جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أسس النقد الأدبي للقصيدة الحديثة
في كتاب محمد صابر عيد "شيفرة أدونيس الشعرية"
سيمياء الدال ولعبة المعنى

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع: أدب عربي

تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

♦ بوهدي نجاة

إشراف الأستاذ:

♦ د. عبد الله بن قرين

السنة الجامعية: 2012 – 2013

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكر وتقـــديـــر

بسـم اللّه الرّحمان الرّحيـم

" ...ربِّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علَيَ وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني

برحمتك في عبادك الصّالحين " النمل :

" لئن شكرتم لأزيدنكم " ابراهيم :

الحمد للّه حمدا طيبا مباركا فهو الأحق بالحق ، والشكر على جزيل نعمه ووقوفا عند قوله عليه الصلاة والسلام : "

من لم يشكر الناس لم يشكر اللّه ".

نتقدم بالشكر الخالص إلى أستاذنا الدكتور الفاضل المشرف على هذه المذكرة بن قرين عبد الله الذي لم يبخل

علينا بنصائحه وتوجيهاته القيّمة في البحث ،كما نشكره على جديته ودقته في العمل ، ونتمنى له التوفيق.

وإلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد ولو بكلمة أو دعاء

أساتذة مكتبة العـربية لخـدمات الإعـــلام الآلي "الإخوة بوساق "

خاصة الصديقة بوسكرة أسماء والشيخ الفاضل بوسكرة محمد

وفي الأخير نتمنى من اللّه أن يرشدنا إلى سواء

السبيل ويحقق هدفنا النبيل ، فإن أصبنا فمن

اللّه وإن أخطأنا فمن الشيطان.

مقدمة

مقدمـة:

كان النقد خاضعا لعلوم أخرى، كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتمـاع، والتـاريخ وحتى الاقتصاد والأخلاق وعلم الأدب، وعلم الجمال وعلم اللغة، يستعين بها للبحث عـن سيرة الكاتب التاريخية والاجتماعية والنفسية والتأويلية باعتبار أن الفنان أو الكاتـب هـو الطرف المهم، فأثناء كتابته للعمل الأدبي فإنه يحمله خلجاته النفسية، وحالاته الاجتماعيـة وصوته وكلمته وجملته لكن بعض النقاد الكلاسيكيين رأوا أن البحث في سـيرة الكاتـب التاريخية أو الاجتماعية، أو النفسية على غرار مذهب تين الفرنسي، هـي فـي الحقيقـة إغفال للنتاج الأدبي، وهذا ما جعل الكثير من النقاد الحداثيين يتوجهون في النقـد الأدبـي إلى النص الأدبي، واعتباره بنية داخلية، كاملة بذاتها بعيدة عن كل ما هو خـارج عنهـا مستغنية حتى عن مؤلفها، وهذا ما جاءت به البنيوية التي نادت بموت المؤلف، لكن الحال لم يبق على ما هو إذ ظهر عنصر جديد لا يقل أهمية عن المؤلـف والـنص، فتوجهـت الأنظار إلى القارئ الذي يمثل نواة النشاط النقدي، والسبب في استمرارية الأثر الأدبـي وأثناء قراءته للنص فإنه يبعث فيه الحياة، سعيا منه لفهمه وفـتح مغاليقـه، والوصـول لتأويليه..

ظهرت نظرية القراءة وجماليات التلقي، وتهتم باستجابة القارئ فهـو المـستهدف الأول والأخير بالعمل الأدبي، فالمؤلف أثناء قيامه بكتابة العمل الأدبي، فإنه يـضع فـي ذهنه قارئا يسمى القارئ الافتراضي ويتوقع استجابة معينة من هذا القارئ، ثم إن العمـل الأدبي لا تظهر قيمته الأدبية إلا بالقراءة، كما أن الطبيعة المجازية للنص تـسمح بتعـداد القراءات هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن القراء لا يتساوون في نظرتهم للنص مما يؤكد اختلاف وتنوع القراء، فالقارئ العادي أثناء قراءته النص فإنه يكتفي بالمتعة اللحظية التي ينالها من القراءة، لكن القارئ المهتم، أو العارف فإنه يتأثر بالنص، لكن خبرته لا تـسمح له بإعادة إنتاجه، بينما القارئ الناقد فإن قدرته وخبرته وذوقه النقدي المرهف، تسمح لـه بصياغة النص وإنتاج نص ثاني لا يقل أهمية ولا قيمة عن النص الأول، ويسمى بالإبداع النقدي وهذا يعني أن القارئ الناقد أثناء قيامه بفعل القراءة فإنه يقوم بنوع من المراوغـة والتجسس على الكلمات، والبحث عن الأهم منها قد تكون هـذه الكلمـات إشـارات، أو

شيفرات ورموز يضعها المؤلف ويحمل نصه بها، فتساعد القارئ على فهم النص، وتأويله ومقاربة المعنى، وهذا ما قصد إليه الناقد محمد صابر عبيد وقام به في كتابه" شيفرة أدونيس الشعرية"[1] حيث قدم تحليلا وشرحا لفك رموز الشيفرة الشعرية عند الشاعر أدونيس، وتحمل دراستي أهمية بالغة في الوسط النقدي، كون الناقد والمنقود لهما أهمية في العالم النقدي، ولعل هذا ما دفعني لاختيار الموضوع محل الدراسة فأنا أعتبر الغوص في عالم محمد صابر عبيد النقدي مغامرة قرائية، أضف لذلك أن الناقد قد درس أدونيس واسم هذا الأخير يرتبط بالغموض والتخفي مما يعني وجود الكثير من المغامرات القرائية.

ثم إن اختصاصي في مجال النقد الأدبي يدفعنا دائما للدخول في عالم النقد الأدبي ومن خلال عنوان الكتاب وبعد الغوص في مضمونه فإن إشكالية الدراسة التي ستقوم بها تمحورت الشكل الآتي: هل يمكن اعتبار الشيفرة المفتاح الأول والأصيل الذي يمكننا من فتح مغاليق النص؟ وهل يعتبر المنهج حاملا لسهام هذه الشيفرة؟.

وأثناء دراستي للبحث عن أسس النقد الأدبي للقصيدة الحديثة معتمدة في ذلك على المنهج العلمي التحليلي في ترتيب الأسس والآراء وفق منظور الناقد محمد صابر عبيد في كتابه الذي قسمه إلى مقدمة ومدخلين، رأينا أن نتبع نفس التقسيم أثناء قيامنا بتحليل وشرح وترتيب أرائه، وأفكاره، إضافة إلى تمهيد ألقيت فيه نظرة على الناقد وكتابه، تناولنت فيه ملخصا للسيرة الذاتية العلمية للناقد ثم انتقلت للحديث عن الكتاب من خلال فك شيفرة العنوان والتحليل السيميائي للغلاف، مع تقديم ملخص للمقدمة والمدخلين، أما في الفصل الأول الذي عنونته بأسس النقد الأدبي النظرية للواقعية النصية، وقمت فيه بشرح وتحليل الآراء التي جاءت في هذا المدخل متبعة الترتيب الموجود في الكتاب، ابتداء من الفضاء التشكيلي للنص ومرورا بالقراءة والقارئ وصولا إلى تلقي الشعر وتلقي أدونيس الشاعر.

أما الفصل الثاني المعنون بأسس النقد الأدبي التطبيقي تناولت فيه المشروع الأدونيسي انطلاقا من شعرية قصائده التي سماها القصائد السيرة الذاتية، انتقالا إلى شعرية العين الباصرة بين الرؤية والرؤيا التي اشتغل فيها أدونيس حسب رأي الناقد

---

[1] – محمد صابر عبيد : شيفرة أدونيس الشعرية،سيمياء الدال ولعبة المعنى ،الدار العربية ،منشورات الإختلاف ، بيروت ،ط1 ،1430هـ، 2009م .

اشتغالا حيا على التجربة الروحية في مجال الرؤيا مخترقا المنطــق ومتجــاوزا الــوعي التقني، وصولا لوعي التجربة الروحية وتجربة الحياة.

وكان مصدري الأول في كل ما قمت به هو الكتاب النقــدي " شــيفرة أدونــيس الشعرية" سيمياء الدال ولعبة المعنى للناقد محمد صابر عبيد، إضافة لبعض المراجع مثل سيمياء العنوان بسام قطوس وجمليات المعنى الشعري التشكيل والتأويــل عبــد القــادر الرباعي.

وككل بحث فقد لاقتني صعوبات نظرا لقلة المراجع التي تناولت الكتاب بالدراســة واعتبارا من أن دراستي جديدة إضافة أنني من منطقة محافظة فلا يتسنى لي السفر للبحث عن مراجع وكباحثة فإنني أحس بهذه المتاعب في البداية وأتذكرها في نهاية البحــث،وفي الأخير أشكر الأستاذ المشرف الدكتور عبد الله بن قرين وأكن له كثير الاحترام والتقــدير فقد أمدني بكل ما استطاع من توجيهات علمية في مجال النقد الأدبي ونقد النقــد الأدبــي الذي هو اختصاصي، كما أشكر الأستاذ الدكتور محمد بغورة والأستاذ الدكتور نور عبــد الرشيد أن قبلا مناقشة بحثي المتواضع.

مدخل

الناقد وكتابه

I – 1 – الناقد محمد صابر عبيد

I – 2 – تقديم الكتاب

I – 1 – محمد صابر عبيد:

محمد صابر عبيد باحث ناقد من العراق متحصل على دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991 بجامعة الموصل، ثم تحصل على درجة الأستاذية عام 2000 وهو أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأولية، وكذلك أستاذ في المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.

أشرف على عدد كبير من رسائل الماجيستير وأطاريح الدكتوراه ،وناقش عددا كبيرا منها في مختلف الجامعات العراقية والعربية كما شارك في أكثر من خمسين مؤتمرا وندوة في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق و خارجه.

وقد أنجز أكثر من خمسين بحثا علميا ،نشر في المجلات الأكاديمية عبر مختلف الجامعات العراقية والعربية نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية كما اختير محكما في أكثر من مسابقة أدبية.

ولم يتوقف عمله عند هذا الحد،بل تجاوز ذلك إلى عضوية العديد من الهيئات والاتحاديات مثل: عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ،وعضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب وكذلك عضو في جمعية نقدية :اتحاد الكتاب العرب وعضو رابطة القلم الدولية وقد حظي بالتكريم لعدة سنوات لوصفه أفضل أستاذ متميز في الجامعة في النشر والتأليف.

I – 1 – 1 – فاز بعدة جوائز منها:

– الجائزة الأولى: في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية في مجال النقد الأدبي، عن كتابة السيرة الذاتية الشعرية.

– جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال النقد الأدبي ،عام 2000 عن كتابه المتخيل الشعري .

– الجائزة الدولة التقديرية (الإبداع)، عام 2002، في مجال النقد الأدبي عن كتابه القصيدة العربية الحديثة.

– الجائزة الثانية: لمسابقة "ديوان" للشعر العراقي،2005 عن ديوانه:" عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح".

I -1 -2 - صدرت له العديد من الكتب نذكر منها:

- السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السرية لـشعراء الحداثـة العربيـة الشارقة، الإمارات 1999.

- المتخيل الشعري أساليب التشكيل،ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2000.

- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001.

- شعرية طائر الضوء،المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2004.

- جماليات القـصيدة العربيـة الحديثـة، منـشورات وزارة الثقافـة الـسورية، دمشق، 2005.

- رسائل حب بالأزرق الفاتح، نصوص مفتوحة، دار كلمـات للنـشر والفنـون، حلب، 2006.

- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديثة اربد دار جـدار للكتـاب العالمي، عمان،2007.

- صوت الشاعر الحديث ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،2007.

- المغامرة الجمالية للنص القصصي،عالم الكتب الحديث إربد، دار جدار للكتـاب العالمي ،عمان ،2009.

I - 1- 3- الكتب المشتركة:

- علي عقلة عرسان في عيون عراقية، إعداد وتقديم منشورات اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق ،2005.

- الكون الروائي في الملحمة الروائية الملهاة الفلـسطينية لإبـراهيم نـصر الله، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،2007.

– جماليات التشكيل الروائي، قراءة في الملحمة الروائية ."مدارات الشرق" لنبيل سليمان، بالاشتراك مع د. سوسن البياتي، منشورات دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية،2008 .

– سحر النص،قراءة في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.

– مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي، بالاشتراك مع د.سوسن البياتي، دار العين القاهرة ،2008.

I – 1– 4– كتب قيد الإصدار :

– المغامرة الجمالية للنص الروائي.

– المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي.

– تقنيات القصيدة الحديثة.

– عمارة الكلام – مقاربات إجرائية في نقد النقد.

– الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر.

– بلاغة القراءة.

كان هذا ملخص للسيرة الذاتية العلمية للناقد محمد صابر عبيد، وقد وردت هذه السيرة في الكتاب الذي نحن بصدد دراسته ."شيفرة أدونيس الشعرية"سيمياء الدال ولعبة المعنى" ومن خلال النظر في منجزات محمد صابر عبيد ، فإنه ذو قيمة علمية عالية ،فقد ألف في مختلف المجالات الأدبية ،وكما ذكرت سابقا فجهوده لم تقتصر على جانب التأليف بل تعداه إلى الجانب الإجرائي، فقد كان عضوا نشط وفعالا في كثير من الهيئات والاتحاديات سواء العراقية أو العربية .

إذا فنحن أمام ناقد وباحث يستحق منا كل جهد، واهتمام في محاولة لفهم مشروعه في فك شيفرة أدونيس الشعرية".

I – 2 – تقديم الكتاب:

" شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى".للباحث والناقد الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد الصادر عن الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف نشر في 2009/07/10، تناول فيه الناقد طريقة لتحليل وفك رموز الشيفرة الشعرية للشاعر أدونيس.

الكتاب ذو حجم متوسط وغلاف أبيض تتموضع صورة أدونيس في أسفل الواجهة وكتب العنوان الرئيسي بخط كبير ولون أزرق داكن يعلوه اسم المؤلف وأسفله منه العنوان الفرعي وعلى الجانبين اسم داري النشر ،وقد قسم الكتاب إلى مقدمة ومدخلين ،خص المقدمة بالحديث عن المنهج أما المدخل الأول الذي عنونه ب– " الواقعة النصية الحدث القابل للقراءة ،فقد تناول فيه تحليلا للفضاء التشكيلي للنص الأدبي، وعن القراءة وأنواعها وجمالياتها وطاقة اللعب فيها وعن القارئ كونه بؤرة القراءة وفاعلها،وارتباطه بإستراتيجية الفهم ومشاركته في الإبداع، وعن منهجية التلقي وتلقي الشعر وتلقي أدونيس الذي خصص المدخل الثاني لدراسة مشروعه الشعري والمعروف أن الفضاء التشكيلي للنص لا يقتصر على النص أو المتن الرسمي فقط، فالمرافق النصية التي تحيط به، تعتبر مفاتيح أساسية، يستنجد بها القارئ أثناء إبحاره في أغوار النص بغية تأويله،وهي المداخل التي تتخلل النص،أو المتن وتكمله وتتمه وتعتبر عناصر موجهة للقارئ،أثناء قراءته للنص، فهي تمنحه الخطوة الأولى ،وتوجهه إلى المسار الصحيح للقراءة وتتمثل هذه العتبات، أو المرافق النصية في: العنوان ،اسم المؤلف،التمهيد،المقدمة،الهوامش التي توضح أسفل الصفحة، وأحيانا في نهاية الكتاب وكذلك الخطوط، والتزيينات، والرسوم فكل ما يحيط بالنص يساعد على البحث عن المعنى الأساسي للعمل الأدبي في النقد القديم لم تكن هذه المرفقات أو العتبات ،تحمل أي أهمية ولم يكن أي قارئ يهتم بها، فوجود النص أو المتن كافي،أما في النقد الحديث فإن العتبات النصية أصبحت بنية مجاورة لبنية النص تساعد على تأويله وقراءته[1] .

---

[1] – محمد صابر عبيد، إعداد وتقديم ومشاركة: أسرار الكتابة الإبداعية "عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد إعداد وتقديم ومش– إسرار الكتابة الإبداعية "عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد دار صامد للنشر والتوزيع صفاقص– تونس 2007 ص81 بتصرف.

I – 2– 1– العنوان الرئيسي" شيفرة أدونيس الشعرية":

هو عنصر أساسي في النص، والمفتاح الإجرائي للولوج إلى النص وكشف أسراره ويعرفه ليو هوك بأنه: (مجموعة من العلامات اللسانية... التي يمكن أن تندرج على رأس لنص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور بقراءته[1] .

فالعنوان يعمل على تعيين النص، وتحديد مضمونه ،وإغراء الجمهور بتلقيه وعنوان الكتاب الذي نحن بصدد دراسته "شيفرة أدونيس الشعرية" من حيث التركيب هو مركب إضافي فلفظة الشيفرة مضافة للفظة أدونيس،وهذه الأخيرة مضافة للفظة الشعرية وتحمل لفظة الشيفرة أو الكود، أو الرمز معنى الخفاء، والتخبية، والمعنى السري،وهي المفتاح الأول الذي يساعد المتلقي أو القارئ على التحرك المقصود في النص ويعينه على التحليل والتأويل.

أما أدونيس: فإن الاسم يرتبط كذلك بالغموض والتخبية، وهو الاسم الذي اختبئ وراءه الشاعر الكبير علي أحمد سعيد، عندما رفضه الكثيرون فاضطر إلى تغيير اسمه.وتشترك اللفظات في التخفي والمعنى السري وإذا كانت الشيفرة شعرية فإن خواصا إضافية تضاف إليها، أما إذا ارتبط الاثنين بأدونيس فإن الشيفرة تكتسب أهمية قصوى.

أما من حيث الخط ولونه فإن الناقد اختار اللون الأزرق العميق، أما الخط فقد كتب العنوان الرئيسي بخط اكبر من الخط الذي كتب به اسم المؤلف والعنوان الفرعي. ويدل اللون الأزرق العميق على عمق الشيفرة الأدونيسية في الزمان والمكان.

I – 2 – 2 – التحليل السيميائي لغلاف الكتاب:

يحمل غلاف الكتاب أهمية في التحليل والتأويل ويعد رسائل سيميائية يستخدمها المؤلف لجذب القارئ،وجعله يقبل على قراءة المتن.ويتكون غلاف الكتاب من :

I – 2 –2 –1 – العنوان الرئيسي:

وهو رأس كل شيء يستدل به عليه ،وهو رمز يشير إلى المعالم التي تأتي بعده، وهو عتبة يلج منها المتلقي إلى النص وهو فكرة مختزلة"شيفرة أدونيس الشعرية". وكما ذكرنا سابقا فإنه يدل على المعنى السري والتخبية .

---

[1] – محمد صابر عبيد :أسرار الكتابة الإبداعية، ص 82.

I -2 -2-2- العنوان الفرعي:

وهو لا يقل أهمية عن العنوان الرئيسي،في الكتابة الإبداعية فهو الذي يعين طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي[1] .

فهو يحدد جنس النص ونوع الدراسة التي ينبغي أن يتعمقها المتلقي،" سيمياء الدال ولعبة المعني" وهو واقع في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيسي، فالشيفرة تتعلق بالدال وتساعد القارئ على مقاربة المعنى.

I - 2 -2 -3- اسم المؤلف:

" محمد صابر عبيد " وهو كذلك ذو أهمية ،فعندما يورد اسم المؤلف على غلاف الكتاب،فإنه يضيف له شيئا من الشهرة فعندما يكون المؤلف مشهورا فإن ذلك يعني للقارئ موقفا معينا من الكتابة ،كما أن شهرة بعض الأعمال الأدبية ،ترجع إلى شهرة مؤلفيها،وليس إلى أدبياتها أو فنيتها[2] . واسم الناقد الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد أضاف قيمة إلى غلاف الكتاب، نظرا لمكانته في الساحة الأدبية والنقدية،بمؤلفاته الكثيرة والمتنوعة.

I -2 -2- 4- جهة النشر:

تعودنا أن نجد اسم جهة النشر في إحدى زوايا الغلاف أو الوسط، ووجودها لا يخلو من القصدية، قد تكون تجارية أو علمية،أو ثقافية.وتتعلق القصدية التجارية بالوظيفة الإعلامية، وهذا من ناحية السمعة التي تكتسبها هذه الدار من النشر لمثل الدكتور محمد صابر عبيد وكذلك تبين العلاقة بين المؤلف وجهة النشر، فقد تتجاوز علاقتهما حدود العلاقة الرسمية [3] .

I - 2 -2 -5- لوحة الغلاف:

وهي الأخرى عتبة هامة ،تساعد على قراءة النص :بما تحتويه من معطيات ودلالات سيمائية ويحمل الغلاف صورة للشاعر الكبير أدونيس تتموضع أسفل الغلاف،ووجود صورة الشاعر الكبير أدونيس.يزيد القارئ شغفا لقراءة الكتاب ويظهر

---

[1] – محمد صابر عبيد : أسرار الكتابة الإبداعية، ص 85.

[2] – محمد صابر عبيد : أسرار الكتابة الإبداعية، ص87.

[3] – ينظر محمد صابر عبيد : أسرار الكتابة الإبداعية، ص88.

أدونيس وهو يلقي خطاب ما ،وهو يدل على الخطاب الشعري أو ما يسميه الناقد المشروع الأدونيسي أما لون الورقة التي يحملها بلونين ،اخضر وقرميدي يدل اللون الأخضر على النمو والأمل والحياة ،والخصوبة واللون القرميدي على الموت والتوقف.فالنص عادة يكون منغلق، وعندما يتعرض للقراءة فإنه ينتقل من التوقف إلى النمو والحياة والخصوبة ،وتتوزع على الصورة كتابات ورموز تدل على الشيفرة أو الكود التي يحاول الناقد فكها للوصول إلى معنى النص أو بالأحرى لمس الجمالية الكامنة في شعر أدونيس.

I – 2 –3– ملخص للمقدمة والمدخلين:

رأينا أن الناقد قد قسم كتابة إلى مقدمة ومدخلين حيث عنون المقدمة ب مقدمة في المنهج، وعنون المدخل الأول :بالواقعة النصية – الحدث القابل للقراءة أما المدخل الثاني فنعنونه ب " في المشروع الأدونيسي" وسأحاول تقديم ملخص لكل من المقدمة والمدخلين.

I –2 –3 –1 – ملخص المقدمة:

تحدث فيها عن دلالة الشيفرة ومعناها حيث يرى أنها تظهر منهجيا ،وتعتبر الشيفرة المفتاح الأول والأصيل الذي يفتح أبواب النص، عبر مقاربة دواله النصية وذلك بالعمل على تحليلها وتأويلها. وأعتبر أن المعنى الشعري في نموذجه الإشكالي ساحة لعب حرة وديناميةمفتوحة دائما على الاحتمال تتجلى فيها كل المهارات ،والخبرات ، والداعات حتى يتم استشراف تجربة المعنى.

وهذه المهارات والخبرات تستجيب لمنطلقات نظرية القراءة والتلقي التي تتبنى إقامة حوار أو سجال، أو صراع مع الدوال المؤلفة لجسد النص، وهنا تتقدم فكرة المنهج باعتبارها الأداة النظرية التي ترسم مسار القراءة، وتحمل في مقدمتها سهام الشيفرة التي تدعم حضور العلامة،وتتقدم بها حتى تتمكن القراءة من تمثيل التجربة، وفك شيفراتها عبر لعبة المعنى ويبني الناقد دراستة على إشكالية تتمثل في البحث عن ماهية المنهج ومناسبته، وما مدى ملاءمته للقراءة والنص معا، وما هي مؤهلاته وعلاقته بذوق القارئ الفاعل ومزاجه القرائي المنفعل وهل ثمة حدود منهجية تسبق حقل القراءة أم أن المنهج ينمو ويتمظهر ويتخصب بتطور تجربة القراءة ونموها.

فهو يركز في دراسته على المستوى المنهجي ،الذي يساعد على تحليل وفك رموز الشيفرة الشعرية لدى الشاعر أدونيس.

ويرى الناقد في هذا السياق أن الخبرة المنهجية تعتبر عنوانا أصيلا في طبيعة المنهج ،وتحدد قيمة حضوره المتعالي في نظرية القراءة والتلقي ،فكل قراءة تضيف إلى المنهج قيم جديدة تزيد من خبرته، أما عن ملامح المنهج عند القارئ أو الفاعل القرائي فيرى أنها تظهر من خلال متابعة مراحل التطور القرائي الذي ينجزه القارئ من قراءة لأخرى كما أن خصوبة النص، وفرادته وتميزه في مقابل حضور القراءة وفرادتها، وتميزها بوصف القراءة ،أهم سبيل يقود لدعم الفعالية المنهجية التي تقارب النصوص ويتدرج المنهج على ثلاثة مستويات متداخلة تداخلا فعالا وأصيلا وحرا وديناميا.

I –**2–3–1–1**– يتمثل المستوى الأول: في المستوى النظري وهو مجموعة الأدوات المؤهلة لاستخدام أمثل ونموذجي في حقل القراءة النصية.

وهذا المستوى يعد العدة المنهجية التي يجب على كل قارئ ،فهم طبيعتها ،وإدراك خصوصية عملها على مستوى منطقة النص، فالأدوات في أي جانب لا تعمل إلا في السياق المعد لها.

فلا بد أن يتوفر في القارئ الفهم والإدراك والتمثل ،وبراعة الاستخدام حتى يكون على استعداد يؤهله أن يكون قادرا على نقل فاعلية المنهج إلى المستوى الأهم وهو المستوى الإجرائي.

I –**2**– **3–1–2**– يتمثل المستوى الثاني في: المستوى الإجرائي وهو الذي يغذي نظرية القراءة والتلقي بالمنطلقات،والرؤى والقيم ،والاعتبارات ،والنضج،والوضوح النظري ،ومن ثم يقود المنهج إلى ساحة التداول.

I – **2–3–1–3**– ويتمثل المستوى الثالث في: المستوى التداولي وهذا المستوى يتعلق بالمشتغلين،والمتعاملين به ولابد من الإشارة إلى التقابل والتواصل والتداخل وتبادل التأثير بين المستويات الثلاثة.

كما أن أدوات المنهج في مستواها النظري ليست سوى آليات عمياء ولا تحمل أي معنا إلا على يد القارئ الذي ينقلها نقلا صحيحا ،ومناسبا ودقيقا ،إلى المستوى التطبيق

وعليه فإن القابلية الذاتية ،والشخصية للباحث تتضح في استثمار طاقة الأدوات المنهجية الكامنة في المستوى النظري،مع حركية ،وفاعلية الرؤية والمزاج والخبرة ،وذلك لتحقيق أفضل قراءة تكون متلائمة مع المستوى النظري والإجرائي ،وتؤدي إلى تشكيل ثقافة منهجية في المستوى التداولي.

I – 2-3-2- ملخص المدخل الأول:

تحدث الناقد في هذا المدخل الذي عنونه ب" الواقعة النصية الحدث القابل للقراءة عن الفضاء التشكيلي للنص الأدبي حيث رأى أنه يتميز بنية تشكيلية تحمل صفة نموذجية تختلف كما ونوعا عن باقي النصوص فعناصره المكونة ينزاح عملها عن الواقع، والمألوف اللغوي.

كما أن فضائه التشكيلي لا يقتصر على المتن الرسمي فقط بل يتسع ليشمل كل ما يحيط بالنص من هوامش، وعتبات، وإلحاقات ويملك كذلك مصادر ومرجعيات مختلفة أهمها الجانب النفسي، والاجتماعي، كما يرى أن الفضاء التشكيلي للنص الأدبي ليس وحده مسؤولا عن سلامة المعنى إنما يشترط وجود معدل ،ويكون نابع من أفق القارئ ويقوم بإنتاج تعديلات تتلاءم مع رموز النص حتى يتم إنتاج المعنى ،وهذا يعني أن الفضاء التشكيلي للنص الأدبي يملك خصوصية في منطقة القراءة ،وهذه الخصوصية تقلل من مشكلات التلقي .

ثم انتقل إلى أنواع القراءة فالقراءة حاليا أضحت ذات أهمية تضاهي أهمية الكتابة وقد أصبحت فن يخضع للموهبة والتجربة والثقافة الفردية ويقسم القراءة إلى جناحين حيث يمثل الجناح الأول ما يطلق عليه القراءة الساذجة وهي قراءة النص لأول مرة قراءة عابرة ولا تنتج أي معنى لكن ذلك لا يقلل من أهميتها ،فهي التي تمكن القارئ من الولوج إلى الجناح الثاني وهو القراءة المركبة وهي القراءة التي تشارك في إعادة إنتاج النص انطلاقا من الشيفرات الموجودة داخله ،ومن ثم تمنح القارئ متعة وسحر ،تدخله في قلب اللعبة أو ما يسمى العلاقة بين القارئ والنص ،وتقوم هذه العلاقة على فكرة اللعب، فإذا اكتفى القارئ بالمعنى الظاهر الذي يوهمه النص به وقع في شرك لعبة النص عليه.

لكنه عندما يتجاوز المعنى الظاهر ،ويحاول الغوص في أغوار النص،بحثـــا عـــن المعنى العميق، وربط الناقد اللعب بالتجاوز، أما سيكولوجيا فربطـــه بمنطقـــة الطفولـــة وتخضع طاقة اللعب في مثل هذه الحالة للوهم والخرافة والخيال وجعلـــه واقعـــا قـــابلا للتصديق كم أنه لا يمكن الحديث عن طاقة اللعب في القراءة في غياب القارئ الذي يسعى بشتى الطرق والوسائل للوصول إلى المعنى أو مقاربتـــه، والمـــشاركة بإعـــادة الإنتـــاج والمعروف أن الفهم يظهر عمليا بعد القراءة الأولى ويكون بوابة للدخول إلى عالم النص.

وعليه فإن للفهم مراحل، أولها هي مرحلة الفهم الأولى ويتم فيها تأسيس علاقة بين القارئ والنص أما الفهم الثاني فيتم فيه توطيد العلاقة المبنية بين القارئ والنص ،وإبراز هويتهما ،أما الثالثة فهي مرحلة الفهم العميق ويتحقق فيها أعلى درجات الفهم ،كما توثـــق حقوق القارئ وما كسبه في النص كما أنه لابد من بناء إستراتيجية فهم خاصة بكل قارئ يقوم فيها بجذب النص، نحو منطقة القراءة وفي المقابل يتصدى له الـــنص ،مـــدافعا وإذا كان القارئ لا يكتفي بالمعنى السطحي ،إنما يعمل على الوصول إلى المعـــاني المخبئـــة انطلاقا من تحليل شيفراته عن طريق التأويل الذي يعمل على ترجمة لغة النص إلى لغـــة ثانية وثالثة ،وبالتالي المشاركة والإبداع ثم ينتقل للحديث عن جمالية القراءة والتي يمكـــن الوصول إليها في المنهج الذي يتبعه القارئ أثناء محاورته النص منطلقا من كون الـــنص الأدبي يكتسب وجوده من خلال فعل القراءة.ولا يمكن ولوج عالم القراءة دون الحـــديث عن بؤرتها وفاعلها الجمالي ،ألا وهو القارئ الذي يعتبره بؤرة مركزية في فعل القـــراءة يعمل على كشف حجب النص ،وطبقاته ،من خلال ملأ الفراغات مع ضرورة ذكر أنواع القراء حقيقي، افتراضي.

ويتصل القارئ بالنص عن طريق التعبير ،حيث يمارس النص أشكالا متعددة مـــن الغموض والتلاعب يحاول القارئ كسرها وتجاوزها.

وأثناء قيام القارئ بفعل القراءة فإنه ينطلق من توقعات يضعها القارئ ويظن أنـــه سيصل إليها فأحيانا يستطيع النص تغيير أفق توقع القارئ، وإن النص الجيد هـــو الـــذي يكون قادر على كسر أفق توقع العصر الذي وجد فيه، كما يمكن أن يحدث انـــدماج بـــين الآفاق.

ليخلص في النهاية إلى تلقي الشعر ،وانه يقع في مقدمة أشكال التلقي الأدبي ،وذلك لما يملكه من خصائص نوعية سواء على مستوى بنيته النصية أو الأدبية ...إلخ.

وهذا يقود إلى ربط هذا التلقي بتجربة شعرية مخصوصة متعلقة بشاعر معين ذو تجربة ناضجة قابلة للتلقي ألا وهو الشاعر الكبير أدونيس الذي يحمل اسمه ثقلا أدبيا وفكريا، ونقديا في العالم الإبداعي.

I -2-3-3- ملخص المدخل الثاني:

تحدث الناقد محمد صابر عبيد ،في هذا المدخل المعنون ب- : "في المشروع الأدونيسي"، ورأى فيه أن المتن الشعري الأدونيسي ،بمختلف مراحله وتحولاته ،وطياته يحتوي على طاقة هائلة .

ثم إنه لا يمكن الغوص في تجربة أدونيس الشعرية وبما تحمله من شيفرات دون إلقاء نظرة ولو بسيطة على ما أسماه بالمشروع الأدونيسي الذي يشتغل على الجانب المهاري في الفاعلية الشعرية بالدرجة الأولى. ويرى أن أدونيس الابن البار للمدرسة الشامية التي تقوم ستراتيجيتها على تشكيل، وبناء نموذجيتها على مدارات الصنعة الشعرية، وعلي أحمد سعيد سليلها النوعي وحامي تراثها العتيد ،وحارس منطقتها الشعرية الأمين والمخلص، والمثير،والمدافع القوي، الشرس عن نموذجها،وتتميز هذه المدرسة بالجدية،ويتميز الجد الذي إلتزمه أدونيس ،بأنه جد العرف الشعري الذي يتميز بلغته الرصينة وجد الأغراض الشعرية المؤسسة، القائمة على ما يسميه صناعة الشعر خارج جسده وروحه.

كما أن المدرسة الشامية اتحدت مع المدرسة البغدادية التي تركز على التجربة الروحية ،والخبرة التي تقدمها الحياة فكونتا نظرية الشعر العربية، وقد تناول في هذا المدخل ثلاثة عناصر هي على الترتيب شعرية القصيدة الأدونيسية، كنموذج للقصيدة السيرذاتية والعين الشعرية الباصرة :بين الرؤية والرؤيا.

ففي شعرية القصيدة الأدونيسية يرى أن أدونيس تمكن في مشروع قراءته وبحثه الحيوي المنتج في فضاء الشعرية العربية الانتقال من واحدية المفهوم، إلى كثاريته، أو

من الواحد الشعري ،إلى المتعدد الشعري وينقل حسب منظور أدونيس ،أن الشعر لا ينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية.

ومن ثم يثب أدونيس الشاعر،وثبة شعرية جديدة أخرى فيها من الرحابة والحرية والرشاقة والهدوء والتطلع والتمعن الصوفي الزاهد، ما يجعله يمارس فعل الشعر (الروح – جسدي) ففي ديوانه "ليس الماء وحده جوابا عن العطش" والتي تقوم فيها ثنائية الماء والعطش، التي تنفي إمكانية حصول جواب نهائي وحاسم في اللقاء بينهما وقد قسم أدونيس قصائد الديوان إلى قسمين متجاورين القسم الأول بعنوان غيوم،والغيوم تشير إلى ما يمكن أن يحجب أو يضعف أو يشوش بشكل أو بآخر. والقسم الثاني بعنوان سياسة الضوء وتشتغل في الوجه الآخر للخطاب ،حيث يعتري موقع العين الكاميراتية.

وتخضع هذه السياسة لتخطيط مبرمج وممنهج أما في أ نموذج القصيدة السير ذاتية وتمثلها قصيدة "غيمة فوق قصابين" – والقصابين هي القرية التي تربى فيها أدونيس– وهي القصيدة الأخيرة من القسم الأول من الديوان الموسوم ب–"غيوم"، وقد سبقتها عدة قصائد منها"غيمة فوق نيويورك وغيمة فوق قرطبة "..الخ وكأن غيمة فوق قصابين" هي خلاصة الغيمات.

وقد تناول فيها صوت الأم، وصوت الأب، والمكان"قرية قصابين" والزمان (طفولة أدونيس)، ويظهر كذلك صوت الجد،وصوت الفلاحين أما في العنصر الثالث ،العين الشعرية الباصرة بين الرؤية والرؤيا حيث تشتغل شيفرة العين سيميائيا في شعرية قصيدة أدونيس على أنها مرآة ،تعكس الصورة المرئية، وقد ضمن القسم الثاني من ديوان ليس الماء وحده جوابا عن العطش الموسوم ب" سياسة الضوء" قصيدة بعنوان العين ،سعيا منه لعكس فضاء عين أدونيس الشعرية الآنية، والتاريخية ،والحضارية ،واللغوية ،والذاكراتية والحلمية، والتشكيلية،والجمالية ،ومن جهة أخرى هي عين كاميراتية لاقطة.

إذا فنحن أمام ناقد وباحث عراقي، حاول في كتابه شيفرة أدونيس الشعرية، سيميا الدال ولعبة المعنى فك رموز الشفرة الشعرية عند الشاعر الكبير على أحمد سعيد المشهور بأدونيس والذي يحمل اسمه ،وزنا وقيمة نقدية وفكرية وشعرية كبيرة وقد تطرقنا في هذا المدخل إلى تقديم الناقد ،وكتابة ، مع تحليل سيميائي للعنوان والذي يعتبر أول

شيفرة رمزية تواجه القارئ ،وتشد انتباهه [1] . فلذا يجب التركيز عليه،وتحليله على اعتبار أن العنوان نص أولي يشير لما سيأتي بعده ويجب على القراءة بوصفها تلقيا منهجيا وبالأخص عنصرها الفاعل القارئ أن يلتفت إلى العنوان فهو ليس عنصرا زائدا ، إنما هو عتبة أولى من عتبات النص[2] .

وكما رأينا فإن العنوان "شيفرة" يحمل معنى الرمز والكود، والتخفي فكيف أذا كان متعلق بأدونيس، إضافة لكونه شعريا والمعروف أن الأدبية أو الشعرية[*]. ليست صفة ثابتة إنما هي عبارة عن جملة من المواصفات تستوعب كذلك القارئ وإمكانات القراءة[3].

وسأحاول في الفصلين القادمين أن أقف عند أهم الآراء التي وقف عندها الناقد الدكتور محمد صابر عبيد انطلاقا من النص ومرورا بالقارئ ،وتجربة التلقي والفهم والتأويل والمشاركة والإبداع وصولا إلى تلقي أدونيس الشاعر لما يحمله شعره من خصوصية ،وكذا بما يحمله من شيفرات شعرية.

---

[1] – بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة ،الأردن، ص53.

[2] – بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان ، ص53.

[*] – عند الشكلانيين الأدبية، مرادفة للشعرية أحيانا.

[3] – بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص57.

الفصل الأول

أسس النقد الأدبي النظرية

II-1- الفضاء التشكيلي للنص الأدبي

II – 2 – من القراءة الساذجة إلى القراءة المركبة

II – 3- طاقة اللعب في القراءة

II – 4 – القارئ وإستراتيجية الفهم

II – 5 – التأويل:المشاركة والإبداع

II – 6 – جماليات القراءة

II – 7 – القارئ بؤرة القراءة وفاعلها الجمالي

II –8 – منهجية جمالية التلقي :من الفراغ إلى أفق التوقع

II – 9 – تلقي الشعر

II –10- تلقي أدونيس الشاعر

ذكرت من قبل أن محمد صابر عبيد، قد قسم كتابة إلى مقدمة ومدخلين، وقد عنون المدخل الأول بـــ:الواقعة النصية، الحدث القابل للقراءة، وضمنه تحليلا للفضاء التشكيلي للنص الأدبي، وعن القراءة وأنواعها وانطلاقا من القراءة الساذجة وصولا إلى القـــراءة المركبة، وجمالية القراءة وكذا طاقة اللعب في القراءة، وعن القارئ وإستراتيجية الفهـــم، ودوره الفاعل في المشاركة والإبداع ،وكذا عن منهجية التلقي ،وتلقـــي الـــشعر وتلقـــي أدونيس الشاعر.

وسأتناول كل عنصر من هذه العناصر على حدى، في محاولة للوقوف على الآراء التي بثها الناقد في كل مرة في محاولة منا لتخطي الجانب النظري حتى نـــستطيع ولـــوج الجانب التطبيقي الذي خصه بدراسة لبعض قصائد أدونيس ليتعمق في عالمه الشعري.

أولا: شرحا وتحليلا: في البداية وقف الناقد عند مصطلح المنهج والمنهجيـــة فـــي الدرس الفكري والثقافي والأدبي، موضحا أن المنهج لم يعد يقتصر علـــى معرفـــة دون أخرى، وانه أصبح حاجة ضرورية سواء في الجانب النظـــري أو التطبيقـــي ،مبينـــا أن العصر الحالي هو عصر المنهج، وانه لم يعد يقتصر على الكتابة فقط بل أصـــبح يمـــس حتى القراءة والتأويل.

ثانيا:خص الناقد الدرس الأدبي حين ربطه بالمنهج ،لأن الدرس الأدبي هو أكثـــر إبداعا وتعبيرا وتداولا وهو أظهر الدروس الثقافية.

ولذلك فإن التفكير المنهجي في هذه الحالة يخضع لمنطق يستند إلـــى مرجعيـــات ومعطيات فلسفية.

ثالثا:وقف الناقد عند إشكالية المنهجية مبينا أنها تكتسب في كل دراسة سمة،انطلاقا من نوع الدراسة أسلوبية،لسانية،أدبية،نقدية وهذه الإشكالية تكون خاضعة لطبيعة المواجهة بين القارئ والواقعة النصية مرورا بمنطقة المؤلف ومقصده ونياته التأليفية.

- موت المؤلف حسب البنيوية.

- وصولا إلى منطقة القارئ حسب ما جاء ت به نظرية القراءة وجماليات التلقـــي واستنادا إلى ما جاء به ياوس وآيزر ومن تبعهما في مدرسة كونستانس.

رابعا: إعتبر المعنى أبرز إشكاليات المنهج ،وأن كل منهج يسعى لمقاربة المعنـــى على النحو الذي يخدم رؤية ويؤكد صدق منطلقاته الفلسفية.

وأضاف أن المعنى في المناهج السياقية كان ينظر له على انه يمكن أن يلمس أو يقارب أي أن القارئ وبغض النظر عن ثقافته يمكنه أن يلمس المعنى ويصل إلى قصد الكاتب، وبذلك يصبح المعنى خاضعا ومطابقا لتوقع القارئ وأفق انتظاره أما الآن فإن النظرة قد تغيرت فالمعنى أصبح مرتبط بقيام العلاقة بين القارئ والنص.

والنص عادة لا يمنح نفسه بسهولة للقارئ ،وهذا الأخير يستهويه غموض النص فيغوص فيه، فيحصل على لذة أو متعة لكن هذا لا يعني أبدا الاكتفاء بالدلالة الأولية.

خامسا: رأى محمد صابر عبيد أن العلاقة التي تنشأ بين القارئ والنص هي إشكالية تأويل. وإذا كان التأويل يعني التفسير والبحث في معنى النص وضبط قواعده وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة وهذا حسب ماورد في كتاب (سعيد علوش عرض وتقديم وترجمة، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، سوشيريس الدار البيضاء ط 1 1985 ، ص43). فإن التأويل إذا ينقل هذه العلاقة من حدود المواجهة فقط إلى مساحة الإنتاج.

سادسا: رأى أن ثمرة اللقاء بين النص والقارئ لا يعتبر حاسمة ونهائية، فالمجال يبقى مفتوحا لقراءات أخرى وهذا حاضر في تأويل فالتصور ليس له نهاية ولا توجد قراءة نهائية مهما بلغت من المعنى والاقتراب من قصد المؤلف ،وهذا يؤكد أن القراءة تتجاوز حدود الاستهلاك أو ما يعرف بالمتعة الآنية لتدخل في وظيفة مركبة يتم فيها إعادة إنتاج النص.

ونقل الناقد في هذا السياق قولا من كتاب (سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص175)، هذا الأخير يرى أن القراءة تقوم بمهمة فك شيفرة الخبر المكتوب والقيام بتأويل النص الأدبي.

سابعا: وقف الناقد عند فكرة إسناد القراءة لفضاء الجمالية لينتج مصطلح الجمالية وهي تعتبر أقرب وسيلة لفك شفرة النص والانفتاح على شعريته، وكذا عناصره التشكيلية المميزة.

ثامنا: يرى صابر عبيد أن من شروط أي عملية إبداعية هو بلوغ الجمالية (سعيد علوش معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص62) أي أن النص إذا افتقد إلى الجمالية التي تسعى القراءة لبلوغها كف النص عن كونه إبداعا.

تاسعا: يفترض الناقد وجود قارئ من نوع خاص يعتلي الدرجة العليا في أنماط القراء وهو ما يطلق عليه في نظرية القراءة والتلقي القارئ النموذجي أو الخارق الذي يخترق النص ويتجاوز الفهم والاستيعاب إلى إعادة الإنتاج.

عاشرا: يقر الناقد أن القارئ إذا وجد أن ذاته القرائية قد دخلت في صلب الفضاء التشكيلي للنص الأدبي فإنه يتحول إلى طرف في حوار بينه وبين النص وتتشكل ثنائية (فاعل / منفعل) ،(جاذب /مجذوب)، وهنا لا يتوقف القارئ عند حدود إخضاع النص لمنطقه بل يتعداه إلى البحث عن ذاته ومحاولة تحقيق حلمه في مرايا النص وثناياه.

حادي عشر: كما يرى الناقد أنه لا يمكن الوصول إلى المعنى أو على الأقل استشرافه دون حضور ما أطلق عليه المعدل ويتمثل المعدل في الخبرة والتجربة، والاستعدادات الثقافية والمعرفية، والتي يكتسبها القارئ خلال تجارب عدة.

II-1- الفضاء التشكيلي للنص الأدبي.

يتميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، ببنية تشكيلية تحمل صفة نموذجية تختلف كما ونوعا فالنص الأدبي تتكون بنيته من عناصر ينزاح عملها عن نسق الواقع والمألوف اللغوي في طبيعته التعبيرية السائدة ،ويحتاج في تلقيه إلى نظم خاصة تتلائم والطبيعة النوعية الخاصة بفضاءه وهذا ما يؤدي إلى خلق مشكلة جوهرية في عملية التلقي فهل يقتصر الفضاء التشكيلي للنص على المتن فقط؟، وما هي مصادر هذا الفضاء؟، وهل يملك هذا الفضاء خصوصية في منطقة القراءة؟ وهل يقتصر الوصول للمعنى على سلامة هذا الفضاء فقط؟ أثناء حديث الناقد عن الفضاء التشكيلي للنص الأدبي ركز على عدة أمور سنحاول ذكرها على شكل عناصر.

II - 1-1- تحدث عن مكونات النص القادمة من مصادر ومرجعيات مختلفة: حيث رأي أن هذه المكونات تتصهر جماليا في الكيان النصي، بنسب متفاوتة تخضع لهندسة لغوية وتشكيلية تكون غاية في الدقة والإتقان.

وفي هذا السياق يذكر الناقد الجانب النفساني والاجتماعي باعتبارهما من إحدى مرجعيات النص وينقل قولا من كتاب (حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات إتحاد الكتاب العربي دمشق 2001، ص127)، هذا الأخير يرى أن النص الأدبي مساحة مزدوجة وغامضة يعيد فيها الجانب النفساني والاجتماعي تشكيل العلاقات التي تربطهما ببعض فالنص يحمل قيمة نفسية وحدسية ،لذلك يحتاج إلى قدر كبير من التركيز القرائي للكشف عن البنى الجمالية ،وما دام النص يحمل قيمة نفسية فهو يؤلف عمقا إنسانيا يجذب القارئ أو الملتقي ويغريه بالتواصل والولوج في طبقات الفضاء النصي.

II -1- 2- رأي الناقد صابر عبيد أن الفضاء التشكيلي للنص الأدبي يملك خصوصية في منطقة القراءة، وهذه الخصوصية تقلل من مشكلا ت التلقي من جهة. ومن جهة أخرى تضاعف طاقات التلقي على الكشف والتواصل والتفاعل والوصول إلى فهم النص، ويضيف أن النص الأدبي ينهض على تنظيم وسائل متعارف عليها في وسط ثقافي لبلوغ أهداف معينة (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص76).إذا فإن خصوصية الفضاء التشكيلي للنص في منطقة القراءة تقوم على وحدة القاعدة الثقافية والمعرفية بين

فضاء النص الأدبي والقارئ ،وذلك لضمان عدم انحراف القراءة ،وبالتالي سوء فهم يؤدي لكسر العملية التواصلية.

II – 1– 3 – النص الأدبي بفضاءه التشكيلي يخاطب قدرة القارئ على الانفعـــال: ولا يتحقق ذلك إلا إذا كان الفضاء التشكيلي خاضع لسياقات صحيحة، وهذه السياقات هي التي تشكل نصيته وأدبيته معا. فقدرة النص على مخاطبة انفعالنا لها دور وأثر في إنتـــاج قراءة ناضجة وخصبة ،وتقوم عملية الانفعال بالنص الأدبي قرائيا على الإغراء والإدهاش والتحدي ،وعلى علاقة الحب التي تتولد بين القارئ والـــنص ،إذا فالفـــضاء التـــشكيلي، يخاطب رغبة القارئ في معانقة الجسد النصي بحثا عن مكامن اللذة .

II –1 –4 – تفاعل الذات القرائية مع الفضاء التشكيلي : ويحدث ذلك عندما تدخل ذات القارئ في خضم النص وتصبح (أي الذات)، فاعلة ومنفعلة ،جاذبة ومجذوبة ،فـــي حوار وظيفي ،وبالتالي يصبح القارئ جزء من علاقة مزدوجة مع الـــنص ،علـــى أن لا يتوقف عمل القارئ على إخضاع شراسة النص لمنطقه فحسب ،إنما لا بد أن يتعداه إلـــى الانفتاح على مقولات النص ،ولابد أن كل هذا يحكم على نجاح طبيعة الفضاء التـــشكيلي للنص الأدبي.

II –1 –5 – الفضاء التشكيلي للنص الأدبي عبارة عن مجموعة رمـــوز منتجـــة للمعنى يرى الدكتور محمد صابر عبيد أن النص يتشكل من مجموعة من الرموز المؤلفة لكيان النص تهدف إلى إنتاج معنى محتمل.

II – 1 – 6– رأي الناقد أن الفضاء التشكيلي للنص الأدبي ليس وحده مـــسؤول عن سلامة المعنى ،إنما يشترط كذلك وجود ما يسمى بالمعدل وهذا المعدل يـــدخل فـــي الأفق القرائي الواسع والعميق الذي يقوم بإنتاج تعديلات تتلائم مع الرموز الموجودة فـــي النص حتى يتم إنتاج المعنى.إذا فإن المعدل هو مراقب يكون خاضع للإستراتيجية العامة التي كانت نتيجة للسياسة القرائية للقارئ عبر عدة تجارب تسمح له بأن يقرر مدى انفعاله مع الفضاء التشكيلي الداخلي للنص الأدبي .

II – 1– 7– الفضاء التشكيلي للنص لا يقتصر على المتن الرسمي وقد أقر الناقـــد أن الفضاء التشكيلي للنص الأدبي يتسع ليشمل كل ما يحيط بالمتن من :هوامش عتبـــات، مصاحبات، الحاقات، إحالات ،وتعد فاعلة في عملية القـــراءة ومكملـــة للمـــتن.وتعتبـــر

التوطئة والمقدمة ،المدخل التنبيه ،الإهداء ،الشكل التذييل ذات أهمية وهي نصوص جانبية (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ص66)، وهنا لابد من الاهتمام بهذه النصوص الجانبية بنفس درجة الاهتمام بالمتن لأنها تسهم في تحقيق قراءة نموذجية وكاملة للخطاب كما أن منها (أي العتبات)، ما هو قصدي ،وما هو عفوي وقد تكون شارحة أو محرضة وحتى مموهة ،ومنها ما هو جمالي .

II – 1 – 8 – الفضاء التشكيلي لا يكتفي بالعلاقة الجدلية بين المتن وهوامشه أو عتباته بل يتعدى ذلك إلى الانفتاح على الخاصية العامة للكتابة ،أي أن الفضاء التشكيلي لا يقف عند حدود النص اللغوي فقط إنما يتجاوز حدود اللغة إلى التشكيل العام للنص أو السياق (موسى ربابعة ،جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية ،مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، والنشر والتوزيع أريد ط1 2000 ص105). وأضاف الناقد صابر عبيد أنه في هذا السياق لابد للقارئ أن يحفز جميع حواسه حتى يصل إلى قراءة جمالية ،ويقر بأن هذه الأخيرة تكون نتيجة طبيعية لقراءة تأملية سابقة، فالتأمل والقراءة الجمالية سنوان فلا يمكن إدراك جمالية نص ما بالاقتصار على السماع فقط إنما لابد من تشغيل كل أجهزة التلقي (أحمد المنادي التلقي والتواصل الأدبي ،قراءة في نموذج تراثي مجلة عالم الفكر المجلد 24 العدد1 المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 2005 ص20).

ومنه فإن الفضاء التشكيلي للنص الأدبي لا يقتصر على المتن الرسمي فقط بل يشمل أيضا ما يسمى النصوص الجانبية ،كما أن له مصادر خارجة عن نطاقه اللغوي تتمثل في نفسية الكاتب وظروفه الاجتماعية، وكذا السياق الدلالي المتعلق بالنص ، كما أنه يملك خصوصية في فعل القراءة فكلما كان تفاعل الذات القرائية مع هذا الفضاء ،ناجحا دل على سلامة البناء التشكيلي للنص ،وزاد من إمكانية حصول مقاربة للمعنى من قبل المتلقي على أن المعنى لا يقتصر على الفضاء التشكيلي للنص فقط إنما هو أمر مشترك بين النص والقارئ ،كما أن النص ،بالمفهوم القديم ،،يحمل مفهوما عاما مطلقا في تكوينه

وسماته، وقسماته، أما في عصرنا الحاضر فإن النظرة إلى النص قد تغيـرت وأصـبح النص عالما شموليا ذو أبعاد فردية وجماعية جزئية وكلية[1] .

ولا يمكن الوصول إلى المعنى الذي يحمله النص دون حدوث فعل القراءة الـذي يعد الوسيلة المنهجية التي تساعد القارئ على خوض حوار مع النص، وهل يمكن القول: أن أي قراءة مهما كانت درجة بساطتها تمكن القارئ من ملامسة المعنى العميق الموجود في النص؟.

II – 2 – من القراءة الساذجة إلى القراءة المركبة:

يحمل فعل القراءة في القرآن الكريم معنى فعل الخلق والإبداع قوله تعالى:﴿ اقـرأ باسم ربك الذي خلق﴾ (سورة العلق الآية: 1)، ولا يقصد بهذا الفعل اسـتهلاك للمـوروث فحسب، أو اجترار لما هو موجود ومسطور،إنما يقصد به الفعل الإبداعي ،الذي يهـدف إلى التعليم ،ولا يتم فعل القراءة في غياب الكتابة ،هذه الأخيرة وصفها العرب قديما بأنها صناعة روحانية، ترتبط بالقراءة ،ولا يمكن أن توجد كيانها أو ذاتها بعيدا عـن القـراءة حتى أن الكتابة نفسها قراءة تتجسد في فعل خطي حتى تضمن لنفسها البقاء[2] . لم يكـن لفعل القراءة نفس الأهمية التي تمتلكها حاليا ،فالمناهج السياقية كانت تولي جل اهتمامهـا بفعل الكتابة ،أما الآن فإن القراءة اكتسبت أهمية لا تقل عن أهمية الكتابة ،حتـى أنهـا أصبحت شريكا مركزيا في إنتاج النص الأدبي وإيصاله إلى التأثير في تطور الحـضارة الإنسانية ورقي الذوق البشري ،ولكي يفرق الناقد بين أنواع القراءة تناول الناقد الـدكتور محمد صابر عبيد ،العديد من الآراء والتي تنطلق من القـراءة الـساذجة إلـى القـراءة المركبة.

II –2 – 1 – انطلق الناقد من رؤية هيرش للقراءة على أنها فن يخضع للموهبـة، والتجربة،والثقافة الفردية ،أي أن القراءة ترتبط بالقارئ. وبقدرته على خـوض مغـاور النص ،ومحاورته،وهذا الارتباط متعلق بحدس القارئ إضافة لمعايير أخرى تبين مـدى صلاحية القراءة أو القراءات (بحوث في القراءة والتلقي ص17).

---

[1] – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري، التشكيل والتأويـل ، دار جريـر للنـشر والتوزيـع الأردن،ط1، 1430هـ– 2009م، ص 101.

[2] – حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر ، منشورات دار الأديب،2007 ص9.

II -2 - 2- رأى أن القراءة ترتبط بحدس القارئ: إن القراءة سياقيا مرتبطة بقارئ فرد مستقل يكون ذو موهبة بالحدس ثقافيا ،لكن هذا وحده لا يكفي فلا بد من الاهتمام بالحدس ،والذي بواسطته يمكن تحسس الطبقات الخفية في النص.

II - 2 - 3- تساءل الناقد عن إمكانية القول أن القراءة يمكن أن تكون نشاط محايد، أجاب بأنه لا يمكن الجزم بذلك ، لأنه الروح القرائية تبقى ماثلة في تجربة القراءة وهي تعبر عن موهبة الفرد القرائية ،وسعة ثقافته،وعمق تجربته ،ونشاط حدسه ، كما أن كون القراءة نشاط فردي قرائي مستقل يمثل في جزء منه قواعد لفعل القراءة.

II - 2 -4 - يضيف الناقد الدكتور صابر عبيد أن فردانية القراءة تظهر عندما نكشف عن أفعال الاستنباط والتكهن والاستنتاج (بحوث في القراءة والتلقي ص 50) فالقارئ عندما يغوص في عوالم النص وطبقاته فإنه يستخدم مرجعياته في تتبع كيفية إنتاج الدلالات النصية وذلك عن طريق فحصها ومعاينتها عن طريق قياس مستويات الانزياح وتفكيك الرموز.

II - 2 - 5 - رأى أن العلاقة بين القراءة والنص: هي علاقة تبادلية قائمة على التأثر والتأثير. فالقارئ يحاول باستمرار الكشف عن إشكالية المعنى النصي وعوالمه السيميائية ويطور من إمكاناته القرائية من جهة ومن جهة أخرى يحسن من طريقته في القراءة ليكشف أسرار وجدانه ويحقق إطلالة على مناطق غامضة من شخصيته فالنص عندما يؤثر في القارئ فإنه يحاول الغوص فيه فيتأثر به ويحاول إعادة إنتاجه.

ثم إن هذه العلاقة التبادلية قائمة على الحوار الذي يكتسب معناه في اللحظة الزمنية والحال المكانية التي يجري فيها هذا الحوار حيث يحاول كل طرف أن يحقق نصرا معينا.

فالقارئ حين يتوغل في مساحة الآخر فإنه ينحو منحى التأويل، لكن لابد من التنويه إلى أن النص ليس مفتوحا على كل تأويل لأنه ساعتها سيفقد سلطته بوصفه نصا (بسام قطوس إستراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد 1998 ،ص 13).

II - 2- 6 – رأى الناقد أن لهذا الحوار شروط ثقافية وفكرية وجمالية ،وأخرى تتعلق بمعرفة اللغة وانزياحاتها وثالثة متعلقة بثقافة القارئ المسؤول، وبهذا يرى الناقد أن

هذا النوع من الحوار يقوم بين خطابين خطاب أدبي وآخر نقدي ،وأحيانا يتفوق الخطاب النقدي على الأدبي ،أحيانا أخرى يتساويان وفي حالات أخرى يتفوق الخطاب الأدبي على النقدي،ويتعلق هذا وذاك بخبرة القارئ اللغوية والجمالية ،ومدى استجابته لحظة القراءة ومنه فإن تفوق الخطابين احدهما على الآخر أو تساويهما يرتبط بالقارئ وما يملكه من خبرات.

II – 2 – 7 – أقر الناقد أنه إذا كان لكل فرد مرجعية قرائية تستند عليها تقوم على التراث الشخصي للقارئ فإن هذا يعني كذلك أن كل قراءة للنص ما تحمل في ثناياها قراءة سابقة لها (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ص 37)، فكلما كان القارئ مطلعا على نصوص سابقة ،وكلما مارس فعل القراءة امتلك خبرة أعمق وأوسع يواجه بها أي نص.

II – 2 – 8 – رأى الناقد انه لا توجد قراءة نهائية فالقارئ يجتاح النص الأدبي وقد يتصل إلى تحليله وتأويله لكنه لا يمكن أن يصل إلى قراءة نهائية ،ويؤكد قوله هذا برأي عدد من الباحثين الذين يرون انه لا يمكن قراءة النص قراءة حقيقية في ظل التعددية القرائية فلو انه وجدت قراءة حقيقية ونهائية فإنها تستنفذ غنى النص الدلالي ،وتعلن عن موته وبالتالي لا يقبل أي قراءة أخرى (بحوث في القراءة والتلقي ص28).

وأضاف أن الطبيعة البنائية والتشكيلية النصية تجعله يملك شبكة دفاعية موزعة عبر جسده النصي، تقلل من إمكانية حدوث قراءة حقيقية .

II – 2 – 9 – أقر الناقد بوجود آلية منهجية تحرض القراءة على خوض مغامرة جديدة في كل مرة ،أي أن كل قراءة منجزة تحاول إبراز المواضع التي يقاوم بها النص ووجود هذه المواضع يكون دليل على قابليته لقراءة جديدة(بحوث القراءة والتلقي ص28) وهذا يعني أن كل من النص والقارئ يسعى لإيجاد التفاعل والجدل والحوار بينهما فالنص يدافع عن ديمومته وكينونته، والقارئ في سعي دائم محاولا الغوص في جسد النص.

II – 2 – 10– إضافة إلى ما سبق ذكره فإن الناقد صابر عبيد أكد أن كل قراءة لابد أن تقوم على رؤية منهجية مبنية على الوضوح،مدعمة بالمعرفة الثقافية ،حيث يبتكر القارئ أسلوبا مميزا أثناء محاورته النص ،مع ضرورة الإشارة إلى أنه لا يجب على

القارئ أن يكتفي بتطبيق أفعال القراءة حرفيا ،إنما ينبغي عليه استيعاب سياقها العام مع استعمال طاقاته ومواهبه ،للوصول إلى أفضل علاقة ممكنة مع النص الأدبي.

II – 2 – 11 – بعد أن أنهى الناقد الحديث عن القراءة والعلاقة التي تقوم بينها وبين النص أو بين القارئ والنص وكيف يسعى كل منهما للتفوق على الآخر ،انتقل إلى الحديث عن أنواع القراءة ،أو ما يمكن تسميته قراءات حيث يرى أن كل قراءة هي قراءات ،ويتحكم في هذا حسب رأي الناقد إستراتيجية القراءة من جهة وطبيعة النص المقروء من جهة ثانية. ويضيف أن هناك جناحان أساسيان للقراءة يحوي كل جناح تحته نماذج وأنماط قرائية .

II – 2 – 11 – 1 – يتمثل الجناح الأول في القراءة الأولى ويطلق عليها القراءة الساذجة ،ويعتبرها من أخطر أنواع القراءات وأكثرها أهمية ،وبدونها لا يمكن للقراءة أن تنفتح على نماذج وأنماط قرائية أخرى فالجناح الأول هو القراءة البسيطة ،أو قراءة النص لأول مرة وتكون في العادة قراءة عابرة ،ولا يمكن أن تنتج معنى وهذا لا ينفي أهميتها فهي تترك الانطباع الأول في ذهن القارئ حيث يتمكن من تجاوزها إلى أنماط قرائية؟ أخرى كما أنها تمنحه لذة لحظية،تنتهي بانتهاء القراءة.

II – 2 – 11 –2 – أطلق على الجناح الثاني القراءة المركبة وفي هذا الجناح يستعمل القارئ العدة المنهجية ،ويحاول البلوغ بالقراءة القمة ،ساعيا لاختراق النص ، فالقراءة المركبة هي التي تشارك في إعادة إنتاج النص عن طريق الغوص في شفرات النص .وفي هذه الحالة لابد من التذكير بأن النص لا يقف مكتوف اليدين أمام هذا الغزو القرائي ،إنما يسعى للدفاع بشتى الوسائل من خفاء وتجلي ،وإيهام ،وتوريط.

ونقل الناقد رأيا لدكتور حسن مصطفى سحلول، (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ،ومنشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق ،2001 ص 30 – 31).هذا الأخير رأى أن النص يتلاعب بأعصاب القارئ ،ويحدث ذلك عندما يعمل النص على وضع شفرات قد لا ينتبه القارئ لها ويعد تلاعب النص بالقارئ من أجمل مفاتن القراءة ولا بد من التنويه إلى انه لولا وجود القراءة الساذجة لفقد القارئ متعة وسحر القراءة ولما تمكن من الانتقال إلى القراءة المركبة.

– انطلاقا من كل ما سبق فإن القارئ لا يمكن له أن يمارس فعل القراءة ،إذا لم يكن مدركا لهذه العملية أو النشاط الفعلي ،كما لابد له أن يدرك ،عدم محدودية القراءة مع التركيز على عدم إمكانية حصول القراءة المركبة دون حصول القراءة الساذجة هذه الأخيرة تمنح القارئ متعة وسحر وتدخله في قلب اللعبة وتحفزه على المواصلة والاستمرار في محاولة الكشف عن أغوار النص، وكسر تحفظاته واستباحة حرماته.

وعادة لا يكون النص سهلا ،أو منفتحا على القراءة ،إنما يكون منغلقا ومدافعا عن أسراره ،والقارئ في سعي دؤوب فبين هذا أو ذاك تنشأ بينهما علاقة يمكن أن تطلق عليها اللعب في القراءة ،والمعروف أن القراءة مكايدة مستمرة تصاحب الإنسان من أول نظرة للنص ،وأول سؤال يتفوه به إلى آخر تأويل واقتناع يصل إليه ،ويستقر عنده. [1] .

II – 3– طاقة اللعب في القراءة :

رأى الناقد،أن العلاقة بين النص والقارئ ،تقوم على فكرة اللعب ،حيث يقترح النص أول شئ ،اللعب على القارئ وذلك حين يوهمه بالمعنى الظاهر ،فإن اكتفى القارئ به ،موقع في شرك لعبة النص عليه.

فماذا يقصد بطاقة اللعب في القراءة ؟ وبماذا ترتبط؟ وما هي منا بعها؟.

II – 3 – 1 – انطلق الناقد ،من مفهوم اللعب والذي يقترن عنده بالتجاوز والتخطي للمألوف، والذي يساعد القارئ أو فاعل اللعب بالتحرر من كل محددات أو معيقات تحد من حريته.

إذا فإن اللعب عنده هو تجاوز المألوف ،والقيود التي قد تقيد القارئ ،وذلك بتجاوزه – أي القارئ – للمعنى الظاهر ومحاولته الغوص في غيبيات النص.أما من ناحية المستوى الفهمي السايكولوجي فإن الناقد يربط القراءة أو اللعب بمنطقة الطفولة ،ويؤكد ذلك بقول من كتاب(نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ص 109)،حيث يقول صاحب الكتاب أن " القراءة هي قبل كل شئ ثأر طفولة) واقتران اللعب بالطفولة وسياقاتها وضروراتها وبالأخص بكينونتها العفوية الأولية يجعل كذلك اللعب في القراءة يرتبط بآليات لعب الطفولة وفضاءاته ومساحاته.

---

[1] – حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب،2007 ، ص 11.

II – 3 – 2 – رأى الناقد أن فكرة اللعب تتجه في سياق مركزي إلى المتخيل حيث أن الحس الطفو لي الذي يقترن بالقراءة وطاقة اللعب فيها يكون خاضعا للوهم والخرافة والخيال، وجعله واقعا قابلا للتصديق، على أن يبقى هذا الحس قويا وعميقا في كل قراءة ما دام الفاعل القارئ في جوهره طفل أي أن الطفل الذي يوجد بداخل كل قارئ يجعله يؤمن بالقصص الخرافية المخيلة.

وفي هذه الفكرة ينقل الناقد من نفس الكتاب السابق (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ص 108) الفكرة القائلة أن الطفل الذي يقرأ فينا هو الذي يجعلنا نؤمن بالقصص المتخيلة ونصدقها، أي انه يساعدنا كقراء عل الفهم الصحيح للواقعة الأدبية على أنها تجربة يمكن تمثيلها بما فيها من حيوية وإثارة ،ومعرفة ،إضافة إلى كل ذلك فيمكن أن نعيشها في حياتنا ومن ثم نخزنها في ذاكرتنا.

II – 3 – 3 – أقر الناقد أن طاقة اللعب في القراءة تنبع من جذر الطفولة والذي يقوم بتغذية الفعل القرائي بإمكانات تقوي آليات اللعب،وهذا يعني إثارة القارئ على القراءة وتحريره من الضوابط العقلية التي قد تحول دون تقبله للأمور المتخيلة.

II –3– 4 – رأينا قبل أن الناقد قد قرن مفهوم اللعب بالتجاوز ،ثم أضيف أن هذا التجاوز لا يتحقق إلا إذا تخلى الطفل القارئ بروح المغامرة ،ويعني بالمغامرة محاولة القارئ النفوذ إلى المناطق الخطرة التي يخفيها النص.

وهذا يعني أن القراء ة ليست مجرد فعل إجرائي سياقي ،إنما هي فعل متوتر ومتحفز يعتمد على روح المغامرة لدى القارئ حتى يستطيع الغوص في كامل صيد النص.

II – 3 – 5 – أكد الناقد أنه لا يمكن حدوث طاقة اللعب في القراءة في ظل غياب القارئ الذي يشارك في المغامرة الروحية باعتبارها فاعل قرائي (بحوث في القراءة والتلقي ص8) والمغامرة الروحية هي ماينتجه الكاتب أو المبدع ،فالمبدع حين ينتج النص الأدبي ،وهذا الأخير يتعرض لفعل القراءة ،حيث يصبح النص الأدبي حلقة وصل بين فاعلين فاعل العمل وفاعل القراءة، فالمغامرة الروحية المرتبطة بفاعل العمل تفرض استجابة من فاعل القراءة ،فينتج اشتباك إبداعي يحاول الكشف عن الحقيقة النوعية المرتبطة بجوهر النص.

II – 3 – 6 – انطلاقا من الفكرة السابقة رأي الناقد أن العلاقة بين الفاعلين تظهر وتأخذ شكلها الصحيح وهذا يساعد على دخول طاقة اللعب إلى جسد النص ،وبذلك تظهر العلاقة بين الداخل نصي، والخارج نصي ومنه يصبح الانتقال من داخل النص إلى خارجه أمر طبيعي وهذا ما يؤكده ،(جابر عصفور، في كتابه قراءات في النص الأدبي مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 2002 ، ص 414)، حيث نقل عنه صابر عبيد رؤيته للنص بأنه دائم يتحدث عن العالم بطريقة أو بأخرى ،وعلى الأقل ينطوي على إشارة للعالم.

II – 3 – 7– ربط الناقد الدكتور صابر عبيد اللعب في نموذجه النوعي المتعلق بالقراءة بالمفهوم الإشكالي للمعنى الأدبي فالمعنى الأدبي لا يعرف الثبات ،إنما هو حركة وتطور مطردين يتجدد كل مرة في كل بنية عمل،وذلك بتجدد موضوعه الجمالي وتبعا لتغير شروط تلقيه التاريخية ،والاجتماعية (حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي – في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص19)، وهذا يعني أن مفهوم اللعب مرتبط بالدلالة الحركية ،ومغادرة الثبات ،والاستقرار.

II – 3 – 8 – رأى الناقد أن الحركة والتطور والتجديد في المعنى الأدبي تتفاعل مع طاقة اللعب في القراءة أي أن التطور للحركة في اللعب والذي سبق ذكره – يرتبط بحركية وتطورية، وتجددية المناطق الحساسة في النص الأدبي ،وبتحرك أفعال القراءة نتحصل على الإنتاج.

وهذا كله مرتبط باعتبار اللعب عمل دال على تحليل العلامات والإشارات والرموز والضلال ،باعتبار النص موضوع جمالي.

II – 3 – 9– أما عن مصير طاقة اللعب في القراءة فرأي د، صابر عبيد أنه لا يقتصر على ممارسة الفاعل القرائي من خلال موهبته في اللعب ،ومعرفته بأسرار القراءة بل يتعداه من طاقة اللعب إلى حياة النص، ومرونته في التعامل مع حيل القراءة أي أن النص يرغم القارئ على الدخول في طبقاته، والاستمتاع بلذائذه. وينقل في هذا السياق رأيا من كتاب (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ص63) ،مفاده أنه في كل قراءة نميز بين جبهتين أو بعدين.

– يتمثل الأول في تأويل يبرمجه النص ويفرضه على القارئ – والثاني تأويل يتعلق بالقارئ، تنتج القراءة من تفاعلهما ،كما أن صورة اللعب تتمظهر بين التأويلين السابقين.

II – 3 – 10 – أضاف الناقد أن فعل صورة اللعب يتحدد من تأسيس العلاقة بين التأويلين ،وبذلك يتحقق مستوى عال من التفاهم ،والتفاعل، والانسجام بين النص وبما يتيحه من فرصة اللعب والجهد التأويلي الذي يمارسه الفاعل القرائي.

II – 3 – 11 – أقر الناقد أن نتائج طاقة اللعب في القراءة يمكن تلخيصها في أهم نتيجة وهي القبول بالوهم ،الذي يظهر في كامل مراحل القراءة (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص109).

أي أن القبول بالوهم هو الذي يمنح القراءة استمراريتها لما يملكه من سحر قرائي يحرض القارئ على التكثيف في طاقة اللعب ،لاكتساب لذة ومعرفة إذا فإن العلاقة بين النص والقارئ، تتمحور حول ما نسميه باللعب وقد تبين النقد الحديث دور اللغة في إحداث التعجب ،وتوليد الغرابة وما تثيره في نفسية المتلقي عبر تقنيات أسلوبية غير مألوفة حتى أن النص الشعري تحول عند أصحاب المنهج السيميائي إلى لعب لغوي[1] لكن هذا اللعب ليس مجالا للتسلية أو المرح، إنما هو لعب مقصود ،يجعل القارئ ينقاد سلطة اللغة ،التي يمارسها النص والمعروف أن اللغة هي المعيار الأساسي ،لما تحمله من طاقات وإمكانات، فهي تبعث على الإدهاش ،والغرابة ،ولا تقصد بذلك اللغة السهلة السطحية ،التي لا تبعث الغرابة ،ولا نستفز القارئ أو المتلقي[2] .وعلى هذا فإن اللغة تملك مستويات في الخطاب ،فمنها ما هو واضح وما هو كامن ومستتر ، وهذا يعني: وجود طاقات بارزة مطروحة للناس تمثل الوجه الظاهر والسطحي ووجه آخر تلك الطاقات الخفية المحجوبة التي تنتظر متلقيا ماهرا يحللها،وحاذقا يرفع عنها النقاب [3] .

---

[1] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ،إستراتيجية التناص، دار التنويه للطباعة ،بيروت 1985 ، ص12.

[2] – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب التلقي " دراسات تطبيقية" دار جرير للنشر والتوزيع ،الأردن 1429ه – 2008م، ص151.

[3] – حاتم عبيد: أسلوبية الشعر في كتاب الأسلوبية بجوال قارد تامين :مجلة علامات ،المجلد التاسع،الجزء 33 ، 1999، ص122

وقد رأينا أن الناقد محمد صابر عبيد قد ربط اللعب بالتجاوز وتخطي المألوف وأن هذا اللعب مرتبط بمنطقة الطفولة، حيث يقوم جذر الطفولة بتغذية الفعل القرائي بإمكانات تقوي آليات اللعب ،كما أن التجاوز لا يتحقق إلا إذا تحلى الطفل القارئ بروح المغـــامرة ثم أضاف أن علاقة اللعب بين القارئ والنص،تظهر كذلك العلاقة بـــين الـــداخل نـــصي والخارج نصي ،على أن اللعب يتعلق بحركة التطور والتجديد في المعنى الأدبي وطاقـــة اللعب في القراءة لا تقتصر على الفاعل القرائي ،بل تتعداه إلى النص .

II – 4 – القارئ وإستراتيجية الفهم:

القارئ هو الفاعل القرائي ،الذي يقوم باقتحام البناء التشكيلي للنص الأدبي ويسعى إلى فهم النص وتأويله،ويعتبر الفهم إستراتيجية اللقاء والتواصل والتفاعل والحـــوار بـــين القارئ والنص.

– فأين يظهر الفهم؟ وما هي مراحل الفهم؟

– وهل يقتصر الفهم عند القارئ فقط؟

II – 4– 1 – رأى الناقد أن الفهم يظهر عمليا بعد القراءة الأولى أو يسمى القراءة الساذجة أو قراءة المتعة، ويكون الفهم الذي يظهر ساعتها بوابة أو عتبة الـــدخول إلـــى النص حيث يتضافر حس المتعة مع حس الفهم للدخول إلى عالم النص مع مراعاة دفـــع الفهم إلى مستوى القبول، وبذلك تتحسن العلاقة بين القارئ والنص ،ويكتب لهـــا النجـــاح وبالتالي حصول الإنتاج. إذا فإن الفهم يظهر أثناء القراءة الساذجة ،ويكون بداية لـــدخول النص.

II – 4– 2 – رأى الناقد أن للفهم مراحل ودرجات متعاقبة ومتراكبة هرمية ويطلق عليها دوائر الفهم المفتوحة وهي.

II – 4 – 2– 1– الفهم الأولي :وهو أصغر دائرة ،ويتم فيه تأسيس شكل العلاقـــة بين طرفي العلاقة (القارئ– النص) ويعتبر أهم وأخطر مرحلة ،رغم أوليتها وبـــساطتها ففي هذه المرحلة يتحقق رضى القارئ بما يتوقعه ،ويتحقق له اكتفاء قرائي يساوي ما كان يتوقعه.

II – 4 – 2– 2– الفهم الثاني:يتم فيه توطيد العلاقة وإبراز هويتها .

II – 4 – 2– 3– الفهم العميق: في هذه الدائرة أو المرحلة يتم تحقيق أعلى درجات الفهم ،كما يتم توثيق حقوق القارئ وما كسبه في النص، ويجدر الإشارة إلى أنه لا يجب أن يكتفي القارئ بالشعور بالرضى ،الذي غلق دائرة الفهم، فإن تحقق لدى القارئ ذلك الشعور فإنه لا يستطيع الخروج إلى الدائرة الأوسع والأكبر المحيطة بدائرة الفهم الأولي.

II – 4 – 3 – أضاف صابر عبيد أن دوائر الفهم السابقة الذكر يجب أن تبقى مفتوحة بعضها على بعض في ظل العلاقة التي تربط الأصغر بالأكبر والأضيق بالأوسع،والأقرب بالأبعد أي أن هذه الدوائر لابد أن ترتبط فيما بينها ولا يمكن الانتقال إلى مرحلة دون المرور بالمرحلة السابقة لها .

II – 4 – 4 – اعتبر الدكتور محمد صابر عبيد وبالاعتماد على ما سبق ذكره أن الفهم هو النهج الذي يمكننا من معرفة مضمون ما بمساعدة العلامات التي تستطيع حواسنا أن تدركها في الشكل (بحوث في القراءة والتلقي ص15) فالفهم إذا يرتبط بالعلامات أو الرموز التي تدركها حواسنا.

II – 4 – 5 – رأى الناقد أن مسار عملية الفهم يقوم ببناء تمثل ذهني (عنيمي الحاج، التمثل وفهم النص، ضمن كتاب النص الأدبي بين الواقع والمتخيل، مجموعة مؤلفين، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث، والمعاصر، مشروع بارس، فاس المغرب 2003 ، ص28).

هذا التمثل في حالة استواء بناءه إلى تشكيل قدرة جديدة لدى القارئ يتمكن فيها من استعمال النص كأداة فهم.

II – 4 – 6 – جعل الناقد النص أداة تقرب القارئ من فهم الفضاء الكتابي، فالقارئ يتكئ على بنية النص وعلاقاته الداخلية (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ص23).

إذا فإن الفهم ينطلق أولا من المفاتيح النصية المنتشرة في النص مع حسن استخدام القارئ لهذه المفاتيح.

II – 4 –7 – رأى الناقد أن لابد من بناء إستراتيجية فهم خاصة بكل قارئ ،ولا بد أن يدرك كل قارئ حاجته الماسة إلى الفهم ،وتحديد الهدف من القراءة ،فيقوم القارئ

بترجمة النص بعيد عن القارئ أو القراءة ،وهذا ليس مقصورا على النص فقط فالقراءة أيضا قد تكون مصحوبة بعدم الرضا(بحوث في القراءة والتلقي ص88).

وكما ذكرنا من قبل فالقارئ يخترع أساليب ليجذب النص إلى فضاء القراءة والنص بدوره يظهر دفاعا كي لا يقع في شرك القراءة هذه الأخيرة تحقق لذة للقارئ وتقرب تطلعاته وأحلامه الماثلة للوصول إلى الفهم هذا الأخير قد يظهر مع بداية القراءة وفي الغالب فإنه يمر بثلاث مراحل أولي، ثاني، وعميق على انه لا يقتصر الفهم على القارئ فقط ،فنجد النص أداة تقرب القارئ من الفهم.

II – 5 – التأويل:المشاركة والإبداع:

انطلق الناقد من كون النص الأدبي ،يحمل مهمة أساسية هي مهمة تشكيل ، تؤمن إنتاج المعنى الذي يسعى القارئ إلى الوصول إليها ،ويستند في هذا إلى رأي دريد الذي يرى أن النص ينتج معاني لا حصر لها (بحوث في القراءة والتلقي ص23) ،وهذا يعني أنه يتوجب على القارئ عدم الوثوق بالمعاني السطحية التي يتوصل إليها ،وإنما يبحث عن الدلالات التي تمكنه من الوصول إلى المعاني المخبأة داخل متاهة النص أي أن غنى النص بالمعاني تمنح القارئ إمكانية المشاركة والإبداع .

– فما هو التأويل ؟وما هي المراحل التي مر بها؟

II – 5 – 1 – انطلق الناقد من تأكيد أن الآلية التي تعمل على إنتاج المعاني الموجودة في نص ما انطلاقا من تحليل شفراته،ومستوياته بالتأويل.

II – 5 – 1 –1– التأويل اصطلاحا هو تفسير وبحث في المعنى النص وتخريج قواعده وإعادة ترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة ... الخ(معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص43) فالوصول إلى الفهم يمر عبر عمليات تبحث وتفسر الدلالات الموجودة في النص،عن طريق الترجمة ،وصولا إلى الإنتاج.

II – 5 – 1 – 2 – وقف الناقد عند أهمية الترجمة في تحويل لغة النص الأول إلى لغة ثانية، وثالثة، وأضيف أنها أشد خطورة، وحسما مما قد يظن البعض فالترجمة تظهر قدرة القارئ على الانجاز الكتابي ،ومحاولة الوصول إلى الحالة الابلاغية الجمالية.

II – 5 – 2 – يمر التأويل عند الدكتور صابر عبيد بمراحل.

II – 5 – 2 – 1 – المرحلة الأولى: يتم فيها تفسير النص والبحث عن معناه وتخريج قواعده.

II –5 –2 –2 – المرحلة الثانية :تحويل لغة الخطاب إلى لغة ثانية ،وثالثة ... الخ.

II – 5 – 3 – يسند الناقد فاعلية التأويل إلى التكوين الهندسي المنظم الموجود في ذهن القارئ ،حيث يعمل القارئ على كشف شبكة حاضنات،تعمل كل حاضنة على احتواء نظم معينة، تعالج موضوعات محددة.

II –5 – 3 –1 – يرى أن هذه الشبكة مرتبطة بآليات تعمل وفق نظامين.

II –5 – 3 – 1 –1– النظام الأول استقلالي ،ويكون داخل كل حاضنة.

II – 5 – 3 – 1 – 2 – النظام الثاني منفتح يوجد عمل الحاضنات ويربطها بالمركز المنظم الذي يضبط حركتها،ويجعلها تتواصل وتتفاعل، وتنظم فيما بينهما.

II – 5 – 4 – وقف الناقد عن وحدة التأويل ومساره الصحيح والذي يكتسبه من: البنية التصورية التي تهتم بتشكيل الأفكار والمقاصد، والرؤى بالاعتماد على الطاقة التخيلية الموجودة في الذهن ،وذلك بالتمييز بين الأفعال والأسماء وكذا الصيغ التي تحمل دلالات متقاربة ،ولابد من انسجام الطاقة التخيلية مع البنية النحوية ،حتى تشكل حملة تتلاءم مع السياق الدلالي.

II –5 – 5– إذا كانت القراءة في معناها شرح وتأويل فإن الناقد يجعل القراءة والتأويل مفهومين متلازمين ،ولا يمكن أن يوجد وحدها دون الآخر ويشتركان في :

II – 5 –5 – 1 – كلاهما ينطلق من التوغل في جسد النص(بحوث في القراءة والتلقي ،ص 72)، والمعروف أن التأويل يبدأ مباشرة حين الشروع في القراءة .

II – 5 –5 – 2– كل منهما يسهم في تأسيس التفاعل والحوار ،والتعاطي مع النص ويضيف الناقد إلى ما سبق أن القراءة الصحيحة تهيئ للتأويل شكلا خاصا ،وتصبح شخصية القارئ هي نفسها شخصية المؤول ،فيشتركان في الرؤية المنهجية والثقافية المرجعية وذلك يتم تفعيل آلية التأويل.

II – 5 – 6 – رأى الناقد أن كل قراءة تأويلية عندما تقوم بمحاورة النص ،فلا بد أن تستند إلى خبرة تأويلية عميقة وكثيفة ،وهذه الخبرة تكون تشكلت نتيجة لعدة قراءات

سبقتها ،وهذا ما يشبه ما حدث في النص القابل للتأويل ويعرف بالتناص أو التحاور ،فالنص الخاضع للقراءة التأويلية هو حلقة في سلسلة من النصوص السابقة ،واللاحقة وهذه السلسلة تساعد القارئ على تحديد الدلالات النصية وتعينه في فك رموز النص وشيفراته من أجل تقريب المعنى (سامح الرواشدة ،إشكالية التلقي والتأويل ،أمانة عمان الكبرى، عمان 2001 ، ص20).

II – 5 –7 – ركز الناقد على ضرورة إدراك التماس النصي ،والوعي به واستيعاب خصوصيته ،وأهميته في فهم النص ،وبالتالي القدرة على تأويله مع ضرورة التنبيه إلى أن الاتساق المنهجي هو جوهر عملية تأويل ،أي أن التأويل أي عنصر من عناصر النص يتعلق بتأويل عنصر آخر(محمد خطابي ،لسانيات النص ،مدخل الانسجام الخطاب المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء ،ط1، 1991 ،ص15).

II – 5 –8 – القراءة التأويلية عند الناقد الدكتور صابر عبيد تفرز منهجية أسلوبية تعتمد على أسس وتقاليد، وأعراف، ثم رد على ضرورة قيامها على ما يطلق عليه" وجهة النظر الطوافة" أو الجوالة وتعني أن القارئ لا يتمكن من فهم النص دفعة واحدة، لأن عملية الإدراك تكون زمانية نتيجة للحركة المزدوجة بين البنية التركيبية والبنية الاستدلالية ،حيث تمر القراءة بمراحل يتجول فيها القارئ من الموضوع إلى الأفق،والموضوع هو البنية الظاهرية ،أما الأفق فهو البنية العميقة.

II –5 –9 – أكد الناقد أن القارئ قد يفشل القارئ أحيانا في فك الرموز النصية، فيضطر للتساؤل عن صحة طريقته في التأويل والقراءة ،مما يجعله بعيد النظر في تصوراته الأولى وإن لزم الأمر التخلي عنها ،مع ضرورة أن يركز على القراءة ومراقبة نفسه وهو يقرأ (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص 106).

II –5 –10– يضيف الناقد أن وجهة النظر الطوافة تخلص آلية التأويل من دائرة الظن المجرد والتخمين العفوي ،إلى تشكيل نظام معرفي يوجه القراءة نحو إستراتيجية الفهم ودفعها إلى ضرورة عدم الاكتفاء باتخاذ منهج قرائي نموذجي ونهائي ،إنما لابد أن يكون وعي القارئ حاضرا ومصاحبا بمراقبة الذات القرائية للوصول إلى قراءة صحيحة.

II – 5 – 11– أقر الناقد أن المنهج القرائي التأويلي النموذجي يعيد إنتاج النص الإبداعي،إنتاجا قرائيا وليس إبداعيا ،لكنه يكتسب أهمية وشأن لا يقلان عن أهمية وشأن النص الإبداعي (سيزا قاسم ،القارئ والنص من السيمو يطيقا إلى الهيرمو تطبقيا ،مجلة عالم الفكر، المجلة 23 ،العدد 3 –4 الكويت 1995 ،ص 279) .

انطلاقا مما سبق ،فإن التأويل يعتبر مهما نهما تتولد عنه الدلالة ،فكل تجربة قرائية يمكن القول عنها أنها البداية لتأسيس تأويلات جديدة ،كما أن كل كائن بشري يعبر اهتمامه إلى ما يحيط به من ظواهر ،فتحاول التعرف على تفاصيلها سواء ما ظهر أو خفي منها لكن في حالة عدم توافق معطيات هذه الظواهر ،مع عاداته وتقاليده،ومكتسباته الثقافية والمعرفية ،فإنه يلجأ إلى عملية التأويل.

فالقراءة في الأصل ليست منحصرة على ملء الفراغات وتسويد البياضات أو فتح مغاليق النص فقط، بل تسعى للإمساك بالقيمة الأساسية للنص، وخواصه الجوهرية ومسيرة التأويل تبدأ بما تسميه التأويل المحلي الأولي[1] . الذي ذكره الناقد وهو عادة يكون خاضعا لموجات تعديل حتى يصل إلى الطمأنينة التأويلية وفك حدود القراءة الحاضرة ،والنص الراهن سواء زمانا أو مكانا ويتوقف التأويل عندما ينجح في تدخله النصي ،ويكون مشاركا ومبدعا ولابد من الإشارة إلى أن التأويل والقراءة يسيران جنبا إلى جنب ولا يمكن الفصل بينهما فهما يتداخلان إجرائيا وكلاهما يغوص في أغوار النص، والتأويل يبدأ منذ اللحظة الأولى للقراءة.

II – 6 – جماليات القراءة:

بعد أن تطرق الناقد لأنواع القراءة، وطاقة اللعب فيها ومرورا بإستراتيجية الفهم التي يسعى القارئ جاهدا للوصول إليه أو على الأقل مقاربته، وهذا عن طريق التأويل الذي يسمح للفاعل القرائي بالمشاركة والإبداع في إعادة إنتاج المعنى وبعد أن تتوفر في القراءة والنص كامل الشروط التي تسمح بقيام علاقة بين قارئ ونص ،فغنه لابد أن يكون لهذه القراءة هدف يسعى القارئ لتحقيقه أو نيله فيا ترى أين تكمن جمالية القراءة؟.

---

[1] – محمد مفتاح: التلقي والتأويل ، مقاربة نسقية ،المركز الثقافي العربي ،المغرب، ط2 ،2001 ،ص217"بتصرف".

II – 6 – 1 – انطلق الناقد من اعتبار أنه لا يمكن الوصول إلى الجمالية القرائية ما لم تتوفر القراءة على شروط معينة وهذا يعني أن القراءة باعتبارها عملية تخضع لسلسلة مراحل وتبنى القراءة بناءا،إضافة إلى ذلك فإن القراءة كذلك خاضعة للعلاقة بين القارئ والنص ،والحوار الذي ينشأ بينهما فالقراءة إذا هي مثل الامتحان يفرضه القارئ على النص ،ليقيم قدراته على التوقع.

II – 6 – 2– رأى الناقد أن النص يكتسب وجوده وشخصيته من خلال فعل القراءة، وتصور القارئ (روبرت هولب، نظرية التلقي ،ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي جدة، 1994 ،ص112)، فالنص الأدبي إذا وحسب رؤية الناقد يشكل ازدواجا بين المؤلف والقارئ وفق عملية التواصل الأدبي (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص36)، وهذا يعني أن هناك بين القارئ والمؤلف رابط وهو النص الأدبي فالمؤلف يضع المعنى،ويخفيه،ويسعى القارئ للوصول إليه.

II – 6 – 3 – أضاف الناقد إلى ما سبق أن هناك علاقة نموذجية بين منطقتين منطقة القراءة ،ومنطقة التلقي، وهي خاضعة لسياقات منظمة ، ولا بد أن يمتلك القارئ عقل قرائي ناضج ومدرب ،حتى يستطيع وضع مراحل لقراءة تتناسب وطبيعة المقروء أي أن القارئ لابد أن يحدد طريقة تلقي تتلائم مع طبيعة النص،والمعروف أن مثل هذا يحدث في بداية النص ،فالأسطر الأولى تحدد الطريقة التي يجب أن يتبعها القارئ أثناء محاورته للنص (نظريات القراءة والتأويل الأولي وقضاياه، ص65).

II – 6 – 4 – رأينا من قبل أن الناقد رأى أن النص لا يقتصر على المتن الرسمي فقط، إنما يتعداه إلى العتبات والوحدات النصية التابعة له ،لذلك لا يستطيع القارئ أن يتجاوز سيماء الدال للوصول إلى المعنى دون المرور بهذه العتبات والوحدات فالنص يلتزم بقواعد وأعراف – تفرض شكل التلقي(نظريات القراءة والتأويل وقضاياه، ص65) ومنه فغن كل نص أدبي يملك لغة خاصة به يفرضه نوعه الأدبي تعيين القارئ على تأويل النص.

II –6 – 5 – أقر الناقد أنه توجب على الفاعل القرائي أن يدرك المعنى المطلوب وهذا الأخير لا يكمن في الكلمات فقط ،بل يتعدى ذلك إلى القيم وتضمينات تعد قضايا تاريخية (روبرت شولز السيماء والتأويل ،ترجمة سعيد الغانمي المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، بيروت 1994، ص33)، ويعني انه لا يجب أن يتقبل القارئ بالحدود اللغوية للنص بل يتجاوز ها إلى مستوياته النصية التعبيرية المرتبطة بالسياق.

II – 6 – 6 – وقف الناقد عند إشكالية المعنى ،حيث يرى أنها غير خاضعة للتحديد والتعيين فالمعنى الحقيقي يوجد في عالم النص ،والمؤلف يحاول نقله إلى عالم التلقي باستخدام نص ما .ويضيف الناقد أن بهذا اللقاء بين النص والقارئ ،يحدث لقاء بين الآني، والماضي والآتي (التمثل وفهم النص، ص ص 29 –30).

II – 6 – 7 – رأى الناقد أن كل مرحلة بناء تصاحبها مرحلة تصور ،يتم فيها تصور كيفية النقل إلى المتلقي، فالمتلقي يقوم ببناء تمثلات توازي بنية النص.

II – 6 – 8 – وقف الناقد عند علاقة القارئ بالمعنى ورأي أنها تحدد شكل كل من "القراءة، القارئ ،المقروء أو بالأحرى مقصد المؤلف، مقصد النص، ومقصد القارئ هذا الأخير يقوم بتشكيل معنى جديد للنص (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص94)، وهذا يؤكد أن القراءة تتميز بالفردانية والاستقلالية فلا توجد قراءة مشابهة لقراءة سابقة أو لاحقة فلا يقرأ نص قراءتين متشابهتين (نظريات القراءة والتأويل الأدبي، ص 94)، فلكل قراءة قوانين وسياقات تحكمها ،على الرغم من أنه لكل قراءة قراءة لاحقة وقراءة سابقة تنطلق منها.

II – 6 – 9 – رأى أن النص قرائيا هو كيان معقد وعميق ومتداخل في مستوياته التركيبية والتشكيلية والبنائية فالقارئ لا يتمكن من الغوص في فضاء النص إذا لم يتمثله كليا (رضا بن حميد الخطاب: الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول مجلد 15 عدد 2 ، 1996، ص101).

رأي الكثير من الباحثين أن الغموض في الشعر العربي المعاصر ،ظاهرة صحية اقتضتها الظروف المعاصرة ،بينما رأي آخرون ،أنها ظاهرة مرضية ،وتقليد لشعراء الغرب [1] .

[1] – خليل المرسي: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب – دمشق 2010 ،ص 126.

والإبهام في الشعر هو مراوغة في التعبير ،ونجد كذلك ما يسمى بالغموض والذي هو ظاهرة قديمة في الشعر معاصره وقديمه، فقد سأل أحدهم أبو تمام" لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال ؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال" [1] .

كما أن الفرق بين الشعر والنثر، يكمن في الوضوح ،والغموض ،فطبيعة النثر في الوضوح ،وطبيعة الشعر في الغموض،ويمكن أن نميز بين الشعر العادي" والشعر الرفيع في درجة الغموض، وهذا يعد نوعا من الجمالية، كما أن تعدد القراءة يقتضي أن يكون النص مفتوحا حتى يبقى الحوار مع القارئ مفتوحا.

وقد تطرق الناقد محمد صابر عبيد لجماليات القراءة ،منطلقا من النص والقارئ، والحوار الذي ينشأ بينهما ثم بضيف أن المعنى موجود في النص ،والمؤلف ينقله العالم التلقي عن طريق ما يضمنه داخل النص.

كما أنه يتوجب على القارئ بغية الوصول لجمالية القراءة – أن يتمثل النص كليا باعتبار أن هذا الأخير عبارة عن كيان معقد وعميق وأهم ما يواجه قارئ النص الشعري هو تأويل معناه،لكون الشعر بطبيعته يبتعد عن الانكشاف والوضوح، ولا يعيش إلا في جو من التستر والتخفي، فمثل هذا الجو يبقيه عزيزا مصونا[2] .

II – 7 – القارئ بؤرة القراءة وفاعلها الجمالي:

ركزت المناهج السياقية على العلاقة بين النص ومبدعه وأهملت أي طرف آخر أما المناهج النصية فقد ركزت على النص باعتباره بنية خاصة ،بعيدا عن أي مؤثرات خارجية ،أما نظرية القراءة وجماليات التلقي ،فقد ركزت على علاقة القارئ بالنص واعتبرت القارئ بؤرة عملية التلقي ،وفاعلها الأول.

II – 7 – 1 – وقف الناقد على عمل القارئ في النص ويتمثل في الكشف عن حجب النص وطبقاته ،باعتباره البؤرة المركزية في فعل القراءة ،فالنص آلة جامدة ينفح فيها القارئ الحياة بتكهناته وتأويلاته (نظريات القراءة والتأويل الأولي وقضاياه، ص71)

---

[1] – خليل مرسي: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 129.

[2] – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري ،دار جرير للنشر والتوزيع ،الأردن، ط1، 1430 م – 2009 م ص17.

فالقارئ يحاول ملأ الفراغات الموجودة في النص ،عن طريق التكهن،وهذا الأخير يعتبر جوهر النشاط التأويلي في القراءة فينتج نص حيوي يحمل معرفة ما .

II – 7 – 2 – رأى الناقد أن كل نص أو بالأحرى مؤلف يفترض قارئ من نوع خاص (بحوث القراءة والتلقي، ص49) وينقل في هذا رأيا لإيزر الذي يعتبر أن القارئ غاية كامنة في نية المؤلف أثناء شروعه في الكتابة (بحوث في القراءة والتلقي، ص10) لكن هذه الغاية لا يعمل بها الكاتب في كل مراحل الكتابة ،بل تكون غاية كلية وشمولية تمس القانون العام للكتابة يقوم بافتراض وجود كيان موازي لفعل الكتابة هو القارئ الذي يحضر بإرادة الكاتب ورغبته لكن يفرضه عليه الوجود الفعلي للنص ،فالقارئ يعتبره راو مستتر يتوجه إليه الحديث ويكتب النص لأجله ويقصده بالخطاب قصدا.

II –7 –3 – اعتمد الناقد في تصنيف القراء على تقسيم أيزر(فولفغانغ أيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجارب ترجمة، حميد لحمداني، والجلالي الكدية، مكتبة المناهل فاس، د ت ، ص 22)، وينظر كذلك (النص وتفاعل الملتقي، ص37) وهم كالآتي:

II – 7– 3–1– القارئ الأول، حقيقي تاريخي، موجود فعليا ويعرف من خلال ردود أفعاله، وتجاربه الموثقة.

II – 7–3–2– القارئ الثاني، يملك خبرة من المعرفة الاجتماعية والتاريخية خلال فترة معينة.

II – 7 –3 – 2 – القارئ الثالث،قارئ يتصوره المؤلف، ويضعه في حسباته.

ويعتبر القارئ الثاني، والثالث افتراضيين يتضمنهما النص أما القارئ الأول فانه موجود، والدليل على وجوده ،ما يتركه من اثر كتابي ويضيف الناقد أن القارئين الثاني والثالث سرعان ما يندمجان بالقارئ الحقيقي ويرى الناقد أن أيزر عندما برمج القراء في قارئ حقيقي فإنه ذهب إلى تنصيص القارئ (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص93).

II –7 – 4 – رأي الناقد أن القراءة باعتبارها مشروع تستمد استراتيجياتها من وعي القارئ الذي يعمل على إخضاع المتغيرات النصية للمتغيرات المعرفية (التمثل

والفهم النص ص29) ، فالقراءة إذا نابعة من وعي القارئ الذي يعتبر قلب العملية القرائية.

II – 7– 5 – أما من ناحية اتصال القارئ بالنص، فرأى الناقد أنهما يتصلان عن طريق التعبير، والتعبير هو الحال اللغوية، والفكرية والتشكيلية للنص ،وبذلك تدخل ذات القارئ في ذات النص ومنه إلى ذات الكاتب كما يرى أن مفهوم التعبير إجرائيا، هو أن يعيد القارئ معنى النص ويعبر عنه في حياته ،وبذلك يكتسب النص وجودا حقيقيا لدى القارئ، ويرحل النص من أوراق الكاتب إلى القارئ وهذا يعني اشتراك القارئ والكاتب في النص.

II –7 – 6 – رأى الناقد أن القارئ لا يصل إلى درجة التماهي مع الكاتب دون حدوث قراءة متكاملة يضعها القارئ، وهذا يعني ‘إمكانية أن يلي النص ما توقعه القارئ منه.أما إذا حدث العكس، فيحدث ما يسميه الناقد المفعول الارتجاعي حيث يتم فيه إعادة صياغة ،وتصحيح ما توصل إليه القارئ فكلما كان النص متوقعا كانت مقروئيته أكثر(بحوث في القراءة والتلقي، ص 73).

II – 7 –7 – وقف الناقد عند المسافة القرائية بين النص والقارئ فينظر للنص على أنه مجموعة دوال،وينظر للقارئ بوصفه نصا فيتلاقى الاثنين في عمل دلالي (بحوث في القراءة والتلقي، ص75) وهذا يعني أن الإنتاج الذي ينتج عن هذا اللقاء تظهر فيه قوة كل من القارئ والنص.

II – 7 – 8 – رأى الناقد أن القراءة ليست مجرد فعل إجرائي يكتفي بالحصول على المعنى إنما هي كذلك نشاط جمالي خلاق يمنح القارئ درسا في الحياة، والمعرفة يكتشفها أثناء ممارسته لفعل القراءة.

II –7 –9 – أقر الناقد بإمكانية حدوث التطابق بين القارئ والمؤلف أثناء القراءة (بحوث في القراءة والتلقي ، ص19) ، فالقارئ أثناء قراءة النص فإنه يخاطب ويحاور أفكار المؤلف فيحدث التطابق.

II –7 – 10 – تحدث الناقد عن جمالية القراء ة ،التي يقوم بها القارئ حيث ينقل الناقد صابر عبيد رأيا لميشيل بيكار من كتابه القراءة كلعبة (نظريات القراءة والتأويل

الأدبي وقضاياه، ص 50 وما بعدها) ، حيث يرى ثلاثة أطراف للقارئ يقوم كل طـــرف بفعل جمالي.

II –7 – 10 –1 – الطرف الأول يمسك الكتاب أثناء المطالعة محافظا على العلاقة مع الوسط الذي يحيط به .

II –7 –10 –2 – الطرف الثاني هو الطرف اللاواعي في القارئ يقوم بالانفعـــال مع بنى النص الوهمية ،ويستجيب للمؤثرات الموجودة به.

II – 7 –10 – 3 – الطرف الثالث هو الناقد الذي يعتني بـــإدراك تعقـــد الـــنص ومحاولة تفكيكه.ويتم التعامل مع تعقد النص قرائيا وفق أسلوبين مختلفين.

II –7 –10 –3 –1– الأسلوب الأول قراءة تجعل النص يقول ذلك بالضغط على القارئ.

II –7 – 10 –3 –2 – الأسلوب الثاني يركز على القراءة التـــي تـــؤول الـــنص (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص28).

II –7 – 10 –3 –3 – يقترح الناقد الدكتور صابر عبيد أسلوب ثالث يجمـــع بـــين الأسلوبين الأول، والثاني، فالنص أحيانا يمارس أشكالا مختلفة ،ومتعددة مـــن الغمـــوض والتلاعب (علي حرب: التأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنـــشر ،ط2 ، بيـــروت 1995 ، ص 8). ويتمثل في الضغط على النص كي يتخلى عن الغموض ،لأن من عـــادة النص إبهام القارئ وإبعاده عن بؤرة النص.

II –7 –11– يصنف النص الأدبي إلى قطبين ،قطب فني وقطب جمالي .

II – 7 –11 –1 – القطب الفني :يخص النص وبالأحرى الكاتب ويشمل كل القراء وهو محدد ومخصوص بالنص وهو قطب موحد.

II – 7 –11 –2 – القطب الجمالي:يرجع إلى القارئ وتمثله للنص وهو يختلـــف، ويتنوع من قارئ لآخر ،ولأن شخصية القارئة تختلف من قارئ لآخر (نظريات القـــراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص117).

النص الأدبي لا يتطور بإرادة الكاتب فقط ،بل يحتاج إلى العنصر الأساس في نظرية جمالية التلقي،ألا وهو القارئ الذي يؤدي دورا حاسما،من خلال تجاوره، وتفاعله، وإجابته عن أسئلة النص وطرح أسئلة متجددة [1] .

وهذا ما يساعد على تبلور التجربة الجمالية، ويحدد ياوس القارئ بالدور الذي يقوم به المتلقي وهو القبول أو الرفض كما يرى ياوس أن مهمة القارئ تنشأ من طبيعة النص أولا ،ومن طبيعة ما أسماه أفق الانتظار [2] .

بما أن مفهوم القارئ تصور بقيمة المؤلف في ذهنه،أثناء عملية الإبداع ، ويحاوره فإن القارئ الفاعل تقترن عملية التلقي بنشاطه [3] .

وفي هذا تحدث الناقد محمد صابر عبيد عند عمل القارئ ،أنواع القراء حقيقي وافتراضي، حيث يتصل القارئ بالنص عن طريق التعبير مضيفا أن القراءة ليست مجرد فعل إجرائي، إنما هي كذلك نشاط إجمالي يمنح القارئ درسا في الحياة والمعرفة ،حيث يملك القارئ ثلاثة أطراف يقوم كل طرف بفعل جمالي ،بداية بإمساك الكتاب ،ومرورا بالانفعال مع البنى النصية وصولا إلى إدراك تعقد النص ومحاولة تفكيكه كما يتم التعامل مع تعقد النص قرائيا وفق أسلوبين مختلفين وينتهي عند تصنيف النص الأدبي إلى قطبين قطب فني وقطب جمالي.

II -8 - منهجية جمالية التلقي :من الفراغ إلى أفق التوقع.

أفق التوقع أو التوقع أو الانتظار يعتبر أهم مفهوم جاء به ياوس[*]، وهو نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات وهو نظام ذهني متغير يختص بالنص الأدبي ،وهو افتراض أولي ينطلق منه القارئ قبل الانطلاق في القراءة ظنا أنه سيصل إليه عند قراءة النص فما العلاقة بين الفراغ وأفق التوقع.

---

[1] – روبرت هولي: نظرية التلقي ،ترجمة: عز الدين إسماعيل ،كتاب النادي الأدبي جدة ،رقم السلسلة 97 ، ط1، 1994 ، ص127.

[2] – حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر ، ص168.

[3] – حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص169.

[*]– ياوس: رائد مدرسة كونستونس في نظرية القراءة وجمالية التلقي.

II –8 –1 – رأى الناقد أن المادة الأساسية لفعل القراءة هي الأحداث الموجـــودة داخل النص ،أي أن النص عبارة عن متتالية من الأحداث ،ويتمثل مـــستودع للمقروئيـــة (بحوث في القراءة والتلقي، ص78).

II – 8 –2 – وقف الناقد عند انفتاح حقل المقروئية الذي يحرض الـــنص علـــى مقاومة القارئ ،فيخفي بعض الطبقات مما يزيد في صعوبة مهمة القراءة.

أي أن الغوص في هذه الطبقات يساعد على ظهور ما يخفيه النص كما يساعد على عرض، التأويلات التي توصل إليها القارئ من إجابة عن أسئلة النص ،وتحقيق اســـتجابة لتمويهاته وحيله(بحوث في القراءة والتلقي، ص76).

II –8 – 3 – رأى الناقد أن تأويل النصوص يقوم على الاحتمال وينقل قولا لريكو رأى فيه أن كل تفسير لا يكون احتمالا فحسب بل يجب أن يكون أكثر احتمـــالا مـــن أي تفسير (بحوث في القراءة والتلقي، ص18)، فالتأويل الناجح يجمع بـــين جماليـــة الـــنص وجمالية التلقي ،مع عدم إهمال ردود فعل المتلقي كونه عنصر فعال في القراءة تقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل فينتج عن هذا التواصل تأثر نفسي ودهشة انفعالية وهذا مـــا ينتج حكم جمالي.

II – 8 –4 – رأى الناقد محمد صابر عبيد أن نظرية التلقي تعتمد علـــى تحديـــد مناطق الفراغ التي يجب ملؤها بالاعتماد على مرجعية القارئ الثقافية والتاريخيـــة (فـــي نظرية التلقي، ص130).

أي أن ملأ الفراغ هو الذي يكشف عن الجمالية ،كما حبس بعض المعلومات عـــن القارئ ووضع فراغات يعد طريقا ناجحا للوصول إلى الجمالية المنشودة.

II– 8 – 5 – نقل نظرة ياوس إلى الفراغ بأنه مفهوم مطاطي لا يكشف عن نفسه لذلك يصعب تحديده، ويكون دائما في مناطق الخفاء،ولا يظهر إلا فـــي وجـــود آليـــات تأويلية تكون قادرة على الاختراق والولوج (بحوث في القراءة والتلقي، ص65).

II –8 –6– أضاف الناقد صابر عبيد أن مفهوم أفق الانتظار أو التوقع ،يـــوازي مفهوم الفراغ المطاطي الذي ذكره ياوس فلا يمكن تقبل جمالية النص فـــي غيـــاب أفـــق الانتظار وضوء وأهمية في نظرية التلقي ،فهو إما أن يحقق متعة عندما ينبع من ذاكـــرة جماعية وإما أن يتحطم ويعاد تكوينه من جديد (النص وتفاعل المتلقي، ص25).

II – 8 –7 – وقف الناقد عند قدرة العمل الأدبي على تغيير أفق انتظار القـــارئ (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص85).

أي أن النص يملك القدرة على إعادة بناء أفق توقع القارئ،وذلك عندما يتمكن من دخول جوهر النص والمشاركة في اللعبة النصية ،فيعثر على مفاتيح جديدة تمكنه من فك شيفرات النص، والغوص في أجوائه العميقة في مناطق الظلال والمسكون عنها.

II –8 – 8 – كما رأى أن العمل الأدبي الكبير، الناجح يستطيع كسر أفق انتظـــار العصر الذي وجد فيه (الرد أبشن التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادة مجلـــة الدراســـات سيميائية أدبية لسانية المغرب، ص64) ، أي أنه يحطم حاجز الزمن ويكون صالحا لكـــل القراءة ويطبق عليه التعالي النصي(صيرار جينيت: مدخل لجامح النص، ترجمـــة عبـــد الرحمان أيوب، دار توبقال للنشر المغرب، ص91).

أما غادامير فرأى أنه يحدث اندماج الآفاق (في نظرية التلقي، ص21) أفق المنظار الحاضر في تشكل دائم، فمن المنطقي إعادة بناء الأحكام السابقة حتى نـــتمكن مـــن فهـــم الموروث فالأفق الحاضر لا يتشكل في غياب الأفق الماضي(في نظرية التلقـــي، ص21) فلا تمكن عزل الآفاق حاضرها عن ماضيها، لأن الفهم غالبا يرتكز على اندماج الآفـــاق وتطورها.

يشترط في القارئ الذي يسعى لملأ الفراغات أن يكون قارئا متمرسا وليس عاديـــا فلا يكتفي بملامسة المعنى السطحي للنص ،والمعروف أن الفراغات التي أشار إليها أيزر تسهم في إبراز دور القارئ فالمبدع يركز على الجانب الفني ،أما القـــارئ فإنـــه يـــسعى لإظهار البعد الجمالي للنص.

وذلك عن طريق ملأ الفراغات الموجودة في النص [1] .

وعندما يقوم القارئ بهذه العملية فإنه يحقق التواصل بينه وبين العمل الفني.

وقد تناول الناقد في هذا العنصر عدة أراء،حيث انطلق من كون المادة الأساســـية لفعل القراءة هي الأحداث الموجودة داخل النص وان تأويل هذه الأحـــداث يقـــوم علـــى الاحتمال ثم إن نظرية التلقي تعتمد في تجسيد منطلق الفراغ اعتمادا على مرجعية القارئ

[1] – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص106.

والثقافية والتاريخية ونقل كذلك نظرة ياوس للفراغ ،حيث أن الدراسات التي قدمها في تركيز على توقع القارئ،وذلك ضمن معطيات جديدة تقوم بتجسيد الهوة بين ما هو تاريخي وما هو جمالي في دراسة نص ما [1] .

مضيفا أن العمل الأدبي يستطيع تغيير أفق انتظار القارئ ولابد من التنويه أن أفق القارئ قد ينسجم مع العمل وربما لا ينسجم وهذا ما يسميه ياوس بالمسافة الجمالية وهي تقوم على التعارض بين ما يقدمه النص ،وبين ما يتوقعه القارئ ،وفي حالة عدم حدوث التطابق بين ما يتوقعه القارئ وما هو موجود في النص هذا الأخير الذي يغير أفق القارئ وقد اسماه ياوس بتغيير الأفق".

II – 9 – تلقي الشعر:

بعد أن استوفى الناقد تحليل الفضاء التشكيلي للنص الأدبي وكذا عن القراءة وأنواعها وجمالياتها وعن القارئ ودوره في المشاركة والإبداع تحدث عن منهجية تلقي الشعر على اعتبار أن الشعر ذو أهمية قديما وحديثا في نظرية التلقي والمعروف أن التلقي يختلف نسبيا من جنس أدبي لآخر فتلقي النثر غير تلقي الشعر، فالكل جنس أدبي طبيعته وخصائصه التي يختص بها.

II – 9 –1– ركز الناقد على تلقي الشعر لأنه يقع في مقدمة أشكال التلقي الأدبي وبما يمتلكه من خصائص نوعية إن على مستوى البنية النصية أو الأدبية أو الثقافية أو الحضارية كما أنه أكثر رمزية وتاريخية في علاقه بالملتقى.ويركز في التلقي على الملتقى العربي لارتباطه بالشعر وفق علاقته قرائية سواء شفاهيا أو كتابيا قديما أو حديثا.

II –9 –2 – وقف الناقد عند ضرورة الأخذ في الحسابات أثناء تلقي الشعر الضرورات التاريخية والجغرافية السابقة.

II –9 –3 – قسم الدكتور محمد صابر عبيد تلقي الشعر إلى ثلاث مراحل:

II – 9 –3– 1 – يحددها بسياقات تلقي الشعر عموما وبما تعكسه من قيم وسبل وطرائف وحساسيات فهذه المرحلة ترتبط بالتلقي بصفة عامة.

---

[1] – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص107.

II – 9 – 3 –2– يربطها بتلقي تجربة شعرية مخصوصة ومتعلقة بشاعر معين عبر تجربة شعرية ناضجة قابلة للتلقي أي أن هذه المرحلة تختص بشاعر معين من خلال تجربته الشعرية.

II –9 –3 –3 – ركز في هذه المرحلة على نص واحد يتمتع بخصائص أي التركيز على نص ذو بنية نصية متكاملة تؤهله للقراءة.

ويضيف أن هذه المراحل تشترك في كونها تركز على التلقي والقراءة، وتختلف وتتغير كل واحدة منها بينية ذات حساسية خاصة في مواجهة الأدوات الإجرائية لأفعال التلقي.

II – 9–4– رأى الناقد أن التلقي وفق المراحل السابقة الذكر يتوفر على مواجهة الخطاب الشعري مع منطلقات قليلة حيث يسمح الخطاب الشعري للألفاظ أن تهتز وتتحرك في حرية وطلاقة، لكنه يقترح معاني أخرى مختلفة وربما يوحي بصورة جديدة لم يألفها القارئ (نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، ص ...)،وهذا يعني تحرير القارئ من الضغط المعجمي والمعرفي للغة، فيتعامل بحرية مع الخطاب الأدبي وبالأخص الخطاب الشعري.

II –9– 5– صنف الناقد تحرك التلقي في ثلاث طبقات تؤثر في تحريك أفعال القراءة.

II – 9–5–1– الطبقة الأولى استدعاء المعاني الجانبية، والإضافية إلى الخاطر.

II – 9–5–2– الطبقة الثانية، اقتراح معاني أخرى تحاور معاني الطبقة الأولى، وهي الطبقة الأكثر تعقيدا وتستعمل فيها أدوات قرائية أكثر تركيبا وقوة، وفطنة قرائية أعمق وأوسع.

II – 9–5–3– الطبقة الثالثة: تتحول فيها الأدوات المستعملة في الطبقة الثانية إلى البنية العميقة، ويتم فيها اقتراح معاني أخرى قد تكسر أفق التوقع لدى القارئ، مما يضطره إلى البحث في مساحات جديدة تحتاج إلى ذكاء وثقافة ورؤية مع ضرورة التخلي عن أفق الانتظار القديم سواء بالتعديل أو التغيير.

II– 9–6– من منظور الناقد يجب على متلقي الشعر أن يملك قدرات لغوية ليستطيع تلقيه على أكمل وجه.

كما يجب عليه – أي القارئ – أن يكون أولا قارئا نثريا قادرا على إدراك النظـــام السيميائي للغة في مستواها النثري المعياري حيث يبلغ القراءة الشعرية ويعـــي بهـــذا أن يجعل القراءة النثرية أرضية قوية يبلغ لها القراءة الشعرية وقد نقل الناقد هذه الفكرة عن كتاب (روبرت شولز، النص الشعري مقاله في كتاب اللغة والخطاب الـــشعري، اختيـــار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 101).

فلا يمكن وجود قراءة شعرية دون المرور بالقراءة النثرية ويطلـــق علـــى هـــذه الأخيرة القراءة التعرفية، وبذلك فكل متلق للشعر ناجح فهو في الدرجة الأولى متلق نثري أصيل.

II– 9–7– ثم أضاف أن متلقي الشعر إذا كان غيـــر عـــارف بالنظـــام اللغـــوي السيميائي للغة في مستواها النثري فلن يقدر على تلقي الشعر، لأنه لن يتوافق مع معرفته، وربما يكون الخطاب الشعري نفسه غير قادر على الانخراط في معرفة القـــارئ وينقـــل رأيا لأدونيس الذي رأى أنه يجب على الشاعر أن يحتفظ بقدر معقول من الأساس الدلالي للرمز اللغوي المطلق (مقابلة أجراها نجاري جيلالـــي مـــع أدونـــيس، جريـــدة إيـــلاف الإليكترونية، بتاريخ 2008/10/28، موقع إيـــلاف www.elaph.com تـــاريخ الزيـــارة، 2008/10/31) وهذا يعني أن هناك خطاب شعري غامض وآخر مستغلق .

II– 9–7–1– فالأول يسمح لمتلقيه بكشف غموضه.

II –9– 7– 2– أما الثاني فإن أدوات التلقي لا تتفق معـــه وهـــذا لا يعنـــي عـــدم صلاحيتها إنما المشكلة تكون في الخطاب المستغلق فربما ينطوي على مشكلة أساسية عند بناءه من قبل الشاعر، أي القارئ أثناء قراءته لمثل هذا الخطاب فإن ذلك يـــنعكس علـــى وعيه فلا يستطيع تلقي هذا الخطاب، ولا يدخل هذا الأخير دائرة التأويل والتلقي.

II –9– 8– رأى الناقد أن العتبات والمصاحبات النصية والهوامش والالحاقـــات، أصبحت اليوم بنية أساسية في الخطاب الشعري، وهذا يعني أن متلقي الشعر يملك حريـــة العمل على المتن اللغوي إضافة إلى الهوامش (رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، ص 90). ثم أضيف أنه لا بد مـــن الاهتمـــام كـــذلك بالشاعر الذي يكون في حد ذاته كائن جمالي، وهذا يضاعف من أعباء المتلقي، فيضاعف هو الآخر من قدراته وطاقاته حتى تتضاعف عنده اللذة القرائية.

من كل ما سبق في تلقي الشعر فإن الناقد يعتبر الشعر المنظومة الأكثر تعقيدا، لذا يتوجب على متلقيه أن يمتلك قدرات لغوية حتى يتمكن من تلقيه على أكمل وجـــه، مـــع ضرورة التنبيه إلى أن الشاعر مطالب بتحسين خطابه، مراعيا ما يملكه القارئ.

فإذا خص الناقد تلقي الشعر بهذه الأهمية، فهل سيخص شاعرا بعينه؟.

يخرج النص من بين يدي المؤلف وينتقل إلى يد المتلقي أو القارئ ليبدأ النص رحلة جديدة مع تجربة جديدة هي تجربة التلقي، بحيث نضع كل قراءة للنص تعني إنتاجا خاصا لنص جديد يحمل معان خاصة تكون مستوحاة من النص الأول[1] .

والمعروف أن لغة الشعراء قياسا بلغة الحقيقة، هي لغة الانحـــراف أو الزيـــف أو التجاوز، حتى قيل قديما " أحسن الشعراء أكذبة" [2] .

وهذا يعني أن اللغة الشعرية تتخطى حدود المألوف، والمعتاد فلغـــة الـــشعر لغـــة التصوير والخيال، ولهذا فإن الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد بعد أن استوفى الحـــديث عن تجربة التلقي، والنص والعلاقة التي تنشأ بينهما وانطلاقا مما سبق ذكره فـــإن الناقـــد ركز على تلقي الشعر دون غيره والبحث عن المعنى الشعري الذي يمثل ما تعنيه القصيدة على اختلاف درجات حساسية القراء بها[3] .

ويرى الناقد أن تلقي الشعر يقع في مقدمة أشكال التلقـــي، مـــع ضـــرورة الأخـــذ بالضرورات التاريخية والجغرافية السابقة للنص النثري ثم يقسم تلقي الشعر على ثـــلاث مراحل، كما أن التلقي يتحرك في ثلاث طبقات تؤثر كل طبقة في تحرك أفعال القراءة، ثم إن الناقد الباحث صابر عبيد بعد أن خص دراسته بتلقي الشعر فإنه لا بد أن يركز علـــى شاعر بعينه تتوفر فيه شروط معينة.

II -10- تلقي أدونيس الشاعر:

---

(1) – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 10.

(2) – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 102.

(3) – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري، ص 103.

إن آدونيس صاحب متن شعري أصيل، فقصائده تحمل صفات ودلالات ومعان مغايرة، لذلك يوجب على القراءة الموجهة لقصائد آدونيس أن تتسلح تسلحا تاما كاملا، فلا يمكن لأي قراءة عادية أن تتوغل في أعماقها، ورأي الناقد محمد صابر عبيد أن القصائد الآدونيسية تتميز بـــ:

II -10- 1- الأصالة.

II – 10-2- إشكالية ومغايرة سواء من ناحية المعنى أو الدلالات .

II – 10- 3- غنية من جميع الجوانب .

II – 10- 3-1 – من ناحية اللغة إختراقية متجاوزة ومتحدية.

II – 10-3-2- من ناحية السياق الشكلي ، تعمل على إعادة إنتاج لغة ثانية من رحم اللغة الأولى.

II -10-3-3- من ناحية الإحالات مكتظة بكثافة إحالية، يصعب تقصيها دون جهد ذهني عال.

II -10-3-4- من ناحية التفنن الصوري والتمثيلي، منفتحة على تجريبية منقطعة النظير في صنع الصورة.

II -10-4- تملك طبيعة نوعية فائقة الخصوصية، تحتاج لوعي إيقاعي عالي.

II -10-5- تشتغل على قضاء التشكيل الشعري في أرفع درجاته، وأعلى مستوياته فتمتحن الفضاء التشكيلي امتحانا صعبا وتسعى لاكتشاف الحقول الجمالية.

II -10-6- تحتشد بالانتظام والصيرورة والحركية والإثارة والاندهاش والتحدي.

أما من ناحية القراءة الموجهة لتمثل هذه القصائد فيرى الناقد أنه يجب عليها أن تستشعر استعدادا تاما وخاصا وأن تستفيد من كل الأفكار والقيم والآليات التي تقترحها عمليات تلقي الشعر.كما أضيف أن قصائد آدونيس تنطوي على مغامرة قرائية تقوم على التجريب والإثارة والاستكشاف، والرغبة، واللعب، خاصة إذا أضاف آدونيس تجربة جديدة فهو لم يترك شيئا إلا وجربه، ولعل هذا بسبب شعرية الشعرية، وأخيرا يقر الناقد أنه لا يمكن قراءة التجربة الأدونيسية دون العودة إلى المنجز الأدونيسي والوقوف على فضائه عبر التاريخ.

الفصل الثاني

أسس النقد الأدبي التطبيقي

III- 1- في المشروع الأدونيسي

III-2- شعرية القصيدة الأدونيسية

III-3- أنموذج القصيدة السيرذاتية

III – 4- العين الشعرية الباصرة – بين الرؤية والرؤيا-

بعد أن تحدثت في الفصل السابق عن أسس النقد الأدبي للقصيدة حسب المنظور النظري للناقد "محمد صابر عبيد"، الذي ضمنه– الفصل السابق– كل آراءه النقدية النظرية المتعلقة بقراءة النص الأدبي، وبالأحرى النص الشعري، الذي يملك أهمية لدى القارئ والعربي بصفة خاصة، كما أن تلقي الشعر، يتطلب مضاعفة القدرات والطاقات، وهذا يعني بالضرورة مضاعفة اللذة القرائية، وبالتالي يتضاعف مستوى الإنجاز التأويلي الجمالي.

ثم أن ناقدنا "محمد صابر عبيد" رأى أن أدونيس صاحب المتن الشعري الأصيل في الشعرية العربية، يحتاج إلى تجربة تلق خاصة به.

فقصائده دائما غنية بكل شيء، وكل النواحي سواء اللغوية أو الإحالية أو الصورية والتمثيلية.

فهي كذلك تشتغل على الفضاء التشكيلي الشعري، أضف إلى ذلك أن القارئ الذي يقوم بقراءة مثل هذه القصائد، فإنه يقوم بمغامرة قرائية، تنطوي على كثير من التجريب والإثارة، والاستكشاف، والرغبة واللعب.

خاصة أن أدونيس، في كل مرة يأتي بتجربة جديدة أضافها إلى رصيد تجاربه السابقة.

ورأى أن قراءة هذه التجربة تحتاج إلى مراجعة للمنجز الأدونيسي الشعري على نحو ما، في محاولة للوصول إلى خبايا هذه التجربة الجديدة، وذلك بالبعث في المفاصل الأساسية، والجوهرية للتجربة الأدونيسية عبر تاريخها وجغرافيتها.

III- 1- في المشروع الأدونيسي:

ينطوي المتن الشعري الأدونيسي، بمختلف مراحله وتحولاته وطبقاته وطياته، على طاقة هائلة، فهو يشتغل على الجانب المهاري، في الفاعلية الشعرية، بالدرجة الأولى.

رأى الناقد محمد صابر عبيد، أنه يتوجب علينا قبل الغوص في أغوار الشعر الأدونيسي، لابد من إلقاء نظرة على ما يسميه بالمشروع الأدونيسي، والتعرف على إطاره العام.

III- 1-1- عرض محمد صابر عبيد الفضاء السياقي الذي ينتمي إليه أدونيس، ألا وهو فضاء المدرسة الشامية التي تقوم في إستراتيجية تشكيل وبناء أنموذجا على مدارات الصنعة الشعرية، ويعتبر أدونيس الابن البار لهذه المدرسة، وحامي تراثها العتيد، وحارس منطقتها الشعرية الأمين، والمدافع القوي الأصيل، والشرس عن أنموذجها، إذا فإن أدونيس ينبع شعره من فضاء المدرسة الشامية التي تهتم بالصنعة الشعرية.

III-1-2- أضاف الناقد صابر عبيد، أن المدرسة الشامية، تتميز بالجدية المنتجة والفاعلة والمؤثرة، ورأى أن الجد الذي التزمه أدونيس لم يكن جد الحياة، إنما هو جد العرف الشعري، والذي تتميز لغته بالرصانة، وهو جد الأغراض الشعرية المؤسسة والقائمة على ما يسميه صناعة الشعر خارج جسده، وروحه(فوزي كريم ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1 2000م، ص93). ومنه فإن المدرسة الشاملة أصبحت ذات متن شعري مستقل وأصيل ومركزي يضاهي، ما أنتجته المدرسة البغدادية.

III-1-3- رأى أن المدرسة البغدادية تعمل على تجربة الروح، وخبرة الحياة، أما المدرسة الشامية فتتميز بالعمل على الصنعة الشعرية أو ما يطلق عليه الكد والتحكيك.

ومن اتحاد المدرستين أو المذهبين الشامي والبغدادي تتألف نظرية الشعر العربية ثم إن الناقد أضاف أن أدونيس هو أروع ثمرة لشعر المذهب الشامي، الذي يعمل بكد وتحكيك وصنعة، إذا فهو يمثل الوجه الحداثي للشعر الموروث، ويتميز بسحر اللفظة وسحر الصور، وقد ساعد ذلك على إرساء دعائم الهوة بين التجربة الروحية وبين النص الشعري المكتوب بعيدا عنهما (فوزي كريم ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ص93).

فأدونيس اشتغل كثيرا على التجربة الروحية، في مجال الرؤيا، أي تجاوز الوعي الثقافي إلى وعي التجربة الروحية، فأدونيس يمتلك ثقافيا وحرفيا، معرفة عميقة زاخرة بأسرار غائرة في جوف الشعر، كما له تجربة خصبة غنية في الحياة،والمعرفة، والأشياء أهلته لاختراق حجاب الصنعة والمهارة.

III-1-4- أضاف الناقد عبيد أن الشعر الذي يكتبه، شعر حي نابض بوهج الحياة ومخضبا بحرارة دون أن يتخلى – أدونيس – عن خبرته المهارية، أثناء تقويته لآليات الصنعة الشعرية بأدواتها، لكنه يعمل بطريقة هادئة، وفريدة، وعالية التأمل والوجد والصوفية.

وهنا نلفت الانتباه أن قدرة أدونيس الشعرية، ليست وليدة يوم أو ليلة، إنما هي حصيلة خبرة أكثر من نصف قرن من التمرن، والتمرس والتجريب والسجال، وتعددية الإنتاج، وتنوعه وحداثته.

كما رأى محمد صابر عبيد أن مثل هذه القدرة لا يمكن أن تتاح بسهولة إلا لمثل أدونيس بحكم أنه اشتغل مبكرا بوعي ناضج متطور، ثم إن أدونيس، في مسيرته الشعرية وبثراء الزمن وشساعة المكان، وعمق الرؤيا، واللعب على سطوح الأشياء، قد توغل في بواطن كل أنواع الكتابة،شعرا، ونثرا، وفكرا.

III-1-5- ذكر الناقد بعض أعمال أدونيس والتي يطلق عليها طبقات، فينطلق من طبقة "قصائد أولى"، و"أوراق في الريح"، صعودا نحو طبقة "أغاني مهيار الدمشقي"، حتى طبقة "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" و "المسرح والمرايا" و"وقت بين الرماد والورد" و"هذا هو اسمي" وكتاب "القصائد الخمس"، مرورا بطبقة كتاب "الحصار" و"شهوة تنعدم في خرائط المادة" و"احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة" و"أبجدية ثانية"، ثم وصولا حرا ومفتوحا وملحميا إلى طبقة "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، وبعده طبقة "فهرس لأعمال الريح" و"تنبأ أيها الأعمى" و"أول الجسد آخر البحر"، وكذلك "تاريخ يتمزق في جسد امرأة"[1].

[1] – أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 185م، ط2، 1989م، ص غلاف الكتاب.

وفي كل هذه الطبقات، يتحرك أدونيس بخطى ثابتة ورشيقة في حركتها، ومتأهب دائما للشروع، والانطلاق، والانتقال، والتحول، والاختراق، والابتكار، فهو يتحرك بدقة مهندس فنان، على جسد الشعرية العربية

III-1-6- نقل لناقد محمد صابر عبيد رؤية أدونيس للشعر والشاعر، حيث يعبر – أدونيس– أن كل شاعر يشعر ويفكر، ويكتب انطلاقا مما هو عليه غيره قديما ومعاصرا.

أي أنه ينبغي على الشاعر أن يكون متميزا في استخدامه للغة، حتى ينتج كلاما خاصا به، يتميز عن الكلام العادي، كما يشير أدونيس إلى أن الشاعر في كتابته لا بد أن يكون شعره متميزا عن شعر الشعراء، وأن يكون ذا خصوصية(أدونيس: تجربتي الشعرية،مجلة الباحث، المجلد5، العدد 23، دار الباحث للطباعة والنشر، بيروت، 1982م ص 128).

إذا فإن هذا الكلام يعد شهادة على عمق النهج الشعري، والفكري، الذي تبناه أدونيس مبكرا، فقد كرس هويته الشعرية، ومتنه الأصيل بأعلى قدر من التماسك،والرسالة والجاذبية، والشهرة، وفعالية التداول النوعي في منطقة المحاكاة والفرادة.

III-1-7- تحدث الناقد عن انتباه أدونيس إلى ضرورة التعرف العلمي الرصين إلى هوية التراث وطبيعة الخطاب الإنساني الحضاري، والفكري، والثقافي، والأدبي، بعيدا عن الحكم العاطفي، مع ضرورة اكتساب البنية التحتية الأصيلة والمكونة الحقيقية.

وأدرك بعد طول قراءة وتأمل ، وبحث واستقراء، واستنتاج، أن الهوية التي تحدث عنها من قبل، هي هوية المتعدد المتباين، أمام وحدة المختلف الكثير(أدونيس: تجربتي الشعرية، ص 129)، أي جعل العالم فضاء نوعيا خاصا للكلام الشعري بنية ونصا وخطابا يتقدم إلى الأمام ولا يعود إلى الوراء.

ومنه فإن محمد صابر عبيد رأى أن الشاعر أدونيس – على أحمد سعيد – ابنا بارا للمدرسة الشامية التي تتميز بمذهب شعري يعمل على الآليات والثقافات بقدر عال من الحرفية، وقد استطاع أن يضاهي المدرسة البغدادية المرتكزة على تجربة الروح والخبرة التي تقدمها الحياة، ومن اتحاد المدرستين أو المذهبين الشعريين تتألف نظرية الشعر العربية.

III-2- شعرية القصيدة الأدونيسية:

يعد أدونيس اليوم مثالا لمثقفي العالم العربي، والإسلامي، الذين يجدون معنى، وقيمة في أن يفصحوا عن أنفسهم عند الحاجة بلغة شاطئ آخر، ثم إنه يتجه في نتاجه الخاص نحو المستقبل[1]، ثم إن الشعرية عنده تكشف عن الغامض في داخل الإنسان، فهي تبرز ما يتحسسه القارئ، أو يفكر فيه، دون أن يحاول التعرف عليه لسبب أو لآخر، كما تكشف عن الأبعاد الأساسية في العالم العربي، فتنقل بذلك ما كان مكبوتا أو مجهولا، أو مهملا[2].

III-2-1- رأى الناقد محمد صابر عبيد أن أدونيس تمكن في مشروع قراءته المستفيض، وبحثه الحيوي المنتج في فضاء الشعرية العربية هي فحص، ووصف أداق وأهم، وأخطر مرحلة في حساسية الشعرية، وتتمثل في الانتقال من واحدية المفهوم إلى كثاريته، أي من الواحد الشعري إلى المتعدد الشعري، فقد حدث التباس نقدي في دراسة النتاج الشعري العربي، في ربع القرن الأخير، وهو ناتج عن التباس التجربة الكتابية، وهذا راجع إلى تعدد التجربة الكتابية، لكن هذه التعددية في نفس الوقت دليل على حيوية اللغة الشعرية العربية، وحيوية الشاعر العربي، ودليل على تجدد الرؤيا والتعبير (أدونيس: تجربتي الشعري، ص 131).

III-2-2- نقل الناقد: صابر عبيد الشعر من منظور أدونيس الإبداعي، الفكري، والنقدي والبحثي، استنادا إلى رؤية ذات مرجعية مالية وثقافية معا، أن الشعر لا ينمو إلا في نوع من الجدلية الضدية أو التناقضية(أدونيس: تجربتي الشعرية، ص133) ، حيث أن هذه الجدلية، هي التي تبعث فيه الروح وتشحذه باتجاه الانبعاث المتجدد.

وبذلك يثب أدونيس – الشاعر – انطلاقا من طبيعة هذا الفهم، والتصور،والإدراك والحس والحلم، والرؤيا، وثبة شعرية جديدة، فيها من الرحابة، والحرية، والرشاقة والهدوء والتطلع والتمعن الصوفي الزاهد، والزاهي، وهذا ما جعله يمارس فعل الشعر "الروحـــ – جسدي"، أي انه يقبل على الشعر بحس طفولي، غامر، وكأنه يمارس الحياة.

---

[1] – أدونيس: الشعرية العربي محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيـــار 1983م، دار الآداب، بيـــروت، ط1، 1985م، ط1989،2م،مقدمة وحدة الإبداع الشعري بقلم إيف بوتفوا، ص أ.

[2] – أدونيس: الشعرية العربي، ص73.

III-2-3- تحدث الناقد صابر عبيد عن الديوان الأخير، لأدونيس "ليس الماء وحده جوابا عن العطش" (أدونيس: ليس الماء وحده جوبا عن العطش، كتاب دبي الثقافية،دبي 2008م، ص- ص103-111)، ورأى الناقد أن أدونيس، قدم في هذا الديوان، ثنائية "الماء العطش" وأنها جدلية ناقصة، تنفي إمكانية حدوث، جواب نهائي وحاسم في اللقاء بين الماء، العطش.

ثم إن الناقد ركز على لفظتين «ليس... جوابا" وهذا يعني أن أسئلته الشعرية تتموضع في مناخ شعري، يهبط إلى منطقة الروح، على نحو يجعل السؤال الجدلي يبقى قائما دائما.

وأضاف الناقد صابر عبيد أن الماء هو الجواب المعروف غريزيا، ووراثيا وعضويا عن العطش، ثم إنه يحفظ الجسد من الانهيار والسقوط، ولكنه رأى أن العطش عندما يتعدد ويتنوع، ويتمدد على خارطة الجسد، فإنه يفتح ثغرات جديدة قابلة للتكاثر وفي هذه الحالة فغن الماء لا يكفي أن يكون هو الجواب الوحيد والنهائي عن سؤال العطش، كما أن الماء أسطوريا ورمزيا وتاريخيا يمثل الحيوية والتحرك، أما العطش فإنه يمثل الثبات الذي يهدد مضاجع الحياة وينقلها نحو الفناء، كما أن الناقد رأى أن الماء هو المكان، بينما العطش هو الزمان.

إذن فإن العلاقة بين الماء والعطش، هي علاقة جدلية ناقصة، وفي نفس الوقت متموجة، منفية ومثبتة، حاضرة وغائبة.

III-2-4- ذكر الناقد محمد صابر عبيد أقسام الديوان "ليس الماء وحده جوابا عن العطش"، وهو ينقسم إلى قسمين متجاورين ومتحايثين.

III- 2-4-1- القسم الأول: المعنون بـــ"غيوم" حيث يسكن الماء المحتمل السقوط الكامن في المكان المتحرك المعلق في ذاكرة الحلم مثل الحجاب الغامض، الذي يفصل مسار الرؤية ويقطعه عن العين.

وفي هذا السياق ينقل الناقد قراءة اقترحها أدونيس نفسه، حيث رأى أن الغيوم تشير إلى ما يمكن حجبه، أو إضعافه أو التشويش عليه بأي شكل من الأشكال(المقابلة التي أجراها تجاري جيلالي مع أدونيس: جريدة إيلاف الالكترونية، بتاريخ 2008/10/28م، موقع إيلاف، www.elaph.com، تاريخ الزيارة 2008/10/31م)، وهذا ما يؤكد فكرة الحجب التي ذكرها الناقد وذلك عبر تفعيل إشارة تتحسس طبقة واحدة، ظاهرة ومتحدية من

طبقات العلامة السيميائية، التي تكمن في قلب الدال، وتمكننا من الوصول إلى الطبقات الخفية التي يختزلها الدال.

III-2-4-2- أما القسم الثاني المعنون بـــ"سياسة الضوء"، وهذا القسم يمثل الوجه الآخر للخطاب، حيث يبين ويوضح إجراءات النور الهابطة من زمن السماء إلى مكان الأرض أو العكس، حيث رأى الناقد صابر عبيد أن ذلك يساعد على فك شيفرة الحجاب وتقوية فعل الرؤية، وذلك عن طريق تعزيز موقع العين الكاميراتية اللاقطة، وتنشيط طاقة الإبصار في عدستها، وعزل التشويش وإضعاف فعاليته التضبيبية هذا من جهة، ومن جهة أخرى، الاتصال بالمكتنز المائي الكامن في جوف الغيمة، لأضاف الخصب للأرض أو الأنثى.

وأضاف الناقد أن هذه السياسة تخضع لتخطيط مبرمج وممنهج، يقوم بتوزيع الضوء على كامل أرجاء الكون بعدالة تناسب آليات الفعل والإنجاز على نحو يضاهي كتل الغيوم الحاجبة، في انتسابها للمدن في الوجه الأول، والمناظر والمضاهي والمحاور للخطاب.

ومنه فإن الأستاذ الناقد محمد صابر عبيد رأى أن أدونيس استطاع أن ينتقل من الواحد الشعري على المتعدد الشعري.

كما وصل إلى ممارسة فعل الشعر "الروحـــ – جسدي"، وذلك في جو من الفرح والطفولة وكأنه يمارس الحياة، وقد تجسد ذلك في منتجه الشعري الأخير "ليس الماء وحده جوابا عن العطش" الذي جسد فيه حضور ثنائية "الماء، العطش"، والجدل لذي يتعارض مع وجود إجابة نهائية وحاسمة بينهما.

ثم إن الديوان قسمان متجاوران، الأول بعنوان "غيوم" والثاني "سياسة الضوء" وتشير الغيوم إلى الحجب، بينما تمثل سياسة الضوء إجراءات النور الهابطة من الزمن السماء، ويريد في كل ذلك فك شيفرة الحجاب وتعزيز الرؤية العينية، وكذا إبعاد التشويش والضباب...

كما أن الناقد سلط الضوء في دراسته على قصيدة "غيمة فوق قصابين"، ويعتبرها الشيفرة السيميائية والتشكيلية الفاصلة بين حدي الديوان.

III-3- أنموذج القصيدة السيرذاتية:

تعتبر قصيدة "غيمة فوق قصابين" نموذج القصيدة السيرذاتية، وهي القصيدة الأخيرة من القسم الأول من الديوان "غيوم" الذي يليه مباشرة القسم الثاني "سياسة الضوء" وحسب الناقد صابر عبيد فإن قصيدة "غيمة فوق قصابين" على المستوى الشكلي الخطي تقع في منتصف الديوان تقريبا، معتبرا أنها الشيفرة السيميائية والتشكيلية التي تفصل بين وجهي الديوان.

وأورد الناقد محمد صابر عبيد في هذا السياق أن تسلسل قصيدة "غيمة فوق قصابين" هو السادس في مدارج التعاقب الغيمي، المنطلق تحت عنوان "غيوم"، فهذه القصيدة تأتي في الترتيب السادس، فقد سبقتها عدة قصائد معنونة بـــ"غيوم"، وهي كالآتي:

- غيمة فوق قصابين.
- غيمة فوق البحر الميت.
- غيمة فوق قرطبة.
- غيمة فوق الإسكندرية.
- غيمة فوق أغادير أرغانا سبينوزا.

ثم تأتي "غيمة فوق قصابين"، رأى الناقد صابر عبيد أن هذه الأخيرة تعتبر وكأنها خلاصة الغيمات، والنتيجة التي لابد أن تصل إليها حركتهن –الغيمات السابقة– والحاضنة التي تتجمع فيها مياههن في النهاية.

رأى الناقد صابر عبيد أن قرية قصابين لا تتوقف في كونها ترمز للطفولة والذاكرة والحلم المستمر بقسوة في الكيان والضمير والرؤية والرؤيا، ولا تقف عند حد انتماء أدونيس لها على اعتبارها أنموذجا لريق الساحل السوري، الذي أنجب أدونيس.

بل هي رمز للقرية والريف العرب عامة، ورمز للفلاح والعاطل عن العمل، الذي يرتبط مصيره الوجودي بالحقل الذي يزرعه، وبالسماء التي فوقه، وبالله سبحانه وتعالى ولكنها رغم كل ذلك فإنها في النهاية تندثر، وتموت ويتساءل أدونيس نفسه، إلى أي حد يمكن التوفيق بين البقاء على مثل هذه الصلة الطفولية العميقة مع الأرض التي ترمز لها القرية، ومن جهة ثانية الانفتاح على كونية العالم (المقابلة التي أجراها نجاري جيلالي مع أدونيس).

وأضاف الناقد صابر عبيد أن هذه الثنائية في شعرية أدونيس هذا الأخير الذي يجتهد في تقديم أنموذج للتواصل، والديمومة وتفعيل علامة الحياة، مع الأرض المنجية وصلتها بالطفولة من خلال تردده عليها، والعيش فترة في أحضانها، ومن جهة ثانية الاشتغال في قلب كونية العالم المنفتح والمضيء.

وهذا يعني أن أدونيس قد عاش طفولته في قصابين، وبقي مرتبط طفوليا بها، ومن جهة ثانية فقد تابع حياته في باريس الكوزموبولوتية المعروفة بعاصمة العالم الثقافي والفني الحديث، لكن قصابين بقيت ماثلة في وجدانه، وفيض ضميره ومسار الرؤيا، ثم إن قصيدة "قصابين" تنطوي على عدة أصوات افتتحها الناقد صابر عبيد بصوت الأم.

III-3-1- صوت الأم: رأى الناقد صابر عبيد أن صوت أم الراوي، يقتحم البنية الاستهلالية لقصيدة "غيمة فوق قصابين"، وهو صوت خارجي داخلي، ينبع من متخيل الذاكرة الطفولية المنفتحة للراوي – الشاعر أدونيس- ويقدم صوت الأم العالي الإيقاع والأكثر هيمنة، وترديد وحضور وإبلاغ، والذي نقله عبر أمواج ذاكرته.

وأضاف الناقد أن الشاعر يقترح أول مشكلة حيوية سرد شعري، يتضمنها النص آخر غيمات الديوان "غيمة فوق قصابين" حيث تقوم فيها بالتظليل والوعد بالمطر، وتراوغ في حجبها وعزلها عن مجال الرؤية.

وفي هذا السياق يورد الناقد أبيات من القصيدة حيث يقول الشاعر:

سأنام معك
في نهايات كل شهر،
بدءا من اليوم:
هذا شيء مما كنت أتخيل في طفولتي
أن أمي تهمس به في أذن القمر
قبل أن تصبح زوجة لأبي

رأى أن هذه الأبيات ينطوي فيها صوت الأم الذي يتخيله الشاعر، على صراحة مباشرة وانفتاح ميتاــ واقعي، في التواصل مع القمر، وهو ذكر السماء المدور والمضيء.

ويعتبر أن "نهايات كل شهر" ترتبط بالإخصاب أو الزمن الموعود لممارسة الحب وهو الوعد المثير بين صوت الأنثى(الأم) المتخيل والقمر (الذكر)، بممارسة الحب مع

دورة الأشهر، وهذا يوحي بالارتباط على نحو ما بالأساطير والحكايات الشعبية، التي تتخذ من "نهايات كل شهر" واعتبارها إشارة زمنية تبشر بالإخصاب.

III-3-1-1- تحدث الناقد عن الجملة التي يفتتح بها الشاعر الحكي الشعري، رأى أنها تعكس قرارا سرديا حاسما، بحدوث الفعل وذلك في قول الشاعر : «بدءا من اليوم»، أي أنه حتى اللحظة التي انتهى فيها الكلام، لم يحدث التواصل بين صوت الأنثى (الأم) والقمر (الذكر).

وأضاف الناقد أنه مباشرة بعد هذا النطق بهذه الجملة يعود صوت الراوي الشارح دون أن يؤكد أو ينفي حصول الفعل، ويعود إلى توضيح الحكاية وتفسيرها، فيربطها بفضاء الطفولة «هذا شيء مما كنت أتخيل في طفولتي»، وكأنه يربط حدود الحكاية المتخيلة بالطفولة، ثم يربطها بفضاء الفعل الأسطوري والميراث الشعبي، وفي هذه الحالة، فإنه يساوي الواقع بالخيال.

ثم إن الناقد محمد صابر عبيد رأى أن فضاء الطفولة المتخيل هو فضاء سينمائي حر مركب، يشبه أفلام الرسوم المتحركة، فعندما يقول: «هذا شيء مما كنت أتخيل» فيتحول صوت الحكاية لشيء مرتبط بالماضي "مما كنت" خاضعا للتخيل في ل الفضاء الطفولي الذي يتميز بالحرية، أي أن الناقد رأى أن الراوي يستعيد الطبيعة النادرة للتخييل الطفولي المنزاح عن التخييل المألوف.

III-3-1-2- أكد الناقد صابر عبيد أن مثل هذه الطفولة التي تشتغل بمثل هذه المخيلة الغريبة في تصوراتها، لابد أن تتمتع بنشاط فعال وحيوية خلاقة، تمكنها من المزاوجة بين مركز الأرض "الأم" ومركز ذكورة السماء، الطبيعة "القمر"، وهذا يعني الرغبة الطفولية في الوصول إلى امتلاك الأرض والسماء.

وأضاف أن هذا يخفي رغبة طفولية في الحصول على أخ قادم من فضاء التزاوج الحاصل، يخلص الراوي الطفولي من انتمائه الضعيف المنكسر إلى الأرض، كما يظهر جمال الوعي الرومانسي، الطفولي يكمن في مشهد التواصل بين الأم والقمر، حسب تخيل الحس الطفولي، كما أن قول الشاعر: «أن أمي تهمس به في أذن القمر»، ففعل الهمس في الأذن يكشف عن رغبة لا واعية تتوزع بين ثلاثة أطراف: الراوي، الأم والقمر.

ومن جهة ثانية رأى الناقد محمد صابر عبيد أن هذا التحليل يضعنا في قلب حركة الخيال، ويمكننا من التعرف على نواة الطفولة الموجودة في الروح الإنسانية، وهذه

الطفولة ساكنة لكنها في نفس الوقت حية، خارج التاريخ، مخفية عن الآخرين، وعندما تروى فإنها تتنكر في زي حكاية، ولا يوجد حقيقة، إلا في لحظة وجودها الشعري (غاستون باشلار: مقالات، ترجمة: سلام عيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006م، ص 06-07) ، وحسب رأي الناقد فإن هذا ما حدث في تجربة أدونيس.

III-3-1-3- نبه الناقد محمد صابر عبيد إلى وجود استدراك زمني خفي، ينتقل إلى مجال الوعي، بعيدا عن فضاء التخييل، فعندما يقول: «قبل أن تصبح زوجة لأبي» فإنه بذلك يبعد عن الأم الخيانة، وهذا يعني أن المشهد الطفولي المتخيل يضع الحكاية في منطقة زمانية ومكانية تكون قبلية وآمنة وسليمة.

ومن جهة ثانية أخرى أضاف الناقد أنه من المنطقي في وجود الطفل الذي يتخيل ذاهبة أمه للنوم مع القمر، وجود الأب، لكن كثافة التخييل الطفولي لدى الشاعر تخترق هذه الأمثولة المنطقية، وتتجاوز حدود الافتراضات، مستعينة بالطبقة الفضائية التخييلية الموجودة في الحس الطفولي للشاعر، ويقوم بتسطير الحال الحكائية، دون العبث بصورة الأم البيضاء الصافية، ومن جهة يحقق حلمه في مزاوجة أرضه وسمائه.

III-3-1-4- أقر الناقد أنه يظهر وجود حكاية شعرية، ينطوي مسرحها الدرامي على أربع شخصيات تقوم بتمثيل الفضاء السردي الشعري وتتمثل في:

- الراوي: وهو الطفل الذي ينقل صوت الأم، ويقوم بجعل الحكاية منطقية، ويبررها ويسيرها على سكة السلامة والسرعية.
- الأم: وتدخل شخصيتها بالصورة المتخيلة في ذاكرة الطفل الراوي.
- شخصية الأب: وهو الغائب الحاضر وفق تلاعب الراوي الشعري.
- شخصية القمر: المؤنسة وفي حلم اللاوعي الطفولي تقوم مقام الأب.

III-3-1-5- كشف الناقد صابر عبيد على غزارة وغنى المخيلة الطفولية الفاعلة في ميدان السرد الشعري، كما أن الأمور المتخيلة والمرسومة في دائرة الحكاية، هي جزء مما تختزنه المخيلة الطفولية من أحلام ورؤى، وحكايات وأساطير.

ويوضح ذلك أكثر بقول الشاعر: «هذا شيء مما كنت أتخيل...» وهذا يعني حسب الناقد أنه توجد أشياء أخرى مخزونة، في مخيلة الراوي، تظهر في الأوقات المناسبة، عندما يتعرض لتحريض ما، أو محفز يحفزها على الظهور والحضور، ويمتحن وجودها الجمالي المحتمل في الأشياء.

III-3-1-6- رأى الناقد صابر عبيد أن صوت الأم الذي افتتح به الراوي(الشاعر) مشروع قصيدته، على نحو مفاجئ.

سأنام معك

في نهايات كل شهر

بدءا من اليوم

يستخدم فيه: الزمن والمكان والحدث، محاولا تشييد سيرة جديدة خاصة بالراوي (الشاعر)، فهو يبدأ المسيرة "من اليوم" وهي مسيرة محورية دائرية "في نهايات كل شهر" والمعروف أن السنة تقفل على ذاتها عبر دورة الأشهر المتعاقبة، وكذلك الحال بالنسبة للقمر ففي كل مرة يكون أكثر قابلية للإخصاب، وبالتالي القدرة على إنشاء حياة جديدة خاصة إذا وجد فرصة للاتصال بعلامة أنثوية مجربة في الإنجاب.

III-3-1-7- تساءل الناقد إن كان صوت الأم الشعرية موجود في الأم الحقيقية وينقل في هذا السياق قولا لأدونيس عن أمه حيث يصفها بأنها كائن طبيعي، وليست كائنا ثقافيا، فهي لم تكن تقرأ أو لا تكتب، وهي لا تزال حية، وعمرها مئة وخمس سنوات رأى الشاعر أدونيس في أمه نبعا أو شجرة، كما أن علاقته بها كانت طبيعية إذ لم تكن له معها أية مشكلة، وكان يرتمي في حضنها كلما أحس بالتعب (جريدة إيلاف الالكترونية م.س).

ورأى الناقد صابر عبيد أن صورة الأم تحتشد في عمق متموجة وغائرة في صلب التاريخ والجغرافيا والميراث والأرض والسماء والوجدان.

كما أن شبكة من العلامات الكثيفة والنقية والصافية، تعمل في سياق واحد متضافرا ومنتجا، كما رأى أن الشاعر حينما وصف أمه بأنها كائن طبيعي، لا تزال حية، عمرها مئة وخمس سنوات، نبع، شجرة، هواء، كل هذه الصفات تؤهلها كي تكون الملاذ الأصيل، والوحيد للطفل المفكر، والمحكوم بالتأمل، حين يتعب عقليا وعاطفيا، ليستعيد عافيته، ويعتبر الناقد أن هذا يشكل معادلة شعرية، ترتفع بمقامها إلى درجة الرؤيا، عندما يجعل أمه زوجة للقمر، ويكون هو ابنهما.

III-3-1-8- رأى الناقد صابر عبيد أن صوت الأم الجريء، العالي والصريح ينطق مباشرة مموسقا ، ومشحونا صاعدا بنحو منصة القمر، ولا يمكن الوصول إلى القمر دون اختراق حجاب الغيمة، التي تفصل بين قصابين والقمر، وحسب متخيل الطفل

الراوي فإن الغيمة تكف عن أداء مهمتها الحجبية، ويتم التواصل بين قصابين والقمر وتتوجه الغيمة لأداء مهمة أخرى، وهي حسب الناقد صابر عبيد مهمة مائية، حيث أن المهمة المعروفة للغيمة هي تغذية الأرض بالماء، وخاصة أن قصابين (القرية–الأم) تعاني من نضوب مائها، ولا يمكن أن تفكر بالغيمة إلا كمصدر يغذيها بالماء الذي ينقصها ويمونها بالخصب.

يقول أدونيس في هذا:

كانت قصابي آنذاك تتمدد وتتنهد
بين ماء يكاد أن ينضب
وحقل لا يكاد أن يثمر حتى ما يساوي
تعب زرعه وحصاده

وهذا يعني أن الشاعر بعد أن استوفى حديثه عن الأم أو الأرض والتي نقلها بخياله الطفولي الشعري إلى إقامة تواصل مع القمر بحثا عن الإخصاب، نهايات كل شهر، كما أن للشاعر الراوي ارتباط كبير بالأم، والأرض وبالأحرى القرية قصابين، هذه الأخيرة حتى وهو بعيد عنها فإن حسه وخياله الطفولي مرتبط بها وبجوها، فقد استطاع تصويرها وتصوير أجواءها، وحاجتها للماء الذي حاول اختراق حجاب الغيمة، والمرور إلى القمر القابع خلف الغيمة، والوصول بخياله وحسه الطفولي إلى قرن الأم بالقمر، وهو يكون ابنا لهما، مع التنبيه إلى أنه تنبه إلى ضرورة تبرئة أمه من الخيانة، وقد نقل هذا في تصوير سردي، يحمل خيال طفولي واسع يتجاوز حدود المنطق، ويدخل في الأساطير والانزياح عن المألوف، ينتقل الشاعر إلى الحديث عن المكان.

III–3–2– رأى الناقد صابر عبيد أن الراوي الشعري يبدأ بعملية استعادة التاريخ الشعري، والسيري للمكان، محاولا أنسنة المكان وتشخيصه، وتعريفه وجعله يأخذ طابعا فعليا مؤنثا "تتمدد وتتنهد"، ثم يبدأ في رواية سيرة المكان، وأضاف الناقد أن حساسيتها وجمالياتها في الأفضية الإبداعية أدبا وفكرا وفلسفة، حيث يكتسب المكان حيوات لها أنشطتها وفعاليتها ووظائفها المتعدد، وكذا أهمية خاصة في علاقته بالمبدعين الذين ينفتحون على حساسية الأمكنة وجمالياتها وشعرياتها.

وأضاف الناقد أن المكان ينطوي على عمق، وخصب وجمالية، تجعله يتحول لدى بعض المبدعين إلى مؤنسن له تاريخه وحضارته ولغته، ومراحله وتطوره، فيحاولون

كتابة سيرة المكان حيث يقوم المبدع المكاني باستعادة روح المكان تاريخيا وجغرافيا وحساسية، مع الكتابة بأسلوبية تصويرية جمالية تتدخل في طبقات المكان عموديا، وفي لوحاته أفقيا للكشف عن سر المكان، على اعتبار أنه مفتاح من مفاتيح التجربة الإبداعية.

3-2-1- رأى الناقد صابر عبيد أن الكتابة السيرية المكانية تملك شكلان، الشكل الأول أن يكتب المبدع بلسان المكان المؤنسن ذاته حتى يمكن وصفها تجاوزا لسيرة ذاتية مكانية، أما الشكل الثاني فإن المبدع يتكفل بكتابة سيرة المكان بوصفها سيرة غيرية(محمد صابر عبي: السيرة الذاتية الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدار للكتاب العالمي عمان، ط2، 2008م، ص137) .

وأضاف أنها في نطاق النص الشعري لا تخضع بالضرورة لكل الاشتراطات الاصطلاحية التي يقتضيها فضاء المصطلح، إنما هي خاضعة لرؤية الشاعر، وسياسته الشعرية السيميائية، وبذلك تملك أنموذجا إشاريا يخضع للمناخ الشعري، وطبيعة خطابه رأى الناقد أن هذا يتجلى في مشروع أدونيس أثناء إنجازه سيرة قصابين المكان، الروح الذاكرة، والإنسان.

III-3-2-2- بدأ الناقد في تحليل الأبيات المتعلقة بالمكان – قصابين – رأى أن جملة "كانت قصابين آنذاك" تعتبر كلاما افتتاحيا يفضي إلى الفضاء السيري لاستعادة المكان المصرح به قصابين، كما أن الشاعر يبتدئ بالفعل السردي الاستعادي المنطلق من الذاكرة (كانت) وينطلق نحو المكان الريفي الأدونيسي (قصابين) انطلاقا من زمنه وتاريخه وروحه (آنذاك).

فبعد أن يحضر المكان على واجهة السرد السيري، ويبرز أمام شاشة القراءة، وبعد أنسنته، وإسناده إلى فعلين حركيين متلاحقين (تتمدد – تتنهد)، يصل الناقد إلى أن الشاعر يريد تمثيل محنة، وأزمة المكان، وهي النضوب والعطش "بين ماء يكاد أن ينضب"، ويقر الناقد أن الماء يعتبر دال مركزي وجوهري يتصارع مع الدال (ينضب) ويهدد دال الماء بالمحو والتلاشي، كما أن دال (ينضب) دال طباقي مركزي مواجه ومضاد لدال (الماء) ويقوم بينهما صراع واقعي وتقليدي وأبدي، يتوقف عليه مصير الإنسان في الحياة ومصير الحياة في الإنسان.

وأقر الناقد أن الراوي الشعري، قد تقصد استعادة المكان السيري، وأن الصراع النوعي العميق بين الدالين يتكشف في حيثيات المكان عن أزمة تهدد الطبيعة والإنسان

(وحقل لا يكاد أن يثمر حتى ما يساوي) (تعب زرعه وحصاده)، رأى الناقد أن الحقل يمثل هوية المكان الريفي الذي يحيا بما يثمر وينتج (تعب زرعه وحصاده)، وأضاف الناقد أن النتائج التي يحققها الحقل على الصعيد المادي تعين الفلاح على استمرارية الحياة بأقل قدر ممكن من المتاعب المتمثلة في (الجوع، العطش)، وفي كل هذا يبقى الماء فاعلا ومنتجا على صعيد المعنى الشعري وكذا المعنى الدلالي الموضوعي في الواقع السير–مكاني.

III–3–2–3– رأى الناقد أن الراوي الشعري السير–مكاني، قد اتجه على قلب الأزمة، أثناء روايته لسيرة المكان، قبل أن يتجه إلى الفضاء الطبيعي القريب من الحساسية الشعرية للمكان، كما رأى أن الشاعر في هذه القصيدة، وبالأخص في ثنائية "الماء، العطش" تتصل اتصالا معلقا في ذاكرة عنوان الديون "ليس الماء وحده جوابا عن العطش"، وأضاف ويؤكد أنها الإشكالية الشعرية التي بنى القصيدة في الأساس عليها ويسعى إلى إنجاز مقولتها، كما يؤكد أن الراوي الشعري يسعى لإيجاد مشهد رومانسي يتلاءم مع ذهنية التصور الطفلي للمكان، حتى يبقى ماثلا في الذاكرة.

III–3–2–4– رأى الناقد أن الراوي الشعري يتمثل مقطعا أثيرا من مقاطع المكان ورأى أنه استطاع أن يملأ بصرية الطفل وتخيله، ورأى أن قول الشاعر "قبيل المغرب" يمثل زمنا نوعيا عالي الحساسية، ويمتلك حضورا صوريا وعاطفيا ووجدانيا، وباعثا على التأمل، والشرود، والإحساس بالانتماء إلى المكان والزمن والطبيعة، كما أن للزمان إيقاعه الاستثنائي الذي ينفتح على المحيط والفضاء انفتاحا رحبا واحتفاليا.

ثم رأى الناقد أن الراوي الشعري يحول المكان إلى مسرح إيقاعي (كانت أصوات العنادل تملأ أرجاء بيتنا) ثن عن وجود أجمل الأصوات (أصوات العنادل) يضفي على المكان جمالية إضافية.

(بموسيقى خضراء) وهذا يعني حسب الناقد أن الإيقاع يخضع في تشكيله لآلية تراسل الحواس وتحاكي الصفة اللونية (الخضرة).

وأضاف الناقد صابر عبيد أن علامات الخصب تتجذر في إيقاع المكان والزمن والحدث الطبيعي، كما أن فضاء الخصب يتمركز حول الماء الذي يسهم في اخضرار الحقل والروح والحياة وتواصل العيش كما يعتبر الناقد أن قول الشاعر (موسيقى

خضراء) تعد لفتة تشكيلية بارعة من الراوي الشعري تمزج التداخل الحواسي بالرمز وبالدلالة السيميائية.

III-3-2-5- رأى الناقد محمد صابر عبيد أن الراوي الشعري السير المكاني يرى أن التجلي الصوري والإيقاعي يترك أثارا على المكان السيري، لذلك وجب عليه أن يضخ في أركان هذا الإقطاع وعناصره، اكبر طاقة ممكنة من الأنسنة والتشخيص.

وهذا يعني أن الراوي الشعري السير المكاني يسعر دائما لأسنة المكان و تشخيصه وجعله قابلا لاستقبال ثراء التمثيل والتصوير.

" وكان البيت فيما يسمع " و هذا يؤكد محاولته لأسنة المكان.

كما أن الناقد رأى أن حساسية الإيقاع السمعي والتي كانت مهيمنة منذ البداية في قول الشاعر" أن أمي تهمس بي في أذن العمر" وعلى هذا يتوجب رفع حساسية المكان المتمثل في البيت إلى مقام السماع يؤكد على قوة حضور الحساسية الشعرية.

كما أن الناقد يرى أن فعالية تأثير الإيقاع و عمقه تتجلى في السماع تجليا وإشكاليا يكشف عن صراع بين الدوال في حراكها الشعر الدرامي وفق محورين.

III-3-2-5-1- يتمثل المحور الأول في خصوصية التشكيل الجملي المنبثق من حساسية الصور المفردة المستقلة في قول الشاعر:" يصعد سلم الفرح" و رأى الناقد أن في هذه الجملة تتجه حركة البيت المؤنسن نحو الأعلى " يصعد" مستخدما آلة الصعود التقليدية " سلم" كما عزز مقامه هذا – الصعزد- بآلية دال مصاحب " الفرح" و هذا ما ضاعف من حساسية المكان المتجهة نحو إغناء المعنى، وإثراء الدلالة بأفق البهجة، فلبيت توغل في حقل السماع أي المكان توغل في حقل السماع، مما سمح بإنتاج مساق شعري على صعيد الحركة، والإيقاع والدلالة والصورة والتشكيل.

كما رأى أن هذه الجملة – يصعد السلم – الفرح- تنطوي على فعالية إختراقية تفتح مجالا شعريا حيويا

III-3-2-5-2- أما المحور الثاني فإنه يتمثل في الكيفية التي تنطوي عليها العلاقة بين الجملة الأولى " يصعد سلم الفرح" والجملة الثانية " مرتطما بسقف الحزن" فحينما ينفتح الارتطام على آلة الفعل المخزون فيها "بسقف الحزن" حيث تظهر الصورة على نحو درامي يتحرك حركة فلسفية شعرية يقود إلى أعلى درجات سلم الفرح وهو الحزن" سقف

الحزن" فالناقد يرى أنه في هذه الحالة الحزن هو سقف الفرح الذي لا يلبث أن يرتطم به وينتهي إليه.

وأضاف الناقد أن الانتقال من صعود سلم الفرح إلى الارتطام في المحور الثاني " يرتطم" يكسر فضاء الفرح و يصعد نحو القوة.

ورأى الناقد محمد صابر عبيد أن المحوران ينفصلان، ويندمجان في جدلية، يتحركان على رؤية تشكيل بلاغية تتقابل فيها المتضادات (يصعد–مرتطما)و(سقف– سلم) و(الفرح– الحزن) وعلى هذا النحو فإن هذه المتضادات تحيل إلى إشكالية التضاد والجدل المعلقة بفضاء العنونة (العطش– الماء) وينشئ عنه تعريفات وتشجيرات، تشتغل في نفس الإطار وتوحي بنفس الإشارة

III–3–3– رأى الناقد أن الراوي الشعري السير الذاتي يستخدم العين على اعتبار أنها كاميرا ليصور المشهد الخاص بالأدب، حيث يقول الراوي السير الذاتي.

كان أبي يزور أصدقاءه في القرى.
يسير حاملا عصاه المقوسة الرأس.
وراء ظهره.
كنت أسرح بصري في خطواته.
إلى أن تصبح ضبابا.
وكان، فيما يبتعد، يمد أحيانا عصاه.
في اتجاهي، كمثل شهاب نحيل.

ورأى الناقد أن الشاعر ينقل حركة الأب في مسار ذو مناخ اجتماعي أليف يكشف عن حضوره البارز للأب ويبين ذلك قوله (كان أبي يزور أصدقاءه في القرى) (يسير حاملا عصاه المقوسة وراء ظهره) ويظهر الراوي السير ذاتي مصور دقيق ومراقب يتلصص على الأب وهو في غفلة

كما أن الراوي السير ذاتي كان يري كان في يرى عليه أن يحذو حذوه، لذلك يجب أن يراقبه ويعرف كل حركاته، وسكناته، ويكشف أسراره كما يضيف الناقد أن الرغبة في التلصص من طرف الراوي السير ذاتي ليست بهدف فني فقط، أنما هي أيضا حاجة نفسية وروحية لا مجال لتفاديها.

كما أن عدسة العين البصرية أو كما يسميها الناقد الكاميرا تتوغل في المشهد توغلا عميقا، يتجاوز فضاء التلصص المجرد غلى السعي الحثيث لترتيب الوضع الداخلي النفسي والسير ذاتي مع الأب" كنت اسرح بصري في خطواته، غلى أن تصبح ضبابا "

ورأى الناقد أن تسريح البصر ما هو إلا فتح زووم الكاميرا ومده إلى أوسع وأبعد وأقصى مدى ممكن حتى من يتمكن من تصوير أشمل وأعمق وأوضح لمتابعة خوطات الأدب وفضاء تشكيلها المرئي الشديد وهي ترسم صورتها، وتؤلف معناها في ذاكرة الطفولة المهمومة والقلقة، الباحثة عن الأجوبة، إلى أن تقف أمام هذه الكاميرا والرغبة الطفولية طبقة ضبابية تحجبها عن العمل فيتوقف الرغبة الطفولية في متابعة الصور والإيقاع، وتنقطع الصلة المكانية والزمنية بينهما، أي يحدث توقف اضطرار عن فعل التصوير، وتنتشر حساسية الخيبة .

وأضاف الناقد، الراوي السير ذاتي وبعد حدوث مثل هذه الخيبة، فإن الذاكرة المسعفة تلهم الفضاء التصويري الشاغر بآخر لقطة، تستعيدها عدسة الكاميرا (وكان فيما يبتعد، يمد أحيانا هذه العصا في اتجاهي، كمثل شهاب نحيل).

ورأى الناقد أن حركة العصا هنا تمثل بعدا سيميائيا مزدوجا فهي من جهة آلة رمزية تنتج شبكة دلالات داخلية، وخارجية للطفل الراوي، ومن جهة ثانية فهي تكتنز بتاريخ تربوي وأخلاقي واجتماعي وديني .

III-3-3-1- رأى الناقد أن الحركة المتضادة أن في قول الشاعر (يبتعد-يمد-العصا- باتجاهي) تنطوي على رسالة من الأب إلى الطفل تترك له حرية القراءة والتفسير والتأويل والحيرة معا.

وبالتالي إعادة تشكيل العلاقة بين الأب والابن ويضيف الناقد أن التشبيه الطريف (شل الشهاب النحيل) يحيل على الإحساس المخيف بالغياب السريع، ثم إن الناقد يرى أن مثل هذه العلاقة الشائكة لا تخلو من الغموض والإرباك في نمط تشكيلها السيرذاتي وتحتاج إلى ضوء شعري ينير زواياها، ويكشف حجبها ويقول المسكوت عنه فيها، ويؤكد الناقد أن هذا ما يجتمع الراوي الشعري السيرذاتي ليلتقط اللمحات السيرذاتية التي تميز هذه العلاقة، فيقوم بتثبيت الصورة الأقرب إلى الحقيقة، ويكرس معالمها في أفق القصيدة.

ويختار منها لقطة مكثفة لا تقل التباسا وغموضا عن اللقطات السابقة وينقل قول الشاعر:

ولم يكن يعرف أن يحمل لي عندما يعود

أية هدية

يصل يبادرني بالسؤال

هل تحسن خطك؟

أتريد دائما حبرا أسود ؟

ورأى الناقد أن هذه اللقطة تظهر اعترافا محبطا و مخيبا للآمال في إطار السعي لوضع علاقة بين الأب والابن طبيعية و مقبولة.

لكن الناقد يقر أن حساسية الخطاب تقود إلى مزيد من التوتر وعدم الصفاء، ويظهر ذلك أولا في اعتراض الأب على سلوك الطفل الذي كان ينتظر هدية من أبيه لكن يحدث له خيبة انتظار (لم يكن يعرف أن يحمل لي، عندما يعود أية هدية) وأضاف الناقد أن الطفل في هذه الحالة، يصف سلوك الأب بعدم المعرفة على نحو ينقض من حصن الأبوة، والمعروف أن هدية الأب لابنه، تمثل مظهرا تقليديا ينطوي على الكثير من الحب والحرص التربوي المشحون بالرعاية والحرص.

وأقر الناقد أنه عندما يخيب أمل الطفل، فإن ذلك يخلق حجابا، قاسيا شديد الفعالية والتأثير، فعودة الأب خال اليدين من أية هدية يجعل هذه العودة متلبسة بالاستفهام والأسى.

III-3-3-2- وقف الناقد صابر عبيد عند نقطة الوصول التي يضعها الراوي على سطح المشهد في قوله "يصل" ويقر أن العلاقة الناقصة تتعطف في اتجاه مسار جديد، حيث يقوم الأب بتمييع سلوكه الناقص في عدم جلب أية هدية ، ويحاول أن يقضي على خيبة الأمل" يبادرني بالسؤال" أي يحول انتباه الطفل غلى موضوع آخر وفي هذه الحالة يتحول انتباه الطفل غلى الدفاع عن نفسه، ونسيان أحلامه وأمنياته في الحصول على هدية.

كما رأى الناقد أن الحملة الفعلية، التي تكتنز بالمعنى الحركي الحواري " يبادرني" تنطوي على قدر من الإحساس المبرك بالمباغتة، والهجوم، كما أن الطفل تعود على أن يتلقاه على أنه اتهام ينسيه أحلامه وأمنياته، ثم إن الأب يحاصره بالسؤال" هل تحسن خطك" و يرى الناقد أن الخط لا يمكن أن يتحسن بسرعة ثم يضيف الأب سؤالا تقريريا آخر" أتريد دائما حبرا أسود؟ " وأقر الناقد أن هذا السؤال لا معنى له سوى التخفيف من حدة و ظلم السؤال الأول.

III-3-3-3-رأى الناقد صابر عبيد أن القصيدة يمكن أن تكشف عن رؤية سيرذاتية، فشخصية الأب لم تظهر بوضوح في العلاقة برؤيا الطفل فثمة فاصل أو مسافة تفصل بينهما ويؤكد هذا الاعتراف الذي وجهه أدونيس حيث يقول عن أبيه أنه كان بالنسبة غليه كائنا ثقافيا، وهذا ما ولد نوع من الصراع بينهما، صراع يشوبه الاحترام ويضيف أدونيس أنه اكتشف بعد وفاة والده، أنه لم يقل له قط افعل هذا، ولا تفعل ذاك وأنه كان صديق وأنه كان دائما يقول له افعل ما تشاء، و قبل أن يفعل لابد أن يفكر ويدرس و يقارن حتى يكون قراره سهلا (جريدة إيلاف الإلكترونية ، م س) .

ورأى الناقد أن الأب لم يكن منشغلا بابنه بقدر انشغاله بهموم أخرى، مما جعل هذه المسافة بينهما –الأب والابن– كما أن الراوي الشعري لم يتعاطف معهما على الرغم مما تحمله تلك العبارات التي قالها الشاعر ، من دفاع ووعي.

ثم إن الناقد فسر العلاقة بين الراوي السيرذاتي، والأب بأنها تظهر في المقاطع السابقة، حيث تظهر شخصية الأب، لا ترتبط بعلاقة حميمية مع الطفل.

وهو بالنسبة للطفل موضوع للتصوير الخارجي بواسطة عدسة كاميرا العين، حيث تقوم هذه الكاميرا باستغلال المسافة الفاصلة بينهما للتصوير برحابة وحرية، وأحيانا بلامبالاة .

كما رأى أن الحوار الذي يربط بينهما في الفضاء الدرامي للحدث الشعري، لا يحيل على أنهما على محبة بقدر ما يبين أن ما يربطهما هو الإحساس بالواجب، ولاسيما عند الأب الذي لا يكترث بعالم طفله وخصوصية فضاءه.

III-3-3-4-رأى الناقد أن الراوي السيرذاتي يعاني من أجل إسقاط وعيه الراهن واستعادة الوقائع السيرذاتية الخاصة بهذه العلاقة، وذلك بالعودة إلى الطبيعة، والميراث الشعبي في العلاقة بين الأب والابن. ويضيف الناقد أن الراوي يأخذ مقطعا يوحي باختطاف الأب وهذا لا يعني غياب الإحساس بالحياد، وعدم الاكتراث يقول الراوي السيرذاتي:

مرارا

كان يأخذني معه في زياراته

ورأى الناقد أن الدال "مرارا" يوحي بالكثرة، والتواصل واقتراح نفي جزء من إشكالية العلاقة بينه و بين أبيه، وتندمج هذه الصورة في سياق فضاء التعبير الاستذكاري

الذي تولده الجملة الشعرية اللاحقة" كان يأخذني معه في زياراته " لكن الناقد رأى أن المصاحبة لا تضع نموذج محبة يسعف الحاجة، ويملأ الفراغ.

ورأى الناقد أن اكتفاء الراوي بهذا الحد من الاسترجاع الصوري والمشهدي، يجعل عدسة كاميرا الراوي، تنصرف إلى الاستمرار في ملاحقة الصورة، وبالتالي لم يعد هناك ما هو قابل للتصوير، مما جعل الراوي يتوجه بعدسة كاميراته باتجاه أفق آخر، بعد أن أقفلت دائرة الأب " مرارا كان يأخذني معه في زياراته " .

ويبدأ في البحث عن مشاهد قريبة ومصاحبة تصلح للتصوير، وبعيدا عن جذب الصور السابقة، وتصحرها وقلة غيمها، ومائها وكثرة عطشها فتتجه كاميرا الطفل إلى عالم الفلاحين.

III- 3-3-5- رأى الناقد أن عدسة كاميرا الطفل تنحرف نحو المحيط القريب بحثا عن الخلاص و المتعة معا يقول:

كنت أشاهد الفلاحين يحيونه

واحد يتوقف عن تجذيب تبغه

آخر يترك سكة الفلاحة

آخر يسأله هل العمل صلاة أخرى

يتجه الطفل بعدسة كاميراته إلى عالم الفلاحين، على اعتبار أنه عالم حيوي للملاحظة، والتصوير والمشاهدة وهروبا من دائرة الخوف، والقلق الدائم من الوقوع في الخطأ، ورأى الناقد أن علاقة الأب بالفلاحين تختلف عن علاقته بالطفل، كما أن الأب يملك حضورا مركزي و محوري يثير الانتباه، ويحرك عدسة كاميراته ويحفزها .

ورأى الناقد أن الحملة الاستذكارية (كنت، أشاهد، فلاحين، يحييونه) تسير على سكة الاستقطاب الصوري، وتضع الأب في دائرة الصورة، والضوء والتمركز والهيمنة، فيصور الفلاحين، وهم يحيطون به مبتهجون، يقدمون له صور الولاء والعرفان.

وأضاف الناقد أن مشاهد الرؤية تتنوع وتتعدد حين تتجه عدسة الكاميرا إلى لقطات من محيط الفلاحين، والتي تصب كلها في تمجيد الأب واستحواذه المركزي (يحيونه) فالأب يشد أطراف الصورة نحوه، وبالتالي يسخر المشهد لخدمته.

III-3-3-6- أقر الناقد أن كاميرا الطفل تتنقل لتصوير مشاهد متنوعة، في تشكيلها الصوري، وأدائها الفعلي، لكنه دائما يلتقي بحضرة الولاء الافتراضي للأب ويحضر دائما الأفعال المشكلة للحراك الصوري أشكالا مختلفة (يتوقف- يترك - يسأل) وكلها تدور في دائرة الانبهار بحضور الأب الاستثنائي والمؤثر كما يرى الناقد أن هذا يقود لحجب الأفعال السابقة و التمهيد لأفعال جديدة ، فأفعال التوقف، والترك، والسؤال تبحث كلها في مجالات أخرى للحركة والفعل.

وأضاف الناقد أن الأفعال تحمل تنوعا غزيرا "وتشذيب" "تبغه" و"معيشي" "سكة الفلاحة" " ديني" " هل العمل صلاة أخرى" وهذا يؤكد قوة الحضور الشخصاني للأب، هذا الأخير يعمل على نحو سيكولوجي وتشخيصي وتعويضي، على تبرير عدم اهتمام الأب بالطفل الباحث عن تفسير ومعنى، وجواب معلق في ذاكرة الأسئلة.

وهكذا فإن العدسة التصويرية تقفل على اللقطات الثلاث، ويبدو أن الطفل المصور قد عثر على ضالته، والإجابة عن الأسئلة الصامتة في علاقته الملتبسة مع أبيه.

III-3-4- تنتقل كاميرا الطفل إلى مرحلة جديدة، بعيدا عن الضغط الحضور الطاغي وبآلية تقترب كثيرا من آلية الرسوم المتحركة و ينتقل الناقد قول الشاعر.

يشبه الفلاحون في قرانا أبراجا تنتقل

كما لو أنهم يتحركون بأرجلهم وحدها

ورأى الناقد أن الشاعر عندما يستخدم الفعل " يشبه" فإنه ينتقل إلى وضعية حرة في التصوير البلاغي والتحرك في فضاء المخيال بلا حدود.

كما رأى أن الصورة التشبيهية التي رسمها هنا تقترب بشدة من أفلام الرسوم المتحركة " أبراجا تتنقل " فإضفاء صورة الحركة على الأبراج وذلك تشبيهها بالفلاحين، الذين يقصيهم هذا التشبيه من نصف أجسادهم فيرى الناقد أن الحركة آلية صرفة لا تخضع للحامل"أرجلهم" وذلك فإن الصورة تجري مجرى آلي في تنفيذ رؤيتها الشعرية ولا حاجة للارتفاع للسلم التركيبي الجسدي عند الفلاحين والاقتصار على مستوى الأرجل.

وأضاف الناقد أنه ثمة إلغاء للفعل العقلي والاقتصار على الفعل الجسدي، كما أن الراوي لا يتدخل في التفسير أو التحليل أو تشكيل رؤيته الخاصة إنما هو يروي الحكاية كما تبدو عليه.

وعليه فهو سارد شعري محايد، غرضه وصف الحال الراهنة للفلاحين، عبر ذاكرة طفولية رائية، تنقل فقط ما رأت فعلا.

لكن الناقد رأى أن هذه الصورة في منطقة القراءة لا تكفي بالاستقبال المجرد، إنما تخضع النص المنقول للتفكيك، ووضع فروض تحتاج للبرهنة ودلك في سياق نقدي يكشف عن جمالية منطقة التشكيل.

III-3-4-1- أقر الناقد أن الراوي الشعري يتوغل في باطنية الحال الشعرية ليظهر حرارة الصور الطفولية الآتية من شمس الذاكرة.

وقصد توسيع الحكاية فإنه يتموج بالرؤى، والتصورات والتهيؤات والأساطير التي تعمل مخيلته الخصبة في ابتداعها وتكريسها، وأضاف الناقد أن الراوي الشعري يدفع بالحكاية إلى قلب المشهد يقول:

تخرج من بين الأثلام في حقولهم
أشبح تبدو كأنها تجيء من المستقبل

ويعتبر الناقد أن (حقولهم) هي المعاد المكاني المخصوص، الذي يستقبل حركية الحكاية بشخوصها وأحداثها ورؤيتها، ويتكثف على نحو أكثر تمركزا وضيقا وفعالية في (الأثلام) على اعتبار أنها البؤرة المكانية التي تخرج الحكاية من جوفها، وتنقلها إلى الخارج (تخرج من بين) رأى أن فعل الخروج ينطوي على مرجعية أسطورية تحيل على أكثر من أسطورة، ثم إن لفظة (أشباح) ينطوي في الذاكرة الشعبية الحكائية على الخرافة في الحكي بكثافة عالية، متعمقة في الحراك التصوري الذهني، خاصة إذا تعلق الأمر بذاكرة طفولية، منبهرة بهذا الفضاء، ومسحورة بحكاياته.

ثم ينتقل الناقد للحديث عن الجملة الشعرية اللافتة (تبدو كأنها تجيء من المستقبل) رأى أنها تقلب المعادلة الشعرية التقليدية، فالأشباح التي تخرج من بين الأثلام في الحقول تأتي من الماضي ثم تكن في الكنز الحكائي للذاكرة، إلا أن الانقلاب الزمني الذي يوجه النظر إلى (المستقبل) كما رأى الناقد، قد مزج في حاضنة الذاكرة الطفولية بين الأسطورة والحلم مما شوش فضاء هذه الذاكرة، وهنا يظهر الفعل الدال على غير التأكد (تبدو)

مصحوب بأداة التشبيه (كأنها) وهي لا تتقصد التشبيه التقليدي، إنما تتقصد تعميق الالتباس.

وأضاف الناقد صابر عبيد أن الدوال (الفلاحون، الحقول، الأثلام، أشباح، المستقبل) فإنها تدل على غنى وثراء الذاكرة الطفولية التي لا يمكن أن تخرج عن إطارها وهي تسعى لاستعادة سيرتها.

رأى الناقد أن هذه الصورة تعمل على تكبير صورة الفلاحين وذلك من خلال وصفهم السير ذاتي، المصاحب لاستعادة الفضاء الذاكراتي لدى الراوي الشعري، من خلال علاقة الفلاحين بالأب، ليقوم الراوي بتوثيق الجزء الغائب والغامض، والمحظور من صورة الأب.

III-3-4-2- رأى الناقد صابر عبيد أن الراوي الشعري في إطلاعه على صورة الفلاحين يحاول ترميم صورة الأب الهاربة من المشهد الاستعادي في ذاكرته يقول الشاعر:

فلاحون لا يخافون من الموت

يخافون من الحياة

فرأى الناقد أن الراوي الشعري، عند استعادة صورة الفلاحين، فإنه يضعهم في قلب اللوحة الاستذكارية ليجعل التلقي يركز عليهم، وقد استند في ذلك على ظهير فلسفي وطبيعي، وأخلاقي، وذلك عبر المعادلة الناقصة:

لا يخافون – من– الموت

يخافون – من – الحياة

فالناقد صابر عبيد رأى أن العلاقة بين (لا يخافون# يخافون) (الموت# الحياة) هي علاقة جدل وتعاضد، تلخص دلاليا وفلسفيا طبيعة الفئة الاجتماعية (الفلاحين) والتي تقوم بتفسير الكثير من غموض الأب، وتجيب عن كثير من أسئلة الطفل، ويفسر الناقد كلمة (الموت) بأنها الغائب الذي لا يثير شجون الفعالية الطبيعية، والواقعية للإنسان بصفة عامة، أما كلمة الحياة، فهي الحاضر الراهن والملموس ة والمثير للمشاكل والمصاعب، والجالب للخوف والجوع والألم والمعاناة.

وأضاف الناقد أن الأب في ذاكرة الطفل، ينتمي إلى مفردات الحياة المخيفة، بينما ينتمي الطفل الراوي إلى الجهة الباحثة عن إجابات عن أسئلته المشتعلة.

III-3-4-3- رأى الناقد أن الراوي الشعري أثناء بناءه صورة السمع، فإنه يعتمد كذلك على الجانب السمعي، وتتحول حاسة السمع إلى فعل يلخص حركة الفعل البشري عند الفلاحين، يقول الشاعر:

لهم، عندما يتكلمون، أصوات داخل أصواتهم

لا تخاطب إلا التراب والعشب

رأى الناقد أن نظرية الصوت الفلاحية المقترحة، تحمل خصوصية الزمن والمكان وتخضع لكاميرا تعمل شبكة من العدسات، تكشف عن فعالية الأنموذج العام، الذي يتحول إلى أنموذج صوتي، تختزل فيه كل الحواس في حاسة السمع، ويعتبر الناقد أن المعادلة الواصفة للصورة السمعية تكشف عن طبقتين صوتيتين، إحداهما داخل الأخرى، (أصوات داخل أصواتهم) ولكل طبقة وظيفة خاصة بهما.

III- 3 -4-3-1- الطبقة الأولى: طبقة الواجهة التي تتصل بالآخر، الذي يمكنه أن يتلقى الصوت.

III-3-4-3-2- الطبقة الثانية: محجوبة وسرية ووجدانية، ولا يمكنها أن تخرج إلى الخارج الاجتماعي، ولذلك يتوجه هذا الصوت الداخلي نحو المنصت الوحيد الذي يتلقى هذا الصوت المقهور، وهو التراب والعشب.

وعلى هذا فإن الناقد رأى أن التراب هو المجال الميداني الوحيد الذي يقدر على استيعاب تجربة الفلاح، بكل ما فيها من ألم وتعب وانتظار، أما العشب فرأى أنه هو فرحته التي تعده بالآتي الخصب، الذي يقوم بالتخفيف من معاناته.

وأضاف الناقد أن الصوت الثاني الداخلي هو الذي يتكلم حين يسكت الصوت الأول، ويحاول هذا الصوت الداخلي التحرر من العبودية، فيتصل بالتراب، والعشب اتصالا إنسانيا عميق يشعر فيه بأهمية وخطورة وجوده في الحياة.

رأى الناقد أنه يحصل جدل بين الصوتين، مما يؤلف علامة سيميائية تعري الفضاء القاهر الذي يحكم علاقة الفلاح الراوي الذي يحاول استعادة علاقته بأبيه، فالناقد رأى أن الراوي يسعى لمزج تجربته المستعادة في ذاكرته، بالتجربة العامة.

ومنه فإن الناقد رأى أن هذه العلاقة الحوارية التي تنشأ بين الفلاحين والتراب والعشب، لا تكتفي بالصمت كوسيلة للتواصل، والتخاطب، بل تتجاوز ذلك إلى نوع من التماهي الوجودي والصوتي، بين ذات مقهورة لا تجد سوى التراب والعب ذاتا مقابلة لها

بإمكانها الاستجابة لها، وتتقبل الكلام والشكوى والنجوى، مهما كانت طويلة، فرأى الناقد أن الفلاحين على هذا النحو، يتحولون إلى كائنات أرضية بترابها وعشبها، وتتحول لغتهم إلى هجس ينطلق من ذواتهم إلى مركزية التوليد، والإنتاج والعطاء الذي رأى الناقد أنه يتمثل في (البذار)، يقول الشاعر:

فلاحون يهجسون أبدا بالبذار

ورأى الناقد أن فعل الهجس الأبدي هذا، يعكس أنموذجا شخصانيا، مما يجعل الفلاحين يلخصون تجربتهم في الحياة والموت والنظر إلى الأشياء ضمن أفق شعور كلي عميق، يستجيب لحساسية التصور والرؤية، والتوجه نحو المستقبل الوحيد، ثم إنه رأى أن الفعل الجمعي (يهجسون) يرتفع في إيقاعه إلى أعلى طاقة تعبير وتفعيل، تحيل الفعالية الشعرية إلى فعالية حضور نوعي، ومصيري يعادل الحياة ذاتها.

III-3-4-4- يقر الناقد أن عدسة كاميرا الراوي الشعري التصويرية تخترق المجال المرئي للمشهد صاعدة إلى الفضاء اللامرئي، تقوم بشحن الموقف الشعري بدلالات ترميزية، تنتقل من مستوى شعري لآخر، يقول الشاعر:

فلاحون – فرسان هواء آخر

وطواحين أخرى

ويعتبر الناقد أن طواحين الهواء التي يرسمها الراوي الشعري، ليست التي صارعها "دون كيشوت" بإصرار أسطوري من غير جدوى، إنما هي طواحين أخرى، لهواء آخر، فرسانها فلاحون يهجسون أبدا بالبذار، وينتظرون نتيجة ما أثناء تدوير طواحين الهواء، بحثا عن حياة أقل خوف، ومصير أقل غموضا.

وأضاف الناقد أن الراوي الشعري هنا ينتهي من رسم وتصوير الجزء الأول من صورة الفلاحين، ويعود بعدسة كاميرته الاستعادية إلى الأب الذي يعتبره الناقد المحرك الأنموذجي المركزي لأبيات التذكر والاستعادة. يقول الشاعر:

عندما كان أبي يتنزه بين أشجار الزيتون

التي غرسها بيديه

كان يخيل إلي

أن خطواته كائنات أخرى:

نصفها الأول أعشاب ونباتات

ونصفها الثاني غيوم وأمطار

فرأى الناقد أن صورة الأب في خيال الابن تتكشف عن فضاء أسطوري ينتقل بها إلى تمثيل خارق وعابر للطبيعة.

وإن رأى أن الراوي انطلق من سيرة واقعية " كان أبي يتنزه بين أشجار الزيتون التي غرسها بيديه" ويفسر حركة الأب عبر فعلين "يتنزه" وتحمل معنى الراحة والأمان، وطلب الاستمتاع والهدوء، والفعل الثاني "غرسها" و يحمل معنى العمل والجهد، وتوقع الثمار والخضرة والعطاء.

كما رأى الناقد أن الصورة الشعرية الخاصة بالأب، تنتقل عند الراوي الشعري السيرذاتي، من المقاربة الصورية للواقع الطبيعي السيرذاتي المستنسخ من الواقع، إلي المقاربة الأسطورية ذات البعد الحكائي الخرافي المار فوق طبيعي وذلك باستعمال الفعل المقترن بالماضي المستذكر (كان، يخيل، إلي) فالفعل يخيل يفارق فعل الرؤية البصرية ومنه ترتفع صورة الأب في خيال الابن إلى مرتبة أسطورية، تمتزج فيها الرؤية الخرافية بالرؤية الدينية الميراثية.

ورأى الناقد، أن الطفل لا يمكنه رؤية الأب عن قرب فيضطر للاستعانة بالحلم الذي يعطيه فرصة رسم صورة أبيه على هواه، (أن خطواته كائنات أخرى) فرؤية الطفل غالبا تتركز على الخطوات لأنها المستوى البصري الذي يلاءم مستوى نظر الطفل ويعتبر الناقد العبارة " كائنات أخرى" تقوم بصرف نظر المتلقي إلى مساحة أخرى خارج السياق التعبيري السيرذاتي الراهن في سردية الشعر.

وبالتالي تسليح رؤية التلقي بطاقة مضافة، والذهاب بآليات القراءة نحو طبقة عليا من التصور والتخيل والمشهدية.

كما أنه رأى أن العبارة السابقة تنفتح على تفصيل صوري يجمع أرض الطبيعة بسمائها في مشهد واحد.

فيصور الراوي الشعري النصف الأول الأرضي أنموذج الطبيعة" نصفها الأول أعشاب ونباتات" ويصور النصف الثاني السماوي (ونصفها الثاني غيوم وأمطار) ورأى الناقد أن هذا التصوير يحشد الطبيعة في منظر واحد، يعود على حركة خطوات الأب.

III-3-4-5- رأى الناقد أن الراوي السيرذاتي وهو يصور الأب فإن خيال الطفل الرسام يتجه أسطوريا إلى مضاعفة الطاقة التشكيلة لصورة الأب، يقول الشاعر:

هكذا كان النهار يتحول في خطواته

إلى سرب من الفراشات

تتطاير حول قناديل الشمس الآخذة

في الغروب

وأقر الناقد أنه في هذه الحالة، يهيمن الزمن هيمنة طاغية على هذا الفضاء وأضاف أن الزمن الذي يغيب في متاهة الضوء الغروب، يتوقف فيه النشاط، وتخمد الحركة غير أن الطبيعة تذعن لإيقاع خطوات الأب، ويتحول النهار إلى سرب من الفراشات، وتتجلى الصورة عن أرضيتها وتدخل في فضاء الطيران والتحليق، من ثمة الانتظام والتنسيق "سرب"، والجمال والرقة "فراشات" ورأى الناقد أن الفعل تتطاير يعيد تشكيل النسق المنتظم" سرب" حيث يكون جماله في لا انتظامه.

كما أن اختزال أشعة الشمس إلى قناديل يعني أنهما ذاهبة إلى الغياب وصولا إلى "الآخذة في الغروب"، ورأى الناقد أن هذا يعني أن صورة الأب تغيب، وتختفي مع غياب الضوء عن الطبيعة، واختفاء النهار وأقر الناقد أن خطوات الأب وهي تخترق النهار تخضع لآليات تكبير كامنة في مخيلة الطفل، ويقوم الراوي الشعري السيرذاتي باستعادتها بلغة شعرية تتماسك أواصرها التعبيرية وترطب حد التلقي بماء شعري بالغ السلاسة والعذوبة.

III- 3- 4- 6- رأى الناقد أن الراوي السيرذاتي يرجع مرة أخرى إلى مجتمع الفلاحين الذي ترصده عين الطفل، فيحاول تمثيل كل أنواع الحركات الخارجية والداخلية الظاهرة والمضمرة، العلنية والسرية، الواقعية والوهمية.

لا يتوقف الفلاحون عن قراءة حظوظهم

في المعجم الكبير الذي يسمى العمل حين

والفراغ حين آخر

ورأى الناقد أن الفعل "لا يتوقف الفلاحون" ينفي توقف الحركة، ويتوجه نحو نشاط آخر ميراث شعبي يوازي نشاط الضوء، ولا يمكنه أن يتحرك داخل الظلمة "قراءة حظوظهم" وبذلك رأى الناقد أن هذه القراءة تدخل داخل نسيج الغياب، لتسجيل قيمة الحضور المؤمل.

ورأى أن عبارة "المعجم الكبير" والتي تنطوي على تقسيم لهذا المعجم زمنيا على قسمين (العمل، الفراغ) أي حقل القراءة وميدانها الكلامي، وفي هذه الحالة يضاعف الفضاء الشعري المتشكل من حجم المأساة القائمة، والتي يعيشها المجتمع.

III-3 -4-7- يقف الناقد عند توجه الراوي الشعري السيرذاتي إلى المروي له المتضمن داخل أجواء السرد الشعري، يقول الشاعر:

ادخل إلى أي بيت من بيوتهم
وسوف يتأكد لك أن بينهم
وبين النجوم
في انقلاب الفصول وفي تواترها
تواطؤا كريما
لتحقيق سياسة الضوء

ورأى الناقد أن فعل الأمر "ادخل" يتخلى عن جزء كبير من أمريته، ويدخل في سياق التدليل الاحتمالي بمعنى "حاول أن تدخل" وفي نفس الوقت يتوفر على طاقة إغراء تدفع المروي له إلى إعادة القوة المركزية التقليدية للفعل.

أما عبارة "أي بيت من بيوتهم" فرأى أنها تكشف عن فظاعة الشبه الحاصل في أشكالهم المكاتبة.

ومنه فإن الناقد صابر عبيد رأى أن النتيجة التي يقرها الراوي تسبق تجربة المروي له من أجل الاستنتاج " وسوف يتأكد لك..." فالراوي يعرض صورة المعجزة الوجودية التي تحصل حسب الناقد بينهم وبين النجوم وتحصل في "انقلاب الفصول وفي تواترها" عبر رحابة تواطؤ هذه الأخيرة- التواطؤ- تتسع صورتها وتكبر إلى الصفة المثالية "كريما" .

ورأى الناقد أنها تنفي معنى التواطؤ السلبي الذي قد يدخل في ذاكرة المتلقي، وعليه فإن الناقد رأى أن صفة التواطؤ تنتج تحقيق سياسة الضوء بالمعنى الكينوني للصورة من جهة، وبالمعنى الكينوني للصورة من جهة، وبالمعنى الشعري الكاتبي الذي ينتقل فيه أدونيس شعريا إلى جزئه الثاني " سياسة الضوء".

III-3-4-8- رأى الناقد أن صورة جديدة تبرز وهي صورة الملائكة التي رأى أنها معدلا موضوعيا وموازيا تشكيليا لصورة الأب، ويضيف أن صورة الأب في مخيال الطفل تستحوذ إيقاعيا عبر خطواته لذلك فلا سبيل لظهور الملائكة إلا ليلا، يقول الشاعر:

لا تظهر الملائكة في القرية إلا ليلا

وهي تخرج من كل شيء

من الثقوب والشقوق،

ومن الأفق من الأودية والمغاور والينابيع

من الأغصان المتشابكة

و من بين أفخاذ النساء

تخرج معها ظلال وأشباح

لا تزال أسماؤها ترفض أن تستيقظ

من نومها في فراش اللغة

إعتبر الناقد الملائكة الأب الليلي الموازي للأب النهاري لخيال الطفل تخرج " من كل شيء" لكي تحرس القرية.

ورأى أن كل المفردات المتاحة تشترك في بعث سرب الملائكة والذي ما هو إلا سرب الفراشات حسب الناقد رأى أن خروج الملائكة الطالع "من كل شيء" يماثل الخروج من أعماق التاريخ، وجوهر الأسطورة وتتمظهر معانيها من طبيعة بعثها وأماكن إنتاجها المتمثلة في (الثقوب والشقوق، الأفق، الأدوية والمغاوير والينابيع، الأغصان المتشابكة، أفخاذ النساء) ويعتبر الناقد تنوع مصادر خروج الملائكة و تعددها إلى تكثيف الرؤى، ضمن نسق أسطوري، تتعادل فيه طاقة الوضوح مع طاقة الغموض

ورأى الناقد أن إشكالية الوضوح والغموض تتأكد حين تصطحب الملائكة في بعثها حيوات جديدة، وتحيل في كل مرة على المرجعيات نفسها " تخرج معها ظلال وأشباح" ويضيف أن علامات الغياب والإبهام و القلق وتداخل الغموض بالوضوح تظهر في دالي " ظلال، أشباح" وتتمسك بحضورها الغائب" لا تزال أسماؤها ترفض أن تستيقظ من نومها"، ويعتبر أن عبارة "فراش اللغة" تدل على هدأة الكلام و كمونه.

إذا فالملائكة شخصية جديدة، وموجودة في خيال الطفل المروي تلعب دورا كبيرا في حضورها، وتناظر حضور شخصية الأب، ورأى الناقد أن الراوي الشعري بحاجة لرسم صورة تعادلية يحاول أن يخفف بهما من سطوة الأب.

III-3-4-9- رأى الناقد أن الذات الشعرية انتقلت لمجال خاص لرؤية مفصل جديد من مفاصل سيرتها تمثل صفحة جديدة من صفحات المشاهد التي يصورها، يقول الشاعر:

كنت، تحت شجرة التوت، أمام بيتنا
لا أتوقف عن الحلم ببناء عرزال بين نهديها
أقرأ فه نهارا و أنام ليلا
كانت تلك المرة الأولى التي أحقق فيها حلمي
الأول

يعتبر الناقد أن الراوي السيرذاتي يعيد إنتاج أمل صورة مركزية أصيلة، من بين العديد من الصور الثاوية في ضميره " تحت شجرة التوت،أمام بيتنا" يعتبرها الناقد صورة أنموذجية، لا يتوقف عندها عن الحلم بتشييد المكان عرزال في منطقة المتعة المتخيلة "بين نهديها"، حيث يعتبر الناقد أن ذلك يؤدي إلى انفتاح فضاء القراءة النهاري، و فضاء النوم الليلي، في سبيل تحقيق الحلم الأول ينوه الناقد إلى عودة حضور الأم الشخصية المركزية وشخصية الأب بمظهره التسلطي، و تقع شخصية الراوي الشعري السيرذاتي بين ضغط الأعراف المتسلطة على حركته،و هامش الحرية القادم دائما من جهة الأم، يقول الشاعر:

سمحت أمي لي بالقراءة
وكثيرا ما توسطت أبي لكي تسمح لي كذلك بالنوم
غير أنني لم أنجح

ويعتبر الناقد أن السماح بحدوث القراءة من جهة الأم، يدل على استقلالية قرار الأم دون حصول موافقة الأب، في حين أن فعل الأم كثيرا ما توسطت الأم الأب للسماح له بذلك، وهذا يعني كما رأى الناقد إخفاق الذات الراوية في بلوغ درجة النجاح.

ويضيف الناقد أن المعنى السيميائي الذي يتكشف عن دال القراءة بمستوياته التاريخية والدينية والأسطورية والمعرفية، ويتحقق عاليا في فضاء السماح الأمومي القائم

على الرعاية والحراسة والعطف، ويقابله المعنى السيميائي الذي يتكشف عن دال النوم والذي يعتبر عند الأب شكل من أشكال الغياب والموت، لذلك لا يسمح به، وهو عند الأم شكل من أشكال الرخاء والمتعة، فتتوسط لذلك وهو عند الابن أمنية لا ينجح في تحقيقها.

III-3-4-10- رأى الناقد أن التخيل الطفولي يظل قائما في استعادة وقائع السيرة الذاتية المكونة للقصيدة، و يعود إلى صورة المفتتح الشعري الإستهلالي، في رغبته الأسطورية في أن يكون ابنا للقمر، يقول الشاعر:

أحيانا في غياب أبي
كنت أرى القمر ينزل على درج الليل
خطوة خطوة
لكي ينام خفية على ذراع أمي
وكثيرا ما رأيت النجوم تذوب فوقي في قبة السماء
كمثل قطعة من السكر في فنجان سهري

ورأى الناقد أن الراوي استعاد تلك الصورة (أحيانا، في غياب أبي...) لكن ضمن نسق حكائي آخر وسيناريو جديد، حيث تسهم الذات الراوية في تعديل وضع الطبيعة السماوية عندما ينزل القمر لينام على ذراع الأم، ويضيف الناقد أن هذا التعديل يتسم بذوبان النجوم عندما يتخلى عنها القمر، فتصبح عارية أمام بطش الرؤية التي تجعلها تشبيه متعي "كمثل قطع من السكر في فنجان سهري" .

ويضيف الناقد أن السرد السيرذاتي يقفز مرة أخرى من منطقة الاستعادة الذاتية الصرف إلى منطقة الأب الأثيرة ليرصد مستوى آخر من مستويات تشكيل صورة الأب المدخرة في ذاكرة الابن الطفل، يقول الشاعر:

كان الجيران
يحيطون بأبي كأنه نقطة الدائرة
يأتمون به الصدق و المعرفة و الصلاة
في الأشياء الأخرى، كانوا يأتمون بغيره

فالناقد رأى أن الأب مشبه بنقطة الدائرة، والجيران يحيطون به بوصفه القائد والهادي والمعلم (يأتمون به في الصدق، المعرفة، الصلاة) فرأى الناقد أن الأشياء الأخرى

التي يأتم فيها الفلاحون لغير الأب، تذهب إلى منطقة اللا أهمية واللا جدوى، ويبقى هو بؤرة الإشعاع الديني والدنيوي واعتبر الناقد أن الطفل ينظر إليها بقدر من الإعجاب والفخر والخوف معا.

III-3-4-11- وقف الناقد عند انتقال الراوي الشعري السيرذاتي عند صفحات المكان المولد لكل الوقائع السيرذاتية، يقول الشاعر:

في ليل القرية

تتصاعد من الحقول والأدوية والتلال

أصوات كمثل نداءات مبحوحة

في حنجرة زمن غابر

ورأى الناقد أن الشاعر اختار زمننا خاصا لوصف المكان ليل القرية، وهو الزمن المؤسطر في منطقة التخييل الطفولية، واعتبر أن كل الحكايات والأساطير والخرافة لا يمكن أن تعيش إلا في هذا الفضاء " ليل القرية " وتخضع كذلك لفعالية تخييل تصويرية" تتصاعد من الحقول والأودية و التلال، أصوات كمثل نداءات مبحوحة، وفي حنجرة زمن غابر" ويظهر فيها الصوت الخرافي اللابد في خيال الطفل، وهذا يبعث على الخوف والدهشة معا.

III-3-4-12- رأى الناقد أن الراوي السير الذاتي، ينتقل إلى فضاء السرد الشعري، يقدم فيه ميثاق سير ذاتيا جديدا يحيل على الشخصية أدونيس، وذلك عبر التصريح بتاريخ ولادته، التي تنسق الحرب العالمية الثانية، بأقل من اثنتي عشرة سنة " يقول الشاعر:

لم أكن تجاوزت الثانية عشرة

عندما بدأت الحرب العالمية الثانية

كان جو القرية

يبدو كمثل لمست من النحاس

يكسوه الصدأ

تعذبنا، جعنا

كنا نبحث في الحقول عن أعشاب

تحل محل البرغل و القمح و الخبز

هكذا تعرفت إلى رحم الطبيعة ذقتها و تذوقت أعشابها

رأى الناقد أن الحرب العالمية الثانية قد قامت كما هو معروف في حدود عام 1940 تقريبا، وولادة أدونيس في قرية قصابين كانت عام 1930، واعتبر الناقد هذا التصريح ميثاق سيرذاتي واضح، يؤكد سيرذاتية الحدث الشعري الذي يشتغل عليه أدونيس في القصيدة الشعرية، إضافة لما تقدم من مواثيق سيرذاتية أخرى في الزمان والمكان والحدث وهي التي أحالت هذه القصيدة على مصطلح القصيدة السيرذاتية، وذلك في جوهر أصيل ومركزي وفني وجمالي.

وأضاف الناقد أن الراوي أو الرائي يسلط عدسة كاميرته الوصفية على " جو القرية " ويختزل له اختزالا صوريا تشبيها بارعا (طست من النحاس، يكسوه الصدأ) ورأى أنه تعبير عن التقوقع والقدم والعتاقة والشيخوخة، وأنه يقود الراوي إلى تجسيد الحال السردية المأساوية التي كان عليها مجتمع القرية، وفي مقدمتهم الراوي وينبه الناقد إلى استعمال الراوي الأفعال الجمعية " تعذبنا، جعنا، نبحث"،ثم الانتقال إلى الفعل الذاتي النفر في" تعرفت"، ورأى الناقد أنه يقود إلى الجوهر الفعل الكوني الأول في حياة "رحم الحياة" حيث تمنحه" الطبيعة " طعمها في قوله ذقتها.

III- 3-4-13- رأى الناقد أن سيرة الأب تبقى دائما السيرة الأكثر تجذرا وحضورا وتأثيرا و صيرورة، في سياق القصيدة السيرة الذاتية التي ينجزها أدونيس، يقول الشاعر:

مر على أبي أكثر من نصف قرن
فلماذا أشعر كأنه لا يزال حيا
ولماذا أشعر كأنه يموت كل يوم
حقا، لا فراغ في الحياة
و الذاكرة هواء التاريخ

رأى الناقد أن الشاعر يروي موت أبيه، الذي مر عليه" أكثر من نصف قرن، وهذا الزمن حقق فيه أدونيس شهرته الشعرية، وأصبح من أصحاب المتون الأصلية في الشعرية العربية الحديثة.

ورأى الناقد أن هذا الزمن الخصب قد غذى شخصية أدونيس بكل شيء، لكنه لم ينجح في فصله عن الأب الذي يمثل مرجعية أدونيس الإشكالية الملتبسة على صعيد التشكل السيرالذاتي.

ورأى الناقد أن إشكالية هذه العلاقة تبرز على المستوى العاطفي، والوجداني وعلى المستوى الفكري والفلسفي والوجودي معا، وهنا ينبثق حسب الناقد السؤال الجدلي الدائري ولماذا أشعر أنه لا يزال حيا، ولماذا أشعر أنه يموت كل يوم" ورأى الناقد أن الموت المستمر كل يوم هو في نفس الوقت إستمرار في الحياة على نحو ما، كما رأى أن جدلية الموت كل يوم مع استمرارية الحياة، يردم أية فراغات محتملة في نسيج الحياة " لا فراغ في الحياة" .

ورأى أنها تسير بموازاة مع جدل الذاكرة والتاريخ " الذاكرة هواء التاريخ" حيث تمثل الذاكرة تناسل الحياة من الموت في استمرارية نسيجية هواء تبعد إحياء التاريخ في وسط فاعل ومتحرك وحي، وقف الناقد بعد ذلك عند اعتراف أدونيس بان الأب كان معلمه الأول والأبرز والأخطر حيث يعتبره – الأب الشعر العربي القديم، وأن طفولته إنجلبت به أولا في القرية، و بتوجيه من الأب، وسهره على تربية ابنه، كما أن الأب كما يقول أدونيس كانت الحياة شعره الأول أما بالكلمات فكان هامشيا، وأنه كان قارنا محبا للشعر، بصيرا في اللغة، وقد قرأ ابنه على يديه خاصة للمتنبي، وأبو تمام، والشريف الرضي البحتري، ثم علمه القرآن وتجويده(أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب ،ط1، بيروت، 1993 ص 26).

ورأى الناقد أن هذا الاعتراف يفسر جدلية الحياة والموت الأبوبة في ذاكرة أدونيس الطفل الراوي الشعري الشاعر.

III-3-4-14- رأى الشاعر أن الراوي يخترق شخصية الأب متوغلا في الجذور ليصل إلى شخصية الجد، لكنه وقتها يصطدم بتعرف ضيق و محدود، ليس بوسعه الإجابة على الأسئلة السيرة و مقتضياتها، يقول الشاعر:

لم اعرف جدي

مات في الحرب العالمية الأولى، بعيدا في اليمن

هل كان في أبي شيء منه

هل كان فيه شيء من جدتي التي لم أرها أيضا؟

ووقف الناقد عند التعرف السير " لم أعرف جدي، مات في الحرب..." ورأى إن السؤال المثير يبقى قائما في دائرة الاستفهام، ونقص المعرفة (هل كان في أبي شيء منه) وأضاف أنه يتوازى مع السؤال التقليدي المقابل بشأن الجدة.

ورأى الناقد أن مستوى آخر من مستويات معرفة الجد ما يلبث أن يظهر على نحو رمزي يحقق اتصالا نوعيا بسيرة الطفل، يقول:

يقال كان عنده فرس

غابت عندما كنت أبدأفي الظهور

رأيت سرجها و لجامها

ورأيت المكان الذي تحجم في أحضانه

رأى الناقد أن نقل الرواية، عبر فعل القول المبني للمجهول " يقال" يضع الحدث في مرمى البصر وبمواجهة عدسة الكاميرا الشعرية تماما،ويحقق رمزية المعادلة وطباقها البلاغي الجدلي الذي رأى الناقد أنه يكمن في " غابت، عندما كنت أبدأ،بالظهور" فظهور الطفل الراوي يعتبر معادل موضوعي ووجودي لغياب الفرس و يؤكد حضور فعل الرؤية البصرية(رأيت، رأيت) باستحضار روح الحراك الفعلي في (سرجها، لجامها)، وكذا روح الفضاء الأمومي الذي تمثله العبارة " المكان الذي تحجم فيه " على نحو يشير أن الطفل الراوي تسلم راية الفرس الغائبة و أعلن حضوره الشخصي بديلا عنها و استمرارا لها و يقف الناقد عند ختام القصيدة " غيمة فوق القصابين" ورأى أن الراوي السيرذاتي قد إختتمها بصورة الفرس التي يواجهها وجها لوجه، وهي البؤرة التي انتهت إليها القصيدة، وهي تمثل السيرة بأكملها تثميلا رمزيا يقول الشاعر:

تلك الفرس هي الآن في فضائي

جزء من الريح

ورأى الناقد أن الراوي السيرذاتي يشير إلى الفرس مباشرة "تلك الفرس" مقيدا صورتها في لوحة الحاضر السردي "هي الآن" ويعتبر " في فضائي" حيزا رمزيا يجعل من الذات الراوية وريثة للطبيعة "جزء من الريح"

ويخلص الناقد إلى أن القصيدة الأدونسية "غيمة فوق قصابين" تشتغل بحس ملحمي مثقل بالماء، في مرتبة مركزية من مراتبها، على أنموذج القصيدة السيرذاتية لكنها وبحكم خضوعها لطبيعة المنهجية الشعرية في الكتابة، لا يمكن أن تجيب عن سؤال السير الذاتية لطفل القرية، وينوه أن أدونيس يجتهد حاليا في وضع سيرة ذاتية موعودة على الأغلب نثرية وينقل في هذا السياق قولا لأدونيس إذ يقول كل ما أفكر به حاليا أن أقدم سيرة شخصية لهذا الطفل الذي خرج من القرية، ونشاهد ما شاهد وعرف ما عرف، كإنسان لا

كمثقف ولا كشاعر،فإنه قصبة في غابة العالم (عزمي عبد الوهاب، حوار أجراه مع أدونيس، مجلة الدوحة، العدد15 ،السنة2، 2009، ص80).

ورأى الناقد أن صوغ سيرة شخصية طفل القرية الذي يمثله أدونيس، قد تمثل صورة الخروج " خرج من القرية" و احتفل بالمشاهد التي اختزنها في الذاكرة " شاهد ما شاهد" على نحو يبدو غريزيا و عميقا و شاسعا، وأتيح له من المعرفة " وعرف ما عرف" في ظل فضاء إنساني مشحون بطاقة إنسانية خلاقة من الثقافة "لا كمثقف".

ثم تساءل الناقد هل كان ظهور طفل القرية ظهورا شعريا في " غيمة فوق قصابين" وهل يعتبر تمرينا حيويا نوعيا،من التمارين السيرذاتية التي اشتغل أدونيس فيها لتقديم سيرة الطفل الشخصية لاحقا بلا ثقافة ولا شعرا (أي عفوية و نثر).

وأضاف أن أدونيس سرب الكثير من الملامح السيرذاتية لهذا الطفل عبر قصيدة " غيمة فوق قصابين" وقد حملها –أي القصيدة– خصائص نوعية لهذه السيرة عبر أكثر من مفصل وأكثر من إشارة وأكثر من صوت .

وقد رأينا أن الراوي الشعري قد ركز في قصيدته السيرذاتية على المكان المتمثل في قرية قصابين، وما تحمله من دلالة ورمزية في ذاكرة الطفل،و الزمن المرتبط بطفولة أدونيس، كما أن الشخصيات البارزة هي شخصية الأم والتي تمثل الرخاء والمتعة، والعطف والحنان والشخصية الثانية هي شخصية الأب والتي تمثل المظهر التسلطي، وكذا وجود الشخصيات الثانوية، كالفلاحين الذين كان يقارنهم بأبيه، إضافة لشخصية القمر المؤنسة في الحلم اللاوعي للطفل، فالقمر الذي ذهب الراوي السيرذاتي بخياله الواسع انه يحاول التواصل مع الأم أي بين ذكر السماء، القمر، وأنثى الأرض، إلام.

وظهور النجوم كبديل عن القمر عند نزوله إلى الأرض، وكذلك ظهور الفرس، وكذلك شخصية الجد التي يسعى لمقارنتها بشخصية الأب دون أن ننسى شخصية الطفل الراوي والشاعر السيرذاتي، الذي يقوم بجعل ما يتخيله و يكتنز في ذاكرته منطقيا.

III -4- العين الشعرية الباصرة – بين الرؤية والرؤيا-:

يفتتح الناقد حديثه في هذا السياق عن شيفرة العين التي تشتغل سيميائيا في شعرية قصيدة أدونيس، على أنها مرآة، تقوم بعكس الصورة المرئية، ثم تضاعفها، وتتفاعل معها، لتعيد إنتاجها من جديد، ومن جهة أخرى تعمل على أنها كاميرا شعرية محورية ذات عدسة ملونة تحمل حساسية تصويرية عالية.

رأى أنها بذلك تتحول هذه العين إلى شيفرة شعرية بالغة الخصوصية والسيميائية والترميز ولكشف، وأضاف أنها لا تكتفي برسم الصورة والتقط مديتها، ووضع حدودها بوصفها بيانا تشكيليا منتهيا ومحسوسا، محولا الوصول إلى بناء القصيدة على نحو جمالي.

III - 4-1- رأى الناقد صابر عبيد أن هذه الشيفرة تمثل تحديا للقارئ، على اعتبار أنها كيان بارز، يتمرس في منطقة الدفاع عن عتمة النص، وغموضه ولا تمنح القارئ أي وسيلة لفتح المغاليق وفضح الأسرار التي يسعى القارئ لاستباحتها في محاولة منه للوصول إل ى التمتع بجماليات ورؤى وثمار النص.

رأى كذلك أن المجال الشيفري السيميائي لدال المهيمن (العين) يتسع في إطار الاستشعار الدلالي الأولي، ويحمل هذا الدال حرية الحركة في مساحات التدليل، يؤهله للمضي نحو إنتاج دلالي عميق، وأضاف أن (العين) تعتبر رافد يغذي الأرض بالماء النوعي، وتغذية الدوال وتموين قدراتها، ولا سيما العنوان "ليس الماء وحده جوابا عن العطش" إضافة أن العين في اللغة تحوي على الجذور الفعلية للغة.

كما رأى أن (العين) تتحرك بوصفها راصدا ومراقبا، وشرطا يتحرك في سياق بصري ورؤيوي ومقصدي، يجيب عن أسئلة محددة.

III -4-2- رأى الناقد أن سيمياء الدال تتشكل من خلال حيوية الدال، وكيفية إنتاجه للمدلول عبر فعالية القراءة، فالمستوى العلامي للدال يتجسد استنادا إلى وضعه الإيقاعي والأيقوني معا، وبما يثيره من تحفيز قرائي يثير شهوة القراءة، ويحرك رغبتها وفق التفاعل بين الدال والمدلول، ويعتبر أن الدال الصوتي وكذلك الخطي يتفاعل ويتداخل مع المدلول عليه، وهذا يعني أن القول الشعري يجري على مستوى المضمون، والشكل في آن واحد، وذلك من خلال تقسيم القول إلى خلايا أو وحدات، تبدأ من الهياكل الشعرية

الشاملة إلى أصغر العناصر الدالة والصوتية (نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص372).

ورأى الناقد ن الرؤية الهيكلية للأنساق الدوال تتمظهر داخل حركية التعبير الشعري، وهي تقوم بإنشاء علاقة متداخلة ومتضافرة ومتوجة بين درجات الوحدات في تناسبها، وتكوينها وعلاقاتها ومستويات تشكيلها.

III -4-3- يذكر الناقد أن القسم الثاني من ديوان "ليس الماء وحده جوابا عن العطش" والموسوم بسياسة الضوء، توجد قصيدة بعنوان "العين" يحاول فيها أدونيس أن يعكس فضاء العين الشعرية الآنية والتاريخية والحضارية واللغوية والذاكراتية والحلمية والتشكيلية والجمالية، ورأى أنها تظهر مرءويا في عمليات الانعكاس والمضاعفة والترميز من جهة، كما رأى أن عدسة كاميرتها تشتغل بأعلى طاقة إنتاج تصويري من جهة أخرى.

وأضاف أن الوظيفتان تمتزجان حيويا وتمثيليا راقيا في سياق فضائي وصوري واحد يقوم بتحضير العين بمعناها الكلي الشامل (الشيفري) والذي تستمده من كل الأطراف المتعلقة بالفضاء الدلالي الذي يثيرها – العين – ويشحذ حساسيتها باعتبارها دالا مركبا على المزيد من الرؤية، وبعث أكبر للرؤيا.

III -4-4- وقف الناقد عند عتبة العنوان، وهي هنا بصيغة المفرد المعرف (العين) ويحتل فضاء العتبة البصري والسيميائي، وذلك في سبيل مضاعفة التركيز وتشديد الانتباه، والملاحظة والرصيد في دائرة الدال، ومحاولة شحنه بأكبر طاقة ممكنة من قوة التدليل والتمثيل والترميز، وبعث المعنى، وهي تتجه عموما نحو تأسيس منطقة فهم أولي تعتبر كقاعدة تنطلق القراءة من خلالها نحو ميادين المتن النصي، وطبقاته وطياته، وتخومه وظلاله، لاستدراج آليات العنونة وإشاراتها، وأدواتها، التي تعمل باقتصاد واختزال خطي عال، لاستثمار العدة السيميائية للعنوان من أجل فك الشفرات الجزئية، الموزعة على مناطق متجلية، وأخرى متخفية في مختلف تضاريس المتن النصي.

III -4-5- رأى الناقد أن عتبة الاستهلال التي تأتي تحت سقف العنوان تقوم بتلخيص فكرة العين، عبر صورة ذات كثافة سيميائية عالية تقوم بإيقاف حركة الطبيعة وسجنها في حيز ضيق، فلا تستطيع العين لإمساك بجوهرها.

يقول الشاعر:

قفصا كان ذلك النهار

وكان الضوء يتأوه

ورأى الناقد أن صورة النهار تفيد بلوحة ذات أبعاد محددة، وحيز مكاني معلوم وهو "القفص" في قوله: (قفصا)، فالشعر افتتح الكلام الشعري بوضعه خبرية مفتوحة مقدمة، ثم إن فضاء الدال القفصي يأخذ معنى السجن، ويأخذ النهار معنى الطائر الذي لا يمكن القبض عليه في غياب علامة الاعتقال "القفص" .

وأضاف الناقد أن أجنحة النهار هنا تأتي بمعنى "الضوء" ضمن المفهوم العلامي العام للحرية والانطلاق، وعندما يسجن الطائر في القفص ويخسر أجنحته، فإنها تكف عن العمل والتأثير، وتحجب قيمتها الفعلية، ورأى الناقد أن النهار يخسر ضوءه عندما يحجب وبالتالي يكف عن العمل والتأثير، مما يجعله كيان ثابت محصور، في حيز ضيق عاجز عن أداء دوره فلا ينتج الضوء.

وعليه فالناقد يعتبر المكمل الصوري المعطوف على صورة النهار (وكان الضوء يتأوه) يأتي كاستجابة طبيعية لشعور الضوء بالضيق، والمحدودية، والعجز، لأنه وضع في مكان لا يستوعب حجم قوة النور فيه، والمعروف أن الضوء معد ليضيء جزءا كبيرا من مساحة الكرة الأرضية بكل حرية، لكن حين يحبس في قفص، ويحدث له حالة اختناق يجعله "يتأوه"، لأنه – الضوء – لم يعد قادرا على التحليق والطيران، ويصبح كائن ضعيف ليس بوسعه سوى إطلاق صوت متهالك أليم.

III -4-6- يقف الناقد عند العلاقة بين عتبة العنوان "العين" وهي تمثل طبقة عليا سقفية، وعتبة الاستهلال (قفصا كان ذلك النهار، وكان الضوء يتأوه) وهذه الأخيرة تمثل الطبقة الأدنى من طبقة عتبة العنوان، وتعمل تحتها مباشرة، حيث تقوم بتسليط قوة العين الباصرة على فضاء النهار المخزون في قفص، حتى تقوم العين، بمهمتها كاملة دون عجز، لأن الناقد رأى أن العين في حالة حرية النهار وانتشار الضوء لا تستطيع الإحاطة بمجمل الصورة فلا تلتقط إلا جزء بسيط ومحدد من الصورة.

وأضاف الناقد أن هذه الصورة "القفصية" التي تقوم باعتقال النهار، وكتم أنفاس الضوء، ثم تسلط العين لترى من قريب ملخص يختزل حركة الحياة إلى صوت موجع "يتأوه" مما يشيع في الفضاء الشعري حالة من القلق، مما يحرض الراوي الشعري حسب

رأي الناقد على الإدلاء بشهادته، واستعادة أجزاء من سيرته قصد تحقيق قدر ممكن من التوازن، في تركيب الفضاء، وذلك من حكايات ورؤى، وذكريات وأحلام، يقول الشاعر:
كنت أتعلم كيف يحدث للبكاء أن يكون حبرا للفكر وأن يكون مادة للعمل.

ورأى الناقد أن الراوي هنا يقوم بتقديم كشف عن سيرة آلية التعلم التي ورثها من حضن التجربة ومعتركها وقام بتصويرها من خلال أدوات "دوال" مكونة لحركية المجال الصوري، من خلال علاقاته وتفاعلاته (البكاء، حبرا) (الفكر، العمل) رأى الناقد صابر عبيد أن الفكر يصعد نحو الأعلى مستخدما ماء "البكاء" بعد تحويله إلى "حبر" ليرسم رؤيته، ويكرس فكرته، وأضاف الناقد أن هذا الحبر يمكنه أم يكون مادة مجدية للعلم.

ويعتبر الناقد أن أداة الاستفهام التمثيلية "كيف" تعمل على فتح صفحة الصورة أمام بصر الراوي المتمثل في العين، ثم تقوم بتلقينه درسا حيويا وإشكاليا في التعلم.

III -4-7- ينتقل الناقد إلى الحديث عن الصورة البصرية الثانية إلي يتحول فيها التعلم بعد أن كان يتدخل في عمق رؤية الراوي، ودخل حساسيته إلى ملاحظة قد تكتفي بتحريك العين، لالتقاط صورة خارجية لا تندرج في سياق التشكيل الذاتي للرؤية، يقول الشاعر:

كنت ألاحظ كيف يغط البشر أقلامهم في محابر الموت،
ويكتبون سيرة العصر

ورأى الناقد أم (كيف) في هذه الحالة تقوم بفتح المجال الصوري على فضاء صوري تاريخي يختصر الزمن، ويضع الماضي والحاضر والمستقبل في سلة واحدة، حيث رأى الناقد أن تحول ماء البكاء وكثرته وتراكمه إلى "محابر الموت" فيتسابق البشر، فيغطون "أقلامهم" فيها من أجل كتابة "سيرة العصر".

لكن الكتابة هنا – حسب الناقد – هي كتابة بالجسد، لأنه يعتبر الأقلام، هي الأجساد، التي تغط رؤوسها في محابر الموت، ثم تقوم بكتابة السيرة المأساوية للعصر، ومن هنا تنتقل العين من الرؤية البصرية الطبيعية إلى فضاء الرؤية البصرية الرمزية، التي تحمل مناخا شيفريا، يقودها لتمثيل الفكرة تمثيلا حضاريا واسعا، يحكي قصة حضارة المكان.

ورأى الناقد أن هذا يساعد الراوي الشعري، على الوصول إلى مراجعة وتمثل حساسية الفكرة البصرية، وبالتالي يجعل فضاءه الشيفري يعبر عن تجربته المرآوية،

ويظهر في قدرة العين على الإبصار والمضاعفة والتشكيل والاختبار، وبالتالي إخضاع الطبيعة لآليات التصوير ، ويصبح كل شيء يخضع لخدمة فكرة مرئية ما.
يقول الشاعر:

وكنت أختبر كيف تجرح عين الفجر
بسكين من الدمع

وفي هذه الحالة رأى الناقد أن الراوي يعود لاستعادة الصورة التي أخضعها للاختبار (كنت أختبر)، وتعمل أداة الاستفهام التمثيلية في هذه الحالة على تصوير المشهد في صياغة جديدة.

III -4-8- يقف الناقد عند الطفولة التي تجعل الأحلام والخيالات تحت مرمى العين، كما رأى الناقد أن عيون الطفولة متنوعة ولا تعد ولا تحصى، ويؤكد أن النجوم غالبا تكون هدفا استثنائي لقراءة العيون، وتنشأ علاقة خاصة، يقول الشاعر:

مـــاضيـــــا،
كنا نتخيل النجوم ونقرؤها بعين الطبيعة وعين
الطبـــــــع،
لكي نصعد إليها في أسرتها
أو لكي تهبط إلينا، في سرير ترابنا الكريم

ويبدأ الناقد بالتحليل، فرأى أن دال النجوم يتعرض للقراءة التخييلية الطفولية، والتي تقوم بتجنيد عين الطبيعة وعين الطبع، هاتان الأخيرتان تمتازان بحيوية وطرافة وبراءة وعفوية، وبداهة وصدق.

كما رأى الناقد أن التخييل الطفولي هنا لا يتوقف عند رسم الصورة، وتشكيل المشهد التخييلي بمضمونه الدرامي، إنما تتعدى ذلك للانفتاح على المضمون الحكائي الدينامي، هذا الأخير يتشكل في دائرة الفعلين المتعاكسين (نصعد # تهبط)، وما ينتجه من حركية سردية، تحمل إيقاع متضاد، مصحوبين بالضميرين المجرورين (إليها، إلينا) الذاهبين إلى (أسرتها) أي الانتقال صعودا نحو الكثافة الجمعية المتعددة، ثم إن الناقد رأى أن الراوي بعد هذا الصعود، فإنه يعود هبوطا نحو الكثافة الجمعية المفردة (في سرير ترابنا الكريم).

وهذا ما يخلق حسب الناقد صابر عبيد جدلا طباقيا جماليا بين الفعلين (نصعد # تهبط) والضميرين (إليها، إلينا) وكذا المكانين (أسرتها، سرير ترابنا الكريم) اللذين يعكسان بدلالة الفعلين (نصعد إليها، تهبط إلينا) حسا إيروسيا غامضا يستمد وجوده من الدوال العاملة على تشكيل الصورة المتخيلة.

III -4-9- انتقل الناقد صابر عبيد إلى الحديث عن العين الأدونيسية، وأقر أنها كاميرا ذا عدسة اختراقية ملونة تصور كل شيء في كل مكان وزمان، وذلك يوضع المصورات جميعا في مجال الرؤية، وتحت مرمى البصر المشهدي الواقعي والمتخيل.

يقول الشاعر:

أحلامي كلها مرئية

إلا تلك التي أعقدها مع ليل العين

فرأى الناقد أن العين الأدونيسية تلتقط الأحلام (أحلامي)،ثم تقيدها بالممكنات البصرية المرئية، ثم أضاف الناقد أنها – العين الأدونيسية- تستثني الأحلام (تلك التي أعقدها ع ليل العين) التي تخضع لإمكانية تعرضها للرؤية وفق مقصدية عقدية بين الراوي الشعري و ليل العين، هذا الأخير رأى الناقد أنه الليل النوعي الذي تسبت فيه العين وتتوقف عن تصوير الأحلام.

بمشيئة الراوي (أعقدها) على محو يشي بسرعة الأحلام المحجوبة والمخفية وأضاف أن هذه الأحلام رغم عمقها وثرائها وخصبها وغناها، فإنها تبقى مرهونة في جوف "ليل العين".

وبعدها انتقل الناقد إلى الحديث عن الأحلام المستثناة حيث يشرع السؤال بالظهور حيث يتساءل الراوي الشعري قائلا:

أين إذا، يذهب الحلم أيها العين؟

وما هذه الدروب التي يفتحها لقوافل تتسول

الشمـــــس

وتؤاخي بين الغبار والضوء؟

وفي هذا السياق رأى الناقد أن الأحلام تمضي نحو حل متاح ووحيد، يشتغل على آلية المؤاخاة، بين الغبار والضوء، وهذا يعني حسب الناقد أنها تفرز ظلمة ضوئية، يقوم

فيها البياض الغباري المصفر بحجب الرؤية، ويعمل عمل الظلمة، وكأنه شكل من أشكالها.

III -4- 10- رأى الناقد أن رمز الماء يبقى مهيمنا على فعاليات العين وأنشطتها، ورؤاها وأحلامها، حيث تتوجه عدسة كاميرا العين الأدونيسية نحو المكان السيرذاتي:

ذلك النبع في قريتنا
يكاد أن يغلق آخر نوافذه
وهاهو يتهيأ ليصبح شحاذا أعمى

حيث رأى الناقد أن المكان (قريتنا) الذي يعتبر مثيرا وفاعلا في الشعر السيرذاتي وهو هنا مقترن بـــ (النبع، فاعلا) والذي ينتقل إلى منطقة الظلمة والحجب والنفاذ (يكاد أن يغلق آخر نوافذه)، وأضاف الناقد أن إقفال النوافذ يعني الانغلاق على الذات ومحوها من الوجود المرئي، ولا يبقى ظاهرا إلا الجسد المعطل بدون عيون (شحاذا أعمى)، ورأى الناقد أن صورة الشحاذ الأعمى تفصل المشهد، فالعين المقفلة، بلا نوافذ والشمس المتسولة يحول الجسد إلى شحاذ أعمى لا رأى ما يأخذ.

III -4-11- وقف الناقد عند العين بوصفها أداة بشرية إنسانية تسعى لمحاربة الظلمة، والحجب والانغلاق والعبودية، وتجعل النور والانفتاح والضوء والحرية ينتصر. يقول:

أمس،
عندما التقيت بها، وانسكبت عيناي على جسدها
كنت قد جمعت كل ما استطعت
من مقصات النهار،
وخبأتها بعيدا عن جدائل الليل

وفي هذه الحالة يربط الراوي الشاعر حركة العين بالزمن (أمس)، تتحول فيه العين إلى فاعل نحوي وسيميائي، يلعب دورا مهما في هذا الفضاء (انسكبت عيناي على جسدها) ورأى الناقد أن الراوي يمهد للمناخ المناسب لحرية الفعل، سعيا منه لنقص العلاقة التقليدية القائمة بين (مقصات الليل #جدائل النهار)، مع احتفاظه – الراوي – بحضور محدود للنقيض (كل ما استطعت) يجعل احتمال حدوث الفعل المضاد قائم في السياسة الشعرية لفعل الحكاية.

III -4-12- ينتقل الناقد للحديث عن انفتاح الخيال الطفلي الذاكراتي على أقصاه حيث تذهب العين إلى أقصى حدود تجليها وصيرورتها الأنموذجية، وتتحول إلى مركز مرآوي يجذب العين الطفلية الرائية، يقول الراوي الشاعر:

أتخيل دائما أنني أسبح في تلك البحيرات العاشقة

ورأى الناقد أن فعل السباحة (أسبح) يستند لفعل التخييل (أتخيل)، حيث يكون فعل السباحة غائرا في أعماق العين التي ذكرها الشاعر في لفظة البحيرات، التي تتميز بالغموض والتموج، (العاشقة) في قول الشاعر:

التي تتموج تحت حواجب النساء في الفرية التي

جئت منها

ما أبهى تلك البحيرات – العيون،

ما أجمل صاحباتهن

يتركن لأيامهن أن تتدلى

على أكتافهن مثل المناديل

حيث رأى الناقد أن هذه البحيرات العاشقة تعكس شدة الانتباه والتركيز الطفلي لدى الراوي الشعري، الذي ينتمي في الأصل إلى تلك العين المتمثلة في القرية، والمنبهر (ما أبهى، ما أجمل) ببحيراتها، وعيونها وصاحباتهن، وأضاف الناقد أن الراوي يستعين في هذه الحالة بعدسة كاميرته ليصور فعلهن بالزمن، وفعل الزمن بهن، (يتركن أيامهن أن تتدلى، على أكتافهن مثل المناديل) وهذا يعني أن الراوي الشعري يحاول إظهار الجمال المنبعث من عين تصدر السحر والجمال والبهاء.

III -4-13- رأى الناقد محمد صابر عبيد أن قول الراوي الشعري:

حقا أيها العين العالية،

ليت الأيام إلا غيوما تتحرك في عين الليل

ويعتبر الناقد الشعر حافظة مركزية مثيرة وثرية في مناخ التذكر والاستعادة، التي يشتغل عليها الطفل، الراوي، والرائي، وهو يعبر عن صيرورته العينية، ورأى الناقد أن هذه العين تتعالى على كل أشكال العيون الأخرى، ورأى الناقد أن الراوي الشعري يتوجه إلى الشعر ويرسم له صورة عينية عالية، وأضاف الناقد أن الشعر يبدو وكأنه منبع العيون، ولا تخرج أي عين إلا من عين الشعر، ويعتبرها الناقد مصادقة من قبل الراوي

ثم إن هذه المصادقة تأتي ملحقة بصورة الأيام، غيوم، حيث رأى الناقد أنها تكشف عن غموض الزمن، ويكمن خفاؤها وحجبها العلامي في أشارة الماء الكامنة، ويعتبر (عين الليل) عين مكتظة بالمخاتلة والغموض والسحر الدفين، والاحتمال المثير الشهوة التأويل.

III -4-14- رأى الناقد أن أدونيس يؤرخ بمعناه الإنساني والشعري، منذ طفولته، ويعتبر الطفولة تاريخ المعنى وذاكرة الشعر، وكل الأشياء تبدأ على نحو تبدو فيه الطفولة وكأنها حداثة الإنسان الأولي، يقول الشاعر:

منذ طفولتي،
أتعود أن أفتح في كل مكان أتعرف إليه،
نوافذ–عيونا،
تدخل إليها وتخرج منها
خلائق المعنى

واعتبر الناقد (منذ طفولتي) العتبة الأمنية للمعنى الإنساني الشعري، رأى أن الراوي الشعري يتمظهر داخل ميدان المكان الذي منحه خصب الفعل، وديمومته ، ورأى أن الفعل (أتعود) تسمح له أن يلج حجاب المكان، وظلمته، ورأى الناقد أن فتح الظلمة، بفتح نوافذها، واختراق الحجاب الذي يتمثله الشاعر في كلمة (عيونا)، وبهذا يتحقق تواصل سيميائي بين الداخل والخارج، العتمة والنور، القرب والبعد، الظل والضوء المخفي والمتجلي، المكبوت والحر، وكل هذه الثنائيات المتضادة هي ذات حركية دينامية تقوم بوضع المعنى في درجة إبداعية عالية المستوى ويلخصها الناقد في قول الراوي الشعري (خلائق المعنى).

ومن جهة ثانية رأى الناقد أن العين الأدونيسية هي في الواقع شيفرة مزدهرة دائمة الحركة والتوقد، واليقظة والانتباه ، ويقر الناقد أن هذه الشيفرة تتحول إلى مكان أو مأوى يتحدى الزمن. يقول الشاعر:

لم يبق للزمن بيت يؤوينا،
إلا عينه

واعتبر الناقد العين هي المأوى المكاني الصوري والشيفري وأنها خلاصة الزمن الآني من ذاكرة الطفولة، بما فيها من ذكريات وصور وأحلام.

III -4-15- رأى الناقد أن شيفرة العين تنفرج عن معنى عاطفي، يحيل المشهد الشعري على حكاية ترتبط بآخر أنثوي، يحمل دلالة الماء المؤنثة، يحاول أن يستقي منها حلم الإشباع وإبعاد العطش، يقول الشاعر:

أتبادل مع عينها رسائل

تعمل معي

لكي أتغلب على العواطف

التي ترج أحشائي

ووقف الناقد عند شيفرة رسائل، رأى أنها تحتوي على قيم تعبيرية ودلالية وإيقاعية، وهي تسهم في ربط حركة العينين (من – إلى)،(أتبادل مع عينها رسائل)، ورأى الناقد أن هذه العبارة توصل المعنى، وتروي عطش الانتظار، ولكي يحقق الراوي الشعري الغلبة (لكي أتغلب) على العناء الذي يقلق الداخل العاطفي ويهزه بسبب العواطف (التي تهز أحشائي) وبذلك تتحقق حسب الناقد موازنة بين الداخل والخارج.

وتصبح العينان هما قطبي الحوار والسجال، للوصول إلى المعنى المراد، كما أن العين بصيغتها المثناة تنفتح حسب الناقد على فضاء مشخصن، ينتمي لحاسة الشم المرتبط بالعطر، وهو في معناه الإيروسي يرتبط بالأنثى، يقول الشاعر:

لعطر المرأة التي أحبها،

عينان تطوفان حولها

في هذه الحالة يقر الناقد أن العينان تتحولان إلى ملائكة ترى وتسمع وتشم، وتدل عبارة (تطوفان) على المجال الوجداني المسحور المأخوذ بالرائحة التي حولها، مما يجعل العين تحظى بمعان شعرية جديدة ميتارمزية.

وأضاف الناقد أن العين ترتفع درجة أخرى في السلم الميتا–رمزي، في فضاء صوري مركب شديد الاحتشاد والكثافة والرؤيا:

للحلم عين

تكتحل بحلم آخر

وفي هذه الأبيات رأى الناقد أن العين الأدونيسية الشيفرية تختم صولاتها، وجولاتها الشعرية، وتغلق مسلسلها الصوري وتشخص للحلم، ويصبح للحلم عين تمكنه من التهام المعنى القريب، والغوص في نطاق المعنى الأقصى ويتمثل الناقد ذلك في عبارة الراوي

الشعري (تكتحل بحلم آخر) ورأى أن القصيدة تنتهي على المستوى الخطي، بعد أن بلغت الذروة الشعرية السيميائية سرديا ودراميا وملحميا، على المستوى الميتا–رمزي، وبذلك يكتمل التعريف الدائري للقصيدة والذي يرتبط بعتبة العنوان "العين".

ومن خلال ما سبق فإن الناقد محمد صابر عبيد قدم قراءة لقصيدة العين، والتي تتموضع في القسم الثاني من الديوان، وقد توصل الناقد إلى أن هذه القصيدة تعكس فضاء عين أدونيس الشعرية، والتي تتمظهر مرأويا في الانعكاس والمضاعفة والترميز وكذا الإحالة، والاستظهار.

وقد تناول الناقد صابر عبيد في هذا المدخل التطبيقي قراءة للقصيدة الأدونيسية السيرذاتية منها، وقصيدة العين، التي تمثل عين أدونيس الشعرية، وقد قام الناقد بقراءة النماذج المذكورة وجعل هذه النصوص متعلقة بالشيفرة، والنشاط الذي تقوم به الدوال النصية، مركزا على كلمات رأى أنها قد تتخطى دلالتها الرمزية المحضة، وتصير مفاتيح علاماتية، يتخذها القارئ مفاتيح تساعده على مواجهة النص وفك مغاليقه والوصول إلى المعنى، أو على الأقل مقاربته.

الخاتمة

الخاتمـــــــة:

إن بحثي المتمثل في قراءة نقدية علمية لكتاب " شيفرة أدونيس الشعرية " سـيمياء الدال ولعبة المغني" للناقد محمد صابر عبيد، والذي تناولت فيه بالشرح والتحليل مشروع أدونيس الشعري الذي يتطلب، أثناء قراءته قارئ متمرس يكون قادرا على فـك رمـوز الشعرية لدى أدونيس من خلال الكتاب بعد الوقوف على عمل الناقد في محاولة للـشرح والتحليل توصلنا إلى نتائج نلخص الأهم منها، المتوصل إليها في عملنا المتواضع.

1- الشيفرة تعتبر المفتاح الأول الذي يسهل الوصول لمقاربة الدوال التي يحملهـا المؤلف في نصه.

2- تكمن علاقة الشيفرة بالدال في كونها إشارية ومتواصلة، تتجه نحـوى تحـدي سلطة القارئ.

3- أن تحليل وتأويل الدوال النصية في ضوء خبرة وقوة القارئ وخصوبة النص من جهة يساعد في تكوين سيمياء الدال، هذا الأخير يملك قدرة سيميائية تسمح له بعبـور قنوات النص نحو مقاربة المعنى.

4- لا يمكن لأدوات المنهج أن تصل إلى فاعليتها ومعناها إلا بواسطة القارئ الذي يعمل وفق معرفته القبلية المكتسبة في الوصول إلى تطبيق سليم وناجح فيمتلـك المـنهج الذي يسهل له القراءة النصية.

5- النص المقروء لا يقتصر على المتن الرسمي، فكل ملحق للنص يعـد وسـيلة تساعد القارئ على مقاربة المعنى.

6- لا بد للنص أن يكون مشحونا بالخبرة والتجربة الخاصة بالمؤلف، حتى يتمكن من تحدي ثقافة القارئ ورغبته في الحصول على لذة ومتعة ويتجاوز ذلك بإعادة الإنتاج.

7- تكمن أدبية النصوص في الاستخدام الفريد للغة وحسن رسم حركـة الـدوال وبالتالي الوصول إلى الجمالية المرجوة.

8- القراءة نوعان ساذجة ومركبة تعتبر الأولى أخطر أنواع القـراءات وأكثرهـا ضرورة، وفي غيابها لا يمكن الوقوف على أنماط قرائية أخرى.

9- المعنى على المستوى المنهجي هو أكثر بروزا وأشد خطورة، والمنهج يسعى إلى مقاربته في ضوء رؤية خاصة.

10- النص بطبيعته يحترفه التمويه واللبس، فلا يمنح نفسه بسهولة، فمن اللعب على القارئ ينتقل إلى التلاعب عليه.

11- لا يمكن الفصل بين التأويل والقراءة، فهما يسيران جنبا إلى جنب ويتداخلان على المستوى الإجرائي والتأويل يبدأ من اللحظة الأولى للقراءة.

12- لا بد للقراءة أن تملك نظرة جمالية للنص بمختلف أبعاد البصر والتصور والذهن.

13- تتميز قصائد أدونيس بالإشكالية والاختلاف والمغايرة وتتطلب قراءة وقارئا غير عاديين ويعتبر أدونيس ابنا بارا للمدرسة الشامية والتي يتميز مذهبها الشعري بالعمل على الآليات والثقافات بقدر عال من الحرفية. وقد استطاع أدونيس أن يضاهي المدرسة البغدادية فاشتغل على تجربة الروح في مجال الرؤيا وذلك من خلال انتقال من الواحد الشعري إلى المتعدد الشعري.

14- يعد المنهج حاجة نظرية وإجرائية، لا يمكن التغاضي عنه أو التقليل من شأنه إضافة لذلك فقد أصبح حاجة ضرورية في مختلف الحقول الثقافية والإنسانية بشتى ميادينها وفروعها وأصنافها هذا من جهة، ومن جهة ثانية لأن المنهج أو التفكير المنهجي يحمل بعدا آخر مع النص الأدبي الأكثر إبداعا، وتعبيرا.

15- النص الأدبي وحده القادر على امتحان قدرة المنهج وصلاحيته ويظهر ذلك في ميدان التطبيق، خاصة في إعانته القارئ أثناء برهنته على فرضياته، والتحقق من صدق أفق انتظاره.

16- قد يقع القارئ في شرك شباك النص الخادعة والتي تقوم بخداع القارئ وإيقاعه في فخ الدلالة الأولية والاكتفاء بها، لكن إذا قام القارئ بإسناد قراءته إلى فضاء الجمالية فإنه لا يكتفي بالمعنى الأولي، بل يسعى لفك شيفرة النص ومضاعفة الانفتاح على شعرية النص وأدبيته.

ثم إن الناقد محمد صابر عبيد في كتابه قد ربط بين المدخلين، فالمدخل الأول الذي كان عبارة عن آراء نظرية، حول النص والقارئ والعلاقة التي تنشأ بينهما، والقراءة

وأنواعها وجمالية القراءة، وأثناء قيامنا بتحليل المدخل الثاني وجدنا أن قاله في الفصل النظري قد طبقه في الفصل التطبيقي.

إضافة لذلك فإن صابر عبيد لم يضع لدراسته خاتمة وقد تطلعنا على بعض أعماله وفي معظمها تخلوا من الخاتمة ولعله بذلك لا يريد وضع حد للبحث والدراسة ويريد أن يدع فرصة للقارئ حتى يضع كلمته.

وقد قدم الناقد تحليلا وشرحا لفك رموز الشيفرة الشعرية عند أدونيس، وهي تظهر منهجيا باعتبارها المفتاح الأول والأصيل، وهو المتميز والدال على الذات والإنفراد الذي يفتح أبواب النص.

ومنه فإن أسس النقد الأدبي للقصيدة وبعد دراستنا للكتاب دراسة نقدية نرى أنها تتعلق بصفة خاصة بالوقوف على الشيفرات وهي الرموز والكلمات التي يضعها المؤلف في النص، ويسعى القارئ لفك هذه الشيفرات وفتح مغاليق النص والتعمق فيه بحثا عن المعنى، والوقوف على فهم وتأويل النص المدروس ويعتبر القارئ بؤرة القراءة وفاعلها الجمالي الذي يسعى إلى ملء الفراغات النصية، وهذا ليس عملا سهلا فالنص يمارس مقاومة إزاء هذا الغزو القرائي، بالتستر والإخفاء، وبذلك يدفع القارئ نحو تعميق قراءته وتفعيلها ثم إن القراءة السليمة تلج النص من خلال الانفعال بحياة التشكل النصي الدائمة لإغراء وكذا التحدي والإدهاش وعليه تنشأ بين النص وقارئه علاقة مبنية على التأثر والتأثير، والحب المتبادل إلى حد رغبة القارئ في ضم النص وترويضه والوقوف على المعنى وذلك عن طريق تأسيس وواقع إستراتيجية نوعية.

فالناقد في كتابه قد تفرغ تفرغا كليا، جادا نظريا وتطبيقيا لقراءة القصيدة الأدونيسية أو كما يسميها المشروع الأدونيسي وقد جعل النصوص في هذه القصائد مقتصرة على الشيفرة ونشاط الدوال الموجودة في النص، حيث انطلق من الكلمات التي يرى أن دلالتها الرمزية تتعدى الواقع لتصير مفاتيح علمية لا يستغنى عنها في مواجهة النص والغوص في أعماقه.

ملخص البحث:

يحمل بحثي عنوان "أسس النقد الأدبي للقصيدة الحديثة وفق منظور الناقد محمد صابر عبيد" في كتابه " شيفرة أدونيس الشعرية".

وقد اعتمدت على المنهج العلمي التحليلي، في استخراج وترتيب الآراء النقدية الموجودة في الكتاب متبعة نفس الترتيب الذي اعتمده الناقد، ويتمحور البحث حول إشكالية الشيفرة الشعرية وهل يمكن اعتبارها منهجيا المفتاح الأول والأصيل الذي يمكننا من استشراف المعنى، عبر فتح أبواب النص والعمل على تحليله وتأويله، وقد قسمت البحث إلى تمهيد وفصلين، تناولت في التمهيد الناقد من خلال السيرة الذاتية الموجودة في الكتاب، وقمنا بتحليل العنوان سيميائيا، والغلاف. أما في الفصل الأول الذي خصصته لأسس النقد الأدبي النظري، فقد إعتمدت فيه الشرح والتحليل الآراء التي حددها الناقد في المدخل الأول، الذي عنونته بالواقعة النصية، الحدث القابل للقراءة، حيث انطلقت في الشرح من العنصر الأول، إلى آخر عنصر، انطلاقا من الفضاء التشكيلي للنص ومرورا بالقراءة وطاقة اللعب فيها، وجمالياتها والقارئ على اعتبار أن بؤرة القراءة، ودوره في التأويل والفهم، وصولا إلى تلقي الشعر وذلك للعلاقة التي تربطه بالقارئ المتخصص

وأخيرا كان تركيزي على الشاعر أدونيس ورأي الناقد في هذه الحالة أنه ينبغي تخصيص كل شاعر تجربة تلق خاصة به، وبهذا ننتقل إلى الفصل الثاني، المعنون بأسس النقد الأدبي التطبيقي، وفيه قمت بشرح وتحليل عمل الناقد على قصائد أدونيس انطلاقا من القصيدة السير الذاتية، إلى الأعين الشعرية الباصرة بين الرؤية والرؤيا، وقد توصلت إلى أن الناقد في كتابه يعتبر الشيفرة على المستوى المنهجي هي المفتاح الأول والأصيل الذي بواسطته نتمكن من مقاربة المعنى، انطلاقا من الدوال الموجودة في النص، وكأن الناقد في هذا العمل يعلمنا كيفية قراءة النص، والنص الشعري على الأخص.

فالمعنى الشعري ساحة لعب حرة وديناميةٍ – حسب رأي الناقد – وبذلك تكون مفتوحة على الاحتمال، ثم إن المنهج هو الذي يحمل سهام الشيفرة، ويمكننا من تمثيل التجربة وتشفيرها عبر لعبة المعنى وتتدرج مستويات المنهج على ثلاث مراحل نظري وإجرائي وتداولي.

إذن فإن محمد صابر عبيد في كتابه " شيفرة أدونيس الشعرية " تناول فيه بالدراسة نظريا وتطبيقيا، قراءة القصيدة الأدونيسية، وجعل النصوص مختصرة بالشيفرة ونـــشاط الدوال منطلقا من كلمات رأى أنها تتعدى الدلالة الرمزية لتصبح مفاتيح يعتمد عليها فـــي مواجهة النص.

Summary:

've Titled "Foundations of literary criticism of the poem according to the perspective of modern critic Mohamed Saber slaves" in his book "Adonis code noodles" We have adopted the scientific method analytical, in the extraction and arrange views cash in the book same arrangement adopted by the critic, and centered research on the problematic code poetic Will be considered systematically the first key and authentic, which enables us to explore the meaning, through the open doors of the text and work on the analysis and interpretation, The research divided the boot and two chapters, we dealt with in the boot critic CV through in the book, and we analyzed Address Simiaúaa, and cover. In the first chapter, which of the foundations of literary criticism theory, we have adopted the explanation and analysis of the views defined by the critic in the first entry, which Anonth incident scripts, event-readable, where we set off in the commentary with the first element to the last element, from space visual text and through reading and play power, and reader on the grounds that the focus of reading, and his role in the interpretation and understanding, all the way to receiving the hair and the relationship it has with the reader specialist

Finally, the focus on the great poet Adonis and the opinion of the critic in this case it should be allocated every poet experience dispose of its own, and thus move on to the second chapter, entitled foundations of literary criticism applied, and where we have to explain and analyze the work of the critic poems Adonis from the poem resumes, to Eyes poetic the seeing between the vision and the vision, and we determined that the critic in his book is a code on the methodological level is the first key and inherent whereby we can approach meaning, on the basis of functions in the text, as if the critic in this work teaches us how to read the text, and the poetic text on in particular.

Meaning poetic Playground free and dynamic - according to the opinion of the critic - and thus be open to the possibility, then the approach is the one who holds arrows code, and we can represent the experience and encrypted via the game meaning and ranging levels of the curriculum in three phases theoretical and procedural and deliberative.

So the Mohamed Saber slaves in book "Adonis code of noodles" in which he addressed the theoretical and practical study, read poem Aladonnicih, and make texts brief Balhevrh and activity platform functions of the words they felt beyond Avatar significance to become a reliable keys in the face of the text.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

1- القرآن الكريم

2- محمد صابر عبد: شيفرة أدونيس الشعرية سيمياء الدال ولعبة المعنى، الدار العربية، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 1430هـ - 2009م

ثانيا: المراجع

3- أدونيس: الشعرية العربي محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1983م، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م، ط2،1989م .

4- حاتم عبيد: أسلوبية الشعر في كتاب الأسلوبية بجوال قارد تامين :مجلة علامات، المجلد التاسع، الجزء 33 ،1999.

5- حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب،2007

6- خليل المرسي: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق 2010 .

7 - روبرت هولي: نظرية التلقي ،ترجمة: عز الدين إسماعيل ،كتاب النادي الأدبي جدة، رقم السلسلة 97 ، ط1، 1994 .

8- عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري ،دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1430 م - 2009 م.

9- محمد صابر عبيد: أسرار الكتابة الإبداعية "عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد إعداد وتقديم ومش- إسرار الكتابة الإبداعية "عبد الرحمن مجيد الربيعي والنص المتعدد إعداد وتقديم ومشاركة دار صامد للنشر والتوزيع صفاقص- تونس 2007 .

01- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري ،إستراتيجية التناص، دار التنويه للطباعة، بيروت، 1985 .

11- محمد مفتاح:التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب،2001.

12 – موسى ربابعة: جماليات الأسلوب التلقي" دراسات تطبيقية" دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن 1429هـ – 2008م.

ملحق المصادر والمراجع للكتاب

1– أحمد المنادي: التلقي والتواصل الأدبي ،قراءة في نموذج تراثي مجلة عالم الفكر المجلد 24 العدد1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 2005 .

2– الرد أبشن: التلقي الأدبي، ترجمة: محمد برادة مجلة الدراسات سيميائية أدبية لسانية المغرب .

3– بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد 1998 .

4– جابر عصفور: في كتابه قراءات في النص الأدبي، مكتبة الأسرة الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 2002.

5– حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات إتحاد الكتاب العربي دمشق 2001.

6– حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي – في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

7– رضا بن حميد الخطاب: الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد 15 عدد 2 ، 1996.

8– روبرت هولب: نظرية التلقي ،ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي جدة، 1994.

9– روبرت شولز: السيماء والتأويل ،ترجمة سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1994.

10– روبرت شولز،: النص الشعري مقاله في كتاب اللغة والخطاب الشعري، اختيار وترجمة سعيد الغانمي: المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

11– سامح الرواشدة : إشكالية التلقي والتأويل ،أمانة عمان الكبرى، عمان 2001 .

12- سعيد علوش: عرض وتقديم وترجمة، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، سوشيريس الدار البيضاء ط 1 1985.

13- سيزا قاسم: القارئ والنص من السيمو يطيقا إلى الهيرمو تطبقيا ،مجلة عالم الفكر، المجلة 23 ، العدد 3 -4 ،الكويت 1995.

14- علي حرب: التأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنشر،ط2 ، بيروت 1995.

15- عنيمي الحاج: التمثل وفهم النص، ضمن كتاب النص الأدبي بين الواقع والمتخيل، مجموعة مؤلفين، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث، والمعاصر، مشروع بارس، فاس المغرب 2003 .

16- فولفغانغ أيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجارب ترجمة، حميد لحمداني، والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د ت .

17- مجموعة مؤلفين: في نظرية التلقي، ترجمة: غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط1، 2000.

18- محمد خطابي: لسانيات النص ،مدخل الانسجام الخطاب المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء ،ط1، 1991 .

19-محمد الماكري:الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1991.

20- محمد الربعي: مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد1- 2، الكويت، 1994.

21- موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إيربد،ط1، 2000.

22- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2003.

23-أدونيس:ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت،ط1، 1993.

المشتمل

المحتمل

العنـــــــــــــــــــوان	الصفحة
مقدمة:.....	أ-ج
مدخـــــــــل: الناقد وكتابه:.....	13-1
I - 1 - محمد صابر عبيد:.....	1
I - 2 - تقديم الكتاب:.....	4
I - 2- 1- العنوان الرئيسي" شيفرة أدونيس الشعرية":.....	5
I - 2 - 2 - التحليل السيميائي لغلاف الكتاب:.....	5
I - 2 -2 -1 - العنوان الرئيسي:.....	6
I -2 -2-2- العنوان الفرعي:.....	6
I - 2 -2 -3- اسم المؤلف:.....	6
I -2 -2- 4- جهة النشر:.....	6
I - 2 -2 -5- لوحة الغلاف:.....	7
I - 2 -3- ملخص للمقدمة والمدخلين:.....	7
I -2 -3 -1 - ملخص المقدمة:.....	7
I - 2-3-2- ملخص المدخل الأول:.....	9
I -2-3-3- ملخص المدخل الثاني:.....	11
الفصل الأول :أسس النقد الأدبي النظرية:.....	48-14
II-1- الفضاء التشكيلي للنص الأدبي:.....	17
II - 2 - من القراءة الساذجة إلى القراءة المركبة:.....	20
II - 3- طاقة اللعب في القراءة:.....	24
II - 4 - القارئ وإستراتيجية الفهم:.....	28

II – 5 – التأويل:المشاركة والإبداع:.....	30
II – 6 – جماليات القراءة:.....	34
II – 7 – القارئ بؤرة القراءة وفاعلها الجمالي:.....	37
II –8 – منهجية جمالية التلقي :من الفراغ إلى أفق التوقع:.....	41
II – 9 – تلقي الشعر:.....	44
II –10– تلقي أدونيس الشاعر:.....	48
الفصل الثاني: أسس النقد الأدبي التطبيقي:.....	97-49
III– 1– في المشروع الأدونيسي:.....	50
III–2– شعرية القصيدة الأدونيسية:.....	53
III–3– أنموذج القصيدة السيرذاتية:.....	56
III –4– العين الشعرية الباصرة – بين الرؤية والرؤيا–:.....	87
الخاتمة:.....	98
ملخص البحث بالعربية: :.....	101
ملخص البحث بالإنجليزية:.....	103
قائمة المصادر والمراجع:.....	104