جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : نقد حديث و معاصر

إعداد الطالب:
فؤاد عشير – خالد أغقال

يوم:20/06/2019

المسافة الجمالية و بؤر التّوتّر في قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السَّرو" لنازك الملائكة

لجنة المناقشة:

سعاد طويل	أ. مح أ	بسكرة	رئيس
عبد الرزاق بن دحمان	أ. مح أ	بسكرة	مقرر
عبد الحميد جودي	أ. مح ب	بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2018 - 2019

فَتَعَالَى ٱللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ ولا تَعْجَلْ بِالْقُرْآنِ مِنْ قَبْلِ أن يُقْضَىٰ إِلَيْكَ وَحْيُهُ وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا

سورة طه /الآية 114

إهداء و شكر :

إلى من كان لهم الفضل في ايصالنا إلى هذا المستوى بالدعاء و الصبر و التحفيز و العطاء...الوالدين الكريمين حفظهما الله.

إلى كل اخوتنا.

إلى من ربطتنا عشرة المكان معهم...أصدقاء و رفقاء الدّرب .

إلى من علّمنا الحرف و أضاء لنا الدرب ..

أساتذتنا الأفاضل

نهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

شكـر و عـرفــان

نحمد الله عزّ وجلّ على نعمه، و نحمده تعالى على عونه وتيسيره في إتمام هذا البحث ونسأله جّل جلاله أن يرزقنا صلاح النية والسداد في القول والعمل.

كما نتوجه بالشكر الجزيل والعرفان الجميل لأستاذنا الكريم؛ سعادة الدكتور: **"بن دحمان عبد الرّزاق"** مشرفنا في هذا البحث وكل الأساتذة و الزُّملاء الذين ساعدونا من قريب أو بعيد في انجاز هذا العمل، فما كان فيه من صواب فهو من فضل الله وما كان دون ذلك فنسأل الله العلي أجر المحاولة.

مقدمة

مقدمة :

عرف تاريخ الحضارات الإنسانية قراءات نقدية مختلفة و قفزات عدّة تباينت بتباين فتراتها الزمنية المولودة فيها، فكل منها قامت على مجموعة من الأفكار و المعايير ارتأت بأنها الأعمدة المثالية التي ترتكز عليها النظرية أو المنهج الأدبي.

و عليه فقد تغيرت الإجراءات النقدية و أخذت انعطافات كبرى ساهمت بشكل فعال في ظهور قراءة جديدة أعطت للقارئ و الناقد معا رؤية مغايرة للآفاق و الانتظارات السابقة، حيث سلكت مسارا جديدا أسال حبر العديد من الدارسين.

هذه النظرية المعروفة بنظرية التلقي ركزت على جانبي الفهم و التأويل المتعلقين بالمتلقي و ربطت هذا التلقي بمجموعة من المفاهيم، و هو ما سنحاول في بحثنا المتواضع ابرازه و التطرق إليه، و أن نعمل على تطبيق بعض من مفاهيمها على عملنا الموسوم ب" المسافة الجمالية و بؤر التوتر في قصيدة **"الخيط المشدود في شجرة السرو"**.

إنّ اختيارنا البحث في موضوع " **نظرية التلقي**" و تطبيق آلياته على أحد قصائد نازك الملائكة كان رغبة منا بالإضافة إلى حبنا الخوض في غمار الدرس الحديث و سبر أغواره و البعد عن اجترار المواضيع السابقة، و محاولة معرفة مقاربة هذا المنهج للأدب العربي.

سبب تسليط الضوء على موضوعنا هذا هو تحقيق الوصول إلى الهدف المرجو من هذه الدراسة ألا و هو تقديم نظرة متواضعة على احدى النصوص الحداثية و مقاربتها بشيء من معايير نظرية التلقي.

و من خلال هذا الطرح نسعى إلى اخضاع قصيدة " الخيط المشدود في شجرة السرو" لمجموعة من المعايير النقدية المتعلقة خصوصا بنظرية التلقي التي من بينها المسافة الجمالية و أفق التوقع محاولين بذلك الاجابة على التساؤلات التالية:

– ماهي أهم المدارات المعرفية التي تسمح لنا بمقاربة نصنا الشعري و ادراك مقصديته؟

– ما هي أهم الجيوب المعرفية التي حملتها القصيدة و التوترات التي تضمنتها؟

– هل سيسمح لنا النص الحداثي بادراك معانيه؟ و ماهي المقاربة النقدية الأنجع لفك الغموض عنه ؟

وبما أن لكل عمل خطة تمثل الخارطة التي يعتمد عليها الباحث للوصول إلى الهدف المرجو منه، فقد اعتمدنا على خطة نأمل في أن تكون صائبة ترقى إلى مصاف الأعمال العلمية الممنهجة، متبعين الخطوات التالية:

المدخل: تناولنا فيه المسافة الجمالية و بؤر التوتر، إضافة إلى إنتاج المعنى.

الفصل الأول: جاء تحت عنوان **"الخيط المشدود في شجرة السرو "** نص المعرف و الحداثة"، و الذي حاولنا من خلاله وضع القارئ في جو النص الحداثي بتطبيق مجموعة من المدارات على القصيدة و مقاربتنا لها (مدار التراكيب، مدار الأسْلَبة مدار الكثافة).

و جاء **الفصل الثاني** معنونا بـ**" جيوب المعنى و بؤر التوتر "** بالتعرض إلى مدارين اثنين (مدار التحول، مدار كسر أفق التوقع) لاستنطاق النص و قراءته.

ختمنا البحث بخاتمة تضمنت بإيجاز أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال تتبعنا للمسافة الجمالية و بؤر التوتر في القصيدة، و كيفية تعامل القارئ معها.

و بعد تتبعنا لموضوع <<**المسافة الجمالية و بؤر التوتر في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو**>> أملت علينا الدّراسة تتبع منهجين منهج عام ألا و هو الوصفي التحليلي و منهج خاص هو التلقي.

اعتمدنا في بحثا هذا على جملة من المصادر و المراجع ذات الارتباط الوثيق بنظرية التلقي من أهمها:

-" **نحو جمالية** " التلقي تأريخ الأدب تحد لنظرية الأدب لهانس روبرت ياوس.

- " **فعل القراءة** " نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) لأيزر.

إنّ تجربة الخوض و البحث في هذا الموضوع لم تكن بذلك العمل الهين، إذْ أن صعوبة الإحاطة بنظرية التلقي بجميع مفاهيمها و اشكالياتها أمر مستعصي، خاصة و أن النظرية غربية، هذا ما جعل منا نتتبع المراجع المتناولة للنظرية باللغة العربية ما يحول بيننا و بين التقصي الجيد و السليم لهذه النظرية، و لكن و الحمد لله بفضل إصرارنا كان لنا أمل في تخطي هذه الصعوبات و تذليلها للوصول ببحثنا إلى ما هو عليه الآن.

في الأخير نشكر الله سبحانه و تعالى الذي منحنا القوة لإتمام بحثنا، كما نتوجه بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف الدكتور **"عبد الرزاق بن دحمان"** الذي له الفضل الكبير في انجاز هذه المذكرة من خلال توجيهه لنا و تقصيه لها، فقد كان نعم الأستاذ المرافق لدرب هذه السنة من بدايتها إلى نهايتها، لذا فنحن نشكره على تحمله مشاق متابعة و مسايرة هذا العمل البسيط، و نسأل الله أن يجازيه خير الجزاء.

المدخل

المدخل :

1-المسافة الجمالية:

تعتبر المسافة الجمالية حلقة موصولة بأفق التوقع إذ أن مفهومها لا يتضح إلا إذا اتضح مفهوم أفق التوقع، وهي من أهم الأدوات الإجرائية بما جاء به **"ياوس Hans robert jauss"** في نظريته و التي يعرفها مجموعة من النقاد بأنها "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه و بين أفق انتظاره، و يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليها "[1]، أو هي تلك المسافة الفاصلة بين أفق انتظار القارئ الذي بناه سلفا و العمل الأدبي الجديد و الأثر الذي يتركه فيه، حيث ان هذا الأفق تحدث من خلاله انزلاقات و انحرافات عما كان يتوقعه المتلقي و السائد و المألوف.

تقاس المسافة الجمالية في نظر**"ياوس Hans robert jauss"** من خلال الأثر الذي يتركه النص الأدبي في المتلقي " فكلما اتسعت المسافة الجمالية بين أفق انتظار العمل الجديد و بين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته (عمل فني رفيع) ولكن عندما تتقلص هذه المسافة يكون العمل الأدبي رديء"[2] ، أي أن جمالية العمل الأدبي مرهونة بالأفق المكسور فكلما عسر على المتلقي إدراك مفهوم النص و تعارض ما جاء به مع ما كان ينتظره اتسعت المسافة الجمالية و اكتسب الخطاب طابعا فنيا، هذا المعيار الفني الذي وضعه **"ياوس"** من بين أهم الأسباب التي جعلت النقاد و جمهور القراء يفاضلون بين الأعمال الأدبية و الذي لم يكن اعتباطيا إنما قائم على قاعدة و فرضية مسبقة

---

[1] عبدالرحمان تيبرماسين وآخرون، نظرية القراءة المفهوم و الإجراء، منشورات وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، ط1 ، 2009 ، ص 39.

[2] قاسم مسعود ، أفق التوقع في ديوان " انطق عن الهوى " لعبد الله حمادي ، جامعة قاصدي مرباح ، الجزائر ص117 .

مفادها أن الحدود الجمالي هو " الذي يتم قياسه اعتمادا عل سلم ردود فعل الجمهور و الأحكام التي يصدرها النقد (نجاح فوري رفض، أو إحداث صدمة، استحسان من قبل فئة محددة، فهم سريع أو متأخر)، يمكنه أن يصبح معيارا للتحليل التاريخي"[1] ، وقد ربط قيمة المسافة الجمالية لهذه الأعمال الأدبية بفكرة مفادها:

1- إذا استجاب الأثر الأدبي لوقع جمهوره ولم يشبه الغموض و الدهشة فإن قيمة العمل الأدبي ستكون ناقصة نوعا ما أو كما أطلق عليها هو الوصفات الجاهزة فـ" حين تتقلص هذه المسافة و يصبح الوعي المتلقي غير ملزم بتغيير وجهته من جديد نحو أفق تجربة لم تتحدد معالمها بعد، فإن الأثر الأدبي يقترب من مجال "الوصفات الجاهزة" أي من مجال التسلية البسيطة"[2] ، و المقصود من هذا القول هو أن تلك الأعمال التي اعتاد عليها القارئ و ألف تلقيها لا ترقى إلى الأعمال الأدبية ذات الصبغة الجمالية.

2- أما فيما يخص الأعمال التي لا تلبي رغبة الجمهور، حيث أن هذا الجمهور قد اعتاد على مجموعة من الانتاجات المألوفة و بعد ألفته و ركود أثر تلقيه في نقطة ثابتة تأتي مجموعة من الأعمال تحمل منظورا جديدا و فكرة مغايرة و مكسرة و مخالفة للأذواق السائدة لدى قراء معينين.

2-جمالية بؤر التوتر:

يعتبر شعر التفعيلة أحد أهم الأجناس الأدبية احتواء على الجوانب الفلسفية حيث يبنى هذا الأخير على مجموعة من الأفكار و العلاقات تساهم بشكل فعال على زعزعة و خلخلة المعنى و خلق بؤر توتر " تغير الفكر المعاين للغة و المجتمع و الشعر و تحوله إلى فكر متسائل، قلق، متثوب، مكتنه، متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة

[1] هانس روبرت ياوس ، نحو جمالية التلقي ، تأريخ الأدب – تحد لنظرية الأدب ، تر : محمد مساعدي ، النايا للدراسات و النشر ، بيروت – لبنان، ط1، 2014 ، ص 69 .

[2] المصدر نفسه ، ص 70.

الفكر الخالق و على مستواه من اكتمال التصور و الإبداع"[1]هذا القلق و التساؤل الذي يعتري الفكر يعد سببا من أسباب إضفاء جانب من الجوانب الجمالية في القصيدة، هذا التجسيد للرؤيا الشعرية يشكل فجوة و فراغا في النص للوهلة الأولى و يبدو غير مرئي إلا أن القارئ يحاول مصادقته بالغوص في مكنوناته و ملء فجواته بالربط بين مجمل العلاقات التي تجمعه " وتشكل حول هده العلاقات شبكات لغوية لحمتها الأنساق المتكررة و الصور المتخللة الجذرية التي تصبح بؤرا رؤيوية تتمزق القصيدة فيها و تتمحور حولها"[2] هذا الجانب من العلاقات و الأنساق و الصور التي تتخلل القصيدة تعطي للقارئ فرصة الوصول و الارتقاء إلى طبقة القراء المتمكنين لكون هذه النصوص أقل ما يقال عنها أنها جامحة و مستعصية للقراء العاديين هذا الأمر يفرض على المتلقي الامساك بالإجراءات اللازمة للسماح له بفهم النص.

بؤر التوتر التي تعتري القصيدة و نص الخطاب بشكل عام شكل من الأشكال الجمالية التي لا يجب علينا اغفالها خصوصا و أن مذكرتنا تتعلق بالتلقي، لكون هذه الأخيرة تدخل ضمن ما يسمى المسافة الجمالية، التي تعتمد على كسر أفق توقع الجمهور لتحديد قيمتها و المسافة الجمالية التي أحدثتها، أي بصورة أخرى بؤر التوتر هذه و في أغلب الأحيان تحدث كسرا لأفق توقع القارئ لتضيف بدورها رحيقا جماليا للأعمال الأدبية.

3- إنتاج المعنى:

مما لا شك فيه بأن انتاج المعنى و بناؤه يرتبطان بشكل كبير بالقارئ وذلك لكونه الطرف العامل على استنطاق النص و مقصدية مؤلفه معا، فالقارئ عبارة عن بوتقة تنصهر فيها مقصدية المؤلف و المقصدية الضمنية للنص، وهذا يظهر كثيرا في

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1979، ص 08.
[2] المرجع نفسه ، ص 10 .

اعترافات الكاتب حيث يقول " لم أكن أود أن أقول هذا و لكن علي أن أعترف بأن النص قد يوحي بذلك و أشكر القارئ الذي نبهني إلى ذلك"[1]، و هذا اعتراف من المؤلف نفسه بأنه قد يحمّل نفسه بعض المقصديات هو نفسه لا يعلمها و غير مدرك لها، ليأتي القارئ و من خلال تأويله للنص يستشف و يستنبط و ينتج معنى النص، أي أن القارئ عنصر مشارك بشكل فعال في إنتاج المعنى وهذا بالضبط ما دعت إليه نظرية التلقي فالنص من منظورها ناقص و غير مكتمل ما لم تمارس عليه فاعلية القراءة، فالقراءة هي التي تعطي النصوص الحياة، و على القارئ " أن لا يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى انشائية بينه و بين النص، أي يصبح القارئ خارجا عن النص، و لكنه بالمشاركة في صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة"[2] هذا دليل على أن نظرية التلقي أعطت للقراء السلطة في بناء المعنى و تركيبه إضافة إلى عدم ضرب باقي من أسهم في خلق النص عرض الحائط.

أكد **بارت Rouland parthes** على أنّ النص لا يتضمن معاني تنتظر من يكشفها، بل إنه يبدو خاليا من المعنى، لأن القارئ وحده قادر على انشائه كما يجزم في قوله بأنه "لا يوجد خلف النص عنصر فاعل (الكاتب) و أمامه منفعل (القارئ) فالقراءة ليست مجرد تلق، و لكنها نشاط لأن القارئ لا يتلقى دلالة سابقة عبر عنها النص و إنما يتولى هو نفسه إنتاجها"[3]، و من المعلوم بأن الساحة النقدية شهدت ظهور العديد من النظريات و المذاهب، كل طرف قدم طريقة و أسلوبا قرائيا حاول من خلاله استخلاص

---

[1] نقلا عن ، قدور إبراهيم محمد ، نظرية التلقي في النقد العربي ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة وهران ، ص 22 .

[2] أبو معزة فاطيمة ، نظرية القراءة والتلقي – المرجعيات و المفاهيم – ، مجلة الن(ا)ص ،العدد 22، جامعة جيجل ديسمبر 2017، ص19.

[3] خديجة غفيري ، سلطة اللغة بين فعلي التأليف و التلقي ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب ، (د– ط) 2012، ص 53 .

معاني النصوص و انتاجها، و نحن بدورنا سنركز على مجموعة من القراءات، حيث ستقتصر على المناهج الآتية:

3-1-القراءة الهرمينوطيقية:

بنيت القراءة الهرمينوطيقية على مبدإ الانسجام حيث تعتبر النص مجموعة من الخصائص و المكونات القابعة في الخطاب " فالعمل الأدبي ينتظم حول مركز يتطابق مع فكر الكاتب فهذا الأخير هو نظام شمس تدور حوله كل الأشياء، و اللغة و المحفزات و العقدة ما هي إلا كواكب نابعة لكيان"[1]، أي أن المتلقي يسعى جاهدا للكشف عن مجموعة الخصائص المتلاحمة و المشتركة في النص التي تشكل وحدته و مركزيته.

3-2- القراءة التفكيكية:

يعتبر الفيلسوف الفرنسي **جاك دريدا Jacques Derrida** (1930-2004م) الأب الروحي لهذا التوجه الفكري، و الذي نقض ما جاءت به النظريات الكلاسيكية التي دعت إلى المعنى الواحد و الكلي، و من بين التوجهات الفكرية التي انتقدها ما سبق لنا ذكرها (القراءة الهرمينوطيقية) التي بدورها أرجعت فهم النص و معناه و كذا مقصديته إلى مركز واحد ألا و هو (المؤلف)، يقول دريدا " إن فكرة الكاتب (التي هي فكرة العمل الأدبي في التقليد الهرمينوطيقي) تعكس تصورا ثيولوجيا للأدب. فالعمل الأدبي يقع تحت هيمنة سلطة عليا- هي سلطة خالقه الذي يضمن وحده معناه، و الواقع أن هذا هو ما تحاول أن تنفي إمكانية وجوده أطروحة غياب الأصل للحضور الخاص للذات في الذات، و بالنسبة لديريدا فالنص ينتج معاني غير كليانية"[2]، ومن خلال هذا يتضح لنا جليا بأن ديريدا يقول

---

[1] نقلا عن : خديجة غفيري ، سلطة اللغة بين فعلي التأليف و التلقي ، رولان بارت و آخرون ، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط1، (د- ت)، ص203.

[2] هايدجر و آخرون ، الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، تر : سعيد توفيق، الجامعية للنشر و التوزيع المؤسسة ، ط1، 1992، ، ص 53.

بأن النص غير كامل المعنى و لا يخضع لسلطة عليا تحكمها كبرهان لهذا قدم الفرضية الموسومة بنقد مركزية الحضور التي تقوم على المعنى الواحد في النص و دعا إلى تناسل المعنى و تعدد الدلالات في النص الواحد، فالنص في نظره عبارة على فضاء واسع من المدلولات " لأن التفكيك يعني البحث عن التناقضات و الاختلافات، فالقراءة التفكيكية لا تتوخى بلوغ الانسجام في النص، و إنما تعمل على بناء المعاني و هدمها دون توقف بشكل منهجي"[1] فالتفكيك إذن لا يعتمد على انسجام النص و ترابطه و إنما جعل من الاختلاف و التضارب أساسا في بناء و انتاج معناه.

3-3- القراءة و جمالية التلقي:

بحكم أن موضوعنا يتعلق و يرتكز على التلقي و التأويل ستكون دراستنا لهذا الجزء معمقة نوعا ما و أكثر توسعا مما سبق ذكره.

3-3-1- القراءة و انتاج المعنى عند (هانس روبرت ياوس):

اعتمد هانس روبرت **"ياوس Hans robert jauss "** على السيرورة التاريخية في فهم النصوص وإنتاج المعنى، حيث ركز وأعطى السلطة للقرائ ، إلا أنها لم تكن سلطة كاملة أخفى ظلها المؤلف و النصوص، لأن نظرية التلقي بشكل عام كانت تتبنى اللامركزية في التوجه الفكري و ذلك من خلال " قدرتها على احتواء مجموعة من المدارس، بداية من الجمالية التقليدية كما مثلها **كانط** و **هيجل Heggel**، ثم فينومينولوجيا **هوسرل** و **إنجاردن Ingarden** و **ريكور**، ثم هيرمونيطيقا **جادامر** التي تعتبر امتدادا لفلسفة هايدغر اضافة إلى التوجه البنيوي و غيره من المدارس الفكرية"[2] ، بؤرة زمنية وهذا إن دل على شيء فإنما يدل عل البحث الشامل و النظرة الموضوعية

[1] خديجة غفيري ، سلطة اللغة بين فعلي التأليف و القراءة ، ص 54.

[2] المرجع نفسه ، ص54 – 55 .

الفريدة لنظرية التلقي التي اعتمدت على أفكار من سبقوها و الخروج بفكرة مثلت رحيق مجموعة من الدراسات.

عمل **ياوس** على اقصاء الفكرة المركزية و النواة الواحدة في تلقي النصوص، و جعل المعنى محصورا و مسجونا في بؤرة زمنية و مكانية محددة، حيث يقول " لتجديد تاريخ الأدب من الضرورة اقصاء الأفكار المسبقة للنزعة الموضوعية التاريخية و تأسيس جمالية الانتاج و التصور التقليديتين على جمالية الوقع المنتج و المتلقي[1]. تاريخ الأدب بالنسبة له ليس مجموعة من الأعمال الأدبية المكتوبة في حقبة زمنية واحدة بل هو تلك السيرورة الزمنية في تلقيها، فالقارئ يسعى لأن يربط و يحاور بين الآثار الأدبية المعاشة في عصره و مجموعة الآثار في عصر مضى لينتج بدوره معنى جديد و هذا المعنى و القراءة قد يأتي بعدها قارئ آخر و يضيف عليها لتصبح بدورها من ضرب الماضي حتى يأتي من يزيح الستار عنها فـ" تاريخ الأدب عبارة عن سيرورة تلق و انتاج جماليتين تتم عبر تحقيق النصوص الأدبية من قبل القارئ الذي يقرأ و الناقد الذي يتأمل و الكاتب الذي يضطر بدوره إلى أن ينتج"[2]، أي أن الأعمال النقدية تقوم على اشتراك مجموعة من الأدبيين منهم القارئ و الناقد و الكاتب وفق مسار تاريخي معين.

3-3-2- القراءة عن (فولفغانغ إيزر Wolfgang-Isère):

يعد أيزر أيضا عنصرا فاعلا في قيام نظرية التلقي ، و أحد دعائمها الكبار، حيث ساهم هذا الأخير في ظهورها و اسماع صداها في كل أرجاء العالم من خلال تقديمه مجموعة من الفرضيات لا تختلف كثيرا عما قام به ياوس و تصب دائما في صالح المتلقي بشكل خاص و يبرز ذلك من خلال قوله " تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو

[1] هانس روبرت ياوس ، نحو جمالية التلقي ، تأريخ الأدب – تحد لنظرية الأدب ، ص59.

[2] المصدر نفسه ، ص60.

نفسه منتجا، أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار"[1] ومن هنا يتضح لنا مدى الأهمية و الفضل الذي أعطته نظرية التلقي للقارئ ، إلا أن هذه النظرية لا تنفي العناصر الأخرى كالمؤلف و النص، بل أعادت ترتيبها كل حسب أهميته، حيث جعلت القارئ في المركز الأول، و أبرز ما يوضح ذلك هو تمييز أيزر بين قطبين للنص و هما " القطب الفني و القطب الجمالي و إذا كان الأول يمثل نص المؤلف، فإن الثاني يدل على تحقق العمل كما ينجزه القارئ، وبذلك فإن العمل لا يحيل لا على النص و لا على القارئ و إنما يقع بينهما"[2]، يمنح هذا التمييز أولا التعددية المقصدية للنص و يؤسس آفاقا جديدة له. فكرة أيزر هنا تكمن في عدم التركيز على تأثيرات النص ولا على مقصدية مؤلفه، كما لا يجب علينا التركيز على متلق و قراءة واحدة لقارئ معين، فإنتاج المعنى و جماليته تكمن في استمرارية تلقيه وتضارب قرائه فثبوت النص على معنى واحد يقتله و أبرز دليل على ذلك هي مجموعة القصائد الجاهلية التي لا زالت حية إلى يومنا هذا إلا لسبب واحد ألا و هو تعدد قرائها و استعذابهم لها ومرونة نسجها " و في هذا الصدد يمكننا القول بأن النصوص الأدبية تعطي انطلاقة انجازات المعنى عوض أن تصوغ – بالفعل – المعاني نفسها، و تكمن الصفة الجمالية لتلك النصوص في هذه البنية "المنجزة" التي لا يمكن أن تكون بوضوح متطابقة مع النتيجة النهائية لأنه بدون مشاركة القارئ الفردي لا يمكن أن يكون هناك أي انجاز"[3] وهذا بالضبط ما يمنح النص الأدبي اكسيرا يساعده على الديمومة و الاستمرارية و يعطيه مجالا للبقاء على قيد الحياة لأطول مدة ممكنة.

---

[1] فولفغانغ أيزر ، فعل القراءة ،نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني ، الجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل ، (د– ط) ، (د – ت) ، ص57.

[2] خديجة غفيري ، سلطة اللغة بين فعلي التأليف و التلقي ، ص57.

[3] فولفغانغ أيزر، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ص 19.

الفصل الأول: "الخيط المشدود في شجرة السرو" نص المعرفة و الحداثة.

1-مدار التراكيب

2-مدار الأسلبة

3-مدار الكثافة

تعتبر النصوص الحداثية أحد أهم النصوص الأدبية التي تتطلب من القارئ صبرا كبيرا و طول بال واسع ، اضافة إلى التكوين الجيد والاحاطة بثقافات عدة ، و في هذا الفصل نجدنا نتحدث عن مجموعة من المدارات المقاربة لقصيدة "**الخيط المشدود في شجرة السرو**".

1-الفصل الأول : الخيط المشدود في شجرة السرو " نص المعرفة و الحداثة "

1-1- مدار التراكيب:

* اللغة الشعرية:

يعد الخطاب الشعري أحد أهم الخطابات الأدبية تميزا، ومن أبرز ميزاته اللغة الشعرية التي ترتبط ارتباطا كبيرا بالانزياح الذي يعرف بأنه خروج عن اللغة العادية أو المعيارية و بهذا تصبح الشعرية كما يقول " جون كوين " " ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في<< قوالب>> مستهلكة"[1] هذا يعني أن الشعرية كسر و إفلاتاً من القيود اللغوية و محاولة خلق أسلوب جديد، كما يقر أيضا أن " اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، القاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التحليل هي أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس و أن لغته غير عادية، إن الشيء الغير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى << الشعرية>> "[2] ومن هنا بالضبط يظهر لنا وجه الاختلاف بين الخطاب العادي و الخطاب الفني، كون الخطاب الأول أقل ما يقال عنه انه نص علمي باهت خال من الجوانب الفنية، بينما يمتاز الخطاب الثاني بنوع من الجمالية الإبداعية و انطلاقا من قول طودوروف بأن

---

[1] جون كوين ، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر اللغة العليا ، تر : أحمد درويش ، دار عريب للطباعة و النشر ، القاهرة – مصر ، (د– ط) ، (د – ت) ، ص 35 .

[2] جون كوين ، المرجع نفسه ، ص 35 –36 .

الشعرية " لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة العمل...يبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب <<مجردة>> و <<باطنية>> في الآن نفسه "[1]هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الشعرية معيار من معايير مقاربة النص و دراسته و ابراز قيمه الفنية.

سنحاول إجلاء الجوانب الشعرية و إظهارها من خلال تقربنا من القصيدة و دراستها، ومما تقدم لنا نستنتج بأن الشعرية خاصية أدبية تسعى لإضفاء المتعة الجمالية في النص، هذه الخاصية لها العديد من الأوجه و التي سنذكر منها :

أ- الحقول الدلالية:

يركز الشاعر في كثير من الأحيان علو مجموعة من الكلمات و الأفعال للتعبير عن أهوائه و احاسيسه، هذه الكلمات إما تكون منتقاة من قبله، او نتيجة انفعال لا شعوري يدركه المتلقي بعد مقاربته للقصيدة واصطدامه بها، هذه المجموعة من الكلمات تنضوي تحت ما يسمى " الحقول الدلالية "، أي البوتقة الجامعة لها في اطار شامل عام يحمل دلالة واحدة، أو هو " قطاع متكامل من المادة اللغوية، يعبر عن مجال معين من الخبرة "[2]، و قد وظفت الشاعرة نازك الملائكة مجموعة من الحقول الدلالية ، وقد غلب على هذه الحقول حقل واحد انتشر في كل أجزاء القصيدة و بشكل بين وواضح ألا و هو **حقل الحزن** و هذا بالضبط ما سنركز عليه لأنه الطابع الغالب عليها.

في المطلع الأول من القصيدة تقول نازك الملائكة:

---

[1] تزفيطان تودوروف ،الشعرية ، تر ،شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء- المغرب، ط1 ،1987 ، ص 23.

[2] عمار شلواي ، نظرية الحقول الدلالية ، مجلة العلوم الانسانية ، العدد الثاني ، قسم الأدب العربي ، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ص02.

في سواد الشارع المظلم و الصمت الأصم

حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم

حيث يرخي شجر الدفلى أساه

فوق وجه الأرض ظلا[1]

في هذه الأسطر الشعرية هيمنت النزعة الدرامية و التي تعتبر عنصرا مهما من الشعرية، ومن بين أهم المؤشرات الدالة على الحزن و الأسى نجد الشارع المظلم الصمت الأصم ، لون الدياجي المدلهم ، شجر الدفلى، كل هذه المفردات أرادت بها الشاعرة أن تبث لنا فكرة مفادها الحزن، فكان أول ما قامت به بناء فضاء يعبر و يليق بما تريد ايصاله للقارئ فالشارع المظلم الذي يكسوه و يطبق عليه الصمت دليل على الألم و الفراغ الداخلي، اضافة إلى شجر الدفلى المعروف بمرارته رغم جمال منظره.

و يراك الليل في الدرب وحيدا

تسأل الأمس البعيدا

أن يعود

و يراك الشارع الحالم و الدفلى تسير[2]

و كأن الشاعرة تحاول اطلاع مخاطبها بأن المراقب له هو الليل و الشارع الحالم و الدفلى و من المعروف أن كل الأحزان توقظ في الليل و الليل في هذا الموضع

[1] نازك الملائكة : شظايا و رماد ، الخيط المشدود في شجرة السرو ، ص 288.

[2] المصدر نفسه، ص 99.

من القصيدة هو المراقب لدرب من تخاطبه الشاعرة، وهذا إن دليل على أن الحزن غطى كل أرجاء القصيدة و كل شخصياتها.

وأنا نفسي أراك

من مكاني الداكن الساجي

و أرى الحلم السعيد

خلف عينيك يناديني كسيرا[1]

رسمت الشاعرة حيزا مكانيا للشخصية المتحدثة على لسانها، عبرت من خلاله عن الخيبة التي حلت بها و عن شدة الألم الذي تعانيه حيث أصبحت ترى الحلم السعيد الذي يصبو إليه مريدها مكسور الأجنحة لن يستطيع الوصول إليها مهما حدث.

و يصر الباب في صوت كئيب النبرات

و ترى في ظلمت الدهليز وجها شاحبا

جامدت يعكس طلا غاربا

"هل"..؟ و يخبو صوتك المبحوح في نبر حزين[2]

وظفت الشاعرة مجموعة من الصفات ذات الدلالة على الحزن من مثل الكآبة الظلمة ، الشحوب ، الصوت المبحوح.

[1] المصدر السابق ، 259.

[2] المصدر نفسه ، ص 301 .

كل هذه الصفات نثرتها الشاعرة و وزعتها على المحيط الذي تجري فيه أحداث قصتها و كل من عليه، فأعطت للباب صفة الصوت الكئيب النبرات، وللدهليز صفة الظلمة و الوجه الشاحب، و هذا دليل على الشحنة السلبية الغامرة لنفس الشاعرة المتمثلة في الحزن.

كما نجد في باقي القصيدة مجموعة من الدوال المعبرة عن ما سبق ذكره مثل (ماتت، المنون، الوجه الحزين، مشنقة حمراء، صوت جحيمي، حبك الذاوي الكئيب العرق المدوي) كل هذه الدوال لها دلالة واحدة تصب في منبع واحد هو "الحزن و الكآبة" من خلال ما تطرقنا إليه فيما سبق أن الشاعرة نازك الملائكة اعتمدت في قصيدتها على مجموعة من الحقول الدلالية المبينة في القصيدة، حيث أشرنا إلى الحقل الغالب ألا و هو "حقل الحزن" كما يمكن أن نزيح الستار على بعض من الحقول الأخرى التي وظفتها الشاعرة في آفاق القصيدة و التي نجد منها :

1- حقل الصوت :

و يصر الباب في صوت كئيب النبرات

و ترى في ظلمة الدهليز وجها شاحبا

جامدا يعكس ظلا غاربا

"هل"...؟ و يخبو صوتك المبحوح في نبر حزين[1]

حيث عمدت الشاعرة نازك الملائكة في انتقاء الكلمات التي لها علاقة بنوع الصوت مثل (المبحوح، يخبو، نبر حزين) و وظفتها من أجل تجسيد الجو العاطفي الذي عاشته الشاعرة أو بالأحرى البطلة التي تتحدث بلسانها الشاعرة لكي تؤثر في

[1] نازك الملائكة، المصدر السابق ، ص 301.

القارئ، وقامت بتوظيف هذا النوع الصوتي من أجل تشكيل القصيدة في تناغم صوتي متناسق يجعلها أكثر شعرية.

كما نجد توظيفها للصوت في مقطع آخر من القصيدة :

يملأ الليل صراخا و دويا

" إنها ماتت.." صدى يهمسه الصوت مليا

و هتاف ردته الظلمات

و روته شجرات السرو في صوت عميق[1]

في هذا المقطع من القصيدة وظفت الشاعرة مجموعة من الأصوات التي حاولت من خلالها ابراز الحالة النفسية التي تشعر بها حتى و إن كانت غير مصرحة بها نتيجة لما حصل لها من انكسار، و من بين هذه الأصوات (الصراخ، الهمس الهتاف) كلها أصوات دلالتها الارتباك و الهلع و الخوف و التوتر، و قد كان هدف توظيف هذه الأصوات جعل القارئ يعيش الحدث و يسايره.

1 نازك الملائكة ، المصدر السابق ، ص 302.

ب- التشكيل اللغوي :

مما لا شك فيه ان كل عمل أدبي سواء كان شعرا أم نثرا له شكله اللغوي الذي بني به من المرحلة الأولي إلى أن يصل إلى صورته الكاملة فالمنتج لهذا النص هو الذي يقوم بالتنسيق و الربط بين هذه الأشكال اللغوية لينتج لنا نصا قائما بذاته.

أما فيما يخص التشكيل اللغوي الذي اعتمدت عليه الشاعرة نازك الملائكة لتنتج هذه القصيدة " الخيط المشدود في شجرة السرو" فقد اعتمدت على العديد من القوالب اللغوية و المنتشرة في هذه القصيدة و من بينها نجد التكرار فهو يمثل عنصرا من عناصر التعبير الذي يهدف إلى اثراء المستوى الصوتي في النص الشعري و عرف التكرار أنه إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر عناية من سواها أي انها تكون محل اهتمام الشاعر ونلمس التكرار في هذه القصيدة من خلال العديد من المقاطع التي تكررت فيها لفظة "ماتت".

عمدت الشاعرة على توظيف كلمة "ماتت" في القصيدة أكثر من عشر مرات و هذا توكيد لفظي لتجسد لنا المعاناة و كأنها تريد لفت انتباهنا إلى الكلمة في القصيدة فهي بمثابة حلقة الوصل الرابطة بين الجمل الشعرية التي تندرج ضمن ما ترمي إلى بثه الشاعرة، مما جعل التنظيم الشعري داخل القصيدة يتعلق بها في النهاية و تمنحها صفة الوجود الفعلي، لذا تشكلت القصيدة من بنية تركيبية عميقة الدلالة توالت وحداتها حول لفظة ماتت و تكون قد حققت وقعا ايقاعيا من الحالة التي تعيشها و الانفعال الذي جسدته في هذا النص الشعري بألفاظه و عباراته.

و يمكن القول ان القصيدة التي رسمتها الشاعرة نازك الملائكة حملت ألوان عدة فلم تقم على شكل لغوي واحد معين بل مزيج من الألوان التي زينت بها القصيدة و من بين هذه الألوان التي نلمسها في القصيدة تلاحق الاستعارات المكنية في دفقة

شعرية لتؤكد معنى واحد و هو " الموت " الذي حاولت هذه الصور الجزئية أن ترسخ في ذهن المخاطب (المحب) الذي جاء يبحث عن حبيبته فوجد الذكرى في انتظاره" أي أن الغرض من هذه الصور الدرامية اثبات حقيقة و هي الموت من أجل ان تلقى استقبال في ذهن المخاطب.

يملأ الليل صراخا و دويا

"إنها ماتت" صدى يهمسه الصوت مليا

و هتاف رددته الظلمات

و روته شجرات السرو في صوت عميق[1]

وكلها علقت دلاليا لا بشجرة السرو و لكن بالمشبه به المحذوف و هو الإنسان لتثبت غيابه بحضور قرائن تدل على أثره. وهي في طبيعتها النحوية أفعال نسبت لغير العاقل (يملأ، يهمس، رددت، روت) وحول اضافة الفعل إلى المشبه ما يمكن أن يثري الاستعارة بالحركة و يبث فيها الحياة و نلاحظ أن العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة انصهار"[2] و يتضحن من الكلام السابق ان سبب توظيف الاستعارات متابعة في مضمونها الدلالي بالمشبه به المحذوف " الإنسان" و كما يمكن اعتبار التشبيه البليغ جانبا أو عنصرا من العناصر التي اعتمدت عليها الشاعرة في بناء التشكيل اللغوي لقصيدتها.

و يرن الصوت في سمعك "ماتت"

[1] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص 302.

[2] سامية آجقو، الصورة الشعرية عند نازك الملائكة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ،قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر – بسكرة ، الجزائر.

فترى الخيط حبالا من جليد[1]

فالصورة البلاغية (ترى الخيط حبالا من جليد) معقودة على التشبيه البليغ حيث شبهت الخيط بحبل الجليد الذي سرعان ما يذوب و يختفي اثره"[2] نلاحظ من خلال هذا القول أن هناك مبالغة في هذا الكلام الذي يجسد الحب الذي يحمله الحبيب لحبيبته.

2- مدار الأسْلَبة :

للشعر طريقة في انتقاء الألفاظ و نظم الكلام و تخيره ولكل شاعر طريقته و أسلوبه في رسم لوحته و نسج قصيدته و يعد التشخيص من بين اهم السمات الأسلوبية انتشارا في الشعر في الشعر قديمه و حديثه، فهو الذي يعطي للعوالم الخارجية الحياة و الحركية و يبث فيها الروح الإنسانية " فالتشخيص وهب الحياة للأشياء، و الظواهر الطبيعية، و الانفعالات الوجدانية، هذه الحياة ترتقي فتصبح حياة إنسانية، و لها خلجات آدمية و ذات عواطف إنسانية "[3] ، فالشاعر يحاول صب عواطفه في الطبيعة من خلال مخاطبتها و التواصل معها، و تعد نازك الملائكة من بين أهم الحداثيين الذين برعوا في استخدام التشخيص في قصائدهم.

تبنى النصوص الابداعية على مجموعة من الأفكار و الرؤى و المعتقدات و تنتقل في أغلب الأحيان من الجانب التنظيري العادي إلى مستوى الأسلوب و أسلوب نازك الملائكة كما سبق و أشرنا يطغى عليه جانب التشخيص، فكل دواوينها تزخر بالصور التشخيصية، حيث " تستخدم نازك الملائكة التشخيص في

---

[1] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص 302 .

[2] سامية آجقو ، الصورة الشعرية عند نازك الملائكة.

[3] حصة سمحي ، أسلوب الشخصي في شعر نازك الملائكة ،(ماجستير) قسم الدراسات العليا العربية ، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، ص 09.

قصائدها من خلال صور جزئية تكون لوحات تشخيصية كبرى تتنوع ما بين تشخيص للمفاهيم المعنوية، و تشخيص للزمان و المكان، و تشخيص للجمادات"[1] فالتشخيص أحد أهم العناصر المكونة لأسلوب نازك الملائكة و الغالب عليها.

أ- تشخيص المعنويات :

استخدمت الشاعرة مجموعة من الألفاظ الحسية و شخصتها و اعطتها طابعا إنسانيا من مثل :

في سواد الشارع المظلم و الصمت الأصم[2]

ألبست الشاعرة صفة من صفات الإنسان ألا و هي الصمّ و ضمنتها للصوت مشخصة له، محاولة خط تمهيد يدخل القارئ مباشرة في ممر ينفذ من خلاله إلى جو الكآبة.

قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلا[3]

و تلاشت في الدياجي شفتاه بعد أن رسمت الشاعرة المكان الذي ت سير فيه أحداث قصتها، مهدت لأحداثها و المنوال الذي ستتبعه وذلك من خلال جعل الصوت هو الراوي لهذه القصة، فأعطت للصوت فعل الرواية و انسلاله و تلاشيه في الدياجي بعد اكماله للقصة، و كأن هذه القصة أعيته و أرهقته حتى لم يعد في استطاعته تحملها و تحمل سرد أحداثها.

و غدا يعصرك الشوق إليا

---

[1] حصة سمحي ، المرجع السابق ، ص 35.

[2] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص 298.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

و تناديني فتعيى

و تضغط الذكرى على صدرك عبئا

من جنون، ثم لا تلمس شيئا[1]

بعدما أدركنا الطريق من خلال الأثر السابق و ان الشاعرة تسعى إلى سرد قصة لنا، يتضح من خلال هذا المقطع الشعري بأن الأحداث في سير سلس و واضح وفي تصاعد مستمر، حيث أعطت الشاعرة فعل العصر للشوق و الضغط للذكرى و هذه الأفعال في حقيقة الأمر في غالب الأحيان لا يعبر بها سوى الإنسان، وذلك لإضافة لمسة شعرية على قصيدتها و بث مقصديتها فيها، فالشوق لا يعصر إلا الإنسان البعيد عن أهله و أحبائه، أو المفارق لهم، اضافة إلى ان الذكرى أيضا لا تضغط سوى على من أعياه الانتظار أو غابت عنه لحظة كان قد تمناها ان تطول و هذا اجابة على ان الشاعرة بصدد سرد قصة فراق و انفصال عن شخص قريب محبب إلى قلبها.

كما ذكرت في مقطع آخر :

و أرى الحلم السعيد

خلف عينيك يناديني كسيرا[2]

شبهت الشاعرة الحلم بالإنسان و جعلته يصرخ و يناجي الوصول إليها دون ما أي جدوى، فقد كسر الذي جناحيه ولا سبيل له للوصول إليها، و كأن الأحداث في توتر مستمر و أن العقدة على وشك الانعقاد.

[1] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص 298.

[2] المصدر نفسه ، ص 299.

تقول الشّاعرة :

" إنها ماتت" وهذا ما تقول العاصفات

"إنها ماتت" صدى يصرخ في النجم السحيق[1]

سبق و أن أشرنا بأن هذه القصيدة منسوجة على شكل قصة و أن أحداثها في تصاعد مستمر، فها هي ذي الشاعرة تعقد عقدة قصتها من خلال قولها " إنها ماتت" هذا الخبر الذي زفته العاصفات، حيث شخصت العاصفات وجعلتها أحد أطراف و شخصيات قصتها، براعة منها ما فعلت لكون العاصفة لا تخلف إلا الخراب وما لا يحمد عقباه، لتضيف بهذا لغة شعرية معبرة عن خلجاتها و تعطي للقصيدة رحيقا جماليا يرقى بها إلى مصاف الشعراء الأفذاذ.

ب- تشخيص الزمان و المكان :

عنصر الزمان و المكان من بين أهم العناصر الأساسية في السرد و رغم ان موضوع دراستنا ذو طابع شعري إلا ان شاعرتنا وظفت هذين العنصرين و بالطريقة الملائمة لقصتها " فالزمن هو عمر الإنسان ووقته من ماض و حاضر و مستقبل فيشمل السنين و ما فيها من فصول وأيام، و ما يكون من الأيام من ليل و نهار وما يتجزأ منها كالمساء و الصباح"[2].

1- الزمان :

و يراك الليل في الدرب وحيدا

تسأل الأمس البعيدا

[1] المصدر السابق ، ص 302 – 303.

[2] حصة سمحي ، أسلوب (التشخيص) في شعر نازك الملائكة ، ص 123.

أن يعودا[1]

ترى الشاعرة أن الليل هو شخصية مراقبة للأحداث فقامت بتشخيصه، فالليل من بين أهم العناصر الطبيعية تعبيرا عن الحزن و القصيدة من مقصديتها مبنية عليه لذا جعلت الليل مراقب و مترقب للدرب الذي يسير فيه البطل، فلا يكاد يفارق دربه حتى صار يسأل الأمس الذي ملؤه النور بالعودة و تمني إدراكه له.

2- المكان :

و يراك الشارع الحالم و الدفلى تسير

لون عينيك انفعال و حبور[2]

كما جعلت الشاعرة قبلا الزمان عنصرا مراقبا للأحداث أيضا فعلت بالمكان و ذلك بجعلها الشارع يرتدي و يتصنع فعل الرؤية و ذلك اشارة منها إلى جعل كل ما هو حول بطلها معبر عن طابع واحد ألا و هو الحزن.

كما يجدر بنا الاشارة إلى أن الحس الدرامي في هذا النص الشعري قوامه المزج العميق بين عناصر المكان و الزمان و هذا في مشهد واحد يخرج عن اطار التصوير الذاتي للمشهد العربي الذي أضحى مشهدا حزينا إلى التجاوز و إعادة المراهقة.

3- مدار الكثافة:

يعتبر شعر التفعيلة قفزة نوعية في مجال الأدب لكونه استطاع التغلب على قيود عمود الشعر و أعرافه، الذي كان يعتبر جانبا مقدسا لا يمكن المساس به، و لا

[1] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص 298 .299.

[2] المصدر نفسه ، ص 299.

الخروج على معاييره، وقد قاد هذه الثورة مجموعة من الشعراء ارتؤوا بأن الأدب فضاء واسع و مرن لا يلبث على طابع واحد، و ذائقة المبدع في تجدد مستمر من بينهم نازك الملائكة و بدر شاكر السياب و أدونيس و غيرهم من الشعراء، وخلافا لميزات الشعر القديم الذي كان يعتريه الوضوح و الرؤية البينة فقد تميز شعر التفعيلة بالغموض و الغرابة و الانزياح عن المألوف، و اكتسى طابع الضبابية.

أ- الغرابة :

الغرابة نوع من الأساليب الأدبية ذات الطابع الغامض الذي يصيب المتلقي بالدهشة و الانفعال، ذلك لاحتوائه على العبثية و كسر المألوف، و قد اختلف تعريف هذا المصطلح و تباين بين مجموعة من النقاد " لدى **فالتر بن يامين** تنشأ الغرابة عن ذلك << التراكب>> و ليس التركيب الذي يحدث بين القديم من الأفكار و الصور و المباني و بين الجديد منها فيتعايشان معا على نحو غريب يجمع بين المألوف و غير المألوف في سياق واحد"[1] ومن خلال هذا التعريف سنحاول في موضع لاحق أن نستشف موضع الغرابة في قصيدة نازك الملائكة، كما يعرفها فرويد أيضا بأنها " تلك المشاعر الخاصة تجاه شيء معين، شيء لا يكون ببساطة غامضا وعجيبا و على نحو غير عادي، بل يكون – على نحو اكثر تحديدا– مألوفا على نحو غريب، ومن معاني الغرابة لدى فرويد أيضا، ظهور غير المألوف، و من ثم غريبو أخيرا، الموت الذي في الحياة و الحياة التي في الموت"[2] وبما ان الغرابة في مجمل تعريفها من الألفة و تجسيد لقلق و غياب للوعي حضوره في آن واحد

[1] شاكر عبد الحميد ن الغرابة ، المفهوم و تجلياته في الأدب ، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ص 17.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

و تعبير عن حالة من الخوف والرعب و التخيل فقصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو زاخرة بها.

عرف **والتر Walter Bendix Schönflies Benjamin** الغرابة بأنها تراكب يجمع بين الأفكار و الصور القديمة و الحديثة فيجتمعا على نحو يسمح بامتزاج المألوف و غير المألوف، هذا الأخير هو ما قامت به الشاعرة نازك الملائكة، حيث مزجت بين ماضيها و حاضرها و جعلتها ينصهران معا في قصيدة واحدة، فقد عبرت عن ماضيها و عن حاضرها بصورة غريبة خلقت بذلك بؤرة توتر في نفس كل قارئ لقصيدتها فماضي الشاعرة كان عبارة عن انتظار و شوق مزق قلبها و أعياها إلا أنها لم تستسلم و حاولت التشبث بحلم عودت أيامها الجميلة، و الغريب في هذه الأحداث أنها كانت تروى من اللّامكان او بالأحرى من اللاّحياة و العدم، أما فيما يخص الحاضر فقد كان بمثابة فيلم صورته الشاعرة للمتلقي من مكانها الداكن، و هي نفسها كانت مشاهدة له. حاضر تمثل في عودة عشيقها و محاولة استرداده حبه المفقود.

أيضا من صور الغرابة حضور الموت في الحياة و القصيدة في الأصل مبنية على أحداث تروى من قبل شخص ميت " و كثيرا ما تتجسد فكرة الغرابة من خلال فكرة القرين، عبر توحد الذات مع شخص آخر، و أما الغرابة في الأدب تحديدا فهي بسبب القلق على فقدان شيء او شخص عزيز، وهو يعني ارتباط الغرابة بالخوف.

وهي كذلك مرتبطة بظاهرة القرين في جانب تفكك الذات و انقسامها، بسبب الخوف"[1] و هذا جانب آخر من جوانب الغرابة للاستزادة به و اجلاء جميع مواضع

[1] السيد نجم ، الغرابة (المفهوم و تجلياته في الأدب) ، البيان ، 19 فبراير ،2012 ،19:00 ،28 ،04 ،2019 .https//albayan.ae>books

الغرابة في قصيدة " الخيط المشدود في شجرة السرو"، و تتضح معالمه من خلال القلق الذي تخلل بطل القصة و فقدانه لحبيبته و فقدانها هي له.

أ- ظاهرة الغموض :

تعتبر ظاهرة الغموض من بين أهم القضايا التي أثارة جدلا واسعا في الساحة الأدبية و كذا النقدية و التي ارتبط ظهورها بالعديد من الأسباب من بينها احتكاك العرب بالثقافة الغربية و خاصة اليونانية ذات المنحى الفلسفي الذي أثر في مجمل الفكر العربي، و كان الشعراء في تلك الفترة من أكثر الفئات التي أثارت جدلا واسعا حول مشروعيتها هذا الاحتكاك بالثقافة الغربية راح نتيجته شيوع العديد من الأعمال الأدبية الابداعية التي تحمل في طياتها اللبس و الغرابة و التي لم تلاقي استحسانا من قبل النقاد إلا بعد مدة من الزمن و بعد أن تشربت الثقافة العربية بالشعر المحدث.

قبل كل هذا يجدر بنا الاشارة إلى انطباع نازك الملائكة حول هذا الموضوع و التي تقول بأنها " رفضت الغموض بدعوى أنه كان مبررا في العقود الأولى من هذا القرن في الحكومات المستبدة التي خنقت الهمسة الوطنية فاضطر الشعراء إلى الصبابة حتى يتأوهوا بها، أما بعد أن أطلت حكومات ثورية فلم يعد هذا الغموض مبررا و لاسيما بعد نكسة حزيران إذ بات من واجب الشعر ان يواجه الجمهور و يصرخ صرخة الجهاد، لذلك لابد أن يكون واضحا و أن تكون رؤيته صافية حتى لا يتوه الجمهور، فنحن اليوم نحتاج إلى الكلمة الواضحة التي لا تتعارض صراحتها و استقامتها مع ظلال الشعر و ألوانه و موسيقاه و الرمز فيه، و لكنها تتعارض مع

التيه و الظلمة و الصلبان التي تصلب عليها الظلال"[1] هذا الطرح الأخير لنازك الملائكة مفاده ان الشعر يقوم على فكرة الوضوح، الوضوح الذي يختلف عن أسلوب التقرير النثري و الأسلوب المباشر في خط النص الابداعي و تأليفه، إلا أن هذه الأخيرة لم تنف الغموض نهائيا بل جاءت ضد تلك الأساليب التي يتخللها التيه و الظلمة و العتمة التي تشوب النصوص الابداعية، حتى أصبح القارئ من خلالها يسبح في دوامة لا يعرف الخلاص منها، لكن طرحها هذا فيه نوع من التعارض فإن كانت تعد الرمز و الايحاء طريقة في التعبير و ليس غموضا " فالإيحاء و الرمز لا يعنيان الوضوح و ليس هناك وضوح غامض و آخر مباشر، إن نازك ها هنا تخلط بين مصطلحي الوضوح و الغموض"[2] فالرمز و الايحاء من بين أساليب الغموض و التعبيرات الغير مباشرة التي يجب على متلقيها أن يكون ذو ادراك و كفاءة تسمح له بفك شفرة النص و كشف مقصديته، و على هذا الأساس تم تصنيف القراء كل حسب ادراكه و قدراته في تلقي النصوص

المظهر الأول: غموض الرمز:

يعد الرمز أحد الأبعاد التي وظفتها نازك الملائكة في قصائدها و حاولت من خلاله اعلاء صورها التعبيرية، و اعطاءها دلالة ايحائية، فالرمز باب من أبواب الدلالات المتعددة داخل نص الخطاب الواحد، فهو عبارة عن دال يسبح في فضاء واسع من المدلولات.

---

1 نازك الملائكة ، التجزيئية في المجتمع العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، (د – ت) ص 171 .

2 عبد الله خضر ، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، الأكاديمية العربية الدولية ،13:30 01 ,05، 2019 .http//www .alacademy.info

يصطدم بنا الرمز في عنوان القصيدة الموسوم ب " الخيط المشدود في شجرة السرو" الذي وظفتها الشاعرة في مواضع عدة من القصيدة وكل أعطته دلالة و رمزا خاصا به، و نجد ذلك في الأسطر التالية:

شاردا طرفك مشدود إلى خيط صغير

شد في السروة لا تدري متى؟

و لماذا؟ فهو ما كان هناك

منذ شهرين...و كادت شفتاك

تسأل الأخت عن الخيط الصغير[1]

ترمز الشاعرة بالخيط في هذا المقطع من القصيدة إلى الحب و الوفاء الكامن في نفس من تحدث على لسانها او بالأحرى بطلة القصة، فقد جسد هذا الرمز طابع التشبث بالحب و الأمل في عودته.

كما نجد رمزا آخر في موضع مخالف للموضع السابق و بدلالة أخرى.

فترى الخيط حبالا من جليد

عقدتها أذرع غابت و وارتها المنون

منذ آلاف القرون[2]

[1] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص 301 .

[2] المصدر نفسه، ص 302.

حيث رمزت الشاعرة بالخيط إلى طول المدة التي قضتها في الانتظار، و أن الخيط اكتسى حلة جليدية، كما كان الخيط بمثابة الساعة الدالة على مدة الفراق بينها و بين معشوقها.

إضافة إلى ذكرها له في قولها:

كل ما تدركه الآن هو الخيط الغريب

أتراها هي شدته؟ و يعلو

ذلك الصوت الممل[1]

ترمز بالخيط في هذه الأسطر من القصيدة إلى الحيرة و الدهشة و الفراق معا حيث عبرت الشاعرة عن الانفصال بين البطل و البطلة و أن كل ما تبقى له من الماضي هو الخيط، و عن الحيرة التي اعترته لرؤيته شيئا لم يتعود رؤيته في ذلك المكان، فقد كان بمثابة ذكرى لقصة مضت و أسدل ستارها.

كما نجد العديد من الرموز الأخرى من بينها الرمز الطبيعي الذي يدخل ضمن نطاقه لون الدياجي، شجر الدفلى، الليل، الظلمات، العاصفات، النجم السحيق القمر، كل هذه الكلمات عبرت عن أهواء و عواطف الشاعرة و لخصت من خلالها قصة مفادها الانكسار و الخيبة.

وظّفت أيضا الطفل الذي يرمز إلى البراءة و المشاعر الصافية من الغلو و الكره أي أن الحب الذي كان يجمعهما شبيه بالطفل الذي لم تدنسه و لم تكتب على صفحته البيضاء الأفعال السوداوية.

[1] المصدر السابق ، ص 302.

المظهر الثاني: الغموض اللفظي التركيبي:

و الذي نعني به خروج اللفظ عن معناه الحقيقي و ارتباطه بالحياة النفسية و الشعورية التي يصبه الشاعر في قصائده، و هذا الجانب بالذات (الغموض اللفظي التركيبي) ضمن ما يسمى الغموض، و من الملاحظ ان القصيدة حملت و احتوت على جوانب عدة من الغموض اللفظي التركيبي كقول الشاعرة:

في سواد الشارع المظلم و الصمت الأصم

حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم

حيث يرخي شجر الدفلى أساه[1]

حيث استخدمت الشاعرة شجرة الدفلى لدلالة غير دلالتها اللغوية ة التي قصدت من خلالها الأسى و الحزن.

أيضا في قولها: **أرى الحلم السعيد**

خلف عينيك يناديني كسيرا[2]

جعلت الشاعرة من الحلم شخصا يناديها في سياق مفهومي فريد مغاير للدلالة الحقيقية للحلم، سبيلا منها في اضفاء رحيق شعري مميز، و اضفاء دلالة سحرية.

في قولها أيضا:

" إنها ماتت" صدى يهمسه الصوت مليا

و هتاف رددته الظلمات

[1] نازك الملائكة ، المصدر السابق ،ص 298.

[2] المصدر نفسه، ص 299.

و روته شجرات السرو في صوت عميق

" إنها ماتت "و هذا ما تقول العاصفات

" إنها ماتت " صدى يصرخ في النجم السحيق[1]

هذا المقطع بالذات من القصيدة حمل العديد من الغموض اللفظي التركيبي أولها تمثل في قولها " هتاف رددته الظلمات " أعطت للظلمات دلالة فنية مخالفة لمعجمها اللغوي و ثانيها جعل الصوت يصرخ في النجم السحيق، ثم العاصفات تخبر و تقول، كل هذه التراكيب خلخلت النص و معناه و جعلت منه ضمنا لا مباشرا يتطلب من المتلقي الاحكام بالأساليب اللغوية و مناهجها و أن يكون ذو اطلاع واسع لفك شفراته و ادراك مفهومه.

ج- الدهشة:

تعد الدهشة من بين اهم العناصر التي تتوافر في العمل الأدبي خاصة في الشعر. و تتمثل في الادهاش النصي و الاندهاش الذي يتركه في القارئ، حيث تقوم هذه الأخيرة على مجموعة من الصور البيانية و الايحاءات و التضمين الفلسفي

" والدهشة من منظور نظرية جمالية التلقي، صفة جمالية إذا امتلك النص نظاما داخليا يؤطره أي إذا كانت هذه الدهشة مبررة داخليا، لأنها تحفز القارئ على اثراء أفق توقعه القبلي"[2]، والدهشة ها هنا هي عبارة عن حوصلة للمدارين السابقين (مدار التراكيب، مدار الأسبة) التي بدورها قامت على مجموعة من النقاط شملت كل ما ينضوي تحت ظل الدهشة.

[1] المصدر نفسه، ص 302-303.

[2] يوسف حمادي ، الدهشة الشعرية و جمالية التلقي في ديوان "رماد اليقين "،العرب ، 20:03، 2015/08/17.

إجمالي ما جاء في الفصل الأول كان محل اثارة للمتلقي، و اثراء لأفق توقعه القبلي، هذا دليل على أن الشاعرة استطاعت أن تصل إلى متطلبات القارئ و رغباته و أن تحرك فيه قدراته الكامنة، و إذا كان بحثنا معنوي بالمسافة الجمالية و بؤر التوتر في " **قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو**"، فهذه القصيدة يمكن لنا أن نعدها ارتقت إلى مصاف الأعمال الابداعية المتقنة التي لاقت انسجاما في نفوس القراء، بحسب الميزان الذي قدمته نظرية التلقي، الذي يقول بأن المسافة الجمالية ذلك البعد القائم بين ظهور العمل الأدبي نفسه و بين أفق انتظاره، والقارئ آن ذاك كان قد تعود على الشعر العمودي القائم على الوضوح و الدقة و المباشرة.

الفصل الثاني: جيوب المعنى و بؤر التّوتّر.

1- جيوب المعنى و بؤر التوتر .

1-1-مدار التّحول.

1-1-1-تحول القصيدة من الجانب الشّعري إلى الجانب السردي .

1-1-2-تحول القصيدة من خطاب الحياة إلى خطاب الموت.

1-2-مدار كسر أفق التّوقّع.

1-2-1-أفق التّوقّع.

أ-قراءة الأستاذ مثنى عبد الرّسول الشُّكري.

ب-قراءة أزهار فنجان الإمارة.

1-2-2-كسر أفق التّوقّع.

يبني الشعراء قصائدهم وفق نظام و لغة معينين و التي تحمل بين ثناياها العديد من المفاهيم و المعاني الضمنية و غير الضمنية ، منها من يستسهل الوصول إلى جيوبها المعرفية و الانتقال فيها من جيب إلى آخر ، و منها ما تشكل جدارا صلبا تمنع القارئ من الولوج إلى مداركها إلا بعد أن يحكم على زمام الأمور فيها بعد قراءات عدة ليكشف معانيها الغير مباشرة .

هذه النصوص الشعرية و خاصة الحداثية منها تخلق العديد من بؤر التوتر و تكسر آفاق توقع قرائها من خلال البنية اللغوية التركيبية التي تقوم عليها ، و عليه سينهض فصلنا هذا على قراءة أو اثنين توضح ما أشرنا إليه.

1-جيوب المعنى و بؤر التوتر:

في هذا النص الشعري تحول في بنية الخطاب أساسه الانتقال من جيب الى آخر و من فكرة الى أخرى ، بمعنى تحول في الاستراتيجية القولية النابعة من الطبيعة النفسية للشاعرة ، و لكن طبيعة مسكونة بالتذمر و الحزن و الحس المأساوي.

في هذا النص توزيع صارم لعناصر الحياة، هناك حديث عن واقع مر حدث عن ذات متكسرة و أمكنة تتهاوى و أزمنة تتلاشى.

حاولنا في الفصل الأول من مذكرتنا الموسوم بـ "**الخيط المشدود في شجرة السرو**" "**نص المعرفة و الحداثة**" أن نذكر و نطبق على نصنا مجموعة من الخصائص و الآليات التي توافق شعر التفعيلة، و أن نضع القارئ في المسار الصحيح لفهم النص و فهم الجوانب التي سنتطرق إليها في الفصل الذي يليه.

بما أن النصوص الأدبية و خاصة الحداثية ذو طابع ضمني غير واضح في أغلب الأحيان، يقتضي من أي مواجه لها أن يكون ملما بالثقافة و ببعض الآليات

أو المناهج التي تسمح له بفك غموضه و الوصول إلى مقصديته إن أمكن له ذلك حيث اعتدنا على مجموعة من المدارات لنستشف ما تود الشاعرة الوصول إليه و أن تخرج القصيدة من الجانب الغير مدرك إلى المدرك، مقدمين قراءتنا الخاصة آملين أن تكون على ذلك القدر من الصواب الذي نصبوا إليه.

هذه المدارات التي اشتملت عليها القصيدة، و كانت من بين أهم الأسباب في خلق بؤر التوتر فيها. حيث أن هذه الأخيرة لم تعتمد على ذلك الأسلوب الذي يسمح للقارئ بمصادقة النص مباشرة، إنما خلقت في نفسه العديد من الفجوات التي وجب عليها ملؤها، نحن و بصفتنا قراء قدمنا جانبين من جيوب المعنى لملييء بعض الفجوات و اجلاء المقصدية، ضمن مدار عنون بـ:

1-1- مدار التحول:

1-1-1-تحول القصيدة من الجانب الشعري إلى السردي:

بُنيت قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو على شكل قصة حملت في طياتها طابعا سرديا محكما بامتياز، فكانت عبارة عن نتائج لمجموعة من الأصوات، كل صوت يسعى لبث أيديولوجيته الخاصة لكي يتلقاه القارئ : "و هذا ما سماه **باختين** بالبوليفيونية مستعيرا المصطلح من الموسيقى الكلاسيكية، و تعني تعدد الأصوات في الحكاية، فتتناوب على السرد أكثر من شخصية واحدة، فنلاحظ في النص تعدد للأفكار و الرؤى"[1]، و من خلال فكرة تعدد الأصوات التي بدورها و بشكل ديناميكي

[1] مروة السراي ، البوليفونية في الخيط المشدود في شجرة السرو ، الصباح الجديد ، مارس ،2017 16:00، 2019/03/19 ، https// New sabah.com/newspa .

يبث كل على حده أيديولوجية الخاصة ستسعى إلى استنطاق النص و استنباط مجموعة من المدارات التي ستسمح لنا بتتبع جيوب المعنى.

من الملاحظ أن القصيدة مركبة من مجموعة من المقاطع و التي يبلغ عددها سبع مقاطع.

و قد سبق و أن ذكرنا بأن نازك الملائكة وظفت أسلوب التضمين الحكائي في قصيدتها، مرت هذه الحكاية عبر ثلاث تحولات مختلفة وهي:

سرد الحبيبة:

في المقاطع الأولى من القصيدة القائلة:

في سواد الشارع المظلم و الصمت الأصم

حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم

حيث يرخي شجر الدفلى أساه

فوق وجه الأرض ظلا،

قصة حدثني صوت بها ثم اضمحل

و تلاشت في الدياجي شفتاه

قصة الحب الذي يحسبه قلبك ماتا

و هو مازال انفجارا و حياة

و غدا يعصرك الشوق إليّا[1]

[1] نازك الملائكة، شظايا و رماد، ص298.

و تناديني فتعيى على لسان الحبيبة، وعبرت عن فكرتها و مكنوناتها التي تمثلت في الحب و الحزن و الشوق، فهي من ذلك المكان ترسم لوحة مأساوية تفضح معالمها في (الشارع المظلم، الصمت الأصم، لون الدياجي المدلهم) فكان صوتها متشبعا بالانفعالات التراجيدية، و في تعلم كل العلم بأن مخاطبتها له لن تجدي نفعا و أن الشوق سيظل يعصرها

بدأت الشاعرة قصيدتها بـ:

و أنا نفسي أراك

من مكاني الداكن السّاجي البعيد[1]

يفسر هذان البيتان بأن الحبيبة من بعد موتها لم تكن ناسية لحبها له و لازالت تتابعه لحظة بلحظة و أبرز دليل على ذلك رسمها لكل المسيرة التي سارها حبيبها نحو منزلها.

صوت البطل (الحبيب):

لم تعط نازك الملائكة الفرصة للبطل في أن يسيطر على سرد القصة أو فى أن ينال ما نالته البطلة من سردها فتظهر في صوته من القصة في مواضع قليلة منها

ها أنا و قد فارقت أكداس ذنوبي

ها أنا ألمح عينيك تطل

ربما كنت وراء الباب أو يخفيك ظل

ها أنا عدت، و هذا السلم

[1] المصدر السابق ،ص299.

هو ذا الباب العميق اللون، مالي أحجم؟

لحظة ثم أراها

لحظة ثم أسمع وقع خطاها

ليكن.. فلأطرق الباب"..[1]

في هذا المقطع يوضح البطل مهمته في القصة و العمل الذي جاء من أجله المتمثل في استعادة حبيبته و العودة إلى أيامه الماضية

صوت الأخت:

برز صوت الأخت في مقطع واحد من القصيدة فكانت أقل ما يقال عنها أنها شخصية ثانوية من القصة، في قولها :

أيها الحالم، عمن تسأل؟

إنها ماتت"[2]

كان للأخت الدور الأساسي في تأزم الأحداث، حيث كانت صاحبة الخبر المتمثل في الموت، الذي يمثل ذروة و عقدة القصة.

كما نجد هناك العديد من الآليات لا تتوفر سوى في بعض الخطابات و خاصة النثرية منها (القصة، الرواية... إلخ)، أما نازك الملائكة تلك الشاعرة الحداثية حاولت تجاوز الفكرة السابقة الذكر و أن تمزج بين ما هو شعري و سردي موازية بين آليات

[1] نازك الملائكة ، المصدر السابق، ص 300.

[2] المصدر نفسه ، ص301.

هذا و ذاك و سنوضح ذلك أكثر من خلال تحليلنا لقصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو و ابراز نقاط التحول من الخطاب الشعري إلى السردي.

من خصائص النص السردي تحول الأحداث و ادراجها من خلال ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولية:

في غالب الأحيان أن لكل قصة بداية و نهاية، و قد نسجت قصيدة الخيط المشدود على هذه العناصر، في المقطع الأول كما سبق لنا و أن أشرنا بأن الشاعرة حاولت رسم مكان تجري فيه الأحداث، أما في المقطع الثاني الذي تقول فيه:

قصة الحب الذي يحبسه قلبك ماتا

و هو مازال انفجارا و حياة

و غدا يعصرك الشوق إليّا

و تناديني فتعيى[1]

يتضح لنا من خلال هذه المجموعة من الأبيات التابعة للمقطع الثاني، والتي كانت بداية له أن معالم القصة قد أزيح عنها شيء من الغموض و أن القصة أصبحت بينة و جلية نوعا ما.

قصة الحب الذي يحبسه قلبك ماتا[2]

تخبرنا الشاعرة بأن موضوع القصة سيكون حول الحب ثم في بيت آخر تقول:

و غدا يعصرك الشوق إلينا

[1] المصدر السابق ، ص 298.

[2] المصدر نفسه، ص 298

و تناديني فتعيى[1]

بعد هذه المرحلة تشرع الأحداث في التأزم، و تحتدم شيئا فشيئا، و هذا ما يسمى المرحلة الطارئة. هي البؤرة التي تتوفر فيها مجريات القصيدة، يظهر هذا التوتر بمشكل أو معضلة تداهم أبطال القصة، الذي نجده متمركز في المقاطع التالية من القصيدة:

"هل.....؟ و يخبو صوتك المبحوح في نبر حزين

لا تقولي إنها"..

"يا للجنون ....

أيها الحازم، عمن تسأل؟

إنها ماتت[2]

أتى خبر الموت كصاعقة على نفس البطل، حيث تمكنت الشاعرة بأسلوبها الشعري من تصوير الحدث بجميع مجرياته من رسم للمكان و ملامح الشخصيات و حركاتهم في قولها: الصوت المبحوح في نبر حزين، جامدا، شاردا، طرفك مشدود إلى خيط متغير كلها مؤشرات غيرت عن العقدة التي وصلت إليها القصة.

نجد أيضا المقطع الرابع من القصيدة معبرات عن المرحلة الطارئة و الذي يقول:

هي "ماتت" لفظة من دون معنى

و صدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يفنى

[1] المصدر السابق، ص 298.

[2] المصدر نفسه ، ص 301.

ليس ما تدركه الآن هو الخيط الغريب

أتراها في شدته؟ و يعلو

ذلك الصوت الممل

صوت "ماتت" داويا و لا يضمحل

يملأ الليل صراخا و دويا

" إنها ماتت" صدى يهمسه الصوت مليا[1]

أما بالنسبة للمرحلة الثالثة، فهي المرحلة التي تمثل نهاية و ختام القصة، و قد ختمت الشاعرة قصيدتها بنهاية مأساوية تراجيدية.

و يراك الليل تمشي عائدا

في يديك الخيط، و الرعشة، و العرق المدوي

" إنها ماتت" .. و تمضي شاردا

عابثا بالخيط تطويه و تلوي

حول ابهامك اخراه، فلا شيء سواه

كل ما أبقى لك الحب العميق

هو هذا الخيط و اللفظ الصفيق

لفظ " ماتت " و انطوى كل هتاف ما عداه[2]

[1] المصدر السابق ، ص 302.

[2] المصدر نفسه ، ص 304.

في هذا المقطع من القصيدة انتهت القصة حاملة في طياتها الحسرة و الخيبة و موت الحلم الذي كان يتمنى البطل تحققه. موت الحب و كل ما يتعلق به إلا رمز صغير تمثل في خيط كان مشدودا في شجرة السرو.

كما اشتملت القصيدة على العديد من الأفعال الماضية لسرد الأحداث التي مضت و العديد من الأفعال المضارعة لوضع القارئ في الحدث.

أيضا نجد الشاعرة تعتمد على شكل من أشكال الرؤية السردية ألا و هي " الرؤية من الخلف " و التي كانت فيها الشاعرة عالمة و مدركة لكل مجريات الأحداث، لا يخفى عليها سر من أسرار القصة.

1-1-2- تحول القصيدة من خطاب الحياة إلى خطاب الموت:

وظّفت الشّاعرة و مزجت في قصيدتها بين متناقضين اثنين هما الحياة و الموت أو الغياب و الوجود و هذه كانت من بين أبرز التحولات التي تناغمت و تبادلت الأدوار في القصيدة حيث مثلت الشخصية التي تتحدث على لسانها الشاعرة خطاب الموت لكونها قابعة في اللامكان أما ممثل خطاب الحياة أو الوجود فهما شخصيتان اثنتان احداهما رئيسة و الأخرى ثانوية، فالعشيق عنصر رئيس و أخت العشيقة ذكرت في مقطع واحد فقط.

و سنركز في تحليلنا هذا على مجموعة من الأسطر في القصيدة التي احتوت في طياتها دلاليا الموت و الحياة.

و غدا يعصرك الشوق إليّا و تناديني فتعيى

تضغط الكرى على صدرك عبئا

من جنون، ثم لا تلمس شيئا

أي شيء، حلم لفظ رقيق

أي شيء، و يناديك الطريق

فتفيق ..[1]

هذا السطر المستوي مفعم بالحركة الشعرية أثارتها سياقات انفعالية، كما نلمس في مجموع هذه المقاطع تلميحا من الشاعرة بأن الأوان قد فات و الشوق لم يعد ينفع و اشارة منها على لسان البطلة بأنها غادرت، حيث مهدت لخطاب الموت و قلب الأدوار فجعلت الميت شخصا عارفا و مراقبا للأحداث و ساردا لها و تمثل ذلك في الشخصية التي بنت لها برجا مراقبا من خلال قولها:

و أنا نفسي أراك

من مكاني الداكن الساجي البعيد

و أرى الحلم السعيد

خلف عينيك يناديني كسيرا

و ترى البيت أخيرا

بيتنا حيث التقينا

عندما كان هوانا ذلك الطفل الغريرا

لونه فيفي شفتينا

وارتعاشات صباه في يدينا[2]

[1] المصدر السابق ، ص 298.

[2] المصدر نفسه ، ص 299.

1-2- مدار كسر أفق التوقع:

1-2-1-أفق التوقع:

يعتبر أفق التوقع من بين اهم المفاهيم في نظرية التلقي، و الركيزة الأساسية لجمالية التلقي، حيث وظفه **ياوس** لتوضيح دور القارئ في ادراك النصوص و تتبعها غبر مسارها الزمني و التاريخي " فهو مفهوم جديد للرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الأدبية و تأويلها"[1] فنظرية التلقي كغيرها من النظريات السابقة جاءت كردة فعل على مجموعة من النظريات و المدارس التي سبقتها، إلا أنها كانت لها لمسة ابداعية مغايرة لسابقيها (الماركسية، الشكلانية...إلخ) حيث قامت هذه الأخيرة بجمع مجموعة من الأفكار و الرؤى و المبادئ من المناهج الكلاسيكية و كذا الحداثية التي تخدم فكرتها طبعا، و ضمها في بوتقة واحدة، فأفق التوقع تتبع للظاهرة الأدبية تاريخيا من خلال المزج بين قراءة الآفاق الماضية و تتبع آثارها و قراءة آفاق الزمن الحاضر كذلك، أو هو " الأداة المنهجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من اعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية و الجمالية و التاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة [...] إذن بفضل أفق الانتظار تتمكن النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها و تلقيها في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التلقيات المتتالية "[2]، أي من أن نظرية التلقي حاولت اسدال الستار على تلك الدراسات المغيبة التي لم يلقى لها بال، و نقضت من قرن تلقي النصوص و تأويلها بعصر معين و حصره في فكرة واحدة، و فكت وثاقها، حيث جعلت المقارنة ممكنة بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها و تلقيها في ما يليها من الأزمان، مارة بسلسلة من التّلقيات.

---

[1] قاسم مسعود ، أفق التوقع في ديوان " أنطق عن الهوى" لـ عبد الله حمادي، ص 02.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

وضع **ياوس** ثلاثة عناصر لإنشاء أفق التوقع، و التي تمثلت في قوله " إعادة تشكيل النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، حصيلة ثلاثة عوامل أساسية:

- خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر

- شكل و محتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد

- و التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية، بين العالم الخيالي و الواقع اليومي[1]

هذه العناصر التي قدمها لنا **ياوس** لا يمكن لأفق التوقع أن يحدث، و إن حدث و اصطدم القارئ بواحدة من هذه العناصر، فأفق التوقع قد حصل إما بالتوافق أو الانكسار (التعارض).

أ- قراءة الأستاذ مثنى عبد الرسول مغير الشكري:

قام الأستاذ مثنى عبد الرسول مغير الشك مري بشرح بسيط للقصيدة و ايضاح معناها السطحي للقارئ، لكي يضعه في جو القصيدة، حيث بين أن القصيدة تدور احداثها حول محب كان يظن واهما بأن الحب الذي كان في قلبه قد مات، لكنه عاد إلى المعاهد الأولى لذلك الحب و اقترب متفحصا للبيت و المكان الذي كان شاهدا على حبه و الهواجس تخبره بأن الزمن الماضي قد عاد، و أن صاحبته ما تزال على عهدها و سيكتب اللقاء لهما مجددا و بعد تردد كبير يدق الباب ليلاقي شخصا غير الذي كان يرجو ليخبره و يزف له خبرا ينزل عليه كالصاعقة، هي الأخت (أخت الحبوبة)، و يقف السؤال في فمه و هو يحاول أن يقول هل؟ و يجيئه الجواب

[1] هانس روبرت ياوس ، نحو جمالية التلقي ،تأريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ، ص63 .

أنها ماتت، فيتشبث بخيط شد في شجرة سرو لهول الصدمة غير مصدق لما حدثن ثم يعود و هو ما يزال يسمع صوت ماتت، و الخيط في يده يعبث به و بلفه حول ابهامه.

و أشار بأن هذا الوجه من القصيدة بدا كتصور ذاتي لما سيجري في الزمن فهي حلم او نبوءة أو امنية تصور العودة و مدا العواطف المستشرفة للقاء حتى الذروة، ثم الصدمة النفسية ثم التمزق ثم العودة الثانية (عودة المحب أدراجه مضطربا آيسا) فهي إذن ودانية ذاتية، و من خلال هذا التلخيص تبدو عادية في رومنطيقيتها و لكنها ليست كذلك لاحتوائها على عناصر شعرية رفعتها فوق ذلك المستوى.

سنأتي الآن إلى ذكر العناصر الشعرية التي رفعت بمستوى القصيدة حسب رأي مثنى عبد الرسول مغير الشُكري، الذي حلل مجموعة من الأسطر في القصيدة منها:

و ترى البيت أخيرا

بيتنا حيث التقينا

عندما كان هوانا ذلك الطفل الغريرا

و ترى البيت فتفيق لحظة دون حراك

ها هو البيت كما كان هناك[1]

يمثل البيت أحد أهم العناصر الأساسية في القصيدة، بل و في أغلب قصائدها لا لأنه بيت العائلة بل باعتباره مكان اللقاءات التي كانت تجرى بينهما، و هذا دليل على أن الحب كان طاهرا و بين أمام مرأى الجميع، أي أنه حب طاهر و عفيف فأصبح البيت بالنسبة لنازك الملائكة شبيها بالمعبد و انتقل الحب إلى جو ديني يقف

[1] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص299.

بين مصراعيه التوبة؟ و العقاب، فقد عاد المحب تائبا.(ها أنا عدت و قد فارقت أكداس ذنوبي)

جاء المحبوب يرجو التوبة و المغفرة و مفارقة الذنوب التي وقع فيها، إلا أن توبته قوبلت بالرفض بل و أخذ فوق هذا عقابا مقابل فعلته، و أي عقاب، عقاب الفراق الأبدي لمحبوبته فمحبوبته تحت الثرى ولا سبيل له لتصحيح خطئه.

كما ذكرنا بأن القصيدة تتكئ على عنصر ثاني تابع ملازم للأول (الشبه ديني) و هو ترديد كلمة " ماتت" في القصيدة، كلمة تنبعث من كل النواحي في القصيدة فقد رددتها الظلمات و شجرات السرو و العاصفات و تصل أصداؤها إلى النجوم دليل على فداحة الفاجعة و على أن المحبوبة قد أصبحت جزءا لا يتجزأ من هذه الطبيعة هذا من ناحية الدلالة المعنوية، أما من ناحية تأثير اللفظة في بنية القصيدة فقد حولت القصيدة إلى جمود في كل مكان عن نبضات الحياة و عن حيوية التحليل النفسي.

إضافة إلى عنصر ثالث برعت الشاعرة في توظيفه لإنهاء قصيدتها و لكي لا يختل توازن القصة، و الذي تمثل في الخيط، فقد كان عبارة عن تميمته التي استعان بها للهروب من المسموع إلى المنظور، و جعله أداة تسريب للسموم التي كانت تلفظه لفظة " ماتت "، فقد عدة عبارة عن مشنقة تخنقه و تحاول قتله هو الآخر.

قسمت الشاعرة القصيدة إلى سبع مقاطع و قد ذكر الأستاذ بأن هذه المقاطع لم يكن لها قيمة في البناء الفني، ذلك لكونها لا تمثل مراحل دقيقة في نموها، مشيرا إلى أن البناء العام للقصيدة سيطر عليه عنصران متوازيان لزما القصيدة من بدايتها إلى نهايتها و هما " الموت البطلة "، مشيرا إلى أن البناء العام للقصيدة سيطر عليه عنصران متوازيان لزما القصيدة من بدايتها إلى نهايتها و هما " موت البطلة "

و انتشار هذا الموت في كل أرجاء ح الطبيعة، تلك الطبيعة التي ترثي المحبوبة بترديد خبر موتها و " حياة المحب " و السخرية من طريقته في استمداد البقاء و التمسك بطرف ميت تافه جامد و هو " الخيط ".[1]

ب- قراءة أزهار فنجان صدام الإمارة:

من خلال الدراسة التي قدمتها لنا الناقدة يتضح أن طريقة السرد المعتمدة تسمى بالسرد العليم، إذ يكون عالم بكل أشياء و ما يدور، إذ يمكنه الحديث عن أشياء لا يراها و أصوات و نوايا لم يسمعها، كما توضح لنا الدراسة بأن الشاعرة قامت بربط مواصفات الصوت و خصوصياته و موسيقى الألفاظ مع الشعور و الانفعالات في موسيقى و بنيات ايقاعية، حيث اعتمدت الشاعرة على تقنية (الاسترجاع) و استدركت الفضاء النصي الذي تقوم عليه الشجرة، و قد انعكس السرد بلسان (السارد المكاني) فالسارد يدرك جميع الأماكن بالتفصيل عن طريق الخطاب الذاتي المباشر و الزمن، و تبرز الدراسة عنصر الوصف السردي و وصف الماضي و حدث (الاخبار بالموت) و حدث التعلق (بالخيط المربوط بالشجرة).

و قد عملت الناقدة على استنطاق نص نازك الملائكة وفق آليات المنهج السردي فقسمت النص على سبعة مقاطع إذ اتصل المقطع الأول بوصف مستقصي للمكان و هو (الشارع) إذ تطغى الأوصاف أو المحددات اللسانية المستعارة من معجم الأحزان: الأسود و الظل، الدياجي، على بنية النص ثم تبدأ القصة بذكر لفظتها في المقطع الثاني و تستمر في المقطع الثالث بوصف خارج البيت و تحدد المكان معتمدة على الخطاب الذاتي المباشر، أما في المقطع الرابع فتبدأ (لفظة ماتت) التي نجد تكرارها في المقاطع اللاحقة ممزوجة بتعدد الأصوات و تكرار في المقطع

[1] ينظر ، مثنى عبد الرسول ، مغير شكري ،كلية الدراسات القرآنية ،15:30 ، 2019/05/20 ، www. .Uobaby lon.iq

الخامس (صوت ماتت) مرات عدة، وتستمر في المقطع السادس بتحديد حركة البطل أمام البيت كما تحدد الخيط و تصفه و تستمر في ذلك التحديد و تعود إلى الليل بتكرار (إنها ماتت) إلى أن تصل إلى النهاية المؤلمة بالصمت.

و لو تأملنا في هذه القصيدة من العنوان الذي دارت عليه القصة كاملة و الذي نراه يرمز إلى الحب لوجدنا اننا لابد أن نقف بالتحليل لكل مقطع من هذه المقاطع على حده بدءا بالمقطع الأول

في سواد الشارع المظلم و الصمت الأصم

حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم

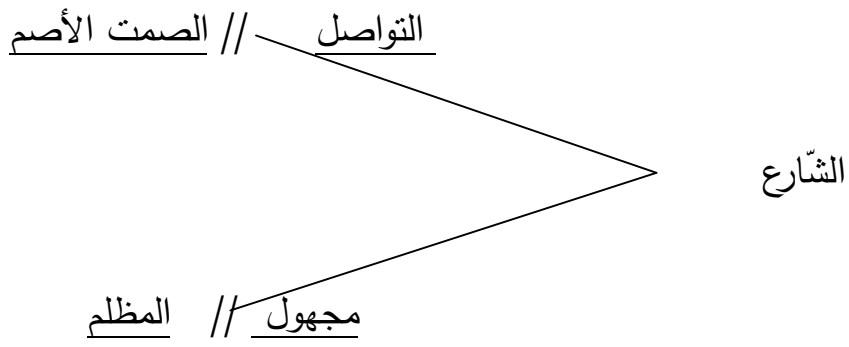
حيث يرخي دفى شجر الدفلى أساه

فوق وجه الأرض ظلا

قصة حدثني صوت بها ثم اضمحلا

وتلاشت في الدياجي شفتاه

حيث بدأت الشاعرة بالمكان الأول و هو الشارع، وقد قدمت رؤيا مغايرة لمفهوم الشارع الذي استقر في ذهن المتلقي، و الشارع بالمعنى الطبيعي هو مسرح للحركة و التعبير و استقبال الآخر و هو مكان عام مفتوح. أما هنا فالشارع مظلم صامت منقطع لا يفضي إلى شيء و هذا ما أوحت به لفظة (الأصم)، كما يوضح المخطط التالي:



أمّا شجر الدفلى هو شجرة يحمل بياض الورود فكلمة سواد لا تتضاد مع المظلم بل تعطي لنا صورة حركية أي أن السواد متحرك ينتج على الصمت و يتضح العامل النفسي في وصف الواقع المحيط و يكون المحيط الموصوف مرتبطا ارتباطا معنويا بما يجري من أحداث داخل النص في حين أن اللون الذي تشظى في أفق المكان هو لون أسود حتى أنه استلب من شجرة الدفلى بياضها حيث أنه أضفى عليها لونا جنائزيا.

وكما تبرز الدراسة أنَّ الشاعرة نازك الملائكة اعتمدت على تقنية الاسترجاع حيث استرجعت الفضاء النصي الذي تقوم عليه الشجرة فالشارع يتناص مع الخيط المشدود بالشجرة و هو مغلق على ذاته، و شجرة الدفلى لم ترخ بأغصانها بل أرخت بأساها على الشارع، فقد قامت ب (تقنية الاستبدال) فشجرة الدفلى هي الوجه الآخر بذات الشاعرة التي عانت، و هذا المقطع يعبر عن الانطواء على الذات.[1]

[1] م .أزهار فنجان صدام الغمارة ، البنية السردية في قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السرو"، مجلة أبحاث البصرة(العلوم الإسلامية) ، المجلد : 37، العدد3 ،2012 ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية – جامعة ذي قار ص 35 ،36.

حولنا أن نقدم قراءتين مختلفتين للقصيدة و ذلك عملا منا على مفهوم أفق التوقع الذي يقوم بتتبع النص و قراءته وفق مسار تاريخي محدد و لكي يتضح لنا جليا مفهوم النص من جميع جوانبه، لأن النصوص الحداثية معروفة بتشظي دلالاتها و تنوع مقصدياتها، هذه الأخيرة تبني لنا أفق توقع معين نألفه و يألفه جميع القراء إلا أن الجانب الذي سيقضي بنا و بالقراء إلى الانحراف عن الألفة و الدخول في أفق جديد لم تكن تتوقع حدوثه هو الدهشة و الانفعال وسبب ذلك كسر أفق توقعنا أي الفكرة او المعلومة التي لم نكن نتوقع أن النص يحملها و يرمي إليها.

1-2-2-كسر أفق التوقع:

هو ذلك الشكل الأدبي الذي يخرج عن المألوف سعيا منه إلى الوصول و إدراك الجديد المدهش، ومن الطبيعي أن يتوفر هذا العنصر في قصة الخيط المشدود في شجرة السرو لأنه أحد النصوص الحداثية المعروفة بعنصر المفاجأة، و لأن القارئ تكونت لديه ذائقة شعرية تعتمد على كسر أفق توقعه، فقد أصبح يتلذذ تلك الأعمال المغالطة لترصباته الفكرية الي شكلها في زمن مضى، و أصبح ينجذب إلى كل ما يتوفر فيه عنصر المفاجأة " لأن الأدب متعة و دهشة و إحساس فياض و مشاعر متفجرة تعبر عنها اللغة و هي نتيجة ما في الأديب الفنان من تباين و فردية "[1] هذا التباين و الفردية اللذان شكلا و رسما مجموعة من المشاعر و الأحاسيس المثيرة للدهشة و الغرابة، و كاسران لأفق توقع الجمهور توفرا في أسلوب نازك الملائكة و بالتحديد في القصيدة التي نحن بصدد دراستنا لها، حيث يعتقد القارء حين قراءته للقصيدة في أول الأمر أن القصة تقوم على أحداث تجري بين محبوب و محبوبته في عالم واقعي حي لينكسر أفق توقعه و يفاجأ بنص غريب مبني على ثنائية ضدية

[1] ابن منظور ،جمال الدين أبو فضل محمد بن مكرم ، لسان العرب ، مادة لقا ،ج15 ، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ط1 ,2002م.

من المستحيل أن يتلاقيا في نقطة واحدة ألا و هي الحياة و الموت، لم يكن يتوقع أن البطلة ساردة للقصة من اللامكان أو من اللاحياة بل من العدم و بلا روح.

أغلب القراءات السابقة لقصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو تقول بأن القصة تروي قصة حب بين شخصين اثنين، و من المعروف ان مفهوم تغير الأفق هو " التعرض الذي يحدث للقارئ و هو يباشر قراءة النص بأدوات فنية سابقة لتاريخ النص، يجعل النص لا يستجيب لتلك الإنتظارت و التوقعات... ومن ثم يضطر القارئ لبناء أفق جديد يتطلب اكتساب وعي جديد "[1] ولأن القراءات السابقة صبت في قال الحب، ارتأينا و مقصديتنا و فهمنا للنص بأنه لا يقوم على الحب بل على العكس من ذلك لأن الشاعرة بثت العديد من الصور و المؤشرات التي تدل على تلاشي الحب و ضياعه، و جعلت من البطل يهيم في جو كئيب يحيطه من كل مكان و كأنها تريد له ذلك و تمنته له، و للدلالة على ما نقول سنستشهد ببعض الأسطر من القصيدة:

و غدا يعصرك الشوق إليّا

و تناديني فتعيى،

تضغط الذكرى على صدرك عبئا

من جنون، ثم لا تلمس شيئا[2]

في هذه الأسطر استعملت الشاعرة مجموعة من الأفعال القاسية على نفس الإنسان و التي لا يتمناها المحب لمحبوبه إن كان محب له بصدق و يهيم في

[1] سعدون محمد ، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر "بدر شاكر السياب "،أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم ،2016/2015 ،قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، ص185.

[2] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص298

عشقه من مثل (تضغط الذكرى، يعصرك الشوق) كأن الشاعرة تحاول ابراز الانتقام للبطلة من البطل.

أيضا في قولها:

و أرى الحلم السعيد

خلف عينيك يناديني كسيرا

... و ترى البيت أخيرا[1]

يبدو أن الشاعرة و هي تتحدث على لسان البطلة أحبت رؤية الحلم السعيد خلف عينيه ينكسر و يتلاشى في اشارة منها إلى أنها كانت في انتظار لحظة عودته للمنزل و رؤيته للبيت الذي سيلاقي فسه الصدمة.

في المقطع الثالث من القصيدة تقول الشاعرة:

تسأل الأخت عن الخيط الصغير و لماذا علقوه؟ و متى،

و يرن الصوت في سمعك: " ماتت "

" إنها ماتت "و ترونو في برود[2]

يبدو من خلال هذه الأسطر أن الشاعرة تستمتع لما حصل للبطل خاصة عندما أعطت لصوت الموت في أذن البطل نغمة و رنينا، و كأنها فرحة بالأحداث التي تجري.

[1] المصدر السابق ،ص299.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

و إن كان الخيط رمزا للوفاء، و الإخلاص في أغلب قراءات القصيدة و تحليلاتها فنعتقد بأننا سنختلف عن باقي القراءات لكوننا سنعطي للرمز دلالة أخرى ترتبط بالحسرة و الخيبة و الذكرى الأليمة، فحتى بعد أن فارقة البطلة الحياة تركت له هذا الخيط لتنغص معيشته و يذكره بخطئه و التبعات التي تربت عليه، وتفسير هذا موجود في المقطع الأخير من القصيدة الذي جاء فيه:

في يديك الخيط، و الرعشة، و العرق المدوي

" إنها ماتت ".. و تمضي شاردا

عابثا بالخير تطويه و تلوي

حول ابهامك أخراه، فلا شيء سواه،

كل ما أبقى لك، الحب العميق

هو هذا الخيط، و اللفظ الصفيق

لفظ " ماتت " و انطوى كل هتاف ما عداه[1]

[1] نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، ص 304.

الخاتمة

الخاتمة:

حرصنا في هذا البحث على تتبع جانب من الجوانب النقدية و تسليط الضوء عليها ألا وهو نظرية التلقي و حاولنا مقاربة و تطبيق بعض من معاييرها على نص من النصوص الحداثية (الخيط المشدود في شجرة السرو) و سنعمل الآن على تقديم مجموعة من الملاحظات و النتائج النقدية المتوصل إليها فيما يلي :

- أنّ النصوص الحداثية مرنة و ليّنة في وجه من يلين معها و يساير التيّار الذي تمشي فيه ، و مستعصية لمن يدخل غمار الحرب معها غير مسلّح بجملة من الثقافات و المعارف و أنّ النقد العربي قد ساهم بشكل فعّال في إرساء دعائم الفكر و تغيير نظرة القارئ و إخراجه من عالم النصوص و المناهج الجامدة و التواصل و الاحتكاك بثقافات جديدة سواءٌ كان ذلك من خلال ترجمة المؤلفات الأجنبية أو التأليف العربي حيث خَلق عالماً جديداً للتواصل الأدبي : التلقي و القارئ .

- أن قصيدة **الخيط المشدود في شجرة السرو** لنازك الملائكة من بين أهم القصائد الحداثية الأكثر حركة ، و التي بها العديد من الأبواب و المداخل المعرفية التي تعطي للقراء و المتلقين مجالا واسعا في تشكيل مقاصدها.

- الشعرية و التشكيل اللغوي و الدلالي الذي قامت عليه القصيدة كان سببا واضحا في تميزها عن غيرها من العديد من القصائد الحداثية ، و جعلها محط أنظار العديد من النقاد و الدارسين.

- عجت قصيدة "**الخيط المشدود في شجرة السرو**" بجملة من المعارف و المقاصد ، هذا ما أعطى لها الديمومة و الاستمرارية في تلقيها .

- أن لنظرية التلقي الفضل في جعل القارئ يتبوأ مكانة مرموقة في الأدب مما جعل الأدباء يضعون له ألف حساب .
- قامت نظرية التلقي كردة فعل على المناهج التي سبقتها، إلا أنها لم تقصها كل الاقصاء و حاولت الابقاء على النقاط التي تخدم فكرتها .
- ردود أفعال القراء حول هذه القصيدة كانت متباينة و متذبذبة من قارئ إلى آخر ، و هذا دليل على أن القصيدة بنية بشكل مفتوح لا يقيد النص بمعنى واحد.

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر و المراجع :

المصادر :

1- فولفغانغ أيزر ، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني ، الجلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل.

2- ابن منظور ، جمال الدين أبو فضل محمد بن مكرم ، لسان العرب ، مادة لقا، ج15 منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان، ط1 ,2002م.

3- هانس روبرت ياوس ، نحو جمالية التلقي ، تأريخ الأدب – تحد لنظرية الأدب ، تر: محمد مساعدي ، النايا للدراسات و النشر ، بيروت – لبنان ، 2014، ط1.

4- نازك الملائكة ، شظايا و رماد ، الخيط المشدود في شجرة السرو ، النايا للدراسات و النشر ، بيروت – لبنان ، 2014، ط.1.

المراجع باللغة العربية:

4- خديجة غفيري ، سلطة اللغة بين فعلي التأليف و التلقي ، د ط ، الدار البيضاء المغرب ، 2012.

5- كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، ط1 ، 1979، ط2، 1984.

6- نازك الملائكة ،التجزيئية في المجتمع العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ط1 ،ص171.

المراجع المترجمة:

7- تزفيطان تودوروف ، الشعرية ، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، ط1 ،1987 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء- المغرب.

8- جون كوين ، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر اللغة العليا ، تر : أحمد درويش دار عريب للطباعة و النشر ، القاهرة – مصر.

9- هايدجر و آخرون ، الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، تر: سعيد توفيق ، ط1 ،1992 ، المؤسسة الجامعية للنشر و التوزيع.

الرسائل الجامعية:

10- حصة سمحي ، أسلوب الشخصي في شعر نازك الملائكة ،(ماجستير) قسم الدراسات العليا العربية ، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى.

12- قدور إبراهيم محمد ، نظرية التلقي في النقد العربي ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، جامعة وهران.

13- سعدون محمد ، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر"بدر شاكر السياب" أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم ،2016/2015 ،قسم اللغة العربية و آدابها جامعة الحاج لخضر باتنة.

المجلات و الدوريات:

14- أزهار فنجان صدام الغمارة ، البنية السردية في قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السرو"، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإسلامية) ، المجلد : 37، العدد3 ،2012 ، قسم اللغة العربية ، كلية التربية – جامعة ذي قار

15- عبد الرحمان تيبرماسين و آخرون ، نظرية القراءة المفهوم و الإجراء ، منشورات وحدة التكوين و البحث في نظرية القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ، ط1 2009.

16- سامية آجقو، الصورة الشعرية عند نازك الملائكة ، مجلة المخبر ،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، قسم الآداب واللغة العربية كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر.

17- شاكر عبد الحميد ، الغرابة ، المفهوم و تجلياته في الأدب ، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت .

18- عمار شلواي ، نظرية الحقول الدلالية ، مجلة العلوم الانسانية ، العدد الثاني ، قسم الأدب العربي ، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية جامعة محمد خيضر ، بسكرة .

19- قاسم مسعود ، أفق التوقع في ديوان " أنطق عن الهوى " لعبد الله حمادي ، جامعة قاصدي مرباح ، الجزائر.

20- معزة فاطيمة ، نظرية القراءة والتلقي – المرجعيات و المفاهيم – ، مجلة الن(ا)ص ،العدد 22، جامعة جيجل ، ديسمبر 2017.

21- يوسف حمادي ، الدهشة الشعرية و جمالية التلقي في ديوان "رماد اليقين "،العرب 20:03، 2015/08/17.

المواقع الإلكترونية :

22- عبد الله خضر ، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، الأكاديمية العربية الدولية ،13:30 ، 05, 01، 2019 ،http//www .alacademy.info.

23- سيد نجم ، الغرابة (المفهوم و تجلياته في الأدب) ، البيان ، 19 فبراير ،2012 https//albayan.ae>books 2019، 04، 28، 19:00،

24- مثنى عبد الرسول مغير شكري ،كلية الدراسات القرآنية ،15:30 2019/05/20 www. Uobaby lon.iq ،

25- مروة السراي ، البوليفونية في الخيط المشدود في شجرة السرو ، الصباح الجديد مارس ،2017 ، 16:00 ، 2019/03/19 ، newspa//New sabah.com . //https

الفهرس

الفهرس

الفهرس:

الآية

الإهداء

الشُّكر و العرفان

المقدمة :.....أ-ج

مدخل:

1-المسافة الجمالية 05

2-جمالية بؤر التّوتّر.....06

3-إنتاج المعنى.....07

الفصل الأول: "الخيط المشدود في شجرة السرو" نص المعرفة و الحداثة ".

مدار التراكيب.....14

مدار الأسلبة 22

مدار الكثافة.....26

الفصل الثاني: جيوب المعنى و بؤر التوتر.

الفهرس

1- **جيوب المعنى و بؤر التوتر .**

1-1-مدار التّحول

1-1-1-تحول القصيدة من الجانب الشّعري إلى الجانب السردي 37

1-1-2-تحول القصيدة من خطاب الحياة إلى خطاب الموت 44

1-2-مدار كسر أفق التّوقّع.

1-2-1-أفق التّوقّع.....46

أ-قراءة الأستاذ مثنى عبد الرّسول مغير الشُّكري.....47

ب-قراءة أزهار فنجان الإمارة.....50

1-2-2-كسر أفق التّوقّع.....53

الملخص:

هذه الدراسة تقوم حول مقاربة نقدية بحتة، معتمدينا فيها على معايير **نظرية التلقي** و تطبيقها على نص حداثي موسوم بـ" **الخيط المشدود في شجرة السرو**" لنازك الملائكة (1928 – 2007) و ذلك سعيا منا للوصول إلى الجوانب الفنية و استخلاص الرحيق الشعري المصفى من القصيدة ، و مدى فاعلية **نظرية التلقي** في مقاربة النصوص الأدبية.

خلصنا في الأخير إلى أن **نظرية التلقي** أعطت آفاقا جديدة لقراءات مختلفة و كانت كإكسير منحت الحياة لنصوص وارتها الأزمنة طيات النسيان.

Abstract:

This study is based on a purely critical approach, where we adopt the "**theory of receive**" and apply it to a modern text which is named "tight thread in the cypress tree" by the poet **Nazik al-Malaika** (1928-2007), and we seek to reach the technical aspects and extract the pure nectar from the poem and the Effectiveness extent of "**the theory of receive**" in the approach of literary texts.

Finally we , concluded that the" **the theory of receive**" gave new horizons to various readings and it was like the elixir of life that gave life to the texts which were buried by the times in oblivion folds.