ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵓⵃⴰⵎⵎⴷ ⴱⵏ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰⵀ
ⵜⴰⵡⵉⵙⵜ ⵏ ⵜⵓⵔⵉⵔⵜ ⴰ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵜⵉⵏⵙⵙⵓⵔⵉⵏ
ⵙⴰⵢⵙ - ⴼⴰⵙ

Royaume du Maroc
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des Lettres et des Sciences
Humaines Saïs -Fès

المملكة المغربية
جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الانسانية سايس – فاس

مركز دراسات الدكتوراه: اللغات والتراث والتهيئة المجالية
تكوين الدكتوراه: اللغات والآداب والتواصل
محور: الدراسات العربية والتواصل
مختبر: التواصل وتقنيات التعبير

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في موضوع:

جمالية التلقي في القصيدة الثمانينية بالمغرب

"دراسة نقدية"

إعداد الطالب الباحث:
فيصل اليزروري

تحت إشراف الأستاذ:
الدكتور محمد الشرقاني الحسني

لجنة المناقشة:

الدكتور:محمد كنوني .....كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس	(رئيسا)
الدكتور عبد الرحيم وهابي.....المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين فاس	(عضوا)
الدكتور الغالي بنهشوم..... الكلية المتعددة التخصصات الرشيدية	(عضوا)
الدكتور محمد الشرقاني الحسني..... كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس فاس	(مشرفا)

السنة الجامعية:2019- 2020

تاريخ المناقشة: 27 فبراير 2020

إهداء

- إلى روح والدتي تغمدها الله بواسع رحمته
- إلى مثلي الأعلى في الحياة والدي أطال الله في عمره
- إلى الإخوة والأقرباء جميعا
- إلى كل من ساهم في بلوغ اللحظة التي أخط فيها هذه الكلمات وأمدني بحرف واحد أنفع به نفسي ومجتمعي
- إلى كل هؤلاء جميعا أهدي ثمرة هذا الجهد

فيصل اليزروري

شكر وتقدير

أرى أنه من الواجب علي قبل المضي قدما في عرض هذا البحث الأدبي، أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف الدكتور محمد الشرقاني الحسني الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث، وأمدني بملاحظاته السديدة، ولم يبخل لحظة في أن يسدي إلي النصائح والتوجيهات التي أنارت دربي وساعدتني في التغلب على العوائق والصعوبات، فكان بذلك نعم الموجه والمشرف.

كما أتوجه بالشكر إلى أساتذتي الكرام في شعبة اللغة العربية وآدابها الذين تعلمت منهم سبل البحث والمعرفة، فلهم مني أسمى عبارات التقدير والاعتراف بالجميل، كما أشكر كل من قدم إلي العون والمساعدة وأعانني في إنجاز هذه الرسالة قولا وعملا.

مقدمة عامة

يروم هذا البحث "جمالية التلقي في القصيدة المغربية الثمانينية، دراسة نقدية" دراسة مجالات تعلق بعضها ببعض، وذلك في سياق تناول ظاهرة الشعر المغربي المعاصر، والبحث عن إشراقات التأويل في الخطاب النقدي المغربي والعربي بشكل عام، وذلك عبر الانفتاح على أسسه المعرفية الحديثة التي دأبت إلى إعادة إنتاج النظم المعرفية السائدة عبر خلخلتها وتفكيك مقولاتها وأنساقها، إضافة إلى إبراز بعض أشكال التفاعل بين النص الشعري الثمانيني والقارئ، بغية تحديد التحولات التي عرفتها الذائقة الشعرية بالمغرب، حيث شكلت القراءة والبحث في هذه القصيدة قضية فكرية تكشف عن مرحلة من مراحل تطور الفكر المغربي الذي لم يعد يقتصر على الدراسة الأدبية أو اللسانية، بقدر ما انفتح كذلك على العنصر الخارجي وتأثيراته على بنية النص الشعري.

إن مسألة التفكير في الأزمة التي تعانيها القصيدة المعاصرة، يفضي بنا إلى طرح الإشكالات التي تنير طريق التواصل بين الشعر وقرائه، وهذا ما يفضي إلى تحقيق جمالية متكاملة قوامها الشاعر والقارئ معا، كما ينبغي في ذلك مراعاة القيمة الوجودية للشاعر والقارئ والجمالية بالنسبة للشعر.

وقد وقع اختيارنا على نماذج شعرية ثمانينية مختارة أرخت لمسار التغيير والتحول الذي عرفه المغرب سياسيا وثقافيا، إضافة إلى تكريسها لخصوصية ثقافية منحتها الريادة والإنفراد والامتداد للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، وكذلك تمردها على مجموعة من القيم المتداولة جماليا ودلاليا، وذلك من أجل تعيين العلاقة المضطربة التي تجمع النص الشعري بالقارئ، وسبل تقويتها، وتهديم النظرة المسبقة التي كرسها القارئ التقليدي نحو طبيعة القصيدة الحديثة.

إن سلسلة التلقيات "على قلتها" التي حظيت بها القصيدة المغربية الثمانينية، وحتى التي رأت النور خلال سنوات الستينات والسبعينات، كلها عملت على قراءة الشعر في ذاته، مع تحديد التحولات التي أصابت جسده عبر تلك التطورات الجيلية، بالإضافة إلى ذلك فهي لم تستجب لأفق انتظار القراء الأوائل، بل تجاوزت خصوصية الكتابة الفنية السائدة في تلك

المرحلة إلى البحث عن جوانب فنية متعددة المصادر، وبالتالي إجابتها على الأسئلة الراهنة المبلورة من قبل القراء المتعاقبين على قراءتها، وهذا دليل على أن القصيدة المغربية الثمانينية ساهمت بنصيب وافر في فتح آفاق جديدة أمام الكتابة الشعرية المتأثرة بالتجارب العالمية (الفرنسية والإسبانية والإنجليزية)، والمنفتحة على الخصوصية المغربية التي ترعرعت في ظل خيبات الاستقلال السياسي، كل هذه العوامل وأخرى جعلت الشعر المنظوم خلال هذه الحقبة الزمنية يساهم بنصيب وافر في تحديد وخلق آفاق جديدة، وأسئلة مغايرة لتلك التي طرحها جيل الرواد والامتداد من النقاد الذين لم يتقبلوا هذا النمط من الكتابة الجديدة التي وصفت **"بالفوضى التي لا تستند إلى قيم فنية، بل إنها تحطم كل القيم الفنية لتنتج شعرا حرا"** [1].

إن موضوع الأطروحة خصص لتأمل مجموعة من الدراسات والمقالات التي اهتمت بالقصيدة المغربية الثمانينية، رغم الصعوبات واستحالة الإحاطة بكل القراءات المهتمة بالشعر المغربي الثمانيني التي تراعي المنهج المتبع، وكذلك أنماط القراءة السائدة في كل لحظة، وهذا الاختيار كانت له عدة ارتسامات فنية متمثلة في تشتت المعنى على المستوى الدلالي، أو ما يطلق عليه في بعض الدراسات النقدية بالغموض، إضافة إلى الغوص في الظواهر النقدية المعروفة بظاهرة الشعراء النقاد، ناهيك عن القراءة المكثفة المهتمة باللغة الواصفة أو بطبيعة منتجها.

ولعل منهج التلقي بمفاهيمه النقدية والإجرائية مثل أفق الانتظار والمسافة الجمالية والانزياح الجمالي والتفاعل بين المتلقي والنص الأدبي والقارئ الضمني والموسوعة...، ساعدنا على الاقتراب من قراء الشعر الثمانيني بالمغرب، وكذا الاقتراب من سلسلة التلقيات المتعاقبة له، انطلاقا من القراء الأوائل الذي رسموا الجوانب الجمالية والفنية لهذا الشعر كمحمد بنيس والراحلين عبد الله راجع وعبد الكريم غلاب، مرورا بالقراءات النقدية المواكبة والمتعاقبة والقراء الحاليين وآفاق انتظارهم الجديدة.

[1]- عبد الكريم غلاب: في الثقافة والأدب، مطبعة الأطلس – الدارالبيضاء، الطبعة الأولى 1964، ص 166

ليس الغرض من هذه الدراسة المتواضعة اقتراح قراءة ممكنة لبعض النصوص الشعرية المغربية الثمانينية، بل الغاية منها تحديد العلاقة التي تربط الشاعر بالقارئ على مستوى الكتابة الشعرية ونظرية الشعر، من أجل تقويتها ومعرفة الخلل الذي يفصل بينهما، الأمر المؤدي إلى نقد القارئ التقليدي الذي رسم صورة سلبية حول هذه القصيدة التي تجاوزت الإبداع والكشف والحركية إلى اللغة والإيقاع والتراث والسياق الثقافي المنظم للعلاقة بين الإنتاج والتلقي.

إن المستقصي لتاريخ النقد العربي والغربي، سيعثر لا محالة على مجموعة من النظريات المهتمة بالقارئ باعتباره مبدعا مشاركا في تشييد المعنى الأدبي، وتبقى نظرية التلقي بكل امتداداتها في الزمان والمكان والأعلام، أحد الاتجاهات النقدية البارزة التي استطاعت تأصيل فكرة تفاعل القارئ مع النص الأدبي، وتثبيت قضية تعدد التأويلات الممكنة للأدب.

ويحاول هذا البحث إضافة لبنة جديدة إلى هرم النقد الثري بالمنجزات عبر التركيز على استنباط الإجابات المقنعة للإشكالات الجوهرية التالية:

- ✓ - كيف تعامل القارئ مع القصيدة الثمانينية في واقع يحفل بالمتغيرات؟
- ✓ - وما نوعية الآفاق المعرفية التي حاور النص في ضوئها؟ أو ما هي مستويات التلقي النقدي السائدة في مقاربة هذه القصائد؟
- ✓ كيف تم ويتم إنتاج معنى القصائد؟ وما هي أهم الأسئلة التي تجيب عنها هذه القصائد ؟
- ✓ ما هي العلاقة التي تجمع بين الكتابة والقراءة في ظل التطورات الراهنة؟

كل هذه الإشكالات وغيرها تخلص بنا إلى أن القصيدة المكتوبة خلال سنوات الثمانينات عبرت عن الشتات الحاصل نتيجة الوضع القائم في المغرب والوطن العربي عموما، ونظرتهم لهذا الوضع، لذا جاء شعرهم يهمس بتجارب فريدة تفتقر إلى التجربة الجماعية، ومعبرا عن قضية كبرى أصبحت عندهم هي طرح السؤال الذي يدفع المتلقي للتفاعل مع هذا

النص الشعري، وليس البحث عن جواب، وبالتالي تعدد القراءات التي تبقى محاولة لبلوغ مقصدية النص.

وقد جاء البحث نتيجة تضافر مجموعة من العوامل أجملها في دافعين أحدهما ذاتي والآخر موضوعي:

فمن الدواعي الذاتية اهتمامي بالكلمات التي تفتح أمامي فسحة شاسعة، لأنها تتيح لي إمكانية التأمل والتفكير في شتى جوانبها، وذلك بغية الكشف عن ثناياها من دلالات، وهذا ما توفر من خلال الحرية التي منحتها نظرية التلقي للقارئ والمتلقي بشكل عام، إضافة إلى هذا اهتمامي بجنس الشعر أكثر من باقي الأجناس التعبيرية الأخرى، وخاصة الشعر المغربي، هذا الاهتمام الذي تجسد بشكل فعلي خلال سنوات الإجازة والماستر، بعد إنجازي بحثين يكملان بعضهما الآخر، جسد الأول التجربة الصوفية عند الشاعر محمد السرغيني، والثاني حول شعرية الغموض في شعر محمد السرغيني انطلاقا من ديوانه الكائن السبإي.

أما الدواعي الموضوعية فتتمثل في رغبتي الملحة في معرفة الدور الذي يقوم به القارئ في مقاربة النصوص الشعرية وتأويلها، وخاصة القصائد المغربية التي عرفت تراكما كميا خلال سنوات الثمانينات، هاته القصائد التي كسرت أفق توقع القراء الأوائل والمتعاقبين، باعتبارها نصوصا تستمد قوتها من تماسك البنية الفكرية والثقافية التي غذتها تجربة الشاعر الثمانيني الذي نهل من التجارب الشعرية الآنية والسابقة، هذه التجارب التي مازالت بحاجة إلى من يكتشفها ويتطلع إليها.

وهكذا صار البحث في دربين مختلفين ومتكاملين هما الفصلين النظريين اللذين خصصا لمتابعة مختلف الروافد الفلسفية والنقدية التي استفاد منها رواد نظرية التلقي هانس روبيرت ياوس H.R.Yauss وفولفغانغ إيزر W.Iser، إضافة إلى المفاهيم البانية لجمالية التلقي التي جعل منها أدوات منهجية في تتبع وقراءة النصوص الإبداعية والفنية.

وقد شمل الفصل الأول النظري التطرق إلى أصل نظرية التلقي والإشكالات المطروحة حولها باعتبارها نظرية شاملة، وبين من يعتبرها منهجا للدراسة كسائر المناهج

السياقية والاتساقية الأخرى، كما ركزنا عبره على الإرهاصات الفلسفية والنقدية التي استفاد منها رواد هذه النظرية كالظاهراتية والتأويلية والشكلانيين الروس ومدرسة جنيف وحلقة براغ ومفهوم المؤلف الضمني عند واين بوث...، حتى الوصول إلى المفاهيم المشكلة لنظرية التلقي المرتبطة بمدرسة كونستانس.

أما الفصل النظري الثاني فقد حاولنا من خلاله إبراز العلاقة الوطيدة التي تجمع هذه النظرية الجديدة بالنقد العربي القديم الذي منح قيمة ومكانة للمتلقي في الحقب الزمنية انطلاقا من العصرين الجاهلي والإسلامي، مرورا بالعصرين الأموي فالعباسي، وقد تبين لنا أن كل هاته الحقب الزمنية والتي تلتها ركزت على النص في علاقته بالمؤلف والقارئ – المستمع، وذلك من أجل تحديد جمالية النص الأدبي، مع إبراز خصائصه الأسلوبية المتغيرة حسب تغير القيم الثقافية والجمالية في كل عصر، وذلك استجابة لنوعية القراء.

ولعل نقاد الشعر العربي الحديث في علاقتهم مع هذه النظرية الجديدة، ركزوا على العلاقة المطربة بين القراء وشكل القصيدة الجديدة المتعامل معها بنظم تقليدية، مما جعل فعل القراءة شاقا وغير محبب في بدايته الأولى، كل هذا جعل النقاد يطرحون إشكالات مرتبطة بالقراءة والتلقي من قبيل كيف يقرأ هذا الشعر؟ ثم أي المقاييس تعتمد قراءة هذا الشعر في تبيين نصوصه الجيدة؟ وكيف يتم القبض على رؤيا الشاعر؟

هذا وقد عرف المغرب ولادة قصائد شعرية حرة نتيجة هيمنة التيار الداعي إلى الواقعية والالتزام، الشيء الذي جعل من المتلقي يتفاعل مع هذه القصائد التي حاولت تشكيل أفق توقع خاص بمتلق هذا الشعر.

أما الفصلين التطبيقيين فقد تمحورا حول توظيف مفاهيم نظرية التلقي في قراءة تجارب شعرية مختارة القاسم المشترك بينها انتماؤها إلى سنوات الثمانينات، حيث تطرقنا في الفصل الثالث إلى إبراز مفاهيم هذه النظرية من المنظور التاريخي الذي خطط معالمه هانس روبيرت ياوس، وذلك عبر الاعتماد على مفهوم أفق الانتظار، مع إثراء العملية التحليلية بمفاهيم النقد الثقافي والنفسي والبنيوية التكوينية..

في حين خصص الفصل التطبيقي الثاني لدراسة ديوان "أياد كانت تسرق القمر لعبد الله راجع" من وجهة نظر فولفغانغ إيزر عبر التركيز على القارئ وبناء دلالة النص الشعري، ثم تجسيدنا لمفاهيم الوقع الجمالي والدخيرة ومواقع اللاتحديد أو الفراغات البانية، وخصوصية القارئ الضمني والمهيمنات الثقافية ودورها في بناء معنى القصيدة، مع إمكانية تحققها في الإبداع الشعري لعبد الله راجع.

ولن تكتمل الدراسة دون إبراز الجوانب الجمالية لديوان أياد كانت تسرق القمر في علاقتها بجمالية التجاوب، من خلال الإيقاع الجمالي والصورة الفنية وسبل تلقيها، إضافة إلى اللغة الشعرية التي تثير المتلقي وتدفعه إلى المشاركة في بناء المعنى.

أما المبحث الأخير من هذا الفصل حاولت عبره تقريب قصيدة "الغرباء لا يحترفون العشق" من عينة محددة من القراء، بغية الوقوف على مستويات التلقي والمكونات الجمالية والفنية للقصيدة عبر قراءة العنوان قراءة موازية، ثم تتبع دلالات العشق في القصيدة، وصولا إلى نتائج التلقي والتأويل.

وقد أنهينا الأطروحة باستنتاجات عامة حرصنا على تسجيل أهم النتائج المتوصل إليها، سواء تعلق الأمر بصياغة تصور أولي عن القارئ التاريخي والآني للقصائد الشعرية المدروسة، والآفاق التي تمنحها هذه القصيدة للقارئ، مما جعل منها منفتحة على آفاق أرحب وأشمل وغير محدودة المعرفة، إضافة إلى الجوانب الجمالية والفنية التي تثير القارئ وتجعل منه قارئا فذا ينير عوالمها، رغم غياب بعض الأدوات المنهجية والإجرائية في التعامل مع النصوص الشعرية، كما ذيل البحث بالمراجع التي أطرت جوانبه، وفهرسا شاملا لموضوعاته.

إن توسيع دائرة التلقي ساهم فيها بعض المختصين بالنقد والترجمة الذين حولوا مصادرها إلى نصوص عربية قابلة للتطبيق والأجرأة، ويعتبر الدكتور رشيد بنحدو بترجمته لكتاب هانس روبيرت ياوس H.R. Yauss والمعنون ب – نحو جمالية التلقي pour une esthétique de la réception- وكذلك الباحثين حميد الحميداني والجيلالي الكدية بترجمتهم لكتاب فولفغانغ إيزرW. Iser – فعل القراءة L’acte de lecture - من

الركائز المختصة بالترجمة، والتي اعتمدناها في هذه الدراسة نظرا لتوفرهم على مجموعة من الخصوصيات الثقافية والمنهجية والذاتية التي بوأتهم مكانة محترمة أهلتهم إلى تحويل وترجمة نظرية التلقي وجعلها تحضر بشكل جلي في نقدنا العربي المعاصر، عبر تبيين مفاهيمها واستجلاء خباياها رغم ولادتها في سياق ثقافي يختلف عن بيئتنا الثقافية العربية، وهذا ما جعلنا نبحث عن مرجعياتها التي تستمد منها تكوينها المعرفي.

إضافة إلى هذا انفتاحهم على اللغة الألمانية عبر الاقتراب من رواد هذه النظرية، وهذا ما انعكس في كتاباتهم النقدية التي تصب في هذا المجال، مما جعلنا نتمسك بالمفاهيم المترجمة من قبلهم، حفاظا على أصالة المصطلح والمفهوم.

ونظرا لطبيعة البحث الذي جعل من نظرية التلقي نموذجا إجرائيا لمواكبة النصوص الشعرية، إلا أننا تبنينا أثناء الدراسة المنهج التاريخي في مقاربة بعض محاور الفصلين الأول والثاني، وذلك من أجل معرفة إرهاصات وتجليات نظرية التلقي في نقدنا العربي القديم والحديث، إضافة إلى طرائق ومرجعيات التلقي والتأويل.

أما المنهج الوصفي فقد ساعدنا في تتبع المفاهيم وتطبيقها على القصائد الشعرية الثمانينية بالمغرب، إضافة إلى المنهج الإحصائي في الكشف عن المفاهيم المهيمنة، ومدى حضورها وتنزيل خصائصها على المتون الشعرية.

وكما هو جلي أن كل الدراسات والأبحاث تواجهها مجموعة من الصعوبات التي ينبغي التصدي لها ومواجهتها، وتكمن في هذه الدراسة من خلال الهيكلة المؤطرة للأطروحة والتي يصعب لمها، نظرا لتعدد الدراسات المهتمة بالقصيدة المغربية التي وقع حولها جدال بين من يتبنى مفهوم الجيل كالرواد والامتداد والحساسية، وبين من يتعقب القصيدة انطلاقا من زمن صدورها، متجنبا في ذلك مفهوم الجيل التي تحطم مع بداية الألفية الثالثة.

إضافة إلى ذلك هناك صعوبات أخرى واجهتنا في هذه الدراسة، تتجلى في قلة المراجع المترجمة عن اللغة الألمانية باعتبارها أصل نظرية التلقي ومنشئها الأول، وهذا الإشكال جعلنا نتيه وسط مجموعة من الدراسات التي نقلت تلك المفاهيم عن دراسات أخرى،

مما أفقد بعض المفاهيم طابعها الذي وجدت من أجله، وهذا ما جعلنا نتمسك بتصور كل من رشيد بنحو وحميد الحميداني والجيلالي الكدية باعتبارهم كانوا أقرب إلى النظرية وروادها.

أما مراجع الدراسة فتنوعت بين دراسات مترجمة وأخرى عربية، إضافة إلى كتب باللغة الفرنسية، تناولت النظرية والنقد العربي والغربي، إضافة إلى مقالات متفرقة بين المجلات والكتب المشتركة.

وفي النهاية أشير إلى أن هذا البحث ما كان له ليستقيم على هذا الشكل لولا ملاحظات وتوجهات أستاذي المشرف الدكتور محمد الحسني الشرقاني، الذي تجشم عناء تقويم تعثراته وأخطائه، فإليه أتوجه بجزيل الشكر والتقدير على المجهودات التي يبذلها من أجل تطوير البحث العلمي والارتقاء به إلى المستوى المطلوب.

كما أتقدم بجزيل الشكر لكل من ساعدنا في إخراج هذا البحث إلى الوجود عبر تصحيح هفواته من الزملاء والأصدقاء أو من مدنا بالمراجع أو قرأ هذا البحث قبل الإقدام على طبعه.

الفصل الأول

إشكالية التنظير لمفهوم التلقي بين النظرية القرائية والمنهج التطبيقي

المبحث الأول: نظرية التلقي وسؤال الولادة والتأسيس

توطئة

عرف مجال الدراسات الأدبية تحولا كبيرا وقفزة نوعية مع ظهور مدرسة كونستانس ورائديها هانس روبيرت ياوس H.R. YAUSS وفولفغانغ إيزر W Izer حيث حددا العجز الذي أظهره البحث الأدبي في فهم النصوص وتأويلها، فالمناهج السياقية والاتساقية حسب هذين الرائدين كانت تنظر إلى النصوص الأدبية تلك النظرة الأحادية التي تحاول منحها الحقيقة المطلقة.

ومع ظهور نظرية التلقي خلال ستينات القرن الماضي ومعها بعض التيارات المابعد بنيوية التي أعادت الاعتبار للسياقات التاريخية والاجتماعية الخارجة عن حدود النص، كما وضعت العمل الفني في دائرة التواصل الإنساني من خلال تغيير نمط التعبير (المؤلف – النص) إلى (النص –القارئ)، هذا الأخير الذي ظل مهمشا في الدراسات الكلاسيكية المتأثرة بالنزعة الوضعية، فقد أسقطه **"الشكلانيون الروس من بحوثهم حول مكونات العمل الأدبي شعرا ونثرا... ونفس المصير ناله مفهوم القارئ في كثير من الدراسات البنيوية الشكلية المعاصرة..."**[1].

إن نظرية التلقي باعتبارها أحد التيارات الفكرية التي ظهرت خلال النصف الثاني من القرن العشرين قد انفتحت على قضايا التواصل الأدبي وتحليل العلاقة التي تجمع المتلقي بالعمل الفني، إضافة إلى اهتمامها بصيرورة القراءة وتحليل مستوياتها ومستوى الوقع الجمالي، وهكذا أصبح المتلقي فاعلا أساسيا في العملية التحليلية – التواصلية عبر التأثير والتأثر بالعمل الفني سواء كان قصيدة شعرية أو مسرحية أو لوحة تشكيلية (...)، وبالتالي تحقيق عملية الفهم الحقيقي للمعنى، بعدما كان رهين مقصدية المؤلف أو الكاتب، حيث كان هو **"مركز التأويل والموجه للقراءة والفهم والتفسير، ولهذا أخذ باهتمام الدراسات النقدية والنظرية الأدبية عامة، ونتيجة لذلك ظهرت دراسات ومقاربات جعلت منطلقها هو المؤلف، وهكذا إلتقت عنده المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية،**

[1]- أسئلة نقد الشعر المغربي الحديث، محمد بلعباس القباج نموذجا، نعيمة هدى المدغري، سلسلة أبحاث، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل 2013، ص 153

والدراسات البيوغرافية حتى ترسخ في الأذهان ما يمكن تسميته بسلطة المؤلف في الدراسات الأدبية، أو الدراسات التربوية للأدب.."[1]، ومع هذا المعنى تكون مدرسة كونستانس قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، حيث تحولت نظرة الأدب من المؤلف والنص إلى القارئ، هذا التحول من النظرة الأحادية إلى النظرة الشمولية ومن الحقيقة المطلقة إلى الحقيقة النسبية.

وكل متتبع لمسار تطور النقد الأدبي عبر العصور سيلاحظ أن نظرية التلقي لها جذور في تاريخ النقد والأدب تصل إلى العهد اليوناني الذي يمكن اعتباره من أخصب وأغنى المنابع التي نهل منها النقد الحديث والمعاصر، وقد شكل كتاب - **فن الشعر** - أحد أهم المصادر التي نهلت منها جمالية التلقي مقوماتها الفنية، على اعتبار أن أرسطو كان موسوعيا اهتم بقضايا التأثير في حديثه عن مبدأ التطهير.

كما أن نظرية التلقي في ارتباطها الوطيد بالفلسفات الذاتية وأسس النقد الحديث الذي يهتم ببنية النص التأويلية قد أجابت عن مجموعة من الإشكالات المتعلقة بالقارئ والقراءة والفهم والتأويل، ولعل أبرز هذه الفلسفات نجد الفلسفة الظاهراتية التي **"تجعل الذات مصدرا للفهم، فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بوساطة فعل الفهم والإدراك ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي"**[2]، فالذات مع الفكر الظاهراتي أصبحت طرفا أساسيا لتحقيق المعنى وإعادة إنتاج النص بفعل الفهم والإدراك.

إن نظرية التلقي بانفتاحها على تيارات فكرية قد استجابت لسؤال الفراغ الحاصل في الدراسات النقدية التي ظلت حبيسة السياق العام المنبثق عن المؤلف / الكاتب الذي كان يعتبر مركز العملية الإبداعية، ناهيك عن الدراسات البنيوية التي اهتمت بالنص وبمكوناته، لتوجه اهتمامها إلى قطب القارئ في علاقته بالنص، هذه العلاقة التي يثيرها قطب القراءة، وهذا ما دعا **"إلى الاهتمام بهذا الجانب الذي لم يكن واضحا في المفاهيم الأدبية السابقة،**

---

[1]- نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، مقال ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدارالبيضاء، ص 16

[2]- نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2010، ص 52

وإن كانت تحت الظل ينتظر بدوره من سيضيئه بالتنظير وإخراجه بشكل مبنين كما فعل بالمؤلف والنص، وسيكون لنظرية التلقي فضل الاهتمام بقطب القراءة والقارئ والتنظير لذلك بالبحث في تاريخ القراءة وجمالية التلقي وفعل القراءة وطريقة اشتغالها، ووضع فرضيات نظرية وصياغة مفاهيم ومصطلحات تقود صيرورة التلقي في مستواه الذاتي والجمالي والتاريخي، مثلما حصل لصيرورة المؤلف والنص وخارج النص أيضا"[1].

1- حدود التلقي في الفكر اليوناني القديم

ارتبط البحث الأدبي الحديث بالفكر اليوناني القديم الذي يعتبر بمثابة منبع تنهل منه الدراسات والفكر النقدي الحديث، وقد استفادت نظرية التلقي بدورها من هذا المنبع الخصب، حيث ركز قطبي نظرية التلقي على فكر أرسطو الذي منح الحرية كل الحرية للمتلقي في تقبل النصوص واستيعابها وتحليلها، وذلك عند تعريفه للملهاة والمأساة، حيث **"أخذ في الحسبان ما تحدثه الأنواع الشعرية من تأثير في الجمهور المتلقي"[2]**، وبهذا يكون الفكر اليوناني القديم شكل دعامة أساسية قامت عليها بعض المفاهيم الأساسية لنظرية التلقي.

لكن قبل الحديث عن إسهامات أرسطو في هذا الاتجاه، لا بد من معرفة آراء وتوجهات السفسطائيين، وخاصة **لونجينوس**[3] الذي وظف بعض الإشارات التي يمكن إدراجها ضمن الإرهاصات الأولى المشكلة لنظرية التلقي، حيث اهتم بالبنية التأثيرية للخطابة والإقناع، وكل العناصر التي تستطيع أن تخلق الاستجابة المقصودة في المتلقي من خلال **"ضمان تواصل الآخر وإقناعه من خلال مادة اللسان التي لها قابلية التشكل بطرائق مختلفة، لينسجم ذلك مع طبيعة اللغة المطاوعة وقدرتها على تصوير عالم الخداع في العمل الفني، والسفسطائيون يعولون كثيرا على عالم الخداع الفني، فيذهب جورجياس إلى أن الذي (يخْدع أكثر عدالة ممن لا يخدع، والذي يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع)"[4].**

---

[1]- نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، ص 16 - 17

[2]- السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، عبد الواحد المرابط، دار الأمان، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2010، ص 173

[3]- زعيم فرقة السوفسطائيين، وهي فرقة فلسفية يونانية قديمة، عملوا على تعليم الشباب مجموعة من القضايا التي تنفعهم في حياتهم، والقائمة على الجدال والنقاش المؤدي إلى المعرفة.

[4]- - الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان- الأردن ، الطبعة الأولى 1997، ص34

وقد استغل السفسطائيون كل إمكانات الاستهواء والجدل للتأثير في المتلقي الذي يشترط فيه **"قوة الشخصية والثقافة الواسعة، ومعرفة أصول الخطاب، وإدراك المقام، لكن عن أي نص نتكلم؟ إنه طبعا النص الشفوي المباشر، فالسفسطائيون لم يهتموا بتدوين حواراتهم إلا نادرا شأن ثقافات الأمم القديمة التي كان يطبعها الطابع الشفوي في معظمها"**[1]، فهم قد تلاعبوا بالألفاظ والأفكار، كما أنهم تجاهلوا الحقيقة أمام الخصم لاستدراجه إلى خلاف اعتقاده، وما الاستهواء والإغواء إلا **"بعض تلك الأسس التي تستهدف التأثير في المتلقي وتحويل وجهة نظره في الموضوع المطروح"**[2]، لذا نجدهم قد منحوا قيمة كبيرة للعلاقة بين النص والمتلقي من خلال دور الذات في تشكيل المعنى، وكذلك إبرازهم **"المنظور الذاتي في تشكيل معنى الأشياء فافترضوا أولا أن الأشياء متغيرة، وعضدوا ذلك بمقولة هرقليطس، وأن إدراك هذا التغير هو إدراك نسبي لأنه مرتبط بحواس الإنسان، الذي هو مقياس الأشياء جميعا، وقد طبقوا تلك التصورات العقلية في ميدان الخطابة، ويتطلب التوجه إليه مباشرة، كذلك أن الخطابة نفسها قابلة لأن تتشكل على وفق المنظور الذاتي في تحقيق الإقناع، وهو شكل من أشكال الاستجابة عندهم"**[3].

ويبقى كتاب – **فن الشعر** – أحد المعالم الفكرية التي استفادت منها نظرية التلقي، حيث وظف فيه أرسطو مجموعة من المصطلحات التي تهم الأثر الأدبي/الفني من باب تلقيه، ومن بين هذه المصطلحات نجد التأثير، الخوف، اللذة، الرعب، الإيهام، التطهير...، كلها مصطلحات تدل على وعي مبكر بطبيعة العمل الأدبي ووظيفته التأثيرية في المتلقي، التي تراعي **"شروط المتعة الجمالية، وتجعل من الالتزام الأخلاقي والفني أرضية صالحة لتحقيق تلك العلاقة، لكنه رفع من شأن النص حين اعتبره دروسا تلقن للجمهور، وحط من شأن الجمهور حين اعتبره قاصرا يتلقى المعرفة من النص الشعري، كما يستجيب آليا استجابة عاطفية لذلك النص، دون مقاومة أو أدنى دور في محاورته وتأويله"**[4].

---

[1]- التلقي في النقد البحوث الإعجازية نموذجا، السعدية عزيزي، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى يونيو 2006، ص45

[2]- تلقي الشعر قراءة في محطات من التراث النقدي والبلاغي العربي، الدكتور عبد الرحمان بناني، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، سلسلة الرسائل والأطروحات الجامعية، مطبعة الأفق، فاس، 2006، ص124

[3]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص 25

[4]- تلقي الشعر، قراءة في محطات من التراث النقدي والبلاغي العربي، عبد الرحمان بناني، ص 125

هذا وقد حدد أرسطو مجموعة من الأسس التي تحقق المتعة الجمالية، وتراعي بدرجة كبيرة دور المتلقي، خاصة في حديثه عن الوضوح والحلية في القول وأهمية المجازات، إذ يرى أن **"الصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة، وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة: كما هو الحال مثلا في شعر قلاوفون وشعر اسثانلوس، وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظا غريبة عن الاستعمال الدارج"**[1]، كما أن هناك خاصية أخرى يتميز بها الفكر الأرسطي والمتمثلة في الخيال والعاطفة ومشروعيتهما في إنتاج النص الشعري وتلقيه، ولهذا انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء **"فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشؤوا – الأهاجي - بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"**[2].

إن التخييل هو أساس الشعر حسب أرسطو، وتكمن قيمته في الإثارة التي يحدثها في نفسية المتلقي، إذ أن **" طبيعة الشعر مأخوذة ومتخيلة في عبقرية الشاعر، ولغته ليست هي اللغة المستعملة بين الناس في التفكير، لأن الناس لا يفكرون شعرا، وإنما هي لغة خاصة على أوزان معلومة تؤلفها عبقرية الشاعر"**[3].

وقد لعبت المحاكاة إلى جانب التخييل دورا بارزا في تنظيم العلاقة التي تجمع المتلقي بالعمل الفني، باعتبارها استجابة لدافع نفسي وفعلا ذاتيا خاصا، فالشعر حسب أرسطو نشأ عن سببين **"كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، كما أن الناس يجيدون لذة في المحاكاة "**[4] ولذة المحاكاة في نظره نوع من لذة المعرفة والرغبة في المعرفة، وقد كان **"أكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء، هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا، ومن ارتجالهم ولد الشعر"**[5].

ولعل السمة المميزة في المحاكاة عند أرسطو جعله الترتيب محققا لجمالية القول الشعري المؤثر في المتلقي، إذ يأخذه في الحسبان، يقول أرسطو **"إن وضع إنسان كلاما ما**

---

[1]- فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت - لبنان، الطبعة الثانية 1973، ص 61

[2]- فن الشعر، ص 13

[3]- نفسه ص 17

[4]- نفسه ص12

[5]- نفسه ص13

في الاعتقاد والمقولة والذهن، ومما تركيبه تركيبا حسنا، فإنه ليس يلحق البتة أن يفعل ما كان، فما تقدم فعلى صناعة المديح لكي يكون التركيب الذي كان يكون إذ ذاك بكثير"[1].

انطلاقا من كل ما قيل حول علاقة الفكر اليوناني القديم بالقارئ نرصد مجموعة من القضايا التي تتصل بالمتلقي / القارئ، هذا المتلقي الذي تختلف نوعيته عند أرسطو، فهو إما قارئا عاديا أو ممتازا، لذا ينبغي مراعاة هذه الصفة عند الإنتاج، وهنا تجدر الإشارة إلى أن أرسطو **"إلتفت بالفعل إلى الجمهور، وأعطى له دورا هاما في العملية الإبداعية، لكن وهذا هو الأهم في سياق حديثنا، فعندما يتحدث أرسطو عن « pity » « fear » كعواطف أصلية في التراجيديا tragédie، فإنه يرى أن حيوية الانطباع والتأثير هما ميزة الإنتاج الأدبي بصفة خاصة والشعري بصفة عامة، والهدف من الفن هو إحداث الدهشة، والذي يتأمل نظرية أرسطو سيكشف أن ما يهمه ليس طبيعة التأثير، ولكن درجته، فأهمية الجمهور في كتاب فن الشعر لأرسطو ينتج من مجرد استخدامه كمرآة تعكس قوة النصوص والعروض التراجيدية"[2].**

كما أن هناك قضية أخرى اهتم بها أرسطو وقبله أستاذه أفلاطون تتجلى في التلقي الذي هو غاية الشعر الإبداعي عموما، رغم أن أفلاطون قام بطرد الشعراء من مدينته الفاضلة إيمانا منه بأن الشعر عديم الفائدة، وشديد الخطورة على عقول المتلقين من خلال الكذب والإيهام، هذا ما يؤكد أن أرسطو قد منح للمتلقي قيمة مضافة، عكس أفلاطون الذي أراده أن يكون سلبيا في مدينته الفاضلة.

لقد تبين أن الشعر عند أفلاطون يقوم على اجتلاب الحقيقة، من خلال النظرة التي كان ينظر بها إلى الشعر، باعتبارها نظرة معرفية فلسفية، في حين أن أرسطو كان يتأمل الشعر من زاوية فنية، حيث أن نظرية المحاكاة عنده تكمن في محاكاة الأفعال، ولاسيما أن **"الفعل هو روح الشعر"[3]** والفعل يعني هنا – الخلق- أو- الإبداع - أو- التكوين- ، يقول أرسطو **" إن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالا، ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث**

---

[1]- فن الشعر، أرسطو، ص 98

[2]- جماليات التلقي، سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى 2002، ص 37

[3]- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار الثقافة، بيروت- لبنان- 1973، (د.ط)، ص 51

التي وقعت فعلا، لظل مع ذلك شاعرا، إذ لا مانع يمنع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعرا"[1].

إن التأثير حسب أرسطو ناتج عن العلاقة الوطيدة التي تجمع المتلقي بالعمل الفني، شعرا كان أم نثرا، بيد أن هذه السمة يجب أن تراعي شروط المتعة الجمالية، وهذا ما أبرزه من خلال التأكيد على ضرورة **" التراسل بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة "[2]**، فالتراسل يحدث نوعا من التماثل أو التوحد بين الطرفين، بيد أن رواد نظرية التلقي الجديدة يؤكدون أهمية القارئ في تفاعله مع النص بشكل تلغى فيه الثنائية بينهما.

2- الأصول الإبستيمولوجية لنظرية التلقي:

ركزت نظرية التلقي في بداياتها الأولى على توجهات فكرية وفلسفية وإيديولوجية جعلت منها منهجا منفتحا على مجموعة من الأقطاب المتحاورة فيما بينها، وهذا ما ظهر بشكل جلي في توجهات رائديها هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر، حيث عبر الأول في العديد من المرات عن تأثره الشديد بالفلسفة الظاهراتية والتأويلية، في حين تأثر الثاني بمبادئ الماركسية الجديدة مع جورج لوكاتش ولويسيان كولدمان، وكذا الأبحاث الشكلانية لمنظري حلقة براغ، هذه كلها مدارس وتيارات فلسفية ساهمت في إظهار نظرية أو منهج جديد على الساحة النقدية الغربية، إذن ما هي أهم الأصول الإبستيمولوجية التي ارتكزت عليها نظرية التلقي قبل إعلانها منهجا أعاد الاعتبار للقارئ والمتلقي؟

أ- الفكر الظاهراتي: تعتبر الظاهراتية الأصل المعرفي الأول الذي انبنت عليه نظرية التلقي، وقد ساهم هذا الفكر الذي قعد له كل من هوسرل وإنغاردن في صياغة العديد من المفاهيم التي شكلت الأساس النظري لجمالية التلقي، والقائم على القراءة والتأويل، وتسمى **"بظاهرية القراءة، لأنها تبحث عن العلاقة بين الذات والموضوع، النص والقارئ، والتفاعل الذي يحصل بينهما، مما سيؤدي إلى استخراج مفاهيم جديدة للنص، تقوم على البحث عن القراءة كشرط لوجود النص، وصيرورة تلك القراءة، وهذا ما سيسهم به كل**

---

[1]- فن الشعر، ص 28

[2]- النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص 76

من ياوس yaus وإيزرIser اللذين يمثلان نظرية جمالية التلقي الألمانية، أو ما يعرف بمدرسة كونستانس"[1]، هذه المدرسة التي راهنت على انفتاح العمل الفني على العديد من القراءات والتأويلات التي تقوم بها الذات باعتبارها جوهر العملية الإبداعية.

هذا وقد شكلت الذات الركيزة الأساسية التي قام عليها الفكر الظاهراتي إلى جانب عدم إلغائه للنظام كما فعلت بعض التوجهات النقدية كالبنيوية والشكلانية..، وقد رأى رواد هذا الفكر شأنهم شأن ياوس وإيزر أن النص ليس له مدلولا واحدا ثابتا وقارا، بل متحركا حسب حركة القارئ / المتلقي الذي يؤثر في العمل الفني ويتأثر به، مادام هذا العمل منشطرا إلى قطبين حسب إيزر، قطب فني وآخر جمالي**"الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[2]**، ففعل القراءة الذي تحدث عنه إيزر هو الذي يجعل النص مفتوحا قابلا لإعادة الإنتاج، وله القدرة على إعادة ذاته بشكل متجدد ، من خلال عمليتي التفسير والتأويل بوصفهما إبداعا للمدلول، ذلك ما جعل من نظرية التلقي أكثر ارتباطا بالاتجاهين الظاهراتي والهيرمينوطيقي.

لكن قبل تحديدنا للتصور الهيرمينوطيقي في علاقته بنظرية التلقي، يقتضي التصور العام رصد معالم الفكر الظاهراتي الذي قعد جذوره الأولى الفيلسوف إدموند هوسرل Edmund husserl (1859 -1938) الذي جعل من المعنى محور اهتمامه، بيد أن هذا الأخير لا يتحقق إلا بشروط ثلاث هي الذات والشعور والفهم، كما نجده قد عدل في نظرية المعرفة، واعتبر أن ما تدعيه بعض الفلسفات كالوضعية والتجريبية والعقلانية هو محض ادعاء **"فالموضوعية هي أن المعنى لا يتكون في التجربة أو الحساب أو المعطيات، أو القيم السابقة، بل إنه ينشأ في الشعور المحض، أي أن المعنى هو خلق آني، مرتبط بلحظة وجودية ، وهذا يعني أننا لا نعرف الشيء (الظاهرة) من خلال ما يعطينا إياه من قيم وأحكام ومعان سابقة، أي من خلال شعورنا القصدي اتجاهه، أي أن فهمنا الذاتي المحض هو أساس العلم المعرفي عند هوسرل، وهو أساس فلسفته الظاهراتية كلها"[3]**، وبهذا

---

[1]- نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، ص 25

[2]- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس (د.ط) ص 12

[3]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص76

يكون المعنى هو أساس الفكر الظاهراتي عند هوسرل الذي يعتمد على الشعور الخالص باعتباره مبدأ كل معرفة.

ويرصد هوسرل العلاقة الإدراكية المحققة للمعنى والقائمة على الفهم والشعور، هذه العلاقة الإدراكية ليست عشوائية، وإنما هي **"منظمة على أسس لغوية صوتية وتركيبية ودلالية كما سيتبين، ويعني أن المعنى هو خلاصة تلك العملية: بنية الظاهرة، بنية الفهم"**[1].

وتبقى الذات العنصر الثالث المحقق للمعنى إلى جانب الشعور والفهم، فبدون أحد هذه العناصر الثلاث لن يتحقق المعنى حسب هوسرل، وهكذا **"فالواقعة النصية ليست منفصلة عن القارئ، وغير مستقلة عن إدراكه، فهي حلول الذات في الموضوع أو حلول القارئ في النص"**[2]، ومعنى هذا أن عملية البحث عن المعنى تكون في العوالم الداخلية للذات الإنسانية، وذلك من أجل تكوين خلاصة شعورية قائمة على الفهم العميق، ونابعة من التأمل الدقيق للظواهر المادية الخارجية.

إضافة إلى الذات والشعور والفهم يشكل **مفهوم التعالي transcendental** الركيزة الأساسية في الفكر الظاهراتي، ويقصد به هوسرل **"المعنى الموضوعي - أي الخالي من المعطيات المسبقة – ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص"**[3]، ويعني هذا أن إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة للفرد، وهذا ما يصطلح عليه بالتعالي.

إن الموضوع الحق للبحث الفلسفي حسب هوسرل هو محتويات الوضع وليس موضوعات العالم، حيث أن **"الوعي دائما وعي بشيء، وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا، أضف إلى ذلك أننا نكتشف في الأشياء التي تظهر في وعينا**

---

[1]- ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص78

[2]- القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، أحمد يوسف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف (د ط)، ص 36

[3]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص75

خصائصها العامة أو الجوهرية"[1]، ولكي يصل المتلقي إلى معرفة أصلية وحقيقية يقترح هوسرل إجراء سلسلة من الاختزالات:

- ✓ **- " التجنيب التاريخي: يجب استبعاد كل رأي أو افتراض مسبق تراكم لدينا بوصفنا كائنات تاريخية.**
- ✓ **- التجنيب الوجودي: أيضا يجب استئصال صميم وجود الشيء الحدسي ووجود الأنا التي تحدسه من حيث أنها ليست بذوي أهمية بالنسبة للمعرفة، فأنا أستطيع بلوغ المعرفة بالماهيات عن طريق أشياء غير موجودة (مثلا نواتج التخييل)، وبالمثل تماما عن طريق أشياء موجودة.**
- ✓ **- الاختزال الأيديتيكي: وهذا يفضي إلى تجنيب كل شيء فردي، إنه الانتقال من الوقائع الخاصة إلى الماهيات العامة.**
- ✓ **- الاختزال الفينومينولوجي: (ويسمى الإختزال الترانسندنتالي) في هذه المرحلة تتحرر الظاهرة من كل الجوانب غير المنتمية للظاهرة أوالمتجاوزة للظاهرة، لتجعلنا فقط بإزاء ما هو يقيني بصورة مطلقة، إننا ننتقل من الوعي الساذج والمعطيات الساذجة إلى الوعي الخالص بالظواهر الترانسندنتالية "[2].**

وتبقى النظرة الموضوعية عند هوسرل مثار نقد عند **مارتن هيدغر martin Heidegger**، إذ رأى أن الكائن الإنساني له وجود متعين يمتزج بموضوع وعيه نفسه، فضلا عن أن التفكير يكون دائما في موقف، هو تفكير تاريخي دائما، حيث إن **"الذوات البشرية تشكلها الظروف التاريخية والثقافية لوجودها، وبما أن الذوات الفردية ليس بمقدورها أن تعي تماما بظروف وجودها، يتشكل فهمها مسبقا، ولا تؤمنه الأنا الإعلائية، وهذا الفهم الأولي هو موضوع الدراسة الفينومينولوجية"[3]**، وبالتالي يكون هيدغر قد حدد أسس العمل الفني، الذي يرتكز على أساس وجودي، إذ لم يعد الأمر مرتبطا بقصدية القارئ

---

[1]- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة (د ط) ص 80

[2]- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، رامان سلدن، مراجعة وإشراف ماري يرى عبد المسيح، المشرف العام جابر عصفور ، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، المجلد الثامن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 1045، الطبعة الأولى 2006، ص 444-445

[3]- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 27

في التعامل مع النص، بل صار مرتبطا أيضا بترك الحرية التامة له في إدراك وجوده الذاتي، فصارت الذات المتلقية مع هايدغر **"قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لانهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي"**[1]، وهكذا فمارتن هايدغر قد جعل من نموذجه الهيرمينوطيقي أساسا فلسفيا لتأمل الوجود، وذلك عبر الكشف عن الحياة من خلال الحياة نفسها، فقد وجد **"منهجا يمكن أن يفسر عملية الوجود being في الوجود الإنساني human existence بطريقة تكشف عن الوجود نفسه، لا عن التصور الأيديولوجي للوجود، لقد رفض هيدغر في نظرية الوجود في الفلسفة الغربية اعتبارها الإنسان هو محور الوجود، وهو العنصر الفاعل في المعرفة، وإعطاءها للوجود دورا ثانويا يخضع فيه للذاتية ويستجيب لمقولاتها"**[2].

أما البولوني رومان إنغاردن R. Ingarden (1893 – 1970) فقد ساهم بأفكاره الظاهراتية في ولادة نظرية التلقي، بعدما اقتنع بأن الأعمال الأدبية تقدم للفينومينولوجيا فرصة نظرية فريدة، وقد قاده في ذلك بحثه عن الواقعية والمثالية إلى دراسة النظرية الأدبية التي تقع في نظره خارج هذه الثنائية، حيث كان يلح على تحليل الأدب من الداخل، هذا ما أكده روبيرت هولب عند قوله **"أن العمل الأدبي يقدم نفسه للفن كقضية كاملة باعتباره هدفا قصديته المطلقة وراء أي شكوك، على أساس أنه يمكن دراسة البنى الأساسية الموجودة فيه دون الدخول في إيحاءات بعيدة عن الاهتمام بالأهداف الحقيقية"**[3].

ويشكل مفهوم التعالي والقصدية من المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في نظرية التلقي، وستتضح ملامح هذا التأثير من خلال البحث عن الأفكار التي صاغها هوسرل وعدلها فيما بعد إنغاردن، حيث حاول تقويم جهود أستاذه بالحد من سمة التعالي التي نادى بها والمتمثلة في أن **"المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص"**[4]، وذلك بالبحث عن القيم الجمالية التي

---

[1]- نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب ، الطبعة الأولى 2001، ص 52

[2]- إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثامنة 2008، ص 30-31

[3]- نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، روبيرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2007، ص 53

[4]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 85

ينطوي عليها العمل الأدبي، ليصبح النص موضوعا ملموسا يمكن البحث عن أسلوب وجوده بعيدا عن المثالية التي اتسم بها فكر هوسرل، وهكذا أصبح العمل الأدبي مع إنغاردن وليد تجربة شعورية وشعرية جديدة مقطوعة بالنصوص السابقة من حيث طريقة وجوده، وأنه وجد ليمنح فينا معنى جديدا من خلال بنيتين.

- **بنية ثابتة**: يسميها إنغاردن نمطية وهي أساس الفهم
- **بنية متغيرة أو مادية**: الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي

انطلاقا من هاتين البنيتين يؤكد إنغاردن على ضرورة التفاعل بين البنيتين من أجل توليد المعنى، وهذا هو جوهر الاختلاف بين إنغاردن وهوسرل.

وعليه فالإنتاجات الفنية هي إنتاجات قصدية حسب رومان إنغاردن لا تتحقق إلا بعد تلقيها، ومن هنا فالأعمال الفنية والجمالية هي أعمال مفتوحة دلاليا، وبنيات غير مكتملة تستوجب من القارئ إتمامها، وملئ فجواتها وثغراتها وبياضها حسب أفق توقعاته، هذا ما سماه إنغاردن - بمواقع اللاتحديد - وهذه المواقع تعمل **" من ناحية على التميز بين الموضوع القصدي، وأنواع أخرى من الموضوعات، كما يجب عليها، من ناحية أخرى، أن تكون تأثيراتها محدودة، إذا ما كان عليها أن تعمل على الإخلال بالإيقاع المتعدد الأصوات في الفن، لأنه في هذه الحالة فقط يمكن للموضوع القصدي أن يكون منغلقا بطريقة تمكنه من أن يكون معرفا كموضوع"**[1].

بهذا المفهوم الظاهراتي الذي صار مفهوما رئيسا عند رواد نظرية التلقي، أصبح النص الأدبي ظاهرة، لا تتبين قيمتها الحقيقية إلا من خلال التوجه القصدي للمتلقي، هذا التوجه الذي يرتبط باللحظة الآنية التي يتعامل فيها المتلقي مع النص الأدبي دون النظر إلى المعطيات السابقة أو التجارب الماضية، بل يتكون المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي القائم على عملية الفهم والتفسير والإدراك للجانب الداخلي لكل من الذات والموضوع.

[1]- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 104-105

إن إنغاردن وكباقي الظاهراتيين يرى أن العمل الفني كيان قصدي صرف يخضع لعدة قوانين، بمعنى أنه غير مستقل بذاته ولكنه يعتمد على فعل الوعي، الذي يتشكل من أربع طبقات أو أطوار حسب إنغاردن، كل طبقة تؤثر في الأخرى ومن بعدين مختلفين:

- ✓ **"الطبقة الأولى: تضم المادة الأولى للأدب، كالأصوات اللفظية التي تشكل المعاني، ثم الطاقة التي تحدث التأثيرات الجمالية كالإيقاع والقافية.**
- ✓ **الطبقة الثانية: تضم جميع وحدات المعنى، سواء أكانت كلمات أو جمل أو وحدات متكونة من جمل متعددة.**
- ✓ **الطبقة الثالثة والرابعة: تتحدان وتتآلفان من أهداف مشكلة وأوجه مخططة تظهر من خلالها تلك الأهداف"[1].**

هذه الطبقات الأربع تشكل ما يسميه انغاردن **بالبنية المجملة** أي الطبقات المشكلة والبانية للعمل الفني، والتي يجب استكمالها من طرف **القارئ / المتلقي**، فهو يرى أن هناك **" صياغات صوتية للكلمة المفردة، وصياغات صوتية مرتبطة بالجملة أو التتابع الجملي في نص ما، وهي ما يطلق عليها الصياغات ذات الرتبة الأعلى، وهو يميز بين الكلمة المفردة، بين الصوت بوصفه بنية نمطية، والصوت بوصفه بنية مادية، حيث تكون البنية النمطية هي صوت الكلمة الثابت، أو الصورة الصوتية الواحدة حيث لا تتغير هذه الصورة في الكلمة المنطوقة أو المسموعة بأساليب مختلفة، بينما تكون البنية المادية هي المادة الصوتية المتغيرة التي تنطق من خلالها الكلمة بمستويات مختلفة كأن تنطق بصوت حاد أو رخيم، بصوت جهوري أو منخفض رقيق"[2].**

خلاصة القول إن المعنى والفهم هما جوهر الفكر الظاهراتي عند رومان إنغاردن الذي حاول تنمية القدرات المعرفية للمتلقي، وذلك من خلال حثه البحث عن المعنى الذي هو أساس الإبداع.

ب – الهيرمينوطيقا (التأويلية): ارتبطت الهيرمينوطيقا Herménetique بهانس جورج غادامير H.G.Gadamer الذي عمل على إيجاد منهج جديد للدراسة الأدبية، والوصول

[1]- نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ص 55
[2]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 84 85

إلى حقيقة النصوص، بيد أن هذا المفهوم ارتبط في بدايته الأولى باللاهوتية **"فطور آليات تأويل النصوص المقدسة، هذه الآليات تطورت عبر التاريخ فاستثمرتها حقول معرفية أخرى من قبيل القانون – التاريخ – الفلسفة، وكل حقل من هذه الحقول حاول تكييف هذه الآليات مع خصوصياته وتعديلها تدريجيا، مما أدى إلى بلورة تصورات متكاملة مميزة لكل حقل على حدة"**[1].

ويبقى النموذج التأويلي الذي رسم خيوطه الأولى هانس جورج غادامير والقائم على التفسير أرضية خصبة لمنظري نظرية التلقي، وخاصة أعماله المتعلقة بالتاريخ الفعال والعلمي، إضافة إلى الأفق، هاته المفاهيم التي أصبحت مع هانس روبيرت ياوس معايير لتقبل وتفحص النصوص الأدبية.

وقد ركز غادامير في نموذجه التأويلي على الفهم، شأنه في ذلك شأن بعض الفلاسفة الظاهراتيين، ويبقى الهدف الأساسي من وراء هذا النموذج هو الإجابة عن كيفية تحقق الفهم في ذهن القارئ / المتلقي، يقول غادامير **"إذا كان حقيقة أن مشكلات الهيرمينوطيقا قد تم تهيئتها انطلاقا من العلوم المجاورة مثل الثيولوجيا والحقوق وأيضا التاريخ (في الحقبة المتأخرة)، فإن الرومانسية الألمانية أول من اعتبر بوعي أن الفهم والتأويل (إذا استعملنا صيغة دلتاي) لا يحصلان فقط في الشهادات والمعاينات التي تتثبت عبرها الحياة في الكتابة، وإنما يخصان – بالأحرى- بالعلاقة العامة الكائنة بين الأشخاص وكذا علاقتهم بالعالم"** [2]، وبهذا تفتح لنا عملية التلقي عالما جديدا لم يكن متاحا من قبل، موسعة بذلك أفق الفهم للذات والعالم المحيط.

وتقتضي عملية التلقي حسب غادامير انغماس الذات في الموضوع والتفاعل والمشاركة بينهما، فالفهم يتحقق نتيجة التفاعل بين العمل الفني والمتلقي، هكذا جاءت نظرية التلقي لتنبذ كل تلك الرؤى التي كانت تفصل بين القارئ والعمل الفني، وتحصر الإدراك الجمالي في أحد أطراف هذه الثنائية، وعليه فقد تحولت الفلسفة الذاتية مع إنغاردن وهوسرل إلى**"أسس نظرية ومفاهيم، ومحاور إجرائية، وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق**

[1]- قراءة تأويلية لقصيدة نواسية، محمد مساعدي، أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، منشورات دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2015، ص 39

[2]- فلسفة التأويل، الأصول ، المبادئ، الأهداف، هانس غيورج غادامير، ترجمة محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 2006 ص 173

في التحديد الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها"[1]، فالتلقي يشكل سؤالا مرتبطا بالقراءة والتأويل والفهم وإنتاج الدلالات، فحينما **"نقابل نصا استنادا لهذا النموذج، فإننا ندخل في محادثة الماضي حيث هناك الأخذ والعطاء، السؤال والجواب، ضالعان في الانفتاح على الآخر ويقودان للفهم"**[2]، وبالتالي فسؤال التلقي هو سؤال حول المعنى ووقائع إنسانية دائمة التجدد والتغيير.

انطلاقا من كل ما سبق يتبين أن غادامير يركز عمله التأويلي في كشف الوعي البشري المتجلي في تجاربه اللغوية، واختياراته الفنية المشكلة للعمل لما فيه من تدوين عفوي لذلك الوعي، لذا كان يشدد على أهمية إنضاج الممارسة التأويلية في حدود التاريخ والتراث، وهذا ما سماه بالأفق التاريخي.

بناء على كل هذا يتبين أن غادامير قد ركز عمله التأويلي في الكشف عن الوعي البشري المتجلي في التجارب اللغوية، وقد اختار الفن لما فيه من تدوين عفوي يكشف الوعي البشري، لذا فهو قد شدد على إنضاج الممارسة التأويلية في حدود التاريخ والتراث، فعمليات الفهم في العلوم الإنسانية **" تتجاوز المنهج، كونه لا يوصلنا إلا إلى الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها، انطلاقا من كون عملية التأويل ليست سوى حوار وتفاعل بين المؤول والنص، وبالتالي فإن الفهم ليس سوى نتيجة حاصلة لهذا الحوار، ويحدث هذا عند التوافق بين المؤول والنص، حيث تنصهر التجربتان في ناتج جديد، يعبر عنه بالمعرفة الحاصلة باندماج الأفق الفكري للمؤول وأفق معنى النص، ومن التركيب الحاصل بينهما يحصل الفهم"**[3].

وإذا ما حاولنا أن نسقط آراء غادامير على التأويل الأدبي، فإن هذا الأخير يربط بين التاريخ والأدب باعتباره شكلا من أشكال التجارب الإنسانية المدونة، وبحسب طرح غادامير السابق فإن استمرارية وبقاء الأعمال الأدبية مرهون بتطوير العملية التأويلية في حدود التاريخ، وهذا ما اصطلح عليه غادامير بالتاريخ العملي الذي وظفه ياوس إبان نهاية الستينات في ألمانيا من خلال نظرية التلقي.

---

[1]- نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص 34

[2]- نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص 85

[3]- الاتجاهات النقدية الحديثة، عمر كوش، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية - دمشق، الطبعة الأولى 2000/2003، ص 42.

هذا واستفادت نظرية التلقي من الهيرمينوطيقا، وقد أخذت منها مفهوم الأفق الذي أضاف إليه ياوس فيما بعد مصطلح الانتظار، ويعني مفهوم الأفق عند غادامير أنه **"لا يمكن فهم أية حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا - بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا - من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها "**[1]، من خلال هذا التعريف المبسط للأفق يظهر أن نظرية التلقي استمدت هذا المفهوم القديم – الجديد ، الذي ظهر إبان ثلاثينات القرن الماضي و إن اختلفت المسميات ، لكنها **"تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ و هذا التوقع هو المقصود، تحدده ثقافة القارئ و تعليمه و قراءاته السابقة أو تربيته الأدبية و الفنية"** [2]، انطلاقا من التعريف الذي حدده غادامير للأفق و المتمثل في أنه يحدد المعنى بصورة مسبقة في النص باعتباره يحتوي على نقاط أو مواقع فراغ أو إبهام يقوم القارئ بملئها، لكن **"الحديث عن دور السياق في تحديد المعنى يؤدي إلى القول بأنه لا توجد قراءة صحيحة أو نهائية ما دام الأفق متغيرا و غير مغلق تماما كالثقافة التي تنتجه، فالتاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة حركة"**[3].

ج- علاقة الفهم والإدراك بالوعي الظاهراتي عند جون بول سارتر: إن المعنى مع جون بول سارتر J.P.Sarter مرتبط بعملية الوعي الظاهراتي، فالوعي هو الركيزة الأساسية في إعطاء الوجود طابعه الملموس، لذا تم التركيز على القارئ والقراءة، يقول: **"على الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة، فلا سبيل إلى حصره في نطقها، - ولكنه طبيعة – على النقيض من ذلك، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات، وبذا يمكن قراءة مائة الألف من الكلمات التي يحتويها كتاب، كلمة كلمة، دون**

---

[1]- نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية – القاهرة، (دط)، ص 16

[2]- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب – الكويت- العدد 232، يناير 1978،ص282.

[3]-المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 284

أن ينبع منها معنى العمل الأدبي"[1]، فسارتر يعتقد أن العلاقة بين الأدب والمتلقي هي علاقة وظيفية تنبني على الأخذ والعطاء أو الإدراك والخلق، كما تعطي للقارئ خاصية الخلق التي لم تبق رهينة المؤلف، حيث أسندت إليه دور واكتشاف الوجود المطلق للمؤلف والعمل الأدبي.

إن القارئ حسب جون بول سارتر هو الذي يكشف العمل الأدبي، ويخلقه عن طريق القراءة التي جعل منها اختراعا يوازي ذلك الذي يقوم به المؤلف حيث اعتبر أن القراءة **"رياضة ذهنية كريمة، وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدي، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسي، وتقديم للقيم وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه، حين يمنحه، إلا عن كرم منه، إذ الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه، في أثناء القراءة"**[2]، ولعل هذا ما يؤكد الدور الذي تقوم به نظرية القراءة عند سارتر **Sartre**، والتي يمكن اعتبارها **"ممارسة إنسانية فعلا ـ مموقفا ـ، أي مشروطا بجملة من الثوابت وهي الجنس الذي ينتمي إليه القارئ ووضعه الاجتماعي واللحظة التاريخية التي يعيش فيها"**[3].

إن سارتر في جوابه عن سؤال – لمن نكتب؟ – وجد نفسه أمام إشكالية أخرى مرتبطة بالمؤلف، مما جعله يقابل بين القراءة والكتابة وبين المؤلف والقارئ، حتى أصبحت عملية الكتابة تتطلب عملية القراءة التي ينتج عنها إخراج العمل الفني إلى الوجود، هاته العملية التي يسميها بالخلق الفني، التي تبقى عملية غير نهائية، ولا تستنفذ المعنى الذي يبقى مفتوحا ومتغيرا، لأن موضوع الإنتاج في تغير مستمر.

خلاصة القول يمكن اعتبار كل هذه التيارات الظاهراتية بدءا من هوسرل مرورا بكل من هايدغر فغادامير إلى وجودية جون بول سارتر، خزانا معرفيا استفادت منه نظرية التلقي، هذا الاتجاه الفلسفي الذي جاء كرد فعل على الفلسفات والتيارات الفكرية التي استبعدت الذات بوصفها مقوما من مقومات المعرفة.

---

[1]- ما الأدب، جون بول سارتر، ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة القاهرة، بدون طبعة، ص 46

[2]- ما الأدب، جون بول سارتر ، ص 53

[3]- العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي، رشيد بنحدو عالم الفكر العددان الأول والثاني – يوليوز / شتنبر ، أكتوبر / دجنبر 1994، ص 475-476.

3- الأصول النقدية لنظرية التلقي

أ- مدرسة جنيف وحلقة براغ: إذا كان نقاد مدرسة جنيف قد بحثوا عن مظاهر الوعي في الأنماط الأسلوبية للعمل الفني عبر اندماج وعي المؤلف بوعي القارئ، فإن أعضاء حلقة براغ قد اتجهوا في تحليلهم للعمل الأدبي إلى أن هذا الأخير لا ينبغي له أبدا أن يذهب إلى ما وراء الحدود التي أوجدها العمل الأدبي ذاته، فبنيوية براغ قد **"تجاوزت بشكل حاسم وثوقية القول باللاتعايش لإنشاء وتطوير جمالية بنيوية تفترض إمكانية التمكن من المؤلف الأدبي باستعمال مقومات الإدراك الجمالي، ثم بعد ذلك تصف الموضوع الجمالي المدرك بهذه الطريقة وصفا زمنيا من جهة تحققاته الملموسة وتحققاته المحددة بالتلقي"**[1].

إن أفكار أعضاء مدرسة جنيف شكلت مدخلا أساسيا لفهم الإشكالية النواة المتعلقة بنظرية التلقي، كما جعلت من العاصمة السويسرية مقرا لها، فجورج بوليه George poulet اعتقد أن ما **"ما يجب أن ندركه هو ذات معينة، أي فعالية روحية لا يمكن فهمها إلا إذا وضعنا أنفسنا في مكانها وفي منظوراتها، وبالاختصار نجعلها تلعب من جديد في داخلنا دورها كذات"**[2]، ويعني هذا أن العملية النقدية من منظور جورج بوليه هي حوار بين ذات المبدع وذات المتلقي، لذا نجده يؤكد على أنه **"لا يوجد نقد حقيقي من دون تطابق شعورين"**[3].

ولكي يكتمل الموضوع الجمالي يؤكد بوليه على تجرد القارئ من كل ذاتية، وجعل العمل محددا في وعي القارئ، إذ إن **"التجربة الداخلية للقراءة عند بوليه تعني أن المتلقي انعكاس لافتراضات ووجهات نظر الآخر، فهو يرى أن القراءة تدل ضمنا على أنه موضوع تفكير ذات معينة (...)، فأنا ذات معارة إلى آخر، وهذا الآخر يفكر ويشعر ويعاني في"**[4]، وعليه فالعمل الأدبي حسب بوليه يتحقق نتيجة وعي المؤلف المحقق داخل العمل الأدبي، إضافة إلى عملية القراءة والفهم التي يقوم بها المتلقي لذلك العمل الفني.

---

[1]- آفاق النظرية الأدبية المعاصرة بنيوية أم بنيويات، فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 2007، ص 62

[2]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 104 - 105

[3]- نفسه، ص 105

[4]- نفسه، ص 106

أما المنظر الأكثر أهمية في براغ – يان موكاورفسكي – فقد تغيرت رؤيته للعمل الأدبي مع منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي، حيث **"بدأ يعترف بأن التحليل الداخلي للنص، أو حتى اعتبار التاريخ الأدبي التطوري مثل تينيانوف، لم يكن ملائما لمعالجة الطبيعة المعقدة للعمل الأدبي، وخصوصا العلاقة بين الأدب والمجتمع"**[1]، فموكاروفسكي اهتم بالمتلقي حين تحدث عن الوظيفة الجمالية، كما يرى **"أنها نتاج تأويل يقدمه القارئ انطلاقا من النص، ذلك لأن النص عبارة عن كيان مادي محسوس يشتغل كرمز خارجي، لكن تطابقه في الوعي الجمالي له دلالة تسمى الموضوع الجمالي objet esthétique – - وعليه فإن ما يربط بين هذا الرمز المحسوس وهذا الموضوع الجمالي ليس شيئا آخر سوى القراءة"**[2].

إن أفكار موكاروفسكي أثرت بشكل كبير على مجموعة من النقاد داخل حلقة براغ ك – فيليكس فوديكا – الذي طعم تصورات موكاروفسكي بتصورات إنغاردن حول تفعيل النتاج الأدبي، ليدرس الأدب من منظور سوسيولوجيا التلقي، يقول **"نحن نتصور العمل الأدبي من حيث هو علامة جمالية موجهة إلى جمهور، ولذلك لا بد أن نتذكر على الدوام وجود العمل الأدبي وعملية تلقيه في آن معا، إذ علينا أن نضع نصب أعيننا أن العمل الأدبي يتم إدراكه جماليا، أي يفسره ويقدر قيمته جماعة من القراء"**[3].

إن فوديكا قد طور نظريته عن التلقي من الفرضية القائلة بأن العمل الأدبي – علامة جمالية – شأنه شأن التلقي الذي اعتبره عملية جمالية، فتكرار **"الوسائل الفنية تكرارا آليا في اللغة الشعرية يفقدها أثرها الجمالي، مما يحفز إلى البحث عن وسائل جديدة يمكن إنجازها جماليا، مما يحفز إلى البحث عن وسائل جديدة يمكن إنجازها جماليا، وهكذا يظهر عمل جديد أو مبدع جديد، لا من أجل تغيير المعايير الأدبية فحسب، بل لأن الانجازات الفنية الأقدم تفقد مصداقيتها بسبب تكرارها المستمر"**[4]، ففوديكا يحدد مظاهر النتاج المقروء، من خلال مظاهر إنتاجه (المؤلف، الإبداع، المظاهر الجمالية الجديدة)، ومن حيث

1- نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، روبيرت هولب، ترجمة خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، الطبعة الأولى 1999، ص 32

2- السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، عبد الواحد المرابط، ص 117

3- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 89

4- نفسه، ص 90

مظاهر تلقيه (السيرورات السوسيوثقافية، وسيكولوجيا القارئ، والمهام المقترحة للنقاد)، كما ميز بين ثلاثة أقطاب هي **"الإرسالية النصية (message texte) والباث (émetteur) والمتلقي (récepteur) "[1].**

وكما سبقت الإشارة إلى أن فوديكا حدد مهاما للدارس التاريخي يمكن إدراجها كالآتي:

- ✓ **"المهمة الأولى: هي دراسة النصوص التي تكون قد تفعلت (actualisé) بصفتها أدبا، من طرف جمهور معين وفي لحظة تاريخية معينة.**
- ✓ **المهمة الثانية: هي دراسة إنتاج النص لفهم الإبداعية الأدبية للكاتب من جهة، والسياق الأدبي والاجتماعي الذي اشتغلت ضمنه تلك الإبداعية من جهة أخرى.**

وتكمن المهمة الثالثة في دراسة تلقي النصوص الأدبية، وذلك في ضوء الشروط المادية لنظام التوزيع (دور النشر، المطابع، المكتبات، الجرائد الأدبية، الإذاعة، إلخ) وذلك في ضوء المعايير الأدبية والإنزياحات المنتظرة أو المرغوبة بالنسبة إلى هذه المعايير"[2].

إضافة إلى كل هذا اهتم جون بيير رتشارد في جنيف بالقارئ / المتلقي، وذلك من خلال تأكيده على أن **"كل شيء يبدأ بالشعور، ليست هناك في الكائن البشري من فكرة غريزية ولا حس داخلي ولا ضمير أخلاقي يسبق تأثير الشعور وضغطه"[3]**، لذلك ليس من الغريب تأكيده على أن كل شيء في الكائن البشري يبدأ بالشعور القصدي الخالص لدرجة أن كل ما فيه من فكر غريزي أو ضمني أخلاقي لا يمكنه أن يكون سابقا لتأثير هذا الشعور، وهذا ما أراد إسقاطه حين قراءته لأعمال الروائي ستندال، وهو بهذا الفكر الظاهراتي الذي يهدف إلى **"قراءة ذاتية تامة للنص، دون التأثير بأي شيء خارج ذلك بتحويل النص في هذه الحالة إلى تجسيد لشعور المؤلف، إذ يتم فهم كل سماته الأسلوبية والدلالية على أنها أجزاء عضوية لوحدة كاملة معقدة يوحد بينها عقل المؤلف"[4]**، وهو بهذا يرى أن المؤلف هو الوحدة ذات المغزى الأهم بالنسبة للنقد الأدبي.

---

[1]- السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، ص 26
[2]- السيمياء العامة و سيمياء الأدب من أجل تصور شامل، ص 178
[3]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 105
[4]- نفسه، ص 109

وهكذا فنقاد مدرسة جنيف جعلوا من المعنى محور اهتمامهم، في حين شكلت اللغة عندهم مجرد وعاء يحمل وعي المؤلف، وحافزا يساعد المتلقي في فهم هذا الوعي، كما أنها **"تحمل طابع الفهم نفسه، فهي الوسيط الذي يجري عبره فهم المؤلف لموضوعاته، وأن تمييز التراث بالعنصر اللغوي ترتب عليه نتائج تأويلية"**[1]، ويشكل هذا قاعدة أساسية لنظرية التلقي.

عموما فكلا المدرستين النقديتين ساهمتا في ولادة نظرية التلقي رغم اختلاف المكان والتوجهات الفكرية لنقاد كلا المدرستين النقديتين.

ب- حدود المؤلف الضمني عند واين بوث: استقطبت نظرية التلقي الألمانية من الناقد الأمريكي واين بوث wayne.c.booth مفهوم القارئ الضمني، هذا المفهوم الذي شكل لبنة أساسية لنظرية التلقي، حيث اعتنى بوث بتحليل البنيات السردية التي لها صلة بالقارئ والتي وظفتها جمالية التلقي عند تحديدها بعضا من المفاهيم كالمسافة الجمالية ووجهة النظر والقارئ الضمني.

إن أهم ما ركزت عليه نظرية التلقي بمفهومها الحديث اهتمامها بالعمل الأدبي بعيدا عن المحيط الاجتماعي وكذا حياة المؤلف الحقيقي للعمل، لذا تحدث واين بوث - باعتباره أحد الأقطاب الذين اعتمدت عليهم نظرية التلقي في تحديد مفاهيمها – عن القارئ الضمني، والمؤلف الضمني، والنص المغلق، وغيرها من الموضوعات التي شكلت وعي واين بوث، وهو بهذا يعرف القارئ الضمني **"بأنه يختلف دائما عن الإنسان الواقعي، مهما كان تصورنا حوله، ويخلق نسخة سامية لنفسه، وهو يخلق عمله الأدبي، كل الروايات تنجح في دفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوله بوصفه نوعا من الأنا الثانية، هذه الأنا الثانية تقدم – غالبا – صورة الإنسان على مستوى عال من الدقة والصفاء، أكثر معرفة، وإحساسا وحساسية مما في الواقع"**[2]، وبهذا يكون المؤلف الضمني هو ذاك التعبير المنبعث من المؤلف أثناء تعبيره عن نفسه، ويقوم على مخاطبة المتلقي ليثير استجابته لوجهة نظره، ويكمن الاختلاف بين المؤلف الضمني والمؤلف الواقعي والحقيقي**"في أن**

[1]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 111
[2]- نفسه، ص 113

الأول له شروط يقوم عليها، ذات الصلة ببناء الرواية كله، وبوجهة النظر، فإن الثاني لا ينتمي إلى العمل الأدبي، بل إلى العالم الموجود بالفعل، فهو المبدع الحقيقي للعمل الذي يمتلك شخصية حقيقية خارج تأليفه"[1]، وهكذا يمكننا اعتبار المؤلف الضمني تقنية روائية لها ثقلها داخل العمل السردي، كما أنها تلعب دورا بارزا في التعبير عن وجهة نظر المؤلف الحقيقي، ويبقى هدف القارئ الضمني هو الإيهام بحقيقة الفعل داخل النص، ثم الاستجابة للعمل الفني.

انطلاقا من تصور واين بوث للقارئ الضمني يظهر أنه هو ما يتوجه إليه الخطاب بين فترة وأخرى من فترات السرد، فالمعنى الأساسي للعمل الأدبي يتوقف عليه، فهو عنصر ضروري يسهم في إنتاج المعنى وبنائه رغم كونه مرويا عليه، كما هو الشأن في حكايات ألف ليلة وليلة حيث يكون **"تقبل أو رفض شهريار للسرد هو الحد الفاصل في استمراره أو انهياره"**[2]، فالملك شهريار هنا يتحكم تحكما كاملا في السرد وبناء المعنى الذي تقوم به شهرزاد.

ج- الشكلانيون الروس : ارتبطت حركة الشكلانيين الروس في بدايتها الأولى بطلائع الاتجاه المستقبلي في الأدب الروسي، وقد أفرز هذا الاتجاه بروز حلقتين أدبيتين شكلتا النواة الأساسية للمنهج الشكلاني:

- حلقة موسكو اللسانية التي يرمز لها ب (MLK)، التي تأسست سنة 1915، ويعتبر رومان ياكبسون من أبرز أقطابها.
- حلقة سان بترسبورغ (لنينكراد)، ويطلق عليها إسم (opoiaz)، ويعتبر أ. بريك o.brikأبرز مؤسسيها، وهي جمعية تهتم بدراسة اللغة الشعرية، تأسست سنة 1916.

بيد أن المنهج الشكلاني قد انفتح في ستينيات القرن الماضي على كل من النقد الجديد والبنيوية الفرنسية، وذلك لتوسيع مفهوم الشكل ليضم الإدراك الجمالي، ومن تم أسهم في خلق طريقة جديدة للتفسير ترتبط بصفة كبيرة بنظرية التلقي، من خلال تعريفه للعمل الفني وتركيزه على أنه مجموعة من العناصر، ثم إيمانه الكبير بالتطور الأدبي، وقد قام هذا

[1]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 114
[2]- نفسه، ص 117

الارتباط **"متمثلا في محور ذي طرفين: أما الأول فهو الرغبة العارمة في التجديد ورفض الماضي، وفي الطرف الثاني يقع الاهتمام الكبير بلغة الفن وأدواته"[1].**

بناء على كل هذا استفاد أقطاب نظرية التلقي من تصور الشكلانيين الروس، حيث أخذوا منهم مجموعة من النقط ندرجها كالتالي:

- توسيعهم مفهوم الشكل الفني بحيث يشمل الإدراك الجمالي
- اعتبار العمل هو مجموع عناصره
- إنكارهم للمناهج السياقية في التفسير الأدبي للأعمال

ويرتبط التلقي الأدبي في ظل النظرية الشكلانية على التحليل الشكلي للنصوص الأدبية، بعيدا عن المضمون، فقد ذهبوا إلى أن ما يميز العمل الأدبي عن غيره من أنواع الخطاب هو الشكل وليس المضمون، وهم بهذا قد جمعوا **"بين الأثر الأدبي والشفرة، بحيث صارت هذه المدرسة تسعى إلى استنباط النص من خلال دراسة خصائصه الفنية (الشكلية/ اللغوية)، وصارت الأدبية عندهم تنطلق من دراسة النص الواحد من أجل الخروج بمبدأ شاعري يمكن تطبيقه على نصوص أخرى من جنس ذلك النص المدروس"[2].**

يضاف إلى هذه النقط المحددة للشكلانيين الروس ثلاث محاور أخرى كانت بمثابة تحول مهم في تاريخ الأدب، كما أفاد منها أقطاب نظرية التلقي وهي:

❖ **الاستقبال والأساليب:** ذهب الشكلانيون في دراستهم الأدبية إلى رفض الثنائية القديمة شكل / مضمون، إلى ثنائية جديدة العمل / القارئ، فشكلوفسكي يرى أن الصورة ليست العنصر الوحيد الباني للأدب، فهي ليست سوى أداة **"لخلق انطباع قوي ممكن، وأسلوب من أساليب شعرية عديدة تستخدم لزيادة التأثير، ولتفحص الفن يجب عدم البدء بالرموز أو المجاز، إذ أنهما بذاتهما أدوات التأثير، ولكن يجب البدء بالقوانين العامة للإدراك"[3]**، وتأسيسا على هذا يصير الإدراك والتلقي أهم عنصرين يتكون منهما الفن، وليس الإبداع والإنتاج كما هو معروف على الساحة الأدبية.

---

[1]- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية 1980 ص 50

[2]- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، المنيل – القاهرة، بدون طبعة ص 28

[3]- نظرية الاستقبال، ص42.

أما **ياكبسون** R.Jakbson فقد تمكن من إعطاء صياغة واضحة عند حديثه عن التفسير الأدبي، وذلك في محاضرته عن الشعر الروسي المعاصر والتي ألقاها سنة 1919، يقول **" إن هدف البحث الأدبي ليس أدبيا ولكن تثقيفا، وهي النوعية التي تجعل من العمل الأدبي أدبيا"**[1]، والأدبية تتحدد بالأدوات والأساليب التي غدت وسيلة للتحليل الأدبي، بيد أن هذه الفكرة اختلف معها **يوري تينيانوف y.tynionov**، الذي حذر من النظرة الثابتة للأسلوب، وذلك بجعل الأداة طريقة لبناء العمل الفني تؤدي وظيفة معينة تتحدد في **"إجراءات التطور الأدبي"**[2].

❖ **الاغتراب / التغريب:** ارتبط الاغتراب عند شكلوفسكي بالعلاقة التي تجمع النص والقارئ، وتجاهل كل التصنيفات الاجتماعية من خلال لفته الانتباه إلى عملية التغريب بوصفها عنصرا من عناصر الفن، فشلوفسكي ركز اهتمامه على عنصر القراءة، وهذه الخطوة تؤدي دورها عند جعل المتلقي على وعي تام بالعمل الفني، خصوصا حين تهتم الشكلانية **"بالكتاب أو الحركات وبوعي للكشف عن طبيعة الأدب بطرح الوسائل عارية، فالشعراء الطليعيون والهجاؤون والمحاكون مهمون على وجه الخصوص بهذا الصدد حيث أن وظيفة كتابتهم هي جعل القارئ واعيا للعمل بوصفه فنا"**[3].

❖ **التطور الأدبي**: ارتكز تفكير الشكلانيين الروس على دينامية الشكل، أي على كل المكونات الأساسية التي تمنح النص الأدبي أدبيته، كما هاجموا الرأي القائل بأن **"الأدب فيض من روح المؤلف، أو وثيقة تاريخية اجتماعية أو تجل لمنظومة فلسفية ما، وبهذه الطريقة كان توجههم النظري مماثلا للحساسية الجمالية في الفن الحداثي، خصوصا في المدرسة المستقبلية، تلك التي تحالفوا معها في البداية تحالفا وثيقا، إذ أن الجانب الذي وجد ما يقابله في الشعرية الشكلية الروسية، هو تركيز المستقبليين على التأثير الصادم للفن وعلى فهم الشعر بوصفه فضا لمكنونات الكلمة في ذاتها"**[4].

---

[1]- نظرية الاستقبال، ص 44

[2]- نفسه، ص 45

[3]- نفسه، ص 47

[4]- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص33

انطلاقا من كل هذا يتبين أن العمل الأدبي يدرك في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى، وهذا الموقف لا يعني رفض الأنماط الفنية المعاصرة، بل **"إن أجيالا ومدارس متعاقبة تقوم بإحلال تقنيات جديدة بدلا من القديمة بأشكال ابتكارية مثيرة وملفتة للنظر"**[1]، وهكذا فأفكار الشكلانيين المتعلقة بدينامية التاريخ استفاد منها ياوس وإيزر فيما بعد، الأول عند تحديده لأفق التوقعات، والثاني عند رصده للفجوات.

إن توجه الشكلانيين الروس يتقاطع مع تصور مدرسة كونسطانس الألمانية، وذلك في تفسير التحولات والتغيرات التي تصيب القواعد الأدبية، وكذا الاتجاه النقدي عند دراسته للأعمال الأدبية العظيمة خلال المراحل المختلفة.

د ـ سوسيولوجيا الأدب: شكلت السوسيولوجيا أحد المنابع الأساسية المشكلة لنظرية التلقي، خصوصا وأن هذه النظرية تجاوزت التصور السائد للأدب، على اعتبار أنها نظرية تعنى بالفهم وبناء المعنى، هذا وقد حدد روبيرت هولب مجموعة من العوامل السوسيولوجية المؤثرة في تكوين نظرية التلقي نجملها في:

❖ **السوسيولوجيا النفسية مع ليولاونثال:** ارتبط تفكير ليولاونثال بعلم النفس الفرويدي الذي اعتبره ضروريا لدراسة سيكولوجية التلقي من خلال البحث في مشكلة العلاقة بين العمل والمتلقي، كما اعتبر أن **"علم النفس يوفر الارتباط الذي يجعل الجماليات ممكنة كمنهج، فبدون علم النفس الفني ودون دراسة منبهات اللاوعي الضالة في المثلث الاجتماعي النفسي للكاتب، الأدب، والمستقبل، لن تكون هناك جمالية شعرية"**[2].

كما أكد على أن للعمل الأدبي تأثير يرجع إلى كيانه الخاص الذي يتحدد وفقا لطريقة تمثله، لذا فإن **"دراسة الاستقبال واستهلاك الأدب ليس فقط استقصاء المشكلات الأدبية الأساسية، ولكن أيضا إسهام في التحليل الاجتماعي، حيث أنه يستلزم تفحص العناصر الكافية وراء أجهزة القوة، وممارسة التحفظ الاجتماعي والوظائف المعقولة عبر قواها النفسية"**[3]، ومن جهة أخرى عبر ليولاونثال أنه ليس من الجدل في شخص تقليص وظيفة

---

[1]- نظرية الاستقبال، ص 50

[2]- نفسه، ص 88

[3]- نفسه، ص 90

الفن إلى دوره كمهدئ نفسي وإيديولوجي، بل إن دوره يكمن في مقاومته للمجتمع، ومن ثم فإن التلقي عنده **"يستلزم كلا من الشرط الاجتماعي والنفسي، كما يستلزم مقاومة الإيديولوجي، ويستلزم إشباع الحاجات، وتنحية هذا الإشباع على حد سواء"**[1].

❖ **التلقي والتأريخ مع جوليان هيرش**: ارتبط التلقي مع جوليان هيرتش بكتابة التاريخ، كل هذا جعله يتساءل عن مجموعة من القضايا التي شغلت علماء النفس والاجتماع والمؤرخين من قبيل: لماذا تشهر أعمال أدبية دون أخرى؟ وكيف تشهر هذه الأعمال؟ وقد انطلق في كتابه (بروز الشهرة) من دراسة الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة، وكذا سبب نشأته .

هذا وقد حدد هيرتش شروط تحقق الشهرة والتي ربطها باعتراف الجماهير بالعمل الفني، كما نبه إلى اعتراف المؤسسات التي تسهم في الاعتراف – بالتميز- والذي يعتبر أكثر أهمية، وفي العصر الحديث فإن المدارس والمطابع والصحف ووسائل الاتصال الأخرى كالأعمال الفنية تساهم في انتشار الشهرة والإبقاء عليها لمدة طويلة وبالتأكيد فإن **"آراء الأفراد لا تتشكل من خلال هذه المؤسسات فقط، وفي بعض الحالات، وحتى إذا ما تكونت آراء مخالفة فإنها سوف تبعد نظرا لاختلافها عن المعيار السائد"**[2]، وعليه فسوسيولوجيا الأدب مع هيرتش تقوم بدور مهم في استقراء إحصائي للقراءة الجماهرية، وطبيعة القراء والقراءة، وكيفية الاتصال مع ضرورة التركيز على الآثار التي أحدثها المتنبؤون في زمانهم، وبعد زمانهم في نفوس المتلقين، الذين يذكرون قيمة الأعمال ويقرؤونها، وكذا التركيز على أثر العلاقات الاجتماعية في توجيه العمل الأدبي.

❖ **سوسيولوجيا الذوق أو الذائقة مع ليفن شوكنج:** سلك شوكنج في تحديده لسوسيولوجيا الذوق طرقا مغايرة لتلك التي سلكها هيرتش عندما شغل نفسه بشهرة الفرد، في حين افترض شوكنج أن مفتاح التاريخ الأدبي يقوم على دراسة الذوق المحدد في القدرة على تلقي الفن الذي يتغير عبر الزمن والثقافات، وحتى داخل المجتمعات، كما تنعكس من خلاله الفلسفة الكاملة للحياة لدى الإنسان، هذا وكتب شوكنج عام 1913: **"إن ما كان يقرأ**

[1]- نظرية الاستقبال، ص 90
[2]- نفسه ص 93

خلال فترة معينة من قبل مختلف طبقات المجتمع- ولماذا كان يقرأ- هو ما يجب أن يكون السؤال الرئيسي للتاريخ الأدبي"[1]، وبهذا تغيرت نظرة القراء إلى التاريخ الأدبي، إذ لم يعد موقف الكاتب معولا عليه، ولكن ظهرت أهمية القارئ والظروف التي تقع فيها القراءة.

وقد تعرض شوكنج لمسألة جد هامة تتعلق بالطريقة التي بواسطتها يتم ضبط ومعرفة الذوق السائد في المجتمع خلال فترة زمنية خاصة، وهنا يسوق فكرة - **الطبقة المثقفة** - ودورها في ترويج الذوق.

[1]- نظرية الاستقبال، ص 94

المبحث الثاني: المفاهيم الأساسية والخلفيات الإجرائية لنظرية التلقي

توطئة

ظلت ألمانيا رغم هزيمتها في الحرب العالمية الثانية في طليعة الدول التي اهتمت بالبحث العلمي الذي أسفر عن ظهور مجموعة كبيرة من المناهج والنظريات والأبحاث العلمية وكذا التوجهات الفكرية التي منحتها الريادة العلمية والفكرية، ومن بين هذه المناهج والنظريات نجد – نظرية التلقي – التي سجلت إسمها بمدرسة كونستانس مع كل من هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر خلال ستينيات القرن الماضي، ولعل منظور هذه النظرية أنها تمردت على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي، كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية، أو المناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق، وأهملت عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ الذي منحته هذه النظرية مكانة كبيرة، كما جعلت من فعل التلقي **"محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ونظريات ما بعد البنيوية"**[1].

إن أهم ما ركزت عليه هذه النظرية في اهتمامها بالقارئ والقراءة والعلاقة بينهما في النص على الجانب التواصلي في نظرية الأدب، حيث أصبح الفهم الحقيقي للأدب مرتبطا بالقارئ، باعتباره المستقبل للنص والمرسل إليه، بيد أن الاهتمام بالمتلقي لا ينبغي أن يفهم من خلاله أن نظرية التلقي ترفض المناهج والنظريات السابقة وخلق نوع من القطيعة الشاملة معها، فقد تبنت - كما رأينا في السابق – مجموعة من أفكارها وعملت على تطوير بعضها وانتقاد البعض الآخر، وذلك في محاولة منها تأسيس ركائز العلاقة بين العمل الأدبي والتلقي عبر التسلسل التاريخي والوقع الجمالي، يقول ياوس في هذا الصدد **"منذ 1966، لم تتوقف جمالية التلقي، المعروفة باسم - مدرسة كونسطانس- عن التطور لتتحول إلى نظرية للتواصل الأدبي، وينحصر موضوع أبحاثها في التأريخ الأدبي باعتباره إجراءا يوظف ثلاثة عناصر فاعلة هي المؤلف والعمل الأدبي والجمهور، أي عملية جدلية تتم فيها دائما الحركة بين الإنتاج والتلقي بواسطة التواصل الأدبي"**[2]، وبذلك يمكننا تحديد

---

[1]- نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص 33 (م س)

[2]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، تقديم وترجمة رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2003، ص130.

معالم هذه النظرية مع كل من ياوس وإيزر، وكذا الكشف عن مكانتها النقدية والتاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبي الحديث الكثيرة. إذن ما هي أبرز التصورات والمفاهيم المشكلة لنظرية التلقي؟ وما هي أوجه الاختلاف والإتلاف بين نظرية الوقع الجمالي ونظرية جمالية التجاوب؟

1- هانس روبيرت ياوس H.R. Yauss: يرى هانس روبيرت ياوس الذي يعتبر من أعمدة الفكر الألماني خلال سنوات الستينات والسبعينات من القرن الماضي، أن نظرية التلقي أحدثت ثورة في مجال الدراسات الأدبية، فقد ساهم بتصوراته وآراءه المتعددة في نشأة وولادة نظرية التلقي بعدما حاول في عمله النظري التركيز على العلاقة القائمة بين العمل الأدبي والتاريخ، هذا وقد ركز في أطروحته النظرية على مجموعة من النقط نجملها كالآتي:

أ- دعوته إلى تاريخ أدبي: انطلق ياوس في مشروعه الفكري من المفهوم الظاهراتي للفن والأدب، حيث أعاد الاعتبار لثنائية الذات / الموضوع المستمدة من الفكر الظاهراتي، كما وضح العلاقة التي تجمع بينهما، فالنص في نظره يمتلك قدرات فنية تتمثل فيما يظم من بنيات صوتية وتركيبية ودلالية وأسلوبية ملازمة له دائما، كما أن الذات المتلقية له تتميز بخصائص ثقافية واجتماعية ونفسية وفيزيولوجية تؤهلها للاستجابة الجمالية لعمل معين، وبكيفية معينة، والعلاقة بينهما، أي بين الذات المتلقية بكل مكوناتها الجمالية التي تبرز وتتغير باستمرار، وبين النص ومكوناته الفنية، هذا ما يسميه ياوس بجمالية التلقي، يقول في هذا الصدد: **"ويعني مفهوم – التلقي- هنا معنى مزدوجا يشمل معان الاستقبال أو (التملك) والتبادل، كما أن مفهوم – الجمالية - هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة ليحل بدل ذلك، على السؤال المهمل منذ عهد طويل: كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن سيرورة الإنتاج - التلقي- التواصل، كافة تجليات الفن"**[1]، هذا وقد تمرد على نظرية الأدب التقليدية بعدما صاغ مجموعة من الاقتراحات ألقاها بجامعة كونستانس الألمانية، وذلك عن طريق

[1]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 130-131

دروس ومحاضرات وضح من خلالهما الإشكالية المتعلقة بالأدب والتي مفادها **"لماذا تتم دراسة الأدب؟"**[1].

إن ثقافة هانس روبيرت ياوس الموسوعية والوضعية الهشة التي عرفتها الدراسات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية، ساعدته في تأسيس مشروعه النظري الذي أعاد من خلاله الاعتبار للقارئ الذي ظل دوره ثانويا في الدراسات الأدبية التقليدية، وبهذا يكون ياوس قد حدد خيوط مشروعه النظري الذي اعتبره **"- تحديا- من أجل كتابة تاريخ جديد يعتمد على مفاهيم أساسية يعتقد بأنها هي التي ستمكننا من تاريخ أدبي- يكاد يكون مثاليا - يجمع إليه كل ما يعتري النصوص الأدبية عبر أزمنة قراءتها"**[2]، لذا أصبح من الضروري تجديد الأدب بشكل يستجيب لرهانات العصر وأسئلته.

إضافة إلى كل هذا فياوس قد فرق في مشروعه النظري والمنهجي بين الفن الذي يخضع للإجراءات الأسلوبية، والجمال الذي يخضع للمتعة النفسية الباعثة على إعادة الإنتاج الأدبي، وذلك بعد تحديده لأهم المآزق التي أصبحت تتخبط فيها بعض النماذج النظرية السائدة في دراسة الأدب أو التأريخ له، ولعل هذه هي النتيجة التي خلص إليها عند محاورته للنماذج الثلاثة التالية:

- **النقد التاريخي:** انطلق ياوس في محاورته للنقد التاريخي من التصور العام الذي يؤطر هذا النقد، والقائم على حياة المؤلف الشخصية وظروفه التاريخية ومؤلفاته النقدية والاتجاهات الأدبية، إضافة إلى استيعانه بالسياق التاريخي العام في تحليل الظاهرة الأدبية، وكذا اعتماده أحكاما انطباعية، كل هذا جعل ياوس يقدم انتقادا لهذا التصور الذي اعتبره قاصرا عن إدراك البعد التاريخي للأشياء، يقول: **"إن نقاد النظرية الأدبية، يعيبون التأريخ التقليدي بسبب إدعاء كونه فرعا من فروع علم التاريخ، بينما هو في حقيقة الأمر قاصر عن إدراك البعد التاريخي للأشياء، وعاجز عن التقويم الجمالي لموضوعه، أي الأدب من حيث هو شكل فني"**[3]، فالنقد التاريخي يغيب التقويم الجمالي الذي يعكس الأحكام الانطباعية

---

[1]- نظرية الاستقبال، ص 102

[2]- نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات- كتاب مشترك- منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص27

[3]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ص 24

البسيطة، بينما يعنى هذا النقد فقط بالمعطيات البيوغرافية التي تجعل من النص الأدبي وثيقة تاريخية تعكس خصوصيات البيئة التي عاش فيها الكاتب واللحظة التاريخية التي عاصرها.
أما دور المؤرخ حسب ياوس فيكمن في تقمصه لدور الوسيط بين العمل الفني والقارئ، هذا الدور الذي يقتصر على وصف الظواهر بمعزل عن تدخلات الذات الواصفة، ويمكن تلمس هذا الإجراء من خلال إصرار المؤرخ على تغييب الذات المتكلمة في خطابه التاريخي، وهذا ما يسميه ياوس **بالإحجام عن التقويم الجمالي**، إذ أن **"قيمة عمل أدبي ومرتبته لا تستنبطان من الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معايير أدق من ذلك هي وقع هذا العمل وتلقيه، وتأثيره، وقيمته التي تعترف له بها الأجيال القادمة"[1].**

- **الجمالية الماركسية:** إلى جانب النقد التاريخي قدم ياوس ملاحظاته للتصور الماركسي الذي ربط الأدب بالواقع، بيد أن المفارقة التي ميزت التصور الماركسي للأدب هي **"اعتراضه على أن يكون للفن ولسائر أشكال الوعي الأخرى الأخلاق والدين والميتافيزيقا، تاريخ خاص، فلا يمكن بعد لتاريخ الأدب أو الفن أن يحافظ على- استقلاله المظهري- حين نلاحظ أن الإنتاج في هذا المجال يفترض الإنتاج الاقتصادي والممارسة الاجتماعية، وأن الإنتاج الفني نفسه يساهم في- سيرورة الحياة الواقعية - التي يمتلك بها الإنسان الطبيعة والتي تحدد عمل البشرية وكذا تاريخ ثقافتنا "**[2]، ويعني ياوس بهذا أن الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي، إلا إذا نسبت سلسلة الأعمال المتوالية إلى الذاتين المنتجة والمستهلكة، أي إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور، ويبقى السؤال عالقا كيف يمكن للأدب والفن باعتبارهما بنيتين فوقيتين أن يتخذا موقفا إزاء أساسهما الاجتماعي؟

في هذا الصدد أشار ياوس إلى أن الإنتاج الأدبي يبقى محكوما بالتوازي مع السيرورة الاقتصادية التي تفرض قانونها وتجدد **"أساليب تغيير وتطوير الواقع الاجتماعي"**[3]، وبذلك فالإنتاج الأدبي يطابق تصور المثالية الكلاسيكية للعلاقة بين الشكل والمضمون، إذ أن **"كل بنية فوقية لا تعكس الواقع فحسب بل تتخذ أيضا موقفا فعليا مع أو**

---

[1]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ص10
[2]- نفسه ص37
[3]- نفسه ص 44

ضد البنية التحتية الجديدة "[1]، فهذا الطرح وجه من خلاله ياوس ملاحظاته وانتقاداته للتصور الماركسي، وذلك عبر تحديده للوظيفة الجمالية التي يقوم بها الفن والقائمة في إعادة إنتاج نقدية وجدلية للقديم، أي أداة لخلق الوعي وتغييره، لا أداة لمحاكاة الواقع كما حددتها الماركسية سلفا.

- **الجمالية الشكلانية:** إن أهم ما ميز المشروع الأدبي للشكلانيين الروس اعتمادهم في التحليل على خصوصيات النص الأدبي والتي اقتصرت على الأسلوب الأدبي الذي ينزاح عن اللغة اليومية، مما جعل ياوس يقدم انتقاداته لهذا التصور باعتباره يراهن على تطور الإنتاج من خلال مكوناته الذاتية، فما يجعل **"من العمل الأدبي عملا فنيا هو اختلافه النوعي -انزياحه الشعري- وليس ارتباطه الوظيفي بالسلسلة الأدبية"**[2]، هكذا، وانطلاقا من التصور الشكلاني الذي ميز بين اللغة الشعرية واللغة العملية، انبثق مفهوم الإدراك الفني الذي قطع الصلة بين الأدب وممارسة الحياة.

إن إدراك العمل الفني يقتضي أيضا إدراك الشكل كما هو في ذاته، وأيضا التعرف على الأسلوب المستعمل، حيث إن ما يعرف الفن في خصوصيته هو **"قابلية الشكل لأن يدرك بالحواس"**[3]، وضمن هذه العملية يصبح فعل الإدراك غاية في ذاته، والتحقق من الأسلوب الفني مبدأ رئيسيا للشكلانيين الروس في انزياحها عن الاتجاه التاريخي التقليدي.

وتتحقق الأدبية عند الشكلانيين الروس دياكرونيا، أي من خلال التعارض القائم بين اللغة الشعرية واللغة العملية، هذا التعارض الذي من خلاله دشنت المدرسة الشكلانية عودتها إلى التاريخ، حيث أصبح العمل الفني يدرك ويؤول من قبل المتلقي / القارئ الذي لم يعد دوره قاصرا على الانفعال بالأدب، بل تعداه إلى المشاركة في تشكيل القدرة على المساهمة في صنع التاريخ، وهكذا **"فتاريخية الأدب لا تنخزل إلى توالي أنساق الأشكال والجماليات فتطور الأدب مثله مثل تطور اللغة، لا يتحدد فقط بالداخل، أي بالعلاقة النوعية المنعقدة بين الدياكرونية والسانكرونية، بل كذلك بعلاقته بسيرورة التاريخ العامة"**[4].

---

[1]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 43
[2]- نفسه، ص 50
[3]- نفسه، ص 50
[4]- نفسه، ص 50

من خلال نقده للتصورات السائدة (الماركسية والشكلانية)، حدد ياوس ملامح نظريته التي أعادت الروح للأدب عن طريق القارئ / المتلقي، هذا العنصر الذي ظل على الهامش مدة طويلة، فالجمالية **"الماركسية والأرثودوكسية، في حال عدم تجاهلهما للقارئ بدون قيد ولا شرط، تعامله كما تعامل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تصوره الأعمال الأدبية، أما المدرسة الشكلانية فلا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتا للإدراك يتعين عليها تبعا لتحفيزات نصية، أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة"**[1]، فكلا من المنهجين الماركسي والشكلاني يهملان دور القارئ، الذي لم يقتصر على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ، وبالتالي أصبح القارئ مع نظرية التلقي عنصرا أساسا في العملية التواصلية إلى جانب كل من المؤلف والنص. ويبقى السؤال عالقا حول أهم المفاهيم التي ارتكزت عليها نظرية التلقي، وكذلك مدى قيام صلة بين السلسلة الأدبية والسلسلة الغير أدبية التي تؤطر العلاقة بين التاريخ والأدب دون أن تجرد هذا الأخير من خصوصيته الجمالية؟

ب- أفق التوقعات: يقول ياوس: **"يتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلص من النزعة السيكولوجية التي تهدده إذا قام، قصد وصف تلقي الأثر الأدبي والوقع الذي ينتجه، بإعادة تشكيل توقع جمهوره الأول، بمعنى النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، حصيلة ثلاث عوامل أساسية:**

- **خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر**
- **شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتهما في الأثر الجديد**
- **والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي"**[2].

يعتبر مفهوم أفق التوقع أو مفهوم أفق الانتظار من المفاهيم الأساسية التي ارتكزت عليها نظرية التلقي، هذا المفهوم الذي يلعب دورا أساسيا في تحليل طبيعة الخطاب الأدبي، وكذا التطورات التي تلحقه في سيرورته التاريخية.

---

[1]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ص 54-55

[2]- نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب: هانس روبيرت ياوس، ترجمة وتقديم محمد المساعدي، مراجعة عز العرب الحكيم بناني، منشورات الكلية المتعددة التخصصات - تازة، العدد الثاني، مطبعة الأفق- فاس، ص59

إن مفهوم أفق الانتظار من المفاهيم القديمة – الجديدة - في مجال الدراسات الأدبية والفلسفية، وقد استمده ياوس من غادامير الذي استعمله في كيفية تحديده لعملية الفهم، هذا وقد شكلت إسهامات كل من هايدغر وهوسرل وكدامير الإرهاصات الأولى لأفق الانتظار، ويحصر ياوس العوامل الأساسية الفاعلة في تكوين أفق الانتظار في ثلاثة عوامل هي:

1- الخبرة المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر الفني، أي معرفة الخصائص أو المعايير الجمالية التي يمتاز بها عن غيره.

2- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد، ويعني هذا أن النص الفني يقيم علاقة مشروعة مع مجموعة من النصوص.

3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي، إذ لا يمكن أن نقف على الخاصيات الجمالية للأدب، ونحن نجهل طبيعة المفارقة بين وظيفة اللغة الشعرية التي تمتاز بقيمة اختلافية ذات فعالية كبيرة، وبين وظيفة لغة واقعية يومية أحادية الخطاب.

إن العمل الأدبي حتى في لحظة صدوره يحمل إلى القارئ أفقا أو نسقا من الانتظارات والقواعد والعلامات التي تنطوي على نصوص سابقة وأشياء مقروءة من قبل، ولهذا فالعمل الأدبي لا يمكن أن يخلق من فراغ خاليا من رواسب وآثار النصوص السابقة التي يشترك معها في الجنس بل يحمل علامات وإحالات ظاهرة وخفية، ويثير أشياء قرأت من قبل، مما يخلق لدى جمهوره نمطا من التلقي، فكل عمل **"يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيف استجابته العاطفية له ويخلق منذ بدايته توقعا ما ل – تتمة - (الحكاية) و (وسطها) و- نهايتها -"**[1]، وعليه يمكن القول بأن الأطروحة الرئيسية لياوس والمتمثلة في أفق توقع الجمهور الأول للعمل الأدبي قائمة على ثلاث نقط رئيسية:

- الخبرة الفنية أو الجمالية l'expérience esthétique
- التناص l'intertextualité
- الانزياح l'écrat

[1]- جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص، ص 65

انطلاقا مما سبق يتبين أن على القارئ أن يكون على معرفة كبيرة بالنصوص الفنية، والفروق الحاصلة بين هذا الجنس وآخر، كل هذه المعرفة لا تكتسب إلا عن طريق القراءة، هذا ما حاول صلاح فضل رصده عند قوله: إن **"القارئ كثيرا ما يعمل على ملء الفراغات في النص متتبعا الإستراتيجيات التي تمثل فيما يطلق عليه (هيكل التضمينات) الخاص بكل نص حسب عبارة – إيزر- مما يجعل انحراف العمل عن هيكل هذه التوقعات هو الذي يسمح بقياس مدى قيمته الأدبية، وهكذا تضاف إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها هي المسافة الجمالية التي يعتمد عليها في مفهوم التقابل"**[1].

وبهذا يكون ياوس قد ربط بين الجنس الأدبي وما سبقه من قوانين تتمثل فيما يطلق عليه التراث أو التقاليد السائدة التي تشكل لدى القارئ أفق توقعاته، بحيث يمكنه أن يحكم على العمل فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها، مما يشكل معيارا للحكم على ما لهذا العمل الجديد من قيمة في إطار جنسه الأدبي الذي ينتمي إليه أو في إطار تأصيله لجنس جديد، وهذا ما أكده ياوس بقوله إن**"النص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه، هذه التوقعات يمكنها مع توالي القراءات، أن تخضع للتغيير أو التصحيح أو التعديل، أو يتم فقط الاقتصار على إعادة إنتاجها"**[2].

ج- المسافة الجمالية (أو تغيير الأفق): إن مفهوم المسافة الجمالية يساعد على بناء تاريخ الأدب، ويقوم حسب ياوس على **"التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من المحمولات – الموسوعة - الفنية الثقافية وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات، فيقف القارئ هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد"**[3]، ويعني هذا أن المتلقي حين قراءته لنص معين، يمنحه معنى محددا وخاصا به، يتلاءم وطبيعة المعايير الجمالية السائدة في عصره.

---

[1]- مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، افريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الثانية 2013، ص 124

[2]- نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، هانس روبيرت ياوس، ترجمة وتقديم، محمد المساعدي، مراجعة عز العرب الحكيم بناني، منشورات الكلية المتعددة التخصصات- تازة، العدد الثاني، مطبعة الأفق، فاس، ص: 61-62

[3]- نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن ص 30

ولعل الطريقة التي يتلقى بها العمل الأدبي، هي التي تشكل معيارا للحكم على القيمة الفنية لعمل أدبي ما، وذلك على أساس التخييب أو الاستجابة للأفق السائد لدى الجمهور، فإذا استجاب أفق النص لأفق القارئ كان هذا النص عاديا ولا يقدم حساسية فنية جديدة، بل يعيد استنساخ وتكريس المعايير الجمالية السائدة، في حين أنه إذا كان مخيبا لأفق انتظار القارئ ومنزاحا عن معاييره الجمالية، شكل عملا فنيا ذا قيمة عالية، ويسمي- ياوس- المسافة بين أفق الكتابة وأفق القراءة بالمسافة الجمالية، والتي يمكن قياسها بردود أفعال القراء، وبأحكام النقاد لتشكل وحدة قياس للتوتر بين أفق النص، وأفق انتظار جمهوره الأول، هذا ما أكده ياوس بقوله **"حين يصدر عمل ما، فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول، أو تجاوزه أن تخييبه أو معارضته له تعتبر بالبداهة مقياسا للحكم على قيمته الجمالية، فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة و (تحول الأفق) الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد، تحدد بالنسبة لجمالية التلقي، الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما"**[1]، من خلال هذا يتبين أن الموقع الذي يختاره ياوس لتحديد القيمة الجمالية للنص الفني تظهر في ثلاث تجليات:

1- في طبيعته الذاتية

2- في قوة تأثيره على الجمهور

3- في مدى الانزياح الجمالي أو التجاوز الذي يسلكه أفق النص اتجاه أفق انتظار المتلقي، وما يترتب عن ذلك من ردود فعل تأويلية مختلفة وكثيرة.

ج - مفهوم اندماج الأفق: إن مفهوم اندماج الأفق هو الذي يضمن للنصوص الفنية استمراريتها وبقاءها ضمن السلسلة الأدبية، فهذا المفهوم حدده غادامير بمنطق السؤال والجواب قبل ياوس، ويسمح باستخلاص الأسئلة التي أجاب عنها النص، أو بعبارة أخرى يعبر عن الاستجابة التي تحصل بين النص والقارئ، إذ أن **"إعادة تشكيل أفق التوقع كما كان في الوقت الذي تم فيه قديما إبداع عمل ما وتلقيه، تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها هذا العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر**

[1]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 70

إليه ويفهمه، فبتبني هذا الإجراء، يتم إبطال ذلك التأثير اللاواعي تقريبا"[1]، وهذا ما يؤكد منطق اللقاء بين العمل الأدبي وجمهوره عبر العصور.

وقد راهن ياوس انطلاقا من هذا المفهوم الكشف عن الكيفية التي يتم بها تشكل المعنى، وبالتالي فهم النص الأدبي من خلال اكتشاف السؤال الذي قدم له جوابا في الأصل، وهو ما سيمكن القارئ الراهن من إلغاء البعد الزمني للنص، **"فاندماج الأفق يعطي للنص حداثته أو بالأحرى يعبر عن الاستجابة التي تتم بين النص والقارئ، وحين يقع التعارض بين الآفاق فإن الاستجابة تتم بشكل آخر عن طريق ما أشار إليه من تغيير الأفق، وكلا المفهومين لهما قيمتهما الإجرائية في تشييد جمالية التلقي"**[2]. فالنص يضع مجموعة من الأجوبة في سياق المتوالية التاريخية للأسئلة التي تظل معلقة، ولا يمكن أن نعتبر هذه الأسئلة وآفاقها متجانسة فيما بينها، بل يطبعها الاختلاف والتنوع الذي ينعكس بالضرورة على أجوبتها الفنية وآفاقها الدلالية.

وهكذا حاول ياوس من خلال مفهوم أفق التوقعات هذا، أن يناقش الخلفية التاريخية للنص الأدبي، مستفيدا من ثلاث ابتكارات منهجية:

" - العلاقة بين علم الجمال والتاريخ

- **ضم المناهج البنيوية والهرمينوطقية**
- **جماليات التأثير"**[3].

د - نحو تاريخ أدبي جديد: في تحديده لتاريخ أدبي جديد استقى ياوس فكرة تسلسل الأدب زمنيا من الشكلانيين الروس الذين يعتبرون الأدب مجموعة من الدلالات التاريخية والفنية، بيد أن هذا التصور انتقده ياوس، إذ اعتبر أن **"وصف التغيير في البنى والأساليب والأشكال غير كاف لتحديد وظيفة العمل ضمن تسلسله التاريخي"**[4]. فياوس يدعو مؤرخي الأدب إلى فحص العينات، وذلك لفرز الأعمال التي تبرز في الأفق، وفي عصر بعينه.

---

[1]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 77
[2]- نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، أحمد بوحسن، ص 31
[3]- طريق التلقي والتأويل إلى الخطاب النقدي العربي، ناظم عودة، علامات، العدد 30، 2008، ص 61-62
[4]- نظرية الاستقبال، مقدمة نظرية، ص 118

أما على مستوى التاريخ الأدبي، يلاحظ ياوس أن التواريخ الأدبية التقليدية تلحق نفسها بالتاريخ العام، أي لم يعد الأدب إلا مجرد انعكاس لاهتمامات اجتماعية أو سياسية، في مقابل ذلك يعتمد ياوس على وظيفة الأدب في تشكيل ما هو اجتماعي، وهكذا **"فجمالية التلقي لا تستتبع فحسب إدخال عنصر القارئ بوصفه مرشدا للقيمة والتفسير، بل تستتبع ضمنيا أن يكون القارئ نموذجا للفهم الذي يشتبك مع الماضي الذي نعمل على تشكيل أعماله الفنية ونتشكل بها في آن واحد، ليست جمالية التلقي مجرد إجراء نصي، بل هي في النهاية منهج هدفه التوصل إلى تفاهم مع أنفسنا بوصفنا قراء للتاريخ، وبوصفنا ثمرة لدلالات من الماضي"**[1].

كما تطرق عند تحديده للتاريخ الأدبي الجديد إلى مفهوم جديد استمده من فلسفة هانس بلومبيرج H.Blumberrgue، هذا المفهوم هو المنعطف التاريخي الذي حاول من خلاله الوقوف على المنعرجات والمنعطفات التاريخية التي تحدث زعزعة المفاهيم والتصورات القرائية السابقة، لتنتج رؤية جديدة قوامها التعامل مع الجديد والتواصل معه، يقول ياوس: **"إن اقتصار المؤرخ الأدبي على وصف تحول البنيات ووصف الأساليب الفنية الجديدة في عمل ما لا يعود به ضرورة إلى هذه المسألة، ومن ثم إلى الوظيفة التي يضطلع بها في التجربة التاريخية للفن.**

إن تحديد هذه الوظيفة، أي اكتشاف المسألة التي مثل العمل الجديد، ضمن السلسلة التاريخية، حلا لها، يتطلب من المؤرخ الأدبي أن يستخدم تجربته الخاصة، لأن الأفق الذي كان يندرج فيه سابقا كل من الشكل القديم والشكل الجديد، أي المسألة وحلها، لا يمكن معرفته إلا باتصاله مع الأفق الراهن الذي يحدد تلقي العمل القديم"[2]، فمفهوم المنعطف التاريخي سمح بتقديم تفسير وظيفي للعلاقة التطورية بين الإنتاج والتلقي، بشكل يمكن من إدراك تطور الآفاق عبر تاريخ التجربة الجمالية، من خلال الكشف عن تغيير الأشكال والمضامين الأدبية ضمن نسق أدبي ما.

---

[1]- من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 488

[2]- نظرية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 89

ويرصد ياوس تاريخية الأدب في العلاقة بين السانكرونية والدياكرونية، حيث أن الأفق الأدبي لمرحلة تاريخية ما تستلزم النظر في الأفق كنسق تزامني، غير أن هذا النسق له ماض ومستقبل، وهما عنصران متلازمان لبنيته، وعليه **"ينبغي أن تكون ممكنة إعادة تشكيل الأفق الأدبي للحظة تاريخية معينة من جهة كونه نسقا تزامنيا أمكن بالإحالة عليه، للأعمال التي ظهرت متواقتة أن تدرك بما هي غير متزامنة، ومن ثم دياكرونية، وبما هي راهنة أو غير راهنة، سابقة لأوانها أو متأخرة، مطابقة لذائقة الأمس أو اليوم أو كل الأزمنة"**[1]، استنادا إلى هذا، يمكن القول بأن النص الأدبي له قدرات فنية تكمن في ممتلكاته المرتبطة به باستمرار، بيد أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها عبر الزمن.

من خلال الفرضيات التي أتى بها ياوس نحاول أن نعطي نظرة موجزة عن هذه النظرية التقويمية، وذلك من خلال رصد المظاهر الثلاثة الرئيسية التي تميز بها ياوس:

- **" المظهر التواقتي أو التعاقبي Diachronie من حيث تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن.**
- **المظهر التوقيتي Synchronie من حيث تلقي الأعمال الذي يخضع إلى أنظمة الأعمال الأدبية في لحظة معينة من الزمن.**
- **العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب وتطور التاريخ بشكل عام"**[2].

ولعل التعامل مع النص عند ياوس لا يعتبر مجرد سيرورة تفاعلية تسعى إلى فهمه والتعبير عن العملية الذهنية التي أثارتها عناصره البنيوية في المتلقي، ثم ظهور وجهة نظر فاعلة تساعدنا على استيعابه بحسب معطيات الذخيرة المشتركة بينه وبين المتلقي، بل يتخطى هذا إلى تأسيس تاريخ إنساني من خلاله تتحدد القراءة باعتبارها طاقة حيوية، وهكذا اعتبر ياوس حكم التاريخ على العمل الفني **"أكبر من كل حكم قد يبديه القارئ، أو الناقد ليعكس به رأي مجموعة من المستهلكين الذين اطلعوا على الأثر خلال تعاقب فعاليته بإزاء آفاق انتظار متعددة ومتمايزة، وعلل ذلك في ضوء أن كل عمل متميز، يتضمن كمونا دلاليا**

[1]- نظرية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص96

[2]- نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، ص 28

وفنيا يتحققان في تنام وتوالد عبر تسلسل تاريخي ممتد، فيوحيان بفهم مضاعف ومتعدد الجوانب تتأسس مكوناته بطريقة علمية كلما تعددت مراحل تلقي العمل"[1]، ويعني هذا أن القيمة الجمالية للأثر الفني متولدة من كمون فني ينزاح عن أي أفق يرتبط بالحياة اليومية والتجربة الأدبية المسبقة.

انطلاقا من كل ما سبق يتبين أن النص الأدبي يتضمن طاقة فنية ودلالية كامنة فيه، بيد أنها تدخل في حوار وتواصل مع المتلقي / القارئ الذي يفك شفراتها ورموزها عندما يسعى إلى استيعاب الوقع الجمالي الكامن في النص عبر ردود فعله.

2- فولفغانغ إيزر W. Iser: في الوقت الذي كان فيه تفكير هانس روبيرت ياوس منصبا على العلاقة القائمة بين التاريخ والأدب، انصب تفكير إيزر على العمل الفني وعلاقة القراء به، ويأتي هذا التفكير بعد تأثره بالأنتروبولوجيا واللسانيات وعلم النفس، كل هذه المباحث وغيرها جعلته يوفر **"أفضل منهج لتطوير إسهامه في نظرية الاستقبال عبر العقد والنصف الماضي، وما أثار اهتمام آيزر منذ البداية هو: كيف وتحت أي ظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟"[2]**

كل هذه المرجعيات الإبستيمولوجية حددت الرؤية النقدية لإيزر اتجاه العمل الفني، إذ أصبح قائما على علاقة التأثير والتأثر بين النص والمتلقي من خلال **"التواصل بين النص والقارئ الذي يتعين أن يكون ناجحا، فمن الواضح أنه يؤكد على فعالية القارئ أن تكون محكومة أيضا، بالنص بشكل ما، ولا يمكن للتحكم أن يكون مميزا كتميزه في موقف مواجهة مباشرة (موقف وجه لوجه)، ولا يمكنه أيضا، أن يكون محددا كتحدد شفرة اجتماعية تنظم التفاعل الاجتماعي، وبأي حال من الأحوال، يجب على وسائل الإرشاد الفعالة في عملية القراءة أن تبدأ التواصل وتحكمه، ولا يمكن لهذا التحكم أن يفهم على أنه كيان حقيقي يحدث في عملية التواصل على نحو مستقل[3]**، وبهذا تكون نظرية التلقي في

---

[1]- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، إدريس بلمليح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 22، الطبعة الأولى 1995، ص 288.

[2]- نظرية الاستقبال، ص 146

[3]- القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبقة الأولى 2007، ص133

بعدها التاريخي والتأويلي قد حولت التركيز من دائرة النص والمؤلف إلى دائرة النص والقارئ، إذن ما هي أهم الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي مع إيزر؟

أ ـ التفاعل بين المتلقي والنص: في مقالة معنونة ب – التفاعل بين النص والمتلقي – تطرق فولفغانغ إيزر إلى الطريقة التي يتحقق بها العمل الأدبي، وأصر على أن العمل الفني لا يتحقق إلا عند التفاعل بين بنيتة والمتلقي، يقول: إن **"الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح على أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، فالنص ذاته لا يقدم إلا ـ مظاهر خطاطية ـ يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق"**[1]، ويعني هذا أن المعنى المستخرج من النص هو نتيجة تفاعل يحصل بين معطيات النص واجتهاد القارئ وتأويله لها، ويمكن القول حسب رأي إيزر بأن **"المعنى ليس شيئا يجب تحديده، بل هو أثر ينبغي تجربته"**[2].

ويمر فعل القراءة حسب إيزر بمراحل متعددة حتى الوصول إلى مرحلة الفهم، حيث ينتقل القارئ أثناء تفاعله مع النص من مرحلة إلى أخرى، يكشف عبرها البنيات المختلفة، ويقوم في كل لحظة بتوجيه ما استقر في ذاكرته بواسطة ما يقدمه له النص من معطيات جديدة، وهكذا فالنص **"يثير قارئيه ويوجههم لبناء معناه، وهذا يدل على أن الذاتية عنصر أساسي في هذا البناء، وكذا في تحقيق جماليته وتعيينها، بمعنى ما هو موضوعي يمر من خلال ما هو ذاتي"**[3]، فالعمل الأدبي تتكامل فيه بنية التأثيرات وبنية التجاوب، إذ الحديث عن جمالية النص قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي، وما يصاحب ذلك من تجارب وتفاعل بينه وبين النص.

---

[1]- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيرز، ترجمة وتقديم حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل- مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ص12

[2]- تأويل النص الأدبي نظريات ومناقشة، الجيلالي الكدية، من قضايا التلقي والتأويل- كتاب مشترك - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، الطبعة الأولى 1994، ص 41

[3]- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري- دراسة- : حميد سمير، منشورات اتحاد كتاب العرب، (د ط) ص34

ويبقى العمل الأدبي هو نتاج العلاقة القائمة بينه وبين المتلقي، وما ينتج عن ذلك من إلتحام بين القارئ المؤهل لقيادة العلاقة التفاعلية بينه وبين النص، والمحمل بإمكانات تجعله منفتحا على التوجهات النصية المختلفة التي من خلالها يبين مدى الإحساس الذي يحياه من خلال عملية التلقي الجمالي، وبناء على ذلك فإن إيزر يرسم ثلاثة أبعاد لتطور نظرية التلقي:

" الأول يتضمن النص في احتمالاته ليسمح ويتأمل إنتاج المعنى، ومثل إنجاردن فإن إيزر يعتبر النص هيكلا - لأوجه مخططة - يجب أن يحقق معقولية أو محسوسية من قبل القارئ.

والثاني يستقصي إجراءات النص في القراءة، ومما له أهمية هنا هو الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت.

والثالث - أخير- يعود إلى البناء الاتصالي للأدب لتفحص الحالات التي تصعد وتحكم تفاعل النص/ القارئ "[1]، وهكذا فإن إيزر من خلال هذه الأبعاد الثلاثة يأمل في شرح كيفية تأثير الأدب على قارئه، وليس فقط كيفية إنتاج المعنى.

ب - القارئ الضمني وخصوصياته بين أنماط القراء: ارتبط مفهوم القارئ الضمني قبل إيزر بالناقد واين بوث Wayne Booth الذي كان يعتبره تقنية نصية يحاول من خلالها أن يسد الفجوة بين القارئ والنص، وعليه فالقارئ الضمني عند إيزر **"يدمج كلا من عملية بناء النص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة"**[2]، كما عمل إيزر على تحقيق خصوصيات القارئ الضمني عندما حاول أن يميز في أطروحته المتعلقة بالوقع الجمالي بين القارئ الضمني وغيره من أنماط القراء الذين حددهم في أربعة أصناف:

الصنف الأول: القارئ النموذجي وهو القارئ الذي يكون على دراية بطبيعة الاختلاف بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، وقد استخدم هذا المفهوم ميكائيل ريفاتير عند رصده لمظاهر القراءة الأسلوبية.

---

[1]- نظرية الاستقبال، ص 146-147

[2]- جماليات التلقي، سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 2003، ص 124

الصنف الثاني: يتمثل في القارئ الخبير أو المخبر الذي يعمل على إخصاب مضامين النصوص، كما أنه يهدف إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تنقلها اللغة، وهذا الصنف من القراء **"لا يجب عليه فقط أن يمتلك الكفاءة الضرورية، بل يجب عليه أيضا أن يراقب ردود أفعاله الخاصة خلال عملية التحيين"**[1].

الصنف الثالث: القارئ المقصود وهو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، وصورة القارئ المقصود هذه **"يمكن أن تتخذ أشكالا مختلفة حسب النص المتناول: قد تكون هي القارئ المؤمثل، أو قد تعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القراء المعاصرين، ومن خلال فردنة (individualization) الجمهور، ومن خلال مناجاة القارئ، ومن خلال تعيين المواقف أو المقاصد الديداكتيكية أو مطالبة (الملتقي) بالإرجاء الإرادي للشك"**[2].

الصنف الرابع: القارئ الضمني ويقصد به إيزر ذاك المفهوم أو التقنية التي توصل المتلقي إلى المعنى، واستخراج من النص ما لا يقوله، إنما يفترضه أو يتضمنه، وربطه بغيره مما يتناص معه، وهكذا تأخذ النصوص الأدبية حقيقتها **"من كونها تقرأ، وهذا بدوره يعني أن النصوص يجب أن تحتوي مسبقا على بعض شروط التحيين التي ستسمح لمعناها أن يتجمع في الذهن المتجاوب للمتلقي، إذن فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة، إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة، ويصح هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنما تتعمد تجاهل متلقيها الممكن ، وأنها تقصيه بفعالية، وهكذا يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص"**[3] .

وتتمثل وظيفة القارئ الضمني حسب إيزر في إنتاج مجموعة متنوعة من الصور الذهنية يعمل على تشغيلها في عملية الاستجابة لبيانات النص الداخلية التي تقوم بدورها بخلق مجموعة من الإحالات تؤسس من خلالها توجيهات ترتبط بتلك التصورات الذهنية

---

[1]- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس (د.ط) ص 26

[2] - فعل القراءة، ص 27- 28

[3] - فعل القراءة، ص 30

بهدف بناء آليات للتفاعل بين شروط الإثارة الكامنة في النص وردود أفعال القارئ، إنه **"تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلامة معه فعلا، فهو ينص إذن على تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية "**[1] ويعني هذا أن القارئ الضمني يختلف عن أصناف القراء الذين مر ذكرهم، في **أنه " ليس له أي وجود حقيقي(...)، فهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثيه عليه أن يقدمها بنفسه"**[2]، إنه نقطة ارتكاز لبناء استجابة العمل الأدبي وبناء المعنى من خلال فعل الفهم.

ولعل مفهوم القارئ الضمني عند إيزر يشبه مفهوم اللغة عند دوسوسير ولذلك فإن القيمة البالغة **"لهذا المفهوم تكمن في أنه أوقف التدخلات المستمرة في مفهوم القارئ، وبنى نفسه على وضعية خاصة تتضمن قيمتين: قيمة مرجعية، وقيمة نصية "**[3]، وأن هاتين القيمتين هما ما يميزان مفهوم إيزر عن المفاهيم التي سبقت الإشارة إليها.

إلى جانب ياوس وإيزر باعتبارهما قطبي مدرسة كونسستانس، هناك مدرسة أخرى اهتمت بالقضايا المتعلقة بالجانب الاجتماعي والنفسي في دراسة الأدب، وتسمى - بالمدرسة السوسيولوجية - حيث اهتمت بدراسة علاقة الأدب بالمجتمع، ومن رواد هذا الاتجاه الذين ساهموا في إغناء البحث السوسيولوجي للأدب، نذكر على سبيل المثال روبير إسكاربيت R. Escarpit الذي يعد من أبرز الذين اهتموا بالقارئ والقراءة من منظور علم الاجتماع.

ويقسم إسكاريت القراءة إلى ثلاث مجموعات حسب طريقة القراء وفعل القراءة، وعلى الخلفية الفكرية والثقافية، وهو إقرار بتعدد الجمهور الفعلي كما يجسده الواقع المعيش:

---

[1] - نظرية التلقي أصول... تطبيقات، بشرى موسى صالح، ص51

[2]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 163

[3]- الأصول المعرفية، ص 164

- ✓ **الجمهور المخاطب interlocuteur**: وهو الذي يستحضره كل كائن في وعيه أثناء الكتابة، ويقيم مع هذا الجمهور حوارا يتوخى تحريك شعوره وإقناعه، وهو بهذا **"يسعى لأن يؤثر، أن يقنع، أو يعلم، أو يعزي، أو يحرر أو حتى يبعث اليأس، إلا أنه حوار ذو غاية"[1].**
- ✓ **الجمهور الوسط le public milieu**: ويقصد به إسكاربيت الوسط الاجتماعي للكاتب، والذي يلزمه بعدة قضايا، حيث إن **"فهم محتوى النص يتم انطلاقا من البيئة الاجتماعية والظروف المحددة التي يتم فيها تلقيه"[2].**
- ✓ **الجمهور الواسع le grand public**: هو الجمهور الذي يتجاوز الحدود الاجتماعية والزمنية والمكانية، وهنا يميز إسكاربيت بين نوعين من القراء، الأول لا يتعدى دوره الإعجاب بالعمل أو رفضه دون مبرر ويسميه بالقارئ المستهلك Consomateur، أما الثاني فدوره يكمن في الاهتمام بالظروف المحيطة بإنتاج النص، إذ بإمكانه إعادة البناء المرجعي للعمل بواسطة ذكائه، ولعل الفرق بين هذين القارئين يكمن في أن هذا الأخير تكون قراءته **"قراءة حكيمة محفزة، والثانية (القراءة المستهلكة) تكون قراءة تذوقية تنبني على الإعجاب (أو عدمه) بالعمل ولا غرو أن يتقرر المصير التجاري للكاتب بمدى إقبال الجمهور عليه"[3].**

انطلاقا من المدرستين (مدرسة كونستانس والمدرسة السوسيولوجية) يتبين أن العمل غير موجود قبل القراءة لكن **"عندما يندرج القارئ في النص فإنه يكون فرضية عامة عن المضمون العام لهذا الأخير، فهناك إذن حدس بتتمة النص، يتلوها التأكيد ما إذا كان النص يستجيب للانتظار وإذا ما ظهرت على العكس من ذلك بعض الدلالات غير المتوقعة، يحدث عندئذ ما نسميه بالمفعول الارتجالي rétroaction أي إعادة صياغة وتصحيح ما تم إدراكه في السابق، (وهكذا نفهم مثلا أن النص كلما كان متوقعا أي منسجما مع النماذج التي يعرفها القارئ، كلما ظهر واضحا "[4].**

---

[1]- قراءة في القراءة، رشيد بنحدو، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 48-49- يناير 1988، ص 14.

[2]- في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، فؤاد المرعي، عالم الفكر، العددان الأول والثاني، يوليوز، أكتوبر 1994 ص357

[3]- قراءة في القراءة، رشيد بنحدو، ص15

[4]- سيميولوجيا القراءة، ميشال أوتن، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، علامات في النقد، الجزء الواحد والعشرون، المجلد السادس، شتنبر 1996، ص 359.

ج - ذخيرة النص: أو مواقع اللاتحديد، وهي العناصر الموجودة في النصوص التي تثير القارئ وتدفعه إلى التفاعل مع النص، حيث يملأ بالمحتوى ما هو فارغ، فهذا العمل هو ما يسميه إيزر بذخيرة النص، إنها **"مجموع المواضعات الضرورية لإنشاء وضع محدد لابد للمتلقي من أن يستوعبه كي يتفاعل مع النص في غياب السياق الفعلي الذي يجمع المرسل إليه بالرسالة، وهي ذخيرة تمثل بالنسبة للقارئ درجات مختلفة للتأثير في عملية تفاعله مع النص، فإدماج القيم الاجتماعية والثقافية ضمن نص معين، تم تكرار العناصر الأدبية السابقة عليه، يحددان بدقة درجات ردود الفعل لدى القارئ، إنهما يكونان الإطار السياقي للحوار الذي ينبثق بين النص والمتلقي أثناء عملية القراءة "**([1])، ويعني هذا أن مفهوم الذخيرة يدخل في علاقات مع قيم ثقافية واجتماعية تحدد السياق الثقافي للنصوص، رغم خضوع هذه القيم لمجموعة من المتغيرات حين تفكيك شفراتها داخل النصوص، ويتضمن تكرار القيم ضمن نصوص متعددة وداخل فضاء ثقافي ما شيئين اثنين: **"أولهما يشير إلى أن القراءة لا تكتسي صبغة فردية، وإنما تحدث بصورة جماعية، ويتحكم فيها لاوعي جمعي ما دام القراء يصدرون في ردود أفعالهم عن سياق وأعراف متشابهة، وثانيهما يعني أن هذه النصوص ذات الذخيرة الواحدة تعكس أنظمة دلالية تحيل على واقع زمني أفرزها، وأن هذه الأنظمة تظل مستمرة ومتعددة داخل ثقافتها ومجتمعها، ويتفاعل معها أكبر عدد من القراء إلى أن تفقد قدرتها على التعبير عن واقعها وعن بنياتها المركزية، فتضعف وتتلاشى، ومن ثم لا يعود لها جمهور متلق يتفاعل معها"**([2]).

إن الذخيرة النصية تستوعب القيم الاجتماعية والتاريخية وسياقاتها الثقافية، بيد أنها تتناص مع نصوص سابقة وتتقاطع معها فيما يتعلق بالجانب اللغوي والتركيبي والدلالي، كل هذا التنوع يغذي الذخيرة ولا يعتبر بالنسبة للنص انعكاسا لما هو متحقق في الواقع، إذ أن **"الصعوبة الأساسية التي تعترض الباحث في سبيل تحديد هذه البنيات تكمن في أن النص الفني لا يمكن أن يفهم في إطار الواقع المادي فقط، إذ لا يأخذ من هذا الواقع سوى نماذج منه، أي أنه ليس انعكاسا للواقع أو انزياحا عنه، وإنما تتحدد العلاقة بينهما في كونها**

---

[1]- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بلمليح، ص 282-283.

[2]- النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري- دراسة - ، حميد سمير، ص 36-37.

علاقة تفاعلية تمكن وظائف النص المبدئية من ضبط سياق الواقع وتحديد معالمه الكبرى، دون أن تتدخل فيه باعتباره جزئيات ودقائق تشكل الحياة اليومية التي يعيشها الأفراد"[1].

د ـ النموذج الوظيفي لاشتغال النصوص: اعتمد إيزر عند خلق مرجعيات النص وإعادة إنتاجها وتشكيلها مجموعة من المفاهيم الإجرائية مثل **"السجل و الإستراتيجية ومستويات المعنى ومواقع اللاتحديد يدلل بها على التفاعل بين النص والقارئ لسد الثغرات وملء الفجوات لخلق توافق النص وانسجامه الجديد"[2]**، ويدل هذا الكلام على أن المعنى ينتج من خلال فعل الفهم الناتج عن المتلقي، إذ **"النص الأدبي ينطوي على مرجعيات ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي، وإنما مرجعيات يخلقها النص"[3]**، وقد استخدم إيزر عددا من المفاهيم لضبط هذه المرجعية وهي:

أولا: سجل النص الذي يقوم على المعطيات النصية التي تشكل منطقة التآلف والتواصل بين القارئ والنص، فالمعنى يتحقق عبر مجموعة من المعايير الاجتماعية والتاريخية، وهذا يتطلب **"إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص، كالنصوص الأخرى، وكل ما خارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية"[4].**

ثانيا: الإستراتيجية النصية القائمة على مجموعة من القواعد التي ترافق طرفي العملية التواصلية، وذلك كي يتحقق التواصل بنجاح، فالنص كما يراه إيزر **"يظم نوعا من الإستراتيجية، فوظيفتها هي أنها تصل فيما بين عناصر السجل وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، فهي إذن تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروط التواصل"[5].**

ثالثا: مستويات المعنى التي تظهر حسب إيزر وفق مستويات الوجود بفعل الإدراك الجمالي، ويعتقد وجود **"مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل**

---

[1]- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بلمليح، ص283
[2]- نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، بشرى موسى صالح ص 50
[3]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر ص 153
[4]- نفسه، ص 153
[5]- نفسه، ص 154

العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي، وحيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص"[1]، بمعنى انفصال كل عنصر عن عمقه الأصلي ليطفو على سطح المستوى الأمامي، وهذا الانفصال **"يعد شرطا أساسيا لعملية التلقي والإدراك"**[2].

رابعا: مواقع اللاتحديد المستمدة من إنغاردن، ويقصد هذا الأخير بمواقع اللاتحديد أو الفراغ والفجوة كل موضوع ممثل أو واقعي بالنظر إلى محتواه، **"ليس شيئا قائما بذاته، ومحددا بشكل عام وواضح جدا بالمعنى الدقيق للكلمة، شيئا يكون وحدة أولية، بل بالأحرى فالموضوع الممثل هو فقط تشكيل خطاطي مصحوب بمواقع اللاتحديد من أنواع مختلفة، وكذلك بعدد لانهائي من التحديدات منسوبة إلى الموضوع نفسه بالتأكيد، رغم أن الموضوع مسقط صوريا باعتباره شيئا مستقلا محددا بشكل تام ومستدعى لكي يحاكي شيئا كهذا"**[3]، فالمتتبع لمفهوم اللاتحديد ومواقعه يقف على ما أنيط بالمتلقي، حيث يشترط أن يتوفر على قدرات قرائية لتحيين وملء البياضات التي تختزلها بنيات النص الداخلية.

كما تعمل مواقع اللاتحديد على إيجاد فراغات في النص الفني عند تأسيس الموضوع الجمالي، كما تعمل على إيقاف الانسجام النصي لكي تفتح باب التأويل أمام المتلقي، بمعنى آخر تبين هذه الانفصالات إهمال الروابط التركيبية بين الأجزاء النصية، وتأخذ على عاتقها بناء فارق معين بين الاستعمال اللساني والاستعمال التخيلي.

ومع ذلك فقد شدد أن **"الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه "**[4]، ومن هذا التفاعل بين بنية النص والقارئ يتضح أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقا للنص، ولا يكون مطابقا لذات القارئ، بل هو واقع في مكان ما بينهما، وأمام هذا الوضع طبقت مدرسة كونستانس constance الألمانية مقولة **وودي آلان Woody Allan"عندما أكون أمام اختيارين لا أتردد أبدا في اتخاذ الاختيار الثالث، وهو**

[1]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154
[2]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154
[3]- فعل القراءة، ص 103
[4]- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 156

ما اصطنعه بالفعل وولفغانغ إيزرiser إذ مال إلى فكرة التفاعل بين النص والقارئ، وبذلك تجاوز النظرة الأحادية التي تغلب إما قطب استجابة القارئ وإما قطب فاعلية النص"[1]، وهكذا فالمعنى في النص يتشكل انطلاقا من تصورات دلالية متشابكة لدى القارئ، إذ يؤثر كل من العمل السابق في اللاحق، وبالتالي تحدث سيرورة القراءة التي توصل في النهاية إلى تحقق المعنى الإجمالي عبر تحقيق الانسجام الدلالي بين مختلف التصورات الدلالية المتشكلة أثناء القراءة.

إن تبني إيزر لمواقع اللاتحديد يتيح المجال لتعدد قراءات النص، لكنه يحمل في الوقت نفسه إشارة إلى اعتماد إيزر على قارئ خاص**"يمتلك من الخبرة والكفاية المعرفية ما يؤهله لملء فراغات النص مهما كان نوعها، وما يؤهله للتقاطع مع زمنية النص بحيث يستطيع الاستبعاد والاسترجاع، الحذف والإقصاء للوصول إلى تآلف القراءة "[2]**، كما أشار إبان حديثه عن القراءة إلى نصوص خاصة، تسمح بتعدد القراءة واختلاف التأويل، أي النصوص التي تعتمد الفراغات والبياضات أساسا لها، لكن هذا الطرح الذي تبناه إيزر يبقى ناقصا في ظل وجود نصوص لا تحمل تعدد المعنى، إذن كيف يمكن التعامل مع النص من جهة ومع القارئ من جهة أخرى؟

إنها إشكالية استعصى الوصول معها إلى حل رغم المحاولات المتكررة التي قام بها إيزر، فالمعنى حسب هذا الأخير حبيس النص والمتلقي، لذا فالمتلقي ملزم بتحديد نوع النص الذي يمكن التعامل معه، وليس أي متلق، بل المتلقي القادر على القيام بالعملية التأويلية.

---

[1]- القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الطبعة الأولى 2007 م، ص 26

[2]- تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، ميساء زهدي الخواجا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2009، ص 37.

الفصل الثاني

من الشعرية إلى القراءة

حول تفاعل المتلقي مع النصوص الأدبية في الدراسات النقدية العربية

المبحث الأول: تجليات المتلقي في القصيدة العربية القديمة

توطئة

انطلاقا من نتائج الفصل الأول يتبين أن نظرية التلقي أو ما يسمى بنظرية جمالية التجاوب أو نظرية الوقع التي حاولت التجديد في منهجية التأريخ للأدب وتحليله، قد ركزت جل اهتماماتها على المتلقي وفعل التلقي، هذا الاهتمام الذي استمدت مقوماته من توجهات فلسفية وفكرية عدة، فهي لم تقم على جهد عالم واحد أو شخص محدد، بل قامت على اقتراحات وأفكار باحثين يشتغلون في دائرتها، وفي مقدمتهم هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر، فهؤلاء يمكن اعتبارهم **"أصحاب هم علمي واحد، حيث كانوا يلتقون بانتظام لتبادل الرأي والنقاش"**[1]، بيد أن مرجعيات كل باحث تختلف عن الآخر، فواضح من تنظيرات ياوس اعتماده على تصورات الشكلانين الروس وما جادت به حلقة براغ من مقترحات في الموضوع، إضافة إلى الظاهراتية في اهتمامها بالذات كمصدر للوعي والفهم، وكذا الهيرمينوطيقا وسوسيولوجيا الأدب، كل هذه المقترحات ساهمت في ولادة مشروع نقدي جديد على الساحة الأدبية، وقد حدد ياوس أهم العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد التي يمكن رصدها مع صلاح فضل في: **"انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالمتلقي التاريخي شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.**

ثانيا : الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة.

ثالثا : اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية."[2]

---

[1]- نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، أحمد بوحسن، ضمن كتاب نظرية التلقي – إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب الرباط، الطبعة الأولى، 1993 ص 20

[2]- مناهج النقد الأدبي المعاصر، صلاح فضل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية 2013، ص117-118

أما الحلقة الثانية في مدرسة كونستانس اعتمد بدوره على مجموعة من الأبحاث الابستيمولوجية، حيث تأثر بشكل كبير باللسانيات والأبحاث الأنتروبولوجية وعلم النفس، كما وجد بغيته في أفكار إنغاردن الظاهراتية، وذلك من قبيل مواقع اللاتحديد التي يبقى النص صامتا إزاءها، وبهذا يعرف معنى النص على أنه **"موقع إلتقاء لمختلف المنظورات السردية، ويكمن دور القارئ في تموضعه في عملية مبنية مسبقا، وفي إدماج مختلف المنظورات داخل نموذج يتطور تدريجيا"**[1]، فلعل هذا ساعده بشكل حاسم على بلورة وعيه بتجربة القراءة التي ترتبط غايتها عنده بتحقيق العمل الأدبي، وليس تحقيقه إلا مجاوزة القطب الجمالي وهو الإدراك الذي يحققه القارئ؛ هذا ما أكده إيزر بقوله: **"إن عملية الكتابة تشمل عملية القراءة باعتبارها عامل ارتباط جدلي، ويتطلب هذان الفعلان المترابطان شخصين نشيطين بشكل مختلف"**[2].

إن أهم إنجاز استطاعت جمالية التلقي أن تحققه هو ذلك الإلحاح الشديد على ظاهرة التلقي وضبطها وتأكيدها على فعل القراءة الذي لولاه لما استطاع النص أن يتخطى مرحلة الوجود بالفعل، وهي المرحلة التي تكسبه سمة (الأثر) أو (العمل)، وعليه فلا بد **" أن نميز في وقتنا الحالي بين قراءة الأدب، أي بين كوننا قراء متخصصين للأدب، أو قراء عاديين، وبين كوننا نريد أن نحتفظ لأنفسنا بمكانة النقاد التاريخيين، فبلوغ مثل هذه الدرجة اليوم لم يعد في متناول الجميع، ذلك أنه يجب علينا في هذه الحالة أن نتخطى كوننا مجرد قراء أو نقاد للأدب، يعتقدون بأنهم يقرؤون القراءة الوحيدة الممكنة، فمثل هذا المستوى الآن لم يعد ـ في نظرنا ـ خاصا إلا بجمهور القراء أو النقاد الهواة المندمجين"**[3]، ففعل القراءة لم يعد رهين الناقد والمتخصص، بقدر ما أصبح ممكنا لكل قارئ للنص الأدبي الذي يتعدد بتعدد القراء للنص الواحد.

بناء على ما سبق يتبين أن نظرية التلقي صبت جل اهتماماتها على القارئ المنتج للمعنى، الذي يصل إلى بغيته عبر تمثلاته للوقع الجمالي المنبثق من النص، هذه التمثلات

---

[1]- نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، روبيرت.س.هولب، ترجمة خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، المحمدية، الطبعة الأولى 1999، ص 93

[2]- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ أيزر، ترجمة وتقديم حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987، ص 57

[3]- النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة: حميد الحميداني، المجلس الأعلى للثقافة 1999، دط، ص 9

التي تصبح هي الواقع ذاته، فالمعنى وفق هذا التصور ليس مبثوثا في ثنايا العمل أو موزعا بين سطوره، وإنما هو صورة كما يذهب إلى ذلك إيزر، ومادام المعنى صورة فإن القارئ عليه أن يصنع استراتيجية تقوم على عدم الفصل بين الذات والموضوع، بمعنى أن يتخلى كقارئ عن كونه ذاتا تبحث عن موضوع أو حقيقة أو معنى خارج عنها، وتعمل على تأطيره في مرجع خارجي.

وإذا عرجنا على التراث العربي القديم في علاقته بهذه النظرية الجديدة، يتبين أن هناك علاقة وطيدة جمعت المتلقي بالنص الأدبي، لكن هذه العلاقة تحركت في اتجاه واحد من النص إلى المتلقي، مهما كانت درجته ومكانته العلمية، ولعل الأهمية الكبرى في ذلك كانت **"في ولوجهم أعماق النص، وذلك لمعرفة مواطن الجودة والرداءة من جانب، ولتنظيم العلاقة بينه وبين متلقيه من جانب آخر، فنراهم يلاحقون المعاني الجيدة والرديئة، ويهتمون بحدوده التي تفرقه عن النثر، و يتعقبون التشبيهات والاستعارات والمجازات وضروب العناصر المكونة لجمالياته من جناس ومطابقة وإشارة مع اهتمامهم بالأوزان والقافية**، ويعني هذا الكلام أن المتلقي / القارئ يعمل على استنباط القوانين العامة التي تنظم الكتابة الشعرية.

لكن قبل الحديث عن المتلقي وتجلياته في النقد العربي القديم، يجب أولا تحديد الفرق بين المتلقي والقارئ، إذ أن الكلمة الأولى أدق وأشمل من الثانية التي تقتضي فاعلية تتجه من الشخص إلى النص في محاولة دراسته وفهمه وفق منهج معين يجعل الدارس ينظر إليه ويتأمله من زاوية محددة، كما تشير مفردة التلقي في علاقتها مع مادة الأدب إلى الكشف عن المعنى الأدبي واستخلاصه من النصوص وكيفية تلقيها، وأثرها في نفوس متلقيها، فحقيقة النتاج الأدبي **" لا تكمن في النص وحده ولا عند المتلقي، ولا عند المؤلف، فهناك المعطيات البنائية النصية التي تتغير احتمالات ودرجات تأثيرها في كل عصر، وهناك أخيرا نوعيات القراء المتعاقبين على النص في جريان التاريخ"**[1]، ولعل في كل هذا ما يحيلنا على أن النص الأدبي ليس له محتوى ثابت، بل يكمن معناه من خلال العلاقة التفاعلية بينه وبين أنماط القراء في عصر ما، كما تتحدد جمالية النص الأدبي من خلال تحديد خصائصه

[1]- النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة، حميد الحميداني، ص 18 (م س)

الأسلوبية المتغيرة حسب تغير القيم الثقافية والجمالية في كل عصر، كما أنها خاضعة لنوعية استجابة القراء .

ويبقى الإشكال المطروح كيف تعامل القراء / النقاد القدامى مع القصيدة؟ وما هي طرقهم في التلقي؟ وهل للمتلقي من مكانة في العملية الفنية؟

1 – طرق تلقي القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي:

قبل تحديدنا لطرق تلقي القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي لابد من تحديد معالم هذا الشعر وماهيته والفترة الزمنية التي يعود إليها، والتي تقدر حسب النقاد بحوالي مائتي عام قبل مجيء الإسلام، وذلك انطلاقا من الروايات التي تختلف باختلاف النقاد والدارسين للقصيدة، يقول الجاحظ (ت 255ه) في تعقيبه على أبيات امرئ القيس بن حجر: **" فانظر، كم كان عمر زرارة؟ وكم كان بين موت زرارة ومولد النبي عليه الصلاة والسلام؟ فإذا استظهرنا الشعر، وجدنا له – إلى أن جاء الله بالإسلام – خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام "**[1]، فالجاحظ يشير هنا إلى المرحلة المتأخرة التي أصبح فيها الشعر ناضجا، لكن ما وصلنا من هذا الشعر لا يمثل إلا القليل بالقياس إلى ما ينبغي أن يكون قد صدر عن هذا العصر، وهذا القليل الذي خلص إلينا **"إنما يمثل المرحلة الأخيرة الناضجة للشعر الجاهلي، والتي بدأت بالمهلهل بن ربيعة وامرئ القيس"**[2].

لكن مع البدايات الأولى للقصيدة العربية بدأ النقاد في وضع اللبنات الأولى لتاريخ الشعر، بعدما دونوا تعليقاتهم وانطباعاتهم اتجاه الأعمال الأدبية، كل هذا أغنى الحركة النقدية وأسس لمرحلة جديدة في البحث النظري من خلال الإشارة إلى أخبار الشعراء ومختلف مراتبهم وطبقاتهم وفق تصور محدد ومنهج مضبوط، لكن قبل هذه المراحل كانت بداية النقد العربي قائمة على مدى تطور القصيدة، إن على مستوى الشكل أو المضمون، حتى صار النقد ملازما للقصيدة، سواء كان هذا النقد شفهيا، أي لم يكن مؤسسا على معايير وقواعد واضحة، بل يمكن تلمسه في مجموعة من الأحكام التي غالبا ما تكون وليدة الإعجاب الشديد، أي أن الطابع الشفوي هو الصفة الغالبة على الإنتاج والتلقي بمختلف صوره وسياقاته في

---

[1]- الحيوان، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، الجزء الأول، الطبعة الثانية 1965، ص 74

[2]- ابن سلام وطبقات الشعر، منير سلطان، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الثانية 1986، ص 15

بيئة العرب، إذ " **كانت ثقافة صوتية سماعية، وإلى ذلك لم يصل محفوظا في كتاب جاهلي وصل إلينا مدونا في الذاكرة عبر الرواية"**[1].

ولعل ما يؤكد العلاقة بين المتلقي والنص الشعري في العصر الجاهلي هي كثرة المجالس الأدبية، ومن هذه المجالس هناك سوق عكاظ الذي كانت تأتيها العرب من كل مكان، وكان بيئة من بيئات النقد الأدبي يلتقي فيها الشعراء كل عام، ومن الروايات الواردة عن كتب النقد التاريخي التي تؤكد مدى التفاعل بين النص الشعري والمتلقي تلك الرواية التي تذهب إلى أن النابغة الذبياني كانت تضرب له قبة حمراء من جلد، ويأتيه الشعراء معرضين عليه شعرهم من أجل الحكم عليها، فقد جاءه مرة الأعشى والخنساء وحسان بن ثابت فأنشده الأعشى قصيدته التي مطلعها:

" مَـا بُكَـاءُ الكَبيـر بالأطْلال وسُؤالي ومـا تَـرُد سُؤَالـي

وأنشده حســان بن ثابت قوله:

لَنَـا الجَفَنَـاتُ الغُرُّ يَلمَعْن بالضحى وَأَسْـيَافنـا يَقْطُرْنَ من نَجْدَة دَمَا

أما الخنسـاء فقد أنشدته قصيدتها في رثاء أخيها صخر:

قـذى بعَيْـنك أمْ بالعَيْن عـوار أمْ أقفرت مذ خلت من أهلها الدار

فقال النابغة: لولا أن أبا بصير- يعني الأعشى - أنشدني لقلت: إنك أشعر الجن والإنس"[2]، انطلاقا من هذه الرواية التي تؤكد مدى تلقي النابغة الذبياني لشعر العرب يتبين **أن** الأعشى أشعر الذين أنشدوه والخنساء تليه منزلة وجودة شعر.

يمثل النابغة الذبياني في هذه الرواية القارئ الذي يحتكم إليه، حيث يقوم بتوجيه الشاعر إلى القيم الفنية والجمالية التي ينبغي مراعاتها والوقوف عليها، كما أنه يمثل محكمة شعرية تعرض عليها مختلف الأشعار والأقوال، ومن ثم الحكم على جودة بعضها ورداءة الأخرى، مما يحتم على الشعراء تنقيح الشعر وتحكيكه، وهذا ما دفع بالنابغة الذبياني للحكم والمفاضلة بين الشعراء.

---

[1]- الشعرية العربية، أدونيس ، دار الآداب، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية 1989، ص 05

[2]- النقد الأدبي القديم في تقويم النقاد المحدثين، بشرى عبد المجيد تاكفراست، مؤسسة آفاق للدراسات و النشر و الاتصال، مراكش – المغرب، الطبعة الثانية 2013، ص 17- 18

بيد أن الاهتمام بالشعر والشعراء يتطلب من الجمهور / المتلقي أن يكون على دراية بالخصائص الفنية والمقومات الجمالية للقصيدة، وهذا ما عيب على النابغة الذبياني عندما دخل يثرب مرة فأسمعوه قوله:

" أَمِنْ آل مية رائح أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مزود

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذلك خبرنا الغراب الأسود "[1]

عاب العرب على النابغة الذبياني الذي تقام له قبة حمراء من جلد في سوق عكاظ اعترافا له بمدى شاعريته الإقواء في شعره، أي اختلاف حركة الروي في القصيدة، وهذا ما يؤكد التعدد النقدي حول المتلقي الذي اتسم في كثير من الأحيان بالتلميح والإشارة.

إن الشعر الجاهلي من منظور القراء المتعاقبين على دراسته له ضوابط تضبطه، وقواعد تحتكم إليها، فالشاعر في هذه الحقبة الزمنية إلتزم بالخطوط العريضة في بناء القصيدة، ولا يمكن بأي طريقة الخروج عن مقوماتها الجمالية والفنية، كالوقوف على الأطلال ثم ذكر الرحلة والصيد، والراحلة ثم الموضوع الرئيسي للقصيدة كالمدح أو الهجاء أو الفخر، أما الاختتام فيكون بأبيات تجري مجرى الحكم والأمثال، هذا ما أكده ابن سلام الجمحي (ت232ه) في كتابه طبقات فحول الشعراء: **"الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان."[2]**، ويعني هذا الكلام أن البداية الأولى للنقد العربي والتلقي عموما كان ينبني على تعليل يقف عند الشاهد الشعري، وفي هذا تزكية من أن التلقي عند العرب صادر عن وعي نقدي و إحساس شعري في الآن نفسه.

لكن مع مجيء الإسلام تغيرت نظرة القراء للشعر، فالتلقي في هذه المرحلة انتقل من الشفهية إلى الكتابة، وقد ساهم في هذا الانتقال ظهور النص القرآني الذي يشكل أرقى مستويات القراءة والتلقي، وذلك من خلال الخصوصية الإلهية في النصوص القرآنية التي جعلت المتلقي العربي يتعامل معها وفق رؤية متكاملة تستند إلى مبدأين هامين تميز بهما النقد العربي القديم، وهما الشفاهية والكتابية، يقول محمد المبارك **"للعرب ميزة في نظرية**

---

[1]- النقد الأدبي القديم في تقويم النقاد المحدثين، ص 18

[2]- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، (دط)، (دت)، الجزء الأول، ص 5

التلقي، قد تجعل للأدب العربي افتراقا عن بعض الأدب الآخر.. وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسين: الأول القرآن الكريم، إذ أوجد نوعين من التلقي أحدهما مرتبط بالآخر وهما التلقي الشفهي والقراءة.. فالإنصات لتلاوة القرآن الكريم هو تلق شفهي سيظل ما بقيت للزمان بقية، إذ لا تكتفي بقراءة القرآن فلا بد من السماع إذن، والسماع تلق شفهي دون شك"[1]، فالتلقي بصنفيه الشفهي والكتابي سمة من سمات التراث العربي القديم عموما.

أما مرحلة ما بعد الإسلام فقد عرفت ظهور كتابات نقدية قيمت مستوى النص الفني في علاقته بالشاعر والمتلقي، فقد ظهرت مجموعة من الإبداعات الفنية التي واكبتها حركة نقدية، شكل القارئ أحد ركائزها، إذ نجد إشارات عن التلقي في هذه الدراسة أو تلك. ويبقى السؤال إذن، هل يحق لنا كعرب أن نعترف بوجود نظرية التلقي في تراثنا القديم؟

قد نجزم ونقول إن نظرية التلقي كنظرية أو كمنهج للدراسة لم تر النور إلا مع مدرسة كونستونس ورائديها هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر، إلا أن لها إرهاصات في النقد عموما، ومنه النقد العربي الذي قعد لوضع المتلقي، وهذا ما نجد له أثرا في لسان العرب الذي شرح هذا المفهوم المرتبط بالاستقبال، يقول الأزهري: **"والتلقي هو الاستقبال، ومنه قوله تعالى : ـ وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم ـ، قال الفراء يريد ما يلقى دفع السيئة الحسنة، إلا من هو صابر أو ذو حظ عظيم، وقيل في قوله: ـ وما يلقاها ـ أي ما يعلمها، ويوفق لها إلا صابر، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والرجل يلقي الكلام، أي يلقنه، وقوله تعالى: ـ فتلقى آدم من ربه كلمات ـ أي تعلمها ودعا بها..."**[2].

فمادة التلقي حسب بن منظور تدخل ضمن المفهوم العام للاستقبال، ويبقى الرسول صلى الله عليه وسلم خير متلق لما تلقاه من وحي، وخير مستقبل للشعر، إذ في الدراسات النقدية القديمة ما يؤكد هذا الطرح، فمجموعة من الكتب والسير تحرص على تلقي الرسول لأشعار العرب، ومنها مكافأته لكعب بن زهير عند انتهائه من قصيدته التي يقول فيها:

" أنبئت أن رسول الله أوعدنـــي والعفو عند رسول الله مأمول

مهلا هداك الذي أعطاك نافلة ال قرآن فيها مواعيظ وتفصيـل

---

[1]- استقبال النص، محمد المبارك، ص 284- 285

[2]- لسان العرب، ابن منظور، تقديم عبد الله العلايلي، إعداد و تصنيف يوسف خياط، المجلد الثالث، من القاف إلى الياء، دار لسان العرب بيروت-لبنان،دط، مادة لقا، ص390.

لا تـأخذني بأقـوال الوشـاة ولم أذنب ولو كثرت عني الأقاويـل

لقد أقوم مقاما لو يقوم به أرى وأسمع ما لو يسمع الفيل"[1]

فبعد تلقي الرسول صلى الله عليه وسلم لقصيدة كعب بن زهير كافأه مكافأة عظيمة، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على حرص الرسول على تلقي الأشعار العربية التي خدمت الدعوة الإسلامية.

2 – المتلقي في الثقافة النقدية العربية إلى حدود نهاية القرن الرابع الهجري

عندما نتكلم عن الثقافة النقدية العربية القديمة في علاقتها بالمتلقي والفعل الناتج عن عملية القراءة يتبين أن المتلقي كان حاضرا في ذاكرة المؤلف ووجدانه، باعتباره عنصرا فعالا في عملية الفهم، هذا ما أكده أبو هلال العسكري عند تركيزه على المتلقي ودوره في إنجاح العملية التواصلية أو إفشالها، يقول: **"وقوله ربما كانت البلاغة في الاستماع، فإن المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب، والاستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعنى"[2]**، وهكذا يكون العسكري قد ركز اهتمامه على المعنى باعتباره هدفا في حد ذاته، بيد أنه لا يتحقق في العمل الفني بدون قارئ، وهذا ما ركز عليه الظاهراتيين فيما بعد، فالمعنى لن يتحقق بابتعاد المتلقي عن المؤلف أو السامع عن الناطق حسب العسكري الذي دعم طرح الجاحظ (ت 255ه) في كتابه البيان والتبيين عند قوله: **"لأن مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل، إلا أن المفهم أفضل من المتفهم، وكذلك المعلم والمتعلم"[3]**، فالمتلقي كان حاضرا في الثقافة العربية القديمة قبل مدرسة كونستانس التي أعادت الاعتبار له، كما آمنت بدوره الفعال في إنتاج العمل الفني.

انطلاقا من كلام الناقدين أبي هلال العسكري والجاحظ يظهر جليا أن عملية الفهم والإدراك لن تتحقق بالاعتماد على كلام المؤلف لوحده، بقدر ما يتطلب شراكة بين المؤلف

---

[1]- ديوان كعب بن زهير، صنعه الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور حنا نصر الحتي، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1994، ص 37 - 38

[2]- الصناعتين، أبو هلال العسكري، الكتابة و الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت 1986، ص 16

[3]- البيان و التبيين، الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر : تحقيق عبد السلام هارون ، الجزء الأول، دار الجيل بيروت - لبنان، دط، ص 79

والقارئ، هذه الشراكة سمتها نظرية التلقي بالتفاعل بين المتلقي والعمل الفني، وهكذا نجد مجموعة من المؤشرات التي تؤكد اشتغال النقد العربي القديم بالمتلقي الذي أصر على إخضاع لغة التأليف لطبيعته، فمن واجب الخطيب أن يكون **"متخيرا للفظ لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة"**[1]، وتنعكس طبيعة المتلقي على خصائص الخطاب، إذ إن المتكلم لا يجوز له حسب العسكري تدقيق المعاني وتنقيح الألفاظ وتهذيبها، إلا إذا كان المرسل إليه ممن بلغ درجة الحكيم أو الفيلسوف، فأضحى قادرا على استيعاب أشد الألفاظ تصفية وأكثر المعاني تدقيقا.

وإذا عرجنا نحو ابن قتيبة (ت276) نجده قد حاول اكتشاف فعالية النصوص وجماليتها، كما تتميز قراءته بنوع من الانفتاح على ما تستنبطه النصوص من البلاغة واللغة والنقد، فالتلقي عنده للنصوص الأدبية لا يقتصر على القراءة الواحدة، بل ينفتح على قراءات متعددة، هذا الانفتاح الذي أراد به تجاوز نمطية القراءة إلى نوع من التعدد القرائي، الذي يغني النصوص ويجعلها تواكب سيرورة الحياة، وقد حدد جملة من الشروط التي يحتكم إليها في تلقيه للنصوص من قبيل الجودة والرداءة، وهذا ما أكده في حديثه عن البلاغة والشعر والعلم، يقول: **"فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو ابن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته، ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخزيمي، والحسن بن هانئ وأشباههم فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه"**[2].

نخلص من كل هذا ومن عنوان الكتاب – **الشعر والشعراء** – أن ابن قتيبة قد ركز اهتمامه على أطراف العملية التواصلية، والمتمثلة في المبدع والنص والمتلقي، وإن كان هذا الأخير تمظهراته حسية، لذا نحصر مع ابن قتيبة الظاهرة الفنية في النموذج التالي:

---

[1]- كتاب الصناعتين، ص 19

[2]- الشعر و الشعراء، ابن قتيبة، تحقيق الدكتور أحمد محمد شاكر، الجزء الأول ، دار المعارف – القاهرة ، الطبعة الثانية 1967، ص 63

- ✓ المبدع أو المؤلف = الشعراء عند بن قتيبة
- ✓ النص أو الخطاب = الشعر عند بن قتيبة
- ✓ المتلقي أو المخاطب = الحكم على العمل الأدبي من قبل المتلقي الذي يمثله ابن قتيبة

إن مكونات الظاهرة الفنية أو الخطاب التي رصدناها مع ابن قتيبة هي نفسها حددها ابن طباطبا العلوي (ت322ه) في كتابه - عيار الشعر- الذي يمكن اعتباره وثيقة نقدية تتحدد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه، فهو علاوة على كونه شاعرا، يعتبر ناقدا كبيرا، ومن هنا نقول إن عيار الشعر لا يكشف فقط عن خصوصيات الإنتاج الشعري فحسب، بل يتعدى ذلك إلى آليات تلقيه أيضا.

وقد ركز ابن طباطبا العلوي على موسوعية القارئ / الناقد، حيث يتطلب فيه أن يكون موسوعيا في علوم اللغة، وعلى معرفة شاملة لعلوم الإعراب والرواية لفنون الأدب، والمعرفة بأيام الناس ومناقبهم ومثالبهم، وملما بالأوزان الشعرية وبموسيقى الشعر وفنونه، هذا لكي تكتمل العملية الإبداعية باعتباره **" قطبها المستهدف، وركنها الثالث، فلا تتم ولا تكتمل صياغتها بدونه، بل هو في مقام المبدع، ويلقى ما يلقى هذا من كبد ومعاناة، وله ما له، وعليه ما عليه، ومتى ما غاب المتلقي عن ساحة العمل الإبداعي، فقد هذا العمل الشيء الكثير مما لو كان المتلقي حاضرا، فكانت قراءة المتلقي أمرا مفروض الحدوث في منهج كمنهج النقد العربي القديم، يحمل من الشمولية والإلمام والدقة ما يدفعه إلى محاولة كشف أو على الأقل النظر فيما يحدث في ذهن المتلقي بدل النظر فيما يجري في ذهن الشاعر إبان عملية الكتابة."**[1]

وعلى الرغم من أن نظرة ابن طباطبا تجول بين أطراف العمل الأدبي، إلا أننا نراه يؤكد العلاقة بين النص والقارئ، فمنهجه ينحرف عن المعتاد الذي يصف عمليات القراءة المتجهة من المتلقي إلى النص الأدبي، إلى وصف عملية السطوة التي يمارسها النص على القارئ، والأثر الذي يتركه فيه، فمنهج التلقي عند ابن طباطبا العلوي هو **" لذة النص، إنه المتعة الجمالية المحضة، الناشئة عن وقوع العمل الأدبي على قارئه، وهو يصف هذا**

[1]- مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ابن طباطبا نموذجا، رانية محمد شريف صالح العرضاوي، عالم الكتب الحديث إربد - الأردن 2011 ، ص 365

الوقع، ثم يحدد ميزات النص الجميل الذي يجذب القارئ بمكوناته الجمالية، إن غاية النص الأساسية وعياره، هو المتعة الجمالية المتأتية من استقباله"[1]، فغاية النص عند ابن طباطبا العلوي هو المتعة الجمالية المتأتية من استقباله وتلقيه.

إن تجربة ابن طباطبا الفنية جعلته يحدد معيارا محددا للشعر، نظرا لارتباط شعرية الإبداع بفعل التلقي، ولهذا انطلق من إستراتيجية تسعى إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما عمل على تهيئ قارئه لاستقبال مشروعه (الشعري والنقدي)، وفي هذا الإطار دعا العلوي الشعراء إلى إحكام صنعتهم من خلال الاحتكام لسلطة الرقيب اللغوية والمعرفية والجمالية، رغبة في امتلاك ناصية الأداء الشعري الجيدة، والتي تسير على منوال الأقدمين، ولا يتحقق ذلك إلا **"بالتوسع في علم اللغة، والبراعة في علم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطبتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها"**[2]. هذا الطرح الذي تبناه ابن طباطبا العلوي يجعلنا نطرح معه أكثر من تساؤل حول الموضوع من قبيل : ما هي الأسس التي اعتمدها العلوي كقارئ للإبداع وكمبدع في الآن نفسه؟ أكان حرا في طريقة فهمه للنص؟ أم أنه كان خاضعا لقيود تحد من حريته في التلقي والاستجابة؟

في نفس السياق، وجوابا على هاته الأسئلة نورد رأي بشرى موسى صالح تقول: **"ظلت آراء العلوي تتردد تحت السقف الصناعي الذي يمثل نزعة الناقد المنهجية في كتابه النقدي، ومن هنا اتخذت الآراء التي طرحها طابع التجريد والقانون الذي يلائم التجارب على نحو عام من غير أن يقف ولو قليلا عند السمات الخاصة للتجربة الشعرية بما يديم تفردها أو يغذيه، ولا سيما إذا ما عرفنا أنه شاعر ولكن هذا المؤثر لم ينعكس في سنن تشكيل الشعر أو سنن تلقيه، إلا بما يدعم لوازم الشعر وأعراف نظمه العامة، فكان طرحه مرددا لآراء سابقيه كبشر بن المعتز وابن قتيبة والحاحظ في اللفظ والمعنى وبناء القصيدة**

---

[1]- التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم،ص51-52

[2]- عيار الشعر، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، شرح و تحقيق عباس عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان، الطبعة الثانية 2005،ص10

العربية، وتقسيمات الشعر إلى وحدات منطقية،"[1] وتستند بشرى موسى صالح في هذا الإطار الطرح الذي قدمه ابن طباطبا العلوي: **"فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف...، ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والإفهام إذا مرت صفحا، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، و زيفت ألفاظها و محيت حلاوتها "**[2] .

إن ابن طباطبا العلوي يقدم لنا مفهوما للإبداع، يتجلى في انصراف جهاز تلقيه إلى العناية بالشكل وتنميقه، بصرف النظر عن أصالة المحتوى وعلاقته بتجربة المبدع، إنه يهتم فقط بالمعاني الجزئية التي أضحت عملة نادرة عند المحدثين وقتئذ، وفي هذا السياق يقول: **"إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخا الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه وإثارته"**[3]، وإذا تحققت هذه المميزات الفنية داخل النص الإبداعي، حمل متلقيه على الانصياع ، وخلق نوعا من التفاعل بينهما، وفي هذا تصريح مباشر من ابن طباطبا يؤكد من خلاله معرفته بنوايا المتلقي ورغباته، وهو ما عبرت عنه نظرية التلقي خصوصا مع إيزر الذي أكد على ضرورة التفاعل بين النص والمتلقي.

3 - النص الشعري عند عبد القاهر الجرجاني بين سلطة اللغة وحنكة المتلقي

شكل عبد القاهر الجرجاني أحد أعمدة النقد العربي خلال القرن الخامس الهجري، إذ ساهم إلى جانب نقاد آخرين في وضع اللبنات الأساسية للنقد العربي، إذن ما هي إسهاماته في مجال الإبداع الشعري وتلقيه؟

اعتمد المشروع النقدي عند عبد القاهر الجرجاني (ت471ه) على جعل المتلقي ركيزة أساسية في العملية الإبداعية إلى جانب كل من المؤلف والنص، إذ أنه لم يفصل بين هاته المكونات الثلاثة للعملية الإبداعية، وقد تناولها في إطار العلاقات القائمة فيما بينهما بشكل لا يقبل الانفصام، يقول: **"ثم إن التوق إلى أن تقر الأمور قرارها، وتوضع الأشياء**

---

[1]- نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص 66 - 67

[2]- المرجع نفسه، ص 67

[3]- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص 22

مواضعها، والنزاع إلى بيان ما يشكل، وحل ما ينعقد، والكشف عما يخفى، وتلخيص الصفة حتى يزداد السامع ثقة بالحجة، واستظهارا على الشبهة، واستبانة للدليل وتبيينا للسبيل شيء في سوس العقل ، وفي طباع النفس إذا كانت نفسا، ولم أزل منذ أن خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء..."[1]، ولهذا فالنص الإبداعي يستمد طاقته المتجددة من ضروب البلاغة التي تجعل النص الإبداعي نصا إبداعيا يحتاج متلقيه إلى معرفة واسعة وكبيرة من أجل فهمه ومعرفة إيحاءاته.

وقد تجاوز عبد القاهر الجرجاني التعريف السائد للشعر والقائم على الكلام والوزن والقافية والمعنى، إلى اعتماد المخيلة والمحاكاة، وما ينجم عنهما من فاعلية وتأثير في الدائرة الإبداعية التي لم تعد مرتبطة بعلاقة الشاعر باللغة، وإنما تطال المتلقي أيضا بوصفه المستهدف في الخطاب الشعري، يقول: **"وإنما ذم هذا الجنس لأنه أحوجك إلى فكر زائد"**[2]، فمتلقي الشعر يحتاج إلى معرفة واسعة تزيد عن تلك المعرفة المطلوبة في أجناس إبداعية أخرى، وهكذا يكون المتلقي ملزما بمعرفة شاملة وإحساس مرهف، وتحريك للعقل باعتباره أساس التفكير.

وترتكز العملية الإبداعية عند الجرجاني على نظرية النظم، فهذه النظرية تقتضي التفاعل بين المتلقي والنص الإبداعي، لذا فالمتلقي يجب أن تكون له القدرة على التحليل، بحيث لا يقتصر توقفه عند المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، بل يفترض منه الانتقال من هذا المستوى العرفي للغة، إلى مستوى آخر غير مباشر يفضي به إلى المعنى الثاني حيث يستخرج **من "اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"**[3].

ولن تكتمل العملية الإبداعية دون تحديد العلاقة بين المؤلف والقارئ، وتصير هذه العلاقة عبارة عن محاورة بين الطرفين عن طريق العمل الفني، فالمبدع يراعي المتلقي ويضعه في الحسبان أثناء الصياغة، كما أن للقارئ دور لا يقل أهمية عن المبدع في

---

[1]- دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت – لبنان1987، ص 28 -29

[2]- أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1988، ص 120

[3]- أسرار البلاغة في علم البيان عبد القاهر الجرجاني، ص 263

نظريته، حيث يمنح الكلام أبعادا تصورية، توافق مقتضى النص، وأحوال المقام والسياق، ويبلغ غاية الإفهام والتأثير والإقناع والإمتاع، هذا ما أكده إبان حديثه عن التشبيه القريب المأخذ يقول: **" فمما يشبه الذي بدأت به في قرب المأخذ وسهولة المأتى، قولهم في صفة الكلام: ـ ألفاظه كالماء في السلاسة – و- كالنسيم في الرقة – و– كالعسل في الحلاوة ـ، يريدون أن اللفظ لا يستغلق و لا يشتبه معناه ولا يصعب الوقوف عليه، وليس هو بغريب وحشي يستكره، لكونه غير مألوف، أو ليس في حروفه تكرير وتنافر يكد اللسان من أجلهما، فصارت لذلك كالماء الذي يسوغ في الحلق، والنسيم الذي يسري في البدن، ويتخلل المسالك اللطيفة منه، ويهدي إلى القلب روحا، ويوجد في الصدر انشراحا، ويفيد النفس نشاطا، وكالعسل الذي يلذ طعمه، فهذا كله تأول، ورد شيء إلى شيء بضرب من التلطف وهو أدخل قليلا في حقيقة التأول، وأقوى حالا في الحاجة إليه من تشبيه الحجة بالشمس."**[1] بناءا على ما تقدم نخلص إلى أن هناك علاقة وثيقة بين النص والمتلقي في الأعمال النقدية لدى عبد القاهر الجرجاني، حيث أن جماليات النص تكمن في التأثير الذي تتركه النصوص في نفسية المتلقي.

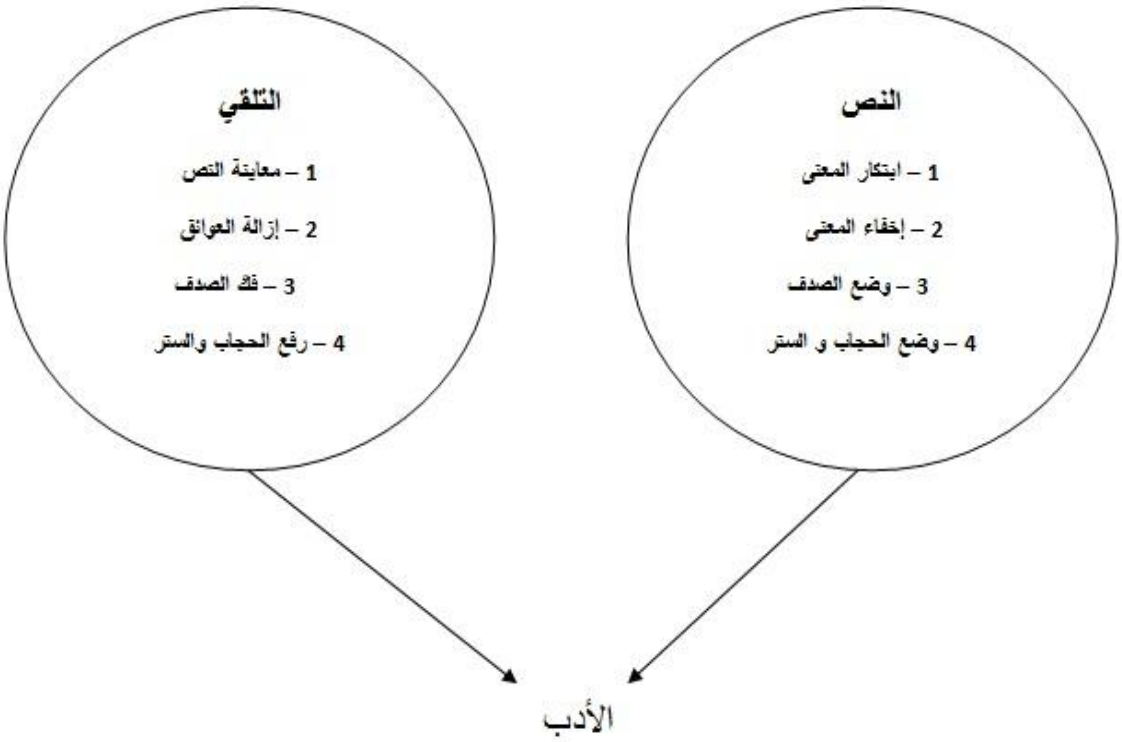
أما عن حنكة المتلقي اتجاه النص أو الإبداع الفني عموما فيتطلب منه أن يكون متمرسا بالنصوص ومعانيها، التي تتطلب منه تحصيل الوعي بحقيقة الكتابة الشعرية وتشكيلها الجمالي، حتى لا يقنع بالمعاني السطحية الظاهرة، بل يغوص وراء الدوال لاستخلاص المدلولات واستنباطها، ونقلها من الإخفاء إلى التجلي، يقول:**"وحتى تتفاوت القيم التفاوت الشديد، كذلك يفضل بعض الكلام بعضا، ويتقدم منه الشيء الشيء، ثم يزداد من فضله ذلك، ويترقى منزلة فوق منزلة،ويعلو مرقبا بعد مرقب، ويستأنف له غاية بعد غاية، حتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع، وتحسر الظنون"**[2].

ولعل عبد القاهر الجرجاني بهذا الوعي النقدي الذي لم يصل إليه إلا باستفادته من عدة تراكمات فكرية وأدبية، علاوة على جرأته العلمية في معالجة جمالية النص القرآني وإعجازه، باعتباره ملهما لعبد القاهر بفضل فعاليته اللغوية وإحكامها، وهو ما تجلى بقوة في نظرية النظم، وقد اتخذ الجرجاني منهجا في التعامل مع لغة النص ومعطياته، قوامه التفسير

[1]- أسرار البلاغة ، ص 93
[2]- دلائل الإعجاز، ص29

والتحليل وحسن التعليل، وفيه جمع بين**"دراسة النفس، والبيئة من خلال الإشارات الدالة على المواقف النفسية التي يصدر عنها الشاعر في أبياته، أو من خلال دلالة التعبير على أثر البيئة في نفسه"**[1].

وعلى العموم يمكن تحديد أدبية الأدب عند عبد القاهر من خلال الشكل الآتي:[2]



وهكذا يكون عبد القاهر الجرجاني قد تواصل مع معطيات النص بخبرته الجمالية والفنية، كما يمكن القول عنه بأنه عرف كيف يتفاعل مع الكلمة أو المفردة والجملة لتفصح عن خباياها وأسرارها وتجود بأحسن ما فيها، وعليه فقد حدد الفرق بين الشعر والكلام العادي، **"فكلاهما ينتمي إلى مجال اللغة، وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية، سواء على مستوى التركيب (الجملة). وليست الألفاظ – فيما يرى عبد القاهر – إلا دوال على المعاني الجزئية المفردة، لا تكتسب دلالتها الكاملة، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو**

[1]- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي - دراسة مقاربة -، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي- القاهرة 1966، ص88-89

[2]- استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، ص 38 (م س)

بلاغتها، إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ"[1]، وبوجود هذه العلاقات في الشعر بشكل كبير مقارنة مع النثر يمكن الحديث عن المتلقي الذي يظل دائم البحث عن طبيعة العلاقات المشكلة للنص، وبالتالي فالقارئ / المتلقي لا يجد المعاني دائما في متناوله بل عليه أن يتعب ويكد ويجتهد ويحرض عن الوصول إلى الدلالة التي قد تتعدد في النص الأدبي.

4 - أبعاد المتلقي عند حازم القرطاجني

بعد دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة للجرجاني شكل كتاب – منهاج البلغاء وسراج الأدباء– لحازم القرطاجني قفزة نوعية على مستوى النقد، فقد تجاوز من خلاله آراء الفلاسفة والنقاد، وتبين ذلك من خلال تجاوزه لمقولة قدامة بن جعفر في تعريفه للشعر باعتباره **"قول موزون مقفى يدل على معنى"**[2]، واستند في قراءته للشعر إلى الفلسفة اليونانية من خلال تأثره بترجمة ابن سينا والفرابي للتراث اليوناني القديم وكذا الموروث الشعري العربي القديم.

ارتبط تعريف حازم القرطاجني للشعر على عناصر لابد من تحقيقها كي تكتمل شاعريته، هذه العناصر يجملها في التعريف التالي: **"الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذ بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها"**[3]،فحازم بهذا التعريف المتكامل للشعر الذي ألم من خلاله كل العناصر التي تجعل منه قولا شعريا كالوزن والقافية والروي مرورا بالتخييل والمحاكاة، ويضيف إلى هاته العناصر التي تحدث عنها قبله الجرجاني كلا من الصدق والكذب وكذا الإغراب والتعجيب، لكنه يؤكد على أن غياب أو حضور أي عنصر من هذه العناصر غير

---

[1]- إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة الثامنة 2008،ص 158

[2]- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة الكيات الأزهرية - القاهرة 1978، ص 64

[3]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تقييم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت، الطبعة الثالثة 1986، ص 71

ضروري لتحقيق الشعرية، يقول: **"فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل"[1]**، فالتخييل هو جوهر القول الشعري عند القرطاجني، كما أن القول الشعري لا يستقيم دون القارئ الذي منحه حازم القرطاجني مكانة لا تقل أهمية عن النص.إذن ما هي خصائص المتلقي حسب القرطاجني؟

يذهب حازم القرطاجني إلى أن الشعر يعمل على التأثير في المتلقي عن طريق التخييل، فالشاعر وما تشكله مخيلته من صور يضبطها العقل، يستطيع أن يؤثر في مخيلة القارئ / المقول له، لدرجة أنه حاضر في **"ذهن المنشئ، يوجه القول ويساهم في صنعه، ومن بعد ذلك يحضر من خارج القول يراقب ويدقق ويفسر ويؤول، ولا شك أنه بذلك يحتل موقعا مهما هو موقع هيمنة وتأثير"[2]**، فحازم هنا شأنه في ذلك شأن رواد مدرسة كونسطانس هو الاهتمام بالوظيفة التفاعلية والتواصلية للقول بوصفه موضوعا متحركا.

بالإضافة إلى التخييل ودوره في استهداف ذهنية المتلقي، هناك المحاكاة المستمدة بطبيعة الحال من شعرية أرسطو، ويورد حازم القرطاجني المصطلحين معا في معظم الأحيان، مما يساعدنا على التكهن بالعلاقة الشديدة بينهما عنده، وفي العلاقة بينهما ترى فاطمة عبد الله الوهيبي أن **" المحاكاة مع التخييل عند حازم عنصر من عناصر تحديده لماهية الشعر، يقول: فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته"[3].**

ويرى جابر عصفور أن العملية الأدبية عند حازم، وخصوصا الشعرية منها، تحدث فعلها عندما **"تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المخيلة، فيتم الربط – على مستوى اللاوعي من المتلقي – بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا"[4]**، ويعني هذا الكلام أن إثارة القوة المتخيلة في المتلقي عن طريق الربط بين الصورة

---

[1]- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 63

[2]- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، فاطمة عبد الله الوهيبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى 2002، ص233

[3]- المرجع نفسه، ص283

[4]- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة 1995، ص197

المخيلة والخبرات المختزنة يفتح المجال أمام الإيهام، لتمارس الأقاويل الشعرية المخيلة دورها، فتستفز المتلقين إلى أمر من الأمور.

إن فكرة الغرض الشعري حسب حازم القرطاجني تستحضر المتلقي / الجمهور، كما يستحضر الغرض الشعري سياقات المتلقي النفسية والاجتماعية المتعارف عليها، وسياقاته وأعرافه الفنية المختصة بالغرض الشعري في سياق الموروث الفني وصناعة الشعر ونقده، يقول في مطلع كتابه: **"وهنا معان أخر، وهي أنحاء المخاطبات مثل أن يكون المتكلم مخبرا، أو مستخبرا آمرا أو ناهيا، داعيا أو مجيبا"**[1]، وفي هذا الكلام تأكيد من حازم على التفاعل بين مكونات النظرية الأدبية التي لا تكتمل دون تفاعل مكوناتها الأربعة والمتمثلة في المبدع والنص والمتلقي والعالم الخارجي.

وتشكل قضية التناسب بين أجزاء القصيدة أحد المرامي والأهداف التي يرومها حازم القرطاجني، حيث التأثير في انفعالات المتلقي، وتوجيه سلوكه ومواقفه إلى أفعال مقصودة، تتوافق مع الغاية الاجتماعية للشعر، حتى تكون الصلة بين المبدع والمتلقي في ترابط وانسجام، من هنا يصبح للمتلقي دور هام في قراءة النص الشعري طالما أن **"جمال الشعر قد رد إلى اكتشاف العلاقات بين الأشياء المتباعدة، فلا جناح على الشاعر في أن تكون صوره التي تشكلها قوة التخييل والملاحظة عنده غير موجودة في عالم الواقع، أو غير مدركة في مجملها للحس، المهم أن تتآلف عناصر هذه الصورة في نسق يقبله العقل، وينتسب بعضها إلى بعض في تركيبات (على حد القضايا الواقعة في الوجود التي تقدم بها الحس والمشاهدة)، ومن هنا يمكن لمخيلة المتلقي أن تتقبل هذه الصور، وتتمثلها وتفترض إمكانية وجودها."**[2]

يتبين من كل ما قيل أن قضية التلقي في التراث النقدي العربي لم تتبلور بشكل واضح مقارنة بالنقد الحديث، وخاصة مع أعلام مدرسة كونستانس ***إيزر وياوس***، فالنقد العربي لم يستنبط مقومات وأسس هذه النظرية وتحليلها بوصفها ظاهرة نقدية معروفة لهم، أو تتبع تطورها التاريخي في الفترة التي ندرسها فيها، رغم أن النقاد قد تحدثوا عن ملامح تقترب

---

[1]- منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص14

[2]- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الثالثة 1992، ص61

من شكل النظرية الحديث، ولاسيما التلقي من خلال قياس النصوص مع أفق ثقافي متعارف عليه، أو أفق توقع يتمثل بنهج القصيدة العربية القديمة وأسلوبها، كما تميز النقد العربي باهتمامه بمكونات العملية الإبداعية، هذا الاهتمام الذي تجسد في احتفاء الناقد العربي بالنص الأدبي، سواء أكان من الناحية الجمالية الشكلية، أم من الناحية البلاغية الفنية، التي يعنى بوصف الحوار الذي يتم بين المتلقي ومكونات النص بهدف إحداث المتعة والوعي.

المبحث الثاني: الشعر العربي الحديث وإشكالية التلقي

1 – الشعر الحديث بين ثنائية القبول والرفض

يعتمد القارئ / المتلقي الاحتياط والحذر قبل الولوج إلى عالم القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، هذا الحذر الناتج عن المزالق والصعوبات التي تعترض طريقه أثناء محاولته تأمل أعماق القصيدة، والوقوف على سائر مقوماتها الفنية والإبداعية، يقول أدونيس في هذا الصدد محاورا القارئ الضمني: **"أنت قارئ تحب الشعر، تأخذ مجموعة من الشعر الذي نسميه جديدا، تقرأ- تريد أن تعرف قيمة الشعر في هذه المجموعة، تتساءل: كيف أعرف؟ ما المقياس؟ قد لا تستطيع أن تكتشفه مباشرة، وقد تقول: كل شعر ليس مكتوبا بالطريقة التي أعرفها، وهي الطريقة العربية التقليدية، لا أعتبره شعرا، هكذا تلقي بالمجموعة جانبا، لكنك قارئ تحب الحقيقة، هناك أشخاص كثيرون قد يكون بينهم أصدقاء لك، يحبون هذه المجموعة الشعرية ويقرؤونها، ويجدون في قراءتها فرحا ولذة، لذلك تعود فتسأل من جديد: لماذا تعجبهم هذه المجموعة؟ أنت لا تعجبك لأنها غير ما تعودت عليه، وإذ تدرس موقفهم ترى أنهم يعجبون بها لأنها غير ما تعودوا عليه، هكذا ترجئ حكمك على هذا الشعر وتحاول أن تفهمه، بدءا من ذلك تستطيع أن تنطلق في فهم الحركة الشعرية الجديدة من أساس ثابت: كل جديد إضافة"**[1]، انطلاقا من كلام أدونيس يتبين أن القارئ / المتلقي للشعر الحديث والمعاصر يختلف في طرق تلقيه عن المتلقي التقليدي، فهذا الأخير يلج عالم النص الجاهز الذي لا يريد منه أن يخرق أفق توقعه، وبالتالي تبقى قراءته للقصيدة الحديثة جزئية لا ترتقي إلى مستوى خلق قناعة نقدية محددة يتم بواسطتها الوصول إلى عمق العمل الإبداعي والإحاطة بمختلف مكوناته وأبعاده. لكن نتساءل مع أدونيس كيف تلقى النقاد أول قصيدة حديثة؟

علينا في البداية أن نحدد المعنى من عبارة الشعر الحديث، لكي نرصد كيفية تلقي النقاد لهذا المولود الجديد، لذا نقول إن الشعر الحديث الذي نعنيه هنا هو الشعر الذي ظهر في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي وأطلق عليه النقاد تسميات مختلفة منها الشعر الحديث، الشعر المعاصر، الشعر الحر ، وأسماء أخرى أقل من هذه شهرة وتداولا، واقترن

[1]- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة – بيروت، الطبعة الثانية 1978، ص 162

في تاريخ نشأته بشعراء مثل نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور والبياتي.

أما عن علاقة الشعر الحديث بنظرية التلقي ورأي النقاد في هذين المفهومين الجديدين نجد اهتمام النقاد العرب بالتلقي عموما، وذلك من خلال منحهم المتلقي أهمية خاصة حيث وجدنا بعض النقاد العرب في تعريفهم للقراءة يقتربون قليلا أو كثيرا من المفاهيم الشائعة في النقد الغربي، فالناقد مصطفى ناصف مثلا يعتبر القراءة عملا شاقا، لأنه نشاط متكرر ولا نهائي، وهو الأمر الذي دفع به إلى التأكيد على خاصية المعاناة، كخاصية إلزامية في فعل القراءة، فبدون معاناة لن نقف على مصداقية في الإحساس تجاه المقروء، لهذا يعيب ناصف على الكثير من الناس الاكتفاء فقط بالقراءة الواحدة، حيث إن **"كثيرا من الناس يكتفون بقراءة واحدة، وهم يعاملون الكتاب معاملة خاصة، مَثَلُ الكتاب عندهم مثل عود الثقاب يشتعل مرة واحدة، أو مثل تذكرة قطار تستعمل مرة واحدة (...) لكن قليل من الناس يقرؤون الكتاب مرات متعددة في حياتهم"**[1].

والمتأمل في فضاء الكتابة العربية الراهنة، يتمثل له المشهد في ثلاث زوايا مثيرة من منظور علاقة إنتاج النصوص بعمليات التلقي طبقا للمنظومة التواصلية، **"فالشعر يشهد فورة إنتاجية نادرة توحي بأنه يمر في أحد عصوره الذهبية الحقيقية، بينما يعاني من إشكالية فعلية في التلقي، والمسرح على العكس من ذلك يتقلص إنتاجه إلى درجة لافتة، في الوقت الذي يزداد الطلب عليه نتيجة لتطور المجتمعات العربية، وحاجة المشاهد فيها لممارسة فنون الفرجة والتأمل بطريقة جماعية، ولا يكاد يفلت من هذه المفارقة سوى فن السرد في القصة والرواية حيث تكاد تتعادل حركة الإنتاج بآليات التلقي في سلالة واضحة نتيجة لدخول فعاليات الإعلام المقروء والمرئي في معادلة التوازن"**[2]، ولعل الشعر كما تبين لنا من كلام صلاح فضل أنه رهين الأزمة التي يعانيها المتلقي العربي، هاته الأزمة التي يمكن حصرها في الفكر العربي الذي أصبح حبيس كل ما هو جاهز، وليس فيه أي معاناة.

---

[1]- اللغة و التفسير والتواصل، مصطفى ناصف، عن كتاب القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج، مصطفى شميعة، عالم الكتب الحديث إربد – الأردن، الطبعة الأولى 2013، ص45

[2]- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد، صلاح فضل، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية 1995، ص148

كما أن هناك خاصية أخرى تعيشها القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، والمتمثلة في التعبير عن حالة هذه القصيدة، إذ نجد عبارات متداولة تشيع في الأوساط الثقافية العربية للتعبير عن هذه الإشكالية في تعالق الإنتاج بالقراءة، وتبدأ من صيغة **"أزمة الشعر أو مأزق الحداثة حتى تفضي إلى القول بموت الشعر، وانتهاء زمانه نظرا لأننا في عصر الرواية، إلى غير ذلك من التوصيفات التي تتجاهل حجم ونوعية الإنتاج العربي في الشعر خلال النصف الثاني من هذا القرن، فتسقط عليه مشاكل التغيير الكيفي في الوظيفة الاجتماعية والخواص الجمالية، دون أن تشير إلى بؤرة الإشكالية في تعالق الكتابة بالقراءة."**[1]

وتبقى الإشكالية الجوهرية التي يمكننا رصدها ضمن هذا المحور هي مكانة المتلقي ضمن هذه الصيرورة الأدبية، حيث أعيد الاعتبار للمتلقي على حساب المؤلف الذي كان مسيطرا على الدراسات الأدبية إلى زمن قريب، لكن الجديد في هذا المسعى المنهجي هو احتفاؤه بالعلاقة بين النص والتدخل التأويلي للمتلقي، إذ لم يعد القارئ **"تلك الذات السلبية والثابتة المدعوة سلفا وببساطة المرسل إليه، أي مفعولا به يقع عليه فعل الكتابة فيعانيه، بل أضحى فاعلا ديناميا يؤثر بالنص، فيصنع دلالته، وهكذا أصبحت صيرورة القراءة تدرك كتفاعل مادي ومحسوس بين نص القارئ ونص الكاتب"**[2]، ولكي يصل القارئ / المتلقي إلى مستوى اللغة الإيحائي لا بد له من اختراق مستوى اللغة العادي، فهو الطريق الموصلة إلى لغة الرؤيا، لغة التفجير، فلغة الشعر متميزة، وذات خصوصية لأنها لغة إيحاءات، إنها تقف على نقيض اللغة العادية أو لغة العلم التي هي لغة الإيضاح، هذا ما أكده جون كوهن في كتابه بنية اللغة الشعرية يقول: **"إن الواقعة الشعرية تبتدأ انطلاقا من لحظة خرق قانون اللغة، أي انزياح لغوي، يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة القديمة صورة بلاغية، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"**[3].

فالشعر الحديث نهض على إعلان القطيعة مع الأشعار السابقة، من حيث أنه يرغب في اعتماد اللغة المصفاة التي تلائم كيانه، ومن عزوف عن الإخبار عن العالم، وامتناع عن

---

[1]- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد، صلاح فضل، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية 1995، ص 148

[2]- العلاقة بين القارئ و النص في التفكير الأدبي المعاصر، رشيد بنحدو، عالم الفكر، المجلد الثالث و العشرون، العددان الأول و الثاني يوليو/ سبتمبر – أكتوبر/ ديسمبر1994، ص 47

[3]- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1986، ص42

حمل الخطاب المفهومي الذي يفسر الوجود، ويجلي غموضه في منظومة من المفاهيم البينة، كل هاته المفاهيم تحيلنا على أسئلة مرتبطة بالقراءة والتلقي لهذا الشعر، من قبيل كيف يقرأ هذا الشعر؟ و هل تقوم قراءته على ما كانت تقوم عليه قراءة الأشعار الأخرى؟ ثم أي المقاييس تعتمد قراءة هذا الشعر في تبيين نصوصه الجيدة من التي لا جودة فيها؟

لعل في إجابتنا على هذه الأسئلة وغيرها، نورد مجموعة من القضايا النقدية التي اهتمت بالقصيدة الحديثة والمعاصرة في علاقتها بالقراء والمتلقين بصفة عامة، وفي كل هذا وذاك قال أدونيس: **"الشعر الجديد يتطلب قارئا جديدا. هل أنت كقارئ جديد، تقرأ بمقاييس غيرك التي تقدمها لك الكتب، أم تقرأ بما في ذاتك من توهج وأسئلة؟ بكلمة هل أنت حي؟ أخشى حين أجيب أن يسبقني الشك، فالقارئ اليوم بعامة ما يزال يؤخذ بالزي، أي بالسهولة أكثر مما يؤخذ بالإبداع"**[1]، فالناقد السوري أدونيس هنا يدعو القارئ إلى القيام بثورة على الأنماط الشعرية القديمة، والتمسك بالأدوار التي منحتها الشعرية الجديدة للقارئ، باعتباره مكونا أساسيا في العملية الإبداعية.

إن التجديد في الشعر لم يكن وليد القرن العشرين والذي يليه، بقدر ما كانت هناك تجارب تحدثت عنها كتب النقد القديمة التي حاولت التمرد على الأنماط السائدة آنذاك، إذ نجد من الشعراء قديما من كان يدعو إلى التجديد، واختراق قوانين النظم، لاسيما ما قام به شعراء العصر العباسي من محاولات الخروج عن المألوف، وعدم الانصياع حرفيا لقوانين الشعرية القديمة، ولعل ما ذكرته بعض المؤلفات النقدية القديمة من محاولات أبي تمام في مخالفة شعراء عصره، ومحاولة أبي نواس في استهجان المقدمات الطللية، ومحاولة أبي العتاهية في الخروج عن الأوزان الخليلية، حيث أن كل **"شاعر في تصوره أنه ابن عصره، وأنه يمثله، ولكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهمه لروحه، ومن ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية"**[2].

---

[1]- زمن الشعر، ص 171

[2]- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت - لبنان، طبعة 2007، ص 10

أما الحداثة كموقف فكري فإنها تطرح تصورا جديدا للواقع التاريخي، فهي تدعو إلى التأسيس للإبداع الجديد، تقنية وفكرا، ورؤية كونية شاملة، وهذا ما تبدى مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة الذين كانوا أسرع من غيرهم استجابة لضرورة التغيير، وإحداث الجديد، والبحث عن شكل شعري جديد نتاجه المثاقفة بين الشعر العربي والغربي، فرامبو أول من دعا إلى الحداثة في الشعر المعاصر بقوله: **" لا بد أن نكون عصريين بصورة مطلقة"**[1] .

وعموما يمكن إجمال أهم الأسباب التي دعت المبدعين العرب والعراقيين خصوصا إلى البحث عن شكل جديد يلائم فكرهم وثقافتهم الموسوعية هو معاناتهم اتجاه الاستلاب الثقافي والفكري والاقتصادي نتيجة الهيمنة الاستعمارية، لكن مباشرة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية سنة 1945 أعلن الشاعر العربي عن **" رفضه للواقع الذي كان يعيش، رافضا من خلاله هذا الاستلاب، فثار على واقعه، وتصادم مع البنى الفوقية معلنا عدم رضاه وتبرمه من المسلمات التي كانت قد عششت في طيات حياته، فدعا إلى التطور، وترك الاعتماد على ما كان سائدا من أعراف ثقافية، ورأى أن الثورة على النمط القديم جزء من منهج فكري يتخذه المثقف الواعي المستلب لتحقيق تطوره الحضاري، ثقافيا، وإيمانا منه بأن الأمة التي لا تأمن بالتطور يحكم عليها بالموت، وإن كان بطيئا"**[2] .

إن تمرد الشاعر الحديث على الأنماط الشعرية القديمة، وضع القارئ المتلقي في موقف حرج، بين تلقي هذه القصائد الجديدة والثورة على الأنماط الشعرية السابقة، وبين تلقي القصيدة القديمة وجعل الأشكال الشعرية الجديدة تطورا لحق المسار الشعري العربي، فأدونيس يعتبر الرفض بداية التمرد، والتمرد وسيلة التفرد وسبيل الثورة، فهو تارة يقول: **" ليس أمامنا غير الرفض، غير الخروج على القطيع، والبحث عن عالم جديد"**[3]، هذا العالم الذي عبر عنه شعراء الحداثة بعناصر متعددة في عملية البناء الفني، من توظيف لعنصر الرمز، والحكاية، وبنية السرد، والإيقاع الداخلي، وتشتت الصور، إلى لف ذلك في بنيات

---

[1]- الشعر العربي المعاصر قضاياه ظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، ص 11

[2]- أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، عبد الرضا علي الوادي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى 2007، ص13

[3]- الحداثة حداثتنا الشعرية مفهومها و إشكالاتها، محمد إسماعيل دندي، ص 132

أخرى تعكس نفسية الشاعر مثل بنية الإحباط و اليأس والتمرد، لكن إلى أي حد أثر هذا الخطاب في المتلقي؟ وخصوصا المتلقي العادي.

2- تأثير الخطاب الشعري الحديث والمعاصر في المتلقي

شكلت القصيدة الحديثة في علاقتها بنظرية التلقي محور اهتمام العديد من النقاد العرب، الذين اختلفوا في مقاربتهم لهذا المولود المنهجي الجديد في علاقته بالقصيدة الجديدة، حيث توسل كل ناقد قراءة غدت إستراتيجية لتلقي هذا الشعر وفهمه، والسبب في ذلك أن الشعر الحديث صعب ومبهم ومشتت دلاليا، وفيه من الفراغات والمساحات البيضاء ما جعله غامضا وصعب القراءة والفهم، فهذا الشعر يقحم المتلقي في ملء تلك الفراغات والبياضات، ذلك أن الشاعر وإن لم يبلغ موقفه من نفسه أو من المجتمع فإنه **"لا يطمح إلى أن يهدم الجدار القائم بينه وبين القارئ والمتلقي، أنه يمنح قارئه فرصة أن يتأمله وهو في غمرة موقفه، ولكنه يعلم أن تعاطف المتلقي معه لن يجديه نفعا، لأنه في موقف إدانة، ولا تكون الإدانة إلا في حالة اليأس من كل ما يرتبط بالوسط المدان، مادام هذا الوسط على الحالة التي استوجبت إدانته، ولا ريب في أن القارئ نفسه يشكل بعضا من ذلك الوسط"**[1]، فالمتلقي حسب المجاطي جزء من الذات الشاعرة، لأنه لم يعد متلقيا تقليديا، هدفه الوظيفي هو الإخبار والتقرير، بقدر ما تجلى دوره في تذوق النص الشعري لإنتاج المعنى من خلال تحسس أي ملمح يشير إلى الدلالة وينتجها.

إضافة إلى هذا امتاز الشعر الحديث بلغة صعبة الفهم، مما يصعب التواصل والتفاعل معه من قبل المتلقي العادي، فهذا الشعر يطلب متلقيا له قابلية التفاعل مع القصيدة الحديثة، وذلك على اعتبار أنه شعر تمتاز لغته **"ببعدها عن لغة الحديث الحية بعدا يكفي لمنح مفرداتها قيما ودلالات مغايرة لما تحمله في الاستعمال الشائع"**[2].

---

[1]- ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي المجاطي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2002، ص 168

[2]- نفسه، ص 167

ومن أجل مقاربة القارئ العادي يلجأ أوتين إلى تصور قارئ يفترض أنه يتوفر على المعطيات التالية:[1]

- **السيناريوهات الممكنة التي تنهل منها النصوص والتي يفترض أن القارئ (المثالي) يعرفها. شيفرات ثقافية واسعة، رموز، صور، محكيات أسطورية، كليشيهات أدبية، ...**
- **معرفة الملابسات والبرامج الخاصة بالأجناس الأدبية الكلاسيكية وبالأجناس الفرعية.**
- **قائمة مكتملة بالبنيات النصية المجردة**
- **معرفة الإمكانات المنطقية كلها...**

لكي تتضح الرؤية بشكل جلي حول العلاقة التي تجمع الشعر العربي الحديث بالقراءة والمتلقي عموما، يؤكد أدونيس على أن قوة القصيدة الحديثة تكمن في بنيتها لا في وظيفتها، أي أن قيمة الشعر تكمن في كيفية التعبير عن المضمون لا في هذا الأخير، وخلص إلى ثلاثة حقائق يؤكد من خلالها هذا الكلام:

" الحقيقة الأولى: هي أن الإصرار على أولية الموضوع، أي على وظيفة الشعر، إنما هي نفي الشعر.

والثانية: هي أن القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة، وإنما يعنى بحضورها أمامه كشكل تعبيري، أعني صيغة الرؤيا.

والثالثة: هي أن على القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة؟ وما موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد: ماذا تطرح علي هذه القصيدة من الأسئلة؟ ماذا تفتح أمامي من أفاق؟"[2]، فالقصيدة الحديثة رغم كثافتها تفتح أمام المتلقي آفاقا للتأمل، والغوص خارج العالم الواقعي المليء بالمتناقضات، فالطريق إلى القبض على رؤيا الشاعر يمر بالعناصر البنائية، من خلال تفاعلها، والعلاقات التي تجمع بينها، ففي ضوء تلك

[1]- السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، عبد الواحد المرابط ، ص 197
[2]- زمن الشعر، أدونيس، ص 72

العملية يمكن للقارئ اكتشاف مدى التجاوب أو عدم التجاوب بين هذه العناصر، كما يمكن له أن يبعد كل عنصر خارجي عن النص أثناء عملية التحليل والتأويل.

أ – الفرق بين القارئ والجمهور عند أدونيس:

صرح أدونيس ما من مرة أن ليس له جمهور وإنما له قراء، وبهذا يكون قد قدم دعوة إلى زمن ثقافي مغاير، من حيث الحساسية والذوق والخلفية الثقافية التي تتحكم في علاقة القارئ بالنص الشعري المعاصر، والواقع أنه **"لا يمكننا أن نتحدث عن علاقة الشاعر بالقارئ، أو علاقة الشعر بالقراءة، إلا من خلال ما يتجاوز فكرة اكتفاء الشاعر بذاته، في سياق محاورة ضيقة تعرض عن أسئلة الإنسان والمجتمع والكون والكتابة أيضا"[1].**

أما علاقة القراءة والفهم عند أدونيس الشاعر، فتعتمد على ثقافة القارئ ومخزونه التراثي وقدرته على الإبداع يقول: **"إن الشاعر الثوري العربي الحقيقي ليس له جمهور، وإنما له قراء، والفرق كبير بين الجمهور والقراء، إن الشاعر العربي الذي يمكن القول إن له جمهورا هو الشاعر الذي ما يزال يصدر عن قيم البرجوازية وأفكارها، واتجاهاتها: شاعر البرجوازية التقليدية، وشاعر البرجوازية التحررية."[2]**، وقد قصد أدونيس أنه يخاطب المثقف، ولأن الشعر إبداع فإن **"فهم الإبداع يحتاج إلى مستوى معين من النظر والمعاناة والثقافة، لا يفهم القصيدة أو اللوحة أو القطعة الموسيقية إلا شخص ذو حصيلة ثقافية عالية في الشعر أو التصوير أو الموسيقى، غير أن الجمهور العربي لا يملك هذه الحصيلة العالية"[3].**

هذا ويبرز أدونيس مجموعة من المعيقات التي تقف سدا منيعا أمام المتلقي العربي باعتباره قارئا غير مجتهد ولا يحاول تطوير وعيه وأفكاره القديمة، وهذا ما انعكس على ثقافته، فهو قارئ **"ليست له إجمالا ثقافة غنية، لا كما ولا نوعا، فإن مستوى المشكلات التي يعانيها هو مستوى مبتذل، أعني أنه سطحي وتعميمي، وهو بعامة بعيد عن الأفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة، يسر له أن ينخرط في هذه الآفاق، لا بد له**

---

[1]- الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي، حميد الشابي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، سلسلة أطروحات الدكتوراه (107)، الطبعة الأولى فبراير 2013، ص33

[2]- زمن الشعر ، ص 91 - 92

[3]- نفسه، ص 92

أن يتأثر في تعبيره، لذلك لا بد من أن يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب على هذا القارئ، موضوعيا، أن ينفذ إليها. وإذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز أن يوجه إلى الشعر وإنما يوجه إلى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام."[1]

والمتتبع للمسار الشعري عند أدونيس يلاحظ أن الشاعر يكتب قصائد غامضة نوعا ما، يستحيل على المتلقي العادي أن يفك رموزها وشفراتها منذ الوهلة الأولى، وما يؤكد هذا الكلام هو اعتراف أدونيس نفسه **"بصعوبة شعره دون شك على القارئ العربي الحالي لأنه على حد قوله يقتلع القراء ويقذف بهم خارج نفوسهم على عكس شعر أبناء جيله الذي يبقي القراء داخل نفوسهم"[2].**

ويرجع عدم التفاعل بين القصيدة الأدونيسية والجمهور / المتلقي العربي إلى غياب مكونات أساسية على جسد القصيدة، مثل أدوات الربط والوصل والعطف، وغياب بعض الصور المتصلة بالفضاء الدلالي للقصيدة، يقول في قصيدة معنونة ب (سيمياء):

"سيري، أيتها الحقول، بخطوات من القش

اخلع قميصك أيها الجبل

الضوء يعبر وتعبر حشراته

الأدغال تعبر

وتعبر خواصر التلال

وأنا

مكسوا بالزمن ورماده

يرميني الشجر من نوافذه

---

[1]- الثابت و المتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت - لبنان، الطبعة الرابعة 1983، ص 247

[2] - الأسطورة في شعر أدونيس، رجاء أبو علي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دار دمشق- سوريا، الطبعة الأولى 2009، ص 26

يتلقفني فضاء تسيجه أفخاد غير مرئية

بين أمواج من الثمر أبحث فيها عن برعم التيه

حيث ترفعني صارية اللذة وتختلط الصخور بالأشرعة

حيث الجسد سرداب والشهوة قلعة محاصرة"[1]

إن المتأمل في هذا المقطع الشعري سيلاحظ أن الشاعر قد وظف عناصر مألوفة في مفرداتها لكنها غريبة في سياقها وتراكيبها،الحقول، الشجر، الجبال، التلال (...)، كلها مفردات مألوفة، لكن اخلع قميصك أيها الجبل، يرميني الشجر من نوافذه، أمواج من الثمر (...)، صور لا منطقية تذهب بالقارئ النموذجي إلى عوالم حسية، يطغى عليها الخيال، وهذا هو جوهر شعر الرؤيا.

إن قصد أدونيس من وراء نظمه لقصائده الشعرية هو كشف القراء لجماليات الشعر وأدق صوره اللامألوفة التي يبلغها المتلقون العاديون، فالشعر العربي أصبح **"شأن العلم، يصف الواقع وصفا دقيقا مطابقا، وأصبحت ميزته الأساسية في مدى فائدته أو منفعته، وهكذا أصبح الشعر يتحرك في إطار عقلي ، أي تكراريا، قالبيا، ومادة للتعلم والتطبيق، يعنى بتقديم – الحقيقة – أكثر مما يعنى بالجدة والابتكار، حتى جمالية الشعر أصبحت علمية -: الوصول إلى أفضل النتائج بأقل الوسائل، وهذا ما يعبر عنه بمعادله الأدبي: البلاغة، الإيجاز"[2] .**

إن أدونيس في تعامله مع القصيدة جعل من المتلقي طرفا أساسيا في بناءها وتركيبها من جديد، بيد أنه حدد شروطا للمتلقي كي يلج عالم القصيدة الأدونيسية، وفي هذا السياق نتذكر مع أدونيس بأن له قراء وليس له جمهور.

إضافة إلى أدونيس ودوره في تحديد مكونات الإبداع الشعري، انساق العديد من الدارسين إلى تحليل القصيدة باعتبارها إبداعا يحتاج بالضرورة إلى متابعة نقدية مستمرة، بيد أن العديد من الدراسات قد عرفت مشاكل عديدة خصوصا عند ملامستها المعنى الذي

---

[1]- مفرد بصيغة الجمع، أدونيس، دار الآداب – بيروت، طبعة 1988، ص169

[2]- زمن الشعر، أدونيس، ص 283

يبقى غامضا لدى القارئ العادي حيث لا يستطيع الوقوف على الانجاز الإبداعي والقبض على مختلف الظواهر الفنية فيه، وهذا ما اصطلح عليه بالغموض فيما بعد، إذن ما هي عوامل ومظاهر الغموض في القصيدة الحديثة؟ وما هي آليات تأويلها؟

ب ـ عوامل الغموض في القصيدة الحديثة:

تعتبر قضية الغموض من أبرز قضايا النقد الأدبي التي نود أن نعالجها هنا بما لها من صلة ببعض المظاهر البلاغية التي تعتبر مكونات أساسية في بناء النص الشعري محددة حركيته وماهيته الشعرية.

لكن قبل الحديث عن أهم العوامل المؤدية للغموض في القصيدة الحديثة والمعاصرة، لابد من الإشارة إلى أن الغموض نسبي في القصيدة، مرتبط بثقافة القارئ ووعيه بالشعر والتغيرات التي طرأت عليه، إن على مستوى الشكل أو المضمون، وكما هو معلوم فالنص الشعري الحديث والمعاصر **"نص فوضوي مخرب ومدمر وهدام لعمود القصيدة السيميترية والتفعيلة. لكنه نص بان في نفس الآن لعمود شعري جديد، هو عمود الإصاخة إلى نبض الحياة الجديدة والمتجددة والسفر وراء الأشياء المرئية وغير المرئية.."**[1]، ومما لا شك فيه أن الغموض لم يكن هدفا من أهداف دعاة الحداثة، وإنما هو نتيجة طبيعية لتعاملهم مع اللغة، فميكائيل ريفاتير تناول بالتحليل بعض القصائد الرمزية والسريالية وخلص إلى أن للقراءة دور استكشافي في الوصول إلى دلالة القصيدة، وعليه فريفاتير يعتبر الشعر **"تعبير عن المفاهيم والأشياء بطريقة غير مباشرة، وباختصار إن القصيدة تقول شيئا و تعني شيئا آخر"**[2].

وتجدر الإشارة أولا إلى الخلط الحاصل في العربية بين الغموض والتعقيد والإبهام، حيث يتم التعبير بمفردات دالة على الانزياح وقلة الوضوح وصعوبة فهم اللغة الشعرية كالغرابة والكثافة والتعمية..، فعز الدين إسماعيل وضع تمييزا دقيقا بين الغموض والإبهام، فالإبهام عنده يحمل معنى قدحيا، إنه يقابل مصطلح التعقيد الذي استعمله القدماء للدلالة به

---

[1]- ثوابت الكتابة الشعرية الجديدة بالمغرب خصوصية التجريب الشعري في تجربة الشاعر بوجمعة العوفي، حدود القراءة وحدود التأويل، مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر، محمد المعادي، منشورات مرايا، الطبعة الأولى 2005، ص36

[2]- شعرية الغموض قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، الطبعة الأولى 1998، ص 87

على التعقيد واختلاط الضمائر، يقول: **" فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض ونادرا ما تستخدم لفظة الإبهام، مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيء الغامض، فالإبهام صفة نحوية ترتبط بالنحو، وتركيب الجملة، في حين أن الغموض صفة خيالية، تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية،** أي **قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية."**[1]

إن الشعر المعاصر يتسم في معظمه بالغموض، وبخاصة في أروع نماذجه، ولا أدل على تلك الحقيقة العامة التي تقول **"إذا كان الوضوح ممكنا فإن الغموض عجز"**[2] ، فثنائية الغموض والوضوح هي ركيزة أولئك الذين يرفضون الشعر الجديد لما يغلب عليه من طابع الغموض، فهم يقولون إن هناك قدرا هائلا من الشعر الذي يتسم بالوضوح والبساطة قادر على أن يهزنا ويثيرنا **"وكم انفعلنا بهذا الشعر الواضح البسيط، فالعدول إذن عن البساطة والوضوح إلى الغموض لا يمثل ضرورة فنية وشعرية على الإطلاق".**[3]

وجدير بالذكر أن الشعر قد يكون بسيطا سهلا ولكنه مع ذلك يثير المتلقي، ولكن ليس كل الشعر الذي يثير المتلقي بسيطا وسهلا، وإنما هناك من الشعر ما يثير المتلقي وإن كان غامضا، فالغموض ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنما هي خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، كل ما في الأمر أن الغموض غدا ظاهرة واضحة المعالم في الشعر الجديد، فلا يمكن أن يكون الغموض في الشعر الحديث عدولا متعمدا عن الوضوح، و**"لا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة متلقي الشعر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تعي الفهم"**[4].

وعموما يمكن القول بأن الغموض ليس سمة ملازمة للقصيدة الحديثة والمعاصرة، بل مرتبط بالقارئ / المتلقي، ويمكن اعتبار قضية الوضوح والغموض قضية من قضايا النقد العربي القديم، فقد ظهرت في العصر العباسي شعريتان: **"عمودية وحديثة أو محدثة، ويمكن القول إنه بإزاء هاتين المدرستين أو المذهبين الشعريين شكل اتجاهان نقديان أحدهما ينتصر للغموض و يعده شيئا داخلا في طبيعة الشعر، والآخر ينتقده منتصرا**

---

[1]- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة ، بيروت – لبنان، طبعة 2007، ص 189

[2]- المرجع نفسه، ص 187

[3]- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 187

[4]- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 188

للوضوح"[1]، ولا يعني الانتصار للغموض دعوة إلى التعمية، بقدر ما طالب عدد من الدارسين بالغموض في القصائد الشعرية واعتبروه سمة الشعرية الفاخرة، وهذا ما أكده أبو إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي بقوله: **"أفخر الشعر ما غمض فلم يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة منه"**[2]، ويعني الصابي بهذا الكلام أن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري.

ويرصد عبد الرحمان القعود في كتابه – **الإبهام في شعر الحداثة** – بعض مظاهر الغموض وآليات القراءة التأويلية التي يحددها في:

1 – **الغياب الدلالي:** يقصد به القعود غياب الموضوع عن القصيدة، إذ **"في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تغيب الدلالة غيابا كاملا"**[3]، فالمتلقي لا يعرف عما يتحدث الشاعر ولا فكرته التي يعالجها.

2 – **التشتت الدلالي:** لقد احتفل النقد العربي الحديث **"كثيرا بتماسك القصيدة وتلاحمها وبعدها عن التشتت الدلالي، وذلك من خلال حديثه عن الوحدة العضوية التي عدت من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث"**[4]، لكن بعد قصيدة رواد الحداثة (نازك الملائكة، بدر شاكر السياب...)، ظهرت على الساحة الثقافية والنقدية ما يسمى بقصيدة الرؤيا، فهي **"لا تبدو بنية حية ذات وحدة عضوية ظاهرة كما كانت القصيدة الرومانسية، وإنما تبدو بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها، وصار القارئ، وفق نظرية التلقي، هو الذي يملأ فراغاتها، ويقيم روابطها، ويمنحها تماسكها"**[5]، وهكذا أصبح للقارئ دور أساسي في جمع المشتت دلاليا في القصيدة الحديثة، يقول محمد غنيمي مطر في إحدى قصائده:

" صوت:

يا سفري الضرير

---

[1]- الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عبد الرحمان محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، العدد 279، مارس 2002، ص07

[2]- المرجع نفسه، ص 07

[3]- نفسه، ص 177

[4]- نفسه، ص 207

[5]- نفسه، ص 209

في منجم الكيمياء و التحول الأخير

تنحل في دمي روابط الأشياء

وترقص العناصر المفككة"[1]

فالتشتت الدلالي في هذا النص الشعري يمكن رصده من خلال تشتت الروابط والعلاقات بتشتت الحياة، وبتشتت الروابط والعلاقات تتشتت القيم، كل هذا التشتت انعكس على الأدب.

3 – إبهام العلاقات اللغوية: ارتبط الغموض في القصيدة الحديثة باللغة ارتباطا قويا، باعتبارها لغة تعتمد البعد الإيحائي أحد ركائزها باعتبارها **"لغة إشارية إيحائية لا تعين الأشياء أو المعاني مباشرة، وإنما بالرموز والأقنعة، تنفر من تسمية المعنى وتحديده بل تتعالى على التسمية والتحديد، هي لغة تتعامل مع الوجود لكن من دون أن تسميه أو تسمي أشياءه ومن دون أن تفسره"[2].**

إضافة إلى اللغة، هناك علاقات لغوية أخرى يوظفها الشاعر الحداثي في قصائده، منها عدم الحفاظ على العلاقات النحوية، والجمع بين المتنافرات، والبياض، وعلامات الترقيم...، وبالتالي لكي يزيل عنه هذه الصفة (صفة الغموض)، لا بد من التصدي لهذه العلاقات التي تشبه **"المتاريس التي تمنعنا من مقاربة هذا الشعر وإدراك دلالاته، لهذا حري بمن يتصدى لقراءة هذا الشعر أن يعمل لإزالة ما يستطيع إزالته من هذه المتاريس، وزحزحته بواسطة آليات واستراتيجيات تأويله"[3].**

4 – القراءة التأويلية: يستند عبد الرحمان القعود في هذا المحور إلى أراء مجموعة من الدارسين، لكن عند محاولة تعريف القراءة التأويلية قدم رأي محمد عفيفي مطر حول القارئ وعلاقته بشعر الحداثة يقول: **"من القارئ؟ أهو من يعرف القراءة والكتابة؟ أم طالب**

---

[1]- الإبهام في شعر الحداثة، ص 211
[2]- نفسه، ص 249
[3]- نفسه، ص 290

الجامعة؟ أم المثقف؟ أنا لا أعرف القارئ وإنما أعرف ما أقوله أنا "[1]، ولعل عفيفي مطر بهذه الثقة في النفس يترفع على القارئ العادي الذي يمجد الوضوح والكلام الشعري القريب من النثر، وهنا يذكرنا بكلام أبي إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي الذي عقد مقارنة بين الشعر والنثر وعَد **"الغموض سمة الشعر الفاخر والوضوح سمة النثر البين، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة منه"**[2].

[1]- الإبهام في شعر الحداثة، ص 294

[2]- الشعر بين الغموض والوضوح في النقد العربي القديم، رشيدة أغبال، مجلة آفاق أدبية، مطبعة آنفو برانت - فاس، العدد الثاني، يناير 2008، ص62 - 63

المبحث الثالث: التجربة الشعرية الحديثة بالمغرب بين الإنتاج والتلقي

1 – مرحلة الإنتاج

رسمت القصيدة المغربية إبان العقد السادس من القرن العشرين معالم مرحلة جديدة جعلتها تتميز عن سابقاتها من التجارب الشعرية الأخرى كالرومانسية والبعثية ..، إذ حدث تطور في مفهوم الشعر وفي التقنيات الجمالية البانية للقصيدة تماشيا والتطور الذي عرفته هذه الأخيرة في سائر أقطار الوطن العربي الذين سبقوا التجربة المغربية **"فمحاولات المغاربة لكتابة قصيدة من الشعر الحر لم تنتج حركة في اتجاه الشعر المعاصر إلا بعد مخاض طويل في معترك الوفاء للتفعيلة ولرؤية رومانسية لطالما مجدتها أذواق المغاربة قبل أن يتحرر الشعر منها في منتصف الستينات. من المؤكد أن شعراء المغرب لم يهتموا بإبدال طرقهم الفردية في بناء قصيدتهم، واكتفوا بتنويع عروضي تارة، وخروج عن حدود البيت الشعري الذي ورثوه أو انتقل إليهم من الرومانسية تارة أخرى.. إذ كان هاجس ممارساتهم يدفعهم إلى قصائد تقول وعيا محدودا بالانتماء إلى الشعر الحر، وأكثر من ذلك الارتباط بالتحرر السياسي والمجتمعي"**[1] .

وقد ارتبطت القصيدة المغربية الحديثة في بداياتها الأولى بالشاعر وعلاقته بالمحيط الاجتماعي الذي عاش فيه، حيث حاول أن يثبت ذاته وسط هذا المجتمع الذي استمد منه صوره الشعرية، وتعامل معه بنوع من الإيجاب، حيث انخرط في قضايا المجتمع الوطنية منها والقومية، وهذا ما جعله يحظى بنوع من الإقبال الجماهيري، كل هذا وذاك ساهم في ولادة قصيدة حرة بالمغرب ، وقد تزامن ظهور هذه القصيدة الجديدة مع استقلال المغرب وما عقب ذلك من تحولات مجتمعية وسياسية أعقبتها،**"ومع ظهور شعراء شباب أقاموا علاقات شعرية مختلفة في نسيجها لما تهيأت به من عناصر شعرية حملها النص الأثر وتفاعل الشعراء مع الانتقال إليه (تعليم، صحافة)"**[2].

---

[1]- الشعر الحديث في المغرب العربي، يوسف ناوري، الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى 2006، ص48

[2]- المرجع نفسه، ص 61

في هذا السياق يرى الدكتور محمد العمري أن الطابع الغالب على نقد الشعر بالمغرب إلى حدود نهاية السبعينات من القرن الماضي، هو الدعوة إلى الواقعية والالتزام، إلى درجة أحس معها بعض الشعراء النقاد في نهاية السبعينات أن هيمنة الخطاب السياسي على الخطاب النقدي قد أفقدت الأدب خصوصيته، و لعل **"المتأمل في هذا الوضع لن يجد صعوبة لكي يدرك أن حركية النقد الدائر حول الشعر المغربي الحديث والمعاصر تابعة لدينامية الشعر نفسه، تلك الدينامية الناتجة عن تفاعله مع واقع الحياة السياسية والاجتماعية خلال العقود الثلاثة الأخيرة (1960-1990)، مع متابعة ومراقبة الفكر الأدبي النقدي المتجدد في ضوء تطور الفكر عالميا"**[1]، هكذا يمكننا القول أن الشعر المغربي الحديث كان بوقا يعبر من خلاله الشاعر عن أفكاره وإيديولوجيته التي لطالما كرست هويته المستمدة من واقعه المعيش.

في هذا الحيز الزمني شهد المغرب هبوب رياح التحول والتغيير سياسيا وثقافيا، ولعل القصيدة المغربية استفادت من هذا الوضع، وخاضت **"صراع التأسيس والإرهاص، ثم الامتداد والتأصيل، لتبدأ في تثبيت أقدامها في الذاكرة الإبداعية والثقافية المغربية منذ أواخر الخمسينات وبداية الستينات كابن شرعي لتحولات منطقية، تاريخية واجتماعية وثقافية مع مصطفى المعداوي والسرغيني والمجاطي والطبال والميموني والجاي وغيرهم..."**[2]، ونتيجة لهذا التحول، فقد تمكن الشعراء المغاربة من تجاوز النمط التقليدي، والانبهار بالرواد - خصوصا المشارقة – إلى مرحلة التجاوز من أجل الإبداع، ويبقى السؤال عالقا حول القراءة والتلقي: لماذا لم يحظ الشعر المغربي بما يكفي من قراءات ذات أهمية معرفية؟ و أي دور يلعبه الناقد في التعريف بهذا الشعر؟

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة، لا بد من تحديد اتجاهات نقد الشعر الحديث والمعاصر في المغرب، والتي يمكن حصرها في ثلاث نزاعات، أو توجهات متعايشة بشكل يجعل اعتبارها تمثيلا لمراحل تاريخية في حاجة إلى تمحيص وهي:

---

[1]- أسئلة البلاغة في النظرية و التاريخ و القراءة دراسات و حوارات، محمد العمري، إفريقيا الشرق– المغرب،2013،ص 155

[2]- أسئلة الشعر.. شعر الأسئلة، عبد الرحيم الشبلي، مجلة الموقف، العدد9، مارس1989، ص204-205

" - نزعة الواقعية والالتزام، وهي ذات منزعين متعارضين برغم الاشتراك في اللغة والمصطلح في كثير من الأحيان، فهناك:

- **واقعية سكونية نعتت دائما بالسلفية والتأثيرية**
- **وواقعية جدلية تستلهم الاشتراكية العلمية**

- نزعة البنيوية التكوينية: و يمكن بقليل من التسامح تمييز نزعتين فرعيتين داخلهما:

- **النزعة التبريزية: التي تجعل النص تابعا للموقف الفكري ومجيبا عن أسئلته**
- **النزعة النصية: وهي تقيم حوارا مع النص مباشرا انطلاقا من وسائل ومداخل لغوية ونفسية وسياقية، ويأتي التفسير عندها ثانويا.**

- النزعة البنيوية النصية والسميائيات: وقد نحتت هي الأخرى منحيين:

- **منحى نصي شكلاني أو بلاغي صرف**
- **منحى سيميائي تداولي يهتم بأطراف المقام التواصلي، مدمجا الحديث عن المقاصد في الحديث عن العلاقات الداخلية للنص"[1].** تماشيا مع هذه الاتجاهات الشعرية، تناول الشعراء المغاربة شأنهم في ذلك شأن باقي الشعراء العرب معظم التيمات منها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، دون نسيان ما هو رومانسي وصوفي وعاطفي وجداني.

كما اتسعت مخيلة الشاعر المغربي واتضحت رؤيته للعالم التي تختلف من شاعر لآخر، وذلك ناتج عن التكوين الثقافي المتعدد للشعراء، ومن تم يمكن الحديث عن تعدد الرؤى للعالم وللوجود، كالرؤية الرومانسية، والرؤية الماركسية، والرؤية الإسلامية، والرؤية الوجودية (...)، ومع هذا التعدد ظهرت حركة النقد الأدبي التي تعنى بالقصيدة المغربية وبروادها، وأصبحت القصيدة والشعر المعاصر عموما حسب رؤية بعض الدارسين **"هو قبل كل شيء منهاج للقول الجميل القادر على تجميع أشياء العالم و أفكاره وفق صيرورة لغوية وذهنية تنتقي من زمن التدفق الحيوي لحظات الكثافة المجدية، وهكذا نتصور الشاعر ذلك المسهد بليل القول ونجومه والمستيقظ على شمس المكر وإيقاع**

[1]- أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة، محمد العمري، ص 156 - 157

الجمل الضاربة في أعماق القواميس الكونية.. ولم لا نقول: إنه ذلك الكاهن الذي يمسح على رؤوس المؤمنين بكتاب الشعر، ويعمدهم بماء الغموض حتى إذا مال إلى موته انبعث فجأة من بين حروف القصيدة وزهورها الخالدة "[1]، فالشاعر المعاصر لم يعد ينظم قصائده من أجل الإنسانية ككل، بل أصبح هو الآخر يحدد هوية قرائه المتعددين و المختلفين حسب مستويات متعددة وفي مختلف المراحل التاريخية.

2 – مرحلة القراءة وإعادة الإنتاج

لعل المتتبع لمسار الشعر المغربي منذ منتصف القرن العشرين وحتى اليوم، يلاحظ ظهور كتابات شعرية تنزع نحو التخلص من نمطية القصيدة العمودية، وبداية تداول قصيدة التفعيلة في المشهد الشعري المغربي التي انتقلت إليه من المشرق العربي بعد تحقيقها لنجاح وانتشار واسعين، وبهذا تكون القصيدة المغربية قد حققت قفزة نحو المستقبل، مستقبل الفئات الاجتماعية التي تلتقي مع الشعراء في واقعهم الاجتماعي والتاريخي والثقافي، وتكمن أهمية هذه القفزة النوعية لمسار القصيدة المغربية في تحديدها لطبيعتها الخاصة والاعتراف بها من قبل الآخر، هذا ما أكده محمد بنيس في حديثه عن الظاهرة الشعرية الجديدة التي تغزو **"الإحساسات والعقول شيئا فشيئا بالنسبة للقراء المعجبين بالقيم التقليدية للشعر، كما أنها أرغمت الشعراء الآخرين على الاعتراف بها، ثم محاولة تبنيها، ولو بشكل مشوه ومتخلف، لم يستطع تجاوز مرحلة الشعر الحر"**[2]، فرؤية محمد بنيس للقصيدة المغربية المعاصرة في علاقتها مع جمهور المتلقين، قد حاولت إعادة تشكيل أفق توقع متلقي الشعر المغربي، باعتباره نسقا يتشكل عبر تمرس الجمهور بشعرية النصوص، والتي تصبح مع مرور الزمن بمثابة الموجه لحكمه على النصوص الشعرية.

أما الانطلاقة الأولى لمسار النقد في المغرب والشعري منه على وجه الخصوص، فقد تحكمت فيه العديد من العوامل السوسيوثقافية ، حددها الناقد نجيب العوفي فيما يلي:

" 1 – حصول المغرب على استقلاله السياسي وتفرغه لذاته، ومشاكل بنائه الداخلي..

---

[1]- تحولات النص الثمانيني في الشعر المغربي، عبد السلام المساوي، الشعر المغربي المعاصر وآليات اشتغال النقد عليه، الإشراف العام أحمد بلحاج آية وارهام، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى 2010، ص76

[2]- ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثالثة 2014، ص 397

2 – انطلاقة الجامعة المغربية، وتأسيس كلية الآداب والعلوم الإنسانية، التي ستكون بدءا من الستينات ورشا مهما ومرتعا خصبا للحركة الأدبية والنقدية الحديثة بالمغرب.

3 – ظهور أعمال أدبية تنتمي لأجناس الأدب الحديث كالرواية والمسرحية والقصة القصيرة والقصيدة الحديثة.

4 – الازدهار النسبي للصحافة الأدبية، في شكل ملاحق ثقافية تابعة للصحف الوطنية، أو مجلات ثقافية وأدبية متخصصة (أقلام/ أفاق...)

5 – تأسيس اتحاد كتاب المغرب، ومساهمته في التحسيس بسؤال الثقافة بعامة، وبسؤال الكتابة الأدبية بخاصة إبداعا ونقدا.

6 – انفتاح المغرب على الحركة الثقافية والأدبية في المشرق العربي(..)، وإقبال أجيال ما بعد الاستقلال على قراءة المشرق وتمثل أدبه ونقده وأسئلته الثقافية"[1] .

إضافة إلى كل هاته العوامل التي ساهمت في التأسيس للقصيدة المغربية الحديثة، هناك عامل آخر يتجلى في لجوء النقاد والمبدعين المغاربة إلى النقد والإبداع الغربي بشكل مباشر، أو عن طريق الترجمة التي ازدهرت في العقود الأخيرة، ومن بين أسباب لجوء النقاد والمبدعين المغاربة للنقد والإبداع الغربي نجد:

" - ركود الحركة الثقافية في مصر بعد هزيمة 1667

- والحرب الأهلية في لبنان (من سنة 1975- 1990)

- ودور الجامعة المغربية في التعرف على النقد الغربي "[2]

وبهذا يكون الشعر المغربي بعد الاستقلال قد أعطى طاقة لتقدم الوعي الشعري في وضع اجتماعي وثقافي مختلف، نتج عنه تغيير في المقولات النظرية التي واكبت تيار

---

[1]- المشهد النقدي بالمغرب مساراته وخياراته، نجيب العوفي، مجلة فكر ونقد، السنة الأولى، العدد -6- فبراير 1998، ص 48

[2]- روافد التحليل في النقد الأدبي الحديث بالمغرب، مبارك أزارا، جامعة ابن زهر ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – أكادير- المغرب، 2014، ص 120

الثبوت والجمود في الشعر العربي القديم، كل هؤلاء الذين **"ذهبوا ضحية قمع ملكاتهم وطاقاتهم الخلاقة، تحت تأثير التوجيه المتخلف لقراءة الشعر، هم أول من واجهتهم الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب، فلم يستطيعوا الانتقال نوعيا من مرحلة الفهم إلى مرحلة الإيحاء، فالشعر السائد ينطلق مما هو محدود ومغلق، بينما الشعر المعاصر يهجس على العكس من ذلك، بكل ما هو مجهول، ومفتوح ، وقابل لإيحاءات متعددة، تتسع لتشمل تعدد القراء، بل وتعدد القراءة بالنسبة للقارئ المفرد "**[1]، ولعل محمد بنيس بهذا الكلام يحدد طبيعة القراءة وقراء الشعر المغربي المعاصر الذي يقوم على مقومات جديدة تمثلت في اللغة والإيقاع والتشكيل المعماري والرؤيا وغيرها من المكونات التي شكلت فسحة للكتابة وردود الفعل من قبل النقاد / المتلقين، الذين اختلفوا في طريقة تقبل هذا المولود الشعري الجديد، ففي الوقت الذي تقبل فيه البعض هذه التجربة نادى البعض الأخر بالتخلي عنها بمبرر أن مسايرة هذه الموجة الجديدة يعد خروجا عن الموروث الشعري القديم، والذي يشكل هوية الإنسان العربي وثقافته وتاريخه.

إن القصيدة المغربية المعاصرة شأنها شأن باقي النصوص الإبداعية لا تكمن قيمتها وجماليتها إلا عند قراءتها، ولا تكتمل القراءة بدون معارف نظرية مسبقة، هذا ما أكدته حورية الخمليشي عند قولها **" إن العلم بالشعر لا يعني إخضاعه للقوانين الصارمة، فلا توجد قراءة للشعر دون محبة للشعر، إلا أن المحبة وحدها غير كافية لقراءة القصيدة، فالقراءة الشعرية تقتضي معرفة شعرية تقوم على أسس نظرية لإنجاز قراءة عالمة ترقى إلى مستوى القصيدة"**[2]، فالنظرية النقدية المعاصرة أكدت على أهمية النص والقراءة معا، حيث أن النص لا يكون إلا بالقراءة باعتبارها **"هي التي تنفخ فيه روح الحياة، وهي التي تسير به من شرق إلى غرب، ومن شمال إلى جنوب، تحتضن القراءة وتتأمله، فتكشف عن خباياه، وتجلو غوامضه وخفاياه، تقدمه في صورة قد تروق الناظرين، وقد تصرفهم عنه،**

---

[1]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، ص399 (م س)

[2]- الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، حورية الخمليشي، دار الأمان، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2014، ص143

يكتسب النص بقراءته ثباتا وديمومة، وحياة ونضارة، ويدوم النص بدوام قراءته، ويتعدد بتعددها، باختصار فإن القراءة هي التي تمنح النص قيمته"[1].

بناءا على كل ما قيل حول العلاقة التي تجمع بين النص الأدبي والمتلقي، نزعم أن التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب تجربة حديثة العهد، ولذلك فهي قابلة لكل قراءة ممكنة، إذ تعاني من مشاكل جمة في مستوى التلقي بحكم افتقار المبدع والمؤول لذخيرة مشتركة بينهما، فالشعر المعاصر والحديث **"اختيار صعب في امتداده هذا، لأن التعامل معه – قراءة أو كتابة – تقتضي مراعاة هذا الامتداد الزمني أو تكريسه، من خلال توكيد سلطة النموذج، وذلك بالحفاظ على بعض مكوناته المؤسسة .. حتى لا يجتث الجذر، وتنكفئ ظلال الشجرة على تاريخها"[2]**، ويعني هذا الكلام أن القصيدة والإبداع عموما، أي إبداع لابد له من مرحلة تاريخية يكون من خلالها وبمعية القارئ مجموعة من التقنيات الجمالية القادرة على أن تجعل منه تجربة تواصلية، أي حدثا للتلقي والاستقبال والدراسة والتأويل، لكن في مقابل هذا الكلام هناك عوائق تقف خلف نجاح العملية التواصلية بين القصيدة والمتلقي، إذن ما هي الشروط التي يجب توفرها في القارئ كي تتحقق القراءة التفاعلية بينه وبين القصيدة المغربية ؟

3 – أزمة قراءة القصيدة المغربية المعاصرة

قبل الحديث عن أزمة قراءة القصيدة المغربية المعاصرة لابد من التطرق إلى التحول الذي لازم القصيدة المغربية المعاصرة، والمتمثل في الخروج عن إطار التقليد العام للقصيدة العربية القديمة، فالشاعر المغربي المعاصر **" نحا بقوانين الكتابة نحو مساحات تفضي إلى تجربة لغوية ودلالية تواجه في مجملها القيم الموروثة، وتؤسس فضاء لا معلوما لمجال نص شعري يعارض التقليد والاجترار، ومن ثم انصهر في حنين جارف إلى بلاغة الغموض، التي تواجهت مع القارئ بعنف يفوق ما قامت به بنية الإيقاع المستحدثة في المفهوم المعاصر للنص الشعري"[3]**، لذا على القارئ والمتلقي عموما أن يكون على دراية

---

[1]- نص القراءة: قاسم المومني، مجلة علامات في النقد، ع21، شتنبر 1996، ص63

[2]- رهانات الحداثة أفق لأشكال محتملة، صلاح بوسريف، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 1996، ص 12

[3]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص 159

بالعديد من الحقول المعرفية والمعارف المتعددة بدءا من العروض واللغة والمدارس الشعرية بمفاهيمها وتصوراتها.

ويذهب صلاح بوسريف إلى أن الشعر المغربي لم يحظ بما يكفي من قراءات، ومتابعات نقدية، أو دراسات ذات أهمية معرفية، وما جرى من قراءات **"أغلبها جاء من داخل الجامعة، بمعنى أنه كان محكوما بالشرط الأكاديمي، أو بما أسميه هنا، بالاكتشافات المنهجية التي كانت موضة، وعرضا للمعرفة بالمنهج، وبمرجعياته ومفاهيمه، أكثر مما كانت بحثا في المتن موضوع الدراسة"**[1]، فالناقد صلاح بوسريف هنا يحدد أزمة قراءة الشعر المغربي ومعضلاته رغم قلتها، في أن الدراسات الأكاديمية من داخل الجامعة تهتم بالمنهج بشكل كبير، والنص الشعري يبقى مجرد حامل لتطبيقات المنهج.

إن القارئ المغربي اليوم يعيش مآزق الكتابة والتلقي، خصوصا مع ظهور مدرسة كونستانس ورائديها هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر، حيث ثارت هذه المدرسة على المناهج السياقية والبنيوية وأعادت الاعتبار للقارئ كمحور أساسي في الخطاب الأدبي، فالقارئ هو الذي يضمن إمكانية إعادة كتابة النص بشكل دائم، هذه الكتابة التي تتحكم فيها العديد من العوامل التي تشد القارئ عند ممارسة فعل القراءة، عندها يتحول النص من الانغلاق إلى الانفتاح، أي **"إن النص يكف أن يكون إنتاجا خاصا بالشاعر، عندما يرحل في أعماق القارئ، فاتحا لنفسه دلالات ربما لم تخطر على بال الكاتب، وإذا كان النص النثري أحادي الدلالة، فإن النص الشعري يتميز بكونه متعدد الدلالة، وليس هذا التعدد اللامحدود إلا كتابة ثانية للنص الشعري يقوم بها القارئ، وهكذا تصبح كل قراءة للنص كتابة له، وبقدر ما تتعدد الكتابة تتعدد القراءة ، وبقدر ما تتفاوت مستويات القراءة تتفاوت مستويات الكتابة"**[2]، هذا الكلام يتماشى مع أفكار إيزر الذي يعتبر المعنى لا يتحقق إلا من خلال المشاركة الفعالة للقارئ مع النص، حيث تصبح كل قراءة للنص الشعري هي كتابة ثانية يقوم بها القارئ، بيد أن مستويات القراءة تختلف من قارئ لآخر، وتتعدد بتعدد القراء للنص الواحد، هذا ما أكده ياوس في حديثه عن أفق التوقع بأن كل نص لا يأتي من فراغ، بل

---

[1]- معضلات القراءة في نقد الشعر في المغرب، صلاح بوسريف، ضمن كتاب الشعر المغربي المعاصر آليات اشتغال النقد عليه، المطبعة و الوراقة الوطنية – مراكش، الطبعة الأولى 2010، ص 17

[2]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،محمد بنيس، ص 171

إن كل مبدع ينطلق من أفق فكري وجمالي، وما ينطبق على المؤلف نفسه ينطبق على المتلقي / القارئ، إذ لا يقبل قراءته نص ما شعري أو نثري (قصة، رواية، مسرحية...)، وذهنه صفحة بيضاء، بل يتطلب منه عند القراءة أن يمتلك أفقا فنيا وفكريا يتحكم في تلقي هذا النص وتأويله، أي بعبارة أخرى إعادة كتابة النص.

ولعل التحدي الأكبر المطروح اليوم أكثر من أي وقت مضى على التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب، هو مواكبتها للتطور السياسي والثقافي والاجتماعي..، هذا ما أكده عبد الله راجع عند حديثه عن التجربة الشعرية إبان ستينات وسبعينات القرن الماضي، يقول:**"ومع ذلك لا بد من الإشارة إلى أن الهم المغربي لبث واضحا في هذه الكتابات بنسبة تكبر أو تقل تبعا لانشغال الشاعر المغربي بقضايا الساعة في مجتمعه، إلا أن الجانب الفني من هذه الكتابات ظل في الغالب الأعم نسجا على منوال الغير، نستثني من ذلك بعض النماذج التي كتبها كل من أحمد المجاطي ومحمد الخمار الكنوني ومحمد السرغيني، الذين يعتبرون بحق قمة القصيدة المغربية خلال فترة الستينات، نظرا لاجتهاداتهم في منح القصيدة المغربية نكهتها الخاصة وطعمها المستمر على المستويين معا، المضموني والشكلي "**[1]، إلا أن هذا التمييز الذي عرفت به القصيدة المغربية المعاصرة، يجب أن يواكبه تطور على مستوى القراءة والتلقي، التي بدورها يجب أن تتحرر من قيود الدراسات السياقية والبنيوية التي اهتمت بالشاعر والنص الشعري، والإيمان بأن شعرية القصيدة المغربية المعاصرة لا تكتمل إلا بإشراك المتلقي في عملية البناء، ولذلك فإنه **"لا يمكن أن يتجاوب معها، على الأقل إلا إذا آمن بالمستقبل، وانطلق مع هذا النص لا مع ما ترتب في ذهنه كنص، وتصبح القراءة في هذه الحالة كتابة لا نهائية يمارسها القارئ بكل حرية، وتبعا لانفجارات الوعي واللاوعي"**[2]. وبالتالي فالهوة الفاصلة بين المتلقي والنص الشعري المعاصر هي سبب الأزمة الكائنة والممكنة في الإبداع عموما والقصيدة على وجه الخصوص.

---

[1]- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد، عبد الله راجع، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 1988، الجزء الثاني، ص 12

[2]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، ص 61

ومن ثم يمكن حصر الأزمة التي تمر منها القصيدة المغربية المعاصرة في أنها أزمة قراءة، فالقارئ ملزم بأن يطور أدواته القرائية من أجل الرقي إلى عالم القصيدة الحديثة، ومن هنا نفهم **"كيف أن القارئ الذي يصدر عن الذاكرة والعادة والموروث، بعيدا عن مناخ الاستباق والكشف، لا بد من أن يسلك بفكره إزاء القصيدة كما يسلك بجسده إزاء مادة يستهلكها: لا يعتبر نفسه مالكا لها إلا إذا استهلكها. ومثل هذا القارئ قد يكون قارئا لكل شيء إلا الشعر"**[1].

وبهذا الحكم يكون أدونيس قد حدد مراتب القراء، و كيفية تعاملهم و قراءتهم للقصيدة التي لم تعد مادة استهلاكية مثل الخبز والحليب، بل تتطلب قارئا يفكك شفراتها، ويعيد بناءها قراءة وتأويلا وفق عمليات الوعي و الإدراك و الاستيعاب.

4- القصيدة المغربية المعاصرة ورهانات التلقي

أ – **تلقي القصيدة الصوفية بالمغرب :** اهتم الشعراء المغاربة المعاصرون بالعلوم المعرفية والمذاهب الفكرية، شأنهم في ذلك شأن باقي الشعراء الحداثيون في الوطن العربي، فقد تعرفوا على الشعر معرفة مباشرة، كما تأثروا بالعديد من الفلسفات والمذاهب الغربية كالرومانسية والوجودية والماركسية وكذا النزعة الإنسانية، كما تأثروا بالشعر الغربي بما يحتويه من رمزية وسريالية (...)، كل هذه المذاهب والاتجاهات تحيلنا على بعد لا يقل أهمية في الدراسات النقدية العربية وهو البعد الصوفي وأثره في الشعر العربي المعاصر، لكن ما التصوف الذي عرفه الشاعر المغربي المعاصر والعربي عموما؟

يمكن القول إجمالا أن الشاعر العربي المعاصر اهتم بالتصوف والفكر الصوفي نتيجة للمعاناة التي يعانيها حيث **"التشتت والتمزق والانجذاب نحو عالمين، كل منهما مغاير للآخر، عالم الغرب وحضارته، وعالم الشرق وواقعه المؤلم، وعالم الماضي وقوة سطوته، وعالم الحاضر وأسر إحباطاته وثقل وطأته الراسخة فوق نفسه وعقله وقلبه"**[2].

---

[1]- زمن الشعر، أدونيس، ص 284

[2]- الشعر و التصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر (1945 -1995)، إبراهيم محمد منصور، دار الأمين للنشر و التوزيع ، طنطا – مصر، (دط)، ص 10

أما عن علاقة الشعراء المغاربة بالتصوف فقد انشغلوا بإعادة كتابة التصوف في منتصف القرن الماضي، وتحيين إمكاناته الشعرية، بحكم الحجاب السياسي الذي هيمن على هذه المرحلة تحت مفهوم الالتزام، فالشاعر المغربي والعربي عموما لا يخفي صلته بالتصوف واستلهامه من التجربة الصوفية، حيث **"اهتموا بوجود رابطة عضوية بين الشعر والتصوف، ويأتي علي أحمد ادونيس في مقدمة هؤلاء، لا بما كتب من شعر فحسب، بل بما قدم في دراساته الأدبية أيضا"**[1]، فالشعراء حاولوا تجاوز النظم المصنوع، الذي ينبني على اللغة المزهوة بألفاظها، وتراكيبها، ونسج الألفاظ في تلك التراكيب، ونظروا إلى تجربة الشعر على أنها مترادفة مع تجربة التصوف، **"فالتصوف هو فكر يحاول أن يدفع الغبن الذي يستولي على النفس بشكل سلبي(...)، ولا يقصد التصوف في التجربة الشعرية باعتباره طقوسا وأذكارا، ولكن كذهن وكقوة خارقة تجعل الشاعر يستغل إمكانيات التخييل عنده ليصل بها إلى أقصى حد ممكن، والتصوف أيضا لغة ذات شفافية معينة، وحمولتها الصوفية تتحول في الشعر المعاصر إلى حمولة أخرى تعبر عن هذا الواقع المأزوم دون أن تغيب ظلال المعنى الصوفي، وبذلك لا ينبغي اعتبار الطابع الصوفي في الشعر المعاصر نوعا من الهروب أو السلبية، إنه تخصيب للغة الشعرية وإكسابها بعض الشفافية"**[2].

إضافة إلى هذا أحس الشاعر المعاصر بغنى الموروث الصوفي وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية، لها من القدرة على الإيحاء والتأثير في وجدان المتلقي، لما اكتسبته من القداسة والحضور الدائم، وهذا ما يؤكد لنا الصلة الوثيقة التي تربط الشعر بالتصوف، وقد أرجع محمد بنعمارة هذا الارتباط إلى أمور شتى من بينها:

"- التشابه القائم بين تجربة الشاعر المعاصر وتجربة الصوفي، فهما معا يرتبطان بالوجود، ويسعى كل منهما إلى الاندماج في الكون والاتحاد بإيقاع العالم الخفي.

---

[1]- النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، مجلة فصول أدبية، المجلد الأول، العدد الرابع يوليو 1981، ص 107

[2]- الشعر المغربي الحديث والمعاصر، محمد السرغيني، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد الرابع 1990، ص 19

- إن الشاعر المعاصر يماثل في طريقة تعبيره طريقة تعبير الصوفي، فكلاهما يميلان إلى اللغة التي تكتفي بالإيحاء، وتتجنب الوضوح، ويستخدمان الرمز ولغة الإحالة.

- تجنب الشاعر والصوفي سلطة الواقع والعقل والحس، والانطلاق بحرية دون قيود تحد من رؤية العالم و الأشياء.

- نفس الحاجة التي جعلت من الصوفي شاعرا، لأن الشعر وسيلته في التعبير عن آفاق تصوفه، هي نفسها جعلت من الشاعر العربي المعاصر يستدعي الشخصيات الصوفية كالحلاج والسهرودي المقتولين ليعبر بهما عن معاناته"[1]، ولعل في هذا التقارب بين كلا التجربتين الشعرية والصوفية ما يسمح للقارئ بتوسيع أفقه اتجاه النص، بحيث كلما اتسعت المسافة الجمالية بين أفق النص وأفق تلقيه ازدادت قيمته الفنية، لأنه يساهم في توجيه تجربة القارئ نحو أفق تجربة جمالية جديدة، قد تستجيب وقد تخيب، وهنا يحصل اللبس والغموض لدى القارئ الذي لا يستطيع فك الرموز الصوفية وتحليل اللغة الشعرية.

على غرار هذا الكلام يذهب الناقد محمد يعيش إلى أن هناك فرقا بين التجربتين الشعرية والصوفية، حيث أن الأولى تعتمد فعل اللغة منطلقا في الوصول إلى المعرفة، في حين أن التجربة الصوفية تعتمد الفعل في النفس كأساس للمعرفة، يقول: **"والمعرفة في التجربة الشعرية كما هي في التجربة العلمية تراكمية...، أما التجربة الصوفية فهي ثابتة بمعنى أنها كيفية جاهزة، وفردية واحدة "[2].**

وتجدر الإشارة إلى أن التصوف في الشعر العربي المعاصر ينطلق من إيمان عميق بضرورة التغيير، الذي يدعمه معتقد ديني ومرجعية دينية تربى عليها الشعراء في المغرب أو في المشرق، **"فالشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة، إنه تغيير مستمر دائب ومعاناة، والتصوف كما يقول صاحب طبقات الصوفية اضطراب، فإذا وقع السكون فلا تصوف (...)، ثم إن التأمل بالوجدان والقلب وسيلة مهمة عند الشاعر والمتصوف على**

---

[1]- الأثر الصوفي في الشعر المغربي المعاصر، محمد بن عمارة، شركة النشر والتوزيع - المدارس – الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2001، ص 159

[2]- شعرية الخطاب الصوفي الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، محمد يعيش، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية،، سايس- فاس، سلسلة رسائل و أطروحات رقم 1 ، 2003، ص 128

السواء"[1]، ويعني هذا الكلام أن كلا من الشعر المعاصر والتصوف يؤمنان بالتغيير، هذا التغيير الذي يمكن حصره في المعنى الذي لم يعد رهين المؤلف (الشاعر)، أو النص بحد ذاته، وأصبح النص الشعري المعاصر شأن الخطاب الصوفي لا نهائي المعنى، وهذا ما أكده صلاح بوسريف عند قوله: **"إن لا نهائية المعنى عند الصوفية، تحصل فيما يصدر عنهم من كلام، وأعني الشعر تحديدا، نتيجة لكونهم لا يصدرون عن حكمة، بل لكونهم يصدرون عن رغبة، و رغبة الصوفي هي الفناء أو الحلول في المطلق"**[2].

ومن حسنات إلتحام الشعر الحديث والمعاصر مع الصوفية توسيع دائرة التلقي، لا فيما يخص الشعر الحديث الذي أصبح قبلة للمتصوفة، ولا فيما يتصل بالصوفية التي اطلع جمهور الشعر الحديث على أهم مصادرها، ويستدعي الشخصيات ويوظفها باعتبارها رموزا لها نفوذها في الخاصة والعامة، ويوظف مقولات خالدة لمتصوفة بارزين كعبد الجبار النفري صاحب المقولة الشهيرة – كلما اتسعت الرؤية، ضاقت العبارة - ، هذه القولة التي تكشف عن عجز العبارة وضيقها، خصوصا عندما يتعلق الأمر بالمعاني العظيمة المستمدة من التجارب الذوقية والغيبية المتصلة بالمطلق والنهائي.

إضافة إلى قولة النفري هاته، نجد مقولة أخرى للحلاج – المعرفة وراء الوراء - ، هاته المقولة التي لا يمكن اعتبارها كلاما مباشرا لكونها مليئة بالمعاني البعيدة، والتي تتطلب تداخل الحواس لفهمها وإعطائها بعدا دلاليا، يقول الحلاج:

" على دين الصليب يكون موتي

المعرفة وراء الوراء

وراء المدى

وراء الأسرار

---

[1]- النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، مجلة فصول ، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو1981، ص107

[2]- رهانات الحداثة أفق لأشكال محتملة: صلاح بوسريف، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1996، ص 51

ووراء الإخبار ووراء الإدراك"[1]

هذا، وقد وظف الشعر المغربي العديد من المقولات الشهيرة لكبار المتصوفة من قبيل – تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة - ، فالكأس هنا تسعف الشاعر والمتلقي أكثر مما تسعف العبارة، يقول المجاطي:

" تجف في الطوية الإمارة

تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة" [2]

فالمجاطي اختزل في كثافة تعبيرية صعوبة العبارة وتمردها وعدم استسلامها للشاعر عندما يخرج من عالم الكأس ليدخل في عالم العبارة، وبالتالي يحدث نوع من الغموض لدى المتلقي الناتج عن عدم مسايرة هذا الأخير للقصيدة الحديثة والمعاصرة.

والمتأمل في القصيدة المغربية المعاصرة، يلاحظ مدى تعلق الشعراء المغاربة ونظرائهم في المشرق العربي بالقرآن الكريم، ويستحضرون بعض آياته في سياق تأملاتهم الوجودية، نظرا لكون اللغة تحظى فيه بمنزلة هامة، فالقرآن الكريم **"مادته اللغة، ويتألف من علامات لغوية لا تدل على شيء، وإنما يؤولها القارئ حسب ثقافته بإقامة حوار بينه وبين معطيات النص".[3]**

فالقرآن الكريم يعد صلة مرجعية يستمد منها الشاعر المغربي بعض صوره الشعرية، وهذا ما أكده محمد بنعمارة حين قال: **" لبعض الشعراء المغاربة المعاصرين ولع بالنص القرآني، يستفيدون من مكوناته اللغوية والمعنوية، والتصويرية والإيقاعية، ويعيدون إنتاجها في نصوصهم الشعرية"[4]**

خلاصة القول في هذا المجال هو أن اقتران التصوف بالشعر خدم القصيدة، رغم اختلاف الدارسين بين مؤيد للتصوف ومعارض له، هذا الاختلاف الذي انعكس إيجابا على

---

[1]- رهانات الحداثة أفق لأشكال محتملة، صلاح بوسريف، ص 54- 55 (م س)

[2]- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد، عبد الله راجع، الجزء الثاني، الطبعة الأولى 1987، ص31

[3]- تأويل النص القرآني عند نصر حامد أبو زيد، محمد تحريشي ومحمد باديس، علامات، العدد 30، 2008، ص 80

[4]- الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، محمد بنعمارة، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء - المغرب، الطبعة الأولى 2000، ص: 155.

الفن والأدب والقصيدة على وجه الخصوص، كل هذا يجرنا إلى طرح تساؤلات تؤدي بنا إلى عالم القصيدة، وخصوصا تلك التي كتبت إبان مرحلة الثمانينات من القرن الماضي، مثل ماذا شكل التصوف بالنسبة لتجربة الشعراء المغاربة الفنية؟ وكيف تلقى القارئ / الجمهور هذه القصيدة؟

ب – مستويات فهم الصورة الشعرية: تعتبر الصورة الشعرية من المفاهيم الملتبسة التي أثارت إشكالية كبرى لدى دعاة الحداثة الشعرية، إذ ارتقت من كونها عنصرا إضافيا تزيينيا إلى عنصر بنائي يوازي العنصر الإيقاعي ويشارك في عملية الإبداع الشعري، لأنها مكون جوهري في بناء القصيدة، خاصة أن الشعراء الحداثيين وجدوا فيها أداة هامة وفعالة في التعبير عن تجاربهم الشعرية، ومن ثم لم تعد بنية الشعر واضحة مباشرة، بل أخذت شكل شبكة تفيض بالصور، وقد تخطت مجال الصور التقليدية المألوفة وارتبطت بمنابع خصبة وغنية، وبخيال معقد، كما أن الصورة لم تعد التركيب الذي يوضح المعنى، وإنما أضحت أداة لإثارة الدهشة والتساؤل لما تفيض به من دلالات موحية وعميقة.

إن الاهتمام بالصورة بدأ مع الفلاسفة القدماء انطلاقا من أفلاطون، مرورا بأرسطو الذي دعا إلى الفصل بين الصورة والهيولي، إذ **"طبق الفلاسفة هذا الفهم للعلاقة بين الصورة والهيولي على الشعر بعد أن افترضوا أن الشعر صناعة مثل غيرهم من الصناعات"**[1]، ولعل مصطلح الصورة من أكثر المصطلحات التي عرفت غموضا واضطرابا، فقد تنبه لها النقاد والبلاغيون العرب منذ القديم، وهذا ما أكده الدكتور محمد القاسمي عند حديثه عن أزمة الشعر المحدث، يقول: **"إن أزمة الشعر المحدث – حسب الصولي – على الأقل ترجع إلى وجود نمط جديد في الكتابة دون قارئ قادر على التجرد من سلطة القديم والنظرة الاتباعية، وبذلك يكون مشروع الصولي محاولة لإعادة الخطاب النقدي العربي إلى سياقه التاريخي من خلال الكشف عن أصالة التجربة الإبداعية الجديدة وهدم قواعد الكتابة السائدة، مما يدل على فتح عهد جديد في مجال الكتابة الأدبية، وزعزعة أفق الانتظار السائد."**[2]

---

[1]- الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة 1992، ص312

[2]- الصورة الشعرية دراسة في شعر أبي تمام، محمد القاسمي، مطبعة آنفو- برانت،12، الليدو- فاس، الطبعة الأولى 2005، ص 07

وتكمن أهمية الصورة الشعرية في تأثيرها في المتلقي بجعله يتفاعل مع المعنى، فالعمل الأدبي **"لا يكون كاملا إلا إذا استوفى شروط الجودة في الفكرة وفي الصورة، وأنهما متلازمان فيه، لا يحكم عليه بواحدة دون الأخرى"**[1]، وعلى هذا فالصورة تشترط في المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة حتى يستطيع التوغل في المعنى والإمساك بالدلالة التي قد تكون عميقة.

أما الحديث عن الصورة الشعرية في القصيدة المغربية، فيمكن رصدها من خلال عمل الشاعر المغربي على البحث عن طرق جديدة في التعبير، انطلاقا من وعيه بالدور الكبير الذي تلعبه الصورة في الخلق الشعري، لذلك سعى إلى إيجاد صور نابعة من طاقات التفجير، بعدما اطلع على الجماليات البيانية التي قننتها البلاغة العربية والغربية، فأصبح **"الشعر المغربي المعاصر يرتكز في صور ذهنية ليجمع بين الفكر والشعور، ولعل هذا ما يجعل القارئ يعجز عن إدراك الحقيقة التي لأجلها كتبت القصيدة، خصوصا وأن الشاعر المغربي أخذ يجتهد في الإبداع ، في إبداع الصورة الشعرية والخيال الشعري"**[2].

ومن الواضح أن الصورة الشعرية تنمو داخل النص اعتمادا على بنية المتخيل التي تساهم عناصرها في تأليف أنساق المشهد الشعري، والشعر المغربي المعاصر تتوزعه سياقات هاته البنية، وتؤسس لفضاء شامل ومتنوع، وهذا ما أكده عبد الله راجع عند قوله: **"ومن الخصائص في كل صورة شعرية أن تكون مسايرة للشعور السائد في السياق الذي يبرزها إلى الوجود، ذلك أن ارتباط الصورة بالجانب النفسي المراد الكشف عنه ضرورة يقتضيها النمو الداخلي للنص الشعري"**[3] وهكذا اعتبرت الصورة وليدة الخيال القادر على خلق التماثلات أو كشف الخفي منها، وإبرازه لإثارة الدهشة ولفت الانتباه، ونقل التجارب التي يود الشعراء إبلاغها.

إضافة إلى هذا الطرح الذي يعتمد الخيال والشعور وسيلة أساسية في دراسة الصورة الشعرية في القصيدة المغربية، هناك طرح آخر لا يقل أهمية عن الأول ويتجلى في دراستها

---

[1]- النقد الأدبي القديم في تقويم النقاد المحدثين، بشرى عبد المجيد تاكفراست، مؤسسة آفاق للدراسات و النشر و الاتصال، مراكش- المغرب الطبعة الثانية 2013، ص65

[2]- التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب: عبد الحميد شوارق، مجلة الموقف، العدد التاسع، مارس 1989، ص 193

[3]- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، الجزء الأول، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1987، ص236

"من زاوية اللاشعور، بينما توجه البعض إلى الدراسات النصية مباشرة، بغية تفسيرها من خلال مكونات البلاغة والعروض والبنيات اللغوية، ولذلك لم نجد قاعدة حاسمة تفسر بصورة جدية وموضوعية ماهية الصورة الشعرية"[1]، وتبقى الصورة الشعرية رهينة البعد المعرفي والثقافي للمتلقي في علاقته بالمنتج لكي يفكك كل مكوناتها من تشبيهات واستعارات، وكذا الشق المرتبط باللاشعور والذي يوقفنا عند ضروب الكناية والمجاز، لأن **"رموز اللاشعور تستمد معناها وصعوبتها من تحولات مجازية"[2]**، بناءا على كل ما قيل يتبين لنا أن القصيدة المغربية المعاصرة يعتمد من خلالها الشاعر أن يكون مكثفا في صوره الشعرية المستمدة من مشاعره الداخلية.

ج – دلالة الأسطورة والرمز في القصيدة المغربية المعاصرة: حظيت الأسطورة إلى جانب الرمز والصورة الشعرية باهتمام كبير من قبل شعراء الحداثة العربية، باعتبارها أحد المكونات الأساسية في البناء الفني والفكري للقصيدة الحديثة ونمطا من أنماط التعبير الجمالي فيها، وتذهب الأسطورة إلى تفسير الظواهر الطبيعية كالرعد والبرق والبراكين(...) بتصورات خيالية، توارثتها الأجيال وكأنها حقائق علمية، وقد اختلط فيها الغيبي العجائبي بالواقعي، ومن هذا الخلط اتخذ الشاعر المعاصر نمطا فنيا يصوغ من خلاله تجربته الشعرية.

وقد شكل كل من الواقع والتاريخ والتراث العربي بحكاياته وأساطيره خلفيات ثقافية متنوعة يستمد منها الخطاب الشعري العربي والمغربي على وجه الخصوص رؤاه وأطروحاته الفكرية، فالأسطورة لم تفقد قيمتها وأهميتها في العصر الحديث، رغم تعقد وتطور المعارف العلمية المعاصرة، إذ إن الشاعر المعاصر وجد في الأسطورة **"وسيلة كافية لتفهم كل المتناقضات التي تجعل من الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة وكأن الإنسان المعاصر أحس بحاجته إلى المنهج الأسطوري القديم في وضع المعادلة الجديدة التي تجعل الحياة بالنسبة إليه مقبولة ومفهومة"[3]**، فالأسطورة تتضمن أهدافا خلقية أو

---

[1]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، أحمد هاشم الريسوني، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2012، ص 241

[2]- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، الجزء الأول، ص238

[3]- الأسطورة في شعراء أدونيس، رجاء أبو علي، (م س) ص 110

دلالات نفسية وإنسانية واجتماعية، وتبرز أهميتها بوصفها منبعا لرموز نفسية وإنسانية واجتماعية، كما أنها تعبر عن مواقف وأحداث عصرية **"فتوظيف الأسطورة في الشعر المعاصر ينبغي أن لا يكون ظاهرة قصدية، بل هو استحضار لبنية جمالية، يتماهى فيها الإنسان مع قيم فوق عادية، لا يستطيع تحقيقها إلا الأبطال الأسطوريون، وهو رفض للزمان الحاضر – زمان الفاجعة والقتامة – تماهيا مع زمان أكثر شفافية وخيرا وعدلا"[1].**

إن توظيف الأسطورة في الشعر المعاصر يعد سببا من الأسباب التي أبعدت المتلقي عن القصيدة ودلالاتها، وذلك راجع إلى الضعف الحاصل في ثقافته ومعرفته بهذا الموروث الشعبي التاريخي العجائبي الذي يمنح القصيدة بعدا جماليا ورونقا خاصا، ومن هنا أصبت الأسطورة **"مغامرة بحث وكشف وبناء، وهي قبل هذا كله عملية هدم وتحطيم لمبادئ ثابتة وجامدة ومزرية لا يستسيغها العقل ولا تقبلها الروح الإنسانية، هي تحرر وتحول وانطلاق فكري"[2]**، وعموم القول هنا هدم النص الشعري من أجل البناء ومنحه دلالات أخرى من قبل القارئ.

وهكذا فإن وجود الأسطورة في النص الشعري المعاصر يساهم في تعضيد الجانب الدلالي، شأنها في ذلك شأن الصورة الشعرية والرمز **"فوجود الأسطورة يسمح بخلق مجال يتفق فيه الماضي في الحاضر، في اتجاه المستقبل، وهذا الامتداد الذي يؤكد وجوده داخل النص الشعري بفضل الأسطورة"[3].**

ومن هنا يمكن اعتبار الأسطورة مغامرة فكرية، وعلاقة معرفية دينية بالكون والحياة، استطاع الإنسان أن يفسر من خلالها كوامن الحركة الكونية، فهي ملجأ أسراره الغامضة، ومأوى ضعفه وعجزه، ومصدر إلهامه ومنبع تطوره، هذا ما أكده الناقد عز الدين إسماعيل بقوله **"والأساطير هي الأدوات التي نناضل بها على الدوام من أجل أن نتفهم تجربتنا. فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا، أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة"[4].**

---

[1]- الأسطورة في شعراء أدونيس، ص 112.
[2]- نفسه، ص 114
[3]- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، عبد الله راجع، ص 289
[4]- الشعر العربي المعاصر،عز الدين إسماعيل ص 228

أما عن توظيف الرمز في المتن الشعري المعاصر، فقد وظفه الشعراء المعاصرون بكثرة في إبداعهم الشعري، وذلك بطريقة تتماشى مع السياق العام للقصيدة، بيد أن استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة وتحديد أبعاده النفسية، إذ إن **"الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فهو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء"**[1]، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية، فهو **"لا يتقيد بالعالم المحسوس لعقد مشابهة، أو ربط مجاورة، وإنما يتجاوز ذلك إلى العالم اللامحدود لاكتناه الحقيقة الكامنة فيه"**[2] والذي يجب الإشارة إليه، أن جل الرموز التي تداولها شعراء الحداثة بكثرة مستمدة من الموروث الشعبي والأساطير والحكايات والتاريخ المحلي والوطني والقومي والإنساني، والأدب القديم والحديث، كما استعملوا بعض عناصر الطبيعة كالبحر والمطر والليل...، بالإضافة إلى إبداع رموز جديدة مأخوذة من الحياة المعاصرة، واستخدموها استخداما شاعريا، يمنح القصيدة قوة شعرية، فاستخدام كلمة البحر لا تدل دائما على الخوف والرهبة، لكنها تأخذ دلالات أخرى تتماشى مع سياق القصيدة العام، وهذا ما أكده عز الدين إسماعيل بقوله **"عندما نقول أن الشاعر قد استخدام كلمة "البحر" مثلا استخداما رمزيا، فلا معنى لقولنا عندئذ أن البحر هنا يرمز إلى الخوف أو الرهبة مثلا، ما لم تندبر هذا المعنى في السياق الشعري نفسه، فالبحر ليس رمزيا أبديا ومطلقا للخوف أو الرهبة، ولكنه يكون كذلك عندما يشحن الشاعر صورة البحر بمشاعر خاصة تستثير في نفسي مشاعر الخوف أو الرهبة، ما دام شعور الخوف أو الرهبة يرتبط في نفسي بتجارب لها وزنها، فإني أمنح نفسي عندئذ الحق في أن أطلق على صورة البحر في هذا السياق المعين معنى الرمز، لأنها استخدمت فيه استخداما رمزيا سليما، وأن أصف كلمة البحر بأنها رمز، لأنها كانت البؤرة التي تولد من خلالها في نفسي شعور الخوف أو الرهبة"**[3]، فإدراك المتلقي للرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، فالبحر هنا أخذ دلالة رمزية مشتركة بين معظم الناس، لكن توظيفها في الخطاب الشعري يمنحها شعرية تستعصى على الفهم والإدراك.

---

[1]- زمن الشعر، أدونيس ص 160

[2]- شعرية الخطاب الصوفي، محمد يعيش ص107

[3]- الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل ص201

ويبقى التوظيف العام للرموز داخل القصيدة يختلف من شاعر لآخر، وذلك حسب التكوين الفكري والإديولوجي للشاعر، حيث هناك طائفة من الشعراء جعلوا من الرمز الإسلامي مادة شعرية تضيء عالم النص الشعري، في حين جعل آخرون من الأساطير اليونانية سمة ملازمة لهم في إبداعهم، كما اختار آخرون الأساطير المستمدة من الأدب الشعبي العربي(...).

وبالعودة إلى شعرائنا المعاصرين بالمغرب وتوظيفهم للرمز، يمكن القول على أن اللغة الرمزية أصبحت تهيمن على طاقاتهم الإبداعية، وهذا راجع إلى أن الخطابات الاجتماعية يكتنفها الكثير من الكلمات ذات الحمولة الرمزية، وقد ساهمت مشاكل الحياة اليومية في تكريس هذا البعد الرمزي والذي اتخذه الشعراء المعاصرون وسيلة من أجل إثبات هويتهم الثقافية، وترتبط هاته الرموز بأسماء المدن المغربية وكذا المآثر التاريخية ..، وهكذا **"اشتهر عندنا بعض الشعراء من خلال نعتهم مثلا بشاعر مدينة كذا.. أو شاعر منطقة كذا.. هذا الوضع المتميز أثرى القصيدة المعاصرة بالمغرب و ساهم في إغناء التجارب، وإشباعها بروح العصر والارتباط العاطفي بالمكان، و من خلاله بالمجتمع"**[1]. ونذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر شعراء كلية ظهر المهراز ومدينة فاس عموما كمحمد السرغيني ومحمد بنيس وعبد الله راجع، إضافة إلى شاعر مدينة شفشاون عبد الكريم الطبال(...).

تجدر الإشارة أن توظيف الشاعر للرمز في قصائده الشعرية يعبر من خلاله على تطور مفهوم الشعر ورؤية الشاعر الحداثية التي تقتضي تجديد أدواته الفنية قصد تحديث المعنى، لأجل ذلك نظر إلى الرمز باعتباره خلقا لحالة شعرية، تهدف إلى الإيحاء بدلالة تعبيرية جديدة تبتغي تعرف وفهم علاقة الإنسان بتاريخ ذاته وواقعه ووجوده، ومن هذه الرموز هناك الرمز التاريخي كمحمد ابن عبد الكريم الخطابي، ومحمد الخامس، وتشيكيفارا (...)،ثم هناك الرموز الدينية كمريم العذراء والأنبياء كيوسف وأيوب(...)، إضافة إلى الرموز الأدبية مثل أبي نواس والمتنبي والحلاج(...)، هذا إضافة إلى رموز أخرى كالرموز الطبيعية والشخصية(...)، وبتوظيف هذه الرموز في الشعر العربي عموما

[1]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، أحمد هاشم الريسوني، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2012، ص 251 - 252

والمغربي منه على وجه الخصوص أصبحت **"اللغة الرمزية تستحوذ على طاقات المبدعين على مختلف اتجاهاتهم"**[1]، هذا الاستحواذ يتطلب قارئا له قدرة على تفيكيك شفرات هذه الرموز ثم إعادة بناءها من جديد.

[1]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، ص 251

الفصل الثالث

تاريخية التلقي الأدبي للقصيدة الثمانينية بالمغرب

ـ دراسة نقدية ـ

المبحث الأول: القصيدة الثمانينية بالمغرب بين رصد الأفق السائد وردود أفعال القراء الأوائل

1- تحديد الأفق السائد للقصيدة المغربية المعاصرة

شهدت الساحة الأدبية في المغرب بعد الاستقلال ظهور العديد من الكتابات الإبداعية والنقدية التي توزعت بين أعمال في الرواية والقصة القصيرة والشعر، وقد حظيت القصيدة المعاصرة باهتمام العديد من النقاد والدارسين في المغرب وخارجه، ويعود سبب اهتمامهم بالقصيدة إلى الكم الهائل في الإبداع الشعري، وذلك من أجل إبراز خصائص هذا الشعر الجديد ومميزاته عن القصيدة المشرقية، وأوجه التقاطع معها، إضافة إلى استنباط الخصوصية الثقافية للقصيدة المعاصرة في المغرب.

هذا وقد عرفت القصيدة في هذا القطر من الوطن العربي تطورات عديدة على مستوى الشكل والمضمون، انطلاقا من نهاية القرن العشرين إلى الآن، لكن هناك اختلافات كثيرة بين فترتي ما قبل الاستقلال وما بعده، خاصة من حيث التوجهات والرؤى السائدة في كل فترة، والتي أثرت بشكل كبير على الأوساط الأدبية في المغرب، إذن كيف أثر و- تأثر- الشعر في المغرب بالتحولات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية؟

لكن قبل ذلك، لا بد من تحديد ورسم حدود زمنية للقصيدة في المغرب، بعيدا عن مفهوم الجيل، لأن هذا الأخير يتطلب وقتا أطول في تحديده، رغم أنه **"يفرض نفسه بسلطة أكبر، في حقل الدراسات الشعرية، وهو يعمل كسياج سوسيوثقافي، يحشر مجموعة من الشعراء ضمن رؤية مفترضة للعالم، وضمن جنس من التأليف، ونبرة في الخطاب، تمنح النصوص تراتبية أكثر مما تؤمن لها تمايزا، فضلا عن أنه مسكون بميتافيزيقا التقدم التي تجعل الشعر يجدد وعود تجاوزه على رأس كل عقد، وهو ما لا يستقيم تماما مع زمن الإبداع، الذي يستدعي زمنية ثقافية كبرى، لا تقاس أبدا بسلم السنوات"**[1]، وهكذا أصبح الشعر رهين تجربة في الماضي، تعكس واقع التطور والتجديد الذي تمر منه القصيدة المغربية والشعر العربي الحديث بشكل عام.

[1]- الشعر المغربي الثمانيني مقاربة في المبدد من تأملات الكتابة: نبيل منصر، مجلة الثقافة المغربية، منشورات وزارة الثقافة، العدد 37، أكتوبر 2013، ص18- 19

بناءا على كل هذا سنعمل على تسييج المرحلة الزمنية التي حددناها سابقا، وذلك من خلال قراءة تشمل جل التحولات التي واكبت تطور الشعر العربي في المغرب على امتداد سنوات الثمانينات، هاته الفترة الزمنية التي يراها النقاد من أخصب الفترات في حياة القصيدة المعاصرة بالمغرب، ومن أعقد الفترات، نتيجة التراكمات الإنتاجية، حيث طبعت مجموعة من الدواوين التي تشمل أعمال الشعراء الرواد مثل: أحمد المعداوي المجاطي، والخمار الكنوني، ومحمد السرغيني، وعبد الكريم الطبال (...)، إضافة إلى دواوين الجيل الذي جاء بعدهم كمحمد بنيس وعبد الله راجع ومليكة العاصمي (...).

كل هاته التراكمات التي عرفتها مرحلة الثمانينات جعلتنا نقول مع عبد الرحيم الشبلي، أن الشعر الثمانيني **"فتح آفاقا مغايرة مستفيدا من تجربة أزيد من ثلاثة عقود مغربيا، ومستنيرا بتجربة متقدمة في المشرق العربي يحمل لواءها هذه المرة أدونيس ومحمود درويش ومن يسير في ركاب تجربة مماثلة، تجربة تغري بالمجاراة وتشرع أبواب التجريب والجرأة ومجاوزة الراهن المهزوز، والأفق المسدود، والمأزق الذي وصلته تجربة معينة في السبعينات"**[2].

هذا وقد رسم الباحث محمد يحيى القاسمي حدودا زمنية لمسار تطور الشعر في المغرب، انطلاقا من ثلاثينيات القرن الماضي إلى بداية القرن العشرين، وقد اعتمد في عملية جمع المتون الشعرية على مقاييس منها:

" - الإبداع المطبوع والمجموع في دفتي كتاب، وله تاريخ نشر ومكان طبع.

- إبعاد الإبداع المترجم لأنه مرصود في لغته الأصلية أصلا.

- إبعاد الإبداع الذي لا ينتمي للفترة المحددة للبحث وهي الممتدة من 1926 إلى 2007"[3]، وعليه فالتقسيم الزمني الذي اعتمده محمد يحيى القاسمي يشترط نصوصا شعرية مرقونة بين دفتي كتاب.

---

[2]- أسئلة الشعر..شعر الأسئلة: عبد الرحيم الشبلي، مجلة الموقف، العكاري- الرباط، العدد 9، مارس 1989، ص 206

[3]- الأدب المغربي المعاصر (1926-2007) محمد يحيى القاسمي، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل 2009، ص03

إن المشهد الشعري قد عرف تفاوتا كميا على مستوى الإبداع، حيث عرفت سنوات الثلاثينات والأربعينات ركودا إبداعيا تحكمت فيه العديد من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية، حيث بلغ عدد المجموعات الشعرية إبان هاته السنوات ست مجموعات شعرية يمكن رصدها من خلال الشكل التالي:[4]

سنوات الأربعين	**السنوات**	1947	1948
	عدد المجموعات	1	1
	المجموع	2	

لكن مع بداية السبعينات اتخذ الشعر المغربي المعاصر نمطا جديدا، تميز بوفرة الإنتاج الشعري، حيث برز مجموعة من الشعراء الشباب الذين استفادوا من التجربة التي وفرها لهم شعراء المرحلة السابقة، كما استفادوا من تجارب بعضهم البعض خصوصا تلك الأعمال الأولى التي نشرت بأسماء مستعارة، أو تلك التي نشرت على أعمدة المجلات والجرائد.

فمرحلة الثمانينات شهدت غزارة في النشر والتأليف، حيث بلغ عدد الدواوين الشعرية المطبوعة حوالي 148 ديوان، وذلك على الشكل التالي:[5]

سنوات الثمانينات	السنوات	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89
	عدد المجموعات	**11**	**9**	**11**	**12**	**9**	**10**	**11**	**16**	**35**	**24**
	المجموع	148									

ويبقى الهاجس المشترك بين الأجيال الثلاثة الأولى للقصيدة المغربية المعاصرة (الستينات والسبعينات والثمانينات) هو ترسيخ قصيدة التفعيلة، وفتح الباب أمام الحداثة الشعرية وأشكالها، بعدما كانوا قد اطلعوا على تجارب شعرية حداثية بالمشرق العربي خصوصا وأن هذا الأخير كانت قد اكتملت صورته على يد شعراء كبار مثل **" السياب،**

[4]- سيرورة القصيدة ببليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936 – 2000، محمد قاسمي، منشورات المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب- الرباط، الطبعة الأولى 2000، ص 73

[5]- سيرورة القصيدة ببليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936 – 2000، ص 74

نازك الملائكة، والبياتي، وبلند حيدري، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي.. وكثيرون. ويعتقد عدد من النقاد أن قصيدتي (الكوليرا) لنازك، و(هل كان حبا) للسياب، هما بداية المحاولات الجادة لانطلاقة هذا الشعر"[6]، فهؤلاء وغيرهم أثروا في إنتاجات المغاربة التي أصبحت تعرف طريقها مع مجموعة كبيرة من الشعراء مثل المعداوي المجاطي ومحمد السرغيني وعبد الكريم الطبال وغيرهم كثيرون، ولعل أهمية هذه المرحلة اكتملت في إيمانها المطلق بأن الشعر خطاب إنساني حر ومتجدد ومليء بالاحتمالات الدلالية والإمكانات المعرفية، وهذا يتطلب قارئا عليما وليس مستهلكا، يقوم باكتشاف القصيدة باستمرار، ويتتبع مسيرتها الإحيائية التي لا تنتهي.

إن الصبغة التي كانت عند الشعراء المغاربة خلال العقود الثلاثة (الستينيات والسبعينيات والثمانينيات) هو القدرة على **"مغربة الشكل أو البناء، أو المعمار الشعري الوافد من الشرق، وذلك بالانغراس في التربة المغربية بما تحبل به من مكابدات، ومواجع، مع ما يكفي من إيمان بغد أفضل، أبدعوا ـ داخل النسق ـ لغة تخصهم، وخيالا لا يحلق إلا بأجنحتهم، لم يقتصروا وهم يبحثون عن التميز- على كتابات الرواد في المشرق، بل انفتحوا على شعراء عالميين خاصة أولائك الذين كانوا أصوات أوطانهم، وضمير العالم، من قبيل مایاكوفسكي، وغارسيالوركا، وبابلونيرودا، وناظم حكمت، وغيرهم من الذين تحدوا بالكلمة أعتى الديكتاتوريات وأشرسها في القرن الماضي"**[7]، وهكذا أصبح الشعر المغربي يهتم بالخصوصية المغربية، ولم يعد مقلدا للتجربة المشرقية، وذلك بانفتاح الشعراء المغاربة على تجارب شعرية أخرى لكبار الشعراء العالميين.

في ظل هاته العوامل الموضوعية التي واكبت التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب، كانت هذه التجربة تنشر معالمها ومقوماتها الفنية والإبداعية، لكن تحكمها أربع منافذ قائمة على جدل الاختلاف:

" – المنفذ الأول: يفضي بها إلى الارتباط بالتراث العربي القديم، ففي جل تجلياتها تبرز سمات هذا الارتباط، أحيانا بصورة مباشرة ومعلنة، وأحيانا أخرى بطرق غير مباشرة.

---

[6]- الحداثة حداثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها: محمد إسماعيل دندي، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2008، ص 71

[7]- الشعر المغربي أجيال وتجارب: محمد بوجبيري، مجلة الثقافة المغربية، ملف العدد الشعر المغربي المعاصر، العدد 37، اكتوبر 2013، ص 58 - 59

ـ المنفذ الثاني: يربط هاته التجربة بمسيرة القصيدة العربية المعاصرة بالمشرق، منذ روادها الأوائل، كالسياب، والملائكة، وغيرهما...، هذا الارتباط الذي تجلى كقراءة وتمثل بامتياز، ولعل القصيدة الثمانينية بالمغرب عرفت تنويعا كثيفا يمتح من جملة من الكتابات الشعرية الحديثة والمعاصرة بالمشرق.

المنفذ الثالث: يمد لها جسور الانفتاح على التجربة الإبداعية المعاصرة والحديثة لدى الغرب، عبر القراءة المباشرة، وكذا حركة الترجمة التي نشطت خلال حقبة الثمانينات، وهذا الارتباط له استحقاقاته الاستراتيجية ، جغرافيا، وتاريخيا.

المنفذ الرابع: وهو المنفذ الذي يجعل منها تجربة متنوعة الأجيال، حيث إنها ترتبط ارتباطا جدليا بما سبقها من تجارب أساسية ورائدة، بعضها مازال فاعلا في الوقت الراهن – ونعني مرحلة الستينات والسبعينات ـ، ذلك أننا لا ندعي أبدا أن تجربة الثمانينات، وما بعدها، ذات تربة مغايرة مستقلة بذاتها"[8]، بالإضافة إلى كل هاته النوافذ يمكننا استنتاج أن القصيدة الثمانينية بالمغرب شكلت امتدادا طبيعيا للفترة الزمنية التي سبقتها (الستينات والسبعينات).

في ظل هاته الظروف التي تسيطر عليها النظرة إلى تقديس كل ما هو قديم، وفي ظل هذا المناخ الشعري الذي تهيمن عليه النزعة المشرقية، والتأثر بالغربيين، بزغ شمس القصيدة المغربية المعاصرة التي تمردت على كل ما هو قديم، وكل ما هو جغرافي/ تاريخي، لتبني لنفسها نمطا شعريا خاصا، وذلك بتطوير القوانين التي فرضت على القصيدة، كما عبرت في كثير من المتون الشعرية بصور إيحائية وما يتصل بها من غموض في الفهم، واختزال للغة...، وهنا تكمن عبقرية الشعراء، خصوصا إذا علمنا أن بعض الشعراء يرفضون البساطة في التعبير، كل هذا منح القصيدة المغربية المعاصرة تفردها ومكانتها الخاصة في محيطها الإقليمي والدولي، ويبقى السؤال عالقا كيف تلقى القراء الأوائل والمتعاقبون القصيدة الثمانينية بالمغرب؟ وما هي أبرز ردود أفعال هؤلاء القراء؟

[8]ـ الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف و الائتلاف: أحمد هاشم الريسوني، منشورات اتحاد كتاب المغربن الطبعة الأولى، شتنبر 2012، ص 67 – 68.

2 – القصيدة المغربية المعاصرة وردود أفعال القراء الأوائل

عرفت مرحلة الستينات من القرن الماضي حركة شعرية فريدة ، بعدما تحول الشعراء المغاربة من طور التقليد والانبهار بالمشارقة والغربيين، إلى مرحلة الإبداع وتجاوز الأنماط الشعرية السابقة، الشيء الذي يدفعنا إلى الحديث عن نهضة شعرية في هذه المرحلة والمراحل الشعرية الأخرى التي تلتها، خصوصا مرحلة السبعينات والثمانينات على اعتبار أن **"جل الأصوات الستينية ظلت موجودة خلال الثمانينيات، وكان حضورها الإبداعي متفاوت السمات، نذكر محمد الخمار الكنوني، أحمد المجاطي، حسن الطريبق، محمد السرغيني، محمد الجوماري، عبد الكريم الطبال، محمد الميموني، فهاته الأصوات وصلت إلينا جميعها خلال الثمانينات، قاطعة هاته المسافات المتشابكة والقلقة، وهي إذ تعد رائدة في تشكيل الخطاب الشعري الحديث والمعاصر بالمغرب، فإنها من جانب ثان تكون قد ساهمت في بلورة بنية المشهد الشعري الثمانيني إلى جانب الأجيال اللاحقة"**[9].

في هاته المراحل الأولى لظهور القصيدة المعاصرة في المغرب، تفجرت مجموعة من ردود أفعال القراء والتي اختلفت حسب رؤية كل ناقد / قارئ للمتن الشعري المغربي، بيد أن السمة المشتركة بين هاته القراءات أنها قدمت خدمة علمية للشعر المغربي، فعلى يد باحثين أنجبتهم جامعات مشرقية كعباس الجيراري، أو جامعات مغربية كأحمد الطريسي أعراب، تم تحديد هوية الأدب المغربي والشعر على وجه الخصوص، إذ تم مع هؤلاء الباحثين النقاد زحزحة الوضعية الدراسية المأزومة التي أريد للشعر المغربي أن يبقى مأزوما إليها.

هذا وقد فرضت القصيدة الثمانينية وجودها كاتجاه فني قائم الذات، بعدما أدرك **"الشعراء الثمانينيون أن النص الحقيقي لا يكتسب شرعيته كفن من الرفض الجاهز والموقف المهيأ في أروقة المقرات الحزبية، ذلك أن النص ليس شارة احتجاج تعمل في السطح .. بل هو الشكل الأخير الذي تسفر عنه مواجهة الذات للعالم باللغة المنفتحة على تعدديتها"**[10]، إضافة إلى هذا عرفت هذه القصيدة قطيعة مع ما كان مصدرا للمعرفة، والتي

---

[9]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف: أحمد هاشم الريسوني، (م س) ص 71 - 72

[10]- تحولات النص الثمانيني في الشعر المغربي، عبد السلام المساوي، ضمن كتاب الشعر المغربي المعاصر آليات اشتغال النقد عليه، المشرف العام أحمد بلحاج آية وارهام، المطبعة والوراقة الوطنية ، الطبعة الأولى 2010، ص77 - 78

كانت تهيمن عليها أعمال ومواضيع السياسة والسياسيين، حيث كانت القصيدة بوقا للتعبير عن مواقف سياسية سرعان ما تصدى لها الشعراء والنقاد إبان مرحلة الثمانينات، وبالتالي أصبح المعنى في هذه الفترة الزمنية **"محروس بأقفال الصياغة وألغاز العبور إلى داخل النص، بمعنى أنه لا مجال للاستهلاك المجاني والسريع الذي عودنا عليه النص السبعيني أيام كان العنوان يكفي لنقل صورة مختصرة عنه، علما بأن لهذا التوجه مبرراته في الثقافة والمجتمع"**[11]، وعليه أصبحت الصورة الشعرية في الثمانينات يطغى عليها تكثيف اللغة والدلالة.

ولفك معالم ورموز القصيدة المغربية نورد **رأي نقادنا الأوائل** الذين اتخذوا في دراستهم مناهج تتماشى وطبيعة المتن المدروس، وهنا إشارة إلى كل من الناقدين محمد بنيس بكتابه - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية -، والناقد الراحل عبد الله راجع بكتابه – القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد- وفي الدراستين محاولة استيعاب للمنهج البنيوي التكويني الذي يزاوج بين البعد البنيوي وكذا السوسيولوجي.

أ – محمد بنيس وردود أفعاله اتجاه الشعر المغربي المعاصر

شكل كتاب محمد بنيس - **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية** –محطة بارزة في مسار تلقي القصيدة المغربية المعاصرة، ويمكن اعتباره النواة التي تفرعت عنها أعمال أخرى، إذ مباشرة بعد صدور الطبعة الأولى تهافت عليه العديد من الدارسين والمهتمين بالمجال الشعري، وخصوصا المغربي منه، يقول محمد بنيس: **"ولكن المستفيدين منه ظلوا حاضرين، والطلب استمر مع السنوات، واستمر الباحثون عنه يتصلون أو يسألون، وهو ما يدفعني لأقول إن الكتاب ليس في ملكية مؤلفه، بل في ملكية قرائه، فهم الذين قدروا ما جاء به هذا الكتاب من جديد في الثقافة العربية، وهم الذين أعطوه منزلته التي عثر عليها في نفوسهم وأعمالهم"**[12].

---

[11]- تحولات النص الثمانيني في الشعر المغربي، عبد السلام المساوي، ص78

[12]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية: محمد بنيس،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثالثة 2014، ص 07 - 08

وترتكز قراءة محمد بنيس للمتن الشعري المغربي على دراسته من الداخل في علاقته بالمحيط الاجتماعي الذي نشأ فيه، وذلك من خلال تعرفه على الخصائص الداخلية للنص الأدبي، والقوانين التي تحكمه وتميزه عن اللغة العادية، بيد أن الاقتصار على المنهج البنيوي رأى من خلاله الباحث أن الدراسة ستكون غير تامة، وقاصرة، لذا لجأ إلى ربط العناصر الداخلية المشكلة للنص بعوالم أخرى منها المحيط الاجتماعي، وتأثيراته على المبدع، وعليه **"فالمنهج المادي الجدلي والمنهج البنيوي مستخلصان من التجربة الأوربية على المستوى الاجتماعي والفكري والإبداعي، من هنا تظهر إشكالية العلاقة والفرق، حيث يلتقي النص الشعري المغربي المعاصر مع النص الأوربي من حيث هو نتاج لغوي تاريخي واجتماعي، ومع ذلك يوجد الفرق بين النصين لخصوصية النص الذي ندرسه في أبعاده اللغوية والحضارية والاجتماعية والتاريخية، ويبقى النجاح في التحليل متوقفا على مدى تطويع المنهج لخصوصية النص الشعري المعاصر بالمغرب، على أن الوفاء لهذا الوعي عند التطبيق لن يكون إلا نسبيا"**[13]، ويبقى هذا الموقف خاصا بالناقد محمد بنيس، والمتمثل في مدى قابلية تطبيق المنهج على القصيدة المغربية المعاصرة وصعوبة ذلك.

وقد حصر الناقد مجموعة من القوانين التي تحكم القصيدة المغربية المعاصرة ، منها قوانين البيت والقافية والبحور الشعرية، هاته القوانين هي التي تحدد بنية الزمان في المتن، ولعل القصيدة المغربية ومعها النقد المعاصر تجاوزا مفهوم البيت المفرد واستقلاليته داخل القصيدة كما كان سائدا عند العرب في القديم، لدرجة أنزلوه منزلة أعلى من القصيدة كبنية متكاملة، وأصبح البيت أو السطر الشعري **"جزء من تجربة متنامية، تشكل رؤية الشاعر للعالم، رغم ما قد يعتريها من قصور في بعض الحالات"**[14].

إلى جانب البعد الإيقاعي الزمني في القصيدة المغربية المعاصرة، يرصد محمد بنيس مفهوما جديدا للبيت الشعري، الذي تجاوز النظرة التقليدية المتمثلة في القافية والروي والبحور الشعرية، إلى نظرة شاملة ودقيقة تتعلق بقوانين الوقفة في البيت الشعري التي حصرها في ثلاث قوانين هي:

---

[13]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص29

[14]- نفسه، ص 48-49

" ـ وقفة دلالية ونظمية وعروضية

ـ وقفة عروضية فقط

ـ وقفة محدودة البياض"[15]

هذه القوانين الخاصة بالبيت الشعري التي استمدها محمد بنيس من جون كوهن، كلها تجتمع في النص الشعري بالمغرب وهي **"خاضعة لمستويات من الوعي بالظاهرة الشعرية، وتتجلى في النص حسب المراحل التاريخية التي اجتازها تبلور المتن"**[16].

أما القافية فقد اتخذ منها الشعراء المعاصرون في المغرب موقفا مادامت ملتصقة بالشكل الشعري القديم، لكن لا يجوز الإجهاز عليها لأنها جزء من النظام العام المتمثل في القصيدة المعاصرة، وقد حدد بنيس مجموعة من القوانين التي تحكم القافية والتي لا تختلف عن قوانين البيت الشعري، حددها في ثلاثة قوانين هي:

" ـ وحدة القافية والروي

ـ تزاوج وتناوب القافية، ثم تحطيم وحدة الروي

ـ التحلل من القافية ثم البحث عن قافية داخلية"[17]

ولعل في هاته القوانين صبغة ثقافية مرتبطة بالمتن الشعري في المغرب، حيث تجاوز الشاعر في المغرب النمط الشعري السائد في المشرق العربي، وبذلك يكون قد كسر الأفق السائد في تلك المرحلة، وهكذا تقدم الشاعر المغربي خطوة **"لفك الحصار المضروب على حريته الإبداعية، فيتجاوز القانونين السابقين، متحديا بذلك نازك الملائكة التي ترى أن مصدر الخروج عن القافية عجز الشاعر"**[18]

أما الأوزان الشعرية فقد سبقهم المشارقة إلى الخروج عن تقاليد الأوزان، والمتمثلة في البحور الخليلية إلى نظام التفعيلة، هذا ما أكده الباحث عند قوله: **"خرج الشاعر المعاصر عن النص الشعري التقليدي عندما اعتبر التفعيلة المفردة أساسا لبناء البيت، ولم يلتزم**

---

[15]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص48

[16]- المصدر نفسه، ص49

[17]- نفسه، ص65

[18]- نفسه، ص 73

بقانون التساوي في التفاعيل بين الشطرين، فكان ذلك مدعاة لحذف الأشطر المتساوية، المركبة للقصيدة التقليدية والحديثة أيضا، ولاستعمال تفاعيل قد يقل، وقد يكبر عددها عن تلك التي حددها الذوق القديم"[19].

إن ما يمكن فهمه من حديث محمد بنيس عن الإيقاع في القصيدة المغربية المعاصرة هو أن الشعراء المغاربة خرجوا عن وحدة الإيقاع داخل البيت أو النص الشعري، متأثرين في ذلك بالشعراء الرواد في العالم العربي، بيد أن هناك اختلافا طفيفا بين كلا التجربتين يرصدها الباحث في مؤلفه حين قال: **"إن الشعراء المعاصرون في المغرب، مهما تنوعت وتعددت أنماط خروجهم، يكادون يجتمعون على ضرورة احترام بنية الإيقاع التقليدية، المؤسسة للبحور الصافية، رغم ما فعلوه من تفكيك وإعادة تركيب لهذه البنية الجزئية، فنحن لا نجد بينهم من اجتهد في استخدام البحور المختلطة كما فعل السياب، أو كما فعل أدونيس"**[20]، وهو بهذا التغيير والتحول قد خلق شروطا أنضج لممارسة شعرية متحررة وثائرة على كل الأنماط الشعرية التقليدية.

إضافة إلى تحطيم المتن الشعري في المغرب لبنية الزمان التقليدية، حطم هذا المتن أيضا بنية أخرى هي بنية المكان، وهذا الأخير يشغل حيزا مهما في عملية بناء القصيدة على اعتبار أن **"العنصر التشكيلي للمكان كوسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقارئ"**[21].

وهكذا يمكننا تحديد بنية المكان من خلال مستويات اللون داخل النص التي تتحكم فيها بشكل كبير التقنية الرقمية، وكذا الطباعة التي تدخل في تشكيل النص كمكان، وعليه يمكن القول مع محمد بنيس **"أن مستويات اللون في الطباعة في المغرب لا تعود لإرادة الشاعر في جميع الحالات، وإنما لرغبة الناشر أولا وقبل كل شيء، وقد رسخت لدينا تقاليد الطبع في المغرب من خلال ما ينشر من نصوص شعرية في الصحف والمجلات أحكاما عامة"**[22].

أما الغموض فقد شكل حلقة مهمة في المتن الشعري في المغرب، من خلال الجدل الحاصل لدى مجموعة من النقاد حول هذه الظاهرة، مما جعل الباحث يسمو بالظاهرة إلى

---

[19]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص 77-78
[20]- المصدر نفسه، ص 96
[21]- نفسه، ص 103
[22]- نفسه، ص 109

مرتبة البلاغة، وقد ساهمت مجموعة من العوامل في الغموض حسب الباحث، منها التباعد بين القارئ والشاعر، ثم الفصل بين ما هو شعري وما هو نثري، ولعل اللغة تحظى باهتمام كبير في هذا الجانب، فلغة الشعر **"لغة تفلت من مدر التعقيدات اللغوية العامة، وتنسلخ عن مواضعات الناس في منطوقهم الاعتيادي المشدود بالقواعد المتعارف عليها، فهي تكف عن متابعة ما هو عام في عملية التواصل، كأساس للعلاقة الاجتماعية بين الأفراد"**[23]، وعليه أصبحت اللغة جوهر الشعر وأساسه، وبالشعر يتم الانتقال من التقرير إلى الإيحاء، وهنا يتم التباعد بين الشعر والمتلقي، وبالتالي يحدث الغموض.

إضافة إلى هذا، هناك أسباب أخرى وقفت دون حصول المتلقي على المعنى في النصوص الشعرية المغربية، منها إيمان الشاعر بالتجديد في الشعر والثورة على الأنماط الشعرية السائدة، هذا ما لم يستوعبه المتلقي التقليدي الذي أراد أن يبقى حبيس كل ما هو تقليدي قديم، يقول محمد بنيس: **"لقد غادر هؤلاء الشعراء النموذج البلاغي الموجود غير متحسرين ولا نادمين، وغادروا في نفس الوقت الذوق الأدبي العام، فقطعوا الصلة بأسباب التفاعل التقليدية بين النص وبين القارئ، وهم عندما ولجوا بابا ليس له وجود في المتن الشعري التقليدي، كانوا من حيث يدركون أو لا يدركون، يفتحون بابا للغموض، ويقحمون الناس في عالم بعيد عنهم، إنهم أرادوا تخليص القارئ من النصوص الشعرية المستهلكة، ومن القيم التعبيرية المهترئة، ولكنهم دفعوا به إلى متاهة قوبلت، ولا تزال بكثير من الرفض"**[24].

انطلاقا من قراءة محمد بنيس للمتن الشعري المغربي المعاصر، يتبين لنا أن هذا المتن الشعري قد فجر نوعين متناقضين من ردود الأفعال، الأولى تمثلت في الرفض لكل جديد، ومثلها المحافظون عن الأسلوب القديم، فيما لاقى هذا الشعر استحسانا كبيرا من قبل الشباب الذي يطمح إلى التغيير والحرية، والذي وجد من يعبر عن ضميره ويكسر الخوف المتعلق بمجموعة من الطابوهات الناتجة عن أساليب" **السقوط في الموت، والهزيمة،**

[23]- ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية ص 167
[24]- المصدر نفسه، ص 250

والخدعة، والحزن، والغربة، واللاجدوى، واليأس، وغيرها من الأساليب التي قد يكون من الصعب حصرها في هذا الإطار الضيق"[25].

ب- عبد الله راجع وبنية المتن الشعري بالمغرب

تطرق الناقد عبد الله راجع في كتابه - **القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد** - إلى مقاربة تجليات البنيوية التكوينية في نقد الشعر المغربي المعاصر، ومتابعة ما استتبع تطبيقها من قضايا وتساؤلات.

وقد قسم الباحث عمله إلى جزأين، خصص الجزء الأول لقراءة المتن من الداخل، حيث اعتمد في تحليله للمتن الشعري أربع بنيات هي: اللغة والإيقاع، والمعمار أو الشكل، ثم المتخيل الشعري في القصيدة المعاصرة، في حين خصص الجزء الثاني لاكتشاف المجالات الثقافية التي يمكن اعتبارها خلفية من خلفيات المتن الشعري المعاصر.

وانطلاقا من هذا التقسيم الذي وضعه عبد الله راجع لدراسته يتبين أن المستويات التي تناول من خلالها المتن الشعري أكثر اتساعا إذا ما قيست بقراءة محمد بنيس للمتن الشعري، فإذا كانت الدراستان معا تتفقان في الشكل العام للبنية المصطلحية من حيث توزعهما إلى مصطلحات مؤطرة شاملة ومصطلحات موقعية، فإن التفاوت النوعي يظل واضحا بين الدراستين في هذا المجال خاصة فيما يتعلق بمكونات اللغة الشعرية وبالنص الغائب والبنية النفسية، وبناء القصيدة المعاصرة التي تحظى باهتمام كبير في هذه الدراسة.

ولعل الفرق بين دراسة عبد الله راجع والدراسة التي سبقتها لمحمد بنيس، هو أن هذا الأخير كانت قراءته موجهة بإطار إيديولوجي يستمد مقوماته المعرفية من الأدبيات الماركسية، بيد أن عبد الله راجع حاول الإفلات من **"إسار التفسير الإيديولوجي السياسي (...)، لذلك نجده أميل إلى الحديث عن الجيل وعن الرفقة الدراسية، وعن الجوانب النفسية لهذه الزمرة التي جمعتها مدرجات كلية الآداب في فاس في نهاية الستينات وبداية السبعينات، لكنه يعود إلى الاعتبار الاجتماعي والسياسي حين يتحدث عن الارتباط بالحركة الجماهيرية"[26].**

---

[25]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص 227

[26]- أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة دراسات وحوارات: محمد العمري، إفريقيا الشرق2013، الدار البيضاء – المغرب، ص165

إن قراءة عبد الله راجع ارتكزت على قراءة المتن من الداخل، حيث تطرق إلى الانزياح واعتبره أحد البنيات المؤدية إلى الغموض، وهو ما يحيل من الوجه نفسه على أزمة التواصل بين الشاعر وقارئه، حيث يلجأ الشاعر إلى استعمال لغة غير لغة الاستعمال المتعارف عليها، إلى لغة يخرق من خلالها الشواهد العامة محاولا **"أن تتحقق داخل كل نص لغة لها انسجامها وتوازنها، ولها أيضا قوانينها"**[27]، وقد حدد عبد الله راجع مظاهر اشتغال الانزياح في النص الشعري المغربي المعاصر من خلال مظهر التضاد بنوعيه: القوي والضعيف، وكذلك التنافر وعدم الاتساق بين الوحدات الدلالية ضمن النص الشعري ككل، وعلى مستوى البنية الإيقاعية توصل الباحث إلى أن هناك ثلاث وقفات عروضية، وفي بنية القافية والبيت والجملة الشعرية و الأوزان توصل الباحث إلى تحديد تجليات البناء الخارجي للقصيدة المغربية المعاصرة محاولا حصرها في ثلاثة أشكال : دائري، حلزوني، معقد.

أما الفصل الرابع المخصص للبنية الخيالية، فقد تطرق فيه عبد الله راجع إلى إبراز مكونات الصورة الشعرية من خلال مكون الرمز، إضافة إلى اشتغال الأسطورة في المتن الشعري المغربي.

هذا، وقد رصد الباحث في الجزء الثاني من الكتاب بعض المجالات المشكلة للمتن الشعري المعاصر في المغرب، وذلك من خلال ثلاث مجالات هي الثقافي و النفسي والاجتماعي، في وفاء تام لمقتضيات التصور البنيوي التكويني حين يزاوج بين القراءة الداخلية للمتن، ثم التعرف على ظروف تشكله ومحيطه الاجتماعي والتاريخي والثقافي.

وعليه يكون الشعر المغربي المعاصر قد أجاب عن مجموعة من الأسئلة التي ظلت تراود آفاق المتلقي المغربي والعربي عموما، وما هاتان الدراستان إلا محاولة لرصد بعض الجوانب المشكلة للقصيدة المغربية العاصرة التي استفادت من نظيرتها المشرقية والغربية، وحافظت على خصوصيتها الثقافية، كما رسمت هاته الدراسات النقدية مسارا جديدا في تاريخ الشعر المغربي المعاصر، حيث كسرت من خلاله أفق توقع القراء الذين اعتادوا

---

[27]- القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد: عبد الله راجع، منشورات عيون، الدارالبيضاء، الجزء الأول، الطبعة الأولى 1987، ص21 .

مفاهيم شعرية يغلب عليها الطابع التقليدي، حيث الاحتفاء بالجوانب اللغوية والبلاغية والعروضية في إطار مراعاة الشرط التواصلي.

إضافة إلى هذا، فالشعر المغربي المعاصر لم تكن قراءاته وتلقياته في البداية حكرا على الشعراء والمختصين، بقدر ما انفتح على مدارس أدبية أخرى، ولعل القراءة التي قدمها الناقد عبد الكريم غلاب شكلت جدلا واسعا في الساحة النقدية المغربية، حيث إلتزم هذا الأخير في قراءته للشعر المغربي الحديث والمعاصر بالنمط الشعري القديم القائم على اللفظ والمعنى والوزن والقافية والروي (...)،وكل خروج عن هذا النمط الشعري يعتبره الناقد فوضى لا تستند على أساس علمي مؤكدا أن الأوزان والقوافي **"لم تكن قط قيودا تمنع الشعر عن الانطلاق، ولم تكن قط كبولا تعرقل الفن عن أن يسير في طريق الاستكمال"**[28].

بناءا على موقف عبد الكريم غلاب هذا يمكننا القول بأن الشعر المغربي المعاصر قد كسر أفق توقع الباحث، علما بأن المعايير المشكلة لأفق توقع قراء الشعر المغربي خلال البدايات الأولى (الستينات والسبعينات والثمانينات) كانت تنبني على القواعد التي حددها المرزوقي (ت441ه) للشعر، وما تلى ذلك من مدارس شعرية ظهرت في المشرق العربي.

إضافة إلى هذا فقد اعتبر الباحث عبد الكريم غلاب القصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة غامضة، ولا تسلم نفسها بسهولة للقارئ، عكس القصيدة التقليدية التي يستطيع القراء التواصل معها بسهولة، وقد أكد هذا عند قوله أن قراء الشعر **"لا يمكن أن يعيشوا مع الشاعر في عالم الغموض إلا بطريقة واحدة هي الرفض، والذين يرفضون التعامل الفني مع الشعر في العصر الحديث، إنما يرفضون لأنهم لا يتعاملون مع الرؤية المبهمة،ولو لم يكن الإبهام لفظيا"**[29]، فموقف الناقد هنا مبني على أسس شعرية قديمة تجاوزها النقد الحديث.

عموما يمكن القول أن الشعر المغربي كسر أفق توقع جل القراء الأوائل، الذين اتخذوا من الذائقة الشعرية العربية القديمة مرجعا لهم، في حين استجاب هذا الشعر لفئة أخرى من القراء الذين جددوا من رؤيتهم للقصيدة الحديثة، وفي طليعة هؤلاء نجد محمد بنيس والراحل

---

[28]- في الثقافة والأدب، عبد الكريم غلاب، مطبعة الأطلس – الدارالبيضاء، الطبعة الأولى 1964، ص 166

[29]- مع الأدب والأدباء، عبد الكريم غلاب، دار الكتاب، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى 1964، ص166

عبد الله راجع. إذن كيف تلقى القراء المتعاقبون القصيدة المغربية المعاصرة والثمانينية منها على وجه الخصوص؟

المبحث الثاني: القصيدة المغربية الثمانينية وردود أفعال القراء المتعاقبين

- تمهيد

حظيت القصيدة المغربية **الثمانينية**[30] باهتمام كبير من قبل الدارسين والنقاد، على فترات زمنية مختلفة، حيث صدرت مجموعات شعرية لكبار الشعراء المغاربة خلال ثمانينيات القرن الماضي، وإن كانت جل القصائد قد نشرت من قبل ذلك وفي مواقع مختلفة (جرائد- مجلات ..)، وقد خلف صدورها في المغرب وخارجه ردود فعل متباينة، بين رافض لها باعتبارها قد كسرت النمط الشعري السائد، وبين مؤيد مستجيب لها، باعتبارها تعبر عن طبيعة العصر الذي نحيا فيه.

وقد صدرت مجموعات شعرية كثيرة قاربت 150 مجموعة شعرية خلال سنوات الثمانينيات من القرن الماضي، يصعب علينا تحديدها وتصنيفها ، ثم متابعة أهم دارسيها وقراءها، لذا سأحاول تحديد أبرزها وأكثرها قراءة، نذكر منها:

– ديوان الفروسية : أحمد المجاطي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 158 ص

– ديوان ويكون إحراق أسمائه الآتية : محمد السرغيني، مطبعة فضالة – المحمدية، 64 ص

–ديوان البستان : عبد الكريم الطبال، مطبوعات طنجة، طنجة، 174ص

– ديوان رماد هسبريس: محمد الخمار الكنوني، مطبعة فضالة – المحمدية ، 95 ص

–ديوان ورقة البهاء: محمد بنيس، مطبعة فضالة – المحمدية، 85 ص

- ديوان أياد كانت تسرق القمر: عبد الله راجع، دار النشر المغربية، الدارالبيضاء، 119 ص

– ديوان كتابات خارج أسوار العالم: مليكة العاصمي، آفاق عربية –بغداد، 73 ص

[30]-اعتمدت في دراستي هاته على التقسيم الزمني الذي اعتمده الناقد يحيى القاسمي في دراسته المعنونة بالأدب المغربي المعاصر (1926-2007) والذي اعتمد التقسيم الزمني حسب سنة الطبع، بعيدا عن مفهوم الجيل الذي كان سائدا من قبل

– ديوان البيعة المشتعلة : محمد علي الرباوي، المطبعة المركزية –وجدة، 42 ص

– ديوان صعودا أناديك سهوا: محمد الطوبي، اتحاد كتاب العرب - دمشق، 172 ص

– ديوان باب البحر: المهدي أخريف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 90 ص

1 – قراءة أحمد هاشم الريسوني:[31]

يعلن الباحث منذ بداية دراسته أنه تناول القصيدة المغربية المعاصرة بالمغرب، انطلاقا من الثمانينات حتى أوائل التسعينات، وقد اعتمد المتن الشعري المكتوب بالعربية الفصحى، بمعنى أنه أبعد كل ما كتب بالدارجة، أو الذي كتب أصلا بلغة أجنبية من قبل بعض الشعراء المغاربة، كما صرح بأن دراسته تمثلت في الدواوين الشعرية التي طبعت منذ بداية الثمانينات، وكذا الملاحق الأدبية للصحف الوطنية، وبعض المجلات، كما أنه ركز على قصيدة التفعيلة ، وتجاهل قصيدة النثر لعدة اعتبارات تخدم الاتجاه العام الذي اختاره لدراسته.

إن الهدف من الدراسة التي تقدم بها الباحث هو رسم معالم الشعر المغربي الثمانيني، والكشف **"عن عناصر الاختلاف لدى الأجيال، ثم محاولة إيجاد نقيضها الذي يلغيها ليحل محلها، كوجه من وجوه ائتلافها"**[32] وذلك من خلال النماذج المختارة لقصائد شعرية ثمانينية، على اعتبار أن دراسته لم يكن لها صبغة تاريخية بمعنى أنه لم يؤرخ لمرحلة الثمانينات بشكل دقيق.

وهكذا يجد الباحث في قصيدة الحروف للراحل أحمد المجاطي تصريح من الشاعر بعودته إلى الكتابة الشعرية خلال مرحلة الثمانينات بعد توقفه لسنوات عديدة ، يقول المجاطي:

" حرف يطير

إلى الوراء

لفظته آلهة الثمانينات

[31]- من خلال كتابه " الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف و الائتلاف، أحمد هاشم الريسوني،(م س).
[32]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، ص15

فانتقل الهواء

وعد عكسا

ما تواتر

من سلالات الدقائق

فاستوى نهرا

بباب الخمس والستين

يسقط تارة

ويقوم

تاره "[33]

ولعل بقصيدة الحروف التي كتبت سنة 1985 يكون الشاعر أحمد المجاطي قد إلتزم بنمطه الشعري ورؤيته الشعرية المتماسكة التي استهلها خلال ستينات وسبعينات القرن الماضي، هذا ما جعلنا نقول بأن قصيدة الحروف قد استجابت لأفق انتظار الباحث أحمد الريسوني، لأنها وفت بالنمط الشعري السابق على مرحلة الثمانينات.

أما الشاعر محمد الخمار الكنوني فبعودته إلى الكتابة الشعرية سنة 1987، بعدما كان قد تفرغ انطلاقا من سنة 1972 لانشغالاته الكثيفة بالجامعة، يكون قد كسر أفق توقع الباحث أحمد الريسوني الذي يؤكد بأن النص الشعري الذي نظم خلال سنوات الثمانينات يمتلك عند الشاعر **"كثافة جديدة وتشكيلا لغويا ودلاليا له بعض من سمات التحول، مع اختزال كبير للجمل الشعرية"**[34].

يقول محمد الخمار الكنوني في نفس السياق، وهي القصيدة التي استشهد بها الباحث على صحة ما يقول:

---

[33]- ديوان الفروسية، أحمد المجاطي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدارالبيضاء – المغرب، الطبعة الثالثة 2011، ص95

[34]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، ص73

" توشك الكلمة

لا تكون مدادا

لا تكون لسانا

لمن لا مداد

له، لا لسان

إذ قضي الأمر – أن تقتل الكلمة ..

يتقوس متن الكلام

يصير نقوشا،

يهاجر

نحو الرخام

وأقبية من نحاس

كيف لي

أن أرد النعاس

كيف لي؟ "[35]

ومن القصائد التي كسرت أفق انتظار الباحث من حيث الشكل خلال الثمانينيات، نجد المنحى الشعري الذي اختاره الشاعر حسن الطريبق، إذ أنه لم يحافظ فيه **"على مرتكزات القصيدة العربية المعتقة، وهي معادلة صعبة لا يستطيع الإمساك بشكيمتها سوى شاعر فحل تكتمل فيه صفات الشعرية والشاعرية"**[36].

[35]- قصائد ممكنة للشاعر محمد الخمار الكنوني ، العلم الثقافي، العدد 854، 19 دجنبر 1987، عن كتاب الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، احمد هاشم الريسوني، ص 73

[36]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، ص74

يقول حسن الطريبق في قصيدة منشورة في العلم الثقافي بتاريخ 2 أبريل 1988:

" عرشت بتربة بطحائي

وجلبت لها أسرار الخضرة من مائي

أيكون على النبت بها، ما ليس يقاربه نبت؟

إن غاب بها ما في أعماقه قد غبت

وغدا يتعمق، أكثر، في البقايا مما قد لا يتمثله

وقت

هل يتركني في العشق، الحي بها أن لاحقني الموت؟

أتثاءب في مجلى الإشراق وأحجب في مثواه النشوة

في نفسي فيلف مساحتها الصمت

من أين أتى العنقود وقد يبست فيه الكرمة

وتهدل مشنوق الرعشات على النسمة؟

أتصير الكأس، وقد فرغت، متهدلة تحكي

ما فيه تهدل،أن تتخاوص كالنجمة؟ "[37]

إن حسن الطريبق لم يلتزم ببنية القصيدة العربية التقليدية، ولم ينبهر كذلك أمام مقولات الحداثة والتجريب، وعليه نكون أمام نمط شعري جديد كسر به الشاعر الأفق السائد في الساحة الشعرية العربية والمغربية على وجه الخصوص.

وقد تطرق الباحث أيضا إلى مسألة أساسية في مسار التجربة الشعرية المغربية والمتمثلة في أن كل جيل هو من يمتلك الكمال الشعري، ففي الوقت الذي كان فيه جيل الستينات يتهم التجربة السبعينية بالضعف نتيجة ارتباطها المستمر بالتجريب كان جيل

[37]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، ص74

الثمانينات يحاول **"الانتقال بالخطاب الشعري من التقريرية والتورط الإيديولوجي إلى التشكلات المجازية والفنية المنفتحة واستجابة للتحولات التي مست مختلف بنيات الحياة بالمغرب المعاصر، وكذا خارجه"**[38]، وهكذا فجيل الثمانينات نشأ على الهامش، خصوصا بعد إلغاء المركز الجامعي الهام بفاس، الذي كان محفلا ثقافيا شهيرا يمثل قبلة الشعراء الرواد (محمد السرغيني، الخمار الكنوني، محمد بنيس، عبد الله راجع ...).

بناءا على كل هذا، يمكن القول مع أحمد الريسوني أن التجربة الشعرية الثمانينية بالمغرب نهلت جل مقوماتها الأساسية من المعاناة الذاتية، حيث تجاوز الشعراء التمثلات الإيديولوجية، ونهج سياسة اللامركزية في مجال التعليم، إلى نقل رؤاه الشعرية عبر طرح الأسئلة، يقول سعد سرحان:

" صمت

غبار

الضوء شيح ولا أحد

إلا امرأة مطعونة

بوردتها الساطعة

معلقة بحبل سرتها

إلى سماء بلا أنجم:

إلى سماء الفاجعة

والذين يتحلقون الآن حول دمها

.....أين كانوا ؟ "[39]

[38]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، ص77

[39]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف: ص 81

فالسؤال في القصيدة المغربية الثمانينية يطلع من خلاله الشاعر المتلقي على معاناته، ويترك له الحرية في أن يرسم طريقا للخروج من هاته الأزمة والمعاناة.

بالإضافة إلى كل هذا حظيت التجربة الشعرية النسائية الثمانينية باهتمام الباحث، ولعل ما يميز هاته التجربة حسب الريسوني هو رهانها الكبير على الاهتمام أكثر بالأصوات الشعرية النسائية، فالشاعرة مليكة العاصمي ترى أن تحقيق النمو لن يتم دون المشاركة الفعالة للنساء في بناء المجتمع. تقول الشاعرة:

" أتساءل ؟

لماذا أنا قاتمة ؟

أنا من بلد متخلف غير تام "[40]

فبالرجوع إلى تاريخ المغرب القريب نجد أن المرأة كان دورها يقتصر على التربية، وعملها لا يكاد يتجاوز أركان المنزل، لذا فالشاعرة تتساءل عن مصيرها، وبهذا السؤال تحلم الشاعرة إلى تغيير النظرة التحقيرية المسلطة على بنات جنسها، وهي بهذا تكون قد كسرت المألوف والسائد في المجتمع ثقافيا، وهذا ما عبر عنه الريسوني عند حديثه عن التجربة الشعرية النسائية بالمغرب، يقول: **" خاضت التجربة الشعرية النسائية بالمغرب غمار التحرر و الانعتاق من أسر الجزء الأبيسي، والانفلات من قبضته الحديدية قصد الانسياب في تلوينات الحياة العملية، والمشاركة الفعالة في بناء تشكيلاتها الآنية"**[41].

عموما، إن ما يميز تجربة الثمانينات عن التجارب التي سبقتها حسب الباحث هو اندراجها في النطاق الغنائي، وذلك لارتباطها الوثيق بأغوار الذات، عكس التجربة الشعرية الستينية والسبعينية التي بسطت ظلالها على الصورة الشعرية في كليتيها، وعليه فالتجربة الشعرية الثمانينية **"تلتصق بالذات، وكأنها خائفة من التوغل في خضم الحياة الخارجية، إلا أن تلون الممارسة وعمقها في الذات والزمن يكشفان إمكانية وجود أشكال للتوازن بين ما**

---

[40]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف: ص 87 -88

[41]- المرجع نفسه، ص 87

هو ذاتي وما هو موضوعي، أي البحث عن ما هو داخل في النطاقين، الدرامي والغنائي"[42].

إضافة إلى كل هذا هناك ميزة أخرى لا يمكن إغفالها في دراستنا للمتن الشعري المغربي في علاقته بسلسلة تلقياته، هي الصورة الفنية، والمتمثلة عند الباحث أحمد الريسوني في اللغة الشعرية والإيقاع والخيال، إذن كيف تلقى الباحث هذه المكونات انطلاقا من المتن المدووس؟

إن أهم ما يميز التجربة الشعرية الثمانينية حسب الباحث هو أن اللغة أصبحت متعدية إلى خارج الذات، بمعنى أن اللغة تكون أداة ووسيلة للتعبير عن مختلف قضايا العصر في قالب فني له خصوصياته وتميزه، كما أنها تأخذ منحى تأملي من خلال الكلمات والتفجير الدلالي، والإيحاء وألفة المتخيل، هذا إضافة إلى توظيف الشاعر لجملة من الرموز والمصطلحات الصوفية، يقول عبد الله راجع:

" ها وردة أخرى:

هي الموت المؤجل وهي خاتمتي الغريبه

والتي تأتي لتسأل عن دخان القلب تحييني

تضيف إلى سنين العمر شهرا

عندما أنحاز للموت المؤجل أستضيء بنجمتين

وإذا أتت، أرتاح ساعات وأسبل دمعتين

وأنا امتداد الحلم والموت المؤجل كلما نبتت بقلبي وردة

أحسست أن جراحه **تزداد شبرا "**[43]

---

[42]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، ص 144

[43]- أياد كانت تسرق القمر، عبد الله راجع، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية، مطبعة دار المناهل – الرباط، (دط)، ص 233

فلغة الشاعر عبد الله راجع شأنها شأن باقي شعراء جيل الثمانينات، لغة صادقة، لا تجعل من السؤال مرماها وغايتها، بل تظل تبحث عن جواب نهائي للأسئلة، وهكذا يكون عبد الله راجع قد خرج عن المألوف والمعتاد في الشعر المغربي، وبالتالي يكون قد كسر أفق التوقع السائد في المغرب.

أما الإيقاع في القصيدة المغربية الثمانينية فيمكن تحديده إلى مستويات عديدة، منها إيقاع التكرار وإيقاع التصور، إضافة إلى الوزن والقافية ومتواليات الزمن داخل النص، وهكذا فالتجربة الشعرية الثمانينية تميزت عن نظيرتها الستينية والسبعينية في أن تجارب الشعراء الرواد تتميز بالوحدة الوزنية، فيما أن تجربة الثمانينات قد **"نسجت إيقاعها من تفعيلتين أو أكثر، ونجد هذه الحالة عند كثير من الشعراء الناشئين في الثمانينيات "**[44].

ويبقى الخيال والصورة الشعرية كمكونين أساسيين في التجربة الشعرية، وهكذا نهتدي مع الباحث لنقول معه بأن **"الشاعر المغربي المعاصر ارتبط ارتباطا وثيقا بمحيطه الجغرافي المتنوع، وعاش لحظات التوحد والانصهار داخل تفاصيل نسيجه المتشابك والكثيف"**[45].

انطلاقا من كل هذا يتبين أن قراءة أحمد الريسوني للقصيدة المغربية المعاصرة رسم من خلالها أوجه الاختلاف و الائتلاف بين التجربة الشعرية الثمانينية والتجربتين السابقتين (الستينات والسبعينات)، وهذا اعتراف ضمني من الباحث على أن التجربة الشعرية في الثمانينات قد كسرت أفق توقعه في مناطق عديدة من القصيدة المغربية، في حين استجابت لأفق توقعه في أحايين كثيرة على اعتبار أن القراء الأوائل كانوا قد رسموا الخطوط العريضة للقصيدة الحديثة والمعاصرة بالمغرب، إذ الاختلاف بسيط في توظيف الشعراء المغاربة للصور الشعرية والخيال والإيقاع واللغة، حيث السمة البارزة بينهم تكمن في التشبث بالخصوصية المغربية، وهكذا نقول بأن الباحث استطاع أن يتجاوز المسافة الجمالية بين أفقه وأفق الشعر المغربي.

---

[44]- الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، ص 211

[45]- المرجع نفسه، ص 246

وما يمكن ملاحظته في قراءة أحمد الريسوني للقصيدة العربية المعاصرة بالمغرب هو عدم اعتماده على منهج قار في دراسته، وإعطاء صبغة العلمية على دراسته، لكنه يؤكد على أن قراءة المتن الشعري انطلاقا من رؤية أحادية تبقى قراءة غير تامة وناقصة، مما جعله يقتنع بأن الطريقة المثلى في تحليل المتون الشعرية هي السير بناءا على المبادئ والتصورات التي عالج من خلالها النقاد القدامى موضوعات الشعر وطرائق كتابته.

2 – قراءة عبد اللطيف الوراري:[46]

في قراءته لواقع الشعر المغربي المعاصر، يرى الناقد عبد اللطيف الوراري أن شعراء فترة الثمانينات لم يظلوا حبيسي التجارب السابقة، حيث بدأ الشعر يولي وجهه شطر المغامرة، على اعتبار أن أغلب شعراء هذه المرحلة كان لهم اطلاع على الشعر العالمي بلغاته الأصلية (الفرنسية والإنجليزية والإسبانية)، وترعرع في ظل خيبات الاستقلال السياسي، هكذا وجد الشعر المغربي الثمانيني نفسه أمام اختيارين: **"اختيار أفقي يتمثل في النزوع إلى اليومي والبسيط الذي يرتوي من معين المعرفة والتجربة، واختيار عمودي يرتقي بالقصيدة إلى ملكوت الرؤيا والرمز والتصوف"**[47]، وهو نفس الاختيار الذي تبناه الشعراء الأساتذة حسب عبد اللطيف الوراري، (محمد السرغيني، عبد الكريم الطبال، ومحمد الميموني)، في أن الشعر رؤيا صوفية أو إشراقية.

وقد حظي الشعر الثمانيني باهتمام الباحث، ولعل في قراءته لديوان البستان (1988)، للشاعر عبد الكريم الطبال يكون قد تعقب مع الشاعر **"سوانح الرؤيا عبر قصيدة ذات نفس شعري، فيلتقط مخايلها وأسرارها في تفاصيل الحياة الصغيرة ومفردات الطبيعة المنسية بكثافة شديدة وشفافية عالية وذائقة فنية قادرة على أن تختزل الموقف في لقطة عابرة أو في تفصيل عابر يجعل من وعي الأنا بما حواليها بؤرته الحادة، وهو بهذه المعاني الشاعر النساج الذي لا يغزل فحسب، بل يتابع ببصره وبصيرته ما يقع منه ويضعه في نسيج اللغة، ببساطة مدهشة"**[48]، وبهذا تكون قصائد عبد الكريم الطبال قد انزاحت عن المعايير

---

[46]- في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، عبد اللطيف الوراري، دار التوحيدي، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2014.

[47]- المصدر نفسه، ص 16

[48]- المصدر نفسه، ص 27

الجمالية السائدة، وبالتالي فالقصائد الشعرية لها مكانتها عند القراء ومنهم الباحث عبد اللطيف الوراري.

وتبقى تجربة الشاعر محمد السرغيني رائدة على مستوى الكتابة الشعرية، إذ أن لغته تنحو في أحايين كثيرة إلى التشعب والوعورة والغياب الدلالي، وذلك ناتج عن تأثره العميق بالخلفيات الفلسفية، وهذا ما نستشفه من خلال أعماله الشعرية وخاصة ديوانه – ويكون إحراق أسمائه الآتية – (1987)، فالشاعر دائما **"يبحث لمعجمه الخاص عن رافد جديد، فبعد الرافد اللغوي التراثي والصوفي، ثم بعد أن تعامل مع اللغة تعاملا دلاليا (سيمانتيكيا) عبر الرمز وواقع الممارسة اللغوية اليومية، يجرب الشاعر كتابة الشعر بلغة بدائية لا تهتم أكثر بالعلاقات التركيبية والمورفولوجية (حروف العطف وأدوات التوكيد إلخ)، حتى لا يكسب لغة الخطاب في الشعر طابعا منطقيا"**[49]، فالنصوص الشعرية عند محمد السرغيني تتميز بغلبة الفكر فيها، وبمضامينها القوية التي ترسم مسارا جديدا في الكتابة الشعرية، وهذا يتطلب متلقيا على دراية بتقنيات الكتابة الشعرية عند محمد السرغيني.

في سياق تتبع مسارات قراءات عبد اللطيف الوراري لمجموعة من الأعمال الشعرية، استوقفتنا رؤيته واستجابته لأعمال الشاعر محمد بنيس، خصوصا ديوانه – ورقة البهاء –(1988)، إنها استجابة اختار لها صاحبها عنوان - فضاء الكتابة من الأيقونة إلى الصمت-، وفي هذا التصور الذي يكشف من خلاله الباحث عن وعي الشاعر بمادة الكتابة حيث هناك: **"أكثر من نص يتحرك أفقيا وعموديا، ومن الأعلى إلى الأسفل، غير منقطع عن بنيته الوزنية (الخبب، الكامل، الوافر)، فيما يكف البياض عن أن يكون محايدا ليصير عنصرا دالا ذا اعتبار في مسار إنتاج المعنى، ودلالية الخطاب، إننا أمام مقترح كتابي يدخل البيت الشعري في أزمة مفهوم وتلق بحيث تخلو تشكلاته عبر الخطاب من عناصر القافية والوقف والترقيم"**[50]، هذا ما نلمسه في قصائد محمد بنيس يقول:

" إن كانت فاسك آنية من جالوق أو فخار

فاقرأ سنبلة لا تضبطها الآثام دم يتخثر

[49]- في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، ص 28
[50]- المرجع نفسه، ص 32

في صحراء الشهوة موال يأسر عينيك

فراغ منتصر لا تفهمه"[51]

هذا النوع من الكتابة ارتضى به محمد بنيس وغيره من الشعراء الثمانينيين، واشتغلوا على موضوعة الكتابة والشعر داخل نصوصهم.

وبالتالي فالتجربة الشعرية الثمانينية وغيرها من التجارب السابقة تمثل حافزا إضافيا للشعراء المتعاقبين على الساحة الثقافية، ومنهم الشاعر والناقد عبد اللطيف الوراري، ولعل في تجربة الثمانينات ما يساعد الشعراء اللاحقين على الاستمرار في رهانهم الجمالي على تحديث الشعر المغربي **"بلا ادعاء القطيعة أو وهم – قتل الأب – فهم في تلقيهم للتراث الشعري، القريب والبعيد، إنما يلجؤون إلى دمجه في ذواتهم ورؤاهم، فلا يحولونه إلى علاقة ستاتيكية تؤدي إلى بتر الحساسية وإلى جمود اللغة وميكانيكيتها، وهو ما قد يعيد بناء وجهة نظر جديدة لتاريخنا الثقافي والأدبي في سيرورته وتجدد حضوره بيننا"**[52]، وهكذا فعبد اللطيف الوراري في قراءته للتجارب السابقة في علاقتها بالتجارب اللاحقة يذكرنا بتعبير قريب منه للناقد نصر حامد أبو زيد في قراءته لكتاب الذاكرة المفقودة لإلياس خوري حين تحدث عن أزمة الثقافة العربية والتي عبر عنها بقوله: **إن " أزمة الذاكرة العربية أو فقدانها ما هي إلا محاولة لتحليل أزمة النقد وتحليل أزمة الإبداع في الوقت نفسه، وعندما لا تكون الأزمة في النقد فقد، بل تكون في موضوعه أيضا، وحين تشمل الأزمة اللغة الأولى (الإبداع) والثانية (النقد) فإنها تكون تعبيرا عن أزمة اجتماعية ثقافية عميقة، تحتاج إلى تحليل يقوم بربط المستويات بعضها ببعض، واكتشاف تداخل علاقاتها"**[53].

---

[51]- ديوان ورقة البهاء، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الثانية 2000، ص16

[52]- في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية ، ص 39 - 40

[53]- إشكاليات القراءة وآليات التأويل: نصر حامد أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية 2008، ص 255 (بالتصرف)

3 – قراءة شعيب أوعزوز:[54]

نمط آخر من القراءات للشعر المغربي الحديث والمعاصر طالعنا به الناقد شعيب أوعزوز في دراسته المعنونة باللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة 1917-1991، ولعل الناقد بسفره هذا عبر تاريخ الشعر المغربي قد تتبع النصوص في مختلف مظانها، وهذه النصوص **"تغطي كل المرحلة الخاضعة للدرس التي حدد بدايتها بصدور وعد بلفور الذي قضى بمنح فلسطين وطنا قوميا لليهود، ونهايتها بحرب الخليج الثانية (1991)"**[55].

وتبقى قراءة الباحث شعيب أوعزوز قراءة نقدية مرتكزة على اختيار منهجي قوامه اعتبار النص الشعري نتاجا لغويا له خصائصه وقوانينه الفنية الخاصة التي وجدت في ظروف اجتماعية وثقافية محددة، وهكذا أصبحت الصور الشعرية في التجربة المغربية المعاصرة وخصوصا الثمانينية منها تهيمن عليها **"صور إيحائية رائعة منبثقة من واقع الشعراء، ونابعة من صميم تجاربهم، ومعبرة عن وعيهم وحالاتهم النفسية، ومنسجمة مع السياق العام لقصائدهم"**[56].

بعد تحديده لطبيعة الصور المعبرة عن تجارب الشعراء، ذهب الباحث لاختيار نماذج شعرية لتأكيد طرحه، لذا نختار مع الباحث قصيدة السقوط للمجاطي التي يصور من خلالها سلسلة الهزائم التي منيت بها الأمة العربية خلال الستينات، يقول الشاعر:

" تلبسني الأشياء

حين يرحل النهار

تلبسني شوارع المدينه

أسكن في قرارة الكأس

أحيل شبحي

---

[54]- اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة 1917-1991، شعيب أوعزوز، مطبعة الأمنية – الرباط، الطبعة الأولى 2004، وهذا الكتاب في الأصل أطروحة جامعية قدمت إلى كلية الآداب، جامعة محمد الخامس – الرباط، لنيل دكتوراه الدولة في الآداب.

[55]- المرجع نفسه، ص 392

[56]- المرجع نفسه، ص 357

مرايا

أرقص في مملكة العرايا

أعشق كل هاجس غفل

وكل نزوة

أميره

أبحر في الهنيهة الفقيرة

أصالح الكائن

والممكن

والمحال

أخرج من دائرة الرفض

ومن دائرة

السؤال

أراقب الأمطار

تجف في الطوية

الأماره

تسعفني الكأس ولا

تسعفني العباره

لكنني أقول

شربت كأسي فاشربي

أيتها البحار

لم تبق إلا ساعة فتخلع المدينه

أثوابها

ويقبل النهار "[57]

في هذا المقطع من قصيدة السقوط يورد الباحث مجموعة من الصور الاستعارية والكنائية والرمزية والأسطورية، التي جاءت معبرة عن تجربة الشاعر النفسية والدلالية، وعليه فالصور المهيمنة في هذا المقطع حسب الباحث هي صور تلاشي النور والوعي والسقوط في العدم التي يمثلها قوله (تلبسني الأشياء- حين يرحل النهار- ..)، ثم أتبعها بصورة المصالحة مع العالم (أصالح الكائن والممكن والمحال - أخرج من دائرة الرفض ومن دائرة السؤال ..).

ويشوب هذه المصالحة مع العالم حسب الباحث إحساس بالعقم والضياع والجفاف عبر الشاعر عنه بهذه الصور (أراقب الأمطار – تجف في الطوية الأمارة – تسعفني الكأس ولا تسعفني العبارة).

وعليه فالصور الشعرية عند المجاطي لم تبق وفية للنمط القديم، القائم على صور يطغى عليها الطابع التقريري، والإسراف في الاعتماد على المباشرة، حيث أصبحت الصور الشعرية مع المجاطي وغيره من الشعراء الرواد ناجمة **"عن صياغة شعرية جديدة، وعن رؤيا عميقة أعادت بناء الواقع من جديد "**[58].

إضافة إلى هذا، شكل الرمز أحد الوسائل التي ارتكز عليها كثير من شعرائنا في تشكيل صورهم الشعرية، وقد خلص الباحث في دراسته للشعر المغربي إلى وجود أربعة رموز أساسية وهي الرموز اللغوية والرموز الدينية والرموز التاريخية وبشكل أقل الرموز الأسطورية، ويمكننا أن نمثل لهاته الرموز بمقاطع شعرية اختارها الباحث في دراسته:

---

[57]- ديوان الفروسية: أحمد المجاطي، المكتبة الإبداعية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 2011، ص 53 - 54

[58]- اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة 1917 – 1991، شعيب أوعزوز، ص 361

أ – الرمز اللغوي:

يقول محمد الأشعري:

" يقول الدليل: اتبع الشجر المر حتى مشارف غزة

وها أنا ذا أسأل العابرين متى اشتعلت بنواصي المآذن أنجمها

كيف أعبر نحو مداها الفسيح عصور المماليك

وأغسل وجهي بملمسها المستحيل

هادئا يتحول هذا الشعاع إلى لجة

أتأمل مندهشا رعشات البروق الجميلة

وأقاوم ذعري بفاكهة الأمل المتدفق بين دم مطفأ

ودم يتقدم نحو اشتعال العصافير"[59]

إن المتأمل لهذا المقطع الشعري للشاعر محمد الأشعري سيلاحظ أن الشاعر استعمل مجموعة من الرموز اللغوية، والتي اتخذت تعبيرات استعارية مثل (اشتعلت بنواصي المآذن أنجمها، ...).

ب – الرموز الدينية والتاريخية:

نهل الشعراء المعاصرون في المغرب من الرمز الديني لبناء تجاربهم الشعرية، هاته الرموز التي تنوعت وتعددت حسب رؤية كل شاعر، ومن الرموز الموظفة في قصائدهم الشعرية نجد شخصية الرسول محمد (ص)، كرمز لمحاربة الظلم وحمل لواء الدفاع عن الحق والخير والسلام.

أما الرموز التاريخية فيمكن استنباطها من الأحداث والأماكن التاريخية التي شكلت مادة دسمة لشعرائنا، **"فبعضهم وظفها بدلالاتها التاريخية الأصلية وسردها سردا آليا دون أن يعمدوا إلى تعديلها أو تحويرها وفق ما يقتضيه السياق الجديد الذي وردت فيه "**[60].

[59]- ديوان يومية النار والسفر، محمد الأشعري، نقلا عن اللغة الشعرية في القصيدة القومية، ص 373 - 374

ومن النماذج الشعرية التي اعتمدها الباحث بوشعيب أوعزوز في دراسته نجد مقطعا من قصيدة للشاعر عبد الله راجع، الذي استغل كثيرا من الرموز التاريخية العربية الإسلامية والأجنبية للتعبير عن جوانب من تجربته الشعرية، يقول الشاعر في قصيدة – من وثائق الاتهام - :

" كان صديقي تايرزياس

محتنقا بالرغبة أن يكتشف الإنسان

ولذا جاب العالم من أقصاه إلى أقصاه

ممتطيا ذاكرة في حجم الكرة الأرضية

تحمل تاريخ البشرية "[61]

فشخصية تايرزياس اقتبسها الشاعر من أرض الخراب لإليوث، كما أنه استعملها في هذه القصيدة كرمز للفشل الذريع في إنقاذ المجتمع من الفساد، لأنه ظل يبحث عن الإنسان الأفضل عوض أن يلتحم بالواقع ويشخص الداء ويساهم في علاجه.

ج – الرموز الأسطورية

إلتفت مجموعة من الشعراء إلى الأسطورة، حتى أصبحت من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت الانتباه في شعرنا المعاصر، ولعل مجموعة من الشعراء وظفوا العديد من الأسماء والأماكن الأسطورية في قصائدهم، حيث استطاع بعضهم أن يجعل منها وسيلة تعبيرية أغنت تجاربهم الشعرية وأخصبت دلالاتها الفنية، ومن هذه النماذج نجد الشاعر أحمد صبري يوظف أسطورة (ميدوزا)، وهي المرأة التي تحكي عنها الأساطير أنها إذا نظرت إلى شيء حولته إلى حجر وجماد، يقول الشاعر:

" الصدر إن ثارت براكنه انفجر

قاء الضجر

---

[60]- ، اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة 1917 – 1991، ص379

[61]- ديوان الهجرة إلى المدن السفلى، عبد الله راجع، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية، مطبعة دار المناهل الرباط، دط، ص 57

الحرف يجمد في تأن

في عين (ميدوزا)

يئن

أياما وأعمارا"[62]

4 – قراءة سعيد الفراع لديوان رماد هسبريس:[63]

تندرج قراءة الباحث سعيد الفراع ضمن الأبحاث التي اهتمت بالشعر المغربي المعاصر، وذلك من خلال تتبعه طبيعة الأسئلة التي أفرزها تلقي وتداول الشعر المغربي المعاصر بالساحة الثقافية المغربية منذ ستينات القرن الماضي.

وقد صرح الباحث عند دراسته للقصيدة المغربية المعاصرة اعتماده منهج نظرية التلقي، كمنهج إبستيمولوجي يهتدي به في التأريخ للنص الشعري المغربي المعاصر ودراسة تلقياته، وتجاوز التصورات الأحادية أو المندمجة في قراءة هذا المتن الشعري.

هذا واقتصرت دراسته هاته على متن شعري محدد هو ديوان الشاعر الراحل محمد الخمار الكنوني، وذلك للتركيز على المعايير الشعرية والنقدية التي كانت متحكمة في إنتاج الشعر وتلقيه، حتى يتسنى له قياس المسافة الجمالية التي أحدثها تداول الشعر المعاصر في المشهد الشعري والثقافي بالمغرب، وتبرير ردود الأفعال التي خلفها تلقيه من قبل قرائه الأوائل.

وجاءت قراءته للديوان بناءا على الدراسة التي قام بها لسلسلة تلقيات نصوص رماد هسبريس، وذلك عبر مباحث خصص كل واحد منها لنمط من الاستجابات التي حققتها نصوص المجموعة الشعرية، ومن هذه المباحث نجد:

أ – الشعر المغربي المعاصر وسؤال الإيديولوجيا:[64]

---

[62]- ديوان أهداني خوخة ومات، أحمد صبري نقلا عن اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة، ص 387 - 388

[63]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، سعيد الفراع، مطبعة آنفو- برانت، الليدو- فاس، (دط ، د ت ن). هذا الكتاب في الأصل هو جزء من رسالة جامعية تقدم بها الباحث لنيل شهادة الدكتوراه من كلية الآداب والعلوم العلوم الإنسانية ظهر المهراز –فاس.

[64]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، سعيد الفراع، ص 95

هيمن الخطاب الإيديولوجي على القصيدة المغربية الستينية والسبعينية، وكما هو معلوم أن جل قصائد الديوان كتبت خلال هذه المراحل قبل أن يتوقف الشاعر عن الكتابة، لهذا وظف سعيد الفراع القراءة الإيديولوجية وهي قراءة **"لم تقف عند حدود الظاهرة الشعرية، بل تعدتها إلى جل مناحي الإبداع الأدبي والفكري، في اتجاه بناء خطاب نقدي يؤكد على وظيفة الأدب في الثقافة والفكر والمجتمع، بصفته قوة فاعلة بإمكانها التأثير في عملية التغيير المنشودة، ولهذا استند إلى مرجعيات سوسيولوجية لا تتردد في التأكيد على البعد الإيديولوجي للأدب"**[65].

وفي قراءته الإيديولوجية اعتمد سعيد الفراع على دراسة – شعر الطليعة في المغرب للباحث عزيز الحسين – الذي توقف في محطات كثيرة من الديوان على الإيديولوجية، أو القراءة السوسيولوجية، حيث عمل مجموعة من المثقفين الذين كانوا ينتمون في الغالب إلى الأحياء الشعبية ومدن الصفيح، على إيقاظ الوعي بضرورة المواجهة السياسية والشعبية، مما خلف ردود فعل قمعية عنيفة، كل هذا جعل محمد الخمار الكنوني ييأس من حدوث أية حركة عصيانية في مواجهة قوى القمع، يقول الشاعر قي قصيدة - صرصر في الشتاء -:

" مرت على صدري سنابكهم، أيوم الروع ؟

ما عرفت سفوحي مثل هذي الخيل،

مثقلة القوائم، مشيها فوقي وئيد

ليس تضرب في السبيل، وليس تقدح بالشرر.

حطوا علي خيامهم، قالوا: غذا أمر

وهذا الليل خمر "[66]

فهذا تعبيرعن قمة اليأس التي بلغها الشاعر، نتيجة ما نزل به وبأهله من اضطهاد، وعليه فقراءة الباحث عزيز الحسين حسب سعيد الفراع تبقى قراءة ناقصة، ودون فعالية على

---

[65]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، ص99- 100

[66]- ديوان رماد هسبريس، محمد الخمار الكنوني، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية 2001، ص 39

المستوى الايديولوجي، نظرا لغياب التواصل بين الشعر المغربي المعاصر والمتلقي الذي يطغى عليه الجهل والنسبة الكبيرة الغير ممدرسة، وبهذا نقول مع سعيد الفراع أن الشعر المغربي قد خيب أفق توقع الباحث عزيز الحسين.

ب – الاستجابة الشعرية التفكيكية: [67]

اعتمد سعيد الفراع في هذا المبحث على الدراسة التي تقدم بها الناقد محمد بنيس حول الشعر المغربي الحديث، حيث دعا إلى تبني شعرية عربية مفتوحة، **"باعتبارها بحثا متجددا ومغامرة مفتوحة، تتلافى هاجس الإمساك بنظام ثابت ولازمني، إنها شعرية تبني ذاتها من خلال القراءة النصية والتصور النقدي للنظرية"**[68]، وهكذا خلص الباحث إلى أن محمد بنيس في حفره على الدلالات الأسطورية والتاريخية لمصطلح هسبريس التي أضيفت إليها مفردة رماد في العنوان، إلا أن الأسطورة تكشف عن المظهر الأسطوري لخيرات هسبريس، يقول الشاعر:

"هسبريس وما حملت من رماد وماء وبرق وشيء

تناديك باسمك "[69]

فالرماد يهيمن على مشهد هسبريس، وبالتالي فتيمة الموت مهيمنة على الديوان ككل، ويحيل عليها العنوان رماد هسبريس، إضافة إلى هذا يهيمن على التجربة الشعرية لدى الشاعر محمد الخمار الكنوني الصراع القائم بين الكتابة والموت، حيث أن الكتابة تشكل رفضا للموت ومواجهته حسب الشاعر.

وبهذا نكون قد قدمنا بعضا من مراحل استجابة محمد بنيس في تلقيه لشعر محمد الخمار الكنوني حسب رأي الباحث سعيد الفراع.

---

[67]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، ص110

[68]- المرجع نفسه، ص 114

[69]- ديوان رماد هسبريس، ص 58

ج – ديوان رماد هسبريس وسؤال البنية الإيقاعية: [70]

في دراسته للبنية الإيقاعية في ديوان رماد هسبريس، ركز سعيد الفراع على الدراسة التي تقدم بها الناقد محمد كنوني – **البنية الإيقاعية في شعر محمد الخمار الكنوني -**، التي سعى من خلالها إلى استخلاص القوانين المتحكمة في بنية النص الشعري من زاوية الإيقاع.

وعليه فقد ذكر الناقد محمد كنوني أن الشاعر محمد الخمار الكنوني ركز على تفعيلات خمسة بحور صافية كأساس للمتن الشعري وهي: **"الرجز والوافر والكامل والمتدارك والمتقارب، مع إدخال الشاعر تعديلات على هذه الأوزان مما مكن من تناسل أوزان متجانسة، في سياق البحر الواحد، ويحتل بحر المتدارك من بين هذه البحور المرتبة الأولى على مستوى الاستعمال"**[71]

كما يذهب الباحث إلى أن القافية في ديوان رماد هسبريس تلخص ما أضحت عليها القافية في الشعر العربي المعاصر، والتي **" تؤكد بأن القافية لم تعد مجرد ترف مجاني أو مظهر شكلي، بل أصبحت خاضعة للرؤيا التي تجعل كل شيء في الشعر تمثلا متبادلا"**[72]، وهكذا يرى محمد كنوني أن ما أسماه جون كوهن بالجناس، والذي يعتبر مماثلا للقافية، حيث يندرج في هذا الإطار التراكم الصوتي، مع الإشارة إلى الاختلاف الموقعي بين الجناس والقافية، وهذا ما يكشف عنه في قصيدة – وراء الماء – يقول:

" فيخرج في الحقول الناس بعد الخوف والحزن

فمن سيظل يبتسم، أو يمد الترب بالمزن"[73]

أما التكرار والتوازي فيشكلان أحد الأسس الجمالية، ويأخذ في ديوان رماد هسبريس حسب الباحث سعيد الفراع شكلا هندسيا معماريا يتم وفق نظام مورفو- تركيبي كقول الشاعر:

" وقال الغاب: من ورقي

---

[70]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي ص 124

[71]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، ص 125

[72]- المرجع نفسه، ص 129

[73]- ديوان رماد هسبريس، محمد الخمار الكنوني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثانية 2001، ص 11

وقال التراب: من ذهبي "[74]

د – رماد هسبريس وسؤال التيمة:[75]

ركز الباحث سعيد الفراع في قراءته هاته على الدراسة التي أنجزها الباحث المصطفى العزيزي والمعنونة بالألم في شعر محمد الخمار الكنوني، ولعل تيمة الألم في شعر الشاعر تأخذ أبعادا متعددة في الديوان، منها الهزيمة والحزن والمأساة، مما ولد لدى الشاعر **"اجترارا سوداويا لمأساة وجودية، وهي مأساة لا يملك إزاءها الخمار حلا إلا الهروب في اتجاه الموروث الأسطوري، الذي تحمل أمجاده بعض العزاء له في مواجهة الاعتباط الواقعي "**[76] .

يقول الشاعر:

" لا حول

ولا قوة إلا بالله

هذا مرقد زين الناس

ابن غريب الوجه بن هجين الكلمات "[77]

ه – الشعر وسؤال الصوفية: [78]

في سياق تتبعه لسلسة تلقيات ديوان رماد هسبريس بنى الباحث سعيد الفراع قراءته الشعرية على قراءة أخرى قام بها الناقد محمد بنعمارة تحت عنوان – الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات).

أما بخصوص منهج القراءة المعتمد من قبل الناقد محمد بنعمارة فهو منهج يلائم طبيعة المادة الشعرية القائمة على البعد الصوفي، حيث حاول **"الباحث إخراج النص عن معناه الظاهر إلى معناه الخفي المستبطن"**[79] .

---

[74]- ديوان رماد هسبريس، ص 40
[75]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، ص 138
[76]- المرجع نفسه ،ص 147
[77]- ديوان رماد هسبريس، ص147
[78]- الشعر المغربي وأسئلة التلقي، ص 164

وهكذا، فبعد تحديد محمد بنعمارة للمفاهيم الصوفية، انتقل إلى إبراز تجلياتها في المتن الشعري المغربي، وذلك بحصرها في التجليات القرآنية والعددية والحروفية والألفاظ الصوفية التي تتجلى في هذا الشعر والتي تؤكد صلته بماهيته الصوفية، يقول الخمار الكنوني:

" يومئذ يصدر الناس أشتاتا ليروا أعمالهم

فمن يعمل مثقال ذرة خيرا يره

ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره

اقرؤوا واقرؤوا أيها القارئون لنا ولهم

واسألوا واسألوا في ذهول الدعاء لنا ولهم "[80]

انطلاقا من هذا المقطع الشعري يتبين مدى الارتباط بين الشاعر والنص القرآني، وذلك بهدف مد القصيدة بشاعرية اللغة القرآنية وعمق الإشارة.

ح – ديوان رماد هسبريس في ضوء أفق توقع الباحث سعيد الفراع: [81]

تندرج قراءة الباحث سعيد الفراع لديوان رماد هسبريس ضمن القراءات المعاصرة التي حاولت مقاربة نصوص الخمار الكنوني بالاعتماد على خطى وتوجهات نظرية التلقي وخصوصا ياوس.

وقد اعتمد الباحث عند قراءته لهذا الشعر انطلاقا من أفقه المعرفي المعاصر ممثلا في مفاهيم شعرية المتخيل، حيث ركز على كل من النموذج الظاهراتي البشلاري الذي ينطلق من **"فرضية أساس، وهي أن الصورة مولد دلالي بطبيعتها، تدخل في محيط عضوي متفاعل، بما يجعلها ملحقة بالرمز كفاعلية مادية وفضائية، تقوم على أزواج متعارضة"**[82].

---

[79]- الشعر المغربي وأسئلة التلقي، ص166

[80]- ديوان رماد هيسبريس، ص 47

[81]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، ص 176

[82]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، ص 177

ومن هنا يمكن القول مع الباحث أن استدعاء الشاعر للأسطورة ورموزها يشكل ارتباطا وثيقا بالذاكرة الإنسانية، وهذا ما نلمسه انطلاقا من عنوان الديوان – رماد هسبريس – إذ يحدد الشاعر طبيعة الأسطورة في الديوان والتي قال عنها **"إنها حدائق أسطورية يظهر أنها كانت تقع في شواطئ المغرب على المحيط الأطلسي"**[83]، فالشاعر هنا بهذا التعريف لأسطورة هسبريس يوجه القارئ / المتلقي ويحثه عن المغزى من توظيفه لها في الديوان، والتي لم تعد مجدا للوطن، بل أصبحت رمزا للموت من خلال الصورة الشعرية الموظفة في العنوان – رماد هسبريس -، فهاته الحدائق الأسطورية لم يبق منها سوى الرماد، في حين يكشف التفاح الذهبي عن خيرات الوطن المسلوبة والموزعة بين اللصوص حسب تعبير سعيد الفراع. يقول الشاعر في هذا الصدد:

"من يد ليد تنتقل هذي الحقول: ترابا، هواء، ماء

وما بين لص قديم ولص جديد تحول تفاحها الذهبي

فهل ذلكمو قدرا وقضاء؟"[84]

لكن مع شعرية التخييل التي اختار الباحث من خلالها قراءة شعر محمد الخمار الكنوني يشكل الموت عودة الإنسان إلى دويه، عودة للبحث عن قيم مفتقدة في حياة الإنسان، يقول الخمار لكنوني:

" ها أنتم تحت الأرض

ألبعث أو ميلاد آخر من هذا الرحم الأرضي؟

أأقول: بعيدا

إن الأرض أمامي يا أهلي: موت في موت، قبر في قبر

أأقول: قريبا؟

---

[83]- ديوان رماد هسبريس، ص 51
[84]- ديوان رماد هسبريس، ص 55

فلتقم الأجداث لضوء الشمس

زهورا أو شجرا، أو إنسانا "[85]

إن الموت في تجربة الخمار الكنوني يصير رمزا يعبر من خلاله عن رغبته في تجديد الحياة، فالخطاب الموجه للموتى لمعانقة الشمس هو خطاب للموتى الأحياء لمعانقة نور الحقيقة.

ومن هنا فاستجابة الباحث سعيد الفراع لشعر الخمار الكنوني يغلب عليها الحيرة والإعجاب، إلى درجة أن الناقد شديد الإعجاب بهذا الشعر، والبحث فيه عما يدعم رأيه من عناصر ونماذج وشواهد بعيدا عن تقديم رأيه حول ما يسود تجربة الخمار من نقص وقصور، وعليه فالتجربة الشعرية عند الخمار حسب سعيد الفراع **" تشيد بعوالم جديدة لا تعارض الواقع المعيش، بقدر ما تقدم إمكانيات لرؤية العالم في صورة مغايرة"**[86].

5 – قراءة رشيد يحياوي: [87]

يشير الباحث رشيد يحياوي منذ البداية أن دراسته تندرج ضمن الدراسات التي تهتم بالشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، حيث ركز على تحديد خصائص التجربة الشعرية العربية والمغربية على وجه الخصوص، وذلك برصده لمجموعة من التجارب الشعرية، سأقتصر هنا على تتبع مراحل قراءته للشعر المغربي الثمانيني وخصوصا قصائد الشاعر محمد السرغيني المطبوعة في ديوان – **ويكون إحراق أسمائه الآتية (1987) -**، ومجموعة شعرية أخرى للشاعر محمد بنطلحة المنشورة في ديوان – **سدوم-**، حيث يظم هذا الديوان قصائد ثمانينية منها:

" 1 – حفلة من غبار ---------- 1988

2 – نشازات .. ليس إلا ---------- 1989

3 – حديقة كأنها الفوضى ---------- 1988 - 1989

4 – الشيء ونقيضه ---------- 1989"[88]

---

[85]- ديوان رماد هسبريس، ص 50

[86]- الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، ص 193

[87]- الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق 1988، الدار البيضاء المغرب

في دراسته لتجربة الشاعر محمد السرغيني يرصد الباحث رشيد يحياوي معالم هذه التجربة التي ترفض أن تمنح نفسها بسهولة للقارئ، إذ تتأسس **" على الاستحالة المبنية على الغرائبية وخرق معطيات الواقع التقليدي المرسخ في القراءة، ولذلك فعلى كل سنن أو نظام رمزي لتلقي هذه القصائد وهذا النص أن يتخلى عن نصه المألوف، معتمدا منطق التشظي وتعدد المرجعيات الإحالية التي قد تسعفه في ترميم أفق إلتقاط الوحدة في التعدد"**[89]، ومن هنا فالقارئ مطالب ببناء أفق توقع جديد يتماشى والخصوصية الشعرية لدى الشاعر محمد السرغيني.

ومن بين العوامل التي تصنع الهوة بين المتلقي والنص الشعري لدى الشاعر محمد السرغيني هو اعتماده معجما لغويا أبعد **" ما يكون عما تعودناه في تلقينا المألوف للشعر، حيث يختار الشعراء لغة أكثر انفعالية أو أكثر يومية أو بشكل عام، أكثر صلة بمجالات بعينها، طبيعية أو نفسية أو أسطورية مثلا، لكن في شعر محمد السرغيني ينحدر نصيب وافر من كلمات هذا المعجم إما من علوم مختلفة، أو من مجالات استعمال غير معهودة في التداول الشعري"**[90]، فالنموذج الشعري لدى السرغيني قد انزاح عن المألوف في الشعر العربي والمغربي تحديدا، والتي تشكل أفق توقع القارئ، مما يتطلب من هذا الأخير إعادة إنتاجه من جديد، يقول محمد السرغيني في قصيدة - **الغائب في غيابه (فاس 16-7-1986)-:**

" مسافة أحاطني علما بها رجالها السبعة في "أجدال" (لا شيء

سوى الحلم) رجال سبعة تباعضوا . ("الزليج" أبقى من مساحة

الرثاء عمرا) رجالها السبعة ذاقوا ثمر الكمال ثم احترقوا فالتأم الغياب

بالغياب. تلك الكمأة

ماثلة أمامي

---

[88]- الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي: رشيد يحياوي، ص 76

[89]- المرجع نفسه، ص 55

[90]- المرجع نفسه، ص 57

وليس ما يمنعها من شهوة البكاء "[91]

إن معجم السرغيني متنوع ومختلف عن التجارب الشعرية السابقة له، فالمقطع الشعري السابق يزخر بمفردات نابعة من تجربة الشاعر الخاصة (رجالها السبعة، الزليج، ثمر الكمال...).

إضافة إلى المعجم يوظف الشاعر محمد السرغيني صورا شعرية غريبة على المتلقي التقليدي، حيث يستعمل مجموعة من الرموز اللغوية المستمدة من الثقافة العربية بشكل عام، أو ما ينتمي للثقافة المغربية بشكل خاص، ناهيك عن ما ينتمي إلى الثقافة والبيئة الأجنبية، " **فعلى مستوى البيئة والثقافة المغربية نجد أسماء وديان (ورغة، أبوفكران..)، وأنسابا (اللمتوني، جرف الملحة..)، وأسماء حيوان وحشرات (الخرتيت، النمل ..)، أسماء ألبسة محلية (الرزة، البلغة ..)**[92].

ولعل في هذه الأمثلة ما يؤكد أن تجربة محمد السرغيني تحمل وعيها بتعقد مسالك الإبداع الشعري واختياره لغة رمزية تأبى الوضوح وتعتمد التكثيف غاية لها، من خلال آليات اشتغال النص التي حددها رشيد يحياوي في:

" 1 – صوفية المرجع

2 – تكثيف الدلالة

3 – تخصيب اللغة

4 – الإشارة والإيحاء والإيماء

5 – التورية

6 – التجنيس

7 – بناء الصورة

---

[91]- ديوان ويكون إحراق أسمائه الآتية: محمد السرغيني، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل 2007، ص 48

[92]- الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، ص64

8 – عدم تسطيع المعنى بالبديهي المتداول

9 – اقتصاد الصورة

10 – خرق أدوات الربط النحوية والبلاغية

11 – استيحاء الأشياء والمسميات المغربية

12 – تفجير شعرية الكلمة صوتيا ورمزيا وتاريخيا "[93]

تكتمل الصور الشعرية لدى الشاعر محمد السرغيني من خلال منحها القصيدة الشعرية قيمة جمالية متولدة من كمون فني ينزاح عن أي أفق يرتبط بالحياة اليومية والتجربة الأدبية المسبقة.

أما الشاعر محمد بنطلحة فقد اعتمده الباحث في دراسته من خلال عنوان – **محمد بنطلحة: نص لفهرس الميتالغة** -، حيث اعتبر أن العناوين الواردة في الفهرس تمثل قائمة من المصطلحات والعبارات الشائعة والمعتمدة في لغة التواصل اليومي، وهو بهذا يوجه القارئ لقراءة خاصة للديوان، تستجيب لأفق توقع القراء، ومنهم الباحث رشيد يحياوي الذي قال أن قصيدة محمد بنطلحة **"تشتغل شعريا انطلاقا من لغة واصفة تذوب في نسيجها مفاهيم ومصطلحات منتمية لفنون وعلوم مختلفة "**[94]، وعليه يكون بنطلحة قد سعى لإبعاد القصيدة عن لغتها المألوفة والمتمثلة في لغة الجسد ولغة الذات إلى لغة الخطابات اللغوية ذاتها، يقول محمد بنطلحة:

" من أي نازلة

سيختلف الغبار الدائري

رواية أخرى

أمن أفق انتظار لم يكن في البال؟

---

[93]- الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، ص 65

[94]- المرجع نفسه، ص 77

أم من حنكة الراوي؟

أنا عندي اقتراح :

أن يدس القارئ الضمني نملا جائعا

في أنف خادم شهرزاد

أن يقوم بمدح فجر كاذب "[95]

في تعقيبه على هذا المقطع الشعري يحاول رشيد يحياوي تحديد مآزق الكتابة الشعرية لدى الشاعر محمد بنطلحة، والمتمثلة في انطلاق الشاعر من الشعر ليتساءل عن كتابة تنتمي للرواية وللمسرح، ومعه أيضا تساءل الباحث عن طبيعة الشعر المغربي الذي لم يستقر على نموذج ثابت.

وبهذا يتولد عن القصيدة المغربية المعاصرة وقع فني وجمالي تختلف درجته من فترة زمنية إلى أخرى حسب الطاقة الدلالية والفنية الكامنة فيه، والتي هي طاقة تتواصل مع أفق انتظار القارئ / المتلقي، هذا المتلقي الذي يسعى عبر ردود فعله بإزاء النص إلى استيعاب الوقع الجمالي الكامن فيه.

في ظل هاته القراءات التي واكبت النص الشعري المغربي، يمكننا تحديد شروط تحقيق التواصل بين النص الشعري الحديث والمتلقي الذي يفترض فيه أن يكون على دراية تامة بالحقول المعرفية والمعارف الخاصة بدءا من اللغة والعروض وكذلك المدارس الشعرية التي واكبت تطور النص الشعري الحديث. إذن وانطلاقا مما سبق هل يمكن الوصول إلى نتائج مخالفة لما توصل إليه القراء السابقون؟

6 ـ قراءتنا الخاصة للقصيدة المغربية الثمانينية في ضوء تحديد معالم الشعرية

بعد تحديدنا لمسار تلقيات القصيدة المغربية الثمانينية، يفرض علينا الإطار المنهجي المعتمد (نظرية التلقي)، تحديد معالم قراءتنا الخاصة لهاته التجربة التي ظلت عصية عن الفهم والتأويل، وذلك لرصد أفقنا الخاص لهذا الشعر متبعا في ذلك نهج تلة من النقاد الذين

[95]- ديوان سدوم: محمد بنطلحة، نقلا عن كتاب الشعر المغربي الحديث دراسة في المنجز النصي، ص 81

اتخذوا من التجربة الشعرية المغربية الثمانينية والشعر العربي المعاصر عموما أنه شعر الغموض والهروب نحو عوالم غير كائنة ومستحيلة التحقق.

وإذا كانت دراستنا قد اعتمدت نظرية التلقي كمنهج للدراسة، فإننا نعترف بأن دراسة المتن الشعري الثمانيني صعبة، وتكاد تكون مستحيلة في دراسة واحدة نظرا للكم الهائل من المجموعات الشعرية التي ظهرت خلال سنوات الثمانينات، لذا حاولنا تخطي هذا الإشكال بالاحتكام إلى ذوقنا الخاص في اختيار النصوص الشعرية باعتبارنا قراء لهاته التجربة.

هذا وقد وقع اختيارنا على قصائد شعرية ثمانينية لشعراء كبار مثل محمد السرغيني بقصيدته **"المشمول بكمون الرماد"**[96]، وكذا الشاعر محمد بنيس في مقطع شعري من ديوانه ورقة البهاء مطلعه **"لسبو طيور تحتفي بنثارها"**[97]، إضافة إلى مجموعة من القصائد المتفرقة للشاعر عبد الكريم الطبال من ديوانه **"البستان"**[98]، وذلك لرصد شعرية الكتابة والفكر في هاته القصائد التي اتخذناها نماذج نحاول من خلالها الوصول إلى المعنى، وتكسير ذلك الاعتقاد القائل بأن القصيدة المعاصرة والحديثة تشكل عائقا أمام المتلقي.

هذا وتطرح جمالية التلقي قضية التواصل التي رسم خيوطها الأولى الشكلاني رومان ياكبسون في دراسته للوظيفة الشعرية، التي أراد من خلالها التمييز بين الشعر والنثر، إذ أنها ليست خاصية يمتاز الشعر بها دون غيره من الأجناس الأدبية، بقدر ما أنها تختزل في محيط الشعر، أو **"تحصره في الوظيفة الشعرية، وهذا لن يؤدي إلا إلى تبسيط مبالغ فيه ومخادع، فالوظيفة الشعرية لم تكن هي الوظيفة الوحيدة للغة بل تظل وظيفة مهيمنة وحاسمة"**[99]، وتبقى عملية التواصل رهينة عناصر أساسية حددها جاكوبسون في: المرسل والمرسل إليه والرسالة، ولابد في كل رسالة أدبية من أن تقوم على شفرات متفق عليها بين المرسل والمرسل إليه، وذلك كالآتي:

---

[96]- ويكون إحراق أسمائه الآتية: محمد السرغيني، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة، دار المناهل 2007، ص 37-46

[97]- ورقة البهاء: محمد بنيس، دار توبقال للنشر –الدار البيضاء، الطبعة الثانية 2000، ص 15- 27

[98]- البستان: عبد الكريم الطبال، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة، 2000.

[99] - Essais de l'inguistique générale, Roman Jakobsson, coll, Poique, seuil, 1987,Paris, p218

" **السياق**

المرسل..... الرسالة.....المرسل إليه

الصلة

السنن

فالمرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تتفعل هذه الرسالة فلا بد من سياق تحيل عليه، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا ورابطا بين المرسل والمرسل إليه"[100]، فالمتلقي أو المرسل إليه ملزم بأن يفكك الرسالة كي يحدث التواصل بينه وبين النص الأدبي، وهذا ما حاول التوصل إليه جاك ديريدا عند إنشاءه لعلم يهتم بعلم الكتابة (Grammatologie) المقابل لفعل القراءة (l'act de lecture) ، يقول ديريدا **"إن الكتابة مادة خارجية حساسة ومصطنعة، كما أنها لباس يحتضن الكلام والفكر"**[101]، فديريدا بهذا الكلام يكون قد رصد أهمية الكتابة باعتبارها إبداعا يحتاج إلى من يفكك أسسه الميتافيزيقية / الخيالية **"والمتحدة مباشرة مع الصوت المنطوق، هذه الطبيعة التي لا تعكس ثقافة الكتابة بقدر ما تعبر عن ظواهر روحية كهنوتية مجاورة للصوت الداخلي المقدس والمعبر عن الفكر"**[102]، وبهذا التحليل يكون ديريدا قد مجد الصوت (la voix) على حساب الكتابة (l'écriture) التي لا تتوفر على المعرفة بقدر ما تعكسها من الصوت، وكل هذا يتطلب قارئا على دراية بهذه المعارف التي تساعد على التواصل مع العمل الفني الذي يأخذ بعدا سجاليا، بعدما أشادت بانهيار مبدأ الإحالات اللغوية وهدم الروابط التي تربط اللغة بالمفاهيم والمدلولات.

وكما سبقت الإشارة إلى ذلك في أحد المباحث السابقة أن الغموض في الشعر المعاصر نسبي، فما هو غامض عند قارئ معين يكون واضحا عند آخر وذلك حسب السياق **" فقارئ الشعر المعاصر ينبغي له أن يلم بالسياق الأكبر والسياق الأصغر لهذا الشعر،**

---

[100]- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988، ص27

[101]- De la grammatologie, jaques derrida, les édition de minuit, paris, 1967, p52

[102]- De la grammatologie, P 29

ولذلك لا يواجهه الغموض الذي يواجه القارئ الذي يجهل أحد هذين السياقين أو كليهما معا، كذلك لا يجوز للقارئ أن يقتحم حرم النص الشعري المعاصر بأدوات ومفهومات قديمة"[103]، فخليل الموسى يحث القارئ على التزود بمفاهيم جديدة لفك رموز القصيدة الحديثة والمعاصرة.

في ظل هذا الموقف الداعي إلى التجديد في الأدوات والمفاهيم المعتمدة في تحليل الشعر العربي الحديث، عرفت القصيدة المغربية بدورها تطورا ملموسا على مستوى الشكل والمضمون، حيث أصبحت الصور الشعرية مع بعض الشعراء المغاربة غامضة باعتبارها رؤيا، فهي منبع الخيال الشعري، إنها تدمير للعلاقات العادية عن طريق التغيير في نظام التعبير، كما أن اللغة في القصيدة المغربية المعاصرة لها ارتباط بالمعجم الشعري الجديد، لذا وجب على المتلقي الكشف عن هاته العلاقات باعتبارها طرفا حاسما في إبداع النص وإنتاج دلالاته، كما يوظف بعض الشعراء التصوف داخل المتن الشعري باعتباره قوة خارقة تستغل إمكانية التخييل ليصل إلى أقصى حد ممكن، هذا إضافة إلى توظيف الشاعر للرموز والأساطير الشعرية التي تنهل من الذاكرة، وكذا توظيفه لنصوص غائبة داخل المتن الشعري.

كل هاته العوامل وغيرها ساهمت في ابتعاد المتلقي التقليدي عن النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة، لذا وجب عليه تطوير أدواته الإجرائية والمنهجية لكي يتفاعل مع القصائد الحديثة والمعاصرة، ويبقى الإشكال عالقا حول هذا الموضوع، أي فهم سنضيفه نحن للقصيدة المغربية انطلاقا من النماذج المختارة؟

بعد قراءتنا لمجموعة من القصائد الشعرية لكبار الشعراء المغاربة، تستوقفنا الطريقة التي نهجها بعضهم في كتاباتهم، ومنهم الشاعر محمد السرغيني الذي كسر أفق توقع القراء اتجاه القصائد المقروءة، حيث نهج الطريقة التي سماها بالشعر المسترسل **"والاسترسال يعني الاستمرارية في الكتابة دون مراعاة لا الأشطر فيكون عموديا، ولا الأسطر فيكون تفعيليا، مع كونه يوزن عروضيا لقيامه على تتالي التفعيلات، وهي طريقة في الكتابة لها**

---

[103]- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، خليل الموسى، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة - دمشق2010، ص 156-157

ظاهر وباطن، كما أنها تؤثر على اجتهاد يغري ويحرج"[104]، وبالتالي نكون أمام قراءات عديدة ومتنوعة للشعر المغربي، كي نفك عنه تلك السمة الملازمة له، والمتمثلة في شعرية الغموض.

ومن هنا يمكن القول أن اللغة الشعرية في القصيدة المغربية المعاصرة غامضة لدى جل القراء الأوائل والمتعاقبون عليها، فرغم بساطتها إلا أنها تحكمها علاقات هندسية متعددة بين الجمل، يقول محمد بنيس في ورقة البهاء:

" نغمات أو أصوات سوف تفسخه ذرات مفترسات وحدته

تتقمص حفل زهيرات تسرج للشهداء مجالسهم بجنان

العدوة للشعراء مساقط ماء

يتقاسمه أطفال ينجذبون لنهر

سبو

لغة ودماء

تحلم

لا "[105]

إن المتأمل في هذا المقطع الشعري سيلاحظ مدى التنافر الحاصل بين المفردات الشعرية، والتي تتنوع بين ما هو واقعي مملموس (نهر سبو، العدوة..)، وبين ما هو خيالي مثل (أصوات تفسخه ذرات مفترسات..)، ولعل في هذا المثال الأخير ما يعبر على أن لغة القصيدة المعاصرة عرفت تحولات مهمة، حيث أصبح بإمكان الأشياء أن تلتقي في سياق دلالي مغاير لما هو معروف في سياقاتها المخصوصة، حتى أضحى من الممكن وصف الأشياء بما ليس من جنسها وطبيعتها.

---

[104]- الدكتور محمد السرغيني إبداع تجربة، أحمد زكي كنون، مطبعة آنفو- برانت، الليدو- فاس، (دط)، ص 48

[105]- ديوان ورقة البهاء، محمد بنيس، ص 19

إن تجربة الشاعر محمد السرغيني يمكننا اعتبارها فريدة بشكلها وبمضامينها القوية التي تتطلب العقل والقلب معا، وذلك لملامسة المعنى وفك طلاسم الغموض المرتبطة ضمنيا بقصائده التي يطغى عليها البعد الرمزي الضارب في العمق، وكذلك المجاز البعيد الغور، والمعجم المحكم الذي تهيمن عليه التجربة الصوفية في علاقتها بالفلسفة والفكر المتنور؛ كل هاته العوامل وغيرها ساهمت في بناء نصوص شعرية خاصة بالشاعر محمد السرغيني، حيث تطغى عليها سمة الكثافة، وهذا ما جعلنا نبني أفقنا الشعري الذي يتماشى والتغيرات التي طرأت على القصيدة السرغينية والمغربية بشكل عام.

والمتأمل في ديوان - **ويكون إحراق أسمائه الآتية** – يلامس من الوهلة الأولى أن كل قصائد الديوان قصائد نثر، لكن على العكس من ذلك فالشاعر حريص على الوزن، وحريص أيضا على التنويع في هذه الأوزان، وهذا ما تبين لنا عند قراءتنا لقصيدة المشمول بكمون الرماد (1-10)، حيث إلتزم الشاعر تفعيلة بحر المتقارب، كما إلتزم تفعيلات أخرى في قصائد الديوان، كل هذه العوامل جعلتنا ننفي صفة النثرية عن قصائد الديوان.

وإذا افترضنا أن العنوان هو العتبة المؤدية لمعانقة النص الشعري، فالديوان – **ويكون إحراق أسمائه الآتية** – يحمل دلالة رمزية متجلية في الموت والهلاك، ويدل عليها فعل أحرق أي جعل النار تعمل عملها المعهود المؤدي إلى الموت، وبالتالي هناك علاقة وطيدة بين الموت المتمثل في الإحراق، والشاعر الذي انخرط في هذه التجربة إيمانا منه بأن سعادة الحياة لا تكتمل إلا بتأمل النقيض المتمثل في الموت. ويبقى السؤال إلى أي حد استطاع الشاعر أن يجمع بين العنوان كعتبة وباقي القصائد الشعرية، وخصوصا قصائد المشمول بكمون الرماد؟

إن أول ما نبدأ به الحديث عن تجربة محمد السرغيني انطلاقا من ديوانه هذا، هو أن الكتابة الشعرية لدى الشاعر تتأسس على شعرية الغموض، وتنبني صورها على الجمع بين الأطراف المتباعدة، لذا يجد القارئ صعوبة قصوى في فك طلاسم الكتابة، وبالتالي يتطلب اللجوء إلى العقل لفك شفراتها وتفسيراتها؛ فالعنوان له علاقة مجاورة مع العناوين الفرعية لباقي القصائد، حيث يهيمن عليها الاحتراق والموت، وذلك من قبيل قصيدة – **بردها**

وسلامها – والمستمدة من الآية القرآنية **"قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم"**[106]، كما تشمل هذه القصيدة عناوين فرعية صغرى منها – حريق المشبه -.

وعند قراءتنا لقصائد – **المشمول بكمون الرماد** – يتبين لنا أنها تشمل نصوصا شعرية تكاد تحتفظ بالمعنى لنفسها وللشاعر، بيد أن القراءة الفاحصة تغوص في النص الشعري وتفكك حقوله المعجمية والدلالية التي تظل عصية على الفهم من قبل القارئ التقليدي، يقول الشاعر محمد السرغيني في قصيدة المشمول بكمون الرماد (5):

" ويعلك إعجابه بأنامله كلما جبل الطين. (إن الخنازير نيئة في

قوالبها يتقاطر منها الرذاذ) احترس من هروب الدخان؟ احترس

من نفاذ البلاغة؟ لا تحسبن القميص القصير المشجر أسئلة؟ هو

موت المسافة في الأسئلة."[107]

تكمن صعوبة هذا المقطع الشعري في تجربة الكتابة التي تتعالى على المظاهر بشتى علاقاته ومستوياته التي تغرق في عمق التجربة الذي هو الانمحاء والتلاشي، تجسدها لحظة الاحتراق والحريق الذي هو عند الشاعر امتلاء وشبع وكمال، يختار الشاعر الموت كإمكانية لمعانقة حياة حقيقية متحررة من موت تجسده الحياة في واقع متردي سمته عدم الوضوح والنفاق الاجتماعي. يقول الشاعر في المشمول بكمون الرماد(6):

" إذا كان زهدا وتوبة.

إذا كان خوفا وفتنة.

فللنار مهيارها ومعاقرة النسبين. (الحريق يجئ على شبع

وامتلاء) وللنار صهوتها وله زهرة العمر في حقوتيه. حذار من

الحقوتين المرابيتين. (الحريق يجئ على شبع وامتلاء) وللنار

---

[106]- سورة الأنبياء، الآية 79

[107]- ويكون إحراق أسمائه الآتية، ص 41

أوكارها وزرادشتها والزنادقة الواقفون على حافة الصلب والفاصدون

الرموز. (الحريق يجئ على شبع وامتلاء) وللنار توبتها ولها

الفتنة العاصفة."[108]

يعمد الشاعر في هذه القصيدة إلى تكرار مقطع (الحريق يجئ على شبع وامتلاء)، وكأنه يقول بأن النار لا تأكل من ثديها بقدر ما تأتي على كل ما من حولها، لتتركه في الأخير رمادا خاملا، وهو ما عبر عنه الشاعر بكمون الرماد الذي ينتج عن الحريق بعد الشبع والامتلاء.

هكذا نكون مع الشاعر قد عانقنا عوالم يهيمن عليها الموت الذي يأتي كبديل للحياة القابلة للانمحاء والتلاشي، يقول:

"خريف بسيقانه وخريف على ذمة الشجرة"[109]

يحظر الموت في هذا المشهد الشعري بشكل قوي، من خلال هيمنة البياض على شكل القصيدة الذي يوحي بالصمت والفراغ والسكينة، كل هاته المؤشرات توحي بوجود تيمة الموت في هذه القصيدة، وهذا ما تأكد لنا عند قراءتها، فمصطلح – ذمة – يورد في لحظة الموت، إذ يقال فلان في ذمة الله، بيد أن الشاعر أسند هذا المصطلح إلى كل من الخريف والشجرة، وهنا مؤشر على أن فصل الخريف الذي يأتي بعد فصل تشتد فيه الحرارة، ويكون مصير الشجر هو تساقط الأوراق، وهنا تأكيد على نهاية الحياة وبداية أخرى.

أ ـ بنية المكان والزمان في ديوان ورقة البهاء

اختار الشاعر محمد بنيس لديوانه عنوانا يصور من خلاله مدينة فاس على أنها ورقة بهاء، وتعلق الشاعر بها جعلنا نتساءل معه عن مكمن هذا الجمال، هل هو في بنيانها؟ أم في ساكنتها؟ أم في تاريخها وحضارتها...، كلها أسئلة يجيبنا عنها الشاعر في ديوانه يقول:

" فاس عرصات للروح

---

[108]- ويكون إحراق أسمائه الآتية، ص 42

[109]- ويكون إحراق أسمائه الآتية، المشمول بكمون الرماد (4)، ص 40

الوثنية

أشجار الرمان

دوالي الأعناب

النارنج

نواوير الغنباز

فاس مجنون يبحث عن مجنونته

يترنح بين بقايا

تنغيم

رباب أندلسي

أعياد لا حلم لها

تكوين مساء مضطرب

شطحات منفية

مجهول الماء "[110]

انطلاقا من هذا المقطع الشعري يتبين أن الشاعر محمد بنيس مغرم بمدينة فاس وبتاريخها المشرق وحضارتها وطبيعتها القابلة للتعايش، كل هاته العوامل ساعدته على اختيار نمط شعري يتماشى والخصوصية الثقافية لمدينة فاس.

إن البناء المعماري للقصيدة ينم عن وعي الشاعر واستفادته من الفن التشكيلي والسينما، يقودنا إلى الاعتراف باقتدار الشاعر وحضوره الواعي في تصميم قصائده وهندستها، كما يقودنا إلى الاعتراف بشاعرية حققت قدرا كبيرا من النضج والتبلور، يقول:

[110]- ورقة البهاء، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية 2000، ص 32-33

" وأنا الذي سافرت في ليل

القصيدة

وابتهاج المحو

أدعو الخطوط لمجد هاوية

لها الهذيان

والهذيان

فليس لغير هذا اليتم

تنشأ في المسافات الخبيئه

حيث البلاد

تجاوبت في فاس

حيث دم الذين أتوا

تدثر بالنخيلات البعيدة

والأناشيد الوضيئه"[111]

تتميز بنية الزمان في هذا المقطع الشعري بانزياح زمن السرد عن زمن القصة، مما يفتح مجالا للتأويل على مصراعيه بالنسبة للمتلقي، ويعكس هذا الانزياح درجة عالية من التعقيد والغموض.

إن المشهد الذي ينميه السرد هنا هو مشهد السفر الذي قام به الشاعر بين دروب القصيدة المظلمة قصد فك طلاسم هذه الظلمة، وجعلها يسيرة في متناول القراء والمتلقين عموما الذين انساقوا مع تجارب شعرية تتماشى والطابع السياسي االذي يؤمن به الشاعر.

[111]- ورقة البهاء، محمد بنيس، ص21

هكذا يمكننا تحديد **بنية الزمان** في هذا المقطع الشعري وذلك حسب الصيغ التالية:

- **زمن السرد** الذي يمثل موقف الشاعر محمد بنيس الذي حاول التجديد في بنية القصيدة التي تتقاسم مع المدينة مجموعة من المشاكل التي تتطلب الحل، وعموما فزمن السرد يتجاوز مبدأ الخطية أو السببية.

- **زمن القصة** ويمكننا رصده من خلال هيمنة الأفعال المضارعة (أدعو- تنشأ..)، ومن خلالها يتخذ زمن السرد مظهرا انزياحيا دالا.

أما **بنية المكان** في هذا المقطع الشعري فقد وردت عدة أمكنة تكتسي طابعا جغرافيا مثل مدينة فاس، وهناك أمكنة أخرى تكتسي طابعا شعريا ملتبسا، وهذا الالتباس مبرر بمكون القصيدة الحديثة التي تجعل الرمز الشعري أحد مكوناتها وركائزها الأساسية، ومن ذلك نرصد عدة مؤشرات كالتالي:

- **مؤشر القصيدة**: تأخذ القصيدة في هذا المقطع الشعري بعدا رمزيا يلجأ إليه الشاعر لتكسير نمط الرتابة السائد في الأنماط الشعرية السابقة، وهذا ما عبر عنه ب – أنا الذي سافرت في ليل القصيدة -.

- **مؤشر المدينة (فاس):** تحضر مدينة فاس في وجدان الشاعر وعواطفه، وهذا ما جعله يستحضر بعض الأحداث التاريخية التي تظل شاهدة عليها وعلى البلاد عامة، حيث مرت بسنوات دموية كرست مبدأ اللامساواة بين أفراد هذه المدينة، وهذا ما عبر عنه بقوله (حيث دم الذين أتوا- تدثر بالنخيلات البعيدة).

إن الشاعر / السارد في هذا المقطع حينما يحكي القصة متتبعا تفاصيل السفر في ليل القصيدة، فهو لا يصف أحداث السفر المادي الذي يتطلب الانتقال من مكان إلى آخر، وإنما يذهب بنا كقراء لسفر خيالي يبحر من خلاله الشاعر في عوالم القصيدة التي تشترك مع المدينة في مجموعة من القواسم.

ب ـ التناص الديني والأسطوري في ديوان البستان لعبد الكريم الطبال

في مستهل هذا المحور سنحاول تحديد مفهوم التناص انطلاقا من شعر عبد الكريم الطبال، وكما هو معلوم أن مصطلح التناص نشأ على يد جوليا كريستيفا سنة 1960 التي استنبطته من باختين في دراسته لدوستوفسكي، حيث اعتمد مجموعة من المفاهيم القريبة من التناص مثل الحوارية.

ويقصد بالتناص حسب النقاد والدارسين مثل جوليا كريستيفا ورولان بارت وريفاتير هو **"اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو النصوص تشير إلى نصوص أخرى"**[112]، وهنا يحدث تقاطع بين النص الشعري والقارئ باعتباره حصيلة ثقافية، وهذا ما عبر عنه الناقد محمد مساعدي عند قوله: **"فالقارئ يتفاعل مع النص المقروء لأنه يمكنه من تشغيل ذاكرته واستحضار النصوص التي قرأها من قبل ونسيها أو نسي أصولها، وفي كل قراءة للنص الواحد يستحضر ما غاب عنه في القراءات السابقة، ويستكشف من ثمة دلالات لم يهتد إليها في القراءات السابقة، وهكذا يكتسب النص خلوده وقابليته للتجدد وقدرته على التكيف مع قرائه المحتملين"**[113]، وبهذا الموقف يتبين لنا أن التناص يقوم على شقين، الأول هو توالد النصوص وتناسلها، والثاني يأتي عن طريق حوار النص مع نصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات.

ويلعب الإيحاء دورا استراتيجيا في تطور الدراسات النصية، حيث يترابط مع مفهومي التناص Intertextualité والإنتاجية Productivité، فجوليا كريستيفا J. Kristeva تعتبر النص الأدبي تناصا أي حضورا لنصوص أخرى، فهو ليس بنية مغلقة، وإنما ينتج افتراضا القواعد التحويلية لكتابته الخاصة، **"إنه تحويل لملفوظات سابقة ومتزامنة معه.."**[114]، إنه هدم وبناء لنصوص سابقة عليه أو معارضة له، وبالتالي أصبح ينظر إلى النص باعتباره علاقة تفاعلية بين النص والمتلقي.

---

[112]- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء – المغرب، الطبعة السادسة 2006، ص 288

[113]- السرقات الشعرية والتناص، أية علاقة: محمد مساعدي، مقال ضمن كتاب أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، دار الأمان، مركز الدراسات والأبحاث، مؤسسة خالد الحسن، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2015، ص 21

[114] - J. kristeva :sémiotitike, recherches pour une sémanalyse, paris ,éd seuil 1965, p 52

ويحضر التناص في ديوان البستان لعبد الكريم الطبال في مواقع متعددة، كما يأخذ أشكالا مختلفة منها:

1- **التناص الديني**: شكل التناص الديني مرجعية دلالية لها حضورها القوي في أعمال الشاعر عبد الكريم الطبال، نظرا لطبيعة البيئة الثقافية التي نشأ فيها، والتي يهيمن عليها الطابع المحافظ، وهذا ما أعطى الشاعر قوة كبيرة في الإبداع الشعري ، يقول:

" فقال لي :

دع الورد

يسبح الذي له العريشة

ودع الشمس

تسبح الذي له البرج

فإن تشأ أن تعجم باللغة

بين السماء والحديقة

فإن شفرة الأرواح

تطوي أدغال اللهجات

فكن .. إذا أبصرت اللطف في خصر الجبل

وردا

أو شمسا "[115]

يتناص الشاعر مع قصة سليمان عليه السلام الذي اتسم بالحكمة، حيث يكلم النمل ويفهم حديثه، وكذلك بفقه منطق الطير، ويستعين بالجن لينقل إليه عرش بلقيس.

[115]- ديوان البستان: عبد الكريم الطبال، قصيدة طائر في نافذة الأعمال الكاملة، الجزء الأول، منشورات وزارة الثقافة 2000، ص 204-205

وهكذا فالشاعر في هذه القصيدة يصغي إلى حديث الطير الذي يدعوه إلى التسبيح، وإلى البحث عن شفرات اللغة لفهم باقي المخلوقات، وهنا حكمة الشاعر وتناصه لحكمة سليمان وعلمه بلغة الطير ومنطقها، يقول تعالى في سورة النمل: **"وتفقد الطير فقال مالي لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين"**[116]، ولعل في هذا التداخل بين النص الشعري والنص القرآني ما يزكي مدى التفاعل بين النصين، ويبث نوعا من القداسة على نصوص الشاعر، ودلالة كل هذا أن هناك رسالة يحيلنا إليها الشاعر مفادها التعايش والتجاوب مع كل المخلوقات بما فيها الطيور.

كما يستحضر الشاعر قصة قوم عاد في قصيدة معنونة ب **" قصيدة مدح "** يقول:

" نبيذك .. يا كرمة عاصرت قوم عاد

سأشرب منه ثلاثين كأسا

لأضحك حتى الجنون "[117]

إن متأمل هذا المقطع الشعري سيلاحظ ارتباط وتعلق الشاعر بكرمة عاصرت قوم عاد، ونجت من الريح العاتية التي سلطها الله سبحانه وتعالى على قوم عاد الذين عصوا رسولهم، قال تعالى: **"وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية"**[118]، وهكذا يتبين لنا أن النصوص الدينية الغائبة تحضر بين الفينة والأخرى في قصائد عبد الكريم الطبال، وذلك من خلال محاوراته لشخصياته، واستثماره لقصصه، وإعادة كتابتها من جديد في نتاجاته الفنية بصورة تعبر عن قضاياه ورؤاه المعاصرة.

كما يحظر التصوف بشكل كبير في قصائد البستان وبأبعاده المختلفة، حيث يلجأ الشاعر إلى اقتباس طقوس دينية ويضعها في غير مكانها الصحيح لخدمة موقفه الإنساني المشبع بالتسامح، يقول في قصيدة محاورا من خلالها طير الحمام:

" هديلك الفجري.... كم أقرؤه

---

[116]- سورة النمل، الآية 20
[117]- ديوان البستان، ص 212
[118]- سورة الحاقة، الآية 6

إذا فتحت لي كتابك الحكيم

أحفظ منه سورة البياض

وسورة الإسراء والمعراج"[119]

فقارئ هذا المقطع سيلاحظ هيمنة الموروث الديني من خلال (الكتاب الحكيم وسورة الإسراء والمعراج وكذلك هديلك الفجري)، وقد استدعى الشاعر هذه المفردات ليخبرنا عن أحاسيسه وعواطفه اتجاه الواقع الذي يعيش فيه، وكل هذا يعكس مدى اهتمام الشاعر بالموروث الديني وقدرته على توظيفه في نصوصه الشعرية، ولعل الشاعر في هذا المقطع يصور لحظات الهدوء والسكينة في الفجر، وهي الفترة الزمنية التي يكون الإنسان فيها قريب من الله تعالى في عباداته، وفيها تسمع أصوات شبهها الشاعر بهديل الحمام.

2 ـ **التناص الأسطوري**: نرصد التناص الأسطوري في ديوان البستان لعبد الكريم الطبال من خلال توظيفه لبعض الأساطير القديمة، وذلك من أجل جعل المتن الشعري يغوص في متاهات الرؤيا، باعتبار الأسطورة مكون أساسي من مكونات القصيدة الحديثة، حيث يعبر الشاعر من خلالها عن همومه وقضاياه وواقعه المأزوم تعبيرا عميقا، وبصيغة جمالية تتماشى والنمط الشعري عند عبد الكريم الطبال، يقول في قصيدة معنونة ب **"قراءة جديدة"**:

" إن قلت أن المطر الذي يسقط في الرصيف

يرثي

يحلم أن يكون من رصاص

لو أنه الغبار

لو أنه العنقاء القادمة

فإنما أقول

[119]- ديوان البستان، ص 193

شيئا من صحائف المطر "[120]

لقد وظف الشاعر في هذا المقطع الشعري أسطورة العنقاء أو طائر الفينيق بتعبير آخر، هذا الطائر الذي استمده الشاعر من التراث اليوناني، ورمزيته أنه معمر وكلما أدركه الهرم يحرق نفسه لينبعث من رماده قويا، وقد أخذه الشاعر كرمز للتجدد والخلود ، حيث من خلاله ربط العنقاء بالمطر كمؤشر لتغيير هذا الواقع الذي يرفضه الشاعر وكذلك الأشجار، وهذا ما عبر عنه في آخر القصيدة بقوله:

" فإنما أقول

شيئا من كتاب الحرب القائمة "[121]

وتحضر أسطورة شهرزاد في **قصيدة مرثية** لتأكيد مدى تعلق الشاعر بالموروث الثقافي العربي القديم، هاته الشخصية الخيالية التي استطاعت أن تضمن الحياة لكل بنات جنسها من جبروت الملك شهريار، وقد استمد الشاعر هاته الشخصية من كتاب ألف ليلة وليلة، يقول :

" فمنذ أن طرقت باب القصر

وصرت شهرزاد

صغرت كالجبال "[122]

إن الشاعر عبد الكريم الطبال قد استدعى هذه الشخصية الأسطورية ليسقطها على واقعه الذي يهيمن عليه الحرمان والتخلف، وهذا ما جعله يستدعي شخصية شهرزاد لتخلصه من عقده التي لازمته في حياته، وفي هذا المقطع قواسم مشتركة بين الشاعر والشخصية الأسطورية من حيث دخولهما قصر الشوق والحب الذي غير حياتهما، ومن خلالهما تغيير لطبيعة العيش في مجتمعات آمنت بسلطة الحاكم وجبروته، وهكذا يمكننا القول أن شهرزاد معادل ذاتي لشخصية الشاعر من حيث التحدي وركوب الأمواج العاتية.

---

[120]- ديوان البستان، ص 227- 228
[121]- ديوان البستان، ص 228
[122]- ديوان البستان، ص 219

الفصل الرابع

القارئ وبناء الدلالة في القصيدة الثمانينية بالمغرب

ـ أياد كانت تسرق القمر لعبد الله راجع نموذجا ـ

المبحث الأول: مميزات التجربة الشعرية عند عبد الله راجع وآفاق تلقيها

1- التجربة الشعرية عند عبد الله راجع بين مرحلة السبعينات والثمانينات

يعد الراحل عبد الله راجع (1948 – 1990) أحد أعمدة القصيدة المغربية إزاء مرحلة السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، نظرا لغزارة إبداعاته التي توزعت بين النقد والإبداع، فقد صدر له سنة 1976 ديوانا شعريا – **الهجرة نحو المدن السفلى** -، وبعد ذلك بخمس سنوات 1981 صدرت مجموعته الثانية – **سلاما وليشربوا البحار** – التي جرب من خلالها ما يسمى بالقراءة البصرية التي تمزج بين الخط المغربي والشعر، وفي سنة 1988 صدر ديوانه الثالث – **أياد كانت تسرق القمر** – الذي اعتبره النقد إضافة نوعية إلى المتن الشعري المغربي، إضافة إلى هاته الأعمال صدرت له مجموعتان شعريتان هما - **وردة المتاريس** و**أصوات بلون الخطى**-.

وقد صنف النقاد الشاعر عبد الله راجع ضمن شعراء جيل السبعينات الذين حاولوا ترسيخ قصيدة التفعيلة وإخضاعها للخصوصية المغربية، بيد أن أعماله توزعت بين مرحلة السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، وقد اتسم ديوانه الصادر سنة 1988 – أياد كانت تسرق القمر – بالثورة والتمرد على الموروث القديم / التقليدي، وذلك عبر التجديد في طبيعة الشعر على مستوى المضمون والأفكار والصور الشعرية والرؤيا والصدق الفني والإحساس (...).

وإذا عرجنا حول التجربة الشعرية الصادرة سنة 1976 نجدها تتماشى والواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي عاشه المغرب، كل هاته الوقائع والأحداث جعلت من عبد الله راجع ينتج خطابا شعريا تتفهمه كل الشرائح الاجتماعية، إذ الغاية منها هو إقناع المغاربة والعرب عموما بضرورة التغيير والخروج إلى الساحة، يقول عبد الله راجع في قصيدة – **الأرض الخراب ... تتمة حديثة** -، الدارالبيضاء 07 - 30 دجنبر 1974:

"- رسالة مفتوحة إلى السيد أنطوان روكنتان -

مشرئبا إلى العالم الفوضوي، أحاور فيكم لهاث الطحال

وأستنشق الموت يسرقكم من دواليب عيني فرادى

فتنغل في كبدي لهجة الإثم ساخنة كوداع الأحبه

نحن لم نسرق النار يا صاحبي.

ما فتحنا على الشارع المتوتب نافذة

أو نقشنا على واجهات المقاهي حروف التمرد.

أذكر حين التقينا على ضوء شمعه

هدج الحزن صوتي، وخبأت في العين دمعه

لم نكن نجهل الحزن .. لكنه قد تبول فينا

فغربت إذ شرقت سفني "[123]

انطلاقا من هذا المقطع الشعري يظهر للمتتبع للشأن الثقافي والشعري على وجه الخصوص بالمغرب أن الشاعر عبد الله راجع كسر الأفق السائد إبان مرحلة الستينات، إذ أنه لم يقتصر على تفعيل الرؤيا اتجاه الحدث السياسي، بل انتقل إلى مستوى المشاركة والتنظير للحدث السياسي والاقتصادي والثقافي، هذا ما عبر عنه في هذه الرسالة المفتوحة إلى بطل الغثيان لسارتر والمسمى بأنطوان روكنتان، حيث أصبحت القصيدة تعبير وجودي يحاول من خلالها القبض على الواقع بآماله وآلامه.

إن الشاعر عبد الله راجع ومعه جل شعراء فترة السبعينات كانوا على دراية تامة بالفروق الطبقية التي يعيش ويتعايش معها الإنسان المغربي والعربي على وجه العموم، مما جعله يرفض هذا الواقع، ويطمح إلى المساهمة في بناء مجتمع يوفر الكرامة والعدالة الاجتماعية لكل أبناء وطنه، وقد عبر عن كل هذا بمفردات مستمدة من واقعه المشتت (أستنشق الموت، حروف التمرد..).

[123]- الهجرة إلى المدن السفلى، عبد الله راجع، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية، دار المناهل – الرباط،دط، ص 82

أما على مستوى بناء القصيدة في مرحلة السبعينات فقد إلتزم الشاعر في بناء قصيدة – رسالة مفتوحة إلى السيد أنطوان روكنتان – تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن)، وهذا ما يؤكد مدى تعلق الشاعر بالنمط الشعري الحداثي الذي ساد في تلك المرحلة والتي قبلها بقليل:

مشرئبا إلى العالم الفوضوي، أحاور فيكم لهاث الطحال

/-0//0/-0//0/-0//0/-0///-0///-0//0/-0//0/-0//0/-0//0/

فاعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فعلن/فعلن/فاعلن/فاعلن/ف

وأستنشق الموت يسرقكم من دواليب عيني فرادى

//0-/0//0/-0//0/-0//0/-0///-0//0/-0//0/-0//0/-0/0

علن/فاعلن/فاعلن/فعلن/فاعلن/فاعلن/فاعلن/فا

يلاحظ مما سبق أن الشاعر إلتزم الصيغة الوزنية للمتدارك من حيث توالي التفاعيل وترتيبها، خدمة للغرض الأساسي المتمثل في الرفض لواقع يسوده التهميش وانعدام الكرامة، فاللجوء إلى تفعيلة تبدأ بالسبب الخفيف تكون مناسبة للأجواء النفسية العامة المحيطة بالذات والواقع بشكل عام.

إضافة إلى النمط المهيكل للقصيدة والمتمثل في الإيقاع، فقد تبنى الشاعر عبد الله راجع لغة واقعية تعتمد التراث دون الوقوف عنده، وهذا ما جعل قصائده تزخر بمفردات نابعة من الفكر الفلسفي/العلمي/التاريخي والتي جعلت اللغة مثقلة بكثافة فكرية وشيء من غموض التعبير الذي يجعل القصيدة بناء باذخا يصعب تسلقه.

وإذا عرجنا نحو مرحلة الثمانينيات وكيفية تعامل الشاعر مع خصوصية هذه المرحلة، فنجده قد تنازل عن دوره التحريضي مباشرة بعد انكسار المد اليساري الذي عرفت به مرحلة السبعينات وما تميزت به من اعتقالات واسعة ومحاكمات بلغت ذروتها إزاء إضرابات رجال التعليم والطلبة والعمال (...).

إن عبد الله راجع كباقي شعراء مرحلة **الثمانينات**[124]، جعلوا من قضية السؤال قضية أساسية يستفسرون ويتساءلون من خلاله وعبره عن الذات باعتبارها محور القضية الأساس، وفضاءها المنشود، حيث التساؤل عن فرح الذات وحزنها وآلامها وموتها وانكساراتها (...)، يقول في قصيدة **تروبادور، يوليوز 1983:**

"لأني أحس بأن النهاية أقرب من شفتي إلي

ستفتح كل الحوانيت أبوابها لو رحلت

تقام الولائم في الصيف، يبكي علي

عزيزا عشقت، وعاما يفتح أبوابه للقمر

وينمو السؤال المقدس فوق جبين ابنتي

أبي ... أين راحا ؟

لماذا لم نعد نرتخي بين حضنيه

حتى نذوب ارتياحا "[125]

إن عناء الشاعر في واقعه جعله يتساءل عن مصدر الشقاء والألم الذي لا يتطلب منه إجابة صريحة، بقدر ما يستفسر عنه ويتطلع من خلاله إلى معانقة الراحة والخلود الأبدي الذي يراه الشاعر أقرب إلى الزوال والنهاية، لذا نجده وظف الاستفهام الذي يريد من خلاله إشراك المتلقي والالتفات إلى ما يعانيه من آلام نفسية وشعور بالخيبة اتجاه الموت.

---

[124]- صنف العديد من الدارسين والنقاد الشعراء المغاربة حسب مفهوم الجيل، واعتبروا الشاعر عبد الله راجع ينتمي إلى جيل السبعينات الذي يظم كلا من: محمد بنيس، محمد بنطلحة، مليكة العاصمي، المهدي أخريف، علال الحجام (...)، أما مرحلة الثمانينات فقد عرف شعراءها بجيل الحساسية الجديدة الذي ضم كلا من: حسن نجمي، عبد السلام الموساوي، محمد الشركي، عبد اللطيف الوراري(...)، لكن دراستنا هاته اعتمدت تصنيف الأعمال الشعرية حسب زمن صدورها بعيدا عن مفهوم الجيل.

[125]- أياد كانت تسرق القمر: عبد الله راجع، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 234

2- ثوابت الكتابة / القراءة في ديوان أياد كانت تسرق القمر

أ – الكتابة الشعرية

إن الحديث عن الكتابة الشعرية في ديوان – **أياد كانت تسرق القمر**- لعبد الله راجع يحيلنا إلى الحديث عن أصل هذا المفهوم الذي يمكن اعتباره موضوعا سيميوطيقيا Sémiotique، على اعتبار "**أن السيميوطيقا تبحث في الأنساق اللغوية وفي غيرها من الأنظمة التعبيرية الأخرى..، ومن ثم وجدنا هذا المنهج العلمي يتوسل بعلم الغرافيستيك Graphistique الذي يعني في أصالته باكتناه وتحليل طريقة التدليل في البنيات الخطية والأيقونية، معتبرا الكتابة فضاء أيقونيا يتوفر على منطق داخلي محدد، وبالتالي واعتبارا من هذه المعطيات الدلالية والأيقونية الخاصة تصبح مهمة الغرافيستيك اكتناه هذا المنطق، واكتناه دلالته التي تحيل على الذات الكاتبة، وعلى سيرتها ومرجعيتها النفسية والسلوكية.. على الطبائعي والثقافي وأنماط التفكير ومستوى الذكاء الذي تنقله هذه الكتابة.. وعلاقة الباث المنتج باللغة، والتشكيلات الزمنية والمكانية المحينة داخل النص**"[126]، وعليه فزمن كتابة الديوان هو زمن مرتبط بالشاعر، ويحدد هذا المستوى الزمني وضعية النص بالنسبة للمرحلة التي كتب فيها، والتي وزعت بين سنوات 1980 – 1989، هذا الزمن يوجه القارئ نحو عالم النص ودلالته.

إن المتأمل في التجربة الشعرية – أياد كانت تسرق القمر – سيجد أن الذات الشاعرة تشتغل على المعطى الخطي والغرافيمي في خلق نصية النص، خصوصا إذا علمنا أنه كان مع تجربة أخرى سابقة حاول من خلالها ترسيخ الخط المغربي في وجدان القارئ، واطلاعه على الخصوصية المغربية في الكتابة.

ويظم ديوان - أياد كانت تسرق القمر- ستة عشر قصيدة موزعة على 106 صفحات، تتميز بالطول والقصر، ولعل قصيدة – **قهوة لسيد البجع** – تتميز بهيمنة الدليل الخطي على حساب هوامش الفراغ، كل هذا يؤكد مدى تمتع الشاعر بنفس قوي في الكتابة، يقول:

" أي يد مستك قبيل الخامسة صباحا..

---

[126]- حدود القراءة حدود التأويل مقارنة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر، محمد المعادي، منشورات مرايا – طنجة، الطبعة الأولى 2005، ص 11

في هذا الليل الباريسي المثقل بالشوق

وماذا لو عدت لكي تتورد فينا

نحن الأجدر بالسهر الشيق حولك حتى تغمض عينيك على

صورة سيدة تمسك طفلين، هو الحلم المفتون بخطوته

وجهك إذ ترسم بالأطراف حديثا لا لغة يلبسها وهو الجرح الغائر

حين نفتش عن جسد خبأه عنا زمن غادر

هل تفتح عينيك قليلا تتمطى

ثم تقول صباح الخير كمن يوشك أن يهب الشارع نصف دواخله

لا تهرب من بين أصابعنا

فالزمن الراكض منذ الخامسة صباحا يجمع ما بين حواجبنا مروحة

ويحيل الصدر مقابر "[127]

انطلاقا من هذا المقطع الشعري يظهر لنا أن الأسطر الشعرية تتميز بالطول والقصر، وذلك لالتزام الشاعر بنظام التفعيلة، وكذا الدفقة الشعورية التي تتحكم بشكل كبير في طول وقصر الأسطر الشعرية.

وبالعودة إلى الدراسة الغرافيمية لهذا المقطع الشعري يتبين لنا أن السطر الأخير هو أصغر سطر شعري، حيث يتكون من أربع وحدات لسانية (الواو+ يحيل+ الصدر+ مقابر)، في حين أن أطول سطر شعري يتكون من إثني عشر غرافيما.

علاقة بالمقطع الشعري أعلاه والسياق العام الذي نحن بصدد دراسته يظهر هيمنة الكتابة على الفراغ، مما يؤكد رغبة الشاعر في القول والبوح والتعبير عن مشاعره اتجاه صديقه الراحل الفنان عبد اللطيف الهلالي الذي أهداه الشاعر هذه القصيدة بالعبارة التالية:

[127]- أياد كانت تسرق القمر، ص 290-291

"قهوة لسيد البجع، إلى صديقي وصهري الراحل الفنان عبد اللطيف الهلالي"[128]، وكأن الشاعر من خلال هذا الاستهلال يوجه القارئ نحو دلالة مفادها حسرته وندمه على فقدان صديقه، كل هذه العلامات تجعلنا كقراء نطرح العديد من الأسئلة من قبيل:

- ✓ هل القصيدة مرثية لعبد اللطيف الهلالي؟
- ✓ أم أن الشاعر يرمي على الحلم اشتياقه لصديقه؟

بالعودة إلى القصيدة ككل، نجد أن الشاعر قد وظف العديد من علامات الترقيم داخل القصيدة التي يبلغ عدد أسطرها خمسة وستون سطرا، وعليه نجمل التوزيع الغرافيكي على الشكل التالي:

علامات الترقيم	السطر الشعري	العدد	الوظيفة
علامات الاستفهام	2	1	تقوم علامات الاستفهام بتوزيع وتنظيم الكلام بين الشاعر والمتلقي
	11	1	
	17	1	
	25	1	
	28	1	
	29	1	
	49	1	
	51	1	
	55	2	
	61	1	
علامات التعجب	18	1	تساهم علامات التعجب في إنتاج وبناء دلالة الخطاب
	53	1	
	71	2	
النقط	57	1	تلعب النقط دورا مهما في بناء

[128]- نفسه، ص 287

	59	**1**	**دلالات النص**
النقطتان	**24**	**1**	**إن نقطتا التفسير تيسر التواصل بين المتلقي والنص الأدبي**
الفواصل	**38** **57** **60** **74**	**1** **1** **1** **1**	**تحرص الفاصلة في النص الشعري على توجيه المعنى وتأكيده لدى القارئ**
العوارض	**12**	**1**	**تعمل العوارض على إيصال مدلول الرسالة كما هو، ويبقى هدفها الأساس هو التوجيه النصي**

هكذا يمكننا نمذجة هذا الخطاب مع تحديد الغاية من العلامات الترقيمية التي يكاد النص يضج بها، حيث بلغ عددها ثلاثة وعشرون علامة ترقيم موزعة على خمسة وستين سطرا شعريا.

ولعل في هيمنة الاستفهام على القصيدة خدمة للغرض السائد خلال سنوات الثمانينات، والمتمثل في البحث عن الذات، وإعادة إيصال المعرفة بالسؤال في زمن الصمت، هذا ما عبر عنه نبيل منصر بقوله: **"ولعل ما اجترحته قصيدة السبعينات من ممارسة، وما خبرته من آفاق هيأ قصيدة الثمانينات لاكتناه هذا الصمت، والانحراف بهواجس الكتابة نحو داخل يكشف مرة عن شفافية وهدوء، وأخرى عن غسق واضطراب"**[129].

إن الكتابة الشعرية عند عبد الله راجع هي نوع من طرح السؤال الشعري الثقافي بالمغرب، وصياغة مفهوم جديد للشعر الذي ارتأى التحرر من قيود الموروث الأدبي (الديني

[129]- الشعر المغربي الثمانيني مقاربة في المبدد من تأملات الكتابة، نبيل منصر، مجلة الثقافة المغربية، العدد 37، أكتوبر 2013، ص 20

والسياسي)، والسياسي هنا بمعنى الحزبي الذي بدأ مع نشوء الحركة الوطنية في المغرب، حيث لم يتم الاعتراف بأي خطاب ثقافي بما فيه الشعري خارج نطاق الحزب، وقد ساهم عبد الله راجع برسالته إلى جانب محمد بنيس بإعادة قراءة تاريخ الشعر المغربي الحديث.

ب – القراءة الشعرية

بالتأمل في جزئيات هذا المفهوم نلاحظ أن أول ما يطالعنا عند تحديده هو أن فعل القراءة لم يركز فقط على التلقي وحده كشرط لازم في عملية إنتاج الدلالة، بل جعل نصب عينيه العوامل المرجعية التي تمنح النصوص الأدبية الحياة، لأن **"تجربة الحياة هي تجربة قراءة نص أكثر من مرة، الحياة قراءات وعمليات تكيف مع أنفسنا ومع الناس"**[130].

ولعل ديوان أياد كانت تسرق القمر لعبد الله راجع شأنه شأن كل النصوص الإبداعية / الفنية فاقدة للحياة دون قراءة، لذا سأحاول من موقعي زرع الحياة في نصوص الديوان، وتتبع مهيمنات الشاعر في التعبير، يقول:

" سأسميك علانية بيضائي
سأسميك علانية موجدتي
وأقص أمامك شعري
سأسميك البحر، وأبدل بالقلب المثقوب جهازا آخر
لا تدخله مدن إلا سجنت
ها بعض القمل يستتبع في الأسبوع يحاورني
ثم يحرف أجوبتي
يأخذ ألفاظا لا يفهمها، ينفخ فيها كي تصبح عنوانا
فإذا بي أقدر من بروميثيوس على توزيع الحكمة أو إشعال
حريق ! "[131]

بعد تتبعنا لهذا المقطع الشعري الذي اخترناه بشكل عفوي تبين لنا أن الشاعر تبنى نمطا سرديا في التعبير عن عواطفه التي تفعل فعلها في تمثيل الرؤية الشعرية وتوجيه

[130]- نظرية التأويل، مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى – مارس 2000، ص09
[131]- أياد كانت تسرق القمر، ص 261

حركاتها الشعورية، وبذلك فالنص الشعري يشكل تجسيدا للنزعة الشعورية التي تمثلت في المزج بين السرد والحوار والمناورة بينهما (سأسميك علانية، وأقص أمامك، ها بعض القمل...)، من غير أن تخرج تلك المهيمنات عن المنطقة التعبيرية المحايثة. وعليه يمكننا تحديد مجموعة من العلاقات الدلالية المتنوعة التي تحكم النص الشعري، من خلال:

أ – العلاقة الدلالية القائمة على أساس الترادف أو ما يسمى بإيراد الملائم: "أي الإتيان بالشيء وشبيهه، وذلك حينما يراكم الشاعر مجموعة من المفردات المترادفة التي تشكل على مستوى محور الاختيار دوال ممكنة لمدلول واحد، إلا أنها على مستوى محور التأليف تتوازى بفعل الملائمة الدلالية لتعميق الإحساس داخل السياق بنفس الحالة أو الموقف المسيطر على ذات الشاعر"[132]، ومن سمات ذلك في المقطع الشعري نجد، (علانية بيضائي = علانية موجدتي)، فهذه المترادفات تنم عن رغبة ذاتية من الشاعر في معانقة واقع يسوده الأمان بعد الأحداث الدامية التي عرفتها مدينة الدار البيضاء بداية ثمانينات القرن الماضي، وما ساد المجتمع المغربي إبان تلك الفترة، مما جعل الشاعر يتمسك بموقفه المناهض للاستبداد.

ب – العلاقة الدلالية القائمة على أساس الاشتراك في مجموعة من السمات: "أي الإتيان بالأشياء المتناسبة، وهذه العلاقة على ضربين: إما أن يكون التناسب في الوضع أو يكون في الجنس"[133]، ويتحدد التناسب في قصيدة – توشية من بسيط الرماد – من خلال هيمنة ضمير المخاطب الذي يتغنى ويتغزل بمدينة الدار البيضاء، وفي هذا تقاطع بين مدينة الدار البيضاء والمرأة، لدرجة أن القارئ للوهلة الأولى سيعتقد أنه يتغزل بالمرأة.

وإذا كان سياق مدينة الدار البيضاء واضحا من خلال بداية القصيدة (سأسميك علانية بيضائي)، فإن ذات الآخر – المرأة – تهيمن على المقطع الشعري ككل (فلا تدعي شعرك يلمس خاصرتيك – لا تهبيني إلا بسمتك الممزوجة بالند..)، وفي هذا التعلق والارتباط

---

[132]- شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، محمد كنوني، عالم الكتب الحديث، أربد- الأردن، الطبعة الأولى 2010، ص148

[133]- شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص 157

الضمني بمدينة الدار البيضاء اشتراك في الوضع، وعليه تصبح المرأة ولادة قصائد مع عبد الله راجع.

ولا تكتمل قراءة نص أدبي أو شعري دون تحديد بعض المهيمنات الأسلوبية الأخرى في القصيدة الشعرية التي تحظى بكثافة لغوية تمنح الانفراد والتميز للشاعر عبد الله راجع، لذا سأقتصر في المقطع السابق على تحديد بنية الدلالة باعتبارها من صميم الحديث عن التواصل في الشعر، هذا ما أكده الناقد محمد كنوني عند قوله: **"إن الدلالة في الشعر لا تتعلق بتقرير المعنى، وإنما تتعلق بالإيحاء بالمعنى، لأن ما تنقله الرسالة الشعرية ليس هو الموضوع، بل الانفعال الذاتي بالموضوع"**[134].

إن مدينة الدار البيضاء تأخذ أبعادا اجتماعية في القصيدة ككل، تتمثل في العديد من المظاهر من قبيل تحديد الشاعر لبعض ملامح الجمال الذي تتميز به المدينة (لا تهبيني إلا بسمتك، لا تدعي شعرك..)، وهنا نكون بصدد علاقة كنائية.

إلى جانب الجمال الذي فتن الشاعر، هناك تمظهرات اجتماعية دنيئة عرفتها مدينة الدارالبيضاء، مما جعل الشاعر ينتقل إلى رثائها بدل التغزل بها، ومن هذه المظاهر؛ تقبلها لبعض تجليات الحداثة الآتية من الغرب والتي يعتبرها الشاعر غريبة عن المدينة والواقع المغربي الذي مافتئ يحافظ على هويته الثقافية، ولعل هذا التغير من الغزل إلى الرثاء يأخذ بعدا دراميا في القصيدة ككل، يقول:

"أرى فيها أجنحة ما عادت تكفي للطيران ولو بضع دقائق

أبصر من سحب الغرب سماوات تأتي وتروح، أرى أن مكاني

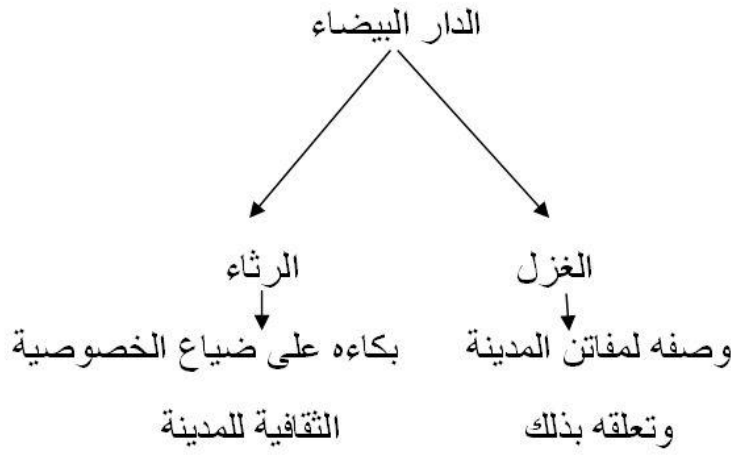
يتوزع بين المقهى وعيادات شتى "[135]

حظيت مدينة الدار البيضاء باهتمام كبير من الشاعر، مما جعله يرصد أبعادها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وهذا من صميم الشعر في مرحلة الثمانينات الذي تساءل مع القراء عن واقع المجتمعات العربية ككل، ومن كل هذا نتتبع التغيرات التي لحقت مدينة الدار البيضاء حسب الشاعر عبد الله راجع:

---

[134]- شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، ص197

[135]- أياد كانت تسرق القمر، ص 263



إن القصيدة أخذت علاقات توزعت بين المجاورة والمفارقة حيث:

المفارقة: تحديد بعض التمظهرات المتناقضة في المدينة والتي استمدت من خارجها

المجاورة: تشخيص الشاعر لمدينة الدارالبيضاء مع ذكره بعض مميزاتها، مما يؤكد مدى توغله وعيشه بين دروبها.

انطلاقا مما سبق يتبين أن الشاعر عبد الله راجع على اطلاع واسع بمميزات الكتابة والقراءة الشعريتين، مما يجعل منه أحد أعمدة القصيدة المغربية والعربية الحديثة.

3- عبد الله راجع الشاعر/ الناقد والحلم الذي لم يكتمل بعد:

أ- الشاعر: استطاع الشاعر عبد الله راجع أن يخلق عالمه الخاص من خلال أعماله الشعرية التي شكلت ثورة ثقافية في زمنه، ابتداء من ديوانه الأول الصادر سنة 1976، والذي اعتبره الشاعر تعبيرا عن طموحاته الأولى، حيث **"يظهر فيه الميسم التراثي بشكل أدق، وأعمق، ديوان غير مقنع، ولو أن الكثير من الإخوان النقاد يرون أنه كان رائدا في وقته، كان الميسم التراثي واضحا فيه، كنت أجرب طاقاتي اللغوية، أحاول أن أستخدمها بشكل أكثر دقة"**[136].

لكن مع بداية الثمانينات استطاع الشاعر أن يذهب في مسار آخر من الكتابة، والمتمثل في الكتابة الكاليغرافية، فقد مزج في ديوانه الثاني – سلاما وليشربوا البحار- 1982، بين

[136]- حوار مع عبد الله راجع ضمن كتاب أسئلة الشعر حوارات مع الشعراء العرب، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، دط، ص 185.

الشعر والكاليغرافية، وهذا يسمى بالكتابة البصرية، وعليه فهذه التجربة **"ظهرت في المغرب منذ بداية الثمانينات، واتهمت بأنها سوريالية جديدة، وأن الواقع في عالمنا لا يتطلب مثل هذه السوريالية الجديدة، تزويق وزخرف وزيادة..، غير أن طموحي آنذاك لها كان طموح بعض الأصدقاء، كان أن نعيد إلى العين براعتها، أن نقرأ القصيدة وفي الوقت نفسه نراها"**[137]، وهكذا يكون عبد الله راجع قد انزاح عن النمط الشعري السائد، وأعاد للعين دورها بعدما كانت القصائد تركز على السمع فقط.

أما تجربته الثالثة – أياد كانت تسرق القمر- 1988، فهي تكاد تكون سيرة ذاتية للشاعر، يعبر من خلالها عن تجربته في الحياة، وإن كان الشاعر قد اختار شخصية رئيسية في الديوان، جعلها هي محور عمله، هذا ما أكده عند قوله: **"كل قصائد الديوان تقريبا تشكل في جملها سيرة ذاتية لرجل، هذا الرجل فيه شيء مني، في معاناته لواقعه، في مواجهة نفسه، في وقوفه أمام المرآة عاريا ليكشف نفسه وسط هذا العالم مفرغا من كل قوة، أعزل، يواجه العالم في كثير من اللحظات بنبضة فقط، وفي لحظات أخرى يحس نفسه قادرا على إحداث تغيير داخل هذا العالم"**[138].

هذا وتصرح الذات الشاعرة في مرات عديدة من الديوان بشخصيات متعددة يرى من خلالها الشاعر ذاته، ومن هذه الشخصيات نجد شخصية صالح الشكدالي حيث يوجه له خطابا سرديا مباشرا، يقول:

" لا تتمزق يا شكدالي، ألم تعرف أثناء رحيلك من مدريد إلى باريس

أن امرأة من بورجوس بكت.. أن صديقك رامبو

وجد العالم في الأدغال وأن النابت في وحدته لوركا

ظل يطارد بين شوارع غرناطه

لا تتمزق، قلبك لا يقدر أن يفرغ زاوية لامرأة

---

[137]- حوار مع عبد الله راجع ضمن كتاب أسئلة الشعر حوارات مع الشعراء العرب، جهاد فاضل، ص 186

[138]- المرجع نفسه، ص 186

قلبك مملوء بالوطن الباحث عمن يعشقه"[139]

حاول عبد الله راجع أن يلون القصة بلون حكائي، به يأخذ المتلقي إلى عوالم الحكي التقليدية، فقد نهى صديقه عن التمزق الناتج عن النسيان واللامبالاة التي خلفها الفراغ العاطفي في وجدان الشكدالي الذي يمكننا اعتباره معادلا ذاتيا للشاعر في القصيدة، كما أن تكراره للازمة – لا تتمزق- هي تأكيد من الشاعر لصديقه على تجاهل كل من حاول نسيانه، وحثه على تأمل الواقع الذي يتماهى عشقا في نفسية الشكدالي وقلبه.

ب – الناقد

يعتبر الناقد عبد الله راجع أحد النقاد الذين دافعوا عن القصيدة المغربية، وقد شكل كتابه – القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد – وثيقة تكرس الخصوصية المغربية في الشعر المعاصر.

وتكمن خصوصية الشعر المغربي حسب عبد الله راجع في **"أن تجربة الكتابة هي أولا وقبل كل شيء تجربة فنية، تجربة فنية لا أعتقد أن أحدا يزعم أنها ملك مشاع للجميع، ثانيا أعتقد بأن هناك خصوصيات أخرى، على سبيل المثال إيقاع الشعر، حاولت في دراسة أكاديمية أن أبرهن على الإيقاع المسمى خببا وهو أصلح الإيقاعات لشاعر ينتمي إلى المغرب لسبب بسيط هو أن الدارجة المغربية خببية بطبيعتها"**[140].

وقد ركزت الكتابة النقدية عند راجع على الشعر الستيني والسبعيني الذي تميز بخصوصية فنية تمثلت في تأثره بالواقع المغربي الذي عرف مجموعة من الإضرابات والاحتجاجات العمالية والطلابية وكذلك رجال التعليم، مما جعل الشعراء والنقاد يصطفون إلى هؤلاء في كتاباتهم، كل هذا منح الشعر المغربي خصوصية تميزه عن نظيره في سائر أقطار الوطن العربي، يقول: **"نحن أمام متن شعري وضع خطوطه جيل عاش تجارب شبه مشتركة على المستوى الفردي، وتجارب واحدة على مستوى العلاقة بالواقع، رغم ما نتج**

---

[139]- أياد كانت تسرق القمر، ص 315

[140]- حوار مع عبد الله راجع ضمن كتاب أسئلة الشعر حوارات مع الشعراء العرب، جهاد فاضل، ص 176

عن هذا الاحتكاك بالواقع من اختلاف في الخطى وتباين في التصورات"[141]، وهكذا يكون عبد الله راجع قد ساهم إلى جانب مجموعة من الشعراء والنقاد المغاربة في نضج وتراكم القصيدة المغربية، كما ساهم في إيصالها إلى القراء التقليديين الذين لم يتقبلوا طبيعة القصيدة الحديثة والمعاصرة، حيث بين في مواقع عدة مكامن قوة القصيدة المغربية المعاصرة.

ج- عبد الله راجع – الحلم الذي لم يكتمل:

يعتبر الشاعر/ الناقد عبد الله راجع (1948 - 1990) علامة بارزة في تاريخ القصيدة المغربية والعربية بشكل عام، استطاع بأعماله الشعرية والنقدية أن يقفز بالقصيدة المغربية نحو أقطار ما فتئت تهمش الإبداع المغربي، وتجعل منه تابعا لها شكلا ومضمونا.

كما استطاع أن يفرض على القصيدة العربية الحداثية خصوصيتها التي تميزها في بلد عن آخر، لذا نجده دائما متشبثا بمصطلح القصيدة المغربية لإيمانه بأن لها ما يميزها عن نظيرتها في بلدان عربية أخرى، خصوصا إذا علمنا أن فترة السبعينات والثمانينات عرفت نقاشات حادة وردود أفعال متباينة، فقد حرص هو الآخر على المساهمة في ذلك النقاش الأدبي الملتهب الذي كان دائرا آنذاك من خلال صيغ ومواقف مختلفة.

إن تقييم التجربة الشعرية لدى عبد الله راجع مازالت خاضعة لجدل شديد على المستوى النظري، فرغم أن الشعر نفسه قد حسم مسألة القصيدة الجديدة، فإن هاته القصيدة لا تزال تبحث عن مكانها في وسط ثقافي وأدبي معقد تهيمن عليه الرواية والقصة القصيرة والمسرح.

في ظل هذه الهيمنة السردية على المشهد الثقافي، حاول عبد الله راجع أن يرسم مسارا خاصا به وبالقصيدة المغربية المعاصرة من خلال الكتابة الشعرية والتنظير لها.

وعموما يمكننا تجسيد حلم الشاعر في تطلعه إلى الحياة من خلال إيقاظ الوعي بضرورة التغيير، فحلمه سرعان ما ينتهي بالرجوع إلى الواقع، حيث الأنا تنغمس في النحن، وتصير جمله الشعرية تعبير عن الذات الفردية وما يلجها من أحلام ومشاعر يصعب عليه

---

[141]- القصيدة المغربية بنية الشهادة والاستشهاد: عبد الله راجع، الجزء الثاني، منشورات عيون، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى 1988، ص 133

تحقيقها على أرض الواقع، وهكذا يكون قد تجاوز من خلال رؤياه كل ما هو مادي وواقعي وجزئي، إلى معانقة الحلم وتجاوز حدود العقل والذاكرة.

المبحث الثاني: فعل القراءة، تحديد بعض المفاهيم الأساسية لجمالية التجاوب على ديوان – أياد كانت تسرق القمر –

1- فعل القراءة

اهتم فولفغانغ إيزر في نظرية جمالية التجاوب بالمعنى العقلي لتجاوب القراء مع النصوص وتتبعهم للمراحل التي يقطعونها ذهنيا لبلوغ مرحلة التجاوب، هذا ما سماه بالتأويل المتسق أو الجشطالت، حيث لا يمكن إدراك المعاني فقط من خلال فك سنن الحروف أو الكلمات المباشرة أو الغير المباشرة، ولكن يتم تأليفها بواسطة عملية التجمع، **"فالقارئ وهو يقرأ ويبدع فإنه يفهم أنه يستطيع دائما أن يذهب بعيدا في قراءته، وأنه يستطيع دائما أن يبدع بعمق أكثر، ولهذا يبدو له العمل كموضوع لا ينضب معينه ولا يمكن النفاذ إليه باعتباره موضوعا"**[142]، وهكذا فالقارئ مرغم حسب إيزر على القراءة التدريجية لكي يندمج في بنيات النص، ويقوم بتعديل النص في لحظات متعددة استجابة لمخزون ذاكرته والمعطيات الجديدة لكل لحظة من لحظات القراءة.

إن المتتبع للشعر المغربي المعاصر يدرك أن القصيدة المغربية عرفت قفزة نوعية نحو المستقبل، وقد ساهم في هذه القفزة والتطور وعي الشعر المغربي بجميع القضايا التي ارتبطت بالشعرية المعاصرة وبمفاهيم الحداثة، مع الحفاظ على الخصوصية المغربية، وهنا تتشكل أسئلة لها ارتباط بتلقي القصيدة المغربية المعاصرة مثل:

- ✓ ما نوع التلقي الذي أنجز للشعر المغربي؟
- ✓ هل للتلقيات المتعاقبة تأثير على معنى الشعر وتجديده؟
- ✓ كيف تساهم البياضات والفراغات في توليد المعنى في القصيدة؟
- ✓ إلى أي حد ساهم النقد والنقاد في تأطير مسار الشعر المغربي المعاصر؟

تلك كانت أهم التساؤلات التي يمكن تتبعها لملامسة المعنى في القصيدة المغربية المعاصرة، وقد ارتأينا الاشتغال على ديوان أياد كانت تسرق القمر لعبد الله راجع باعتباره

---

[142]- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص 76

منجزا شعريا يحمل أهم التيمات المتناولة خلال مرحلة الثمانينات، لذا سأحاول في قراءتي لهذا الديوان محاورته ومقاربته في ضوء نظرية جمالية التجاوب التي ركزت على أسس ثلاث هي النص والقارئ وتفاعلهما.

بيد أن مغامرة من هذا القبيل تتطلب نوعا من الحذر والتعامل مع النص والنظرية كي لا نزيغ وننحرف عن الهدف المحدد، خصوصا وأن نظرية التلقي مع إيزر تركز على أن المعنى **"لم يعد قابلا لأن يتضمن إسقاطات وافتراضات قبلية غريبة، بل لأن يعايش باعتباره وقعا، ومن ثم فإن التنظير يستلزم التركيز على شروط بناء وتكون المعنى من خلال عملية الانصهار والتفاعل بين علامات النص الفني وفعل الفهم عند القارئ – المتلقي"**[143]، كل هذه العلاقات تجعل من عملية القراءة التأويلية تبقى مفتوحة على اجتهادات القراء الذين يجعلون منها عملية معقدة تهدف إلى تحقيق توازن مستحيل بين أطراف عملية القراءة، من هنا فإن القول بأن **"كل شيء قابل للتأويل، لا يعني بأن كل التأويلات صالحة"**[144]. فالنصوص الأدبية تبقى معزولة في غياب القراء والقراءة الذين يمنحونها الحياة، بيد أن هذه الحياة قد تكون خارج المعنى والسياق الذي جاءت من أجله، لذا نجد المختصين بالتأويل جعلوه علما قائما بذاته، وقد اعتمده في البداية علماء الدين الذين وضعوا قواعد توجه القراء في عملية الفهم التأويل.

ويبقى ديوان أياد كانت تسرق القمر لعبد الله راجع محطة شعرية للتواصل مع الشاعر وقصائده، عبر تحديد مفاهيم المتوقع واللامتوقع والفجوات والفراغات، هذه المفاهيم التي منحت المتلقي دورا أساسيا في تحليل الخطاب وتأويله وإعادة بناءه، وهكذا أصبحت العملية تشاركية وتفاعلية تؤسس لحوار متصل بين المتلقي والنص الأدبي/الشعري.

2 ـ مواقع اللاتحديد / الفراغات:

استمد إيزر مفهوم الفراغ من إنغاردن الذي وظفه للتمييز بين الموضوع القصدي المتمثل في العمل الفني وباقي النماذج الأخرى من الموضوعات، وقد شدد إيزر على التفاعل

---

[143]- القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، أحمد طايعي، زاوية للفن والثقافة، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2007، ص 31

[144] -: Qu’est-ce que le structuralisme ? 2 poétique, T.Todorov Coll, Points, Ed. seuil coll point , paris 1968,P 17.

بين النص والمتلقي، وهنا اشترط في المتلقي/القارئ أن يتوفر على قدرات قرائية لتحيين وملء البياضات التي تختزلتها بنيات النص الداخلية التي تساهم في تأسيس الموضوع الجمالي من خلال إيجاد انفصالات في النص الفني، ويبدو هذا التصور **"مؤكدا من طرف مسلمة إنغاردن المتعلقة بالتحقق الملائم، هذا التحقق الذي يتضمن الإنجاز أو عدم الإنجاز لمعيار هو بدوره مهيمن عليه من قبل القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية للعمل، وفيما يخص القيمة يقول إنغاردن بأنه من العسير وصفها كما أنها في انتظار أن يبحث فيها"**[145].

انطلاقا من كلام إيزر يتبين أن مقاربة العملية التأويلية تستهدف بناء الوضعية السياقية مع النص، هذا ما سنحاول تحديده من خلال قراءتنا وتفاعلنا مع نصوص ديوان أياد كانت تسرق القمر، يقول الشاعر في قصيدة – أعلنت عليكم هذا الحب - :

" يا وطني فاشهد

ها قد بلغت

من أنباء المشهد

ما قد أبصرت

قال لها سميني ما شئت ولا تبتعدي إن أسميتك ما شئت

وكان الكورنيش على أهبة شمس تغرب

والبحر كبير يا نينا إن كان الكأسان القهوة والليمون

والقلب يسافر من سرعة نبض لجنون

قالت حتى لو زفوني ستظل على كتفي العصفور

وما يفصلنا، زمن أسرع في خطوته !

[145]- فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 105

أية رائحة يمكن أن تنبت في بيروت القلب وأي الأحلام تباح

حين أحس بأني في هذي الدنيا أصغر سواح؟ ...

من الجائع في إتيوبيا

جئت أمارس حق الفيتو ضد جنوب يتمركس بالمقلوب.. أطالب

باسترجاع القلب، أطالب باسترجاع الأطراف المبثورة من جسدي

كي أمنح نينا جسدا أجدر بالعصر، أسافر فيكم

وعلى ظهري خارطة ما اكتملت بعد لتسكنني شمس

ويحيط بأنحاء الرأس قمر

ليد مدت صفحة شعر لامرأة، فامتدت يدها للشاي أغني

لقوافل ترحل في الأوديسا... طروادة ما عادت تجدي

وأنا أبحث عن فرس وأغني

لبنات يتربين على أشرطة التلفزيون، أغني

لطواقي قشبلها الشيب وزرولها

للسوق أوجه أغنيتي كي تدخل حربا خاسرة ضد الشيخات، أغني

لشتيلا تتحول في العام دقيقة صمت، لمذابح بيروت أغني،

من يسمعني منكم فليتبعني.

كي نقذف إسرائيل بحاء لا تعرفها لغة أخرى

حاء في الحب، الحرقوص، الحوت، الحرمل، بالحاء نحوقل

من يسمعني منكم فليقذفني

بمقالة نقد عن كيفية استعمالي – حتى – وليبن محطته النووية

كي يجمع كل الأشعار المبنية وفق موازين السلف الصالح

فلعل قصيدة هجو تقذف إسرائيل إلى البحر... لعل الشيخات المتشخات بما

لذ وطاب من الذهب اللامع يهدمن برقصتهن على – الجفنة – مبنى الكينيسيت

وأقول لكم غنيت... وأعرف أن هزائمنا تبدأ من كل زقاق في الوطن العربي

وهذا جسدي

فليتقدم من يثقبه بدلا من حبات الأسبرين

أعرف أن الزمن القادم نحو براريك القصدير وسيم وثمين

ولذا جئت أغني

وأنا أرفض أن تحتشد القاعة بالتصفيقات، وأن تهدى لي باقات ورود

للتصفيقات وللورود الزمن الآتي

يوم يشارك كل منكم في أغنية واحدة تخفي كل لغاتي "[146]

انطلاقا من المقطع الشعري والقصيدة ككل يتبين أن النص لم تكتمل معالمه الفنية، لذا فهو يحتاج إلى متلقي كي يعيد بناءه من جديد، وذلك من أجل تحقيق المعنى والتواصل معه، ويتطلب ذلك ملء الفراغات والبياضات الموجودة فيه، فالشاعر ابتدأ قصيدته بنداء الوطن، هذا الوطن الذي عاش انتكاسات عديدة سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية...، وانطلاقا من العنوان الذي يشكل العتبة المؤدية إلى عالم النص فالشاعر أعلنه حبا لوطنه وعشقا له، لكنه ارتأى أن يلبس هذا الحب نبرة الحزن والمأساة النابعة من ذات الشاعر التي تعيش في وطن ممزق يمارس فيه – حق الفيتو -، كما تألم لما يعانيه الوطن العربي اتجاه الكيان

[146]- أياد كانت تسرق القمر، ص 239 – 240

الصهيوني الذي دمر بيروت اللبنانية وشتيلا الفلسطينية، وما خلفه هذا الدمار من حزن وأسى في نفسية وذات الشاعر.

عودة إلى عالم القصيدة في علاقتها بمواقع اللاتحديد يمكننا تمييز البياضات في النص من حيث:

أ – **البياضات الوصلية:** وهي مجموع البياضات التي اعتمدها النص وترك الحرية للمتلقي لملئها وترميمها، هذا ما حاولنا تمثله انطلاقا من اللازمة الشعرية المتكررة في القصيدة، يقول:

" يا وطني فاشهد

ها قد بلغت

من أنباء المشهد

ما قد أبصرت "[147]

إن الشاعر عبد الله راجع استحضر الموروث الديني المتمثل في خطبة الرسول صلى الله عليه وسلم التي ألقاها في حجته الأخيرة، والتي كانت شهادة حية على تبليغ الرسول (ص) لرسالة الإسلام، وهنا يتناص كلام الشاعر مع كلام الرسول (ص)، ويأتي هذا التناص أو السجل النصي/اللغوي بغاية منح دلالات النص الشعري طابعا قدسيا ناشئا عن العبور من الشعر إلى الخطب النبوية، حيث تساءل الرسول الكريم عن مدى تبليغه لرسالة الإسلام، حيث أعاد في مرات عديدة اللازمة التالية: **"ألا هل بلغت؟ اللهم اشهد"**[148]

كما أخذ من الرسول (ص) نبرته الصوتية القوية وهو يلقي خطبته الأخيرة، ليوجه عبرها كلامه لأعداء الوطن الذين حاولوا تشتيته وتفريقه، يقول:

" – جئت أمارس حق الفيتو ضد جنوب يتمركس بالمقلوب... أطالب

باسترجاع القلب، أطالب بالأطراف المبتورة من جسدي

---

[147]- نفسه، ص 239

[148]- من كتاب البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، الجزء الثاني، ص 31-32

كي أمنح نينا جسدا أجدر بالعصر، أسافر فيكم

وعلى ظهري خارطة ما اكتملت بعد لتكتسي شمس

ويحيط بأنحاء الرأس قمر "[149]

إن المتأمل في المشهد الشعري يتبين له أن الشاعر متمسك بالأطراف المبتورة من خريطة الوطن العربي الذي عرف هزائم متتالية على يد الجيش الإسرائيلي، الذي استعمر الجنوب اللبناني في يناير 1982، وما عقب هذه الهزيمة من خيبات أخرى لحقت الوطن العربي، كل هذا جعل الشاعر ينصب نفسه مدافعا قويا عن هذا الوطن الذي مافتئ حكامه يخذلونه بتبنيهم لإيديولوجيات مقلوبة.

إضافة إلى هاته الهزيمة التي استطاع فيها الجيش الإسرائيلي من القبض والسيطرة على الوطن العربي، فقد استطاع الغرب كذلك أن يغزو بحداثته كل بقاع الوطن العربي خلال ثمانينات القرن الماضي، وذلك عبر نشره لثقافة جديدة شكل التلفزيون أحد معالمها الأساسية، يقول الشاعر:

" لبنات يتربين على أشرطة التلفزيون، أغني

لطواقي – قشبلها - الشيب – وزرولها - "[150]

إن شخصية قشبال وزروال المستمدة من الموروث الثقافي المغربي حاضرة في هذا المقطع الشعري، تجسيدا لواقع الثقافة الكلاسيكية التي شابها الشيب والزوال، وقد حلت محلها أشرطة التلفزيون التي شكلت نمطا جديدا لتكريس ثقافة عصرية مستمدة من الخارج/ الغرب.

ويحضر الصراع العربي الإسرائيلي بشكل كبير في وجدان الشاعر الذي آمن بحب الوطن العربي وتعلقه به، يقول:

" كيف نقذف إسرائيل بحاء لا تعرفها لغة أخرى

---

[149]- أياد كانت تسرق القمر، ص 239

[150]- نفسه، ص 240

حاء الحب، الحرقوص، الحوت، الحرمل، بالحاء نحوقل "[151]

لعل تعلق الشاعر بالوطن العربي جاء بعد هزيمة العرب المدوية سنة 1967، وما خلفته من دمار في نفسية الإنسان العربي والمثقف منه خصوصا، هذا ما جعله يقدم استراتيجية للتغلب والقذف بإسرائيل، والمتمثلة في تعلق الإنسان العربي بأرضه وحبه لها، وهذه سمة أساسية امتاز بها الشعر في مرحلة الثمانينات، إذ جعل من القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي موضوعا أساسيا التجأ إليه الشعراء العرب والمغاربة خصوصا، وذلك نابع من إيمانهم بقوة الكلمة والقصيدة على التأثير في المتلقي.

انطلاقا من المقاطع الشعرية السابقة نكون قد حاولنا ملء الفراغات الموجودة في المقاطع، والتفاعل من خلالها مع الشاعر/ القصيدة التي يمكننا اعتبارها شهادة حية عن واقع الوطن العربي خلال ثمانينيات القرن الماضي.

ب – البياضات الفصلية: هي نتاج العلاقة بين ما هو واضح وجلي في النص الشعري، والأشياء الغامضة الغير مكتشفة لعموم القراء، وهذا ما سماه إيزر بالموضوعة (théme)، حيث أن العمل الأدبي لا يقدم **"إلا استراتيجيات وخطاطات وتوجيهات تمثل إضاءات يهتدي بها المتلقي لبناء معنى النص"**[152]، وهكذا فالمعنى في العمل الفني هو نتاج تفاعل بين المتلقي والنص الأدبي.

ويبقى ديوان – أياد كانت تسرق القمر – بلا معنى وبدون جدوى في غياب القارئ والقراءة التي تمنح النص الأدبي الحياة، وهكذا نكون قد سلطنا الضوء على نصوص الديوان من خلال قراءة نحاول من خلالها معانقة المعنى، يقول عبد الله راجع في قصيدة – أعلنت عليكم هذا الحب - :

" من يسمعني منكم فليقذفني

بمقالة نقد عن كيفية استعمالي – حتى- وليبن محطته النووية

كي يجمع كل الأشعار المبنية وفق موازين السلف الصالح

---

[151]- أياد كانت تسرق القمر، ص 240

[152]- مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، محمد إقبال عروي، عالم الفكر، المجلد 37، العدد 3، يناير-مارس 2009، ص 61

فلعل قصيدة هجو تقذف إسرائيل إلى البحر... لعل الشيخات المتشخات بما

لذ وطاب من الذهب اللامع يهدمن برقصتهن على – الجفنة – مبنى الكينيسيت

وأقول لكم غنيت... وأعرف أن هزائمنا تبدأ من كل زقاق في الوطن العربي

وهذا جسدي"[153]

علاقة بهذا المقطع والمقاطع السابقة يتبين لنا أن الشاعر قد أعلن حبه وفرضه على عموم المتلقين لهذه القصيدة، حيث تقاسم معهم هموم الوطن العربي ومشاكله، فحبه يهيمن عليه التمرد على كل مظاهر الحزن والألم المتمثل في الهزائم ومظاهر الفساد التي انتشرت في سائر بقاع الوطن العربي.

لكن رغم كل المظاهر بقي الشاعر متشبث بحبه وولائه لوطنه، وهذا ما جعله يقوم بمحاولات يتصدى من خلالها لكل التمثلات الفكرية والجمالية التي يحاول تكريسها الغرب في الوطن العربي، والتي هي سبب الهزائم، ولعل المقطع يزخر بهذه التمثلات من قبيل – نمط الغناء الذي انتشر بسرعة – مما جعله يغني غناء مخالفا لما هو سائد في المجتمع - (الغناء الملتزم) - الذي يعبر عن قضايا الشعوب، وهذا ما عبر عنه بقوله – أقول لكم غنيت- ، وهنا غناءه هو غناء للوطن الذي يعرف هزائم تلو أخرى.

إن الشاعر عبد الله راجع شأنه شأن كل الشعراء العرب الذين مزجوا الحب بموضوع الوطن أو الثورة التي تغنى بها كل من الشاعر السوداني محمد الفيتوري الذي سمى مجموعته الشعرية – عاشق من إفريقيا -، إضافة إلى محمود درويش بمجموعته الشعرية – عاشق من فلسطين-، وهكذا فالقارئ في هذه المجموعات الشعرية وغيرها يعتقد أن موضوعها هو الغزل الصريح، بيد أنها تكسر أفق توقعه وتذهب به إلى أبعد من ذلك.

بعد تحديدنا لطبيعة الحب الذي أعلنه الشاعر يبقى لنا القيام بمحاولة بلوغ المقاصد العميقة – دون ادعائنا الوقوف على حقيقة المدلولات – في القصيدة، حيث التناقضات حاضرة بقوة في المقطع من خلال المجازر الكبرى في بيروت وشتيلا، وتواطؤ القوى الكبرى مع إسرائيل ضد العرب (مذابح بيروت، شتيلا تتحول في العام دقيقة صمت، هزائمنا

[153]- أياد كانت تسرق القمر، ص 240

تبدأ من كل زقاق في الوطن العربي...)، ثم تناقضات أخرى حددها الشاعر في طبيعة الغناء كمكون ثقافي لا يعبر عن متطلبات الشعوب المهزومة (أوجه أغنيتي كي تدخل حربا خاسرة ضد الشيخات، لعل الشيخات المتشخات بما لذ وطاب من الذهب، أرفض أن تحشد القاعة بالتصفيقات..)، وهكذا نكون أمام لوحة تعبيرية تحدد واقع الشاعر المهزوم وهمومه اللصيقة به.

انطلاقا من كل هذا يتبين أن تيمات / مواضيع النص الأدبي في حاجة إلى من يفك طلاسمها، ويذهب صفة الغموض عنه، وبالتالي تحقيق التواصل بين النص الأدبي والمتلقي، فالموضوعات تتحقق من خلال رؤى متباينة، وفي مقدمتها **"رؤية المؤلف، ومن أجل أن يستوعب القارئ تلك الموضوعات عليه أن يسترشد بمجموع الخطاطات والتوجيهات، لأنها بمنزلة مظاهر وأنماط تخطيطية منتقاة بواسطة الفنان في مواقف أو سياقات محددة بشكل واضح، هذه المظاهر التخطيطية المنتقاة بشكل محدد واضح، يستعين بها المتذوق والملاحظ في عملية تعيين المضمون القصدي اللامتحدد للموضوعات المتمثلة"**[154]، وهكذا فعبد الله راجع قد استطاع بكتاباته الشعرية أن يؤسس لعوالم كائنة وممكنة، من خلال تأسيسه لعالم تسوده القيم النبيلة، كالحب والسلام، وهذا ما لمسناه في قصيدته – أعلنت عليكم هذا الحب-.

ج - الحذف: يقوم الحذف بمنح القصيدة واللغة الشعرية تحديدا طابع الكثافة وإخراج النص من الوضوح والبساطة إلى الغموض والتكثيف، حيث يصبح النص الفني أكثر توقعا من نظيره الذي يعتمد الوضوح مبدأ أساسيا لتحقيق التواصل بين أطراف العملية الإبداعية، لكن مع نظرية التلقي أصبح الحذف ملازما للعمل الفني، مما يتيح للمتلقي ملأ تلك الفراغات المحذوفة التي قد تكون جملة أو كلمة أو مفردة شعرية كاملة، يقول عبد الله راجع في نفس القصيدة:

" لا تقتربوا مني

ستصابون برغوة حزن لا تغسلها سحب

[154]- مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، ص 61 مس

لا تكترثوا لتفاهاتي .. فأنا ممن يحمل وحده

جمرة مارسيل وإشراقة ورده

من منكم يقدر أن يشرح لي – وأنا المتناقض فيكم –

كيف يفيض بهذا الوطن المسلوق ببيروت

وحين تهز – الشيخة – ردفيها ينسى وطنا كي يدخل غمده

وأنا المتناقض فيكم "[155]

إن قارئ هذا المقطع الشعري سيلاحظ أن هناك حذفا يحتاج إلى من يكمل جملته ومعناه، فوضع الشاعر نقطتين للحذف تعبير منه أن هناك فراغ / فجوة تحتاج إلى من يقوم بملئها، وهنا يكمن دور القارئ الذي يقوم بربط السابق باللاحق، على اعتبار أن القصيدة وفاء وحب من الشاعر اتجاه الوطن الجريح، حب تهيمن عليه نار الهزيمة والتشرد والضياع، والحذف هنا وعيد من الشاعر لكل من تآمر على الوطن العربي، وجعله صيدا سهلا في يد الصهاينة، لدرجة جعل من كلامه تفاهة لا يجب الالتفات إليها من قبل أعداء الوطن الذين تمسكوا ودافعوا عن المصالح الخاصة وتركوا الوطن العربي فريسة سهلة للعدو، وقد بين الشاعر منطق هؤلاء من خلال نمطهم الموسيقي وكذلك ولعهم بفن الشيخات الذي كسر الخطاب الظاهر في العلن.

وقد تمظهر الحذف في هذا المقطع من خلال تشبث الشاعر بالفن الملتزم الذي يعبر عن قضايا الشعوب، ويمثل هذا الفن كل من الموسيقار اللبناني مارسيل خليفة الذي اشتهر بتلحينه لقصائد الشاعر الفلسطيني محمود درويش، وكذا الفنانة وردة الجزائرية التي تغنت بالحب والسلام، وهذا ما عبر عنه بقوله:

"أرتاح إلى وردة إذ تتحدث عن قيم لم توجد فينا بعد

وأرتاح إلى مارسيل لأن القيم المعدومة فينا ستجيء"[156]

[155]- أياد كانت تسرق القمر، ص 241

إن حذف الشاعر لمفردة – الجزائرية – و– خليفة – إعلان منه إلى القارئ بملأ الفراغ في المقطع ومن خلالها التفاعل مع النص الشعري عبر قراءته والتعايش معه، هذه القراءة التي يمكننا اعتبارها عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية، فهي التي تمنح النصوص الشعرية الحياة، وهذه العملية عند إيزر غير مفصولة **"عن عملية التفاعل بين النص والقارئ، لهذا فالنص لا يقدم نفسه بل يعاش من جديد كتجربة خاصة بالقارئ، يقول إيزر: – بما أن النص والقارئ يدمجان في وضعية واحدة، فإن الفصل بين الذات والموضوع لم يعد صالحا، وبالتالي فإن المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به وإنما أصبح أثرا يعاش"**[157]

3 – بناء المعنى :

حرصت نظرية التلقي في مقاربتها للعمل الأدبي/ الفني، أن يكون للنص الأدبي معنى لدى القارئ، بيد أن ذاتية القارئ/ المتلقي لا يمكن أن تحقق معنى النص الأدبي لوحدها، بل من خلال التفاعل بين الذات المتلقية والعمل الفني.

ويتسم فعل القراءة عند إيزر بخاصية التدرج حتى الوصول إلى مرحلة الفهم والتأويل، عبر المعطيات التي يقدمها النص الأدبي، وهذا ما سنحاول الوصول إليه من خلال تفاعلنا مع قصيدة – خريف الدارالبيضاء -، يقول الشاعر في مستهل القصيدة:

"(حين قرأت الحرف الأول من – أعلنت عليكم هذا الحب –

ضجت قاعة عبد الصمد الكنفاوي، إذ رفض الجيل الممسوخ

كتاباتي

لكني سأوسع من جنبات القلب.

---

[156]- أياد كانت تسرق القمر، ص 241

[157]- القراءة وتوليد الدلالة تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 2007، ص 78

وأقول لجيل يتخنث: تلك بداية حرب تشعلها كلماتي)"[158]

إن الشاعر في هذا المستهل الذي أطره بكتابات شعرية بين قوسين، توجيها لأفق توقع القارئ الذي اعتاد في مراحل متباينة ولوج عالم النص لمعانقة المعنى الجاهز، ولعل هذا ما جعلنا نتساءل عن مدى رفض – الجيل الممسوخ – حسب الشاعر لكتاباته الشعرية؟

يتبين من كلام الشاعر أن الجمهور / المتلقي لم يستوعب الجمل الشعرية في القصيدة السابقة – **أعلنت عليكم هذا الحب** -، لذا نجد الجمهور قد ثار في وجه الشاعر نظرا لعدم ملامستهم للمعنى الحقيقي للقصيدة، فالحب الذي أراد أن يتقاسمه مع الجمهور هو حب مأساوي، ألبسه الشاعر نبرة الحزن والألم الذي يعيشه.

لكن وفي مقابل كل هذا هل يحق للشاعر أن يصف الجمهور/المتلقي بالجيل الممسوخ، وبالجيل الذي يتخنث؟

انطلاقا من المقطع الشعري يظهر أن الشاعر قد رفع رايات سوداء استعدادا للحرب ضد هذه الفئة من المتلقين، الذين تفصلهم مسافات كبيرة بينهم وبين الشعر وشعر الرؤيا على وجه التحديد، كل هذا يذكرنا بموقف أدونيس رائد شعر الرؤيا في العالم العربي عند حديثه عن الشاعر والجمهور، حيث اعتبر أن كثرة الجمهور هو علامة سيئة بالنسبة للشعر والشاعر، يقول: **"ليس لي جمهور، ولا أريد جمهورا "**[159]

إن علاقة الرفض القائمة بين الجمهور والشعر العربي قديمه وحديثه هي علاقة محمودة، فالشعر لا يقدم نفسه كقطعة خبز للقارئ، بل عليه أن يعي عوالمه الرؤيوية/ الفنية، فالشاعر أبوتمام قد رفض لأنه غامض ولا يعبر عن مواقف العرب، هذا ما أكده النقاد حين وصفهم لشعر أبي تمام بأنه **" ضد ما نطقت به العرب"**[160]، كما اعتبروه مخالفا للشعر العربي، فإن كان**"هذا شعرا فكلام العرب باطل"**[161].

---

[158]- أياد كانت تسرق القمر، ص 253

[159]- الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عبد الرحمان محمد القعود، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، العدد 279، مارس 2002، ص 294

[160]- زمن الشعر، أدونيس، ص 279

[161]- نفسه، ص 279

لقد آمن عبد الله راجع بخلق عقلية جديدة من خلال إعلانه الحرب على الجيل المهزوم والجيل الذي حاول تكريس الهزائم في عقول الجيل الآتي، وذلك بالكلمة التي اعتبرها سلاحا لهزم جيل الهزيمة أو الجيل المخنث / الممسوخ، يقول:

" لم أتعلم كيف أغازلكم

أستغرب كيف امتزج السميرف بدقات – البندير – وآهات السنتير

وأستغرب أكثر حين اختلطت كل الإيقاعات

فلا السنتير يذكركم بالجوع ولا حركات الأيدي في السميرف

تذكركم بالدم في بيروت

أعلنها الآن حروبا أوسع

لن أترك هذا العصفور المدعو شعرا يسكت

حتى يتغير فيكم ما اعوج من الملكوت

أقتل .. ليس مهما

ترفضني كل جرائد عالمكم.. ليس مهما

يكفيني أن أكشف عن هذا الجيل

المكبوت "[162]

ارتبطت الحرب عند عبد الله راجع بالكلمة وبالشعر والموسيقى، لذا حاول الانغماس في حضرة (البندير والسميرف والسنتير) الذي عرفت به المجموعات الغنائية بالمغرب خلال السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، هاته المجموعات التي تغنت بالواقع الاجتماعي والسياسي السائد آنذاك.

[162]- أياد كانت تسرق القمر، ص 253

إن الحرب عند عبد الله راجع هي حرب التغيير والتمرد على كل السياسات المهيمنة في تلك المرحلة، حيث التجويع والتفقير والقتل... سمة ثابتة، وهذا ما جعل عبد الله راجع يحاول التمرد بالكلمة وبالشعر على كل السياسات اللاشعبية (لن اترك هذا العصفور المدعو شعرا يسكت، حتى يتغير فيكم ما اعوج من الملكوت، أقتل.. ليس مهما)، ومن هنا يتبين أن الشاعر قد تجاوز التمثلات الإيديولوجية السائدة خلال السبعينيات، إلى التعبير عن معاناة الذات خلال الثمانينات.

وتكمن معاناة الذات الشاعرة في هذا المقطع الشعري من خلال إحساسها وإيمانها بالتغيير الذي لن يتأتى إلا عن طريق التضحية، وتجاهل حب الذات (ترفضني كل جرائد عالمكم.. ليس مهما، يكفيني أن أكشف عن هذا الجيل المكبوت)، ومن هنا يظهر مدى حرص الشاعر على تعرية الواقع وكشف حقيقته.

كما اختاربلغة كسرت المألوف والمتوقع من خلال تجاوزها للذات الشاعرة وأحاسيسها، وهكذا تكون اللغة مع عبد الله راجع الثمانيني وسيلة للتعبير عن قضايا العصر في قالب فني تطغى عليه السخرية والتهكم على الجيل المهزوم، ومن هنا فاللغة التي وظفها الشاعر مستمدة من الواقع الاجتماعي المتمثل في مدينة الدار البيضاء، وغيرها من المدن المغربية والعربية.

4 – خصوصية القارئ الضمني في قصيدة – خريف الدارالبيضاء -:

حدد إيزر مفهوم القارئ الضمني باعتباره مقصدا يوصل المتلقي إلى المعنى، واستخراج من النص ما لا يقوله، وإنما يفترضه أو يتضمنه، وربطه مع ما يتناص معه، وهكذا **"فالقارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة"**[163]، ويعني هذا الكلام أن القارئ الضمني يتجسد داخل النص وليس خارجه، على عكس القارئ الحقيقي الذي يستحضر بشكل أساسي في دراسات تاريخ الاستجابة الجمالية. ويبقى السؤال ما الغاية والهدف من هذا القارئ في ظل غياب معنى للنص الأدبي؟

يجيبنا إيزر عن هذا التساؤل من خلال حديثه عن علاقة القارئ بالمعنى، هذا القارئ الذي لا يمكن له أن يبرز إلى الوجود إلا من خلال التصور، وعليه **"تحدث بنية النص**

[163]- فعل القراءة: فولفغانغ إيزر، ص 30

متتالية من الصور الذهنية تقود إلى النص وهو يترجم نفسه داخل وعي القارئ، إن المضمون الحقيقي لهذه الصور الذهنية سيكون مصبوغا بمخزون التجربة الموجودة لدى القارئ، هذا المخزون الذي يلعب دور الخلفية المرجعية التي يمكن من خلالها تصور ومعالجة الشيء غير المألوف، ويقدم مفهوم القارئ الضمني وسيلة لوصف العملية التي بواسطتها تتحول البنيات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية"[164].

انطلاقا من هذا التعريف سنعمل على معرفة كيفية اشتغال القارئ الضمني وتمظهراته في قصيدة – خريف الدارالبيضاء – لعبد الله راجع، وذلك عبر تتبع الضمير المهيمن في القصيدة والغاية من ذلك، بغية مقاربة معنى القصيدة.

يتمظهر القارئ الضمني في الخطاب الشعري الراجعي بطريقة مضمرة من خلال هيمنة ضمير **المتكلم المخاطب** الذي يخفي ضمنيا ضمير **المخاطب أنت – أنتم** (أعلنت عليكم، أقول لجيل، أتعلم كيف أغازلكم، ترفضني كل جرائدكم، يكفيني أن أكشف...)، فضمير المتكلم المخاطب يحرص من خلاله الشاعر التأثير في المتلقي الحقيقي الذي يتقاسم مع الشاعر مشاكل الدارالبيضاء التي تحول بياضها إلى سواد وربيعها إلى خريف، يقول الشاعر:

" أترككم للخط الرابط بين براريك القصدير وسمرفة تحتاج إلى تغذية

أترككم بين الخبزة والشاي وبين الكافيار

ولكن لن أسكت ضد الطاغوت

أقتل.. ليس مهما "[165]

إن الشاعر في هذا المقطع يوجه خطابا مباشرا لسكان مدينته الذين يعانون التهميش والمجاعة، وقد حضرت مدينة الدار البيضاء من خلال مهيمنات دالة عليها (العنوان -خريف الدار البيضاء -، براريك القصدير، الضمير...).

---

[164]- فعل القراءة، ص 35

[165]- أياد كانت تسرق القمر، ص 254

كما تظهر علامات القارئ الضمني وحضوره في قصيدة خريف الدار البيضاء التي تمثل مركزا مهما تتحدد فيه العديد من الفوارق الاجتماعية من قبيل:

"ما الفارق بين حياة ريجنسي وبراريك القصدير؟ "[166]

إن الشاعر يتساءل مع القارئ الضمني عن الفرق بين الحياة في أحياء راقية تتمثل في السطر الشعري بحي ريجنسي، وأخرى يظهر على محياها أثر الفقر والهشاشة المحددة في دور الصفيح.

إن الشاعر من خلال هذا التساؤل مع القارئ الضمني يوجه رسالة إلى القارئ الحقيقي، وعبره يتطلع إلى معانقة الحلم المفقود المتمثل في العيش بكرامة، ولعل هذه من أبرز الحقوق التي يفتقدها الإنسان في مدينة كالدار البيضاء التي يمكن اعتبارها معادلا موضوعيا لباقي المدن المغربية الأخرى والعربية بصفة عامة.

هذا وقد هيمن على القصيدة ضمير المتكلم – أنا – في قصيدة خريف الدار البيضاء، حيث يمتزج ضمير المتكلم في ضمير المخاطب، وفي هذا المزج سفر بالقراء إلى عوالم كائنة وأخرى ممكنة، وبالتالي يكون النص الشعري قد طرح أفكارا واسعة تحتاج إلى متلقي على دراية بتقنيات الكتابة الشعرية الحديثة، وبالواقع المغربي الذي عاش العديد من التقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية، يقول:

" فأنا أعرف أني جئت لأهزم في أجمل أيامي

لكني لست المهزوم، فلي آبار من أحلامي

أغترف الرفض وأمشي

أتحداكم بالجهر وأمشي

وعلى قسماتي شمس تشرق.. والرفض مدامي ! "[167]

---

[166]- أياد كانت تسرق القمر، ص 255

[167]- نفسه، ص 254

إن في هيمنة – الأنا – الشاعرة على المقطع الشعري حضور ضمني للقارئ الذي يعمل على إتمام المعنى، وهنا يحظر سؤال له ارتباط بالقارئ الضمني نرصده في من يكون هذا الآخر الذي وجه له الخطاب في هذا المتن الشعري؟

إذا كانت مدينة الدار البيضاء تعاني الفقر والتهميش المسلط عليها، فالأنا الشاعرة قد اختارت الوقوف إلى جانب الآخر المهمش لكي يعيد لمدينة الدار البيضاء لونها الأبيض الذي لن يتأتى إلا بسقوط المطر وظهور الربيع الذي افتقدته لسنين طوال.

يفهم من خلال هيمنة الأنا على هذا المقطع احتواءه لضمير المخاطب بشتى أنواعه، وفي هذا التنوع تعبير عن الصراع القائم بين فئتين مختلفتين طبقيا، فئة محرومة من حقوقها (السكن، الغذاء،...)، وفئة تعيش على أنقاض هؤلاء، وهم سكان أحياء مثل (ريجنسي..)، وهكذا تختلط الأنا بأنت وأنتم (...)، يقول:

" لم أتحدث عنكم أنتم، سأضمد جرحي، أستجمع كل عتادي

كي أعلن حربا ضد الإيقاع الفاسد فينا "[168]

وهكذا فالشاعر عبد الله راجع كباقي شعراء الحداثة جعل من الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية تابعة للشعر وقائمة على رؤية الشاعر الشعرية، وعموما فالواقع تابع للشعر على اعتبار أن هذا الأخير لا يغير الواقع ولكن يساهم بشكل كبير في بلورة الفكر الذي به يصنع التغيير.

وإذا كانت معالم القارئ الضمني تتحدد في المشهد السردي بشكل كبير (قصة قصيرة، رواية، مسرحية..)، فإن معالمه تحظر في الشعر بأنماط متباينة، تتحكم فيها المقاطع الشعرية التي تتمحور حولها معاني القصيدة، وذلك كما يلي:

- **المقطع الأول**: تحدي الشاعر وإعلانه الحرب على الجيل الممسوخ، مع تحديده لأهم تمظهراته
- **المقطع الثاني**: إعلان الشاعر حبه لساكنة حيه، مع وضعه مقارنة بين الحياة في دور الصفيح والأحياء الراقية

[168]- أياد كانت تسرق القمر، ص 257

- **المقطع الثالث**: حلم الشاعر بوطن يتسع للجميع، مع الحرص على انمحاء الفوارق الطبقية

إن طبيعة المقاطع الشعرية متسلسلة، تجتمع لتشكل نسيجا عضويا واحدا، تتداخل فيه البنية الشكلية للنص مع مضمون التجربة التي يعبر عنها الشاعر.

5 – المهيمنات الثقافية ودورها في بناء معنى القصيدة:

جاءت نظرية التلقي مع إيزر بالعديد من المفاهيم الإجرائية التي تقوم بخلق مرجعيات النص مثل السجل النصي والإستراتيجية النصية ومستويات المعنى(...)، بيد أن التطبيق الحرفي لهذه المفاهيم والإجراءات ستسقط المتلقي في مثالية قد تكون منبوذة، نظرا لاختلاف المرجعيات الثقافية بين المجتمعات، هذا وقد أكد إيزر من خلال هذه المفاهيم وغيرها على تتبع البنيات المركزية للأنظمة الدلالية التي لا بد للنص أن يعكسها، وذلك **" لكونه يبرهن – بإعادة إنتاجها – على قيمتها وجدواها سواء بالنسبة للمرحلة التاريخية التي أنجبته، أو بالنسبة لما يعقبها من مراحل تظل فيها البنيات متبناة من طرف المجتمع وممارسة فعاليتها داخله "**[169].

وإذا عرجنا حول ديوان أياد كانت تسرق القمر سنجد أن الشاعر عمد إلى توظيف النصوص السابقة ومجموعة من التقاليد والأعراف الثقافية في قصائده الشعرية، إضافة إلى تسمية الأشياء بمسمياتها (...)، وذلك لجعل النص نمذجة للواقع، هذا ما أكده إيزر عندما تبنى **"كغيره من بعض رواد نظرية التواصل في مجال النص الفني، كون هذا النص نمذجة للواقع، وقد ترتب عن ذلك أنه حدد مفهوم النموذج بأنه خطاطة -schéma- عامة نستشف من خلالها التقاليد الأدبية والأنظمة الدلالية التي تمثل استقرارا تاريخيا ممتدا داخل مجتمع من المجتمعات"**[170]، هذه الأعراف والتقاليد والأحداث التاريخية والسياسية ساهمت في بلورة التجربة الشعرية والمغربية على وجه التحديد.

---

[169]- المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، إدريس بلمليح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة – الدارالبيضاء، الطبعة الأولى 1995، ص 283

[170]- المصدر نفسه، ص 283 - 284

وهكذا أصبحت القصيدة المغربية في مرحلة الثمانينيات سؤالا عن الهزائم والإخفاقات والانتفاضات التي عاشتها الذات العربية، وهذا ما جعل الشاعر يحلم بتجاوز الإخفاق عن طريق ملامسة الواقع بصور شعرية تنهل جل مكوناتها من دروب وأعراف المجتمع، يقول عبد الله راجع:

"هات عينيك .. وما ينقص وجهك أكمله

فأنا أدرع بيضائي من حي البرنوصي حتى الحي الحسني، فلا

أبصر إلا مرثية تنمو، أجمع أوراق الكاليبتوس وأقرأ شيئا من

قسماتي فأراك، ألم جميع كتابات العشاق أراك... ولا أفهم

كيف يضيء الشمع.. وما تبصره العين من البقع السوداء "[171]

انطلاقا من هذا المقطع الشعري يظهر لنا أن الشاعر يتماهى عشقا في مدينة الدار البيضاء التي سكنت عواطفه بدروبها وسكانها وعاداتها (أدرع بيضائي من حي البرنوصي حتى حي الحسني)، فهذه الأحياء تشكل القلب النابض لمدينة الدار البيضاء، نظرا للزخم الهائل من سكانها، وما تعج به من ثقافات وعادات وقيم ثقافية مختلفة.

بيد أن إسناد الفعل (أدرع) إلى مسند إليه (بيضائي) منح الجملة الشعرية طابعا غرائبيا، وهكذا تصبح مدينة الدار البيضاء عنصرا غير مألوف داخل النص الشعري، لا تقوم دلالتها إلا من خلال التشكل النصي.

إن العنصر التخييلي حاضر بقوة في هذه الجمل الشعرية (هات عينيك - أدرع بيضائي - مرثية تنمو-..)، وذلك لتهميش الواقع وفتح أفق الخيال يبحر في ذاكرة الشاعر، فهو لا يعيد الوقائع كما حدثت في السابق، ولا يتحدث عن ظاهرة اجتماعية محددة، أو موقف سياسي ما، بقدر ما يصور الأحداث والوقائع من منظور تخييلي، قصد اكتشاف شيء جديد لم يكن له وجود من قبل، وهذه هي أبرز فائدة في الشعر من القديم حتى الآن، ألا وهي الانتقال بالمتلقي من الكائن إلى الممكن ثم المستحيل.

---

[171]- أياد كانت تسرق القمر، ص 256 – 257

إن الممكن في قصيدة – خريف الدارالبيضاء – هو فعل التخييل الذي يأخذنا كقراء إلى عوالم المدينة وما تعانيه من هشاشة على المستوى الاقتصادي والاجتماعي، إضافة إلى أهم الأسباب التي جعلت منها مدينة تعيش على أحلام الفقراء والمهمشين.

أما المستحيل فهو نتيجة فعل التخييل وما نعيشه عند الاندماج في القصيدة ككل، والمتمثل في التخلص من الجيل الممسوخ، الجيل المخنث، الذي ترك المدينة تسبح في همومها وانساق خلف مظاهر حداثية مستمدة من الغرب، هذه المظاهر التي يمكننا اعتبارها سببا في الهزيمة، حيث انساق هذا الجيل إلى تقليد الغرب في تمظهراته، وهو تقليد أعمى.

إن المستحيل في الشعر هو الذي يمكننا أن ندرجه ضمن الخيال، وفي القصيدة يظهر من خلال الصورة الغير واقعية التي تبين الحالة النفسية للشاعر وهو يتأمل مدينة الدار البيضاء، التي انتقل ربيعها إلى خريف بعد الأحداث التي مرت منها هذه المدينة، والقيود المفروضة عليها.

إن الشاعر عبد الله راجع بتمرده وإعلانه الحرب على الجيل الممسوخ والمخنث يكون قد انساق إلى الضفة الأخرى، ضفة الجيل الناضج الذي أتمم مسار الاستقلال الذي بدأه الجيل السابق، وذلك بالحفاظ على الهوية الثقافية التي حاول الغرب تدميرها في المجتمعات النامية والمتخلفة عبر تشجيعه لثقافات بديلة لا تعبر عن مطالب الشعوب من قبيل طبيعة الغناء (الشيخات)، بيد أن الشاعر قد تمرد على هذا النمط الفني وعوضه بآخر استمده من الفن الملتزم الذي يمثله حسب الشاعر كل من (مارسيل خليفة، والمجموعات الغيوانية التي جعلت من البندير والسنتير والسميرف غاية في تبليغ رسائلها..)، وهنا نكون قد تقاسمنا مع الشاعر دلالة النص ذات البعد الثقافي، وعليه يمكن القول إن النص **"يعيد توزيع اللغة عن طريق تحطيم مرجعياتها السابقة، كما أنه يهدم دلالات النصوص السابقة ويعيد بناءها من جديد"**[172].

إن المهيمنات الثقافية تعمل على توجيه القارئ نحو عالم النص ودلالته، هذه المهيمنات التي يمكننا تقسيمها إلى:

[172] - J. Kristeva : sémiotike , recherches pour une sémanalyse, op, cit, p 52

- مهيمنات ثقافية محلية: وتكون نابعة من محيط الشاعر السوسيوثقافي، وفي قصيدة الدار البيضاء نجد (البندير- السنتير – حي الكدية – براريك القصدير...)
- مهيمنات ثقافية إقليمية ودولية: التي تتقاسمها كل الشعوب (مشتقات الأل.ا.س.دي- أحداث بيروت، الدم في شتيلا..)

المحور الثالث: التلقي الجمالي لديوان – أياد كانت تسرق القمر –

1- التلقي الإيقاعي: يعتبر الإيقاع أحد المكونات الأساسية في بناء القصيدة الشعرية الحديثة، فهو **"يكتسي أهمية قصوى في لغة الشعر، تلك الأهمية التي تفترض على المستوى النصي الإحساس بالتفاعل الذي من شأنه أن يقوم بين جميع المكونات التي تتحول في الشعر إلى لغة لها من الفاعلية الإيقاعية ما يسمو برؤيا النص الشعرية، فدراسة الإيقاع تستدعي على المستوى النظري الوعي بجملة قضايا حصرها أحد الدارسين بناء على تصور م. كوتيي في ثلاثة أقسام هي: الوزن العروضي والأداء الشفوي والموازنات الصوتية"**[173]، وهكذا يمكننا إبراز هذه الظاهرة في شعر عبد الله راجع من خلال ديوانه – أياد كانت تسرق القمر.

إن قارئ قصيدة – الصعود إلى الهاوية – سيلاحظ ملاحظة هامة لها علاقة بالإيقاع، حيث حاول من خلالها الشاعر توجيه أفق القارئ، يقول في هذه الملاحظة: **" في القصيدة تجاوزات وزنية واضحة، أشير إلى أنها مقصودة "**[174]، وهذه الملاحظة الهامة تذكرنا بقصة أبو العتاهية الذي خرج عن قواعد العروض، واعتبر نفسه أكبر من الوزن، بيد أن عبد الله راجع من خلال ملاحظته تلك يوجه القراء نحو إيقاعات بديلة للوزن الشعري يقول:

" تلك سناء، أجملكن، أروعكن في الموت الذي يهب الحياة

تلك سناء مزقت الدواوين التي كتبت

لتحمل جسمها للنار

من قال يا نار كوني البرد أو كوني السلاما

ركبت سناء قصيدة أولى فغطتنا جميعا

---

[173]- شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، محمد كنوني، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، الطبعة الأولى 2010، ص 244

[174]- أياد كانت تسرق القمر، ص 244

كل قذيفة عجنت مقنبلة فهي القصيدة "[175]

يوضح هذا المقطع الشعري قوة الإيقاع في شعر عبد الله راجع، وذلك من خلال الرابط الدلالي الذي يخاطب من خلاله الشاعر الفتاة سناء، وقد منحها مجموعة من الصفات التي من شأنها توجيه القارئ نحو أهمية ومكانة الفتاة سناء (أروعكن في الموت، مزقت الدواوين، ركبت سناء قصيدة،...)، هذه الصفات تبين حجم المعاناة التي تعبر عنها الفتاة سناء وهي تواجه الموت دفاعا عن حرية الأرض المسلوبة.

ويضفي تكرار مفردة – سناء – على النص الشعري إيقاعا وانسجاما صوتيا يتماشى والحالة النفسية للشاعر المهزوزة، إذ يرى الفتاة سناء مختلفة عن الكل، بوعيها وتمردها على اللاحياة، كما يضفي إسم الإشارة – تلك – المسند إلى سناء، الذي يؤكد من خلاله على رمزية الاسم سناء الذي أصبح رمزا للحرية، وهكذا يساهم البعد الدلالي في إبراز المكونات الفنية بما فيها الإيقاع.

وقد شكلت تفعيلة بحر المتدارك – فاعلن – اللبنة الأساس في بناء قصيدة الصعود إلى الهاوية، بيد أن هناك تجاوزات وزنية مقصودة أشار إليها الشاعر في بداية القصيدة، يقول:

- **قررت الليلة أن أستعرض أسلحتي**

فعلن/فعلن/فعلن/فعلن/فعلن/فعلن/

- **وأقول لريحي هبي**

فعلن/فعلن/فعلاتن/

إن تفعيلة بحر المتدارك قد حصلت عليها مجموعة من التغيرات نجملها كالآتي:

أ – فعلن(///0): هنا دخول زحاف الخبن، وهو حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة، الشيء الذي منح للسطر الشعري إيقاعا موسيقيا.

ب – فعلن (/0/0): أن التغير من فاعل إلى فعلن تحكمه ثلاثة عوامل نجملها في:

[175]- أياد كانت تسرق القمر، ص251

- ✓ - القطع: حذف ساكن الوتد المجموع الأخير وتسكين ما قبله، فتتحول فاعلن(/0//0) إلى فاعل(/0/0) التي تنقل إلى فعلن(/0/0).
- ✓ - التشعيث: حذف أول الوتد المجموع، فتتحول فاعلن(/0//0) إلى فالن(/0/0) التي تنقل إلى فعلن(/0/0).
- ✓ الإضمار: هو زحاف يكون بتسكين الثاني المتحرك من التفعيلة، وهكذا يحدث تغيران على فاعلن(/0//0)، الخبن وبه تتحول التفعيلة إلى فعلن (///0) ثم الإضمار فتتحول فعلن(///0) إلى فعلن(/0/0).

ج – فعلاتن (///0/0): وتتكون هذه الصورة في الضرب الأول من العروض المجزوءة، وقد دخل التفعيلة هنا تغيران، أولهما زحاف الخبن بحذف الثاني الساكن، وثانيهما علة الترفيل، وهي زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع، فتتحول التفعيلة من فاعلن(/0//0) إلى فعلاتن (///0/0)، وهكذا يعرف هذا الضرب بأنه مجزوء مخبون مرفل.

إن تفعيلة المتدارك تمكنت من احتواء مشاعر الغضب والسخط التي تنتاب الشاعر في القصيدة، فقد تراوحت مضامين هذه القصيدة بين الغضب والسخط على الأنظمة العربية التي مزقت الوطن العربي، وبين الأمل في الحياة وترميم ما ضاع من هذا الوطن، وتمثل هذا الموقف في القصيدة الفتاة سناء باعتبارها رمزا للمقاومة وتجميع وحدة الوطن العربي، يقول:

" هذي سناء

فمن منكن تشبهها

(تركت قص الحواجب والأظافر إذ آمنت بالوطن الذي أكل الخرافة

في المدارس والجامعات

فلم تصبغ أظافرها ولا وضعت على الشفتين ذاك الأحمر الشفاف) "[176]

[176]- أياد كانت تسرق القمر، ص 250 - 251

انطلاقا من كل ما سبق يتبين أن الإيقاع مع شعراء الحداثة الشعرية لم يقتصر دوره على البناء بقدر ما انتقل إلى الدلالة والمتخيل الشعري، وبهذا أصبح يعبر عن تناقضات الواقع وتحولاته، انسجاما والتجربة التي يحياها المبدع، يقول عبد الله راجع في قصيدة – أعلنت عليكم هذا الحب - :

المجد لأطفال السيليسيون المنسلين بداخل حافلة الخط الثاني

فعلن/فعلن/فعلن/ فعلن/فعلن/فاعلن/فعلن/فعلن/فعلن/فعلن/فعلن/

إن تفعيلة المتدارك في هذا السطر الشعري ساهمت في بناء الدلالة، حيث تدارك من خلالها الشاعر وضعية أطفال الشوارع المأساوية في المدن العربية إلى وضعية أخرى حيث الدفاع عن أبسط الحقوق والمتمثلة في التنقل، وعليه يكون الشاعر قد اعتمد تفعيلة أحد البحور الصافية التي هي من بديهيات الشعر الحر كما نادت بذلك نازك الملائكة.

أما القافية في الديوان فقد خرج من خلالها الشاعر إلى تكسير وحدة القافية والروي السائدة في النمط الشعري القديم، ولعله بهذا التكسير والتمرد على الأنظمة القديمة يكون قد انتفض في وجه كل ما هو تقليدي روتيني، وهكذا نجده قد حاول فرض ذاته عبر الخروج على نمطية الإيقاع التقليدي إبان ثمانينيات القرن الماضي، يقول:

" لسلا انفجار البرق والزمن المحمل بالكتابه

لسلا الجفون توسدت عنق السحابه

ولها النبوءة حين تنتقل الشموع وتختفي

ترتاح عاما كي تحركها السواعد من جديد

ولها صهيل البرق بين سحابتين

لها الفصول تجيء مثقلة برائحة الحصير وتختفي

لم ينقلوك على الخيول "[177]

إن موسيقى هذا المقطع الشعري قائمة على التنويع في القافية، بين قافية المتدارك(/0//0) والمتواتر(/0/0) والمترادف(/00//0)، ولعل كتابات عبد الله راجع كلها تقوم على التنويع في القوافي وحروف الروي، على عكس بعض شعراء الحداثة الذين يخضعون أسطر القصائد إلى قافية موحدة وروي موحد، وهذا ما اعتبره عزالدين إسماعيل تكرارا ثقيلا ومملا عند مقارنته بين أبيات نزار قباني وصلاح عبد الصبور، يقول: **"ومهما يكن من شيء فإنني أحس خالصا مخلصا، أن أبيات صلاح أوقع موسيقية من أبيات نزار، رغم استغنائها عن حرف الروي المشترك في نهاية السطور، وأبدأ ببيان ما يصدمني في أبيات نزار، فالمقطع (ين) الذي ينهي به قوافيه ثقيل بطبيعته، فإذا ما تكرر زاد التكرار ثقلا..."**[178].

والملاحظ في المقطع الشعري أن عبد الله راجع اعتمد التنويع في القوافي وحروف الروي التي تمرد من خلالها على الأشكال السابقة، إيمانا منه لمعانقة واقع مغاير عن السابق، وبالتالي يمكننا تحديد حروف القافية في الأسطر الشعرية وذلك على الشكل التالي:

القافية	نوعها	عددها في المقطع
الهاء الساكنة	/0/0 متواترة	2
الفاء المتبوعة بحرف مد	/0//0 متداركة	2
الدال المسبوقة بحرف مد	/00//0 مترادفة	1
النون الساكنة	/00//0 مترادفة	1
اللام المسبوقة بحرف مد	/00//0 مترادفة	1

[177]- أياد كنت تسرق القمر، ص 300

[178]- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة بيروت، طبعة 2007، ص 117

وبهذا تكون القافية قد استجابت لطبيعة التغيير في القصيدة الحديثة، بيد أن عبد الله راجع قد أخضع حروفها لخصوصية مغربية مغايرة، نحددها معه في طبيعة الكلام بالمغرب الذي يقوم في آخره على السكون.

إضافة إلى الوزن الشعري والقافية والروي يلعب التكرار دورا هاما في تنظيم النص **"في إطار تكرار دوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع، وهذا الكشف أخيرا لا تكمن أهميته في مجرد الإحصاء والتصنيف، بل أيضا على المستوى الوظيفي"**[179]، في إطار ما يسمى بإيقاع الصورة الذي يرتقي إلى مستوى التوازي مع حركة الدال على مستوى الإيقاع البديعي، يقول راجع:

" ولست جديرا بكل النساء الجميلات

إني جدير بكل النساء اللواتي

يفتحن للشعر بابا يؤدي إلى غرفة النوم

لست جديرا بكل بلاد يكون المرور إليها جواز سفر

جدير بكل بلاد جوازاتها أن تحب القمر

وأن يملأ الكادحون بها المدنا

لذلك أرحل عنكم وعني

فما وجدت نبضتي مستقرا، ولا جسدي وطنا "[180]

تكتسي الألفاظ والجمل المكررة في المقطع الشعري دلالات يسعى من خلالها الشاعر التأثير في المتلقي وإشراكه في تجربته الوجدانية، ومن أساليبه نجد:

---

[179]- البنية الايقاعية في ديوان الفروسية لأحمد المجاطي، المهدي لعرج، مجلة فكر ونقد، العدد 37، مارس 2001، ص 93

[180]- أياد كانت تسرق القمر، ص 235

أ – **تكرار اللفظة الواحدة:** في المقطع الشعري تعبير من الشاعر عن حبه وتعلقه بالنساء اللواتي يتقاسمن معه هموم القصيدة / الوطن، وقد صاغ تعبيره عن هذا الحب بتكرار مجموعة من الألفاظ (لست، جواز السفر...)، بالإضافة إلى تكرار الألفاظ المتقاربة في مخارجها الصوتية (عنكم / عني...)، وبذلك تتحول الألفاظ المكررة إلى أداة تعبيرية تقوي المعاني وتكسبها قوة كبيرة في التأثير على المتلقي.

ب – **تكرار الجملة أو العبارة:** في نفس المقطع تكرار للعبارة التالية (جدير بكل النساء، جدير بكل بلاد...)، وكأن الشاعر بهذا التكرار يريد إثبات تحقيقه للمستحيل المتمثل في مساواته بين القصائد الشعرية والنساء، أو من خلال حلمه المتمثل في دخول البلاد بدون جواز سفر، ولعل هذا التكرار قد حقق توازنا هندسيا بين الألفاظ المكونة للكلام وتوازنا عاطفيا بين المعاني.

ج – **تكرار الصيغة الصرفية:** إن تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) تكررت في هذا المقطع الشعري، وذلك على الشكل التالي:

ولست جديرا بكل النساء الجميلات

فعول/ فعولن/ فعولن/فعولن/فعولن/ف

إني جدير بكل النساء اللواتي

عول/ فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/

إن اعتماد الشاعر وتكراره لتفاعيل أحد البحور الصافية والمتمثل في تفعيلة المتقارب الذي تتقارب أوتاده بعضها من بعض، حيث يصل بين كل وتدين سبب واحد، ولعل في هذا التقارب شحنة نفسية تفجرها الذات من أجل تجاوز الهزيمة التي لحقت الوطن العربي.

بناء على كل هذا يمكننا القول أن الإيقاع يزيد من تعميق الرؤيا من داخل النص الشعري، وهذا ما أكده الناقد محمد كنوني عند قوله: **" إن الإيقاع ليس عروضا يفرض من الخارج**

فرضا (قدريا)، بل القصيدة الرائعة وهذه علاماتها هي دائما تلك التي تسعى إلى تأسيس عروضها الخاص عن طريق خلق تشكيلات فنية – فريدة"[181].

إضافة إلى كل هذا يلاحظ أن الشاعر قد تعمد الغرابة على مستوى الصور من خلال اعتماده التكثيف الدلالي الذي اتخذ عدة مظاهر كالانزياح، فقد إلتجأ الشاعر إلى توظيف الجمل المنزاحة (يفتحن للشعر بابا..)، وقد عمل الشاعر على تقوية مثل هذه الجمل الشعرية في قصائده، وذلك لانتزاع طابع التقريرية عنها، ولإشراك المتلقي في عملية البناء الشعري.

بناء على كل ما قيل يمكننا اعتبار الإيقاع عنصرا فعالا في عملية البناء الشعري الحديث، إذ لم يعد يقتصر على الوزن والقافية والروي، بل تعدى ذلك إلى إيقاع الذات المتمثل في الإحساس والمشاعر التي تزخر بها القصائد الشعرية، وهذا يتطلب قارئا على دراية بأهم التغيرات التي طرأت على القصيدة الحديثة، خصوصا بعد النكسة سنة 1967، حيث انتقلت القصيدة من طور التحديث إلى الرؤيا والتخييل.

2 – تلقي الصور الفنية:

وجد شعراء الحداثة في الصورة الشعرية أداة فعالة للتعبير عن تجاربهم الشعرية، وتكمن أهميتها في تأثيرها على المتلقي من خلال جعله يتفاعل مع المعنى الأدبي، وقد تنبأ الشعراء المغاربة منذ أربعينيات القرن الماضي إلى أهمية هذا المكون في الشعر، حيث طوروا القصيدة وجعلوا منها **"تجربة تكشف عن حقائق الإنسان والكون والحياة، بفضل المفهوم الجيد الذي اكتسبوه نحو العملية الشعرية والأدبية والفنية، مما جعل الصورة الشعرية تأتي في ملامح وقسمات جديدة، وفي صيغة لم يسبق للشعر المغربي معرفتها، فهي تمثل مجموعة من المعاني الإنسانية، بنيت عناصرها على أسس من منطق خاص، وقوانين متميزة وضوابط فريدة "**[182]

أما الحديث عن الصورة الشعرية عند شعراء الرؤيا بالمغرب، فتكمن في صياغتهم لطرق جديدة في التعبير، تتماشى والجماليات البيانية التي قننتها البلاغة العربية، فقد أصبح

---

[181]- البنية الإيقاعية في شعر محمد الخمار الكنوني: محمد كنوني، منشورات السفير، مكناس – المغرب، الطبعة الأولى 1991، ص 79

[182]- الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، أحمد الطريسي أعراب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدارالبيضاء – المغرب، دط، ص 275

الشاعر يعبر" **بالخيال، ويسبح في عالم الإيحاءات والصور الرؤيوية، وهذه الخصائص - في نظري- هي التي تحدد مكانة الشاعر وشاعريته**"[183]، وعليه فالصورة الشعرية تبقى رهينة البعد الثقافي والمعرفي للمتلقي في علاقته بالنصوص الشعرية، وذلك لكي يفكك محتوياتها، فأغلب الشعراء المغاربة اعتمدوا التكثيف في صورهم التي تجاوزت الواقع والشعور إلى اكتشاف عوالم خيالية مستمدة من المشاعر الداخلية.

ويبقى الشاعر عبد الله راجع أحد الشعراء المغاربة الذين ساهموا في تطوير لغة الشعر عبر خروجه عن المألوف في اللغة، هذا ما منحه طابعا خاصا في الكتابة الشعرية التي تمزج بين الواقع والخيال، وبين الشعور واللاشعور، يقول في قصيدة – قهوة لسيد البجع - :

" كنا نتوسد بسمتك المسكونة بالحلم الهارب

ونسد على قسماتك أبواب العين مخافة تفسلّ

ونعرف أنك تملك في كل منا عاصمة

هل جئت لترحل؟ "[184]

إن الأسطر الشعرية قد حطمت ما يسمى باللغة المعيارية التي تهدف إلى التواصل، ولا يعني هذا أن لغة الشعر بخروجها عن المألوف قد عانقت التعقيد والإبهام بقدر ما اتجهت نحو الغموض الذي هو سمة محمودة في الشعر العربي على غرار التعقيد الذي هو هدف في ذاته.

وينقل الشاعر للمتلقي تجربته العاطفية الوجدانية التي خلفها رحيل صديقه الفنان عبد اللطيف الهيلالي، هذا الرحيل الذي لم يقدر الشاعر على فراقه، مما جعله يشرك المتلقي في إحياء خصال الراحل، وهكذا تكون الصورة الشعرية في هذا المقطع قد تحكمت فيها مجموعة من العناصر نجملها كالآتي:

---

[183]- التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب، عبد الحميد شوارق، مجلة الموقف، العدد 09، مارس 1989، ص 192

[184]- أياد كانت تسرق القمر، ص 289

اللغة	العاطفة	الخيال
اختار الشاعر عبارات ذات دلالة خاصة في التعبير عن تجربته الوجدانية (بسمتك المسكونة، نسد على قسماتك..)	**الشعور الذي خلفه رحيل صديقه عبد اللطيف الهيلالي ووفاءه للصداقة التي جمعتهما**	**إشراك المتلقي في تجربته التي تجاوزت الحسي إلى الذهني..، حيث أخذت الابتسامة صورة ذهنية تمثلت في كيفية توسد الجميع لبسمة عبد اللطيف الهلالي**

إن كلا من اللغة والعاطفة والخيال يجعل المتلقي يشارك الشاعر في تجربته الخاصة التي تسمو به إلى ما وراء الحس العادي، وهنا تتحقق الدلالة في النص الشعري، يقول عبد الله راجع :

" لم تنطق يوما باسم حرائقك السرية

كانت تحبو فيك فتطعمها البسمة والبسمة

هل كنت تحارب بالصبر خطاها البنية

مشتعلا كالشمعة في قلب الظلمة؟ "[185]

لعل المؤشر الأسلوبي الذي تبدى واضحا في هذه الأسطر الشعرية، والذي يلفت انتباه المتلقي ويشركه في عملية الإنتاج النصي هو الاستفهام، حيث تساءل عبره الشاعر عن مدى مقاومة صديقه للموت الذي تغلغل في جسده، وحاربه بسلاح الصبر وعدم الإكتناه للآخر.

إن الذات الشاعرة تعاني الألم الناتج عن الفراق الذي سببه الموت، هذا ما جعلها تربط علاقة ضمنية هدفها البقاء والوفاء للصداقة التي جمعت بين الذاتين (المكلومة والمحترقة..). وقد أخذ الاستفهام باعتباره أسلوبا إنشائيا صيغة أسلوبية الغرض منها التصديق ليس غيره،

[185]- أياد كانت تسرق القمر، ص 289

بيد أن جملة الاستفهام قد أخذت صورة بلاغية تمثلت في التشبيه:(هل كنت تحارب بالصبر خطاها البنية مشتعلا كالشمعة في قلب الظلمة؟).

المشبه	محذوف، تقديره هو (أي عبد اللطيف الهلالي)
المشبه به	الشمعة
وجه الشبه	الاحتراق في قلب الظلمة
الأداة	الكاف
الغرض من التشبيه	هو بيان حال المشبه

انطلاقا مما سبق يتبين أن عبد الله راجع قد فجر شحنه النفسية في عدة أشكال بلاغية، دون أن يعطي إجابات عن الأسئلة التي طرحها، مما جعل من شعره خطابا فلسفيا يحاول من خلاله رؤية العالم وتفسير ظواهره بعقل الفيلسوف وإحساس الشاعر، وهذا هو جوهر الشعر، حيث كان **" شعر دانتي وشكسبير وكوته ليس انفعالا وعاطفة وشعورا، وحسب، وإنما هو هذا كله وشيء آخر، هذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن نسميه الفلسفة، فهؤلاء الشعراء عبروا خلال عواطفهم وانفعالاتهم عن العالم، كان لهم بمعنى آخر رأي في العالم وموقف منه – كانت لهم فلسفة"**[186]، لكن بعيدا عن مدارس الفلسفة ومذاهبها، حيث يبقى الشعر شعرا، والفلسفة تفكيرا في الكون عبر مجموعة من العلاقات المنطقية المختلفة.

وتأخذ الصورة الشعرية عند عبد الله راجع عدة أنماط توزعت بين صور حسية وأخرى ذهنية، يقول:

" سيدتي. ضميني أورق في عيني الحب وأزهر

لميني. نبت الشوق بصدري عنبا أحمر

إن كنت تحبين سكوتي

[186]- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة – بيروت، الطبعة الثانية 1978، ص 173

فأنا أعشق صمتك أكثر "[187]

إن الشاعر في هذا المقطع قد انزاح عن ما هو مهيمن في الديوان الذي تراوحت صوره بين المأساة والألم والخيبة، إلى نهج صور شعرية مملوءة بالأحاسيس والعواطف، والمؤشر الأسلوبي الدال على ذلك هو – نبت الشوق بصدري عنبا أحمر – حيث أن الشعور باللون هو شعور بالحياة وجمالها، ويبقى اللون الأحمر سمة مميزة للعشق والحب، لذا أسنده الشاعر إلى العنب الذي تتنوع ألوانه وتتعدد، وعليه فالصورة الحسية – البصرية جاءت مخالفة عن باقي الصور الأخرى (الاستعارة والتشبيه والكناية ..)، لذا فوقعها يكون كبيرا، ويقول:

" هل تذكر طعم التين الشوكي ؟

انتظرت عيناك بريقهما زمنا كي تعرف

إن جنودا قتلوا تحت العلم النابض بالأزرق والأبيض والأحمر

وانتظرت شفتاك حديثهما زمنا كي تعرف

أن الباقين انتقلوا من رتب الجيش إلى عربات التين الشوكي

فهل تذكر يا شكدالي"[188]

إن الشاعر في هذا المقطع قام بتذكير صديقه الراحل الشكدالي ببعض الظواهر التي خلفها الاحتلال الفرنسي الذي قتل تحت علمه الوطني جنودا مغاربة تقلدوا مناصب عليا في إدارة الجيش الفرنسي، لكن ما تبقى من ذاك الجيش أصبح عرضة للضياع والتشرد، ولعل المفارقة المتمثلة في الانتقال من رتب الجيش إلى عربات التين الشوكي تبين مدى الضياع والتشرد الذي لازم الجنود المغاربة بعد الاستقلال.

[187]- أياد كانت تسرق القمر، ص 314
[188]- أياد كانت تسرق القمر، ص 302

وهكذا تكون الصورة الفنية في هذا المثال أكثر تأثيرا على نفسية المتلقي، وذلك باللجوء إلى الخيال والواقع عند التصوير، الشيء الذي تؤكده الألوان المشكلة للعلم الفرنسي – الأزرق، الأبيض، الأحمر، -.

إضافة إلى هذه الصور الحسية هناك صور حسية أخرى ، يقول الشاعر:

أي يد مستك قبيل الخامسة صباحا

في هذا الليل الباريسي المثقل بالشوق

وماذا لو عدت لكي تتورد فينا

نحن الأجدر بالسهر الشيق حولك حتى تغمض عينيك على

صورة سيدة تمسك طفلين، هو الحلم المفتون بخطوته "[189]

استعان عبد الله راجع في قصائده الشعرية بصور حسية قائمة على حاسة اللمس، التي تكون أقرب إلى التعبير والتأثير في المتلقي، لما تشكله هذه الحاسة من تحريك للمشاعر والنفوس الراكدة، وهنا الشاعر تساءل عن طبيعة اليد التي حركت جثة صديقه الهلالي في ليل باريسي مثقل بالشوق.

أما الصور الذهنية فهي تلك المستمدة من الموضوعات العقلية المجردة، إنها الإبداع **"الخالص للذهن Esprit، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه)، إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلا أو كثيرا، وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصور قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة للشعر"**[190]، وتكتمل هذه الصور في الشعر المغربي المعاصر من خلال توظيفه للرمز والأسطورة باعتبارهما صورا ذهنية تحتاج إلى الخيال، يقول عبد الله راجع:

" ومددت على الدار البيضاء حواجب من رافقها مذ كانت تحبو

---

[189]- أياد كانت تسرق القمر، ص 290

[190] -Pierre cminade, Image et métaphore, bordas, paris, 1970, p 05

حتى انفلتت من بين أصابعه لابسة فوق القفطان قميصا

خط على ظهره I love you...

وسوالفها العربية قصت من أجل الكوليستون فهل

نبدأ من مرثية أم هل نبدأ من غزل

أنا آثرت رثاء

قد لا أفصل أحيانا بين فتاة وفتى

فهل العصر تجاوزني لأظل على ظهر حصاني ؟ "[191]

إن التحول الذي عرفته مدينة الدار البيضاء جعلها تنسلخ عن هويتها الحضارية والثقافية، مما جعل الشاعر يصور مظاهر التحول الذي اعتبره بمثابة انتحار ثقافي للمدينة، إذ لا يمكن الفصل فيها بين الفتى والفتاة، حيث أصبحت مظاهر الغرب متغلغلة في المجتمع البيضاوي من خلال طبيعة الأقمصة المكتوب على ظهرها (I love you...) إضافة إلى تخلي المجتمع عن مظاهر الجمال العربي المتمثل في السوالف العربية الذي ميز المرأة البيضاوية والمغربية عموما، وذلك من أجل معانقة مظاهر ثقافية مستوردة من الغرب.

انطلاقا من هذه المقارنة بين أوجه مدينة الدار البيضاء قبل وبعد الهزيمة، يتبين أن الشاعر قد استدعى مجموعة من العلامات المتقابلة نجملها في :

القفطان ←——————— كتب على ظهره I love you

السوالف العربية ←——————— الكوليستون الغربي

إن مظاهر الاحتلال الثقافي الغربي قد تغلغل في المجتمع المغربي عبر تمظهرات عدة، منها القفطان الذي يرمز إلى الهوية المغربية وكذلك السوالف العربية التي يمكننا اعتبارها تجليا من تجليات الجمال العربي، بيد أن هذه الخصوصية الثقافية قد هيمنت عليها مظاهر أخرى مستمدة من الغرب، مما أفقدها خصوصيتها وتاريخيتها، يقول:

[191]- أياد كانت تسرق القمر، ص 263

" ولكم فيها ما لا أقدر أن أملكه إذ تتجاوزني واجهة المتجر بال

أقمصة، الياقات، بدرجات نارية... تنسفني أرصفة الأسفلت

بفتيان في عمر الورد يلوكون حديثا عن أروع ما سجل في

المرمى

عن آخر أفلام العري أو الرعب

عن الفتيات المزهوات بأحدث أنواع الماكياج، فأهرب من

عنواني

معذرة إن فاجأت القراء بمرثية أخرى تضحك

ليست لي ولكم هذي الدار البيضاء"[192]

إن الصورة الشعرية في هذا المقطع الشعري تجعل المتلقي يعيش بعقلة ووجدانه الأحداث كما هي، حيث إن اللغة بسيطة ومفعمة بالأحاسيس الصادقة اتجاه ما يلج في واقعه من هيمنة للغرب ثقافيا على المجتمع العربي، كل هذه العوامل جعلت الشاعر يفر من عنوانه البيضاوي بحثا عن عالم محافظ لم يتغلغل فيه الغرب ولم ينشر فيه ثقافته الاستهلاكية من قبيل (الملابس القديمة، كرم القدم، أفلام العري والرعب، الماكياج...)، ولعل في هذا الهروب تعبير منه عن رفضه لهذه التمظهرات السلبية التي مزقت كيان وثقافة شعب اعتاد أن يدافع عن موروثه الثقافي المستمد من تاريخ المغرب القديم، هذه الثقافة التي يعتبرها الشاعر رمزا للضياع والتشرد الذي عبر عنه ب(تنسفني أرصفة الإسفلت..).

إن هروب الشاعر من مدينة الدار البيضاء هو هروب رمزي الغاية منه إطلاع القارئ على خطورة الاستعمار الجديد الذي غزى الأسواق المغربية والبيضاوية خصوصا، وقد قدم نظرته إلى الوجود بمرثية مضحكة الغاية منها التأثير على المتلقي وتنبيهه إلى خطورة هذه المنتوجات التي غزت الأسواق المغربية.

---

[192]- أياد كانت تسرق القمر، ص 263

ويلعب الرمز الأسطوري دورا هاما في استكناه الحقل المعرفي، فقد عاش هذا الرمز في عصر العقل **"كسلاح إبداعي وابتكاري يتحدى الجمود والانغلاق الفكري، وانفجار ثوري يحقق للشعر ما يحلم به من رؤيا وحرية وعطاء واكتشاف مقدس، ويضمن للشاعر في نفس الوقت مكانته النبوية المتعالية"**[193]، وهكذا فوظيفة الأسطورة وظيفة بنائية تقوم على توحيد العصور والثقافات المختلفة والأماكن ومزجها بعصرنا الراهن وثقافاته، هذا ما حاول الشاعر أن يقوم به من خلال وعيه للإطار التاريخي للأسطورة وإدراجها مع المتلقي كهدف أساس للوصول إلى الدلالة، يقول في قصيدة - فصل من كتاب المراثي - :

"أنا القتيل المغرق

ما كان هذا موقعي

كم كنت أعشق وجه بروميثيوس

لكن الزمان اختار لي سيزيف

فاختلطت لدي ملامح وتفرعت طرق "[194]

وظف الشاعر في هذا المقطع أسطورتين، القاسم المشترك بينهما هو الحكم عليهما بالعذاب، فبروميثيوس (سارق شعلة النار) دفع ثمن محبته للبشر، حيث علق على جبل القوقاز عاريا بينما النسر يأكل كبده، وحتى يدوم عقابه للأبد فقد أمر زيوس بأن يخلق له كبدا كلما فني الكبد الأول، أما سيزيف فعقابه مرتبط برفعه لصخرة كبيرة من أسفل الجبل إلى قمته، وكلما أوشك أن يبلغ الذروة انحدرت الصخرة وتدحرجت إلى قاعدة السفح ليحملها ثانية، وهكذا فعبد الله راجع يرمز بالأسطورتين إلى ما يلاقيه من عذاب نتيجة مشاعره المستمرة بالوحدة والألم وما يتعرض له نتيجة عشقه للبشر وولعه بالحياة، شأنه في ذلك شأن بروميثيوس الذي حكم عليه بالعذاب نتيجة عشقه للبشر وللوجود.

---

[193]- الأسطورة في شعر أدونيس، رجاء أبو علي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى 2009، ص 113

[194]- أياد كانت تسرق القمر، ص 278

كما رسم الشاعر وجها آخر لتجربته الإنسانية عن طريق توظيفه للشخصية الأسطورية بيجماليون الذي يعتبر رمزا لخيبة الأمل، وقد تبنى الشاعر هذه الشخصية لإشراك المتلقي في همومه ومشاكله الداخلية، يقول:

" فانزلقوا في جسدي بضع دقائق تكتشفوا جزءا من أسراري

لا لغة تسعفني

لا مطر يتساقط من سعف الرأس ليخفي دمعي

أنا بجماليون وبجماليون أنا "[195]

يعبر الشاعر من خلال شخصية بجماليون الأسطورية عن الإحباط الذي وصل إليه من جراء خيبات الأمل الناتجة عن تكسير الطموح والأهداف التي يسعى إلى تحقيقها، كل هذا جعله يستجدي بالقارئ المفترض ويحثه على الانغماس في ذاته قصد الاطلاع على أسراره التي يعتبرها مصدر تعاسته، هذه الأسرار التي تبقى شبيهة بما يلج دواخل بجماليون الذي رفض كل النساء وسقط في حب تمثال تفنن في صنعه بيده، إلى أن باركت زواجهما ملكة الحب فينوس التي خلصته من إحباطه ونظرته المتشائمة اتجاه الحياة.

3 – اللغة الشعرية

تحقق اللغة الشعرية شعريتها من خلال الاستعمال الغير مألوف للغة الذي يثير المتلقي ويدفعه إلى المشاركة في بناء المعنى، واستكشاف أبعاده، إلى جانب بنيتها الإيقاعية والموسيقية المعبرة التي لها دور في انزياح التعبير الأدبي عن العبارات التواصلية والنثرية، وهكذا فالشاعر يروم **"تحقيق قدر ضئيل أو كثير من الفنية والجمال لموضوعاته حتى تسمو باللغة الشعرية إلى ذرى من الرونق والصفاء، فيما هو يعالج قضايا ذات تمارس ساخن مع الواقع الذي ينطلق منه... وإلا كان من الأولى أن ينثر أفكاره ويعرض ما يؤرقه من مشاكل بما يكفي من التبسيط والضحالة"**[196].

---

[195]- أياد كانت تسرق القمر، ص 245

[196]- دراسات نقدية في شعر سعدي يوسف، عبد السلام فزازي، منشورات جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – أكادير 2014، ص 19

وبالعودة إلى ديوان – أياد كانت تسرق القمر – نجد أن لغة الديوان يمكن اعتبارها لغة بسيطة، لكن تحكمها علاقات هندسية متعددة بين الجمل الشعرية، مما يجعل من محاولة فهمها مغامرة من القارئ الذي يستغرق وقتا طويلا لتحقيق فعل القراءة، لذا **"فهو ليس نصا تواصليا بالمعنى المألوف، إنه على الأصح يولد إمكانيات متعددة للتأويل أثناء القراءة، بفعل علاقاته الداخلية وطاقاته الكبرى في مجال التدليل، وبحكم أنه يعيش في الماضي والحاضر والمستقبل محافظا في ذات الوقت دائما على طاقاته التدليلية، فإنه يكون معرضا على الدوام لتعددية القراءات"**[197]، وعليه فالنصوص الإبداعية تحكم لغتها علاقات هندسية مختلفة، مما يجعلها معرضة لقراءات متعددة.

وقد حاول عبد الله راجع من خلال لغته الشعرية خلق بلاغة شعرية جديدة تعتمد التراث دون الوقوف عنده، يقول:

" لأنك أجمل من جسد ثقبته البنادق أعلن حبي

وأرحل من شجر يحتمي بي

إلى غيمة عرشت كالمظلة فوق الجبين

لبيروت هذا المديح المؤرق

للفوهات التي تركت قاتلا واستدارت إلي، السلام

ولي أرابط في دكنة كي أمزق هذا الحنين

إلى وطن رفع الأنف بين كتاب الأغاني

وأسقطه في كتاب الرصاص

سلام على الأغنيات التي علمتنا الأنين

سلام على المنفلوطي

[197]- القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية 2007، ص 216 – 217.

على هزة البطن ألف سلام وقبله

سلام على الحب يقطر خبزا وشايا

فإن ثقب الجيب أمسك طبلا ونايا

سلام على السادة المترفين

على كل من ترك السفح يوما وهاجر نحو السماء البعيدة

ليرسم خارطة لبلاد دعائمها من قصب

سلام على كل أغنية أو قصيده

أطالت نعاس العرب "[198]

بتأملنا لهذا المقطع الشعري من قصيدة – أحاديث آخر الليل – يتبين أن الشاعر قام بعلاقات إسنادية غير مألوفة، حيث أصبح المدح هجاء والغزل رثاء، نتيجة الدمار الذي لحق بيروت، وما خلفت هذه الحرب من مآسي إنسانية، كل ذلك خلف وقعا على نفسية الشاعر تتأرجح بين الحب للوطن العربي ككل، والكره للسادة الحاكمين، هذا الشعور عبر عنه الشاعر بلغة تستمد مقوماتها الدلالية من الواقع دون الوقوف على ماهية هذا الواقع (حب يقطر خبزا وشايا، ثقب الجيب أمسك طبلا ونايا...)، فالشاعر في هذين السطرين قام بعلاقات إسنادية غير مألوفة، حيث أسند فعل الإمساك إلى ثقب الجيب، وكما هو معلوم ففعل الإمساك هو حركة إنسانية، وبهذا فالشاعر قام بانزياح دلالي ينتظر من خلاله القارئ أن يملأ فجواته، وبالتالي تحقيق دلالة السطر الشعري، في إشارة إلى الواقع المزري الذي يعيشه الوطن العربي الذي أمسك نايا وطبلا للتخفيف من أزمته، حيث لا حب ولا أكل ولا سلام في بيروت، ومن خلالها بعض الدول العربية.

إن الانزياح عن معيارية اللغة يكسب المقطع الشعري شعريته وخصوصيته الأدبية، فقد أعلن في المقطع الشعري عن حبه ومدحه لبيروت، وذلك عبر توجيه الخطاب إلى المرأة

[198]- أياد كانت تسرق القمر، ص 274 - 275

(لأنك أجمل من جسد ثقبته البنادق أعلن حبي)، هذا الحب الذي يصعب إدراكه من قبل القارئ، إلا عند السطر الرابع من المقطع الشعري (لبيروت هذا المديح المؤرق)، وكما هو معلوم فالشاعر قد خرج عن معالم المدح كما تغنى به الشعراء في العصور القديمة، إذ اعتبره مديحا مؤرقا، وهكذا يكون الشاعر قد تفادى التشبيه المباشر إلى التصوير، وذلك من خلال تعبيره العاطفي الوجداني اتجاه بيروت.

وتبقى اللغة التي وظفها عبد الله راجع في الديوان، كغيره من شعراء الحداثة، هي لغة تقف ضد الاعتيادي والمألوف والمتداول والجاهز، نابعة من انفعال الشاعر وتجربته الخاصة، فالشعر واللغة يقعان عند لحظة الخلق على حافة الصراع، لكنه لا يعتمد إلى الانفلات من اللغة لأنه انفلات غير ممكن، لأننا كما يقول – فريديك جيمسون – واقعون في **"سجن اللغة"**[199]

ويشكل الانزياح أحد الركائز الأساسية في الشعر الحديث والمعاصر، ويمكننا تتبع معالمه في شعر عبد الله راجع، وذلك عبر تحديد أنواعه إلى:

أ- **الانزياح الاستبدالي**: يرتبط الانزياح الاستبدالي بجوهر المادة اللغوية، ويمثل هذا النوع عند جون كوهن انطلاقا **" من لحظة خرق قانون اللغة، أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة القديمة صورة بلاغية، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي"**[200] وتشكل الاستعارة عماد هذا النوع، يقول الشاعر:

" وها دقت الساعة الخامسة

يقوم الصباح ليغسل عينيه فوق الشجر

وها حركوا الجثة الناعسة

ليكتشفوا بسمة كان بين خرائطها موعد للقمر "[201]

---

[199]- نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ديفيد بشبندر، نقلا عن كتاب الإبهام في شعر الحداثة، (مس)، ص 234

[200]- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1986، ص 42

[201]- أياد كانت تسرق القمر، ص 290

نرى في هذه الأسطر الشعرية انزياح العبارة عن معناها الحقيقي إلى معنى مجازي، حيث امتلاك الصباح لصفة من صفات الإنسان، إذ يقوم هذا الأخير بغسل العينين عند الاستيقاظ من النوم، والشاعر قد أسند هذه الصفة إلى الصباح (كفضاء زمني)، حيث تجاوز من خلالها قواعد اللغة ودلالاتها المعجمية إلى دلالات إيحائية تثير ذهنية القارئ عبر إسنادات تولد غرابة لديه.

ب – **الانزياح التركيبي**: يقوم الانزياح التركيبي على الربط بين المفردات الشعرية بعضها ببعض في السطر الشعري أو في الفقرة الشعرية، ولعل هذا الربط بين الدوال هو الذي يمنح الشعرية للنصوص الأدبية من خلال مخالفة التراتبية المألوفة في النظام الجملي، يقول عبد الله راجع :

" في البدء بحثت عن الصوت وكانوا اغتالوا حنجرتي

في البدء بحثت عن القسمات وكانوا "[202]

إن في تقديم الشاعر للجار والمجرور على الفعل والفاعل خرق لغوي، يهدف من خلاله الشاعر إشراك القارئ في تجميع كل ما تفرق في الأسطر الشعرية من حذف وتقديم وتأخير وانزياح مجازي لإعادة بناء الصورة الشعرية.

والأصل في الأسطر الشعرية (بحثت في البدء عن..)، لكن الشاعر تعمد ذاك البناء اللغوي للخروج عن معيارية اللغة، حيث الانضباط لقوانين اللغة، وذاك هو جوهر الشعر الحديث، حيث الخروج عن نمطية اللغة ومعياريتها، يقول أيضا:

" ترغب أحيانا في أن تتجاوز وزنك

أن ترتدي الألبسة الممتازة

أن تأكل حتى يطلب بطنك في التيه استغلالا ذاتيا

أن تضحك دون سبب

[202]- أياد كانت تسرق القمر، ص 244

لو كنت كذلك يا عبد الله "[203]

انطلاقا من السطر الأول يظهر أن الشاعر قد حذف المبتدأ – أنت -، ما جعل المتلقي يتيه بين دروب الأسطر الشعرية، ويطرح على نفسه العديد من الأسئلة من قبيل – من يكون ذاك الذي أراد أن يتجاوز وزنه، ولماذا أراد الضحك بدون سبب، فحذف المبتدأ في السطر الأول يثير المتلقي ويجعله متشوقا للوصول إلى الجواب، هذا الجواب الذي تأتى في الأخير بذكر الشاعر لاسم عبد الله، وهو نفس الاسم الذي أهداه الشاعر القصيدة ككل (**عبد الله يصنع جغرافية الحلم، إلى الدكتور عبد الله زيوزيو).**

وعموما فاللغة في الديوان تبحر بالمتلقي في غيابات الخيال، وذلك عبر تمظهرات عديدة كالرمز والأسطورة، فالديوان يعج بالعديد من الرموز المستمدة من العصور القديمة وكذلك من عصرنا الراهن، ولعل في هذا المزج سمو وتعالي من الشاعر والقارئ باللغة نحو عوالم شعرية هدفها الكشف والرؤيا.

بالإضافة إلى الرمز والأسطورة لعب الانزياح دورا هاما في خدمة اللغة الشعرية التي لم تعد حبيسة القوانين والقواعد النحوية،حيث تمرد الشعراء ومنهم عبد الله راجع على هذه القوانين، لكن تحكمهم ضوابط استمدوها من البلاغة العربية القديمة مثل الحذف والتقديم والتأخير.

[203]- نفسه، ص 269

المبحث الرابع: التلقي والتأويل لقصيدة ـ الغرباء لا يحترفون العشق –

- تمهيد

إن قصيدة ـ **الغرباء لا يحترفون العشق**[204] ـ للراحل عبد الله راجع يمكننا اعتبارها شهادة حية عن واقع القصيدة المغربية الحديثة والمعاصرة خلال ثمانينيات القرن الماضي، لذا حاولنا تقريبها من المتلقي قصد الوقوف على مكوناتها الجمالية، وأهم العلاقات الموجودة فيها، وقد ارتأينا عند تقريبها من القارئ طرح مجموعة من الأسئلة التي لها علاقة بالتلقي والتأويل.

أما عينة القراءة فقد اخترنا نماذج من القراء لهم مستوى دراسي متقارب (الماستر.. وما فوق)، ولهم أيضا دراية وولع بالشعر والأدب، وذلك بغية الوقوف على مستويات التلقي لقصيدة – الغرباء لا يحترفون العشق – من حيث القدرة على الفهم وتأويل النص الأدبي.

وقد حاولنا في استمارة البحث الوقوف على بعض الأسطر الشعرية التي اعتبرناها مفاتيح أساسية لفهم النص وتأويله، من خلال طرحنا لسؤال (ما المقصود ب ...؟)، وذلك لتحديد القصدية في السطر الشعري وعبره القصيدة ككل.

أما زمن القراءة فقد منحنا الحرية للقارئ في القراءة وإعادة الإنتاج، بغية الوقوف على طبيعة القراءة التي أنتجها القراء المختلفون والمتعددون لقصيدة الغرباء لا يحترفون العشق، لكن قبل تسليمنا لنص القراءة للقراء قدمنا توضيحات عامة عن الشاعر من حيث أعماله التي توزعت بين النقد والإبداع، وعن الظرفية التي عاش فيها، مخافة التيه في عوالم القصيدة الراجعية. وفي الأخير خلصنا إلى النتائج التالية:

1 – القراءة الموازية للعنوان:

اختلف القراء في طبيعة إدراكهم واستيعابهم لقصيدة ـ **الغرباء لا يحترفون العشق** ـ التي تنوعت مرجعيات إدراكها واستيعابها من قبل القراء / المتلقين، لذا جاءت كل التأويلات معبرة عن مستوى فهم القراء للقصيدة، وهذا ما حاولنا رصده انطلاقا من العنوان باعتباره العتبة المؤدية للنص، وقد خلصنا إلى ما يلي:

[204]- أياد كانت تسرق القمر، ص 223- 224 -225

وضعية القارئ	العنوان الموازي أو المفترض
عزيز (أ)، طالب باحث	خيبة فلسطين
عبد الكريم (ص) طالب باحث	أنين العشق
الحسن (غ)، طالب باحث	عشق لم يكتمل
ميلود (ل)، طالب باحث	المتاهة المنفتحة
نزهة (م)، أستاذة	مملكة العشق ونشوة الاحتراق
نورى(ح)، صحفية	في الغربة يحترق العشاق
حميد (ه)، أستاذ	مصيدة العشق
عزيز (ف)، أستاذ	ضفتان لا تلتقيان
محمد (س)، أستاذ	العشق الممنوع
وفاء (ي)، طالبة باحثة	انحراف
جودة (ع)، طالبة باحثة	عشق بلا ترجمة
عبد الفتاح (و)، طالب باحث	دموع عاشق حزين
خالد (غ)، أستاذ	متاهة العشق
شريف (ه)، أستاذ	المرأة الضائعة
لطيفة (ع)، طالبة باحثة	للعشق هموم وحشية
عبد المجيد (م)، طالب باحث	عاشق الغربة
رشيد (ل)، أستاذ	هموم العشق
حنان (ب)، طالبة باحثة	العشق المريض
جمال (ف)، طالب باحث	الطفلة المريضة
إدريس (و) طالب باحث	الأحزان الوحشية
زينب (ع) طالبة باحثة	عالم بدون هوية
محمد (ق)	الحب في وطن ميت

انطلاقا من الجدول يظهر أن هناك تباينا في استيعاب القراء لقصيدة – الغرباء لا يحترفون العشق- هاته القصيدة التي يمكننا اعتبارها قيمة فنية تندرج ضمن القصائد التي لا

تسلم نفسها بسهولة للقارئ، وقد شكل العنوان قاطرة للوصول إلى دلالة النص الشعري الذي تحظر فيه الذات الشاعرة بأحاسيسها الوجدانية والعاطفية.

وقد أجمع القراء على منح مفهوم العشق طابع الحزن والغربة والضياع، وهذا ما تبين انطلاقا من العناوين الموازية للعنوان الأصلي، رغم الاختلافات التي ترصد مدى التفاوت في فهم القصيدة واستيعابها، وهذا ما يؤكد لنا أن القصيدة عبارة عن طاقة كامنة قابلة لتجاوز ذاتها من خلال عمليات القراءة المتتالية التي تخضع لها على امتداد صيرورتها، لدرجة يستحيل معها اختزالها في قراءة من القراءات أو اعتبارا بديلا فكريا وإيديولوجيا لها ما دامت كل قراءة تعد إثراء للنص دون أن تستنفد معناه، وهذا يدل على أن العملية التأويلية تتطور باستمرار، وتبتعد عن التلقيات الساذجة التي تخضع لمزاج القارئ ورغبته الخاصة، بمعزل عن الضوابط النصية التي تقننها، وهكذا أصبحت القصيدة والعمل الفني عموما "موضوعا مفتوحا على ما لا نهاية له من التذوقات (dégustations)، لا ليصبح مجرد علة لكل التمارين الذاتية التي تحاول إحاطته بكل نزواتها اللحظية، وإنما لكونه يتحدد في ذاته كمنبع لا ينضب من التجارب، التي تضيئه من جوانب مختلفة، تحاول في كل مرة إبرازه بمظهر جديد"[205].

2 – نتائج التلقي والتأويل:

تعددت القراءات وتنوعت حسب عدد القراء الذين اختلفوا في طريقة تلقيهم للقصيدة، بيد أن جل القراءات مزجت بين الحسي والمعرفي والإيديولوجي، وقد ارتأينا تركيب ما تفرق لدى القراء في قراءتهم لقصيدة الغرباء لا يحترفون العشق، وهذه أبرز القراءات:

- **عزيز(أ):** تحاول هذه القصيدة إنارة فترة ما بعد النكسة التي تلقاها العرب على يد إسرائيل، ومحاولة ردم الهوة بعقد لقاء في مدينة الما آتا، إلا أنه هو الآخر باء بالفشل بعد تجادل الدول العربية وخنوعها.

وتبقى لغة القصيدة مسكونة بالغموض الناتج عن كثرة الصور الشعرية، وهذا يتطلب قارئا نموذجيا، أما مدلول العشق فقد أخذ بعدا سياسيا تمثل في عشق القضية الفلسطينية.

[205] - U. Eco : l'oeuvre ouverte. Traduit de l'italien par chantal roux de bézieux avec le concours d'audré boucoure chliev .éd seuil 1965.p 100

- **عبد الكريم (ص):** حرص الشاعر على إحكام بناء رؤيته الشعرية، وذلك بواسطة معجم لغوي ثري، يرشح بمؤشرات إيحائية تمنح القارئ النموذجي الوقوف على ما يطرحه من معاني وجودية يلتقي فيها الكائن بالممكن. كما تهيمن على القصيدة لغة يطغى عليها التكثيف الدلالي الذي يجنح إلى الإيغال والتجريد والغموض.

أما مدلول العشق فقد أخذ طابعا روحيا تماهى فيه وعبره الشاعر في قضايا الوطن العربي.

- **الحسن (غ):** استعمل الشاعر في هذه القصيدة ضميري المخاطب والمتكلم، وقد أخذ الحوار طابعا دراميا تجسد من خلال الذات الشاعرة والإنسان العربي الذي جسده رمز المرأة في ارتباطه بالإنسان والأرض. أما اللغة في القصيدة فهي تعبير عن واقع مجتمعي يعيش نكبة اختلال، وهي لغة كثيفة شكل الجسد الرمز المعبر عن حالة العشق والارتباط بين الشاعر والوطن العربي.
- **ميلود (م):** ارتبط الشاعر في القصيدة بنمط التفعيلة ووحدة الموضوع المتمثلة في الإنسان العربي والقضية الفلسطينية مستعملا ضمير المخاطب في معظم الأسطر الشعرية، إنه خطاب موجه للضمير العربي، يحثه على الاستيقاظ ومواجهة مصيره الذي ينتظره.

وتبقى لغة القصيدة بسيطة وشفافة لكن تحت قاعدة السهل الممتنع، هي لغة شعرية تعتمد مجموعة من المؤشرات والعلامات الدالة، حيث استحضار المعجم الدال على الهوية والإنسان العربي وبعض الألفاظ العبرية، كل هذا يبين لنا تناول الشاعر للقضية العربية الإسرائيلية. كما يأخذ العشق مدلول المصلحة الذي يقتضي التظاهر بالحب من أجل الوصول إلى أهداف مسطرة مسبقا.

- **نزهة (م):** تتسم القصيدة في طابعها العام ببعدها الوجودي من خلال مظاهر الشتات والبين. وقد عبر الشاعر عن هذا التمزق بلغة بسيطة إلى حد ما، إلا أنها تحكمها علاقات هندسية، فهي لا تخلو من الإيحاءات الرمزية والدلالية، مما جعلها تميل نوعا ما إلى الغموض.

ويتجلى العشق في القصيدة من خلال حكايات غرامية تتخذ شكلا دراميا متعدد الأبعاد النفسية والإيديولوجية والخيالية.

- **نورى (ح):** يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن عشق حارق يبدأ حزنه وألمه في مدينة وينتهي بالغربة في مدينة أخرى. أما لغة القصيدة فهي لغة بسيطة تحمل بين ثناياها الكثير من الصور الشعرية والإيحاءات الرمزية. وقد تجسد العشق من خلال شوق اللقاء.
- **حميد (ه):** أخذ العشق في القصيدة مدلولا غراميا، تجسد عبر القصص التي عاشها الشاعر في الغربة، كل هذا جعل منه حبا غريبا.

إن العشق الذي تحدث عنه عبد الله راجع هو عشق غير ممكن، صور عبره تجربته مع فتاة من بلد أجنبي، مستعملا ما جادت به خصائص الشعر العربي الحديث، حيث اللغة القريبة من الواقع، كما أنه وظف تراكيب غامضة لإضفاء نغمة على قصيدته.

- **عزيز (ف):** تتصل قصيدة عبد الله راجع بتيمة موضوعاتية لها أبعاد نفسية ووجودية من خلال مظاهر الغربة التي يخلقها الواقع، وقد استند في ذلك إلى أساليب شعرية خلقت غموضا دلاليا.

وقد اتخذ مدلول العشق في القصيدة منحى أنطولوجيا، حيث يتصل بالمخيلة التي تزخر بقصص العشاق، كل ذلك ولد للشاعر هموما وحشية.

- **محمد(س):** تمنح القصيدة لمفهوم العشق دلالة سياسية، وذلك من خلال إشارتها إلى استحالة اللقاء بين ضفتين متباعدتين، الأولى يطغى عليها الهم والضياع وغياب الأفق، وأخرى ينبت فيها العشق بهموم وحشية، أما لغة القصيدة فهي لغة ذات طابع مألوف بحكم قرب الألفاظ من السياق التداولي.
- **وفاء (ي):** يستدعي الشاعر في هذه القصيدة مجموعة من المشاعر والهموم التي شغلت بال الشباب في فترة حرجة من تاريخ المغرب، فالشاعر سعى إلى خلق تجربة شعرية منطلقها الوعي بالذات والانغماس في الهموم المجتمعية، فالقصيدة ذات آفاق إبداعية تروم الاحتفاء بالذات احتفالا جماليا، متشحا ببعده الإنشائي المهتد في التعدد التأويلي، إذ لا يمكن القبض على المعاني إلا بعد جهد جهيد.

كما أن كل قارئ لهذه القصيدة سيجد من الوهلة الأولى أنها غارقة في الغموض نظرا للغة التي اعتمدها الشاعر، إلا أن تكرار القراءة يوصلنا إلى فهم أسرار القصيدة الصعبة التي لها ارتباط بالذات الشاعرة التي تعاني آلاما عديدة، وهكذا أصبح للعشق مدلولا آخر ارتبط بالوطن وهمومه.

- **جودة (ع):** إن القصيدة عبارة عن مجموعة من التقابلات المعقدة أحيانا والسهلة في أحايين أخرى، إنها عبارة عن رموز استعارية، الغاية منها تحديد عشق كامن في ذات الشاعر، وآخر يحكي فيه ألمه الناتج عن الغربة التي يعيشها في وطنه الذي لم تكتمل فرحته بعد، نظرا للوضع القائم في البلاد من تقتيل وسفك للدماء. وقد عبر عن هذا الشعور بلغة مجازية استعارية تمتح من الغموض.
- **عبد الفتاح (و):** بلغ عدد الأسطر الشعرية في هذه القصيدة 42 سطرا شعريا، مما يؤكد رغبة الشاعر في البوح والكلام الذي طغت عليه نبرة الحزن المتمثل في الضياع والتشرد، والناتج عن تمزق وتشتت الدول العربية وخاصة فلسطين، كل هذا يؤكد حيرة الشاعر وتعلقه بالقضية الفلسطينية، وهكذا يكون الشاعر في عشقه قد سافر بالخيال وعبر اللغة لمعانقة واقع يطغى عليه الأسى والحزن.
- **خالد (غ):** تعالج القصيدة موضوعا فنيا ارتبط بالواقع العربي الذي شهد انتكاسات متوالية على يد إسرائيل، كل هذه الهزائم خلفت عشقا غريبا تمثل في الارتباط بالأرض والقضية، لكن الغرباء تعاملوا معها بنوع من الاستخفاف وعدم الجدية في اتخاذ القرارات الصائبة التي من شأنها استرجاع الأراضي المسلوبة.

وقد تبنى الشاعر في هذه القصيدة نمطا شعريا يمزج فيه بين الواقع والخيال، وهذه أبرز سمات شعر الرؤيا. أما لغة القصيدة فهي لغة بسيطة تستمد جل مكوناتها الفنية من الواقع، لكنها متشعبة بسبب هيمنة بعض الصور الشعرية الغامضة.

- **شريف (ه):** يحمل العشق في القصيدة مدلولا إيحائيا ارتبط بضياع الأمة العربية وتشتتها وارتماءها في أحضان الأعداء، فالإنسان العربي أصبح يعيش غربة داخل وطنه بسبب الحصار الصهيوني، متعجبا مستفهما عن السكوت المفروض اتجاه قضيته الأساس.

وقد جاءت لغة القصيدة غنية ومفهومة، إلا أنها تركز على الجانب الاستعاري الإيحائي، ناهيك عن الأساليب البلاغية الأخرى مثل التعجب والاستفهام والأمر الذي ينسجم ووضعية الإنسان العربي / الفلسطيني الذي يعيش حالة الاندهاش والتساؤل حول سكوت العرب عن القضية الأم.

- **لطيفة (ع):** أخذ العشق في القصيدة بعدا صداميا بين جغرافيتين متباعدتين ومختلفتين، حيث دخل باب الاستحالة، فالهم العربي وقف حاجزا وعائقا يلون الضحكة بالحزن، ولا يسعف في التلاقي حيث يصبح الرحيل مرتبط بأوراق الجنسية.

إن القصيدة تجربة مغرية تنخرط في الشكل الشعري التفعيلي، وتقوم على رؤيا عميقة للعلاقات الإنسانية، وقد أحسن الشاعر إدارة الأسطر الشعرية بما ينسجم مع عمق رؤيته التي تجيب عن أسئلة الحضارة والإنسان والعاطفة، أما لغة القصيدة فتقوم على المباشرة والتقرير أحيانا، حتى أننا نحس بتلك النثرية الغالبة.

- **عبد المجيد(م):** ارتبط العشق في القصيدة بالواقع العربي الذي يعيش حالة مزرية، مما جعله يعيش حالة من الضياع والتيه، وقد عبر الشاعر عن هذا الضياع بلغة رمزية يهدف من خلالها تخلص الإنسان العربي من الغربة والضياع والبحث عن الخلاص من الهموم بأي طريقة.
- **رشيد (ل):** في هذا النص يتحدث الشاعر عن علاقة غرامية غريبة، وزاد من غرابتها ابتعاد الطرفين (العاشق والمعشوق)عن بعضهما البعض، مما جعل الهموم تكبر وتنتشر لدرجة سماها الشاعر هموما وحشية، أما لغة القصيدة فهي لغة صعبة.
- **حنان (ب):** يرصد هذا النص علاقة غرامية فاشلة، وزاد من فشلها التظاهر بالحب المزيف والغير حقيقي، كل هذا جعلنا نقول أن القصيدة تعالج موضوعا قديما (العشق – الغزل)، لكن الشاعر ألبسها طابع الحزن والضياع، مما جعل هذا العشق مريضا، أما لغة القصيدة فيصطدم فيها الخيال بالواقع، مما جعلها غريبة وغامضة.
- **جمال (ف):** تقوم القصيدة على نظام التفعيلة، لغتها كثيفة غامضة تطغى عليها بعض المحسنات البديعية كالطباق والجناس والترصيع والترديد.

طبعا عبد الله راجع إن الغرباء لا يحترفون العشق، العرب لا يحترفون عشق أوطانهم، يتعاملون معه بنوع من الاستخفاف والهواية.

إن القصيدة تعالج موضوعا له ارتباط بالأرض العربية الحزينة، كل هذا جعل الشاعر يتمسك بالأرض العربية ويحاول الاستفسار عن مصيرها الضائع، أملا في استرجاع الحلم المفقود.

- **إدريس (و):** تحدث عبد الله راجع في هذه القصيدة عن مآل الدول العربية التي عرفت انتكاسات وخيبات أمل عديدة، رغم اللقاءات الفاشلة التي حاولوا من خلالها رد الاعتبار لهذا الوطن، لذا اتخذ العشق طابع الحزن الذي سببه ضياع وتشرد الطفلة المريضة (فلسطين).
- **زينب (ع):** ترصد القصيدة الحالة التي يعيشها الإنسان العربي في زمن القهر وتسلط السياسيين، حيث انعدام الكرامة الإنسانية وضياعها في عالم يطغى عليه البعد المادي الصرف على حساب الجوانب الإنسانية، وقد ارتبط العشق في القصيدة بالكرامة الإنسانية والتواصل والتعاون.

أما لغة القصيدة فتنهل من الواقع العربي المتأزم، كما توظف الانزياح للتعبير بطريقة غير مباشرة عن تيمات النص ومقصدية الشاعر في إحداث تأثير قوي لدى المتلقي.

- **محمد (ق):** ارتأى عبد الله راجع من خلال هذه القصيدة أن يبين قيمة الحب في وطن غيب من خريطة العالم، وقد تمثل ذلك من خلال الطفلة المريضة التي تصر على الرجوع إلى حالتها الصحية المعتادة، كل هاته التناقضات يراها لشاعر مستحيلة التحقق، وقد عبر عنها بلغة شعرية حديثة لا تفهم من سياق الكلام، ولكن من خلال التقابلات الموجودة بين الجمل، والإيقاع الحسي الذي قامت عليه القصيدة ككل.

3 – نتائج الدراسة:

إن الهدف من الدراسة هو تتبع مستويات القراءة لقصيدة – الغرباء لا يحترفون العشق – لعبد الله راجع، وقد وزعت الاستمارة على عينة قرائية تجاوز عددهم الثلاثون قارئا ممن رجحناهم نقادا ومهتمين بالشعر العربي، لكن النتيجة جاءت مخالفة للأهداف التي حددناها سابقا، إذ اعتذر عدد كبير من القراء عن ملء الاستمارة بدواعي مختلفة ومتنوعة، كل هذا جعلنا نتمسك بمقولة أدونيس التي دافع فيها عن الشعر العربي الحديث والمعاصر، واعتبر أن مشكل القراءة والفهم والتأويل رهين المتلقي / الجمهور الذي انصاع

وراء كل ما هو جاهز وتام، فشعر الرؤيا صعب المنال حسب أدونيس على القارئ العربي الحالي، لأنه **"على حد قوله يقتلع القراء ويقذف بهم خارج نفوسهم على عكس شعر أبناء جيله الذي يبقي القراء داخل نفوسهم، لذا قد يتعذر فهم شعره بسهولة في بادئ الأمر، ويستحيل في بعض قصائده"**[206]، فالقارئ العربي المعاصر انصاغ وراء الكلمة السهلة حتى لا نقول البسيطة، وهذا لا يتوفر في الشعر العربي الحديث والرؤيوي منه تحديدا، حيث يشترط قراء محددين لهم شعور إنساني راقي وثقافة فكرية سامية ومعرفة شعرية تجعله يعيش تجربة الكتابة والقراءة معا، فهروب المتلقي من القصيدة الحديثة يغيب عملية القراءة التي تنتج عن ضعف شخصيته، وهذا ما عبر عنه موريس بلانشو بقوله **"إن شخصية القارئ وحقيقته وإرادته القوية هي التي تجعله يتغلغل في خبايا النص"**[207].

أما العينة الأخرى من القراء التي رحبت بالفكرة فقد تعاملت مع النص الشعري بطرق متنوعة وغايات مختلفة، رغم رسمهم لهدف موحد تجلى في وصولهم إلى دلالة النص الشعري، وقد بلغ عددهم إثنان وعشرون قارئا أغلبهم تعامل مع النص من منظور القراءة المعرفية الحدسية القائمة على التحليل المرتبط بالتذوق والمتعة، في حين ارتأى آخرون اعتماد القراءة المعرفية الابستيمولوجية، حيث التحليل المرتكز على التأمل والمقارنة وإدراك الأبعاد.

انطلاقا من كل هذا يتبين لنا أن مستويات الفهم عند القراء متباينة ومختلفة، فقد أخذ العشق دلالات مختلفة نجملها كالآتي:

القارئ	دلالة العشق
1) عزيز (أ) 32 سنة	عشق سياسي تمثل في عشق القضية الفلسطينية
2) عبد الكريم (ص) (32) سنة	عشق صوفي روحي إلى درجة التماهي في الوطن العربي
3) الحسن (غ) 35 سنة	عشق الكتابة والإبداع
4) ميلود (ل) 36 سنة	عشق مادي أو عشق المصلحة
5) نزهة (م) 28 سنة	تجسد العشق في القصيدة عبر حكايات غرامية متعددة

[206]- الأسطورة في شعر أدونيس: رجاء أبوعلي، دار التكوين، دمشق – سوريا، الطبعة الأولى 2009، ص 260

[207] - Maurice Blanchot : L'espace littéraire, Ed. Gallimard, paris, 1955, p 263

	الأبعاد
6) نورى (ل) 26 سنة	ارتبط العشق بشوق اللقاء
7) حميد (ه) 25 سنة	تمثل العشق عبر قصص غرامية مليئة بالهموم
8) عزيز (ف) 25 سنة	اتخذ مدلول العشق منحى أنطولوجي متصل بالمخيلة التي تزخر بقصص العشاق
9) محمد (س) 25 سنة	عشق سياسي اتخذ طابع المستحيل الممكن
10) وفاء (ي) 28 سنة	عشق سياسي تمثل في عشق الوطن والصداقات القديمة
11) جودة (ع) 28 سنة	عشق بلا ترجمة
12) عبد الفتاح (و) 33 سنة	عشق سياسي يطغى عليه الأسى والحزن الناتج عن فقدان الأرض
13) خالد (غ) 35 سنة	عشق سياسي له ارتباط بالأرض والقضية
14) شريف (ه) 34 سنة	عشق إيحائي له ارتباط بضياع الأرض العربية
15) لطيفة (ع) 28 سنة	اتخذ العشق بعدا صداميا بين جغرافيتين متباعدتين ومختلفتين
16) عبد المجيد(م) 32 سنة	ارتبط العشق بالواقع العربي الذي يعيش حالة مزرية
17) رشيد (ل) 33 سنة	عشق عاطفي حزين، سببه ابتعاد العاشقين عن بعضهما البعض
18) حنان (ب) 30 سنة	عشق نفعي مصلحي ابراغماتي
19) جمال (ف) 31 سنة	عشق سياسي تمثل في عشق الوطن العربي
20) إدريس (ل) 33سنة	عشق سياسي تمثل ضياع وتشرد الطفلة المريضة (فلسطين)
21) زينب (ع) 30 سنة	عشق سياسي ارتبط بالكرامة الإنسانية المفقودة
22) محمد (ق) 27سنة	عشق سياسي له أبعاد حزينة من خلال تغييب الوطن من خريطة العالم.

بناء على كل هذا يتبين أن العشق أخذ دلالات مختلفة نجملها حسب مستويات فهم القراء:

- **المستوى الأول**: أخذ العشق مدلولا سياسيا تمثل في شعور الإنسان العربي بالغربة في وطنه، وعشقه له رغم تواطئ القوى السياسية وخيانتها لهذا الوطن، هذا ما عبر عنه الشاعر ب – الغرباء لا يحترفون العشق -، ويمثل هذا المستوى كلا من القراء – (1) و(3) و(9) و (10) و (12) و (13) و (15) و (16) – و(19) و (20) و (21)و(22).
- **المستوى الثاني:** ارتبط العشق بالمدلول العاطفي الوجداني، وذلك عبر حكايات غرامية، لكن الشاعر جعل منه عشقا غريبا اتخذ شكلا دراميا متعدد الأبعاد النفسية والإيديولوجية والخيالية، ويمثله كلا من – (5) و (6) و (7) و (8) و (11) و (17) و (18) - .
- **المستوى الثالث:** جاءت قراءات هذه العينة متفرقة، بين من ألبس العشق بعدا صوفيا روحيا تماهى عبره الشاعر في قضايا الوطن العربي، وبين من جعل من العشق هدفا ماديا للوصول إلى أغراض مسطرة سابقا، وذلك عبر التظاهر بالحب، ويمثل هذا المستوى - (2) و(4) و (14) - .

4- تعليق على نتائج الدراسة:

لم تكن غاية الدراسة تقييم مستوى القراء لقصيدة – الغرباء لا يحترفون العشق – بل كانت الغاية منها تتبع مستويات التلقي لنفس القصيدة، وذلك للوقوف على دلالات النص الشعري المتعددة، وقد أجمع عدد كبير من المتلقين للقصيدة على اختلاف معارفهم الفكرية التفاعل مع النص الشعري.

ويبقى التحدي الذي طرحه عبد الله راجع من خلال هذه القصيدة وعبرها كل القصائد التي كتبت خلال ثمانينيات القرن الماضي هو معانقة فضاء تساءل فيه الذات الشاعرة الخصوصية المغربية ومنها العبور إلى الخارطة العربية والعالمية، لذا اختلفت دلالات القراء وتعددت بين الفهم العمودي الذي جعل العشق في القصيدة مرتبط بقصص وحكايات العشاق المختلفة، وبين من حاول تأويل القصيدة، حيث ارتبط العشق بمدلولات متعددة منها السياسي والصوفي والمادي، فمعطيات النص الأدبي تبقى مفتوحة لمخيلة واجتهاد القارئ، هذا ما أكده الناقد الجيلالي الكدية في تعقيبه على مقولة ليوري لوتمان (yuri lotman) يقول: **"إن النص الفني يقدم معلومات مختلفة لقراء مختلفين، كل حسب فهمه، كما أنه**

أيضا يقدم للقارئ لغة يستوعب من خلالها الجزء الموالي من المعلومات خلال القراءة الثانية...، وبالتالي فطبيعة النص الأدبي نفسها تستدعي فعلا تأويليا وإبداعيا من جانب القارئ، مما يطرح في آن واحد مشكل الذاتية والموضوعية"[208] .

إن أغلب القراءات بينت من خلال تعاملها مع أسئلة الاستمارة أن النص غير قابل للفهم من اللحظة الأولى، باعتباره لا يجمع بين اللغة التواصلية واللغة الإبداعية حتى يكون هناك هامش خاص يدعو إلى اجتهاد في الفهم والتأويل الدلالين، رغم أنه محدود في الكم، فجل القراءات مزجت بين القراءة الإيديولوجية والمعرفية والحدسية، على اعتبار أن القصيدة بناء متكامل يتداخل فيها ما هو معرفي بما هو حدسي وإيديولوجي من أفكار ومواقف ورؤى متباينة، وذلك في قالب فني وجمالي متكامل ومنفتح على قراءات أخرى متعاقبة عليه تمنحه قيمته الفنية والجمالية داخل محيط يزخر بالعديد من النصوص الإبداعية، وهذا ما يجعلنا نتساءل كذلك عن مدى استنفاد معنى هذه القصيدة التي كسرت أفق توقع القراء الأوائل والمتعاقبين على دراستها، إضافة إلى الأسئلة التي اكتشفها القراء الأوائل والتي لا ينبغي إلغاء الأجوبة التي اكتشفها القراء السابقون، فدائرة السؤال والجواب في تاريخ التلقي تظل مشروطة في المقام الأول – بمقولات إثراء الفهم **"سواء تعلق الأمر بإتمامه أو توسيعه أو تغيير نبرته أو إضاءته من جديد"**[209]، أو تدارك التأويل الذي انساق في متاهات غير مقبولة.

---

[208]- تأويل النص الأدبي - نظريات ومناقشة – : الجيلالي الكدية، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب – الرباط، مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1994، ص 36

[209] - H.R.YAUSS : Pour une herméneutique littéraire. Op.cit . p 415

خـــــاتمة عامة

تأتي هذه الدراسة من أجل إبراز المكونات الفنية والجمالية التي حظيت بها القصيدة الثمانينية بالمغرب، وذلك وفق أسس ومفاهيم نظرية التلقي التي يسرت عملية الفهم والتأويل، وملء الفراغات المتوقعة واللامتوقعة في القصائد الشعرية، وذلك عبر تحديد أشكال التفاعل بين النص الشعري والقارئ، مع الوقوف عند أهم القراءات التي حظيت بها القصيدة الثمانينية بالمغرب، هاته القراءات التي ركزت في شموليتها على تحديد الخصوصيات والتفاصيل المعرفية والحدسية والإيديولوجية المميزة لها.

وقد ركزنا عند متابعتنا للقصيدة الثمانينية بالمغرب على العلاقة الوطيدة التي تجمع القارئ بالنص الشعري، وكذا أهمية فعل القراءة ودوره في تخصيب الإبداع الفني بشتى التأويلات والتوقعات، إضافة إلى أفق التوقع باعتباره مفهوما أساسيا استندت إليه نظرية التلقي عند بلورتها للعلاقة المؤطرة للعمل الفني والمتلقي، هذا المتلقي الذي يأتي العمل الفني محملا بأفق توقع اكتسبه من قراءاته السابقة للجنس الأدبي، كما أنه قد يأتيه بهدف تحديد المعاني التي يزخر بها عبر ربطه لعلاقة حميمية معه.

نتيجة لذلك خلصت إلى جملة من الاستنتاجات أهمها:

- يكمن الهدف من الاشتغال على أهم المفاهيم التي جاءت بها نظرية التلقي في مقاربتها للنصوص الأدبية واستنباطها للمكونات الفنية والجمالية، وذلك عبر القراءات المتعددة والمختلفة باختلاف الزمن والمكان والتكوين المعرفي، ومع هذا الاشتغال يتحول مجرى الدراسات الأدبية والنقدية من اهتمامها بالنص الأدبي والمؤلف إلى اهتمامها بالعملية الإبداعية والتواصلية القائمة بالأساس على المتلقي /القارئ.
- وقد شكل الجهاز المفاهيمي الذي يميز نظرية التلقي أساس الدراسة، وإن كان تطبيقها يبقى قابلا للحذف، نظرا لطبيعة المتون الشعرية التي تتوافق مع مفهوم دون آخر.
- قطع مفهوم التلقي مسارا تاريخيا ومعرفيا داخل منظومة الثقافة الغربية، حيث أسهم ذلك المسار في بلورة المفهوم من جهة، وانفتاحه على حقول معرفية متباينة من جهة أخرى، وهذا ما جعل منها نظرية متكاملة الأبعاد والتصورات.

- تجسد التلقي في النقد العربي القديم من خلال الشفاهية التي أسست للشعرية العربية، كما رصدت الحالة التواصلية الأولى بين المبدع والمتلقي، هذا المتلقي الذي حرص على إبراز الشوائب والنواقص التي تسود الإبداع الشعري، عبر الذوق الأدبي المحدد للأعراف الاجتماعية والثقافية.
- تنوعت الأصول المعرفية والنقدية لنظرية التلقي التي توزعت بين الأصول الظاهراتية مع هوسرل وإنجاردن، والتأويلية مع هايدغر وكادامير، وكذلك مع الشكلانيين الروس ومؤسسي حلقة براغ، إضافة إلى إسهامات جون بول سارتر.
- اتسمت الدراسات النقدية الحديثة بالشمولية عبر إقحامها المتلقي في ملء الفراغات والبياضات المهيمنة على فضائها، هذا الموقف المنتصر لفعل القراءة أمام تمدد سلطة الشعر في المحفل التنظيري الحداثي، مما يتطلب البحث في اتجاه بلورة إبدالات نظرية منسجمة، قوامها التناسق والانسجام بين العناصر المشكلة للنص الحداثي، انطلاقا من القراءة الشعرية مرورا بالمكونات النصية كالإيقاع والصورة الشعرية والمعجم وغيرها، كل هذه العناصر تؤثر في بعضها البعض تأثيرا جماليا يمنح القصيدة بعدا فنيا وجماليا.
- شكل مفهوم أفق الانتظار باعتباره مفهوما متشعبا استمد أسسه النظرية من توجهات فكرية متعددة الركيزة الأساسية التي قامت عليها تاريخية التلقي، وقد تحدد من خلال استجابة النصوص الفنية أو تخييبها للعناصر الأساسية المتعارف عليها شكلا ومضمونا، والأهم في ذلك هو تخييب النصوص لأفق توقع المتلقي وخرقها للنظام العام السائد.
- إن القراءة المعتمدة على مفاهيم نظرية التلقي لا يمكن أن تكون إلا قراءة ممكنة وليست نهائية، وهذا ما تشهد به القراءات المختلفة التي تضمنها الفصل الثالث، والذي كان مخصصا لاستقصاء تاريخ التلقي للقصيدة الثمانينية في شموليتها، دون الإعتماد على نوذج محدد.
- وبالعودة إلى تاريخية القصيدة الثمانينية بالمغرب نجد أن أفق الانتظار تشكل من خلال بنية القصيدة المتمردة على النمط الشعري القديم، وكذلك تميزها بحساسية اقتضتها طبيعة المرحلة، هذا الأفق سمح للقارئ بمواجهة النص وفق المعايير التاريخية والجمالية والفنية، كما منح القصائد قراءات متعددة كسرت الأفق السائد خلال مرحلة الستينات والسبعينات.

- تقوم جمالية التلقي كذلك على مفهوم المسافة الجمالية التي انعكست بشكل فعلي على القصائد الثمانينية بالمغرب، عبر فعلي التجديد والتجريب اللذان يستهدفان الإتيان بما هو مغاير تماما لما يتوقعه المتلقي وغير مألوف عنده، مما جعله ينسج علاقة تأويلية معه عبر تفكيك الرموز الشعرية والجمل الإيحائية التي يكتسي المعنى عبرها حضورا عقليا ونفسيا ووجدانيا، وتزداد المسافة الجمالية في القصائد الثمانينية عبر الخطاب الجرافيتي المحتضن لحساسية خاصة اتسمت بها هاته القصائد.
- إن المتأمل في نظرية الوقع أو الأثر الجمالي للقصيدة الثمانينية يدرك أن سيرورة الإنتاج مرتبطة بإنزال البنيات والأنساق النصية الثابتة، وفي هذه الحالة يصبح مسلسل تشكل الدلالة فيها عبارة عن سلسلة حوارية خصبة من الإنتاج والتلقي الجماليين، يفضي فيهما التلقي السابق إلى التلقي اللاحق في سياق علاقة قائمة على أفق الانتظار الذي يخيب أو يتحقق، ومعه يتم فهم الأبعاد الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة.
- ويعتبر فعل القراءة عملية إبداعية يقوم بها المتلقي من أجل الكشف عن مفاتن النصوص الفنية عامة، وذلك عبر ربطه لعلاقة حميمية معها، ناتجة عن لذة في فعل القراءة، كل ذلك يتحقق بعد معرفته لخصوصيات اشتغال النصوص الفنية وتاريخ صدورها مع التباينات الحاصلة بينها.

ويبقى الشاعر عبد الله راجع من خلال تجربته الشعرية الثمانينية "أياد كانت تسرق القمر" نموذجا شعريا استطاع عبره أن يكسر الأفق السائد، حيث اتسمت تجربته هاته بصعوبة تلقيها من قبل القراء المتعاقبين، كل هذا جعلنا نقتصر في تفاعلنا مع دراسات محددة بينا من خلالها مستويات التلقي العديدة، ومدى أهمية فعل القراءة المنتجة والمؤطرة باستراتيجية محددة.

- لقد شكلت مرحلة الثمانينيات قاطرة الشعر المغربي نحو الحداثة الشعرية بمفهومها الشامل، وقاد هذه القاطرة شعراء ركزوا على القصيدة في بعدها الإنساني والكوني، ومن هؤلاء نجد الراحل عبد الله راجع الذي جعل من قصائده الثمانينية أكثر ارتباطا بقضايا الإنسان المعاصر، وخاضعة في ذلك للتفعيلة بشكل منظم.

- إن عبد الله راجع استطاع أن يشرك المتلقي في عوالمه الخيالية التي تتوافق مع الاتجاه الواقعي، مستعملا في ذلك لغة تمزج بين البساطة والغموض، وذلك راجع إلى طبيعة المرحلة التي تتطلب من المثقف الانخراط في الأحداث والوقائع المعاشة والتنظير لها، كل هذا جعل من الكتابة الشعرية الراجعية تعبيرا عن مواقف شخصية بأسلوب شاعري يهيمن عليه الأسلوب التقريري المباشر.
- وقد شكل المعنى جوهر العملية الإبداعية على مر التاريخ، باعتباره نتاج الحصيلة التفاعلية التي يحكمها الزمن والسياق والرؤية إلى العالم، إضافة إلى إشارات المتن التي تعمل على تحديد طبيعة المعاني القريبة أو البعيدة الخفية المستلزمة لتأويلات عدة مستهدفة في ذلك العقل والخيال، وهذا ما تجسد لنا بالملموس بعد تفريغنا للاستمارة التي كان الهدف منها الوصول إلى دلالة ومعاني قصيدة – الغرباء لا يحترفون العشق لعبد الله راجع-، التي تعذر على مجموعة كبيرة من الدارسين قراءتها واستخلاص المطلوب منها، بينما تنوعت القراءات وأساليب الإدراك والفهم التي قام بها قراء آخرون.
- لقد اكتسى العشق في القصيدة دلالات تنوعت وتعددت بتعدد القراء، بين من ربطه بالعواطف والأحاسيس باعتباره عشقا ماديا أو كما سماه بعض القراء بعشق المصلحة عند الغرباء، وبين من منح العشق طابعا سياسيا – وهي الفئة المهيمنة – حيث تم ربطه بالمحيط السوسيوثقافي للشاعر، هذا المحيط الذي سيطرت عليه مجموعة من الأحداث السياسية محليا وإقليميا، كما منح قراء آخرون دلالات مختلفة للعشق عن سابقاتها، والمتمثلة في العشق الصوفي الذي تتماهى عبره الذات الشاعرة مع قضايا الوطن العربي.
- إن الغرض الأساس من الاستمارة هو محاولة إشراك المتلقي في عملية بناء المعنى، وإخراج النص الشعري – الغرباء لا يحترفون العشق – من وظيفته التعليمية إلى وظيفة جمالية تسمح للمتلقي بالتفسير والتأويل، وكذلك العمل على تحديد القارئ الافتراضي باعتباره سلطة نصية وطرفا مشاركا في إنتاج المعنى الذي رسم معالمه الكبرى الشاعر/ المبدع.
- في السياق نفسه وارتباطا بالمنجز التطبيقي، حاولنا التركيز على أهمية القراءة التي لا تقل عن أهمية الكتابة، هذان النشاطان اللذان يكملان بعضهما الآخر، كما يبينان طبيعتي

الشعري والنقدي اللذين لا يمكن التخلي عن أحدهما مهما كانت الظرفية أو المكان، فالشاعر يتقاسم مع القارئ إبداعه الشعري الذي يكون حرا في اختيار مواضيعه المتنوعة بين قضايا الوطن والمرأة والعشق، كل هذه المواضيع تأخذ أبعادا رمزية في القصيدة، ناهيك عن اللغة والانزياح والمزج بين البحور الشعرية في القصيدة الواحدة، وكذلك النثر على مستويي الإيقاع والفراغات، كلها مكونات تجعل القصيدة تطل على عوالم غير جلية للقارئ التقليدي المتسلح بأدوات تقليدية متجاوزة.

- إن عملية تلقي القصيدة الثمانينية بالمغرب تعد قضية هامة من قضايا النقد الحديث، تطرق لها العديد من النقاد والدارسين، ومع ذلك بقيت تحظى بالعديد من الإشكالات الهامة سواء على مستوى الفهم التلقائي والمباشر للنصوص الشعرية أو عبر المتابعة النقدية، وقد تطلب الاشتغال النقدي في هذا الموضوع الاتسام بالكثير من الحياد والموضوعية، وهذا ما حاولت الدراسات التحليلية المنجزة في الفصلين الثالث والرابع بلوغه، حيث تم الإفصاح عن بعض الملاحظات النقدية التي تهم الدراسات المنجزة دون المساس بذات الكاتب.

وفي الأخير أشير إلى أن كل ما توصلت إليه من نتائج يبقى محاولة في فهم وتحليل القصيدة الثمانينية بالمغرب، من خلال تتبع معالم تلقياتها المختلفة، فإن أصبت فبفضل الله وعون الأستاذ المشرف، وإن أخطأت فبتقصير مني في فهم النصوص وسياق الدراسة.

المصادر والمراجع

- ❖ - القرآن الكريم برواية الإمام ورش عن نافع.
- ❖ - منصور إبراهيم محمد، الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، طنطا – مصر، (دط).
- ❖ الجمحي ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، (دط) (دت)، الجزء الأول.
- ❖ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية 2005.
- ❖ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق الدكتور محمد شاكر، منشورات دار المعارف، القاهرة – مصر، الطبعة الثانية 1967، الجزء الأول.
- ❖ ابن منظور، لسان العرب، تقديم عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خياط، المجلد الثالث، دار لسان العرب، بيروت – لبنان، (دط).
- ❖ العسكري أبو هلال، الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1986.
- ❖ أعراب أحمد الطريسي ، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، (دط).
- ❖ المجاطي أحمد المعداوي، ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2002.
- ❖ آية وارهام أحمد بلحاج ، الشعر المغربي المعاصر وآليات اشتغال النقد عليه، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى 2010.
- ❖ كنون أحمد زكي، الدكتور محمد السرغيني إبداع تجربة، مطبعة آنفو – برانت، الليدو، فاس، (دط).
- ❖ طايعي أحمد ، القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية القديمة، زاوية للفن والثقافة، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2007.

❖ الريسوني أحمد هاشم، الشعر العربي المعاصر بالمغرب جدلية الاختلاف والائتلاف، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2012.

❖ أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف الطبعة الأولى 2007.

❖ بلمليح إدريس، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 22، الطبعة الأولى 1995.

❖ أدونيس، الثابث والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت – لبنان، الطبعة الرابعة 1983.

- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية 1989.

- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية 1978.

❖ الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت – لبنان، الجزء الأول، (دط).

- الحيوان، مطبعة مصطفى البابي الحابي، مصر، الطبعة الثانية 1965، الجزء الأول.

❖ عزيزي السعدية، التلقي في النقد البحوث الإعجازية نموذجا، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2006.

❖ تاكفراست بشرى عبد المجيد، النقد الأدبي القديم في تقويم النقاد المحدثين، مؤسسة آفاق للدراسات والنشر والاتصال، مراكش – المغرب، الطبعة الثانية 2013.

❖ موسى صالح بشرى، نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2010.

❖ عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثالثة 1992.

- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة 1995.

❖ فاضل جهاد، أسئلة الشعر حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، (دط). نسخة إلكترونية.

❖ القرطاجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقييم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية 1986.

❖ الحميداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية 2007.

- النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، (دط).

❖ الشابي حميد، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، سلسلة أطروحات الدكتوراه، (107)، الطبعة الأولى فبراير 2013.

❖ سمير حميد، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري – دراسة -، منشورات اتحاد كتاب العرب، (دط).

❖ الخمليشي حورية، الكتابة والأجناس شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار الأمان، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2014.

❖ الموسى خليل، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة – دمشق، 2010.

❖ العرضاوي رانية محمد شريف صالح، مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن2011.

❖ أبو علي رجاء، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، الطبعة الأولى 2009.

❖ يحياوي رشيد، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، 1988، الدار البيضاء – المغرب.

❖ سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، الطبعة الأولى 2002.

❖ الفراع سعيد، الشعر المغربي المعاصر وأسئلة التلقي، مطبعة آنفو – برانت، الليدو – فاس، (دط).

❖ أوعزوز شعيب، اللغة الشعرية في القصيدة القومية المغربية الحديثة والمعاصرة 1917 – 1991، مطبعة الأمنية – الرباط، الطبعة الأولى 2004.

❖ بوسريف صلاح، رهانات الحداثة أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1996.

❖ فضل صلاح، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية 1995.

- مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الثانية 2013.

- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة – مصر، طبعة 1980.

❖ إسماعيل عزالدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت – لبنان، طبعة 2007.

❖ بناني عبد الرحمان، تلقي الشعر قراءة في محطات التراث النقدي والبلاغي العربي، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، سلسلة الرسائل والأطروحات الجامعية، مطبعة الأفق، فاس 2006.

❖ القعود عبد الرحمان محمد، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 279، مارس 2012.

❖ الوادي عبد الرضا علي، أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى 2007.

❖ فزازي عبد السلام، دراسات نقدية في شعر سعدي يوسف، منشورات جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير – المغرب، 2014.

❖ حمودة عبد العزيز ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، يناير 1978.

❖ الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1988.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان 1987.

❖ امجاهد عبد الكريم، شعرية الغموض قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، منشورات الموجة، الطبعة الأولى 1988.

❖ غلاب عبد الكريم، في الثقافة والأدب، مطبعة الأطلس – الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1964.

- مع الأدب والأدباء، دار الكتاب، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1964.

❖ الوراري عبد اللطيف، في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، دار التوحيدي، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2014.

❖ الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة السادسة 2006.

❖ راجع عبد الله، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 1988، الجزء الثاني.

❖ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، المنيل، القاهرة – مصر، (دط).

- نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة – مصر،2002 (دط).

❖ المرابط عبد الواحد، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، دار الأمان، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2010.

❖ كوش عمر، الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية – دمشق، الطبعة الأولى 2013/2000.

❖ فخري صالح، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة بنيوية أم بنيويات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 2007.

❖ الوهيبي فاطمة عبد الله، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2002.

❖ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكيات الأزهرية، القاهرة، الطبعة الأولى 1978.

❖ أزارا مبارك، روافد التحليل في النقد الأدبي الحديث بالمغرب، جامعة ابن زهر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، أكادير – المغرب، 2014.

❖ دندي محمد إسماعيل، الحداثة حداثتنا الشعرية مفهومها وإشكالاتها، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، الطبعة الثانية 2007.

❖ العمري محمد، أسئلة البلاغة في النظرية والتاريخ والقراءة دراسات وحوارات، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 2013.

❖ القاسمي محمد، الصورة الشعرية دراسة في شعر أبي تمام، مطبعة آنفو برانت 12، الليدو – فاس، الطبعة الأولى 2005.

❖ المعادي محمد، ثوابت الكتابة الشعرية الجديدة بالمغرب خصوصية التجريب الشعري في تجربة الشاعر بوجمعة العوفي، حدود القراءة وحدود التأويل، مقاربة نقدية في الإبداع المغربي المعاصر، منشورات مرايا، الطبعة الأولى 2005.

❖ بنعمارة محمد ، الأثر الصوفي في الشعر المغربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع – المدارس – الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2001.

- الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع – المدارس، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2000.

❖ بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثالثة 2014.

❖ غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت – لبنان،1973.

❖ قاسمي محمد، سيرورة القصيدة ببليوغرافيا الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936 – 2000، منشورات المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب – الرباط، الطبعة الأولى 2000.

❖ كنوني محمد، شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، الطبعة الأولى 2010.

❖ القاسمي محمد يحيى، الأدب المغربي المعاصر (1926 – 2007)، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل 2009.

❖ يعيش محمد، شعرية الخطاب الصوفي الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس – فاس، سلسلة رسائل وأطروحات رقم (1)،2003.

❖ عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقاربة -، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، 1966.

❖ شميعة مصطفى، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم بين أفق التعارض وأفق الاندماج، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، الطبعة الأولى 2013.

❖ ناصف مصطفى، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، مارس 2000.

❖ سلطان منير، ابن سلام وطبقات الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية – مصر، الطبعة الثانية 1986.

❖ الخواجا ميساء زهدي، تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2009.

❖ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى 1997.

❖ أبو زيد نصر حامد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثامنة 2008.

❖ هدى المدغري نعيمة، أسئلة نقد الشعر المغربي الحديث، محمد بلعباس القباج نموذجا، سلسلة أبحاث، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة دار المناهل 2013، ص 153

❖ ناوري يوسف، الشعر الحديث في المغرب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2006.

الإصدارات المشتركة

❖ أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، منشورات دار الأمان، الرباط – المغرب، الطبعة الأولى 2015.

❖ من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، الطبعة الأولى 1994، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب.

❖ نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب.

المراجع المترجمة

❖ أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية 1973.

❖ كوهن جان ، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1986.

❖ سارتر جون بول، ما الأدب، ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة - القاهرة، (دط).

❖ رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة وإشراف ماري يرى عبد المسيح، المشرف العام جابر عصفور، موسوعة كومبريدج في النقد الأدبي، المجلد الثامن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، العدد 1045، الطبعة الأولى 2006.

❖ روبيرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات ، الطبعة الأولى 1999.

- روبيرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثانية 2007.

❖ ياكوبسون رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988.

❖ سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى 2007.

❖ إيزر فولفغانغ ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس – المغرب، (دط).

❖ ياوس هانس روبيرت، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، تقديم وترجمة رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى 2003.

- نحو جمالية التلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة وتقديم محمد المساعدي، مراجعة عزالعرب الحكيم بناني، منشورات الكلية المتعددة التخصصات، تازة – المغرب، العدد الثاني، مطبعة الأفق – فاس.

❖ غادامير هانس غيورغ، فلسفة التأويل الأصول – المبادئ – الأهداف، ترجمة محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 2006.

الأعمال الشعرية

➢ المجاطي أحمد المعداوي ، ديوان الفروسية، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثالثة 2011.

➢ أدونيس، ديوان مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب – بيروت، طبعة 1988.

➢ الطبال عبد الكريم، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية، مطبعة دار المناهل 2007، الجزء الأول.

➢ راجع عبد الله، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية، مطبعة دار المناهل – الرباط، (دط).

➢ الكنوني محمد الخمار، رماد هسبريس، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية 2001.

➢ السرغيني محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة، المملكة المغربية، مطبعة دار المناهل 2007، الجزء الأول.

- بنيس محمد، ورقة البهاء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية 2000.
- كعب بن زهير، الديوان، صنعه الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور حنا نصر الحتي، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى 1994.

المجلات

- آفاق أدبية، مطبعة آنفو برانت – فاس، العدد الثاني، يناير 2008.
- الثقافة المغربية، منشورات وزارة الثقافة، العدد 37، أكتوبر 2013.
- الفكر العربي المعاصر، العدد 48 – 49، يناير 1988.
- الموقف، العدد 9، مارس 1989.
- دراسات سيميائية أدبية، العدد الرابع 1990.
- فصول أدبية، المجلد الأول، العدد الرابع يوليو 1981.
- عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني، يوليو- أغسطس، سبتمبر 1973.
- عالم الفكر العددان الأول والثاني، يوليوز/ شتنبر، أكتوبر/ دجنبر 1994.
- عالم الفكر، المجلد 37، العدد 3، يناير – مارس 2009.
- فكر ونقد، السنة الأولى، العدد 6، فبراير 1998.
- فكر ونقد، العدد 37، مارس 2001.
- علامات في النقد، العدد 21، شتنبر 1996.

علامات ، العدد 30، 2008.

المراجع الغربية

1- J. kristeva; sémiotike, recherches pour une sémanalyse, paris éd seuil 1965,
2- H.R.Yauss ; Pour une herméneutique littéraire.op.cit.

3- Maurice Blanchot ; l’espace littéraire, Ed, Gallimard,paris,1955,
4- T. Todorov ; Qu’est-ce que le structuralisme ? 2 poétique, Ed, seuil coll point , paris 1968
5- Roman Jakobssson, Essais de l’inguistique générale, coll, Poique, seuil, Paris, 1987
6- U.Eco, l’oeuvre ouverte, Traduit de l’italien par chantal roux de bézieux avec le concours d’audré boucoure chliev, éd seuil 1965

فهرس الموضوعات

مقدمة عامة 01

الفصل الأول: إشكالية التنظير لمفهوم التلقي بين النظرية القرائية والمنهج التطبيقي. 09

المبحث الأول: نظرية التلقي وسؤال الولادة والتأسيس..... 10
1- حدود التلقي في الفكر اليوناني القديم..... 12
1- الأصول الابستيمولوجية لنظرية التلقي..... 16
أ- الفكر الظاهراتي..... 16
ب- الهيرمينوطيقا (التأويلية)..... 22
ت- علاقة الفهم والإدراك بالوعي الظاهراتي عند جون بول سارتر..... 25
2- الأصول النقدية لنظرية التلقي 27
أ- مدرسة جنيف وحلقة براغ..... 27
ب-حدود المؤلف الضمني عند واين بوث..... 30
ت-الشكلانيون الروس..... 31
ث-سوسيولوجيا الأدب..... 34
المبحث الثأني: المفاهيم الأساسية والخلفيات الإجرائية لنظرية التلقي..... 37
1-هانس روبيرت ياوس H.R.Yauss..... 38
أ- دعوته إلى تاريخ أدبي..... 38
ب- أفق التوقعات..... 42
ت- المسافة الجمالية (أو تغيير الأفق)..... 44
2- فولفغانغ إيزر W. Izer..... 49
أ- التفاعل بين المتلقي والنص..... 50
ب- القارئ الضمني وخصوصياته بين أنماط القراء..... 51
ت- ذخيرة النص..... 55
ث- النموذج الوظيفي لاشتغال النصوص..... 56

الفصل الثاني: من الشعرية إلى القراءة حول تفاعل المتلقي مع النصوص الأدبية في الدراسات النقدية العربية 59

المبحث الأول: تجليات المتلقي في القصيدة العربية القديمة..... 60
1- طرق تلقي القصيدة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي..... 63
2- المتلقي في الثقافة النقدية العربية إلى حدود نهاية القرن الرابع الهجري.... 67
3- النص الشعري عند عبد القاهر الجرجاني بين سلطة اللغة وحنكة المتلقي 71
4- أبعاد المتلقي عند حازم القرطاجني..... 75
المبحث الثاني: الشعر العربي الحديث وإشكالية التلقي..... 79

1- الشعر الحديث بين ثنائية القبول والرفض..... 79
2- تأثير الخطاب الشعري الحديث والمعاصر في المتلقي..... 84
أ- الفرق بين القارئ والجمهور عند أدونيس..... 86
ب- عوامل الغموض في القصيدة الحديثة..... 89
المبحث الثالث: التجربة الشعرية الحديثة بالمغرب بين الإنتاج والتلقي..... 94
1- مرحلة الإنتاج..... 94
2- مرحلة القراءة وإعادة الإنتاج..... 97
3- أزمة قراءة القصيدة المغربية المعاصرة..... 100
4- القصيدة المغربية المعاصرة ورهانات التلقي..... 103
أ – تلقي القصيدة الصوفية بالمغرب..... 103
ب – مستويات فهم الصورة الشعرية..... 108
ج – دلالة الأسطورة والرمز في القصيدة المغربية المعاصرة..... 110

الفصل الثالث: تاريخية التلقي الأدبي للقصيدة الثمانينية بالمغرب – دراسة نقدية – 115

المبحث الأول: القصيدة الثمانينية بالمغرب بين رصد الأفق السائد وردود أفعال القراء الأوائل..... 116
1- تحديد الأفق السائد للقصيدة المغربية المعاصرة..... 116
2- القصيدة المغربية المعاصرة وردود أفعال القراء الأوائل..... 122
أ- محمد بنيس وردود أفعاله اتجاه الشعر المغربي المعاصر..... 123
ب- عبد الله راجع وبنية المتن الشعري بالمغرب..... 128
المبحث الثاني: القصيدة المغربية الثمانينية وردود أفعال القراء المتعاقبين..... 131
1- قراءة أحمد هاشم الريسوني..... 132
2- قراءة عبد اللطيف الوراري..... 140
3- قراءة شعيب أوعزوز..... 143
4- قراءة سعيد الفراع لديوان رماد هسبريس..... 148
5- قراءة رشيد يحياوي..... 155
6- قراءتنا الخاصة للقصيدة المغربية الثمانينية في ضوء تحديد معالم الشعرية..... 159

الفصل الرابع: القارئ وبناء الدلالة في القصيدة الثمانينية بالمغرب - أياد كانت تسرق القمر لعبد الله راجع نموذجا- 175

المبحث الأول: مميزات التجربة الشعرية عند عبد الله راجع وآفاق تلقيها..... 176
1- التجربة الشعرية عند عبد الله راجع بين مرحلة السبعينات والثمانينات..... 176
2- ثوابت الكتابة / القراءة في ديوان أياد كانت تسرق القمر..... 180

أ- الكتابة الشعرية..... 180
ب- القراءة الشعرية..... 184
3- عبد الله راجع الشاعر/ الناقد والحلم الذي لم يكتمل بعد..... 187
أ- الشاعر..... 187
ب- الناقد..... 189
ت- عبد الله راجع – الحلم الذي لم يكتمل..... 190
المبحث الثاني: فعل القراءة، تحديد بعض المفاهيم الأساسية لجمالية التجاوب على ديوان – أياد كانت تسرق القمر – 192
1- فعل القراءة 192
2- مواقع اللاتحديد / الفراغات..... 193
أ- البياضات الوصلية..... 197
ب- البياضات الفصلية..... 199
ث- الحذف..... 201
3- بناء المعنى..... 203
4- خصوصية القارئ الضمني في قصيدة – خريف الدارالبيضاء -..... 206
5- المهيمنات الثقافية ودورها في بناء معنى القصيدة..... 210
المحور الثالث: التلقي الجمالي لديوان – أياد كانت تسرق القمر – 214
1- التلقي الإيقاعي..... 214
2- تلقي الصور الفنية..... 221
3- اللغة الشعرية 230
المبحث الرابع: التلقي والتأويل لقصيدة - الغرباء لا يحترفون العشق – 236
1- القراءة الموازية للعنوان..... 236
2- نتائج التلقي والتأويل..... 238
3- نتائج الدراسة..... 243
4- تعليق على نتائج الدراسة..... 246
خـــــاتمة عامة..... 248
المصادر والمراجع..... 253
استمارة البحث..... 264

استمارة البحث

الاسم: .....

المهنة: .....

السن: .....

نهدف من خلال هذه الاستمارة الموجهة للقراء تحديد طبيعة التلقي لقصيدة – **الغرباء لا يحترفون العشق** – للشاعر المغربي الراحل عبد الله راجع، وذلك بالوقوف على قصدية النص التي لا تبرز إلا من خلال التفاعل الحاصل بين المتلقي والنص الشعري، يقول الشاعر:

- الغرباء لا يحترفون العشق[1]	23 - والزورق لا يركبه إلا إثنان ؟
1 - أنت البحر، وترسل ضحكتها شمشيه	24 - أي حديث تحسنه الآن امرأة
2 - يقفز من مكمنه قلب صديقي	25 - يرقد في عينيها الكبريت امرأة
3 - فتراودني الأحزان الوحشيه	26 - تبحث بين ممرات النزل في البحر الإفريقي امرأة
4 - هاك الجسد البارع في الفتك مقابل أن تكتب شعرا	27 - تكتب بالخط العربي اسمك حرفا حرفا
5 - في امرأة من كازاخستان انزلقت ذات مساء	28 - وتقول: خذي شكل المدية أيتها الأحرف
6 - تبحث عن ميناء لرحيل أنوثتها	29 - ثم انغرسي في القلب
7 - هل كنت صديقي تعرف أن الخط الرابط بين سلا وشوارع الما آتا	30 - هل كنت صديقي تعرف أن الرحلة من آلما آتا حتى موسكو
8 - يمكن أن يقلب رأسا جغرافية القلب وأن الأنواء	31 - ليست أقرب كي يطمع محبوب في محبوب
9 - قد توقف أحيانا، ترحل أحيانا	32 - كيف إذن جئت بهذا البحر الإفريقي
10 - تابعة خطوتك المسكونة بالفقراء	33 - بنيت له في النزل مرافئ واسعة، ورحلت كما جئت
11 - كانت تلك اللحظات الأكثر فتكا بين ممرات النزل	34 - ولكن، ما كان رحيلك صدفه
12 - تمون صدرك بالتفاح الكازاخي، إلتمعت عيناك	35 - كيف إذن تسحب هذا الإبحار بلا إشعار
13 - سكت، وكان حديث العين مؤامرة	36 - كي تترك نهرا يبحث عن رقم الغرفة؟
14 - ما أقسى هذا العالم إذ يمنحنا أوراق الجنسية!	**37 - أي طريق سلكت بعد رحيلك تلك الطفلة**
15 - كنت حزينا في ضحكتك المسقية بالهم العربي	38 - الطفلة سمتك البحر
16 - وكانت شمشيه	39 - وكانت تتأهب للسفر الشيق في خارطة الوطن العربي
17 - تتهجى فيك أنوثتها	40 - سكت، إلتمعت عيناك، سكت
18 - ترسم فوق العينين حديثا يتأبى	**41 - وغامت عينا شمشيه**
19 - تهمس – أنت البحر، أنا النهر-	**42 - حتى في آلما آتا تنبت للعشق هموم وحشية**
20 - فتعدل همستها كل أحاديث العشق المرويه	
21 - ينحدر النهر، يهب للقياه البحر، ولا يلتقيان	
22 - كيف إذن يكتمل العشق بلا ترجمة	

[1] - ديوان أياد كانت تسرق القمر: عبد الله راجع، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الثقافة- المغرب، مطبعة دار المناهل، الرباط، دط، ص 223-224-225

2 – مدلول العشق في القصيدة؟

.....

3 – المقصود بالصورة الشعرية – كنت حزينا في ضحكتك المسقية بالهم العربي –

.....

– المقصود ب – أي طريق سلكت بعد رحيلك تلك الطفلة –

.....

5 – المقصود ب – حتى في آلما آتا تنبت للعشق هموم وحشية -

.....

5 - طبيعة اللغة في القصيدة

.....

.....

6 – تركيب القصيدة في فقرة

.....

.....

.....