****

**التخصص : أدب عربي حديث ومعاصر.**

**الشعر العربي المعاصر وإشكالية التلقي،**

**قراءة في نماذج شعرية**

**مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر**

**إعداد الطالب: إشراف الأستاذ:**

**نصر الدين عماني أ. د. رابح ملوك**

**لجنة المناقشة:**

1. **د. عبد القادر لباشي جامعة البويرة رئيسا**
2. **أ. د. رابح ملوك جامعة البويرة مشرفا ومقررا**
3. **د. كاهنة دحمون جامعة البويرة مناقشا**

**السنة الجامعية:**

**2020/2021م**

**إهداء**

**إلى والديّ، ثم إخوتي وأختيّ، والأقرب فالأقرب ..**

**لدعمهم لي، وصبرهم عليَّ، وحبهم العظيم لي، وثقتهم بي.**

**شكر وتقدير**

**أقدم شكري وامتناني بكل ما أحمله من صيغ العرفان إلى أستاذي المشرف أ. د. رابح ملوك، حيث أرشدنا وعلمنا وألهمنا وأعاد إحياءنا من جديد بعد أن كنا رفاتً.**

**مقدمة:**

العربي يشرب الشعر ويتنفسه كما قال نزار في قصته مع الشعر، حيث يُلقيه ويتلقاه، ويتمثل به في حياته اليومية، فـ"الشعر ديوان العرب"، لكن الأمر لم يعد كذلك بالنسبة للشاعر العربي المعاصر، ولا للقارئ العربي الذي يعاصره.

إن المتلقي للشعر العربي المعاصر جملةً سيدرك من الوهلة الأولى حجم الوثبة التي قام بها شعراؤنا في محاولتهم لتجديد البناء النصي في الشعر العربي في مدة يسيرة، وهذا التجديد كان لا بد له من آليات تنبع من باطن الأزمات التي يعاني منها، لكن المشكلة كانت أن المجدد لهذا النص الشعري حاول أن يستمد هذه الآليات من بيئة لا تناسب طبيعة الشعر العربي، لهذا لاحظنا أن القارئ العربي يتهرب من الشعر إلى أجناس أدبية أخرى يجد فيها ما يغنيه عنه، ومن خلال تجربتنا في قراءة الشعر العربي المعاصر تكونت لدينا فكرة راسخة عن هذا الشرخ الجسيم بين النص العربي ومتلقيه.

لهذا فإن موضوع بحثنا ينحصر في دراسة التكوين النصي للشعر العربي المعاصر والإشكالية التي تعتري المتلقي أثناء قراءة هذا النص، حيث ركزنا على معاينة المشكلة في الآليات المؤسسة للنص الشعري العربي المعاصر كدور الغموض في انقطاع الصورة الفنية وربط الوهم بالرؤيا، ثم قمنا بالتركيز على إيجاد حلول لها من خلال القيام بمقارنات لنماذج شعرية تستعصي على القارئ إلى حد عدم فهمها؛ بنماذج شعرية تتناسب مع طبيعته وطريقة تفكيره، وذلك بعد أن حددنا من هو القارئ ؟، وماهي طبيعته ؟، ثم أوردنا نموذجا لقارئٍ درس قصيدة شعرية معاصرة وأوضحنا من خلاله عجز الآليات التأويلية في فهم هذه القصيدة، ثم حاولنا بعد ذلك التوفيق بين رؤية المتلقي ورؤيا الشاعر من خلال استظهار ملكة الحكم لدى القارئ وارتباطها بالتذوق الفني كون الشعر فنا يرتبط بعنصر الجمال.

وهذا كله كان سعيا منا للإجابة عن أسئلة كانت تعتبر هاجسا لنا، كلما استدعى الفكر إجابة عنها، حيث كنا نقول: **لماذا لا يستطيع القارئ مواكبة آليات الصناعة الشعرية العربية المعاصرة ؟،** وكيف أصبحت هذه الآليات عائقا في فهم النص الشعري العربي المعاصر ؟، ولمَ يا ترى يعتبر النموذج الشعري العربي المعاصر فاشلا مقارنة بالنماذج الشعرية ما بعد الكلاسيكية والرومانسية الأبولونية ؟.

في سعينا للإجابة عن هذه الأسئلة قمنا بتحديد مصطلح "المعاصرة" لكي يتناسب مع كل الأنماط التي كتب بها الشعر العربي، ثم قمنا بتحديد الزمن المتعلق بهذه اللفظة، وركزنا بعد ذلك على البحث عن معايير ثابتة لكل الأنماط الشعرية، لكي يتسنى لنا عقد مقارنة عادلة بين الآليات الفنية لهذه الأنماط.

أما فيما يتعلق بمادة البحث فيمكن القول إنها أخذت منا مدةً من القراءة الطويلة، ومحاولة الاستيعاب الدقيق، والنظر البعيد، حيث يرى القارئ لهذا البحث أن كلامنا (يتناص) مع كلام الذين اقتبسنا منهم حتى يخيل له أنه كتب دون اقتباس، فكأننا أدخلنا كلامهم في كلامنا فأصبح كلاما واحدا، لهذا لن يحس القارئ وهو يقرأ بحثنا أننا قمنا باقتباس، حيث قرأنا بتمعن أول الأمر الشعر العربي المعاصر حسب استطاعتنا، وما أكثر الشعر العربي المعاصر لشعراء كنزار قباني، وصلاح جاهين، وطه محمد علي ... إلخ، لهذا اخترنا أيسرها وأوفرها من دواوين الشعراء : علي أحمد سعيد (أدونيس) وديوانه "كتاب الحصار"، ونزار قباني من "أعماله السياسية الكاملة" استجابة للمقارنة التي عقدناها مع قصيدة تنافسها من ديوان "عفت سكون النار" للشاعر المصري الحساني حسن عبد الله، واخترنا قصيدتين للشاعر السوري عمر النّص من ديوانيه "الليل في الدروب" و"كانت لنا أيام"، وقصيدة للشاعر العراقي علي جعفر العلاق من "أعماله الكاملة"، وقصيدة للشاعر اليمني عبد الله البردوني من "أعماله الكاملة"، وأخيرا "القوس العذراء" للشاعر المصري محمود محمد شاكر، وهذا كله جاء بعد نظر طويل في المختار من الشعر العربي جملة لكي يتسنى لنا الاختيار المناسب، ثم أخذنا آراء بعض المنظرين للشعر العربي كأدونيس من مؤلفه "الشعرية العربية"، وعز الدين إسماعيل من "الشعر العربي المعاصر"، وبعد ذلك حاولنا الاستفادة من مؤلفات رواد نظرية التأويل ونظرية التلقي كهانز جورج جادامير: "تجلي الجميل"، "الحقيقة والمنهج"، وهانس روبرت ياوس: "جمالية التلقي"، ولكي نفهم منبع مصطلح الرؤيا كان لا بد لنا من أن نستقي ذلك من مورده الأصيل في آراء مارتن هايدجر من مؤلفاته: "أصل العمل الفني"، "ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر"، كما كان لفرجينيا وولف ومؤلفها "القارئ العادي" دوره العميق في بحثنا إلى جانب "المدخل إلى فلسفة الفن" لبنديتو كروتشه في فهم الجمال وارتباطه بـ"المتعالي المثالي"، كذلك اعتمدنا على مراجع باللغة الإنجليزية وورقات بحث لأستاذ الأدب العربي روبين كرسويل فيما يتعلق بالحداثة.

ولكي يرتكز بحثنا على منهج قويم يتجنب الشطط ويتلاءم مع عناصر البحث استعنا بالمنهج التفكيكي الذي جاءت أسسه كرد فعل على الثنائيات البنيوية كالدال والمدلول، حيث يفكك المنهج التفكيكي العلاقة بين الدال والمدلول ويدرسها في إطار يتناسب مع سياقها، حيث يرى التفكيكيون أن الثنائيات لا يجب أن تلعب دورا متعادلا كما هو الحال في المدرسة البنيوية حيث أهمية الدال كأهمية المدلول، بل يجب أن تلعب دورا مركزيا وهامشيا، فمثلا في ثنائية (النص/المتلقي) يجب أن يكون أحدهما ذا أهمية مركزية والآخر ذا أهمية هامشية، وهذا ما يلاحظ في بحثنا حيث ركزنا على المتلقي كعنصر ذي أهمية مركزية والنص كعنصر هامشي، وقد أخذنا بعين الاعتبار الآراء النقدية لرواد المدرسة ما بعد الحداثية كرولان بارت في "موت المؤلف" وبول ريكور في رأيه حول استقلالية النص عن أي موجود واعتباره وجودا بحد ذاته لا بغيره.

وهكذا بدأنا بحثنا بفصل كامل تحدثنا فيه عن طبيعة النص الشعري العربي المعاصر وآليات تلقيه، حيث عُنينا بتحديد النص الشعري العربي المعاصر في البعد الزمني والبعد الفني، وذكرنا الحوار الأدبي حول مصطلح المعاصرة، وتعرضنا لعدم معيارية الشعر العربي المعاصر وأثر ذلك في المعضلة التأويلية في تلقيه، ثم درسنا فينومينولوجيا النص وعلاقتها بنظرية التلقي وبحثنا عن ماهية القارئ العادي وأفق التوقع. أما الفصل الثاني من البحث فقد أفردناه لدور الغموض في التكوين النصي للشعر العربي المعاصر، والرؤيا الشعرية، وملكة الحكم لدى المتلقي.

أما الصعوبات التي صادفتنا في هذا البحث فيمكن حصرها في: قلة المكتبات، ندرة الكتب المهمة لبحثنا في المكتبة الجامعية**،** ومنع الانتقال عبر الولايات بسبب تفشي وباء كوفيد المستجد والسماح بذلك بعد فوات الأوان، أما الصعوبة الأخرى التي صادفتنا فهي تداخل الواجبات.

وأخيرا، بعد إتمامنا لهذا البحث يتوجب علينا أن نقدم الشكر الجزيل لأستاذنا المشرف أ. د. رابح ملوك الذي قام بمتابعتنا وتصويبنا وإرشادنا وإلهامنا وتنويرنا، شكرا جزيلا ..

وختاما أتمنى أنني وُفقت في بحثي، وبالله التوفيق والسداد.

**الفصل الأول:**

**طبيعة النص الشعري العربي المعاصر وآليات تلقيه.**

* **تحديد النص الشعري العربي المعاصر في البعد الزمني والبعد الفني:**

يعتبر ترسيم حدود للنص الشعري العربي المعاصر في إطار زمني ما من أعقد الأمور التي يصطدم بها الباحث وهو يقوم بدراسة هذا النص الشعري، لأنه بكل بساطة متعلق بالانتماء والكينونة؛ فالانتماء يجعلنا نُقِرُّ معايير محددة تثبّت النص كونه ينتمي إلى فترة ما، وإقصاء عدة نصوص لأنها تفتقر لهذه المعايير، أما كينونة النص فتتعلق بالاستجابة المستمرة للمتلقي كون هذا النص نسيجا لغويا ذا نظام يرتبط حاضره بماضيه، وخطابا يحمل خصائص أدبية وفنية مرتبطة بصفتي التغير والتطور حسب السياق.

1. **الحوار الأدبي حول المعاصرة:**

لهذا نشأ جدل عظيم في الساحة الأدبية حول مصطلح "المعاصرة" وارتباطه بالنص الشعري، هذا الجدل نشأ كرد فعل بين اختصاصين كبيرين في الدراسات الأدبية وهما : (تاريخ الأدب) من جهة و(النقد الأدبي) من جهة أخرى، حيث يرى مؤرخ الأدب أن العمل الفني يرتبط تطوره كنتاج لتطور الزمن، لهذا يستحيل تماما أن يمثل الشعر الأموي أو العباسي فترة زمنية غير فترته، إذن لا يمكن أن نسمي - بهذا المعيار - شعر المتنبي شعرا معاصرا ولو كان كذلك، ففي هذه الصنعة ينتقل هذا المؤرخ الأدبي إلى زمن الشاعر وينقب عنه وعن شعره وينقله إلينا كما هو؛ وهو لم ينزع أسماله بعد، وهذا ما وصفه محمد حسين هيكل في نقد أسلوب تأليف كتاب (تاريخ آداب العرب) لمصطفى صادق الرافعي في قوله: "والغريب أنهم حين يريدون الكتابة في تاريخ الأدب، أي: حين يريدون أن ينقلوا للقارئ ابن القرن العشرين نفس أهل القرون الأولى، تراهم انتقلوا هم أنفسهم بين أهل هذه العصور المتقدمة، وانتحلوا لأنفسهم طريقة أولئك في الفهم والتفكير والتعبير، ثم بقوا هناك من غير أن يترجموا لنا عن صور نفس أهل هذه العصور"[[1]](#footnote-1).

وقبل أن ننتقل إلى فهم النقاد للمعاصرة سيتوجب علينا الوقوف على نقطة فارقة بين التحول الجذري من هيمنة الدرس التاريخي للأدب إلى هيمنة النقد بعد نهاية عصر الدراسات الفيلولوجية للغة وظهور الدراسة اللسانية العلمية لها[[2]](#footnote-2)، حيث لم يعد "الذوق" هو المسيطر على العملية القرائية للأدب إنما أصبح يسيطر عليها التكوين النصي بحد ذاته منعزلا عن المؤلف، وهنا سيغيّب مباشرة دور الترجمة له ولعصره ويغيّب معه تاريخ الأدب نهائيا.

ففي الدراسات والبحوث الأدبية الغربية حيث ظهرت هذه المناهج والمصطلحات الحديثة المتعلقة بالنقد والأدب خاصة في فرنسا، نلاحظ الفرق بين استعمال مصطلح Moderne ومصطلح Contemporain، فالأول صفة للمعاصرة أي "الحداثة والجدة"[[3]](#footnote-3)، أما الثاني فهو صفة "للحالية والآنية"[[4]](#footnote-4).

إذن ذهب هذا الصنف من الدارسين إلى ربط النص الشعري بسياقه الزمني كون الشاعر يعبر عن عصره وملامحه[[5]](#footnote-5)، ونجد هذا المصطلح عند كثير من **رجال الأدب** مثل أحمد زكي أبو شادي كعنوان لكتابه "قضايا الشعر المعاصر"، هذا الكتاب في الحقيقة هو مجرد توصيف لآراء بعض الشعراء والتأريخ لهم في حدود الزمن ومحاولة وضع مقارنة لهذا الشعر المعاصر بشعر قديم، ونلاحظ كذلك استخدام هذا المصطلح في الخطاب النقدي لمارون عبود في قوله عن طه حسين: "إن طه في صناعة الكلام أقدر **المعاصرين** على التخمير"[[6]](#footnote-6)، هنا نلاحظ من السياق استعمال مارون عبود لكلمة المعاصرة استعمالا زمنيا محضا، وهذا الاستعمال يشيع عند هؤلاء النقاد كونهم ينتمون إلى مدرسة تتبع معايير التأريخ الأدبي، فالمتتبع لمؤلفات هذا الناقد مثل (الرؤوس)، (رواد النهضة الحديثة)، (نقدات عابر)، (أدب العرب)، يلاحظ أنه أسرف في اتباع الأدب ورجالاته اتباعا كرونولوجيا كون النص مرتبطا ارتباطا وثيقا بصاحبه، فهم يؤرخون للأدب كعبد للفنان ولا يؤرخون له ككينونة مستقلة أو باعتباره صورة لذاتية هذا الفنان، وهذا ينطبق تماما على الناقد المصري زكي مبارك في قوله: "وما جربته بنفسي جربه أكثر **المعاصرين**"[[7]](#footnote-7)، حيث نجده كمؤرخ للأدب في جل كتاباته مثل: (حب ابن أبي ربيعة في شعره)، (النثر الفني في القرن الرابع)، (التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق)، ومثل هاذين الناقدين لا يعدون ولا يحصون كالعقاد وطه حسين وهيكل وأحمد أمين وغيرهم.

وذهب صنف آخر إلى ربط هذا الشعر بصفة التجديد وتحديث آلياته لكي يتمكن من مواكبة روح العصر كلية وبذلك يتوجب فصله عن الماضي والتراث.[[8]](#footnote-8) وهذا يعني فصله عن الذاكرة وبالتالي لا حاجة لنا بوصل معايير عالمنا مع معايير عالم قد مضى ويعاني من الأصولية والتبعية.

هذا الصنف كان يقوده، ولا يزال، الشاعر والناقد السوري علي أحمد سعيد إسبر (أدونيس)، حيث تعتبر نظرته إلى الشعر النواة الأساسية التي قامت عليها مبادئ الحداثة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، ففي سنة 1961 في المؤتمر الذي انعقد بروما –العاصمة الإيطالية- والذي شارك فيه النقاد بآرائهم حول الحداثة والتجديد والمعاصرة،[[9]](#footnote-9) [عرض أدونيس أفكاره عن أزمة الشعر في العالم العربي حيث قرر أن يفصل بين نوعين من الشعر عن طريق تتبع الحركة الفكرية في تاريخ الأدب العربي جملة وتفصيلا. شعرٌ يتبع نمطا **إتباعيا** سببه الخلفية الفكرية النمطية للإنسان العربي الذي يقدس السلفية والأصولية والذي يعتبر من الدين الركيزة الأساسية للرؤيا التي تحدد ملامح فكره وتوجه مقاصده في قصائده، وشعرٌ **تتحول** قوالبه ومضامينه كلما ألف هذا الشعر شاعر لا ينتمي في جذوره وأصوله وتكوينه وطريقة حياته للخلفية الفكرية التي ينتمي إليها الشاعر العربي القح، لهذا نجد أدونيس يجعل من صريع الغواني مسلم بن الوليد وبشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي مجددين إلى حد تحديث البنية الشكلية في الصناعة الشعرية العربية.][[10]](#footnote-10) فالشيء الذي جعل أبا نواس يكون ثوريا في شعره ويقوم بمحاولة كتابة شعر يمثله ويرتبط بذاتيته أكثر هو الاحساس بعدم الانتماء لهذا القالب الشعري العربي بصوره وتعابيره.[[11]](#footnote-11)

لقد كان أدونيس في سعيه البطولي لتغيير مسار الشعر العربي عبر تغيير الخلفية السائدة له محاولة كوبرنيكية في تكوين نموذج جديد يتمثل في الرؤيا وارتباطاتها بالآنية والذاتية ومفهوم الرمزيين لمصطلح "الوهم"، لكن الناقد البريطاني الحداثي ستيفن سبيندر الذي استمع لورقة أدونيس حول رؤيته للشعر العربي المعاصر والتي ألقاها في روما وعبّر فيها عن مفهومه للرؤيا وربطها بالوهم قام بتوبيخ أدونيس حول "تجاهله التام لتراث الشعر العربي القديم"[[12]](#footnote-12) واعتبر ورقته "متطرفة في هدمها للتقاليد الشعرية"[[13]](#footnote-13)، حيث كان قيام أدونيس بربط الرؤيا الشعرية بالوهم واضحا بما يكفي لكي يلمح لنا أن الشعر الجيد يرتبط جوهره بالغموض. هذه الآراء الأدونيسية تنشئ لنا زعزعة في فهم الحركة الفكرية لشخص اصطدم بواقعين إشكاليين وهما:

أولا: مشكلة المنهج؛ حيث كانت المناهل الأولى لأدونيس فيما يتعلق بالقراءة الشعرية متأثرة كثيرا بالفكر النهضوي الذي اعتمد المنهج التاريخي كأساس لبناء رؤية نقدية تحمل أبعادا ذات توجه لا نستطيع أن نسميه لا حداثيا ولا عصريا، فطرحه النقدي سبقه به الناقد والأديب المصري طه حسين تلميحا في كتابيه : مع المتنبي، من حديث الشعر والنثر؛ حين تعرض بالدرس لنشأة الشاعر ودورها في الصنعة الأدبية من خلال استعراض جذور كل من المتنبي وأبي تمام، لكن الفرق الجوهري بين طه حسين وأدونيس رغم أن كلاهما نادى إلى التجديد هو (المنهج). حيث أخذ طه حسين تخصصه في المنهج التاريخي مباشرة من أساتذته المستشرقين المنتدبين في القاهرة من إيطاليا وفرنسا وألمانيا.[[14]](#footnote-14) ثم قام بتطبيقه على حفنة من الشعراء وشعرهم واستعرض نتائج لا بأس بها، أما أدونيس فقد حمل نفسه على المزج بين هيكل المنهج التاريخي وأدوات المنهج البنيوي والتفكيكي ومصطلحات من هنا وهناك في نظريات شعرية لشعراء غربيين، وكأننا أمام صدمة منهجية تفتقر إلى معيارية نموذجية يحتذى بها.

ثانيا : مشكلة التخصص، حيث نادى أدونيس في كتابه (الشعرية العربية) إلى أن التعرض في المقام الأول إلى مشكلة الحداثة أو المعاصرة في الشعر تبدأ من الخلفية الفكرية السائدة في البيئة التي يعيشها الشاعر، وهذا يلزمنا أن نقرأ أسباب جمود الشعر وعدم حركيته من خلال سيرورة التاريخ ورصد التطور والتخلف الذي أحدثته الرواسب التاريخية عليه، من هنا سنتساءل : هل يستطيع ناقد يدعو إلى الحداثة والمعاصرة بمنهج تاريخي وبأدوات بنيوية وما بعد بنيوية بناءَ رؤية حداثية للشعر العربي المعاصر، ونحن ندرك كما قلنا سالفا أن علم اللغة الحديث وضع حدا وفاصلا بين المناهج السياقية والمناهج النسقية وأعلن ميلاد هيمنة النص على العملية القرائية ؟، ومن ثم تتجلى لنا عدة صعوبات في تفصيل آرائه وتحديد الثابت منها والذي يصلح لكي يكون معيارا شعريا أو مقياسا نقديا.

لهذا فإن هذه الآراء والنظريات الحداثية التي تبناها شعراؤنا ونقادنا لم تعط للشعر العربي لا انتماءه ولا كينونته، فقد ضاع زخم الشعر العربي وضاعت معه هويته، فكأن الشاعر العربي يكتب النص مُترجِما روح القصيدة تارة من الشعر الرمزي الأمريكي لشعراء كـ (ت. س. إليوت، وإزرا باوند) وتارة ممن تأثروا بهم في فرنسا كــ (شارل بودلير، وآرثر رامبو)[[15]](#footnote-15)، في حين لم نكن نعيش في نفس السياق التاريخي ولا نفس السياق الفني حتى أصبح المتلقي يحس أن هذا الشعر العربي المعاصر لا يمثله إطلاقا.

1. **لا معيارية الشعر العربي المعاصر:**

إن "الشعر لا يقاس بالمسطرة ولا يوزن بالكيلو"[[16]](#footnote-16)، هذه الكلمة هي لسان حال الشعراء والنقاد في رؤيتهم الفنية للشعر، حيث نجد في زمن واحد وفي مكان واحد شعراء ينظمون الشعر بمعايير ومقاييس مختلفة، وكلٌّ منهم لا يرى في شعر غيره ما يراه في شعره هو وفي شعر الآخرين، ويمكن أن نرى أحيانا شعراء ينظمون في شكلين مختلفين من هذه الأشكال التي ظهرت في ما بعد النهضة، فمثلا بدر شاكر السياب له قصائد عدة على النظام العمودي، ثم تحول عنه إلى الشعر الحر وأحيانا يزاوج بينهما في الديوان الواحد، لكن المراد مما قلناه هو : "شيوع الركاكة والتخليط والتشابه والتوسط، والفن كله على النقيض، إحكام، وقصد، وتميز، وعلو"[[17]](#footnote-17)، لهذا فإننا لا نستطيع أن نهمش قصائد بنيت على أساس متين يرتكز على الروح العربية في فهم جريان الشعر، كتقليد مارسته أجيال بأكملها على الشكل العمودي حتى أصبح انتماء وكينونة في الفهم العربي للشعر منذ أن نُطِق أول بيت شعري في بلاد العرب.

من الأمثلة التي يجب أن نحتذي بها في كون الهيكل الهندسي أو الإيقاعي يشكل فارقا في القصد الذي يرمي إليه الشاعر في طرح مضامينه، وفي صناعة الصورة الفنية من خلال جعلها متجانسة مع عدة ألوان فنية أخرى كالقصة والسيناريو[[18]](#footnote-18)؛ ما فعله الشاعر المصري الحساني حسن عبد الله من تحويل قصيدة الشاعر نزار قباني (جميلة بوحيرد) من نمط القصيدة الحرة إلى نمط القصيدة العمودية دون أيما إخلال بمضمونها وهذا ما يجعلنا نؤمن أن الهيكل العمودي للقصيدة العربية لا يزال صالحا من حيث التقنية ومعاصرا لكل زمن بشكل مذهل، وهي كالتالي:

النمط الذي اتبعه (نزار قباني) في مقطع من قصيدته:

"الاسم : جميلة بوحيرد

رقم الزنزانة : تسعونا

في السجن الحربي بوهران

والعمر : اثنان وعشرونا

عينان كقنديلي معبد

والشعر العربي الأسود

كالصيف ، كشلال الأحزان

إبريق للماء .. وسجان

ويد تنضم على القرآن

وامرأة في ضوء الصبح ..

تسترجع في مثل البوح

آيات محزنة الإرنان

من سورة (مريم) ..

و(الفتح)"[[19]](#footnote-19)

النمط الذي اتبعه (الحساني حسن عبد الله) على المتدارك :

"عينان أضاءهمـــــــــا إيمـــان ، ويد تنضم علــى القرآن

والشعر العربي الداجي كالصيف ، كشلال الأحزان

اثنان وعشرون ربيعا ، في السجن الحربـــــــي بوهران

وصبـــــاح ينظر في أسف لابنة بوحيـــــــرد وهي تهان

مسلمة دنيــــــــــــاها أمست إبريقــــــــــــــــــا للمــــــاء وسجـــــــــان

تسترجع في مثل الإفضــــــــــاء بسر أعيــــاه الكتمـــــــــــان

آيـــــــات من (مريم) و(الفتح) تردَّدُّ محزنة الإرنـــــــــــــــان"[[20]](#footnote-20)

لطالما كنا نردد مقولة "الشكل يتبع الوظيفة"[[21]](#footnote-21) حيث نحس من خلالها أنه يجب علينا أن نخوض غمار الفن من خلال ما يجب علينا تقديمه وكيف يجب علينا أن نقدمه، لهذا اعتبرت شعراء كالبردوني والجواهري شعراء معاصرون يتداخل شعرهم مع شعر العصر متخذا المبدأ الذي اتبعه أسلافنا في قراءة الشعر من وجهة نظر تاريخية لم يَحِدْ عنها ولم يتركها حتى أشد المناهضين للشعر العمودي كأدونيس كما أسلفنا الذكر في هذا المبحث، إذن سنعتبر كل شعر بأي شكل كتب وبأي آليات نُظِّمَ حداثيا ومعاصرا ما دام أنه مرتبط كرونولوجيا بالقارئ المعاصر.

* **المعضلة التأويلية في تلقي النص الشعري العربي المعاصر:**

إن النص الشعري العربي المعاصر الذي يُحمِّله الشاعر أبعادا رمزية تجعل من التكوين النصي للشعر مجرد لغز أو أحجية في يد المتلقي، حيث يجد القارئ نفسه في دوامة من الدلالات المنفتحة عليه تجعله حائرا في ربط التأويل مع مراد النص، فحين يُكوِّن الشاعر صورة متخيلة ذات سمات غريبة عن القارئ؛ لم يألفها لا في حياته البسيطة التي يعيشها، ولا في مخياله الذي يتصور به عالمه الآخر من خلالها، فهو يحطم الواسطة بينه وبين القارئ الذي سيؤول نصه باعتبار كيفية تكوينه لهذا النص الشعري.

ذهب كل من الشاعرين أدونيس ومحمد عفيفي مطر إلى حد عدم الاهتمام بالمتلقي أثناء كتابة النص الشعري حيث يقول أدونيس: "ليس لي جمهور، ولا أريد جمهورا"[[22]](#footnote-22)، أما محمد عفيفي مطر فقال "في إجابة عن تساؤل عن هذه الفجوة بين شعر الحداثة والقارئ: من القارئ؟ أهو من يعرف القراءة والكتابة؟ أم طالب الجامعة؟ أم المثقف؟ أنا لا أعرف القارئ وإنما أعرف ما أقوله أنا."[[23]](#footnote-23) سنجيب الآن عن الأسباب التي جعلت الشعر الحداثي ينفصم عن وعي المتلقي وسنقارنه بشعر رومانسي معاصر يتجاوب مع القارئ أحسن منه، وسنرجئ الجواب عن (من القارئ؟ ...) الذي طرحه الشاعر محمد عفيفي مطر إلى المبحث القادم من هذا الفصل.

إذن ما يجعل هذا النص لا يصل إلى المتلقي العربي فيجعله متوترا إزاء هذا الشعر الحداثي هو اتصافه ببعض السلبيات التي لا تضفي عليه طابع الشعرية.

* وسببها هو **انقطاع الصورة:**

أثناء تلقي النص الشعري العربي المعاصر يحس المتلقي من الوهلة الأولى أن الصورة تنقطع في ذهنه، وهنا ينبثق عائق جسيم يحول بين النص وقارئه وهو تحطم الحاسة الذوقية لدى القارئ جراء عدم تناسب التركيبات لتشكيل صورة واضحة في الذهن المستقبل للنص، ولنا أن نقول ما قال زكي مبارك في أبي العلاء : "هل كان يجهل أن البيان الحق هو الذي يروعك لأول نظرة كما يروعك الجمال الفصيح؟"[[24]](#footnote-24)**.**

يجب القول أن تركيب القصيدة يمنح بالضرورة ترتيبا تسلسليا للقارئ في تحديد الخطوط الأولى للصورة الفنية التي نسجت في النص، وحينما نقول صورة فنية فهذا يعني أنها ترتكز بالأساس على (الجمال) كعنصر أساسي في انطباع الرؤية في ذهن المتلقي أثناء عملية القراءة قبل بدأ عملية التأويل وفك الدلالات للوصول إلى المعنى في الرسالة النصية.

والصيغة الجمالية في كل نص هي التي تجعله ذا بعد فني، فتعطيه نوعا من المشهدية حيث تثبت المسافة الإيقاعية في القصيدة وتحرك الصور لتجعل القارئ يسير في عمليته التأويلية من خلال التركيب اللغوي العادي لا من خلال الرمز وسيميائياته، فهو يدخل في النص من باب الكلمات لا من باب استخدام الفراغ أو الفضاء أو الرمز، حيث تجعل هذه التقنيات الصورة الشعرية منقطعا أولها عن آخرها.

إن حركية الصورة في الشعر منوطة بثبات المسافة الإيقاعية وامتلاء المكان، فلا يجوز أن يعتبر الشاعر القارئ منجما أو عرافا أو ساحرا يتكهن بدلالة الفراغ على أساس أنه قام بوضع رموز في نصه تشير إلى المعنى الذي يرتكز عليه في تأويل هذا الفراغ، أو أنه وضع عقدا بينه وبين القارئ والتراث لاستدعاء هذا الرمز الذي يوظفه ليوحي له بمعنى أو دلالة يتوارى خلفها به، وكأنه لا يعرف أن "الكتابة تحريض على الحياة"[[25]](#footnote-25) لا هروبٌ منها ومن الواقع الذي يصوره بها عن طريق توظيف الغموض كوسيلة.

لهذا فإن "كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر، وكل صورة من الصور التي يبدعها خياله، تنطوي على المصير الإنساني كله، وتضم كل الآمال والأوهام والآلام والأفراح والأمجاد الإنسانية، تحوي قصة الواقع، في صيرورته، في نموه الدائم، وهو يخرج من جوهر ذاته، عذابا وسعادة"[[26]](#footnote-26).

* **نموذج شعري لما ذكرناه في هذه النقطة من المبحث:**

لقد انتخبت من ديوان أدونيس المعنون بـ (كتاب الحصار) جزءا من قطعة شعرية بعنوان : (أشخاص) تأتي على النحو التالي:

"1

أحمد ...

تحت أهدابه نجوم

غير أن العناكب تنسج أحلامه.

2

يستضيء سليمان، لكن بقوته النابذه

حين قال : اهتديت، وأسلم أجفانه

للضياء الذي شع في بيته

كان وجه الفضاء غرابا على النافذه.

3

لم يقل قاسم : إن للحلم فأسا

قال : للحلم حقل ..."[[27]](#footnote-27)

أول ما يلاحظ في القصيدة من خلال شكلها هو حركية وامتداد المسافة الإيقاعية وأحيانا تقلصها ووجود فراغات في المكان، حيث إن حركية وامتداد المسافة الإيقاعية في كل سطر يجعل القارئ يفلت من ذهنه ترتيب أجزاء الصورة الشعرية. سنمثل الإيقاع وزنيا ثم سندرس مسافاته وتأثيرها على تشكل الصورة في ذهن المتلقي:

1

فاعلْ ... 1

فاعلن فاعلن فاعلن 3

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن. 5

2

فاعلن فاعلن فاعـل فاعلن فعلن فاعلن 6

فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن 5

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن 4 + فراغ

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن. 5

3

فاعلن فاعل فاعلن فاعلن فاعل 5

فاعلن فاعلن فاعل. 3 + فراغ

إن الإشكالية التي نطرحها عن دور ومهمة الإيقاع في بناء الصورة الشعرية تكون الإجابة عنها هكذا: الإيقاع هو الهيكل الحقيقي الذي ترتكز عليه الصورة الشعرية في ذهن المتلقي، لهذا فإن الشاعر يجب أن ينتبه إلى المسافة الإيقاعية التي يقسم حسبها قصيدته، حيث سيأخذ التأويل بعدا آخر مباشرة من خلال الشكل؛ فمثلا الجملةُ الشعرية الأولى المتكونة من ثلاثة أسطر وتسع تفعيلات رتبها الشاعر ترتيبا متفاوتا، وهذا الترتيب يجعل القارئ منهكا عند كل مسافة زمنية يتوقف فيها الإيقاع، فـضمير الهاء في السطر الثاني من كلمة (أهدابه) يمكن أن لا يُحيله بالضرورة إلى (أحمد) المذكور في السطر الأول لتوقف الإيقاع وامتداد المسافة الإيقاعية بين التفاعيل وحركيتها، وبذلك يحدث انقطاع الصورة بأكملها.

فحين يقول الشاعر : (أحمد ...) ويتوقف ويعبر عن توقفه بنقاط حذف يجعل المتلقي في انتظار ما به أحمد، فيفتح باب التأويل مرتكزا على الدلالات التي تنبثق عن الإيقاع المتوقف من تفعيلة واحدة فقط، تضطره إلى الخوض في أكثر من تحديد المعنى والمراد من القول في مستهل القصيدة إلى تحويل مجرى التأويل إلى البحث في ماهية هذا النص، ثم يكمل الجملة الشعرية قائلا: (تحت أهدابه نجوم) فيُصدم المتلقي حين يجد أن كلمة (أحمد) منعزلة عن هذه الجملة، فلربما كان يقصد بالهاء هنا (الكون) أو ربما (الوطن) إن كنا قد علمنا مسبقا أن عنوان الديوان (كتاب الحصار)، إذن ما هي دلالة أحمد .. هنا نتساءل هل قصد الشاعر بتر هذه الكلمة عما سيلحقها أم أنها رمز ينبه القارئ أو ربما يشتته .. هذا ما لا نطيق تأويله ولا نستطيع معرفته، لكن ما ندركه تمام الإدراك هو انقطاع الصورة الشعرية في الجملة حيث لم يعد بإمكاننا ترتيب الدلالات بعضها مع بعض في خضم من المعاني الكثيفة التي تحدثها حركية المسافة الإيقاعية وفراغ الأمكنة.

في المقابل سأقدم جزءا من قصيدة لشاعر سوري آخر هو (عمر النُّص) تحت عنوان (الليل في الدروب) من ديوان يحمل نفس الاسم ذاته، يقول فيه:

2

"أسرفت يا ليل! فقل أي باب \* تقرعه الروح وراء اليبابْ

الدرب قد طال ولما أزل \* أسأل أيان يكون الإيابْ

أصرخ، يا ليل! فيصدى فمي \* ويصفق الأرض جناحا غرابْ

الأفق مغلول الرؤى موحش \* ينسُلُ في الليل ذيولَ السحابْ

والنجم في غربته غافل \* يعلل البيد بحلم عجابْ ..

أطرق واللهفة في ناظري \* فتزحم العين رؤاي الكذابْ

ألمح في كل يد أيكة \* وأنده النجم إذا النجم غابْ

لي في المتاهات فم يرتوي \* وناظر يهتك سر العذابْ

وغيمة يغزلها إصبع \* ترتعد البيد إذا ما أهابْ

وجبهة جن عليها الصبا \* فأجفلت منها الرياح الغضابْ"[[28]](#footnote-28)

تبدو القصيدة صعبة جدا لمن يحاول فهمها من الوهلة الأولى لكن العزاء الوحيد للمتلقي هو الترابط الذي يكتنف القصيدة بأكملها، فالصورة الشعرية مترابطة بشكل مذهل وكأنها عضو واحد فَـ "الليل" الذي ناداه الشاعر في البيت الأول نجد أنه يرافقنا في كل القصيدة سواء به أو بمتعلقاته.

البناء الإيقاعي للقصيدة العمودية يجعل الصورة الشعرية مترابطة كون الشكل يحمل أبعادا ثابتة فيما يتعلق بالمسافة الإيقاعية، وممتلئة فيما يتعلق بالمكان. فالقارئ أو المتلقي أثناء القيام بفك الدلالات وتأويل النص؛ سيعتبره رسالة يقدمها الشاعر إليه كبوح أو استفزاز أو رؤيا تجعله يتماهى معها في كل أبياتها، فالشاعر يمسك بيد القارئ في نصه الشعري ويلاعبه بالإيقاع والصورة.

يرتكز هذا المقتطف من القصيدة فيما يتعلق بالهيكل الإيقاعي بجمالية التناظر، حيث يحس المتلقي حين استقبال هذه القصيدة أنه ضمن إيقاع يقابله إيقاع يماثله في كل بيت، فيحصل نوع من التماثل بين نفسية المتلقي ونغم القصيدة، وهذا يتجلى في التعشيق الذي تحدثه تفعيلات البحر التي تتماسك كل تفعيلة منها مع الأخرى في نسق منتظم لا يحيد عن نظامه الإيقاعي.

الصورة الشعرية مكثفة وتمتاز بالسينمائية من حيث تركيب المشاهد، وذلك بسبب تزويجها للنداء ووصفها الخلفية التي تصنعها من ثنائية (الأنا/الآخر) من خلال تقديم حوار بين الأنا الحاضرة والآخر الغائب، فيجعل هذا التناوب القارئ يحس أنه يتتبع مجال الحوار داخل المشهد وكأنه وصف مسرحي، ويجب أن نلمح أن الصورة العاتمة التي يرسمها الشاعر **تكسر أفق التوقع** لدى القارئ حيث تجعله يركز على الجانب الدلالي الذي تحدثه الظلمة والضبابية على المشهد الشعري حين يتمازج في ذهنه النداء الذي قام به في البيت الأول لليل وتأثير هذا الليل في رؤاه فهو يقول:

الأفق مغلول الرؤى موحش \* ينسل في الليل ذيول السحاب

فالقارئ يكاد ينتظر لقيا المنادي لانتهاء الليل وانتهائه هو من وعثاء السفر مع المنادى في الظلمات من حملٍ لأعباء الموت والغربة في المجال النصي للقصيدة، حيث يجعل من الليل رفيقا له في مأساته، لكن يكسر حاجز التصورات التي وضعها المتلقي كسيناريو لاحق للقصيدة من خلال جعل الأفق ضبابي الرؤى، أشد وحشة من ظلمة الليل.

سنقارن علاقة (الحلم بالنجم) في المقتطفين وكيف صنعا المشهدية في الصورة الشعرية من خلال الهيكل الإيقاعي وتأثيره في امتداد الصورة، فأدونيس في الجملة الشعرية الأولى يركز على الهاء كغائب من خلال التكوين النصي للقصيدة، والدفقة الشعورية في هذه الجملة الشعرية تنساب حسب ما يقتضيه طول السطر وقصره، كمثال واضح لانقطاع الصورة في القصيدة:

مثال أدونيس:

يركز الشاعر في نصه من السطر الأول على **أحمد** وإلى حد الآن لا نعرف ماذا به إلى أن يقوم في السطر الثاني بذكر (تحت أهدابـ**ـه** نجوم)، الهاء في هذا الموقع يشكل عائقا في فهم الغائب الذي يشير إليه وفوق ذلك يتبعه في السطر الثالث بقوله (غير أن العناكب تنسج أحلامـ**ـه)**، يظهر لنا حجم الصورة المفككة في الجملة الشعرية من خلال ربط الحلم بالنجوم وربطهما معا بغائب لا يربط بين أجزاء النص، فكل ما ذكر فيها ما هو إلا استخدام لضمير الغائب المحال ربما إلى الشعب أو الوطن، أحمد ينقطع في الجملة الشعرية بسبب عدم وجود قرينة تربطه مع ما يليه كأداة نداء مثلا أو أداة توكيد كـ (إن)، ففي اللغة الشعرية التي يتلقاها القارئ لا يجد ما يستطيع من خلاله التفريق بين حقيقة الأهداب أهي لبشري أم لشيء ما قام الشاعر بتشخيصه، هب أننا فهمنا أنه الوطن وقام الشاعر من خلال توظيف تقنية التجسيم بإعطاءه صفات وخصائص إنسانية كالأهداب والحلم.

لكن الشاعر عمر النص في قوله:

والنجم في غربته غافل \* يعلل البيد بحلم عجاب ..

يثبت المشهد في ذهن المتلقي من خلال ندائه لليل وربط النجم والحلم به، وكأن النجم شاعر يصاحب الليل وهو يشعر بالغربة، لكنه غافل لا يدرك مصابه، فيعلل الدرب بأحلامه العجاب، ثم يقوم المتلقي بربط الصورة الشعرية عن طريق ربط هذا البيت بالبيت الذي يليه عن طريق استخدام نقاط الحذف، فاللغة الشعرية متناسقة مع الهيكل الإيقاعي الثابتة مسافاته، والشكل الممتلئة فراغاته، فلا يجد القارئ نفسه إلا متتبعا للمشهد بيتا بيتا حتى اكتمال القصيدة.

* **فينومينولوجيا النص وعلاقتها بنظرية التلقي:**

إن الشيء الذي يلفت الانتباه أثناء القيام باقتناء كتاب لـ "المنظر والناقد الألماني المعاصر هانس روبيرت ياوس"[[29]](#footnote-29) الذي يحمل على غلافه عنوان (جمالية التلقي)، هو العنوان الفرعي المكمل للعنوان الرئيسي وهو: (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، هذا العنوان الفرعي يدل دلالة عميقة على أن نظرية التلقي التي بدأت بهذا الكتاب ما هي إلا امتداد لنظرية التأويل التي كان رائدها هو جورج هانز جادامير إضافة إلى الفيلسوف الفرنسي بول ريكور.

لقد قام "الشاهد المطلق"[[30]](#footnote-30) جورج هانز جادامير بدراسة التأويل على أساس أن اللغة ذات بنية فينومينولوجية تقوم على الكينونة والوجود، **حين تسرب إلى فكره ما كان يسمعه على شفاه أستاذه مارتن هايدجر في تحليله لأشعار هيلدرلن في فرايبورخ وفرانكفورت[[31]](#footnote-31)**، حيث كان يقول: "وبفضل اللغة يجد الإنسان نفسه معرضا بوجه عام للمنكشف، وهذا المنكشف باعتباره موجودا، يحاصر الإنسان ويشعله في آنيته، وباعتباره لا موجودا يسيء إليه وينجيه من السوء. واللغة هي التي تنشئ في بداية الأمر ميدان الكشف (الرؤيا) حيث ينوء التهديد والخطأ بكلكله على الوجود"[[32]](#footnote-32)، هنا يريد هايدجر أن يقول إن اللغة هي التي تجعل من الإنسان شخصا معرضا للرؤيا وهي التي تخلقها وتبدعها، فمن خلال اللغة يستطيع أن يُكوِّنَ عالما موجودا في اللحظة التي يقوم بها بجعل الأشياء تتضح له عن طريق استخدامها وهذا ما يسميه هو بـ (المنكشف) حيث يقوم بتأويله على أنه ارتباط بين اللغة والشيء الذي كان مختفيا وغير قابل لأن يكون موجودا، وهذا "الكشف (الرؤيا) ليس فقط صفة الموجود إذا عرف على حقيقته، ففي معنى أكثر أصالة يتم **حدوث** الكشف، وهذا الحدوث إنما هو **شيء** يمكن **الموجود** إطلاقا من أن يكون **مكشوفا ومعروفا** على وجه صحيح. **والخفاء**، الذي يناسب كشفا من هذا النوع ليس خطأ، وإنما هو ينتمي في الأصل إلى **الوجود** نفسه"[[33]](#footnote-33)، هنا يحدد مدى أهمية حدوث الكشف في جعل الأشياء موجودة عن طريق جعلها واضحة ومعروفة، ومن خلال قوله الأول الذي اقتبسناه وهذا القول الثاني يتضح أن الغموض يكون في هيئة غير موجودة بسبب أنها غير معروفة حتى تقوم اللغة بإظهار وجودها الذي تنتمي إليه، وهكذا تكون سيرورة الوجود من الخفاء إلى الظهور ومن الغموض إلى الوضوح من خلال اللغة. لهذا فإن "مهمة اللغة هي أن تجعل من **الموجود وجودا منكشفا** في حالة فعل، وأن تضمنه بوصفه كذلك. وبواسطة اللغة يمكن التعبير عن أنقى الأشياء وعن أوغلها في الغموض، كما يمكن التعبير عما هو غامض وعما هو شائع. **إذ ينبغي لكي يُفهم الكلام الجوهري، ولكي يصبح ملكا للجماعة أن يكون شيئا شائعا.**"[[34]](#footnote-34) وهذا ما يتوجب عليه أن يكون في النص الشعري لكي يحمل صفة الوجودية والكينونة، فلا يمكن تفعيل الرؤيا دون مدها بالوضوح الذي يجعل القارئ يصل إلى الكلام الجوهري الذي يكشفه له المبدع، فالنص تتحدد ماهيته كوجود ولا وجود من خلال الكشف والخفاء.

لكن يشير جادامير إلى أن اللغة أخذت بعدا أكثر من وجودي، حيث استشهد بتقسيم الشاعر الفرنسي بول فاليري اللغة إلى لغة عادية ولغة شعرية، وهنا يظهر إشكال في انقسام النص كوجود؛ وما الشيء الذي يعطي للنص القيمة التي تجعله ذا قابلية للتأويل، فـ "لغة الحياة اليومية – شأن لغة العلم والفلسفة – تشير إلى شيء ما بخلاف ذاتها وتختفي وراءه. وفي مقابل ذلك، فإن لغة الشعر تظهر ذاتها حتى حينما تشير، لدرجة تبقى ماثلة بذاتها وفقا لحسابها الخاص، فاللغة العادية تشبه عملة نتداولها فيما بيننا عوضا عن شيء ما آخر، بينما اللغة الشعرية تكون أشبه بالذهب نفسه"[[35]](#footnote-35)، إذن لم تعد المسألة الوجودية للنص متعلقة بالوضوح والغموض فقط وإنما امتدت إلى كون اللغة تحمل أبعادا مختلفة للتي أشار لها هايدجر كونه ربط الكشف بالوجود واللغة أثناء شرحه لأشعار هيلدرلن، لهذا كان موقف هايدجر من الوضوح والغموض يتسم بموقفه الصريح الذي يجعل من اعتماد القارئ على التأويل سببه هو شعوره بضبابية النص وغموضه وعلى حد تعبير أستاذه مارتن هايدجر يتسم بالخفاء أو اللاوجود، "وهذا التقابل يظهر لنا القضية المطروحة هنا. فليست مهمتنا هي أن نفسر أو نتفحص عبارة لا غموض فيها أو نظام يتطلب منا أن نذعن له فحسب. فمهمتنا هي فحسب أن نفسر شيئا ما حينما يكون معناه ليس مطروحا بوضوح، أو حينما يكون ملتبسا."[[36]](#footnote-36)

إذا فمهمة القارئ المؤول للنص هو نفي الالتباس إذا ما كان يحتوي على لفتات غامضة تجعل القارئ العادي في حيرة من أمره، لا بد من ذكر أن اللغة الشعرية لغة يكتنفها المجاز والاستعارة والرمز والأسطورة والتناص، وهذا يعطي للمبدع دينامية في الطرح وللقارئ صعوبة في التلقي، لهذا طرح جادامير عملية الفهم (الهيرمينوطيقا) إلى جدلية عنصرين: عنصر التأليف وعنصر التفسير، "وقد يحق لنا التساؤل عما إذا لم يكن في مقدورنا أن نفسر هذا الالتباس إلا عن طريق كشفه. وهذا يردنا إلى القضية المتعلقة بالصلة بين التأليف والتفسير داخل مجمل العلاقة الكائنة بين نشاط التأويل ونشاط الإبداع الفني"[[37]](#footnote-37)، فهذا الزخم الذي يكونه الشاعر داخل المنظومة الإبداعية هو الذي جعل أدونيس يبرئ نفسه من جمهوره ويقول أن لا جمهور له، فالمبدع يعتقد أن النص الشعري له آلياته التي لا يستطيع أن يعبر بها أي شخص له رؤيا إلا بها، فالشاعر الحداثي هو نتاج لترسب العلاقات القريبة بين الثقافات التي تجاوزت حدود الجغرافيا ونطاق الزمن، والمبدع لم يعد يحتوي في ذاته لغة واحدة أو نمطا شعريا واحدا إنما صار يعبر بلغة الإنسانية الواحدة، لهذا تحولت الرؤية الوجودية عند الشعراء الحداثيين بما اقتضى منهم العصر اتباعه.

لكن "القضية فيما يتعلق بالعلاقة الخاصة بين التأليف والتفسير تكمن داخل إطار التوتر الكائن بين (الصورة المتخيلة) و(التصور). فالمعنى الملتبس للشعر يكون مرتبطا على نحو لا يقبل الانفصام بالمعنى غير الملتبس للكلمة القصدية، والوضع الخاص للغة بالنسبة للوسائط الأخرى للصورة الفنية – كالحجر واللون والصوت وحتى الحركة الجسمية في الرقص – هو ما يسمح بحدوث هذا التوتر والتداخل التبادلي."[[38]](#footnote-38) إذن فالعلاقة المبدئية بين قيام الشاعر بتكوين صورة متخيلة وتصور هيكل لغوي لهذه الصورة عن طريق إعادة تكوينها وصياغة عالم وكينونة جديدة؛ هو ما يجعل العملية في توتر وتداخل تبادلي بين اللغة والوسائط التي يبني المبدع النص بها من حجر ولون وصوت وحتى اهتزازات الراقص.

هذا الاتصال الذي ينشأ بين المبدع والقارئ كون الأول مدافعا عن حقه في التأليف والآخر منافحا عن رأيه في التأويل ينشئ سؤالا لا مفر منه؛ وهو: من هو القارئ؟.

* **من هو القارئ - إذن - ؟:**

إن الجدل القائم على من يكون القارئ في الوسط الأدبي والنقدي جعل هذا التساؤل يلقي بظلاله على نظرية أدبية جديدة تحاول الاهتمام به كونه صار أكثر أهمية من المبدع في العملية التأويلية للنص، بل أصبح المبدع قارئا آخر لعمله الإبداعي.

لهذا لا ينبغي أن يخفى على أحد أن السبب الذي جعلنا نؤكد على الإجابة عن هذا السؤال الذي طرحه الشاعر محمد عفيفي مطر، والذي قمنا بسرد متنه في المبحث السابق، هو إرادتنا النابعة في إعادة صقل ذاكرتنا حينما كنا نتساءل نفس السؤال ونحن على مدارج الجامعة.

ثم اصطدمنا بكتاب لغالي شكري يقول في اقتباسٍ لسلامة موسى قبل ولوجه إلى مقدمة هذا الكتاب: "إنني شخصيا فخور بأنني قارئ عادي"[[39]](#footnote-39)، وهنا تسلل إلى ذهني وجوب معرفة ليس فقط من هو القارئ؟ بل أبعد من هذا، من هو القارئ العادي؟ ..

هذا الذي سردته الروائية البريطانية فيرجينيا وولف من كلام الدكتور جونسون عن حياة جراي قائلا: "إنه ليسعدني أن أتفق في الرأي مع القارئ العادي، فإدراك القارئ الفطري (الذي لم يفسده التحيز الأدبي المكتسب بالمهارات الرفيعة، والتعصب العلمي) يجب أن يكون هو القول الفصل الذي يقرر أسس التفوق في الشعر"[[40]](#footnote-40)، يحدد في متنه ملامح القارئ الذي يتوجه إليه كل مبدع يريد لنصه أن يقوم بمهمته، أما إن كانت الحال كحال أدونيس الذي يعتبر القارئ مجرد ساحر أو كاهن أو عراف يحاول فك شعره وكأنه أحجية أو لغز فبالتأكيد لن يهتم إن كان سيكون له جمهور أم لا..؟!.

ولهذا فإن "القارئ العادي – كما يشير الدكتور جونسون – يختلف عن الناقد والعالِم فهو أقل ثقافة منهما، كما أن الطبيعة لم تغدق عليه في سخاء من مواهبها. إن القراءة بالنسبة إليه متعة قبل أن تكون سبيلا إلى المعرفة أو مجالا لتصحيح آراء الآخرين، وهو فوق كل هذا قادر – بطريقة فطريـــــة - على أن يخلق من جميع المفارقات التي يلتقي بها نوعا من الكل، بخلق صورة رجل أو مخطط عصر أو نظرية في فن الكتابة"[[41]](#footnote-41)، نستشف من خلال ما سلطت الضوء عليه فرجينيا وولف نقطتين يجب التركيز عليهما في فهم العملية التأويلية أثناء التلقي، في النقطة الأولى ذكر د. جونسون أن القارئ العادي تتميز قراءته بالتمتع قبل أن تكون منهلا معرفيا أو حقلا علميا للتصحيح والتصويب بالنسبة له، وفي النقطة الثانية حدد قدرة القارئ الفطرية من خلال طبيعته العادية والبسيطة في إعادة تكوين الصور من خلال المفارقات التي يجدها في العمل الأدبي، فهو يستطيع تكوين ملامح شخصية وتأويل سماتها وتوضيح رمزياتها وإنشاء أبعادها وخلفياتها، كذلك يستطيع إبداع مخطط لكيفية سيران عصره وضبط رؤيته فيه، وفوق كل ذلك ما يهمنا وهو إمكانيته لإحداث نظرية أدبية بحد ذاتها رغم ثقافته التي تقل عن الناقد والعالِم.

وهنا ندرك أهمية القارئ العادي في ضبط الشاعر لنصه من خلال أخذه لهذه الصفات بعين الاعتبار، حيث لا يمكن له أن يحول رؤياه إلى عملية إبداعية تسير في مجهول دون أن تصل إلى المتلقي كونها رسالة أو خطابا يحتاج إلى منفذ، وما "النص إلا خطاب مثبت بواسطة اللغة، مما يؤدي إلى اعتبار أن كل نص كان في وقت ما خطابا."[[42]](#footnote-42)

* **أفق التوقع لدى القارئ:**

ينطلقياوس من فهمه لمنظومة الرسالة الأدبية من خلال إيجاد رؤية جديدة يتمكن بها القارئ من فهم أي نص، حيث يعتبر النص مجردا من أي دلالة حتى يفعّله القارئ حسب رؤيته وفهمه للعالم والحياة بكل حركاتها وسكناتها،فـ**"**لا يمكن للقارئ إنطاق نص ما، أي تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة، إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه هذا النص. وهذا الفهم القبلي يحتوي على التوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ ورغباته وحاجاته وتجاربه"[[43]](#footnote-43)، وما نسميه تجربة القارئ في العالم والحياة هو ما تعطيه التوقعات التي تحمل رغباته وحاجاته وتجاربه التي يستند عليها القارئ في استنطاق النص من خلال ما يختزنه في وعيه من أفكار وتجارب ومشاعر وأحاسيس تتداخل لتصنع معرفة قبلية مكتسبة تمده بالآليات المناسبة لفهم وتأويل النص تأويلا يتناسب مع ما جربه، حيث إن "أي نص إذا مر في عقل صغير فهذا النص يصغر مهما كان كبيرا"[[44]](#footnote-44)، لهذا فإن قيمة النص مرهونة بتجربة القارئ في وعيه، فلا يمكن أن يتوقع المتلقي ما يريد النص مباشرته معه إذا لم تكن له تجربة فكرية وقرائية وحياتية بأفراحها ومآسيها. لا يمكننا أن ننقل ألم وحرقة وحزن ابن الرومي وهو يهدي ابنه للثرى لقارئ لم يعرف في حياته مشاعر وأحاسيس فقد الابن وضياعه منه إلى الأبد، أو أن نشعل فيه نار الهوى التي تحرق القلب وما حوى بقصائد المجنون وهو لا يجد ذرة هيام في فؤاده. "ولا حاجة هنا إلى الإلحاح على أن أفق التوقع هذا، المتعلق بالعالم والحياة، تندمج فيه أيضا وقبلا تجارب أدبية سابقة، ويمكن لاتحاد الأفقين، أي الأفق الذي يتضمنه النص والأفق الذي يحمله القارئ في قراءته، أن يتحقق بشكل عفوي في متعة التوقعات المستجاب لها وفي التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية وفي التطابق المقبول كما كان مقدما أو بشكل أعم في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل."[[45]](#footnote-45)

وهنا تكمن أهمية أفق التوقع في نجاح العملية الأدبية وتماثل النص مع تجربة المبدع وتجربة القارئ العفوية اتجاه ما يستقبله من رؤى وأفكار ومشاعر وأحاسيس يتوقعها من خلال هذه التجربة في العالم والحياة والتي اكتسبها إما بتجربته هو فردا أو كما قال ياوس من خلال قراءته لتجارب أدبية سابقة.

يعتبر أفق التوقع مهما جدا لاندماج النص مع القارئ وذلك من خلال التحرر من النمطية والتطابق الذي يجده القارئ في حياته اليومية، هربا منها إلى هذا النص الذي يتوقع منه تصويرا لحياة أفضل وواقع أجمل.

لهذا ارتأينا من الأول اعتبار شاعر كالبردوني، صاغ مستقبلا جميلا لشعب بائس، شاعرا حداثيا بشكل معاصر يعيش في وجدان القارئ العربي المعاصر.

**الفصل الثاني:**

**أُنطولولجيا الغموض في الشعر العربي المعاصر**.

* **طبيعة التكوين النصي للشعر العربي المعاصر، وعلاقته بالغموض:**

قبل انطلاقنا في تحديد طبيعة التكوين النصي للشعر العربي المعاصر، يجدر بنا الالتفات إلى حقيقة أننا سندرس الغموض في هذا الفصل كتقنية استخدمها الشعراء لا كما فعلنا في الفصل السابق حين تطرقنا للغموض كظاهرة أدبية تعيق وصول المتلقي إلى مكنونات النص ورؤاه، وربما هذا ما حدا بالباحث عبد الرحمن محمد القعود إلى القول عن عنوان بحثه عن الإبهام أو الغموض في شعر الحداثة ما يلي: "ولم أشأ أن أضيف إلى العنوان شيئا من نحو (ظاهرة) أو (إشكالية) أو (مشكلة) أو (قضية) أو (بلاغة) أو (تيار) ... مع أن الإبهام في شعر الحداثة يجوز أن يطلق عليه أي واحد من هذه الأوصاف وفق وجهة نظر الناقد أو الباحث في الأقل – لم أشأ هذه الإضافة إلى عنوان البحث"[[46]](#footnote-46)، ولقد لاحظنا في الفصل السابق أثناء مقارنتنا للشعر الحداثي بالشعر العمودي المعاصر، أن الشعر الحداثي يلازم الغموض في الطرح الأدبي للموضوع مما يجعله كظاهرة وكتقنية ملازما له ولا يفارقه، حتى إذا حدثنا أنفسنا بالشعر الحداثي يتبادر إلى أذهاننا الغموض الذي يعتريه "ليكون ذلك، في تقديري، أكثر إيحاء بأن الغموض أو الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة، هو شيء قارٌّ، وأنه في جانب كبير منه، نتج بسبب الحداثة نفسها وتوجهاتها الفكرية والفنية."[[47]](#footnote-47)

إن تقنية الغموض في الشعر العربي المعاصر وليدة تضافر عدة سمات أكسبتها تكوينا نصيا فريدا يحول المتلقي من نمط اتحاد الأفقين إلى كسر أفق التوقع، حيث يصبح المتلقي لا يتوقع ما يحدثه النص من دلالات ومعانٍ لأن أفق تجربته الحياتية لا تتوافق مع أفق النص، بل يجب عليه أن يزاحم الشاعر في إعادة بناء الرؤيا الشعرية من خلال تأويله للنص وتفكيك بنياته وإعادة انتاجه من جديد.

تتلخص وتتجلى هذه السمات في تقسيم علي جعفر العلاق لكتابه (في حداثة النص الشعري)، إلى خمسة فصول تحدث فيها عن حداثة الرؤيا، والشاعر الحديث ورموزه الشخصية، وتجربة التدوير ما لها وما عليها في تحول الإيقاع، وعلاقة اللغة بالشعر، وعلاقة الشاعر بالحلم والمدينة.[[48]](#footnote-48)

ولكي تتضح المسألة اخترنا قصيدة من أعماله الشعرية الكاملة عنوانها (تجمعات تحت سماء مرتبكة) تبين هذه السمات ودورها في إنتاج الغموض كتقنية وكيف ساهمت في كسر أفق الانتظار لدى القارئ. ثم سنحلل هذه النقاط بناء على نظرته إلى الشعر العربي المعاصر.

"في أسواق الوراقين ،

اِبيض الجمر ،

تساقط وجه الماء ،

وكانت مدن الغافين

جزرا

يا نائحة الكوفة ،

إن السوط مغنّ ، والأمطار

رئة ،

تغسل وجه الكوز اليابس ،

بالأشعار

...

بعبير العاقول غسلت

مدينة أحلامي المرتبكة

رأيت الوجع الدافئ ،

يرحل في كفّيّ ،

تجذب وجهي الريح

مطرا ،

ودمي أشجار تتغنى :

جف الشاعر تحت طيور الحبر

من جبهته تتساقط ،

أشعار العرب الأولى ..

حاصرتم في وجهي فرح الماء ،

عبرتم رئتي .

إن الرمل قريب من فرحتكم ،

والصحراء ،

أكلت في الليل حقائبها ،

ارتحلت ،

يا نائحة الكوفة

تعرَّيْ في أخيلة البدو البكائين

رئة الشاعر جرح ،

يشعل في أبواب الكوفة

فرح الطين .."[[49]](#footnote-49)

لما تبنى أدونيس مبدأ الرؤيا الشعرية من آرثر رامبو لم يسعفه الحظ في التوفيق بين فهمه وفهم هذا الأخير لمبدأ الرؤيا الذي أخذه هو بدوره عن الرومانتيكيين الأوائل[[50]](#footnote-50)، حيث تعتبر الرؤيا لدى الحداثيين "نفاذ الشاعر إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معان وأشكال فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها، وبذلك يفتح عيوننا على ما في الأشياء المرئية من روعة وفتنة"[[51]](#footnote-51)، لكن نلاحظ في تفسير رامبو للرؤيا في رسالتين لصديقه الشاعر الرومانسي (بول دومني) أنها "إحداث بلبلة متصلة حادة في حواسه، بالانغماس الديونيزي المقصود في كل تجربة حسية ووجدانية ممكنة ... إن الرائي يستنفذ كل سم وكل شراب لكي يحافظ على الجوهر واللباب، إنه يصبح بين الناس المريض الأكبر والمجرم الأكبر والملعون الأكبر، والعارف والرائي الأعظم!"[[52]](#footnote-52)، هنا يتجلى الفرق بين فهم الشعراء الحداثيين العرب الذين يتكلفون التجربة الشعرية، وفهم المؤسسين الأوائل لمصطلح الرؤيا من الرومانسيين والتفاتة الشاعر الرمزي الفرنسي آرثر رامبو من خلال ما قدمه في رسالتيه.

في قصيدة العلاق نلمح في الشاعر نوعا من التركيز على الهروب من الواقع وإيجاد مفر من الأزمة التي تتحدد في تراكيب اللغة الشعرية التي يستخدمها لتكوين دلالات رمزية للحياة التي يريد أن يدُبَّها في أركان المدينة، حيث نجده يستخدم بإسراف ثنائية (الماء/الطين) فيركز على وجود فكرة البعث والإحياء من خلال تكوين فكرة عن قدرة الشاعر على الإحساس بهذا الظلام السرمدي الذي يغطي المدينة التي من المفترض أن تكون حاملة لتاريخ وصدى وصوت الإنسان العراقي، حيث يقوم الشاعر في ربط المدينة بالموت لهذا يقول:

يا نائحة الكوفة

تعرَّيْ في أخيلة البدو البكائين

رئة الشاعر جرح ،

يشعل في أبواب الكوفة

فرح الطين ..

حيث يحول فكرته إلى رؤيا وهذا ما يعاب على الشاعر الحداثي المعاصر، حيث أشرنا سابقا إلى ما قاله رامبو من أن مسار الشاعر الرائي يبدأ من تجربة فردية ذاتية ذات ملمح جنوني ورغبة شهوانية إلى رؤيا تحدده هذه التجربة، وبذلك يكون المثال الذي يعتبره الناس الصورة التي تمثل آلامهم وآمالهم، وهكذا يتحد الأفقان. لكن كسر أفق توقع القارئ من خلال ما يحدثه الشاعر من تكوين فكرة ثم ربطها بعد ذلك برؤيا ما، يجعل النص عقيما لا يصل إلى وعي القارئ.

وكما تحدثنا في الفصل الأول عن أثر التكوين الهيكلي للإيقاع في انقطاع الصورة، وأثر الرمز الشخصي لكل شاعر في تهلهل القراءة السليمة للقصيدة الشعرية وترتبيها في وعي المتلقي وما يحدثه ذلك من عدم استيعاب للرسالة التي يقوم بها الشاعر، نلاحظ لدى سائر الشعراء الحداثيين هروبا من الريف إلى المدينة في قصائدهم الشعرية، حيث ترتبط المدينة بوعي الشعوب لذلك نرى أن العلاق في هذه القصيدة يحاول بعث تراث الكوفة وتاريخها، وكأن ألم الشاعر وحزنه يتحول إلى لهفة واحتراق تعبر عن الفرحة التي تشعلها رغبته الجامحة في إحياء التاريخ والمجد التليد لهذه المدينة الخالدة.

"لا شك أن موضوع الشعر والمدينة موضوع محرض، يغري بالكثير من الكلام، ويقترح الكثير من الأفكار أيضا؛ فهذه العلاقة تمثل، في تجسيدها الشعري، العراقي والعربي، حالة من المشاركة والشهادة على عالم ينهض، ومدن تشاد: كتل من الأبنية والبشر تنبثق في الريح شاهقة حميمة لتشكل بداية لتقاليد جديدة ومزاج جديد. لتلتقي لقاء حرا وعميقا بروح العصر ونبض حياته المتحولة"[[53]](#footnote-53)، فالشاعر يستخدم المدينة لكي يحصر تفكيره في التطور الذي تمثله في الأبنية والناس، أما الريف فلا يوحي إطلاقا بذلك حيث تعتبر نمطية التكوين الريفي عائقا للشاعر في ربطه مع ما يشعر به بوجوب التغيير والتحول من حالة إلى حالة أخرى، فواقع المدينة –إذن- مرتبط بفكرة الثبات والتغيير، عكس الريف الذي يرمز إلى النمطية والتقاليد والأصول والأعراف، حتى البيئة فيه تعتبر ثابتة غير متحولة كتضاريس الجبل وبنية الأرض. هذا كله يعطي تصورا ثقافيا وفكريا ليكون خلفية لقصيدة شعرية مرتبطة بالثبات أو بالتغير.

لهذا نجد حلم الشاعر ينبثق صداه في المدينة حينما يحاول ربط الواقع المأساوي للشعوب العربية من تقهقر وتخلف مع وجوب انبعاث تاريخهم وصداه من الطين، حيث نجد خصوصية شعرية في الشكل الحداثي تأخذ الماء والمطر رمزا للبعث والنماء ونفض العار الذي يرتبط بتاريخ المدينة العربية.

ويمكن كذلك شرح هذه الرؤية السوداوية عن طريق تتبع تجربة الشاعر في حد ذاته حين يصاب بالاغتراب بعد هجرته من موطنه الريفي إلى المدينة، فيحصل له تحول في الخلفية الثقافية تجعله مصطدما بواقع لا يمثله، لهذا سيحاول خلق مدينة تتناسب مع خلفيته ورؤاه التي يريد إرسالها للمتلقي. "وحين نلمح هذا الاتجاه في خلق مدينة مغيبة، لا نحس بتضايق الشاعر من المدينة الواقعية وحسب، وإنما نجد اصطدامه بمشكلة الزمن مسيطرا أيضا عليه"[[54]](#footnote-54) ، فالكوفة عند علي جعفر العلاق تتسم بتاريخين وزمنين؛ تاريخ مجيد زال، وتاريخ مخز يعيشه الشاعر بين جنباتها.

كما نلاحظ أن الشاعر في هذه القصيدة يتخوف من الرمال وزحف الصحراء إلى المدينة، حيث يحاصر الماء الذي هو عدة الشاعر لإحياء زمن عتيق، سيحاول السفر من خلاله لكي يستعيد الوقت الذي يريد أن يعيشه، حيث يقول:

حاصرتم في وجهي فرح الماء ،

عبرتم رئتي .

إن الرمل قريب من فرحتكم ..

فالشاعر يشعر بمأساة التهديد الذي يسببه هذا الزحف والذي يخشى أن يحول فرحته إلى ألم جراء ما يفعله الرمل بالماء، وهذا إيحاء عميق من الشاعر في تصوير مخاوفه التي يعيشها من خلال هذه الثنائيات: (الماء/الرمل)، (الماء/الصحراء)، والتي يخشى منها أن تحول آماله إلى مجرد حلم يعيشه في القصيدة الشعرية وفي اللعب باللغة فقط.

* **وضوح الرؤيا في النص الشعري العمودي العربي المعاصر:**

لقد رأينا في المبحث السابق من هذا الفصل كيف لعب الغموض دوره في جعل المدينة ذات ازدواجية دلالية تحت وطأة القناع أحيانا وتحت وطأة الرمز أحيانا أخرى، وأعطينا مثالا من قصيدة الشاعر العلاق وأوضحنا كيف تلاعب باللغة من خلال الثنائيات ليشكل مأساته الشعرية. هذا إلى جانب ما قلناه عن انقطاع الصورة وأسبابها وما ينجر عنها في الشعر الحر والقصيدة النثرية في الفصل السابق، حيث حاولنا أن نثبت أن الرؤيا التي اتكأ عليها الشعراء الحداثيون وألصقوها بالغموض وجعلوا القارئ –بسببها- يعيش في دوامة من الالتباس وعدم الفهم قد نجدها فقط في هذا النوع من الشعر العربي، أما الرؤى التي تبناها جلّ الشعراء المعاصرين الذين كتبوا على نمط القصيدة العمودية فتتجلى بوضوحٍ للقارئ في تجاوبه المذهل معها وذلك بسبب الأثر الذي تصنعه هذه القصيدة العمودية المعاصرة في شعور المتلقي، حيث يحس القارئ أن أفق عالمه وحياته يصطدم بأفق النص ومكوناته والرؤى التي يحملها، وينشأ هذا الشعور عند القارئ العادي من ملكته الفطرية في التذوق حيث "يكون الذوق شيئا شبيها بحاسة. وهو يعمل من دون معرفة الأسباب ... وبناء على ذلك، لا يدرك الذوق جمال هذا الشيء أو ذلك، بل إن له عينا على الكل الذي يجب أن ينسجم معه كل شيء جميل."[[55]](#footnote-55) لهذا يحس القارئ أنه مرتبط بالقصيدة كونها تمثله وتعبر عنه وتخلق له العالم الجميل الذي يرى من خلاله كيف يتحول الواقع المؤلم إلى واقع آخر أفضل مما هو عليه، فالمتذوق للشعر يحس بالأشياء جملة لا على أساس أنها بنيات متفرقة تتكتل فيما بينها، فهو يرى القصيدة في تناسقها أثناء التلقي من خلال الكل الذي يتشكل من لغتها وصورها ومعانيها وتجربة الشاعر فيها والرؤيا التي يقدمها.

وللتعليل على ما قلناه سنقتطف نموذجا من ديوان الشاعر اليمني عبد الله البردوني المسمى (زمان بلا نوعية) من قصيدة عنوانها: مغني الغبار:

"**إلى أين؟** هذا بذاك اشتبهْ \* **ومن أين** يا آخر التجربةْ؟

**إلى أين؟** أضنى الرصيفَ المسارُ \* وأتعبت الراكبَ المركبةْ

وعن كل وجه ينوب القناع \* وترنو المرايا كمستغربةْ

**إلى أين؟ من أين؟** يُدني المتاه \* بعيدا ويستبعد المقربةْ

\*\*\*

سؤال يولِّي، سؤال يطل \* ومن جلدها تهرب الأجوبةْ

ويظما إلى شفتيه النداء \* وتأتي القناني بلا أشربةْ

فتعرى المدينة، تشوي الرياح \* تقاطيع قامتها المعشبةْ

ويبصق في جوفها العابرون \* وتُرخى على وجهها الأحجبةْ"[[56]](#footnote-56)

هنا تتخذ الأسئلة الكثير من الدلالات عن الهوية التي ترتبط بها مسارات الشاعر التي يريد أن تنتهي إليها تجربته.

فمن خلال محاولة مقارنتنا للمدينة التي كتب عنها علي جعفر العلاق في قصيدته التي ذكرناها وكيف قام الشاعر البردوني بتوظيفها (المدينة) في قصيدته هذه –كذلك- نجد فرقا هائلا في مدى استيعاب القصيدتين لتجربة الشاعر، حيث يقوم البردوني أول الأمر بصياغة سؤال لا يحيره هو فحسب بل يحيرنا أيضا، حيث يستفز القارئ محاولا البحث والاستفسار عن عالم يجول فيه من خلال اللغة والقصيدة إلى نهاية التجربة، ومن هذه النهاية يطرح تساؤلا آخرا يجعلنا نعيش في حوار خاص مع الشاعر، حيث يظهر ذلك من خلال الأسئلة التي طرحها في البيت الأول من قصيدته، فهو يستهل هذا البيت بهذا السؤال (إلى أين؟) وكأنه لا يمتلك معالم توضح له وجهته التي يريد أن يصل إليها وهو يحاول السفر باحثا عن المدينة التي تحمل آثار السنوات التي مضت وترسباتها، فهو مسافر تائه في مدينةٍ لا معالم لها، فلا هو يستطيع الرجوع إلى البداية من المكان الذي انطلق منه، ولا هو يستطيع الوصول إلى الوجهة التي قرر أن يصل إليها، ويظهر ذلك في قوله (من أين؟) فالشاعر التَبَسَت عليه وجهته وهو يحاول البحث عن هوية ضائعة أو مستقبل جميل.

تكرار الشاعر لنفس السؤالين في القسم الأول من المقتطف يجعل القارئ يتوق إلى الإجابة، وفي قسمه الثاني نشعر أنه حاول أن يلبي رغبتنا في الإجابة عنها، لكن هيهات! فهو يقول إن الأجوبة تهرب من جوف الأسئلة ذاتها وكأنه يحاول أن يقول إنها أسئلة لا إجابات لها.

فهذه المدينة قد أصبحت دون ملامح ولا وجه ولا قوام يميزها فكل عابر منها يبصقها ويضع على ما تبقى من ملامحها حجابا يواريها، هذه الصورة لم تكن لتكتمل لو لم تنسجم كل الخصائص الفنية فيها، حيث الصورة مترابطة مع الهيكل الإيقاعي فالمكان ممتلئ والزمن ثابت.

ونفس الشيء نلمحه في مقتطف لقصيدة من ديوان (كانت لنا أيام) للشاعر السوري عمر النُّص بعنوان: هباءٌ :

"مدىً ترتمي فيه الظنون وتنتهي \* وينعدم الحس الكليل الموثقُ

هناك وراء الأفق تلتمع الرؤى \* وتستيقظ الروح التي تتشوقُ

فضاءٌ يضل القلب فيه طريقه \* فيقتاده الشوق الخفي المؤرِّقُ

إلى عالم ما إن تُحس حدوده \* تحلق فيه الذكريات وتخفقُ

يحط به المكدود ثقل حياته \* ويستروح الخفض الشباب المفرقُ

وتنبض أحلام وتحيا مشاعر \* ويغفل أسوان ويهدأ مرهقُ

\*\*\*

**إلى أين أمضي يا زمان**! فإنني \* أراني في فك الحياة أمزقُ

ففي طرق الذكرى يغمغم موعد \* وفي جدد الأيام يشهق موثقُ

**إلى أين أمضي؟** إن في الدرب ظلمة \* يراع لها القلب الشقي ويفرقُ

إذا سرت أضواني الحنين وهدني \* وساءلني قلبي: **إلى أين تعنقُ؟!**

**إلى أين يا قلبي!** لقد وقب الدجى \* وأنت إلى ما لست أدري تحدقُ"[[57]](#footnote-57)

في هذا المقتطف تتكرر نفس الأسئلة التي كان يطرحها عبد الله البردوني لكن هذا الشاعر أضاف إلى مشكلة الهوية من خلال تساؤلاته مشكلةً أخرى وهي انعدام الوجهة التي يريد أن يذهب إليها، حيث نحس أنه تائه في أسئلته التي يطرحها تارة للزمان في قوله (إلى أين أمضي يا زمان!) وتارة لذاته التائهة في قوله (إلى أين أمضي؟) وتارة أخرى لذكرياته في قوله (إلى أين يا قلبي؟)، فكأنه أضاع الطريق في منتصفه فلا رجوع ولا تقدم.

يحاول الشاعر أن يجعل من رؤاه ومشاعره المنارة الوحيدة التي يهتدي بها في ظلمة هذا الدرب الموحش الذي يحاول أن يصل إلى نهايته لكن دون جدوى من ذلك أبدا، في هذا المقتطف نجد أن الأسئلة هي التي تنظم بنيات النص حيث يعطي السؤال للشاعر ضرورة البحث والتقصي ويعطي للمتلقي القدرة على التجاوب مع معاناة الشاعر في رحلته التي يحاول أن يجيب فيها عن أسئلته التي تحيره.

هذه الرحلات في البحث عن مكامن الأشياء لا تتوقف فقط عند البحث عن الهوية أو البحث عن الذات الضائعة بين ماضٍ معلوم ومستقبل مجهول، بل نستطيع كذلك أن نلمح تجربة شعرية أخرى تجيب عن صدى ماضٍ بعيد جدا لا يربطنا شيء معه سوى إرثه الذي تركه لنا أصحابه محاولين استكشاف كنهه من خلال التعجب فقط لا أكثر ولا أقل، ففي قصيدة (القوس العذراء) يصفُ لنا الشاعر والناقد المصري محمود محمد شاكر كيف أَحْكم القواس صناعة قوسه، ثم كيف تهافت الناس على الحصول عليها، وذلك من خلال مناجاته للشاعر المخضرم الشماخ بن ضرار في قصيدته التي مطلعها:

عفَا بَطْنُ قَوٍّ من سليمى فعَالِزُ \* فذاتُ الغَضَا فالمُشْرِفَاتُ النَّوَاشِزُ[[58]](#footnote-58)

حيث يقول فيها:

تَخَيَّرها القوَّاس من فرع ضَالَةٍ \* لها شَذَبٌ من دونها وحواجزُ[[59]](#footnote-59)

ثم يحوِّل محمود محمد شاكر تجربة الشماخ مع معاناة القواس في صناعة قوسه إلى رؤيا فنية، قائلا في هذا المقتطف من القصيدة ما يلي:

"فدع الشماخ ينبئك عن قواسها البائس في حيث أتاها:

أيـــــــن كــــــــــانت في ضميـــــــــر الغيب من غيل نماهــــــــــــا؟

كيف شقت عينـــــــــــــــــه الحجب إليهـــــــــــــــا، فاجتباهـــــــــــــــــا؟

كيف ينغل إليهــــــــــــــا في حشــــــــــــــــــــــا عيص وقاهــــــــــــــــــــا؟

كيف أنحــــــــــــــــــى نحوهــــــــــــــــا مبراته، حتى اختلاهـــــــــــــــــا؟

كيف قرت فـــــــــي يديـــــــــــــــــــــــــــه، واطمأنت لفتاهـــــــــــــــــــــــــــــا؟

كيف يستودعهــا الشمس عامين .. تراه ويراهـــــــــــــــــــــــــــــا؟"[[60]](#footnote-60)

يستنطق –هنا- محمود محمد شاكر شاعرا مخضرما كالشماخ من خلال قصيدة يثير فيها تساؤلات قد جاءت في ذهن الشاعر أثناء تجربته القرائية لديوان الشماخ واصطدامه بالقصيدة التي يصف فيها كيف يصنع القواس قوسه، إذن لقد التحم النص بنص آخر وأخذ الشاعر يرى بعين ليست بعينه، فهو يضع نفسه مكان شاعر آخر ويأخذ نفسه متسائلا عن هذه القوس مستغربا الإرادة الإنسانية والطموح العالي في ترك شيء فريد كتراث لصانع ماهر يخلد بخلود هذا الأثر، في المقتطف الذي هو أحد المقاطع الأولى للقصيدة يسرف الشاعر في الأسئلة باحثا عن الطريقة التي ينشأ منها عمل خالد، فهو يؤسس للمعاناة التي قدمها هذا القواس محاولا تصوير أمل يعيش له القارئ من خلال تلقيه لهذه المعاناة، فكاف الخطاب في أول بيت تجعله يربط نفسه به مباشرة، حيث يعطيك إحساسا عن عمق التجربة ووضوح الرؤيا الشعرية فهو يضع نفسه ضمن ثلاث تجارب: 1. تجربة السائل الرائي، 2. تجربة العارف المخاطب، 3. تجربة السائل المجيب.

ففي التجربة الأولى يعيش الشاعر تجربة مرادفة لرؤية الشماخ للقواس، وفي التجربة الثانية يحاول نقل التجربة الأولى للقارئ، أما في التجربة الثالثة فهو يعيش تجربة الشاعر الخالق أو المبدع.

يمكننا أن نقول إن تجربتي الشاعر الأولى والثانية قد ظهرتا في نصه واضحتَيْ الملامح أما التجربة الثالثة فسنفرد لها النموذج التالي الذي يقول فيه:

"لقد باع! بع! باع! لا لم يبع! غنى المال! ويحك! بع يا رجل!

[ وحشرجة الموت : خذني ... إليك !!

-لبيك !! لبيك ! ]

بع يا رجل !!

[ أغثني ! . أجل ! ]

باع ! ماذا ! أباع ! نعم باع! قد باع ! حقا فعل !

[ أغثني ! أغثني ! نعم ! ]

قد ربحت بورك مالك

أين الرجل؟!

مضى ! ... أين ! ... لا، لست أدري ! .. متى؟

لقد بعت ؟! ... كلا وكلا ... أجل !

لقد بعت ! قد بعت !

كلا كذبت !

لقد بعت ! قد باع !

-ويحي ! أجل"[[61]](#footnote-61)

نلاحظ هنا كيف حول الشاعر نصه من الصورة الوصفية التي جاءت في بداية القصيدة والتي عرضنا مقتطفا منها إلى الصورة المشهدية ذات النمط المسرحي الذي يتميز بالحوارية وتعدد الأصوات، حيث يستنطق القوس وهي تحاور صانعها، ويستعرض أصوات الباعة وهم يتهافتون على القوس لشرائها، ويعرض كذلك الحزن الذي يلم بالصانع أثناء بيعه لما صنعه بصعوبة وأثره الخالد الذي عانى من أجله وهو صناعة قوسه الفريدة.

في القصيدة لم يخرج الشاعر بتاتا عن نمط القصيدة العمودية بل أضاف لها أبعادا مسرحية وتقنيات مشهدية جعلتنا نعيش الصورة السينيمائية التي تخضع للحركية أثناء التلقي أو القراءة حيث تجعل الرؤيا واضحة في وعي المتلقي فهو لا يرتبك أثناء تلقي القصيدة ولا يحاول فك أسرارها، بل يقوم بالتجاوب معها والارتباط بها والتعايش مع رحلة الشاعر في تجربته الإبداعية.

* **ملكة الحكم لدى المتلقي:**

ترتبط ملكة الحكم أو النقد لدى المتلقي بعملية التذوق التي تحصر النمط الجمالي في القصيدة من خلال الكل المترابط والمتناسق فيها، "والذوق وملكة الحكم كلاهما يعالجان الموضوع في علاقته بكلّ معين من أجل معرفة ما إذا كان يناسب شيئا آخر؛ أي إذا ما كان مناسبا. وعلى المرء أن يحس به، فهو لا يمكن البرهنة عليه"[[62]](#footnote-62)، لهذا يجب أن يتناسب أفق النص مع أفق العالم والحياة لدى القارئ، فهو يتناغم مع كل ما يراه ويحس به على أساس أنه يعيش النص في تكوينه وعلاقاته مع تجربته، فاتحاد الأفقين ينبجس منه تأويل يجدد النص كلما استدعى ذلك وجود محاولة لربط التجارب مع بعضها، أقصد اتحاد تجربة القارئ بتجربة العملية الإبداعية أو اتحاد تجربة القارئ بتجربة الشاعر المبدع.

الذوق يكون كعملية أولية تحدد مدى الأثر والانطباع الذي يتركه العمل الفني في وعي المتلقي أثناء القراءة ثم تأتي ملكة الحكم لكي تضع أساسا قويما لهذا الانطباع، حيث لا يمكن اعتبار العملية التذوقية كعنصر منفرد منعزل عن ملكة الحكم ركيزة عامة في تحديد بنيات العمل الفني الذي يعطيه ملامحه الكلية المرتبطة بالعناصر الجمالية، "ويبدو من المحال إنصاف الفن إذا ما تأسس علم الجمال على (الحكم المحض للذوق)؛ ما لم يكن معيار الذوق مجرد حكم مسبق."[[63]](#footnote-63)

إن محاولة جعل الجمال ذا معيار تتأسس قاعدته على تذوق العمل الفني مرهونة باكتساب المتلقي لملكة التذوق، لا بالمحاكاة كما يعتقد البعض بل بالاتباع، حيث يجب أن يكون هناك مثال على العنصر المتناسق والمنسجم، والذي تتقبله طبيعة المتلقي من خلال ما يشاهده أو يراه وعقد مقارنة بينه وبين ما يختلف عنه !، وهذا ما يسميه [الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط بالعبقرية الطبيعية للإنسان.][[64]](#footnote-64) "فالنموذج والمثال يشجعان الذوق على أن يتخذ طريقه الخاص، لكنهما لا يعملان عمل الذوق."[[65]](#footnote-65)

إذن فالنموذج والمثال هما اللذان يجب على الذوق اتباعهما لكي يحدد الملامح المتميزة في تكوّن أي عمل فني، فالملمح الجمالي المتعالي المرتبط بشغف الإنسان في البحث عن النمط الذي يتبع هذا النموذج المثالي الذي يريد أن يسير عليه هو الذي يعطيه الشرارة الأولى في رغبته الجامحة لكي يكون أساسا ذوقيا لملكة حكمه على الأشياء، حيث "يُبنى مذهب نموذج الجمال على الاختلاف بين المفهوم المعياري للجمال والمفهوم العقلي له. والمفهوم المعياري الجمالي موجود في جميع الأجناس الطبيعية. فالهيأة التي يلزم أن يبدو عليها حيوان جميل (مثل بقرة للنحاة مايرون) هي المعيار الذي به يحكم على أفراد الجنس. وهكذا فإن هذا المفهوم المعياري هو حدس من حدوس الخيال بوصفه (صورة الجنس الذي تتراءى في جميع الأفراد)."[[66]](#footnote-66) هكذا يكون العمل الفني مبنيا على معايير ملكة الحكم الجمالية في تحويل هيأة متعالية ومثالية تخيلها الفنان من خلال استخدام حدسه الذوقي في إنشائها، وكل من يجب عليه أن يصنع عملا فنيا يتحول إلى نموذج أو مثال يجب عليه أن يتخطى النموذج السابق عن طريق التعالي المثالي، وهذا نفس الشيء الذي يجب أن يكون في الشعر كونه عملا فنيا يرتكز على الخيال، فالمثال الذي أجمع عليه شعراء العربية كون النمط العمودي للقصيدة يكمن حده "المتعالي المثالي"[[67]](#footnote-67) في هيكله الإيقاعي لا يجب مخالفته إلى حين أن يتمكن شخص ما بتحديد النمط الذي يتعالى مثاليا على هذا النموذج الذي قدمه شعراء اللغة العربية منذ أزيد من ستمائة وألف سنة، لهذا يجد المتلقي للشعر العربي نفسه مقتديا في حكمه على أي قصيدة شعرية برؤيته الضابطة التي تحددها النصوص الأولى التي اعتُبرت النموذج والمثال في أخذه الحكم عليها بالجودة أو الرداءة.

سنحاول تحليل ملكة الحكم لقراءة قام بها الأستاذ نايف العجلوني لقصيدة الوقت لأدونيس لكي نحدد كيف يرى القارئ العربي النموذج الجمالي أثناء تحليله لقصيدة تنتمي إلى المدرسة الحداثية، يقول في مقدمتها: "هذه الدراسة محاولة لقراءة قصيدة (الوقت) لأدونيس قراءة تحليلية نقدية تؤكد وحدة المكونات البنائية والتقنيات الفنية والأبعاد الفكرية للنص نفسه، دون إغفال للمعطيات التاريخية التي أحاطت بالنص وأسهمت، بصورة أو بأخرى، في تشكيله."[[68]](#footnote-68)

إن نايف العجلوني منذ البداية يقوم بتحديد الأساسيات الجمالية التي سيركز عليها في قراءته لنص أدونيس، فهو يدرس بنيات النص لغويا وهذا يستدعي قراءة أسلوبية بشتى مدارسها كون الأسلوبية هي التي عنيت بالدراسة الأدبية لبنية النص الأدبي، ثم يحاول التركيز على التقنيات الفنية مثل التناص والتشخيص والتجسيم والرمز والأسطورة، ثم سيتعرض للأبعاد الفكرية للنص الذي يجعلنا ندرك أنه مليء بمحصول ذهني وإيديولوجي يكثف الدلالات، ثم سيحاول بعد ذلك القيام بتحديد المعطيات التاريخية التي تعطي القصيدة خلفية ساهمت في تشكيلها على حد تعبيره، هذا القارئ من الوهلة الأولى ينبهنا إلى أنه سيستخدم لا محالة مناهج مختلفة نسقية وسياقية في دراسة هذا العمل الأدبي، وهذا يعني أنه سيفتقر إلى المرجعية الثابتة وسيستغني عنها محاولا منه التركيز على خلط كل المناهج لكي يصل إلى حقيقة ما.

هذا الأمر يستدعي القول إن هذا القارئ قد أثاره انطباع ما قبل محاولة قراءته لهذه القصيدة الأدونيسية، فلو لم يكن الأمر كذلك لما تنبه وقال بعدم إغفال المعطيات التاريخية التي تحيط بالنص، فهو كان مدركا أن هذا النص من خلال عمليته التذوقية لا يصلح أن يتغلغل القارئ إلى مكامنه دون أن يقوم باستعراض وجوهه التاريخية وتحليل خلفياتها، ثم يقول: "فالقصيدة أولا تنتمي إلى ما يمكن تسميته (الشعر الحداثي)، وهي تسمية تحاول أن تميز هذا الاتجاه الشعري الذي أخذ يتطور في مسار الشعر العربي منذ أواخر الأربعينيات، من الاتجاهات الشعرية السابقة ومن **الاتجاهات التقليدية المعاصرة**. ولكن لا بد من التأكيد هنا أن النسبة في هذا المصطلح المقترح إلى (الحداثة) العربية التي أخذت تتبلور مع هذا التاريخ، وليس إلى مفهوم (الحداثة) الغربية."[[69]](#footnote-69) هنا يدخل القارئ في متاهة تأصيلية لمصطلح الحداثة وعلاقته بالنص الشعري العربي المعاصر فهو يقرر أن الحداثة تسمية لنوع من الشعر أراد أن يتحرر من الاتجاهات التقليدية المعاصرة، لكننا نرى أننا لا نستطيع سوى أن نقول أن هذا الكلام يمس الشعر العربي المعاصر بخطر جسيم، فلا يمكننا أن نعتبر عبقرية شعرية مثل عبقرية علي محمود طه المهندس صاحب ديواني (الملاح التائه / ليالي الملاح التائه) الذي مد الشعر العربي لأول مرة بنفس شعري رومانسي صاف بالقواعد العربية في النظم الشعري وأسس لما يمكن تسميته بالرومانسية الأبولونية أو الرومانسية الجمالية، وجعل أحد أقطاب التجديد يلتفت إليه بكتاب قيم يحلل عبقريته الشعرية ويستنبط منها آلياتها الفنية والتي هي نازك الملائكة، أو أن نحكم على شعراء الكلاسيكية الجديدة كالشاعر البردوني بالقول عنه أنه مقلد، سواء هو أو غيره من شعراء الرومانسية الأبولونية، **وهذا إجحاف في حقهم أن يسميهم بأصحاب الاتجاهات التقليدية المعاصرة،** ولنا كذلك أن نتساءل حينما نقرأ هذا الكلام بقلم قارئ لقصيدة حداثية ولشعراء حداثيين كيف فاته التفريق بين الحداثة والمحدث فهو يشير في قوله من قريب أو من بعيد إلى أن الشاعر الحداثي هو الذي أقام قطيعة مع الشعر التقليدي المعاصر على حد تعبيره وهذا أمر فيه نظر فالحداثة مدرسة عالمية أسستها ردة فعل اتجاه الوضع المأساوي في العالم من حروب وأزمات وما إلى ذلك، حيث نجد الحداثة في الهندسة المعمارية كما نجدها في الفنون التشكيلية وكذلك في الموسيقى وسائر الفنون، لهذا كان تأثر أدونيس بهذه الحركة الحداثية في العالم التي ظهرت أول مرة في الغرب مشروعا، لا كما قال هذا القارئ للقصيدة (نايف العجلوني) أنها مستقلة عن الحداثة الغربية، لكن المشكلة في أدونيس أنه لم يأخذ أصولها من المنبع الأساسي لها. ويجب التنويه أن أصل الحداثة في رأينا في الشعر ليس ت. س. إليوت وإزرا باوند كما يرى البعض وإنما أصل الشعر الحداثي في العالم يعود إلى الشاعر الأمريكي الرمزي والسوداوي ألان إدجار بو، وأنا في الحقيقة أضع سطريه الشهيرين منطلقا جديدا لدراسة الرؤيا الشعرية في قوله:

"All that we see or seem

Is but a dream within a dream" [[70]](#footnote-70)

"كل ما نراه أو يُرى لنا

ما هو إلا حلم داخل حلم."[[71]](#footnote-71)

فكما نلاحظ هنا أن الشاعر الأمريكي أسس للحداثة من خلال الرؤيا والحلم اللذين تبناهما أدونيس كمحرك للحداثة العربية في الشعر العربي المعاصر، ويمكن تأويل كلمة seem على أنها الوهم لأنه استخدمها استخداما شعريا.

هكذا نلاحظ عدم صحة الرأي الذي ذهب الدارس لنص أدونيس بأن الحداثة الشعرية العربية منفصلة تماما عن الحداثة الغربية.

إن أغلب هؤلاء الدارسين والشعراء الحداثيين الذين اتخذوا هذه الخلفية الثقافية لا يستطيعون وضع النموذج أو المثال الذي نستطيع أن ننقد من خلاله، كما كان يفعل أسلافنا في قراءتهم التذوقية مثل الجاحظ والجرجاني والسكاكي وابن العميد في مؤلفاتهم، وهذا ما نصصنا عليه في الصفحات الأولى من هذا المبحث في شرحنا لملكة الحكم لدى القارئ، حيث لا يمكنهم –هؤلاء الدارسين والشعراء الحداثيين- أن يقرؤوا أي قصيدة قراءة صحيحة لأنهم يفتقرون إلى منهج ثابت ولا يستندون إلى مثال أو نموذج يُحوّل العملية التذوقية إلى ملكة حكم.

يقول محمود أمين العالم: "أولا يجب أن أقول بأني لا أشك في الشاعرية الكبيرة لأدونيس، ولكن في المراحل الأخيرة بالذات تغلبت عليه هذه التقنية الخالية من نبض الحياة وحيويتها، على الخبرة نفسها."[[72]](#footnote-72) وهنا نوافقه في تصريحه هذا، حيث نجد هذا القارئ يقرئ القصيدة بقصائد أخرى وكأنه يقرأ الديوان بأكمله، هذه التقنية تستغبي القارئ في محاولته اللحاق بما يريد الشاعر أن يبوح به، فيشعر القارئ أنه يعيش حياة الشاعر الهاربة من الواقع والتي تعيش حالة اغتراب يسود هذه القصائد، هذه النمطية حولت القصائد في الديوان الواحد إلى قصائد يؤول بعضها بعضا، فلا نجد مشاعر مختلفة ولا أفكار مختلفة، فقصائده كلها في ديوان واحد مصابة بالنمطية والتكرار، فهذا الذي جعل القارئ يصاب بالملل. ثم تنبه شعراء الحداثة إلى هذه التقنية الخالية من الحياة والخبرة فحولوا القصائد إلى لعبة بينهم وبين القارئ يتجلى كل ذلك في اللعب بالفراغ واللعب بالفضاء، وحينما نقول (اللعب) فأنا أستعمله هنا كمصطلح استعمله الفلاسفة والتأويليون كجادامير وبول ريكور وياوس بعدهما، "فللعب علاقة خاصة بما هو جدي. وليست الجدية هي ما يمنح اللعب غرضيته، فنحن نلعب، كما يقول أرسطو، (من أجل الاستمتاع)."[[73]](#footnote-73) فحينما نقول أن أدونيس يلعب باللغة في دواوينه بسبب هروبه من الواقع وعدم خوضه لتجربة تؤهله لكي يكتب في عدة مواضيع في ديوان واحد، لا يعني أننا نقول أن قصائده مصابة بالهزل ولم يعد لها قيمة، لكن يفترض القول أن أدونيس قد أصبح يمثل دور اللاعب مع متلقيه فهو لا يريد أن يفسد متعته أثناء اللعب، لهذا نجده يحول ديوانه إلى ملعب يتخاصم فيه مع قارئه.

وإلى هنا نستطيع أن نعتبر القارئ غير مكتسب لملكة الحكم إذا لم يقم بتعيين النموذج والمثال الذي يحدد من خلاله في العملية الأولية للقراءة (عملية التذوق) المعايير الجمالية التي سيبني عليها حكمه فيما بعد، حيث يكمن الحدس بالشيء الجيد والسيء خلال الصورة الكاملة التي يبعثها النموذج والمثال إلى وعي المتلقي فيجعله يحس أن هذا العمل الفني عمل جيد أو عمل يفتقر إلى أهم الركائز الأساسية لأي عمل فني.

لقد لاحظنا من خلال تحليلنا وتفسيرنا لقارئ حاول قراءة قصيدة دون منهج معين أو مثال ونموذج يحتذى به وخلفية ممتلئة بالأخطاء كيف فصل شاعرا عن أصله الإبداعي ومنبعه الفكري، حيث جعله دون مثال ولا نموذج يرتبط بشعره، مثل هذه القراءة تفتقد إلى الآليات المناسبة في تحديد القيمة الفنية أو الجمالية لأي عمل شعري سواء كان عموديا أم غير عمودي. لقد كان مبدأ التناظر في الشعر العربي يأخذ مكانته من خلال توجه الشاعر إلى القارئ بقصيدة تتلائم روحهما بها، وأنا لا أجد أي قصيدة في رثاء الولد مما قرأته كقصيدة ابن الرومي في فقد "ابنه الذي أهدته كفاه للثرى فيا عزة المهدى ويا حسرة المهدي"[[74]](#footnote-74)، حيث يجد القارئ الذي استوعب الثقافة العربية بهندستها وعمارتها وزخرفتها وموسيقاها أنها تستجيب لمبدأ التناظر، فكيف إذن لا يتناظر إيقاع الشعر أو لا يتناظر الشاعر مع المتلقي، ففي الشعر العربي الأصيل كل شيء منظم، لا تستجيب روح المتلقي العربي لأي شعر ما دام يخالف هذا الشعر فهمه الكامل للحياة ونواميسه من خلال هذا المبدأ.

**خاتمة:**

أخيرا، بعد وصولنا إلى هذا الحد من البحث، تكونت لدينا فكرة واضحة عن المشكلات التي تربط النص الشعري العربي المعاصر بالمتلقي، حيث أجبنا عن الأسئلة التي كانت تحيرنا وتستفزنا ونحن نقرأ بشغف هذا الشعر، لنستنتج أهم ما توصلنا إليه كما يلي:

* ترسيم حدود للنص الشعري العربي المعاصر في إطار زمني ما من أعقد الأمور التي يصطدم بها الباحث، لأنه بكل بساطة متعلق بالانتماء والكينونة.
* الجدل العظيم الذي نشأ في الساحة الأدبية حول مصطلح "المعاصرة" وارتباطه بالنص الشعري كان كرد فعل بين اختصاصين كبيرين في الدراسات الأدبية وهما : تاريخ الأدب من جهة والنقد الأدبي من جهة أخرى.
* حاول أدونيس أن يحوّل مسار الشعر العربي عبر تغيير الخلفية السائدة له من خلال تكوين نموذج جديد يتمثل في الرؤيا وارتباطاتها بالآنية والذاتية ومفهوم الرمزيين لمصطلح "الوهم"، لهذا يعدّ الغموض آلية مهمة في كتابة الشعر العربي المعاصر.
* إن النص الشعري العربي المعاصر الذي يُحمِّله الشاعر أبعادا رمزية تجعل من التكوين النصي للشعر مجرد لغز أو أحجية في يد المتلقي، حيث يجد القارئ نفسه في دوامة من الدلالات المنفتحة عليه تجعله حائرا في ربط التأويل مع مراد النص.
* انقطاع الصورة يجعل هذا النص لا يصل إلى المتلقي العربي ليظلَّ متوترا إزاء هذا الشعر الحداثي الذي يتصف ببعض السلبيات.
* الصيغة الجمالية في كل نص هي التي تجعله ذا بعد فني، فتعطيه نوعا من المشهدية حيث تُثبّت المسافة الإيقاعية في القصيدة وتحرك الصور لتجعل القارئ يسير في عمليته التأويلية من خلال التركيب اللغوي العادي لا من خلال الرمز وسيميائياته.
* حركية الصورة في الشعر منوطة بثبات المسافة الإيقاعية وامتلاء المكان.
* أثر التكوين الهيكلي للإيقاع في انقطاع الصورة.
* لم تعد المسألة الوجودية للنص متعلقة بالوضوح والغموض فقط، وإنما امتدت إلى كون اللغة تحمل أبعادا مختلفة أشار لها هايدجر كونه ربط الكشف بالوجود واللغة أثناء شرحه لأشعار هيلدرلن، لهذا كان موقف هايدجر من الوضوح والغموض يتسم بموقفه الصريح الذي يجعل سبب اعتماد القارئ على التأويل هو شعوره بضبابية النص وغموضه وعلى حد تعبير أستاذه مارتن هايدجر يتسم بالخفاء أو اللاوجود.
* إن القارئ العادي تتميز قراءته أولا بالتمتع قبل أن تكون منهلا معرفيا أو حقلا علميا للتصحيح والتصويب بالنسبة له، و ثانيا بقدرته الفطرية من خلال طبيعته العادية والبسيطة في إعادة تكوين الصور من خلال المفارقات التي يجدها في العمل الأدبي.
* تجربة القارئ في العالم والحياة هي ما يعطيه التوقعات التي تحمل رغباته وحاجاته وتجاربه التي يستند عليها القارئ في استنطاق النص من خلال ما يختزنه في وعيه من أفكار وتجارب ومشاعر وأحاسيس تتداخل لتصنع معرفة قبلية مكتسبة تمده بالآليات المناسبة لفهم وتأويل النص تأويلا يتناسب مع ما جربه وهذا ما يسمى بأفق التوقع.
* تقنية الغموض في الشعر العربي المعاصر وليدة تضافر عدة سمات أكسبتها تكوينا نصيا فريدا يحول المتلقي من نمط اتحاد الأفقين إلى كسر أفق التوقع.
* ترتبط ملكة الحكم أو النقد لدى المتلقي بعملية التذوق التي تحصر النمط الجمالي في القصيدة من خلال الكل المترابط والمتناسق فيها.
* النموذج والمثال هما اللذان يجب على الذوق اتباعهما لكي يحدد المبدع والقارئ على حد سواء الملامح المتميزة في تكوّن أي عمل فني.

**قائمة المصادر والمراجع:**

**المصادر**:

* أدونيس، الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1996.

الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، 1968.

* الحساني حسن عبد الله، عفت سكون النار، مطبعة المدني، القاهرة، 1972.

عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني (الأعمال الشعرية)، م2، ط4، مكتبة الأَرشاد، صنعاء، 2009.

* علي جعفر العلاق، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997.

عمر النص : كانت لنا أيام، ط2، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1958.

* // : الليل في الدروب، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1958.

محمود محمد شاكر، القوس العذراء، دار المدني، جدة، 1952.

* نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت.
* **المراجع**:
* إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للآداب والفنون، الكويت، 1978.
* زكي مبارك، وحي بغداد، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.
* طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014.
* عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، 2002.
* عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، مؤسسة هنداوي، وندسور، المملكة المتحدة، 2021.
* عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي.
* علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989.
* علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
* غالي شكري، خطاب إلى القارئ العادي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1990.
* مارون حنــا عبود، الرؤوس، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014.
* محمد حسين هيكل، في أوقات الفراغ، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.
* يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط3، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.
* **المجلات**:
* عبد الخالق رشيد، النص وآليات قراءته من منظور بول ريكور في كتابه <Du Texte à L'action – Essais d'herméneutique,2> ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، مجلة أبحاث، عدد ديسمبر 2013.

نايف العجلوني، قراءة في قصيدة (الوقت) لأدونيس، مجلة أبحاث اليرموك، م7، ع1، 1989.

* طه محمد علي .. ودكان أدبي في الناصرة: (القصة زوجتي ... والقصيدة عشيقتي)، في مجلة الحوار، العدد 16، تشرين الأول – أكتوبر، 1988.

محمود أمين العالم، الأزمة الحقيقية في الثقافة الرسمية .. فقط!، مجلة الحوار، العدد 16، تشرين الأول، أكتوبر، 1988.

**المراجع الأجنبية:**

Dictionnaire de Français AUZOU, Groupe des Auteurs, ed: Philippe Auzou,Paris, 2005.

Robyn Creswell, Crise de vers: Adonis's *Diwan* and the Institution of Modernism, (Modernism/Modernity), Volume Seventeen, Number Four.

The Complete Poems of Edgar Allan Poe, by J. H. Whitty, Houghton Mifflin Company (The Riverside Press Cambridge, Massachusetts, U.S.A, 1911 & 1917.

**المراجع المترجمة:**

* بنديتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2009.
* جورج هانز جادامير : التلمذة الفلسفية، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013.
* // : تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
* // : الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا للنشر والطباعة والتوزيع والتنمية الثقافية، 2007.
* فيرجينيا وولف، القارئ العادي .. مقالات في النقد الأدبي، تر: عقيلة رمضان، مر: سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
* مارتن هايدجر : أصول العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، 2003.
* // : ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل عبد العزيز ومحمود رجب السيد، مراجعة وتقديم: عبدالرحمن بدوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1964.
* هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، 2004.

**الفهرس:**

المقدمة. 01

* الفصل الأول : طبيعة النص الشعري العربي المعاصر وآليات تلقيه. 05

تحديد النص الشعري العربي المعاصر في البعد الزمني والبعد الفني. 06

الحوار الأدبي حول المعاصرة. 06

لا معيارية الشعر العربي المعاصر. 11

المعضلة التأويلية في تلقي النص الشعري العربي المعاصر. 15

انقطاع الصورة. 15

نموذج شعري لما ذكر عن انقطاع الصورة، وأثرها في العملية التأويلية. 17

فينومينولوجيا النص وعلاقتها بنظرية التلقي. 24

من هو القارئ ؟. 27

أفق التوقع لدى القارئ. 30

* الفصل الثاني : أُنطولولجيا الغموض في الشعر العربي المعاصر. 32

طبيعة التكوين النصي للشعر العربي المعاصر، وعلاقته بالغموض. 33

وضوح الرؤيا في النص الشعري العمودي العربي المعاصر. 41

ملكة الحكم لدى المتلقي. 49

* الخاتمة. 57
* قائمة المصادر والمراجع. 60

المصادر. 60

المراجع. 60

المجلات. 61

المراجع الأجنبية. 62

المراجع المترجمة. 62

الفهرس. 64

1. محمد حسين هيكل، في أوقات الفراغ، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012، ص126. [↑](#footnote-ref-1)
2. ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط3، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص65 و67 و68. [↑](#footnote-ref-2)
3. Dictionnaire de Français AUZOU, Groupe des Auteurs, ed: Philippe Auzou,Paris, 2005, P306. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ibid, P111. [↑](#footnote-ref-4)
5. ينظر : عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الفكر العربي، ص10. [↑](#footnote-ref-5)
6. مارون حنــا عبود، الرؤوس، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، ص139. [↑](#footnote-ref-6)
7. زكي مبارك، وحي بغداد، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012، ص60. [↑](#footnote-ref-7)
8. ينظر: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص10. [↑](#footnote-ref-8)
9. Robyn Creswell, Crise de vers: Adonis's *Diwan* and the Institution of Modernism, (Modernism/Modernity), Volume Seventeen, Number Four, P877. [↑](#footnote-ref-9)
10. استنبطته من خلال مشاهدتي لبرنامج يحاول تسليط الضوء على كتاب أدونيس (الثابت والمتحول) من خلال آرائه التي قام بالتصريح عنها فيه، والبرنامج هو: خارج النص –الثابت والمتحول لأدونيس-، قناة الجزيرة. وموقعه على النت كما يلي:

    https://youtu.be/6QnKHkscon0 [↑](#footnote-ref-10)
11. ينظر : علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، ط2، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 82 و83. [↑](#footnote-ref-11)
12. Robyn Creswell, Crise de vers: Adonis's *Diwan* and the Institution of Modernism, P878. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ibid, P878. [↑](#footnote-ref-13)
14. ينظر : طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، ص ص 10، 11. [↑](#footnote-ref-14)
15. Robyn Creswell, Crise de vers: Adonis's *Diwan* and the Institution of Modernism, P878. [↑](#footnote-ref-15)
16. طه محمد علي .. ودكان أدبي في الناصرة: (القصة زوجتي ... والقصيدة عشيقتي)، في مجلة الحوار، العدد 16، تشرين الأول – أكتوبر، 1988، ص51. [↑](#footnote-ref-16)
17. الحساني حسن عبد الله، عفت سكون النار، مطبعة المدني، القاهرة، 1972، ص5. [↑](#footnote-ref-17)
18. ينظر : المصدر نفسه، ص17. [↑](#footnote-ref-18)
19. نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت، ص ص51، 52. [↑](#footnote-ref-19)
20. الحساني حسن عبد الله ، عفت سكون النار، ص19. [↑](#footnote-ref-20)
21. مقولة للمهندس المعماري الأمريكي : لويس هنري سوليفان تأتي بالإنجليزية كما يلي :

    (Form *follows* Function). [↑](#footnote-ref-21)
22. عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، 2002، ص294. [↑](#footnote-ref-22)
23. المرجع نفسه، ص294. [↑](#footnote-ref-23)
24. زكي مبارك، وحي بغداد، ص228. [↑](#footnote-ref-24)
25. غالي شكري، خطاب إلى القارئ العادي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1990، ص5. (هي مقولة لسلامة موسى). [↑](#footnote-ref-25)
26. بنديتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2009، ص148. [↑](#footnote-ref-26)
27. أدونيس، الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1996، ص566. [↑](#footnote-ref-27)
28. عمر النص، الليل في الدروب، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1958، ص96-98. [↑](#footnote-ref-28)
29. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، 2004، ص7. [↑](#footnote-ref-29)
30. جورج هانز جادامير، التلمذة الفلسفية، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2013، ص7. (هكذا كان يطلق عليه الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا). [↑](#footnote-ref-30)
31. ينظر: إلى نفس المصدر، ص114، 116. [↑](#footnote-ref-31)
32. مارتن هادجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، تر: فؤاد كامل عبد العزيز ومحمود رجب السيد، مراجعة وتقديم: عبدالرحمن بدوي، دار النهضة العربية، 1964، القاهرة، ص149. [↑](#footnote-ref-32)
33. مارتن هايدجر، أصول العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، 2003، ص49. [↑](#footnote-ref-33)
34. مارتن هايدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ص149. [↑](#footnote-ref-34)
35. جورج هانز جادامير، تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص164. [↑](#footnote-ref-35)
36. المرجع نفسه، ص166. [↑](#footnote-ref-36)
37. ينظر: المرجع نفسه، ص167. [↑](#footnote-ref-37)
38. ينظر: جورج هانز جادامير، المرجع السابق، ص167،. [↑](#footnote-ref-38)
39. غالي شكري، خطاب إلى القارئ العادي، ص5. [↑](#footnote-ref-39)
40. فيرجينيا وولف، القارئ العادي .. مقالات في النقد الأدبي، تر: عقيلة رمضان، مر: سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص7. [↑](#footnote-ref-40)
41. فيرجينيا وولف، القارئ العادي .. مقالات في النقد الأدبي، ص7. [↑](#footnote-ref-41)
42. عبد الخالق رشيد، النص وآليات قراءته من منظور بول ريكور في كتابه <Du Texte à L'action – Essais d'herméneutique,2> ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، مجلة أبحاث، عدد ديسمبر 2013، ص55. [↑](#footnote-ref-42)
43. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، ص135. [↑](#footnote-ref-43)
44. مقولة قالها أدونيس قي حوار تلفزيوني مع قناة (CBC Egypt)، الحصة التلفزيونية "هنا العاصمة"، الحلقة الكاملة، 3 فبراير 2015، لقاء خاص مع الشاعر الكبير أدونيس، في الدقيقة 45:56. [↑](#footnote-ref-44)
45. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، ص136. [↑](#footnote-ref-45)
46. الإبهام في شعر الحداثة، عبد الرحمن محمد القعود، ص ص12،13. [↑](#footnote-ref-46)
47. المرجع نفسه، ص13. [↑](#footnote-ref-47)
48. ينظر: علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص ص 211، 212. [↑](#footnote-ref-48)
49. علي جعفر العلاق، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص372-375. [↑](#footnote-ref-49)
50. ينظر:

    Robyn Creswell, Crise de vers: Adonis's *Diwan* and the Institution of Modernism, P878. [↑](#footnote-ref-50)
51. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، ص16. نقله عن: أبعاد التجربة الفلسفية، ماجد فخري، دار النهار، بيروت، 1980، ص145. [↑](#footnote-ref-51)
52. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، مؤسسة هنداوي، وندسور، المملكة المتحدة، 2021، ص92. [↑](#footnote-ref-52)
53. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري (دراسات نقدية)، ص193. [↑](#footnote-ref-53)
54. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للآداب والفنون، الكويت، 1978، ص94. [↑](#footnote-ref-54)
55. هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا لننشر والطباعة والتوزيع والتنمية الثقافية، 2007، ص91 و92. [↑](#footnote-ref-55)
56. عبد الله البردوني، ديوان عبد الله البردوني (الأعمال الشعرية)، م2، ط4، مكتبة الأَرشاد، صنعاء، 2009، ص791. [↑](#footnote-ref-56)
57. عمر النص، كانت لنا أيام، ط2، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1958، ص ص94، 95. [↑](#footnote-ref-57)
58. الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني، تح: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص173. [↑](#footnote-ref-58)
59. المصدر نفسه، ص184. [↑](#footnote-ref-59)
60. محمود محمد شاكر، القوس العذراء، دار المدني، جدة، 1952، ص31. [↑](#footnote-ref-60)
61. محمود محمد شاكر، المصدر السابق، ص60 و61. [↑](#footnote-ref-61)
62. هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج، ص93. [↑](#footnote-ref-62)
63. المرجع نفسه، ص102. [↑](#footnote-ref-63)
64. استنتجته من خلال قراءتي لأحد أهم ثلاثة كتب للفيلسوف الألماني المثالي إيمانويل كنط -أو كانط كما يحلو للعرب كتابته- في النقد الفلسفي والعام وهو: "نقد ملكة الحكم". [↑](#footnote-ref-64)
65. هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج، ص99. [↑](#footnote-ref-65)
66. المرجع نفسه، ص105. [↑](#footnote-ref-66)
67. المتعالي المثالي : هو مصطلح فلسفي يتردد بين فلاسفة التأويل كجادامير وبول ريكور ونقصد به (المثال الكامل أو النموذج الكامل) الذي يجب أن يُحتذى به، واستعمله الفلاسفة المثاليون من أفلاطون إلى الفيلسوف المعاصر يورجن هابرماس كتعبير عن (الله) كونه المثال والنموذج الذي يجب على الإنسان أن يكون مثله. [↑](#footnote-ref-67)
68. نايف العجلوني، قراءة في قصيدة (الوقت) لأدونيس، مجلة أبحاث اليرموك (سلسلة الآداب واللغويات)، م7، ع1، 1989، ص97. [↑](#footnote-ref-68)
69. نايف العجلوني، المرجع السابق، ص ص97، 98. [↑](#footnote-ref-69)
70. The Complete Poems of Edgar Allan Poe, by J. H. Whitty, Houghton Mifflin Company (The Riverside Press Cambridge, Massachusetts, U.S.A, 1911 & 1917, P123. [↑](#footnote-ref-70)
71. هذه ترجمة أستاذنا في الإنجليزية أيام الثانوية : الأستاذ سفيان سماعيلي. [↑](#footnote-ref-71)
72. محمود أمين العالم، الأزمة الحقيقية في الثقافة الرسمية .. فقط!، مجلة الحوار، العدد 16، تشرين الأول، أكتوبر، 1988، ص65. [↑](#footnote-ref-72)
73. هانز جورج جادامير، الحقيقة والمنهج، ص172. [↑](#footnote-ref-73)
74. أشير هنا إلى البيت الشعري الذي قاله ابن الرومي في ولده:

    بني الذي أهدته كفاي للثرى \* فيا عزة المهدى ويا حسرة المهدي [↑](#footnote-ref-74)