الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945
قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
F faculté : des lettres et des langues
Département De Langue Et Littérateur Arabe

مذكرة مقدمة لنيل شهادة
ماستر
(تخصص تحليل الخطاب)

إبداعية المكان الشعري في لعازر عام 1962 لطليل حاوي نموذجا

مقدمة من قبل:
نسيمة لعريبي

تاريخ المناقشة: .....

		الرتبة	الجامعة
عبد الحليم مخالفة	رئيسا	أستاذ	قالمة
السعيد مومني	مقررا	أستاذ	قالمة
بشرى شيمالي	ممتحنا	أستاذ	قالمة

السنة الجامعية: 2013 / 2014

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم الذي هدانا إلى خير الأعمال،

وقوى فينا الأبصار والأبدان ... وجعلنا نعمل بكل عنفوان ...ونجيب بكفاءة عند كل امتحان،

وقال الله تعالى: " وإذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم ".

سورة ابراهيم 07.

شكرا والحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد خير المرسلين.

تحية أرق من نسيم الصباح، وأبهج منها والنفس في الأفراح، إلى أستاذنا الفاضل " السعيد مومني "،

أعطر عبارات الشكر والامتنان لقبوله الإشراف على مذكرتنا أولا،

ثم على ما بذله من جهد في متابعة مراحل بحثنا،

فكان لنا نعم الموجه، ونعم المرشد ونعم المجيب ونعم المصغي لاقتراحاتنا فلم يدخر سبيلا من شأنه أن ينير دربنا.

فشكرا لك أستاذنا العزيز على ما بذلته من جهد

لتنوير دربنا واستقامة بحثنا.

وتحية تقدير منا إليك

- شكـــرا لك أولا –
- وشكرا لك ثانيا –
- وشكرا لك آخرا –

إهداء

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم – أما بعد:

أهدي ثمرة جهدي إلى اللذين بوجودهما وجدت، ومن دونهما لما كنت، لأجلهما أعيش وأمضي قدما، إلى من ربياني على الأخلاق وتحملا شقاوة العيش، وأنارا دربي

أمي الغالية " حوريـــة " وأبي العزيز " محمد الطاهـــر "

إلى التي تتكلم بلسان التصنيف والفهارس أختي الحنونة " أمينـــة "

إلى إخوتي الأعزاء كبيرهم وصغيرهم:

" كريم " و " نور الدين " و "عبد الرحيم "

إلى أجمل ما أملك ما في هذه الدنيا أخي " حسين " أتمنى من الله أن يطيل في عمره ويحفظه ويرعاه.

إلى خالتي العزيزة وبناتها، إلى جدتي " العكـــري "

إلى عائلتي لعريبـــي و بلحيمـــر صغيرهم وبكبيرهم دون استثناء

إلى زملائي وزملاتي في الدراسة أخص بالذكر " حمزة " " جلال " " بلال " " إيمان " " فضيلة " " فلة " مريم " " نورة " " مباركة " " حليمة "

إلى صديقتي الوفية " مريـــــم " و والدتها

إلى كل من ساعدني في إنجاز هذه المذكرة دون أن أنسى " وحيـــد "

إلى قسم اللغة والأدب العربي وطلاب دفعة الماستر 2013 / 2014

إلى كل من يعرفني ولم تسعه صفحتي.

نسرين

ثبت المحتوى الصفحة

المقدمـــــة	أ – ه
المدخـــــل	07
الفصل الأول: مفاهيم إجرائية منهجية	
أولا: في مفهوم الإبداع	12
ثانيا: في مفهوم الابداعية	15
ثالثا: في مفهوم المكان	26
الفصل الثاني: فاعليات إبداع المكان الشعري في لعازر عام 1962	
أولا: فاعلية العدم	36
ثانيا: فاعلية الإمكان	38
ثالثا: فاعلية الاختلاف	40
رابعا: فاعلية التفاعل	46
خامسا: فاعلية الصهر	49
سادسا: فاعلية المزج	50
سابعا: فاعلية التحويل	53
ثامنا: فاعلية التشكيل	55
الخاتمـــــة	58
الملاحـــق	62
قائمة المصادر والمراجع	86
الملخـــص	

اهتم الفلاسفة والبلاغيون والنقاد بالعديد من المشكلات الأدبية القديمة والحديثة، منها مشكلة الإبداع الأدبي، فطرحت العديد من الأسئلة عن قوانين هذا الأخير، التي تجعله ينهض ويتطور ويتشكل، فيؤثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في متلقيه.

إن الإبداع الأدبي نتوصل إليه عن طريق مبادئ أساسية، منها التحطيم والجمع والتركيب بين العناصر المتباينة في علاقات جديدة ومبتكرة، قد تجعل المتلقي مندهشا في بادئ الأمر لهذا التشكيل، غير المنسجم والمتناسب، فلا يلحظ في هذا التركيب لا رابطا عقليا، ولا آخر منطقيا، ذلك لأن المبدع يستخلص مستحلبات إبداعه، من الواقع ومن المدركات الحسية التي ينطلق منها في عمله الإبداعي ويشكله تشكيلا آخر جديدا، هدفه في ذلك التأثير في المتلقي بغية دفعه إلى اتخاذ ردة فعل تعكس موقفه من العمل الإبداعي، ومما تضمن، بل من الحياة ذاتها، فيولد بذلك القراءة الثانية، قد تكون تمجيدية أو عكس ذلك.

ومن هذا المنطلق اخترنا أن نعالج في مذكرتنا موضوعا على غاية من الأهمية، هو قضية إبداع المكان الخيالي في شعر خليل حاوي، وجاء هذا الموضوع تحت العنوان التالي: " إبداعية المكان الشعري في لعازر عام 1962 لخليل حاوي نموذجا ".

ونلحظ في هذا العنوان أساسيين هما: الإبداعية والمكان الشعري، ومنهما أسسنا هذا الموضوع على الإشكالية الآتية:

كيف يبدع الذهن البشري؟ وما هي آليات اكتساب الإبداع وتطويره وتنميته؟

ومن ثم جاءتنا أسئلة أخرى من صلب الإشكالية وهي:

ما الإبداعية؟ أي ما هي القوانين المولدة للعمل الأدبي؟ وكيف يتجلى تشكيل المكان الشعري في القصيدة؟ وما ملامح جمال هذا التشكيل الشعري؟

كل هذه الأسئلة وأخرى سعينا جاهدين للإجابة عنها في مذكرتنا التي قسمناها في ضوء هذه الإشكالية إلى مقدمة، ومدخل، وفصلين، نظري وتطبيقي، وخاتمة، إضافة إلى ملاحق تحتوي على

التعريف بالشاعر، والمدونة " قصيدة لعازر عام 1962 "، وملخص للقصيدة. أما المقدمة، فيها توصيف شامل للمذكرة، في حين تحدثنا في المدخل عن التغيير الجذري الذي عرفه الخطاب الشعري العربي، من القديم نحو الجديد، نتيجة التراكمات الثقافية والظروف المحيطة بالشاعر وكل ما يعيشه من تناقضات ونزاعات فتوصلنا إلى أن الشعر الحداثي، له لسانه الخاص به، فهو يتماشى وطبيعة الحياة المعاصرة، فالقصيدة الحداثية لم تعد تلك القيم المألوفة، والأشياء المعروفة، بل تجاوزت هذه المعالم إلى ما يعرف بالإبداع / الخلق، الذي صار وسيلة لاكتشاف النفس والإنسان و العالم، والذي حدث فيه هو اقتلاع الشاعر لسان التعبير، وبسطه لسان الإبداع، وحداثة هذا الأخير هي اعتماده على فاعليات الإبداع الأدبي، التي تجعله يبتعد عن الوصف المادي، الذي لا يتجاوز حدود الوعي الإنساني من مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية، وينطلق نحو الإبداع، يتغور استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنساني وينغمس في ديموميته، فيحلم دائما بالتطلع نحو الجديد الذي يساير روح العصر، ويرفض كل القيم القديمة، وذلك عن طريق تقنيات جديدة وآليات معاصرة، تجعله يبدع شيئا جديدا لم يكن من قبل، واختياره لجزيئات معينة تتبدى من خلالها عمليته الإبداعية، وقد كان المكان الشعري من الأمكنة المُبْدَعَةِ في القصيدة، فقد شُكِلَ تشكيلا شعريا، فابتعد بذلك عن المكان الجغرافي العيني، ليغدو مكانا إبداعيا لا على مثال سابق، وذلك عن طريق فاعليات جعلته كذلك.

أما الفصل الأول: فقد عنوناه بـــ " المفاهيم الإجرائية والمنهجية "، وتناولنا فيه ثلاثة مفاهيم كبرى هي: الإبداع، الإبداعية، المكان، فتحدثنا عن الإبداع في مفهومه الوضعي والاصطلاحي، من خلال المعاجم الفلسفية والأدبية، وكذلك مفهومه في علم النفس، لما لهذا العامل من أهمية كبرى في العملية الإبداعية.

ثم تطرقنا إلى مفهوم الإبداعية " Poétique / Poetics "، عند القدماء والمحدثين، في النقد الغربي والعربي، فركزنا حديثنا على مشكل الترجمة، الذي أدى إلى تذبذب اصطلاحي واضح المعالم، تراوح بين (الشعرية، الشاعرية، فن الإبداع، الإنشائية، ...)، وأشرنا إلى بعض الأسباب التي جعلت ترجمة الاصطلاح، تنـــزاح عن مسارها الطبيعي، ليستقر بنا الأمر في ترجمة " Poetics "

" بالإبداعية"، بدلا من الاصطلاحات السابقة، لأسباب معينة مذكورة في هذا الفصل، وعن مفهوم الإبداعية ارتأينا أن نتبنى المفهوم العام الذي جاء عند حسن ناظم، وهو القوانين العامة التي تولد العمل الأدبي، بعد إشارتنا إلى المفاهيم المختلفة التي طرأت على النقد الغربي من خلال وضعهم العديد من النظريات – نظرية التماثل عن ياكوبسون، والإنزياح عند جان كوهن ... – قصد التنظير والتأصيل للبويطيقا (الإبداعية)، لننهي هذا الفصل بحديثنا عن مفهوم المكان وضعا واصطلاحا عند العرب والغرب فأسسنا مفهوم المكان انطلاقا من وجهة نظر الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار الذي عدل في مفهوم المكان، وأعطاه بعده الشعري، فميزنا بذلك، بين المكان الطبيعي والمكان الإبداعي، مستندين إلى آراء بعض الدارسين أمثال، سيزا قاسم، وفتيحة كحلوش، وعبد الملك مرتاض، وغالب هلسا ... ، لننهي حديثنا عن المكان الشعري / الإبداعي بأنه المكان الفني، الخيالي المبدع لا على مثال سابق.

وفي الفصل الثاني: المعنون، بـــ " فاعليات إبداع المكان الشعري، في لعازر عام 1962 "، وقفنا على ثمانية قوانين، من بين العديد من القوانين المولدة للعمل الأدبي، لأننا نراها العمود الفقري للعملية الإبداعية، وهذه الفاعليات هي: " العدم، الإمكان، الاختلاف، التفاعل، الصَّهْرُ ، المزج، التحويل، التشكيل "، وقد وصلنا إلى أن فاعلية العدم، وهي الأولى، تكون عندما يعدم الشاعر الموجودات لكي يوجد المعدومات، ليأتي الإمكان فاعلية ثانية، ويتحقق هذا الأخير انطلاقا من ثلاثة مبادئ أساسية هي قدرة المبدع على الإبداع ،وطواعية المادة للإبداع منها، وقابلية الخيالي للوجود، وبعد الإمكان، تأتي فاعلية الاختلاف " وفي البدء كان الاختلاف "[1]، إذ إن الخيالي هو "شدة ائتلاف في شدة اختلاف"[2]، وهو الجمع بين العناصر المتباينة لتصير مؤتلفة في تشكيله ، وبعدها الرابعة وهي التفاعل، فصهر العناصر المختلفة فيما بينها، بفعل الفاعلية الخامسة وهي " الصهر "، التي تفتح باب الفاعلية السادسة وهي " المزج " لتمتزج العناصر كلها فتصير مزيجا كيماويا، هو الهيولى أو

---

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة والتأصيل، والإجراء النقدي، د ط، أربد مؤسسة حمادة ودار الكندي، د ت، ص 25.

[2] عبد القاهر جرجاني، اسرار البلاغة، في علم البيان، ط1، تعليق، محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988، ص 132.

المادة الأولى بالنسبة إلى الشاعر التي يحولها بنشاط الفاعلية السابعة وهي التحويل ليشكل منها ما شاء وكيفما شاء، وبهذا تكون الفاعلية الثامنة والأخيرة وهي فاعلية التشكيل، التي نلحظها في إبداع المكان الخيالي في القصيدة، وهو " حفرة بلا قاع " أو " القبر السفيه "، كما يسميها خليل حاوي.

وقد أنهينا عملنا بخاتمة بينا فيها، أهم النقاط في دراستنا، وهي أن الإبداعية تبحث في القوانين المولدة للعمل الأدبي، ثم بحثنا في القصيدة عن كيفية إبداع المكان الشعري فيها، فتوصلنا إلى الفاعليات/ القوانين الإبداعية وهي المذكورة سابقا، والتي تركت ملامح جمالها عبر القصيدة كاملة، تعد خصائص أسلوبية ميزت العمل الأدبي عموما، هذه الخصائص هي، الإبداعية و الوَحْدَةُ والنمو، والجَدَّة، كل هذه الخصائص وأخرى تميز بها المكان الخيالي لدي خليل حاوي، وجعله فَرَادَةً.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة هو " المنهج التكاملي "، بدلا من المناهج الأخرى، أحادية الرؤية، لأن هذه الأخيرة لا توصلنا إلى الحكم القيميّ، كونها عاجزة عن ذلك فالنص الأدبي هو نتاج شحنات نفسية، وملامح تاريخية واجتماعية ودينية ...، لذلك ارتأينا الأخذ بالرؤية التكاملية فكل علامة في القصيدة دالة. وبذلك كانت موضوع دراستنا، وقد اعتمدنا على التاريخ لتحديد الظواهر النقدية، في مكانها وزمانها، إن الرجوع مثلا إلى أصل اصطلاح معين يتطلب منا العودة إلى التاريخ لمعرفة مكانه وزمانه، كذلك اعتمدنا على التحليل ليكون عملنا نقديا تحليليا، وعدنا إلى الظروف الاجتماعية والعقدية وغيرها، التي ساعدتنا على معرفة كنه القصيدة، وحدة في التنوع ، فالرؤيا التكاملية ، إذن ، في تقديرنا هي الأمثل لدراسة مثل هذه المواضيع، وذلك أخذا بكل ما يفيدنا في إنجاز بحثنا وهذا هو عين التكاملية.

وقد ارتكزنا في دراستنا هذه على مجموعة من المصادر والمراجع، وأهمها: ديوان خليل حاوي، المفاهيم الشعرية لحسن ناظم، الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، الخطيئة والتفكير لعبد الله الغذامي، الشعرية ليتيزفيتان تودوروف، قضايا الشعرية لرومان ياكوبسون، بنية اللغة الشعرية لجان كوهن، جماليات المكان لغاستون باشلار، بلاغة المكان

الشعري لفتيحة كحلوش، شعريات المتخيّل للعربي الذهبي، الخيال مفهوماته ووظائفه لعاطف جودت نصر ...

أما الدوافع التي جعلتنا نقصر هذه الدراسة على إبداعية المكان الشعري، هي قلة الدراسات التطبيقية في هذا الحقل الإبداعي، فجل الدراسات، في الإبداعية، نظرية تدور على قضية الاصطلاح، وترجمته، ومفهومه، دون التعرض إلى قوانينه، لذلك أردنا أن نبحث عن هذه الفاعليات، التي ولدت المكان الشعري، ليكون بحثنا في الإبداعية، هو إضاءة هذه القوانين التي جعلت من المكان الشعري يتولد ويكون بفعلها ، وهي الفاعليات السابقة الذكر. إن هدفنا من هذه المذكرة إذن هو إضاءة الإبداعية، وهو بحث يمت بوشائج قوية إلى نظرية الأدب، لأننا سعينا إلى الكشف عن حدود الإبداعية، وقوانينها المتجلية في الخطاب الإبداعي الشعري، وقد واجهتنا بعض الصعوبات في مسارنا البحثي، أهمها، ضيق الوقت، الذي صعب علينا مهمة الفحص الدقيق والموسع في صميم هذا الموضوع، ولئن تجلى عملنا هذا في هذه الحالة النهائية، فهذا بعون الله سبحانه وتعالى، الذي وفقنا، وأمدنا بالصبر على تحمل المشاق، وبث فينا روح التحدي والمثابرة، والعزم على أن تحيا هذه المذكرة، التي سارت في طريق لم يخل من صعوبات تحولت بعون الله تعالى إلى متعة في الكشف، ولذة في البحث عن خبايا هذا الموضوع.

وفي الأخير يسرنا أن نوجه شكرنا الخالص إلى الأستاذ المشرف المحترم والمتواضع "السعيد مومني"، على إشرافه على هذه المذكرة وقد منحنا من وقته الكثير، ومن جهده الأكثر، فدمت يا أستاذنا صابرا صبر العلماء الأجلاء.

كما نتوجه بالشكر إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل المتواضع من بعيد و من قريب، والذي نتمناه أن يكون بذرة خير لنا ولغيرنا، في رحلة البحث العلمي بعدنا.

لقد عرف الشعر العربي تغيرا جذريا، وتطورا كبيرا، من القديم نحو الجديد، وهذا نتاج تراكمات ثقافية، وقراءات سابقة، وظروف تحيط بالمبدع، وكل ما يعيشه من تناقضات ونزاعات، فأصبح الشعر المعاصر يتماشي وطبيعة الحياة المعاصرة، حيث " تحولت تبعا لظروف متعددة لغة التعبير الشعري من وصف العالم المادي والخارجي إلى وصف عالم الشعر الداخلي، وإلى التعبير عن شحنه النفسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر، بدلا من الوصف المادي الذي يعتمد على لفظ التشابهات والتماثلات"[1]، وفي هذا الصدد يقول أدونيس: " ... وقف أسلافنا عند مظاهر الطبيعة وأشكالها الخارجية، أما اليوم فإن قلوب وارثيهم تخفق صوب الأعماق والجذور، كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الإنساني العام، غير أن موضوع الإبداع اليوم جوهرة تجربة تتجاوز القيم المألوفة والأشكال المكرسة ... صار الإبداع الشعري وسيلة لاكتشاف نفسي واكتشاف الإنسان والعالم ... صار فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومصيره "[2]

يفرق أدونيس هنا، بين الكتابة الشعرية القديمة، والجديدة، ويوضح ذلك التجاوز الواضح المعالم بينهما، ويرى أن الفرق بينهما هو " الفرق بين التعبير والخلق "[3]، فالقصيدة القديمة تعبر عن أشياء معروفة في قوالب جاهزة ومعروفة، في حين نجد أن القصيدة الحديثة قد تجاوزت هذه المعالم إلى ما يعرف بالإبداع، فهي تقدم للقارئ، ما لم يعرفه من قبل وفي بنية غير معروفة، وتلك هي الخصيصة الجوهرية للشعر الحداثي، الذي اجتثَّ لسان التعبير من جذوره، ليضع لسان الإبداع بدله، فحينما يكتب المبدع خطابا أدبيا، خاصة الشعري منه، فهو من دون شك يخلق علاقة حميمة، بينه وبين النص، وأخرى بين اللفظة ومعناها، لكن هذه الأخيرة في صورة مخالفة لطبيعتها، فهي " تخضع لعملية إبداعية كبرى وهندسة محسوبة، لأن كيان القصيدة يتجسد لدى الشاعر في حركات منتظمة، يحددها نسق كلي متضافر بالاعتماد على قدر واضح من التشكيل الحسي للأصوات والأقوال والتكوير البارز

---

[1] صلاح فضل، أشكال التخيل، من فتات الأدب والنقد، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص 63.

[2] م ن، ص 63.

[3] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، د ط، منشأ المعارف جلال حزي وشركائه، د ت، ص 24.

للمواقف والأحوال، والترتيب الواضح لأشكال التعبير،بحيث تتحول حرارة التجربة التي يؤيدها شعرا إلى طاقات موظفة لصوغ الجمل وترتيب المقاطع وتحديد المنظور، مما يؤدي إلى بروز الكيان المادي للقصيدة مجسدا برهافة تقنية بالغة، روحها التعبير المنغوم، ورؤيتها الكونية المتماسكة، لتبدو العبارة الشعرية أشبه بعملية صب القوالب التشكيلية "[1]،وحداثة هذه الصورة المعاصرة تعتمد على الفعالية الشعرية " الإبداعية "، التي وقودها التوتر والغضب والحزن والانهيار ...، مما يتغور استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنساني، وينغمس في يوميته، ويتبع ذلك بالضرورة أن تفقد الصورة سكونيتها القديمة، وذلك الجمود البلاغي الخارجي " فيبدو أن الشاعر العربي المعاصر مُؤْثِرًا لقيم على قيم، ومفضلا حياة على حياة، لا مؤثرا حضارة على أخرى، أو مجتمعا على آخر، فالشاعر العربي المعاصر يبحث عن قيم الحرية والتحرر الفكري والثورة، يبحث عن الحياة النامية المعطاءة، وعن أفق ينجيه، من مناخ الهزائم والإحباطات والتقزم والتمزق، لذا فإن موقفه الحضاري ليس موقفا من المجتمع العربي والذات العربية مقابل الحضارة الغربية بل هو في الغالب موقف رفض لقيم وموروثات عربية لا يرضاها، وتطلع إلى ما تحمله حضارة الآخر من إمكانية التواجد الحر "[2]، ومن هنا يتضح أن الشاعر العربي المعاصر يرفض كل القيم القديمة، ويتطلع إلى كل ما هو جديد، يساير روح العصر، لذلك نجده يسعى جاهدا إلى الإمساك بتقنيات جديدة، وآليات معاصرة تمكنه من السيطرة والاستحواذ على عقلية القارئ، فقد خاض الشاعر الحداثي " تجربة صراع الحضارة ثم توصل إلى اختياره الرؤيوي، يحمل شعره مبادئ رؤيته الجديدة للنمط الذي يرتضيه للحياة والمجتمع، والذي يأمل أن يكون عليه عالمه المفتقد "[3].

فنلحظ مبادئه من خلال محاولته تغيير السائد، وذلك بتغيير الجوهر الفكري، والممارسة الرؤيوية والتطبيق، كما أنه يتبنى مفهوم الخلاص الديني الذي يشكو منه فراغ الحياة الدينية في المجتمع

---

[1] رجاء عيد، لغة الشعر، م س، ص 47.

[2] كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، د ط، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، س 2007، ص 236.

[3] م ن، ص 241.

العربي، ويدعو كذلك إلى الحرية الجنسية وإطلاق المكبوت الجسدي، وتبنى مبادئ الفلسفة الوجودية، بالإضافة إلى الفضائية أو اللاتجذر، دون أن تنسى قضية الخرق والهدم [1]، كل هذه المبادئ والرؤى والقيم الحداثية وضعت بصمتها في النص الأدبي الحداثي، لذلك تأتي صعوبة القبض على النص، وتحديد ماهيته وأبعاده لتعدد الرؤى ولكونه فضاء لأبعاد متعددة متنازعة، إضافة إلى كونه شحنة انفعالية، تحكمها قواعد لغوية ومعايير أخلاقية وقيم حضارية وخصائص اجتماعية[2].

وغير بعيد عن هذا سنحاول في بحثنا الموسوم بـــ " الإبداعية والمكان الشعري في لعازر عام 1962.خليل حاوي نموذجا "، أن نرسم طريقا غايته معرفة كينونة النص، محاولين قدر الإمكان الكشف عن خباياها، وتحديد ماهيتها وأبعادها، ولا شك أن العنوان يحمل في طياته قطبين بارزين هما: " الإبداعية "، " والمكان الشعري "، وسنحاول توضيحها من خلال هذه الدراسة.

لقد حاولت مختلف المناهج النقدية الحديثة الكشف عن خبايا النص الأدبي، وعن القوانين التي تحكمه، ساعية بذلك للوصول إلى ما يعرف بجمال الخطاب الأدبي، ومدى تأثير هذا الأخير في جمهور المتلقين، ولعل من أبرز القضايا المتعلقة بالفكر الإبداعي ما يعرف بـــ " البويطيقا ".

" La poétique "، هذا الاصطلاح الذي شغل دراسي النقد الأدبي قديما وحديثا، وقد راج الاصطلاح في الدراسات الحديثة الخاصة بالشعر، فكلمة " PŌĔTIKS "[3]، كلمة يونانية أصلا، وهي مرتبطة بفنية العمل الشعري وجماليته، وقد اختلف النقاد العرب المحدثون في تسميتها ومفهومها، وسنوضح ذلك في الفصل اللاحق.

ومن الطبيعي أن يجد الإنسان نفسه، منجذبا نحو مكان أو أمكنة معينة، وقد يكون هذا الانجذاب لأسباب معينة في ذاكرة المنجذب، أو لأسباب هو نفسه لا يعملها، وبمجرد أن يذكر ذلك المكان إلا وكان إحساسا جميلا يراوده، وقد يكون عكس ذلك، فبمجرد ذكر مكان معين يصاب

---

(1) كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة،م س، ص 241 وما بعدها.

(2) السعيد بوسقطة، شعرية النص بين جدلية المبدع والملتقي، مجلة التواصل، ع 8، ص 212.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 11.

بنفور منه، ولعل هذا راجع إلى عوامل نفسية تخبئها الذاكرة، لذلك نجده يحس بالألم وعدم السيطرة على نفسه، ولهذا فالمكان هو جزء لا يتجزأ من حياة الفرد، فهو مرتبط بالواقع والوجود الإنساني، هذا بالنسبة إلى الإنسان العادي، أما المكان بالنسبة إلى الأديب، فهو مكان على غير مثال، إذ يتحول المكان من مكان جغرافي عادي إلى مكان متخيل شعري، ولقد تحدث العديد من الروائيين في أدبهم عن المكان، وغير بعيد من تتقدم الروائية " أحلام مستغانمي"، في روايتها " ذاكرة الجسد "، والتي تحدثت فيها ببراعة عن جمال مدينتها وبلادها، بشكل سردي غرائبي، كانت مادتها في هذا البناء التشكيل الشعري والخيال، وهذا لا ينفي أن الشعراء لم يتكلموا عن المكان في شعرهم، فالأمر واضح مع الشعراء الجاهليين، الذين تمثل جُلُّ شعرهم في الوقوف على الأطلال، وقد واصلت الرحلة سيرها مع الشعراء الأندلسيين والعباسيين، وصولا إلى العصر الحديث، وهنا يطرح السؤال الآتي:

هل نلمح أثر المكان في شعر المعاصرين؟ وهل كان هذا الأثر تجليا عينيا؟ أم مشكلا تشكيلا خياليا؟ وهل نلمح الإبداعية من خلال هذا التشكيل؟ وما هي فعالياتها في إبداع المكان الشعري؟ وما ملامح جمالها؟

كل هذه الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها من خلال الفصول اللاحقة.

أولا: في مفهوم الإبداع:

الحديث عن أهمية الإبداع، هو إبراز فائدته لكل مجتمع يريد أن ينهض بنفسه وبأبنائه، ويحمي طاقاته من الضياع[1]، وذلك من خلال إمكانية استثمار المعرفة التي تتوفر في الفرد، وتنمية قدراته الإبداعية، وتفجير طاقاته، ورفع أغلال الإتباع والتقليد، وموانع التجديد عن كاهل العقل الإنساني.

ولقد تداول مفهوم الإبداع، وكثر استخدامه في العديد من الدراسات العلمية، فنلحظ من خلالها عدم السيطرة والاتفاق على تعريف واحد له، فقد تعددت التعريفات، بتعدد وجهات النظر، وخلفية الدراسيين الفكرية، وفي ضوء هذا نرى أنه من المهم، أن نعرض مفهوم الإبداع، في إطار اللسان، والفلسفة، وعلم النفس، لما لهذه المرتكزات من أهمية بالغة في توضيح المفهوم واستخدامه.

أ- الإبداع في المعجم:

هو إحداث شيء على غير مثال سابق [2]، (بدعه) – بدعا: أنشأه على غير مثال سابق، فهو بديع[3]، والإبداع ابتكار أسلوب جديد للتعبير الفني[4]، وفي التنزيل العزيز " **بديع السماوات والأرض**"[5].

والإبداع، القدرة على ابتكار حلول جديدة لمشكلة ما، أو أساليب جديدة، للتعبير الفني[6].

من خلال هذه التعريفات يمكن القول أن الإبداع هو، أن يأتي المبدع بشيء لم يكن موجودا من قبل، والابتعاد عن كل ما هو قديم، بل التوجه نحو الجديد غير المألوف.

ب- الإبداع في الفلسفة:

الإبداع في اصطلاح الفلاسفة عدة معان:

---

(1) عبد الحميد محمود السيد، الإبداع، دط، دار المعارف للنشر، القاهرة، د ت، ص 07

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، د ط، دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان، 1982، ص 31.

(3) معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج 1، د ط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، د ت، ص 43.

(4) محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، ج 1، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1999، ص 16.

(5) القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 117.

(6) علي مولا، الموسوعة العربية الميسرة، ط 3، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010، ص 4.

الأول: تأسيس الشيء عن الشيء، أي تأليف شيء جديد، من عناصر موجودة سابقا، كالإبداع الفني[1]، أي أن المبدع حين ينشأ ما أبدع، لا بدّ وأن يكون مؤسسا من عناصر ومواد أولية تكون سابقة وجوده.

الثاني: إيجاد الشيء من لا شيء كإبداع البارى سبحانه، فهو ليس بتركيب ولا تأليف، وإنما هو إخراج من العدم إلى الوجود، وقد فرق الفلاسفة بين الإبداع و الخلق، فقالوا: الإبداع إيجاد شيء من لا شيء، والخلق إيجاد شيء من شيء[2]، وهذا يعني أن الخلق هو التأليف، ومن هنا يمكن القول أن الإبداع أعم من الخلق.

الثالث: إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم، ويقابله الصنع، وهو إيجاد شيء مسبوق بالعدم، قال (ابن سينا 428 هـ) في الإشارات: " الإبداع هو أن يكون من الشيء وجوده لغيره، متعلق به فقط دون متوسط من مادة أو آلة أو زمان، وما يتقدمه عدم زماني لم يستغن عن متوسط، و هذا تنبيه إلى أن كل مسبوق بعدم فهو مسبوق بمادة و زمان "[3].

الرابع: الإبداع الدائم (Création continuée)، وهو عند الفلاسفة الأصوليين، والديكارتيين، الفعل الذي يبقى به الله العالم، وهو عين الفعل الذي تخرجه به من العدم إلى الوجود، فالله إذن مبدع، ومبق، لأنه إذا قبض جوده بطلت الموجودات كلها دفعة واحدة، وهذا أيضا يقابل التأليف، لأن التأليف باق، وإن أمسك المؤلف تأليفه، أما الإبداع، فهو إيجاد دون إبقاء[4].

ج- الإبداع في علم النفس:

هناك عدد كبير من التعريفات لمفهوم الإبداع، وقد ترتب عن ذلك اختلاف أساليب القياس المستخدمة، وبوجه عام فإن هذه التعريفات التي يقدمها الباحثون لمفهوم الإبداع، يمكن تصنيفها إلى أربعة أنواع هي ما يلي:

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، م س، ص 31.

[2] م ن، ص 31.

[3] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، م س، ص 32.

[4] م ن، ص 32.

النوع الأول: هو تعريف يركز على العملية الإبداعية، أو الكيفية التي يبدع المبدع بها مبدعاته، وهو تعريف " **والاس**"، الذي يرى أن المبدع يمر بأربع مراحل أساسية منذ بداية العمل الإبداعي وحتى نهايته، وهي مرحلة الإعداد (Preparation)،والاختمار(Incubation)، والإشراق (Illumination)، والتحقيق (Verification)[1].

ويمر المبدع بين الإحساس بالمشكلة وحلها، بما أشار إليه " **والاس** " من مراحل فهو يجمع معلومات عن المشكلة، ويبين من خلالها ما يمكن أن يكون منفذا لحلها وإمكانية التوقف الدؤوب في المشكلة ثم ظهور ما يبدو فجائيا من حل و أخيرا تنقيح واختيار ما ظهر فجأة.

النوع الثاني: وهو تعريف يركز على الإنتاج الإبداعي، ويمثل هذا الاتجاه" **ماكينون**"، " Mackinnon"، الذي يرى " **أن الإنتاج الإبداعي الجيد إنما يفي بثلاثة متطلبات أساسية هي: الجدة، والملائمة، وإمكانية التطوير** "[2].

وفي هذا التعريف نلمح المقومات والأسس الهامة التي يقوم على أساسها العمل الإبداعي، والتي من خلالها يمكن قبول أو رفض إبداعية الإنتاج المقدم.

النوع الثالث: يركز هذا التعريف على السمات الشخصية للمبدعين، وأصحاب هذا النوع يعرفون الإبداع في ضوء ما يتسم به المبدعون من خصال تميزهم عن الأشخاص العاديين، مثل: الاستقلال، والمثابرة، والانفتاح على الخبرة، و المخاطرة ... [3].

النوع الرابع: وهو تعريف يركز على الإمكانية الإبداعية " Créative Potential " التي تنكشف من خلال الأداء على الاختبارات النفسية التي تقيس بها القدرة الإبداعية المشكلة التي وقفت على أربعة عوامل من بطارية جيلفورد بدت أكثر أساسية وهي تمدد التفكير الإبداعي وهي: الطلاقة، المرونة، الأصالة، والحساسية للمشكلات.[4]

---

[1] عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والإبداع، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، س 2000، ص 36.

[2] م ن، ص 36.

[3] عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والإبداع، م س، ص 37.

[4] م ن، ص 37.

من خلال التعريفات السابقة يمكن القول أن الإبداع هو إمكان الإتيان بما ليس على مثال سابق، ولا مثال له إلا هو ذاته، وبذلك يكون " **جوهر الإبداع في نشاط الإنسان الذي يتصف بالابتكار والتجديد**"[1].

فهو إذن نشاط يرفض التقليد، ليكون في تشكيلته النهائية، يتوفر على الجدة، حتى وإن كانت مادته أو عناصره الأولى موجودة من قبل، فهو يشكلها ويحورها ويطورها في عمله لتغدو في الأخير شيئا آخر لا على مثال سابق، " ويمكن أن تتوفر هذه الإنتاجات إحدى الصفتين التاليتين أو كلتاهما.

الإحداث: الذي يمثل في ظهور الإنتاج أو الأفكار إلى حيز الوجود الفعلي، أو أمام وعي الإنسان في لحظة معينة من الزمان لأول مرة.

التكوين أو الصنع: الذي يتمثل في وجود مادي جديد للشيء"[2].

ثانيا: في مفهوم الابداعية:

مصطلح "Poetics" أو "la poétique"، قديم قدم التنظيرات الأدبية[3]، تعود جذوره الأولى إلى العهد اليوناني مع "أرسطو طاليس" في كتابه " Pō-ětiks "[4]، وهو حديث لما له من أهمية من قبل الدارسين، ولقد كثر الصراع على هذا المصطلح من القديم إلى يومنا هذا، وقد كان هذا الصراع على المستويين، الاصطلاحي والمفهومي، فتعددت الترجمات، واختلفت المفاهيم من ناقد إلى آخر فتراوح التنظير عند العرب بين شعرية "أرسطو طاليس " ونظرية النظم عند " عبد القاهر الجرجاني "، والأقاويل الشعرية المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند " حازم القرطاجني "، ونظرية الفجوة / مسافة التوتر، مع " كمال أبو ديب " ... ، وتراوح التنظير عند الغربيين بين نظرية التماثل عند " رومان ياكوبسون "، ونظرية الإنزياح عند " جان كوهن"، وغيرهم كثير.

---

(1) عبد الحميد محمود السيد، الإبداع، م س، ص 07.

(2) م ن، ص 07.

(3) فتيحة كحلوش، المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين المناصرة، رسالة ماجيستير في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، س 1996-1997، ص 29.

(4) م ن، ص 11.

في حين أخذت ترجمة المصطلح مجراها بين التعريب والترجمة فاختلفت الترجمة منذ القديم، إذ نلحظ اصطلاح الشعرية معادلا لكلمة " Poetics "، وقد ذكرت هذه الأخيرة في تراثنا العربي، في حين اختلفت في معناها من موضع لآخر، ولعل أبرز من وظفوا اصطلاح الشعرية، هم الفلاسفة العرب أمثال الفارابي (260هـ)، وابن سينا (428هـ)، وابن رشد (520هـ)، وحازم القرطاجني (684هـ)، حيث يقول الفارابي: " والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا "[1].

فالشعرية هنا، تعني العلامة الظاهرة على النص، والتي تكون بالتوسيع والتمديد، ومن ثم تحسينها وتبيينها، لتظهر في آخر الأمر ميزة في النص من غيره، لتغدو في الأخير أسلوبا ظاهرا في النص.

ويقول ابن سينا: " إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان، أحدهما الإلتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني حب الناس لتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية "[2]، والشعرية عند ابن سينا هي نتاج سببين هما، المحاكاة وحب التأليف، فهي إذن لا تتعدى إطار المتعة، وقد ربط ابن سينا الشعرية في هذا النص بالشعر دون النثر، لذلك نجده يركز على الأوزان المناسبة للألحان، وبها تميل الأنفس، وتوجدها، لتكون الشعرية في الأخير.

وكذلك وردت لفظة الشعرية عند " ابن رشد " حينما نقل قول أرسطو: " وكثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط "[3].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقاربة في الاصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،1994، ص12.

[2] ، م ن، ص 12.

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 12

ويقوم حازم القرطاجني في هذا الصدد: " وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[1].

فحازم القرطاجني يأبى أن تكون الشعرية نظم الألفاظ كيفما جاء نظمها وتضمينها، وإنما هي تبحث عن قانون الموضوع، الذي يمنح للعمل الشعري شعريته.

إن لفظة الشعرية في النصوص السابقة، لم تستقر على معنى موحد، فمعناها في النص الفارابي ليس هو ما ذهب إليه ابن سينا، فالتباين واضح في هذه النصوص حيث الكلمة اتخذت مجراها في كل نص، وكان معناها مختلفا من نص إلى آخر.

بيد أن شعرية حازم القرطاجني اقتربت في معناها العام من المفهوم الذي انحصر في القوانين المولدة للعمل الإبداعي، فالإرهاصات الأولى لكلمة الشعرية على المستوى المفهومي بدت معه، يقول حازم:" وليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"[2].

وبهذا عُدَّ حازم القرطاجني المرجعية الأكيدة للشعرية الحديثة، إلا أن المصطلح لم يتبلور متميزا ذا قابلية إجرائية.

وقد كانت كلمة " Poetics " أو " Poétique " حينما ترجمت في النقد العربي القديم إلى الشعرية أساسا من أسس دراسة الشعر، فمفهومهم للشعرية انطلق من خلال الأركان الأربعة وهي: اللفظ والمعنى، والوزن والقافية، وقد توسعت حلقة الدراسة مع التعريف الذي وضعه الجاحظ حين قال: " الشعر صناعة، وضرب من الصبغ وجنس من التصوير ... "[3].

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، م س، ص 12.

[2] م ن، ص 12.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت، ص 15.

ومن هذا المنطلق نرى أن هذه التعريفات والرؤى النقدية قاصرة وضيقة، ولم تكتمل عناصرها التي تقدم النص في تشكيله الأخير.

فللعاطفة والخيال معنى في النص الأدبي، وكل العناصر تلعب دورا هاما في تركيبة النص، فالنص في الأخير هو نتاج تركيبة من العناصر المختلفة التي تمتزج فيما بينها وتتفاعل لتشكل في الأخير.

في حين كانت لعبد القاهر الجرجاني نظرته في الشعر، فهو يرى أن قوة الشعر في تأثيره، إنما تستمده من النظم، وقد كانت نظرية النظم القفزة النوعية المتجاوزة ما كانت عليه المعايير المستقرة السابقة، فالوزن والقافية ليسا السبب الرئيسي في اهتزاز المتلقي لنص شعري معين، " بل لأن الشاعر قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر ... "[1].

وهنا يمكن القول أن عبد القاهر الجرجاني اقترب من بعض القوانين التي تمنح النص الشعري خاصيته، وفي هذا تأسيس مبكر للشعرية/ الإبداعية، ولقد راج اصطلاح الشعرية في النقد العربي القديم، وذكر كذلك في النقد العربي الحديث معادلا لترجمة " Poetics " أو " Poétique "، وقد تبنى هذه الترجمة كل من محمد الولي، وشكري المبخوت، وعبد السلام المسدي، ورجاء بن سلامة وكاظم جهاد، ومحمد العمري، وسامي سويداني وأحمد مطلوب[2] .

في حين نقد الغذامي هذه الترجمة لأن هذا اللفظ " الشعرية "، " يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر"[3]، وفي تبنيه للشاعرية يرى حسن ناظم أن هذه الأخيرة ليست لها المؤهلات الكافية لتشير إلى اللسان الأدبي في الشعر والنثر، " فالشاعرية، -هي في الأخير - مشتقة من شاعر وبالتالي فهي ألصق بالشعر "[4].

وقد ترجمت " Poetics " بـــ " الإنشائية " مع توفيق حسين بكار وعبد السلام المسدي وفهد العكام والطبيب البكوش وحسين الغزي وحمادي صمود، وترجمت إلى فن النظم مع فالح

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق رشيد رضا، د ط، دار المعرفة، بيروت، 1984، ص 85.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، م س، ص 18.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ط 6 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006، ص 22.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، م س، ص 18.

الإمارة وعبد الجبار محمد، وإلى فن الشعر مع يوئيل عزيز وعليه عياد، ونظرية الشعر مع علي الشرع، في حين عُرِّب المصطلح إلى " بوطيقا " مع خلدون الشمعة وإلى بوتيك مع حسين فؤاد[1].

هذا من الناحية الاصطلاحية أما على المستوى المفهومي، فقد اختلف الدارسون في وضع المفهوم، واختلفت الرؤى من باحث إلى آخر، حيث يرى كمال أبو ديب الشعرية أنها، " خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركة المتواجشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشرا على وجودها "[2].

وشعرية كمال أبو ديب تعني التضاد و " الفجوة / مسافة التوتر "، وهي تلك المسافة الناتجة من العلاقات بين اللسان المترسب واللسان المبتكر من حيث صورها الشعرية ومكوناتها الأولية وتركيبها، في حين يرى أدونيس أن الجمالية الشعرية نلتمسها في النص الغامض المتعدد التأويلات، حيث يقول:" فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة "[3].

ويرى عبد الله الغذامي أن " الشاعرية هي فنيات التحول الأسلوبي، وهي (استعارة) النص كتطور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي "[4]، أي أن النص ومن خلال بنيته القائمة على المجاز عموما والرمز يصبح نصا شعريا، فوظيفة الشعرية وميزتها هي الانحراف عن اللسان العادي إلى اللسان الفني.

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، م س، ص 18.

[2] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، د ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد– الأردن، 2003، ص 18.

[3] م ن، ص 18.

[4] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، م س، ص 27.

وقد انطلق نور الدين السَّد في نظرته إلى الشعرية من العلوم اللسانية، فعرفها بأنها: " الحضور الكلي لمجموع العلاقات القائمة بين الوحدات المكونة لنظام النص، فالنص بهذا المعنى نظام إشاري لساني يعكس نظاما معرفيا دالا "[1].

وانطلاقا مما سبق ذكره، نرى بأن كلمة " Poetics "، لم تستقر بأي حال من الأحوال، من ناحية ترجمة المصطلح، ومن ناحية وضع المفهوم، فقد تعددت الترجمة والمفهوم وأخذت أشكالا متعددة ومتنوعة، والسؤال المطروح هنا هو:

على أي أساس معرفي انطلق النقاد في ترجمة المصطلح؟ وأي هذه المصطلحات أصلح وأنسب بمفهوم كلمة " Poetics " ؟، وهل تنهض هذه الاصطلاحات بأعباء دلالة هذه الأخيرة؟ وفي قضية تغليب مفهوم على آخر، على أي أساس يتم هذا التغليب؟

ولعل السبب في هذا التذبذب الاصطلاحي والمفهومي يرجع إلى الخلفيات الفكرية للدارسين، فلكل مدرسة منطلقاتها الفكرية وتصوراتها وإيديولوجيتها الخاصة بها، كذلك يمكن أن يكون للسبب علاقة بتاريخ الشعوب، فاستعمار الشعوب العربية هو محاولة لإزاحة ثقافة شعب معين، فالتباين واضح بين الثقافة الفرنسية والثقافة الانجليزية مثلا، كذلك مصطلح " Poetics "، هو مصطلح غربي، لذلك نجده يحمل في طياته حمولة ثقافية معينة، لأن الاصطلاح في الأخير هو ابن بيئته، والبيئة التي نشأ فيها هذا المصطلح هي بيئة غربية، لذلك وجب علينا تصفية المصطلح وتنقيحه، والأخذ بما يتناسب وطبيعة الثقافة العربية، وأن نحترم حدود التخصص، لنصل إلى مبتغانا، وعلى الرغم من ضبابية المصطلح، نأبى أن تكون الترجمة بحسب " الأمزجة والأهواء " [2].

وتلك إشكاليات محيرة ومحفزة في الآن نفسه على البحث عن البديل، لذلك ارتأينا في بحثنا هذا أن ننهض " بالإبداعية " مصطلحا وقورا يعادل كلمة " Poetics "، فهذه الكلمة الأخيرة، كما ذكرنا في بادئ الأمر، تنضوي تحت مفهوم عام هو: " البحث عن القوانين العلمية التي تحكم العمل

---

[1] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، م س، ص 19.

[2] خليل الموسى، جماليات الشعرية،دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 20.

الإبداعي"[1]، والإبداع عرفناه في بداية الفصل وهو " الإتيان بشيء لا على مثال سابق"، والإبداعية مصدر صناعي للإبداع، وتعني العلم به، أي علم الإبداع، والذي يكون فكرة وتخيلا، فالإبداعية إذن هي الاصطلاح الأنسب والأليق[2] لاصطلاح "Poetics "، بدلا من الشعرية، الذي نلمح فيه ضبابية ملازمة له، فالمتلقي لكلمة الشعرية، ومن دون شك سيتجه فكرة إلى الشعر من الوهلة الأولى[3]، وفي هذا الصدد، هل الشعرية ملازمة للشعر أم النثر؟

وهل الشعرية / الإبداعية ملازمة لإبداع الكلام، أم للإبداع الإنساني عموما؟

يعد رومان ياكوبسون أول النقاد الغربيين الذين نظروا في الإبداعية في العصر الحديث، وقد انطلق في رؤيته من منظور لسانوي تواصلي، وهو يرى أن الإبداعية هي فرع من فروع اللسانية[4]، حيث يقول: " وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات "[5]، وقد شملت هذه الرؤية نظرية الاتصال، وهو ويرى أنها تعالج الوظيفة الإبداعية في علاقتها مع الوظائف الأخرى، ويوضح ذلك من خلال قوله: " ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة"[6]، وقد جعل رومان ياكوسبون الوظائف ستا هي كما يلي:

1- الوظيفة التعبيرية: ترتكز على المرسل، وموقفه، وما يتحدث عنه.

2- الوظيفة الافهامية: ترتكز على المرسل إليه، وتكون في التعبير النحوي الأكثر خلوصا في النداء والأمر.

3- الوظيفة الانتباهية: وهي مرتبطة بعامل الاتصال.

4- الوظيفة الميتاليسانية: وهي مرتبطة بعامل السنن.

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، م س، ص 18.

(2) خليل الموسى، جماليات الشعرية،م س، ص 20

(3) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1982، ص 171.

(4) جماعة من المؤلفين، مفهومات في بنية النص، تر، وائل بركات، ط1، دار المعهد، دمشق، سورية، 1996، ص9، وما بعدها.

(5) رومان ياكوبسون، قضايا شعرية، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، 1988، ص 24.

(6) م ن، ص33.

5- الوظيفة المرجعية: تتولد هذه الوظيفة من استهداف المرجع والتوجه نحو السياق.

6- الوظيفة الشعرية: تستهدف الرسالة، وما يطبع هذه الوظيفة، هو التركيز على الرسالة لحسابها الخاص، كما أن التحليل الدقيق للسان، لابد وأن يأخذ جديا وبعين الاعتبار الوظيفة الإبداعية[1].

فالوظيفة الإبداعية لها علاقة مباشرة مع الرسالة التي تعتبر النص الموجه إلى المتلقي، ويتعرف ياكوبسون على العنصر الذي يعتبر وجوده ضروريا، ومهما في كل أثر شعري عن طريق نمطين أساسيين هما: " الاختيار و التأليف "[2]، وذلك من خلال إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويكون الإختيار ناتجا على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والترادف والطباق، في حين يعتمد محور التأليف على البناء، وهو بناء المتوالية على المجاورة[3].

ومن هنا غدت الوظيفة الإبداعية عند ياكوبسون هي التي تمنح سمة الأدبية للرسالة اللسانية، فالوظيفة الإبداعية، تكون حينما ينتقل القول من طبيعته العادية إلى أدبيته، وهذا التحول الفني، " يحدث للقول، ينقله من الإستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي "[4].

وقد تساءل عبد الله الغذامي عن كيفية هذا الانتقال فتوصل إلى أن ذلك يحدث من خلال ارتدادية الرسالة نفسها، حيث يقول: " إنه يحدث من خلال حركة ارتدادية، ترتد فيه (الرسالة) إلى نفسها، وذلك عن طريق انحراف (الرسالة) القول اللغوي، عن خطها المستقيم، ليغدو في الأخير قولا أدبيا "[5].

والهدف من كل هذا هو " غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها "[6].

---

(1) رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، م س، ص 33.

(2) م ن، ص 33.

(3) م ن، ص 33.

(4) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، م س، ص 11.

(5) م ن، ص 11.

(6) م ن، ص 12.

وهنا يمكن القول أن رومان ياكوبسون كرّس جهده على الرسالة اللسانية، تاركا بذلك مؤلفها، فهدفه هو استنطاق خصائص هذه الرسالة عن طريق الأدوات الإبداعية، والتي يرى ياكوبسون أنها خفية في البنية الصرفية والتركيبية للسان، وبهذا تكون الإبداعية متعلقة بدراسة خصائص الأعمال الأدبية، فالإبداعية كما يعرفها تودوروف تبحث عن هذه القوانين داخل الأدبي ذاته، و" هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن "[1].

ويرى حسن ناظم أن نظرية ياكوبسون قاصرة، ذلك لأنه ضيق مجال بحثه بتركيزه على مبدأ التوازي، من خلال إسقاط المشابهة على المجاورة، حيث يقول في هذا الصدد: " إن التوازي لا يبدو كافيا للكشف عن شعرية الخطاب، فليس هو إلا نسقا واحدا من الأنساق التي تتضمن القوانين العامة للإبداع "[2].

وفي هذا قصور واضح، ثم إن ياكوبسون قد ركز في دراسته على الشعر فقط دون النثر، في حين نجده يصرح بأن الإبداعية غير محصورة في الشعر فقط، حيث يقول: " تهتم الشعرية في معناها الواسع بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فقط، حيث تسيطر هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، ولكن خارج الشعر أيضا حيث تتقدم هذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظائف الأخرى للغة "[3].

وقد ساند " جان كوهن "،" رومان ياكوبسون "، في مسألة ملازمة" الإبداعية للشعر " حيث يقول في مطلع مقدمة كتابه الشهير " بنية اللغة الشعرية "، " الشعرية علم موضوعه الشعر "[4].

لقد عالج جان كوهن الإبداعية من خلال نظرية الإنزياح، التي تتمثل في خرق الشعر لقانون اللسان، وقد طرح قضية جوهرية هي الفرق بين لسان الشعر ولسان النثر ولسان التواصل، الذي هو جزء من لسان النثر، وفي مقابلته بين لسان الشعر ولسان النثر، يرى أن لسان النثر هو" لغة دالة بينما

---

[1] تيز فيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دط، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ت، ص 23.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، م س، ص 100.

[3] رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، م س، ص 35.

[4] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش،دط، القاهرة، 1990، ص 17.

تتراجع الدلالة في لغة الشعر لتتقدم بدلها خصائص أخرى كالوزن والإيقاع والتصوير "[5]، ولعل هذه الإشارة دالة ومؤكدة أن الإبداعية تهتم بالشعر دون النثر، لذلك نجده يشدد على نمطين من الوظائف اللسانية هما، الوظيفة العقلية والوظيفة العاطفية (الانفعالية)، وقد اصطلح على الوظيفة الأولى دلالة المطابقة، بينما اصطلح على الثانية دلالة الإيحاء، ويؤكد " كوهن " أن وظيفة النثر هي المطابقة بينما وظيفة الشعر هي الإيحاء، فالإيحاء حسب وجهة نظره، يشير إلى استجابة عاطفية، فيميزه بين الانفعالات، والانفعالات الشعرية، فالانفعالات تكون ظاهرية كالحزن الحقيقي، الذي تعيشه الذات، بينما الانفعالات الشعرية تكون موضوعية، ونظرية الإنزياح تتجلى في خرق الشعر قانون اللسان، ويعتبر هذا الخرق في أبعاده واقعة أسلوبية، واللسان الإبداعي عنده يتميز بانزياحه عن المألوف والمعتاد، حينما تخلق فجوة بين الدال والمدلول، فاللسان يتكون في أساسه من جوهرين أساسيين هما: " الدال والمدلول "، " Singnifiant et signifie " [1]، كما يقول ديسوسير " التعبير و المحتوى "، "Expression et contenu "[2]، كما يقول " جيلمسليف "، فالدال هو الصوت المنطوق والمدلول هو الفكرة أو الشيء.

وقد فرق "كوهن" بين الشكل والجوهر ، فالشكل عنده هو مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية المنظمة للنص، والوظيفة اللسانية تكون نتاج هذا المجموع الذي يسمح لكل عنصر بأن يؤدي وظيفته اللسانية، وقد أصبح الشكل والمضمون من بين إشكالات النقد العربي، والحقيقة أن الفصل أو التمييز بين ثنائية المضمون واللفظ خرافة كما يرى عبد الملك مرتاض[3]، ومهمة الإبداعية عند كوهن تكمن في التساؤل عن التعبير، غافلة عن المضمون، فهو ينتقد كل من أصر البحث عن المحتوى، ولاهمه الطريقة التي قال بها الشاعر، وإنما تكمن في ما يقول.

---

[5] فتيحة كحلوش، المكان في النص الشعري العربي، م س، ص 31.

[1] جان كوهن، بناء لغة الشعر، م س، ص 35.

[2] م ن، ص 35

[3] عبد الملك مرتاض، أ.ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد،(د.م.ج)، دط، الجزائر العاصمة، الجزائر، 1992، ص 12.

ومن هنا يمكن القول أن جان كوهن قد أسس لنظرته الإبداعية من الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة، والتي رأى فيها أنها علم معياري يقوم على أحكام معيارية مستندا في ذلك إلى نظام تصنيفي جاهز، كما أن كوهن في تأسيسه مفهوم الإبداعية، كان من بين الذين ارتكزوا على الدراسة السوسيرية.

كما أن الإبداعية عند " جيرار جينت " هي ما يعرف بالمتعاليات النصية، وهي " علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد ومعايير تعريفها إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية "[1]، كذلك هو علم، يعنى بالتعالي النصي لا بالنص، " أي ما يجعل النص في علاقة خفية مع غيره من النصوص"[2]، فالنص إذن ليس هو موضوع الإبداعية عند جيرار جينت، وإنما جامع النص، وبعبارة أخرى، مجموع الخصائص العامة التي تنتمي إلى كل نص على حدة، حيث يقول: " ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع:

أصناف الخطابات، وصيغ التعبير والأجناس الأدبية" [3]، وقد كان لحسن ناظم رأيه في هذه النقطة حيث يرى أن النص هو موضوع الإبداعية، ومن الصعوبة أن تخضع الإبداعية لتصنيف محدد، وهذا راجع إلى تنوع المفاهيم بالإضافة إلى خضوعها لمناهج متعددة.

ومن جهة أخرى، كان لـــ " رولان بارث " رأيه في الإبداعية، فهو يرى أنها لا تتعلق بالعمل الأدبي، بل بالظروف الخارجية للكتابة، فكان " رولان بارث " من أهم النقاد الذين عالجوا مسألة القارئ، فالأثر الأدبي حسب رأيه هو ما ينتجه المؤلف الفعلي، أما النص فهو ما ينتجه المؤلف الضمني، أو القارئ الذي بدوره يغني النص ويعمل على إعادة إنتاج له، فرولان بارث هنا لا يركز على الأثر الأدبي بقدر ما يكرس جهده على قوله الخاص، وبهذا يكون قد تحدث بشكل مباشر وصريح عن فعل القراءة.

---

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دط،ـــ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ودار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 10.

[2] م ن، ص 91.

[3] م ن، ص 12.

وفي الأخير يمكن القول أن الإبداعية – في النقد الحديث خاصة – واجهت العديد من الإشكالات التي أعاقت تحديد مفهومها، فنلحظ العديد من المحاولات لوضع تعريف شامل، كما أنها تراوحت في ترجمتها بين الترجمة والتعريب، وأخذت عدة اصطلاحات، حيث الإبداعية هي الترجمة الأنسب لكلمة" Poetics "، والقوانين العامة والأساليب الجديدة والمبتكرة التي تعمل على إنتاج وخلق العمل الابداعي، أو هي " القوانين العلمية التي تحكم الإبداع "[1]، هو المفهوم الأقرب الذي يلائم اصطلاح " Poetics "، ويحمل عبئ دلالته.

ثالثا: في مفهوم المكان:

يمثل المكان محورا من المحاور الأساسية، التي تحدد هوية وكيان العمل الإبداعي، حيث " أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي من عناصر العمل الفني "[2]. هذا التشكيل يضفي على العمل الفني نوعا من الجمال والرشاقة من خلال النسج الشعري الإبداعي، الذي يخلف في المتلقين الإحساس بالمتعة والإلتذاذ، ويكون هذا من خلال العملية التفاعلية التي تحدث من خلال تفاعل العناصر المكونة للعمل الإبداعي فيما بينها، حيث " أصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي "[3] ، فالمكان إذن خصوصية العمل الأدبي وأصالته.

ولعل أهم من تحدث عن المكان هو الفيلسوف الفرنسي " غاستون باشلار "، في كتابه الموسوم بـــ " La poétique de l’espace "، ومعادلها: " إبداعية المكان "، وهذا الكتاب يعد من أهم الكتب النقدية الحديثة التي تحدثت في شأن هذا الموضوع، وقد كان للمكان امتداد عبر العصور، حيث كان مصطلح " الموقع "، لدى قدماء الإغريق، يستعملونه للدلالة على المكان، وقد كان مصطلح المكان والفضاء- في مجال النقد المسرحي – من المصطلحات الأكثر تعقيدا أنذاك، حيث

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، م س، ص 11.

(2) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء،المغرب 1988، ص 03.

(3) م ن، ص 03.

انتقل هذا التعقيد بشكل مباشر إلى الخطاب النقدي المسرحي، الذي حاول إيجاد معادل لهذين المفهوين[1].

وقد وضعت تحديدات اصطلاحية وتعريفات مفهومية متعددة به، فالمكان (Erpace—space)، هو الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل (Lieu)، الذي يشغله الجسم، تقول مكان فسيح ومكان ضيق، وهو مراد في للإمتداد (Etendue)، ومعناه عند ابن سينا " السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي "[2]، وعند المتكلمين: " الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه أبعاده" (تعريفات الجرجاني)، ويرادفه الحيز،[3] وقد قسم عبد القادر الجرجاني المكان إلى ثلاثة أقسام هي، " المكان المبهم والمكان المعين، و المكان المحصور، حيث عرف الكان المبهم بأنه عبارة عن مكان له اسم تسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه، كالخلف والأمام، فإن تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو سبب كونه الخلف من جهة، وهو غير داخل في مسماه، أما المكان المعين هو عبارة عن مكان له اسم، سمي به كالدار (...)، والمكان المحصور، وهو السطح الباطن من الجسم الحاوي للسطح الظاهر من الجسم المحوي "[4].

والمكان عند محدثين " وسط مثالي غير متداخل الأجزاء حاوٍ للأجسام المستقرة فيه، محيط بكل امتداد متناه، وهو متجانس الأقسام، متشابه الخواص في جميع الجهات متصل وغير محدود "[5].

أما المكان النفسي عند " هوفدينغ "، فهو " الذي ندركه بحواسنا مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن "[6].

---

(1) اسماعيل بن صفية، المكان في النص المسرحي (دراسة سيميائية)، الملتقى الدولي في الأدب والمنهج، مداخلة " (25-26 أكتوبر 2011)، جامعة 8ماي 45 قالمة، ص 46.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، م س، ص 412.

(3) م ن، ص 412.

(4) اسماعيل بن صفية، المكان في النص المسرحي، م س، ص 48.

(5) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، م س، ص 412.

(6) م ن، ص 213.

لقد شاعت العديد من الاصطلاحات في النقد العربي أمثال، " المكان، الفضاء، الفراغ، اختلافا طفيفا فيما بينها، في حين يرى آخرون أنها اصطلاحات لمسمى واحد، والاختلاف يمكن في الترجمة فقط.

ولقد استخدم المترجمون والدارسون، مصطلح المكان في بادئ الأمر، فكان متداولا مع العديد من الباحثين، حيث ترجم " غالب هسا " ، كتاب " باشلار "، بـــ " جماليات المكان "، فكان المكان عنده ترجمة مقابلة للمصطلح العربي " Espace "، وقد تبنت هذه الترجمة " سيزا قاسم"، حينما حاولت التمييز بين المصطلحات " Espace, place, lieu "، لتجد معادلها في اللسان العربي " المكان الفراغ، الموقع "، فكان المكان هو الترجمة المعادلة لـــ " Espace "، وتعلق " فتيحة كحلوش " في كتابها " بلاغة المكان " على أن " سيزا قاسم " قد أخطأت في عملية الترجمة، وترجع هذا الخطأ، إلى احتمال أن الناقدة لم تتبع الترتيب أثناء عملية الترجمة، وترى بأن الأصل في ترجمة " Espace "، هو الفضاء، وليس المكان، لنجدها تنقد غالب هلسا، والذي ترجم كتاب " باشلار "، إلى " جماليات المكان"، لتضع " شعرية الفضاء "، بدلا منها، عنوانا أقرب إلى الأصل[1].

ولعل مصطلح الفضاء قد ذكر واستعمل لأول مرة – كما تقول بعض الدراسات – مع ابن خلدون بالمعنى نفسه المقابل في اللسان الفرنسي " Espace "، حيث يقول " إن مساحة البيت وهو المسجد كان فضاءً للطائفين "[2]، هذا من جهة ومن جهة أخرى، التزمت لفظة الفضاء عالم الرواية، فيرى " حميد لحميداني "، أن الأمكنة المتعددة تحيل في الرواية إلى فضاء رحب واسع، فما دامت الأمكنة في الروايات متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، وهو من هذا المنظور يرى بأن الفضاء أكثر انفلاتا واتساعا من مجموعة العلاقات القائمة بين الأمكنة والوسط، فهذه العلاقات في رأيه تحديدات ضيقة من دون شك[3].

---

[1] فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008، ص18.

[2] اسماعيل بن صفية، المكان في النص المسرحي، م س، ص 48.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000، ص 45

ويرى عبد الملك مرتاض أن مصطلح الفضاء الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية " قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز سنصرف استعماله إلى النتوء، والوزن والثقل و الحجم والشكل "[1].

ويمكن القول، أن ارتباط المكان في معظم الدراسات بالعالم الروائي، معتقد خاطئ ولعل هذا الإعتقاد، راجع إلى انطلاقة الدارسين، في كون المكان، وهو المجال الذي تجري فيه أحداث القصة، لكن هذا التصور سرعان ما اجتث من جذوره حينما أدرك الدارسون أن مسألة المكانية تتجاوز حدود الرواية، إلى مختلف أشكال التعبير، شعرا ونثرا، وسينما، ونحتا ... فالشعر مثلا، مرتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة المكانية، وقد كان الوقوف على الأطلال خير دليل عليه، هذا وقد أخذت المسألة مجراها في مجالات أوسع بكثير، حيث تبوأ المكان مكانته في العديد من الدراسات والمباحث الفلسفية، بالإضافة إلى تبني علم الاجتماع هذه المسألة، وعلم النفس، والأنثروبوبوجية ...

ولقد اهتمت الفلسفة الظاهرية بمفهوم المكان، حيث يفترض برادلي أن المكان، " أجزاء جامدة Solid، ممتدة، بيد أن هذه الأجزاء لا تكون قابلة للإنقسام إلى كثرة مختلفة من الأجزاء، وطالما أن الأجزاء ممتدة، فهي بالضرورة تنقسم وهكذا إلى مالا نهاية، وطالما تستمر الانقسامات فإن هذا يسمح بوجود علاقة، تربط بين الأجزاء المنقسمة، فإذا قمنا بتحديد العناصر التي يتألف منها المكان لوجدناه ينقسم إلى علاقات بل يتلاشى في هذه العلاقة ".

وهنا يمكن القول أن المكان هو عبارة عن وحدة وكلٍّ، هذه الوحدة قابلة للتجزء إلى وحدات، غير محدودة، وتتألف هذه الوحدات الجزئية من عناصر، هذه العناصر تربطها علاقات، فالمكان إذن هو امتداد لهذه الوحدات، فهو يتصف باللا محدودية، لذلك يرى برادلي أنه ليس في القدرة أن نتعرف على المكان الكلي بطريقة مباشرة حيث يقول، " معرفتي بالمكان الذي أوجد فيه

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 121.

معرفة محددة بعناصر الإدراك الحسي المكانية، وهي الحدود أو التخوم Boundaries، حيث تتوقف معرفتي بمكانتي الخاص الواقعي عند دائرة الأفق، ولا يمكن أن تخطى حدود هذه الدائرة "[1].

فالمكان إذن هو " تلك الجغرافيا*، الممتدة، متسعة أحيانا منفتحة، وضيقة أحيانا أخرى منغلقة، ولكنها جغرافيا صارخة، وهي لكونها صارخة تتسلل إلى النص الشعري "[2].

وعندما ينفلت المكان – من كونه مدركات حسية تنضوي تحتها الرقع الجغرافية، بمختلف أنواعها –، ويتسلل إلى النص الشعري، فهو من دون شك، سيتحول إلى مكان من شكل آخر، فيصبح مكانا مشكلا تشكيلا خياليا، ولا يتم إدراك هذا المكان الفني بالعقل، إنما يدرك عن طريق الخيال، فالخيال إذن يلغي تلك الظاهرة المكانية بمختلف أبعادها، ليضفي عليه بعدا خياليا صارخا في أغلب الأحيان[3].

أما " غالب هلسا "، فقد عرف المكان بالمكان الأليف، وقد كان هذا التعريف في بادئ الأمر، حيث يقول، " ولكنني كنت أتصور تلك الألفة على أنها ملامح المدينة المألوفة، والتي نعرف تاريخها وحاضرها جيدا، مثل الشارع الذي ندمن الجلوس في مقاهيه، الأزقة الشعبية، البيت ذي الخصوصية الهندسية، والزخرفية، ... الخ "[4]، أي أن المكان بالنسبة إلى غالب هلسا، كان يحمل في بادئ الأمر خصوصية، كما أنه يعبر عن رؤية حافة / جامعة.

وسرعان ما تدارك هلسا الأمر عندما قرأ كتاب باشلار حيث تبين أن المكانية تذهب إلى أبعد من ذلك، وهي أكثر تحديد إنها " تتصل بجوهر العمل الفني "[5]، أي المتخيلُ، وقد وضح الكتاب، المكان في الصورة الفنية / الخيالي، وهو " المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقضة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب

---

(1) محمد توفيق الضوي، في فلسفة الظاهر والحقيقة، دراسة في ميتافيزيقا برادلي، د ط، منشأة المعارف الإسكندرية، ص 48.

* الصواب الجغرافية بدلا من الجغرافيا.

(2) فتيحة كحلوش، بلاغة المكان الشعري، م س، ص 30.

(3) م ن، ص 30.

(4) غاستون باشلار، جماليات المكان، ت غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1984،ص 6.

(5) م ن، ص 6.

هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور "[1]، وبهذا يمكن القول أن " المكان يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة، ليصبح جزء صميما منها، فالمكان هو الفسحة التي تحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم "[2].

لقد أحدث الخيال قفزة نوعية حينما ألغى هندسة الظاهرة المكانية، وحول المكان في العمل الفني إلى هندسة فنية خيالية، فالخيال إذن، " يلغي موضوعية الظاهرة المكانية "[3]، فهو بؤرة العملية الإبداعية.

لقد كان للخيال فاعلية كبيرة في النهوض بالعملية الإبداعية، وذلك من خلال صهره ومزجه مختلف العناصر المتباينة والمتباعدة، والتي تبدو لا منطقية في أغلب الأحيان، ثم تحويلها وتشكيلها، لتغدو في الأخير علاقات جديدة مبدعة، تظهر في قالب منسجم ومتناسب، لا على مثال سابق، فتبعث الجمال في نفوس المتلقين، فتثير فيهم انفعالات مختلفة تعكس استجابتهم وموقفهم من العمل الإبداعي.

وقد ظهر الخيال منذ القديم لدى الفلاسفة اليونانيين، خاصة عند أفلاطون،(427 –347قم)، وأرسطو (384– 322 ق م)، أما أفلاطون فقد ربط العمل الإبداعي بالمحاكاة والتقليد، في حين خالفه تلميذه أرسطو الذي جعل المحاكاة قدرة إنسانية، تؤسس للعملية الإبداعية[4].

وقد استثمرت هذه النظرة في الخيال، لتترك بصماتها جلية لدى البلاغيين، والنقاد، بوصف الخيال ضربا من الفطنة والذكاء، يؤثر في الملتقي ويهز كيانه، ولعل هذا التأثير، قلل من شأن الخيال، فابن سينا مثلا، قلل من شأنه وسماه التخييل، والكلام المخيّل عنده هو الذي ينفعل به المرء انفعالا نفسيا غير فكري، وإن كان متيقن الكذب، وانعكس هذا الفهم على الناقد عبد القاهر الجرجاني،

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، م س، ص 6.

[2] مهدي العبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، د ط، منشورات الهيئة العامة الورية للكتاب، دمشق 2011، ص 26.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، م س، ص 10.

[4] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1994، ص 245.

والذي أطلق على الخيال اسم التخييل، أو الإيهام بالكذب " [1]، فالقدماء، من هذا المنظار، أخطأوا فهمهم للخيال، فأخلطوا بينه وبين الوهم، فكان " المفهوم القديم للخيال عقبة في سبيل فهم الصورة، وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث "[2]، ولقد تغير مفهوم الخيال، وعرف تحولا كبيرا مع الفيلسوف الألماني كانط (KANT)، فهو يرى أن الخيال " أجل قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال "[3]، وتبع كانط في هذا الفهم الرومانسيون وأصحاب المذاهب الأدبية الحديثة، فأطلقوا العنان للعاصفة ووثقوا بها ومجدوها، وروعة الفن عندهم لا تتحقق إلا عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة في معناها الإنساني الشامل، فيرى " وورد زورث " أن " التجربة الفنية فيض تلقائي للعواطف القوية على أن يكون الانفعال المشار في حالة طمأنينة وهدوء "[4]، ويقول وليم بليك، " إن عالم الخيال هو عالم الأبدية "[5].

لقد مجد الرومانسيون الخيال، وصار عندهم وسيلة أساسية لإدراك الحقائق، فحلّ الخيال محلّ العقل عندهم، واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة، لذلك يرى شيلينج أن " الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة، وأما الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة"[6].

وإذا كان الخيال قد لقي اهتماما عند شعراء الرومانطيقية، بصفة عاما، فقد حظي باهتمام وافر، من قبل " كولوريدج "، الذي استطاع من أن يقدم تصورا نقديا في الخيال الإبداعي، حيث اختلف كولوريدج مع كانط في وظيفة الخيال، فإذا كان كانط يرى، بأن الخيال، ضرورة أساسية في عمليات المعرفة، وأنها عامل وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقي، وأن وظيفته لا تتعدى مجرد جمع الجزيئات الحسية دون أن تصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزيئات،

---

[1] محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ط1، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1991، ص 53.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص 388.

[3] م ن، ص 388.

[4] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص 251.

[5] م ن، ص 251.

[6] م ن، ص 251.

فإن كولوريدج يرى أن الخيال أساس في عملية المعرفة، وقادر على الوصول إلى الوحدة المنطوية وراء الظواهر الحسية[1].

وتتحقق هذه الوحدة عن طريق القوة التركيبية التي يقوم بها الخيال وتكون عن طريق الجمع والربط بطريقة معينة، في قالب متناسق ومنسجم، معبر عن خلجات نفس المبدع فتكون هذه المعاني مناسبة، تصنع لنفسها موقعا في القلوب.

كما أننا نرى أن موقف كولوريدج من الخيال أقرب إلى موقف شيلينج، الذي يرى أن الخيال يستطيع أن يجمع صوره من الطبيعة، ودوره " هو تنظيم هذه الصور والتوفيق بين ما يكون فيها من متناقضات عن طريق رؤية الوحدة الباطنية المختفية وراء هذه المتناقضات " [2]، ليصبح هذا المتفرق في الأخير متكاملا يعبر عن وحدةٍ.

ولعل الأساس الفلسفي الذي وضعه شيلينج لإدراك المعرفة هو الذي جعل كولوريدج يقسم الخيال إلى نوعين: الخيال الأولي والخيال الثانوي، أما الخيال الأولي: " هو القوة الحيوية والعامل الأول في إدراك إنساني وهو علمي في وظيفته، ويقابل ما يدعوه كانط الخيال الإنتاجي، فكل إدراك علمي لابد فيه من هذا النوع من الخيال "[3].

أما الخيال (الإبداعي)، فهو " القدرة العليا على تمثيل الأشياء، إذ أنه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الأولي من مدركات، فيحولها إلى تعابير بمثابة تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية التي هي في أصولها مدركات عقلية محضة "[4].

وهنا يمكن القول أن الخيال الثانوي هو جزء من الخيال الأولي، وهو يمثله بطريقة أخرى من حيث إدراكه للأشياء، فالخيال الثانوي له طريقته الخاصة التي يشكل بها مبدعه، ذلك أن الخيال الأولي " يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها "[5].

---

[1] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص 257.

[2] م ن، ص 257.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م س، ص 490.

[4] م ن، ص 391.

[5] محمد زكي العشماوي، في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص 262.

في حين أن الخيال الثانوي هو " إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط من الشيء المدرك "[1]، وبهذا يكون الخيال الثانوي " صدى الخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإدارة الواعية وهو يشبه الخيال الأولي، في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه إذ يذهب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد "[2].

هذا التحطيم والخلق من جديد، يقوم به الخيال الذي يلغي ويعدم الموجود لكي يخلق المعدوم، فالخيال إذن يصنع ويجمع بين المتفرقات في الطبيعة ليصهرها ويوحد بينها، فتكون في صورة فنية خيالية.

وبهذا يكون الخيال أهمية كبرى في عملية الإبداع، عن طريق الصهر، أي " ما يوجد في الذهن من الصور متبعثرة ومتباعدة، لتقدمها في شكلها الأخير في قالب متكامل الأجزاء ملتحم العناصر "[3].

فهذه الصورة، أو الأشياء المجسدة في الذهن والمتبعثرة والمتناثرة تتحول وترتبط بطريقة نوعية عن طريق الخيال، لتصير مبدعات بنشاط فاعليات الخيال وهي (الإبداعية: La poétique)، إنها مجموعة من " القوانين التي تحكم الإبداع "[3].

---

(1) محمد زكي العشماوي، في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص 263.

(2) م ن، ص 263.

(3) عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 22.

(3) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، م س، ص 11.

أولا: فاعلية العدم:

يعد العدم فاعلية كبرى في العملية الإبداعية، وينظر له في الفلسفة الوجودية أنه " مرتبط بالوجود بعلاقة "[1]، هي أن " العدم يحمل في قلبه الوجود "[2]، أي هو موجود في كينونته، لذلك لا يمكن أن نتصور العدم خارج هذه الكينونة لأننا لا يمكننا أن ندرك العدم وهو منفصل عن الوجود والعدم ذاته لا يمكنه أن ينعدم من عدم، وإنما يكون على أساس من الوجود، " وإذا أمكن أن يعطي عدما فلن يكون ذلك قبل ولا بعد الوجود، ولا خارج الوجود بوجه عام، بل في حضن الوجود وفي قلبه كالحشرة في الفاكهة "[3]، فإعدام شيء موجود هو محاولة لإعدام أولي لإزالته، وهو شرط ضروري لظهور الشكل المراد إيجاده، وهو الشيء المعدوم، وبما أنه لا يتسنى لنا إدراك العدم خارج الوجود، تسائل " جان بول ساتر "، من أين يأتي العدم؟، فأجاب بأن " الإنسان هو الموجود الذي يأتي به العدم إلى العالم "[4].

ولعل هذه الإجابة تضعنا في حيرة من أمرنا، وهي كيف للموجود أن يولد المعدوم؟، فالمعروف أن " الوجود لا يمكن أن يولد إلا الموجود "[5]، لذلك لا بد للإنسان من حل آخر، من أجل أن يأتي العدم إلى الوجود، وقد كانت للإنسان دون منازع" أن يضع نفسه خارج الوجود "[6]، والمسألة لا تنتهي عند هذا الحد بل لابد من إمكانية أخرى تجعله يعدم الموجود ألا وهي " الحرية "[7]، فالحرية شرط من شروط ظهور العدم، وتربعه على عرش الوجود، فالإنسان والحرية إذن هما الشرطان الأساسيان لإيجاد المعدوم.

---

(1) جان بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، تر عبد الرحمن بدوي، ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1966، ص 9.

(2) م ن، ص 72.

(3) م ن، ص 76.

(4) م ن، ص 80.

(5) م ن، ص 80.

(6) م ن، ص 81.

(7) م ن، ص 81.

لذلك انتقلت هذه النظرة عموما إلى ما هو أخص، وهو العمل الفني خاصة الإبداع الأدبي، الذي يبدعه المبدع، فالأساليب الفنية – الحديثة خاصة – تخلص لفعالية العدم، وتقدسها، فالشرط الأساسي لعملية الخلق / الإبداع، هي " رد الأشياء إلى حكم العدم لأنه بدونه يستحيل الفعل الحر والخلق المطلق الأصيل "[1]، فالمبدع حينما يحاول إيجاد المعدوم، وهو الشيء المتخيل، الذي يشكله جماليا من خلال قدرته الخيالية المتنامية في الإبداع، هو محاولة لاخراج الاحتقان الذي يدور بداخله، في قالب فني ذي أبعاد دلالية، تغطي سطح الواقع الذي لن نستطيع أن نتأمله، إلا إذا دربنا ومرنا أذهاننا على التخيل لأن " الخياليَّ لا يدرك إلا بالخيال "[2]، حيث الخيال كما يرى كولوريدج " يذيب ويحطم ويلاشي لكي يخلق من جديد "[3].

فـــ " الإنسان، بمعنى من المعاني، هو الموجود الوحيد الذي يمكن بواسطته إنجاز التحطيم "[4]، ويكون هذا التحطيم عن طريق إدراك الإنسان موجودا مَا، على أنه قابل للتحطيم وبهذا يكون العدم.

وقد اقتربت دعوة " أورتيجا " في مسألة إفراغ الفن من المحتوى الإنساني، وتشويه الجوانب المألوفة من الأشياء حتى تفقد صفة المشاركة الإنسانية، من نظرية " كولوريدج "، فالإذابة والتحطيم، هي التشويه بعينه الذي يدعوا إليه " أورتيجا "، من أجل الوصول إلى الخلق الجديد وهو الإبداع، فأينما وجد العدم وجد الجمال.[5]

وإبداع الشيء المعدوم من الوجود، هو صنعه، وإنشاءه، وإن كل شيء مصنوع لا بد له فيما يقول الفلاسفة من صورة وهيولى، أي من شكل ومادة أساسية يتقوم بهما، " فلا الصورة تتعرى في قوامها عن المادة أو الهيولى، ولا المادة تتجزء عن الصورة أو الشكل "[6]، وعن الهيولي / المادة، التي يبدع منها المبدع عمله، في محاولة المبدع لإعدامها، تظل تحمل في طياتها قابيلة الوجود، " ذلك أن

---

(1) إيليا حاوي، خليل حاوي، في مختارات من شعره، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، حزيران1984، ص 121.

(2) العربي الذهبي، شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي، ص 117.

(3) محمد زكي العشماوي، في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص 263.

(4) جان بول سارتر، الوجود والعدم، م س ، ص 56.

(5) إيليا حاوي، خليل حاوي، م س، ص 122.

(6) قاسم المومني، شعرية الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د ت، ص 16.

المادة التي تحاول إعدامها تظل تمتلك في حال العدم قابلية وجوده "[1]، وتخضع عملية الخلق الفني عند خليل حاوي، وهو موضوع دراستنا إلى هندسة محسوبة[2]، كونها تلتحم وتندمج مباشرة بالحياة الساخنة، فالمكان الخيالي وهو الجزئية المختارة في موضوعنا، في قصيدة "لعازر عام 1962"، معدوم، حيث أعدم خليل حاوي الأمكنة الموجودة وأبدع أمكنة معدومة، فهو حينما يقول، "حفرة بلا قاع"[3]، فهو أعدم ماهية الحفرة الموجودة في الواقع، وأوجد معدوما، فالحفرة بلا قاع، هي مستحيلٌ لا يمكن إدراكه بالعقل، وإنما بالخيال، كذلك نجد قوله، " من وريدي يمتص حليبه، فهو هنا يتكلم عن الشرش*، الذي يمد جذوره في أعماق الحفرة لكي يمتص حليبه، من وريد لعازر حاوي، فالوريد هنا فقد صورته الأولى، والمتمثلة في نقله الدم الفاسد بين أعضاء الجسم، ليغدو في الأخير مكانا يتغدى منه النبات، وهنا نقول بأن عملية الانتقاء التي قام بها خليل حاوي، في إعدام الموجود كانت بامتياز، فليس كل موجود، يمكن إعدامه، ويتبين هذا من خلال قوله الوريد، و لم يقل الشريان، فشتان بين الوريد والشريان، فالأول هو الذي ينقل الدم الفاسد، أما الشريان الذي ينقل الدم الصافي، لقد أراد من وراء الوريد بعدا دلاليا هو بلوغ الفساد ذروته في الوطن العربي، حيث أصبح الفرد يلتهم كل ما هو موجود أمامه، لا يميز جيده من رديئه، كذلك قوله، القبر المنيع، والقبر السفيه ...

ثانيا: فاعلية الإمكان:

سبق وأن تحدثنا عن فاعلية العدم، وتبين أنه لكي يوُجد الشاعر المعدوم، عليه أن يعدم الموجود، وفي هذا الإيجاد إمكان،" والممكن ينبثق على أساس إعدام ما هو من أجل ذاته "[4]، ويتجلى الإمكان مرورا بثلاثة مبادئ اساسية، هي قدرة المبدع على الإبداع، فهذه القدرة لابد وأن تتوفر على إمكانات يمكن المبدع من أن يبدع، مثل قدرته على التخيل، فالخيال هو الركيزة الاساسية في العملية

---

[1] إيليا حاوي، خليل حاوي، م س، ص 126.

[2] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر،دط، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1984، ص 488.

[3] خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، ص 339.

* هي كلمة لبنانية، عمانية، وتعني عرق النبات.

[4] جان بول سارتر، الوجود والعدم، م س، ص 186.

الإبداعية، لأنه يحطم الأشياء، لكي يشكلها من جديد، ثم طواعيه المادة على الإبداع نفسه، وهذا شرط ضروري، فالمادة تعُد الهيولى الأساسية التي يشكل بها المبدع مبدعاته، وأخيرا. قابلية الخيالي للوجود[1] ويكون هذا إنطلاقا من تفاعل جزيئات، الملل الإبداعي فيما بينها.

إن هذه العملية تكون في المرحلة الثانية بعد الإعدام، فإعدام الموجودات والأشياء، والوقائع، هو محاولة لإيجاد المعدومات، والأشياء المتخيلة، وقد تجلت فاعلية الإمكان، بوضوح في قصيدة " لعازر عام 1962 "، فالمكان الخيالي، صار ممكنا، امتثل للمبادئ الأساسية لفعالية الإمكان، وقد كانت للشاعر القدرة على الإبداع، من خلال قدرته الخيالية الواسعة التي تمتع بها، والتي أمكنته من إيجاد الأمكنة المتخيلة، مثل قوله:

حجر الدار يغنيّ

وتغني عتبات الدار والخمر[2]

وتبدو هنا المادة مطوعة، فكلمة " الدار "، و " تغني " و " العتبات "، هي مواد أساسية، اعتمدها الشاعر في إيجاد معدومات ممكنة، دعمها بقدرة الخيال لتصبح في الأخير، أماكن متخيلة، في قالب فني متميز، فأصبحت العتبات عند الشاعر تغني، وكذلك حجر الدار، وأصبحت الشوارع، تعبرها الغول، والحفرة بلا قاع، والقبر صار منيعا، وكذلك وريد لعازر حاوي، صار مكانا متخيلا، حيث يمتص الشرش من حليبه الذي هو غذاوه، فالوريد أصبح المكان الخصيب الذي تنمو منه مختلف النباتات لتكون الحياة من جديد، فكل هذه الأمكنة المتخيلة صارت قابلة للوجود، من خلال طواعية مادتها، لتصبح في الأخير قابلة للوجود، والتجسد، لتمثل وتحمل أفكارا معينة لها دلالات مختلفة.

لقد أعدم الشاعر العديد من الأشياء والموجودات، وأفقدها ماهيتها وإنيتها وهويتها من أجل أن يوجد أشياء جديدة لم تكن من قبل، فطمس بذلك كل الموجودات وحرر المبدع وتحررت الكلمة معه، من دلالتها المعجمية القارة، إلى دلالة أخرى، تكون محتملة لها أبعادها الإيحائية، ومن خلال ما

---

[1] السعيد مومني، الإبداع الأدبي بين جمالية التلقي وكيمياء الخيال في الخطاب النقدي النقد الأدبي، ص 18

[2] خليل حاوي، الديوان، م س، ص 350.

سبق نجد أن فاعلية العدم والإمكان ثنائيتين متلازمتين، فالعدم هو الرحم الذي يولد الإمكان والإمكان فاتح أبواب أخرى، لأنه يحرر المبدع، وبذلك يكون فاعلية أخرى في العملية الإبداعية.

ثالثا: فاعلية الاختلاف:

يقوم مصطلح الاختلاف في فلسفة التفكيك على تعارض الدلالات وتضادها[1]، في حين يحمل معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل عند " جاك دريدا "، فهو يعني بالاختلاف " الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية عبارة عن بنية من الاختلافات، وهذا يعني أن الاختلاف عند دريدا، فعالية حرة فعالية حرة، غير مقيدة، وهو يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى "[2].

فالخيالات حسب دريدا تتولد وتتحقق من خلال الاختلاف على مستوى الكتابة أو القراءة، لذلك يعد قانونا من القوانين المولدة للعمل الإبداعي، ويكون ذلك عن طريق التركيب بين مركبين متباعدين، وقد أطلق على هذا النوع من التركيب في أشكال المجاز القديمة (الاستعارة والتشبيه)، والعلاقة المولدة لهذه الأخيرة هي " علاقة بين مركبين تقوم على أساس التشابه وبجماعه "[3]، لذلك يرى الآمدي أن استعارة العرب هو الاتيان بمعنى ليس له، بيد أن هذا المعنى يقاربه ويشبهه، في حال من أحواله، لذلك نجد اللفظة المستعارة ملائمة ومناسبة للمعنى الذي وضعت فيه له[4]، كما أن عبد القاهر الجرجاني يرى أن " ملاك الاستعارة هو تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه "[5].

والمهم في هذا الأمر أن الاختلاف الذي نتكلم عليه، لا يعني الجمع بين المتشابهات وإنما الجمع بين المتباعدات والمتفرقات، فعنصر المشابهة لا يكفي وحده، لأنه وحيد الجانب وهو في الاستعارة " لا يقل بأية حال من الأحوال عن عنصر المغايرة فيها "[6].

---

(1) بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، د ط، أربد مؤسسة حمادة ودار الكندي، د ت، ص 23.

(2) م ن، ص 24.

(3) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1986، ص 53.

(4) م ن، ص 53.

(5) م ن، ص 53.

(6) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، م س، ص 54

فعنصر المغايرة موجود كذلك، ونحن لا نبحث عن ماهية العنصر الأول أو العنصر الثاني، وإنما عن الماهية التي أفرزها اندماج العنصرين السابقين، أو العناصر ببعضها البعض، " فالعنصرين في وحدهما واندماجهما يشكل المركب الثالث أو الناتج النهائي للعملية الفنية "[1].

وقد فرق عبد القاهر الجرجاني بين الاستعارة التي تقوم على المشابهة، والتي لا تقوم عليها، فأطلق على هذا اللون الاستعارة المكنية، لكن المهم في هذه المسألة ليس عنصر المشابهة، أو المغايرة، بل العلاقة النهائية المفرزة من خلال التفاعل بين العناصر، فقول خليل خاوي، " القبر المنيع "[2]، هي خيالي مشكل من عنصرين مختلفين، متنافرين تماما على مستوى الدلالة فالقبر في معناه العادي، هو المكان الذي يدفن فيه الميت، وكلمة المنيع هي صفة ملازمة للقصور والقلاع، وشتان بين الكلمتين في معناهما، فالقصر دلالته الحياة، واللهو والترف، في حين نجد أن القبر يومئ بالوداع لهذه الحياة الصاخبة، بمختلف أبعادها، فدلالته هي الفناء دون رجعة، فهذان العنصران (القبر، المنيع)، يشيران إلى علاقة هي المركب الثالث الناتج عن الجمع بين كلمة القبر، والمنيع، فلا القبر يعنينا ولا المنيع موضوع دراستنا، بل نتائج هذه العلاقة، وهما العدم والإمكان فإعدام الموجود، هو محاولة لإيجاد المعدوم، وهنا حصل الإمكان، الذي بدوره يطمس هوية الموجودات، ويعلن عن ممكن خيالي، يكون عن طريق التركيب بين المتنافرات وإعطائها دلالة، غير دلالتها المعجمية، وهذا التغير الدلالي يحدث انطلاقا من اللفظة حين استعمالها، فتخرج من الدلالة المعجمية أو الحرفية إلى دلالة أخرى جديدة مقصودة ومرجوة، وعلى القارئ أن يربط بين الفكرتين القديمة والجديدة، عن طريق التفاعل بينهما، والذي يضفي على الفكرة دينامية جديدة موحية، فالقبر المنيع إذن هو المكان الخيالي الذي أبدعه خليل حاوي، والذي يرى أنه المكان الأنسب الذي يرتاح فيه " لعازر حاوي "، ويبعده عن أعباء هذه الحياة، التي لا يرى فيها سوى الفساد، والانحلال، وكذلك نجد قوله، " شارع تعبره الغول "[3].

---

(1) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، م س، ص 54

(2) خليل حاوي، الديوان، م س، ص 342.

(3) م س، ص 343.

فالشارع هو المكان المفتوح عموما، وهو المكان الواسع، المرغوب والمرهوب في الوقت نفسه، فمرغوب من ناحية التمتع والإلتذاذ، والاستمتاع باتساعه المنشرح، وفيه رهبة كذلك إذا تأملنا وتمتعنا في اتساعه، فالصحراء مثلا كلما كانت أكثر اتساعا، كانت أكثر صمتا وأكثر هيبة، والشارع الذي يتحدث عنه الشاعر خيالي يعبره الغول، وهذا يدل على أن الشاعر غير راغب فيه، وهو نافر منه، لأن المكان الذي يحويه هو أوسع بكثير، ويظهر ذلك في قوله: " حفرة بلا قاع "[1]، فهذا المكان الخيالي، لا يمكننا إدراكه بالعقل وإنما بالخيال، إنه مكان متسع، غير محدود، فيه امتداد لا نهائي، وقد أصبح المكان الخيالي لدى " لعازر حاوي " هو المكان المثالي حيث حرره من فوضى الحياة وضيقها، إنه يعبر عن أحاسيسه، وخلجاته النفسية، لذلك نجده يعبر عن موضوعه ورؤيته، والبوح بمكوناته، وتفجير ذلك الاحتقان والاحتباس النفسي الذي يخنقه.

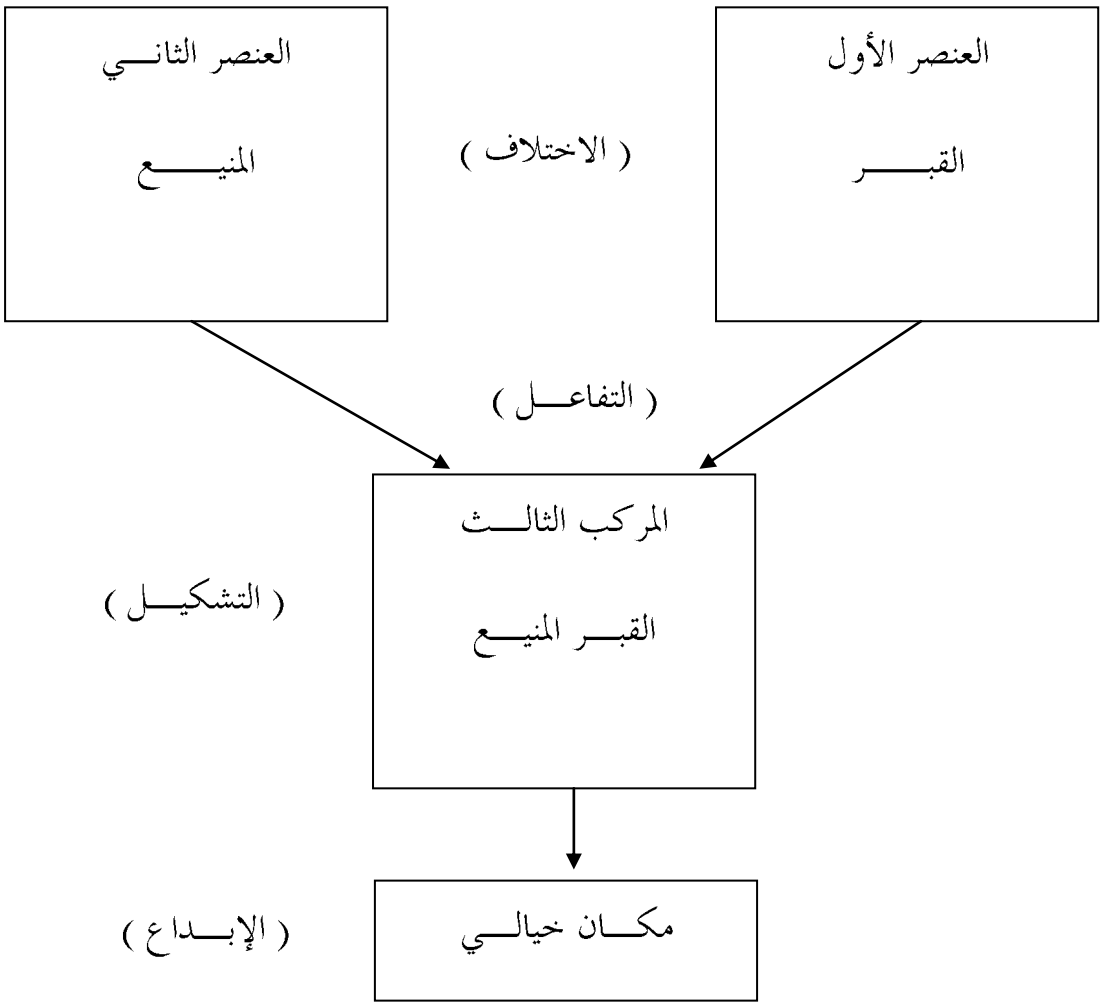
إن لفظة " القبر "، و " المنيع "، و " الشارع "، ... ودلالاتها، تقتضي مراعاة ظروف ومناسبة استعمالها، ومن ثم مراعاة الأفكار والأحداث والمشاعر، ومقصود المبدع عند استخدامها، فنحن نتعرف على الدلالة المرجوة انطلاقا من نظام الألفاظ المرتبطة بقرائن، تساعدنا في فك نظام العمل الإبداعي فمن الصعب أن نتوصل إلى القواعد المولدة للعمل الإبداعي مباشرة، لأنه ليس ثمة قواعد ثابتة ونهائية تحدد ولادته، فقوانين الإبداع على مختلف أشكالها ليست بوسعها أن تحل سر العمل الإبداعي، ومعرفة معانيه بدقة، فالمبدع من خلال إبداعاته يحاول أن يقول شيئا ما، فهو لا يصرح به وإنما يكون بشكل غير مباشر، ليضع المتلقي نظيرا له، يفك رموزه ولغزه، فيحدث ذلك التفاعل بين المتلقي والعمل الإبداعي، فالشاعر إذن لا يبوح بكل مكنوناته، ويظهر ذلك من خلال توظيفه بعض الرموز التاريخية أو الأسطورية، أو العقدية ... فيكون المتلقي الطرف الثاني الذي يقوم بتحويل أفكار الشاعر وجعلها معرفة خاصة به، وفك سَنَنِ عمله الإبداعي.

[1] خليل حاوي، الديوان، م س، ص 339.

ومما سبق يتأكد أن الاختلاف فاعلية كبرى في العملية الإبداعية حيث: " تتحول قوة الحضور بفعل (الاختلاف) إلى غياب للدلالة المتعالية، وإلى تخصيب للدلالة المحتملة "[1]، فالعنصران " القبر " و" المنيع "، ليس هما المقصودتين في هذه العلاقة لأنهما لا قيمة لهما في ذهن المبدع أثناء عملية إبداعه، ولا في ذهن المتلقي أثناء عملية إدراكه " فالمقصود هو المركب الناتج عن انعكاس هاتين النسبتين وتداخلها "[2].

ويمكن أن نوضح هذه العملية التركيبية من خلال المخطط الآتي:

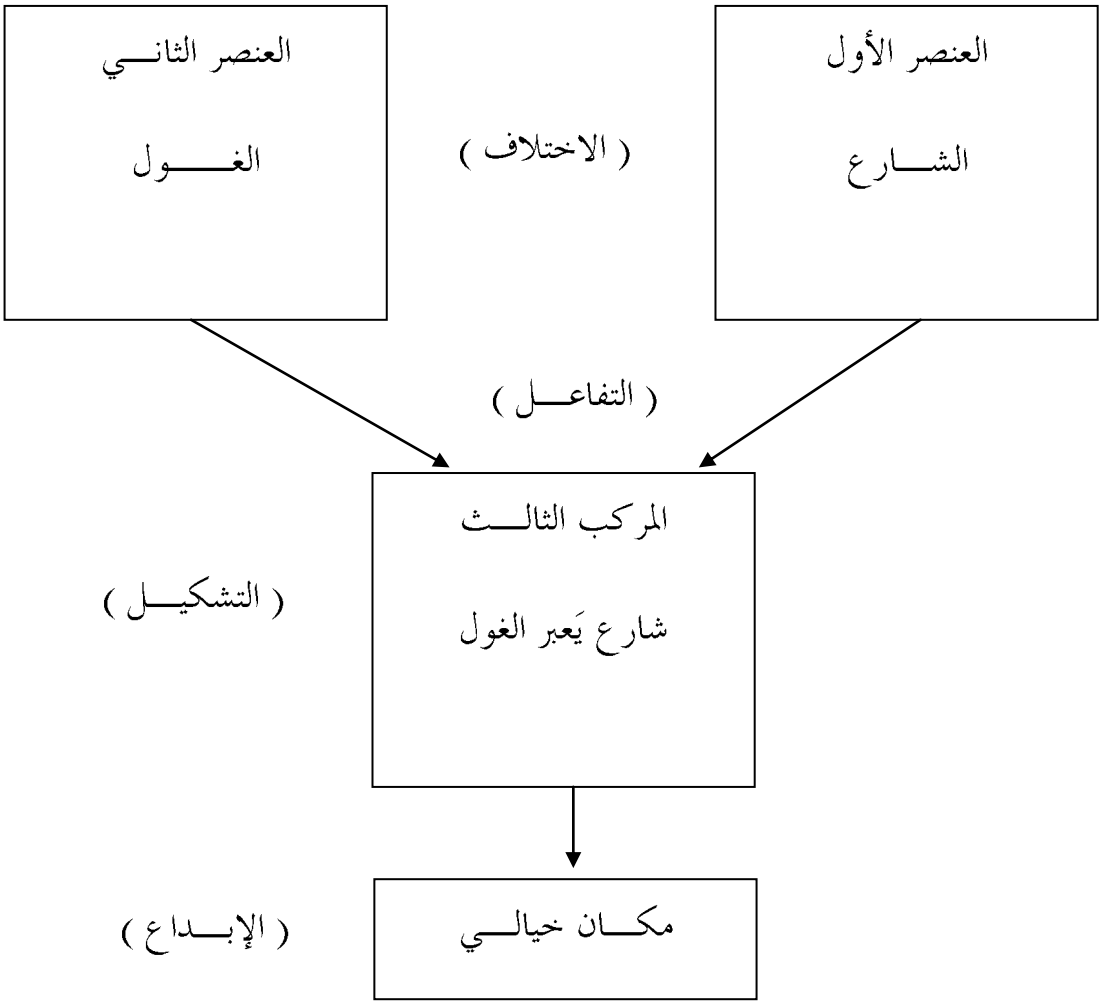
- المثال الأول:



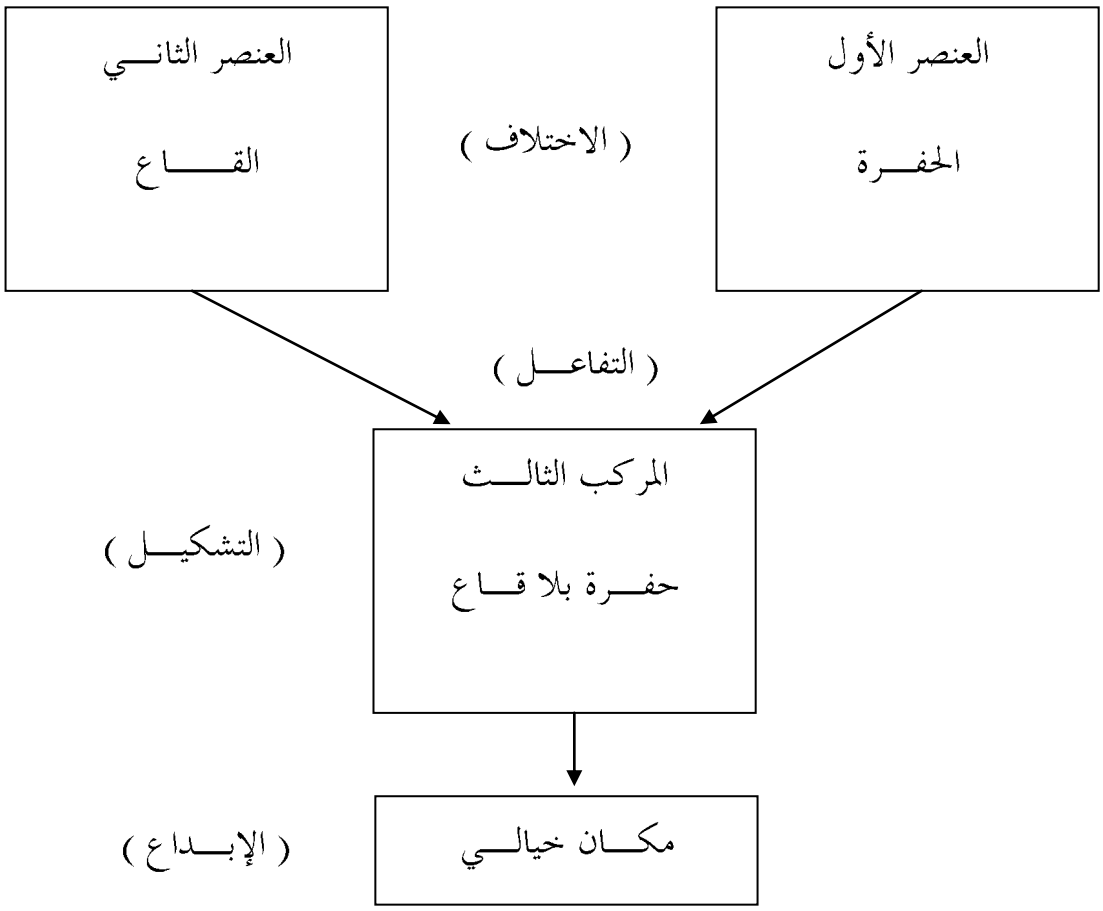
[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، م ن، ص 27.

[2] نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، م س، ص 55.

- المثال الثاني:



- المثال الثالث:



وهكذا فالمبدع في عملية إبداعه، يبحث ويجمع بين المتنافرات المتباعدات، لكي يخلق ماهية أخرى هي في حقيقتها خيالية، وذلك بمروره عبر مراحل، للوصول إليها، وهي إعدام الموجودات لإيجاد المعدومات فالعدم والإمكان، يعدان القانون الفاتح باب الاختلاف، وكذلك وعي الفنان الذي يجعله يبدع رؤيا جديدة لا على مثال سابق، فـ " بالنسبة للفنان نرى انه عند الخلق يعي الوعي كله أين تبدأ المتشابهات،وأين تنتهي المتغايرات لأنه يملك ذهنا حساسا لأدق أوجه العلاقة وأغربها "[1]، فهذه العلاقة الغريبة وغير المألوفة هي رؤيا جديدة " تنصهر فيها وتتحد في اللحظة نفسها وفي لقاء ممتع الأشياء المتفاوتة والأشياء المتداخلة "[2].

(1) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، م س، ص 56.

(2) م ن، ص 56.

رابعا: فاعلية التفاعل:

يرى علي عبد المعطي محمد أن مشكلة الإبداع الفني، لا يمكن تفسيرها تفسيرا كاملا وشاملا إلا من موقف ذاتي موضوعي، وأن هذا الموقف يشير إلى تفاعل الذات مع الموضوع، أو تلاحمهما معًا، أو تداخل عناصرهما، بطريقة يكون من المتعذر علينا فيها أن نقرر أن هذا يعتبر ذاتيا وذاك موضوعيا[1].

وهذا يعني أن عملية التفاعل تكون بين عناصر العمل الفني المختلفة، بحيث يتعذر علينا أن نفصل بين هذه العناصر، ونميز بينها، فلا نعرف ماهية العنصر إن كان ذاتيا أو موضوعيا، فهو " موقف تفاعل كامل واندماج تام لا يعتريه أي انفصال أو تمزق، إنه يشير إلى اتحاد ما هو موضوعي بما هو ذاتي، أو اندماج الأنا بالنحن وبالعالم "[2].

إن هذا التفاعل والاندماج بين العناصر المختلفة من " الأفكار والمشاعر، والشخصيات، والألفاظ والمواقف والأحداث التي يقابلها الأديب في حياته اليومية "[3]، هو الذي يجسد النص الأدبي، ويكونه، لأن " العناصر الداخلة في تكوينه، قد تحولت من مجرد مواد خام ذات خصائص معينة إلى عنصر جديدة ومتميزة لها جزيئات وعناصر مختلفة تمنح العمل الأدبي شخصيته المتفردة بين الأعمال الأدبية الأخرى "[4].

فكل عنصر من هذه العناصر يتخذ مساره في النص الإبداعي، بمعنى جديد يختلف تماما عن معناه القديم، لأنه تفاعل مع عناصر جديدة، وأخذ بعدًا آخر، يتماشى وطبيعة الموضوع، الذي يعد

---

(1) علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1985، ص 183.

(2) م ن، ص 184.

(3) نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، 1997، ص 136.

(4) م ن، ص 135.

موقفا من مواقف المبدع، يعبر عن أحاسيسه وأفكاره، فالمبدع إذن يعمل على صهر هذه العناصر في بوتقة عمله الفني، ليجسد ما يسعى إليه.

وترفض العملية التفاعلية، كل العناصر الدخيلة غير المساعدة في التفاعل الكيميائي لأنها تعرقل العمل الأدبي في تطوره، ونموه، " فهذا العامل لن يشكل سوى عالة على انطلاقه الطبيعي، وربما أفسد الأثر الجمالي الذي يسعى الأدبي إلى إثارته في نفس القارئ أو المتفرج، عندما يشرف عمله الأدبي على نهايته، فالعوامل غير المساعدة عبارة عن شوائب تشوه الصورة الجمالية للعمل بما تحدثه فيه من فجوات وثغرات، ونتوءات وزوائد "[1].

لقد تفاعلت عناصر قصيدة " لعازر عام 1962 "، فيما بينها، إذ هي مختلفة ومتناقضة وبفعل التفاعل ائتلفت واختلطت الأشياء، وصارت منصهرة في كيان واحد.

وقد نجح الشاعر في تشكيل المركب الثالث الناتج من التفاعل الحاصل بين العناصر المختلفة، فأصبح هذا الجديد يحمل رؤية جديدة له وجوده الذاتي، المنفصل عن المتخلفات المتفاعلة التي اشتق منها، فهو مستقل بكيونته الخاصة، فالجمع بين كلمتي " القبر "، و " المنيع " هو مفاجأة يحدثها الشاعر، خرقها أفق الانتظار، " فالقبر " يوحي بالموت والفناء، و " المنيع " بالحياة والنماء، وحين جمع بينهما وفاعلهما، فتآلف وأصبحتا مركبا ثالثا يوحي ببعد دلالي آخر، هو في حقيقة أمره خيالي، إيحائي بدلالته، معينة، يريد الشاعر تبليغها، يقول خليل حاوي:

ما ترى لو مدّ صوبي
رأسه المحموم
لو غرّق في لحمي نيوبه[2]

فالمكان الخيالي هنا هو لحم " لعازر حاوي "، بمعنى جسمه، فقد فاعل الشاعر بين الرأس المحموم، وهو جذر الشرش، وجسم " لعازر حاوي "، فجعل منهما صورة خيالية، انطلاقا من

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب، م س، ص 137.
[2] خليل حاوي، الديوان، م س، ص 340.

الصورة الواقعية المتمثلة، في غرس النباتات الحقيقية جذورها في الأرض، لتمتص غذائها، وهذا ما تبلور في ذهن الشاعر، وأخذ بعدًا آخر ليس هو الممارسة الطبيعية بين النبتة والأرض، بل معنى الإكراه، فكلمة غرّق، تعني الدفع بالقوة، وهي صيغة مبالغة، تمثل بالنسبة إلى الشاعر القوة العنفوانية التي يمارسها الشرش لاشباع غريزته، وهي امتصاص غذائه من جسد " لعازر حاوي "، لذلك نجده يرفض هذا الإكراه، ويأبى أن تحى المخلوقات بعده، إنه رفض قاطع للحياة، لأنها مشوهة، لا يصلح العيش فيها، فالواقع العربي موات من منظور الشاعر، ورفضه للعودة هو انتحار أبدي، لذلك نجده يناشد حفار قبره:

لف جسمي، لفه، حنطه، واطمره

بكلس مالح، صخر من الكبريت

فحم حجري.[1]

وفي مقطع آخر من قصيدة لعازر عام 1962 يقول:

أنبت الصخر ودعنا نحتمي

بالصخر من حميّ الدوار

سمر اللحظة عمرًا سرمديا

جمدّ الموج الذي يبصقنا

في جوف غول.[2]

إن الصخر، هو شيء جامد موات، وأصبح غير ذلك، حينما فاعل الشاعر بينه وبين النمو، فأصبح الصخر شيئا حيا، له بعد الاحتماء، من حميّ الدوار، فهو مكان أليف بالنسبة إلى الشاعر

[1] خليل حاوي، م ن، ص 341.

[2] م ن، ص 344.

يحميه من كل الأضرار، لذلك نجده يتمنى أن تظل لحظة الاحتماء عمرًا أبديا، إن البعد الدلالي لكلمة " أنبتِ "، هي النماء والخصب، في حين نجد أن " الصخر " هو شيء جامد، لا نجد فيه حياة، وبعد تفاعل هذين العنصرين في ما بينهما أصبح اندماجهما يوحي بمعنى آخر تماما، يعبر عن رؤيا معينة، وقد حدث هذا التفاعل بفعل " كيمياء الخيال " التي تلاشي العناصر المكونة للعمل الأدبي حيث تحطمها، قصد إيجاد خيالات أبداع، هي (الموجود الثالث)، وتبلور مواقف الشاعر وإحساسه، وفكرته إلى درجة عالية من النقاء والتجسيد[1].

وبهذا يغدوا التفاعل، فاعلية كبرى من فاعليات كيمياء الخيال في عملية الإبداع الشعري.

خامسا: فاعلية الصهر:

كانت تجربة خليل حاوي مأسوية، لذلك كانت تجربته في الخلق مبدعة، وكان تشكيله مبدعًا، من خلال ما قام به من إعادة ترتيب للعناصر وتركيبها، ما جعل عمله يضمن تجدده بالتلقي.

لقد صهر الشاعر كل العناصر المتفاعلة في ما بينها، وجعلها في بوتقة واحدة، مركبة ومرتبطة لا تقبل الانفصال، وذلك فأفقدها هويتها، بفعل كيمياء الخيال التي صهرت الكل وجعلته وحدة، وفي هذا الصدد يقول عاطف جودت نصر: " أما ما يبدعه الخيال فيماثل المركب أو المزيج الكيماوي الذي تفقد فيه الأجزاء هوياتها، المنفصلة من أجل أن تنصهر في جوهر جديد يتألف من هذه الأجزاء ولكنه يختلف عنها "[2].

وفي فقدان الهوية والانصهار في جوهر جديد لتصير وحدة، هو ما تكلم عنه عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز، حيث يقول: " واعلم أن مثل واضع الكلام، مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة، فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة "[3]، وفعل الإذابة هو الصهر بعينه، وقد جسد هذا الصهر في القصيدة على مستويين خاص وعام، أما الخاص، فقد كان في انصهار

---

[1] نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب، م س، ص 136.

[2] عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، م س، ص 65.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، أبو فهد محمود محمد شاكر، د ط، مكتبة الخانجي، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص 412، 413.

الجزيئات بعضها في بعض، لتصير وحدة، في حين نلحظ الانصهار العام، وهو وعي الشاعر القومي المنصهر في روحه[1]، وهنا يكون البعد في الحديث الإبداعي، متسع الأبعاد، حيث يرى عبد السلام المسدي أنه " إذا صهرنا كل القيم الإخبارية في الحدث اللغوي استطعنا أن نبرز أبعادًا ثلاثة: بعدًا دلاليا، وبعدا تعبيريا، وبعدًا تاثيريا "[2]، وبهذا يغدوا الحدث اللساني جهازًا، " تنتظم في صلبه عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغير عنصر إلا انجر عن تغيره وضع بقية العناصر "[3].

ولقد صهر الشاعر العديد من العناصر، في قصيدته لتصير وحدة، ففي قوله، " نهر حزين "[4]، مرّ بمراحل معينة، أوجدت هذا الخيالي، فقد أعدم ماهية العنصرين، وهويتهما، وأوجد ماهية جديدة بفعل كيمياء الخيال، إذ فاعل بينهما وصهر بينهما وصهر العناصر المتفاعلة في قالب واحد، وقوله كذلك، " جبال الليل "[5]، و " الظلام الحجري "[6]، و" الدخان الموحل المحرور" "يجري في غصوني وثماري "[7]، فهذه الجملة مشكلة من أربعة ما هيات، هي، الدخان، والجري، والغصون والثمار، وكلٌ لهذه الأخيرة معجمها الخاص، لكن الشاعر قام بصهرها لتصير وحدة لها بعد دلالي غير الذي كانت عليه، فأصبح الدخان عبارة عن نهر جار في خصون زوجة لعازر حاوي، فالغصون والثمار هي الجسد الخيالي، الذي يمثل زوجة لعازر حاوي وقد أحدث هذا الصهر بعده الدلالي، وهي الدلالة الجديدة التي أبدعها الشاعر وبعدًا تعبيريا وهي الرؤيا التي جسدها الشاعر نفسه، ثم البعد التأثيري الذي يخلفه هذا الصهر في نفوس المتلقين.

---

(1) صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2002، بيروت، لبنان، ص 51.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ص 44.

(3) م ن، ص 50.

(4) خليل حاوي، الديوان، م س، ص 384.

(5) م ن، ص 384.

(6) م ن، ص 382.

(7) م ن، ص 371.

سادسا: فاعلية المزج:

تبين من خلال ما سبق، أن المبدع، لا يتم دون مروره بالفاعليات السابقة الذكر، وخطوة فخطوة، يشكل المكان الخياليّ، من خلال تفاعل العناصر الفاقدة هويتها وإنيتها وماهيتها، وامتزاجها بعضها ببعض، لتصير خيالات في ذهن المبدع والمتلقي، حيث أعدم الشاعر العديد من الأمكنة العينية، ليوجد أمكنة خيالية من خلال مختلف العناصر التي طوعها، وحورها، لتصير هَيولى يشكل منها ما شاء وكيفما شاء، وهذه العناصر تفاعت فيما بينها، " وبإثارة التفاعل بينها انصهرت فامتزجت وتحولت في بوتقة خياله إلى هيولى بلا ماهية ولا هوية ولا إنية "[1]، فهذا " المزيج الكيماوي "[2]، هو اندماج عناصر العمل الأدبي في بوتقة واحدة، اكتسبت تشكيلها خصائص ودلالات جديدة إذ امتزجت أفكار الشاعر، ومشاعره، وألفاظه، ومواقفه لتصير كيانا واحدًا، وقد مرّ المكان الخيالي في القصيدة بهذه الفاعلية، فنلحظ المزج في قول الشاعر:

جمدّ الموج الذي يبصقنا

في جوف غول[3]

فـــ " جوف غول " هو المكان الخيالي الذي نتوصل إليه من خلال مزج العنصرين " جوف " و " غول "، رغم اختلافهما فالذي أوصلنا إلى هذا المزج الغريب، هو الفعاليات السابقة، فكل فاعلية تفتح باب فاعلية أخرى، لتولد المكان الخيالي، بفعل كيمياء الخيال.

إن تشكيل المكان الخيالي لا تقبل التقسيم ولا الانفصال لأنه ناتج عن عناصر امتزجت فأصبحت وحدة يقول الشاعر في موضع آخر:

---

[1] السعيد مومني، الإبداع الأدبي بين جمالية التلقي وكيمياء الخيال في الخطاب النقدي الأدبي، الملتقى الوطني، 15،16 أفريل، 2013، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة 8ماي 1945، قالمة، ص 17.

[2] عاطف جودت نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، م س، ص 65.

[3] خليل حاوي، الديوان، ص 345.

ليل الحفرة الطيني يدوي ويموج

عبر صحراء تغطيها الثلوج[1].

فالحفرة في ليلها الطيني هو المكان الخيالي الأعمى الذي لا يرى شيئا من هذا الوجود، ويمثل هذا المكان الخيالي عيني " لعازر حاوي " بعد أسابيع من بعثه مشوها، وبهذا أصبحت عينيه مكانا خياليا مظلما، لا يرى شيئا، فالحياة ميتة في عينيه، والحضارة فاسدة، ومشوهة، لا تصلح للعيش.

لقد رفض " لعازر حاوي " العودة إلى الحياة، لأنها حضارة منهارة، وفضل الإنبعاث فكان بعثا مشوها، فأعدى زوجته بيأسه وشدها بمصيره، لترفض هي الأخرى البعث المشوه، ويتحول جسدها إلى مكان خيالي بدوره، في قول الشاعر:

أداري حية تزهر في جرحي وترغي[2].

فجرح زوجة لعازر هو مكان خيالي تزهر فيه الحية، وقول الشاعر أيضا:

" في فجوة جرح تدّعيه "[3]، وقوله أيضا: " القبر السفيه " ...[4].

إن هذا المزيج الكيماوي الحاصل بين الذات والموضوع أبدع منه الشاعر أمكنة خيالية من خلال مزجه مختلف العناصر، مثل، جوف، غول، الموج، الحفرة، الطيني، الليل، الصحراء، الثلوج، الحية، الجرح، ... فهذه المواد، هي موجودات سابقة، وبفعل كيمياء الخيال، أصبحت عدما لاحق، من مزيجها أبدع الشاعر أمكنة، (خيالية)، فالمزج هو نتاج فاعليات سابقة، حيث أوجد الاختلاف التفاعل، وأوجد التفاعل الصهر، الذي أذاب المتناقضات ووفق بينها، وأوجد الوحدة الكامنة خلف

(1) خليل حاوي، الديوان، م س، ص 347.

(2) م ن، ص 360.

(3) م ن، ص 367.

(4) م ن، ص 366.

هذه المتناقضات[1]، لتمتزج المتناقضات وتصير " صهارة طبعة التشكيل "[2]، فيشكل الشاعر منها أمكنة خيالية مختلفة وهنا يمكن القول أن الاختلاف التفاعلي يثير بين عناصر تشكيل الخيالي فاعليات أخرى في الصهر والمزج والتحويل[3]، حيث تتحول إلى مزيج كيميائي[4]، يشكل فيه الشاعر خياليا أو خياليات أبداعًا تغاير أصولها التي استخلصت منها[5]، وهذه الأبداع هي الأمكنة الخيالية التي يحتمي فيها " لعازر حاوي " من خطر الحضارة المشوهة والفاسدة، فهو " يرفض الوجود ما دام وجودًا عبثيا مستحيلا لا صلة للإنسان به ولا قدرة له عليه ولا إمكانية في تعديله وتبديله "[6].

سابعا: فاعلية التحويل:

قدم " كولوريدج " تعريفا شارحا للخيال، حين قسمه إلى نوعين، أولي، وثانوي، وتحويل الكلمات إلى خيالات، ثم تحويل الخيالات إلى أشياء من جهة المتلقي، هذا التحويل عميق حيث " الأشياء الموجودة في الأعيان أصبحت { تحولت } صورًا حاصلة في الأذهان { خيالات }، وقد كان هذا التحول ممكنا بفضل تدخل قوى الإنسان المدركة والمتخيلة التي لها طاقة تحويلية هائلة تصوغ بها الأشياء صياغة جديدة، وتكسبها وجودا آخر يختلف عن أصل وجودها وإن تولدت عنه، فالأشياء أصبحت صورًا، والموجود بغيره أصبح حاصل عمل ونتيجة فعل، والأعيان حلت محلها الأذهان، فعن كل طرف تولد طرف، وأتى عن كل وجودٍ وجودٌ، يختلف عنه طبيعة وفعلا وظرفًا "[7].

وهنا نشير إلى أن هذا التحويل يمارسه الخيال، ليشكل المبدعات، من الأشياء أو الوقائع، ويكون هذا التحويل نسبيًا، ذلك أن " مطابقة الصور (الخيالات) للموجود (الأشياء) مطابقة غير

---

(1) زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، م س، ص 250.

(2) السعيد مومني، الإبداع الأدبي بين جمالية التلقي وكيمياء الخيال في الخطاب النقدي الأدبي، م س ، ص 18.

(3) عبد السلام المسدي، التفكير الساني في الحضارة، ط 3، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2009، ص 121.

(4) عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، م س، ص 65.

(5) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، ط1، دار شوقي، تونس العاصمة، تونس، 2002، ص 21.

(6) إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1984، ص 224.

(7) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، ط1، أريانة الجديدة، تونس، 2002، ص 20.

كاملة، لأن التعقل (التخيل) تحويل واشتقاق، وفي المشتق نحتفظ بالأصول والجواهر ونهمل الأعراض، وفي هذا فتح لباب الاختلاف، اختلاف المدرك باختلاف المدرك، فصور الأشياء ليست نمطا مطردًا، نعم إنها في الأمم متشابهة للعلاقة بين الأصل المشتق، ولكن يجب ألا يحجب التشابه الاختلاف (...) فيصير الأمر إلى وهم المطابقة "[1].

وهكذا يصبح التحويل العلاقة الانسب بين الشيء ذاته كما هو في طبيعته، وبين ما يبدع من خياليات منه، وبين ما يتحول إلى كلام " فنسبه اللفظ إلى المعنى إلى الموجود العيني، وجود جديد مشتق من وجود سابق متحول عنه "[2].

لقد تحولت الأشياء والمواقف، والأحداث والشخصيات في القصيدة، وأصبحت مادة أولى شكل منها الشاعر ما شاء، فتحول المكان العيني، إلى مكان خيالي بفعل كيمياء الخيال، فالشوارع أصبحت تعبرها الغول، في قوله: شارع يعبره الغول[3]، والوريد تحول وأصبح مكانا خياليا، مستقطبا من قبل النباتات، وأصبحت الحفرة بلا قاع، والقبر صار منيعا، كل هذه التحولات، صارت بفعل خيال الشاعر الذي أذاب وحطم ولا شيء، لكي يخلق من جديد، هذا العالم الخيالي.

إن الأمكنة الحقيقية، والشخصيات المختلفة، والوقائع، هي المادة الأساسية التي حولها الشاعر، وقام بتشكيلها، مرورا بالمراحل السابقة، وهي، العدم، الإمكان، الاختلاف، التفاعل، الصهر، المزج، ثم التحويل، فالتحويل إذن هو فاعلية مهمة من فاعليات الإبداع الأدبي، لأنه يحور ويطوع، المادة، ليشكل منها مبدعاتهن وبذلك يغدو التحويل إحدى فاعليات كيمياء الخيال في علمية الإبداع إنشاءً وتلقائيا.

---

(1) حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، م س، ص 21.

(2) م ن، ص 24.

(3) خليل حاوي، الديوان، م س، ص 33.

ثامنا: فاعلية التشكيل:

يعد التشكيل الفاعلية الأخيرة التي يتم بها إبداع المكان الخيالي، إذ هو " الحصيلة الجمالية لتفاعلات جزيئات المضمون وحيوية خلاياه "[1]، فمن غير المعقول أن نجد عملا فنيا من غير أن يكون له شكل يرتسم فيه، كما أن الشكل هو الذي يمنح العمل الفني معناه من خلال التتابع الحتمي بين مرحلة حتى النهاية "[2].

وبذلك يكون التشكيل الفني هو المرحلة الأخيرة التي تحوي داخلها البناء الفكري والخيالي للعمل الإبداعي، إنه نتاج تجربة عاشها الشاعر، وشكلها بفاعليات كثيرة حتى تصير في الأخير هيئة متميزة يطلق عليها في النقد الحديث " الأثر الكلي للعمل الفني"[3]، وهذا الأخير غير قابل للتجزئة والانفصال، فالكل ملتحم بعضه ومترابط، يمثل وحدة عضوية، في علاقة الأجزاء بعضها بعضا لتكون كلاً، هو ذلك المجموع الذي تخلقه العناصر بواسطة ما بينها من تفاعلن فتنصهر فيما بينها، وتجتمع مشكلة بذلك بناءا فنيا، له تأثير انفعالي عاطفي وجمالي في نفس المتلقي، وهنا يمكن القول أن عملية الخلق اللساني الإبداعي، هي محاولة لإيجاد نمط تشكيلي جديد خاص، يخلق الانسجام والتجانس بين الألفاظ، فنراها عبارة عن كل واحد، لا يقبل التجزيء، وهو الحال بالنسبة إلى القصيدة التي بين أيدينا حيث أنها كل لا يقبل الانفصال، ملتحمة ومتداخلة عناصرها اللفظية ومجاورة بعضها بعض، نامية من بداية القصيدة إلى نهايتها، فتشكيل المكان الخيالي من قبل خليل حاوي هو وحدة، إنه وجد فيه طموحاته، وجسد فيه رؤيته الإبداعية، من خلال توظيفه للعديد من الأمكنة الخيالية، التي ائتلفت، فشكلت " حفرة بلا قاع ".

إن هذه الرؤية أو الأفق الذي يطل فيه الشاعر على الأشياء، تجعله لا يراها منفردة عن بعضها البعض، بل متداخلة في وحدة كونية، متناغمة ومتجانسة، فالتشكيل إذن هو إعطاء كيفية ما لتلك

---

[1] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص 246.

[2] م ن، ص 248.

[3] م ن، ص 251.

المختلفات الأشياء، وقد تحولت إلى وحدة بفعل كيمياء الخيال، التي أذابت كل المختلفات من الأشياء والوقائع والأحداث، والمواقف ... وحطمتها، وأبدعت من جديد، المكان الخيالي، وهو" حفرة بلا قاع ".

عرفنا أن الإبداعية، مفهوما واصطلاحا عرفت تذبذبا كبيرا بين النقاد والدارسين في تحديدها، والسبب راجع إلى مشكلة الترجمة التي صعبت علينا المهمة في ضبط الإطار المعرفي لهذا الاصطلاح.

وعلى العموم نحن نتبنى " الإبداعية " مصطلحا عديلا لاصطلاح " Poetics "، لأنه يحمل عبئ دلالته، فالإبداعية هي القوانين العامة التي تحكم ولادة العمل الأدبي، وقد جمعنا بعض هذه القوانين المولدة للعمل الأدبي، ومنها ثماني فاعليات هي: العدم والإمكان والاختلاف والتفاعل والصهر والمزج والتحويل والتشكيل. وقد ظهرت هذه القوانين بشكل واضح في القصيدة المختارة " لعازر عام 1962 "خاصة في ظاهرة المكان الخيالي، حيث أعدم خليل حاوي العديد من الموجودات، وأوجد أمكنة معدومة لا يمكن إدراكها بالعقل وإنما بالخيال، فكان المكان الخيالي غير عيني، يلج فيه الشاعر ليغذي إبداعاته منه، فقانون العدم إذن، هو إعدام الموجود لإيجاد المعدوم، وتعد هذه الفاعلية من الفاعليات الكبرى في العملية الإبداعية، وفاتحة لباب الفاعلية الثانية، وهي الإمكان، وهذه الأخيرة تحرر الشاعر وتجعله يبدع أمكنة لا على مثال سابق، وفق مبادئ ثلاثة، وهي قدرة المبدع على الإبداع، وطواعية المادة على الإبداع منها، وقابلية الخيالي للوجود. هذا الخيالي يمر بمراحل تمكنه من ذلك، لتأتي بعد ذلك فاعلية الاختلاف، وهي الثالثة في منهج كيمياء الخيال الإبداعي،الناتجة عن اجتماع العناصر المتباعدة الدلالات ،فتفاعل هذه العناصر فيما بينها،حيث التفاعل هو الفاعلية الرابعة ،هذه المختلفات المتفاعلة، تنصهر وتلتحم بعضها ببعض وتمتزج لتصير وحدة، فيكون إذن، الصهر والمزج، الخامسة والسادسة من الفاعليات الثماني قوام إبداع كيمياء الخيال، وبعدها يحصل لذلك المزيج الكيميائي تحول عميق، حيث التحويل الفاعلية السابقة، ومن ذلك المزيج المحول يشكل الشاعر ما شاء وكيفما شاء ، وبذلك يوصل التحويل إلى الفاعلية الثامنة الأخيرة وهي التشكيل. وبذلك كله يبدع الشاعر المكان الخيالي، ويمثل رؤيته الخاصة، فهو يحمل مواقفه، وأحاسيسه، وأفكاره، ويصهرها في بوتقة خياله، و هذا الانصهار نابع من ذات المبدع الخاصة، والتي مربها الشاعر عبر مراحل عدة أهما، التجربة، الرؤيا، الإبداع، وهو العمل المشكل وهو قصيدة " لعازر عام 1962 "

وقد بدا من خلال إبداع المكان الخيالي العديد من خصائص الخيالي، ومنها: " الوَحدة " فالعناصر المختلفة صارت مؤتلفة فيما بينها، وغدت كلا لا يمكن أن نفصل بينه، وعلى العموم فالتفكير البشري لا يشتغل إلا وفق نظام الوحدات، فالكون وحدة في الإدراك، والأرض على اختلافها وحدة، وكل مدينة على وجه الأرض وحدة، وهنا يمكن القول أنه يتعذر علينا اقتطاع جزء، أو مقطع من هذه القصيدة، لأنها كلٌ لا يمكن تجزيئه، وهذا التصرف يكسر الوحدة العضوية للبناء الفني، ويعطي صورة مشوهة ناقصة يعتريها الإبهام، حيث القصيدة مترابطة ومتآلفة ومتلاحقة بعضها ببعض، فهذه " الصور المهندسة بفن ودقة وعبقرية مستمدة من الواقع المحسوس، تعبر عنه وتجسد ما فوقه، فتتضاعف معانيها وتتعدد مستوياتها "[1].

إن هذه الوحدة، مشكلة من الاختلاف، ولم يتأت عبثا، وإنما ذهننا هو الذي أنتج ذلك، كذلك نجد لمحة أخرى من ملامح الخيالي عند الشاعر، وهي الإبداعية، فالقوانين التي ولدت العمل الإبداعي، هي دينامية تعطينا خصيصة أخرى هي : النمو "، فعالم القصيدة يتكوثر بفاعلية التخيل، والتخيل ينشط نمو عالم القصيدة، فحفرة لعازر حاوي نمت من بداية القصيدة إلى نهايتها دون أن نشعر بذلك، فكانت البداية من "حفرة بلا قاع"، والنهاية هي الإنطواء في هذه الحفرة، وفي هذا نمو عضوي كيميائي واضح، فالقصيدة إذن هي وحدة عضوية كيميائية نامية، وهي خصيصة من خصائص الخيالي عند خليل حاوي.

كما لا ننسى خصوصية أخرى من المكان الخيالي، وهي الجدة، فالقصيدة مبدعة وجديدة، وفيها ابتكار وخلق، هذا الإبداع بدا غريبا في بادئ الأمر، لكن سرعان ما أدركنا أن الغرابة هي بدورها خصيصة من المكان الخيالي، في القصيدة، هي مكتنزة وفي طياتها إشراقٌ، يزيد القصيدة بهاءً، وهنا يمكن القول أن هذه الفاعيات تجعلنا أمام إبداع حق، يولد ردة فعلنا ويثيرنا، والنظر في أمر المكان

[1] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، 1984، ص499.

الخيالي في "لعازر عام 1962"، يتضح أنه بِدْع خالد، بهذه الأحكام وغيرها، وهذه الخصائص التي تميز بها خليل حاوي، ميزت عمله، وجعلت منه فَرَادَةً.

وبهذا يعد المكان الخيالي في القصيدة، مبدع بفعل تلك القوانين، أي الفاعليات الثماني، وهي المولدة "لعازر عام 1962"، لخليل حاوي.

وبعد، فلا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف، والسادة أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة البحث تصويب بما فيه من أخطاء، ولكل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب وبعيد.

وما التوفيق إلا من عند الله

والحمد لله رب العالمين.

التعريف بالشاعر:

خليل حاوي، شاعر لبناني حداثيّ، ولد ببلدة الشوير بلبنان سنة 1919 م، نال شهادة الثانوية من " الكلية الوطنية " بالشويفات سنة 1947 م، ثم تابع دراسته في الجامعة الأمريكية ببيروت فتخرج فيها بشهادة الباكالوريوس في الأدب العربي والفلسفة سنة 1952 م، ثم الماجستير سنة 1955 م، أوفدته الجامعة لمتابعة الدراسة فحصل على الدكتوراه في الفلسفة من جامعة " كمبردج "، سنة 1959 م، عمل بعدها استاذا بالجامعة نفسها، مثل لبنان في مؤتمر الأدباء ببغداد عام 1965 م، اعتصر كثيرا من الثقافات الإنسانية، وخاصة الفلسفية والتاريخية[1].

تكونت شخصية الشاعر في وقت مبكر، حين كان طفلا في صراعه مع الفقر، والحرمان الذي أسلمهُ للكفاح في سبيل لقمة العيش، ترعرع في حقل الصمود الصلب ضد كل قاهر من مصائب الحياة، وزاجر في مصائب الدهر، وملامح تطلعاته الخارقة لثنايا الوجود، كانت تحمل ذكاءً خارقا، يشق عباب الوجود، للتعرف على الغامض المستقر، والذين حضروا حلقات مناقشته داخل صالونات الندوات الحزبية التي كان من أبرز روادها يشهدون لها بقوة الحجة النابعة من الشواهد العلمية المجرّدة، والمشاهد الحياتية المليئة والتجارب[2]، انتحر ليلة 5 و 6 جوان 1982 م.

ترك خليل نتاجا حافلا بالفلسفة والنقد والأدب أكثره شعرا، وأقله نثرا، وأهم مؤلفاته النثرية هي:

1- الماجيستير، العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد وهي اطروحة غير منشورة.

جبران خليل جبران، إطاره الحضاري وشخصيته وآثاره (باللغة الإنجليزية) نشر في بيروت سنة (1962)، ونشرت ترجمته سنة (1982).

2- الدوكتوراه، دراسات نقدية في المجالات، منها الحكمة، الآداب، شعر، دراسات عربية، الفكر العربي المعاصر.

كان مشرفا على موسوعة الشعر العربي التي منها (أربعة أجزاء) في بيروت، سنة (1974).

---

[1] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة لمدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، م س، ص 488.

[2] عبد المجيد الحرّ، خليل حاوي، شاعر الحداثة والرومانسية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص 67.

أما نتاجه الشعري فقد بدأ نثره باكرا في الصحف والمجلات اللبنانية، وله عدد من الدواوين الشعرية، تسلسلت حسب تواريخ صدورها كالآتي:

1- نهر الرماد، هو باكورة نتاج خليل حاوي الشعري، صدر عام (1975)، ونظمت قصائده بين عامي (1953) و (1957) ويتكون من خمسة عشرة نشيدًا، تتكامل في قصيدة واحدة يجمع عنوانها النقيضين، النهر رمز الحياة المتجددة المخصاب، نافحة الحرارة في برودة الرماد، والرماد رمز العقم والجمود والموات، وقد اعتمد حاوي الأسطورة أساسا للتعبير عن تجربته الوجودية، كما اعتمد الرموز، ومعظمها من الكتاب المقدس، والتراث العربي والميثولوجيات الفارسية واليونانية والفينيقية.

2- الناي والريح، ويتكون من أربع قصائد متجانسة في جوها وغايتها ومعظم إيقاعها، عناوينها، " عند البصارة " و " الناي والريح في صومعة كمبريدج " و " وجوه السندباد " و" السندباد في رحلته الثامنة " وقد نظمها بين عامي (1956) و (1958)، وأعاد النظر في بعضها سنة (1960) وصدرت عن دار الطليعة[1].

3- بيادر الجوع، ويتكون من ثلاث قصائد هي: " الكهف " و" جنية الشاطئ " و " لعازر عام 1962 "، نظمت بين سنتي (1960) و (1974)، أما الديوان، فصدر عن دار الآداب سنة (1965).

4- الرعد الجريح، ويتكون من خمس قصائد هي: " الأم الحزينة" و " ضباب وبروق " و" الرعد الجريح " و " رسالة القطران " و " من صالح إلى ثمود "، وفيه نزعتان نزعة عار الهزيمة العربية سنة (1967)، ونزعة رجاء بالخلاص ... وقد صدر الديوان دار العودة سنة (1979).

5- " من جحيم الكوميديا "، وهو الديوان الأخير، ويتكون من مطولة " شجرة الدّر "، ومجموعة أناشيد من عناوينها: " قطار المحطة " و " صلاة "و " في الجنوب " و " في سدوم للمرة الثالثة "، و " قطع اللسان "، و " مناخ "، و " أرض "، و " الوطن "، و " أنت "، وهذه المطولة

[1] عبد المجيد الحرّ، خليل حاوي، شاعر الحداثة والرومانسية، م س، ص 89، 90.

من شجرة الدر التي عاشت في القرن الثالث عشر (وهي جارية الملك صالح الأيوبي، تولت الحكم وقضت على ثورة الأيوبيين ثم تزوجت عز الدين أيبك وتآمرت على اغتياله)[1].

- **القصيدة** -

لَعَازَرُ عام 1962

" وذهبت مريم، أخت لعازر، إلى حيث كان الناصري وقالت له أو كنت هنا لما مات أخي، فقال لها ان أخاك سوف يقوم "

انجيل يوحنا

1- حفرة بلا قاع

عمّقِ الحفرة يا حفَّارُ,
عمِّقها لِقاع لا قرارْ
يرتمي خلف مدار الشمسِ
ليلاً من رمادٍ
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدارْ
لا صدى يرشح من دوَّامة الحمّى
ومن دولاب نارْ
آهِ لا تلقِ على جسمي
ترابًا أحمرًا حيًّا طري

[1] عبد المجيد الحرّ، خليل حاوي، شاعر الحداثة والرومانسية، م س، ص 90،91.

رَحِمًا يمخره الشرش ويلتفُّ

على المَيْت بعنف بربري

ما ترى لو مدَّ صوبي

رأسه المحمومَ

لو غرَّق في لحمي نيوبهْ

من وريدي راح يمتصُّ حليبَهْ

لُفَّ جسمي, لُفَّه, حنِّطْه, واطمرْهُ

بكلس مالح, صخرٍ من الكبريتِ,

فحمٍ حجري

2- رحمة ملعونة

صلوات الحب والفصح المغني

في دموع الناصري

أترى تبعث ميتا

حجرته شهوة الموت ،

ترى هل تستطيع

أن تزيح الصخر عني

والظلام الابس المركوم

في القبر المنيع ،

رحمة ملعونة أوجع من حمى الربيع

صلوات الحب يتلوها صديقي الناصري

***

كيف يحييني ليجلو

عتمة غصت بها أختي الحزينة

دون أن يمسح عن جفني

حمى الرعب والرؤيا اللعينه :

لم يزل ماكان من قبل وكان

لم يزل ما كان :

برق فوق رأسي يتلوى أفعوان

شارع تعبره الغول

وقطعان الكهوف المعتمه

مارد هشم وجه الشمس

عرى زهوها عن جمجمه

عتمة تترف من وهج الثمار ،

الجماهير التي يعلكها دولاب نار ،

وتموت النار في العتمة ،

والعتمة تنحل لنار

3- الصخرة

أنبت الصخر ودعنا نحنمي

بالصخر من حمى الدوار

سمر اللحظة عمرا سرمديا

جمد الموج الذي يبصقنا

في جوف غول

إن تكن رب الفصول

وإذا صوت يقول

عبثا تلقي ستارا أرجوانيا

على الرؤيا اللعينه

وبكت نفسي الحزينه

كنت ميتا باردا يعبر

أسواق المدينه

الجماهير التي يعلكها دولاب نار

من أنا حتى أرد النار عنها والدوار

عمق الحفرة يا حفار ،

عمقها لقاع لا قرار .

4- زوجة لعازر بعد اسابيع من بعثه

كان ظلا أسودا

يغفو على مرآة صدري

زورقا ميتا

على زوبعة من وهج

نهدي وشعري

كان في عينه

ليل الحفرة الطيني يدوي ويموج

عبر صحراء تغطيها الثلوج

عبثا فتشت فيها

عن صدى صوتي وعن وجهي

وعيني وعمري .

كان من حين لحين

يعبر الصحراء فولاذ محمى ،

خنجر يلهث مجنونا وأعمى

نمر يلسعه الجوع فيرغي ويهيج

يلتقيني علفا في دربه

أنثى غريبه

يتشهى وجعي ، يشبع

من رعي نيوبه ،

كنت أسترحم عينيه

وفي عيني عار امرأة

أنت ، تعرف لغريب

ولماذا عاد من حفرته

ميتا كئيب

غير عرق

يترف الكبريت مسود ألهيب

5- زخرف

جارتي يا جارتي

لا تسأليني كيف عاد

عاد لي من غربة ألموت ألحبيب

حجر الدار يغني

وتغني عتبات الدار والخمر

تغني في الجرار

وستار الحزن يخضر

ويخضر الجدار ،

عند باب الدار ينمو الغار ، تلتم الطيوب

عاد لي من غربة الموت الحبيب ،

زنده يزرع نبض الوردة

الحمراء بعمري

بعد أن رمد في ليل الحداد ،

من يظن الموت محوا

خله يحصي على البيدر

غلات الحصاد

ويرى وجه حبيبي

وحبيبي كيف عاد

عاد لي من غربة الموت الحبيب

(كنت أسترحم أمرأة)

(وفي عيني عار أمرأة)

(أنت ، تعرت لغريب)

(ولماذا عاد من حفرته)

(ميتا كئيب)

(غير عرق يترف الكبريت)

(مسود اللهيب)

6- (الخضر) المغلوب

ولماذا لم يعد يشتف ما في

صدري الريان من حب تصفى واختمر ،

غيمة تزهر في ضوء القمر

وسرير مارج بالموج

من خمر وطيب ،

جنة الفلك على حمى الدوار ،

طالما عاد إلى صدري مرار

عاد مغلوبا جريحا لن يطيب

ومدى كفيه أشلاء من الحق

مدى جبهته أشلاء غار :

" حلوة جرت إلى التنين ، جرت ، دمغت

" للموت وانهارت تعانيه انتظار

" شكل كابوس ولا جسم

" وأشداق طواحين الشرر

" مخلب ذوب سيفي

غاص في صلب الحجر

" مخلب في كبدي معول نار ،

" وعلى الشاطئ طفل ناصري

" يغرس البلسم في دنيا القرار

7- عرس المغيب

" ما جنون الدخنة الحمراء

" في فجوة جرح لن يطيب

" لجريح يتلاشى في سرير ألموج

" من خمر وطيب

" تلتقيه الشمس في عرس المغيب

" مبحر سكران ملتف بزهو الأرجوان

" عبثا ترغي وترغي

" خلفه أشداق جان

" عبثا ترشقه الأرض بصمت مأتمي

" ويكب الصخر في عينه

" كابوس الليالي

" نتف من صحف الأزياء

" تنهل على وجه جريح لا يبالي ،

" لا يبالي

" بدم يترف مجنونا سخيا ويروي

" تربة مصدوءة يصدأ فيها ويهان

" أو صدى الأجراس

" من جيل إلى جيل يدوي :

" كان سيفا مورقا ،

" جرحا وينبوعا وكان ،

" مبحر سكران ملتف بزهو الأرجوان

***

" صدرك الريان من جمر ومن

" خمر وطيب

" طالما طيب مغلوبا جريحا لن يطيب

***

(كنت أسترحم عينه)

(وفي عيني عار امرأة)

(أنت ، تعرت لغريب)

(ولماذا عاد من حفرته)

(ميتا كئيب)

(غير عرق ويترف الكبريت)

(مسود اللهيب)

8- زوجة لعازر بعد سنوات

غيبني في بياض صامت الأمواج

فيضي يا ليالي الثلج والغربة

فيضي يا ليالي

وامسحي ظلي وآثار نعالي ،

إمسحي برقا أداريه ،

أداري حية تزهر في جرحي وترغي

شرر الأسلاك في صدغي

من صدغ لصدغ ،

إمسحي الخطب الذي ينبت

في السنبل أضراس الجراد

إمسحيه ثمرا من سمرة

الشمس على طعم الرماد ،

إمسحي الميت الذي ما برحت

تخضر فيه لحية ، فخذ ، وأمعاء تطول

جاعت الأرض إلى شلال أدغال

من الفرسان ، فرسان المغول ،

هيكل يركع في النار

تئن الكتب الصفراء تنحل دخانا

في حداءات الخيول .

9- انهيار

إمسحي البرق ، أمسحي أليت

أمسحي لخصب الذي ينبت في السنبل

أضراس الجراد ،

أي نعش بارد يعرق

في حمى السهاد

وصدى يفرش عيني

بأقمار السواد :

كيف كانت تبحر الدرب

وفي الدرب تذوب

كيف كانت تتمطى الأرض

تجري تحت أقدامي الدروب

تلتقي في خندق يمخره الوهج

وإيقاع القطار

يرسل الدخنة

شعرا معولا عبر القفار ،

أترى مرت وما مرت

على جسمي دواليب القطار

لم أزل أسمع

في مجرى شرايييني دبيبه

الدواليب الدواليب الرهيبه

غيبيني وامسحي ذاكرتي ، فيضي

ليالي الثلج في الأرض الغريبه ،

غربة الثلج وموت الدرب

والجدران في الأرض الغريبه

10- الناصري يتراءى لزوجة لعازر

سوف أحكي

وأعري جوع صحرائي وعاري

سوف أحكي

قبل أن يطرده ديك الصباح

وتمل القيد والمعلف

أفراس الرياح :

جئتني الليلة ممسوحا رماديا ،

وطيفا يتراءى عبر وهج الحس

حينما ويتيه

كنت طيفا قبل ان يمتصك

القبر السفيه

عبثا لن أدفع الإصبع

في فجوة جرح تدعيه

. . إن تكن جوعان حدق . .

ما غريب أن يجوع الطيف ،

أن تكسر كفاه الرغيف

أسهر الليل أعد الزاد

للموتى الطيوف ،

قرع الناقوس وألتم الضيوف

11- المجدلية

أنت مريم ، يوم تداعت

زحفت تلهث في حمى البوار

وأزاحت عن رياح الجوع

في أدغالها صمت الجدار

وسواقي شعرها

انحلت على رجليك جمرا وبهار

لم يعكر صحو عينيك التماع

السوط والحية

في صلب الذكر

مر في الصحو ملاك

وانطوى يدمع في ظل القمر

حيث لا يرعد جوع مارج بالزفرات

***

كنت طيفا قمريا

وإلها قمري

كنت ثوبا غائما

يعبق بالضوء الطري

يتمشى في جروح المريمات .

12- تنين صريع

تنطوي صحراء ساقي على

غصات شمس تتلوى

في ظلام حجري

تمخر الغصات في ساقي

الياف الخلايا والجذور ،

الدخان الموحل المحرور

يجري من غصوني وثماري

في أهازيج البراري

ويدوي في بخور الصلوات

يرتغي جلجلة الصلب

ويرمي في جروح الناصري

وجروح المريمات

حسرة الأنثى تشهت في السرير

مهدت صهوة نهديها

تهاوت زورقا يلهث في شط الهجير

خلف بعل لا يجير ،

من بهار الهند والفلفل

قطرت رحيقه

في مروج الجمر مرغت عروقه

كان عبر السأم المحموم

يمتد الصقيع

ميتا خلفته في الدار

تنينا صريع

يعصر اللذة من جسم طري

ويروي شهوة الموت وغله

ليس يشتف سوى العهر

متى أنحرت له الجنات

في أعضاء طفله

كان في هوة عينه

صدى جن يغني الدر والياقوت

في قاع البحار

وفم الأفعى متى ينشق

عن ورد وتغريد وحب

للعصافير الصغار

13- لذة الجلاد

ميتا كان ،

وادري كيف يزهو ميت

يزهو يرش الضحك المزهر

في جو الوليمه

لذة الجلاد تنصب على الكأس

متى ماطالعته من خبايا

الكأس اشباح الجريمة :

" جسد رصعه السوط ومحمر الحديد

" بالورود السود والحمر

" وغدران الصيد

" ومحال يحتمي بالموت

" من قصف الرعود

" يتهادى في صدى أشرعة بيضا

" وموجات رحيمه

" طربي للكافر الخدول ينحل

" ويجري في المجارير الوخيمه

" سوف لن يرجع في الريح

" ولن يضرب صمت الباب بعد الباب

" يستصرخ ، يستسقي الدماء

" يزعج السمار في شجو المساء

" سوف لن يحكي : رفاق العمر

" غربان الضمير

" وجواسيس السفير .

14- الجيب السحري

غيبيني وامسحي ظلي

وآثار نعالي

يا ليالي ألثلج ، فيضي يا ليالي ،

إمسحي ظلي أنا الأنثى

تشهت في السرير

خلف بعل لا يجير

ماردا عاينته يطلع

من جيب السفير

وأميرا يتأله

صدىء السيف وما امطر من صبح

مدى الأردن والكنج ودجله ،

عامر يا يتوله

يعصر اللذة من جسم طري

ويروي شهوة الموت وغله

15- الاله القمري

غيبيني وامسحي ظلي

وآثار نعالي

يا ليالي الثلج ، فيضي يا ليالي ،

إمسحي ظلي أنا الأنثى

بكت صلت وصلت

ما ترى تغني دموعي والصلاة

لإله قمري ولطيف قمري

يتخفى في الغيوم الزرق

في الضوء الطري

حيث لا يرعد جوع مارج بالزفرات

16- غربة النوم

ولماذا يا بياض الثلج

لا تنهل في غربة نومي

مثلما تنهل في الأرض الغريبه ،

غربة النوم رهيبه

لا مصابيح ، ولا حراس ليل ، لا نجوم

غير جوع الريح والجدران تهوي

وبروق في دمي تزرعها شمس الجحيم ،

عصب يصهل في غيبوبة الصحرا

وحمى خدري

طالما أستسلم في غربة نومي

لغريب بربري

يتعالى أخضر الأعضاء

من وهج حبيس في الظلام الحجري

***

رحمة . . والمجد لله الرحوم

غربة النوم جحيم لا تدوم .

17- جوع المجامر

الحواس الخمس فوهات مجامر

تشتهي طعم الدواهي والخراب

تشتهي طعم دمي

طعم التراب

ينطوي جسمي على جسمي

ويلتف دوائر

ثم ينحل لأجسام

تمحيها وتبنيها الضنون :

في ضباب الحلم جسم شاحب يطفو على نهر حزين

جبهة يغسلها ظل شعاع

ويوشي في جبال الليل

أطراف الشارع

وهج نعلي

يغني ويغني ويغاويه الجنون

مسرحي الأرض

متى يمتصها ليل السكون ،

ويغني صحو مرآتي الرفيقة ،

حلوة سمرا رشيقه

تمرج الدرب إلى بابي غريقه

في أهازيج الصبايا والطيوب

عاد لي من غربة الموت الحبيب

***

حلوة سمرا رشيقه

خدعة المرأة ، رباه ، وتمويه الميون

إن لي جسما

تمحيه وتبنيه الظنون .

***

انطوي في حفرتي

أفعى عتيقه

تنسج القمصان

من أبخرة الكبريت ، من وهج النيوب

لحبيب عاد من حفرته

ميتا كئيب

لحبيب يترف الكبريت

مسود اللهيب .

***

(كنت أسترحم عينيه)

(وفي عيني عار امرأة)

(أنت ، تعرت لغريب)

(عاد من حفرته ميتا كئيب)

ملخص القصيدة:

تدور قصائد خليل حاوي على مفردتين رئيسيتين هما: الخصب والجذب، وفي عنوان الديوان " بيادر الجوع "، تظهر المفارقة، فالبيادر دلالة خصب ممتد، والجوع دلالة حرمان ممتد، وعلى رأس التجربة في هذا الديوان تأتي قصيدة " لعازر عام 1962 "، لتكون قمة الهرم في التجربة ذلك أن لعازر رمز لمأساة الأمة العربية

في معاناتها للانبعاث المشوه.

يشكل عنوان القصيدة مفارقة تبدوا مضللة، فلعازر هو شخصية إنجيلية، ذكرت في الإصحاح الحادي عشرة، ويرمز به للحياة والانبعاث، وعام 1962 يمثل انهيار حلم البعث وهو انفصال الوحدة السورية المصرية، وهذا الربط بين دلالة إيجابية وأخرى سلبية يعتبر تحويلا، يمثل انحراف الرمز عن دلالته القارة لهن فلعازر له القدرة على إقصاء الموت، في حين نجده عاجزا عن ذلك في القصيدة، لأن الشاعر قد طوّعه في القصيدة وحوّره، ليجعل منه لعازر العاجز، الذي يخرج للوجود مشوها، وتتكشف الرؤيا حينما نقرأ العنواين الفرعية، مثل : حفرة بلا قاع، رحمة ملعونة، جوع المجامر ... ليتبين لنا واقع الأمة وهو في حالة الهزيمة والتفكك.

وهدف خليل حاوي من هذه القصيدة، هو الامتثال للانبعاث، ورفض البعث لأن الانبعاث يكون من داخل الذات، أما البعث فيكون بالقوة والاكراه من خارجها، لذلك نجده يناشد في القصيدة بلسان لعازر حفار القبور طالبا منه أن يعمق الحفرة وهي قبره المنيع، في حال البعث المشوه، فيقول:

عمق الحفرة يا حفار

عمقها إلى قاع لا قرار [1].

وهو رفض قاطع للحياة، فلعازر يأبى أن يعيش في هذه الحضارة المشوهة، لكن سرعان ما أتى يسوع وأيقضه من قبره وبعثه بالقوة، لتكون هذه نقطة انطلاقة القصيدة، وهي تجسيده لهذا

[1] خليل حاوي، الديوان، م س، ص 339.

البعث ميتا، وكأنه عاد مشوها، لا يحس بطعم الحياة، ولا يرى فيها غير الفساد، والانحلال والتمزق والتقزم، وعدم قدرة الأمة على المواجهة، حيث سيطرت الحروب وساد الظلم، وانتصر الموت على الحياة لذلك يرفض " لعازر حاوي " العودة إلى " الحياة "، التي ترمز إليها " زوجته " في القصيدة فأصبح " لعازر حاوي " رمزا للشر، إذ يحمل ملامح كثيرة منها الأفعى والتنين، فأصبح يفرغ اللذة ليروي مكانها الموت والدمار فالأمة قد فقدت طريقها إلى النصر، وفشلت في المواجهة والتحدي لتجد نفسها في طريق الزوال والانتحار، ففعل الموت المسلط من قبل الأفعى هو امتداد لحياة العقم، والموت المسلط على الطفلة هو إقصاء للخصب.

لقد سيطر العقم في القصيدة كلها، حتى لعازر وهو في قبره يرفض أن يلقى عليه التراب الأحمر، كي لا يحى مخلوق بعده، فالتراب الأحمر رمز الخصب والنمو والتجدد والانبعاث، و " لعازر حاوي "، يأبى أن يشق الشرش فيصل الميت ويمده بالحياة، لذلك يخاطب في القصيدة قائلا:

لف جسمي لفه، حنطه، واطمره
بكلس مالح صخر من الكبريت
فحم حجري [1].

وقد تمادى العقم والموت والفناء عبر كامل القصيدة حينما شد " لعازر حاوي " زوجته لمصيره، فاتحدت معه لهذه العودة المشوهة، فطلب لعازر العقم، ورفضت زوجته البعث المشوه، فأصبحت بذلك ترفض لعازر وعودته مشوها، بعد أن كانت تتمنى عودته لتنتهي القصيدة بخيبة الأمل، ليكشف أن الميت الحي قد عاد حيا ميتا، أي " الحياة والموت في الحياة "[2]

[1] خليل حاوي، الديوان، م س، ص 341.
[2] م ن، ص 336.

الملخـــص:

إن بحثنا المرسوم " إبداعية المكان الشعري في قصيدة لَعَازَرُ عام 1962، خليل حاوي أنموذجا "، هو البحث عن مزدوجين، " الإبداعية " و " المكان الشعري "، فالإبداعية هي القوانين المُولدة للمكان الشعري، وقد حصرنا هذه القوانين في ثماني فاعليات هي: العدم والإمكان والاختلاف والتفاعل والصهر والمزج والتحويل والتشكيل، وتوصلنا إلى أن المكان الشعري هو خيالي مبدع على غير مثال، ولا يعقل إنما يُخَيَلُ.

Résumé:

Notre recherche est caractérisée par le lyrisme de l'espace poétique dans le poème de *KHALIL HAOUI*, intitulé « *LAAZER en 1962* », c'est une recherche de la dualité entre la poétique et l'espace poétique.

En effet, la poétique est l'ensemble des lois faisant naitre l'espace poétique.

Et, nous avons cerné cette poétique dans huit (08) lois, qui sont : le néant, l'être, la différence, l'interaction, la fusion, le mixage, la déformation, la formation.

Nous sommes arrivés à la fin de la recherche que l'espace poétique est imaginaire, fictif, créatif, sans égal. il est incroyable mais imaginable.

أولا: المصادر:

1- خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، 1997.

ثانيا: المراجع:

2- القرآن الكريم.

3- إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، ط 1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1984.

4- إيليا حاوي، خليل حاوي، في مختارات من شعره، ط1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، حزيران 1984.

5- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، د ط، أربد مؤسسة حمادة ودار الكندي، د ت.

6- تيز فيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دط، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د ط.

7- جان بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، تر عبد الرحمن بدوي، ط1، منشورات دار الآداب، بيروت، 1966.

8- جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، ص ب 10958، باندونغ الدار البيضاء، 1988.

9- جماعة من المؤلفين، مفهومات في بنية النص، تر، وائل بركات، ط1، دار المعهد، دمشق، سورية، 1996.

10- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، د ط، دار الكتاب اللبناني بيروت، لبنان، 1982.

11- جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش،دط، القاهرة، 1990.

12- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دط، ـــ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ودار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د ت.

13- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،1994.

14- حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، ط1، دار شوقي، تونس العاصمة، تونس، 2002.

15- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 2000.

16- خليل الموسى، جماليات الشعرية،د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

17- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر،د ط، منشأ المعارف جلال خزي وشركائه، د ت.

18- رومان ياكوبسون، قضايا شعرية، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر، 1988.

19- صلاح فضل، أشكال التخيل، من فتات الأدب والنقد، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996.

20- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع، 2002، بيروت، لبنان.

21- عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

22- عبد الحميد محمود السيد، الإبداع، دط، دار المعارف للنشر، القاهرة، د ت.

23- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا،1982.

24- عبد السلام المسدي، التفكير الساني في الحضارة، ط 3، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2009.

25- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق رشيد رضا، د ط، دار المعرفة، بيروت، 1984.

26- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه، أبو فهد محمود محمد شاكر، د ط، مكتبة الخانجي، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ت.

27- عبد القاهر جرجاني، أسرار البلاغة، في علم البيان، ط1، تعليق، محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1988.

28- عبد اللطيف محمد خليفة، الحدس والإبداع، د ط، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، س 2000.

29- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ط6، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2006.

30- عبد المجيد الحرّ، خليل حاوي، شاعر الحداثة والرومانسية، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995.

31- عبد الملك مرتاض، أ.ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيدد،(د.م.ج)، د ط، الجزائر العاصمة، الجزائر، 1992.

32- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

33- العربي الذهبي، شعريات المتخيل (اقتراب ظاهراتي)، ط 1، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

34- علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1985.

35- علي مولا، الموسوعة العربية الميسرة، ط 3، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2010.

36- غاستون باشلار، جماليات المكان، ت غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1984.

37- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، 2008.

38- قاسم المومني، شعرية الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،دت.

39- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت.

40- كاميليا عبد الفتاح، القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، د ط، دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية، س 2007.

41- محمد توفيق الضوي، في فلسفة الظاهر والحقيقة، دراسة في ميتافيزيقا برادلي، د ط، منشأة المعارف الإسكندرية، د ت.

42- محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، ج 1، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1999.

43- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1994.

44- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ط1، دار الأمل للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 1991.

45- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

46- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، د ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد- الأردن، 2003.

47- معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج 1، د ط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، د ت.

48- مهدي العبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، د ط، منشورات الهيئة العامة الورية للكتاب، دمشق 2011.

49- نبيل راغب، التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، 1997.

50- نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996.

51- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر،دط، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1984.

52- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1986.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

53- فتيحة كحلوش، المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين المناصرة، رسالة ماجيستير في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، س 1996-1997.

رابعا: المجلات:

54- السعيد بوسقطة، شعرية النص بين جدلية المبدع والملتقي، مجلة التواصل، ع 8.

خامسا: الملتقيات:

55- اسماعيل بن صفية،" المكان في النص المسرحي (دراسة سيميائية)، كتاب الملتقى الدولي في الأدب والمنهج (25-26 أكتوبر 2011)، جامعة 8ماي 45 قالمة.

56- السعيد مومني، الإبداع الأدبي يبين جمالية التلقي وكيمياء الخيال في الخطاب النقدي الأدبي، الملتقى الوطني، 15،16 أفريل، 2013، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة 8ماي 1945، قالمة.