



الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة
ISLAMIC UNIVERSITY OF MADINAH

مجلة الجامعة الإسلامية

لغة العربية وآدابها

مجلة علمية دورية محكمة

يوليو - سبتمبر ٢٠٢٣ م

العدد : ٩



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

معلومات الإيداع

في مكتبة الملك فهد الوطنية

النسخة الورقية :

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٣ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ٩٠٧٦-١٦٥٨

النسخة الإلكترونية :

رقم الإيداع ١٤٤٣/٣٢٨٤ بتاريخ ١٤٤٣/٠٤/٠٢ هـ

ردمد: ٩٠٨٤-١٦٥٨

الموقع الإلكتروني للمجلة

<http://journals.iu.edu.sa/ALS/index.html>

ترسل البحوث باسم رئيس تحرير المجلة إلى البريد الإلكتروني :

asj4iu@iu.edu.sa

البحوث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء الباحثين

ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

جميع حقوق الطبع محفوظة للجامعة الإسلامية

هيئة التحرير

أ.د. عبد الرحمن بن دخيل ربّہ المطرفي

(رئيس التحرير)

أستاذ الأدب والنقد بالجامعة الإسلامية

د. إبراهيم بن صالح العوفي

(مدير التحرير)

أستاذ النحو والصرف المشترك

بالجامعة الإسلامية

أ.د. عبد العزيز بن سالم الصاعدي

أستاذ النحو والصرف بالجامعة الإسلامية

د. إبراهيم بن محمد علي العوفي

أستاذ اللغويات المشترك بمعهد تعليم اللغة

العربية بالجامعة الإسلامية

د. مبارك بن شتيوي الحبشي

أستاذ البلاغة المشترك بالجامعة الإسلامية

أ.د. محمد بن صالح الشنطي

أستاذ الأدب والنقد بجامعة جدرا-الأردن

أ.د. علاء محمد رافت السيد

أستاذ النحو والصرف والعروض

بجامعة القاهرة

أ.د. عبد الله بن عويقل السلمي

أستاذ النحو والصرف

بجامعة الملك عبد العزيز بجدة

قسم النشر: د. عمر بن حسن العبدلي

الهيئة الاستشارية

أ.د. محمد بن يعقوب لركستاني

أستاذ أصول اللغة بالجامعة الإسلامية

أ.د. محمد محمد أبو موسى

أستاذ ورئيس قسم البلاغة بكلية اللغة

العربية جامعة الأزهر

أ.د. توكي بن سهو العتيبي

أستاذ النحو والصرف بجامعة الإمام محمد

بن سعود الإسلامية

أ.د. عبد الرزاق بن فراج الصاعدي

أستاذ اللغويات بالجامعة الإسلامية

أ.د. سالم بن سليمان الحماش

أستاذ اللغويات في جامعة الملك عبدالعزيز

أ.د. محمد بن مريسي الحارثي

أستاذ الأدب والنقد في جامعة أم القرى

أ.د. ناصر بن سعد الرشيد

أستاذ الأدب والنقد بجامعة الملك سعود

أ.د. صالح بن الهادي رمضان

أستاذ الأدب والنقد . تونس

أ.د. فايز فلاح القيسي

أستاذ الأدب الأندلسي في جامعة

الإمارات العربية المتحدة

أ.د. عمر الصديق عبدالله

أستاذ التربية وتعليم اللغات بجامعة أفريقيا

العالمية-الخرطوم

د. سليمان بن محمد العبيدي

وكيل وزارة الإعلام سابقاً

قواعد النشر في المجلة (*)

- أن يكون البحث جديداً؛ لم يسبق نشره.
- أن يتسم بالأصالة والجدة والابتكار والإضافة للمعرفة.
- ألا يكون مستقلاً من بحوثٍ سبق نشرها للباحث.
- أن تراعى فيه قواعد البحث العلميّ الأصيل، ومنهجيّته.
- أن يشتمل البحث على:
 - عنوان البحث باللغة العربية وباللغة الإنجليزية.
 - مستخلص للبحث لا يتجاوز (٢٥٠) كلمة؛ باللغتين العربيّة والإنجليزية.
 - كلمات مفتاحيّة لا تتجاوز (٦) كلمات؛ باللغتين العربيّة والإنجليزية.
 - مقدّمة.
 - صلب البحث.
 - خاتمة تتضمّن النتائج والتوصيات.
 - ثبت المصادر والمراجع باللغة العربية.
 - رومنة المصادر العربية بالحروف اللاتينية في قائمة مستقلة.
- في حال (نشر البحث ورقياً) يمنح الباحث نسخة مجانية واحدة من عدد المجلة الذي نُشر بحثه فيه، و (١٠) مستلّات من بحثه.
- في حال اعتماد نشر البحث تؤوّل حقوق نشره كافة للمجلة، ولها أن تعيد نشره ورقياً أو إلكترونياً، ويحقّ لها إدراجه في قواعد البيانات المحليّة والعالمية - بمقابل أو بدون مقابل - وذلك دون حاجة لإذن الباحث.
- لا يحقّ للباحث إعادة نشر بحثه المقبول للنشر في المجلة - في أي وعاء من أوعية النّشر - إلّا بعد إذن كتابي من رئيس هيئة تحرير المجلة.
- نمط التوثيق المعتمد في المجلة هو نمط (شيكاغو).

(*) يرجع في تفصيل هذه القواعد العامة إلى الموقع الإلكتروني للمجلة: <http://journals.iu.edu.sa/ALS/index.html>

محتويات العدد

م	البحث	الصفحة
	(نفي ما وجب للأول عن الثاني)	
(١)	أدواته وأساليبه النحوية وأبعاده الدلالية د. محمد بن جزاء بن زقحان الرويس العتيبي	٩
(٢)	ما أجراه النحاة من الألفاظ مُجرى القسم _ دراسة نحويّة د. حسان بن نور بن عبد القادر بتوا	٥٥
(٣)	نسبة الشواهد الشعرية في كتاب سيبويه د. أحمد بن عتيق بن راضي الحربي	١٤٥
(٤)	جهودُ عليّ بن سلطان الحَكَميّ في خدمة اللغة العربيّة د. علي بن سعيد العواجي	٢٢٣
(٥)	صور من تكلف النحويين في شرح التسهيل لابن مالك دراسة تطبيقية تحليلية د. عبد الله بن عثمان بن محمد اليتيمي	٢٨٣
(٦)	المجانسة الصوتية في ظاهرة الإعراب بالحروف د. محمود رجاء حسن نوافلة د. رائدة علي مراشدة	٣٣١
(٧)	وظيفة الاعتبار في كتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ سعيد بن عبد الله القرني	٣٧١
(٨)	المجنون ناقداً، النقد الأدبي في رواية العصفورية لغازي القصيبي _ دراسة استقرائية تحليلية د. صالح بن عويد الحربي	٤٣٥

م	البحث	الصفحة
(٩)	راهنُ الأدب الرّقمي في المملكة العربيّة السّعوديّة دراسةٌ وصفيةٌ تحليليّة	٤٨١
	د. أحمد بن عيسى الهلالي	
(١٠)	جائحةُ كورونا في رواية "سيرة حمى" مقاربة إيكولوجية	٥٣٥
	أمل بنت محسن بن عواض القشامي العتيبي	
(١١)	الاستغراب في الرواية السّعودية : رواية العصفورية أنموذجاً	٥٩٩
	د. عادل بن مصيلح المظيري	
(١٢)	الصُّورة البصريّة في القصّة القصيرة بشرى خلفان أنموذجاً	٦٤٧
	د. شيمة بنت محمد فالح الشمري	
(١٣)	تحوُّلات التّجربة الشّعريّة في العُنْوانِ والأنا عند الشّاعرِ مُحمَّد الشّدويّ	٦٧٩
	د. فهد بن مرسي بن محمد البقمي	
(١٤)	التداخل بين المذكرات والرحلة في كتاب "من ذكريات مسافر "لمحمد عمر توفيق" مقاربة إنشائية	٧٣٣
	د. طنف بن صقر العتيبي	
(١٥)	الفراغات النّصيّة في ضوء نظريّة التّلقّي دراسة تطبيقيّة في شعر محمد الثّبيتي	٧٨٣
	د. ولاء قسم السيد بشير عقيد	

الفراغات النصية في ضوء نظرية التلقي

دراسة تطبيقية في شعر محمد الثبتي

Textual Spaces in light of Reception Theory
An applied Study in the Poetry of Muhammad Al-Thubaiti

د. ولاء قسم السيد بشير عقيد

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية بكلية التربية بجامعة الزعيم الزهري

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية بكلية العلوم والآداب بجامعة نجران

البريد الإلكتروني: walla-ageed@hotmail.com

المستخلص

انتقى هذا البحث مفهوم الفراغات النصية؛ بوصفها أبرز الآليات الكاشفة عن التفاعل بين المبدع وبين الشريك الرئيس للعملية الإبداعية، ألا وهو المتلقي، وذلك من خلال تشفير الخطاب الشعري عبر مراوغات شكلية بصرية وأخرى نصية معنوية، والتي تكون في مجملها مفاتيح أولية تستثير ذائقة المتلقي؛ لاستكشاف المسكوت عنه في الخطاب الشعري. وبهذا يتحول المتلقي من حالة التلقي، بما فيها من سلبية، إلى حالة إيجابية، ومن خلال فعل المشاركة والقراءة في إكمال دلالات الفراغات النصية. وبناءً على ذلك فإنّ البحث سيتناول دراسة فراغات النص في ضوء نظرية التلقي من خلال الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر السعودي محمد القبيتي (١٣٧٣- ١٤٣٢هـ) الصادرة عن دار الانتشار العربي ٢٠٠٩ من خلال ثلاثة مباحث تسبقها مقدمه وتمهيد، وتليها خاتمة تضمنت أهم النتائج، ثم قائمة المصادر والمراجع التي اعتمد عليها.

وقد تضمنت المقدمة تعريفاً موجزاً بموضوع البحث، وأهميته، وأهدافه، وتساؤلاته ومنهجيته، والخطة التي سار عليها.

تلا المقدمة تمهيد تناول نبذة مختصرة عن نظريتي الفراغات النصية والتلقي والعلاقة بينهما.

تلا هذه المباحث خاتمة تتضمن أهم النتائج التي أمكن التوصل إليها والتي من: أهمها تكامل الفراغات النصية البصرية مع المراوغات النصية المعنوية في الكشف عن تشاركية المتلقي في إكمال المسكوت عنه الناجم عن الفراغات النصية، والتي تتعدد دلالاتها بتعدد المتلقين للخطاب الشعري.

كما توصل البحث أيضا إلى أنّ هذه الفراغات كشفت عن أنّ ثمة علائقية بينها وبين نظرية التلقي القائمة على التفاعلات الحاصلة بين القارئ وبين نصوص المجموعة؛ ملء هذه الفجوات واستكمالها.

الكلمات المفتاحية: الفراغات النصيّة - نظرية التلقي - الفراغات البصرية - المراوغات المعنوية - المتلقي - محمد الشبتي.

Abstract

This research adopted the concept of text spaces as a tool; due to its prominent mechanisms in revealing the interaction between the text producer and the original partner in the creative process, namely the recipient, who decodes the poetic discourse, through formal visual and other meaningful textual tricks. These tricks constitute, in their entirety, initial keys that excite the taste of the recipients; to explore the silence in the poetic discourse. Thus, the recipient shifts from the state of receiving and negative attitude, into a positive agent and through the act of sharing and reading; the recipient would be able to complete the gaps in the text.

Accordingly, the research will deal with the study of text spaces in light of the theory of reception through the complete poetic works of the Saudi poet Muhammad Al-Thubaiti (1373-1432 AH) issued by Dār Al-Intishār Al-Arabi 2009 through three chapters preceded by an introduction and a preface, followed by a conclusion that included the most important results, then a list of sources and the references relied upon.

The introduction included a brief definition of the research topic, its importance, objectives, questions, methodology, and plan.

The introduction was followed by a preface that gave a brief overview of the theories of textual spaces and reception and the relationship between them

These three chapters were followed by a conclusion that embedded the most important findings. The most important of these findings were: there was an integration of the visual textual spaces with the moral textual evasions, in revealing the recipient's participation in completing the unspoken of, from the spaces in the text, which had multiple meanings, due to the multiplicity of the poetic discourse. The research also concluded that those spaces revealed that, there was a relationship between these texts and the theory of reception, all based on the interactions that was taking place between the reader and the collected texts, to fill in, and complete the gaps.

Keywords: textual spaces - reception theory - visual spaces - the recipient - Muhammad Al-Thubaiti.

المقدمة:

لقد شهدت قراءة الشعر الحديث زخماً من الدراسات التي تستهدف قراءة هذا المنتج قراءة حدائية، بمختلف أشكالها، وأنواعها، ومدارسها، ونظرياتها؛ لاكتشاف خطاطاته وبنياته المعمارية، وتركيباته الفنية، والتفاعلية والتأويلية المتعددة بتعدد مناهج دراسته وتحليله كالبنويّة، والتناسية، والتفكيكية، والنسقية، والثقافية، وجمالية التلقي، التي تعتبر من أهم النظريات التي كشفت عن نفسها داخل النص الشعري، وحققت ما يقترب من المنزع الذي يؤكد حضوره، وتؤكد في الوقت ذاته، أن الشعر الحديث والمعاصر تخضع عن معمارية لغوية لها أجروميتها الخاصة، التي تنطلق في مسار رؤيوي مغاير، وأفق تعبري جديد ينفّث على غواية التأويل، رغبة في الانعتاق من ربق النمطية التقليدية، لينفتح النص الشعري على علاقات دلالية وحركية من خلال "جدل أطرافها الدائم: المرسل - الرسالة - المرسل إليه". هذه الحركية تؤكد حيوية النص وعمقه، وتفتح أفقاً فرائياً يتسع كلما تحققت هذه الجدلية، وتتجلى قيمته عبر مكوناته الجمالية التي تحقق لذّة يجتهد المرسل إليه في اكتناهاها^(١).

هذه الهرمية الثلاثية تؤكد أنّ النص الشعري هو عمل إبداعي مشترك، يسهم فيه الشاعر/ المرسل بخلاصة تجربته، ويسهم فيه النص/ الرسالة بدلالاته اللغوية الموحية، كما يسهم المتلقي/ المرسل إليه في استكمال المسكوت عنه، وممارسة حضور فاعل في قراءة النص الشعري، الذي غدا أكثر إتاحة للفراغات والفجوات النصية التي تستثير ذائقة المتلقي للملء، وبخاصة بعد أن تحوّل الخطاب الشعري الحديث في خضم عمليات التجريب المستمرة، إلى تشكيلات بصرية ومعنوية متعددة، تحتاج إلى

(١) عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، (القاهرة: مراكز الحضارة العربية، ٢٠٠٦)، ص ٩.

فكّ شفراتها عبر تفاعل المتلقي ومشاركته في إنتاج النص، من خلال فعل القراءة التأويلية، التي تمكّنه من استقبال هذه التشكيلات والمرموزات وإدراكها وفهمها، بصورة تجعل من "العمل الأدبي نتيجة نشاط الكاتب والقارئ، من خلال التفسيرات والتأويلات التي ينشئها الجمهور المتلقي"^(١).

وبعدُ الخطاب الشعري السعودي المعاصر - شأنه في ذلك شأن الخطاب الشعري الحدائثي - أحد الخطابات الأدبية التي شهدت انفتاحاً على التيارات التجديدية الحديثة بفعل عاملي: التأثير والتأثر^(٢)، وهو ما ألقى بظلاله على ما لحقه من تطور في الشكل والمضمون، انسجماً مع القيم المعرفية الجديدة، دون أن يفقد شعراء المملكة هويتهم العربية؛ إيماناً بأن القصيدة الحديثة هي امتداد للقصيدة القديمة، وانبثاقٌ عن جوهرها، وتطوُّرٌ لها بشكل أو بآخر^(٣)؛ استجابة لحركة التجديد في الشعر العربي، وما تبعها من حركة نقدية، كشفت على أن هذا الخطاب يتأبى أن ييوح بعالمه؛ لانتهاجه معمارية لغوية ذات مدلولات جديدة، وهو ما أسس له الاختلاف والمغايرة، لا القطعية، عن نمطية الهيكل المتعارف عليها شكلاً ومضموناً.

ومن هذا المنطلق، فإنّ البحث يبحث عن دور الفراغات النصّية والمتلقي في إنتاج النص الشعري السعودي، ممثلاً في ديوان محمد الثبيتي (١٣٧٣ - ١٤٣٢ هـ) بوصفه نصّاً شعرياً يفتح على تفاعلية بين قنوات الاتصال الثلاث: الشاعر، والنص، والمتلقي، الذي لم يعد مجرد عنصر سلبي، بل هو مشارك في اكتشاف المضمّر

(١) أرمان وميشال ماتلار، تاريخ نظرية الاتصال، ترجمة: نصر الدين لعياضي، والصادق رابح (بيروت: المنظمة العربية للترجمة ٢٠٠٥)، ص ١٦١.

(٢) ينظر، طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٩)، ص ٢٤٩.

(٣) ينظر، علي عشري زايد، قراءات في الشعر العربي المعاصر (القاهرة: دار الفكر العربي المعاصر، ١٩٩٨)، ص ٦.

والمسكوت عنه، وما غاب في النص، وذلك عبر محاولة المتلقي للوصول إلى المعنى، وإكمال الفراغات والفجوات النصية، بما يمكن أن نطلق عليه ثنائية الحوار بين النص المبني على فجوات وفراغات، وما بين المتلقي الذي يطرح أمام هذه الفراغات تساؤلات ملتهها، عبر تمثله للمعاني المخبوءة وراءها^(١)، فيعمل على استكمالها "بفعل الإثارة الجمالية التي تحدث له"^(٢)، ولا سيما إذا كان المتلقي ذا خيال خصب، قادر على قراءة النص الشعري المفتوح على تعددية التأويلات المتاحة؛ لاستكمال الفجوات أو الفراغات المسكوت عنها؛ بقصد من قبل الشاعر.

الأسباب:

١. قلة الدراسات المعنية بدراسة الفراغات النصية في الشعر الحديث والمعاصر؛ في ضوء نظرية التلقي.

٢. الرغبة الشخصية في إيجاد توازن بين المقولات النظرية لنظرية التلقي، وبين التطبيق العملي على أحد أشكال مشاركة المتلقي في إنتاج العملية الإبداعية، عبر ما يعرف بالفراغات والفجوات النصية.

٣. احتواء ديوان محمد الشبيبي على نماذج شعرية عدة شاهدة على التضايق التفاعلي بين الكتابة البصرية/ الطباعية وبين نظرية التلقي، حيث يعدّ الديوان نموذجاً، من الناحية الفنية، على أنّ "الشكل الكتابي يتجلى لا باعتباره وسيلة اصطناعية لتسجيل النص، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية، يقوم

(١) ينظر، ولیم رای، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة: يوثيل يوسف (بغداد: دار المأمون)، ١٩٨٧، ص ١٩.

(٢) نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، (مصر: مجلة فصول، مج ٥، ع ١، ١٩٨٤)، ص ١٠٣.

الوعي البشري، بمقتضاها، بوضع النص المقترح داخل بنية معينة من العلاقات الخارجة عنه" (١).

الأهداف:

١. رصد ملامح الفراغات والفجوات النصّية البصرية والمعنوية في الديوان.
٢. الوقوف على دور المتلقي في إكمال هذه الفراغات في الديوان.
٣. السعي إلى الوصول إلى سمات ممكنة بين الفراغات النصّية وبين نظرية التلقّي، تكشف عن تعالقهما في الديوان.

التساؤلات:

١. ما نوع القراءة التأويلية التي تستطيع سبر أغوار ديوان (محمد الثبيتي)؟
٢. ما دور الفراغات النصّية في إقامة بنية الديوان ومعماريتها؟
٣. ما دور المتلقي في هذه العملية؟ هل يقف دوره عند مجرد التلقّي أو هو مشارك في إنتاج المعنى؟

الدراسات السابقة:

من هذه الدراسات:

- ١- إبراهيم عبد الله، محمد الثبيتي شاعراً، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١٤.
- ٢- بديع فتح الله، عناصر الإبداع الفني في شعر (محمد الثبيتي) ديوان (موقف الرمال) أمودجاً، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، إتيای البارود، مصر، ٣٤٤، مج ٢، ٢٠٢١ م.

(١) يورى لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح (مصر: دار المعارف، ١٩٩٥)، ص ٥٢.

٣- سعد بن عودة العنزي، ديوان (موقف الرمال) لمحمد الثبيتي: دراسة أسلوبية،

حوليات كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، مج ٤٧، ٢٠١٩.

٤- عبد الرحمن بن محمد الوهابي، علائقية أمل النص وألم التناص في شعر محمد

الثبيتي، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،

مج ٢٧، ٣٤، ٢٠١٩ م.

٥- أميرة القحطاني، آليات التناص في شعر محمد الثبيتي، النادي الأدبي، الرياض،

٣٧٤، ٢٠١٨.

غير أنّ هذه الدراسات لم تتناول أو تشر إلى الفراغات النصّية التي تضمنتها الأعمال
الكاملة للشاعر وهو ما يميز البحث الحالي عنها.

المنهج:

الأساس المنهجي الذي ينطلق منه البحث الحالي هو الأساس اللغوي
الوصفي، وذلك من خلال التعامل مع نصوص الديوان على أنّها بناء لغوي، للوصول
إلى أبعاد النص الشعري وفهمه، ولتكوين صورة متكاملة عن منهج التلقي والتقبل
وذلك من خلال التفصيل لظاهرة الفراغات النصّية الموجودة فعلاً في ديوان (الثبيتي)،
الذي يركز على القارئ في أثناء تفاعله مع النص؛ قصد تأويله وخلق صورة معناه
المتخيلة، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ " النص الأدبي لا يكفي لفهمه وتذوقه وسبر
أغواره منهج نقدي واحد، بل لابد من الاستعانة عند مواجهته، بكلّ ما من شأنه أن
يقربنا منه ويكشف لنا أسرارهِ"^(١)، أي أنّ البحث سيعتمد على المنهج التحليلي،

(١) إبراهيم عوض، مناهج النقد العربي الحديث (القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، ٢٠٠٤)،

بالوقوف أمام الفراغات النصية الموجودة ببحثها، وتحليلها، والكشف عن خصائص.
الخطة:

تم تقسيم البحث الحالي إلى:

المقدمة: تضمنت التعريف بموضوع البحث بإيجاز، وأسباب اختياره، وأهدافه،

وتساؤلاته، ومنهجيته، والخطة التي سار عليها.

التمهيد: ويتضمن: التعريف بنظرية التلقي، والتعريف بالفراغات النصية.

المبحث الأول: التعريف بالشاعر محمد الثبيتي وبديوانه (الأعمال الكاملة).

المبحث الثاني: الفراغات النصية البصرية

المبحث الثالث: الفراغات النصية المعنوية

الخاتمة: وتتضمن أهم النتائج.

قائمة المصادر والمراجع.

التمهيد:

أولاً: التعريف بنظرية التلقي:

ليس غاية هذا التعريف التأطير النظري لنظرية التلقي أو جمالية التلقي، فقد أسهبت الدراسات والبحوث في تأصيل هذه النظرية، وإنما الهدف هو التعريف الموجز لها، ومدى تماس هذه النظرية مع موضوع البحث. وتجدد الإشارة - بداية - إلى أنّ هذه النظرية لم تلغ النظريات السابقة عليها أو تهدمها؛ لتقيم دعائمها عليها، وإنما استفادت من تلك النظريات: السياقية التي أعلت من شأن المبدع، والبنوية التي أعلت من شأن النص، أي إنها لم تنشأ من فراغ، بل لها أصولها المعرفية ومرجعيتها الفلسفية المتأثرة بالمناهج والنظريات السابقة ومنها: الشكلائية الروسية، وبنوية براغ، وظاهراتية رومان انجاردن، وتأويلية جورج جادامير، وسوسيوLOGية الأدب^(١). بالإضافة إلى تأثير نظرية الاتصال، التي تعدّ إحدى الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي^(٢).

فإذا كانت القراءات السياقية تهتم بمقارنة النص الإبداعي، بالاعتماد على المؤثرات الخارجية (نفسية - اجتماعية) والتي تعني بشكل خاص بالمبدع، وإذا كانت النسقية البنوية تهتم بالنص ولغته وخصائصه القولية، فإن نظرية التلقي لم تهمل ثنائية المبدع/ المنتج والنص/ الرسالة، وإنما أضافت إليهما القارئ، وصارت "صبغة تحليل تحول الانتباه جذرياً من تحليل ثنائية: الكاتب - النص، إلى تحليل العلاقة: نص -

(١) ينظر، روبرت هولب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، (سوريا: دار الحوار، ١٩٩٢)، ص ٢٨.

(٢) ينظر، عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، (دار الكتاب الجديد المتحدة، د.ت)، ص ٨.

قارئ" (١).

بناءً على ذلك يمكن القول بأن نظرية التلقي تولي اهتماماً بالقارئ والنص، حيث أصبح القارئ هو محور عملية التلقي، بعد الاستفادة من القراءة السياقية وتعويضها بالقراءة التأويلية^(٢)، وهذه هي مهمة القارئ التي عملت نظرية التلقي على ترسيخها، وأضافت إليها (ميلاد القارئ)، الذي منحه مطلق السلطة، واعتبرته شريكاً في بناء النص وإعادة بناء المعنى. ومن هنا، يتحقق فعل القراءة بين القارئ والنص بوصفه تفاعلاً دينامياً بين الاثنين، فيفتح المجال أمام القارئ؛ ليدخل في حوارية مع النص حيث " تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجاً"^(٣). وتعود نشأة هذه النظرية إلى مجهودات الناقدin الألمانين (روبرت ياكوبس: ١٩٢١ - ١٩٩٧)، و(فولفغانغ آيزر: ١٩٢٦ - ٢٠٠٧)، اللذان عملا على بلورة مفهوم جديد، يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين النص والقارئ، بوصفه العنصر الأساسي في ثالوث (المبدع - العمل - المستقبل)^(٤).

(١) فرانك فيجن وآخرون، *بحوث في القراءة والتلقي*، ترجمة: محمد خير البقاعي، (سوريا: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٨)، ص ٣٣.

(٢) ينظر، حبيب مونسي، *القراءة والحدث*، (دمشق: اتحاد الكتاب، ٢٠٠)، ص ١١٢.

(٣) فولفغانغ آيزر، *فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب*، ترجمة: حميد حمداني، والحيلاي كدية (المغرب: مكتبة المناهل، ١٩٩٥) ص ٥٦.

(٤) ينظر في هذه النظرية وأعلامها:

- روبرت هولب، *نظرية الاستقبال*، سابق، ص ١٤٤ - ١٤٥.
- عبد الناصر حسن، *نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي*، (القاهرة: المكتب المصري للمطبوعات، ١٩٩٩)، ص ٩٩ - ١٠٠.
- محمود عباس عبد الواحد، *قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة*

=

وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل مفاده: ما علاقة هذا التنظير بعنوان البحث الحالي؟

تكمن الإجابة عن هذا التساؤل في أن عملية التفاعل بين القارئ والنص لا تتم إلا بالتقاء عنصرين مهمين في جمالية التلقي هما:

أولاً: أفق الانتظار أو التوقع لصاحبه (ياوس)، وهو بحسب الترجمة: الخبرة أو المساحة الجمالية التي تتولد من رحم أفق التوقع، وهو يقوم أساساً على القاري، الذي يستعين بالمعايير والمقاييس اللازمة للحكم على النص^(١).

وبهذا المعنى، صارت للقراءة علاقة بانفتاح النص وتعدد تأويلاته من متلق لآخر، بحسب اختلاف المكان والزمان والظروف التي أحاطت بفعل القراءة، والتي تتبلور من خلال أفق التوقع الذي يعتمد عليه القارئ في ولوج عالم النص، والكشف عن المعاني المتدفقة فيه، وكأنّ النص يستفز القارئ ويلح في مناداته حتى يقترب منه ويفك رموزه، فتبدأ، بذلك قراءة منتجة نشطة للنص.

ثانياً: الفراغات أو البياض لصاحبها (أيزر) وترتبط بالنصوص الغائبة والتي تكتشف بعد عملية القراءة التي تعدّ فعلاً خلاقاً تخرج النص من جموده، فيتشكل المعنى في أثناء فعل القراءة.

وقد نبّه (إيزر) لفكرة الفراغات الموجودة في النص، وضرورة استكمالها لتحقيق الجمالية وشغلت موضعاً رئيساً في تفكيره؛^(٢) رغبه في إشراك الذات المتلقية في بناء

=

وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٦)، ص ١٦ وما بعدها.

(١) ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة: عز الدين إسماعيل (جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٤)، ص ١٥٧.

(٢) ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، سابقة، ص ٢٢٠.

معاني النص، حيث تدفع القارئ إلى ملء هذه الفراغات، وهو ما يدخله إلى عالم النص، فيضيف ما لم يذكره النص، ويكشف عن المسكوت عنه في العمل؛ لأنها تثير التخيل لديه" فالمعاني الضمنية، وليس التصريحات، هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى" (١)

ثانياً: التعريف بالفراغات النصية:

لقد سبق وأشار البحث إلى أن (إيزر) قد أولى اهتماماً كبيراً بما يسمى بالفراغات النصية وما يرادها من مسميات: الفراغ الباني، الفجوات، اللامعقول، المسكوت عنه، وذلك من خلال تشفير الخطاب أو النص، دون أن يصل ذلك إلى حدّ التعطيم والإلغاز، بحيث تكون كلمات النص مفاتيح أولية للتواصل بين النص والقارئ، الذي لا تكتمل متعة التلقي لديه إلا من خلال استكشاف المسكوت عنه في النص، والتي تتسع باتساع الفراغات التي تسمح له بمشاركة المبدع في إنتاج النص، وتوليد معانيه.

هذه الفراغات عبارة عن بياضات تتخلل النص، وتعرّف بأنها "مساحة فارغة في النسق الكلي للنص، يؤدي ملؤها إلى تفاعل الأنماط النصية" (٢)

هذه الفراغات لا يفصح عنها النص، مما يفسح المجال أمام القارئ ليمارس حرّيته في استكمال النص، وتفتح مجالاً له لكي يتخيل الجزء المحذوف أو المسكوت عنه، وبذلك يدخل في علاقة تفاعلية مع النص، بما يرد فيه من إشارات وصيغ تلميحية، تستدعي تدخل القارئ وفقاً لحرية مقيده من قبل النص "فالفراغات النص

(١) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، سابق، ص ١٠٠

(٢) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠)، ص ١٨٧.

تدفع القاري إلى عملية التصور بشروط يضعها النص^(١) وهذا ما يجعل مشاركة القاري خاضعة لنوع من التوجيهات النصية التي تمنعه من ملء هذه الفراغات دون الاسترشاد بالجزء المكتوب.

وتكمن أهمية هذه الفراغات في كونها تبنى على فكرة تعدد القراءات التي تختلف من متلق لآخر، انطلاقاً من اختلاف المرجعيات والخلفية الثقافية عند كل منهم؛ تبعاً لما يروم إليه الشعراء من تحديد طرائق التأليف والإخراج الفني للقصيدة الحديثة، حيث خصصوا حيزاً واسعاً لكل أشكال الفراغات والفجوات (البياض - علامات الترقيم - الفواصل وغيرها)، وكلها تقنيات مستحدثة، تشير إلى ممارسات نصية مستحدثة في الشعر الحديث، توصل إلى تحقيقها بطرائق عدة مرئية عدة، بوصفها الجزء المسكوت عنه، والذي يعرف من خلال تلميحات مكتوبة.

ومن ثمّ، فإن هذه الفراغات، بأنواعها، وطبيعتها، وأقسامها، تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص، وبالتالي تحت القارئ على المشاركة في استكمالها، وفق قراءات عدة، تتعدد بتعدد المتلقين.

(١) المرجع السابق، ص ١٧٢.

المبحث الأول

أ- التعريف بالشاعر (محمد الثبتي) وأعماله الكاملة^(١):

هو (محمد عواض الثبتي) المولود عام (١٣٧٣هـ) بالطائف، والمتوفى عام (١٤٣٢هـ)، تشكلت موهبته الشعرية مبكرة بفضل مسامرات والده وجده، ولاطلاعهم على كتب الأدب بمكتبة والده، وبدأ حياته الشعرية مقلداً للأمير الشعراء (شوقي) وغيره.

أصدر عددًا من الدواوين الشعرية منها:

- ١- عاشقة الزمن الوردي.
 - ٢- تهجيت حلمًا تهجيت وهماً.
 - ٣- التضاريس.
 - ٤- موقف الرمال.
 - ٥- ديوان محمد الثبتي (الأعمال الكاملة)
- حصل (الثبتي) على عدد من الجوائز منها:

(١) ينظر في ترجمته:

- عبد العزيز المقالح، الشاعر محمد الثبتي، حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب، (صنعاء: مجلة دراسات يمنية، مركز الدراسات والبحوث اليمني، ع ٨٢، يوليو - سبتمبر، ٢٠٠٦)، ص ١٢-٧.
- عبد الناصر مجلي، أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٥)، ص ٦١٧، وما بعدها.
- محمد صالح الشنطي، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة، (حائل: نادى حائل الأدبي، ٢٠٠٣) ٥٩٢/٢ وما بعدها.

١. الجائزة الأولى في مسابقة الشعر التي نظمها مكتب رعاية الشباب في مكة عام ١٩٧٧م عن قصيدة (من وحي العاشر من رمضان).
٢. جائزة نادي جدة الثقافي في عام ١٩٩١م عن ديوان التضاريس.
٣. فازت قصيدته (موقف الرمال موقف الجناس) بجائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري عام ٢٠٠٠م.
٤. جائزة ولقب شاعر عكاظ سنة ٢٠٠٧م.

ب- التعريف بالأعمال الكاملة:

تقع الأعمال الكاملة للشاعر (محمد الشبيتي) موضع البحث في نحو (٣٣٢) ورقة، وتتضمن نحو (٧١) عنواناً داخلية لقصائد المجموعة، بناها الشاعر وفق معمارية الشعر الحر. وقد استهلّ الشاعر المجموعة الشعرية بإهداء قصير مهور باسم الشاعر ومحددا للزمن " إلى صاحبي

محمد الشبيتي ١٢/٢/٢٠٠٨م" (١).

وقد جاء الإهداء ملغزاً دون تحديد اسم صاحبه هذه؛ ليشير ذائقه المتلقي ليتساءل: من تكون صاحبه هذه؟ وما الدور الذي لعبته في حياته حتى يختصها دون غيرها بالإهداء؟ وهل هي شخصية حقيقية أم هي رمز لكسر القيود الاجتماعية التي لا تعترف بالمصاحبة بين الرجل والمرأة؟، وكلها تساؤلات تفتح تعددية أمام المتلقي للإجابة عنها، بالولوج في عالم المجموعة بحثاً عنها، بوصف الإهداء عتبة أو بوابة

(١) محمد الشبيتي، الأعمال الكاملة، (مؤسسة الانتشار العربي، ط ١، ٢٠٠٩)، ص ٥.

إيحائية لما يريد الشاعر البوح به، وهو ما جعله يختتم الإهداء بتوقيعه، كأنّه يوجه رسالة أو رغبة في كسر "تداخلات" المسكوت عنه اجتماعياً، عبر هذا الإهداء الذي يحمل حمولات دلالية مشحونة ومكثفة، تسهم في إقامة جسر تواصل بينه وبين المتلقي؛ لينداح خياله في نصوص القصائد بحثاً عن هذه الصاحبة؛ لتفكيك الشفرات الخاصة بالإهداء أولاً، وبالنصوص الشعرية ثانياً، ولاسيما أن الإهداء جاء عن قصيدة متعمدة^(١).

(١) ينظر، عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، (الدار البيضاء: منشورات الرابطة، ١٩٩٦)، ص ٢٦.

المبحث الثاني: الفراغات البصرية الشكلية

مرّت القصيدة العربية بمراحل عدة، بداية من الشكل التقليدي/ نظام الشطرين، مروراً بالتغيرات الطفيفة في العصر الأندلسي/ الموشحات^(١)، غير أنّها تغيرات " لم تنجح في تغيير مسار القصيدة العربية عن قنواتها المألوفة"^(٢).

وقد خطت القصيدة العربية نحو التجديد والتجريب من خلال الأعمال الشعرية لنازك الملائكة، وعبد الوهاب البيّاتي، وصالح عبد الصبور وبدر شاعر السّياب وغيرهم من الشعراء، الذين جددوا في شكل القصيدة ومضمونها فيما يعرف بالشعر الحر؛ استجابة للحالة الشعرية والواقع المعاش، الذي يحاول هؤلاء الشعراء تجسيدها، بحيث صارت القصيدة الحديثة تعتمد إلى جانب الألفاظ والكلمات الموحية، على التشكيل البصري أو الطباعي القائم على " مظاهر الإخراج على غرار الحجم، ونوعية الورق المستعمل في الكتابة من طرف الشاعر، بالإضافة إلى بقية التقنيات الطباعية الموظفة التي يستخدمها الشعراء الحداثيون في تنظيم الصفحة، والغلاف، وتركيبية العلامى البصري: العناوين/ الصور/ الرسوم/ الألوان"^(٣)

وقد شاع هذا الأمر بصورة لافتة للنظر، حتى أصبحت القصيدة الحديثة بمثابة الأرضية الحاضنة لكل أنواع التجريب؛ استثماراً للأشكال الطباعية (شكل الكلمات/

(١) ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهري، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩١) ص ١٢٧-١٦٠، ومحمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر الحديث (١٩٥٠-٢٠٠٤) (الرياض: النادي الأدبي، ٢٠٠٨)، ص ٣٣-٣٧.

(٢) سامر الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، (الأردن: منشورات أمانة عمان، الأردن، ٢٠٠١) ص ٩٢

(٣) محمد الماكري، الشكل والخطاب، سابق، ص ٥

صورة الحروف على الورق/ الحذف/ الفراغات)، واستغلالاً للمدارس السريالية التي تميل إلى استغلال طاقة التشكيل البصري، للتعبير عنها، وبخاصة في تقنيات السواد، والبياض والنقط على الورق^(١).

ويرجع اهتمام الشعراء الحداثيين بهذا التشكيل البصري المعماري والهندسي إلى كونه

"يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم، بجانب المادة والمدرجات الحسية، ويحيل إلى أهمية المبصرات في إنتاج دلالة النص الشعري... فاختلاف التشكيل من نصّ إلى آخر، حسب مضمون وحالة كلّ نص، يجعله جزءاً أساسياً من كلّ نص، بحيث يصبح المعطى البصري مولداً للمعنى الشعري"^(٢).

هذا التشكيل البصري يمثل أحد جوانب الفراغات أو الفجوات النصية، ويعرف بأنه هو "كلّ ما يمنحه النص للرؤية، سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال"^(٣).

أي إن المقصود بالفراغ البصري المتلقي، هو تلك المساحة الخالية من الكلام التي تترك في صفحة الكتابة، والتي كان يفترض أن تكون ممتلئة بالدوال اللغوية، ولكنها سقطت عن عمد أو سهو من قبل الشاعر، بكل صورها وتحليلتها، رغبة في تحقيق أبعاد جمالية، فتشهد القصيدة، من ناحية، مزاجية تعبيرية: لفظية/ صامتة أو مسكوت عنها، ناجمة عن "تجاور بنيتين من نسقين تعبيرين متمايزين"^(٤). ومن ناحية

(١) ينظر، عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل

القصيدة الجديدة، (مصر: دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ٢٠١٠)، ص ١٣٧ وما بعدها

(٢) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، سابق، ص ٢٢.

(٣) السابق، ص ١٨.

(٤) محمد الماكري، الشكل والخطاب، سابق، ص ٥.

أخرى، تسهم في توجيه المتلقي إلى مخزونها الرؤيوي للكشف عنها، بعد أن صار النص، لوحة تشكيلية، تستثير المتلقي إلى التبصر فيها، والولوج إلى عاملها بفعل التأثير الممارس من قبل الشعراء الذين أدركوا " أهمية الإخراج في التأثير على النص " من خلال وظائفه الرئيسية المتمثلة في جذب القراء، باستغلال المداخل المرئية اللازمة لعمليات الجذب، وذلك تبعاً لقدرتها على شدّ انتباه القراء، وتسهيل القراءة ... التي تلبي احتياجاتهم الاتصالية والناحية الجمالية، وذلك بالتركيز على جوانب معينة من النص، وإعطائها أهمية من شأنها دفع المتلقي إلى التعاطي مع النص بصرياً، وإدراك، مراد الشاعر^(١).

وفي ديوان الشاعر (محمد الشبيبي)، يشغل الفراغ النصي الصامت حيزاً واسعاً، وفق المنظورات الآتية:
أولاً: توزيع السطر الشعري:

ونعني بذلك تواصل السياق وامتداده عبر سطور ممتدة تطول أو تقصر، بحيث يتبادل القصر والطول في القصيدة، فتخلق مساحات دلالية، تبدو شبيهة بحركات الموج مدّاً وجزراً، رغبة الانعتاق من ريق البنية الوزنية الثابتة واستبدالها ببنية إيقاعية متحركة، مما يؤكد على أن " تحول النص الشعري الحديث من القلب البيتي المحدود بعدد ثابت من التفعيلات إلى رحاب السطر الشعري قد فتح المجال أمام التشكيل البصري في السطر الشعري. وقد ساعد الإخراج الطباعي الشعراء على إجراء تشكيلات بصرية تجسد الدلالات البصرية التي يرمون تجسيدها للمتلقي^(٢).
ويعدّ السطر الشعري من الفراغات البصرية الذي تجد له حضوراً ظاهراً على

(١) محمد الصفواني، التشكيل البصري، سابق، ص ١٣٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٧٢.

مستوى قصائد (الثبتي)، حيث جاءت بعض القصائد متفاوتة من حيث الطول والقصر، نحو قوله في قصيدة (القصيدة):^(١).

القصيدةُ القصيدةُ

إِذَا قَبِضْتَ عَلَى جَمْرِهَا
وَأَذَبْتَ الْجَوَارِحَ فِي خَمْرِهَا
فَهِيَ شَهِدٌ عَلَى حَدِّ مُوسَى
فَحَتَّامٌ أَنْتَ خِلَالَ اللَّيَالِي تَجُوسُ
وَعَلَامٌ تَذُوذُ الْكَرَى
وَتُقِيمُ الطُّقُوسُ
وَأَلْفٌ مِنَ الْفَاتِنَاتِ الْأَنْيَقَاتِ يَفْرَحْنَ
مَا بَيْنَهُنَّ عُرُوسُ
وَلَا أَنْتَ أُوتِيتَ حِكْمَةً لُقْمَا
وَلَا هُنَّ أُوتِينَ فِتْنَةً يُوسُ
كَيْفَ تَأْتِي الْقَصِيدَةُ
مَا بَيْنَ لَيْلٍ كَثِيبٍ وَيَوْمِ عَبُوسٍ؟
وَمَاذَا تَقُولُ الْقَصِيدَةُ بَعْدَ
غُرُوبِ الْمُنَى
وَإِغْتِرَابِ الشَّمُوسِ

(١) الأعمال الكاملة ص ص ٢٩٧-٢٩٨.

شغل تفاوت الأطوال السطرية غالبية مساحة القصيدة، اعتماداً على التفاوت السطري المتدرج ونعني به " الشكل السطري الذي تكون فيه المسافة السطرية غير متكافئة الابتداء والانتهاء ... فيعمل هذا الشكل الكتابي على استثارة حاسة البصر لدى المتلقي، ويجفزها على التفاعل مع الشكل المنصوص عليه"^(١).

لقد جاء التشكيل البصري مناسباً للحالة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر، ذلك أن تعالق السطر المتدرج والنفي (ولا أنت - ولا هُنَّ) والحذف تبعاً للقافية (لقماً/لقمان - يوس/ يوسف) يحمل العديد من الدلالات على المعاناة الشعورية في إنتاج القصيدة (حجر - حدّ موسى) وما يتبع ذلك من دلالات فقدان الأمل والتشتت والاغتراب الروحي والمكاني (غروب المني - اغتراب الشمس).

وقد احتار القارئ في تدبر منطوق، هذا التدرج الذي يغلفه الحالة الشعورية بين الامتداد الصوتي والزخم الشعوري، وبين حالة الانحسار السطري (علام تذود الكرى - تقيم الطقوس - ما بينهن عروس - غروب المني - اغتراب الشمس)، وهذا يعني أن عملية تفاعل المتلقي مع الشكل السطري تخضع لفاعلية الرؤية، وزخمها ومؤثراتها البصرية، وامتداداتها السطرية، وطول الموجة الشعورية بين ثنائية: الارتفاع/ الانحسار، ممّا يدل على منعرجاتها العميقة، ورؤيتها المكثفة.

وهنا رسم الشاعر ملامح إحساسه بصرياً عبر تفاوت الأسطر الشعورية امتداداً وانخفاضاً تدريجياً، تعبيراً عن حالته الشعورية، وتسجيلاً لصدى إحساسه الشعوري تسجيلاً بصرياً، عبر تفاوت الموجات السطرية بالتدرج، وهذا يمنح المتلقي

(١) إياد عثمان، سيميائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، شعر محمود درويش أمّوذجاً، (العراق: كلية التربية والعلوم الإنسانية، مجلة ديالى، ع ٦٣، ٢٠١٤)، ص

دلالة صوتية وبصرية في آن واحد، تسهم إما في تقبل النص على حالته تلك، وإما محاولة الإجابة عن تساؤلاته الحائرة: لماذا لجأ الشاعر إلى ثنائية الارتفاع/ الانحسار؟ ولا شك في أن هذه السطور الشعرية المتدرجة ناطقة بعلامات اللسان، لكن نطقها يظل أقرب إلى المسكوت عنه أو الفراغ النصي؛ لأن الناظر فيها يجابه بحوارات غريبة تصل بين السطور والكلمات، بحيث يبدو النص في صورة أو تشكيلة سريالية، قد يفك المتلقي بعض عتمتها ورموزها العميقة، كأن يتناول المقروء الكتابي باعتباره صيغة جديدة لقراءة تأويلية، أو أن يعتبر هذا التدرج السطري خرقاً تاماً لكل تقنيات الشعر المألوفة.

وقد يعتمد (الثبتي) إلى التماوج السطري، ونعني به "تفاوت أطوال الأسطر الشعرية، تبعاً لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر"^(١)، نحو قول (الثبتي) في قصيدة (موقف الرمال موقف الجناس)^(٢):

أَنْتَ وَالتَّخْلُ سَيَّانٍ
قَدْ صِرْتَ دَيْدَهُنَّ
وَهُنَّ يَدَاكَ
وَصِرْتَ سِمَاكَ عَلَى سَمَكِهِنَّ
وَهُنَّ سَمَاكَ
وَهُنَّ شَهْدَنَ أَفْوَلَ الثُّرَيَّا
وَأَنْتَ رَأَيْتَ بُرُوعَ الْهَلَالِ

(١) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، سابق، ص ١٧٢.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٥.

يلحظ القارئ اعتماد الشاعر على التفاوت السطر الموجي في تحريك الموقف والصورة معاً، فالصورة/ المخاطب والنخل تتحرك لإبراز الداخل الشعوري، وتظليل الصورة بإحساس الشاعر الجمالي وما يبتعثه من ظلال وترسيمات فنية عبر الصورة وإيقاعها البصري، الذي يمتد في هيئة موجات سطرية في ترسيم الصورة وتخليقها بصرياً وجمالياً؛ لتعزيز منتوجها الإيحائي ضمن النسق الرؤيوي.

إن انتشار المسكوت عنه في هذه السطور المتموجة المتعاقبة بين الأسطر طويلاً وقصراً، يصير دافعاً لدى المتلقي إلى تأويل هذا الفراغ النصي بين السطور، القائمة على تشكيلات كلامية تتخللها تشكيلات موجية فراغية (وهنّ يداك - وهنّ سماك)، والتي أحدثت فراغاً بصرياً، تستثير ذائقة المتلقي لاستكمال ما بين هذا التماوج السطري القائم على تفعيل الإيقاعين البصري والجمالي في تظليل الصورة المشهده، والنغمات الصوتية المتموضعة في نسيج النص، بما يحقق الوئام بين استهلال المقطع وخاتمته، صوتياً وبصرياً، ودلالياً، وهو حراك شعوري ناجم عن فجوات بين الأسطر المتماوجة (قد صرت ديدنهن/ وهنّ يداك - وصرت سماكا على سمكهن/ وهنّ سماك).

وقد يلجأ (الثبتي) إلى إحداث فراغات نصية عبر تقنية تفاوت توزيع الأسطر الشعرية وذلك عن طريق ما يعرف بالأطوال السطرية المتعادلة، ونعني بها "تساوي طول سطرين شعريين متوالين أو أكثر تساوياً تركيبياً وإيقاعياً"^(١).

والتأمل في الأعمال الكاملة (للثبتي) يجد أن هذه التقنية قد شملت قصائد بأكملها^(٢)؛ رغبة في إبراز الحالة الشعورية وسكونها لدية.

(١) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، سابق، ص ٧٦.

(٢) ينظر، قصيدة (الخطب الجليل) ص ٢٣١، و(من وحي العاشر من رمضان) ص ٢٣٩،

و(النجم الغريب) ص ٢٥١، و(نشاز في نغمة الحب) ص ٢٨٣، و(بوابة الريح) ص ٢٩٩

وقد تأتي هذه التعادلية السطرية في استهلال القصائد، نحو قوله في قصيدة (قلادة)^(١):

تُفُوحِينَ من حُمَى شِبَابِي قَصِيدَةً
أُشَاطِرُهَا لُونِي وَشَكْلَ أَنَا مِلِي
أَطَارِحُهَا الْأَسْمَاءَ وَالْأَحْرَفَ الَّتِي
تَصُوغُ عَلَى وَجْهِي تَفَاصِيلَ قَاتِلِي
وَأَلْقَى عَلَى أَفْرَاحِهَا رَوْنَقَ الصَّحَى
وَأَسْقِي مُحْيَاهَا صَبَابَاتِ سَاحِلِي

المتأمل في استهلالية القصيدة يرى أنّ نسق السطر الشعري جاء متعادلاً، ممّا يجعل عين المتلقي تمارس دورها في إنتاج الدلالة الناجمة عن اعتماد الشاعر على الأسطر المتعادلة الممتدة والمسترسلة مما " يضع المرسل والمتلقي في علاقة مباشرة " (٢). ولقد لجأ الشاعر إلى تشكيل استهلالية القصيدة بهذه التعادلية ليشير المتلقي فيتساءل: ما أوجه البلاغة البصرية في هذه التعادلية؟ ممّا يدفعه إلى محاولة استكناه المسكوت عنه في هذه السطور وبين بنيانها، اعتماداً على المكون الحواري المتخيل، وهو الذي شكّل الموقف والحالة العاطفية التي استبدت بالشاعر في هذا المقطع. هذه الحالة تقود المتلقي إلى قراءة الصمت أو المسكوت عنه الذي لم يبح به الشاعر، بوصفه مذهباً يصير به أمانة على اشتعال العاطفة بين الشاعر والمخاطبة،

=

وغيرها.

(١) الأعمال الكاملة، ص ١٠٩.

(٢) محمد الماكري، الشكل والخطاب، سابق، ص ٢٠٥.

اشتعالاً لا يقتصر على السكوت، وإنما يشمل قدرات التعادل البصري؛ ليرك أثره في عيني القارئ؛ ليلتمس الإحساس الجمالي والشعوري بصرياً عبر تثبيت العدسة على بلاغة التعادلات السطرية، ومن ثم على جمالية أنثاه (تفوحين).

وما من شك في أنّ تكرار لازمة الأسطر المتعادلة في الاستهلال يلف المقطع النصي بطبقات من الفجوات يعمل المتلقي على تحديد أبعادها الإيقاعية والبصرية؛ لضبط السياقات التي تمكّن من استكمال دلالة الكلام والمعنى، ويخلق حالة من الوئام بين النبض الإيقاعي للأسطر والمد البصري لها، محققاً أعلى درجات الإثارة لدى المتلقي عن تعادل الأسطر بصرياً وإيقاعياً.

وقد يأتي تعادل الأسطر في ختام القصيدة ونهايتها، نحو قول (الثبتي) في قصيدة (الصّعوك)^(١):

يفيقُ من الشَّعر ظُهرًا

يتوسّدُ إثْفِيَّةً وحذاءً

يُطَوِّحُ أَقْدَامُهُ فِي الهَوَاءِ

مَنْ يُطَارِحُنِي قَمَرًا ونِساءً

ليسَ هذا المساءُ

ليسَ هذا المساءُ

ليسَ هذا المساءُ

بهذه المتواليات من التعادلات السطرية البصرية التكرارية (ليسَ هذا المساءُ) التي تشتغل عليها القصيدة في قفلتها النصية، ختم الشاعر أبياته؛ لتحقيق بلاغة بصرية

(١) الأعمال الكاملة، ص ٧٣.

تستبد بالذات الشاعرة، وصير الكلام مفتوحاً على كافة التأويلات، بالاعتماد على تكرار هذه الأسطر الثلاث (ليس هذا المساء) بشكل ملزم، مما يمنح الأبيات تكاملاً إيقاعياً وبصرياً، تجعل المتلقي مشدوداً إليها متسائلاً عن سبب هذه التكرارية اللزومية، الناطقة بعلامات الكتابة واللسان، لكن نطقها يظل أقرب إلى السكوت والفراغ وغير المنطوق، مما يستدعي إنطاقاً واستنطاقاً لدلالة هذه التعادلية الختامية التكرارية.

ثانياً: تقنية البياضات/ الفراغ المبيض:

يعمد شعراء الحداثة، عن قصدية، إلى تفجير المشاركة والتفاعلية مع القارئ عبر تقنيات فراغية عدة منها تشكيل البياض، ويعني " إدخال بياض الصفحة في بنية النص؛ لتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي، أو تجسيد دلالة الفعل بصرياً"^(١).

ويعد البياض رمزاً لفجوات غير مسموعة وغير مقروءة، تضيف جمالية على إدراك القارئ للتفاعل معها واستكناه طبيعتها في إنتاج دلالية الخطاب، وتعزيز بلاغة الغياب والحو التي تناقض بلاغة الحضور والامتلاء في القصيدة التقليدية، ليمنح المتلقي دوراً للمشاركة في العملية الإبداعية عبر عملية خلق المعنى، وهو المتحصل والمقصود في الشعر المعاصر.

وأمام هذا المنظر، يجد القارئ نفسه في كل مرة أمام احتمال التشكيل النصي، وفي سيرورة قرائية؛ لأن البياضات مجموعة تشققات وفراغات في عوالم النص، تخلق مساحات دلالية محجوبة، يعمل المتلقي على حل غموضها ورموزها؛ لتحقيق جمالية التلقي لديه.

وقد أفاد (الثبتي) من تقنية الفراغ المبيض في نسج معالم قصائده التشكيلية والرؤيوية، بحيث يمكن القول بأن البياضات قد شغلت حيزاً كبيراً في كل قصائد

(١) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، سابق، ص ١٦١.

الأعمال الكاملة، حيث صارت قاسماً مشتركاً في غالبية القصائد، وشملت قصائد بأكملها ضمن المتن النصي، نحو قوله في قصيدة (فاتحة) ^(١):

حِينَ حَاصِرِي وَجْهَكَ الشَّفَقِي

تَسَاءَلْتُ

كَيْفَ مَحَزَّتِ النَّزِيفَ

وَأَنْتِ مُحْمَلَةٌ بِالْقَدَرِ

استولى البياض في الصفحة الأولى من القصيدة على أكثر من نصف الصفحة؛ ليفسح المجال للسكوت والصمت كي يخيم على المشهد في انتظار القارئ ليفك الخطاب البصري الفراغي الأبكم المسهم في تعميق دلالة الخطاب المكتوب و المتكوّن من أربعة أسطر مكتوبة في بداية الصفحة؛ ليجد المتلقي نفسه أمام نصين حاضرين، يحيل حضورهما المتعاقب على بؤرة دلالية واحدة لا سبيل للكشف عنها سوى باستجلاء العلاقة التي تجمعهما، والتي أحكم (الثبتي) هندستها بدقة، عبر تكثيف المشهد الشعري، مبرزاً ملامحه في السياقات الدرامية، فيأتي البياض في أسفل الصفحة مفعلاً لأجواء الحوارية الدرامية، والرؤية الشعرية.

وتوحي الأسطر المكتوبة المترعة بدلالات التساؤل والدهشة المهيمنة على الذات الشاعرة، ويزداد المعنى وضوحاً وعمقاً بحضور البياض المكثف، الذي ينسجم مده البصري مع الحالة الشعرية واحتراقها الداخلي، حيث حاصر البياض تلك الأسطر الأربعة المفعمة بالتساؤل والحيرة، ولم يترك لها مكاناً سوى ذلك الفضاء النصي في أعلى الصفحة؛ ليمهد لمراوغة القارئ، ممثلاً في حالة ترقب لما ستؤول إليه نهاية هذه الحوارية التساؤلية التي عمقتها تقنية الفراغ المبيض، والذي جاء كـ "صيغة

(١) الأعمال الكاملة، ص ٣١٥.

مقصاة من قيود الزمان والمكان؛ لذلك جاء هذا البياض التجريدي ليوضح فعل القصد المغيب، كشفته معادلة رقص/ بياض، وكأن الشاعر يفكر بالغياب، ويكتب بالمشاعر في نص البياض، ويكتب بالكلمات، ويفكر في اختراق الواقع في النص المغيب، ليصبح النصان متوازيين متساوقين بتجاورهما، كلٌ منهما مبعث للتأمل، وحافز للإدراك" (١).

وقد يأتي فراغ البياض مع عنوان النص أو قبله، وهو الأمر السائد في قصائد (الثبتي) في الأعمال الكاملة، نحو قوله في قصيدة (الصدى) (٢):

الصدى

يُوشِكُ الماءُ أَنْ يَتَحَنَّرَ فِي رِثَةِ النَّهْرِ:

- هَذَا التَّرَابُ يَمَزَّقُ وَجْهِي

وهَذَا النُّخِيلُ يَمْدُ إِلَى يَدِهِ

يُوشِكُ النَّهْرُ أَنْ يَتَقَيَّأَ أَجُوبَةَ الْمَاءِ

- مَنْ قَالَ إِنَّ النَّهَارَ لَهُ ضِفَّتَانِ

وإنَّ الرَّمَالَ لَهَا أُورْدَةٌ

خرجت القصيدة السابقة، وغيرها من القصائد، لتكشف عن تعالق الكلام والسكوت/ الفراغ المبيض في عنوان النص، بوصفه ضرباً من أضرب الارتياح البصري،

(١) عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، (دمشق: دار صفحات،

٢٠١٢) ص ٢٥ - ٢٦.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ٧٥.

الذي ينحصر فيه السواد، ويمتد البياض أعلى العنوان، ويتغلغل في ثنايا كل سطر من جوانبه كلها تقريباً دلالة على أنّ ثمة دلالات وأحاسيس تتبع هذا التمدد البياضي، وهو إبراز مشهد (الماء - التراب - النهر - النخيل - النهار - الرمال) مدّاً بصريّاً، ليطبّع السطور الشعرية بدلالة كلّ لفظة عبر عنها الشاعر بمد بياضي فراغي بين (العنوان وأعلى الصفحة - العنوان والسطر الأول - السطر الأول والسطرين الثاني والثالث - السطرين الثاني والثالث والسطر الرابع - بين السطر الرابع والسطرين الخامس والسادس - بين السطرين الخامس والسادس ونهاية الصفحة) ليترك للقارئ استكمال المعنى، ليتساق مع المد البصري المبيض للأبيات، بكلّ مده الشعوري ووقعه النفسي، وهذا دليل على أن "مساحة البياض في الصفحة تعبر عن سعة المعنى وكثافته... كما يحدث حين تجتمع الألوان بياضاً" (١).

إن خروج العنوان، من حيث طريقة كتابته القائمة على ترك فراغ مبيض، وامتداده في ثنايا القصيدة، لم يكن على نحو اعتباطي لا يرجي منه تأدية وظيفة دلالية ما، وإنما أحدث الفراغ المبيض المدرج مع العنوان، ومع باقي السطور الشعرية، استشارة لغوية بمثابة تساؤل يطرحه المتلقي عن أسباب هذا الزخم من الفراغ المبيض في النص، لتأتي الإجابة متعددة بتعدد المتلقين وتأويلاتهم.

ثالثاً: تقنية فراغ النص:

تكمن قيمة هذه التقنية في اشتغالها على ثنائية النفي والإثبات أو الحضور والغياب؛ لأن "النظر في البنية العميقة لجملة النفي يؤول بها، ضرورة إلى منطقة الإيجاب،

(١) خلود ترماني، الايقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه، (حلب: جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٤)، ص ١٢٨.

على معنى أن التفاعل الذهني يبدأ حركته من دائرة الإثبات، فإما أن يتوقف عندها لئنيها إلى الغاية التي يحسن الوقوف عندها، وإما أن يدخل بها دائرة النفي^(١). وقد احتل هذا النوع من الفراغ مكانة كبيرة عند (إيزر)؛ فالنص الجيد- عنده- لا بد أن يتوافر على فراغات النفي هذه التي تعمل على إلغاء العناصر المألوفة الآتية من الخارج وإبطال مرجعيتها الواقعية، فتدفع القارئ إلى المشاركة في إنتاج المعنى؛ لأن فراغ النفي ينشط أفعال الإدراك عند القراءة^(٢).

وحتى يتمكن المتلقي من الوصول إلى إدراك دلالة فراغ النفي، فإن عليه الانطلاق من ثنائية النفي والإثبات الكامنة فيها؛ لاتصالها القوي بالحالة الشعورية للشاعر الذي يأتي بها عن قصيدة ووعي، وهو " اتصال تلاحم ذا طبيعة انفصالية في الظاهرة تتجسد في تشكيل صياغي مميز، لكن هذا الانفصال لا يلغي انتماء الصياغة لمبدعها؛ ذلك أن جملة التعامل اللغوي منشؤها الحركة النفسية من ناحية، والمدرك العقلي من ناحية أخرى، وهما بدورهما خاضعان لعملية الوعي والقص^(٣)."

يقول (الثبيتي) في قصيدة (تعارف)^(٤):

عُرْفَةٌ بَارِدَةٌ

عُرْفَةٌ بِأُجْمَا..

لا أَظَنَّ لَهَا أَيَّ بَابٍ

(١) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبيية في الشعر الحديث، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ١٩٩٥)، ص ١٨٢.

(٢) ينظر، عادل بوحوت، جمالية التجاوب في الأدب، (الكويت: مجلة عالم الفكر، ٣٤، مج

٤٢، يناير - مارس، ٢٠١٤)، ص ٢٢.

(٣) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبيية، سابق، ص ١٨١.

(٤) الأعمال الكاملة، ص ٣٥.

وَأَرْجَاؤُهَا حَاقِدَةٌ

غَبْشُ يَتَهَادَى عَلَى قَدَمَيْنِ

وَصُمْتُ يَقُومُ عَلَى قَدَمٍ وَاحِدَةٍ

لَا نَوَافِدُ،

لَا مَوْقِدٌ،

لَا سَرِيرٌ،

وَلَا لَوْحَةٌ فِي الْجِدَارِ، وَلَا مَائِدَةٌ ...

كثف (الثبتي) في المقطع السابق من فراغ النفي عبر صورة بصرية تكرارية ممتدة لفراغ النفي (ست مرات)، جعلت من هذه التقية المفتاح الذي يعتمد عليه المتلقي في استنتاج المعنى، حيث أسهم تكرار فراغ النفي بكثافة في " تحويل الشعرية من منطقة السلب إلى دقات متتابة، تلاحق بعضها مجددة مهمة ما يسبقها من ناحية، ومؤكدة لها من ناحية أخرى" (١).

وقد أسهم تعالق فراغ النفي مع فراغ المنطوق وعلامات الترقيم (الفاصلة) في رسم صورة بصرية للحالة الشعورية للشاعر، التي تعتمد عن قصدية إخفاء بعضها، فاتحاً المجال امام المتلقي ليضيف من المعاني المتعددة ما يراه مناسباً.

وقد أدى التواء الدلالي لفراغ النفي إلى تنشيط القارئ وحثه على وصل باقي المعاني المسكوت عنها بالمعاني المكتوبة بالكلمات عبر قراءة تسعى لكشف المضمير في النص، وإزالة المبهم عن باقي الحالة الشعورية التي امتدت إلى نهاية المقطع في صورة واحدة (لا نوافذ - لا موقد - لا سرير - لا لوحة - لا مائدة) في تشكيل بصري

(١) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية، سابق، ص ١٨٧.

يمثل حكاية منفية تستدعي لإكمالها تفاعل القارئ معها، كأن الشاعر يرسم الخطوط الأولية للوحة منفية لصورة الغرفة الكئيبة (غرفة باردة)، فقط يعدد بعض ما ينقصها عبر فراغ النفي ليفجر حالة من المفاعلة بين النص والقارئ؛ ليعدد باقي ما لا تحتوي عليه الغرفة.

وكثيراً ما نسجت قصائد الاغتراب الروحي والمكاني بلغة مفعمة بالخرن، ينسجها الشاعر ليبين مدى تمكن هذه الحالة الشعورية منه، نحو قول (الثبيتي) في قصيدة (النجم الغريب)^(١).

بأيّ مكانٍ حقيرٍ ثوبتُ
فلا أنتَ حيٌّ ولا أنتَ ميتٌ
ولا أنتَ في النَّاي لحنٌ حنونٌ
ولا أنتَ فاصلةٌ في بُيوتٍ

تجاوز الشاعر أفق انتظار القارئ ونسقه، كونه تحدث بلغة أشد صرامة عبر فراغ النفي المتعاقب والمكثف، وكأنه واثق مما يقول، وهذا ما وشت به ثنائية الموت والحياة (ولا أنت حي ولا أنت ميت)، فمثل هذه الثنائية، إضافة إلى تكثيف التشكيل البصري المنفي، عملت على تنشيط القارئ، وتفعيل القراءة صوب المعاني الضمنية التي تفرض سطوتها على المتلقي لاستكمالها.

وقد كثف الشاعر من فراغ النفي؛ ليصير المضمّر من المعاني مرئياً ومدركاً محسوساً، يفتح المجال لقراءة متعددة للإطار المكاني والواقع النفسي للشاعر، والذي كشف عنه إجراء القوافي في فراغ النفي بالتاء الساكنة (ثوبت - ميت - بيت) ممّا يجسم هيئة السكوت المخيم، ويشكل طبقات كثيفة له.

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٥١.

رابعاً: الفراغ المنقوط:

يمثل الفراغ المنقوط أحد أشكال علامات الترقيم، والتي يقصد بها " وضع علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات؛ لإيضاح مواقع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام"^(١) مما يسهم في تنشيط ذاكرة المتلقي، ملء الفجوات والفراغات الناجمة عنها.

هذه العلامات تمثل إيقاعات بصرية تسهم في شعرية القصيدة وتبرير دلالاتها، وهذا يعني أنها " دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري"^(٢).

ومن ثمّ، فإن على المتلقي تأمل هذه العلامات وما تثيره فيه من الشعرية ومن الموسيقى؛ لأنها " تقوم مقام نبرات الصوت التي تفسر الأسلوب التعبيري الذي يحاول الشاعر إيصاله، ويحاول القارئ رصده. ومن هنا، فإن جملة الاستفهام تختلف في نبراتها عن جملة التعجب، والفاصلة تختلف في دلالتها عن الفاصلة المنقوطة، والنقطة الواحدة تختلف عن النقطتين، أو النقاط المتعددة"^(٣).

والتأمل في الأعمال الكاملة، موضع البحث، يجد أنه قلماً تخلو قصيدة من قصائدها من علامات الترقيم، التي تمثل فواصل دلالية كاشفة عن مواطن الإثارة والاستثارة في النص الشعري، ومن هذه العلامات الفراغية، الفراغ المنقوط، ويقصد به تجاور نقطتين أو أكثر بمحاذاة الكلمات، أو في سطر ورقي دون وجود كلمات، أو

(١) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، سابق، ص ١٩٩، نقلاً عن: عمر أوكان، دلائل

الإملاء واسرار الترقيم، (طرابلس: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢)، ص ١٠٣.

(٢) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، سابق، ص ٢٠٠.

(٣) خلود ترماني، الايقاع اللغوي، سابق، ص ٢٠٣ - ٢٠٤.

فراغات منقوطة في النهايات، تكون بمثابة تعويض بصري صامت عن مجموعة دوال مسكوت عنها أو مضمرة^(١).

هذا الفراغ المنقوط يكون محرّضاً للقارئ؛ لاكتشاف اللقطات التصويرية والمشهد الشعري المغيب الذي يتركه الشاعر عمداً؛ لإضفاء مساحة جمالية تلفت انتباه المتلقي وتوجّه تركيزه نحوها، نحو قول (الثبيتي) في قصيدة (أغان قديمة لمسافر عربي)^(٢):

إِذَنْ، نَامَتْ الْقَافِلَةُ

فَلَا الْفَرَضُ أَدَتْ - هُنَاكَ-

وَلَا النَّافِلَةُ

.....

جاء الفراغ المنقوط في نهاية المقطع، ممّا يدعو المتلقي إلى التوقف قبل متابعة سلسلة الكلام المنطوق، وإلى ملء الفراغ الذي شغلته نقاط الاسترسال في نهاية المقطع، والتي ساهمت في تحريك المشهد الشعري، وإضاءة اللقطات الشعرية، ووضعها أمام القارئ في دائرة التفعيل البصري، حيث منحت الوقفة، التي أحدثها السطر المنقوط، المتلقي فسحة زمنية لاستيعاب ما يحمله السياق من معنى فيندمج مع القصيدة، وتعد أيضاً بمثابة وقفة تأمل للوضع المزرى الذي يعيشه واقعنا/ القافلة، مما يثير المتلقي لاستكمال باقي المعاني الغائبة بعد (فلا الفرض أدت - ولا النافلة)، حيث جاء فراغ النهاية المنقوط ليقطع استرسال صوت السارد المعانين للتجربة، وهي

(١) ينظر، أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المرغني، (العراق: مجلة

أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، ع ٤٤، مج ٢، ٢٠٠٦)، ص ١٧٢.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ٢٦٦.

وقفه تمثل انقطاعاً تاماً بتغليب السكوت على النص المكتوب، مما يفتح افق تخيل القارئ ويدعوه إلى سدّ التفجّية المنقوطة.

وقد يأتي الفراغ المنقوط في هيئة نقاط محاذية للكلمات، يطلق عليها نقطتي التوتر وتعني " وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين، أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلاً من الروابط النحوية "(١).

ومن النصوص المبنية بتقنية نقطتي التوتر الدالة بصرياً على التوقف المؤقت، قول (البيتي) في قصيدة (فواصل من لحن بدوي قديم) (٢):

في دلالٍ لوها طيفٌ حزينٌ

وأغاريدٌ ونهرٌ من ضبابٍ

يتهادين اختيالاً.. كالصَّبَايا

ويعانقن الثِّريا.. كالقُبَابِ

دامعاتٍ.. من معاناةِ الثَّواني

لاَهثاتٍ من تباريحِ الشَّبَابِ

أدرج الشاعر في المقطع السابق كلاماً غير مدرج جسده وقفه البياض/ نقطتان صامتتان (..)، والتي جاءت مسترسلة في ثلاثة مواضع، مما يمنح القارئ مدة زمنية كافية لاستكناه دلالة السياق.

هذا الفراغ المنقوط (..) الذي أدرج في الكلام يعدّ جزءاً لا يتجزأ من كيان السطر الشعري، على الرغم من أنه لا يمكن تحديد الكلمة أو الكلمات التي تعوض

(١) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، سابق، ص ٢٠٠.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٧٥.

الفراغ المنقوط (..) في هذه المواضع الثلاثة بدقة؛ لأن الاحتمالات الممكنة كثيرة ومتعددة بتعدد تأويلات المتلقين واستجاباتهم؛ للتفاعل مع النص وملء الفراغات التي أحدثتها نقطتا التوتر (..)، لكنها جميعها تشترك في التعبير عن نظرة الشاعر العاطفية / التجسيدية.

وقد بدأ الشاعر، بواسطة هذا الفراغ المنقوط، في استدراج المتلقي إلى التملي البصري؛ لرصد باقي معطيات الشخصية ومحدداتها الدقيقة؛ لملء الفراغ المنقوط المتروك عمداً من قبل الشاعر في مفاصل السطور الشعرية، في هيئة نقطتين متتابعين دلالة الغياب المعبر عنها من خلال الخطاب اللغوي، ذلك أن إدراج فراغات منقوطة عوضاً عن الكلام المنقوط، يعدّ تمظهراً من تمظهرات السكوت والغياب، والذي لم يمكن إدراكه إلا من خلال ربط الخطاب البصري/ الفراغ المنقوط (..) بالخطاب اللغوي الكتابي المرئي الذي أتى مصاحباً له في سياق واحد؛ وذلك لأن " التعبير بأساليبه المتعددة يشير إلى تجربة سابقة على عملية الكتابة (...) ثم تأتي القراءة لتتوهم تكوين هذه التجربة وإنتاجها جمالياً، عن طريق تمثيلها والتواصل معها (...) فتتخذ موقفاً يشبه موقف المتلقي في الرسم الأكاديمي" (١).

ولعل انفتاح قصائد الأعمال الكاملة على علامات التقييم ومنها: الفراغ المنقوط، وغيرها من العلامات كالفواصل (٢)، والتنصيص (٣)، والأقواس (٤)، وغيرها، كانت بمثابة فراغات بصرية تشكيلية ساهمت في إقامة معمارية النصوص الشعرية من

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، (القاهرة: دار قباء للنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص ٢٩٩.

(٢) ينظر، الأعمال الكاملة، ص ٣٥، ٨١، ١٤٧، وغيرها.

(٣) ينظر، المصدر السابق، ص ١٩٣.

(٤) ينظر، المصدر السابق، ص ٢٢٢، ٢٧٠.

ناحية، وإثارة المتلقي لملء الفجوات الناجمة عنها من ناحية أخرى.
وبصفة عامة، جاءت الفراغات البصرية التشكيلية، بكل تقنياتها السابقة بمثابة إيقاعات بصرية مضبوطة بعناية، تبعاً لمؤثراتها وإيجاءاتها البصرية، مما يمكنها من تأدية أدوار دلالية مهمة في النصوص، بناء على مشاركة المتلقي في ملء الفجوات الناجمة عنها، والتي تترد بصورة مكثفة في نصوص الأعمال الكاملة (للشبيقي)، حيث " تتآكل الكلمات، وهي تكاد تسقط في بئر الصمت قبل أن تتفجر في المقطع التالي، وهذه تقنية أثيرة يختبر بها شعراء التفعيلة حريتهم التشكيلية"^(١).

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية، سابق، ص ١٥١.

المبحث الثالث: الفراغات النصية المعنوية

يعمد الشاعر إلى مراوغة القارئ عبر الخطاب غير المعلن والمسكوت عنه، الذي يكون متضمناً في النص الظاهر، ممّا ينتج عنه فجوات وفراغات تؤدي إلى غياب معانٍ أخرى أسقطها كنوع تأجيلي، مستعيناً بدلالات مرئية نصية منها ما يترجمه التشكيل البصري، على نحو ما أشار البحث في المبحث الأول، ومنها ما يتصل بالألفاظ والمفردات التي توارى خلفها معنى مضمّر.

هذا النوع الأخير يمثل ما يعرف بالفراغات المعنوية التي يستخدم فيها الشاعر مفردات ذات دلالات متعددة تسهم في تمويه المعاني وتشفير الخطاب الشعري، ممّا يعطي للقارئ مساحة لإنتاج دلالات جديدة من غير توجيه مباشر من الشاعر.

ومن ثمّ، فإن استعانة الشاعر بالمراوغات المعنوية؛ للكشف عن المعاني التي يريدها، لا يمكن أن ينفرد بها النص وحده، ولا يمكن لتلك المعاني أن تتموضع في البنية المعنوية النصية فقط، بل لابد من أن يقدم الشاعر إشارات ومرموزات تمثل إطار ينطلق منه القارئ لبنى موضوعاً جمالياً، لا يروم القارئ المؤول منه السياق العام للنص أو المعنى الظاهر، وإنما يسعى إلى (المغيّب) الذي لم يبح به النص؛ لتحقيق المتعة الذهنية والجمالية التي يحققها من عملية التفاعل مع النص؛ لينتج نصاً جديداً مستخلصاً من رحم النص الأول المرئي والمكتوب، وعلى الشاعر "أن يقتسم هذا التصور بالتساوي مع فهم القارئ، وبطريقة حبيّة، وأن يترك له شيئاً يتخيله"^(١).

وبعدّ اعتماد الشاعر على الفراغات المعنوية أكثر خصوصية من الفراغات البصرية؛ حيث تمتدّ ظلال التلقي من خلال رؤية الشاعر للعالم من حوله، معتمداً على المراوغات التركيبية الشعرية الخاصة الناقلة لتلك الرؤية، ممّا يعطي القارئ التحرر

(١) آيزر، فعل القراءة، سابق، ص ٥٦.

من توجيه الشاعر المباشر في التشكيل البصري، لينفسح أمامه المجال ليتفاعل مع الصوت الداخلي للشاعر الذي يطرح معانيه بصورة غير مباشرة، الأمر الذي يسمح للصوت الداخلي للمتلقي أن يفسر النص تبعاً لتجربته الشعورية الخاصة، فيلتقي الصوتان: القارئ/ الشاعر، فتضاف أبعاد وتأويلات جديدة إلى تجربة الشاعر المضمر، تتجدد وتتعدد بتجدد فعل القراءة وتعدّد المتلقين.

وقد اشتملت الأعمال الكاملة للشاعر (الثبتي) فراغات معنوية عدة

منها:

أولاً: الحذف:

يُعدّ الحذف من العناصر اللغوية التي تترك فجوات في الخطاب الشعري، الأمر الذي يثير ذائقة المتلقي ويحثه على محاولة سدّ هذه الفراغات، واكتشاف ما غاب في النص ونقص منه، اعتماداً على قرائن وإشارات تشير إلى العنصر المحذوف؛ اعتماداً على ما ورد في السياق الشعري^(١).

وهذا يعني أن الحذف يعدّ إنقاصاً للجملة على مستوى البنية التركيبية السطحية الظاهرة، إلّا أنه يعدّ عاملاً إضافياً على المستوى العميق/ المضمّر، فيثير ذلك في المتلقي الرغبة في اكتشاف ما غاب وأضمر؛ ذلك أن النص أو الخطاب، بوصفه مدلولاً، يظلّ منفتحاً للقراءة، وإنتاج معان لا حصر لها، فلا محدودية للمدلول، ممّا يؤدي إلى مفاعلة بين القارئ والخطاب/ النص عبر محاولاته المستمرة للوصول إلى المعنى وإكمال النص. وبذلك، يتحول القارئ من حالة التلقي بما فيها من سلبية إلى حالة إيجابية؛ لما تحدّثه دلالة المحذوفات من " حراك داخل النسق اللغوي فهي تمثل

(١) ينظر، محمد خطابي، لسانيات الاختلافات، مدخل إلى انسجام النص، (بيروت: المركز

الثقافي العربي، ١٩٩١) ص ٢١

قيمة جمالية مضافة داخل النص" (١).

وقد احتفى الشاعر الحديث احتفاءً خاصاً بظاهرة الحذف؛ لأن الشاعر المعاصر يميل إلى الإيجاز؛ لتأدية أبعاد دلالية، وبلاغية وصوتية تشري النص، وتزيد من طاقاته الابداعية، فيعمل المتلقي على فكّ غموض النص، للوصول إلى هذه الدلالات والخلوص إلى المعاني المخبوءة والمضمرة خلف الظاهر السطحي؛ لأن السؤال يظل يطرح نفسه في ذهنه: لماذا أثر الشاعر الصمت وإسقاط هذا الجزء من العبارة؟ وما الدلالات المترتبة عن هذا الإسقاط؟ وكيف تسهم هذه الظاهرة في اكتشاف عالم النص واجتلاء حقيقته؟ وكلها تساؤلات تمثل غاية نظرية التلقي، التي تحرص على جعل العلاقة بين النص القارئ، تسير في اتجاهين: من النصل إلى القارئ إلى النص.

ولقد لجأ (الثبيتي)، إلى إسقاط محذوفات ضرورية، والتي تكون، غالباً، ركيزة أساسية لفهم النص، مما يجعل المتلقي يقع في منطقة تأويلية تتعدّد فيها المعاني. فكل فراغ منقوط يعدّ حذفاً، وبخاصة ما كانت صورته البصرية على النحو الآتي (...). لا تزيد أو تنقص عن ثلاث نقاط (٢).

وقد اتكأ (الثبيتي) على هذه المراوغة المعنوية/ الحذف المنقوط في غير موضع من أشعاره، نحو قوله في قصيدة (أقول: الرمال ورأس النعامة) (٣):

(... وصارَ الزَّمانُ بديناً

ترهّل صحو المدينة..

(١) عبد العزيز موافي، قصيدة النشر من التأسيس إلى المرجعية، (مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩)، ص ٢٩٥.

(٢) ينظر، محمد الصفواني التشكيل البصري، سابق، ص ٢٠٥، وعبد السلام هارون، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، دار الطلائع القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٧٢

(٣) الأعمال الكاملة، ص ١٩٣.

لَا عَمَقَ لِلْمَاءِ

لَا حِلْمًا لِلْخَصْبَةِ

يقتنص الشاعر في هذا المقطع لحظة مفعمة بالأسى والحزن، كاشفاً عن الضغط النفسي الذي يمارسه الزمان على المكان/ المدينة، واستسلام المكان أمام قوة الزمن، معلناً بهذا الانتصار دلالة الفناء، عبر تتابع النفي (لا عمق - لا حلماً).

وقد تجلّى الحذف بالفراغ المنقوط في بداية السطر الأول من القصيدة؛ ليصور الشاعر حالته النفسية التي تعاني من سطوة الزمن على الواقع المعيش، حيث أربكت صدمة ما آل إليه الواقع بفعل الزمن من تلغثم الشاعر في سرد حالته الشعورية "ويدل على تلغثمه في الكلام ابتداءه النص بداية غير عادية، حيث بدأ بمحذوف ثم عطف عليه بالواو، التي تشير، من خلال موقعها في مطلع النص، إشارتين، الأولى: وجود معطوف عليه محذوف. والأخرى: أن جملة البداية هي امتداد لذلك المعطوف عليه المحذوف" (١).

وهنا يتبادر إلى ذهن المتلقي تساؤل مفاده: لماذا آثر الشاعر الابتداء بهذا الحذف؟ وهذا يعني وجود فراغ وفجوات وإسقاط معلومات ضرورية، هي بمثابة الركيزة الأساسية لفهم النص.

ولعل الإشارتين السابقتين هما ما جعلتا الشاعر لا يتبع التسلسل الطبيعي للأحداث في أثناء السرد، مقدماً الأهم على المهم من عبارات النص، فقد قدم المعطوف عليه في أول النص (وصار الزمان بديناً) ثم جاء بالمعطوف عليه، (ترهل صحو المدينة) والذي حذف منه أداة العطف/ الربط، في إثره، والترتيب الصحيح لعبارات النص هو:

(١) محمد الصفرائي، التشكيل البصري، سابق، ص ٢٠٦ - ٢٠٧.

ترهّل صحو المدينة..

لا عمق للماء

لا حلمًا للخصوبة

وصار الزمانُ بدينًا

هذا هو التسلسل الطبيعي، لكن الشاعر اختار الترتيب الأول؛ لأنه الأكثر تعبيراً عن تجربته الشعرية، وجعلها في بداية النص/ الأحداث، بحيث صار الحذف الافتتاحي هو محور النص ومركزه، لذلك جاء الشاعر بهذا الفراغ في نهاية النص بقوله^(١):

... وجاءَ الزّمانُ غريباً

وعادَ غريباً

إنّ حذف جزء من الكلام في الجملة الشعرية الأولى قد جنّب الشاعر الوقوع في التصريح المباشر، لهذا اقتصر الخطاب المنقول على الإشعار بالحالة الشعرية للشاعر، وأفسح المجال أمام القارئ ليكمل الصياغة الناقصة بأكثر من تأويل، تجسيماً لما آل إليه حال المكان/ المدينة، ممّا أسكت الشاعر وعطل ملكة الكلام، وقلّص الملفوظ، وحذف عددا من علاماته؛ لتكثيف المشهد أمام المتلقي؛ ليتخيّر أكثر الكلمات توهجاً واشتغالاً ومناسبة.

وفي هذه النقط الثلاثة في افتتاحية القصيدة ونهايتها، دلالة على إسقاط واختصار في طول الجملة بحذف مضمّرات يقدرها المتلقي من خلال فهمه لما يصرح به الشاعر، بحيث يمكن اعتبار نقاط الحذف نصاً مغلقاً في القصيدة، مفتوحاً أمام القارئ لأنّ "شعرية الحذف تعمل على مستويين: مستوى الإحالة على المتلقي،

(١) الأعمال الكاملة، ص ١٩٧.

ومستوى إشاري يحضر فيه المشار إليه بوصفه علامة" (١).

وقد يلجأ (النبتي) إلى المراوغة المعنوية، وإحداث فجوات في النص الشعري من خلال حذف أدوات الربط، على نحو قوله في قصيدة (برقيات حب إلى غائبة) (٢):

أَنَا حَلْمُكَ الذَّهْيُّ.. أَنَا

أَنَا هُمُّكَ الْأَزْلِيُّ ... أَنَا

أَنَا لَحْنُكَ الْبَدْوِيُّ.. أَنَا

أَنَا فَرْحُ الدَّمْعِ فِي مُقْلَتِكَ

أَنَا وَهْجُ الْوَشْمِ فِي وَجْنَتِكَ

وَأَنْتِ الشَّبَابُ وَأَنْتِ الشَّبَابُ

وَأَنْتِ أَنَا وَأَنْتِ الشَّبَابُ

يمسك حذف أدوات الربط / الواو بتلايب المقطع السابق في ارتباط مشيمي، حيث كثف حذف (الواو) سبع مرات مع ضمير المتكلم (أنا)، بالإضافة إلى حذف الخبر والصفة ثلاث مرات في آخر الأسطر الثلاثة الأولى، ليفتح المجال أمام القارئ؛ ليؤوّل ما يشاء من دلالات تكمل ما أسقطه الشاعر في هذه الدفقة الشعرية العاطفية الكاشفة عن تماهي المحبوبين/ أنت أنا.

وهذا الحذف بمثابة فجوات تحتاج إلى إكمالها، تمثل حالة من الترقب لما سيؤول إليه نهاية وصف الشاعر لنفسه، فالأوصاف (الذهبي - الأزلي - البدوي)

(١) خيرة حمر العين، شعرية الارتياح، دراسة في جمال العدول، (إريد: مؤسسة حمادة للنشر، ٢٠٠١)، ص ٣٣.

(٢) الاعمال الكاملة، ص ١٦١.

بمثابة إشارات ضوئية وعلامات أمام القارئ؛ لاستكمال ما يراه مناسباً، فيفتح النص على غواية التأويل للصياغة الناقصة (أنا حزنك السرمدي - أنا فتاك الحضري ...)، وغيرها من التأويلات في الحدود التي لا تفقد النص دلالاته الجمالية إذ إن "الواجب أن نتجنب فرض التأويل الوحيد على القارئ"^(١). بحيث تصير المحذوفات التي أسقطها الشاعر تمهيداً للطريق أمام المتلقي؛ لأنّ التأويلية هي الدور الذي ينهض به القارئ في فتح انغلاقات النص، والمساهمة في عملية إنتاجه.

وقد أدى حذف أدوات الربط اللغوي إلى تعمق صورة الشاعر/العاشق، الذي يمتلك عددًا من المقومات التي تحتاج إلى استكمالها، فحذف أدوات الربط؛ للاحق الدفقة الشعورية التي يخشى أن يعيقها عائق، ولو كان بسيطاً / الواو، في توصيل حالته الشعورية إلى المتلقي، ولذا عمد إلى التحرك على مستوى واحد داخل الجملة الواحدة الممتدة بطول كل سطر شعري، من خلال حذف أداة الربط.

وعلى الرغم من إسقاط الشاعر لأداة الربط/ الواو، بالإضافة إلى إسقاط الخبر والوصف، بصورة متلاحقة ومتتابعة، فإن ثمة رابطتين في هذا المقطع:

الأول: هو الإطار الدلالي الكلي المسيطر على المقطع، والمعبر عن الحالة الشعورية للشاعر.

الثاني: يكمن في الجملة المفتاحية الأولى في السطر الشعري، هذه الجملة بمثابة الإضاءة الكاشفة لكل الكلمات الشعرية الملفوظة والمخبوءة، فهي القرينة اللفظية الظاهرة اللافتة التي أعطت للسياق دلالاته؛ لأن الشاعر هو محور دلالة هذه الجملة المفتاحية، التي ينعكس حضورها على باقي الكلمات الظاهرة والمضمرة، والتي تحققت فيها بشكل ما.

(١) أمبرتو إيكو، **الأثر المفتوح**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، (سوريا دار الحوار، ٢٠١٤)، ص ٢٠.

ولعلّ المثاليين السابقين للفراغ النصي المعنوي بالحذف، وغيرهما، قد كشفوا عن وجود فجوات قصدية ذات دلالات جمالية وتأثيرات على المتلقي، الذي تنيره هذه الفراغات والمضمرات فيعمل على استكناه طبيعتها، وإكمال النقص فيها على النسقية نفسها، ممّا أترى النصوص الشعرية بطاقات إيحائية، ناتجة عن جدلية المتلقي والنص، وهذا معنى أنّ "النص المبني على الإيحاء يتجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ، وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة وأصديه عجيبة" (١).

ثانياً: الفراغات البيانية:

تتموضع في التركيبات البنائية دلالات وإشارات معنوية، تفتح الباب أمام المتلقي للوصول إلى مضمراتها، ممّا يجعل العلاقة بين المتلقي والنص مستمرة ومتواصلة، الأمر الذي يؤثر إيجاباً في فهم المتلقي للنص الذي تتجلى فيه تجربة الشاعر في الصورة الشعرية، التي تقوم على الوصل بين الحالات الشعورية التي يمر بها المبدع في حياته وبين المتلقي، من خلال الانزياحات التي يحدثها الشاعر عبر هذه الصور، وما ينجم عنها من فضاء بياضي بين النص والقارئ، بما يؤدي إلى "الانسجام بين المعنى الموحى به، والمعنى المنتظر، أو حسب (ياوس) أفق التوقعات، ضمن إيقاع دلالي يحكمها تناوب في المعنى وتوافق في الرؤية، بين ما هو مجسم، وما هو مغيب في صورة تجردية" (٢).

وهذه الصور بمثابة دعوة صريحة من الشاعر إلى إشراك متلقيه في عملية الإبداع، ومساعدته على استكناه النص، والكشف عن (المغيّب) أو اللامعقول وراء المراوغات الصورية التي تعمل على تحقيق التفاعل بين المتلقي والشاعر، وبينه وبين النص، وفي

(١) أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، سابق، ص ص ٢٠-٢١.

(٢) عبد القادر فيدوح، معارج المعنى، سابق، ص ١٨.

هذا السياق، يقول (الثبيتي) في قصيدة (ليلة الحلم وتفاصيل العناء)^(١):

زورقُ يأتي الصحراء ممشوقاً كماردٍ
كشهابٍ فصلته الريحُ من قلبٍ عطارِدٍ
ينبيري كالهمس، كالرؤيا ...
يخلقُ كالنعاسِ
جاءَ محمولاً على موج الرّمالِ
جاءَ منحوتاً على ريح الشمالِ
جاءَ كالليل الغريبِ
جاءَ كالصبح المريبِ

عمد الشاعر في السطور السابقة إلى إحداث فراغ معنوي؛ عبر تكثيف الفراغ البياني الناجم عن التشبيه (سبع مرات)، ليجعل المتلقي يتخيل هذه الحالة، ممّا ساعده على فك غموض النص الشعري والولوج إلى وحدات الاتصال والتفاعل فيه؛ لأنّ الكثافة الدلالية للتشبيه (بالكاف)/ الصوتي والحركي، قد فتحت النص لإمكانية تلقي المعنى الذي يمكن أن نستنبطه من طبيعة التشبيه نفسه؛ لأنه بمثابة حدس كلي يقدم للمتلقي المعنى المقصود^(٢)، وذلك بواسطة الامتزاج المتكافئ بين العناصر الواقعية والأخرى التمثيلية^(٣)، أي إن (الثبيتي) استمد التشبيهات السابقة من بيئته البدوية/ الصحراء، وجعلها في هيئة صورة تشبيهية، ممّا جعل المتلقي يبحث وراء الشاعر

(١) الأعمال الكاملة، ص ١٨٧.

(٢) ينظر، حميد حمداي، القراءة وتوليد الدلالة تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، (بيروت:

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧)، ص ٢١٧.

(٣) ينظر، السابق، ص ٢١٩.

ومفرداته التي تنسج خيوط الصورة البيانية، وتربطها بعاطفة داخلية لا تُرى إلا من خلال الخيال والتخييل.

ومما لا شك فيه أن الأجزاء المكونة للصورة التشبيهية السابقة بمثابة رموز لحالة نفسية معينة، ينفعل بها المتلقي نفسياً بما تثيره فيه تلك الصورة، وهي غاية حرص الشاعر على توصيلها للمتلقي لمشاركته الانفعال النفسي " فالشاعر يساعدنا على تنسيق مشاعرنا من خلال الإشارات المتنوعة التي تثيرها فينا الصورة "(١).
وتبرز فاعلية الفراغ البياني في شعرية الأنسنة لكل ما حول الشاعر، نحو قوله في قصيدة (موقف الرمال وموقف الجناس) (٢):

يا أَيُّهَا النُّخْلُ

يَغْتَابُكَ الشَّجَرُ الْهَزِيلُ

وَيَذُمُّكَ الْوَتْدُ الدَّلِيلُ

وَتَظَلُّ تَسْمُو فِي فِضَاءِ اللَّهِ

ذَا طَلَعَ خُرَافِيّ

وَذَا صَبَرِ جَمِيلُ

لقد ساهم الانزياح الدلالي، المكوّن بفعل الاستعارة/ يا أَيُّهَا النُّخْلُ، في خلق بياضات بين النص وقارئه، الأمر الذي نشط مخيلة المتلقي إلى محاولة سدّ هذه البياضات والفراغات الناجمة عن المراوغة الاستعارية.
وقد عرض الشاعر في النص صورتين، الأولى تتموضع في السطر الثاني والثالث،

(١) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، (القاهرة: دار غريب، د.ت) ص ٦٦.

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٨.

والثانية في السطر الرابع، مما أدى إلى وجود وشيجة ما بين النص المكتوب (المقروء) والنص المسكوت عنه، مما ينشط فاعلية القارئ؛ للكشف عن سرّ المراوغة الاستعارية وراء تفضيل النخل في الصورة الثانية (تظلّ تسمو في فضاء الله) على الشجر والوتد في الصورة الأولى/ يغتابك الشجر الهزيل - ويدمك الوتد الذليل، عبر استراتيجية حجاجيه، عناصرها (ذا طلع خرافي/ ذا صبر جميل)، وهي: "حقائق ثقافية تعاقدية ذات قيمة أنثروبولوجية أكثر مما هي حقائق كونية..."^(١).

ومن ثمّ، فإن قراءة النص تؤطر بوضوح إلى تلقي هذا المعنى، والذي بدأه بمراوغة استعارية (يا أيّها النخل) وعضدها باستعارتين (يغتابك الشجر - يدمك الوتد)، ليوجه قارئه إلى معنى آخر، وهو الانتماء للنخل رمز الهوية والعطاء، مما يستثير المتلقي للبحث عمّا ورائيات الاستعارة من دلائل، حيث ألقى الشاعر إلى القارئ الاستعارة المكنية في افتتاحية المقطع؛ ليعمق ارتباطه بباقي النص، من خلال استثارة طاقاته التأويلية في سبيل الكشف عن الدلالة من وراء الافتتاحية بالأنسنة الاستعارية، وهو ما يفسر استناد المقطع على الانزياح الاستعاري؛ لأن الاستعارة "تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر"^(٢).

ويلاحظ أن الشاعر أكثر من حشد الأفعال المضارعة في الأسطر الشعرية السابقة، وهذا يشيع إحساساً قوياً بالزمن الحاضر في إشارته وتأكيداً على زمن المستقبل؛ ليضفي على النص روحاً وحياءً ليخرجه من الثبات إلى الحركة.

ومما زاد في انفتاح النص على تفعيل مشاركة المتلقي في ملء فجواته، تطعيم

(١) صالح رمضان، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، (الرياض بيروت: النادي

الأدبي، بالاشتراك مع المركز الثقافي العربي، - الدار البيضاء، ٢٠١٥)، ص ٨٠.

(٢) يوسف أبو عدس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية،

(الأردن: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٩٧)، ص ١٣٥.

الخطاب فيه وتثويده بآفاق التجديد والخلق بإحالات قرآنية/ استحضر النص الديني، حيث جاء المقطع الاستعاري زاخراً بالإحالات القرآنية، بين قوله تعالى: (أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ) [سورة إبراهيم: الآية ٢٤]، وعبرة (تظلّ تسمو في فضاء الله) استحضاراً لقوله تعالى: (إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ) [سورة فاطر: الآية ١٠].

وقد حمل استدعاء النص الديني في طياته رغبة الشاعر في السمو بالذات وبشعره ف "الذات والنص عند محمد الشبيبي متلازمان وملتبسان، أحدهما يحرك الآخر ويفضي إليه، وقد أفصحت تجربته الشعرية عن هذا التلازم، بل وانبثقت منه" (١).

وقد جاءت المزاوغة التناسية لاستلهاام النص القرآني عن قصد من قبل الشاعر؛ ليشير ذائقة المتلقي إلى الوقوف عليها عبر جهد تأويلي، من خلال استحضر النص الغائب الذي سكت عنه الشاعر، فيعمل المتلقي على سدّ بنيات الفراغ، وهذا يتطلب تدخل القارئ بوصفه مشاركاً ومنتجاً للنص، وهو ما يتصل بالوسائل والأدوات التأويلية الخاصة به؛ لأن المتلقي غير العالم بالتدخلات النصية لا يمكنه كشف تلك العلاقات الضمنية بين النص الحاضر والنص الغائب (٢).

وبهذا التعليق بين المزاوغة التشبيهية والتناسية، استطاع القارئ أن يكون أكثر تفاعلاً مع النص، وأكثر قدرة على رصد الجوانب النفسية التي تقف وراءه، وتقديم قراءة جديدة للنص، وسدّ الفراغ الناجم عنها وما تشي به لأن "كل نصّ في يتآزر

(١) عالي القرشي، الطاقة والتشكيل في تجربة الشبيبي الشعرية، (الطائف: مجلة النادي الأدبي، ٢٠١١) ص ١٤٤.

(٢) ينظر، أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٤)،

بما تدل عليه الصورة، بوصفها نصاً قائماً على الانفتاح بحسب وظائفه الدالة، واستناداً إلى ما تحمله هذه الصورة أو تلك من ثراء الرؤى، واكتناز اللغة^(١).

ثالثاً: الفراغات الرمزية

يعدّ الرمز ضرباً من التصوير، يلجأ إليه الشاعر كمراوغة بنائية؛ لتحقيق غايات جمالية من جهة، والتعبير عن الأغراض النفسية وثيقة الصلة بالدلالة الرمزية من جهة أخرى.

ويشكل الرمز في القصيدة الحداثية معلماً يرمي من خلاله الشاعر إلى جعل المتلقي يتجاوب مع النص ودلالته، من خلال توضيح الواقع بغامض بعد تحليله، بحيث يصبح الواقع أكثر وضوحاً وانفراجاً في الرؤية^(٢).

ويعتمد الرمز على ثلاثة أقسام: الرمزي، والمبنى الرمزي، والإشارة، ويعتمد على ثنائية الحضور والغياب عبر إظهار معلومات جزئية عن الرمز، تمثل مدلولات وإشارات تنحو بالقارئ إلى تأويل هذا الرمز، الذي يجيء محملاً بمضمرات دينية، وشعرية، وشعبية، وأسطورية وغيرها، والتي تفتح أفقاً رحباً للقراءة والتأويل، متساوقة مع أطروحات نظرية التلقي، حيث يرتبط تأويل الرمز بفاعلية التلقي؛ نظراً لأن للرمز طرفين: الأول معطى مباشر، والآخر غير مباشر مستنتج عن طريق التأويل، ولكلٍ منهما شرعية الحضور داخل النص الشعري^(٣).

(١) عبد القادر فيدوح، وعلى الشرقاوي، دراسات في التجربة والحياة، (أفكار للثقافة والنشر، ٢٠١٧)، ص ٧٥.

(٢) ينظر، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، (مصر: دار المعارف، ١٩٨٤)، ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٣) ينظر، عبد الخالق سلمان، الغياب في الشعر العراقي الحديث، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠١٦)، ص ١٠٦ - ١٠٧.

والتأمل في النص الشعري عند (الثبتي) يجده يفتح على أشكال متعددة من الرموز، منها الرموز البيئية، نحو قوله في قصيدة (النغم الأول، الحب في الصحراء)^(١):

كنا نعيشُ الحبَّ في الصحراءِ

وحيٌّ من السماءِ

رسالةً فطريّة

أنشودةٌ عذراءِ

لا نعرف الرسائلِ الملوّنةِ

والكلماتِ الحلوةِ المدوّنةِ

لا نعرفُ النفاقَ

ولم ولا نمارس اللهُوَ بتهريبِ العواطفِ

فالحبُّ عندنا انطلاقٌ

والعشقُ عندنا انتماءٌ

كموسمِ الرحيلِ

كنسمةِ الصّباحِ، كالأصيلِ

كالماءِ، كالهواءِ

الحبُّ في الصحراءِ

حكايةٌ تطولُ

(١) الأعمال الكاملة، ص ص ٢٨٧ - ٢٨٨.

وقصة كثيرةُ الفصول

تروى عن الزمان

متاعب الإنسان

كفاحه من أجل أن يحيا الحياة

صراعه من أجل لقمة

عزيزة المنال

ممزوجة بحبات العرق

وذرات الرمال

يمثل الرمز/ الصحراء المفتاح أو البؤرة المركزية التي تدور حولها القصيدة، والتي جاءت محملة بدلالات الارتباط/ ذرات الرمال، وقد انفسح النص على فراغات وفجوات دلالية أخرى، وتأويلات متعددة تزيد أو تنقص من مفردات الارتباط الأخرى الضاربة في أعماق المخيل الجمعي العربي.

ولم يأت توظيف رمز الصحراء عفو الخاطر، بل تشكل وجوده في المخيلة الجمعية الشعرية الهاربة إلى الجذور والأصول والهوية بكلّ ما تحمل (رسالة فطرية - أنشودة عذراء - الحب - العشق - والكفاح الممزوج بحبات العرق)، لتشكّل هذه الإشارات فضاءات فراغية ومسكوت عنه يحتاج إلى تأويلات قرائية من قبل المتلقي؛ ليكشف عمّا لم يقله الشاعر.

وبواسطة المقابلة الضدية أو العلاقات الضدية بين الرمز المكاني/ الصحراء وبين الواقع المعيش (الرسائل الملونة - الكلمات المدونة - النفاق - تهريب العواطف)، التي عمد إليها الشاعر، وسع من مساحة الخيارات المطروحة التي وردت إلى ذهن المتلقي؛ لسدّ الفراغات النصّية المعنوية المتصلة برمز الأصالة والهوية/

الصحراء، وأنه لا يزال الرمز الأقوى في مواجهة الواقع المعيش. وقد برز في النص توظيف تقنية الفراغ المعنوي بالرمز/ الصحراء بشكل جلي، عبر الحضور المكثف لها بالتكرار صراحة، أو بدلالات الأخرى عليه، ومن ثم يأتي دور المتلقي في الملء والتحديد، وإنتاج دلالات ما وراءية، بعد أن عبّد له الشاعر الطريق في السير نحو قراءة النص؛ لبلوغ ظلال دلالات أخرى؛ لأنّ ما غاب في النص يتطلب استحضار تقاليد بيئية أخرى متصلة بالرمز/ الصحراء كالنخل، والخيمة، والفرس وغير ذلك.

وبهذا الطرح الرمزي، يتأكد للمتلقي أنّ الشاعر قد عمد إلى الترميز الموحى وخاصة في توالي الثلاث وردات (***) والتي شكلت صورة بصرية مستوحاة من ذلك الألم والحنين والفراغ العريض كأنها تنهيدات متوالية بنفس الشاعر خلالها تلك الحشرات على زمن جميل مضى -والذي نحسبه: أنسب آية يعبر بها عن الحالة النفسية الجماعية (كنّا) تحت وطأة زيف الواقع.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه القصيدة هي واحدة من ثلاثية وردت متتالية (النغم الأول: الحب في الصحراء - النغم الثاني: الشوق المهزوم - النغم الثالث: ديار سلمى) تمثل فاصلاً بين عناصر القصيدة الأم (أنغام من الصحراء)، الهدف منها استثارة المتلقي وإشراكه في استكمال باقي أشكال النغم، واستجلاب العناصر الدلالية المحجوبة الأخرى اعتماداً على آليات مكتوبة لفظياً، ممّا يعمق ارتباطه بالنص الكلي للقصيدة

وقد يعمد الشعراء الحديثون إلى استدعاء الرموز الأسطورية المنبثقة من الموقف الشعري، وذات الصلة المتأصلة بالموقف والحالة الشعورية من جهة، وبينها وبين المتلقي

من جهة ثانية^(١).

وتتموضع في الرمز الأسطوري خطابات عدة مخبوءة ومضمرة، يمرر الشاعر من خلالها رؤيته للعالم، بوضعها في " نصّ أدبي وضع في أبهى حلة فنية ممكنة، وأدهى صيغة مؤثرة في النفوس"^(٢).

ومن الرموز الأسطورية ذات الحضور في الشعر الحداثي، أسطورة طائر العنقاء المستمدة من التراث العربي القديم، وما حبك حولها من خرافات^(٣).

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشاعر لا يوظف الرموز الأسطورية كما هي، أو كما قيل عنها أو كما تجذرت في المخيل الجمعي " وإنما يستغلها في إبراز مضمون عصري"^(٤). وقد استلهم (الثبتي) أسطورة طائر العنقاء في قصيدة تحمل اسم (ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء)^(٥):

هيه يا عنقاءُ

يا بعثاً جديداً وشباباً من لُهبٍ

ورماذٍ

هيه يا عنقاءُ

(١) ينظر، محمد فتوح، الرمز والرمزية، سابق، ص ٣٢٢ - ٣٢٣.

(٢) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، (بيروت: دار الكلمة للنشر، ١٩٨١)، ص ١٦.

(٣) ينظر، حسن النميري، دنيا الحيوان في التراث العربي، (سوريا: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨)، ٦٢٢/٢، - ٦٦٣.

(٤) عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، (بيروت: دار القلم، بيروت، ١٩٧٤) ص ١٩١.

(٥) الأعمال الكاملة، ص ١٩١.

يا بحراً غريقاً تاه فيه السندبادُ

يبرز توظيف (الثبتي) للفراغ النصي بالرمز الأسطوري/ العنقاء بطبيعته الانفتاحية المتعددة القراءات والتأويلات بتعدد القراء والمتلقين، والتي يمكن أن يتلقوها من هذا الرمز بعد إلحاقه للقرينة السياقية في النص (يا بعثاً جديداً وشباباً من هيب)، لتحيل المتلقي إلى محاولة استكناه طبيعة هذه القرينة السياقية، لينتج قراءة أخرى منها إعلان الصحوة والميلاد الجديد للهوية العربية المرموز إليها بالرمز الشعبي/ السندباد، بوصفها كائناً متجدداً أراد من خلاله الإشارة إلى سيروزة البعث والولادة في الأمة العربية والإسلامية.

هذان النموذجان الرمزيان، وغيرهما من الرموز الدينية، والتراثية، يمثلان مساحات فارغة عبارة عن مخبوءات ومضمرات تتعالق في لا وعى الشاعر، يستفيد منها المتلقي في إنتاجية توليدية لمعان أخرى مسكوت عنها من قبل الشاعر، إما تعبيراً عن الواقع الجمعي أو رغبة في ديمومة الخلود لقصائد الشاعر.

الخاتمة:

تناول هذا البحث الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر السعودي (محمد الثبيتي)؛ للكشف عما تضمنته من فراغات نصية بصرية ومعنوية أثارت ذائقة المتلقي؛ لسد هذه الفجوات، وإكمال ما لم يقله الشاعر، وذلك من خلال دراسة الفراغات البصرية التشكيلية (الأسطر الشعرية - الفراغ المنقوت - فراغ البياضات وغيرها)، بالإضافة إلى الفراغات المعنوية الناجمة عن المراوغات (البيانية، والحذف، والرمز). ومن خلال دراسة تلك العناصر تمّ التوصل إلى مجموعة من النتائج أهمها:

١- أنتجت نصوص الأعمال الكاملة (للتبتي) دلالات جمالية وإيحائية ناجمة عن فعل القراءة والتأويل الذي ينجزه القارئ.

٢- أدى تعالق الفراغات البصرية والمعنوية إلى إعطاء النص الشعري في شعر "الثبتي" أبعاداً جديدة، تتسع تبعاً للأبعاد التي ضمنها الشاعر، من خلال مهارته في توزيعها شكلياً ومعنوياً عند تركيب العبارات؛ لتأدية المعنى المراد متوسلاً لكل ذلك بالتنوع في الهندسة النصية والتنوع في الفراغات النصية

٣- يتوقف إدراك القارئ للفراغات النصية على المغازلة القادرة على استقطابه، ودفعه إلى المشاركة في إنتاج النص، والتعرف إلى المضمير والمسكوت عنه الذي عمد الشاعر إلى إسقاطه، ولعل الثبتي في نصوصه قصد تلك الفراغات النصية امتحاناً لقدرات المتلقي في مشاركته النتاج المعنوي المضمير.

٤- أحدثت الفراغات والفجوات النصية، التي تخللت نصوص الأعمال الكاملة، تفاعلاً بين القارئ والنص، ودفعته إلى البحث عن أنسب الطرق لمثلها، من أجل استكمال التصورات الذهنية والجمالية التي فتحتها هذه الفراغات.

- ٥-توظيف (الشيئي) للفراغات البصرية والمعنوية يؤكد استثماره لمختلف المعطيات التي يترأى له أنها تخدم جمالية النص، والتفاعلية بينه وبين المتلقي.
- ٦- شكّلت الفراغات النصيّة عصب بنية الديوان ومعماريتها من خلال نثرها في تفاصيل شعر محمد الشبيبي حيث تبين لنا -أنها - كانت هدفه الرئيس في خلق ذلك التفاعل التأويلي الدائم بين نصه والمتلقي.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

محمد عوض الثّبيتي، الأعمال الكاملة، مؤسسة الانتشار العربي - بيروت، والنادي الأدبي حائل، ٢٠٠٩.

ثانياً: المراجع:

إبراهيم عبد الله، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، د.ت.
إبراهيم نبيلة، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، مج ٥، ع ١٤، ١٩٨٤.

أبو عدس يوسف، الاستعارة في النقد الادبي الحديث، الابعاد المعرفية والجمالية، الاهلية للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٧.

إسماعيل عزّ الدين، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، د.ت.
إسماعيل عزّ الدين، الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، ١٩٧٤.
أيزر فولغاغنغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني، والجيلاني كدية، مكتبة المناهل، المغرب، ١٩٩٥.

إيكو أمبرتو، الاثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٤.
بوحوت عادل، جمالية التجاوب في الأدب، مجلة عالم الفكر، ع ٣، مج ٤٢، يناير - مارس، الكويت، ٢٠١٤.

ترمانيني خلود، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث، شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر محمد فكرى، لسانيات الاختلاف، مدخل إلى انسجام النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١

الحجمري عبد الفتاح، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار

البيضاء، ١٩٩٦.

حسن عبد الناصر، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة، ١٩٩٩.

حمر العين خيرة، شعرية الانزياح، دراسة في جمال العدول، مؤسسة حمادة للنشر، إربد، ٢٠٠١.

رمضان صالح، التواصل الأدبي من التداولية إلى الإدراكية، النادي الأدبي بالرياض، بالاشتراك مع المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ٢٠١٥.

الرواشدة سامر، إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، منشورات أمانة عمان، الأردن، ٢٠٠١ عبد الناصر هلال، الالتفات البصري من النص إلى الخطاب، قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، مصر ٢٠١٠.

زايد علي عشري، قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨.

سلمان عبد الخالق الغياب في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠١٦.

السواح فراس، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨١.

الشنطي محمد صالح، التجربة الشعرية الحديثة في المملكة، نادي حائل الأدبي، ٢٠٠٣.

الصفرائي محمد، التشكيل البصري في الشعر الحديث (١٩٥٠ - ٢٠٠٤) النادي الأدبي، الرياض، ٢٠٠٨.

عبدالمطلب محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ١٩٩٥.

عبدالواحد محمد عباس، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦.

عثمان إيراد، سيمائية الشكل الكتابي وأثره في تكوين الصورة البصرية، شعر محمود درويش أنموذجاً، كلية التربية والعلوم الإنسانية، مجلة ديالى، ع٦٣، العراق، ٢٠١٤.

عوض إبراهيم، مناهج النقد العربي الحديث، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ٢٠٠٤.

فتوح محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٤.

فراي نورثراب، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة: يؤئيل يوسف، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.

فيجن فرانك وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ١٩٩٨.

فيدوح عبد القادر، وعلى الشرقاوي، دراسات في التجربة والحياة، أفكار للثقافة والنشر، ٢٠١٧.

القرشي عالي، الطاقة والتشكيل في تجربة الثبيتي الشعرية، مجلة النادي الأدبي، الطائف، ٢٠١١.

لحمداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة تغير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ٢٠٠٧.

لوتمان يوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح، دار المعارف، ١٩٩٥.

ماتلار أرمان وميشال، تاريخ نظرية الاتصال، ترجمة: نصر الدين لعياضي، والصادق رايح، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٥.

المكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١.

مجلي عبد الناصر، أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

المقالم عبد العزيز، الشاعر محمد الثبتي، حلم الرغبة في كتابة ما لم يكتب، مجلة دراسات يمنية، مركز الدراسات والبحوث اليمني، صنعاء، ع ٨٢، يوليو - سبتمبر، ٢٠٠٦.

موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

مونسي حبيب، القراءة والحادثة، اتحاد الكتاب، دمشق، ٢٠٠٠.

النايلسي شاكر، رغبة النار والحنطة إبداع نقدي لأعمال عشرة شعراء محدثين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦.

ناهم أحمد، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤.

التميري حسن، دنيا الحيوان في التراث العربي، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٨، ٦٦٣ - ٦٢٢/٢.

هارون عبد السلام، قواعد الإملاء وعلامات الترقيم، دار الطلائع القاهرة، ٢٠٠٥.

هلال عبد الناصر، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مراكز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦.

هولب روبرت، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سوريا، ١٩٩٢.

وادي طه، جماليات القصيدة المعصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٩.

ياسين أحمد جار الله، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني، مجلة ابّحات كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، العراق، ع ٤، مج ٢، ٢٠٠٦.

Bibliography

First: Sources:

Muhammad Iwad Al-Thubaiti, The Complete Works, (in Arabic), The Arab Expansion Foundation - Beirut, and the Literary Club Hail, 2009.

Second: References:

Ibrahim Abdullah, Reception and Cultural Contexts, (in Arabic), United New Book House.

Ibrahim Nabila, The Reader in the Text, The Theory of Influence and Communication, (in Arabic), Fosoul Journal, Vol. 5, iss. 1, 1984.

Abu Adass Yousuf, Metaphor in Modern Literary Criticism, Cognitive and Aesthetic Dimensions, (in Arabic), Al-Ahlia for Publishing and Distribution, Jordan, 1997.

Ismail Ezz al-Din, Psychological Interpretation of Literature, Dār Gharib, Cairo.

Ismail Ezz al-Din, Poetry in the Context of the Revolutionary Era, (in Arabic), Dār Al-Qalam, Beirut, 1976.

Iser Wolfgang, the act of reading, the aesthetic theory of response in literature, translated by: Hamid Hamdani, and Al-Jilani Kdia, Al-Manahil Library, Morocco, 1995.

Echo Umberto, open impact, translated by: Abd al-Rahman Bu Ali, Dār Al-Hiwar, Syria, 2014.

Bohout Adel, The Aesthetic of Response in Literature, (in Arabic), 'Ālam Al-Fikr Journal, Issue 3, Volume 42, January-March, Kuwait, 2014.

Termanini Khuloud, Linguistic Rhythm in Modern Arabic Poetry, Activation Poetry in the Second Half of the Twentieth Century, (in Arabic), Ph.D. Thesis, University of Aleppo, College of Arts and Humanities,

Al-Jazzar Muhammad Fikri, The Linguistics of Difference, An Introduction to Text Harmony, (in Arabic), Arab Cultural Center, Beirut 1991 11.

Al-Hajmari Abdel-Fattah, Thresholds of the Text, Structure and Significance, (in Arabic), Al-Rabita Publications, Casablanca, 1996.

Hasan Abd al-Nasir, Theory of Communication and Reading the Literary Text, (in Arabic), The Egyptian Office for Publications, Cairo, 1999.

Hamar al-Ain Khaira, The Poetics of Displacement, A Study in Jamal al-Adoul, (in Arabic), Hamada Publishing Corporation, Irbid, 2001.

Ramadan Saleh, Literary Communication from Pragmatic to Cognitive, (in Arabic), Literary Club in Riyadh, in partnership with the Arab Cultural Center, Beirut - Casablanca, 2015.

- Al-Rawashda Samir, The Problem of Reception and Interpretation, A Study in Modern Arabic Poetry, (in Arabic), Amman Municipality Publications, Jordan, 2001.
- Abd al-Nasir Hilal, Visual Turning from Text to Discourse, Reading in the Formation of the New Poem, (in Arabic), House of Knowledge and Faith, Kafr El-Sheikh, Egypt 2010 16.
- Zayed Ali Ashry, Readings in Contemporary Arabic Poetry, (in Arabic), House of Contemporary Arab Thought, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 1998.
- Salman Abd al-Khaliq, The Absence in Modern Iraqi Poetry, (in Arabic), House of Cultural Affairs, Baghdad, 2016.
- Al-Sawah Firas, The First Adventure of the Mind, A Study in the legend, (in Arabic), Dār Al-Kalima Publishing House, Beirut, 1981.
- Al-Shanti Muhammad Salih, The Modern Poetry Experience in the Kingdom, (in Arabic), Hail Literary Club, 2003.
- Al-Safrani Muhammad, Visual Formation in Modern Poetry (1950-2004), (in Arabic), Literary Club, Riyadh, 2008
- Abd al-Muttalib Muhammad, Stylistic Readings in Modern Poetry, The Egyptian General Book Organization, Cairo, 1995 22. Abd al-Wahid Muhammad Abbas, Reading the Text and the Aesthetics of Reception between Modern Western Doctrines and Our Critical Heritage, A Comparative Study, (in Arabic), Dār Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 1996.
- Othman Iyad, The Semiotics of the Written Form and its Impact on the Formation of the Visual Image, Mahmoud Darwish's Poetry as a case study, (in Arabic), College of Education and Human Sciences, Diyala Journal, P63, Iraq, 2014.
- Awad Ibrahim, Methods of Modern Arab Criticism, (in Arabic), Zahra Al-Sharq Library, Cairo, 2004.
- Fattouh Muhammad, Symbol and Symbolism in Contemporary Poetry, (in Arabic), Dār Al-Ma'arif, 1984.
- Fry Northrup, Literary Meaning from Phenomenology to Deconstruction, translated by: Yoel Youssef, Dār Al-Ma'mun, Baghdad, 1990. 27.
- Schwervgen Frank et al., Research in Reading and Reception, Translated by: Muhammad Khair Al-Biq'a'i, Center for Civilization Development, Syria, 1998.
- Faydounh Abd al-Qadir, and Ali Al-Sharqawi, Studies in Experience and Life, (in Arabic), Ideas for Culture and Publishing, 2017.
- Al-Qurashi Adel, Energy and Formation in Al-Thubaiti's Poetic Experience, (in Arabic), Literary Club Journal, Taif, 2011.
- Hamdani Hamid, Reading and Generating Significance, Changing Our Habit in Reading Literary Texts, (in Arabic), Arab Cultural Center, Casablanca - Beirut, 2007.

- Lotman Uri, Analysis of the Poetic Text, The Structure of the Poem, Translated by: Muhammad Fattouh, Dār Al-Maaref, 1995.
- Matlar Armand and Michel, History of Communication Theory, translated by: Nasreddine Layady, and Al-Sadiq Rabah, The Arab Organization for Translation, Beirut, 2005.
- Al-Makri Muhammad, Form and Discourse, An Introduction to the Analysis of My Phenomenology, (in Arabic), Arab Cultural Center, Beirut, 1991 34.
- Majali Abd al-Nasir, Anthology of New Saudi Literature, (in Arabic), Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 2005.
- Al-Maqaleh Abd al-Aziz, the poet Muhammad Al-Thubaiti, the dream of wanting to write what has not been written, (in Arabic), Yemeni Studies Journal, Yemeni Studies and Research Center, Sana'a, p. 82, July-September, 2006.
- Muwāfi Abd al-Aziz, The Prose Poem from Inception to Reference, (in Arabic), The Egyptian General Book Organization, 1999.
- Monsi Habib, Reading and Modernity, (in Arabic), Writers Union, Damascus, 2000.
- Al-Nabulsi Shakir, Loaf of Fire and Wheat, Critical Creativity of the Works of Ten Modern Poets, (in Arabic), Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 1986. 39.
- Nahim Ahmad, Intertextuality in the Poetry of the Pioneers, (in Arabic), House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2004.
- Al-Numairi Hasan, The World of Animals in Arab Heritage, (in Arabic), the Syrian General Book Authority, 2008, 2/622-663.
- Haroun Abd al-Salam, Rules of Spelling and Punctuation Marks, (in Arabic), Dār Al-Tala'i, Cairo, 2005.
- Hilal Abd al Nasir, Narrative Mechanisms in Contemporary Arab Poetry, Centers of Arab Civilization, Cairo, 2006.
- Robert Holb, The Reception Theory (Critical Introduction), Translated by: Raad Abdel-Jalil Jawad, Dār Al-Hiwar, Syria, 1992,
- Wadi Taha, The Aesthetics of the Contemporary Poem, (in Arabic), Dār Al-Ma'arif, Cairo, 1989.
- Yassin Ahmad Jarallah, The Short Poem Poetry of Moncef Al-Mazghani, (in Arabic), Research Journal of the College of Basic Education, University of Mosul, Iraq, Issue 4, Vol. 2, 2006.





الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة
ISLAMIC UNIVERSITY OF MADINAH

Journal of

Arabic Language and Literature

Vol : 9

Jul - Sep 2023