

جمالية تلقي قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس في النقد العربي المعاصر
Receiving the poem "this is my name" in the contemporary criticism

أد: ليلي لعوير²
laouir02@yahoo.fr

سعيدة غريب¹
gharibsaida25@gmail.com

تاريخ النشر: 2026/03/15
Received: 23/09/2025

تاريخ الاستلام: 2025/09/23
published: 15/03/2026

ملخص المقال :

يهدف المقال إلى تسليط الضوء على كيفية تلقي النقاد المعاصرين لقصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس التي تفرّدت بأسلوبها ورؤيتها فكانت نموذجاً محورياً في النقد العربي، فتح آفاقاً جديدة تنوّعت فيها القراءات لتشمل محاور مختلفة تمّ إجمالها في ثلاث مقاربات: المقاربة الوجودية الثورية للنّاقدة خالدة سعيد، المقاربة البنيوية الإيقاعية للنّاقد علي جعفر العلق، المقاربة الحوارية مع التراث للنّاقد محمد بنّيس.

كلمات مفتاحية: الجمالية، جمالية التلقي، هذا هو اسمي، النقد، المعاصر.

Abstract:

This article is seeking to shed the light on the poem of "this is my name" by Adonis, which had responded with its style and vision. Therefore, it was a pivotal model in the western criticism. Where it opened new horizons for the reception, that's why readings have been diversified to cover all the different axes which were concluded in three approaches: The revolutionary existential approach by the critic Khalida Said, the structural rhythmic approach by the critic Ali Djaafar El Alak, and the conversational approach with the heritage by the critic Mohamed Bennis.

Keywords: Aesthetics, The aesthetics of reception, this is my name, criticism, contemporary.

(1) طالبة دكتوراه جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية.

(2) جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية.

مقدمة:

شهدت الشعرية العربية المعاصرة تحولات جوهرية تجاوزت النظم التقليدية إلى آفاق فنية وفكرية جديدة، لم يعد الشعر فيها مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر بل تحول إلى فضاء للتجريب اللغوي، يستنطق الأسئلة الوجودية، ويُعيد تشكيل العلاقات مع التراث والواقع، هذا التحول العميق في بنية القصيدة استدعى بالضرورة تحولا مماثلا في آليات التلقي، حيث لم يعد النقد يكتفي بتحليل السطح الظاهر للنص بل سعى إلى سبر أغواره، وكشف علاقاته المتشابكة مع سياقاته الثقافية والفكرية، فأوضحت القراءة النقدية عملية حوارية نشطة يُشارك فيها الناقد والقارئ للوصول إلى المعنى.

وتعدّ قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس من أبرز النصوص التي جسدت هذا التحول في الشعرية العربية، إذ لم تكن مجرد نص يضاف إلى المتن الشعري بل كانت تحدياً نقدياً فتح آفاقاً جديدة للقراءة، فرضت على النقاد مقاربات تتجاوز المألوف، وحفزتهم على تطوير أدوات جديدة لفهم العلاقة المعقدة بين الشاعر واللغة والعالم، وقد أسهمت دراسات نقدية متعددة في بلورة فهم أعمق للقصيدة. أبرزها دراسة الناقدة خالدة سعيد في كتابها "حركة الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث"، دراسة الناقد العراقي علي جعفر العلاق وكتابه "في حادثة النص الشعري دراسة نقدية"، دراسة الناقد محمد بنيس في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها".

إنّ هذه الدراسات لم تكن مجرد تحليلات للنص بل كانت رؤى نقدية أكسبت القصيدة فيضا دلاليا، حفّز القارئ العربي المعاصر على تلقي هذا النوع الجديد من الكتابات الشعرية الثرية في معانيها وألفاظها، بإعادة تشكيل ذائقته وإعداده لتقبل الجديد، والمساهمة في رسم الخطوط العريضة لمقياس جمالي أكثر اتساعا وعمقا.

1- مفهوم جماليات التلقي:

باتت جماليات التلقي مشروعا حقيقيا يتجه صوب إعادة النظر في تاريخ الأدب على مستوى فعل التلقي، بمقاربة النصوص الأدبية المختلفة انطلاقا من رؤية القارئ وما تقدّمه من تساؤلات تاريخية للوصول إلى بناء معان جديدة للنص استنادا على مرجعيته المختلفة. وقد ورد مصطلح الجمالية (L'esthétique) في القاموس الفرنسي بأنّه جزء من الفلسفة يدرس الجمال وتاريخه ومبادئه (Dictionnaire encyclopedique la rousse 2004, p 1345).

وجاء في معجم الفلسفة بأنّه "العلم الذي يبحث في الجمال والعاطفة التي تقذفها فينا" (dedier 1964, p 386) بشكل منتظم ومتكامل يسمح للواقع الخارجي أن يلامس داخل الإنسان ومواطن الإدراك والشعور، فيعيش بهذا الجمال حالة من اللذة والبهجة والسرور تختلف حسب التوجه الفكري والانتماء العقدي لكل فرد.

لتتجاوز الجمالية في أبعادها المعرفية كونها مجرد مبادئ فلسفية تفتح على دراسة الجمال تاريخيا، لتصبح تجربة شعورية حيّة تلامس باطن الإدراك الإنساني، إنّ هذا الانتقال من الجمالية كموضوع للدراسة إلى الجمالية كحالة معاشة هو ما يمنح المتلقي سلطة المشاركة في

النّص، فاللّذة التي يثيرها الأثر الأدبي ليست نتاجا عفويّا، بل ثمرة تفاعل معقّد يرتبط بالتّوجه الفكريّ والانتماء العقديّ للفرد. هذا الانتقال من الجمال كقيمة ساكنة إلى الجمال كتجربة شعوريّة هو الذي مهّد الطريق بنقلة نوعيّة في الخطاب النّقدي المعاصر، إذ لم يعد يكفي بالبحث عن الجمال داخل بنية النّص المنعزلة بل صار يبحث عنه في لحظة اللّقاء بين النّص والقارئ.

وفي هذا السّياق المعرفي تبرز أهميّة التّحول نحو المناهج التي تعطي الأولويّة لفعل القراءة، ولعلّ "إنجازات علم الجمال الآن تتبلور في جماليات التّلقّي ونظريات القراءة والتأويل ممّا يقدّم دعامة فلسفيّة تقترب بالبحوث النّصيّة المجدّدة للغة والأدب في مستوياتها المتعدّدة. وتحمس طوق المشروع النبوي المغلق، لتعيد للظاهرة الأدبيّة بعد إخضاعها للتّحليل الإجرائي المنظم أسس انسجامها الكلّي في إطارها العام على الآفاق المتعددة (فضل 1996، ص 64).

وعليه فقد ارتبطت جماليّات التّلقّي كمفهوم بالنّظرية النّقديّة الحديثة التي قدم لها "ياوس" في محاضراته الافتتاحية بجامعة كونستانس 1967، بعنوان "تاريخ الأدب كتحدّ لنظرية الأدب" التي استعرض فيها "أنّ الخلاصة التّاريخية للعمل لا يمكن توضيحها بتفحص المنتج أو وصفه ببساطة بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدليّة للإنتاج والاستقبال" (روبرت بلا تاريخ، ص 107)، هذه الجدليّة التي تعلي من سلطة القارئ كركيزة أساسيّة في التّاريخ الأدبيّ الجديد لبناء معنى النّص وتحديد أبعاده كلّها.

وهذا التّوجه يربط الجماليّة بآليات الإدراك لدى الفرد هو ما سمح بنقل المفهوم من مرجعية الفلسفة الشّاملة إلى فضاء النّقْد المنهجيّ، حيث اكتسب مصطلح التّلقّي مفاهيمًا واسعة تداخلت تسمياتها باختلاف البيئات الثقافيّة والترجمات النّقديّة، فقد وضّح "ياوس" في كتابه معنى المصطلح المشكّل لتسمية نظريته الجديدة "بأنّ مفهوم التّلقّي هنا معنى مزدوج يشمل الاستقبال (أو التّملك) والتّبادل (معا) (روبرت ياوس، 2004، ص 101).

ليكتسب مصطلح التّلقّي بعده التّداولي في بعض الأنظمة الثقافيّة، منه من تداوله بمعنى الاستقبال، نقد استجابة القارئ، وغيرها من المصطلحات، ويعود هذا الإشكال لاختلاف استخدامه من بيئة إلى أخرى، فإذا عدنا إلى المعاجم الأجنبيّة الفرنسيّة والانجليزيّة نجد أنّ التّلقّي هو الاستقبال والترحاب والاحتفال (محمد بو حسن، 1993، ص 14-15)، في حين عرّف "أولريش كلاين" مصطلح التّلقّي في "معجم الأدب" بقوله: "يفهم من التّلقّي الأدبي -بمعناه الضيق- الاستقبال (إعادة إنتاج، التّكييف والاستيعاب، والتّقييم النّقدي) لمنتج أدبيّ أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع" فالتّلقّي نزوع إدراكيّ لاستقبال الموضوع الجماليّ (مونسي، 2000، ص 342)، أمّا المدرسة الأميركيّة فقد أطلقت على مصطلح التّلقّي الاستجابة "فالاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التّلقّي، ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، وهو إحدى المشكلات التي وقع فيها النّقْد الجديد المعني بالتّلقّي والاستجابة" (مبارك، 2009، ص 27).

وبناء على التداخل القائم بين الأبعاد الفلسفية والمعجمية، التلقي كمفهوم نشاط إدراكي وتفاعلي يتجاوز مجرد الاستقبال السطحي السلبي للنص، ليصبح مساراً دلاليًا يمتزج فيه الجمالي بالمعري، ما يحول النص من بنية لغوية جامدة إلى موضوع جمالي حي يستند على مرجعيات القارئ المختلفة في ملء فجواته وخلق معناه بمنحه مشروعية الوجود.

ومن ثمّ كان تأسيس جمالية التلقي انتصاراً للقارئ وتأكيداً على دوره الفعال في خلق النص ومنحه وجوداً عن طريق القراءة الذكية، وتفاعله مع الموضوع باستخدام الإدراك والخبرة، فيتجاوز مع شفراته ويرتحل فهماً وتفسيراً وتأويلاً بين طبقاته ومستوياته الدلالية والرمزية، كاشفاً المأمول من مكامن الإبداع فيه" (عبو، د.ت، ص 16). وعادة ما تقوم هذه الحوارية على الجدال بينه وبين العمل ليفتح معالم جديدة تشكّل آفاقاً رؤيوية جمالية مختلفة. قد تتضح مع كيفية تلقي وقراءة النقاد لقصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس

2- إضاءة أولية لقصيدة "هذا هو اسمي":

"هذا هو اسمي" من القصائد الطوال الموزونة التي كتبت عام 1969، ونُشرت في ديوان "وقت بين الورد والزّمان" في طبعات عديدة ومختلفة، ثمّ نشرت في ديوان "هذا هو اسمي" وقصائد أخرى وقد حمل الديوان اسمها.

كُتبت القصيدة في سبع عشرة صفحة، وبلغ عدد أسطرها الشعرية ثلاثمائة وسبعة عشر سطراً، توزّعت تفعيلاتها المشكّلة لبنيتها الإيقاعية بالتناوب بين فاعلاتن ومستفعلن.

إنّ القصيدة كانت بياناً شعرياً وفكرياً عميقاً جسّد رؤية أدونيس وجوهر تجربته، حيث تبرز "أنا" الشاعر نقطة مركزية منفردة، واثقة بقدرتها على التأثير والتغيير، "أنا" تتسامى فوق التوقعات بوعي شامل يحاول احتواء العالم وإعادة تشكيله معلنة موقف أدونيس الوجودي والمعري اتجاه الكون والحياة والشعر.

فالعنوان "هذا هو اسمي" عبارة تعادل تماماً هذا هو أنا لكنها تحمل صدى أعمق يعلن استقلاله عن الماضي الجامد ومفاهيمه المسبقة، ليقدم نفسه ككيان له الحق في معرفة ذاته وشعره بيقين مطلق جعله يكرّر اسمه "علي" ليصبح جزءاً لا يتجزأ من القصيدة، ويشير إلى أنّ هذا الطرح الإبداعي بكلّ جرأته هو نتاج هذه الذات بعينها إذ "علي" بالتحديد هو الثائر والمبدع الذي استطاع زلزلة الثوابت وتشكيل واقع جديد ولو كان في فضاء الكلمة والمعنى.

والملاحظ على القصيدة كثرة استعمال علامات الترقيم والإشارات الشكلائية التي كانت لها تأثير بالغ وعميق حيث اشتغلت كـ"توجيهات قرائية بصرية" ساهمت في كسر الإيقاع التقليدي، وخلق إيقاع خاص متوتر غير مستقر يعكس حالة القلق والتمرد التي يعيشها الشاعر، ويعبر عنها بوقفات غير متوقّعة، تجرّ القارئ على التأمل في القراءة لتحديد الدلالات التي تمنح القصيدة ديناميكية وحركية داخلية، لأنّ الشكل عند أدونيس جزء لا يتجزأ من المضمون الذي يدعو إلى التغيير والتحرر من قواعد اللغة الشعرية التقليدية.

إنّ البناء الشكلي للقصيدة مختلف، وتقسيماتها غير متجانسة في الطول والعنونة واستخدام اللون الأسود، ممّا يجعلنا نعتمد آلية "تحييب أفق التوقعات" لدى المتلقي.

تبدأ القصيدة بخمسة وعشرين سطرا لا عنوان يؤطره أو يحدّد معناه، ما يخلق "فجوة دلالية" تسقط القارئ في النص مباشرة دون وساطة، بعدها يرد المقطع الثاني مشكّلا من أربعة وثلاثين سطرا يحمل عنوان (لافتة) كإشارة لبيان أو شعر مختصر يلخص فكرة يريد الشاعر أن يلفت الانتباه إليها، أما المقطع الثالث فجاء بعنوان (منشور سريّ) كإشارة إلى التّغيير الجذريّ الذي يبدأ خفياً ليصل إلى الانفجار العلنيّ، وانطوى تحت هذا المقطع اثنان وعشرون سطرا، كتب سطرها الأول والسادس عشر بخط أسود بارز كسر رتابة النصّ وأحدث وقفة بصرية وذهنية للقارئ، تُشبه الأضواء المسرحية المسلّطة على لقطة معيّنة لأهميتها.

يليه المقطع الرابع بالعنوان نفسه (منشور سريّ) بامتداد شعريّ هائل اندرج تحته مائتان وثمانية وثلاثون سطرا شعريّا، يتخلّلها أربعة أسطر كتبت باللون الأسود البارز ظهرت كنقاط مركزيّة يريد أدونيس التأكيد عليها.

إنّ هذا التباين الحادّ في عدد الأسطر بين المقاطع كان كسرا متعمّدا يتجاوز فيه الشاعر الإيقاع البصريّ والبنية التقليدية إلى بنية أخرى مفاجئة غير منطقية تعكس فوضى الخلق واللامحدودية في تعبير القصيدة.

3- مستويات تلقي قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس:

اختلف النقاد في قراءة "هذا هو اسمي" وكان لكلّ منهم رؤيته الخاصة في تأويل المعنى، فالمتتبع لمسار القصيدة الحدائثية بالدّرس والتحليل يجد حضور أفق شعريّ ورؤيويّ يحتفي معه المعنى، وبنيات جمالية تنفتح على تعدّد القراءة، ما جعل المتلقي يظفر بعنصر يدعوه إلى تلقي النصّ والتفاعل معه، فقد ألح الناقد في أكثر من موضع على ضرورة تحلّي الشاعر برؤيا تخلخل الثابت وترمي به إلى التحوّل والتّجريد أين يتعد المعنى عن أفق المتلقي فتختلف القراءات بين المتلقين وهذا الاختلاف هو ما تنشده نظرية جمالية التلقي.

إنّ قراءة قصيدة "هذا هو اسمي" للناقد والشاعر أدونيس تقودنا إلى التعددية في التفاعل معها من قبل نقاد اهتموا بالشعر العربيّ المعاصر دراسة وتحليلا والقصيدة طويلة استغرقت من الديوان خمس عشرة صفحة وبالتالي فإننا نركّز على الزوايا التي انطلق منها كلّ ناقد على حدة في تفاعله مع النصّ من باب الاستجابة والتّقبل وفق آلية التّأويل التي اختارها لولوج عالم النصّ.

3-1- قراءة خالدة سعيد/ مخالفة المألوف

بنت الناقدة خالدة سعيد منهجا يركّز على حصر النصّ في نقاط حتّى تكشف معنى النصّ باعتمادها تحليل سويّ عميق يتجاوز الانطباع العام إلى تفصيل أجزاء النصّ وكشف علاقاته والمعاني الكامنة فيه، بطرح جملة من الأسئلة التي مكّنتها من الغوص في أعماق النصّ.

تنطلق الناقدة في بداية تحليلها من نقطة محورية في فهم حادثة قصيدة "هذا هو اسمي" وتميّزها وكيف حقّق الشاعر رؤيته التعبيرية على المستوى البصريّ الشكليّ، والسّمعيّ الإيقاعيّ، تقول: "تطرح قصيدة "هذا هو اسمي" قضايا متعددة فهي منذ النظرة الأولى، تبدو جديدة مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صوّت بها الكلمات، وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات أي الوزن، خصوصا أنّ

القصيدة تستغلّ تفعيلات معروفة لكنّها لا توضّح (شكلياً) متى تنتهي الوحدة الصوتيّة (أو ما يسمّى الشّطر والبيت، ومتى تبدأ وحدة صوتيّة ثانية) (سعيد 1986، ص 83)

ومن منظور جماليّة التّلقّي نرى أنّ النّاقدة تشير هنا أنّ القصيدة نصّ بصريّ يقرأ بالعين قبل الأذن، فعند بداية القراءة يتفاجأ القارئ المعتاد على القصائد العربيّة ذات الأسطر المنتظمة ونظام الشّطرين بغياب الوزن الخليليّ والتّفعيلات البحريّة، واستخدامه لتفعيلات متغيّرة بطرق غير مألوفة تتخلّى عن الوزن لصالح إيقاعات أخرى لا تعتمد التّفعلية المكرّرة بل تركزّ على التّكثيف الصّوتيّ من خلال الفراغات والوقفات التي تحدث نمطا يكسر أفق التّلقّي الذي يجد نفسه أمام إيقاع متقطّع ومتوتّر مرتبط بالنّبرة العاطفيّة والفكريّة للقصيدة يجبره على تعديل أفق انتظاره أو تغييره.

ولعلّ الملفت للانتباه في استقراءنا لهذا الطّرح أنّ الشّاعر لم يهجر الوزن الخليليّ تماما بل أعاد توظيفه بذكاء لإنتاج إيقاع عميق جديد، ومتحوّل يكسر حتميّة الالتزام بعدد معين من التّفعليلات في كلّ سطر بل بإمكانه زيادة وإنقاص التّفعلية بما يناسب المعنى والإيقاع الداخليّ، ما يسمح له باستخدام تفعيلات توجد في أكثر من بحر وذلك بتحريرها من قيود البحر الأصليّ الذي تنتمي إليه، هذا ما يُعطي القارئ إحساسا بأنّ القصيدة تقترب من الوزن أحيانا ثمّ تبتعد لتعود إليه في منعطف آخر الشّيء الذي يقدّم لها حركية ويبعدها عن الجمود، فيصل إلى ما سمّته النّاقدة "عمود القصيدة بدلا من عمود الشّعر" (سعيد 1986، ص 92).

تري خالدة سعيد في قصيدة أدونيس هذه "محاولة لاستقصاء إمكانات الإيقاع الصّوتيّ في اللّغة العربيّة وصهرها في سمفونية صوتيّة حركيّة جديدة، أي ترويضها وانتزاعها من مجراها المألوف ووضعها في مدار جديد لتصبح من عناصر لهجة الشّاعر، هذا يمكن أن يجزّ إلى بحث التجربة اللغويّة عند أدونيس إلى عناصر للّهجة الأدونيسية" (سعيد 1986، ص 109). وهنا نفعل آليّة "أفق التّوقّع" لتحليل هذا النصّ التقدي، فالشّاعر لم يعد يعتمد الإيقاع الخارجيّ الجاهز، بل يسعى إلى تفجير الطّاقات الموجودة في أصوات اللّغة العربيّة وتوزيعها بشكل يخدم الحالة التّفسيّة المراد إيصالها، فحركة المعاني وتصادمها والمفارقات والقفزات المنطقية، والانتقال بين الأزمنة والأمكنة كلّها تخلق إيقاعا معنويا يشدّ القارئ ويجعل أفق انتظاره يجمع بين الماضي والحاضر، فهو مهياً مسبقاً بمرجعية عروضيّة تعتمد الوزن الخليليّ، وقد يتغير ويكسر (الأفق) ليتوافق مع طرح أدونيس الذي يسعى لخلق إيقاعات متعددة تتماشى مع التدفّقات الشعوريّة المتباينة داخل النصّ. إنّ ترويض الإيقاع وتطويعه ليصبح جزءا من نسيج اللّغة الشعريّة حسب خالدة سعيد هو ما أسّس لغة خاصة بالشّاعر ينتقي فيها مفرداته بعناية، ويشحنها بدلالات تاريخيّة وفلسفيّة وصوفيّة، ما يمنحها عمقا يتجاوز حدود الوصف والتّعبير المباشر لتصبح لغة رؤيويّة رامية ينصهر فيها الإيقاع ليخلق سمفونية صوتيّة حركيّة جديدة تستوعب التجربة الإنسانيّة وأبعادها المعقّدة.

كما ركّزت النّاقدة في قراءتها على الجوانب الإيحائيّة الدّاعمة لثورة التّغيير والهدم التي اعتمدها أدونيس جوهر لمشروعه الإبداعيّ في هذه القصيدة، ونحن إذ نحلّل هذه القراءة نجد أنها تسلّط الضّوء على ميزة أساسية لأدونيس الشّاعر المفكّر المتمرّد الذي لم يكتف بالتّورة على ما هو خارج ذاته (المجمّع، التراث، الدّين...) بل امتدّ إلى التّمرّد على ذاته الشعريّة والفكريّة، وهذه نقطة غاية في الأهمية لأنّ التّجاوز

الذي أشارت إليه لم يكن هروبا من الشعر بل هو تأصيل لموقف الشعر، فالشعر عنده ليس مجرد تعبير جمالي بل موقف وجودي فلسفي ثوري لا يتوقف صاحبه عند حد، ولا يستكين لنمط ثابت بل يبقى في حالة تجدد وخلق دائم، والثبات الوحيد هو ثباته على موقف الرفض الدائم للثبات ذاته.

وفي هذا إشارة إلى مفارقة خلافة في فكر أدونيس الثوري، فالمتنبع لمواقفه النقدية في قصائد مختلفة سيجدها متجاوزة لذاتها، فهو لا يقتبس موقفا ثوريا سابقا إذا وجد فيه نقطة ثبات واحدة، بل يستوعبه كتجربة سابقة ويفهمه في سياقات جديدة تحول هذه التجارب إلى نقاط دفع لتكون جزءا من تراكماته المعرفية وليست عبئا عليها، بهذا المفهوم الإجرائي نرى أنّ الثورة تطوّر لا مجرد تقليد، وبناء على ما سبق لا هدم بلا بديل.

"إنّ القصيدة إعلان ثورة وتحدّ، هي ثورة على كل سكون وتقليد إنها تحدّ للقارئ المثقف، هي بهذا المعنى قصيدة عدائية ضارية لأنها تلغي الحكم القديمة... تهاجم القارئ في عقر طمأنينته وكسله، والقارئ الكسول أعني القارئ العربي خاصة الذي ينام على حرير الأجداد والكشوف الماضية، رفع شعار القناعة كنز واستراح عن طلب المغامرة في المجهول المصري" (سعيد 1986، ص 90).

وفي هذا السياق نتبى آليّة "المسافة الجمالية" لنوضح أنّ خالدة سعيد تنتقد هذا النوع من القراء بشكل حاد، لأنّ الشعر الحديث عامة وقصيدة "هذا هو اسمي" خاصة تتطلب قارئا واعيا يقف مستعدا ليخوض غمار التجربة الشعرية بكلّ تحدياتها، فيدخل فضاء القصيدة ويتفاعل معه، لينير المساحات الخفية التي شاكسته في بداية التواصل ودفعته إلى الانحراف عن مفهومه الذي شكّله أفق انتظاره أول مرة بحثا عن المتعة الجمالية.

يكمل أدونيس قصيدته في حركة تتابعية "نعيش مناخ الجنون أو نار الجنون والنار بما هما سديم ونقض وحبّ وتحول وانبثاق، وبتعبير آخر: ثورة تتحرك القصيدة بين هذه العلامات: "ماحيا كلّ حكمة: هذه ناري..." "ولم يعد غير الجنون" وتنتهي بهذه النار: «وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمن الباقي...» (سعيد 1986، ص 92).

هنا تبرز آليتنا في رصد استجابة الناقدة حيث تصف جوهر الرؤية الأدونيسية وتجسّد مفهومها بمقطع من القصيدة، حيث تجعل من النار والجنون محرّكات إبداع، وليستا مجرد حالات عاطفية، بل هما القوة التي ستفكّك الأشكال الحالية وتعيدها إلى حالتها السديمية الأولية تمهيدا لخلق جديد، وقصيدة جديدة، ورؤية جديدة متمرّدة على الحكمة العقلانية والتقاليد والمعرفة الثابتة المتوازنة، تمرّد من كل ما هو مقتن ومنظّم ومقيّد، في لحظات تنوير مفاجئ وإلهام خاطف ينير عتمة الوطن ويشقّ ظلامه بأفاق جديدة.

تردّف بعدها: "إنّ كلمة هيدغر "القصيدة لقاء" مناسبة جدّا لتعريف هذه القصيدة، لقاء في مناخ التور والجنون، في لحظة متحركة هي الحاضر، في محرق هو أعماق الشاعر، في هذا المحرق يتلاقى الدّاتي بالموضوعي والكوي والآني بالملطف تقاطع شخصيات متعددة عبر شخصية الشاعر، ويخترق صوته أصوات كثيرة، تتبيّن ذلك هي عرضا هوية المتكلم في القصيدة" (سعيد 1986، ص 94) وبناء على هذه المعطيات، تتضح آليتنا في الكشف عن عمق دراسة الناقدة خالدة سعيد التي جمعت بين التّنظير الفلسفي، والتّطبيق

على النص الشعري بتقديمها لتعريف هيدغر الذي يصف فيه جوهر العمل الشعري، فالقصيدة عنده ليست مجرد نص بل هي موضع يجمع بين الذات والوجود في لحظة تكشف هي لحظة لقاء يتجلى فيها الوجود ويكشف عن نفسه من خلال لغة شعرية، هذه الأخيرة التي جمع بها أدونيس التناقضات الجوهرية التي خلقت حالة وجودية معقدة يترافق فيها الوضوح والإدراك الفكري والعاطفي بالفوضى واللاعقلانية.

فالشاعر عند "خالدة سعيد" هنا ليس مجرد ناقل بل هو بؤرة مركزية تلتقي فيها تجربته الشخصية الداخلية مع الواقع الخارجي، فيتجاوز التجربة الفردية إلى مفاهيم تلامس التجربة الكونية المقلقة، وتعكس الموم الإنسانية بأبعاد عميقة، تتقاطع فيها أصوات متعددة وتجارب ورؤى مختلفة كلها تتلبس صوت الشاعر وتحوله لنسيج معقد متعدد الطبقات والمعنى يفاجئ القارئ ويقلب موازين الفهم أو التقبل لديه وفق آلية "تخيب أفق التوقع" التي اعتمدها كإجراء.

3-2: قراءة على جعفر العلاق/جمالية التدوير

انطلق الناقد علي جعفر العلاق في دراسته النقدية لقصيدة "هذا هو اسمي" من البناء الإيقاعي للقصيدة التي عدّها مدخلا أساسيا لفهم التحولات الجوهرية في شعر الحداثة.

ويحدد دراسته للتشكيل الإيقاعي في القصيدة بحصرها في تقنية التدوير، التي كسرت التطابق بين الوحدة النحوية (الجملة) والوحدة العروضية (البيت الشعري)، فالسطر الشعري لم يعد وعاء مستقلا للمعنى بل أصبح جزءا من تدفق لغوي وشعوري يتجاوز الحدود التقليدية للأسطر الشعرية.

يقول العلاق (العلاق 1990، ص 101): "هذا هو اسمي" نقلة واضحة في البناء الإيقاعي للقصيدة العربية الحديثة، وهي قصيدة تنتمي إلى التدوير دون أن تكون قصيدة مدورة تماما، تفيد من طاقته الكامنة دون أن تحوله إلى شكل عروضي ثابت".

ونحن إذ نقارب الطرح وفق جماليات التلقي نجد أنّ توظيف أدونيس لتقنية التدوير تمّ ببراعة فنية خلقت تواترا إيقاعيا عاليا وكسرت نمطية الإيقاع التقليدي وأجبرت القارئ على متابعة المعنى عبر السطور المدورة للوصول إلى الرؤيا الشعرية الأدونيسية التي كانت تتطلب إيقاعا مغايرا.

ويشير الناقد أنّ أدونيس استخدم التدوير كأداة فنية لا قانون صارم، الشيء الذي وضع القارئ أمام مسافة جمالية قصيرة المدى، لكن-في تقديرنا لما كشفه العلاق-سرعان ما اتسعت دلالتها باستخدامه للتقنية في أجزاء محدّدة، وتركه أسطرا أخرى يكتمل فيها المعنى، فخبث توقع القارئ في إمكانية التنبؤ بالإيقاع.

"بهذا استطاع أدونيس أن يجذب إلى ضوئه الكثير من الشعراء" (العلاق 1990، ص 101) لأنّ القصيدة لم تكن تجربة شخصية بل محاولة "لزيادة سعة الأرض الإيقاعية" (العلاق 1990، ص 101) وتوسيعا لحدود الشعر العربي حتى يستوعب التجربة الإنسانية في مستواها الإيقاعي.

لقد كشف الناقد عن عبقرية أدونيس، وأكد أنّ حدثاته كانت حوارا عميقا مع التراث العروضي، ودارسة لإعادة توظيف أدواته بطريقة مبتكرة، وقدم تفصيلا فنيا في دقة اختيار الشاعر للبحر الذي سيحتضن هذه التجربة، يقول (العلاق 1990، ص 101): "لم يستخدم أدونيس في التدوير بحرا من البحور المفردة، أي تلك التي تقوم على تكرار تفعيلية بعينها، بل اعتمد بحر الخفيف لهذا الغرض، وهو من البحور المركبة". ومن خلال تفعيلنا لآلية "أفق التوقع" في تحليل هذا النص التقدي يتبين لنا كيف ينشأ الصراع بين انتظام البحر ورغبة التدوير في كسر هذا الانتظام الشيء الذي قد يخلق نشازا إيقاعيا، فاختار بحر الخفيف بتنوعه الداخلي (فاعلاتن مُستعلن فاعلاتن) ما جعله أكثر استعدادا وقبولا لتقنية التدوير، فالتجديد عند الشاعر هنا لم يكن مجرد فكر بل كان خلقا فنيا دقيقا، ويكمل العلاق تحليله وينتقل من اختيار البحر إلى الطريقة التي صنع بها الشاعر إيقاعه الخاص انطلاقا من المادة التراثية نفسها يقول (العلاق 1990، ص 101): "دفع أدونيس هذا البحر إلى أقصى مدياته الإيقاعية الممكنة باستخدامه الكثير من الزخافات والعلل، وذلك للسيطرة على رتبة البحر ومنح القصيدة إيقاعا مؤثرا" هنا يورد الناقد تفسيراً عميقاً بأنّ الحداثة لم تكن مجرد كسر للقواعد، بل إتقانا يصل لدرجة تطويعها، ونلاحظ في استقراءنا لهذا التفسير أنّ الشاعر لم يكتف باستخدام بحر الخفيف كما هو، بل مدّده وطوّعه واختبر حدوده القصوى ليصل إلى إمكانيات صوتية وإيقاعية غير مألوفة بالاستخدام المكثف للزخافات والعلل بشكل مقصود ومدروس، فحوّلها من مجرد رخص شعرية إلى أدوات أساسية تكسر انتظام الإيقاع، وتخلق تغييرات مفاجئة في النسيج الإيقاعي تبقى القارئ في حالة يقظة وترقب.

بعدها يتحدث العلاق عن كيفية استخدام هذه التقنيات في البناء الكلي للقصيدة، ليؤكد مجددا أنّ التدوير كان حالة إيقاعية خاصة استخدمها الشاعر في أجزاء معينة لهدف شعوري أو دلالي معين (العلاق 1990، ص 101) "لينسل" منها ببراعة وينهي المقطع المدور بأبيات متفاوتة في الطول والتقفية".

وفي قراءتنا لهذه الاستعارة، نجد أنّ استخدام لفظة "ينسل" هنا بليغة جدا وتوحي بالسلاسة في الانتقال من مقطع مدور متدفق إلى آخر ثابت مستقر دون قطع، فبعد أن يصل الشعور المتوتر إلى ذروته في المقطع المدور، يبدأ في التلاشي بهدوء في شكل أسطر غير مقيدة تنتهي ببناء صغير مستقر، يشكل نقطة ثبات بعد رحلة إيقاعية متدفقة، مع قدرة الحفاظ على الوحدة العضوية للقصيدة.

"إضافة إلى ذلك كان الشاعر يكتب مجموعة من الأبيات ذات نبض غنائيّ أسر يحفل بالنشوة والفجعية والجمال، وكان يزاوج في كتابتها بين الرمل، الرجز، المتدارك لتفصل بين المساحات المدورة في قصيدته وتكبح مما يمكن أن يتولّد عند التدوير المستمر من وعورة ورتابة" (العلاق 1990، ص 101).

وبناء على هذه المعطيات، تتضح آليات التقديّة في الكشف عن دورة تحليليّة توضّح أنّ القصيدة لم تكن مجرد كتلتين من الإيقاع مدوّرة وثابتة، بل يشير إلى عنصر آخر هو الفواصل الغنائية التي جسّدتها مقاطع شعريّة غنائية واضحة بسيطة في وقعها شكّلت محطّات دلالية مركّزة لثنائية أدونيس (الألم والجمال، الموت والحياة).

وبالعودة للبحر التي اعتمدها أدونيس في هذه المقاطع، نستنتج أنها بحور صافية تقوم على تكرار تفعيلية واحدة، وهو اختيار مقصود يمثل التباين الحادّ مع المساحات المدوّرة التي بنيت كما أشرنا سابقا على بحر مركب (بحر الخفيف) ليخلق إيقاعا مزدوجا في القصيدة، متوتر في أجزائه المدوّرة، وبسيط غنائي في الأجزاء الفاصلة)، هذه الأخيرة التي كانت فواصل راحة تمنع تحوّل النصّ إلى كتلة إيقاعية متّصلة صعبة المراس، لأنّ التدوير رغم جماله قد يؤدي إلى رتابة من نوع جديد.

وفي الأخير يُجمل العلاّق الحديث ويربط براءة بين كل مستويات التّقنية التي شرحها سابقا وبين الغاية النهائيّة للقصيدة، يقول:

"من أجل توفير المزيد من التنوّع والحركة التّفسيّة والوجدانيّة للقصيدة أخذ

أدونيس يمازج بين الحلم والذكّرى، التّساؤل والحوار، الأغنية والمناجاة، وبذلك كانت "هذا هو اسمي" نموذجا فذا في الإفادة مما في التدوير من ثراء إيقاعي ومرونة تشكيلية دون تحويله إلى قالب جاهز مغلق يحدّ من إيقاع القصيدة ويُسّطّحه" (العلاق 1990، ص 101).

بهذا الطرح يتبدى لنا كباحثين حكم النّاقّد على مكانة القصيدة في الشّعر الحديث، وكأنّه يجيب عن تساؤل القارئ "لماذا كل هذا التعقيد الإيقاعي؟".

إنّ النّفس البشريّة ليست ذات إيقاع واحد بل مزيج من الحالات الشّعوريّة، وحتى يحاكي الشّعر هذه التقلّبات كان لزاما عليه ابتكار بنية إيقاعيّة مرنة قادرة على التّشكل ينتقل فيها الشّاعر بين الوعي واللاوعي الشك واليقين، الماضي والحاضر، التّنقل بين اللحظة الغنائية الموجهة للآخر، واللحظة الغنائية الموجهة للذات، بكلّ هذا كانت "هذا هو اسمي" مثالا استثنائيا متفوّقا تجلّت فيها براعة أدونيس في رفضه تحويل هذه التّقنية إلى قاعدة جديدة صارمة أو عمود شعريّ جديد يلزم الشّعراء بقواعده ويُسّطّح تجاربهم فينتج الجميع التّموذج نفسه.

وهو مانعده من منظورها الإجرائي تأكيدا على أنّ ما قدّمه أدونيس هو إمكانيّة وليس قانونا، وهنا يكمن جوهر الحداثة الحقيقية التي تسعى للتحرّر المستمر.

3-3: قراءة محمد بنيس/ النص الغائب

تعدّ قراءة النّاقّد المغربي محمد بنيس من الدّراسات التّقديّة البارزة التي قدّمت رؤية عميقة ومختلفة، لهذا النوع من الكتابة الشّعريّة الحديثة التي أسّست حضورها الشّعريّ المستقل، وقد ركّز النّاقّد في تفكيكه بنية القصيدة على المضمون الذي تجلّى بشكل واضح في اشتغاله على النصّ الغائب كما سمّاه وهي آلية تدفع المتلقي لاستدعاء النصوص المختزنة في ذاكرته لمواجهة النصّ الجديد.

يقول (بنيس 2001، ص 223): "منذ العنوان يتبدى لنا النصّ الدّيني غائبا في نصّ أدونيس "هذا هو اسمي" وصلته مباشرة وفورية بالقرآن، وخاصة أسماء الله الحسنى تتحوّل الأسماء إلى اسم، وهو تحوّل يدخل فيه قانون الحوار الذي أساسه القلب والنّفي والتّعارض أو المحو كما تعلن عنه السلسلة الأولى من النصّ".

ومن خلال هذه القراءة ينقلنا بنيس مباشرة إلى جوهر التحليل الدقيق موضحاً بالدليل النصي كيف يتم هذا الحوار الصدامي مع النص الغائب، ويبدأ بالعنوان الذي يعدّ المواجهة الأولى مع النص.

إنّ النص الغائب في هذا المقطع هو القرآن الكريم وتحديدًا أسماء الله الحسنى، هذه الأسماء هي صفات الكمال الإلهي المطلق وهي أسماء في صيغة الجمع وتشير إلى ذات واحدة، هنا يقوم أدونيس بفعل قلب وتحويل جذري، فيختزل الأسماء (الجمع الإلهي المتعالي) إلى اسم واحد (المفرد الإنساني الذاتي)، هذا الفعل كما يراه الناقد هو إعلان على أنّ الشاعر لم يعد يستمدّ هويته من الأسماء التي منحها الله، بل هو بصدد خلق اسمه الخاص إنّما الخطوة الأولى في الاستيلاء على حقّ التسمية وهي لحظة تفرض على القارئ ملء الفراغ الدلالي بين المرجعية المقدسة والنص المتّمرد.

بعدها يستخدم الناقد قانون الحوار الذي حدّد القلب والمحور ويطبّق على المقطع الأول، يقول أدونيس (أدونيس 1996، ص 223):

ماحيّا كل حكمة هذه ناري

وهنا يبرز اشتغال الناقد على المسافة الجمالية إذ أنّ النص الغائب هو اسم الله "الحكيم" وما يرتبط به من حكمة إلهية مطلقة، هنا يقرّ بنيس أنّ فعل أدونيس واضح مباشر، "فالحو" يتصدى "للحكمة" فالحكمة هنا لم تطلب بل تُمحي بالكمال، وهذا نفى صريح للنص الديني "فتغيّر الآية عن دلالتها الدينية" (بنيس 2001، ص 193) الأصلية وملؤها بدلالة شعرية جديدة، هي دلالة الرّفص والانطلاق من نقطة الصفر.

وفي نهاية المقطع الأول تنضاف القدرة إلى الحو والقدرة هنا مرتبطة بالتغيير، فلم تعد الأسماء الحسنى "قادرٌ أن أغيّر"، ولبروز البيت الأخير وظيفة بنائية، فكتابته بخط أسود سميك، تكثيف للإيقاع النصي " (بنيس 2001، ص 193) .

يرى بنيس أنّ النص الغائب هو اسم الله "القادر" وما يتصل به من قدرة إلهية على الخلق والتغيير، في القصيدة ينفصل عن مصدره الإلهي ليتحوّل إلى صفة لذات الشاعر، فالقدرة الإلهية لم تعد متعالية، بل أصبحت قدرة إنسانية فاعلة تكمن قدرتها في التغيير.

و يربط أدونيس بين المضمون والمعنى "فلبروز البيت الأخير وظيفة بنائية، فكتابته بخط أسود سميك تكثيف للإيقاع الفني الذي يتحوّل البيت معها إلى تصعيد للدلالة" (بنيس 2001، ص 193) .

إنّ الخط السميك يجبر العين على التوقّف ويعطي للكلمات وزنا بصريًا، ونقلا إيقاعيًا يكثّف من حضور البيت وموسيقية الداخلية، ما يجعله ذروة إعلائية وقرار نهائيّ يلخص قدرة الشاعر على التغيير.

لقد ركّز محمد بنيس في دراسته على فكرة أساسية هي "الحو المضاد" وهي عملية قلب وتفسير للمعاني التقليدية، وقد ربطها الناقد بالشاعر الفرنسي رامبو في قصيدته "فصل الحجم" حيث يكون الابن العاق فيها رمزاً للتمرد الذي يقلب الأفكار والنصوص السائدة،

وهذه إشارة إلى أنّ عملية التمرد هي التي تفتح الباب لفاعلية التأويل وإعادة التفسير، يقول "إنّ اجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة رامبو فصل الجحيم حيث الابن العاق مصدر كل الانقلابات النصّية".

و إلى جانب الخطاب الديني في القصيدة نجد الشاعر وظّف الخطاب الثقافي القائم على كسر السائد المتعارف، بتبني خطابا آخر يتجاوز الخطاب الكلاسيك.

يقول أدونيس (أدونيس 1996، ص 228):

هذان المغير يكسر عُكَّاز الأغاني ويقلعه الأبجدية .

يرى الناقد أنّ الشاعر هنا "يدمج استراتيجية الكتابة في الإغارة على اللغات والخطابات الثقافية الأخرى... لأنّه يبني خطابا متناقضة خطاباته (المخير والمعجز) بهذه لا يصبح إعجازا كما هو نبوة ويتخلّى عن الإنشاد والغناء" (بنيس 2001، ص 193).

ولعلّ تحليل محمد بنيس هنا يُضيء العلاقة الجدلية بين التراث الثقافي والشاعر الذي لم يتعامل معه بوصفه مخزونا جامدا مقدّسا بل خاض معه حوار عنيفا فكّك فيه البنى اللغوية الثقافية السائدة.

فقله "يكسر الأغاني" إعلان عن قطيعة مع الأشكال التقليدية للشعر العربيّ فالأغاني هنا ترمز إلى الموسيقى الشعبية الموروثة من أوزان وقواف، وغنائية المعاني المستهلكة التي تحوّلت إلى مجرد إنشاء يفتقر لطاقة الخلق والتساؤل.

أمّا قلع الأبجدية فهو المستوى الأعمق في هذه الإغارة الثقافية، فالشاعر لم يكتف برفض القوالب الجاهزة، بل ذهب إلى جذر اللغة نفسها، بتفكيك علاقات الحروف بالكلمات والكلمات بالمعاني الثابتة التي فرضها الاستخدام التاريخي، وبالتالي تحرير اللغة من وظيفتها التواصلية، وتحويلها لفضاء كشف يشارك فيها القارئ في إنتاج المعنى.

من خلال هذا الفعل المزدوج (كسر الغنائية وقلع الأبجدية) يؤسّس أدونيس بحسب تحليل بنيس "خطابا متناقضا" هذا التناقض ينبع من كونه خطابا يهدم لبني في آن واحد، خطاب مخير لأنّه يززع ثقة القارئ باللغة، وفي الوقت نفسه هو خطاب معجز، لأنّه من خلال هذا الهدم تخلق إمكانات جديدة للتغيير ويفتح اللغة على عوالم لم تكن قادرة على قولها من قبل، فيتخلّى الشاعر عن دور المنشد الذي يطرب الجمهور بمعان وألحان مألوفة، ليتقمّص دور أقرب إلى "النبوة"، والنبوة هنا ليست بمعناها الديني بل بمعنى الكشف واستشراق للمجهول، فالشاعر النبيّ هو الذي يرى ما لا يُرى، لغته ليست انعكاسا للواقع بل خلق لواقع جديد.

لقد اتخذ الشاعر الخطاب الثقافي ذريعة للدخول في خطاب آخر، فرض وجوده في النصّ وهو الخطاب السياسيّ، فمهّد لرسالته السياسيةّ مانحا إيّاها عمقا وقوّة تأثير تتجاوز حدود الخطاب المباشر.

يقول بنيس (بنيس 2001، ص 195): "يأتي النص ليمحو النص السياسي الغائب الذي يفتخر بالنهضة والتحديث في العالم العربي فتظهر المدينة "جيفة" ويفتخر، بالتاريخ فإذا هو "أسراب جرداء"، ويفتخر بالحرية والمساواة والعدل فإذا القتل وحده متحدث". (أدونيس 1996، ص 233)

قتلوه لا، لن أتحدث عن موتى صديقي

قتلوه لا لن أتفوه بأسماء شهود أو قاتلين

هنا يرى بنيس أنّ الخطاب السياسي يحاول تحميل الواقع من خلال الحديث عن النهضة والتحديث، لكنّ الشاعر يواجهه بحقيقة مغايرة، فيظهر المدينة على أنّها جيفة بدلا من أن تكون رمزا للحياة والتطور، مدينة خطابها السياسي يتبجح بالتاريخ المجيد للأمة، بينما الشاعر يعيد قراءته ليكشف أنّه "أسراب جرداء" أي تاريخ فارغ من أي قيمة حقيقية أو إنجاز.

والأبيات التي أوردها الناقد دليل على القمع والخوف، فيها يرفض الشاعر الحديث عن هوية القاتلين أو الشهود، ليس لأنه لا يعرف، بل لأنه يدرك أنّ الكلام بلا جدوى في ظل حكم القوة الغاشمة. ليصل النص لصورة تركز السلطة وخطابها.

يقول أدونيس: (أدونيس 1996، ص 233)

وضع السيد الخليفة قانونا من الماء.

"ثنائية السيد والخليفة التي انصهرت في كلمة واحد لها دلالة الجمع بين القانون الذي يشير إلى نوع من العقد الاجتماعي هو مجرد قانون من الماء لتؤول السلطة السياسية على الدوام إلى سلطة دينية لا ضابط لها" (بنيس 2001، ص 195).

يقول الشاعر: (أدونيس 1996، ص 237)

قبر الدجال في عينه شعبا

نبش الدجال من عينه شعبا.

كيف صار الشعب في كفيه ماء

ورأينا كيف صار الماء طاحون هواء".

يستمر الناقد في قراءته للقصيدة مركّزا على تجسيد الشاعر لأزمة السلطة التي يتداخل فيها الإداري بالديني في ثنائية تضيفي شرعية زائفة على الحكم، سلطة كما يقول محمد بنيس تستخدم الدين غطاء لتبرير أفعالها.

ويضع الشاعر عبارة "قانون الماء" مفتاحا لكشف الطبيعة الهشة والوهمية للقوانين الموضوعة، قوانين لا صلابة لها، تكيف وتغيّر بسهولة حسب رغبة الحاكم، ويكمل الناقد في تحليل أبيات أدونيس: (أدونيس 1996، ص 236)

قبر الدجال في عينه شعبا

ينبش الدجال من عينه شعبا.

ليبرز تلاعب السلطة بالشعب على أنه مجرد أداة شعب مقيد مدفون في رؤية الحاكم (عينه) فيصبح الشعب مادة بلا هوية مقاومة. إن ما قدمه بنيس إشارة إلى رؤية أدونيس للسلطة فهو لا ينتقد فقط الفساد السياسي، بل يكشف عن بنية السلطة نفسها التي تستخدم الدين والوهم لتحويل الشعب إلى أداة سائلة لا قيمة لها، وتغرق المجتمع في حلقة مفرغة من العبثية.

خاتمة:

في ختام هذه الورقة البحثية توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن إيجازها فيما يلي:

- لقد جسّد تلقي النقّاد خالدة سعيد، علي جعفر العلّاق، محمد بنيس تعددية القراءة في النّقد العربي الحديث، قراءة انطلق فيها كلّ ناقد من عدسته المنهجية الخاصة.

- أبان تلقي خالدة سعيد أنّ القصيدة كانت دعوة إلى التجديد المستمر ليس فقط في الشعر بل في الوعي الإنساني بشكل عام، فهي تجربة فكرية وجمالية تفتح آفاقا لا حدود لها.

- وأبان تلقي علي جعفر العلّاق أنّ القصيدة تجربة فنية تفرض على القارئ نمطا جديدا من القراءة يمكن أن يكون التدوير فيه كتقنية إيقاعية أساسا لرؤية شعرية حديثة تتجاوز حدود الشكل التقليدي.

- ومثل تلقي محمد بنيس للقصيدة قراءة رائدة تجاوزت حدود التحليل الشكلي، لتغوص في أعماق العلاقة بين النصّ الحاضر والنصوص الغائبة التي يحاورها، فالقصيدة لم تعد مجرد تجربة جمالية بل أصبحت حوارا مفتوحا مع التراث والدين واللغة تمثل بصورة ما الإرباكات الرؤيوية والشكلية التي مثلت الجمالية في الخطاب الأدوني عموما.

- إنّ قراءة هؤلاء النقاد أثبتت أنّ قصيدة "هذا هو اسمي" لم تكن مجرد نص أدبي بل هي فضاء مفتوح على تعدد التأويل، هذا التأويل الذي يتجدد مع كل قراءة نقدية تعكس عمق التجربة الشعرية العربية في أبعادها المختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

1. أدونيس. الأعمال الشعرية هنا هو اسمي وقصائد أخرى. دار الهدى للثقافة والنشر، 1996.
1. Adūnīs. al-A‘māl al-shi‘rīyah Hādhā huwa ismay wa-qaṣā‘id ukhrā. Dār al-Hudá lil-Thaqāfah wa-al-Nashr, 1996.
2. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى. وهران، الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع، 2000.
2. Ḥabīb Mūnsī. Falsafat al-qirā‘ah w’shkālyy al-ma‘ná. Wahrān, al-Jazā‘ir : Dār al-Gharb lil-Nashr wa alttwzy, 2000.
3. خالدة سعيد. حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، ط3، 1986.
3. Khālidah Sa‘īd. ḥarakīyah al-ibdā‘, Dirāsāt fī al-adab al-‘Arabī al-ḥadīth. Dār al-Fikr, 3, 1986.
4. سي هولب روبرت، نظرية الاستقبال، بلا تاريخ.
4. Sī hwlb Robert. Naẓarīyat alāstqbāl. bi-lā Tārīkh.
5. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص. الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1996.
5. Ṣalāḥ Faḍl. Balāghat al-khiṭāb wa-‘ilm alnṣ. al-Sharikah al-Miṣrīyah al-‘Ālamīyah lil-Nashr, 1, 1996.
6. عبد الرحمان ابن خلدون. تاريخ ابن خلدون. بيروت: دار القلم، 1984.
6. ‘Abd al-Raḥmān Ibn Khaldūn. Tārīkh Ibn Khaldūn. Bayrūt : Dār al-Qalam, 1984.
7. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، د.ت.
7. ‘Abd al-Qādir ‘Abbū. Falsafat al-Jammāl fī faḍā’ al-shi‘rīyah al-‘Arabīyah al-mu‘āṣirah. Ṣ.D.
8. علي جعفر العلاق. حادثة النص الشعري، دراسة نقدية. دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ط1، 1990.
8. ‘Alī Ja‘far al-‘Allāq. ḥadāth al-naṣṣ al-shi‘rī, dirāsah naqdīyah. Dār al-Shu‘ūn al-Thaqāfīyah al-‘Āmmah Āfāq ‘Arabīyah, 1, 1990.
9. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب. لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2009.
9. Muḥammad Mubārak. istiqbāl alnṣ ‘inda al-‘Arab. Bayrūt, Lubnān : al-Mu‘assasah al-‘Arabīyah lil-Dirāsāt wālnnshr, 1, 2009.
10. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنيتة وإبداءات، الشعر المعاصر، . دار توبقال، ط3، 2001.
10. Muḥammad Bannīs. al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth binyatuhu w’bdālāthā, al-shi‘r al-mu‘āṣir. Dār Tūbqāl, 3, 2001.
11. محمد بو حسن، نظرية التلقي والتقد العربي الحديث، . الزباط: منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1993.
11. Muḥammad Bū Ḥasan. Naẓarīyat alttlqy wālnnqd al-‘Arabī al-ḥadīth. alrrbāt : Manshūrāt Kulīyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah, 1993.
12. هانز روبرت يابوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ترجمة رشيد بن حمو، مصر : منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004.
12. Hānz Robert yāws. jmalīyah alttlqy min aḥl Ta’wīl jadīd llṣ al-Adabī tarjamat Rashīd ibn Ḥiddū. Miṣr : Manshūrāt al-Majlis al-‘Alā llthqāfh, 1, 2004.
13. dedier, Julia. *grand dictionnaire de la philosophie*. paris: editions la rousse, 1964.
14. Dictionnaire encyclopedique la rousse. *emmanuel le roy la durie*. paris: edition philippe auzou, 2004.