الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة إبن خلدون -تيارت -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الفرع:دراسات نقدية **التخصص**:نقد حديث ومعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

الموسومة بـ:

الكتابة الشعرية المعاصرة وجماليات التلقي البصري

الطالبين **إشراف الأستاذ**:

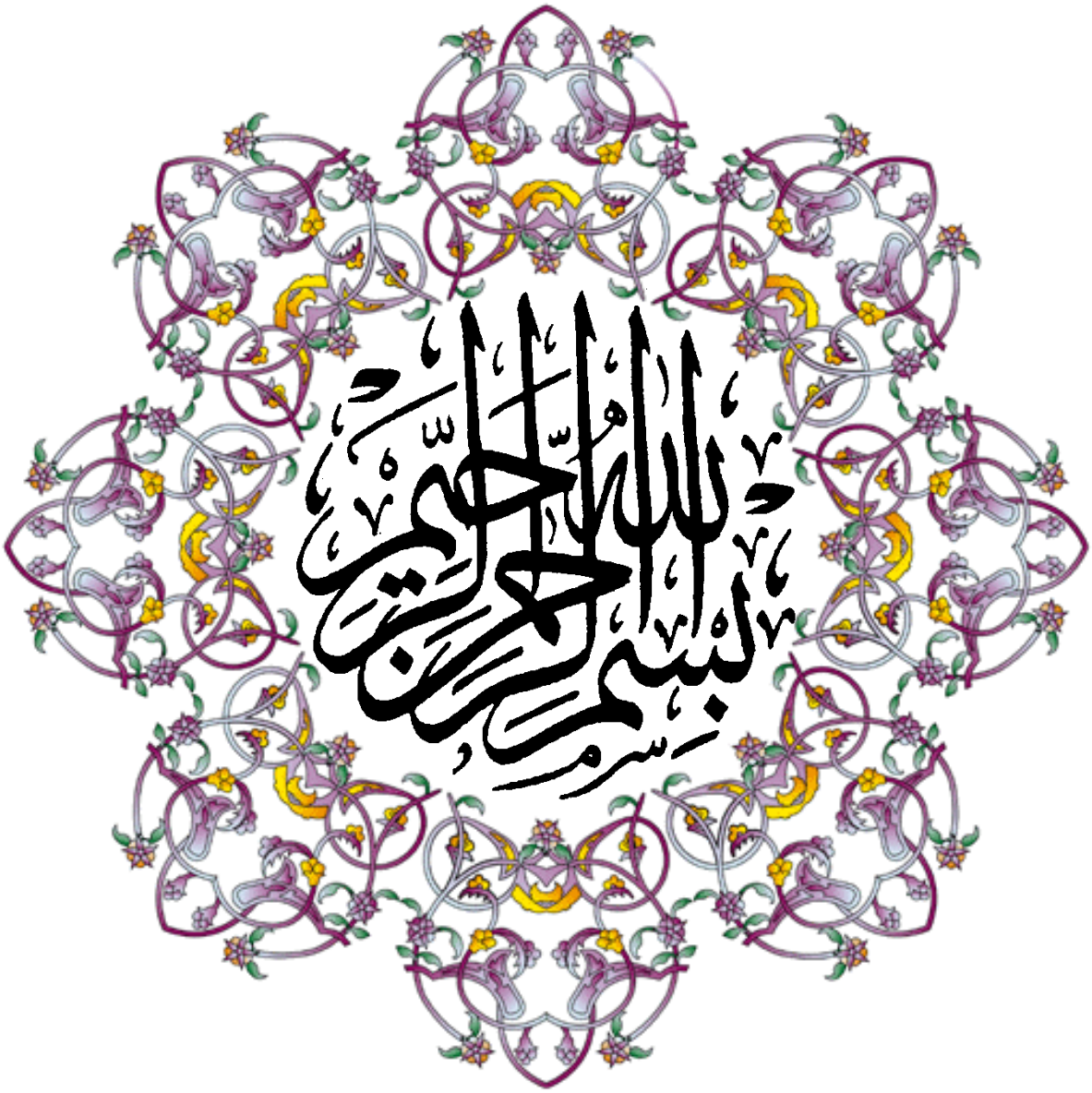
-عبد الهادي عبد الرزاق أ.د مكيكة جواد

-داودي سعيدة

أعضاء لجنة المناقشة

قرور معاشو	**استاذ محاضر "أ"**	**رئيسا**
مكيكة جواد	**استاذ التعليم العالي**	**الاستاذ المشرف**
قوتال فضيلة	**استاذة التعليم العالي**	**مناقشا**

السنة الجامعية1443-1442: هـ2022-2021 / م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

.الحمد لله الذى أنعم علينا الحياة وجعل طريقنا نورا ومشيناه لنيل العلم من أصحابه العلماء

الذى حرص على عملنا " مكيكة جواد " نتقدم بأجمل عبارات الشكر والتقدير إلى أستاذنا والدكتور فشكرا وألف شكر إليك يا من كان له قدم السبق .وساعدنا والأهم من ذلك لقبوله الإشراف على العمل .فى ركب العلم والتعليم إليك يامن بذلت ولم تنتظر العطاء نهدى شكرنا

وللنجاح أناسٌ يقدرون معناه فشكرا لك الأساتذة الأفاضل الذين رافقونا طوال مسيرتنا الدراسية .بالجامعة

وتتسابق الكلمات كى نشكر اللجنة المناقشة والموقرة بجزيل الشكر والاحترام والتقدير وذلك على .سعيها وثنائها لقراءة رسالتنا وتصحيحها

.فإن قلنا شكرا فشكرنا لن يوفيكم حقّكم حقًا سعيتم فكان السعى مشكورا

إهداء

أحمدا الله قبل كل شيء أنه بلغني وصول المرحلة التي وصلت لها من سابق إصراري وعزيمتي وأتوجه بالذكر إلى من لا يضاهيهما أحد في الكون،

إلى من ربياني وتعبا من أجلي،

وإلى من قدّما ما لا يمكن أن يردّ،

إليكما يا أمي وأبي أهدي كلماتي وهذا العمل لأنكم كنتم خير داعم طول دراستي.

أمي، أبي أطال الله في عمركما يا من منحتموني الحياة على يديكم وأدام عليكم الخير يا رب.

سعيدة

عبد الرزاق

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله الذي فكهنا بثمار أوراق العلماء والصلاة والسلام على نبيه شجرة العلم التي أصلها ثابت وفرعها في السماء، وعلى آله وصحبه الذين هم فروع هذه الشجرة وأغصانها التي دنت هذه الأمة قطوفها المثمرة أما بعد:

لقد تحول النص الشعري الحديث في خضم التجريب الشعري المستمر من شعرية القول وانفعالية الصورة الشعرية إلى الأشكال المتعددة التي يحملها النص /الكتابة ، حيث أضحى كل عنصر تقع عليه العين دالا و رمزا يستثير و يستقطب متلقي جديد ، إذ تعد ظاهرة التشكيل البصري من الظواهر البارزة في تشكيل النص الشعري ذلك أن من سمات الأدب التطور و التجديد باعتباره كان حي حيوي يتأثر بكل ما يطرأ على فكر الأمم ، من تقدم حضاري في مجال العلوم الإنسانية والتطبيقية عامة .

إن الشكل البنائي للقصيدة يدرج ضمن خصائصها لأنها لم تعد تمثل الجانب اللغوي و الإيقاعي فحسب ، و إنما أصبحت تمثل كذلك الشكل الطباعي الذي تعتمده و الذي اخترق و اقتحم قداسة الشكل العمودي الكلاسيكي ، ليتحرر بذلك الشاعر المعاصر من الأشكال و القوالب الجاهزة منتقلا إلى تشكيلات هندسية مختلفة .

يمكن القول أنه معه القصيدة المعاصرة بشكلها الجديد صار الشاعر و القارئ واعيان بمسألة الكتابة المنغلقة بالإطار المكاني والمساحة الظاهرة وخطواتها الراسخة وبياضاتها الدالة وكذا ألوانها الناصعة و هوامشها الموحية .

هنا أصبح الطرفان على يقين من ضرورة الانتقال من السياق القولي إلى الشكل الكتابي وهذا ما سنتطرق له بالدراسة الكافية في هذه المذكرة ، وذلك من خلال العمل و الاشتغال على النصوص الشعرية المختلفة .

من هنا سنتطرق إلى عدة تساؤلات أبرزها: ما المقصود بالتلقي البصري ؟ وماهي تجلياته في الشعر المعاصر ؟ وما أبرز آليات التلقي البصري ؟ وفيما تكمن جمالياته ؟

ترجع أسباب توجهنا للبحث في هذا الموضوع لجملة من الدوافع:

– لقد توطدت عرف التواصل بيننا وبين أهم حقل من حقول الأدب وهو حقل للنقد الأدبي إذ وجدنا في هذا الحقل الفضاء الأمثل والأنسب لمعايشة كل التحولات الحاصلة في هذا الميدان.

– محاولة الإسهام في تسليط الضوء على بعض القضايا المعاصرة والتي حفل بها النقد العربي الحديث.

– إعجبنا بهذا الموضوع المثير و الرغبة في البحث عنه والخروج منه بنتائج تجيبنا عن مختلف التساؤلات العالقة في أذهاننا.

– جدة الموضوع و الحداثة في الدراسات النقدية المعاصرة .

من أجل بلوغ هذا المسعى لا بد من وضع خطة محكمة بداية بمدخل تناولنا فيه الكتابة الشعرية المعاصرة ، أما بالنسبة للفصل الأول فكان تحت عنوان مفاهيم عامة حول نظرية التلقي حيث قمنا بتقسيمه إلى مبحثين فالأول كان الحديث فيه عن مفهوم نظرية التلقي وأبرز روادها، وأمل الثاني فكان التركيز فيه منصبا على الانتقال من التلقي السماعي إلى البصري .

لننتقل في الفصل الثاني الى لحديث عن جماليات التلقي البصري و الذي بدوره قمنا بتقسيمه إلى مبحثين الأول حول آليات التلقي البصري وعلاقة الشعر بالرسم ، أما الثاني فكان حول جمالية الصورة الشعرية و الأبعاد التأويلية للقراءة البصرية ، أما الفصل الثالث فكان تطبيقيا باختيار نماذج مختلفة من الشعر المعاصر في حلته الجديدة .

و بالنظر إلى طبيعة الموضوع الذي ينطلق من الجانب النظري وصولا إلى الجانب التطبيقي ثم الاعتماد على ثلاثة مناهج أولها المنهج الأسلوبي كونه مناسب للحديث عن التحولات الحاصلة في الكتابة الشعرية المعاصرة ، و المنهج السيميائي كونه مناسب لتحليل الأشكال البصرية و توضيح آليات التلقي وكذا المنهج التحليلي المناسب لتحليل النصوص الشعرية و دراسة أشكالها البصرية .

مثلنا مثل أي طالب باحث قد واجهنا مجموعة من الصعوبات في إنجاز بحثنا هذا، ولعل أبرزها دقة الموضوع و عمقه مما يحتاج إلى جهد فكري و عقلي و اختيار المعلومات المناسبة لدراسته.

- داودي سعيدة.

- عبد الرزاق عبد الهادي.

تيارت في: 18 جوان 2022م

الموافق لـ: 18 ذو القعدة 1443هـ.

مدخل

طبيعة الكتابة الشعرية و خصائصها

مدخل

إن كل عملية إبداعية تنطلق من فعاليات الكتابة ، لتحقيق هدف و مقصدية الكاتب من خلال العمل الإبداعي و عن طريق الكتابة ، « فالإبداعات الجديدة إنما هي جديدة بإبداعاتها السابقة عليها ، وتلك الأخرى التي تنتظر ولم تولد بعد وما كان ذلك كذلك إلا أن الكتابة كلها قراءة في نصوص »[1] ، فهذه الأخيرة مرتبطة أشد الارتباط ببعضها البعض في الأعمال الإبداعية قائمة على أساس سابقيها من الكتابات التي قبلها.

1/ مفهوم الكتابة :

لقد تباينت و تعددت الأجناس و تباين معها مصطلح الكتابة الأدبية ، فمن هذا المنطلق يعرّف منذر عياشي مفهوم الكتابة في قوله :« الكتابة أنظمة مختلفة يتناسل بعضها من بعض و إنها لأكثر من أن تكون في وجودها شبها لمهرجان الضوء في الكريستال ، فالأضواء هنا لا ينفي بعضها بعضا ولكن ينوس بعضها على بعض و الناظر إليها لا يدري أي ضوء فيها يشكل أصلا أو مركزا ، فكلها أضواء و كلها يتلألأ وكلها يضيئ »[2].

وعليه يمكننا القول بان الكتابة عنده تختلف باختلاف طبيعة النوع أو الجنس الأدبي ، فالكتابة الجديدة قائمة على أساس الكتابات السابقة عليها ، فقد شبهها منذر عياشي بالضوء في مهرجان الكريستال ينوس بعضها على بعض ، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على شدة ارتباط الكتابة الأدبية ببعضها البعض رغم تعدد أنواعها و أجناسها ، فهو لم يفرّق بين الكتابات الأدبية و إنما وصفها بأنها كلها أضواء و كلها يتلألأ و كلها يضيئ ، فما الكتابة الأدبية إلا نوع خاص من الكتابة بل و تعتبر من أهم و أبرز ملامحها .

[1] منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص06 .
[2] المرجع نفسه ، ص20 .

هذا من جهة و من جهة أخرى سنتطرق إلى مفهوم الأدب بوصفه نوعا من أنواع الكتابة بأنه « نص و قارئ ، ولكن النص وجود مبهم لحكم معلق » [1]، فلا يتحقق وجود الأدب إلا بالنص ولا يتحقق وجود النص إلا بالكتابة ، فيتمثل الأدب في بنيتين إثنتين : بنية تحتية و بنية سطحية خارجية[2] « أما البنية الداخلية فهي الدلالية ويمكن أن نصطلح عليها بباطن النص وتكون عفوية الأديب فيها انعكاسا لقدرة كامنة فيه (*compétence*) وهي قدرة كونتها عناصر دقيقة و معقدة ذاتية ، ثقافية ، وراثية ، تاريخية ، اجتماعية ...إلخ ، أما البنية الخارجية فهي تركيبية و فيها تتحول القدرة الكامنة أو الضمنية إلى إنجاز فعلي للأدب(*performance*) » [3] .

فإذا كان الأدب لغة فإنه لغة باحثة يبحث الأديب فيها عن انعكاس لمكبوتات كامنة فيه كونتها الظروف باختلافها لتتحول تلك القدرة الضمنية في نفسية المبدع إلى عمل أدبي منجز وبهذا يكون الشعر نوعا أو جنسا من الأجناس الأدبية المختلفة و المتعددة التي نعرفها [4]

و من هنا « يبدو واضحا أن الجدل هنا واقع بين الشعرية الأرسطية (علم الشعر) و الشعرية البنيوية (علم الأدب) ، وتنتهي وجهة نظر هذه المعالجة إلى أن مصطلح *poetics* يعني علم الشعر ، يعد الشعر هو الفصل – بمعناه المنطقي أيضا – الذي يضاف إلى جنس الكتابة لتحديد نوعها ، و الشعر نوع بالنسبة إلى جنس الكتابة وجنس بالنسبة إلى أنواعه ، أو أن الشعر جنس بالنسبة لأنواعه وجنس تحتي – حسب جينيت – بالنسبة إلى الكتابة » [5] .

فما الشعر سوى جنس من الاجناس الادبية المعاصرة استطاعت الكتابة « تأكيد حضورها في كل العصور بقاء لا ينتهي دوامه ، وما كان ذلك ليكون لو لم ترتقي بالمكتوب من حيّز الملفوظ ،

[1] منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص127 .
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص124 بتصرف .
[3] المرجع نفسه ، ص 123-124 .
[4] ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم شعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص13 بتصرف .
[5] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص13-14 .

حيث يكون الكلام حيّزا مغلقا رؤية أحادية و ارتباطا بالأشياء ، إلى حيّز الإشارة و الرمز حيث يصير المكتوب نصا ويصير النص انفتاحا » [1].

إذا فالكتابة حضور عبر كل العصور يولد بعضها بعضا ، فانتقلت الافكار من كونها مجرد ملفوظ إلى مكتوب وهذا عن طريق الكتابة التي جسدها المبدع نصا فصار هذا النص انفتاحا « فالكائن في هذه الحضارة كائن كتابي لا يقوله كلامه ، ولكن تقوله النصوص التي حلت به و اخترعته جسدا » [2] ، فلا يجد المبدع من إبداعاته إلا تلك التي سجلها عن طريق الكتابة وقام بتدوينها .

وفي هذا السياق يعرّف عبد الله محمد الغذامي الكتابة بانها « عمل تحريضي يحرض الذات ضد الاخر ، وهي في الوقت ذاته تحريض للأخر ضد الذات ، ولشيئ صحيح قال العرب (من ألّف فقد استهدف) إنها الكتابة الهدف و المنطلق منها و إليها ...»[3].

فالكتابة عنده ماهي إلا وسيلة أو عمل إنجازي يدفع الكاتب إلى التأليف و الإبداع للتأثير في المتلقي ، فهي في نظره الهدف و المنطلق فالكتابة تحريض للذات في المبدع من أجل التأثير في نفسية المتلقي ، وفي نفس الوقت هي تحريض في متلقي ضد المبدع إذا فهي عمل مضاد من خلال تجاوزها كل من المبدع و القارئ ، « فهي الباقي بعد أن يفنى الكاتب الفاعل ويتغير القارئ المنفعل »[4] ، إذا فالكتابة حضور عبر كل الأزمنة و العصور ، فقد استطاعت هذه الاخيرة بأن تؤكد حضورها و بقاءها حضورا وبقاء لا يتنتهي دوامه .

[1] منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص22 .
[2] المرجع نفسه ، ص23 .
[3] عبد الله محمد الغذامي ، الكتابة ضد الكتابة دار الأداب ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص07 .
[4] المرجع نفسه ، ص07 .

أكدت الكتابة حضورها في العمل الأدبي من منطلق أنها « خطاب حاضر ونص شاهد فقد انفتح المكتوب على وجوده وصارت الكتابة به حضور الوعي لا غيابه و انبثاق الذات لا الاداة و تجلي اللغات لا اللغة »[1] .

ان الكتابة بوصفها خطابا حاضر يستدعي في الوقت ذاته مستمع حاضر ، هذا من جهة ومن جهة أخرى إذا كانت نصا فهي نص شاهد يستدعي هذا الاخير أيضا الكتابة لتشهد عليه وتؤكد حضوره ، و إذا قلنا بأن الكتابة نص شاهد فقد انفتح هذا المكتوب على الوجود و صارت الكتابة بهذا الانفتاح مجالا لحضور الوعي و أصبحت أداتا في يد الكاتب و مجالا لتجلي اللغات و انبثاق ذات المؤلف للعالم الخارجي لمشاركتها مع القارئ،« كما يرى هيدغر (*heidegger 1886-1976*) ماهية الكائن هي طريقة وجوده الفريد في هذا العالم ، هو ما يجعل الذاكرة تنزف بكل ما تخزنه و ما تدخره من معاني مرجعية، لجعل الوعي يتجاوز انغلاقه ، فيتغير ليفهم العالم الذي يوجد فيه» [2]

ما يمكننا استخلاصه من قول هيدغر بأن الظروف المحيطة بالمؤلف هي من تدفعه الى استخراج كل مايملك من مخزون معرفي وما يدخره من معاني مرجعية ، فيتجاوز بذلك الانغلاق الذي كان فيه ليتأقلم مع الظروف المحيطة به و مع المجتمع الموجود فيه ، وهذا كله عن طريق الكتابة فهي كالأداة بالنسبة للكاتب .

ولعل ما يثير الارتياب هي اللغة الاساس و المنطلق فهي « ليست بريئة على الإطلاق ، فالكلمات ذاكرة أخرى تغوص في عمق الدلالات الجديدة بطريقة عجيبة فالكتابة — تحديدا — هي تلك المصالحة بين الحرية و الذاكرة إنها تلك الحرية المتذكرة »[3] ، فما اللغة سوى كلمات و رموز تحمل دلالات مختلفة و متعددة ، فقد جمعت الكتابة بين الاعمال الادبية القديمة و الجديدة بين الحرية و

[1] منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص24 .

[2] مليحة دبابي ، إبداعية الخطاب النقدي عند رولان بارت ، مذكرة ماجستير ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة و الادب العربي ، جامعة فرحات عباس ، سطيف ، 2010-2011 ، ص22 .

[3] المرجع نفسه ، ينظر : رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ص25 .

الذكرى ، إنها الكتابة الهدف و المنطلق الذي ينطلق منه المبدع لتجسيد عمله الإبداعي على أرض الواقع .

فمن هذا المنطلق يتبين لنا بأن الكتابة عبارة عن بنية منفتحة على كتابات سابقيها وكذا كتابات لاحقيها إنها بكل بساطة الحرية المتذكرة .

تعتبر الكتابة الشعرية كإبداع « ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزا إياها وكاسرا ظروفها وحدودها ، ويكون النص هنا أكبر من صاحبه و اقوى و أخطر ، ويتجول الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتسم بصفات وجودية وصور ذهنية و هيئات تخييلية تتجدد فيه و تتولد به مع تقلب حيوات النص »[1] ، ولعل هذا ما يجعل من الكتابة شرطا أساسيا بالنسبة للمبدع ، لأنه تحول من شخص عادي إلى نموذج ثقافي يحتذى به عن طريقها ، فقد حول عن طريقها الصورة الذهنية إلى نص حاضر ، ولعل من أهم صفاتها بأنها تتولد و تتجدد .

يمكننا الاستنتاج من هذا القول أن الشعر في نظره يستطيع التأثير في عقل المتلقي ، كما يستطيع المتلقي التأثر بالشعر ، فالبيئة الاجتماعية التي نتج و استقبل فيها العمل الإبداعي دور هام جدا في صياغة التفسير للمتلقي [2] .

فمن الناحية الفنية للشعر و أصوله ، « أدت هيمنة الثقافة الاصولية العودة إلى القيم الشفوية الجاهلية ، فلم يكن تعظم الشعر الذي كتب في عصر النهضة إلى ترسيخا احتفاليا لهذه العودة غير ان معارضة القديم بحجة الجديد ، لم تستند إلى الحداثة العربية ، كما تجلت عند أبي نواس و أبي تمام وفي الكتابات الصوفية و إلى التنظير للغة الحداثة الشعرية ، كما تجلى عند الجرجاني و إنما استندت إلى حداثة الشعر الغربي استناد اقتباس ومحاكاة »[3] .

---

[1] عبد الله محمد الغذامي الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1991 ن ص07 .

[2] ينظر : حسن البنا عزالدين ، الشعر العربي القديم ، عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، ط1 ، 2001 ، ص09 بتصرف .

[3] أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ط2 ، 1989 ، ص84 .

فالشعر الحديث المعاصر العربي ما هو إلا محاكاة و اقتباس للشعر الغربي ، فانقسم الشعراء العرب بهذا إلى عدة أصناف فمنهم من عاد إلى الأصل و منهم من عارض الكتابات القديمة بحجة تجديد الحداثة ومنهم من نقل الشعر الغربي نقلا و اقتباسا و محاكاة .

2/ خصائص القصيدة الشعرية العربية المعاصرة :

قبل أن نغوص في حديثنا عن خصائص القصيدة المعاصرة يمكننا الإشارة إلى أهم التسميات التي أطلقت على الشعر المعاصر وهي شعر التفعيلة و الشعر الحر و الشعر الواقعي أو الشعر الجديد ، فمع التطور الحداثي الملحوظ في كل أشكال و انماط الادب تطور معه أيضا شكل القصيدة العربية ، فكان هذا التطور على المستويين الشكلي و المضموني ، أما الشكل فقد خرجوا عن نظام الشطرين القديم (صدر وعجز) وكذا كسر الوزن و القافية و الحرية في استخدام التفعيلات وعلامات الترقيم و الأقواس و مساحات الفراغ و رموز التنصيص ....إلخ ، فمن المستوى المضموني تكثيف اللغة استخدام الرمز و الأسطورة و الغموض و الانزياح ...إلخ .

فقد كانت حجة الشاعر المعاصر في تبرير هذا التجديد في مسار الكتابة الشعرية و الانتقال من المألوف إلى اللاّمألوف هو أن الشعر العمودي لم يعد يطاوعه لعلاج القضايا الاجتماعية و السياسية المعاصرة ، إذا كان لزاما عليه البحث عن شكل جديد يتيح له فرصه أكبر بشكل أكثر للتعبير عن عواطفه و أفكاره ، فهو يخضع وزنه الحر لحجم وطول المشاعر ومن هذا تطول بعض الأبيات وتقصر أخرى في القصيدة الواحدة ، ومن هنا أيضا نلاحظ إن التكرار في الشعر المعاصر هو نتيجة للموجات الشعورية التي تتحكم في الشعر [1] .

هذا « وفي لحظة الكتابة يخلو وعي المؤلف من تلك العلاقات المعقدة التي ينطوي عليها خطابه ولكن سلطة اللغة – طبقا لمفهوم بارت– هي التي تفرض نظامها على شكل اللساني للكتابة وبناء على ذلك فإن شكل الكتابة يعد وصفا لطبيعة ذلك النظام و الكشف عن طابعه العقلي ،

[1] ينظر : محمد مصايف ، دراسات في النقد و الادب ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص76 بتصرف .

وبهذا يتضح أن الشكل اللساني هو الذي ينتج المعنى وليس العكس ، لأن هذا الشكل يحتفظ بتدوين ذلك اللآوعي المنتج لأنظمة اللغة ، وليس الغريب بعد ذلك أن نرى اعتماد النظريات البنيوية في دراساتها على ما أحرزه اللغويون....»[1].

تعتبر القصيدة العربية المعاصرة رمزا للحداثة و التجديد كاسرة بذلك قواعد و قوانين القصيدة الكلاسيكية ، وهي عبارة عن تجربة خاضها الشاعر و تعايش معها فتلك الظروف التي عاشها وتعايش معها هي من دفعته إلى الإبداع الفني و تحويل أفكاره إلى كتابة لتجسيدها على شكل قصيدة

[1] عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، د.ط ، 1999 ، ص34 .

الفصل الأول

نظرية التلقي

المبحث الأول : نظرية التلقي (مفاهيم إجرائية)

المطلب الاول : التلقي في اللغة

المطلب الثاني : التلقي في الاصطلاح

المطلب الثالث : إشكالية المصطلح

المطلب الرابع : مفهوم نظرية التلقي

المطلب الخامس : رواد نظرية التلقي

- **هانز روبرت ياوس**
- **وولف جانج أيزر**

المبحث الثاني : أنواع التلقي

المطلب الأول : التلقي السمعي

المطلب الثاني : التلقي البصري

المبحث الأول : نظرية التلقي (مفاهيم إجرائية)

المطلب الأول:

1/ **التلقي في اللغة** : « المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية ، و تصريفاتها في الإنجليزية تنظم معنى الاستقبال و التلقي معا ، و يقال في العربية تلقاه أي استقبله ، و التلقي هو الاستقبال و فلان يتلقى فلانا أي يستقبله » [1].

و يقال أيضا في الإنجليزية *Reception* أي استقبال أو تلق ، و يقال *Receptionst* أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق *Receptive* أي متلق أو مستقبل "[2]

كما نجد التمايز في الدلالة بين مفهوم التلقي و مفهوم الاستقبال و هذا راجع إلى طبيعة الاستعمال عند العرب و الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مصطلح التلقي يقول تعالى ﴿**فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ** ﴾ و قوله أيضا﴿.. **إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ** ... ﴾[3] .

هذا من جهة و من جهة أخرى يبقى مفهوم الاستقبال محو أنظار بالنسبة للمتكلمين بغير العربية.

المطلب الثاني :

2/ **التلقي في الاصطلاح** :« قد يكون لهذه المادة من إيحاءات و إشارات إلى عملية التفاعل النفسي و الذهني مع النص حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم و الفطنة ، و هي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الالماح إليها ، بين إلقاء النص و إرساله و تلقيه أو استقباله فأثروا

[1] محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1417هـ -1996 م، نقلا عن لسان العرب مادة (لقا) ،ص 13.

[2] المرجع نفسه ، نقلا عن المورد – إنجليزي عربي ، ص 764، ط1 ،1992م، ص 13.

[3] نقلا عن المرجع نفسه ،ص 13 ،بتصرف .

الإلقاء و التلقي و جعلوه فنا و خاصة في مجال النص الخطابي و من ثم يفقد النص قيمته و جماله إذا كتب أو قرئ »[1] .

فقد تحول النص من فن مروى مسموع إلى فن كتابي مقروء من طرف المتلقي، تندرج فيه باهتمامات هذا الأخير بمشاعر الملقي [2]

بتعريف آخر للتلقي نقول « بأنه مجموعة من الاتجاهات و النشاطات التي يظهرها المتلقي في تلقيه لرسائل الأعمال الأدبية و الفنية و الإعلامية، كما يمثل أيضا الطريقة أو الأسلوب الذي يستخدم فيه المتلقي المعلومات التي يتلقاها من الخطاب مهما كانت طبيعته »[3].

فما التلقي سوى مجموعة من الانفعالات و ردود أفعال المتلقي أثناء تلقيه للعمل الأدبي الإبداعي أيا كان نوعه سواء أكان شعرا أم نثرا ، و استخدام المتلقي لتلك المعلومات الواردة في ذلك العمل الإبداعي .

هذا من جهة و من جهة أخرى « أن التلقي هو نشاط إيجابي يتم بشكل انتقاء لبعض ما يقع على حواسنا دون البعض الآخر و ينظر الحكم النقدي الذي هو محاولة الارتفاع بفعل التلقي إلى مستوى شعوري و تنظيمي أعلى »[4] .

فالتلقي نشاط إيجابي بالطبيعة، و نتلقى الخطاب الأدبي عن طريق حواسنا سواء السمع أو البصر أو الذهن، فنتلقى بحاسة واحدة دون الأخرى و المحاولة إلى الوصول للشعور و الحواس و مدى تأثير ذلك الفن الإبداعي في نفسيتنا نحن كمتلقين.

---

[1] محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1996 ، ينظر : الجامع لأحكام القران للقرطبي ، المجلد الأول و السابع ، ص14

[2] نقلا عن المرجع نفسه ، ص 14 بتصرف .

[3] الشريف مرزوق ، نظرية التلقي و أطروحاته ، مجلة النص ، أم البواقي الجزائر ، 01، 2021 ، ص 194.

[4] الشريف مرزوق ، نظرية التلقي و أطروحاته ، مجلة النص ، أم البواقي الجزائر ، 01، 2021 ، ص 194

كما نعلم كلنا بأن المتلقي أو المستقبل مركزا هاما في العملية الإبداعية فهو الذي يقوم بتلقي الرسالة و فك رموزها و يقوم أيضا بالتفاعل معها و يتأثر مضمونها ، و أن مفهوم التلقي في حد ذاته ميدان و مجال و نشاط واسع و شاسع و متعدد و يختلف من متلقي إلى آخر ، فيمكن أن ندرج المتلقي في جميع أنواع الخطابات و التي يتلقاها الجمهور [1] .

1 / مصطلح التلقي بين تعدد الدلالات :

« ترجع كلمة التلقي بالفرنسية *Reception* إلى الأصل *Receptio* التي تحمل معنى الإستقبال *Action de Recevoir* و القبول *Acccepter* أما دلالتها الجمالية و النقدية و في ساحة النقد الفرنسي عام *1979* بمناسبة المؤتمر الذي عقد في أنسبريك *innsbruk* » [2]، هذا من جهة و من جهة أخرى سنتطرق إلى دلالة التلقي بالإنجليزية « تقول جين —ب– تومبكنز *Tqne-p-tompkns* عند نقد إستجابة القارئ *Reader Response cristisim* أنه ليس نظرية نقدية موحدة لتصورنا ، إنما هو مصطلح إرتبط بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل القارئ *Reader* ، و عملية القراءة *Reading pro cess* ، و الاستجابة *Response* ، لنميز حقلا من حقول المعرفة » [3] .

نلاحظ بأن مصطلح التلقي يختلف من دولة إلى أخرى في مفهومه و دلالته و مشتقاته و لكن يبقى التركيز على المتلقي نقطة تقاطع بين كل رواد نظرية التلقي أو ما يطلق عليها بنظرية الاستقبال عند بعض من روادها و إعطاء المتلقي دورا في بناء العملية الابداعية و المشاركة فيها و التأثير و التأثر بها .

هذا « و قد أولى علماء البلاغة اهتماما و عناية بمؤلف النص و بالمتلقي ، و بينوا وظيفة كل طرف و أثره في تشكيل النص (الخطاب) بل يمكن القول إن المتلقي في تراثنا البلاغي العربي (سواء

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص 194، بتصرف.

[2] فؤاد عفاني ، نظرية التلقي النشأة و إشكالات المصطلح ، مجلة الكلمة ، المغرب ، 2019 ، ص 17 .

[3] المرجع نفسه ، نقلا عن جين —ب–تومبكنز ، مدخل إلى نقد استجابة القارئ ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية الروسية ما بعد البنيوية ، ص 17

أكان قارئا أم مستمعا)قد حظي بمكانة كبيرة فاقت مكانة المؤلف نفسه ، لأن الخطاب يكتب للتلقي و إليه يتوجه و يروم إفهامه و توصيل الغرض أو القصد إليه .....» [1] .

مما لا شك فيه هو أن الهدف الأول للمؤلف في كتابته لأعماله الإبداعية الأدبية ، هو المتلقي اي كيف يقوم بجذب ذلك الجمهور المستمع أو القارئ أو أيا كان للتأثير فيه ، ومعايشته نفس المشاعر و الأحاسيس التي شعر بها المؤلف لأول وهلة من كتابته لذلك الموضوع ، هذا وقد اهتم علماء البلاغة بالمتلقي بعد اهتمامهم بالعمل الأدبي وبيّنو وظيفة المتلقي في العملية الإبداعية .

مهما كان شكل ونوع الاتصال أو التلقي بين المؤلف و المتلقي ، فإن موضوع هذا التلقي يختلف بطبيعة الحال اختلاف الدلالات التي يكوّنها وينتجها المتلقي نتيجة لخبرته القديمة و المتكررة في مجال التلقي ، فهذا لا يمنع من حدوث و انفعالات و ردود أفعال عند استقباله لذلك الفن الإبداعي ، وهذه الأخيرة تختلف من متلقي إلى أخر طبعا [2] .

2/ أنماط التلقي :

أ: تلقي (غير المهتم) : وهو التلقي الذي يكون فيه المتلقي شارد الذهن لاهي القلب[3]« ومن ذلك قوله تعالى " ما يأتيهم من ذكر من ربهم محدث إلا استمعوه وهم يلعبون لاهية قلوبهم وأسّروا النجوى الذين ظلموا..." الأنبياء (2-3) » [4]، فلمتلقي (السامع) هنا يكون حاضر الجسد غائب الذهن وهذا يدخل ضمن التلقي غير المهتم ، فمع حضورهم لكنهم غائبون في الظاهر و الأصل و قلوبهم بهذا لاهية فهذا النوع من التلقي يكون المتلقي فيه مستمعا ولكن من غير أن يعبأ بالخطاب ذاته او بمعناه ودون الاهتمام بالخطاب في أصله .

[1] الشريف مرزوق ، نظرية التلقي و أطروحاته ، مجلة النص ، أم البواقي ، الجزائر ، 1 ، 2021 ، ص199 .
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص201 بتصرف .
[3] نقلا عن المرجع نفسه ، ص207 بتصرف .
[4] الشريف مرزوق ، نظرية التلقي و أطروحاته ، مجله النص ، أم البواقي ، الجزائر ، 1، 2021 ، ص207 .

ب/ التلقي (المهتم) : وهذا النمط أو النوع الذي يكون فيه المتلقي حاضرا قلبا وقالبا ،« وهو الذي يبغي فيه صاحبه الوصول إلى معنى لا يؤديه الخطاب ، و إن كان قد يحتمله لغة احتمالا بعيدا....» [1] ، و الهدف من التلقي للمتلقي المهتم هو الوصول إلى معنى وغرض و مقصدية المؤلف وفهم معناها وهذا التلقي عكس التلقي السابق فهما يختلفان في نقطة حضور و غياب الذهن و القلب خلال عملية التلقي .

المطلب الثالث : إشكالية مصطلح التلقي

أولا « عرّفت (جمالية التلقي) في النقد العربي المعاصر ب(نظرية الاستقبال *théorie de réception*) وذلك استنادا لترجمة التي قام بها " عبد الجليل جواد " لكتاب لروبرت سي هوب *robert c holup*، حيث ترجمه هذا الأخير من الألمانية إلى الإنجليزية *reception tgéorp critical introduction* ، وذلك سنة *1989* وترجمه " رعد عبد الجليل جواد" إلى العربية سنة *1992* ، تحت عنوان :(نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية) وهو نفس الكتاب الذي ترجمه فيما بعد (عز الدين إسماعيل) بعنوان أخر هو (نظرية التلقي) وذلك سنة (*1994*) » [2].

قد اختلف النقاد في تحديد مصطلح لهاته النظرية ، حتى وإن كانت أفكارهم مشتركة إلا أنهم لم يتفقوا على مصطلح واحد فقد لجؤا إلى الترجمة لنقل هذه النظرية إلى العرب ،« غير أن هذا التخبط المصطلحي لم يكن حكرا على المترجمين العرب فقط ، إذ نجد هناك بعض المترجمين الغربيين الذين عبّروا عن هذه الصعوبة مثل " روبرت سي هولب " ، الذي يرى بأن الصعوبة المركزية تكمن في تقرير المصطلح بدقة فكل من مصطلح (الاستقبال و الاستجابة أو التأثير) يهدفان لتعزيز العمل الادبي مما يجعل إمكانية الفصل بينهما متعذرا » [3] .

---

[1] الشريف مرزوق ، نظرية التلقي و أطروحاته ، ص207 .

[2] خالد وهاب ، جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الاداب و اللغات ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ،2016 ، ص15 .

[3] المرجع نفسه ، ص16 .

نجد من هنا الاختلاف قائما حول مصطلح التلقي ومنذ القدم ، فكما يختلف في النقد العربي يختلف أيضا في النقد الغربي .

هذا من جهة و من جهة اخرى هذا التخبط المصطلحي الذي عرّفت به نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر كان قد واجهته كل من العرب و الغرب ، فمنذ تسعينات القرن العشرين ، كانت قد توالت الترجمات للتعريف لهذا المفهوم او بهذه النظرية وذلك من خلال ترجمة الكتب الغربية ذلك ما أدخل المترجمين في مشكل الترجمة لعل ذلك لأسباب كثيرة منها [1] :

«- غياب هيئة أو جبهة تعمل على توحيد المصطلحات

- أغلب الترجمات لم تنقل من اللغة (الألمانية) ، و إنما انتقلت الى العربية عن طريق لغة وسيطة (الإنجليزية) أو (الفرنسية) ، هذا بالإضافة إلى تشابك النظرية مع مناهج و مذاهب وتيارات فكرية و فلسفية مما صعب عملية ضبط المصطلح و إعطائه مدلولا يحيل الى إتجاه معين »[2] .

نظرا لتعدد و اختلاف المصطلحات القائمة حول نظرية التلقي كالإستجابة و التأثير و التلقي ، فهم يشتركون في معنى واحد وهذا المعنى مرتبط دوما بالقارئ المتلقي ، إذا فالمصطلح أكثر تداولا في الحقول الغربية كانت أم العربية هو مصطلح التلقي .

المطلب الرابع :

3/ مفهوم نظرية التلقي : هي « ما تمثل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص و معطياته التعبيرية و إستبدلت به لغة الأسطورة ، ومعنى هذا أن النظرية الجديدة

[1] ينظر : خالد وهاب ، جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ،2016 ،ص 15 بتصرف .

[2] المرجع نفسه ، ينظر : عبد القادر خليف ، مصطلح القراءة في كتاب القراءة و توليد الدلالة لحميد الحمداني ، رسالة ماجستير ، ص15 .

حركة التصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص و أهمية القارئ بعد أن تهدمت به الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية و الماركسية» [1] .

كانت نظرية التلقي عبارة عن حركة صححت انزياح الفكر النقدي و استطاعت بذلك أن تجمع بين النص و القارئ على حد سواء بعد أن فصل بينهما أصحاب كل من الماركسية و الرمزية ، ومن ثمّ « كان التركيز في مفهوم الإستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب : القاررئ و النص فالقارئ عندهم هو المحور الاهم و المقدم في عملية التلقي »[2]

فنظرية التلقي فتحت بذلك المجال للقارئ بإعطائه دورا مهما في العملية الإبداعية بعد النص طبعا

هذا منم جهة ومن جهة اخرى « صاحب النص –شاعرا أو كاتبا – فقد أهملت النظرية دوره في عملية التلقي ، بمعنى أن دراسة أحواله النفسية و التاريخية ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه المتلقي في تعامله مع النص ، فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحول هّام في عملية التلقي من صاحب النتاج إلى النص و القارئ »[3].

إذا كانت نظرية التلقي قد أكدت بدورها على النص و القارئ فقد نفت بذلك دور الكاتب من منطلق أن ظروفه بإختلافها ليست بالأمر الضروري الذي يعتمد عليه في عملية التلقي ، فقد ركزت علاقة النص بالمتلقي بمعزل عن المؤلف .

ربما لم تختلف كثيرا مرتكزات التلقي في نقدنا العربي عن النقد العالمي الغربي بحيث تتم عملية التلقي داخل إطار الأديب و النص و المتلقي ، ولكل واحد منهم دور فعال في تحقيق المتعة النفسية

[1] محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ن 1996 ، ص17 .
[2] المرجع نفسه ، ص17-18 .
[3] المرجع نفسه ، ص18 .

للقارئ لكن مع ظهور عدة مذاهب و إختلافها أدى إلى ظهور نظرية التلقي في ساحة النقد فقد حملت بيت طياتها دورا هاما للمتلقي و الميل إلى إهمال دور المؤلف[1] .

تعتبر نظرية التلقي « من النظريات النقدية الحديثة (بعد البنيوية) ، التي أعادت للقارئ وهجه وهيبته وقيمته بعد أن خفت حضوره في أكثر المناهج النقدية و السياقية و النسقية ، فبعد أن دعا البنيويون إلى موت المؤلف و نبذه ، و الإهتمام بالنص و لا شيئ غيره ، جاءت نظرية التلقي بوصفها رد فعل طبيعي فسعت إلى الإرتقاء بالقارئ و بإستجابته ، و الإحساس بإستقباله و السمو بأفق إنتظاره ، والرنو إلى توقعه والتطلع إلى غايته و مقصده »[2].

فهذه النظرية جاءت كرد فعل على سابقيها من النظريات وجاءت موقف جديد ألا وهو الإهتمام و الإرتكاز على المتلقي وجعله أساسا في العملية الإبداعية ، دون أن ننسى أو نتجاهل الطرفين الأخرين المؤلف و الموضوع ، فقد اعتمد مؤسسوا هذه النظرية على هذه الأطر الثلاثة في تأسيس نظريتهم الجديدة (نظرية التلقي) ، أو كما يسميها البعض بنظرية الاستقبال فهي من النظريات الحديثة المعاصرة وكانت قد أعادت للقارئ حضوره في الساحات النقدية بعد أن ألغت البنيوية دور المؤلف و القارئ وصبت جل اهتمامها على الموضوع .

يمكن القول هنا بأن نظرية التلقي التي اعتنت بالمتلقي ووقفت أمام إقصائية المناهج النقدية له و انفتحت على تعدد المناهج النقدية له ، فبذلك كسرت حاجز الصمت المطبق حيال التهميش و النفي الذي كان يتلقاه القارئ المتلقي من منطلق أن هذا الأخير هو وحده القادر على استقبال و استهلاك النص الإبداعي و الرفض و القبول و التبني و النقد وكلها بيده وحده دون سواه ، لذا لما يتم تهميشه بعد كل هذا الدور الفعال في كسر الحركة الإبداعية [3] .

---

[1] ينظر : محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ن 1996 ، ص79 بتصرف.

[2] الموقع الإلكتروني https://www.alriyadh.com

[3] ينظر : الموقع الإلكتروني https://www.alriyadh.com

حيث « يقول الباحث الشاعر عزالدين البنا : تعّد نظرية التلقي فرعا من الدراسات الادبية الحديثة المهتمة بالظروف التي يتم بها استقبال الاعمال الادبية من قِبَلْ القراء بدلا من التركيز التقليدي على عمليات إنتاج النصوص أو فحصها في حد ذاتها » [1] ، جاءت هذه النظرية بنظرة جديدة للنص الادبي ، و انتبهت إلى عدم حضور القارئ المتلقي في المناهج السابقة عليها وكذا غيابه في العملية الإبداعية ، فقامت بإعطائه مكانته الخاصة به .

و بمفهوم أخر لهذه النظرية نقول بأنها « ...نظرية نقدية تعنى بتداول النصوص الأدبية تقبلها و إعادة إنتاج دلالاتها ، سواء أكان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه ب(التلقي الخارجي) ، أو داخل العمل الفني التخييلي *imaginaire* للنصوص الأدبية ذاتها وهو ما يمكن الاصطلاح عليه ب(التلقي الداخلي) ، إلا إذا انزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية بوصفها نشاطا فكريا ...»[2] . الهدف الاول و الأخير لنظرية التلقي هو النصوص الادبية فهي تقوم بإعادة إنتاج دلالاتها و مفهومها للمتلقي وهي تنقسم إلى وظيفتين اثنتين :

التلقي الخارجي : وهو ما يوجد داخل العمل الفني التخييلي للنصوص الإبداعية الادبية ذاتها بمعنى أخر هي « نظرية تهتم بالكيفية التي تمّ بها تلقي النص الادبي في لحظة تاريخية بعينها ، و لذلك نجدها ترتكز على إشهادات المتلقيين بشأن هذا النص ، أو بشأن الأدب عموما ، وعلى أحكامهم و ردود أفعالهم المحددة تاريخيا وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة وتوجهها هذا هو ما يبرر غعتمادها على المناهج التاريخية و السوسيولوجية ، (*methodes historique et sosiologique*) »[3] .

[1] بوخليفه بوسعد ، نظرية التلقي الأصول العلمية و الإجراءات التحليلية ، مجلة جيل الدراسات الادبية و الفكرية ، بجاية ، 7 2019 ، ص35

[2] خالد وهاب ، جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ، 2015-2016 ، ينظر : عبد الله إبراهيم ، التلقي و السياقات الثقافية ، ص18

[3] المرجع نفسه، ص24 .

فنظرية التلقي هي عبارة عن نشاط فكري يمارسه المتلقي على العمل الأدبي خلال تلقيه له ويكون الركيزة الأساسية لهذه النظرية بعد الكاتب و الموضوع وكذا اعتمادها على التاريخ و اللحظة التي تم فيها تلقي العمل الأدبي .

ا/ نظرية التلقي (النشأة و التطور) :

لقد شهد النقد الأدبي في الغرب انطلاقات تاريخية متعددة ، فقد كانت البداية الاهتمام بالمؤلف وبيئته الجغرافية وبنفسيته و بجميع الظروف السياقية المحيطة به ، ثم انتقل الاهتمام من المؤلف إلى الموضوع بوصفه بنية مغلقة ، وصولا إلى المتلقي بوصفه ركيزة من ركائز العملية الإبداعية وقطبا مشاركا فيها [1] .

هذا من جهة و من جهة أخرى «...في العهود الماضية تربعت مجموعة من المناهج التي ادعت أنها ستعطي الأثر الأدبي حظه الاوفر في إستكشاف مكامن النص الجمالية ...»[2] .

وهذه المناهج هي المناهج السياقية التي اهتمت بالسياقات الخارجية للنص أما النسقية كانت قد إهتمت بالبنية النسقية الداخلية ، إلى أن ظهرت مناهج مقاربة زاوجت بين السياق و النسق و إهتمت بكل من المؤلف و النص و المتلقي على حد سواء .

فقد نظر رواد نظرية التلقي الى القارئ على أنه العنصر الفعال الذي يقوم بالكشف عن جماليات النص بعيدا كل البعد عن الإنطباعية و الملابسات التاريخية ، فمن الأسئلة المطروحة هنا ماهو المنبت الأصلي لنظرية التلقي ؟ [3] .

---

[1] ينظر : بلال محي الدين ، القراءة و التلقي إتيميلوجيا المصطلح و خلفياته الفكرية و الفلسفية ، مجلة أبوليس ، جامعة تبسة ، 5 ، 2016 ، ص158 بتصرف .

[2] بوخليفة بوسعد ، نظرية التلقي الأصول العلمية و الإجراءات التحليلية ، مجلة جيل الدراسات الادبية و الفكرية ، بجاية ، 7 ، 2019 ، ص35 .

[3] ينظر : المرجع نفسه ص35 بتصرف .

إذا « الظهور الاول لنظرية التلقي كمنهج قائم بذاته يعود إلى ستينات القرن الماضي ، وبالضبط في جامعة " كونسطانس " الالمانية ، فمنذ 1966 لم تتوقف جمالية التلقي المعروفة بإسم مدرسة كونسطانس عن التطور لتتحول إلى نظرية للتواصل الادبي بوصفه إجراء يوظف ثلاثة عناصر فاعلة بين الإنتاج و التلقي » [1] .

فقد تأثرت هذه النظرية أولا : بالفينومينولوجيا (الظاهرتية) *phénoménologie* ، فهي حركة فلسفية تركز على الإنسان في عملية تقرير المعنى و كذا باعتبارها تنادي بحضور الغير الاخر ، ثانيا : الشكلانيون الروس *les formaliste russe* ، فقد غهتموا بالنص وجماليته دون الغلتفات إلى صاحبه وكذا غهتمامهم بالقراء وجذبهم للنص ، ومن هنا تتجلى علاقة الشكلانيون الروس بالتلقي ، ثالثا: سوسيولوجيا الادب *sociologie de la littérature* ، و ينصب إهتمامهم في الجتمع ، فلإبداعات الادبية في نظرهم ماهية إلا وليدة مجتمع الكاتب فقد ساعدت سوسيولوجيا الادب نظرية التلقي على ربط و فهم العلاقة بين المتلقي و المجتمع[2] .

ب/ أهداف نظرية التلقي :

أولا لفهم النص و استيعابه يتطلب من القارئ امتلاك أفق انتظار مرن و مطاوع يقوم بمسايرتة موضوع النص حتى لا يسيئ المتلقي فهمه و فهم مقصدية الكاتب ، فالنص مهما انتشرت و توسعت رقعته فهو لا يساوي ما استخلصه منه القارئ من أهداف ، إذا فالقراءة أرحب من الكتابة ، إذ لا يكتفي القارئ المتلقي بمطاوعة الكاتب في الإلتزام بما هو مكتوب بل يتعدى ذلك و يؤول النص بطريقته لا بطريقة الكاتب ، ويضيف إفتراضاته وهذا ما يسميه أيزر وجهة النظر المتجوّلة[3] .

فمن أهداف نظرية التلقي نذكر

[1] بوخليفة بوسعد ، نظرية التلقي الاصول العلمية و الإجراءات التحليلية ، مجلة جيل الدراسات الادبية و الفكرية ، بجاية ، ، 2019 ، ص35

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص36 بتصرف .

[3] ينظر : الموقع الإلكتروني https://www.diwanalarab.com بتصرف .

– إنتقال القارئ من مرتبة المستهل إلى مرتبة الشريك المحاور و الذي يقوم بملئ الفراغات في العمل الادبي ، فهنا شأنه شان الكاتب ويلزم الكاتب بهذا ترك الفراغات و الفجوات التي تركها .

– سعي نظرية التلقي دوما إلى هدف الإشراك الواسع للمتلقي في العمل الأدبي .

– التركيز على المتلقي من خلال إحداث التفاعل بينه وبين النص بهدف ربطه و إشراكه به .

– تطوير ذوق المتلقي الجمالي من خلال التواصل الحثيث مع النصوص الفنية دوما .

– فتح المجال للنقاد و الباحثين للغوص في أعماق الأثر الادبي .

– نظرية التلقي أعطت القارئ المكانة التي يستحقها والتي طالما همشت في السنوات الماضية فأعادت له إعتباره [1] .

المطلب الخامس : رواد نظرية التلقي و عوامل التأثير

***1/* هانز روبرت ياوس** (*H.R.Jauss*) :

يعتبر هانز أحد أساتذة جامعة كونستانس الالمانية في الستينات وهو باحث لغوي رومنسي ، متطلع إلى التجديد فقد حاول أن يخلِص الادب الالماني من ثنائية المذهب الماركسي و الشكلية الروسية ، ففي نظره القارئ يستقبل النص تحت تقاليد ماركس و بالتالي فهو معزول عن جمالية النص عكس الشكلية الروسية والذي يبقى همها الأول و الاخير الوقوف عن البناء الشكلي [2] .

تطلع ياوس بهذا إلى منظور جديد « يضع القارئ في وضعه المناسب من النص وقد اطلق عليه هذه الرؤية (جمالية الاستقبال) »[3] ، فلم يختلف كثيرا عن المذاهب السابقة في تعريفه لهذا المصطلح الجديد .

---

[1] ينظر : الموقع الإلكتروني www.diwanalarab.com //https بتصرف .

[2] ينظر : محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، نقلا عن نظرية الاستقبال ،ص27 بتصرف .

[3] المرجع نفسه ، ينظر : نظرية الإستقبال ص27 .

بحيث يُفهم من كلامه « دعوته إلى التوحد بين الادب و التاريخ أن التعامل مع النص و إنما يتم بمعيارين لاغنى لأحدهما عن الأخر ، وهما معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي ، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم إستدعاؤه في لحظات التلقي ، ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند و يغنى في سلسلة الإستقبالات من جيل إلى جيل [1] .

من هنا نستنتج أن الرؤية التي تطرق إليها ياوس في نظرية الاستقبال هي القادرة على إستدعاء خبرات الماضي و التاريخ و إعادة ترجمتها إلى حاضر جديد ، فهو بهذا قد جمع بين الماضي و التاريخ الذي إعتمدت عليه الماركسية و إعادة ترجمته إلى شكل جديد أو طابع فني جديد وهذا ما إعتمدت عليه أيضا الشكلية الروسية فهي تنظر أن الماضي لا يزال يقدم لنا إجابات وخدمات أخرى [2] .

من هنا خالف ياوس زملائه من نظرية التلقي فقد كان إهتمامه بمسائل التلقي إلى حد بعيد لإشتغاله بعلاقة الأدب و التاريخ[3] .

من بحوثه نذكر :

« – تاريخ الادب بوصفه تحديا لدراسة الادب

Literery history as-achallenge to literary theory

– تاريخ الفن و التاريخ النفعي :

History of art and pray mative history

[1] المرجع نفسه ، ينظر : نظرية الإستقبال ، ص28 .

[2] ينظر : محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ينظر : نظرية الاستقبال ، ص30، بتصرف

[3] ينظر : عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل و قراءة النص الادبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ،د.ط،1999 ص102 بتصرف

- نحو جماليات التلقي :

To ward and estesthetic of reception .»[1]

2/ وولف جانج أيزر (*wolf gang iser*) :

تأثر هذا الأخير بفكر من سبقوه مثل رومان أنجاردين و ياوس بحيث أنه كان زميله في البحوث و الدراسات و المؤتمرات والتي توصلوا فيها غلى فكرة النظرية الجديدة أي نظرية الاستقبال ، فقد اعتمد في رؤيته على جانب التفسير فهنا ليس المقصود بالتفسير التقليدي و إنما التفسير الذي يرينا المعنى من خلال القراءة فقد كان التحول من النص و الكاتب إلى النص و القارئ [2].

فالعمل الأدبي عنده « ليس نصا وحسب ولا قارئا فقط ، بل هو تركيب أو إلتحام بين الإثنين »[3] ، فقد زاوج بين النص و القارئ من خلال النظرية الجديدة .

من اهم أعماله في نظرية القراءة أو التلقي نذكر مقاله الشهير صدر له في *1970* بعنوان (بنية الجاذبية في النص) ، فقد ترجم هذا المقال بالإنجلزية بعنوان (الإلهام) و (استجابة القارئ للأدب الخيالي النثري) ولا ننسى كتاب (فعل القراءة) ، فقد اشتمل هذا الكتاب تقريبا على معظم أفكار أيزر حول نظريته في التلقي [4]

المبحث الثاني : أنواع التلقيا

المطلب الأول : التلقي السمعي

هنالك عدة طريق لاستقبال النص الأدبي و تلقيه ، فمنها ما نتلقاه عن طريق السمع ومنها عن طريق البصر ومنها عن طريق القراءة فمن هنا نخصص الحديث عن التلقي السمعي « لو افترضنا بداية أن عشاق الفن و الموسيقى فرضت عليهم التغييرات العالمية أن يستقبلوا هذا الفن مقروءا بدلا منه

[1] ينظر : عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل و قراءة النص الادبي ، ص102-103 .

[2] ينظر : محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ،دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ،1996 ،ص34 بتصرف

[3] المرجع نفسه ، ص35 .

[4] ينظر : عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل و قراءة النص الادبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، د.ط 1999 ص124 بتصرف .

مسموعا ، فماذا تكون الحال ؟ ولو تصورنا أن رساما قدم فنه إلى الجمهور معتمدا على الكلمة بدلا من الخطوط و الألوان ، فكيف تكون علاقته بالمتلقي »[1]

في غالبية الظن أن اجتنابا لتلك الأسئلة المطروحة هي أن المتلقي تعود على طريقة استقباله لذلك الفن سواء أكان شعرا أم نثرا أو حتا فنا أخر كالرسم و الموسيقى ، بالطريقة التي أَلِفها في أول الشيء ، لذا فإنه ليس من المستحسن أن تتغير تلك الطريقة التي تعود عليها المتلقي في استقباله للأعمال الإبداعية .

فعلاقة الفنان أو المبدع مع المتلقي في حالة ما إذا كان قد قام بتغيير الطريقة التي إعتاد عليها المتلقي في عملية التلقي ، قد تكون علاقة سلبية نوعا ما وقد ينفر منها الجمهور المتلقي و قد يؤدي أيضا إلى كسر جسر التواصل بينه وبين جمهوره المتلقي .

إذا انتقلنا إلى الفضاء الأدبي فله أسبابه وطرائقه بطبيعة الحال للتواصل مع جمهوره فهو لم يكن فنا مقروءا منذ بدايته ولكنه كان يعتمد على السماع في نثره و شعره نحو : الخطابة فهي من أبرز مظاهر النثر عند العرب وكذا اليونان ، فهي فن يتوجه به الخطيب إلى جمهوره المستمعين فقط لا القراء [2].

فالخطابة « ربما فقدت قيمتها الفنية إذ تحولت إلى فن مقروء ، ولهذا كانت الجنس الأدبي الوحيد الذي لم يخضع – في جملة أحواله– لنظريات القراءة والتلقي كما خضعت لها بقية الأجناس في عالمنا المعاصر »[3] .

إذا فكل جنس وله قيمة يمتلكها وله مكانة خاصة لدى المتلقي فإذا طرأ تغيير على ذلك الجنس قد يفقد تلك المكانة لدى المتلقي ، ينطبق هذا القول على جنس الخطابة باعتباره جنسا أو فنا مسموعا ، وللذي لم يخضع بعد لنظريات القراءة ، فإذا خضع لها سمي النص فهذا الأخير مقروءا

[1] محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص116 .

[2] ينظر : محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص 116 بتصرف

[3] المرجع نفسه ، ص116 .

مكتوبا يكون فيه المتلقي غائبا عن لحظة إنتاجه وتأليفه عكس الخطابة فهي تستدعي متلقيا سامعا حاضرا في زمن و لحظة إنتاجه .

1/ المتلقي و علاقته بالنص الشعري :

هذا من جهة و من جهة أخرى سنتطرق للحديث عن الشعر بوصفه جنسا من الأجناس و الأنواع الأدبية ،« كما يقول العقاد : فهو في كلتا الحالتين كان إيقاعا مسموعا حتى في عصور الكتابة و التدوين » [1] ، فكانت طريقة التواصل بين المتلقي و المؤلف عن طريق السماع لا القراءة فقط .

هذا « ومن طبيعة الشعر في كل اللغات أنه يعتمد في علاقته بالمتلقي على الإيقاع و النبرة ، وحلاوة النغم ودلالة المقاطع الصوتية ، حتى قيل : غن الشعر إيقاع غريزي في الإنسان يحرك الأصوات إلى مفاهيم غامضة تتحرك لها النفس ، ويهتز لها الشعور ، ويطرب لها القلب ، وعلى الإيقاع تنبني أبيات النص » [2] .

قام النقاد بصب جل اهتمامهم على الشعر العربي وكثر حديثهم عن الدلالات الصوتية التي تحملها الألفاظ و بان الحروف أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر [3] ، إذا فمن « أمثل الطرق في تواصل الفن الشعري مع جمهوره هي أن يكون مسموعا لأن المستمع يدرك حلاوة الإيقاع أكثر من القارئ ، بحيث تتهادى إليه أصوات الحروف في ائتلاف أجراسها ، وتناسق أبعادها بصوره قد لا تنبه دواعي الحس عند القارئ كثيرا لانشغاله بالضوابط و التحديدات التي تفرضها مهارات القراءة » [4].

[1] محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص 116

[2] المرجع نفسه ، ينظر : مصطلح الأدب الإنتقادي المعاصر ، ريمون طحان ، ص117 .

[3] ينظر : المرجع نفسه ، نقلا عن البيان و التبيين 79/1 ، ص117 بتصرف .

[4] المرجع نفسه ، ص117 .

من أسهل الطرق للوصول إلى ذهن و قلب المتلقي وجذبه نحو العمل الإبداعي كائنا يكون هي أن يكون مسموعا لأن المستمع في تلك اللحظة يتذوق حلاوة الإيقاع و يستشعرها أكثر من أن يقرأها ، فالقراءة دائما ما تفرض على المتلقي مهارات بانتقائها وعدم الانزياح أو الانحراف عنها .

من ناحية أخرى نجد المدركات السمعية أقرب و أمثل الأشياء إلى فطرة الإنسان ، فالطفل الوليد من طبيعته أنه يستجيب و يمتثل للأصوات المسموعة ، أكثر منها المرئية و يتأثر بكل ما هو مسموع فالسمع أسبق لديه من البصر ، فالكائن البشري يستطيع بحاسة السمع استقبال كل الجهات و التواصل معها عكس الحواس الأخرى والتي يكون الإدراك فيها مقيدا نحو ك الرؤية فالإنسان لا يرى إلا ما هو موجود أمامه عكس حاسة السمع و التي تكون أعم و أسرع و أشمل الطرق للتواصل و أسهلها [1].

تعتبر الكلمة المسموعة « أسرع نفوذا إلى الجمهور ، ولهذا أيضا كان الشعراء يعولون على الرواة لإذاعة أشعارهم في مجالس الشعر و أسواق الأدب ، وربما اتصلت المسألة بسبب أخر يجعل السمع أنسب قنوات التواصل و التلقي مع الشعر ، لأن السامع يستقبل ما يرضيه و ما يغضبه ولا اختيار لها في ذلك ، فقد اجتمع الحسن و القبيح و الجيد و الرديء تهيأت له أسباب التميز و المفاضلة ، وعوامل التذوق و الإدراك وتلك أقرب إلى طبيعة الشعر » [2].

إذا من طبيعة الشعر التميز و التذوق قد يجتمع فيه القبيح و الحسن ففي هذه الحالة ينجذب المتلقي السامع نحو هذا الشعر للتواصل معه ، وفهمه و التعايش معه ولا ننسى بأن الكلمة المسموعة التي تنتقل من الراوي إلى المتلقي أسرع وصولا إليه عكس أنواع التلقي الأخرى ،« و باختصار كان التطور الذي حدث في موسيقا الشعر هو ثمرة التفاعل المباشر بين النص و مستمعيه »[3].

[1] محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص 116

[2] المرجع نفسه ، ص118 .

[3] محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص 118 .

فالتفاعل و التواصل و الالتحام بين النص الأدبي و متلقيه أو بالأحرى مستمعيه كان غن طريق التطور الحاصل في موسيقى الشعر ما أدى إلى جذب المتلقي ، و التأثير فيه بشكل مباشر عن طريق السمع .

كان قد سبق لنا الحديث عن المتلقي و علاقته بالنص الشعري ، سنسلط الضوء في الصفحات التالية على المتلقي أنه الأساس في بحثنا و علاقته بالنص الخطابي .

2/ المستمع وعلاقته بالنص الخطابي :

« لعل أبرز ما يميز النص الخطابي هو ضرورة ارتباطه بجمهور يتوجه إليه ، وربما كانت صورة الجمهور المتلقي أسبق إلى ذهن الخطيب من موضوع النص ، لأن هذه الصورة على اختلاف أشكالها وتعدد دوافعها تعد من مصادر الإلهام و الإيحاء وبالموضوع » [1] .

كما و سبق و أشرنا بان منم شروط النص الخطابي هو جمهور حاضر يتوجه إليه فالجمهور المتلقي أسبق للخطيب من موضوع و محتوى النص بحد ذاته لأن المتلقي هو الهدف و المنطلق و الأساس ، لولاه ما كان النص الخطابي خطابا أصلا ، فكيف للخطابة بأن تسمى خطابة بدون جمهور مستمع ، إذا فالتلقي السمعي باعتباره نوعا من أنواع التلقي إضافة إلى التلقي البصري وكذا المقروء ، يحتل مكانة هامة بالنسبة للمبدع وكذا المستمع أيضا.

بعث الحركة وبث الحياة في النص هي من مهمات الخطيب بطبيعة الحال ومنح النص أيضا القدرة على الإقناع و التأثير فيه ، فيستهوي المستمعين ويجذبهم إلى النص ، عكس النص الشعري الذي يتجاوز الجمهور إلى أبعد من ذلك إلى حدود الزمان و المكان في نزعات هاربة قد يتدخل فيها المبدع وذاتيته الخاصة ، وقد يرجع للماضي السحيق ليقف عند خلفية أسطورية ، أو قد يتجاوز أبعد

[1] محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص119 .

من ذلك إلى مستقبل مجهول لا علاقة له بالحاضر الآني ، وهذا بطبيعة الحال لا يتطلب مستمعا حاضرا وقد لا يقصد الخطيب جمهورا أصلا [1] .

وهذا و« لم يحاول الفكر النقدي على اختلاف ألسنته وتعدد مراحله في الشرق و الغرب أن يوظف النص الشعري في علاقته بجمهوره توظيفا حتميا ، وإن وضعت المقاييس و المفاهيم المذهبية لتوجيه حركة المتلقي مع النص فلفرق واضح بين النص توظف علاقته بالمتلقي توظيفا فكريا أو سماعيا أو اجتماعيا – كما هي الحال في النص الماركسي – وبين متلق تخضع علاقته بالنص لمفاهيم نقدية معينة »[2] .

لم يسعى النقد سوآءا النقد العربي أو حتى الغربي الحديث كان أم القديم إلى إخضاع النص الشعري خضوعا حتميا ، في علاقته مع جمهوره المتلقي ، حتى و إن حاولوا بدورهم إخضاع المتلقي نحو النص الشعري فالهدف يختلف من مذهب غلى أخر ومن فكر إلى أخر فالفرق واضح هنا بين أن يوظف علاقة النص بالمتلقي لهدف سياسي أو فكري أو حتى اجتماعي معين لأغراض تحكم مذاهب سياسية بالدرجة الأولى لمنفعة هامة تخدم مصالحهم ، وبين أن يوظف علاقة النص بالمتلقي لهدف نقدي فكري معين .

3/ علاقة الخطيب بالمستمعين عند أرسطو :

لم يقف أرسطو على المعيار النفسي عن المستمعين فقط مثلما فعل أستاذه أفلاطون بل قام بالربط بين الموضوع وصاحبه وهو الجمهور على حد سواء ، من منطلق لكل جمهور حالته الخاصة به حسب حالة التكلم الخطيب ، وكذا على حسب الموضوع فمن هنا كان قد اهتم بالخطيب و شخصيته وعواطف السامعين و انفعالاتهم [3] .

---

[1] ينظر : محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص 120 بتصرف

[2] المرجع نفسه ، ص120 .

[3] ينظر : محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ينظر : النقد الأدبي الحديث – هلال – ، ص121 بتصرف .

قد قام أرسطو من هذا المنطلق بالمساواة بين كل من الخطيب بوصفه الأب الأول للنص الخطابي ومؤلفه ، وبين الموضوع و الذي هو المنطلق و الأساس بوصفه جسر بين الخطيب و المستمع ، و انطلق من فكرة أن كما المستمع يتأثر بالنص الخطابي حسب حالة المتكلم الخطيب ، فتكون هنا الحالة النفسية نفسها عند كل من الخطيب و المتلقي حسب الموضوع ، فلم يفضل أرسطو بينهم بل قام بالمساواة و إعطاء كل ذي حق حقه ، و انفعالات المتلقي المستمع هي نفسها انفعالات الخطيب أول الشيء على حسب موضوع النص و محتواه .

قد يمتلك الخطيب وتستحوذ على ثقة المستمعين به عند أرسطو ، إذا توافرت له ثلاث صفات أولا: الفطنة ثانيا: الفضيلة ثالثا : التلطف بالسامعين ، فتلك الصفات تربط بين الخطيب و جمهوره المستمع [1] ، هذا من جهة ومن جهة أخرى « السامعون في علاقتهم بالموضوع و المتكلم فقد تحدث عنهم – أرسطو – حالاتهم الأخرى من تفاوت في الأعمار أو تفاوت في المنازل الاجتماعية و حظوظ الحياة »[2] .

حدد أرسطو حالة السامعين و علاقتهم بكل من الموضوع و المتكلم ، يمكن للخطيب إثارة عواطفهم كالغضب و الحزن و الفرح و الخوف وغيرها ،«وفي ذلك يقول أحد التابعين : " ...لا تقبل بحديثك على من لا يقبل عليه بوجهه " ، وقال بعض الحكماء " من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك ..." »[3] .

فالعلاقة هنا جد ضرورية بين المتلقي المستمع و الخطيب الملقي ، « فالعقول التي تعجز عن احتواء ما حولها من ثقافات عقول جامدة لا تنتج فكرا حيا » [4] ، هنالك فرق بطبيعة الحال بين مفكر يستوعب و يمتلك الخبرة و التجارب الكافية لجعله يهضم كل وافد يتلقاه ، وبين من يتلقى

[1] ينظر : محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص 122 بتصرف .

[2] المرجع نفسه ، ص122 .

[3] المرجع نفسه ، ينظر : البيان و التبيين 99/1 ، ص127 .

[4] المرجع نفسه ، ص127-128 .

فقط بدون إتعاب وفهم فالأول يشبه النحلة في امتصاصها للرحيق لتنفعنا بالعسل المصفى ، والثاني كالببغاء الذي يردد كل ما تتلقاه مسامعه دون تفكير ودون تجارب و خبرات خاضها لأن عقله في أذنيه ، و ينطبق هذا الحديث عن فن الخطابة بشكل خاص [1] .

في هذا الصدد « لا يكون الكلام بليغا حتى يسابق معناه لفظه و لفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى السمع أسبق من معناه إلى القلب »[2] .

يجب على الخطيب أن يخفف المؤونة على المستمعين وتزيين المعاني في قلوبهم بالألفاظ المستحسنة في طبيعة الحال و المقبولة عند الأذهان [3].

4/ العنصر السمعي في القصيدة العربية :

إن الخطاب الشعري القديم كان خطابا شفويا محضا ، ونظام إيقاعي يحقق الانسجام و الغنائية و الشاعر في هذا العصر صب جل إهتمامه حول مسائل لإنجاح الشفوية ، وتوظيف الصور الشعرية الحسية على مستوى الموضوعات وذلك حتى تكون في مستوى الاستيعاب لعلى المتلقي (السامع) الأمر الذي يسهل عملية التلقي و الفهم وجذبه ، فمن التوظيفات نذكر مثلا : كثرة التشبيهات و الاستعارات و للمعاني من اجل تقريب الأشياء المتباعدة عند توظيفها في صور محسوسة بالارتكاز على الوضوح و الصور بسيطة وسهلة ، إذا فالمهارات الإبداعية هنا تملك ثقافة سماعية عن طريق الأذن تستقبل العمل الإبداعي بحاسة السمع دون غيرها من الحواس الأخرى [4] .

فقد « كان الشاعر يخلق النص من رحم الحياة في ابسط ممارساتها ، وكانت الخاصية الشفهية الإبداعية تؤطر ذلك النتاج الشعري ، غذ تماثلت البنى الشعرية مع البنى الذهنية لفئات المجتمع الذي

[1] ينظر : محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص128 بتصرف

[2] المرجع نفسه ، ينظر : البيان و التبيين 110/1 ، ص132 .

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ينظر : البيان و التبيين 114/1 ، ص132 بتصرف .

[4] ينظر : عامر بن أحمد ، الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الأداب و اللغات و الفنون ، جامعة الجيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، 2015-2016 ، ص10 بتصرف .

كان يتقن اللغة – اللغة الفصحى – بالفطرة وبالتالي صارت هي الوسيط المؤثر في التوصيل وفق معايير المشافهة ، ومن ثمّ انفعل بها المتلقي (السامع) وتفاعل معها لأنه وجد مفرداته و قضايا حياته فيها ، الأمر الذي ولّد لديه لذة و انفعال عززهما بالإلقاء الشفوي الذي اجتمع فيه الإيقاع الجسدي بالإيقاع الصوتي النغمي »[1] .

كان الشاعر القديم يعتمد على المشافهة و الإلقاء لنصه أو عمله الإبداعي على المتلقي (السامع) الحاضر ، فكانت اللغة و هي الوسيط بين الشاعر و المتلقي المستمع عن طريق المشافهة بحيث تفاعل معها هذا السامع و تأثر بها لأنه وجد مشاكله داخلها ن من منطلق أن الشاعر يعالج قضايا مجتمعه ، هذا ما جعل الأمر سهلا لجذبه و التأثير فيه وقد تحمل القصيدة الشفوية نوعا من النغم الإيقاعي الذي يفرز حلاوة الاستماع لهذا النوع من الأعمال الشفوية لان النفس البشرية و الأذن خاصة تنطر و تنجذب لها .

كما كلنا نعلم بأن الشعر العربي القديم قد ارتبط بالجانب النفسي للمتلقي (المستمع) ، بحكم أن عملية التلقي كانت تقع بشكل مباشر يجمع بين (المخَاطِب و المخاطَب) ، سواء أكان هذا المستمع فردا أم جماعة وكان الشاعر ذا دراية بالمتلقي ما يثير انفعاله و دهشته و يعرف جيدا كيف يؤثر فيه عن طريق المشاعر النفسية [2] .

إذن « النظام البياني العربي ارتكز على ثلاثة أسس هي (المبدع و النص و المتلقي) ، كلها تعمل لهيكل البناء ، و يمثل المتلقي الركيزة الأولى فيها ، لذا أولى الخطاب الشعري العربي القديم عناية هامة بالمتلقي بهدف تحقيق المعنى الأدبي »[3] .

[1]، ينظر : عامر بن أمحمد ، الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ص09 .
[2] المرجع نفسه، ص89
[3] المرجع نفسه ، ص89 .

لقد كان الارتكاز الشعري القديم على المؤلف و النص و المتلقي وقاموا بالتركيز على ثلاثتها دون تفضيل عنصر على أخر من منطلق أن لكل عنصر من هذه العناصر دور فعال في بناء العمل الإبداعي و تلقيه و لتحقيق المعنى الأدبي صبوا جل اهتمامهم و تركيزهم على المتلقي .

ما لا جدال ونقاش فيه عه وان (السامع) ارتبط أشد الارتباط بنصين دون سواهما هما القرآن الكريم بالدرجة الأولى و الشعر العربي (الشفهي) بالدرجة الثانية ، من منطلق أن القران الكريم حمال أوجه يسمع و يقرأ ، سماعه واجب لدرجة الأنصاب بالموازاة مع هذا فالشعر العربي بالحاجة إلى السماع أيضا مثله مثل القران الكريم أكثر من القراءة ، وهذا ما قام بدفع الشاعر لتوظيف مما يؤثر في جمهوره المستمع ، وقام بتركيز على الصوت و الأوزان و القوافي و الموسيقى و حرف الروي لجذب أذن المستمع حتى يوظف الشاعر نوعا من الغنائية في شعره [1].

5/ النظرية الشفاهية :

« إن النظرية الشفهية أو نظرية الصيغ كما تسمى من مؤسسيها ميلمان باري *milman parry* و ألبرت لورت *albert lord* ، تهتم بدراسة أشكال التفكير و التعبير عند المجتمعات »[2] ، فهذه النظرية ترتكز على المشافهة و التعبير و حسن الإلقاء .

يتضح هنا بأن الشعر المنظوم بطريقة شفوية تعبيرية كان قد اعتمد الشاعر في نسج أبياته على الجمل و التراكيب البسيطة و الغير عميقة ، والتي يتوقعها المتلقي (السامع) ذلك من منطلق أنها تتكرر في كل أداء فقد

استدعت هذه النظرية الصوت / السامع على أساس أنها ترتبط بالنظام الصوتي وتميز هذا النوع من النظريات إلى أسلوب الإطناب والذي يعتمد على كثرة التكرار لعدم التلاشي وكذا الأسلوب الواقعي كونها ترتبط بالحياة الإنسانية بشكل مباشر واقعي و الأسلوب التجميعي والتي تقوم

[1] ينظر : عامر بن أحمد ، الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الأداب و اللغات و الفنون ، جامعة الجيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، 2015-2016 ، ص91 بتصرف

[2] المرجع نفسه ، ص29 .

بالجمع بين الصوت و السمع على عكس الكتابة التي تعتمد على الحرف و البصر و الأسلوب الحفظين ، من المعروف أن الكلام الشفاهي المنطوق الغير مكتوب عرضة للزوال بمجرد التلفظ به لذا تحاول هاته النظرية إيجاد طريقة سهلة كي يستطيع السامع حفظ ما سمعه و تلقاه[1] .

المطلب الثاني : التلقي البصري

***1/* النص الشعري من السماع إلى البصر :**

قد أصبح لزاما استبدال طريقة التلقي من التلقي السماعي إلى التلقي البصري ، وكذا مصطلح القارئ الضمني إلى الباصر الضمني ، حيث « تحاول تجربة الكتابة الشعرية الشعرية المعاصرة نقل النص الشعري من المتلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر » [2] وما فرض هذا التغيير هو الانتقال من إطار التلقي السمعي إلى إطار التلقي البصري ،« ومن خلال هذا الاستدلال يمكن الإشارة إلى التحول الذي خضعت له القصيدة الشعرية المعاصرة كتابة وقراءة ، بحيث أنها أصبحت قصيدة تشكيلية تفرض على المتلقي إشراك السمع مع البصر مع العقل كي يفهم ويستوعب مقاصد نصوصها الشعرية ، إزاء هذا التغيير في بنيتها التشكيلية تحولت الذائقة الشعرية و أصبحت تعمل على فهم ما يطرحه النص أمام القارئ ، من رموز لغوية و رسومات وصور وبياض وفق تقنيات تشكيلية مختلفة ، وهذا بدوره صعب من مهمة المتلقي القارئ الذي لم يعد مستهلكا للنص بل أصبح منحتا له»[3] .

فهذا التحول البارز الذي خضعت له القصيدة الشعرية أصبحت تجذب المتلقي بصريا قبل كل شيء و التأثير فيه ، عن طريق الشكل و الطابع الجديد ، ما دفع المتلقي للانجذاب نحو هذا العمل الفني الجديد الغير مألوف .

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص30-32-33-34 بتصرف .

[2] عامر بن أحمد ، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي على التشكيل البصري ، أطروحة الدكتوراه ن كلية الآداب و اللغات ، جامعة الجيلالي اليابس ، 2015-2016 ،ص145 .

[3] المرجع نفسه ، ص146 .

قد انتقل الخطاب الشعري المعاصر من الإيقاع الصوتي الشفاهي ، بحيث كان قديما الشعر ارتجاليا يستدعي متلقيا مستمعا وحاضرا ، إلى الإيقاع الكتابي البصري الفني التشكيلي ، ولم يعد هذا الأخير مجرد كلمات و أفكار فقط بل شمل عناصر أخرى لا يمكن فهمها إلى بالبصر [1] .

الصوت لم يعد هو المسيطر على القصيدة المعاصرة ، بل أصبح البياض أو بالأحرى الصمت لأنه في تحليقه في ما وراء اللغة يطمح إلى التقاط الروح ، « وبحكم المكان الذي يكتب فيه النص و طريقة كتابته على بياض الورقة أصبحت تدخل في تحديد معناه و تأطير مساره ، وبالموازاة مع هذا تعمقت قراءته ، و أصبحت تتطلب جهدا إضافيا لفك شفرة النص ...»[2] .

هذا ما يبين لنا بأن التأويلات و القراءات تتعدد وتختلف من قارئ لأخر ، بحيث أصبح النص الشعري التشكيلي صعبا على المتلقي من منطلق انه أصبح عميقا ، فإن التغييرات الطارئة على القصيدة العربية المعاصرة جعلتها أكثر ارتباطا بعالم الكتابة و رموزه بعيدتا كل البعد عن عالم السمع و المشافهة .

إن التحول الحاصل في التلقي المعاصر للشعر هو ذلك الاشتراك الحاصل بين البصر و السمع وكذا العقل في فهم تكامل النص و تداخل داخل النص مع خارجه ، إذ أن فهم النص لا يتحقق إلا باجتماع كل هذه العناصر ، وعليه القصيدة الشعرية أصبحت مرئية و حدث التمازج بين اللغة و الصورة مما جعل العلامات اللغوية تختلط بالرسوم و الأشكال ، كما أن القراءة أصبحت تذهب من الصورة إلى النص وترجع من النص غلى الصورة ليحدث التواصل [3] .

ينظر : عامر بن أمحمد ، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي على التشكيل البصري ، أطروحة الدكتوراه ن [1] كلية الآداب و اللغات ، جامعة الجيلالي اليابس ، 2015-2016 ،ص146 . بتصرف .

[2] المرجع نفسه ، ص146-147 .

[3] نقلا عن ك محمد الصالح خرفي ، التلقي البصري للشعر ، جامعة جيجل من محاضرات الملتقى الدولي الخامس ، السمياء و النص الأدبي ،ص541 بتصرف.

وعليه « فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري و أصبحت بحق قصيدة بصرية أو القصيدة التشكيلية بل غن الكثير من النصوص الشعرية المعاصرة لا يمكن تلقيها كاملة إلا عن طريق البصر » [1] ، فإن ميزة الشعر المعاصر في معدمه أنه يُتلقى عبر البصر بعد أن كانت القصيدة قديما تعتمد على التلقي السمعي عن طريق حاسة السمع .

إذا فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري لتصبح بحق قصيدة بصرية أو يمكن تسميتها بالقصيدة التشكيلية ،« فالشكل مرتبطا بالنفس و الذات و الشعور و هو وسيط أدائي فعال و جغرافية الكتابة مرتبطة بجغرافيا النفس لا تنفصل عنها و تظهر من خلال النص بجلاء » [2] .

مفهوم ذلك أن شكل القصيدة المعاصرة يرتبط و يقترن ارتباطا وثيقا بالنفس و الذات و الشعور ، كما أن جغرافيا الكتابة الشكلية مرتبطة أيضا بجغرافيا النفس البشرية غذ لا يمكن الفصل بينهما .

وعلية فإن التلقي المعاصر للشعر العربي أصبح يعتمد على العين المجردة بخلاف السمع ، ودلك لان الخطاب الشعري لم يعد مجرد كلمات و أفكار و ألحان .

2/ إشكالية التلقي البصري :

مما لا شك فيه بان التشكيل البصري يعتمد على المظهر الخارجي الذي يعتمد بدوره على البصر و الرؤية ، فإذا كان النص خاليا من التشكيل البصري فهو يقتصر فقط على الناطقين به وليس الباصرين به ، هذا من جهة ومن جهة أخرى سنتطرق إلى إشكالية هذا التلقي (التلقي البصري) ، « غن إشكالية التلقي النصوص البصرية طرحت ابتداءاك من ثمانيات القرن الماضي في بلدان مختلفة ، حيث تشير الدراسات المرتبطة بهذا التوجه إلا أن التلقي لا يعني الاستيعاب السلبي للمعاني و غنما

[1] نقلا عن محمد الصالح خرفي ، التلقي البصري للشعر ، ص550 بتصرف .
[2] المرجع نفسه ،ص551

حرية التفسير و التأويل لا حدود لها ، إذ يمثل هذا الأخير ديناميكية تعكس الإختلاف الموجود بين المتلقين نتيجة استيعابهم لمعاني مختلفة »[1] .

هذا التلقي الجديد في الساحة الأدبية لم يكن سلبيا إطلاقا أو ذا أثار جانبية على المتلقي بالعكس بل كل ما فعله هو فتح المجال للمتلقي في حرية التفسير و التأويل ، و إبداء رأيه للمشاركة في العملية الإبداعية ، هذا و أن « التلقي في المجال البصري يقترن بالنظر و الإبصار و المشاهدة .... مشاهدة الأعمال الإبداعية و تنوعها وذلك عبر ممارسة نوع التدرب التخصصي على تنمية الحواس ، و تطوير ملكات التذوق الجمالي لفك شفرة العمل الفني و إدراك رسالته

الظاهرة و الضامرة ، و بالتالي امتلاك عادات الفهم البصري و الاستماع بالقيم الفنية و الإبداعية...»[2] .

فقد اقترن هذا النوع من التلقي على حاسة البصر والرؤية من منطلق انه عمل إبداعي تشكيل الهدف منه جذب عين المتلقي قبل كل شيء آخر وإجباره على أن يتذوق العمل الإبداعي بذوقه الجمالي لفهم المعنى المقصود منه وإدراك الرسالة الموجهة له في كلتا الحالتين سوآءا أكانت ظاهرة أم باطنة ضامرة مخفية في عمق النص .

ثنائية القارئ والنص ، « هذه الثنائية التي سلكت نقطة جدل لكثير من الدراسات النقدية الأدبية ، فهناك من غيبها نهائيا و هناك نمن مارس القراءة دون أن يعترف بها ، و هناك من مال مرة إلى النص و مرة إلى القراءة ، ومع هذا نلاحظ تعالج هذا المنهاج بعضها ببعض منهجه نحو إعلاء سلطتي النص و القارئ و تفاعلهما وصولا إلى نظرية القراءة و جماليات التلقي الألمانية ، التي حاولت تدارك كل الهفوات و النقائص التي أخذت على المناهج السابقة » [3] .

[1] أمال قاسيمي ،جماليات التلقي والقراءة في المضامين البصرية بين ياوس وأيزر ،مجلة المعيار ،الجزائر ،59،2021، ص615

[2] المرجع نفسه،ص615

[3] حفيظة زين ، قصيدة بلقيس لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة و جماليات التلقي ، مذكره ماجستير ،كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية ، جامعة محمد خيذر ، بسكرة ، 2004-2005 ، ص73 .

نستنتج من هنا بان هذه النظرية الجمالية أي نظرية التلقي البصري لم تنطلق من فراغ و إنما عبر أزمنة متعددة و نظريات و مناهج سابقة عليها ، محاولين تدارك نقائص المناهج السابقة عليها ، وصولا إليها و تأسيسها ، فالمتلقي الباصر من خلال هذه النظرية تحول بإنتاجه للدلالات إلى مبدع ، كما أن القصيدة البصرية و النص الإبداعي التشكيلي أصبح ينبع من رؤية المتلقي الباصر له .

3/ العنصر الشكلي في القصيدة الشعرية المعاصرة :

ما يجذب انتباهنا هو أن للعنصر البصري دور فعال بل وجد فعال في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، للمؤلف وكذا بالنسبة للمتلقي لتلقيه العمل الإبداعي « فالكتابة الأدبية للشعر لها أنماط عدة فالنمط الكتابي في القصيدة المعاصرة يستدعي العنصر البصري فهذا العنصر يلغي شفاهية التلقي الشعري ،ويجعل مدار التلقي قائما على الرؤية البصرية وتغيير هذه الآلية فانه من الصعوبة الوصول إلى تكهن التجربة »[1]

الركيزة الأساسية للتلقي هي الرؤية البصرية والتي تقوم عليها بطبيعة الحال ، « الشاعر المعاصر ردم الهوة والمقاربة بين تجربته الفنية وبين المتلقي مستخدما شتى طاقته في محاولة التقريب بين قطيعة الغموض غلف التجربة الحديثة لتجيء قصيدة التفعيلة بروادها العرب لتخرج الشعر من غموض الذات ومن الترميز الفني إلى الواقعية ، إلى المجتمع فيصبح الشعر رسول المجتمع و يصبح الشاعر صوت الجماعة لا الفرد »[2] .

الشعر القديم كان قائما على الغموض لكلا الطرفين فالشاعر القديم بطبيعته غامض و يبث غموضه للمتلقي ليشاركه خياله و يستشعر به بعيدا عن الواقعية ، بقي الحال على حاله حتى ظهر الشعر المعاصر ليقلب كل الموازين و يعطي للمتلقي مكانة بارزة ودور فعال في بناء العمل الأدبي ،

[1] الموقع الإلكتروني https:// www.aljazirah.com

[2] الموقع الإلكتروني https:// www.aljazirah.com

فبعدما كان الشاعر فرديا أصبح جماعيا تهمه الجماعة و يهمه المجتمع يحاكي واقع مجتمعه ، فبذل الشاعر المعاصر بذلك كل جهوده للتسهيل على المتلقي و الابتعاد كل البعد عن الغموض .

فقد أصبح معروفا بأن النص الشعري المعاصر لم كما السابق مجرد كلمات و أفكار فقط ،ليس هذا وحسب بل و اندمج بعناصر أخرى لا يمكن الوصول إليها إلا بالبصر لفهم و استيعاب النص وفق التشكيل الخطي الذي يختاره الشاعر لنصه ، وهذا تجلى التشكيل البصري للعمل الشعري المعاصر كالسواد و البياض و الفراغ الدلالي و علامات الترقيم و الأشكال الهندسية أيضا [1] ، الانتقال من الشكل الخطي إلى الفضاء الصوري .

قد لعب العنصر الشكلي البصري في القصيدة الشعرية الحديثة و المعاصرة دورا فعالا في جذب المتلقي و التأثير فيه من كل النواحي و الجوانب ، فإضافة إلى العنوان الشكلي و الجزئي و المكان و الزمان و المستوى النحوي و الصرفي و الدلالي و الإيقاع ...إلخ، فإنها تستمد شرعيتها إلى المستوى الخطي و العلامات الغير لغوية ، فالقصيدة ليست مجرد كلمات و دلالات ، و غنما هي صمت و صوت وسواد وسط بياض .

أ/ معادلة البياض و السواد في القصيدة البصرية :

« و بناءا عليه فالتشكيل الأيقوني أصبح يسجل حضوره في الخطاب الشعري العربي المعاصر كنص معادل أو موازي للنص اللغوي وهو بهذا خيار فني اعتمده شعراء الحداثة بهدف تشييئ المعاني والكلمات استغلالا لثقافة الطباعة ، وذلك من أجل تجسيد المعنى ، و تشكيل الإيحاءات البصرية ، والمعاني الإشارية وقد يعكس هذا التوجه الجديد في الكتابة الشعرية المعاصرة ، التأثر بالتيارات الأوروبية ....»[2] . حضور الشكل في العمل الإبداعي أصبح أمرا لازما بصفته كنص أخر قائم بذاته

[1] ينظر : الموقع الإلكتروني https://www.aljazirah.com بتصرف

[2] عامر بن أحمد ، الخطاب العربي الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة الجيلالي اليابس ، 2015-2016 ، ص141

من غير النص اللغوي الأول ،هذا و اعتمد الشعراء الحداثيون كثيرا على التشكيل البصري و الإيحاءات و المعاني : تأثر بالتيارات و المناهج الغربية الحديثة .

هذا من جهة و من جهة أخرى ، و« من خلال هذا التصور النقدي يبين لنا أن النص الشعري في ظل الحداثة الشعرية أو تجربة الكتابة الشعرية المعاصرة أصبح مرهونا بجمالية البياض و بلاغة الفراغ، إذ أنه اكتسب دلالته بفضل هذه التفاعلية بين المقول و اللاّمقول ، أي بين الكلام (السواد) و الصمت (البياض) أي أنه أصبح ذا بعدين لبناء الدلالة ، وعليه فالاهتمام بقراءة البياض و السواد وحده أو البياض وحده لا يحقق المقاربة الفاعلة في الوقوف على محتوى النص ، و لكن الجمع بينهما في هذا المجال يؤدي إلى بلوغ مقاصد النص » [1] .

ومنه فإن القصيدة المعاصرة في كتابتها تعتمد على البياض و الذي يترك صمتا ناطقا مبنيا على أساس الحذف و الذي يكثف إيقاع المكتوب المثبت ، وفهم المعاني و الدلالات في هذه الحالة يستلزم وجود كل من البياض وكذا السواد في التشكيل البصري للقصيدة المعاصرة ، من منطلق أنهما يلعبان دورا جد فعال في شد و جذب انتباه القارئ المتلقي الباصر للعمل الأدبي .

هذا « و إن الصراع بين المساحة السوداء المحبرة و مساحة البياض يعكس حركة الذات الداخلية للمبدع عموما و الشاعر على وجه الخصوص ، بدليل أن الشاعر يقيم حوارا بين الكتابة و البياض محاولا بذلك استنطاق الفراغ و مساحته الصامتة ، مسجلا انفعالاته النفسية سواء أكانت مضطربة أم هادئة على المستوى البصري ....» [2] ، وعليه فإن كل أيقونة عالمية في النص الشعري ، إلا ولها وظيفة دلالية ترمي إلى تشكيل نص موازي بعيد كل البعد عن المألوف المعتاد عليه .

[1] عامر بن أحمد ، الخطاب العربي الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ، ص145 .

[2] عامر بن أحمد ، الخطاب العربي الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ، ص143 .

ب/ الشكل و التشكيل البصري :

من المعروف أن التشكيل البصري فضاء مفتوح ، يكسر كل التوقعات البصرية و يلغي الطبقية بين المتلقين ، يفهمه من غير الناطقين بلغته ، ذلك من منطلق أن النص مجموعة من مظاهر ظاهرة للقارئ المتلقي الباصر ، و« أن الشكل له علاقة بالمغنى التقليدي الذي يتعلق بالقالب أو المنوال (*norme*) في ثقافة النقد الأدبي ، أي أن هذا النوع من الأشكال تحكمي و ألي .....» [1] .

للتفريق بين هاته المصطلحات المتشابهة يجب التعريف بكل من الشكل و التشكيل البصري لنصل إلى نقطة تشابه أو اختلاف بينهما .

كثيرا ما يحدث نوع من الالتباس في التعريف بين المصطلحات الفنية في كل من الحقول الأدبية و النقدية على حد سواء ، ومن هذه المصطلحات التي تحدث نوعا من الخلط المعرفي عند الدارس هي مفهوم الشكل (*forme*) ، و التشكيل (*configuration*) ، من منطلق أنهما ينتميان أو يجمعهما حقل واحد ألا وهو الثقافة البصرية باعتبارها ثقافة صور و أشكال [2] ، من هنا سنتطرق إلى مفهوم كل من الشكل و التشكيل.

أولا: المدلول الاصطلاحي للتشكيل (*configuration*) :

« إن التشكيل البصري كظاهرة فنية في القصيدة يفارق الشكل من حيث المساهمة في إنتاج الدلالة ، بوصفه شكلا غير قار على نموذج معين فهو يحاول ان يمنح الشعر بعدا تشكيليا ثائرا بالفنون التشكيلية و ثقافة العصر المبنية على الصورة ، إضافة إلى هذا يعمل التشكيل على بث

[1] عامر بن أحمد ، الخطاب العربي الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، ص 159 .
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص159 بتصرف .

الحيوية في القصيدة ...» [1] ، نجد هنا مفارقة بين الشكل و التشكيل بحيث يساهم التشكيل في إنتاج المعنى .

ثانيا: المدلول الاصطلاحي للشكل (*forme*) :

«.....الشكل يتحكم في المضمون ، حيث يحدد تشكيله وفق قواعد صارمة معيارية (قل ولا تقل) ....» [2] ، يتبين لنا من هنا أن الشكل و المضمون على حد سواء ولا فرق بينهما بحيث هذا الأخير يقوم بتحديد المعنى وفق قواعد تشكيلية معينة و محددة ن فقد كان الشكل ثورة على الجاهز وقام بالإتيان بالجديد .

حيث كان الشكل العمودي طاغيا على القصيدة العربية ذات الشطرين ذلك بان الشعراء قديما لم يفكروا ولم يجربوا وضع تجربتهم الشعرية ووضع معانيهم و أفكارهم وفق أشكال أخرى [3]

لكن مع التطور الحاصل و مع مرور الزمن ومرور الأجيال جيلا وراء جيل مر معها الأدب أيضا بحيث انتقلت القصيدة العربية من الشكل الكلاسيكي القديم المألوف ، و المعتاد عليه دوما و الذي كان قد ألفه وتعود عليه المتلقي في بناء جديد و شكل جديد أيضا ، « وفي هذا الصدد يقول فيكتور شكلوفيسكي (*victor chiklovski*) في حديثه عن الشعر :« إن من واجب الشاعر أن يخلقه جديدا ، و أن يخلقه غريبا » [4] ، وهذا ما فعله الشعراء الحداثيون بحيث قاموا بخلق شكل جديد و كان غريبا أيضا على المتلقي .

[1] عامر بن أحمد ، الخطاب العربي الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة الجيلالي اليابس ، 2015-2016 ، ص159

[2] المرجع نفسه ، ص160.

[3] ينظر : المرجع نفسه ،ص160 بتصرف .

[4] عامر بن أحمد ، الخطاب العربي الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري ص161 .

4/ الإنتقال من القارئ الضمني إلى الباصر الضمني :

التحول الحاصل في القصيدة الشعرية منذ القدم و إلى يومنا هذا ، استدعى تحولا في القارئ أو تسميته أيضا ، فقد تحول الحديث من القارئ الضمني إلى الباصر الضمني ، وهذا الإختلاف أو التغير في المصطلح و انتقاله من مصطلح القارئ المصطلح الباصر ينبني وفق قواعد ومناهج عدة .

أ/ القارئ الضمني (*implied reader*) :

إن « مسألة القارئ الضمني التي عرف بها أيزر في النقد الألماني خاصة ، و الغربي بصفة عامة ربما تجد عنده فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ ، وهي الفكرة التي تمثل جوهر نظرية الاستقبال الجديدة لدى روادها ، وقد بدأت منذ أواخر الستينات تبسط سلطانها على الرؤى النقدية في المجتمع الغربي »[1].

قد تحول الاهتمام بالمؤلف إلى القارئ ، من منطلق انه هو محور هذه النظرية الجديدة (نظريات الاستقبال) ، فالهدف من القارئ الضمني عند أيزر هو لإنتاج معنى جديد و اكتشافه و الغوص في أعماق العمل الإبداعي على أساس أن هذا النتاج يعتبر من صنع القارئ لا من صنع الأديب وحده[2]

هذا من جهة و من جهة أخرى كما قلنا سابقا بأن هذا التحول الحاصل في المجال الأدبي الإبداعي و النقدي استدعى تحولا أيضا في المصطلحات من القارئ إلى الباصر ، مما لا شك فيه بأن مصطلح القارئ متعلق بفعل القراءة و مصطلح الباصر متعلق بدوره بالبصر و الرؤية .

الجدير بالذكر انه كانت هنالك اجتهادات قامت بإخراج مجموعة من المصطلحات مثل : القارئ المعاصر و القارئ المثالي وكذا القارئ الخبير و القارئ المستهدف و القارئ الجامع و النموذجي

[1] محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ن ط1996،1،ص36.

[2] نقلا عن: محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ،ص36 بتصرف .

و القارئ المتفوّق ...، إلى غير ذلك من المصطلحات [1] ، وكلها مصطلحات تدخل ضمن دائرة القارئ الضمني المتلقي للعمل الأدبي .

هذا و « لكي تتضح فكرة القارئ الضمني عند أيزر يرى أنه من الضروري أن نستدعي هنا فكرة المتلقي في النقد الوجودي –لسارتر– فالشبه بينهما واضح ، حيث قسّم سارتر الجمهور الذي يتوجه إلية الكاتب إلى قسمين : " جمهور واقعي و جمهور إمكاني " ، ويقصد بالثاني جمهورا مثاليا في المستقبل ...» [2] ، فكرة أيزر للقارئ الضمني سبقتها فكرة أخرى ألا وهي فكرة المتلقي في النقد الوجودي لسارتر ونجد الشبه بينه وبين أيزر يكمن في الجمهور الذي يتلقى العمل الإبداعي ، بأن يكون جمهورا مثاليا في المستقبل و أن يكون جمهورا واقعيا ، « ويحدد أيزر الوظيفة المركزية للقارئ الضمني حينما يقاربه كأفق مفهومي تنصهر فيه كل التحيينات بمثابة نموذج متعال ، ويبين لنا الكيفية التي يتم النص إنتاج أثر ما وتوليد معنى ما »[3] .

كان قد حدد أيزر هنا وظيفة القارئ الضمني المتلقي للعمل الإبداعي ، بأنه محور للعملية الإبداعية ووصفه بنموذج متعال ومن خلاله يتمك إنتاج الأثر وتوليد المعنى .

ب/ الباصر الضمني :

قبل أن نتطرق إلى الحديث عن الباصر الضمني ، سنتحدث أولا عن النص الإبداعي بأنه « يتميز عن سواه من نماذج التعبير بتعقيده الشديد بما لا يقاس ، أما علة التعقيد الأساسية فتكمن في كونه نسج مالا يقال " مالا يقال" ، يعني الذي ليس ظاهرا في السطح ن على الصعيد التعبير على

[1] ينظر : أمال القاسيمي ، جماليات التلقي و القراءة في المضامين البصرية بين ياوس و أيزر ، مجلة المعيار ، الجزائر ، 59 ، 2021 ، ص612 بتصرف .

[2] المرجع نفسه ، ص613 .

[3] المرجع نفسه ، ينظر : وحيد بوعزيز ، حدود التاويل ، ص613 .

أن " مالا يقال " هذا هو ما ينبغي أن يُفعل على مستوى تفعيل المضموني ،هكذا يكتب نص ما بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى ، حركات عمودية فاعلة وواعية من جاني القارئ » [1] .

بعيدا عن المتلقي يعتبر النص أو الرسالة وسيطا بين المؤلف و المتلقي ، ومن مميزاته التعقيد يستدعي تأويلا أو عدة تأويلات يختلف كل تأويل من قارئ أو بالأحرى من باصر إلى أخر لفك الشفرة وحل العقدة الموجودة داخله و استخراج مقصديه الكاتب منه ، كما يعتبر التعقيد شكلا من الأشكال التي تقوم بجذب وشد انتباه الباصر و المتلقي و تشويقه لمعرفة ما هو مخبأ داخل ذلك النص الإبداعي .

هذا من جهة ومن جهة أخرى « إذا ينبغي لنا أن نقيم الحد ما بين استخدام النص استخداما حرا باعتباره منبها من منبهات التخيل ، وبين تأوّل نص مفتوح ....»[2] ، فعلى المؤلف جعل نصه حرا بوصفه منبها لتخيل و الإبداع الفني و وعاءا لمليء أفكاره ومعانيه وكذا جميع مشاكله و إخراجها للمتلقي لتأويله وفهم مقصدتيه ، « حيث يشكل الوساطة الشاملة للفكر بيننا وبين الواقع ، إنه يعبّر قبل كل شيء عن لا مباشرية ففهمنا للواقع ، فاستحالة العالم إلى نص لا يعد مرحلة نهائية في مستويات الإقتراب من الحقيقة ، بل إن الحقيقة تصبح أكثر كثافة ورمزية داخل النص لأنها تستخيل إلى رموز معروضة للفك و التأويل ....»[3].

هذا ما كنا قد أشرنا إليه سابقا بأن النص ما هو إلى وسيط أو وسيلة بين ذاتية المؤلف وبين العالم ، لينقل بدوره أفكار المؤلف إلى العالم الخارجي من خلال اللغة بطبيعة الحال ، فالحقيقة و القصدية عند كتابة المؤلف لعمله الكتابي عن طريق النص لا تتضح و إنما تصبح أكثر مزية داخل هذا النص لأنه بدوره يستدعي المتلقي لفك شفرته ولتأويله .

---

[1] أمبيرتو إيكو ، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، ترجمة أنطون أبو زيد المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 ، ص62 .

[2] المرجع نفسه ، ص73 .

[3] عمارة ناصر ، اللغة و التأويل ، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية و التأويل الغربي الإسلامي ، دار الفارابي ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص24

من هنا تصبح وظيفة أو مهمة النص هي تقريب الذات من العالم الخارجي عن طريق المتلقي سواء أكان التلقي عن طريق القراءة أم عن طريق التلقي البصري ، فيقوم هذا الأخير بإنتاج مؤلفه ليعرض قضاياه لتخرج تلك القضايا من عالم النص إلى عالم الواقع [1] ، ولا يثبت النص إلى باللغة و الكتابة .

لذا فإن هذا « التحول الذي فرز وجود الباصر الضمني لم يبرز من فراغ ...» [2] ، و إنما برز أو ظهر وفق قواعد أو مناهج عدة ، من منطلق أنه كانت قد سبقت عدة مناهج و أراء و أفكار مختلفة، من أبرزها فكرة القارئ الضمني لتأتي بعهدها فكرة الباصر الضمني ، « و يتضح لنا أن التعقيد الكبير في فعل القراءة بمجرد الإعلان عن المسلمات الأساسية التي إتفقت حولها نظريات التأويل المعاصرة ...» [3] ، فقد تعددت وكثرت التأويلات و الآراء و الدراسات حول النص الإبداعي من باصر إلى أخر .

إن نقطة هذا التحول من القارئ الضمني إلى الباصر الضمني ، تضمنت نوعا جديدا من التاريخ الأدبي أيضا ، بحيث تكمن حقيقة هذا التغير الحاصل في الاستقبال الأول من قبل القارئ بحيث تضمن العمل الإبداعي قيمته الجمالية و مقارنتها مع أعمال سابقة تمت قرائتها [4].

من هنا يبقى المتلقي هو الهدف الأول و الأخير للكاتب ، وكيفية استقباله وتلقيه لمختلف الأعمال الأدبية باختلافه من منطلق أن النص الأدبي يحوي داخله قيمة جمالية شكلية و فنية من حيث الشكل و المضمون ، وعلى المتلقي الباصر أن يستخرج تلك القيم الجمالية فالهدف من الشكل

---

[1] عمارة ناصر ، اللغة و التأويل ، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية و التأويل الغربي الإسلامي ، ص25 بتصرف .

[2] -الموقع الإلكتروني https://www.lexicom.alsharekh.org

فيرناهالين ، فرانك شويرفيجن ، ميشيل أونان ، بحوث في القراءة و التلقي ، ترجمة محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري [3] حلب ، ط1 ، 1998 ن ص72 . ،

[4] ينظر : روبرت سي هول ، نظرية الإستقبال ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ، ط1 ، 1992- ، ص75 بتصرف

الخارجي الجمالي للقصيدة هو جذب بصر المتلقي فيقوم بتذوقه ببصره أول الشيء ما يدفعه إلى إكتشاف خبايا وفهم المعنى المقصود وراء هذا العمل الفني الجمالي .

الفصل الثاني

جمالية التلقي البصري

المبحث الأول : القرائة البصرية في الشعر المعاصر

المطلب الأول : آليات التلقي البصري

المطلب الثاني : الصلة بين الشعر و التصوير

المبحث الثاني : الصورة الشعرية بين التلقي وحدود التأويل

المطلب الأول : جمالية الصورة الشعرية البصرية

(التشخيص– التجسيم–التجسيد)

المطلب الثاني : الأبعاد التأويلية للقراءة البصرية

المطلب الثالث : دلالة التشكيل البصري في الشعر المعاصر انموذجا

المبحث الأول: كيفية تلقي الشعر بصريا وعلاقته بالتصوير

المطلب الأول: آليات التلقي البصري

إنّ التطور العلمي الحاصل قد أدى إلى العديد من التغيرات في شتى الميادين وتجلى في عالم الرقميات والتسويق الإلكتروني عبر الخطابات العلمية والتكنولوجيا، فقراءة صورة يؤدي إلى فهمها وتأويلها من خلال استحضارها في ذاكرتنا، وفهم لغتها سواء كانت ذات مدلول اقتصادي أو تجاري فجعلتنا تعرف في عالم من الصور والبصريات الافتراضية فقد جعلتنا الدراسات خاصة السيميائية منها نفهم معناها والبحث في رهاناتها المعرفية والدلالية وكيفية تلقيها داخل الوسط الاجتماعي في عبر أليات القراءة التي مكنتنا من فهم طبيعتها وتحديد أنواعها باعتبار الخطاب صورة تمارس علينا إغراءاتها [1].

فالصورة قابلة للتأويل فهي تنفتح على جميع الأعين من خلال فتح إمكانية الحديث عنها وتعدد التأويلات حولها وهذا ما تختص به مؤسسة الثقافة في العالم وفي الوطن العربي نذكر منها على وجه الخصوص أوّلا من السيميائية البصرية إلى السيميائية الصورة انطلاقاً من دي سوسير وصولاً إلى العديد من الباحثين الذين وسعوا مجال بحثهم في البصريات.

إنّ مقاربة بين ما هو بصري (أيقوني)، وبما هو لساني يكون عن طريق اللّغة الطبيعية التي تتميز بالعديد من الخصائص، فهي تختلف عن اللّغة البصرية من خلال ما استجلتهُ السيميائيات.

« فمن خلال إدراك الجوهر فدراسته الصورة سيميائياً، كسيميائيات "مشير" في إحدى مقالاته بقوله " إنّ اللغات البصرية يقيم عن باقي اللغات علاقات تنسيقية تكون متعددة ومعقدة، وتستحضر بين خطابين لغوي وبصري كقطبين كبيرين يحظى كل واحد فيهما بالتجانس والتماسك وهذا تابع من خصوصية الخطاب » [2]

[1]- نقلا عن: سعاد علمي، مفهوم الصورة عند ريجس وبري، 2004، ص30، 32، بتصرف.

[2]- محمد العماري، الصورة واللغة، مجلة فكر ونقد، المغربية، دار البيضاء، 13، 1998، ص135.

فتختلف الرسالة عن غيرها كاللسانية والبصرية التي تخضع لقواعد تركيبية صارمة وأن عناصرها تدرك بشكل متوازن بالإضافة إلى أنّها لا تقبل التقطع إلى عناصر صغرى مستقلة بينما اللّسانية تقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بتركيبها لإدراك المعني.

« ومن الباحثين الذين أوّلو أهمية لهذه الفروقات نذكر **رومان غوبان** الذي قال أنّ التعايش بين الصورة واللغة تعايش ضارب منذ القِّدم، وهذا ما يدُل على أنّ الكتابة مرتبطة بالصورة والنص، فلا يوجد معنى يكون مضاد للغة ولا مع الصورة فهذه المحاولات تصدر عن قناعة أن سيميولوجية الصورة تشتغل جنباً إلى جنب مع سيميولوجية الموضوعات اللّسانية » [1].

فقد أكدّ هذا الأخير أنّ التعايش بين الصورة واللّغة تعايش قديم وليس بحديث، وهذا إنْ دّل على شيء فإنما يدل على ارتباطهم الوثيق بالكتابة، فالصورة البصرية بطبيعة الحال مرتبطة بالكتابة والتشكيل والخط والرسم ...إلخ، وكذا اللّغة فلا وجود للّغة بدون كتابة ولا وجود لكتابة بدون لغة، فسيميولوجية الصورة البصرية تشتغل مع سيميولوجية اللّسانيات.

فقد أصبحت الصورة مرافقة لحياة المجتمع فأينما نولي وجوهنا نجد صورةً تنظر إلينا سواء في المجلات والجرائد أو تنتظرنا في منازلنا والطرقات، وقد تتجلى بين الخفاء والتجلي، وهذا ما تمفصلت حوله سيمائيات الصورة البصرية لذا عدد وسائل الاتصال فمنها سيمائيات الرسوم المتحركة وسيمائيات السينما، فكلها لغات بصرية تواجهنا ونواجِهها في حياتنا اليومية، فلا بد من معرفة معناها وطبيعتها التي تعمل بين الخفاء والتجلي [2]

من هذا المنطق أصبحت الصورة جزءاً لا يتجزأ من حياة المجتمع بل ونصادفها وتصادفنا في كل الأوقات وفي كل الأماكن فقد تعددت وسائل أو طرق الاتصال بين الصورة وبيننا إلى أشكال وأنواع وأفكار مختلفة، فكلها عبارة عن لغات ورموزٍ ذات دلالات ومعاني مقصدية وهذا ما تمحورت حوله موضوعات وبحوث سيميائية الصورة البصرية.

[1]- المرجع نفسه ، ص 135.

[2]- نقلا عن: بطرس البُستاني، موسوعة دار المعرف، بيروت11، ص61، بتصرف.

فحدود الصورة في أصلها اللاتيني مشتق من كلمة (*image*)، والتي تمثل الصورة المرتبطة بالموضوع عن طريق الاشتقاق الذي يحيل إلى فكرة النسخ والتمثيل والمشابهة.[1]

وهذا من جهة ومن جهة أخرى، إما أن تكون الصورة ثنائية الأبعاد مثل الرسم والتصوير أو ثلاثية الأبعاد كالنقوش البارزة والتماثيل، أما في الأول فإن اللاتينية والإغريقية ترادف كلمة أيقون والتي يراد بها المشابهة والمماثلة والتي تبناها "بيرس" في نظريته السيميائية باعتبارها مصطلح مركزي بمقاربة الصورة من خلال المرجعية التاريخية لها عن طريق المشابهة والمماثلة.

تقوم قراءة صورة على قاعدة متينة تتقبلها دون أحكام مسبقة وهذه الأحكام تقوم على مرجعيات دينية أو تاريخية أو إيديولوجية إذ تعتمد على قانون المنبهات فلا بدّ من الاعتراف بالمبدأ الذي تطرحه في قراءات الصورة وهو تعدد التأويلات وهذا ما يقوله **جون دوبري** إنّ العلامة تمثل الخاصية قابلة للتأويل فهي تنفتح على الأعين التي تنظر فيها وإليها، ومعرفة مكوّنات الصورة في هذا المجال هي إجابة التي تسمح بتجزئتها، فالصورة تتكلم في صمتها مع كلّ واحد منا إنطلاقاً من قراءة النص فلا بد من معرفة آلياتها.[2]

من أبرز الأليات المستخدمة في قراءة الصورة نذكر:

التميز بين مختلف أنماط الصورة، وهي التي تحدد أهم عناصر التحليل باعتبارها تحتوي إحتمالات تأويله فهي كتاب مفتوح، لإعطائنا الحرية كاملة وتقوم على ثلاثة مراحل أساسية:

1- طبيعة الصورة: اللغة البصرية التي تميز عبرها توليد مجمل الدلالات داخل الصورة فهي لغة بالغة التركيب والتنوع، لأنّ المضمون أو المقياس الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني (التمثيل البشري الذي يشير إلى محاكاة الخاصة بالكائنات أو الأشياء ...) وبين ما

[1]- نقلا عن: بطرس البُستاني، موسوعة دار المعرف، بيروت11، ص63، بتصرف.

[2]- نقلا عن: جون دوبري، مصطلح العلامة، تر سعاد العلمي، ط1، ص30، بتصرف.

ينتمي إليه البعد التشكيلي مجسداً في أشكال من صنع الإنسان وتصرفه في العناصر الطبيعية وما تراكم عنها من ألوان وأشكال. إلخ.[1]

إنّ الصورة الثابتة هي فضاء أو مجال التقاطع علامات جديدة ومختلفة ومدّة كاملة بين علامات أيقونية وأخرى تشكيلية وفي أغلب الأحيان لغوية وحضور هذه الأنواع من العلامات ليس حضوراً اعتباطياً من منطلق أنّ كلّ شيء في الصورة يتكلم ويتضح بما فيه وما يحمله من معاني ومقاصد.

حيث «لا وجود للأيقون الآخر بين أبداً»[2] بحسب رولان بارت وبالحديث عن علامة الأيقونية فإنّ الصورة تستند قصد إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، رسوم،)

فإن كلّ التأويلات للصورة يجب أن تستند في هذه المعرفة الخاصة بالحضور الإنساني من خلال مُجمل لُغاته وخاصة لغة الجسد، ففهم الصورة وقراءتها يرتبطان بقدرة المتلقي على التنسيق بين مجمل العناصر المشكلة للصورة [3]، وذلك يعني أنّ قراءة الصورة وتأويلها لا يمكن أن يتم دون المعاني الأوّلية للعناصر المكوّنة للصورة وضبط العلاقات القائمة بينها ضمن نص الصورة.

أمّا العلامة التشكيلية تستند فيها الصورة من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى أي إلى عناصر الطبيعة ولأمن الكائنات بل الأمر متعلق بما يطلق عليه بالتمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية أي العلامة التشكيلية (الأشكال، الخطوط، التراكيب، الألوان، ...إلخ) [4]

إنّ هذه العناصر لا يمكن أن تؤدي أي دلالة عن بعضها البعض، فاللون والشكل لا يمكن الفصل بينهما، فإنتاج الدلالة يرتبط بالجمع بينهما.

[1]- نقلا عن: محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة الفكر ونقد، 13، 1999.

[2]- رولات بارت، بلاغة الصورة، محمد أركان، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994، ص96.

[3]- بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص140.

[4]- نقلا عن: بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، ص193.

أ) **مكوّنات الصورة:** تنظم عمل الصورة عن طريق العين التي تمسح الصورة فتثبتها على نفس الإطار ليس بطريقة القراءة لكنها مجملة لتصبح قراءة خطية فتركيز العين على الصورة لا يمدنا بكل خلفياتها ودلالاتها لذلك لا بد من مجموعة من حركات عمودية وأفقية ودائرية.[1]

هذا من جهة ومن جهة أخرى المنظور الذي إهتم به أهل الإختصاص وإعتبروه ذو معنيين معنى واسع يراد به العلم الذي يمثل الموضوعات والأشياء على سطح التي نراها بالبصر أخذاً بعين الإعتبار عنصر المسافة [2] الذي يركز على الموضوع أما الإطار الأكبر فهو يُركز على كل التفاصيل الخاصة بالصورة.

2- **زاوية النظر:** فهي التي تربط بين العين والصورة فالقارئ ليس بالضرورة أن يرتكز على نفس الزاوية التي ترتكز عليها الصورة، ولا تكون نفس الموقع الذي يتخذه المصور خلال رسمه وتصويره ليحدد إطار الصورة مثل الصورة الفوتوغرافية وعلى الفوتوغرافي إختيار الموقع أثناء عملية التصوير لتحديد إطار الصورة عن طريق الإثارة، أما الصورة الإشهارية فيكون التركيز فيها على الموقع.[3]

3- **الإضاءة والألوان:** تعتبر الإضاءة العنصر الذي يثير الإنتباه في الصورة فهي تعمل على تقريبها أو تقييدها، كما تمنحها قيمة من خلال التباين (CONTRAST) « فالذات الشعرية وجدت في إيقاع اللون كواحد من مظاهر المجال التخيلي تعبيراً أكثر خفاءاً وأشد رمزية من إيقاع الصوت نظراً لإرتباطها الحميم الذي تؤّكده بعض النظريات الموسيقية والرياضية الحديثة.» [4]

ما يجذب الإنتباه في الصورة أولا هو الإضاءة من منطلق أنها تقوم بتقريبها هذا وتمنحها قيمة جمالية وفنية جِدُ راقية من خلال تباينها، فالشعر وجدَّ اللون أنسب من إيقاع الصوت وأكثر تأثيراً في نفسية المتلقي والتأثير فيه، لهذا كان له دور كبير في تشكيل دلالة القصيدة، فكل لون يستند إلى وجهة نظر

[1]- نقلا عن: سيمائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، ص149، بتصرف.

[2]- نقلا عن: المرجع نفسه، ص149، بتصرف.

[3]- نقلا عن: المرجع السابق، ص150، بتصرف.

[4]- سويف فريدة، جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصر، ص83.

خاصة به، وهو في الشعر يُوظف حسب حالة الشاعر النفسية فاللون الأبيض مثلاً يرمز إلى السلام والهدوء بخلاف الأسود الذي يرمز بدوره إلى الحزن والرعب والموت...

أمّا الإضاءة فهي العنصر الذي يثير الإنتباه في الصورة فهي تعمل على تقريبها أو تبعيدها كما تمنحها قيمة من خلال التباين الذي يأخذ مكانته الدرامية سواء في الصورة الفنية أو الإشهارية، وقد تكون الإضاءة آتية من الأمام متمثلة في أربعة صوّر ذات إضاءة واحدة، تختص بخطوط وأحجام معينة وقد تكون آتية من العمق.[1]

وكخلاصة لهذا القول بأنّ الصورة واللغة كلاهما يشكل علامة فالرسالة البصرية مثل الكلمات لا يمكن تُفلت من توّرُطها في لعبة المعنى، لكن التواصل بين الأنظمة البصرية واللّغوية لا يعني إسقاط المفاهيم اللّسانية على الأنظمة التواصلية البصرية مراعات الخصوصية خطاب الصورة.

المطلب الثاني: الصلة بين الشعر والتصوير

قبل أن نتطرق إلى الصلة التي تربط كلا من الشعر والتصوير سنتطرق أولاً لتعريف بهذين المصطلحين.

1- **مفهوم الشعر**: لا يكاد يفصل مصطلح الشعر عن إشاراته المتعددة والدّالة على صعوبة تحديده في شكل ومفهوم واحد وجامع لكل المعاني الدالة عليه إذ يختلف مفهومه من شاعر إلى آخر ومن ناقد إلى آخر، ومن عالم لآخر من هنا نعرض أصل ومفهوم الشعر في كل من الفكر الغربي والعربي:

أ) أصل الشعر: ممّا لا شك فيه أنّ الشعر بوجهٍ عام قد نشأ عن سببين كلهما في الطبيعة الإنسانية:

- فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته ويعترف الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعداداً للمحاكاة فإنه يتعلم عن طريقها معرفه الأولى[2] فالسبب الأول هو المحاكاة بحيث تعتبر هذه الأخيرة فطرية لدى الإنسان، وأنها تعتبر من أصول الشعرية الأولى ومن ركائزه أيضاً

[1]- نقلا عن: عبد الحق بلعابد، سيمائية الصورة بين أليات القراءة وفتوحات التأويل، ص152.

[2]- أرسطو، فن الشعر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ص72.

- " وكما كانت المحاكاة فطرية في طبيعتها شأنها في ذلك شأن الإحساس بالإيقاع والوزن علماً بأن الاعاريض هي أجزاء الوزن، فإن من كانوا مجبولين عليها، أخذوا منذ البداية يطوّرون محاولاتهم البسيلة تدريجيا، حتى تولد الشعر من إرتجالاتهم"[1] شأن المحاكاة هو شأن الإحساس بالإيقاع والوزن، فقد طور الشعراء القدامى محاولاتهم وتجاربهم في المحاكاة والتقليد حتى تولد لديهم الشعر من إرتجالاتهم من هنا يسعنا القول بأنّ المحاكاة في أصل الشعر في بدايات الأولى من العرب وصولاً إلى الغرب.

- فالشاعر في نظر أرسطو مطالب بمحاكاة واقع أخر غير واقعية الموجودة مستخدماً بذلك لغة سهلة وبسيطة وواضحة المتلقي ذات صيغة مجازية أي هو مطالب بالانزياح من المألوف إلى اللامألوف للتأثر والتأثير في نفسية المتلقي فإن الشعرية والشعر عند أرسطو هي محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية[2]، وهذا من جهة أخرى سنتطرق إلى مفهوم الشعر عند العرب.

ب) الشعر لدى العرب: تجسد مفهوم الشعر"...في أعمال الفلاسفة اليونان بدءاً بهوميروس مروراً بهيراقليطس وسقراط وصولاً لأفلاطون، وإنتهاء بأرسطو الذي نخص مفهومه بالدراسة في هذا الحقل بإعتباره النموذج البارز الذي إكتمل على يده مفهوم الشعرية بصفة عامة في مؤلفه "فن الشعر الذي تعمه بجملة من القضايا والخصائص الملامسة لعالم الشعرية، وعلى على هذا الأساس يعتبر من الفلاسفة الأوائل الذين مهدّوا السبيل لمن جاؤوا بعدهُ خاصة الفلاسفة المسلمين الذين خاضوا في المفهوم ..."[3]من هنا نعرف بأن مفهوم الشعر عند الغرب بدأ من عند الفلاسفة اليونان وصولاً إلى سقراط في كتابه "فن الشعر وفن الخطابة" بحيث أُعبر من الفلاسفة الأولين الذين خاضوا تجربة الشعر عن طريق المحاكاة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص19

[2]- نقلا عن: سهام بن أمسيلي، كتاب الوساطة بين المتنبي وخصوصية في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، مذكرة ماجيستر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011، ص 70-71، بتصرف.

[3]- مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش مذكرة ماجيستر، كلية الآداب واللغات، جامعة آكلي مهند أولحاج، البويرة 2012-2013، ص11.

هذا من جهة ومن جهة أخرى لا يمكن وضع تعريف جامع مانع له كما سبق وقلنا بأنه بكل بساطة يختلف بإختلاف اللغات والمراحل والحضارات، إذ أنه بصورة عامة تاريخياً قول منظوم بليغ يدل على معنى،[1] لعل هذا التعريف الذي إتفق عليه الشعراء في مراحل متعددة ليس فقط في مرحلة واحدة.

«ولعل تعريف كولردج*S.T. Coleridge* في تعريفه الذي أخذه عن جوناثان سويفت *J. Swift* في حديثه عن الأسلوب في الكتابة، هو الأبلغ حيث قال: "الشعر هو الكلمات في أفضل ترتيب والشعر هو أفضل الكلمات في أفضل ترتيب»[2]، فالشعر عنده أفضل من النثر باعتبار رد أفضل الكلمات في أفضل ترتيب، «والشكل عنصر مهم من عناصر الشعر العربي ومن الوسائل التي تكتسب بها شكلها بإستخدام خطة معينة في القافية، ومن أمثلة ذلك السوناتة الشكسبيرية التي تكون قافيتها دائماً (أب أب ، ج د ج ، هـ و هـ ، زز) كما يتجدد الشكل عن طريق الوزن، حيث يستخدم الشاعر أبياتاً غير مقفاة، يتبع كل منها الوزن العميق خماسي التفعيل خمس تفعيلات يقال إنّ الشكل الذي يستخدمه هو الشعر المرسل.»[3]

يمثل الشكل دوراً فعالاً جداً في القصيدة الشعرية المعاصرة سواء الغربية كانت أم العربية وتختلف عن القصيدة القديمة الكلاسيكية في ترتيب القوافي وكذا حرف الروي.

كما قلنا سابقاً «إنّ محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية *Poéticité* هي كمّا أكد ذلك الشكلانيون عنصر فريد عنصر لا يمكن إختزاله بشكل ميكانيكي إلى العناصر أخرى هذا العنصر ينبغي تعريفه والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكميلية على سبيل المثال، ومع ذلك فإن هناك حالة خاصة،

[1] – نقلا عن الموقع الإلكتروني، الموسوعة العربية الشعر (في المغرب) arab.ency.com.sg

[2] – نقلا عن الموقع الإلكتروني، الموسوعة العربية الشعر (في المغرب) arab.ency.com.sg

[3] – الموقع الإلكتروني، مفهوم الشعر الغربي (وعناصره) https://as7aa.4007.com/

حالة لها من جهة نظر جدلية الفن، الحق في الوجود إلا أنها حالة خاصة رغم كل شيء وبصفة عامة فإن الشاعرية هي مجرد مكون من بنية مركبة...»[1]

2- مفهوم التصوير: قد إرتبط التصوير «بالمبادئ الثلاثة التي يشير إليها مصطلح التصوير يمكن التثبت منها والتعمق فيها من خلال دراسة الدلالات العامة التي يستخدم الجاحظ كلمة التصوير ومشتقاتها في كتابة الديوان البيان والتبيين أو في رسائله المعروفة، فهو في أحيان كثيرة يستخدم الكلمة ليشير بها إلى مجرد الصياغة والتشكيل وهنا يصبح التصوير مرادفاً للصنع...»[2] فعندما نقول التصوير فإننا نقصد بذلك الصنع عند الجاحظ فهو يستخدم المصطلح ليشير به إلى الصياغة والتشكيل «إنّ غاية التصوير أن يصل الشاعر كما رأى محمد فنيمي هلال إلى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الأفكار والأشياء وما بين المادة والحلم، والمحسوس والوظيفة ويكون التطابق والوحدة والانسجام التام والشعور والإخاء المميّز لفعل التصوير...»[3]

فالهدف من التصوير هو أن يصل الشاعر به إتمام العلاقات التي تربط بين الأفكار وما بين المادة والمحسوس الشعوري والحلم والتخيل والعاطفة الشعورية، وبذلك يكون قد حقق من خلال التصوير الوحدة والتطابق والانسجام التام.

فهو «... التعبير المرئي بواسطة الفرشاة والألوان عن المشاعر والاحاسيس، فقد عرّفه لسينغ: بأنه فن يقتصر على انطباعات بصرية مفردة، وبذلك فإنه يحقق وحدة واندماجاً يستحيل تحقيقها في الادب ويجد في تعريف لسينغ هذا التصوير رائحة قناصاته إتجاه الشعر والتصوير التي تقوم على أساس الاختلاف ...»[4] فالتصوير هو التعبير المرئي الذي نستطيع رؤيته، هو الفن من الفنون الجميلة والتي تقتصر على انطباعات ورداء أفعالٍ بصرية مفردة تختلف من باصر لآخر.

---

[1]- أرسطو، فن الشعر، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص19.

[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص257.

[3]- إبتسام وهنية، الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التحليل، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة 2012، ص 249.

[4]- العمرو محمد محمود علي وأبو القدوس ويوسف مسلم، الشعر والتصوير، دار المنظومة، الأردن د.ط، 2020، ص09.

يتجسد مفهوم «التصوير الشعري في تصوير شخص أو شيء في القصيدة من خلال التشبيه والاستعارة وغيرهما من الصور المجازية » [1] فالتصوير الشعري يرتكز على الإستعارة والمجاز والتشبيه والصوّر المجازية وغيرها.

3- الصلة بين الشعر والتصوير: بعد أن تطرقنا إلى مفهوم لكل من الشعر وكذا التصوير ستنطرق إلى الصلة أو العلاقة بينهما « فهما فنان يعبر بهما المبدع عن مشاعره وأحاسيسه، كل حسب مجال تخصصه، فأداة الشاعر في تصوير مشاعره الصور الشعرية المعبر عنها بالكلمات المحية الدالة، وأداة المصوّر الفرشاة والألوان يعود إليها لصوغها بعناصر الفن المرئية لتخرج معبرة عن مشاعره وأحاسيسه...»[2]

ممّا لا شك فيه أن الشاعر يلجأ إلى الكلمات وإلى الشعر لتصوير مشاعره وإخراجها حاله حال الفنان الرسام التشكيلي، والذي يلجأ بدوره إلى الألوان والفرشاة ليجسد من خلالها لوحة فنية جميلة معبرة عن مشاعره وأحاسيسه.

إذن «فالغاية الجمالية والوظيفية اللّتان تجمعان بين جميع الفنون هي التي تجعل الشعر والتصوير أقرب من بعضهما بالإضافة إلى التقارب الأدائي والحوار الشعوري اللّذين يضعان المتلقي أمامه، فالنتيجة التي تجمع بين الشعر والتصوير هي الصورة...»[3] فالصورة هي الجامع بين الشعر والتصوير من منطلق أنهما فنان جميلان شكلياً، يجذبان بصر المتلقي والتأثير فيه «إذ صلة التصوير بالشعر صلة وثيقة، وذلك لما كان التصوير لأفكار المرء وعواطفه واحاسيسه فإن حينئذ يكون العمل الفني، و من هذه الناحية بالذات شبيها باللوحة الفنية التصويرية أو الموسيقية فكما أن المصور أو الموسيقى يترجم في لوحته التصويرية أو الموسيقية عواطف واحاسيسه ويطبع إليها ذاته وكذلك الشعر

[1]- الموقع الالكتروني :https://www.almaany.com/

[2]- العمرو محمد محمود علي وأبو القدوس ويوسف مسلم، الشعر والتصوير، دار المنظومة، الأردن د.ط، 2020، ص05.

[3]- العمرو محمد محمود علي وأبو القدوس ويوسف مسلم، الشعر والتصوير، دار المنظومة، الأردن د.ط، 2020، ص06.

من حيث أنه تصوير لما في ذات الشاعر وجدانية وأفكار وعواطف يريد أن يخضع عنها وينقلها للآخرين»[1]

إنّ الشاعر حينما يريد تجسيد أفكاره ومكوناته ومشاعره يلجأ دائماً أن يجسدها بصورة جميلة الشكل لكي يجذب عين المتلقي قبل كل شيء فعلاقة الشعر بالتصوير أصبحت علاقة جد وثيقة من منطلق ان الشعر تصويرٌ.

إنّ «اقتران الشعر بالتصوير قديم جداً، فالإنسان منذ وعيٍّ نفسه مال على التصوير ليعبر عن مكوناته...»[2] إذن فالصلة التي تربط الشعر بالتصوير ليست بجديدة وإنما قديمة «ويذهب الشاعر الأمريكي **إزرباوند** إلى أن الصورة هي تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية وفي لحظة من الزمن ليكون بذلك الشعر مجرد تصوير ناطق إذ لا يمكن فصل الصورة الشعرية عن اللغة لأنها تنبثق منها وتمثل قدرة الشاعر في تحويل الصورة الذهنية إلى مدرك بأن نغوص في أعماق التجربة وكل صورة شعرية إنتاج جديد لعلاقات جديدة بطريقة جديدة في التعبير...»[3]

إذن فالصورة هي من تترسخ في ذهن المتلقي عند رؤيتها، فيصبح الشعر مجرد تصوير ناطق وجميل بحيث تتمثل الصورة الشعرية عن طريق اللغة، فهذه الصورة إنتاج جديد لعلاقات جديدة بين التصوير والشعر.

أ/: خصائص الشعر الحر :

هنالك أوزان كثيرة للشعر وليس فقط الأوزان المحصورة في البحور المألوفة لدينا فمن هذه الأوزان ما إستعمله الشعراء القدامى ، منها ما قد أهملوهم ولم يعثر عليه قد في شعرهم هذا من جهة و من جهة أخرى نرى أن المحدثين هم الطبقة التي جاءت بعد طبقة العرب القدامى فقد استعملوا الأوزان بكثرة في أعمالهم ،وقد استطاعوا بذلك أن يولدوا ويضعوا من تلك البحور القديمة بحورا

[1]- نفس المرجع، ص07.

[2]- الموقع الالكتروني: https://www.asjp.cerist.dz/

[3]- الموقع الالكتروني: https://www.asjp.cerist.dz/

جديدة غير مألوفة لدى المتلقي[1] ،والأهم من كل هذا أن التجديد في الأوزان قد لقي إستحسانا كبيرا من قبل المتلقي فكثر بذلك استخدامهم لها .

ب/: مميزات الشعر الحر :هي كثيرة ومتعددة نذكر منها :

– « تستخدمالأوزان الخليلة في الشعر الحر والتفعيلات الموحدة منذ بداية القصيدة حتى نهايتها لكن لا يلزم بعد التفعيلات في الأبيات .

– الوحدة العضوية : أي التناسق العضوي بين ألفاظ القصيدة و الأحداث و الانفعالات و الصورة حيث أن الموسيقى متناسقة مع الانفعالات .

– سهولة اللغة في الشعر الحر و ظهور اللغة العامية فترى لغته قريبة من أفهام الناس و استخدام المفردات البسيطة .

– الوحدة الموضوعية من بداية القصيدة حتى نهايتها »[2]فهذه هي مميزات القصيدة الجديدة (الشعر الحر) والتي كانت ثورة على كل ماهو مألوف وقديم .

ج/ الرمز :

« يعد توظيف الرمز في القصيدة المعاصرة من سمات المشتركة و البارزة بين أكثر من شاعر و على درجات متفاوتة و مستويات متباينة من حيث توظيفهم له سواء الرمز السطحي و العميق و الذي يصل إلى الأسطورة ....» [3]، يختلف توظيف الرمز من شاعر إلى آخر ولكن ماهو مفهوم الرمز ؟« الرمز في مفهومه العام يقوم على اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا غير مقيد بعرف أو بعادة ، فقمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج كما يخضع الرمز إلى بعدين أساسيين أثناء الاستخدام هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص فالتجربة الشعورية

[1] ينظر : بدوى طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار المريخ ، الرياض ، ط3 ، 1986، ص247 بتصرف.

[2] – الموقع الإلكتروني https://mawdoo3.com

[3] مديحة خالد ، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش ، مذكرة ماجستير ، كلية الآداب و اللغات ، جامعة أكلي مهند أو – الحاج ، البويرة

كما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية ...»[1] .

عنصر الرمز نجده حاضرا في الإبداعات المعاصرة الحديثة من منطلق أنه عنصر فعال يحمل المعنى الدلالي للنص ، و يضفي عليه جمالية و متعة أيضا فقيمته داخليا و خارجيا بحيث يخضع للتجربة الوجدانية للتأثير في نفسية المتلقي .

إن الرمز « يكشف الظاهرة عن حقيقة قائمة بذاتها لا تنتمي إلى أي شيئا آخر ولا تعتمد منه وجودها أو قيمتها ، إنها الذروة العليا التي يدركها الشاعر حين ينتفض من عقال الحواس والمقارنة التشبيهية وتقر انه حين ينتقض من عقال الحواس والمقارنة التشبيهية ويقر له أن يعاين الحقائق الأولى بأم عينه الباطنية» [2] ، إذا الرمز ما هو إلا تصوير للحقائق وهو بذلك المرجع الذي يعتمد عليه الشاعر في إبداعاته الشعرية .

3/ المظاهر الجمالية في الصورة الاستعارية :

قد ارتبطت جمالية القصيدة العربية المعاصرة بعدة مظاهر منها :

أ/التشخيص : « يعتبر التشخيصفي اللغة من أهم المصطلحات التي تجعل الكلام أكثر إيضاحا و ثبوتا في ذهن المتلقي ، ويتم ذلك من خلال تحويل الشيء الغير محسوس إلى محسوس و المعنوي إلى المادي ...»[3] ، يرتبط مصطلح التشخيص بالشعر لكثرة استخدام الشعراء له ، « ....فقد لجأ إليها العرب نظرا لما تقدمه الاستعارة من تشخيص أو تجسيد الأشياء المعنوية إلى أشياء ملموسة محسوسة مما يسهل على المتلقي إدراك المعنى المراد وبلوغ الهدف » [4] يبقى المتلقي هو الهدف الأول للشاعر .

---

[1] ينظر : محمد فتوح أحمد الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر ، ص126 .

[2] – يوسفي سوهيلة ، الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة – قراءة في الشكل – خليل حاوي أنموذجا ، مذكرة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة الجيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، 2017-2018 ، ينظر : إيليا الحاوي ، الرمزية و السريالية في الشعر العربي المعاصر ، ص57 .

[3] – الموقع الإلكتروني : https://www.mosoah.com

[4] – الموقع الإلكتروني : https://www.mosoah.com

يعتبر التشخيص *personification* «....كوسيلة فنية في إطار التصوير الشعري من قبل الشعراء ....» [1] ، فقد استخدمه الشعراء كوسيلة فنية في إطار التصوير الجمالي الشعري من منطلق انه « ...لون من ألوان التصوير الإستعاري وهو سمة أسلوبية تنتقل بفضلها كل الأشياء من عالمها إلى عالم آخر ينبض بالحياة ، فيكتسب النص الشعري شعرية خاصة وذلك لما يمتلكه من قدرة إيحائية فضلا عن القدرة التأثيرية في ذهن المتلقي ...»[2] .

فالتشخيص يلعب دورا فعالا في النص الشعري و التأثير في ذهنية المتلقي و جذبه من منطلق أنه سمة جمالية ينتقل من خلالها النص من عالمه الجامد إلى العالم الذي ينبض بالحياة و يعج بالحركة ، بمفهوم آخر « يعرف التشخيص انه " إضفاء الانفعالات الكائنات الحية البشرية و سماتها على الأشياء " وانه دور في تجسيد التجربة الفنية و التعبير عن المجردات ....» [3] ، فالتشخيص هو إضفاء أو تسليط الانفعالات الحية على الأشياء الجامدة .

«....قوله تعالى ﴿ **جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ** ﴾ في الآية الكريمة ﴿ **فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ** ﴾ (الكهف *77*) قال : " كيف يريد الجدار أن ينقض ؟ " وذلك من كلام العرب أن يقولوا الجدار يريد أن يسقط ، ومثله قول الله ﴿ **وَلَمَّا سَكَتَ عَنْ مُوسَى الْغَضَبُ** ﴾ (الأعراف *154*) الغضب لا يسكت و إنما يسكت صاحبه ....» [4].

هذا من جهة و من جهة أخرى فقد تعددت الآراء حوله « ...إلا أنهم اجمعوا على أهمية التشخيص في بناء الصورة الفنية ودوره في التعبير عن مشاعر المنشئ من ألم وفرح و حزن ، وغيرها من المشاعر و إسقاطها على ما حوله من ظواهر طبيعية و جمادات و معنويات وبث الحياة فيها » [5]

[1] – العمرو محمد محمود علي و أبو العدوس ويوسف مسلم ، الشعر و التصوير ، دار المنظومة ، الأردن ، د ط ، ص109.

[2] – نوال جاسم محمد ، التشخيص في علويات الشيخ صالح الكواز الحلي ، مجلة كلية التربية ، 39 ، 2020 ، ص225 .

[3] – نوال جاسم محمد ، التشخيص في علويات الشيخ صالح الكواز الحلي ، مجلة كلية التربية ، 39 ، 2020 ، ينظر : معجم المصطلحات الأدبية ، ص227 .

[4] - المرجع نفسه ، ص227 .

[5] – المرجع نفسه ، ص228 .

، يقوم الشاعر بإسقاط مشاعره من ا لم وفرح الخ على ما حوله من ظواهر جامدة ويبث فيها الحركة و الحياة وذلك من خلال التشخيص و الذي يعد سمة من السمات البارزة الجمالية المؤثرة في المتلقي .

ب/ التجسيم :يعتبر التجسيم « ... أحد الوسائل الفنية التي إتكأ عليها الشاعر في بناء كثر من التراكيب الاستعارية التي ساهمت في إبداع صور شعرية بليغة الجمال و الفاعلية، وكانت تقوم بوظائف منتهى الحساسية ضمن السياقات الشعرية في التعبير عن الحالة الشعورية للشاعر ... » [1] ،فقد اعتمد وإرتكز الشاعر على هذه الوسيلة الجمالية الفنية في إبداعاته لبناء التراكيب الاستعارية بهدف التعبير عن حالة الشاعر الشعورية .

هذا «ولقد أشار قطب في التصوير الفني في القرآن إلى أن القرآن الكريم إستخدم التجسيم بشكل ملفت للنظر وظاهرة أخرى تتضح في تصوير القران الكريم هي تجسيم المعنويات المجردة و إبرازها أجساما ومحسوسات على العموم ....وهو الأسلوب المفضل في القرآن ، وإن كان هذا الرأي عاما عنده ، إلا انه يبين أهمية التجسيم والدور الذي يقوم فيه في إطار التصوير الفني....»[2] ، قد نجد كل من التشخيص و التجسيم و التجسيد في القرآن الكريم على حد سواء ، ينبثق التجسيم جراء انفعالات الشاعر بحيث يقوم بتجسيم انفعالاته المجردة و إبرازها و تحويلها جسما.

ج/ التجسيد :يمثل هذا الأخير احد ركائز و أعمدة الصورة الاستعارية من منطلق انه نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية أي الانتقال وتجسيد المعنى مادة محسوسة ، فكانت بذلك أكثر المفاهيم المعنوية التي اعتادها الناس و ألفها المتلقي منذ القدم هي الركيزة التي إرتكز عليها الشاعر و استعان بها مبررا بواسطة التجسيد أجمل و أروع اللوحات الفنية التعبيرية التي تقوم بتغذية الخيال[3] .

لعل هذه الصور الإستعارية باختلافها و تنوعها كانت سببا في دعم الشاعر في كتابة أعماله الإبداعية بصورة فنية جمالية جديدة بعيدة عن المألوف بحيث أضفت نوعا من التشويق والحماس لدى

[1] – العمرو محمود علي و أبو العدوس ويوسف مسلم ، الشعر و التصوير ، دار المنظومة ، الأردن ، دط ، 2020 ، ص120.

[2] – المرجع نفسه، ص121 .

[3] – ينظر : العمرو محمود علي و ابو العدوس ويوسف مسلم ، الشعر و التصوير ، دار المنظومة ، الأردن ، دط ، 2020 ، ص129 بتصرف .

المتلقي لتلقيه هذا النوع من الأنواع الشعرية الفنية بالشكل الجميل والمضمون الذي يحمل بين طياته نوعا من التشويق.

4/:علاقة الشعر بالرسم :

إن «...الرسم والشعر فنان متقاربان في الآن نفسه وذلك أن الشعر تصوير بالكلمات و لأن الرسم تصوير بالألوان وكلاهما يعملان على فكرة كسر الجمود في التصوير وبيان ذلك أن الشاعر مع ثورة الحداثة في الشعر أصبح يؤمن بمنطق التغيير و الديناميكية ، الأمر الذي دفعه أن ينجز قصائده على شكل مساحات تشبه مساحات الألوان في اللوحة التشكيلية محاولا بذلك أن يفاعل بين المعطيات البصرية و الأفكار التجريدية ....» [1] .

يعتبر الشعر و الرسم من الفنون المتقاربة ممن حيث جماليات الشكل و الصورة الظاهرة من منطلق أن الشعر جميل بكلماته و طريقة كتابتها و أن الرسم جميل بألوانه .

هذا « ...التداخل الحاصل بينهما من حيث الرؤية للعالم و طرق تشكيله من حيث العبارات الغامقة التي تجمع بينهما كقولنا : إيقاع البناء ، معمار القصيدة ، تصوير الكلمة ، رسم غنائي ، رسم شاعري ، لون النغمة ، تجسيم الموقف وفكرة التشكيل الخارجي و الداخلي للوحة و القصيدة البصرية وغير ذلك .

، هذا فضلا عن إشراكهما في أساليب وطرق إثارة الذهن البشري »[2] ، فهما يشتركان سويا في رؤيتهما المشتركة للعالم ، وكذا إشراكهما في العبارات الغامضة و التي تجمعهما في جملة واحدة دالة من جهة إلى الشعر ومن جهة أخرى إلى الرسم .

[1] – عامر بن أحمد ، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي ، إلى التشكيل البصري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة جيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، 2015-2016 ، ص168 .

[2] –المرجع نفسه، ص168 .

إن العلاقة التي تربط كلا من الشعر و الرسم هي علاقة وثيقة ، من منطلق أنهما فنان مختلفان في الأدوات و القواعد وفي المفهوم أيضا ، غير أن عملية التشكيل و التأثير يجمعهما ، بحكم أن كل من الرسام و الشاعر يقومان بإعادة تشكيل الواقع بصورة جديدة و محاولة تجاوزه ، من خلال إبراز صورة فنية جميلة ، لا تجسد ولا تعكس الواقع كما هو ، بل كما يجب أن يكون[1] .

رغم الإختلاف في المفهوم إلا أن الشكل الجمالي يجمعهما ، فهما بذلك يحاولان عكس الواقع المعاش و تحويله إلى واقع جميل و أفضل مما هو عليه ، فهما يحاكيان الواقع من الصور للمشاهد الطبيعية و يمكن من هنا صورة شعرية إلى صورة بصرية فنية و ترجمة الصورة البصرية إلى صورة شعرية .

المبحث الثاني: الصورة الشعرية بين التلقي وحدود التأويل

المطلب الأول: جمالية الصورة الشعرية البصرية

تستدعي جمالية الصورة الشعرية دائما متلقياً متذوقاً بصرياً من منطلق أنّ الشعر من أهم الفنون وأضخمها سعة في التراث العربي، كما يعتبر ايضاً أطول الفنون عصراً وأكثرها امتدادا في تاريخ الحضارة الإنسانية، حيث صارت الصور الفنية العامة للقصيدة تستوعب كلّ عناصر الفن الشعري صوتية كانت أم دلالية،[2] بحيث تغيرت القصيدة العربية جذرياً وصاحب هذا التغير للمتلقي أيضاً، وأصبح يتذوق النص الشعري بصرياً من منطلق أنها أصبحت قصيدة شكلية جمالية، فأصبحت هذه الأخيرة مملة بجميع عناصر الفن.

من هنا تتخذ تجربة فضاء الصورة الشعرية المعاصرة أشكالاً متنوعة تجمع بين الالفاظ والاشكال المتعددة في نص واحد وذلك تماشياً مع الذوق الذي أفرزته تحوّلات الحداثة بحيث قامت هذه الاشكال بإبراز صورة جمالية تجذب عين المتلقي وبصره قبل أن يفهم معناه، مزيحة بذلك المعايير

[1] – نقلا عن: المرجع نفسه ، ص165 بتصرف .

[2] – نقلا عن: طه رادي، جماليات القصيدة المعاصرة، لونجمان، القاهرة، ط1، 2000، ص27-28 بتصرف.

المألوفة لدى الجمهور الباصر وعليه فإن هذه الأشكال الجديدة كانت قد ارتكزت على البعد البصري بطبيعة الحال.[1]

فمع التغير والتطور الحداثي الذي شهدته القصيدة العربية، انحازت أكثر إلى الجانب الشكلي الجمالي «...لذا لم يعد المبدع نصاً فقط، بل هو إلى جانب النص فضاء تصوري شكلي (صورة، رسم، ألوان، صوت) يحمل دلالة مرتبطة بقصيدة منتج الخطاب الشعري...»[2] من هنا أصبح فضاء أو حيزٌ النص فضاء تصوري يحمل الصورة والشكل والرسم والتشكيل، ألوان، أصوات كلها جماليات تجذب المتلقي.

«يتضح من هنا أنّ الهندسة الفضائية للقصيدة المعاصرة تفرض على المتلقي، أن يشتغل على ثقافة العين، أيّ تفعيل حاسة البصر كآلية معرفية في مقارنة تشكيل الخطاب الشعري المعاصر، الذي أصبح مؤطراً بتقنيات عديدة تساهم في تأنيت الصفحة، وبالتالي تطلب منه إدراك قياس المسافات والاحجام الخطية والغلال والألوان، وذلك أنّ هذا النوع من الخطابات الشعرية المتطورة اصبح يفرض ضرورة معرفية ببعض مبادئ التشكيل وكذلك معمارية القصيدة باعتبارها معرفة بصرية.[3]

قد أصبحلذاتها على المتلقي استخدام البصر في العملية الإبداعية باعتبار الرؤية و البصر كآلية معرفية في تشكيل الخطاب الشعري المعاصر للكشف عن معمارية القصيدة باعتبارها هندسة شكلية تعتمد على الاشكال و الرسوماتو الألوان الى غير ذلك.

[1]- نقلا عن: عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015-2016، ص114، بتصرف.

[2]- المرجع نفسه، ص114.

[3]- نقلا عن: عامر بن أحمد، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2015-2016، ص114، بتصرف.

1- الصورة الجمالية في الشعر: إرتبط مفهوم الجمال في الشعر بالجانب الشكلي الظاهر الخارجي «من الطبيعي جداً أن نجد أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين في مختلف العصور والأمكنة ...»[1] وهنا كان قد إرتبط الجمال في المجال الادبي بالشعر.

فعندما تقول إن هذا العمل الفني جميل أو قبيح فإننا قد نعني التعبير(وعندئذ يكون حديثنا عن شيء آخر غير الجمال ليكن المتعة كما يُسميها ديكاس) وقد نعني المعبر عنه (وعندئذ قد تكون قريبين من الحديث عن الجمال و القبح في الأشياء الخارجية) هل جمال هذه الأشياء أو قبحها يؤثر في حكمنا على العمل الفني بأنه جميل أو قبيح ، (أو إن شئت بأنه ممتع أو مؤلم؟)

كما نعلم بأن الجمال والقبح مرتبطتين بردت فعل المتلقي، فمن المحتمل أن يعجبه العمل فيقول بأنه جميل والعكس صحيح، فإن الحكم على جمالية القصيدة مرتبط بجمالياته الفنية.

يبدو أن القصيدة الواحدة صورة تتشكل من صور جزئية تندرج تحتها، لتكون بذلك صورة كلية كاملة، وعلى هذا الأساس ومن هذا المنطلق فإن الوصف والمدح والفخر معاً مثالاً في القصيدة واحدة يصنع بذلك صورتين جزئيتين متكاملتين في الوقت نفسه، وكل هذه الأغراض تعرف محاكاة لتصنع بذلك التكامل والاتساق مع بعضها البعض صوراً فالغرض من هنا صورة عامة والمواضيع صورة خاصة داخله وهذا التفاعل يسمى في النقد بالصورة الشعرية.

فما القصيدة سوى كتلة واحدة تتشكل وترتابط بعضها مع البعض بدأ من الصور الجزئية وصولاً لصور الكلية متكاملة ومتناسقة، فيستطيع الشاعر بذلك أن يوظف عدة أغراض في نص واحد بشرط أن تكون هاته الأغراض تكمل بعضها البعض وتحمل مقصدته الشعر بين طياتها.

فمن الصورة الجزئية والكلية «يقف حبيب مونسي على المعايير التالية:

أ) **–التكامل:** وهو التماهي مع الموضوع الفني حين يرصد كل الجزئيات.

ب) – **الزاوية:** قياس البعد بين الشاعر والموضوع فيتعين عند تغيير الشكل اللون والحجم.

ج) **الترابط:** ترتبط جزئيات الصور بما يؤهلها لتشكيل صورة واحدة متكاملة

[1]- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الغربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص29.

د) - **الإطار:** ما ينظم الصورة ويجمع شتاتها

هـ)– **الإيحاء:** ما يجري بين عناصر الصور المرهونة بالآخر المتعلق به (المتلقي)

و) – **التناسق:** تهيئة الألفاظ في إطار نسق عام، يحدد التعبير في المشهد.»[1]

هذه المعايير التي يعتمدها الشاعر ويوظفها في أعماله الإبداعية بحيث تم توظيفها في القصائد المعاصرة بكثرة، فحين نقول التكامل فإننا نقصد بذلك جميع الأغراض المتناسقة مع بعضها البعض من جزئيات صغيرة لنصل إلى التكامل، أما الزاوية فهي متعلقة بالشاعر وموضوعه، فيتغير في الشكل والحجم وكذا اللون الترابط نفس الشيء مع التكامل، أما الإطار هو ينظم الصورة الشعرية ويجمعها، أما الإيحاء فهو متعلق بالمتلقي بحيث يوّظفه الشاعر في عمله الإبداعي، وهو ما يجري ويحدث بين عناصر الصوّر واخيراً التناسق فهذا الأخير هو النسق الداخلي يقوم بتهدئة الألفاظ في نسقٍ عام شامل يتحدد من خلال التعبير في المشهد الصوري.

من هنا «فإن قلتُ: هذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات والطعوم فإنها لا تنفك عن إدراك الحواس لها فهي محسوسات ليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات، ولا ينكر حصول اللذة بإدراك حسنها، وإنما ينكر ذلك في غير المدرك بالحواس فإن علم أن الحسن والجمال موجود في غير المحسوسات...»[2]، يتضح من هنا أن إدراك المحسوسات من شأن الحواس التي تهتم بالاستقبال والتلقي والجمال الظاهري، أما الجمال الباطني فهو من شأن البصيرة.

2- الشعر الحر:

«لا تقتصر أهمية الشكل في الأدب على فن من فنونه دون فنٍ سواه ، هو من الأهمية في الكلام المنثور بدرجة تقارب أهمية في الكلام المنظوم وإن كان للشعر شكل خاص ونسق مشهور أصبح تقليداً من التقاليد التي احترمها الشعراء فلا يكادون يخرجون منها»[3] لقد تحولت القصيدة العربية أو

[1]- نقلا عن آليات التصوير في المشهد القرآني قراءة استيقا الصورة الأدبية، ص249-250.

[2]- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، نط،1992، ص116.

[3]- بدوى طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الادبي، دار المريخ، الرياض ط3، 1986، ص239.

بصيغة أخرى قد تحورت من شكلها القديم المألوف والمعتاد عليه، لتتجاوزه مع الحداثة والمعاصرة فتكتسب بذلك حلة وشكلاً جديداً وإسماً جديداً ألا وهو الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

هذا «ومازلنا نجد كثير من الذين يهتمون بالحرية الفكرية ويصرون على إبقاء ميزة "التجديد" على بعض من ينظمون الكلمة بشكل خاص وإطلاق صفة "التقليد" على من ينظمون الكلمة بشكل آخر...»[1] فتختلف الآراء حول التجديد والتقليد عبر الحركات الفكرية النقدية عبر العصور.

من هنا نستطيع أن نعرف الشعر الحر بأنه « الشعر الذي يتكون من شطر واحد دون عجز ذو تفعيلة واحدة يسمّى بالحر لأنه تحرر من وحدة القافية والشكل والشاعر الحرية في تنويع التفعيلات والطول لكنه يلتزم في القواعد العروضية كامل الإلتزام، فإن نظمت التفعيلة والوزن القافية على بحر معين تكون جميع أبياته على نفس البحر» [2] فقد تحرّ الشعر من وحدة التفعيلة والوزن والقافية وكذا حرف الروي والشكل بطبيعة الحال.

[1]- بدوى طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الادبي، ص243 .

[2]- الموقع الإلكتروني: https://mawdoo3.com

المطلب الثاني: الأبعاد التأويلية للقراءة البصرية

لقد أصبح الخطاب المعاصر بالنسبة للصور خطاباً تحليلياً سيميائيا ودلالياً يجعل المبصر للعمل الفني بمعنى إلى مقاربة هذا المبحث التشكيلي حسب الأبعاد التأويلية للمستوى الأيقونة للمادة البصرية ومكوناتها الظاهرة والباطنة.

فالقراءة النقدية دراسة للبنى العميقة للنص الأدبي وذلك من خلال تحليل ظاهر النص وصولاً إلى باطنة وماهي بين سطوره وفي هذه المرحلة المتقدمة من القراءة نتراءى للقارئ مهمة التأويل، ولقد «ارتبط مصطلح التأويل لدى العلماء العرب منذ القدم بالدين الإسلامي بحيث جعلوا مفاهيم التأويل منوطة بتدبر هذه المعاني»[1] ولعل هذا دليل على أن علم التأويل مرتبط بالدلالة الأسلوبية للنصوص عامة «والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ ويقال عبارة الرؤيا وتفسيرها وتأويلها»[2] فالتأويل إذن تفكيك وتحليل للمعنى الظاهري للفظ والبحث في دلالاته.

فتعد القراءات التأويلية يختلف حسب صيغة المتلقي وهي تختلف فمنها ما هو سماعي وآخر بصري فالقراءة البصرية تتم عن إنتقال الصورة فوق السطر لترجمة الرموز والإشارات إلى معان ذات معنى عميق من أجل إدراك غاية وتوسيع آفاق الفهم وهي تقوم على ركائز أساسية فغياب عنصر فيها يؤدي إلى سقوطها ونذكر منها علامات الوقف والترقيم بالإضافة إلى الحروق التي تجعل النص كجسد واحد متناسق يؤدي إلى معنى بعيد فغيابها في النص يجعله نص ميتا دون قيمة أو مبتغى ومنه القراءة عملية نظر واستحضار مركبة تحتوي عمليات عدة كالترجمة والتأويل والفهم فالقراءة البصرية قراءة صامتة في غياب اللسان وتحريك الشفتين دون إصدار صوت معتمدة على العين من أجل إيجاد الصلة بين لغة الكلام ورموز الكتابة [3].

[1]- محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (لبنان)، 72 ص 215.

[2]- المرجع نفسه، ص215.

[3]- نقلا عن: عبد العليم إبراهيم، الموجه المعنى بمدرسي اللغة العربية 16، دار المعارف، القاهرة 1973، ص58، بتصرف.

وتستند القراءة على تأويلات خاصة بالصورة سواء كانت ثابتة أو متحركة فهي موجودة لأننا نقرأها فقراءتها تتطلب منا تحديد مكوناتها وطبيعتها كالتصور، زاوية النظر، الإضاءة، اختيار اللون، وهي التي تحدد من خلالها تفسيراً يساعدنا على التأويل ويصطلح عليها بالقراءة الفردية بخلاف القراءة الجماعية التي يتقاطع فيها مستوى التعين بالمستوى الضمني لشكل وظيفة سيميائية ويحقق مشكل مضموني للصورة فهو ككل تأويل يقوم على سياقاته افتراضية لكل ما يتم اعطاؤه مباشرا عن طريق معاني أولية للعناصر المكونة للصورة التي تسمح بربط بين المستوى الفني للصورة لنخلص إلى كل القراءات التي تناولتها هذه الصورة باعتبارها موجودة في القرآن الكريم وتأويلها جديد.[1]

فتحديد مضمونها يرتكز على أولوية الإدراك والقوانين عن طريق العلاقة القائمة بين الصوت والعلامة أو الصورة السمعية والتصوير الذهني وهذا ما يصطلح عليه بالعالم الخارجي الذي يشترط وسائط ذو لغة بالغة التعقيد مما يستلزم وجود عوالم حسية التي تدرك ضمن الأكوان كما تحتوي على مستويين ما يعود إلى الإدراك وما ينتج عن الدلالة باعتبارهما عمليات مختلفتان الذي يستلزم الانزياح كونه ظاهرة تم استجلاءها في القراءة البصرية وما يُميزهُ عن الظواهر الأخرى لإنتاج معنى فوجود الرمز مطلق للسان سواء كان كتابة أو صوتاً ليستلزم وجود محسوس للظاهرة البصرية الذي يتطلب المثيرات البصرية التي تعد مدخل رئيسي نحو قيام بإدراك الأشياء فإن القضية المركزية التي تحدد طبيعتها تتلخص في معرفة الآلية التي تأتي بها على مستوى العين،[2] وتستوطنها باعتبارها نظير لها عن طريق الأيقونة التي توحي بالعلاقة القائمة بين الدال والمدلول من خلال ما أشار إليه دي سوسير عبر وسيط يصطلح عليه المرجع.

ومنه فإن العلامة البصرية رغم إحالتها إلى تشابهات فإنها لا تقدم لنا أي تمثيل محايّد لطبيعة الموضوع فالوقائع البصرية رغم تنوعها سواء على مستوى الشكل والرموز فإنها تمثل لغة مسننة أودعها الإنسان لدلالة والتواصل والتي يتم كشفها داخل العلامات بواسطة آلية التفكيك أو تكون عبر علاقة

[1] – نقلا عن: لطيفة هباشي، استثمار النصوص الأصلية في تنمية القراءة النافذة، ط1، 2008، ص39، بتصرف.

[2] – نقلا عن: واشدة سامح، إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات، أمانة، عمان الكبرى، ط1، عمان، 2001، ص92، بتصرف.

اعتباطية دون الإشارة إليها لتحقيق مقصد أو غاية ما وهذا ما أثار إشكالية من خلال مجموعة من المفاهيم ذات صلة وثيقة بالدال الصورة ومدلولها عند البرتوايكو الذي استند إلى تحليل مفصل بهذه القضية عبر التشابه والتجاوز[1] والعرف وهذه المفاهيم ذات صلة وثيقة بما تحيل إليه قول دي سوسير ألا وهو مبدأ الاعتباطية فارتكازنا يكون عبر مفاهيم نذكر منها الأيقونة التي تمثل مجال البصريات فهي نقطة البداية التي تقودنا إلى كل الوقائع البصرية عبر سياقات ذات تشابه عبر آلية الإدراك فالنظر إلى بنيتها يشمل مخططاً متحكماً فيها كونه المفتاح السري الذي الحصين وهذا ما اصطلح عليه ايكو بسنن التعارف [2] إن العلامة تختلف عن غيرها من الناحية المادية باعتبارها الدليل ولو لم يكن الأمر كذلك باعتبارها علامة نفسية [3] . فإدراكنا للأمر لا يكون بالشكل المباشر وهذا ما يستلزم التذكير والاستحضار عبر نموذج إدراكي أو نية التي تحتوي مجموعة نسخ التي تلتقطها العين ويحتويها عالم يعج بالأشكال والصور والألوان وهذا ما يتم تبريره عبر أولويات الإدراك ذاتها[4] فعالم الأشياء لا يحيلنا إلى ذاكرة على عكس الأشكال المعزولة بل يتم التشكل إليها عبر نموذج منظم عبر أقسام متباينة فكل ما نراه بالعين هو أمر مخصوص فعلي وواقعي على عكس ما يخطر إلى الذهن واستناداً على هذا التصور الخاص يمكن القول أن التسنين الذي يحكم هذه العلامات الأيقونية هو نفسه الذي يمثل التجربة الإنسانية فإدراك كينونة الشيء تتطلب الإلهام بالمعرفة السابقة حولها في العوالم المتعددة[5] ويعود هذا الأمر إلى ظاهرتان أساسيتان:

1- **الظاهرة الأولى:** ما يتم إدراكه بالعين باعتباره معزولاً وعلم للعلامات

2- **الظاهرة الثانية:** تتمثل في العلامات الأيقونية التي تحيلنا إلى المعنى من خلال تجارب ثقافية.

[1]- نقلا عن: البرتوايكو مصطلح الإشارة، ص90، بتصرف.

[2]- نقلا عن: كتاب محاضرات دي سوسير حول اللسانيات سنة،1916، ط1 ص30، بتصرف.

[3]- المرجع نفسه، ص 32.

[4]- ابن حميد رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري مجلة فصول ج:15 ع، 1996، ص90

[5]- نقلا عن: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، بتصرف.

وعلى هذا الأساس تستحضر ظاهرتين ظاهرة الأيقونة وبنية التعريف فالعلامة الأيقونة لا تملك نفس خصائص الموضوع الممثل لكنها تعيد إنتاج بعض شروطه بغية إدراكه ولا يتم هذا الانتقاء إلا عن طريق دوافع تستند على إقصاء دوافع اخرى[1] والتي تحدد نوع البنية الإدراكية والشرح طبيعة هذا الترابط بين البنيتان يمكن أن نقدم مثال حول ذلك ألا وهو الرسم كونه «عبارة عن مجموعة خطوط التي تشكل الهيكل العام الخاص بالفصيلة البشرية فهو لا يشبه الكائن البشري في أي شيء وعلى الرغم من ذلك لا يمكن مشاهدته باعتباره يكمن في الإنسان فما السر في ذلك فما تدركه المشاهد ليس جسما فعلياً على مستوى البصر بل هو عبارة عن خطوط التي تمثل تأليف تختصر داخلها مكونات أساسية»[2] هذا الإنسان ولهذا السبب لا يمكن أن نستخلص منه الخصائص الخاصة بالقول أو القصر أو لون الشعر والعيون كونها ليس لها علاقة بالبيئة الإدراكية قوة تعد عنصر ملائما للتعريف به بل تكتفي بالتنسيق لهذه الخطوط كونها تتعلق بالإنسان وليس بالشجر والحيوان، وهذا ما يتم توضيحه في الرسم البياني فالتناظر بين الدال ومرجعه ليس نوعياً بلى علائقياً فما يعيده هو الرسم البياني من خلال علاقات داخلية وخارجية تكتسيها العين[3] فالشكل الإنسان المتحصل عليه في هذه العملية هو استذكار مرتبط بالفعل التمثيلي يستمد قواه من القدرات على التجربة « وهكذا تعتبر هذه البنية تبسيطاً للواقع فهو وليد وجهة النظر التي يتم تبنيها وهذا ما يمثله الهيكل الجسمي من زاوية نظر سواء كان حيوان»[4].

وهكذا يمكن أن نقارن بين الفعل البصري مع الفعل اللغوي كونهم لهما نفس السيرورة التي تؤدي إلى نفس المدلول عبر أقسام مدركة بما هو مشترك بينهما عبر خطط التي تتطلب إدراك الأشياء وتصنيفها.

[1]- عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهيرمينوطيقا العربية والتأويل العربي، الجزائر، ط1، 2007،

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في العصر الحديث، ص84.

[3]- نقلا عن: امبرتوايكوا مصطلح الإشارة ص94، بتصرف.

[4]- نقلا عن، المرجع نفسه، ص97، بتصرف.

المبحث الثالث: دلالات التشكيل البصري في الشعر المعاصر– أنموذجا-

1- **البياض** : أصبحت لعبة البياض والسواد في القصيدة المعاصرة عاملا مهما تنتج عنه رؤى إبداعية عميقة تثري النص الشعري، إذ لم يصبح البياض الطباعي الخارجي في النص يعبر فقط عن ظاهري بل أصبح هناك تواشج بين البياض والبنية العميقة للنص، وهنا يمكن لنا طرح هذا التساؤل لماذا يترك الشعراء هذا البياض وما دلالته؟

قد يضع الشاعر ثلاث نقاط تمس الوزن أو الدلالة أو الشعرية أو كلّ الجوانب مجتمعة، وفي هذا المقام نستعرض قول " بدر شاكر السياب " في مطلع قصيدة النهر والموت

« [بويب....

بويب ....] »[1]

نلاحظ من هذا البياض أو من وراء النقاط الثلاث النقص النحوي والدلالي لعلة شعرية فنية وقد يكون سببها فتح فضاء للتأمل العميق في النهر الذي ألّفه الشاعر وقد تكون وقفة الباض في نهاية الصفحة أو في وسطها دالة عن التفاعل العميق يصل إلى حد التأثير في الإيقاع، ففي العمق تغيب لغة الكلام ولا تغيب لغة الدلالة،« فالبياض ليس فعلا مفروضا على النص بقدر ما هو مظهر إبداعي وعمل واع، وسبب لوجود النص»[2]

ومن الشعراء المعاصرون الذين أولوا أهمية كبيرة للبياض "عبد القادر رابحي" في ديوانه "فزياء" وهذا ما يتجلى في قصيدته المعنونة بالكتلة"

«بياض

ليس نبع أصدافه

حيلة

ليس في منتهى علمه

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971، ص:453.

[2] عز الدين ميهوبي، النخلة والمجذاف، منشورات الأصالة، الجزائر، ص: 12.

ما يثير الشكوك الدفينة»[1]

ففي هذه الأبيات يحيلنا الشاعر في العنوان إلى سكون جسم ما وعدم تحركه وهذا من خلال الهدوء حيث جسد هذا البياض من خلال ما هو في أعلى الصفحة من خلال الجفاف وعلامة التوقف والجذب لصوت الشاعر، وبعد تسعة أبيات لنفس القصيدة يعود إلى البياض فيقول:

« بياض

لا يفرض الشيء

إن فرّ من نفسه الشيء

لا يبتذي أحدا بالضغينة...»[2]

لقد اخترق الباض من وسط الصفحة ليعلن عن نهاية نص نهاية نص و بداية جزء جديد، فتكرار البياض أصبح دالا بصريا على تعدد أجزائه في قصيدة واحدة، غير أنّ الدواوين الشعرية الجزائرية المعاصرة لم تهتم بهذا العنصر، باستثناء " محمد صالح باوية" لأن الظروف لم تكن مواتية بسبب أن الجزائر كانت في مرحلة البناء.

أ/ تقسيم البياض: « ويعنى به تقسيم الصفحة إلى نصفين لتسجيل دلالة صوتية متزامنة مع التسجيل البصري، كما يعتمد تقسيم البياض إلى تسجيل القارئ لصوتين شعريين متزامنتين بصورة بصرية، ومن النصوص التي تبنى بالتقنية الآنية نص " أمل دنقل" بعنوان أيلول:

(صوت) (جوقة خليفة)

أيلول الباكي في هذا العام ها نحن يا أيلول

يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام لم ندرك الطعنة

تسقط من سترته الزرقاء .... الأرقام فحلّت اللّعنة[3]»

[1] عبد القادر رابحي، فيزياء، ص:07.

[2] المرجع نفسه، ص08.

[3] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 127.

حيث تجلى تقسيم البياض من خلال تقسيم الصفحة إلى قسمين قسم للصوت، يمثل يمين الصفحة والقسم الاخر يمثل الجوقة الخلفية نحو الشمال وبينهما نهر من البياض حيث بنى الشاعر قصيدته على أساس الأداء الصوتي والجوقة الخلفية في آن واحد من خلال توظيف تقنية تقسيم البياض.

ب/ **تمازج البياض والسواد:**

تشمل ورقة الكتابة على لونين أبيض وأسود فمتى امتد الأول انحسر الآخر وتراجع وهذا ما يمثل سواد ملفوظ لغوي من القول الشعري الذي يمثل تجربة شعرية لها جمالياتها واشاراتها ودلالاتها، وهذا ما نلتمسه في المساحة المكانية ليتوزع على مجهولات في جغرافيا من خلال اختيار الشاعر للزاوية في تلك الورقة في حين يترك زاوية أخرى للبياض أو الكتابة بحيز سري، وهذا ما نلتمسه في الدراسات الحديثة[1] فهذا ما نستحضره عند عمار مرياش في هذا المقطع:

« لو نضج الدمع في مقلتيها

لصار الحريف الذي كان يقطر من شفتي وناهداها

المتوحش قاموس وعي لأخبار تنوي التحدر من عقد.....

والمدينة أشياء من شبق مبهم تتمايل..... »[2]

إن توزيع البياض على السواد يحيلنا إلى حالة انقباض التي تعاني منها ذات الشاعر من خلال الدفقة الشعورية التي تخرج مناسبة لكن اللغة لا تسعفها في البوح عن مكنوناتها مما يلزمنا الاستنجاد بلغة البياض لنستحضر كتابة المعنى.

ولتوضيح هذه الظاهرة نستحضر المثالين الآتيين:

أولهما قصيدة سلطة الحب والبوم للشاعرة غادة سمان.

«منذ اليوم الذي عرفتني فيه

وأنني دوما في مكانين معا في آن...

[1] نقلا عن: سمية درويش، مسار التحولات، قراءة في شعلا أدونيس، دار الاداب، بيروت، ط2،1992، ص: 102، بتصرف.

[2] عمار مرياش، الحبشية بلبها الني، ص: 75.

فأينما كنت، أنت أيضا معي تقاسين! »[1]

الملاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعرة غادة السمان لم تشتغل بياض داخل القصيدة بالمد النقطي بين السطور الشعرية، وإنما استندت إلى يمين الصفحة وتركت البياض ينتشر وصولا إلى أقصى يسار الصفحة وفي أسفل القصيدة حتى نهايتها، وكان السواد يحكم جزء بسيطا بالمقارنة معه، وهذا يعني أنها منحت مجالا أكبر للقارئ لاستحضار الدلالة التي يراها مناسبة.

«بخلاف القصيدة الثانية للشاعرة نفسها بعنوان بومة شاعر ظل كذبة

أنظر وراءك تجد أغانيك مصلوبة على عمود الشعر

أنظر أمامك ترى المدعي العام (يحشرج)

تحتك كتب الأعراب الصفر، فكيف تحلم بالنظر[2]»

حيث في هذا المقطع نجد أن بنية السواد تحاصر وتشغل معظم البياض، وبهذا يظل النص في حالة من التوتر المشدود للفراغ تارة وللسواد تارة أخرى محققا تشكيلا بصريا حركيا يعمل على حيوية النص لينتقل القارئ من مساحة التأويل للبياض إلى مساحة التأمل المباشر والحوار وجها لوجه مع الملفوظ[3]، وهذا التمازج والحركة بين هذين العنصرين يشكل قفزة نوعية جديدة التي تميزت بها القصيدة الشعرية المعاصرة.

2- علامات الترقيم ودلالاتها:

*2-1***علامات الترقيم:** لقد أحدثت هذه الأخيرة مكانة كبيرة في الدراسات المعاصرة ومن بينها الشعر الذي أصطلح عليه بالتشكيل البصري كونه يمثل دوال لسانية تتفاعل مع دوال أخرى لتشكل دلالات جديدة وهي على محورين:

[1] غادة السمان، الرقص مع البوم، ص: 52.

[2] المرجع نفسه، ص76.

[3] نقلا عن: عبد الناصر هلال، الالتفات البصري مع النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع،ط1، 2009، ص:147 بتصرف

أ- محور علامات الوقف: وتتمثل في النقطة (.) ونقطتا التواتر (..) نقاط الحذف (...) وعلامتا الاستفهام والانفعال (؟ !) والفاصلة(،

2-2**النقطة [صورتها البصرية (.)]**: يتم وضعها في نهاية السطر الشعري للدلالة على توقف الوزن المناسب مع تدفق المشاعر في مادة القول الشعري، وهذا ما يتجلى في قصيدة بومة في لحظة صدق

«أحزاني تأكل أظافرها في عتمة

مثل صبي خجول في ركن باحة مدرسة الأيتام

أتستر على أحزاني

مثل سكير يتستر على رائحة أنفاسه في مأتم ولده»[1].

في مطلع القصيدة نستحضر العديد من الدلالات في قول الشاعرة أحزاني دلالة على الولد أو البنت الخدولة والتي تخشى التعامل مع الآخرين وهذه العادة يصطلح عليها بالتوحد من خلال كتمها لكل شيء في قلبها، حيث تلعب النقطة دورا هاما في تشكيل الدلالة القائمة لتكتم شيء يزعجها

ب- نقطتا التوتر وصورتها البصرية (..) ونعني بهما وضع نقطتين أفقيتين مفردتين بدلا من الروابط النحوية، وقد ابتكرت نقطة التوتر في الشعر العربي الحديث ووظفت في إطار التلقي البصري «ومن النصوص المبنية لهذه التقنية الدالة بصريا، نص لعبد العزيز مقلاح بعنوان الخلاء.. والشهداء

هذا هو الخلاء..

فلتكتبوا على النجوم .. في السماء

قصته

قصة زعفنا الطويل[2]»

حيث تتجلى نقطتا التواتر في السطر الأول والثاني ليظهر توتر الشاعر في عنوان نصه الذي يفترض أن يكون الشهداء والخلاء أي بتقديم سبب الخلاء أولا ثم النتيجة لكن حدة التواتر قلبت

[1] غادة السمان، الرقص مع البوم، ص: 90.

[2] مقلاح عبد العزيز، ديوان عبد العزيز مقلاح، ص: 77.

المعادلة وجعلت بتقديم النتيجة على السبب فكتب الخلاء.. والشهداء ليعمق دلالة التواتر بوجود نقطتي توتر (..)

ج- علامة الاستفهام: صورتها البصرية(؟ (

لقد شاع استعمالها في الشعر العربي الحديث للدلالة على التساؤل، ومنت الأمثلة التي شاع استعمالها فيه لدينا نص لسعاد الصباح بعنوان إلى تقدمي في العصور الوسطى

«أمثقف؟

ويقول في واد النساء..

فأي ثقافة هذه.. وأي مثقف؟[1] »

إن استعمال الشاعرة لعلامة الاستفهام في موضعها المحدد بعد الاستفهام مباشرة فوظفتها من خلال تسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي للمتلقي التي تمثلت في نبرة صوتية استفهامية غائية

د- علامة الانفعال (صورتها البصرية!)

«فهي تدل على التعجب والحيرة والقسم والتحذير» [2] وتسمى علامة التعجب

هذا من جهة ومن جهة أخرى لأن التعجب هو تعبير عن حالة انفعال واحدة في حالات التأثير والانفعال ومن النصوص التي استعملت هذه التقنية للدلالة على النداء الذي يعد أحد المواضع الطبيعية لدينا نص للحجازي بعنوان" الرحلة ابتدأت"

« ياأيها الفقراء!

يا أبناءه المنتظرين مجيئه..هو ذا أتى! »[3]

فاستعمل الشاعر علامة الانفعال للدلالة على النداء الذي يعد أحد المواضع الطبيعية لعلامات الانفعال ومن النصوص أيضا التي سجلت سمة من سمات الأداء الشفهي.

[1] سعاد الصباح، فتافيت امرأة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1999، ص71.

[2] العوني عبد الستار، مقاربة تاريخية، علامات الترقيم، ص281.

[3] أحمد حجاوي عبد المعطي، ديوان أحمد عبد المعطي الحجازي، ص: 493.

هـ- الفاصلة (صورتها البصرية،):

تدل على الوقوف قليلا في جملة واحدة[1]، وقد استعمل في الشعر العربي الحديث ضمن دلالات وظيفية ومن النصوص التي استعانت بهذه التقنية نص خليل الحاوي بعنوان " المحبوس في أوربا"

«ودخلنا مثل من يدخل

في ليل المقابر

أوقدت نار، والأجسام تلوث،

رقصة النار على ألحان الساحر،»[2]

فاستعمال الشاعر لهذه التقنية للدلالة على الوقوف قليلا في جملة واحدة

هـ-1- الفاصلة المنقوطة (صورتها البصرية ؛)

«تدل على وقوف المستطيل في جملة واحدة أو فصل جمل متتابعة والتي ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد[3]»

وتم استعمالها في الشعر العربي الحديث ضمن دلالات وظيفية، ومن النصوص التي استعملت فيها نص أحمد مصطفى بعنوان" العبور إلى زمن البنادق"

«تعودين .. أينبض فيك الأباء؛ وتصبح فيك

العيون صواعق

تقاتل فيك القناطر والرمال ! [4]».

[1] نقلا عن: العوني عبد الستار، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم، ص: 281. بتصرف.

[2] خليل الحاوي، ديوان خليل الحاوي، ص:143.

[3] المرجع السابق، ص: 2081.

[4] أحمد مصطفى، مرايا الزمن المعتم، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، ط1، 1983، ص:43.

فاستعمال الشاعر لهذه التقنية في موضعها الدال على فصل الجمل المستطيلة كونها ترتبط بمعنى واحد أو بموضوع واحد والموضوع الذي ترتبط به هذه الأخيرة هو عودة حبيبة الشاعر.

خلاصة القول فإن هذا الأمر قد تعلق بعملية التبسيط التي تقودنا إلى ظاهرة التكرار والتداول لنفس التجربة والاحتفاظ بها يكون ملائما وهذا الامر يتم إثباته عبر سيرورة إدراك عادية وهذا ما يجعلها تختلف عن غيرها بصرياً [1] باعتبارها تستند إلى معان التي توفرها تماثيل أيقونية في الإنتاج النصوص نذكر منها (وجود أجسام حيوانات) ومن جهة أخرى تستند إلى معطيات من طبيعة أخرى ويتعلق هذا الأمر بالتمثيل التشكيلي كالأشكال والخطوط والألوان التي تستقبل انفعالات الإنسان مجسدة في الأشياء والكائنات بخصوص الدلالي للصورة هو انتاج تراكيب تجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقوني بالتماثيل الجدية التي تشير إلى نظرية المحاكاة أماما ينتمي إلى البعد التشكيلي يتجسد فيما يتجه الإنسان وتطرقه إلى عناصر من الطبيعة كالأشكال و الخطوط والمتلقي وعليه فتعد الصورة من هذه الزاوية ملفوظ بصري مدرك ينتج دلالته استناداً إلى التعامل القائم بين مستويين مختلفين في الطبيعة لكنهما متكاملان في الوجود، وهذا ما تشير إليه العلامة الأيقونية كونها تتألف من عناصر مؤدية لإنتاج دلالة لكن العلامة التشكيلية لا تستغل لا في حدودها التأويلية كونها كيان حامل لدلالات.

[1] – نقلا عن: Leonilotman : structure texte – artistique in martine Joly p98.

خاتمة

في ختام هذا البحث يمكن الإشارة إلى جملة من النتائج نذكر منها :

الكتابة الشعرية المعاصرة مظهر حداثي للشعر .

الخطاب الشفوي يستدعي حاسة الأذن وثقافة الاستماع ذلك ان الخطاب الشعري القديم يستلزم قارءا حاضرا مستمعا .

التشكيل البصري خطاب للعين لا للأذن لأن شكل القصيدة المعاصرة الجديد يستلزم الرؤية البصرية اعتمادا على العين .

التشكيل البصري أضاف بعدا بصريا للنص الشعري بعد ما كان سماعيا .

طغيان ثقافة الصورة والكتابة بتقنياتها الحديثة .

الشعر رسم بالكلام فالشاعر يرسم بالألفاظ و الرسام يستخدم الفرشات و الألوان كلاهما ينقل لنا صورة من صور الواقع بطريقة مختلفة .

تعتبر القصيدة البصرية مظهرا من مظاهر التجديد في القصيدة العربية.

القصيدة البصرية تستدعي حاسة البصر.

الانتقال من الشفوي إلى الكتابي ومن السمعي إلى البصري.

تعتبر القصيدة المعاصرة فنا جماليا راقيا قائما بذاته يستلزم متلقيا .

القصيدة البصرية نوع من أنواع التصوير الفني الجمالي .

يبقى المتلقي الهدف الأول والأخير للنظرية الجمالية.

الانتقال من النص إلى الصورة .

تقوم القصيدة البصرية بالربط بين كل من المؤلف والمتلقي بغية إحداث التواصل بينهما .

أصبح للقصيدة المعاصرة بذلك جماليات خاصة و سمات جديدة شكلا و مضمونا ، وهي في ذلك تتأثر كل التأثر بحساسيات العصر وذوقه ونبضه ، لهذا كان هم الشعر المعاصر أن يتقن بناء القصيدة من حيث هي عمل فني متكامل و الموسيقى في الشعر ليست قوالب عروضية جاهزة مفروضة ، و إنما هي توالد موسيقى داخلي حركي في الشكل و المضمون .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

الكتب :

- إبتسام وهنية، الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التحليل، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة 2012.
- ابن حميد رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري مجلة فصول ج:15ع، 1996.
- أحمد حجاوي عبد المعطي، ديوان أحمد عبد المعطي الحجازي.
- أحمد مصطفى، مرايا الزمن المعتم، الهيئة المصرية العامة للكتابة، القاهرة، ط1، 1983 .
- أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ط2 ، 1989 .
- أرسطو، فن الشعر إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر .
- آليات التصوير في المشهد القرآني قراءة استيقا الصورة الأدبية، ط1 ، القاهرة..
- أمبيرتو إيكو ، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، ترجمة أنطون أبو زيد المركز الثقافي العربي ،
- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة ، ط1 ، مصر، القاهرة ..
- بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت، 1971.
- بدوى طبانة ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار المريخ ، الرياض ، ط3 ، ،1986 .
- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- بطرس البُستاني، موسوعة دار المعرف، بيروت11.
- بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، ص193.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992،
- جون دوبري، مصطلح العلامة، تر سعاد العلمي، ط1.
- حسن البنا عزالدين ، الشعر العربي القديم ، عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، ط1 ، 2001
- حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 .
- خليل الحاوي، ديوان خليل الحاوي، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 .

- روبرت سي هول ، نظرية الإستقبال ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ، ط1 ، 1992-
- رولات بارت، بلاغة الصورة، محمد أركان، إفريقيا الشرق، المغرب، 1994.
- سعاد الصباح، فتافيت امرأة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1999 .
- سعاد علمي، مفهوم الصورة عند ريجس وبري، 2004.
- سمية درويش، مسار التحولات، قراءة في شعلا أدونيس، دار الاداب، بيروت، ط2،1992.
- سويف فريدة، جمالية اللون ودلالته في الشعر العربي المعاصر.
- عبد الحق بل عابد ، سيمائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، جامعة قسنطينة ، ط1.
- الشريف مرزوق ، نظرية التلقي و أطروحاته ، مجله النص ، أم البواقي ، الجزائر ، 1، 2021 .
- طه رادي، جماليات القصيدة المعاصرة، لونجمان، القاهرة، ط1، 2000،
- عبد الحق بلعابد، سيمائية الصورة بين أليات القراءة وفتوحات التأويل.
- عبد العليم إبراهيم، الموجه المعنى بمدرسي اللغة العربية 16، دار المعارف، القاهرة 1973،
- عبد الله محمد الغذامي ، الكتابة ضد الكتابة دار الأداب ، بيروت ، ط1 ، 1991
- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل و قراءة النص الادبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ،د.ط،1999
- عبد الناصر هلال، الالتفات البصري مع النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع،ط1، 2009.
- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، نط،1992.
- عمارة ناصر ، اللغة و التأويل ، مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية و التأويل الغربي الإسلامي ، دار الفارابي ، ط1 ، 2007 ، الجزائر .
- عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهيرمينوطيقا العربية والتأويل العربي، الجزائر، ط1، 2007.
- العمرو محمد محمود علي و أبو العدوس ويوسف مسلم ، الشعر و التصوير ، دار المنظومة ، الأردن ، د ط1 ، 2004 .
- العمرو محمود علي و أبو العدوس ويوسف مسلم ، الشعر و التصوير ، دار المنظومة ، الأردن ، دط ، 2020 .
- العوني عبد الستار، مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم.

- فيرناهالين ، فرانك شويرفيجن ، ميشيل أونان ، بحوث في القراءة و التلقي ، ترجمة محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1998 ن.
- محاضرات دي سوسير حول اللسانيات سنة،1916، ط1 .
- لطيفة هباشي، استثمار النصوص الأصلية في تنمية القراءة النافذة، ط1، 2008.
- محمد العماري، الصورة واللغة، مجلة فكر ونقد، المغربية، دار البيضاء، 13، 1998
- محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ن ط1،1996
- محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص 120 بتصرف
- محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،
- محمد عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ،ص128 بتصرف
- محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة الفكر ونقد، 13، 1999.
- محمد فتوح أحمد الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر
- محمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (لبنان)،
- محمد مصايف ، دراسات في النقد و الادب ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1981
- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ،دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ،1996
- مقلاح عبد العزيز، ديوان عبد العزيز مقلاح .
- منذر عياشي ، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1998 ،
- نوال جاسم محمد ، التشخيص في علويات الشيخ صالح الكواز الحلي ، مجلة كلية التربية ، 39 ، 2020.
- واشدة سامح، إشكالية التلقي والتأويل دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات، أمانة، عمان الكبرى، ط1، عمان، 2001،

الاطروحات و المذكرات

- حفيظة زين ، قصيدة بلقيس لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة و جماليات التلقي ، مذكره ماجستير ،كلية الآداب و العلوم الاجتماعية و الإنسانية ، جامعة محمد خيذر ، بسكرة ، 2004-2005 .

- خالد وهاب ، جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات ، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة ، 2015-2016 .
- سهام بن أمسيلي، كتاب الوساطة بين المتنبي وخصوصية في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، مذكرة ماجيستر، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011.
- عامر بن أحمد ، الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي ، إلى التشكيل البصري ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة جيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، 2015-2016.
- مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش مذكرة ماجيستر، كلية الآداب واللغات، جامعة آكلي مهند أولحاج، البويرة 2012-2013
- مليحة دبابي ، إبداعية الخطاب النقدي عند رولان بارت ، مذكرة ماجستير ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة و الادب العربي ، جامعة فرحات عباس ، سطيف ، 2010-2011 ، ص22 .
- يوسفي سوهيلة ، الرمز ودلالته في القصيدة العربية المعاصرة – قراءة في الشكل – خليل حاوي أنموذجا ، مذكرة دكتوراه ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة الجيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ، 2017-2018 ، نقلا عن : إيليا الحاوي ، الرمزية و السريالية في الشعر العربي المعاصر

المجلات و المحاضرات

- أمال القاسيمي ، جماليات التلقي و القراءة في المضامين البصرية بين ياوس و أيزر ، مجلة المعيار ، الجزائر ، 59 ، 2021 ،
- بلال محي الدين ، القراءة و التلقي إتيميلوجيا المصطلح و خلفياته الفكرية و الفلسفية ، مجلة أبوليس ، جامعة تبسة ، ع 5 ، 2016 .
- بوخليفة بوسعد ، نظرية التلقي الاصول العلمية و الإجراءات التحليلية ، مجلة جيل الدراسات الادبية و الفكرية ، بجاية ،2019 .
- العوني عبد الستار، مقاربة تاريخية، علامات الترقيم، فؤاد عفاني ، نظرية التلقي النشأة و إشكالات المصطلح ، مجلة الكلمة ، المغرب ، 2019 .
- محمد الصالح خرفي ، التلقي البصري للشعر ، جامعة جيجل من محاضرات الملتقى الدولي الخامس ، السمياء و النص الأدبي نقلا .

المواقع الالكترونية

- https://mawdoo3.com/
- :https://www.asjp.cerist.dz/
- https://as7aa.4007.com/
- arab.encp.com.sg

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

اهداء

مقدمة .....أ

مدخل.....2

الفصل الأول

نظرية التلقي

المبحث الأول : نظرية التلقي (مفاهيم إجرائية)..... 11

المطلب الاول : التلقي في اللغة..... 11

المطلب الثاني : التلقي في الاصطلاح 11

المطلب الثالث : إشكالية المصطلح..... 15

المطلب الرابع : مفهوم نظرية التلقي..... 20

المطلب الخامس : رواد نظرية التلقي..... 22

- هانز روبرت ياوس..... 22
- وولف جانج أيزر..... 23

المبحث الثاني : أنواع التلقي 24

المطلب الأول : التلقي السمعي 25

المطلب الثاني : التلقي البصري..... 34

الفصل الثاني

جمالية التلقي البصري

المبحث الأول : القرائة البصرية في الشعر المعاصر 49

المطلب الأول : آليات التلقي البصري 50

المطلب الثاني : الصلة بين الشعر و التصوير 54

المبحث الثاني : الصورة الشعرية بين التلقي وحدود التأويل 66

المطلب الأول : جمالية الصورة الشعرية البصرية(التشخيص- التجسيم-التجسيد) 66

المطلب الثاني : الأبعاد التأويلية للقراءة البصرية 71

الفصل الثالث

دلالات التشكيل البصري في الشعر المعاصر– أنموذجا–

1/ البياض 77
– البياض والسواد 79
2/ علامات الترقيم و دلالاتها 80
– علامة الوقف (.) 80
– نقطتا التواتر (. .) 81
– علامة الإستفهام (؟) 81
– علامة الانفعال (!) 82
– الفاصلة (،) 83
– الفاصلة المنقوطة (؛) 83
الخاتمة 86
قائمة المصادر والمراجع 88
فهرس الموضوعات 94
ملخص

الملخص :

نسعى في هذه المذكرة إلى ظاهرة حديثة جرفتها بوادر التغيير والتجديد متمثلة في ظاهرة الكتابة الشعرية المعاصرة وجمالية التلقي البصري لنبين التحولات الحاصلة في كتابة القصيدة المعاصرة وكذا إبراز الانتقال من التلقي السمعي للشعر إلى التلقي البصري والدلالات والرموز التي تحملها القصيدة المعاصرة .

نحاول في هذه المذكرة البحث في الاشكالية التي يتمظهر بها من خلال الشعري المعاصر الذي أصبح ينتقل من الصورة إلى النص الشعري ويعود من النص إلى الصورة بغية إحداث تواصل .

Abstract :

In this note, we seek a recent phenomenon that has been swept away by signs of change and renewal, represented in the phenomenon of contemporary poetic writing and the aesthetics of visual reception, to show the transformations taking place in contemporary poem writing, as well as to highlight the transition from the auditory reception of poetry to the visual reception and the connotations and symbols that the contemporary poem carries.

In this note, we try to research the problematic that appears through contemporary poetic, which has moved from image to poetic text and returns from text to image in order to create communication.