكية يعني إخضاعه للدراسة العلمية كأية ظاهرة أخرى من ظواهر السلوك. في هذا الإطار، يضيف سوف: "ونحن من جانبنا أن إجلالنا العميق للإبداع الفني ليس من شأنه أن يحملنا على التخلي عن الرجاء في إخضاعه للبحث العلمي الدقيق، مهما بدا هذا الإبداع غامضا أو مدهشا، فإيماننا بالعلم يحملنا على الإيمان بإمكان تفسير أية ظاهرة تفسيريا علميا" (3).

وينطلق سوف في دراسته عن الإبداع من القاعدة السيكولوجية التي تقضي بأن أية ظاهرة من ظواهر السلوك لا يمكن تفسيرها بعزلها عن مجالها. والمجال الذي يقصده هذا

¹ - عبد الرحيم تمحري، "تقنيات التواصل والتعبير"، مجلة علوم التربية، ع 8، الرباط، 2007، ص 7.
² - مصطفى سوف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1981، ص 109.
³ - المرجع نفسه، ص 10.

الباحث يضم البيئة الاجتماعية، وشخصية الشاعر، وطبيعة العلاقة بينهما. ويعتبر "الكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر والمجتمع خطوة هامة في تفسير عملية الإبداع الفني"⁽¹⁾.

فالعلاقة بين الشاعر ومجتمعه، في نظر سويف، تتضمن صراعا تتعرض له الشخصية بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة، فهناك حالة "أنا و آخرون"، أي أنه يحدث تصدع في "النحن". وهذا الصدع يحدث توترا دافعا إلى فعل الإبداع"⁽²⁾، مما يعني أن ظاهرة الإبداع بوجه عام، سواء في الشعر أو غيره من الميادين، هي علاقة مشروطة، وشرطها هذا يتجلى في ظهور علاقة معينة بين المبدع "العبقري" ومجتمعه، وهو ما يفضي إلى تحقيق الاندماج والتكامل الاجتماعي مع الآخرين من أجل إنتاج العمل الفني في نهاية الأمر.

إذن؛ يكمن جوهر الإبداع، من حيث الدافع، في الانفعال، وهذا هو منظور "برجسون"، الذي يقول: "إن جوهر الإبداع هو الانفعال. ويعرف الانفعال بأنه هزة عاطفية في النفس".

إن نجاح الإبداع بصفة عامة يتطلب من المبدع جهدا نفسيا وتأملا ذاتيا حتى يستوي؛ فمتى هيا المبدع لنفسه هذه الأرضية كان ذلك فاتحة لولادة العمل الفني وفق بناء وتركيب محكمين، بل إن هذا الجانب النفسي هو الذي يشكل فارقا بين إبداع و آخر من حيث القيمة والجودة. يقول د. أحمد المنادي: "ومناط الجمالية عند الجرجاني جودة النظم بين المعاني النفسية والألفاظ في أسلوب مخصوص، ويعد الأسلوب عنده "ضربا من النظم وطريقة فيه"، وهو خاصية مميزة ترتبط بذاتية المبدع ونفسيته، ويحتاج إلى اللغة ليترجم بها هذا الأسلوب و التأمل، وهذا الالتصاق بالذات هو السبب في تفاوت المبدعين وتباين أساليبهم، فيؤدي مبدع معنى يستحيل على غيره تأديته[...]. فالصورة الجمالية قبل أن تدرك في لغة المبدع

¹ - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني - مرجع سابق، ص 112.

² - المرجع نفسه، ص 121.

وعمله، تدرك في انفعالاته النفسية الذاتية وهذا هو السر في اختلاف قيمة النصوص الإبداعية على الرغم من التقائها في توظيف ألفاظ ولغة موحدة⁽¹⁾.

وهذا الكلام يدفعنا للقول بوجود علاقة بين الأسلوب والخلفية النفسية في الإبداع كما في التواصل.

ب- التواصل والتفاعلات السيكولوجية:

يمكن القول إن التواصل "هو عبارة عن علاقة تفاعل نفعي متبادل بين طرفين (أو أكثر) تحكمهما مجموعة من الضوابط النفسية، والسياقية، والاجتماعية ذات التأثير الفعال والموجه لتلك العلاقة، وهو الشيء الذي يصبح معه من جهة أخرى المضمون الاصطلاحي للتواصل بمثابة ذلك المفهوم الذي يحمل معنى السلوك الاجتماعي والنشاط النفسي"⁽²⁾.

وقد بينت الدراسات في مجال علم النفس المعرفي والإدراك أن ما يمر بين المرسل والمستقبل ليس فقط الرسالة، بل أيضا تمثلات مشكلة من بنية رمزية، فليس "التمثل عند بياجى إلا الخريطة المعرفية التي يبنها الفكر من عالم الناس والطبيعة والأشياء إن التمثل⁽³⁾ هو بناء للواقع على مستوى أجهزة الذات المعرفية بواسطة أدوات الوظيفة الرمزية"⁽⁴⁾.

وعادة ما يتم تحديد العلاقات النفسية والاجتماعية (توتر، تكافؤ، تحابب، اطمئنان، مهادنة، توجس، وهكذا دواليك. انطلاقا من نوعية التواصل، وذلك إن كان لفظيا، ومن خلال نوع المعجم أو الكلمات؛ كما أن بناءها وأسلوبها ونبرتها جوانب تخضع لاستراتيجية تواصلية. كما تتبلور هاته الخلفية النفسية بين المرسل والمستقبل بتحليل "مفهوم الذات"، والمقصود بها هو ما يتصوره المرسل في عملية التواصل عن ذاته انطلاقا من الكيفية التي

¹ - أحمد المنادي، "التلقي والتواصل الأدبي"، عالم الفكر، عدد 1، مج 34، يوليو- سبتمبر 2005، ص 184-185.

² - المرجع نفسه، ص 71.

³ - خالد ألمير وادريس قاسمي، سلسلة التكوين التربوي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1998.

⁴ - ادريس الذهبي، التواصل وفضاءاته، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2016، ص 39.

ترى بها في نظر المستقبل. "إننا نتحدث عن صورة الذات في عين الآخر. فمفهوم الذات يتكون عبر مراحل الطفولة إلى آخر أيام العمر. وفي خضم هذا "البناء" قد تتطابق صورة الذات مع الواقع الموضوعي، وهنا يكون الانسجام بين هذه الصورة وبين إدراك الآخرين لها"⁽¹⁾. لهذا يدعوننا الباحثون في الأسس النفسية للتواصل إلى التمييز بين التواصل كما يظهر والتواصل كما يتم فعليا انطلاقا من مفهوم الذات: "فظاهريا يتم التواصل بين ذات مرسله وذات مستقبلة، أما عمليا فهو يتم بين مفهوم الذات عند المرسل إلى المستقبل ككائن موضوعي. ولكن هذا، (أي المستقبل)، يستجيب من مفهوم الذات للتشويش واللبس وغموض الرسالة وإرجاع الأثر عليها"⁽²⁾.

كما لا يمكن في عملية التواصل أن ينفصل المرسل والمستقبل عن إنسانيتهما وعن دواخلهما ومشاعرهما وماضيتهما وانتمائهما الاجتماعي والفكري. فلانتماء الاجتماعي للمرسل والمستقبل وحالتهم النفسية أهمية قصوى في بناء عملية التواصل ونجاحها.

فأهمية علم النفس في مجال الاتصال باتت ملحة وضرورية. في هذا الصدد، يقول الدكتور إدريس الذهبي: "لا علم نفس بدون تواصل، المؤدي إلى التفاعل ويتأكد الطرح عندما نعلم مدى اعتماد علم النفس المعاصر على التواصل"⁽³⁾.

كما أن عملية الإبداع في نظر الدكتور، مصطفى سوييف، لا تنفصل عن الكل النفسي للمبدع، ولا عن خبراته وديناميات سلوكه، ولا عن العلاقة بينه وبين مجتمعه، ولا تنفصل عن طريقة تنفيذه لأفكاره أو تحقيقه لإلهامه. يقول هذا الباحث إن "العمل الفني نتاج نشاط

¹- عبد الرحيم تمحري، تقنيات التواصل والتعبير، مرجع سابق، ص 72.

²- المرجع نفسه، ص 73.

³- ادريس الذهبي، التواصل وفضاءاته، مرجع سابق، ص 13.

حي، فلكي نتفهمه يلزمنا أن نلقي الضوء على ما دار لدى الحي الذي أبدعه، يلزمنا أن نتفهم عملية الإبداع التي دفعت به حتى هيأت له هذه الصورة التي ارتضاها الفنان أخيراً⁽¹⁾.

وبالتالي، فإن نجاح عملية التواصل أو نجاح الإبداع بصفة عامة يكمن في الجانب النفسي، لدى كل من المرسل/ والمستقبل، المبدع/ المتلقي، حيث يكون المطلوب منهما التحلي بالصبر وسعة الصدر وتقبل الآخر، وشحن الإرادة والرغبة لإنجاح التواصل، وللإنصات بشكل جيد، وأن يستحضر كل منهما الأبعاد النفسية والاجتماعية والخلفيات الثقافية والأيدولوجية للآخر. إذ يعتبر هذا الجانب كل ما يجعل التواصل ممكناً وسهل الإدراك دونما أي ارتباط بمضمون التواصل نفسه كالاستعداد النفسي لبعث الرسالة واستقبال الإرساليات، ثم طلب المرسل بإعادة إرسال الرسالة في حالة عدم التوصل بها، أو طلبه برفع الصوت لكي يسمعه جيداً وبالتالي فهم مضمون الخبر، ثم استفساره عن بعض الأمور الغامضة والمبهمة. ولا بد من إبداء حسن النية والتجرد من الأحكام الجاهزة التي من شأنها أن تعرقل العملية التواصلية. نفس الشيء يتطلبه نجاح العملية الإبداعية من طرف المبدع نحو المتلقي أيضاً الصبر وتذوق نتاج المبدع. يقول **مصطفى سوييف** في هذا الصدد: "يلزمنا أن نتقدم معه في صبر وأناة منذ البادرة الأولى والمسودة الأولى حتى نصل إلى الصورة التي قبل الفنان أن يطلعنا عليها"⁽²⁾.

إن تذوق "الآخر" لنتاج الشاعر يعتبر جزءاً من العملية الإبداعية، فحركة الشاعر لا تهدأ حتى يعرض نتاجه على المتلقين وينتظر حكمهم عليه بالقبول أو الرفض. وهذه الحركة نحو "الآخر" مرتبطة بهدف الشاعر من إبداعه.

ويهدف المبدع من وراء عرض نتاجه على الآخرين إلى بناء "نحن"، أي إلى الاندماج والتكامل الاجتماعي مع الآخرين، ونجاحه مشروط بتذوقهم لعمله، ورضاهم عنه. ولهذا

¹- مصطفى سوييف، الأسس النفسية للإبداع الفني، مرجع سابق، ص 24.

²- المرجع نفسه، ص 25.

اعتبر "سويف" الإبداع نشاطا اجتماعيا من بعض نواحيه. يقول في معرض حديثه عن اهتمام الفنان المبدع بعرض عمله على الآخرين: "المهم أن حركته نحو الصديق أو الأصدقاء أو الناقد ذات دلالة دينامية واحدة، هي محاولة بناء "نحن"، فإن رضا الآخرين عن قصيدته، وقبولهم لها، معناه أن الآخرين قد تغيروا بمعنى ما، بحيث أصبحوا أقرب إليه مما كانوا من قبل، وقد يسرت القصيدة هذا الاقتراب، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر إلحاح الشاعر في أن يعرض أعماله علينا، فإن "النحن" لن تتحقق إلا بأن يجد على الأقل "شخصا يحترمه" يتلو عليه ما أبدع، شريطة أن يتذوق هذا الشخص ما قدم إليه، وأن يرضى عنه"⁽¹⁾.

وبهذا يمكن القول إن عمليتنا "الإبداع والتواصل" لا يستقيم الحديث عنهما دون ذكر التفاعلات النفسية والاجتماعية، كما أن العملية الإبداعية- بوجه عام- هي عملية خلق وتوصيل وتواصل، تواصل المبدع مع جمهوره من خلال إبداعه، وحرصه على الاستمرار في هذا التواصل لأنه يشفيه من عقده ويجد في الفن أداة للتواصل. في هذا السياق، يقول "خريستو نجم" في حديثه عن نزار قباني: "يبرأ نرسييس من عقده لأنه يجد في الفن أداة للتواصل. فالنرجسية التي مازالت تتفاعل بأعماق الشاعر، تضحكه وتبكيه، وتفرحه وتشقيه، تفجرت في لحظة الخلق وتخلصت من سمومها. من هنا أهمية الإبداع بنظر الشاعر، فإذا تعثرت قدرته شعر بالخوف يتهدد وجوده"⁽²⁾.

من جهة أخرى، يعتبر النص الشعري فضاء خصبا لدلالات متعددة تؤثت القصيدة لتجعلها عبارة عن لوحة تشكيلية تختلف من شاعر إلى آخر، بل حتى داخل إنتاجات الشاعر نفسه، وترتكز على مجموعة من الأسس، منها المعرفية والفكرية والنفسية والاجتماعية. كما أن الكتابة الشعرية ليست فقط استسلاما لحالة شعورية وجدانية تخلخل

¹- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، مرجع سابق، ص137.

²- خريستو نجم، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، 1983، ص 102.

كيان الشاعر فيلجأ إلى نظم قصيدته على هذا النحو أو ذلك، بل للشاعر دوافع متعددة تنحو به إلى نظم قصيدة ما وفق شكل معين وفي أوقات ما يمكن أن تكون أكثر سرية في مرحلتها الجينية الغامضة.

بالإضافة إلى هذا، أثناء البحث عن الدوافع التي تدفع بالشاعر إلى تشكيل أفكاره ورؤاه في شكل قصيدة تستجيب للمعايير الإبداعية والنقدية، يتضح أنها تختلف من شاعر لآخر، حيث تتخذ القصيدة طابعا إبداعيا بامتياز، تتواشج خلالها داخل الذات الشاعرة مجموعة من العناصر الجمالية التي تساهم في بناء عالم شعري خاص ومتفرد.

إن العالم الشعري عالم متفرد ومخصوص في القول، يختلف عن عوالم الكتابة النثرية المباشرة، مما يتطلب من المتلقي الانتشاء بعملية قراءة القصيدة مثلما ينتشي المبدع المنتج بعملية نظمها ومعرفة كنه أجزائها. لكن يمكن أن يقول المتلقي ما لم يخطر على بال المبدع، وذلك أثناء عملية تأويل تفاصيل القصيدة بكل أركانها الجزئية، بدءا بالاعتبات النصية القبلية، واستجلاء الفراغات والبياضات، وصولا إلى خصوصيات القصيدة من الجوانب الفنية ومرتكزاتها الجمالية.

المبحث الثالث:
عتبات الكتابة الشعرية

أ-صورة الغلاف:

إن هذه العتبة، بالإضافة إلى كونها مواقع نصية انتقالية، هي مواقع تعاقدية لأنها موجهة لأكبر عدد من قراء النص بفضل موقعها الخارجي على صدر الغلاف من جهة، ولأهميتها في إثارة انتباه القارئ سواء أكان قارئاً كامناً أو محتملاً من جهة أخرى، رغم اختلاف زوايا النظر إلى العتبات النصية المحيطة حسب المراحل والثقافات والأجناس الأدبية والكتاب أنفسهم، مما يولد نتائج متباينة على مستوى الإنتاج والتلقي.

لم يعد الكتاب اليوم منتجاً يلامس البصر فقط، فيوحي إليه بشتى المقاصد والمعاني، بل تجاوز الأمر فيه إلى مظاهر الإنتاج وصور الإخراج بالنظر إلى الحجم، ونوعية الورق، إلى جانب التقنيات الموظفة في تنظيم الصفحة كالخط، والرسم، والألوان، والصور والكلمات الافتتاحية للفصول، وما إلى غيرها من الإشارات الدالة. وهذه المظاهر تحكمها قصديّة المؤلف أو المنتج، لكنها عموماً تبقى لازمة من لوازم التسويق الثقافي.

وسنحاول في هذا العمل الاشتغال على العتبات النصية واستثمارها في فهم الدلالات الخطابية، فهي تشكل محيطاً فنياً لا يقل أهمية عن المتن في إبراز البعد الدلالي للنسق الأدبي، إذ يبدو من الصعب أن يقوم أو أن يقدم المتن وحده عارياً منها. فهي تكاد توازي من حيث القيمة البلاغية والإبلاغية قيمة المتن نفسه. ولعل ولوج النص قد يكون مشروطاً بالمرور عليها، لكي يستدل بها في رحلة القارئ عبر المتن الحكائي، عن طريق المعاشية العميقة لهذه العتبات.

العتبة الأولى هي صورة الغلاف، والتي يمكن أن نفهم من خلالها الدلالة الحقيقية والمجازية في آن واحد، فهي الشكل البصري المتيقن، كما أنها تعتبر الشكل الذهني المتخيل الذي تثيره العبارات اللغوية. هكذا صار ضرورياً أن نميز بين الأنواع المختلفة للصورة في علاقاتها بالواقع الخارجي.

ومن شروط تصميم الغلاف الفعال القدرة على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام. ولتحقيق هذه الغاية، فإنه يتطلب خاصيتي التناسب والمرونة البصرية من أجل بلوغ أفضل تمركز بصري ممكن، من شأنه أن يساعد على التحكم في حركة العين، التي تتجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة، والأشكال البارزة والصور المحفزة والألوان المثيرة.

تعد الصورة تأليفاً من الخطوط والأشكال والألوان والأضواء والظلال، وهي علامة غير لسانية يعول فيها على البصر، لكن تحتاج إلى اللغة لاستنطاقها واستخراج مكنوناتها. وللقيام بذلك، يحتاج الباحث إلى تجاوز الجماليات والبحث عن خصوصيات التعبير ومسارات الحجاج في الصورة.

وتمنح صورة/ لوحة الغلاف رؤية بصرية، وهي أول ما يحقق التّواصل مع القارئ قبل ولوجه إلى فضاء النصّ، ومن ثمّة كانت عتبة أولى يصطدم بها المتلقّي وتجعله قريباً من النصّ، ذلك أنّها تقوم بصيانة محتواه بصرياً من خلال الصّورة/ اللوحة، مما يجعل أفق الانتظار منفتحاً على المشاركة وإتمام المعنى.

في هذا السياق، يعتبر "كريستيان ميتز" (Christian Metz) الرسالة البصرية مثل الكلمات والأشياء الأخرى، لا يمكن أن ننفلت من تورطها في لعبة المعنى، فالصورة علامة أيقونية تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للرّائي/ القارئ، وهذا ما يبرز جمالية المرئي الذي تتضافر عناصره من أجل تأكيد المكتوب.

ب- العنوان وموقعه من الغلاف:

يتجاذب عملية الكتابة الإبداعية طرفان أساسيان: أحدهما النص والآخر العنوان، فلا عنوان بدون نص ولا نص بدون عنوان، بحيث إن " العمل والعنوان متكافئان تكافؤاً سيميائياً، إلى الحد الذي يجعل الاهتمام بواحد منها دون الآخر إهداراً ليس لما أهمل فحسب، وإنما لما

تم الاهتمام به كذلك⁽¹⁾. إذن، فالعلاقة بينهما تكاملية يعد فيها العنوان أحد أعمدة الكتابة الرئيسية، فهو عند السيميائيين المفصح عن طبيعة النص. لذا نرى أنه من الجدير به أن يحتل وسط صفحة الغلاف، ويتربع على عرشها بمحاذاة اسم المؤلف، لتكتمل حلقة الاستحواذ على القارئ وإثارة فضوله للمعرفة والتعمق في النص، لأن العنوان يأتي باعتباره تساؤلاً يجيب عنه النص⁽²⁾.

1- التماثل العنوانى:

لا بد أن ندرك أن ما "يُميز الصورة البصرية عن باقي الأنظمة الدالة ومنها اللغة خاصة، هو حالتها التماثلية أو أيقونتها في الاصطلاح السيميولوجي. أي شبيها الحسي العام للموضوع الذي تمثله"⁽³⁾. وبذلك تدخل الصورة والرسوم ضمن الفضاء البصري الذي يلجأ إليه الكاتب أو الشاعر لتصميم غلاف عمله الإبداعي. فعن طريق "تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصورة أوفك رموزها وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه"⁽⁴⁾.

لكن هذا لا يعني أن الصورة تنغلق على نفسها وتكتفي بخاصية المماثلة، إذ يجب أن تدخل في علاقات مع باقي الأنظمة والعلامات المجاورة الأخرى، أي أنها لا تدرك لوحدها دون أن تكون لها صلة مع العنوان وباقي الوحدات الجرافيكية المتواجدة على ظهر الغلاف، وهو ما يمكننا من فك سنانها للوصول إلى دلالتها، فبإمكان الصورة المصاحبة أن تقوم بوظيفة التذكير أو قد يمكن تزويدها بشفرة تمكنها من أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة، الكلمات بعينها ذات علاقات نحوية متنوعة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نظم

1- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط 1، 1998، ص 8.

2- شعيب خليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2005، ص 12.

3- محمد غرافي، "قراءة في السيمولوجية البصرية"، مجلة عالم الفكر، عدد 1، مج 31، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص 222.

4- المرجع نفسه، ص 222.

الكتابة⁽¹⁾. فالشكل البصري للغلاف لم يعد عنصراً معزولاً مكتفياً بمعناه في داخله بل أصبح مفتوحاً على النص، دالاً ثرياً يوجه إلى المتلقي ولا يشكل "إمبراطورية مستقلة، أي عالماً منغلِقاً لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتواء في لعبة المعنى"⁽²⁾.

2- سيميائية العنوان:

يعد العنوان عتبة من العتبات الموازية للنص الرئيس، حيث يفترض فيه أن يجمل الصورة المكتنزة داخل المسار الكلي للنص، مما يعمل على تشكيل بنية افتراضية قبلية تكون أقرب إلى الملاحظة من المقاربة. ومن ثم، لا يمكن للمتلقي أن يتجاوز خصوصية هاته البنية وأن يغفل دورها الكبير في تبين العلائق الكامنة داخل البنية الكلية المتسقة. لكن كيف تتشكل العناوين في النصوص الشعرية؟

تتخذ العناوين أشكالاً متعددة ومختلفة تتحو بنا نحو مسارات التأويل، الذي يفتح للقارئ فرصة إعادة تشكيل النصوص وإثراء هذه العتبة، عبر تخيل أبعادها الدلالية، حيث جرت العادة أن تحتل العناوين موقعا هاما في الواجهة الأمامية للكتاب وبألوان مختلفة، كما لو أنها تحيل إلى يافطة إشهارية تمارس سلطتها على باقي المؤشرات القبلية الافتراضية.

وفق هذا الأساس، تنشأ علاقة توافقية أو تناظرية بين القارئ والكتاب من خلال العنوان، لكونه علامة وميسما ذا طابع يختلف من نص إلى نص ومن كتاب إلى آخر، إضافة إلى أنه صورة سيميولوجية جمالية تدعو القارئ إلى تأملها واكتشاف مجاهيلها. وإذا نظرنا إلى صور العناوين نجد:

- عناوين بسيطة

¹ - والترج أونج، الشفاهية والكتابة، ترجمة حسن البنا عز الدين ومواجهة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص 169.

² - محمد غرافي، قراءة في السيميولوجية البصرية، مرجع سابق، ص 222.

- عناوين مركبة
- عناوين مباشرة
- عناوين إيحائية
- عناوين شاعرية

لتصبح عتبة العناوين بنية تحتل موقعا جذابا يستأثر باهتمام القراء والنقاد على حد سواء، محاولين سبر أغوارها من منطلقات سيميولوجية، مادامت السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية⁽¹⁾.

لكن كيف يصوغ المبدعون عناوين مؤلفاتهم؟

إن المبدع حينما يريد تشكيل عنوان نص أو مؤلف، قد لا يكون في حسبان أنه سيأتي بذلك الشكل، كما يمكن للنص الرئيس أن يكون سابقا على العنوان أو العكس، أو أن صياغته لا تكون بهذا القدر من الإشكال.

وقد تكمن العلاقة بين العنوان والنص الرئيس، كما ذهب إلى ذلك "شارل كريفل" (Charles Grivel)، في كون "العنوان بمثابة السؤال الإشكالي والنص إجابة على هذا السؤال"⁽²⁾.

ولا يمكن أن نحيط بالعنوان من كل جوانبه إلا حينما نتمثل البعد الجمالي المرتبط بالكشف والتعريف، حيث إن للعنوان مجموعة من الوظائف التي يضطلع بها، وهي كالتالي: التسمية، التعيين والإشهار⁽³⁾.

لكن "جيرار جونيت" تجاوز الوظائف التقليدية للعناوين ليجعل بدلها أربع وظائف أساسية وجوهريّة:

- التعيين: Désignation

¹ - جميل حمداوي، "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، عدد 3، مجلد 25، يناير/مارس 1997.

² - جمال بوطيب، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 1996، ص 199.

³ - Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris-la Haye, 1973, p. 168.

- الوصف: Description

- الإيحاء: Connotation

- الإغراء: Séduction

ويجب أن نشير إلى أن وظيفة الإيحاء تجعل القارئ هيرمينوطيقيا، حيث تتعدد القراءات وتختلف التأويلات، مما يحول هذه العناوين فضاء خصبا يستمر في الزمن والرؤيا والتفكير.

من هذا المنطلق، فإن عتبة العنوان هي مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحديده، وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة⁽¹⁾، أو بتعريف "ليو هوك" (Leo Hoek): "هو مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، وكذا الإشارة إلى المحتوى العام، وأيضا إلى جذب القارئ"⁽²⁾. كما أن "ليو هوك" لم يقف عند تعريف العنوان باعتباره عتبة أساسية لا يمكن إغفالها، بل تجاوز ذلك إلى تتبع مجموعة من الصيغ التي يرد العنوان على شاكلتها: فهي إما أن تكون عناوين ذات ملمح، أو ذات ملمح زمني، أو عناوين طيمية، أو عناوين ذات وظيفة ميتا-تخييلية (وهي العناوين التي تحدد نوع النص المقروء)⁽³⁾.

ويرتبط فهم العنوان بصيغة شاملة عبر اعتباره "مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي"⁽⁴⁾.

وقد أصبحت الرؤية مختلفة في النقد الحديث داخل إطار الشكلائية والبنويية، وخصوصا عند علم العلامات، حيث أضحت لتحليل العناوين مكانة كبيرة من حيث هو نص

¹- الهادي المطوي، "شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق"، مجلة عالم الفكر، عدد 1، مجلد 28، الكويت، 1999، ص 456.

²- Leo Hoek, *La marque du titre, dispositif sémiotique textuel*, Mouton, Paris- la Haye, 1981, p. 17.

³- Ibid., p. 273.

⁴- عبد الرحمن زغلول، "خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 9، 1987، ص 135.

صغير يضم وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلا لنص كبير، وكثيرا ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان⁽¹⁾، ومنه لا يمكن فهم الجسد وفهم صاحبه ما لم نصاب ذلك بقراءة أولية قبلية لملامح الوجه وتعبيراته وتقاسيمه.

إن مفهوم "العنونة" يجمع بين العبثية وبين الدقة والتركيز في اختياراتها أو تأويلاتها على مستوى الشكل والمضمون، مما يفتح آفاقا متعددة للقارئ لكي ينتج ويؤول وفق مسارات العنوان السياقية. فالعنوان، من هذا المنطق، يكتسب مسارات إثارية في الكتابة الشعرية وغيرها، من خلال حضوره الدائم من الغلاف إلى آخر نقطة من الكتاب، ليصبح حينها نصا يحيل إلى نص آخر هو النص المعنون⁽²⁾.

فالمعنى يصبح دالا يبحث عن مدلولات أخرى عبر النصوص التي تتبعه، على اعتبار أن العنوان علامة مستقلة متعرضة للتأويلات الشائعة والعشوائية. أما من حيث وظيفته ودوره فإن "شارل كريفل" يركز على وظيفة التمييز مقارنة بمجموع الوظائف الأخرى، بمعنى أن هذه الوظيفة تعمل بالأساس على تمييز نص من بين نصوص مختلفة ومتنوعة من حيث نوعه، طبيعته، وجنسه، بالإضافة إلى ارتباط هذه الوظيفة بالمضمون.

3- التعددية الفضائية للعنوان:

تتعدد فضاءات العنوان بحسب المقصدية التي يرومها المؤلف، ويقصد بذلك مختلف الأماكن التي قد نجد فيها العنوان، حيث إن مختلف الباحثين يكادوا يحصرون العنوان في أربعة فضاءات هي: مقدمة الغلاف، وظهر الغلاف، وصفحة العنوان، وصفحة العنوان المختصر.

¹ - علي كاظم الحداد، "العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة" - دراسة نقدية، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، عدد 2، مجلد 4، السنة الرابعة، 2009، ص 99.

² Charls Grivel, op. cit., p. 168.

وهذه المواقع تعضد سلطة العنوان المركزي، وتجعل منه دالا أكبر ضمن الجهاز
العنواني الذي يحرص الناشر عموما على احترام نظامه، بحيث لا نصادف خروجاً عنه إلا
في بعض الطبقات الشعبية والتي لا تتعامل مع نظام إخراج الكتاب بمختلف عناصره
بالجدية المطلوبة⁽¹⁾.

4- وظائف العنوان بين الظاهر والعميق:

يشكل العنوان العتبة الأساسية التي تطالعنا قبل مقارنة أي مؤلف، مما يحتم على
القارئ استغوار تجلياتها والكشف عن مدلولاتها المتعددة التي قد تختلف باختلاف أنواع
القراء، حيث إن وظائف العنوان يمكن اكتشافها بشكل جلي من خلال العلاقة الوشيحة التي
تربط بين العنوان والنص. ويذهب "كريفل" (Charls Grivel) إلى أن "العنوان بمثابة السؤال
الإشكالي والنص إجابة عن هذا السؤال"⁽²⁾. كما أن الأسئلة في أغلب تجلياتها تحمل جوانب
موضوعية من الأجوبة المحتملة.

وإذا كان العنوان يحمل وظائف نصية سيميائية وإشهارية، فهذا لا يعني أنه يتوقف عند
هذا الحد، بل يتعدى ذلك إلى جعل المبدعين ينشئون عناوين أكثر عمقا متوجهين بذلك إلى
قراء عاديين ومتخصصين، ليعدو العنوان وفق هذا المنظور "ليس كلمة تنشأ في الهواء
وترمى هكذا، إنه، حسب "رولان بارث (Roland Barthes)، الوسيلة الأولى لإثارة شهية
القراءة، تختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج حتما
إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة. فالبعد التكميلي داخل صوغ العنوان، إذن، له وظيفته
الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا، وإغناء "بروتوكولها" الذي يتجاوز الحدود
المباشرة ويشيد سيميائيته الخاصة، وإمكاناته التأويلية"⁽³⁾.

¹- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 42.
²- جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء،
1996، ص 199.
³- واسيني الأعرج، "مدارات الشرق، بنيات التفكك والاختراق"، مجلة نزوى، عدد 9، يناير 1997، ص 50.

وبالتالي، تكمن أهمية العنوان - إذن - في كونه نصا موازيا له حدوده وآفاقه التأويلية المتعددة، وهو مرتبط بشكل كبير بمعارف ومدارك القراء على اختلاف أنواعهم، مما يجعل إبداعية العناوين تتواشج أساسا مع قوة النصوص الرئيسية.

تتعدد وظائف العنوان وتختلف من ناقد لآخر، إلا أن الميسم الأساس الذي يجعل من خصوصياته تتجه نحو المنطق، يجعلنا نذهب بشكل عقلاني إلى ما ذهب إليه الناقد جمال بوطيب في كتابه الموسوم بـ "أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجيات النص العربي" حيث يقول: "صار العنوان موضوعا للسانى والسيميوطيقى وعالم النفس وعالم الاجتماع والمنظر للأدب والناقد باعتباره مقطعا إديولوجيا un fragement idéologique يقدم مجموعة من الوظائف تتراوح بين الوظيفة المرجعية référentielle والوظيفة الطلبية (الأمر والنهي) conative والوظيفة الشعرية "poétique"⁽¹⁾.

إن هذا التعدد التداولي للعنوان من خلال مجالات متعددة، هو اعتراف من لدن الناقد الحصيف جمال بوطيب باختلاف وجهات النظر والرؤى والتصورات، مما يحتم على المبدع أو المحلل أن تكون له دراية بخصوصيات الأجناس المدروسة أو المجال الذي ارتبط به هذا العنوان أو ذلك، كما أنه إثبات على أن العنوان لبنة أساسية في كل ميادين الإبداع ومجالات الكتابة المختلفة.

ويذهب جمال بوطيب إلى الاعتراف بأهمية الوظيفة المرجعية على حساب الوظائف الأخرى، مما ينبئ على أنه كان سباقا إلى الحسم في قضية التداخل أو التباين بين الوظائف المختلفة للعنوان، وقد أسهم في ذلك قوته المعرفية المستمدة من التعدد الإبداعي باعتباره كاتباً متعددًا، ينطق بخلفية موسوعية مؤسسة بقواعد وآليات علمية، حيث يقول في هذا الإطار: " إلا أن أهم هذه الوظائف هي الوظيفة المرجعية لإحالة العنوان على نصه، بحيث

¹ - جمال بوطيب، أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجيات النص العربي، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، ط1، 2009، ص 69.

تعتبر العنوان توسعا Prolongement لنصه وإلا فهو تمدد له. أيضا يخلق العنوان نصا كاملا بعلامة تشمله دون أن يكون هذا معبأ بخاصية أخرى⁽¹⁾.

إن العنوان يرتبط بالنص من خلال الإحالة عليه بطريقة غير معلنة وصريحة، مما يبرز الاختلاف الإبداعي على مستوى العناوين والنصوص ، وهو ما يخلق الفرق بين مبدع ومبدع وبين ناقد وآخر، حيث إن هذا التوسع والتمدد المترابط بين المستويين هو ما يجسد طابع التفرد والأصالة.

إن الموقع الاستراتيجي الذي يتمتع به العنوان يهبه قوة نصية لأداء أدوار أو وظائف فريدة، كما إن التحليل النصي عادة ما يقوم على العلاقة الحاصلة بين المرسل والمرسل إليه، وتحديدًا عبر السياق والصلة والسنن، وهي العناصر التي تشكل مكاسب نفعية تخص أركان التواصل. هذه المكاسب التي ينعته رومان "جاكسون" (R. Jakobson) بالوظائف، ويمكن تطبيقها إلى حد بعيد على أي خطاب أو نص عام، وهذه الوظائف هي الوظيفة المرجعية (الإحالية) ، الانفعالية، التأثيرية، التواصلية، الميتالغوية الإفهامية، إن كانت هذه الوظائف يمكن تطبيقها على أي نص يمكن اعتباره رسالة، فالأمر إذن يمكن سحبه على العنوان فهذا الأخير يعد رسالة كاملة المبادئ من مرسل إلى مرسل إليه وشفرة لغوية⁽²⁾.

وقد حدد "جيرار جينيت" (Genette) في كتابه "عتبات" (Seuils) أربع وظائف للعنوان تميزه عن باقي أشكال الخطاب الأخرى. ويمكن أن تضاف لها بعض الوظائف التي لم يذكرها "جينيت". وهذه الوظائف هي:

¹ - جمال بوطيب، أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجيات النص العربي، مرجع سابق، ص 69.

² - جميل حمداوي، "السيميوطيقا والعنونة"، مرجع سابق، ص 727.

- الوظيفة التعيينية:

عدت الوظيفة التعيينية أول وظائف العنوان وأشهرها، وتسمى بوظيفة التسمية، وهذا لأنها تبارك العمل الأدبي بإعطائه اسماً معيناً⁽¹⁾ وتتمتع هذه الوظيفة بقدرة عالية على الغموض والتمكن من أغلب العناوين، إن لم نقل كلها. لذلك فهي تهدف إلى تعيين النص المعنون، ولكن دون انفصالها عن الوظائف الأخرى.

تهدف الوظيفة التعيينية إلى التعرف على العمل الأدبي بكل دقة و بأقل ما يمكن من احتمالات اللبس، كما أنها " تقترب من كونها اسماً على مسمى لأنها في أصلها تحديد لهوية النص وتبدو إلزامية"⁽²⁾.

ويستعمل بعض المؤلفين تسميات مختلفة لهذه الوظيفة كالاستدعائية "Appellative" (غريفل Grivel:1973)، والتسمية "Dénomminative" (ميتران Mitterand: 1979)، والتمييزية "Distinch" (لودنشتاين Glodensten: 1990). ورغم اختلاف هذه التسميات وتعددتها إلا أنها تصب كلها في نهر واحد، ألا وهو التعيين.

- الوظيفة الوصفية:

تتوزع هذه الوظيفة بين التحديد التيماتي والخطابي أو "المختلط"⁽³⁾، كما تعرف أيضاً باسم الوظيفة اللغوية الواصفة "Metalinguistique". وهي وظيفة براجماتية محضة، إذ يروم العنوان من خلالها تحقيق مردودية أكبر، مما يجعلها المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان ولكن يجب ألا نخلط بين الوظيفة التعيينية والوظيفة اللغوية الواصفة، فهذه الأخيرة - الوظيفة الوصفية- يستعملها العنوان ليقول بها شيئاً عن النص"⁽⁴⁾.

¹ - عبد الحميد بورايور، الكشف عن المعنى في النص السردي (السرديات والسيميانيات)، دار السبيل، الجزائر، 2008، ص 249.

² - رحيم عبد القادر، علم العنونة، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص 55.

³ - على سعادة، سيميائية العنوان في الشعر الجزائري، فترة التسعينيات (رسالة دكتوراه)، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2013-2014، ص 7.

⁴ - رحيم عبد القادر، علم العنونة، مرجع سابق، ص 56.

كما تمنح هذه الوظيفة جانباً إيجابياً وهي حرية المرسل في أن يجعلها مختلطة أو مبهمة حسب اختياره للعلامات الحاملة لهذه الوظيفة الجزائية المختارة دائماً وحسبما يقوم به المرسل إليه من تأويل وغالباً افتراض حول حوافز المرسل⁽¹⁾.

- الوظيفة الإغرائية:

وتسمى أيضاً الوظيفة الإشهارية، وهي وظيفة جذب قرائي يحملها المرسل لعنوانه، خاضعاً لتواصلية العنوان وتوجهه إلى قارئ ما، وهذا ما يعني أن هذه الوظيفة تركز على القيمة التواصلية أكثر من تركيزها على حمل العمل حملاً دلالياً⁽²⁾.

وبالتالي، على العنوان ألا يعطي فقط محتوى النص أو فكرة مكتملة قدر الإمكان على هذا الأخير، بل عليه إثارة فضول القارئ. لذلك أطلق عليه "جنيت" (Genette) اسم الوظيفة الإغرائية، ونفس مصطلح "الإغراء" استعمله "فورني" (Fournier)⁽³⁾.

ويكون العنوان مناسباً حينما يجذب القارئ، وحين يستطيع المرسل استثارة المتلقي واللعب بنفسيته، بغية استمالته لقراءة النص بطريقة إغرائية تثير فيه غريزة القراءة.

- الوظيفة الانزياحية:

إن دراسة العنوان بوصفه انزياحاً لغوياً قد يسهم إلى حد كبير في معرفة أبعاد النص الشعرية وكذا جمالياته الفنية المتعددة، بل يمكن اعتباره وسيلة فنية تمكنا من إضفاء معالم الشعرية على النص بدءاً من الكلمة الأولى التي تطالع القارئ، الذي يحاول جاهداً اقتناص معالم اللذة الشعرية.

ويقوم الانزياح، وفق التفسير السيميائي الصرف، على مجموعة من "التقابلات الثنائية المتواشجة فيما بينها: الغائب في مقابل الحاضر، والسيميائي في مقابل الظاهري، والمجرد

¹ - جاسم محمد جاسم، جماليات العنوان. مقاربة في خطاب محمود درويش، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2012، 1، ص 51.

² - المرجع نفسه، ص 99.

³ - عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي (السرديات والسيميائيات)، مرجع سابق، ص 272.

في مقابل العيني أو المجسد، مما شكل خرقاً صريحاً لنسق الجملة اللغوية، ونظاماً دلالياً أكثر منه نحويًا، يعكس المعنى في الجملة العادية، حيث يتأثر بالمعنى النحوي⁽¹⁾. ولعلّ شعريّة العنوان، التي يُبدعها الشاعر بإحداث الفجوة الدلالية في التركيب اللغوي، يظهر أثرها واضحاً في عملية التلقي التي تسعى إلى سد ذلك المنحى التباعدي بين الألفاظ بروى تأويلية واضحة، تتقدّ القارئ من الصدمة التي يُسببها تركيب العنوان اللغوي، وتجعل منه منتجاً للنص منذ لحظة التلقي الأولى.

- الوظيفة النحوية:

وهي وظيفة يحققها التركيب النحوي للعنوان، بوصفه علامة سيميولوجية دالة تختزل النص، لتحقيق أكبر قدر من الانسجام الفكري. فالعنوان جزء من التشكيل اللغوي للنص يُقيم تعالقه أفقياً وعمودياً لإنتاج الدلالة وتحفيز القراءة، واستثمار المساحة الجمالية المعنية بأفق التوقع، فضلاً عن كونه رسالة لغوية تُعرّف بهوية النص وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ وتغويه به⁽²⁾.

كما أن المتلقي يتأكد أن وضع عناوين الديوان الشعري لا يجري عند مبدعه اعتباطاً، ولكنّ هذا الاختيار ومثله اختيار عنوان أية قصيدة من القصائد التي يحتويها محصلة لتأمل معمّق، وتفكير مسبق⁽³⁾.

- الوظيفة الاتصالية:

تحاول هذه المقاربة للعنوان تعميق بعض القضايا ذات الصلة بموضوع النص وإيحاءاته الفنية، وذلك بما يكشفه العنوان من دينامية محفّزة، تفتح على آفاق شعريّة وفكرية

¹- Shoulz R., **Semiotics and interpretation**. Translated by Alghanmi, S. (1st ed). Arab-insitute-research-and-publishing, Beirut, 1994, p. 85.

²- Al-Matwi, M., "Poems (Leg on Leg - Farya)", **Al- fiker Magazine** (Journal 28- 3rd issue), Kuwait, 1999, p. 457.

³- Nher, H.& et al., *The sea and its tops. N, Huda's in Moroccan eyes*, Dar Albeironi for publishing and distributing, Amman, Jordan, 2013, pp. 228 – 229.

قد تُسهم في إنتاج دلالة خصبة، تتجاوز كل التوقعات المسبقة التي يحملها المتلقي للنص. والعنوان من أسمى مراتب الاتصال في النص الإبداعي، مما يجعل منه "نظاماً سيميوطيقياً مكثفاً لنظام العمل، حتى ليصل إلى حدّ التشاكل الدلالي، وحتى أنّ بناء النص يظل معلقاً على اكتشاف آليات هذا التشاكل"⁽¹⁾.

والحديث عن العنوان يرتبط بشفرة النص، والعلاقة بين المرسل والمتلقي، إذ تتعدّد وظائف العنوان وفقاً لمستويين، "الأول: مستوى يُنظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص، والثاني: مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلاليته دافعة، ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"⁽²⁾.

- الوظيفة الانفعالية:

للعنوان وظائف تعبيرية وانفعالية وتأثيرية؛ فالشعر شعور وخيال وفعل وانفعال، وهو العتبة الأولى التي يواجهها القارئ، وربما تستوقفه وتثير سؤاله، خصوصاً وأن العنوان محكوم بشروط إبداعية، يتشابك فيها الذاتي بالموضوعي، والواقعي بالخيالي.

إن وظائف العنوان، في معظمها، تدرك من خلال النص، فهذا الأخير هو الذي يحدد طبيعة هذه الوظائف، كما أن الباحث قد لا يدرك دور العنوان أو وظيفته، خاصة في الشعر، إلا بعد أن يُتم قراءة القصيدة. فمن خلال النص يمكن فهم رسالة العنوان، الذي يسعى دائماً إلى توجيه "الانتباه إلى المكان الذي تتمركز فيه دلالية القصيدة التي يسميها"⁽³⁾، ولهذا فهو يحمل دلالة "تميزية إضافة إلى الوظيفة الجمالية"⁽⁴⁾.

وبالتالي، من خلال العنوان يستطيع القارئ أن يستشف نوع النص وتركيبه ومحتواه، كما أن "اعتبار الباحثين العنوان رسالة لغوية - بالمفهوم السيميائي - جعلهم يعاملونه

¹ - Al-Jazar, M. (2001), *Linguistics difference- aesthetic characteristics of text based on poems of modernity* (1st ed), Etrac for printing, publishing & distribution, Cairo, 2001, p. 218.

² - Al-Jazar, M., *Ibid.*, p. 219.

³ - Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1973, p. 33.

⁴ - مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص 71.

معاملة النص الكامل، فتجري عليه وظائف جاكبسون Jakobson كما تجري على أشكال الخطاب الأخرى وذلك لأن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي، يؤدي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف البراغماتية ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام⁽¹⁾.

ت- عتبة التعيين التجنيسي:

إلى جانب عتبة العنوان تصادفنا عتبة لا تقل أهمية عنه في الدور الذي تلعبه في توجيه القارئ وإرشاده لما يصبو إليه، ألا وهي عتبة "التعيين التجنيسي" أو "المؤشر التجنيسي"، الذي يحدد نوع العمل الأدبي الذي نحن بصدد قراءته. وكما ذكرنا سلفا في الحديث عن عتبة العنوان، حدد "جيرار جنيت" وظائفه في التعيين: والوصف، والإغراء، والإيحاء. فالتعيين، لدى "جنيت"، يؤدي مهمة تحديد العمل الأدبي في توجيه القارئ وتحقيق أفق انتظاره. فهناك إقرار صريح بأهمية الدور الذي يجب على الأجناس الأدبية أن تلعبه في مسألة التلقي، حيث يغدو الجنس الأدبي مجموعة من المعايير أو قواعد اللعب التي تجلي للقارئ الطريقة الأنجع لفهم النص الأدبي، من وجهة نظر تركيبه ومضمونه⁽²⁾.

فالقارئ، إذن، أصبح عنصرا أساسيا في حسم الفعالية التجنيسية ومنحها تأويلا محددًا، متدخلا بما يكتسبه من خبرة قرائية، وما يمتلكه من مواقف، وخلفيات ثقافية معينة تضي على العلامات التجنيسية دلالات تتلاءم مع أفق انتظاره، ذلك ما يسميه "ياوس" بـ "أفق الانتظار الجنسي" Horizon d'attente générique، فهاجس الجنس الأدبي حاضر في كل فعل استقبال، ويقتضي تأويلا ما، وهذا الأخير لا يمكن أن يحصل خارج الأفق الجنسي⁽³⁾.

¹- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص 15.

²-Wolf Dieter Stemple, "Aspects génériques de la réception », in *Théorie des genres*, Seuil, Paris, 1986, p. 170.

³-Jean-Marie Schaffer, « Qu'est ce qu'un genre littéraire ? », Op. cit., p. 151.

وإذا كان هاجس التجنيس الأدبي أحد الانشغالات الأساسية في النقد التقليدي، من خلال وضع مجموعة من القواعد الشكلية التي تدخل في بناء النص الأدبي، حتى يتأتى له أن يندرج في هذا الصنف أو ذاك، لا بد من استحضار هذه القواعد التي يقوم عليها الجنس الأدبي، إذ لكل جنس معايير وقواعده المفترضة التي تميزه عن غيره، سواء أكان شعرا، أم رواية، أم مسرحية، إلخ، وذلك لأنه لا مجال للحديث عن وجود "نص عار، ولا لدرجة الصفر في الكتابة"⁽¹⁾. كما نجد مسألة التجنيس أيضا مثار جدال في النقد الأدبي الحديث والمعاصر، الذي يلح عليها لأنها تفضي بالقارئ إلى توليد الأسئلة تلوى الأخرى، هكذا انتقل التجنيس من مجرد قواعد تتصف بالتفسخ تارة وبالهجانة تارة أخرى، وأصبح في النقد الأدبي الحديث عرفا لدى الكتاب المعاصرين، يستحضرونه في مشاريعهم الإبداعية. ومن الكتاب المعاصرين الذين وضعوا قواعد لهذا "العرف" في تعيين العمل الإبداعي، نجد الكاتب المغربي جمال بوطيب، في كتابه الموسوم **أعراف الكتابة الإبداعية الحديثة**، حيث يطلق عليه سم "العرف التجنيسي"، موازاة مع أعراف أخرى "كالعرف النقدي"، و"العرف التواصلية"، و"العرف النصي". ويعتبر هذا "العرف التجنيسي" إشارة تجنيسية لأي عمل إبداعي، أو هو بمثابة التعيين الذي يشكل مدخلا دلاليا يفتح الطريق للغوص في عالم النص، سواء كان قصصيا، أو مسرحيا، أو شعريا، وغياب "الإشارة التجنيسية" تحدث للكاتب نفسه خطأ في تحديد نوع عمله. يقول جمال بوطيب: "إن غياب الإشارة الأجناسية في الأعمال الروائية مثل رواية "ادوار الخراط"، "رامة والتنين" وغيرها من الروايات الأخرى، والذي يعتبر في معرض حديثه - ادوار الخراط - عن الكتابة عبر النوعية أن روايته "رامة والتنين" هي رواية - قصيدة"⁽²⁾. هذا الخلط في التعيين التجنيسي يؤدي إلى تشويش ذهن القارئ وتحطيم أفق الانتظار لديه، لكون الأعراف التجنيسية ميثاقا للتواصل، يوجه اختيار القارئ ويبرمج القراءة

¹ - Jean-Marie Schaffer, « Qu'est ce qu'un genre littéraire ? », Op. cit., p. 183.

² - جمال بوطيب، **أعراف الكتابة الإبداعية الحديثة**، النص الروائي نموذجاً، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 1، 2009، ص 10.

لديه، ويضفي على النصوص "شرعية أدبية" في الحقل الثقافي عامة، ويبرجها ضمن سلسلة أدبية معينة.

تأسيساً على هذا التصور الصارم "للتعيين التجنيسي"، والذي حث عليها المبدعون المعاصرون، تحول الجنس الأدبي إلى مؤسسة لها مواصفاتها ومعاييرها وضوابطها، لدرجة أن بعضهم شبهها "بالمؤسسة الاجتماعية" التي "تحكم الممارسات الفردية في مختلف وجوه الحياة بما تمثله من أعراف وتقاليد وقوانين"⁽¹⁾.

هكذا، يمكن القول إن مسألة التعيين التجنيسي لا تتعلق بنفي ما قدمه النقد التقليدي أو إثباته، بل يرتبط الأمر بأهمية ضخ نفس إبداعي جديد في المفهوم التقليدي ذاته، بحيث يعيد الجديد القديم ذاته، مع إمكانية رؤية هذا الأخير في حلة جديدة وقواعد متعارف عليها.

ث- عتبة الإهداء:

تعد هذه العتبة ظاهرة قديمة ارتبطت بالكتاب مخطوطاً أو مطبوعاً، ويرى "جيرار جينيت" أن جذور عتبة الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة، فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعامة⁽²⁾.

وتعتبر الإهداءات رسائل ضمنية ذات دلالة، إنها أشبه بعقد ضمني مع القارئ يعمل على كشف الاتجاه الثقافي وحتى السياسي للذات المبدعة، إنها "عتبة نصية لا تخلو من قصدية في اختيار المهدي إليه/إليهم وكذلك اختيار عبارات الإهداء"⁽³⁾. وقد يعتقد البعض أن الإهداء حلية شكلية لا أهمية لها في فهم النص وتفسيره، بيد أنها علامة لغوية ونص مواز أعيد له الاعتبار في الشعرية الحديثة، رفقة المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة

¹ - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص ص 89-90.

² - Gérard Genette, *Seuils*, Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1978 , p. 112.

³ - Ibid., p. 127.

الأخرى، وأصبح من الضروري قبل الدخول إلى عالم النص أن نقف عند عتباته، نسألها قصد تحديد نيتها واستقراء دلالاتها وأبعادها الوظيفية.

كما يعتبر الإهداء من بين العتبات النصية التي لم يعر لها الخطاب النقدي العربي اهتماما ولم يلتفت إلى تنوعاتها وتعددتها عبر الزمان والمكان. فالإهداء هو ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف المبدع عبرها مخاطبا معينا، ويشيد بدوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره. وعلى هذا الأساس، فإن الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه، أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته.

من هذا المنظور، فإن الإهداء هو بمثابة بوابة حميمية ودافئة من بين بوابات النص الأدبي، وقد يرد على شاكلة اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس، إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميمي دوره المميز.

1- بنية الإهداء:

يكون الإهداء، على مستوى البنية التركيبية والمعمارية، كلمة، أو نصا قصيرا، أقله جملة واحدة. وغالبا ما تكون هذه الجملة اسمية، أو شبه جملة، أو جملة فعلية. وقد يكون نصا طويلا من جهة، وقد يكون نصا أدبيا قصيرا جدا يحتوي عناصر القصة القصيرة من شخصية، وحدث، وفضاء، وإحالة على واقع مرجعي معين، أو موضوع متخيل من جهة أخرى. وقد يشكل الإهداء ملفوظا مستقلا بنفسه. وعادة ما يكون في بداية العمل الأدبي مقترنا بصفحة التقديم، أو محاذيا للعنوان الخارجي للديوان، أو حاشية فرعية للعنوان النصي الداخلي، أو يكون نفسه عنوانا.

2- صيغ الإهداء :

يرفق كثير من الكتاب والشعراء والمبدعين نصوصهم الإبداعية بذكر الإهداء، باعتباره نصا موازيا للعمل الأدبي، يقدم النص، ويعلنه، ويؤطر المعنى، ويوجهه سلفا⁽¹⁾. وقد يعتقد البعض أن الإهداء علامة لغوية لا قيمة لها، ولا أهمية لها في فهم النص وتفسيره، أو تفكيكه وتركيبه، بل هي إشارة شكلية مجانية أو ثانوية لا علاقة لها بالنص، ولا تخدمه لا من قريب ولا من بعيد. بيد أن الشعرية الحديثة (Poétique) أعادت الاعتبار لكل المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة بالنص التي تشكل ما يسمى بالنص الموازي. وأصبح من الضروري، قبل الدخول في النص، الوقوف عند عتباته، ومساءلتها بشكل عميق ودقيق قصد تحديد بنياتها، واستقراء دلالاتها، ورصد أبعادها الوظيفية، لأن الشكل مهما كان عتبة، أو تعبيراً، أو صياغة، أو مادة مطبعية، يحمل دلالات معينة، يقصدها المبدع أو لا يقصدها. وتؤخذ هذه الدلالات الشكلية بعين الاعتبار في قراءة النص الإبداعي وتأويله تشريحا وتركيبا.

إذن، ما الإهداء لغة واصطلاحاً؟ وما تاريخه الغربي والعربي؟ وما أهم الدراسات التي اهتمت به بنية ودلالة ووظيفة؟ وما مكوناته؟ وما المقاربة المنهجية الصالحة لدراسته في علاقته بالعمل من جهة، وارتباطه بالنص من جهة أخرى؟

يرتبط الإهداء، في اللغة العربية، بالهدية، والهبة، والعطاء، والتبرع، والكرم، والجود. وفي هذا الصدد، يقول ابن منظور في لسان العرب: "أهديت الهدى إلى بيت الله إهداء. وعليه هدية. أي: بدنة. الليث وغيره: ما يهدى إلى مكة من النعم وغيره من مال أو متاع،

1- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 22.

فهو هدي وهدي، والعرب تسمى الإبل هديا، ويقولون: كم هدي بني فلان؛ يعنون الإبل، سميت هديا لأنها تهدي إلى البيت...⁽¹⁾.

ويقصد بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق، أو الحبيب، أو القريب، أو الزميل، أو المبدع، أو الناقد، أو إلى شخصية هامة، أو مؤسسة خاصة أو عامة، في شكل هدية، أو منحة، أو عطية رمزية أو مادية. والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوة، وخلق صلات المودة، وتقوية عرى المحبة، وتمتين وشائج القربى، وعقد روابط الصداقة، ونسج خيوط التعارف، مع تبادل الهدايا الرمزية والمشاعر الرقيقة، سواء أكان المهدي إليه شخصية أم جماعة، واقعية أم متخيلة. وقد يقترن الإهداء بالهدية من جهة، أو بلحظة البيع والتوقيع من جهة أخرى.

وإذا تأملنا الإهداء - وخاصة في الخطابات التخيلية السردية أو الشعرية- فإننا نلفي انتقالا من الأنا نحو الآخر، فنتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر وسيط بين الأنا والهو، في إطار ميثاق تواصل بين الأنا والغير، يقوم على المحبة والصداقة، أو العلاقة الحميمة الوجدانية المشتركة، أو على تبادل القيم الفنية والرمزية نفسها التي يجسدها العمل الأدبي. فالكاتب، بهذا الإهداء أو ذلك، يحاول خلق جسر التواصل بين النص والقارئ.

ج- عتبة الخطاب التقديمي والعناوين الداخلية:

تكمن أهمية المقدمة في تأطير الكتاب، والتمهيد للمجال المعرفي والإبداعي الذي يطرقه المبدع بهدف إعانة القارئ على فهم العمل أو توجيهه من خلال تنبيهات وإشارات تشكل مفتاح الكتاب وعتبته التي تسهل تداوله، أو تغري بقرائه، بل هي العتبة المهمة والأساسية المشكلة لبنية تأليف الكتاب، والتي يكون فيها اللقاء المباشر ما بين الكاتب

¹- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، ص 59.

وقارئه. وقد اختلفت مواقف الأدباء والنقاد من استحضار أو إقصاء الخطاب التقديمي في مفتحات النصوص الإبداعية، وانقسمت الآراء في هذا الموضوع إلى تصورين:

التصور الأول: لا يرى أصحاب هذا التصور أي حرج في تصدير الإبداع بخطاب تقديمي، حيث يعتقد هؤلاء أن أفضل فضاء للأديب لتقديم أعماله الفنية، وتوضيح آرائه الإبداعية في كثير من القضايا الفنية والثقافية، هو "فضاء المقدمة".

إن المقدمة، من منظور هؤلاء، ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة الأساس التي تحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بالاطلاع عليها. إنها بمثابة وعاء معرفي وإيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه من العالم. فالمقدمة، إذن، فضاء فسيح يتيح للكاتب العديد من إمكانيات التعبير والتعليق والشرح. وهذا ما جعل "ماريفو لان" يتساءل التساؤل الاستكاري التالي: "أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتاباً؟ لا: إنه لا يستحق، دون شك، هذا الاسم"⁽¹⁾.

وهذا يجرنا للحديث عن أهمية خطاب المقدمات منذ عصور خلت، حين كان فيها الخطاب الافتتاحي يؤدي دوراً مركزياً، وبعد جزءاً من الإخراج النهائي للأثر الأدبي. فالكتابات القديمة تخبرنا عن ماهية المقدمة ووظائفها وأهدافها، هكذا نجد في مقدمة "الكوميديا الإلهية" إشارات لتحديد نوعية التقديم وأهدافه، يقول دانتي في هذا الصدد: "إن أراد المرء أن يكتب مقدمة لجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله"⁽²⁾.

أما إذا انتقلنا لأهمية الخطاب عند الغربيين، نجد أن الدرس النقدي في موضوع الخطاب التقديمي، باعتباره أحد أشكال الخطاب الافتتاحي الأكثر تداولاً في العديد من أنماط

¹ - Gérard Genette, *Seuils*, Op. cit., p. 214 .

² - أحمد عثمان، رسالة دانتي إلى كان غراندي، تقديم وترجمة عن اللاتينية من كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، تأليف مشترك بين باحثين، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص212.

الكتابة (السردية، والتاريخية، والفلسفية...)، ولكونه كذلك، بات حقلا جديدا للبحث والتحليل في الدراسات النقدية المعاصرة.

ويمكن القول إن المقدمات، بصفة عامة، تدخل في نطاق أنواع النصوص الافتتاحية، ذاتية كانت أو غيرية "تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النص الذي تسبقه. فهي، بالتالي، مقدمات أصلية تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها، وكذا خطوات تشكيله"⁽¹⁾.

التصور الثاني: لا يرى من يشايح هذا التصور أية جدوى من احتواء الكتاب الإبداعي على محطة التقديم، أو باقي الأشكال الأخرى للاستهلال. فهي، من منظورهم، عتبة قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية، ووشاية -بطريقة غير مباشرة- بأسرار النص المركزي الجوهرية.

إن الفضاء المناسب لتقديم العمل الأدبي عليه أن يتموقع بعيدا عن الفضاء النصي بصفة عامة. فلا يصح -حسب هذا التصور - أن يسقط الأدباء فيما يتوق الأدب إلى تجنبه وتجاوزه. ويصبح الخطاب التقديمي، إذن، خطابا اختياريا، لا يتوقف عليه إخراج الكتاب بالضرورة (عكس العنوان واسم الكاتب باعتبارهما محفلان إجباريان لا اختياريان). فلا تدخل المقدمة في نطاق لزوم ما يلزم"⁽²⁾. وبالتالي، فهي تندرج في نطاق استراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب أو ذلك.

ولقد عبر العديد من الأدباء عن استغنائهم عن خدمات هذا النص، أي المقدمة. ويمكن الإشارة، على سبيل المثال لا الحصر، إلى "ميشو" (Michaux)، و"بيكيت" (Beckett)، و"فلوبير" (Flaubert). فهذا الأخير لا يخفى تدمره من المقدمة واحتجابه على وضعها في بداية الأعمال الأدبية، يقول - وهو يعبر بوضوح عن رفضه القاطع لفكرة

¹ - Gérard Genette, *Seuils*, Op. cit., p. 195.

² - Ibid., p. 152

المقدمة- في رسالة ل "زولا": "لا ألوم إلا المقدمة. فحسب رأيي، فالمقدمة تفسد عملك الذي يتصف بالحياد والسمو. إنك تفشي سرك، الأمر الذي يبدو ساذجا، وتعبّر أيضا عن رأيك، الشيء الذي -من منظور رؤيتي الشعرية (الخاصة)- لا يحق لروائي أن يقدم عليه"⁽¹⁾.

أما الأسباب التي دفعت هؤلاء لتبني فكرة إقصاء المقدمة فهي متعددة، ومختلفة. فمنهم من دعا إلى إبعادها لأن "النقاد لن يتكلموا عنها"، كما هو الحال عند "جنيت". وهي نصيحة تجد مبررها في طبيعة بعض الممارسات النقدية التي تستعيز عن قراءة النص بقراءة المقدمة، وبالتالي تُستخلص من خلال هذه المقدمات استنتاجات نقدية يتم إسقاطها على النص المركزي بدون موارد.

كما يرى البعض الآخر أن المقدمة نص مضاف، ويعد في حقيقة الأمر "إساءة حقيقية لجوهر عمل إبداعي يفترض فيه توفره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتيين المطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة"⁽²⁾. إذن، من منظور هؤلاء، " العمل الجيد لا يحتاج لتقديم"⁽³⁾.

ولا يخلو خطاب المقدمات من طابع إبداعي جلي، بحيث إن الخطاب التقديمي المعاصر تجاوز ما يشكل لحمة النص (أي النص في حد ذاته والعتبات)، ليصل إلى إثارة الدهشة والانبهار من خلال تمكين القارئ من الكشف عن جوانب ثرية جدا، بشكل لافت للنظر ومثير للأسئلة. ويرجع هذا التطور في الخطاب التقديمي بالأساس إلى احتكاك الناقد العربي بالمعرفة المستجدة إبداعيا ونقديا، والتي لم تكن حاضرة في النقد التقليدي.

ولا تكمن وظيفة المقدمة في ذلك الاستقطاب التجاري المألوف كما هو الشأن بالنسبة للعنوان وصورة الغلاف فحسب، بل يمكن اعتبارها أيضا بوصلة موجهة يهتدي من خلالها

¹ - Gérard Genette, *Seuils*, Op. cit., p. 213 .

² - عبد العالي بوطيب، "العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية"، *جريدة العلم (الملحق الثقافي)*، السبت 28 أبريل 2001، ص 11.

³ Gérard Genette, *Seuils*, Op. cit., p. 219.

القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجنبه كل شطط في التأويل والتقدير. كما تعد أيضا ميثاقا تواصليا بين صاحب العمل الإبداعي وبين القارئ، هذا الميثاق الذي تحدد بنوده كيفية تلقي النص الأدبي والتعامل معه على مستوى القراءة والتأويل. ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي، بطريقة غير مباشرة، في النسق المعرفي العام للكتاب، والتي تشكل المقدمة أحد مداخله الأساسية.

إن أهمية الخطاب التقديمي، في رأي إلياس فركوح، تكمن في كونه يحقق خطوتين مطلوبتين تماما لكل عمل أدبي: "الأولى هي أن تحاور النص، وبذلك تكون قد أعلنت إنتاجه، والثانية أن تحاور رأيا في هذا النص وأن تشتبك معه وإن تمت المصادرة، فهي على رأي لا يخرج عن كونه مجرد انطباع أولي لقارئ عام. لذا أخلص إلى أن المقدمة لا تشكل مصادرة من حيث المبدأ، بل تحفيزا على قراءة أخرى ومحاورتها"⁽¹⁾.

بهذا المعنى، يمكن القول إن وظيفة الخطاب المقدماتي عند الكاتب يجب أن تجمع بين بعدين مزدوجين: خلق علاقة تواصلية جيدة مع القارئ قصد الاطلاع على العمل الأدبي، ثم الحكم على هذا العمل الإبداعي من خلال الممارسات النقدية التي يضطلع بها القارئ، انطلاقا من إسهامها غير المباشر في الإجابة على الأسئلة التي يطرحها النص المقدم له، وبالتالي كسب عينة من القراء على اعتبار أن كل قراءة هي مشروع إبداع جديد.

ج- عتبة الهوامش:

تلحق الهوامش بالنص الإبداعي بصفة عامة، والنص الشعري بصفة خاصة، في أسفل الصفحة، تهميشا وتذييلا وإحافا، لإضاءة المتن المركزي، وتفسيره من جميع جوانبه: اللغوية، والدلالية، والتاريخية، والمعرفية، والاصطلاحية.

¹- محمد عبد القادر، "مواجهة مع إلياس فركوح في رواية أعمدة الغبار"، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عدد 14، 1997، ص 29-30.

ويقصد بالهوامش، كما جاء على لسان الدكتور جمال بوطيب، "كل ما تم النظر إليه نصيا بأنه إحالة مضيئة لعنمة مرتبطة بالفهم العام للنص"⁽¹⁾.

وتشكل هذه الهوامش كذلك نصا مستقلا بذاته، على الرغم من موقعها في هامش المتن. وغالبا ما يكون النص محاطا بسور فاصل بين نصين: نص أساس، ونص ملحق. فالأول يشكل مركزا بؤريا ونوويا، والثاني يمثل نصا محيطا، يأخذ وجوده الحقيقي من خلال وجود الأول. والعلاقة بينهما جدلية وتكاملية وإشعاعية، تتمثل في الإضاءة التوضيحية والتفسيرية والتأويلية.

في هذا السياق، يعد خطاب الهوامش من عناصر النص الموازي، ويعتبر كذلك من أهم ملحقاته الداخلية التي تحيط بالنص الأساس، ومن المداخل الأساسية للإمساك بدلالات النص السطحية والعميقة، فضلا عن كونه من العتبات المهمة للولوج إلى العمل الإبداعي قصد تطويقه من جميع النواحي النصية، والإحاطة به بناء وموضوعا ورؤية.

ويعد الهامش - حسب "جيرار جنيت" - حالة نصية طباعية إحالية ومرجعية، ترتبط بكلمة، أو عبارة، أو فقرة، أو مقطع، بطريقة محددة أو غير محددة⁽²⁾.

وتوضع الهوامش عادة، باعتبارها ملاحظات وتعليقات، " خارج جسم الصفحة، في أسفلها، وأحيانا في آخر الفصل أو في آخر الكتاب. وهذه الظاهرة تدعو القارئ إلى مطالعة النص مرتين. مرة أولى بقراءته الجملة مباشرة، ومرة ثانية عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك. إن هذا الفصل بين منطقتين من النص، إحداهما اختيارية، والثانية إلزامية، يعبر غالبا عن فصل بين منطقتين من الجمهور الذي يتوجه النص إليه. فعندما نقدم استشهادات من لغة أجنبية، ثم نترجمها، فذلك لأننا نعتبر أن بعض القراء قد فهموا من أنفسهم، وأن الباقيين

1- جمال بوطيب، السرد والشعري، -مساءلات نصية، منشورات الديوان، أسفي، 2009، ص 129.

²-G. Genette, *Seuils*, Op. cit., p. 293.

يجهلون اللغة الإسبانية أو الفنلندية، وهم بحاجة إلى هذا الدوران. وكذلك، عندما يريد الكاتب أن يكون في متناول الجميع، وأن يحمي نفسه في الوقت ذاته من انتقاء الأخصائيين، فإنه يعتمد إلى معالجة التقاط الحساسية في مجال صغير مخصص لذلك⁽¹⁾.

وإذا كانت الملاحظة تتعلق بكلمة واحدة من النص الأساس، فإن التعليق غالبا ما يتعلق بالنص بأكمله. ولا يعود هنالك مبرر لوضع إشارة لهذه الكلمة أو تلك، ما دمنا نتوفر على التفسير الهامشي⁽²⁾.

ويترجم الهامش كذلك دلالات النص الرئيس ترجمة جزئية أو كلية⁽³⁾. كما أن "وضع التفسيرات في أسفل الصفحة هو الذي يولد فينا الميل إلى عدم مراجعتها إلا بعد قراءة النص بمجموعه. ولكن عندما يكون الشرح، أو التعليق، موضوعا إلى جانب النص، فإن الحركة العادية للقراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة. ومنذ ذاك، يمتد التعليق، ويطغى على المقال بكامله"⁽⁴⁾.

خ-علامات الترقيم:

تحيل العلاقة بين المنطوق والمكتوب، فيما يخص مسألة الترقيم، على تبعية الكتابي للشفوي، وأسبقية اللغة المنطوقة على اللغة المكتوبة، مما يؤكد أن المقياس في مدى حاجة اللغة إلى الترقيم هو المرجع الشفاهي للنص المكتوب وليس العكس، خاصة أن الترقيم، في جانب مهم منه، إنما هو مجرد تمثيل بصري لظواهر معينة من الكلام مثل النبر، والتنغيم، والإيقاع. والترقيم "نقطة النقاء بين علم الرسم والطباعة، يتضامن مع اللغة في أداء المعنى،

¹ - ميشال بوتور، *بحوث في الرواية الجديدة*، ترجمة فريد أنطونيوس، منشوران عويدات، بيروت، 1986، ص 123.

² - المرجع نفسه، ص 123.

³ - Gérard Genette, *Seuils*, Op. cit., p. 293.

⁴ - ميشال بوتور، المرجع نفسه، ص 123.

ويعين المؤلف على تفجير الطاقات التعبيرية للكلمات، فضلا عما يوفره من وضوح بصري ضروري لتحسين المقروئية⁽¹⁾.

إضافة إلى هذا، تساعد علامات الترقيم على إتقان القراءة الجهرية، وصون المعنى من الالتباس، وتمكين الكلام من الحفاظ على شحنته العاطفية، وجماله، وطاقات التعبير والتبليغ الكامنة فيه. لهذا، فهي ليست -كما قد يعتقد البعض- مجرد عناصر ثانوية، وإنما هي ضرورة حتمية اقتضاها الانتقال من القراءة الجهرية إلى القراءة الصامتة. وغياب علامات الترقيم في النص الشعري يفسر من قبل العديد من الشعراء كسبيل لاتساع الدلالة وتحقيق الدقة الشعرية. لهذا منع "مالارمي" (Mallarmé) ترقيم النصوص الشعرية مؤكداً أن إيقاعيتها تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي.

وفي الشعر المغربي المعاصر، نلاحظ حرص الكثير من الشعراء على عدم استخدام علامات الترقيم في نصوصهم الشعرية بما في ذلك قصيدة النثر، عكس القصيدة العربية القديمة التي كانت تنسم بتماسك بنيتها المتمثلة في أدوات العطف، والفصل، والوصل، والترقيم، وأسماء الإشارة، وأدوات التعريف، والأسماء الموصولة، وأبنية الحال، والزمان، وأسماء المكان، وغيرها⁽²⁾ من الأدوات التي تقوم بوظيفة الاتساق والربط بين أجزاء النص، وهذا هو ما جعل القصيدة التقليدية متماسكة فيما يخص الخطاب الشعري، وبالتالي سهلة الفهم وواضحة الدلالة. وهذا التماسك يتحدد على مستوى الدلالة من خلال "العلاقات القائمة بين التصورات والتطابقات والمقارنات والتشابهات في المجال التصويري"⁽³⁾.

¹-Claude Gruaz, « Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation », In *Langue Française*, N° 45, 1980, p. 8.

²- صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 164، 1992، ص 263-264.

³- سعيد حسن بحيري، المفاهيم والاتجاهات علم لغة النص، المكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، 1993، ص 120.

في هذا السياق، لا يعود غياب علامات الترقيم إلى الصدفة، بل إن المقصود غاية فنية، لأن الشاعر المعاصر يرغب في التعبير بطلاقة، ويرفض أشكال الكتابة التقليدية. إذن، تلعب علامات الترقيم دورا كبيرا في تبسيط الرؤية لدى القارئ لتحديد المعنى، إذ أنها لا تفترق في بعض الأحيان عن التصور العام للقصيدة، فهي جزء لا يتجزأ من المعنى، وغيابها يشكل عائقا بين المتلقي والقصيدة، ويخلق انفصاما بينهما.

المبحث الرابع:
الفناء التشكيلي: عتبة نصية واخلية

أ- التشكيل البصري:

عرفت القصيدة العربية الحديثة، والمعاصرة منها على وجه الخصوص، نوعين أو ضربين من التشكيل البصري.

- **الضرب الأول:** لغوي-خطي، تجسد أساسا على مستوى تشكيل القصيدة هندسيا على الحامل أو الصفحة، بواسطة الحروف أو العلامات (سواء كانت هذه القصيدة ذات خاصية طباعية محضة، أو خاصية كاليغرافية، منسوخة باليد).

- **الضرب الثاني:** تجلى في لجوء الشعر إلى التشكيل كأداة للدلالة والتعبير، أي في إدراج القصيدة في صلبها عناصر أخرى غير لسانية، وذات قيمة تشكيلية وتصويرية بالأساس، من رسم وعلامات وصور فوتوغرافية وألوان، وغيرها من العناصر الأيقونية والإشارات.

وليس غريبا أن تلتجئ القصيدة العربية المعاصرة إلى هذا النوع من الدعم الإبداعي والجمالي لخطاب الشعر ودلالاته، فقد سبق للعديد من التجارب الشعرية الكونية الأخرى، سواء في الشرق أو الغرب، أن مزجت في مدوناتنا الشعرية، وفي ممارستها الإبداعية، بين اللساني والبصري، بين المقروء والمرئي، ثم ما بين الشعري والتشكلي على وجه التحديد.

وانطلاقا من نفس المنحى الجمالي التعبيري لعلاقة الشعري بالتشكلي، يقول صلاح عبد الصبور: "وتتبع فكرة التشكيل من الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر، أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيمًا صارما"⁽¹⁾. وهذا القول يحيلنا على نظر "مالارميه"، الذي يرى أن الشعر لا ينبني على أفكار فحسب، بل على كلمات أيضا. في نفس السياق، يضيف عبد الصبور كذلك فيما يخص تجربته الشعرية الشخصية، وعلاقة هذه التجربة بالعناصر التشكيلية في القصيدة: "شغلت السنوات

¹- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969، ص 19.

الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة. حتى لقد بت أومن بأن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها"⁽¹⁾.

هكذا؛ يستطيع الباحث أيضا، حسب الدكتور عبد الغفار مكاي، "أن يعثر على نماذج أخرى في ديوان الشعر العربي من عصوره القديمة حتى عصر البحث أو الإحياء. ويكفي أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض قصائد "شوقي" المشهورة مثل قصيدته عن "معبد أنس الوجود"، أو قصيدته عن "أبي الهول". ولكن الحقيقة التاريخية تقول إن قصيدة الصورة بمعناها المفهوم في الشعر العالمي لم تظهر بصورة محددة إلا على يد الشاعر العالم "أحمد زكي أبو شادي" (1892-1955) رائد جماعة "أبولو"، ومؤسس مجلتها التي احتفلت أعدادها (بين سبتمبر 1923 وأكتوبر 1934) بنماذج منها، وضعها في باب مستقل سماه "شعر التصوير"⁽²⁾.

فرغم ظهور القصيدة البصرية في الشعر العربي المعاصر إلا أنها ظاهرة قديمة استمدت جذورها من الموروث الأدبي، وتمكنت من تحويل الاهتمام من المتلقي السمعي إلى المتلقي البصري، حيث اعتمدت طرقا جديدة في التغيير لم تعد عليها العين. في هذا الصدد، يقول رضا بن حميد: "تنتزل القراءة البصرية وتكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة التي تمثل تصورا معينا للكتابة، إذ لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام، وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة، وعلاقتها بمعيار الصفحة محط اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصرية"⁽³⁾. وهذا ما ساهم في فتح حقول جديدة في البحث والتأويل، حيث أصبح التشكيل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعر الحدائي، ودالا ثريا يوجه فعل التلقي، لدرجة أن النص الشعري أصبح لوحة تشكيلية تتقاطع فيها الأشكال والخطوط

¹ - صلاح عبد الصبور، *حياتي في الشعر*، مرجع سابق، ص 19.

² - عبد الغفار مكاي، "قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور"، *عالم المعرفة*، عدد 119، نونبر 1987، ص 40-41.

³ - رضا بن حميد، "الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل"، *مجلة فصول*، الجزء الأول، عدد 2، مجلد 15، 1996، ص 99.

والألوان، أو بعبارة أخرى فضاء سيميوطيقيا يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة.

إن القصيدة البصرية، بهذا المعنى، أصبحت تشكل إنجازا شعريا حديثا يجمع بين التراث وأحدث النظريات الغربية (التفكيكية والسريالية). وتتشكل هذه التجربة من عدة عناصر لغوية تحتاج إلى عدة نقدية صلبة لا نجدها إلا عند نخبة من النقاد والباحثين العرب، الشيء الذي جعل هذه التجربة بعيدة عن أفق انتظار الجمهور العربي الذي تعود على التواصل الشفوي.

أما عن اهتمام الشعراء المغاربة بالتشكيل البصري، فيمكن تحديده على المستوى التنظيري مع المحاولة التي أوردها محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية"، الذي أصدره سنة 1979، وكذا "بيان الكتابة" الذي نشره في مجلة "الثقافة الجديدة" سنة 1981، ثم أعاد نشره في كتابه "حادثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة". وإلى جانب محمد بنيس، ناقش هذه الظاهرة كل من عبد الله راجع وأحمد بلبداوي. ولم يكتف هؤلاء الشعراء بالجانب التنظيري، بل طبقوا هذه التجربة في دواوينهم الشعرية، حيث تمثلت على مستوى الإنجاز في الدواوين التالية:

- في اتجاه صوتك العمودي (1979) و مواسم الشرق يليها مسكن لدكنة الصباح (1985) لمحمد بنيس.

- سلاما وليشربوا البحار (1981) لعبد الله راجع.

- سبحانك يا بلدي (1979) و هبوب الشمعدان لأحمد بلبداوي (1990).

على مستوى التنظير، أشار محمد بنيس إلى إغفال الجانب البصري في قراءة النصوص، وهذا "يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري"⁽¹⁾، ونبه إلى "بنية المكان"⁽²⁾ التي لا يمكن اعتبارها جانبا هامشيا، أو ترفا فكريا، أو لعبة مجانية"⁽³⁾ بل تحمل دلالة كبيرة. ولم يقف عند هذا الحد، بل تصدى لكل من ينكر أو يتجاهل البعد المكاني أو البصري في المتن الشعري المغربي، مفردا في كتابه بيان الكتابة قسما وافيا للاشتغال البصري للنص الشعري في سياق دعوة حداثة لكتابة شعرية جديدة وتأسيس موقف شعري جديد يعيد النظر في الموروث قديمه وحديثه.

ب- التشكيل الذهني:

إن الكتابة الشعرية، قبل أن تشكل ممارسة، هي تجربة يمر بها الشاعر انطلاقا من رؤيته الخاصة للعالم، فينقلها بطريقته القائمة على الغوص في عمق الأشياء، ويحدث منها شيئا آخر. إنها إعادة بناء المشهد وتحويله من بنيته السطحية إلى بنيته العميقة. من هنا، فالشاعر "يحتضن الكلمات ويتأملها ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يغير من صياغتها ويحطم من أنسقتها ونظامها العرفي الثابت، ويخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به. وما يحدث نتيجة لذلك من قبيل الضرورة الشكلية المرتبطة بالوزن، وإنما هو الضرورة الملحة النابعة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها"⁽⁴⁾.

ويلخص لنا جابر عصفور الصورة وما تقوم عليه من أنماط من المنظور النفسي، فيقول: "يقول لنا علماء النفس المحدثون إن هناك أنماطا متعددة من الصور في الشعر، فهناك النمط البصري، والسمعي، والذوق، والشمي، واللمسي والعضوي، والحركي، بل كل

¹- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. مقارنة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985، ص 97.

²- نشير إلى أن محمد بنيس يصطلح تسمية "بنية المكان" على البعد التشكيلي البصري.

³- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. مقارنة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص 97.

⁴- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983، ص 119.

واحد من هذه الأنماط ينقسم إلى أنواع أخرى متعددة، فالنمط البصري مثلا يمكن أن ينقسم تبعا لدرجاته اللونية أو درجات الوضوح، والنمط اللمسي بدوره يمكن أن ينقسم تبعا لدرجات الحرارة أو البرودة، أو الخشونة أو الملامسة، أو اللين أو الصلابة، ويقال كذلك إن الشعراء يختلفون فيما بينهم من حيث قدرتهم على التخيل، مما قد يؤدي ببعضهم إلى الإلحاح على نمط بعينه من أنماط الصورة"⁽¹⁾.

من هذا المنطلق، يمكن القول إن الصورة الذهنية، أو التشكيل الذهني، هي تصوير للأشياء، وتجسيد للمشهد كما هو عليه في الحقيقة. وعليه، فالصورة الذهنية ليست تصويرا داخليا للشاعر، بل نقل ووصف ما تراه العين التي تعد "كشاف قوة إنسانية، قوة مضيئة ذاتية"⁽²⁾، "هي مركز ضوء شمس إنسانية صغيرة ترمي ضوءها على الشيء المرئي جيدا في سياق إرادة الرؤيا بوضوح"⁽³⁾. وبالتقاط العين تصوير الأشياء ممثلة بوضوح في ذهن الإنسان.

فالملاحظ هو أن معالم الأشياء تتبدى وتتجلى بوضوح من خلال الصورة الذهنية، فينكشف المشهد المعقول والواقعي. هكذا، فإن الشاعر يسافر ويتوجه نحو عالمه، ويعيد صياغة الأشياء بطريقته الخاصة، فتصبح هذه الأخيرة ذات دلالات واسعة ومعان متعددة مشفرة. يقول "جاك أومون": "أن الصورة الذهنية ليست تصويرا داخليا للحقيقة، لكنها تمثيل مشفر لها"⁽⁴⁾.

وبالتالي، فإن تجربة الشاعر هي التي تحدد للأشياء خاصيتها، وتضع حدودها، بحيث تتمكن على الاختراق. ويقودنا هذا الكلام إلى ذكر تعريف للصورة، التي يقول عنها "بيير

¹- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 310.

²- غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 158.

³- المرجع نفسه، ص 158.

⁴- Jacques Aumont, *L'image*, Armand Colin, Paris, 1990, p. 87.

ريفيردي " (Pierre Riverdy) "إبداع خالص للذهن، لا يمكنها أن تنشأ من التشبيه، بل تنشأ من التقارب بين واقعتين متباعدين قليلا أو كثيرا، بقدر ما تكون علاقات بين الواقعتين بعيدة وصحيحة، تكون الصورة أقوى وقادرة على التأثير الانفعالي ومحقة للشعر"⁽¹⁾.

فالصورة الذهنية هي التي يكونها الشاعر عن كل ما يحيط به، فتوجه تفكيره ونظرته لهذا الشيء من خلال حواسه الخارجية، فتتشكل لديه صورة ذهنية. ويقدر ما تكون الوقائع متباعدة وثابتة، بقدر ما تكون الصورة أقوى وأبلغ، وقادرة على إحداث تأثير في المتلقي. فالصور، بهذا المفهوم، تعتبر العامل الحاسم في إظهار التجربة الشعرية، وما تتطوي عليه من دلالات تغدو امتدادا للمنجز النصي بما هو ممارسة تستدعي إبداع أشياء لها تأملها الخاص.

ت- التشكيل الرقمي:

إن العلاقة التي تجمع بين التصوير والفنون الأدبية هي علاقة ضاربة في القدم، حيث تجمع بين هذين الصنفين علاقة حميمية وصلة قرابة أو -كما يقول الدكتور حسن عماد مكاوي- "علاقة رحم"، لأن جميع الفنون تعمل من خلال الصور، أي عبر الاهتمام بالبعد البصري كما أشرنا إلى ذلك أثناء حديثنا عن "التشكيل البصري". وقد عرف هذا الأخير تحولا كبيرا شهدت معه الأجناس الأدبية، من شعر ورواية ومسرح وقصة، مزجا بين المكونين البصري والتصويري كنمط آخر للكتابة المعتمدة على اللعب البصري بالكلمات أو بالحروف، وذلك عن طريق استخدام آلة الحاسوب. هكذا تحول النص الإبداعي الشعري إلى نص مرئي وبصري وإعلامي، أي أنه تم نقله من عالم الورق إلى عالم الشاشة الإلكترونية، يمتح وجوده من عالم الوسائط السمعية والبصرية المتجلية في الصوت والصورة والحركة، وذلك بهدف تقريب الإبداع من قارئ رقمي أو إلكتروني.

¹- Florence Ferran, *Le surréalisme*, Nathan, Paris, 2000, pp. 49-50.

إن ولوج التكنولوجيا إلى عالم الفن ساعد في تطوير التشكيل ونقله من مجرد صورة فوتوغرافية أو تشكيلية إشهارية، وغير ذلك، إلى صورة رقمية متطورة يتحكم فيها الحاسوب. هذا التطور الرقمي استحوذ على اهتمام فناني الرسم والتصميم ليتمكنوا من إنتاج أعمال فنية جد متطورة و ذات أبعاد جمالية، مستفيدين من الثورة التكنولوجية في مجال استثمار الصورة الرقمية بسرعة ومرونة وسهولة، إصافا وتركيبا وإبداعا.

فلا يمكن اليوم الاستغناء أبدا عن الصورة الرقمية نظرا لأهميتها التقنية، وعن الكمبيوتر في المجال الأدبي، لما يحققه من إمكانيات جديدة لم تكن معهودة من قبل في حياة الإنسان. يقول الدكتور رمضان بسطويسي في هذا الشأن: "إن التكنولوجيا الحديثة ضاعفت من قدرة الإنسان على الإبداع الفني و أضافت فنون جديدة مثل فن الكمبيوتر والفن الرقمي، و أسهمت الأدوات الجديدة في اكتشاف صور وأشكال من الجمال، بل وأدى هذا إلى استحداث قيم جمالية جديدة كالدقة Précision والانسيابية Fallowness والبساطة Simplicité، قيم جديدة ارتبطت بفنون الكمبيوتر وهي الرياضية Algorithmic والقيم الاقتصادية Economie Vallue"⁽¹⁾.

إن التكنولوجيا الرقمية، بهذا المعنى، ليست معادية للفن أو معارضة للإبداع الذاتي لفنان اليوم، بل هي وسيلة من أجل تحقيق هذا الإبداع في مجال الأدب، بعد أن استنفذ كل طاقاته الإبداعية والفكرية اعتمادا على الوسيط اللغوي أو الطباعي. وبذلك انتقلت الصورة الرقمية مع الكمبيوتر إلى توظيف تقنيات جد عالية بدءا بالتصميم وانتهاء بالتنفيذ. وهذا يدل على أن الإنسان المعاصر تحرر من القيود القديمة المتوارثة عن أشكال الفنون السابقة، ليصبح أكثر التصاقا وتشبثا بالصورة الرقمية، وهو التشبث الذي يصل في بعض الأحيان درجة الإدمان أو الاستسلام.

¹- رمضان بسطويسي، الاستطيقا والتكنولوجيا، دار المعارف، القاهرة، 2000، ص 256.

ولا ينبغي للمبدع أن يظل بمعزل عما يدور حوله من تطور تكنولوجي، بل عليه أن يعاين كل التطورات العلمية، والتي من شأنها أن تخدم مجاله الفني من وسائل وتقنيات جديدة، مدركاً أن هذه التقنيات لا تخرج عن كونها وسائط وأدوات حديثة ذات إمكانات أدائية عالية، وكون الفن الذاتي لا يتم إلا بتدخل الذات المبدعة المبتكرة واستغلالها لهذه المعطيات كوسائل لتحقيق أغراضها الفنية بكل سهولة.

إن دخول التكنولوجيا إلى مجال الفن وارتباطه بها قد ساعد على تطوير الفكر البشري، وزيادة خيال المبدع، ومنحه إمكانات عديدة تتيح له إبداع العديد من الأفكار الجديدة، "إذ كلما تطور الفكر البشري، وتطورت آليات تفكيره، تغيرت أشكال تعبيره وتواصله الفكري والكوني، ومن ثم تغيرت إدراكاته للأشياء والحياة والعالم. وهو مبدأ يستقيم مع التطور التاريخي المنطقي للمعرفة في علاقتها بالتطور التاريخي للحضارات"⁽¹⁾. فدخول الحاسب الآلي، بإمكانياته المتطورة والهائلة في عملية التشكيل الفني، نتج عنه ظهور تصاميم ورسومات رقمية ثنائية وثلاثية الأبعاد. وقد أحدثت هذه التصاميم ثورة في المجال الإبداعي والتشكيل البصري في أحدث وأرقى مستوياته. كما أن هذا التطور التكنولوجي كان له الفضل في القدرة على الإنتاج والزيادة في سرعة التشكيل الفني بدقة واحترافية يصعب إنجازها يدوياً وفي وقت زمني وجيز.

¹- زهور كرام، الأدب الرقمي- أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية-، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص 21.

المبحث الخامس:
شعريات الكتابة: مقومات إبداعية جديدة:

أ- من القصيدة إلى الكتابة:

إن الذهاب صوب "الكتابة" باعتبارها مقترحا شعريا جديدا لم يكن بالشيء الهين، بل كان محكوما بالنموذج الجاهلي، وكل خروج عن هذا النموذج كان يعتبر شاذا أو، في أقصى الحالات، يتم تبريره وفق منظور الجوازات، إذا كان الأمر خاصا بالوزن، أو كما حدث في قصيدة عبيد بن الأبرص التي لم يشفع لها زمنها، وتم إلحاقها بالخطب، لأنها خرجت عن "الأصول" وذهبت "بالشعر" نحو "النثر". فالشعر شعر والنثر نثر ولا ينبغي أن يلتقيا. هكذا، إذن، عملت الرؤية البيانية على وضع الحدود والفصل بين جنسين لا يسمح باللقاء بينهما.

إن الوعي -إذن- بمأزق القصيدة، كان أحد أهم ما هجست به "البيانات الشعرية المعاصرة"، إذ شكلت بيانات أدونيس⁽¹⁾، بالإضافة إلى كتاباته النظرية المختلفة، أحد أهم المنجزات في هذا الإطار وأكثرها إصرارا على تأكيد استنفاد القصيدة لذاتها، والحاجة القوية اليوم إلى المراجعة والنقد. لكن الحقيقة التاريخية والمعرفية أيضا تفرضان علينا ألا نختزل ما حدث من استباقات نظرية في هذا المجال في اتجاه واحد، ونغيب بالتالي مقترحات كانت ذات أهمية ولها إسهامها في الهجس بهذا القلب المعرفي الكبير بالانتقال بالشعر من حداثة القصيدة إلى حداثة الكتابة، أي ما يسمى تجاوزا⁽²⁾.

ف"البيان الشعري" رفض في وقت مبكر، قياسا بباقي البيانات، اعتبار القصيدة شكلا وبناء، نمطا راكدا، ولا يقبل الصيرورة لأنه تعبير عن عالم مكتمل ونهائي، ولذلك فهو في اقتراحه البديل، اعتبر "منطقة الشعر صحراء"⁽³⁾، وهو ما يعني رفض "الامتلاء". هذا لأن التصور الثقافي الشامل الذي كان البيان يؤسس من خلاله لرؤيته الجديدة، كان ينطلق من

1- علي أحمد سعيد أدونيس، "تأسيس كتابة جديدة"، مجلة مواقف، عدد 1-2، بيروت، 1971، ص 177.

2- المرجع نفسه، ص 182.

3- المرجع نفسه، ص 318.

افتراض النقص وليس الاكتمال. ولهذا فالقصيدة التي اقترحها كان افتراضها الجوهري هو أن "العالم ناقص وكذلك الموجودات"⁽¹⁾.

لذلك "فالقصيدة الجديدة" هي معادل اللانهائي والمطلق، و"الشعر" الذي تعمل الجماعة على تبريره، أو تسويغ مشروعه، هو ذلك "الذي يجعل الأزمنة تنتهي على الفراغ الذي ينتهي بدوره هو الآخر على الغرفة التي لا داخل لها ولا خارج"⁽²⁾.

فالقصيدة، في أصلها ومرجعها البدئي، هي شكل واحد مغلق. هي مقترح تم تعميمه، وأصبحت بالتالي بمثابة الشجرة التي تخفي الغابة، ولذا فمقترح الكتابة الذي لم يصرح بتسميته علنا في البيان"⁽³⁾ يرفض "عبوديات الشكل" ويذهب إلى أنه حيث يكون وعي الشاعر لا شكليا، غير مقيد بالوزن أو القافية أو الموسيقى، فالشاعر الذي يطرق عوالم غير مطروقة قد يتحرر من كل شيء، حتى من اللغة، لتصبح القصيدة لوحة أو صورة فوتوغرافية أو مجرد رموز ومعادلات أو لا شيء آخر.

وبصورة عامة، بدأ الشعر في السنوات الأخيرة يميل إلى الاتحاد مع الفنون الأخرى كالرواية والرسم والقصة القصيرة والنحت وليس غريبا أن يوسع دائرة هذا الاتحاد مع الفنون الأخرى في السنوات القادمة⁽⁴⁾.

فانتقال الشعر من القصيدة إلى الكتابة يعني التأسيس لكتابة جديدة "مغايرة" بعيدا عن ظلال القصيدة القديمة، بل يستمد روحه وجوهره من الشعر. لذلك جاء "بيان الحداثة" سنة 1980 ليؤكد على ضرورة التخلي عن التقليد ومفهوم الأصول"⁽⁵⁾، والسير اتجاه إعلان التحرر من كل الإكراهات التي كانت تفرضها القصيدة، أي العمل على تدمير القلب، أو

1- علي أحمد سعيد أدونيس، "تأسيس كتابة جديدة" مرجع سابق، ص 319.

2- جابر عصفور، الروح الحية، جيل الستينيات في العراق، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 1977، ص 330.

3- فاضل العزاوي، بعيدا داخل الغابة، البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 170.

4- جابر عصفور، الروح الحية، جيل الستينيات في العراق، مرجع سابق، ص 332-332.

5- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص 64.

الخروج عن قالب الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية، وعن توافق الزمان داخل القصيدة، بمعنى الخروج عن النمطية والتكرار.

فلا مجال إذن لاستعادة "النص الأول" وكتابة شكله الذي استمد وجوده من صياغة حدثت في الماضي، أو من خيال ونغم كانا في لحظة مضت وتلاشت. فإذا لم تستطع المخيلة اليوم أن تبتدع نصوصها الجديدة، بشروط إبداعية جديدة، فلا يحق لكاتب اليوم أن تكون له حصة في صياغة حاضره والمشاركة في تغييره، ذلك لأن الإبداع هو المجال الوحيد الذي يصير فيه خيال المبدع سيد نفسه، وليس عبدا للذاكرة أو لأي نص آخر كان قبله، لأنه بدوره كان لحظة إبداعية في زمن تشكله وتخلقه. فلا مجال للحديث في ميدان الفن والشعر تحديدا عن المقدس أو تقديس مكان معين.

ب- الكتابة الإبداعية، من الشفهي إلى الرقمي:

تستوقف المتتبع لمسيرة الإبداع محطات يلمس من خلالها بحث الإنسان عن وسيلة جديدة تضمن له الحفاظ على موروثه الثقافي بسبب خوفه عليه من الضياع أو النسيان، فاهتدى بذلك إلى الكتابة، التي تبلورت كوسيلة فعالة للتواصل. وقد كانت الكتابة، في بداية عهدها، "عبارة عن صور ترسم على الحجر وتوحي تماما بما رسم فيها، وفي مرحلة أكثر تقدما تطورت إلى صورة رمزية توحي بمعنى معين، ومما لاشك فيه أن هذه الرموز كانت صعبة الفهم لعامة الناس، فسارعوا لاستعمال رموز توحي بأصوات معينة، وهذه الرموز الصوتية كانت خطوة أساسية إلى الأمام في تطوير الكتابة"⁽¹⁾.

إن هذا الانتقال من الشفهي إلى الكتابي لم يعرفه المجتمع الإنساني إلا في وقت متأخر جدا من تاريخه، إذ أن أقدم مخطوط لدينا يرجع تاريخه إلى 6 آلاف سنة فقط⁽²⁾.

¹- والترج أونج، "الشفاهية والكتابية"، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة، المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد 182، فبراير 1994، ص 15.

²- المرجع نفسه، ص 71.

وهذه الإشارة التاريخية التي ساقها لنا "والترج أونج"، في كتابه القيم **الشفاهية والكتابية**، يكشف لنا المسار الطويل لتطور لغات الإنسان وأشكال تواصله، بدءاً من التعبير الشفهي وصولاً إلى مرحلة تدوين الأثر الكتابي.

وإذا بحثنا عن الأسباب التي قادت الإنسان عبر مختلف العصور والثقافات إلى اختراع أبجدياته، نجد أنها هي نفس الأسباب التي دفعته إلى ترجمة هذه الأبجديات إلى لغات قابلة للرسم والكتابة والتدوين. هذه الأخيرة عجلت بتراجع "الأصوات" لفائدة سلطة "الكتابة"، إذ بدأت الأصوات تفقد تأثيرها بين عامي 2000 و 1000 قبل الميلاد. ومن الملاحظ أن هذه الحقبة انشطرت إلى قسمين متقابلين تماماً من خلال اختراع الأبجدية حوالي عام 1500 قبل الميلاد⁽¹⁾.

على إثر هذا التحول من الشفهي إلى الكتابي، والذي مر بداية عبر "الصوت" كحامل **"Support"** رئيس للمعنى في الثقافات الشفهية كما أشرنا إلى ذلك، أصبح مع اختراع الكتابة، سواء كانت خطية أو على شكل علامات ورموز وصور، وعاء فكرياً متطوراً بامتياز قابل للقراءة والرؤية والتأويل، الشيء الذي أصبحت معه الكتابة متجددة في معانيها وطاقاتها الجمالية والتعبيرية في القراءة والتلقي مختلفة في ذلك عن الخطاب المسموع، إذ تتيح لقارئها أو مبصرها فرصة القراءة ومعاودتها ومشاهدتها مادامت موجودة في السند المادي، عكس ما كانت عليه مع الصوت غير خاضعة بالقوة لزمانية منتهية بنهاية اللفظ والمتلفظ به⁽²⁾. مع تطور السند وتعدد استعماله أصبحت الحاجة ملحة لاختراع المطبعة، فأحدث وجودها ما يشبه بالمعجزة في حياة الإنسان، وتطورت تواصلاته متخطياً بذلك إكراهات محدودية السند الذي تجلى بدءاً في جدران المغارات ومواد أخرى (مثل الألواح الطينية، والحجر، والجلد،

¹- والترج أونج، "الشفاهية والكتابية"، مرجع سابق، ص 71.

²- المرجع نفسه، ص 49.

والخشب، والمعادن، وغيرها) إلى حوامل وأدوات أخرى أكثر تطوراً وسهولة الاستعمال. وبالتالي، منحت العمل تجسيدا ماديا ملموسا ومرئيا، صوتا وصورة وأفكارا.

إن تطور فنون الطباعة لازم تطور الفنون الأدبية بوصفها خطابا قابلا للتدوين، وخاصة الشعر، إذ لم يعد هذا الأخير فنا شفويا تتلقاه الأذن والأسماع بشكل أساس، بل أصبح مع تطور الطباعة فنا كتابيا وبصريا بامتياز. وهذا ما يوضحه "بول فاليري" (Paul Valéry) حين يقول: "لزم طويل كان الصوت البشري أساس وشرط الأدب. إن حضور الصوت يفسر الأدب الأول، من هنا أخذ الأدب الكلاسيكي شكله وطابعه المحبب. حان الوقت الذي أصبحنا فيه نعرف القراءة بأعيننا دون أن نتهجي، دون أن نسمع، وبذلك تغير الأدب كلية، تطور من المتلفظ إلى الملموس، من الموقع إلى المسترسل إلى الفوري، مما يحتمله السامعون إلى ما تحتمله وتحمله عين سريعة متلهفة وحسرة على الصفحة"⁽¹⁾. وهذا يعني أن الشعر لم يعد فن إلهام، بل أصبح نوعا من الصناعة، الشيء الذي فرض أيضا بروز صيغ تدوينية أخرى للقصيدة تجاوزت في رؤاها وأشكالها المنحى الخطي المؤلف الذي تكرر لفترة زمنية طويلة مع فن الطباعة. ومن تم بدأ الحديث عن فضائية القصيدة وتعددتها، متنقلة من جرسها المسموع وإيقاعها المحتكم إلى السماع بالأذن، إلى شكلها وإيقاعها البصري المتوجه بالأساس للعين، معتمدة على وسائل تدوينية جديدة تتجسد على الورقة والصفحة كشكل جديد، فبدأنا نسمع بالفراغات والبياض وعلامات لسانية وغير لسانية من خلال إعادة النظر في ربط العلاقة ما بين الكتابة والكلام وخصوصا "منذ القرن السادس عشر فصاعدا، إذ أخذ الإحساس بالعلاقات المعقدة بين الكتابة بالكلام على نحو أقوى"⁽²⁾. فتغير بهذا معنى الشعر وصيغ تلقيه الذي أصبح محكوما بتمظهرات مكانية وفضائية متعددة. وإن هذا التوجه الفضائي في الشعر الغربي توجهها حديثا نسبيا ووليد ملابسات

¹- بول فاليري، نقلا عن محمد الماكري: الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص127.

²- والترجاونج، الشفاهية والكتابية، مرجع سابق، ص47.

متشابكة في تاريخ الفكر الغربي⁽¹⁾. فهذا التوجه الفضائي الجديد في الشعر، والذي كما قلنا ابتداءً في الغرب مع نهاية القرن الثامن عشر من خلال انبثاق لغة جديدة مؤسسة للشعر، الشيء الذي صار معه عمل الشاعر عملاً صناعياً. وهذا العمل لا يمكن تحقيقه إلا من خلال اللغة في سمتها المادية. "وقد صادفت هذه الدعوة صدى في نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، حيث جرب الشعراء مبارحة الشعر القائم على بلاغة اللغة الأداة لكونه لا ينفصل عن النثر في شيء، ومحاولة العمل على اللغة المادة لإنتاج بلاغة صوتية وبصرية جديدة، ويمكن رصد البدايات في هذا الاتجاه في أعمال "مالارمييه" و"بول فاليري" وفي النصوص الشعرية البصرية والصوتية للعشرية الأولى من القرن الحالي⁽²⁾.

إن هذا المقترح الجمالي الجديد الذي أتت رياحه من الغرب هو نتيجة التحولات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والفكرية والعلمية. فقد تغيرت أشكال التعبير الفني والأدبي بحسب فكر المرحلة الجديدة، الذي انفصل عن الأساطير، ومن ثم حدث تغير في وظيفة اللغة التي تخلت عن دورها التقليدي وغدت لغة جديدة، لغة فكرية علمية تلامس الواقع. "فالشعر لا يمكن أن يفهم إلا في إطار مدينة القرنين 18 و19، مدينة الغرب وهو يخطو في تاريخه الحضاري على أساس من المادة والعلم والتقنية"⁽³⁾. وقد ظهرت مع هذا التحول بلاغات جديدة في الكتابة تقوم بالأساس على ما هو نظري خطي، وحلت محل البلاغة القديمة بلاغة جديدة تواكب العصر وتحقق التواصل.

في هذا السياق، يقول "غيوم أبولينير" (Guillaume Apollinaire) عن "خطياته" في رسالة إلى "أندري بيلي": "أما عن الخطيات فهي أمثلة للشعر الحر، وتدقيق طباعي، في المرحلة التي أنهت فيها الطباعة مأموريتها بنجاح، مع فجر الوسائل الجديدة لإعادة الإنتاج،

¹- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، مرجع سابق، ص 8.

²- المرجع نفسه، ص 181.

³- محمد الماكري، المرجع نفسه، ص 184-185.

والتي هي السينما والفونوغراف⁽¹⁾. هكذا بزغت اتجاهات فضائية اتخذت من المكان البصري مجال اشتغالها، فبدأنا نسمع بأشكال شعرية متنوعة كالشعر المجسم أو المرصع، ثم أصبح الحديث عن القصيدة المشهدية، والقصيدة المتعددة الأبعاد وقصيدة "الهايكو" اليابانية. كل هاته الأشكال مكنت الشعر، ومن خلاله القصيدة، من تحقيق التواصل لدى المتلقي.

ويعودتنا إلى القول المأثور للمتبي: "الرمح والقرطاس والقلم"، نجد أن هذه الأدوات وغيرها من أدوات الكتابة التقليدية لم تعد وسائل تدوينية تستهوي جيل هذا العصر، خاصة مع الثورة الرقمية. فالإنسان، منذ أن وجد في هذه الحياة، وهو يسعى لتطوير الحس الإبداعي لديه: فمن الحجارة، إلى الجلود، إلى النار، إلى التدبير الفلسفي في مكونات هذا الوجود، حتى يتسنى له توسيع آفاقه المعرفية وزيادة نسبة الوعي لديه.

إن هذا الارتقاء الذي صاحب وعي الإنسان هو ما دفعه إلى البحث عن كل ما يسهل له طريقة العيش، ويختصر له المسافة للوصول إلى مبتغاه. والأدب لم يكن بمنأى عن هذا التطور والتغير باعتباره مرآة تعكس واقع الحياة.

إن الثورة التي أحدثتها الطباعة، كما أشرنا سابقاً، من خلال وضعها حداً فاصلاً بين حقبة الشفاهي وحقبة الكتابي، يمكن تشبيهها بما يحدث الآن في العصر الراهن، فيولوج الألفية الثالثة عرف العالم نقلة نوعية تم معها استخدام أدوات تدوينية جديدة ومغايرة عما عهده الإنسان في مراحل سالفة، هكذا ظهرت آليات ذات خاصية إنجازية إلكترونية، وذات وظائف تطبيقية رقمية بالأساس من قبيل الحاسوب، والشاشة، ولوحة المفاتيح، وغيرها من المعدات الإلكترونية التي أصبحت تأخذ -مع توغل إنسان العصر الحالي- في حقبة الرقمنة والتطبيقات الإلكترونية الهائلة، مكانة مهمة ومتزايدة في إنجاز العديد من المهام اليومية لهذا

¹ - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، مرجع سابق، ص 185.

الإنسان، ومن ضمنها الكتابة⁽¹⁾. فقد أصبح الحاسوب، في ظل الرقمنة، وسيلة لتحويل النص الإبداعي من الورقي إلى نص مرئي وبصري يمتح وجوده من عالم الوسائط السمعية والبصرية. فإذا كان الكتاب الكلاسيكي يعتمد على وسائط تقليدية من أجل انتشاره، فإن الكتابة الرقمية استثمرت كل التقنيات التي يسمح بها الحاسوب على مستوى الصوت والصورة والحركة، وبالتالي غدا تحويل النص إلى كتابة رقمية تفاعلية مباشرة أمرا سهلا للغاية.

إن هذا التحول الحاصل جراء اقتحام التكنولوجيا المعاصرة لأبراج الأدب العالية نتج عنه بالضرورة تغيير في شكله، وأفكاره، وحتى في توجهاته وأهدافه. ومع هذا "الاقتحام المشهود الذي مارسه الحاسوب للمعرفة عامة وللإبداع خاصة باتت الحاجة ماسة لنظرية أدبية جميلة تستوعب المتغيرات التي ألمت بالإبداع الأدبي في عصر المعلوماتية"⁽²⁾. هذا التغيير طال أيضا المبدع أو الكاتب، فمبدع هذه المرحلة أصبح يعيش هو الآخر هذا التغيير على المستوى الفكري والحضاري والإبداعي، وبالتالي انتقل من الواقعي إلى الافتراضي ومن الورقي إلى الرقمي، ومن ثقافة القراءة والكتابة إلى ثقافة الصورة بامتياز.

وكل هذه التغيرات التي طالت الكتاب الورقي كانت تنذر بنهاية حقبة الدفتر، والتي امتدت حوالي عشرين قرنا على حسب قول الكاتب والناقد "التفاعلي" محمد أسليم في إحدى دراساته الأساسية والهامة في هذا المجال: "إن التوقع سائد اليوم بأن الكتاب الورقي سيختفي في غضون العشرين سنة المقبلة. ومنذ سبع سنوات سلفا، تم تنظيم ندوة تحت عنوان: "وداعا جنتبرغ (Gutenberg)"⁽³⁾. إلا أن هذا التنبؤ من طرف خبراء الإعلاميات لم يتحقق، فقد ظل الكتاب الورقي صامدا أمام كل التحديات التي واجهها، إذ لم يفقد كثيرا من أهميته أو

1- سعيد يقطين، "من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي"، أنظر الرابط التالي:

hypertexte.html/ www.yaktine-said.com //:Http

2- عمر زرفاوي، "الإبداع التفاعلي والثقافة العربية"، مجلة الناص، عدد 8، جامعة جيجل، مارس 2008، ص 171.

3- محمد أسليم، "الشاشة وتحولات القراءة والكتابة"، دراسة منشورة على الانترنت، أنظر الرابط التالي:

<http://www.alwasatnews.com/2548/news/read/306203/1.html>

سعة انتشاره، كل ما في الأمر أنه اكتسى شكلا وثوبا جديدين، حيث وجد له مكانا داخل شبكة الإنترنت، وبدلا من حصر القراءة في صفحات الكتب الورقية، أصبح بإمكان القارئ تصفح المطبوع من خلال شاشة الحاسوب.

مع هذه الثورة الرقمية، تغير الشيء الكثير في حياة الأفراد والجماعات، إذ لم يعد الكتاب الورقي وحده في الزمن أو العصر الرقمي بمثابة الحامل الوحيد للكلمة أو النص الأدبي، وغيره من النصوص، والمعطيات والبيانات، والصور والعناصر المكتوبة والمرسومة، بل أصبحنا نجد الأقراص الصلبة والأقراص المدمجة. فتخلّى الكتاب الورقي عن الحبر والورق، مستبدلا إياهما بإشارات إلكترونية تحفظ على أقراص مغنطة، وتعرض على شاشات منيرة. هذه الوسائط الإلكترونية سهلت، من دون شك، وظائف التواصل لدى الإنسان وبمستوى رفيع ومهام إنجازية سريعة، وعالية الجودة، الشيء الذي قلب حياة البشر رأسا على عقب. وبالتالي تغيرت العديد من المفاهيم، كما تغيرت نظرة الإنسان إلى العالم والحضارة والثقافة على حد سواء.

ت- الكتابة الإبداعية: من القصيدة الخطية إلى القصيدة الرقمية:

نعود إلى ما أشرنا إليه في حديثنا عن افتخار المتنبّي بنفسه:

"الخيل والليل والبيداء تعرفني *** والسيف والرمح والقرطاس والقلم".

لنطرح السؤال التالي: هل يجوز لكاتب النص الأدبي اليوم عموما، والشاعر على خصوصا، أن يعتمد في تدوينه على وسائط كتابية تقليدية (كالحبر والورق) والتي كانت آنذاك مفخرة لكل شاعر فحل؟ ثم هل يجوز للمؤسسة الأدبية أن تظل قابضة في بروجها العالية منزوية في حصونها والنار من حولها في غلواء تأججها⁽¹⁾. هذان السؤالان دفعا

¹ - حسام الخطيب ورمضان بسطاويسي محمد، أفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2001، ص 60.

بنظرية الأدب وبالآداب إلى تغيير نظرتهم نحو الثبات والتوجه صوب الانفتاح على فرضيات جديدة تسمح بتحرير السؤال الأدبي من تبعات النظريات المألوفة، كما تحرر التفكير النقدي من التحديدات التقليدية حول الأدب والنص والقارئ⁽¹⁾. فقد برز شكل جديد في الشعر أفرزه عصر المعلومات والثقافة الرقمية، وتولد عن العلاقة بين الأدب والتكنولوجية شكل إبداعي جديد.

إن استفادة الأدب بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة، من الحاسوب يعني الانتقال إلى مرحلة جديدة تتلاءم مع روح هذا العصر. لهذا بات من الأنسب القول بانسجام الأدب والآداب مع الإيقاع التكنولوجي الجديد وبتناغمهم معه. ألم يغير الإنسان قديما من وسائل الكتابة، من الطين وأوراق البردي إلى الحبر والقلم؟ فلا ضير إن تغيرت هذه الوسائل الكتابية إلى حروف إلكترونية مادام هذا التغيير مطلوباً في العصر الراهن. إلا أن هذا التغيير بالطبع "لن يخلق لنا شاعراً أو أدبياً، ولن يسهم في تأليف نص أدبي، لأن الموهبة الأدبية أو الفنية، موهبة منحها الله سبحانه وتعالى للإنسان، ولكن هذا الإنسان في مقدوره أن يطور من استخدام التقنيات الجديدة لصالحه ولصالح أدبه، فلن يلغي الكمبيوتر عمل البشر"⁽²⁾. هذا القول يفضي بنا إلى ضرورة الاستفادة من الحاسوب والبحث عن إيجابياته لا عن سلبياته، كما يفضي بنا إلى الاعتراف بحتمية تطوير ملكة المبدع في تعامله مع الحاسوب من خلال تفاعله مع الأشكال التعبيرية الجديدة التي تصطبغ بصبغة العصر الرقمي.

إن القصيدة الرقمية، أو "القصيدة التفاعلية" كما أصبحت تسمى في ظل عصر الرقمنة، أخذت بعين الاعتبار الاختلاف البسيط بين التسميتين، استفادت بشكل كبير من التقنيات الجديدة، حيث أصبحت تستعين بعناصر حركية، ومؤثرات صوتية أو صوتية، وبذلك تجاوز الشعر مرحلة ما هو خطي إلى مرحلة جد متطورة من خلال احتضان

1- زهور كرام، الأدب الرقمي- أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، مرجع سابق، ص 19.

2- أحمد فضل شبلول، أدباء الأنترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الإسكندرية، دت، ط2، ص 170.

الحاسوب للنصوص الشعرية. وهذا يعني أنه تمت الاستفادة من الوسائط الإلكترونية المتعددة في ابتكار أنواع مختلفة من النصوص الشعرية، تتنوع في أسلوب عرضها، وطرق تقديمها للمتلقي/ المستخدم، الذي لا يستطيع أن يجدها إلا على الشاشة الزرقاء، وأن يتعامل معها إلكترونياً، ويتفاعل معها، ويضيف إليها، ويكون عنصراً مشاركاً فيها⁽¹⁾. وهذه النصوص الشعرية لا يمكن استقبالها ورقياً، بل يتم الحصول عليها بواسطة أقراص مدمجة "CD-R" أو عن طريق البريد الإلكتروني، أو من خلال الولوج إلى شبكة الانترنت العالمية. كل هذه المحفزات الإلكترونية، من صوت وصورة وأضواء، أصبحت وسائل ملازمة أثناء العرض الشعري وبعده، على عكس النص الورقي الذي ينتهي وقعه لدى المتلقي السامع بمجرد انتهاء الأمسية الشعرية مثلاً.

إن الإبداع الإلكتروني بصفة عامة، والقصيدة الرقمية التفاعلية بصفة خاصة، أضحت تستعين "بكل ما يمكن أن يتوفر لها من خلال برامج الحاسوب المختلفة والتي تتطور يومياً، إنها عموماً تستخدم الصور الثابتة والمتحركة والأشكال الجرافيكية، والأصوات الحية وغير الحية، وكل ما من شأنه أن يبيث شكلاً جديداً من أشكال الحيوية والتفاعل في النص"⁽²⁾.

إن هذا التفاعل والترابط الذي يمتاز به الإبداع الإلكتروني هو ما أكسب المتلقي حرية كبيرة في التعامل مع النص الإلكتروني، ومكنه من الانتقال عبر النوافذ وفق ما توفره تقنية النص المترابط، ثم اختياره لنقطة البدء ونقطة الختام. هذه الحرية لم تجعل منه متلقياً فحسب، وإنما مشاركاً وفاعلاً في بناء النص من خلال استخدامه لتقنيتي الحذف والإضافة. وهذا التدخل والتعديل في النص مرتبطان بمعرفة المتلقي، وخبراته، وتطلعاته، وآفاقه المعرفية.

¹- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص77.

²- المرجع نفسه، ص 78.

أما بالنسبة للدافع نحو لجوء الشعراء صوب هذا النمط الإبداعي الرقمي الجديد، فيؤول أساسا بالرغبة في الاستفادة مما توفره التكنولوجيا الحديثة من وسائط تفاعلية سريعة على شبكة الانترنت، وبالرغبة في تحقيق تواصل فعال مع المتلقين، الذين يتجاوبون مع هذا النوع من الإبداع. وهنا يمكن الحديث عن البدايات الأولى لظهور القصيدة الرقمية التفاعلية، حيث نجد أنها انبثقت في الغرب على يد الشاعر الأمريكي "روبرت كاندل" (Robert Kendaalle)، الذي يعد من الشعراء السابقين إلى هذا النوع الجديد في الإبداع الإلكتروني، وذلك سنة 1990. يقول عن تجربته: "عندما شرعت في كتابة القصيدة الإلكترونية لم أكن أعرف أي شخص يمارس الكتابة الإبداعية على الشبكة ولا كان للشعر الإلكتروني تسمية اصطلاحية في حينها أفضل من اسم "هايبيرتكست" التي عرفت بها نصوصي في ذلك الوقت. وحدها كانت طيوري تحلق في ذلك الفضاء الإلكتروني المطلق"⁽¹⁾.

ولم يمض وقت طويل حتى التحق العرب بالركب، حيث نجد أول قصيدة رقمية تفاعلية كتبت بأنامل عراقية، وهي للشاعر "مشتاق عباس معن" الموسومة بـ "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق". وقد أكد النقاد على توفر هذه النصوص الشعرية على مجموعة من الشروط التي تسمح لها بالدخول في عالم الشعر التفاعلي الرقمي، بحيث منحت لمتلقيها التفاعل مع النصوص المعروضة على الشاشة الزرقاء، وذلك من خلال تفرع قصائدها إلى عدة نوافذ، كل نافذة لها خاصية صوتية وكتابية تختلف عن خاصية النافذة التي تفرعت عنها، لتحقيق بذلك سعة التأويل وتعدد القراءة للنص⁽²⁾. كما مكن هذا الشكل الجديد متلقيها من التفاعل الجيد عبر الإضافة والحذف أو إعادة تشكيل النص وفق نوقه الخاص، مع الحفاظ على المتن الأصلي طبعا.

1- مرح البقاعي، "القصيدة الرقمية. الفن هو تكنولوجيا الروح"، مجلة أدب وفن الإلكترونية، على الرابط التالي:

<http://adabfan.com/criticim/751.html>

2- سلام محمد البناي، من الخطية إلى التشعب، مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية، مطبعة الزوراء، العراق، ط1، 2009، ص 20.²

لم يمض "مشتاق عباس معن" في تواصله مع المتلقي عبر "النيت" صوب التعقيد وإثقاله بحمولات تقنية، بل اكتفى بالاختيارات البرمجية البسيطة المعمول بها في كل المواقع كمقابل تقني لمفهوم "الحياة اليومية"، ومثاله الشريط الإخباري. وبهذا الاختيار الإبداعي الواعي يحافظ الشاعر على المسافة المناسبة بين العمل الرقمي الطامح للريادة، وبين بيئة المتلقي المفترض لهذا العمل وشروطها الثقافية والتقنية.

ث- توظيف لغة السرد والحديث اليومي في الكتابات الشعرية:

مع انفتاح الكتابة على فنون عديدة نجد القصيدة الحديثة قد طرقت أبوابا مغايرة في سبيل تأكيد حداثتها، واستفادت من الفنون المجاورة، حيث اكتسبت شيئا من تقنياتها ووظيفتها بما ينسجم أولا مع الطبيعة الشعرية للقصيدة، وبما يعزز موقع الحداثة فيها ثانيا. ولم تخرج القصيدة المغربية عن هذا المسار، تأكيدا لبحثها المستمر عن التجديد والابتكار.

وأول الفنون التي أخذت منها القصيدة الحديثة هو فن القصة، بما فيه من تقنيات السرد والحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات. ودخول السرد في صلب القصيدة سيصنع نوعا من الامتزاج المتألف. وهذا النمط من التعالق بين الشعري والسرد في الشعر العربي المعاصر ما هو إلا تأكيد من الشاعر على أن "العمل الإبداعي لا يغدو مجرد فعل أو حدث، أو مجرد توالي للأفعال والأحداث، وإنما يتآزر السرد والنثري والشعري من أجل خلق اهتمام لدى القارئ وشد انتباهه وإمتاعه بالنص، فتتحقق بذلك وظيفتا الإبلاغ والإقناع"⁽¹⁾. كما أن هذا الامتزاج يساهم بدور فعال في تنقية أجواء العبارة الشعرية من استطراداتها التصويرية ومن كثافتها البلاغية المعهودة، وفي نفس الوقت يقرب المسافة بين الشاعر وكلماته. هكذا تصير الكتابة أكثر بوحا، والجمل أكثر بساطة وشفافية، وأكثر قربا من المتلقي ومن الحدث الشعري ذاته. وهنا تغيب على الأقل مسألة الغموض التي تغطي

¹ - جمال بوطيب، السرد والشعري: مساءلات نصية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2013، ص 131.

على اللغة الشعرية، لتحل محلها مفاهيم مثل جمالية المباشرة والاهتمام بالزمن النصي وباللوحات المشهدية المسرودة، ويصبح الإبداع والتخييل معيارين أساسيين لقراءة النص الشعري.

وإذا كانت اللغة الشعرية هي بمثابة انزياح عن لغة النثر، وعن لغة الحياة اليومية، فإن الشاعر المغربي المعاصر خرق هذه القاعدة، إذ استخدم لغة السرد وخصائصها، ولغة الحديث اليومي وتراكيبها. وغايته من وراء ذلك إيصال المعنى وتصوير المشاعر التي تعتمل داخله، من أجل الاقتراب من قضايا الإنسان المغربي المعاصر ومشكلاته، وتفصيل حياته اليومية، ذلك أن الشاعر أصبح في حاجة إلى أن يبوح أكثر عن ذاته، وعن يومياته، وعن سيرته الخاصة في علاقته مع العالم والأشياء. وهذا ما جعله يقترب من آليات الفن القصصي، حيث ابتكر سرده الشعري، فعبّر من خلال نصوصه عن عصره وزمنه مستجيباً لمتطلبات الشعر الحدائلي.

وغالبا ما يحصل التناص بين النص الشعري والنص السردى فتمتد عبارات النص، وتطول إلى حد يصبح معه هذا الأخير مطبوعا ومكتوبا بشكل يأخذ طريقة النثر في الكتابة كما هو الشأن عند محمد بنيس، وعبد الله راجع، وعبد الرفيع الجواهري في العديد من نصوصهم، بحيث تنبسط اللغة الشعرية إلى درجة كثيرة الشفافية والرفاهة، وتصبح العبارات ذات بنية وصفية تكثر فيها الأسماء والإضافات والصفات تبعا للمشاهد المصاغة، وتبعا لآلية التجربة النصية ذاتها ودلالاتها المقصودة من طرف الشاعر.

ومن تم فاللغة الشعرية بدأت تستخدم لغة السرد وكلمات الحديث اليومي العادي، أو ما يسمى باللهجات الاجتماعية. وأضحت بذلك لغة الشعر تتجه نحو التبسيط كي يظل القارئ منجذبا إلى قراءة النص حتى النهاية، دون ملل أو عناء. فبهذه اللغة كتب نزار القباني قصائده التي تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقتها وحكمتها ورسالتها، ومن اللغة العامية

حرارتها وشجاعته وفتوحاتها الجريئة⁽¹⁾. وقد سار على نهجه صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وسعدي يوسف، وغيرهم. ويعتبر محمد النويهي أكبر منظر لهذه اللغة في كتابه "قضية الشعر الجديد"، إلى جانب يوسف الخال في مقالاته المنشورة في مجلة "شعر". وقد كان "ت. س. إليوت" مرجعها في ذلك، خاصة فيما يرتبط بفكرته عن ضرورة اقتراب الشعر من لغة الحديث اليومي وتكسير نمطية وبورجوازية اللغة الشعرية.

وقد طور المغاربة في عقد السبعينيات شكلاً آخر للكتابة الشعرية ينهل من مرجعيات غربية مثل التفكيكية والسريالية، كما يحاول بلورة تصور خاص للهوية المغربية يضمن لها نوعاً من الاستقلالية عن المشرق العربي. وتقتضي هذه الكتابة نوعاً خاصاً من القراءة، كما يشير إلى ذلك محمد بنيس حين يقول: "يسعى هذا البيان لمنح القارئ بعض شرائط الدخول في لعبة القراءة-إعادة كتابة النص، حتى يكشف عن فاعليته أثناء مغامرة التفكيك-التركيب، يسافر، ويأخذ دوره في التحرر الجماعي"⁽²⁾.

إن "بيان الكتابة" عند "بنيس" يصدر عن نبرة انتقادية حادة للشعر المغربي السائد آنذاك، والذي كانت تحكمه رؤية للعالم يسميها "بنية السقوط والانتظار"، ودعا إلى تغيير هذه الكتابة بكتابة مضادة: "تسعى لتدمير التراتب المانوي وتصدع الترابط والتوارد الصوريين، ليشتبك الخبر بالإنشاد، النفي بالإثبات، بعد توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر نحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، تتراح لانتقاء أدوات العطف، تعد الحذف وترسخه"⁽³⁾. وهذا الفعل التدميري الذي تمارسه الكتابة عند محمد بنيس يهيئ المجال لتدخل القارئ، فهو الذي يعيد تركيب المتتالية ويعيد تكوين النص.

¹ - نزار قباني، قصتي مع الشعر، دار الكتاب، بيروت، 1983، ص 119-120.

² - محمد بنيس، "بيان الكتابة"، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1981، ص 19.

³ - المرجع نفسه، ص 19.

المبحث السادس:
الرموز وأنواعها في الكتابات الشعرية.

تعد الرموز من أبرز خصائص النصوص الشعرية المعاصرة، إذ تشكل مولدات وبؤرا للقاء بالعناصر الأخرى. فاللغة الشعرية لغة استعارية رمزية تصويرية لصياغة معادلات فنية، هذا لأن مساحة الرمز أوسع وآفاقه أرحب، ومن هنا قدرته على توفير التأويلات والاحتمالات.

إن حضور الرمز في الشعر المعاصر دليل على طاقته الإيحائية وقدرته على الإشارة والتلميح. وقد ميز علماء اللغة والنقد بين الإشارة والرمز، واعتبروا هذا الأخير أبلغ طريقة للإفصاح عن الشيء الذي يصعب التعبير عنه، وهو مجال خصب للتأويل. والرمز الشعري غالبا ما ينهل من أعماق الذات ويأخذ من الطبيعة في حالاتها المختلفة، "فالرمز هو شيء حسي معبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود متشابهة بين الشئيين أحست بهما مخيلة الرامز"⁽¹⁾.

ولفظة "رمز" عادة ما تطلق على كل شيء أو فعل أو حدث أو صفة أو علاقة تكون وسيلة لتحديد فكرة مخالفة، بحيث تكون هذه الفكرة هي ذلك الرمز، وغالبا ما تكون هذه الأشياء عناصر رمزية، لأنها تصبح عبارة عن صيغ ثابتة، يتم تجريدتها من تجربتها لبعض المواقف والأفكار والمعتقدات، "فماهية الرمز تتلخص إذن في إدراك أن شيئا ما يقف بديلا عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الملموس أو المشخص المادي بالمجرد أو علاقة الخاص بالعام"⁽²⁾. بهذا المعنى، يقوم الرمز الشعري على التجريد بواسطة فعل الخيال الذي يستشف العام من الخاص، والخالد مما هو زائل، ويمزج الحسي بالمثالي، كما أنه ينهل من أعماق الذات، ويتخذ من الطبيعة رموزا معبرة عن حالاتها المختلفة، ويمنح الخطاب الشعري إمكانية التعدد الدلالي، وهو الذي يصوغ أسلوبيته بما ينتجه من آفاق جديدة للقول، بل وهو الذي يرتفع بالخطاب من مجرد شكل إلى صيغة

¹ - محمد فتوح أحمد، علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 34، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999، ص 264.

² - أحمد أبو زيد، "الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي"، مجلة عالم الفكر، عدد 3، 1985، ص 29.

أخرى للتداول "Signifiante"، والتي تتأسس عليها الوظيفة الشعرية. وبالتالي، فإن "العمل الأدبي ينبغي أن يضطلع به المؤول بعد أن ينهي الجمالي مهمته في الكشف عن قوانين الخطاب، وهو أن يجد الرسالة السرية التي تتناقلها الصور والرموز دون وعي من الأفراد"⁽¹⁾. واحتفال الشعر المعاصر بهذا النوع من التركيب يعكس مدى قدرة الشاعر على الإبداع والخلق والتحويل، كما يعكس الأفق الإبداعي الرحب للتصوير.

ويعتبر الرمز مكونا أساسيا في بنية الشعر، وفي بنيات الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والقصة والمسرح. ويرجع الدارسون السبب إلى عدم البوح بحالات النفس المركبة إلا بتعبير رمزي سمته الحدس والإيحاء.

إن الرمز في كل متن شعري يبعث على الإيحاء بما لا تستطيع لغة العقل أن تفي به. والمبدع، حينما يستعمل الرمز، فلن يكن ذا قوة تأثيرية إلا إذا أفلح في استغلال أبعاده ودلالاته. ويتسم الرمز الطبيعي "بكون قيمته الجمالية مبتذلة ومتطورة بشكل مستمر، وهذا ما يجعل تاريخه متواصلا وغير محدد نهائيا، ولعل هذا ما يميز الرمز الطبيعي عن الرمز الأسطوري والتاريخي اللذين يمتلكان وجودا محددًا، وذا سمات معينة في الذاكرة الاجتماعية، مما جعل التلقي الفني لهما مرهونا بتلك الذاكرة، وبطبيعة التعامل الفني معهما، أي أن الرمز لا يتسمان بالديناميكية التي يتم بها الرمز الطبيعي. تلك الديناميكية التي تعطي للمبدع حرية التصرف الفني بالرمز الطبيعي"⁽²⁾.

¹-Umberto ECO: *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, Paris, 1988, p.140.

² - عبد الواحد لؤلؤة، "من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي"، مجلة الوحدة، عدد 82-83، السنة 1991، ص47.

أ-رمزية الطبيعة:

تشكل الرموز الطبيعية عنصرا مهما من عناصر التصوير الرمزي، إذ تحضر إلى جانب الرموز التراثية كأدوات جديدة ثرية من أجل تطعيم المتون الشعرية وإضفاء أجواء إيحائية على فضاءاتها.

إن الطبيعة، بالنسبة للشاعر، ليست حقيقة مادية منفصلة عنه، وإنما هي معنى يحيا في ذاته، ولهذا لاغرو أن تكون للرمز الطبيعي قيم متناقضة في النص الشعري، بل إن الرمز عند المبدع يتغير بتغير المواقف والتمن الشعري. فالتركيز على رموز معينة، وتكرارها داخل مجموعة من النصوص، قد أكسبها مفاهيم خاصة، توحى بأبعاد متوافقة عمليا مع ما ورد عند الشعراء المعاصرين، "وتكتسي أحيانا مفهوما خاصا يختلف باختلاف التجربة والموقف، ولهذا نجد ذات بعد رمزي لا نهائي، نظرا لكونها تخضع لتجربة الشاعر ورؤيته الخاصتين"⁽¹⁾.

والشاعر المعاصر اختار الطبيعة بكل مقوماتها لينهل منها ويعكس ذلك في حقله الإبداعي. ويضفي الشاعر على هذه الرموز المستمدة من الطبيعة شيئا من مشاعره، فتشحن بإيحاءات جديدة، وهو ما يغني دلالة النص. هذا ما يذهب إليه عز الدين إسماعيل حين يقول: "لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا، إذ المعول في ذلك استكشاف الشاعر للعلاقات الحسية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء"⁽²⁾.

فأصل الكون، عند الفلاسفة، يتكون من العناصر الكيماوية الأربعة: الماء، والهواء، والنار، والتراب). والشاعر المعاصر أخذ من الطبيعة كل مقوماتها، كما هو الحال عند الشاعر المغربي محمد بنيس، الذي يوظف الرموز الطبيعية، ويتجاوز في استعمالها المفهوم

¹- سعد الدين كليب، "جمالية الرمز الفني في الشعر العربي الحديث"، مجلة الوحدة، عدد 82-83، 1991، ص 46.
²- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981، ص 198-199.

الدلالي البسيط الذي يقف عند "التعبير الفيزيائي المباشر لعالم الأشياء، بحيث تتضمن هذه العناصر لغة إيحائية ذات مفهوم رمزي جديد، يثير صوراً جديدة تعبر عن رؤية وموقف خاصين"⁽¹⁾.

1- رمزية الماء:

مهما تعددت دلالة الماء فإنها لا تتعدى مسألة كونها تعكس حالة المبدع وواقعه بأدق تناقضاته. ويبقى هذا العنصر الطبيعي رمز البقاء والصفاء والطهارة والحياة والاستمرارية... وهو من الرموز التي وردت بقوة في الشعر العربي المعاصر بصفة عامة، وفي الشعر المغربي بصفة خاصة، وهو ما نجده في أشعار كل من محمد بنيس، والخمار الكنوني في ديوانه رماد هسبريس.

ومن بين الألفاظ التي تحيل على الماء نجد: النهر، المطر، الموج، الغيث، البحر، السحاب، العيون، الساقية، الدمع، الطوفان، السيول، الآبار... فالشاعر قد يرمز بالماء إلى الخصب والنماء والحياة والبعث والتجديد، كما يمكن أن يرمز إلى الموت والدمار كما جاء في القرآن الكريم والأساطير اليونانية، ويمكن كذلك أن يكون محملاً بمعنيين مختلفين في سياق شعري واحد.

2- رمزية الريح:

إلى جانب رمز الماء، نجد الشعراء استعاروا مفردات حملوها دلالات وشحنات ترميزية مثل "الريح"، هذا العنصر الذي يثير في النفس البشرية صورة الرعب نظراً لجبروته وعظمته وحركته. فالرياح، بصيغة الجمع، جاءت بمعنى الخصب والنماء لأنها محملة بالمطر. يقول عز وجل: (وأرسلنا الرياح لواقح). أما إذا كانت الريح بصيغة المفرد فإنها تحيل على الدمار والخراب لقوله تعالى: (ريح صرصر عاتية).

¹ - عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1987، ص 334.

هذا لا يعني أنها رمز سلبي وحسب، إذ أنها تحمل معنى التطهير أيضا، وذلك من منظور أن الريح لا تسلط إلا على الأقوام الخاطئة بالمعنى الديني، حيث تتطهر الأرض من الخطيئة الدينية والأخلاقية، ولا يكون ذلك إلا بالريح أو بالأوبئة التي تحملها الريح⁽¹⁾. ونجد في النصوص الشعرية المعاصرة رمز الريح الذي يحيل "على أكثر من محمول جمالي، بحيث يصعب تصنيفه في حقل جمالي واحد. غير أن هذا لا يمنع من القول إن ثمة سياقات تكاد تكون محددة، استعمل فيها رمز الريح في الشعر الحديث، مع الإشارة إلى تلك السياقات التي تضيف الكثير من المعاني إلى الريح بوصفها نموذجا بدئيا، حيث إن رمز الريح في الشعر الحديث، قد انتقلت من حقلها الطبيعي ومن حقلها الديني أيضا، إلى الحقل الاجتماعي بمعناه الأوسع، أي أن الريح لم تعد سلاحا بيد الآلهة، بل سلاحا بيد الحياة الاجتماعية والسياسية منها بخاصة"⁽²⁾.

3- رمزية النخيل:

تحتل النخلة مساحة شاسعة في المتن الشعري العربي، فهي تخترق جملة من الصور البلاغية، وتحمل دلالات متعددة. فالشاعر يربطها بالثورة على كل شيء، وهي كذلك الوحي الذي يهمس في أذن الشاعر كي يترث في الكلام والبوح.

كما تحضر النخلة أيضا عند العديد من الشعراء المغاربة كعبد الله راجع، ومحمد بنيس، وعبد الكريم الطبال، في الكثير من الصور التشبيهية والاستعارية مجسدة مثالا للجمال والتسامي والبهاء، ورمزا أيضا للتجذر والصمود والبقاء والاسماتة في سبيل الحياة.

ويساهم رمز النخلة أيضا في تغيير رؤية الشاعر للحياة، فمن خلال تحريك النخل يستمد الشاعر حركيته وينتقل من الجمود إلى الحركة، إذ لا تبرح صورة النخلة مخيلة الشاعر وهو يحلم بذلك التحول الذي يصير فيه مثلها.

¹- سعد الدين كليب، جمالية الرمز الفني في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 46.

²- المرجع نفسه.

ب- رمزية التراث: الرمز الأسطوري والديني

1- الرمز الأسطوري:

تؤرخ الأسطورة للحقبة الزمنية التي تولد فيها تاريخ حياة الشعوب القديمة، وتحمل في ذاتها دلالات ومعاني عديدة حتى أنه "أصبح من الصعب العثور على تعريف للأسطورة يكون محل إجماع من المتخصصين، ويكون في نفس الوقت سهل الإدراك بالنسبة لغير المتخصصين. فالأسطورة حقيقة ثقافية بالغة التعقيد، يمكن تناولها من وجهات نظر عديدة ومتكاملة"⁽¹⁾.

والانتقال من الرمزي إلى الأسطوري هو نقل ونزوع من الواقع المحسوس إلى عالم الغرابة والانهيار، هو "اتخاذ الأسطورة Myth قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإحياء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية، تمتزج بجسم القصيدة"⁽²⁾.

إن الأسطورة هي الممر الذي حاول الإنسان القديم من خلاله أن يلخص مظاهر الحياة الطبيعية التي أبهرته، فهي لم تأت من عدم بقدر ما هي تعبير بأصدق صورة عن التفكير الأول للإنسان القديم، وشكلت بداية التأمل الهادف. ثم جاء الشعر العربي المعاصر، فحاول الشاعر أن يعيد للأسطورة طاقتها الخلاقة والخرافة التي تتميز بها، عن طريق بعث أبطالها ليكشف عن أفكاره ومشاعره وأهدافه عبر رموزها التي أغنت حقل الشعر، مما جعل الأساليب الأدبية واللغة الفكرية أكثر غنى وتعبيراً وإحياء من قبل.

¹- زايد علي العشري، استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 119-120.

²- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1978، ص 288.

إن الرغبة الداخلية للشاعر في خلق التوازن مع العالم الخارجي سهل طريق اللجوء إلى المنهج الأسطوري كحل لتوضيح العلاقة بينه وبين واقعه، لذلك لم يتوقف الشاعر في استعمال الرمز الأسطوري عند حدود استلهاام الماضي، بل راح يخلق لنفسه أساليب جديدة من وحي الرؤيا التي تعكس موقفه من الأحداث. "إن الأسطورة في الشعر الحديث تقوم بغرض مزدوج، فتؤدي دورها الأول علنا عندما يوظفها الشاعر مسترشدا بتصميم خارجي يخلو من العمل البريء، إذ يأخذها نمطا تعبيريا يطعم به تجاربه الشعرية"¹. وبذلك تمثل الأسطورة "نوعا من التفكير الجمعي تحمل رموزا جماعية مشتركة، وهذا ما كانت تمثله الأنماط النموذجية المشتركة"⁽²⁾.

ومن بين الشعراء المغاربة الذين لم يخرجوا عن القاعدة التي احترمها شعراء عصره في توظيفهم للرموز الذاتية نجد الشاعر محمد بنيس، الذي كان مؤمنا بأن الأسطورة هي الميل نحو التفكير الفردي "الذي فيه تعلن الذات عن وجودها الأسطوري، هذا الوجود الذي يمتص صميم الأسطورة، ويضمن سلامة هذا التصميم حين يهبه حياة جديدة، ونبضا أكثر حيوية وأكثر قدرة على اختراق زمنه، وما سيلي من أزمنة أخرى، وهذه هي أبرز سمات التفكير الأسطوري الذي يبدع رموزه و أشكال وجوده كماء النهر الذي لا يمكنك أن تسبح فيه مرتين، فهو متدفق، متجدد، فيه طاقة خلق قوية تعيد الحياة وتهبها دون انقطاع"⁽³⁾.

2- الرمز الديني:

لم تقف اللغة الشعرية عند حدود الرموز الطبيعية والأسطورية التاريخية، بل إن الشعراء أبدعوا لغة جديدة نهلت من القرآن الكريم تعابير استعملوها في أشعارهم مستعيرين اللفظ والمعنى كرمز يمنح العمق والدلالة للصورة الفنية. إلا أن هذه الاستعارة لا تبرز عند كل

¹ - كريمة رفعي، مكونات الخطاب في شعر محمد بنيس. ظواهر بلاغية شعرية (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز، فاس، 2001-2002، ص 315. تحت رقم 318/80

² - صلاح بوسريف، المغامرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 34.

³ - المرجع نفسه، ص 34.

الشعراء المغاربة بنفس الدرجة. ويمكن أن نلاحظ حضور الرموز الدينية في أشعار محمد بنيس، وأحمد المجاطي، ومحمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال، والخمار الكنوني وغيرهم، الشيء الذي يدل على ثقافتهم المتنوعة والمختلفة، فالشاعر المغربي متشبع بالمبادئ والأسس الإسلامية المستمدة من القرآن الكريم، إضافة إلى التاريخ والتراث الصوفي والفلسفي والأساطير، وكذا الحكايات الشعبية. هذا المخزون الثقافي والفكري أغنى إبداع الشاعر المعاصر بألفاظ وتعابير متنوعة، مما أضفى على النص الشعري مسحة جمالية وأكسبه أبعادا دلالية غنية. في هذا السياق، يقول أحمد زكي كنون: "لم ينحصر تعامل الشعراء الرواد المعاصرين مع المقدس الديني، في طرحهم له كقضية أو توظيفه كرمز داخل نصوصهم الشعرية، فقد برز في عناوين نصوصهم الإبداعية أو دواوينهم الشعرية ليحمل بذلك دلالة خاصة"⁽¹⁾.

لقد أثبتت الدراسات الأدبية المعاصرة أن الإبداعات الشعرية تتطوي على قدر ملحوظ من الاقتباس، تفرض قدرا من المعرفة الواعية بما سبقها من النصوص. وهذا يدل على أن المتن الشعري المغربي المعاصر يضم بين ثناياه مستويات ونصوص تساهم في خلق دلالة النص وأفقه الرمزي. إنه لقاء وحضور وتقاطع بين جملة من المجالات النصية التي تدخل في علاقة حميمية ينتج عنها هذا النص. "وقد أفاد الشاعر المعاصر في توظيفه للمقدس الديني من غنى هذا المقدس، ومن شيوعه وتداوله، فعبر به نحو خلق لغة تتجاوز محدودية اللغة المتداولة دلاليا رغم استعصاء هذا المقدس الديني على التحويل"⁽²⁾.

إضافة إلى الألفاظ والمعاني، يتضمن المتن الشعري المغربي المعاصر قصص قرآنية بشكل أو بآخر، يتراوح بين التصريح باسم نبي من الأنبياء وبين التلميح إلى قصة دون ذكر اسمه. ومن أكثر القصص القرآنية الحاضرة في قصائد الشعراء المغاربة نجد قصة سيدنا

¹- أحمد زكي كنون، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006، ص 82.

²- المرجع نفسه، ص 186.

يوسف عليه السلام، وقصة أصحاب الكهف، وقصة مريم. وحضور اللفظ والمعنى والقصة القرآنية في الشعر ظاهرة تتفرد بها الثقافة العربية، كما أن النص القرآني حاضر في المتن الشعري المغربي دون تكلف أو حشو، بصم مسيرة الشاعر المغربي وذاته المبدعة على مدى عصور، مما يثبت أصالة وجدارة القيم والمبادئ الإسلامية في وجدان وعقل المبدع المغربي، مهما كانت توجهاته السياسية ومبادئه الثقافية، لتصبح هذه القصص القرآنية شيئاً مشتركاً بين المبدعين والمتقنين المغاربة على حد سواء.

المبحث السابع:
الكتابة الإبراهيمية إيقاع مفتوح

أ-فعل الذات في بناء الإيقاع:

بدأ الوعي بالإيقاع يتسع ويتخذ أبعادا نصية. فالوزن الذي ظل جاثما على أنفاس القصيدة لأكثر من أربعة عشر قرنا لم يعد هو أساس شعرية النص، أو لم يعد يحظى بنفس الاهتمام الذي كان له من قبل. وقد أدركت الشعرية المعاصرة هذه المسافة، ووسعت من وعيها بحدود النص الشعري، وهو ما سيدفع حتما إلى اعتبار الإيقاع دالا أوسع قياسا بالوزن، وليس دالا أكبر في النص. وقد أشار بعض الباحثين إلى أن الوزن شكل محايد، وهو ما يعني أنه "لا يملك امتيازاً مسبقاً، فالشاعر هو الذي يمنحه إياه انطلاقاً من قيمة إبداعه شعرية، وقدرته على توظيف البحر توظيفا موقفا وإيجابيا"⁽¹⁾.

فالذات لم تعد محتجبة أو نائية، بل أصبحت في صميم بناء النص، ولم يعد الوزن سابقا أو تاليا، كما لم يعد دالا واحدا، أو معيارا، لأن شعرية النص فرضت على هذا العنصر، في بناء الإيقاع تحديدا، أن يصير ضمن النص، وفي سياقه. فالذات فعلت فعلها في النص، وهو ما دفع إلى إعادة النظر في هذا المفهوم ذاته، أي في كليته.

ونستعيد هنا توسيع مفهوم النص عند "كريستيفا"، كما عند غيرها ممن أدركوا أن هذا المفهوم لم يعد هو ذاته، فهو بفعل الممارسة النصية صار في وضع صيرورة وترحل، وصار انشراحا، أي مفهوما متصيرا، ما يعني أن الذات أو "حالة التذوت" في تمثلاتها النصية هي "سيرورة مستمرة" بالنظر طبعا، إلى المكونات الأنطولوجية للوجود الإنساني باعتباره وجودا فرديا وذاتيا⁽²⁾.

إن، فنحن أمام ذات تبرز وتعلن حضورها، أو بالأحرى بعض من أشكال حضورها ووجودها. وفي هذا الحضور الشخصي للذات ينبعث من كل ما هو خارج عن النص

¹- هلال جهاد، فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2001، ص 68.

²- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.

ومحايد عن كل ما هو جاهز ، أي آت من خارج النص وبالتالي تصبح معها الذات قابلة لاستثمار معطياتها في سياق تجربتها الخاصة وفي تمثل الذات لفعل انكتابها وليس عنصرا مقيد بقوانين من أعلى.

بهذا أصبح المنجز الإيقاعي، الذي تعمل الذات الشخصية والمفردة على طبعه بسيرورتها ، يتحقق من خلال ارتطام الذات بفعل الكتابة، لتصبح معها تجربة الكتابة نواة فاعلة في النص، بوصفها منتجا للنص ونتاجا عنه.

إن فعل الذات في بناء إيقاعها هو فعل محو وإعادة بناء، فعل كتابة وليس فعل كلام، حتى لا تعود الذات إلى الذوبان والاحتجاب كما حدث في القصيدة العربية القديمة. فهي في الكتابة تصير في وضع سريان، لأنها أصبحت عنصر بناء وليست مجرد ملفوظ. وتسري في ثنايا النص لتبني وجودها بما به يبني النص شعرته. فهي اختفاء يشي بالظهور، أو ظهور في اختفاء بالأحرى.

ب- الإيقاع من التفعيل إلى النغم:

إن البنية الجديدة التي أصبحت تعتمدها الكتابة، باعتبارها مقترحا إبداعيا جماليا مخلخلا لأسس بناء القصيدة ولمفهوماتها المتوالية، هي "بنية مفتوحة العلاقات تقوم على الجوار لا الانصهار"⁽¹⁾، أي أن العمل الإبداعي بدأ يحكمه مبدأ التفتت والتشظي بعيدا عن الرؤية التوحيدية المنسقة قصد تحقيق فعل التناغم الجمالي.

فالإيقاع التفعيلي المنتظم لم يعد عنصرا مهيمنا، ومحددا لشعرية النص، وحجر عثرة أمام كل تسريبات النثر، الذي ظل في التصور القديم نقيضا للشعر، فهو سيصير في الكتابة جزءا من صوت الماضي، لكنه سيتشكل في سياق الحاضر، ويتحدد بصيرورة الكتابة، أي

¹ - الجيوسي سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001، ص 578.

في لحظة انكتابها، حيث تصير الكتابة آنذاك فعلا اختياريا فرديا غير محكوم بسياق نموذج مسبق.

فنحن، إذن، بصدد شكل قلق ومتنوع، لم يعد "النظم" فيه هو الحد الفارق بين الشعر والنثر، "بل أصبح النثر أحد ممكنات إيقاظ جمرة الشعر في اللغة، وتخليص اللغة، بالتالي، من فرق الهواء الذي أقامته النظرية النقدية القديمة بين الشعر والنثر. في استعادة الشعري لنثرته يكون الانفصال القوي، الذي حدث هو الانفصال بين النظم والنثر، وليس بين الشعر والنثر، أي أن ما حدث، كما تقول "س.برنار"، هو "تفكيك النظم"، وهو التفكيك الذي سيترتب عنه تفكيك أكبر هو تفكيك الشكل الشعري"⁽¹⁾.

وبالعودة إلى الممارسة النصية في "الشعر الحر"، أو ما نقتح تسميته هنا بـ "حادثة القصيدة"، تتبدى لنا سلطة النظم أو الوزن حاضرة، رغم ما قد يبدو للوهلة الأولى من اختلاف في الشكل أو المظهر بين قصيدة الشطرين وقصيدة الشعر الحر.

فنموذج الصورة المثالية الواحدة والمطلقة، كما تصورها الخليل، ستظل تفرض هيمنتها على حادثة القصيدة، وتملي شروط انكتابها فيما ينعكس على النص في نظمه وتركيبه، أي في وضع انسيابه اللغوي والإيقاعي في مهب النظم وتحت سلطته.

هذا ما تنبه له كل من محمد مندور وإبراهيم أنيس في نقدهما لعمل "الخليل". فهما يريان "أن العروض الخليلي لا يفي ببيان الأساس الموسيقي للأوزان العربية" وأنه في اعتماده على تحليل البيت إلى تفاعيل يخالف الأساس العلمي المعتمد في تحليل الكلام الإنساني كله، شعرا ونثرا، في لغة من لغات العالم، وهو نظام المقاطع وأساس الاتفاق بينهما، يقول

¹- كمال أبوديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1977، ص 19-20.

الدكتور شكري عياد: "يقع في مقدمتهما للعروض الخليلي من حيث خطأ الأساس اللغوي وخفاء الأساس الموسيقي"⁽¹⁾.

فالممارسة النصية في حداثة القصيدة ظلت أسيرة الشكل القديم، وظل النظم فيها قائما. وكثيرا ما ضحت القصيدة، في الشعر الحر، بالمعنى وبالعلاقات اللغوية، مقابل الحفاظ على العروض، أي على الوزن. فهذا الأخير، بالنسبة للشاعر، يصبح عنصر توجيه وبناء، أي أنه التوقيع الفردي الذي به تتحدد شعرية النص.

إلا أن نقاد شعر الحداثة كادوا أن يجمعوا على أن التشكيل الإيقاعي في شعرية النص لا يتحقق بالوزن والتفعيله فقط، وإنما يمكن أن يتحقق بطرق وآليات متعددة. وتتضافر على تحقيقه وتتفاعل في بنائه عدة عمليات تشكيلية، ومكونات أخرى لغوية وتركيبية وأسلوبية ودلالية ورمزية.

وإذا كان الإيقاع من شروط الشعر الأساسية، فإن تقنيات العروض ليست هي التشكيل الإيقاعي الوحيد الممكن للشعر، إذ لا تمثل سوى شكلا من أشكال الإيقاع في الشعر العربي، ولا تملك صفة القداسة، فضلا عن ارتباطها في مرحلة معينة بتصوير معين للشعر، وبرؤية معينة للعالم أصبحت اليوم متجاوزة.

إن الإيقاع في الكتابة الحديثة أصبح الآن بعيدا عن التقنين والجمود، ويتسم بالحرية والانفتاح والتنوع، ويمنح للشاعر وللكتابة الشعرية حرية أكبر. تتحقق هذه الحرية من خلال تكرار الأصوات أو تكرار الألفاظ متماثلة صوتيا ودلاليا، أو من خلال التوازي الدلالي أو الصوتي أو التركيبي، من غير حصر أو تقنين لهذه الظواهر أو لأشكالها الصوتية.

¹ - شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1968، ص 13.

وبالتالي فإن هذا التصور يؤكد سعة الإيقاع ورحابته، وعلى كايته وديناميته، وعلى قدرته على تشكيل النص داخليا، ورفض تصويره كقوالب وأوزان خارجية جاهزة. فالإيقاع لا يتحقق إلا في النص وبالنص، ولا يشغل إلا ضمن علاقة تفاعل مع العناصر الأخرى المشكلة للنص، ويتعدد بتعدد النصوص ويتعدد الذوات المبدعة. وهو غير قابل للإدراك خارج الفضاء النصي، ولا يوجد مستقلا خارجه. بل إن كثيرا من النقاد النصيين المعاصرين أسندوا للإيقاع وظيفة نصية بنائية ودلالية شاملة تلعب دور التنسيق والتوجيه والتأثير على مختلف العناصر والمكونات النصية الأخرى فتمارس عليها التغيير والتحويل ضمن علاقة جدلية داخلية (1).

وبهذا الخصوص، تعتبر "جوال كارد تامين" (Joelles Gardes-Tamine) النص الشعري كائنا في غاية التركيب والتعقيد، لما يحتوي عليه من مكونات "يلتقي فيها نظام اللغة بنظام الإيقاع ونظام العروض" (2)، ذلك أن الإيقاع يشكل رافدا للغة مصاحبا لها. ولعل هذا ما يفسر العلاقة بين الشعر والموسيقى والرقص منذ القديم.

وعليه، يمكن القول إن الشاعر المعاصر أصبح مطالبا بالتعمق في دراسة الجانب الصوتي، وبإدراك خصوصيات الوزن العروضي، وعلاقات الانسجام والتوتر والتماثل والتقابل بين أصوات اللغة، والابتكار والتشكيل، وتحقيق التفاعل بين المستوى الصوتي والمستويات الدلالية والإيقاعية والتركيبية المتداخلة في فضاء النص، وذلك من أجل تجسيد شعرية كتنقية جمالية وإيقاعية بشكل فني، تمكن من تحقيق التواصل مع المتلقي من خلال حصول الإثارة العاطفية والمشاركة الوجدانية.

¹- بوريس إينباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 53.

2-Joelles Gardes-Tamine, *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 1992, p. 24.

ت- التفجير اللغوي:

عبرت معظم النظريات النقدية والشعرية عن كون اللغة هي المعيار الأول للتمييز بين الشعر واللاشعر، باعتبار الشعر لغة جمالية إبداعية مكثفة. فالبحث عن شعرية القصيدة يبدأ من معاينة اللغة الشعرية، المؤدية لوظائف وأهداف تختلف عن وظائف اللغة العادية وأهدافها. ويكون البناء اللغوي، المشيد من تراكيب وصور وأساليب وأصوات، مؤشرا على درجة "الشعرية" في القصيدة، وبالتالي على درجة الوعي بمفهوم الجمال والإبداع. فإذا كانت اللغة، عموما، هي جوهر أدبية الأدب، فإن لغة الشعر "تجد تبريرها -وبالتالي كل قيمتها- في ذاتها. إنها لذاتها غاية ولم تعد وسيلة. إنها مستقلة أو أيضا ذاتية غائية⁽¹⁾. واللغة الشعرية تحقق هذه الوظيفة الذاتية الغائية في بنائها، فهي مرتبة ومنظمة بطريقة مغايرة للخطاب النثري.

والمفترض في الشعر أن يأخذنا بجماله ويضعنا على أرض أخرى غير تلك التي نجد أنفسنا فيها في الحياة العامة. ولهذا ينبغي عليه أن يخلق لغة أخرى، ويتجنب ما يمكن أن يلقي بنا في المبتدل والمعتاد في النثر، رغم أن الحد الذي ينتهي عنده الشعر ويبدأ النثر حد من الصعب أن نرسمه، ولا يمكن تعيينه بدقة.

وإذا كانت اللغة هي المادة التي يتشكل منها الشعر، فإن معضلة الإبداع تبدأ من صراع الشاعر مع اللغة، فهو يستخدم تلك اللغة التي استخدمها شعراء العربية قبله، بقوانينها الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، فلا يستطيع أن يبني له لغة خاصة في قوانينها ونظامها اللغوي، لكنه باستطاعته أن يبدع في هذه اللغة من خلال بناء لغة داخل لغة، كما فعل شعراء اللغة العربية الكبار. وبذلك يستطيع الشاعر أن يكشف عن قدرته الخلاقة في اللغة بإغنائها بتعبيرات جديدة.

¹- ت. تودوروف، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 46.

في هذا السياق، يتفق معظم النقاد المحدثين حول نظرتهم إلى اللغة الشعرية، فيعتبرونها لغة خلق وإبداع، تخرق اللغة العادية باستمرار، وتخرج عن ثوابتها، من أجل خلق تركيب متفرد وإضفاء الشعرية على النص. وهذا ما ينتج عنه تمايز التجارب الشعرية من شاعر لآخر، ويكشف خصوصيته ودرجة انفعاله واحتكاكه بالأشياء، إذ أن مهمته تكمن هنا في تعرية اللغة وانتشالها من روتينية العادات الاستعمالية اليومية، واكتشاف مناطق وقيم تعبيرية جديدة، كما أن درجة اختراق الشاعر لتراكيب اللغة العادية، وتطويع مفرداتها وأنظمتها وتركيبها وشحنها بمعان جديدة، تكشف عن ثقافة الشاعر اللغوية، وقدرته على الخلق والإبداع.

إلا أنه بالرغم من امتلاك الشاعر للغة وقدرته على السيطرة عليها، خلافا لما كان معمولا به في البنية الفكرية القديمة التي ظلت فيها سلطة اللغة هي السلطة العليا. ومع ذلك استطاع الشاعر المعاصر. استخدام لغته كطاقة إبداعية وشكل من أشكال التعبير الجديدة وليس كوسيلة للاتصال فحسب.

واللغة الشعرية، من جهة أخرى، تتأثر وتتوثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي لأنها لغة فردية مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم. وهذه الفردية هي السبب في كون ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم. كما أن اللغة، باعتبارها كائنا اجتماعيا، تجلب معها إلى تأويل المعنى عناصر اجتماعية عديدة، تشارك بفعالية في عملية إنتاج المعنى، كما برهنت على ذلك ثورة القرن العشرين من بنويوية "سوسير" إلى توليدية "شومسكي" واستقصاءات ما بعد البنويوية عند كل من "باختين" و"بيير بورديو".

وإذا كانت الشعرية في بعض وجوهها تعني بتبين جوهر الشعر، فإن إحدى الوقائع المرصودة في هذا الصدد تكمن في التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، على أساس أن لغة الشعر يمكن أن تعرف بمقايستها بقسمها الأخر: لغة النثر. وتلك التقسيمات الثنائية، وإن اختلفت في المسميات، تظل تدور حول ثنائية واحدة هي الناتجة عن النظر إلى الدلالة

المعجمية للغة القصيدة، في مقابل تطور الدلالات الناتجة عن الاستخدامات البلاغية. وقد اختزل "جان كوهن" تلك التسميات في اثنتين هما: دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء. فوظيفة النثر هي المطابقة، أما وظيفة الشعر فهي الإيحاء.

ولو تأملنا الشعر المعاصر لسلمنا بهذا القول لكون الشاعر المعاصر قام بتفجير لغته من خلال انزياحه على القوالب اللغوية المعروفة، ليعيد خلق لغة جديدة تمنح الألفاظ دلالات وإيحاءات جديدة، إيماناً منه بعجز وقصور اللغة التقليدية عن التعبير عن تجارب معاصرة معقدة، وعن مستجدات مضمونية لم تألفها اللغة ولم تعرفها من قبل، خاصة وأنه يتطلع إلى اكتشاف المجهول، وإلى التعبير عن رؤى جديدة. وهذا ما حدا به إلى دخول مغامرة التجريب من خلال اقتحام متاهات اللغة واستثمار طاقاتها وإمكاناتها، والتمرد على القوانين البلاغية، متجاوزاً بذلك العلاقات التي ينسجها الخطاب الشعري عبر المغامرة في اختراع أشكال وأنماط مغايرة، وذلك عبر نمذجة جديدة يكون للبلاغة الجديدة فيها دور كبير.

هذا التطور الذي سيطبع الشعر العربي المعاصر عامة، والمغربي منه على وجه الخصوص، نجد أنه حدا بالشاعر إلى تطوير معجمه الدلالي من خلال خلق ألفاظ جديدة وإثراء لغته بمعاني جديدة. وهذا التطور في المعجم الدلالي والتركيب الذي طرأ على الجملة الشعرية، من خلال تغيير الشاعر لمواقع الكلمات داخل الجملة وتنويع دلالتها، هو ما سيدفع بالمتلقي إلى إعادة التركيب الذهني للجملة الشعرية، انطلاقاً من دلالات وإيحاءات جديدة ومبتكرة، وهي الطريقة التي يحقق بها الشاعر أيضاً شخصية عمله الفني.

خاصة تركيبية:

و خلاصة لكل ما تطرقنا إليه في هذا الفصل، يمكن القول إن الإبداع الأدبي المعاصر قد اعتمد في بناء هويته الخاصة على مقومات عديدة سمحت بالتواصل مع المتلقي والتفاعل معه إلى حد كبير. وقد واكبت الدراسات النقدية هذا التوجه الجديد من خلال التركيز على "الاستراتيجيات" التواصلية التي يعتمد عليها المبدع من أجل بلوغ هذا الهدف. وإذا ما اقتصرنا على النصوص الشعرية -والتي تشكل بؤرة اهتمامنا في هذا العمل-، نلاحظ التجاء الشاعر إلى العتبات النصية باعتبارها آليات للتواصل. فالغلاف، وطريقة تصميمه أساسا، يعد عنصرا رئيسا ضمن هذه الآليات، إنه العتبة الأولى التي تخلق لدى القارئ تلك الرغبة في اقتحام عوالم النص، فيبني معها حوارا داخليا أساسه التأويل بحثا عن الدلالة الخفية.

وإلى جانب الغلاف، يعتبر العنوان عتبة ذات حمولة دلالية كبيرة بالنسبة للقارئ، إذ تسمح له باستنباط نوعية النص وتكوين فكرة حول مضمونه. فالعنوان رسالة لغوية موجهة إلى جمهور المتلقين، الذين يسعون إلى فك شفرته قصد الوصول إلى ما يحمله من دلالات. وبالتالي، يبدو جليا أن هذه العتبة، سواء في بنائها اللغوي أو موقعها على الغلاف، ذات وظيفة أساسية على مستوى التواصل مع القارئ.

بالإضافة إلى هذا، تشكل عتبة الإهداء خطابا يعكس انتقالا من الذات (الأنا) نحو الآخر (الهو). بهذا المعنى، تغدو الكتابة الإبداعية ميثاقا تواصليا يرتكز على الوسيط اللغوي لهذا الخطاب، الذي لا يخلو من مشاعر الود والحميمية؛ وهو ما يدفع المتلقي إلى توجيه نظره ليس إلى ذات المبدع فحسب، بل كذلك إلى علاقة هذه الذات بذوات أخرى. من هنا، يسمح خطاب الإهداء بتوسيع أفق التأويل أو، بعبارة أخرى، يُقحم القارئ في شبكة أخرى من الدلالات التي تغني النص الأدبي.

وإذا كان الخطاب التقديمي أنسب فضاء بالنسبة للقارئ لاستكشاف مواقف المبدع إزاء قضايا فنية وثقافية معينة، ومن خلالها نظرة هذا الأخير للعالم، فإن الهوامش تعد عتبات بالغة الأهمية لأنها تمكن المتلقي من الإحاطة بالجوانب المختلفة للنص الإبداعي؛ وبالتالي، فهي تساهم في تدعيم التواصل بين قطبي العملية الإبداعية، الأديب والقارئ، من خلال ما يرد فيها من معلومات هدفها تحديد دلالات النص.

من جهة أخرى، يعتبر الفضاء التشكيلي، باعتباره عتبة نصية داخلية، آلية دلالية ذات قيمة فنية وتواصلية في نفس الآن. ويتجلى هذا الأمر في القصيدة المعاصرة، التي تعتمد على العناصر البصرية كأدوات تعبيرية، تستوقف القارئ وتسبح به في عوالم أخرى، يمتزج فيها ما هو لساني بما هو غير لساني (عناصر أيقونية وإشارات) لبناء شعرية تأخذ بعين الاعتبار مسألة التلقي بالأساس. في هذا السياق، هل تعتبر المكونات التشكيلية، وغيرها من الآليات التواصلية، مدخلا رئيسا من أجل التعرف على الوعي والحس الإبداعي، وتلمسه في القصيدة المغربية المعاصرة؟ ذلك ما سنسعى إلى تحديده في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

الفصل الثاني :

الإبداع الأدبي بين التلقي التقليدي

والتلقي الرقمي

توطئة:

كما أشرنا في الفصل الأول من عملنا هذا، لم تعد "القراءة" محصورة في دائرة ضيقة حدودها الإدراك البصري للرموز المكتوبة وتعرفها والنطق بها، بل صارت، مع رواد جمالية التلقي الألمانية (وخاصة "هانس روبيرت يابوس" و"فولفغانغ إيزر")، عملية فكرية ترمي إلى الفهم وإعادة الإنتاج، ومنهجا يمتلك أدواته الإجرائية، وتصورا خاصا للعملية الإبداعية. كما أن مفهوم "القراءة" يعتبر من القضايا والإشكالات المستعصية على مستوى تلقي النصوص الفنية والإبداعية. من هنا تظهر أهميتها، التي لا تقل عن دراسة الإبداع في شموليته. لذلك تذهب الدراسات الحديثة المنشغلة بالتواصل في المجال الإبداعي إلى كون دائرة القراء تشكل الحلبة التي يدور فيها صراع الأفكار الفنية/الإبداعية. وإذا كانت للقارئ هذه المكانة داخل الظاهرة الإبداعية، فإن رصد مفهوم "القراءة" يعد عنصرا مكونا وفاعلا في عملية الكشف عن قوانين الفن ووظائف النصوص.

ويكمن السبب الرئيس لهذا الاهتمام في كون النص عبارة عن مسكوت عنه ومجموعة من المغاليق التي يبقى فك سننها من اختصاصات القراء. ولفك هذه المغاليق النصية واستتطاق المسكوت عنه داخل النص لابد من وجود مؤازرة واعية من طرف القارئ وجهازه النفسي، ذلك أن أهمية نظرية القراءة تكمن في استمرارية تلقي النص وجعله كينونة متجددة في سياقات مختلفة وأزمنة متنوعة، وتلقيه المختلف من طرف قراء متعددين ومتفاوتين ثقافيا ومعرفيا وسيكولوجيا.

فنظرية القراءة، كما هو معلوم، أولت اهتماما بالغا للقارئ باعتباره قطبا ثالثا في العملية الإبداعية. هكذا نجد "إيزر" يقول بالقطب الفني في العمل الإبداعي والقطب الجمالي فيه: "الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ فيه"⁽¹⁾. وعلى ضوء هذه

¹ - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص 12.

القطبية يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحقيقه، بل لابد أن يتموقع في مكان بينهما. وعندما يمر القارئ عبر مختلف الأبعاد التي يقدمها النص ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض، فإنه يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك كذلك⁽¹⁾. وبهذا أضحت القراءة منهجا يتبعه القارئ ليفك من خلاله شفرات النص ويقف على موطن الجمال فيه.

ولقد ارتبط مفهوم "الإبداع" بمجموعة من الأجناس الأدبية المتوجهة -طبعاً- من مرسل إلى مرسل إليه، وعليه؛ فإن فعل القراءة يتحدد على أساس كونه مساهمة في الإنتاج عن طريق وضع القارئ في مستويات لم يكن المؤلف في وعيه أو لوعيه الخاص قادراً على أن ينتبه إليها. وهذا ما يتطلب من القارئ جهداً كبيراً لفك شفرات النص والكشف عما تم إضماره فيه.

وإذا كانت الدراسات الأدبية والنقدية السائدة قد ركزت اهتمامها على المؤلف والمؤلفات، بشكل يجعل هذا الأخير سيد النص لوحده، فإن وضعه المتطور قد أفضى به إلى اعتبار القارئ/الناقد المحلل فاعلاً يراهن عليه في الكشف عن التفاعل الحاصل بين الثلاثية الأساسية في المنظومة التواصلية: التأثير والتأثر الذي يحدث نوعاً من التحفيز الجواني، والكشف اللاشعوري لمعطيات النص الإبداعية.

كما أن تلقي النصوص الشعرية أضحي ممارسة إبداعية بالدرجة الأولى، لأنها تسعى إلى استكشاف باطن النص ومعناه العميق، والنهل من مناحي فلسفية كثيرة وحقول معرفية وعلمية متعددة ومتباينة كنظرية "الجشطات"، ونظرية التحليل النفسي، و"الهيرمينوطيقا"، وعلم النفس المعرفي، وغيرها من الحقول. ورغم تباين هذه النظريات إلا أنها تتقاطع فيما بينها، وتشارك في سعيها إلى إضاءة جوانب النص الإبداعي.

¹ - فولفغانغ إيزر، "التفاعل بين النص والقارئ"، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 7، 1992، ص 7.

غير أن هذه النظرة السائدة لعملية التلقي، والتي تتميز بإشراك القارئ في المسار الإبداعي كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، لم تعد كافية في ظل الثورة الرقمية، وتطورات العصر، والرغبة في تحقيق التفاعل والتواصل بشكل خاص. لهذا نرى من اللازم أن نتحدث في هذا الفصل عن التحول الذي طرأ على الأعمال الأدبية، كضرورة حتمية لمواكبة مستجدات المرحلة الراهنة.

كل هذا يعني تشكل مفهوم جديد للأدب ولمنتجه ومنتقيه، ما دام المتلقي الجديد لم يعد يكتفي بالتواصل مع النص الورقي، بل استبدله بالنص الرقمي نظراً لما يتسم به هذا الأخير من سرعة تلائم سرعة العصر، خاصة مع حلول القرن العشرين الذي شهد تطورات تقنية مذهلة، أفرزت معها وسيطاً جديداً أصبح يحتل بعض مواقع الوسيط الورقي، ويحتضن بذلك معارف الإنسان وآدابه ومشاعره.

لقد أحدث الوسيط الإلكتروني تغييراً في الساحة المعرفية، وأثر في جميع المجالات الحياتية بما فيها مجال الإبداع الأدبي -شعره ونثره-. هذا التغيير طال جميع الأجناس الأدبية، التي أصبحت تسعى للاستفادة من التكنولوجيا بقدر يحفظ لها قيمتها الفنية.

وقد كان من نتائج ذلك أن ظهرت مفاهيم جديدة، فأصبحنا نسمع، إلى جانب القراءة التفاعلية، عن الإبداع التفاعلي أو النص المترابط، والمتلقي الرقمي إلى جانب المتلقي العادي، وظهرت أيضاً المحفزات القرائية التي تغري القارئ بمتابعة القراءة والمساهمة في إنتاجها، كالمحفزات الأسلوبية والفراغات ولذة التعويض، وظهرت إغراءات جديدة فرضتها ضرورة العصر، كالشاشة الزرقاء وسرعتها في التواصل مع الغير. وبالتالي، برزت شروط جديدة تحكم القراءة، كما ظهرت عوائق على مستوى عملية الفهم والتواصل. وكل هذا سنتطرق إليه في هذا الفصل من بحثنا.

المبحث الأول:
أنواع القراءات بين التلقي والتجاوز

أ- القراءة التفاعلية في نظرية التلقي:

لقد نادت مدرسة جمالية التلقي الألمانية بالتفاعل بين القارئ والنص، حيث إن هذه المسألة من الانشغالات الرئيسية لإيزر في كتابه **فعل القراءة**. فعملية القراءة أضحت معقدة بعدما تم تجاوز شكلها التقليدي، الذي يفترض وجود معنى ثابت في النص، إلى شكل جديد أساسه توليد المعنى من خلال التفاعل بين النص والقارئ. يقول إيزر: "إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومنتقيه[...] وإذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين"⁽¹⁾.

ويستند "إيزر" في تبيان مظاهر العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص على ما ذهبت إليه الفلسفة الظاهرية في تحليلها لفعل الإدراك والتجاوب، الذي يبديه المتلقي أثناء فعل القراءة. فقد "نبهت نظرية الفينومينولوجيا بالحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص..."⁽²⁾.

من هذا المنطلق، اعتبر "إيزر" أن النص لا يقدم إلا جانبه الخطاطي الذي يمكنه فقط من إنتاج جانبه الفني، بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال التحقق الذي يضطلع به القارئ.

إن فاعلية العمل الأدبي لا يمكن اختزالها في مكان ما في النص، أو في إحدى أنشطة القارئ التأويلية، بل في التجاذب الحاصل بين الطرفين. وبالتالي، يجب "حتمًا أن يكون العمل الأدبي فاعلا في طبيعته مادام لا يمكن اختزاله لا في واقع النص ولا في ذاتية القارئ..."⁽³⁾.

¹ - فولغانغ إيزر، **فعل القراءة**. نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص 12.

² - المرجع نفسه، ص 12.

³ - المرجع نفسه، ص 12.

يركز "إيزر"، إذن، على أن فعل القراءة هو عمل حيوي مادام أنه لا يلغي الأفعال المصاحبة للمتلقي، كما أنه لا يقصي النص على حساب هذه الأفعال. فالموقع المؤثر للعمل يحصل من خلال وجود طرفين يهدفان إلى تحقيق هذا التأثير، وعليه فإن التركيز على أدوات المؤلف الإبداعية وحدها أو على نفسية القارئ لن يمدنا إلا بالقليل عن عملية القراءة ذاتها.

على هذا الأساس، فإن الذي يؤكد تحقق النص هو ذلك التفاعل بين القارئ والنص، حيث إن عملية القراءة تقوم بدعم خصوصية النص باعتباره صيرورة تتبني نصياً في وعي القارئ، ذلك أننا نجد هذا الأخير يقرأ، فينقل، فيتأثر، فيؤثر، بحيث لم تعد الغاية من دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل "معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها، وهذا ينذر بزيادة التباعد بين القراء العاديين والقراء الإستمولوجيين، على خلاف ما هو شائع من أن نظرية التلقي والتأويل جعلت النقد الأدبي ملكاً مشاعاً بين القراء"⁽¹⁾.

إن القراءات الحقيقية هي تلك التي تحدث نتيجة انفعال ورغبة في استجلاء الخفي وما انفلت من لاوعي الكاتب. والقلق النفسي الذي يحمله القارئ هو الذي يخرج الكتابة من عالم العزلة إلى عالم يتدفق نشاطاً وحيوية، أو على حد تعبير "أمبرتو إيكو"، النص ما هو "إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفراغات ينبغي ملؤها"⁽²⁾. وبالتالي، فالتفاعل بينهما، أي بين النص وقارئه، يتأتى عن طريق المسافة التي تفصل بينهما والقلق الذي يصيبهما، ذلك أنه "لا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات، وبالتالي فالبياض المكون يبقى هدف هجوم مستمر من طرف الإسقاطات، فالتفاعل يفشل إذا لم تتغير الإسقاطات المتبادلة بين الشركاء الاجتماعيين، أو إذا راکبت نفسها على النص دون أن تجد عائفاً، ذلك أن العلاقة الناجحة

¹ - حميد لميداني، القراءة وتوليد الدلالة. نحو تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 81.

² - أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1969، ص 63.

بين النص والقارئ لنص من النصوص لا يمكن أن تحدث إلا من خلال تغيرات في إسقاطات القارئ⁽¹⁾.

وعليه، يمكن القول إن فعل كتابة النصوص يعد فعل بناء يبني من خلاله صاحب النص قارئه، ليس القارئ العادي بل القارئ النموذجي. إن هذا التفاعل، وهذه الرغبة في التأثير هي المحور الذي تدور عليه جل نظريات القراءة والتلقي؛ فالنص الأدبي الذي نقرأه ينبغي إدراكه باعتباره خطابا للمؤلف يذهب إلى غزو خطاب القارئ وعوالم معتقداته، وكل واحد منهما يبحث عن التأثير في الآخر.

إن الشرط الأساسي في هذه العملية التفاعلية، حسب نظرية التلقي، هو التفاعل الإيجابي الذي يتحقق من خلاله التواصل ما بين القارئ والمبدع، "القارئ القادر على أن يندمج داخل موقع التفاعل الفني، يتواصل مع المبدع، وينتج إنتاجا موازيا للنص"⁽²⁾. فالقراءة التفاعلية، في نظر "فانسون جوف"، "بعيدة عن كونها تلقيا سلبيا، تبدو تفاعلا إنتاجيا بين النص والقارئ، فالعمل في جوهره بحاجة إلى مشاركة المرسل إليه، يعني أن نعرف كيف نقرأ، هذا يعني تحديد الحصة الخاصة بالنص والحصة الخاصة بالقارئ في تجسيد النص"⁽³⁾. وهذا يعني كذلك أن النص الإبداعي هو عبارة عن شبكة من العناصر الفاعلة والمتفاعلة بينها، والتي تتوالد وتتشابك بشكل يتطلب تعاون القارئ وفعاليتيه. ومن ثمة، فإن النصوص الإبداعية ترتبط ارتباطا عضويا بقرائها وتفترضهم كشرط حتمي وأساس بموجب قدراتهم التواصلية الملموسة والخاصة.

¹ - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص 98-99.

² - إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية. دراسات لنصوص شعرية حديثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998، ص 6.

³ - فانسون جوف، القراءة، مرجع سابق، ص 79.

ب- القراءة التفاعلية في ظل الرقمنة

إذا كنا في النظريات السابقة نتحدث عن أطراف القراءة التفاعلية، والتي تركز على ثلاثة عناصر، الكاتب / النص / القارئ، نلاحظ أن العلاقة بالأدب قد تغيرت، بفضل الحاسوب، إلى شكل جديد أساسه "النص المترابط"، الذي يعني وجود أربعة عناصر أساسية لا يمكن الاستغناء عنها، وهي كالتالي:

- المبدع / النص المترابط

- الحاسوب/ المتلقي

إن هذه المعادلة، حسب سعيد يقطين، ترجع بالأساس إلى ظهور الحاسوب، وهذا تطور أفضى إلى ظهور صور جديدة في الإنتاج والتلقي، والتي غدت تتحكم في تحقق التفاعل. وهذا الأخير لا يمكن بلوغه إلا إذا كانت هناك علاقة بين المرسل والمتلقي، حيث يغدو المتلقي للنص المترابط بدوره منتجا⁽¹⁾.

فالقراءة التفاعلية تصل ذروتها حينما يكون المتلقي شريكا في بناء النص، بل ربما يتجاوزه إلى أن يضيف، باعتباره مبدعا هو كذلك، ملامح جمالية وقيمة جديدة لم تكن في ذهن المبدع الفني الأول. إننا "بصدد طغيان التفاعل الفني الرقمي للمتلقي. ولا يغيب على الأذهان أن مثل هذا التفاعل يكسب النص والمدونة هوية جديدة مع كل تصفح، وتتمو هذه الهوية وترتقي كلما ارتقت القدرات الإدراكية والإمكانات التقنية للآلية الرقمية وبرامجها"⁽²⁾.

وتتجلى القراءة التفاعلية، ضمن الأدب الرقمي، في تلك العلاقة التي تنشأ بين الراصد والنص على مستوى التصفح والتلقي والتقبل. هذه العلاقة تخضع لوجود عناصر تفاعلية أساسية: النص، والصوت، والصورة، والحركة، والمتلقي، والحاسوب، مع التشديد على

¹ - سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي، الرابط التالي:

<http://www.yaktine-said.com/hypertexte.html>

² - حسن عبد الغني الأسدي، المدونة الرقمية الشعرية، مطبعة الزوراء، كربلاء، ط1، 2009، ص 41.

الروابط الداخلية، أي العلاقة بين الروابط النصية من جهة، وبين المبدع والمتلقي من جهة أخرى. فالإبداع التفاعلي، أو "النص المترابط"، جاء تطويراً للنص والإبداع بمعناهما القديم، كما أنهما تحققا، في الصيرورة، على أنقاضهما. لذلك، يقول سعيد يقطين: "نرى ضرورة التفكير في النص الجديد. ولاغرو أن البحث والتفكير فيهما لا يمكنه أن يمر دون التفكير أو البحث في هذا الوسيط الجديد من جهة، وفي دوره في ظهور وتجلي أشكال تعبيرية وتواصلية جديدة من جهة ثانية"⁽¹⁾.

إن تغير الإنتاج الأدبي من الورقي إلى الرقمي استدعى بالضرورة تغيير وسائله وطرق تواصله، فالمساحة الممنوحة للقارئ في ظل الرقمنة والتكنولوجيا لم تعد ضيقة كما كان الحال مع النص الأدبي الورقي. فقد تجاوزت النصوص بعدها الخطي اللغوي بإدراج عناصر غير لغوية للمنتج الأدبي، كالأصوات والألوان والحركة والفيديو، الخ⁽²⁾. هكذا نجد أن المتلقي أصبح مشاهدا ومتابعا للأحداث، ومساهما أيضا في الإنتاج، متبحرا في الفضاء السبرنتيكي. مما يعني أن "الأدب التفاعلي" يوظف الوسائل التكنولوجية الحديثة في عمليتي إنتاجه وتقديمه للمتلقي"⁽³⁾.

وانطلاقاً من كل هذه التحولات الحاصلة في مفهوم النص الجديد، وأشكاله وتركيباته المتفرعة والمتفاعلة في العصر الرقمي، أو حتى انطلاقاً من الإبداعات الواسائطية التي بدأت تعصف بالأشكال والمفاهيم القديمة على حد سواء، صار الأدب يوظف، إلى جانب اللغة، الصورة والصوت. لقد جاءت الوسائط المتفاعلة لتعيد إلى الإبداع، وضمنه الأدب، موقعه ضمن مختلف الوسائط الجديدة، التي يسميها سعيد يقطين م "الوسائط المتفاعلة"-كمقابل ل « Computer-mediated Communication ». وهذه الأخيرة فرضت على المبدع أن

¹ - سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي، مرجع سابق.

² - عمر عتيق، "أفاق التلقي في الرواية التفاعلية"، مجلة أفكار، عدد 324، وزارة الثقافة، الأردن، 2016، ص 16.

³ - أحمد العروصي، الأدب التفاعلي ونظرية التلقي، مقالة رقمية موجودة في البريد الإلكتروني التالي:

يدخل في علاقات تفاعلية حميمية مع المتلقي الرقمي أو الحاسوبي، من خلال تبادل الملاحظات والانتقادات والتعليقات المختلفة. وقد يكون هذا التفاعل بطريقة مباشرة على صفحة النص ما بين المبدع والمتلقي، أو بطريقة غير مباشرة بوجود الوسائط (1).

وقد تأتى هذا بعدما عرفت "العملية الإبداعية، في ظل ما يعرف الآن بالثورة الرقمية، مجالات جديدة ومغايرة لتجليها، وذلك عبر الوسائط الإلكترونية، والشبكة العنكبوتية التي مكنت الفرد من خدمات سريعة وبوفرة بالغة. انعكست تجربة هذا التجلي المغاير على صورة الأدب وقراءته، كما غيرت أسئلة نظرية الأدب التي جعلتها تجربة الأدب في تجليه الرقمي، تغادر الثبات وتفتح على فرضيات جديدة، تسمح بتحرير السؤال الأدبي من تبعيات النظريات المألوفة، كما تحرر التفكير النقدي من التحديدات التقليدية حول الأدب والنص والقارئ" (2).

وقد دافع بعض منظري النص المترابط عن علاقة الاستمرار بين الأدب الرقمي والأدب في شكله المطبوع ورقيا، من خلال البحث في الروابط والعلائق بين نظرية الأدب ومفهوم النص المترابط، مثلما فعل "جورج لاندو" (George Landow) الذي يعد من المنظرين الأوائل لمفهوم النص المترابط.

وبالفعل، سعى "جورج لاندو" إلى إيجاد عناصر مشتركة بين نظرية الأدب وبين النص المترابط اعتمادا على الكثير من طروحات "رولان بارت" حول مفهوم النص باعتباره نظاما، ومفهوم القارئ باعتباره منتجا للنص وليس مستهلكا، إضافة إلى مفهوم اللامركزية التي اقترحها "دريدا"، وتعدد الأصوات باعتبارها تعددا لأنماط الوعي وليس تعددا لخصائص

¹ - سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي، مرجع سابق.

² - زهور كرام، الأدب الرقمي - أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، مرجع سابق، ص 19.

الوعي كما اقترحها "ميخائيل باختين". إنها مجموعة تصورات وطروحات وأفكار يعتبرها "لاندر" من أساسيات مفهوم النص المترابط (1).

ت- القراءة التأويلية

إن القراءة باعتبارها فعلاً محققاً وفاعلية منتجة، كما سبقت الإشارة إليه، لا يمكنها أن تنهض على رؤية منهجية أحادية الجانب، بل تنطلق من استراتيجية رئيسية قوامها الفهم والتأويل. وهذا الأخير يعد ممارسة في تلقي النص الإبداعي بهدف فتح مغاليقه وفهم دلالاته، هدفه إرساء جسور التواصل بين القارئ والمقروء، عبر مجموعة من الإجراءات التي تأخذ شكل الحوار، والتساؤل، والغوص في ردهات الدلالة باعتبارها معطى غير نهائي. وهذا ما دفع البعض إلى اعتبار القراءة التأويلية "هي القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل" (2). وما يلاحظ في هذه العمليات التي يتولاها المتلقي أنها نشاطات إجرائية لا تنهض بها إلا القراءة ذات الاستراتيجية المحددة في فهم النصوص والإمساك بدلالاتها.

والغاية من وراء كل قراءة تأويلية هي الوصول تدريجياً إلى المعنى الدلالي العميق الذي لا يتحقق لدى أي قارئ، بالفعل، إلا بالقدرة على "انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل"، لأن طبيعة النصوص القابلة لاحتضان هذه المواصفات تفرض على قارئها الانطلاق من استراتيجية الفهم بالدرجة الأولى. في هذا السياق، نجد أن مفهوم القراءة عند "التوسير" يقتضي الوصول إلى ما يصرح بكل ما في جوفه، وهو ما يعني أن القراءة، بالنسبة إليه، "هي إعادة فهم النص من سياقات غير معلنة ناتجها اكتشاف لمدلولات ومواقف

¹ - زهور كرام، الأدب الرقمي- أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، مرجع سابق، ص 25-26.

² - عبد الرحمن محمد العقود، "الإبهام في شعر الحداثة"، سلسلة عالم المعرفة، عدد 279، ماي 2002، ص 296.

إضافية أو أصلية مسكوت عنها⁽¹⁾. ومن ثمة يرتبط التلقي بالتأويل، كما يرتبط النص بالقارئ/المتلقي. ولذلك يمكن القول إنه "لا تلقي بدون تأويل، ولا تأويل بدون تلق"⁽²⁾.

والسؤال الذي يمكننا طرحه هنا هو: هل يمكن للقارئ/المؤول أن يصل إلى ما لا يصرح به النص؟ وهل هذه العملية ممكنة؟ وما هي آلياتها؟.

تصعب الإجابة عن هذه الأسئلة، أو الحسم فيها نهائياً، نظراً لكون الوصول إلى معنى النص النهائي هو وصول "نسبي" مادامت كل "قراءة" هي قراءة نسبية كذلك، كما أن كل قارئ له أدواته الخاصة به، ومنظوره الذاتي الذي ينطلق منه. وكل ممارسة للقراءة، مهما اتخذت من أشكال العمق أو السطحية، تترجم نوعاً من أنواع التعامل مع النص. وهذا يعني أن القراءة "تترجم فعلاً من أفعال تلقي النص ونوع التعامل معه، فهي فهم وترجمة لنص من منظور خاص، تدخل فيها عناصر قياس ومقابلة وثقافة ورغبات وحاجيات يصعب الإحاطة بتفاصيلها"⁽³⁾. كما ينبغي الإشارة أيضاً إلى أن كل قراءة تقتزن بعدة مناحي فكرية أو فلسفية، مما يجعلها تخرج من قبضة التعريف وتتخذ أشكالاً مفهومية وإجرائية مختلفة ومتباينة. وهذا ما يدفعنا إلى التأكيد أن "قراءة الفهم" تحدد استراتيجيتها بكونها تهدف إلى إنتاج المعنى الممكن أو المحتمل، وبالتالي فهي فعل وفاعلية.

لا يوجد هناك، إذن، نص إلا داخل وبواسطة قراءة "الفهم" و"التأويل"، يبدأ مع اقتحام القارئ للنص، ومن خلال هذا الاقتحام يتشكل نص القراءة ونص القارئ، وهذا ما أشار إليه الناقد رولان بارت: "هذا الأنا الذي يفترب من النص، إنه الآن هو نفسه جمع من نصوص

¹- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 44، ص 269.

²- المرجع نفسه، ص 269.

³- المرجع نفسه، ص 270.

أخرى، من سنن لا متناهية أو بالضبط ضائعة"⁽¹⁾. ويبقى التأويل سلطان القراءات، "فأي قراءة إلى يومنا هذا يجوز لها أن تتد عن الخضوع لسلطان التأويل، وإلا فلا كانت قراءة"⁽²⁾. وتبرز الخصوصية التأويلية التي لا ترتبط بما حدث كإطار مرجعي ثابت وإنما كنزوع إلى شبكة من الاحتمالات، صفة متداولة لما يحدث لاستكشاف البعد التأملي، حتى وإن سايرت القراءة التأويلية النص منذ نشأته بدءا بالنص المقدس. إن "التأويل أزلي عرفه الإغريق منذ زهاء خمسة وعشرين قرنا وعرفه العرب منذ أربعة عشر قرنا"⁽³⁾. وبهذه الرؤية لا يتحقق السؤال خارج النص بقدر ما يعدو النص أمام التأويل إثارة للسؤال عن طريق تحريك التراكم المعرفي والباطني فيه، ويخلق أيضا الجديد في فهم القارئ بإزاحة الثوابت في لحظات الكشف والرؤيا.

ويساهم القارئ/الملتقي في إنتاج دلالات النص وفي توليد المعاني بتلقي رؤية النص للعالم، فهو يقوم بدور المشارك والمحاور. وهنا تصير القراءة بعدا من أبعاد النص واحتمالا من احتمالاته الكثيرة، إذ يحتل التأويل كمقرب نقدي موقعا مهما في التعامل مع النص الأدبي، في تفاعل متداخل بين مقارباته الجمالية وبين مستويات الدلالة في النص، والتي تخلفها طبيعة المجاز. هذا لأن الإطار المرجعي للتأويل هو اللغة التي تفك شفرات رموزها وتحدد مستويات الدلالة فيها، كما تتحدد علاقة المجاز بالتأويل. وقد يبدو ذلك جليا عندما نقف على مستوى الدلالة التي لا تمثل إلا شاهدا تاريخيا، التأويل المجازي، أو عند مستوى الدلالة التي يدرك مغزاها بعد اكتشاف إطارها المرجعي أو سياقها الثقافي والاجتماعي الذي تتحرك فيه وانتقلت منه إلى النص.

1- عبد الملك مرتاض، "القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي"، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ط4، 1969 ص 26.

2- عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي، المطبعة الجهوية، وهران، ط1، 1993 ص 30.

3- فاضل ثامر، اللغة الثانية. في إشكالية المناهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 41.

ث- المتلقي الرقمي وأفق التأويل:

كما قلنا للتو، "القراءة التأويلية" هي نتاج حصيلة تفاعلية بين النص والقارئ، وذلك من خلال قدرة القارئ على توليد دلالات والبحث عن معاني جديدة للنصوص اعتمادا على التأويل. فالنصوص لا يمكن لها أن تؤسس كيائها إلا إذا تم تأويلها، إلا أن هذا الأخير يظل مشروطا بالمحدودية والنسبية على اعتبار أن النصوص تحمل دلالات متعددة ولا نهائية. في هذا السياق، يقول "أمبرتو إيكو": "لا يمكن للتأويل أن يقود لكل التأويلات الممكنة لأن ذلك خرق لمبادئ التفكير العقلي"⁽¹⁾، على اعتبار أن المؤول مهما وصل في فهمه وتأويله للنص، يظل مفتقرا لصفات الكمال، ليبقى تأويله في حدود الممكن.

كما يمكن ربط التأويل وتحديد هدفه من خلال التطور الذي عرفه عبر الأزمنة وانتقاله من اللاهوت إلى الفلسفة والنصوص المختلفة، وبالتالي فهو يبني علاقات نقدية ومعرفية مع ميادين فكرية متنوعة. في هذا الإطار، يعتبره "دلثاي" القاعدة الأساسية للعلوم الإنسانية أو علوم الفكر، والمفتاح الذي لا يمكن الاستغناء عنه ليس فقط في النص المكتوب (حكايات، روايات، قصص، خطابات، رموز، أساطير)، وإنما أيضا النصوص المرئية المتمثلة في شبكة العلاقات الفردية والممارسات الاجتماعية و الحقائق التاريخية والتحف الفنية⁽²⁾.

من هذا المنظور، أصبح التأويل شموليا، بمعنى أنه يشمل المكتوب وغير المكتوب، أي المرئي. وبالوقوف عند الأدب الرقمي الذي يعد امتزاجا بين ما هو مكتوب وغير مكتوب، وباعتبار وسيطه افتراضي غير ملموس، نجد هذا الأدب يشكل مادة أساسية للتأويل من

¹- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 270.

²- حياة لصحف، مصطلحات عربية في نقد مابعد البنيوية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2013،

خلال منح مساحة كبيرة للمتلقي في تفاعله مع النصوص، إلى درجة أن القارئ أضحي مشاركاً في إنتاجها.

ويعتبر الأدب الرقمي أفضل مجال لمقولات نظرية التلقي في اهتمامها بالقارئ وحده، وكيفية تلقيه للنصوص الإبداعية، وتحديد مهمته في القراءة والتأويل قصد الإمساك بمعنى النص وملء فجواته. فالنص الورقي يفترض "قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة الخاصة، وأيضاً لقوته الدلالية"⁽¹⁾. ونجد أن هذا المتلقي، بولوجه لعالم التكنولوجيا، أصبح "قارئاً ومشاهداً وسامعاً وهو يتفاعل مع النص الأدبي الرقمي، لا يكتفي بمعرفة القراءة، ولكنه أيضاً يتوسل بتقنيات الحاسوب الأساسية"⁽²⁾، من خلال الإلمام بوسائله الجديدة وتحميله لمختلف برمجيته، والاطلاع عليها واختيار ما يناسبه عبر الإبحار في الفضاء الشبكي.

ذلك، مع الإبداع الرقمي الجديد، صار ممكناً الحديث عن "الفن المتكامل الذي يتجاوز فيه الصوت بالصورة وبالحركة، وحيث المتلقي جزء من عملية الإبداع، فهو يشارك فيها كمبدع تتحقق إبداعيته من خلال مساهمته في العملية نفسها"⁽³⁾. بل أضحي المتلقي في تفاعله مع الأدب الرقمي في أعلى ذروته، "فقد تم إشراك القارئ أو المتلقي في كتابة النص الأدبي والتعليق عليه بطريقة أو بأخرى، أي أنه يساهم في إنتاج النص مع المبدع الحقيقي بصورة فعلية، إذ يكتب النص من جديد وفق ما يراه وما يوحي به النص السابق - أي كتابة على كتابة، أو محو وكتابة"⁽⁴⁾. وعليه، أصبحنا أمام متلقٍ إيجابي ينتقل من التلقي/الاستهلاك إلى المشاركة/الإنتاج، متجاوزاً الفهم والتأويل إلى إبراز قدراته الفكرية. فالرقمية ألغت صفة الاستهلاكية التي كانت سائدة في القراءة مع النصوص الورقية، تتحو

1- أحمد بوحسن، نظرية الأدب. القراءة- الفهم- التأويل، دار الأمان، الرباط، ط1، 2004، ص 32.

2- سعيد يقطين، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية. نحو ثقافة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008، ص 200.

3- سعيد يقطين، "من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي"، مرجع سابق، ص 243.

4- محمد الصالح خرفي، في عوالم النص- دراسات نقدية-، دار الأمير خالد، الجزائر، 2014، ص 139.

بالمتلقي ليكون شاعرا مع القصيدة الرقمية، وليكون روائيا مع الرواية الرقمية، ويكون قاصا مع القصة الرقمية، وهكذا في كل المجالات الإبداعية الفنية الرقمية الأخرى. "فنحن بصدد ثورة رقمية تصاحبها ثورة في درجة التفاعل ويتحدد مدى المقدرة على التفاعل بمستويات الإدراك والتذوق لدى القارئ"⁽¹⁾.

¹- حسن عبد الغني الأسدي، "المدونة الرقمية الشعرية. التفاعل/ المجال/ التعالق"، مطبعة الزوراء، العراق، ط1- 2009، ص 41.

المبحث الثاني:
إجراءات القراءة:

أ- المحفزات الأسلوبية:

إن أي نص شعري يتضمن أسلوباً ما تحتويه مجموعة من المؤسسات، التي تتضافر فيما بينها لتكون البناء العام. وتنقسم الأساليب، في نظر د. صلاح فضل، إلى مجموعتين تقوم بينهما "فروق أسلوبية حادة يصل تراكم الدرجة فيها إلى اختلاف النوع. نطلق على المجموعة الأولى منهما مصطلح "الأساليب الشعرية"، استجابة لمفاهيم التعبير والتوصيل. كما نطلق على المجموعة الثانية تسمية "الأساليب التجريدية" إشارة إلى المأزق التعبيري الذي تصل إليه من ناحية، وإفادة من تقسيم المناظر في الفنون التشكيلية المحدثه من ناحية أخرى"⁽¹⁾. وهذا يجعل من الأسلوب داخل المتن الشعري شيئاً مرتبطاً بسلوكية المؤلف والقارئ على حد سواء، مما يجعل الظاهرة الأدبية تحتاج إلى تلك العملية التفكيكية من أجل تكوين فهم معين.

يبدو إذن؛ أن أسلوب التضاد يحمل توترات سيكولوجية ومرجعية بالنسبة للقارئ، الشيء الذي يجعل من الأساليب الشعرية الغربية مثار قلق جواني بالنسبة لأي قارئ، حيث تحرك لديه سؤال القراءة المتجددة وسؤال البحث عن الهوية الأسلوبية، الذي يجعله يواصل تقصي المؤشرات والعلامات التي تساعده على بناء تصورات قد تلامس ما يفترض أنه المعنى المراد من قبل المبدع. والنص الخالي من المؤشرات الجمالية يفقدنا لذة القراءة، فجوهر القراءة، كما يقول الأستاذ إدريس كثير، "هو هذه القدرة على إبداع المتعة لدى القارئ"⁽²⁾، حيث إن عملية الشحن العاطفي للقراء "أضحت عملية أساسية في خلق تأثيرات وإدهاشات للقارئ، حتى إن مفهوم الأسلوب عند "بالي" قد تمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً على المستمع أو القارئ"⁽³⁾. فالقارئ عندما يجد ما يثير داخل النص محاولة الاستكشاف والبحث لديه، لا يتأخر في مواصلة العمليات التخيلية للأفق المتوقع،

1 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1995، ص30.

2 - إدريس كثير، متعة القراءة، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2017، ص 5.

3 - موسى رابعة، "الأسلوبية، الاتصال والتأثير"، مجلة علامات في النقد، عدد 27، مجلد 7، مارس 1998، ص 30.

التي لا تنقص إلا عزائم القراء العاديين. وعليه، فتأثير المحفزات النصية يلعب دورا كبيرا بالنسبة لنفسية القارئ لأنه يعمق درجة المصاحبة القرائية المعرفية لنص من النصوص، ومن تم أكدت نظرية التلقي على الدور الأساس الذي تلعبه التفاعلات الحاصلة بين النص الشعري أو غيره من النصوص، وبين قرائه المفترضين والحقيقيين.

إن القارئ، من وجهة نظر "إيزر"، ليس له وجود في الواقع، وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن تم فهو قارئ ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص. وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه وتوازنه، ووضعا يده على الفراغات الجدلية فيه، فيملأها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث لديه.

ويبدأ نشاط القارئ لحظة خلق الروابط والعلاقات والتداخلات بين الجمل، عندئذ يقفز فكره خارج النص، لما يدرك أن الجمل لا تقرر أو ترسل معلومات أو غير ذلك من الوظائف المفردة، وأنها ليست سوى إشارات إلى أشياء ستأتي فيما بعد، كما أنها تبين بناء النص. ولا بد لكل قراءة بنائية أصيلة أن تستلهم التوقعات التي تجمع وتركب بدورها ما سيأتي فيما بعد في شكل ثمار. وحتى يصل القارئ إلى إبراز الثمار، فإنه يستعين بالخيال الذي يقدم شكلا لتفاعلات التداخل التي تتبئ بالبناء من خلال تتابع الجمل. إلا أن التفاعل بين الروابط لا ينتهي إلى تحقيق التوقعات بقدر ما ينتهي إلى التحرير المستمر لها. ولهذا فإن التوقعات لا تتحقق في العمل الأدبي الجيد بل تتولد عند القراءة.

ب- بنية الفراغات و تأويل البياضات:

يعتبر الفضاء الشعري عنصرا خصباً في التأثير على سيكولوجية القارئ، مما يجعل النص بؤرة للتوتر ما بين الذات الشاعرة والكيفية التي يخطط بها مقاطعه الشعرية، كذات تسعى إلى تحقيق كينونتها، وما بين الكلمات المترجمة لهذا الإبداع. يقول علوي هاشمي:

"إن لمحاولة تشكيل فضاء النص الخارجي جذورا عميقة في تجربة الشعر العربي عامة منذ أقدم العصور بما في ذلك العصر الحديث، وهي محاولة دؤوب تعكس حركة الذات الشاعرة في علاقتها الإشكالية مع محيطها الواقعي، مما يجعل النص الشعري ساحة للتجادب بين الفضاء الداخلي المتمثل في المضمون والمرتبط أساسا بحركة الذات، والفضاء الخارجي المتمثل في الشكل والمرتبط أساسا ببنية الواقع الثابتة"⁽¹⁾.

إن؛ هناك مقارنة فنية وجمالية يقيمها الناقد علوي الهاشمي، فهو يجعل من فضاء القصيدة ساحة للتجادب بين التشكيل البصري من كلمات وعلامات ترقيم ولغة وبياض، وبين الإيقاع السمفوني، الذي لا يتأتى إلا عند الإنشاد أو القراءة المتذوقة. فالتشكيل البصري يعكس علاقة الذات الشاعرة مع واقعها، مما يجيز لهذه الذات أن تتبع تشكيلات عديدة ومتنوعة، تبحث من خلالها عما يريحها من عنق الرتابة والروتين. ذلك أن القصيدة الحديثة والمعاصرة تختلف عن القصيدة العمودية من حيث موقع الذات الشاعرة والقارئة، إذ أن قافية هذه الأخيرة- أي القصيدة العمودية- كانت ملزمة للقارئ بالتوقف في مكان معين هو نهاية كل بيت شعري، الذي يعد النهاية الطباعية والدلالية في الآن نفسه. يقول شربل داغر في هذا الإطار: "إن مبدأ "وحدة البيت" في القصيدة العمودية فرض ضرورة التطابق بين المساحة الطباعية المتحققة بعد نهاية البيت الشعري وبين الوقفة الزمنية المتحققة بعد القافية، الوقفة الزمنية تحقق استراحة نسبية للتسلسل الزمني، وهي وقفة كاملة في بناء الجملة، لأن القصيدة العربية العمودية لم تعرف مبدأ "الجريان" الذي عرفته القصيدة الفرنسية، والذي يسمح بعدم اكتمال الجملة في البيت الواحد بحيث يجري معناه إلى البيت اللاحق"⁽²⁾.

إن هذه المقولة توضح بشكل جلي معالم التطابق بين التحقق الطباعي للقصيدة وبين الوقفة الزمنية اللذين يحققان المتعة الجمالية للذات القارئة. أما مبدأ "الجريان" الذي عرفته

¹- علوي هاشمي، "تشكيل فضاء النص الشعري بصريا: نموذج التجربة الشعرية الحديثة في البحرين"، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، العددان 83/82، السنة 7، غشت 1991، ص 82.

²- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 27.

القصيدة العربية الحديثة فقد تجلى بالأساس في استمرارية الدفقات الشعرية للشاعر على الرغم من انتهاء السطر الشعري. هنا بالضبط تكمن جمالية القصيدة الجديدة التي عبرت بشكل أمثل عن سيكولوجية القارئ التي لا توقفها لا حدود القافية ولا علامات الترقيم، ما يوقفها هو انتهاء نفس الشاعر.

يقول "جون كوهن" في تحديد المراد من الوقفة: "إن الوقفة في الأصل، هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب... لكنها، بالطبع، محملة بدلالة لغوية"⁽¹⁾. إذن، ليست الوقفة عبثية، إذ حينما يكون الشاعر مسترسلا في القصيدة تحذوه آنذ رغبة في التوقف قليلا ليأخذ نفسا جديدا ويستأنف بعد ذلك الكلام. ومن المحقق أن ظاهرة الإشباع السمعي قد مكنت القارئ من تحقيق الارتياح الطباعي والارتياح السيكولوجي في الآن نفسه، وما لغة البياض إلا لغة مناجية للغة السواد ومصاحبة لها، فكما انتفت الحروف حضرت اللغة الثانية. يؤكد "جون كوهن" في هذا الصدد: "فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكون، وعليه؛ فهو علامة طبيعية، إذ أن غياب الحروف يرمز إلى غياب الصوت"⁽²⁾. وهذا يعني أن البياض لغة متخفية، تحاول جذب انتباه القارئ نحو مواضع الفراغ التي يتوجب عليه ملؤها، لتغدو الحروف على هذا النحو مدادا أبيض لا يرى بالعين المجردة، وإنما بعين شاعرية مبدعة، بحيث تصبح سمتا التتابع والتناوب حاضرتين بقوة في علاقة الصوت بالفراغ، ذلك أنه حين تتوقف لغة الكلام تتحدث لغة البياض في خفاء، مما يجعل من اللغة الشعرية لغة الترميز والإيحاء. في هذا الإطار، "علاقة المساحة السوداء المحبرة في السطر الشعري أو في النص بأكمله بمساحة البياض المحيطة به المتلاعبة مع فضائه، يقررها موضع القافية

¹ - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 55.

² - المرجع نفسه، ص 55.

أو صوت الذات، سواء أكان واضحا متعينا أو كان خفيا مستورا يصعب تحديده خارج قوانين النص نفسه وإيقاعه الخاص⁽¹⁾.

إن مساحة البياض الملتفة حول السواد قد تمتزج ببياض الفضاء، فتصبح حينها فضاء واحدا. هكذا، فإن الذات الشاعرة قد تختفي أناتها بين ثايا الأسطر الشعرية أثناء عملية القراءة، مما يجعل من هذه اللغة لغة ثانية مناجية لصوت الذات المتعين عن طريق الوقفات، كما أن هذا البياض هو -بالضرورة- تشكيل مكاني يحجز لنفسه موقعا في الظل. يقول علوي الهاشمي نقلا عن الدكتور عبد العزيز المقالح في كتابه الشعر بين الرؤيا والتشكيل: "التشكيل المكاني هو المساحة أو الحيز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة، وهو في القصيدة الكلاسيكية ينجم عن الأشطر المتساوية، يوزعها البحر على محورين هما الصدر والعجز، وفي القصيدة التي من هذا البناء يبدو نهر من الفراغ أو البياض بين المحورين، وكأن ذلك الفراغ في القصيدة الكلاسيكية العلامة الفارقة بين الشعر والنثر، أما في القصيدة الجديدة فقد اختفى نهر الفراغ هذا وحل محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر، التي لا تبدو متساوية، بل تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض"⁽²⁾. فالنص - رغم طوله - ذو قيمة كبيرة، لما يحتويه من دلالات ومعاني تخص لغة البياض وتشكيلات الفراغ المتنوعة، والتقسيم المتساوي للأشطر - في القصيدة العمودية - يحدث نهرا جاريا من البياض، والذي كان بمثابة العلامة الفاصلة بين الشعر والنثر. أما بالنسبة للقصيدة الجديدة - أي الحديثة والمعاصرة، فقد أصبح نهر بياضها مختلفا تمام الاختلاف عن سابقه، إذ أضحى البياض متموجا منعرجا متغيرا، يأتي في كل لحظة على هيئة جديدة.

1- علوي هاشمي، تشكيل فضاء النص الشعري بصريا: نموذج التجربة الشعرية الحديثة في البحرين، مرجع سابق، ص 83.

2- المرجع نفسه، ص 83.

بهذا المعنى، أصبح بياض القصيدة الجديدة بياضا محطما لكل القيود، متخذا من فضاء القصيدة غير المكتوب جزءا لكتابته الصامتة. وعليه، فقد تلقى القارئ ضربة قاسية عندما أصبحت عيناه ترى كتابة غريبة عن مخيلته التي تعودت الشكل المربع أو المستطيل. يقول علوي الهاشمي في هذا الصدد نقلا عن عبد العزيز المقالح: "إن أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي هي تلك التي تلقتها عيناه، فقد اعتاد القارئ أن يرى شكل القصيدة بشكلها الثابت، وما أن تقع عيناه على صفحة فيها شعر، حتى تتلقى حواسه الأخرى إشارات مباشرة تجعلها تنهياً لاستقبال نوع معين من العمل الأدبي هو الشعر. أما في العصر الحديث، فقد تغير شكل القصيدة، ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة، بعد أن أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن"⁽¹⁾.

وما يشكل الفارق بين الشعر والنثر هو ذاك النهر من الفراغ، هذا في القصيدة العمودية، حيث كان القارئ الكلاسيكي يتوفر على صورة ذهنية مسبقة للشكل الثابت في القصيدة. فجأة، تغير كل شيء، حيث استعانت القصيدة الجديدة في تحديد الوقفات الدلالية أو العروضية بعلامات الترقيم والبياضات والحذف...، مما جعل هذه القصيدة تفتح على أكثر من تأويل، الشيء الذي فسح المجال للقارئ ليشترك هو أيضا في العملية الإبداعية. وهذا يدل على أن الشاعر يجعل من فضاء قصيدته مسرحا أو لوحة تشكيلية تمتزج فيها مجموعة من الألوان، إذ أن غياب علامات الترقيم قد يحدث لبسا لدى القارئ في تحديد ما يقصده الشاعر. يقول "جون كوهن": "فغياب الترقيم في نهاية البيت يشكل إذن ظاهرة من ظواهر انفصام موازاة الصوت للمعنى الذي يضمن للخطاب تبنيينا أقوى"⁽²⁾.

¹ - علوي هاشمي، تشكيل فضاء النص الشعري بصريا: نموذج التجربة الشعرية الحديثة في البحرين، مرجع سابق، ص 87.

² - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 62.

وبالتالي، فإن أهمية القارئ تبرز أكثر من خلال ملئه لهذه البياضات، أو ما يسميه "إيزر" بـ "مواقع اللاتحديد"، فمتى سد القارئ الفراغات بدأ التواصل [...] ومن هنا تثير بياضات النص المبنية عملية التصور التي يقوم بها القارئ بناء على شروط يضعها النص. "هذا البياض أو الفراغ الباني" - كما يسميه "إيزر" - هو المجال الخصب الممنوح للقارئ من أجل تأويل آليات اشتغال الإجراءات النصية، وإقامة تواصل دينامي مع النص؛ فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضيف هذا القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص؛ فالعمل لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة وثابتة ونهائية، بل إنه يكتسب دلالة جديدة لدى كل قراءة جديدة. إن في النص نداء، والقراءة تلبية لهذا النداء، فالقراءة ليست فعلاً انعكاسياً للكتابة أو عملاً بسيطاً يؤديه القارئ بأن تمر العينان على حروف النص [...] إنها فعل خلاق يصب على الأثر المقروء احتمالات وتفسيرات ومعاني غير محتسبة. فالقراءة غدت كالكتابة نشاطاً إبداعياً يعيد صياغة النص عند تلقيه⁽¹⁾.

إن افتراض وجود علاقة تفاعلية بين النص والقارئ/المؤول يعني دخول هذا الأخير، كما قلنا سابقاً، في علاقة تواصلية آنية أو عقد قرائي فوري له قواعد وقوانين تتأسس في غمار فعل القراءة، وهذا ما يفسر عدم وجود معنى جاهز، ومعطى مسبق، في أي عملية تراهن على إحداث التفاعل. وتفسير ذلك أن القارئ يجد نفسه أمام نص مليء بالفراغات يستدعي مقامه التفاعلي القيام بإجراءات ملئها.

¹ - حاتم الصكر، "منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية"، المورد، عدد 2، مجلد 19، 1990، ص 114.

المبحث الثالث:
محفزات اللذة الشعرية والتعويض

أ- اللذة الشعرية:

تعد القراءة الجيدة، في مجملها، نتاجا للكتابة المحفزة على استكمال خصوصيات اللذة داخل المتن الشعري عن طريق العملية القرائية المجدية. فالنص المقروء، الذي يمتلك ذلك المستوى المثير من الكتابة، يوصل القارئ إلى تلك اللذة الشبقية التي تصيب الجسد برعشة الجمال، أو كما يقول الدكتور محمد خرماش: "ذلك النص القادر على إحداث تلك الرعشة الجميلة، والنص الذي يربك القارئ ويخلخل موازينه الثقافية والنفسية واللغوية، فهو يقتنص المتلقي بواسطة نظامه الدلالي الخاص وبواسطة أحابله الفنية المنصوبة، ومن هنا يميز بارت بين القراءة التي هي اندماج في النص واستمتاع به، وبين النقد الذي هو خطاب مواز للنص يستهدف تقويمه أو الحكم عليه. إن رولان بارت الذي قيل عنه إنه أمات المؤلف، قد نادى بحياة القارئ وبأحقيته في إنتاج النص وفي إعادة كتابته، لأن العلاقة عنده بين الكتابة والقراءة، ليست علاقة إرسال واستقبال أو علاقة إنتاج واستهلاك، وإنما هي علاقة تشكلت وفق منطق خاص هو منطق السنن النصي الذي لا يلزم القراءة باتخاذ وجهة معينة، وإنما يبنى ملامسات دلالية يعطيها حق المبادرة والمثابرة، وتسمح لها باقتحام منطقة الإنتاج وبإعادة ترتيب أنظمة الكتابة و تشغيلها لصنع معنى النص أو أحد معانيه"⁽¹⁾.

إن الحديث عن مفهوم "اللذة" المتأني من خلال قراءة النص الشعري يجعل عملية القراءة متجاوزة لكل الضغوطات النفسية و الاجتماعية، محاولة امتلاك أكبر قدر ممكن من المتممات لعوالم الفهم والإدراك الشعريين، والاهتداء على مستوى جسد النص إلى ملامسة ليونته وقساوته، حتى يتأني للقارئ معرفة الكيفية الكامنة وراء جمالية هذا النص أو ذاك أو بشاعته، ليصبح هذا الأخير متنقلا من دائرة الإنتاج إلى دائرة المنتج. ومن تم تصبح كل

¹ - محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، مجلة علامات، عدد 10، مكناس، 1990، ص 53.

قراءة محققة للذات "وحدها تعشق الأثر الأدبي ، وتقيم معه علاقة شهوة، فأن نقراً معناه أن نشتهي الأثر ونرغب في أن نكونه"⁽¹⁾.

فالشهوة القائمة بين النص الأدبي والقارئ هي ما يجعل خطاطات النص تتحول من الثبات إلى المستوى الدينامي المتفاعل الخادم للدلالة والتدليل، وهي "الحقيقة الجسدية للذة النص"، حيث إن العلاقة الموجودة بين الجسد والكتابة أو القراءة، هي علاقة بديهية لكي يمتلك النص استمراريته على المستوى الزمني والجمالي. فلما يستطيع القارئ اعتبار النص كجسد الأنتى يستطيع -حينها- حب النص الذي يقرؤه، فالنشاط العقلي إبان عملية القراءة يحكمه -في نظر فرويد- أحد مبدأين: "إذ يهدف النشاط النفسي إلى تجنب الانزعاج والحصول على اللذة، وعلى اعتبار الانزعاج يرتبط بزيادة كميات الإثارة، وأن اللذة ترتبط بتخفيض هذه الكميات، فإن مبدأ اللذة هو مبدأ اقتصادي". فكلما تقدمنا في عملية القراءة ندرك استنزاف النص وتفطيت عناصره إلى وحدات جزئية. وتكمن لذة المتابعة المستمرة للقراءة في لذة الاستقصاء الجيد لمواقع اللاتحديد، كما تكمن أيضاً في مواقع التلازم والمصاحبة بين النص والقارئ. وبالتالي، فالتفاعل بينهما -أي بين النص وقارئه- يأتي عن طريق المسافة التي تفصل بينهما والقلق الذي يصيبهما، ذلك أنه "لا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات، وبالتالي فالبياض المكون يبقى هدف هجوم مستمر من طرف الإسقاطات المتبادلة بين الشركاء الاجتماعيين، أو إذا راكبت نفسها على النص دون أن تجد عائقاً، وهذا الفشل يعني إذن ملء البياض خاصة بإسقاطات المرء الشخصية. وبما أن البياض ينشئ إسقاطات القارئ دون أن يتغير النص نفسه، فإنه يستتبع ذلك أن العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تحدث إلا من خلال تغييرات في إسقاطات القارئ"⁽²⁾، أي أن نظرة القارئ لنص من النصوص تتغير باستمرار، مما يجعله يعدل

¹ - رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، اتحاد الناشرين المغاربة، الدار البيضاء، 1965، ص 86.

² - فولغانغ إيزر، فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص 98-99.

إسقاطاته السابقة، وهذا ما يحول أمر التفاعل بين النص والقارئ بديهياً، ذلك أن عدم الاكتمال أو النقصان هو ما يغري القارئ بالتملي بقراءة النصوص وإثارة سؤال الاستنتاج والكشف والاستقصاء، حيث إن معنى النص لا يكتمل إلا بمشاركة القارئ وتفاعله الدائم مع الخفي والغامض، محاولة منه لبناء ذات متوازنة ملتذة بالنصوص المقروءة.

ب- التعويض الشعري:

يعتبر التعويض بمثابة الخلاص المنطقي بالنسبة للشاعر والقارئ على حد سواء، بعد إجهاد نفسيهما في كتابة القصيدة كل بحسب طريقته في التعبير الكاشف لخصوصيات الإبداع، حيث إن "توظيف مفاهيم التحليل النفسي في الدراسة الأدبية والأنظمة الجمالية عموماً، هي إلى حدود الآن محصورة في تحليل إنتاج النصوص أو تأويل المعنى المتستر داخل الآثار المنتظمة، ذلك أن المتخصصين قد أهملوا-بنوع من الفضول- النفسية الوحيدة الحاضرة والنشيطة ضمن عملية "الاستهلاك الأدبي"، إنها تتعلق بالقارئ"⁽¹⁾. فالقارئ يعتبر العنصر الأساس داخل الأثر الأدبي، إذ هو الذي يكسبه الجمالية المتوقعة والاستمرارية، ويجسد النص على أنه ملهارة الجمال، تشكل لمبدعها كما لقارئها تلك اللذة وتلك المتعة، مما يعتبر صمام أمان في وجه الضغط المتنامي للغرائز المكبوتة. ومن تم فعملية القراءة هي عملية مستجدية، تتوخى الإجابة عن سؤال الرغبة المطروح عند أول قراءة. وفي هذا الصدد، يقول "جان لوي كابانيس": "... واللذة التي نشعر بها، المتعة الخاصة التي ندين بها لعمل الشاعر، تبدأ بتحرر التوترات في نفوسنا: واللذة الجمالية الناجمة عن الشكل ليست الشيء أولية فهي التي تحرر لذة أكبر تتولد من ينابيع نفسية أعمق وذلك بلفتها انتباهنا"⁽²⁾.

¹-Jean Le Galliot, *Psychanalyse et langages littéraires, théorie et pratique*, Nathan, Paris, 1977, p. 131.

²- جان لويكابانيس، *النقد الأدبي والعلوم الإنسانية*، ترجمة فهد عكام، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1982، ص 45.

ويمتلك الإنتاج الأدبي مجموعة من العناصر النصية، التي تتضافر فيما بينها لتكون لنا مكن التعويض عن الغرائز المكبوتة، ولتتحول متعة القراءة من هدفها الأصلي إلى الهدف الآخر، ألا وهو الهدف الجنسي عبر النزوات المشتركة بين الكاتب والقارئ، مما يحرك لدينا كقراء مكن التخيل والترميز الذي قد يشبه إلى حد ما الأحلام، باعتبارها أشكالاً تصعيدية تتيح للقارئ فرصة البوح والتصريح بالضغوطات المشتركة بينهما. فكأن الفن في الأدب رشوة يقدمها الكاتب المبدع للقارئ، حتى يواصل عملية القراءة، وإذ ذلك يمكن للقارئ أن يكسب من مطالعة الأدب شيئاً من الراحة، وهو يشاهد في الآثار العظيمة تخيلاته تتحقق وتتجسد، فيتمتع دونما شعور بالحياء أو الذنب أو الخجل. ولا يتم للأديب المبدع إحداث الانفعال في نفس القارئ، ولا يتم للقارئ التمتع بأثر الأديب إلا في الموطن المشترك بينهما، وهذا الموطن بكونه، في نظر فرويد، العقد والحضارات وكل ما اختزن في اللاوعي من ذكريات الطفولة⁽¹⁾.

والخلق الفني، من وجهة نظر نفسية، نتاج حياة الفنان المليئة بالاهتزازات والتمثبات. فالمنهج النفسي يرى في الإبداع الشعري وسيلة لتفريغ كل المشاعر التي يحس بها الشاعر، أي أنه أداة للتنفيس عن الإحباطات التي يعيشها، كما أنه وسيلة لإيصال هذه المشاعر إلى المتلقي لأن "الأدب صورة نفسية لشخصية الشاعر أو الأديب، فالتنفيس والتوصيل دافعان متلازمان، وشرطان ضروريان لبروز الفن ولا يغني أولهما عن ثانيهما: رغبة الفنان في أن ينفس عن عاطفته، ورغبته في أن يضع هذا التنفيس في صورة تثير في كل من يتلقاها نظير عاطفته"⁽²⁾.

ونجد لقضية "التعويض" هاته سندا عند بعض النقاد للتدليل على صحة مقولة الربط بين شخصية الشاعر وشعره، فقد رأى الدكتور محمد النويهي أن شعر "أبي نواس" في الخمرة

¹ - حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، سراس للنشر، تونس، ط 2، 1985، ص 9.

² - زيد الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي. سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 31.

مثلا هو تعويض عن شذوذه الجنسي لأن القارئ "يستطيع أن يستكشف الرابطة بين شعره الخمري وشذوذه الجنسي، وهي رابطة تشرحها هذه الكلمة الواحدة "التعويض" بالمعنى النفساني الدقيق الذي يستعمل فيه هذا الاصطلاح"⁽¹⁾. فكل أبيات أبي نواس، عند هذا الناقد، هي إسقاطات جنسية لاشعورية تعكس تخیلاته الشهوانية، وتبرز حدة اهتزاز شخصيته غير السوية، والتي وجدت ملاذها في الخمرة التي استلهمت كافة طاقته الإبداعية. "فمن القراءة الجاذبة تنتعش إذن المقاربة التحليلية النفسية للنصوص الأدبية، وهنا نغادر التلقي الواعي إلى التلقي اللاشعوري"⁽²⁾. فالتفاعل الحاصل في المشترك ما بين مكبوتات الكاتب ومكبوتات القارئ هو ما يفسر انجذاب القارئ إلى التخييل "Fiction" من خلال بحثه الدائم على الأشياء نفسها في عمل خيال المؤلف. وإذا كان تلقي النص يستدعي قدرات القارئ الذهنية، فإنه يستدعي أيضا -وربما بشكل خاص- عواطفه، إذ أن الانفعالات هي فعلا أساس مبدأ التماهي ، الذي يعتبر محركا جوهريا لقراءة العمل التخيلي.

1 - محمد النويهي، نفسية أبي نواس، ، دار الفكر، دمشق، ط2، 1970، ص ص 91-92.

2 - فانسون جوف، القراءة، مرجع سابق، ص 125.

المبحث الرابع:
شروط القراءة :

تحدثنا سابقا عن إغراءات القراءة وأنواعها، و يهمننا في هذا المقام أن نستخلص الشروط التي تنتج القراءة وتجعله فعلا إبداعيا في مختلف مكوناته.

أ- التفاعل بين الموضوع والذات:

لاشك أن القراءة التأويلية تستدعي قارئاً فاعلاً ومنخرطاً في بنية المقروء، وهو الأمر الذي يمهد لما عبرنا عنه بفاعلية القراءة، التي تنتج من خلال وجود قطبين رئيسيين هما القطب الفني والقطب الجمالي: "الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"⁽¹⁾.

ولعل الشرط الأول للقراءة هو حصول هذا التفاعل ذاته بين القارئ والنص، ذلك أن حصوله يعني وجود رابط فني جمالي بين الطرفين، وهو الأمر الذي يخالف ما يشاع لأن النص لا يقدم نفسه إلا من خلال مظاهره الخطاطية.

والحقيقة أن شرط التفاعل يصبح أول شروط القراءة ذات الفاعلية الإنتاجية، مادام أنها تتمركز في صلب نظرية التلقي الحديثة، إن لم نقل إنها تعتبر إحدى أهم مقولاتها الرئيسية. فالتركيز على النص وحده لا يفيد، كما أن الاهتمام بنفسية المؤلف لا أهمية لها بالنظر إلى أن "الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين، ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها"⁽²⁾. في السياق ذاته، يرى د. مصطفى ناصف أن القراءة هي مظهر التفاعل الحاصل بين الذات والموضوع، لكن حضور التفاعل لا بد أن يتأسس على المحبة، التي ينبغي أن تشكل الرابط السري بين الطرفين.

إن محبة ما نقرأه ضرورية لفعل القراءة، لأنها وسيلة لرؤية العناصر المظلمة التي لا يمكن أن تتفتح أمام قارئ مستعجل باستخراج الدلالات الجاهزة. ولتوضيح هذا المعنى أكثر،

1 - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب في الأدب، مرجع سابق، ص 16.
2 - المرجع نفسه، ص 12.

نورد نصا لناصف الذي يرى أن "المحبة التي طال حديثنا عنها ضرب من الاعتدال والاستقامة والنشاط الذهني الحر. إن الموضوعية التي يهتف بها بعض الناس رهينة بالمحبة، والمحبة هي حرية وبصيرة"⁽¹⁾. نحن إذن أمام قراءة تفاعلية تؤسس لنمط من القراءة المختلفة عن الأنماط القرائية الأخرى، القائمة على وحدة الرؤية، أو أحادية المنهج. إن قراءة المحبة تنشط التفاعل بين القارئ والنص من منطلق أن الأول يحرص بنشاطه الذهني الحر، وبانفتاحه على المقروء على استبصار معانيه بموضوعية واعتدال، بعيدا عن أي إفراط يؤدي إلى الارتباك والغموض.

إن الهدف من هذا التأسيس لشرط المحبة في تلقي النصوص، في رأي مصطفى ناصف، هو تحقيق غاية قصوى قوامها التوافق بين القارئ والمقروء، إذ كيف يمكن الحديث عن تفاعل الطرفين إن لم يكن بينهما توافق يتيح للقارئ المعاصر أن يجد ذاته وقيمه المنشودة فيما يقرأه؟ فإذا "كنا في الدراسة نسأل عن مقومات عقولنا أو تنازعها فنحن في القراءة نبحت عن ضرب من التوافق بيننا وبين النصوص"⁽²⁾.

إن التوافق هنا ليس هو الانسجام بمعناه الشائع، ذلك أن الانسجام قد يحدث أثناء نشاط "الدراسة"، حيث تتوفر الأدوات اللازمة لتحديد الموضوع ودراسته. وبمعنى أدق، إن التوافق هو أرضية الانسجام وشرطه القبلي، وهو ترجمة فعلية لشرط المحبة التي سبق ذكرها، والتي قد تأخذ مظاهر أخرى يستلزمها فعل القراءة، ومنها: السماحة، والمودة، وإجادة الإصغاء إلى "صوت الشاعر القديم" بما هو صوت لا يجيد الإصغاء إليه سوى القارئ المتعاطف الودود، أو بعبارة أخرى، "بعض القراء لا يؤمنون في قراراتهم السماحة، والمودة تحتاج إلى بذل صعب، وانحناء و إصغاء طويل"⁽³⁾.

¹ - مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، سلسلة عالم المعرفة، عدد 193، يناير 1995، ص 324.

² - مصطفى ناصف، "طه حسين والتراث"، النادي الأدبي الثقافي، عدد 57، 1999، ص 99.

³ - مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، مرجع سابق، ص 320.

ب- القراءة والفهم:

إن تعدد شروط ومواصفات القراءة لا يمكن أن يؤدي بالنسبة إلينا إلا إلى اعتبارها فنا صعبا لا يمكن استيعابه إلا عبر تعلم مبادئه. وتعلم فن قراءة النصوص، بدوره، لا يعني فرض الدروس على القراء، بل هو اكتساب لمهارات لا تتحقق لديهم إلا بالتجربة والاحتكاك بممارستها داخل مجالها الزمني، بعيدا عن التحيز لمنهج بذاته أو لقراءة بنفسها. وسواء نظرنا إلى النصوص من منطلق الوعي بالإطار الموضوعي للقراءة أو بالتجربة المباشرة للقراء، فإنه "لن يتم تعليم حقيقي للقراءة في إطار الفرض أو تجاهل الزمن، لن يتم تعليم القراءة إذا كلفت القراء أن يغيروا أنفسهم. فالتجربة لها حق الحياة والامتحان ولن يتم غرض صحي في ظل الهجوم المطلق أو التميز الكامل"⁽¹⁾.

إن تعلم فن القراءة يعني الوقوف أمام المقروء موقفا مجردا من الأفكار المسبقة التي لا تنتج سوى الانطباعات غير المبررة، إذ لا يمكننا أن نفرض أحكامنا الجاهزة، كما لا يمكن للقارئ أن يقرأ نصا ما خارج سياقه الزمني الحقيقي أو أن يتحيز لمنهج أو نمط من القراء دون آخر.

كما أن هذا التعلم يعني الانتباه إلى خطر الغوص في عمق المقروء، فالارتداء في بنية النص العميقة تستدعي القدرة على الالتفاف داخل منعرجاته الوعرة، لذلك فالانتباه إلى ما نقرأه شرط ضروري لاكتساب مهارات القراءة من جهة، وللإحساس بأن القراءة مسؤولية من جهة أخرى، لأن "شيئا غير قليل من مسؤولية القراءة يكمن في مزيد من التنبه إلى ما نفعله، تعليم التنبه ذاته هو مطلبنا. علم الناس كيف يصيدون أكثر مما تقدم إليهم وجبات دسمة أو أنواعا معينة من الأسماك"⁽²⁾.

¹- مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، مرجع سابق، ص 298.

²- المرجع نفسه، ص 299.

وشرط تعلم القراءة لا ينبغي أن يكون فرضا إلزاميا على القراء بقدر ما يعني اكتساب المهارات اللازمة لإنتاج المعرفة بالنصوص، تتسجم مع سياقاتها الثقافية والأدبية، مع التأكيد أيضا على كون مفهوم المهارة يتخذ هنا معنى مغايرا لما هو متعارف عليه في المجال الصناعي. إن المهارة، عند مصطفى ناصف، تجربة فريدة في قراءة النصوص قوامها القدرة على التسرب إلى باطن النص عبر أدوات مهمة أبرزها المحبة والتعاطف والاندهاش، وهي أدوات تتبع أساسا من ذاتية القارئ بعيدا عن جاهزية النظريات الحديثة. لذلك فقراءة الأدب ليست فرضا يفرضه المعلمون. فلا أدوات مسخرة في أيدي البارعين من صناع النظرية الذين لا يحفلون باستقلال أفق الممارسة أو تميزه أو استعلائه.

وخلاصة هذا الشرط، كما يبدو واضحا، هي أن القارئ لا يخلق أدواته من تصورات أو مفاهيم خارج ما يفرضه النص المقروء، إذ أن هذا الأخير هو الذي يستدعي نوع الآليات التي تتسجم مع أفقه. وعمل القارئ هو إيجاد الأدوات الملائمة التي تتصهر في بوتقته، القدرة على استنتاج دلالاته، واستشفاف معانيه البعيدة من جهة، وعلى متعلمي القراءة ألا يقبلوا على قراءة النصوص إلا بعد استيعابها باعتبارها واجبا معرفيا في الوقت نفسه من جهة أخرى. فالأجيال السابقة كانت تضع هذا الاعتبار ضمن أولوياتها المعرفية، وبالتالي وجب الاستفادة منها بعيدا عن بعض المطالب التي يشترطها القارئ في نفسه، كضرورة أن يجد في القراءة ما يطمح إليه من مثل ومقتضيات. وهكذا، فإننا "نسيء تعلم القراءة إذا طلبنا من كل إنسان أن يكون صورة لبعض المثل أو المقتضيات، لهذا فإن تعليم القراءة في هذا الزمان يجب أن يشبه ما كان متبعا في أجيال مضت (...) بطرق مختلفة، إننا لا نفحص واجبنا فحفا مستمرا"⁽¹⁾.

¹ - مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، مرجع سابق، ص 293.

ت- القراءة وعمق التجربة:

إن القراءة كتجربة هي الاعتراف بحياة النصوص، فأن نفهم أعماق المقروء ودواخله يستدعي منا استنفار مناهج البحث الصارمة والخوض فيما نقرأه عن طريق محبته والتعاطف معه، واعتبار تجربة القراءة هي ذاتها تجربة الحياة: "تجربة الحياة هي تجربة قراءة نص أكثر من مرة، الحياة قراءات وعمليات تكيف مع أنفسنا ومع الناس"⁽¹⁾.

في هذا السياق، يدعو الدكتور مصطفى ناصف القراء إلى أن يتعلموا كيف يحولون سؤال النص إلى سؤال تجربة، عبر دعوتهم إلى الإصغاء إلى باطن ما هم بصدد، وعدم الالتفات إلى ما يمكن أن يحول دون الوصول إلى ماهيته العميقة.

والسبيل الوحيد هو أن نقرأ بقلب خالص، وأن نلتفت إلى كل ما من شأنه أن يضيء لنا الطريق للولوج إلى المناطق النائية في عالم النص، تلك المناطق التي تعجز أدوات البحث الحديثة عن الوصول إليها. لهذا السبب، يدعونا ناصف إلى أن "نتعلم الحياة والقراءة بمعزل عن فن الخضوع والطاعة وقدر من الاستسلام"⁽²⁾. إن قراءة التجربة تعني معايشة المقروء في أدق تفاصيله، كما تعني الارتقاء إلى جعل القراءة أداة نمو شخصية ومقياساً للحكم على الذات نفسها لمعرفة مدى قدرتها على التغلغل فيما نقرأه مع مراعاة ضوابط ومسافات هذا التغلغل.

من جهة أخرى، يتحول شرط التجربة إلى وسيلة للتححرر من سلطة النص النموذج الذي يفترض وجود قارئ مدجج بترسانة من المفاهيم والآليات والمواقف، التي غالباً ما تتساق وراء إملاءات المنهج وصرامته. فأن نجرب النص يعني أن نقرأ كل جزئياته البسيطة والمركبة، وأن نصغي أكثر إلى الأشياء البسيطة فيه بعيداً عن إكراهات المنهج ومقتضياته:

¹- مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 2000، ص 9.

²- مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، مرجع سابق، ص 294.

"لقد استطاعت طرق كثيرة أن تزهدنا -مع الأسف- فيما نسميه التجربة، استدبرنا التجربة، وشجعتنا طرق الأساتذة على المضي في الحديث والتنظيم والتأليف. ونتج عن ذلك كله أن شوهت نفوس غير قليلة تحذق البدع"⁽¹⁾.

ويمكن أن نستنتج من خلال كل هذا أن شرط معايشة تجربة النص ينهض بأهمية بالغة في نضج عملية القراءة، خصوصا عندما تقترن التجربة بالحياة، إن لم نقل تستمد منها أبرز مقوماتها. وهذا ينسجم إلى حد بعيد مع استراتيجية القراءة القائمة على أساس فهم المقروء والوصول إلى معايشة جزئياته. لهذا، يجب التأكيد على كون القراءة تتخذ معنى مغايرا لما هو متعارف عليه عند جل الدارسين للنصوص، إنها لا تعني مجرد استيعاب نص له وجود خارجي ومحاييد عن القارئ، بقدر ما تعني مواجهة تفهم فيها الحياة نفسها لأنها تتم عن طريق "معايشة التجربة التي يعبر عنها النص. وفي هذه المعايشة يثير فينا النص الأدبي -عن طريق العرض التخيلي الحي للتجربة- أحاسيس وأفكار، ومواقف واتجاهات متضمنة في تجربتنا الذاتية"⁽²⁾.

ومن شأن معايشة تجربة النص أن تلعب دورا هاما في كشف محدودية الذات التخيلية، كما تعكس في الوقت نفسه ضيق أفقها، وعدم اتساع مجالها، وبالتالي تستدعي الضرورة الانفتاح على النص بأكبر قدر ممكن، دون الادعاء بإمكانية القبض على بنيته الدلالية، أو امتلاك معناه الحقيقي. هذا لأن النص، من هذا المنظور، يبني على تعددية دلالية مطلقة لا يمكن أن تتحدد إلا من خلال معايشة التجربة المعبر عنها.

يتضح مما سبق أن القراءة، عند الدكتور مصطفى ناصف، تخضع لمنظور فكري مغاير تؤسسه مجموعة من الشروط الضرورية، لكنها لا تقتصر على ما حددناه سابقا،

¹- مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، مرجع سابق، ص 290.

²- ناصر حامد أبو زيد، "الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص"، مجلة فصول، عدد 10، مجلد 1، أبريل 1983، ص 154.

فاعتبار القراءة نتاجا للتفاعل بين الذات القارئة والنص المقروء، واعتبارها مجالا لاكتساب مهارات النفاذ إلى عمق ما نقرأه، واعتبارها أيضا مجالا لمعايشة تجربة المبدع من خلال ما يكتبه في نصه، كلها شروط جزئية بالمقارنة مع ما نلاحظه من اشتراطات كثيرة لا نستطيع- اعتبارا لإطار البحث- أن نتعرض لها جملة وتفصيلا.

المبحث الخامس:
عسر القراءة وتداعياتها

أ-عوائق نابغة من طبيعة النص:

إن الحديث عن شروط تلقي النص يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن العوائق التي تحول دون تحقق فعل قرائي ناضج وموضوعي، وهو الأمر الذي يحتم علينا الوقوف على أهم المعوقات لتبيانها في علاقتها مع الشروط السابقة، علما أن الشروط والعوائق تتقاطع هنا في بؤرة مفهوم القراءة. فنحن نجد أن بعض العوائق يمكن أن تقرأ قراءة الشروط، إذ بمجرد طرحها كعائق تصبح شرطا يجب مراعاته أثناء قراءة النص.

وكما رأينا سابقا، تشترط قراءة النص بالضرورة معايشة التجربة التي يعبر عنها، وقد أكدنا أن فعل التجربة يستدعي قارئاً استثنائياً لا يعتمد على مناهج البحث الأدبي المعروفة بقدر ما يعتمد على قدرته على الإصغاء إلى المقروء ومحبته، وهو الشيء الوحيد الذي يمكنه من التسرب إلى المقروء وفهم دلالاته.

وهذا القول يفترض وجود عائق منهجي بين النص والقارئ من حيث التأكيد الشائع أن النص يفرض "منهجه"، وهو أمر يرفضه الدكتور مصطفى ناصف رفضاً قاطعاً انطلاقاً من استعداداته لمناهج العلم الحديثة.

إن طبيعة النصوص عنده لا تفرض منهجاً معيناً لأن المنهج يقدم إجابات مسبقة لنظريات قائمة خارج متطلبات النصوص. وإذا كان هناك من يرى أن "النص، اعتباراً لانفتاحه وتعقده وخصوصيته، يقبل جميع "المناهج" ويعطيها ما تريد الوصول إليه، كل على حدة"⁽¹⁾، فإن ناصف يشدد على كون صرامة المنهج لا تنتج إلا نصاً جافاً، خنوعاً، لا يربطه بقارئه سوى الإصرار على إثبات نجاعة المنهج بعيداً عن حياة النص وتجربته.

إن النص يفقد حيويته وإمكاناته الدلالية الاحتمالية بمجرد ما نسلط عليه آليات وضوابط المنهج "القاسية"، بحيث يغدو النص ولادة غير شرعية لتلاقح غير متجانس. لهذا

¹ - محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 152.

يرى الدكتور مصطفى ناصف أن نبع النص عن افتراضات النظام أو النسق ليتبدى لنا كواقعة معيشة وكتجربة منفتحة وحررة تأبى الخضوع وترفض الانحناء، ف"النصوص من خلال غير قليل من مناهج القراءة أشياء لا أشخاص. النص ليس "أنت لقد غاب عنا أن نتفكر في مغزى بعض النظريات والممارسات: نصوص تخضع لما أشاء من تصرف. لا أحد يفكر في النصوص باعتبارها خطابا يتجه إلى وكلما اشتدت صرامة المنهج زاد خضوع النص لمتناوله، واستتكر مبدأ التجربة"⁽¹⁾. إن إعاقة فعل القراءة تتجلى، إذن، في خضوع النص لمتناوله خضوعا تاما لا ينتج عنه إلا الانحصار في إمكاناته الدلالية والسطحية في أداء معناه، وبالتالي يصبح نصا بسيطا لا يستجيب لمقتضيات قراءة التجربة بما تتطوي عليه من قدرة على النفاذ إلى عمق المقروء.

والواقع أن إعاقة فعل القراءة لا يتأتى فقط من كون النص هو خطاب يتجه نحو ذات بريئة من أي التزام "منهجي" علمي، بل أيضا لكونه يحمل في ذاته ما يغري القارئ ويجتذبه إليه مثل الكلمات التي تخضع، عند مصطفى ناصف، لموقف فلسفي عميق، أحد أبرز معالمه اعتبار "دلالة الكلمات ليست كلا مباحا. الكلمات أنظمة مفتوحة، الكلمات حرة ولكل حرية قيود. بعض التعامل مع الكلمات أشبه بالثغرة وبعض حرية الكلمات أقرب إلى الإضافة"⁽²⁾.

إذن، تبدو العوائق النصية أكثر ارتباطا بمكونات النص الذاتية (الكلمات) والمعنوية (الدلالة)، فكل قراءة يجب أن تضع في اعتبارها أن النص موجود بشكل مستقل خارج إطار ما نحمله من تصورات ومواقف. إن وجوده كذلك يعني أنه في بعده اللغوي يتشكل بعيدا عن توجيهات القارئ، ذلك أن "التعامل مع اللغة ليس في خدمة فرائض قبلية، فالنص يحيا من أجل خدمة القارئ"³، ليس لأنه مجال لتجريب صلاحية منهج ما أو إثبات صحة نظرية

¹-مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، مرجع سابق، ص 163.

²- المرجع نفسه، ص 85.

³- المرجع نفسه، ص 195.

نقدية معينة، وإنما للتأكيد على العلاقة التلازمية التي تربط بين النص والقارئ، علماً أن انتباهنا يجب أن يركز على فكرة أن النص يحيا من أجل خدمة القارئ، بما يتيح له من إمكانيات التخيل أو إغراءات القراءة.

بالنظر إلى ما سبق، يتضح أن النص يحمل في طياته ما يعيق فعل القراءة سواء في وجوده اللغوي أو الدلالي، أو على الأقل يشوش على قدرة القارئ على فهمه، وبالتالي فليس كل نص قابل للفهم مهما تعبدت الطرق إليه.

ب- عوائق نابعة من ذاتية القارئ:

يصبح القارئ طرفاً مركزياً في إعاقة فعل القراءة بما يحمله من أفكار وتصورات قبلية جاهزة، تسعى إلى توجيه دلالة النص، إن لم نقل تحتكرها لصالح نجاعة المنهج. فالقارئ هو المسؤول عن تحقق فعل القراءة "الحسنة" تبعاً لنوعية الرؤية التي يحملها اتجاه النص، وكذلك الحقل المعرفي الذي يصدر عنه. وتبعاً لذلك، فالقارئ يتأثر بما يحمله من معارف وينفعل بما يحمله من مواقف، لكن الأجدر هو أن يبقى النص في منأى عن كل هذا وذاك، بعيداً عن مزاجية آنية أو مواقف صارمة. هكذا نستطيع أن نتحدث عن عوائق ذهنية وأخرى نفسية كالتالي:

1- عوائق نابعة من ذهنية القارئ:

يرى الدكتور ناصف أن القارئ يعجز عن قراءة نص ما بمجرد ما أن يفشل في العثور على ما يحمله من تصورات وقناعات فكرية حيال هذا النص المقروء. لهذا يبدو قارئاً سلبياً يرفض كل ما يتعارض مع النظام الفكري الذي ينطلق منه.

إن عدم ملاءمة النص لنوع المعرفة العقلية التي يحملها القارئ تؤدي بهذا الأخير إلى الشروع في إبداء حكم قيمة، والذي غالباً ما ينطوي على قصور في تصور الطبيعة الحقيقية للمقروء، وبالتالي تكون النتيجة رفض النص والوقوف منه موقف العداة.

ويدعو ناصف، مقابل هذه العثرة، إلى الصبر على ما نقرؤه مع المعاناة في ذلك "لأن رفض أي عمل يأتي في آخر المطاف بعد تردد ومعاناة وود، لا شيء أكثر إفسادا للحياة من سهولة تصور ما نرفضه"⁽¹⁾.

2- عوائق نابغة من نفسية القارئ:

إن عدم الاضطراب على المقروء والتسرع في الحكم عليه وجه آخر من وجوه العوائق التي تحول دون فعل قرائي بالشروط والمواصفات التي يقرها الدكتور ناصف، إنه الجانب النفسي الذي لا يقل أهمية عن الجانب العقلي. ويعزى هذا العائق، كما يرى أيضا الدكتور مصطفى ناصف، إلى الظروف القاسية والمرهقة التي تجعل القارئ لا يشق على نفسه الحكم على الأشياء (النص)، بعيدا عن المنفعة الذاتية الضيقة أو الأشياء المفيدة والضارة، لأن "حياته أثره، وعنايته النشيطة مجالها محدود: والناس [...] إما أن يكونوا أدوات لتحقيق منفعتهم أو عقبات في سبيل وجوده الخاص"⁽²⁾.

وعائق القراءة ينتج عندما يسقط القارئ مواقفه النفسية على نص يفترض منه أن يبقى بعيدا عن تداعيات ما يعانیه في واقعه الشخصي: "فنحن في معظم الأحوال يعوزنا أن نرى الناس بمعزل عن فكرة الأشياء المفيدة والضارة [...]". ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نسلك سلوكا سويا نحو أدب الأدياء الأموات لأننا عاجزون عن أن نسلك مثل هذا السلوك في كثير من الأحيان نحو أنفسنا ونحو غيرنا من الناس"⁽³⁾.

من جهة أخرى، يشدد الدكتور ناصف على خطورة وأهمية الحواجز النفسية، لأن القراءة في نظره تتطلب بشكل ملح الصبر في إعادة قراءة النص قراءات متعددة طلبا للاستئناس وبحثا عن الصيغ النفسية التوافقية التي من شأنها أن تفرز انسجاما بين القارئ

¹ - مصطفى ناصف، "اللغة والتفسير والتواصل"، مرجع سابق، ص 13.

² - مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات الجامعة الليبية، (د.ت)، ص 6.

³ - المرجع نفسه، ص 6.

والنص. لهذا يطلب من القارئ أن يجاهد "في سبيل كسر الحواجز الفاصلة، وإقامة جسور أخرى عامرة بالإلف والاتصال"⁽¹⁾.

بهذا يصبح القارئ طرفاً مركزياً في إعاقاة فعل القراءة، بما يحمله من أفكار وتصورات قبلية جاهزة، تسعى إلى توجيه دلالة النص، إن لم نقل تحتكرها لصالح نجاعة المنهج.

وفي هذا الصدد، يرى مصطفى ناصف أن القارئ مسؤول عن تحقق فعل القراءة "الحسنة" تبعاً لنوعية الرؤية التي يحملها اتجاه النص، وكذلك الحقل المعرفي الذي يصدر عنه، وتبعاً لذلك فالقارئ يتأثر بما يحمله من معارف وينفعل بما يحمله من مواقف، لكن المطلوب -في نظره- هو أن يبقى النص في منأى عن كل هذا وذاك بعيداً عن مزاجية آنية أو مواقف صارمة.

¹ - مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 6.

المبحث السادس:
مفاتيح التواصل الإيجابي مع النص الشعري

أ- تجربة القارئ وملكته الإدراكية:

رأينا سابقا أن قراءة التأويل تنهض على استراتيجية مركزية هي فهم النص في جميع أبعاده الدلالية وفي مختلف مستوياته وتلويناته، لكن "فهم النص" كغاية قصوى وكاستراتيجية عامة لا يتحقق إلا من خلال الحضور النوعي لقارئ مؤهل له قدرته الخاصة على اختراق المقروء والوصول إلى عمقه الدلالي. وهنا يحق لنا أن نتساءل هل هناك حقا قارئ يستطيع فهم النص فهما عميقا بالرغم من غموضه والتباسه الدلالي؟ إن المعنى الذي يمكن استنتاجه من هذا القول أن النص هو حصيلة تفاعل بين تجربتين اثنتين هما تجربة القارئ وتجربة النص. فقد رأينا أيضا من قبل أن التجربة التي يمكن أن يمر منها القارئ تتماهى مع تجربة النص. ولذلك، فإن التفاعل يعد عملية تواصلية تتم في المستوى الفني بين نص قادر على أن يستوعب قارئه، وقارئ قادر على أن يستوعب هذا النص. وتلك مسألة لا يمكن أن تتحقق إلا بوجود مبدع كبير، أو نص فني متميز ومدهش⁽¹⁾.

إن الاستراتيجية التأويلية تتأسس على ما يملكه المؤول/القارئ من معرفة وثقافة تتعلق وترتبط بالنص المقصود به التأويل وبالنصوص المجاورة له، كما تتأسس على ما يقصد بالعملية التأويلية برمتها. وهذا ينسجم إلى حد كبير مع أطروحات التلقي الحديثة، سواء في بعدها النفسي المنهجي أو باقي مختلف الاتجاهات النقدية والفلسفية التي تبحث في كيفية استجابة القارئ باعتباره مؤولا للعمل الأدبي وباعتباره قارئاً نشيطاً وفعالاً ومشاركاً في بناء دلالة النص.

إن القراءة، في نظر "فانسون جوف"، "تتطلب كفاءة ما. فالنص يوظف معرفة أكبر، هي التي ينبغي للقارئ أن يمتلكها إذا أراد متابعة قراءته"⁽²⁾. فالنص كلما سما إلى مرتبة عالية في الإبداع كلما تطلب من المتلقي استنهاض كل طاقاته الفكرية والوجدانية لإدراك

¹ - إدريس بللميح، القراءة التفاعلية - دراسات لنصوص شعرية حديثة-، مرجع سابق، ص 6.

² - فانسون جوف، القراءة، مرجع سابق، ص 26.

جماليته وأدبيته. ولهذا أتى النقاد على ذكر مجموعة من الملكات التي يسخرها المتلقي للتعامل مع هذا النوع من النصوص.

وتعتبر الحواس من أهم ملكات الإدراك عند المتلقي، ونظرا لأهميتها "قيل عنها بحق إنها بواب المعرفة"⁽¹⁾؛ فبواسطتها تتم عملية التواصل مع العالم الخارجي. يقول د. نور الدين رايس في هذا الصدد: "الإدراك الحسي هو الخطوة في اتصال الفرد ببيئته وتكيفه معها، بل هو الأساس الذي تقوم عليه سائر العمليات الذهنية الأخرى، فلولاها ما استطاع الإنسان أن يعي شيئا أو يتذكر أو يتخيل شيئا أو أن يتعلم أي شيء أو يفكر فيه. وعليه فإن العالم الخارجي للإنسان مليء بأشياء من المنبهات الحسية المختلفة البصرية والسمعية واللمسية والذوقية وغيرها. وأجهزة الاستقبال-أي تلك الحواس- هي تلك المحطات، وهي تشكيلات عصبية وظيفتها تسلم التنبيهات البيئية الحسية (بما فيها الكلمات) للتعرف عليها والتمييز بينها"⁽²⁾.

ولقد جابت حاسة البصر الناس عبر التاريخ، فهذا ابن الهيثم "تعرف للمرة الأولى على أن فعل الإدراك الحسي هو عبارة عن تدرج لتصرف واع يقوم به البصر من أجل فك الرموز أو القراءة"⁽³⁾. ليتحول معها البصر من الإدراك الحسي إلى الاستدلال، والاستنتاج والتذكر والتجاوب والفعل. فكل هاته العناصر كانت لدى ابن الهيثم ضرورية لفعل القراءة"⁽⁴⁾. ومن بين الحواس الخمس التي يمتلكها الإنسان يعد الإبصار الحاسة الأكثر ارتباطا بالفنون عامة، وبإدراكها، فالعين تتميز بالحساسية الشديدة للضوء، وهي آلة بارعة التركيب، يمكنها تمييز الأشياء الدقيقة، وتزويدنا بقدر أكبر ممكن من المعلومات. لذلك ألح النقاد العرب على أن المتلقي الذي يمتلك "البصر" يكون أقدر من غيره على تلمس مكامن الجمال في النص. وقد

¹ - إدريس ناقوري، مدخل إلى علم المصطلح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 29.

² - نور الدين رايس، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مرجع سابق، ص 299.

³ - ألبرتو مانغويل، تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، 2011، ص 46.

⁴ - المرجع نفسه، ص 47.

يصبح البصر عند المتلقي معيارا للمتلقي لقياس مدى التجاوب مع الرسالة الأدبية. فالبصر هو تأمل المتلقي وإمعانه النظر في النص الأدبي لإدراك مكامن الجمال فيه.

كما يشترط في هذا القارئ، بالإضافة إلى البصر، أن يكون شديد التبين ويمعن النظر في النصوص، فالتبين في استعمال "الجاحظ" قرين التفهم من لدن المتلقي نتيجة تأمله وحسن استقباله. وفي معنى التبين عند الجاحظ يقول د. الشاهد البوشيخي: "فالتبين هو التأمل والتفكر في المعنى طلبا لا تضاهيه وصيرورته بينا. والشأن فيه أن يكون من السامع في مقابل البيانين [...] من القائل"⁽¹⁾. إن التبين، بالنسبة للمتلقي، يعتبر شرطا أساسيا لإمعان النظر في الكلام والتبصر فيه، والتحرز من الوقوع في الزلل والخطأ. أما النظر في رأي النقاد فيفيد التأمل في الكلام والتفكر فيه حتى يقف المتأمل على صحته ويدرك مزيته. يقول ابن الأثير: "فأنصف أيها المتأمل لما ذكرناه وأعرضه على طبعك السليم حتى تعلم صحته، وهذا موضع غامض يحتاج إلى فضل فكرة، وإمعان نظر"⁽²⁾.

إن إلحاح النقاد على إيفاء النظر حقه في النصوص راجع لما له من عظيم الفائدة في عملية الإدراك والتلقي. يقول صاحب الدلائل: "واعلم أن الفائدة تعظم في هذا الضرب من الكلام إذا أنت أحسنت النظر فيما ذكرت لك من أنك تستطيع أن تتقل الكلام من معناه، من صورة إلى صورة، من غير أن تغير من لفظة شيئا أو تحول كلمة عن مكانها إلى مكان آخر"⁽³⁾. ويشير أيضا عبد القاهر الجرجاني إلى ملكة الذوق وتفاعلها الإيجابي مع ما يتضمنه النص من نكت بلاغية وكنوز إبداعية، وهو ما لا يقع إلا مع قارئ أو سامع دخل

¹ - الشاهد البوشيخي، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982، ص 137.

² - ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د،ت)، ص 167.

³ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 2004، ص 246.

في زمرة أهل الذوق وأصحاب المعرفة: "واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع، ولا يجد لديه قبولا، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة"⁽¹⁾.

وبذلك يكون الذوق المرتبط بالمعرفة شرطا مهما في عملية التلقي الأدبي؛ فالمنتقي الذي حاز هذه الملكة هو الذي ينتهي إلى إدراك أسرار العمل الفني.

إذن، فالذوق بمقدوره معالجة الخطاب الجمالي وإدراكه، لأن الجمال في حد ذاته عنصر انفعالي، وهو لذة من لذاتنا. لكن عبد القاهر الجرجاني يؤكد في عملية الإدراك الفني على الذوق الذي يرى فيه ممارسة حكم معلل على الأعمال الفنية بناء على مرجع ومعرفة محددة، إنه ينادي بما يمكن أن نسميه "الذوق المعلل أو المهذب"، وهو ما اعتمده مجموعة من النقاد القدامى في قراءاتهم للمدونة الأدبية. فهذا أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى، وهو من قراء ونقاد القرن الرابع الهجري، إلى جانب اعتماده في قراءته على الموازنة وعمود الشعر في صورته الأولية قبل أن ينضج ويكتمل على يد أبي علي المرزوقي، اعتمد على قانون "عمود الذوق"، وجعله أسا من أسس قراءته النقدية، وهو عمود ناتج عن إمعان النظر في آثار القدامى وما جرت به العادة عبر الصيرورة الزمنية. ولقد طبق الأمدى "عمود الذوق" هذا على مختلف نواحي إدراكه وقراءته للنص الشعري: اللفظ، المعنى، والصورة⁽²⁾.

وقد أقر النقاد الغربيون بأهمية الذوق في قراءة الأدب، يقول "غوستاف لانسون" (Gustave Lanson)، عميد النقد الموضوعي في فرنسا: "إذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية، بما يثير لدينا من استجابات فنية وعاطفية، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندل على هذا الفرق في تعريف الأدب، ثم لا نحسب له حسابا في المنهج، ففي الأدب لا

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق ص 207.

² - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص 167.

يمكن أن يحل شيء محل التذوق⁽¹⁾. فهذا الأخير إذن ملكة أساسية يدرك بها المتلقي الجمال في النصوص كإدراك الطعام في الأشياء.

ويعتبر السمع أيضا حاسة بالغة الأهمية، "فلولاه لاستحال على الإنسان أن يتعلم أو يعلم اللغة، وأن يربط علاقات مع الآخرين، فالسمع أداة للتحكم والمراقبة في التحدث والإصغاء، بل قد يتجاوز بعض الأحيان حاسة البصر فيصير ذا أهمية كبرى كما هو الحال عند الأعمى، فهو يتعلم اللغة ويتحدث بها ويصغي لمن أو لما يتحدث به، وفي الظروف العادية تنتقل الموجات الصوتية في الهواء إلى طبلة الأذن، حيث تثير فاعليات آلية تستثير الألياف العصبية التي تنقلها إلى الدماغ، فتسمع وتتم العملية آنذاك في شكل عملية التواصل العادية"⁽²⁾.

وقد فطن النقاد العرب القدامى إلى أهمية هذه الحاسة في تلقي النص الأدبي وإدراكه؛ إذ عد العسكري البلاغة في حسن الاستماع من المخاطب: "وربما كانت البلاغة في الاستماع، فإن المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب: والاستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعنى". وإذا كانت ملكات الإدراك متعددة فإن ملكة السمع-في أحيان عدة- تأخذ مرتبة الصدارة كما يلمح إلى ذلك عبد القاهر: "لا تخلو الفصاحة من أن تكون صفة في اللفظ محسوسة تدرك بالسمع، أو تكون صفة فيه معقولة تعرف بالقلب"⁽³⁾. ويقول أيضا: "إذا كان النظم سويا والتأليف مستقيما كان وصول المعنى إلى قلبك تلو وصول اللفظ إلى سمعك"⁽⁴⁾.

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 40.

2- نورالدين رايص، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مرجع سابق، ص 300.

3- أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق وضبط: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989، ص 25.

4- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مطبعة المدني، القاهرة، ط5، 1985، ص 114.

ونظرا لأهمية هذه الحاسة في عملية التلقي، كثيرا ما أطلق النقاد العرب على المتلقي مصطلح "السامع" أكثر من غيره من المصطلحات، كما تحدثوا عن "حسن الاستماع" و"بلاغة الاستماع" لتتم عملية التواصل ويتحقق الفهم، ف"الاستماع الحسن عون للتبليغ على إفهام المعنى"⁽¹⁾. إنه متى وقع الكلام الأدبي في أسماع لا تصغي ولا تحسن الاستماع ضاع معناه وفقد وقعه وتأثيره.

ب- آلية الإيحاء كجهاز تواصل:

يمنح الإيحاء للنص الحياة والفاعلية ويجعله دائم التواصل، وذلك من خلال التأويلات المستمرة والمختلفة للقراء، والبحث إما من خلال واقع الشاعر أو الحوارات التي أجريت معه، وكذا الدراسات التي أنجزت حوله، عن دلالة هذا النص.

إن كل نص أدبي، سرديا كان أم شعريا، يمتلك نظاما خاصا من المعاني، وهذا النظام يؤسسه جهاز خاص من الإيحاءات. وإذا أنكرنا وجود هذا النظام الذي تتسج خيوط هذا النص، فذلك يعني أننا نبطل قيمة الاختلاف والتعدد التي تتميز بها النصوص الأدبية، ونرفض الاعتراف بالجهاز الذي يحدد خصوصيته القابلة للقراءة.

في هذا السياق، يقول "رولان بارت": "إن الإيحاء هو مسلك ولوج "بوليسمية" (Polysemie)، التعدد الإيحائي العلاماتي للنص الأدبي، يجب إذن أن ننقذ الإيحاء من مساره المزدوج والحفاظ عليه باعتباره أثرا سيميائيا وقياسا لتعدد النص الأدبي"⁽²⁾.

ما هو إذن الإيحاء؟ هو علاقة وتكرار و خيط يمتلك سلطة مرجعية كبرى تحيل إلى علامات عميقة داخلية في النصوص الأدبية، بل إنه يحملنا إلى أماكن أخرى في النص الأدبي وفي النصوص المختلفة التي تؤسس علاقة تناصية مع هذا الأخير. فلا يجب أن

¹ - Roland Barthes, SZ, Seuil, Paris, 1971, p.14.

² - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ص 15.

نختزل هذه العلاقة التي يمكننا أن نسميها تسمية مختلفة (وظيفة أو إشارة مثلا)، كما لا يجب أن نخلط بين الإيحاء وتشابك وترابط الأفكار، إذ أن الأول يذهب بنا إلى نظام موضوعي، والثاني هو تعالق محايت للنص الأدبي والنصوص التي تؤسس معه علاقة تناسية، أو إذا أردنا، هو جماع بنية متراسة يتم ولوجها بواسطة النص الموضوع داخل نظام خاص. فالإيحاءات هي معاني لا توجد لا في المعاجم ولا في النحو الذي تكتب به النصوص. ويتم تعريف الإيحاء وفق مجالين:

1) مجال مقطعي، وهو مجال خاضع للتتابع التصاعدي للجمل (وعلى طول هذه الجمل نجد أن المعنى يدخل في عملية تكاثر وتوالد عبر تقنية تناسل الجمل من بعضها البعض).

2) مجال تكتلي، حيث إن بعض مناطق النص تتعالق مع معاني خارجية عن النص المادي، وهذا ماسميناه "التواصل التناسي" أو "تناسل الشفرات" الذي "يتكون نتيجة تفاعل شفرات النص مع شفرات النصوص الخارجية (ركام من الدوال التي تحيل على مدلولات)"⁽¹⁾.

أما من الناحية السيميولوجية، فإن كل إيحاء هو بداية لسنن لا يتم تأسيسه أبدا، هو تمفصل لصوت منسوج في النص"⁽²⁾.

وهنا يقترب "كريماس" و"كورتيس" من "أمبرتو إيكو" و"جاك دريدا"، الذي يتحدث عن التشتت على مستوى المعنى (الكتابة والاختلاف). ولا يخرج هذا الطرح عن طروحات كل من "أوكدن" و"ريشاردر" حول دور الإيحاء في تكون المعنى عبر السنن الفني. ومن الناحية الديناميكية فإن الأمر يتعلق في الإيحاء بنوع من الافتتان والسحر الذي يخضع له النص

1 - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، مرجع سابق، ص 15.

2 - المرجع نفسه، ص 15.

الأدبي، فالإيحاء يؤسس أدبا مملوءا بالدلالات، وذلك بإضافة بعض المعاني التي يتم استخراجها بالرغم من عدم كونها معاني معجمية.

إن الإيحاء يشغل في النص الأدبي على مستوى الدوال والمعاني، ويؤسس بهذا ذلك الاقتتان الذي يتصف به النص أمام قارئه المفترض، وهو بهذا يربط مبدئيا المعنى المزدوج الذي يؤسس ويوسع معنى جديدا وخصوصا للتواصل في النصوص الأدبية يمكن وصفه بالتواصل الصافي. ويشرح "رولان بارت" ما يقصده بالتواصل الصافي، أي ذاك "التشويش" الإرادي الذي يتأسس على الحوار الفعال بين الكاتب والقارئ. وباختصار، نتحدث هنا عن تواصل مقابل (Contre-communication)، تواصل متبادل يفعل فيه ويشغل فيه عنصران دون استثناء، وبذلك تتحقق فيه صفة التفاعل، والتي تعتبر الشرط الأساس لكل تواصل أدبي.

إن النظام الإيحائي للنص الأدبي يفرض القراءة على مستويات متعددة، فالتواصل الأدبي ليس مباشرا ولا بسيطا، إنه غامض ومعقد، ويعلن عن ضرورة توفر جهد خاص.

ويجب القول إن الإيحاء ليس حصة النصوص الأدبية ذات الأهداف الجمالية، فمعظم الكلمات التي نستعملها تكون لها إيحاءات مضاعفة وبارعة، ومجموع هذه الإيحاءات تكون رسالة يتم تركيبها على الرسالة التعيينية. فالإيحاءات في النص الأدبي تأتي منظمة بطريقة يتم اعتبارها متناقضات أو تماثلات، وتكون قناة ذات قيمة تعبيرية. إن حظ الأدب يتمثل في كونه يستطيع أن يتجاوز الأنظمة الأخرى للتواصل، ويمكننا من التواصل في المجال الذي يفصلنا عن بعضنا، وبالتالي فالإيحاءات في النص الأدبي يتم تنظيمها بطريقة توحى بالتناقض وتمثل قناة ذات قيمة دلالية، كما هو الحال في نصوص نزار قباني ومحمود درويش. فالإيحاء في نص عادي له دلالة تعبيرية أو إحالية، في حين في النص الأدبي له قيمة شعرية.

وبالتالي، فإن الرسالة الأدبية تركز على ذاتها، لذلك فمجهود الكاتب ينكب على بنية وشكل هذه الرسالة، وهذا يعني أن الوظيفة الشعرية هي المهيمنة، وبواسطتها تتمظهر الشفرة الجمالية، وعناصر شفرة اللغة تغير وجهها لكي تحمل دلالات جديدة. إن الوظيفة الجمالية تفرض إعادة تضمين كامل للغة، فمثلا الإيقاعات والرنات، تظهر قيمها الدلالية بطريقة صحيحة في مجموعة من المقاطع الشعرية والقوافي، وتتضاف إليها التشبيهات والمجازات لتشكيل البنية الجمالية. وبهذا، فإن الوظيفة الشعرية تمثل بؤرة النص الأدبي والخاصية الهامة التي تعطيه قيمته الأدبية.

ت- الخبرة المعلوماتية كآلية للتواصل :

إن القول بامتلاك الإنسان لخبرة ما يتطلب منه الغوص في عالم المعرفة عن طريق التعليم كي يضمن موقعه في هذا العالم ودخوله غمار عوالم مختلفة، وخاصة في العصر الراهن، عصر الرقمنة والحاسوب. والأديب، كغيره من الناس، عليه أن يجيد أبجديات الحاسوب لتسهيل عملية التواصل مع جمهوره من جهة، والتوفر على إمكانية أكبر من أجل نشر إنتاجه الأدبي وتوزيعه داخل فضاء الإنترنت من جهة ثانية. فالحاسوب يمنحه حرية كبيرة بعيدا "عن إكراهات الطباعة ومراغمت التوزيع. لقد صار يتدخل بنفسه في إنتاج نصه، مستغلا برمجيات تساعده على الإنجاز"⁽¹⁾. فالأديب بهذا المعنى أصبح مرغما على مواكبة مستجدات العصر والانفتاح عليه، والتسلح بوسائله الحديثة من تكنولوجيا وعولمة لمواجهة التحديات والمستجدات. ومن الطبيعي "أن يعيش كل جيل حاضره ويؤمن بأن هذا الحاضر يطبع كل شيء بطابعه"⁽²⁾.

وعلى الرغم من ركوب العرب موجة هذا التطور التكنولوجي بشكل متأخر عن الغرب، استطاع الإنسان العربي مواكبة هذه المستجدات بجميع وسائطها الرقمية الصعبة الصنع

¹ - سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2012، ص 41.
² - فرانك كليش، "ثورة الإنفوميديا، الوسائط وكيف تغير عالمنا وحياتك"، ترجمة حسام الدين زكريا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 253، يناير 2000، ص 18.

والسهولة الاستعمال في نفس الوقت، وتكييفها حسب حاجاته واستعمالاته الخاصة ليس من باب المعرفة، وإنما من باب التعود والممارسة. ويعود سبب اهتمام الإنسان بهذه التقنيات الرقمية ومختلف وسائطها لضرورتها الملحة في الحياة العملية بشكل عام، والتواصلية بشكل خاص، باعتبارها تجعل مستخدميها يقترب من مخاطبيه في مختلف القارات، ونظرا أيضا لفوائدها وفضائلها عليه، وانعكاساتها الإيجابية على حياته، إن هو أحسن التعامل معها معرفيا واستغلها فيما هو إيجابي قصد تطوير حياته.

في هذا الإطار، تقول زهور كرام عن أهمية الوسائل والتقنيات الحديثة بأنها "ساهمت بشكل كبير في تطوير حياة هذا الإنسان، وحققت -بالتالي- طفرة أو قفزة هائلة ونوعية في مسار تطور فكره، و إنتاجه وأشكال إدراكه للعالم والأشياء، ومن ثم أشكال تعبيره وتواصله الكوني"⁽¹⁾. إلا أن العائق الفكري لدى بعض الكتاب والأدباء الذين لا يمتلكون خبرة ولا يجيدون استخدام الحاسوب جعلهم في منأى عن مسايرة هذا التطور التكنولوجي، بل منهم من أصبح يستعين بخبراء الحواسيب لإخراج نصوصهم رقميا، مما جعل بعض النقاد، مثل حسام الخطيب، يطرحون بعض التساؤلات من قبيل: "هل يصبح الكاتب أو المؤلف في المستقبل عالم حاسوب؟ أي تنتقل مهنة الكتابة والتأليف إلى صنعة الحاسوبية"⁽²⁾. إن في هذا التساؤل إشارة واضحة إلى ضرورة تمكين الأديب من امتلاك معرفة عالم الحاسوب وما يرتبط به من برمجيات إلكترونية تجعله يمتلك زمام الأمر في تقديم نصه كما يشاء هو لا كما يشاء التقني، الذي تنحصر مهمته في وضع نص الكاتب، والذي يكون عبارة عن مادة خام تمر إلى الحاسوب. مما ينتج عنه حدوث فجوة كبيرة بين المؤلف ونصه، وبالتالي بينه وبين أفراد مجتمعه، وهو الشيء الذي يجعل من هذا الكاتب كاتباً تقليدياً أو "منقفاً تقليدياً" كما جاء على لسان الدكتور سعيد يقطين: "إذ أن ثقافته تبقى محصورة فيما توارثه، إنه

¹- زهور كرام، الأدب الرقمي- أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، مرجع سابق، ص 21.
²- حسام الخطيب، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، 1996، ص 92.

تقليدي لكونه لا يمتلك "لغة" جديدة للإبداع: الإنتاج والتلقي"⁽¹⁾. بهذا المعنى، يمكن اعتبار الوسيط الرقمي القاعدة الأساسية للتواصل المعاصر. لذا يجب على المثقف أن يكون ملماً بكل جديد، وأن يجري تحديثاً لنفسه بما يتوافق مع عصره، كلما اضطرت الظروف إلى ذلك، وأن يكون قريباً من عصره ومستجداته بنفس الدرجة والحدة التي يقترب بها مثقفي نضه من التكنولوجيا ومختلف الوسائل الجديدة.

¹ - سعيد يقطين، "من النص إلى النص المترابط"، مرجع سابق، ص 30.

خاصة تركيبية:

و بعد أن تطرقنا في هذا الفصل إلى مجموعة من الجوانب المرتبطة بقراءة الأعمال الإبداعية، يمكن أن نستخلص وجود أنواع متباينة من القراءات، التي تجتمع في كونها ممارسات يتولاها القارئ قصد فهم النص الأدبي. ومن أهم هذه القراءات هناك القراءة التفاعلية كما تعتبرها نظرية التلقي، والتي تكمن في كون القراءة فعلا حيويًا ينعكس في تحقق النص من خلال التفاعل بين القارئ والنص. بهذا المعنى، تبدو القراءة نتيجة لانفعال، وقلق، ورغبة جامحة في الكشف عما هو خفي في بنية النص.

وهذه القراءة التفاعلية اكتست طابعًا آخر على ضوء ما أتت به التقنيات الحديثة من وسائل جديدة، وهو الأمر الذي انعكس على العلاقة بالنص الأدبي. فقد أصبحت العملية الإبداعية فعلا يبنى على أربعة عناصر رئيسية: المبدع، والنص المترابط، والحاسوب، والمتلقي. كما لا يجب أن ننسى الدور الأساسي لمكونات أخرى على مستوى بناء النص الأدبي وتلقيه، كالصوت، والصورة، والحركة.

وهناك نوع ثان من القراءات هو القراءة التأويلية، التي تعتبر فعلا محققا للعملية الإبداعية في شموليتها. فالتأويل يعتمد على الفهم، ويشكل آلية أساسية تسمح بالولوج إلى عوالم النص الأدبي بغية الوقوف على دلالاته العميقة. وهو، بهذا المعنى، يعكس كذلك تواصلًا خاصًا بين العمل الإبداعي والمتلقي. فالقراءة التأويلية، إذن، نبش في النص للكشف عن الدلالة المتوارية فيه، بالانتقال من الجلي إلى الخفي.

وتبرز أهمية التأويل، من جهة أخرى، في محاولة الإمساك بدلالة البياض في القصيدة الشعرية، باعتباره فضاء يثير التساؤل، والاندهاش والتحير؛ وهو ما يعني أن هذا البياض يشكل وجهاً آخر للتفاعل بين القارئ والنص الشعري. كما أن هذا الأخير لا يخلو من لذة خاصة، تجعل المتلقي يستمتع بالقصيدة، ويتفاعل معها، ويستمر في عملية القراءة.

وإذا كانت القراءة تشتمل على أنواع، فلها كذلك شروط، من بينها التفاعل بين الموضوع والذات، أو النص والقارئ، وهو ما يعكس وجود رابط فني وجمالي بين هذين الطرفين. ويعتبر تعلم مهارة القراءة أيضا شرطا أساسيا قصد اكتساب آليات الفهم والتأويل، دون أن ننسى شرط التجربة، باعتبارها معاشرة مستمرة للنصوص، وارتقاء بالشخصية، ومفتاحا للتعلم في جزئيات النص. غير أن القراءة، باعتبارها ممارسة تواصلية، لا تخلو من بعض العوائق التي ترجع إما لطبيعة النص أو لذاتية القارئ.

الفصل الثالث :

مرتكزات الإبداع في النصوص الشعرية المغربية

توطئة:

سنحاول في هذا الفصل الإحاطة بمجموعة من الجوانب المرتبطة بمرتكزات الإبداع في النصوص الشعرية المغربية، وذلك من خلال تحليل آليات التواصل في العديد من الدواوين. في هذا الإطار، سنتناول مسألة العتبات انطلاقا من دراسة العنوان ودلالاته، أخذا بعين الاعتبار تحوله في الكتابة الشعرية الجديدة إلى فن وبنية دالة على صنعة ذات أهمية كبيرة؛ وهو ما يفسر عناية الشعراء به قصد إثارة انتباه المتلقي وإدهاشه. كما سنتطرق للوحة الغلاف، الذي لم يعد يؤدي وظيفة جمالية في النصوص الشعرية المعاصرة، بل أصبح ذا بعد تعبيرى وإبداعي أساسي.

وتشكل الإهداءات في الدواوين الشعرية المغربية عتبة رئيسية، تساهم في إثراء الجانب التأويلي، علما أنها مكون لا يخلو من إبداعية واضحة، ويتم توظيفها إما ضمنا أو رمزيا، كما تتأسس على تبادل القيم الفنية التي تعكسها الأعمال الشعرية المعاصرة، التي اتخذت منحى حديثا متميزا. وقد ساهم في هذا المنحى أيضا ذاك التعالق بين السردى والشعري، باعتباره انعكاسا لتجربة شعرية مغايرة قاعدتها الخروج عن القوالب المتعارف عليها من أجل خلق لغة جديدة وبناء تواصل حقيقي مع المتلقي.

من جهة أخرى، تعتبر ظاهرة التفجير اللغوي جانبا أساسيا في النصوص الشعرية المغربية المعاصرة، وتتمظهر من خلال الغموض، والمنافرة والانزياح السياقي، والأبعاد الدلالية للمعجم المستعمل في القصيدة، وتوظيف الرموز، سواء منها الطبيعية أو الدينية والأسطورية. إضافة إلى هذا، تُبرز الدواوين المغربية تشكيلا إيقاعيا فريدا، تلعب فيه الصور النغمية دورا مهما. في هذا الإطار، نرى أنه من الأنسب دراسة بنية الإيقاع، والتراكم الصوتي، ونظام التوازي بغية تحديد الملامح الإيقاعية الرئيسية لهذه الدواوين.

ويعتبر التشكيل البصري، سواء تعلق الأمر بالإبداعات الخطية أو الرقمية، عنصرا يحظى باهتمام بالغ من لدن الشعراء المغاربة المعاصرين. فالفاحص للدواوين المغربية

يلاحظ اعتناء كبيراً بالجوانب التقنية (خصوصاً فيما يتعلق باستعمال تقنية الأبيض والأسود)، مع الحرص على الأبعاد الجمالية للخط والتشكيل الداخلي، وإدراج بعض الرسومات، وإضفاء تشكيل رقمي خاص على القصيدة من أجل تحقيق تواصل فعال مع القارئ، دون أن ننسى القوة التعبيرية للصورة في النص الشعري الرقمي. وهذه الجوانب كلها سنتعرض لها بالدرس والتحليل في هذا الفصل اعتماداً على نماذج شعرية مختلفة.

المبحث الأول:

شعرية العتبات في النصوص الشعرية المغربية

أ-بنية العنوان:

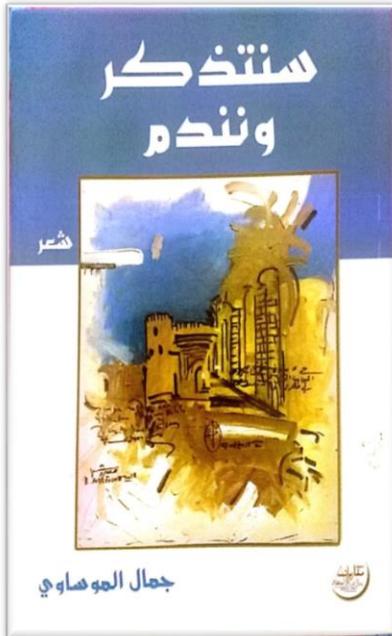
لقد تم الانتقال من صيغة العنوان التبسيطية -باعتباره محطة عبور سريعة وملفوظا جاهزا- إلى ما يصطلح عليه "فن العنونة". وبمقتضى هذا المنظور الجديد، لا يختلف الحديث عن تفاصيل العناوين الإبداعية والنقدية عن فن الكتابة والقراءة، وغيرها من المسائل التي ظهرت في طليعة انشغالات النقد العربي المعاصر. هذا التصور الجديد هو الذي دفع بالشعراء المعاصرين إلى المزيد من الاهتمام بالعنوان وبعناصر جاذبيته، والحرص كذلك على تضمينه الأبعاد الدلالية والجمالية المرغوب فيها.

وعليه؛ غدا العنوان الشعري بنية متميزة دالة على صنعة مستقلة بذاتها تقريبا، فالشعراء الجدد يتفننون في صياغة العناوين بقصد الإدهاش، والإبهار، والإثارة، والإفادة أيضا، ليصبح بذلك العنوان رمزا من رموز الإبداع وتجليات الكشف والبوح الإيحائي، وكأن المؤلف يحاول إشراك المتلقي معه في عملية الإنجاز.

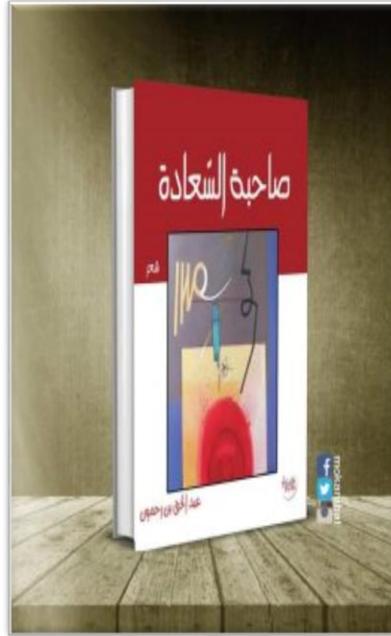
1-العنوان والدلالة الاعتبارية في النصوص الشعرية المغربية:

تشكل العناوين الموجودة في الواجهة الأمامية للدواوين الشعرية المغربية نصوصا موازية تحفل بمجموعة من الدلالات. ورغم اختصارها الشديد، فهي تلخص التجربة والخبرة والتراكمات المعرفية في أبعادها المتعددة والمتنوعة، تحاور وعي ولاوعي القارئ، فيستشعر تلك اللذة والقوة المستبطنة، لينتهي إلى مجموعة من التأويلات والقراءات الافتراضية. ففي نظر الناقد "الطاهر رواينية" يعد العنوان "أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب، أو نص يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو ليعينه ويؤكد تفردَه على مر الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة وصفاته الرمزية، وهو من كل هذه الخصائص

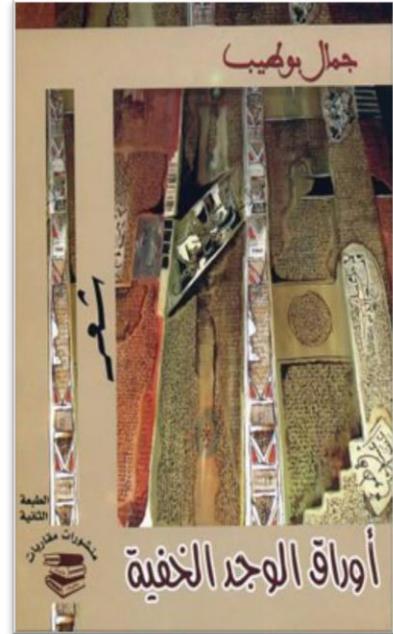
يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار"¹. فالكتاب الذي يستطيع جذب فئات مختلفة لقراءته والتلمي بمكنوناته من أول نظرة، يكون قد حصل على جزء مضمون من حب ومودة هؤلاء القراء. لكن لا يتوجب على الكاتب أن يخذلهم أو يسرق إعجابهم ليكون الطابع ماديا واقتصاديا محضا، إذ أن هذا العنوان هو ميثاق تعاقد يهدف إلى توصيل القارئ إلى صفة النص بأمان وراحة دون مخاطر تذكر. وهذا التعاقد الإيجابي بين الكاتب والمتلقي يجعل من القراءة سبيلا للإنتاج ومدخلا من مداخل الرقي الفكري والإبداع الجمالي. وقد أثرنا الاشتغال في هذه العتبة على ثلاثة دواوين من خلال عناوينها المميزة والمثيرة لأصحابها: الشاعر جمال بوطيب، والشاعر عبد الحق بن رحمون، والشاعر جمال الموساوي، وهي كالتالي:



ديوان رقم 3⁽⁴⁾



ديوان رقم 2⁽³⁾



ديوان رقم 1⁽²⁾

1 - الطاهر رواينية، "شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الماشئة و النص الأدبي"، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عناية، 1995، ص141.
2- جمال بوطيب، أوراق الوجد الخفية، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، ط2، 2010.
3- عبد الحق بن رحمون، صاحبة السعادة، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2020.
4- جمال موساوي، سنتذكر ونندم، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2018.

إذا نظرنا إلى مؤلف أوراق الوجد الخفية، للشاعر جمال بوطيب، نجد أن هذا العنوان يحفل بدلالات سيميائية وسيكولوجية عميقة، تجسد تلك الروابط المشتركة والمتقاطعة بين الكُتَّاب والمتلقين على حد سواء، فلا أحد ينكر أن للوجد درجة كبيرة من التأثير المرتبط بالفقد أو الحنين أو التشوق لرؤية ما يصعب أو يستحيل رؤيته. وما دام أن "الوجد" متعلق بالفلسفة والتصوف وما يرد على القلب من حزن أو قلق أو غم ، فقد يكون نتيجة فقدان عزيز أو محبوب، مما يجعل الوجد عميقا ومؤثرا، وقد تبقى آثاره مستمرة لزمان طويل.

إن عنوان هذا المؤلف يركز على ثلاثة عناصر أساسية، تشكل نوعا من الترابط والتواشج، حيث إن كلمة "أوراق" قد تحيلنا على أي جنس أدبي ينتقل من الكتابة إلى القراءة، والمعنى السردي حاضر أكثر من غيره باعتبار أن "لوعة الوجد" وغياب الكلام لمدة طويلة قد يزيد من قيمته الزمنية بحكم امتداده. وهذا يبرز أن هذه الكلمة تتجه نحو محاولة تضليل المتلقي والبحث عن مكان قوته في الكشف والإظهار، وهي صيغة من الصيغ الإبداعية في العناوين التي لا تتجه صوب المباشرة، الشيء الذي يؤدي إلى اصطدام المتلقي وبحثه الحثيث عن النقاطات والتجاذبات الدلالية والسيكولوجية والسيميائية وغيرها، وكأن المبدع يجعل المتلقي شريكا في استبدال محور التأليف. أما الكلمة الثانية في العنوان "الوجد"، فهي تقترب بشكل كبير من مجال التصوف، وتتناغم مع الأثر النفسي الكبير الذي يخلفه الحب أو العشق. وقد يأخذ هذا العاشق المتألم إلى عوالم أخرى يشكلها هو أو قد تتشكل في مخياله بشكل تلقائي أو لا إرادي. في حين أن الكلمة الثالثة "الخفية" تحيل إلى الشيء الممتنع عن النطق أو التلظ لسبب من الأسباب، قد يكون حياء، أو جرحا عميقا، أو صدمة إنسانية، أو عشقا صامتا مخفيا، أو غير ذلك، وقد يكون هذا الإخفاء نوعا من التقديس والرفعة والسمو والابتعاد عن الابتذال.

وإذا ربطنا بين هذه المكونات الثلاثة، نجد أن هذه الأوراق تشكل جسرا قويا للعبور إلى كوامن الذات وتجلياتها في ارتباطها الأصيل بالآخر، الذي يشكل اكتمال الحكاية، حيث

إن الوجد لا يمكن أن يكون بالذات فقط، وإنما بالآخر أساساً، فهو الذي يعطي للوجد معنى ودلالة وتأثيراً. وفي دراسة أجراها الناقد عبد السلام المساوي على نفس الديوان، يؤكد أن العنوان الذي اختاره الشاعر جمال بوطيب يمكن أن يصلح لكل الدواوين الشعرية. يقول "إن أول ملاحظة يمكن أن نخرج بها قبل مباشرة فحص علاقة العنوان بمحتوى الديوان، كون العبارة في ظاهر معناها يمكن أن تطلق على أي ديوان شعري، لسبب يبدو منطقياً متضمناً في دلالة العلاقة الإسنادية بين (أوراق) و (الوجد الخفي)"⁽¹⁾.

فصياغة العناوين على هذه الشاكلة تقتضي محاولة ضم المتلقي إليها وجعله يشعر بدفع العلاقة بينه وبين العنوان، وكأنه جزء لا يتجزأ منه، مما ينم عن إبداعية خاصة تشكل وعياً ثقافياً ومعرفياً حقيقياً، لا يقوم على العشوائية أو العبث، وهو الأمر الذي يجعل قراءة هذه العتبة متعددة ومنفتحة على الذات والآخر.

وهذا الخفاء المتجلي في أوراق الوجد قد يؤدي إلى نوع من الضمور المعرفي وعدم الكشف عن كل المكونات الداخلية المعبرة عن الذات الشاعرة وخصوصياتها الوجدانية، مما يقيس درجة الذكاء لدى الكاتب أولاً، ثم المتلقي ثانياً عبر ما يسمى في المجال الصوفي بـ "التقاء الأرواح". وهذا الكمون هو ما يؤسس للقيمة والمثال، حيث إن الأشياء البسيطة المتداولة قد تفقد قيمتها لعدم بذل مجهود لفهمها، لكن القيمة - هنا - تروم توطيد العلاقة مع القارئ العارف الذي يسعى لتأويل الخفي والكشف عن المستور.

كما أن هذه الأوراق المخفية قد تكون ذات قيمة عالية وسامية، فحين نخاف على الأشياء من الضياع، فإننا نقوم بوضعها في مكان آمن، أو نضلل الآخر حتى لا يعرف إليها سبيلاً.

¹ - عبد السلام الموساوي، "دلالات العلاقة الإسنادية في أوراق الوجد الخفية للشاعر جمال بوطيب"، مجلة البيان، عدد 549، أبريل 2016، ص 31.

قد تكون هذه القراءة مجرد احتمال يتسم بطابع الذاتية، مما يجعلها تختلف أو تتباين عن قراءات أخرى، وهذا بالضبط ما يُكسب العناوين إبداعية متجددة ومستمرة. في نفس الإطار، يرى الناقد عبد السلام المساوي أن عنوان المؤلف يتكون من " ثلاث مفردات (أوراق / الوجد / الخفية) وكل مفردة تحيل على معنى يكتمل بإعمال السياق التركيبي، ف (أوراق) جمع ورقة، وهي تدل بلاغيا (المجاز المرسل) على الكتابة (بعلاقة المحلية) و(الوجد) هو الأثر النفسي القوي الذي يعقب حبا عنيفا، أو حالة من التجلي الصوفي الذي يرفع المتصوف إلى العوالم التي ينشد. أما مفردة (الخفية) فتدل على الشيء الخفي الذي تمنع أسباب من إظهاره وتجليته. وعليه، فإن الحقل الدلالي لهذا المعجم المصغر يحيل على عوالم الروح، وما يصطرع فيها من نتيجة للأثر الذي تحدثه الأوراق / الكتابة"⁽¹⁾. بهذا المعنى، تغدو الأوراق معادلا للقصائد والكتابة والإبداع.

أما بخصوص مؤلف **صاحبة السعادة**، لعبد الحق بن رحمون، فإنه هو الآخر يحمل عنوانا ملفتا للنظر ومغريا بالقراءة، إذ أن المتلقي تتملكه الرغبة والتأمل العميق لي طرح السؤال التالي: من تكون صاحبة السعادة هذه؟

إن سؤالا من هذا القبيل يفتح باب التأويل والاجتهاد بحثا عن المقابلات الافتراضية للنص الرئيس، ويحيل على معان معينة ارتباطا بسياقات دقيقة. هكذا تبدو "صاحبة السعادة" عبارة تدل على شخص عزيز ذي مكانة عالية ورفيعة في ذاكرة الشاعر، مثل الأم أو الزوجة أو الحبيبة، حيث لا يمكن الاستغناء عنه، أو قد يرتبط العنوان بشكل مباشر بإحساس الشاعر بالألم والضجر والسأم، فيبحث عن مكامن اللذة والمتعة والأمان والاطمئنان، ويستتجد بمن يعيش السعادة حتى يمنحه طاقة إيجابية خلاقة تنسيه تلك المرارة وذلك الألم.

¹ - عبد السلام الموساوي، "دلالات العلاقة الأسنادية في أوراق الوجد الخفية للشاعر جمال بوطيب"، مرجع سابق

وإذا قمنا بتحليل العنوان على المستوى التركيبي، نجده مكونا من كلمتين اسميتين تشكل مع بعضها البعض مركبا إضافيا، وهي من نوع الإضافة المعنوية التي تفيد المعنى وتمنح للمضاف التعريف. أما من حيث الدلالة، فالعنوان يدل على ارتباط السعادة بصاحبه واعتبارها أساس أو مصدر منحها للآخر. هذا الأخير لا يكتسب معنى وشأنا في هذا الوجود إلا من خلال هذه السيدة المسماة بـ"صاحبة السعادة"، فهي التي تهب الفرح والسرور في كل الأحوال، في غيابها كما في حضورها. أما علاقة العنوان بالديوان وصاحبه، فهي علاقة ترابط وتواشج تام، إذ أن الشاعر يعتبر سعادته في هذه الحياة تتبعث من صاحبه التي تربطه بها علاقة الأمومة. فالسيدة التي يناجيها الشاعر هي والدته المتوفاة والغائبة، إلا أنها مع ذلك لازالت مصدر انبعاث سعادة الشاعر، وسبب استمراره في هذا الوجود.

وفي ارتباط العنوان برمزية الفضاء واللون، نجد أن كتابته باللون الأبيض دليل على الصفاء والطهر والنقاء، والخلو من الغدر أو سوء النية في التعامل مع الأطراف الأخرى، مما يجعل هذه العلاقة مجالا خصبا للإفصاح عن عمق الأصرة وقوة التواشج ونبيل المشاعر. كما أن وضع العنوان في فضاء يعمه اللون الأحمر يكشف عن رمزية الحب والحياة في أفق رحب، ممتد في الزمان والمكان، وكأن سريان الدماء في شرايين الشاعر يسير بإيقاع معين ليتمزج بصاحبة السعادة المرتدية لفستان أبيض ناصع، وبذلك يتجاوز الشاعر مرحلة الإخفاء والكمون إلى الإفصاح بكل جرأة، وكأنه يقول: "يا صاحبة السعادة، يا ذات القلب الأبيض، إنني لا أستطيع العيش من دونك". إنه نداء السلام الروحي والوجداني، مع البحث عن الصفاء الكوني المفقود، ليصبح العنوان خطابا ذا أبعاد إنسانية وجودية تزوج بين الماضي والحاضر، وتغترف من معين الفلسفة. فالسؤال هو مفتاح الكنه والماهية، وهو سبيل نحو التواصل الفعال الذي يروم تحقيق الانسجام والممكن المنشود.

أما الديوان الثالث، الذي اخترنا أن نقارب عتبته المتمثلة في العنوان، فهو سنتذكر ونندم للشاعر جمال الموساوي، والذي يتميز بخصوصية دلالية تخاطب الضمير الجمعي

عوض الفردي، مما يعبر عن قوة الملفوظ وعمق دلالاته، ذلك أن الشعراء أو الكتاب المتمرسين في فنون الخطاب لا يجعلون العناوين مجرد مراحل عابرة أو عشوائية، بل يقعدون لها باعتبارها نصوصا موازية لها قيمتها وأبعادها.

إن الملاحظة الأولية للعنوان تجعلنا نلمس مؤشر الضمير المستعمل، وهو ضمير الجمع، وهو ما يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: لماذا لم يوظف الشاعر ضمير المفرد؟ إن استعمال الصيغة الجمعية قد يدل على المشترك في الإنجاز والتنفيذ والتصور والنتيجة، مما يحتم على هذه الجماعة أن تتحمل المسؤولية بشكل جماعي، وذلك في كل المراحل، ولا يحق لأي عنصر منها أن يلقي باللائمة على العناصر الأخرى.

ومن الأبعاد المفترضة الكامنة كذلك في هذا العنوان نجد:

- البعد القيمي: ويتمثل في الاشتراك في التصور والنتيجة، حيث إن ارتباط التذكر بالندم قد يكون دليلا على الارتباك والخطأ، أو عدم اتخاذ قرار صائب في مرحلة ما، أو الجهل بمنافع وقيم في الماضي، وحينما يمر الزمن يندم المرء على عدم استثمارها.

- البعد الإنساني: يدفع الشاعر القارئ من خلال هذه العتبة إلى الدخول في هذا "الجمع" تعبيراً عن ضرورة تحمل المسؤولية، وقد يكون الإقصاء من هذا الضمير نوعاً من النرجسية والأنانية، وهو ما يجسد إنسانية الشاعر.

2- الغلاف في الدواوين الشعرية المغربية المعاصرة:

سنحاول تسليط الضوء، في هذا المقام، على بعض التصميمات الفنية الخاصة بأغلفة دواوين شعرية مغربية، مبرزين ما تحمله هذه الأغلفة من إبداع جمالي، وكل ما يتعلق بالجانب المادي في صناعة الكتاب من حيث الشكل، وطريقة توزيع عناصره، وأشكال الخطوط، والألوان المختارة، على اعتبار أن التصميم الفني للكتاب -أو المطبوعة عموماً-

أصبح بدوره فنا وصناعة في عصرنا الحالي، وخطابا دالا يساهم في عمق العملية الإبداعية وجمالية العمل المطبوع ومحتواه الكتابي من جهة، وعلى اعتبار كون كل عمل فني وجمالي يكتسي أيضا بعدا تزيينيا وتعبيريا في نفس الوقت من جهة أخرى. وارتأينا الاشتغال على ثلاثة دواوين تحمل دلالات وأبعاد فنية عميقة: أوراق الوجد الخفية وسنابك العشق للشاعر جمال بوطيب، وسنغروشيا عروس الثلج لإدريس الملياني.

1.1. النموذج الأول: غلاف "أوراق الوجد الخفية":



صورة غلاف ديوان أوراق الوجد الخفية للشاعر جمال بوطيب⁽¹⁾.

- من اللوحة إلى الصورة:

في عمل مشترك بين الشاعر جمال بوطيب والفنانة التشكيلية نادية خيالي، تم تصميم غلاف هذا الديوان (الطبعة الثانية)، الصادر عن مؤسسة مقاربات للنشر. من حيث التصميم، تحتل اللوحة الفنية مساحة كبيرة في الغلاف. وقد استطاع الشاعر من خلاله أن يمزج بين ما هو شعري وتشكيلي في آن واحد، متوخيا بذلك إضفاء جمالية إبداعية على

¹ - جمال بوطيب، أوراق الوجد الخفية، مرجع سابق.

ديوانه. وهذا التعالق بين الشعري والتشكيلي هدفه تجاوز الرؤية التقليدية التي أُلصقت بمضمون هذه العتبة، باعتباره ترفاً زائداً، أو عنصر تزيين للكتاب فحسب، يستهدف تصيد القارئ واستقطابه بالدرجة الأولى.

يتضمن هذا الديوان اسم المؤلف، الذي يظهر أعلى الغلاف، والمكتوب بلون برتقالي قاتم. هذا الأخير يطغى على مساحة كبيرة ويكسب الديوان في شموليته جمالية تثير أنظار القراء وتفتح شهيتهم للاقتناء. فالعديد من الدراسات المعاصرة تعتبر أن الإبداع في الأغلفة وألوانها الزاهية حيز إشهاري له علاقة خاصة بالناشر⁽¹⁾، يروم بواسطته هذا الأخير تسويق منتجه، أي هناك تحفيز على اقتناء النسخة أو استعارتها. وحسب هذا التصور الجديد، يندرج الغلاف في موضوع الشعرية، وهو ما يعني التشديد على التفاعل الكبير الذي يمكن أن يحصل بين اللوحة والقارئ/ الناظر، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال تأثيث عالم اللوحة. ونجد أسفل الديوان اسم المجموعة الشعرية "أوراق الوجد الخفية"، مكتوباً بلون مغاير (بنّي) وبخط واضح وكبير.

أما عن موضع المؤشر التجنيسي، فنجد على هامش الديوان في جانبه الأيسر في الغلاف الأمامي للصفحة، وقد كتب بلون أسود قاتم مختلف عما كتب به اسم المؤلف وعنوان العمل الإبداعي. والقصد هو لفت انتباه القراء إلى نوع العمل، مع التأكيد على جنس العمل الأدبي. وفي أسفل الديوان، في الهامش الأيسر، كتب اسم "مقاربات للنشر" مرفقاً بصور تحوي مجموعة من الكتب.

¹-Maurice Couturier", *La figure de l'auteur*", Ed seuil° paris° 1995 p,30.

- من الوظيفة الجمالية إلى الوظيفة التعبيرية الإبداعية:

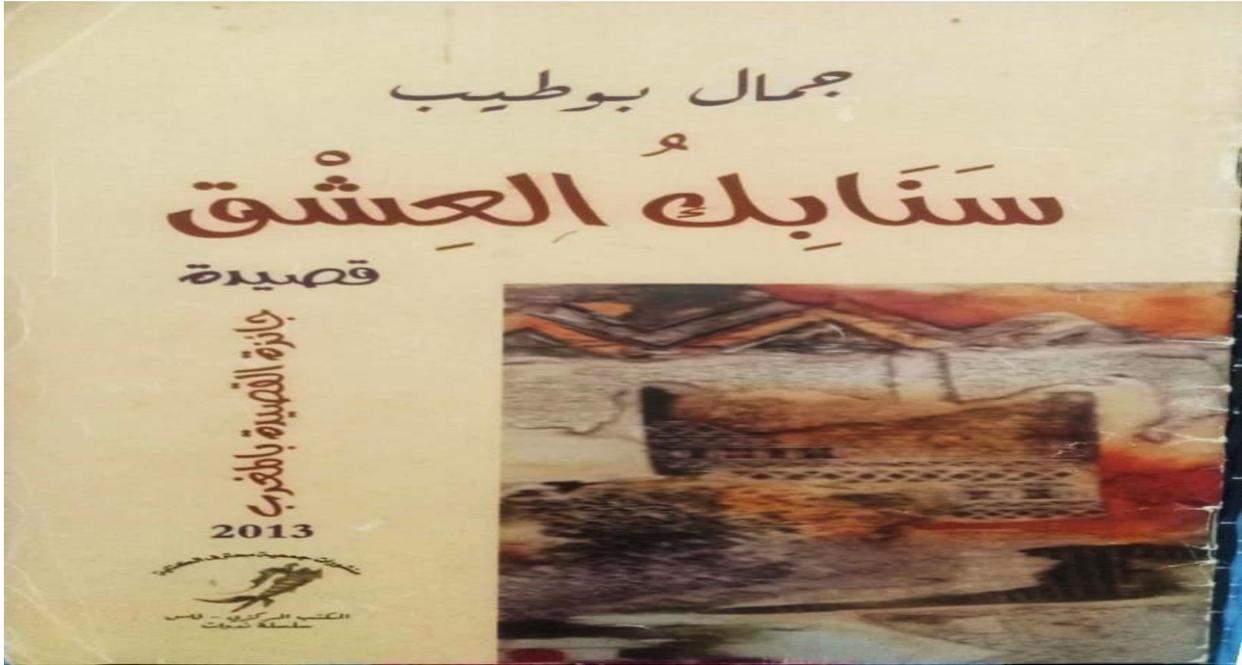
إن تحول دور الغلاف الخارجي للمطبوع من كونه حلية شكلية تزيينية إلى كونه عالما تعبيريا دالا يعمل على إغواء القارئ من أجل اقتناء الكتاب، والتعرف على خبايا النص، والغوص بداخله بغية تأويله وتفكيك شفراته، يرجع - حسب جيرار جنيت - إلى تطور الطباعة الصناعية، والطباعة الالكترونية خاصة، في عصرنا الحالي.

إن غلاف المجموعة الشعرية أوراق الوجد الخفية، كما أشرنا في البداية، يعتبر فضاء واسعا تتربع عليه مجموعة من الأيقونات والعلامات التي تساهم في التعريف بالعمل الأدبي، مثل اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، والتجنيس، ودار النشر. والإغراء بالاقتناء ينطلق مع اسم المؤلف نظرا لتميزه داخل دائرة المبدعين. ففي هذا الديوان كُتب اسم المؤلف "جمال بوطيب" بلون برتقالي ساخن، إثارته وجماليته تخطف أبصار النظار. وهذا الاسم يحيل أيضا على جمال صاحب العمل، وقوته الإبداعية، والصفة التي ارتبطت باسمه في أذهان قرائه والأوفياء له. يتعلق الأمر باسم متميز ومتفرد في الساحة الثقافية، مما يسهل عملية التواصل مع القارئ. وهذا اللون البرتقالي نجده يطغى على الجزء الأكبر من مساحة الغلاف، الشيء الذي يضيف عليه جمالية خاصة تدفع القارئ إلى الاستمرار في النظر إليه. كما أن اللون المشترك بين اسم الكاتب واللوحه له ما يبرره، أخذا بعين الاعتبار الصداقة الإبداعية التي تجمع بين الشاعر والفنانة التشكيلية، والمتجلية في تصميمها لمجموعة من دواوين الشاعر. بالإضافة إلى هذا، وضع اسم الكاتب في أعلى الديوان له دلالة، إذ يعني الإعلاء من مكانة الكاتب وقيمه. فوجود الاسم الحقيقي للكاتب متربعا على صفحة الغلاف هو دليل على تمكن الشاعر جمال بوطيب من فرض نفسه في الساحة الثقافية، ومعرفة قرائه باسمه الحقيقي فيه انتساب العمل لصاحبه، فلا مجال للاسم المستعار الذي يتكرر من خلاله الكاتب لعمله الأدبي. كما نلاحظ أيضا وجود عنوان المجموعة الشعرية "أوراق الوجد الخفية"

في أسفل الصفحة مقابلاً لاسم الكاتب الموجود في الأعلى، مما يحيل على قوة انتساب العمل الأدبي لصاحبه، وتبنيه له بكل فخر واعتزاز.

أما من حيث دلالة الاسم "أوراق الوجد الخفية" وعلاقته باللوحة، نجد لها علاقة ترابط وانسجام، ففي اللوحة أيقونات وحوامل قديمة ومخطوطات عليها كتابات ونقوش خفية على الأنظار، هذا الخفاء الذي يطابق أيضاً خفاء أوراق وجد أو عشق الشاعر الخفي، أو الذي يريده أن يكون خفياً بحيث لا يستطيع أحد أن يراه إلا هو. وهذا الوجد أو العشق ذو بعدين متكاملين: عشقه الأصغر المتجلي في عشق الإنسان لغيره، وعشقه الأكبر، أي عشقه للذات الإلهية، والذي يريده أن يكون متخفياً بينه وبين خالقه. وتثير انتباهنا كذلك في هذا الديوان إشارات دالة على تطابق العنوان مع الغلاف: وجود اسم دار النشر "مقاربات" مرفقاً بصورة تحمل هي الأخرى صور العديد من الكتب، والتي هي عبارة عن "أوراق"، فهناك تطابق دلالي بين الإشارة إلى دار النشر باعتبارها مؤسسة تعمل على نشر الأعمال المكتوبة وبين اسم المجموعة الشعرية "أوراق"، إذ أن كلاهما يحيل على ما هو ورقي، ومطبوع، وتشكيلي تصويري أيضاً.

2.1. النموذج الثاني: غلاف "سنايك العشق":



صورة غلاف ديوان "سنايك العشق" للشاعر جمال بوطيب⁽¹⁾.

حين نتأمل غلاف هذا الديوان، نلاحظ للوهلة الأولى أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالديوان السابق الذكر (أوراق الوجد الخفية) من حيث الصورة التشكيلية على الواجهة الأمامية للمؤلف. وقد يرجع ذلك إلى طبيعة الموضوع: العشق والوجد، أو إلى صاحب لوحة الغلاف، ذلك أن الديوان الأول عمل مشترك بين كل من الفنانين المغربيين نادية خيالي وجمال بوطيب، في حين أن العمل الثاني من إنجاز هذه الفنانة.

وإذا تفحصنا معالم الصورة في ديوان **سنايك العشق**، نجد أنها تحتوي على تشكيل يرتبط بالتقاليد والعادات المستمدة من بعض المناطق المغربية، دليلا على التواشج الحاصل بين الذات والهوية الأصيلة، التي قد لا تسير مع الأهواء والترهات، وإنما تظل متشبثة بكل ما هو أصيل ومفعم بالحياة.

¹ - جمال بوطيب، سنايك العشق، محترف الكتابة بفاس، ب ط، 2013.

إن العلامات الأيقونية التي تحفل بها الصورة تجعلها قابلة للاستمرارية على مدى الزمن، دون أن تفقد قيمتها أو مكانتها، لأن المبدع يظل مبدعا حينما يتسم بطابع التبصر وبعد النظر، عوض أن تكون الصورة بعيدة عن عمق القصيدة، وهو ما يسمح لنا بالتمييز بين مبدع وآخر.

فالزركشة الموجودة في الصورة تكشف عن النسيج الدقيق والرصين المصاحب بالوعي والعادات المبنية على الاحترام والقيم السامية والنبيلة، وهو ما يشبه إلى حد بعيد نسيج العشق المختمر في الذاكرة، ليتشكل بذلك بعد أيقوني جمالي، يصبح معه الفنان ابن بيئته، لا يزيغ عنها ولا يحيد. ولا يفوتنا في هذا المقام أن نؤكد على جودة المنتج وخصوصية العشق، فالعاشق الحقيقي لا يمكنه أن يخون ثقة المعشوق به، والصانع لا يمكن أن يخون الزبون أو المتلقي العاشق للرؤية الجميلة.

إن؛ تروم الصورة في مضمونها العام تصوير جمالية الإبداع والإنتاج، لتبرز قيمة المبدع والمتلقي والمنتج، حيث إن اختلال العلاقة بين هذه الأطراف سيؤدي حتما إلى فقدان الحلقة الأساسية في الفهم والتأويل. وبهذا تبدو الصورة نسقا متكاملا ومتناغما يضم بين طياته مجموعة من العناصر المسهمة في بناء معنى العشق. وتظل السنايك هي تلك الأطراف التي تشد المنتج دون أن يحدث تشابك بينها، مما يجعل التنظيم والتدقيق والتخطيط والتناسق سمات أساسية تحضر في إواليات العشق، فهو ليس مرحلة زائلة أو ممرا نعبه به أو جسرا مكسرا نحاول ترميمه لنسلك من خلاله فقط، ولكنه فضاء خصب للاستمتاع والتملي بروعة الحياة.

وإذا نظرنا إلى هذه الصور، فإننا نجد أنها تشكل معادلا موضوعيا للرؤية البصرية المرتبطة بالارتياح النفسي والتعويض الشخصي، حيث إن ارتباط المغاربة بالتراث والأصالة والإبداع يدخل ضمن خصوصيات مختلف المناطق المحافظة، التي لا تستهويها مختلف

الإغراءات الحدائنية. إنه ارتباط بطعم التجديد والتطوير، وتظل العين الوسيلة المقيمة للإبداع قبل العقل، لتبدو المعالم الجمالية أثرا فاعلا في الذات المتلقية باستمرار.

وقد يشكل هذا الترابط الروحي بين العين والصورة وشاحا أصيلا يقدر ثمن المغامرة، لتغدو صور الأغلفة جزءا من العمل الفني بأكمله، أو قد يكون عملا موازيا لا يقبل بالتعارض بينه وبين المتن الموجود بين دفتي المؤلف الإبداعي. وفي هذا الإطار، يؤكد إدوار الخراط أن " صورة الغلاف ليست مجرد تصوير، بل هو عمل فني قائم بذاته مساوق مستلهم من العمل السردي، ودون أن يكون مجرد تصوير له، وفي أغلب الحالات، بل في كلها، أقبل دون تفكير، ولكنني أضع في أحيان نادرة صورة الغلاف بنفسني".⁽¹⁾.

إن وظيفة صورة الغلاف، في أحيان كثيرة، تكمن في حماية قيمة الكتاب من التمزق والتلف والضياع والاختلاط، وكأنها سمة مميزة له أو علامة فارقة تبتئنا بمضمون الكتاب، ذلك أنها تنقل أبعادا تيمية وجمالية وثقافية محددة بشكل ضمنى وليس صريح، وبهذا تظل الصورة واجهة لا يمكن إغفالها أو تجاهلها فيما يتعلق بتأويل العمل الأدبي في شموليته.

¹- إدوار الخراط، مهاجمة المستحيل، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1996، ص 108-109.

3.1. النموذج الثالث: ديوان "سنيغورتشكا عروس الثلج" لإدريس الملياني:



صورة لغلاف "سنيغورتشكا عروس الثلج" للشاعر ادريس الملياني⁽¹⁾.

تظل الصورة دوما علامة أيقونية دالة، تكشف عن بعض الافتراضات القابلة للتأويل وإيجاد العلاقة الرابطة بينها وبين المتون الداخلية، لتوقع مواضيعها، وأسسها المحورية، حيث إن الملاحظة الأولية للواجهة الأمامية لهذا الديوان تجعلنا نحدد أبجديات القراءة التوجيهية، فهي بمثابة مسلاط يعكس الروح الداخلية للنصوص.

وبالنظر إلى الصورة، نجد أنها تتوفر على قباب عالية تعلوها نجمة ياقوتية حمراء تشع من بعيد، فوق سماء قصر الكرملين، وهي تقع في قلب موسكو النابض، على تلة مرتفعة "بوروفيتسكي"، ويطل على نهر موسكفا من الجنوب وكاتدرائية القديس باسيل والميدان الأحمر من الشرق، وحديقة ألكسندر من الغرب، وهو محاط بجدار ضخم طوله نحو ميلين ونصف الميل وارتفاعه نحو 25 مترا. ويقصد بالكرملين القلعة أو الحصن، وهو

¹ - إدريس الملياني، سنيغورتشكا عروس الثلج، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، ط1، 2019.

من الأماكن المهمة لدى الروس، حتى أن هناك كلمة مأثورة تطلق عليه وهي "لا شيء أعلى من موسكو إلا الكرملين، ولا شيء أعلى من الكرملين إلا السماء".

وقد استخدم الكرملين كإقامة رسمية للقيصرة، ثم لقادة الاتحاد السوفياتي سابقا، وتحول لاحقا إلى مركز سياسي للفدرالية الروسية، وأيضا مقر عمل رئيس البلاد. وهو يرمز في وسائل الإعلام إلى الحكومة الروسية والسلطة بشكل عام.

والساحة التي يتواجد بها الكرملين تشبه إلى حد بعيد ساحة جامع الفناء، من حيث الألوان الحمراء والأضواء الساطعة المشعة، التي تمنح للرأي منظرًا مغربا بالمشاهدة والاستمتاع. وليس الكرملين مجرد مقر للحكم، فهو واحد من أشهر الأماكن السياحية، التي تعبر عن تاريخ القيصرية الروسية وآثارها المهيبة، إذ يجمع بين المعمار والتاريخ والسلطة. ويحتوي على مجموعة من القصور التاريخية الفاخرة، التي كانت مقراً لإقامة القيصرة الروس، ومن ثم لقادة الاتحاد السوفيتي، وتحولت بعد ذلك إلى متاحف.

وقد يرجع سبب افتتاح الشاعر بهذا الفضاء إلى دراسته الأكاديمية للغة والأدب الروسيين، مما يعني أنه قد خبر ثقافة روسيا ووقف على معالمها ورموزها التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية. فقصر الكرملين أهم وجهة في روسيا، ولم يجد أفضل منه ليشكل صورة جذابة للغلاف، وهناك مجموعة من الفرسان من بينهم "بابا نويل" أو "سانتا كلوز"، وهو شخصية خيالية ترتبط بعيد الميلاد عند المسيحيين، معروفة غالباً بأنها رجل عجوز سعيد دائماً، وسمين جداً وضحوك، يرتدي سترة يطغى عليها اللون الأحمر وبأطراف بيضاء، وتغطي وجهه لحية ناصعة البياض. وكما هو مشهور في قصص الأطفال، فإن "بابا نويل" يعيش في القطب الشمالي مع زوجته السيدة "كلوز"، وبعض الأرقام الذين يصنعون له هدايا الميلاد، والأوائل التي تجر مزلاجته السحرية، ومن خلفها الهدايا

التي سيتم توزيعها على الأولاد أثناء هبوطه من مداخل مدافئ المنازل أو دخوله من النوافذ المفتوحة وشقوق الأبواب الصغيرة.

أما اسم "سنيغوروتشكا" (Snégourotchka) ، فهو يعني فتاة أو عروس ، أو عذراء الثلج؛ فتاة صغيرة تولد في الشتاء من الثلج، وتموت بالشمس، ثم تعود للحياة من جديد مع الثلج العام الموالي، لكن ليس وحدها، وإنما مع جدها، واسمه بالروسية "ديد موروز" (ديد : جد، وموروز: جليد أو صقيع، أي هو الجد الجليد)، وهما مذكوران في الديوان، وغالبا ما تكون لهما عربة تجرها وتطير بها ثلاثة خيول، العربة الروسية الشهيرة باسم "ترويك"، وهو اسم مشتق من "تري"، أي ثلاثة؛ وهي "ترويك" تجري على الأرض، وتطير في السماء. والحكاية الشعبية العالمية المعروفة، بابا نويل، ديد موروز، وحفيدته أو ابنته، يطوفان ويطيران بالعربة، حاملين الهدايا للأطفال في عيد رأس السنة، عيد وداع سنة واستقبال سنة جديدة.

وتشكل الألوان المتناسقة والمنسجمة فيما بينها علامات أيقونية داخل الصورة، تبرز الفرح والأمل والأفق الذي ينشده الشاعر في غد أجمل، حيث يتم تبادل الهدايا والاحتفال، وتجاوز كل الأزمات الداخلية والخارجية. ويرمز الأحمر إلى الحب والتعاشيش والمودة والحياة، وكأن الشاعر يود إرسال رسالة مفادها: "افرحوا ولا تحزنوا، واجعلوا الكون جميلا". أما اللون الأبيض فيرمز إلى اللحظة المثالية وإلى الثلج، عنوان الصفاء والمحو والصفح ونقاء السريرة. والأزرق هو الأمل والأفق والمستقبل الذي ينشده كل منا. إن هذه البهجة التي تتوجه نحو قصر الكرملين هي نفسها التي تتوجه إلى عروس الثلج، التي تذوب صيفا وتعود إلى الحياة بردا وشتاء. أما الخيول فهي رمز للأصالة والعراقة وانعدام الزيف.

ب- إبداعية الإهداءات في الدواوين الشعرية المغربية:

1- بنية الإهداء:

يعد الإهداء -حسب الباحث المغربي بنعيسى بوحمالة- " تقليدا ثقافيا ينم، بلا شك، عن لباقة أخلاقية إن لم تكن واجبة فهي، على الأقل، مستحبة. فهو شبيه بالتقريظ الذي كان معمولا به في العصور الأدبية العربية القديمة، ولكونه من خارجيات النص المهدي إلى اسم معين أو إلى جهة مخصوصة، فقد كان يجري تهميشه والقفز عليه، وذلك اعتقادا في لا جدوى المردودية في الاستيعاب الوافي والمستدق للأعمال الأدبية. سيحظى الإهداء بعناية البحث الأدبي ليرتفع بذلك من نطاق الممارسة الرمزية، الباذخة، والمزيدة، إلى مستوى الفعل الكتابي الدال والحائز على مشروعية التوازي مع النص الذي يتم إهداؤه. فمادام العنوان يمتلك وظائفه، فإن للإهداء وظائفه، التي يتكفل بها، هو الآخر، انطلاقا من موقعه وصيغته، وارتكازا كذلك على محتوى وإرسالته ونوعية المرسل إليه.

ولأن الإهداء ينتمي إلى خانة الموازيات النصية الإرادية. أي: التي تقع تحت مسؤولية المبدع، فلعل هذا ما يمنحه طابع مسلك رمزي مفكر فيه، متقصد، ومتوقع له إبلاغ المهدي إليه، وضمنا الجمهور والقارئ الواسع، إشارة خاصة حول علاقة المبدع المهدي، أو النص المهدي، بالمهدي إليه، وكما قلت فإن إهداء العمل الأدبي هو الملصق الصادق أولا الخاص بعلاقة ما على هذا النحو، أو ذاك تربط بين المبدع وبين بعض الأشخاص أو المجموعات أو الكيانات المعنوية⁽¹⁾.

وإذا تأملنا بنية الإهداء في الخطابات الشعرية المغربية المعاصرة، فإننا نلفي اختلافا شكلا ومضمونا، إذ أصبح توظيف الشعراء لهذه العتبة توظيفا ضمنا أو رمزيا تطغى عليه صيغة الغياب/الحضور: غائبا في شكله التقليدي، حاضرا بخلق فني حدائي، ليأتي على

¹ - بنعيسى بوحمالة، أيتام سومر في شعرية الشيخ جعفر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص 66.

شاكلة إهداء نصوص أو عبارات داخلية صريحة لأصحابها، أو بمعاني ضمنية خالية من كلمة "إهداء"، أو بعبارات رمزية تنم عن معنى العطاء والمنح، تستهدف تبادل القيم الفنية والرمزية نفسها التي يجسدها العمل الأدبي. فالكاتب، بهذا الإهداء أو ذلك، يحاول خلق جسر للتواصل بين النص والقارئ.

إن الفاحص للإهداء في ديوان **خرجت من هذه الأرخبيلات**، مثلاً، للشاعرة أمينة المريني، يجده يتميز بطابع إبداعي ينم عن الجدة والابتكار، مما يجعل من هذه الشاعرة نموذجاً يحتذى به في رسم معالم جديدة للبنية النسقية الإهدائية. ويجذبنا الأمر حينما نجد أنها وجهت مجموعة من قصائد الديوان إلى شعراء مخصوصين، قد يكون ذلك نظراً لأهميتهم ومكانتهم الثقافية والإبداعية وتاريخهم التألّيفي.

وقد وجهت الشاعرة إهداءات بصيغة المتعدد وليس بصيغة المفرد، على عكس الشعراء الآخرين الذين كانوا يبدؤون قصائدهم بإهداء يوجه إلى الأم أو الحبيبة أو الأبناء، مما يجسد البعد الأخلاقي الإنساني والعلائقي للشاعرة التي تفتتح على الآخر المسجد للهوية والثقافة والمشارك.

وإذا نظرنا إلى الإهداءات نجد أن الشاعرة اعتمدت على الصيغة التقليدية المعتادة تكريماً وعرفاناً، حيث وجهته إلى من زرع في نفسها حب الشعر والأدب وتذوق موسيقاه، مما يجعلها عارفة بخبايا العروض الخليلي، لتنتقل إلى النقطة الثانية في الإهداء موجهة إياها إلى أساتذة بعينهم، وهم محمد بن عبد العزيز الدباغ، وعبد المالك الشامي، ومحمد الدناي، مقدمة أسماءهم بلفظة "سيدي" للدلالة على احترامها العميق لهم وعلى تواضعها في الآن نفسه. والسبب في تخصيص هذه الأسماء بعينها قد يرجع بالأساس إلى خبرتهم الكبيرة في مجال علم العروض وموسيقى الشعر. وقد وقعت الشاعرة هذا الإهداء تحت اسم "فتاة المحيط"، وهو الاسم الذي كانت توقع به قصائدها في بداياتها الأولى، وتكشف من خلاله أنها مازالت تلميذة لأساتذتها الذين علموها أبجديات الشعر. كما أن الشاعرة لم تنس فضل

والديها عليها باعتبارهما محور البناء الأول في الحياة. بالإضافة إلى هذا، نجد أن أمينة المريني أهدت قصيدة " القفص"⁽¹⁾ إلى الشاعر عبد السلام بوحجر، لتجسيد رمزيتها المعبرة عن قيم الجمال ، والتوق إلى التألق والنجاح الدائم، والأفق المرتبط بالتفاؤل والبسمة المعبرة. أما القصيدة الثانية المعنونة بـ " العبور خارج زقاق الرمان" فقد أهدتها إلى الشاعر محمد علي الرباوي، و"زقاق الرمان" هذا من أزقة فاس العتيقة، مما يدل على أنها تعود بذاكرتها إلى طفولتها المليئة بالحب والمودة والرحمة، لتشكل إهداءاتها من أرخبيلات فاس العالمية. وهي، بهذا المعنى، تهدي أعز ما يملك الإنسان، ألا وهو ذاكرته المفعمة بكل تجليات الحياة. في حين أن القصيدة الثالثة الموسومة بـ (الحلاج...يخرج من "رأس الجنان") فقد أهدتها إلى الشاعر جمال بوطيب. ونلاحظ أن الخروج والعبور والانفلات شكلت مفاهيم أساسية في إهداءات أمينة المريني، حيث ترتبط بالذكرى وتسكن هواجس الزمان والمكان، كما أن هذه الإهداءات قد تشكل نوعا من الائتمان على الذاكرة لدى أشخاص موثوق بهم ويُشهد بغزارة علمهم.

وتتحول القصيدة عند أمينة المريني من مقام إلى مقام، ومن عذاب إلى عذاب، بل إنها بؤرة تتجمع داخلها أشكال الإمكان الشعري لعيش الكينونة في عالمٍ مسخٍ لا تهادنه بقدر ما تبحث عن عالم بديل عنه. ويأتي ديوانها **خرجت من هذه الأرخبيلات**» (فاس 2015) ليؤكد على هذا الفهم الخاص الذي تجترحه تجربتها الشعرية، ويجعل الشعر الذي تكتبه في صميم التأثر بها ومعاناتها أولا بأول.

وفي نفس السياق المتعلق بتوظيف الصيغ الإهدائية الحداثية التي نجدها في نصوص شعرائنا المغاربة المعاصرين، والمتجلية في تقاطعهم بإهداءهم مجموعة من قصائدهم أو قصيدة من ديوانهم لشعراء مخصوصين بعينهم بطريقة مباشرة -كما لاحظنا عند الشاعرة أمينة المريني- نصادف نفس التوظيف للإهداء عند الشاعر جمال بوطيب في ديوانه أوراق

¹ - أمينة المريني، **خرجت من هذه الأرخبيلات**، مطبعة وراقعة بلال، فاس، ط1، 2015، ص 44.

الوجد الخفية، إلا أنه يختلف في تضمينه للإهداء وتوظيفه له بصيغتين مختلفتين: صيغة مباشرة يتضمنها العنوان المباشر و الصريح، كإهدائه قصائد لمجموعة من الأشخاص الذين إما تربطه بهم علاقة صداقة شخصية أو علاقة شعرية فنية أو إهداء قصائد إلى أماكن تحمل رموزا تاريخية لها معان ودلالات راسخة في القلب والذاكرة؛ وإهداء ضمني يتواجد داخل القصيدة، يتكئ فيه الشاعر على توظيفه لكاف الخطاب إما بصيغة المذكر أو بصيغة المؤنث "لك/لك" كتقنية تعبيرية إهدائية غير مباشرة تنتقل من الذات إلى الآخر، ويتحتم على المخاطب أن يكشف سر هذا الوجد الخفي المتمثل في الإهداء الضمني دلالة على صدق المشاعر ونبؤها وتوجيهها بشكل سخي من المُهدّي إلى المُهدَى إليه، وكمثال على مثل هذه الإهداءات نجد قول الشاعر في ديوان أوراق الوجد الخفية:

سيدة انتظاري..

لكِ هذا العمر

و سحر الأماسي⁽¹⁾.

فالإهداء، عند جمال بوطيب، قد يشكل ما بعد الحداثة، وهو مرتبط في أسمى تجلياته بنظرية التلقي، حيث يود من القارئ إيجاد علاقة بينه وبين الجملة أو المقطع الشعري، محاولا نسج خيوط جامعة تشكل نواة حقيقية في فضاء أرحب اسمه القصيدة. فالإهداءات الضمنية المخفية تشكل نوعا من الجمال الإبداعي المختلف والمتفرد، وهذا ليس عصيا على شاعر متمرس ومجرب لأنواع إبداعية متعددة، كالرسم والتشكيل والقصة والرواية والشعر.

¹ - جمال بوطيب، أوراق الوجد الخفية، مرجع سابق، ص 20.

2- التعلق بين الشعري والسردى:

إن مساءلة القصيدة المغربية المعاصرة من زاوية التداخل بين الشعري والسردى، في حقيقة الأمر، مساءلة نقدية للشعرية بوجه عام، العربية منها وغير العربية. فوفق الاشتراطات الإبداعية المنفتحة والرؤى الحضارية، تأبى تجارب الكتابة الشعرية المعاصرة إلا أن تكون خارج القوالب المتعارف عليها من تحقيب وتعميم للمثال الجمالي، والمنطق اللغوي المسكوك، أي الماضي في أوجهه البلاغية المتوارثة وصيغته التعبيرية المتكررة. وكمثيلاتها في الأقطار العربية والعالمية، تتحقق القصيدة المغربية بوصفها منجزا شعريا اختلافا وبوصفها عاصفة شعرية تعيد كتابة تاريخ الشعر والقصيدة، وسؤال الذات في علاقتها المتوترة بنفسها وبالكائنات المحيطة بها، وهي تتكتب وتتواجد ب/ وعبر الكتابة. وبخلخلة الساكن وإعادة بناء قضايا الراهن المعرفي والوجودي تكون قصيدة صراعية بامتياز، جديرة بالإقامة في الوجود والكينونة الشعرية الحدائية، خارج الاعتبارات والمركزات النقدية والتأويلية الإطلاعية المتعالية، باعتبارها ضرورة، وشرط حياة وكتابة.

يقول إدريس الملياني في ديوانه **زهرة الثلج**:

"عندما تذكرين

أرى ساحة

كالبحيرة ساطعة

بالضياء

وحورية الماء

تسبح تسبح تسبح

من شعر بوشكين

نحو ضفاف الضريح

ضريح لينين

والأمير الصغير الجريح

يمد يده إليها، يصيح:

-تعالى إلي تعالى إليك-

جحيماً يحب نعيمه

-أنا أنت-قالت-

فديتك من نصف كلمة

وتعانق في الساعة

العقربان

وتعانق في الساحة

العاشقان

والزمان

صار شوقاً بلا ترجمان⁽¹⁾.

يعمل هنا تناوب كل من السرد والحوار في تشكيل القصيدة على تنويع الإيقاع، فالقصيدة التي تبدأ بداية سردية يكون إيقاعها بطيئاً نوعاً ما، حيث يتجه فيها الخطاب نحو ذكر التفاصيل والجزئيات، قد يلجأ فيها الشاعر فيها، في كثير من الأحيان، إلى المونولوج

¹ - إدريس الملياني، زهرة الثلج، دار الثقافة، ط1، 1998، ص ص 14-15.

الداخلي وما يستدعيه من إعمال الذاكرة التأملية، بما تتسم به من ببطء وهدوء واستكانة ينسجم تماما مع الأسلوب الحكائي.

لكن هذا البطء الإيقاعي ما يلبث أن يتحرك بسرعة أكبر حين ينتقل السرد في القصيدة إلى تقديم بنية حوارية، وهذا ما لمسناه في النموذج أعلاه، حيث وجه السارد خطابه في انسجام تام مع الأسلوب الحكائي. فالسارد يتحدث إلى امرأة (تعالى إلى تعالى إليك) موردا جوابها (أنا أنت. فديتك من نصف كلمة)، وذلك بشكل سردي وأسلوب حكائي.

وفي قصيدة أخرى من ديوانه **عروس الثلج** نجده يقول :

"كنت في بيتي وحيدا

راقدا فوق سريري

لم أكن وحدي تماما

ولا توحيد في الوحدة إطلاقا

على أية حال

كنت بين الصحو والغفو

وما بين "الحياة" و"الموت

مستسلم الروح

لشيء ما

كان مثلي

وحيدا

وعديدا

راقدا فوق سريري

قال لي انهض حبيبي

قلت من أنت

قال أنا "ديد موروز" ألا تذكرني؟⁽¹⁾.

تبدأ القصيدة بالسرد الكثيف من خلال ذكر التفاصيل والجزئيات بمهارة شعرية خاصة، تتم عن حالة الشاعر الذي يعيش وحدة قاتلة، ثم ما يلبث الحوار الذي يظهر بكثرة في نهاية المقطع الأخير من القصيدة " قال لي / قلت من أنت. قال أنا... " أن يتغير من إيقاعه البطيء، باستعمال جمل قصيرة مختزلة ومليئة بالدلالات والإيحاءات، في حلة استفهامية وجوابية. مما يبث إيقاعا سريعا داخل النص ويكسر رتابة السرد التي هيمنت على مقدمة المقطع. ونلاحظ هنا كيف أن الحوار ظهر بطريقة مفاجئة، وكأنه تنبيه للمتلقي الذي كان يغرق في تفاصيل السرد والحكي الذي جاء في بداية النص.

إن السردية، بهذا المعنى، تجعل الشاعر يمتلك إمكانيات للبوح والعفوية، عبر اللغة التي يتم انتهاكها على مستوى التأليف؛ وهذا لأن رغبة الإنسان في الحكي عموما هي رغبة إنسانية تكشف عن رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة في التطهير، والبوح، وإعادة صياغة العالم وهو في "حالة تجل"⁽²⁾. هذا ما يرسّخ حقيقة حضور الجانب السردية في الخطاب الشعري؛ وهو دليل على حيوية هذه العلاقة التي تتفاعل "داخل تشكيل ذي تحفيزات تأليفية وواقعية وجمالية، تحمل رؤية فلسفية أو طرحا اجتماعيا أو نفسيا في شكل يمزج بين الشعرية والسردية"⁽³⁾.

¹ - إدريس الملياني، سنيغوروتشيكاً عروس الثلج، مرجع سابق، ص 65.

² - عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2012، ص 19.

³ - أحمد مداس، السردية في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، العددان 10-11، 2012، ص 34 و35.

وفي ديوان **سنايك العشق** للشاعر جمال بوطيب، نجد أن هناك نوع من هذا التعالق والترابط بين السرد والشعر، وقد يرجع ذلك إلى تكوين المبدع الذي يجمع بين أنواع إبداعية متعددة تجسد قيمته ومكانته في الساحة الثقافية.

وإذا نظرنا إلى الديوان من زاوية السردية والشعري وطبيعة التعالق بينهما، ألفينا خصوصيات يتفرد بها الشاعر، حيث إن هذا التزاوج الإبداعي هو ما يؤدي إلى تميز كبير. ففي الجزء الثاني من قصيدة "توبة الشراب الساقى" يفتح الشاعر بمقطع سردي يبرز من خلاله قيمة المرء في مرحلة ما قبل العشق. وقد يكون هذا المقطع مفتاحاً لبنية سردية متجذرة وضاربة في العمق الإنساني، والقيم التي يفقدها المرء في زمن ما قبل العشق ليتساوى مع الكذاب المفتقد للإنسانية الأصيلة.

ويستهل هذا الشاعر الجزء الثالث المعنون بـ "العشق" بإضاءة⁽¹⁾ عبارة عن مقطع سردي على غرار المقامات حيث بدأ بلفظة "يروى"، مما يؤشر أو يجعل القارئ مؤمناً بواقعية الأحداث الدائرة في محيط العشق، حيث إنه في لحظة الاتصال الروحي تسكنه لحظة العشق، فتتداخل اللحظتان، وتكون النتيجة هي ذلك الانسياب العاطفي دون تفعيل للمنطق، وهو نفس الموضوع الذي تتحدث عنه القصيدة، مما يزيل ستار مسألة التتميط، ويخرج الإبداع من الطابع التقليدي إلى الطابع الحداثي المقترن بروح الابتكار.

ويأتي الشاعر في نهاية الديوان ليختم القصيدة بقلل وكأننا أمام موشح أندلسي أو قصيدة روحية متوهجة. ونجد أن الشاعر يلج إلى ذلك عبر السرد، باعتباره كفيلاً بتأدية المعنى الروحي المراد إيصاله، كما أن الشاعر لا يقدم الشعر على السرد أو العكس، نظراً لأن كل واحد منهما يؤدي المعنى في المكان المناسب له.

¹ - جمال بوطيب، سنايك العشق، مرجع سابق، 2013، ص 19.

ويتعلق الأمر هنا برؤيا تكاملية تؤسس لقصيدة حرة منطلقة ترتوي من نبع التحولات العميقة على مستوى الذات والعالم، وتعرف من مختلف التجارب المعرفية والشعرية الانقلابية عبر التاريخ الإنساني، ابتداء من القديم والحديث، بنفس الروح النقدية، وانتهاء بتقويض الأنظمة والأنساق ومعاينة مختلف الاتجاهات الفكرية والفنية.

وبالتالي، فإن الكتابة الشعرية تنبثق خارج المألوف من طرائق وأشكال عن ضرورة وحاجة ماسة إلى التدويت، والرهان على القصيدة الخطاب باعتبارها أفقا انقلابيا في برامج الكتابة المغايرة المنذورة للمحو، والمنفتحة على النقصان، وإعادة فعل الهدم والبناء. وهكذا تكون استراتيجية القصيدة هي المراجعة النقدية للمنجز الشعري المغربي الحديث على اختلاف أسماء الفاعلين الشعريين في بناء جغرافياته وتواريخ ذواته وسياقات تحققاتها المعرفية والثقافية، ابتداء بالتقليدية وانغلاقها في حدود محاكاة النماذج الشعرية المشرقية، مروراً بالرومانسية وظلالها من الناحية النظرية والنصية، إلى التجارب الشعرية المعاصرة ورهانها الحداثي. ولا نبالغ إن قلنا إن القصيدة، ضمن هذه الدورة التاريخية، مراجعة للشعرية العربية الحديثة في تآلفها واختلافها مع قريناتها في الوطن العربي الكبير. ومشارك التفتيح والإبدال بين التجارب الشعرية في القصيدة المغربية المعاصرة، تحديداً، يناقض، في جوهره، المشترك الرؤيوي الشعري والمعرفي المنغلق على نفسه ضمن حدود المثال والشكل الجمالي المعمم. ولهذه الأسباب، لا مسوغ نقدي يسمح بالحديث عن جيل أو أجيال شعراء لأن الإمضاء الشخصي الذي يمهر الجسد النصي مدموغ بدمغة ذاتية تنصهر فيها المعرفة الشعرية الحديثة بكل أبعادها التفكيكية، ورهاناتها على التحول المستمر، واستعصائها على التحقيب الذي لا يسعف سوى في إبراز الملامح والنقاسيم المشتركة على النحو الذي يتجلى في البرامج الشعرية المهادنة التي لا تغاير التقليد، أو التي تتوسل بالتجديد الشكلي ضمن حدود المحافظة والارتكاس.

فالمنظور الذي نحاول من خلاله رصد سؤال التداخل بين الشعري والسرد في القصيدة المغربية المعاصرة مزدوج أو موزع على لحظتين: لحظة نظرية نقدية، ولحظة قراءة نصية نحاول فيها الإنصات للقصيدة نفسها، مع ما يمكن أن يتحقق من امتزاج بين اللحظتين. وبهذا تؤسس القصيدة المغربية المعاصرة لحضور شعري حدائي خاص ضمن التراكم الشعري المكتوب باللغة العربية. يمكن الحديث ضمنها عن طلائعية كتابية ملحوظة. وفيما يخص التعالق بين الشعري والسرد في القصيدة، فإن الاشتغال الشعري الرصين حول هذه العلاقة من منطلق كون القصيدة صراعية بطبيعتها، في حركية نقضية دائبة لتجاوز منجزها ومنجز مثيلاتها في اللغة العربية، ومن اعتبار القصيدة علاقة في حد ذاتها، تعيد بناء روابطها بالذات وبالمجتمع وبالتاريخ. ذلك هو رهانها المركزي من أجل تأكيد حضورها.

المبحث الثاني :
التفجير اللغوي والمثير الإبراعي:

أ- الدلالة وشعرية الغموض:

تعتبر اللغة الشعرية لغة الغموض الذي ينتج عن تكثيف المعنى، فهي توحى به ولا تحدده، ترمز إليه ولا تمسك به. فلغة الشعر حافلة بالمعاني، لذلك فهي تعطي للمتلقي فرصة التأمل والاختيار، فيغوص في الدلالات التي يمتلئ بها النص. والغموض في أساسه هو نوع من اللاتحديد أو فجوة تتمظهر على مستوى التركيب أو المعجم، وتمنح للقارئ فرصة للمشاركة والتفاعل.

وإذا كان الغموض يعد عند البعض خاصية إيجابية في الشعر، أو هو الجانب الأصيل في الشعر، إلا أنه اعتُبر أزمة لما خلقه من خلخلة وتشويش نتيجة لعدة عوامل لها علاقة بالصراع والتناظر بين الشاعر والمتلقي، وبين الشاعر والواقع، الشيء الذي أدى إلى بناء عوامل لغوية بديلة سمتها التجريد والغموض وتفجير اللغة والإعلان عن تطلعات وآفاق جديدة.

ونلمس هذا التفجير اللغوي في نصوص العديد من الشعراء المغاربة المعاصرين، وسنقتصر في تحليلنا لهذه الظاهرة اللغوية على بعض الشعراء الذين يظهر تفجير اللغة في نصوصهم بدرجات عالية، وذلك من خلال توظيف رموز استعارية تتزاح باللغة عن المؤلف من الكلام نحو الانفتاح على دلالات ومعاني جديدة، من قبيل محمد السرغيني، وصلاح بوسريف، وجمال بوطيب، ووفاء العمراني، وعبد السلام المساوي، وإدريس الملياني، وحسن نجمي، ونور الدين حيمر السفيناني، ومحمد الميموني، وذلك من خلال النماذج التالية:

النموذج الأول: مقطع من قصيدة "الحروف الأولى" لمحمد السرغيني، والتي يقول

فيها:

"ضائقة الشيء في الشيء

جاء من ضربة شمس

شهوة دون اشتهاء

لغة في المهد حاضت فسقت من حيضها كل اللغات

جاء هذا الدغل الموبوء. فيه نكهة التفاح. فيه حسك الأغلال.

المهصور فيه الأصغران

فيه أوراق الصحف.

تدخل الصدفة من باب العناصر

رحم الشهر من الشهر الموالي. ويقول الحيض طمئا، ويكون

المهد محسوبا على كل اللغات.

كل شيء فيه إلا أنه الطمث وهذا الطمث قاصر⁽¹⁾.

في هذه المقاطع الشعرية، نجد أن الشاعر محمد السرغيني قد وظف لغة شعرية مستحدثة تتزاح على القوالب اللغوية المعروفة، إذ من خلالها يعيد خلق اللغة ليفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال البنى العميقة، لتنفجر عنها علاقات تمنح الألفاظ دلالات وإيحاءات جديدة. ونلمس هذا التفجير من خلال حديثه عن مخاض تشكل الحروف الأولى التي تشترك فيها جميع اللغات، وعن اللغة القاصرة التي خرجت إلى هذا الكون في شكل كائن موبوء يجمع بين المتناقضات. فاللغة دغل موبوء، ورغم ذلك فيه نكهة التفاح، وفيه حسك الأغلال الدالة على الأسر، وفيه رنة الخلخال الدالة على الأنوثة والدلال، وفيه كبرياء التاج الدال على الشموخ والعظمة، وفيه بعر الآرام الدال على الوضاعة.

¹ - محمد السرغيني، ويكون إحراق أسمائه الآتية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 19.

من خلال تحليلنا لشعر محمد السريغيني يظهر لنا البعد الجديد الذي يحاول الشاعر أن يمنحه للعمل الأدبي، وذلك من خلال إخراج الشعر من محنته والاعتماد على لغة محبوكة ومضبوطة قوامها الكثافة وملء الكلمة الشعرية بمعارف العصر وتجارب الإنسان.

وفي نفس المنحى نصادف عملية تفجير لغوي بشكل مختلف ومكثف عند الشاعر **جمال بوطيب**، من حيث توظيفه لغة تمتح من لغة الواقع اليومي وقريبة منه في قصيدة من ديوان **أوراق الوجد الخفية**. يقول الشاعر في هذا المقطع الشعري:

"ومراهقات يحملن بوظيفة في الخليج، وخليجا يرى نقابا للمضيفات، ومضيفات
يبتسمن رغم الأحزان، وأحزاننا تقاوم قلبا يتيق في الجراح، وجراحا يفتخر بلقب الدكتور،
ودكتورا يرى الأثناء في المسودات، ومسودات تدس المستقبل في الصدر، وصدرا لا
زغيبات له" (1).

يعكس هذا المقطع الشعري اعتماد الشاعر على تكسير رتبة المعجم وتقنيته المألوفة، ليفسح المجال للألفاظ الجديدة واستعمالاتها الواسعة والقريبة من لغة الاستعمال اليومي من أجل خلق لغة شعرية ذات خصوصية واضحة شكلا ومعنى.

إن المتأمل للغة التي كتب بها الشاعر قصائد ديوانه يجدها مستلهمة من لغة التصوف، إلا أن شاعرنا في هذا المقطع الشعري استطاع تجديد لغته وتطويعها إلى لغة مختلفة تتهل من فتنة الاستعارة السريالية، حيث يطغى عليها اللامعقول واللامألوف من خلال توظيفه عبارات ساخرة من قبيل "مراهقات"، "أثناء"، "خليج"، "زغيبات". وصوغها في قالب تركيبى مختلف بطريقة مسترسلة ومتكررة النغم، وكأننا أمام مقطوعة غنائية من الموشحات من حيث نظم لحن الكلمات وضروب أوزانها، هذا بالإضافة إلى البلاغة الجديدة التي كتب بها قصيدته من حيث الشكل والمختلفة عن الشكل البصري العمودي المألوف. وهذا التجديد والاختلاف في اللغة ينم عن رؤية الشاعر الفنية والخاصة، وعلى قدرته

¹ - جمال بوطيب، أوراق الوجد الخفية، مرجع سابق، ص 27.

الإبداعية والخلقة التي تعكس، في الواقع، تعدد وتنوع مواهب الشاعر الفنية من شعر وقصة وتشكيل، الشيء الذي انعكس بالطبع على كتابته الإبداعية. والهدف هو تكسير أفق المتلقي وخلق الدهشة لديه عند قراءته لهذه القصيدة، وتغيير رؤيته من خلال الانتقال به من تيمة إلى أخرى مغايرة، ووضعه أمام تشكيلات لغوية متعددة تكسبه متعة فنية وراحة نفسية.

وفي نموذج آخر للشاعر صلاح بوسريف في قصيدته "فاكهة الليل" نجده يقول:

"(وفي المرآة أبدو بلا قرار

أطرافي غابة

ووجهي شرح يدل على انشطاره)

وأنا أنظر في المرآة

وجهي لا يشبه وجهي

وأصابعي أودية

نظرت في الماء

فبدت

أصابعي

طرقا

ووجهي مرآة ثانية"⁽¹⁾.

من خلال تحليلنا لهذه المقاطع نلاحظ منذ الوهلة الأولى نوعا من التماهي بين الذات والطبيعة، هذا التماهي الذي يقود اللغة الشعرية نحو التفجير عبر توظيف لغة تجريدية

¹- صلاح بوسريف، فاكهة الليل، مطبعة زناتة، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 103.

رمزية، مما يجعل النص فضاء مفتوحاً على العديد من المعاني والدلالات. وعبر تفجير اللغة تتولد الفاعلية الشعرية لتجعل الطبيعة كينونة استعارية رمزية ناطقة بدلالات الفعل الإنساني، وجاعلة الصوت الشعري انفتاحاً مستمراً على المعنى المطلق.

وتتكاثف عملية التفجير اللغوي عند صلاح بوسريف انطلاقاً من استلهامه للغة التصوف عندما تصبح الذات غريبة عن نفسها، تتملى في المرآة فتلفي أصلها مفارق لظلمها، وتغطس في عوالم استيهامية غير منطقية، حيث الأطراف غاية، والأصابع أودية وطرق، والوجه مرآة ثانية. ومن ثم "تضيع الذات في مرايا وجودية معتمة، تبصر نفسها، وتنقطع عن الصور المنعكسة في قعرها، تلك التي شوهاها الصداً كما يرى الغزالي"⁽¹⁾.

من هذا المنطلق يتضح أن صلاح بوسريف يدفع باللغة نحو مغامرة البحث عن محتمل القصيدة وممكاناتها المفتوحة، خاصة عندما تحاور الكتابة تجربة التصوف وتستلهم لغتها الإشارية، التي تمتح من جغرافيتها الحلمية والرؤياوية.

وبالتالي، يمكن القول إن اللغة التي وظفها هؤلاء الشعراء في قصائدهم لغة خاصة ومتميزة، ترقى إلى أعلى مستوى في الكتابة الشعرية المعاصرة. ومرد ذلك رغبة الشعراء في التجديد على المستوى اللغوي. ورغم ما ينطوي عليه الشعر من جمالية، إلا أن قضايا الواقع وظروف المرحلة فرضت هذا النوع من التوجه نحو رؤية شعرية جديدة تهدف إلى خلخلة المفاهيم السائدة وتحريك الوعي في اتجاهات مختلفة، إلى درجة يصير فيها من الممكن فقدان اللغة المشتركة بين الشاعر والقارئ، مما يتولد عنه تساؤلات كثيرة.

¹ - أحمد فرشوخ، "كتابة الغياب ومخيل الكينونة، قراءة في ديوان فاكهة الليل لصلاح بوسريف"، الاتحاد الاشتراكي، ماي 1995، ص 6.

ب - المنافرة والانزياح السياقي :

إن اتجاه الشعراء المغاربة نحو خرق اللغة العادية والذهاب بها نحو أفق غير مألوف على جميع المستويات، وخصوصا فيما يرتبط بتوظيف التضاد، بنوعيه القوي والضعيف، وخلق المنافرة بين شيئين في جملة واحدة أو إسناد الصفات والأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني أو العكس، أو إسناد صفات مادية إلى أشياء مجردة ، يعود أساسا إلى نية الشاعر في إسقاط القارئ في شباك الحيرة. وهذا ما يدفع هذا الأخير للسعي إلى تقليص رقعة الانزياحات، والبحث عن دلالة الإيحاءات في النص، وإعادة الانسجام إلى الجملة، وفتح المجال أمام مدلولات جديدة لتعويض دلالة المطابقة. كما أن عملية استبدال المعنى هنا تدفع بالقارئ ليشارك في كتابة النص، بفضل إنتاجه لمعان متعددة لها علاقة بدلالة الإيحاء. ومن تم تتحقق عملية التلقي من خلال تنشيط ذهن القارئ حتى لا يظل مجرد مستمع ومتلقي سلبي.

في هذا السياق، يقول الشاعر محمد السرغيني:

"لأنهم بدمعتين احترقوا، تلطف الطقس بهم ونطفة الماء. العيون أبصرت عماءها الأفقي من موعظة الجبل"¹.

في هذا المقطع الشعري، جعل السرغيني العيون تبصر العماء، وبهذا جمع بين مدلولين متضادين. هذا النوع من التضاد القوي يجعل المتلقي يشعر بنوع من التوتر، مما يدفع به للبحث عن معنى الكلمة ووظيفتها داخل سياقها في الجملة حتى يتحقق لديه الارتياح. وتعتبر هذه الثنائيات الضدية والمفارقات جوهر اللغة الشعرية المعاصرة، فقد اعتبر

¹ - محمد السرغيني، بحار جبل قاف، ضمن أعماله الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2007، ص 103.

"ريفارتير" (RIFFATERRE) التضاد "مثيرا أسلوبيا تكمن قيمته في نظام العلاقات بين العنصرين المتقابلين"⁽¹⁾.

ونفس المعنى نجده في نموذج آخر للشاعرة وفاء العمراني، التي تقول:

"أيتها الشمس الليلية، أيها الموت الشهي، كم ألهج باحتضانك"⁽²⁾.

وهنا نجد أن الشاعرة نعتت الشمس بصفة مناقضة لها "ليلية". في هذه الحالة، وبالنظر إلى الجملة الشعرية كاملة، لعل أن ابتهاجا وفرحا داخليا مصاحبا للشاعرة هو ما جعلها تصف شمسا تشرق حتى بالليل، الشيء الذي يمكن أن يفهم من معنى السياق، أي أن الشمس امتزجت بصفات الليل لتمنحه دفئها وإشراقها وجمالها .

ومن خلال استقراءنا لنماذج شعرية مغربية أخرى، سنسعى إلى تحديد بعض المظاهر التي توضح انتهاك حرمة اللغة، أو كما يسميه كمال أبو ديب "بنية الانتهاك"، أي خرق اللغة و تعابيرها المستعملة واعتماد تعابير جديدة في سياقات معينة، لم يتعود عليها المتلقي. وسنعمل على تحليلها بهدف تبيان قصد الشعراء من توظيفهم للمعاني المتناقضة.

يقول الشاعر نور الدين حيمر السفيناني:

"صفصافة تمشط شعرها في الليل

تخضب كفها وتقول لي"⁽³⁾.

ويقول الشاعر إدريس الملياني:

"هو البرتقال الحزين

تراه العيون

¹- مختار أبو غالي، الشعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، 1995، ص 111-117.

²- وفاء العمراني، الأنخاب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1991، ص 66.

³- نور الدين حيمر السفيناني، قيثارة وقمر، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2019، ص 71.

فيحمر من خجل

حين تلقي عليه التحية"⁽¹⁾.

أما الشاعر محمد بعمارة فيقول:

"شاخ البحر

ومات الماء

والغيم تحول طينا"⁽²⁾.

ونجد كذلك محمد السرغيني يقول:

"الدم جن مرة، فساءل الحنطة عن أنساغها لم يحتفل بردة الخرطال إن فائض الشجع فيه فائض الجوع، وفي الفيضين أن تأكل حتى قشرة القوسين من وسطها ووسطي، أنا الذي تشد بي بصرها الآلة لا أعيرها أظفاري أعرتها أجفاري"⁽³⁾.

ويقول صلاح بوسريف:

"مذبوح ذمي مثل شفق البحر

فلا الشجر أنهار

ولا جفت عروق المطر"⁽⁴⁾.

في حين أن محمد الأشعري يقول:

"والعين تنقش عبر ملمسه اشتهايات

¹ - إدريس الملياني، زهرة الثلج، مرجع سابق، ص 25..

² - محمد بعمارة، السنبل، منشورات دار الأمان، الرباط، 1990، ص 12.

³ - محمد السرغيني، بحار جبل قاف، مرجع سابق، ص 12..

⁴ - صلاح بوسريف، على إثر سماء، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، 1997، ص 35.

طواها العمر

حجر يحن إلى حجر" (1).

ونجد وفاء العمراني كذلك تقول:

"وقف الزمان يضاحك رماد الذاكرة

رمت وقتها في حفرة من شعاع

وأزاحت عن دمها معاطف ذابلة" (2).

وهذا عبد السلام المساوي يقول:

"شمس تبيع أربعاءها

لحزن الخميس" (3).

أما رشيد المومني فيقول:

"استيقظ الماء وفي عطش القصيدة

فارتدت القصيدة بذلة الحرب وانطلقت تقاثل

إذ تؤلبها المساءات ضدك

القبض

الذي يجندل أجنحة النخيل

العواصم حين تحكمها العساكر والموالي" (4).

¹ - محمد الأشعري، حكايات صخرية، سرير لعزلة السنبلية، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000، ص 110.

² - وفاء العمراني، الأنخاب، مرجع سابق، ص 60.

³ - عبد السلام المساوي، سقوف المجاز، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999، ص 17.

⁴ - رشيد المومني، مشتعلًا أتقدم نحو النهر، دار النهضة، بيروت، 1979، ص 9.

إن المتأمل في هذه المقاطع كلها لا يسعه إلا أن يلاحظ سعي الشعراء المغاربة إلى تدمير العلاقة العادية والمألوفة على مستوى الدلالة اللغوية، حيث يتعمدون الابتعاد عن النمط العادي لاستعمال اللغة، من أجل الإتيان بلغتهم وقولهم الخاصين. ونحن نحس بالتضاد والتنافر في العلاقات بين الأدلة اللغوية منذ قراءتنا الأولى لهذه النماذج، لأننا نتعامل معها في البداية تعاملًا معجميًا، باعتبار العلاقة المألوفة لدينا بين الدال والمدلول، ولا يتلشى هذا التضاد في أذهاننا وهذا التنافر إلا بعد أن نجد مدلولات أخرى ملائمة ومناسبة للدوال.

ويمكن أن نتبين طبيعة هذا التضاد من خلال تحليل العلاقات بين الدالة اللغوية في النماذج المذكورة. فتركيب "الصفصافة تمشط شعرها وتخضب كفها" هو تركيب منحرف عن معناه الأصلي، فكيف للصفصافة أن تجلس لتقوم بمشط شعرها ليلاً؟، بل وكيف تخضب كفها وتلونها بمواد كالحناء مثلاً؟ فمفهوم التضاد هنا يفهم بإسناد الشاعر لفعل إنساني لشيء مادي. ويبقى التأويل مفتوحاً على عدة احتمالات، وهو ما يعكس حرية القارئ في فهم المعنى بالشكل الذي يراه مناسباً مادام النص الشعري نصاً مفتوحاً في أصله. وهذا نفسه ما نلاحظه في قول محمد بنعمارة "شاخ البحر" و"مات الماء"، حيث أسند الشاعر فعلاً خاصاً بكائنات حية لعناصر طبيعية: "البحر" و"الماء". وهذا النوع من التراكيب فيه خروج عن المألوف في اللغة المستعملة، وتتولد عنه عدة دلالات ممكنة، وهذه ميزة الانزياح. كما أن الدال الأول "شاخ" يحمل صفة مناقضة للدال الثاني "البحر"، وينشأ عن الربط بينهما تنافر وتضاد.

هؤلاء الشعراء قاموا في هذه النماذج بارتكاب ما أسماه "جون كوهن" "خطأ مقصوداً"⁽¹⁾، فهم تعمدوا الانحراف عن الاستعمال العادي للغة بغية تحقيق توتر في ذهن

¹جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، مرجع سابق، ص 15.

المتلقي، وذلك بتغيير مداليل بعض الأدلة عن طريق الإسناد. ويمكنها أن نرصد هذا الأمر من خلال العلاقات التالية:

الطبيعة	صفات و أفعال إنسانية
الصفصافة	تمشط
البرتقال	الحزين
البحر	شاخ
الماء	مات
الدم	جن
دمي	مذبوح
حجر	يحن
رماد	الذاكرة
الزمان	تضحك
الشمس	تبيع
الخميس	الحزن
الماء	استيقظ

انطلاقاً من التضاد الموجود في الجدول الذي يجمع بين الدال والمدلول، نلاحظ أن الشعراء قد عقدوا صلة بين مكنونين لغويين متنافرين لا يوجد أي تجانس بينهما، خاصة أننا تعودنا في الشعر العمودي أن تنتظم كلماته وفق علاقات تستهدف تحقيق الوظيفة الإفهامية بغية تحقيق أكبر قدر من التواصل مع المتلقي. إلا أننا نجد الشعراء هنا قد حطموا العلاقة الدلالية المألوفة بين الأدلة اللغوية، وأسسوا بلاغتهم الخاصة القائمة على الانزياح عن قاعدة نحوية معينة، أو العدول عن طريقة تركيب تعبيرية مألوف الشيء الذي يدفع بالمتلقي إلى إيجاد صلات غريبة بين الكلمات والأشياء، إذ يحس بنوع من الانصهار والتوحد معها.

فتحدث بذلك فوضى رائعة على حد تعبير أدونيس، ينتج عنها التنافر الذي يعد من خصائص الشعر الجديد.

إن الهدف من هذا التجديد هو تحقيق تغيير في وعي المتلقي وتحميسه لخوض تجربته مع النص وجعله في قلب الدائرة الحوارية، التي يمكن من خلالها أن يحتج المتلقي ويدافع عن فهمه، فهو ليس مجرد مترجم حرفي قد يقبل وقد يقصى تماما. وبالتالي، فإن هدف التفجير اللغوي الجديد أو الثورة اللغوية -إن صح التعبير- هو خلق نص جديد قابل للتأويل والاحتمالية. إلا أنه يمكننا القول بأن مسألة تفجير اللغة تعتبر من الآليات الأسلوبية التي ساهمت أيضا في بروز إشكالية الغموض في القصيدة المغربية المعاصرة، ذلك أن تفجير لغة النص الشعري أدى إلى غموض العلاقات الدلالية، مما أثر سلبا على الجوانب التواصلية والجمالية للقصيدة الحداثية. ومن ثم فإن معالم اللغة الشعرية عند الشعراء المغاربة الحداثيين ليست أشياء منفصلة عن نصوصهم، وإنما هي تجليات لرؤاهم فيها. ويمكن أن نرجع سبب غموض شعرهم إلى محاولتهم كشف إمكانات اللغة لخلق عالمهم الشعري الذي يمكننا أن نلمحه عند تتبعنا لهذه المعالم في سياق لغتهم الجديدة القائمة على الانزياح. فبعودتنا لقصيدة "محمد السرغيني" والوقوف على صورها الاستعارية، والتجاور الغريب للمفردات فيما بينها لا نلمح فيها التبسيط مما يقود المتلقي إلى تأجيج التأويل على مستوى الدلالة، أو المستوى الاستبدالي الذي لن يتحقق إلا بالقراءة الخاصة والفهم الخاص للصور، فكيف يمكن استيعاب القارئ لصورة الدم الذي يجن مرة، فالجنون هو علامة على فقدان العقل، والاضطرابات النفسية التي قد تصيب الإنسان، لكن المجنون في هذه الصورة هو الدم، وكتأويل محسوس به لهذه الصورة، يمكن اعتبار الدم من المكونات العضوية التي يصيبها الفساد أثناء الجنون. إن الشاعر في هذه الصورة وباقي صور النص بأكمله، يخلق صورا مدهشة وغريبة، بالإضافة إلى التركيب النصي الذي وردت فيه، حيث هناك انقطاع تام بين جمل هذا المقطع -وكل نصوص الشاعر- لا يجمع بينهما إلا المدلولات التي

يضيفها عليها القارئ لإعطاء النص انسجامه والعودة إلى المؤلف والعادي من خلال حدوساته الممكنة التي يحاول الكشف عنها عبر لغة الشاعر وصوره غير المألوفة وغير العادية، مما يجعل هذه النصوص تتدرج تحت ما يسمى "النص بامتياز" الذي ينخرط في قضايا الواقع من خلال التفسيرات والتأويلات المعطاة له، ويرتفع إلى مستوى الإبداع الراقى بلغته كخطاب شعري .

والواقع أن شعر السرغيني كله على هذه الشاكلة، سواء صرح بإحساسه إزاء اللغة أو لم يصرح، لأنه يبتكر لغته الخاصة من خلال التقجير لتنتهي بهذا الشكل المثير من غريب القرائن والدلالات. وهذا ما يدفع بالكثير من الدارسين إلى التأكيد على أنه ليس من السهل على القارئ العادي أن يسكنه جوهر الدلالات اللغوية التي يقصد إليها الشاعر، خاصة أن لغة السرغيني هي طريقته المتميزة في الاستجابة لإحساسه الخاص إزاء الوجود. وهذا ما يستدعي من المتلقي، أثناء تحليل هذه اللغة وتفسيرها، الإلمام برؤية ومواقف الشاعر الخاصة، والاطلاع على أدواته ووسائله اللغوية التي لا تتطلب لغة شعرية بالمعنى المطلق للجدة، وإنما تتطلب أسلوبية لغوية جديدة نابعة من اللغة الواحدة المحايدة.

ت- التطور الدلالي للمعجم:

سنحاول في هذه النقطة رصد التطور الدلالي للمفردات المعجمية كمنحى جمالي وإبداعي في القصيدة المغربية المعاصرة. فالشاعر المغربي المعاصر يسعى بشكل طبيعي إلى تطوير المعاني لسد النقص المتزايد أكثر فأكثر من أجل خلق ثروته اللغوية؛ وهذا ناجم عن نزعتة الشديدة إلى تطوير قدراته التعبيرية. وبما أن العالم لا متناه، وفي حركة وتغيير دائمين، فمهما اتسع مخزون اللغة من المفردات، فهي تبقى عاجزة في مجال التعبير اللغوي المختص بالأفكار المجردة والأحاسيس الدفينة. هكذا يضطر الشاعر إلى تحميل مفرداته بمعان جديدة، وملئها بشحنة جديدة تخرجها عن معانيها السابقة. كما أنه، وهو يكافح للتعبير عن رؤياه المتفردة بواسطة اللغة، غالباً ما يضطر إلى اللجوء إلى المجاز والاستعارة

بوصفهما عنصرين أساسيين من عناصر التطور الدلالي، و إثراء اللغة بمعان جديدة. وما يميز الشعر المغربي المعاصر هو فعلا هذا النسيج اللغوي القائم على مفردات تتطور دلالتها وتخترن معاني جديدة مبتكرة، تمثل رؤيا الشاعر، وتنمي طاقته التعبيرية.

وتحتوي كل مفردة معجمية، كما هو معلوم، على دال ومدلول، ولا تقتصر دلالة المفردة على مدلولها فقط و إنما تضم مجموعة المعاني التي قد تتخذها ضمن السياق اللغوي؛ وذلك لأن المفردات لا تتوفر على دلالة مطلقة، بل تتحقق دلالتها في السياق الذي ترد فيه. ومن ثم لا تتضمن المفردة الكلامية فقط دلالتها المعجمية، بل تتضمن أيضا جميع الارتباطات والإيحاءات التي يبعثها الدال في ذهننا. فالمفردة لا معنى لها ولا قيمة إذا أخذت منعزلة عن السياق الذي ترد فيه. وليس لها معنى مسبق، إذ أن المعنى يتكون فقط في السياق الكلامي. ويكاد هنا كل شاعر مبدع أن ينطوي على معجم خاص به، تتجاوز المفردات فيه دلالتها إلى معان أعمق و أوسع. وتوخيا للتركيز، اخترنا مفردتين فقط لنكشف من خلالها عن التطور الدلالي للمعجم، ومدى سعي الشعراء إلى الإبداع عن طريق هذا المنفذ.

1- "السفر" والتطور المعجمي:

نشير بدءا إلى كون الدلالة المعجمية للفظة السفر تعني الحركة والتنقل من مكان إلى آخر، ويكون هذا التنقل باعتماد وسيلة ملموسة، وفي اتجاه أو طريق معين. أما في اللغة الشعرية، فإن الربط بين الدال والمدلول في الإشارة اللغوية " السفر" قد تطور في الشعر الحديث والمعاصر، من خلال نقل السفر من دلالاته المعجمية إلى دلالات أخرى موسعة ومغايرة. وقد بين لنا تتبعنا للدال "السفر" في السياق الشعري المغربي المعاصر أنه تحول إلى مدلولات متعددة، منها كونه "رحلة إلى ما وراء الواقع"، حيث يعتمد السفر على الحلم والخيال والرؤيا الشعرية لكي يعانق واقعا يوجد وراء واقع الشاعر.

في هذا الصدد، يقول الشاعر إدريس الملياني:

"حلمت

بأنني أحلم بي

في سماوات أرض

بلا بشر

قائلا لي

أمن سوء أم

حسن حظ

.....

وأن أترحل

طيرا

بأقصى فضاء

.....

ولكن، لماذا

أراني داخل أم خارج الحلم

لا أستطيع وصولا

إلى الحلم، إلا وحيدا

بكل مكان

و أي زمان؟"⁽¹⁾.

¹- إدريس الملياني، أبياتي آياتي، منشورات دار التوحيدي، الرباط، 2016، ص 96.

سفر الملياني هنا يعد سفرا لكنه سفر خارج الواقع. فهو عبارة عن حلم بسفر فردي وبشكل مطلق في كل مكان وزمان. هذا السفر الذي لا يتحقق على أرض الواقع وإنما في الإبداع الخيالي للشاعر. كما أن متاع السفر عند الشاعر ليس سوى سفر داخل الذات ومنها إلى العالم الخارجي والواقعي، وقد اقترن السفر هنا بالحلم، التمرد، القلق، الثورة، أي اقترانه بحالات نفسية جعلت السفر يتحول من حقله الدلالي المرتبط بالجسد إلى حقل دلالي مرتبط بالنفس والخيال. فكان الحلم هو السمة الغالبة في هذه المقاطع، لكن يبقى هذا الحلم هو السبيل الوحيد لتحقيق واقع أجمل ولو عبر حلم اليقظة وفي خيال الشاعر.

وبالانتقال إلى مفهوم السفر عند الشاعرة مالكة العاصمة نجد هذا المفهوم هو الآخر يفقد دلالاته المعجمية ليكتسب معاني جديدة ذات دلالات تتطلب تأويلا من طرف القارئ لتحديد قصدية هذه المبدعة. تقول الشاعرة مالكة العاصمي :

"من جسد القمر النازف

أخرج إلى البحر

وأركب ثنايا الريح

و أشرف

على جسدي المتمزق

يتترف فيه القمر"⁽¹⁾.

إن سفر الشاعرة هنا ليس سفرا عاديا أو مألوفا، وإنما يعد سفر عبر جسد القمر والريح والبحر. يعني أن هذا السفر هو عبارة عن حالة شعرية، أو سفر في مخيلة الشاعرة التي تسعى هي الأخرى إلى سفر خارج الواقع.

¹ - مالكة العاصمي، شيء له أسماء، المؤسسة العربية للنشر و الإبداع، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 11.

هكذا؛ نجد أن مفهوم السفر قد تطور مدلوله من سفر في المدى المنظور، إلى سفر في المدى النفسي، وبذلك اتخذ بعدا نفسيا جديدا.

إذن، يتبين أن الشعراء المغاربة ارتكزوا على تجاوز الدلالة الأصلية للألفاظ والذهاب بها نحو أفق التأمل وفقا لرؤية الشاعر الفريدة. وهذا التجاوز نجده أيضا في أشعار محمد الحبيب الفرقاني، الذي يقول:

"وسافرت في لجة من عرق

و أجنحة من ورق

لا غسل إبط المأذن عند الصلاة

لا غرس كمشة ريح بإذن الصلاة

فقال المؤذن:

مات الإمام

وذابت صلاة الجماعة بين السواري

وقالت عيون الرمال:

جف الغمام

وطار الحمام

وسد الغشاء... وبقايا الموائد

كل المجاري"⁽¹⁾.

إن "السفر"، هنا، بعيد عن دلالاته المعجمية، فهو يحدث في "لجة من عرق وأجنحة من ورق"، على غير ما هو مألوف، وهو ما يشكل صورة فريدة. ولا يتأتى قبول هذا التعبير إلا

¹ - محمد الحبيب الفرقاني، دخان من الأزمنة المحترقة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط 1، 1979، ص 94.

بإحاطته على مرجعية واقعية خاصة، يتدخل من خلالها القارئ لتحديد قصدية المبدع. فالسفر، في هذا السياق، حركة انفعالية قام بها الشاعر، ولجة العرق لا تكون إلا من مصاب بحمى من جراء مرض عضوي أو نفسي؛ وهو ما يعني أن الشاعر أحس بأن العرق يحتويه، كما تحتوي القاطرة أو المسافر.

2- معجم الموت:

تعد لفظة "الموت" من الكلمات التي تزخر بها الدواوين الشعرية المغربية، وغالبا ما تقترن بمجموعة من الألفاظ متفرعة عنها مثل العذاب، والإحباط، والألم، إلخ.

إن الموت، كما هو معلوم، هو الحالة التي تصيب الأجسام الحية بأكملها، لكن عادة ما نجدها عند الشعراء مرتبطة بعناصر أخرى كعناصر الطبيعة. وهناك معاني عديدة متفرعة عن لفظة "الموت" كموت الضمير أو الأحاسيس.

يقول الشاعر حسن الأمراني في هذا الصدد:

"ماتت على أهدابه السلوى... وجف البلسم

وهوت على أعتابي مهزلة الحياة والأنجم

وتراجع الإشراق واكتنف المجاهل طلسم

ماذا سيحمل في الحقائق غير نكري تؤلم

وحقيقة سوداء تحملها الجوانح... والدم".⁽¹⁾

هكذا نجد أن فعل الموت تغيرت دلالاته المعجمية ليحيل على معاني إضافية أملاها السياق، فموت السلوى على الأهداب ما هو إلا تلميح لمفارقة الفرح ومعانقة الأحزان، وكذا

¹- حسن الأمراني، الحزن يزهر مرتين، مطبعة النهضة، فاس، 1975، ص 15.

جفاف البلمس وتهوي الأنجم وغيرها، من الصور الموظفة في القصيدة، والتي يرافقها قطع يحتمل ملؤه بكل صور العذاب التي يمكن أن تخطر على البال.

وباعتبار "الموت" من أكبر الحقائق الكونية إزعاجاً، على حد قول "هاملت"، كذلك الأمر بالنسبة لشعرائنا الذين أدركوا شيئاً من هذه الحقيقة، إذ تولد التساؤل لديهم حول حرمان الإنسان من الحياة، وخاصة الشباب، وعن مباغته الموت لهم في سن مبكرة دون أن ينعموا بهذه الحياة، وذلك من خلال فتحهم باب الحوار مع ذات الموت مدركين كنهه، وحرصهم على تداخل وتماسك لفظة "الموت" وربطها بعناصر من الطبيعة كالربيع، والأزهار، والريح، وغيرها، باعتبارها من الوسائل التي تساعد على هزيمة الموت والفرار منه، ولو عبر خيال الشاعر في كتاباته الإبداعية.

في هذا السياق، يقول الشاعر نور الدين حيمر السفيناني في تأبين ابنة أخيه "دنيا":

"في رفة الزهر

أراك

في سنا الفجر الضحوك

دنيا...يا دنيا

يا زهرة جال أريجها في خاطري

كيف طواك هذا اللحد

وما اكتحلت مقلتك من الربيع

من ألق الضياء".⁽¹⁾

¹ - نور الدين حيمر السفيناني، قيثارة وقمر، مرجع سابق، ص 85.

إن توظيف الشاعر لرموز طبيعية متنوعة ومتناقضة مع لفظة "الموت" ما هو إلا تصوير لحالة توحى بالقوة والعظمة تارة، وبالانكسار والتحسر تارة أخرى. فالشاعر نور الدين السفيناني التجأ إلى هذه الرموز الطبيعية والمستوحاة من مخزونه الثقافي والأدبي ليتحدى بها الموت، وليجعل من الطبيعة حياة جديدة مقابل الموت، وليخفي أيضا معاناته الشديدة وذاته المنكسرة والمتحسرة على فقدان أحد أحبائه.

كما أن حرص الشاعر على تغيير الدلالة المعجمية للموت بدلالات ومعاني مختلفة وربطها بعناصر طبيعية هدفه تغيير الرؤية التراثية القديمة للزمن والموت برؤية جديدة يتقاطع فيها الموت مع عناصر متجلية في الطبيعة، وذلك للتعبير عن الحياة حتى في حالة الموت.

ويقول الشاعر عبد السلام الموساوي هو أيضا:

"وهذه الدنيا

ماذا عسى تكون الدنيا وجحافل الأموات ترحل كل خريف

فماذا أقول والشعر جنون يفضح الارتعاشة تلو الارتعاشة

وماذا أقول

وأنت بعيدة والليل سكون

فلا ورد ولا زهر ولا أقحوان

غير غيمة في القلب المفتون

والشقاء الزاحف على المدينة

والربيع الآتي من أزهار القصيدة

يزهر في عينيك

ومن عمري يخطف أغنية".⁽¹⁾

إن نظرة الشاعر للموت والموتى، في هذه المقاطع الشعرية، تظهر منذ الوهلة الأولى مأساوية يلفها السواد والغيوم، وذلك من خلال تساؤلات الشاعر التي تبدو أكثر فلسفة وتعمقا، وتحمل القارئ إلى أفق التأمل والتفكير في مدى أهمية الحياة مادام الموت ملازما للإنسان. إلا أن شاعرنا، بفضل حملاته الثقافية وحسه الإبداعي، استطاع أن يغير من نظرتة لدلالة "الموت" بمعناها التقليدي، وما تحمله من معاني مرادفة لها كالحزن والألم والسكون، إلى رؤية جديدة يستشرف فيها الشاعر حياة جديدة منبعثة من ماضٍ منكسر، آتية لا محالة مع اخضرار الربيع وانبعاث ألحان القصيدة التي ينشدها الشاعر من قلب الأحزان، ليحول من خلالها تجربة الموت القاسية إلى رؤية حالمة تتحدى الفناء باعتباره حدا ونهاية لكيونة الإنسان.

وبتبعنا أيضا لتطور الصور الاستعارية للفظـة "الموت" ومحاولة كشف جوانبها الفنية الدلالية من أجل معرفة مدى استجابتها للمطلب الفني أو خدمة الجانب الدلالي في بلاغتها، نجد الشاعر الأمراني يقول :

"أن أهرب من مملكة الصمت

وأدق على أبواب الموت

معناه:

أن اذبح أسراب المعتمة

وخفافيش الظلمة

¹ - عبد السلام الموساوي، من أي حزن يقدون هذا الوثر، ضمن الأعمال الكاملة، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2017، ص 6.

وأعيد النسر إلى القمة...".⁽¹⁾

نلاحظ هنا أن الباب لم يعد ملكا بشريا فحسب، ولا الساكن إنسانا، وبهذا يخرج فعل "أدق" عن دلالاته المعجمية من خلال ارتباطه بالموت، ليخلق هذا الجمع بين المتنافرات صورة استبدالية، تُستبدل فيها المرجعية المألوفة والعادية بمرجعية أخرى.

إن حضور الموت وأشكاله وتجلياته مرتبط عند الشعراء بالبعث والتغيير، فالموت في قاموسهم لا يعني النهاية والفناء، وإنما يتحول إلى بعث جديد يفضي إلى الحلم بالتغيير والدفاع عن الحياة وقيمتها، وفي المقابل إبعاد شبح الموت.

أ- بنية الضمائر:

إن دراستنا لهذا الجانب عند شعرائنا المغاربة، باعتباره عنصرا مهما في بناء النص الشعري، بحيث يساهم إلى جانب المكونات الأخرى في إضفاء الحركية على النص والتفاعل بين خيوطه، سينصب على تحديد وظيفته الإبداعية من خلال خرق الاستعمال المألوف في اللغة، وذلك عبر الاشتغال على تقنيتين أساسيتين: تقنية "الالتفات"، والتي تتمظهر من خلال الانتقال من ضمير إلى ضمير آخر في النص الواحد، وتقنية "التجريد" من خلال استعمال ضمير لا يطابق المضمر، كاستعمال ضمير المتكلم للحديث عن الغائب المفرد أو العكس.

يقول إدريس الملياني في ديوانه زهرة الثلج:

"لماذا

يداهمك الحزن

في غمرات الفرح

فتنشج بين ذراعي

¹ - حسن الأمراني، الحزن يزهر مرتين، مرجع سابق، ص 8.

-طفلا صغيرا-

وتفقهه مثل الشبح؟".(1)

يمزج الشاعر إدريس الملياني في هذه المقاطع الشعرية بين ضميرَي المخاطب /الغائب والمتكلم ، أي أنه يمزج بين الحضور والغياب متبعا نظام المعاني كما هي موجودة في نفسيته، وليس النظام التركيبي المألوف في الجمل. وهذا تماما ما ذهب إليه النحاة البلاغيون في حديثهم عن توظيف الضمير، يقول النحاة : "هو أعرف المعارف، لأنه ألصقها بالإنسان وأدلها على معناه"(2).

بهذا المعنى، فحركية الضمائر وتقلها في هذه المقاطع من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم في قوله "ذراعي"، عن طريق توظيف تقنية الالتفات، ما هو إلا تعبير عن اهتمام الشاعر بذاته والتصاقه بها، مفجرا من خلالها قضايا نفسية تعكس الحزن والإحساس بالاغتراب.

وفي نموذج آخر للشاعر صلاح بوسريف نقرأ ما يلي:

"سترى وأنت فارغ اليدين

أن وجهك الذي غسلته

بللته دموع الألم

فانحن قليلا جهة الناس".(3)

¹ - إدريس الملياني، زهرة الثلج، مرجع سابق، ص 7.

² - إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، المكتبة الوقفية، القاهرة، ط 3، 1996 ، ص 27.

³ - صلاح بوسريف، على إثر سماء، مرجع سابق، ص 21.

إن الملاحظ في هذه القصيدة هو مزج الشاعر بين ثلاث ضمائر: المخاطب والغائب، عن طريق الالتفات، مكسرا بذلك نظام الخطاب الواحد، والذي هدفه هو دعوة المتلقي لتتبع مسار القصيدة وتنشيط ذهنه. وبالتالي، يعثر القارئ على ضمير واحد في هذه القصيدة، ألا وهو ضمير المتكلم، ومضمر، وهو صوت الشاعر الذي جعل من القصيدة نصا يتميز بانسجام واضح.

ويظل الضمير المهمين مقارنة بباقي الضمائر هو ضمير المتكلم، الذي يستحوذ على نصوص أغلب الشعراء، نظرا لما له من ارتباط قوي بالذات المتكلمة والتعبير عنها بكل وضوح والانتساب إليها.

يقول الشاعر نور الدين حيمر السفيناني :

"هذا الشارع يعرفني

يعرفني شجر النارج

وهذا الباب العتيق

حين أطرقه

يلفحني الصمت

تفجأني طفولتي

خبأت ورداتها".⁽¹⁾

من خلال هذه المقاطع الشعرية يتبين لنا توظيف الشاعر لضمير واحد، وهو ضمير المتكلم، الذي يعكس الذات الكاتبة وسهرها التام على فعل الكتابة، بحيث لم يعمد الشاعر إلى استعارة ضمير آخر كضمير الغائب أو المخاطب، ولم يلتجئ إلى تقنيته التجريد "أو

¹- نور الدين حيمر السفيناني، قيثارة وقمر، مرجع سابق، ص 85.

الالتفات، وذلك حتى يظل بعيدا عن التصادم بين ذوات أخرى ويتمكن من السيطرة على المجال الدلالي الذي تتم عنه القصيدة، والذي يرغب في إيصاله إلى القارئ، وهو ارتباطه القوي بالمكان، وحينئذ إليه والانتساب إليه، معبرا عن هذا الاتصال بصوته الفردي كي يبلغ الرسالة الشعرية المنطوية على قيم إنسانية نبيلة كالاشتياق والألفة.

ث-توظيف الرموز في القصائد المغربية المعاصرة:

لم يعد الشاعر المغربي المعاصر يكثر بالرموز الشائعة في الشعر العربي، بل أصبح يميل إلى البحث عن رموز جديدة، شخصية وغير مستهلكة، يتخذ منها قناعه الخاص لبث رؤياه الشعرية؛ وهذا "لأن الرموز المستعارة أو المنقولة لا تعد رموزا، لأن الرمز ليس محاكاة بل رؤيا. والشاعر الحقيقي لا يختار رموزه اختيارا واعيا، لكن الرمز يفرض نفسه عليه كيانا حيا يستمد روحه من لاوعي الشاعر وتمنحه تجربته جسدا"⁽¹⁾.

ويحفل الشعر المغربي المعاصر بالرموز المستقاة من مختلف الحقول الدلالية، غير أن الرموز الطبيعية تشكل عوالم يلتقي فيها معظم الشعراء المغاربة الذين سنتناول قصائدهم في هذا الإطار. ومن أكثر الرموز شيوعا نجد: الظل، الماء، البحر، الشمس، الريح، العصفور، الطائر، الورد... والملاحظة الأولى أن هذه الرموز لا تستند في استعمالها إلى الموروث الشعري، بل تستنبط دلالاتها من أعماق الشاعر وتمتلئ بأحاسيسه ومشاعره.

فإذا تأملنا دواوين الشعراء المغاربة نجدها حافلة بالعديد من الرموز التي تتكرر في قصائدهم، وتشحن رؤاهم، حتى أن معانيها تصبح ملكا لهم. وسنقتصر في تحليلنا على رمزين فقط: رمز "الظل"، ورمز "الريح" نظرا لالتجاء الشعراء إلى توظيفهما بكثرة في أشعارهم، ولما لهما من دلالات فنية متنوعة.

¹- ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 6.

ويظهر هذا الاستعمال في أشعار محمد الميموني من خلال المقطعين التاليين:

"كيف لي أن أغادر منطقة الظل

دون اختراق اللهب".⁽¹⁾

"أعود اليوم للأمس المموه

أعود إلى التناسي

إلى ظل يخيط الليل بالليل".⁽²⁾

إن لفظة "الظل" تحتل أهمية خاصة عند الشاعر محمد الميموني، حيث وردت في جميع دواوينه وغطت معظم قصائده، كما احتلت عناوينها، بل تكررت في القصيدة الواحدة عدة مرات. وقد استعمل الميموني "الظل" بمدلولات استقاها من تجربته وعالمه الخاص، فعبر من خلاله عن النسيان والغياب والصمت. هكذا اكتسى "الظل" طاقة رمزية قوية في شعره، واستطاع بفعل تكراره في جميع أشعاره أن يكتسب مدلولاً خاصاً بعيداً عن الحقل الذي ينتمي إليه، وعن دلالاته المعجمية، بل اكتسب إحياءاً خاصاً مرتبطاً بذاتية الشاعر وخياله ورؤيته الذاتية.

وإذا كان الإحياء أهم خاصية في اللغة الشعرية، والذي يتم عبر الخيال كما أشرنا إلى ذلك سابقاً، فإن الرمز هو الظاهرة الفنية التي تمنحه قوة وثراء. فالرمز الإبداعي الفردي، على وجه الخصوص، يلعب دوراً حيوياً في الإشعاع الدلالي للغة، ويرتبط بتجربة الشاعر التي تمنحه معنى خاصاً. ولعل أهم الرموز اللغوية التي استأثرت باهتمام الشاعر هي التي تتخذ من الطبيعة منبعاً لها. وقد أثبتت القصيدة المغربية، في هذا الإطار، قدرتها على

¹ - محمد الميموني، قصيدة "دم يعرف"، ضمن ديوان طريق النهر، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2002، ص 194.

² - محمد الميموني، قصيدة "عودة"، ضمن ديوان طريق النهر، مرجع سابق، ص 167.

الابتكار والخلق، واستطاعت أن توائم بين الدلالات المتعددة الكامنة في مفردات الطبيعة وبين المعاني الفياضة في نفسية الشاعر.

يقول الشاعر عبد السلام الموساوي مخاطبا الظل:

"أيها الظل انتظرنِي

عند المنعطف

جنب السنديانة القديمة

فثمة قبيلة

لا تحتل التأجيل

وثمة أحلام

أخشى أن يتعطل خيطها".⁽¹⁾

يحضر مفهوم "الظل" عند الشاعر الموساوي كخلاص ومنقذ من الهموم والأحزان، فالشاعر يبدو من خلال هذه المقاطع الشعرية منهكا ومتعبا من واقع الحياة، لذلك استعمل أسلوب النداء المحذوف والمقصود "يا أيها الظل"، وكأنه ينادي رفيقا له كي يصطحبه إلى مكانه المعهود والقديم حيث الراحة والطمأنينة والأمان. وباعتبار "الظل" هو المساحة التي يحجب عنها الضوء، فقد التجأ الشاعر إليه رغبة منه في الهروب والتواري عن أنظار البشر، مصدر إزعاجه وقلقه. ورغم سخط الشاعر على واقعه الخارجي والهروب إلى حيث ينقطع النور، فهو ينشد من هذه العنمة انبعاث بصيص من النور/ الأمل الذي يبحث عنه في الظل/ الوحدة، ليحقق بذلك آماله وأحلامه.

¹ - عبد السلام الموساوي، من أي حزن يقدون هذا الوتر، مرجع سابق، ص 164.

إن توظيف الشاعر هنا " للظل " جعل منه رمزا شعريا إيجابيا رغم ارتباطه، في المفهوم العام، بالظلام والسواد والعتمة. وبهذا فهو، عند الموساوي، وسيلة للتحول من النفسية القلقة إلى نظرة أساسها تحقيق الأحلام. وبالتالي، أصبح هذا الرمز يوحى بشيء مختلف عما يعبر عنه في الأصل. وهو ما يعني أن الفاعلية التصويرية للرموز تغري الشعراء بجاذبيتها، خاصة إذا كان يتخللها موقف قادر على الإشارة الفكرية والانفعالية.

إلى جانب رمز "الظل"، نجد رمزا آخر في العديد من الأشعار، سواء في الشعر العربي أو الشعر المغربي، ألا وهو رمز "الريح". ويحمل هذا المفهوم معاني عديدة وشحنة جمالية يصعب تصنيفها في حقل واحد، إذ ينتقل في هذه الأشعار من حقل الطبيعة إلى الحقلين الديني والاجتماعي. ونلاحظ استعمال هذا الرمز في أشعار **وفاء العمراني**، التي تقول:

"أخيت تجديف الريح

رسوت في لجج الشرر

كأني الأمام".⁽¹⁾

"الريح لا يحضنها سوى الفضاء"

إن لفظة "الريح"، في شعر وفاء العمراني، اكتست دلالات خاصة حولتها إلى رمز خاص بها. فهي مادة مرئية وملموسة تصاحبها الشاعرة وتؤاخيها وكأنها وجدت فيها ذاتها التي لا تستقر أبدا، أو كأن الشاعرة تمارس الرحيل الأبدي تماما مثل الريح. ولأجل ذلك عبرت عن ضيقها بهذا العالم الذي لا يسع ذاتها وأحلامها.

وفي نموذج آخر نجد الشاعر **نور الدين حيمر السفيني** يقول في قصيدته "قبض الريح":

¹- وفاء العمراني، **فتنة الأقباص**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1997، ص 13.

"ليدي قبض الريح

رائحة الغمام

ولك الشمس

لك الظلال

.....

هاذي دمائي مشرعة

للريح

للآفاق

للليل الطويل

ليدي قبض الريح

رائحة الغمام".⁽¹⁾

نلاحظ في هذه المقاطع الشعرية توظيف الشاعر لمفهوم "الريح" بدءاً من العنوان "قبض الريح"، وهو تعبير عن قوة وعزيمة الشاعر وقدرته على مواجهة الصعاب، وهي قوة مشابهة لقوة "الريح"، لذلك ارتبط هذا المفهوم بذات الشاعر التي تعاني من واقع الحياة. إلا أنه، مع ذلك، متمكن من القبض والسيطرة على هذه المعاناة، فهو مستعد للمواجهة والصمود لأمد طويل، الشيء الذي جعله يكرر كلمة "القبض" مرات عديدة في القصيدة. إنه خطاب صريح من الشاعر للآخر الذي ينعم بالراحة والدفء، كما يظهر من خلال توظيف عبارتي "لك الشمس" و"لك الظلال" في مقابل إصرار ذات الشاعر على المواجهة حتى تحقيق حلمه

¹ - نور الدين حيمر السفياني، قيثارة وقمر، مرجع سابق، ص 20.

في الحياة. فتوظيف الشاعر لهذا الرمز لا يخرج عن دلالة توظيفه في الأعمال الأدبية القديمة، والتي كانت تربط عادة بين قوة الإنسان وقوة الريح، وتغيرات نفسية الإنسان بتغيير حركية الرياح.

وفي قصيدة "حروف" يقول نور الدين حيمر السفيناني:

"أتي.."

ألمم جرحا قصيا

وأقطف فكاهاة الضوء

وأشرع صدري

بعيدا...بعيدا

لعزف الرياح

لعطر الزنابق

لضوء الصباح".⁽¹⁾

ونجد في هذه المقاطع أن الشاعر قد وظف مفهوم "الريح" لكن بصيغة الجمع "الرياح". وتوظيف مفهوم «الرياح» بمعنى الجمع مختلف عن توظيفه بصيغة المفرد، مما يعني أن توظيف الجمع مرتبط بأصداء ونغمات منبعثة من أمل الشاعر ونفسيته التواقية إلى التغيير مع حركة الرياح. إنها الرغبة في التجدد، أي الانبعاث والتحول. فالرياح، أو الريح، لها دلالات تختلف من سياق لآخر، لتعبر بصدق عن معاناة أو فرح الإنسان. مما يعني أن الشاعر المغربي المعاصر له القدرة على تطويع رموزه بالكيفية التي تلائم نفسيته وحالته الوجدانية.

¹ - نور الدين حيمر السفيناني، قيثارة وقمر، مرجع سابق، ص 12.

1- الرمز الديني:

تتخذ دواوين الشعراء المغاربة المعاصرين بكثير من مظاهر استلهاهم النص القرآني والرمز الأسطوري ضمن أشكال عديدة وتركيبات فنية فريدة، وضمن رؤيا شعرية حدائثة متنوعة الأساليب والأبعاد، خاصة وأن الشاعر لا يمكن أن يكون حدائثا حقا إن لم يكن لديه اطلاع واسع بالموروث الثقافي، والتاريخي، والديني، والأدبي .

ويمكن اعتبار النص الديني، وخاصة القرآني منه، خير نموذج يتمثله الشاعر بشكل مباشر، لما له من دور أساسي في خلق شعرية النص، وكذا إضفاء قيم الجمال عليه. ومن أمثلة ذلك قصيدة "ورقة من فاس" للشاعر جمال بوطيب:

"فاس هزي إليك

بجذع الأبجدية

تساقط عليك حروفا".⁽¹⁾

من خلال بنية الأسلوب وتركيب جمل هذا المقطع الشعري، استطاع الشاعر أن يتمثل آية قرآنية من سورة "مريم"، وذلك في قوله عز وجل: "وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا"⁽²⁾ (الآية 24).

إن الشاعر، في توظيفه لهذا النص القرآني، نجده اعتمد التناص الأسلوبي من خلال استحضار لغة القرآن الكريم، ومنحها بنية شكلية جديدة مع الحفاظ على البنية الدلالية، وإخضاع النص إلى نفس السياق، عن طريق مقابلة سياقية متوازنة: "هزي إليك بجذع الأبجدية تساقط عليك حروفا/ هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا". ونلمس من خلال هذه المقابلة بين النص الشعري والآية القرآنية استخدام الشاعر للتناص بجميع أنواعه:

¹ - جمال بوطيب، أوراق الوجد الخفية، مرجع سابق، ص 5.

² - سورة مريم، الآية 24.

تتأصل على مستوى اللفظ "المفرد"، ومستوى "الجملة"، ومستوى "القصة". وهذا يؤكد تعامل الشاعر مع النص القرآني بطريقة متميزة وتشبعه بالثقافة الدينية. ومن خلال حفاظ الشاعر على بنية اللغة، فهو يضفي قوة جمالية على النص الشعري من جهة، ويفسح المجال أمام التفاعل الواعي بين خطابين من جهة ثانية: خطاب شعري و آخر قرآني، وذلك بالحفاظ على الجانب الدلالي لهذا الخطاب مع تفسير بنيته الأسلوبية وجعله يتعايش مع بنية أسلوبية جديدة، وهو تعايش يجعل النص الموظف يكتسب شعبية قوية داخل المتن الشعري.

أما من حيث دلالة هذا الرمز، فقد استحضره الشاعر لما له من تشابه وتقاطع في المواقف، وتماثل على الأثر النفسي، فعملية الهز والحركة هي عملية إيجابية ومثمرة ينتج عنها التساقط؛ وهو رمز استعان به شاعرنا لأنه مكثف بالأبعاد الرمزية المحيلة على الأمل، والانتصار على اليأس والفنوط في أشد الأوقات.

بالإضافة إلى التناص على مستوى الألفاظ والجمال، نصادف نوعاً آخر من التناص، ألا وهو التناص على مستوى الصور البلاغية. يقول الشاعر محمد السرغيني :

"وهنت عظام الأرض واشتعلت رؤوس جبالها بالشيب".⁽¹⁾

فهذا تناص مع قوله تعالى في سورة "مريم": " كهيعص، ذكر رحمة ربك عبده زكرياء، إذ نادى ربه نداء خفياً، قال ربي إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً ولم أكن بدعائك رب شقياً"⁽²⁾ (الآية 4).

فالشاعر هنا تجاوز في توظيفه للنص القرآني الألفاظ والجمال والقصص، وركز على الجانب البياني للقرآن نظراً لقوة فصاحته من حيث تصوير المعاني بشكل دقيق، ولما تحمله هذه الآية، على وجه الخصوص، من صور بلاغية إعجازية تثير دهشة وإعجاب الشعراء والنقاد سواء في العصر القديم أو الحديث، "إذ يعد الناقد العربي القديم أول من تنبه إلى

¹ - محمد السرغيني، قصيدة "استهلال أخير"، ضمن ديوان الكائن السبني، منشورات السفير، مكناس، 1992، ص 67.
² - سورة مريم، الآية 4.

بلاغتها، محلا تصويرها تحليلا أسلوبيا وبيانيا، ومؤولا إياها تأويلا نحويا وبلاغيا ودلاليا⁽¹⁾. إلا أن الشاعر محمد السرغيني تعامل مع هذه الآية تعاملًا خاصًا، حيث اعتمد على تناص الصورة البلاغية فقط دون أن يفصح عن الشخصية الأصلية للنص القرآني.

إن ما يميز توظيف الرموز في شعر السرغيني هو طغيان الغموض، الشيء الذي يدفع بالقارئ إلى استخدام ذكائه للربط بين الصور. فالأمر يتعلق بتصوير فني متعال عن الصور العادية رغبة في تغذية روحه الشعرية وإغناء عالمه الإبداعي على مستوى بناء النص. ويرجع هذا الاهتمام إلى تأثر الشاعر وإعجابه بالبيان القرآني الناتج عن طول معاشرته للذكر الكريم قراءة وسمعا.

2- الرمز الأسطوري:

في البداية، ينبغي التأكيد على كون استخدام الأسطورة في المتن الشعري المغربي المعاصر لم يقتصر على توظيفها بالنمط التقليدي، كأن ترد الأسماء والأماكن الأسطورية حرفيا في النصوص الشعرية، وإنما أصبحت الأساطير ترد عبارة عن تشكيلات محلية يحاول من خلالها الشاعر المغربي أن يخلق من أسطوره اللون المحلي الذي يلائم طبيعته الفكرية والنفسية، ومن تم إخضاعها لسياق النص، مما يصعب معه إرجاعها إلى مصدرها الأصلي. بهذا المعنى، انتقلت الأسطورة في الشعر من الاستعمال المباشر لدلالاتها الأولى، إلى الاستعمال الرمزي لها بإضفاء تجربة الشاعر الذاتية على عالمها، وهذا ما يزيد من فاعليتها.

وتكتسب الأسطورة قيمتها الفعلية من انفتاح زمنها وقدرتها على الحركة والتجدد. فرغم وقوعها -حسب المخيلة الشعبية- في زمن بعيد، إلا أنها قادرة على تفسير الحاضر والمستقبل أيضا، وهي بهذا المعنى تتجرد من خاصية الزمن التاريخي لترتدي لغة اللحم

¹- يحيى عمارة، مرجعيات الشعر العربي المعاصر بالمغرب، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2018، ص 91.

والشعر حيث تتم علاقات لامنتظية. فكل من الشعر والأسطورة يلتقيان في خروجهما عن المعتاد والمألوف ليضيفا طابع الغموض والدهشة على التجربة الإنسانية. ومما يزيد من ثراء الأسطورة وقوة تأثيرها في الشعر تنوع منابعها، من الدين، والميثولوجيا الإغريقية، والتراث الشعبي.

وتشكل العجائبية والغرائبية عالم الأسطورة، حيث يجد الخيال المجال الفسيح كي يذهب بالمتلقي إلى حيث لا مكان للعقل والمنطق. ورغم ذلك، فهذا العالم يمثل مواقف تستدعي التأمل الفكري، ولأجل هذا أصبح ملاذا للشاعر المعاصر، الذي لم يعد يقوى على تفسير الواقع الذي يحيط به، فيلجأ إلى الأسطورة لينهل من طاقتها الإيحائية الخارقة. وهو في ذلك لا يركز عليها في حد ذاتها، بل يستعير منها رموزها التي لا يستطيع من خلالها تحقيق الفعل الشعري. وهكذا ظهرت مجموعة من الرموز الأسطورية في الشعر العربي الحديث والمعاصر بدءاً من السياب، والبياتي، وأدونيس، وغيرهم من الشعراء المعاصرين.

ومن الشعراء المغاربة الذين وظفوا الأساطير في أشعارهم نجد محمد بنيس، محمد السرغيني، محمد علي الرياوي، إدريس الملياني، محمد الميموني، وغيرهم كثير.

يقول إدريس الملياني:

"هل أنا حقا

كما زعموا

غريب الوجه واليد واللسان،

أموت ثم أقوم

كالعنقاء،

مفترشا وملتحفا رمادي

مستجيري

من الرمضاء،

أنهض طائرا، حرا،

طليقا

كالقطا، وأشب نارا

في سمائي،

ليس لي غيري

رفيقا،

أنتمي لي،

وحيدا، كالسمندل،

في انطفائي

وانقادي..."(1).

إن استدعاء الشاعر لطائر السمندل وتوظيفه في أشعاره يرجع بالأساس لما يحمله هذا الرمز الأسطوري من دلالات يتقاطع فيها مع شاعرنا، باعتبار السمندل طائرا ناريا يحترق حتى يصير رمادا بإرادته ليعود للحياة من جديد. وهنا يكمن وجه الشبه بين السمندل والشاعر من حيث الدلالة، فكلاهما يتميزان بقوة الإرادة والتحدي والانبعاث من جديد. فالشاعر، رغم وحدته ومعاناته نتيجة الغربة وشعوره باللائنتماء جراء تخلي من صاحبهم، وعاهدوه على نفس الأحلام من أبناء جيله، وتركوه وحيدا يتكبد معاناته الفردية والجماعية،

¹ - إدريس الملياني، نشيد السمندل، شرق غرب للنشر، بيروت، 2009، ص 61.

إلا أنه تسلح بإرادة قوية جعلت من هذه المعاناة لحظة إشراق حياة جديدة، ليعلن للآخر شارة النصر والسير نحو الأمل.

إن غاية الشاعر من وراء توظيفه للأسطورة ليست في صميمها إلا ترسيخا لحتمية الانبعاث التي يعكس بها صورة الواقع المتردي، فهو يصور الهزائم والتخلف والقمع والاضطهاد، مع الإحساس بالوحدة والألم. وهذا ما جعل القصيدة المغربية المعاصرة تلبى حاجة ذاتية ملحة في تفجير الواقع وتصويره أحسن تصوير. فكانت البداية مع الرمز الأسطوري، لينتقل بعد ذلك الشاعر ليجعل ذاته المبدعة أسطورة حقيقية تدع من قاموسها الخاص رموزا ذاتية تطبع مسيرته ببصمة متميزة.

ومن بين الأساطير التي احتلت مكانة بارزة في القصيدة المغربية هناك أسطورة السندباد، الذي لم يعد مجرد رحالة يجوب البحر ويجابه الصعوبات والأهوال، بل خرج من حقله الدلالي القديم ليقترح الواقع المغربي وينغمس في القصيدة المغربية.

يقول محمد الميموني في هذا الإطار:

"صمتا

فإن السندباد عاد

ببضع كلمات

ومناقب

بعض كلامه

له ظلال كالتلال

وبعضه

له شعاع ثاقب

وبعضه

يطفو على الهواء

كريشة من طائر

وبعضه طلاس

تعيد للبحارة الغرقى في اليم

سالف الحياة

وبوصلة النجمة القطبية.

يتيه السندباد

في شعاب كلماته"⁽¹⁾.

إن توظيف الشاعر للسندباد هنا، باعتباره رمزا أسطوريا، يرجع إلى رغبة الميموني في تجسيد شخصية الشاعر بصفة عامة. فهو يستفيد من إحياءات الحكاية الأسطورية ويرى في صفات السندباد القائمة على البحث، والاكتشاف ومقارعة الأهوال وتجاوز الصعاب، مرآة لشخصية الشاعر الذي يمضي في حياته محاولا الوصول إلى الحقيقة، ويصادف في سبيل ذلك عراقيل وصعوبات لا تثنيه عن المضي في طريقه. وسندباد الميموني لم يحضر من رحلته الكنوز والجواهر، لقد عاد ببضع كلمات فقط، وهذا كل ما يملكه الشاعر. ولكنها كلمات متنوعة: منها القوي والضعيف والواقعي والخيالي والغامض. وهذه إشارة رمزية لإظهار كون رحلة الشاعر في عالم الكتابة ليست بالأمر السهل، بل تقتضي مغامرة كمغامرة السندباد من أجل الإتيان بالجديد والفريد والتميز. فما هو السندباد يعود بعد أن أضناه البحث عن كلام كالظلال. وإذا كانت الظلال تتحرك وتمتد لتذوب في النهاية، فإن ظلال

¹ - محمد الميموني، قصيدة "بداية الأيام"، ضمن ديوان شجر خفي الظل، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 231.

كلامه ثابتة لا تتحرك ولا تتلاشى، بل تظل قائمة في مكانها كالتلال، في إشارة من الشاعر إلى خلود القصائد المتولدة عن معاناة حقيقية ونضج فني. ويستمر الميموني في استعراض حقائق السندباد الحافلة بجواهر الكلام وصدفاته، وهكذا يعود السندباد أيضا بكلام قوي ونافذ كالشعاع وبأخر لطيف وخفيف (كريشة من طائر). ويستغل الميموني كل الإيحاءات الممكنة في أسطورة السندباد ليشكل منها رؤياه الشعرية القائمة على تجربته الخاصة. لذلك نجد مكونات أسطورة السندباد قائمة في هذه القصيدة (العودة، الكنوز، البحارة، الغرقى، البحر، البوصلة، النجمة القطبية، المعجزات).

إلا أن رمز السندباد عند بعض الشعراء المعاصرين لا يظهر بدلالاته الأصلية، بل يتخذ بعدا يُستشف من معنى الكلام. وهذا ما نجده عند الشاعر **محمد علي الرباوي** في ديوانه **من مكابدات السندباد المغربي**. يقول هذا الشاعر مخاطبا والده "السندباد المغربي":

"اهجر

لا

لا هجرة بعد الفتح الميمون

عظيم أنت و أنت هنا تثبت في أرضك

كالنخل الواقف في الصحراء

وكالمح السارح في البحر

وكالحب النابض في قلب المجنون

عظيم أنت وأنت تعد

الزاد لغربتك الكبرى

هل بشرت أن الفجر على الأبواب".⁽¹⁾

وتعكس مخاطبة الشاعر لوالده (السندباد المغربي) في هذه القصيدة دعوته لعدم هجرة بلده والابتعاد عن الأهل نظرا لقساوة الغربة. كما يشيد أيضا بالأعمال والمغامرات التي كابدها في هذه الحياة، والتي واجهها بكل عزيمة وصبر، مشبها صموده وشموخه بالنخلة التي تتجذر في رمال الصحراء رغم قساوة المناخ، إلا أن الأمل لا يلبث أن ينبعث من قلبها. لقد وظف محمد علي الرباوي أسطورة السندباد في شعره، معتمدا على كل الإيحاءات الممكنة التي تدل على هذا الرمز الأسطوري، ليشكل منها رؤياه الشعرية القائمة على تجربته الخاصة. لذلك نجد مكونات أسطورة السندباد قائمة في هذه القصيدة من خلال استعمال الكلمات التالية: الهجر، البحر، الزاد، الغربة الكبرى، الصحراء، النخل... ومن حيث دلالة توظيف هذا الرمز، نجد سندباد شاعرنا مختلفا عما ألفناه في أسطورة السندباد الخيالية، الذي يطوف ويجوب البلدان لكي يأتي محملا بالكنوز والثروات. أما في القصيدة فإنه يرتحل عبر البلاد المغربية وخارجها دون أن يحصل إلا على المعاناة، وفي نهاية المطاف يموت في بلد يفتقر حتى لثقافة الاعتراف.

وعلى ضوء ما سبق، يمكن التأكيد على أن الشاعر المغربي المعاصر لم يستغن عن الرموز في أشعاره نظرا لدورها البارز في تصوير التجربة الإنسانية، وإثراء النص الشعري، وفتح أبواب التأويل على آفاق أخرى اعتمادا على الطاقات الإيحائية للرموز. فاهتمامه بطبيعة هذه الأخيرة، وانتقاؤه لها، وتسخيره إياها هي أدلة على وعيه بأهميتها، أخذا بعين الاعتبار تعددها، فمنها ما هو محلي، وما هو قومي، وما هو عالمي.

¹ - محمد علي الرباوي، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2011.

المبحث الثالث:
التشكيل الإيقاعي والصور النغمية

أ-بنية الإيقاع الصوتي:

لقد قلنا سابقا إن الإيقاع أكبر من العروض ومساحته شاسعة، يتداخل فيها الوزن والقافية والأصوات وما يقدمه التكرار من غنى، وذلك راجع بالأساس إلى الدوال التي ينبنى عليها الشعر المعاصر، و ما رسمته الحداثة الشعرية بتخطيها للمنظور القديم واقتراح بديل جديد يحدد ماهية الشعرية المعاصرة.

في هذا الصدد، اقتحم النص الشعري المخاطر والمهاوي لتجسيد رؤيته ومبتغاه. وسيكون لعنصر الإيقاع دور بارز في إضفاء الطابع الشعري على القصيدة وعزلها، إن صح التعبير، عما هو سردي ونثري.

وبهذا الشكل، تعلن القصيدة المغربية المعاصرة انتماءها إلى جغرافية واسعة الحدود، يكون السفر فيها فاتنا، وذلك لمعرفة دواليب اللغة الشعرية المسكونة بتجاوز المبتذل وممارسة كتابة جديدة يتعانق فيها اللغوي والبلاغي والإيقاعي من أجل تحقيق المتعة التي تتوخاها الرسالة الشعرية الإبداعية.

ولقد تعددت أنواع الإيقاع وتنوعت ما بين التراكم الصوتي، وتكرار الحروف/ الأصوات، والألفاظ، والعبارات/ الجمل، وصور نغمية اعتمادا على الجنس والتوازي بمختلف أنواعه.

1- التراكم الصوتي:

يعتبر الإيقاع الصوتي إيقاعا يرتكز على الجانب الصوتي للمفردات، وعلى كثرة القوافي، مما يصرف ذهن المتلقي عن باقي المكونات الأخرى للنص الشعري. وهذا النوع من الإيقاع يساعد كثيرا على عملية الإلقاء التي تلعب فيها الصوتيات والتقفيات جانبا أساسيا، حيث يتم التأثير على المتلقي عبر رفع الصوت وخفضه، بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخاءه.

ويمكن، في هذا السياق، تقديم نموذجين شعريين يكشفان طبيعة الإيقاع الصوتي بشكل واضح، وهما للشاعرين نور الدين حيمر السفيناني وعبد السلام الموساوي.

يقول نور الدين حيمر السفيناني:

"ألمم جرحا قصيا

وأقطف فكاها الضوء

أقطف نجما خفيا

وأشرع صدري

لعزف الرياح

لعطر الزنايق

لضوء الصباح".⁽¹⁾

إن توالي القوافي في هذه القصيدة وتنوعها ساهم كثيرا في إضفاء طابع خاص على الجانب الصوتي، فالقافية الأولى المنتهية بصوت الياء الممدودة "قصيا- خفيا" والثانية التي تنتهي بصوت الحاء "الرياح-الصباح" تشتركان في زيادة معدلات الطاقة الصوتية في القصيدة، وتشكيل الإيقاع الصوتي الذي تنهض عليه.

أما المقطع الثاني، وهو للشاعر عبد السلام الموساوي، من قصيدته "جسدي واحد والساكنون ألوف"، فيقول:

"تسكنني فلول مهزومة

طنين النحل في عبير الأقحوان

يبارق الفراش في خمائل الألوان

عناقيد الخمر المعقودة في الأفنان

¹- نور الدين حيمر السفيناني، قيتارة وقمر، مرجع سابق، ص 12.

عينا الشمس على ما تقترف الشفتان".⁽¹⁾

إن الزخم التقفوي الذي يطغى على هذه المقاطع الشعرية أكسبها إيقاعا صوتيا ساهم في زيادة طاقة الأصوات داخل النص، والمتجلية في تنوع قوافيها "أقحوان-ألوان-أفنان-شفتان". هذا التناسق الصوتي في إيقاع القصيدة أضفى دلالات جديدة على النص الشعري، وأصبح من خلالها الوزن أحد الوسائل الذكية التي تمكن القارئ من استخراج ما يعتمل في نفس الشاعر من دلالات عجزت عن إبلاغها الألفاظ.

والنص الشعري، من منظور التداخل الوظيفي بين الإيقاع والدلالة، هو تركيب إيقاعي تتشابك فيه مؤثرات عديدة، يتفاعل معها المتلقي وهو يستنبط المعنى الكامن بداخلها، ذلك لأن "معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات"⁽²⁾.

2- تكرار الحروف/الأصوات

يتم من خلال تكرار حرف في بنية الكلمات، وكذلك من خلال مراكمة الصوائت القصيرة والطويلة وتوزيعها بطريقة معينة داخل الأسطر الشعرية ضمن مقطع محدد، أو عبر جميع مقاطع النص، بأحجام وأشكال مختلفة في سياق مقصدية دلالية رمزية، انطلاقا من توظيف القيمة التعبيرية لأصوات اللغة النابعة من خصائصها الفيزيائية والسمعية، كما هو الشأن في نص "المحارة الحاضنة" للشاعرة **وفاء العمراني**، الذي راكمت فيه صوت الصاد وحروف المد كصوائت طويلة، تقول:

"صافية حيال الألم الرابض

¹ - عبد السلام الموساوي، من أي حزن يقدون هذا الألم، ص 124.

² - أرشيبالد ما كليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.

عند عشب الذاكرة

صافية حيال الوقت الجارح

صيغ الأفول

والشمس الهاربة" (1).

إن تكرار صوت "الصاد" والمدود الطويلة يشكلان نسيج القصيدة التي أخذنا منها هذا المقطع، فتكرار هذا الصوت ومصاحبته للمد الطويل أشبه بترجيع الصدى في أذن السامع، مما يمنحه جرسا موسيقيا يوحي للقارئ بالإحساس الذي يمتلكه الشاعر.

ومن نماذج تكرار الأصوات أيضا نجد مقطعا للشاعر عبد السلام الموساوي، الذي يتكرر فيه حرف "القاف"، حيث يقول:

"يا بستاني الممعن في الأخضر

وريقة...وريقة كنت تسقط

وثمة تبقى

من يختار العشق طريقا

ليس له سوى أن يشقى

يا قبوري المحفور جنب الدفلى بالأمس...

أيها الرقيب الذي يتبعني كنجسي

أخبرني كم قطرة دم يسكبها

جسدي المحنط في ثياب العرس

¹- وفاء العمراني، "المحارة الحاضنة"، مجلة الثقافة المغربية، عدد 17، أكتوبر 2000، ص 163.

حتى لا يقتلني عرسي؟".⁽¹⁾

إن تكرار الشاعر لحرف "القاف"، والذي يعد من حروف الإطباق، يمنح تفخيما موسيقيا للقصيدة وقيمة جمالية لكلماتها. ولعل الشاعر، في تكراره لهذا الصامت عدة مرات، يعبر بنوع من الإلحاح عن شعور نابع من رغبته الذاتية في إبراز قوة الحدث ووقعه على نفسيته. فالالتجاء إلى صوامت الإطباق يعد من جهة تعبيراً عن حالة نفسية يود الشاعر إيصالها لقارئه، ومن جهة أخرى وسيلة لتحقيق وحدة صوتية متناغمة ومنسجمة، تكتسب من خلالها القصيدة قيمة جمالية عبر جرسها المميز.

3- تكرار الألفاظ:

يعتبر تكرار الكلمة أشد تأثيراً من تكرار الأصوات، لأنه يُكسب القصيدة تماسكا ووحدة على مستوى بنائها؛ كما أن الكلمة المكررة، عندما تشكل محور التجربة الشعرية وأساس بنية القصيدة، تصبح بقية العناصر اللغوية مجرد ملحقات لتعميق الإحساس، بما تفرزه تلك الكلمة من دلالة. ومن نماذج تكرار الألفاظ نستشهد ببعض المقاطع للشاعر محمد بنيس، الذي يقول:

"يهيئ يومه لرصاصة"

ورصاص

جمع رصاص

هل يصلح موته".⁽²⁾

¹ - عبد السلام الموساي، قصيدة "تعويذات لفتح الباب الكبير"، سقفوف المجاز، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999، ص 12.

² - محمد بنيس، قصيدة "موسم الطريقة"، ضمن ديوان مواسم الشرق، الأعمال الكاملة، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، 2002، ص 345.

يكرر الشاعر كلمة بعينها "رصاصة"، مع تغيير طفيف في البنية الصرفية (رصاص)، وهو تكرر يقصد الشاعر من ورائه التركيز على كلمة "رصاصة" دلالة وإيقاعاً، فتبدو الصورة صاخبة بطلقات نارياً متكررة، لتؤكد أن صوت الرصاص هو المهيمن على الأفق السمعي. وقبل أن تنطلق الرصاصات الواحدة تلو الأخرى، يكون المفعول به الرابط خلف الفاعل في فعل "يهيئ"، وذلك بالاستعداد للرصاصات التي ستستقر في صدره لكونه مستهدفاً بها. كما يحيل تكرر كلمة "رصاصة" على حجم صورة الموت التي يكون الرصاص سبباً فيها.

ومن نماذج تكرر الكلمة نجد مقطعا للشاعر صلاح بوسريف في قصيدة "فاكهة الليل"، حيث يقول:

"الليل يغسل وجه النهار

ويمحو

ضحكات الأزقة والشوارع

الليل سرير من سواد

وفاكهة محرمة

الليل حقيقة ترتدي حجاب الحلم

فمن يشتهي فاكهة الليل

ومن يرتدي حجاب الحلم؟".⁽¹⁾

¹ - صلاح بوسريف، فاكهة الليل، مرجع سابق، ص 98.

فمن خلال تكرار كلمتي "الليل" و"الحلم" يحاول الشاعر إشراك المتلقي في ذلك الجو الانفعالي الذي يتركه الليل والحلم على نفسيته. لهذا، فهذا التكرار يساهم في خلق إيقاع داخلي، كما يساهم أيضا في خلق جو انفعالي على المستوى الدلالي.

ومن أنواع التكرار اللافت للانتباه، والذي يضطلع بمهمة إيقاعية قوية تؤثر في الجانب الدلالي، هناك التكرار التأكيدي. ومن أجل تبيانته ندرج هنا قصيدة للشاعر جمال بوطيب في ديوانه **سنايك العشق**:

"قبلة واحده

تعرج بالشفاه التي رسمتها

شهقة شهقة

إلى روضة خالدة

إلى روضة شاهدة".⁽¹⁾

إن توظيف الشاعر للتكرار التأكيدي من خلال تكراره لكلمة واحدة "شهقة" مرتين في السطر الواحد هدفه إلزام القارئ بوقفه شعرية تأملية، وإبراز قوة وعظمة الحدث. فهذا التكرار يوحي للقارئ بكلمة مرادفة "الموت"، إلا أنه يستدرك هذا الفهم عندما يربطه بكلمتي "القبلة" و"الخلود"؛ وهو ما يعني أن الموت الذي يقصده الشاعر هو موت مختلف عن الموت الحقيقي، إنه موت بطعم آخر، تطغى عليه اللذة والمتعة، حيث ملامسة الشفاه والانتقال إلى عالم الازدهاء والخلود العشقي الأبدي. كما يتوخى من خلاله الشاعر إقناع قارئه بالحقيقة التي توصل إليها، وهي حقيقة الارتقاء من الشيء المجرد إلى ما هو محسوس، والوصول إلى لذة الخلود، وكشف الحجاب، ليلاصق الحقيقة ويستشعرها معه. هذا من حيث وظيفة

¹ - جمال بوطيب، سنايك العشق، مرجع سابق، ص19.

التكرار وخدمته للجانب الدلالي، أما من حيث خدمة التكرار للجانب الإيقاعي فيتجلى في اعتماد الشاعر أيضا على تكرار التماثل، وذلك من خلال موازنة بين مقطعين: روضة خالدة/ روضة شاهقة. هذا التنويع الهندسي يساهم في إعطاء العين فرصة لإدراك الترابط بين الجوانب الإيقاعية والصرفية والنحوية كي يتحقق الترابط المعنوي للقصيدة. وعليه، سيعد التكرار التماثلي مزية إيقاعية تقوم بتقوية نغم القصيدة وإعطائها أبعادا جمالية ما كان لها أن تتحقق لولا هذا التوزيع الهندسي.

4- تكرار الجملة/المقطع:

يتجلى هذا التكرار من خلال التوكيد على جملة أو مقطع بأكمله، إما أن يكون هذا التكرار في بداية النص من أجل توجيه نفسية المتلقي، أو داخل النص. وقد يكون بصيغ متعددة، وذلك من أجل بلوغ حالة شعرية معينة في النص. لذلك يعمد الشاعر إلى تكثيف المعنى وتقويته بألوان معينة من صيغ التأثير. في هذا السياق، نجد الشاعرة وفاء العمراني تكرر كلمة "عابرة" ثلاث مرات في هذا المقطع الشعري:

"وحمى هي المسافة

والنبض انجدار في الرحيل

عابرة في الزمان

عابرة في المكان

عابرة في المابين

ولا من يطرح العبور عني".⁽¹⁾

¹ - وفاء العمراني، نص "أوراق الشمس"، أنين الأعلى، مرجع سابق، ص 6-7.

فتكرار كلمة "عابرة" منح لهذا المقطع إيقاعا شعريا، كما جاء ليؤكد المعنى، وليجعل القارئ يركز على هذه الكلمة ليتساءل عن اهتمام الشاعر بها. وبذلك، فإن التكرار يمتلك وظيفة إيقاعية وأخرى تأثيرية، لأنه يساهم في نقل الانفعالات من المبدع إلى المتلقي.

وفي نموذج آخر لهذا النوع من التكرار، نجد الشاعر إدريس الملياني يكرر سطرا شعريا أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا أساسيا ومركزيا من محاور القصيدة. يقول هذا الشاعر:

"عندما تذكرين

أرى

البرتقال الحزين

سائحا

.....

هو البرتقال الحزين

أنكرته بلاد قصية

أذاقته مر الهوان

.....

هو البرتقال الحزين

تراه العيون

فيحمر من خجل

..... هو البرتقال الحزين

الذي مات حيا

وأحيته حبا عيون.

.....

أنا البرتقال الحزين

وأنت الشفاه الشهية

أحبك حتى الجنون

أنا البرتقال الحزين" (1).

إن تكرار السطر الشعري "البرتقال الحزين" ست مرات في هذا النص منح الإيقاع شكلا موسيقيا قويا وخصوصا. ويتجلى هذا الإيقاع في التكرار المطرد للزامة التي تخترق القصيدة بين الفينة والأخرى، وتشكل نبضها الحي. فالشاعر -هنا- يتكئ على القافية من خلال حرف الروي "النون" وحركته "السكون" ليراكم إيقاعا صوتيا مكثفا يشيع في النص مناخا محددًا. ويستهدف الشاعر من خلال تكرار هذا السطر خلق جو عام في القصيدة يتماهى فيه الصوتي بالدلالي.

بالإضافة إلى هذا، لا تخضع جملة "البرتقال الحزين" في توظيفها لصيغة واحدة، بل يجعلها الشاعر في المقاطع الخمسة مختلفة عن المقطع الأخير، فنحن نلاحظ أنها تتحول من التعميم إلى التخصيص، ومن الحديث عن "البرتقال الحزين" الغير محدد إلى برتقال معلوم ومخصوص، وهو الشاعر: "أنا البرتقال الحزين". إن هذا التدرج من التعميم إلى التخصيص يطل أيضا التدرج والتحول في دلالة النص مع الحفاظ على اتساقه الإيقاعي.

¹ - إدريس الملياني، زهرة الثلج، مرجع سابق، ص ص 23-25-27-28.

وبهذا تعلن القصيدة المغربية المعاصرة خروجها عن النمط المعهود في ربط السابق باللاحق، وذلك بغية إعطاء السطر الشعري قوانين جديدة تحطم تلك المتعارف عليها. وعليه، سيعمل السطر الشعري على إعادة تركيب البناء المعماري للقصيدة المغربية المعاصرة.

وبالتالي، يمكن القول بأن التكرار، بجميع أصنافه، يؤدي دورا وظيفيا في القصيدة سواء على المستوى الدلالي أو الإيقاعي، كما أنه يعد مكونا أساسيا في تشكيلها، ويساهم مساهمة فعالة في تغذية الجانب الموسيقي ورسم إيقاعه. وهذا يبين إدراك الشاعر المغربي المعاصر لأهمية المكون الإيقاعي في الشعر، ودوره في جذب انتباه المتلقي وانتزاع إعجابه. إن الموسيقى الداخلية للقائد الشعرية لا تتحقق إلا بتوظيف الصور النغمية، مثل الجناس والترصيع وغيرهما، والتي تعطي للقصيدة رنة موسيقية خاصة. وسنقتصر هنا على الجناس باعتباره أشد قوة في خلق الصورة النغمية، هذا الجناس الذي اهتمت به البلاغة العربية القديمة، واستفادت منه البلاغة الحديثة، واحتفت به في قصائدها نظرا لتأثيره المتميز.

يقول الشاعر محمد الحبيب الفرقاني:

"وسافرت في لجة من عرق

وأجنحة من ورق

لأغسل إبط المآذن

عند الصلاة

لا غرس كمشة ريح بإذن الغلاة"⁽¹⁾.

¹ - محمد الحبيب الفرقاني، دخان من الأزمنة المحترقة، مرجع سابق، ص 94.

نلاحظ حضور الجناس في هذا المقطع الشعري، بالإضافة إلى القافية التي تحضر عند الشعراء المنتمين إلى تلك المرحلة الأولى في تاريخ القصيدة المغربية المعاصرة. ورغم عدم الالتزام بهذه القوافي، كما كان الشأن سابقا في القصيدة العمودية، فهي لازالت حاضرة باعتبارها صورة نغمية مرتبطة بالموسيقى الداخلية للقصيدة.

5- نظام التوازي:

يعتبر مفهوم "التوازي" من المفاهيم النقدية الجديدة التي نالت حظا كبيرا في الدراسات الشعرية المعاصرة. أما في البلاغة العربية، فقد احتل التوازي موضعا هاما في العديد من الكتب، من بينها **المترع البديع في تجنيس أساليب البديع** لأبي محمد القاسم السجلماسي. وقد ورد فيه مفهوم قريب من التوازي، وهو "التكرير"، الذي يقصد به إعادة اللفظ أو تكراره، وكذا التوازن بين الأفعال. وإذا كان البلاغيون العرب قد وسعوا مفهوم التكرير ليشمل الشعر والنثر، فإن النظريات الشعرية المعاصرة حصرته في الخطاب الشعري.

وقد نقل هذا المفهوم من المجال الهندسي كما نقلت العديد من المفاهيم الرياضية والعلمية إلى الميدان النقدي. وتكاد تجمع المعاجم اللغوية والمصطلحية، وكذا المعاجم التاريخية للأدب، على تعريف موحد للتوازي، يتمثل في "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية".

وبناء على هذا التعريف، فإن التوازي يشمل العناصر الصوتية والتركييبية والدلالية، وهي نفس العناصر التي تناولها الدكتور محمد مفتاح في كتابه **تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص**.

والتوازي، في رأي "جان مولينو" و"جوال كارد تامين"، ذو طبيعة مورفو تركيبية، ويتحقق بتكرار صيغ وتراكيب متماثلة في بنيتها النحوية والصرفية، وفي الطول والمسافة الزمنية، وأيضا في طبيعتها التنغيمية. ويؤكد الدكتور محمد الكنوني أن التوازي يتضمن خاصيتين

متلازمتين: "أولاً، إنه عبارة عن علاقة تماثل -تتم على مستوى أو مستويات لسانية- بين طرفين أو أكثر. ثانياً، إن العلاقة القائمة بين هذين الطرفين تتبني على مبدأين هما التشابه والتضاد مادام كل طرف يحتفظ رغم التشابه بما يتميز به عن الآخر"⁽¹⁾.

وهكذا، فإن أنساق التوازي متعددة، وترتبط بما هو دلالي، أو إيقاعي، أو تركيبى، كما أن مظاهره وأشكاله متنوعة، بحيث تظهر أحيانا على شكل تقابل دلالي، أو تناسق صوتي، أو تماثل مورفو تركيبى. ويمكن أن نقف عند خصائص التوازي في قصيدة النثر المغربية من خلال التوازي الدلالي والتوازي التركيبى.

- التوازي الدلالي:

يتم هذا النوع من التوازي من خلال مجموعة من العلاقات أهمها الترادف والتضاد. وداخل التوازي الدلالي يلعب التضاد دورا مهما في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص الشعري، إذ يتم انطلاقا من إيراد الكلمة ونقيضها، أو الجمع بين الأضداد في صورة ثنائيات. وهذا النوع من التوازي الذي يعتمد على التضاد يشكل تقابلا بين المفردات التي يتكون منها النص، لينتقل هذا التقابل من المستوى الدلالي إلى المستوى الإيقاعي.

- التوازي التركيبى/ الصرفى:

يقصد به أيضا "التوازي الصرفى"، أي توازي الصيغ الصرفية في وزنها، والإيقاع الذي تولده في النسق الشعري، لاسيما ذلك النسق الذي تدخل في تركيبه الأنظمة الصوتية المتجانسة، محدثة نغما موسيقيا ينبعث من صدى الكلمات. وغالبا ما يلجأ إليه الشعراء المعاصرون لطبع قصائدهم بأنغام متوازنة تشي بالتآلف، والتفاعل والانسجام. وأهم توظيف لخاصية التوازي التركيبى/الصرفى نجده في قصيدة "سنايك العشق" للشاعر جمال بوطيب، الذي يقول:

¹ - محمد الكونى، "التوازي ولغة الشعر"، فكر ونقد، عدد 18، السنة 2، أبريل 1999، ص 80.

شهد العمر

سده

دهق الخطو

قده

حور الوعد

روحه

جد الجود

جده

واو

وكره

جيمه

جبره

داله

دهره". (1)

إن التوازي التركيبي في هذه القصيدة قائم بالأساس على الإيقاع المنسجم للألفاظ، من حيث طريقة توزيعها في الجمل سواء المتصلة أو المنفصلة أو المترتبة على بعضها البعض عن طريق التشابه في صياغة المعنى أو الصياغة النحوية، كما استقطب التوازي الصوتي هنا جملة من الصور البلاغية، من بينها الجناس وخاصة الجناس السجعي، باعتباره أشد قوة

¹ - جمال بوطيب، سنايك العشق، مرجع سابق، ص 7.

في خلق الصورة النغمية، هذا الجناس الذي اهتمت به البلاغة العربية القديمة، واستفادت منه أيضا البلاغة الحديثة واحتفت به في قصائدها نظرا لدوره البلاغي المثير. وورود الجناس في هذه القصيدة قام على مبدأ التشابه الصوتي شكليا ونغميا واختلافه دلاليا مثل: **سهده/ قده/روحه/ جده/ وكره/جيمه/ جبره/ داله/دهره**. إن هذا النوع من الجناس الذي يعتمد فيه الشاعر على تكرار حرف واحد عدة مرات في سطر من الأسطر، أو بيت من الأبيات ويكون متجاور مع حرف آخر مكرر مثل حرف "الجيم" جده/ جبره، داله والذي يسترسل من خلاله الشاعر القصيدة بوثيرة سريعة ومنسجمة دون انقطاع النفس يكون الهدف منها شد انتباه السامع وتركيزه على تناغم الأصوات المتكررة في القصيدة باعتبار هذه الأصوات صدى لإحساس الشاعر ، فطول صوت الشاعر يقابله طول نفس القارئ. وبالتالي مشاركته حالته الشعورية وإيصالها المعنى من خلال البنية الشكلية.

يظهر لنا جليا بأن رغبة الشعراء المغاربة المعاصرين في توظيفهم للتكرار والتوازي هدفه يطغى عليه التنعيم وتسمو من خلاله العبارة ويغني المعنى. فلتكرار والتوازي خفة وجمال لا يخفى أثرهما في نفسية المتلقي، حيث أن الأصوات والكلمات والعبارات تشيع في القصيدة- بفضل تناسق الإيقاع لمساة عاطفية وجدانية بشكل تصحبه الدهشة والمفاجأة، مما يجعل حاسة التأمل والتأويل ذات فعالية عالية، خاصة أن قابلية النفس الإنسانية للإثارة العاطفية والاستجابة للغة المعتمدة على الإيقاع أسرع و أبلغ من الاستجابة للغة العادية.

المبحث الرابع:
التشكيل البصري الكاليفراني بين الخطي
والرقمي:

أ-تقنية الأبيض والأسود:

يمكن تحديد بداية اهتمام الشاعر المغربي المعاصر بالتشكيل البصري على المستوى التنظيري في المحاولة التي أوردها محمد بنيس في كتابه **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة ببنية تكوينية**، الذي أصدره سنة 1979، وكذا "بيان الكتابة" الذي نشره في مجلة **الثقافة الجديدة** سنة 1981، ثم أعاد نشره في كتابه **حادثة السؤال العربية في الشعر والثقافة**. وإلى جانب محمد بنيس، ناقش هذه الظاهرة كل من عبد الله راجع وأحمد بلبداوي. ولم يكتف هؤلاء بالجانب التنظيري، بل طبقوا هذه التجربة في دواوينهم الشعرية.

ولعل هذا التعدد والتنوع في محاولات التجريب، الذي طبع القصيدة المغربية، هو الذي جعل الخطاب الشعري خطابا يرقى لمستوى الإبداع الجمالي، نتيجة التحولات البنائية والجمالية التي لحقت بالشعر المغربي المعاصر، بدءا بدراسة أنواعه، خاصة تلك التي ظهرت خلال فترة نظرية التلقي، والتي شكلت بدورها قفزة نوعية على مستوى تحويل بؤرة النقد من وجهة المؤلف والنص إلى وجهة المتلقي، من أجل التوصل إلى معرفة مدى استجابة القارئ لهذه الأنواع الجديدة.

ولقد أضاف التشكيل البصري في الشعر المغربي المعاصر إلى بنية اشتغال النص، فضلا عن العلامات اللسانية التي يتأسس بها، علامات أخرى غير لسانية تمتح من سيميائية الشعر المغربي والأشكال الهندسية، كالدوائر والمثلثات والبياضات... وهو ما أغنى بنية النص وعقد هيئتها، الشيء الذي يتطلب -على مستوى التلقي- الإلمام بحقلين هما: حقل العلامة اللغوية، وحقل الأيقونة، وكذا فهم صور التفاعل بين علامة لسانية يحكمها مبدأ الاعتباط بين الدال والمدلول، وعلامة أيقونية تقوم على مبدأ التماثل بين وجهيها. وهذا ما يؤكد أن القصيدة البصرية حولت الاهتمام من التلقي السمعي إلى التلقي البصري. فما هي القصيدة البصرية الكالغرافية؟ وما مدى تجاوب المتلقين معها؟

إن القصيدة البصرية نوع شعري يعتمد على توزيع الأسطر والجمل والمقاطع الشعرية والكلمات بطريقة غير عادية داخل فضاء الورق، أو باعتماد أشكال وهيئات مبنية على الرسم، وكذلك ترتيب وتوزيع المساحات البيضاء وفق نظام جديد يعتمد بالأساس على تقنية الخط كتقنية جمالية إبداعية، وهو ما يؤكد سعي التجربة المغربية إلى الخصوصية والتفرد.

إن الفاحص للمتن الشعري المغربي المعاصر يكتشف أن الشاعر المغربي لا يُخضع قصائده لهيكل ثابت، وإنما لتشكيلات متنوعة في الديوان الواحد من أجل توزيع البياض والسواد حسب نظرتة الخاصة، كما ينوع العلاقة بين المتن والفراغ إلى حد يصعب تحديده أو تصنيفه. فلا يخلو ديوان من تشغيل هذا الفراغ الذي يفصل أبياتا عن أخرى، مع تفاوت في عدد مسافة الأبيات أو عدد الكلمات المفصولة. فالشاعر يطمح إلى تملك شكل جديد يحاول من خلاله الإفلات من صرامة القوانين القديمة القائمة أساسا على التلقي السمعي، وذلك قصد تأسيس بعد علائقي تمثل فيه القراءة البصرية القطب الأساسي في محاوره المتلقي. ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في قصيدة "مسكن لدكنة الصباح" للشاعر محمد بنيس:

"دلوني

قبل

الموت

على

موتي

السبي

من

فله

شاء

دمي

له

سبي". (1)

¹ - محمد بنيس، مسكن لدكنة الصباح، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص 522.

نلاحظ في كتابة الشاعر لهذه القصيدة طريقة متنوعة في بناء النص، حيث هناك كلمات معزولة تتوزع على بياض الصفحة، مرتبة عموديا على خمس كلمات، وعلى هيئة تعبيرية على سبع كلمات تفرض قراءة من اليمين إلى اليسار، ومن الأعلى إلى الأسفل، وكذلك العكس. وما يشد انتباهنا أيضا توسط كلمة "دلوني" بشكلها الهندسي المميز، والتي يراد منها استحضار دلالة المتاهة؛ وتليها كلمة "قبل" التي تفيد وقوع الزمن كاختيار صريح من لدن المتكلم. ومنه يدخل النص متاهة التخيل عبر التشظي الملموس للكلمات في اتجاه التعرف على إيقاع الزمن. هذا الأخير يتم التعرف عليه بما تخبئه الكلمة الموالية "الموت"، التي تستدعي كلمة من نفس حروفها "موتى"، إلا أنها مستقلة بوحدتها الوزنية.

وفي نموذج آخر للشاعر نفسه نجد أن القصيدة تتحول عنده إلى لعبة اللونين من خلال صراع الخط والفراغ. يقول محمد بنيس:

"ها هو عرسي يغسل نعشي

ها هو عرشي

ها هو معراجي ينزل حتى يلحق بالقدمين

ها هو سر الثقلين

ها

هو

ها

وتراعات راحلة تسأل

ضوءا عن نخلته اتكأت ألوان الشمس".⁽¹⁾

¹ - محمد بنيس، قصيدة "مواسم الشهادة"، الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 411.

لقد استخدم الشاعر بياض الورقة، ووزع على فضاءها هيئة النص، معتمدا على الإيقاع الدلالي للكلمات. ولاشك أن هدفه هو إثارة المتلقي، وحثه على تعديل زاوية النظر إلى القصيدة، وإمعان البصر في تشكيلها الخطي، لعله يصل إلى المعاني الكامنة وراء النص.

وبالتالي، يمكن أن نستخلص أن البياض، عند بنيس، مفاده أن البناء النصي لا يأتي على شكل جمل خطية، بل يأتي بحسب تشكيلات النص نفسه، مادام هذا الأخير متعددًا ولا نهائياً.

وعلى خلاف ما سبق، نصادف بعض النصوص التي تمارس مع المتلقي لعبة بصرية أساسها خرق المألوف، من خلال لعبة القفز من اتجاه إلى آخر، إذ بدل أن تمتد القراءة ويتابع البصر القصيدة وفق أسطر أفقية متعاقبة، يتعين على المتلقي الانتقال بصريا من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، ثم إلى الوسط. ويمكن أن نمثل لهذا التشكيل البصري-الطباعي بالنموذج التالي للشاعر صلاح بوسريف في قصيدته "فجأة عم السكات....". يقول:

"أنا ااا

بدا بعض الضوء في عيني.

لا

وأنا ااا وحدي في خلوتي

دم في خصري

أنظر ما يجري في السماء

لا

من نجوم.

سهم

عرفت بعد حين

لا

أن الرؤية ما إن تشتد

حتى يصير الحال

ريش ولا

قواريض

لا

خليط وهم بيقين

غابة ولا طرائد

فالسبل مهما ادلهمت

فهي طريق واحد يفض إلى نفس الشرك

في نفس الغابة. والصيد نفسه الطريدة".⁽¹⁾

في هذه الحالة نلاحظ حركة اتصال بين المقاطع الشعرية، مبنية على تبادل الأمكنة من غير التساوي، بحيث توجد في النص قفزات يمكن أن نقول عنها هي قفزات مرتبطة بالحرية التي ينشدها الشاعر ورغبته في الوحدة والابتعاد عبر خلوته. وهذه الرغبة مستتبطة من خلال تكراره لعبارة "أنا .. وأنا وحدي". ومن ثم، فإن هذا القفز يبرز ظاهرة فنية تعكس فسيفساء القصيدة، والموزعة من الجهتين: من اليمين ومن اليسار من غير التساوي، ويفصل بينهما فراغ أو بياض يفصح في كثير من الأحيان عن المسكوت عنه، ويصبح بنى صامتة تخفي وراءها جملة من البنى الناطقة. وبذلك تمنح المتلقي حرية أكبر في التأويل والبحث، بل ومشاركة فعل الكتابة، عندما يقوم بعملية ملء الفراغات المنتثرة على جسد النص ومساءلة معانيها. كما أن هذه الفراغات تطلق شرارة نشاط القارئ وتتحكم فيه في الوقت نفسه.

وللتأكيد على اهتمام الشعراء المغاربة بالقراءة البصرية بدافع البحث عن الجميل والسعي إلى التغيير والتجديد، نسوق مجموعة من الأمثلة يتراءى فيها الصراع بين الأبيض والأسود. يقول الشاعر **حسن نجمي**:

¹- صلاح بوسريف، قصيدة "فجأة عم السكات"، لا أحد سواي، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2019، ص 81.

"تبحث عن اكتمال المشيئة والخندق

والعناق

نوقف

أعراس

الدم". (1)

أما وفاء العمراني فنجدها تقول:

"أموج بك

وأنت الريح

الشراع

البعد

المسام

والطريق إليك". (2)

وهذا محمد بنعمارة يقول:

"رفرف قلبي يا مولاي

رفرف قلبي

رفرف

رف..

¹- حسن نجمي، لك الإمارة أيتها الخزامى، مطبعة فكيك، الدار البيضاء، 1982، ص 84.

²- وفاء العمراني، فتنة الأقصاي، مرجع سابق، ص 45.

رف..".(1)

من خلال هذه النماذج نلاحظ تجسيدا لطاقة تشكيلية تمارس لعبة بصرية، أساسها البياض والسواد من جهة، وتقليص أو توسيع السطر الشعري من جهة ثانية. وهذا الجانب يلعب دورا مهما في تنشيط فاعلية القراءة والتأمل، بحيث يخرج القارئ من عادة استقبال القصائد وفق الهندسة العمودية المتوارثة، ويدخل في تعامل جديد مع القصيدة أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي الجديد، الموزع وفق الدال الأكبر، وهو الشكل الكلي للقصيدة، ثم الدوال الصغرى المجسدة في الكتابة أو الخط. هكذا تضعنا القصيدة المغربية المعاصرة أمام جمل شعرية غير متوازية من ناحية ما تحتله من بياض على الورق، وتتجاوز اللغة لتضعنا أمام رحلة البصر عبر أفق النص، بكل ما يحتله من بياض وسواد، مما يجعل المعنى لا يكتمل إلا باكتمال السفر عبر القراءة البصرية الممتدة بين الخطوط السوداء والبياضات المؤثثة لفضاء القصيدة. هذا لأن كل مكونات المتن الشعري تسهم، بشكل أو بآخر، في إغناء النظام الإشاري لهذه الأخيرة. وفي كل هذه الجوانب تتجسد الحالة الداخلية للذات الشاعرة، بتموجاتها الصاخبة والهادئة، وتشكل إيقاعا إضافيا يشارك في إغناء إيقاع اللغة. ويشكل البياض مرآة تعكس انفعال الذات المبدعة، بل يصبح لغة أخرى، صمما ناطقا بإشاراته. وفي مقابل ذلك تتكوكب اللغة وتنشظى في جمل قصيرة، أو كلمات أو أحرف فقط كما جاء في قصيدة محمد بنعمارة، فيما يكتسب البياض بلاغته من التشكيل الخطي.

بالإضافة إلى هذا، هناك من يتخذ من كثرة النقط في نصوصه علامة دالة عن المسكوت عنه، وهو ما يحرض على عملية التخيل لدى القارئ. ونلمس هذا النوع من البياض عند العديد من الشعراء المغاربة، من بينهم عبد السلام الموساوي، الذي يقول:

"لا..لست أنت"

¹ - محمد بنعمارة، السنبلة، مرجع سابق، ص 60.

أتكونين أنت ملهمني
أتكونين أنت فانتتي؟
لا.. وألف لا لست أنت
أكنت إذن ساومت بحبري
أكنت حقا شيطانة شعري؟
أكنت، فعلا، عروسة بحري
فلمن كنت أكتب إذن شعري؟
هل غرني العطر فانكفات

.....

وعاد الشاعر ينفذ عنه كل قصيدة شعر⁽¹⁾.

وفي مقطع آخر لنفس الشاعر نلني نفس البياض المعتمد على النقط:

"والذين أراهم في منامي كل ليلة

في جلساتهم يشربون نخبا

في صحة العودة...

والذين عجتت في الشهد ملامحهم

وعريت الصدر

لأحفر بالقلب أسماءهم:.....

¹ - عبد السلام موساوي، قصيدة "لا.. لست أنت"، من أي حزن يقدون هذا الوتر، مرجع سابق، ص 41-42.

متحديا إزميل التجاعيد

وتقويم الطبيعة" (1).

إن ممارسة الشاعر للتشكيل البصري في هاتين القصيدتين والتفنن فيهما من خلال تكثيف النقط وتوزيعها على بياض الصفحة، تارة بشكل متقطع وأخرى بشكل متواصل، تدل على قناعة الشاعر بكون حداثة الخطاب الشعري لا تتأنى بالكلمات والأفكار فحسب، بل أيضا بعناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر، وذلك من أجل فهم دلالة النص وفك مغالقه.

إن لجوء الشاعر للصمت الطباعي المعبر عنه بالنقط المتوالية علامة دالة على المسكوت عنه بسبب عجز اللغة عن التعبير. فالشاعر يعيش، أثناء الكتابة، لحظة تأمل صامت تتيح للخط بأن يقول بصمته أكثر مما يقوله بكلامه، وفي نفس الوقت تسمح للمتلقي بلحظات تأمل موازية يستقبل خلالها كل دال على حدة، ويستوعب وظيفته في سياق الصمت. هكذا يغدو البياض كلاما له بلاغته الخاصة، يخفي الشاعر من خلاله كلاما غير قابل للقراءة لكنه قابل للتأويل، لتتشأ بذلك صلة بينه وبين بنية لاوعي المتلقي، الذي يصبح عنصرا فاعلا أثناء ملء الفراغات، مما يزوج به في متاهة الكتابة ويدفعه إلى التساؤل.

ومن المبدعين الذين يتصرفون في توزيع مسألة البياض والسواد في دواوينهم بتفنن وإبداعية أيضا نجد الشاعر **جمال بوطيب**، الذي يقول:

"وأتيك

على عجل

¹ - عبد السلام موساوي، قصيدة "لا.. لست أنت"، من أي حزن يقدون هذا الوتر، مرجع سابق، ص125

وَأَتِيكَ

قَبْلَ الْمَشْرِقِ

قَبْلَ الْقَلْبِ

جِهَةَ الْحَلْمِ

نَاحِيَةَ الْوَلَايَةِ

أَهْتَفَ بِاسْمِكَ

تَجِيئِي كُلِّ الْأَسْمَاءِ

أَسْمَاءِ

أَسْ

وَمَاءِ وَسَمَاءِ

أَسْمَاءِ

إِسْمَاعِ

وَأَسْمَارِ

وَوَدَاعِ

وَذَاعِ سَرِي

وَضَاعِ لَيْلِي

لَأَنَّ وَادِي النَّاشِفِ

أَعَارَ مَرَارَةَ النَّبْتِ لِلسَّمَاءِ

و أمطرت

مزنا في زخاته

طعم الموت".⁽¹⁾

تبتدئ هذه القصيدة بكلمة واحدة (آتيك)، يأخذ فيها البياض مساحة كبرى، ليشيع بذلك صمتا وافرا على أرجاء القصيدة، وينتقل بعدها هذا التقليل من كلمة إلى تمديدها إلى كلمتين في السطر الثاني، ثم تكرار الكلمة الأولى، وبعدها يلجأ الشاعر إلى تقطيع جزء من الكلمة (أس..وماء)، فتغادر العلامة اللسانية سياقها الدلالي الأصلي إلى سياق غير مألوف، يتوخى منه الشاعر الدفع بالقارئ نحو المزالق الناجمة عن القراءة الخطية والاطمئنان لسحر كلامه، حيث يعلو صوت المترنم للقصيدة وتجري أصوات اللغة جريانا يطرب الأسماع وتتشد إليه الأذن. وبعد ذلك تتوالي الأسطر الشعرية. إن هذا التناوب ما بين التقليل والتمديد في توزيع الأسطر الشعرية يجسد حركة الفعل الشعري الممثل للتجربة في النص. وبهذا الامتداد والتقلص، الذي يتفاوت بين سطر و سطر ومقطع وآخر، يتحدد إيقاع البياض، الذي يكون له تأثير على المتلقي من خلال الحركة التي تمارسها الفاعلية البصرية للعين المتلقية. وتسعى الفراغات التي يتركها الشاعر في السطر الشعري إلى إبراز السواد، وبالتالي إعطاء دلالة وبلاغة جديدة وإضافية للمفردات. كما أن هذا التوزيع الفضائي الذي اختاره الشاعر لقصيدته، أي الفضاء النصي الذي تحكمه الدوال اللغوية والفضاء التشكيلي البصري، يعتبر احتفالا بالحرية التي ينشدها الشاعر، ومظهرا من مظاهر إبراز وعي المبدع وأحاسيسه الباطنية، وفضاء تشكليا يفرض على المتلقي جهدا أكبر لفهم النص في صمته، مما يدخل القارئ في دوامة البحث عن العلاقة القائمة بين البعدين.

¹ - جمال بوطيب، أوراق الوجد الخفية، مرجع سابق، ص 52-53.

ومن الشعراء الذين يهتمون بالشكل البصري وأيقونية الكتابة وانزياحها عن المؤلف والعادي، هناك محمد السرغيني، حيث نلاحظ فراغا كبيرا بين أسطر بعض قصائده، فالصفحة بأكملها لا تتضمن إلا سطرا ونصف السطر ثلاث مرات. يقول الشاعر محمد السرغيني:

عذري في إخفاء العاهة عنكم أقوى من معنى استخفافي بالأسماء المكسوة بالإطراء
العري والتأبين الأعرى.

عذري أن الطرق على ألياف المعدن ميلاد للنمش على وجه أسير لمتوني في
قيضناه بألاف الأسرى

عذري أن استهلاك السيرة بالمعنى القدحي حري بسلحفاة الصين و أخرى
بالجاموس/ القفقاسي التأويلات الأخرى.

إن كتابة هذه الأسطر المتفرقة، والتي جعلها الشاعر تكتسح الصفحة، هي بلاغة جديدة بالنسبة للكتابة بصريا وتمييزا لها عن الشكل البصري العمودي، يقول الشاعر والناقد محمد السرغيني في هذا الصدد: "ولفضاء الكتابة مع الشعر العمودي تركيب متناظر تأخذ هذه الكتابة منه مقادير محددة من الفراغ، من الجانبيين ومن الوسط ومن الأعلى ومن الأسفل... لكن فضاء الكتابة مع التفعيلي ومع قصيدة النثر العربية ومع الشعر الاتباعي والحر الغربيين يشغل حيزا لا يجري مجرى هذا التناظر، أن الأبيات في التفعيلة النثرية

يطول بعضها من حيث يقصر الآخر إذا كان هذا حال التفعيلة السطرية التي ربطها الشاعر بطول النفس وقصره، فإن القصيدة المعاصرة بالإضافة إلى الفضاء السطري، تتضمن فضاء آخر هو الفضاء التفقيري حيث يقول في هذا الصدد: "ويعبر عن تفكير القصيدة بفصل السابق من الفقرات عن اللاحق منها بترك فسحة فضائية بياضها أكثر رحابة من البياض الفاصل بين السطور في الفقرة الواحدة ذلك البياض الجاري على مقياس واحد، على أن من القصيدة ما لا يعبر عن تفكيره بياض رحب، فسطورها يفصل بينها مقدار فضائي واحد موحد، في هذه القصيدة تفكير يوكل أمر اكتشافه إلى القراءة والقراءة قراءات، في حين أن المعبر عن تفكيرها بالبياض الأرحب، يوكل الشاعر أمر ذلك إلى نفسه لنكتة يحددها هو كما تحددها الموضوعة"⁽¹⁾. إذن فال فراغات المتروكة سواء بين الفقرات أو بين الأسطر هي فراغات مرتبة بأهداف دلالية، يقصدها الشاعر ويحاول فك سننها القارئ، لأن القراءة قراءات كما سبق أن قال الناقد في نصه، لهذا يمكن القول أن الأسطر المتفرقة التي كتبها الشاعر، والتي جعلها تجعل حيز الصفحة، هو تأكيد على أهمية موضوعاتها ودلالاتها، التي تعتبر عبر هذه الطريقة في الكتابة الفضائية محورا دلاليا تدور عليه جل معاني نصوصه، فالشاعر يعلن استخفافه "بالأسماء المكسورة بالإطراء العاري والتأبين الأعرى" والذي يبرز من خلاله الشاعر مفارقة انطلاقا من استخفافه بهذه الأسماء التي تدور مجاملات حول أحيائها وتأبينات حول موتاهها، ثم ينتقل الشاعر إلى تأبين حقيقي في سره الثاني ليذكر فيه قيمة فقيد قوبض بآلاف الأسرى، والشاعر لا يخفي ميله إلى هذا الفقيد حيث استعمل الضمير الجمعي لإعلان انتماء هذا الشخص إلينا ، مظهرا الشاعر من خلالها روح العروبة والانتفاء و إبانة القوة ، وبعد ذلك ينتقل الشاعر في سطره الثالث إلى الإعلان عن مقصديته المتجلية في الاستخفاف بالأسماء في السطر الأول الذي هو بمثابة استهلال حيث يقول "عذري أن استهلال السيرة بالمعنى القدحي حري بسلحفاة الصين... ' هكذا يمكن الاستعانة

¹ - محمد السرغيني، "الشعر والتجربة"، مجلة الوحدة، عدد 82-83، السنة 1991، ص 135.

بموضوعة النص من أجل تحديد الدلالة والمقصدية من الفراغات التي جعلها بين الأسطر هذه الفراغات جعلت لكل سطر قيمة في التركيز على دلالاته محورياته وبالتالي الاقتراب من مقصدية الشاعر .

ونلاحظ في بعض النصوص أن الأسود يزحف على الفراغ، ويمسح الأبيض ما أمكن من الصفحة، لدرجة أن هذه النصوص توهم القارئ بأنه انتقل من الشعر إلى النثر، إذ يصعب عليه من الناحية البصرية التمييز بين الشعر والنثر. ومن نماذج هذه التجربة نجد نص للشاعر محمد بنيس:

"لن ينتشي الموج بهتك صخور دافئة سآراق للجوف خليجي من حمأ مسنون تسق فاكهتي أسلم للأرض جموحي يغويني سم يتتضح في أحشائي بين يدي مواقبت تتأهب ناسية من يجدها نحو سرير الماء هي الألفاظ معتقة في الصلب مجازات تتحفر الساعة في ألواح من طين فاسي يا أيتها المسكوبة من أنفاق دمي سيكون الوشم جميلاً أو منجذبا لكن الأرض بأنفاس الصفصاف سأجعلها تستعذب طعم سمومي"⁽¹⁾.

في هذا النص يتنامى السواد ليكتسح الصفحة، ويهجم الشعر على النثر، إذ يفجر في ذهن المتلقي أسئلة عديدة حول غياب علامات الترقيم، وحول تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. إن هذا الاكتساح السوداوي لإيقاع القصيدة وشكلها ما هو إلا انعكاس لإيقاع نفسي، يشمل انفعالات الشاعر وتفاعلاته مع الواقع .

وفي بعض النصوص يتنوع سمك وحجم الحروف والأسطر، حيث تظهر بصريا خطوط سوداء سميقة، وأخرى أقل سمكا. ويمكن اعتبار هذا المظهر نبزا خطيا بصريا، فمن خلاله يتم التنبيه إلى أهمية بعض الوحدات المعجمية أو الأسطر الشعرية، وهذا التنبيه يخاطب العين ويوجهها. والنبر البصري قد يكون نبزا للكلمة أو نبزا مقطوعيا وهذا التنوع في

¹ - محمد بنيس، ورقة البهاء، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1988، ص 5.

مستويات اللون والطباعة في المغرب حسب رأي محمد بنيس يرجع لرغبة الناشر أولاً وقبل كل شيء، وليس لإرادة الشاعر⁽¹⁾. وقد يكون هذا التوزيع بعد استكمال التجربة الكتابية يتم عبر التوافق بين المبدع ودار النشر أو قد ينفرد المبدع الذي يمتلك هذه التقنية الإخراجية بالبحث الشكل المناسب لمادته الشعرية وتوزيع خطوطها وفقاً لشروط الصفحة بطولها وقصرها وقصد الترويج المقبول والحفاظ على جمهور قرائه.

ب- جمالية الخط والتشكيل الداخلي:

اعتنى الشاعر المغربي المعاصر عناية خاصة بالشكل الخطي أثناء عرضه للفضاء النصي، و أرجع ذلك إلى كون القصيدة الشعرية تجاوزت مرحلة التلقي الشفوي وانتقلت إلى مرحلة التلقي البصري الكاليفرافي. لهذا وظف وظف إنجازات الفنون المختلفة مثل الرسم والنحت وعلم الكتابة (la grammatologie) من أجل نقل الكلمة المسموعة من عالم الصوت المجرد إلى عالم الرؤية البصرية المجسمة، ومن ثم بدأ الشاعر ينظر لشكل الحرف نفسه ومدى إسهامه في تلقي القصيدة وقراءتها والانفعال بها.

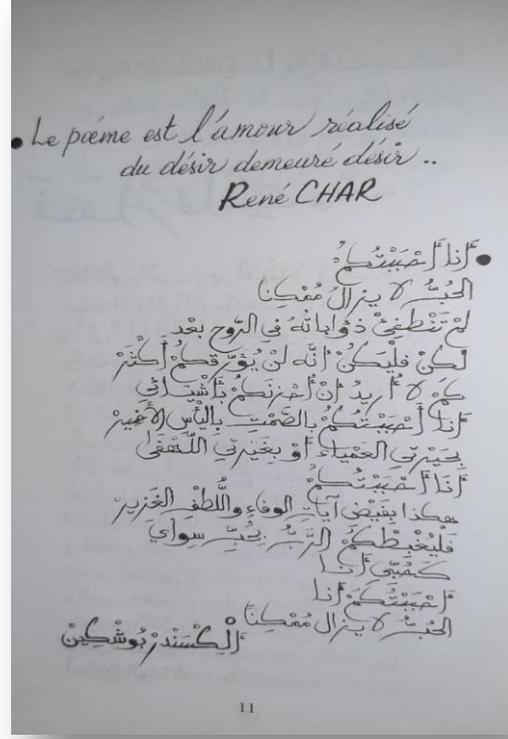
وقد اتجه الشاعر المغربي إلى تشكيل قصيدته بخط يده من أجل تجسيد حقيقة الرعشة الإبداعية بكل أبعادها الشعورية، وما تعكسه من إحساس صادق. واعتبر أن الكتابة الطباعية نقلت من صدق الإحساس، لأن التنظيم والتنسيق الذي يغلب عليها يوحي ببرودة الإبداع. ومن الشعراء المغاربة الذين دعوا إلى كتابة القصائد بخط اليد نجد محمد بنيس¹ وعبد الله راجع وأحمد بلبداوي، وتبنوا كما سبق أن ذكرنا، شكلاً خطياً واحداً هو الخط المغربي، فوضعوا المتلقي أمام شكل خطي مغاير لم يعتمد عليه، لأنه تعود قراءة النصوص مطبوعة، ولأن هذا الشكل الخطي يحيله على نماذج ثقافية تراثية: مثل النص القرآني والمخطوطات القديمة.

¹ - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص 105.

حبريات محمد الطوبي ورشيد المومني تجربتان رائدتان في المجال".

إن تقاسم التجربة الشعرية ما بين الشاعر رشيد المومني والشاعر محمد الطوبي هو ما جعل التركيز عليهما كونهما يستعلا الحبر في كتاباتهم بطريقتهم المميزة والخاصة، تختلف عن التجارب الشعرية الأخرى رغم المشابهة من حيث استخدام الاهتمام بالتشكيل الخطي الكاليفرافي و من حيث مواد التدوين وتوزيع البياضات على حامل الصفحة، إلا أنه يبقى الاختلاف في طقوس وغاية هذه الكتابة الشعرية.

تجربة الشاعر "محمد الطوبي" (1):



من خلال الأعمال الفنية الإبداعية لهذا الشاعر المغربي محمد الطوبي، يتراءى لنا أهمية الخط والتشكيل في كتاباته، ومرد ذلك إلى ارتباطه بالتراث العربي القديم وعشقه للغة العربية (لغة الضاد)، إذ نجده حريص كل الحرص على أن يكتب قصائده بحبر روحه، كي

1- محمد الطوبي، غواية الأكاسيا، البوكلي للطباعة والنشر و التوزيع، القنيطرة، 2007، ص 11.

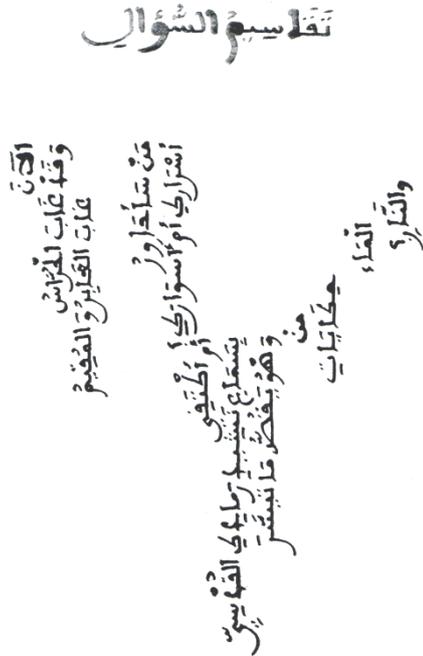
يجعل من حروف هذه القصائد و كلماتها كائنات حية تتطرق بما في داخله وتعبّر عن تجربته الذاتية في هذه الحياة.

إن القصيدة عند الشاعر محمد الطوبي هي قصيدة لها طقوسها الخاصة إذ تمتح جماليتها. من وعي جمال الشاعر. فالأشكال والخطوط المتعرجة التي نلاحظها في كتاباته والمخطوطة بيده ما هي إلا تأكيد عن رغبة الشاعر الحرة في أن يمنح نصوصه شرعية الانتماء والانتساب لذاته ومنها تعبير عن رؤيته الفنية الخاصة .

إن ما يميز التجربة الفنية عند الشاعر محمد الطوبي هي انزياح كتابته عن التقليد وتكسيه لنمطية المتلقي تلك النمطية التقليدية القائمة على القراءة الأفقية ذات الاتجاه الواحد من اليمين إلى اليسار والذهاب به صوب قراءة جديدة مبتكرة تجعل القارئ يربط بين الوحدات الخطية وإدراك تسلسلها المتواصل ، فيتحقق لديه لذة النص ومتعة البصر .

إن هذه الحرية التي تظهر في خطوط الشاعر المنمقة والجميلة بتكسيه مسار حركة عين المتلقي وتحديد شكل مقروئيتها من حيث توزيع البياض والسواد داخل فضاء النص في دواوينه هو دليل على العقل الإبداعي المنشغل بالابتكار الذي يتميز به الشاعر هذه الحرية التي تتعدى الخط إلى حرية الاختيار الإرادي للوحاته التشكيلية المصاحبة لنصوصه والتي تطغى عليها جرأة كبيرة وحرية في رسم ملامح عشيقاته بدقة ووصف مفاتنهم وأطرافهم. مما يعني أن الشاعر كان حراً في كل شيء في كتاباته وفي رؤيته الممتدة عبر الوجدان الشيء الذي منح كتاباته بعداً جمالياً يجمع بين الفكرة والصورة والدلالة.

تجربة رشيد المومني (1):



إن تجربة الشاعر "رشيد المومني" لا يمكن اختزالها في سطور، بل هي تجربة طويلة وعميقة، تجربة تتهل من مشارب مختلفة أغنت تجربته الشعرية ذات الطابع التأملي الفلسفي، فالشاعر من النوع الذي يكتب قصائده ويسائلها. إلى جانب ممارسته الكتابة التأملية في الشعر يدعو أيضا إلى ممارسة القراءة البصرية التأملية عوض القراءة اللغوية والاحتفاء بالفضاء البصري، فالشاعر رشيد المومني كما يقال مسكون بجنون الحبر ورسم حروف قصائده بيده جاعلا منها خطاظة وراسمة في نفس الوقت، فالشاعر لا يؤمن بوسيط آخر يشاركه إنجازاته الإبداعية بل يجعل سلطة الذات تبعد متنها اللغوي والأيقوني بحبره كي تلتهب حروف قصائده وتمنحها دلالة عميقة وجاذبية في الوقت نفسه .

¹ - رشيد المومني، قصيدة "تقسيم السؤال"، مهود السلالة (ديوان شعري تشكيلي"، دار ما بعد الحداثة للنشر، فاس، 2002، ص 62-63.

إن الشاعر رشيد المومني باعتباره شاعرا تشكليا معاصرا استطاع أن يتحرر من سلطة الخط التقليدي ومن مرجعيته الدلالية وتحويله إلى هندسة جديدة تتغير معها رؤية المتلقي للقراءة، يقول في هذا الصدد فريد الزاهي "يستدعي النص الخط بوصفه صورة تمنحه فائضا من المعنى تعبيريا وفنيا يعضد جاذبية النص ويضعف متعته الدلالية والأسلوبية بمتعة بصرية إضافية، نابعة من تجربة حسية يمنح فيها الخطاط هندسة جديدة للنص، ويغير ملامح تلقيه قراءته"⁽¹⁾.

إن رغبة الشاعر رشيد المومني في ازدواجية الشعر بالتشكيل عبر حبرياته غرضها هجرة القصيدة لدفتي الكتاب وتعالقها وتواشجها مع الفضاء البصري بإيقاعه الشفاف والانسيابي وتموجاته في كل مقطع، ذلك لأن الفضاء البصري عند الشاعر أصبح واقعا جماليا ومكونا أساسيا في الخطاب الشعر المعاصر.

إن هاجس السؤال عند الشاعر رشيد المومني الذي يراوده دائما في مساءلة كل ما يكتبه وكل ما يترأى للأعين يتبدى من خلال القصيدة أعلاه "تقاسيم السؤال"، هذه القصيدة التي تفصح عن تجربة الشاعر المفعمة بسؤال العين التي تفرض على المتلقي أن يمتلك نظرة تأملية جمالية من مساءلته لحبر الشاعر ومن خطوط وحروف و بأشكال هندسية ذات جمالية ورونق تعبر عن رؤية الشاعر الجمالية وما تحدثته كتاباته من تنعيم بصري شكلا ودلالة، لأن "الوعي بالجمال والسؤال الجمالي لا يبدوا دائما في متناول العين وقريبا من مدركها"⁽²⁾. بل تحتاج إلى متلقي يمتلك القدرة على إدراك جمال النص ويمتلك هبة العين.

¹- فريد الزاهي، الكتابة والوجدان، "قراءة في حبريات رشيد المومني"، مقال من كتاب "ضوء الأيقونة ولهيب الحرف، ضوء الأيقونة ولهيب الحرف، قراءات في التجربة الشعرية التشكيلية لرشيد المومني، بدعم من المديرية الجهوية لوزارة الثقافة جهة فاس بولمان، (ب-ت)، ص7.

²- بوجمعة العوفي، الشكل عبارة الحرف غطاء والخيط الواشج بين القلقين رفيع " فاس تباريح الرماد" مقال من كتاب ضوء الأيقونة ولهيب، قراءات في التجربة الشعرية التشكيلية لرشيد المومني، المرجع نفسه، ص32.

ت- التشكيل الداخلي المصاحب للقوائد الشعرية المغربية:

في هذا النوع من الشعر تسعى القصيدة المغربية المعاصرة لإبراز تشكيل خارجي محدد يزواج فيه الشاعر بين الشعر والصورة ويحدد العلاقة بينهما، إلا أننا لا نقصد - هنا - الصورة بمفهومها الشاسع، ذات البعد الواحد، أي الصورة الفوتوغرافية (الضوئية أو الشمسية)، وإنما المقصود كل التجسيات التصويرية والبصرية والمشهدية والتجسيمية وكذلك الأشكال الملموسة والمرئية كالأعمال النحتية والحفريات وكل أشكال التجسيد الفني.

إن العلاقة التي تربط الشعر بالتشكيل هي علاقة ليست وليدة اللحظة وإنما هي علاقة عريقة، وضاربة جذورها في القدم، سواء على مستوى المزوجة بين الرسم و الشعر في العديد من التجارب الإبداعية بين القصيدة والعمل الفني التصويري، أو على مستوى الوعي النظري بهذه العلاقة والتوصيف النظري لها من لدن كتاب وفلاسفة قدماء كذلك.

إلا أن التنظير للقصيدة المغربية جاء متأخرا نسبيا مقارنة مع بدايات ظهوره في الستينيات، خاصة وأن الشعراء الرواد ركزوا اهتمامهم على الكتابة الشعرية ولم يهتموا بالجانب التنظيري، ذلك أنه "لا أحد من نقاد تلك الفترة، أو شعرائها رأيناها يزعم على مساءلة التجربة الشعرية الستينية والتفكير في جوهرها الأساسي"⁽¹⁾

إلا أن هذا النوع من العمل الإبداعي يطرح مشكل الدلالة بحيث يجعلنا نتساءل هل هذه الرسوم تضيف للقصيدة أبعادا دلالية جديدة أم أنه مجرد تكرار للمعنى وبالتالي مجرد رسوم.

لقد جاء كتاب "الحب" لمحمد بنيس والذي يتقاطع فيه مع تجربة أدونيس خاصة في توظيفهما لتيمة "الحب" وكذا استحضارهما للتشكيل كمادة فنية تجسد العلاقة بين الأشكال

¹ - بنعيسى بوحاملة، "درس في نقد الشعر المعاصر بالمغرب، رهان الهوية... رهان التحديث"، فكر ونقد، عدد 37، السنة 2001، ص 48.

والكلمات، فالشاعر بنيس " استثمر تقاطع الشعر والرسم من خلال تعاونه مع الفنان ضياء العزاوي الذي سبق له تجربة في هذا المجال مع المعلقات السبع ونصوص شعرية للحلاج.

لقد كان هدف بنيس من خلال هذه الكتابة الجديدة إغناء النص وجعله قابلا لتعدد القراءات، حيث يتجند القارئ لكشف المعنى دون إقصاء للمعاني الأخرى الكامنة وراء النص، لأن لكل نص قراءات متعددة. مما جعل الفنان أحمد جاريد يتساءل هل الرسوم هي إبانة للمعنى أو تحويل للمعنى؟ وهو تساؤل يعكس ماكتبه بنيس في رسالة موجهة لهذا الفنان بعد عمل مشترك بينهما، حيث قال: هل هي الألوان أول ما ينعش الكلمات أو الكلمات أول ما ينعش الألوان؟ أي حماقة يكتبها السؤال" (1).

إن الذهاب صوب شعرية القصيدة الجديدة والمعاصرة تستدعي بالضرورة تغيير كل أشكال التلقي، فالشعر بدوره كما يقال لم يعد يصنع من "أفكار" بل من "كلمات" ومن "صور" أيضا، سواء كانت هذه الصور ذهنية في القصيدة أو حسية ملموسة في اللوحة والعمل الفني . والتي أصبحت معه القصيدة الجديدة تراهن وتتكى على ما هو بصري.

ومن الأمثلة على ذلك نقدم عملا فنيا من ضمن الأعمال الشعرية المغربية في هذا النوع الأدبي وإن كان قليلا مقارنة مع أعمال فنية أخرى..

- التشكيل والرسومات الداخلية "سنايك العشق" للشاعر جمال بوطيب نموذجا .

من الأنواع الأدبية التي تعد مدخلا من مداخل التلقي والتواصل بين الذات والآخر، وسبيلا نحو رؤية مغربية بنسج علاقات ترابط بينهما، نجد تلك الرسومات الداخلية المتناغمة مع النصوص بمختلف تجلياتها والنصوص الشعرية خاصة، لكونها تشكل جسر عبور نحو قياس درجة التفاعل والتواصل بين المشاعر والوجدان.

¹ - محمد الزموري، "الشعر والجسد: تجليات تجربة شعرية جديدة"، مطبعة أنفو-جرانت، فاس، 2007، ص 44.

وبالنظر إلى الديوان القصيدة " سنايك العشق " للشاعر جمال بوطيب، نلاحظ
توظيف مجموعة من الرسومات الداخلية الموازية للقصيدة، كل واحدة منها في مقابل عنوان
فرعي داخلي، وهنا يكمن سر التواشج بين الشاعر والفنان في الربط بين القصيدة والرسم.
وعلى هذا الأساس، يحق لنا أن نطرح السؤالين التاليين:

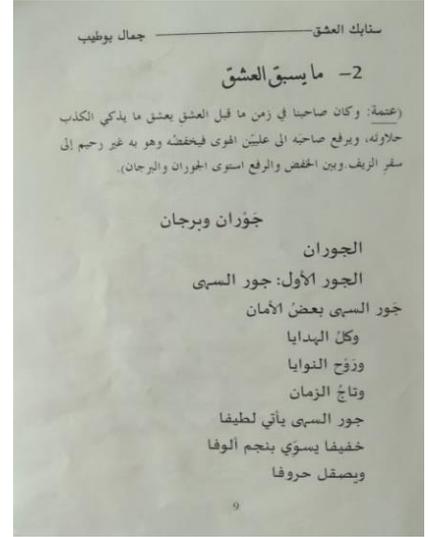
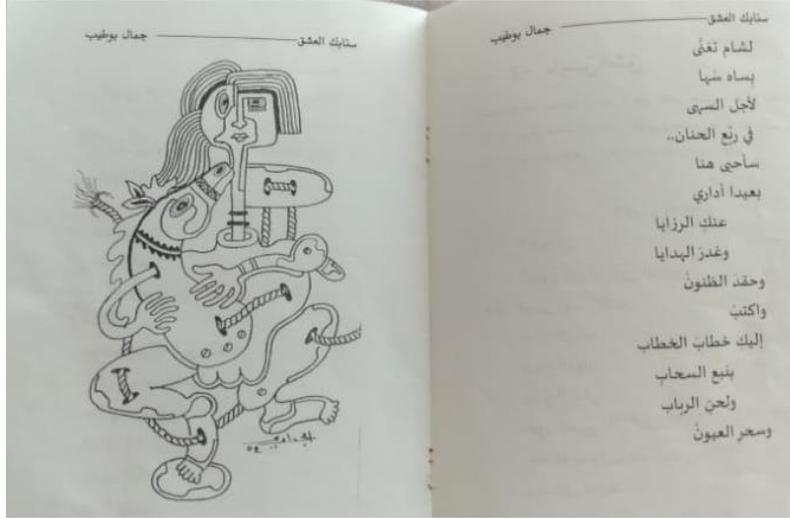
كيف يلتقي الرسم بالقصيدة؟ وكيف يحقق كل من الشاعر والفنان التشكيلي رؤيا
موحدة بينهما؟

إن الأمر لا يمكن أن يخرج مطلقا عن دائرة الإبداع، سواء تحدثنا عن قصيدة أو عن
رسم تشكيلي أو غيرهما، لكن قد تجد بين النوعين مجموعة من الخصوصيات الرابطة
بينهما، ليغدو بذلك العمل قوة تفاعلية بين المبدعين، وهو ما يتحقق في إبداع مشترك يجسد
تلك الروح المشتركة والروافد المتوفرة في كليهما.

وبالعودة إلى الديوان القصيدة، يتضح جليا أن كلا من الشاعر جمال بوطيب والرسام
أحمد امجيداوي لهما قواسم مشتركة، تجسد التقارب الروحي والفني والثقافي، مما يجعل الرسم
في خدمة القصيدة والقصيدة في خدمة الرسم.

وهنا يمكننا القول، إن جمع المبدع جمال بوطيب بين نظم الشعر وكتابة القصة
والرواية والفن التشكيلي والنقد، هو ما يجعله متمكنا من الخصوصيات الإبداعية الرصينة،
وعارفا بالعديد من أنماط الشخصيات المبدعة، حيث إن اختياره للرسام أحمد امجيداوي
لوضع الرسومات الداخلية لكل عنوان فرعي داخلي، قد يكون نابعا من معرفة اتجاهات هذا
المبدع الإبداعية وإدراك نقط الالتقاء بينهما.

لنأخذ هذا الرسم (1):



إن هذا الرسم قد يشكل منذ الوهلة الأولى نوعا من الدهشة أو الصدمة المبدعة، نظرا لعدم ألفة وتعود القارئ على هذا النوع من الرسومات، لكن بعد عمليات القراءة ومحاولة إيجاد الخيوط الرابطة بينه وبين مضامين العنوان الفرعي " ما يسبق العشق " تبدأ مجموعة من العلامات السيميائية في الظهور لتشكل معنى متسقا مع القصيدة.

وعلى هذا النحو، تغدو العلامات التالية " العيون - الأهداب - الخيوط - الأيدي - ملامح الوجه ... " المستقاة من داخل الرسم علامات سيميائية دالة، حيث إذا ربطنا بين هذه العناصر، وجدنا أنها كلها تخاطب الوجدان والمشاعر، حتى يخال إلينا أننا بصدد قصيدة تخاطب الذات في أسئلتها الوجودية، لتحرر المقيد وتدعو نحو التآلف والتعانق ونسج الخيوط الرابطة العلائقية، والدليل على ذلك ليس نطق الكلام ولكن تلك الأهداب المرفرفة في العيون تعبيرا عما يسبق حالة العشق، وتصبح ملامح الوجه متسمة بالبسمة والتفاؤل، حيث تقضح الذات لتتبيئ الآخر بالمكنون الداخلي.

¹ - جمال بوطيب، سنايك العشق، مرجع سابق، ص 10-11.

وإذا رجعنا إلى مضامين العنوان الداخلي الموسوم بـ " ما يسبق العشق "، نجد أنه يجسد لحظات صوفية تجذب المتلقي نحو عوالم روحانية، تبدو مثل وصفة لخلق طاقة إيجابية وتأسيس علاقة نموذجية وتبديد تلك العتمة الظاهرة في بداية هذا الجزء من القصيدة، وبذلك يتم إذكاء العشق الذي ينشده الشاعر العاشق في النهاية.

فالشاعر يتغنى بهذا العشق الوجودي المصحوب باللطف والخفة وحسن النوايا والحنان، مدافعا عن معشوقته ودارئاً عنها كل مصائب الدنيا والمكائد.

إن هذا التكامل والتجاذب بين الشعر والرسم، يفتح الحدود بين العالمين، باعتبار الهدف المشترك المتجسد في إيصال المعنى للمتلقي الذي يبدو متشكلا من صنفين: جمهور الشعر وجمهور الرسم والفن التشكيلي، وترتفع بذلك مردودية وعطاء الإبداع، وهنا يكمن التجديد والتطوير الذي ينشده الشاعر المغربي المعاصر، المنفتح على فنون أخرى.

اللوحة القصيدة "جمال بوطيب نموذجاً".



(لوحة تشكيلية ملتقطه من مكتب المبدع "جمال بوطيب" بمؤسسة "مقاربات للنشر والصناعات الثقافية").⁽¹⁾

يتجسد انفتاح الشاعر المغربي المعاصر على مختلف الإبداعات الأخرى، من خلال تغيير نمط الرؤية السائدة سابقاً، والتي كانت تتمثل في وجود حدود وقيود بين الفنون الإبداعية، ومن أوجه هذا الانفتاح الإيجابي نجد اللوحة القصيدة، التي غيرت معالم الشعر ليبدو صامتا لا يتحرك، حتى يأتي القارئ ويفتح مغاليق اللوحة ويفك سئنها.

وإذا نظرنا - مثلاً - إلى اللوحة القصيدة لصاحبها المبدع جمال بوطيب، فإننا نجد أنها تختلف عن باقي اللوحات التشكيلية الأخرى، حيث جعل للوحته عنواناً "سيدة انتظاري"

¹ - عمل فني يجمع بين التشكيل والشعر لجمال بوطيب.

وهو ما يذكي طابع التجديد على مستوى الإبداع، وقد أسهم في ذلك جمع صاحب اللوحة القصيدة بين عدد من الفنون الإبداعية.

إضافة إلى العنوان نجد أن المبدع وظف كلا من الإهداء " لك هذا العمر وسحر الأماسي " والقصيدة المتمثلة في " وآخر قصيد به الجن رماني"، مما يبين توفر جميع معالم القصيدة في اللوحة، لكن بطابع متجدد غير مسبوق، ليقع بذلك المتلقي عرضة لمجموعة من التساؤلات الملحة: لماذا وظف المبدع معالم القصيدة داخل اللوحة؟ وهل يمكن أن نقول للوحة القصيدة أم القصيدة للوحة؟ وهل هي رؤية ما بعد الحداثة لدى المبدع؟

وقد يكون هذا الجمع دليلا من المبدع لمساعدة المتلقي في فهم القصيدة باللوحة، واللوحة بالقصيدة، ليتلاقح بذلك المكون اللغوي بالمكون الأيقوني البصري. وهذا يعني أن هذا الجمع هو نوع من إرشاد وتوجيه القارئ، لكن ليس معنى ذلك أنه يقدم المعنى جاهزا للمتلقي، بقدر ما يشكل له تحفيزا داخليا معنويا للربط بين مختلف المكونات من جهة، والدفع به إلى الاطلاع والبحث في أعمال المبدع الشعرية، خاصة وأن هذه المقاطع نجدها مثبتة سابقا في ديوانه أوراق الوجد الخفية كإهداء من المبدع جمال بوطيب إلى الشاعر عبد السلام بوحجر.

إن المعنى المفترض في هذه اللوحة هو تقدير المبدع للسيدة التي ينتظرها، والتي قد تتخذ طابعا ماديا مثل الزوجة، والابنة، والأم...، أو طابعا معنويا مثل القصيدة، والرواية، والقصة، واللوحة... ويبدو بذلك الغموض نوعا من الجمال المكتنز في هذه اللوحة. وما تعدد القراءات واستمراريتها إلا دليل على قيمة الإبداع ودرجة تميز المبدع.

كما أن توظيف المبدع لمجموعة من الألوان في هذه اللوحة القصيدة له دلالات عميقة، وأبعاد معرفية ولغوية وفنية وإنسانية، حيث نجد أن العنوان كتب باللون الأزرق للدلالة على الأفق والتفاؤل والأمل في غد أفضل، وهي رؤية إيجابية خلاقة يرتبط فيها الانتظار بالأفق المجسد لعلاقات وجدانية متميزة بين المبدع والسيدة المنتظرة. إنه مثال حي

للخلق والإبداع والتجلي الروحي بين الذات المبدعة والذات المتلقية. في حين أن استخدام اللون الأبيض، في ارتباطه بالإهداء والقصيدة، يدل على مجموعة من القيم الإنسانية، مثل الصفاء والإخلاص والمحبة والنقاء الروحي والتضحية.

إنها لوعة الوجود والمشارك والبحث عن الترابط والانسجام في سبيل تبديد الظلمة واندثار العتمة وكسر الحدود والحواجز. وهكذا يغدو الإبداع خلاقاً ومؤثراً ومغيراً للرؤية النمطية لدى المتلقي، الذي يحاول البحث عن ذاته داخل كل إبداع متميز.

ث- التشكيل الرقمي ومدى استجابة القارئ:

بناء على ما تم التطرق إليه خلال حديثنا عن "الأدب الرقمي" أو ما يسمى بـ"الإبداع التفاعلي" والذي يعد كما ذكرنا بمثابة الوافد الجديد والمستحدث في الثقافة الإنسانية بشكل عام، وفي الثقافة العربية بشكل خاص. والحديث أيضاً عن التغيرات التي عرفها الأدب بشتى أنواعه "كالقصة، المسرح، الرواية الشعر" .. وغيرهما من الأجناس الأدبية، والتي تغيرت بالضرورة معهما أدوات التشكيل، أي الانتقال من (التشكيل اللغوي - الخطي) إلى التشكيل (الأيقوني البصري والسمعي)، فلا يمكن اعتبار النص المطبوع بأشكاله الخطية المحمولة في سند مطبوع و المنشور على شبكة "الإنترنت" سبباً كافياً لاعتبار هذا النص "نصاً إبداعياً رقمياً"، ولا يمكن أن تتحقق فيه صفة الإبداع الرقمي، إلا إذا كان مشتملاً على وسائل وتشكيلات رقمية مثل "تشكيل الصورة، والصوت والحركة، وحتى الألوان في بعض الأحيان. والتشكيل السمعي الموسيقي،

إن شكل القصيدة الشعرية المغربية للألفية الجديدة يجب أن تخضع لقانون النموذج الجديد، من حيث المزج بين النص الشعري وبين جميع المكونات الجمالية لهذا الشعري من صور رقمية أيقونية مصاحبة لمقاطع النص الشعري أو وحداته الفرعية مع إدماج الموسيقى الصوتية أثناء الاستماع إلى النص الشعري في جو يطغى عليه الشاعرية، يحقق معها

المتلقي تواملا سريعا وممتعا في نفس الآن. وهو الشيء الذي أشارت إليه "فاطمة البريكي" من خلال حديثها عن أهمية التشكيل في الأدب الرقمي في كتابها "مدخل إلى الأدب التفاعلي" تقول: "إن الأساس فيه "الروابط أو الرابط "lien" ويتجلى هذا الأخير من خلال مفتاح أو صورة أو أيقونة أو كلمة معينة، ويتضح جليا إما بواسطة اللون، أو خط تحت كلمة، أو جملة، أو علامة في النص للإحالة على عقدة أخرى وحين نمرر مؤشر الفأرة عليه يتحول هذا الأخير إلى النموذج الرقمي المسمى ب"القصيدة التفاعلية" (Interactive poem)، والتي تنتمي إلى جنس الشعر التفاعلي (Interactive poetry)¹. وفي هذا الصدد سوف نأخذ كمثال للحديث عن الأدب الشعر الرقمي المغربي "منعم الأزرق" وتحديد سمات القصيدة الرقمية لديه قصيدة "سيدة الماء". نموذجا.

ولاشك أن المتصفح لرقميات الشاعر منعم الأزرق، وهي ثلاثة عشر قصيدة تحمل أسماء مثيرة وجميلة، وموضوعة على شبكة النت، سيصاب بنوع من الدهول والإعجاب نظرا لما تتميز به هذه النصوص من خصوصيات فنية واستنادها على تقنيات حديثة تتجلى في روعة تشكيل بلاغة التصوير واستخدام وسائط تكنولوجية ذات مستوى رفيع من الجمال، من تصميم وإنجاز، تغري المتلقي بمتابعة المشاهدة والاستماع، لأن هدف الشاعر الرقمي هو "جعل القارئ أن يؤمن أن بلاغة التصوير في هذا النمط من النصوص تتجاوز بكثير بلاغة التعامل مع النص الورقي"⁽²⁾.

إن هذه التقنية الحديثة في تلقي النصوص الشعرية المتشعبة سهلت عملية التواصل بين المبدع الرقمي والمتلقي الرقمي من خلال وضع روابط ونوافذ تفتح بسهولة للمتلقي كلما

¹ - فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2006، ص 24.

² - محمد المسعودي، "بلاغة التصوير الفني في "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" لمشتاق عباس معن، على الرابط التالي:

messoudimohamed@yahoo.fr

رغب في الولوج لقصيدة معينة أو جزء منها. ونسوق نموذجا لأيقونة تسهل للمتلقي عملية تصفح القصيدة بأكملها أو مقطع منها:



نموذج (1) صورة لنموذج أيقونة، يضغط عليها المتصفح للولوج إلى القصيدة إن هذه الطريقة تساعد المتلقي على الضغط فوق القصيدة المرغوب سماعها، فتبوح له بما في داخلها.



نموذج (2) لأيقونتين: "أيقنت" و"أن" يضغط عليهما المتصفح للولوج إلى القصيدة الرقمية أو إلى جزء منها

كما يستعين المتلقي أيضا بالرموز غير اللغوية (أيقونات) للتعبير عن مشاعره مثل الضحك، والقلق، والرفض، والإعجاب، إلى جانب لغة الجسد وغيرها. وقد تحولت هذه العناصر في المجتمع الافتراضي إلى مجموعة من الرموز التي يطلق عليها إيموتيكونات Emoticons، يعتمد عليها المتفاعلون لتوصيل طبيعة مشاعرهم للطرف الآخر المتفاعل معهم بفعل التكنولوجيا.⁽¹⁾

¹ - سعيد يفتين، "من النص إلى النص المترابط"، مرجع سابق، ص 265-266.



وهذه الأيقونات المتعارف عليها كافية للتعبير عن الرأي في العمل الإبداعي حتى مع عدم التعليق، كما هو موضح في هذه الصورة:



إن هذا النوع من الأيقونات أو الإضاءات التي تدخل ضمن الأساليب الحديثة في التواصل الرقمي يتطلب من المتلقي دون شك "خبرة عملية في مجال البرمجة الرقمية، التي تمكنه من الربط بين مختلف النوافذ التي تفتح أمامه كلما ضغط على كلمة من الكلمات أو برزت من خلال الإطارات والأشكال المصاحبة للنصوص الشعرية، وكذا خبرته أيضا في الكشف عن العلاقة بين هذه النوافذ من حيث الدلالة والرمز. فضلا عن دقة الاختيار فيما يتعلق بالكتل اللونية كاللوحات، والكتل المنحوتة، والخزفيات، وغيرها من النتاجات الفنية المعبرة عن البوح، مما يصلح لإسناد فعل النص في المتلقي وتعزيز انفعاله وتفاعله معا"⁽¹⁾. إن هذه التقنية الجديدة في تلقي النص، المبنية على تأويل دلالات مختلفة -كدلالة الألوان

¹ - أمجد حميد التميمي، "القصيدة التفاعلية الرقمية والنقد الثقافي التفاعلي"، على الرابط التالي:

<http://maakom.com/site/article451/>

والأشكال- تفرض قارئاً سيميائياً وليس قارئاً عادياً تقليدياً، قارئاً له القدرة على التخيل والتأويل، وذا طاقة فريدة لتذوق بلاغة النص الرقمي.

سمات النص الشعري الرقمي وسلطة الصورة من خلال قصيدة "سيدة الماء":



نموذج لقصيدة رقمية لمنعم الأزرق "سيدة الماء"⁽¹⁾

يتعلق الأمر هنا بالقصيدة الرقمية "سيدة الماء"، الصادرة في ماي سنة 2002، للشاعر المغربي منعم الأزرق، وتندرج ضمن الأدب الرقمي الذي اكتسب سمات خاصة إثر اتصاله بالتكنولوجيا. من حيث الدلالة اللغوية للقصيدة، يوحي العنوان للقارئ منذ الوهلة الأولى بحورية البحر، كما هي مرتبطة في المخيلة السيدة الجميلة، إلا أنها عكس ذلك في واقع الشاعر الذي يرمز من خلال حورية البحر إلى الكشف عن الحقيقة في كومة من

¹ - قصيدة "سيدة الماء" لمنعم الأزرق، مأخوذة من شبكة الانترنت ضمن "رقميات منعم" الأزرق على الرابط

التالي: <http://imzran.org>

السراب في حضرة سيدة الماء، محاولا التوسل بالوسائط الحديثة إلى جانب اللغة، ومفتحا
قصيدته بقوله:

"تموت على العشب

سيدة الماء".⁽¹⁾

يتجلى في هذا المقطع بدء الشاعر بعبارة "موت العشب"، كما هناك تشكيك الشاعر
نفسه في مسألة الوجود، فكيف لسيدة الماء أن تموت على العشب؟ فموضوع القصيدة
يكشف، إذن، عن حالة من الشحن النفسي الممزق للذات، والتي تعيش قلقا وجوديا في ظل
العولمة الرقمية. إلا أن هذا المعنى لا يبرز للقارئ من خلال الكتابة الخطية بل على مستوى
الصورة والحركة على شاشة الحاسوب، التي أكسبتها دلالة فنية جديدة. فالشاعر منعم
الأزرق جعل من قصائده قصائد مختلفة عن القصائد التقليدية الخطية لأنه أعلن قطيعة مع
ما هو خطي وتبنى ما هو حركي دينامي ليسمح للقارئ بالتحرك بكل حرية وديناميكية من
رابط إلى رابط آخر.

¹ - منعم الأزرق، قصيدة رقمية، سيدة الماء، على الرابط التالي:

<http://imzran.org>

- التشكيل الجمالي البصري والحركي في قصيدة "سيدة الماء" لمنعم الأزرق:



لقد استخدم الشاعر عنصر الحركة ليعبر بواسطتها عن معاني مختلفة، إلا أن ما يميز عنصر حركة الحروف في هذه القصيدة هو البطء والهدوء المتماوج، إذ أنه لم يعتمد على النبض المتسارع والساخب في ظهور الحروف واختفائها، وذلك بغاية تناسبها مع النغم الموسيقي وموضوع الكلام .

إن توزيع العناصر البصرية في هذه القصيدة كما تراءى لنا من خلال الصورة أعلاه من حروف وكلمات وجمل لم يعد مساحة مثبتة جامدة على نحو ما نجده في النص الورقي، بل صار فضاء شبه حركي لكلمات النص، وجمله الموزعة على الشاشة⁽¹⁾.

إن ظهور الحروف واختفائها مميز وساحر للغاية، إذ لم يعتمد منعم الأزرق على أسلوب السطر التقليدي الجامد، وإنما التجأ إلى حركية الحروف وتراقصها لخدمة المعنى. فتراقصها الهادئ يشبه فقاعات الماء التي تظهر فجأة ثم تختفي. وهذا التحرك البطيء

¹ - إيمان يونس، تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب، جامعة تل أبيب، 2011، ص120.

والظهور والاختفاء للحروف هو إشارة واضحة إلى الدوامة والمتاهة والحيرة التي يعيشها الشاعر في هذا العالم.

- التشكيل على مستوى الصورة:



لقد تفرد الشاعر في توظيفه للصورة في هذه القصيدة، والتي تميزت حتى عن باقي الصور في قصائده الأخرى، إذ لم يعتمد على مشاهد التبدل والتغير، بل ارتكز على صورة واحدة في أعلاها دائرة على شكل قرص يشبه قرص الشمس الدائري، وفي داخلها تتبدل المشاهد وتتغير بشكل فيه ضرب من الخيال والحلم، تارة يظهر وجه طفل ملائكي وتارة أخرى تظهر شمس وعيون زرقاء. لكن الملفت للنظر هو شكل الصورة التي أنتت عبارة عن سماء مزدحمة بالغيوم والضباب عوض أن تكون عبارة عن بحر أو نهر يجري بالمياه لتناسب الصورة عنوان القصيدة "سيدة الماء". إلا أن منعم الأزرق كان مصيبا في اختياره للصورة لأن "سيدة الماء" ما هي إلا رمز في المتخيل وليست حقيقة تأتي في الأحلام فوق السماء.

التشكيل على مستوى الألوان:



لقد استخدم الشاعر الألوان بتناسق وتناغم مع العلامات اللغوية، وهي متوازنة مع دلالة النص العامة، حيث نظم الشاعر قصيدته على خلفية يتداخل فيها الأبيض والأزرق والأصفر بشكل متوازن، فالأبيض هو لون حاضن لجميع الألوان، أما الأزرق فيظهر حينما يتم الحديث عن " سيدة الماء"؛ ليأتي اللون الأصفر كتعبير عن الإشعاع والضوء. هكذا، فطبيعة اللون تخضع للمعنى المراد التعبير عنه.

التشكيل على المستوى السمعي:

نقصد بالمستوى السمعي الأصوات المصاحبة للقصيدة الرقمية. ومن خلال سماعنا لقصيدة "سيدة الماء" نلاحظ أن الشاعر كان موفقا في اختيار المقطوعة الموسيقية لقصيدته، والتي تماهت بشكل انسيابي مع العنوان وتلاحمت مع معاني هذه القصيدة. ويتعلق الأمر بموسيقى هادئة وحالمة تشبه في عزفها، بتموجاتها هبوطا وصعودا، أمواج البحر، بالإضافة إلى زقزقة العصافير التي تشعر المتلقي بالارتياح النفسي والجمالي أثناء متابعته للقصيدة.

ف"الموسيقى هنا تلعب دورا جماليا أكثر منه تعبيريا ، فتضفي مسحة من السحر والإثارة على النص، ومتعة أثناء تلقيه".⁽¹⁾

إن اعتماد الشاعر منعم الأزرق على تقنيات الوسائط المتعددة، من صور وحركة وموسيقى وغيرها، يرجع بالأساس إلى رغبته في إيصال المعنى للمتلقي عبر عمل فني متكامل، متناسق الأجزاء، حيث نجد تماهيا بين كل من الصورة والصوت والكلمة، مما يخلق عالما فنيا يسوده الاستمتاع بلوحة فنية رائعة. وعليه، فقد استطاعت القصيدة الرقمية المغربية أن تعبر عن المعنى الشعري بطريقة مميزة ومستوحاة من روح العصر الجديد، حيث استطاع الشاعر من خلالها أن يعبر عن رؤيته الفنية، وفي نفس الآن استغلال التقنيات التي أتاحتها التكنولوجيا من أجل تشكيل الدلالة المراد التعبير عنها، ليصبح بهذا الشعر في كنف التكنولوجيا صورة متحركة ومرئية ومسموعة.

¹ - إيمان يونس، تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 126.

خاصة تركيبية:

وكخلاصة عامة لهذا الفصل الأخير، يمكن أن نستنتج أن الشعراء المغاربة المعاصرين اعتمدوا في قصائدهم على آليات مختلفة من أجل تحقيق تواصل فعال مع المتلقي، وهو ما يعبر عن منظور جديد للكتابة الشعرية، التي لا تخلو من أبعاد فنية وجمالية خاصة. في هذا الإطار، تعد العنبتات مظهرا أساسيا لهذا التواصل، سواء تعلق الأمر بعناوين الدواوين، أو صور الأغلفة ولوحاتها، أو الإهداءات. ومن بين ما يدعم هذا الجانب التواصلية هناك التعالق بين ما هو سردي وما هو شعري، بحيث أضحت القصيدة فضاء إبداعيا مفتحا على أساليب لم تكن معهودة في الشعر القديم، وبذلك استطاع الشاعر المغربي المعاصر خلق لغة جديدة من أجل إضفاء بعد حدثي على إنتاجاته الأدبية.

وقد ساهمت ظاهرة التفجير اللغوي في الشعر المغربي المعاصر في منح الألفاظ والتعبير دلالات جديدة من خلال ما توحى به من معاني بالنسبة للمتلقي، الشيء الذي أدى إلى رسم أفق مغاير في حقل الكتابة الشعرية. وداخل هذا الأفق، تعد مشاركة القارئ في كتابة النص عملية إبداعية في حد ذاتها، إذ هو الذي يعمل على تأويل الحمولة الدلالية للعلامات اللسانية، خصوصا إذا استحضرننا كون القصيدة المغربية المعاصرة بناء تطبعها المنافرة والانزياح السياقي. بالإضافة إلى هذا، يعمد الشعراء المغاربة المعاصرون إلى شحن نصوصهم برموز عديدة تعكس غنى دلالية على مستوى المعجم المستعمل، وهي رموز تنتمي إلى عالمين متباينين: عالم الطبيعة وعالم الدين والأسطورة.

وإذا كان بعض الشعراء المغاربة قد أدرجوا ما ينتمي إلى حقل الفنون التشكيلية في قصائدهم، فإنه مع بروز الأدب الرقمي وتطوره، فُتِحَ أمام القصيدة المغربية المعاصرة أفق جديد للإبداع، على غرار ما حدث في الآداب العالمية. هكذا غدونا نشهد مزيجا بين العلامات اللسانية وآليات أخرى سمحت بها التكنولوجيا الحديثة، وذلك بإدراج الصورة، والحركة والصوت في جسم النصوص الشعرية، الشيء الذي نتج عنه تفاعل أكبر مع المتلقي.

خاتمة

تتميز رحلة القصيدة العربية نحو الحداثة بالخروج عن القوالب الشعرية التي تحكمت لزمن طويل في بناء النص الشعري. فالنمطية والتكرار اللذان طبعا القصيدة التقليدية لم يعد لهما مكان في التجارب المعاصرة، بحكم التغيرات التي فرضتها ظروف السياق الزمني، خصوصا فيما يرتبط باحتكاك المبدعين العرب بالنماذج الغربية ووعيهم بضرورة التجديد ومنح القصيدة نفسا مغايرا بالاعتماد على أساليب وآليات تسمح بتفاعل حقيقي مع المتلقي.

ولم تحد النصوص الشعرية المغربية المعاصرة عن هذا المنحى، إذ راحت تتشد أفقا إبداعيا آخر، يحتل فيه القارئ مكانة متميزة، وبرزت أساليب جديدة في الكتابة تشهد على تحول كبير من الناحية الفنية والجمالية منذ ستينيات وسبعينيات القرن الماضي. هكذا صرنا نلاحظ استعمال لغة شعرية لا تخلو مما يميز عادة اللغة المألوفة أو المتداولة، مع إدراج عناصر بصرية في جسم القصيدة أحيانا، تحت تأثير ما أتاحتها التكنولوجيا الحديثة من تقنيات مختلفة. وبالتالي، أصبحت قراءة القصائد المغربية المعاصرة عملية تفاعلية بالأساس، تقوم على آليات تواصلية لا تختلف من شاعر لآخر فحسب، بل كذلك من نص شعري لآخر.

في هذا السياق، تعتبر العتبات أحد الجوانب الرئيسية التي تعكس البعد التواصلية في النصوص الشعرية المغربية المعاصرة. ويتجلى هذا من خلال العنوان، الذي غدا خاضعا لمنظور جديد يبرز اهتمام المبدعين به وحرصهم على صياغته، أخذا بعين الاعتبار كونه صنعة أو فنا مستقلا بذاته، ودافعا أساسيا لقراءة العمل الأدبي، وبؤرة حقيقية للتواصل بين المبدع والمتلقي.

وقد أبدع الشعراء المغاربة في بناء عناوين دواوينهم، كما هو الحال عند الشاعر جمال بوطيب، الذي متح من عالم التصوف لصياغة عنوان ديوانه **أوراق الوجد الخفية**، اعتبارا لما للوجد من قيمة في هذا العالم وأثر في نفسية الشاعر؛ وبهذا يكون بوطيب قد غاص بالقارئ في تأويلات عميقة تستند على مرجعية ثقافية خاصة، تحيل على بعد قيمي

وإنساني بالدرجة الأولى. وهذا البعد هو الذي يميز كذلك عنوان ديوان الشاعر جمال الموساوي: **سنتذكر ونندم**، من خلال الاعتماد على صيغة الجمع. فالنحن وسيلة لمخاطبة الضمير الجمعي بدل الفردي، وباعتث على إحساس المتلقي بانتمائه إلى العالم الذي ترسمه قصائد هذا الشاعر. وهذا الاهتمام بالقارئ يظهر كذلك في عنوان ديوان عبد الحق بن رحمون: **صاحبة السعادة**، الذي ينم عن إغراء كبير يبنني، منذ الوهلة الأولى، على تساؤل واضح: من تكون صاحبة السعادة هذه؟ إنها استراتيجية إبداعية خاصة، تتوخى "استدراج" المتلقي والزج به في ثنايا الديوان قصد العثور عن إجابة لهذا التساؤل.

ويعد الغلاف أيضا إحدى الوسائل الإبداعية التي يعتمد عليها المبدع من أجل إثارة انتباه القارئ، وذلك من خلال ما يحتويه من عناصر جمالية. في هذا الإطار، نعتبر أن ديوان **أوراق الوجد الخفية**، لجمال بوطيب، يعكس بجلاء العناية الكبيرة لهذا المبدع بالغلاف، الذي يتميز بتوزيع محكم للعناصر المكونة له، وبأشكال خطوطه المنتسقة، وألوانه المعبرة؛ مما يضفي على هذا الديوان في شموليته بعدا فنيا واضحا. بالإضافة إلى هذا، يتعلق الأمر بغلاف يمزج بين ما هو شعري وتشكيلي في نفس الوقت، وهو ما يمكن اعتباره تجاوزا للمنظور الكلاسيكي في تصميم أغلفة الدواوين الشعرية. كما أن استعمال لوحة تشكيلية في الغلاف لا يدخل ضمن أفق جمالي فحسب، بل يرجع إلى اعتبارات تعبيرية ودلالية بالأساس؛ فالأيقونات، والحوامل القديمة والمخطوطات التي تظهر في اللوحة، والتي تتوزع داخلها كتابات ونقوش خفية، ما هي إلا انعكاس لذاك الخفاء الذي يميز أوراق الوجد، وكأننا بالشاعر يسعى إلى إخفاء عشقه بشكل مزدوج: في قصائده وفي لوحة الفنانة التشكيلية.

ويأبى جمال بوطيب إلا أن يسير في نفس النهج، إذ أن غلاف ديوانه **سنايك** **العشق** يحمل هو أيضا صورة تشكيلية على الواجهة الأمامية، مما يدل كذلك على انفتاح هذا الشاعر على الفنون الأخرى وإيمانه الراسخ بالتكامل بينها. وحين نستقرئ هذه الصورة،

نلاحظ أنها تحيل على تقاليد وعادات بعض المناطق المغربية، وهو ما يشير إلى ارتباط الذات الشاعرة بالهوية الأصيلة.

علاوة على هذا، تعبر الإهداءات التي تزخر بها الدواوين المعاصرة عن وعي الشعراء المغاربة بمختلف أبعاد فعل الكتابة. فلما نتأمل بنية الإهداء، نلاحظ وجود اختلاف على مستوى الشكل والمضمون، إذ أن هؤلاء الشعراء يعمدون إلى استعمال هذه العتبة ضمناً أو رمزياً، أي هناك ازدواجية بين صيغتي الحضور والغياب. فهناك من الشعراء من يهدي عمله الأدبي بعبارة صريحة تتوجه إلى المهدى إليهم، ومن لا يلجأ إلى تضمين نصه بكلمة "إهداء"، بل يستعمل عبارات رمزية تحمل معنى العطاء. وفي كلتا الحالتين ما يهم هو بناء جسر للتواصل بين النص والقارئ.

في هذا الإطار، تتميز بعض الإهداءات بتعبيرها عن ثقافة الاعتراف، الشيء الذي يتجلى من خلال ديوان **خرجت من هذه الأرخبيالات**، للشاعرة أمينة المريني. فقد أهدت هذه الأخيرة مجموعة من قصائدها لشعراء معينين، كتأكيد منها على مكانتهم المتميزة في الحقل الثقافي والإبداعي بالمغرب. من جهة أخرى، تعكس إهداءات الشاعر جمال بوطيب، في ديوانه **أوراق الوجد الخفية**، صيغتين متباينتين على مستوى توظيف هذه العتبة: الأولى مباشرة وتتجلى في إهداء بعض قصائده لمجموعة من الأشخاص الذين تربطه بهم إما علاقة صداقة شخصية أو علاقة إبداعية وفكرية، أو لأماكن معروفة برمزياتها التاريخية؛ والثانية ضمنية وتسكن قلب القصيدة، علامتها كاف الخطاب بصيغة المذكر أو المؤنث "لك/لك". وفي كلتا الحالتين هناك تعبير عن العمق الإنساني والبعد القيمي في النصوص الشعرية.

وفي سعيها إلى معانقة أفق الحداثة، احتضنت القصيدة المغربية المعاصرة عناصر عادة ما تميز عالم السرد. وهذا التعلق بين ما هو شعري وما هو سردي أكسبها لغة جديدة تعبر عن منظور مغاير لفعل الكتابة الشعرية، وهو ما يسمح بالحديث عن تجاوز واضح للأشكال المألوفة في الماضي، وعن بناء جديد ترتبط فيه القصيدة بالذات والمجتمع والتاريخ.

ويتجلى هذا التعالق، على سبيل المثال، في ديوان **زهرة الثلج** للشاعر إدريس الملياني، الذي يدخل فيه السرد والحوار في تكوين القصيدة، مما يؤدي إلى تنوع الإيقاع، ويمنح النص الشعري بعدا عفويا يرتكز على الرغبة في البوح.

وفي ديوان **سنايك العشق**، للشاعر جمال بوطيب، نجد كذلك هذا الترابط بين الشعر والسرد، والذي يتجلى من خلال استهلال هذا الشاعر للجزء الثالث من هذا الديوان بإضاءة على شكل مقطع سردي على منوال المقامات، حيث بدأ بكلمة "يروى"، وهو ما يشد القارئ إلى الأحداث التي تميز عالم العشق، ويعصف بالتميط، ليرمي بالإبداع الشعري في حقل الحداثة.

إن الرغبة في الذهاب بالقصيدة نحو أسلوب مغاير هو ما يميز تجارب الشعراء المغاربة المعاصرين. هكذا نجد أن الشاعر محمد السرخيني قد وظف لغة شعرية مستحدثة تتزاح على القوالب اللغوية المألوفة، فهو يعيد تشكيل البعد الدلالي للألفاظ من أجل إغناء إحياءات القصيدة، ويعتمد على لغة محبوكة تنبني على الكثافة وملء الكلمة الشعرية بمعارف العصر وتجارب الإنسان. ونفس الشيء نجده عند جمال بوطيب، ولو بشكل مغاير، إذ أنه يوظف لغة تمتح من الواقع اليومي وقريبة منه، خصوصا في ديوانه **أوراق الوجد الخفية**. أما صلاح بوسريف فيعتمد على كتابة شعرية تحاور تجربة التصوف وتستنلهم لغتها الإشارية. وبالتالي، موازاة مع الأبعاد الجمالية لقصائد هؤلاء الشعراء، يظل سعيهم إلى استعمال لغة جديدة والتأسيس لرؤية شعرية مختلفة تخلخل المفاهيم السائدة من بين مميزات فعلهم الإبداعي.

وأهم الاستنتاجات التي يمكن تحديدها من خلال هذه الدراسة هي التالية:

- تبين النصوص الشعرية المغربية المعاصرة نزوعاً نحو المنافرة والانزياح السياقي، وذلك من خلال خرق قواعد اللغة العادية، وبالأخص فيما يتعلق باستعمال التضادين القوي والضعيف، وبالمنافرة بين شيئين في جملة واحدة، وبإسناد الصفات والأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني أو العكس، أو صفات مادية إلى أشياء مجردة. وهذه الأساليب تُدخل القارئ في عالم التساؤل والحيرة، وتولد لديه الرغبة في رفع الانزياح وتحديد الدلالة المناسبة. وهذا يدل على أن هذه الأساليب المختلفة تدفع بالقارئ للمساهمة في كتابة النص من خلال الكشف عن استبدال المعنى والإتيان بتأويله الخاص.

إذن، تكمن غاية الشعراء المغاربة المعاصرين من وراء اللجوء إلى الانزياح في خلق ثورة لغوية وإبداع نصوص جديدة تزيد من مساحة التأويل، وهو ما يضع المتلقي أمام مسألة الغموض ويؤثر على الجانب التواصل مع القصيدة. إلا أن هذا الغموض يعد من مرتكزات النص الشعري، ويعبر عن رغبة الشعراء في الكشف عن إمكانيات اللغة لرسم معالم عالمهم الشعري الخاص. ولعل نموذج محمد السرغيني معبر للغاية في هذا السياق، فهو يُكثر من استعمال الصور الاستعارية، ويخلق لغته الخاصة من خلال التقجير، تلك اللغة التي لا تستجيب سوى لإحساسه الخاص إزاء الوجود. وفي كل الأحوال، يستلزم تأويل اللغة الشعرية إمام المتلقي برؤية الشاعر ومواقفه قصد التقليل من مساحة الاحتمالات الدلالية.

- تكشف النصوص الشعرية المغربية المعاصرة عن تطور دلالي كبير للمعجم، الأمر الذي يعبر عن ميول شديد نحو إثراء القدرات التعبيرية للشاعر من خلال شحن المفردات بمعان جديدة. كما أن محاولته التعبير عن أحاسيسه الخاصة تدفعه، بشكل طبيعي، إلى الاعتماد على المجاز والاستعارة ضمن رؤية شعرية تبتغي التجديد على مستوى الأدوات اللغوية المستعملة. ونلمس هذا التطور، مثلاً، في حالة التعبير عن الموت، الذي لا

يعني الفناء بالنسبة للشعراء المغاربة المعاصرين، بل هو بعث جديد ينم عن التطلع إلى التغيير والدفاع عن الحياة.

- تشكل الأبعاد الرمزية إحدى الخصائص الرئيسية للقصيدة المغربية المعاصرة، وأحد المكونات التي تسترعي اهتمام المتلقي نظرا للرسائل التي تختزنها. ومن بين الرموز الأساسية هناك الرمز الديني، الذي يرتبط باستلهم النص القرآني وفق تركيبات فنية فريدة، خصوصا إذا استحضرننا أن المبدع لا يمكنه بلوغ الحداثة إن لم يكن ملما بشكل كبير بموروثه الثقافي، والتاريخي، والديني والأدبي. في هذا الإطار، يمكن القول إن النص الديني، والقرآني بالأساس، يعبر عن تمثل الشاعر لهويته من جهة، وعن وعيه بدوره في خلق شعرية النص الشعري، كما نلاحظ من خلال قصيدة "ورقة من فاس" للشاعر جمال بوطيب. وهذا الإدراج للنص القرآني في جسم القصيدة مظهر من مظاهر التناص بصفة عامة.

أما بالنسبة للرمز الأسطوري، فإن استعماله في النصوص الشعرية المغربية يتأسس على الرغبة في التعبير عن الانبعاث في سياق يطبعه الترددي. لذلك، فهذا النوع من الرموز لا يخلو من تصوير الهزائم والتخلف والقمع، موازاة مع تعبير الشاعر عن شعوره بالوحدة والألم. هكذا نجد محمد الميموني يلجأ إلى أسطورة السندباد البحري، ويكيفها مع ظروف السياق المغربي ليعبر عن ترحال أبيه، وليوازى بين الجواهر التي يعود بها السندباد والقصائد التي يبدعها الشاعر بعد عناء كبير. وبالتالي، يلتقي ما هو ذاتي وما هو اجتماعي في الطريقة التي يستثمر بها الشعراء المغاربة الرموز الأسطورية، سواء كانت محلية أو عالمية.

- على مستوى الشكل، تتميز القصائد المغربية المعاصرة بتشكيل إيقاعي خاص وصور نغمية مختلفة، مما يسمح برسم حدود فاصلة بين ما هو شعري وما هو سردي. في هذا الإطار، نلاحظ أن بنية الإيقاع الصوتي ترتكز على التكرار بجميع أنواعه، الذي يؤدي وظيفة ليس فقط على المستوى الإيقاعي بل كذلك الدلالي. كما أن تتبع الموسيقى الداخلية

للأشعار يبين الاعتماد على الصور النغمية، كالترصيع والجناس مثلا، فضلا عن أهمية التوازي أو التكرير كما هو معروف في البلاغة العربية.

- يعتبر التشكيل البصري الكاليفرافي، في بعديه الخطي والرقمي، أحد المظاهر الفنية والتواصلية المهمة في النصوص الشعرية المغربية المعاصرة، بحيث لا يستقيم تلقي هذه الأخيرة دون أن نأخذ بعين الاعتبار هذا التشكيل الحديث الذي يعتمد على علامات غير لسانية. فقد غدونا أمام دواوين تحفل بالعديد من الأشكال الهندسية، كالدوائر والمثلثات والمساحات البيضاء، لتصير بذلك بنية النص بنية معقدة أو متعددة الأبعاد، تحتاج استراتيجيات خاصة قصد تأويلها في حد ذاتها، أو في ارتباطها بالعلامات اللسانية. وهو ما يعني أن التلقي البصري أصبح عاملا أساسيا في عملية تأويل دلالات النص الشعري، الذي أضحي فضاء تتوزع داخله الأسطر والجمل والمقاطع بشكل غير مألوف، وهو ما يعبر عن رغبة الشعراء المغاربة المعاصرين في تحقيق الخصوصية والتفرد.

- لا يحق لنا إلغاء الدور المهم الذي تلعبه تقنية الأبيض والأسود في تشكيل جسد القصيدة المغربية المعاصرة، التي لم تعد خاضعة لتصميم أو هيكل قار، بل للنظرة الخاصة للشاعر فيما يرتبط بتوزيع البياض والسواد، مع تنويع أشكال الفراغات في نفس الديوان. ويجسد هذا الجانب الإبداعي اعتماد الشاعر المغربي على القراءة البصرية من أجل إرساء قواعد جديدة للحوار مع المتلقي، كما نلاحظ في بعض قصائد كل من محمد بنيس، وجمال بوطيب، وحسن نجمي، ووفاء العمراني، ومحمد بنعمارة، الذين يتحول لديهم النص الشعري إلى فضاء يتراقص فيه الأبيض والأسود من خلال التناوب بين الخط والفراغ. إنه، في مجمل القول، نمط جديد للتواصل مع القارئ، لا يخلو من إدهاش وإثارة وإمتاع فني، مع دفعه إلى استكشاف الدلالات العميقة للنص الشعري عبر تنشيط فاعلية القراءة والتأمل.

- هناك من الشعراء المغاربة المعاصرين من يُكثر من استعمال النقط للدلالة عن المسكوت عنه، وهو ما يؤدي بالمتلقي إلى اقتحام عوالم التخيل، كما نجد عند الشاعر عبد

السلام الموساوي. ويعبر هذا الشكل الجديد على مستوى البناء النصي عن قناعة الشاعر بضرورة السير بالقصيدة وخطابها عبر مسالك الحداثة، والتي لم تعد مرتبطة بالكلمات فقط، بل أيضا بالعناصر البصرية كذلك. وبالتالي، يمكن القول إنه سواء تعلق الأمر بالبياضات أو بالنقط المتوالية، فالقارئ يدخل في حلقة من التساؤلات وهو يحاول الإمساك بالمعنى.

- مع تطور التكنولوجيا والتقنيات الجديدة، دخلت القصيدة المغربية المعاصرة عالما آخر سمته التفاعل بشكل أكبر مع المتلقي. هكذا، حين نطلع على النصوص الشعرية الرقمية للشاعر منعم الأزرق، يملكنا الإعجاب بالأفق الفني الذي يضعنا أمامه. فقصائده تعتمد على تقنيات حديثة تُكسبها روعة جمالية من خلال بلاغة التصوير، وأناقة التصميم والإنجاز، الشيء الذي يدفع المتلقي إلى الاستمرار في المشاهدة والاستماع، على خلاف ما يحدث أثناء التعامل مع القصيدة الورقية.

وفي علاقة بالإشكالية التي انطلقنا منها في دراستنا هذه، يمكن أن نؤكد وجود خصوصية مغربية فيما يتعلق بالمزاوجة بين البعد الجمالي والبعد التواصلية على مستوى بناء النصوص الشعرية المعاصرة. فبالإضافة إلى المزج بين ما هو بصري وما هو مسموع في القصيدة الرقمية الحالية، مما عزز تفاعل المتلقي مع النص الشعري، عمل الشعراء المغاربة على تحقيق هذا التفاعل من خلال إدراج مكونات تشكيلية وأيقونية في نصوصهم، والتي فسحت مجالا أكبر للقارئ فيما يخص تأويل دلالات العلامات اللسانية وغير اللسانية. ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار، في هذا الإطار، كون العناصر البصرية (لوحات، رسوم، أيقونات، الخ.) من الآليات الحديثة التي تثري الدواوين المغربية وترسي حوارا من نوع خاص مع المتلقي.

إن ما يميز بناء القصيدة المعاصرة هو أيضا لجوء الشاعر المغربي إلى عناصر مرتبطة بالموروث الثقافي والهوية الأصيلة كي يتمكن من تشكيل عالم شعري ينسجم فيه الجمال باعتباره قيمة فنية مع التواصل باعتباره هدفا رئيسيا للعملية الإبداعية. ويتجلى هذا

الجانب من خلال بعض الآليات التواصلية المهمة كالعنابات، بدءاً بالعناوين وأغلفة الدواوين، ووصولاً إلى الرموز التي يتم توظيفها وفق ما تمليه شروط الواقع المغربي.

هكذا نستنتج أن الشاعر المغربي المعاصر لم يعد حبيس منظور ماضوي يعتمد على استتساخ القوالب الشعرية، بل راح يبحث لنفسه عن أفق جديد تكتسب فيه الكلمة الشعرية بعداً فنياً وتواصلياً في نفس الآن، ويصير فيه فعل الكتابة الشعرية ممارسة يميزها الانفتاح على أدوات تعبيرية مختلفة. ولا يخامرنا الشك في كون الوسيط الإلكتروني سيرسم مساراً أكثر حداثة للقصيدة انطلاقاً من وعي شعرائنا برهانات السؤال الشعري.

بیلیو خرافیا

- القرآن الكريم، برواية الإمام ورش.

- المصادر العربية:

1. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1995.
2. ابن الأثير (ضياء الدين)، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام المنثور، تح: مصطفى جواد وجميل سعد، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، (د.ت).
3. ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت).
4. ابن فارس (أبو الحسين أحمد)، مقاييس اللغة، مجمع اللغة العربية، دار عمران، القاهرة، ط 3، 1985.
5. أبادي (مجد الدين الفيروز)، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2005.
6. الزبيدي، تاج العروس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994.
7. العسكري (أبو هلال)، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق وضبط: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1989.
8. العلوي (محمد بن أحمد طباطبا) عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2005.
9. الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، جمع، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

- المتون الشعرية المعتمدة:

10. الأشعري (محمد)، حكايات صخرية، سيرير لعزلة السنبلية، دار توبقال، الدار البيضاء، 2000.
11. الأمراني (حسن)، الحزن يزهر مرتين، مطبعة النهضة، فاس، 1975.
12. الرباوي (محمد علي)، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2011.
13. السرغيني (محمد)، ويكون إحراق أسمائه الآتية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1987.
14. السرغيني (محمد)، الكائن السبئي، منشورات السفير، مكناس، 1992.
15. السرغيني (محمد)، بحار جبل قاف، ضمن أعماله الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2007.
16. السفيني (نور الدين حيمر)، قيثارة وقمر، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2019.
17. الطوبي (محمد)، غواية الأكاسيا، البوكلي للطباعة والنشر و التوزيع، القنيطرة، 2007.
18. العاصمي (مالكة)، شيء له أسماء، المؤسسة العربية للنشر و الإبداع، الدار البيضاء، ط 1، 1997.
19. العمراني (وفاء)، (الأنخاب)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1991.
20. العمراني (وفاء)، أنين الأعالي، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1992.
21. العمراني (وفاء)، فتنة الأفاصي، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1997.
22. الفرقاني (محمد الحبيب)، دخان من الأزمنة المحترقة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط 1، 1979.

23. المريني (أمانة)، خرجت من هذه الأرخبيلات، مطبعة وراقة بلال، فاس، ط 1، 2015.
24. الملياني (إدريس)، زهرة الثلج، دار الثقافة، ط 1، 1998.
25. الملياني (إدريس)، نشيد السمندل، شرق غرب للنشر، بيروت، 2009.
26. الملياني (إدريس)، أبياتي آياتي، منشورات دار التوحيدي، الرباط، 2016.
27. الملياني (إدريس)، سنيغورتشكا عروس الثلج، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، ط 1، 2019.
28. الموساوي (عبد السلام)، سقوف المجاز، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1999.
29. الموساوي (عبد السلام)، من أي حزن يقدون هذا الوثر، ضمن الأعمال الكاملة، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2017.
30. المومني (رشيد)، مشتعلا أتقدم نحو النهر، دار النهضة، بيروت، 1979.
31. المومني (رشيد)، قصيدة "تقاسيم السؤال"، مهود السلالة (ديوان شعري تشكيلي)، دار ما بعد الحداثة للنشر، فاس، 2002.
32. الميموني (محمد)، الأعمال الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، 2002.
33. بن رحمون (عبد الحق)، صاحبة السعادة، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2020.
34. بنعمارة (محمد)، السنبلة، منشورات دار الأمان، الرباط، 1990.
35. بنيس (محمد)، مسكن لدكنة الصباح، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1988.
36. بوسريف (صلاح)، فاكهة الليل، مطبعة زناتة، الدار البيضاء، ط 1، 1994.
37. بوسريف (صلاح)، على إثر سماء، فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، 1997.
38. بوسريف (صلاح)، لا أحد سواي، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2019.

39. بوطيب (جمال)، أوراق الوجد الخفية، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، ط2، 2010.
40. بوطيب (جمال)، سنايك العشق، محترف الكتابة بفاس، 2013.
41. موساوي (جمال)، سنتذكر ونندم، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2018.
42. نجمي (حسن)، لك الإمارة أيتها الخزامى، مطبعة فكيك، الدار البيضاء، 1982
43. المراجع العربية:
44. أبوديب (كمال)، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1977.
45. أبو غالي (مختار)، الشعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، 1995.
46. أحمد (محمد) فتوح، الرمز والرمزية، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1978.
47. أحمد (محمد) فتوح، علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 34، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999.
48. أسعد (يوسف) ميخائيل، سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
49. اسليماني (العربي)، التواصل التربوي. مدخل لجودة التربية والتعليم، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2005.
50. إسماعيل (عز الدين)، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981.
51. الأسدي (حسن عبد الغني)، المدونة الرقمية الشعرية، مطبعة الزوراء، كربلاء، ط1، 2009.
52. البريكي (فاطمة)، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2006.

53. البناي (سلام محمد)، من الخطية إلى الشعب، مراجعة مشروع إبداع تفاعلي لتأمين ذاكرة جمعية، مطبعة الزوراء، العراق، ط 1، 2009.
54. البوشيخي (الشاهد)، مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1982.
55. التهانوي (محمد علي)، موسوعة كشاف اصطلاحات العلوم والأدب، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1992.
56. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مطبعة المدني، القاهرة، ط 5، 1985.
57. الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 2004.
58. الجرجاني (علي بن محمد الشريف)، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.
59. الجزار (محمد فكري)، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط 1، 1998.
60. الجيوسي (سلمى الخضراء)، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001.
61. الحسين (عزيز)، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت، ط 1، 1987.
62. الحنفي (عبد المنعم)، موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 4، 1994.
63. الخال (يوسف)، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1978.
64. الخراط (إدوار)، مهاجمة المستحيل، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط 1، 1996.

65. الخطيب (حسام)، الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، 1996.
66. الخطيب (حسام) وبسطاويصي (محمد رمضان)، أفاق الإبداع ومرجعياته في عصر المعلوماتية، دار الفكر، دمشق، ط 1، 2001.
67. الدغمومي (محمد)، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 44.
68. الذهبي (إدريس)، التواصل وفضاءاته، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2016.
69. الرايص (نور الدين)، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس، ط 1، 2007.
70. الزموري (محمد)، الشعر والجسد: تجليات تجربة شعرية جديدة، مطبعة أنفو-برانت، فاس، 2007.
71. الزياتي (عز الدين)، التواصل اللفظي وغير اللفظي، دار القلم، الرباط، ط 2، 2008.
72. السفيناني (نور الدين)، مفهوم القراءة في النقد الأدبي المعاصر، مطبعة أنفو برانت، فاس، 2011.
73. العبيوي (خالد) وشرياط (عبد الإله)، تنشيط التواصل، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، 2008.
74. العزاوي (فاضل)، بعيدا داخل الغابة، البيان النقدي للحدثة العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط 1، 1994.
75. العشري (زايد علي)، استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
76. العوفي (نجيب)، جدل القراءة (ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980.

77. الماكري (محمد)، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1992.
78. المختاري (زيد الدين)، المدخل إلى نظرية النقد النفسي. سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
79. المير (خالد) و قاسمي (إدريس)، سلسلة التكوين التربوي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1998.
80. النويهي (محمد) ، نفسية أبي نواس، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1970.
81. الواد (حسين)، في مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، سراس للنشر، تونس، ط 2، 1985.
82. أنيس (إبراهيم)، من أسرار اللغة، المكتبة الوقفية، القاهرة، ط 3، 1996.
83. بحيري (سعيد حسن)، المفاهيم والاتجاهات علم لغة النص، المكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، 1993.
84. بسطويسي (رمضان)، الاستطيقا والتكنولوجيا، دار المعارف، القاهرة، 2000.
85. بلعابد (عبد الحق)، عتبات جيران جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008.
86. بلمليح (إدريس)، القراءة التفاعلية. دراسات لنصوص شعرية حديثة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998.
87. بنيس (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. مقارنة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985.
88. بوحسن (أحمد)، نظرية الأدب. القراءة- الفهم- التأويل، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2004.
89. بوحمالة (بنعيسى)، أيتام سومر في شعرية الشيخ جعفر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2009.

90. بوسريف (صلاح)، المغامرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1998.
91. بوطيب (جمال)، أعراف الكتابة الإبداعية الحديثة، النص الروائي نموذجاً، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، ط 1، 2009.
92. بوطيب (جمال)، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 1996.
93. بوطيب (جمال)، العنوان في الرواية المغربية، الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، 1996.
94. بوطيب (جمال)، أعراف الكتابة والتأليف: بحث في استراتيجيات النص العربي، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، ط 1، 2009.
95. بوطيب (جمال)، السرد والشعري، -مساءلات نصية، منشورات الديوان، أسفي، 2009.
96. بوطيب (جمال)، السرد والشعري: مساءلات نصية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2013.
97. ثامر (فاضل)، اللغة الثانية. في إشكالية المناهج و النظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1994.
98. جاسم (محمد جاسم)، جماليات العنوان. مقارنة في خطاب محمود درويش، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2012.
99. جبران (مسعود)، معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 2003.
100. جهاد (هلال)، فلسفة الشعر الجاهلي، دراسة تحليلية في حركية الوعي الشعري العربي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2001.

101. جيهامي (جيرار)، معجم المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1998.
102. حليفي (شعيب)، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2005.
103. حنون (مبارك)، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
104. خرفي (محمد الصالح)، في عوالم النص - دراسات نقدية-، دار الأمير خالد، الجزائر، 2014.
105. داغر (شريل)، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
106. سويف (مصطفى)، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط 4، 1981.
107. شبلول (أحمد فضل)، أدباء الأنترنت أدباء المستقبل، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ت ط 2.
108. صبحي (تيسير) وقطامي (يوسف)، مقدمة في الموهبة والإبداع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992 .
109. طه (عبد الرحمان)، أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، ط 1، 1987.
110. عباس (إحسان)، تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، 1981.
111. عبد الحميد (شاكر)، علم نفس الإبداع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1995.
112. عبد القادر (رحيم)، علم العنونة، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

113. عثمان (أحمد)، رسالة دانتي إلى كان غراندي، تقديم وترجمة عن اللاتينية من كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، تأليف مشترك بين باحثين، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، ط 2، 1993.
114. عصفور (جابر)، الروح الحية، جيل الستينيات في العراق، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط 1، 1977.
115. عصفور (جابر)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 2، 1983.
116. عمارة (يحيى)، مرجعيات الشعر العربي المعاصر بالمغرب، مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2018.
117. عوض (ريتا)، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.
118. عياد (شكري)، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1968.
119. فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الأدب، بيروت، ط 1، 1995.
120. فيدوح (عبد القادر)، دلالية النص الأدبي، المطبعة الجهوية، وهران، ط 1، 1993.
121. قباني نزار، قصتي مع الشعر، دار الكتاب، بيروت، 1983.
122. كثير (إدريس)، متعة القراءة، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2017.
123. كرام (زهور)، الأدب الرقمي - أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية -، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009.
124. كنون (أحمد زكي)، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006.
125. لحميداني (حميد)، القراءة وتوليد الدلالة. نحو تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003.

126. لصحف (حياة)، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2013.
127. مداس (أحمد)، السرد في الخطاب الشعري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، العددان 10-11، 2012.
128. منصر (نبيل)، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2007.
129. ناصف (مصطفى)، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 2000.
130. ناصف (مصطفى)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، منشورات الجامعة الليبية، (د.ت).
131. ناقوري (إدريس)، مدخل إلى علم المصطلح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 1997.
132. نجم خريستو، النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، 1983.
133. هلال عبد الناصر، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسرد)، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2012.
134. وهبة مراد، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.
135. يقطين (سعيد)، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية. نحو ثقافة عربية رقمية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2008.
136. يقطين (سعيد)، قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود -، دار الأمان، الرباط، ط 1، 2012.
137. يونس (إيمان)، تأثير الإنترنت على أشكال الإبداع والتلقي في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب، جامعة تل أبيب، 2011.

- الكتب المترجمة إلى العربية:

138. أونج والترج، الشفاهية والكتابة، ترجمة حسن البنا عز الدين ومواجهة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
139. إيخنبوم بوريس، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982.
140. إيزر فولفغانغ، فعل القراءة. نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1995.
141. إيكو أمبرتو، القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1969.
142. بارت رولان، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، اتحاد الناشرين المغاربة، الدار البيضاء، 1965.
143. باشلار غاستون، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1991.
144. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشوران عويدات، بيروت، 1986.
145. تودوروف ت.، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1986.
146. جاكسون، موان، ميكي، هابرماس وآخرون، التواصل نظريات ومقاربات، ترجمة عز الدين الخطابي وزهور حوتي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2007.
147. جوف فانسون، القراءة، ترجمة وتقديم ايت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2013.

148. كرسيفا جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1997.

149. كوهن جون، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1986.

150. كليش (فرانك)، ثورة الإنفوميديا، الوسائط وكيف تغير عالمنا وحياتك"، ترجمة حسام الدين زكريا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 253، يناير 2000.

151. لويكابانس جان، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة فهد عكام، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط 1، 1982.

152. مانغويل ألبرتو، تاريخ القراءة، ترجمة سامي شمعون، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط 3، 2011.

153. ماكليش أرشيبالد، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.

- الأطاريح الجامعية:

154. رفعي (كريمة)، مكونات الخطاب في شعر محمد بنيس. ظواهر بلاغية شعرية (رسالة دكتوراه)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز، فاس، 2001-2002.

155. سعادة (علي)، سيميائية العنوان في الشعر الجزائري، فترة التسعينيات (رسالة دكتوراه)، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2013-2014.

- المراجع الأجنبية

156. Al-Jazar, M., *Linguistics difference- aesthetic characteristics of textbased on poems of modernity* (1st ed), Etrac for printing, publishing & distribution, Cairo, 2001.
157. Al-Matwi, M., "Poems (Leg on Leg - Faryaq)", *Al- fiker Magazine* (Journal 28- 3rd issue), Kuwait, 1999.
158. Aumont, Jacques, *L'image*, Armand Colin, Paris, 1990.
159. Barthes, Roland, *S Z*, Seuil, Paris, 1971.
160. De Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1973.
161. *Dictionnaire Larousse*, Paris, Editions Larousse, 2005.
162. Eco, Umberto, *Sémiotique et philosophie du langage*, PUF, Paris, 1988.
163. Ferran, Florence, *Le surréalisme*, Nathan, Paris, 2000.
164. Gardes-Tamine, Joelles, *La stylistique*, Armand Colin, Paris, 1992.
165. Genette, Gérard, *Seuils*, Ed. Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1978.
166. Grivel, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris-la Haye, 1973.
167. Gruaz, Claude, "Recherches historiques et actuelles sur la ponctuation", In *Langue Française*, N° 45, 1980.
168. Hoek, Leo, *La marque du titre, dispositif sémiotique textuel*, Mouton, Paris- la Haye, 1981.
169. Le Galliot, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires, théorie et pratique*, Nathan, Paris, 1977.

170. *Le Grand Robert de la langue française*, 2^{ème} édition, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.
171. Nher, H. & et al., *The sea and its tops. N, Huda's in Moroccan eyes*, Dar Albeironi for publishing and distributing, Amman, Jordan, 2013.
172. Shoulz, R., *Semiotics and interpretation*, Translated be Alghanmi, S. (1st ed). Arab-insitute-research-and-publishing, Beirut, 1994.
173. Sillam, Norbert, *Dictionnaire de psychologie*, Larousse Bordas, Canada, 1997.
174. Stemple, Wolf Dieter, "Aspects génériques de la réception", in *Théorie des genres*, Seuil, Paris, 1986.
175. *The New Oxford Dictionary of English*, Oxford University Press, 2010.
176. Torrance, E. P., *Guding creativite talent, englewood cliffs*, Prentice Hall, 1962.

- المقالات الورقية:

177. أبو زيد (أحمد)، "الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي"، مجلة عالم الفكر، عدد 3، 1985.
178. أدونيس (سعيد أحمد،"تأسيس كتابة جديدة"، مجلة مواقف، عدد 1-2، بيروت، 1971.
180. إستيتية (سمير شريف)، "ثلاثية اللسانيات التواصلية"، عالم الفكر، الكويت، مج 34، عدد 3، يناير - مارس 2006.
181. الأعرج (واسيني)، "مدارات الشرق، بنيات التفكك والاختراق"، مجلة نزوى، عدد 9، يناير 1997.
182. الحداد (علي كاظم)، "العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة" - دراسة نقدية-، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، عدد 2، مجلد 4، السنة الرابعة، 2009.
183. الزاهي (فريد) ، "ضوء الأيقونة ولهيب الحرف. قراءات في التجربة الشعرية التشكيلية لرشيد المومني"، العلم الثقافي، السبت 3 ماي 1997.
184. السرغيني (محمد)، "الشعر والتجربة"، مجلة الوحدة، عدد 82-83، السنة 1991.
185. الصكر (حاتم)، "منزلة المتلقي في نظرية الجرجاني النقدية"، المورد، عدد 2، مجلد 19، 1990.
186. العقود عبد الرحمن (محمد)، "الإبهام في شعر الحداثة"، سلسلة عالم المعرفة، عدد 279، ماي 2002.
187. العمراني (وفاء)، "المحارة الحاضرة"، مجلة الثقافة المغربية، عدد 17، أكتوبر 2000.
188. الكنوني (محمد)، "التوازي ولغة الشعر"، فكر ونقد، عدد 18، السنة 2، أبريل 1999.

189. المطوي (الهادي)، "شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق"، مجلة عالم الفكر، عدد 1، مجلد 28، الكويت، 1999.
190. المنادي (أحمد)، "التلقي والتواصل الأدبي"، عالم الفكر، عدد 1، مج 34، يوليو-سبتمبر 2005.
191. الموساوي (عبد السلام)، "العلاقة الإسنادية في أوراق الوجد الخفية للشاعر جمال بوطيب"، مجلة البيان، عدد 549، أبريل 2016.
192. العوفي (بوجمعة)، "الشكل عبارة الحرف غطاء والخيط الواشح بين القلقين رفيع" "فاس تباريح الرماد" مقال في كتاب "ضوء الأيقونة ولهيب، قراءات في التجربة الشعرية التشكيلية" لرشيد المومني، (د-ت).
193. إيزر (فولغانغ)، "التفاعل بين النص والقارئ"، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 7، 1992.
194. بنيس (محمد)، "بيان الكتابة"، مجلة الثقافة الجديدة، عدد 19، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1981.
195. بن حميد (رضا)، "الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل"، مجلة فصول، الجزء الأول، عدد 2، مجلد 15، 1996.
196. بوحماله (بنعيسى)، "درس في نقد الشعر المعاصر بالمغرب، رهان الهوية... رهان التحديث"، فكر ونقد، عدد 37، السنة 4، 2001.
197. بوطيب (عبد العالي)، "العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية"، جريدة العلم (الملحق الثقافي)، السبت 28 أبريل 2001.
198. تمحري (عبد الرحيم)، "تقنيات التواصل والتعبير"، مجلة علوم التربية، ع 8، الرباط، 2007.

199. حمداوي (جميل)، "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، عدد 3، مجلد 25، يناير/ مارس 1997.
200. خرماش (محمد)، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، مجلة علامات، عدد 10، مكناس، 1990.
201. ربابعة (موسى)، "الأسلوبية، الاتصال والتأثير"، مجلة علامات في النقد، عدد 27، مجلد 7، مارس 1998.
202. رواينية (الطاهر)، "شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الماشئة و النص الأدبي"، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 1995.
203. زغلول (عبد الرحمن)، "خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الألم"، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 9، 1987.
204. زرفاوي (عمر)، "الإبداع التفاعلي والثقافة العربية"، مجلة الناص، عدد 8، جامعة جيجل، مارس 2008.
205. عبد القادر (محمد)، "مواجهة مع إلياس فركوح في رواية أعمدة الغبار"، مجلة الجديد في عالم الكتب والمكتبات، عدد 14، 1997.
206. عتيق (عمر)، "أفاق التلقي في الرواية التفاعلية"، مجلة أفكار، عدد 324، وزارة الثقافة، الأردن، 2016.
207. غرافي (محمد)، "قراءة في السيمولوجية البصرية"، مجلة عالم الفكر، عدد 1، مج 31، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.
208. فرشوخ (أحمد)، "كتابة الغياب ومنتخيل الكينونة، قراءة في ديوان فاكهة الليل لصلاح بوسريف"، الاتحاد الاشتراكي، ماي 1995.

209. فضل (صلاح)، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 164، 1992.
210. كليب (سعد الدين)، "جمالية الرمز الفني في الشعر العربي الحديث"، مجلة الوحدة، عدد 82-83، 1991.
211. مرتاض (عبد الملك)، "القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي"، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ط 4، 1969.
212. مكاوي (عبد الغفار)، "قصيدة وصورة: الشعر والتصوير عبر العصور"، عالم المعرفة، عدد 119، نونبر 1987.
213. ناصر (حامد أبو زيد)، "الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص"، مجلة فصول، عدد 10، مجلد 1، أبريل 1983.
214. ناصف (مصطفى)، "اللغة والتفسير والتواصل"، سلسلة عالم المعرفة، عدد 193، يناير 1995.
215. ناصف (مصطفى)، "طه حسين والتراث"، النادي الأدبي الثقافي، عدد 57، 1999.
216. هاشمي (علوي)، "تشكيل فضاء النص الشعري بصريا: نموذج التجربة الشعرية الحديثة في البحرين"، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، العددان 83/82، السنة 7، غشت 1991.

- المقالات الرقمية:

217. -العروصي (أحمد)،الأدب التفاعلي ونظرية التلقي، مقالة رقمية موجودة على البريد

الإلكتروني التالي: ahmedelaroussi89@gmail.com

218. أسليم (محمد)، "الشاشة وتحولات القراءة والكتابة"، دراسة منشورة على الانترنت،

على الرابط التالي:

<http://www.alwasatnews.com/2548/news/read/306203/1.html>

219. الأزرق (منعم)، "سيدة الماء"، قصيدة رقمية، ضمن قصائد رقميات منعم الأزرق،

موجودة على الرابط التالي: <http://imzran.org>

220. البقاعي (مرح)، "القصيدة الرقمية. الفن هو تكنولوجيا الروح"، مجلة أدب وفن

الإلكترونية، على الرابط التالي:

<http://adabfan.com/criticim/751.html>

221. التميمي (أمجد حميد)، "القصيدة التفاعلية الرقمية والنقد الثقافي التفاعلي"، على الرابط

التالي:

<http://maakom.com/site/article451/>

222. المسعودي (محمد)، "بلاغة التصوير الفني في "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"

لمشتاق عباس معن"، على الرابط التالي: messoudimohamed@yahoo.fr

223. يقطين (سعيد)، "من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي"،

على الرابط التالي:

[http //www.yaktine-said.com/hypertexte.html](http://www.yaktine-said.com/hypertexte.html)

224. يقطين (سعيد)، "من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جمالية الإبداع التفاعلي"،

على الرابط التالي:

<http://www.yaktine-said.com/hypertexte.html>

فهرست المحتويات

1	مقدمة
10	الفصل الأول: الإبداع الأدبي: مقارنة نظرية
11	توطئة:
13	المبحث الأول: الإطار المفاهيمي: مفاهيم ومصطلحات
14	أ- مفهوم الإبداع
18	ب- مفهوم الكتابة:
20	ت- مفهوم القراءة:
26	ث- مفهوم التواصل:
32	المبحث الثاني: الإبداع والتواصل: تقاطعات سيكولوجية
33	أ- الإبداع والخلفية النفسية:
36	ب- التواصل والتفاعلات السيكولوجية:
41	المبحث الثالث: عتبات الكتابة الشعرية
42	أ- صورة الغلاف:
43	ب- العنوان وموقعه من الغلاف:
44	1- التماثل العنواني:
45	2- سيميائية العنوان:
48	3- التعددية الفضائية للعنوان:
49	4- وظائف العنوان بين الظاهر والعميق:
52	- الوظيفة التعيينية:

- 52 - الوظيفة الوصفية:
- 53 - الوظيفة الإغرائية:
- 53 - الوظيفة الانزياحية:
- 54 - الوظيفة النحوية:
- 54 - الوظيفة الاتصالية:
- 55 - الوظيفة الانفعالية:
- 56 ت- عتبة التعيين التجنيسي:
- 58 ث-عتبة الإهداء:
- 59 1- بنية الإهداء:
- 60 2- صيغ الإهداء :
- 61 ج-عتبة الخطاب التقديمي والعناوين الداخلية:
- 65 ح-عتبة الهوامش:
- 67 خ-علامات الترقيم:
- 70 المبحث الرابع: الفضاء التشكيلي: عتبة نصية داخلية
- 71 أ- التشكيل البصري:
- 74 ب- التشكيل الذهني:
- 76 ت- التشكيل الرقمي:
- 79 المبحث الخامس: شعريات الكتابة: مقومات إبداعية جديدة:
- 80 أ-من القصيدة إلى الكتابة:
- 82 ب- الكتابة الإبداعية، من الشفهي إلى الرقمي:
- 88 ت- الكتابة الإبداعية: من القصيدة الخطية إلى القصيدة الرقمية:
- 92 ث- توظيف لغة السرد والحديث اليومي في الكتابات الشعرية:

95	المبحث السادس: الرموز وأنواعها في الكتابات الشعرية:
98	أ-رمزية الطبيعة:
99	1- رمزية الماء:
99	2- رمزية الريح:
100	3- رمزية النخيل:
101	ب- رمزية التراث: الرمز الأسطوري والديني
101	1- الرمز الأسطوري:
102	2- الرمز الديني:
105	المبحث السابع: الكتابة الإبداعية إيقاع مفتوح
106	أ-فعل الذات في بناء الإيقاع:
107	ب- الإيقاع من التفعيلة إلى النغم:
111	ت- التفجير اللغوي:
114	خلاصة تركيبية:
116	الفصل الثاني: الإبداع الأدبي بين التلقي التقليدي والتلقي الرقمي
117	توطئة:
120	المبحث الأول: أنواع القراءات بين التلقي والتجاوز
121	أ-القراءة التفاعلية في نظرية التلقي:
124	ب- القراءة التفاعلية في ظل الرقمنة
127	ت-القراءة التأويلية
130	ث- المتلقي الرقمي وأفق التأويل:
133	المبحث الثاني: إغراءات القراءة:
134	أ-المحفزات الأسلوبية:

135	ب- بنية الفراغات و تأويل البياضات:
141	المبحث الثالث: محفزات اللذة الشعرية والتعويض
142	أ- اللذة الشعرية:
144	ب- التعويض الشعري:
147	المبحث الرابع: شروط القراءة:
148	أ- التفاعل بين الموضوع والذات:
150	ب- القراءة والفهم:
152	ت- القراءة وعمق التجربة:
155	المبحث الخامس: عسر القراءة وتداعياتها
156	أ- عوائق نابغة من طبيعة النص:
158	ب- عوائق نابغة من ذاتية القارئ:
158	1- عوائق نابغة من ذهنية القارئ:
159	2- عوائق نابغة من نفسية القارئ:
161	المبحث السادس: مفاتيح التواصل الإيجابي مع النص الشعري
162	أ- تجربة القارئ وملكته الإدراكية:
167	ب- آلية الإيحاء كجهاز تواصل:
170	ت- الخبرة المعلوماتية كآلية للتواصل:
173	خلاصة تركيبية:
175	الفصل الثالث: مرتكزات الإبداع في النصوص الشعرية المغربية
176	توطئة:
178	المبحث الأول: شعرية العتبات في النصوص الشعرية المغربية
179	أ- بنية العنوان:

179	1-العنوان والدلالة الاعتبارية في النصوص الشعرية المغربية:
185	2- الغلاف في الدواوين الشعرية المغربية المعاصرة:
186	1.1. النموذج الأول: غلاف "أوراق الوجد الخفية":
186	- من اللوحة إلى الصورة:
188	- من الوظيفة الجمالية إلى الوظيفة التعبيرية الإبداعية:
190	2.1. النموذج الثاني: غلاف "سنايك العشق":
193	3.1. النموذج الثالث: ديوان "سنيغوروتشكا عروس الثلج" لإدريس الملياني:
196	ب- إبداعية الإهداءات في الدواوين الشعرية المغربية:
196	1- بنية الإهداء:
200	2- التعلق بين الشعري والسردى:
207	المبحث الثاني : التفجير اللغوي والمثير الإبداعي:
208	أ- الدلالة وشعرية الغموض:
213	ب - المنافرة والانزياح السياقي :
220	ت-التطور الدلالي للمعجم:
221	1- "السفر" والتطور المعجمي:
225	2- معجم الموت:
232	ث-توظيف الرموز في القصائد المغربية المعاصرة:
238	1- الرمز الديني:
240	2- الرمز الأسطوري:
247	المبحث الثالث: التشكيل الإيقاعي والصور النغمية
248	أ-بنية الإيقاع الصوتي:
248	1- التراكم الصوتي:

250	2- تكرار الحروف/الأصوات
252	3- تكرار الألفاظ:.....
255	4- تكرار الجملة/المقطع:
259	5- نظام التوازي:
260	- التوازي الدلالي:.....
260	- التوازي التركيبي/ الصرفي:.....
263	المبحث الرابع: التشكيل البصري الكاليفرافي بين الخطي والرقمي:
264	أ-تقنية الأبيض والأسود:
278	ب- جمالية الخط والتشكيل الداخلي:
283	ت- التشكيل الداخلي المصاحب للقوائد الشعرية المغربية:.....
290	ث- التشكيل الرقمي ومدى استجابة القارئ:
300	خلاصة تركيبية:.....
302	خاتمة:
312	ببليوغرافيا
333	فهرست المحتويات.....