الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التـــــــعليم العالي والبـــــــحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة
خميس مليانة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التلقي الجمالي في الشعر العربي المعاصر
ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

- عمر موساوي
- إلياس عبد السلام

تحت إشراف الأستاذة

- حنان بقدي

السنة الجامعية: 2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التـــــــعليم العالي والبـــــــحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة
خميس مليانة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التلقي الجمالي في الشعر العربي المعاصر
ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

- عمر موساوي
- إلياس عبد السلام

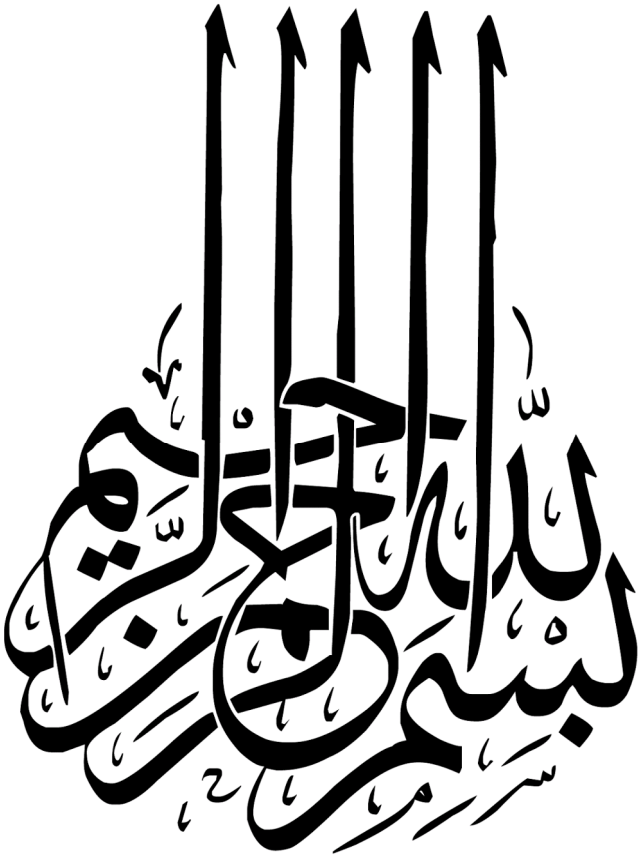
تحت إشراف الأستاذة

- حنان بقدي

أعضاء اللجنة المناقشة

1- ..... رئيسا
2- ..... مشرفا ومقررا
3- ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

إلى صاحب السيرة العطرة والفكر المستنير، الذي يعود له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي، والدي الحبيب، أطال الله في عمره...

إلى من وضعتني على طريق الحياة، وعلمتني الإصرار والعمل، ورعتني حتى صرت كبيرا، أمي الغالية حفظها الله...

إلى إخوتي الذين كان لهم بالغ الأثر في حياتي، وبفضلهم تخطيت الكثير من العقبات والصعوبات...

إلى أساتذتي الكرام الذين لم يدخروا جهدا في مد يد العون...

إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي

إلياس

الإهـــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

أبـي رحمه الله

أَنَرْتَ لِي طَرِيقِي وَكُنْتَ رَفِيقِي وَكُنْتَ المُؤَمَّلَ فِي يَوْمِ ضِيقِي
فَإِيَّاكَ أُهْدِي خُلَاصَةَ جُهْدِي وَحُبِّي وَوُدِّي وَدَمْعَ المَآقِي

أمـي

أَمِيرَةَ حُبِّي وَشَمْعَةَ دَرْبِي وَمَنْ حَفَّزَتْنِي وَمَنْ آمَنَتْ بِي
وَمَنْ يَسَّرَتْ لِي طَرِيقَ النَّجَاحِ إِلَيْكِ سَأُهْدِي جَنَانِي وَقَلْبِي

إخوتي

كَمِ احْتَجْتُ عَوْنًا فَمَا خَيَّبُونِي وَكَمْ آزَرُونِي وَكَمْ سَانَدُونِي
إِلَيْهِمْ سَأُهْدِي ثِمَارَ السِّنِين وَكُلَّ الحَنِينِ وَمَاءَ العُيُون

عـــمر

كلمة شكر

الشكر لله العلي القدير ذي الفضل والامتنان الذي لولا توفيقه ما كان لنا أن نصل لهذه الدرجة، فله الحمد حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه.

والشكر موصول للدكتورة حنان بقدي، التي أشرفت على هذا العمل، ورافقتنا برحابة صدرها وحسن توجيهها في جميع مراحله، منذ أن كان فكرة، إلى أن انتهى إلى ما هو عليه.

كما لا يفوتنا أن نشكر كل من دعمنا ولو بكلمة طيبة من أساتذة وزملاء.

مقدمة

مقدمة:

حظي القارئ باهتمام بليغ في النقد المعاصر، نظرا لدوره الفعال في تحقيق النص الأدبي. يرجع هذا الاهتمام لجهود رواد نظرية التلقي التي أعادت الاعتبار للقارئ الموصوف أنه الغائب الأكبر في العملية النقدية، في ظل المناهج السياقية والنسقية. حيث ركزت المناهج السياقية اهتمامها على المؤلف وبيئته الخارجية، واعتبرت العمل الإبداعي انعكاسا لمحيطه الفردي والجماعي. كما اهتمت المناهج النصية بالنص ولغته وتراكيبه الداخلية، وبحثت عن القوانين التي تنظم الظاهرة الأدبية معلنة "موت المؤلف"، كما اعتبرت النص بنية مغلقة لا تحيل إلى الخارج ، وبهذا ردت على التطرف في إقصاء النص بتطرف في الاهتمام بالنص وإقصاء كل ما هو خارج نصي.

وهكذا استمرت الدراسات النقدية في تركيزها على النص وإقصائها للقارئ _وإن كانت قد أشارت إليه وإلى دوره في النص_ إلى أن جاءت نظرية التلقي فربطت بين إنتاج المعنى والتفاعل الحاصل بين النص وقارئه، وأعلت من مكانة المتلقي باعتباره هو المنتج الفعلي للنص. ولم تأت هذه النظرية من فراغ، بل كانت تتويجا لجهود مدارس فلسفية سبقتها في الاهتمام بالمتلقي أبرزها الظاهراتية والهيرمينيوطيقية، إلا أن انطلاقتها الفعلية ارتبطت بمدرسة كونستانس الألمانية ورائديها إيزر الذي اهتم بكيفية تفاعل القارئ مع النص، وياوس الذي اهتم بتاريخ تلقي النصوص الأدبية. وبهذا أصبح التلقي بمنزلة إعادة إنتاج للنص، فالنص لا يتشكل إلا عندما يكون مقروءا.

ومن هذا المنطلق رأينا أن نظرية التلقي هي الأنسب لدراسة الشعر العربي المعاصر، نظرا لطبيعته التي تسمح بتعدد القراءات وتتيح المجال للقارئ لكي يتدخل ويحاور نصوصه، فالقصيدة العربية المعاصرة جاءت بخصائص ومميزات غير متوقعة لدى القارئ العربي المعتاد على قالب معين للشعر في الشكل والمضمون، حيث تمردت القصيدة المعاصرة على عمود الشعر العربي، وجاءت بأوزان حرة لا تتقيد بالشطرين ووحدة القافية،

بل تجاوزت ذلك لتتخلى كليا عن الوزن فيما عرف بقصيدة النثر، واتسمت أيضا بعدة خصائص ميزتها عن الشعر القديم، كالغموض الذي يفتح النص على تعدد القراءات، وتوظيف الرمز والأسطورة ليتفاعل معها القارئ ويجتهد في كشف رموزها، كما تميزت باستخدام التناص الذي يحفز المتلقي لاستذكار معارفه وثقافته في كشف النقاط التي التقى فيها النص مع نصوص أخرى.

ولا شك أن التجربة الشعرية المميزة تفرض نفسها على القارئ بما تقدمه من إثارة وصور مميزة. ونحن في بحثنا هذا أمام تجربة فريدة لشاعر فلسطيني مبدع، فرض نفسه بقوة في الساحة الشعرية المعاصرة بما يقدمه من تصوير بديع وتركيب فني متقن، إضافة إلى إلقائه المتميز وظهوره المتكرر على وسائط الإعلام بمختلف أشكالها، وتفاعل الجمهور معه. ولا أخفي إعجابي الشديد بهذا الشاعر الذي تعرفت عليه أول مرة من خلال برنامج أمير الشعراء، ولاحظت من خلال متابعتي له تميزه بصور فنية غير عادية بعيدة عن الصور النمطية المعتادة، وكمثال على ذلك فنحن اعتدنا على أن الشجرة التي لا تنحني للريح تنكسر، لكن شاعرنا يرى انكسارها انتصارا لأنها بصمودها كسرت الريح، ويرى تراجع الجند أمام الجموع العزل انتصارا وإن كان التراجع لخطوتين فقط. بالإضافة لأفكاره ونظرته الخاصة للمقاومة والاحتلال والسياسة والتاريخ، وعلى ضوء ما ذكرنا يمكننا طرح التساؤلات التالية:

كيف تشكلت نظرية التلقي؟ وما هي أهم المفاهيم التي جاءت بها؟ وكيف يمكن للقارئ أن يتفاعل مع النص ويعيد إنتاج الدلالة؟

ما هي الخصائص التي ميزت الشعر العربي المعاصر وجعلته مخيبا لأفق القارئ؟ هل وفق تميم البرغوثي في تخييب أفق انتظار قرائه؟ وكيف يتفاعل القارئ مع شعر تميم البرغوثي؟ هل ترك الشاعر فراغات يملأها القارئ؟ وكيف يتشكل القارئ الضمني لقصائد تميم البرغوثي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قسمنا بحثنا إلى فصلين، تناولنا في الفصل الأول الإطار النظري لنظرية التلقي، فأشرنا إلى المراحل التي مر بها النقد الأدبي، وكيف انتقلت سلطة قراءة النص بين أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة، بدءا بالمؤلف وبيئته ومرورا بالنص ولغته، وصولا إلى القارئ وتحاوره الفعال مع النص. ثم أشرنا إلى الإرهاصات التي سبقت ظهور نظرية التلقي ومهدت لها، وأخيرا تناولنا نظرية التلقي الألمانية وأهم المفاهيم الإجرائية التي جاءت بها. أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا تناولنا في المبحث الأول منه الخصائص التي ميزت الشعر العربي المعاصر وخيبت أفق انتظار متلقيه، مع إيراد أمثلة متنوعة لمختلف الشعراء المعاصرين، كما قدمنا قراءة جمالية وفق آلية التلقي لقصيدة "أسرج شموخك يا بطل" للشاعر السعودي عبد الرحمن العشماوي، كنموذج عن الشعر العربي المعاصر، حاولنا فيها ملأ الفراغات واستنتاج القارئ الضمني. لنخصص المبحث الثاني لدراسة ديوان "في القدس" فنظرنا إلى العناصر التي خرق من خلالها أفق انتظار المتلقي من خلال الموسيقى الخارجية، وفجوات النص التي بحثنا من خلالها على القارئ الضمني الذي يستهدفه الشاعر، كما درسنا التناص والرمز والسرد في قصائد الديوان، مقدمين أمثلة عن كل عنصر ولا ندعي أننا أحطنا بكل الأمثلة، إذ أن كل عنصر من العناصر التي تناولناها يصلح لبحث مستقل.

اعتمدنا في ذلك على العديد من المراجع، فبالإضافة لمصدر البحث الوحيد، ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي ،كانت أهم الكتب التي رجعنا إليها في دراستنا: ، : "نظرية التلقي" "لروبرت سي هولب" الذي يعد من أول وأهم الكتب التي قدمت نظرية التلقي للقارئ العربي، وكذلك اعتمدنا على كتابين لرائدي نظرية التلقي هما "فعل القراءة" "لفولفغانغ إيزر"، و"نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب" "لهانس روبرت ياوس" وهي كتب غربية مترجمة، أما أهم الكتب العربية التي استندنا عليها فنذكر منها كتاب "من فلسفات

التأويل إلى نظريات القراءة" "لعبد الكريم شرفي"، وكتاب الناقد "صلاح فضل" "مناهج النقد المعاصر".

ولا شك أن الدراسات السابقة هي المنطلق الذي يتكأ عليه الباحث في بناء بحثه، وقد لقينا من خلال بحثنا عدة دراسات قرأت شعر تميم البرغوثي وتقاطعت مع بحثنا في بعض الجزئيات، نذكر منها: الاغتراب في شعر تميم البرغوثي، ديوان "في القدس" أنموذجا وهي مذكرة ماستر في اللغة والأدب العربي بجامعة الوادي، درست ظاهرة الاغتراب وأبعادها، وكون الاغتراب واقعا للذات الفلسطينية والعربية، ودرست حضور هذه الظاهرة في لغة الشعر عند "تميم البرغوثي". كما نذكر من الدراسات السابقة "الخصائص الأسلوبية في ديوان في القدس للشاعر تميم البرغوثي" وهي مذكرة ماجيستير بجامعة بسكرة، حللت قصائد الديوان تحليلا أسلوبيا وفق المستوى الصوتي والتركيبي، كما رصدت مختلف الظواهر الأسلوبية في قصائد الديوان، وكذلك كتاب "تميم البرغوثي، دراسة نصية في المحفزات الجمالية، ومختارات شعرية" "لعصام شرتح" الذي حلل مختلف قصائد "تميم البرغوثي" فوقف على طريقة بناء القصيدة لديه، والقضايا التي تناولها في شعره، وطريقة تصويره. ورغم كثرة الدراسات التي سلطت على شعر "تميم البرغوثي" إلا أننا لم نعثر من خلال بحثنا على دراسة حول شعر تميم البرغوثي وفق نظرية جمالية التلقي.

أما عن سبب اختيار الموضوع فقد أشرت إلى إعجابي بالشاعر ودهشتي من صوره البديعة وغير الاعتيادية ذات المسافة الجمالية الواسعة، التي طالما أثارت لدي عدة أسئلة تدعوني للبحث عنها وتفرض دراستها وفق آليات نظرية التلقي الملائمة لدراسة أفكار وصور الشاعر غير المسبوقة، إضافة لشغفي بالشعر وتفضيله على الأجناس الأدبية الأخرى، والتعلق بالقضية الفلسطينية التي سخر تميم البرغوثي شعره لها، وهذا هو السبب الذاتي، أما عن السبب الموضوعي فقد أردنا الإدلاء بدلونا والمساهمة في هذا الحقل النقدي الواسع والمتشعب الأطراف المتمثل في نظرية التلقي، والتي اكتست أهمية بالغة نظرا لاهتمامها

بإنتاج دلالة النص، وإعطاء الحرية للقارئ دون أن تهمل النص، ولا السياق الخارجي له، كما لاحظنا قلة نسبية في دراسة الشعر وفق آلية التلقي مقابل السرد الذي خصصت له حصة أكبر من البحوث والدراسات.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا خلال بحثنا، فقد واجهُنا كما هائلا من المؤلفات النظرية، أدى إلى تشتتنا بين مختلف المفاهيم التي يتناولها كل ناقد وفق نظرته الخاصة المبنية على توجهاته وأفكاره، ما جعلنا نمحص ونتأنى في الدراسة خوفا من الوقوع في التناقض الذي لم يسلم منه حتى النقاد والمؤلفون الذين اطلعنا على مؤلفاتهم من خلال بحثنا المتواضع.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بخالص الشكر للأستاذة المشرفة التي رافقت هذا العمل، ولولا نصائحها لما استطعنا إتمامه على هذا الشكل.

الفصل الأول

نظرية التلقي، الإطار النظري

1- **النقد الأدبي وانتقال السلطة بين أقطابه.**

2- **نظرية التلقي، المفاهيم والآليات الإجرائية.**

المبحث الأول: النقد الأدبي وانتقال السلطة بين أقطابه.

احتاج الأدب إلى النقد منذ بداياته الأولى، فسارا معا في خطين متوازيين، لا يلتقيان، ولا يتخلى أحدهما عن الآخر، حيث حمل النقد في البداية مهمة التقويم والتصحيح والتوجيه، مقتصرا على إبداء الآراء والأحكام الانطباعية، إلى أن شرع في تنظيم نفسه، واكتساب صفة العلمية، والاستفادة من تطور العلوم الإنسانية. فظهرت مناهج النقد الحديثة التي حاولت تفسير الظاهرة الأدبية، واستنطاق النص الأدبي، وفق مناهج علمية.

وقد اختلفت هذه المناهج والنظريات في التركيز على جانب من جوانب النقد الأدبي، وإعطاء الأهمية لقطب من أقطابه دون غيره. فصبت المناهج السياقية كل اهتمامها على المبدع، وحياته النفسية، وبيئته الاجتماعية والتاريخية، مهملة أي دور للقارئ، أو النص. بينما اهتمت المناهج البنيوية بالنص في حد ذاته، ودرست لغته، معتبرة إياه بنية مغلقة لا تحيل إلا إليها، وبهذا فقد أهملت السياق الخارجي، ولم تهتم بمتلقي العمل الأدبي ولا بمنشئه.

ظل دور القارئ مهملا في ظل المناهج السياقية والبنيوية، إلى أن بدأ الاهتمام به _ ولو جزئيا_ مع ظهور مناهج ما بعد البنيوية، ثم جاءت نظريات التلقي، فأعلت من شأن القارئ، وأعطته السلطة المطلقة في إنتاج دلالة النص، مشكلة بذلك ثورة حقيقية في عالم النقد، وانتقالا غير مسبوق، أعاد للقارئ دوره الفعال في تشكيل المعنى، والكشف عن مكنونات العمل الأدبي.

وفيما يلي نحاول إلقاء نظرة على هذا التحول الحاصل في العملية النقدية، من خلال ثلاث مراحل، كان التركيز في كل منها على قطب واحد من أقطاب العملية الإبداعية، فنتحدث عن مرحلة السياق وسلطة المؤلف، ثم مرحلة النسق وسلطة النص، وأخيرا مرحلة القارئ الذي أعيد له الاعتبار مع مناهج ما بعد الحداثة، وبالتحديد مع نظريات التلقي والتأويل.

1- مرحلة السياق وسلطة المؤلف:

لم يكن النقد الأدبي بمنأى عن التطورات الحاصلة في مختلف ميادين العلم، في القرن التاسع عشر، بل حاول الاستفادة منها من أجل بلورة مناهج نقدية منظمة حاولت إسقاط نتائج العلوم التجريبية والإنسانية على التجربة الأدبية، فظهرت المناهج السياقية، التي اهتمت بالمبدع والظروف المحيطة به، وفي بحثنا هذا سنحاول تسليط الضوء على علاقة المؤلف بالنص الأدبي في هذه المناهج.

1-1- المنهج التاريخي:

يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية ظهورا، وهو "يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب، ومدى تأثر العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه، أو في دراسة الأطوار التي مر بها فن من فنون الأدب".[1] ومن هنا يتجلى أن المنهج التاريخي يركز اهتمامه على مؤلف النص وبيئته، والظروف المحيطة بالنص، كما يهتم بتطور الفنون الأدبية عبر التاريخ، ومن أهم أعلامه "سانت بيف Sainte Beuve" الذي ربط بين شخصية الأديب وأدبه "إيمانا منه بأنه كما تكون الشجرة يكون ثمرها، وأن النص تعبير عن مزاج فردي ".[2] فالأدب في نظره صورة للأديب، ولهذا فتفسير العمل الأدبي يحتاج إلى دراسة الحياة الشخصية والاجتماعية والثقافية لكاتبه، "وهذا إقصاء لكل الجوانب المثالية والفكرية والذهبية في تكييف الأدب والفن، وتركيز على الجوانب المادية"[3]. فالمنهج التاريخي بتركيزه على الكاتب، جعل من النص الأدبي مجرد وثيقة تاريخية، وألغى الفوارق بين النصوص الإبداعية، كما لم يهتم بجمالية النص الأدبي، وهذا ما يثبت قصوره في تفسير الظاهرة الأدبية.

1 زهران محمد جبر، مناهج النقد الحديثة، دار الأرقم، ط1، 1989، ص 9.

2 يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع،ط1، الجزائر، 2007 م، ص 17.

3 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002 م، ص 30.

1-2-المنهج الاجتماعي:

يعتمد النقد الاجتماعي في إضاءته للعمل الأدبي على مباحث علم الاجتماع، "ويرتكز على تحليل وتفسير النصوص لمعرفة مدى ما بها أو لها من علاقة بالمجتمع، من حيث قدرة الأديب على التفاعل مع الظاهرات المعاشة".[1] فعلاقة النصوص الأدبية بالظواهر الاجتماعية التي يعيشها المؤلف هي ما يركز عليه المنهج الاجتماعي الذي يرى أن النص الأدبي يشكل صورة للمجتمع الذي كتب فيه، وقد ارتبط هذا المنهج بالاتجاه الماركسي، ونظرته لطبقات المجتمع، "فإن "كارل ماركس Karl Marx"* هو أول من أعطى تفسيرا موضوعيا للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعين لها موضوعا داخل مجموعة العلوم الاجتماعية، واعتبر أن الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية وأن الكاتب يعبر في أعماقه عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي".[2] فكارل ماركس هنا يهتم بكيفية تولد النص الأدبي، الذي تتجلى فيه الحياة الاجتماعية لكاتبه، فلا يمكن دراسة النص الإبداعي بمعزل عن السياق الاجتماعي الذي ظهر فيه. "وهكذا نرى أن هذه النزعة النقدية تنطلق من رؤية التزام الأدب بالتعبير عن الواقع، وهي رؤية في حقيقتها ترجع إلى نزعات سياسية ارتأت في اتجاهاتها مناصرة العمل الأدبي للعمل السياسي".[3] فما تعانيه الشعوب من واقع مر، يتجسد في الكتابات الإبداعية، التي تلقي عليه الضوء، وتبرزه للعيان، وتبين القهر الذي تعانيه الطبقات الكادحة. ولهذا تعرض المنهج الاجتماعي للانتقاد، باعتبار "أنه غير قادر على كشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية... لأن الأدب إنتاج تخيلي وإبداعي يغاير نوعيا طبيعة الحياة الخارجية بكل ما يعتمل فيها من عوامل متعددة".[4] فالزج بالأدب

---

1 زهران محمد جبر، مناهج النقد الحديثة، مرجع سابق، ص38.

* كارل ماركس: فيلسوف ألماني، واقتصادي، وعالم اجتماع، ومؤرخ، وصحفي اشتراكي ثوري. لعبت أفكاره دورا هاما في تأسيس علم الاجتماع، وفي تطوير الحركات الاشتراكية.

2 سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، سوريا، ط1، 2004 م، ص86.

3 زهران محمد جبر، المرجع السابق، ص 36.

4 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص 55.

في القضايا السياسية يجرد الأدب من طبيعته الفنية، والقول إن الأدب انعكاس للواقع الاجتماعي ينفي ذاتية الفنان، الذي يكتفي بالتعبير عن قضايا مجتمعه، فتزول عنه صفة الإبداع، ويصبح النص مجرد وثيقة اجتماعية، لا لوحة جمالية.

1-3- المنهج النفسي:

المنهج النفسي منهج نقدي يستمد مفاهيمه وآلياته من نظرية التحليل النفسي لدى "سيغموند فرويد Sigmund Freud"* الذي فسر السلوك الإنساني من خلال الرغبات المكبوتة الموجودة في اللاشعور، وفسر كذلك الفن و الأدب على هذا الأساس، ومن أوائل الذين ربطوا بين التحليل النفسي والأدب "كارل يونغ" حيث يقول:" من الظاهر أن علم النفس يمكن أن يستفاد منه دراسة الأدب، فإن النفس البشرية هي الرحم الذي تولدت منه كل العلوم والفنون... فلنا أن ننتظر من البحث السيكولوجي أن يشرح لنا تكوين العمل الفني من ناحية، ومن ناحية أخرى أن يشرح لنا العوامل التي تجعل من الفرد مبدعا."[1] فالتحليل النفسي يؤثر على العمل الأدبي من وجهتين، الأولى تنظر للعمل الفني من حيث نشوؤه، والعوامل النفسية المؤثرة في عملية الخلق الأدبي، أما الوجهة الثانية فمجالها هو شخصية المبدع، أو العوامل التي تتجلى في نفسية الفرد وتجعل منه فردا مبدعا. ويعد "شارل مورون Charle moron"* أول من فصل بين النقد الأدبي والتحليل النفسي، حيث اعتبر هذا الأخير وسيلة في دراسة النصوص الأدبية، وربط بين اللغة الفنية والمكبوتات الشعورية لدى الكاتب "ولعل هذا ما عبر عنه مورون حين قال: على الناقد أن ينتقل من شبكة الاستعارات إلى المركب (العقدة) وهو يعني بذلك أن الأساس الجوهري يكمن في اللغة الفنية للنص التي يكونها عالم الفرد

* سيغموند فرويد: طبيب أعصاب نمساوي ومفكر حر، ومؤسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس الحديث.

1 محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،1947، ص 10.

* شارل مرون 1899-1966: كاتب وناقد ومترجم فرنسي، اشتهر بدراسة الأدب مستفيدا من التحليل النفسي، ومعتمدا على أبحاث فرويد.

المبدع".[1] يتبين لنا أن "شارل مورون" يدعو لضرورة الرجوع إلى لغة النص الفنية، التي ربطها باللاشعور المبدع، فجوهر العمل الأدبي هو لغته الفنية التي تتشكل من خلال لا شعور الكاتب.

لقد تعددت الدراسات التي جعلت من التحليل النفسي وسيلة لدراسة الأدب، إلا أن القاسم المشترك بينها" هو الاعتماد على المرض العصبي للفنان أحيانا، أو على العقد المستخفية في العمل الفني، أو تصور أن الفن تحقيق مقنع لرغبات مكبوتة".[2] وهكذا نرى أن النقد النفسي تعامل مع المبدع على أنه مريض يخرج عقده في إبداعه الفني، أما النص فهو لا يختلف عن الشكوى التي يقدمها المريض للطبيب ليشخص مرضه.

وبهذا نرى أن المناهج السياقية تجعل من الكتابة الإبداعية مجرد انعكاس لبيئة الكاتب أو نفسيته، وتحول النص من ظاهرة فنية إلى وثيقة تاريخية، أو اجتماعية، أو كشف لعقد ومكبوتات الكاتب، إن هذا الاهتمام بالخلق الإبداعي والمبدع بوصفه أهم أقطاب العملية الإبداعية، جرد النص من جماليته وألغى الفوارق بين النصوص والمبدعين، ما أدى إلى ظهور مناهج تركز اهتمامها على الإبداع في حد ذاته، ولغته، بمعزل عن كل ما هو خارج النص.

2- مرحلة النسق وسلطة النص:

غيبت القراءة السياقية النص الأدبي، وراحت تبحث عن تفسير للظاهرة الأدبية خارج النص، مهملة الجانب الجمالي واللغوي في الإبداع الأدبي. وظل الأمر على هذه الحال إلى غاية ظهور اللسانيات العامة على يد "فرديناند ديسوسير Ferdinand de Saussure"* والتي دعت إلى دراسة اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها، فاستند النقد الأدبي على هذه الفكرة،

1 سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 68.

2 زهران محمد جبر، مناهج النقد الحديثة، مرجع سابق، ص 92.

* فرديناند ديسوسير 1857-1913: عالم لغوي سويسري شهير، يعتبر بمنزلة الأب للمدرسة البنيوية في اللسانيات، فيما عده الكثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث، من خلال محاضراته التي جمعت في كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة.

وراح يقرأ النص من خلال لغته، فظهرت المناهج النسقية التي اعتبرت النص بنية مغلقة معزولة عن السياق الخارجي، ومن هذه المناهج:

2-1- المنهج الشكلاني:

ظهر المنهج الشكلي على يد رواد "حلقة موسكو اللسانية" و من أبرزهم "رومان جاكوبسون Roman Jakobson" و"فلاديمير بروب Vladimir Propp"، وكذلك "جماعة أبوياز" التي مثلها "فكتور شلوفسكي Viclor Chklovski" و"بوريس إخنباوم Boris Eichenbaum" الذين شكلوا ثورة حقيقية في مجال الدراسات النقدية والأدبية حيث اتجهوا إلى "الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي".[1] فهم لا يدرسون الظاهرة الإبداعية من خلال ربطها بمنشئها وبيئته، بل يركزون في دراستهم على النص في حد ذاته، بوصفه بنية مستقلة عن السياقات الخارجية، ولذلك "اهتمت الدراسات الشكلية بدراسة الشكل الأدبي باعتباره في ذاته ظاهرة فنية، كما اهتمت بدراسة البنيات اللغوية، أي دراسة الشكل الأدبي بعد تفريغه من محتواه ".[2] هذا ما يحدد مجال اشتغال الشكلانيين، فما يميز النص الأدبي عندهم ليس المضمون، وإنما الشكل الفني ، ولهذا درسوا العناصر الفنية والخصائص الجمالية التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، "فمدرسة الشكلين الروس دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص وقالت بأن موضوع الدراسة الأدبية ينبغي أن ينحصر فيما أسماه "جاكوبسون" أدبية الأدب، وتتكون الأدبية من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره".[3] أوهي الخصائص الفنية الجمالية التي تجعل من النص نصا أدبيا، وتميز بين اللغة العادية اليومية واللغة الشعرية "ويمكن أن يسمى الشعر بمفهوم "شلوفسكي"

1 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 1991، ص 11.

2 سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق، ص 75.

3 شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص182.

بأنه التمرد على القواعد المعروفة ولو بقصد تشويه المعهود بواسطة الممارسة الأدبية بمفهوم الشكليين، حيث جعل الشعر وسيلة للاغتراب والتغيير متخذا من الشكل طريقه ووسيلته".[1] فشعرية النص الأدبي تتحدد من خلال انحرافه عن المعهود واحتوائه على لغة غريبة غير عادية، وتكون هذه الغرابة في الشكل.

ومن هنا نجد أن الشكلانية مثلت نقلة نوعية في مجال الدراسات الأدبية حيث نقلت الاهتمام من الكاتب و بيئته إلى النص وخصائصه الفنية، مركزة على ما يميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، وهو خلال الجانب الجمالي الذي يضفي على النص شعرية خاصة أو ما سمي بأدبية الأدب، وبهذا فالشكلانية كانت سباقة لإعادة الاعتبار للنص الأدبي والفني وتميزه الجمالي بعيدا عن سياقاته الخارجية وحياة مؤلفه، مشكلة إحدى أهم الروافد المعرفية لمنهج نصي آخر هو المنهج البنيوي.

2-2- المنهج البنيوي:

قامت البنيوية على مبادئ لغوية، معتمدة في الأساس على ما قدمه "دي سوسير" في مجال اللسانيات العامة حيث إنه "راح يضطلع بالدراسات الوصفية المنكفئة على النسق اللغوي الآني التي كان من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات لغوية جديدة من طراز (اللغة /الكلام) و(الدال /المدلول) و(الآنية /الزمان) و(الوصفية /التاريخية)* وغيرها من الرؤى الألسنية التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي".[2] فانطلقت البنيوية من ثنائيات "دي سوسير" مهملة الدراسة التاريخية التطورية وراحت تدرس لغة النص دراسة وصفية آنية لذاتها ومن أجل ذاتها، مهملة أي دور للمؤلف وبيئته، ومن هنا جاءت مقولة "رولان بارت Roland Barthes" الشهيرة (موت المؤلف) "وكان البنيويون يقصدون بهذا الشعار أن لا

1 زهران محمد جبر، مناهج النقد الحيثة، مرجع سابق، ص 56.

* ثنائيات دي سوسير: هي مجموعة من الأزواج أو المسائل الثنائية المتعارضة، لجأ من خلالها سوسير إلى طرح الفكرة وما يقابلها ليوضح المبادئ الأساسية لنظريته اللغوية.

2 يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 65.

تصبح البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هي نقطة الارتكاز الاستراتيجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي، بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز _عندهم_ هي النص ذاته".[1] وهكذا فالبنيوية تقصي أي دور للسياقات الخارجية المحيطة بالنص الأدبي سواء كانت تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، وتركز اهتمامها على العلاقات القائمة داخل عناصر النص الأدبي باعتبار النص بنية كلية مغلقة، فموضوع النقد الأدبي هو النص الذي هو مجموعة من العلاقات اللغوية، وهذا ما ذهب إليه "تزيفتان تودوروف Tzvetan Todorov" حيث يرى أن أي نص "يتكون من عناصر أساسية وأخرى ثانوية وهدف الدراسة البنائية تلك العناصر في ذاتها، بل تعرف هذه الشكلية الدقيقة من العلاقات ذات الدلالة التي تقوم بينها، والقوانين التي تحكمها".[2] ومن هنا يتبين لنا أن الدراسة البنيوية لا تخرج من لغة النص والعلاقات القائمة داخله، فتستنطق هذه العلاقات من خلال تفكيكها لاستخلاص عناصرها الأساسية والثانوية وما يربط بينها من روابط لغوية تركيبية، وتحللها وفق مستويات اللغة (المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي).

وعلى الرغم من أن المنهج البنيوي أعاد الاعتبار للنص الأدبي، إلا أنه غالى في قتل الإنسان، من خلال فلسفة موت المؤلف التي ألغت دور المبدع وتميزه، ونفت ذاتيته، كما نفت الطابع الفردي للإبداع "ويترتب على هذا الكلام الفكري أن المنهج البنيوي في تعامله مع النصوص الأدبية، يغيب الخصوصية الفنية للنص الواحد في فرادته وتميزه، ويذوبها في غمرة اشتغاله بالكليات، ومنه يصح تشبيه أحدهم للناقد البنيوي بمن يرى الغابة ولا يرى الأشجار".[3] فالاقتصار على دراسة لغة النص، جعل البنيوية عاجزة عن إبراز خصوصيات الإبداع الأدبي، حيث جعلت المبدع مجرد مستخدم للغة، مهملة ذاتيته وموهبته.

1 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص 98.

2 زهران محمد جبر، مناهج النقد الحديثة، مرجع سابق ص 58.

3 يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص71.

وكغيره من المناهج ألقى المنهج البنيوي بظلاله على النقد العربي، وإن تأخر وصوله إلى غاية السبعينيات من القرن الماضي على يد مجموعة من الرواد نذكر منهم "كمال أبو ديب " في كتابه "البنية والإيقاع في الشعر العربي" وصلاح فضل الذي أفرد للمنهج البنيوي كتابا سماه "نظرية البنائية" لعله الأضخم من حيث الحجم المادة العلمية، كما لا ننسى جهود الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض".

وعلى العموم فالمنهج البنيوي منهج نصي أخذ من اللسانيات الدراسة الآنية المحايثة، كما اعتبر النص بنية كلية قائمة بذاتها، ومستقلة عن غيرها، وبهذا فهو يلغي سلطة المؤلف ويمنح السلطة المطلقة للنص في حد ذاته.

3- ما بعد البنيوية والتوجه نحو القارئ:

إن انغلاق البنيوية على النص وإهمالها للسياقات الخارجية المحيطة به، والمرجعيات الثقافية والاجتماعية المكونة له أدى إلى رد فعل رافض للبنيوية، فظهرت مناهج ونظريات انطلقت من النص في حد ذاته، لكنها لم تهمل السياق المؤثر فيه، ما جعلنا أمام مرحلة جديدة سميت بما بعد البنيوية، ومن أهم مناهجها:

3-1- المنهج السيميائي:*

في بداية القرن العشرين بشر " دي سوسير" بميلاد علم جديد يدرس حياة العلامات في المجتمع حيث يقول: "من الممكن ابتكار علم يدرس دور الإشارات كجزء من الحياة الاجتماعية. ويكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبذلك من علم النفس العام. ونرى تسميته السيميولوجيا. وهو يدرس طبيعة الإشارات والقوانين التي تحكمها... وما الألسنية إلا فرع من فروع هذا العلم العام".[1] وفي الوقت ذاته كان الأمريكي "شارلز ساندرس بيرس"

* تعددت المصطلحات العربية المعبرة عن المنهج السيميائي، وقد اخترنا مصطلح السيميائية لأنها كلمة موجودة في التراث العربي، كما أن هناك خلاف بين إدراج السيميائية مع المناهج النصية أو ما بعد البنيوية، وقد أدرجناها ضمن مناهج ما بعد البنيوية باعتبار أنها مرت بمرحلتين، مرحلة كانت فيها منهجا نصيا، ثم انفتحت على السياق.

1 دانيال تشادلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص 29.

"يؤسس السيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين مستوياتها".[1] ومن هنا يتبين لنا أن السيميائية بشقيها الأوربي الذي مثله "ديسوسير" والأمريكي الذي مثله "بيرس" _وسماه بالسيميوطيقا_ علم يهتم بدراسة العلامات والإشارات ومدلولاتها. فالمنهج السيميائي يدرس العلامات وأنساقها، سواء كانت هذه العلامات لسانية أو غير لسانية. وإذا كانت العلامة اللسانية عند "دي سوسير" جزءا من السيميولوجيا فإن "رولان بارت" يرى عكس هذا المفهوم، فاللسانيات هي الكل وما السيميولوجيا إلا جزء من علم اللغة، فهو يرى أن "كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة، ذلك أن الأشياء تحمل دلالات، غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة. فهي إذن تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة".[2] إذ أننا لا نستطيع التعبير عن العلامات إلا باللغة، فعلامة المرور المستديرة التي تحوي دائرة حمراء مثلا لا يمكن فهمها إلا من خلال التعبير عنها بكلمة ممنوع.

اعتمد المنهج السيميائي في تحليله على عدة مصطلحات نذكر منها العلامة التي تعبر عن العلاقة بين دال ومدلول. والشفرة أو السنن والذي يعد نظاما فكريا يمكننا من استخلاص معنى من حدث ما، ويرتبط تأويل الأقوال باستعمال عدد معين من الشفرات، اللغوية وغير اللغوية، "نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن نظم الأدب بأجناسه المختلفة تعتمد على توظيف الإشارات اللغوية المكتوب بها هذا الأدب وتخليق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية".[3] فكل نوع أدبي له نظامه الخاص وشفراته التي تبني دلالته وتميزه عن غيره من الأنواع الأدبية، وكمثال على ذلك فالشفرات الخاصة بالشعر تتمثل في التصوير الفني والإيقاعي، بينما يعتمد المسرح على دلالة الحركات وتعابير الوجه.

1 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص 123.

2 وردة عبد العظيم، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، 2010، ص 103.

3 صلاح فضل، المرجع السابق، ص 128.

لقد اعتمدت السيميائية في بدايتها على التحليل المحايث، متأثرة في ذلك بالبنيوية واللسانيات، إلا أنها أخذت في الانفتاح على السياق مع "جوليا كريستيفا" "ففي المرحلة الحالية تنفذ السيميائيات إلى كل المواضيع الخاصة بالمجتمع والفكر وهو ما يعني أنها تنفذ إلى صلب العلوم الاجتماعية وتبحث عن قرابتها مع الخطاب الابستمولوجي".[1] وبهذا حطم التحليل السيميائي النسق المغلق، وانفتح على السياقات الاجتماعية والنفسية، "وقد أفسح ذلك المجال أمام السيميائية لإعطاء دور فعال للقارئ في مرحلة تالية لما بعد البنيوية كما يظهر لدى "روبرت شولز" في كتابه "السيمياء والتأويل"، حيث حاول التوفيق بين المنهجية السيميائية المتماسكة وبين حقل القراءة".[2] ومن هنا يتبين لنا أن السيميائية وإن كانت منطلقاتها لسانية متأثرة بالبنيوية إلا أنها تمكنت من تحطيم النسق والانفتاح على السياق، والتمكين للقارئ وإشراكه في العملية النقدية.

3-2- التفكيكية:

ظهرت التفكيكية على يد "جاك دريدا" متأثرة بالفلسفة العدمية التي تنسب إلى "نيتشة" و"هيدجر" "وتقوم الفلسفة العدمية على فكرة انحلال القيمة وسقوط القيم العليا ... أي أنها تتموضع في عملية الهدم والتقويض لكل ما هو موجود"[3] فهي لا تعترف بالمسلمات، وتعرض كل معطيات الثقافة إلى الشك.

ويقوم المنهج التفكيكي في قراءته للنصوص الأدبية على التفكيك ثم إعادة البناء، حيث يقوم القارئ بالبحث عن الخصائص البلاغية في النص وتفكيكها، ثم يقوم بإعادة التركيب حيث يجعل المركزي هامشيا "وتغير وظائف عناصر النص هذه يحكمها مجموعة مبادئ خاصة بالدال والمدلول، هدفها إبراز دور القارئ الفرد في تقديم النص أو تفسيره على

1 جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 19.

2 سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2004، ص 310.

3 نفس المرجع، ص 349.

النحو الذي يراه. منطلقا من مقولة أساسية مؤداها: أن كل قراءة أو تفسير للنص إساءة للقراءة أو التفاسير السابقة".[1] فالقارئ الناقد هو الذي يعيد إنتاج دلالة النص، دون أن يرجع إلى قصد المؤلف أو أية مرجعية ثابتة متفق عليها، بل تكون له الحرية المطلقة في تفسير النص، وتكون الذات القارئة هي المصدر الوحيد في تحديد المعنى، فلا قصد المؤلف ولا مرجعيات النص ولا الثقافة السائدة، ليس لأي من هذه العناصر دور في تفسير النص وتحديد دلالته، إنما المعول عليه في ذلك هو الانطباعات النفسية والتصورات الفردية الخاصة بالقارئ. هذا يقودنا إلى ما يسميه الفيلسوف والناقد الأدبي الفرنسي "جاك دريدا Jacques Derrida" "ما لا يمكن حسمه" والذي ومن خلاله "ينقش المرء كتابته الخاصة، ما دام أن "مالا يمكن حسمه" لا يهدف للوصول إلى حل أو حد ثالث فهو يبقي دائما على خاصية الإرجاء في الكتابة"[2] فالقارئ يتوجه لإعادة إنتاج النص وفق معارفه اللغوية وانطباعاته النفسية، بلا ضوابط علمية أو منطقية، ما يجعل النص منفتحا على عدة تأويلات ودلالات، حسب توجهات القراء ونزعاتهم اللغوية، "فمفهوم القراءة لدى "دريدا" مرتبط بقدرة اللغة وسلطتها في التمكن من أن تقول أكثر مما يقصد منها مستخدمها، لأن كل دال فيها لا يمكنه أن يصل إلى مدلول نهائي أو ما يدعى بالمدلول الفائق".[3] فلا يمكن الوصول لحل نهائي،مادام لكل قارئ مرجعياته الفكرية والثقافية، وبالتالي فأي كتابة هي مجال مفتوح للقراءات المتعددة. فالقارئ عندما يقوم بتفكيك النص يكون أمام نص جديد غير مرتبط بالنص الأصلي وما قصده المؤلف.

لقد انطلقت التفكيكية من النص في حد ذاته، وحللت عناصره الداخلية، لكنها أعطت الحرية للقارئ في إنتاج دلالة النص، فهي بهذا تضعف من سلطة النص، وتعيد الاعتبار للقارئ، من خلال تفكيكه لبنية النص.

---

1 سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، مرجع سابق، ص 47.

2 سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص350.

3 نفس المرجع، ص 351.

3-3- نظريات التلقي:

رأينا كيف اهتمت المناهج السياقية بسياق النص، والحياة النفسية والاجتماعية للكاتب والظروف البيئية المحيطة به، ملغية خصوصية النصوص الأدبية وجماليتها الفنية. ورأينا كيف انغلقت المناهج البنيوية على النص وأهملت السياقات الخارجية باعتبار النص بنية لغوية مغلقة، ثم جاءت مناهج ما بعد البنيوية لتنفتح على السياق الخارجي وتعيد الاعتبار للقارئ، دون أن تبوئه المكانة التي يستحقها، إلى أن جاءت نظرية القراءة والتلقي التي قلبت النموذج السائد، وأعطت القارئ دوره الأساسي في العملية النقدية، إذ اعتبرته أهم عنصر في إنتاج دلالة النص، والمعول عليه في إضاءة النصوص الأدبية. كما تطرقت إلى العلاقة بين النص والقارئ، والتفاعل الحاصل بينهما، وأعطت القارئ السلطة المطلقة في تفسير النصوص الأدبية.

ولأننا سوف نتطرق بشيء من التفصيل لهذه النظرية وأصولها وإجراءاتها النقدية في الفصل القادم، اكتفينا في هذا المبحث بإيراد مفهوم للقارئ والتلقي، ثم ذكر الجذور التاريخية للتلقي في التراثين العربي والغربي.

أ- مفهوم القارئ:

يعد القارئ محور نظرية التلقي، التي أعادت له الاعتبار، وجعلته شريكا في إنتاج المعنى، وأعطته السلطة المطلقة في إنتاج دلالة النص، لأن النص لم يكتب إلا من أجله، "لكن نقل سلطة تفسير النص إلى القارئ -إلى كل قارئ قادر على قراءة النص قراءة تفسيرية- ... تحول المعرفة الإنسانية، بما فيها المعرفة التي تصلنا عن طريق قراءة النصوص الأدبية، إلى محاولات خرقاء للإمساك بالصور داخل المرآة، على حد تعبير "نيتشة"".[1] وهذا ما يحيلنا على مشكلة فوضى التفسير، الذي يقوم به كل القراء على اختلاف مستويات ثقافتهم وخلفياتهم الفكرية، خاصة إذا استبعدنا قصدية المؤلف، والواقع أنه ليس كل

1 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مطابع السياسة، الكويت، 2003، ص 120.

قارئ قادر على تفسير النصوص وقراءة دلالتها، إذ إنه يوجد فرق بين المعنى اللفظي للنص ودلالته، فالمعنى اللفظي هو الذي يفهمه القارئ العادي من خلال معاني كلمات وعبارات النص، والربط بين العلامات الموجودة داخله. "أما دلالة النص، وهي موضوع النقد، فترتبط، ليس بالمعنى اللفظي الذي قصد إليه المؤلف... لكن بتقدير القارئ لعلاقة النص برؤيته للعالم وبفرضياته النظرية واهتماماته الفردية وتجربته الذاتية".[1] ومن هنا تتجلى ضرورة تبيين الصفات الواجب توفرها في القارئ الذي يمكنه تفسير النصوص، فالقارئ الذي لا يتجاوز مرحلة فهم المعاني اللفظية ليس هو القارئ المقصود عند رواد نظرية التلقي "لأن هذا القارئ لن يكون قادرا على ملء فراغات النص، وقيام القارئ بملء فراغات النص هو جوهر التلقي".[2] فالقارئ في نظرية التلقي هو المتمكن من التحاور والتفاعل مع النص، واستنطاق ما لم يذكره المؤلف، من خلال توظيف معارفه ومكتسباته الثقافية والفكرية، إضافة إلى مطالعاته الأدبية التي تمكنه من بناء المعنى وتشكيل أفق للتوقعات.

ب- أنماط القراء:

إن أي نص أدبي سواء كان شعرا أو نثرا لابد له من قارئ، وينبغي هنا التمييز بين المروي له أو القارئ الواقعي الموجود خارج النص، والقارئ التخييلي الموجود داخل النص، وفيما يلي نذكر بعض أنماط القراء و وظيفة كل قارئ منها:

- **القارئ الأعلى Le Lecteur Super:** هو قارئ استكشافي مجرد أسسه "ريفاتير" مهمته " رصد الأحداث الأسلوبية التي يجب أن تحلل فيما بعد وهي نفسها المتضمنة في النص والتي يجذب القارئ بواسطتها".[3] يتوقف هذا القارئ كلما وجد في تراكيب النص ما يدهشه ويشد انتباهه.

1 عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص،مرجع سابق، ص 121.

2 نفس المرجع، ص 122.

3 بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد العاشر، نوفمبر، 2006، ص 275.

- **القارئ المخبَر Le Lecteur Informé :** "هو الشخص الذي يتقن اللغة التي يبنى بها النص، ويكون متمكنا من المعرفة الدلالية، وعنده كفاءة أدبية وهو ليس قارئا مجردا ولا حقيقيا، بل هو قارئ حقيقي يسعى ليكون مخبَرا، حيث تتشكل لديه متواليد ردود أفعال من خلال اطلاعه على النص"[1]، فهو قارئ مؤول يحاور النص ويوسع حدود معناه ودلالته
- **القارئ المثالي Lecteur Idéal:** "هو ذاك الذي بوسعه أن يفيد من كل إمكانات النص ويعرف خلفياته وأبعاده "[2]، ومن هنا فإنه خلافا للأصناف الأخرى من القراء هو تخيل يفتقد إلى كل مرتكز واقعي، فهو كائن متعال ميتافيزيقي يمتلك قدرات تأويلية فائقة، ما يجعل وجوده الواقعي مستحيلا.
- **القارئ المقصود Le Lecteur visé:** هو القارئ الذي يمكن بناؤه من خلال معرفة تأثيرات النص عليه، ويعتبر قاطنا تخييليا في النص، "ومع ذلك يتطلب تعريف هذه الفكرة معرفة مفصلة نسبيا بالقارئ المعاصر وبالتاريخ الاجتماعي لذلك العصر"[3] ،فهو من توجه إليه النص ويمثل فكرة القارئ الذي يقصده المؤلف، والتي كونها في ذهنه، وفق محددات تاريخية.
- **القارئ الضمني Le Lecteur implicite:** هو مفهوم جاء به "إيزر" وهو بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يأخذه كل متلق مسبقا، وسنتناول هذا المفهوم بشيء من التفصيل في المبحث التالي.

1 ينظر، فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ص 25-26.

2 لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، لبنان، 2002، ص132.

3 فولفغانغ إيزر، المرجع السابق، ص 28.

ت- مفهوم التلقي:

جاء في لسان العرب: "... وتَلَقَّاه أَي اسْتَقْبَلَهُ. وَفُلَانٌ يَتَلَقَّى فُلَانًا أَي يَسْتَقْبِله. وَالرَّجُلُ يُلَقَّى الْكَلَامَ أَي يُلَقَّنه .وَقَوْلُهُ تَعَالَى : إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ...*، أَي يأْخذ بَعْضٌ عَنْ بَعْضٍ .وأَما قَوْلُهُ تَعَالَى :فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ...* فَمَعْنَاهُ أَنه أَخذها عَنْهُ، وَمِثْلُهُ لَقِنَها وتَلَقَّنَها".[1] فمعنى كلمة تلقي في اللغة العربية يدور حول الاستقبال، وتلقي الكلام يعني أخذه.

والتلقي في المصطلح النقدي هو "أن يستقبل القارئ النص الأدبي بعين الفاحص الذواقة بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل عن صاحب النص".[2] فالتلقي له علاقة بالقارئ الذي يقوم باستقبال النص وفق معطيات ثقافية ولغوية ومرجعيات فكرية معينة، وهو من أهم الركائز المصطلحية التي قامت عليها نظرية التلقي الحديثة، حيث يعتبر "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينيات على يد مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية، وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ".[3] من هنا يتبين لنا أن نظرية التلقي أعادت الاعتبار للقارئ _الذي هو أهم عنصر في العملية الإبداعية_ بقلبها للنموذج البنيوي المتمثل في النص.

ث- التلقي في التراث اليوناني والعربي:

رغم أن نظرية التلقي لم تظهر إلا مع منظري مدرسة "كونستانس Constance" الألمانية في نهاية الستينيات من القرن العشرين، إلا أن هذا لا يمنع من وجود جذور لها تصل إلى العهد اليوناني القديم.

---

* سورة النور، الآية 15.

* سورة البقرة، الآية 37

1 ابن منظور، لسان العرب، ج 15، دار صادر، بيروت ، لبنان، ط3، ص 256.

2 غازي مختار، أدبنا القديم ونظرية التلقي، http://www.bab.com/node/4669?id=4669 اطلع عليه في 2020/06/29 على 12:00.

3 سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، مصر، ص 145.

ونلمس الاهتمام بالمتلقي عند "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" حيث نسب للأدب وظيفة تطهيرية ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي مع العمل الدرامي، ولذلك فقد استند "أرسطو" إلى طريقة في تحقيق الإيهام، وهي المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي)".[1] حيث يبدو جليا اهتمام "أرسطو" بالمتلقي، فالمأساة تحاكي مواقف تثير الرحمة والخوف في المتلقي، والتفاعل بين المتلقي والنص يمكن من تراسل المشاعر بينهما، هذا ما يثير شعور الخوف على البائس، وشعور الرحمة عند حصول الكوارث لمن يشبهوننا في الحياة.

وقد أعطى "أرسطو" دورا لرأي الجمهور المتلقي في الأعمال الأدبية، "فلا ينبغي عنده أن يكون الموضوع مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته، إلا إذا كانت براعة الشاعر، وملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور".[2] فالأديب يراعي توجهات الجمهور وعقائدهم في اختيار موضوعه، فلا يمكن اختيار موضوع غير مقبول لدى المتلقي، حتى وإن كان ذلك الموضوع ممكنا في ذاته، فالمعول عليه في اختيار الموضوع هو المتلقي الذي يستقبل العمل الفني بالقبول أو بالرفض.

أما عند العرب فجذور التلقي تصل إلى العصر الجاهلي أين كان النقد بسيطا، إلا أن بعض النماذج النقدية تبين أهمية المتلقي في تقويم النصوص الشعرية، ولعل أبرز مثال على هذا قصة النابغة الذبياني حين عيب عليه الإقواء* في شعره، فلم يأبه لذلك، فلما قدم

1 ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، 1997، ص 12.

2 محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط1، مصر، 1996 ص45.

* الإقواء: من عيوب القافية، وهو أن تكون حركة الروي في القصيدة كسرة ثم تصبح ضمة في البيت الموالي أو العكس، والشعر الذي وقع فيه الإقواء للنابغة قوله:

أمن آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزودِ

زعم البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسودُ

المدينة أسمعوه إياه في الغناء فانتبه فلم يعد.[1] وبهذا يتبين دور المتلقي في عملية التقويم عن طريق التذوق واستهجان ما يخالف الذوق، ومتابعة الشعراء لأذواق المتلقين.

ونجد فكرة انفتاح النص على قراءات مختلفة، وتعدد دلالاته، والقارئ المنتج للدلالة حاضرة في النقد العربي القديم، فالمتنبي "كان إذا سئل عن معنى قاله، أو توجيه إعراب، حصل فيه إغراب، دل عليه وقال: عليكم بالشيخ الأعور بن جني فسلوه، فإنه يقول ما أردت وما لم أرد".[2] فتوجيه المتنبي لابن جني دلالة على أنه يترك مجالا للمتلقي لقراءة واستنطاق شعره، كما يدل قوله ما أردت وما لم أرد على انفتاح النص على عدة قراءات وتعدد الدلالات حسب تعدد القراء، وعدم حصر التأويل في قصدية المؤلف.

كما أنه من شروط بلاغة الكلام عند البلاغيين العرب مراعاته لمقام المتلقين والسامعين، يقول بشر بن المعتمر: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقامان حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات".[3] وهذا ما يسميه البلاغيون مراعاة الكلام لمقتضى الحال، فالمتكلم يراعي مقامات المتلقين وحالاتهم في أقدار كلامه ومعانيه، ويجعل لكل مقام مقالا حسب ثقافة المتلقي، ومقامه العلمي واطلاعه على كلام العرب، ليتحقق البيان ويكون الكلام بليغا

ونجد الاهتمام بالمتلقي عند النقاد العرب في النقد البلاغي في سياق الحديث عن إعجاز القرآن الكريم، وما يتركه في نفس المتلقي من أثر بالغ حيث يقول الخطابي: "... في إعجاز القرآن وجه آخر ذهب فيه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه

1 ينظر، المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 38.

2 ابن جني، الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ص21.

3 الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1 مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مصر، ص 138-139.

بالقلوب، وتأثيره في النفوس، فإنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا، إذا قرع السمع خلص له القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى، ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس، وتنشرح له الصدور".[1] ومن هنا يتبين أهمية الأثر الذي يتركه النص القرآني في نفسية المتلقي، فاللذة والحلاوة والمهابة، واستبشار النفوس، وانشراح الصدور، كلها آثار يتركها القرآن لدى المتلقي، هذه الآثار عدها الخطابي من أسباب إعجاز القرآن.

لقد أعلت نظرية التلقي من شأن القارئ، وبوأته المكانة التي يستحقها، باعتباره أهم قطب من أقطاب العملية الإبداعية، ففي مرحلة السياق، اهتم النقد بالمؤلف وبيئته، ولعب سياق النص الخارجي الدور الأساس في العملية النقدية، لتكون السلطة المطلقة في يد المؤلف باعتباره موجها، وباعتبار النص انعكاسا لبيئته الاجتماعية والنفسية. ثم جاءت البنيوية لتعطي السلطة للنص في حد ذاته، متأثرة باللسانيات فدرست لغة النص لذاتها ومن أجل ذاتها، وأقصت دور المؤلف بافتراضها موت المؤلف، وأن النص بنية مغلقة لا تحيل لأي شيء خارجي. وبعدها أتت مناهج ما بعد البنيوية كردة فعل على هذه الأخيرة وانغلاقها على النص الذي لا يمكن فصله عن السياق الذي كتب فيه، ممهدة الطريق لظهور نظرية جديدة تقلب الوضع السائد، وتعيد الاعتبار للمتلقي الذي لم يكتب الإبداع الأدبي إلا من أجله، فتمخضت جهود رواد مدرسة "كونستانس" الألمانية عن ظهور نظرية التلقي الحديثة، تكملة لإرهاصات ظهرت في المناهج السابقة لها، وتلافيا لأخطاء ارتكبتها تلك المناهج في تعاملها مع أقطاب العملية الإبداعية. فأتت بمفاهيم جديدة مكنت للقارئ وجعلت سلطة التفسير والتأويل في يده، باعتباره مشاركا في إنتاج النص، وليس مجرد مستهلك.

1 الخطابي، والرماني، والجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، دار المعارف، مصر، ط3، ص70.

المبحث الثاني: نظرية التلقي، المفاهيم والآليات الإجرائية.

1- الإرهاصات الممهدة لنظرية التلقي:

من المعلوم أنه ما من نظرية أو منهج نقدي إلا وله إرهاصات وخلفيات معرفية وفلسفية تقدم له وتمده بجهازه المفاهيمي. ونظرية التلقي كغيرها من النظريات، لم تأت من فراغ، بل استمدت مفاهيمها وآلياتها الإجرائية من أسس فكرية، وفلسفية، ومناهج نقدية سبقتها، وقد تناولنا في هذا المبحث جملة من الإرهاصات والمؤثرات التي ارتكزت عليها نظرية التلقي.

1-1- الشكلانية الروسية:

اهتم الشكلانيون الروس بالعمل الأدبي ذاته وأهملوا السياقات المرجعية المتصلة به، كما بحثوا في الخصائص التي تجعل من النص نصا أدبيا أو ما يسمى بأدبية الأدب، مركزين على الشكل الذي اعتبروه أبرز سمات الخطاب الأدبي. "واعتبروا أن للفن استقلالا ذاتيا له فعاليته المستقلة وذاتيته وقوانينه الخاصة به".[1] وقد أتت الشكلانية بمجموعة مفاهيم كان لها أثر على نظرية التلقي، كمفهوم "الإدراك" الذي يعتبر صورة من صور الفن، حيث إن الإدراك المرتبط باللغة اليومية العادية يصبح إدراكا مألوفا، ومن هنا تتجلى وظيفة الفن، وهي تجريد إدراكنا من عاديته من خلال ما يضفيه على النص من خصائص فنية وجمالية، ومن انحراف عن المعهود، ما يجعل " دور المتلقي بالغ الأهمية، وبمعنى ما، يصبح الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل".[2] فإدراك المتلقي لتلك الانحرافات، هو ما يحدد إن كان النص فنيا أو عاديا.

ومن المفاهيم التي كان لها صدى على نظرية التلقي مفهوم "التغريب"، وهو جعل المألوف لدى المتلقي غريبا عن طريق الانحرافات والتنويعات الفنية، ما يصعب من عملية

1 زهران محمد جبر، مناهج النقد الحديثة، الرؤية والواقع،دار الأرقم، ط1، 1989، ص 53.

2 روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط 1، 2000، ص 51.

الإدراك وبهذا يصبح العمل فنيا من خلال تجاوزه للغة العادية المألوفة وظهوره في شكل جديد، فالتغريب عنصر من عناصر الفن. "إن التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف عملية أو إدراكية، يظل عملية تنشئ العلاقة بين القارئ والنص، وهذه الفاعلية نفسها هي التي تحدد الأدب بوصفه فنا".[1] فمفهوم التغريب له علاقة بالإدراك، والذي يحدد إن كان العمل غريبا، ومن ثم فنيا، هو المتلقي.

وقد استفادت نظرية التلقي من المفهوم الشكلاني للتطور الأدبي، فهو عندهم مرتبط بمبدأ التغريب، الذي يحصل من خلال رفض الممارسة الأدبية الراهنة فيكون هناك تعاقب بين المدارس التي تحاول استبدال التقنيات القديمة بأخرى جديدة غير مألوفة، "ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا الشرح من مدد جديد لنظرية التلقي، فهو لا يعين على تفسير ما يطرأ من تغيرات في القواعد الأدبية فحسب، بل يعين كذلك على تفسير ما يطرأ من تحول في المسلك النقدي عند الحكم على الأعمال الأدبية العظيمة خلال الحقب المختلفة.[2] ومن هنا، تتولد الأشكال الأدبية ذاتيا، عند رفض المتلقين للأشكال الأدبية القديمة، بعد زوال صفة الغرابة عنها، فتطرأ أشكال أخرى بخصائص فنية تتصف بالغرابة، من أجل تلبية رغبة المتلقين.

1-2- بنيوية براغ:

لا يمكن إغفال الأثر البارز لبنيوية براغ على نظرية التلقي من خلال أعمال "موكاروفسكي Mukarovsky" الذي تبنى أطروحات الشكلانية، ثم راح يطور أفكارها والمبادئ التي جاءت بها، فقد"شكل تفسير الواقع الاجتماعي والنص الأدبي الجزء الأكبر من نظريته وذلك حين اعتقد إن الشكلانية (الصرف) لا تنظر إلا للتطور الداخلي والذاتي للأدب بوصفها نقيضا للنقد التقليدي الذي كان يركز على الجانب الحيوي الخارجي وحده لذلك رأى

1 روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية،مرجع سابق، ص54-55.

2 نفس المرجع، ص 59.

أن البنيوية تمثل عملية مجاورة للتعارض بين الشكلانية والنزعة التقليدية".[1] الشيء الذي ركز عليه "موكاروفسكي " هنا هو تفسير الواقع الاجتماعي، والنص الأدبي فقد تجاوز الدراسة الشكلية المحايثة وانفتح نسبيا على السياق المرجعي الثقافي للنص. "ومن أبرز القضايا التي عالجها "موكاروفسكي" نذكر: الفرق بين الصنيع art fackt والموضوع الجمالي objet esthétique، فالأول هو المظهر المادي والثابت للعمل الأدبي ويتميز بتعقده وبنائه المحكم. أما الثاني فيمثل نقطة التقاء النص والمتلقي بواسطة التحقق concrétisation الذي ينجزه هذا الأخير".[2] فأخذ ياوس مفهوم التحقق وطبقه من خلال نظريته. كما يقترب "موكاروفسكي" من نظرية التلقي من خلال نظرته للفن "بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة في كيانها الجوهري ذاته، ومن ثم فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعددة في الزمان".[3] استفاد "ياوس" من هذه النظرة في رؤيته الخاصة بتاريخ الأدب.

عرف "موكاروفسكي" الفن على أنه علامة مركبة تتوسط بين الفنان والمخاطب ورفض على هذا الأساس النظريات التي تعتبر الفن مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي مركزا على الطابع العلامي للعمل الفني الذي يؤدي وظيفته بوصفه علامة موصلة وبنية مستقلة في نفس الوقت، حيث نبه إلى أن العمل في مجمله ينبغي أن يفهم على أنه رسالة، كما يؤكد على الوعي الاجتماعي، فالمتلقي عنده هو نتاج للعلاقات الاجتماعية، كما أكد العملية الجمعية المنضوية في تلقي الفن، وعلى الطبيعة الاجتماعية للعلامة والمتلقي، مجتنبا النزعة

1 عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999، ص77.

2 سعيد العمري، الرواية من منظور التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، الإصدار السادس، ص 22.

3 روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 71.

الذاتية الجمالية، والنزعات المثالية.[1] فإذا كان العمل الفني ذا طابع علامي فالمتلقي هو من يكتشف العلامات، والتلقي عنده عملية جمعية تعبر عن أفراد المجتمع.

1-3- سوسيولوجيا الأدب :

يعتبر النقد الاجتماعي واحدا من الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي ، فهو يهتم بالمتلقي وبيئته الاجتماعية والطبقة التي ينتمي إليها "ذلك لأن القارئ ينتمي إلى مجتمع وإلى حياة اجتماعية تحدد قراءاته وفي نفس الوقت يفتحان له فضاءات التأويل، كما يجعلانه محددا حرا وخلاقا".[2] فعلم اجتماع الأدب من حيث اهتمامه بالسياقات التي نشأ فيها العمل الأدبي لا يهمل سياق التلقي حيث يعتبر الأدب رسالة موجهة للمجتمع من أجل إحداث تغيير، وتأثر المتلقي بالأدب هو الذي يحدث هذا التغيير في المجتمع. يضرب "روبرت هولب Robert Holub" مثالا على ذلك، فيبين كيف أن "دوستويفسكي" قدم الدعامة الإيديولوجية لأفراد الطبقة الوسطى من الألمان، حين أمدهم بسلسلة من الأساطير يتقبلها الأفراد الواقعون بين طبقة عليا قوية وطبقة عمالية سريعة النهوض".[3] فبين تأثير الأدب في المجتمع بمختلف طبقاته، فمتلقوا روايات "دوستويفسكي" وقعوا تحت التأثير الإيديولوجي الموافق لرؤية الروائي، مما يعني أن تلقي الأدب يؤثر على الطبقات الاجتماعية، فالمتلقي يستمد من الأدب إديولوجيا ليقاوم بها إديولوجيا أخرى. إذ "إن التلقي في مدرسة سوسيولوجيا الأدب ، هو عملية فهم وتحليل وتكييف وتغيير بين القارئ والمجتمع، من خلال وسيط الأدب الذي يعمل على كشف حقيقة ذلك المجتمع".[4] فالمتجمع هو غاية الأدب وما المجتمع إلا مجموعة من المتلقي لهذا الأدب وبهذا فالقارئ يستعين بالأدب على فهم المجتمع على

1 ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص 71-72.

2 مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013، ص 30.

3 روبرت هولب، المرجع السابق، ص 90.

4 مراد حسن فطوم، المرجع السابق، ص 31.

حقيقته، فهو يتلقى الأدب ويتأثر به ليكمل على ضوئه دورة الإنتاج، وعموما فالاهتمام بالدراسات الاجتماعية أسهم في تهيئة الجو العام الذي ظهرت فيه نظرية التلقي.

1-4- الظاهراتية Phénoménalisme:

تأسست الفلسفة الظاهراتية في ألمانيا على يد "إدموند هوسرل Edmund Husserl" و"رومان إنجاردن Roman Ingarden" حيث أرادت تحديد مصدر المعرفة الإنسانية متوجهة إلى الأشياء في ذاتها لكشف معناها الباطن. وهي "تسعى لأن تكون العلم الكلي الدقيق للمعرفة الإنسانية ، لذلك فهي تحدد مقدما نقطة البداية لهذا العلم الكلي الذي يدور في مجال محايد هو الشعور، وتكتفي بدراسة الشعور من الناحية الوصفية فقط، دون أي محاولة لتفسيره، والهدف من ذلك هو إدراك الماهيات الكامنة في الشعور، اعتمادا على الحدس، حيث يمكن حينئذ التوصل إلى المعرفة اليقينية الشاملة، وتأسيس العلم الكلي الدقيق.[1] يتحدد من هذا التعريف الهدف وراء تأسيس الظاهراتية، وهو التأسيس لعلم كلي شامل لكل المعارف الإنسانية، يكون هذا العلم منبعا تنبثق منه كل المعارف الأخرى باعتباره سابقا لها. وتعد الظاهراتية من أهم روافد نظرية التلقي، إذ أن هذه الأخيرة تقوم على التفاعل بين النص والقارئ، الأمر نفسه الذي تدعو له الظاهراتية، التي نظرت إلى عملية التلقي من خلال العلاقة القائمة بين النص والقارئ، ويتجلى تأثير ظاهراتية "إنغاردن" في نظرية التلقي من خلال مفهوم التحقق عند " وولفغانغ إيزر Wolfgang Iser" حيث أن " أيزر" ارتكز على مبدأ أنه يرى للعمل الأدبي قطبين: القطب الفني والقطب الجمالي، ولا يمكن لعملية التحقق أن تتحقق بالفعل إلا من خلال تفاعل وتداخل هذين القطبين، بحيث أن "إنجاردن" جسد الإدراك عنده بمثابة المرتكز الأساسي أو المبدأ الفاعلي الأول الذي يجعل المتلقي (القارئ) على صلة دائمة بالعمل الأدبي".[2] ومن هنا "فإيزر" يشترك مع "إنجاردن" في أن كليهما يرى ضرورة تفاعل المتلقي مع النص. ويرى "أيزر" أن هذا التفاعل يتم من خلال ملأ

1 سماح رافع محمد،الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص 92.

2 توفيق مسكين، النقد الجزائري المعاصر في ضوء التلقي، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، 2017، ص 82.

مواقع اللاتحديد، باعتبار النص نسيجا من الفجوات التي تسمح للمتلقي بإنجاز تحققات مختلفة، ويقترب "إنجاردن" من هذا الطرح من خلال مفهوم بنية المبهم حيث تبرز الأشياء المعروضة في العمل الأدبي مواقع تتسم بالإبهام، يكملها القارئ وفق عدد لا نهائي من المحددات. ومن ثم "فإن كل عمل أدبي، بل كل شيء أو جانب معروض، ينطوي _نظريا_ على عدد لانهائي من المواضيع غير المتعينة.[1] تلك المواضيع تتطلب تعيينها من المتلقي.

1-5- الهرمينوطيقا(التأويلية) Herméneutique:

تعني كلمة هرمينوطيقا "علم أو فن التأويل".[2] أو العلم الذي يتوصل به إلى تفسير النصوص. وقد اتُّخذت في البداية لتشير إلى مجموعة القواعد التي يتبعها المفسر في تفسير النصوص الدينية، ثم اتسع ميدانها ليشمل العلوم الإنسانية مع "شلايماخر Schleiermacher" و"دلتاي Diltheiy"، إلى أن جاء "هانس جورج غادامير Hans Georg Gadamer" ليعيد النظر في الهرمينوطيقا القديمة، ويؤسس لهرمينوطيقا فلسفية مرتكزا في ذلك على عملية الفهم، " غير أن التطور الذي عرفته هذه الميادين: الدين والفلسفة، لم يمتد إلى ميدان الأدب. ولهذا حاول "ياوس" وهو أحد تلامذة "غادامير" أن يعيد الاعتبار إلى الهرمينوطيقا الأدبية من خلال تقديم بديل منهجي، يخص تأويل النصوص الجمالية".[3] ويبرز تأثير هرمينوطيقا "غادامير" على نظرية التلقي خاصة عند "ياوس" من خلال الفهم التاريخي فـ"غادامير" يرى في الأحداث التاريخية منبعا خصبا لاختيار الكاتب لإبداعاته الفنية كما له (للكاتب) أن يعيد ترتيبها وفق مغزى فني، "والتاريخ هو ما يصنع الفروض المسبقة والأحكام القبلية ... وفي هذه الحالة يفترض على القارئ الواعي بأصول التأويل وفن الحوار أن يتعامل مع النص وكأنه لا يملك تلك الفروض حتى يخرج بقراءة

1 روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، مرجع سابق، ص 63.

2 تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص 118.

3 سعيد العمري، الرواية من منظور التلقي، مرجع سابق، ص 18.

منتجة".[1] وهنا يبرز دور المتلقي الذي يقوم بالقراءة المنتجة للمعنى من خلال قراءاته السابقة. كما يعد مفهوم الأفق من أهم المفاهيم الإجرائية عند ياوس وقد استلهمه من مفهوم اندماج الأفق عند "غادامير" ويعني به التفاعل بين الأفق الراهن للمؤول والذي يقوم على التوقع المسبق وبين أفق الماضي الذي تحفل به النصوص المقروءة، ولا يمكن عزل أحد الأفقين عن الآخر بأي حال من الأحوال، إذ أنه لا يمكن للأفق الراهن أن يتشكل دون الماضي أو دون القراءات المسبقة، وكذلك لا توجد آفاق تاريخية يمكن عزلها عن الأفق الراهن "فالأفق الراهن يجدد فهم الكائن لتاريخية الأدب، ويحدد موقفا مغايرا من الحقائق والأحداث، ... فضلا عن ذلك أدرج "غادامير" عنصرا هاما سماه انصهار الآفاق، الذي بين من خلاله مدى صلاحية الأفكار المسبقة في عملية الفهم، حتى لا تنطلق القراءة من العدم".[2] ويبدوا جليا مشابهة هذا المفهوم لمفهوم أفق الانتظار عند "ياوس".

وقد أقصى "غادامير" الذات المنتجة باعتبار النص إنتاجا مستقلا، معزولا عن منتجه. وأبعد القراءة عن المبدع ومقصديته، "ومن خلال العلاقة الجدلية بين الجانب الذاتي والموضوعي يحاول القارئ إعادة بناء النص، من أجل فهمه".[3] فأعطى الأهمية لمحاولة المتلقي ونبشه في خبايا النص، من أجل الوصول للمعنى الحقيقي الكامل للأعمال الأدبية.

تبين لنا من خلال دراستنا تعدد الروافد المعرفية والأسس المنهجية التي استقت منها نظرية التلقي مبادئها، وجهازها المفاهيمي، فتحدثنا عن تأثير الشكلانية الروسية، ومدرسة براغ البنيوية، بالإضافة للظاهراتية، والهرمينوطيقا. كل هذه المؤثرات، أتت بمفاهيم وآليات استفاد منها رواد نظرية التلقي في بلورة مفاهيم وأفكار هذه النظرية، وفي المبحث التالي سنتطرق إلى أهم المفاهيم الإجرائية لدى أهم منظرين لنظرية التلقي، "هانس روبرت ياوس

1 لزهر فارس، التأويلية عند غادامير، مجلة فتوحات، جامعة تبسة، العدد الثاني، جوان 2015، ص 193.

2 نفس المرجع، ص 194.

3 سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، لبنان،ط1، 1992، ص 120.

Hanz Robert Jaous" و"فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser " رائدي "مدرسة كونستانس" الألمانية.

2- رواد النظرية وأهم آرائهم:

مع بروز نظريات ما بعد الحداثة، أعيد الاعتبار للقارئ، الذي وصف بأنه أكبر منسي في تاريخ النقد الأدبي. فبعد المناهج السياقية التي اهتمت بالقارئ وأهملت السياق الخارجي، وصبت اهتمامها على النص ذاته كبنية مغلقة، "جاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماما ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله وتلقيه، من هنا كان استقبال النص يستنتج الاهتمام بالقارئ".[1] والعلاقة التي تجمعه بالنص والتفاعل الذي يحدث بينهما. وبهذا أصبحت القراءة حقلا معرفيا جديدا، تبلورت مفاهيمه مع جهود رواد "مدرسة كونستانس" الألمانية.

"إن مفهوم جمالية التلقي لا يحيل على نظرية واحدة، بل تندرج تحته نظريتان مختلفتان، يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما هما: نظرية التلقي ونظرية التأثير. تهتم نظرية التلقي بالكيفية التي تم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة... أما نظرية التأثير، فإنها تعتقد أن النص يبني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين".[2] ركزت الأولى على التلقي التاريخي وأفق الانتظار، بينما عملت الثانية على فعل القراءة.وفيما يلي سنعرض أهم الآليات والمفاهيم الإجرائية لدى كل من ياوس وأيزر.

2-1- نظرية التلقي Esthétique de réception عند ياوس:

يرجع اهتمام "ياوس" بالتلقي إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، حيث انتقد من هذا المنطلق مفهوم الانعكاس عند الماركسيين، كما انتقد الشكلانيين، لتعلقهم بجمالية الفن للفن. حيث اقترح نموذجا بديلا دعا فيه للتوحيد بين تاريخ النص وجماليته، ويمكن تلخيص أهم المفاهيم الإجرائية لديه فيما يلي:

1 جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، 2015، ص 07.

2 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ط1، 2007، ص 143.

أ- تاريخ الأدب:

قدم "ياوس" نقلة نوعية في الدراسات النقدية من خلال رؤيته الجديدة لتاريخ الأدب، فتاريخ الأدب في نظر "ياوس" أهمل القارئ، واقترح بدائل منهجية جددت النظر في عمل مؤرخ الأدب، "وبهذا فإن تاريخ التلقي هو الذي يمثل تاريخ الأدب ويعتمد على المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء، وذلك بهدف بناء منظومة مركبة من العصور والأجيال المتتالية لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق".[1] وبهذا فالتاريخ الحقيقي للأدب ليس تاريخ المؤلفين أو النصوص الأدبية، وليس تاريخ الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي كتب فيها النص، إنما تاريخ الأدبي الحقيقي هو تاريخ التلقيات التي قام بها الجمهور للعمل أو الجنس الأدبي. يقدم الناقد "رشيد بنحدو" مثالا موضحا لذلك بقوله: "فإذا تعلق الأمر مثلا بظاهرة التكسب أو الشعوبية في التراث العربي، فإن المؤرخ الأدبي الراهن لن يؤرخ لذلك الشعر الذي اتخذ موضوعا له غرض المديح أو حركة الشعوبية في العصر العباسي، بل سيؤرخ للحساسية الجمالية المعاصرة لهذا الشعر، بحيث سيستند إلى النصوص ذاتها وإلى ما أنتج حولها من خطابات واصفة معاصرة لها بهدف تقدير المسافة الجمالية بين تلك النصوص والآفاق الفكرية والأدبية التي صدرت عنها هذه الخطابات".[2] فالتاريخ الذي يدعو له "ياوس" يهتم بكيفية تلقي الجمهور للظاهرة الأدبية (التكسب والشعوبية في المثال) زمن ظهورها وفي الأزمنة التالية، مما يؤدي لتشكيل آفاق القراء عبر الزمن.

ب- أفق الانتظار Horizon d'attente :

يعد أفق الانتظار أهم المفاهيم التي اعتمدها "ياوس" من أجل تفسير الظاهرة الأدبية، حيث يمَكن من فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الجمالية والتاريخية، من خلال سيرورة تلقيها المستمر إذ "إن كل قارئ _خاصة إذا كان ناقدا_، يمتلك أفقا فكريا وجماليا، ويتألف هذا الأفق من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، ومن

1 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص 122.

2 رشيد بنحدو، القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي ، مجلة علامات، العدد 36، مج 9، السنة 2000، ص 398-399.

وعيه المسبق بالعلاقة التناصية التي تربطه بالنصوص الأخرى، من حيث البنية الشكلية والطيمية".[1] فالمتلقي للنص الأدبي لا ينطلق من فراغ، إنما يقرأ بناء على خبرات اكتسبها من قراءاته السابقة لنصوص من نفس الجنس الأدبي، فيقرأ وهو واع بالخصائص الشكلية والفنية والجمالية المشكلة لذلك الجنس، فيكون مهيأ لتلقيه على نحو معين.

ويرتبط مفهوم أفق الانتظار بالتاريخ، والتاريخ عند ياوس يتشكل عبر سيرورة من التلقي، تتجلى من خلال مجموع التلقيات المتعاقبة للنص الأدبي عبر الزمن، "إذن بفضل أفق الانتظار تتمكن النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن الحاضر، مرورا بسلسلة التغيرات المتتالية التي عرفتها من قبل، وتتمكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية على ضوء التلقي الخاص والمتميز الذي تعرفه عند كل لحظة تاريخية في علاقته الجدلية بالتلقيات السابقة التي أسست له أو أدت إليه".[2] ومن هنا تتجلى نظرة "ياوس" لتاريخ الأدب الذي يتحدد في تاريخ تلقيات الجمهور لجنس أدبي معين، فتعاقب الأعمال لا يتحقق من خلال الذات المنتجة فقط بل من خلال الذات المستهلكة كذلك

وتتحدد قيمة الأعمال الفنية حسب "ياوس" وفقا لاستجابة القارئ للعمل الفني والأثر الذي يتركه فيه، "وبعبارة أخرى فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما كان تغير الأفق السائد ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه".[3] فيكون أفق المتلقي عرضة للموافقة أو التخييب، فالأعمال العادية تكون مألوفة، موافقة لأفق انتظار القارئ، أما الأعمال الفنية الجيدة، فهي التي تخيب أفق التوقع لدى القارئ، لما تحمله من انحرافات وانزياحات.

1 هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2016، مقدمة بقلم، رشيد بن حدو، ص 13-14.

2 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 162.

3 نفس المرجع، ص 166.

ت- المسافة الجمالية Distance Esthétique:

يرتبط مفهوم المسافة الجمالية ارتباطا وثيقا بمفهوم أفق الانتظار، ويعرفها "ياوس" أنها "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه".[1] ، وتقاس القيمة الفنية للأعمال الأدبية بمدى موافقتها أو تخييبها لأفق انتظار القارئ، فاتساع المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد، وبين الأفق الموجود سابقا، يخلق ما يسميه "ياوس" بالانزياح الجمالي، الذي يزيد من القيمة الفنية لذلك العمل، ويجعله عملا راقيا، بعكس الأعمال البسيطة أو العادية التي تكون فيها هذه المسافة أقصر، ولا تحقق انزياحا عن المعهود. ويرى "ياوس" أن المسافة الجمالية هي المعيار الذي تقاس به جودة العمل الأدبي فيقول "إن الأثر الأدبي قد يستجيب فور ظهوره لتوقع جمهوره الأول، وقد يتجاوزه أو يخيبه أو يعارضه، هذه الطريقة التي يتفاعل بها الأثر الأدبي مع هذا الجمهور تزودنا بمعيار للحكم على قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والأثر الأدبي، بين المعايير المألوفة التي زودتنا بها الخبرة الجمالية السابقة وتغيير الأفق الناتج عن استقبال الأثر الأدبي الجديد، تحدد لجمالية التلقي الخاصية الجمالية الخالصة لأثر أدبي ما".[2] فكلما كان العمل الأدبي مخيبا لأفق انتظار القارئ، كانت المسافة الجمالية واسعة، وكان العمل فنيا، والعكس صحيح، فإذا لم يخيب العمل أفق الانتظار، كانت المسافة الجمالية قصيرة، وكان العمل عاديا. لكن ومع تتابع الأجيال تتغير المعايير فـ"العدول الذي يتضمن منظورا جديدا والذي اعتبر في أذهان الناس مصدرا للمتعة أو المفاجأة والحيرة، يمكنه أن يتلاشى لدى القراء اللاحقين حينما تتغير خاصية النفي الجوهري للأثر الأدبي بشكل واضح، وتصبح

1 علي حمودين، إشكالات نظرية التلقي، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، العدد 25، جوان 2016، ص 308.

2 هانس روبرت ياوس،نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص 70.

معطى مألوفا يتوقعه الجمهور، وتندرج بدورها في أفق الخبرة الجمالية للجيل اللاحق".[1] وبهذا تصبح تلك الأعمال التي كانت ذات المسافة الجمالية الواسعة في بداية ظهورها، أعمالا عادية نظرا لاعتياد الجمهور عليها، وزوال صفة الغرابة والانزياح عنها، وهذا ينطبق على الروائع الأدبية.

ث- اندماج الآفاق Fuzion d'Horizons:

هو مفهوم استمده "ياوس" من "هرمينوطيقا غادامير" ويستخدمه من أجل فهم التاريخ الجديد، من خلال تفسير التأويلات المتتالية للعمل الأدبي عبر الزمن، فينظر للكيفية التي فَهم القارئ بها النص زمن تأليفه، ودمجه مع الأفق الراهن في الزمن الحاضر.

"إن العودة إلى تاريخ التلقي مسألة ضرورية لفهم آداب قديمة. فحين يكون مؤلف أثر أدبي ما مجهولا، وحين يكون تصوره غير واضح المعالم، وحين لا يمكن لعلاقته بالأصول والنماذج أن تتوطد إلا بشكل غير مباشر، فإن أفضل طريقة للإجابة عن السؤال الفيلولوجي المتعلق بمعرفة الكيفية التي يمكن للنص أن يفهم بها حسب زمن المؤلف ووفق مشروعه، هي إعادة تحديد موقعه ضمن سياق الآثار التي يَفترض المؤلف، بشكل صريح أو ضمني، أن الجمهور المعاصر له يعرفها".[2] ويجمع القارئ بين الأفقين الماضي والحاضر من خلال التحاور مع النص بطرح أسئلة واستنطاق إجاباتها من النص، ويستنطق في الوقت ذاته الأسئلة التي ألقيت على النص عبر الزمن، وبهذا يتبين تعدد التأويلات والقراءات لنفس النص عبر التاريخ. فالعمل يبقى على لقاء مع جمهوره من الأجيال المتعاقبة، وهذا ما يفسر خلود الأعمال الأدبية رغم تقادمها.

1 هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، مرجع سابق، ص 70.

2 نفس المرجع، ص 76.

2-2- نظرية التأثير théorie de l'effet عند إيزر:

ينظر أيزر إلى التلقي من ناحية التأثير الذي يمارسه النص على القارئ، وهو يرى أن المعنى يكون نتيجة لتفاعل المتلقي مع النص، وقد بين أهمية القارئ في إضاءة النص من خلال مفاهيم وإجراءات نوجزها فيما يلي:

أ- القارئ الضمني le lecteur implicite:

إن الباحث في مجال التلقي يصادف مجموعة من القراء الذين تم استحداثهم من طرف النقاد كالقارئ الأعلى عند "ريفاتير"، والقارئ المخبر عند "فيتش" ... غير أن هذه الأنواع من القراء في نظر "إيزر"غير قادرة على التفاعل مع النص، أو بناء المعنى النصي. ولكي يتمكن من وصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ، قام أيزر باستحداث مفهوم القارئ الضمني الذي هو مرتبط ببنية النص "ومن هنا تنجم إجرائيته وقدرته على وصف الكيفية التي يتوقع بها النص مشاركة القارئ والكيفية التي يوجه بها هذه المشاركة فيمنعها من الاعتباطية في تحديد المعنى الذي يقصد إليه".[1] فالعمل الأدبي يتحقق استنادا إلى فعل إنجازي يقوم به القارئ، والقارئ الضمني ليس قارئا حقيقيا، بل هو مفهوم تجريدي "إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي تجريبي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي، فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن مطابقته بتاتا مع أي قارئ حقيقي".[2] يفهم من هذا أن القارئ الضمني ليس له وجود خارج النص إنما هو متجذر داخل بنية النص، كتوجيهات داخلية للنص أو شروط تلقيه، فالقارئ الضمني بنية نصية توجه المتلقي من أجل بناء المعنى، من خلال التفاعل بين المتلقي والنص بتوجيه من النص ذاته، حيث يملأ القارئ الفراغات الموجودة داخل النص، وهنا يتجسد التفاعل أو العلاقة الجدلية بين القارئ والنص المقروء، بوصفهما الطرفين الفاعلين

1 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 185.

2 فولفغانغ إيزر،فعل القراءة، مرجع سابق، ص 30.

في إنتاج المعنى. غير أن مفهوم القارئ الضمني لا يمكنه أن يمحو دور القارئ الحقيقي، أي "تلك الذات التي تذهب لأداء الفاتورات وإصلاح الحنفيات الراشحة والتي تفشل في السخاء والحكمة. إنني فقط عندما أقرأ، أصبح تلك الذات التي يجب أن تنطبق معتقداتها مع معتقدات المؤلف".[1] فالقارئ الحقيقي عندما يقرأ النص الأدبي يسير بتوجيهات من النص ذاته، يرسمها القارئ الضمني، موجها إياه إلى طريق إنتاج دلالة النص.

ب- السجل النصي Le répertoire de texte:

يشير مصطلح السجل النصي إلى كل الإحالات الخارج نصية، التي يتم بها بناء المعنى من سياقات اجتماعية، وثقافية، وتقاليد، ونصوص أدبية سابقة، فالنص لحظة قراءته يتطلب سجلا نصيا تتم من خلاله عملية التفاعل بينه وبين القارئ. "ويقصد "إيزر" بالسجل مجموعة الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما أي أن النص لحظة قراءته ولكي يتحقق معناه، يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى وكل ما هو خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية".[2] فالقارئ يقبل على العمل الأدبي وهو يملك سجلا نصيا مكونا من خبراته وتجاربه السابقة في القراءة، وثقافة مجتمعه، وفكره وعقيدته. وإذا كان السجل النصي يتكون من خليط من النصوص الأدبية السابقة، والمعايير الخارج نصية، فهذه المواضيع "تتلقى تشويها يشكل الشرط الأساسي لعملية التواصل إنها تنتزع من سياقاتها الاجتماعية والأدبية الأصلية وتدمج في سياق نصي جديد بحيث تكتسب أبعادا دلالية جديدة لم تكن تمتلكها في سياقاتها الأولى ... وبهذه الكيفية بالضبط يستطيع النص أن يقول للمتلقي شيئا ما عن الواقع".[3] وبالتالي فوجود تلك السياقات الخارجية هو الذي يحدد الكيفية التي يفهم بها واقع النص.

---

1 فولفغانغ إيزر،فعل القراءة، مرجع سابق، ص 33.

2 عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص 129.

3 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 194.

ت- الاستراتيجيات النصية Stratégie textuelles:

وهي الطريقة التي يربط بها القارئ بين عناصر السجل النصي. ويكمن دورها في تنظيم عملية التواصل بين النص والمتلقي، فهي تشكل التوجيهات العملية التي يستند عليها القارئ في عملية الربط بين عناصر المعنى، وملأ فراغات النص. "فالنص _طبقا لما يراه "إيزر"_ينظم نوعا من الإستراتيجية وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل، وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، إنها تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروطه".[1] ويتواصل القارئ مع النص من خلال استدعاء تجاربه السابقة، وعن طريق التأليف بين هذه التجارب و المعلومات التي جاء بها النص، يكون صورة كلية عن المعنى، "وهكذا يتبين لنا أن الاستراتيجيات النصية لا تشكل المعنى بنفسها، إن هذه المهمة ملقاة على عاتق القارئ، ولكنها في المقابل تشكل مجموعة التأثيرات والتعليمات النصية الضرورية لتوجيه القارئ أثناء بنائه لمعنى النص".[2] ومن هنا يتبين أن القارئ وحده هو من يقوم بتشكيل المعنى، مستعينا في ذلك بالاستراتيجيات النصية التي تثير استجابته للنص، فهي بذلك تعين القارئ على التفاعل مع النص من أجل إنتاج المعنى.

ث- البياضات والفراغات النصية Les blancs textual:

استمد "إيزر" هذا المفهوم من عند "إنغاردن" وتحديدا من مفهوم "مواقع اللا تحديد" و هو يشير به إلى الطريقة التي تتم بها عملية التحاور والتفاعل بين القارئ والنص. من خلال ملأ فراغات النص، "وإذا كانت هذه الأخيرة تتوزع على الخطاطات وأجزاء المنظورات النصية المتداخلة فيما بينها، وتشير إلى سمات أو جوانب الموضوع القصدي التي لم يحددها النص، وتثير لدى القارئ عمليات الإكمال أو الملء الضرورية لتحقيق الموضوع الجمالي، فإن هذه الفراغات التي يقول أيزر بوجودها تتموقع بالضبط بين الخطاطات أو المنظورات النصية،

1 عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص 130.

2 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص 201.

وتحث القارئ على ضرورة التركيب والتوليف بينها، من أجل بناء الموضوع الجمالي".[1] فالمبدع يستثير خيال القارئ بترك فراغات لا يذكرها ليقوم القارئ بملئها عبر مخيلته، وتتجلى هذه الفراغات في أشكال لغوية متعددة، كالحذف والإضافة والتعديل، إلى غير ذلك. وبالرغم من أن "إيزر" استمد مفهوم الفراغات من عند "إنغاردن" إلا أنه استبعد النمطية التي تعامل بها هذا الأخير، "فإذا كان "إنغاردن" يعتقد أن مساهمة المتلقي في ملأ هذه المواقع وتحديدها يأتي بصورة تلقائية يدل عليها النص فإن "إيزر" يدرج هذه العملية في إطار تفاعلي تخضع فيه عملية الملأ لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي سجل النص وخبرته وفهمه".[2] وبهذا فإن عملية ملأ الفجوات تتم من خلال التفاعل بين النص ومتلقيه، من خلال استحضار السياقات المرجعية المتمثلة داخل النص، وكذلك خبرات القارئ وتجاربه القرائية، من أجل بناء المعنى.

لقد شكلت نظرية التلقي ثورة حقيقية في مجال النقد الأدبي، إذ أنها قلبت الموازين السائدة، وأعلت من شأن القارئ، بوصفه شريكا مهما، بل هو الأساس في عملية إنتاج المعنى. وقد حاولنا في هذا المبحث أن نلقي نظرة _وإن كانت متواضعة_ على أهم الآليات الإجرائية والمفاهيم التي أتت بها نظرية التلقي باتجاهيها (التلقي والتأثير) لدى منظريها الأساسيين "هانس روبرت ياوس" و"فولفغانغ إيزر".

اهتمت نظرية التلقي عند "ياوس" بالجانب التاريخي فرفضت النظرة الماركسية للتاريخ وكذلك النظرة الجمالية المغلقة عند الشكلانيين، محاولة التوفيق بين الاتجاهين، بالجمع بين الجمالية والتاريخ. مستندة في ذلك على مفاهيم إجرائية تناولنا منها مفهوم أفق الانتظار الذي يهتم بآفاق القراء التي يكتسبونها من مطالعاتهم، هذه الآفاق تكون عرضة للموافقة أو التخييب، مما يحيلنا على مفهوم المسافة الجمالية، فكلما كان العمل مخيبا لأفق انتظار المتلقي، كانت مسافته الجمالية أوسع، فتكون قيمته الفنية أكبر، والعكس صحيح.

1 عبد الكريم شرفي، المرجع السابق، ص 225.

2 عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سابق، ص 131.

ويرى "ياوس" أن العودة لأفق العمل أثناء تأليفه ودمجه مع الأفق الراهن للمتلقي، من شأنه أن يمكن من تأويل النص.

أما نظرية التأثير عند "إيزر" فقد اهتمت بالتفاعل الحاصل بين النص ومتلقيه والتأثير المتبادل بينهما، ومن هنا أتى بمفهوم القارئ الضمني الذي هو قارئ تجريدي(غير حقيقي) متجسد في بنية النص. ومفهومي السجل النصي، والاستراتيجيات النصية، حيث يحيل المفهوم الأول إلى السياقات المرجعية الخارجية للنص التي يتفاعل معها المتلقي، بينما يشير المفهوم الثاني إلى الطريقة التي يتعامل بها المتلقي مع تلك السياقات. وجاء "إيزر" كذلك بمفهوم الفراغات المتمثلة داخل النص الأدبي والتي يقوم المتلقي بملئها، مستندا على سجل النص، والإستراتيجية من أجل بناء المعنى.

3-نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر:

يعد النقد الأدبي من أشد الميادين المجسدة لحركة التثاقف بين العالمين العربي والغربي، يقف الغربي في هذا موقف المتفوق والمصدر بينما يبقى العربي في جانب المستهلك، وكما قيل فالمغلوب مولع باقتداء الغالب، استورد العرب المناهج النقدية الحداثية التي كان لها صدى واسع على النقد العربي المعاصر، فوظفت معطياتها على الخطاب الأدبي العربي شعرا وسردا. ولم تكن نظرية التلقي بمنأى عن هذه الحركة، حيث تلقفها العرب كما تلقفوا المناهج السابقة لها، فدرسوها من الجانب التنظيري، كما طبقوها على الإنتاج الأدبي العربي، وفيما يلي سنحاول تبيين أهم نقاط تأثر النقد العربي بنظرية التلقي.

3-1- إشكالية المصطلح:

لأن مفاتيح العلوم مصطلحاتها، فإن أول ما يصادفنا عند دراسة أية نظرية هو مصطلحات تلك النظرية. والمصطلح "وحدة لغوية لها دلالة أصلية، ثم أصبحت هذه الوحدة

تحمل دلالة اصطلاحية خاصة ومجددة في مجال أو ميدان معين".[1] فهو كلمة تنقل من معناها المعجمي لتكتسب دلالة أخرى داخل مجال علمي معين، فتكون مثل الشفرة التي يفهمها أصحاب ذلك المجال. ولا شك أن المصطلح النقدي من الأهمية بمكان " إذ به يقاس تطور العملية النقدية، أو تخلفها. كما أن المصطلح قيمة تجعله يستقطب اهتمام الباحثين على اختلاف مجال تخصصاتهم".[2] والمصطلح النقدي كغيره من المصطلحات في باقي العلوم والمعارف هو أساس الدخول في النقد. ولأن المفاهيم النقدية الحديثة مستوردة من الغرب فمصطلحاتها ما هي إلا صدى للمصطلحات الغربية، ومصطلحات نظرية التلقي لم تخرج عن هذه القاعدة، فالباحث فيها يجد لبسا في المصطلحات المعبرة عن مفاهيمها وهذا راجع إلى "الاختلاف بين التلقي Rezetion و الفاعلية Wirhung ومن المعتاد ترجمتها بكلمة الاستجابة أو التأثير، كما لا يبدو من الممكن الفصل التام بينهما، ومع ذلك فإن أكثر وجهات النظر شيوعا كانت ترى أن التلقي يتعلق بالقارئ، في حين يفترض في الفاعلية أن تختص بالمعالم النصية".[3] يتبين هنا كيف ألقى الخلاف الاصطلاحي في الغرب بظلاله على المصطلح العربي، ولم يتوقف هذا التذبذب عند ها الحد، بل شمل مصطلحات أخرى متعلقة بالتلقي مثل القراءة "بمعنى أن لفظ "القراءة" يحيل إلى مفاهيم عدة متفاوتة لا يستقر تعريفها، وأن الذين يوظفون هذا المصطلح، بما في ذلك الذين ينظرون للأدب والنقد، و"القراءة" نفسها لا يستقر لهم رأي".[4] فمصطلح القراءة مصطلح متعدد الدلالات مستعمل في ميادين عديدة بمعاني مختلفة، لهذا يصعب تحديد معناه، ما أضفى عليه صفة الغموض وصعوبة التحديد، الأمر نفسه ينطبق على القارئ، نظرا لتعدد القراء في النقد الأدبي

1 محمد بلقاسم، المصطلح النقدي الأدبي المعاصر، الإشكالية والتطبيق، مجلة النص، جامعة جيجل، الجزائرالعدد 4، أفريل 2005، ص14.

2 عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 282–283.

3 روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص25.

4 محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 269.

وأوصافهم ووظائفهم. هذا التذبذب الذي عانى منه مصطلح القراءة في النقد الغربي كان له صدى على المصطلح النقدي العربي المستهلك لكل ما يأتي من الغرب من مفاهيم ومصطلحات "وهكذا بدأت تظهر في الساحة النقدية العربية بدايات بلبلة مصطلحية وفكرية، فيما يتعلق بنظرية التلقي / الاستقبال الأدبي فقد ارتفعت وتائر الحديث عن "التلقي" و"المتلقي" و"التجربة الجمالية" في القد الأدبي العربي المعاصر ولكن مضامين هذه المصطلحات تختلف باختلاف المرجعيات الفكرية لمستخدميها، فالمصطلحات النقدية واحدة، ولكن المفاهيم ليست واحدة. وتلك إحدى المشكلات الرئيسية للنقد الأدبي العربي المعاصر".[1] ومن هنا يتجلى عدم الاتفاق حول مصطلحات التلقي عند النقاد العرب، فتجد اختلاف المفهوم لنفس المصطلح باختلاف النقاد ومرجعياتهم الفكرية ومصادرهم الغربية. لتنتقل أزمة المصطلح الغربية للنقد العربي، وتزيد تأزما، فالعرب لم يتفقوا على المعادل العربي لمصطلح Réception الذي سميت النظرية به "فهناك من آثر استخدام مصطلح التلقي، وهناك من فضل مصطلح القراءة والبعض يلجأ إلى ترجمة المصطلح ترجمة حرفية "نظرية الاستقبال"، بيد أن السياق الذي اعتاد القارئ فيه سماع هذا المصطلح هو مجال الفندقة، ما يجعل من الصعوبة بمكان تقبله في سياق النقد الأدبي. وفضل مصطلح التقبل".[2] نلاحظ تعدد المقابلات العربية للفظة Réception التي تعني في ترجمتها الحرفية الاستقبال، وهناك من النقاد من استعمل هذه الترجمة الحرفية كما فعل "رعد عبد الجليل" في ترجمته لكتاب روبرت هولب " حيث ترجمه هذا الأخير من الألمانية إلى الانجليزية ب " introduction reception theory critical" وترجمه "عبد الجليل جواد" إلى العربية سنة 1992 تحت عنوان "نظرية الاستقبال مقدمة نقدية".[3] وهناك من رفض هذا المقابل العربي نظرا لعدم

1 عبدو عبود، هجرة النصوص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995، ص 233.

2 عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 305.

3 خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، السنة الجامعية 2015-2016، ص 15.

تماشيه مع المتلقي العربي، الذي اعتاد سماع هذه اللفظة في سياق آخر بعيد عن النقد الأدبي، كما أن كلمة استقبال غير موجودة بكثرة في التراث الأدبي والنقدي العربي مثل كلمة "تلقي" وهي الكلمة التي استعملها "عز الدين إسماعيل" في ترجمة "روبرت هولب" حيث عنونه بـ "نظرية التلقي" سنة 1994. رأينا تنافس مصطلحي "الاستقبال" و"التلقي" للتعبير عن النظرية لمنهما ليسا المصطلحين الوحيدين الذين عبر بهما العرب عن هذه النظرية فنجد أيضا مصطلح "التقبل" حاضرا في الساحة النقدية. وفيما يلي جدول لأهم مصطلحات نظرية التلقي بصيغتها الألمانية، وترجماتها العربية، أورده "عبده عبود" في كتابه "هجرة النصوص":

المصطلح بالألمانية	الترجمة العربية	الملاحظات والصيغة البديلة
Astheitische erfahrung.	الخبرة الجمالية	التجربة الجمالية.
.Asthetische distanro	المسافة الجمالية	التباعد الجملي.
.Apologie	اعتذار	أسسي –نظرية– الدفاع.
.Akt des lesens	سلوكيات القراء	فعل القراءة، عملية القراءة
.Erwartungshsrizont	أفق التوقع	
Geschmack	الذائقة	الذوق
Horizont –verschmelzung	آفاق مدمجة/ دمج الآفاق	انصهار الآفاق
Historischer h	أفق التاريخ	الأفق التاريخي
Indivuerller h	أفق الفرد	الأفق الفردي
Immanente interpr Etation	التحليل الداخلي	التفسير الضمني
Kommunikation	الاتصالية	التواصل
kommunikativ	اتصالي	تواصلي
Beerstelle	الفراغ – الشاغر	الموضوع الفارغ
Negative asthetik	جمالية السلبية –جماليات السلبية	الجمالية السلبية

Pravokation	المثير	الاستفزاز/ التحدي
Realisation	التجسيم /المحسوسات	التجسيد /التحقق
Repertpaire	ذخيرة	احتياطي / مخزون
Sinnpotential	الموضوع الكامن	المعاني الممكنة
Thema	الثيمة	الموضوع
wirkungsgeschihte	التاريخ الفعال / التاريخ المؤثر	تاريخ الفعالية / تاريخ التأثير

جدول يبين مصطلحات نظرية التلقي بالألمانية ومقابلاتها الترجمية العربية.[1]

يعد المصطلح أهم عتبة نلج منها لمختلف العلوم والنظريات، وقد حاولنا في هذا المطلب أن نقدم نظرة على مصطلحات نظرية التلقي في النقد العربي، والأزمة المنهجية في التعامل معها.

3-2- التنظير للتلقي في النقد العربي:

نظرية التلقي نظرية غربية ظهرت في ألمانيا وتلقفها النقاد العرب، وبما أنها نظرية ألمانية فإن مفاهيمها والمؤلفات الأولى لها كتبت بالألمانية وترجمت للفرنسية والانجليزية، فكان لزاما على العرب أن يعتمدوا على آلية الترجمة لينقلوا نظرية التلقي ومفاهيمها وآلياتها للساحة النقدية العربية، والترجمة "نقل لنص من ثقافة إلى ثقافة أخرى عبر الاشتغال على تحويل لغته، وبعبارة أخرى الترجمة هي تحويل نص من سياق إلى سياق آخر مختلف عنه، أي من لغة الانطلاق إلى لغة الوصول".[2] فالترجمة نشاط لغوي ضروري للتبادل الثقافي بين الحضارات ومد جسور التواصل بين الشعوب.

وقد كانت الترجمة هي الوسيط الأساسي لنقل العلوم والمعارف الغربية إلى عرب، خاصة في ميدان النقد الأدبي، حيث نقل العرب النظريات الحديثة والمناهج النقدية ومنها

1 عبده عبود، هجرة النصوص، مرجع سابق، ص 242.

2 ج س كاتفورد، نظرية لغوية في الترجمة، ترجمة خليفة العزابي، محي الدين حميدي، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص33.

نظرية التلقي. "فترجمات نصوص النظرية جزء مهم من تطبيقاتها، إذ يتوقف علم كثير ممن يتكلمون عن نظرية التلقي واستجابة القارئ وغيرها من نظريات القراءة والتأويل ويطبقونها، على ما ترجم من نصوصها إلى العربية سواء في شكل مقالات وكتب لأصحاب تلك النظريات أو لنقاد آخرين يعرضون لها".[1] وبهذا ساهم النقاد العرب في التنظير لنظرية التلقي وإرساء دعائمها والتأسيس لها في النقد العربي، عن طريق ترجمة مؤلفات روادها والنقاد الغربيين حولها، وقد صادفتنا في مسيرتنا في هذا البحث ترجمات عربية لمؤلفات غربية نظرت لنظرية التلقي نذكرها فيما يلي:

- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب.
- روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط 1، 2000.
- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2016.
- هانس روبرت ياوس،نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
- فولفغانغ إيزر،فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب.

1 حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر، قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2008، ص99.

فهذه هي الكتب المترجمة التي مررنا بها في بحثنا عن نظرية التلقي، وغيرها كثير، ما يدل على نشاط الترجمة خاصة في التسعينيات، والذي أدى إلى انتشار نظرية التلقي والتنظير لها في العالم العربي.

وبعد مرحلة الترجمة التي أدخلت نظرية التلقي إلى النقد العربي أتت مرحلة التأليف لتعكس استيعاب النقاد العرب لهذه النظرية وأسسها ومفاهيمها. فنتج عن ذلك مؤلفات غزيرة من كتب ومقالات وبحوث، ومن المؤلفات العربية التي صادفناها من خلال بحثنا نذكر:

- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999.
- توفيق مسكين، النقد الجزائري المعاصر في ضوء التلقي، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، 2017.
- سعيد العمري، الرواية من منظور التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، الإصدار السادس.
- رشيد بنحدو، القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي ، مجلة علامات، العدد 36، مج 9، السنة 2000.
- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، 2007.

وهناك الكثير من المؤلفات غير ما ذكرنا، لا يتسع المجال لذكرها. ونذكر من الكتب التي أصلت لنظرية التلقي في النقد العربي كتاب "الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لـ "ناظم عودة خضر" الذي درس من خلاله مفهوم التلقي، مركزا على دور المتلقي في إنتاج المعنى، وانتقاله من كونه مجرد مستهلك إلى مشارك للمؤلف في إنتاج النص.

فتحدث في الفصل الأول عن الأثر الجمالي الذي يتركه النص في المتلقي، والمتعة ومستوياتها. فيما تحدث في الفصل الثاني عن الأصول التي مهدت لنظرية التلقي، أما الفصل الثالث فنقد فيه المناهج النصية التي قامت نظرية التلقي على أنقاضها. كل هذا بعد تمهيد خصصه لمفهوم التلقي. هذا ما يجعله من أهم المؤلفات النظرية للتلقي عند العرب.

كما لا ينبغي إهمال الدراسات والأبحاث الجامعية التي تناولت قضية التلقي، وكذا المؤلفات العربية التي بحثت عن أصول التلقي في النقد العربي الحديث، ولا يمكن أيضا أن ننسى الدراسات التطبيقية التي تناولت النصوص الإبداعية العربية وفق آليات نظرية التلقي، والتي كانت في أكثرها بحوثا وأطروحات جامعية.

وعلى العموم فنظرية التلقي انتقلت للنقد العربي عن طريق الترجمة، فنشطت حركة الترجمة لتكون نضجا معرفيا أتت بعده مرحلة

التأليف لتمتلئ المكتبة النقدية العربية بالمؤلفات التي نظرت للتلقي والتي درست من خلاله النص الأدبي العربي شعرا وسردا.

الفصل الثاني

التلقي والشعر العربي المعاصر

1- **الشعر العربي المعاصر وتخييب الأفق.**

2- **المتوقع وغير المتوقع في ديوان "في القدس".**

المبحث الأول: الشعر العربي المعاصر وتخييب الأفق.

لقد ارتبط الإنسان العربي بالشعر ارتباطا وثيقا منذ القديم، حيث تداخل مع حياة الإنسان العربي، الذي عبر به عن حياته الخاصة كما عبر به عن قضاياه المصيرية، وسار الشعر في رحلة تطورية من العصر الجاهلي والإسلامي، ليتجدد في العصر العباسي، ثم يضعف مع عهد المماليك والعثمانيين، إلى أن أتى عصر النهضة فأحيى الشعر العربي، وأعاد بعثه من جديد، لكن الشعراء المعاصرين قلبوا كل الموازين القديمة، وأتوا بشعر جديد خيب أفق انتظار المتلقي العربي، بداية من شعر التفعيلة مع "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" الذي أتى بخصائص جديدة ميزت الشعر العربي في الشكل والمضمون، فالقصيدة العربية المعاصرة لم تعد بتلك البساطة التي ميزت الشعر العربي القديم "بل هي نسيج تشكله وتغذيه جملة من العناصر ولعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من خزين معرفي ووجداني".[1] ولذا صار لزاما على الشاعر المعاصر أن يكون رؤية متجددة لمفارقات الحياة، ليسهم في تشكيل العالم، فظهر الشعر الحر، وهو شعر "يعتمد على الشعرية الإيحائية وعلى تفعيلات الشعر الخليلية أو التفعيلات الإيقاعية التجديدية، وعلى التحرر من وحدة البيت الشعري، والشطرين المتقابلين، لتستخدم قافية متعددة تعددا غير منتظم، وسطرا شعريا واحدا يطول ويقصر وفقا للدفقة الشعرية".[2] ليشكل انحرافا عن المعهود وخرقا لأفق توقعات القارئ العربي، باعتماده على التفعيلة الواحدة للبحور الصافية، وتعدد القافية، ثم ظهرت قصيدة النثر وهي نص شعري في قالب نثري، متمرد على الوزن والقافية، لا يعتمد على الأوزان الخليلية المعتبرة في الشعر العربي. وفيما يلي نعرض أهم خصائص القصيدة المعاصرة، التي خرقت أفق انتظار القارئ العربي:

---

1 علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997، ص 131.

2 عمر الدقاق و محمد نجيب التلاوي وعبد الرحمن مبروك، تطور الشعر الحديث والمعاصر،دار الأوزاعي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص193.

01- خصائص القصيدة العربية المعاصرة:

1-1- الموسيقى الخارجية:

أول ما يفاجئ متلقي الشعر العربي المعاصر هو الشكل الخارجي المختلف عما اعتاد عليه من شعر عمودي، فالصدمة حدثت مع ظهور الشعر الحر الذي يمتاز من ناحية الشكل أنه "شعر ينسج وفق المعيار العروضي للقصيدة العربية من خلال التزامه البحور الشعرية الصافية والتحرر من مركزية القافية الموحدة في أغلب الأحيان".[1] فالشعر الحر يقتصر على البحور الصافية فقط، وتتكرر فيه تفعيلة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها،كما استبدلت القصيدة الحرة البيت بالسطر، وللشاعر الحرية في اختيار عدد تفعيلات السطر دون حد، وقد تغير مفهوم القافية، وهي نهاية السطر، فلم تعد واحدة لكل القصيدة، بل يبحث عنها المتلقي متبعا النغمة الموسيقية والدفقة الشعورية. يقول "فاروق جويدة في قصيدة "قد نلتقي":

أترى يعود لنا الربيع ونلتقي
ونعيش مارس بين حلم مشرق؟
قد نلتقي يا حبنا المجهول رغم وداعنا
كي نزرع الآمال تنشر ظلها..
وستنبت الآمال بين .. دموعنا
لا تجزعي ..[2]

نلاحظ هنا أن الشاعر نظم قصيدته على بحر صاف هو الكامل، وتفعيلته "متفاعلن"، وقد نوع بين عدد التفعيلات في كل سطر فمن ثلاث تفعيلات في السطر الأول والثاني وأربع في السطر الثالث، وثلاث في السطر الرابع والخامس، إلى تفعيلة واحدة في السطر الأخير. وقد نوع في القافية ففي السطر الأول نجد قافية القاف، وكذلك في السطر

1 رضا عامر، قضايا الشعر الحديث والمعاصر، دار أسامة، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص 114.
2 فاروق جويدة، المجموعة الكاملة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط 3، 1991، ص 17.

الثاني، ليعتاد عليها القارئ وينتظرها في السطر الثالث، ليفاجأ بقافية جديدة هي النون، ثم الهاء في السطر الرابع، ليعود للنون في السطر الذي يليه متلاعبا بالمتلقي الذي يسترجع البيت السابق، ثم يغير قافية أخرى من حرف العين، وهكذا إلى نهاية القصيدة.

ثم أتت بعد الصدمة الأولى التي تمثلت في الشعر الحر، صدمة أخرى أربكت القارئ العربي، وجعلته في حيرة من أمره، كما أحدثت ضجة في قبولها من عدمه، تمثلت هذه الصدمة في القصيدة النثرية، وهي "نص شعري تهجيني، مفتوح على الشعر المنثور، والسرد، والنثر الفني، عابر للأنواع، وهو أيضا جنس مستقل، يفتقد إلى البنية الصوتية الكمية المنظمة، لكنه يمتلك إيقاعا داخليا غير منتظم".[1] فلا اعتبار في القصيدة النثرية للوزن وبحور الشعر ولا للقافية الموحدة، فهو شكل جديد تتداخل فيه الأجناس الأدبية، ويعتبر جنسا مستقلا، فلا هو بالشعر لخلوه من الأوزان، ولا هو بالنثر لعمق شاعريتة. يقول "محمد الماغوط" في قصيدة "المسافر":

بلا أمل ..

وبقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة

سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما

بقع الحبر

وأثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج

وصمت الشهور الطويلة.[2]

المتلقي لهذا المقطع يلاحظ انعدام العروض، فالشاعر لم يأت بكلام موزون، ولم يتبع أي تفعيلة، كما أنه لم يلتزم قافية، هذا ما يصدم المتلقي الذي ينتظر أن يكون الشعر موزونا مقفى كما اعتاد من قبل.

1 عز الدين المناصرة، إشكالات قصيدة النثر، موقع دنيا الوطن، www.pulput.alwatanvoice.com اطلع عليه في 2020/07/13 على 16:00.

2 محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، سوريا، ط2، 2006، ص23.

1-2- الغموض:

يعد الغموض من سمات النص الشعري المعاصر، وظاهرة الغموض" أصبحت تثير إشكالية في الشعر المعاصر تنشأ فيه عن اتساع المعنى وعمق الرؤيا واكتناز العبارة وثراء الصورة ، لا تعطي القصيدة المتضمنة له غرضها للقارئ إلا بعد مماطلة منه، فهي لا يمكن رصدها إلا في ضوء متغيرات القول الشعري وبنية وثقافة الشاعر الحديث".[1] فالغموض ظاهرة تتطلب قارئا بعيد النظر واسع الثقافة، كما يتيح للقارئ أن يتفاعل مع النص ليصل إلى أبعاد فنية معينة تمكنه من الفهم والإدراك، والغموض هو الذي يضفي على النص جمالا ويحفز القارئ للبحث والتحاور مع النص. ونضرب على ذلك مثالا من شعر "بدر شاكر السياب" حيث يقول في مطلع قصيدة "أنشودة المطر":

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر.[2]

وهي بداية تترك القارئ حيران لا يتمكن من تحديد المعنى، حيث تخيب أفق انتظاره، مهما كان ذا دراية بقراءة وتفسير الشعر، ثم يبدأ المعنى في التمثل أمامه شيئا فشيئا بعد تكرار القراءة، وبهذا تتولد عدة قراءات وتأويلات حسب تعدد القراء. فهذا المطلع يبدو تغزلا في عيني الحبيبة، ثم يبدو تارة أخرى وصفا للطبيعة أو للوطن. ويظهر أنه يقصد وطنه العراق، المشهور بالنخيل وأنهار المياه التي تتلاعب فيها أضواء القمر، وتتزاحم فيها المجاذيف وقت السحر. ويتبين لنا أن القصيدة ليست غزلا عندما نواصل قراءتها، فنرى أن الشاعر اكتفى بذكر العيون في مطلع القصيدة لينتقل بعد ذلك لوصف الوطن، يتفاعل

1 خالد الغربي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث مكتبة قرطاج للنشر، تونس، ط1، 2007، ص65.

2 بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014، ص122.

القارئ مع القصيدة ويبدأ في فك الغموض عن النص، وإدراك أن الحبيبة التي يقصدها الشاعر هي بلده لا امرأة معينة.

وانضرب مثالا آخر من الشعر الجزائري، حيث يقول "عبد العالي رزاقي" في قصيدة "الإبحار عبر متاهة الصفر":

أدور.. أدور
في خلجات أيامي الشقشقة.. والزمان
وفي مرايا الصمت.. والمنفى
وحيدا..
أرتمي..
في لجة الأحزان
في دوامة التخمين
في أيقونة التجوال
وحيدا
في عقارب ساعة عمياء
أغتال الدقائق والثواني
أجر الحزن
أشرب وقع خطواتي
ألم الصمت
أمضغه
وأبحر في عباب الصفر.[1]

1 عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977، ص27.

انزاح الشاعر بعباراته عن معناها المعهود، مشكلا غموضا لا يمكن للقارئ حله إلا من خلال كلمات مفتاحية مثل عبارة "ساعة عمياء" التي توحي ببطء حركة الوقت، ما يعبر عن كآبة الشاعر، فجاءت هذه العبارة مخيبة لأفق القارئ لغموضها، كما نلمس في هذا المقطع غموض العلاقة بين المضاف والمضاف إليه في قوله (مرايا الصمت، دوامة التخمين، أيقونة التجوال...) فالعلاقة هنا ليست مجرد إبانة وتبيين، بل تعدت ذلك لتدل على معان أخرى، تبقى مهمة تحديدها للقراء، كل حسب زاوية نظره. إضافة إلى ذلك نجد انزياح بعض العبارات عن معانيها الأصلية مثل قوله: اغتيال الدقائق والثواني، حيث أعطى الوحدات الزمنية بعدا دلاليا آخر يختلف تحديده حسب المتلقي.

1-3- الرمز:

"بات واضحا، اليوم، كما يبدوا، أن حداثة القصيدة العربية لا تكمن في خروج الشاعر العربي عن الوزن والقافية . بل تتمثل، حقا في انعطافاته الكبرى لبلورة رؤيا خاصة به، وما ترتب على ذلك من بحث عن رموز وأقنعة يجسد فيها، ومن خلالها رؤياه ويمنحها شكلا حيا ملموسا".[1] فما يميز الشعر المعاصر ليس فقط التخلي عن الوزن والقافية، بل تعدد الإيحاءات التي يكتسبها من الرمز الذي يتجسد في منح كلمة ما حقلا دلاليا غير الحقل الدلالي الأصلي لها، وقد استعمل الشاعر العربي المعاصر الرموز ليعبر بها عن كيانه، "وتبقى مسألة الترميز لمختلف القضايا الأدبية والشعرية حالة نفسية ووجودية تستدعي من المبدع المعاصر استخدام مختلف الرموز للوصول للمتلقي دون تصريح منه بذلك".[2] فلكل شاعر رموزه الخاصة، التي يقوم المتلقي في تفاعله مع النص بحلها، ويضفي الرمز على القصيدة المعاصرة مضمونا جماليا كونه انزياح وخروج عن المعهود، ويشكل خيبة للقارئ.

يقول عثمان لوصيف مستحضر جبل الأوراس:

1 علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990، ص56.

2 رضا عامر، قضايا الشعر الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص 124.

هاموا بها ... فالريح لاهثة

في دربها ... والطير والشجر

والأنبياء يسبحون لها وتحفها الآيات والعبر

هبطت من الأوراس فارتعدت

منها الدنى وتضامن القدر

ومشى على درب اللظى فمشى

معها الرصاص وحلق الشرر

أنا أول العشاق همت بها

في العاصفات ... وهامت البشر

عانقتها فوق اللهيب .. وفي

رحم الدخان تكون القمر[1]

تغنى الشاعر بالأوراس التي لم تعد مجرد اسم لجبل إنما اكتسبت رمزية مرتبطة بالثورة الجزائرية التي انطلقت منها، فهو يرمز بها للشموخ والتحدي والقوة، وللثورة التي عصفت برؤوس الجبابرة الظالمين فاستحقت أن يهيم بها الشاعر وكل البشر، ويلمس المتلقي هنا حنين الشاعر واعتزازه بثورة شعبه العظيمة، ليستحضر مكان انطلاق أول رصاصة فيها، جبلا شامخا يرى من كل مكان مثل الثورة التي وصل صداها لكل بقاع الأرض.

ومن الرموز الموظفة في الشعر الجزائري المعاصر: "الليل" حيث يقول "عز الدين ميهوبي": في قصيدة "الليل":

من ثقب الباب يجيء الليل

وتطلع شوكة صبار سوداء بحجم

1 عثمان لوصيف، ديوان شيق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، دار هومة، الجزائر، 1986 ص 87-88.

القبر المنسي بعيدا

الليل يجيء وحيدا

من نافذة الخوف المخبوء

يأتي الفرح الموبوء

وهذا الليل فجيعة[1]

والليل رمز كثيف الدلالة والإيحاءات، فهو يرمز للزمن المبهم الغامض، ويعبر عن الطول والثقل، يقرن هذا الطول بالترقب والخوف، حيث قرن كلمة "الليل" بالفعل "يجيء". عبر الشاعر بالليل عن واقع ملؤه الترقب والقلق، ليشير إلى ما عانته الجزائر زمن العشرية السوداء، وعضد الشاعر كلمة الليل بكلمات أخرى تدور في حقل الخوف والقلق، مثل (ثقب الباب، شوكة الصبار السوداء، وحيدا، الخوف، الموبوء، غراب الصمت...) هذه الكلمات التي تدور كلها حول السوداوية والاكتئاب، ترسم الطريق للقارئ لينتج دلالة النص ويفك رمزية كلمة "الليل".

1-4- الأسطورة:

تعد الأسطورة "مصدرا لإلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارة أكثر فعالية ونشاطا منها في عصور مضت".[2] فقد أصبحت الأسطورة في العصر الحديث ظاهرة فنية جلبت إليها الشعراء العرب، فوظفوا مختلف الأساطير اليونانية والرومانية والفرعونية والبابلية، وحتى الصينية والهندية. تشترك الأسطورة مع الرمز في الإيحائية والمعاني الجديدة التي يلبسها الشاعر للدلالة القديمة، ولكن تبقى "العلاقة بينهما علاقة رقيقة فرغم نشأتها وتحول أحدهما إلى ثانيهما لاسيما في الأسطورة الرمزية فإن لكل منهما شكله الخاص

1 عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص17.

2 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 222.

وعالمه الخاص وقوانينه الخاصة".[1] فالأسطورة تمثل شخصيات خرافية وحيوانات وأشياء غير موجوة في الواقع، ارتبطت بحضارات سابقة، فإن الرمز يمثل دلالات جديدة لكلمة ما، كالحمامة التي ترمز للسلام، لكن الرمز يتداخل مع الأسطورة فنجد الرمز الإسطوري كما نجد الأسطورة الرمزية. وكما أن لكل أمة أساطيرها، فإن من الأساطير العربية شخصية السندباد، التي وظفها الشعراء كثيرا، فهذا "أحمد حمدي" يصف تشتت أفكاره في قصيدة "تائه في مملكة القلق" فيقول:

ويتيه عبر البحر ركبي
فإذا قلاعي
تخب في عيش الضباب
تترنح السكرى
وترتاد الغياب
فيضيع في صمت المخاض
وفي احمرار الشمس
هذا السندباد.[2]

تتقاطع تجربة الشاعر مع تجربة السندباد، فكلاهما مبحر من غير وجهة، لكن الشاعر هنا سلب من السندباد شخصية البحار المغامر التي ارتبطت بأفق توقع المتلقي، ليجعل من السندباد شاعرا مرتبكا تائها، بدل أن يكون بطلا مغامرا دائما ما يرجع منتصرا، محملا بالكنوز. فمغامرات السندباد أخذت دلالة جديدة عند الشاعر، تمثلت في الإبحار بلا وجهة والتيه في البحر، مجسدا الحيرة والقلق الذي يعيشه.

مثلما استلهم الشاعر "عثمان لوصيف" أسطورة العنقاء فقال في قصيدة "المهدي":

1 نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008، ص 246.

2 أحمد حمدي، إنفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 29.

مثلما

تنفض العنقاء من تحت الرماد

حمحم المهدي... مشبوب الفؤاد

وانبرى يرسل أنوار الهدى

بين الروابي والوهاد.[1]

يستذكر الشاعر هنا أسطورة العنقاء الشهيرة في الموروث الثقافي العربي، حيث تقول الأسطورة إن طائر العنقاء أو طائر الفينيق، يضع بيضته في نخلة عالية ثم يحترق ليخرج من رماده طائر عنقاء آخر، فكأنها ترمز للخلود وحتمية العودة، هذا ما ربطه الشاعر بمجيء المهدي، الذي يأتي من رماد الخيبات والانتكاسات ليعيد المجد الضائع للأمة المحترقة.

1-5- التناص:

التناص ظاهرة شعرية تميزت بها القصيدة العربية المعاصرة، ويعد من أهم التقنيات التي تجعل القارئ متفاعلا مع النص، فهو في أبسط تعريف "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب".[2] فالكاتب يوظف مكتسباته الثقافية السابقة في نصه، ما يجعل القارئ يبحث في مخزونه الثقافي، من أجل استخراج الدلالة، فالنص هنا يصبح انعكاسا لثقافة المؤلف والقارئ. ويعد التناص من أبرز سمات القصيدة العربية المعاصرة، فالشعراء يوظفون معارفهم التاريخية والدينية والأدبية في قصائدهم، لينحرفوا بها عن المعنى الأصلي، ويجعلوا القارئ في تفاعل مع النص باسترجاع قراءاته السابقة واستخدامها في تكوين الدلالة الجديدة، وقد ارتبط مفهوم التناص في نظرية التلقي

1 عثمان لوصيف، زنجبيل، مطبعة هومة، الجزائر، 1999، ص40.

2 أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1993، ص 11.

بمفهوم السجلات النصية، والاستراتيجيات. ومن أمثلة التناص في الشعر العربي المعاصر قصيدة "مذكرات المتنبي" "لأمل دنقل" التي يقول فيها:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟

بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويد؟

"نامت نواطير مصر" عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد

ناديت يا نيل هل تجري المياه دما

لكن تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا

عيد بأية حال عدت يا عيد؟[1]

يضمن الشاعر أبياتا من دالية "المتنبي" التي يهجوا فيها "كافورا الإخشيدي" مع تحوير في الألفاظ والمعنى، فقد وضع عبارة "أم لأرضي فيك تهويد" بدل " أم لأمر فيك تجديد" وفي البيت الثاني استبدل "فقد بشمن فما تفنى العناقيد" بـ "حاربت بدلا منها الأناشيد" وقد أدى هذا إلى تقديم دلالات جديدة، تأثر على المتلقي والتعبير عن الأحوال المزرية التي تعيشها بلد الشاعر، وصراعها مع دولة الاحتلال، فهو يتحدث عن التهويد الذي تعدى حدود فلسطين ليهدد مصر، ثم أشار إلى تخلي العسكر عن وظيفته الدفاعية، وانشغال السلطة بمصالحها، مكتفية بالخطابات الرنانة والأناشيد الثورية. هذا ما كثف من معاناة الشعب وإحباطه. وبهذا فالشاعر حمل شعر "المتنبي" في الهجاء دلالات أخرى نقلت إحباط الشعب ومعاناته، ووظيفة المتلقي هنا هي الربط بين النصين للخروج بدلالة جديدة.

لقد شكلت القصيدة المعاصرة خرقا لأفق انتظار القارئ العربي من خلال توظيفها لتقنيات وخصائص غير معهودة، ومن خلال انحرافها عن اللغة المعيارية السائدة من قبل، فمن سمات القصيدة المعاصرة الغموض، وهو ظاهرة إيجابية تضفي على النص بعدا جماليا

1 أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1987، ص 190.

وفنيا، كما تحفز القارئ لفك غموض النص، مما يفعل من دور المتلقي في إنتاج الدلالة، كما يجعل النص منفتحا على دلالات متعددة تبعا لتعدد القراءات.

ومن السمات التي نجدها في القصيدة العربية المعاصرة توظيف الرمز والأسطورة، التي تتطلب من القارئ أن يكون ذا ثقافة واسعة حتى يساهم في فك الرموز وقراءة الأساطير وتحديد دلالاتها الجديدة التي يلبسها الشاعر إياها لتكون بعدا جماليا صادما للقارئ.

كما وظفت القصيدة العربية التناص فحظرت فيها نصوص التراث وتداخلت نصوص الشعراء لتقدم بعدا جماليا يكتشفه المتلقي من خلال الربط بين النصوص واكتشاف الانزياحات التي جاءت بها النصوص الجديدة.

1-6- تداخل السردي والشعري:

خرقت القصيدة العربية المعاصرة مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية، فلا تكاد تجد نصا شعريا معاصرا يخلو من الملامح السردية بمختلف تشكيلاتها "لأن رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة في التطهير، والبوح وإعادة صياغة العالم وهو في حالة تجل"[1] وبالتالي فالفصل بين ما هو شعري وما هو سردي لم يعد ممكنا بسبب التداخل والتمازج بينهما داخل النص الشعري، وعليه فالشعرية العربية المعاصرة أزالت الحدود المتعارف عليها سابقا، على أساس أن الصفة الغنائية التي تميز النص الشعري تقضي بالضرورة على عنصر الحكائية منه.

"إن مقولة الاستعمال المناسب لعناصر السرد في الشعر تعني الاستعمال المناسب للزمن واستحضار فاعليته في بنية السرد، وكذلك المزج الصحيح للمشهد الذي يعني صياغة المكان الذي يؤطره الزمن لخلق المسرح أو الخلفية التاريخية للأحداث، كما أن الوصف

1 عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012، ص 54.

السردي يحضر في الشعر ملتبسا بالمنظور أو وجهة النظر التي يعيشها السارد"[1] ومن هنا يتبين لنا حضور عناصر السرد من زمان ومكان وشخصيات... في القصيدة الشعرية، وقد تجلى هذا الحضور في الشعر العربي منذ القديم، إلا أنها لم تظهر بالمعنى الدقيق إلا مع الشعر المعاصر، ومن أمثلة ذلك قول "نزار قباني":

..وكان في بغداد يا حبيبتي، في سالف الزمان

خليفة له ابنة جميلة..

عيونها...

طيران أخضران..

وشعرها قصيدة طويلة..

سعى لها الملوك والقياصرة..

وقدموا مهرا لها..

قوافل العبيد والذهب

لكنما الأميرة الجميلة

لم تقبل الملوك والقصور والجواهرا..

كانت تحب شاعرا..

يلقي على شرفتها

كل مساء وردة جميلة..

تقول شهرزاد:

..وانتقم الخليفة السفاح من ضفائر الأميرة

فقصها ضفيرة ضفيرة..

وأعلنت بغداد _يا حبيبتي_ الحداد

1 بشرى موسى صالح، تداخل الشعري والسردي، www.alwatan.com، اطلع عليه في 2020/08/23، على 16:57.

عامين..

أعلنت بغداد _يا حبيبتي_ الحداد

حزنا على السنابل الصفراء كالذهب

وجاعت البلاد

فلم تعد تزهر في البيادر..

سنبلة واحة

أو حبة من العنب..

.....

سيمسح الزمان، يا حبيبتي..

خليفة الزمان..

وتنتهي حياته..

كأي بهلوان..

فالمجد.. يا أميرتي..

يظل للضفائر الطويلة..

والكلمة الجميلة..[1]

يمزج "نزار قباني" في هذه القصيدة بين الشعر والسرد القصصي، مضمنا قصة من قصص "ألف ليلة وليلة" حيث تمثل الحدث في أميرة جميلة كانت ترفض كل من أتاها خاطبا من الملوك والأمراء، لأنها كانت تحب شاعرا، ثم يتأزم الوضع حين ينتقم الخليفة من ابنته الأميرة، وتتبدل الحياة في مدينة "بغداد"، إلى أن ينهي القصة نهاية سعيدة تمثلت في خلود أسطورة الأميرة، وخروج الملك الظالم من الذاكرة، ليسقط هذه القصة على واقعه مع حبيبته، وكل قصص الحب.

1 نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، جز 1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ص 106، إلى 108.

وقد سرد الشاعر أحداث القصة في الزمن الماضي، حيث تروي شهرزاد قصة حدثت في قديم الزمان، بدأها بتتابع زمني ليس فيه استباق، ثم في نهاية القصيدة يستبق الزمن ليتنبأ بالأحداث، وأن أية قصة حب يكون الانتصار فيها للحبيبين والهزيمة لمعاديهما. وقد تلاعب الشاعر بالزمن، من خلال تسريع السرد، فاستخدم تقنية التلخيص كما في قوله "عامين.." فقد لخص في هذا المقطع جميع الأحداث التي حدثت خلال العامين من مظاهر الحداد. كما بطَّأ الشاعر الزمن من خلال تقنية الوقفة، حيث يتوقف ليصف الأميرة الجميلة فيقول:

عيونها..

طيران أخضران..

وشعرها قصيدة طويلة.

أما المكان فهو فضاء مفتوح شكل مدينة بغداد بكل ما فيها، وكل مدن العراق، إضافة إلى القصر الذي شكل في القصيدة مكانا معاديا تمثل في مكان سلب حرية الأميرة، والانتقام منها.

أما الشخصيات فقد وظف الشاعر شخصية مرجعية سرد على لسانها الأحداث، تمثلت في الشخصية الأسطورية "شهرزاد" المرتبطة بقصص "ألف ليلة وليلة" وقد لعبت "شهرزاد" هنا دور الراوي. كما استعان الشاعر بشخصيات تاريخية تمثلت في الخليفة الذي رمز به للظلم والجبروت والتصرف في أقدار الناس والتحكم في مشاعرهم، والأميرة والشاعر الذين جمعت بينها قصة حب كانا ضحيتها، حيث تعرضا لانتقام الخليفة، وأخيرا يوظف الشاعر شخصيته وشخصية حبيبته ليسقط أحداث القصة على قصته ويجعل من قصته رمزا لكل قصة حب مظلومة.

ومن خلال ما ذكرنا يتبين كيف مزج الشاعر بين الشعر وتقنيات السرد القصصي، حيث رأينا في القصيدة قصة جمعت بين الحدث والحبكة، والزمان والمكان، والشخصيات، في قالب شعري فني جميل.

وعلى العموم فالتخلي عن الموسيقى الشعرية القديمة المرتكزة على البيت ذي الشطرين والقافية الواحدة، بالإضافة إلى عدة ظواهر كالغموض وتوظيف الرمز والأسطورة، و التناص، كلها سمات ميزت القصيدة العربية المعاصرة وخرقت أفق انتظار المتلقي للشعر العربي.

2- نموذج تطبيقي، قصيدة "أسرج شموخك يا بطل:

القصيدة للشاعر السعودي "عبد الرحمن العشماوي" وهو من الشعراء المعاصرين، سعودي الجنسية، عرف بتوجهه الإسلامي المحافظ، كما عرف بغزارة شعره الذي سخره لقضايا أمته الإسلامية، والقضية الفلسطينية، ومشاركته في العديد من البرامج في الراديو والتلفزيون.[1]

2-1- جمالية العنوان:

العنوان هو الفاتحة والعتبة التي من خلالها نلج عوالم النص، وهو الذي يحتل الصدارة في واجهة أي عمل أدبي، مما يعطيه أهمية خاصة "بوصفه موجها قرائيا هاما، تتخذ منه الذات رسالة إلى القارئ، الذي سرعان ما يحولها إلى مفتاح قرائي به يلج أغوار النص"[2] فالمتلقي يسير داخل النص على ضوء العنوان، الذي يرسم الطريق الذي يسلكه القارئ بين طيات العمل الأدبي وفي هذه الحالة يكون النص رهن إشارة العنوان، فالمتلقي يكون فكرة أولية عن النص من خلال عنوانه، ويبني قراءته على أساس الفكرة التي كونها، وقبل هذا فمن خلال العنوان يتخذ المتلقي قرار قراءة النص أو الإعراض عنها، من خلال

1 ينظر، فهد فريح الرشيدي، تجربة عبد الرحمن العشماوي الشعرية، رسالة ماجيستير، جامعة مؤتة، السعودية، 2009، ص 4-17.

2 محمد صابر عبيد، لذة القراءة حساسية النص الشعري، مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 113.

ما يقدمه العنوان من تشويق ومفارقات، ومن هنا تتجلى أهمية عتبة العنوان، وضرورة العناية بدراستها.

يتكون عنوان القصيدة "أسرج شموخك يا بطل" من ثلاث كلمات بالإضافة إلى أداة النداء يا وتدور كل كلمات العنوان (أسرج، شموخك، بطل) ضمن حقل دلالي واحد هو حقل البطولة والنخوة والإباء، ومن هنا يمكن للمتلقي أن يقرأ الإطار العام للقصيدة، فتوجه الشاعر بالإضافة لعنوان الديوان "القدس أنتِ" يوحي بأن القصيدة تتحدث عن المقاومة في فلسطين. تشير كلمة أسرج إلى الخيل، ومعلوم ما للخيل من رمزية في الخيال العربي، حيث يتكرر ذكرها في الشعر والنثر العربي القديم والحديث، في الإشارة للغزو والمقاومة والجهاد، كما ذكرها القرآن في هذا السياق في غير ما موضع منها قوله تعالى: وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ* وتتجلى المفارقة في العنوان، في أسلوب الأمر، حيث أمر الشاعر بإسراج الشموخ والشموخ شيء معنوي لا يسرج. كما يثير عنوان النص أسئلة مربكة لذهن القارئ، تدعوه ليبحث لها عن إجابات، كعدم تحديد المنادى، حيث خاطبه بالكاف، التي تدل على المخاطب المفرد، لكن هذا يثير تساؤلا في ذهن القارئ فهل المقصود بالنداء هو شخص معين، أم يقصد به الشعب الفلسطيني، أم المقاومة، أم الأمة العربية والإسلامية، ثم ماذا يعني بإسراج الشموخ؟ هل يدعو بهذا لمقاومة المحتل أم يقصد أمرا آخر؟ هذه أسئلة يثيرها العنوان في ذهن المتلقي، تثيره لقراءة النص من أجل الحصول على الإجابة.

2-2- قراءة جمالية لقصيدة " أسرج شموخك يا بطل":

يهوي شموخك يا جبل

ما بين آلام مؤكدة وصبر محتمل

ما بين عين لا ترى إلا الأنين إذا اشتعل

* سورة الأنفال، الآية 60.

وفم يردد بعض أبيات الزجل[1]

أول ما يصادف متلقي قصيدة "أسرج شموخك يا بطل" مفارقة عجيبة بين كلمة "يهوي" التي تشير إلى حقل السقوط والانحدار وعبارة "شموخك يا جبل" فكيف للشموخ، الذي هو ألصق صفة بالجبل، أن يهوي ويسقط، هذا ما يربك المتلقي، ويجعله في حيرة من أمره، ويعيد طرح السؤال الذي أثاره العنوان، من هو المقصود بالنداء؟ ومن هذا الذي ناداه الشاعر تارة بالبطل وتارة أخرى "يا جبل"، فتبدأ مخيلة القارئ برسم هذا البطل الذي يبدو أنه ليس في أفضل أحواله، فآلامه مؤكدة لا شك فيها، بينما لا يمكن الجزم بصبره إزاء واقعه الصعب المرير، يتلاعب الشاعر هنا بمتلقي النص، فيجعله أمام مخاطب يعيش ألما مؤكدا ظاهرا، لكنه غير قادر على الصبر، أو ربما هو صابر إنما لا يعلم متى ينفذ صبره من شدة المرارة والأذى. ثم يواصل الشاعر تشتيت ذهن القارئ، فهذا البطل عينه لا ترى إلا المآسي والأنين المشتعل، لكن فمه لا يفتأ يردد الأزجال ابتهاج وتحديا للألم، في إشارة للتفاؤل الذي يعيشه هذا المخاطب رغم الواقع المر. ثم يعيدنا الشاعر للعنوان "أسرج شموخك يا بطل" ليواصل الإرباك وتتواصل عملية البحث والتساؤل عن هذا البطل.

ثم ينتقل الشاعر للتوجيه والإرشاد مواصلا مخاطبة هذا المجهول الذي لم يكشف عنه بعد فيقول:

كن كالربيع إذا تألق بالبشاشة واحتفل

كالفجر حين يزف للدنيا..

تباشير الأمل.[2]

ترى هل تغلبت الآلام على هذا البطل الذي مازال لغزا في ذهن القارئ، حتى يطلب منه الشاعر أن يتفاءل، وأن يكون ربيعا زاهيا متألقا، وفجرا ساطعا مؤذنا بنهار جديد،

1 عبد الرحمن العشماوي، ديوان القدس أنت، مكتبة العبيكان، ط2، 2007، ص 15.

2 نفس المرجع، ص 15.

يواصل الشاعر إرباك قارئه الذي يواصل قراءة القصيدة ليعلم سبب توجيه هذه النصيحة فيجده في قوله:

مالي أراك كسرت سيفك يا بطل

وقتلت همتك العظيمة بالوجل

وتركت ناصية اليمن* ..

وسرت في درب اليسار بلا خجل

ولثمت أقدام السفوح

وكنت في أعلى الجبل.[1]

هذا البطل الشامخ الذي يتحدث عنه الشاعر أضاع شموخه وكسر سيفه، فهل يقصد بكسر السيف التخلي عن المقاومة ومقارعة العدو، يؤكد ذلك السطر الموالي الذي يذكر الخوف الذي أدى لقتل همة البطل، هنا تبدأ الصورة في الوضوح، إلا أن الشاعر يأبى إلا أن يربك قارئ القصيدة بترك الفراغات التي تثير أسئلة تتطلب إعمال المخيلة للإجابة عنها، فماذا يقصد الشاعر باليمين واليسار، هل يقصد ما أشار إليه القرآن في الموازنة بين أصحاب اليمين وأصحاب الشمال، في تناص ديني مع القرآن الكريم. وهل يقصد الشاعر بترك الهمة العظيمة ترك الالتزام بتعاليم الإسلام، في إشارة إلى الآية القرآنية: "يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِن تَنصُرُواْ ٱللَّهَ يَنصُرۡكُمۡ وَيُثَبِّتۡ أَقۡدَامَكُمۡ* "﴿٧﴾ فنصر المؤمنين لا يتحقق إلا إذا حققوا نصر الله، بطاعته والتزام أوامره. هذا ما يبدو خاصة وأننا أمام شاعر متدين ينتمي لمجتمع إسلامي محافظ، مقتنع بأن سبب تأخر المسلمين هو ابتعادهم عن تعاليم دينهم. تتأكد هذه الفكرة في الأسطر التالية حين يقول:

* كتبنا كلمة "يمن" كما جاءت في الديوان ونظنه خطأ مطبعيا فالسطر الموالي جاءت فيه كلمة "يسار" التي تقابلها كلمة "يمين" وليس "يمن".

1 عبد الرحمن العشماوي، ديوان القدس أنت ، مرجع سابق، ص 15-16.

* سورة محمد، الآية 07.

أواه منك ومن هواك

من رحلة العبث التي قتلت خطاك

من لوثة الوهم التي اختطفت رؤاك

من ألف أغنية تصيبك بالخدر

من غفلة تسري بقلبك في سراديب الخطر.[1]

تتجلى من خلال هذه الأسطر توجهات الشاعر الإسلامية، وتأثره بالقرآن فهو يذم الهوى الذي ذمه المولى عز وجل في كتابه الكريم، ويصف مخاطبه بالعبثية والوهم، ويذم كذلك غفلة القلب التي ذمها القرآن الكريم، وهنا تبدوا ملامح شخصية المخاطب في الظهور، ويتضح أن الشاعر لا يقصد شخصا بعينه إنما يوجه خطابه لأمة بأكملها.

وبعد ذلك يعيدنا الشاعر لعنوان القصيدة:

أسرج شموخك يا بطل

مالي أراك تسير سير السلحفاة إلى العمل؟

وأراك تركض..

حين يدعوك الكسل؟

مالي أراك كشمعة

تذوي على باب الزلل

.....

وكأن ما اقترف اليهود حكاية

تروى عن الشعرى البعيدة أو زحل.[2]

يواصل الشاعر تلاعبه بذهن المتلقي، فذلك البطل، الذي يحمل شموخ الجبل، كسول يركن إلى الراحة ويبتعد عن العمل، وقد استعمل مفارقة في سيره المتأني للعمل في

1 عبد الرحمن العشماوي، ديوان القدس أنت، مرجع سابق، ص 16.

2 نفس المرجع، ص 16-17-18.

إشارة لرفضه واستثقاله، بينما يركض للكسل، فرغم أن الركض مناف للكسل إلا أنه استعمل الفعل "تركض" تنويها منه لحب الكسل والركون إليه، ثم يذكر حيرة بطله فهو كالقصيدة التي لا يدرى أمدح هي أم هجاء، أم لأي غرض تنتمي، فيبدو على بطلنا هذا الحيرة في أمره، وعدم وضوح معالم طريقه، فهو الذي وصف بالبطولة والغفلة وهذه مفارقة تزيد من حيرة وتذبذب المتلقي للقصيدة. بعد هذا يعطينا الشاعر مفتاحا لفهم القصيدة في قوله " وكأن ما اقترف اليهود..." فيصح توقعنا أن القصيدة تتحدث عن فلسطين، وصراعها الدائم مع العدو الغاشم. وتتجلى من خلال هذا المقطع ثقافة الشاعر المتأثرة بالتراث العربي، حيث وظف الكواكب (الشعرى وزحل) للدلالة على البعد، كما كانت توظفها العرب في أشعارها لنفس الغاية والدلالة، فقد "وظف الشعراء حركتها وسكونها، وألوانها ومنازلها، وبعدها وقربها وظهورها واختفاءها وغير ذلك من الدلالات في التعبير عن خوالجهم".[1] كما يبدو جليا تأثره بالقرآن في قوله تعالى: "وَأَنَّهُۥ هُوَ رَبُّ ٱلشِّعۡرَىٰ"* كما وظف أفول الكوكب للدلالة على خفوت النور وتغير الأحوال ووظف الشمس في تناص مع قصة إبراهيم عليه السلام المذكورة في القرآن الكريم، ما يوضح تأثر الشاعر بالتراث الشعري العبي والديني الإسلامي.

أسرج شموخك يا بطل

مالي أراك لبست ثوب الوهم..

في عصر بمنطقه احتفل؟

وخلعت ثوب الوعي..

واستسلمت لليأس الذي يلد الأمل

.....

قلي –بربك–

1 سناء القويطي، شعر الفلك وإلهام السماء، www.dealjazeera.netproposé اطلع عليه في: 2020/07/08 على 12:00.

* سورة النجم، الآية 49.

أين من يغزو الرذائل..

من مواجهة الذي يغزو الفضاء.[1]

يواصل الشاعر تأنيبه لبطله المنغمس في الشهوات، الذي يصفه بأنه تخلى عن إبائه وغرق في بحر الموبقات، ترى هل يقصد بكلامه هذا الشباب العربي؟ ربما .. هذا ما تثيره الأسطر السابقة في الذهن. بعد ذكر الشاعر الصراع الميداني بين الفلسطينيين واليهود بإشارته للخيل والسيف وأدوات القتال ... ينتقل لصراع آخر هو صراع العلم، الذي فشل فيه بطلنا بينما نجح فيه الآخرون، فكيف للمنغمس في الرذائل أن ينافس من سخر حياته للعلم، ومن إنجازاته أنه تمكن من غزو الفضاء.

يواصل الشاعر لومه فيقول:

أسرج شموخك يا بطل

عجبا لرأيك كيف يغلبه الخطل !!

أو ما رأيت إضاءة الأشلاء..

حين تناثر الجسد المناضل؟؟

ليذكر الدنيا بظلم المعتدي الباغي المقاتل

ليذكر التاريخ..

أن الطفل في الأقصى تواجهه القنابل

.....

أن الحقيقة فوق معنى مجلس الخوف الذي..

يخشى على شارون من دمع اليتامى.

يخشى على الرشاش من زهر الخزامى.[2]

1 عبد الرحمن العشماوي، ديوان القدس أنت، مرجع سابق، ص 18-19.

2 نفس المرجع، ص 19-20.

يواصل الشاعر لومه وتقريعه للبطل، الذي غاب عنه الرأي السديد، فيذكره بالجرائم والمذابح التي ترتكب ضد أطفال فلسطين، وكأنه يدعوه للثورة والنهوض لرد الظلم إذ أن وصف رأيه بالخطل ثم التذكير بما يلقاه الفلسطينيون من عذاب، إنما يدل على ذم رأيه الذي جعله يقعد دون مقاومة ولا مواجهة. خاصة في ظل مجتمع دولي يقف مساندا للظالم المعتدي في وجه الحقيقة والحق المشروع. ثم يصرح بذكر اسم أحد المجرمين اليهود، وهو "شارون"، وهذا الاسم هنا لا يقصد به الشخص المعروف بذاته، إنما جعله رمزا للظلم والجبروت، قابله مع دمع اليتامى الذي رمز به لأصحاب الحق والأرض. الذين يحملون السلام الحقيقي، الذي رمز له أيضا بزهر الخزامى في مواجهة رشاش الاعتداء. وهنا رأينا لجوء الشاعر للرمز، كي يعمل المتلقي ذهنه ومكتسباته الثقافية لفك رموز القصيدة.

بعد هذا العدوان والتواطؤ، ما عاد من بد سوى الخروج والمواجهة فـ

أسرج شموخك يا بطل

أخرج إلى الميدان فالحقد اليهودي اشتعل

وأعد لنا سير البطولات الأول

.....

سلم على الطفل الذي عزف الحجر

وعلى الفتى البطل الذي..

رفضت خطاه المنحدر

.....

سلم على البيت الفلسطيني يحتضن الأشاوس

ويعد ساحات الجهاد بفارس من بعد فارس

ويقول للأرض اطمئني..

إنني للقدس حارس.

النتيجة الطبيعية لكل هذا الظلم والتقتيل والتواطؤ هي الثورة والمقاومة ورفض الاعتداء، ومقارعة القوة بالقوة، هذا ما تضمنه المقطع السابق، لكنه يزيد في حيرة المتلقي وارتباكه، فالمخاطب بالقصيدة ليس الشعب الفلسطيني، فالشاعر يقول: يهوي شموخك ... لكن الفلسطيني خطاه ترفض المنحدر، والمخاطب في القصيدة حائر متذبذب، أما الفلسطيني فبطل يعلق بيانات الظفر في ساحات المسجد الأقصى. والذي يخاطبه الشاعر غارق في الرذيلة والشهوات، أما البيت الفلسطيني فهو يسرج بالهداية. والمخاطب في القصيدة يفر من العمل ويركن إلى الكسل، بينما الفلسطيني يعانق الشمس في كبد السماء... يسترجع الشاعر في هذا المقطع أحداثا تاريخية فيذكر ببطولات الأول، بطولات لم يحددها بل اكتفى بأنها للأولين وترك تحديدها للقارئ، ما يرسم ملامح قارئ ضمني مطلع على التاريخ والثقافة العربية.

أسرج شموخك يا بطل

أو ما ترى غيث البطولة في ربى الأقصى هطل

.....

أو ما ترى جيلا يخوض البحر في ثقة..

ويخرج منه مبتهج البلل.[1]

يبتهج الشاعر في هذه الأبيات بالمقاومة وما تصنع في العدو، وما تحققه من بطولات، ويذكر بأطفال الحجارة، ونستطيع أن نقرأ هنا أن الشاعر يتحدث عن انتفاضة الأقصى، فهو يتحدث عن البطولة ويذكر بانتفاضة أطفال الحجارة، وقد ذكرا سابقا "شارون" الذي كان تدنيسه للمسجد الأقصى سببا في اندلاع الانتفاضة، هذا ما يضعنا في السياق التاريخي للقصيدة، علما أن الشاعر لم يضع تاريخ القصيدة في الديوان، وبهذا فهو يجعل القارئ الضمني للقصيدة مطلعا على الأخبار، وعلى دراية بما يحصل في فلسطين.

1 عبد الرحمن العشماوي، ديوان القدس أنت مرجع سابق، ص21-22.

وأخيرا يقول الشاعر:

أسرج شموخك يا بطل

للحرب مركبة تسير على عجل

للحرب زمجرة فلا تقبل طموحك بالجدل

إني أشاهد ركب ملحمة إلى الأقصى وصل

.....

دع كل تحليل عن الأخبار..

واقرأ وجه شارون الذي بدأ العمل.

لا يخفي الشاعر ابتهاجه وتفاؤله بالحرب ومجابهة العدو، كما يزهد من إضاعة الوقت في المفاوضات والاستجداء، وأن أي قراءة مستقبل القضية واضحة في ردة الفعل المرتسمة على وجه المعتدي الذي رمز له باسم "شارون" الذي يضعه في هذه القصيدة رمزا للمعتدي الظالم. وبعد رحلة البحث والأسئلة التي أثارتها القصيدة، والارتباك الذي حير المتلقي، والأجوبة المحتملة، يتبين في الأخير أن المخاطب في القصيدة، هو الشعب الفلسطيني، ذلك الشعب الشامخ الأبي، الذي ترجل لفترة عن صهوة البطولة والشموخ، وغرف قليلا من نهر الغفلة والخنوع، إلا أنه أبى إلا أن يعود إلى طبيعته المقاومة الرافضة للظلم.

وعلى كل فنحن هنا أمام قصيدة من الشعر الحديث، تنتمي للشعر المقاوم، جسدت آمال الشعب الفلسطيني وآلامه، تطغى عليها وجهة النظر العقائدية الإسلامية، أربكت القارئ في رحلة البحث عن المخاطب بين طياتها، كما يبدو جليا تأثر الشاعر بالتراث الأدبي العربي والديني الإسلامي من خلال تناصه مع الأدب العربي القديم ومع القرآن الكريم، وتوظيفه للتراث، ما يجعل من القارئ الضمني قارئا متشبعا بالتراث العربي، والفكر الإسلامي، مطلعا على الأحداث الجارية في فلسطين، حتى يفك ألغاز القصيدة وحل رموزها.

المبحث الثاني: المتوقع وغير المتوقع في ديوان "في القدس".

رأينا كيف يتفاعل القارئ مع النص بملأ الفراغات والفجوات التي يتركها الكاتب في نصه، ومن هنا تتجلى أهمية مفهوم المتوقع وغير المتوقع، فهذا المفهوم يرتبط بأفق الانتظار وتخييبه، كما يرتبط بملأ الفراغات والفجوات داخل النص، ولهذا فمفهوم المتوقع وغير المتوقع هو الذي يمكن القارئ من تقييم النص وإعطاء المسافة الجمالية، كما يمكنه من التفاعل الإيجابي مع النص المقروء وإنتاج دلالات متعددة، "لأن كل قارئ سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة، مستثنيا بذلك الاحتمالات الأخرى المختلفة، وعندما يقرأ سوف يصنع قراره الخاص بكيفية سد الفراغات".[1] فإذا كان القارئ متمرسا ذا خبرة فسيدرك العلاقات المتخفية وراء الفجوات ، ويفعلها في إعطاء النص دلالة جديدة، وقد حاولنا تناول عنصر المتوقع وغير المتوقع، مع إبراز علاقته بالمتلقي الذي يبني المعنى من خلال عناصر خرق فيها "تميم البرغوثي" أفق انتظار القارئ والتي تمثلت فيما يلي:

1- جمالية العنونة:

قبل أن نتطرق إلى العناصر التي خرقت أفق المتلقي في الديوان والفراغات التي يملأها، نتحدث عن أهم عتبة من عتبات النص، والمفارقات الحاصلة فيها، وعتبات النص هي أول ما نلتقي به قبل الولوج إلى أي نص أدبي، "فالنص بناء، لا يمكننا الانتقال بين فضاءاته المختلفة دون المرور من عتباته، ومن لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها، ومن لا يحسن التمييز بينها من حيث أنواعها وطبائعها يخطئ أبواب النص فيبقى خارجه".[2] ففهم النص لا يمكن إلا من خلال عتباته المختلفة كالمقدمات، والإهداءات والعنوان الذي هو"خطاب رمزي يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كما من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته".[3] فرغم

1 فولفجاج إيزر، عمليات القراءة، ترجمة غفيفي علي، مجلة فصول، مج 16، ع 4، 1988، ص 344.

2 عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجينات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ص 15.

3 باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، العدد 61، مج 16، ص 40.

طابعه الاختزالي، يحمل العنوان في داخله كما هائلا من الأفكار التي يستعين بها المتلقي في عملية التأويل وفهم خبايا النص الأدبي، فالعنوان يرتبط بالنص ارتباطا وثيقا ويحيل إليه ويمكن من قراءته. ونحاول هنا تسليط الدراسة على عنوان الديوان، إضافة إلى أهم العناوين التي شكلت دهشة للقارئ، عن طريق المفارقة والانحراف.

1-1- في القدس:

هذا هو عنوان الديوان وهو عنوان لأول قصيدة وردت فيه. وقد أتى العنوان في شكل شبه جملة من جار ومجرور، وتتضح المفارقة في حذف المبتدأ وعدم التصريح به، لإثارة الدهشة وإرباك القارئ، فماذا يوجد في القدس؟ أو ماذا يحدث فيها؟ سؤال يمكن طرحه لمحاولة تحديد المحذوف. وقد أتى العنوان وكأنه عنوان حكاية لا عنوان قصيدة، فهل سيسرد لنا الشاعر حكاية وقعت داخل أسوار القدس، بطابع شعري ممزوج بالسرد القصصي؟ وماذا سيقول لنا الشاعر عن القدس التي نعلم أنه ليس فيها؟ لكنها مقيمة في وجدانه باعتبارها وطنه الأصلي، كما أنها مقيمة في وجدان كل عربي ومسلم... يثير العنوان هذه الأسئلة المربكة والمتشعبة ليدفع القارئ للولوج داخل النص ومحاولة سبر أغواره والبحث عن مكنوناته.

1-2- يا هيبة العرش الخلي من الملوك:

يتلاعب الشاعر هنا بالقارئ، ويتركه باحثا عن ربط منطقي بين عناصر العنوان، فهو ينادي الهيبة، وهل تصلح مناداة شيء معنوي لا يسمع، ثم يقر أن هذه الهيبة لعرش والعرش ذو هيبة لا يستمدها من ذاته، إنما من الملك القاعد عليه، فهو لا يعدو كونه مجرد جماد، نحت ليكون مجلسا للملك، وهذا سر عظمته، لكن مكمن هيبة عرشنا ليس الملك العظيم الجالس عليه، إنما هيبته في خلوه من الملوك، فأي مفارقة هذه التي تجعل العرش مهيبا لأنه ليس عليه ملك، هذا يتطلب منا الغوص في أعماق القصيدة، لمعرفة سر هذه الهيبة.

1-3- الموت فينا وفيهم الفزع:

ينقسم العنوان إلى مقطعين، المقطع الأول أتى بضمير المتكلم يتحدث عن الشاعر وقومه، أما المقطع الثاني فيتحدث بضمير الغائب، وكأنه يعقد مقارنة بين الأنا الفلسطيني، والآخر المحتل. ونجد أن الموت واقع في طرف المتكلم، والموت مرتبط بالفزع والخوف لأن من حصل فيه الموت المتكرر فمن الطبيعي أن يخاف، لكن المفارقة أن الفزع حاصل في الطرف الآخر، الطرف المسبب للموت، لا الطرف الواقع تحت ناره، وهنا يعقد مقابلة بين شعب مطمئن هانئ رغم أنه يرى الموت في كل وقت، وبين خائف فزع، رغم ما يملكه من سلاح، ورغم أنه غير معرض للموت الذي يسببه لغيره.

1-4- تقول الحمامة للعنكبوت:

أتى العنوان هنا في شكل جملة فعلية، بدأت بالفعل المضارع "تقول" الذي يوحي بوجود حوار بين شخصيتين، كما يحيلنا هذا العنوان إلى التناص الديني، حيث يستحضر الشاعر القصة المعروفة في السيرة النبوية، حين حمت الحمامة والعنكبوت النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه وهما في الغار، أثناء الهجرة، وقد أتى الفعل "تقول" في زمن المضارع، رغم أن القصة وقعت منذ زمن بعيد، للدلالة على استمرار العبر والعظات من تلك القصة، وإمكانية إسقاطها على الحاضر والمستقبل. والسؤال الذي يثيره العنوان في ذهن المتلقي ليبحث له عن جواب هو ماذا تقول الحمامة للعنكبوت؟ وبم ستجيبها؟ وهل تم الحوار بينهما قديما أم مازالتا متحاورتين إلى اليوم؟

1-5- القهوة:

القهوة ... هكذا بكلمة مفردة عنون الشاعر هذه القصيدة، كلمة لا تشير إلا لذلك المشروب المعروف، فيكون بهذا بعدها الدلالي ضيقا، فالمتلقي لا يرى فيها إحالة ولا دلالة عميقة، فهل نحن هنا أمام قصيدة وصف للقهوة، وضع لها هذا العنوان بكل بساطة، هذا غير متوقع للقارئ الذي يعرف "تميم البرغوثي" وشعره الذي سخره لمقاومة الاحتلال، خاصة

وأننا أمام ديوان عنوانه "في القدس" فهل سيتحدث عن عادات أهل القدس ومكانة القهوة لديهم؟ أو ربما يعطي القهوة بعدا دلاليا آخر غير متوقع؟ ليواصل إثارة الدهشة وإرباك المتلقي، بالانحراف الدلالي الذي يبتعد بهذه الكلمة عن دلالتها المعروفة.

1-6- قفي ساعة:

عنوان يحمل غرابة وغموضا بين طياته، استعمل فيه الحذف ليبقي القارئ في حيرة من أمره، وكأن الشاعر يتعمد الغموض واللاتحديد ليبقي القارئ في حالة ذهول، فالشاعر حذف الفاعل ولم يذكر المخاطب، ولا سبب الخطاب وطلب التوقف، وماذا تفعل هذه المخاطبة حتى تتوقف؟ كلها أسئلة يشتغل عليها القارئ ليملأ بمخيلته الفراغات التي تركها الشاعر ولم يحددها. وكأن الشاعر هنا لديه كلام ثقيل يود مشاركته والبوح به، ولا يجد لمن يبث هذا الكلام، فيبدأ خطابه بطلب التوقف.

1-7- أيها الناس:

جملة متكونة من منادى وأداة نداء، يواصل بها الشاعر إرباك المتلقي وإثارة دهشته، فهل نحن هنا أمام قصيدة شعرية؟ أم نحن أمام خطبة؟ هل يمزج الشاعر هنا بين فني الشعر والخطابة؟ ويحدث تداخلا بين جنسين أدبيين مختلفين في الخصائص والمميزات. هل يوجه الشاعر خطابا للجمهور؟ هل يوجه نصحا وإرشادا ووعظا كما هو الحال في خطب الجمعة التي تتصدر بهذه العبارة؟ عنوان على ما يبدو عليه من البساطة، يحمل صدمة ودهشة للقارئ.

يمكننا الاكتفاء بهذا القدر من العناوين التي شكلت مفارقات وأحدثت صدمة للقارئ، وبعد أن تناولنا العنوان، أهم عتبات النص ننتقل لمحتوى القصائد وجمالياتها.

2- الموسيقى الخارجية:

التزم الشعر العربي منذ بداياته الأولى في العصر الجاهلي بالقصيدة العمودية ذات الشطرين، والتي تلتزم التزاما تاما بالوزن والقافية، وظلت هذه القصيدة العمودية منفردة في

ساحة الشعر العربي لقرون عديدة، ولكن مع التطور الذي عرفه الشعر العربي الحديث، وتأثره بالأدب الغربي، ظهر لون جديد في الشعر، "فلم يعد الشاعر حين يكتب القصيدة الجديدة يرتبط بشكل معين ثابت للبيت ذي الشطرين وذي التفعيلات المتساوية العدد والمتوازنة في هذين الشطرين، وكذلك لم يتقيد في نهاية الأبيات بالروي المتكرر أو المنوع على نظام ثابت".[1] وبهذا ظهر شعر التفعيلة أو الشعر الحر، المتحرر من قيود الوزن والقافية، في تجربة جديدة شاعت في الأوساط الأدبية. لقد شكل الشعر الحر في بداياته صدمة للقارئ العربي، محطما أفق انتظاره الذي اعتاد على القصيدة العمودية الملتزمة بالوزن والقافية، وشكل تعدد القافية وتغير الوزن مسافة جمالية أعطت الشعر الحر بعدا جماليا واسعا، فاتجه الشعراء نحو هذا النوع الجديد. ومن خلال نظرتنا لـ"ديوان في القدس" نجد أن "تميم البرغوثي" زاوج في قصائده بين الشكل القديم المبني على البحر والقافية الواحدة، وبين الشعر الحر، وكذلك القصيدة النثرية. فنجده يجنح للشعر الحر كغيره من الشعراء المعاصرين "محاولة لتجاوز المألوف وتحولا مستمرا للبحث عن بريق أمل للخلاص من سياسة التهميش، والتشبث بكل معنى يوحي بالأمل لإخراج الإبداع الشعري العربي من حالات الحصار، وسياسات التنكيل والانتهاكات الفنية المشروعة، باسم الشرعية الشعرية".[2] وكأن روح الشاعر المتمردة والثائرة على الأوضاع السياسية والاجتماعية، أبت إلا أن تعبر عن تمردها بتمرد وثورة على الشكل الشعري القديم، فتراه ينشد لسمائه الخاصة في قصيدة "أنا لي سماء كالسماء" قائلا:

أنا لي سماء كالسماء صغيرة زرقاء

أحملها على رأسي وأسعى في بلاد الله من حي لحي

1 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص65.

2 رضا عامر، قضايا النص الشعري الحديث والمعاصر،مرجع سابق، ص112.

هذي سمائي في يدي.[1]

وقد نظمها على "بحر الكامل" وهو بحر صاف من تفعيلة واحدة هي "متفاعلن" وقد التزم هذه التفعيلة إلى آخر القصيدة، مزاوجا بين الجمل الشعرية الطويلة، والأسطر القصيرة، حسب النفس الشعري، أما القافية فقد عدد في حرف الروي، فتراه ملتزما بحرف واحد، حتى يعتاده المتلقي ثم يصدمه بروي جديد، حتى إذا اعتاد المتلقي على تعدد القوافي عاد الشاعر لحرف الروي الأول، متلاعبا بالقافية مما يوحي بتأرجح المشاعر واضطرامها في صدر الشاعر.

وبعد اعتياد القارئ العربي على الشعر الحر، حيث صار هو النموذج والمقياس للشعر المعاصر، ما أفقده صفة الانحراف وتخييب الأفق، ظهرت القصيدة النثرية، "وهي نثر موسيقي خيالي رامز، يختلف النقاد في منحه لقب الشعر، أو منح نصه لقب القصيدة"[2] فهي نوع جديد تخلى عن كل القيود القديمة، فلا الوزن ولا القافية لهما اعتبار في هذا النوع من القصيدة، التي مازالت تثير ضجة في الساحة النقدية حول إمكانية اعتبارها شعرا. وشاعرنا لم يكن في معزل عن هذا التحول العميق، حيث يقول:

لا شيء جذريا

ستسقط المدن العاليات

ويخفت المصور الأبدي الضوء عن مبانيها الشاهقة

ويضيء الفئران

وأكياس القمامة السوداء.[3]

لجأ الشاعر المتمرد الغاضب هنا للقصيدة النثرية التي اختزن فيها كما هائلا من العواطف والمشاعر، والإيقاع الداخلي، الذي غطى على غياب الوزن.

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2009، ص 21.

2 رضا عامر، قضايا النص الشعري الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص 146.

3 تميم البرغوثي، المصدر السابق، ص 49.

ورغم نزوع شاعرنا إلى التجديد، إلا أنه ضمن ديوانه قصيدتين من الشعر العمودي، فنجده يلتزم "ببحر السريع" في قصيدة "الموت فينا وفيهم الفزع" التي يقول فيها:

إن سار أهلي فالدهر يتبع يشهد أحوالهم ويستمع

يأخذ عنهم فن البقاء فقد زادوا عليه الكثير وابتدعوا[1]

التزم حرف "العين" في الروي وهو حرف مجهور شديد أخرج نفث من خلاله ما بداخله من غضب وحسرة، وقد صرح أن هذه القصيدة غل خرج في هذا الشكل بعد قصف غزة.

أما الجديد الذي نجده عند "تميم البرغوثي فهو مزجه في القصيدة الواحدة بين الشعر العمودي والشعر الحر، كما في قصيدة "الجليل" التي ابتدأها بأبيات عمودية على "بحر البسيط" يقول فيها

سلام على زين القرى والحواضر ومن هاجروا فيها ومن لم يهاجر

يمر بنا اسم المرج مرج بن عامر فنطرب لاسم المرج، مرج بن عامر

ثم ينتقل من الشعر العمودي إلى الشعر الحر مستسلما لدفق المشاعر فيقول:

ويحسبه الناس جغرافيا

وهو أرض شمال فلسطين

أعني شمال جنين تماما

لقد غير الشاعر شكل القصيدة كما غير وزنها، فهو ينتقل من الشكل العمودي على "البحر الطويل" وهو بحر مركب، إلى شعر التفعيلة على "المتقارب" البحر الصافي بتفعيلته الوحيدة "فعولن"، وكأن الشاعر غير مهتم بالشكل، إنما دفق المشاعر وحده من يجعله يكتب بغير التفات للوزن الذي يأتي تلقائيا، لشدة حنينه عند ذكر مدينة من وطنه

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 45.

البعيد الأسير. وزيادة على ذلك نجد الشاعر ينتقل في القصيدة الواحدة بين الشعر العمودي والحر إلى القصيدة النثرية، كما فعل في قصيدة "خط على قبر مؤقت" حيث يقول:

جموع كل من فيها وحيد ووحشتها تزيد إذا تزيد

وكل فوقه غيم بخيل وكل تحته أرض تميد.[1]

فبدأ القصيدة بأبيات عمودية على "البحر الوافر" جاريا على عمود الشعر القديم ذي الشطرين والقافية الوحيدة، وقد استعمل فيها حرف الدال، ثم نجده بعد البيت السابع يخرج عن الوزن فيقول:

سيدي

يا ورطة الشعراء

سأمدح ضعفك لا قوتك

سأحمل كيسا من الخيش كالشحاذين

أمر به على الناس.[2]

ينتقل الشاعر من البحر الوافر وتفعيلاته الخليلية القديمة وقافلتها الدالية ليخرج تماما عن الوزن، ويدخل في قصيدة نثرية لا تلتزم وزنا ولا قافية، وإن كان فيها سطر موزون على "البحر المتقارب"

وهو سأمدح ضعفك لا قوتك

إلا أنه يواصل القصيدة بغير وزن، إلى أن يقول:

ألا أيها الناس عندي حجاب

سيجعل كل القبور مؤقتة، فخذوه

فمن مات منكم وهذا الحجاب على عنقه،

لن يموت، وإن مات، إلا قليلا.[1]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 67.

2 نفس المصدر، ص 67.

فيعود للوزن، لكنه لا يرجع للشعر العمودي، بل ينتقل للشعر الحر على "البحر المتقارب" بتفعيلته الصافية "فعولن" وهذا يدل على استسلام الشاعر للدفق الشعوري، فالقصيدة هي التي تختار شكلها، والأفكار المتزاحمة في قريحة الشاعر هي التي تختار الشكل الذي تخرج عليه، ولعل هذا المزج بين عمود الشعر القديم والشعر الحر، إضافة للقصيدة النثرية راجع لاطلاعه الواسع على آثار القدماء واعتزازه بها، إضافة لذوبانه في الحياة المعاصرة.

3- فجوات النص:

يتفاعل القارئ المنتج مع النص الشعري من خلال ملأ الفجوات التي يتركها الشاعر، الذي يعتمد تقنية الحذف الذي يشحذ همة القارئ للوصول إلى المحذوف، فيحصل بذلك التفاعل بين النص والمتلقي، فيكون المتلقي مشاركا في إنتاج دلالة النص. يقترب الجرجاني من هذا الطرح حيث يقول: "فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن". يتجلى هنا أن البلاغة العربية اهتمت بالفراغات التي تجعل القارئ يتفاعل مع النص. وقد لمسنا عدة فراغات في ديوان "في القدس" إلا أننا سنكتفي ببعض النصوص، ومنها قوله:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها.[2]

ترك الشاعر هنا الحبيب الذي مر على داره مجهولا، فماذا يقصد بالحبيب يا ترى، وماذا يقصد بداره، فهل نحن أما قصيدة غزلية يصف الشاعر فيها محبوبته التي منع من لقائها، أم يقصد القدس التي يشير إليها عنوان القصيدة، وإذا كانت القدس هي دار الحبيب، فمن هو ذاك الحبيب، هذه الأسئلة تحفز القارئ وتدفعه للتفاعل مع النص ومحاورته،

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 75.

2 نفس المصدر ، ص 7.

ليخلص إلى أجوبة تمكنه من التأويل، وإنتاج الدلالة. يصرح الشاعر في البيت التالي أن دار الحبيب هي القدس بقوله:

فقلت لنفسي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها.[1]

يتبين لنا أن الشاعر كان متوجها للقدس للقاء حبيبه لكنه لم يصرح بعد من هو هذا الحبيب ليترك القارئ في حيرته وبحثه. ثم ينتقل ليصف القدس وما فيها رغم أنه صرح بأنه منع من دخولها، فهل يصفها من مخيلته ومشاهداته السابقة، أم أنه تمكن من دخولها، يقول في قصيدة "**في القدس**":

في القدس بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته يفكر في قضاء إجازة

أو في طلاء البيت

في القدس توراة وكهل جاء من منهاتن العليا يفقه فتية البولون في أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعا في السوق.[2]

يقدم لنا الشاعر صورة لما يحدث داخل القدس، ومن هم بداخلها من أناس من جنسيات مختلفة، يبدوا عليهم الاستقرار الانسجام فيما بينهم، فلم يبيع الجورجي الخضرة في القدس، ولم يأتي الكهل من منهاتن الأمريكية ليعلم التوراة للبولونيين، وماذا يفعل الشرطي الحبشي داخل القدس. لم يحدد هذا ليتركه للقارئ المطلع على الأحداث في فلسطين، ليعلم أنهم مستوطنون يهود جاءوا من مختلف دول العالم ليتخذوا القدس دار لهم ومستقرا. فيصور حياتهم داخلها، فالكل يعيش بحالة طبيعية إلا واحد يقول له الشاعر

في القدس من في القدس إلا أنت.[3]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 7.

2 نفس المصدر ، ص 7.

3 نفس المصدر ، ص 08.

يقدم الشاعر خطابا بضمير المفرد المذكر "أنت" ليتحدث مع مستثنى واحد لا يمكنه أن يكون في القدس، فماذا يقصد بهذا المخاطب. ثم يلتفت الشاعر ليقوم بحوار مع التاريخ يقول فيه:

وتلفت التاريخ لي متبسما

أظننت حقا أن عينك سوف تخطئهم، وتبصر غيرهم

هاهم أمامك متن نص أنت حاشية عليه وهامش

.....

في القدس كل فتى سواك.[1]

يلتفت الشاعر هنا من الخطاب إلى الاستماع، فيصير المتكلم هو التاريخ والشاعر هو المخاطب، فيجعل التاريخ الشاعر هو المستثنى من دخول القدس، هذا ما يزيد من حيرة وارتباك المتلقي، فهل كان الشاعر يخاطب نفسه عندما قال: إلا أنت، يواصل المتلقي قراءة القصيدة لحصول على الجواب، ويواصل الشاعر إرباك المتلقي بترك الفراغات عندما يقول:

في القدس كل فتى سواك

وهي الغزالة في المدى، حكم الزمان ببينها

مازلت تركض إثرها مذ ودعتك بعينها

رفقا بنفسك ساعة إني أراك وهنت.[2]

كيف يحكم الزمان ببعد القدس رغم أنه مر عليها منذ لحظات، أليست هذه مفارقة تدهش القارئ. وما هو هذا البين الذي يقصده، ترى هل يقصد بينا معنويا لامتلاء القدس بالأغراب وامتناعها عن أهلها، هذا ما يمكن قراءته من خلال هذه الأسطر.

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 08.

2 نفس المصدر ، ص 08.

بعد هذه المقطوعة التي خاطب فيها التاريخ الشاعر، نجد الجواب منه، لكن المخاطب هنا ليس التاريخ، إنما كاتب التاريخ، فيدعوه للتمهل والنظر للأمور على حقيقتها فيقول:

يا كاتب التاريخ مهلا،

فالمدينة دهرها دهران

دهر مطمئن لا يغير خطوه وكأنه يمشي خلال النوم

وهناك دهر، كامن متلثم يمشي بلا صوت حذار القوم.[1]

يميز الشاعر بين دهرين للقدس، وصف أحدهما بالاطمئنان، بينما وصف الآخر بالخوف، ويمكن للقارئ أن يستنتج أن الشاعر يقصد بالدهر المطمئن الاحتلال والمستوطنين، بينما يعيش الفلسطينيون بينهم في خوف وحذر وهم الذين قصدهم بالدهر الكامن المتلثم.

ثم يتجول الشاعر بنا داخل مدينة القدس واصفا معالمها من مساجد وكنائس وأسواق، مثنيا على طبيعة شعبها ونضاله، ويأخذنا في رحلة عبر التاريخ، ثم يعرج على من سكن القدس منذ القديم مسالمين فرحبت بهم، في جولة تثير في القارئ العربي الحنين، وربما شيئا من الألم. ليعود بنا إلى بداية القصيدة حيث منع من زيارة المدينة فيقول:

العين تغمض، ثم تنظر، سائق السيارة الصفراء، مال بنا شمالا نائيا عن بابها

والقدس صارت خلفنا

والعين تبصرها بمرآة اليمين،

تغيرت ألوانها في الشمس، من قبل الغياب.[2]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 09.

2 نفس المصدر ، ص 12.

وفي نهاية القصيدة يعود الشاعر ليجيب عن بعض الأسئلة التي طرحناها فيبين أنه لم يدخل المدينة بعد أن وصل إليها، ثم يعود التاريخ لمخاطبة الشاعر بنبرة تفاؤلية يقول له فيها:

لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينك أيها العربي واعلم أنه

في القدس من في القدس لكن

لا أرى في القدس إلا أنت.[1]

يخاطب التاريخ الشاعر في هذا المقطع ويدعه إلى التفاؤل، مجيبا على السؤال الذي طرحه القارئ في أول القصيدة، ليبين أن المقصود بالموجود في هامش المدينة هو العربي، الذي رغم كونه في الهامش سيظل هو الأصل والصاحب الحقيقي للأرض التي ستعود لاحتضانه رغم كل ما يجري من ظلم وعدوان.

لقد أتقن الشاعر كيف يوجه القارئ للإجابة عن الأسئلة التي أثارها من خلال الفراغات التي تركها، لتحفيز القارئ لملأ الفراغات من خلال خياله ومعارفه المرتبطة بمدينة القدس والقضية الفلسطينية، وتاريخها.

وفي قصيدة "القهوة" نجده يشخص التاريخ فهو عم كبير يحتسي فنجان قهوته ويحاور الصغيرة نوار، فيكسبه الشاعر الصفات المادية التالية:

الوجه مرتجل الملامح

عنده أيد كأيدي آلهات الهند، لا تحصى

ويصبح طائرا إن شاء،

طاووسا، نعاما، أو دجاجا صاخبا

ويطير أو يمشي،

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 12.

ويزحف أو يغوص

وخلفه أثر طويل بين دائرة وخط مستقيم.[1]

هذا التشخيص يختزن وراءه محذوفات عديدة، تجعل القارئ يفكر في هذه الصفات، ليخرج بصفات حقيقية للتاريخ، الذي هو شيء معنوي، فتعدد الأيدي تخفي وراءها تعدد الأحداث في مختلف المناطق والأزمنة، وتحوله دلالة على اختلاف الحال وانقلاب الزمان، فتارة يكون جميلا وديعا، وتارة يكون قاسيا شديدا، ووسط كل هذا يسير خط التاريخ لا شيء يوقفه، ليترك الأثر والعبرة من الأقوام السابقة للاحقة.

ثم يختزل الشاعر تاريخا طويلا بما فيه من أحداث وفكر في مقطع صغير فيقول:

مزيج من تراتيل المعابد، أو جدال مجامع كنيسة،

عن واحد في اثنين ضد ثلاثة في واحد.[2]

هنا يلخص الشاعر كل الجدال الحاصل حول التوحيد والتثليث والدين المسيحي، منذ نزول هذا الدين إلى الآن، فيترك للقارئ استحضار هذه الجدالات، وأسبابها وتداعياتها، وأثرها الذي تتركه على النفوس، وكيف أثرت في تاريخ الشعوب، فالمتلقي في تحاوره مع النص يحدد دلالات غير مذكورة في النص من خلال معلوماته السابقة عن الدين المسيحي وجدال الكنيسة. ثم يواصل الشاعر سرد أحداث تاريخية مختلفة حدثت في أزمنة متعددة، فيقول:

الله أكبر في قتال المسلمين، وفي مجالس أنسهم

.....

أتظن تركيا ستعلن عن دخول الحرب مع ألمانيا،

هل سترد أنطاكية الأفرنج أم يصلون حتى القدس؟

ما قال الخليفة للمبلغ أنهم وصلوا؟

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، 63-64.

2 نفس المصدر، ص 64.

أيبقى من بني مروان من أحد؟

علام تظن أن قريشا اجتمعت بدار الندوة.[1]

يأخذنا الشاعر في جولة عبر مختلف الأحداث التاريخية، في مختلف الأمكنة والأزمنة، وهو يستهدف قارئا متنوع الثقافات، فهو يلخص كل حروب المسلمين من غزوات وفتوحات وثورات في سطر واحد، مع ذكر مجالس أنسهم، فيستحضر المتلقي تلك المجالس الزاخرة بالعلماء والشعراء والمغنين، عند مختلف الخلفاء والأمراء والولاة في الشرق والغرب، كل هذه فراغات يملأها القارئ المثقف العالم بالحياة الاجتماعية وحياة ملوك وخلفاء العرب القدامى، ثم يقفز في الزمان إلى الحرب العالمية الأولى ومشاركة تركيا فيها إلى جانب ألمانيا، ثم يعود لفترة الحروب الصليبية واحتلال الصليبيين لبلاد المسلمين في الشام، وتقاعس الخليفة الضعيف في نصرتهم، ليعود إلى الحرب بين العباسيين والأمويين، وأخيرا يعود لزمن الجاهلية واجتماعات قبيلة قريش في دار الندوة لحل أمورهم. يتجول القارئ عبر كل تلك الأزمنة والأحداث ليستذكرها، ويقارنها بالواقع المعاش، وهنا تتجلى ثقافة الشاعر الواسعة واطلاعه الكبير على التراث العربي الذي يكثر من استحضاره بدافع الحنين إلى أيام الحضارة العربية التي لم يعشها بجسمه، إنما عاشها بوجدانه كما يقول في قصيدة "رجز usa" :

ما كان بيتي بالخبا المطنب

ولم أصف عين المها من كثب

بل صحرائي صحراء الكتب

كما رواها الشعراء والنبي.[2]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 65.

2 نفس المصدر ، ص123.

فهو في غربته يحن لتلك الصحراء التي لم يرها، بل قرأ عنها في كتب التراث، وهو يستهدف قارئا مشاركا له في ذلك الحنين، ليغوص في النص بكل مشاعره، ويخرج منه بتأويلات متجددة. ثم يصف سبب شعوره بالغربة فيقول:

لكنها ذات الهوى المنقلب

حديقة من مأكل ومشرب

امرأة قد توجت بالشهب

مشيرة بمشعل ملتهب

.....

من الصفيح اللين المذهب.[1]

فيتحدث عن امرأة لم يكشف عن هويتها ليترك القارئ في حيرة من أمره، فهل عشق الشاعر في غربته امرأة من تلك البلد، وإن كانت كما يصفها "ذات هوى منقلب"، فهل امتنعت عنه وصدت ولم تبادله الهوى، يواصل القارئ التوغل في القصيدة ليكتشف سر هذه المرأة، فيجد في الوصف الدقيق والجميل الذي اتخذه الشاعر شخصية أخرى ليست امرأة حقيقية، إنما هي تمثال الحرية في "نيويورك" بلد غربته، لكن الشاعر يواصل إرباك متلقيه وإثارة الدهشة فيه، فينتقل من وصف المرأة التي هي رمز الوداعة واللطف إلى وصف وحش فيقول:

فالوحش فوق كرة من عجب

يلعب في غير مقام اللعب

يضربها بمخلب مدبب.[2]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 125.

2 نفس المصدر ، ص 125.

ينقلنا الشاعر لعالم العجائبية، فيتحدث عن وحش ذي مخالب مدببة يضرب في أثناء لعبه. ويخفي هوية الوحش أيضا ليثير تفاعل القارئ مع النص، فهل نار الغربة حولت كل شيء أمام شاعرنا إلى وحش مرعب؟ لكنه يعود لذكر امرأة يصفها بأنها:

امرأة تحكم سير السحب

بلفتة من جفنها والهدب

متى تقل للصخر ينسب ينسب

أو تسب حرا من ذويه ينسب.[1]

لم يفصح عن هوية هذه المرأة لكنه أشار إلى الجفن والهدب بما يوحي أنها امرأة حقيقية، تتحكم في سير الكون والطبيعة بقدرة هائلة، فهي تتحكم في مسار السحب، كما أنها تذيب الصخر، وتسبي الأحرار من الناس، هذا انزياح عجيب يعطي لامرأة هذه القدرة العجيبة ما يدهش القارئ الذي يستمر في ملاحقة المعنى وكشف خباياه فيقرأ في الأبيات التالية:

أومت علي عينها بالمرحب

في يدها اليمنى رحيق العنب

وفي اليد الأخرى دماء العرب.[2]

هذه المرأة تغري شاعرنا بالقدوم إليها، وترحب بزائرها، فقد رمز إلى الترحيب برحيق العنب، لكنها تحمل شيئا آخر، هو سبب شعور الشاعر بالغربة، وهو دماء العرب، لم يصرح الشاعر بهوية هذه المرأة لكن القارئ يجد هذا البيت الأخير مفتاح لحل اللغز، فالشاعر يقصد بالمرأة المرحبة به أمريكا التي تغري زائرها بما بها من تقدم وجمال، وتبهره بحفاوتها وعجائبها، أمريكا التي تظهر نفسها أنها حامية السلام، إلا أنها سبب كل الجراح التي تنزف بغزارة في الوطن العربي والعالم، هذا ما يجعل الشاعر يشعر فيها بالغربة مهما

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 125.

2 نفس المصدر ، ص125.

نال فيها من رغد العيش ورخاء الحال. كل هذا يخلص له القارئ بعد الغوص في فراغات النص التي تعمد الشاعر تركها ليتحاور القارئ مع نصوصه.

4- التناص:

لقد تنوعت الخلفيات المعرفية التي رجع إليها "تميم البرغوثي" في ديوان "في القدس" فنجده يوظف الدين في إشارات لآيات قرآنية كما في قوله في قصيدة "الجليل":

جليل هو النص ينذر أعداءنا بالزوال وسوء الوجوه ويعلمنا أننا

سنجوس خلال الديار.[1]

وهنا تناص واضح مع الآية الكريمة: "فَإِذَا جَآءَ وَعْدُ أُولَىٰهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَّنَآ أُوْلِى بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُواْ خِلَٰلَ ٱلدِّيَارِ ۚ وَكَانَ وَعْدًا مَّفْعُولًا".* فالآية تتحدث عن إفساد بني إسرائيل في الأرض، وأن الله يرسل عليهم إذا أفسدوا عبادا أشداء يردون بغيهم وعدوانهم، وقد استثمر الشاعر الآية في نضاله الثوري، متفائلا بالوعد الإلهي بالنصر، وناشرا لهذا التفاؤل بين قرائه، وملهبا لروح العزم والمقاومة والثقة بنصر الله. ولا يتسنى للمتلقي فهم النص إلا إذا كان ذا ثقافة واطلاع على لقرآن الكريم ولتفسيره. وفي نفس القصيدة نجده يشير إلى الغبار الذي تثيره الخيول في المعركة في قوله :

ورب سيوف معلقة في بيوت الجليل

علاها غبار التقاعد بعد غبار الخيول.[2]

كما جاء في الآية الكريمة، "فَأَثَرْنَ بِهِۦ نَقْعًا" .* تشير الآية الكريمة إلى ارتباط الغبار بالمعارك والجهاد، وقد أراد الشاعر هنا أيضا استثمار الآية من أجل إذكاء روح

---

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 17.

* سورة الإسراء، الآية 5.

2 تميم البرغوثي، المصدر السابق، ص15.

* سورة العاديات، الآية 4.

الجهاد في النفوس التي فترت وتخلت عن المقاومة، بتذكيرهم بتاريخ المعارك والبطولات التي خاضها أجدادهم، فكان غبار المعارك يغطي سيوفهم.

كما نلمس شكلا آخر من أشكال التناص الديني لجأ إليه تميم البرغوثي في ديوانه، وهو التناص مع أحداث السيرة النبوية، يتجلى ذلك في استحضار قصة الحمامة والعنكبوت، ليلة الهجرة النبوية، حيث يقول:

تقول الحمامة للعنكبوت أخي تذكرتني أم نسيت

عشية ضاقت علي السماء فقلت على الرحب في الغار بيتي

وفي الغار شيخان لا تعلمين حميتهما يومها أم حميت.[1]

وظف الشاعر قصة غار حراء والهجرة ليصف حال العرب اليوم، والضيق الذي هم فيه، ويذكرهم بما عاناه نبيهم ﷺ وصاحبه، فكأنه يشبه حال العرب اليوم بحال النبي وهو مطارد وسيوف الأعداء قريبة منه، ليذكرهم أن الله ينجي عباده ولو بأضعف مخلوق، وأن العسر يعقبه اليسر، يتجلى هذا في الأبيات التالية:

لقد كان في الغار وعد بأن السماء ستنثر

مثل أرز العروس على العالمين

لقد كان في الغار دنيا من الصين حتى بلاد الفرنجة...[2]

فهذه البيات تحمل كما هائلا من التفاؤل وتدعو إلى النظر للأمام والاستبشار بالمستقبل الواعد، فكما خرج النبي من الضيق، وبنى حضارة امتدت من الصين حتى فرنسا فإننا قادرون على الخروج من هذه الضائقة الانتصار على الأعداء، فيجعل القارئ يبني مقارنة بين حال المسلمين في بداية الدعوة النبوية وحال المسلمين اليوم، ليكون فكرة مفادها أن الضيق لا يدوم، فيسعى لرفع الظلم وتغيير الأمور.

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 53.

2 نفس المصدر ، ص54.

كما نجد الشاعر يستحضر قصص الأنبياء، فيذكرنا بقصة موسى عليه السلام عندما يقول:

فقد مر جمع الغزاة إلى التيه

والله يجمع شمل المياه

يعانق كل غريب من الموج أسرته.[1]

يجمع "تميم البرغوثي" هنا بين صورتين متناقضتين من قصص بني إسرائيل، في إشارة إلى التيه الذي دخلوه وتشردهم في البلاد، كما يشير إلى انفلاق البحر لموسى عليه السلام وقومه، لكنه لا يذكر الانفلاق بل إعادة الاجتماع، متفائلا باجتماع الفلسطينيين عند عودة اللاجئين، بعد جلاء اليهود وعودة كل منهم إلى وطنه الأصلي، فأشار باجتماع البحر لاجتماع الفلسطينيين، وبالتيه لتفرق أعدائهم.

وعلى كل، فاستحضار "تميم البرغوثي" للقرآن الكريم والسيرة النبوية، وقصص الأنبياء في قصائده يبين لنا القارئ الضمني المستهدف من تلك القصائد، وهو قارئ متشبع بالثقافة الدينية مطلع على القرآن الكريم، وحياة الرسول الكريم ﷺ ، وعليه توظيف هذه المكتسبات في حواره مع النصوص، وإنتاج دلالتها.

وكما تناص "البرغوثي" مع القرآن والسيرة النبوية فإنه في قصائده يستذكر التاريخ الإسلامي مذكرا بالبطولات، حيث يقول في قصيدة "في القدس"

في القدس مدرسة لمملوك أتى مما وراء النهر

باعوه بسوق نخاسة في أصفهان

لتاجر من أهل بغداد أتى حلبا فخاف أميرها من زرقة في عينه اليسرى،

فأصبح بعد بضع سنين غلاب المغول وصاحب السلطان.[2]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 84.

2 نفس المصدر، ص 10.

يذكر الشاعر هنا بالمماليك المعروفين بالجهاد والدفاع عن المسلمين، ويخص بالذكر شخصية السلطان "الظاهر بيبرس" الذي دخل مصر عبدا ذليلا لا يملك حتى حريته، فوصل بجده واجتهاده لمرتبة السلطان، وعرف بتغلبه على المغول ودحره للصليبيين، فشاعرنا يستخدم التاريخ لتذكير الشعوب المسلمة ببطولات أسلافها، وكيف حولوا العبودية إلى سلطان، والهزائم إلى انتصارات. فهو يستثمر كل حدث تاريخي في مسعاه الأساسي، وهو الحث على الثورة ومقاومة المحتل.

وفي قصيدة "أنا لي سماء كالسماء" نجده يستلهم أحداثا تاريخية مختلفة فيقول في محاولة رسم تاريخه الخاص:

فيه الخوارج لا تثور على علي

ويثور فيه المسلمون على يزيد

ويطاف في الأسواق بابن العلقمي...[1]

فالشاعر هنا يستذكر شخصيات تاريخية كان لها تأثير جيد أو سيئ على التاريخ الإسلامي، فهو يستحضر الخوارج الذين خالفوا المسلمين وقاتلوهم ثم يذكر قتلهم للصحابي الجليل "علي بن أبي طالب" مشنعا فعلتهم، ثم يذكر شخصية "يزيد بن معاوية" الذي لا يحضى بسمعة جيدة، حيث إنه كان ملكا بعد خلافة راشدة، وفي عهده قتل الحسين رضي الله عنه. كما أنه يذكر بشخصية تعد رمزا للخيانة وهو "ابن العلقمي" الوزير العباسي الذي خان وطنه ودينه وباع دولته للمغول، حيث كان أهم معين لهم ليحتلوا بغداد ويسقطوا الخلافة الإسلامية، وهنا يستحضر الشاعر نماذج بشرية للاستفادة وأخذ العبرة منها، فهو يجعل "عليا" رضي الله عنه نموذجا للحاكم الصالح الذي تثور عليه فئة ظالمة، كما يجعل من "يزيد" نموذجا للحاكم الظالم الذي يسكت مواطنوه عن ظلمه، كما جاء بنموذج الخائن المطاع وهو "ابن العلقمي" الذي أطاعه الخليفة فأوصل الأمة للهلاك. وهو يعد كل ما ذكره

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 25.

أخطاء لا ينبغي أن تتكرر، فهو يستعمل ثقافته التاريخية الواسعة لهدفه السامي، ولذا فعلى قارئه أن يكون على دراية واطلاع واسع بالتاريخ الإسلامي وأحداثه ليستثمرها في فك الإبهام والغموض، وحل ألغاز نصوصه، فالقارئ الضمني المستهدف عنده هو قارئ متشبع بالتاريخ الإسلامي.

ومن أشكال التناص عند "تميم البرغوثي" في ديوان "في القدس" التناص مع الشعراء أسلافه من الشعراء العرب، فنجده يلتقي مع المتنبي في تخميس لقصيدة "على قدر أهل العزم تأتي العزائم" والتخميس هو "أن يضيف الشاعر إلى صدر بيت من شعر غيره ثلاثة أشطر من نظمه".[1] فيضيف الشاعر لكل بيت من أبيات قصيدة سابقة ثلاثة أشطر تتفق قافيتها مع نهاية الشطر الأول. يقول "تميم البرغوثي":

أقول لدار دهرها لا يسالم وموت بأسواق النفوس يساوم
وأوجه قتلى زينتها المباسم على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتي على قدر الكرام المكارم.[2]

للوهلة الأولى يبدو أن "تميم البرغوثي" سار على خطى سابقيه من الشعراء مقلدا، لكن المفاجأة تتجلى في أن التخميس هنا ليس مجرد مجاراة للقصيدة السابقة، مع المحافظة على المعنى الأول، كما هو المعهود في التخميس، إنما الشاعر هنا قلب المعنى تماما، وأتى بمعنى جديد من عنده أسقطه على واقع الأمة اليوم، فقارئ القصيدة المخمسة لا يجد أثرا للمعاني التي أرادها "المتنبي" الذي نظم قصيدته في وصف معركة خاضها "سيف الدولة" مع الروم لاسترجاع "قلعة الحدث" حيث يقصد "المتنبي" قلعة حقيقية احتلها الروم فاسترجعها "سيف الدولة" أما "البرغوثي" فيقول:

وقلعتنا في منتهى اليأس والمنى وقلعتنا أنتم وقلعتنا أنا

1 يعقوب أرمياء، تناص الصورة التشبيهية في بعض تخميسات بردة البوصيري، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، كلية الآداب والدراسات الإسلامية، جامعة بايرو كنو، نيجيريا، العدد الخامس، 2018، ص 186.

2 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 111.

بناها ابن عبد الله حصنا وموطنا بناها فأعلى والقنا يقرع القنا

وموج المنايا حولها متلاطم.[1]

فقلب المعنى تماما، وجعل من القلعة أمة إسلامية ينتمي لها الشاعر والقارئ، قلعة بناها رسول الله ﷺ بعد جهاد مرير، وهنا تقع الدهشة وتخييب الأفق، ويجد القارئ نفسه أمام قصيدة جديدة مخالفة للقصيدة الأولى في المعنى لا مؤكدة لها.

ويسير "تميم البرغوثي" على نفس المنوال في معارضته لمعلقة "عمرو بن كلثوم" فعلى الرغم من أن المعارضة فن قديم، اعتاد عليه المتلقي العربي، إلا أن "البرغوثي" يواصل مفاجأة القارئ وتخييب أفقه، حيث التزم نفس بحر المعلقة وقافيته، لإيقاعها الموسيقي العذب في الأسماع، إلا أنه قلب المعنى ليوافق الحالة الفلسطينية، فـ"عمرو بن كلثوم" يقف في قصيدته موقف المتفاخر بقبيلته وإنجازاتها الحربية، فيقول مفتخرا بكثرة قبيلته وجنودها:

ملأنا البر حتى ضاق عنا وماء البحر نملؤه سفينا.[2]

أما "تميم البرغوثي" فيستعمل نفس الوزن والقافية ليصف كثرة القتلى من الفلسطينيين فيقول:

ملأنا البر من قتلى كرام على غير الإهانة صابرينا.[3]

فكأنه يوظف مفارقة بين شاعري جاهلي مفتخر بتحديه للملك،بلا خوف ولا وجل، وبين شعب فلسطيني مكره على تحمل الهوان والظلم الذي سلطه عليه المحتل، وبهذا يثير لنخوة العربية في نفوس شعب فلسطين، ويذكره بأمجاد أجداده الذين تسجد لهيبتهم الجبابرة، يقول "عمرو بن كلثوم":

إذا بلغ الفطام لنا صبي تخر له الجبابر ساجدينا.[4]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 113.

2 الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1988، ص187.

3 تميم البرغوثي، المصدر السابق، ص 129.

4 الزوزني، المرجع السابق، ص 187.

يستلهم "تميم البرغوثي" هذه الفكرة ويقارنها بالواقع الحالي فيقول:

فإن الحق مشتاق إلى أن يرى بعض الجبابر ساجدينا.[1]

يقارن المتلقي بين صورة العربي الجاهلي الذي تسجد له الملوك والجبابرة، وبين العربي اليوم، الساكت أمام الظلم. ويعبر الشاعر بكلمة "مشتاق" ليبين مدى حنينه لتلك الأيام، ولعودة العربي لأيام عزه ونخوته. يقرأ هذا قارئ ضمني مطلع على آداب العرب وحياتهم.

كما نلمس التقاء تميم البرغوثي مع الشعراء العرب القدامى في الكثير من المعاني التي استعملها وتناص فيها مع سابقيه، ففي قوله:

وما تبيض بالقمر الليالي ولكن هن حين يغيب سود.[2]

يتناص مع البيت المشهور لـ "أبي فراس الحمداني" الذي يقول فيه:

سيفقدني قومي إذا جد جدهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر[3]

فأبوا فراس يتحدث عن قومه الذين يجهلون قيمته ولا يقدرونه حق قدره، ويشبه نفسه بالقمر الذي لا تعرف قيمته إلا في الليلة الظلماء، حين يبحث الناس عن ضوء القمر، و"تميم البرغوثي" يسوق الفكرة بقالب آخر فالقمر لا يضيء الليالي بصورة كلية، إلا أن غيابه يجعل منها سوادا وظلاما دامسا، ومن هنا فقيمة القمر لا تعرف إلا في الليالي السود.

كما لا يخفى أثر "شعراء المقاومة" المعاصرين في شعر "تميم البرغوثي" وفي مقدمتهم "محمود درويش".ومن المواطن التي التقى فيها الشاعران قول "تميم البرغوثي" في قصيدة "قبلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء":

فاضطرارا يصبح المرء نبيا

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 129.

2 نفس المصدر، ص 67.

3 أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط 2 ، بيروت، لبنان، 1994، ص 165.

لعنة الله عليهم

جعلونا أنبياء

قبلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء.[1]

حيث تحدث الشاعر هنا عن الشهادة التي يسير إليها الفلسطينيون قدرا، في تناص مع "محمود درويش" في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر" حيث يقول:

نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبيا

قل مع القائل:... لم أسألك عبئا هينا

يا إلهي ! أعطني ظهرا قويا.[2]

فالشياطين بتعبير "محمود درويش"بما تمارسه من ظلم وقهر هي التي تدفع الفلسطينيين للتحلي بصفات الأنبياء من صبر وجلد ثم إلى نيل الشهادة ومرافقة أنبياء الله في الجنة، وكما وصف "محمود درويش" العدو بالشياطين فـ"تميم البرغوثي" لعنهم مثلما تلعن الشياطين، فهم الذين يدفعون هذا الشعب للاستشهاد اضطرارا لا اختيارا.

ومن هنا تتجلى المصادر التي تأثر بها "تميم البرغوثي" أو المرجعيات الثقافية والإيديولوجية التي أثرت في توجه شعره فتناص معها وهي الدين الإسلامي والتاريخ العربي، وهذا لاطلاعه الواسع على المؤلفات التراثية الأدبية والتاريخية منذ طفولته المبكرة، ما شكل لديه ثقافة واسعة في الدين والتاريخ الإسلامي، والأدب والشعر العربي القديم، أثرت في توجهاته الفكرية التي ضمنها شعره، كما تأثر شاعرنا المنحدر من فلسطين بمن سبقه من شعراء المقاومة الفلسطينيين، بدءا من والده "مريد البرغوثي"* إلى شاعر المقاومة الكبير "محمود درويش" وبهذا يتحدد القارئ الضمني المستهدف من شعر "تميم البرغوثي" وهو

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 105.

2 محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2 رياض الريس للكتب والنشر، ص 377.

* في تعليقه على إحدى قصائد تميم البرغوثي في برنامج "أمير الشعراء" يقول الناقد المصري "صلاح فضل" مخاطبا الشاعر: "أنت لأول مرة تثبت أن الشعر يمكن أن ينتقل بالجينات الوراثية" مشيرا إلى تأثره الكبير بوالده الشاعر مريد البرغوثي.

قارئ واسع الثقافة مطلع على القرآن وتفسيره، عالم بالسيرة النبوية وأحداثها، مطلع على الشعر العربي القديم والمعاصر. حيث يستخدم القارئ السجلات النصية من مطالعاته السابقة في القرآن والسيرة والأدب والتاريخ العربي، لبناء استراتيجيات التواصل مع نصوص "تميم البرغوثي" الشعرية من أجل الخروج بالفهم والتأويل المناسب. وقد اكتفينا ببعض الأمثلة، لكثرة التناص في هذا الديوان، فلو أردنا استقصاء كل الأمثلة لما كفانا بحث كامل.

5- الرموز الهرمنيوطيقية:

إن تحليل جمالية التفاعل بين النص والقارئ يقودنا للحديث عن التأويل الذي يكشف لنا عن الدلالات المتأتية من الرموز المضمنة في النص الأدبي. وقد استخدم الشعراء العرب المعاصرون الرمز ليعبروا من خلاله عن الذات والواقع، والفكر، فلسفة الحياة، "وتبقي مسألة الترميز لمختلف القضايا الأدبية والشعرية حالة نفسية ووجودية تستدعي من المبدع المعاصر استخدام مختلف الرموز للوصول للمتلقي دون تصريح منه بذلك".[1] فالرمز من أهم خصائص الشعر العربي المعاصر، ويلجأ إليه الشاعر لخلق تواصل بين النص والمتلقي، من أجل بناء التأويل. ما يجعل النص الأدبي منفتحا على عدة قراءات وتأويلات، ويكون القارئ هنا منتجا لا مجرد مستهلك للنص، ومن خلال مطالعتنا لديوان في القدس، لاحظنا بعض الرموز التي اكتسبت دلالات خاصة في شعر "تميم البرغوث" في انزياح دلالي عن المعنى الأصلي، نحاول أن نبرز أهمها في نظرنا:

5-1- الموت:

تكرر ذكر الموت في عدة قصائد من ديوان "في القدس" في إشارة لكثرة الموت في فلسطين، يقول "تميم البرغوثي" في قصيدة "الموت فينا وفيهم الفزع" مستهزئا بالموت:

1 رضا عامر، قضايا النص الشعري الحديث والمعاصر، مرجع سابق، ص 124.

يبدون للموت أنه عبث حتى لقد كاد الموت ينخدع

يقول للقوم وهو معتذر ما بيدي ما آتي وما أدع

يظل مستغفرا كذي ورع ولم يكن من صفاته الورع.[1]

يعطي الشاعر للموت دلالة أخرى غير معتادة، فالموت الذي يثير الفزع والخوف جعله رمزا لبطولة الشعب الفلسطيني، الذي لا يبالي به ويتقدم للموت بفرح وسرور، فشخص الموت وجعله مرتبكا حائرا في حضرة الفلسطينيين، كما وصف الموت بالبلاهة في قوله:

يا أمنا، والموت أبله قرية يهذي ويسرق ما يطيب له من الثمر المبارك في سلالك

ولأنه لا أم أبله فهو ليس بمنته من ألف عام عن قتالك

حتى أتاك بحاملات الطائرات وفوقها جيش من البلهاء يسرق من حلالك

ويظن أن بغزوة أو غزوتين سينتهي فرح الثمار على سلالك

يا موتنا يشفيك ربك من ضلالك.[2]

وهنا جعل الموت رمزا للغزاة الذين لم يعتبروا بمن سبقهم ممن احتلوا الأراضي العربية عبر التاريخ واندحروا منها خائبين، ويشير بحاملات الطائرات إلى الغزو الأمريكي للعراق، ويصف الموت بالضلال لأنه لا يعرف بطولة هذا الشعب فيظن جهلا أن القوة ستقهره. ويكرر ذكر الموت ليعطيه دلالة رمزية أخرى في قصيدة "سفينة نوح" فيقول:

يطرق الموت أبوابهم مثل جيش احتلال

يقول أنا الموت

جئت، افتحوا

يفتح الباب طفل ويسأله وهو يفرك عينيه

ماذا تريد

ويتركه حائرا في جواب السؤال.[1]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص46.

2 نفس المصدر، ص 60.

حيرة الموت في الإجابة على السؤال، مردها لعدم وجود سبب لطرق باب الطفل، والطفل يرمز للبراءة خاصة وهو يقابل الموت وهو يفرك عينيه غير دار بما يحدث حوله، وبهذا فالموت هنا رمز للظلم والاعتداء بغير وجه الحق، فالموت لا يملك سببا لطرق باب الطفل، كما أن الاحتلال لا يملك سببا للاعتداء على أرض فلسطين.

5-2- **الغار:** يعد الغار فضاء زمانيا مغلقا، يرمز إلى الضيق والظلام، وقد ربطه "تميم البرغوثي" بالسيرة النبوية وحياة العرب اليوم، فنجده يقول:

أرى أمة في الغار بعد محمد تعود إليه حين يفدحها الأمر.

ألم تخرجي منه إلى الملك آنفا كأنك أنت الدهر لو أنصف الدهر.[2]

حيث حمّل كلمة "الغار" حمولة دلالية ثقيلة فهي كما ترمز للضعف والخوف، ترمز للتفاؤل فالنبي ﷺ خرج من الغار ليبني حضارة عظيمة، لكن حالة الأمة وهي تدخل الغار ليست كحال نبيها، فالنبي دخله طريدا خائفا لا يملك شيئا، أما أمة العرب فدخلت الغار خائفة رغم كل ما تملكه من إمكانات، ولذا خاطبها قائلا:

أيا أمة في الغار تبغي حماية من الطير معذور إذا خانك الطير.[3]

فرمز بالطير للمعجزة التي حصلت للنبي ﷺ، وأكد أن الأمة التي لا تعمل وتنتظر معجزة لنصرها فهزيمتها مؤكدة، وهو يدعوها للخروج من غار الخوف والكسل، إلى دنيا الجهاد والعمل، وبهذا يبني المتلقي تأويله الخاص بهذا الرمز الذي تكرر في قصيدتين من الديوان.

5-3- كساء النبي:

رمز به للوحدة بين المسلمين على اختلاف مذاهبهم في قوله:

يا كساء النبي ارتفع راية عالية

---

1 نفس المصدر، ص 85- 86.

2 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 59.

3 نفس المصدر ، ص59.

لبني الجارية

يا كساء النبي وجمع قبائلهم،

خفف الموت عنهم قليلا، وغربتهم.[1]

يرمز الكساء هنا للوحدة حيث جمعه بالراية التي يلتف حولها المقاتلون في الحرب وتكون سبب توحدهم واجتماعهم فإن سقطت تفرقوا. وهو يستحضر القصة المشهورة حيث جمع النبي ﷺ عليا وفاطمة وابنيهما تحت كساء واحد ودعا لهم، ليرمز لهذا الجمع باجتماع الأمة، رغم أن هذه القصة من ذرائع اختلاف السنة والشيعة، بسبب التأويلات المختلفة للحديث، فالقارئ يلمس من هذا الرمز دعوة للاتحاد والاجتماع ونبذ الفرقة.

5-4- سفينة نوح:

يرمز بها الشاعر للنجاة والخلاص، فكما نجا أتباع نوح عليه السلام بركوب السفينة، سينجو من التزم الوحدة من كيد المحتلين وعدوانهم، وسيتحقق النصر عليه، يقول الشاعر:

وصار الكساء سفينة نوح

رست في قراهم على مقربة

وإن صفوفا من المؤمنين

لتنتظر الإذن منك لتدخل فيه

فتشملهم عصمة الله بين يديك.[2]

فكساء النبي الذي سبق وأن قلنا إنه رمز به للوحدة، يجعله هنا طريق الخلاص من كيد اليهود وظلمهم، ويجعل من يلزمونه هم المؤمنين حقا، كأنه سفينة نوح التي تخلص بها المؤمنون من عذاب الله، ويجعل ممدوحه بمنزلة نبي الله نوح في جمعه للمؤمنين داخل السفينة.

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 43.

2 نفس المصدر ، ص 89.

5-5- الخيل:

تحمل الخيل عدة دلالات في الموروث الثقافي العربي، فهي ترمز للحرب والمعارك، والشاعر هنا يرمز بها للجماهير الغاضبة في قوله:

الخيل تركض في الشوارع

أوقف الشرطي سيل المركبات وفر منها هاربا

خيل رمت أوزارها في الريح ثم تراكبت موجاتها بيضا ذراها.[1]

جعل الشاعر الخيل الراكضة رمزا للجماهير الغاضبة حين تثور على الظلم والقهر، فتسير مثل السيل لا أحد يستطيع ردها، حتى الموت فهي لا تخشى الموت وتتجه صوبه غير آبهة به.

5-6- ذنوب الموت:

لجأ الشاعر هنا للتشخيص أو الأنسنة، فألبس الموت الذي هو معنوي صفة الإنسان وأكسبه ذنوبا حيث يقول:

فنحن ذنوب الموت وهي كثيرة وهم حسنات الموت حين تسائله

يقوم بها يوم الحساب مدافعا يرد بها ذمامه ويجادله.[2]

الشاعر هنا يعبر بذنوب الموت عن القتلى الفلسطينيين الذين قتلوا ظلما وعدوانا، فكأن الموت ارتكب جرما بأخذهم، ويقابل هذا حسنات الموت، وهم اليهود الذين ماتوا في حربهم الظالمة مع أهل فلسطين، فيجعل المتلقي يتصور محكمة قائمة يوم القيامة، المتهم فيها هو الموت، الذي يؤتى بذنوبه المتمثلة في الشعب الفلسطيني، فيرد أن لديه إلى جانب هذه الذنوب حسنات كثيرة هي القتلى الإسرائيليون في حربهم الظالمة.

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 91.

2 نفس المصدر ، ص 98.

5-7- داوود:

داوود نبي كريم من أنبياء الله يذكره الشاعر في قوله:

وكالعادة فإن نظام داوود العسكري سيزول.[1]

وهو هنا لا يقصد داوود النبي عليه السلام، بل جعل "نظام داوود" رمزا لدولة إسرائيل المعتمدة على القوة العسكرية في قهرها للفلسطينيين، "فداوود" من بني لإسرائيل، وقد أسس دولة عادلة انحرفت بعده عن عدلها، فأصابها ما يصيب الدول الظالمة فزالت وتسلط عليها أعداؤها، والمتلقي يلمس استبشار الشاعر بزوال دولة إسرائيل، إذ رمز لها بدولة سابقة ازدهرت ثم زالت بسبب ظلمها.

5-8- العنقاء:

استخدم الشاعر الرمز الأسطوري متمثلا في طائر العنقاء حيث يقول:

وسمائي الدنيا التي ليست بدنيا

وهي كالعنقاء، خيم ظلها فوقي

ويحمي جانباها جانبي

وهي التي في الحق تحملني وتسعى في بلاد الله من حي لحي.[2]

وظف الشاعر هذا الطائر الأسطوري الذي يرمز للقوة والمهابة، ورمز به للحماية، فالعنقاء هي التي تسير إلى جانبه تحت سمائه الخاصة لتحميه، كما رمز بها للأمر مستحيل الحدوث في قوله:

وربما قررت، من أجل المزاح فقط، وجود رجال أمن طيبين

يؤانسون الغول والعنقاء والخل الوفي.[3]

---

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 51.

2 نفس المصدر ، ص 25- 26.

3 نفس المصدر، ص 25.

فسماء الشاعر الخاصة ليس فيها رجال أمن، لكن ربما يكونون حاضرين في مخيلة الشعوب مثل الغول والعنقاء والخل الوفي، التي ارتبطت في المخيال العربي باستحالة الحدوث.

5-9- المسيح المنتظر:

تكرر استدعاء المسيح عليه السلام في شعر "تميم البرغوثي" ففي قصيدة "يا هيبة العرش الخلي من الملوك" يستلهم قصة المسيح المنتظر وعودته آخر الزمان من التراث الإسلامي والمسيحي فيقول:

إن المسيح المنتظر

مستقبل في ظله نمت التواريخ السوالف كالشجر

والله يعلم ما يكون إذا ظهر.[1]

وقد رمز بالمسيح للأمل وانتظار الخلاص، فعودة المسيح التي يؤمن بها المسلمون والمسيحيون، ليخلص الأرض من الظلم وليسود العدل والبركة، تعطي مجالا للأمل، وتقوي عقيدة الناس أن الظلم زائل لا محالة. وقد تكرر ذكر المسيح في الديوان، ففي قصيدة "ابن مريم" يقول الشاعر:

لقد صلبوه وليس مسيحا ولا ابن إله

لقد صلبوه لسرقته المال أو قوله الزور أو سفكه الدم أو أي ذنب جناه

ولم يصلبوه لدعوى ودين.[2]

جعل الشاعر هنا المسيح رمزا للشعب الفلسطيني المقهور، وجعل الصلب _الذي يؤمن به النصارى_ رمزا للآلام والقهر، فكما عانى المسيح – حسب الرواية النصرانية– في الصليب ليخلص البشر من الخطيئة، يعاني الشعب الفلسطيني ليخلص الأرض من المحتل، يؤكد ذلك في قصيدة "قبلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء" فيقول:

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 29- 30.

2 نفس المصدر ، ص93.

وبكينا في مسيح الله إلفا لا نبيا

غير أنا في بطون الأسد بتنا

لم نحد عن دينه حين امتحنا

وعرفنا دقة المسمار في الكفين مثله.[1]

فكما تروي الرواية المسيحية عن صلب المسيح وتحمله الآلام ودق المسامير في اليد، يتألم الفلسطينيون، ويقاسون أشد العذاب، هذه الرموز والدلالات الجديدة تتطلب من المتلقي ثقافة واطلاعا على الأديان التي وظف الشاعر معتقداتها في قصائده.

لقد تعددت الرموز التي اعتمدها الشاعر في ديوانه كما تعددت دلالاتها وأشكالها، فمنها ما كان رمزا دينيا، ومنها ما كان أسطوريا أو تاريخيا، كما كانت للشاعر رموز خاصة استلها من معناها المعجمي ليضفي عليها معنا جديدا خاصا به، وقد أسهمت الرموز في تفاعل القارئ مع نصوص الديوان من أجل حل ألغازها وتقديم قراءات وتأويلات مختلفة لها. وبهذا ينتج القارئ دلالة النصوص معتمدا على ثقافته واطلاعه، في ضوء معرفته لثقافة الشاعر وتوجهاته.

6- تمازج الشعري والسردي:

يلمس القارئ لديوان "في القدس" في العديد من المواضع تمازج السرد مع الشعر، فالشاعر كغيره من الشعراء المعاصرين وظف السرد وتقنياته من أجل إيصال أفكاره وخوالجه للمتلقي، ومن عناصر السرد القصصي التي وظفها الشاعر في ديوانه نجد:

6-1- الحدث:

يعد الحدث أو الحبكة من أهم مقومات السرد القصصي، والحبكة هي "التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل، وهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 103.

للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها".[1] فالحبكة تعبر عن تتابع وتسلسل الأحداث في القصة، وكل حبكة تشتمل على بداية ثم وسط تتأزم فيه الأوضاع، فنهاية تحمل الحل. وكمثال على ذلك نأخذ قصيدة "القهوة" حيث يأخذ الحدث صفة النمو والتطور التصاعدي نحو نظام سردي متكامل، فيسرد أحداثا متخيلة ليشكل قصة قصيرة اشتملت على عناصر السرد والحبكة الفنية، إذ يقول:

صبي لعمك يا نوار القهوة

لا تستحي من عمك التاريخ

قد زارنا من قبل

كنت صغيرة

لا تذكرين[2]

حيث كانت البداية بحلول ضيف على بيت نوار، وجلوسه على مائدة القهوة، وبدأ الحوار بين الشاعر أو الراوي ونوار حول الضيف، ثم يسرد مشاغبات الطفلة الصغيرة مع الضيف الوقور لينتقل لوصفه وصفا ماديا ومعنويا فيقول:

لا تسرقي أقلامه

لا تهزئي من شكله

هو هكذا

الوجه مرتجل الملامح عنده أيد كأيدي آلهات الهند لا تحصى

ويصبح طائرا إن شاء

طاووسا نعاما أو دجاجا صاخبا

وبعد هذه البداية العادية التي وصف فيها ذلك الضيف وصفا لا يخلوا من العجائبية التي تحيل إلى القصص الشعبية التي تتحدث عن الغول والكائنات الغريبة، يبدأ الوضع في

1 عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1، 1987، ص 60.

2 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 63.

التأزم عندما يخبر الراوي نوار بسبب قدوم هذا الضيف العجيب الذي أثار في ذهن الطفلة التعجب والغرابة، في قوله:

نوار أتذكرين بحرب لبنان الأخيرة

كنت ترمين البذور على الجبال

وكنت حين سألت "ماذا تصنعين؟" أجبتني

"إن السماء إذا الطيور ملأنها قد لا ترانا الطائرات خلالها"

قد جاء عمك بين أسراب الحمام وحط عندك

قال إنك كنت طيبة فجاء يراكِ[1]

ثم تتواصل الأحداث في التأزم والتعقد حين تتجرأ الطفلة وتسأل الضيف الوقور بكل براءة والفضول يملأها عن مصير إسرائيل، ما يثير فضول المتلقي لمعرفة الجواب، وإن كان الضيف سيجيب أصلا ويكشف عن المستقبل، عبر الشاعر عن هذا في قوله:

هل ستعيش إسرائيل بين المؤمنين؟

سألت نوار عمها

وفضول عينيها جميل كالطفولة فكرة

وحياتها، في لحظتين تعلقت بجوابه.[2]

ثم تأتي النهاية وتنحل العقدة، حيث يقدم التاريخ ابتسامته النادرة في وجه الطفلة ليبعث الاطمئنان في قلبها، ويجيبها عن السؤال الذي شغلها وشغلت إجابته المتلقي بأن زوال إسرائيل حتمية تاريخية وحقيقة لا تخفى عن المطلع على التاريخ وسنن الله في الكون. يبين هذا في المقطع التالي:

... ورأيته للمرة الأولى تبسم منذ آلاف السنين

هذا سؤال تعرفين جوابه يا حلوة

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 65.

2 نفس المصدر، ص 66.

صبي لعمك يا نوار القهوة[1]

وتنتهي القصة بصب فنجان آخر من القهوة في إشارة لمواصلة الحديث، وتواصل دورة التاريخ.

6-2- المفارقة الزمنية:

يعد الزمن عنصرا مهما في البناء السردي، ويتلاعب الراوي بالزمن من خلال المفارقة الزمنية، "إذ ينتقل الكاتب من الحاضر إلى الماضي أو العكس محدثا تقنيتين أو شكلين من أشكال الحركة السردية هما، الاسترجاعات والاستباقات".[2] حيث تبرز المفارقة حين يعمد الكاتب للسرد القصصي دون مراعاة التسلسل الزمني، ويبرز الاسترجاع في العديد من المواضع في ديوان "في القدس" منها قول الشاعر في قصيدة "أمر طبيعي":

وترى ظلالا للجنود على حجارة غارها

فتظنهم جنا وتبكي: "إنه الموت الأكيد ولا سبيل إلى الهرب"

يا ظبيتي مهلا، تعالي وانظري، هذا فتى خرج الغداة ولم يصب

ولتذكري أيام كنت طليقة

تهدي خطاك النجم في عليائه والله يعرف من خلالك[3]

في هذه القصيدة يشبه الشاعر أمته العربية بظبية مختبئة داخل غار، خوفا من بطش الأعداء، ويهو يحضها على الخروج، ويخبرها أن لا سبب يدعو للخوف، وهنا يسترجع أحداثا ماضية في قوله: ولتذكري أيام كنت طليقة... فيذكر الأمة بأمجادها السابقة في الماضي، ويرجع بالزمن قرونا إلى الوراء، حين كانت الأمة صاحبة حضارة وتقدم،

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 66.

2 انتصار جويد عيدان، البنية السردية في شعر نزار قباني، رسالة ماجيستير ،كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2002، ص 84.

3 تميم البرغوثي، المصدر السابق، ص 60.

وكانت تدعو الأمم إلى الله، وهدفه من خلال استرجاع الماضي هو إصلاح الحاضر، بالتذكير بالقدرة على التميز وتغيير الأحوال للأحسن.

أما تقنية الاستباق فنجدها في قصيدة "القهوة" حين يقول الشاعر:

هل ستعيش إسرائيل بين المؤمنين؟

سألت نوار عمها

وفضول عينيها جميل كالطفولة فكرة

ورأيته للمرة الأولى تبسم منذ آلاف السنين

هذا سؤال تعرفين جوابه يا حلوة

صبي لعمك يا نوار القهوة.[1]

حيث يستبق الشاعر في هذا المقطع الزمن، ليعبر عن حدث مستقبلي اعتبره حتميا، وهو زوال إسرائيل، ففي جواب "التاريخ" عن سؤال "نوار" إشارة لحتمية مجيء اليوم الذي لن تعيش فيه إسرائيل بين الفلسطينيين في المستقبل. وهو جواب ضمني يحفز القارئ لإعمال فكره والخروج بمغزى الجواب.

وكما تلاعب الشاعر بالزمن من خلال تقنيتي الاستباق والاسترجاع، فكذلك نجدة يسرع الزمن تارة ويبطئه تارة أخرى، ففي قصيدة "في القدس" نجد تقنية التلخيص في قوله:

في القدس مدرسة لمملوك أتى مما وراء النهر،

باعوه بسوق نخاسة في أصفهان

لتاجر من أهل بغداد أتى حلبا فخاف أميرها من زرقة في عينه اليسرى،

فأعطاه لقافلة أتت مصرا، فأصبح بعد بضع سنين غلاب المغول وصاحب السلطان.

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 66.

وهنا يلخص الشاعر أحداثا استغرقت سنوات عديدة في مقطع من خمسة أسطر، حيث لخص كل الأحداث التي حصلت من وقوع المملوك طفلا في الأسر وبيعه في سوق النخاسة، وتقلبه بين الأمراء والنخاسين في مختلف البلاد، إلى وصوله مصر ثم ملكه إياها وحروبه مع المغول، وهذه الأحداث استغرقت في الواقع عدة سنين في الزمن الحقيقي، أما في الزمن السردي فهي لم تتجاوز خمسة أسطر.

كما بطّأ الشاعر الزمن من خلال الوقفة، حيث لجأ إلى الوصف السردي، ومن أمثلة ذلك قوله:

أبصرت في أحد المعابد مرة

منحوتة من أول العصر الوسيط

ثم ينتقل من سرد الأحداث إلى الوصف فيقول:

عرشا كبيرا خاليا

نحتت عليه بردة مطوية

وعمامة أو تاج غار

والعرش فوق غزالتين كأنما

دبت حياة فيهما

وجهاهما دفئ يشي بالشمس

من قبل النهار[1]

وهنا يقف الشاعر أمام منحوتة في متحف فيصفها وصفا دقيقا، مبرزا تفاصيل صنعها وهنا يتوقف الزمن السردي فيكون أطول من الزمن الحقيقي، لأن الشاعر بنى قصيدته على التفاصيل الدقيقة للمنحوتة فوصفها ليسقط تركيبها على تركيبة الواقع المعاش بكل تفاصيله وتعقيداته.

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 27.

6-3- المكان:

يعد المكان من أهم عناصر السرد، فهو الهيكل الذي يحمل باقي عناصر السرد، من زمن وشخصيات وأحداث، وهو "موضوع مهيكل يحتوي على عناصر متقطعة غير مستمرة، لكنها منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز يسهم في تصوير التحولات والعلاقات المدركة والمحسوسة بين الذوات الفاعلة داخل الخطاب السردي"[1] فالمكان عنصر مشترك مكون من عدة ذوات. وقد تعددت الفضاءات المكانية التي وظفها "تميم البرغوثي" في ديوانه، فنجده يوظف مختلف المدن الفلسطينية، فيستحضر القدي في قوله:

مررنا على دار الحبيب فردنا عن الدار قانون الأعادي وسورها

فقلت لنفسي ربما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها[2]

يبدو المكان هنا مكان ذكرى استرجع فيه الشاعر كل ما يخالجه من حنين وشوق، ومن حسرة، فالقدس مكان مرتبط بالوجدان العربي والفلسطيني بالأسر والاحتلال، وقد أشار الشاعر لمنعه من دخول المدينة، ما دفعه لإثبات هويته وإثبات هوية المدينة التي كانت وستظل عربية حيث قال في نهاية القصيدة واصفا خيبته بعدم دخول المدينة ثم أمله بالرجوع إليها:

لا تبك عينك أيها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينك أيها العربي واعلم أنه

في القدس من في القدس لكن

لا أرى في القدس إلا أنت[3]

وبين المنع من دخول المدينة والأمل في الرجوع إليها يأخذنا الشاعر في جولة داخل القدس، موظفا أمكنة عديدة نذكر منها المساجد حيث يقول:

1 باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2008، ص 175.

2 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مرجع سابق، ص 07.

3 نفس المصدر، ص 12.

في القدس تعريف الجمال مثمن الأضلاع أزرق،

فوقه _يا دام عزك_ قبة ذهبية،

تبدوا برأيي مثل مرآة محدبة ترى وجه السماء ملخصا فيها.

وصف الشاعر هنا مسجد قبة الصخرة وما يحويه من جمال وإتقان وإبداع في الصنع، مستحضرا الحضارة الإسلامية العظيمة التي تركت هذا الصرح البديع ليؤكد من خلالها على هوية القدس الضاربة في التاريخ. ثم يقول واصفا مساجد القدس وكنائسها العريقة:

ونوافذ تعلو المساجد والكنائس،

أمسكت بيد الزمان

تريه كيف النقش بالألوان

.....

فالصبح حر خارج العتبات لكن

إن أراد دخولها فعليه أن يرضى

بحكم نوافذ الرحمن[1]

هنا يصف الشاعر كنائس القدس ومساجدها، وجمالها وإبداع صانعها، وتناسق ألوانها، مؤكدا على أن القدس منذ كانت هي ملك لأبنائها العرب على مختلف أديانهم وطوائفهم، مسيحيين كانوا أو مسلمين. ثم يستحضر مكانا آخر هو المقابر حيث يقول

في القدس تنتظم القبور كأنهن سطور تاريخ المدينة والكتاب ترابها[2]

وهنا يستخدم فضاء المقابر ليعبر به عن تاريخ المدينة وعن تنوعها العرقي والديني، وملكية الأرض لأصحابها ولمن دخلها مسالما لا ينوي شرا ولا يحمل حقدا.

ونجد من الأمكنة التي وظفها مدينة الجليل حيث قال:

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 10.

2 نفس المصدر ، ص 11.

إذا حاصرت جسم الجليل غزاته فإن اسمه قد رد كيد المحاصر

فمن قال بيتي في الجليل ولم يزد فقد قال شعرا وهو ليس بشاعر[1]

والجليل مدينة فلسطينية ذكرها الشاعر حنينا واعتزازا، فقد حن إليها باعتبارها جزءا من وطنه المسلوب، واعتز بشموخها ومقاومتها وصمودها في وجه المعتدي، ولذا فهو لا يراها مجرد مدينة حيث يقول:

ويحسبه الناس جغرافيا

فهي مثقلة بالرموز الوطنية والثورية والتاريخية، وهي تمثل الهوية والحق والثورة والصمود، وليست مجرد مكان جغرافي.

ومن هنا يتبين أن الشاعر استخدم أمكنة للذكرى، شحنها بعواطف مختلفة، من حنين وتوجع وأسى واعتزاز، أمكنة أخرجها من كونها مجرد موقع جغرافي، وحملها حمولة إيديولوجية وفكرية وعاطفية، مثلت لديه الهوية والحضارة والتاريخ والمستقبل، كما مثلت الحنين والمأساة والأمل في غد مشرق.

وقد وظف فضاءات أخرى كالشوارع في قوله:

الخيل تركض في الشوارع

أوقف الشرطي سيل المركبات وفرمنها هاربا[2]

لم يحدد الشاعر أي شوارع يعني لكن من الواضح أنها شوارع المدن الفلسطينية المكتضة بالمتظاهرين المتحدين للقوة العسكرية والسلاح، وهنا يبين الشاعر من خلال الشوارع المكتضة بطولة شعبه، والاستهانة بقوة العدو وعدته معبرا عنها بفضاء مكاني مفتوح. وقد وظف الصحراء أيضا في ديوانه كما في قوله:

من حولها جثث على الصحراء

والنخل ليس بقائم أو مائل بل بين بين [1]

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 13.

2 نفس المصدر ، ص 91.

وهنا يعبر بالصحراء والنخيل عن الأمة العربية، فهي التي ارتبط ذكرها بالصحراء والبداوة، كما يعبر بها عن مأساة الشعوب لكونها ترمز للتيه المرادف للحيرة والاكتئاب.

وقد استعمل أمكنة مجازية كما في قوله:

غير أنا في بطون الأسد بتنا[2]

بطون الأسد هنا مكان مجازي غير حقيقي رمز به الكاتب إلى الضيق، كما رمز به إلى تحدي المخاطر ومجابهتها بلا خوف ولا جبن، فمن كثرة ما جابه الشعب الفلسطيني من مخاطر فكأنه لم يكتف بمواجهة الأسود بل حتى بات في بطنها مستهزئا ببطشها وجبروتها.

يتضح لنا أن الأماكن التي استخدمها الشاعر في أغلبها مدن وأماكن مفتوحة داخل فلسطين عبر من خلالها عن الحنين والأسى كما عبر عن الهوية والحضارة والتاريخ، والدين والقومية، وعبر أيضا عن بطولة شعبه وأمله في مستقبل مشرق، من خلال توظيف أماكن للذكرى مرتبطة بالوجدان الفلسطيني والعربي.

6-4- الشخصيات:

تعد الشخصية من أهم مكونات العمل السردي "ومن الواضح أن عنصر الشخصية يقوم بأدوار عدة في بناء أحداث الأعمال السردية ، وتحديد طرق عرضها، ومواقف أصحابها، ومن خلال هذه المواقف... يمكن تبين أفكار الروائي أو السارد صانع هذه الشخصيات".[3] ون هنا يتجلى دور الشخصية في الكشف عن ميول الكاتب ومواقفه، وقد تعددت الشخصيات التي وظفها "تميم البرغوثي في مختلف قصائده ذات الطابع السردي منها ما هو مستوحى من قصص دينية مثل شخصية "الحمامة" وشخصية "العنكبوت" في قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" حيث يقول:

---

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق ، ص 95.

2 نفس المصدر، ص103.

3 فاطمة الزهراء الشرادي، موقع دنيا الوطن، www.alwatanvoice.com، اطلع عليه في 2020/08/29، على 12:30.

تقول الحمامة للعنكبوت أخي تذكرتني أم نسيت

عشية ضاقت علي السماء فقلت على الرحب في الغار بيتي

وهما شخصيتان غير حقيقيتين مرتبطتين بقصة هجرة الرسول الكريم ﷺ وظفهما الشاعر في طابع سردي حواري استرجع فيه أحداثا تاريخية من أجل الاستفادة منها في الحاضر والمستقبل.

كما نجده في قصيدة "الموت فينا وفيهم الفزع " يقول:

لو صادف الجمع الجيش يقصده فإنه نحو الجيش يندفع

فيرجع الجند خطوتين فقط ولكن القصد أنهم رجعوا

ويصبح الغاز فوقهم قطعا أو السما فوقه هي القطع

ثم تراهم من تحته انتثروا كزئبق في الدخان يلتمع[1]

وهنا تبرز شخصية الشاعر داخل النص، من خلال دور الراوي العليم الذي يرى الأحداث وينقلها كما حدثت، إضافة إلى جموع المتظاهرين وجيش العدو، ليصور لنا من خلال الوصف السردي مظهرا من مظاهر بطولة الشعب الفلسطيني وجبن عدوه المحتل.

كما استضاف "تميم البرغوثي العديد من الشخصيات الدينية ووظفها في سرده للأحداث، كما في قوله:

حديث الكساء حديث قصير مؤداه أن النبي دعا حسنا وحسينا وفاطمة وعليا وضم عليهم كساء من الشَّعر ثم دعا الله أن يذهب الرجز عنهم فأنزل ربك آية تطهيرهم، هكذا وردت في مراجع أهل الحديث من الفرقتين.[2]

حيث وظف الشاعر قصة دينية حصلت للنبي ﷺ وآل بيته، فالشخصيات هنا دينية تمثلت في النبي ﷺ وابنته فاطمة وابنيها الحسن والحسين، وزوجها علي. وهي شخصيات انقسم السنة والشيعة حولها، وكانت القصة المذكورة من أسباب اختلاف الطائفتين، لكن

1 تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مصدر سابق، ص 45.

2 نفس المصدر ، ص 37.

الشاعر يوظف هذه الشخصيات التي اتفقت الطائفتان على عدالتها ونزاهتها لنبذ الفرقة الطائفية، حيث وظف القصة بشخصياتها من أجل البعد الروحي والحمولة الثقافية الدينية التي تحملها، وقوة تأثيرها في الجماهير المسلمة بمختلف طوائفها.

هذه بعض النماذج للشخصيات التي أوردها الشاعر في قصائده من خلال السرد، وكانت في أكثرها شخصيات تاريخية أو دينية، والملاحظ أن الشاعر يوظف التاريخ والدين في أغلب قصائده لارتباط التاريخ بالحاضر والمستقبل، وقد وظف الشاعر شخصياته من أجل التعبير عن أفكاره ومواقفه السياسية والإيديولوجية، كموقفه من المقاومة والطوائف الإسلامية، وموقفه من الاحتلال، وتتضح من هنا معالم شخصية الكاتب وأفكاره، فهو رجل داعم للمقاومة بكل أشكالها، متأثر بالتاريخ مؤمن بالاستفادة منه لرسم المستقبل، كما نجده رافضا للاحتلال ولكل مظاهر التفرق بين الأمة العربية والإسلامية.

يحفز الشعر العربي المعاصر القارئ ليخوض غمار تجربة القراءة بكل ما أوتي من فهم وما طالع من أدب وشعر وسير الأدباء، وقد أتقن "تميم البرغوثي" التلاعب بالقارئ وعرف كيف يجعله في تواصل مع نصوصه الشعرية التي ملأها بالمفارقات والمفاجآت التي أربكت القارئ وخيبت أفق توقعه، فبدأ من عنوان الديوان وعناوين القصائد، التي يتلقاها القارئ بالحيرة والدهشة وطرح الأسئلة، مرورا بالفراغات التي تركها الشاعر في نصوصه وأتقن توزيعها بين النصوص، ليغوص القارئ في أعماقها مستخرجا درر المعاني والدلالات الخفية، إلى الرموز التي وظفها الشاعر ليدفع القارئ إلى محاولة فك ألغازها، والخروج بتأويلات متعددة، كما استخدم التناص ليعيد القارئ لمطالعاته السابقة فيخرج منها ما يعينه على رسم الدلالة الجديدة التي يرمي إليها الشاعر، ومزج بين الشعر والسرد في توليفة خرجت عن المعتاد وانزاحت بالنص الشعري ليزاوج لغته الشعرية بلغة سردية قصصية تبهر المتلقي وتضعه داخل النص بكل وجدانه وشعوره.

هذا ما يجعل "تميم البرغوثي" من أهم الشعراء المعاصرين ويعطي جمالية وفنية لشعره ذا المسافة الجمالية والقيمة الإبداعية الواسعة.

الخاتمة

خـاتمـة:

نجمل في هذه الخاتمة أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث، والمتمثلة فيما يلي:

1-توجه النقد الأدبي نحو القارئ كان نتيجة حتمية لفشل المقاربات السابقة التي اهتمت بالمؤلف أو بالنص الأدبي مهملة بقية أقطاب العملية الإبداعية، فالمناهج التي اهتمت بالمؤلف جردت الأدب من وظيفته الجمالية، بينما ألغت المناهج النصية ذاتية المبدع، ولذا كان لزاما أن تنتقل سلطة إضاءة النص الأدبي للقارئ الذي كتب النص من أجله.

2-يرجع الأثر الكبير في التحول الذي شهده النقد الأدبي المعاصر، في مرحلة ما بعد البنيوية لنظرية التلقي ، حيث انتقل الاهتمام _الذي كان يدور بين المؤلف والإبداع الأدبي_ إلى العلاقة القائمة بين النص والقارئ الذي يتحاور معه من أجل البحث عن تأويلات جديدة، وبهذا فقد نال القارئ القسط الأوفر من الاهتمام بوصفه منتجا لا مستهلكا.

3-إن نظرية التلقي تعتبر محور أي دراسة تهتم بالقارئ في النقد الأدبي المعاصر، فجوهر هذه النظرية هو المتلقي الذي نظرت إليه بطريقة مختلفة، فاستطاعت بذلك أن تبني نظرة جمالية استقت أهم أصولها من الظاهراتية والتأويلية إضافة إلى ما سبقها من مناهج نقدية.

4-إن نظرية التلقي استفادت من المناهج والنظريات السابقة لها، فكما انتقد روادها الرؤية الماركسية للتاريخ، والنزعة الجمالية للشكلانية، فقد زاوجوا بين هذين النظرتين ليخرجوا بمفهوم جديد لتاريخ الأدب مبني على التلقي، كما استفادت من مفاهيم التفكيكية الخاصة بمواضع اللاتحديد وغيرها من المفاهيم، ولهذا فنظرية التلقي لم تهمل النص الأدبي ولا السياقات المحيطة به، وأعطت سلطة تأويله للقارئ.

5-إن نظرية التلقي درست النص الأدبي القديم والحديث انطلاقا من موقع القارئ الذي يبني عوالمه المتحققة والمتخيلة، ويثير عنه أسئلة متجددة ، ما يفتح النص على تعدد القراءات والتأويلات، كما يثير تلقي النص ردود أفعال متباينة للجماهير المختلفة، فتنتج عن ذلك قراءة مختلفة لتراث الماضي في الحاضر.

6-تعتبر القصيدة العربية المعاصرة تربة خصبة ومجالا صالحا لتطبيق نظرية التلقي، لما امتازت به من انزياح عن المعهود وما حملته من خصائص قلبت المعايير السائدة في الشكل والمضمون، ما يجعلها مخيبة للأفق المعتاد لمتلقي الشعر العربي، مفتوحة على تعدد القراءات، ومحفزة للقارئ على البحث والتفاعل والخروج كل مرة بتأويل جديد، هذا ما يخلق اللذة والمتعة التي يشعر بها القارئ من خلال عنصر المفاجأة الناتج عن اللاتحديد. كما أثارت (القصيدة العربية المعاصرة) ردود أفعال متباينة للقراء عبر مختلف الأجيال قبولا ورفضا.

7-تأثرت القصيدة العربية المعاصرة بالأوضاع السياسية التي يعيشها الوطن العربي والعالم وأثرت فيها. وتبرز قضية فلسطين كأهم قضية سياسية اهتم بها الشعراء المعاصرون، وشكلت ظاهرة جديدة في مجال الشعر عرفت بشعر المقاومة أو الشعر المقدسي، ومن هنا تبرز الخلفيات الفكرية والإديولوجية التي جعلت كل شاعر ينظر للقدس وفلسطين وقضيتها من وجهة نظر معينة، تمليها أولوياته وخلفياته الفكرية.

8-هذا التباين في وجهات النظر والأفكار يثبت بما لا يدع مجالا للشك مواءمة نظرية التلقي لدراسة النص الشعري العربي المعاصر لما يتمتع به من ثراء في الآراء النقدية واختلاف ردود الأفعال.

9-تجربة تميم البرغوثي الشعرية تعتبر تجربة جديدة في مجال الشعر المقاوم حملت آراء وأفكار خاصة بالشاعر تجعل شعره عرضة للموافقة والتخييب حسب توجه القارئ وخلفياته، فهو يقدم جرعات مكثفة من التفاؤل، قد تكون إيجابية وقد يكون لها أثر سلبي، فهو يمد قارئه بأمل كاذب حين يطل من برجه العاجي ويصف جبن العدو وأن الانتصار

عليه ليس بالصعب، فإن سألته عن وسائل المقاومة يأتيك بوسائل بعيدة عن الواقع، فيحدثك عن المقاومة بالكلام، والمقاومة بالحسن، نلمس هذا المعنى في قوله: أرض أعيدت ولو لثانية، فقد يكون هذا تفاؤلا، لكن ما نفع عودة الأرض لثانية ثم رحيلها مع العديد من الضحايا.

10- رغم أن القارئ العربي تعود على شكل القصيدة المعاصرة فلم تعد تشكل خيبة لأفقه إلا أن قصيدة تميم البرغوثي تميزت بتغير في الشكل، فهو يمزج بين مختلف أشكال الشعر العربي في القصيدة الواحدة، وهذا وإن كان لا يقدم أي جديد لشكل القصيدة العربية، فهو يأتي بقوالب معتادة ويمزج بينها، إلا أنه يدلل على نظرة الشاعر الخاصة للأصالة والمعاصرة، فهو ينطلق في حداثته من التراث، ويربط بينهما فلا معاصرة عنده لمن لم ينطلق من تراثه، فهو يعود للتراث ويستحضر الضبي الذي وظفه الشعراء القدامى رمزا للحسن، ويوظفه رمزا للحيرة والخوف، وينقله من صورة تشبه بها المحبوبة إلى رمز لأمة مستسلمة لعدوها.

11- امتازت قصائد ديوان "في القدس" بخصائص حداثية تجعلها جديرة بالدراسة وفق آليات جماليات التلقي، فهي تنزاح في تراكيبها عن المعهود وتأتي بصور غير معتادة، كتصويره الموت في صورة المذنب الخائف من الحساب، كما وظفت الرمز والأسطورة، ما أضفى عليها غموضا يستدعي قارئا خبيرا مسلحا بسجلات نصية من ثقافة لغوية وتاريخية واطلاع على التراث الأدبي القديم، من أجل ولوج العوالم التخييلية لقصائد الديوان، ومحاورتها والتفاعل معها وسد ما فيها من فراغات وفجوات، ليخرج القارئ بتأويله الخاص، لذا فقصائد الديوان مفتوحة على تعدد القراءات.

12- رأينا من خلال بحثنا أن دراسة ديوان "في القدس" وفق آليات نظرية التلقي تجعل القارئ يشعر بلذة النص من خلال التعمق في البحث والتقصي عن الأفكار العميقة والرؤية البعيدة، فكلما تعمق القارئ في النص انفتحت أمامه آفاق جديدة، فالقراءة

السطحية لقصيدة في القدس، مثلا، تمدك بوصف للمدينة وما فيها، فإذا تعمقت في القراءة تلمس شعورا بالغربة وحنينا، وإثباتا لأحقية العربي بهذه الأرض.

13- التوظيف الكثيف للتراث والتاريخ في أغلب قصائد الديوان يستدعي قارئا مطلعا على التاريخ والأدب العربي القديم شعره ونثره، من أجل الربط بين خيوط القصيدة واستذكار التراث القديم في بناء مدلول جديد للقصيدة. كما يدخل القارئ في حوار فكري يقرأ من خلاله نظرة الشاعر للتاريخ الذي يرى أنه مهم لبناء الحاضر والمستقبل، كما أن الشاعر يقدم قراءات جديدة لأحداث تاريخية قديمة ما يحفز القارئ على تقديم قراءته الخاصة لتلك الأحداث ويفتح المجال لقراءات جديدة ومتجددة، فهو يعود بنا لأيام الفتنة الكبرى ومقتل الحسين، ويجعل بني أمية رمزا للحكم الظالم، ويتجلى هنا ميله للرواية الشيعية لتلك الأحداث رغم نشوئه في بيئة سنية.

جاء ديوان في القدس معبرا عن القضية الفلسطينية، ومصورا ليوميات الفلسطينيين، وقد عملنا على أن نحيط بجماليات التلقي في هذا الديوان، وإن كان جهدنا لا يرقى للأعمال النقدية المتكاملة، إلا أننا سعينا لوضع أول لبنة في هذا الباب، لتكون الطريق ممهدة لمن بعدنا من الباحثين، لقراءة أعمال الشاعر وفق منظورات مختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

المصادر:

1- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2009.

المراجع من التراث العربي:

2-ابن جني، الخصائص، تحقيق، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.

3-ابن منظور، لسان العرب، ج 15، دار صادر، بيروت ، لبنان، ط3.

4-الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1 مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مصر.

5-الخطابي، والرماني، والجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، دار المعارف، مصر، ط3.

6-الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، 1988.

7-المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

المراجع العربية:

8-أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن.

9-أحمد حمدي، إنفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

10- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ط 1، الأردن، 2008.

11- توفيق مسكين، النقد الجزائري المعاصر في ضوء التلقي، النشر الجامعي الجديد، الجزائر، 2017.

12- جميل حمداوي، نظريات القراءة في النقد الأدبي، مكتبة المثقف، ط1، 2015.
13- حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر، قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2008.
14- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، لبنان، 1991
15- خالد الغربي، في قضايا النص الشعري العربي الحديث مكتبة قرطاج للنشر، تونس، ط1، 2007، ص65.
16- رضا عامر، قضايا الشعر الحديث والمعاصر، دار أسامة، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص 114.
17- زهران محمد جبر، مناهج النقد الحديثة، الرؤية والواقع،دار الأرقم، ط1، 1989.
18- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2004.
19- سعيد العمري، الرواية من منظور التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، المغرب، الإصدار السادس.
20- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت، لبنان،ط1، 1992.
21- سماح رافع محمد،الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص 92.
22- سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، سوريا، ط1، 2004 م.
23- سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، مصر.

24- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

25- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002 م.

26- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1، 1987.

27- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرارجينات من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف.

28- عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977.

29- عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مطابع السياسة، الكويت، 2003.

30- عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

31- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ط1، 2007.

32- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999، ص77.

33- عبد الناصر هلال، تداخل الأنواع الأدبية وشعرية النوع الهجين (جدل الشعري والسردي)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2012

34- عبدو عبود، هجرة النصوص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995.

35- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981،

36- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1972

37- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997، ص 131.

38- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990.

39- عمر الدقاق ومحمد نجيب التلاوي وعبد الرحمن مبروك، تطور الشعر الحديث والمعاصر،دار الأوزاعي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

40- لزهر فارس، التأويلية عند غادامير، مجلة فتوحات، جامعة تبسة، العدد الثاني، جوان 2015، ص 193.

41- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، لبنان، 2002.

42- محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

43- محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة،1947.

44- محمد صابر عبيد، لذة القراءة حساسية النص الشعري، مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1.

45- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، ط1، مصر.

46- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013.

47- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط1، 1997

48- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008، ص 246.

49- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع،ط1، الجزائر، 2007 م.

المراجع المترجمة:

50- تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995.

51- ج س كاتفورد، نظرية لغوية في الترجمة، ترجمة خليفة العزابي، محي الدين حميدي، معهد الإنماء العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1991.

52- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

53- دانيال تشادلر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان.

54- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب.

55- روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط 1، 2000.

56- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2016، مقدمة بقلم، رشيد بن حدو.

57- هانس روبرت ياوس،نحو جمالية للتلقي، ترجمة محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014

الدواوين الشعرية:

58- أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط 2، بيروت، لبنان، 1994.

59- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1987

60- بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2014.

61- عبد الرحمن العشماوي، ديوان القدس أنت، مكتبة العبيكان، ط2، 2007.

62- عثمان لوصيف، ديوان شيق الياسمين، المؤسسة الوطنية للكتاب، دار هومة، الجزائر، 1986.

63- عثمان لوصيف، زنجبيل، مطبعة هومة، الجزائر، 1999.

64- عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرينكا الرايس، منشورات دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.

65- فاروق جويدة، المجموعة الكاملة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ط 3، 1991.

66- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، سوريا، ط2، 2006.

67- محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2 رياض الريس للكتب والنشر.

68- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، جز 1، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان.

الرسائل والأطروحات الجامعية:

69- انتصار جويد عيدان، البنية السردية في شعر نزار قباني، رسالة ماجيستير ،كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، العراق، 2002.

70- خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، السنة الجامعية 2015-2016.

71- فهد فريح الرشيدي، تجربة عبد الرحمن العشماوي الشعرية، رسالة ماجيستير، جامعة مؤتة، السعودية، 2009.

72- وردة عبد العظيم، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجيستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، 2010.

المجلات والدوريات:

73- باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات، العدد 61، مج 16

74- بوساحة فريدة، القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد العاشر، نوفمبر، 2006.

75- رشيد بنحدو، القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي ، مجلة علامات، العدد 36، مج 9، السنة 2000.

76- علي حمودين، إشكالات نظرية التلقي، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، العدد 25، جوان 2016، ص 308.

77- محمد بلقاسم، المصطلح النقدي الأدبي المعاصر، الإشكالية والتطبيق، مجلة النص، جامعة جيجل، الجزائرالعدد 4، أفريل 2005، ص14.

78- فولفجاج إيزر، عمليات القراءة، ترجمة غفيفي علي، مجلة فصول، مج 16، ع 4، 1988.

79- يعقوب أرمياء، تناص الصورة التشبيهية في بعض تخميسات بردة البوصيري، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، كلية الآداب والدراسات الإسلامية، جامعة بايرو كنو، نيجيريا، العدد الخامس، 2018.

المواقع الالكترونية:

80- بشرى موسى صالح، تداخل الشعري والسردي، www.alwatan.com، اطلع عليه في 2020/08/23، على 16:57.

81- سناء القويطي، شعر الفلك وإلهام السماء، www.dealjazeera.netproposé اطلع عليه في: 2020/07/08 على 12:00.

82- عز الدين المناصرة، إشكالات قصيدة النثر، موقع دنيا الوطن، www.pulput.alwatanvoice.com اطلع عليه في 2020/07/13 على 16:00.

83- غازي مختار، أدبنا القديم ونظرية التلقي، http://www.bab.com/node/4669?id=4669 اطلع عليه في 2020/06/29 على 12:00.

84- فاطمة الزهراء الشرادي، موقع دنيا الوطن، www.alwatanvoice.com، اطلع عليه في 2020/08/29، على 12:30.

الملاحق

سيرة مختصرة لتميم البرغوثي:

- ❖ شاعر فلسطيني ولد بمصر عام 1977، أبوه الشاعر الفلسطيني "مريد البرغوثي" وأمه الكاتبة المصرية "رضوى عاشور".
- ❖ له أربعة دواوين بالفصحى والعاميتين المصرية والفلسطينية، هي:
  - ميجنا، عن بيت الشعر الفلسطيني برام الله سنة 1999.
  - المنظر، عن دار الشروق بالقاهرة عام 2002.
  - قالولي بتحب مصر قلت مش عارف، عن دار الشروق بالقاهرة 2005.
  - مقام عراق، عن دار أطلس للنشر بالقاهرة عام 2005.
  - في القدس، عن دار الشروق في القاهرة عام 2009.
  - يا مصر هانت وبانت عن دار الشروق في القاهرة عام 2012.
- ❖ نشر قصائد في العديد من الصحف والمجلات العربية كأخبار الأدب، والدستور، والعربي القاهريات، والسفير اللبنانية، والرأي الأردنية والأيام والحياة الجديدة الفلسطينيتين، بالإضافة لنشر قصائد على اليوتيوب عبر برنامج "مع تميم" على قناة aj+.
- ❖ حصل على الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكية عام 2004.
- ❖ عمل أستاذا مساعدا للعلوم السياسية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.
- ❖ عمل ببعثة الأمم المتحدة بالسودان، كما عمل بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامة للأمم المتحدة في نيويورك.
- ❖ باحث في العلوم السياسية بمعهد برلين للدراسات المتقدمة.
- ❖ أستاذ مساعد زائر للعلوم السياسية في جامعة جور تاون بواشنطن.
- ❖ استشاري بلجنة الأمم المتحدة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا.

❖ كتب مقالا أسبوعيا عن التاريخ العربي والهوية في جريدة الديلي ستار اللبنانية الناطقة بالانجليزية لمدة سنة من 2003 إلى 2004.

❖ له عدة كتب في العلوم السياسية نذكر منها:

- الوطنية الأليفة، الوفد وبناء الدولة الوطنية في ظل الاستعمار، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2007.
- الأمة والدولة، الدولة الوطنية والشرق الأوسط العربي، باللغة الانجليزية، دار بلوتو للنشر، لندن، 2008.

أهم المصطلحات(عربي–فرنسي):

المصطلح	مقابله بالفرنسية
نقد	Critique
أدب	Littérature
نص	texte
منهج	Méthode
نسق	Systeme
سياق	Contexte
لسانيات عامة	Linguistique Générale
محايثة	Immanence
أدبية	Littéralité
شعرية	Poétique
الفن للفن	L’art pour L’art
بنيوية	Structuralisme
بنية	Structure
موت المؤلف	La mort de l’auteur
ما بعد البنيوية	Poststructuralisme
ما بعد الحداثة	Post–modernisme
سيميائية	Sémiologie
شفرة	code
ابستمولوجيا	Epistémologie
تفكيكية	Déconstruction
تلقي	Réception
قراءة	Lecture

Lecteur	قارئ
Récepteur	متلقي
Imitation	محاكاة
Formalisme	شكلانية
Phénoménalisme	ظاهراتية
Herméneutique	تأويلية
Esthétique de réception	جمالية التلقي
Théorie de réception	نظرية التلقي
théorie de l’effet	نظرية التأثير
Horizon d’attente	أفق الانتظار
Distance Esthétique	مسافة جمالية
Ecart	انزياح
Image	صورة
Expérience Esthétique	الخبرة الجمالية
Fuzion d’Horizons	اندماج الآفاق
le lecteur implicite	القارئ الضمني
Le répertoire de texte	السجل النصي
Stratégie textuelles	الاستراتيجيات النصية
Les blancs textuelles	البياضات النصية
poésie	شعر
Ambigüité	غموض
Symbole	رمز
Mythe	أسطورة
Intertextualité	تناص

Narration	سرد
Histoire	قصة
Récit	القص
Action	حدث
Dialogue	حوار
Anachronies du temps	المفارقات الزمنية
Prolepse	استباق
Analepse	الاسترجاع
Pause	وقفة
Sommaire	ملخص
Description	وصف
Espace	المكان
Temps	زمان
Personnages	شخصيات

قصيدة أسرج شموخك يا بطل:

يهوى شموخك يا جبل

ما بين آلامٍ مؤكدةٍ ، وصبرٍ محتمل

ما بين عينٍ لا ترى إلا الأنين إذا اشتعل

وفمٍ يردد بعض أبيات الزجل

أسرج شموخك يا بطل

كن كالربيع إذا تألق بالبشاشة واحتفل

كالفجر حين يزفُّ للدنيا ..

تباشير الأمل

مالي أراك كسرتَ سيفك يا بطل

وقتلتَ همّتك العظيمة بالوجل

وتركت ناصية اليمين ..

وسرت في دروب اليسار بلا خجل

ولثمتَ أقدام السُّفوح ..

وكنت في أعلى الجبل

أوّاه منك ومن هواك

من رحلة العبث التي قتلت خطاك

من لوثة الوهم التي اختطفت رؤاك

من ألف أغنية تصيبك بالخدَر

من غفلة تسري بقلبك في سراديب الخطر

أسرج شموخك يا بطل

مالي أراك تسير سير السلحفاة إلى العمل ؟

وأراك تركض ..

حين يدعوك الكسل ؟

مالي أراك كشمعة

تذوي على باب الزَّلل ؟

كقصيدة شمطاء فيها من تذبذبها خلل ؟

تاهت معالمها ..

فلا مَدْحٌ ولا وَصفٌ ولا هي من ترانيم الغزل

كذراع لصّ مدَّها في ليلةٍ ليلاء ..

كوكبها أفل

مالي أراك وقفت كالشمس التي

وقفت على باب الطَّفَلْ ؟

واستسلمت لليل حين طوى المعالم وانسدل

مالي أراك كسرت سيفك يا بطل ؟

ووقفت مشدوهاً

كأنك لا تُحسُّ بما حصل

وكأن ما اقترف اليهود حكايةُ

تروى عن (الشَّعرَى) البعيدةِ أو (زُحَلْ)

أسرج شموخك يا بطل

مالي أراك لبست ثوب الوهم ..

في عصرٍ بمنطقه احتفل ؟

وخلعت ثوب الوعي ..

واستسلمتَ لليأس الذي يلد الملل ؟

وغرقت في بحر الفضائيات ..

واستهواك تكسير المُقَلْ ؟

مالي أراك خرجت من بيت الإباء ؟

وسلكت درب الموبقات بلا حياء ؟

وسكنت دار الأشقياء

وغزوت سرداب الرَّذيلة ..

واستقيت من الغثاء ؟

قل لي – بربِّك –:

أين مَنْ يغزو الرَّذائل ..

من مواجهة الذي يغزو الفضاء

أسرج شموخك يا بطل

عجباً لرأيك كيف يغلبه الخَطَلْ !!

أو ما رأيت إضاءة الأشلاء ..

حين تناثر الجسد المناضل ؟؟

ليذكَّر الدنيا بظلم المعتدي الباغي المقاتل

ليذكَّر التاريخ ..

أن الطفل في الأقصى تواجهه القنابل

ليذكر الغرب الذي مازال في صَلَفٍ ..

يجادل

أن الحقيقية لا تموت ..

وإنْ تحركت المعاول

ليذكِّر الغرب الذي أسْمَى المؤامرةَ السلاما

أن الحقيقية فوق معنى مجلس الخوف

الذي ..

يخشى على شارون من دمع اليتامى

يخشى على الرشاش من زهر الخُزامى

أسرج شموخك يا بطل

اخرج إلى الميدان فالحقد اليهوديُّ اشتغل

وأعِدْ لنا سِيَرَ البطولات الأول

اخرج على مثل الضحى هدفاً

فإنك لن تفرَّ من القَدَرْ

اخرج ..

فأشلاء المجاهد قد أضاءت ..

في ربوع المسجد الأقصى الحفر

سلِّم على الطفل الذي عَزَفَ الحَجَرْ

وعلى الفتى البطل الذي ..

رفضت خُطاه المنحدَرْ

وعلى الذين تمنطقوا بالموت ..

يرتقبونَ ميدان الفداء المنتظر

ليعلَّقوا في ساحة الأقصى ..

بيانات الظَّفَرْ

سلِّم على الأم التي صارت بطولتها حكايَهْ

سلم على البيت الفلسطيني يُسْرَجُ بالهدايَهْ

ويعلم الصلف اليهودي الثبات إلى النهايَة

سلم على الشعب الذي ..

عبر السدود إلى البطولَهْ

سلِّم عليه بنى قلاع الصبر في شَمَمٍ

وأسرج في حمايتها خيولَهْ

سلّمِ على البيت الفلسطيني يسكنه الإباءْ

ويعلم الأبناء كيف يواجهون الأدعياء

ويعانقون الشمس في كبد السماء

ويكفِّنون (الهيكل المزعوم) في ثوب الفناء

ويعلِّمون الفجر كيف تسير قافلةُ الضياء

سلّمِ على البيت الفلسطيني يحتضن الأشاوسْ

ويمدُّ ساحات الجهاد بفارسٍ من بعد فارسْ

ويقول للأرضِ : اطمئنّي ..

إنني للقدس حارسْ

أسرج شموخك يا بطل

أو ما ترى غيث البطولة ..

في رُبى الأقصى هَطَلْ ؟

أو ما ترى الطفل الذي ..

صَعَدَ الشموخ وما نزل ؟

أو ما ترى أمَّ الشهيد

تصوغ ملحمة الأزلْ ؟

أو ما سمعت حصان أطفال الحجارة ..

قد صَهَلْ ؟

أو ما ترى جيلاً يخوض البحر في ثقةٍ

ويخرج منه مبتهج البلل ؟

أسرج شموخك يا بطل

للحرب مركبةُ تسير على عجل

للحرب زمجرةُ فلا تقتل طموحك بالجدل

إني أشاهد ركب ملحمةٍ إلى الأقصى وصل

إني لأسمعها تحذِّر من غَفَلْ

أسرج شموخك يا بطل

لا تقترف إثم النكوص إلى الوراء ..

فقد يفاجئك الأَجلْ

دع كل تحليلٍ عن الأخبار ..

واقرأ وجه شارون الذي بدأ العملْ.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ-هـ
الفصل الأول: نظرية التلقي، الإطار النظري	07-50
المبحث الأول: النقد الأدبي وانتقال السلطة بين أقطابه	07
1 مرحلة السياق وسلطة المؤلف	08
1-1 المنهج التاريخي	08
1-2 المنهج الاجتماعي	09
1-3 المنهج النفسي	10
2 مرحلة النسق وسلطة النص	11
2-1 المنهج الشكلاني	12
2-2 المنهج البنيوي	13
3 ما بعد البنيوية والتوجه نحو القارئ	15
3-1 المنهج السيميائي	15
3-2 التفكيكية	17
3-3 نظريات التلقي	19
المبحث الثاني: نظرية التلقي، المفهوم والآليات الإجرائية	26
1 الإرهاصات الممهدة لنظرية التلقي	26
1-1 الشكلانية الروسية	26
1-2 بنيوية براغ	27
1-3 سوسيولوجيا الأدب	29
1-4 الظاهراتية	30
1-5 الهيرمينوطيقا	31
2 رواد النظرية وأهم آرائهم	33

2-1 نظرية التلقي عند ياوس	33
2-2 نظرية التأثير عند إيزر	38
3 نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر	42
3-1 إشكالية المصطلح	42
3-2 التنظير للتلقي في النقد العربي	46
الفصل الثاني: التلقي والشعر العربي المعاصر	119-51
المبحث الأول: الشعر العربي المعاصر وتخييب الأفق	51
1 خصائص القصيدة العربية المعاصرة	52
1-1 الموسيقى الخارجية	52
1-2 الغموض	54
1-3 الرمز	56
1-4 الأسطورة	58
1-5 التناص	60
1-6 تداخل السردي والشعري	62
2 نموذج تطبيقي، قصيدة "أسرج شموخك يا بطل"	66
2-1 جمالية العنونة	66
2-2 قراءة جمالية في قصيدة "أسرج شموخك يا بطل	67
المبحث الثاني: المتوقع وغير المتوقع في ديوان "في القدي"	76
1 جمالية العنونة	76
1-1 في القدس	77
1-2 يا هيبة العرش الخلي من الملوك	77
1-3 الموت فينا وفيهم الفزع	78
1-4 تقول الحمامة للعنكبوت	78
1-5 القهوة	78
1-6 قفي ساعة	79

1-7 أيها الناس	79
2 الموسيقى الخارجية	79
3 فجوات النص	84
4 التناص	93
5 الرموز الهيرمينيوطيقية	101
6 تمازج الشعري والسردي	108
6-1 الحدث	108
6-2 المفارقة الزمنية	111
6-3 الشخصيات	114
خاتمة	121
قائمة المصادر والمراجع	126
الملاحق	135
فهرس المحتويات	147

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى رصد جماليات التلقي في الشعر العربي المعاصر عامة، وفي ديوان "في القدس" "لتميم البرغوثي" خاصة، شملت مهادا نظريا درسنا فيه نظرية التلقي وما سبقها من مناهج، والجذور الابستمولوجية لها، وأهم مفاهيمها. ثم انتقلنا إلى القصيدة العربية المعاصرة التي تميزت بتوظيف عنصر الغموض، والرمز والأسطورة، والتناص، وكلها عناصر تحفز القارئ على التفاعل مع النص للخروج بقراءته الخاصة. وتعد تجربة تميم البرغوثي الشعرية تجربة حداثية توفرت على عناصر القصيدة المعاصرة، من توظيف للرمز والأسطورة، وترك فجوات يملأها القارئ كما اعتمد التناص خاصة التناص التاريخي والديني، حيث تميزت قصائد ديوان "في القدس" بتكثيف التاريخ، المشحون بالآراء السياسية، ومحاولة إسقاطه على الواقع الفلسطيني. ودور المتلقي هنا هو توظيف تجاربه من أجل قبول تلك الآراء أو رفضها.

Cette étude vise en général à faire ressortir l'esthétique de réception dans la poésie arabe contemporaine, et en particulier dans le Diwan « *Fi El-Qods* » de «Tamim El-Barghouthi». Elle comprend une préface théorique dans laquelle nous avons étudié la théorie de réception, les méthodes qui l'ont précédé, ses racines épistémologique et ses principales définitions. Puis nous avons étudié le poème arabe contemporain, qui s'est caractérisé par l'usage de l'ambigüité, le Symbole, le mythe et l'intertextualité, des éléments qui incitent le lecteur à interagir avec le texte pour lui permettre de faire sa propre lecture. L'expérience poétique de «Tamim El-Barghouthi» présente une expérience moderniste caractérisée par l'emploi des éléments du poème contemporain, tel

le symbole, la le mythe ,les blanc tex()tuelles et par les lacunes laissées au lecteur pour les remplir. En plus du recours à l'intertextualité, surtout l'intertextualité historique et religieuse. Les poèmes du Diwan «*Fi El-Qods*» se distinguent par l'usage intense de l'histoire chargée d'opinions politiques et la tentative de faire sa projection sur la réalité palestinienne. Et la mission du récepteur dans tout ça, c'est l'exploitation de ses expériences afin d'accepter ou de refuser ces opinions.