الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر –الوادي–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية والأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية بعنوان:

محاضرات في مقياس قضايا النقد المعاصر

مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر

دراسات نقدية

من اعداد الدكتورة:

فطيمة الزهرة حفري

الرتبة: أستاذ محاضر – أ–

السنة الجامعية: 2024/2023م-1445هـ/1446هـ

مقدمة

يشهد النقد المعاصر اليوم صورة من التراكمات المعرفية والنقدية، والكثير من الممارسات الإجرائية، التي حظيت بإهتمام كبير من قبل النقاد والأدباء والباحثين، رغم فتوة العهد بهذا النقد، نشأة، ومفاهيما، ومصطلحات، ومقارنات، إلاّ أنه لاقى الدعم الكثير، ولعل مرد ذلك للتفرد الذي اكتسبه من خلال ما ارتشفه من رحيق التجربة الأجنبية الغربية، تنامت من خلالها التفاعلية مع الآخر في أدبه ونقده.

تفاعلية أفرزت في نقدنا المعاصر العديد من القضايا، والثنائيات والتمظهرات، التي تساهم في التأثيث لمعطى المعاصرة نقدا وأدبا، ومن هذه المنطلقات وأخرى، تأتي هذه المطبوعة البيداغوجية على شكل محاضرات حاملة لمقياس " قضايا النقد المعاصر"، لتبلور ما ألقيت على طلبتي" أولى ماستر "جامعة الشهيد" حمه لخضر" بالوادي، ولقد عملت جاهدة على تقديم مادة نقدية نظرية وتطبيقية ثره يجدها الطلبة سندا يشدون بها طريق البحث، مادة تغنيهم عن التشتت المعرفي والمصطلحي.

محاضرات اعتمدت في صوغها واعدادها على مادة علمية مرجعية باللغة العربية والفرنسية، وأمّا عن اللغة الفرنسية، فقد آثرت في الكثير من الأحيان الترجمة الذاتية والتأويلية الخاصة، فضلا عن اعتماد الدراسات والبحوث والمقالات من مختلف المجلات والدوريات تعلقت بالبحث تنظيرا وتطبيقا.

جاءت المحاضرات منظمة في أربعة عشر محاضرة، علما أننا قلصنا عددها الذي يفوق سبعة عشر محاضرة، وذلك عن طريق دمج بعض المحاضرات والتي نذكر منها: محاضرة القناع في القصيدة المعاصرة، ومحاضرة الغموض في الشعر المعاصر، ومحاضرة توظيف الأسطورة والتي جاءت مختصرة في الآتي: القناع والغموض والأسطورة في القصيدة المعاصرة.

أمّا عن المحاضرة المدمجة الثانية: القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر: دمج نتيجة للتشابه الكثير في الطرح، وكذلك لعامل الوقت الذي لا يمكن لنا فيه أن نتجاوز أربعة عشر محاضرة والتي ندرجها مرتبة على نحو آتي:

الرقم	مفردات المحاضرة
01	الشكل والمضمون
02	القراءة والكتابة
03	البنية الإيقاعية
04	الأجناس الأدبية
05	التناص
06	القناع والغموض والأسطورة في القصيدة المعاصرة.
07	الشعرية
08	النقد الثقافي
09	الصورة الفنية
10	اتجاهات الرواية العربية والمعاصرة
11	القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر
12	حجاجية النص الشعري
13	النسق والسياق
14	نظرية التلقي

مقياس: قضايا النقد المعاصر

أهداف التعليم: أن يتعرف الطالب على أهم قضايا النقد الأدبي المعاصر.

المعارف المسبقة الطلوبة: المعارف المحصلة في النقد المعاصر.

محتوى المادة:

1- الشكل والمضمون

التطبيق: دلالات التشكيل الشعري من خلال كتاب" تحطيم الشكل...خلق الشكل" لصلاح السروي

2- القراءة والكتابة

التطبيق: قراءة في كتاب" اليات القراءة في الشعر العربي المعاصر" لخليل موسى

3- البنية الإيقاعية

التطبيق: البنية الإيقاعية في قصيدة" الحزن" لنزار قباني

4- الأجناس الأدبية

التطبيق: قراءة في كتاب " الأجناس الأدبية" لإيف ستالوني

5- التناص

التطبيق: استدعاء الشخصيات التراثية في شعر أمل دنقل[1]

6- القناع في القصيدة المعاصرة

التطبيق: القناع في شعر البياتي

7- الغموض في الشعر المعاصر

التطبيق: شعرية الغموض قراءة في قصيدة" حالة حصار" لمحمود درويش الشعرية

8- التطبيق: مفاهيم الشعرية من خلال كتاب" النظرية الشعرية" لجون كوين

9- النقد الثقافي

التطبيق: قراءة في كتاب" النقد الثقافي" لحسين القاصد

[1] المؤسسة، جامعة الوادي، عنوان الماستر، نقد حديث ومعاصر، السنة الجامعية 2017-2018.

10-الصورة الفنية

التطبيق: أنواع الصورة في شعر خليل حاوي

11 - توظيف الأسطورة في النص الأدبي

التطبيق: حضور الأسطورة في الشعر السياب

12 - اتجاهات الرواية العربية المعاصرة

التطبيق: قراءة في كتاب "أساليب السرد في الرواية العربية" لصلاح أفضل

13 – قصيدة النثر

التطبيق: تقنيات قصيدة النثر من خلال كتاب" قصيدة النثر" لأحمد زياد محبك

14 – القصة القصيرة جدا

التطبيق: شعرية السرد –قراءة في المجموعة القصصية" مالا يوجد في الرمل" لعبد الواحد بن عمر

15 – حجاجية النص الشعري

التطبيق: أشكال الحجاج في قصيدة" ماذا سيبقى" لمحمود درويش

16 – النسق والسياق

التطبيق: أنساق التوازي في شعر نزار قباني.

17 – نظرية التلقي

التطبيق: قراءة في كتاب" نظرية التلقي بين ياوس وإيزر" لعبد الناصر حسن محمد.

ولتكون هذه المطبوعة أكثر شمولية ونفعا، سعيت في نهاية كل محاضرة إلى توجيه، أستثمر فيه قوة الفهم، وحسن الإدراك، وأدعمه بامتيازات خاصة للطالب الجاد المجتهد، الذي أصاب التوجيه، وذلك بمنحه كتابا، أو شهادة تميز؛ تحفزه على العمل والتحليل مجددا.

هكذا سعيت إلى تقديم هذه المحاضرات سعي مجتهد، بغية تحقيق الاستفادة من معجمية المصطلحات ومفاهيمها، ومن التقعيد والإجراء، الذي حرصت فيه على الانطلاق من التراث

إلى المعاصرة، حتى أبين وجه الأصالة في الكثير من القضايا النقدية والمظاهر الجمالية المعاصرة التي تتجلى في الشعر والسرد معا.

مما لا شك فيه أن المحاضرات هذه قد سبقتها أعمال ودراسات كثيرة، فلا يعد هذا الجهد، إلا إضافة لبنة لصرح معرفي ونقدي وإجرائي معاصر، يقول إبراهيم بن سعد الحقيل: إنّ الباحث الجاد بين أمرين: مجتهد مصيب، أو مجتهد مخطئ، ولا شك أنه يطلب الأمر الأول ويحدوه الأصل لبلوغه.

الله أسال الرضا بما أقدم، والإفادة بها أعرض.

المحاضرة الأولى (01): الشكل والمضمون

تمهيد:

ليس من المماراة في شيء أن يلاحظ الطالب اليوم عجيج الدراسات النقدية القديمة فالحديثة والمعاصرة بثنائيات متغايرة: الصدق والكذب، المثالية والواقعية، الاتباع والابتداع، الوضوح والغموض، الألفة والندرة، السطحية والعمق.

1-أهمية الثنائية:

إنّ الدراسات المستفيضة اليوم لعالم النص الحديث والمعاصر بمختلف المنهجيات النقدية المعاصرة كجمالية التلقي عند ياوسJOUSS، والتجربة الجمالية عند "إيرز"IZER، تبين أن قضية الشكل والمضمون من أهم القضايا النقدية التي تشهد على مكانة النسيج اللغوي، ها هو الباحث "عبد العزيز حمودة" يذكر بأن: (وجود سلطة أو مركز خارجي يعطي للكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ومصداقيتها)[1].

فالبنية الشكلية للنص تحوي بنية داخلية "موضوع مضمون" وباعتبار لغة النص تفرض شكلا معينا "رواية، مسرحية، قصة، قصيدة شعرية...الخ. تفرض في الآن نفسه شكلا معينا.

لذلك فالنص يتقيد بمستوى معين يحدده المضمون الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والروحي، ولعل مراعاة المبدع لهذه الأنساق على اختلاف مرجعياتها تلزمه بقدر كبير أشكالا معينة.

2-نظرية التبليغ:

تنهض نظرية التبليغ -أي تقديم النص-شكلا عند "رومان جاكوبسون" ROMANE JACOPSONE على ستة عناصر أساسية تمثل أطراف التواصل.

المرسل ---------- Destinateur

المرسل إليه ---------- Expéditeur

[1] عبد العزيز حمودة، المزايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، أفريل، 1998، ص13

الرسالة ---------- Message

السياق ---------- Contexte

القناة ---------- Canaille

الشفرة ---------- Code

ولكل عنصر من هذه العناصر التواصلية التبليغية وظيفة لغوية تبرزها الوظائف التالية:

المرسل ---------- الوظيفة الانفعالية

المرسل إليه ---------- الوظيفة الإفهامية

الرسالة ---------- الوظيفة الشعرية

السياق ---------- الوظيفة المرجعية

القناة ---------- الوظيفة الانتباهية

الشفرة ---------- الوظيفة المعجمية

3-التأصيل العربي للشكل والمضمون:

إذا كانت نظرية المعنى في الفكر البلاغي العربي تميل إلى لا فصل بين اللفظ والمعنى فقد أكّد "الجرجاني" في مجموع ما كتبه بأن الألفاظ تابعة، وأن مسألة التجنيس لا مزية له في ذاته بل العبرة فيما يقوم به من وظائف معنوية، يقول الجرجاني: (ليس من عاقل يفتح عين قلبه إلا وهو يعلم ضرورة أن المعنى في ضم بعضها (الألفاظ) إلى بعض، وتعليق بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض)[1].

إنّ الحديث عن قضية "الشكل والمضمون" يقودنا بشكل متسارع إلى قضية عربية قديمة ذات صلة، فالاختلاف قد كان حول الشكل في حد ذاته وإن وقع التوافق على المضامين، لقد تعرض الشكل منذ القديم للمفاضلة بين منثوره وشعره، فهناك من رفع أحدهما عن الآخر وجعله أرفع مقاما وأعلى درجة فهذا الأعشى ينتصر للنثر على ديوان العرب وسجلهم فيقول: (أعلم

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص38

أن الشعر وإن كان له فضيلة تخصه ومزية لا يشاركه فيها غيره، فإن النثر أرفع منه درجة، وأعلى رتبة، وأشرف مقاما، وأحسن نظاما، ولكن يبقى لكل من الشعر والنثر مزايا تخص كل منهما.

من الواضح أن قضية "الشكل والمضمون" في النقد الأدبي ليست جديدة، فقد عرفها النقد القديم غير أن إشكالاتها زادت تطورا مع تطور الحياة الاجتماعية وتعدد المذاهب الأدبية والنظريات النقدية، هكذا اتضحت معالم الثنائية القديمة الجديدة.

4-الاستعمال الحديث للشكل والمضمون:

تستعمل ثنائية الشكل والمضمون "La forme –La contenu" (وكأنهما متناقضان، بالإضافة إلى تعدد المصطلحات النقدية التي تقابلهما: اللفظ والمعنى، الصورة والمادة، القالب والموضوع، الإطار والمحتوى...الخ)[1].

هنا لابد أن نشير على أول من أثار القضية في الساحة العربية بأنه: عمر بن بحر الجاحظ؛ حيث رفع من شأن اللفظ وجعله أساس الإبداع في مقولته الشهيرة: (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، القروي والبدوي والمدني، وإنما الشأن في تخير اللفظة وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة السبك)[2].

انتقلت القضية إلى الحديث ها هو مصطفى الرافعي يقول: (إن الخاصية في فصاحة هذه اللغة ليست في ألفاظها، كما أن الهزة والطرب ليست في النغمات ولكن في وجود تأليفها)[3].

لقد اختلف النقاد حتى في مفهوم المصطلح ذاته: فالموضوع ليس المحتوى يقول الناقد محمد مندور مستشهدا بقول أرنست فيشر: (إنّ ذلك ليس هو الشيء نفسه، إن فنانين وأدبيين

[1] عمار زعموش، جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، جامعة قسنطينة، الجزائر، كلية الآداب، مجلة الأداب، م1، ع2، 19-06-1995، ص4

[2] أبو عثمان عمر بن الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار العربي، بيروت، ط3، 1969، ج3، ص131

[3] مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1974، ص19

يستطيعان تفسير ومعالجة موضوع بطريقة متباينة والمحتوى هو موقف الفنان والكاتب لذلك فالمواضيع ذاتها والمحتويات متباينة)[1] مثلا:

الموضوع: الثورة الزراعية

المحتوى الأول: السلطة صورة للعدالة الاجتماعية؛ إخراج الإنسان الريفي من آفة الفقر.

المحتوى الثاني: صورة السلطة للتعدي على أملاك الغير ونزعها بطرق غير شرعية.

وعلى كل فإن الموضوع بمضامينه المختلفة يتخذ قيمته بمدى ارتباطه بحاجات العصر والقضايا الإنسانية.

أمّا مصطلح الصياغة (الشكل) الذي يستعمله "محمد مندور" وكذلك "محمود أمين العالم" وغيرهما من النقاد للدلالة على الشكل فهو يعني: (البناء الفني المتكامل الذي تعتبر الألفاظ مادته بالنسبة للأدب)[2].

وفي ضوء ذلك، لا يمكن أن يوجد شكل أدبي دون محتوى فهذا الأخير هو الذي يسهم في خلق الشكل الفني للعمل الأدبي.

أمّا بالنسبة للمضمون كما يذهب معظم النقاد هو: ما يتولد في ذهن القارئ من أفكار وأحاسيس، فالقارئ لا يتصور مضمون هذا النص دون قراءته واستيعابه، وقد تختلف المضامين من قارئ إلى آخر باختلاف المستويات المعرفية والقدرات على النفاد إلى جوهر ما يريده الأديب، بدل الاكتفاء بالدلالات السطحية المباشرة التي تحملها الألفاظ.

إنّ الاهتمام بالمضمون يعني الاهتمام بالشكل، فالمتتبع لهذه القضية في النقد العربي المعاصر يلاحظ أنها قد ارتبطت بظهور الواقعية في النقد العربي، وذلك انطلاقا من أن العمل الأدبي انعكاس لواقع الحياة الإنسانية، هكذا وقف الدكتور" طه حسين" بما قاله على المعركة الفكرية والأدبية بين أنصار الشكل والمضمون إلى القول بأن: (اللغة هي صورة الأديب وأن

[1] أرنست فيشر: ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، دط، دت، ص160

[2] محمد مندور، في الميزان الجديد، 3، نهضة مصر، القاهرة، 1973، ص123

"المعاني هي مادته" وأنهما شيئان لا يفترقان وقد أضاف إليهما عنصرا إجباريا لا ينفصل عنهما وهو عنصر الجمال)[1].

أما عن محمود أمين العالم: (فقد عدّ الصياغة أو الشكل هو أساس تجسيد وتحقيق الأثر، وهو المقياس المميز للعمل الأدبي، فالشكل هو الجسم البلوري، شروطه تحقيق سيطرة الإنسان على المادة)[2] وعليه فالشكل هو الهيكل للعمل الفني ودونه يفقد العمل وجوده.

يقول "هربرت ماركوز" في كتابه البعد الجمالي: (إنّ الشكل الجمالي لا يناقض المضمون، فالعلاقة بينهما تبنى على التفاعل والتداخل ولا يمكن النظر لأحدهما منفصلا عن الآخر)[3].

إنّ هذا التكامل بين الشكل والمضمون لا يلغي ذات الأديب الفاعلة التي تحقق من خلال حركتها الفاعلة بالواقع لونا من ألوان الوحدة فتنعكس آثارها على النص الأدبي فيتحول إلى وحدة متماسكة.

صحيح أن الأشكال القديمة لا يمكن القضاء عليها أو استبعادها تماما غير أن توظيف الأديب لها ولعناصرها يتم وفق ما هو جديد ومعاصر.

وعليه فإن قضية "الشكل والمضمون "في العمل الأدبي كما يقول حسين مروة: (من عقد الفن الكبرى)، فالشكل كما يقول محمود أمين العالم: (ليس إطارا خارجيا للعمل الأدبي فهو عملية البنية الداخلية)[4]. وهذا ظهرت النظرية المضمونية وهي من تأسيس "حسين مروة" وإدريس الناقوري (فالمضمون هو إدراك الواقع الخارجي في العمل الأدبي)[5].

والواقع أن الدراسات النقدية جمعت بين "الشكل والمضمون" وذلك بالنظر إلى العمل الأدبي في صورته الكلية والأهم من ذلك هي: ماذا قال الأديب؟ وهل وفق في التعبير؟

---

[1] طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981، ج1، ص64

[2] محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، دار الفكر العربي، 1955، ص42

[3] ماركوز هربرت، البعد الجمالي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط، 1979، 1، ص55

[4] محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، ص44

[5] حسين مروة، دراسات نقدية، المنهج الواقعي، بيروت، ط3، 1986، ص12

ومع ذلك يبقى النقد الحديث والمعاصر يهتم بما يكتبه الأديب ويجعله المحور الرئيسي وذلك لإيمانهم برسالة الأدب في المجتمع ودوره في دفع الحركة الأدبية.

وما نختم به هذه المحاضرة، إنّ ثنائية "الشكل والمضمون" تعد قوام كل عمل أبداعي سواء كان لوحة أو تمثالا أو صورة أو نص، فالعمل من الناحية المعنوية فكرة، وعاطفة، وإحساس. أمّا الشكل الخارجي فهو المظهر، نحن أمام مظهر ظاهر "الشكل" الذي نرى به الفكرة ونستشعر به الإحساس من خلال خطوط، كتابة، ألوان، نتوءات، تعرجات، ألفاظ. الخ وعليه يمكن القول بأن "الشكل" هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخاص بالمجرد من المضمون، هو كل ما يشتمل عليه، العمل الأدبي من فكر أو فلسفة أو أخلاق أو اجتماع وسياسية أو دين، ولقد انقسم النقاد إلى مدرستين مدرسة الشكل: انتصرت للشكل وجمالياته ومدرسة المضمون انتصرت للموضوعات. إن كثيرا من النقاد لم يروا في هذا التقسيم إلا وسيلة العمل ولا يمكن لأحدهما أن يستقل عن الآخر (إنّ العاطفة بدون الصورة عمياء والصورة دون عاطفة جوفاء)[1].

ومن هذا فإنّ الإبداع الأدبي يستلزم الصورة والمادة، وكل عمل فني يطغى فيه المضمون على الصورة أو تطغى الصورة على المضموم إنّما هو عمل فاشل.

[1] لينا الكاتب، مفهوم الشكل والمضمون في اللوحة، بحث مادة الاختصاص في التصوير، رسالة ماجستير، اشراف الدكتور باسم دحدوح، 2018، ص3

المحاضرة الثانية (02): القراءة والكتابة

تمهيد:

شهد النقد العربي المعاصر نقلة نوعية، فتخطى بها عصور الأحكام الفطرية الذوقية، التي تعمم اعطا الخطأ فتحسب شاعرا أشعر الناس لبيت قاله، وتحط من قدر فحل لارتكابه خطأ.

جاء القرن التاسع عشر19، وبعده القرن العشرين، فبدأت بوادر التجديد واضحة، وهو المنهج الذي استقر الباحثون على جداوه، وبفضله حددت النصوص الابداعية هيكلها وتراكيبها.

لقد ظهرت البذور الأولى لثنائية "القراءة والكتابة" منذ الأزل، غير أن الوعي بأهمية كل منهما جعلها تمتزج حديثا بما يسمى بممارسة القراءة، التي أصبحت منهجا من المناهج النقدية المعاصرة تُعنى بالتلقي.

القراءة والكتابة

أولا: القراءة

1.المفهوم والنشأة

لا يختلف اثنان أننا أما مصطلح أقل ما يقال عنه أنه يفك الرموز المختلفة داخل النص في حين أن القراءة معجميا هي تلك الأصوات التي تنتج عن طريق المرء لكلام مكتوب، فالقراءة تكون جهرية برفع الصوت أو صامتة بكتمه، وقد عرفت في منجد اللغة العربية المعاصرة بأنها: ((نتع كلمات نص أو كتاب ما، سواء ثم النطق بها أم لم يتم أي الاكتفاء بالملاحظة))[1] لا يختلف المعنى المعجمي عن المفاهيمي لكونها عملية يتم من خلالهما التعرف على النص ((القرائي أو القابل للقراءة lisble))[2]

[1] منجد اللغة العربية المعاصرة دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2001: القراءة.

[2] السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة المناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص213.

يرتبط الحديث عن القراءة ونظرياتها وما يتصل بها من تفكير، ارتباطا وثيقا بسبل تأويل النص الأدبي، وقد استفاد الدرس العربي من الفكر الغربي كبير ولنا أن نمثل بسلامة موسى وعز الدين اسماعيل وأحمد أمين وعبد الله الغذامي –وغيرهم كثيرون.

أقاموا عمارة التفاعل بين نص مكتوب ونص مقروء، يقول الغذامي في ملتقى أدبي ثقافي بجدة وهو يحفز الشباب من المثقفين ولوان الأوراق تعود لأصحابها فنحن من نمحها الحياة، ونهب لها الكينونة التي تتسع لمقتضيات العصر.

تتسابق النظريات والمناهج لتؤطر نظرية قرائية، نُردد من خلال تلك التوجيهات، التي تشيد النص المعاصر قراءة وكتابة من خلال آليتي القراءة والكتاب وما يعقبهما من تأويل.

ينبثق فعل القراءة من القرآن الكريم من فعل الخلق والإبداع وينبثق من فعل الإنسان ليشكل خطوات غير ثابتة يلتزم العقل بما أثناء قراءته للموجودات، فيتحسس معاينها استنادا للحضور أو الغياب، تتخلص القراءة من السلبية " التي يجسدها مظهر القارئ في سكونه وصمته وانقطاعه عن كشف حقيقة النصوص.

مدعاة التواصل هنا بين النص والقارئ، هو الافصاح عن تجربة واعية أو غير واعية، وما تثيره من مطالعة (لذة القراءة)

2.القراءة فعل اللذة والمتعة:

متعة يفرضها ذلك الصراع القائم بين النص وقارئه، ففعل الكتابة يحيل إلى مقصديات متعددة، قد تستجيب لرغبات القارئ وقد تتنافى معه، وهو مكمن اللذة فإنّ القراءة التي لا تجسد الصراع ((غير متجهة نحو منحدر سري للغة))[1] نفى عنها بارت. متعة اللذة، فمن خلال استنطاق الأثر الأدبي، صنيعا ونصا، ينظر إليها من زاويتين:

1.لذة الكتاب تساوي لذة القراءة.

2.الإحالة على شيء جمالي ومجهول تماما.

3.جمالية الأدب هي المتعة.

[1] رولان بارت: الدرجة الصفر للكتاب، تر محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1986، ص 41

3.الشعرية الجمالية وفعل القراءة:

يُعد "ايزر " Iser الثاني بعد ياوس " Jaousse في ربط المتعة بالقارئ، وكأنه يعلن انتقال سلطة النص من المؤلف للقارئ، لقد وجه كلاهما الأنظار إلى نظرية القراءة وجماليات التلقي بوجه خاص.

في عملية جدلية مستمرة ذات اتجاهين من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص.

يُعد ايزر" من أهم رواد مدرت كونتسانس الألمانية، واضطلع هو وزميله ياوس" بمهمة ((اصلاح الدراسات الأدبية من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهت بهم إلى فكرة نقدية بعنوان: الإلهام واستجابة القارئ في خيال النثر))[1].

وبعدها ظهر كتابه: ((سلوكيات القراءة، اعتمد في رؤيته على جانب التفسير الذي يوضح معنى خفيا في النص، بل التفسير الذي يربك المعنى من خلال إجراءات القراءة، حتى يتم التفاعل بين القارئ والنص)).[2]

4.مرتكزات القراءة: تدور مركزية القراءة حول القارئ (المتلقي) وبناء المعنى، وأفق التوقع، وهذا التوقع مرهون بثقافة القارئ، وتعليمه، وقراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية والنسبية والفنية. [3]

ياوس " Jaousse أحد رواد مدرسة كونستانس الألمانية، وهو باحث لغوي فرنسي متخصص، جدد الأدب من خلال نقل الاهتمام ثنائية (الكاتب والنص) إلى ثنائية (النص والقارئ).

يقوم فكر ياوس Jaousse على التفاعلية والدينامية، وإخراج النص من حالة الكمون والسكون إلى حالة التحقق والحركية، أثبت ياوسJaousse نظريته الجديدة على الانتقال من منشئ العمل إلى مستهلك العمل والتعامل مع انتهى مشروط بـ:

---

[1] خبرة قندسي: التفاعل بين النص والقارئ، قراءة في جمالية التلقي لدي (ياوس) و(ايزر)، مجلة النص، كلية الآداب واللغات، جامعة سيدي بلعباس، 2014، ص261.

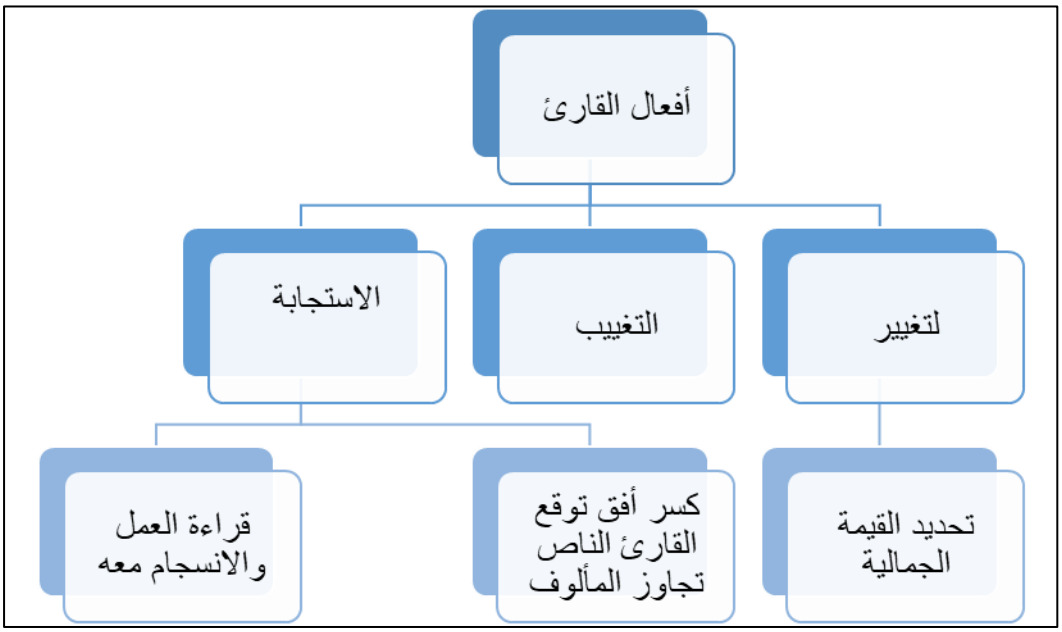
[2] نفس المرجع، ص269.

[3] عبد العزيز حمودة: المزايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع232، 1978، ص 323

الادراك الجمال لدى القارئ

الخبرات الماضية التي تسعف لحظة الكشف.

ترتبط القراءة المانعة المنتجة بأفعال القارئ والتي تترجمها في الخطاطة الآتية:



تتجدد أفعال القراءة، كلما أتحنا لأنفسنا قراءة نصوص بمرجعيات مختلفة، وبلغات متعددة، وبأفكار تنويرية.

5.أنواع القراء:

نظرية رفعت من شأن القراءة إلى درجة تجاوزت فيها صاحب النص المسؤول.

على فكرته من كانت أصواتا، كيف لها أن تتخلى عن القارئ، فهو نظام مرجعي للنص، أما هذا القارئ الضمني كما سمّاه إيزر.

فليس له وجود حقيقي، ولكنه يجسد التوجيهات الداخلية للنص فهو مسجل في النص ذاته، ولا يصح النص حقيقة إلا إذا قام القارئ باستخدام ما في النّص من معان وصور ذهنية معيدا بناء المعنى من جديد.

ومن هنا يمكننا أن نميز بين القارئ الفعلي الذي يمسك النص بين يديه ويقرأه قراءة فعلية، والقارئ الضمني الذي ينشئه النص.[1]

ولما كان القارئ يحظى بكل هذا الاهتمام من نظرية القراءة والتلقي تحددت درجاته القرائية في النص ندرجها على نحو الاتي:[2]

1.5 القارئ الضمني (المضمر)

2.5 القارئ المعاصر

3.5 القارئ المثالي

4.5 القارئ الموسوعي

5.5 القارئ المقصود (المستهدف)

6.5 القارئ الجامع (النموذجي)

توجيه: حدد الفروق الفردية لكل قارئ من القراء.

ثانيا: الكتابة

1.مفهوم الكتابة:

تعد الكتاب التسجيل المرئي للغة والأفكار، وهي علامة أساسية من علامات تقدم الأمم، لغات سائدة ولغات بائدة، يقترح العلماء بأن الكتابة بدأت عام 600 ق م، اقرار الأصوات للأحرف المناسبة.

وهنا نلتقي وأصل اللغة كونها توقيفية أو توفيقية أو تواضعية.

1/1 معجميا: لا مناص من أن الكتابة شكل من أشكال التواصل البشري، تحمل مجموعة من العلامات المرتبة الأكوستيكية (الذهنية)، تشكلت اللغة حسب العرف، فاللغة كتابة تقدم

[1] ينظر: فاطمة عبد الرزاق كرمستجى وبلقاسم الجطاري: نظرية التلقّي، شعبة النشر والخدمات المعلوماتية، اصدار يوليو، 2022، ص 15

[2] ينظر: نفس المرجع، ص 16.

مجموعة من الوظائف التعبيرية الافهامية والتفسيرية، هدفها نقل المعاني والصور، يُقر البحث باختلاف الكتابة عن اللغة كون الكتابة كلام محقق عن طريق الحروف والأصوات.

- مفهوميا:

حقيقتة معجمية تجاوزتها النظرة المتفردة للكتابة بوصفها مظهر ثابتا وقارا، ولعل الحقيقة تتجلى في ((مقولة بارت في كتابه الدرجة الصفر للكتابة، حيث أظهرت حقيقة الكتابة الأدبية، من خلال طرح الأسئلة الجوهرية التي تتعلق بطبيعتها وخصائها ومكوناتها)).[1]

فهي نوع من النشاط الإبلاغ البشري.

2. الكتابة عند بارت:

تقول "سوزان سونتاك"S Santac في كتابها " الكتابة بصدد بارت ((إن الكتابة هي الشيء الذي يتحدث عنه بارت باشمئزاز لا أحد على الأربع فكر بهذا التوهج وهذا الشغف في ماهية الكتابة))[2] فالكتاب... تؤسس لشكل التحول اللانهائي، إن الكتابة((تبدو رمزية منكفئة، متجهة نحو منحدر سري للغة، وفي هذا الزبد المحمول دائما الأبعاد))[3] التي تكسبها بعدا جماليا وروحيا.

وفعل الكتابة يبقى نقطة تقاطع بين المكون اللغوي وبجماليات الصياغة ليبحث الكاتب عن أشكال كتابية تحيل إلى الحرية وتحمل القيم.

فاللغة والأسلوب يؤكدان علاقتهما عن طريق الكتابة. لقد طور بارتBartles من آرائه حول الكتابة عندما منح الحرية للكاتب أن يتجاوز المدلول الثابت للنص، وتحدث عن شيء آخر وهو ((كتابة اللذة Plaisir وكتاة المتعة jouissance)).[4]

---

[1] رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر اللاذقية، ط2، 1987، ص 29

[2] سوزان سونتاك: الكتابة بالذات بصدد بارت، تن محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ص27.

[3] رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص41.

[4] رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص37.

خط رولان بارت Bartles أساس الكتابة في مصنفه: درجة الصفر للكتابة Degré zéro d'écriture وركز على جعلها ((الكتابة البريئة الشفافة المتحررة من ميمنة التقليد المستهلك للأساليب، والتعابير المحفوظة))[1].

فالكتابة حسب بارت Bartles كتابة إشارية ترتقي عن أشكال الكلام العادي التواصل، أصبحت الكتابة اليوم معيار لتمييز النص القديم من الحديث فالمعاصر كتابة تنشد الخلق واستحرر من على عبودية لنظام حفظه البشر، أي اقرار ما وراء اللغة...في النص المكتوب.

3.معطى البراغماتية:

بعد ما كانت وظيفة الكتابة نقل الأخبار، والحفاظ على اللغة في حد ذاتها، والتسجيل، والبناء، والحفظ، والتعليم...الخ أصبحت وفقاً لمعطى المعاصرة التحرر من القيود التي فرضتها المدرسة الكلاسيكية أو التقليدية على مدى العصور، يتجدد مع بارت Bartles نفعية الكتابة التي تكفلها مختلف الأجناس الأدبية بين نص مسرود، ونص شعري.

ان الكتابة المنشودة ((هي التي تمنحنا النص الكتابي أو النص الذي يمكن أن يكتب scriptable في النص المفتوح الذي يجد القارئ نفسه مضطرا عند قراءته إلى اعادة إنتاجه، وإعادة كتابته حتى يتمكن من التواصل معه)).[2]

طالب بارت Bartles في جهوده الدائمة، بالثورة ضد الكسل الذهني، والارتخاء الفكري، والتجدد لا مشروط، فالنص المكتوب حضوره بحضور القارئ، يمنحه مجرة من المعاني التي تكسبه تعددية ممكنة.

لقد ميز بارت Bartles في نظريته بين الكتابة والقراءة، وقد ما ثلهما بمنظور اقتصادي بين المنتج والمستهلك ((فالنص المكتوب يجبر القارئ على المشاركة في الكتابة والتورط فيها. ... على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التي بقيت حكرا على سواه، ولا يبقى في دائرة الاستهلاك))[3]

[1] رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص91.

[2] Roland Barthes, le plaisir de texte, édition du Seuil. p.100.

[3] السيد إبراهيم: نظرية الرواية، ص 913

وعليه فالكتاية عند بارت Bartles صارت فعلا إنتاجيا للقارئ، بعدما أُعلن موت المؤلف. فلقارئ في نظرنا السلطة الوحيدة القادرة على تفسير النص.

4. علاقة الكتابة بالقراءة:

لا ينكر جاحد تلك العلاقة الاستثنائية التي تمجدها ثنائية القراءة وكتابة: (فالنص ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي بل فضاء لأبعاد متعددة، فالنص ناتج عن ألف بؤرة من البؤر))[1]

ينقب عنها القارئ لينطلق في تأويلها تأويلا يرفع به النص أو يحطه، فالنص الذي ينتجه القارئ من خلال قراءاته النقدية

التجميلية سواء كانت سياقية او نسقية يصبح فيها بعد نص كتابي آخر نص ينفتح على التعدد القرائي، القائم على تجاوز الدلالات الثابتة والسطحية، والذي يشكل عديد التقاطعات الفكرية والمعرفية.

ان احداث حالة من البناء في النص من الصعوبة بمكان وراحت تبسطها نظرية القراءة فيما يعرف بنظرية التلقي التي تعنى بـ ((عملية زحزحة لمركزية المؤلف والاهتمام بالقارئ أو المتلقي، وهذا ما ظهر في مدرسة الكونستانس الألمانية التي هي أولى محاولات لتجديد دراسة النصوص في ضوء القراءة، وكان اهتمام الباحثين قبل ذلك منصبا على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعة، فراح أتباع المدرسة ينادون بانتقال العلاقة من الكاتب على نصه إلى العلاقة بين القارئ والنص))[2] ((فالنص الأدبي لا قيمة له مادام حروفا على الورق حتى يعطيه

[1] منذر عياشي رولان بارت، موت المؤلف، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورا، ط1، 1944، ص21

[2] ينظر: فتيحة سريدي: نظري جمالية التلقي في النقد العربية الحديثة، مجلة التواصل في اللغات والآداب، 37، 2013، ص121.

القارئ الحياة وتعيد بداعه وتصبح القراءة عملية إنتاجية))[1] تتلخص ((مبادئها في محورية القارئ واهميته))[2]

توجيه:

حدد آليات القراءة في منجز خليل موسى الأدبي النقدي: "آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر".

[1] محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 398

[2] ينظر: مجيب عبد الرحمن الندوي: المناهج النقدية الحديثة في محك النقد، مركز الدراسات التعريبية والإفريقية، جامعت جواهر لال نهرو نيودلهي2022

المحاضرة الثالثة (03): البنية الإيقاعية

تمهيد:

ارتشف النص العربي الحديث والمعاصر من رحيق تجربة فريدة تنامت من خلالها الفاعلية الشعرية التي ازدهرت في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكيلات الإيقاع الخارجي الشكلي، فقد كان الهدف معرفة الشاعر بالقواعد التي تحدد فساد الشعر وصحيحه، ظلت هذه الفكرة لزمن يتجاوز ثلاث مئة سنة قبل أن يتاح للعقل العربي أن يتصور نظاما كليا لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته، فقد اهتدى إليها العقل في القرن الثاني للهجرة وهنا تم المكن من صياغة نظام نظري قادر على وصف الحركة الإيقاعية.

1-مفهوم الإيقاع:

يعدّ الشعر العربي أهم الفنون التي تعول على الإيقاع بل وأكثرها مطلبا له، إذ يقوم الشعر على الموسيقى التي تعد جوهر العملية الشعرية حتى وإن اختلفت المفاهيم وتعددت المصطلحات، ومن الضروري ألاّ تخلو قصيدة كانت تقليدية أو حديثة أو معاصرو من أبحر الخليل بن أحمد الفراهيدي.

1/1الإيقاع معجميا: (ارتبط بالوقع، وقع الشيء وقوعا والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء ومن هنا يتبين إحساس السامع والتأثر بما يسمعه)[1].

اتفقت المعاجم العربية من لسان وتاج وقاموس على أن الإيقاع: هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء وهو نوع من الترجيع في تكرار الأصوات وترديدها وهذا الأخير يمنح الألفاظ صدى وصدعا، فتثير فينا اهتزازات حيث يستجيب الفرد منا لحركتها ووقعها.

2/1الإيقاع اصطلاحا: هو النظام القائم على حماية القصيدة من الاعوجاج والزلل فهو المكون القار في النص الشعري لا يستغني عن فنيته، وعلى تعدد أشكاله من إيقاع خارجي وآخر داخلي.

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص6، مادة (وقع)

والإيقاع من أكثر موضوعات النقد الأكثر جدلا ونقاشا، وقد ذكر القدماء من أهل العلم في بيان الإيقاع وأهمية الحاسة الكفيلة بإدراكه فالسمع هو المنفذ الوحيد للقلب.

2-الايقاع عند العرب القدامى:

بتتبعنا لمصطلح **الإيقاع** نجد أن العرب انتبهوا قديما لظاهرة الإيقاع منذ بداية القرن الثاني للهجرة، حيث اشتد النزوع للفلسفة اليونانية ونال كتاب "الخطابة" لأرسطو قسطا وافرا من العناية ومن ثم انتشر المصطلح بين شراح الفلسفة اليونانية أمثال الكندي، ابن رشد، ابن طباطبا، أبي حيان التوحيدي، حازم القرطاجني.

إنّ أول من استعمل مصطلح الإيقاع عند العرب هو ابن طباطبا في كتاب "عيار الشعر" حيث قال: (والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزاءه)[1]. إذا فالإيقاع هنا يخص الشعر الموزون المقفى حيث إن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام وبالتالي يطرب السامع بتآلف أصواته وعباراته.

وقد عرفه "أبو هلال العسكري": (إن من فضل الشعر على النثر أن الألحان التي هي بالذات إذا سمعها ذو القرائح الصافية والنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر)[2].

3-الفاعلية في الإيقاع:

إنّ كلمة الإيقاع من أصل إفريقي يطلق على لفظ RYTHMOS ولم يكن يفرق بينه وبين القافية RIME لظن بأنهما أصل واحد، ثم انتقلت إلى اللاتينية RYTHMUS ويعني القافية أيضا التي تعد حركة منتظمة وموزونة.

وقد ارتبط الإيقاع في اللغة الفرنسية بثلاث عناصر:

البنية ---------- STRUCTURE

الزمنية --------- PERIODICT

[1] ابن طباطبا عيار الشعر، تحقيق: طه الجابري، المكتبة التجارية، القاهرة، 1954، ص4

[2] أبو هلال العسكري، سر الصناعتين، ما ورد في مقدمة الكتاب

الحركة -------- MOVEMENT

وقد تضاف إليهم:

الشكل ---------- FORME

الرجوع ---------- PETOUR

يتموضع الإيقاع على مبدأ الرجوع وهو ما يتوافق وتعريف بنفينيست الذي يعتبر الإيقاع: (المنظم لكل ما هو متسرب وكل ما لا يمكن القبض عليه)[1].

وهذا يعني أن وظيفة الإيقاع قائمة على الجمال والتأثر الدلالي فيتجدد بالقسمة إلى وحدات لغوية بطريقة متكررة.

4-الموسيقى: إذا كان الشعر أقرب للنفس فإن ألصق الأصوات به الموسيقى، فالعلاقة بينهما تاريخية فلا نغالي إذا قلنا إنهما ولدا معا، غير أننا لا نجد مصطلح الموسيقى إلاّ حديثا وهي لفظة أعجمية MUSSIQE فإنّ مادة الموسيقى الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ؛ وهي تعمل على التأثير من خلال الطرب الذي يخترق السماع.

ولأهمية الموسيقى في الشعر استمرت الدراسات الحديثة التي تناولت الشعر العربي بالقول بأن الشعر: (ليس في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب)[2].

وقد وقف اليوم الدرس النقدي الحديث والمعاصر عند ما يسمى بالموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية التي باتت من الاسس الجمالية التحليلية التي تعول عليها المناهج النسقية.

5-الوزن:

كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفع الباحثين لوضع تفرقة بين المصطلحين تنبع من طبيعة الإيقاع الشعري وأبعاده التعبيرية والشعورية ومن هنا كانت محاولة التفريق التي نتخير منها ما ردده "محمد مندور" (أمّا الوزن فيقتصد به هذا الكم من التفاعيل التي تستغرق زمنا ما لابد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي قد تكون متساوية

[1] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968، ص53

[2] حسن بكار، بناء القصيدة العربية في الشعر العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، د.ط، 1982، ص58

كالرجز، أو تكون متجاوبة كالطويل والتفعيل الأول يساوي الثالث، والتفعيل الثاني يساوي الرابع وهكذا... أمّا الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة تحت نظام إيقاعي)[1].

يعتبر الوزن تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت، ويسمى أيضا التقطيع، فالوزن هو القاعدة الثابتة التي ينظم بها الشاعر شعره وفقا لتفعيلات يحددها بحر القصيدة، والأوزان الشعرية هي الهيكل الأساسي للبناء الموسيقي؛ فالوزن عند "ابن رشيق" هو ركن أساسي في الشعر وخاص به (فهو مشتمل على القافية وجالب لها)[2].

وأول من ألف الأوزان وجمع الأعاريض والضروب الخليل بن أحمد الفراهيدي فوضع فيها كتابا سماه: كتاب العروض.

وقد اهتم العرب بالوزن وأعلوا من جهته ها هو "السكاكي" يقول: إذا لم يستقم على الأوزان التي وعيتها فإما ألا يكون شعرا أو يكون وزنا خارجا عن هذه الأوزان التي عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء وهذه الأوزان هي التي عليها مدار أشعار العرب.

6-أنواع الموسيقى: تنقسم موسيقى النص إلى قسمين أساسيين هما موسيقى الداخل وموسيقى الخارج، أو الموسيقى الداخلية والخارجية.

1.الموسيقى الخارجية:

وهي تلك الموسيقى القارة في الشكل الخارجي للقصيدة الشعرية، والتي يمكن أن تتحدد بالوزن والقافية والروي والبحر، فالكلام الموزون يعتمد على موسيقى القوافي والأوزان والروي وتظهر أكثر استعمالا واكتمالا وتنظيما من الناحية التشكيلية الخارجية.

[1] محمد مندور، في الميزان الجديد، نقلا عن محمد علوان سالمان، دار الأندس، الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على داووين، فاروق شويش، إبراهيم أبو سنة، حسن طالب، رفعت سلام، ص22

[2] ابن رشيد القيرواني: العمدة في الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط5، 1972، ج1، ص181

وهي موسيقى خارجية لتلك الحركة الصوتية التي تنشأ عن نسق معين من العناصر الصوتية في القصيدة وهي تختص بأكثر أركان الشعر أهمية حيث تبعث ما يجعل القارئ يتأثر فتلتصق بنفسه الأفكار وتكون أخف على اللسان.

حدود القافية والروي:

اعتبر "الخليل" القافية من أهم ما يعول عليه في القصيدة، وهي آخر حرف في البيت على أول ساكن يليه مع متحرك. أمّا عن "الأخفش" فيرى بأنها آخر كلمة في البيت الشعري.

في حين يحد الروي بأنه اخر نفس الشاعر بالنسبة للقصيدة التقليدية، أما لقصيدة الحديثة والمعاصرة فتنوع الروي فيها تنوعا مشهودا.

2.الموسيقى الداخلية:

يبدو أن تسرب مصطلح الموسيقى إلى الثقافة العربية المعاصرة قد كان له كل الأثر في نيل هذا المصطلح حظوة بين النقاد والمحللين حين استعاروا المصطلح من اللغة اليونانية لقد اهتموا بموسيقى النص اهتماما بالغا وخاصة الداخلية منها فنجد منهم إبراهيم أنيس، شكري عباد، كمال أبو أديب، وغيرهم كثر.

3-أقسام الموسيقى الداخلية:

أ- التكرار:

أسلوب استخدمه البلاغيون العرب، ومعناه تكرار اللفظ أو الدال أكثر من مرة في سياق واحد، كما استخدمها الشعراء القدامى إلاّ أن ذلك الاستخدام كان بسيطا ومحدودا، سواء في نمط تركيبه أو في دلالته، في حين استخدم الشعراء المعاصرون أسلوب التكرار على نهج مختلف تماما، إذ يظهر في أشعارهم بأنماط متعددة الدلالات، وهي من أبرز التقنيات التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون.

إنّ ظهور التكرار في أساليب الشعراء المعاصرين من الأمور التي نبه له بعض النقاد منذ بداية حركة الشعر الحر، وجعلهم يقفون عليها، مؤكدين على دقة استخدامها وهو ما يثري العمل الأدبي حيث ترى نازك الملائكة بأنه: (في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة

يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه)[1]، فالتكرار بهذا التعبير من أهم الوسائل الفنية في النص الشعري الحداثي والمعاصر.

أهمية التكرار:

لم يعد التكرار في القصيدة مجرد أسلوب بل أصبح النقطة المركزية في القصيدة الحداثية والمعاصرة، والغرض منه إبراز هندسة المقاطع الصوتية أولا والتأكيد على تيمة معينة تكفلها مرجعية الكتابة الشعرية.

ونظرا لما في التكرار من خفة وجمال لا يغفل أثرهما في النفس، فإن تكرار الأصوات ذوات صفات معينة أو مقاطع صوتية أو كلمات بل حتى عبارات وتراكيب تحقق الموسيقى الداخلية للنص الإبداعي.

يحدث التكرار في الزاوية الموسيقية فنجده يترك أثرا دلاليا، إذ يكون إلحاحا دلاليا داخل التراكيب التي تشير بدورها إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به، وفي هذا الشأن تقول أماني سليمان: (يضفي التكرار ضربات إيقاعية مميزة لا تحس بها الأذن فقط بل ينفعل معها الوجدان مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفا في طبع الشاعر أو نقصا في أدواته الفنية، فهو نمط أسلوبي له ما يسنده في إطار الدلالة)[2].

- **تكرار الصوت (الحرف):** وترتكز هذه الدراسة للبنية الصوتية في حدها التكراري على هيمنة الأصوات التي يمكن تقسيمها هي الأخرى إلى:

أصوات مهجورة: وهي تسعة عشر توحي بالقوة وارتفاع الصوت.

[1] نازك الملائكة، سيكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، دار العلم للملايين، بيروت، 1972، ط1، ص279

[2] أماني سليمان، الأسلوب والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002، ص67

أصوات مهموسة: وهي كل حرف أضعف الاعتماد عليه وهي عشرة نجملها في قولنا (حثه شخص فسكت).

أصوات انفجارية وأخرى **احتكاكية**، مثال عن تكرار الصوت الذي يؤكد على وحدة اللحمة العربية وتاريخ العرب المشترك والمصير الواحد يقول نزار قباني في قصيدته المهرولون[1]:

سقطت... للمرة الخمسين عذريتنا
دون أن نهتز... أو نصرخ
أو يرعبنا مرأى الدماء...
ودخلنا في زمن الهرولة...
ووقفنا بالطوابير، كأغنام المقصلة
وركضنا... ولهفنا...
وتسابقنا لتقبيل حذاء القتلة...
جوعوا أطفالنا خمسين عاما
ورموا في آخر الصوم إلينا...
بصلة...

جاءت النون هنا حاملة لمعنى السخرية، سخرية الشاعر من عدم تحرك العرب إزاء ما يحاك حوله من مخططات استعمارية تتكالب عليه يوميا.

- **تكرار الكلمة:** وهو ما يسمى بالتكرار اللفظي، وهو تكرار الكلمة في القصيدة، حيث يمنحها سيرورة للأحداث وتتابعها، فالكلمة جزء أساسي في الصورة الفنية التعبيرية، يتخذ التكرار اللفظي في المقطع نغما موسيقيا يجعل المتلقي يحس بنبرة خاصة وعليه يكتشف بذلك تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة معينة وهي أنواع:

[1] نوال مصطفى: نزار...وقصائد ممنوعة، مركز الراية للنشر والإعلام، 1998، ص94.

-**تكرار الكلمة (الاسم):** تتكرر في القصيدة الواحدة الكثير من الأسماء على هيئة أسماء علم، أسماء جمادات، أسماء بلدان... مثل ما جاء في قصيدة نزار قباني "متى يعلنون وفاة العرب":

أحاول منذ كنت طفلا

قراءة أي كتاب

تحدث عن أنبياء العرب

وعن حكماء العرب

وعن شعراء العرب

فلم أر إلا قصائد تلحس رجل الخليفة

من أجل حفنة رز

وخمسين درهم...

قام الشاعر بترديد كلمة "**العرب**" المسبوقة بـ "أنبياء، حكماء، شعراء" مشيرا إلى أن المحاولة مستمرة، فلم يحاول رسم بلاد تسمى العرب بل كان كل ما يتعلق بالعرب والعروبة.

-**تكرار الكلمة (فعل):** يعد تكرار الفعل من مظاهر الحداثة الشعرية حيث يتوزع في المقطع الواحد، ففي دلالته حضورا لافتا للانتباه مثل ما جاء في قصيدة قباني:

أحاول رسم بلاد

تكافئني إن كتبت قصيدة شعر

وتصفح عني، إذا فاض نهر جنوني

أحاول رسم مدينة حب

تكون محررة من جميع العقد

فلا يذبحون الأنوثة فيها.....

ولا يقمعون الجسد

فتكرار فعل المحاولة دليل قوة واستمرارية وعزم، فاستنجاد الشاعر بالفعل المضارع دليل مادي على إقرار الواقع العربي الراهن ومحاولة بعث الأمجاد من جديد.

-**تكرار التركيب:** يأتي تكرار الجملة بأشكال متباينة فقد يكون متتابعا فالشاعر يكرر جملة في بداية مقطع من مقاطع قصيدته أو في نهايتها، إذ أصبح تكرار التركيب مظهرا أساسيا في هيكل القصيدة ومرآة عاكسة لكثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصور، لقد كرر نزار قباني التركيب "صلاح الدين" وسرقوا منا الزمان العربي "أيها الأطفال" في قصيدته "هوامش على دفتر النكسة".

تشير ظاهرة التكرار في القصيدة الشعرية العربية إلى ثنائية الثابت والمتحول من خلال ثبات المواقف وتحولها، ليفحم التكرار المتلقي فيجعله يتتبع تلك المكرورات من الأصوات والألفاظ والتراكيب ليقف عند حدود الدلالة.

المحسنات البديعية:

تعمل هذه الظاهرة عملا مائزا في جعل الموسيقى الداخلية أكثر أثرا حيث يشيع من المحسنات ما يجعل المقاطع الشعرية فواصلا صوتية والتي ندرجها على النحو التالي:

الجناس: يعرفه عبد الله المعتز: أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعري أو كلام. ومجانستها أي تشبهها في تأليف الحروف وهو على أوجه:

جناس تام: وهو أن يقع التوافق في جميع الأحرف عددها وتتابعها ونوعها.

جناس ناقص: وهو الجناس غير التام الذي يقع فيه اختلاف في حرفين أو حرف.

الطباق: وهو على نوعين؛ طباق سلب وطباق إيجاب، فالطباق في اصطلاح البلاغيين "الجمع بين لفظتين متضادتين في الكلام يتنافى وجود معناها".

طباق السلب: مثلا صحبي لا صحبي، نهار لا نهار.

طباق إيجاب: وهو طباق مباشر لا تستخدم فيه أدوات ووسائط لغوية مثل: الصدق والكذب.

المقابلة: قول أبو هلال العسكري: (المقابلة إيراد الكلمة ثم مقابلته بمثله في المعنى على وجه المرافقة أو المخالفة)[1]. كما عرفها الخطيب القزويني في كتاب التلخيص: (هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر ثم ما يقابله ذلك على الترتيب)[2].

مثل: العلم نور والجهل ظلام

الترصيع: هو اتفاق المقاطع الشعرية في حروف واحدة ويكون في كامل القصيدة.

التصريع: استواء آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في العجز والروي والإعراب. مثل:

زارت على الخوف من رقيب كظبية روعت بذيب

السجع: اتفاق على مستوى الفواصل الأخيرة للكمات مثل الخطايا، العتايا، السجايا.

وفي الختام، يتسيد الإيقاع في القصيدة المعاصرة، ليعبر عما فيها من خوالج نفسية، وذائقة أدبية، تتسلل عن طريق الأوزان والضرورات الشعرية لتصنع موضوعا معاصرا.

توجيه: أبرز جماليات البنية الايقاعية في قصيدة " الحزن" لنزار القباني.

[1] ينظر: أبو هلال العسكري سر الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العنصرية، بيروت، 1419هـ، ص147

[2] ينظر: الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 1971، ص123

المحاضرة الرابعة (04): الأجناس الأدبية

تمهيد:

مما لا شك فيه أن الأدب ترجمان الحياة، وإحدى الوسائل التواصلية التي تعبر جسر الأحاسيس من باث مبدع إلى متلق شغوف، تواق لكل ما هو مبدع. وكل انسان له حظ من الثقافة لسماع قصة، أو حكاية وإعادة سردها من جديد، فمن منا لا يتذكر حكايات الجدة، والقصص التعليمية الهادفة، بل حتى بعض المسرحيات والروايات، ولكن هل الأدب المتمثل في الأجناس الأدبية هو ذلك الشيء الذي يقرؤه الناس أو يستمعون إليه؟ وما الفرق بين مصطلحي الأجناس والأنواع الأدبية؟

إذن يأتي القول الشائع في طليعة المفاهيم التي تنطلق من كون ((العمل الأدبي هو فن الكلمة سواء الكلمة المقروءة أو الكلمة المسموعة وليست الكتابة في الواقع إلا نوعا من التسجيل لهذا المسموع أو المقروء))[1]، غير أن شرط المتعة الفنية قد يتحقق في أغلب النصوص الإبداعية، فالمتعة والنفع اللذان نتحدث عنهما في الأدب مصدرهما تلك الأشياء التي نجدها في العمل الأدبي، والتي لها أهمية إنسانية وقد قال "هدسن.HUDSON " عن هذا: ((إ ن الأدب تعبير عن الحياة وسيلته اللغة، لأننا نحب أن نرى الحياة منقولة إلينا نحب أن نجلس في مكاننا لنشاهد الحياة تمر بنا جزئيا في سلسلة متصلة الحلقات وهذه المتعة تتحقق في جلوسنا لقراءة كتاب، وتتمثل بصورة أوضح وأقوى في ذهابنا إلى دور السينما، ومشاهدتنا لأحد الأفلام أو إحدى المسرحيات))[2].

وعليه فالأدب إذن صورة من صور الحياة اليومية، وصفحة من صفحات المشاعر والأحاسيس والمواقف، وانتقال هذه المادة إلينا يكون عبر أجناس مختلفة، تتقدمها كثير من التوقعات ((فالأدب توقع والدخول فيه، بصفة قارئ أو متفرج، وأيضا مؤلف، إنما هو اندراج في نظام من التوقعات، وأكثر تلك التوقعات اطرادا في العمل الأدبي توقع التخيل أي توقع

[1]. ينظر: عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة والنقد)، دار الفكر العربي مدينة نصر، القاهرة، د، ط، دت، ص41

[2]. William henry Hodson: An introduction to the studey of littérature, 2nd éd p10

الجنس، فأنت تقبل على الكتاب متوقعا جنسه هذه مسرحية، تلك قصيدة، هذه رواية بوليسية، تلك سيرة ذاتية، هذه أطروحة ...))[1].

وبما أن الأدب دائما يشعر بالحاجة إلى أن يضم مختلف أشكال الخطاب إلى بعضها البعض وهو ما رامت به مؤلفات نظرية؛ منها كتاب الشعر لأرسطو، وهنا باتت الأشكال الأدبية أو الأجناس تتعين تعيينا واضحا وتصنف الكتب على أثرها، فصارت الإشارات إلى الجنس الذي ينتسب إليه الكتاب مطلبا شرعيا للقارئ بغض النظر ((عما سماه جيرار جينيت ربط النص الطباعي أو peritexte))[2]، وهو مفهوم إبتدعه جيرار جينيت، وهو عنده طائفة من العناصر تقع حول النص، في فضاء الكتاب المطبوع نفسه، كالعنوان أو المقدمة، وفي فن النشر الحديث المكملة للعنوان " الجنس الأدبي"، ويكتسب بها الكتاب وضعا رسميا وهو ((ما أراد المؤلف أو الناشر إسناده إلى النص ولا يحق شرعا لأي قارئ أن يجهله أو يهمله، ولو لم ير نفسه مضطرا إلى موافقته بل تلك الإشارة، وهي من قبيل النص الموازي، من شأنها وحدها أن تكون هاديا إلى اختيار، أو عنصر في حكم جمالي، أو مناورة من مؤلف لرهن طريقة القراءة))[3]، فمن منا لا يتوقف أمام عارضة بيع الكتب ليكتشف الجنس الأدبي بداية بالدال العنوان الذي يأتي بطريقة طباعية دالة توحي بشكله ونوعه.

وعليه يندرج قول "أنطوان كومبانيون ANTOINE COMPAGNON" ضمن أهم من قدم تفسيرا لمصطلح الجنس الأدبي عندما أدرك أن الجنس قد يكون حيلة للتصنيف فحسب في أي عملية تأسيسية للنص الإبداعي، لكنه ضروري، ولا سيما المؤلفين الذين يؤلفون كتابا لينزلوا منزلة بعينيها من نموذج في الكتابة إما لدعمه أو هدمه، أي أن المبدع يتخير الشكل المصوغ لنصوصه الإبداعية.

---

[1] إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد زكراوي، المنظمة العربية للترجمة مركز الدراسات الوحدة العربية للترجمة، مراجعة حسن حمزة، بيروت، أيار، ط4، 2014، ص08.

[2]. المرجع نفسه، ص11.

[3]. نفس المرجع، نفس الصفحة.

1/مفهوم الجنس الأدبي:

ليس من اليسير تحديد مفهوم الجنس الأدبي وإن بدا للباحثين بساطة المفهوم باقترانه بتلك الفروق التي تصنعها مصطلح الرواية والشعر والمسرحية والقصة، هي تصنيفات تقليدية.

ليس لفظ **الجنس** حكرا على ميدان الجماليات ولا على الأدب، هو لفظ من ألفاظ المعجم يدل بصورة عامة على معنى الأصل أو العرق، وميادينه متعددة، قد يطلق الجنس بيولوجيا على العرق أو الجنس البشري ويراد به الكائنات البشرية، وقد أخذت العلوم والمعارف تستعير هذا المصطلح في تمييز صنفين من التعاريف المذكر والمؤنث، أما إذا انتقلت إلى عالم السينما فنجد أفلام من جنس المغامرات، وأفلام أخرى من جنس الكرتون أو الرسوم المتحركة، وأفلام من جنس الملهاة أو الرعب.

ولم يكن الأدب غير بعيد عن هذه التصنيفات ((فاجتهد في ترتيب الأعمال والمواضيع بناءا على معايير خاصة، أسلوبية كانت أو خطابية أم موضوعاتية أم غير ذلك، وهو مجال الأجناس الأدبية))[1]. وقد إقترن بلفظة الأدب الذي يوحي هذا الأخير ((عند "شيشرون Ciceron" فن كتابة الحروف وتطور المفهوم حتى أصبح في بداية القرن الثامن عشر علم الأدب وثقافة الأديب بل ظروفه كلها، ويبدو أن أول تحول في معنى الأدب قد حدث في ألمانيا خاصة عندما نشر "ليسينغ LESSING" عام 1759م بأن لفظة الأدب تعني الإنتاج الأدبي))[2]، ومن ثم فقد عاش مصطلح الأدب هو الآخر مفهوما تطوريا يتغير محتواه بحسب أوضاعه وهو ما ذكره "رولان بارت R.BARTTE "حين ذكر بأن الأدب يجب أن يشير إلى شيء ما، شيء مختلف عن مضمونه وشكله، وهو سياجه الخاص وهذا بالضبط ما يجعل الأدب يفرض نفسه، وهو ما يمكننا أن نلمس الأدب كتجربة أكثر منه شيء آخر إن هذه التجربة هي لقاء بين

[1]. المرجع السابق ص20.

[2]. نخبة من الأساتذة: الأدب الأنواع الأدبية ((littérature et genres Littéraires)) ترجمة عن الفرنسية طاهر حجار، دار طلاس، دمشق، ط4، ص15

القارئ والكاتب، وهذا الجهد المتضافر الذي يبذله كل منهما هو ما يجعل الأثر حيا يعيش الزمن، مهما كان جنسه.

وعليه فالجنس الأدبي ((من جهة، بطاقة تصنيفية تفرض نفسها بصفتها أداة إجرائية في الطريقة العقلانية التي تكمن في الانتقال من غير الدقيق إلى الدقيق، من غير المتعين إلى المتعين، من العام إلى الخاص، وهذا النظام، من جهة أخرى، النظام من جهة إلى أن مقولة الجنس تعين تعيينا قبليا محتوى الإنتاجات التي تنتسب إليها، والواقع أنها قسمة ثابتة عمدتها قواعد إلزامية مراعاتها، ولتخصيص الأجناس كان لابد من تعريف معايير الانتساب، وهي معايير صيغت في عبارات إلزامية فصارت قيودا مسنونة، لكل جنس قواعد تع ر فه، وحدود تحده، ومنظرون يراقبون استعماله ويختمون عليه علامته))[1]، وعليه فإن أي جنس أدبي له من القواعد والقوانين ما يسنه مختلفا عن الآخر، وتكون دلالته أظهر بالقياس إلى الأجناس الأخرى التي يتميز منها، فالمسرحية غير الرواية وغير القصيدة الشعرية وغير القصيدة النثرية وغير القصة والقصة القصيرة وغير الملحمة، وما يمكن أن نخلص إليه أنه رغم بساطة مصطلح "الجنس الأدبي" إلا أن إيف ستالوني أكد على دقته وأخذ بفكرة كارل فياتور Karl Vietor الناقد الألماني عندما أوصى بالحذر الشديد من هذا المصطلح ((في الجدال العلمي الذي قام في بحر العقد الماضي، حول علاقات الأجناس الأدبية بعضها البعض أنهم يتحدثون عن الملحمة والشعر الغنائي والمسرح بصفتها الأجناس الثلاثة الكبرى، وفي وقت نفسه تسمى القصة القصيرة والملهاة والأنشودة أجناسا أيضا))[2] الأجناس الأدبية: تتعدد هذه الخطابات وتتنوع من جنس لآخر غير أن ما تسعى إليه من إقرار الحقيقة أو إثبات متعة ما يهتم به المتلقي، وهي أشكال حكائية شعرية رائدة تشكل الوسيط الذي يلخص علاقة المبدع بالقارئ وعلاقتهما بالحياة والمجتمع، وقبل أن نلج في تصنيف هذه الأجناس الأدبية، نشير إلى نقطة هامة في هذا الموضوع ويتعلق الأمر بالعلاقة بين الأنواع والأجناس الأدبية ؛يذهب دكتور

[1]. إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص21.

[2]. نفس المرجع ص 24-23.

"عز الدين إسماعيل" في كتابه الأدب وفنونه بجعل مصطلحين مترادفين حين قال: ((إذا نظرنا الآن وجدنا أن كلمة "أدب" يندرج تحتها كثير من صور التعبير، كالقصيدة والقصة والمسرحية والمقالة وما أشبه وهذه الصور المختلفة من التعبير الأدبي تكون ما يسمى بالأنواع الأدبية، فالنوع الأدبي صور خاصة من صور التعبير، لها بواعثها وأصولها وخصائصها ومجالاتها))[1]. ومنذ عهد لسنج الناقد الإعلامي المشهور في القرن الثامن عشر ظهرت فكرة التمييز بين هذه الأجناس أو الأنواع الأدبية على أساس النظر إلى الأداة التي تستخدم للتعبير، فاللغة أداة تعبيرية في كل الأنواع الأدبية، غير أنها تختلف من قصة إلى قصيدة إلى رواية، فالشاعر يستخدم المعنى العقلي للألفاظ أصواتها وإيقاعاتها وصورها الموسيقية والعكس صحيح بالنسبة لبقية الأجناس الأدبية والتي يمكن إدراجها فيما يلي:

2/الأجناس الأدبية:

1. الشعر:

يعد كتاب الشعر ".Poétique" لأرسطو الفاتحة التي اهتدت إليها نظرية الأجناس الأدبية، اختار منظروا الأدب إقامة علاقة بين الأعمال وتسمية الأصناف الناتجة من ذلك بأسماء خاصة، فوضعوا أسس ما سوف يسمى "الشعريات" وعند النظر في المسألة من زاويتها التاريخية يبدو مما لا غبار عليه أن النص المؤسس في قضية الجنس الأدبي هو نص أرسطو؛ الشعر وما ورد في فاتحة ذلك الكتاب من تعريف للأغراض المطلوبة إذ يرى أرسطو: بأن كلامنا في صناعة الشعر نفسها وفي أنواعها، وفي الأثر الخاص بكل واحد منها، وفي الطريقة التي ينبغي سلوكها في ترتيب القصص إذا صحت الرغبة في أن يكون التأليف جيدا، ونتكلم كذلك في عدد الأجزاء المكونة لطبيعتها[2].

والواقع أن أرسطو أدرج تلك الفروق البينية التي تميز الأجناس الأدبية، وتصف القواعد العاملة فيها وصفا نظريا، فالأنواع والأجناس تصدر عن المحاكاة وتقوم على شكلها.

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص75.

[2] ينظر إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص28.

يعتبر الشعر من أكثر الفنون الأدبية انتشارا وأكثرها شهرة، ((وربما كان ذلك لقدم عهد البشرية به، فالشعر هو الصورة التعبيرية الأدبية الأولى التي ظهرت في حياة الإنسان منذ العصور الأولى، وهذه الأقدمية التي للشعر ترجع إلى أنه كان في تلك العصور ضرورة حيوية وبيولوجية إنه الطريقة الوحيدة التي اهتدى إليها الإنسان بحكم تكوينه البيولوجي والنفسي للتعبير والتنفيس عن انفعالاته، ومن ذلك الوقت تحددت لذلك الفن خصائص استطعنا أن نتبينها في وضوح عندما يريد الشاعر أن يعبر عن أفكاره، وقد ارتبطت الانفعالات بالشعر، والأفكار بالنثر))[1]. فالقصيدة الشعرية في أبسط تصور لها أنها لا تعد أن تكون مجموعة من الألفاظ مرتبطة معنويا ببعضها البعض ومنسقة على نحو معين، ولكنها تكتسب شخصية خاصة؛ لها حيويتها وفاعليتها، والكتابة الشعرية ترتبط بالأوزان والصور الموسيقية، وتتصل اتصالا مباشرا بالانفعال والتجربة الشعورية.

وما ينبغي أن نقف عنده أن فلسفة الشاعر في نزوعه لفهم الجمال وتصويره يتصادف ورؤية الناقد الذي تفرض نفس النزعة الحسية عليه، أنظر تلك الصورة الوجدانية التعبيرية التي يتقاسمها القارئ الناقد والشاعر في آن معا عندما يقول أحد الشعراء:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس، وسقت * * * وردا، وعضت على العناب بالبرد

جعل الشاعر اللؤلؤ موازيا معنويا وماديا لدموع الحبيبة، والنرجس يقابل عيونها الباكية، أما عن الورد فخصصه لخدودها الجميلة، أما عن العناب فهي تلك الأصابع الرشيقة الحاكمة، وأما عن البرد فعنى أسنانها.

أعتقد أن القارئ الناقد يقف عند نفس الصورة الوجدانية التعبيرية، أما عن فلسفة الجمال للشعر فهي فلسفة مختلفة؛ اليوم باتت تحاكي المجهول وترتمي بين غياهبه، فالشعر ناقل للمشاعر الصادقة هكذا أرادته الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" وغيرها من الشعراء عندما وقفت في قصيدتها "النهر العاشق" باكيتا على ما خلفه فيضان نهر دجلة وإغراقه لبغداد تقول:

أين نعدو وهو قد لف يديه

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه ص81.

حول أكتاف المدينة

إنه يعمل في بطئ وحزم وسكينة

ساكبا من شفتيه

قبلا طينية غطت مراعينا الحزينة.

من البديهي أن تجسم لنا هذه القصيدة المعاناة؛ التي تحول الجامد الساكن إلى كائن حي يتفاعل معنا وهو ما يسمى بخاصية الأنسنة، أو تراسل الحواس حيث جعلت لنهر الدجلة أكتافا وشفتين وأنه يعمل مثله مثل الإنسان.

وما يمكن أن نجمله القول: بأن الصورة الشعرية قد حققت اليوم ارتباطا كبيرا بالواقع تارة وبالخيال تارة أخرى وبينهما يظهر القارئ وفقا لكسر أفق متوقع متكرر، وهنا تحدث المتعة التأويلية.

2الرواية:

يقول "باختين Bakhtine"عن قسمة "أرسطو" للأجناس الأدبية إلى قسمين، جنسين كبيرين، المسرح يقوم على المحاكاة، والحكاية تقوم على القصة، وهذا التنسيق يمكن الجزم ((على أنه مؤسس نظرية الأجناس الأدبية))[1]، وهو ما أوجزه "باختين BAKHTINE" في قوله ((لم يزل كتاب الشعر لأرسطو الأساس الأول والثابت في نظرية الأجناس الأدبية والتمييز بينها))[2].

وبالعودة إلى الرواية كجنس أدبي ((لم يظهر لفظ الرواية إلا في وقت متأخر، شكل حكائي حديث يتميز بمبادئ رائدة أولى، تمثيل لغوي بحضور ضمني لصوت الحاكي بفعل قول متغير قد يكون كلام إحدى الشخصيات))[3].

لقد أصبحت الكلمة المطبوعة اليوم هي المكان المناسب للحوار بين الإنسان (القارئ) في المجتمع مع أسلافه وبيني جلدته ومعاصريه والأجيال والتي ستأتي بعده، فالأدب الحي

[1] إيف ستالوني: الأجناس الأدبية ص33.

[2] M. Bakhtine: esthétique et théorie du roman, tel, paris Gallimard, 1987, p445-446.

[3] إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص98.

هو الذي يحي تلك العلاقة الحيوية بين القارئ والنص عبر عديد الأشكال والتي من أبرزها اليوم الرواية التي باتت ((تدل على نوع من الأعمال التي تحكي موضوعات معقدة وبسيطة وشخصيات متعددة وتقنية منتظمة، فالرواية في مستوى أول نوع سردي نثري، وفي مستوى ثان يكون هذا القصص حكاية خيالية، وفي الوقت نفسه خيال ذو طابع تاريخي عميق، وأخيرا فإن الرواية فن في أجزائها كما في كلها، وهي تبرز في شكل خطاب موجه ليحدث مفعولا جماليا بفضل استعمال بعض المحسنات))[1].

تكتسب الرواية أهميتها التي أكدها بوالو ((عام 1670م في كتابه حوارا أبطال الرواية من مقارنة أشكالها ومدلولاتها وقيمتها الأخلاقية أما عن القرن الثامن عشر فإنه كثير ما يطري على الرواية كنوع أدبي كبير وجاره في ذلك ماركيز دي ساد MARQUIS DESADE وبصورة أوضح فإن الرواية ارتقت إلى مستوى كبير من الأدب بسبب واقعيتها وعلى هذا الأساس أدمجها هيجل في الجمال))[2].

إن السرد الروائي نثري بدرجة أولى وواقعي بدرجة ثانية، فالظاهرة السردية المسماة زرعت ضرورة تخاطبية براغماتية تواجه الروح الإنسانية فتبين الوقائع والأفكار والمثل بل سيكون لها دور في جميع المستويات الاجتماعية والنفسية والثقافية والسياسية ... وغيرها من المستويات، يقول عنها الطاهر حجار: ((ملحمة بورجوازية حديثة تعبر عن الصراع بين شعر القلب ونثر العلاقات الاجتماعية))[3]، وتبقى الرواية المعاصرة هي من تتمثل هذه الصراعات المادية والمعنوية دون غيرها من الأجناس الأخرى، يبقى هذا الحكم حكما تعسفيا إذا ما اقترن بآراء نقدية أخرى فالرواية سواء كانت معاصرة أو تقليدية أو حديثة توغل في المادي والمعنوي لتبرر للقارئ أسباب وجودها.

[1] طاهر حجار: الأدب والأنواع الأدبية ص 125.

[2] نفس المرجع ص127.

[3] المرجع نفسه، ص129.

تتكون الرواية بنائيا من أحداث، وشخصيات، وحوارات، وتركيب سردي يضمن تسلسل الأحداث وفقا لتمهيد وعرض وعقدة ونهاية تراجيدية أو كوميدية، وقد برع الكثير من الروائيين في تلخيص معظم المواقف الحياتية للفرد، وترجمة مختلف مشاعره.

وقد تخلل هذه الرواية ما يعرف بالأسطورة وهي قصة أسطورية تحتوي على مغامرات سحرية تتقاطع فيها عناصر متعددة للحياة المسماة بدائية كالنباتات والحيوانات والصيد والأعمال والعلاقات العائلية وغيرها، تتكامل في ما بينها بقوة، تعبر عن الكون وهي علامات الإنسان الخارق، وتتمثل في ما وراء الطبيعة أيضا.

3. المسرحية:

يعرف المسرح في المقام الأول ((بأنه فن الأنا لكنه أنا متعدد، لأن كل شخصية متى تكلمت استعملت أصالة عن نفسها، صار المسرح أكثر الأجناس موضوعية جنسا يبدو أن الشخصية فيه تتكلم من تلقاء نفسها، من غير أن يكون المؤلف هو الذي يتكلم باستثناء الجوقة والافتتاح والاختتام والإشارات المسرحية))[1]، ومن الطبيعي أن يعدم هذا الجنس الأدبي . المسرح . في غياب الخشبة التي تمثله بدرجة أولى ((ينحصر الفعل المسرحي في ما هو معيش مباشرة))[2]، وتنقسم المسرحية إلى انقسامات متتابعة؛ فصول ومشاهد، لوحات رمزية، وديكورات، ملابس معينة وأدوات الإشارة من أضواء وغيرها.

يستعمل المسرح كغيره من الأجناس الأدبية عبارات فنية ولغة خاصة به، فالنص المسرحي يتكون من الكلام الذي ينطق به الممثلون. فمنذ نشأة ((المسرح في اليونان إلى نهاية القرن التاسع عشر هيمن النص على المسرح، كانت المأساة اليونانية، في بدايتها ينشدها ممثل واحد في وضعية السكون، ومع ظهور المسرح الحديث صارت تنافس الخطاب المسرحي علامات التمثيل: احتلال الفضاء والديكورات واللوازم والحركات وغير ذلك))[3]، صار إخراج

[1] إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص56

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] نفس المرجع ص59.

مسرحية اليوم هو إعداد للتمثيل على الخشبة ؛فأصبح المؤلفون يهتمون بأشخاص يتصورون الطباع من خلال الأفعال وقد سماها أرسطو في أغلب الأحيان بالمأساة والملهاة وهي ((محاكاة فعل نبيل يساق إلى غايته وله طول معلوم، بلغة تزيد في لذتها، وهي محاكاة تحدث بواسطة شخصيات تفعل))[1].

لقد كون الإنسان البدائي الكثير من الأفكار وراح يحاكيها ويحاور متطلباته بها، والحوار نفسه هو المنظر الحسي ((للمسرحية والمظهر المعنوي لها، أما عن الصراع؛ فصراع داخلي بالأساس يجمع بين عناصر ثلاث الحوار . الشخصيات . الأحداث، وهي عناصر التي تميز فن المسرحية من غيره من الفنون الأدبية))[2].

يرسم مؤلف المسرحية شخصياته شكليا، كما يصفها من الناحية الأخلاقية وهكذا يساعد الممثل فيتقمص الدور السليم، وقد يحس قارئ المسرحية أو المتفرج بصفة خاصة ((أن المؤلف كان يلح إلحاحا شديدا على أبرز جوانب الحياة))[3]، ومن أمثلة ذلك ؛ما وصف به الدكتور" طه حسين مسرحية تعكس واقع الحياة المصرية فيقول: ((المسرحية في مقدمتها مصرية، مصرية الموضوع، مصرية الأحداث، مصرية التصوير والآراء))[4]، وعليه ندرك تمام الإدراك أن المسرحية تنقل لنا حياة الواقع عبر مشاهد تختلف بين لحظة وأخرى، غير أنها تهدف لتحقيق متعة ومنفعة على وجه الخصوص.

أما بالنسبة للقصة، والقصة القصيرة، والمقالة، والمقامة، والخاطرة، والملحمة كلها أجناس أدبية تستقي أهميتها من معايير الجنس الأدبي في حد ذاته، فالقصة ترجمة للحياة، وكشف لعناصر العظمة الهادفة؛ تشمل كل كتابة نثرية خالصة، وللتعمق في ((جذور المقالة على غرار الأشكال الأدبية الكبرى المكتوبة في تراث الإنسانية وهي معين لا ينصب من الحكم

[1] نفس المرجع ص65.

[2] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه ص149.

[3] المرجع السابق ص154.

[4] نفس المرجع ص155.

والبديهيات والأشكال، وهي كلها تكون لمجموع الملاحظات والتجارب التي جمعتها الشعوب على مر العصور))[1].

إن هذه الأشكال وفي مقدمتها المقالة أشكال تعبيرية جوهرية ولذا كان ل "بكون BACON" بعض الحق عندما كتب ((على رأس مقالاته 1612م أن لفظة مقالة حديثة قديمة))[2]، حديثة بالنسبة لزمنها قديمة من الناحية الشكلية.

وما نختم القول به، أن كل شكل أدبي سواء كان شعري أم نثري، يأخذ قوته من المتلقي الباحث والمحلل، فالشعور بالفكرة وتمثلها في حد ذاته انجاز عظيم، ولقد جبل الفرد منا على هندسة الأشياء وإعادة ترتيبها، وتركيبها وفق ما يراه مناسبا، ترتيب يعدل فيه الهزل بكل أشكاله، والنبرة المرتفعة لتحقيق منفعة النص بصفة كبيرة.

[1] طاهر حجار: الأدب والأنواع الأدبية ص211.

[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

المحاضرة الخامسة (05): التناص

تمهيد:

برزت العديد من المصطلحات في الدراسات النقدية العربية، ولعل أهمها مصطلح التناص، الذي شهد حالتي مد وجزر بين الباحثين والنقاد. فمنهم من أرجع أصوله إلى مولود غربي، ومنهم من نسبه للوعي العربي ومفهومه للاحتواء. وقد دخلت في المفهوم عدة مفاهيم أخرى كالسرقات، والحفظ الجيد وغيرها.

ومن الأفكار التي نالت اتفاق الجميع، أن **التناصية** ظهرت بوادرها في الحقل الروائي أما معيار النقد القديم فانصب على معالجة التجربة الشعرية ومدى تناقلها بين الشعراء وتظهر هذه الخاصية في البيت الواحد أو القصيدة ككل.

1/مفهوم التناص:

كثيرا ما ترجع الأبحاث المصطلح لجذوره المعجمية وهو ما اعتمدناه بعودتنا للمادة المعجمية **للتناص** والذي يعني: ((بالرفع البالغ وهو نص الشيء ينصه نصا: رفعه وأظهره))[1] ونص المتاع: جعل بعضه فوق بعض، ومنه سميت المنصة لعلوها، وقد وردت المفردة في المعاجم بمعنى الاتصال، والازدحام، والظهور والبروز، والتراكم والتحريك والخلخلة، ومن خلال النظر الى هذه المفردات المعنوية أجمعنا على مايلي فالتناص:

- بمعنى الازدحام أي ازدحم القوم واجتمعوا.
- بمعنى الظهور أي الرفع والإظهار.
- بمعنى الجمع والتراكم: نص المتاع أي جعله فوق بعضه البعض.

وعليه **فالتناص** معجميا يقوم على التداخل والتحاور والتشارك عبر مجموعة من النصوص المهاجرة إليه والمستقرة فيه وهو ما ينطبق على المفهوم الاصطلاحي في حد ذاته.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (نصص)، ج1، ص97-98

2/التناص مفهوما غربيا:

ارتأينا أن نفتتح الحقل المفاهيمي "للتناص" بإرهاصات تعريفية غربية كونها النظرية التأسيسية للمصطلح فقد عرفته **جوليا كريستيفا** بأنه ((التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وكل نص هو امتصاص لنص آخر وتحويل عنه))[1] ويوافق **رولان بارت** كريستفا فيما ذهبت إليه وتحديدا خاصية الامتصاص والتحويل عندما أثبت الفكرة الرائدة بأن التناص تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه، وتجعله نصا جديدا.

وعليه فالتناص عبارة عن قراءة النصوص في نص آخر وفقا لمبدأ التفاعلية، وقد اهتمت نظرية التلقي أيما اهتمام بهذا المصطلح، بل جعلته أهم مصطلحاتها النظرية والتطبيقية، فمن منظور التلقي يرى **ميشال ريفاتار Michael Riffaterre** في التناص ذلك الإدراك الذي يتمتع به القارئ في تأويله من خلال ربط نص لنصوص أخرى قد سبقته أو عاصرته وهنا يبدو أن القارئ طرفا مميزا في كشف التناص وتوسيع عملية التأويل من خلاله.

3/التناص آداة اجرائية عربية:

يعتبر الشاعر الناقد ((**"محمد بنيس"** أول من نقل مصطلح التناص إلى اللغة العربية من خلال كتابه: ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب دراسة بنيوية تكونية عام 1979))[2] وقد ترجمه آنا ذاك بمصطلح آخر وهو النص الغائب وهو المرادف لمصطلح التناص، ثم عاد لنا **محمد بنيس** سنة 1988 واستعمل مصطلحا آخر للتناص في كتابه: حداثة السؤال، تحت ما يسمى بهجرة النصوص، كما استعمل عام 1989 مصطلح تداخل النصوص في كتابة الشعر العربي الحديث، بنياته، وابدالاته.

[1] ليون سومفي، التناصية والنقد الجديد، تر، وائل بركات، مقال ضمن مجلة علامات، ع أيلول، 1996، ص 236

[2] مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 346-347.

ومن الطبيعي أن يظهر تفاعل **محمد بنيس** مع ماراحت إليه كريستفا كونه المهتم بما يدور حول التناص وغير بعيد عن هذا الناقد نجد الدكتور **محمد مفتاح** في كتابه الشهير "تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص" وقد توسع فيه توسعا واضحا في تحديد المصطلح ودراساته وتجلياته وقد عرفه بأنه: ذلك التراكم الذي يشهده النص عبر تعالقه مع نصوص أخرى.

ومن الطبيعي أن يقف المصطلح عند أهم مفهوم كونه ذلك التفاعل أو التتشارك بين النصوص، وعليه تبقى صيغته الحالية في لغته الأم **intertextualité**، والتي تعني التواجد اللغوي لنص في نص آخر أي جعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى.

لزاما علينا أن نشير بأن المصطلح دخيل على الثقافة العربية غير أننا نجد جذوره في النقد القديم، عندما يرفع الشعر في سوق عكاظ، ويتبادل الشعراء التهم بالانتحال والسرقات الشعرية، أما اليوم فبات التناص من أهم معالم التحليل والممارسة النقدية حتى أن هناك من بالغ في الاهتمام به فجعله **محمد مفتاح**: بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها عن الشاعر يتحدث، لم يكن التناص وليد الصدفة، بل توجد آليات تحكمه تلك التي رصدها **ابن رشيق** سابقا، وأقرها المعاصرون على النحو ما يسمى **بالتمطيط والإيجاز**، ويمكن ترجمة ذلك في هذه الترسيمة:

التناص: 1-التمطيط ⟵ الشرح ⟵ الاستعارة ⟵ التكرار ⟵

2- الإيجاز:

ليس من المبالغة في شيء عندما نركز على أهمية التناص في العملية الإبداعية ونظرا لهذه الأهمية أردنا أن نتبين أنواعه فيما يلي.

4/أنواعه: يسعى كل مبدع وناقد لكشف تلك العبارات النصية التي تدعم الطلبة بين نص متقدم وآخر متأخر ويحكم هذه التناصات عديد الأنواع وقد نبه إليها **جيرار جنيت** في تطبيقه لهذه الأنواع وجعلها خمسة رئيسية:

1-**التناص الاستشهاد:** وهو حضور نص في آخر للإستشهاد به.

2-**المناص:** وهو حضور العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول وكلمات الناشر.

3-**الميتناص:** وهو علاقة تربط نص بأخر دون أن يذكره.

4-**النص اللاحق:** ويكمن في العلاقة التي تجمع النص الأخر بالنص الأول، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5-**معمارية النص:** وهو الشكل الكلي، والذي يأخذ طابعا مناصيا طابع مجرد للجنس الأدبي سواء شعر أو رواية، وقبل **جيرار جنيت** قد تحدث مطولا عن هذه الخاصية **ابن رشيق والحاتمي** وأثبتوا دورها في عملية الإبداع الأدبي.

تثمر الدراسات الجادة في كتاب **العمدة لابن رشيق القيرواني** على اكتشاف مفهوم التناص وأهميته ومدى التقارب بين ما ذهب إليه **ابن رشيق** وما ذهبت إليه **كريستفا وجنيت.** وهو شيء لا يقدر أن يدعي المبدع السلامة منه وقد اتخذ مسميات عدة عنده ((الاجتلاب، الانتحال، والاهتدام، والإعارة، والمرافدة، والإستلحاق))[1] وكلها قريبة للمصطلح. وغير بعيد عن **ابن رشيق القيرواني** نجد **عبد القاهر الجرجاني** الذي جعل المصطلح بمعنى ((الاستمداد والاستعانة والاتفاق في الأخذ))[2].

وعليه يعتبر التناص عند الغربيين ذلك التناص الذي عرفه العرب وشرحه **ابن رشيق في عمدته وأبو هلال في سر الصناعتين وعبد القاهر الجرجاني في أسراره،** ومن هنا كان التناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة نصوص تماهت فيما بينها فلم يبق منها إلا الأثر.

يبحث المحلل دائما في نص من نصوص المبدع على أهم ما يمكن أن يقف عنده، سواء ممارسته نقدية تطبيقية أو ممارسة نقدية نظرية، ولتبسيط البحث عن أشكال التناص ارتأينا أن نجملها فيما يلي:

---

[1] ابن رشيق القيرواني المسيلي المسدي: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، حققه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص280.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود شاكر، دار المدني، جدة للنشر، ص338

5/أشكال التناص: للتناص أشكال متعددة:

1-التناص الاقتباسي (الاجترارية): يقصد به استحضار بعض النصوص الشعرية أو النثرية بهدف اغناء التجربة الجديدة وينقسم إلى ثلاثة أقسام:

1-1- تناص اقتباسي كامل

1-2- تناص اقتباسي كامل محور

1-3- تناص اقتباسي جزئي

2-التناص الإشاري، استحضار الشاعر نصا أيا كان مصدره أو نوعه ويلجأ فيه الشاعر للتلميح.

3-التناص الامتصاصي: يدور حول فكرة، استلهم الشاعر مضمونها من نص سابق، ويعيد صياغتها بعدما امتصها من نص آخر في نصه الجديد.

4-التناص الأسلوبي: عملية استعادة النصوص القديمة في شكل خفي أو ظاهر أحيانا.[1]

6/مصادر التناص:

يستمد التناص مواده التناصية من موارد مختلفة ومتباينة، وهو ما يتشكل عفوا أو عمدا في الذاكرة وقد أسماها **محمد مفتاح** ((المخزون الشخصي الواعي واللاواعي ومنها يتشكل بفعل معايشة ظروف حوارية معنية، ومنها ما يتشكل عن طريق ما يطلبه الشاعر في صورة قصدية... تتراوح المصادر بين ما كان يعرفه الأشخاص من تراثهم القديم ويختزنونه في عقولهم وبين ما يتشكل في عقولهم نتيجة انفتاحهم على ثقافات جديدة وسعة اطلاعهم، وتعايشهم مع بعض)).[2]

لقد لخص الناقد العلم **محمد مفتاح** الأشكال في قسمين أساسين وهما: ((التناص الضروري، والتناص الاختياري، أما عن التناص الأول فهو ضرورة، لأن التأثير يكاد يكون

[1] ايناس نعمان اذريع، التناص في شعر علي الخليلي، دراسة احصائية تحليلية، اشراف الاستاذ الدكتور: ابراهيم نمر، موسى، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير، جامعة بيروت، 2016-2017، ص4-5.

[2] المرجع نفسه، ص06.

طبيعيا بين المبدعين فالوقفة الطللية وغرض الغزل، أقوى المصادر القديمة التي التزم بها الشعراء في صناعة الشعر العربي القديم، أما الثاني فهو اختياري يشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدا من نصوص مزامنة أو سابقة له في ثقافته أو خارجها))[1] وهنا يمكن دور المحاكاة سواء من السابقين أو المعاصرين.

7/وظائف التناص:

يشتغل التناص على تأكيد وظائف أساسية تحدث عنها موسى ربايعة وهي ثلاثة:

– التأكيد على عمومية الموضوعات التي يتناولها النص من خلال تقاطعه مع نصوص أخرى – إعادة قراءة النصوص المقتبسة في ضوء النص الجديد الراهن – التعبير عن إيديولوجيا سارد وموقفه من الواقع والأحداث وتعليقه عليها من خلال وضع نصوص محددة في سياقها الجديد)).[2]

رغم تعدد هذه الوظائف إلا أنها تشكل القاسم المشترك فيما بينها لتشكل النص الذي أشارت إلى تناصه **كريستيفا** بقولها: ((النص ترحال للنصوص وتداخل نص في فضاء نص معين تتقاطع فيه ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى)).[3]

وبعد كل ما ينصهر في النص من نصوص أخرى، يتعين على القارئ أو المحلل البحث عن النصوص الغائبة في النص المراد تحليله لكن من الاستحالة بمكان أن يحيط بكل النصوص الغائبة داخل النص المحلل، ليبقى هذا النص أولا وأخرا يعانق البحث والتنقيب عن النصوص المشتركة ليتجاوز كل ماهو سطحي.

[1] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي، دار البيضاء، ط2، 1986، ص122.

[2] ايناس نعمان اذريع، التناص في شعر علي الخليلي، ص07

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دارتو بقال، الدار البيضاء، 1997، ص 21.

8/أهمية التناص:

ظهر التناص بصورته الأولوية في كتابات الروسي "**باختين**" وقد أكد على معطى الحوارية بين النصوص وقد اعتبر **باختين** "**آدم عليه السلام**" الوحيد الذي اتسمت خطاباته بالصفاء والعذرية، والخلو من أي اقتباس وتتجلى أهمية التناص فيما يلي:

- اظهار مواطن الإبداع في النص الأدبي وذلك باستحضار النصوص الغائبة والمبددة في ثنايا النص الحاضر.
- اظهار مواطن التفاعل وتداخل النصوص في النص الواحد.
- تكمن أهمية التناص في إضاءته لنصوص أدبية غائبة في نصوص أدبية حاضرة.
- القيمة العلمية للتناص في حد ذاته[1].

وبناء على أهمية التناص ارتأينا أن نخصص جانبا تطبيقيا في شعر" **أمل دنقل**" وتحديدا استخدامه للتناص التاريخي واستدعائه للشخصيات التراثية.

****استدعاء الشخصيات التراثية في شعر أمل دنقل:**

***التعريف بالشاعر:** أمل دنقل شاعر عربي مصري، من أسرة صعيدية ولد عام 1940، بقرية القلعة، توفي سنة 1983 عن عمر ناهز 43 سنة اسمه بالكامل محمد فهيم أبو القاسم محارب أمل دنقل وقد كان والده عالما من علماء الأزهر الشريف، مما أثر في شخصية أمل وفي قصائده بشكل واضح، ورث أمل عن أبيه الشعر ومكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير، فقد أمل والده وهو في العاشرة من عمره، وأثر ذلك عليه وأكسبه مسحة من الحزن، استوحى أمل نقل قصائده من رموز التراث العربي، وقد كان السائد في ذلك الوقت **التأثر بالميثولوجيا الغربية، اليونانية على وجه الخصوص،** عاش أمل الثورة وصدم بانكسار مصر عام 1967 وعبر عن صدمته في" **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة** "**ومجموعته** "**تعليق على ما**

[1] للاستزادة ينظر: صبرينة دالي: إستراتيجية التناص عند نهلة فيصل الأحمد، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تحت إشراف د. مفتاح خلوف، قسم اللغة والآداب العربي، جامعة المسيلة، 2016.2015

حدث "وكتب قصيدته "لا تصالح "نستلهم روح التراث من شعره، فهو من كتب أقوال جديدة عن حرب بسوس.[1]

أصيب **أمل** بالسرطان مما عجل في وفاته، وعانى منه لمدة تقرب من ثلاث سنوات، وقد كتب آنذاك "**أوراق الغرفة 8**" لم يستطيع السرطان أن يحول دون الكتابة الشعرية فقد وصفه **أحمد عبد المعطي حجاز**ي بأنه "صراع بين متكافئين، الموت والشعر".

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك ...مثخنا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

قصيدة مطولة قصد فيها "**أمل دنقل**" استلهام التراث بكل رموزه، ولعل أهمها "**زرقاء اليمامة**" التي جعلها عنوانا لقصيدته كانت **زرقاء اليمامة** من الأساطير التي استدعاها أمل في بنائه الشعري ((وهي كما قيل عنها: امرأة من بني جديس، من أهل اليمامة، ضرب بها المثل في حدة البصر كانت تبصر الأعداء من بعد ثلاثة أيام، وتحذر قومها للاستعداد))[2]، وقد وصفها علي عشري زايد بأنها ((رمز أسطوري يعكس القدرة على التنبؤ واكتشاف الخط قبل وقوعه وتحمل نتيجة عدم الإصغاء إلى تحذيراتها)).[3]

وقد جاء توظيف الرمز التراثي العريق "**زرقاء اليمامة**" في هذه القصيدة **توظيفا جوهريا**، يحمل رسالة تحذيرية، رغبة من الشاعر **أمل دنقل** في أن تكون كلماته مبصرة للجماعة التي وافقت على خيانة مصر، وقد صدقت ما قيل لها، فأغمضت عينيها عن الواقع المؤلم الذي

[1] ينظر: حسن الغرفي: أمل دنقل، عن التجربة والموقف، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985.

[2] علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي، دار حراء، القاهرة، ط2، 1981، ص49

[3] عشوي زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفني العربي، القاهرة، 1997، ص180

يعاني منه أبناء مصر، وحتى العنوان نفسه يعكس البكاء والندم على ما فات لأنهم لم يصدقوا قول الحق؛ هي **محاولة لاستقراء المستقبل في عيون زرقاء اليمامة بضوء الحقيقة.**

****الرمز التراثي في القصيدة:**

لقد أسهم الرمز التراثي "**زرقاء اليمامة**" ايما اسهام في شدنا لقراءة القصيدة وتتبع استشرافها للمستقبل، عمل **أمل دنقل** جاهدا على احتواء الأوضاع الراهنة في مصر شعريا، فكان القلم المرفوع في وجه العدو، فكان المحارب الصنديد بالكلمة يعتبر **أمل دنقل** ((شاعرا أدرك بوعي التناقض العميق الذي يعيشه الواقع العربي، لذا فقد لعب دورا محوريا في تمثيل الضمير القومي، حتى لقب ب أمير الرفض السياسي فقد أجمع النقاد تفرده ولاسيما أولئك الشعراء الذين حققوا نجاحا باهرا في استيعاب الرموز التراثية والتعبير من خلالها عن الرؤى الخاصة بهم مما عمل على استنطاق الرمز التراثي ونظر إليه من زاوية الفعل المعاصر))[1].

اختار **أمل** "**زرقاء اليمامة** "ليعبر عن نقده الجارح لسلطة عبد الناصر جمال إثر نكسة مصر، وهو بذلك يوجه كل الاتهام للأنظمة العربية التي تسببت في الهزيمة، وعليه شكلت القصيدة مثالا حيا للرفض وتحديدا رفض الواقع العربي.

القصيدة من بحر الرجز، وهو أنسب بحر للحزن واليأس ونقل الألم، يتكرر صوت الأنا المسلوبة أمام صوت الحكومات العربية التي تمارس القمع والاضطهاد لشعوبها. هكذا تصالح أمل مع قضيته، وكشف لنا عن حالة الشعوب العربية عامة، والشعب المصري خاصة. لذلك لم يكن اختياره جزافيا بقدر ما كان إبداعيا بكل أبعاده التراثية والأسطورية وما حمله من أبعاد فكرية ونفسية.

[1] ورقاء يحيي قاسم المعاضدي: الرمز التراثي في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، مجلة التربية والعلم، ع1، 2010، جامعة الموصل.

المحاضرة السادسة (06): القناع والغموض والأسطورة في الشعر المعاصر

القناع في القصيدة المعاصرة

تمهيد:

مما لا ريب فيه أن الساحة النقدية اليوم تعيش على وقع الوافد الجديد، عن طريق الترجمة أو المثاقفة أو البعثات العلمية، وحديثنا اليوم خصصناه لأهم المصطلحات الرائجة المتداولة، مصطلح **القناع**، مفهوم تأسس في ضوء المقاربات الإجرائية التحليلية للنص الإبداعي على اختلاف أجناسه.

1-مفهوم القناع: لعب القناع دورا كبيرا في تمويه القارئ، وإبعاد المحلل عن كشف حقيقة النصوص، غير أنّ الباحث والناقد لم يتوانوا عن رفع هذا القناع وكشفه، ولو عدنا بالمصطلح لمادته المعجمية لوجدناه يدل ((على ما تغطي به المرأة رأسها كما جاء في مادة قنع، وقد ارتبط بالشخصية الدرامية والأصيل اللاتيني لمصطلح Person هو ما يضع الممثل على وجهه أثناء التمثيل))[1] ليجعل المشاهد يتتبع الفعل الدرامي بعيدا عن الشخصية الواقعية الحقيقية.

وأمّا اصطلاحا فهو وسيلة فنية لجأ إليه الفنان للتعبير عن تجاربه بصورة غير مباشرة، وقد شاع هذا المصطلح في بداية الستينيات وخاصة بتأثرهم بالغربين، حيث يندمج في صوت الشخصية، فأدونيس اتخذ مهيار الديلمي قناعا سماه بالدمشقي، وتحدث عن التجربة الشعرية والحياتية، في حين أضاف خليل حاوي إلى السندباد "الرحلة الثامنة" وسماه القناع السحري في مواجهة الطبيعة.

لقد استخدم القناع في العصر الحديث في المسرحيات وفي بلاطات الملوك، وعن القناع يقول "جابر عصفور": القناع يتخذه الشاعر المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، وغالبا ما يتمثل القناع في شخصية من الشخصيات تنطلق من البداية فتسيطر عليها تماما.

[1] معجم المصطلحات في اللغة العربية. ص 297.

2. أهمية القناع في النقد الأدبي:

لقد اهتم النقاد والمبدعون على اختلاف ميولاتهم النقدية وتعدد ابداعاتهم "بالقناع" لأهميته في الذهنية الإنسانية، على اعتباره إيحاء رمزي يحمل سلطة خفية، وقد تأثر المثقف من الشعراء به، ومنهم صلاح عبد الصبور، أدونيس، وخليل حاوي. فحاول كل واحدٍ منهم أن يختفي بقناعة وراء التاريخ والفن والجمال والأسطورة؛ مما منح لهم استمرارية في زمن الكتابة وتجاوز خطاب المسكوت عنه، ولقد تجند النقد الأدبي بكل آلياته في الوقوف عن جل هذه الأقنعة ومن بين ذلك الوقوف عند "إدوارد محمد سعيد أدونيس" وتحديدا ديوانه " أغاني مهيار الدمشقي" الصادر سنة 1961م. حيث تقمص الشاعر شخصية مهيار الدمشقي، وليس قناعه بكل جوارحه وعواطفه.

تعددت الأقنعة في القصيدة المعاصرة، وقد وقف النقاد عندها وقوف المحلل الباحث عن جماليات القناع، وطرائق الوصول إلى حقيقته وقد ارتأينا الوقوف عند شاعر معاصر ألا وهو: عبد الوهاب البياتي.

***القناع في شعر عبد الوهاب البياتي:** شاعر وأديب عراقي (1926–1999) يعدّ من أهم الذين أسهموا في تأسيس مدرسة الشعر العربي الجديد في العراق، اعتقل بسبب مواقفه السياسية والوطنية، اشتغل أستاذا في جامعة موسكو، له عدة زيارات إلى معظم الدول الأوربية، أسقطت منه الجنسية العراقية، عاش في مصر بعد ذلك.

كانت للشاعر صداقات أدبية من بينها: نزار القباني، محمد الفيتوري، بدر شاكر السياب، فالح الكيلاني، محمود درويش، الشاعر التركي ناظم حكمت، والشاعر الإسباني رفائيل ألبرتني والشاعر الروسي يفتتنكو.

لقد سجل القناع حضوراً خاصا في شعر البياتي، وكأن الرجل فهم ظاهرة القناع ((مبكرا ودلالاتها التمثيلية: التنكر، الرمز، الخداع، الأسطورة... الخ، فثمة ما يميزها، وهو قابليتها

للتأويل، وقد انعطف استخدام القناع في القرن السادس عشر من التمثيل المباشر والصريح إلى الترميز العميق الكاشف لما وراء المعنى)[1].

لا تخفى على الباحث تلك الجذور اللغوية في تحديد المصطلح، فالقناع " Masque" والتنكر "Masquerade" قد انتقل إلى مفهوم الشخص " أو الشخصية persone؛ ويتساوى هذا القناع والشخصية (يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء المسرحية، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية في المسرحية، استعمل لفظ القناع في النقد الأدبي الحديث للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدباء ويكون في أغلب الأحيان المؤلف نفسه).[2]

إنّ القناع هو أحد الوسائل التشخيصية الفنية التي تكتشف بها المظاهر المادية للشخصية في ملبسها وتأثيثها وتسميتها مع جوهرها النفسي، ولا بد أن نشير إلى علامات القناع في النص الإبداعي وأهمها: القناع لباس فكري وذهني عن طريق التوغل في التجربة البشرية وهنا يستند المؤلف للشخصية التراثية، ولا يقتصر مفهوم التراث هنا على الشخصية العربية فقط بل حتى الأجنبية، يتجلى القناع في صوت الشخصية ولسانها وحال وجودها.

يعتبر القناع (من أهم العناصر التي تجعل النص يعانق حداثة الشعر العربي في عقوده الأربعة الأخيرة)[3]، لقد ارتبط مفهوم القناع بالشعر وبالحداثة التي بلغت ذروتها في الستينيات القرن العشرين، ويلاحظ أنه يطلق عليه في كثير من الأحيان الصورة الكبيرة أو الصورة الأخرى مثل ما ورد في كتاب إحسان عباس.

لقد عالج عباس القناع من خلال مفاهيم مقاربة شعر عبد الوهاب البياتي يقول: (بأن البياتي لبىّ نداء الرؤيا في التقنع ويتعلق ذلك بأمرين: الأمر الأول هو موضوع الاختيار باحثا عن السمات الدالة في الشخصية أو الأسطورة، والأمر الثاني هو الحاحه على توظيف القناع

[1] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص16

[2] مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص304

[3] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص27.

توكيدا على إيصال الدلالات المنشودة وهو ما يسمى بالقصد، ولقد أستخدم القناع من خلال ولع البياتي بالدوران في تجربته)[1] الخاصة ومحاولته المستمرة حتى ينطق بصوته ولسانه الخاص.

يجمع الباحثون على فضل الريادة للبياني إذ (يعد البياتي رائد قصيدة القناع في حركة الشعر الجديد، وقصيدته المبكرة "مذكرات رجل مجهول " نموذجا لقصيدة القناع، حيث يتقمص شخصية عامل بسيط يدعى سعيد)[2]. غير أننا نتكلم عن القناع في صورته الذوقية الأولى، لأن مفهوم القناع يرتبط بعنصر التاريخ، فشخصية سعيد ليست تاريخية أو معروفة أو محددة في الوجدان الجمعي أو الشعبي، وقد أكد جابر عصفور عن اهتمام البياتي بالقناع في قوله: (البياتي شاعر بادر إلى الرحيل متلبسا بقناع ابن العربي العاشق القادر على خلق عالم نوراني بالكلمات، فالكلمات تنفصل عن العالم الواقعي الذي نشأت فيه وتصعد نحو ما هيتها صعودا أفلاطونيا بحيث تبقى القصيدة في جو أثيري يشف عن رؤيا استوحيت من الماضي لتكون مقياسا يحاكم به الحاضر ونبراسا يهدي به المستقبل العربي إلى سواء السبيل).[3]

إنّ ما يعانيه الشاعر في الوطن العربي من تغريب وتهميش كان خلفية خصبة استدعت توظيف التقنيات الغربية المختلفة (ليخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره)[4]، إذ يعد بعد القناع من مظاهر التأثر بالثقافة الغربية وهو شبيه بالمعادل الموضوعي الذي صاغه اليوت في شعره)[5].

ينتقل الشاعر في قصيدته من سطر إلى سطر وهو يتقمص القناع لينطلق مرة ثانية في رحلة البحث عن واقع جديد يطمح إليه بدلا من واقعه المعيش (في تجربة شعرية جديدة)[6].

---

[1] إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث يراجع ما ورد عند عبد الله أبو هيف قناع المتنبي، ص46

[2] نفس المرجع، ص46

[3] جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، الهيئة المصرية العامة، مصر 1981، م1، ع4، ص133

[4] نفس المرجع، ص135

[5] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديدة، لبنان، 2004، ص149

[6] نفس المرجع، ص181

الغرض الوحيد منها هو (التستر والتخفي عن الرقابة السياسية، وهكذا يمارس الشاعر وظيفته التنويرية والنقدية بكل أريحية، ستارا لأغراضه فكانت الحاجة لهذه التقنية القناع كحاجة العطشان للماء)[1] تقنية جمالية تساهم في امداد النص الشعرى بتفاعلات خاصة (إذ يقيم القناع تفاعلا من نوع خاص)[2] (مع شخصيات تاريخية حالمة بالثورة والتغيير على غرار: الحلاج والمتنبي، مهيار الديلمي ومع الشخصيات الأسطورية الأخرى التي تقنع بها الشعراء: السندباد، تموز، عشتار، الفينيق... وهي نماذج تواروا خلفها ليمارسوا مقاومتهم للطغيان وخاصة تلك التي أعلنت تمردها على السلطة في عصرها)[3] (إذ يتداخل صوت الشاعر مع صوت القناع الشخصية ويتعامل معه لدرجة الاتحاد)[4]

لقد ارتبط القناع في القصيدة بالرؤيا، وهو ما تحدد عند البياتي في رؤيته إلى الحياة والموت، النفي وانتقال والسفر، فالموت والميلاد أشبه بقناعين لوجه واحد، وهو وجه الإنسان المتمرد الثوري الذي يقف بتحد وشموخ أمام قدره في المنفى والملكوت وهو ما أكده عبد الله أبو هيف في منجزه.

لقد أكّد الناقد على الأقنعة المعاصرة، وضرورة الوقوف عندها من خلال تجربة عبد الوهاب البياتي (إذ يعد البياتي إلى انتقاء حادثة من حياة الأديب أو قطعة من أدبه، فيركز على موقف معين تميزت به الشخصية التي تدور حولها القصيدة).[5]

ولكشف القناع عند "عبد الوهاب البياتي" باعتباره (أول من أشار إلى القناع مصطلحا نقديا في كتابه تجربتي الشعرية)[6]، يمكن أن نقسم القناع إلى أربعة مصادر أساسية: الأقنعة

---

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2006، ص34

[2] محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر لعربي المعاصر، ص182

[3] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص33

[4] جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، ص124

[5] عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص55

[6] بهرام أماني جاكلي رقية سفري: القناع في شعر عبد الوهاب البياتي، ضمن مقال في جامعة إيران، زنجان، مجلة فصلية، دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، العدد 12، ص10

التاريخية كالإسكندر المقدوني وصلاح الدين الأيوبي، وهاملت، والأقنعة الشعبية السندباد شهرزاد...الخ، والأقنعة الصوفية: الحلاج وابن عربي، الأقنعة الدينية النبي المسيح والإمام الحسين، وهو ما أكدته "الشطي" في قولها: (لقد انتشرت الأقنعة في القصيدة المعاصرة منها الأسطوري الضارب في أعماق التاريخ الإنساني، ومنها الخرافي الممثل من التراث الشعبي، ومنها الديني الذي يعود بأصله إلى الديانات السماوية الثلاث: اليهودية والمسيحية والإسلام، ومنها التاريخي الذي يتفرع إلى أدبي وحربي وسياسي، ومنها المبتدع الذي اجتهد الشاعر العربي الحديث في نحت كيانه وتشكيل ملامحه النفسية).[1]

لقد وظف "البياتي" في أعماله الشعرية العظمية بعض القصص والرموز الإسلامية والتي ظهرت في أشعاره، فالتأثر واضح من القرآن والدين الإسلامي وهو ما أورده في قصائده (مذكرات رجل مجهول – رسائل الإمام الشافعي).[2]

قناع الإمام الحسين في شعر البياتي:

اشتهر "عبد الوهاب البياتي" بشعره (كثائر ومناضل ضد نظام غير متكافئ يسيطر على مجتمعه، ومن ثم قد حاول دوما أن يحقق العدالة والحق ومن هذا نلمس المشابهة من بيت الأفكار والعقائد ببينه وبين الشخصيات التراثية التي يوظفها كقناع في أشعاره ومنها الإمام الحسين)[3] الذي ذكره في شعره باسم الحسين، وهو شخصية ترمز للقوة والمقاومة والاستشهاد، وقد أبدى اهتماما خاصا "البياتي" عندما سافر إلى إيران، يقول البياتي في قصيدته "مذكرات رجل مجهول" من ديوان أباريق مهمشة:

أنا عامل أدعى سعيد

من الجنوب

أبواي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين.

---

[1] فوزية الشطي: القناع في الشعر العربي الحديث، المجلة الإلكترونية الكلمة، ع75، 2013، ص3

[2] بهرام أماين جاكلي رقية سفري: القناع في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 17.

[3] المرجع السابق، ص18.

وكان عمري أنا ذاك

ستين... ما أقسى الحياة

وأشع الليل الطويل.

والموت في الريف العراقي الحزين.

وكان جدي لا يزال

كالكوكب الخالي، على قيد الحياة.[1]

لقد استهل الشاعر قصيدته مشيرا إلى عامل اسمه سعيد، ويذكر لنا أن والديه قد ماتا، وهما يسافران لزيارة مرقد الإمام الحسين؛ صورة قناعيه تدرك ما أصاب الشعب العراقي من فقر بدليل ما يحكم العراق آنا ذاك من ظروف سيئة، إنها الرؤية التي تزود المتلقي بما يعيشه العراقيون من ظلم وقهر، أما عن الطريق الذي سلكه الوالدان هو طريق العقيدة، لقد اختارا طريقة الحسين (الاستشهاد)، وعزما على أن يثورا ضد الحكومة الفاسدة التي تسود الشعب.

يختفي الشاعر "البياتي" وراء قناع "الحسين" ليقول ما يروم قوله، وقد قصد هنا أن يثير النزعة الاستشهادية المكافحة، التي ينبغي للشعب أن يدركها، فأيقنهم بأن الثورة وحدها من تقدر على ارجاع الحرية المسلوبة، والحضارة المسحوقة، وجد "البياتي" في هذه القصيدة الرمز العراقي الذي يرفع رايات الاستشهاد كل يوم، يتحدث الشاعر مرة أخرى في قصيدته "رسائل إلى الإمام الشافعي" عن طفولته التي ارتبطت بالمعاناة والفقر والفقراء، ورموز الشهادة والقوة:

قبلت شباك الحسين وغسلت الحجر الأسود بالدموع

نظرت في مواكب العزاء.

طفولتي مستنجدا بقوة الأشياء

بفقراء الأرض

ومعجزات الفجر[2].

[1] عبد الوهاب البياتي: مذكرات رجل مجهول، الأعمال الشعرية، ج1، ع18.

[2] مرجع سابق، ص242، 243

يشرح "البياتي" في تلك السطور بأنه آمن بالحسين إيمانا ينبع من القلب وخاصة بتلك النزعة الاستشهادية، ولقد قبّل ضريحه وذرف الدمع، وهنا يشير الشاعر إلى العقائد التي يعتنقها الناس والتي كانت وثيقة جدا، يروي لنا الشاعر ذكريات الطفولة، طفولة حلوة ويتأسف لهذا العهد الذي ماتت فيه الأوصاف الحسينية بعد ما سيطر الحكام العملاء على المجتمع، وعليه يبقى البياتي ذلك الشاعر الذي لا زال (أول شاعر يتحدث فنيا عن مفهوم القناع في الشعر ولعله أيضا أكثر الشعراء قوة في استخدام القناع)[1] إلى جانب بدر شاكر السياب الذي يعتبر من الشعراء المعاصرين الذين تمثلوا القناع في كتاباتهم، ولعل ما عاناه السباب في حياته من فقر وتهميش، إضافة إلى رفض مجتمعي غير مبرر جعله يختفي خلف القناع في أكثر من موضع شعري، ومن بين الاقنعة قناع "حفار القبور" التي اتخذت نفس العنوان يقول:

ضوء الأصيل يغيم كالحلم الكئيب على القبور
واه، كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع
في غيهب الذكرى يهوم ظلهن على دموع
والمدرج النّائي تغلب عليه أسراب الطيور،
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه[2]

ليس عبثا في تقديمنا بعض الأسطر الشهرية على الفاتحة الشعرية كون "السياب" وقف يقلد ذلك الحفار ليتقمص قناعه بكل المقاييس وينقل لنا صوت الآخر المجروح المظلوم الكليم في قوله:

وهزّ حفار القبور
بمناه في وجع السماء، وصباح رّب أما تثور

[1] بهرام أماين جاكلي رقيب سفري: القناع في شعر عبد الوهاب البياتي، ص20

[2] بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم وانتقائه، مصر، 2015، ص169

فتبيد نسل العار، تحرق بالرجوم المملكات

أحفاد عاد، باعت الدم والخطايا والدموع؟

يا رب مادام الفناء غاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء.

سأموت من ضمأ وجوع

إن لم يمت –هذا المساء إلى غد. بعض الأنام.

فابعث به قبل انظلام[1]

لقد سيطر "القناع" على شعر "بدر شاكر السياب" وهذه المرة تحت مسمى " المخبر" وقناع المسيح في قصيدة " المسيح بعد الصلب " التي يقول فيها:

مت كي يؤكل الخبز باسمي، لكي يزرعوني مع الموسم

كم حياة سأحيا ففي كل حفرة

صرت مستقبلا، صرت بذرة

صوت جيلا من الناس، في قلب دمي

قطرة منه أو بعض قطرة[2]

قناع يركز على قدرة "السياب" المائزة في نقل واقع يتدثر بعباءة الظلم تحت سلطة الأنظمة الجائرة التي تقوم بتكميم الأفواه، وتخويف الأفراد.

هكذا عوّل الشعراء على لبس مختلف الأقنعة التراثية والتاريخية والشعبية والدينية ليبرهنوا على مواقفهم التي تسجل وعيهم التام بقضايا شعوبهم.

خاتمة

لقد اكتسب القناع شرعيته في بناء النص الشعري المعاصر؛ باعتباره إحدى التقنيات التي يتجاوز بها الشاعر نمطية الكتابة، ويظهر في الآن ذاته قوة المتلقي على ارتشاف رحيق

[1] نفس المصدر، ص167

[2] بدر الشاكر السياب: أنشودة المطر، ص112

التأويل في كشف القناع، وتعرية الواقع وما يصاحبه من مفارز، هي نماذج لا تعكس كل التجاري الشعرية المعاصرة.

الغموض في القصيدة المعاصرة

تمهيد:

إنّ الغموض في القصيدة الشعرية المعاصرة أخذ يستمد شرعيته من تجاوز المبدع لنمطية الكتابة، ورغبة منه في تعلق القارئ بمعطيات التجديد، وحثه على المقاربة التأويلية الجمالية.

1)مفهوم الغموض:

يعد الغموض اليوم من لوازم الشعر المعاصر، كونه نتاج حياة عميقة حبلى بالتعقيد، تعانق المجهول، وتتطلع للكشف إذْ أنه استعاد قيمته التراثية التي سنها الجرجاني في قوله: من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد طلب له ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، تلك هي قراءة الجمالية لما ينعت بالغموض في الشعر العربي المعاصر.

2)معجمية المصطلح:

إن الغموض دالاً على الوجه الآخر من المعنى أو الدلالة، وقد اشتملت المعاجم العربية على عدة البحث عما خفي من المعنى، وطلب استجلائه وإظهاره ((ويُرَاد به قيام حاجز في النص يحولُ دون إكمال التواصل الايجابي مع القارئ، وقد يبلغ هذا الحاجز مدى من الصلابة والاتساع فتحدث القطيعة بين القارئ والنص الشعري))[1]. والحديث من هنا مقروناً بالحديث عن الإبهام أو التيه، فالغموض ظاهرة جمالية تتجاوز الاستغلاق التام الذي لا نفع فيه، فاعتماد الشعراء هذه التقنية مَرَدُه بدرجة أولى إلى قدرة الشاعر المعاصر الفكرية والمعرفية والثقافية.

[1] صورية غجاتي: قضايا النص الشعري الحديث والمعاصر، ص08.

3)أشكال الغموض:

يُعول الشاعر المعاصر على جذب القارئ وجعله طرفًا ثانٍ في إنتاج النص، وذلك بميلاد التأويل، والبحث عما خفي من معنى، وهي دعوة تأسست مذ تأثر الأدباء والشعراء بالمذهب الرومانسي وخاصة أفكار ورودرز وروث وكولوريدرج، والشاهد هنا ما تشبعت به قرائح البعثات الطلابية من استثمار نوعي للأسطورة وتلك الرموز المختلفة، لذلك تعددت أشكال الغموض في القصيدة العربية المعاصرة فمنها ما مسّ اللفظ، والتركيب وأخيرا الصورة.

1/3-غموض اللفظ:

يعي الباحث اليوم جيدا ما حوله من مسؤولية قرائية، تبعث القوة التأويلية تارة، وتسهم في صقل القراءات التي غيبت المعنى تارة أخرى، يشغل الغموض بداية على تيمة الألفاظ، فيجعلها تأسر القارئ، وتحبب لديه فضول الكشف، يقف مطولا أمام القصيدة المعاصرة ليسائلها مساءلة خاصة تنطلق من اللفظ لتؤسس للنص الغائب الحاضر، حتى نخلق هذه الثنائية الضدية ارتأينا أن نستحضر نموذجا شعريًا معاصرًا ألا وهو قصيدة "الكوليرا" لنازك الملئكة، قصيدة معاصرة، شكلت خلقا جديدا للشعر، فتجاوزت عروض الخليل، وقفزت على وحدة القافية والروي، بل راحت تؤنث لشعر التفعيلة، ناهيك عن صناعة تواشجات عدة ترسمها مثاقفة الآخر، بدء من عنوان القصيدة ب"الكوليرا".

يعد العنوان أولى عتبات القصيدة، والوجه الدلالي الذي يختزل النص، ومفتاح يمكننا به الولوج للنص، به نتعمق في شعاب المنجز التائهة، التي تنتظر القراءة الواعية التي تحيط بالمعنى تقول نازك الملائكة[1]:

سكن الليل.

أصغ إلى وقع صدى الآنات.

في عمق الظلمة، تحت الصمت على الأموات.

صرخات تعلو تضطرب

[1] نازك الملائكة: الديوان، قصيدة الكوليرا، دار العودة، بيروت، 1986، المجلد2، ص138.

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكى صوت

هذا ما قد مزحة الموت

الموت الموت الموت.

إن الغموض الذي مسّ عنوان القصيدة، قد لا مس جسدها أيضا فإننا نتجاوز الدلالات السطحية إلى الدلالات العميقة، فإذا كان العنوان "الكوليرا" فإن الشاعرة تنزاح عن المعنى الحقيقي المعجمي إلى معادلٍ موضوعي وهو الموت، موت القصيدة التقليدية من الناحية العروضية وميلاد قصيدة التفعيلة، موت وحدة الروي وميلاد تعدد القوافي والروي، موت الغرض الواحد، وميلاد الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية...الخ.

"فالكوليرا" تخرج من لفظ غامض إلى توظيف غموضي يتكرر في أكثر من موضع في القصيدة تقول نازك الملائكة[1]:

الكوليرا

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء

استيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا

هبط الوادي المرح الوضاء

يصرخ مضطربا مجنونا

[1] نازك الملائكة: الديوان، ص140

لا يسمع صوت الباكينا

في كل مكان خلف مخلبه أصداء

في كوخ الفلاحة في البيت

لاشيء سوى صرخات الموت

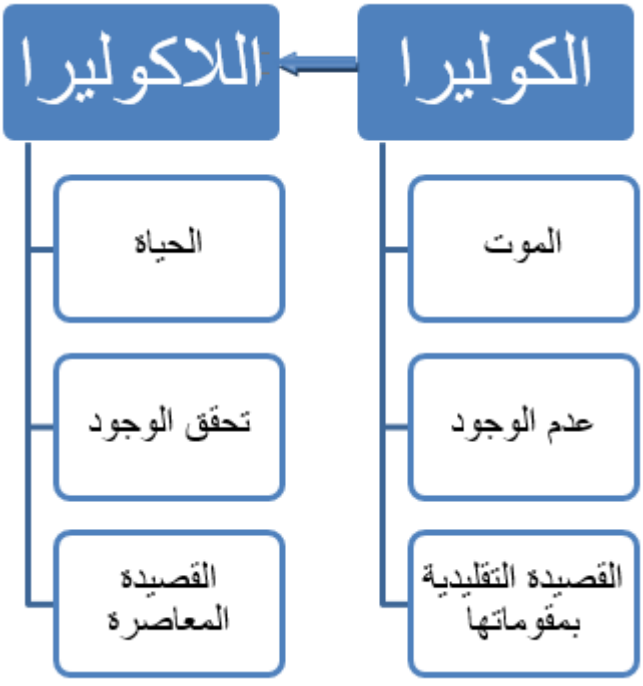
الموت الموت الموت

يا شبح الهيضة ما أبقيت

لا شيء سوى أحزان الموت

إنّ الموت الذي أرادته "نازك الملائكة" ذلك الذي ينقلنا من الدلالة السطحية إلى الدلالة العميقة، تصور حياة المصريين وهم يعانون الفقر المدقع الذي تحول إلى شبحٍ حاقدٍ لا يستثني أحد.

إنّ الغموض الذي مسّ القصيدة في لفظ "الكوليرا" و"الموت" جعل القارئ يُفعل القراءة الماتعة، ليقف عند الحيز الدلالي لكل واحدة من الكلمتين، ويمكن أن نترجم غموض اللفظ في الترسيمة الآتية حيث أن وجود أحدهما يعني غياب الآخر بالضرورة.



2/3-غموض الجملة:

مستوى ثانٍ ينتقل عليه النص الشعري المعاصر فيكسبه تقنية الغموض بامتياز، ناتج فعلي عن فلسفة الشاعر ومدى ارتباطه بمنجزه، شكل لغوي يختصر المسافة الجمالية بين **باث** النص ومتلقيه.

إغماض لغوي يتشكل من تركيب جملي، يستعيد من خلاله القارئ ما خزنته الذاكرة الفردية والجمعية، وهذا النوع من الغموض يقربنا من محاولة القبض على جماليات النص الشعري، والوقوف عند ما لم يقله النص، لنمتطي رحلة البحث وتعرية الواقع، وقد ارتأينا نموذجا شعرياً معاصرًا لقصيدة "المخبر" لبدر شاكر السياب يقول[1]:

نهض الحقير

وسأقتفيه فما يفر، سأقتفيه إلى السعير.

أنا ما تشاء، أنا اللئيم، أنا الغبي، أنا الحقود.

لكنما أنا ما أريد أنا القوي، أنا القدير.

أنا حامل الأغلال في نفسي، وأستبيح من الخدود

ومن الحياة أعزهن، أنا المصير، أنا القضاء

الحقد كالتنور في إذا تلهب بالوقود

تراكيب "جملية" غامضة، لمن لم تتوافر فيه سعة الاطلاع، فالشاعر ينقل لنا ألم المعاناة تحت ما يسمى بالخيانة التي تبيد كل خير فُطر عليه الإنسان

3/3-غموض الصورة(الرمز):

بناء على أهمية الصورة في القصيدة المعاصرة وما يكتنفها من غموض ارتأينا أَنْ تقف عند أهم مكون فيها ألا وهو الرمز في صورته التراثية النفسية، ويستدعي الحديث هنا معطيات تحليلية، حتى نبرز جمالية الغموض في حدّه التصويري.

[1] بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، 2000، ص26.

لقد أظهر الشعر المعاصر عديد الشعراء الذين التمسوا الغموض في صورهم، وقد أدركنا شاعرًا، ورث عن أبيه الشعر والفقه، فكان أقدر من مثلَّ الفن، فقد "أمل دنقل" الشاعر العربي المصري...وهو في العاشرة من عمره، فأثر ذلك على كتابته الشعرية، عاش "أمل " الثورة وصُدِمَ بانكسار مصر عام1967 وعبر عن صدمته بـ "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" ومجموعته "تعليق على ما حدث"، وكتب قصيدته "لا تصالح": ((فنستلهم روح التراث من شعره فهو من كتب أقولا جديدة عن حرب البسوس))[1].

ترتسم صورة الحزن والألم في شعر "أمل دنقل" كل مرة، لقد أصيب بالسرطان مما عجل في وفاته، وعانى منه لمدة تقرب من ثلاث سنوات، وقد كتب آنذاك "أوراق الغرفة 8"، لم يستطيع السرطان أن يحول دون الكتابة الشعرية فقد وصفه أحمد عبد المعطي حجازي بأنه صراع بين متكافئين؛ الموت والشعر.

يقول أم دنقل في قصيدته البكاء بين يدي زرقاء اليمامة[2]:

أيتها العرافة المقدسة

جئت إليك... مثخنا بالطعنات والدماءُ

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة.

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء.....

عن فمك الياقوت عن،

نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع

وهو ما يزال ممسكا

بالراية المنكَّسة

[1] ينظر: حسن الغرفي: أمل دنقل، عن التجربة والموقف، ص14.

[2] أمل دنقل: الديوان، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص131.

عن صور الأطفال في الخوذات

..... ملقاة على

الصحراء

عن جاري الذي يَهُمُ

بارتشاف الماء.....

فيثقب الرصاص رأسه

..... في لحظة الملامسة!

نص شعري معاصر صورته "الرمز" قصد فيها أمل دنقل" استلهام التراث بكل رموزه، ولعل أهمها" زرقاء اليمامة" التي جعلها عنوانًا لقصيدته.

كانت "زرقاء اليمامة" من الأساطير الذي ذاع صيتها في الأصقاع استدعاها الشاعر في بنائه التصويري الشعري ((وهي كما قيل عنها: امرأة من بني جديس، من أهل اليمامة، ضُرب بها المثل في حدّة البصر، كانت تبصر الأعداء من بعد ثلاثة أيام، وتحذر قومها للاستعداد))[1]، وقد وصفها علي عشيري زايد بأنها: ((رمز أسطوري يعكس القدرة على التنبؤ واكتشاف الخط قبل وقوعه وتحمل نتيجة عدم الإصغاء إلى تحذيراتها))[2].

وقد جاء توظيف الرمز التراثي العريق" **زرقاء اليمامة**" في هذه القصيدة **توظيفا جوهريا**، يحمل رسالة تحذيرية، رغبة من الشاعر "أمل دنقل" في أن تكون كلماته مبصرة للجماعة التي وافقت على خيانة مصر، وقد صدقت ما قيل لها، فأغمضت عينيها عن الواقع المؤلم الذي يعاني منه أبناء مصر منه، وحتى العنوان نفسه يعكس البكاء والندم على ما فات لأنهم لم يصدقوا قول الحق، **هي محاولة لاستقراء المستقبل في عيون زرقاء اليمامة بضوء الحقيقة.**

[1] علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي، ص49.

[2] عشوي زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص180.

***الرمز التراثي في القصيدة:**

لقد أسهم الرمز التراثي" **زرقاء اليمامة**" أيما إسهام في شدنا لقراءة القصيدة وتتبع استشرافها للمستقبل، عمل أمل دنقل جاهدا على احتواء الأوضاع الراهنة في مصر شعريا، فكان القلم المرفوع في وجه العدو، فكان المحارب الصنديد بالكلمة يعتبر أمل دنقل((شاعرا أدرك بوعي التناقض العميق الذي يعيشه الواقع العربي، لذا فقد لعب دورا محوريا في تمثيل الضمير القومي، حتى لقب بأمير الرفض السياسي فقد أجمع النقاد تفرده ولاسيما أولئك الشعراء الذين حققوا نجاحا باهرا في استيعاب الرموز التراثية والتعبير من خلالها عن الرؤى الخاصة بهم مما عمل على استنطاق الرمز التراثي ونظر إليه من زاوية الفعل المعاصر))[1]

اختار أمل" **زرقاء اليمامة**" ليعبر عن نقده الجارح لسلطة عبد الناصر جمال إثر نكسة مصر، وهو بذلك يوجه كل الاتهام للأنظمة العربية التي تسببت في الهزيمة، وعليه شكلت القصيدة مثالا حيا للرفض وتحديدا رفض الواقع العربي.

القصيدة من بحر الرجز، وهو أنسب بحر للحزن واليأس ونقل الألم، يتكرر صوت الأنا المسلوبة أمام صوت الحكومات العربية التي تمارس القمع والاضطهاد لشعوبها.

هكذا تصالح أمل مع قضيته، وكشف لنا عن حالة الشعوب العربية عامة، والشعب المصري خاصة، لذلك لم يكن اختياره جزافيا بقدر ما كان إبداعيا بكل أبعاده التراثية والأسطورية وما حمله من أبعاد فكرية ونفسية.

4-توظيف الأسطورة:

اهتدى الشاعر المعاصر إلى جانب توظيف الرمز والصورة الفنية إلى توظيف الأسطورة، بل عظم من شأنها حتى غدت المائز الفني الذي يعكس روح التجربة المعادلة التي تحاكي الشعور والسياق أداة جمالية تعبيرية شكل استعمالها البارز في مجلة الشعر سنة1957 ميدانا خصبا لمضامين معاصرة، راح الشعراء يستقون رموزهم الأسطورية من اليونان، فتعرفنا معهم

[1] ورقاء يحيي قاسم المعاضدي: الرمز التراثي في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة.

على أسطورة سيزيف التي سنمثل لها بنماذج في هذه المحاضرة. أسطورة بروميثوس وأودوسيوس، تموز وعشتار وسندباد وشهرزاد وشهريار.

وعليه فالأسطورة في أبسط تعاريفها ((هي تلك المادة التراثية التي صيغت في العصور الإنسانية الأولى وعبّر بها الإنسان واتحد فيها الزمان والمكان واتحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات، فالتحمت مع قوى الطبيعة وقوى ما وراء الطبيعية))[1]. فالأسطورة صورة تبحث عن حقيقة الأشياء، فتقوم بتعرية الواقع وكشفه لعديد التناقضات والصراعات (الصراع بين الحدب والازدهار، بين الموت والحياة، بين الشعر والخير...))[2]. كانت الأسطورة ولازالت تؤنث لعمارة التأويل والبحث عن المعاني المضمرة التي تشيع في القصيدة المعاصرة.

لقد اتخذت الأسطورة من ((التجسيد الفني وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور، وكل خاطرة من فكر، في تلقائية عذبة محببة))[3]. فغذت تخاطب المتلقي فيتأثر بها ويواصل شغفه بمتابعة أفعالها التي تنصف البشر في كثير من الأحيان.

***أسطورة سيزيف:**

أسطورة تكررت في القصائد المعاصرة، أسطورة حُبلى بالأفكار العميقة، لتختصر كل مسافات القراءة التأويلية الجادة، فهي معْول القارئ في التنقيب عن خطاب المسكوت عنه، فسيزيف الأسطورة التي تجعل النص غامضا في بداية القراءة الشعرية، لكن سرعان ما يتجدد الغموض ويتحول إلى شغف ماتعٍ يقود القارئ إلى تقريب المعنى القار في ذهن الشاعر المعاصر، سيزيف اسم أسطوري لشخصية أسطورية عاقبتها الآلهة بربط صخرة على ظهرها وجعلتها تصعد جبلا، وأنها كلما اقتربت من الوصول إلى قمته، اتبعتها الصخرة بثقلها فتتدحرج إلى أسفل، وهكذا في محاولة عبثية قانونها اللاجدوى تتكرر بفعل مكرورة نتائجه.

---

[1] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1982، ص306-307.

[2] أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، د.ط، د.ت، ص12

[3] نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص307.

اكتنزت الكثير من القصائد بأسطورة سيزيف" وكأننا نشهد معها معاناة وألم الشاعر العربي من العيشة يقول شوقي أبي شقرا:

أصغي إلى سيزيف

يمشي على البحار يا أختي

يقبل في حذائه الخفيف

كأنه راقصة بالي

أسطورة حولت العبثية إلى سرّ وجود الإنسان وجعلت من البحر أرضًا، فكيف لمدٍ رخامي أزرق أن يمنح الحياة لمن يمشي على سطحه ليغوص فيما بعد إلى أعماقه، حركة ترفع منسوب اللا جدوى في القصيدة، يرقص الرجل وبحذائه؟؟ كيف ذلك؟

وراح الشاعر "أمل دنقل" ليجلب سيزيف مرة أخرى، ويحكم على الحياة بضرورة إعادة النظر يقول في قصيدته" كلمات سبارتكوس الأخيرة[1]":

يبتسم الفناء الداخلي... لأنكم رفعتم رأسكم.... مرّة!

"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرة

يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيقْ

لأن من يقول "لا" لا يرتوي إلا من الدموعْ!

فلترفعوا تنتهون مثله.... غدًا

فالانحناء مُرّ...

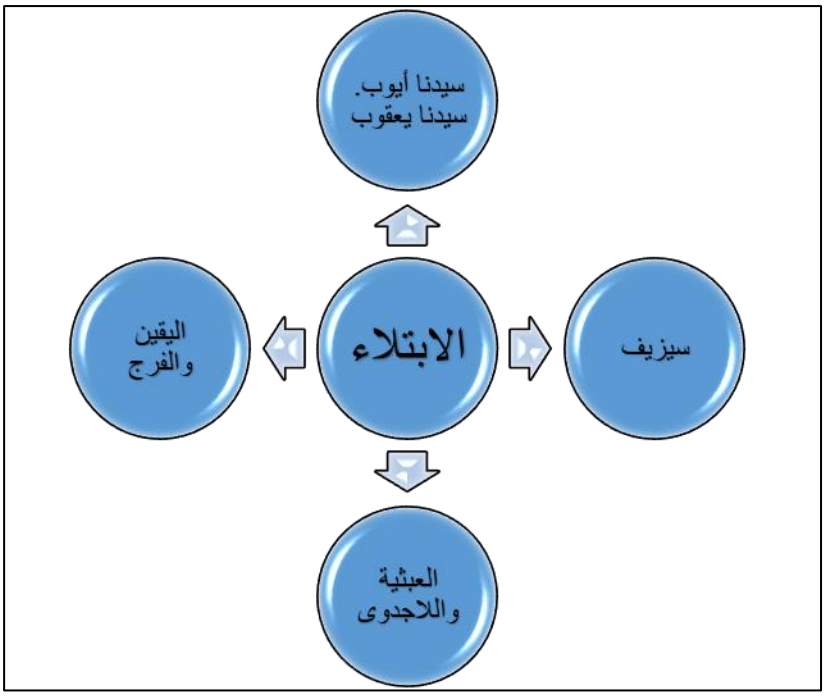
والعنكبوت فوق أعناق الرجال ينسج الردى

فقبلوا زوجاتكم... إني تركت زوجتي بلا وداع.

إذا كانت الأسطورة تصنع النص جماليا عن طريق العبثية، فإن حقيقة الوجود الإنساني هي ما يجعل للكائن الحي قيمة تتجاوز الماديات، نحن مجتمع رغم ما يحيط بنا من غزو

[1] أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، كلمات سبارتكوس الأخيرة، ص111.

ثقافي حضاري إلاّ أننا نؤمن بحقيقة الوجود، وأهمية الحياة ويمكن أن نترجم هذه الفكرة" العبثية" مقابل "حقيقة الوجود" في الترسيمة الآتية:



وما نختم به المحاضرة، لقد شكل كل من القناع والغموض والأسطورة موارداً جمالية، ساعدتنا على الإبحار في عوالم الخلق التي سلك فيها الشعراء دروبا متعرجة، تعكس تأثرهم الشديد بالأفكار الرومانسية، وبالمدارس الغربية، لقد ارتشفوا رحيق الأدب العالمي، وثقافة الآخر فتميزوا وضعوا الفارق الجدلي.

توجيه: حدد الوجه الدلالي الفارقي بين الأسطورة والخرافة ممثلا ذلك بنماذج توضيحية.

المحاضرة السابعة (07): الشعرية

تمهيد

أصبح الشائع اليوم في الدراسات المعاصرة مصطلح " الشعرية والذي بدوره أخذ أبعادا تداولية، تختلف من باحث إلى باحث آخر حسب ما تفرضه معطيات بحثه، وهو مصطلح يعطي لونا خاصا من الممارسة النقدية.

1.**مفهوم الشعرية:** لقد عرفت الشعرية أشكالاً مختلفة، وكان أول من نبه إلى ضرورتها الفيلسوف ارسطو في كتابه " فن الشعر"، وكيف للمبدع أن يؤثث لهذا المعطى أساليب تتخذ صور التميز، الذي يضع الفارق فيما بعد.

تتفق المعاجم العربية والغربية على أن الشعرية ترتبط بملفوظ الشعر معجميا ودلاليا ويتعلق الأمر بالشعور، والوجدان، والأحاسيس.

لم تقف "الشعرية " على مصطلح واحد، بل راح تناشد التعدد في كل ممارسة فهي تعنى بالجمالية، والأدبية، وإظهار المائز في النص الأدبي على وجه محدود يبتغيه الباحث، غير أن الاجتهاد يمنح الشعرية مفهوما خاصا: وهو دراسة الخطاب الأدبي انطلاقا من قيمه الفنية والجمالية، والبحث عن السمات التي تجعله يتميز عن الخطاب العادي.

إن الحديث عناً الشعرية يقودنا مباشرة إلى جهود ((رومان أو سيبوفيتش ياكوبسون Roman Osipovitch Ja Kabson الذي ساهم هو الآخر في كتابة الشعر ضمن الاتجاه المستقبلي، فكانت الشعرية عنده تحدد الوظيفة الجمالية))[1] والتي تقاس بمصطلح المجاوزة الذي يستخدم في الأدب لقيم جمالية)).[2]

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 5-6

[2] جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص 35

2.ميدان الشعرية:

تتشكل الشعرية في النهب المعاصر حين نشتغل ((بوعي شعري عالي وقصدية منبثقة من خزين معرفي بأدوات وآليات الكتابة الشعرية من جهة، وبثقافة منفتحة على قراءات ومواقف ورؤى لا تقبل الأسر أو القوقعة فيما هو محلي من جهة ثانية))[1].

إنّ ميدان الشعرية خصب وفي تنامي مستمر يتشكل عبر النصوص الشعرية والمنجزات السردية، تظهر ((كاستجابة للتحولات العميقة والشاملة))[2] المنفتحة على عدة قراءات تأويلية.

تظهر الشعرية اليوم في الخطابات الأدبية حيث تتجاوز ((حدودها التقليدية إلى فضاء أرحب بمنح النص دفقة وقوة شعرية تشحن النص الشعري بعمق إحساسي أعلى، وترفده بقوة قصدية مذهلة. وتفجر فيه مكامن اللذة القرائية، وسحر التتبع لخيوط الشكل الصوري المفضي إلى جمالياته ودلالاته القريبة والبعيدة)).[3]

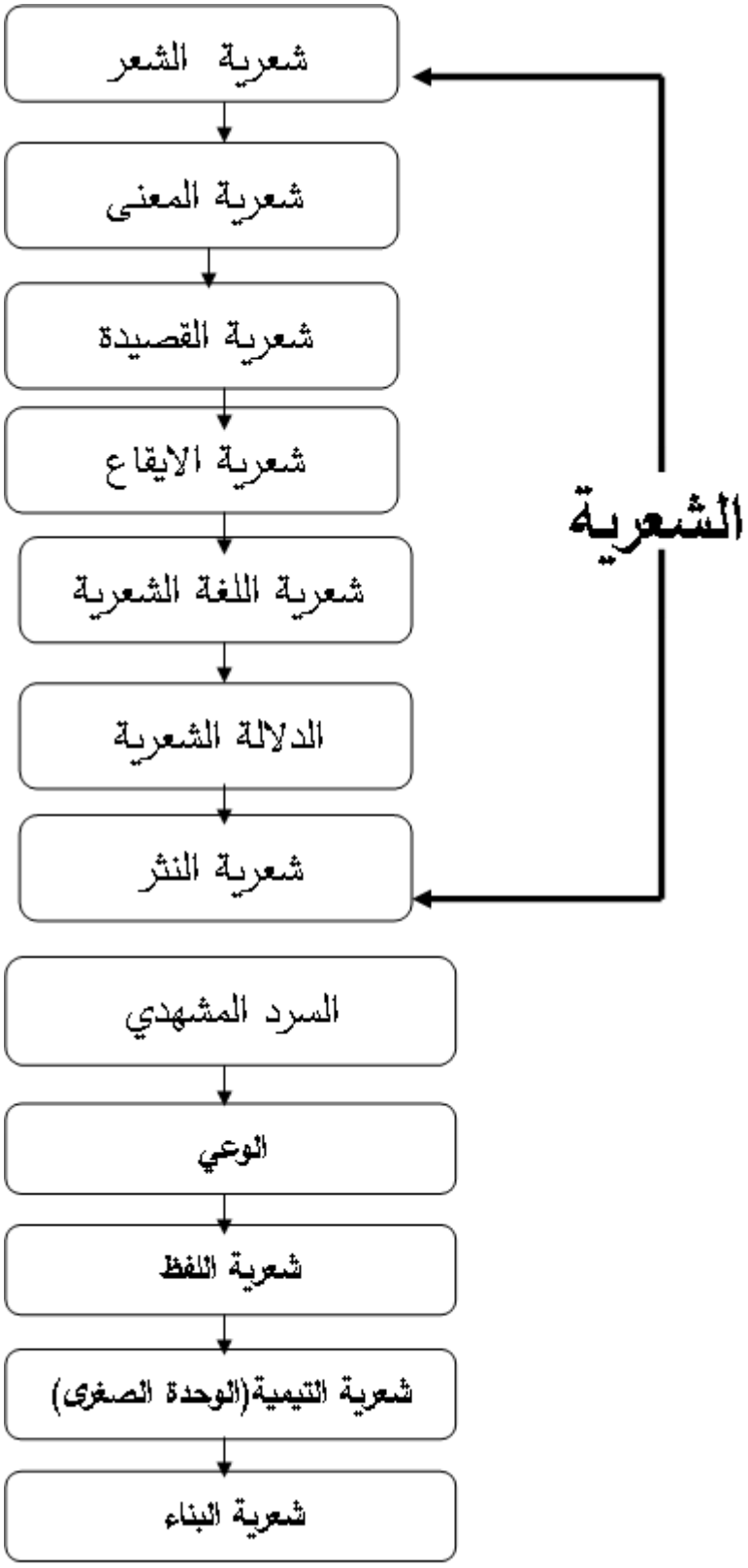
لم يعد الأدب ((بمفهومه المألوف موضوعا للدراسة، إنما أصبحت الأدبية هي موضوع الدراسة ... انّ موضوعه هو الأدبية وإن الناقد بوصفه ناقد أدب لا ينبغي أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة الأدبية))[4] ولئن اختلفت مصطلحات الشعرية "فان ميادينها تتعدد، وآثرنا أن نترجمها في المخطط الآتي:

[1] خليل شكري هياس: المهيمنات القرائية في شعر زهير بهنام بردى المجلة العراقية الأسترالية، (ثقافية فنية)، 2001، ع 783، جانفي، ص21

[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

[3] نفس المرجع، نفس الصفحة

[4] محمد عروس: محاضرات في مقياس الشعرية، جامعة العربة التبسي، تبسة، 2022/2021، ص84


شعرية الشعر
شعرية المعنى
شعرية القصيدة
شعرية الايقاع
شعرية اللغة الشعرية
الدلالة الشعرية
شعرية النثر
الشعرية
السرد المشهدي
الوعي
شعرية اللفظ
شعرية التيمية(الوحدة الصغرى)
شعرية البناء

3-أعلام الشعرية في العالم:

إنّ المتتبع لمسار السكرية منذ عهد الفلسفة الأرسطية وما قام عليه كتابة " فن الشعر " من نظرية المحاكاة، وما وقفت عنده نظرية البلاغة العربية في تراثنا قديما، يعلم يقينا أن مصطلح "الشعرية" قد عرفه العالم في مرحلة زمنية سابقة، وتجدد عهد الاهتمام بهذا المصطلح وجعله ميزة فنية في المنجز الحديث والمعاصر، ميزة يتجاوز بها المبدع الدلالة المعجمية إلى الدلالة الجمالية الأدبية وسنتعرف على أهم من أتت لعمارة " الشعرية" من رواد غربيين وعرب فيما يلي:

1-**رومان ياكوبسون Rooman yakabson:** إن اسم المعلّم الشعرية الحديثة رومان ياكوبسون أصبح متداول في الثقافة العربية، نظرا لأعماله الرائدة في مجالي اللسانيات والشعرية، ارتبط مفهوم الشعر عنده بالوظيفة الشعرية أو المشاعرية، التي بلغت أهميتها درجة الهيمنة في الأثر الأدبي)).[1]

ويتساءل ياكوبسون yakabson: ((كيف تتجلى الشاعرية: إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليس مجرد أمارات مختلفة)).[2]

بل تعبر عن زوايا مختلفة في الواقع، ((إنّ موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ موضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى، فإن الشعرية الحق أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية)).[3]

تتأثر "الشعورية" عند باكيسون باللسانيات وتحديدا بعلم الأصوات أي الصوتيات، فالشعرية جزء منها غايتها معالجة الوظيفة الشعرية الجمالية.

---

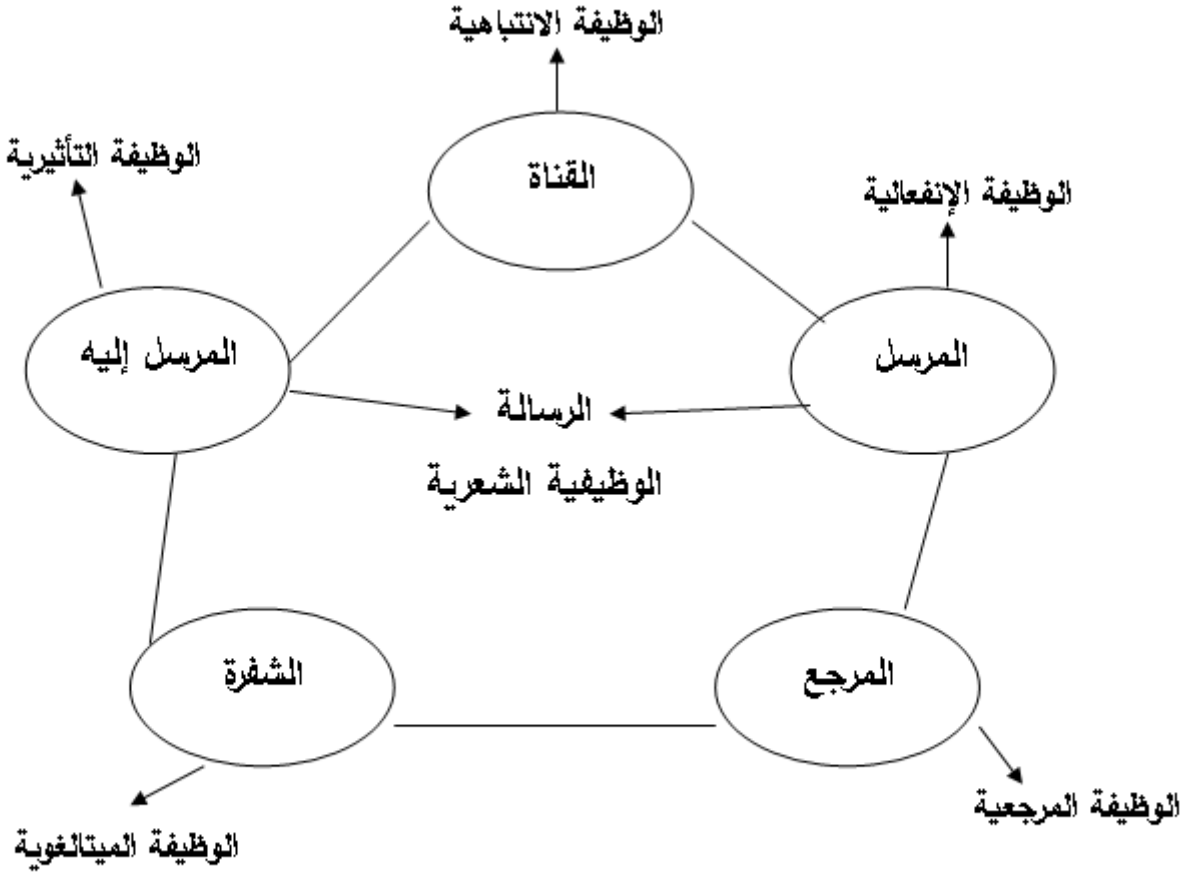
[1] رومان پاكبسون: قضايا الشعرية، ص 5 – ص6 –ص 19

[2] نفس المرجع، ص 19

[3] نفس المرجع، ص 24

تتحقق شعرية ياكبسون في فاعلية اللغة، وجمالية الغموض، والاستعمالات اللفظية المختلفة، فاللغة ليست مجرد تعامل مع دوال ومدلولات تعبر عن الواقع في صورته الطبيعية، بل تتجاوز ذلك كثيرا.

أقام "ياكبسون" خطاطة التواصل على "الوظيفة الشعرية" والأداء الجمالي الذي يرقبه المتلقي، خطاطة تتأسس على سنة عناصر نترجمها في الآتي:



خطاطة التواصل ياكبسون

لقد أسّس" ياكبسون" شعريته على القبعة الجمالية المهيمنة على البنية النصية وهو ما أكده الناقد الجزائري، والأستاذ الجامعي، "بشير تاوريريت" في قوله ((أسس جاكبسون شعريته على أسس وصفية وعلمية وموضوعية، من خلال تركيزه على الأدبية... فالرسالة عنده ليست كل ما بشير إلى أشياء خارجية موجودة في العالم الحسي بل هي منطوية على ذاتها مستقلة بمكوناتها))[1].

2-جون كوين Jean Cohen:

يُعّد هذا الرائد الغربي من أهم رواد " الشعرية" فقد ذكره الناقد والمترجم لكثير من أعماله، والذي كان قد التقى به شخصيا في فرنسا ((إن "كوين" ليس باحثا جيدا فقط، بل أيضًا "مدرس" جيد يولي قضية الإفهام والتوصيل جزء كبيرا من عنايته ولعل ذلك قد قاده إلى الكتاب الذي بين أيدينا)).[2]

للرائد "كوين Cohan علاقة خاصة يتذوق النص الشعري العربي وعلى وجه محدود الجزائري في صفته الشعبية ينقل لنا الناقد "أحمد درويش" بعضا من ذكريات كوين Cohon ((إن بيني وبين الفن العربي، والشعر العربي نسبا خفيا، فأنا أطرب له وأتذوقه دون أن أفهمه، ومرد ذلك أنني ولدت في الجزائر في فترة الانتقال الفرنسي وولدت لام كانت تشغل بتاريخ الفن الشعبي، وكأنها تجيد اللهجة الجزائرية.

وتُعنى يجمع الأغنيات الشعبية، وتغنيها لنا في البيت في كثير من الأحيان بصوتها وعلى عودها، ولقد أورثتنى ذلك منذ الطفولة ميلاً غريزيا إلى هذا الفن، وإن كانتا فرصة تعلم العربية لم تتح لي)).[3]

---

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الثورية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 2010، ص 299.

[2] جون كوين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، من 18.

[3] المرجع السابق، ص 18.

تقوم الشعرية عند "كوين " على اللغة الشعرية، التي تنزاح عنا اللغة الحادية، كونها تضع فردنا جوهرية جمالية، تمنع الشعر أسلوبية خاصة. لا يمكن أن نحمر الشعرية " الغربية في الرائد ين " جاكبسون و"كوين" إنما يرجع الفضل كذلك إلى تودورف وشارل يالي وجوليا كرستتفيا وغيرهم الكثير.

الرواد العرب:

إذا كانت الشعرية الغربية قد استفادت ما كتاب "فن الشعر" لأرسطو فإن الشعرية العربية قد تجذرت كفكرة تمثلها التراث العربي، والدراسات القديمة؛ فغيات المصطلح "الشعرية"" لا يعني بالضرورة غياب الفكرة، ((ولعل أكثر المصطلحات قريبا من مصطلح الشعرية هو مصطلح النظم، كما كثر التعامل مع هذا المصطلح على صيغة النسب كقولهم المعاني الشعرية، الأبيات الشعرية)).[1]

جاءت " الشعرية " مطلبا جماليا أعده النقاد واللغويون والأدباء واليها غيون العرب؛ ومن بينهم: ابن سلام الجمعية في كتابه النقدي طبقات "فحول الشعراء"، بسط الحديث مطولاً في هذه المدونة عن معاير الفحولة الشعرية، بل جعل من الشعر صناعة وثقافة كثيرة من الصناعات والحرف التي يقوم بها الإنسان بتعلمها وإتقانها.[2]

يقول ابن سلام في طبقاته ((الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات))[3]

ولقد انتصر أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في كتاب الحيوان لقوة اللفظ كونه خادم للمعنى، ومن بني الجهود التي لا ينكرها جاحد، الجهود النقدية لقدامة بن جعفر في كتابية نقد الشعر ونقد النثر".

[1] إبراهيم دحمان: الشعرية من المنظورين العربي والغربية دراسة في المصطلح والأصول، مجلة المفكر، جامعة الجزائر، ديسمبر 2019، ع 06، ص 75

[2] ينظر: المرجع السابق، ص 76، وما بعدها

[3] ابن سلام الجمعي: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، دات، ص 05

تمحورت شعرية القدامى حول ((الفصاحة والجزالة، الطبع والصنعة، مشكلة السرقات الأدبية، وهو ما يسمى بعمود الشعر، وقضية اللفظ والمعنى))[1]

إذا كانت اسهامات العرب القدامى لها من الأهمية مالها، فإن الجهود العربية الحديثة والمعاصرة لا تقل شأنا عن تلك الإسهامات وسنقف عند أهم روادها وأهم ما أثروا به المكتبة العربية:

ادوارد محمد سعيد أدونيس" وكتابه الشعرية العربية 2000.

كمال أبوديب وكتابة في الشعرية " 1987

محمد بنيس " الشعرية".

عبد الملك مرتاض قضايا الشعريات" 2009 / النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين 1983.

توجيه: حدد مفاهيم الشعرية من خلال كتاب النظرية الشعرية –بناء لغة الشعر اللغة العليا لجون كوين.

[1] إبراهيم دحمان: الشعرية من المنظورين العربي والغرب، ص 77.

المحاضرة الثامنة (08): النقد الثقافي

تمهيد:

مما لا شك فيه أن يلاحظ الباحث اليوم عديد الممارسات النقدية التي تأسست على سياق النص وأبعاده المختلفة؛ فتجلى ذلك بميلاد النظرية السياقية التي تعول على خارج النص أو البيئة التي ساهمت في ميلاد النص، فظهر السياق التاريخي ليبشر بنص نقدي تاريخي، فالسياق الاجتماعي ليصاحبه نقد اجتماعي، أمّا ما سنقف عنده في المحاضرة فيعُنى بالنقد الثقافي.

1-نشأة النقد الثقافي:

إنّ النص مفتوح ينتجه القارئ في عملية تشاركية، كما يقول بارت Barth حين يتسنى لنا ((إقامة علاقة ونتيجة، علاقة تماس في الآن ذاته))[1]، إن ما يحدث اليوم هو ((الدراسات الثقافية cultural studieuse هذه الدراسات التي كسرت مركزية النص ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يظن أنه من إنتاج النص، لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه من أنظمة ثقافية، فالنص مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيدولوجية وأنساق التمثيل))[2].

لقد شاعت الدراسات النقدية الثقافية في ((التسعينات. مع أنها ابتدأت منذ عام 1964 كبداية رسمية منذ تأسست مجموعة بيرمنجهام Birmingham لقد انتشرت عدوى الاهتمام بالنقد الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية))[3] وما بعد الحداثة تتطور الدراسات النقدية إلى التطور العالمي للنقد الثقافي عام1985م في الجامعات الأمريكية ولقد تبلور النقد فيما بعد كنظرية منهجية على يد الناقد الأمريكي "فنست ليتش.V.Leith" ((يطرح فنست ليتش مصطلح النقد الثقافي مسميا مشروعه النقدي بهذا

---

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب ولغة النص، ص238.

[2] عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المملكة المغربية، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص11

[3] المرجع نفسه، ص19

الاسم))[1] والذي ((أصدر كتابا عام 1992 تحت عنوان: "**النقد الثقافي نظرية الأدب لما بعد الحداثة**"))[2].

يقوم النقد الثقافي عند ليتش Leith على ثلاث خصائص وهي: أن ينفتح النقد الثقافي على ما هو غير جمالي، سواء كان خطابا أو ظاهرة، على النقد الثقافي أن يستفيد من سنن التأويل ودراسة الخلفية، يركز النقد الثقافي على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو، خاصة في مقولة ديريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش Leith بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي.

إنّ النقد الثقافي ((فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، همه يكشف المخبوء من تحت أقنعة))[3].

لقد اهتم النقاد العرب أيما اهتمام بالنقد الثقافي وتأثروا بفكر ليتش Leith وعلى رأسهم الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" الذي أثرى المكتبة العربية بما جاد به من كتب تؤسس للنقد الثقافي من بينها: **النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، وكتابه الخطيئة والتكفير، وكتابه النقد الثقافي أم نقد أدبي؟**

2-معايير النقد الثقافي:

إنّ النص الأدبي بأشكاله المختلفة ((وجود عائم: فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته، والنصوص على حدّ تعبير أبي الطيب المتنبي شوارد، وكل نص شاردة ينام عنها مبدعها ويسهر الخلق جراها ويختصم))[4].

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافي العربية، ص32.

[2] جميل حمداوي: مفهوم النقد الثقافي وتطوره، موقع ديوان العرب الالكتروني.

[3] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافي العربية، ص84.

[4] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ط4، 1998، ص28.

يستند النقد الثقافي في تطبيقه على ما ينشده من كشف لعتبات ثقافية متعددة؟ سلطة كولونيالية، مركزية الأعراف والتقاليد، النظرية القبحية التاريخانية الجديدة وغيرها من الأنساق المضمرة التي تُعول على ما يلي:

***الوظيفية النسقية:** وظيفة تمكن الباحث من القبض على مختلف الأنساق الثقافية المضمرة؛ التي يطرحها الصراع والتناقض في النص حتى يصبح النص غير واعٍ وغير معلن ينتظر الكشف عن مجازات متعددة تمكننا من التعرف على ما أسماه الغذامي بـ: النظرية القبحية.

*الانطلاق من النصوص والخطابات الأدبية والنفسية.

*التركيز على الأنساق المضمرة.

***وظيفة الشرح والتحليل؛** نقوم بتحليل النص وتشريح بنياته بدء بالعنوان والإهداء والتقديم، والصور، والمؤشرات والبديل العلمي...الخ.

*الوقوف عند المجازات والأشكال التعبيرية والدوال التضمينية.

***وظيفة التأويل الثقافي:** تتكئ في هذه المرحلة على العلوم الإنسانية وتمظهراتها التاريخية والإجتماعية والنفسية والأيديولوجية.

في ضوء هذه المعايير وأخرى يجتهد الباحث في إقامة ممارسة نقدية ثقافية.

3-مجالاته:

إنّ النقد الثقافي ((يعتمد على مصطلح النسق المضمر، وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية، بمعنى أن كل ثقافة معينة، تحمل في طياتها أنساقها مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي يخفي أنساقا ثقافية مضمرة))[1].

يقول جاسم الموسوي عن مجالات النقد الثقافي أنها تتميز بالكثرة وسعة التداخل؛ فالنقد الثقافي يهتم بتناول النصوص والخطابات التي تحيل على الهامشي والعادي والعامي واليومي والسوقي والوضيع، وذلك في مقابل نصوص أخرى منتقاة للكبار والمشهورين من الكتاب

[1] ملحة بنت معلث بن رشاد السحيمي: نظرية النقد الثقافي ما لها وما عليها، مجلة كلية الآداب، المدينة المنورة، ص17.

المبدعين، ولقد مارس العديد من النقاد هذه المقاربة الإجرائية، فقد تناول الدكتور صلاح قنصوة في كتابه((تمارين في النقد الثقافي الجمل والأمثال الشعبية الشائعة والمتداولة بين الناس، وذلك في المقارنة القائمة على مجموعة من التصورات ذات الطابع الاجتماعي))[1]

علاوة على ما قام به الناقد "صلاح قنصوة" في تحديد المقارنة، انتقد بعض النصوص في ضوء الممارسة النقدية الثقافية ومثالنا ألف ليلة وليلة وأظهر ثنائية الهوية والغير، والأنا والآخر.

لقد حظي النقد الثقافي باهتمام الباحثين والنقاد، ولذلك سارعوا في تحقيقه على مختلف النصوص الأدبية والإبداعية وعلى رأسها الشعر العربي في بداية الممارسات، والنص السردي بصفة موسعة اليوم، يقف النقد عند مجموع القيم، وأنماط التفكير، والتمظهرات الثقافية المضمرة غير المشاعة.

4-رواد النقد الثقافي:

يتجدد الحديث عن تلك الثلة التي صنعت مجد النقد الثقافي في صورتيه الغربية والعربية؛ ولندرج الرواد تباعا.

4-1-الرواد الغرب:

***ميشال فوكو Michel Foucault:** فيلسوف فرنسي من أهم الرواد الغرب، تأثر بالمدرسة البنيوية، اعتمد في مشروعه على((تحليل تاريخ الجنون والإجرام والعقوبات والممارسات التعسفية في السجون، ولقد كان له جميل الفضل في ابتكار ما ينعت ب" أركيولوجيا المعرفة"))[2].

***ريتشارد هوجارت R.Hoggart:** ناقد غربي ومؤسس فعلي للدراسات الثقافية في مدرسة بيرمنجاهم النقدية، اهتم بالفعل القرائي والكتابي.

[1] سامي شهاب أحمد: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي (دراسة في الشعر والنثر ونقد النقد)، دار غيداء، عمان، ط1، 2012، ص30.

[2] http://w.w.w.aljazzera.net3/5/2019.

***ريموند ويليامز R.Williams:** اهتم بثقافة المجتمعات وكيف تتشكل أنظمتها، كتب لنا "الثقافة والمجتمع"، "الثورة طويلة الأجل"، "الوعي الثقافي".

***ستيوارت هولStuart .Hall :** صاحب الرؤية النقدية الثقافية في الدراسات الثقافية، أكد على ضرورة منح القيمة للمعرفة والفكر في إدراكها للمجتمع.

4-2-الرواد العرب: سجل النقد الثقافي في صورته العربية أسماء عديد النقاد؛ الذين ساهموا أيما رأسهم: "عبد الله الغذامي" الذي أسس مشروعه النقدي على المضمر من الأنساق، حيث توقف عند الشعر العربي وأظهر منافذ العيوب النسقية وما يتعلق بأدب البادية، والشعر النمطي عام 2000.

ألّف "عبد الله الغذامي" في النقد الثقافي فكتب لنا الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، حكاية الحادثة في المملكة العربية السعودية، الصوت الجديد القديم، الموقف من الحداثة، الكتابة ضد الكتابة، ثقافة الأسئلة، القصيدة والنص المضاد، المشاكلة والاختلاف، المرأة واللغة، القارئ المختلف، رحلة إلى جمهورية النظرية...الخ.

***ادوارد سعيد:** اهتم الناقد العربي" ادوارد سعيد" بالنقد الثقافي وتحديدًا ذلك الذي يتعلق بالمضمر منه، وقد كتب لنا " الاستشراق" منجزٌ يتوغل في انعكاسات الاستعمار الأجنبي على المجتمع العربي، كما امتد تحليله إلى الرواية والمسرح ومختلف الأجناس الأدبية ينضاف إلى العلمين: محمد عابد الجابري وإدريس الخضراوي، وزكي نجيب محفوظ.

لا يمكن للباحث في ميدان النقد الثقافي أن ينكر جهود الرواد العرب، الذين أرسوا معالم نقد جديد، وفي صورة استثنائية أردنا أن نشير لما قدمه المفكر العربي" مالك بن نبي" من مشروع نقدي حضاري: هو الذي نشر كتابه بعنوان: مشكلات الحضارة مشكلة الثقافة؛ تؤسس فيما بعد لوعي ثقافي مائز، وكان ذلك عام 1959م ((فقد جاءت أفكار بن نبي حول مفهوم

الثقافة برؤية جديدة، لم تألفها المصطلحات المستوردة التي تمت صياغتها في إطار الفكر الليبرالي، أو الفكر الاشتراكي التقدمي))[1].

5-أهميته:

ولممارسته النقد الثقافي يجب الاعتراف بأهميته في المجتمع الذي نحن بصدد كشف مضمر أنساقه الثقافية للتبلور الأهمية فيما يلي:

*إنّ النقد الثقافي يبتعد عن حدود الكلمات المباشرة في دراسة الأدب وباعتباره مؤشرا ومنتجا ثقافيا، وبالتالي يربط النص بكل ما يحيط به من علوم من علوم إنسانية.

*تذوق أشكال الخطاب تذوقا جماليا، قد يكون النص شعرًا أو خطبة أو مثلاً، أو حكمة، أو أغنية، أو نكتة، أو أي شيء يصدق عليه مفهوم الخطاب[2].

*الاستفادة في تحليلنا النقدي الثقافي من مختلف العلوم الإنسانية المرتبطة بالأدب، وبأشكال الخطاب.

*معرفة الحياة الاجتماعية لأمة من الأمم، حين الدخول في لجج الخطاب، من فهم طريقة التفكير، وأشكال السلوك، والتطلعات والآمال، وأساليب التعبير، والأعراف والتقاليد، وكل ما يتصل بالجوانب المادية والروحية، والفكرية والعاطفية.

*الإلمام بسيرة الشاعر والاستفادة من الحكايات، التي تسردها الكتب التاريخية عن الشاعر.

*استنتاج الأفكار الناتجة عن توظيف كلمة بؤرة دون كلمات أخرى.

*القدرة على كشف الرموز والأقنعة، والقدرة على تحليلها.

*معرفة سياق الخطاب، والقدرة على الربط بين النص، وسياقه وقائله.

---

[1] مالك بن نبي: مشكلات الحضارة مشكلة الثقافة، دار الثقافة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط4، 1984، ص05، ما أورده عمر مسقاوي.

[2] ينظر: ملحة معلث بن رشاد السحيمي، نظرية النقد الثقافي ما لها وما عليها، ص24.

*كشف المثاقفة، التي تعبر عن اتصال ثقافتين مختلفتين، بحيث يفرض هذا الاتصال تغييرا في شكل ثقافة سائدة[1].

يعتبر النقد الثقافي من أهم الممارسات التي شاعت قيمتها الإجرائية وانتشرت في العالم عبر خطابات شعرية وسردية مختلفة، تعول في طرحها على التورية الثقافية، والمجاز الكلي، والجملة الثقافية (بمدلولها القصدي الضمني أو المجازي)، والوظيفة النسقية، والدلالة النسقية، والنسق المضمر.

[1] نفس المرجع، نفس الصفحة.

المحاضرة التاسعة (09): الصورة الفنية

تمهيد:

تعدّ الصورة الفنية مجالا خصبا وسّع الدراسات والأبحاث الغربية والعربية، فلاقت اهتماما كبيرا من قبل الباحثين النقاد، ودارسي الشعر العربي في صورته الحديثة والمعاصرة.

1-مفهوم الصورة الفنية:

يعود الاهتمام بدراسة الصورة الفنية لكونها "أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في الأداء التعبيري من جهة، ومن جهة أخري تعدّ مقياسا فنيا وشخصيا للمبدع الذي أنتجها"[1]. لا يتردد الباحث عبد الرحمان نصرت في كون "الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة ليس لها جذور في النقد العربي"[2]. فكرة راح يمجدها نعيم اليافي في كتابه مقدمة لدراسة الصورة الفنية بقوله:" إنّ المصطلح قد وفد إلينا من اللغة الأوروبية وقد تمت ترجمته مع كل ما يحمله من دلالات واشكاليات نقدية فالنقد العربي بلا شك قد ترجم المصطلح ذاته عن اللغة الأوروبية"[3]. غير أننا ننتصر للرأي القائل بأن العرب في نقدهم القديم قد عرفوا الصورة في أشعارهم غير أنهم لم يقفوا بها كنظرية نقدية بل لم يؤسسوا لها كمصطلح نقدي. وه ما ظهر فيما بعد في المدارس التجديدية وعلى رأسهم مدرسة الديوان التي بنت فكرها على التجديد التصويري، وصدق العاطفة، وتجربة الوجدان "لقد جاوز الديوانييون المقاييس التقليدية في تقويم الصورة ودعوا إلى تخطي الوصف الحسي إلى الوجداني، أو بمعنى آخر حاولوا إثارة المحتوى النفسي مصدرا تشكيليا للصورة ودافعا لتحقيق التناسق والانسجام بين الأداء الفني والموضوعي لها، ويتم ذلك بقدرة الشاعر على إنشاء الصلات المنفردة غير المألوفة بين الأشياء فيصورها

[1] هدية جمعة البيطار: اصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2010، ص7.

[2] عبد الرحمان نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، عمان، ط2، 1982م، ص 12.

[3] نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق، د، ط، 1982، ص 49.

بمستوى إحساسه بها على نحو يعكس رؤيته وموقفه الحاضر منه فتكون معادلا نفسيا لقوة الإحساس لديه وعمقه"[1]

لقد أكدت الدراسات المعاصرة على الوظيفة الخلقية للصورة الفنية، في كون "تفرد الشاعر في التقاطه للصور الحياتية، وقدرته المتميزة على الولوج إلى جوهر الأشياء، والإحساس بمكنوناتها من خلال مشاعره المرهفة، وقوته في خرق القشور الخارجية، والامتزاج بأشيائه التي صورها بدقة، متجاوزا الحرفية الحسية إلى أعماقها النفسية، ليعبر عن عمق إحساسه بجوهر الحياة، يتوسل بالخيال ليقرب البعيد، ويصور العجيب"[2].

وقد حضيّ هذا الفعل التصويري بنزعة تأثرية رومانسية ولعل أبرز روادها الشاعر يوسف الخال الذي أولى عناية خاصة بالصورة الشعرية في مجلة الشعر منذ عام 1957، وأدونيس الذي يرى في الصورة الشعرية خرق للاطار الخارجي الذي يظهر للقارئ في شكله السطحي، صورة تنفذ إلى أعماق الأشياء، وتكشف جوهرها "تحس الأشياء إحساسا كشفيا وفقا لجوهرها وصميمها اللذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم".[3]

لقد ربط الناقد محمد غنيمي هلال الصورة الفنية بمعطى التأثر والانفعال الذي يصاحب الشاعر أثناء كتابته الإبداعية، ويتجاوز بذلك الحضور الواقعي للأشياء، بل يركز على "التمثيل الحسي للتجربة الشعرية، وما تشتمل عليه من مختلف الاحساسات والعواطف والأفكار الجزئية، فإنه لا يصبح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته"[4]

ومما سبق ذكره فان الصورة الفنية في أبسط تعريفها: هي تلك الصورة الأدبية التي تظهر قدرتها في نقل الفكرة والعاطفة للمتلقي بأمانة وصدق، تصوير خارجي لما يعيشه الشاعر داخليا وقد يختصر تعريف الناقد أحمد سالم الساعي كل تعاريف الصورة في قوله: "الصورة

[1] بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص33.

[2] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 51.

[3] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص10.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار العودة، بيروت، د، ط، 1987، ص419.

هي الوجه المرئي أو المحسوس للخيال، تستثير عواطف النفس وتحركها من مكانها".[1] أما عن عزّ الدين إسماعيل فقد أورد تعريفا يضارع ما ذهب اليه" الساعي" حين قال: " كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر، عندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء تبحث عن جسم فإنها تأخذ مظهر الصورة في الشعر"[2]

2-أنواع الصور الفنية:

توحي الصورة الفنية الشعرية للمتلقي بقدرته على الخلق في استجابته التفاعلية معها؛ حين يكشف أبعادها ويعدد دلالاتها، تتم دراسة الصورة على مستويين: مستوى نفسي يؤدي وظيفة إيحائية، وآخر دلالي يؤدي وظيفة معنوية " ترجع حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد تلو بعد من الايحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة"[3].

2-1-الصورة الكلاسيكية: لقد ظهرت الكلاسيكية في عصر النهضة في أوروبا، انتصرت للقديم، وآمنت بالقيم العقلية الصارمة، ومجدت الواقع، وسنت القواعد والقوانين الثابتة، في صورة تفاضلية صنعها جدل الواقع والخيال، فتأسس الأدب العقلي، وقلّ شأن الخيال، فبات الشعر هنا مادة تعكس الواقع المحيط، وتمده "بالإفراط في المحدودية والحسية"[4]

2-2-الصورة الرومانسية: حاول أتباع هذه الصورة تخطي العقل وفلسفته المنطقية الصارمة، فارتموا في الخيال، وصنعوا أمجاد العاطفة من خلال ما تمليه أنفسهم من خلجات، ورغبات وجدانية، تحرروا من تبعية المحاكاة الواقعية المباشرة فأبدعوا في التصوير الفني، وتكون الصورة هنا نتاج الخيال، تقترب من الطبيعة "فيألفون كائناتها وعناصرها وينسجمون معها، لذلك نفخوا فيها نسمة الحياة، وأنطقوها بلغاتهم، وألبسوها أثواب الفرح، وخلعوا عليها انفعالاتهم وعواطفهم، فكان التشخيص والأنسنة هم صفات الصورة الشعرية في الرومانسية،

[1] أحمد بسام الساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنار، بيروت، ط1، 1984، ص28.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، د، ط، 1967، ص 135.

[3] كمال أبو ديب: الصورة الشعرية، مجلة مواقف، 1974، ع27، ص19.

[4] نعيم اليافي: الشعر العربي الحديث، ص28.

حيث أعادوا الحياة إلى الطبيعة، وشاركوها أفعالهم، فتميزت صورهم بالإيحاء، واتصفت بشيء من الغموض والغرابة والحركية"[1] هكذا رسمت الصورة جوهرها في قدرتها على "التحلل من كل الأصول والقيود لكي تتحرر العبقرية الإنسانية وتنطلق على سجيتها"[2].

2-3-الصورة الرمزية:

أكّد محمد مندور على قوة الصورة الرمزية "التي تنكر الأشياء المحسوسة، لا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس"[3]، فلا تفي الوحدات المعجمية التواصلية غرض ما يصبو إليه الشاعر المعاصر؛ لذلك يلجأ للغة رمزية موحبة تحقق قيما فنية يدركها المتلقي.

تعتمد الصورة الرمزية على الإيقاع والموسيقى، وعلى الانفعالات المتكررة، على تراسل الحواس، فتكون " الصورة الرمزية شحنة كامنة من الإيحاء، وحركة داخلية تضج بالمعاني، وتوحي بألوان من العواطف والمشاعر".[4]

3-خصائص الصورة الفنية:

لقد ساهمت جملة من الخصائص في جعل الصورة الفنية تروم العالمية وتتجاوز المحدودية، فباتت الملاذ الإيحائي للشاعر المعاصر فحمّلها خطاب المسكوت عنه النفسي، الذي سيكشفه المتلقي فيما بعد؛ يمكننا تلخيصها فيما يلي:

* الاهتمام باللغة التجسيدية التصويرية. وهو ما يعرف بالأنسنة.

* الاهتمام بالإيقاع الشعري وجعله يخلق مسافة جمالية، تعكس التأثر الواضح بمذهب الفن للفن "تميز يتجه الى اختيار ايقاعي جديد بدلا من الإيقاع التقليدي"[5].

* خلق الانفعال في القصائد الشعرية، وه ما وجدناه في قصيدة "موكب الجمال".

---

[1] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 61.

[2] محمد مندور: الادب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط2، 1957، ص55.

[3] نفس المرجع، ص 108.

[4] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص 65.

[5] سيد بحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص6.

* ادخال نظام " السوناتا الشكسبيرية " من حيث القافية، وهي تعنى بالنظم على بحر مترجم.

* شيوع ظاهرة تراسل الحواس في الصورة الفنية المعاصرة.

* الميل الى تجسيم الطبيعة وتشخيصها في محاور إنسانية يحاكيها الشاعر.

* توظيف لغة الإيحاء والرمز والاشارة، مما يضيف مسحة من الغموض والغرابة في الشعر.

* الاعتماد على نقل تجارب الشعراء الذاتية وصوغها في قوالب لفظية.

* الشحنة العاطفية للقصيدة، التي صورت أحلام الشعراء وآمالهم وآلامهم.

* الاهتمام بالموسيقى الهادئة والاكثار من مجزوءات الأبحر الشعرية القصيرة " فالإيقاع وحده هو السبيل الذي يستمد من الشاعر معناه"[1].

* حب الطبيعة والافتتان بها وبمناظرها ومناجاتها حتى أنهم سموا دواوينهم والكثير من قصائدهم على مصادرها ومن ذلك: "أطياف الربيع"، "أشعة وظلال"، "الينبوع"، "الشفق الباكي"، "ما وراء الغمام".

* تعتمد الصورة الفنية في كينونتها الدلالية على "الطابع الوجداني"[2]، للتعابير وهو ما صرح به الدكتور عبد القادر القط في كتابه: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر.

* صوغ التجربة الذاتية، وإكسابها أسرار نفسية للشاعر وخاصة ما تعلق بالقلق والحيرة والحسرة والألم.

* شيوع التأمل في الكون لمعرفة أسراره، والتخلص من المادية وشرورها.

* التصرف في الوزن واتفاقية واخضاعهما للتجربة الإنسانية فتسمع بكاء الشاعر من موسيقى شعره.

---

[1] مصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، 1948، ص109.

[2] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص368.

* توجيه: حدد أنواع الصور الشعرية عند خليل حاوي في منجز هدية جمعة البيطار؛ مبرزا سمات التأثر بالاتجاه الرومانسي.

المحاضرة العاشرة (10): اتجاهات الرواية العربية المعاصرة

تمهيد:

لقد شكلت الرواية العربية المعاصرة بوصفها جنسا أدبيا يتخطى تقوم الكتابة النمطية ويتجاوزها، تيارا قويا «ولم يكن وهجها وليد خصاصة ظرفية ناجمة عن أزمة في النسق المعرفي المتعلق بفهم إنتاج الدلالة وفهم الآليات التي تتحكم في اشتغالها فقط، بقدر ما كان أيضا نتاج ضرورة نابعة من صيرورة المعرفة المعاصرة وهي تتوخى المحاكاة»[1]. يرتبط مفهوم الرواية المعاصرة حسب جيرار جيونيتG. Genette في كتابه "الجديد في خطاب الحكي" أن الرواية تتعلق بـ «الحكاية histoire وتعني مجموع الأحداث المحكية، والحكي récit وهو الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يحكيها الأحداث والسرد narration وهو الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أي فعل الحكي في حد ذاته»[2].

1-مفهوم الرواية ونشأتها:

يتعلق مفهوم الرواية بالجنس الأدبي السردي الذي ينتجه المبدع -الروائي-معتمدا على ملكة التخييل، مستلهما الواقع بأسلوب نثري، ميزته الطول، «وتعتبر الرواية المعاصرة الوجه الجديد للخطاب الأدبي، تتعدد مرجعياته، وتختلف مكوناته»[3]. وقد اختلفت الروايات من مذهب إلى آخر؛ فنجد الرواية الواقعية، والرواية البوليسية، رواية الخيال العلمي، رواية التجريب، الرواية الفلسفية وغيرها. فلم «يعد بوسع المعاصر أن يتحدث عن مضمون الخطاب السردي في شعاراته القديمة، لقد اتضح أن مستويات التوظيف ترتبط بالإنجازات التقنية والجمالية، ودخلت علوم اللغة بصرفها ونحوها ودلالاتها، ومباحث الأسلوب بإشكالياتها المتعددة، وأدواتها الإجرائية وما أسفر عنها من طرق تحليليه للأبنية الصغرى والكبرى وكيفيه تراتبها، جاءت لتصنع خرائط جديدة للحقول الإبداعية، واستحدثت معها مصطلحات وآليات»[4]، ولمقابله نص

[1] عبد اللطيف محفوظ: البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظر سيميائية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص15.

[2] Gerard. Genette ; Nouveau discours de récit, ed, Seuil. Paris, 1983, p12-p13

[3] Henri Mitterrand; Le discours du roman , éd, p. u.f, paris 1980, p06.

[4] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص7-8.

روائي معاصر يجب تسلح الباحث و«تمثل مجمل المعارف ليتجاوز العديد من الأسئلة العصيبة»[1] التي يفرض النص البوح بها والاجابة عنها، ترتبط الرواية بملامح مميزه لها، تجعلها أكثر خصوصية «وهي الايقاع والمادة والرؤية»[2]، التي تختلف من مبدع الى آخر، « أمّا الايقاع فهو ناجم عن حركتي الزمان والمكان أساسا، كما أنّ المادة تتمثل في حجم الرواية، أي امتدادها الكتابي من ناحية وطبيعة لغتها من ناحيه ثانية، بينما تبرز الرؤية من خلال كيفيه عمل الراوي وتوجيه المنظور»[3]

نشأة الرواية المعاصرة:

تعتبر الرواية المعاصرة أكثر حضورا في الدراسات اليوم، لامتلاكها الخصائص التي تجعلها أكثر الأجناس قربا إلى واقع الانسان اليومي، صور الأدب هذا الواقع تصويرا فنيا؛ بدأت في أوروبا منذ القرن الثامن عشر حاملة رسالة جديدة وهي التعبير عن روح العصر؛ وتعتبر «رواية دونكشوت ل سرفانتس Cervantes أول رواية فنية اعتمدت على المغامرة الفنية، وقد اعتبر هيجل Hegel الرواية ملحمة العصر»[4].

عند الحديث عن نشأة الرواية المعاصرة نربط الحديث بالرواية الفرنسية وذلك لأن أدباء عصر التنوير قد أبدعوا مثل فولتير، وجون جاك روسو؛ في حين اتخذوا الرواية أداة لمحاربه الاستبداد والظلم والتعصب كتب فولتير رواية "كانديد" سنه 1759 م وهي أول رواية في هذا العصر، وبالتالي فالولادة الحقيقية للرواية المعاصرة كانت في فرنسا؛ عن هذه الحقيقة يقول "الصادق قسومة: " «إنّ الرواية من حيث هي جنس أدبي حديث قد نشأت في الغرب وفي فرنسا على وجه على وجه مخصوص»[5]، ولقد اكتسبت شعبية، وأصبحت أكثر الأشكال رواجا في فرنسا. حيث «لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث مقتبسه

[1] Gerard. Genette ; Nouveau discours de récit, p50.

[2] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص8.

[3] نفس المرجع، ص9.

[4] مفقودة صالح: نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب، جامعة بسكرة، محمد خيضر، ص6-7.

[5] الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب، تونس، ط1، 2004، ص84.

من الغرب أو متأثرة به تأثرا شديدا»[1]، غير أن هناك من يرفض هذه الفكرة ولذلك نحن أمام فريقين: «فريق رأى أنها تطور طبيعي للقصص التراثي وفن المقامة، أي امتداد طبيعي للموروث النثري العربي كالسّير والحكايات الشعبية، وفريق رأى أنّ الرواية العربية لم توجد في أدبنا القديم وإنما هي فن حديث، ويرجع الفضل في ظهور الرواية الى الاتصال بالغرب وظهور الصحافة والترجمة، كما كان للترجمة والتأليف تأثيرا كبيرا في توجيه الكتاب العرب في مختلف الأقطار العربية إلى التعرف على الآثار الروائية العالمية وذلك بعد منتصف القرن 19[2]».

مثلما اختلف الدارسون في أصل الرواية، اختلفوا في تحديد الرواية الأولى التي كانت فاتحة الجنس الروائي العربي، فكانت بين رواية "الحمار الذهبي" لأبولي ما دور، ورواية "عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي، ورواية "الأجنحة المتكسرة" لجبران خليل جبران 1912، ورواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، وعليه فإنّ تحديد أول رواية عربيه يستدعي عدم القطيعة والتركيز على مواكبة هذه الرواية لتحولات المجتمع العربي بمختلف أقطاره وأقطابه وبيئاته، ولقد حاولت استيعاب قضاياه كقضية الاستعمار والتحرير ونكبة فلسطين، وقضايا الاستبداد، كما انشغلت الرواية بأدب الأزمات، وبالموضوعات الثقافية والتاريخية والاجتماعية والسياسية.

2-مكوناتها:

ونقصد بها «أركان المهمة الأساسية التي يبتني عليها السرد.»[3]. يقوم السرد الروائي المعاصر على عناصر رئيسية، وهي عناصر ثابتة يختلف توظيفها من مبدع لأخر، فلا يمكن إقصاء عنصر منها، مكونات سرديه تؤثر تؤثث لعمارة الرواية من حيث هي فكرة وايديولوجيا، وتصورات تعكس الرؤيا، ترتبط هذه المكونات فيما بينها وهي: الشخصية، المكان والزمن.

[1] صالح مفقودة: أبحاث في الرواية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص13.

[2] إسماعيل بن مبارك بن سالم العجمي: نشأة الرواية في الدول العربية، مجلة ابتكارات للدراسات الإنسانية والاجتماعية، مجلد2، ع1، 2024، ص2.

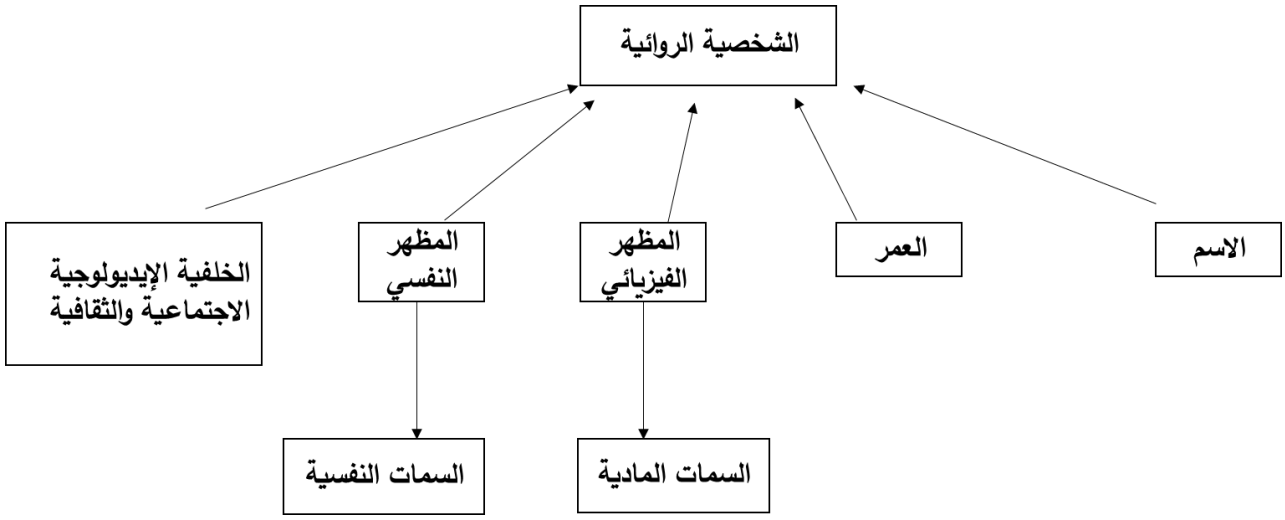
[3] شميم كي، منصور أمين: ماهية السرد، مفاهيمه ومكوناته، مجلة الساج، مجلة بحثية سنوية محكمة، ع2، جويلية 2020، ص149.

2-1-الشخصيات:

إنّ فكرة الرواية مرتبطة بشخصياتها حيث تظهر للروائي «براعته وموهبته في الصياغة والتأليف وممارسة الاستبطان ليتعمق بالشخصية المستهدفة فيتخيلها هو مجسده أمامه، ونراها نحن حقيقية».[1]

عبر منعرجات التأويل التي تفكك الشخصيات باعتمادنا على المخيال واللغة وباعتماد الروائي على المشفرات في السياق الذي يسهم في إضاءة شخصيات الرواية، وعليه فالشخصية تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص.

في الرواية العربية المعاصرة تظل الشخصية الركيزة الروائية التي تبنى عليها الحكاية والأحداث، ويقوم عليها الزمن والمكان، حيث تعتبر المحور الذي تدور حوله الأحداث، وتبنى عليه "الحبكة السردية" تتشكل الشخصية الروائية عبر ما يلي:



تبدأ الشخصية الروائية في تحديد مسارها الوجودي عبر هذه المعالم الأساسية التي وضحها المخطط، شخصيات نتعرف من خلالها على تفاصيل الحياة والمرجعيات في الرواية، ليست مجرد أسماء بقدر ماهي حقيقة أرواح تتجاوز الورقية إلى الأداء الذي يعكس التجارب الشخصية والتصورات الإبداعية.

[1] ريما آل كلزلي: في ميدان الرواية وخبيئات النفوس، عبر حسابها الخاص، 2023/10/3.

وعليه فالشخصية هي العمود الفقري، الذي يضفي للرواية بعدا إنسانيا يجعلها أكثر تفاعلا. فالشخصيات أرواح خالدة، تنبض بالحياة في كل قراءة جديدة، فهي «بمثابة الفاعل في العبارة السردية»[1]. بعدما تشبعت بفكر نوعي كونها «كمورفيم فارغا في الأصل سيمتلئ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص»[2].

تدور الشخصية في فلك الرواية العربية المعاصرة بكل ما تتمتع به من أنواع، ويمكننا اختصارها في:

1-الشخصية الرئيسية والثانوية

2-الشخصية المدورة والمسطحة.

3-الشخصية الهامشية والسكونية والدينامية.

تصنيفات الشخصية في الرواية المعاصرة:

* **تصنيف فلاديمير بروب Vladimir Propp:** جعل "بروبPropp "في دراسته للحكاية الشعبية الروسية العجيبة للشخصية دور هام تقوم به وهو «الوظيفة أو فعل الشخصية ودلالته في سيرورة الحبكة»[3]، ولقد حدد بروبPropp وظائف الحكاية الشعبية الخرافية في إحدى وثلاثين وظيفة وهي وظائف تتعلق بالشخصية وبالمكان وبالزمن نذكرها: الرحيل/ المنع/ الخرق/ الاستطلاع/ الاطلاع/ الخداع/ التواطؤ العفوي/ الإساءة/ الافتقار/ وساطة/ بداية الفعل المضاد/ الانطلاق/ الاختيار/ بداية رد فعل البطل/ استلام الأداة السحرية/ الانتقال والارشاد/ الصراع/ العلامة/ الانتصار/ تقويم الإساءة/ العودة/ المطاردة/ النجدة/ الوصول خفية/ المهمة الصعبة/ الإنجاز/ التعرف على البطل الحقيقي/ اكتشاف البطل المزيف/ التجلي/ العقاب/ مكافأة زواج/

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 213.

[2] نفس المرجع، ص213.

[3] ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1986، ص35.

* **دوائر الفعل السبعة:** المعتدي–الواهب–المساعد–الاميرة–الباعث–فعل البطل–فعل البطل المزيف.

* **تصنيف فيليب هامون Philippe Hamoun:** يقوم تصنيف هامون على:

1–الشخصية المرجعية P. référentiel [التاريخية–الأسطورية–الاجتماعية]

2–الشخصية الواصلة P. Embrayeur [المؤلف–القارئ].

3–الشخصية المتكررة P. Répété [الشخصية الفاعلة–الشخصية الضحية].

* **تصنيف تودوروف T. Todorov:** يقوم تصنيف تودوروف على:

1–الشخصية العميقة: شخصية تحمل وعيا فكريا، أو طرحا أيديولوجيا.

2–الشخصية المسطحة: شخصية لا تظهر بدورها السردي الفاعل.

3–الشخصية الهامشية: شخصية معطلة سرديا، وحاضرة فكريا.

* **تصنيف الجبرداس جولبان غريماس A.J. Greimas":** على أساس ستة عوامل وثلاث علاقات:

–الذات–الموضوع–المرسل–المرسل إليه–المساعد–المعاكس.

–علاقة الرغبة [الذات–الموضوع]

–علاقة التواصل [المرسل–المرسل اليه]

–علاقة الانفصال (الصراع) [المساعد–المعارض]

الزمن:

الرواية المعاصرة، هي فن زمني، يطرح سؤالا جوهريا حول مدى تطابق الزمن الروائي مع الزمن الواقعي؛ فالزمن الروائي يتقدم بصورة خطية مباشرة من الماضي الى الحاضر فالمستقبل، في حين نجد الزمن الواقعي يتمثل في خلق الإحساس بالزمن واستشعاره «فلو انتفى الزمان، انتفى الحكي في الرواية كونها فنا زمنيا»[1]

[1] ينظر للاستزادة: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، ط1، 2004، ص10.

لقد تقدم الاهتمام بالزمن تقدما لا ينكره جاحد مع الشكلانيين الروس ورواد الرواية الجديدة في فرنسا، وبات يأخذ أشكالا مختلفة تعكس توالي الأحداث وتعاقبها، فتتشابك الأزمة في الرواية لتخلق صراعا يقودنا إلى نسق معرفي مغاير، وإلى حالة شعرية شعورية مكثفة.

إنّ مؤشرات الزمن في الرواية المعاصرة تؤكد على قوتها وتبين دورها في تجسيد الرؤيا، وتحقيق البعد الجمالي، ويتجلى ذلك في زمن الرواية زمن الأحداث، اللازمة الزمنية التي تحدد ما يلي:

1-الاسترجاع وآلياته.

2-الاستباق وآلياته.

3-زمن المشهدية.

4-تمظهرات الحذف.

5-المفارقة الزمنية.

تركز الرواية العربية المعاصرة في طرحها لنص مفتوح يقبل التأويل وتعدد الدلالات على هيمنة الأزمنة وهي كثيرة ومتنوعة، إلا أنّ المعول عليها اليوم في الممارسات التحليلية ما يلي: الزمن الكرونولوجي، الزمن النفسي، الزمن الأسطوري، الزمن الواقعي، الزمن التاريخي...إلخ، لقد أبرزت الدراسات مؤخرا دور هذا المكون في تشكيل وجهة نظر الكاتب في التعبير عن واقعه وقضاياه ومشاعره من جهة، من جهة أخرى «كمحطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه»[1] الزمنية المختلفة.

المكان:

يمثل المكان العنصر المهم بعد الشخصية والزمن فلا وجود لرواية خارج المكون المكاني «لبعده الوظيفي، فالمكان لا يظهر إلا من خلال شخصية تعيش فيه أو تخترقه»[2]، وحدث

[1] المرجع نفسه: ص175.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، ص 253.

يمده بمحددات جغرافية وهندسية؛ وقد أفرد غاستون باشلار كتابا اسماه "جماليات المكان" حيث أكّد على أن «النص الروائي يختلف عن طريق الكلمات مكانا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة»[1]

أصبح المكان اليوم في الرواية المعاصرة «ليس حيزا جغرافيا أو بعدا هندسيا مجردا تقع فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات بأسرها النامية والمسطحة على حد سواء فحسب أو عنصرا ثانويا زائدا في الرواية لا قيمة لوجوده، ولا وزن لحضوره، ولا دور لتأثيراته في العناصر الأخرى، بل هو ركن أساسي من أركان البناء، وعنصر حيوي فعال تزداد قيمة حضوره بتداخل عناصره معا»[2]، وقد يؤسس المكان الرواية، إننا نقرأ اليوم رواية المكان.

يقوم المكان في الرواية على ثنائية ضدية، تتنوع مستوياتها، وتختلف تصنيفاتها من روائي لآخر، ومن ناقد لناقد نجملها فيما يلي:

* المكان المفتوح [مفتوح أساسي–مفتوح مهمش]
* المكان المغلق [مغلق رئيسي–مغلق ثانوي]
* المكان المتنقل [أمكنة عامة–أمكنة خاصة]
* المكان الساكن [أمكنة عامة–أمكنة خاصة]

قد يجاوز المكان حدود النص ليصنع فارقا أيديولوجيا يبتغيه المبدع، ويتكفل المتلقي بتحديده عبر المشفرات النصية فيتشكل المقدس والمدنس، والأسطوري، والتخيلي والعجائبي.

3–أساليب السرد العربي في الرواية:

إنّ الفصل بين وحدات النص الروائي، ما هو إلاّ مجرد إجراء تحليلي يضع في الحسبان أصلا خاصية التداخل، ولا يمكن أن نقصي وحدة منها. تتسق أجزاء الرواية في نمط أحادي عبر أساليب سردية مختلفة ندرجها على نحو آتي يصنع التنوع والتعدد:

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1984، ص 6.

[2] سمية الشوابكة: المكان الروائي في أعمال محمد جبريل (رباعية بحري نموذجيا)، 2015، noor.book.com، ص02.

3-1/ الأسلوب الدرامي: يعرفه صلاح فضل بأنه «أسلوب يسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية منتظمة، ثم يعقبه في الأهمية المنظور وتأتي بعده المادة»[1]. أسلوب يهتم بالشخصية وأدوارها، وبالمكان ومتغايراته، وبالزمن ومؤشراته، وهو أقرب لما أقرب لما يسميه الناقد الكندي الكبير "نور ثروب فراي" بالقص الصائب الخالد، المعبر عن روح المجتمعات، وعليه فأسلوب الدراما يهتم بسمات جوهرية تشكل التكوين الدرامي لهذه الرواية وقد تبرز هنا صورة العنوان وعلاقاته ببقية العناصر الروائية فيفرض وجوده على القارئ منذ الوهلة الأولى.

3-2/ الأسلوب الغنائي: الغلبة فيه «للمادة المقدمة في السرد حيث تتسق أجزاؤها في نمط أحادي يخلو من الصراع»[2]، يقول اللغوي الفرنسي الكبير بنفينست: إن اللغة تنتج الواقع، والواقع يتم إنتاجه من جديد عبر اللغة.

إنّ الأسلوب الغنائي يشمل التحديث المادي في بنية الواقع، ولا بد أن يسفر عنه بالضرورة من تحديث فعلي في بنية الوعي بحركيته العنيدة نحو الحرية والتقدم، فقطب الاهتمام هنا لتطوير الواقع وفقا لبؤرة غنائية تتعلق بهيمنة الأحاسيس المتولدة من لحظات الرؤية، والتكثيف في المكونات هو ما يحقق الذروة الغنائية أي "تيار الوعي".

3-3/ الأسلوب السينمائي: ويفرض فيه «المنظور سيادته على ما سواه»[3]، تعتبر السينما أحدث الفنون السبعة، جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين، وأفادت من تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة»[4]، ولقد استمدت الرواية المعاصرة من السينما المناظر والمشاهد والوحدات البصرية، عندما نتأمل مشهد الرواية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من التقنيات وفي مقدمتها الملمح التوصيفي، والأشكال والألوان، دلالات الحركة، الإضاءة، ...إلخ كلها تفاصيل بصرية

[1] ينظر: صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص9.

[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

[3] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص10.

[4] نفس المرجع، ص193.

نستحضر من خلالها الصورة السينمائية في الرواية المعاصرة، ناهيك عن سلطة المكان التي تعتمد على الفضاء البصري في تحريك المشاهد، عن طريقة ترجمتها لغويا بعناية فالصفة البصرية الوصفية تشير لأسلوب سينمائي في السرد المعاصر.

إنّ الروايات المعاصرة العظيمة تلك التي تشكل جزء من فكر المتلقي فتصبح نموذجا حيا يستحضره في تفكيره، عبر مكونات سردية، أو أساليب روائية تتداخل في كثير من الأحيان، ويختلف تقدير الأهمية المهيمنة من قراءة نقدية إلى أخرى، وبناء عليه فإنّ لكل نص روائي معاصر مقاربة نسقية وأخرى سياقية تهدف إلى اكتشاف شعريته الخاص وما يثيره من مجالات تتجاوز نطاق الأسلوب المعتمد، وتمركز السرد هنا يتعلق بوقوف الباحث عند الجماليات الوظيفية للرواية المعاصرة؛ التي تجمع بين درامية وغنائية وسنيمائية.

توجيه: حدد الأساليب السردية في رواية "يوم قتل الزعيم" لنجيب محفوظ مستعينا بتقنية الوقفة الوصفية؟

المحاضرة الحادية عشر (11): القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر

تمهيد:

إنّ التعريف الشائع والبسيط للنص يركز على مظهره الخارجي، ويعتبره نسيجًا للكلمات، فالنص في المقام الأول مادة قابلة للإدراك بالمعنى البصري، أي أنه مرتبط بالضرورة بالكتابة وفضائها، فلا يكون هناك نص إلا إذا كان متجليا فيما هو مكتوب[1]، وقد يتشكل المكتوب في أجناس أدبية تحفظ محتواه كالمسرحية والرواية والملحمة والمقامة والمقالة والقصة القصيرة جدا والقصيدة النثيرة.

أولا: القصة القصيرة جدا:

(1) مفهوم القصة القصرة جدا ونشأتها:

تجمع أغلب التعريفات الموجودة في المعاجم العربية على أن القص هو الحكي وهو السرد والنقل بغية تحقيق أهداف تختلف من قاصٍ إلى آخر.

يقول توماتشيفسكي عن هذا النوع من الحكي" ((إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية pragmatique حسب النظام الطبيعي بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث))[2].

وعليه فالنص يقوم على ما يلي:

1. مجموع أحداث متصلة.
2. يعلمنا بها القاص.
3. يعرضها بطريقته الخاصة.
4. قصدية الخطاب القصصي " النفعية ".
5. ترتب الأحداث ترتيب زمنيًا.

[1] حميد الحميداني: القصة القصيرة في العالم العربية ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة أنفو برنت، فاس، ط1، 2015، ص15.

[2] إبراهيم خطيب: نظرية المنهاج الشكلي –نصوص اشكال بين الروس مترجمة. مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1983، ص 196.

6. تأكيد العلاقات السببية.

إنّ كتابة القصة وراءه غاية نفعية تتجاوز الحكي نفسه، فهي تحقق ضرورة التواصل مع القارئ لذلك ((دوره قد يعادل دور الكاتب نفسه، وذلك لأن المؤشرات التي يضعها السارد من أجل أن بعاد ترتيب القصة على شكلها الطبيعي، وهي موجهة للمسرود له))[1]. الذي يدرك المؤشرات بحسب خبراته المعرفية وتأويلاته الخاصة المعطيات القصة.

اشتغل القص منذ معرفة الإنسان به على تأكيد مفهوم فضفاض يتسع ((لجميع أشكال الحكي التي عرفها التاريخ الإنساني، مرورا بالحاضن الأكبر وهو التأريخ وما يتضمنه من أخبار وكل أشكال التعبير التي جاءت موازية أو ظهرت مع تطور حياة الإنسان مثل الأساطير والحكايات والخرافات والملاحم والروايات والقصص القصيرة والومضات القصصية)).[2]

بدأت القصة القصيرة جداً ((تشهد تطوراً وانتشاراً في سورية خاصة بعد من ور كتاب القصة القصيرة جدًا للدكتور أحمد جاسم الحسين؛ أول كتاب نقدي ينظر كهذا النوع الأدبي ليتحدث فيه المؤلف عنا أركان القصيرة جدا وتقنياتها ومعوقات تطورها)).[3]

تعتبر القصة القصيرة جدا من الأنواع الأدبية القديمة ((في التراث العربي، والإنساني، وتراثنا غني بالأخبار والحكايات والطرائف والشذرات والأكاذيب والمنامات والمقامات وغير ذلك مما يبلغ حداً لا فتا من القصر))[4] ولا شك أن هذا السرد القصير جدا ينطوي على دلالة بالغة الأهمية.

2. خصائصها:

مما تقدم نرى أن السرد القصير جداً ليسا جديداً، ولكنه قديم جداً. عرفنا حكايات عدة، وقصص جحا...الخ، ولا بد من وجود إطار نظري يؤسس للقصة القصيرة جداً والمتمثل في خصائصها:

---

[1] حميد لحميداني: القصة القصيرة في العالم العربي، ص26.

[2] نفس المرجع، ص32

[3] يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، دراسة نقدية، مطبعة البازجي، دمشق، ط 2004، ص7

[4] المرجع السابق، ص11.

2.1 الحكائية: شرط أساسي في القصة القصيرة جدا ((فهذا النوع الغربي لا يحمل المواربة، بسبب قصره الشديد، وأي خلل لا يستطيع الاختفاء وراء مساحة النص))[1].

ومثالنا كما أشار "يوسف حطيني" إلى قصة "فجر" للقاصة ابتسام شاكوش: ((اتفقت الكلاب على طرد الليل، اجتمعت بأعداد غفيرة في أعلى التل الكبير، ظلت تنبح مستعجلة الفجر ساعات وساعات، وحين جاء الفجر بموكبه المهيب من الشرق وجدها نائمة))[2].

2.2الوحدة: ويقصد بها وحدة الحبكة والعقدة بشكل خاص لأن تعددها يخلق التعدد، والتكرار ويفقد القصة القصيرة جداً تمركزها.

2- 3 التكثيف الدلالي: بعد التكثيف أهم عنصر في هذا النوع الأدبي من القص، ويشترط فيه ألا يكون مخلاً، وهنا تحدد مهارة القاص في بناء أفكاره والنموذج هنا "لمحمود شقير" في قصته " تمساح " والتي يقول فيها: التمساح باهت الجلد، مسترخ تحت شمس الظهيرة، مرتاح لبلادته التي لا توصف، يرقب بسكينة وبالدعة نفسها، الرجل وهو يتمسح بالمرأة التي تبدو مثل فريسة سهلة المنال، التمساح وهو مسترخ تحت شمس الظهيرة، يذرف الدموع، شفقة على المرأة التي ركضت ضاحكة، مستثارة نحو حافة الماء، وهي لا تدري أنها تغوي تمساحين اثنين في وكنا واحد))[3].

4-المفارقة: من أقدر العناصر على كسر أفق توقع القارئ، يعتمد خرق المتوقع في القصة القصيرة جدا، تعتمد على فكرة تعميق الإحساس بالأخر تارة وبالموضوع الذي وضعت من أجله القصة.

وثمة قصة قصيرة جدا " لمحاسن الجندي" بعنوان " مع من وردة اللقاء":[4]

رنّ الهاتف... قال بضع كلمات وهمّ بمغادرة مكان عمله.

سأله منذر عن السبب: فأجاب باختصار المستعجل:

---

[1] المرجع السابق، ص 27.

[2] ابتسام شاكوش: بعضا من تخيلنا، بسمة للدعاية والكومبيوتر، اللاذقية، 1998، ص.39

[3] ينظر: ما ورد في كتاب يوسف حطيني: القصة القصيرة جدا، ص 33.

[4] نفس المرجع، ص 37

تلك التي كانت تحدثني على الهاتف مدة شهر كاملا، ولم أعرف اسمها أو شكلها، أعطتني موعد في الشارع المجاور...

قال منذر:

– وكيف ستتعرف عليها ...؟

– قالت إنها تلبس ثوبا أزرق، وغطاء رأس أبيض،

وستحمل في يدها اليمنى ... وردة حمراء.

وعندما دخل غرفة النوم ليغير ملابسه رأى منذر على السرير ثوبا أزرق وغطاء رأس أبيض ... أمّا الوردة ...

5–**فعلية الجملة:** يتنامى القص بالأفعال التي تعكس الحركية والتغيير، يتعامل القاص بشكل أكبر مع الجملة الفعلية.

وهنا نتعرف على قدرة المبدع في تكثيف فعلي دلالي.

6–التشخيص: أقام القاصون الكثير من قصصهم القصيرة جدا على ألسنة الجمادات والحيوانات ((ومن التجارب الشابة المميزة في هذا المجال تجربه أسامة الحويج العمر، إذ أن كثيرا من قصصه تعتمد على المحاورات والمواقف التي تطورها شخصيات غير بشرية لتحصد دلالات إنسانية وارفة، ومن قصصه الكثيرة قصة سجن العصور)).[1]

7– لقد استفادت القصة القصيرة جدا من تقنية التناص، وتقنية استدعاء الألوان.

8– يشكل العنوان في القصة القصيرة جدا أهم عتبة يتكئ عليها القاص، وإذا أمكن له النجاح في إقامة عنوان مثير، ملك ناصية القبول وإعادة القراءة مرة ثانية، كما أفادت من الحوار الذي يؤثث لعمارة القصة بل يمنحها جمالية خاصة.

لقد أثبتت كثير من القصص القصيرة جدا قدرتها على حمل لواء التغيير، الملقى على عاتقها، تغيير يمس الهموم الاجتماعية والوطنية والقومية والانسانية، واليوم نعيش على وقع

[1] المرجع السابق، ص 44.

حضور القضية الفلسطينية، والصراع العربي الإسرائيلي، فقصر القصة لا يعني بالضرورة تقزيم الرؤيا.

إنَّ عالمنا اليوم يُشجع على كتابة القصة القصرة جدا لتتجلى التماسا لظروف الحياة المعاصرة ومستجداتها السريعة، وصورة لمظاهر التطور والتحولات على مختلف الأصعدة التي استدعت نصا له قابلية على التشبع بتلك الأحداث الخاطفة، والقصة القصيرة جدا بمعاييرها التكثيفية والتبليغية استطاعت أن تبلغ حدود اللحظات السريعة، والمتحولة في مختلف مسارات الحياة، لتصبح بذلك نصا مطلوبا على مستوى الحاجة الإبداعية بكثرة.[1]

وختام لما سبق ذكره؛ نؤكد على أنّ القصة القصيرة جدا لاقت رواجا في عصر المتخيل الافتراضي، وظهور تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي: ((فهذا الأنموذج الكتابي يؤسس لكتابة معتزلة ذات حمولة دلالية ووصفية إيحائية وهزلية، يجب ان لا نستهين بها، حيث المنجز السردي المكثف)).[2] دون أن ننكر في ذلك خصوصيتها التي تنفرد بها، هذا عن القصة القصيرة جدا التي تختلف عما سنتناوله الآن ونعني بذلك قصيدة النثر.

ثانيا: قصيدة النثر

يبدو للباحث وهو يسمع أو يقرأ العنوان لأول وهلة، أنه ينبع من ربط ((بين شيئين نراهما بعيدين بعد المشرق عن المغرب، لكن هذه الفكرة تكمن في غرابتها وليس استحالتها... فكرة تشجع على الخوض في علائق فنين أدبيين نثري قديم هو نثر الشعر، ولا مشاحة في أنه نثر وفن أدبي حديث يسمى قصيدة النثر، فتبدو العلائق بينهما متمثلة في التسليم بنثرية الأول، والظن بنثرية الثاني وشيجة، والصلة بينهما قوية))[3] يدركها المتلقي عن طريق التحليل.

---

[1] ينظر فتيحة مجمم ووافية بن مسعود: القصة القصيرة جدا بين جدلية التراث والحداثة مقاربة في نقد النقد، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، مجلة الآداب، مج 22، ع1، ديسمبر 2002، ص189

[2] مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيل الاختزال السردي، من القصة القصيرة إلى القصة القصيرة جدا، دار الأمل الجزائر، 2019، ص 33/32.

[3] ابراهيم بن سعد الحقيل، قصيدة النثر علائقها بنشر الشعر الحل وإشكالية التجنيس، المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1446هـ، ص07

1-مفهوم قصيدة النثر ونشأتها:

تتعدد قوالب الكتابة الإبداعية وتتخذ أشكالاً مختلفة ولقد ظهر في أوائل القرن العشرين جنس أدبي على قلق، بل على استحياء، ما لبث أن وجد ثُلةً من الشعراء والأدباء يشقُ يراعها بحور الإبداع، اتفق مبدعوه ومن ناصر من النقاد والأدباء على تسميته شعراً، فيما رفض فريقا منهم ومن غيرهم هذه التسمية ورأوه نثر وليس شعراً.

فن نثري مجتلب من الآداب الغربية باسم قصيدة النثر الذي نجد له مشابها في التراث العربي، وذلك عند حديثنا عن نثر الشعر، وما وضعه النقاد من شروط لتحقيق هذا المراد في أن يكون الشعر الذي يراد نثره مشتملا على معان بديعة، أو حكمة باهرة، لذلك نحن بصدد تعرية النص الشعري من قافيته ورويه ووزنه.

شروط أوردها الناقد العربي "إبراهيم بن سعد الحُقيل" متى توافرت، حققت للمبدع الحاذق نقل المعنى والصور بألفاظ أكثر موافقة وتعبيرا عن المعنى والصور والأخيلة وعليه أن يتحلى بجملة من الصفات أدركها الحُقيل " من أهمها:

1- أن يكون حافظا حفظ فهم لكثير من أشعار الفحول المتقدمين والمتأخرين.

2- أن يدمن حل الأبيات الشعرية زمنا طويلة، حتى يعتاد طريقة نثر الشعر ويجيدها.

3- أن يكون محسنا في اختياراته الشعرية التي يعمد إلى نثرها، فإنّ الشعر الجيد مثل قوله وإنشائه.

4- أن يملك الفطرة والطبع والقريحة التي هي مركب الذي يبحر به في هذا الفن الإبداعي، فينقل بها الشعر بشعوره وروحه من الحالة الشعورية إلى النثرية.

شروط معيارية: إذا توفرت آن للمبدع أن يحول النص الإبداعي من نص شعري إلى نص نثري، أو أن يحول نص نثري إلى شعري، إنّ نثر الشعر الجزل القوي يمنحنا نصًا نثريًا يبلغ شأوا بعيداً.

إنّ تسمية هذا النوع الأدبي الجديد " قصيدة النثر" من أشهر المسميات التي أشاعت هذا الفن الابداعي، تُعرف قصيدة النثر بأنها: ((عمل يمكن أن يضم بعض خصائص الشعر

الغنائي أو جميعها، إلاّ أنها تتخذ على الصفحة شكل النثر، تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة مركزة، وعن الشعر الحرّ في أنها لا تتقطع إلى أسطر، وأنها تنطوي على إيقاع وعلى قواف داخلية وامتدادات موزونة))[1].

اتفق جمهور النقاد والأدباء على أنك قصيدة النثر: ((مصطلح عرف في منتصف القرن العشرين، وسماه بعض المعاصرين قصيدة النثر، وهيا تسمية غير دقيقة من حيث الدلالة الأدبية، لأنه يطلق على أسلوب نثري يخلو من الوزن والقافية، وإن أضفى عليه صاحبه بعض التنغيم الموسيقي، ونسق عباراته تنسيقاً أخاذًا، وتأنق في الخيال والصورة والتعبير عنا العاطفة)).[2] وقد أشار إلى ذلك "عز الدين المناصرة "في كون المصطلح يعيش تذبذبا مفاهيميا كون قصيدة النثر ((نص أدبي تهجيني مفتوح على الشعر، والسرد، والنثر الفني، عابرٌ للأنواع، يفتقد إلى البنية الصوتية الكمية المنظمة، لكن يمتلك إيقاعا داخليا غير منتظم من خلال توزيع علامات الترقيم والبنية الدلالية المركبة على بنية التضاد،

إنّ جدلية العلاقات في النص تخلق الإيقاع الخفي، قصيدة النثر، نوع أدبي ينتمي إلى جنس الحافة))[3] ويعدد له 25 مصطلحا.

إنّ الباحث في هذا الميدان يتصادف وتشتُتْ المصطلح[4]، فالحديث عن قصيدة النثر ذو شجون، جنس أدبي لم يستقر على حال، فقصيدة النثر يقابلها بالفرنسية

POEME Em Prose، وبالإنجليزيةFREE VERSEA

وقد تعددت مصطلحاتها في اللغة العربية: قصيدة منثورة – شعر منثور، شعر حرّ مصطلح أطلقه جبران خليل جبران " لكن سرعان ما استقر على ما قصدته "نازك الملائكة" وهو شعر التفعيلة الذي تجاوزت به الشاعرة مصطلح: الشعر المطلق، النثيرة، النثر المركز، النثر الشعري –النثر الُموقع –النسيقة –الشنر...الخ. ((لعل أولى قصائد النثر بالمفهوم

[1] رشيد يحياوي: قصيدة النثر، مغالطات التعريف، مجلة علامات، م8، ج32/ 1420، ص56 ومابعدها.

[2] معجم مصطلحات الأدب، ص 122

[3] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابد الأنق، بيروت، 2003، ص 195

[4] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص 275

المعاصر نشرها توفيق صائغ تحت عنوان ثلاثون قصيدة سنة 1954، وقدم له سعيد عقل مبشرا بهذا النوع الذي وسمه بالشعر))[1].

2-**قواعد الكتابة:** حداثة إبداعية غريبة تلك التي خلقت الشعر المنثور أو قصيدة النثر تتشكل من قواعد ثلاثة:

- التحرر من تبعية القافية، وتجاوز عروض الخليل.
- استلهام موسيقى الشعر المعاصرة، الإيقاع الداخلي.
- صياغة نص إبداعي نثري في صورته الشعرية.

3-رواد قصيدة النثر:

كان صدى "قصيدة النثر" عالياً، تلتقيه الأنفس قبل الآذان، وهو ما وقع فيه "جبران خليل جبران" و"أمين الرياحي" و"حبيب سلامة" الذي نشر كتاب " الشعر المنثور بالقاهرة، وجمع فيه نصوصا كثيرة، إن انطلاقة قصيدة النثر الحقيقية ((كان قبيل 1960م، حيث بدأ الشعراء في نشر إبداعاتهم في هذا الجنس الأدبي في الصحف، فلما ظهرت مجلة شعر؛ رفعت لواء هذا الجنس، وأصبحت اللسان الناطق له، واستطاعت خلق حركة تبشيرية بهذا اللون من الإبداع، بل خلقت حركة نقدية أثرت الأدب العربي)).[2]

كانت مجلة " شعر " البيروتية التي قام بتأسيسها "يوسف الخال" أثناء عودته من أمريكا أثرا بالغا في تقديم هذا اللون الأدبي منذ صدورها سنة 1957م، حيث تبنت قصيدة النثر وتأكد الميلاد سنة 1960 بنخبة من الشعراء وانتقاد على رأسهم أدونيس، يوسف الخال، أنسي الحاج، توفيق الصائغ، جبرا إبراهيم جبرا، محمد الماغوط.

[1] إبراهيم بن سعد الحُقيل: قصيدة النثر، ص 36

[2] نفس المرجع، ص 38.37

لقد كان لهذا الخلق التبشيري " قصيدة النثر" خلفية معرفية تنظيرية أسسها كتاب سوزان برنار Suzanne Bernnard الموسوم به: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن[1]، كتاب يتتبع مسار الأدب الفرنسي على وجه مخصوص.[2]

لقي هذا النوع الأدبي قبولاً في بعض البلدان العربية اليوم، من بين الأدباء نجد: "أحمد السباعي" الذي ينشر قصائده النثرية في مجلة المنهل.[3]

نموذج تمثيلي لقصيدة النثر:

يقول أدونيس في قصيدته النثرية:[4]

في الآبار المحفورة بالصوت

في الصوت

في العدد بين الرقم والرقم

في النص بين الحاسة وأختها.

بين الوريد والعنق

أسافر

في قطار النوم واليقظة

في اختلاجه الذاهب نحو الموت آتيا من الطفولة.

في الحركة التي تتسارع بين عجلاته وترتخي وتتشنج وتهبط وتعلو، حركة الجلد والمتاريس والحدود في مملكة الجلد، حركة الرشق والدفع والجذب.

حركة الهدم والزخم والتفجر، حركة الفقاعات والموت قبيل الموت بين الرعد والإشارة بين الكلمة والحنجرة أسافر خارج الصيغ.

---

[1] ينظر: بول ستاركي: الأدب العربي الحديث، ترجمة هند السديري، الرياض، 1438، ص 152

[2] سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة: رواية صادق، مراجعة: رفعت سالم، القاهرة، 1998، ص5

[3] إبراهيم بن سعد الحقيل: قصيدة النثر، ص 37.

[4] أدونيس: الأعمال الكاملة، دار المدى 92.91

يقول أنسي الحاج:[1]

خاف

الصخر لا يضغط صندوقي وتنتشر نظّارتاي. أبتّسم

أركع، سكن مواعيد السرّ تلتقي والخطوات تُشعُّ

ويدخل

وسَرِقة

أبحث عنكِ، أنت أين يا لذة اللعنة نسلك

ساقط. بصماتك حفّارة.

يُسلمني النوم ليس للنوم حافة، فأرسمُ على الفراش

طريقة؛ أفتحُ نافذة وأطير، أختبي تحت امرأتي

أنفعلُ

وأشتعلُ

تعال أصيح.

إنني أهتف: النصر للعلم

سوف يتكسر العقرب، وأتذكر هذا كي أُنجب بلا

يأس.

إنّ النظر لما سبق ذكره حول " قصيدة النثر" يفضي إلى ذلك اللون الأدبي الذي حمّله الشاعر المعاصر حمولات خاصة فرضها واقع حياة، وسلطة تغيير، راح الأدباء في محاكاتها وخرجوا عن القصيدة التقليدية شكل ومضمونًا؛ لتستمد بعد ذلك" قصيدة النثر" شرعيتها بقوة التعبير على ما آل إليه الفرد من متغايرات نفسية بدرجة عالية.

ولأن الأنا المبدعة لسان حال هذه الأمة، والمعبر عن أحوالها، تجندّ الشعراء لمثل هذا الجنس الأدبي، فسلكوا فيه مسالك عدة.

[1] أنسي الحاج: لن، بيروت، 1960، ص 19.

المحاضرة الثانية عشر (12): حجاجية النص الشعري

تمهيد:

صدق من أرسى مقولة "الشعر ديوان العرب" في الذهنية العربية الأدبية والنقدية، حافظ تاريخهم، والمدافع عن قيمهم، والمحصن لأ فكارهم. مرّ الشعر بصورتيه العربية والغربية، وبمراحله القديمة والحديثة فالمعاصرة بمتغايرات جوهرية، هذبت في أسلوبه، ونوعت طرائقه، بل راحت تطالبه بقوة لا مشروطة من الجمال وادراك في كل هذا دور المتلقي، الذي لا يقل أهمية عن المبدع، الذي يمنح النص شرعية الوجود، في حين يحقق وجوده عبر الزمن المتلقي، حقائق أكدّها أشهر من كتب في الحجاج اليوم "بيرلمان Perlman" وتيتكاه Tytyca لذلك كان لزاما على الشعراء أن ينطلقوا في كتاباتهم من قيمة المتلقي وما يقدمه للنص من حياة ثانية، وعليه سلكوا في إشاعة هذه القيم سبلا كثيرة وعلى رأسها الإقناع أو ما يعرف بلغة العصر "الحجاج ".

1. مفهوم الحجاج:

لا نشك البتة في أن الحجاج من أهم المفاهيم التي تؤثث للبراغماتية فالحجاج (الجملة من الأساليب تضطلع في الخطاب بوظيفة هي حمل المتلقي على الاقتناع بما نعرضه عليه أو الزيادة في حجم هذا الاقتناع معتبرا أن غاية الحجاج الأساسية إنما هي الفعل في المتلقي على نحو يدفعه إلى العمل أو يهيئه للقيام بالعمل)[1] ليصبح فيما بعد منتج ثان للخطاب وذلك عند (لتغيير وضعيته وسلوكه ومواقفه).[2]

2. الحجاج والبراغماتية:

لا مناص للحجاج في تحققه أن يعتمد على البراغماتية التي بدورها تهتم بدراسة استعمالات الكلام في التواصل. وهو ما أقره "أوستين Austin" وتلميذه "سيرل Searl" بالرجوع

[1] سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ط2، 2011، ص21.

[2] أبوبكر الغزاوي: الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص35.

إلى (العناية الفلاسفة اليونان قديما بالخطابة وعلى رأسهم أرسطو وآراؤه المتعلقة بالحجاج، فقد قدم أرسطو مفهوما يجعله قاسما مشتركا بين الخطابة والجدل، ذلك أن الخطابة بالمفهوم اليوناني الريتوريقا كما ترجمها العرب القدامى هي فن الاقناع عن طريق الخطاب) [1]، وعليه فإن نفعية و"براغماتية" الخطاب تتجسد في الوظيفية الإقناعية وهي وظيفتها الأولى والأساس يقول "أوليفي ربول Oliver Reboul" (يتأسس الخطاب على الوظيفة الإقناعية، حتى يتحقق التواصل) [2] الذي يؤكد ضرورته "الباجي" في كتابة "المنهج في ترتيب الحجاج"، (فالتواصل ي يستدعي الاجتهاد في الإقناع) .[3]

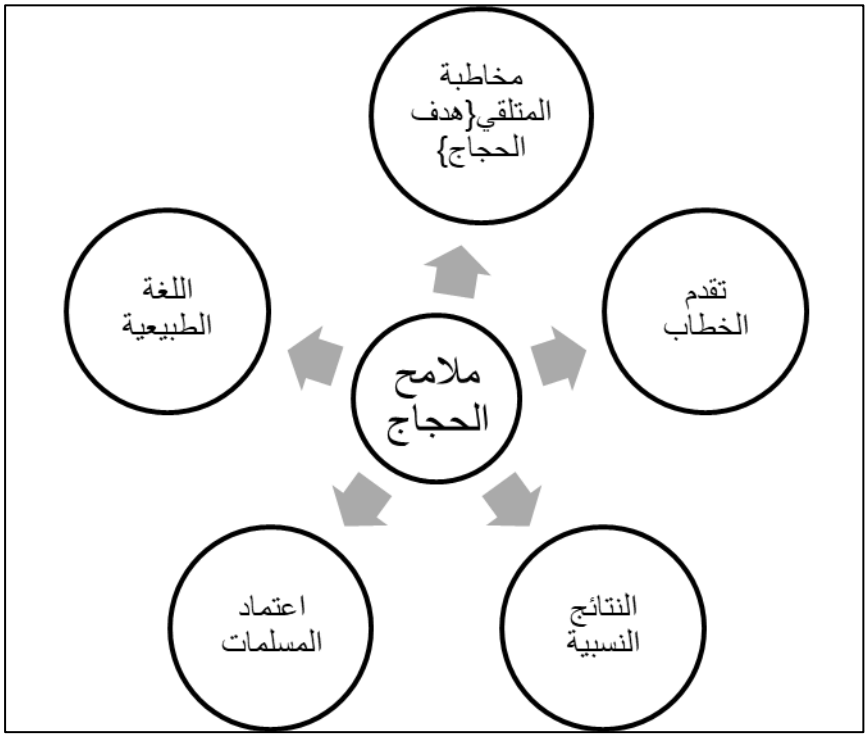
ومن المهم أن نلفت الانتباه إلى أنّ الإقناع مرهون بقوة (التقنيات التي تحمل المتلقي على الاقتناع أو الاذعان)[4] فالنص الحجاجي Texte Argumente هنا يحرص على إمداد المتلقي بسمات نصية واضحة: القصد المعلن، التسلسل، التأثيرات (الانفعال)، الترابط المنطقي (العقلي). ولقد وقفت الباحثة التونسية "سامية دريدي" في كتابها "الحجاج في الشعر العربي" على ملامح الحجاج الخمسة التي نختصرها في المخطط الآتي:

[1] المرجع السابق، ص17

[2] Oliver Reboul: Introduction à la rhetorique, presses Universities, de France, 2 em edition corrigée. 1994, p5-p6

[3] الباجي أبو الوليد: المنهج في ترتيب الحجاج، تح: عبد المجيد التركي، دار المغرب الإسلامي، ط2، 1987، ص 10

[4] Oliver Reboul: Introduction à la rhétorique, p38-39.



يتوق الخطاب الشعري الذي يتحول من خطاب حجاجي فيما بعد إلى غاية (قصوى في اقناع المتلقي بما يحمله من أفكار وما يعرضه من مواقف أو إغرائه بهذه الأفكار وتلك المواقف ليحدث في نهاية المطاف أثرا واضحا في المتلقي لا من حيث أفكاره فحسب بل من حيث مواقفه وما قد يكون له من سلوك واقعي ملموس)[1] ينشد الأهداف، ويحقق المساعي، (وتحقيق هذا التغير أو التبدل في أفكار المتلقي ومواقفه يعد علامة نجاح الخطاب الإقناعي ووجاهة الحجاج المتعمد، أو هو النتيجة المتوقعة لخطاب ناجح وحجاج وجيه ناجح).[2]

3. بنية الحجاج في الشعر المعاصر:

1. اللغة الشعرية:

يتأثث الحجاج في الشعر المعاصر في عمارته على اللغة التي تحمل رؤية الشاعر تجاه العالم وتجاه الوضع الراهن، وهنا نجده يستخدم ألفاظا حية ومعاصرة تتكاثف دلاليا، كما أنه يستند في نصه على ما استخدمته الكتب التراثية من الفاظ دالة موحية، تصبح أوعية فكرية معاصرة أثناء التوظيف. يستلهم منه الشاعر صورة التاريخ.

[1] سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، ص35.

[2] نفس المرجع، ص36

2. التكرار:

للتكرار وظائف خطابية حجاجية، يتشيد المعنى على أثر استخدامه، ويتحقق إقرار المعاني في ذهن المتلقي أو القارئ، يرتبط التكرار في القصيدة المعاصرة بالمتغايرات السلوكية التي يطلبها الشاعر، أو تأكيد حقائق قصدية عبر (وحدة لغوية إذا تم إعمالها في ملفوظ معين، فإنّ ذلك يؤدي إلى تحويل الطاقة الحجاجية لهذا الملفوظ)[1] فيصبح البحث عن دلالته من الجماليات الحجاجية.

التوكيد بالأداة أو بالحرف: ومثالنا في قصيدة "وقفة" من ديوان "عمارة بوجمعة" الشعري الموسوم به "وردة الأهوال" يقول[2]:

وردة أهوال
يهدي الليل من ثمالتها
يهدي الماء ويغمرني
فاعرف أنّي في أرض
أنّي في وجل الروح
أنّي في حاضر وأنّي في نسيان
أنتشي
أغيب
وأصحو
عرف أنّي ألمس شمس البلاد.
وأتدثر بالوقت الراكض في مداها.

[1] رشيد الراضي –الحجاجيات اللسانية والمنهجية البنيوية، عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، ج 2، 2010، ص 98 (ضمن كتاب جماعي)

[2] عمارة بوجمعة: وردة الأهوال، قصيدة وقفة (نصوص شعرية)، منشورات قرافيك سكان. "Gphique Scan"، الجزائر، 2005، ص 78

لا مناص في قدرة العامل الحجاجي "أنّي" على تأكيد انتماء الأنا للضمير الجمعي، والشعور بآلامه وآماله، فالشاعر في هذه القصيدة جزء لا يتجزأ من أرضه الطاهرة، ونجده مرة أخرى يطلب التوكيد عن طريق الأداة يعامل حجاجي ينفي به الأفعال والأسماء بـ: "لا" فيقول[1]:

مقهى المرجان

لا بحر في مدن الداخل

لا بحر يطل على السوق.

لا درر

لا مرجان

- **التوكيد باللفظ:** بيداً التكرار من الحرف ليمتد إلى الكلمة، هي حجة لغوية تحمل بعدًا إلحاحيا للقضية المطروحة، يبتغي الباث منحها للقارئ وهنا نستحضر قوة التكرار في شعر "نازك الملائكة" وتحديدا في قصيدتها "الكوليرا"، حين أولت أهمية بالغة بمعادل الكوليرا الموضوعي والجمالي، فتقول:

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة، تحت الصمت الأموات.

صرخات تعلو تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات.

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزقه الموت

الموت الموت الموت

[1] المصدر السابق، ص108

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر أصخ انظر ركب الباكين.

عشرة أموات عشرونا

لا تحص أصخ للباكينا

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى موتى ضاع العدد.

موتى موتى لم يبق غد.

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

وهذا ما فعله كف الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية ما يرتكب الموت

الكوليرا

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأيد القاسي حيث الموت دواء

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

الصمت مرير

لا شيء سوى رجع التكبير

حتى حفار القبور ثوى لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤ بنه

لم يبق سوى نوح وزفير

الطفل بلا أم وأب

يبكي من قلب ملتهب

وغدا سيلقفه الداء الشرير.[1]

تتمركز تيمة "الموت" عن طريق التكرار المعجمي، فتحدث انعكاسا دلاليا نستشعره من خلال ما تعانيه البشرية من معاناة وحروب وآلام جراء سياسة الأقوياء.

3. بلاغة التشبيه:

يشكل التشبيه في الشعر المعاصر بلاغة حجاجية، لا تقتصر على المعنى المعجمي بل تتجاوزه إلى المعاني الدلالية التأويلية التي يحققها في النص الشعري، فهو يتمثل العديد من القرائن المشابهة التي يبتغي الشاعر الإحالة لها بطريقة أو بأخرى وهنا نستحضر قوة التشبيه في إحدى قصائد محمود درويش:[2]

أمشي خفيفا كالطيور على أديم الأرض،

كي لا أوقظ الموتى، وأقفل باب

عاطفتي لأصبح آخري، إذا لا أحسّ

بأنني حجر يئن من الحنين إلى السحابة.

هكذا أمشي كأنني سائح ومراسل لصحيفة.

غربية. أختار من هذا المكان الريح ...

4. بلاغة الكناية.

5. بلاغة الاستعارة.

6. بلاغة الترصيع.

7. بلاغة الطباق

8. بلاغة الإيقاع

[1] نازك الملائكة: الديوان، دار العودة، بيروت، 1986، مج2، (141.138)

[2] محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (الديوان الأخير)، دار رياض الريس للنشر، ط1، 2009، ص 64

إنّ روافد الحجاج في النص الشعري تقتضي مراعاة وسائل الإثارة والتأثير في المتلقي، التي تتعدد وفقا لمستويات لغوية، وبلاغية، وموسيقية وإنشائية ينشدها المبدع حقيقة حجاجية تأخذ بيد المتلقي " القارئ" فتسعفه في توجهه الدلالي.

ممّا لا شك فيه أن الباحث يطارد المعنى المضمر في رحلته البحثية عن مواطن الحجاج وتلقفها، لذلك وجب الوقوف عند ما أسماه "طه عبد الرحمن" بالسلم الحجاجي وهو: (عبارة عن مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية، كل قول يقع في مرتبة ما من السلم يلزم عنه ما يقع تحته) [1]، ويرتبط السلم الحجاجي بـ (الاتجاه الحجاجي وفيه يتم تحديد القيمة الحجاجية للقول، وقد يكون صريحا أو مضمرا، حيث تعمل الروابط والعوامل الحجاجية على تحديد وجهة القول فتكون بذلك مؤشرا له) [2] عبر علاقات حجاجية مختلفة منها: علاقة التتابع العلاقة السببية، علاقة الاقتضاء، علاقة التناقض، علاقة الاستنتاج.

توجيه: حدد أشكال الحجاج في قصيدة " ماذا سيبقى" لمحمود درويش.

[1] طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998، ص 277.

[2] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص20 25

المحاضرة الثالثة عشر (13): النسق والسياق

تمهيد:

لقد أفرزت النهضة العربية، والاعتداد بالمناهج الغربية والتيارات الفكرية المعاصرة، والمدرسة الرومانسية في أوروبا خلال أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين للميلاد، ملامح تأثرية، وتراكمات فكرية وأخرى منهجية، تقاطعت في أصولها مع التراث العربي الذي أسّس لها تداولا، دون ادراجها في نظرية علمية تثبت له فضل السبق اليوم، الذي يرد للغرب.

1-المفهوم والنشأة:

لقد اتخذ النقد الحديث مسارين واضحين: النقد السياقي؛ والذي يترافق والمناهج السياقية التي تولي الاهتمام بالبنية البرانية للنص والمؤثرات الخارجية من تاريخ واجتماع ونفس وثقافة، ومناهج أخرى تنعت بالنسقية وتترافق مع ما بعد البنيوية والتفكيكية والسيمائية والتأويلية وجمالية التلقي.

أولا: النسق: ارتبط مفهوم النسق معجما بالتنظيم، وبالعطف والترتيب، ويتعلق في تعريفه بالترتيب النحوي للكلمات في الجملة أو العبارة، ناهيك عن ترتيب الأصوات في وحدة معجمية، والتنسيق: ترتيب أجزاء شتى وتنظيمها، من أجل الحصول على ذلك الكل المتماسك المنسجم. يعرفه الدكتور علي السلمي بقوله «إنّ النسق مفهوم يعمّ كل الكون، بل إنّ الكون بأكمله نسق»[1] متكامل منظم، يعمل على تنظيم الإنتاج الفردي وتمكينه من تحديد دلالي عبر مجموعة من القواعد والقوانين التي تسن مسبقا. ترى ""جوليا كريستيفا Julia Kristeva" بأنّ السياق «لا يتعدى أن يكون مجموعة من الجمل تخضع للوصف الصوتي والتركيبي والدلالي، فالنص الأدبي جهاز لغوي بدرجة أولى»[2]، وقد ارتبط اليوم بمفهوم الوعي ورؤية العالم أي البحث في بنية الوعي المرجعية الخاصة بالنص الأدبي.

---

[1] علي السلمي: تحليل النظم السلوكية، مكتب غريب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص33.

[2] محمد ملياني: النص الأدبي من السباق إلى النسق، جامعة تلمسان، مجلة الآداب واللغات، ع9، ديسمبر، 2005، ص142.

2-أنواع الأنساق: ضفيرة نسقية لغوية، تتجند في كل بحث معاصر ينشد مقارنة دلالية لغوية كانت أو غير لغوية إشارية؛ وهي أنواع:

2-1/النسق الصوتي: من بين أهم الأنساق اللغوية، يدرك من خلال الحروف أو الأصوات واندماجها، ويعني دراسة هذا النسق الصوتي بالوقوف عند صفات الأصوات وخصائصها، كالمهموس والمجهور، وتحديد الوجه الدلالي للصوت، ويهتم الباحث فيه بصورة التكرار الصوتي بغية اظهار الوجود الدلالي في النص.

2-2/النسق الصرفي: إذا كان النسق الصوتي يهتم بالوحدة الصوتية، فإن النسق الصرفي يهتم بالوحدة المعجمية الصرفية، في صورة مدمجة، وتتبع دلاتها الاشتقاقية والوقوف عند دلالة اسم الفاعل، إسم المفعول، الصفة المشبهة، صيغة المبالغة، اسم التفضيل، اسما الزمان والمكان.

2-3/النسق النحوي: ويعرف عند الباحثين بالنسق الإعرابي، ويهتم هذا النسق بطريقة ترتيب جزاء التركيب اللغوي الجملي، سواء كان مركبا اسميا أو فعليا، مثبتا أو منفيا، وحذف جزء منه، أو تقديم جزء وتأخيره، أوجه تعرف بالمغايرة أو الانزياح اللغوي الذي يبتغى في الدراسات التحليلية اللسانية والأدبية والنقدية. والوقوف عند دلالة التقديم والتأخير والحذف...إلخ.

2-4/النسق البياني: يرتبط النسق البياني بالصور البلاغية والمحسنات البديعية، حيث تمنح دلالات مختلفة للملفوظ الواحد في بنية النص مؤشرها القرائن اللفظية والمعنوية، وبذلك تتشكل الصور المؤثرة في النفس والعقل.

2-5/النسق الدلالي: النسق الأكثر اهتماما من طرف المحللين، وهو رأس هرم الأنساق اللغوية، يتحول النص من خلاله إلى رحلة بحث عن المضامين المضمرة والمستترة عبر مشفرات الحقول الدلالية.

لقد برز توجه جديد في الممارسة النقدية المعاصرة حيث «انتقل النقد من خارج النص إلى داخل النص وهو ما يمكن تسميته بنقد النسق النصي، وقد ارتاده عدد من النقاد، يتقدمهم

عبد المالك مرتاض في تبنيه للمنهج البنيوي الشكلاني وتمثله لمقولات النقد المعاصر كما أشاعته البنيوية في فرنسا، وكذلك سعيد بوطاجين ومحمد ساري»[1].

لقد حمّلت «القراءة النسقية القارئ مسؤولية الغوص في تراكيب البنية اللغوية التي أطلق عليها مصطلح النص–الأثر–والتي امتكت سلطة فوقية دائرية منها من يبدأ الاشتغال النقدي وإليها ينتهي، وبهذا يأخذ سمات الكائن الحي، فليس هم مجرد بنية لغوية وانما ذات تتحرك وتتوالد مع كل قراءة»[2].

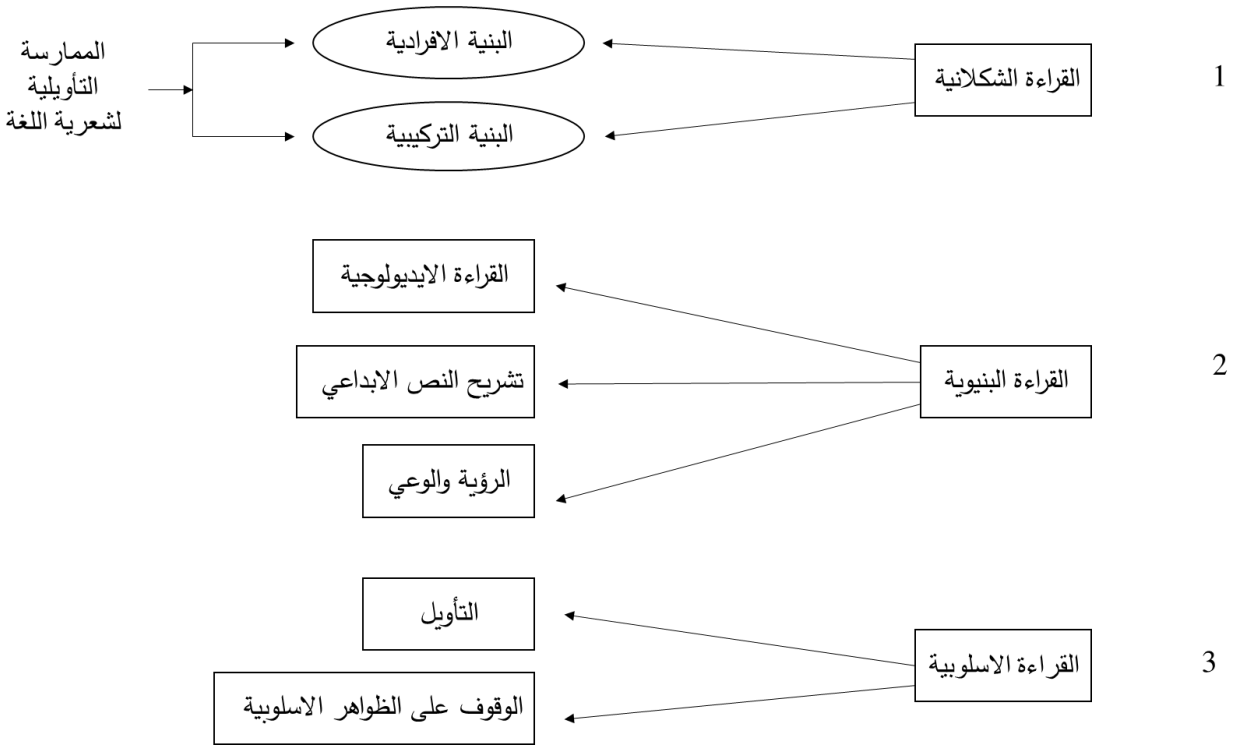
فتوحات القراءة النسقية بدلت وجهة النقد بعدما غيرت الرؤيا النقدية لماهية النص «يتحقق إدراك حقيقة النص، ومادته، وحقله الدلالية، عبر عدة مستويات منها: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى الدلالي، المستوى التركيبي، المستوى الرمزي لقد أدركت المقاربات البنيوية أهمية النسق وأخذت على عاتقها أن بنية النص لا يستقيم عودها إن هي افتقرت لوجود نسق ترتكز عليه»[3]

وفي ظل الممارسة النسقية النقدية للنص الأدبي تتجلى العديد من القراءات، القراءة البنيوية التكوينية، القراءة الشكلية، وأخيرا القراءة الأسلوبية البنيوية ويمكن تلخيص مهامها في الخطاطة الآتية:

[1] صليحة بردي: ثنائية السياق والنسق في مقاربة النص الروائي، قراءة في التجريب النقدي الجزائري، مجلة أدبيات، اصدار كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، مج1، ع1، جان 2019، ص89.

[2] عبد القادر عبو: النقد من السياق إلى النسق، "مقولة النسق ومركزية النص"، مجلة متون، ع3، نوفمبر 2009، ص15.

[3] نفس المرجع: ص18–ص19.



إنّ القراءة النسقية بيّنة في الممارسة النقدية الألسنية، تحيط بالنص الأدبي إحاطة كلية من حيث تشريح بنيته اللغوية والتركيبية، والوقوف على الدوال والمدلولات دون الخروج عن هذا المجال اللغوي إلى مجالات أخرى، وكأنها القطيعة مع القراءة السياقية الخارجية عن النص[1].

ثانيا: السياق:

1-تعريف السياق: تبلورت مهمة الناقد بالمفهوم المعاصر فباتت «عملية أدبية لغوية ونشاط فكري وإنساني يقوم به الناقد قصد تجلية معنى من المعاني أو تقويم اعوجاج أو إشارة إلى موطن من مواطن الجمال»[2] ومن هنا يرى الكاتب خمري «أن كل محاولة لتأطير العملية النقدية أو محاولة اتخاذ موقف أيديولوجي وثقافي معين غايتها تمرير رسالة اجتماعية أو سياسية»[3] ومن هنا «غير الاهتمام بالسياق مجرى الدراسات اللسانية التي لم تكن تهتمّ بالسياق

[1] ينظر: المرجع السابق، ص17.

[2] حسين خمري: سرديات النقد في تحليل الخطاب النقدي المعاصر، ص6.

[3] نفس المرجع، ص 8.

الخارجي»[1] إنّ عملية البحث عن المعنى تستدعي بالضرورة العودة إلى عناصر لغوية وأخرى غير لغوية، عناصر سياقية، وأخرى نسقية.

2-أشكال السياق:

أثمرت القراءات السياقية للنصوص الابداعية عددا لا بأس به من المناهج التي نظرت للنص في مرجعيته التاريخية أو الاجتماعية أو الواقعية أو النفسية أو الثقافية، حيث يتخذ الناقد هذه المرجعيات مطيّة و«وسيلة لتفسير الادب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما»[2]. ويتخذ السياق في النص الأدبي أشكالا مرجعية مختلفة فندرجها وفقا للآتي:

1/2*السياق التاريخي:

يهتم السياق التاريخي بإبراز ما في النص من ظروف تاريخية، وحوادث متعاقبة يروم النص الأدبي تصويرها ومن رواد هذا المنهج في الغرب سانت بيف، هيبوليت تين، غوستاف لانسون، أمّا في نقدنا العربي فنجد: أحمد ضيف، محمد مندور، أحمد أمين، شوقي ضيف.

2/2*السياق الاجتماعي: يهتم السياق الاجتماعي بتتبع العلاقة التي تربط النص بالمجتمع، وبمختلف شرائحه، فيكون النص الإبداعي الممثل الشرعي للحياة على المستوى الفردي والجمعي معا، ومن رواده الغربيين جورج لوكاتش، بلخانون، لينين. لقد حضي هذا المنهج الاجتماعي بقبول واسع من النقاد العرب، بل ساهموا في إشاعته وعلى رأسهم سيد قطب.

3/2*السياق النفسي: سياق يخضع النص لفحوصات نفسية، ويجعله يعيش تجارب العقد النفسية، ويراهن على ترجمة الظواهر الأدبية ترجمة نفسية، تكشف فيها العلل، وتوجه توجيها نفسيا، وما ان نذكر هذا المنهج الا وارتبط الحديث بأشهر من مثل علم النفس في العالم سيجموند فرويد" الذي ترك من النظريات النفسية ما يسعف الباحث في القبض على مختلف العقد، وتتبع الكثير من الامراض النفسية، والأعطاب العصابية. وقد تأثر نقادنا العرب

[1] فطومة لحمادي: السياق والنص استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع2، ع3، جانفي، جوان، 2008، ص74

[2] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط2، 2009، ص15.

بالفكر الفرويدي النفسي وعلى رأسهم عزّ الدين إسماعيل، وأمين خولي، وعباس محمود العقاد ومصطفى سويف وغيرهم كثيرون.

4/2*السياق الثقافي:

يتحدد هذا النوع من السياق بحسب المحيط الثقافي والطبقة الاجتماعية، وعليه يمكننا اعتباره الإطار العام الذي بداخله يتم إحداث المواقف المميزة التي تعكس أيديولوجيا الكتابة، ومرجعيتها الثقافية، وقد استفاد النقد الثقافي من جهود الناقد السعودي العربي "عبد الله الغذامي" أيما إفادة.[1]

يضاف إلى هذه السياقات: السياق اللغوي؛ الذي يعتمد على معطيات "السياق اللغوي" في تحديد دلالات الألفاظ، ومقاصدها مثل ألفاظ المشترك والأضداد والترادف.

كما يندرج ضمنها "السياق غير اللغوي"؛ وهو كل ما يتمثله العالم الخارجي عن اللغة من ظروف ثقافية واجتماعية ونفسية وتحدده سلوكات اجتماعية. دون أن ننسى "سياق الحال أو الموقف"، سياق يستمد وجوده من شخصية المتكلم، لا يمكننا أن نصل إلى المعنى الحقيقي إلا بالكشف عن المقام الذي قيلت فيه العبارة أو اللفظة.

إنّ الحديث عن السياق والأنواع التي ذكرنا لا يمكنه اقصاء بقية السياقات التي تصنع الفرق الدلالي، وتسعف القارئ في تجاوز القراءة النمطية إلى قراءة تجاوزيه كشفية منها السياق الأسلوبي والسياق العاطفي، والسياق المعجمي، والسياق الإدراكي أو المعرفي والسياق التداولي.

لم تكن اللسانيات النصية وحدها من اهتمت بالسياق بل كان محل اهتمام النقاد والباحثين بصفة عامة كونه «مصطلح يعنى بالتركيب أو السياق الذي ترد فيه الكلمة، ويسهم في تحديد المعنى المتصور لها ويتكون من المركب "Contexte". وتعني المشاركة أي وجود أشياء مشتركة تقوم بتوضيح النص، وهي فكرة تضمنت أمورا أخرى تحيط بالنص كالبنية المحيطة والتي يمكن وصفها بأنها الجسر بين النص والحل»[2] الذي يبتغيه القارئ أثناء تحليله، ومقاربته الإجرائية.

---

[1] عبد الفتاح عبد العليم البركاوي: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دراسة تحليلية للوظائف الصوتية والبنيوية والتركيبية في ضوء نظرية السياق، ص32.

[2] فطومة لحمادي: السياق والنص استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي، ص75.

المحاضرة الرابعة عشر (14): نظرية التلقي

تمهيد

نظرية تستمد قوة شرعيتها من محورية القارئ، فأهمية العمل الأدبي تكون بالقراءة والتحليل ((إنّ نظرية التلقي هي عملية زحزحة لمركزية المؤلف والاهتمام بالقارئ أو المتلقي، وهذا ما ظهر في مدرسة كونستانس التي هي أولى محاولات لتجديد دراسة النصوص في ضوء نظرية القراءة، وكان اهتمام الباحثين قبل ذلك منصبا على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعة، فراح أصحاب المدرسة ينادون بانتقال العلاقة من الكاتب على نصه إلى العلامة بين القارئ والنص)).[1]

1.التلقي المفهوم والنشأة:

إنّ فكرة النص المفتوح من منحت الولادة الحقيقية لنظرية التلقي التي تتلخص ((مبادئها في محورية القارئ، فأهمية العمل في جعل القارئ منتجا للنص)).[2]

تتطلق نظرية التلقي في مشروعها على أسس نجملها في:

←النص الأدبي نص مفتوح متغاير الدلالات قابل لأكثر من تأويل.

←الدعوة بموت المؤلف وميلاد القارئ، لا نص بدون قارئ.

←النص لا قيمة له ما دام حروفاً ساكنة على الورق مالم يعطه القارئ حقه في القراءة فالقاري قوة مسطرة تمنع النص الحياة.

[1] فتيحة سريدي: نظرية جمالية التلقي في النقد العربي الحديث، مقال ضمن مجلة التواصل في اللغات والآداب، ع 37، 2013، ص 121

[2] مجيب الرحمن الندوي: المناهج النقدية الحديثة في محك النقد، مركز الدراسات العربية والافريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيودلهي، 2022، جمالية التلقي، ص121.

إنّ المتلقي من يعلن ميلاد النص (فالإبدال الجديد الذي تقترحه جمالية التلقي هو الاهتمام بأثر النص في القارئ، لا بالأدب في حدّ ذاته أو في حدّ مرجعيته وحمولته الفكرية، أو تاريخيه، ولا من حيث ماديته الشكلية أو اللغوية، ما وقع النص في القارئ)).[1]

إنّ تحديد جمالية ((العمل الأدبي، وغايته وقيمته الشعورية التعبيرية))[2] أصبحت اليوم من المهام التي يتفرد بها القارئ دون غيره ((جمالية التلقي تمنح الحرية التامة والسلطة المطلقة للقارئ ليفسر النص كيفما شاء على هواه ورغبته))[3] في صورة تمردية على خصوصية النص، وأيديولوجيا الناص.

إنّ نظرية التلقي تتأسس على أنّ الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نبّهت الفنومينولجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص، فالنص ذاته لا يقدم إلاّ جوانب مرسومة يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، ومهمة القارئ تتلخص في مدى استجابته إلى شفرات النص عن طريق خلق روابط مع نسق الخطاب الأدبي وفقا لاستراتيجيات الأنساق في اللغة.[4]

لقد سعت القراءة الجمالية إلى تحقيق استقلالية النص الأدبي، وقلب وجهة التعامل مع البنية اللغوية التي لم تعد وسيلته، وإنما أضحت غاية تتجه إليها كل قراءة لتفسح المجال أمام القارئ ليقول مالم يقله النص من خلال شبكة الاحتمالات والإمكانات لخلق القراءات المتعددة

[1] هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد النص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، كلمة، دار الأمان، بيروت، الجزائر، تونس، الرباط، ط1، 2016، ص109.

[2] سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق للطباعة والنشر والقاهرة، 2003، ص11.

[3] مجيب الرحمن الندوي: المناهج النقدية الحديثة في منك النقد، ص 03

[4] ينظر: فولغانغ إيزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارئ، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات لمبائية سيميائية أدبية لسانية، ع7، 1992، ص07.

للنص الواحد، وبالتالي يتعدد النص في قرائته ويمتد جماليا وزمانيا في استجابات القراء وردود أفعالهم تجاهه. [1]

2.نظرية القراءة وجمالية التلقي:

ظهرت نظرية القراءة والتلقي عام 1966 مع مدرسة كونستانس الألمانية، تأسست مع الناقدين الألمانيين "هانس روبرت ياوس Hans Reabert Jours" و"فولفغانغ دايز-wolfgang iser نظرية تسعى إلى تجديد التواصل الأدبي بين النص والقارئ والاهتمام بهما معا، فأصبحت النظرية تتداول مفاهيم خاصة عديدة مثل: الإنتاج والاستهلاك دراسة كيفيات التلقي، والتأثير من النص إلى الخيال الذي يتمتع به القارئ.[2]

تستدعي القراءة ذاكرة تتجاوب مع المعارف والتجارب، ومن هنا جاء الاهتمام بسلطة القارئ كردة فعلي على المناهج النقدية –لا سيما البنيوية– التي أهملت في دراستها جانب المتلقي، واكتفت بمدى فكه لشفرات النص.[3]

لقد ظهرت نظرية التلقي كنتاج لتفاعل العديد من النظريات المعرفية، والأفكار الفلسفية، والمنهجيات الفكرية التي عنيت بقضية الفهم والاستيعاب والتأويل، ولا سيما تلك المتعلقة بالنصوص الأدبية. لتثبت دور المتلقي، فالعمل الأدبي لا يكتمل وجود إلا بالقارئ "المتلقي"

3.ارهاصات نظرية التلقي

ارهاصات نظرية التلقي [ياوس Yaus* / إيزر *Iser]

1.3 الشكلانية الروسية: تأسس التلقي عند الشكلانيون الروس بناءا على خاصية الجمالية للأدب، ضرورة تفسير النص الأدبي قائم على فهم اللغة وفهم أدبية النص، أي يعنى

[1] ينظر: عبد القادر عبو، النقد من السياق إلى النسق، ص16

[2] ينظر: فاطمة عبد الرزاق كرمستحبي وبلقاسم الجطاري: نظرية التلقى، ص5.

[3] ينظر: نفس المرجع، ص5

* ياوس(1921–1997) أستاذ متخصص في آداب فرنسية، اشتهر بمقولة أفق التوقع، رائد مدرسة كونستانس الألمانية.

*إيرز(1926–2007) أستاذ متخصص اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتهر بمقولة القارئ الضمني، رائد مدرسة الكونتانس الألمانية.

الحديث عن المسألة الشكلية التي تؤكد على أن قضية الشكل ارتبطت بمشكلة التلقي التي تحتل مكاناً مكانيا.

مكان بارز في نظريتهم، فالوقوف عند الشكل هو ما ينبغي على النقد تحليله ومعرفة العمليات التي تجعله أدبا، وتؤدي بالقارئ إلى الغرابة والدهشة.

تقوم فكرة التلقي عند الشكلانيون على" الادراك الجمالي" في النقد الأدبي حتى أن " ياوس yaous " يؤكد على استجابة المتلقي من خلال إدراك الأدبية في النص الأدبي من خلال الشكل.

2.3 الظاهرتية:

تأثرت نظرية التلقي بظاهراتية رومان انغاردن ouman In garden تأثرا مباشرا كتأثرها بالشكلانية، فالعمل الأدبي ليس شيئا مستقلا عن تجربة القارئ، والنقد هو عملية وصف لحركة القارئ داخل المستويات النصية، ومحاولة التوقع وسد ثغرات النص، وتجاوز خطاب المسكوت عنه، والظاهراتية تقوم على استجابة القارئ وهو ما كشفه إيرز، وأكدّاه أنغرادنIngarden حين جعل المتلقي ركنا أساسيا في العمل الأدبي، وإدراك الظاهرة الأدبية لا يتحقق إلا بوجوده.[1]

3.3 وسيولوجيا الأدب:

يقترب كثيرا المنهج السوسيولوجي في النقد من نظرية التلقي من حيث اهتمامه بالمتلقي، وما يتمتع به من ثقافه، وقدرة استعداده على مواجهة النص الأدبية بكل جرأة، وتركيزه على الطبقة الاجتماعية التي يندرج ضمن أعرافها وتقاليدها وتعاليمها، فالنقد السوسيولوجي يرى بأن النقد الأدبي رسالة اجتماعية تهدف إلى تحليل المجتمع، وأنّ الأدب هو عملية فهم وتكيف القارئ مع رسائل مجتمعه.[2]

---

[1] المرجع السابق، بتصرف، ص8

[2] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقى في النقد العربية في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2013، ص29 وما بعدها.

4.3 التأويلية:

التأويلية ترجمة للهرمينوطويقا التي تعني الشرح والتعبير، تتعلق بالترجمة أيضا وخاصة إذا كان الحديث عن تفسير النصوص المقدسة، ويرى الفيلسوف أفلاطون بأن التلقي عملية عقلية ذهنية، تقوم على مبدأ القراءة والفهم، وهكذا توصل "ياوس yous" لما يسمى بقدرة المتلقي على فهم المعنى الكامن، وعلى المؤول أن يعي هذه القدرة كقوة فاعلة في دفع النص نحو عملية الفهم والتأويل ((جمالية التلقي تمتهن عقيدة هرمنيوطيقية)).[1]

إذا كان الغرب يُشِيدون بنظرية التلقي " لياوس وايزر" إننا نَشيّد لنظرية التلقي من تراثنا العربي الأصيل؛ وقد كثرت المؤلفات وتنوعت لتثبت أن للمتلقي أهمية كبرى، لأنه غاية العمل الأدبي؛ فإليه يسعى المبدع لإيصال رسالته، ويطلب نجاح نصه، وإعادة انتاجه، وأن البحث في التراث عن فكرة التلقي من السهولة بمكان، حيث أدركوا فهم آليات الاستقبال الأدبي والتركيز عليها غير أننا لا نستطيع أن نجزم على قوة النضج التي وصلت إليه أفكارهم كنظرية، ومن بنين تلك الجهود النقدية والبلاغية في اقامة فكر التلقي في التراث نجد: ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" وتلك المعايير النقدية التي يتسلح بما المتلقي حتى يدرك مواطن الجمال في النص وهو ما يسمى بتذوق النصوص.[2]

أمّا عن" قدامة بن جعفر" فقد اختلف عن ابن طباطبا العلوي بعض الشيء، حين أضاف إلى الوعي النقدي، الحكم الجمالي بجودة النص أو عدمها، في كتابيه "نقد الشعر" و"نقد النثر" فالقارئ بعد امعانه النظر في النص يقدر الحكم عليه بالجودة أو الرداءة.[3]

في حين نجد "أبو نصر الفاربي" قد أسس المقولة الابداع يعتمد على القوة المتخيلة عند الانسان، وهي قوة تسهم في معرفة الحقائق والموجودات بكل الوسائل والآليات.

---

[1] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 108

[2] ينظر: مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجرة، ص 19

[3] ينظر: نفس المرجع، ص23.

إنّ الحديث عن مركزية المتلقي تقودنا إلى فكر الآمدي التراثي الذي عوّل في موازنته بين شعر أبي تمام والبحتري على القارئ.[1]

لم يقص الدرس التراثي دور المتلقى، بل كان الساعي النقدي الذي يتلقف مزايا الدور المنوط بالمتلقي، وهو ما وجدناه في حرصّ الرّماني" في كتابه: النكت في إعجاز القرآن، وفي "الوساطة بين المتنبي وخصوم" للقاضي الجرجاني، وفي "سر الصناعيين الكتابة والشعر" لأبي هلال العسكري.

إذا كانت نظرية "التلقي" قد أفادت من الأدب والنقد في صورتيهما التراثية، فإننا نعيش اليوم حداثة ومعاصرة أدبية ونقدية توجهها نظرية التلقي "لياوس وايزر"، ومن بين ذلك: كتاب محمد مفتاح الموسوم بـ " التلقي والتأويل مقاربة نسقية"، "نظرية الاستقبال لروبرت هولب ترجمة عزّ الدين اسماعيل، و"فعل القراءة نظرية الجمالية التجارب لفولفانغ ايزر" ترجمة حميد لحميداني[2]، مراجع تؤكد على أن جمالية الأدب ((مرتهنة بالعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي)).[3]

مرتكزات التلقي:

إنّ للعمل الأدبي ((قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقيق الذي يُنجزه القارئ))[4] الذي يختصر دور المتلقي، المعنى التأويل هي مرتكزات تأسيسية لوعي التلقي بضرورة تجاوز النظرة الأحادية مبدع + نص إلى مبدع+ نص+ متلقي.

فالقراءة فهم لذلك الحوار الذي يصنعه المبدع بين نصه ومتلقيه، وعليه فإنّ أهمية التلقي تكمن في:

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص30

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص33

[3] هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص112.

[4] فولفغانغ إيزر: فعل القراة ونظرية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحيداني والجلالي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص12.

- قوة الادراك الجمالية لدى المتلقي.
-توظيف الخبرات الماضية في قراءة النص.
- المساحة في انتاج نص ثان.
- إدراك المتلقى لأهمية أفق التوقع.
- إدراك المتلقي للمسافة الجمالية.
- بناء المعنى من جديد.

مهمة المتلقي بحث في سد ثغرات النص عن طريق التأويل وهي ما يعرف بملئ الفجوات ف((القارئ القادر على ملء، فراغات النص الذي هو جوهر التلقي))[1].

تؤثث نظرية التلقي عمارتها على دور المتلقي في كشف الأنساق المضمرة التي تمدّ البحث زئبقية لا متناهية، وعليه فإنّ مهمة المتلقي هي مطاردة المعاني وملئ الفجوات التي قصدها المبدع، وترك عملية القبض عليها للمتلقي المتسلح بقوة فكرية، وتاريخية وثقافية وأدبية وعقائدية واجتماعية تسعفه في ذلك.

ومن بين ما ينبغي المتلقي البحث فيه وعنه ما يلي:

- النسق المعلن.
- النص المضمر.
- النسق المتوازي.
- النص المهيمن.
- النسق المتواطئ.
- المسكوت عنه.
- المركز والهامش.
- المفارقة والتضاد.
- المسافة الجمالية.

توجيه: حدد أوجه الاختلاف، وأوجه الاتفاق بين " النقد" والقراءة ".

[1] عبد العزير حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 232، 1998 ص 118

الخاتمة

في الختام، أشير بأن الذي قدم في هذه المطبوعة من محاضرات قد مسّ جانبا أو آخر من الأهداف المرجوة تجاه الفئة الموجهة إليها وأخص بالذكر "طلبة الماستر" تخصص " نقد حديث ومعاصر. محاضرات روعي فيها:

أولا: أهم ما يتأثث عليه الدرس النقدي المعاصر، دون اهمال جانب التأصيل، وبيان وجه الثراث العربي في ذلك.

ثانيا: الوقوف عند أشهر التعريفات والمفاهيم والمقولات والنماذج وأبسطها.

ثالثا: الوقوف عند الوجه المائز من التيارات الفكرية والمناهج النقدية المعاصرة التي اهتمت بالساق والنسق في آن واحد.

رابعا: ارتأيت في هذه المحاضرات إبراز الدرس النقدي العربي المعاصر من حيث ملامح التأثر بالآداب الأوروبية، والمقولات الرومانسية.

خامسا: راعيت أثناء الانجاز طرائق تقديم المحاضرات من حيث بساطة الأسلوب، ومرونة اللغة، ووضوح المعاني.

سادسا: الاعتماد على مادة معرفية، مرجعية مكتنزة دلالية، ثرة لغويا، جمعنا فيها المترجم العربية، الفرنسية. الانجليزية.

سابعا: اختصرت الصعب من المادة في خطاطات، وترسيمات، وتوصيفات، ورسومات.

ثامنا: محاضرات قضايا النقد المعاصر تجمع بين المقولات النظرية والممارسات الإجرائية التطبيقية على شكل توجهات مقرونة بامتيازات مادية ومعنوية.

تاسعا: صناعة فير نوعي وتنتشر الطاقات النقدية العربية، التي كان لها العدي المواقف المرجعية. والممارسات الإجرائية التطبيقية على شكل توجيهات مقرونة بامتيازات مادية ومعنوية.

عاشرا: الدرس العربي النقدي المعاصر، عَوَلَ على الكثير من الانتصارات الفكرية عبر الممارسات الإجرائية المختلفة.

وبناءً عليه؛ أرجو من الله أن أكون قد وفقت في تحقيق ذلك على الوجه الذي يرضي الله.

والحمد لله من قبل ومن بعد.

قائمة المصادر والمراجع

أولا-الكتب العربية:

1. ابتسام شاكوش: بعضا من تخيلنا، بسمة للدعاية والكومبيوتر، اللاذقية، 1998.
2. إبراهيم خطيب: نظرية المنهاج الشكلي -نصوص اشكال بين الروس مترجمة. مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1983.
3. ابن رشيق القيرواني: العمدة في الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، ط5، 1972، ج1.
4. ابن سلام الجمعي: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، دات.
5. ابن طباطبا عيار الشعر، تحقيق: طه الجابري، المكتبة التجارية، القاهرة، 1954.
6. أبو بكر العزاوي: الخطاب والحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
7. أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، المغرب، 2006.
8. أبو عثمان عمر بن الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار العربي، بيروت، ط3، 1969، ج3.
9. أبو هلال العسكري سر الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العنصرية، بيروت، 1419هـ.
10. إحسان عباس: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث يراجع ما ورد عند عبد الله أبو هيف قناع المتنبي.
11. أحمد بسام الساعي، الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنار، بيروت، ط1، 1984.
12. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.
13. أماني سليمان، الأسلوب والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2002.
14. أمل دنقل: الديوان، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987.
15. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، د.ط، د.ت.

16.أنسي الحاج: لن، بيروت، 1960. 1-الباجي أبو الوليد: المنهج في ترتيب الحجاج، تح: عبد المجيد التركي، دار المغرب الإسلامي، ط2، 1987.
17.بدر شاكر السياب: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، 2000.
18.بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم وانتقائه، مصر، 2015.
19.بشير تاوريريت: الحقيقة الثورية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 2010.
20.جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1968، مادة (وقع) – جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقي، الهيئة المصرية العامة، مصر 1981، م1، ع4.
21.حسن الغرفي: أمل دنقل، عن التجربة والموقف، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1985.
22.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.
23.حسن بكار، بناء القصيدة العربية في الشعر العربي القديم، دار الأندلس، لبنان، د.ط، 1982.
24.حسين خمري: سرديات النقد في تحليل الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2011.
25.حسين مروة، دراسات نقدية، المنهج الواقعي، بيروت، ط3، 1986
26.حميد الحميداني: القصة القصيرة في العالم العربية ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة أنفو برنت، فاس، ط1، 2015.
27.الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان، ط2، 1971.
28.رشيد الراضي -الحجاجيات اللسانية والمنهجية البنيوية، عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، ج 2، 2010، (ضمن كتاب جماعي)

29.سامي شهاب أحمد: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي (دراسة في الشعر والنثر ونقد النقد)، دار غيداء، عمان، ط1، 2012.
30.سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007، ط2، 2011.
31.السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دراسة المناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ،1998ط1.
32.سيد بحراوي: موسيقى الشعر عند شعراء أبولو، كلية الآداب، جامعة القاهرة.
33.سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق للطباعة والنشر والقاهرة، 2003.
34.شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968.
35.الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب، تونس، ط1، 2004.
36.صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، سوريا، ط1، 2003.
37.طه حسين، من تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981، ج1.
38.طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998.
39.عبد الرحمان نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، عمان، ط2، 1982م.
40.عبد الفتاح عبد العليم البركاوي: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دراسة تحليلية للوظائف الصوتية والبنيوية والتركيبية في ضوء نظرية السياق، دار المنار للطبع والنشر ط1، 1991.
41.عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
42.عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق: محمود شاكر، دار المدني، جدة للنشر.
43.عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح: محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، 1981.
44.عبد اللطيف محفوظ: البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظر سيميائية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

45.عبد الله أبو هيف: قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
46.عبد الله الغدامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المملكة المغربية، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط3، 2005.
47.عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، ط4، 1998.
48.عبد الوهاب البياتي: مذكرات رجل مجهول، الأعمال الشعرية، ج1، ع18.
49.عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة والنقد)، دار الفكر العربي مدينة نصر، القاهرة، د، ط، دت.
50.عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، د، ط، 1967.
51.عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح، عابد الأنق، بيروت، 2003.
52.علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي، دار حراء، القاهرة، ط2، 1981.
53.علي السلمي: تحليل النظم السلوكية، مكتب غريب، القاهرة، د.ط، د.ت.
54.علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار غريب للطباعة والنشر، مصر، 2006.
55.علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفني العربي، القاهرة، 1997.
56.عمارة بوجمعة: وردة الأهوال، قصيدة وقفة (نصوص شعرية)، منشورات قرافيك سكان. Gphique Scan""، الجزائر، 2005.
57.فاطمة عبد الرزاق كرمستحبي وبلقاسم الجطاري: نظرية التلقى، شعبة النشر والخدمات المعلوماتية، إصدار يوليو، 2022.
58.مالك بن نبي: مشكلات الحضارة مشكلة الثقافة، دار الثقافة، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، دار الفكر، دمشق، سورية، ط4، 1984، ما أورده عمر مسقاوي.
59.مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
60.مجيب عبد الرحمن الندوي: المناهج النقدية الحديثة في محك النقد، مركز الدراسات التعريبية والإفريقية، جامعة، جواهر لال نهرو نيودلهي،2022.

61.محمد عروس: محاضرات في مقياس الشعرية، جامعة العرب التبسي، تبسة، 2022/2021.

62.محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديدة، لبنان، 2004.

63.محمد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث، دار العودة، بيروت، د، ط، 1987.

64.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي، دار البيضاء، ط2، 1986.

65.محمد مندور: الأدب ومذاهبه، مكتبة نهضة مصر، ط2، 1957.

66.محمد مندور، في الميزان الجديد، 3، نهضة مصر، القاهرة، 1973.

67.محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، دار الفكر العربي، 1955.

68.محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (الديوان الأخير)، دار رياض الريس للنشر، ط1، 2009.

69.مراد حسن فطوم: التلقى في النقد العربية في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 2013.

70.مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط7، 1974.

71.مصطفى عبد اللطيف السحرتي: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، 1948.

72.مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيل الاختزال السردي، من القصة القصيرة إلى القصة القصيرة جدا، دار الأمل الجزائر، 2019.

73.منجد اللغة العربية المعاصرة دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2001: القراءة.

74.منذر عياشي رولان بارت، موت المؤلف، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994.

75.مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، ط1، 2004.

76.نازك الملائكة: الديوان، قصيدة الكوليرا، دار العودة، بيروت، 1986، المجلد2.

77.نازك الملائكة، سيكولوجيا الشعر ومقالات أخرى، دار العلم للملايين، بيروت، 1972، ط1.

78.نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1982.

79.نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة، دمشق، د، ط، 1982.

80.نوال مصطفى: نزار...وقصائد ممنوعة، مركز الراية للنشر والإعلام، 1998.

81.هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2010.

82.يوسف حطيني: القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق، دراسة نقدية، مطبعة البازجي، دمشق، ط 2004.

83.يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

84.يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط2، 2009.

ثانيا-الكتب الأجنبية:

1. **Gerard. Genette** ; Nouveau discours de récit, ed, Seuil. Paris, 1983.

2. Henri Mitterrand; Le discours du roman , éd, p. u.f, paris 1980

3. **M. Bakhtine**: esthétique et théorie du roman, tel, paris Gallimard, 1987.

4. **Oliver Reboul**: Introduction à la rhetorique, presses Universities, de France, 2em edition corrigée. 1994.

5. **Roland Barthes**, le plaisir de texte, édition du Seuil.

6. William henry Hodson: An introduction to the studey of littérature, 2nd

ثالثا-الكتب المترجمة:

1.أرنست فيشر: ضرورة الفن، تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، دط، دت.

2.إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد زكراوي، المنظمة العربية للترجمة مركز الدراسات الوحدة العربية للترجمة، مراجعة حسن حمزة، بيروت، أيار، ط4، 2014.

3.بول ستاركي: الأدب العربي الحديث، ترجمة هند السديري، الرياض، 1438.
4.جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار تو بقال، الدار البيضاء، 1997.
5.جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000.
6.رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين. المتحدين، الرباط، ط3، 1985.
7.رولان بارت: مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، دار الحوار للنشر اللاذقية، ط2، 1987.
8.رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
9.سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة: رواية صادق، مراجعة: رفعت سالم، القاهرة، 1998.
10.سوزان سونتاك: الكتابة بالذات بصدد بارت، تن محمد سويرتي، إفريقيا الشرق.
11.غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1984.
12.فلاديمير بروب: مورفولوجيا الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، 1986.
13.فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ونظرية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحيداني والجلالي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.
14.مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.
15.نخبة من الأساتذة: الأدب الأنواع الأدبية ((littérature et genres Littéraires))، ترجمة عن الفرنسية طاهر حجار، دار طلاس، دمشق، ط4.
16.هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد النص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، كلمة، دار الأمان، بيروت، الجزائر، تونس، الرباط، ط1، 2016.

رابعا-الرسائل الجامعية:

1. إيناس نعمان اذريع، التناص في شعر علي الخليلي، دراسة احصائية تحليلية، اشراف الاستاذ الدكتور: ابراهيم نمر، موسى، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير، جامعة بيروت، 2016-2017.
2. صبرينة دالي: إستراتيجية التناص عند نهلة فيصل الأحمد، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، تحت إشراف د. مفتاح خلوف، قسم اللغة والآداب العربي، جامعة المسيلة، 2015.2016.
3. لينا الكاتب، مفهوم الشكل والمضمون في اللوحة، بحث مادة الاختصاص في التصوير، رسالة ماجستير، اشراف الدكتور باسم دحدوح، 2018.

خامسا-المجلات والدوريات:

1. إبراهيم بن سعد الحقيل، قصيدة النثر علائقها بنشر الشعر الحل وإشكالية التجنيس، المجلة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1446هـ.
2. إبراهيم دحمان: الشعرية من المنظورين العربي والغربية دراسة في المصطلح والأصول، مجلة المفكر، جامعة الجزائر، ديسمبر 2019، ع 06.
3. إسماعيل بن مبارك بن سالم العجمي: نشأة الرواية في الدول العربية، مجلة ابتكارات للدراسات الإنسانية والاجتماعية، مجلد2، ع1، 2024.
4. بهرام أماني جاكلي رقية سفري: القناع في شعر عبد الوهاب البياتي، ضمن مقال في جامعة إيران، زنجان، مجلة فصلية، دراسات الأدب المعاصر، السنة 3، العدد 12.
5. خليل شكري هياس: المهيمنات القرائية في شعر زهير بهنام بردى، المجلة العراقية الأسترالية، (ثقافية فنية)، 2001، ع 783، جانفي.
6. خيرة قندسي: التفاعل بين النص والقارئ، قراءة في جمالية التلقي لدي (ياوس) و(ايزر)، مجلة النص، كلية الآداب واللغات، جامعة سيدي بلعباس، 2014.
7. رشيد يحياوي: قصيدة النثر، مغالطات التعريف، مجلة علامات، م8، ج32/ 1420.
8. شميم كي، منصور أمين: ماهية السرد، مفاهيمه ومكوناته، مجلة الساج، مجلة بحثية سنوية محكمة، ع2، جويلية 2020.
9. صالح مفقودة: أبحاث في الرواية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري.

10.صالح مفقودة: نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب، جامعة بسكرة، محمد خيضر.

11.صليحة بردي: ثنائية السياق والنسق في مقاربة النص الروائي، قراءة في التجريب النقدي الجزائري، مجلة أدبيات، اصدار كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، مج1، ع1، جان 2019.

12.صورية غجاتي: قضايا النص الشعري الجزائري المعاصر وتلقيه المدينة أنموذجا، مجلة لغة–كلام–مخبر اللغة والتواصل جامعة غليزان/الجزائر–المجلد 09–العدد 3 جوان 2023 ص140–149

13.عبد العزير حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 232، 1998.

14.عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع232، 1998.

15.عبد القادر عبو: النقد من السياق إلى النسق، "مقولة النسق ومركزية النص"، مجلة متون، ع3، نوفمبر 2009.

16.عمار زعموش، جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، جامعة قسنطينة، الجزائر، كلية الآداب، مجلة الأداب، م1، ع2، 19–06–1995.

17.فتيحة سريدي: نظرية جمالية التلقي في النقد العربي الحديث، مقال ضمن مجلة التواصل في اللغات والآداب، ع 37، 2013.

18.فتيحة مجمم ووافية بن مسعود: القصة القصيرة جدا بين جدلية التراث والحداثة مقاربة في نقد النقد، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، مجلة الآداب، مج 22، ع1، ديسمبر 2002

19.فطومة لحمادي: السياق والنص استقصاء دور السياق في تحقيق التماسك النصي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع2، ع3، جانفي، جوان، 2008.

20.فوزية الشطي: القناع في الشعر العربي الحديث، المجلة الإلكترونية الكلمة، ع75، 2013.

فولغانغ إيزر: في نظرية التلقي التفاعل بين النص والقارئ، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات لمبائية سيميائية أدبية لسانية، ع7، 1992.

21.كمال أبو ديب: الصورة الشعرية، مجلة مواقف، 1974، ع27.
22.ليون سومفي، التناصية والنقد الجديد، تر، وائل بركات، مقال ضمن مجلة علامات، ع أيلول، 1996.
23.مجيب الرحمن الندوي: المناهج النقدية الحديثة في محك النقد، مركز الدراسات العربية والافريقية، جامعة جواهر لال نهرو، نيودلهي، 2022، جمالية التلقي.
24.محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع398.
25.محمد ملياني: النص الأدبي من السباق إلى النسق، جامعة تلمسان، مجلة الآداب واللغات، ع9، ديسمبر، 2005.
26.ملحة بنت معلث بن رشاد السحيمي: نظرية النقد الثقافي ما لها وما عليها، مجلة كلية الآداب، المدينة المنورة.
27.ورقاء يحيي قاسم المعاضدي: الرمز التراثي في قصيدة البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، مجلة التربية والعلم، ع1، 2010، جامعة الموصل.

سادسا-المواقع الالكترونية:

1.جميل حمداوي: مفهوم النقد الثقافي وتطوره، موقع ديوان العرب الالكتروني. (www.diwanalarab.com)
2.ريما آل كلزلي: في ميدان الرواية وخبيئات النفوس، عبر حسابها الخاص، 2023/10/3 (https//twitter.com /reemaa)
3.سمية الشوابكة: المكان الروائي في أعمال محمد جبريل (رباعية بحري نموذجيا)، 2015، noor.book.com.
4. http://w.w.w.aljazzera.net3/5/2019.

الفهرس

مقدمة.....أ-هـ
المحاضرة الأولى (01): الشكل والمضمون..... 6
المحاضرة الثانية (02): القراءة والكتابة.....12
المحاضرة الثالثة (03): البنية الإيقاعية 21
المحاضرة الرابعة (04): الأجناس الأدبية.....31
المحاضرة الخامسة (05): التناص.....42
المحاضرة السادسة (06): القناع والغموض والأسطورة في الشعر المعاصر 51
المحاضرة السابعة (07): الشعرية.....71
المحاضرة الثامنة (08): النقد الثقافي.....79
المحاضرة التاسعة (09): الصورة الفنية.....86
المحاضرة العاشرة (10): اتجاهات الرواية العربية المعاصرة.....92
المحاضرة الحادية عشر (11): القصة القصيرة جدا وقصيدة النثر 102
المحاضرة الثانية عشر (12): حجاجية النص الشعري.....112
المحاضرة الثالثة عشر (13): النسق والسياق.....120
المحاضرة الرابعة عشر (14): نظرية التلقي.....126
الخاتمة 133
قائمة المصادر والمراجع:.....135
الفهرس.....145