

1985



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: م أ ع / 2014/326

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جمالية البياض في الشعر السياسي لمحمود درويش (نماذج من شعره)

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث

فرع: أدب عربي

الميدان: لغة وأدب عربي

إشراف الأستاذ الدكتور:

إعداد الطالب:

عمار بن لقريشي

كمال بن البار

يوم المناقشة: 2016/05/29

اللجنة المناقشة:

الأستاذ: أ/بوزيد رحمون..... رئيسا

الأستاذ: د/عمار بلقريشي..... مشرفا ومقرا

الأستاذ: أ/عمر عليوي..... مناقشا

السنة الجامعية: (2015-2016)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة لا بد منها

بسم الله الرحمن الرحيم
والصلاة والسلام على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم
وبعد.....

الحمد لله ربّ الأرباب وميسّر الصّعاب وقاهر الأحزاب، أحمده حمد الحامد
وأشكره شكر الشاكرين على نعمه وآلائه، وهو القائل في محكم تنزيله :
« وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ »

سورة إبراهيم الآية 7

وأصليّ وأسلم على خير خلقه وصفوتهم محمد صلى الله عليه وسلم، وهو

القائل: *من لم يشكر الناس لم يشكر الله*.

والشكر موصول في المقام الأول إلى من كان لي سندا وداعما في إنجاز
هذا البحث، فكل الشكر وكل التقدير للأستاذ المشرف الدكتور: **عمار بن لقريشي**
الذي كان أبا وأستاذا ثم مشرفا، تابعنا طيلة المشوار الجامعي، فأقول له: **شكرا ... شكرا ...**

شكرا فالف شكر لا تكفيك

وفي المقام الثاني نشكر كلّ الأساتذة الذين درّسوننا
خلال مشوارنا الدراسي ، فندعو الله أن يجزيهم عذّا خير الجزاء ...
وفي المقام الأخير نشكر كلّ الأساتذة والأصدقاء في نفس الوقت
فشكرا للجميع، ولكلّ زملاء في الدراسة،

والحمد لله الذي وفقنا لهذا
والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

مقدمه

المتتبع لمسار النقد العربي الحديث والمعاصر يرى بأنه قد عرف جملة من المناهج النقدية نتيجة التلاقح والانفتاح على الثقافة الغربية ترجمةً وإطلاعاً وتعلماً، كالمناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية، وغيرها من المناهج السياقية التي تنظر إلى النص من خارجه من خلال التركيز على المؤلف والظروف المؤثرة في كتابة هذا النص، والمناهج النصانية على اختلاف طرق تحليلها للنص الإبداعي، لتتوج هذه الدراسات بنظرية نقدية جديدة لتبدي فكراً مغايراً للفكر النقدي في تعاليمه أحادي الطرف، سواء تعلق الأمر بالمؤلف في المناهج السياقية، أو النص في المناهج النصانية وإعادة الاعتبار للطرف المغيب والمهمش في العملية الإبداعية، فتمتأت في نظرية التلقي التي تركز أساساً على القارئ أثناء تواجده وتفاعله مع النص الأدبي قصد تأويله وخلق صور معناه المتخيلة والنص الذي نقصده هنا هو النص المكثف بمواقع اللاتحديد والفجوات والخواتم من أجل تعبئتها من طرف القارئ أثناء نشاطه القرائي، وخير مثال لهذه النصوص شعر محمود درويش السياسي الذي يحمل في طياته شيئاً مخبوءاً ونعني به هنا البياض الذي يحتاج بدوره إلى فكر القارئ من أجل تأويله وكشف دلالاته وأبعاده.

وحرريُّ بنا أن نتساءل: - ما هي نظرية التلقي؟ وكيف نشأت؟ كيف يتعامل القارئ مع النصوص الأدبية الفراعينية؟ لم الصمت؟ الحكمة؟ أو لعنف يمارسه ضده؟ أو العكس. أو أن الشاعر يتكلم إلى نفسه؟ أم للتأمل و البحث عن الشيء يتراءى كالسراب ويستحيل القبض عليه؟ وما دلالة الفراغات البيضاء في التجربة السياسية الدرويشية وأبعاده؟

أردت الإجابة عن هذه الأسئلة من خلال تصميم خطة بحث قسمتها إلى مقدمة - وفصل تمهيدي - وفصل نظري - وفصل تطبيقي - وخاتمة. تناولت في الفصل التمهيدي: نظرية التلقي أصولها ومقولاتها.

وخصّصت الفصل النظريّ للحديث عن البياض، لما له من دور في هزّ وكسر أفق انتظار القارئ بغية التجاوب والتفاعل معه.

أمّا الفصل التطبيقيّ فقامت بانتقاء قصائد سياسية للشاعر محمود درويش كونها ثريةً بمثل هذه البياضات، وكشف أبعادها، باعتباره علامة ظاهرة تشدّ بصر الناظر في العديد من القصائد.

اعتمدت في بحثي هذا المنهج التحليلي كوني عرّجت بإعطاء مفهومة عامّة لمواقع التّحديد والفراغات والبياضات وتحديد دلالتها وسرّها الجمالي، من خلال تحليل جملة من القصائد السياسيّة لمحمود درويش. ضف إلى ذلك المنهج التاريخيّ وذلك من خلال رصد البدايات الأولى لنظرية التلقي عند الغرب وانتقالها إلى العرب.

وترجع أسباب اختياري لهذا الموضوع إلى نقاط هي:

- رغبتني في التطلّع المعرفيّ على المناهج النقديّة الحديثة وخاصة نظرية التلقي في تناولها لعنصر البياض.
- حبا مني في البحث والكشف عن ما هو مخبوء وليس ما هو ظاهر.
- اختياري للشاعر محمود درويش لم يكن بالصدفة بل كون شعره يمثّل عينا من عيون الشعر العربيّ الزاخر بهذه الفراغات.

وتكمن أهداف بحثي فيما يلي:

- التعرف على نظرية التلقي بوصفها منهج يجمع بين الأفقيين (أفق النصّ وأفق الذات القارئة والشارحة والمؤولة).
- تحديد دلالة الفراغات والبياضات في الشعر العربي، لأن هذه الأخيرة توحى بمعنى لا يوحى به سواد القصيدة.

- التعرف أكثر على شعر محمود درويش وشاعريته السياسيّة ذات الأبعاد والحمولات الجمالية المتخفيّة المتشظيّة داخله.

- إثراء المكتبة الجزائريّة خصوصا بموضوع يجمع بين التّظير والتّطبيق.

وطبيعي أنّي حين سلكت طريقي في معالجة هذا الموضوع، كنت متيقّنا أنّ هذه الدّراسة واستجلائها لم ولن تكون سهلة يسيرة بل هي محفوفة بالكثير من الصّعوبات والمتاعب ألخصّها فيما يلي:

- قلّة الدّراسات التي تناولت مثل هذا الموضوع.

- مشقّة السّفر طلبا لجمع المادّة العلميّة.

- إشكاليّة ضبط مصطلح جامع مانع للبياض.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على مصادر ومراجع أهمّها:

- "بحوث في القراءة والتّلقّي" لمحمّد خير النّقاعي.

- "البياض المهذور" لخضر الآغا.

- "من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة" لعبد الكريم شرفي.

- "قضية التّلقّي في النقد العربي القديم" لفاطمة البريكي.

- "الأصول المعرفية لنظريّة التّلقّي" لناظم عودة خضر.

- "فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب" لفولفغانغ آيزر.

- "البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر" عبد الرّحمن تبرماسين.

وفي النهاية لا يسعني إلاّ أن أشكر أستاذي الفاضل الدكتور "عمار بلقريشي الذي

منحني فرصة البحث والعمل، كما أتقدّم بالشّكر الجزيل للجنة المناقشة على قبولها

قراءة عملي هذا. آملا أن أفيد وأستفيد.

فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

الفصل التمهيدي

نظرية التلقي / المنطلقات والأصول والمفاهيم

شغل (تحليل النص) حيزاً كبيراً من الكدّ المنهجيّ المعاصر، وبدأت المناقشة بين المناهج بأصولها المعرفيّة المتباينة وركائزها الإجرائيّة سمة للنقد المعاصر، ولا سيّما نقد القرن العشرين.

وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النصّ سعياً إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائلٍ متباينة، وبوتائرٍ تنزع نحو وضع نظام منطقيّ محكم يتسلّح بالعلوم اللسانيّة والمنطقيّة التي تقاربه مقارنة شاملة وليس كليّة.

ومن هنا بدأت المناهج في حركتها حول النصّ وكأنّما يستدرك بعضها بعضاً في حركة لولبيّة مكوكبة لا تتوقّف، فما وقعت فيه المناهج السياقيّة من إمعان النظر في خارج النصّ، جاءت المناهج الداخليّة ولا سيما البنيويّة لتقدم نظرة أخرى في مقارنة (للنصّ) تقصي الخارج بضروبه المتوّعة نابذة المؤلّف ومتلقّي النصّ، ومن ثمّ حدثت المناقشة الأوسع التي حاولت إحكام الطوق حول بنية الأدب الذاتيّة (المتلقّي)، فأصبحت دائرة العمل الفنيّ تشعّ من خلاله ليرسم مقارنة جديدة في خريطة النقد الأدبيّ الحديث تبدأ به، ولتظهر من خلال هذه المقاربة علاقة حوارية مع النصّ متأثرة بحوارية العصر المعرفيّة¹.

ولعلّ (نظريّة التلقّي) أو (جماليّة التلقّي) بتسميتها الأخرى هي الرّهان المنهجيّ الذي راهنت حركة العصر المعرفيّة عليه، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلّف، النصّ، القارئ)².

¹ ينظر/بشرى موسى صالح: نظريّة التلقّي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط 1، 2001م، ص 31.

² المرجع نفسه: ص 32.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

تظهرها جميعا في آليّة القراءة الحديثة كون النصّ الأدبيّ ليس مجردّ واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء بل أصبح همّا يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره لأيّ، ولم يعد القارئ مجردّ بستان مستهلك للنص بل أصبح منتجًا ومشاركًا فعّالًا في إتاحة المعنى كما سنرى.

1: عند الغرب:

ننطلق في مستهل هذا الفصل الموسوم باسم المنطلقات والأصول والمفاهيم إلى تحديد مَهَّدَات نظريّة التلقّي والتي يمكن أن نفردها في المؤثرات التالية: الشكلائية الروسية، بنويّة براغ، ظاهريّة رومان انجاردن، سوسولوجيا الأدب.

وترتبط النظرية أيضا بالممارسة ارتباطًا جدليًا، فهي تتير الممارسة وتساعد على تقدّمها بما توفره من مفاهيم وتصوّرات، في الوقت الذي تكتب مشروعيتها في التطبيق والممارسة فالنظريات والمبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ في فراغ، فكل ناقد في التاريخ توصّل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسّرُها ويحلّلها وأن يطلق عليها في النهاية حكما، وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكّدها نظريّاته¹، فالنظرية إذاً ضرورية لحقل الدّراسات النّقدية والأدبية كونها تسعى وراء تغيير الحالة الرّاهنة والخطو بخطوات منهجية متوازنة نحو مستقبل أفضل في النقد والإبداع، عبر مواجهة المشكلات الضرورية لا التي تكتنف العمل الفنيّ أو الأدبيّ، وإحلال معطيات ومعايير جديدة تساير حركة العصر المعرفية وتحقيق متطلبات المعرفة الإنسانية.

إنّ مفهوم جماليّة التلقّي لا يحيل على نظرية موحّدة، بل تتدرج ضمنه نظريّتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما: (نظرية التلقّي) و

¹ رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمّد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987م، ص18.

الفصل التمهيدي . التلقي / المنطلقات والأصول والمفاهيم

(نظرية 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، ويحدد بكيفية قبلية سيرورات تلقيه الممكنة، ويثير ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحرك بنياتها الداخلية¹.

وقد نشأت نظرية التلقي وترعرعت بين ثنايا جامعة "كونستانس" بألمانيا الغربية على يد كوكبة من كبار الأساتذة والدارسين في مجال الأدب والنقد وعلى رأسهم ياكوب جاسوس **Jasuss** وفولفانغ آيزر **Wolfgang Iser**، يضاف إليهما عدد من المساهمين في نشأتها سواء كانوا أساتذة بالجامعة، أو مشاركين في المؤتمرات التي كانت تعقد في الجامعة مرة كل عامين، ثم تنشر أعمالها ضمن سلسلة موسوعية موسومة بـ "البويطيقا والهيرمينوطيقا" والتي لعبت فيها دورا لا يستهان به في ظهور هذا التوجه النقدي الجديد، حيث جمع هؤلاء همما فكريا واحدا، هو التردّي الذي وصلت إليه الحياة الفكرية في ألمانيا الغربية عامة وما تشهده الساحة النقدية من ركود فكري ومنهجي بصفة خاصة لذلك ومحاولة منهم في التخلص من هذه الأزمة ركزوا بحوثهم على فعل التلقي ودوره وكذلك توسيع مفهوم التلقي، ليخرج من المفهوم السيكلوجي (الأنجلو/أمريكي) ممثلا في نقد استجابة القارئ ويقوم على النقيض من ذلك على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة: البعد الاستقبالي، البعد التطهيري، البعد التواصلي².

إن أهم عمل قدمته نظرية التلقي للدراسات الأدبية والنقدية، هي أنها أخرجت القارئ من المفهوم القديم المتداول، من أنه عنصر غريب عن النص، إلى كونه مبدعا جديدا له، وتحول القارئ وفق هذه النظرية إلى مؤلف جديد، بل إن دور القارئ

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007م، ص143.

² المرجع نفسه: ص179.

الفصل التمهيدي . التلقي / المنطلقات والأصول والمفاهيم

يتمحور حول قدرته في التعامل مع النص من خلال إدراك العلم الماورائي، أي أن القارئ حين يكون قادراً على ملء الفراغات التي جاءت في النص يستطيع الوصول إلى خبايا النص وأسراره، فهي إذن "حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ، بعد أن تهدت من الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسيّة، ومن ثمّ كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب القارئ والنص"¹.

ونظرية التلقي بمفاهيمها واصطلاحاتها الجديدة ترجع إلى إدراك قيمة النص وإعادة تشكّله تشكّلاً صحيحاً، من خلال التواصل الفعّال مع القارئ، وجعل النصّ أكثر مقروئية، أو أكثر جمالية، لأنّ القراء ليسوا على درجة واحدة من الفهم والتفسير، وهذا ما يسمح في فتح أفق أوسع للقراءة والتأويل، يساعد في تفعيل العلاقة بين القطب الفني والجمالي في عملية القراءة. "إنّ الإجابة عن السؤال (كيف نقرأ نصّاً أدبياً) تقتضي أن نحدّد نصيب كلّ من النصّ وقارئه في عملية تجسيد معنى النصّ، أي في عملية إخراج المعنى في حالة الكمون إلى حالة الظهور، فالقراءة ليست تلقياً سلبياً أبداً، وإنما هي تفاعل خلاق ومشاركة حقيقية بين النصّ والقارئ"².

لذلك فإنّ أهمّ شيء في عملية الأدب هو المشاركة الفعّالة بين النصّ الذي ألفه المبدع والقارئ هو المتلقي على اعتبار أنّ: "المتلقي شبكة من الذوات، ذات قارئة، وذات منصّة سامعة، وذات مبدعة مؤلّفة، وذات محكومة بشروطها الثقافيّة، السياسيّة والتاريخيّة... فهي بهذا المعنى ذات متعدّدة الأصوات، والوظائف وأشكال الحضور: تقرأ بقدر ما تشاهد، وتشاهد بقدر ما تقرأ وتسمع وتبدع بقدر ما تحاور،

¹ محمود عبّاس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليّات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النقديّ، دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص17.

² مصطفى حسن سحلول: نظريّات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص34.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي / المنطلقات والأصول والمفاهيم

وتحاور بقدر ما تمتلك من حرية، وحضور في النص والواقع والتاريخ، إنها تؤثت حضورها في غيابها تحضر "قبلاً" في ذهن المبدع وتحجب في لا شعوره القصي وتحاوره "بعداً" وتعاشره "أمداً" ما دام الأثر الفني حياً¹.

وفي الأخير يبقى مصطلح التلقي مصطلحاً مفتوحاً بإجراءاته النقدية على المناهج النقدية والأدبية الحديثة مجتمعة كانت.

- وعليه فما هي إرهاصات نظرية التلقي؟ وما السرّ في انفتاحها على المناهج النقدية والأدبية الحديثة؟ نستلها بالمنطلقات الأولى للنظرية عند الغرب والعرب.

1-1: الشكلائية الروسية:

المنتبّع لمدرسة الشكلائية الروسية يرى بأن الشكلايين قد بحثوا في آليات النص الأدبي وتقنياته، بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي يتشكل منها البناء الأدبي، لأنّ الأساس في الأدب ليس ما يقوله، أو الفكرة التي يتضمنها وإنما الطريقة التي تمّ بها تقديم الفكرة، فالأفكار مطروحة في الطريق، والذي يجب أن يثير الاهتمام هنا هو الشكل اللغوي الموظف توظيفاً خاصاً، حيث تكون اللغة هي المادة الأساسية التي يتعامل معها القارئ وفق نظرته الأولية وإدراكه الشعري.

إنّ أهمية الشكلائية الروسية بالنسبة إلى النقد الألماني في الستينيات المتأخرة يصعب إغفالها، ومن الصعب أن ننكر الصلات بين الشكلايين وكلّ من النقد الجديد والبنويّة الفرنسيّة... "ولم يكن المهمّ في ألمانيا هو التركيز على العمل الفنيّ أو

¹ الغربي خالد: الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، ج34، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية،

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

الجزور والتشعبات اللغوية بقدر ما كان انتقال الأفضلية في البحث إلى العلاقة بين القارئ والنص¹.

لقد أسهم الشكلايون الروس "بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي وتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع (عناصره)، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي².

وكان اهتمامهم أيضا بالأداة التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية التي بدورها تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي أنها تخلق رؤيا ولا تقدم معرفة، لأن ما يهّم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما اختيار ما سيكون عليه³.

1-2: مدرسة براغ البنيوية:

لا يمكن لأي قارئ أن ينكر إسهامات حلقة براغ في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي، ويظهر هذا جليا في أعمال المنظرين الكبار للمدرسة من أمثال موكاروفسكي mukarovsky فقد كانت أعمال موكاروفسكي أحد أهم منظري مدرسة براغ البنيوية من أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينات والسنوات الأولى من العقد السبعين، حيث ظهرت

¹ ينظر/روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدّمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م، ص50.

² روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدّمة نقدية، ص50.

³ ينظر/أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحاينة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م، ص94.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

ترجمات ألمانية لعدد كبير من كتاباته، وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت إشارة إلى موكاروفسكي¹.

وهذا الفصل الذي يرجع إلى (موكاروفسكي) لم يأت من عدم بل بوصفه حلقة امتداد لمأثور "الشكلانية الروسية" حتى وإن كان في الثلاثينيات الأولى يعتقد المبادئ الأساسية، فهو كذلك قد أحس أن التحليل الأدبي لا ينبغي له قط أن يجاوز الحدود التي عينها العمل نفسه ومع ذلك فإن رؤيته النظرية قد تحولت بشكل ملحوظ مع منتصف الثلاثينيات فقد بدأ يدرك أن التحليل الداخلي للنص، أو حتى أخذ التطور التاريخي للأدب في الحسبان².

فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي بل يرى أنه لا بد من فهم العمل على أنه رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالياً وبهذا يتوجه إلى متلق هو نتاج العلاقات الاجتماعية، لذلك يصبح العمل الفني يحتل مكانة في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية، والبنيوية في منحها المتميز نظام تحليلي، يعتمد على الدلالات والرموز والإشارات في دراسة النص، ويقوم هذا النظام لدى روادها على قاعدة علمية يستعين بها القارئ في التعامل مع النص بصرف النظر عن اللغة التي كتب بها، أو المذهب الذي ينتمي إليه فيستوي تبعاً لهذا النظام أن يكون النص كلاسيكياً أو دراماتيكياً أو من الشعر الحديث، فالأجاء البنيوي يتعلّق باستقبال النص لإنتاجه فليست له افتراضات أولية يملئها على الأديب لتحقيق نزعات سياسية أو مذهبية فكرية خاصة، خلافاً لاتجاهات النقد الماركسي أو الوجودي أو الرمزي، وعليه فليس ثمة أدب بنيوي،

¹ عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصليل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999م، ص76.

² ينظر/روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدّمة نقدية، ص69.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

بل هناك قراءة بنيوية لنصّ من النصوص فهو باختصار نظام استقبال موجّه بقاعدة علمية¹.

هذه القاعدة العلمية ليست خاصة بالدراسات الأدبية بل يمكن تطبيقها كما يقولون على العلوم الفيزيائية أو الرياضية، ولكن يبقى لكلّ علم نظام خاصّ، يستمدّه رواد من هذه القاعدة يتلائم مع طبيعة ذلك أنّ فكرة البنيوية قامت لدى أصحابها على تصوّر عامّ مؤداه أنّنا نفكر في الكلّ الذي أماننا على أنه مجموع أجزاء أو وحدات صغيرة تشكّل هذا البناء وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء أو تكن البنيات هو عمل البنيوية ولكن لا يقف البنيويون في إدراك العلاقة عند مهمّة التفسير التقليديّ المألوف، بل يعتمدون على إيجاد نظام علميّ، يعولّ عليه المنقّي أو القارئ في التفاعل مع النصّ، ففكرة النظام عندهم هي الأساس في التحليل البنيويّ وكلّ وحدة أدبية ابتداء من الجملة المفردة حتّى التركيب الكامل للصياغة يمكن أن تظهر في علاقة مع مفهوم النظام².

إنّ البحث عن خطاب الحقيقة عند (غادامير gadamer) من خلال مؤلّفه "الحقيقة والمنهج" يحيلنا إلى طرف مسألة اللّغة، والنصّ بدوره يحيلنا إلى القارئ، والقارئ هو مؤولّ معنى من المعاني. فغادامير يخوض تجربة جديدة في مشروعه الفلسفيّ المتميّز، تجربة تطرق توأصلاً مستمرّاً بين القارئ والمؤولّ، وبين النصّ المكتوب ذاته وهي تجربة تهدف إلى مجاوزة الأدبيّات الكلاسيكيّة حول القراءة عبر طرحها لمفهوم آخر هو مفهوم اللّغة³.

¹ محمود عبّاس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليّات التلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقديّ، دراسة مقارنة، ص68.

² محمود عبّاس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليّات التلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقديّ، دراسة مقارنة، ص69.

³ ينظر/عمر مهيبيل: من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص163.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

وفي هذا المعنى يقول غادامير "ينبغي القول أنّ عوائق التعبير اللغوي هي في الواقع عوائق للفهم، فكلّ فهم تأويل وكلّ تأويل يصيب في بيئة اللّغة التي تريد استحضار موضوع الكلام، والتي هي الخاصة بالمؤول وفي وقت ذاته كما أنّ لغة التأويل هي ذاتها لغة الفهم نظرا لارتباطه اللصيق باللّغة"¹.

1-3: ظاهراتية رومان انجاردن:

إنّ من أبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقّي والتأثير هما: مفهومي التّعالّي والقصدية، ويبدو مفهوم التّعالّي هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به هوسرل Husserl أنّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشّعور الداخليّ الخالص فهو يستبعد الفهم المسبق ويتّصف بأنّه يندمج بالظاهرة ويدون تلك الخبرة لغويا².

- وهو يطبق المعنى الأدبيّ على بنيتين:

- بنية ثابتة: ويسمّيها نمطية، وهي أساس الفهم، إذ تتألف من طبقات تؤثر كلّ منها على الأخرى، فالطبقة الأولى تضمّ الموادّ الأولى للأدب، والطبقة الثانية التي تشمل جميع وحدات المعنى، والطبقة الأخيرة تتمثّل فيها الأهداف، ويرى أنّ إجمالي هذه الطبقات المكوّنة للبنية الأولى تحقّق تناغما متعدّد الأصوات وقد ربطه (انجاردن) بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي³.

- بنية متغيرة: مادية وهي تشكّل الأساس الأسلوبيّ للعمل الأدبيّ فالمعنى هو حصيلة التفاعل وفعل الفهم والمهمّ بالنسبة لانجاردن في رؤيته هذه على وجه

¹ المرجع نفسه: ص163.

² بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي، أصول وتطبيقات، ص40.

³ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقّي، دار الشروق، عمّان، الأردن، ط1، 1997م، ص78.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي / المنطلقات والأصول والمفاهيم

الخصوص، هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد دائما تشكل الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي¹.

وهذا التعديل الذي أوجده انجاردن أصبح مرتكزا أساسا لمختلف الاتجاهات التي تتصوي تحت رداء "هوسرل- غادامير".

وثاني المفاهيم القصدية أو الشعور القصدية أو الآنية ويرتبط حساب الظاهرانية بلحظة وجودية محضة فالمعنى لا يكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة، وما إلى ذلك من معايير هي قوام التفكير الحتمي وفلسفة كانط الوضعية.

وقد حصر هوسرل husserl مهمة الفينومينولوجية بدراسة الشعور الخالص، وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة ويعزز ما ذهب إليه بظاهرة تفتح زهرة الكارديشا².

يقول أنني عندما أتأمل هذه الظاهرة ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء أو إرجاء الأفكار التي تفسر هذه الظاهرة تفسيراً مادياً أو طبيعياً وأركز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعي أي عملية (التفتح) وحدها وأرجي كذلك عمليات الانبهار وما يرافقها من معنى أي أنني في فعل هذا قد أرجأت ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة وركزت على الظاهرة التي علقت في شعوري بوصفها بنية دالة.

ومن هنا كان شعار هوسرل العودة إلى الأشياء نفسها، وضمن هذا الإطار الفلسفي فإن النص الأدبي سيكون تجسيدا محضا لمظاهر العالم والحياة، كما تجلب في وعي المؤلف وسوف يثبت المعنى في النص مرة واحدة إلى الأبد وهو يتطابق مع الموضوع الذهني الذي يحمله المؤلف في عقله أو يقصده وقت الكتابة ويصبح عقل

¹ محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليات التلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقديّ، دراسة مقارنة، ص 37.

² بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي، أصول وتطبيقات، ص 39.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

المؤلف الجوهر الموحد لكل العناصر وكل مستوياته الدلالية والأسلوبية والبلاغية والشعرية¹.

ويرى ميجان الرويلي وسعد البازعي أنّ آراء هوسرل تطوّرت فيما بعد إلى نظرية نقدية على يد مجموعة من المفكرين منهم الفرنسيان ميرلو بونتي وغاستون باشلار والبولندي رومان انجاردن وكذلك بالإضافات النظرية والتطبيقية التي أسهم بها نقاد من أمثال ريمون وجان روسيه وجان بيير وجورج بوليه وكذلك الأمريكي جوزيف هيلس ميلر قبل انضمامه إلى التقويضيين².

1-4: سوسولوجيا الأدب:

تقوم سوسولوجيا الأدب بدور مهمّ في استقراء إحصائيّ للقراءة الجماهيرية، وطبيعة القراء والقراءة وكيفية الاتصال مع ضرورة التركيز على الآثار التي تحدث في نفس المتلقين الذين يذكرون قيمة الأعمال ويقرؤونها والتركيز على الموضوع والتأثير الأدبيّ.

وقد ارتكزت سوسولوجيا القراءة بعكس ما تذهب إليه المقاربات النصّانية كالتشكلائية والبنوية والسيميائية والشعرية وغيرها... "على رفض مقولة البنية المغلقة وعلى تجاوز الفرضية القائلة أنّ النصوص الأدبية تمتلك (ماهيتها) و(دلالتها) في ذاتها وبكيفية جوهرية لا تاريخية، وتتعلق ببنية النصوص وحدها. ويؤكد السوسولوجيون في المقابل أنّ قيمة الأعمال الأدبية وتمثلها لا يمكن فصلهما عن

¹ ينظر/عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص104.

² ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 4، 2006م، ص321.

الفصل التمهيدي . التلقي / المنطلقات والأصول والمفاهيم

مجموع المعايير الجمالية والمعرفية والقيمية المشروطة للسوسيولوجيا والمتغيرة تاريخياً¹.

وقد ركز البحث السوسيولوجي اهتمامه حول الطرائق التي بها تقرأ الأعمال الأدبية، أو حول الخطاطات الثقافية للتلقي والفهم مما يعني وجود علاقة وطيدة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي "ومن المحتمل أنها لم تكن علاقة تأثير مباشر، ومجرد علاقة علّة ومعلول، ولكن يبدو مؤكداً إلى حدّ بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها"².

كما يتضح على حدّ تعبير (عبد الكريم شرفي) أن البحث السوسيولوجي في ظاهرة القراءة يسمح لنا بفهم أسباب الخسوف المؤقت لبعض الأعمال الأدبية والاكتشافات للنصوص التي أهملت لفترات طويلة، كما يسمح لنا باستيعاب العوامل السوسيولوجية التي يتأسس عليها التغيير الحقيقي في فهم الموضوع الأدبي³.

كانت إذن أرضية نظرية التلقي معشوشبة بجملة من الإرهاصات التي حددت مسار هذه النظرية وسهلت انتقالها ورواجها إلى الخطاب النقدي العربي.

2: عند العرب:

يتميز مفهوم التلقي أو جمالياته في تراثنا النقدي عنه في حركات النقد الأجنبي، في أنه لم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة على نحو ما كان معروفاً في فلسفة النقد اليوناني مثلاً.

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 241.

² روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدّمة نقدية، ص 96.

³ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 244.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

ومن ثمّ كانت حركة النقد العربي القديم بمنأى عن الكليّات الفلسفيّة، أو النظريّات العامّة التي يمكن أن تنتظم مفهوم الاستقبال في فكرة جامعة، خاضعة لاتّجاهات النقاد وقناعاتهم الفكرية، فكان من الصّعب أن تمضي عمليّة الاستقبال في خطّ واحد، أو حتىّ خطّين متوازيين وإلاّ كان مفهوم ابن قتيبة مثلاً لجماليّات التلقّي موازياً عندنا لمفهوم عبد القاهر الجرجاني، أو دخلاً معه في جدول البدائل¹.

وهذا غير صحيح في تقدير أصحاب الذوق العالي، فالخطّ الذي مضى فيه عبد القاهر وإن كان تطوّراً لحركة الفكر العربيّ في النقد بشكل عام، فهو يمثّل في تاريخ هذه الحركة طفرة هائلة فيما يتعلّق بجماليّات التلقّي، ومن الصّعب أن تفسّر هذه الطفرة -عنده- أو تفسّر أحكام من كانوا قبله بأسباب خارجيّة عن طبيعة الأدب وعلاقاته المتعدّدة، خلافاً لما ألفناه في حركة النقد اليوناني، "فاختلاف الرؤية في مفهوم الاستقبال بين أرسطو وأستاذه أفلاطون إنّما يخضع لقواعد فلسفيّة مردّها إلى التباين الواضح بين فلسفة واقعيّة، وفلسفة مثاليّة جامحة"².

بدأ النقد العربيّ يتعامل مع التلقّي باعتباره ظاهرة ملازمة لعملية الإبداع والنقد من الإرهاصات الأولى التي تشكّلت عندها العملية النقدية، فإنّ ذلك كان نقداً للنصوص مرافقاً للشعر فإنّ المتلقّي مرافق للثنتين وتاريخ النقد وتاريخ الشعر يرافقهما تاريخ التلقّي، وهذا ما أقرّه أهل الدراية من الأدباء والنقاد القدامى منهم والمحدثين ولكن تكوين إطار معرفيّ يستند إليه التلقّي بصفة ظاهرة لصفة الإبداع والنقد يجسّد بعد تطوّر المفهوم الأدبيّ والنقديّ وظهرت كتب النقد الجوهرية حيث "أعني النقد العربيّ القديم بالمتلقّي سامعاً وقارئاً وبلغت هذه العناية أوجّها في عصور ازدهار النقد

¹ ينظر/محمود عبّاس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليّات التلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص77.

² محمود عبّاس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليّات التلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص77.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي / المنطلقات والأصول والمفاهيم

وظهور المصنّفات النّقدية وتأثر النّقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللّغة والكلام والفلسفة، وبلغت هذه العناية حدّا يدفعنا إلى القول أنّ النّقد العربيّ وضع المتلقّي في منزلة مهمّة من منازل الأدب وقصد بخطابه النّقديّ قصدا وحثّ الشعراء على أن يكون شعرهم عنده فهو الغاية من كلّ قصّة وإنشاء¹.

إذ تشير ظاهرة التلقّي في علاقتها مع مادّة الأدب البلاغية إلى الكشف عن المعنى الأدبيّ واستخلاصه من النّصوص وكيفية تلقّيها أثرها في نفوس متلقّيها، فالنّصّ موضوعاته وصفاته وطرقه في التّبيين والاستمالة، وللمتلقّي تقنيّات ووسائل في فهم النّصّ واتّخاذ موقف منه "ولذلك كان التّفكير بالمتلقّي يواكب عملية الإبداع، وحتّى يكون النّصّ مفهوما لا بدّ وأن يكون قد حمل في طيّاته عقد الصلّة مع المتلقّي"².

ويرتبط هذا العقد القرّائي الحميمي بين النّصّ والمتلقّي ارتباطا أشبه بمقولة (مُقْتَضَى الْحَال) أو (لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ) التي كانت معيار من معايير الجودة والذّيوع للشّعريين ولم يقتصر انطباق هذه المقولة على نوع من أنواع الشّعْر الذي يستلزم الاستجابة الفورية (الشّعْر الخطابي) أو دواعي الحاجة الآنيّة (الشّعْر التّكسبي)³، بل إنّ هذه الشّروط كانت ملازمة لكلّ شعر يتوخّى التأثير ويتشوّق إلى الإفادة ولعلّ أقدم وثيقة نقدية عربية هي صحيفة بشر بن المعتمر تومي إلى القول لتقريب الشقّة بين الخطيب والشاعر "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازي بينهما وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما ولكلّ حالة من ذلك

¹ محمّد مبارك: استقبال النّصّ عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م، ص9.

² حمّود حنان: التلقّي والتّواصل في النقد العربيّ القديم، مجلّة التّواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع 23، جانفي 2009م، ص54.

³ ينظر/بشرى موسى صالح: نظرية التلقّي، أصول وتطبيقات، ص59.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار كلِّ الحالات، لذلك يقول الجاحظ وبعده قدامة¹.

وتسمح لنا هذه الفقرة أن نستنتج دراسة للمدونة النقدية العربية في أصولها الأولى ولاسيما لدى من صاغ معالم النظرية الشعرية القديمة في القرنين الثالث والرابع الهجريين، أن البنية الشعرية التي تحاور معها النقد القديم هي بنية قياسية افتراضية تتمثل في قصيدة المديح وما يرتبط بها أو يتضاد معها.

ونموذج المتلقي الذي كان موجودا في ذلك الوقت تقريبا في كتب النقد والبلاغة الشعرية القديمة، كان نموذج المتلقي السلبي الذي يكتفي باستقبال النص الأدبي الموجه إليه كما هو وعلى الوجه الذي يوحي إليه مبدعه ويفهم من معانيه ما أراد له مبدع النص أن يفهمه، فكان النص آنذاك أحادي المعنى غير قابل لأكثر من تأويل، بل ليس له إلا معنى واحد فقط هو المبدع له حينما أنشأه، ولا يحق للمتلقي أن يحاول الغوص في النص، ومعانيه حتى يؤوله ما يرى مناسبا له من المعاني المتاحة².

وفي تراثنا النقدي مادة غزيرة تند عن الحصر، تحنقل بالمتلقي وأشكاله، والتأمل في هذا الاعتناء الكبير بالمتلقي في سائر أحوال تلقيه يلمس إيمان العرب بالتلقي مذهباً، ومنطلقاً لتقويمهم النصوص وتصنيفها من حيث الجودة وحياسة السبق دون سابق إصرار وترصد، بحيث أن المتلقي حاضر باستمرار داخل كل كتابة إبداعية ولا يمكن إطلاقاً طرده خارج أسوارها شئنا أم أبينا هذا المنظور هو جزء من مصير النص الإبداعي، وعلينا أن نتجنب أن يكون إثباتاً أن الشعرية العربية عرفت وعياً بالتلقي، وبوجوده سيكون ذلك من تحصيل الحاصل ما دام التلقي من مستلزمات العملية الإبداعية فجذور التلقي ضاربة في الأدب العربي.

¹ المرجع نفسه: ص 59-60.

² فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية ط

1، 2006م، ص 89.

الفصل التمهيدي . الت . لمقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

وعليه فإنه يجب علينا أن نقرّ ونقول صراحة أن النقد العربي القديم ترك وقفات حسنة تبين العلاقات الواضحة بين ثلوث العملية النقدية: (الناقد والنصّ والمتلقي) وإذا كان لهم العذر في نظرتهم الجزئية وتعميمهم فلهم الفضل في بيان جماليات النصّ المرتبطة بحال المتلقي ولغته، وعلينا أن نفعل فعلهم ليكون أدبنا متوائماً وحاجتنا حاضراً ومستقبلاً.

بعد هذه البسطة النظرية لمنطلقات نظرية التلقي، سنسلط الضوء الآن على أحد أبرز مقولات النظرية التي عرفت رواجاً منقطع النظير في الخطاب النقدي المعاصر، ونقصد بالذكر البياض من منظور نقدي.

الفصل الأول

البياض والصمت / قراءة نقدية

إنّ ما يجعل من نصّ ما نصّاً ثريّاً دسماً هو تلك الفجوات والفراغات والبياضات التي يتركها المؤلّف فيه، ويعمل القارئ على ملئها وتعبئتها بناءً على معارفه وخبراته القبلية. فما المقصود بها يا ترى؟ وكيف نظر إليها النقاد؟

1: البياضات والخواتم النصّية:

البياض، الفراغ، الخواء، الخراب، مفردات ذات شأن بالغ في الكتابة الشعريّة الجديدة، فهي التي توصل إليها اللّغة وهي التي تشكّل هذه اللّغة بذات الوقت كما أنّ في الخواء على حدّ تعبير (خضر الآغا). "لا يوجد معنى جاهز عليك إيجاده لا يوجد طرائق لكتابته، عليك إيجادها هذا هو بالضبط عمل الشّاعر الجديد، كما يمكن أن أطمح إليه: لإيجاد الخلق و هذه هي أهميّة الفراغ"¹.

وتعدّد تسميات البياض، إذ نجدها بمسميات تختلف من باحث لآخر، فنجد على سبيل المثال "آيزر Iser" يسميه بـ (التّخطيطات البيانية) أو (الإستراتيجيات النصّية)، إذ يعدها مواجهة نصّية وإحالات مرجعية وظيفتها ربط عناصر السّجل وتكون الإستراتيجيات إذن توجيهات عمليّاته تقم للقارئ سلسلة من الإمكانيّات التّأليّة التي ينبغي على فعل القراءة أن يعتمد عليها².

وتبدو أهميّة الإستراتيجيات كلّما حاولنا تلخيص قصّة أو عمل أدبي، حيث نعمل على هدم النصّ وخلخلته، فيضيع منه جزء، وبهذا الجزء المفقود يضيع معه نسق النصّ، والتنظيم الإستراتيجي للنصّ والوصلات عناصر المخزون ويعتمد (آيزر) في شرحه

¹ خضر الآغا: البياض المهودور، مقدّمة في الشّعر الجديد في سوريا، نينوي للنشر والتوزيع، سوريا/دمشق، ط1، 2001-2002م، ص36.

² محمّد خير النّفاعي: بحوث في القراءة والتّلقّي، دار العودة، بيروت/لبنان، ط1، ص46.

للإستراتيجيات على مفهومين¹. هما (الموضوع **Thème**) وهو ما يظهر لرؤية القارئ أي البنية التركيبية و(الأفق **Horizon**)، وهو ما يغيب عن رؤية القارئ ويقع في عمق النص ويقابل البنية الإستراتيجية وهنا يأتي دور الاستراتيجيات كوحدة ديناميكية في توجيه القارئ، أنّها مجموع التقنيات التي يستعملها النص والمتلقي في مواجهة تواترية مع منظورات النص المختلفة، "الموضوع تارة" و"الأفق تارة أخرى"².

ولا يفترق هذا التقسيم كثيراً عن المفاهيم والمناهج النقدية السابقة، إلا أنّ ما يميّز مفهومي (آيزر) هنا أنّ عناصر موضوع النص تكون منتقاة بقصدية يجعلها تسليخ من دلالتها الأصلية، لتصطدم مع دلالات التركيب الجديد على مستوى القارئ ممّا يحدث تواتر بين الدالتين هو سبب حدوث الفهم وتعميقه.

إذن توجب الإستراتيجيات مجموعة قواعد تصاحب عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي فتقوم بإدخال مجموعة عناصر في النص وصياغتها مستعملة في ذلك المعايير والقوانين الجمالية المتعارف عليها لإحداث الألفة بين القطبين المتفاعلين.

هكذا إذن لابد للذات القارئة والشارحة للعمل الأدبي أن تدرك هذه الإستراتيجيات كي تسمح لها بالتموقع الجيد داخل أرضية النص، وهزّ شبك ضبابيته بالتّحاور والتّفاعل معه.

إلا أنّنا لابدّ أن نشير إلى ضرورة وجود فعل القراءة حتّى يؤدي هذان المفهومان دورهما فكلّ منها يعمل على جعل النص في تواطؤ وتكافؤ مع القارئ لتفعيل عملية التّفاعل، لكن لابدّ أن نتعرّف على بنية أخرى من البنيات النصية، إنّها (البياضات) أو ما

¹ روبرت سي هوليب: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1992م، ص107.

² المرجع نفسه: ص107.

يسمّيه "انجاردن" (مواقع اللاتّحديد)¹. فماذا نعني بها؟ وما هو دورها في تفعيل عمليّة القراءة؟

رغم التّعدّد المصطلحاتي للبياضات، إلّا أنّ المعنى واحد، وقبل أن نفصل الحديث في هذه التّسميات ومقاربتها في ضوء مصطلحها الشّامل (مواقع اللاتّحديد)، لا بدّ لنا أن نقف عند الحدود القاموسية/اللّغوية لكلّ مصطلح.

1-1: الحدود القاموسية/اللّغوية للمصطلحات المقاربة لمصطلح البياض والصّمت:

1-1-1: الفراغ le vide:

الدّلالة اللّغوية: فَرَع: الفَرَاغُ: الخَلَاءُ، فَرَعٌ يَفْرَعُ وَيَفْرَعُ فَرَاغًا وفُرُوعًا وفَرَعٌ يَفْرَعُ. وفي التّرتيل: "وأصبح فؤاد أمّ موسى فارغًا" آية من المصحف أي خاليًا من الصّبر، وقُرئ فَرَاغًا أي مُفَرَّغًا، وفَرَعُ المكان: أخلاه، وقد قُرئ إذا فَرَّغَ عن قلوبهم، وفسّر: فَرَّغَ قلوبهم من الفزَعِ وتفرّغَ الظّروف: إخلاؤها².

1-1-2: الخراب le ruine:

خَرَبَ: الخَرَابُ: ضدُّ العُمُرَانِ، والجمع أَخْرَبَةٌ. خَرِبَ بالكسر، خَرَبًا، فهو خَرِبٌ وأَخْرَبَهُ وخَرَّبَهُ، والخربة: موضع الخَرَابِ والجمع خَرِبَاتٌ... وفي الحديث: "من اقترب السّاعة إخرابُ العامِرِ وعِمارةُ الخَرَابِ". الإخرابُ أن يترك الموضع خَرِبًا، والتّخریبُ: الهدم³.

¹ محمّد خير النّقاعي: بحوث في القراءة والتّلقّي، ص 106-107.

² أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج 10، تح: ياسر سليمان أبو شادي ومجدي فتحي

السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة/مصر، مادّة (فَرَعُ)، ص 267.

³ المصدر نفسه: ج 4، مادّة (خَرِبَ)، ص 54.

3-1-1: Blanc chœur البياض

بيّض: البياض ضدّ السّواد، يكون ذلك في الحيوان والنبات وغير ذلك ممّا يقبله غيره. البياض: لون الأبيض...، ومنه حديث ظبيان وذكر حمير قال: وكانت لهم البيضاء والسّوداء وفارسُ الحمراء والجزية الصّقراء، أراد بالبيضاء الخراب من الأرض لأنّه أبيض لا غرس فيه ولا زرع، وأراد بالسّوداء العامر منها لاخضرارها بالشجر والزرع، وأراد بفارس الحمراء تحكّمهم عليه، وبالجزية الصّقراء الذهب كانوا يجبون الخراج ذهباً¹.

4-1-1: la vacuité الخواء

نقول: خوّت: أي خلت كما تخوي الدّار، خويّاً إذا خلت من أهلها، وخوّت الدّار أي باد أهلها وهي قائمة بلا عامر، الأصمعي: خوى البيت يخوي خواء، إذا ما خلا من أهله...²

2: الصّراع بين السّواد والبياض:

قبل الحديث عن الصّراع بين السّواد و البياض لا بدّ لنا أن نحدّد دلالة السّواد اللّغويّة:

فالسّواد le noirceur: في لسان العرب، مشتقّ من مادّة (سود). فنقول: سَوَدَ: السّوادُ نقيض البياض، سَوَدَ وسَادَ واسْوَدَّ اسْوَدَادًا واسْوَدَّ اسْوِيدَادًا، ويجوز في الشّعر اسْوَدَّ،

¹ ابن منظور: لسان العرب، ج1، مادّة (بيّض)، ص676.

² المصدر نفسه: ج4، مادّة (خوّا)، ص294.

تحرك الألف لئلا يجمع بين ساكنين، وهو أسودّ والجمع سودّ وسودان... وساودت فلاناً فسُدَّتْ أي غلبتْ بالسواد، ومن سوادِ اللون والسودد جميعاً¹.

إنّ معانقة الأسود للأبيض فوق الصّفة التي تجسّد القصيدة في شكلها المائل وفي كيفية تنظيم كلماتها وكتابتها عليها وعرضها بطريقة خاصّة وشكل خاصّ هو نوع من اللعب بالإيقاع البصري، فالفراغات المتناثرة تبحث عن القارئ ليملأها ودعوة من المبدع لمشاركة قارئه في العملية الإبداعية ومسائلته عن معاني القصيدة التي امتنعت عن التدفق بفعل (المساحات البيضاء)، ومن الشعراء من يلجأ إليها من غير أن يقدم دلالة، أي من غير باعث إبداعي وإنما لمجرد الموضة، إنّ امتناع البياض عن معانقته للسواد هو نوع من الجذب و الجفاف و علامة علي توقّف صوت المبدع "الشاعر"².

في ضديّة الأبيض والأسود تكمن اللعبة بين الوجود والعدم فيستحيل الأسود الذي تنقزّ منه النفس البشرية باعتباره علامة الحزن والأسى إلى الوجود الحي النابض برموز الحياة المليء بالأنوار وكأنّه رحم الأمومة الذي يمنح الحياة بعد الموت ويصبح بمثابة الخزان الحاوي لكلّ الأشياء، الحامل للحياة والإخصاب.

في انحسار السواد وامتداد البياض، وفي تقلص الثاني وانبساط الأول يحدث التوتّر ويشتدّ الانفعال وتضطرب النفس المبدعة معلنة عن التوزيع الإيقاعي الناتج عن عملية التوازي الشكلي بين الأسطر بل بين الأجزاء، ويبدو لنا النصّ في شكله المتموجّ عبر صفحة بياض يتحكّم فيه المدّ والجزر بين الضدين الأسود والأبيض.

¹ المصدر نفسه: ج6 مادة (سود)، ص467.

² عبد الرّحمان تيرماسين: البنية الإبداعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص155-156، (بتصرف).

في امتداد البياض وانتشاره تغييب للحرف الطّباعي لكنّه "لا يرمز إلى غياب الصّوت لأنّه لا يحتاج إلى ترميز وإنّما يرمز إلى حضور الصّمت"¹ وفي حضور الصّمت، وفي غياب لرمز الصّوت يتوارى الشّاعر من خشبة المسرح الشعري لمدة زمنيّة ليحدّد هيئته كما يفعل الممثل المسرحي، ليترك لنا المجال للتأمّل ولتوقّع ما سيحدث ليعود من جديد إن لم تنته المشاهد التي يحدثنا عنها أو ينشدنا إيّاها، وهذا ما ينطبق مع "سقراط" لرجل صامت: تكلم حتى أراك؟ والقارئ ينفذ إلى روح الشّاعر عندما يستتطق الضّدين الأسود والأبيض وحينما تنفك عقدة الصّمت، يندفع صوت الشّاعر معلنا عن ما يخفي².

2-1: صراع القارئ بين البياض و السّواد:

من العناصر المساحات البيضاء/ الفراغات الجليّة التي تتصارع مع الأسود باعتباره ناطقا وناطق حي يتحرّك ينتج الدلالة، أمّا الأبيض فيعرض على "القارئ" أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة، فيسقط ما يدركه من معنى تأملي في البياض على سواد القصيدة، فيضيف بهذا معنى جديداً إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها، وفي كلتا الحالتين إنتاج لدلالة ما أيضا باعتبار الصّمت حكمة في كثير من الأحيان، أو كما ورد في الحديث النبوي الشريف، قال رسول الله (صلى الله عليه وسلّم): "مَنْ كَانَ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ فَلْيُكَلِّمْ خَيْرًا أَوْ (لِيَصْمُتْ)" وما يهمنّا هو الجزء الأخير من الحديث³.

إنّ صراع القارئ بين البياض والسّواد يتمّ وفقا لفحوى النصّ وبنائه الرّؤيوي، وما يشير إليه من دلالات، فإذا كان النطق في موضعه من أشرف خصال العارف... فإنّ

¹ المرجع نفسه: ص156.

² عبد الرّحمان تبرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر: ص156.

³ المرجع نفسه: ص156.

الصّمت لا يختص به اللّسان لكنّه على القلب والجوارح كلّها، لذا فعمقه الدلالي وبعده الرّؤيوي قد يكون أبلغ وأبعد دلالة ربّما من الأسود الناطق، لأنّ الناطق -وهو الأسود- لو علم السؤال: ما آفة النطق؟ لصمت إن استطاع، ولأوحى له الصّمت في انتباه وخشوع ما يخفيه وما يضمّره لأنّه تأمل وتحول للفكر في عالم السّرّ، في فضاء الكون المليء بالحيوانات الناطقة بالجمال لدى الكائنات الناطقة والصّامتة، المتحركة والسّاكنة¹.

وما نلاحظه أنّ النّص الأدبي يترك مساحات خالية للقارئ أنّها بياضات لكي يمعن القارئ التّفكير حول قصد النّص أو المؤلّف، والبلاغة هدفها الوصول إلى المراد أو القصد، وعند ذلك يمرّ القارئ على مثل هذه الفراغات يقوم بمثلها مستخدما خبرته ومعلوماته المعرفيّة الخاصّة وينبثق المعنى من خلال هذا التواطؤ السّاخر بين المؤلّف والنّص والقارئ. وهذا التواطؤ السّاخر هو الذي خلق هذا الشّجار الأزلي بين السّواد والبياض داخل الذات القارئة والشّارحة.

وبالتالي نتجاوز الرّؤية القديمة للقراءة التي ترى أنّ القارئ يتلقّى المعلومات من الكتاب باستلام في هذه الرّؤية القديمة الحقيقة موجودة في النّص نفسه وكلّ ما على القارئ عمله هو قراءة الكتاب بتأنٍ ورؤية ليستخرج الحقيقة منه، قراءة لا تقتصر على السّواد فقط بل تتعدّاه إلى المخبوء في البياض، وهكذا "تعدّ القراءة انجازا مع كلّ قراءة جديدة للنّص ينتج معنى جديدا"².

وقد يكون ما ذكره (كمال خير بيك) من "ملاح جديدة في كتابة القصيدة" من أسبق الإشارات إلى الجدل بين الكلام والصّمت في الشّعر العربي الحديث. إنّ العيّات التي اختارها هذا الباحث من شعر "أنسي الحاج والسيّاب" مكنته من تبين هذه الملاح الجديدة

¹ عبد الرّحمان تيرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 153-154.

² فاطمة البريكي: قضية التلقّي في النّقد العربي القديم، ص 58.

وهي تتمثل في تقنيات التنقيط والفصل وفي شكل الكتابة وتوزيع النص وتقطيع العبارة إلى أجزاء موزعة عبر مختلف أشكال الفصل من (البياض العازل) إلى التوزيع غير المنتظم على أسطر عديدة، والمؤلف يعتبر هذا النمط الفوضوي في التنقيط والتوزيع من الوسائل الناجحة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية متأثرين بحركتي الدادائية والسريالية¹.

وحيث تأملت (يمنى العيد) الصمت الاختياري الأبدى الذي أجبر عليه الشاعر اللبناني "خليل حاوي" لما وضع حدًا لحياته في السادس من حزيران سنة 1982م، اعتبرت حادثة الانتحار قصيدة أخيرة للشاعر أراد بها معانقة الحياة بعد صمت بلا كلام بلا صوت، واعتبرت موته يقول مرة واحدة كل شيء، يقول كل ما قاله الكلام، وكل ما لم يقله الكلام².

كما عدّ (محمد بنيس) هذا النزوع إلى الجمع بين البياض والسواد، وبين الكلام والصمت وبين الامتلاء والخواء ممارسة دالة حقًا على تحديث الشعر العربي وعلى تعلق شعراء الحداثة تنظيرًا وانجازًا بحرية الكتابة على غير شروط مضبوطة وقواعد مسطرة وهكذا تنقسم القصيدة مع الكتاب إلى أبيات مضادة تبنيتها فراغات تبادل المكتوب غواية وإغراء متصادين في إعادة بناء نص له التوازي بين السواد والبياض، ويكون البياض بهذا المفهوم عنصرًا أساسيًا هو الآخر في إنتاج دلالية الخطاب³.

¹ كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي-الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، تر: نخبة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986م، ص150.

² ينظر/يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص75.

³ أحمد الجوة: مقال (سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي)، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص03.

إنّ إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يعضدان بلاغة البياض، والمحو والتي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليديّة ويظلّ البياض تبعاً لذلك، رحماً تتجمهر فيه احتمالات الكتابة منذورة لاسترسال البياض والمحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كلّ مرّة يقرأ فيها النصّ، وبتعدّد القراءة يتعدّد فعل الكتابة أيضاً¹.

أوردنا (بنيس) لأنّه ينفذ بتفكيره في الشّعْر المعاصر إلى أبعاد قصيّة ويتأمّل خارطة الشّعْر العربي الحديث بروح نقديّة، ليس يخفى أن انتصار هذا الشاعر -الباحث لتجربة الحداثة التي أسّس لها (أدونيس) و"جماعة الشعْر" في لبنان وكتاب لاحقون في أوطان العرب مشرقاً ومغرباً انتصاراً له سند قويّ في رموز الحداثة الأوروبيّة والشّعراء الطلائعيين في الغرب، ولسنا نماري أن وقفة البياض لا تدلّ على انفجار أزمة البيت في الشّعْر المعاصر فحسب بل تدلّ كذلك على أزمة الوعي وشقائه.

إن امتلاء الشاعر بيقين الكلام وامتداد نصّه مسترسلاً بما يقدمه من حقائق الذات والحقائق آلت إلى ألوان من الانكسار أظهرتها شقوق كلامه وتعرّجات صوته الذي كان ضاجاً صاخباً بالكلمات والنداءات، بقي أن نتساءل إلى أي مدى يتوقّف قارئ الشّعْر الحديث الذي يتوسّل الجدل بين السّواد والبياض وبين الكلام والصّمت إلى فك مغالق النصوص وإلى ولوج المناطق المعتمّة في القصيدة؟

إنّ الآفاق التي يرتادها الشاعر في الغرب قد تكون آفاقاً مفتوحة لتراكم تجارب الكتابة الشعريّة، لكن الآفاق القصيّة التي تغامر القصيدة العربيّة الحديثة بارتياحها وتدفع بالقارئ إلى مجابهة مجهولة قد تزيد في غربة الشّعْر الذي صار محاصراً بوسائط قويّة التّأثير. "فالصّراع بين الأسود والأبيض (المكتوب والبياض)، وكيفية توزيعه وانحساره

¹ أحمد الجوّ: مقال (سيميائية البياض والصّمت في الشّعْر العربي)، ص05.

وامتداده. مرفقات النص الشعري غالبا ما تكون لوحة فنية (زيتية) من رسومات الشاعر...¹.

2-2: أهمية البياض في معانقة السواد:

يعود الأصل في اكتساب البياض هذه الأهمية إلى قصور السواد والكلام عن الإيفاء بالقصد فالوجود الإنساني ينطوي على أسرار، والمرء بحكم محدودية لغته التي يستعمل. يصدّم أثناء التعبير عنها بصعوبة جمّة، فلا الكلمات التي في حوزته ولا حتى مناجاته الباطنية بإمكانها أن تميّط اللثام عنها. وقد عبّر بطل "ديدرو" **diderot** عن الصعوبة هذه بقوله: "آه! لو أستطيع الكلام مثلما أستطيع التفكير! بيد أنه كان من المقدّر أن تزدهم في رأسي الأشياء وألا تواتيني الكلمات"².

إنّ جل السرياليين وتجريبي العشرينات والثلاثينات "ألبر كامو" **albert camus** مثلا في رواية (الغريب **l'étranger**) والروائيين المحدثين كـ "ألان روب غرييه" **alain robbe grillet** يعتبرون اللغة كأنها غريبة عنهم ويحذّرون من الكلام المستخدم ذاهبين إلى القول بضرورة إنشاء خطاب مغاير للسائد ناهض على وسائل تعبيرية بصرية مخصوصة تأخذ البياض والصفمت في الاعتبار³.

ولما كان الكلام مكتوبا أو منطوقا قاصرا على مواكبة الأشياء التي تهجس في الذات أو تلك التي يتيحها الوجود الخارجي، فإنّ الصفمت هو خير معبر عنها، فالفراغات

¹ عبد الرّحمان تيرماسين: البنية الإبداعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص153.

² علي عبيد: مقاربات سردية، الانتشار العربي، بيروت/لبنان، ط1، 2014م، ص63-64.

³ المرجع نفسه: ص64.

البيضاء والصمت هما حقاً ضمير الكلمة والمعنى الغائب في اللفظ الحاضر بل هو عمق اللغة¹.

3: الفراغات والبياضات:

تعرف الفراغات والبياضات في النص الأدبي بأنها تناولت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر وهذه الشيفرة والفجوة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل أي التأديبية التواصلية للغة.

فالإتصال على حدّ (ميجان الرويلي وسعد البازعي) "ينتج عن حقيقة وجود في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ، وعملية ملء لهذه البياضات والفجوات أثناء عملية القراءة هي التي توجد الإتصال، إذن أنّ الفجوات وضرورة ملئها تعمل كحواجز ودوافع لفعل التكوين الفكري"².

و المتمعن لهذا التصور يجد بأنّ وجود ثغرات داخل النص الأدبي يعني وجود قارئ يتفاعل ويتجاوز ويصطرع، ويتصارع معه من أجل كشف المعنى، وغياب الثغرات يعني غياب القارئ، فلولا وجود بياض وفجوات تستفز وتصدّم القارئ لما وجد تواصل بينهما، فالقارئ يهزّ أعمدة النص ويكشف خباياه وضبابيته.

وفي هذا الصدد يرى (آيزر) أنّ القارئ يلتقي مع النص في أماكن هي هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء شتى مثل: (مركز النص) أي أنّها المكان الذي يتطور

¹ المرجع نفسه: ص65، (بتصرف).

² ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل النقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً و مصطلحاً نقدياً معاصراً، ص287.

فيه المعنى حيث يقوم القارئ بمساسها في سبيل إنتاج المعنى¹. وهذا ما سنفصّله في إيرازنا لمفهمة البياضات من المنظور الأيزري.

3-1: الفراغات/ مواقع اللاتّحديد من منظور رومان انجاردن Roman Ingarden:

يستعمل "انجاردن" (مواقع اللاتّحديد) هذه في المقام الأوّل كي يميّز بين "الموضوع القصدي للعمل الفني" ونماذج أخرى من الموضوعات ولكن هذه الوظيفة بالذات تضيف على مفهوم انجاردن نوعاً من الازدواجيّة، هذه الازدواجيّة التي تظهر حينما يقول بأنّ الموضوع القصدي غير المحدّد أبداً بشكل تامّ يفسّر كما لو كان محدّداً ثمّ يجب عليه أيضاً أن يتظاهر بأنّه كذلك. وبالإضافة إلى ذلك ينسب "انجاردن" لمفهومه مواقع اللاتّحديد دور إعطاء انطلاق تحقّق النصّ².

ويمكن توضيح ازدواجيّة هذا المفهوم بطرق متعدّدة، وإذا كان على الموضوع القصدي أن يحاكي تحديداً الموضوع الحقيقيّ، وهو لا يمكن أن يفعل ذلك إلاّ من خلال فعل مكملّ للتّحقّق، فإنّه يجب على المواقع اللامحدّدة والتّحقّقات أن تخضع لقيود معيّنة لكي تكون المحاكاة ناجحة. ذلك لأنّ مواقع اللاتّحديد تجعل الموضوع القصدي مفتوحاً، بمعنى تجعله مستحيل الإغلاق، وهكذا فإنّ ملء هذه الفراغات "الذي يقول عنه (انجاردن) بأنّه يعطي انطلاقة فعل التّحقّق ويستمرّ حاضراً طوال هذا الفعل"³.

¹ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقي، ص148.

² فولفغانغ أيزر: فعل القراءة نظريّة جماليّات التّجاوب في الأدب، تر: حميد لحداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المتأهل، فاس/المغرب، ص103.

³ المرجع نفسه: ص103.

يرى انجاردن أنّ ما يميّز الأعمال الأدبيّة/الفنيّة عن الموضوعات الحقيقيّة/الواقعيّة والموضوعات المثاليّة/الموضوعات الفلسفيّة الرياضيّة، يمكن بالضبط في كونها موضوعات قصديّة خالصة. وما دامت كذلك فإنّها تستقرّ إلى التّحديد الكامل والنهائيّ الذي يميّز الموضوعات الحقيقيّة والمثاليّة.

إنّ العمل الأدبيّ، يعرض بكنيّة خطاطيّة فقط بحيث يظهر كـ "تشكيل خطاطيّ" يشتمل على الكثير من أماكن اللاتّحديد، ولذلك فإنّه يكتفي فقط بإثارة "عمليّة إكمال" أي "إنجاز" يحقّق موضوعيّة أو معناه الذي قصد إليه دون أن يحدّده بكيفيّة نهائيّة¹.

3-2: البياضات من منظور فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser:

يرى (خليل الموسى) بأنّ المفهوم الأساسي عند (آيزر) هو مفهوم "الفراغ" أو "مناطق عدم التّحديد indétermination" أو "الفجوات". وهذا يرتبط حسب رأيه بمفهوم - التسلسل القصديّ للجمل - وينتج عن هذا التسلسل مناطق عدم التّحديد أو النقص وهو ضروريّ لإتاحة الفرصة للقارئ ليقوم بدوره... ولذلك يستدعي مفهوم "الفراغ" عند (آيزر) أن يقوم القارئ بربط أجزاء النّص المختلفة، ولذلك يولي مفهوم "الفراغ" أهميّة كبرى فهو أساس كلّ عمليّات التّفاعل بين النّص والقارئ، ومن هنا فإنّ (الفراغ الآيزري) هو الذي يحثّ النشاط الأساسي للقارئ ويوجّهه، فيأتي القارئ بعد ذلك ليملاً ما تركه البياض فارغاً. متقيّداً بالمعنى الظاهر ليصل إلى المعنى الخفي².

وقد اشتغل (آيزر) من خلال مقالاته بنية الجاذبيّة، بنية الفجوات "وإن لم يحدّد مفهوماً دقيقاً لها بل يظهر أنّ البياضات ترتبط أكثر بعملية الاتّصال لذلك أكّد (نورثروب فراي) أنّها لدى (آيزر) تعني عدم التّوافق بين النّص والقارئ، وهي التي تحقّق الاتّصال

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص 223.

² ينظر/خليل الموسى: آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، 2010م، ص 192.

في عمليّة القراءة، لأنّ بموجب ذلك يعمل القارئ على تنظيم أجزاء النصّ المختلفة لينتج الموضوع الجمالي¹.

إنّها عمليّة مواجهة بين القارئ والنصّ وهذه العمليّة متّصلة، تبدأ من قدرة القارئ على اكتشاف جدول المجهول وهذا الاكتشاف لا يتمّ دفعة واحدة لذلك فإنّ المعنى عند (آيزر) ليس كتلة واحدة تبدأ مع النصّ وتنتهي معه ولكنه يبدأ من محاولة القارئ الأولى ملامسة هذا النصّ، وهذه الملامسة عمليّة مرحلة متتابعة تنتهي بانتهاء القارئ من تشكيل معنى النصّ أو المساهمة في تشكيله.

إنّ (آيزر) يعوّل كثيراً على دور القارئ في إنتاج معنى النصّ وعلى مشاركته الفعّالة في إبداع النصّ الأدبيّ وذلك بأنّ يستكمل الجزء الصّغير المكتوب منه، ولكنه جزء موجود فيه وجوداً ضمنيّاً فقط بحيث يمنحنا لتصور الأشياء، في حين أنّ الجزء المكتوب يمنحنا المعرفة وبالتالي فإنّ القارئ أو كلّ قارئ يملأ أجزاء النصّ غير المكتوبة أيّ الفجوات وبياضات النصّ حسب طريقتة الخاصّة وفهمه الخاصّ للنصّ الأدبي².

وكثرة التّأويلات التي يطالب بها آيزر تختلف باختلاف الطّريقة التي يملأ بها كلّ قارئ فجوات النصّ لا يجب أن توحى بأنّ النصّ التّالي في نهاية الأمر هو كلّ اختلاف ذاتيّ للقارئ ولكنها برهان على نفاذية النصّ وهذا ما يريد آيزر الوصول إليه وإثباته.

ويؤكد "آيزر" حسب رأي (عبد الكريم شرفي) أنّه كلّما زادت البياضات النصّية كلّما تعقّدت عمليّة التّركيب والتّوليف بين مختلف أجزاء النصّ، وكلّما زادت حيويّة إنتاجيّة

¹ صباحي حميدة: بناء المعنى وتجليّ الموضوع الجماليّ في شعر عبد الله العشي "القارئ الضمني ومواقع اللّاتّحديد أنموذجاً" مجلّة قراءات، منشورات مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع 4، 2012م، ص 243.

² فاطمة البريكي: قضية التّلقّي في النقد العربيّ القديم، ص 58.

نشاط التّخيل والتّمثيل لدى القارئ، غير أنّ ما يهّمنا هنا هو الوظيفة الأساسيّة التي تؤديها البياضات، لكن قبل ذلك لابدّ أن نعرج لأنواع الفراغات، ثمّ المقارنة بين رؤية (انجاردن) و(آيزر) للبياضات.

3-3: أنواع الفراغات:

تنقسم الفراغات إلى نوعين: الفراغات والشواغر. والفراغات توجد على مستوى الموضوع أي هي الإبهام الذي يسوق القارئ أثناء قراءته الخطيّة فتفصل بين جزئين على مستوى سطح النصّ، وعند ملء هذه الفراغات القيّمة تتضح الرّؤية الأولى أمام المدلولات والمظاهر التّخطيطيّة للنّص. أين تواجهه شواغر نصيّة على مستوى الموضوعات والمدلولات في عمق النصّ، هذه الفجوات بيّنها آيزر من خلال ملء هذه الشواغر¹.

وإسقاط التّصورات المناسبة لها يبدأ القارئ في التّموقع داخل النصّ وإحداث الألفة بينه وبين النصّ، فالفراغات أو الشواغر تشكّل طريقة لقراءة النصّ، تنظّم مشاركته القرائيّة مع بنائها للحالات المتّقلة. وبذات الوقت فإنّهما يجبران القارئ على إكمال البنائيّة وهكذا يُنجان (الموضوع الجماليّ).

ويؤكّد (آيزر) على وجود نوع آخر من الفراغات يختلف عن "أماكن اللاتّحديد" التي تحدّث عنها "انجاردن" وإذا كانت هذه الأخيرة تتوزّع على الخطاطات وأجزاء المنظورات النصيّة المتداخلة فيما بينها، وتشير إلى سمات أو جوانب الموضوع القصديّ التي لم يحددها النصّ وتشير لدى القارئ عمليّات الإكمال أو الملأ الضروريّ لتحقيق

¹ ينظر/زين حفبظة: قصيدة بلقيس لنزار قباني، دراسة في ضوء نظريّة القراءة وجماليّات التلقّي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2004-2005م، ص95.

"الموضوع الجمالي" فإنّ هذه الفراغات التي يقول عنها (آيزر) بأنها موجودة تتموقع بالضبط بين "الخطاطات" أو "المنظورات النصّية"¹، وتحتّ القارئ على ضرورة التركيب والتوليف بينها من أجل بناء "الموضوع الجمالي".

كما يضيف (آيزر) نوعاً آخر من الفراغ يخصّصه النصّ لتدخلّ القارئ يتمثّل في مختلف إمكانات النفي **patenter négation** أو وجوه السلب التي تثير لدى القارئ عناصر معيّنة معهودة ومعروفة لديه ولكن سلبها، ونفيها، أو تعطيلها وتشويهها داخل النصّ يدفعه إلى التخلّي عنها بعد إدراكه لنقصها ومحدوديتها.

إنّ هذه الفراغات التي يسميها آيزر "البياضات النصّية" تتمثّل بالضبط في مجموع التّفكّكات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصّية، ووجودها في مجموع داخل النصّ يشير إلى سكوت النصّ عن ارتباطات أو علاقات دلالية معيّنة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزاء مخطّطاته ويجب على القارئ أن يتمثّلها².

3-4: أوجه الائتلاف والاختلاف بين المنظور الآيزري والإنجاردني للبياضات:

إذا كان (آيزر) يتفق مع (انجاردن) في كون "أماكن اللاتّحديد" هذه هي التي تسمح بالتمييز بين النصوص وعملية تحقيقها، فإنّه يعترض عليه تعطيله للسمة التّواصلية لمفهوم التّحقيق وذلك أنّ نظرة "انجاردن" إلى "الجمالية والسّمات الميتافيزيقية" باعتبارها قيماً "إيجابية" و"متعالية" يتمّ تحقيق النصّ أي تعبئة أماكن اللاتّحديد فيه على ضوئها وهو الاعتقاد الذي جعل (انجاردن) يميّز بين "التّحقيقات الصحيحة أو المناسبة والتّحقيقات الخاطئة".

¹ ينظر/ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التّلقّي، ص157.

² عبد الكريم شرفي: من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص225.

في حين أنّ (أيزر) يعتبر القيمة الجماليّة في حدّ ذاتها نجاحاً لعملية التحقيق وسدّ أماكن اللاتّحديد النّصيّة، وزيادة على ذلك فإنّ (انجاردن) يحتفظ بالدور الأساسيّ في عملية التحقيق لـ "الانفعال الأوّلي" الذي يولد للقارئ اضطراباً داخلياً ناجماً عن غرابة التجربة الجماليّة ويدفعه إلى تنشيط أفعال البناء التي تنتهي إلى تشكيل الموضوع الجماليّ ومن ثمّ إلى تهدئة الاضطراب والانفعال الأوّلي.

أمّا "أماكن اللاتّحديد"، فإنّها لا تؤدّي في نظره إلاّ دوراً ثانويّاً في عملية التحقيق، ذلك أنّ القارئ فقط يملأها والأكثر من ذلك فإنّ (انجاردن) يفرض على القارئ أن يملأها كلّها لأنّ وجودها في حدّ ذاته جزء من القيمة الجماليّة للعمل الأدبيّ، والقارئ الذي يكمل "بثرتته" ما تمنع العمل الأدبي عن إكماله ينزل العمل الرّائع إلى مصاف الأدب المبتذل الذي لا يملك أيّة قيمة جماليّة¹.

ويتجلى لنا بكلّ وضوح اختزال (انجاردن) الكبير للوظيفة. كان ينبغي لمواقع اللاتّحديد أن تملأ أحيانا أو أن تبقى مفتوحة أو تهمل تماما أحيانا أخرى، فالسؤال المطروح هو فيما إذا كان على المعايير أن تحدّد هذه العملية ولا يقدّم (انجاردن) أيّ جواب واضح. لكن هناك جواباً ضمنياً في نظريّته يجب على الإيقاع المتعدّد الأصوات للبنىّة المترابطة للعمل، أن يبقى سليماً إذا كان عليه أن يحدث تجربة جماليّة وهذا يعني أنّ (اللاتّحيديات) يجب أن تزال أيّ أن تملأ أو تفسّر أيضاً حتّى يمكن لمستويات العمل المختلفة أن تترابط فيما بينها بطريقة ملائمة وتصبح الخصائص الصّحيحة جماليّاً في مركز الاهتمام².

¹ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص 225.

² ينظر/المرجع نفسه: ص 225.

فالمعيار إذن هو الإيقاع. ولكن إذا ما أردنا أن نتفحص هذه العملية أكثر من محاولتنا فقط إنجاز الموضوع القصدي، إذا ما كان على مواقع اللاتحديد أن ينظر إليها كشروط للتواصل رغم كونها "خاضعة" للانفعال الأصلي باعتباره دافعاً حقيقياً بالنسبة للتحقق فإن هذه الشروط لا يمكنها أن تكون مهيمنة على النزعة الوهمية في الفن¹.

وحظي مفهوم "مواقع اللاتحديد" باهتمام كبير لدى (آيزر)، فمواقع اللاتحديد هي تلك الفجوات التي يتوقف القارئ عندها، وهي بمثابة المنعرجات التي تعيق حركته القرائية في النص نتيجة الخلطة التي تواجهه والغموض والتخفي والتعمية التي تكتنفه وتحيرره، ما تجبره على تشغيل طاقته التصورية وقدراته الآدمية ليصل بين أجزاء النص المفككة والمخلطة من خلال هذه البياضات، يستحضر الجزء الخفي في النص.

وبفضل (أماكن اللاتحديد) يستطيع النص إذن مراقبة سيرورة التواصل ومن ثم التحكم في نشاط البناء الذي يقوم به القارئ والذي ينتهي إلى تشكيل الموضوع الجمالي أو المعنى النصي...².

ويتجلى حسب رأي (عبد الكريم شرفي) اختزال (انجاردن) الكبير للوظيفة التي تؤديها أماكن اللاتحديد، إذ تفحص تقديره لكيفية ملء هذه الفراغات، حيث يقول: "إذا تغاضى النص مثلاً عن ذكر لون شعر رجل عجوز، فعلى أن نحققه باعتباره رمادياً أي مائلاً إلى البياض"³.

وما يدعش (آيزر) هنا هو أنه من غير الضروري إطلاقاً في نظره أن نتصور لون شعر هذا الشيخ لأن عرض الوقائع والشخصيات في النصوص الأدبية، ليس له أي قيمة

¹ فولغانغ آيزر: ردود فعل القراءة، نظرية جماليات التجارب في الأدب، ص108.

² عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص221-222.

³ ينظر/المرجع نفسه: ص223.

إلا بالنظر إلى عنصر آخر من عناصر النص وفي المقابل فإذا كانت هذه الشيوخة تؤدي وظيفة معينة فعلى القارئ أن يستثمر بالضبط هذه العلاقة القائمة بين الواقعة أو الخاصية الوظيفية دون أن يهمله لون الشعر¹.

ويمكننا أن نتساءل بعد كل ذلك ما إذا كان استدعاء أماكن اللاتحاد لعمليات التحقيق بالكيفية التي تصورها (انجاردن)، قادر على تحفيز وإثارة نشاط التخيل لدى القارئ.

4: البياض والصمت/ائتلاف أم اختلاف:

يعدّ الصمت **le silence** كأنه عملية تخاطب - واعية كانت أو غير واعية - وتجليّة في النصّ وتحيل على التلّفظ مباشرة، إنه تصوّر إشكاليّ متميّز، خلافاً للمكتوب والمنطوق، لا ينتج ملفوظاً لسانياً بل فراغاً نصياً وبياضاً ونقصاً خطياً متمخضاً عن الإنشاء ذي دلالة تساوي أو تفوق دلالة الكلام المحيّن، وقد يفسّر وجوده بأمرين اثنين هما: العجز والرفض².

أمّا العجز: فهو عجز المتكلّم عن تحقيق أمر تقتضيه وضعيّة تلفظيّة، ويكون ناجماً عادة إمّا عن نقص لغويّ وإمّا عن عي.

وأمّا الرفض: فيتجلّى في تمرّد المخاطب على الخطاب اللغوي الجاهز الذي لم يعد يروقه هو ولا مخاطبه³.

¹ المرجع نفسه: ص 210.

² علي عبيد: مقاربات سردية، ص 56-57.

³ المرجع نفسه: ص 57.

إنّ هذا الفراغ النَّصِّي علامة مساوية للكلام في الأهمية لأننا ندرك تماما أنّ الصّمت "يتكلّم" وأنّ فصاحته تلعب دورا أساسيا في فنّ الخطاب، بل قد يكون أخطر حتّى من الصّياح ذاته.

وتبعا لذلك فالصّمت في معناه الجوهريّ فعل تلفظيّ ساكت، مسجّل في الخطاب بطريقة سببية-سياقية¹.

وأنّ جلّ الدّراسات التي اطّلعنا عليها لم تسلّط النظر على تحديد المفهوم بقدر ما اعتنت بإبراز قيمته في الخطاب، محتفية بعلاماته الدّالة على وجوده من نقص خطّي، وبؤر فارغة،

وبياضات، إلى فراغ غير مرئيّ على نطاق الكتابة يوميّ إليه الغموض واللّبس والمفارقة².

4-1: الصّمت أم الكلام:

لاشك في أنّ تقديم الكلام على الصّمت عند (الجاحظ) ولدى عموم البلاغيين القدامى وتفضيل النّطق على السّكوت موقف متأصلّ في نظرية البيان التي أعلى الجاحظ دعائمها، غير أنّ الصّمت يلازم الكلام دوماً وينازعه الوجود، "فالصّمت ناطق من جهة الدلالة ومتى دلّ الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتا وأشار إليه وإن كان ساكتا"³ ألا ترى أنّ الحديث يتبادلّه النّاس يوميا وفي وضعيات الحياة كافّة وفي سائر السياقات والمقامات ولا يمكنه الاسترسال إلى ما لا نهاية في الزّمان، إذ لا بدّ أن تتخلّله وقفات صمت يستردّ فيها المتكلّمون أنفاسهم ويختبر كلّ واحد منهم وقع كلامه في مخاطبه

¹ المرجع نفسه: ص57.

² المرجع نفسه: ص58.

³ أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ص81.

أو في مخاطبيه، ويحدّد في ضوء ما يبدو منه من ردود فعل طبيعة خطابه إليهم مدّة وفيرة وتتويجا في الصّياغات.

4-2: الدّالة القاموسية للصّمت:

يتحدّد الصّمت في لسان العرب بأنّه **إِطَالَةُ السُّكُوتِ**، وهو يُقال للرجل إذا اعتقلَ لسانه فلا يتكلّم فهو مُصْمِتٌ، والصّمّاتُ هم السُّكُوتُ، ويقترن الصّمت في لغة العرب بالصّحراء الخالية فيقال تركته بصحراءٍ **إِصْمَتَ حَيْثُ لَا يُدْرَى**، من أين هو، ولقيته ببلدة **إِصْمِتَ** إذا لقيته بمكانٍ **قَفْرٍ لَا أُنَيْسَ بِهِ**. وللجذر (ص.م.ت) صلة بالعملة، إذ يقال للذهب والفضة **صَامِتٌ** (يقال: جاء بما **صَاءَ** و**صَمَتَ**: الشّاء والإبل، الذهب والفضة)... ويقال بات فلان على صمّات أمره إذا كان معترما عليه¹.

إنّ قيمة هذه التّحديدات القاموسية للصّمت قيمة لا تتكرّ مزيتها، ولكن دراسة الصّمت من زاوية التّلفّظ دراسة طريفة لأنّ تناول الخطابات في السّياسة والشّعر والمحادّثات وفي ضروب المحاورات تركّز في علامات اللّسان وقرائن الكلام وفي سطح الخطاب.

4-3: الصّمت في الشّعر العربيّ المعاصر:

لقد قرأت (يُمنى العيد) هذا الصّمت الأكبر في ضوء أسئلة النّقاثة والكتابة المطروحة بخصوص الحاضر والمستقبل وقفز التّاريخ إلى الوراء. وانكسار حلم الانبعاث الحضاريّ لأمة العرب.

إنّ فترات الصّمت التي تخلّلت المسيرة الشّعريّة لـ (خليل حاوي) مثلا "ربّما كانت بمثابة وقفة ترى إلى فراق الكتابة والنّقاثة وتواجه سؤال النّقاثة الملحّ

¹ أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج06، دار الجيل، بيروت، لبنان، مادّة (ص.م.ت).

[....] وقفة تقول السؤال الضمني وتطرحة على وعي الشاعر وكتابته، حيث يقول ما لا تقوله كلمات الشاعر: ¹.

وحين يفتح الشاعر قصيدة (الأم الحزينة) بقوله متحيراً:

مَا لَوْجَهَ اللهُ صَحْرَاءَ

وَصَمْتُ يَتْرَامِي عَبْرَ صَحْرَاءِ الرَّمَالِ

وَيُعِيدُ هَذِهِ التَّوْقِيعَةَ الْحَزِينَةَ فِي مَقْطَعِهَا الثَّانِي:

لَيْسَ فِي الْأُفُقِ

سِوَى صَمْتِ السُّؤَالِ

عَنْ حِمَاةِ الْقَدَسِ

وَالْعَارِ الْمَعْنِي خَلْفَ آثَارِ الْفَعَالِ

وَضَمِيرِ اللهِ صَحْرَاءَ

وصمت يترامي عبر صحراء الرمال²

ندرك طبيعة المسار الذي آل بالشاعر إلى الصمت المطبق.

ولم يقرأ (محمد بنيس) الصمت في الشعر المعاصر قراءة (يمنى العيد) التي

اعتبرت محو الذات من الوجود بالإقدام على الانتحار تجربة تخوم قصوى خاضها (خليل

1 يمى العيد: في القول الشعري، ص79.

2 خليل حاوي: الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1993م، ص393.

حاوي)، ونزلت شعره وحياته في ما سمّاه (موريس بلانشو) "فضاء الموت"، وهو فضاء يتبادل فيه الشعريّ والفلسفيّ السؤال¹.

لقد تحدّث (بنيس) عن "مسارات مجهولة" وعن مسكن شعريّ حرّ هو الأساس في الممارسة النصّية² وذكر من بين هذه المسارات أنواعا من الحذف (حذف مخبر عنه، حذف غير مخبر عنه، حذف متلبّس). وحين خصّص الفصل الثالث: (النصّ وبناء الإيقاع) وتناول قوانين الوقفة في القصيدة المعاصرة وقفة البياض³.

ميّز (بنيس) بين أنواع من الوقفات خصّص لـ (وقفة البياض) حيّزا من النظر واعتبرها "توسيع مفهوم المختبر في حداثة الشعر المعاصر في الوقت نفسه التي تدخل فيه الذات الكاتبة مسكنا جديدا يحتلّ فيه المشهد النصّي غاية التّعدد كما تخرج فيه الذات الكاتبة على أنماط التّعقيد التي كانت حولتها من قبل إلى جسد خضوع لا يملك أي قدرة على الاحتجاج فيكون المقيس والمعدود مهتدا بما لا يقبل القياس والعد⁴.

والمؤلف يرى أنّ (وقفة البياض) تفجّر أزمة البيت في الشعر المعاصر وتفقد المعيار السائد في تعيين حدود البيت وفي تعيين حدود الشعر والنثر أو الشعر والأجناس الأخرى، وأنّها حين ترد في نهاية سطر الصّفحة أو في وسطها تكون "إعلانا عن تفاعل الصّمت مع الكلام وتفاعل البصريّ مع السّمعّي في بناء إيقاع النصّ"⁵. وهنا تكمن الرّوح الانتلافيّة بين الصّمت والبياض لا الرّوح الاختلافيّة.

1 محمّد بنيس: الشعر الحديث، بنيّاته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج 3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص212.

2 المرجع نفسه: ص159.

3 المرجع نفسه: ص159.

4 محمّد بنيس: الشعر الحديث، بنيّاته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ص127.

5 المرجع نفسه: ص127-128.

وتحصيلاً لما سبق نصل إلى أنّ الثغرات، الخواعات، الفجوات، كقراءات كلّها مفاهيم موازية لمصطلح البياضات يجمعها مصطلح مواقع اللاتّحديد/ البنيّات التخطيطية، إذ تعمل كلّها على تفعيل النشاط القرائي، وهذا الأخير يعمل بدوره نفخ الرّوح في النّص وجعله بنية ديناميّة حيّة بعدما كانت جامدة ميّتة.

ومن استكناه طبيعة البياض في الشّعْر المعاصر نجد أنّه عنصر هام في إنتاج وتعزيز دلاليّة الخطاب، كما لا يجدر بنا نسيان الحدود الجماليّة التي تتركها البياضات داخل النّصوص الأدبيّة بعدما كانت مغيّبة في تراثنا الأدبي القديم.

الفصل التطبيقي

حدود البياض في الشعر السياسي الدرؤشي

إنّ الشّكل الطّباعيّ من أهمّ ملامح النّصّ الشّعريّ المعاصر، إذ يقدّم نفسه للقارئ الحديث بطريقة جريئة تتشاكل أحيانا من أجناس أدبيّة أخرى، فهو يمنح قيمة معيارية لعنصر البياض، حيث يخالف الشّكل الشّعريّ القديم. وانكباب القراء إلى مثل هذه الخطابات التي يكتنفها عنصر البياض والخواء النّصيّ يعود للصدمة التي تحركّ أنظار وانتظارات المتلقّي، وتثير اشتهاؤه للتّواصل بغية كشف دوال المسكوت عنه.

وبناء على ما سبق ذكره في الجزء التّنظيريّ واستيعابه، تحاول هذه الدّراسة في جزئها التّطبيقيّ استجلاء بعض المبادئ التي أوجدتها النّصوص الحدائيّة في ظلّ تهافت المناهج واصطراعها للتّعامل مع مثل هذه النّصوص، لاسيّما التي يكتنفها عنصر البياض بشتّى صورّه، وفضح وظيفته الفكرية والفنيّة. لكن قبل التعرف على حدود مواقع اللّاتّحديد في القصيدة الدرويشية، لا بد لنا أن نتعرف على هويّة محمود درويش "شهيد القضية الفلسطينيّة" في سطور.

1: مواقع اللّاتّحديد في قصيد محمود درويش:

من أهمّ الوسائل التي يستعين بها الشّاعر بصفقتها بديلا عن اللّغة، الفراغات أو الصّراع بين السّواد والبياض، فالسّواد هو النطق، والبياض هو الصّمت، والصّمت حكمة وهو في دلالاته الإبداعية غوص في عمق الشّاعر ومساءلة رؤاه.

لِم الصّمت؟ ألحكمة؟ أو لعنف يمارسه ضدّه؟ أو العكس. أو أنّ الشّاعر يتكلّم إلى نفسه؟ أم للتأمّل و البحث عن الشّيء يتراءى كالسّرّاب ويستحيل القبض عليه؟ كلّها أسئلة يجيب عنها القارئ، إذا بقدر هذا الغياب تكون الدّلالة أكثر تعبيراً أو بروزاً وتماوجاً مع الأسود النّاطق¹.

¹ تبرماسين عبد الرّحمان: آليّة التلقّي في قصيدة اللّعنة والغفران، مجلّة جامعة أم القرى، عمادة شؤون المكتبات، مكّة المكرّمة، السّعودية، ع 1، يناير 2009م، ص340-341.

عند تصفّحنا لكتاب "غالية خوجة" الموسوم بـ (قلق النصّ، محارق الحداثة) شدّ انتباهنا سؤال طرحته ألا وهو: ما الذي يترسّب في دمننا وحواسنا وذاكرتنا ومخيّلتنا بعد الانتهاء من قراءة نصّ شعريّ؟ ثمّ تجيب عنه بقولها: لا شك أنّ ما يترسّب ليس نصّ القصيدة الذي كتبه الشّاعر بل آثاره المتحرّكة وفراغات تلك الآثار، وذلك ضمن دلالة طردية تتناسب مع تفاعلنا وإحساسنا وفاعليّة قراءتنا، هذه الآثار الرّاسية لها قرار، وقرارها هو النصّ الفراغيّ فماذا نعني بذلك؟¹

نجيبها فنقول وذلك من خلال اختيار قصائد شعريّة لمحمود درويش كونها نصوصاً فراغيّة دسمة وثريّة بجملة من الحمولات والإفراغات الفراغيّة التي أثارت حفيظتنا القرائيّة.

المعاين لقصيد محمود درويش يجده غنيّاً بمواقع اللّاتحديد، مما يجعلنا نصفه بالنصّ المفتوح الفنّيّ، احتكاماً لرأي (آيزر) السّابق، إذ يشحن القارئ بقدرات قرائيّة كبيرة من خلال الفراغات والفجوات التي تستفزّ ذهنه وقدراته المعرفيّة والأدبيّة لاستغلال الحرّيّة التي منحها له نظريّة القراءة وجماليّات التّلقّي.²

ومن خلال هذه الحرّيّة يتميّز القراء من حيث الاستجابة للعمل الأدبيّ، إلى أشكال مختلفة فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به أو يرفضه وقد يتمتّع بشكله، ويؤوّل مضمونه ويثبّت تأويلاً مكرّساً أو يحاول تقديم تأويل جديد.

وعند قراءتنا - على سبيل المثال قول محمود درويش في مطلع قصيدته "سونا":

أزهارها الصفراء ... والشفة المشاع

وسريرها العشرون مهترئ الغطاء

¹ غالية خوجة: قلق النصّ، محارق الحداثة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص65.

² علي ملاح: مفاتيح تلقّي النصّ في الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والآداب، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، 1999م، ص21.

نامت على الإسفلت، لا أحد يبيع ... ولا يباع

وتقيأت سأم المدينة، فالطريق

عار من الأضواء ..¹

نجد بأنّه يحمل إستراتيجيةّ اللاتّحديد واضحة متتاليّة من خلال علامة الحذف أي **النّقاط (...)** التي توحى بالنقص واللا اكتمال:

نلاحظ أنّ هذا المقطع تطغى عليه كثافة اللاتّحديد، وهو لاتّحديد اتّفاقيّ حيث يفرض على القارئ استكمال بعض الخصائص وذلك من خلال نقاط الحذف (...). إلاّ أنّنا يمكن أن نعتبره من اللاتّحديد الدّي وصفه (انجاردن) بوجوب بقائه مفتوحا ولا يجب ملؤه، إذا يغلق ملؤه النّصّ، ويضعف قيمته الجماليّة، ومع هذا نرى أنّ عمليّة التّرك هذه تعتبر في حدّ ذاتها تعيينا للنّصّ، ولهذا الإلهام حيث يجعل اللاتّعيين هذه المواقع غير المحدّدة تحمل دلالات دون أن يقصد القارئ ذلك.

كما نجد ثورة الشّاعر السّاخرة على عملاء المستعمرين وإيقاع المصير العربيّ الذي يتّجه كلّ يوم إلى الهاويّة من جرّاء حكّامه وشعبه وعلى حدّ سواء. وكأنّ الشّاعر يريد أن يعبر عن ألمه وحزنه، لكن يفضلّ اللّاقول والصّمت، لأنّ الصّمت يكون أكثر بلاغة وتأثيرا ووقعا في نفس المتلقّي رغم انفتاحه على متواليّة لا نهائيّة من المدلولات والتّأويلات التي ترجع إلى مفهومة القارئ من خلال ترسّباته وخبراته القبليّة.

كانت نظرات محمود درويش للواقع متميّزة، إذ أرجأ تدهور الأحوال العربيّة إلى ما يعانیه العرب أنفسهم من عيوب ذاتيّة، فهي سبب أزمتهم متمثّلة بالدرجة الأولى في "تقاعس الحكّام العرب وسيادة أنظمة سياسيّة زائفة".

¹ محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ج1، رياض الرّيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص54.

وقد عبّر في نهاية هذه القصيدة عن حالة بلاده قائلاً:

هذي بلاد الخوف، لا أحد سيفهم ما أقول

إنا الذين رأوا سحب الوحل ... يمطر في بلادنا!

يا بائع الأزهار! إغمد في فؤادي

زهر الوحول ... عساي أبصق

ما يضيق به فؤادي¹

فالفراغ هنا هيمن على كلّ شيء وهو ما يناسب واقع الحياة العربيّة بيئاً ومجتمعاً وأنظمةً سياسيّةً في تلك الفترة.

وتتكرّر مواقع اللاتّحديد من خلال علامة (...)، ليفتح الشّاعر أمام القارئ أبواباً واسعة للمشاركة في بناء الموضوع الجماليّ اعتماداً على استكمال النّقص الموجود في النّص، من خلال بناء الدلالات الجزئيّة، هذا الحذف الذي قد تملّؤه بمعارف يجهلها الشّاعر وقد تملّؤه بأسباب الجهل التي أصبح الشّاعر يعيشها حيث يقول :

أنا أدري أنّ دمع العين خذلان ... وملح

أنا أدري،

وبكاءُ اللحن ما زال يلحُ

لا ترشّي من مناديلك عطراً

لستُ أصحو ... لستُ أصحو

¹ محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ج1، ص55.

ودعي قلبي ... بيكي!

شوكة في القلب ما زالت تغزُّ

قطراتٍ ... قطراتٍ ... لم يزل جرحي ينزُّ¹

يبدو لنا الشّاعر محمود درويش شاعراً حسياً وليس شاعراً ذهنيّاً، فكيف لا ونجده يميل إلى التّعبير عن أفكاره الشّعريّة برسم الصّورة الحسيّة المستمدّة من الواقع وخير دليل على ذلك توظيفه الفراغ في المقطع السّابق دلالة عمّا يختلج به الشّاعر من مرارة وحزن فنجده يعبرُ بنبرة ساخرة تهكميّة².

2 حدود البياض في شعر محمود درويش:

هذا ونجد قصيدة (عن إنسان) لا يغزوها البياض بدرجة مكثّفة ولا يمزق أوصالها، وإنّما يحدّها أو يضبط بها ولذلك فلا أرى للشّاعر عجزاً في التّعبير عن أحزانه وآلامه، ولم تخنه لغة إنشاده إطلاقاً، وكان موقفه من الأزمة في هذه القصيدة بيّناً ويكاد يكون تسجيلاً فقط للوقائع وهذا مثال على ما قاله في المقطع الرابع في قصيدة "عن إنسان":

يا دامي العينين، والكفين!

إنّ الليل زائلٌ

لا غرفة التوقيت باقيةٌ

ولا زردُ السلاسل!

نيرون مات، ولم تمت روما ...

¹ محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ج1، ص57-58.

² ينظر/عز الدين المناصرة: جمرة النّصّ الشّعريّ، (مقاربات في الشّعر والشّعراء، والحادثة والفاعليّة)، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2007م، ص293-294.

بعينها تقاتل¹!

فبعد كلمة (العينين) ليس من المسكوت عنه، بل هو صمت يفسّر بفاصلة،

وبياض

آخر بعد "الكفين" يمثّل نقطة وقافيّة، وبياض ثالث بعد كلمة "زائل" تؤكّد نهاية التّفعية التي لم يلحقها أيّ تغيير ونهاية الجملة وامتلاءها وزناً ومعنى، والبياض الرّابع بعد كلمة "تيرون" يمثّل فصلاً لأنّه يفترض من القارئ أن يعيد السّؤال: من هو نيرون؟ ولماذا وظفه الشاعر هنا؟ فيكون الجواب جواب دهشة بعد ترقّب، احتلال الرّوم لنا وسقوط الأسوار، وهنا ينتهي الوزن والمعنى ليكون البياض نقطة.

وإن كانت وقفة "البياض في قصيدة محمود" الكتابة بالحبر السّريّ لا تتخلّلها سوى فراغات في بدايتها وفي وسطها وآخرها لا ترسم في بداية بعض مقاطعها غير نقاط استرسال ثلاث على سبيل الكلام المحذوف، فإنّ فجوات القصيدة واختراق الصّمت للكلام فيها ومحوه من نصّها في تجارب شعريّة لاحقة بهذه القصيدة ممّا ينوع تشكيل الشّعر وينشر البياض راية ساطعة تشدّ بصر الناظر إلى عديد القصائد (إلى القارئ):

بايعتُ أجزائي ..

وصافحتُ التّشردَ والسّغبَ

غضبُ يدي ..

غضبُ فمي ..

ودماءُ أوردتي عصيرٌ من غضبٍ!²

¹ محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ج1، ص21.

² محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ج1، ص15.

إجراء القوافي في هذه السّطور الشّعريّة المتلاحقة في تفاوت بصوت ياء المد واحداً، وبصوت الباء وبعدها الياء مرتين، ممّا يجسم هيئة الصّمت المخيم والجمع بين لفظتي التشرّد والدماء يقوّي شحنة التراكّات والمعاناة من وطأة التّغير والصّمت، والمحدوف الذي استرسله في قصيدته هاته ليصير الصّمت مرئياً ومدركاً ومحسوساً ليمثّل هذه الظّاهرة (الفراغات والبياض) التي طغت على الإطار المكانيّ والواقع النّفسيّ لهذا المتكلّم في القصيدة.

وفي قصيدته "قمر الشتاء" نجده يقول:

سألّم جثتك الشهيدة

وأذيتها بالملح والكبريت ..

ثمّ أعبّها ..

كالشاي

كالخمر الرديئة ..

كالقصيدة

في سوق شعر خائب

وأقول للشعراء:

يا شعراء أمتنا المجيدة !

أنا قاتل القمر الذي

كنتم عبّده¹

¹ محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، ج1، ص126.

ذلك كلّه يشكّل مشاهد قاتمة يتعطلّ بسببها صوت المتكلّم، فينحبس الكلام على شفّتيه ويكثر البياض ويتجلّى الصّمت مثلما نشهده في هذه الأبيات (والكبريت.. أعبها.. الخ) فتتعطلّ هنا ملكة الإبلاغ.

إنّ المشهد الذي يرسمه لنا الشّاعر بكلماته والفجوات والفراغات التي يكثر منها في قصائده والتي يعقبها صمت في ضوء الكلام الشّعري، يشعّ التّفرّق، والانحطاط هو دلالة هنا أنّ العرب لا يتعلّمون من الدّروس التي مرّت بهم ولا يتعضون منها، فمن الفرقة والتّهاون، إلى الخوف والعبودية والتبعية، إلى ضياع فلسطين منّا، إذ أولنا بياض ومحدوف هاته السّطور اعتبار أنّهما مجسّدين بياض الفرقة والضياع وبرودة الجثث التي تحصد الحرب أصحابها، وليست علامة الصّمت والفراغ والبياض بهذه الأوضاع الكابوسية في هذا الزّمان الألدّ علاقة خافية وضعا في نهاية كلّ بيت، مما رأينا نقاط متتابعة مثال: (كالخمر الرديئة..) تعطلّ دلالة القول وينحبس الصّوت النّاطق قبلها فيجد القارئ نفسه مجبرا على فكّ مغالق الصّمت.

3: الفراغات كلام ذي معنى :

لقد اهتم البلاغيون العرب بظاهرة الحذف اهتماماً كبيراً من منطلق اهتمامهم بـ "إشارية اللغة، على معنى أن الصياغة الأدبية يجب أن تبتعد عن الوضوح الكامل، لأن هذا الوضوح في الخطاب يبعده عن الكثافة"¹، كما تشكل هذه الظاهرة بعداً مهماً في عملية التلقي، وفرض مبدأ التوقع، وتجعل القارئ أكثر ارتباطاً بالنص وسياقاته، وتشجّد همته للوصول إلى المحذوف، وبالتالي تجعل تواصله أصل الفاعلية، كما تترك أثراً عليه وتشركه في عملية صناعة النص، إنها مشاركة إيجابية بعيدة عن السلبية والمجانية، وهذا قريب مما أشار إليه الجرجاني، حينما قال: "فإنك ترى به ترك

¹ محمد عبد المطلب: البلاغة العربية (قراءة أخرى)، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997م، ص217.

الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تين"¹

وقد جاء الحذف على أشكال عدة في شعر محمود درويش، فمنه ما كان حذف مفرد، أو أكثر، أو جملة، أو مشهد كامل، أو... الخ. ومن هذه النصوص التي يرد فيها الحذف قوله:

يُخَيَّلُ لي أن خنجرُ غدر

سيحفر ظهري

فتكتب إحدى الجرائد:

"كان يجاهد"

ويحزن أهلي وجيراننا

ويفرح أعداؤنا

وبعد شهور قليلة

يقولون : كان²!

إنّ من يقرأ هذا النص لا بد أن يجد أنّ حذفاً ما أصاب العبارة الأخيرة، عندما قال: "وبعد شهور قليلة يقولون : كان"، فهذا الفعل الناقص بحاجة إلى ما يكمل جملته، وهنا يأتي دور القارئ ليجسر هذه الفجوة والفراغ، ولا يتم ذلك إلا من خلال أعمال مبدأ التوقع، وهذا يحتاج إلى ربط السابق باللاحق، فقد قال الشاعر في مكان سابق من النص: "كان يجاهد" إخباراً عن ذلك المناضل الذي فقد روحه من أجل وطنه، وهو

¹ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، دار المدى بجدة، ط3، 1992م، ص146.

² محمود درويش: الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، ط1، 1993م، ص153-154.

الذي سيتذكره الناس قليلاً ثم يغيب عن ذاكرتهم بفعل الزمن، أي ينسى، مع أن في موته تأسيساً لحاضرهم ومستقبلهم، برغم اختفائه وغيابه، بمعنى آخر يشكل موته حياة لهم، وغيابه حضوراً لهم.

إنّ الحذف الذي جاء في النهاية يعبر عن غيابه ونسيانه على مستوى الواقع عندهم، ويعبر عن حس إدانة لفعلهم هذا، كونه لا يستحق منهم ذلك، وقد قدم ما قدم من أجلهم وافتداهم من روحه. ويمكن أن يقرأ آخر هذا الحذف على أنه سخريّة مرة من واقع المجاهد الذي يبذل نفسه في حين يكون مصيره النسيان.

وقد يبرز في النص أكثر من حذف وفراغ، مما يجعل النص مفتوحاً على احتمالات عدة، تجعل من القارئ قارئاً نشيطاً، وباحثاً ماهراً عما يملأ به هذه الفراغات والفجوات كما هو حاصل في هذا النص:

أعدُّ لهم ما استطعت ..

وينشقُّ في جثتي قمرٌ... ساعة الصفر دقتُ

وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل

سبع سنابل، في كل سنبلّة ألف سنبلّة ..

هذه جثتي .. أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب

كي أنهي الحرب بيني وبينني

خذوها، احرقوها بأعدائها

خذوها ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي

وأمشي أمامي

ويولد في الزمن العربي ... نهار¹

تمثل بداية النص إشارة قوية إلى نص آخر، هو القرآن الكريم، ولكن هذا النص يتعرض إلى تغيير واختزال ثم حذف، فإذا كانت الآية تشير إلى أن الإعداد يجب أن يكون من لدن الجميع أي الجماعة والأمة، قال تعالى: "وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم" الأنفال / الآية 60. فقد ظهر في النص غير ذلك، فالإعداد مرتبط بالشاعر وحده دون غيره كونه قال: "أعد"، وهذا سيحفز القارئ نحو التفكير والتوقع، لماذا؟ لا بد أن الشاعر يرى نفسه وحيدا وقد تخلى عنه الناس، ولم يعد شأن البلاد يعني كثيرا بالنسبة للآخرين، كذلك يدل هذا الاختزال بصورة قوية على الإدانة للجماعة الذين تركوه وحيدا.

أما الحذف فجاء في نهاية السطر الأول، فلم يبين الشاعر عن طبيعة الاستعداد المطلوب منه، هل هو استعداد مادي أم نفسي؟ لقد ترك الشاعر الإفصاح عن طبيعة هذا الاستعداد ليترك لنا حرية التوقع وإكمال النص، وهنا الاحتمالات كما قلت مفتوحة، فإما أن يكون سد الفراغ بالرجوع إلى الآية، وإما أن يكون مرتبطاً بغير ذلك، وهذا يحقق أفقاً واسعاً من التوقعات، وهنا يكون الشاعر قد نجح في توسيع دائرة الاحتمالات من جهة وفي إشراك القارئ في عملية التوقع، بحيث لا يظل متلقياً سلبياً من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة إلى أن حذفاً آخر انتظم نهاية السطر في قوله: "وينشق في جثتي قمر..." إن هذه النقاط الموجودة في نهاية السطر الشعري تشير إلى كلام مسكوت عنه، إنها تشير ولا تحدد، لتكرس مبدأ التعدد لا التفرد، فالجثة دليل الاستشهاد، وفي انشقاق الجثة ظهور شيء آخر غير متوقع وهو القمر، ولكن دلالة القمر هنا غير محددة، فقد يكون المقصود هو ما يكون عليه الشهيد من جمال مظهري

¹ محمود درويش: الديوان، مج1، ص552.

بادٍ للعيان حيناً ما، ومتوقفاً فيما يؤول إليه الشهيد في الآخرة، وقد يكون في صورة الشهيد والقمر إشارة إلى النور، بمعنى أن موت الشهيد يشكل مصدر نور وإلهام للآخرين حول كيفية التضحية ودورها في تخليص الناس من الآمهم، وبطش الأعداء.

يعكس هذا الاختلاف في التأويل التباين الحاصل في طريقة القراءة، وتعدد مسالكها، وفي ذلك بيان خبرة القارئ، وتمرسه في القراءة، فكل قارئ يحمل في نفسه لغة وتاريخاً وحرية، وهذه الأمور تحمل في طياتها بذور التحول اللانهائي، ومن هنا تكون الدلالات غير نهائية، ومفتوحة على أفق واسع من التوقعات¹.

وفي ذات السياق، يظهر الحذف في نهاية النص السابق، يقول فيه: "ويولد في الزمن العربي... نهار" إن الزمن العربي المعاصر لا يخفى على إنسان ما من ذل وخنوع، وقعود عن نصره الحق، والشاعر يعرف هذه الأمور لكنه ترك الإفصاح عنها، وجعلها مجهولة ليتوقع القارئ طبيعة هذا الزمن من جهة، وليدين هذا الزمن المتخاذل من جهة أخرى.

وفي نص آخر يسيطر الحذف بشكل أساسي على النص إذ يقول درويش:

هنا نحن قرب هناك ، ثلاثون بابا لخيمة²

ينطوي هذا الحذف على بعد مهم يوحي بعدم الاستقرار الذي وصل إليه الفلسطيني، فلم يعد للمكان قيمته المألوفة، بحيث أصبح المكان يعرف باسم الإشارة، وما هذا العدول عن تسمية المكان إلا ليوحي للقارئ عن سمة التغيير والتبدل التي تسم حياة الفلسطيني، التي ليست مرتبطة بمكان واحد، بل هي مفتوحة على أماكن عدة، وبهذا العدول تحول المكان من عامل ثبات إلى عامل تحول "الخيمة".

¹ رشيد بنحدو: قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مج1، ع48، 1988م، ص20.

² محمود درويش: الديوان، مج2، ص355.

ويتجلى الحذف في نص آخر حين يستعيد فيه الشاعر أجواء مذبحة كفر قاسم،

فيقول:

افتحي الأبواب يا قريتنا

افتحيها للرياح الأربعة

ودعي خمسين جرحاً يتوهج

كفر قاسم ..

قرية تحلم بالقمح، وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمام

... ..

-أحصدوهم دفعة واحدة

أحصدوهم

... ..

... .. حصدهم ..

1

يشير الشاعر إلى "كفر قاسم" في هذه المقطوعة، ثم يتبعها بعدد من النقاط، لتترك للذاكرة أن تتسل من بين هذه الهموم الكثيرة التي تسيطر عليه لتستعيد "كفر قاسم/الحلم/المدينة الواعدة"، المحنّلة بأعراس الزهر وأغاريد الحمام، ثم يضع الشاعر عدداً من النقاط لتستغرق الذاكرة مرة أخرى في الاستمتاع في تفاصيل الحلم، ولكن

¹ محمود درويش: الديوان، مج1، ص204.

يجيء صوت الواقع ليقطع الحلم بحزم، فيقول "العدو" الغائب يجسده الحاضر بفعله "احصدوهم دفعة واحدة"، ولكي يترك الشاعر للقارئ حرية الحوار مع النص، يعود مرة من أخرى إلى تقنية الحذف من خلال ترك فراغات متقطعة، توحى أكثر من أن تحدد، وتجعل القارئ يختبر قدرته على التوقع واستكمال المشهد أو معرفة السبب وراء هذا الحذف، ومن هذه التوقعات: أنّ سكوت الشاعر عن وصف المشهد ينم عن شعور بعدم القدرة على الإحاطة بالمشهد لمأساويته، أو رغبة منه بنسيانه أو ازدراءً منه لهذا الفعل أو القتل ... الخ.

كذلك لا بد من الانتباه إلى أنّ كلا من الحذفين يشكل صورتين متناقضتين، فالصورة الأولى تبعث على البهجة والسرور والإحساس بالأمان والاستقرار، بعيداً عن عوامل التفرق والخراب والدمار، إنها صورة الحلم المعني بتكوين صورة أخرى، تريح من صورة الواقع أي الحذف الثاني، لكن هذه الصورة الثانية هي التي تفرض نفسها في النهاية، كونها الصورة التي تعبر عن الواقع بكل تجلياته وتفصيلاته المؤلمة، إنها تحضر بقوة الفعل لا بإمكانية الحلم ومن هنا يغدو الحذف لغة تصويرية ناجحة شعرياً، تعمل على إغناء النص وتكثيف دلاليته.

وقد يحمل الحذف رغبة الشاعر في إنتاج وعي ما في ذهن القارئ، فيترك الخطاب مفتوحاً ويبقى كلام مسكوتاً عنه، وهو في الحقيقة كلام لا بد منه لتكتمل الصورة، ومن هذا الباب جاء قول الشاعر:

في زمن الدخان يضيء تفاح المدينة

تنزل الرؤيا إلى الجدران

في زمن الدخان يخبئ السجان صورته ..

رأيت رأيت عصفورين يحتلان قبعة

رأيت الذكريات تفر من شباك جارتنا

وتسقط في جبين الفاتحين ..¹

مركزاً على فعل الرؤيا المستند إلى الفضاءات المفتوحة، لهذا يردد أكثر من مرة "رأيت"، ويذكر الرؤيا في النص صريحة، إن رؤياه سلاحه ليكشف ما يخفي الدخان من زيف، إن الضباب عامل إخفاء للحقيقة وتعتم عليها، ولكن الرؤيا هي التي عرّت المحتل وكشفته عن حقيقته، وما تلك الحقيقة إلا أنّ هؤلاء الفاتحين، ليسوا سوى محتلين، غاصبين للأرض، مهما حاولوا أن يخفوا صورتهم، ومهما حاولوا التضييق على الذكرى وحجبها، لذلك ترك كلمة الفاتحين إلى نهاية السطر متبوعة بعدة نقاط، ليثير ذهن القارئ إلى أن شيئاً ما مفقود يجب العثور عليه.

4: مفارقة البياض الطّباعيّ، الأنواع والوظائف:

يخلق البياض الطّباعيّ في الشّعر أسئلة كثيرة تتعلّق باختلاف مراحل زمنيّة أقلّ إثارة و لكنّها تحتاج إلى تأويلات خارجة عن نطاق الشّاعر وهذه التّخمينات ينشئها، طلباً في الحصول على إجابات مقنعة للحذوف المتكرّرة والفراغات المفاجئة وغير المتساوية بين مختلف الوحدات.

إنّ الفضاء الطّباعيّ لشعر محمود درويش السّياسيّ لا يخلو من ومضات فراغيّة لها دلالتها وبلاغتها الخاصّة، إذ أنّ البياض يعلن عادة عن نهاية فصل أو نقطة محدودة في الزّمان والمكان وقد يفصل بين اللّقطات في إشارة دالّة على الانقطاع الحدّيّ والزّمنيّ كأنّ توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتّالي (***) .

يلجأ الشّاعر محمود إلى هذا النوع من الصّمت عند توقّف الدّفق الشّعريّ وانقطاعه، إذ يضطرّ الشّاعر إلى إكماله بنقاط الحذف أو قد يعود أحياناً أخرى إلى

¹ محمود درويش: الديوان، مج1، ص558.

انتقال الشّاعر إلى مشهد آخر، تاركاً للقارئ فرصة إكمال المشهد السّابق وتكثيف الأسطر المفرغة في هذا المقطع رغبة في التّلميح لا التّصريح ما يفتح تأويلاً قرائياً جيّداً للقارئ.

ومن خلال ما قدّمناه من نماذج للبياض ندرك مدى اهتمام الشّاعر بالجانب البصريّ للقصيدة ويمكن اعتباره جزءاً لا يتجزأً من الغموض لما له من دور فعّال في جذب الانتباه وتفعيل عملية التّواصل.

وإذا ما تحدّثنا على مستوى القصائد الدرويشية التي اخترناها فإننا نجد الشّاعر قد شكّل مفارقة تصويرية بصرية في توظيفه لعلامات الوقف المكتّفة رغبة منه في شحن دلالة النّص، ومن العلامات المتواجدة التي ألفيناها في النّصوص السّابقة:

النقطتان المتتابعتان أو الثلاثة نقاط المتتابعة في وسط الجملة [...].

نقطتان أو ثلاث نقاط في آخر السّطر [...].

النّقاط المتتابعة [... ..].

علامات التّعجب والاستفهام [?!] التي تثير الدهشة والتّشكيك.

الفاصلة [،].

ومن خلال علامات الوقف الموظّفة في قصيدة محمود درويش نستطيع القول أنّ نقاط الحذف المتتابعة في آخر كلّ سطر قد أخذت حصّة الأسد مقارنة بعلامة التّرقيم الأخرى، دلالة على وجود كلام خفيّ مسكوت عنه متعمّداً من طرف الشّاعر، ضف إلى ذلك فقد كان للفاصلة دوراً هاماً يتجلّى من خلال الفسحة الزّمنية التي يتركها الشّاعر من أجل الدّفع بالقارئ إلى الشّغف واللّهفة في انتظار المشهد الموالي، وتعمل علامات التّرقيم على تحديد العلاقات بين أجزاء النّص وتضاريسه، فعلمة التّعجب بقدر ما تثير من انفعال فإنّها تعمل "على التّشكيك في تقريرية الجملة

الواضحة وتشير إلى شيء ينبغي أن يضمّنه القارئ في الجملة¹ والعارضة (-) تقوم في الغالب مقام الفاصلة (،). ونقطنا الإبداع (..) المتواليّتان تشيران إلى التواصل، والنقاط المتواليّة في السّطر (...). تشير إلى استمرار الحدث، والاستفهام (?) والتّعجب (!) قد تأخذ منحى آخر كأن يستعملها الشّاعر للتهكّم أو التشكيك².

بالإضافة إلى الفراغ الطّباعيّ كبير الحجم يحضر إلى جانبه بياض أقلّ تأثير ولكن يتناسق بشكل منظمّ مع السّواد، كونه مجموعة من الإضافات المتمّمة لجماليّة التّقنيّات الزّمنيّة، نقصد بذلك الحذف الضّمنيّ، وما له من آثار فنيّة على تشكيل أبعاد الزّمن الحقيقيّ³ إذ أنّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تتحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر.

يعبر هذا الضّرب من البياض عن حالة طوارئ، يعانيتها الشّاعر فهو لا يستطيع الإفصاح عن كلّ مكنوناته، وفي الآن نفسه، يخضع إلى سلطة مؤطرّ الخطاب، الذي يبحث عن ثغرات جماليّة، لذلك تنشأ النّقط المنقطّعة تعبيراً عن حذوف متعمّدة.

إنّ البياض الناتج عن التّقطيع يختلف عن سابقه المعلن طرحه كفضاء جاف لا يتخلّله السّواد إلّا بعض الإحالات، كما أشرنا إلى ذلك، أمّا من الجنس من المحذوف، فهو اختفاء فجائيّ لأشياء غدت مسكوتاً عنها، ولا يجوز كشف السّتار عن خباياها، كون الشّاعر في حالة استنفار قصوى وغير مستعدّ لإبطاء سرعة الإبلاغيّة.

¹ ينظر/ عبد الرّحمن تيرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص157.

² المرجع نفسه: ص157.

³ للاستزادة أكثر يرجع إلى/علي عبيد: مقاربات سرديّة، ص105. وعبد الرّحمن تيرماسين: البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص152.

وبناء لما حصل فإنّ وقفة البياض في القصائد المختارة لمحمود درويش لا تتخلّأها سوى فراغات في بدايتها وفي وسطها وآخرها، ولا ترسم في بداية بعض مقاطعها غير نقاط استرسال ثلاث على سبيل كلام محذوف، فإنّ فجوات القصيدة واختراق الصّمت للكلام فيها ومحوه من نصّها في تجارب شعريّة لاحقة لهذه القصائد ممّا ينوّع تشكيل الشّعْر، وينشر البياض راية ساطعة تشدّ بصر الناظر في تحديد القصائد.

خاتمة

وقد حاولنا رصد وتسجيل بعض ما توصلنا إليه من نتائج ألا وهي:

• أن نظرية القراءة وجماليات التلقي لم تأت طفرة بل جاءت لتكمل النقص الذي وقعت فيه المناهج النقدية التي سبقتها المتمثل في عدم قدرتها على احتواء النص الأدبي بصورة شافية وافية وذلك بتهميش وتغييب الطرف الثالث لثالوث العملية الإبداعية المتمثل في القارئ ونشاطه القرائي.

• تعتبر الفراغات والفجوات النصية أبرز المبادئ الأساسية التي تقوم عليها نظرية التلقي، لما لها من دور مهم في استفزاز القارئ وصدمة وهزّ انتظاراته وتوقعاته، وذلك من خلال تمرّد بعض النصوص الأدبية المعاصرة التي يكتنفها عنصر الفجائية والضبابية المتمثل في الشكل الطباعي باعتباره أهمّ ملامح تلك النصوص.

• إنّ الشكل الطباعي من أهمّ ملامح النصّ الشعريّ المعاصر، إذ يقدّم نفسه للقارئ الحديث بطريقة جريئة تتشاكل أحيانا من أجناس أدبية أخرى، فهو يمنح قيمة معيارية لعنصر البياض، حيث يخالف الشكل الشعريّ القديم الذي لا يترك مجالا واسعا لهذا المتخفي. وانكباب القراء إلى مثل هذه الخطابات التي يكتنفها عنصر البياض والخواء النصّي يعود للصدمة التي تحرّك أنظار وانتظارات المتلقي، وتثير اشتهاؤه للتواصل بغية كشف دوال المسكوت عنه.

• شكّلت مواقع اللاتحديد المتنوعة خاصية مميزة لقصيدة محمود درويش السياسية، حيث منحتها انفتاحا واضحا على القراءة، وقابلية كبيرة للمحاوره لتدعم بذلك حضور القارئ وانجذابه نحوها، فحضورها في النصّ يعني حضور القارئ الذي يستجيب ويلبّي نداء وصرخة النصّ لا سيّما الفراغيّ الفجائيّ من أجل تعبئته.

• يتمثل عنصر الفجائية في شعر محمود درويش في تلك الفجوات ومواقع اللاتحديد التي يتخلّلها باعتبارها عناصر فنية جديدة أملت عليها خصوصية النصّ الشعريّ،

وحضورها في النصّ يعني حضوراً آخر هو المتلقّي الذي يستجيب لفجائية النصّ من خلال فجاجيته.

• أن ترسيمة البياض المكتّفة في قصائد محمود درويش السياسيّة تشكّل راية ساطعة تشدّ بصر الناظرين، فهي تدعوهم إلى الصّمت أو الاستراحة أو الدّخول في مجال تأملي آخر يتيح معاني جديدة للقصيدة لم يكن للسّواد الإدلاء أو البوح بها.

ملحق

• نبذة تاريخية عن حياة محمود درويش:

ولد محمود درويش عام 1941م، هو شاعر فلسطيني يعدّ من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، ولد في قرية البروة التي تقع قريبا من عكا، لجأ مع أهله إلى لبنان، وهو في السابعة من عمره بعد أن احتل اليهود قريته عام 1948م، وبعد عام عاد إلى فلسطين وسكن في قرية تسمى "دير الأسد" لاجئا في بلاده، أحبّ القراءة والرّسم منذ صغره، وعمل فيما بعد مدرسا، دخل السجون الإسرائيلية أكثر من مرّة مما أدى إلى نفيه خارج وطنه، تتقلّ الشاعر بين العواصم العربية والأجنبية واستقر به المقام أخيرا في بيروت التي لم يتركها إلا في أعقاب الاجتياح الإسرائيلي لها عام 1982م¹.

انضم درويش إلى الحزب الشيوعي في فترة من الزمن، وعمل في جريدته "الإتحاد" ومجلته "الجديد" العبريتين، فكتب فيها أبحاثا نقدية، وبعد استقراره في بيروت 1982م انتخب عضواً عاما لاتحاد الكتاب الفلسطيني 1982م، كما عين نائب رئيس مركز الأبحاث الفلسطينية أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، وفي عام 1988م، نال منصب رئيس الإتحاد لهذا المركز².

اهتم محمود درويش بالشعر العربي قديمه وحديثه، فتأثر بالشعراء العرب القدامى والشعراء الغرب من خلال انفتاحه على الثقافات المختلفة والحضارات العالمية عن طريق تجوله من مدينة إلى أخرى، وقد صورّ تجربته الشعريّة ومعانات وطنه فلسطين من الاحتلال.

¹ ينظر/محمود درويش: الأعمال الكاملة مختارات، مكتبة الإسكندرية، ص4.

² ينظر/نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر الاتباعية - الرومانسية-

الواقعية- الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م، ص39.

تتوعد أعمال محمود درويش من أعمال شعريّة ونثرية فكان له شعر كثير ومن دواوينه "عصافير بلا أجنحة" 1960م، و"أوراق الزيتون" 1964م، و"عاشق من فلسطين" 1966م، و"يوميات جرح فلسطيني" و"آخر الليل" 1967م، و"حبيبتي تنهض من نومها" و"الكتابة على ضوء البندقية"، وقد جمعت هذه الأعمال كلها في ديوان محمود درويش ونشرتها دار العودة بيروت عام 1971م¹.

بالإضافة إلى تلك الأعمال السابقة لمحمود درويش، هناك أعمال شعرية أخرى مثلت مرحلة جديدة من كتاباته في الشع، وتمثلت في ديوان "احبك و لا احبك": محاولة رقم 7، "تلك صورتها" و"هذا انتحار عاشق" وديوان "أعراس"، "لماذا تركت الحصان وحيدا" وديوان "حصار لمدائح البحر"، "أغنية... هي أغنية"².

أمّا فيما يخصّ أعماله النثرية، فقد تمثلت: "في شيء عن الوطن" و"وداعا أيتها الحرب" و"يوميات الحزن العادي 76" و"ذاكرة للنسيان 87" وغيرها³.

1 ينظر/المرجع نفسه: ص439.

2 ينظر/محمود درويش: الأعمال الكاملة مختارات، ص5.

3 ينظر/مجموعة من الكتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، ط1، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، 1999م، ص15.

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر:

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور:
 1. لسان العرب، ج10، تح: ياسر سليمان أبو شادي ومجدي فتحي السيّد، المكتبة التوفيقيّة، القاهرة/مصر.
 2. لسان العرب، ج06، دار الجيل، بيروت، لبنان.
- أبو عثمان الجاحظ:
 3. البيان والتبيين، دار الجيل، بيروت، ج1.
- عبد القاهر الجرجاني:
 4. دلائل الإعجاز، دار المدى بجدة، ط3، 1992م.

المراجع:

- أحمد يوسف:
 5. القراءة النسيقيّة، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م.
- بشرى موسى صالح:
 6. نظريّة التلقّي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، 2001م.
- خضر الآغا:
 7. البياض المهذور، مقدّمة في الشعر الجديد في سوريا، نينوي للنشر والتوزيع، سوريا/دمشق، ط1، 2001م-2002م.
- خليل موسى:
 8. آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، 2010م.

- رشيد بنحدو:
9. قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مج1، ع48، 1988م.
- عبد الكريم شرفي:
10. من فلسفات التأويل إلى نظريّات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.
- عبد الناصر حسن محمّد:
11. نظريّة التوصيل وقراءة النصّ الأدبيّ، المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات، 1999م.
- عز الدين المناصرة:
12. جمرّة النصّ الشعريّ، (مقاربات في الشعر والشعراء، والحادثة والفاعليّة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2007م.
- عبد الرّحمان تبرماسين:
13. البنية الإيقاعيّة للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003م.
- علي عبيد:
14. مقاربات سردية، الانتشار العربي، بيروت/لبنان، ط1، 2014م.
- عمر مهيبيل:
15. من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.
- غالية خوجة:
16. قلق النصّ، محارق الحادثة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م.

- فاطمة البريكي:
17. قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية ط 1، 2006م.
- مجموعة من الكتاب:
18. محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، ط1، دار الشروق للنشر، عمان، الأردن، 1999م.
- محمد بنيس:
19. الشعر الحديث، بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990م.
- محمد خير النقاعي:
20. بحوث في القراءة والتلقي، دار العودة، بيروت/لبنان، ط1.
- محمد عبد المطلب:
21. البلاغة العربية (قراءة أخرى)، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1997م.
- محمد مبارك:
22. استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1999م.
- محمود عباس عبد الواحد:
23. قراءة النصّ وجماليّات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقديّ، دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- مصطفى حسن سحلول:
24. نظريّات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

- **ميجان الرويلي وسعد البازعي:**
25. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 4، 2006م.
- **ناظم عودة خضر:**
26. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997م.
- **يمنى العيد:**
27. في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987م.

الدواوين:

- **خليل حاوي:**
28. الديوان، دار العودة، بيروت، ط 1، 1993م.
- **محمود درويش:**
29. الأعمال الكاملة مختارات، مكتبة الإسكندرية.
- 30. الديوان، الأعمال الأولى، ج1، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
- 31. الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، ط1، 1993م.
- 32. الديوان، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1993م.

الكتب المترجمة:

- **فولفغانغ آيزر:**
33. فعل القراءة نظرية جماليات التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المتأهل، فاس/المغرب.

- كمال خير بك:

34. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي-الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، تر: نخبة من أصدقاء المؤلف، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986م.

- روبرت هولب:

35. نظرية التلقي، مقدّمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م.

- روبرت سي هوليب:

36. نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1992م.

- رينيه ويليك:

37. مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987م.

المجلات والدوريات:

- أحمد الجوّة:

38. مقال (سيمائية البياض والصمت في الشعر العربي)، الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

- حميدة صباحي:

39. بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي "القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد أنموذجاً" مجلة قراءات، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع 4، 2012م.

- **حنان حمّود:**

40. التّلقّي والتّواصل في النقد العربيّ القديم، مجلّة التّواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع 23، جانفي 2009م.
- **خالد الغربي:**

41. الشّعْر ومستويّات التّلقّي، سلسلة علامات في النقد، ج34، النادي الأدبيّ التّقافي، جدّة، السّعوديّة، 1999م.
- **زين حفيظة:**

42. قصيدة بلقيس لنزار قباني، دراسة في ضوء نظريّة القراءة وجماليّات التّلقّي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2004م-2005م.
- **عبد الرحمان تبرماسين:**

43. آليّة التّلقّي في قصيدة اللّعة والغفران، مجلّة جامعة أم القرى، عمادة شؤون المكتبات، مكّة المكرّمة، السّعوديّة، ع 1، يناير 2009م.
- **علي ملاحى:**

44. مفاتيح تلقّي النّصّ في الواجهة الأسلوبية، مجلّة اللغة والآداب، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الجزائر، 1999م.
- **نسيب نشاوي:**

45. مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشّعْر العربي المعاصر الاتباعية - الرومانسية-الواقعية- الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م.

شكل الصمت و البياض المتنوع في شعر محمود درويش السياسي خاصية مميزة انفردت بها القصيدة الدرويشية، منحتها انفتاحا واضحا على القراءة والتأويل، وقابلية كبيرة للمحاورة لتدعم بذلك حضور القارئ مما يجعله قارئاً و مبدعاً في الآن ذاته، حيث يلبي نداء و صرخة النص لاسيما الفراغي الفجائي من اجل تعبئته.

إن ترسيمة البياض المكثفة في قصائد محمود درويش السياسي تشكل راية ساطعة تشد بصر الناظرين، فهي تدعوهم إلى الصمت والاستراحة أو الدخول في مجال تأملي آخر يتيح معاني جديدة للقصيدة لم يكن للسواد الإدلاء أو البوح بها.

Résumé :

Les diverses lacunes et les différents non-dits dans le poème politique de Mahmoud DEROUICHE ont constitué une caractéristique propre à la poésie derouichienne qui lui a offert une ouverture manifeste sur la lecture et l'interprétation, et une grande acceptabilité du dialogue, soutenant par la une présence du lecteur qui ferait de lui à la fois un lecteur et une création, répondant à l'appel et aux cris du texte, surtout le texte lacunaire et imprévisible pour le remplir.

La présentation intensive du blanc dans un poème politique de Mahmoud DEROUICHE constitué un emblème luisant et captivant. Elle invite le spectateur à observer un silence où un repos, ou à entre dans un autre domaine de contemplation permettant de nouvelles dénnotations du poème que les narrateurs ne pourraient pas exprimer ou divulguer.

فہرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

• كلمة لابد منها

• مقدمة.....

الفصل التمهيدى: نظرية التلقي/المنطلقات والأصول والمفاهيم

• توطئة..... 6

• 1 عند الغرب..... 7

• 1-1 الشكلائية الروسية..... 10

• 2-1 مدرسة براغ البنيوية..... 11

• 3-1 ظاهراتية رومان انجاردن : 13

• 4-1 سوسولوجيا الأدب 16

• 2 عند العرب..... 17

الفصل الأول: البياض والصمت/قراءة نقدية

• توطئة..... 22

• 1 البياضات والخوات النصية..... 22

• 1-1 الحدود القاموسية/اللغوية للمصطلحات المقاربة لمصطلح البياض والصمت... 24

• 1-1-1 الفراغ..... 24

• 2-1-1 الخراب 24

• 3-1-1 البياض..... 24

فهرس الموضوعات

- 1-1-4 الخواء 25
- 2 الصّراع بين السّواد والبياض 25
- 1-2 صراع القارئ بين البياض والسّواد 27
- 2-2 أهميّة البياض في معانقة السّواد 31
- 3 الفراغات والبياضات 31
- 1-3 الفراغات/مواقع اللّاتّحديد من منظور رومان انجاردن Roman Ingarden 32
- 2-3 البياضات من منظور فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser 34
- 3-3 أنواع الفراغات 35
- 4-3 أوجه الائتلاف والاختلاف بين المنظور الأيزري والإنجاردني للبياضات 37
- 4 البياض والصّمّت / ائتلاف أم اختلاف 39
- 1-4 الصّمّت أم الكلام 41
- 2-4 الدّلالة القاموسية للصّمّت 41
- 3-4 الصّمّت في الشّعري العربي المعاصر 42

الفصل التّطبيقيّ: حدود البياض في الشّعري السّياسيّ الدرويشي

- توطئة 46
- 1 مواقع اللّاتّحديد في قصيد محمود درويش 46
- 2 حدود البياض في شعر محمود درويش 50
- 3 الفراغات كلام ذي معنى 53
- 4 مفارقة البياض الطّباعيّ، الأنواع والوظائف 60
- خاتمة 65

فهرس الموضوعات

- ملحق..... 68
- قائمة المصادر والمراجع 71
- ملخص الدراسة..... 77
- فهرس الموضوعات 79

مُرْجَمُ اللَّهِ

ملخص الدراسة:

شكل الصمت و البياض المتنوع في شعر محمود درويش السياسي خاصية مميزة انفردت بها القصيدة الدرويشية، منحتها انفتاحا واضحا على القراءة والتأويل، وقابلية كبيرة للمحاورة لتدعم بذلك حضور القارئ مما يجعله قارئاً و مبدعاً في الآن ذاته، حيث يلبي نداء و صرخة النص لاسيما الفراغي الفجائي من اجل تعبئته.

إن ترسيمة البياض المكثفة في قصائد محمود درويش السياسي تشكل راية ساطعة تشد بصر الناظرين، فهي تدعوهم إلى الصمت والاستراحة أو الدخول في مجال تأملي آخر يتيح معاني جديدة للقصيدة لم يكن للسواد الإدلاء أو البوح بها.

Résumé :

Les diverses lacunes et les différents non-dits dans le poème politique de Mahmoud DEROUICHE ont constitué une caractéristique propre à la poésie deroouichienne qui lui a offert une ouverture manifeste sur la lecture et l'interprétation, et une grande acceptabilité du dialogue, soutenant par la présence du lecteur qui ferait de lui à la fois un lecteur et une création, répondant à l'appel et aux cris du texte, surtout le texte lacunaire et imprévisible pour le remplir.

La présentation intensive du blanc dans un poème politique de Mahmoud DEROUICHE constitué un emblème luisant et captivant. Elle invite le spectateur à observer un silence où un repos, ou à entre dans un autre domaine de contemplation permettant de nouvelles dénnotations du poème que les narrateurs ne pourraient pas exprimer ou divulguer.