وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

إستراتيجيات تلقي القصيدة الجزائرية التسعينية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: نقد أدبي

إعداد الطالبة:

مرزاقة بوحنيك

إشراف الأستاذة الدكتورة:

نزيهة زاغز

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	رئيسًا
2	نزيهة زاغز	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفًا و مقررًا
3	نبيلة تاوريريت	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	مناقشًا
4	صلاح الدين باوية	أستاذ محاضر أ	جامعة جيجل	مناقشًا
5	دليلة مكسح	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة	مناقشًا
6	يوسف العايب	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	مناقشًا

السنة الجامعية:2020/2019م

1441/1440هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والعرفان

الحمد و الشكر لله الذي بفضله تتم الصالحات ثم الشكر لأصحاب الفضيلة والأخيار إليهم أتوجه احتراما و تقديرا إلى دفاتري لأفتش عن عبارات الشكر فإن جف حبري عن كتابة التعبير فلن تجف أحاسيسي عن العرفان بالجميل وصدق من قال من علمني حرفا صرت له عبدا بداية أزف كلمات الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة " نزيهة زاغز" التي شرفتني بتبنيها لهذا البحث، فمهما قلت فلن توفي كلماتي حقها، فقد مثلت النبراس الذي أنار أنفاق البحث المعتمة فأشكر لها توجيهاتها و صبرها و طيبة قلبها.

و عرفانا بالجميل نتقدم للدكتورة الفاضلة "نوال أقطي" احتراما و تقديرا على موقفها الطيب، لإفادتها لي بالمدونة التسعينية، مما خفف عنا عناء البحث عنها.

كما أرفع أجل آيات التقدير و الامتنان للجنة المناقشة لتكفلهم عناء تقييم البحث وتقويمه.

و يطيب لي بكل فخر و اعتزاز أن أقف وقفة إجلال وتقدير لكل أساتذة قسم الأدب العربي بجامعة محمد خيضر، الذين سقونا برحيق علمهم طوال سنين الدراسة.

و الشكر موصول لكل من أشعل شمعة في دروب بحثنا.

مـقـدمـة

شهدت الحركة النقدية ـ على مر الزمن ـ تحولات كبرى على مستوى تلقي العمل الأدبي، هذا الأخير الذي ظل يباغت القراء بتمرده على المناهج النقدية، منذ نشأته و إلى الآن، فقد كان لظهور الأعمال الإبداعية حافر لبروز ممارسات نقدية تعمل على تحكيم وتقييم ما يُطرح في النص من بنى فنية و رؤى فكرية، و في ظل هذه التبعية سعت المناهج النقدية على تنوعها ـعبر العصورـ للبحث عن أدبية الأدب، فكانت في كل مرحلة تمتطي صهوة التجدد و التحول من خلال تسليط الضوء على وجهة نظر محددة ينظر من خلالها إلى العمل على أنه صدى لتصوراتها و أطرها، بداية بالمناهج السياقية التي ما فتئت تبحث في حياة الأديب و بيئته، من خلال توجيه النظر إلى السياقات خارج النصية، و ظلت هذه الوجهة أمدا ـطويلاـ تعتقد أن النص هو امتثال للمعطيات التاريخية و النفسية و الاجتماعية، إيمانًا منها أن البعد الجمالي يكمن فيما ترصده تلك العوامل التي علقت بالعمل كبنيات نصية، وهو ما جعل دور النص و المتلقي يتراجع على حساب سلطة الخارج، مما أدى إلى تقهقر وفشل هذه المناهج في قراءة النص.

و في خضم هذا التأزم و التراجع ظهرت حركة نقدية جديدة مناهضة للمناهج السياقية، لتعيد النظر في عملية القراءة؛ من خلال التركيز على سلطة النص باستبعاد كل الظروف الخارجية المحيطة به و الاهتمام بالبنية، وهو ما قدمته الاتجاهات النصانية مع المد البنيوي، وعلى الرغم من ذلك إلا أن قراءة النص وفق هذه المناهج قد أثبتت استحالة تخلي النص عن ظروف كتابته وتأثير قارئه عليه، فضلا عن تحول النص الإبداعي تحت ضغط و سلطة البينة إلى عمليات رياضية وعلاقات منطقية كادت تقتل المعنى وتقضي على جمالياته، و هو ما أدى إلى إخفاقها هي الأخرى.

و أمام هذا الإخفاق أصبحت الحاجة ماسة لاختراع بديل يعطي الفرصة لسلطة مغايرة، و قد كان لظهور النقد الجديد دوره الفعال في إرساء معالم هذه الوجهة ، فبعد أن أعلن" رولان بارت "عن موت المؤلف ـ مع التحولات ما بعد البنيوية ـ ولد القارئ كسلطة

ثالثة لمحاورة النص الفني، مع النظريات المتجه نحو القارئ؛ حيث تحولت القراءة بفعل خضوعها لجهد تنظري في ظل هذا الاتجاه إلى عملية أكثر تعقيدا من الكتابة ذاتها، فلم تعد عملية التلقي مجرد تسجيل لما يحيط بالمؤلف، أو ما تفرضه البنية النصية، بل عملية تفاعل بين النص والقارئ، في رحلة قرائية تروم استكشاف ما يتركه كل طرف في الآخر، ولم يبق القارئ ذلك الكائن السلبي الذي يستقبل البنيات الجاهزة في العمل، بل أصبحت قراءته تضاهي إنتاجية النص، وذلك بالتعايش مع المعنى من خلال التأثير والتأثر عبر عمليتي الفهم والتأويل.

ونحاول فيما يتقدم من البحث التركيز على واحدة من هذه النظريات و هي نظرية القراءة و التلقي التي أرسى معالمها كل من " أيزر" و "ياوس"؛ حيث شكلت بدورها منعرجا حاسما في مسار النقد الأدبي نحو الاهتمام بالقراءة و التلقي، بوصفها نمطا جديدا في الدرس النقدي، ومن هذا الجانب كان لازما علينا انتقاء مدونة لتقديم عرض إجرائي تبرز فيه هذه الآليات فوقع اختيارنا على مدونة شعرية جزائرية، و هي القصيدة التسعينية نروم من خلالها الكشف عن مقروئيها من أجل القبض على استراتيجيات التلقي عبر المراحل القرائية.

و قد كان لهذا الاختيار أسباب موضوعية و أخرى ذاتية، فمن الأولى البحث والتقصي في خصوصية القصيدة التسعينية بالوقوف عند الفترة الانتقالية التي نشأت فيها من جهة، و كذا القبض على استراتيجيات تلقيها من جهة أخرى، و هو ما يسمح برصد أفاق انتظار قرائها على مر التاريخ، بالإضافة إلى قلة الدراسات التي عالجت موضوع تلقي الشعر؛ إذ لم تحظ النظرية حضها من العناية و الاهتمام من طرف الدارسين سيما في الجانب التطبيقي.

أما الأسباب الذاتية فثمة رغبة تنبع من العمق تعشق ملامسة الحرف الجزائري بشتى أنواعه، لأنه جزء من مقومات الهوية، حرف ينهل من سيل الجرح التسعيني الذي

سيظل الجدار المظلم الذي يدون تاريخ مرحلة دامية شهدتها الجزائر إبان هذه الفترة التي مافتئت تركت أثرها على الصعيد الفني بمدونات تلهب قارئها برحيق جمالي يعزف على وتر الإحساس المشترك.

و من هذا المنطلق ضبطنا عنوان الرسالة على النحو الآتي: **(إستراتيجيات تلقي القصيدة الجزائرية التسعينية)**، و للموضوع أهمية كونه إضافة تحاول المزاوجة بين التنظير و الإجراء ، من خلال تسليط تلك الآليات التي تقدم بها رواد نظرية القراءة ـ على نصوص شعرية ـ و التي ظلت حبيسة الحقل النظري لما يكتنفها من غموض وتعقيد.

و نهدف من خلال هذا التوجه إلى:

القبض عن بعض آليات تلقي القصيدة الجزائرية التسعينية.

محاورة القراءات للكشف عن أوجه التشابه و الاختلاف في التلقي.

الإمساك بتاريخ تلقي النص الشعري التسعيني بالوقوف عند آفاق انتظار القراء.

تقديم قراءة افتراضية لبعض النماذج الانتقائية من المدونة المدروسة.

و بناء على هذه الأهداف نطرح الأسئلة الآتية : كيف تلقى القراء القصيدة الجزائرية التسعينية ؟ وما هي الاستراتيجيات المستهدفة في قراءتها ؟ ما هي المعايير النقدية التي حددت قيمتها؟ و إلى أي مدى اختلفت و اتفقت القراءات في مقارباتها لهذه النصوص؟ وما هي موقعة القراءة الافتراضية من تاريخ التلقي عموما؟

إن هذه التساؤلات تفرض علينا التعمق في القراءات أولا وفي القصيدة التسعينية ثانيا، من أجل القبض على استراتيجيات التلقي من جهة و الكشف عن خصوصية التجربة الشعرية التسعينية من جهة أخرى، انطلاقا من الآليات الإجرائية التي تطرحها نظرية التلقي، و التي ستتقدم المناهج المعتمدة في الدراسة، بالإضافة إلى المنهج

التاريخي للتتبع الجذور التاريخية للنظرية و المنهج التحليلي لتفكيك البنية النصية للنماذج الشعرية المنتقاة.

ونحن لا نزعم من خلال هذا التوجه، السبق في الطرح بل سبقتنا إلى مثل هذا الاختيار مجموعة من الدراسات مثل: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي " لعبد الله بن عودة العطوي" ودراسة آليات التلقي في قصيدة (اللعنة والغفران) "لعبد الرحمن تبرماسين"، ودراسة مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأول نموذجا) " لحسين أحمد بن عائشة"، وعلى الرغم مما في هذه القراءات من جدة في الطرح غير أنها ركزت على تاريخ التلقي وأغفلت القراءة الافتراضية، باستنادها على الآليات الإجرائية المألوفة في قراءة النص الإبداعي كعناصر السرد في الرواية و المعايير البلاغية في الشعر، و من هذا المنطلق كان واجبا علينا تجاوز الأطروحات الجاهزة بتبني وجهة نظر أخرى لدراسة المدونة، و ذلك بمحاولة تطبيق آليات القراءة على نصوص تسعينية بالاستناد إلى ما تقدم به "ياوس" عن جماليات التلقي، و ما جاء به " أيزر" عن افتراضية القراءة و الوقع الجمالي.

أما عن هيكلة البحث فقد ثم ترصيصها و فق نموذج تخطيطي يتكون من مقدمة وثلاثة فصول بالإضافة إلى خاتمة و خلاصة، يتقدم الفصل الأول أرضية نظرية وسمناه بنظرية التلقي المفهوم و التصور، قُسم إلى ثلاثة محاور كبرى الأول منها في المصطلح المفهوم، حاولنا من خلاله القبض على بعض التعريفات للمصطلح و النظرية إذ تبين من خلال ما قدمته الدراسات المبكرة، و كذا ما راج في الساحة النقدية سواء الغربية أو العربية ان المصطلح يكتنفه التوتر و الاضطراب من ناحية المفهوم و الإجراء.

بعدها انتقلنا إلى المحور الثاني، التلقي في الطرح التقليدي طرحنا فيه تصور نظري لقضية التلقي في الفكر الغربي، و ذلك بالنظر في الجذور الفلسفية ، من فلسفة سفسطائية ففلسفة أرسطو حول التطهير، ثم تحدثنا عن التلقي في الفكر العربي القديم من

خلال النظر فلسفة الجمال عند الفلاسفة العرب و كذا التلقي النقدي ، يأتي بعدها المحور الثالث موسوم بـ نظرية التلقي في الطرح الحداثي، تحدثنا فيه عن المناهل و المؤثرات المعرفية، حيث تبين أن للتلقي جذور تواصلية مع مجموعة من مناهل معرفية ساعدت إلى حد كبير في تشكيل مبادئ النظرية فعرجنا إلى الفلسفة الظاهراتية و الهرمنيوطيقا بعدها تم الولوج إلى أهم الأطر و المبادئ الإجرائية التي تقدم بها رواد النظرية في المحور الأخير فتكلمنا عن جماليات التلقي عند "ياوس" والوقع الجمالي عند "أيزر" وهي المبادئ الإجرائية التي تحاول ـ إلى يومنا ـ أن تثبت قدرتها على التفاعل مع النصوص الإبداعية على الرغم من الغموض الذي يكتنفها.

أما الفصل الثاني عنوناه بـ مقروئية القصيدة الجزائرية التسعينية، مهدنا له بالحديث عن واقع الساحة الأدبية و النقدية مرحلة التسعينيات، ثم تم تحديد العينة المدروسة و التي ركزنا فيها على الكتب و رسائل الدكتوراه بالدرجة الأولى، إضافة إلى بعض المقالات، الفصل ينقسم إلى أربعة محاور كبرى الأول عنون بـ القصيدة التسعينية تحت مجهر القراءة ؛ تم التركيز فيه على القراءات المستهدفة للقبض على أوجه الاختلاف والتشابه بين القراءات من جهة، و لاستنطاق استراتيجيات التلقي من جهة أخرى، فوقع اختيارنا على قراءات شعر عبد الله العشي، و عبد الله حمادي و عثمان لوصيف، وعز الدين ميهوبي، بالإضافة إلى بعض القراءات المتنوعة للشعر الجزائري المعاصر عامة.

أما المحور الثاني وسمناه بـ معايير القراءة و استراتيجيات التلقي، وقد تم تفصيله إلى وجهات نظر للبحث في خصوصية تلقي النص الشعري التسعيني، بداية بوجهة نظر القارئ، ثم وجهة نظر المبدع، بعدها نظرنا في وجهة النصوص، بعدها يأتي المحور الثالث في العوامل المؤثرة في التلقي و التي تلخصت في شخصية المتلقي ومنهج الدراسة و تاريخ التلقي، و يأتي المحور الرابع موسوم بـ آفاق الانتظار المؤسسة عبر التاريخ و هو أهم عنصر تحدثنا فيه عن كيفية تشكيل آفاق القراء، إذ تستدعي هذه

المرحلة عدة وقفات، أهمها تشكيل الأفق، خيبة الانتظار، قياس المسافة الجمالية، بعدها النظر في المتعة الجمالية التي تهدف إلى معرفة كيفية تفاعل القراء مع نصوص الشعرية التسعينية.

أما الفصل الثالث و الأخير وضعنا له عنوان القراءة الافتراضية للقصيدة الجزائرية التسعينية، قسمناه إلى خمسة محاور، الأول تكلمنا فيه عن خطاب العنونة بين الوظيفة وأفق التوقع؛ فللعنوان دور فعال في تمييز القصيدة التسعينية، فضلا عن الوظائف المتنوعة التي يضطلع بها في جدب المتلقي وتحديد أفق توقعه، أما المحور الثاني تكلمنا فيه عن المرجعيات النصية للخطاب الشعري التسعيني، والتي تمثلت في الرصيد النصي الذي شكلته تلك السياقات التاريخية والاجتماعية، فضلا عن الموروث الديني والأسطوري و الشعري، ثم رحلنا إلى أهم الاستراتيجيات النصية التي تحكمت في بنية النصوص وساعدت على التلقي.

أما المحور الثالث عنون بـ بنية الجاذبية في القصيدة التسعينية، تم فيه التنقيب عن أهم مواقع الإبهام كعلامات الترقيم، و الفضاءات البيضاء و غيرها، ويأتي المحور الرابع تحت عنوان: القارئ و بناء المعنى في النصوص الشعرية التسعينية، حيث تحدثنا فيه عن نقطة النظر المتحركة؛ و ذلك بتتبع وجهات النظر التي تقدمها هذه النقطة، مثل منظور الشخصيات و القارئ، و كذا منظور المؤلف الضمني ،ثم تحدثنا عن بنية الصورة الذهنية؛ إذ رصدنا فيها أهم أشكال الصور المتخيلة من النصوص التسعينية.

أما العنصر الخامس و الأخير فقد خصص لتشكيل القارئ الضمني و فعل القراءة عرضنا فيه أهم مظاهر تجلي هذا القارئ في الخطاب الشعري التسعيني، بداية بخطاب العتبات، وصولا إلى بنية النص؛ فقد تبين أن لهذا القارئ تمظهرات متنوعة في المدونة المدروسة، وفي الأخير ذيل البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم نتائج المتوصل إليها من خلال هذا التنقيب و التحليل.

ونحن أمام هذا الزخم من الأفكار و لتنال الدراسة الأكاديمية حظها من الموضوعية و التنظيم تحتم علينا الارتماء في أحواض معرفية مختلفة المشارب، فمن أكثر الكتب التي جالت معنا في هذه الرحلة العلمية نذكر من المراجع العربية: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي" "لعبد القادر عبو" وكتاب الأصول المعرفية لنظرية التلقي"،" لناظم عودة خضر، و قضية التلقي في النقد العربي القديم " لـفاطمة البريكي"، كتاب نظريات القراءة في النقد المعاصر "لحبيب مونسي"، و من المترجمة: نظرية التلقي مقدمة نقدية"، لـ" روبرت هولب"، و كتاب: جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص، لـ"هانس روبيرت ياوس "وغيرها من الكتب والمصادر.

هذا وتبقى الصعوبات- في سعيها لإعاقة سير البحث - تطرح نفسها بالقوة وإن كانت حلاوة العمل تستدعي تلك المراحل الشاقة التي لولاها لما تذوقنا طعم النجاح، فقد عثرتنا بعض الصعوبات منها ، اختلاف تراجم المراجع المهتمة بالنظرية و هو ما صعب علينا القبض على مفاهيم تابثة، خاصة ما يخدم الجانب الإجرائي، بالإضافة إلى قلة التطبيقات التي تناولت موضوع التلقي خاصة في الشعر، هذا و قد كان لكبر حجم العينات التي تناولت المدونة التسعينية صعوبة كلفتنا الكثير من الوقت والجهد، و يبقى العامل النفسي أكبر عائق يعترض الباحث، و لكن نحمد الله أن كل تلك الصعوبات وغيرها لم تكن لتقف حاجزا دون تحقيق الأهداف المرجوة، فبعونه وبفضل بعض المواقف الطيبة استطعنا أن نخرج هذا البحث إلى الحيز الملموس.

وما بقي لنا بعد حمد الله سبحانه وتعالى إلا أن نزف أريجا عطرا يريح باسمي أحاسيس الشكر و العرفان لكل من قدم لنا يد العون من قريب أو بعيد و اخص بالذكر دعم الوالدين و مساندتهما، و الأستاذة المشرفة التي كانت خير معين لنا بنصائحها

وإرشاداتها السديدة، كما أتوجه بالشكر لأعضاء اللجنة التي ستتولى مناقشة هذا العمل لما سيضيفونه من توجيهات ستغطي الثغرات و الهفوات.

و ما عسانا أن نقول في الأخير إننا لا ندعي الكمال فهذا العمل ما هو إلا فاتحة لأعمال أخرى، فما وفقنا فيه فمن الله، و ما لم نوفق فيه فمن أنفسنا و من الشيطان وجل من لا عيب فيه ولا خلل.

الفصل الأول:

نظرية التلقي المفهوم و التصور

تمهيد

أولا /التلقي المصطلح و المفهوم

1- **التعريف اللغوي**
2- **التعريف الاصطلاحي**
3- **النشأة و التطور**

ثانيا/ التلقي في الطرح التقليدي

1- **التلقي في الفكر الغربي القديم .**
2- **التلقي في الفكر العربي القديم**

ثالثا: نظرية التلقي في الطرح الحداثي

1- **المؤثرات و المناهل المعرفية**
2- **أقطاب النظرية**

- **هانس روبرت ياوس**
- **ولفغانغ إيزر**

تمهيد:

رغم الانتقادات التي وجهت للمناهج النقدية المعاصرة من بنيوية(structuralisme) إلى تفكيكية (deconstructive) كونها قتلت المؤلف و أعلنت عن ميلاد النص، إلا أنه لا يمكن إهمال دورها في التمهيد للاتجاهات الجديدة – ما بعد الحداثية (poste modernisme)– التي أعلت من سلطة القارئ على حساب سلطتي المؤلف و النص.

فقد ظل القارئ أمدا طويلا يصارع التهميش و هو ما خلق عدة إشكالات حوله تهدف في مجملها للبحث عن حقيقة هذا الكائن و عن علاقته بالنص و المبدع، ومن هذا المنطلق تبلورت عدة مفاهيم وتكاثفت مجموعة من الاتجاهات النقدية الجديدة عمد فيها الباحثون إلى التركيز على عنصر المتلقي بعده الأساس في تلقي العمل الفني.

ومن هذه الاتجاهات نظريات القراءة و التلقي (Théorie du lecture) و تجدر الإشارة –هنا– قبل الولوج للمصطلح و المفهوم إلى إن هناك العديد من المسميات التي اصطُلحت على هذه النظريات لذلك فإن عملية القبض على مصطلح جامع ليس بالأمر الهين، وعموما يمكننا إيجاز أشهر المصطلحات و أكثرها تداولا في الساحة النقدية الغربية والعربية، فيما يلي(نظرية القراءة، نظرية التلقي، نظرية الاستقبال، نظرية التوصيل نظرية الوقع الجمالي، نظرية التلقي و القراءة و التأويل، جماليات التقبل، النقد المتجه نحو القارئ ، جماليات التأثير، جماليات التلقي، نقد استجابة القارئ).

ونقوم في هذه الوصلة النظرية بتتبع جذور النظرية بداية بالمصطلح و مفاهيمه إلى أن أصبحت نظرية ذات مرتكزات تدعمها أراء نقاد لهم مجهودات سواء في المنشأ الغربي أم في الأصول العربية.

أولا: التلقي المصطلح و المفهوم:

1- التعريف اللغوي

لما كانت نظرية التلقي الغربية ألمانية المنشأ فإن هذا يدل على أن المصطلح قد انتقل للعربية عن طريق الترجمة ، الأمر الذي أدى إلى اختلاف المصطلحات ـ كما اشرنا آنفاـ لذلك فإن التعريف اللغوي يحتم علينا العودة للمعاجم الغربية لمعرفة دلالة المصطلح في مصدره .

1-1- التلقي في المعاجم الغربية:

بالرجوع إلى المعاجم الفرنسية الأساسية أو الموسوعات المعروفة... فإننا لا نجد ذكرا لمصطلح التلقي بمفهومه النظري الحديث، وخلاصة ما جاء في المعجم الفرنسي،... أن التلقي مازال كلمة تفيد فعل الاستقبال والترحاب والاحتفال، والاحتفاء، ولا نجد فيه ما يشير إلى معنى جمالية التلقي، أو نظرية التلقي"[1].

شاع في "المعاجم أنجلو أمريكية" مصطلح استجابة القارئ (Reader réponse)، في حين نجد مصطلح التلقي والمتلقي ـ في آن واحد ـ في المعاجم الألمانية الحديثة، بمعنى الاستقبال والاحتفال، كما تشير بعض المعاجم الألمانية إلى جمالية التلقي وتاريخ التلقي مما يؤكد أن المصطلح في اللغة الألمانية قد لقي رواجا أو يمكن القول إن التلقي قد اكتسب مفهوما نظريا جديدا في نسق الفكر الألماني المعاصر[2].

وقد أورد "أولوريش كلاين"(ulrich klein) تعريفا للتلقي في معجم "علم الأدب" إذ يرى أن التلقي الأدبي ـ بمعناه الضيق ـ الاستقبال(إعادة إنتاج، التكييف الاستيعاب التقييم

---

[1] أحمد بو حسن "نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث" (سلسلة ندوات ومناظرات، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات) رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، [د ط]، [د ت] ،ص 14.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 14، 15.

النقدي) لمنتوج أدبي أو لعناصره، بإدماجه في علاقات أوسع" [1]، ونحن نرى أن هذا التعريف هو الأقرب من مفهوم التلقي بمعناه الحالي، فتلقي عمل أدبي معناه إعادة إنتاجه في إطار التقييم و النقد و آليات القراءة .

1-2- التلقي في المعاجم العربية:

تنوعت تعاريف المصطلح في المعاجم العربية منها "تلقَّى الرُّكبان هو أن يستقبل الحضري البدوي قبل وصوله إلى البلد، ويخبره بكساد ما معه كذبا، ليشتري منه سلعه بالوكس [*] و أقل من ثمن المثل، وذلك تغرير مُحَّرم ولكن الشراء منعقد... و التلقي هو الاستقبال"[2]، ومنه قوله تعالى: ﴿ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٣٥﴾ ﴾ [3]. وقوله أيضا: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ ﴾ [4]؛ أي يأخذ بعض عن بعض أما قوله: ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٣٧﴾﴾ [5]؛ فمعناه أخذها عنه[6].

2- التعريف الاصطلاحي:

إن صعوبة إيجاد تعريف محدد لنظرية التلقي يكمن خلف ذلك التعدد المصطلحي ـ كما أشرنا سابقا ـ وفي غمرة هذا التعدد نقوم بعرض جملة من المصطلحات التي لمسنا فيها تقاربا مفاهيميا يشير إلى عملية التلقي.

---

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر و التوزيع،[بلا] ،[د ط]،2000، 2001م، ص212.

(*) وكس، الوكسُ النقص و قد وكس الشيء نكس، وكست فلان نقصته ، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (مادة وكس)،المجلد الخامس، دار صادر ، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص416.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة،(لقا)، المجلد الخامس، ص 517.

[3] سورة فصلت، الآية:35.

[4] سورة النور، الآية:15.

[5] سورة البقرة، الآية:37.

[6] ابن منظور، لسان العرب، مادة، لقا، المجلد الخامس، ص 517.

«وقد يكون (التلقي) و (القراءة) لفظين جديرين بالعناية كونهما يؤديان الغرض المقصود»[1] فالتلقي ظاهرة ملازمة للإبداع، ووجودها يفترض التفاعل بين ذات وموضوع؛ وهذا لا ينفي أن هذا التفاعل مجرد علاقة بين المؤلف والمتلقي عبر المادة الإبداعية بل لا بد من وجود حوار متكافئ بينهما[2].

هذا وقد عرُّف «أنه نزوع إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي، عبر تحولات ضرورية تتحقق من خلال عملية التلقي في أبعادها المختلفة»[3]؛ أي أنه عملية واعية تقتضي التهيؤ القبلي لعملية التلقي.

في مقابل هذا المصطلح نجد مصطلح القراءة (lecture) و التي تعني في معناها الواسع «القدرة على التواصل مع مخاطب بعيد في الزمن والمكان، وهي رحلة اكتشاف ونفاذ إلى الأفكار المختلفة، إنها تحررنا من النص وتسمح لنا باتخاذ مسافة منه، وتمكننا من التحليل المفهومي وتزودنا بروح نقدية»[4].

فهي مرتبطة بالنص بالدرجة الأولى، هذا الأخير الذي يتشكل ويتبلور عبر الصيرورة التاريخية إلى أن يصبح جاهزا للقراءة، وهو ما يفرض وجود عنصر القارئ؛ إذ يستوجب عليه أن يتسلح بمنظومة فكرية متنوعة المشارب، خاصة في تصديه للنصوص الإبداعية، فقراءة النص الإبداعي تعد «أرقى أنواع القراءة بل هي النوع الأكثر تعقيدا وتنظيما منها جميعًا... وتحتاج القراءة للإبداع قراءة أكثر من كتاب واحد وفي أكثر من

---

[1] محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، القاهرة ، [د ط]، [د ت]، ص27.

[2] ينظر: كريم أبو حلاوة، دور المتلقي في العملية الإبداعية " مجلة الوحدة" التأصل والتحديث في الشعر العربي، العدد 83/82، المجلس القومي للثقافة العربية، يوليو/أغسطس 1991، محرم/ صفر 1412هـ، ص120.

[3] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص342.

[4] محمد بوبكري، في القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 144.

وعاء واحد حول الموضوع الواحد»[1]؛ من أجل تثقيف الذاكرة و التمييز بين الأعمال الإبداعية عن طريق القراءة المتفحصة. التي تأمل للتجدد دائما.

إن بروز هذين المصطلحين – (التلقي و القراءة) – في الساحة النقدية ساهم إلى حد كبير في تكوين الاتجاهات المهتمة بالقارئ، و حقيقة إن الحديث في هذا المجال يقتضي وجوب التمييز بين اتجاهين اثنين، الأول يسمى جمالية التلقي أو نظرية التلقي(Thèorie du reception)، و الثاني يسمى نظرية استجابة القارئ، وهو سنوضحه فيما بعد – وتجدر الإشارة هنا– إلى أن «الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، وهذه إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالقارئ»[2]؛ ذلك لأن كلا منهما يهدف إلى تعزيز العمل، إلا أن هناك بعض الاقتراحات التي ترى أن الاستقبال يرتبط بالقارئ، بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النصية[3].

وفي مقابل هذا فرق " هانز روبرت ياوس" (Hons Robert Jousse)[*]، بين التأثير (influencé) والتلقي[**].«عن طريق تحديد التأثير عنصرا مشروطا بالنص فيما

---

[1] محمد عبد اللطيف صوفي، أصول القراءة أهميتها، مستوياتها، مهارتها وأنواعها، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 1430هـ، 2009م، ص 170.

[2] محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص27.

[3] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص 7.

[*] هانز روبرت ياوس: (ولد 1921 وتوفي 1997، من أبرز أعلام مدرسة كونستانس الألمانية، درس فقه اللغات الرومانسية والنقد الأدبي من نفس الجامعة، كما درس في جامعتي كولومبيا وييل الأمريكيتين وجامعة السوربون بفرنسا)، ينظر: فخري صالح، نظرة هانز روبرت ياوس إلى تاريخ الأدب 2009–12–1، بتاريخ2016/12/11، الساعة 1:00 زوالا : www :lalhayat.Com.

[**] لقد عرفت جمالية التلقي نقاشا حادا بين مريديها فيما يخص التلقي والتأثير وفي إمكانية الفصل بينهما، وعلى ضوء هذا النقاش أصبح التلقي يشير إلى تحقيق النص من طرف القارئ وأضحى التأثير مجموع وجهات النظر والمواقف والأحاسيس المستترة في الذات، ينظر: حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص343، 344.

يختص التلقي بالمرسل إليه»[1].

وبالرغم من التداخل بين المصطلحات المتعلقة بعملية التلقي التي راجت في الساحة النقدية المعاصرة، إلا أنه يمكننا التسليم بأن نقطة الوصل فيما بينها هي (عنصر المتلقي)؛ فهو القارئ ،المستجيب، السامع، المستقبل، المتقبل، المتأثر ،المرسل إليه المخاطب والسامع في الوقت نفسه [2] .

في حين نرى أن المصطلح الأكثر شمولا – عن المصطلحات السابقة– هو التلقي(reception)، إذ يعد «النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي... بالإضافة إلى أن مصطلح التلقي أكثر شيوعا ووضوحا واستقرارا في الأوساط النقدية»[3] وبغض النظر عن الاختلاف المصطلحي– الذي لا نراه عائقا معرفيا– فإنه يستوجب علينا إيجاد تعريف محدد لنظرية التلقي، فهناك من يعرفها على أنها «مجموعة من القواعد والمبادئ التي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي باعتبارهما ينتجان عن تفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته بوظائف وأهداف وعمليات الأدب باعتباره المبدع المشارك لا للنص، ولكن لمعناه وقيمته وأهميته بواسطة ثقافته اللغوية وإيحاءاته النفسية والاجتماعية»[4].

ويفهم من هذا القول، إن نظرية القراءة والتلقي تقوم على جملة من المرتكزات والمبادئ التي تساعد القارئ على اجتياح النص، ومن ثمة القبض على المعنى؛ وذلك بالاستناد على الخلفية المعرفية التي يشترط فيها أن تكون ثرية بالمعارف والخبرات.

---

[1] ينظر: محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص28.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص29، 30.

[3] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص45.

[4] سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1428هـ، 2007، ص 302.

ومن هذا التصور عُرفت نظرية التلقي بأنها: «مجموعة من المبادئ النظرية مستمدة من فكرة الإسقاط أو قواعد الشرح أو مفاهيم الشاعرية والإسقاط نوع من القراءة التقليدية، والشرح نوع من القراءة الملتزمة بالنص وفق معناه الظاهري والشاعرية قراءة النص من خلال شفرته وفق ما هو في باطنه»[1]؛ أي أن نظرية التلقي تنصب على النص الإبداعي مستخدمة عدة صور قرائية تهدف في مجملها إلى الكشف عن المعنى في النص.

وظهر مماثلا لمصطلح نظرية الاستقبال أو التلقي مصطلح آخر لفكر نقدي يتقاطع مع المنطلق النظري للاستقبال أو التلقي، وهو جمالية التلقي [*]، ثم بعد ذلك ظهر ما يعرف بـ(نقد استجابة القارئ) [2].

إن «تسمية جمالية الاستقبال أو التلقي، التي أطلقها "ياوس" على نظريته في وقت ما تتضمن أن الخلاصة التاريخية للعمل الأدبي أو الفني لا يمكن توضيحها بدراسة النصوص ووصفها ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال من خلال دراسة الظاهرة التفاعلية بين جمهور القراء والنص»[3]؛ عبر حلقة تواصلية يكون فيها القارئ بمثابة اللاعب الحر الذي يصيب الهدف من جميع الاتجاهات «والحق أن جماليات التلقي كنظرية تنقسم إلى شقين قد يبدوان متباعدين في الظاهر لكنهما في

---

[1] المرجع السابق، ص299.

[*] لا يقصد بجماليات التلقي تلك المفاهيم المرتبطة بالجمال والجمالية بل هي ذلك التوجه النقدي المتجه إلى القارئ، «إذ يقطع مفهوم جماليات التلقي –هنا– كل صلة بعلم الجمال وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة ليحيل بذلك على هذا السؤال المهمل منذ عهد طويل، كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات؛ أي بالدراسة التأريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها ضمن صيرورة الإنتاج– التلقي– التواصل كافة تجليات الفن»، هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص 101.

[2] ينظر: محمد بن جهلان، فعالية القراءة وإشكاليات تحديد المعنى في النص القرآني، (تقديم: محمد بن موسى بابا عمي)، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق ، سوريا، ط1، 2008، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص30.

العمق متكاملان بشكل يجعل أحدهما يغني الآخر»[1].الشق الأول مثله " ياوس" بجمالية التلقي المنصبة على دراسة التاريخ الأدبي، والشق الثاني مثله "إيزر"[**] متمثلة في الوقع الجمالي أو التأثير الجمالي[*]؛ الذي يهتم بعملية التفاعل بين القارئ والنص.

وبشكل أوسع فإن المتحدث عن النقد المتجه إلى القارئ يتوجب عليه التمييز بين اتجاهين اثنين، الأول يسمى (جماليات التلقي أو نظرية التلقي) و تمثله مدرسة "كونستانس" الألمانية بأعمال كل من " ياوس، و أيزر"، والثاني يسمى (نظرية استجابة القارئ)، التي نشأت في كنف النقد الأنجلو أمريكي وارتبطت بمجموعة من النقاد أمثال " ستانلي فيش" stonley Fich، وميكائيل ريفاتير Michael Rifatterre ، ونورمان هولاند Norman Holland، و إي دي هيرش Hirsch وغيرهم).

فهي نظم مختلفة تنطوي تحتها عدة تفرعات، لذا أصبح من الصعب الإحاطة بتشعبات هذه الاتجاهات، وتعود الصعوبة إلى تغيير نقاط التركيز، واتساع رقعة الاهتمامات[2].

---

[1] عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، (سلسلة ندوات ومناظرات، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)، رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، [دط]، [د ت]، ص150.

[**] ولفغانغ إيزر (Wolfgang Isère) ثاني الأعضاء البارزين في جامعة كونستانس، ولد1926 بألمانيا، درس اللغة الانجليزية والفلسفة واشتغل بالتدريس في عدة جامعات وهو عضو بأكاديمية هيدلبورغ للفنون والعلوم، مؤسس لجنة وحدة البحث المسماة "الشعرية والهرمينوطيقا"، ينظر: ولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات، مكتبة المناهل، المغرب، [د ط]، [د ت]، ص9.

[*] ينبه إيزر منذ البداية إلى أن نظريته ليست هي نظرية استقبال، بل هي نظرية في التأثير المتبادل بين النص والقارئ، فالنص لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثمّ تكون عملية القراءة هي تشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه: وهذا لا يعني أن النص هو نسخة مطابقة للواقع إذ لا يخلو نص من البعد الخيالي، ولكن الواقع المقصود هنا– هو ما ينجم عن عملية التلاحم بين النص والمتلقي، ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال (مجلة فصول)، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1984. ص108.

[2] ينظر: يادكار لطيف الشهرزوري، جماليات التلقي في السرد القرائي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ، ط1، 2010، ص38، 41.

إن المطلع على الاتجاهات المتأخرة في النقد الأمريكي يتساءل كيف ترتبط نظرية الاستقبال بما أصبح يعرف بنقد استجابة القارئ[*]؛ نقول إن العنصر الذي يجمعهما هو كونهما شهدتا التحول نفسه من الكاتب إلى القارئ، في حين يفصل بينهما ذلك التماسك والوعي الجماعي الذي اتسمت به نظرية الاستقبال، بالمقابل لا نجد هذه الصورة التكاتفية، والتأثير المتبادل بين تفرعات نقد استجابة القارئ[**] [1].

3- النشأة و التطور:

لا شك أن لكل نظرية بدايات و إرهاصات تعمل على توضيح الآراء والأسباب التي أدت إلى ظهورها، ونظرية التلقي كغيرها من الاتجاهات النقدية المعاصرة، لم تنشأ من فراغ بل أسهمت في تشكيلها عدة روافد معرفية.

«يكاد يجمع أهل الذكر من النقاد أن النصف الثاني من القرن العشرين هو عصر ميلاد نظرية استجابة القارئ» [2]، و يعد الصراع بين المناهج النقدية النصانية من أهم أسباب ظهورها، «فقد كان النزاع مع التحرر البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسية التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي، فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي الخمسينات والستينات معارضة أخذت بالنمو شيئا فشيئا حتى أضحت نظرية تحاول أن تؤسس علما

---

[*] هناك اتجاه ينفي الاستقلالية عن نظرية القراءة والتلقي ودليلهم على ذلك هو أن المقاربات القرائية ما هي سوى تأكيد للاتجاهات السابقة لذلك قسموا هذه النظرية إلى ثلاثة مسارات، أولها المسار السيميائي ومثله (إيكو)، وثانيها المسار الاستقبالي ومثله (فولفغانغ إيزر) و(هانس روبرت ياوس)، وثالثها المسار المنوع ومثله (نورمان هولاند Norman.N.Holland، ديفيد بليخ David Bleich ، ستانلي فيش Stonley Fich) هؤلاء يمثلون اتجاهات تتراوح بين الشكلانية وما بعد البنيوية. للاطلاع ينظر: يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1413، 1993، ص 51 إلى 57.

[**] يستثنى من هذا التفريق (إيزر) الذي لقيت كتاباته تغطية ممعنة لدى كلا المعسكرين، إذ يعد "إيزر" واحدا من أهم مؤسسي نظرية التلقي الألمانية كما يعد ناقدا يتجه إلى (القارئ/ الاستجابة) كذلك، ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية ،(تر: عز الدين إسماعيل)،المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1 ،2000 ، ص27 ،28.

[1] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ، ص 7، 8.

[2] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، [يلا]، [د ط]، 2005، ص101.

شاملا للمعنى الأدبي، لقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية» [1]؛ إذ يشير ظهور نظرية التلقي إلى مدى التطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات[2]، وتطورت في نهايتها وبداية السبعينيات في جامعة" كونستانس" وقد طرحت من خلال كتابات " هانس روبرت ياوس، ولفغانغ إيزر" [3].

و يشكل مقال "ياوس" «في نهاية الستينيات المعنون بـ"التغير في نموذج الثقافة الأدبية" المنطلق الحقيقي لهذا التوجه برمته، إذ إنه ألمّ بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة اعتمادا على فكرتي النموذج والثورة العلمية اللتان استمدهما من كتابات "توماس كون Thomas Kuhen"[*]» [4].

ليطور بعد ذلك نظريته الأدبية المرتبطة بتاريخية القراءة؛ المبنية على أساس تواصلي بين القارئ والتاريخ «فبالنظر إلى أن النص هو نفسه موضوع التحليل، فإنه يوجد

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 1997، ص121.

[2] ينظر: سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425هـ، 2004، ص 380.

[3] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص121.

[*] توماس كون: صاموئيل أو (كوهن) (18 تموز 1922، 17 حزيران 1996) مفكر أمريكي أنتج بغزارة في تاريخ العلوم وفلسفة العلوم، انحدر من عائلة يهودية الأصل ، ولد في سنسناتي ، أوهايو ، من أعماله (بنية الثورات العلمية 1962)، ينظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا بتاريخ 2016/05/19، على الساعة 14:35.
http:// ar.wikipedia.org/wiki
لقد توصل "كون" إلى استحالة التأكيد من الحقائق العلمية القائمة على التجريب في دراسته المعنونة " بنية الثورات العلمية" 1962؛ حيث يُنزل العلم التجريبي عن عرشه بصفة نهائية إذ ينكر وجود عالم حقائق موضوعي، فالمبنى الذهنية للمدرك هي من تحدد الحقيقة ؛ أي ما يعتبر في لحظة الإدراك حقيقة ، كما يرى « أن أي نموذج بعينه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التي يراد تفسيرها على السواء» ؛ فتغير النموذج ضرورة تفرضها الأعمال الأدبية في رحلة تطورها ، ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، [د ط]، 1990م، ص 285. وصلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، [د ط] ، 2002، ص 117.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص117.

في سياق التقليد خيال النصوص السابقة عنه أو اللاحقة أو المعاصرة له» [1]، أما النظر إلى القارئ كموضوع للتحليل فذلك يلزم النظر في الملامح النفسية والاجتماعية المتضمنة في عملية القراءة.

إن وصول الإنسان الغربي إلى مرحلة الشك في كل يقين موضوعي لا سيما بعد ما فشلت الآلة في تحقيق السعادة بعد الحرب العالمية الثانية، وهو ما أذن برحيل النظريات ذات الصرامة الموضوعية[*]، وهو ما انتقل إلى النقد الأوروبي؛ الذي أهمل فيه المنهج البنيوي دور القارئ، فهذا المعطى دفع بنقاد ما بعد البنيوية (Poste structuralisme) إلى الإعلاء من سلطة القارئ، وعلى رأسهم النقاد الألمان الذين أعلنوا عن علم جمال خاص بالتلقي أطلق عليه " نظرية التلقي"[2].

لذلك«فإن فهم هذه النظرية من خلال المشكلات التي خلقتها البنيوية على مستوى التأويل، وعلى مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالإدراك هو خطوة منهجية في المقام الأول؛ لأن اتجاه جمالية التلقي ظهر في أعقاب البنيوية، فهو اتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية» [3].

هذا وقد كان الاهتمام بالقارئ والقراءة هو الشاغل الأساس لكثير من الدراسات والنظريات كالاتجاهات البنيوية و لا سيما عند(تزفيتان تودوروف Todoroff Tazfitan ،

---

[1] إلرو ابش–د.و .فوكيما وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، (تر: محمد العمري) إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت]، ص 20.

[*] فقد شككت نسبية اينشتين فيما كان مسلما به من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق، وأكد علم نفس الجشطالت، أن العقل الإنساني لا يدرك الأشياء في العالم بوصفها أجزاء ومقطعات بل بوصفها شكلا لعناصر وموضوعات أو كليات منتظمة ذات معنى، وبذلك يختلف تفسيرها داخل المجال الواحد، حسب النظر إليها، ينظر: رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، (تر: جابر عصفور)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، [د ط]، 1998، ص 165.

[2] ينظر: عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، ص102.

[3] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص121.

ورولان بارت Roland Part)، ودراسات السيميولوجيين أمثال(أمبرتو إيكو Umberto Eco) [1].

ولا يستثنى من هذا التحول أعمال (رومان جاكبسون Roman Jakobson) الذي يرى « أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على الرسالة فالقصيدة تلفتنا إلى شكلها وصدرها ومعناها الأدبي، قبل أن تلفتنا إلى الشعر أو القارئ أو العالم»[2]، و يقصد بذلك أن تحقيق القصيدة لا يكون إلا من خلال القراءة، لأن القارئ هو من يطبق الشِفرة التي كتبت بها الرسالة فيحقق معناها[3].

هذا وقد كان للماركسية دورها الفعال في تبني اتجاه من اتجاهات القراءة، يؤمن بالتصورات الماركسية الاجتماعية؛ إذ يعتقد أنصار هذا الاتجاه أن على العمل الأدبي أن يوجه التلقي؛ أي على المؤلف أن يوجه خطابه وجهة قادرة على إحداث عمليات الاستجابة والتواصل، وبهذا يكون العمل صورة موضوعية عن الواقع المعطى للمؤلف[4].

تلكم أهم الأطر النظرية التي ساهمت في نشوء هذه الاتجاهات النقدية المعاصرة، إذ اتضح أنها جاءت نتيجة للتطورات التي شهدتها ألمانيا على وجه الخصوص، سيما ما تعلق بالتحول النقدي الذي انحرف عما كان سائدا عليه، ليعطي للقارئ فرصة لم تعط له من قبل.

---

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 33.

[2] رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ص166.

[3] ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي (تقديم: محمد عنابي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [بلا]، [د ط]، 2004، ص330.

[4] ينظر: ناظم عودة خضر الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص122.

ثانيا: التلقي في الطرح التقليدي:

إن الحديث عن الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي يحتم علينا العودة إلى الجذور الفلسفية التي أسهمت إلى حد كبير في إرساء المفاهيم النظرية، والأطر الإجرائية للتلقي لذلك نعرض في هذا العنصر أهم الأفكار التي حفلت بها الكتب الفلسفية والنقدية من أجل الكشف عن تجليات النظرية في الفكرين الغربي والعربي.

1- ملامح التلقي في الفكر الغربي القديم

1-1-المعنى والاستجابة في الفلسفة السفسطائية:

تعد الفلسفة السفسطائية أحد أهم الجذور التي استقت منها نظرية التلقي الحديثة أطرها النظرية والإجرائية، لذلك فإن الحديث في هذا المضمار يتطلب منا الحديث عن السفسطة (Sophim) ، ثم عرض أهم أفكارها بما في ذلك علاقتها بالتلقي.

تُنسب السفسطة إلى السفسطائيين الذين اهتموا بطبيعتهم وأفكارهم، بدلا من توجيه اهتماماتهم إلى عالم الأشياء، فقد كانوا يتميزون بثقافة عالية مندمجين في مشاكل المجتمع، هذا الاحتكاك والاندماج جعل من ميلادها ضرورة تفرض نفسها[1]؛ لأنها تتعلق بالمجتمع على الرغم من عدم تركيز السفسطائيين على الحقيقة، لأن المراوغة والحجج والبراهين التي تخدم مصالحهم هي الهدف الأساسي لفلسفتهم.

إذ تقوم الفلسفة السفسطائية «على الإقناع معتمدة على الإدراك الحسي لا على البرهان العلمي أو المنطقي، لذلك اعتمد السفسطائيون على قوة الخطابة والشعر والجدل» [2].

---

[1] ينظر: دليل احمد بوزيان، قسول ثابت وآخرون، اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة (تق: مخلوف سيد أحمد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010، ص14، 15.

[2] حنا أسعد فهمي، تاريخ الفلسفة من قدم عصورها إلى الآن (تحقيق: عقبة زيدان)، نور للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، [د ط]، 2005، ص79.

ويعد " بروتاغوراس" [*] (Protagoras) الزعيم الروحي لهذه الفلسفة إذ يقول في كتابه " الحقيقة": «لأن الإنسان معيار أو مقياس الأشياء جميعا» [1]، وبهذا يكون قد رد على الأوضاع التي تعد الحكم مقتصرا على الآلهة فقط، مما يجعلها مطلقة، في حين إن الحقيقة عند السفسطائيين نسبية[2].

وإذا كان "بروتاغوراس" قد أكد على الإدراك الحسي للأشياء وعده أصل المعرفة فإن "بارمنيدس"" Parménids"[**] يشدد على دور العقل في إدراك الحقيقة، على الرغم من ارتباط الحقيقة بالمظاهر الحسية.

وفي مقابل هذا قدم السفسطائيون بديلا معرفيا يستند إلى خبرة الحواس في الإدراك وذلك باعتمادهم على الظن والتأويل لإدراك الحقيقة، كما جعلوا المحتمل حقيقة واقعة هذا المحتمل طبقه السفسطائيون في الخطابة وشددوا على دور الذات في إنتاج المعنى [3].

ولما كانت الخطابة تحتل منزلة في نشاطهم لأنها توصل أفكارهم من جهة ولاعتمادها على الإقناع كوسيلة من جهة أخرى، جعلوا المستمع/المتلقي غاية الخطابة، ومن ثمّ حددوا أهم قانون للخطابة وهو الاستجابة[4].

---

[*] بروتاغوراس: مفكر من أشهر السفسطائيين اليونان ولد في (ايديرا) اليونان ، وعاش في أثينة ينسب إليه ما يقارب عشرة أعمال منها «في الوجود، الآلهة، الجمهورية، الحقيقة». ينظر: الموسوعة العربية 2016/06/16، الساعة 11:03. http://www.arab.ency.com

[1] دليل احمد بوزيان، قسول ثابت وآخرون، اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، ص16. نقلا عن: بروتاغوراس، الحقيقة.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص16.

[**] بارمينيدس (504–470 ق م بإيليا) فيلسوف يوناني المؤسس الحقيقي للمدرسة الإيلية تتلمذ على يد اكسانوفان، وجه بارمنيدس، فلسفته لمعارضة مفهوم الحركة والتغيير الشاملين في العالم، فالعالم عنده كرة مادية متصلة لا مكان للخلاء فيها، وأن كل فكرة هي فكرة عن وجود، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، مؤسسة كنوز الحكمة، مطبعة دار هومة، الجزائر، [د ط]، 2009،ص 11.

[3] ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2007، ص 57، 58.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص58.

هذه الأخيرة التي تنحصر في ذات المتلقي الذي يدرك الأشياء وفقا لأحواله الخاصة لذلك فإن وجهات النظر تختلف من شخص لآخر – أثناء عملية الاستجابة– وهو ما يدفع المتلقي لطرح أفكار جديدة من خلال ما تقدمه «الخطابة من مقصدية في إيماءات اللغة وسحر الألفاظ والتراكيب» [1]، فهي أساس المعرفة ونظرة في الوجود والسياسة، لما تتميز به من تقديسها للكلمة وطرحها لأفكارهم وتصوراتهم[2].

لقد «اعتقد السفسطائيون أن الخطابة تساوي الحكمة وسعوا إلى الوصول إليها وحفزوا الآخرين على ذلك... فهي موجة للمتلقي مضمنة ببنيات لها قدرة التأثير... ولتحقيق الاستجابة اعتمد السفسطائيون على اللغة باعتبارها الوسيلة الأجدى في إثارة اهتمام المتلقي» [3]؛ أي أن المتلقي هو المسؤول عن تأويل ما تتضمنه اللغة من رموز وأفكار.

وقد أشار السفسطائيون «إلى دور المتلقي في عملية صياغة الفهم[*] وتقبل المعنى وتحويره تحت ضروب الإقناع ومنطق التشكيل اللغوي للملفوظ » [4].

وعموما فإن المتلقي في الفكر السفسطائي يعد العنصر المقابل للرسالة بمقصديتها، لتحقيق الإقناع بدافع من التأثير، حيث يصل هذا الآخر إلى إثارة العواطف من أجل انسجام المتلقي مع الخطاب و من ثمة يتحقق الإقناع. والمخطط الآتي يوضح هذه العملية.

الشكل اللغوي ـــــــ التأثير ـــــــ الاستجابة ـــــــ الإقناع [5].

---

[1] المرجع السابق، ص58.

[2] ينظر: دليل محمد بوزيان، قسول ثابت وآخرون، اللغة والمعنى، مقاربات في فلسفة اللغة، ص17، 18.

[3] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص 59.

[*] يبنى الفهم عند السفسطائيين على معرفة فعل الذات في أي منطوق لغوي، ويترتب على هذا نسبية المعنى لأي تركيب يصف؛ وهذا يعني أن التأويل نشاط ضروري للفهم، إذ يعمل العقل على إنتاج أشكال غير منتهية لها القدرة على تكوين الاستجابة. ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص31.

[4] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص59.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص60.

1-2- الجمال والاستجابة في شعرية أرسطو((Aristote) [*]:

لقد كانت لأراء أرسطو دورها الفعال في دعم الأطر النظرية والإجرائية للتلقي، فالباحث في الفلسفة الأرسطية يلحظ كيف ارتبط مفهوم التلقي بمصطلح التطهير «وهو مصطلح يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني (كارتارسيس) وقد ترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير والتنقية أو التنظيف» [1]. ويعد أرسطو أول من طرح فكرة التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة، وقد حدده كغاية للتراجيديا[**] من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد؛ حيث عد التطهير الذي ينجم عن مشاهدة العنف عملية تنقية وتفريغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرره من أهوائه ويهذبه [2]؛ أي يتطهر من السلبيات التي يفرزها المشهد عبر حركية التأثر و التأثير.

لقد ربط "أرسطو" التطهير«الذي يؤدي إلى إثارة شعوري الخوف والرحمة في المشاهدين والمتلقين عموما- بالحدث في التراجيديا، وذلك من خلال بنائه الكلي وبالأخص ما تعلق بعنصري الخرافة اللذين هما: التحوّل والتعرّف؛ فالتحول في مصائر الشخصيات من السعادة إلى الشقاء يكون عقب التعرف الذي يتم بين هذه الشخصيات

---

[*]أرسطو: (384-324 ق م) مؤسس المنطق الصوري ، فيلسوف يوناني ولد بمدينة (اسطاغيرا) في مقدونية أبوه كان طبيبا للملك أميناس الثاني، ترك أرسطو عدة مؤلفات منها (السماع الطبيعي، تاريخ الحيوان، ما بعد الطبيعة، وغيرها. ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص 22.

[1] علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، (مجلة المخبر) نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)، علي بن زيد للفنون المطبعية، بسكرة، الجزائر، ط1، 2009، ص 16.

[**] التراجيديا: هي المأساة و الكارثة و الحادث المفجع و هو عمل درامي شعري أو نثري يتتبع مصير شخص نبيل يندفع إلى خرق قانون الهي أو قاعدة أخلاقية يسببه الكبرياء أو الغيرة أو الطموح المفرط ينتهي به إلى الدمار بحادثة مفجعة بل ينتهي أكثر أبطالها إلى الموت ... و أول من عُنى بها هم الإغريق و اقتبسوا أفكارهم من الأساطير و التاريخ » . محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط2 ،1419 هـ،1999 م، ص239.

[2] ينظر: علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم (مجلة المخبر)، نظرية التلقي المفهوم والإجراء، ص16.

التراجيدية» [1]؛ إذ يتولد من جراء تلقي المسرحية مشاهدة أو قراءة في ذات المتلقي مشاعر الرحمة والشفقة على الشخصيات التي تواجه مصائرها المأساوية، فينبعث في ذاته شعور بالخوف عليها أو على نفسه[2]؛ معنى ذلك أن تحقيق البعد التطهيري لا تُحتِم على المتلقي مشاهدة المسرحية، فبإمكانه الاكتفاء بقراءة النص، وتكون الاستجابة مماثلة "عند أرسطو"، غير أننا نختلف معه في هذه الفكرة لأن تحقيق الاستجابة نفسها أمر نسبيٌ ذلك لما يحمله المسرح من تقنيات تساعد بدرجة كبيرة في إيصال المشاعر التي بدورها تعين المتلقي على الانتقال من شعور إلى آخر، وهذا لا يقلل من قيمة النص.

ويعارض أرسطو رأي "أفلاطون" (aphlatoune) لأن هذا الأخير[*] قد نفى الشعراء من جمهوريته بحجة أنهم يثيرون الإشفاق ويعملون ضد واجب الإنسان في اتباع ما يمليه العقل ولمناهضة ذلك يؤكد "أرسطو" أن المشاعر خاصة بالإشفاق والخوف عندما تستثار في المأساة فإنها تظهر [3].

لذلك اهتم "أرسطو" بالخطابة والشعر، وقدم لهما دراسات في كتاباته، فالتلقي – عنده– وظيفة مزدوجة فهو يقلد الطبيعة، ثم (يتسامى) [**] عنها ومهمة الفنان هو تقليد

---

[1] ينظر: الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 1999، ص 134.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص134.

[*] يقال «إن أرسطو يرى أن على المسرح يكون ما في الإخراج الدرامي من ابتعاد وقوة (مثل ما في الشعر من إشراق لدى القراءة ما يضفي على تلك الأمور بعدا أو تعويضا تجعل من الممكن النظر إليها باتزان»، موسوعة المصطلح النقدي، المأساة، الرومانسية، الجمالية، المجال الذهني، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص96.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 93.

[**] تتردد فكرة السمو في الآداب الإغريقية للتعبير عن قيمة جمالية وتدعو إلى الاستجابة من العمل ذاته، فعلاقة الأشياء العظيمة بالذات المدركة أساسها الإعجاب بالجليل والسامي مما دفع لونجينوس إلى اعتبار أن أرواحنا تتأثر غريزيا بالسمو الحقيقي فتسمو معه ثم تحلق بكبرياء وهي تفيض بالسرور والزهو وكأنها هي من أنتجت ما سمعته، ويقصد بالسمو كل ما هو جليل يعطي الرهبة ويملأ النفس بالدهشة والتأمل حتى تشعر بالكبرياء وعظمة. ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص 61، 62.

الأشياء وتصوير الحقيقة التي تنبض بداخلها، أي السمو بالحقيقة إلى مستوى عال من الأداء العقلي والفني [1].

« ولا تتحقق إثارة الانفعالات في نفس المتلقي حتى ينسجم العمل الأدبي ذاته في بنياته وشكله ويحدث المفاجأة في الأحداث وفي النهايات مما يجعل المتلقي في حالة ترقب وانتظار لما هو غير متوقع» [2]، وهو الأمر الذي اهتمت به نظرية التلقي فيما بعد.

فاهتمام"أرسطو" بالمتلقي يعد غاية في حد ذاته؛ إذ يحرص أن يخرج جمهور المسرح بالفائدة من المشاهدة، حيث تتلخص هذه الفائدة التي تؤكد عليها في تخليص الإنسان من المشاعر الضارة وذلك من خلال الاستجابة[3]؛ أي التفاعل مع العمل الفني بما يحتويه من جماليات تجعل من المتلقي يمارس سلطته من خلال«إسقاطات عاطفية وخيالية أثناء لقائها المباشر مع العمل الأدبي» [4]؛ مما يساعد المتلقي على تقديم تأويلات من أجل الكشف عن المعنى في النفس.

ولما كانت الاستجابة عند "أفلاطون" تعني التأثير الذي يتركه النص على السلوك الإنساني، فإن "أرسطو" قد اتخذ من محاكاة الطبيعة مصدرا للأمن والخوف والرضا والغضب وكل الأمور التي تولد الدهشة التي هي بذرة الإدراك الفني، وبهذا يكون قد تجاهل مفهوم "أفلاطون" للمحاكاة بوصفها نقلا حرفيا للطبيعة بل نقد هذا الفهم ومنح الفنان حرية في النقل بشرط أن يكون الفنان قادرا على إقناع الناس بما يقدمه من محاكاة [5]؛ وهو ما يؤكد اهتمام "أرسطو" بالمبدع كذلك؛ لأن هذا الأخير لا بد أن يكون

---

[1] ينظر: ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1431، 2010، ص14.

[2] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص61.

[3] ينظر: علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، (مجلة المخبر)، ص18.

[4] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص61.

[5] ينظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج آيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط1، 2002م، ص 36، 37.

على علم بذوق الجمهور وما يؤثر فيه، وهي الفكرة التي نراها ماثلة عند رواد النظريات المتجهة نحو القارئ سيما ما جاء به " ياوس ، و إيزر".

وفي الأخير يمكننا القول، إن الأفكار التي طُرحت في الفلسفة الأرسطية فيما تعلق بطبيعة المحاكاة ووظيفة الفن،بما في ذلك من دور المؤلف وشعور المتلقي –كل هذه– كانت بمثابة الدعامة الرئيسية للفكر النقدي المعاصر،مما دفع بالكثيرين من رواد النظريات إلى استقطاب بعض الأفكار الجد قريبة من المفاهيم النقدية المعاصرة، وهو ما سنتحدث عنه فيما يلي :

2- التلقي في الفكر العربي القديم :

إن الباحث عن الإرهاصات الأولى للتلقي في مبعثه العربي يلحظ تشعب المجالات المعرفية التي اهتمت بالعملية الإبداعية وعناصرها الثلاثة: (المبدع، المتلقي، النص) لذلك فإن عملية التنقيب في تراثنا العربي يحتم علينا ـ في هذا المقام ـ انتقاء بعض الصور من هذه الاهتمامات، وهذا يدل على الثراء المعرفي الذي حفلت به خزانة التراث العربي الذي أثبت عمقه في العديد من المجالات والدراسات الغربية المنشأ.

ونظرية التلقي واحدة من هذه الاهتمامات التي لاقت جذورا لها في هذا التراث خاصة النقدي منه لذلك سيتم التركيز ـ هنا ـ على أهم الأصول المعرفية الأكثر عمقا في تناول موضوع التلقي وذلك بالحديث عن رأي بعض الفلاسفة والنقاد العرب.

2-1- فلسفة الجمال عند الفلاسفة العرب:

لقد شغل موضوع الجمال فكر العديد من الفلاسفة والأدباء والنقاد قديما وحديثا وهو ما شعب مجالات بحثه، مما خلق صعوبة في إيجاد تعريف جامع له؛ وعليه فإن الإلمام بجل الأفكار التي تعلقت بهذه الفلسفة أمر ليس بالهين لذلك نحاول أن ننتقي بعضا منها خاصة ما تعلق بموضوع التلقي.

فالجمال «هو صفة تتجلى في الأشياء بنسب متفاوتة وهو حركة نشيطة مستمرة أي متحركة وغير ثابتة» [1]، « فالإحساس هو الذي يكشف لنا عنه ويجعلنا نعيش تجربته حين يثير في نفوسنا العاطفة الفنية التي تستولي علينا كلما عَنَ لنا شيء يسلب عقولنا بروعة صورته» [2]، فلولا وجود الجمال ـفي حياتناـ المنبث في مظاهر الطبيعة لاتخذت الإنسانية سببا آخر، ولحرم العالم من ثمار خالدة أنتجتها عقول الأدباء والشعراء والمفكرين[3].

والجمال على تنوعه يختلف بحسب الوسيلة التي ندركه بها فهناك الجمال الجسماني الذي تدركه الحواس، وهناك الجمال العقلي وثمة الجمال الأخلاقي الذي يحققه الإنسان الذي تشكل القيم الروحية أفكاره ويدرك بالضمير[4]، ولما كان الجمال متنوعا فإن درجة الانفعال تتغير من موقف إلى لآخر ومن شخص لآخر؛ ذلك لأن عملية التذوق الجمالي تتأثر «بالحالة النفسية للمتلقي، ليس فقط من حيث نوع مزاجه، بل ومن حيث حالته الانفعالية لحظة مشاهدته للموضوع الجميل» [5].

إن موضوع الجمال بصفة عامة يكشف لنا عن علاقة الجميل بالمتلقي والمبدع وإن كان المقام لا يسعنا لطرح جل الأفكار التي رافقت هذا المفهوم منذ نشأته كمصطلح إلى أن أصبح علما له وزنه في العديد من الدراسات الحديثة، ذلك العلم الذي يعطي

---

[1] كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 2009، ص 17.

[2] حفناوي بعلي، مسارات النقد، ومدارات ما بعد الحداثة ترويض النص وتقويض الخطاب، منشورات أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 23.

[3] ينظر: محمد الصالح الشنطي، هادي نهر اللعيبي، التذوق الأدبي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، [د ط]، 2011، ص98.

[4] ينظر: حفناوي بعلي، مسارات النقد، ومدارات ما بعد الحداثة ترويض النص وتقويض الخطاب، ص 23.

[5] قاسم حسين صالح، الإبداع وتذوق الجمال، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان ، الأردن، [د ط]، 2010، ص64.

«الأحكام التقويمية التي تميز الجميل والقبيح فيصنف الأشياء بأنها جميلة أو قبيحة مستخدما الحواس كلها» [1]– كما أشرنا سابقا.

وتجدر الإشارة –هنا– إلى أن النظرية الجمالية عند الغرب كانت واضحة المعالم في حين إذ انتقلنا إلى الفكر العربي القديم كما يرى بعض النقاد المحدثين من بينهم "عز الدين إسماعيل"«أن النظرية الجمالية عند العرب غير متبلورة حتى الآن؛ فهي لا يمكن تمثلها من حيث هي نظرية متكاملة فصل القول فيها أحد الفلاسفة العرب وتناولها تناولا مستقلا يشعر بالاهتمام أو يشعر بالوعي» [2]، فإذا كان التاريخ الفكري للعرب لا ينفصل عن تطور التاريخ العام للعالم، فإن نظرية الجمال عندهم لا تنفصل عن تاريخ الأستطيقيا (Esthétique) [3](*).

فما وصل إلينا عن الإنسان في العصر الجاهلي يثبت مدى إدراكه للجميل، على الرغم من طبيعة هذا الإدراك الذي اتسم بالبساطة وهو ما يبدو جليا في الشعر الجاهلي الذي عبر فيه الشاعر عن كل ما يحسه اتجاه الموجودات، لذلك جاء تعبيره عن الجميل صورة تعتمد على «التأمل والتركيب» [4].

فعندما يصف محبوبته –مثلا– لا ينفعل إلا بالصور الحسية، لذلك نجده ينتقي من طبيعته ما يناسب تعبيره الجمالي، «وإذا كان العربي ميالا إلى وصف المرأة بالشمس فذلك لأنها مشهد من مشاهد الطبيعة المألوفة له؛ حيث يرى فيها الإشراق والضياء بعد

---

[1] محمد صالح الشنطي، هادي نهر اللعيبي ،التذوق الأدبي، ص 99.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، [دط]، 1992، ص109.

[*] تعد الاستطيقيا امتدادا جذريا لعلم الجمال، استقلت عنه في القرن الثامن عشر ويقصد بها العلم المتعلق بالإحساسات، للاطلاع، ينظر: راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية (دراسات في الفن والجمال 1)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، [دط]، 1987، ص 187، 179 وما يليهما.

[3] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص120.

[4] المرجع نفسه، ص 109.

ليل مفزع يطمس البادية بظلامه الرتيب» [1]، هذه التشبيهات والاستعارات التي يستخدمها الشاعر الجاهلي بعيدة عن الخيال؛ «إذ تعتمد في التقاطها وتصويرها على حواس الأبصار والذوق» [2]؛ وهو ما يؤكد أن العربي قديما لم يفكر في الجمال، وإن كان قد انفعل بصوره الحسية لذلك تعلقت النظرة الجمالية بالحسي وهذا لا يقلل من قيمته التصوير الجمالي الذي احتضنته القصيدة الجاهلية.

وليست وحدها الطبيعة – بأشكالها– من صنعت جماليات القصيدة التقليدية، فلا شك أن البناء الفني– بما يحتويه من موسيقى وإيقاع وتراكيب– دوره الفعال في إثراء ذلك التصوير الجمالي.هذا بصفة عامة عن مفهوم الجمال في العصر الجاهلي، وتجدر الإشارة – هنا– أن عدم توسعنا فيه– خاصة ما تعلق بالقصيدة الجاهلية– يعود إلى تقارب بعض المفاهيم بما سيقدم فيما بعد.

هذا وقد كان للإسلام دوره المتميز في تغيير كثير من المفاهيم بما فيها مفهوم الجمال، فقد التفت القرآن الكريم الإنسان إلى مظاهر الكون وهو ما بدا صريحا في الكثير من النصوص القرآنية[*]، «فكانت الطاقة الجمالية في ظواهر الكون محركة لوجدان الإنسان المخاطَبْ بالآيات الكريمة، فنظرة إلى السماء كفيلة بملء العين جمالا وإحساسا بأن هذا الجمال لا بد له من خالق مبدع » [3].

ولا شك أن نظرة المسلمين تختلف في تأملاتها عن فطرة العربي في الجاهلية، وهو ما أعطى صورا أخرى لمفهوم الجمال، خاصة ما نجده عند فلاسفة الإسلام، فقد ساهمت

---

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1417هـ، 1996، ص83.

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، ص112.

[*] يقول تعالى: ﴿وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ ۝٦﴾ سورة النحل، الآية 6.

[3] ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص24.

أفكار الكندي[*] في مؤلفه عن الموسيقى في وضع تنظير للتذوق الجمالي الخاص بالألحان والألوان والروائح[1].

كما أسهب "الفارابي"[**] في حديثه عن الموسيقى، حيث اعتبر أن «الألحان وما بها تلتئم فهي بالجملة تابعة للأقاويل الشعرية» [2]، و تهدف –على تنوع أشكالها– إلى أحداث المتعة بغية ترسيخ معنى، خاصة عندما يتعلق الأمر بالألحان التي تأتلف مع الأقوال الشعرية، وفضلا عن تمازج الفنين في إحداث الانفعال والتوجيه إلى الأخلاق تظهر فعالية الموسيقى أيضا– في قدرتها على التوجيه إلى غايات تعليمية مثل الشعر[3].

إن الأفكار التي تقدم بها "الفارابي" عن وظيفة الموسيقى تتقاطع مع أفكار " الكندي" عن وظيفة الألحان ومدى تأثيرها على النفس.

هذا وإن القارئ لكتاب " إحياء علوم الدين" للغزالي [***] يلحظ ذلك الاهتمام المعمق بفلسفة الجمال؛ حيث ربطها بالحواس إذ يقول: «فكل حاسة إدراك لنوع من المدركات» [4]. و"الغزالي" «لم يقتصر على ذكر الحواس من حيث هي أداة الإدراك، بل

---

[*]الكندي: أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (185هـ/805م–256هـ/873م) علامة عربي مسلم برع في الفلك والفلسفة والكيمياء والفيزياء والطب وغيرها ، عاش في البصرة ثم انتقل إلى بغداد وذلك في فترة الإنارة العربية على عهد المأمون والمعتصم له العديد من المؤلفات قدرها ابن النديم بحوالي مائتان وستين كتابا بين الهندسة والطب والفلسفة، ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، بتاريخ: 2016/12/11، الساعة 17:00 .http : ar-wikipedia.org

[1]ينظر: على بخوش، فكر التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، "مجلة العلوم الإنسانية"، العدد السادس، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2009 ، ص321.

[**]الفارابي: أبو نصر محمد بن طرفان ولد سنة (874) بقرية وسيح التابعة لإقليم فارب تلقى تعليمه في بغداد ، كان يتقن عدة لغات، توفي في دمشق (950) ، من مؤلفاته " عيون المسائل، تحصيل السعادة"، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة ، ص34، 35.

[2] الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 145.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 145، 146.

[***] الغزالي: (1058–1111) أبو حامد محمد بن أحمد الغزالي، ولد بمدينة لوس الخرسانية، من أصل فارسي، ألف الغزالي مجموعة من الكتب منها (مقاصد الفلاسفة، معيار العلم في فن النطق وغيرهما)، من أشهر أقواله " طلبنا العلم لغير الله فأبى أن يكون إلا لله"، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص 44، 45.

[4] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مجلد4، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ، 2001، ص254.

أضاف إليها القلب أو (البصيرة الباطنة)... وجعلها أقوى من البصر الظاهر»[1]، إذ يقول: «والقلب أشد إدراكا من العين، وجمال المعاني المدركة بالفعل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار»[2]؛ هذه الفكرة تدل على درجة تعلق "الغزالي" بالتصوف ، ونستطيع القول إن النزعة الدينية كانت أشد تأثيرا على هذا المفهوم.

ويرى "الغزالي "–أيضا– أن الحسن والجمال موجودان في غير المحسوسات، إذ يقال هذا خلق حسن وهذا علم حسن وهذه سيرة حسنة[3].فكل شيء عنده جماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به، فبقدر ما حضر الكمال في الشيء يُقدر ما له من الحسن[4].

ومن مجمل ما طرحه "الغزالي" في الجمال يشير إلى مدى اهتمامه بالجمال الباطن الذي جعله من شأن البصيرة في حين إن الجمال الظاهر ربطه بالحواس، والفكرة هنا تشير إلى دور المتلقي المدرك ببصيرته للجانب الفني المتوفر في العمل الإبداعي «ولا يتحقق لها ذلك ما لم تكن هذه البصيرة آلفة لصنوف الجمال»[5].

هي أهم المفاهيم التي تقدم بها فلاسفتنا، وعلى بالرغم من عدم اكتمال النظرية الجمالية عند العرب غير أنها استطاعت أن تثبت مدى إسهام فلاسفة العرب في هذا المجال، وإن كان الاهتمام بالجمال المدرك بالحواس هو السمة البارزة في أفكارهم، فلأن العربي كان يدرك علاقة الجمال بالحواس وهو ما وسم أعماله بالشكلية المفرطة مثل ما بدا في القصيدة الجاهلية، وإن كان لا يقلل من قيمتها الفنية لأنها عبرت عن تفوقها على مدى العصور، كما أعطت لنا صورا من اهتمام العربي الجاهلي بالجمال.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة ،ص 115.

[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مجلد 4، ص 255.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص 109.

[4] ينظر : ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص 35.

[5] علي بخوش، فكرة التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم ، ص 322.

كما لم يبتعد الفلاسفة الإسلاميون عن المفهوم التقليدي للجمال الذي انحصر في الحواس، غير أنهم استطاعوا أن يلتقوا بشيء من العناية بالجمال الباطني.

وعموما فإن فلسفة الجمال عند العرب كان لها الدور الفعال في إرساء بعض المفاهيم، المتعلقة بنظرية التلقي؛ إذ يعد الاهتمام بالجميل على تنوعه مظهرا من مظاهر الاهتمام بالذوق الفني للمتلقي وهي إحدى الدعامات التي قامت عليها جماليات التلقي.

2-2-التلقي في التراث النقدي العربي:

إن القارئ لتراثنا النقدي القديم تستوقفه عدة محطات أهمها ما طرح حول عناصر العملية الإبداعية، (القارئ، النص، المتلقي) من اهتمام، وإن كنا نُعد هذا الاهتمام من مظاهر التلقي المبكر للعمل الفني بصفة عامة والشعري منه بصفة خاصة، لذلك فإن التنقيب على هذا التراث- على شساعة أبوابه- ليس بالأمر الهين، خاصة ونحن أمام بحث يستوجب فيه الحديث عن كثير من هذه الاهتمامات - خاصة ما تعلق بالنقد الأدبي- لذلك نقوم في هذا العنصر بانتقاء بعض المظاهر التي لاقت اهتماما بارزا في التراث النقدي.

2-2-1- الشفوية والإنشاد[*] في الشعرية العربية:

لقد حفظت الذاكرة الشعرية القديمة صورة مكتملة للشعر العربي «الذي شق طريقه الشاق في صيرورته التي عرفناه بها شكلا مكتملا انطلاقا من الطاقات الطبيعية التي أودعها الله في الكون»[1].

فقد استهوت هذه الموجودات الإنسان القديم فراح يعيش مغامرة إبداعية في مرحلة ما بعد اكتساب الأصوات «فقد ساعد على ذلك استيعاب الإنسان للأصوات وتحويلها إلى

---

[*] الإنشاد: (من النَّشدِ رفع الصوت، وقيل للطالب ناشد لرفع صوته بالطلب، والنَّشيدُ رفع الصّوت، ومن هذا إنشاد الشعر إنما هو رفع الصوت، ومنه نَشَدَ الشعر الشعِّرْ وأنشده، فنشده أي أشاد بذكره وأنشده إذا رفعه)، ينظر: ابن منظور ، لسان العرب، (مادة نشد)، المجلد السادس ، دار صادر ، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص185.

[1] عمار ويس، الواقع الشعري والموقف النقدي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث هجري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص32.

أنساق صوتية وقوالب من النغم، تضافرت مع الكلمات لتنتج هذه اللغة المشددة ذات الإيقاع»[1]؛ وهو ما يسمى بالشعر، بالرغم من بساطة المكونات التي صاغ منها الشاعر الجاهلي قصائده إلا أنه قد عبر –فيها– عن تجاربه الفردية والجماعية، وهو ما جعل «القصيدة العربية القديمة الجاهلية هي النموذج الفني الأعلى له جماله المكتمل... والثابت»[2]، فقد «كان الشعر قوة فعالة في الحياة الجاهلية وكان له تأثيره في نفوس العرب وسلطانه في حياتهم»[3]، يحتشدون له في أسواقهم ومنتدياتهم سواء نشأ عندهم مرتبط بالغناء أم نشأ مستقلا عن الفنون الأخرى، ففي كلتا الحالتين[4]، نشأ مسموعا لا مقروء غناءَ لا كتابة، شفويا ضمن ثقافة صوتية[5].

و قد كان للإنشاد –فيها– الدور الأول في التواصل الجمالي مما جعل الشفوية تتوزع على اتجاهين، الأول يتعلق بالتواصل المباشر السائد بين عموم المتخاطبين والثاني من نصيب الشعر بإيقاعه النفسي والجمالي [6].

إن ارتباط الشعر العربي بالإنشاد والغناء جعل إقبال الجمهور عليه يتزايد إلى غير حدٍ ذلك لما يحدثه النشيد من متعة وطرب للمتلقي وربما أحس السامع للإنشاد لطيفة لم يفطن إليها قارئ أو حافظ[7]؛ ولا يكون هذا التأثير إلا بالإجادة في الإنشاد والغناء

---

[1] المرجع السابق، ص 32.

[2] موسى منيف، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405، 1985 ، ص27.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، 1412، ص 217.

[4] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص116.

[5] أدونيس، الشعرية العربية، (محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس باريس أيار 1984)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص05.

[6] ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي (دراسة)، ص29.

[7] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، ص118.

«فحسن الإنشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها، كما أن سوء الإنشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد»[1]، فالصوت يستدعي الأذن ولهذا كان للشفوية فن خاص في القول الشعري لا يقوم في المُعبّر عنه بل طريقه التعبير خصوصا أن الشاعر كان يعي الذوق العام للمجتمع، إذ لا تبتعد أقواله عن وصف الانتصارات والعادات والمآثر[2] وهو ما قرب الصلة بين المبدع والمتلقي.

ومن جو الشفوية والإنشاد تسلسل إلى وعي النقاد خطاب التذوق ومن ثم خطاب النقد، حيث عقدوا من خلاله الموازنات والمفاضلات بين الشعراء، فكان الاستحسان والاستهجان والتقديم والتأخير، وديع صوت الشاعر ببيت أفضل بكثير من عدة قصائد له.

فالأذن هي من تبحث عن مواطن البيان والفصاحة والحسن والإيجاز وبلاغة المعنى ووجاهته، سعيا منها لحصر عناصر الجمال الشعري الشفوي في لحظة واحدة تلخصها صورة سمعية واحدة [3]، يحاول فيها الشاعر كسب رضا المتلقي، من خلال بعض التقنيات البسيطة «فبعض الشعراء مثلا ينشد قائما...وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله كالخنساء»[4]؛ وغيرها من الوسائل التي عمقت الصلة بين المبدع ومتلقيه، فمن جهة يعمل الشاعر على استحضار متلقيه ضمنيا في أعماله، في حين يعمل المتلقي على إعادة إنتاج النص في إطار تلقيه. وهي الأفكار التي سنجد لها حضورا في نظرية التلقي الألمانية.

---

[1] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص68.

[2] ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، (محاضرات)، ص06.

[3] ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص30.

[4] أدونيس، الشعرية العربية (محاضرات)، ص09.

2-2-2- إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني[*]:

يعد "حازم القرطاجني" من أهم النقاد الذين عرضوا لقضية التلقي في التراث النقدي القديم، وأكثر ما يظهر ذلك في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)؛ إذ تتضح قيمة الكتاب من مجموع القضايا التي طرحت فيه حيث «طور فيه صاحبه من مفهوم النقد تطويرا كبيرا، فجعل النقد فنا قائما على الفلسفة وحازم من غير شك قد أفاد من مطالعته كتاب فن الشعر لأرسطو»[1]، «فقد أشار (حازم) في مواطن كثيرة من كتابه إلى أنه أراد أن ينهض بالشعر العربي في عصره من وَهْدَةِ الضعف...فكان عليه أن يوضح المنهاج للبلغاء، ويضع السراج في أيدي الأدباء»[2].

من هذا المنطلق وعلى كثرة القضايا التي طرحت في هذا الكتاب نحاول في هذا العنصر –دون إسهاب– عرض أهم العناصر الوطيدة الصلة بالتلقي.

2-2-2-1- التخييل والمحاكاة:

يعد «التخييل جوهر النظرية النقدية عند "حازم" وهو مفهوم يتضمن وجود المتلقي في كل مسارات تحققّه»[3]، يقول "حازم" في تعريفه للتخييل هو« أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها

---

[*] أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجني ، ولد 1211، كان شاعرا وأديبا من أهل قرطاجنة (شرق الأندلس) تعلم بها وأخذ عن علماء غرناطة و إشبيلية، ثم هاجر إلى مراكش ومنها إلى تونس، فاشتهر وتوفي بها عام 684هـ/1386 من مؤلفاته (المنهاج، وديوان شعر)، ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، يوم 12/11، 2016، الساعة 17:27. http :ar.wikipidea.org ،

[1] موسى منيف ، في الشعر والنقد، ص61.

[2] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 9، 1433هـ/2012 م، ص 317.

[3] تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2008، ص 11.

وتصوّرها أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[1].

يتضح من خلال هذا التعريف أن التخييل هو ما يثير الخطاب الشعري الصادر عن الشاعر المتخيّل بواسطة المعاني والأسلوب من صور تعمل على إحداث انفعال في ذهن المتلقي إما بانبساطه أو انقباضه؛ فهذا المعنى يشبه مفهوم التطهير عند أرسطو [2]؛ذلك لأن قيمة «التخييل لا ترجع للقائل وإنما إلى ما يخلقه في السامع من انفعال نفساني محض لا صلة له بالعقل فالشعر لا يخاطب العقل، ولكنه يخاطب الشعور»[3].

ويظهر مصطلح المحاكاة عنصرا أساسيا في عملية التخييل، وقد أفاض النقاد القدماء في الحديث عن المحاكاة مستفيدين من أراء الفلاسفة اليونانيين، وقد استقرت آراء الكثير منهم على أن المحاكاة هي التشبيه [4].

وقد عدّ "حازم" «المحاكاة وسيلة من وسائل التخييل» [5]، فمن خلال المحاكاة يتشكل الواقع الإنساني للمبدع من حيث تجاربه ومعاناته المختلفة، ومن ثمة تنعكس في مخيلة المتلقي– بطريقة مختلفة– تلك الصور الفنية التي تمثل العالم الإبداعي المخيّل للمبدع [6]، لذلك أعطى "حازم" للمحاكاة «الحظ الأوفر في إحداث التخييل

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان، ط3، 1986، ص89.

[2] ينظر: تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص12، 13.

[3] عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، سوريا، [دط]، 1991، ص75.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص133.

[5] تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص16.

[6] ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد، الأردن، [د ط]، 2003، ص 47.

في نفس المتلقي»[1].

وحين تناول "حازم" سبب قوة المحاكاة على التأثير عاد إلى " ابن سينا"[*]، ونقل ما قاله "أرسطو طاليس" في تلذذ النفوس وانفعالها بالمحاكاة، وقد فسّر التوافق الموسيقي المتعالق مع المحاكاة بتلذذ السمع بجمال العبارة الشعرية؛ وذلك بحسب الحالة النفسية التي يستقبل فيها المتلقي العمل[2]، فالشاعر عندما يحاكي شيئا أو موضوعا فإنما يقصد إلى تحسينه أو إلى تقبيحه للمتلقي، فإذا وفق في ذلك كان رد فعل المتلقي الاستحسان للشيء الحسن، أو الاستهجان للشيء القبيح، ويعقب ذلك تغيير في السلوك وهي الفكرة التي تقدمت في فلسفة أرسطو[3].

2-2-2-2- قضية الغموض بين المبدع والمتلقي عند حازم

من الظواهر الفنية التي لاقت اهتماما من طرف النقاد القداماء – لما لها من علاقة وطيدة بعناصر العملية الإبداعية– المتلقي، النص، المبدع– ظاهرة الغموض، «إذ إن العمل الفني الجيد هو الذي لا يعطي نفسه لمتلقيه إلا بعد طول مماطلة»[4].

---

[1] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، ص339.

[*] ابن سينا (هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا، الملقب بالشيخ الرئيس ولد في قرية بلخ ببلاد فارس في عام 370 هـ الموافق لـ980م، تعلم العقل والمنطق، بدأ التأليف وعمره إحدى وعشرون سنة من مؤلفاته، " الشفاء، النجاة، الإشارات والتنبيهات، منطق المشرقيين، عيون الحكمة" في سنة 1037"، (هناك ميل كبير عند ابن سينا في شرحه لكتاب (فن الشعر لأرسطو) نحو الوظيفة النفعية للشعر غير أن ابن سينا قدم في ملخصه عن الكتاب فهما غير مطابقا لفهم الأرسطي، إذ ترجم المصطلح بـ التشبيه؛ في حين أن المحاكاة هي محاكاة للفعل عند أرسطو)، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص36، 37. ينظر: جريجور شولر، نظرية الأدب الأرسطية الغربية مشكلات أساسية، (تر: محمود درابسة)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م، ص 83.

[2] ينظر: محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 379.

[3] ينظر: تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص21.

[4] محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص51.

يميز "حازم" بين ثلاثة مواقف من وضوح المعاني الشعرية وغموضها، معان يراد إغماضها ومعان يراد إيضاحها ومعان يراد إيضاحها وإغماضها معا، إذ يقول[1]: «إن المعاني، وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهومها، فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها و... قد نقصد تأدية المعنى في عبارتين، إحداهما واضحة الدلالة، والأخرى غير واضحة الدلالة لضروب من المقاصد»[2].

والغموض بهذا المعنى إما يقع في المعاني وإما في الألفاظ، أو يقع فيهما معا[3]. لذلك ركز حازم على اللغة الأدبية من خلال ألفاظها ومعانيها لأن اللغة هي التي تستوعب القوالب الفنية التي يطرحها الأديب يروم من خلالها إيقاع المتلقي في شباك التأويل، وإشعاره باللذة الذهنية والروحية [4].

ومن ثمّ ذهب "حازم" للتفصيل في المعاني الشعرية، مؤكدا على ضرورة تحري الشاعر لما له علاقة بأغراض النفس الإنسانية، والاهتمام بالمعاني الجمهورية [5]؛ «التي يألفها الجمهور ويستجيب لمقتضى مؤثراتها»[6]؛ مما يوطد العلاقة بين المبدع والمتلقي إذ لا بد على المبدع من استحضار متلقيه أثناء عملية التأليف، وليحقق " حازم" هذه الفكرة وضع الأسس الهندسية للنظم وبناء فصول القصيدة مركزا على مدى فعاليتها

---

[1] ينظر: عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 324.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 172.

[3] إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب النقدي وقراءة التراث نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2007، ص 218.

[4] ينظر: محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص 53.

[5] ينظر: تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص45.

[6] عمر إدريسي عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية، للنشر والتوزيع ،عمان، الأردن، [دط]، 2009، ص 199.

التأثيرية في المتلقي [1]، وهو المذهب الذي سترتكز عليه نظرية التلقي في طرحها الحداثي.

هذا ويعمل "حازم" على تقسيم أحوال الناس النفسية إلى «أحوال الصنف الأول مفرحة، وأحوال الصنف الآخر مفجعة وأحوال الوسط في كثير من الأمر شاجيّة[*]»[2] وعلى هذا تحدد الأساليب الشعرية فهناك ما يبعث الفرح وهناك ما يبعث الحزن وهناك ما يجمع بينهما، وما على المبدع إلا مراعاة نفسية المتلقي لإنجاح عملية التلقي التي يتوقع منها فهم المرسِل ما يناسب نفس وحال المتقبِل [3].

يتضح مما سبق أن "حازما" لم يكن من مشجعي الشعراء على الغموض على الرغم من فنيته الأسلوبية التي تدفع القارئ للغموض في مجاهيل النص، ذلك يوصي المتكلم بأن «يجهد في ما يرفع الإبهام أو اللبس الواقع بذلك من القرائن المخلصة للكلام إلى ما نحى به نحوه»[4]، لذلك شدد على ضرورة أن «يتبع الشيء بما يكون شرحا له تفسير من جهة ما يكون في معناه أن تكون دلالته في معنى دلالته، أو من جهة ما يناسبه»[5].

هي أهم القضايا النقدية التي لمسنا فيها حضورا متميزا في فكر "حازم"؛ حيث تلخص لنا العملية التواصلية التي تركز في العلاقة بين الشاعر والمتلقي، عبر الرسالة وهي عملية تشير إلى أوجه مختلفة من التفاعل،ـ القارئ مع المبدع، القارئ مع النص

---

[1] للتوسع: ينظر: محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، (سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 56)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2004، ص 553 وما بعدها.

[*] شاجية (شجا: الشّجُو: الهمُّ والحُزن، وقيل شجاني طربني وهيجني، وشجاه الغناء إذا هيج أحزانه وشوّقه...وأشجاني، حزنني وأغضبني)، ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، مادة شجا، ص401.

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص346.

[3] ينظر: الطاهر بومزبر، أصول الشعريات العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 183.

[4] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 175.

[5] المصدر نفسه، ص 176.

المبدع مع النص- وهي الأفكار التي تقاطعت مع الفكر الحديث مع أنصار نظريات القراءة والتلقي، وإن كنا لم نعرض لجميع أفكار "حازم" نظرا لتفصيله في العديد من القضايا- غير أننا نؤكد أن تراثنا النقدي لم يكن في غفلة عن مثل هذه القضايا النقدية شديدة الصلة بأقطاب التجربة الإبداعية لما رصدت لها من دراسات قديمة وحديثة.

ثالثا: نظرية التلقي في الطرح الحداثي:

إن الحديث عن نظرية التلقي في طرحها الحداثي يقودنا إلى الحديث عن أهم المؤثرات واهم الرواد الذين ساهموا في تأسيس أطرها النظرية، وهو ما سنعرفه في المباحث الآتية بداية بـ:

1-المؤثرات والمناهل المعرفية:

لقد كان لرواد نظرية التلقي جذور تواصلية مع مجموعة من المناهل المعرفية ساعدت إلى حد كبير في تشكيل بعض المبادئ النظرية والتطبيقية للنظرية، ومن أهم هذه المؤثرات الروسية، والفلسفة الظاهراتية و الهرمنيوطيقا، وهو ما سيتم الحديث عنه في ما يأتي.

1-1- الفينومينولوجيا (Phénoménologie) **الظاهراتية**

اتجاه فلسفي حديث ظهر في أوائل القرن العشرين من خلال أعمال الفيلسوف (إدموند هوسرل Edmund Husserl) [*][1]. جاءت لتعطي النقد الجديد صورة مخالفة عما آثره عن الفلسفة الكلاسيكية مثل – ما أشرنا سابقا مع – السفسطائيين، وأرسطو بالإضافة إلى فلاسفة العرب.

---

[*] أدموند هوسرل « (1859-1938) فيلسوف ورياضي ألماني يعتبر المؤسس الفعلي للاتجاه الفينومينولوجي في الفلسفة ... درس بجامعة ليبتزيغ وبرلين و فيينا، من مؤلفاته (مباحث منطقية 1901، 1900، و تأملات ديكارتية 1931، وعلم النفس الفينومينولوجي نشر بعد وفاته 1962». عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص147.

[1]ينظر: جونان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، (تر: مصطفى بيومي عبد السلام)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص197.

و الفينومينولوجيا « مشتقة من الكلمة اليونانية التي تعني ظهور الأشياء خصائصها العامة أو الجوهرية ... إذ تزعم أنها تكشف لنا عن الطبيعة الكامنة (الشاملة) لكل الوعي الإنساني و(الظواهر)»[1]، واستنادا إلى" هوسرل" فإن الموضوع الفلسفي هو محتويات الشعور وليس موضوعات العالم الخارجي؛ لأن الشعور هو دائما مرتبط بشيء يبدو واقعيا بالنسبة لنا، فنحن من نكتشف خواص الأشياء و ماهياتها التي تظهر في شعورنا[2].

لذلك عد "هوسرل" الرؤية– الوعي المانع الأصلي على حد تعبيره– مصدرا لكل إثبات عقلي، وهو ما يستوجب التوجه إلى الأشياء ذاتها أي إلى المعطيات التي نراها أمام أعيينا[3].وبهذا نفي "هوسرل" وجود معرفة مطلقة في الدرس الظاهراتي؛ أي التفكير في الشيء لذاته وفي ذاته وإنما هناك ذات تحيل إلى موضوعها والوعي ينشأ على نحو قصدي[4]؛ أي تتوجه إلى الموضوع قصديا لتكوين المعنى من خلال الحالة الشعورية التي تنعكس في الوعي بصورة « مباشرة غير مرتبطة بفهم سابق»[5]، وهو ما كان يطمح إليه" هوسرل" في تأسيس نظامه تحويل الوعي الذاتي إلى معرفة فلسفية من خلال الاهتمام بالوعي والشعور الخالص- أي الموضوعي- و القصدية.

وإذا كانت القصدية عند" هوسرل" تُعنى بالتوجيه نحو الأشياء من أجل معرفتها بمقتضى ما لديه من حركة قصدية[6]، فقد أضحت في حقل الأدب والنقد مرتكزا أساسيا في اتجاه جمالية التلقي؛ ذلك أن الظاهرة الأدبية لا تبين قيمتها الجمالية إلا من خلال

---

[1] رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ص 170.

[2] ينظر: رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، (تر: سعيد الغانمي)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص 162.

[3] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، [دط]، 1999، ص79.

[4] ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص84.

[5] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص79.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص80.

الممارسة النقدية التي غايتها إظهار المعنى الموضوعي؛ أي المعنى الجديد الذي يضاف إلى النص[1].

إن الافتراضات التي تقدم بها " هوسرل" حول الموضوع القصدي قد انتقدت من طرف تلميذه (رومان انجاردن Roman Ingarden) الذي وجد أن الموضوع القصدي ينطبق على العمل الأدبي، ومن ثمّ راح يبحث في القيم الجمالية التي ينطوي عليها العمل الأدبي، وبعدما كانت القصدية تُعنى بالشعور- غير الملموس- أصبحت ذات أساس مادي ملموس، فالمعنى الأدبي هو خلاصة العلاقة بين المدرِك والمدرَك؛ إذ يتحقق الجانب الجمالي من خلال دراسة المتلقي للطبقات المادية للعمل الأدبي، التي تُكوِن وجوده [2].

ولنضع أيدينا على العلاقة التي تربط فكر " انجاردن" بمبادئ نظرية التلقي نعرض لأهم المفاهيم التي تقدم بها .

1-1-1- بنية المبهم (الغموض):

يرى "انجاردن" أن العمل الأدبي كيان قصدي صرف خاضع لقوانين مختلفة؛ لا هو معين بصورة نهائية ولا هو مستقل بذاته، لكنه يعتمد على فعل الوعي وهو يتشكل من أربع طبقات، أولها طبقة الأصوات اللفظية ويدخل ضمنها الإيقاع والقافية، وثانيها طبقة الوحدات الحاملة للمعنى؛ ألفاظ أم جمل، وثالثها طبقة الموضوعات المعروضة و رابعُها طبقة وجهات النظر المؤطرة[3].

و الأهم من هذا التقسيم على وجه الخصوص أن إدراك العمل الأدبي، يحتم على القارئ استكمال ما تركته تلك الطبقات من إبهام، يتمحور في أشكال مقصودة، إما (فراغ

---

[1] ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص84.

[2] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 80 إلى 82.

[3] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص61، 62.

أو نقاط، أو أماكن) [1]، ومن هنا تتلخص فكرة المبهم في الغموض الذي تتركه هذه المحددات للقارئ، بهدف إشراكه في عملية القراءة وهو من مرامي نظرية التلقي.

1-1-2- التحقيق العياني:

ويقصد به "انجاردن" النشاط الذي يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المؤطرة في النص، والقراء بهذه الممارسة يجدون الفرصة لإعمال خيالهم بالإضافة إلى أحوالهم الشخصية وخبرتهم القرائية[2]، فالتحقيق العياني يضفي «الطابع الموضوعي على وحدات المعنى والطابع العياني على الأشياء المبهمة»[3].

1-1-3- التجسيد:

إن التجسيد عند " انجاردن" «ينطوي على نوع من التعالي شأنه شأن العمل الأدبي نفسه، لذلك إن التحقيق العياني يمكن النظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبي»[4]، فقد تتعدد التجسيدات للعمل الواحد ،ومن هذا التصور فرق " أنجاردن" بين البنية الثابتة للعمل، وما يقوم به القارئ في تحقيقه لهذه البنية، لأن الصور التجسيدية لعمل ما لا بد أن تختلف من قارئ إلى آخر، بل و من قراءة إلى أخرى[5].

من خلال هذه الآليات يتضح أن الظاهراتية تُعنى بالنص و بدرجة مساوية بالأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص، وهو ما يحققه إدراك المتلقي؛ لأن النص يستمد حياته من كونه مُدركًا، كما أن فاعلية الترابط بين النص والقارئ هي من تحقق للنص

---

[1] ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل الجواد، ص38، 39.

[2] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص65.

[4] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 82.

[5] ينظر: روبرت هولب، نظرية القراءة، مقدمة نقدية، ص65، 66.

وجوده وتعطي للقارئ متعة القراءة، من خلال إيقاظ الاستجابات في نفسه و هو ما ستهدف إليه نظرية التلقي فيما بعد[1].

وتُلخص عملية القراءة من مفهومها الظاهراتي في العلاقة التكاملية بين النص والمتلقي ، فبقدر ما يقدم النص – للقارئ– تلك العلامات المبهمة بقدر ما تشكل له جسرا يمر منه القارئ من البنية السطحية للنص إلى بنيته العميقة، من أجل استكشاف الأوجه المحتملة للمعنى.

1-2- الهرمنيوطيقا: (Herméneutique):

من المصطلحات التي لاقت رواجا في الساحة النقدية المعاصرة مصطلح الهرمنيوطيقا الذي ترجم (بفن التأويل) «بدأ لاهوتيا مع تفسير النصوص المقدسة، واستمر ابستمولوجيا (Epistémologie) مع تعدد القراءات النقدية للظاهرة الإبداعية وفلسفيا لارتباطه ...برؤيا الوجود وتفسير الكون من منطلقات جدلية»[2].

و الهرمنيوطيقا كلمة لاتينية الاشتقاق من لفظ (Hermenia) من هرمس (Hermés) الإله الوسيط بين الآلهة والناس يفسر لهم ويشرح الرموز ويفك الطلاسم[3]،وعند اليهود كانت تعني تفسير الكتب المقدسة؛ أي تكوين القواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص المقدس وتفسير المعاني [4]. ومع آباء الكنيسة ـ فالمصطلح ـ يدل على تفسير كلمة " الله" وتفسير النص للمؤمنين، وكان في الإسلام التأويل مرتبطا

---

[1] ينظر: جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،(تر: حسن ناظم، علي حاكم)، تق: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، [د ط]، 1999، ص113.

[2] خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل، (دورية الخطاب)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد السادس، جانفي 2010، ص 13.

[3] ينظر: بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر وديلتاي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ،2009 م، ص13.

[4] ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إفادة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007، ص 89.

بخشية " الله"؛ فالعلماء والمفسرون للقرآن الكريم أتاهم " الله " الحكمة التأويلية [1]، مما يؤكد أن بدايات المصطلح كانت ذات طابع قداسي.

ومنذ « القرن التاسع عشر أصبحت الهيرمنيوطيقا تعني بصفة عامة نظرية التأويل تكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة»[2]، إذ لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى وتوضيحه [3]؛ فهو يهتم باللغة على تنوع أساليبها وبما تحتويه من بُنى غنية ومضامين فكرية.

ويمثل المفكر الألماني "شلاير ماخر"[*] (Chilleier mâcher) الموقف الكلاسيكي للهرمنيوطيقا، حيث نقل المصطلح من دائرة اللاهوتي ليكون "علما" و "فنا" لعملية الفهم.

تقوم تأويلية "شلاير ماخر" على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ ، وبالتالي سيتم التركيز على اللغة، فكلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا وصرنا أقرب إليه من سوء الفهم لا الفهم لذلك أصبح من الضروري إيجاد علم يهتم بتسهيل هذه العملية [4]، ومن ثمة «انقسمت الرؤية التأويلية لدى "شلاير ماخر" باتجاهين ينتمي أحدهما للبنية الدلالية والنحوية، ويتعلق الآخر بالبنية النفسية

---

[1] ينظر: بومدين بوزيد، الفهم والنص دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر وديلتاي، ص13.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص89.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 88.

[*] فرديريك شلاير ماخر (1768–1834) فيلسوف لاهوتي ألماني مؤسس الهرمنيوطيقا العامة ويعد عمله نقطة تحول في تاريخ الهرمنيوطيقا إذ لم يعد ينظر إليها مادة تخصصية تتبع اللاهوت، من مؤلفاته (خطابات حول الدين عام 1799، ومذهب الإيمان عام 1822) ينظر: فيصل الغامدي، فهم الفهم عند شلاير ماخر بتاريخ 2016/12/11، الساعة 18:28: WWW.saqya.com

وينظر: بومدين بوزيد، الفهم والنص دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر وديلتاي، ص77.

[4] ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص20، 21.

للكاتب ومحيطه الاجتماعي»[1]؛ يمثل هذان الاتجاهان القواعد الأساسية لفن التأويل عند "شلاير ماخر" وبدونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم[2].

على الرغم من عمق نظريته التأويلية غير أنها قابلة للحوار والنقد، خاصة في تركيزه على قِدم الزمن وعلاقته المباشرة بسوء الفهم ؛ فليس الزمن وحده من يُوقع القارئ في سوء الفهم، وليست قواعد التأويل وحدها القادرة على تجنبه، فقد أثبتت التجارب الإجرائية في قراءة النصوص، أن النص تحكمه عديد من الجوانب الكفيلة بفهمه أو سوء فهمه، « فالتأويل إذن حوارٌ مع النص المبدَع، يجعل منه ذلك الحِوار موضوع تشريح وتفكيك، وهو بذلك لا يقر بالنص النموذج، لذلك فالتأويل ينشئ نصًا بحثيا يستندُ إلى آخر إبداعيّ»[3].

ومن الفلاسفة المعاصرين الذين اهتموا بموضوع التأويل نجد "ديلتاي" [*] (Dilthey) حيث يرى «أن الفهم الحقيقي للأدب والنصوص الإنسانية الأخرى يتأسس على استعادة القارئ لتجربة " الحياة الداخلية" التي يعبر عنها النص»[4]، ومنه تصبح مهمة الهرمنيوطيقا، هي التعمق في النص من أجل «تشبيه الوجود الذي يوجد بالفهم»[5].

---

[1] خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل، (الخطاب)، ص 15.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

[3] الحبيب شبل، من النص إلى سلطة التأويل (مجلة الفكر العربي المعاصر)، العدد 88، 89مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ، ماي جوان، 1991، ص 93.

[*] فلهلم ديلتاي (1833–1911) فيلسوف وطبيب نفساني ألماني، ويكيبيديا الموسوعة الحرة بتاريخ 2016/12/12، الساعة : 22:47 ليلا . http://ar wiikpidia.Org

[4] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص91.

[5] الناصر عمارة، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمنيوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428 هـ/2007 م، ص 21.

والتأويل عند " دلتاي" مشتق من (الفهم) باعتباره علم الروح الذي يمكّن من الفصل بين العلوم الطبيعية والعلوم الروحية التي تُعنى بها العلوم الإنسانية [1]؛ نستطيع القول ـهناـ إن التأويل ينطلق من الحياة النفسية الظاهرة في النص في شكل دوال التي من خلالها يستطيع القارئ أن يصل إلى« تأويل موضوعي للمعنى الذي عبر عنه المؤلف»[2].

هذا وتعد أعمال الفيلسوف "هانز جورج غادامير"[*] (Hans Georg Gadamer) من أعمق الأعمال الفلسفية في فن التأويل وأكثرها تأثيرا على نظرية التلقي، « ومن أهم النقاط التي يمكن الوقوف عندها ما يتصل باهتمام "غادامير" في كتبه الأكثر تأثيرا (الحقيقة والمنهج 1960)، اهتماما أوليًا بوصف فعل الفهم في علاقته بممارساتنا الراهنة وبالتقاليد (التراث)»[3]، متبنيا فكر أستاذه " هايدجر" (Martin Heidegger) [**]«القائل أن الهدف من التفكير النصي ليس نوايا المؤلف ولكن النص نفسه »[4]، حيث ينطلق "هايدجر" من قاعدة فلسفية، تركز على الوجود باعتباره ظاهرة، تستدعي "الفهم" لمعايشته الحياة وفهم الجانب المعتم فيها [5].

---

[1] ينظر: بومدين بوزيد، الفهم والنص دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر وديلتاي، ص17.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 90.

[*] هانز جورج جادامير، فيلسوف ألماني ولد في ماربورغ 11 فبراير 1900 اشتهر بعمله الشهير " الحقيقة والمنهج" تتلمذ على يد الفلاسفة الكانطيين "يول نتروب، نيكولاي هارتمان"، حصل على الدكتوراه 1922 بعمل قدمه عن أفلاطون، توفي في هايدلبرغ 13 مارس 2002، ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة بتاريخ: 2016/12/11، الساعة 18:36 . http://ar wiikpidia.Org.

[3] حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 56.

[**]هايدجر فيلسوف ألماني ولد 20 سبتمبر 1889 بدأ دراسته 1903 في مدرسة كونستانس أخذ الدكتوراه 1923 يعد المؤسس الحقيقي للوجودية، توفي سنة 1976 من مؤلفاته كتابه عن "نتشه" 1916، كتاب (الوجود والزمان)، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص149.

[4] حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، ص56.

[5] ينظر: بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر وديلتاي، ص22.

وذلك من خلال «اللغة التي تسمى الأشياء والموجودات الفردية وتعطيها ماهيتها أو طريقتها في الوجود، وهذا ما يجعل العالم يزيل الغطاء عن ذاته أو يتكشف من اللغة»[1] ومن هنا تظهر علاقة التأويل بالوجود أين تصبح عملية الفهم حلقة مستمرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالظاهري على اعتبار أن هذا الوجود ما هو إلا أشياء تظهر لإدراكنا؛ إذ تفقد اللغة طابعها الذاتي، وتتحول إلى طاقة تنتظم وجود الإنسان والعالم معا[2].

ومن هذا المنطلق ذهب "غادامير" إلى أن « العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل»[3]؛ أي أن إدراك النص الأدبي يتم من خلال سلسلة من التفسيرات التاريخية.

هذا التاريخ « كما يرى "غادامير" ليس وجودا مستقلا في الماضي عن وعينا الحاضر وأوفق تجربتنا الحاضرة، ومن جانب آخر فإن حاضرنا الراهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ»[4]، ففي حديثه عن علاقة الفرد بالتاريخ من حيث الفهم والاستيعاب يرى أن فهم التاريخ يجب أن يتجاوز حدود الإنصات السلبي، بل لا بد من محاورته، في عملية جدلية تقوم على ما يقدمه النص من أسئلة للمتلقي وهو ما يُظهر تقاطع " غادامير"مع "هايدجر" فكل منهما يرى أن فهم النص الأدبي يُعنى بتجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال السؤال لا بتجربة المؤلف[5].

---

[1] حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأول، نموذجا) ، دار جرير للنشر و التوزيع ،عمان ،الأردن، ط1 ،1433 هـ،2012 م ، ص103.

[2] ينظر: محمد بن احمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تجديد المعنى في النص القرآني، ص181.

[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصل وقراءة النص الأدبي، ص84.

[4] نصر حامد أبو زيد، إشكالات القراءة واليات تحديد المعنى، ص 42.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 42.

والواقع أن العلاقة بين التأويل والأدب والنقد علاقة وثيقة منذ القديم والأهم من هذا هو تحول الاتجاه النفسي في العصر الحديث من الاهتمام بالكاتب إلى القارئ [1]، ولما كانت نظرية التلقي تُعنى بالعلاقة بين النص والقارئ، فإنه أصبح من الضروري أن نكشف عن حلقة الوصل بينهما أين يحضر التأويل شرطا ضروريا في هذه العلاقة، حيث «ألزمت الشعرية الأثر المفتوح المؤول على مقاربة النص في ضوء تفاعلية نصية بين القارئ والنص»[2]؛ فبقدر ما يضيف القارئ للنص بقدر ما يفصح النص عن مكنوناته لذلك استوجب على القارئ أن يتسلح بخبرات قرائية تسمح له بتجاوز تقلبات النص وانزياحاته، بالحدس والتخييل[3].

كما يظهر تأثر النظرية بالتأويل فيما طرحه " غادامير" حول التفسير وعلاقة الماضي بالحاضر، وهو ما وجد مناخه الملائم عند " ياوس" في حديثه عن التاريخ والأفق.

هذا وتبرز أهمية التأويل في« الطاقة الذهنية والقدرة على إدراك العلامة واتساع أفق المؤول و اختلاف مقاصده ومحاولة ربط أفق النص بأفق القارئ والسياق والمرجع»[4] وهو ما تطمح إليه نظرية التلقي من خلال الاهتمام بالقارئ بعدِه عنصرا ايجابيا له دوره الفاعل في القراءة التي أصبحت فعلا إبداعيا. [5]

هكذا تشكلت نظرية التلقي متشربة أصولها ومنطلقاتها الفلسفية من الهرمنيوطيقا فكلتاهما تهتم بالمتلقي، غير أنه تجدر الإشارة إلى منطلقات الاهتمام، ذلك أن الهرمنيوطيقا تهتم بالقارئ من أجل النص؛ أي وسيلة يتم بها تفسير النص، أما نظرية

---

[1] ينظر: مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة الفنون الثقافية، الجزائر، [د ط]، 2004، ص 16.

[2] خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل، ص18.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص18.

[4] خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل، (الخطاب) ، ص23.

[5] ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص40.

التلقي فتعده أحد طرفي علاقة ما تتم ضمنيا أثناء عملية القراءة التي يلتحم فيها مع النص؛ أي تجعل منه نقطة انطلاق جديدة لإبداع أدبي غير معلن عنه [1].

1-3- الشكلانية:

لقد كان للشكلانية دورا كبيرا في إرساء معالم النظرية لما تقدمت به من مفاهيم نظرية، ومن أهم الأفكار التي تغذت منها نظرية التلقي، و بدت جلية الحضور في ثناياها المفاهيم الآتية:

1-3-1- الأداة :

و التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنيا؛ أي أن إدراك العمل الأدبي يكون وفق أدوات، و قد صنف جاكبسون(gacobson) جملة من السمات اللغوية والمتمثلة في التوازي، المقارنة الاستعارة، [2]؛ و التي تساهم في خلق التأثير في المتلقي ومن ثم بعث المتعة في الإدراك الجمالي، والمتلقي في كل هذا هو من "يقرر الخاصية الفنية للعمل الفني"[3]، دلالة على أن محور الدراسة الشكلانية يرتكز على العلاقة القائمة بين النص والقارئ، و هو المحور الذي قامت عليه نظرية القراءة.

1-3-2- التغريب: (singularisation)

التغريب هو" جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف"[4]؛ فأجمل الأشياء هي التي تتسم بصفة الغرابة، لأن الخروج عن المألوف يساهم في خلق نبرة التحفيز عند المتلقي، وللتغريب علاقة وطيدة بالأداة،؛ لأن الأداة "تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه"[5]، وهو ما يتيح للقارئ الفرصة لإعطاء دلالات تساعده في إنتاج النص، وهو ما ارتكزت عليه نظرية التلقي، مع اهتمامها بالشكل والمضمون، عكس الشكلانية التي اهتمت بالشكل فقط.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 41.

[2] ينظر:روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 52، 53.

[3] المرجع نفسه، ص 74.

[4] على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 67.

[5] عبد الناصر، حسن محمد، نظرية التوصيل، قراءة النص الأدبي، ص 75.

1-3-3- التطور الأدبي:

يطرح يوري تينيانوف (yuri tynyanov) فكرتين على جانب كبير من الأهمية في هذا الصدد، الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية؛ حيث يرى أن التطور الأدبي هو إحلال نظام مكان آخر[1]؛ من خلال استبدال أنماط فنية بأنماط أخرى، أو ابتكار تقنيات أكثر تشويقا وتحضيرا، والفكرة الثانية تتعلق بمصطلح (السائد) (dominant) ويقصد بها "جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها"[2]، مما يؤكد أن تاريخ الأدب حافل بالعناصر الجمالية، و هي الوجهة الظاهرة في مفهوم أفق التوقع عند "ياوس"، و مواقع اللاتحديد عند "أيزر".

و نخلص إلى أن الشكلانية قد ساهمت بشكل كبير في التأسيس للمفاهيم النظرية والإجرائية لنظرية التلقي، ومن ذاك مفهوم الأداة التي تساعد في خلق الأشياء الغريبة مما يخلق تغريبا يعمل على بعث روح المتعة في نفس المتلقي، هذا بالإضافة إلى مفهوم التطور الأدبي، الذي تتعاقب فيه الأشكال ما يساهم في تنوع العناصر الفنية من مرحلة إلى أخرى.

هي أهم المؤثرات التي نهضت عليها النظريات المتجهة إلى القارئ، وعلى الرغم من المنابع الفلسفية، إلا أنها أسهمت إلى حدٍ كبيرٍ في توجيه عملية القراءة المعاصرة للنص الأدبي، من خلال إعادة النظر في عناصر العملية الإبداعية.

2-أقطاب النظرية:

إن الحديث عن رواد نظرية التلقي، يعرفنا على مبادئ النظرية وعلى الآليات الإجرائية التي تقوم عليها عملية التلقي في تطويرها الحداثي، مع أبرز روادها "إيزر" و"ياوس" وتجدر الإشارة إلى أن المدرسة الألمانية التي احتضنت أهم المنظرين، تنقسم إلى اتجاهين، جماعة (برلين) وجماعة (كونستانس)؛ الأولى تقوم على قاعدة فلسفية

---

[1] ينظر:المرجع السابق، ص 76.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 59.

مستمدة من النظرية الماركسية؛ التي ترى أن التواصل الفني يقوم على عناصر أربعة هي (المؤلف، النص، القارئ، المجتمع)؛ أي أن التلقي عملية فنية واجتماعية في الآن نفسه حيث تتجاوز هذه العملية العلاقة القائمة بين القارئ والنص إلى البحث في كل ما ساعد في إنشاء النص من عوامل خارجية كدور النشر والمؤسسات العلمية[1].

و الثانية –(كونستانس)– ترتبط بجهود " ياوس" و "إيزر" وتعد المرجع الأساسي في جمالية التلقي التي ستعيد لقطب القارئ، اعتباره بعد مدة من الإقصاء، وذلك باعتمادها على الإرث التاريخي والفلسفي والعلمي الألماني من جهة، وما أُنجز في مجال الدراسات اللسانية والنفسية والفنية في الفكر الإنساني عامة من جهه أخرى[2].

ونحاول في هذا العنصر التركيز على أبرز الرواد مع تقديم مفصل لأهم أفكارهم النظرية والإجرائية.

2 –1 – جهود هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)

يعد " ياوس" من أهم أعضاء جامعة "كونسانس " الألمانية، المتطلعين إلى التجديد حيث حاول أن يعيد النظر في تاريخ الأدب الألماني من خلال الجمع بين الأدب والتاريخ وذلك «بتحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص»[3].

فالعمل الأدبي من منظور " ياوس" ليست له أهمية في ذاته وتبدأ أهميته من اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، حيث يخرج إلى الوجود بفعل القراءة؛ الخلاّقة المبنية على السؤال والجواب لا على الاستهلاك فقط [4]، من هذا المنطلق ومع تنوع الروافد

---

[1] ينظر: أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1425 هـ، 2004، ص34.

[2] ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، (سلسلة ندوات ومناظرات) ،ص26.

[3] رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، ص174.

[4] ينظر: ناظم عود خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص144.

المعرفية التي نهل منها "ياوس" لنظريته خاصة- الهرمنيوطيقا- حدد لنا جملة من المصطلحات منها (أفق التوقعات، المسافة الجمالية، اندماج الآفاق، وغيرها) سنعرض فيما لكل واحدة على حدا .

2-1-1 أفق التوقعات :(Horizon of Expectation)

لم يكن مصطلح "أفق التوقعات" أو "أفق الانتظار" جديدا على الساحة الفلسفية الألمانية، لقد أخذ "ياوس" مفهوم (الأفق) من "غادامير Gadamier"، مركبا معه كلمة (الانتظار) التي أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند كارل بوبر (Karl .R. Popper) [*]، حيث وجد "ياوس" أن هذين المفهومين المعمول بهما في فلسفة التاريخ يحققان أمله في البرهنة على نظريته [1].

يحدد " ياوس" أفق الانتظار فيقول: «إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ بالتخلص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه، إذ من خلالها يتشكل أفق انتظار جمهورها الأول»[2]؛ ويقصد "ياوس" بالنزعة النفسانية –هنا- هو ذاتية الأديب التي تظهر في العمل الفني، وتسيطر على القارئ أثناء تلقي العمل الفني، مثل ما كان سائدا في المناهج السياقية التي تبحث في سياق خارج النص من نفسية المؤلف وظروفه الاجتماعية وغيرها.

---

[*] كارل ريموند كارل بربر(28 يوليو 1902 في فيينا، 17 سبتمبر 1994 في لندن)، فيلسوف نمساوي إنجليزي متخصص في فلسفة العلوم حصل على الدكتوراه في مجال علم النفس الإدراكي 1932، ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، بتاريخ: 2016/12/11، الساعة : 18:58. http://ar . wikipedia. Arg

[1] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص109.

[2] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، [د ط]، 2005،ص25. نقلا عن:.Jouss pour une esthétique de la réception. P49

«ويلجأ ياوس لمفهوم أفق التوقعات لوصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر»[1]، وهو ما يساعدهم على تحديد طبيعة النص وفهم مضمونه، فهو بمثابة التهيؤ القبلي الذي يستقبل به القارئ النص الذي من خلاله يقوم بمحاورة النص الجديد عبر جدلية السؤال والجواب، وهو ما برز في فكر "غادامير" في مفهوم (الأفق التاريخي)، إذ يرى أنه ضروري لفهم التاريخ، ولا يمكن تجاوزه فهو يشبه المدونة التي تحتوي على كل التجارب السابقة ولا يستطيع الفهم أن يمتلك طاقاته الحقيقية إلا باسترجاع لهذه الخبرات[2].

وبمنطق السؤال والجواب يحاول القارئ في عملية حوارية أن يجيب على أسئلة النص «ذلك فإن فهم النص الأدبي يعني فهم السؤال الذي على القارئ أن يجيب عنه أو بشكل أعم تحديد أفق الأسئلة والأجوبة التي تشكل في النهاية نصا جديدا بالنسبة إلى القارئ»[3].

والقارئ يكون أمام أفقين للانتظار، أفق انتظار سابق يكون عليه قبل التقائه بالنص ويشكل جملة الاقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة، فهي معايير شخصية جاهزة –إلا أنها عرضة للتحول في أي وقت – أما الانتظار الثاني فهو عامل ناتج عن تفاعل القارئ مع النص، فبتمازج الأفقين قد يحدث إما توافق وإما خيبة للانتظار[4].

فالأفق السابق « ينطبق عند "ياوس" في المقام الأول على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما- ولا ينحصر فيهم- وذلك حسب الصورة التي يمكن استخلاصها بهذه التجربة

---

[1] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص52.

[2] ينظر: حسن أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، (رحلة السندباد البحري الأولى، نموذجا) ،ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص44.

[4]ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، [د ط]، 2007، ص 104.

(موضوعيا) داخل المؤلف نفسه، بالنظر إلى التقليد الجمالي والأخلاقي والاجتماعي الذي يصدر عنه»[1].

وعلى الرغم من ارتباط مصطلح التوقع والمفاجأة والانتظار أو المحبط بما شاع في الدراسات الأسلوبية، و الألسنية عن مفهوم الانحراف (Deviation) الذي يشكل مخالفة واضحة لتوقعات القارئ، غير أن "ياوس" قد وسع من هذا المفهوم لأن أفق التوقعات لا ينحصر في الجزئيات، مثل الانحراف الذي يمتد ليشمل النص كله، كما أنه أكد على أهمية الإطار التاريخي الذي يظهر فيه العمل لما له من أهمية في بناء الأفق[2].

وقد اقترح "ياوس" ثلاثة عناصر لتشكيل الأفق هي:

- تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل؛ أي الخبرة التي اكتسبها القراء عن الجنس المماثل للنص المقروء.
- شكل وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل؛ أي الخلفية المعرفية للقارئ، محدد في شكل نصوص غائبة[3].
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛ أي بين العالم الخيالي والواقع اليومي، وهذه العناصر منها ما هو فردي متعلق بخصائص الأسلوب الذاتي؛ ومنها ما يرتبط بالخطاب الأدبي وبقواعد الجنس الأدبي[4].

---

[1] محمد العمري، نحو جمالية التلقي، تقديم: فان ستارويانسكي للترجمة كتاب هانس روبرت ياوس pour une esthétique de la réception، (مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية)، العدد السادس، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص44.

[2] ينظر: موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008 م، ص104، 107 ، 108 .

[3] ينظر: عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1428، 2007، ص 8.

[4] ينظر: حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، (دراسة)، ص26.

ولما كان أفق الانتظار عند " ياوس" يتلخص في جملة الاستعدادات القبلية التي تهيئ القارئ لاستقبال النص، ثم النظر في مدى توافق هذه الاستعدادات أو عدم توافقها مع أفق النص فإنه «يمكن لنا أن نجد لهذا المنظور جذورا عند البلاغيين العرب في دراستهم لآليات التلقي، فإذا جاء النص موافقا لمقتضى الحال أحدث توافقا وإذا انحرف عن مقتضى الظاهر أحدث مفاجأة ودهشة للمتلقي»[1].

ويقصد بمقتضى الحال مراعاة أحوال المتلقي وقد أهتم النقاد البلاغيون بهذه القاعدة مما يؤكد اهتمامهم بذوق المتلقي «لذلك يوجه المتكلم إلى مراعاة متلقيه ومعرفة مقامه وأحواله وطبقته وغير ذلك مما يمكن أن يؤثر في نوعية الخطاب الموجه إليه»[2] لأن الكلام الذي يوجه إلى فئة معينة يختلف عن الخطاب الآخر الذي يوجه إلى فئة أخرى مختلفة عن الأولى في الطبائع والظروف، لذلك يُقال لكل مقام مقال، وهو ما تجسدت فيه فكرة أفق الانتظار المستحدثة عند "ياوس".

2-1-2- اندماج الآفاق: (Fusion of horizons)

«يستخدم "هانز روبرت ياوس" مفهوم اندماج الآفاق الذي يرجع إلى " "هانز جورج غادامير" ليصف العلاقات القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة، التي يحصل فيها نوع من التجاوب مع تلك الانتظارات الأولى »[3]، حيث يتحقق الاندماج عبر الصيرورة التاريخية ليبين في كل مرة درجة توافق الجمهور مع النص من خلال آلية الحوار كما حددها" غادامير"، وبعده "ياوس".

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2009، ص 167، 168.

[2] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص81.

[3] نادر ناظم ، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص67.

فلولا هذا الحوار –بين الماضي والحاضر– لكان المقروء والقارئ معًا مهددين بالاغتراب (Aliénation) والاستلاب[*]؛ إذ إن حضور الماضي المقروء في أفق الحاضر للقارئ دون حوار بينهما سيكون تضحية بالحاضر، كما أنه سلب لخصوصية الماضي فلابد من جعل النص منتميا لآفاقنا التاريخية دون اغتراب أو استلاب[1]، وهو ما يحقق اندماج الأفاق بين الأجيال من زمن لآخر.

غير أن هذا المفهوم لا يمكن أن يطبق على كل النصوص؛ لأن هناك بعض النصوص تفقد ثبات أفقها من خلال تضمنها بعض الآليات أو الانحرافات التي لا تتوافق مع أفق القارئ الجاهز و المؤسطر عبر الأفق التاريخي الساند، وهو ما يزعزع انتظاره فيتحول من الاندماج إلى خيبة الانتظار، الذي من خلاله نستطيع«معرفة مدى التطورات التي تحدث في بنية التلقي عبر التاريخ»[2].

2–1–3– تغيير الأفق (chonger d'Harizon).

إن تحليل التجربة الجمالية الماضية أو الحاضرة للقارئ أو لجماعة من القراء يستوجب مراعاة الأثر الذي ينتجه العمل، ثم المتلقي أو المرسل إليه، وبما أن هذه العلاقة ترسم لنا صيرورة الأفقين، سواء بالتوافق الذي يحدث اندماج أو بالخيبة التي يعكسها عدم التوافق بين توقعات، القارئ وبين معطيات النص، فلا يمكن للقارئ إنطاق نص ما إلا بقدر ما يندرج فهمه للعالم والحياة في إطار السند الأدبي الذي يستتبعه هذا النص، وهذا الفهم الفني يحتوي على التوقعات الفعلية المطابقة لآفاق مصالح القارئ ورغباته[3].

---

[*]اغتراب :"اصطلاح قدمه هيجل على أنه عمليه تحول الإنسان من شخصية ابسط إلى شخصية أغنى" عبد الوهاب المسيري ، فتحي التركي ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، دار الوعي للنشر و التوزيع ، الجزائر، ط2، 1433هـ، 2012، ص 338. والاستلاب: الاختلاس، والسلبي ما يُسلبُ والجمع أسلاب، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث مادة سلب، ص314.

[1] ينظر: نادر ناظم، المقامات والتلقي،بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث،ص67 ،68.

[2]حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي،(رحلة السندباد البحري الأولى–نموذجاً)، ص46.

[3] –ينظر: هانس روبيرت ياوس، جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنخدو، ص135.

ويمكن لاتحاد الأفقين أن يحدث بشكل عفوي، وبإمكانه أيضا أن يحدث هزة في ذهن المتلقي، فيضطر إلى تجاوزه بأفق آخر، أي تغيير الأفق حيث يقوم هذا الأخير«على التعارض الذي يحضر للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي بمجموعة الحمولات الفنية الثقافية وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات فيقف القارئ ـهنا ـ بين أفق جديد عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا أو محطة يعتمد عليه في التاريخ للأدب»[1].

هذا وقد تشكل بعض النصوص تحديا أكبر من أفق التوقعات عند القراء المعاصرين وفي تلك الحالات فإن على تلك النصوص أن تنتظر اليوم الذي يجيء فيه قراء تكون أفق توقعاتهم قادرة على فهمها[2]، وهو ما تؤكده آراء " ياوس"، عن عدم ثبات الأفق فهو غير مرتبط على الدوام بجمهور معين؛ فقد تظهر أعمال تقاوم تلقيها الأول مما يجعلها في البداية دون جمهور، فتبقى غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد له معاييره التي تستحوذ على عرض جمهور معين فيتحلق حولها[3].

و في الكثير من الأحيان تتغير الآفاق أو تصحح عندما تنشأ الحاجة في جماعة أو عنصر معين تترتب عنها أسئلة جديدة، فيعجز الأفق الأول عن الإجابة عنها، ومن ثمة يدخل في طرح مع هذه الحاجات مما يتطلب البحث عن صيغة جديدة تتألف معها[4].

---

[1] أحمد بو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب،ط1، 2004م، ص38.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص286.

[3] ينظر: حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب(دراسة)، ص27. نقلا عن. Sauss,pou c'tique de la reptian,p67:une es .

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص28.

إن هذه العملية التفاعلية بين النص والمتلقي وما تخللها من اندماج أو تغيير أو تصحيح أملت على " ياوس" تأسيس لمصطلح آخر تقدر به نسبة انزياح العمل على الأفق الساند– وهي المسافة الجمالية.

2-1-4- المسافة الجمالية: (Aesthetic Distance).

يعرف " ياوس" المسافة الجمالية فيقول«إذا سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجودة سلفا والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو بجعل تجارب أخرى يعبر عنها أول مرة تقفز إلى الوعي»[1].

ويقصد من هذا القول إن المسافة الجمالية تقوم بين أفق القارئ و أفق النص فقد يتوافق النص مع أفق القارئ وقد يخيب ، وتقاس المسافة بردود أفعال الجمهور إزاء النص المقروء وعليه تكون الأفعال المسايرة لآفاق القراء أعمالا عادية تفقد شعلة الإثارة. و تقصر مسافاتها الجمالية، أما الأخرى التي تعمل على تخييب انتظار قراؤها فتتسع مسافاتها الجمالية[2] وهذا هو المعيار الجمالي الذي يحدد جمالية الأدب؛إذ من خلالها تقاس فاعلية تأثير أفق النص على أفق المتلقي.حيث تسع و تقصر بحسب التوافق و اللا توافق بين الأفقين.

وقد انتبه البلاغيون العرب إلى هذا المطلب في سياق حديثهم عن مراعاة مقتضى الحال، حيث أدركوا سر جمال انزياح العمل عن أفق انتظار المتلقي لأن ذلك يستوجب إعمال فكره فيحدث متعة بإدراك الغاية التي يهدف إليها منتج الخطاب[3].

---

[1] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري (دراسة)، ص29، نقلا عن:. Jouss,pour une este tique de la réception. P53.

[2] ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص105.

[3] ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، ص168.

كما تحدث "حازم القرطاجي" على أهمية الاستغراب؛-أي الغريب- بالتأثير في المتلقي إذ يقول:«وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة لأن النفس إذا خير لها في الشيء ما لم يكن معهودًا من أمر معجب في مثله وجدت من ما خُيل لها مما لم تعهده في الشيء موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود»[1]؛ لأن الأغراب يرتبط بالجديد وغير المألوف لدى المتلقي، مما يدفعه إلى إعمال فكره من أجل اكتشاف المجهول وهو ما حدده" ياوس" بأفق الانتظار والمسافة الجمالية. ويسمح مفهوم المسافة الجمالية بأن نميز بين ثلاث حالات من ردود الفعل لدى المتلقين وهي:

1-«أن تكون الكتابة وفق معيار جمالي معروف لدى القارئ يجد فيه تأكيدا لآفاق انتظاره، وفي هذا الحال تتم استعادة وتكرار معايير جمالية موروثة تكرس نوعا من التقليد الفني»[2]؛أي المحافظة على الإرث الذي اكتسبه النص في مسيرته التاريخية، وهو ما يحسس القارئ بالرضى والارتياح لأنه أمام أفق تقليدي يستجيب لمتطلبات أفقه.

2-في الحالة الثانية يتم التصادم بين العمل الأدبي وبين أفق انتظار متداول؛ نظرا لما تتميز به الكتابة من جدة في أسلوبها أو تعديل في جنسها أو تغيير في وظيفتها فيبدو عليها أثر الغرابة، وهو ما يخيب أمل القارئ مما يُشْعِره بالسخط[3].

3-الحالة الثالثة نتيجة للحالة الثانية، عندما تتمكن المقاييس الجمالية الجديدة التي يتضمنها العمل الجديد من تأسيس أفق جديد له رصيده الفني الذي يرتبط بجدلية الجواب والجواب في عصره؛ أو يستوجب على القراء قبول الأفق الجديد ويأنسون بمعاييره، وإن كان على حساب الأفق التاريخي[4].

---

[1] حازم القرطاجي، منهاج البلغاء والسراج الأدباء، ص96.

[2] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري (دراسة)، ص29.

[3] ينظر: المرجع، نفسه، ص30.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص30.

لكن هذه الحالة تساعد على تطور النوع الأدبي وذلك بإعطاء مساحة للتجديد والتغيير؛ لأن النفس البشرية بطبعها تميل من التنوع و التجدد وإن كان التقليد هو من يحقق لها الرضى والارتياح.

2-1-5- **المنعطف التاريخي** (Ca rrefour histarique).

يرى "ياوس" أن التاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ تلقيات و ردود أفعالها على الدوام حيث تظهر قيمة العمل بعد مروره على محك التلقي وتوليد لقيم جديدة، أما دوران تاريخ الأدب بين المؤلفين فلا يزيد إلا من تسلط المعيار[1]، وتكمن أهمية تاريخ الأدب عند "ياوس" في كونه يمكننا من الوقوف على المراحل الزمنية والحقب الفنية من خرق وتحطيم، بسبب التطورات والقفزات النوعية[2].

فالمرجعيات التاريخية المرافقة للأعمال الأدبية عبر تلقيها تحضر ايجابيا في تطور النوع الأدبي، لذلك أكد "ياوس" على ضرورة الرجوع إلى التاريخ أثناء قراءة النص، ليرصد جملة من القراءات تساعد إلى حد كبير في تحديد أفقه، لأن عملية القراءة-هذه- عملية ربح لآفاق مختلفة تتعلق ببنية العمل وبتاريخ تلقيه[3]،«وبهذا الشكل فإن إعادة تأسيس تاريخ الأدب، أو تاريخ التواصل الأدبي تتم بناءًا على تتبع مسار الأفق من إقامته حتى كسره وتحطيمه أو تعديله وتصحيحه»[4].

و لا تحظى قراءة أي عمل فني بالتفوق والنجاح إلا إذا أخذت في اعتبارها القراءات السابقة وهذا ما قصده " ياوس" بدمج آفاق عبر الصيرورة التاريخية وما طرأ من جدة على

---

[1] ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص98.

[2] ينظر: حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، (دراسة)، ص30 ،31.

[3] ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص97.

[4] نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث، ص34.

النوع الأدبي، كاستبعاد الطلل فهو استبعاد لأفق انتظار وتأسيس لأفق آخر[1]، ومنها يصبح التاريخ حلقة من القراءات تربطها آفاق انتظار متسلسلة، فقد تتشابه وقد تختلف وهو ما يساهم في تطوير العمل الأدبي من جهة و إثراء التاريخ من جهة أخرى.

وتجدر الإشارة أن هذه المبادئ مثلت أفكار "ياوس" المبكرة في كتبه الأولى حيث ركز على مفهوم الأفق والأثر التاريخي في حين أن كتاباته المتأخرة« يتوارى فيها مفهوم الأفق بشكل ملحوظ»[2]، خاصة في كتابه" الخبرة الجمالية و الهرمينوطيقا الأدبية" حيث تظهر اهتمامات" ياوس" بالمتعة الجمالية (Esth étique confort) مبينا موقعه من جماليات السلب معيدا النظر في مفهوم الأفق[3].

2-1-6- جماليات السلب أو (جمالية السلب)

من أهم القضايا التي استوقفت " ياوس" في مواجهته لكتاب(تيودور أدورنو Théodore Adorno) [*] المسمى«النظرية الجمالية»- الذي نُشر بعد وفاته 1970- نظرته الجمالية للفن التي عدها "ياوس" نموذجا لنظرية سلبية في الفن[4] ومذهب هذا الحكم أن نظرية "أدورنو"«سمحت بالوظيفة الاجتماعية للفن فقط حين يرفض العمل الفني المجتمع المحدد الذي أنتجه، وبذلك لا يترك فرصة للأدب الإيجابي والتقدمي»[5].

---

[1]ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص143.

[2]عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، 117.

[3]ينظر: المرجع نفسه، ص118.

[*]تيودور لود فيغ فيز نغروند أدورنو فيلسوف ألماني ولد 11 سبتمبر 1903، توفي 1969، رائد من رواد مدرسة فرانكفورت الشهيرة، اشتهر بدراسة للفن وعلم الموسيقى، يعد من أبرز مفكري القرن العشرين في الفلسفة وعلم الجمال، ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، بتاريخ11،12،2016، الساعة 20:17 .http://wikipidia.org

[4]ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، نشر: عز الدين إسماعيل،ص119.

[5]روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص88.

حيث يصنع الأدب بجمالياته وفنيته لا يستوعب إلا طاقة الرفض والاستنكار لمجتمعه وهذا يقلل من شأن الأدب الذي يطمح دائما للتطور والتجدد و أضف إلى هذا فإن نظرية "أدورنو"«تميل إلى الترويج لمفهوم طليعي نخبوي للفن من خلال تثبيتها لقيمة الوظيفة غير التوصيلية للثقافة الأصلية»[1].

فالفن الأصيل عند "أدورنو" هو الذي يؤكد استقلاله الذاتي مصرا في مواجهة ثقافة تنزع منزعا ماديًا، فنٌ يقطع روابطه باللغة وبالصور العادية[2].ويذهب "ياوس" إلى أن نظرية "أدورنو" غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير من الأعمال الأدبية التي تمتد من ملاحم العصور الوسطى لذلك وقعت في أسر السلب المتواصل الذي يبحث في ما يعارض به مجتمعه في حركة رفض مستمر[3].

في حين إن نظرية "ياوس" الجمالية قادرة على استيعاب هذه النصوص لأنها لا تفصل بين الأدب والمجتمع و بين الأدب وتاريخه، وهو ما يعطي الفرصة للأدب التقدمي على التطور من خلال حلقات تغيير الآفاق عبر المراحل التاريخية، في حين أن استقلالية الفن بذاته تنبئ –على رأي " ياوس"–«بلا جدوى (أفق التوقعات) ،حيث قام باستبعاد هذا المصطلح من مركز فلسفته الجمالية؛ لأنه إذا كان من الممكن فهم الفن المستقل بذاته وحده فهما كافيا من خلال السلبية فإن انتهاك التوقعات عندئذ لا يمثل معيارا جماليا، ولكنه يكون مجرد حالة في تاريخ أطول معقدة من الخبرة الجمالية»[4].

---

[1]عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص119.

[2]ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية تر، عز الدين إسماعيل، ص119.

[3]ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص120.

[4]المرجع نفسه، ص121.

وهذا يدل على إحباط جمالية السالب لأعمال "ياوس" المبكرة وقد اعترف "ياوس"«بأن وصفه السابق للتجربة الجمالية كان وصفا جزئيًّا في طبيعته»[1]؛ لأنه أهمل الدور المهم الذي يؤديه الفن المستقل بذاته مثل فن الحقبة الرومانسية.

2-1-7- المتعة الجمالية:(Esthétique confort)

إن نظرية "أدورنو" التي دعت إلى استقلالية الفن أدت إلى حدوث قطيعة بين الفن والمتعة، وهو ما تفطن له " ياوس" مما دفعه لإعادة النظر في جمالية التلقي من خلال التركيز على مفهوم المتعة«(Genuss) ولهذه الكلمة معنيان في اللغة الألمانية وقد أراد "ياوس" أن يضمن مفهومه المعنيين لكليهما، ويمكن ترجمة كلمة(Genuss) في أكثر استعمالاتها شيوعا اليوم بالمتعة أو البهجة»[2] و كلا « المعنيين للكلمة فإنهما تضمنتا الاشتمال على بدور التطور في المستقبل والإيحاء بالفائدة رغم إهمال التقاليد الجمالية لها»[3]؛ حيث أغلقوا وظيفتها التوصيلية، مما دفع "ياوس" إلى مناهضة هذا التقليد الذي حرم التجربة الجمالية من تأدية وظيفتها الإمتاعية؛ وذلك بإعادتها إلى مركزها من نظرية الأدب(Théorie de la littérature) [4].

وليس " ياوس" وحده من نحى هذا المنحى فقد أهتم، قبله "رولان بارت Roland Barthes "[*]، في كتابه (متعة النص) 1973 بهذا المفهوم، غير أن " ياوس" عارض" بارت" لأنه لا يلتزم بجماليات السلب، حيث فصّل التجربة الجمالية إلى متعة وسعادة؛ أي

---

[1]ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية تر، عز الدين إسماعيل، ص121.

[2]المرجع نفسه، ص123.

[3]روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد،عبد الجليل جواد، ص91.

[4]ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر، عز الدين إسماعيل، ص123.

[*]رولان بارت فيلسوف، فرنسي وناقد أدبي دلالي ومنظر اجتماعي ولد12 نوفمبر 1915 توفي 25 مارس 1980 أثر في تطوير عدة مدارس كالبنيوية و الماركسية و الوجودية، ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة بتاريخ 19،02،2016 الساعة 20.33 https:ar.wikipedia.org.

المتعة الجمالية الإيجابية والسلبية ، وخلص " ياوس" إلى القول إن كتاب "بارت" يدعم متعة الباحثين فقط [1].

ويمكن بسهولة التمييز بين مصطلحين في حديث "بارت": اللذة والمتعة؛ حيث ربط اللذة بالنصوص التي ترضي وتعطي المرح للمتلقي؛ أما المتعة فربطها بالنصوص التي تضع القارئ في حالة ضياع مزعزعة الأسس التاريخية و الثقافية والنفسية للقارئ وبهذا التحديد يكون قد ميز بين النص التقليدي الذي يقبل النقد لأنه كلما اتسعت ثقافة المتلقي كان محصول اللذة أوفر، وبين نص الحداثة، الذي يسد على القارئ منافذ ذاته ويتوحد به فتغدو لحطة القراءة والنص شيئًا واحدا[2].

هذا المفهوم دفع" ياوس" إلى أن ينهج نهجا مختلفا بعض الشيء فالمتعة فهمت على أنها. الضد المقابل للعمل لكن دون أن تتعارض بالضرورة مع الحركة والمعرفة[3] وتأسيسا على أراء من سبقوه[*] يقرر أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين؛ في الأولى يتم استسلام من الذات للموضوع ، و الثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جماليا، وهكذا يتضمن– السلوك الجمالي، مسافة بين المراقب والموضوع ، وهي مسافة جمالية عدها "ياوس"سلوكًا إبداعيا في التأمل الجمالي[4] ؛لأن هذا التأمل يؤدي بالمراقب إلى تقديم تخيلات، لذلك حاول " ياوس" حصر المتعة الجمالية في صيغة الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستمتاع بشيء آخر[5].

---

[1] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد، عبد الجليل جواد، ص92،91.

[2] ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص20،19.

[3] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر، عز الدين إسماعيل، ص124.

[*] يقصد بهم آراء«لود فيج جيس (L'oud vig Giesz)، فيما أخذه من عمل موريتس جايجر (Moriz Geiger) عن المتعة الجمالية، ولكن مع اعتماده كذلك مناقشة سارتر للخيالي».المرجع نفسه، ص124.

[4] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد، عبد الجليل جواد، ص92.

[5] ينظر: بربرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص125.

وعلى العموم فإن التعارض القائم بين "بارت" "ياوس" في قضية اللذة الجمالية هو أن الأول يعتقد أن الجمالية هي متعة المتلقي في تفاعله مع النص عبر الوسيط اللساني في حين يرى الثاني أن هذه المتعة توجد في الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل[1]. و لتحقُق المتعة الجمالية اقترح "ياوس" ثلاث مقولات وهي:

2-1-7-1- إنتاجية الخبرة الجمالية (فعل الإبداع)"POIESIS"

وتحقق المتعة الإنتاجية بقدرة المتلقي على هتك حُجبِ النص و استنباط ما لم تقله البنية السطحية؛ إذ يغدو هذا المضمون بمثابة إبداع بالنسبة للمتلقي؛ فهو في هذه الحالة يكون على تواصل مع العالم الداخلي للنص أو كما يرى "ياوس" العلاقة القائمة بين الذات والموضوع«إذ تنجم عن استخدام المرء لقدراته الإبداعية الخاصة»[2]؛ ويقصد بالإبداع – هنا–« معرفة تعتمد على ما يمكن للمرء أن يصنع؛ على شكل من الفعل الذي يحاول ويختبر من أجل أن يصبح الفهم والإنتاج شيئًا واحدًا»[3].

ولما كان التأويل تفسيرا وفهما للنص من أجل ترجمته إلى لغة ثانية و ثالثة، عبر طاقته الكثيفة لاستثمار معطيات النص، فهو يمثل السبيل المناسب لشحذ نشاط التداخل القرائي؛ وذلك بقبول القارئ لاعبا مشاركًا و كفؤا في نقل العلاقة بينهما من حدود المواجهة إلى مساحة الإنتاج[4].

فلم يعد دور القارئ سلبيا في التجربة القرائية المعاصرة، ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة ترضي ظمأه الجمالي، إذ ينسحب اتجاه التلقي الشخصي الممعن في

---

[1] ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي ص 94.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص125.

[3] المرجع نفسه، ص126.

[4] ينظر: محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،1430هـ،2009، ص22.

كثافته وفرديته[1]، بل أصبح متعطشا لفعل الإبداع، حيث تظهر قدرته في إعادة بناء مضمون النص وفق ما توفره استراتيجية الفهم من تواصل وتفاعل و حوار مع النص بحيث تتمظهر في فضاء القراء من متعة القراءة الأولى، إذ تمثل بوابة لولوج النص والتوغل في طبقاته ومن ثمة يتضافر حس المتعة المنجز مع حس الفهم؛ أي مشروع العمل، لتحقيق وصلة إبداعية متميزة[2].

وقد تساعده كثافة إنتاج المعاني وسعة انتشارها على جسد النص في امتحان قدراته على الإحاطة بها، وتمثل فضاءها المشتبك والمتداخل وبما يحدد مصيرها في الوصول إلى مشاركة إبداعية فعالة[3].

إن هذه الوصلة الإنتاجية التي يضيفها القارئ للنص هي من تهب العمل الإبداعي الحياة، وهو «ما توصل إليه "ياوس" في سؤال: لماذا تواصل الأعمال الفنية مدنا بالمتعة الجمالية عبر العصور، ولماذا تبقى كثير من الأعمال ذات فعالية وقيمة لدى المتلقي من جيل إلى جيل، وتأتي الإجابة من "ياوس" نفسه... التاريخ يصنع المراحل والقارئ يحركها»[4].

وهو ما يؤكد أن إنتاجية النص لا تتوقف ولا تعرف الصمود لأن النص واحد، ولكن القراء متعددون، فمن لا تُعرِب قراءته عن الإنتاجية قد تُعرب عند آخر، وقد يختلف الأمر عند القارئ الواحد؛ من فترة إلى أخرى، لأن النص قادر على إعادة تشكله وفق المعطيات الجديدة التي تطرحها المراحل التاريخية.

---

[1] ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص54.

[2] ينظر: محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص39.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص44.

[4] ينظر: محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص39.

2-1- 7-2- استقبالية الخبرة الجمالية(الحس الجمالي aisthesis)

«تصنف استقبالية الخبرة الجمالية بأنها إدراك جمالي فهي تشير إلى الجانب الاستقبالي للخبرة الجمالية، ولتفصيل تاريخها، يقوم" ياوس" بتفحص عدد من النصوص النموذجية حيث الملاحظات والإدراك، وخاصة الطبيعة التأملية تلعب دورًا هامًا»[1] وذلك ليتسنى له إدراك تاريخ الحس الجمالي .

ففي العالم القديم استتبع الحس الجمالي تقديم الأحداث بمعناه المزدوج الجامع بين تصوير الشيء وجعله حاضرًا؛ لأن القدماء لم يميّزوا بين الأحداث السابقة واللاحقة و هنا يعبر الحس الجمالي عن حضور التجلي الكامل عن ذروة معناه، وفي المقابل عبر الحس الجمالي في العصور الوسطى المسيحية عن شاعرية غير المرئي[2]؛ أي أن الخبرة الاستقبالية تنتج عن الانفصال بين الشكل وما يدل عليه.

وحسب رأي " ياوس" إنه يمكننا تلمس بداية شكل جديد لاستقبالية الخبرة الجمالية فمن ناحية ثمة أعمال داخلية للروح ومن ناحية أخرى جمال للعالم الطبيعي، وهو ما يفيد الجانب الاستقبالي من الخبرة الجمالية[3].

وقد جاءت أهم قوة دافعة لهذا التحول في الحس الجمالي مصاحبة لفصل العلم الذي يصف العلوم الطبيعية عن فلسفة الجمال، وقد بلغ ذروته مع الحركة الرومانسية[4] حيث أصبحت مشاهد الطبيعة والمذكرات الشخصية، القطبان اللذان أمسكا باستقبالية الخبرة الجمالية الجديدة؛ ولكن زيادة أهمية الطبيعة الخارجية يجب ألا تفهم أنها استمتاع

---

[1] روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص94.

[2] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية: تر، عز الدين إسماعيل، ص127.

[3] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر، رعد عبد الجليل جواد، ص95.

[4] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص127.

غير تأملي لما هو متوفر فقط، كما كان سائدا في القديم، بل لابد من البحث عن الجديد اللا منتهي [1].

وقد قدم "ياوس" هذه الأشكال الحديثة من الحس الجمالي على أنها تمثل نوعين مختلفين متنافسين: النوع الأول يؤدي وظيفة نقدية تميل إلى تحطيم الحس الجمالي أو وضعه موضع تساؤل ويمتد ليشمل فكرة الاتصال بعامة، ومن ثم فإن هذا النوع يمكن أن يبطل كل إمكانية للتجربة، أما النوع الثاني يمتلك وظيفة كونية[2] «تصنيفية ومشخصة»[3]، لذلك فهو أكثر قبولا عند" ياوس" من الأول الذي التزم بجمالية السلب التي استنكرها" ياوس"[4].

وقد تبين في مشروع لا يشتمل الفن والتجربة الجمالية التي يتيحها، على موقف نقدي محايد من الناحية الاجتماعية و كذلك على جانب موحد للمجتمع الذي فقد صلته بتجاربه الخاصة، وهكذا يصبح الحس الجمالي هو إمكانية إدراك الجوانب الجمالية والعناصر الأكثر تنوعا واغترابا في العالم[5] .

2-1- 7-3-اتصالية الخبرة الجمالية (التظهير catharsis)

لما كان الشعر-بما يحتويه من تعابير وصور وإيقاع -موجها إلى المتلقي فلا شك أن لحضور هذه التقنيات تأثيرها المتميز عليه، فمنها ما يلقى رضا و قبولا ومنها ما يلقى استنكارا واستهجانا،وكما أشرنا سابقا إلى فلسفة التطهير عند أرسطو«الذي استخدم مفاهيم

---

(1) – ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر، رعد عبد الجليل جواد، ص95.

(2) -ينظر: عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص118.

(3) -روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية: تر، رعد عبد الجليل جواد، ص95.

(4) -ينظر: المرجع نفسه، ص95.

(5) -ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص129.

الشعر المسرحي، حينما يوضح العلاقة الكائنة بين الممثلين والمشاهد، و التي تحدث بفعل الإعجاب بالبطل وبأفعاله الممثلة للمجتمع بصفة كاملة أو جزئية»[1].

من هذا التصور وبالاستناد على فلسفة أرسطو يوضح "ياوس" موقفة من اتصالية الخبرة الجمالية، أين تتحدد صورة المتلقي في علاقته بالنص حيث يرى «أن الجانب الهام للاتصال يوجد في نماذج دور المرسل للسلوك وأن اتصالية الخبرة الجمالية يمكن تفحصها جزئيا عبر تحليل التماثل الجمالي»[2]؛ على أن لا يفهم التماثل الجمالي أو التوحد الجمالي على اختلاف التراجم–أنه التلقي السلبي من جانب الجمهور المشاهد والأحرى أنه يستتبع مثل كل عمليات الاتصال حركة متراوحة بين الشيء المرَاقَبْ المحرر جماليا، وما يشير إليه واقعيا، أين تستطيع الذات من خلال متعتها أن تأخذ صورة عن الموقف[3]، فقد كان طموح "ياوس" في جعله المتعة الجمالية ذات وظيفة اجتماعية وذلك عندما تتطور إلى موقف يتبناه المتلقي، فينتقل هذا الموقف بدوره إلى التماثل بينه وبين المشاهدين[4]، ويدخل هذا ضمن نموذجه الإيضاحي للأنماط البطولية الذي ينشأ حيث يحدد خمسة أشكال من التفاعل (التوحد) وهي:

أولا:« التداعي: ويعتمد على علاقة اللعب والصراع ويشبع بشكل إيجابي متعة الوجود الكل»[5]، ويسمى كذلك الترابطي ويقوم فيه المرء بتقمص أدوار المشاركين جميعا[6].

---

[1] –حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي(رحلة السندباد البحري الأولى–نموذجا)، ص54.

[2] –روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص97.

[3] –ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية: عز الدين إسماعيل، ص130.

[4] –ينظر: حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأولى، نموذجا)، ص54 ،56.

[5] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، 124.

[6] ينظر: (جدول)، روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل،236.

ثانيا: الإعجاب: ويتضمن بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو لجزء منه مثل ما برز في ملاحم العصور الوسطى[1]، ويشبع ايجابيا متعة المنافسة والمحاكاة والاقتداء وسلبيا التقليد ورغبة الهروب[2].

ثالثا: الجاذبية، تعاطفي: وفي هذا النمط من التفاعل يضع الجمهور نفسه موضع البطل، ومن ثم يعبر عن نوع من التضامن مع شخص هو في المعتاد في حالة معاناة أي بطل غير كامل، فتظهر تجاهه عاطفة الإشفاق، والتكافل والتماسك الذاتي[3]، «وتقع سلبيًا في العاطفية والرغبة في العذاب»[4].

رابعا: التطهير (catharsis): ويتميز التوحد التطهيري على النقيض، بوظيفته التحريرية للمشاهد، إذ يقع في المواقف المأساوية و الملهوية متضمنا بعدا جماليا[5].

ويرتكز التطهير على البطل المضطهد أو المعذب، ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية، ولكنه يؤدي سلبيا إلى الفضول و الهزء؛ أي السخرية[6]

خامسا: السخرية: وتستلزم خيبة الأمل وانتهاك أو إنكار التماثل المتوقع، وهو أكثر الأنماط حضورا في الأعمال المتأخرة[7]، وتحدث السخرية «مع البطل المضاد وتشبع حسن الإبداع وتنمية الإدراك الحسي والتأمل النقدي لكنها تجنح إلى المثالية الفلسفية»[8].

---

[1] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص99.

[2] ينظر:(جدول) روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص23.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص131، ص236.

[4] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص125.

[5] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص131.

[6] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص125.

[7] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص99.

[8] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، 125.

هذه هي مستويات التماهي مع البطل عند التلقي، إذ من خلالها يشبع الموقف القرائي على أوجه مختلفة من الاستجابات الناجمة عن التوحد الجمالي وليس " ياوس" وحده من بحث في وظيفة العمل الإبداعي.

فبمقابل فلسفة "أرسطو" وأعمال" ياوس" النقدية، نجد اهتماما مماثلا عند النقاد العرب حيث التفتوا إلى الأثر الذي يحدثه النص في المتلقي«ولعل التأثر الناتج عن العمل الفني قد يكون بصورة تنم عن المتعة واللذة والفرح الغامرة، بينما قد يحدث على العكس من ذلك، بحيث تصبح لذة، من نوع ينم عن الغضب والرفض والانفعال»[1] وهو ما عبر عند "ابن طباطبا"[*] في قوله إن« النفس تسكن إلى ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه ولها أحوال تتصرف بها فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت وحدث لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[2].

وفي موقف آخر نجد" حازم القرطاجني" قد عرض لهذه القضية في معرض حديثة عن التخييل والمحاكاة، حيث يرى أن الشعر– لما يقوم عليه من التخييل– يبرز ما في الأشياء من الخيرات فيحببها إلى النفس ويحثها على فعلها فيُبرِز ما في الأشياء من شرور ومفاسد فيبغضها إلى النفوس ويدفعها إلى تجنبها، ومن ذلك تتجه النفس إلى طلب الشيء النافع وتستبعد الضار.

فالشاعر عندما يخيّلُ للقارئ ما في الأشياء من جمال أو قبح فإنما يضعه أمام مواجهة شخصية تولد في داخله رغبة قوية في الامتناع عن الفعل القبيح وطلب الشيء

---

[1] محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص79.

[*] ابن طباطبا:(أبو الحسين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن طباطبا العلوي يرجع نسبه إلى الحسن بن أبي طالب " و طباطبا "صفة لحقت إبراهيم لأنه كان يلتغ بالقاف فيجعلها طاء ولد بأصبهان يرجع تاريخ مولده قبل النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، توفي 322هـ من مؤلفاته" كتاب في العروض وأخر في المدخل في معرفة المعمى من الشعر. ينظر: ابن طباطبا (محمد أحمد بن طباطبا العلوي)، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،ط1، 1982، ص7 ،8.

[2] المصدر نفسه، ص21.

الحسن، وبالتالي يصبح العمل الموجه للسلوك بطريقة تخلو من النصح والوعظ المباشر[1].

إن المتأمل في هذه الأفكار يلحظ كيف تقاربت مفاهيم نقادنا العرب مع الفلسفة الأرسطية من ناحية، ومع أعمال" ياوس" النقدية من ناحية أخرى، إذا لا أهمية للعمل الفني ما لم تحقق مضامينه متعة القارئ، هذا الأخير الذي يعمل على دفع نموذج قراءته إلى فعل الإبداع من خلال التعبير عما يحسه اتجاه الظواهر الجمالية الماثلة في النص ومن هذه المواجهة تظهر الخبرة الجمالية الاتصالية لتبين لنا ما أحدثته هذه المضامين –من تغيير– في المتلقي.

2-2- جهود فولفجانج إيرز(Wolfgang lser)

تعد الجهود التي تقدم بها" إيزر" ذات الوقع الجمالي– الشق الثاني المكمل لأعمال"ياوس" المبكرة، وإذا كانت الأبعاد الهرمنيوطيقية هي المؤثر الفعلي في أفكار "ياوس"، فإن الأمر ليس ببعيد عن الفلسفة عند" إيزر"، فقد كان للفلسفة الظاهراتية دورها الفعال في صياغة مفاهيمه.

«فنجده من ناحية يلح في كتاباته على إبراز الجانب الفلسفي النظري لها كما أنه يوضح– من ناحية أخرى–نظرية للقراءة،.. وينبه "إيزر" منذ البداية إلى أن نظريته ليست هي نظرية الاستقبال "Réception théorie" التي تعنى بها مدرسة أخرى في ألمانيا، بل هي نظرية في التأثير المتبادل بين النص والقارئ...فالعمل الأدبي ليس له وجود إلا عندما يتحقق»[2]، من خلال القارئ«ومن ثم تكون جمالية القراءة هي التشكيل الجديد الواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه»[3].

---

[1] ينظر: تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء، وسراج الأدباء لحازم القرطاجي، ص20.

[2] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، (مجلة فصول)، ص102 ،103.

[3] المرجع نفسه، ص103.

يرى" إيزر" أن العلاقة بين القارئ والنص لا تسير في اتجاه واحد من النص إلى القارئ مثل ما كان سائدا في الاتجاهات (البنيوية و السميولوجية الاجتماعية، بل هي علاقة تسير في اتجاهين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص فكلاهما يقدم للآخر أبعادًا جديدة[1].

وتؤكد نظريته على هذا الالتحام، إذ لا تريد للقارئ أن يبتعد عن النص بحال من الأحوال، وهي تلغي تثبيت المعنى ولا نهاية التأويل، أو حتى التوقف للربط بين النص والواقع المعيش وإنما تدور العملية بين بعدين[2] أو قطبين: «أحدهما فني والآخر جمالي الأول يتصل بسيادة النص كما أبدع، أما الآخر فيشير إلى التحقيق الذي أنجزه القارئ لأن العمل الأدبي عنده شيء أكثر من النص ولكنه لا ينكر تأثر القارئ بما له من استعداد فردي بالنماذج المختلفة للنص»[3].

فلا يمكن اختزال الموقف الجمالي لا في النص وحده ولا في المتلقي؛ إذ يوضح" إيزر" أن موقع العمل الفني هو المكان الذي يلتقي فيه النص بالقارئ، وطبيعة هذا المكان افتراضية، ومن هذه الافتراضية تنبثق مقولة الواقع الجمالي الذي يتولد من لحظة الالتقاء التي ينتج عنها ذلك التأثير المتبادل[4].

إن المنطلقات التي أكد عليها " إيزر" تؤكد توجهه النقدي نحو النص وتحقيقه من طرف القراء، هذه العملية التواصلية هي من أوحت" لإيزر" استنباط مجموعة من المفاهيم، ذات الصلة بالنص و المتلقي وعملية التفاعل بينها، وهو ما سنوضحها فيما سيأتي:

---

[1] ينظر: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، ص105.

[2] ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال (مجلة فصول)، ص102.

[3] عبد الجليل مرتاض، في علم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، [د، ط]، [د،ت]، ص54.

[4] ينظر: عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولفغانغ إيزر(مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية) العدد6 مطبعة، النجاح الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص52.

2-2-1- بناء المعنى:

لقد«حاول" إيزر" مناقشة المفاهيم التقليدية للتأويل التي تجعل الفهم و النص من خواص النص فقط، و يبين كيف يتم الفهم والتأويل عن طريق العلاقة القائمة بين النص والقارئ»[1]؛ مما يعطي للقارئ مساحة لاكتشاف ذاته، من خلال الممارسة القرائية، التي يتولد عنها المعنى، هذا الأخير عده " إيزر" أثر يُجرى اختباره وممارسته وليس هدفا يجب تحديده والوصول إليه»[2].

فهو لا يتكون من موضوع محدد بل هو عملية مستمرة ومصاحبه لتجربة القارئ المتطورة مع تطور النص، فتفسير القارئ للنص يعد مظهرا لتفسير جماعي، إذ لا يمكن للقارئ أن يصل إلى نتائج قطعية لأن المعنى لا يرتبط بشيء حقيقي، بل بمشكلة توضع في محاور مختلفة فالقارئ لا يبحث عن المعنى، وإنما عن تفسير موجه للمعنى، من خلال عمليتين، أولهما صياغة المعنى في إطار تكوين، وثانيهما: هي تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة، كأنه غير محدد وواضح في ذاته[3]، وهو ما ينتج عنه الحس الجمالي.

ويتضح من هذا أن مفهوم المعنى يختلف عن الدلالة فإذا سلمنا أن المعنى هو ممارسة وطاقة كامنة لا تستنفذ، يساهم القارئ وعبر فعل القراءة في تكوينها فإن الدلالة- على خلاف التقليد- يضيف لها " إيزر" مضمونا تأويليًّا حديثا، وهو ما يشبه مفهوم امتلاك معنى للنص عند"ريكور" [4]، فالمعنى غير الدلالة « ولا يمكن أن تتأكد دلالة المعنى إلا عندما يربط المعنى بإشارة خاصة تجعله قابلًا للترجمة في العبارات

---

[1]أحمد بوحسن، نظرية الأدب، القراءة-الفهم- التأويل،(نصوص مترجمة) دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب،ط1، 2004، ص6.

[2] محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص36.

[3] ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال(مجلة فصول)، ص103.

[4]ينظر: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: وبناء المعنى وبناء الذات نظرية التلقي (سلسلة ندوات)،ص151 ،152.

المألوفة»[1]؛ معنى ذلك أن عملية القراءة تمر بمرحلتين«مرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة التي تمثل الاستيعاب الإيجابي للمعنى بواسطة القارئ»[2]؛ عن طريق فاعلية التأثير والتأثر.

ومن هذه المنطلقات يرسم" إيزر" الحدود بين ثلاثة ميادين على النظرية الأدبية استكشافها:

أ- الميدان الأول: يشمل النص كما هو موجود وبعده إمكانية للتأمل و إنتاج معنى معين و "إيزر" يعد النص مثل " إنجاردن" عبارة عن هيكل عظمي أو شبكة تخطيطية على القارئ أن يجسدها ويحققها [3].

ب- الميدان الثاني: فيه يفحص" إيزر" عملية معالجة النص في القراءة؛ أين تدخل الصورة العقلية كأساس له أهميته القصوى في بناء موضوع جمالي.

جـ- الميدان الثالث: يُعنى ببنية الأدب البلاغية؛ أي تفحص الشروط التي تسمح بالتواصل بين النص والقارئ وتتحكم في استمراريته [4]، وبهذه الميادين يتم إنتاج المعنى.

وقد اعتمد" إيزر" في مناقشته لهذه القضية؛ أي المعنى-على نماذج تطبيقية أشهرها قصة للروائي الأمريكي"هنري جيمس" التي نشرت عام "1896" بعنوان" الصورة والسجادة"، حيث تعالج هذه القصة قضية المعنى واستحالة القبض على حقيقته وهي النتيجة التي توصل إليها" إيزر"، و يبدو أن " هنري جيمس" أراد أن يدحض التأويلات السائدة، من خلال عرضه لطبيعة التعامل مع المعنى عرضا قصصيًّا، يروي قصة شاب ناقد كان عليه كتابة تقرير عن رواية لـ"فيزيكر"، فظل يبحث عن" الخدعة" الكامنة في

---

[1] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال (مجلة فصول)، ص107.

[2] المرجع نفسه، ص107.

[3] ينظر: محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص36.

[4] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية،تر: عز الدين إسماعيل، ص136.

النص عبر حلقة متسلسلة تدخل فيها عدة أطراف، لكن دون تحقيق النجاح لأن المعنى ظل عالقا في اللا ملموس خاصة بعد وفاة المؤلف، المالك للمعنى الخفي[1].

إن المغزى من القصة هو أن استحالة القبض على المعنى هو من يعطي للنص حيويته ويحقق استمراريته عبر الجمهور الأدبي المتواصل و" إيزر" يؤكد على هذه الفكرة«مما لا يجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة مطلقة، وإنما يجعله يربط عملية التلقي بالتخيل»[2].لأن النص كما يرى" إيزر" يحتوي على مرجعيات ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، انطلاقا من النص ذاته، وقد استخدم" إيزر" عددا من المفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:

2-2-1 -1- السجل النصي (Le répertoire du texte)

ويسمى كذلك" الرصيد "و "الذخيرة" ويقوم على«علاقة النص بالواقع الخارجي والتي على إثرها يكون دوره كوسيط بين النص والمتلقي والمرجعيات النصية لكونه النقطة أو المنطقة المألوفة التي سيلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في عملية التواصل»[3]؛ إذ يتحدد بكل ماله علاقة بثقافة المتلقي من نصوص سابقة أو تقاليد وسياقات اجتماعية وتاريخية و غيرها.

وبفضل السجل يتم التعرف على الأفق الذي سيحدد إطار التحاور بين النص والمتلقي، فعندما نقرأ" كان يا مكان في قديم الزمان" مثلا فإنها تدخل القارئ في جو الحكاية الخيالية، السحرية الخرافية قارئها النموذجي سيكون الطفل، وهذا ما يدفعه إلى

---

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية نظرية التلقي، ص148 ،149.

[2] عبد الناصر حسن محمد،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص127.

[3] محمود خليف خضير الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2014- 1435هـ، ص40.

تصنيف النص ضمن إطاره الفني، فبفضل السحر يمكن للقارئ أن يعيد بناء الوضعية التاريخية التي تحيل إليها أغلب النصوص [1].

لذلك فُهم النص على أنه صدى للمنظومات الفكرية التي اختارها وجسدها في رصيده الخاص؛ ذلك لأن الأدب يطرح إمكانات يستبعدها النظام السائد[2]. فيضع القارئ أمام اللا مرئي؛ إذ يحاول عبر تقنية الحوار الربط بين خلفيته المعرفية وما يقدمه النص وهذا الفهم لا يتعلق بمفهوم تبسيطي لهذه العلاقة بل على حد تعبير" ايزر" إن تكوين السجل يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها؛ ولهذا يحيل النص إلى ما هو مفترض، ومرفوض[3].

كذلك تسود في كل فترة أنساق دلالية معينة تكون السجل الذي يساعد القراء على انتهاك حجب النصوص من أجل فهم وتغيير الواقع، وتجدر الإشارة–هنا– أن هذا المفهوم الذي يتحدد للسجل يرتبط بمفهوم الأفق عند" ياوس" إذ من خلاله يتم تنظيم النص وفق آفاقه السائدة.

2-2-1-2- الاستراتيجيات النصية (stratégies de texte)

لما كان السجل جملة المرجعيات الضرورية في إنشاء النص فلا شك أن حضور هذه المرجعيات في العمل يحتاج إلى تقنية لتنظيم داخل السياق، وهو ما يعرف عند "إيزر" بالاستراتيجيات، « التي تتمظهر في قدرتها التنظيمية التي تنظم علاقة النص بالمتلقي فهي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل على البناء النصي»[4].

---

[1] محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص80.

[2] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص139، 140.

[3] ينظر: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانع إيزر، (سلسلة ندوات ومناظرات)، ص155.

[4] محمود خليف خضير الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، 40.

ومن ثمة يكون لها دور كبير في تقييم العلاقة بين السياق المرجعي للنص والمتلقي وتساعده على بناء أفق، من خلال ترسيم معالم موضوع النص ومعناه، هذا الأخير الذي لا يظهر في نمط محدد من العناصر وإنما يتأسس وفق مستويات، يحددها " إيزر" ضمن شروط عمل الاستراتيجيات في بنيتين وهما[1].

أ-بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية(Structure d'avant et l'arrière-plan)

وهي العلاقة التي تسمح لعناصر معينة بالوقوف بينما الأخرى تتقهقر إلى الوراء في السياق العام لإدراك النص، فبمجرد انتقاء عنصر معين في النص من خلال السجل يثار السياق المرجعي؛أي(الواجهة الخلفية) ولكن وضعه في سياق نصي جديد؛ أي (الواجهة الأمامية) قد يفقده معناه[2]، من خلال الانزياح والتشويه الذي يحدث لمرجعية هذا العنصر، لكونه دخل في عالم النص،(الواجهة الأمامية) ، التي تعمل على تقديم دلالات جديدة، مثيرة نوعا ما من التوتر والصراع بين المعنى القديم والدلالة الجديدة[3].

وهذا يعود إلى الاختلافات التي اكتسبتها العناصر المنتقاة، على الرغم من أن النص لا يحدد الواجهة الأمامية المثارة بكيفية نهائية بل إن امتدادها و اتساعها تتعلقان دائما بالكفاءة المعرفية لدى القارئ لذلك تبقى افتراضية على الدوام[4]؛ مختلفة من قارئ إلى آخر، حسب درجة الفهم، التي يدخل فيها كيفية طرح المبدع لهذه الاستراتيجيات.

---

[1]ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص130.

[2]ينظر: محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص82.

[3]ينظر: محمود خليف خضير الحياني استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص41.نقلا عن : فولفغانع إيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية،تر: عبد الوهاب علوب، ص95، 110 .

[4]ينظر: محمد بن أحمد جهلان فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص،ص83.

ب-بنية الموضوع والأفق:(structure de thème et de l'horizon)

إذا كانت البنية الأولى تُعنى بالعلاقة بين النص والسياق الخارجي فإن بنية الموضوع والأفق تُعنى بتنظيم علاقة العناصر النصية فيما بينها، وتحدد الشروط الضرورية للتوظيف بينها[1].

يرى" إيزر" أن التنظيم الداخلي للأعمال الأدبية سيما الرواية يأخذ شكل نسق من (المنظورات) يسمح برؤية الموضوع الجمالي، تختلف هذه المنظورات من قارئ إلى آخر باختلاف رؤاهم[2]، فأما النص الروائي فإن القارئ يكون أمام أربعة مواضع مناسبة وهي منظور القاص، منظور الشخصيات، وذلك الذي يتصل بالحبكة، وآخرهم ما يتصل بالقارئ[3]، أي المساحة التي خُصصت له.

فكل واحدة من هذه المنظورات تعطينا صورة عن الموضوع؛ وهذا لا يعني أن يشكل كل منظور الموضوع الجمالي في كليته، ذلك لأن بناء الموضوع مرهون بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، وبمدى ترابط هذه المنظورات مع بعضها[4].

فالمسألة لا تتعلق بمدة الإدراك بقدر ما تتمثل في المسلسل المعقد الذي تتداخل فيه مختلف أبعاد النص، بالشكل الذي يؤدي بالقارئ إلى تأسيس وجهة نظر عبر ذلك التداخل المرتبط ببناء المعنى، ومن هذا المنطلق يتحدد أفق النص لدى القارئ الذي يمثل وجهة نظر واحدة من المنظورات المختلفة[5]، «فإذا اتخذ القارئ-مثلا- وجهة نظر البطل موضوع اهتمامه، فإن موقعه سوف يكون منوطًا بالأفق الذي تُشَكِّلُه عن البطل وجهات

---

[1] ينظر :محمود خليف خيضر الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص41.

[2] ينظر: محمد بن أحمد جهلان، القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص23.

[3] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص83.

[4] ينظر: محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة إشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص83.

[5] ينظر: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفعانغ إيزر (سلسلة ندوات ومناظرات)، ص157.

نظر الشخصيات الثانوية، ووجهة نظر السارد وما يوضحه منظور الفعل، والحدث المتعلق بالبطل، وكذلك ما يوضحه منظور القارئ المتخيل»[1].

وفي الأخير يمكننا فهم هذه البنية على أنها الصورة التي يتحدد بها أفق القارئ من خلال إظهار كفاءته القرائية، وذلك بحسن ربطه بين مختلف المنظورات لتتكشف له الحجب فيما بينها ويتحدد أفق النص ومن ثم إنتاج الموضوع الجمالي بشكل مناسب.

وبشكل عام فإن الاستراتيجيات ببنيتها، تمثل السراج الذي ينير طريق القارئ، أثناء تنقله –داخل النص– للبحث عن المعنى.

2-2-1-3- وجهة النظر الجوالة:(Le Point de vue Mobile)

يرى" إيزر" أن المعنى لا يمكن أن يظهر للقارئ دفعة واحدة بل يأخذ في اكتسابه تدريجيا،وكل ما كانت ثقافة القارئ موسوعية كلما انكشفت أمامه مجاهيل النص وهو ما يصف العلاقة التداولية[*] بين النص والقارئ، وبالتالي فإن العلاقة بين الذات والموضوع تختلف عن العلاقة بين الموضوع والملاحِظ، وبدلا من العلاقة الأولى، هناك وجهة نظر متحركة تتحول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة[2]؛ أي أن هذه الوجهة تتجاوز حدود العلاقة الإدراكية بين الذات و موضوعها لتحل محلها أدوار أخرى يقوم بها القارئ من خلال التجول داخل العمل الفني.

---

[1] محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص83، نقلا عن: . Lser Wolfgang:«L'acte de Lecture »p:182

[*] التداولية : " تهتم بدراسة العلاقة بين العلامات ، و بين مستعمليها أو مفسريها (متكلم ،سامع ، قارئ ،كاتب...) و تحديد ما يترتب عن هذه العلامات " ؛ أي تدرس الأبعاد التواصلية بين المرسل و المرسل إليه. للتوسع ينظر:خليفة بوجادي ،في اللسانيات التداولية ، مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم ، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ،2009،ص67.

[2] ينظر: ولفغانغ أيزر، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،(تر: حميد الحميداني، الجيلالي الكدية)، ص57.

فالنص لا يمثل سوى مجرد افتتاحية للمعنى ولسنا في موقف يسمح لنا أن نتمثله في مرة واحدة؛لأنه لا ينكشف لنا كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة، عندما نجد أنفسنا غارقين فيه من خلال التنقل من وجهة نظر إلى أخرى[1].

و يعد انتقال القارئ من منظور نصي معين إلى منظور آخر، مرحلة جديدة من مراحل القراءة؛ إذ يتحتم عليه أن يُثبت ويقصي عند كل انتقال جديد بين المنظورات النصية التي يحتفظ بها في ذاكرته وبين المنظور الجديد، وبفضل هذه البنية الزمنية لفعل القراءة فإن كل مرحلة جديدة لا تظهر معزولة بل مرتبطة باللحظات السابقة[2].

و« القارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات، إنه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تأويله، وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في النصوص الأدبية»[3]، فوجهة نظر الجوالة« تتعثر بالموضوع الذي تحاول فهمه فيتجاوزها في نفس الوقت بالذات»[4].

وما دامت عملية التفاعل تسير وفق حلقة تسلسلية يحفظها النص بثرائه، فإن المعنى المتمرد على القارئ يظل حلقة مفقودة في كل مرحلة، لذلك تختلف مظاهر الموضوع الجمالي الذي ينبغي بناؤه من مرحلة إلى أخرى، إذ تعمد وجهة نظر الطوافة إلى« تصحيح التصورات التي تخرج بها القراءة في كل جولة تأويلية في حقل النص»[5] من خلال تحريك ذهنية القارئ التي تعمل على تحريك وجهات النظر المختلفة داخل العمل الفني، وهو ما يحفظ الاستمرارية التاريخية للقراءة .

---

[1] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص124.

[2] ينظر: محمد بن أحمد جهلان ، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص85، نقلا عن: . Lser Wolfgang:«L'acte de Lecture e »p:208

[3] صلاح فضل، مناهج اللغة المعاصر، ص124.

[4] ولفغانغ إيزر، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، (تر: حميد الحميداني ، الجيلالي الكدية)، ص58.

[5] محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى،ص48.

فعلى «القارئ إذا أن يستثمر أكبر قدر ممكن من الإمكانات العلائقية الدلالية المبنية سابقًا داخل النص»[1]؛ من أجل تشكيل أفقه، الذي يتغير بِتَغَيُّر وجهة النظر واختلاف المراحل التاريخية،«فكلما تقدم في القراءة، التفت عبر الذاكرة إلى ما مضى من النص وفي الوقت نفسه يبني توقعات احتمالية لما يمكن أن يأتي به النص»[2]؛ أي النظرة المستقبلية لما وقع ويُحتمل وقوعه.

يتضح مما سبق أن وجهة نظر الجوالة، تمنح للقارئ الحرية لممارسة عملية التأويل على العلامات اللسانية، المتشكلة والمتجددة في قوالبها الفنية التي تخلق لنا في كل مرحلة وجهات نظر تختلف من قارئ إلى آخر، مما يؤكد أن العلاقة بين الذات والموضوع(القارئ والنص) تجاوزت معناها الضيق المتمحور في الإدراك الخارجي فقط بل تعدتها إلى الغوص والعمق في المعنى واللعب بالدوال اللغوية، عبر التنقل في حلبة النص من وجهة نظر إلى أخرى من أجل بناء الموضوع الجمالي.

2 -2 -1- 4- مواقع اللاتحديد (Indeterminacy Lieux)

إن نجاح العملية التواصلية بين النص والقارئ مرهونة بقدرة القارئ على انتهاك حرمة النص من أجل الكشف عن مضامينه الفاتنة، وتكمن جمالية النص في مدى تحفظه على هذه الحرمة، إذ يبقى القارئ في صراع دائم باحث عن المعنى« ولا تعني استمرارية القراءة مع تتابع الجمل أن المعنى يكون مناسبا بحيث لا يتوقف القارئ، بل... لا بد أن يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه، وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارئ»[3].

---

[1] محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص85.

[2] حميد لحميداني، مستويات حضور نظرية التلقي في مجلة" علامات في النقد"، (مجلة علامات)، النادي الأدبي الثقافي،جدة، ج50، ديسمبر 2009، ص79.

[3] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال (مجلة فصول)، ص103.

و الفراغات « مصطلح معروف في النقد الأدبي، ولكن المعرفة به تأصلت من خلال ما قدمه "إيزر" في أطروحاته عن استجابة للقارئ و نظريات التلقي»[1]؛ فقد شغلت بنية الفراغ موضعا رئيسيا في تفكير" إيزر" سيما في مقالته «بنية الجاذبية»، وقد عُرِفت هذه البنية كما عُرِفت«مواضع الإبهام» عند«عند إنجاردن» المنطقة المشاعة للإبهام الواقعة بين وجهات نظر المخططة[2]؛إذ يتحتم على القارئ تجسيدها من خلال فعل القراءة.

انطلاقا من هذا التصور يطور" إيزر" مفهوم" إنجاردن"؛ وذلك باستبعاده فكرة التلقائية في ملء الفراغ، لأن هذه النمطية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى القارئ، غير أنه– "إيزر"– يدرِج العملية وفق نشاط تفاعلي[3]؛ وذلك بمنح القارئ القدرة على إعطاء النص سمة التوافق والتلاؤم، ولا يتحقق ذلك إلا بتحريك بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ نفسه لأنه مقصود بذاته قصد تحقيق التفاعل[4].

فالفراغات « بالتحديد هي ذلك المكان الذي يكون فيه الشخص القارئ الذي تناط به المسؤولية إعادة تركيب النص»[5]؛ لأن النص بطبيعته مجال خصب تتمظهر فيه مناطق مبهمة تحفز القارئ على ملئها، وتحديدها«من طرف وضعيته أو ما يقدمه له النص من آفاق، إن المعنى لا يمكن أن يمسك به إلا كصورة و الصورة تتطلب ملء لِما أهملته بنيات النموذج النصية ، والمعنى هو وَقْعٌ تجب معاناته وتتم تلك المعاناة عن طريق ربط

---

(1) فاطمة البريكي، التلقي في فكر سعد الله و نوس ومسرحه، "دورية" دراسات جزائرية، العدد 5/4، مختبر الخطاب الأدبي ، جامعة وهران، الجزائر ،2007.ص219.

(2)ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص147.

(3)ينظر: ناظم عودة حضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص155،154.

(4)ينظر: بوقرومة حكيمة، تشكيل القارئ الضمني في رواية "نهاية الأمس"(الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة، برج بوعريريج ، الجزائر،[د ط]،2009،ص44.

(5)نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث،ص26 ،27.

فجوات النص التي ينتج عنها التواصل في النهاية»[1] ، والقارئ في مواجهته للنص يكون أمام شكلين من اللاتحديد وهما:

- **الانفصالات و الانفكاكات** (Disjanctions)

وهي تلك الأماكن الفارغة تفكك النص وتثير القارئ ، وتحفزه على التفكير والتخيل و تنفيذ عمليات أساسية داخل النص[2].

- **طاقة النفي:**(Potentiel de négation)

و تعرف بالحضور و الغياب، ومنه ينتج التوتر، من خلال استحضار عناصر مألوفة وإلغائها، ومنه يقوم القارئ بنشاطي النفي والاسترجاع [3]،« حيث يتم رفض بعض ما يقدمه النص كحقائق أو معارف أو أفكار، وبذلك تقوم العلاقة غير المتناسبة بين الطرفين، حيث يؤدي إما إلى حالة تطابق دون حدوث أي" صراع" أو تغيير وبالتالي تؤول العلاقة إلى الفشل أو العكس»[4].

و تعمل هذه الطاقة على تعطيل العناصر المألوفة القادمة من الخارج حيث يظهر النفي كنتيجة تخضع لها عناصر المخزون في مستوى اندماجها النصي، إذ ينكر النص الأدبي جزئيا المعايير التي يلحقها أو يمتصها مصادرًا بهذه الحركة النافية على إعادة تقويم فرضية في الإطار المحسوس للقراءة[5].

---

[1] أحمد بو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص44 ،45.

[2] ينظر: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر (سلسلة ندوات)، ص158.

[3] ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص101.

[4] عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، (سلسلة ندوات)، ص158.

[5] ينظر: فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي،(تر، تق: محمد خير البقاعي)، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1 ،1998، ص42 ،43.

إن عملية تعطيل هذه العناصر المألوفة من شأنه إحداث تعديلات في اتجاهات القارئ إزاء ما هو محدد ومألوف، فمن خلال النفي يتم توجيه القارئ ليتبنى موقفا معينا في علاقاته بالنص، فيصبح هو الحاكم المتحكم في بنيته [1].

وعموما فإن الفراغات بشكليها تساعد على استغلال القدرة الفنية للمؤلف؛ وذلك من خلال تنويع أشكال اللاتحديد داخل المنجز النصي هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تلعب هذه الفراغات دورها المتميز في تحريك الخلفية المعرفية للمتلقي، إذ يعمل هذا الأخير على تفكيك البنية النصية بهدف استنطاق وخلق أوجه قرائية تناسب ذلك اللاتحديد.

2-2-2- القراء و القارئ الضمني (lecteur Iimplicite):

قبل أن نعرض لمفهوم القارئ الضمني عند "إيزر" وجب علينا الإشارة لأهم أنواع القراء الدين سبقوا قارئه ،إذ تعد الاهتمامات بالقارئ من أهم الأسس التي قام عليها النقد الجديد ذلك لما يقوم به من دور أساسي في بلورة معاني النص.

ومن أهم القراء نجد "القارئ المثالي"؛ حيث تتنوع ألقابه بين القارئ النموذجي و الخارق و المؤهل [2]، ذلك القارئ الذي يتولى مهمة فك «الشفرات المتحكمة في النص، و يفصح عن نوايا المؤلف ويذهب بالتخيل إلى أقصى مدى مما يجعله مؤهلا لسد فجوات النص»[3] .

فهذا القارئ يضطلع بمهمة خارقة و هي التخيل و الغوص في عالم الأديب و هو ما يستوجب عليه التسلح بمنظومة معرفية متنوعة تعصمه من الخطأ في تطبيق معرفته

---

[1] ينظر: مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، ص21.

[2] ينظر:أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010 م، ص291.

[3] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص101 .

وحرا في أيه معلومة معطلة. [1] إن هذه الصفات التي أُسندت إلى هذا القارئ الخارق تجعل منه قارئا عديم التواجد الفعلي خارج النص و هو ما اختلف فيه جمهور النقاد.

و من القراء ـ كذلك ـ نجد "القارئ المعاصر" الذي يأتي دوره في إطار الأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية في حقبة ما لتعكس وجهات النظر و بعض الضوابط السائدة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب[2] ؛ أي أن ما يُطلقه هذا الجمهور من أحكام يمثل ذوقه العام في تلك الحقبة ، و هو ما يساعد على تبلور و تشكيل مجموعة من المعايير التي تساعد القراء فيما بعد للتصدي للنصوص الإبداعية.

و في اتجاه آخر يظهر "القارئ الجامع" عند (ميشال ريفاتير Michal riveter) الذي «يكشف عند درجة عليا من التكاثف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص إنه متصور كتجمع للقراء و حين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها وينهي ـ بهذا ـالصعوبات التي تصطدم بها الأسلوبية »[3]؛ حيث يساعد على تحديد البعد الأسلوبي في النص وفقا لما يطرحه القارئ في ذاته من خلال استجماع كل ما له وقعا أسلوبيا عليه.

أما "القارئ المخبر" فهو « الشخص الذي يكون متكلما كفؤا باللغة التي يبنى بها النص و يكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها الناضج عن مهمة الفهم »[4].

و تجدر الإشارة إلى ما قدمه(ستانيلي فيش Stanley fich) عن هذا القارئ، حيث حدد له مجموعة شروط أهمها ضرورة إتقانه للغة النص و أن يتوفر على المعرفة

---

[1] ينظر: أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص291.

[2] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص134.

[3] المرجع نفسه، ص136.

[4] ولفغانغ إيرز، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، (تر:حميد الحميداني جيلالي الكدية)، ص25.

الدلالية التي تجعل مستمعا ما توصل إلى النضج قادرا على تحويله إلى الفهم، إذ يستوجب عليه معرفة المجاميع القاموسية و حتى اللهجات الفرعية و هو ما يصعب تمظهره على مستوى التلقي سواء داخل النص أو خارجه [1]. نستطيع القول إن القارئ الخبير يحتاج إلى كفاءة عليا للقبض على بنية النص السطحية التي تساعده للغوص في البنية العميقة.

ومن القراء كذلك نجد "القارئ المستهدف" الذي يمثل« مجموع الاستعدادات و القابليات التاريخية للجمهور الذي هو هدف المؤلف » [2] ، وقد عده "إيزر" واحدا من آفاق النص فهو متعدد؛ فتارة نجده قارئا مثاليا و قد يكون معاصرا تارة أخرى[3].

بناء على هذا الطرح النقدي لمجموع القراء الدين سبقوا " إيزر" استطاع هذا الأخير أن يشكل نظريته النقدية و طرحه الفكري لطريقة تلقي العمل الإبداعي، أين تظهر العملية التفاعلية بين النص و القارئ بطرح مختلف عما سبق فلما كان المتلقي هو المسعى الذي يعمل المؤلف على التأثير فيه، ومن هذه الوجهة يتحتم على المبدع أن يضع القارئ في ذهنه أثناء عملية إبداعه. لأن عملية القراءة تكشف عن هذه المشاركة التي يتعداها المتلقي في تحديده لبنيات النص وفقا لما يساعده في فك شفرات النص و هو ما ترتكز عليه نظرية الوقع الجمالي عند "أيزر" و السؤال المطروح هنا ما طبيعة هذا القارئ المشارك للمبدع؟ .

كان من الطبيعي أن يتساءل" إيزر" عن ماهية هذا القارئ الذي ينشده، و لم يتجاوز من سبقه في تحديدهم للقارئ المثالي بل أضاف مزيدا من التحديد لنشاطه في القراءة، فهذا القارئ –من وجهة نظره– ليس له وجود في الواقع؛ و إنما هو قارئ

---

[1] ينظر: عبد الناصر حسن محمد،نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص134.

[2] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية لعربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص102.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص102.

ضمني يخلق ساعة قراءة العمل الفني و هو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه واضعا يده على الفراغات فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له.[1]

و من هذا المنطلق يقسم "إيزر" القراء إلى قسمين قارئ حقيقي (فعلي) الذي يتلقى بعض الصور العقلية في عملية القراءة؛ حيث يظهر من خلال ردود أفعاله التي تؤثر إلى حد كبير في الصور التي يستقبلها القارئ الفعلي [2]، أما القارئ الثاني فهو ضمني ،«يبدو كمعطى من معطيات النص بالدرجة الأولى و هو مفهوم له جذوره الراسخة المغروسة في البنية النصية و هو ما لا يمكن تحديده بالقارئ الحقيقي»[3].

و يقصد به القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره و هي ميول مسبقة يفرضها النص في ذاته [4]. من«خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده»[5]؛ فهو عضو فعال في تأليف النص يفرض نفسه بقوته التحكمية وعملياته التوجيهية للمؤلف .

و«ينطلق إيزر من أن القارئ هو الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة ؛ فالعمل الأدبي –كما يرى– ينطوي في بنياته على متلق افترضه المؤلف»[6] وذلك من خلال تضمين الخطاب بعضا من الاستعدادات تلفت انتباه القارئ و تشده لعملية القراءة.

---

[1]ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير و الاتصال، (مجلة فصول)، ص 103.

[2]ينظر: رومان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، (تر: سعيد الغانمي)، ص164.

[3]سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث،ص383

[4] فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص55

[5]محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص36.

[6] تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص54

و تجدر الإشارة إلى أن هذا التصور الذي اقترحه" إيزر" لقارئه« يشبه تماما مفهوم اللغة عند سوسور[*] فهو تجريد يوجه النص الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وجهة تحقق وظيفته التواصلية» [1]، فهو منغمس في النص لا ينتزع نفسه منه لكي يبحث عن بديل واقعي و لا يعرض على النص بناء من الخارج، بل هو قارئ يعيش عملية الصنعة الخيالية للنص من أولها إلى آخرها وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص[2].

كما يتولى«مهمة شرح التأثير الناتج عن النص الخيالي و كيفية إكسابه المعنى فهذا القارئ يتمثل أفق المعنى غير الموجود أصلا و هذا التمثيل هو الذي يترجم بنيات النص في وعي القارئ، فيصبح المعنى بتجربة القارئ التي تجعل كل قارئ يستوعب تمثيل ما لا يعرفه و يربطه بسياق المرجعية» [3].

إن المتأمل في النقد العربي القديم يلحظ بعض المفاهيم الشبيهة بهذا الطرح الحداثي للقارئ الضمني، حيث نحد " تلك المعايير و القوانين التي يشكل الخروج عليها مساسا بنظام الكتابة و أعرافها هذه؛ السنن هي خبرات القراء تجمعت على مدى العصور فشكلت أفق انتظاره و أصبحت دلائل و قرائن تسكن مخيلة الشاعر لا يستطيع إهمالها، هذه السنن و الأعراف هي

---

[*] فرديناند دي سوسير (1857–1916) عالم لغوي سويسري لم تنشر أعماله إلا بعد وفاته من طرف تلاميذه ، فقد عد موضوع علم اللغة هو اللغة منظور إليها في ذاتها و لذاتها، نظر:سمير حجازي، المتقن معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة (فرنسي–عربي، عربي – فرنسي)، دار الراتب الجامعية ،بيروت لبنان، [دط]، [دت]، ص194.

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص148.

[2] ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير و الاتصال، (مجلة فصول)، ص103

[3] أحمد حيدوش، نحو تحليل نفسي للخطاب الشعري بديل (الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب) ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة تيزي وزو،الجزائر، من 11 إلى 13 مارس،2003، ص140.

التي تشكل ما يسمى في النقد القديم بـــ(عمود الشعر)". [1]

و يتلخص هذا العمود في سبعة عناصر،هي 1/ شرف المعنى 2/جزالة اللفظ واستقامته 3/ الإصابة في الوصف 4/المقاربة في التشبيه5/ التحام أجزاء النظم ؛ أي أن تصب القصيدة في قالب ملتحم الأجزاء و محكم البناء، – 6/ مناسبة المستعار منه للمستعار له 7/ مشاكلة اللفظ للمعنى ، أي موافقته التركيب للمعنى.[2]

فقد حمل الناقد القديم الشاعر أعباء إضافية عليه أن يتجاوب معها و يتحملها وتتمثل هذه الأعباء في القارئ الضمني الذي يوجه بعض مسارات القول و غرض المدح [*]أبرز الأغراض و أكثرها دلالة على سلطة المتلقي الضمني على الشاعر[3] لأنه يشد انتباه المتلقي و يستهويه للقراءة لما له من قرب صلة بين« الكاتب و المتقبل الحقيقي وهو الممدوح» [4]؛ وهذا لا يعني اقتصار عناصر عمود الشعر على هذا الغرض وحده .

و لا يمكننا الجزم أن متطلبات القارئ الضمني بالمفهوم الحداثي تتمظهر في العمود الشعر التقليدي لما في كل منهما من تميز لأنه لو أخذنا هذا الاعتبار، نكون أمام استجابات متشابهة إن لم تكن موحدة في قراءة العمل الفني وهو ما يكبح حرية و رغبة

---

[1] تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص54.

[2] ينظر:رجاء عيد، التراث النقدي (نصوص ودراسة)، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، القاهرة ، [د ط] ،1990، ص146، 147.

[*] لقد استوعب غرض المديح كما هائلا من أراء النقاد العرب و جرت حوله مناقشات كثيرة ، لأن المديح غرض واسع تشمل حدوده حتى النسيب الذي هو نوع من المديح ، و الرثاء ، الذي هو مديح للميت ، لذلك عمد كثير من النقاد إلى توجيه هذا الغرض الوجهة الحسنة ، و منهم من بالغ في طرحه فوصل به لدرجة إكراه الشاعر على قول ما لا يريد قوله ، وهو نوع من القيد الحقيقي الذي يُفرض على الشاعر و لا مناص من الالتزام به .ينظر: محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب، ص 202،201.

[3] ينظر: تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص56.

[4] محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب ،ص 201.

الذات القارئة، و يضيق من المساحة التأويلية للنص، الذي يهدف إلى تحقيق أكبر دائرة فهم متنوعة و هو ما تبحث عنه نظرية القراءة .

لذلك نرى وجهات نظر مختلفة إلى حد ما بين مفهوم القارئ الضمني كونه بنية نصية يخلقها المؤلف تستوجب وجود متلقي حقيقي لتغريه و تدفعه للقراءة بشكل معين ، و بين عمود الشعر التقليدي لأنه «هو من يخلق النص باعتباره ذاكرة الشاعر التي تدفع به إلى تشكيل النص وفق ما يحقق له اللذة و الفائدة معا».[1]

يمكننا أن نسلم بأن عمود الشعر بمثابة عقد بين الكاتب و المتلقي و ما يدعو إلى قيام هذا الميثاق توضيح المسالك الممكنة لفهم المعنى و إبراز الجهات المنغلقة في النص و "حازم القرطاجني" واحد من الذين وضحوا هذه المسالك في عرضه لقضية الغموض و ما يترتب عنها من انسداد باب التواصل بين الشاعر و المتلقي، فعندما يقع الشاعر في الغموض ، تفرض سلطة القارئ الضمني عليه أن يلتزم طرقا يحتال بها لإزالة هذا الغموض، مما يتطلب منه مجهودا في رفع الإبهام أو اللبس بتوسل القرائن المزيلة للغموض كالشرح و التفسير ،أو الاستعاضة من النص بسواه [*].[2]

إن هذه الوصلة النقدية و غيرها تدل على اهتمام العرب بالعلاقة بين النص والمتلقي و هذا الاهتمام هو الذي أملى عليهم اختراع بعض الآليات التي تعمل على تسيير عملية القراءة، هذا وتبقى صورة القارئ الضمني في مبعثه الغربي الحداثي صورة قابلة للمقارنة مع ما أُثر عن النقاد العرب لأنهم فصلوا في عديد القضايا النقدية المتعلقة بالعملية الإبداعية .

---

[1] تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص57.

[*] ورد في المنهاج شرح للفظتي" القِران و الاعتياض" ، فيشرح حازم الاعتياض في المعاني يكون بأخذ من مماثلاتها مما يكون في معناه أوضح منها، و الاعتياض في الألفاظ يكون بما يماثلها من جهة الدلالة، أما القِران فهو أن يتبع الشئ بما يكون شرحا له . ينظر: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص175 ،176.

[2] ينظر: تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص57، 59 .

و خلاصة لما طرح من عناصر تلقي "إيزر" للنص الإبداعي نستطيع القول إن نظرية الوقع الجمالي التي تقدم بها " إيزر" قد اهتمت بعلاقة النص بالمتلقي، حيث يطرح النص أبعاده الفنية في حين يحقق القارئ النص – عبر عملية الفهم– العناصر الجمالية، فعملية القراءة مبنية على تلاحم و تعالق النص بالقارئ، وهي الإضافة التي لحقت نظرية" ياوس" المبكرة في جماليات التلقي؛ حيث افتقدت لهذا التعالق بتركيزها على تاريخ التلقيات.

و على العموم و في ختام هذه الوصلة النظرية المطولة نوعا ما نظرا لأهمية العناصر التي لا يمكن إغفالها، و إن كنا قد ركزنا على بعضها دون التعمق فيها نظرا لشساعة المباحث التي تستدعيها هذه المواضيع مثل قضية التلقي عند النقاد العرب التي تقتضي منا الغوص في عديد الأفكار، لذلك اكتفينا بنموذج واحد "للقرطاجني" تاركين المجال لأبحاث أخرى أكثر ملامسة لهذه الأفكار.

و كذالك مسالة ظهور و رواج النظرية في الساحة النقدية المعاصرة فقد عملت الترجمة العربية على نقل هذه النظرية إلى ساحتنا النقدية، وعلى الرغم من اختلاف التراجم غير أنها استطاعت أن توصل لنا صورة مخالفة للتعامل مع النص الإبداعي من خلال نقل ما طرحه كل من "ياوس" و" إيزر" و كذا ما أنجزته أعمال النقاد العرب سواء من المشرق أو المغرب.

هذا و تجدر الإشارة –هنا– إلى أن نظرية التلقي ليست وحدها من اهتمت بعملية القراءة فهناك عديد النظريات ما بعد البنيوية(poste structuralisme) التي وجهت الاهتمام نفسه غير أننا لن نعرض لها مثل ما طرحه الاتجاه "الأنجلو أمريكي" و"لاتجاه الماركسي"، واكتفينا بنظرية ممثلي جامعة كونستانس الألمانية "إيزر" و"ياوس " لأنها ركزت في العلاقة بين عناصر العملية الإبداعية– المبدع النص المتلقي – دون إهمال أي عنصر، من خلال النظر فيما تتطلبه عملية القراءة من آليات على

الرغم من صعوبة تطبيق هذه الآليات لأن أعمال "ياوس "و إيزر" لم تقدم لنا تطبيقا مفصلا تنتظم فيه هذه الآليات بشكل واضح إلا في اليسير منها.

و هذا لا ينفي عمق الطرح النظري لهما مما يفتح المجال للقراء بأن يكتشفوا العديد من خبايا تلك الأطر النظرية و ذلك بمحاولة التجريب على النصوص الإبداعية على تنوعها و تبعا لتطورها عبر العصور، و هو ما سنقوم به في الفصول الآتية من هذا العمل.

الفصل الثاني:

مقروئية القصيدة الجزائرية التسعينية

تمهيد: واقع الساحة الأدبية و النقدية مرحلة التسعينيات

- **العينة المختارة دراسات في الشعر التسعيني**

أولا : القصيدة التسعينية تحت مجهر القراءة

1- قراءات شعر عبد الله العشي

2- شعر عبد الله حمادي في ميزان القراء

3- قراءات شعر عثمان لوصيف

4- مقروئية شعر عز الدين ميهوبي

5- قراءات متنوعة للشعر الجزائري المعاصر

ثانيا/ معايير القراءة و استراتيجيات التلقي .

ثالثا/ العوامل المؤثرة في التلقي

رابعا / آفاق الانتظار المؤسسة عبر التاريخ

1- تشكيل الأفق

2- خيبة الانتظار

3- المسافة الجمالية

4- المتعة الجمالية

تمهيد: واقع الساحة الأدبية و النقدية مرحلة التسعينيات

لقد شهدت فترة التسعينيات عدة اضطرابات وتحولات لمست مستويات مختلفة، وقد كان للوضع الاجتماعي كبير الأثر؛ بسبب ما عاناه الشعب من أزمات نظرا للمشهد الحزائني الذي خلفته الفترة الدموية، ولم تبتعد الحركة الأدبية والنقدية عن هذا التحول، فقد حفلت المدونة الشعرية التسعينية بزحم معرفي متعدد المشارب، حيث حاول الشعراء نقل الواقع المأزوم بلغة مغايرة عما كان مألوفا في فترة السبعينيات.

و تعد هذه الفترة مرحلة تحول في مسار القصيدة الجزائرية المعاصرة، بالرغم من الاضطرابات التي أثرت على الجانب النفسي و الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي للشعب بما فيهم المبدعين، غير أن ذلك لم يمنعهم من انتقاء أفضل التجارب الإبداعية لتكون سجلا لتاريخ الجزائر في هذه الفترة الحرجة.أما عن الحركة النقدية، فقد واكبت ـ هي الأخرى ـ هذا الإنتاج بشيء من التحليل والقراءات المحتشمة ـ في بداية الأمر ـ نظرا لتراجع النشر في هذه الفترة .

ونحاول في هذا الفصل تقصى الدراسات التي اعتكفت على تحليل التجربة الشعرية التسعينية الجزائرية، من خلال تقديم ملخصات لبعض القراءات التي استهدفت شعراء الفترة، ونريد أن ننوه ـ في هذا الصدد ـ إلى أن عملية الانتقاء هذه ليست اعتباطية حيث عمدنا إلى اختيار أكثر التجارب الشعرية رواجا في هذه المرحلة، مما سمح بتهافت مجموعة من القراء على اختلاف مستوياتهم على أعمالهم الشعرية، ومن هؤلاء الشعراء على سبيل الذكر لا الحصر (عثمان لوصيف، عز الدين ميهوبي، عبد الله حمادي، عبد الله العشي، يوسف وغليسي وغيرهم).

إن هذا الانتقاء يستهدف بالدرجة الأولى الاستراتيجيات القرائية المسلطة على النصوص الشعرية التسعينية؛ وذلك من خلال التركيز على أوجه الاختلاف والتشابه الذي تطرحه القراءة، وما يقدمه كل قارئ، مع العلم أننا سنسقط ـ على الرغم من الأهمية ـ

الاعتبارات التي تتعلق بمركز القارئ ونوعه، لأن هذا المطلب سيبعد البحث عن مبتغاه فلو ركزنا على فئة النقاد مثلا كون « حدس الناقد ليس في مستوى حدس القارئ العادي أو حدس دارس الأدب المتهيب من المناهج ومن كل معرفة منظمة»[1]، فإن هذا التركيز سيدخلنا في بوتقة نقد النقد، ونظرية القراءة وإن كانت ـ باتجاهاتها ـ قد حددت أنواع القراء غير أنها لا تؤمن بالقراءة الفردية أو المحددة للنص، فإثراء النص ونموه يحيا وسط ما لانهاية من القراء.

لكن هذا لا يمنعنا من الاهتمام بالمستوى الثقافي والعلمي لكل قارئ لذلك سيتم التركيز على الكتب والمقالات المنشورة، ثم رسائل الدكتوراه وبعض رسائل الماجستير.

وقد تواجهنا إشكالية تاريخ النشر سواء الدواوين الشعرية أو القراءات فثمة دواوين وقصائد كُتبت مرحلة التسعينيات غير أنها لم تُنشر إلا في المراحل الآتية من الألفية الثانية، وقد أشار بعض الشعراء إلى تاريخ الكتابة في كثير من المؤلفات مما يساعد القارئ على القبض على المنجز الشعري التسعيني على وجه الخصوص.

أما عن تواريخ القراءات التي تعد من اهتمامات نظرية القراءة ؛ إذ يدخل هذا ضمن تاريخ التلقي فقد شهدت هي الأخرى اضطرابًا، حيث يصعب القبض على القارئ الأول للقصيدة التسعينية ، فثمة قراءات مبكرة غير أنها لم تُنشر في وقتها، فتأخرت عن تاريخ التلقي، وثمة أخرى لم تنشر بعد ، مثل رسائل الدكتوراه والماجستير فهناك من أتيحت له فرصة النشر وهناك من لم تتح له، لذلك فإن تاريخ القراءة وإن كان مهمًا غير أنه لا يمكننا ضبطه أو موقعته في فترتة المحددة فلا نستطيع القول إن "عبد الحميد هيمة" مثلا هو القارئ الأول للقصيدة التسعينية لأن دراساته للشعر الجزائري المعاصر وصلتنا مبكرا لذلك سنركز على العموميات مع مراعاة النسبية في الحكم.

---

[1] حميد لحميداني، مستويات التلقي القصة القصيرة نموذجا، (سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24)، نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات، ص 128.

- **العينة المختارة دراسات في الشعر التسعيني**

أ: الكتب المطبوعة:

– عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا) (1998).

– صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري (2002).

– نسيمة بوصلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر (2003).

– عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري (2006).

– العربي دحو: قراءات في ديوان العرب الجزائري (2006).

– سامية راجح: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي (2010).

– وردية سحاد: التشاكل والتباين في ديوان "مقام البوح" لـ عبد الله العشي "(2012).

ب:المقالات المنشورة:

– شادية شقروش: سيميائية العنوان في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، (المتلقي الوطني الأول السيمياء و النص الأدبي2000).

– ناصر لوحيشي الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر (مجلة إبداع 2002).

– جمال غلاب: مقاربة في قصيدة النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي (مقال منشور في الانترانت 2007).

– خرفي محمد الصالح: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، (العلوم الإنسانية 2007).

– نادية خاوة، الاشتغال السيميولوجي للألوان وأبعادها الظاهراتية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله العشي، (الملتقى الدولي الثالث السيمياء و النص الأدبي) 2008.

– لخميسي شرقي: جماليات الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي (مجلة قراءات 2009).

– عبد الرحمان تبرماسين: آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي (جامعة أم القرى 2009).

– رشيد شعلال النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري "اللعنة والغفران عينة" (المخبر 2010).

– حميد صباحي: العنوان وتفاعل المتلقي قراءة "تأويلية في شعر عبد الله العشي. (قراءات 2013).

– أمال ماي: جينيولوجيا الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التسعينيات أنموذجا (قراءات 2014).

ج: رسائل الدكتوراه والماجستير:

– نعيمة السعدية: الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي (ماجستير 2003 ، 2004).

– لزهر فارس: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف (ماجستير 2004،2005).

– لعلى سعادة: سيميائية العنوان في شعر عثمان الوصيف (ماجستير 2004 2005).

– السحمدي بركاتي: الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي (ماجستير 2008،2009).

– كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988 2000). (ماجستير 2009،2010).

– صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينيات وما بعدها (دكتوراه 2010 ، 2011).

– أحمد العياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر (1975، 2000) (دكتوراه 2013،2014).

– كريمة حميطوش: توليد الدلالة في ديوان "لعينيك هذا الفيض" لـ عثمان لوصيف (ماجستير).

أولا: القصيدة التسعينية تحت المجهر القراءة

1 – قراءات شعر عبد الله العشي:

شاعر جزائري معاصر، متحصل على شهادة دكتوراه دولة في النقد الأدبي ونظرية الأدب، تقلد مجموعة من المناصب من أعماله الشعرية (مقام البوح) بالإضافة إلى (يطوف بالأسماء) و (صحوة الغيم) [1]، وقد حظيت أعماله بإقبال مجموعة من القراء استهوبتهم الكلمة الفنية في مبعث البوح و الطواف، ففتح عن ذلك صحوة نقدية ساهمت في إبراز الجوانب الفنية والفكرية الماثلة في أعماله ومن بين هذه الدراسات.

1 ـ ق 1: تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لـ عبد الله العشي (وردية سحاد)

يعد ديوان "مقام البوح" من أكثر الدواوين التسعينية رواجا و ذلك لما يحتويه من قضايا فكرية و جمالية، يحتوي الديوان على مجموعة من القصائد ترسم في أغلبها خطوات الشاعر الغامرة في غياهب الواقع فترة التسعينيات، وهو ما وفر له إقبال مجموعة من الدارسين والنقاد، فاتسعت مجالات تناوله بالمقارنة مع الأعمال الأخرى.

وتعد "وردية سحاد" في كتابها (تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح "لعبد الله العشي" من القراء الذين أسهموا بالدرس والتحليل لهذا المنجز وذلك « بالاستناد من جهة إلى السيميائيات السردية، واستثمار مفهوم العلاقة بين العوامل و التشاكلات، ومن جهة أخرى

[1] عبد الله العشي، بتاريخ 30-09-17 الساعة 18:14. www.ekiab.com

تستند إلى سيميائيات الأهواء[*] في معاينة حالات الروح في ديوان أحد أبرز شعراء الروح في الجزائر».[1]

الكتاب مقسم إلى فصلين بعد تقديم ومقدمة ومدخل، الفصل الأول عن تشاكل الحب، و الفصل الثاني تشاكل الكتابة، وقد تعددت مفاهيم التشاكل في الدرس السيميائي المعاصر؛ فإذا كان (قريماس Greimas) قد حصره في المضمون فإن (راستي Rastier) عممه ليشمل التعبير و المضمون معا، أي يتنوع بتنوع مكونات الخطاب فثمة التشاكل الصوتي والإيقاعي والمنطقي والمعنوي.[2]

استنادا إلى هذا التصور تقسم الباحثة الديوان إلى خمسة مقاطع الأول يشتمل على قصيدة "أول البوح"، و الثاني قصيدتي "تجاوب وافتتان"، والثالث قصائد "أجراس الكلام احتفال الأبجدية، حرائق الفتون، قمر تساقط في يدي، العودة من وراء الماء، لا تصمتي بهجة القصيدة" ، أما الرابع فيشمل قصيدتي "الغياب و التأويه" في حين يحتوي الخامس على قصيدتي "السر، ولن أسميه"[3].

ترى الباحثة أن الديوان يحركه برنامج سردي ، و تعد قصيدة "أول البوح" أول نموذج افتراضي أول لتطبيق البرنامج السردي الأساسي تشكل المرأة موضوعا قيميًا فيه[**] ويحتل العاشق دور الذات التي تسعى لتحقيقه والاتصال به، والقيمة الأساسية هي الحب

---

[*] لقد انتبه السيميائيون إلى دور الهوى في تحديد طبيعة الأفعال إذ يرى غريماس و فونتاي أن هناك ارتباطا وثيقا بين الهوى والفعل، فكثيرا ما يكون الهوى نتيجة فعل صادر، عن الذات كحالة الندم أو نتيجة فعل مورس عليها من طرف ذات أخرى كالغضب . ينظر: وردية سحاد ، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012 ، 1433 ص31.

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص10، (تقديم لآمنة بلعلى).

[2] ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان ، ط3، 1992، ص19.

[3] ينظر: وردية سحاد ، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، ص 39 ، 40.

[**] يطلق الموضوع القيمي في الدرس السيميائي على الموضوع الذي ترغب الذات في تحقيقه و الوصول إليه من خلال المرور بمراحل البرنامج السردي.

وتصل الباحثة من خلال هذا التفصيل إلى أن المرأة ـهناـ تحتل دوري المرسِل والمرسَل إليه لأنها تعادل الله مكانة عند الصوفية من جهة وكونها المستفيد الأول (الحبيبة) من جهة أخرى[1].

و لتصل القارئة إلى حل إشكالية الاتصال والانفصال داخل هذا البرنامج عمدت إلى تفكيك أطواره بالتفصيل بداية بـــ :

أ – **التحريك:** (la manipulation): إذ يمثل الواقع الحسي الذي تعيشه الذات (العاشق) عاملا مرسلاً دفعها للاتحاد مع الموضوع القيمي (الحبيبة) علها تستبدل هذا الواقع الجاف المقفر بواقع خصب ترويه ينابيع الحب الصافي[2].

ب – **الكفاءة:** (La compétence): لتتحول حال انفصال الذات عن موضوعها إلى حالة اتصال لابد أن تتوفر لديها كفاءة تؤهلها لذلك، وقد ربطت الباحثة جزءًا من الكفاءة بفكرة الفناء[*] عند الصوفية التي تستوجب من الذات التخلص من عائق الجسد من خلال الاتصال بأفعال "كالحرق" مثلا: الذي تعمد فيه الذات على التخلي عن شهواتها وغرائزها[3].

ج – **الإنجاز:**(La performance):

إن المراحل السابقة تهيئ الذات إلى فعل الانجاز، والتي تجعلها إما في حالة اتصال أو حالة انفصال يقول الشاعر بعد رحلة الحب:

ها أنا

---

[1] ينظر: وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، ص 43.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 61، 64.

[*] الفناء: نقيض البقاء وعند المتصوفة هو سقوط المذمومة كما أن البقاء وجود الأوصاف المحمودة ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة بتاريخ 30– 9–2017، ساعة 19:30.

[3] ينظر: وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، ص 67، 72.

أتوحد في امرأة

من نزيف الأناشيد

والبرق

و النور والأبجدية. [1]

وعن تمظهرات الشوق ترى الباحثة أن الذات تعود إلى حالة الانفصال من خلال قصيدة (الغياب و التأويه) انطلاقا من المعجم اللغوي الذي تقترحه القصيدتان ينبعث الشوق الذي يُعد الحرمان أحد أهم محركاته، ويقابله الأمل[2] يقول الشاعر:

كم من الوقت سيمضي

كي تعود الحوريات

ويعود الهمس واللهفة[3]

ونتفق مع الباحثة في حكمها على (هوى الشوق) بأنه يقترن بعاطفة الأمل، فهذا التغيير والتحول الذي تجاذبته ثنائية (أمل، ألم) أعطى لقيمة الشوق عند الذات القدرة على التفاؤل؛ إذ في كل مرة نراها تقدم امتيازات تحاول بها الرجوع إلى حالة الاتصال .

هذا وقد تكلمت الدارسة عن "التشاكل الطبيعي"؛ حيث ترى أن الديوان غامر بمفردات الطبيعة خاصة (الماء، التراب، الطين، النار) التي تجسد جملة من التقابلات الدلالية العميقة مثل:

الدنس v التطهير

الموت v الحياة[4]

---

[1] عبد الله العشي، مقام البوح، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،[د ط] ، 2007، ص68.

[2] ينظر: وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، ص 79 ،83.

[3] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 74.

[4] ينظر: وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، ص 107 و مابعدها.

وفي الفصل الثاني تعرض الباحثة لسلطة اللغة على المحتوى الإبداعي من خلال حديثها عن الفعل وهيمنته الإبداعية أين «تظهر الذات المتلفظة الشاعر ككائن خاضع لا حول ولا قوة له تفعل به القصيدة (الموضوع) ما تشاء لتبوح له اللغة بعد معاناته بأسرارها وتجعل ما كان في تصوره من خيالات و رؤى غامضة وجودًا لغويا متجسدًا»[1].

إن الطرح السيميائي الذي تقدمت به "وردية سحاد" لديوان (مقام البوح) ساعد إلى حد كبير في الكشف عن بعض خبايا النص الشعري للشاعر، على الرغم من صعوبة استنطاق اللغة الصوفية وقسوة المنهج السيميائي، غير أنها استطاعت تفكيك البنية النصية، وربطها بالدلالات المناسبة ، و إن كنا نرى أن هذا المنهج قد حصر مدلول الديوان في بعد واحد و "هو الصوفي" لاعتماده على برنامج سردي شكلته أطراف محددة عملت على تحقيق أطواره .

1ـ ق2: جماليات الصورة البلاغية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي (لخميسي شرفي).

يضعنا عنوان الدراسة أمام تصورٍ، مفاده أن الديوان ثري بالصور الشعرية والصورة البلاغية أكثرها مثولا، فقد حاول " لخميسي شرفي" أن يستخرج البعد الجمالي للصورة البلاغية؛ حيث يرى أن الشاعر استطاع أن يجمع بين «عنصري الخيال والملفوظ الشعري ... بذكاء فني لينتج صورًا شعرية مثلته وحدات مركزية تقوم عليها قصائده»[2].

---

[1] المرجع السابق، ص 139.

[2] لخميسي شرفي، جماليات الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي، (مجلة قراءات)، العدد الثالث، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2009، ص44.

وهو ما طبع صوره بالتعدد والتنوع في أنماطها فمنها الصورة البلاغية، والصورة الحسية وغيرها، وعلى تعدد هذه الأنماط عمد الباحث إلى انتقاء بعض الصور البلاغية التي تتراوح بين التشبيه والاستعارة. [1]

فالصورة التشبيهية على رأي القارئ « تمتاز بالتنوع، فتارة يذكر الشاعر أطراف التشبيه جميعها، وتارة يستغني عن الأداة وفي أخرى يحذف وجه الشبه وقد يكتفي بالصورة المفردة أحيانا ويورد سلسلة من التشبيهات»[2]، وقد كان للمرأة دورها الفعال في نسج هذه التشبيهات وهو ما اهتدى إليه القارئ، إذ يقول معلقا على قول الشاعر:

هو صوتها،

فكأنه وحي إليّ

وكأنني من نشوتي الكبرى نبي [3]

إن للمرأة دورا في إنجاح التشبيه، حيث شبه صوتها بالوحي وكأنها ملاك سماوي يوحي إليه ما يكتب وينشد من أشعار وهذا يثير نشوته، مشبهًا نفسه بالنبي؛ إذ يظهر وجه الشبه ـ هنا ـ بين النبي الذي لا يُبلغ تعاليم رسالته إلا بنزول الوحي وبين الشاعر الذي لا ينجح في تبليغ صوته الشعري إلا بعد سماع تلك المرأة[4]؛ فالمرأة ـهنا ـ «تجاوزت مرتبة النساء العاديات لتتربع على عرش السيادة في الأرض و السماوات»[5] وهو الأمر الذي توصلت إليه "وردية سحاد" من خلال شرحها لرمزية المرأة .

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

[3] عبد الله العشي، مقام البوح، ص 13.

[4] ينظر: لخميسي شرفي، جمالية الصورة البلاغية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي، ص 44.

[5] المرجع نفسه، ص 48.

أما عن الاستعارة فيرى الباحث أن الديوان يميل للصورة الاستعارية انطلاقا من قدرتها على رسم معالم التجربة الشعورية للشاعر ولم تبتعد المرأة عن هذه الاستعارة حيث يقول: [1]

مولاتي

لو أن بعض أحرفي تطاولت

وقلت لكْ

أطلت غيبتكْ

تراك يا مولاتي تعذر العشاق[2]

يرى الباحث أن هذه الصورة تعكس عمق المشهد الصوفي فرغبة الشاعر في الكشف والتجلي وشوقه للوقوف أمام الذات الإلهية، جعله يصور حروفه الشعرية، في استعارة انزاح فيها الخطاب عن المألوف وتبرز جمالية الصورة الاستعارية عند الشاعر في نقله للمعنوي في صورة المحسوس وهو ما يسمى في الدرس النقدي بالتجسيم[3]، ويقابله التشخيص؛ الذي يقصد به إضفاء الصفات الإنسانية على الأشياء أو المفاهيم المجردة حتى تغدو ككائن الحي[4]، وكثيرا ما تحضر هاتان الميزتان في مدونة "مقام البوح"، وهو ما يدل على تعالق المدونة مع المعايير الحداثية، الأكثر استيعابا للتجربة الشعرية المعاصرة.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 52.

[2] عبد الله العشي، مقام البوح، ص8.

[3] ينظر: لخميسي شرفي، جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، ص52.

[4] ينظر: علي قاسم الزيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور و عبد العزيز المقالح، دار الزمان للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص363.

لذلك نرى أن قراءة الباحث تميل إلى القراءة التقليدية ـ التي تستجيب لعناصر عمود الشعر ـ و عليه لم تفتح للنص الشعري "مقام البوح" المجال الواسع للبوح بأسراره لأنه نصٌ حداثي يأبى– إلى حد ما – الاستجابة إلى المعايير التقليدية وهو ما بدا ظاهرا من خلال القراءة، فالتشبهات والاستعارات التي قدمها الباحث، دخلت في باب أوسع من الصورة البلاغية لتشمل لنا صورًا شعرية تعبر عن أفكار و رؤى للتجربة الشعرية الحداثية المتمردة عن الحروف والمعاني القاموسية والمألوفة.

1– ق3: العنوان وتفاعل المتلقي "قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي (حميدة صباحي).

كثيرة هي القراءات التي تناولت عناوين القصائد الشعرية التسعينية، وهي "حميدة صباحي" واحدة من الذين عنوا بهذه التقنية مستهدفة بعض عناوين "عبد الله العشي" في مقامه البوحي، بداية بالعنوان الرئيس الذي ساعد القارئة على القبض على المعنى العام الذي يدور في فلكه الديوان؛ حيث تقول:« إن مقام البوح فضاء شعري تعددت أبوابه واتسعت أفاقه، عالم اختلطت فيه اللغة الصوفية باللغة النقدية»[1].

وبعد تفكيكها لكلمات العنوان، تفكيكا يهدف إلى هتك حُجب البنية العميقة تصل إلى نتيجة، مفادها أن مفردات العنوان ابتعدت عن معانيها البسيطة القاموسية، لترتقي إلى مدلولات صوفية روحية قُدسية[2].

والأجمل من هذا حين ربطت الباحثة بين هذا التصور وبين فلسفة التطهير الأرسطية،[*] "فمقام البوح" عبارة عن لقاء تطهيري يظفر به العبد عند ارتفاعه عن الذنوب

---

[1] حميدة صباحي، العنوان و تفاعل المتلقي، قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي، (مجلة قراءات)، العدد الخامس ،قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2013، ص 248.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 249.

[*] سبق الحديث عن هذه الفلسفة في الفصل الأول ص26، و ما بعدها.

وارتقائه إلى الذات الإلهية بل التوحد بها؛ حيث القبض والبسط والطي، وهي المفردات التي تنشأ عن الخوف والرجاء، بعد ارتقاء العبد عن حالة الخوف والرجاء حيث يحدث الكشف والبوح، وهذا لا يتحقق إلا بعد رحلة شاقة[1].

أما عن العناوين الفرعية فإنها تشكل شجرة دلالية ساقها العنوان الرئيس وأغصانها العناوين الفرعية وقد أشارت القارئة إلى علاقة المرأة غير المألوفة الخارقة للأعراف في نسج مدلولات هذه العناوين، فهي المرأة (الآلهة، الجريئة، الشهوانية، الشاعرة) [2] وهي المرأة القصيدة و أن المقام ـ هنا ـ للبوح غير أن الشاعر لم يصرح لنا باسم هذه الحبيبة و لاشك أن لهذا التحفظ دليله الفني والفكري، لأن القارئ سيجد نفسه ضائعا أمام هذه العناوين المباغتة، و هو ما يدفعه للمواصلة والمكابدة من أجل أن يظفر بحقيقة نسبية لأن المطلق في "مقام البوح" لا يعرف المستحيل.

وعموما فإن قراءات شعر "عبد الله العشي" قد اتفقت أغلبها على طغيان البعد الصوفي على المدونة، بالإضافة إلى احتلال دال المرأة محل الصدارة في تحريك المعنى العام للمدونة.

1- شعر عبد الله حمادي في ميزان القراءة

يُعد "عبد الله حمادي" (المولود عام 1947 بقسنطينة) أحد الوجوه الثقافية والأدبية المشرقة في الجزائر، فهو جامعي باحث وناقد متعمق ومتفتح على القديم والجديد وشاعر من الطراز الأول، فقد صدرت له مجموعة من الدواوين منها:(الهجرة إلى مدن الجنوب "1981" وتجربة العشق يا ليلى "1982"، وقصائد غجرية "1983" وديوان البرزخ والسكين

---

[1] ينظر: حميدة صباحي، العنوان وتفاعل القارئ، قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي، ص249، 250 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص251.

" 1998" وله قرابة عشرة كتب نقدية [1]، منها:(الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع وكتاب مساءلات في الفكر والأدب وغيرها).

ولاشك أن تجربة الشاعر النقدية ساعدته إلى حد كبير في تشكيل منجزه الشعري لأن الشاعر الناقد يختلف عن الشاعر غير الناقد، خاصة إذ كانت التجربة النقدية مستقاة من روافد معرفية مختلفة، وهو ما نجده في تجربة "عبد الله حمادي"؛ فقد كان للرافد العربي والغربي على السواء أثرهما في تشكيل مفاهيمه النقدية والأدبية.

وتستقي التجربة الشعرية عند "عبد الله حمادي" مفاهيمها من تصوره لحقيقة الشعر الذي يرى أنه « تعبير غير عادي عن عالم عادي... وهو ليس اللغة الجميلة التي كثيرا ما يخطئ النقاد في نسبتها للشعر؛ فلغة الشعر لغة من نوع خاص، يبدُعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر»[2].

إن لهذا التصور الأثر الواضح في تجربة الشاعر، إذ يُعد من الشعراء الذين حفلت مدوناتهم بزخم معرفي ثري المناهل، شاعر زاوج بين الحداثة والتقليد في جو فني غامر بالتقنيات التقليدية والحديثة، فالقارئ لشعره تستوقفه محطات متنوعة، نورد بعضها من خلال القراءات الآتية:

2- ق1: تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي (سامية راجح ساعد).

تُعد "سامية راجح" من الذين سلطوا الضوء على هذا الديوان الأيقونة في كتابها المذكور آنفا، الكتاب موزع على ثلاث مائة وستة وعشرين صفحة من الحجم المتوسط

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]، 2006، ص352.

[2] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط3، 2001، ص5 .

مما ينبئنا على شساعة المساحة التحليلية التي فرضتها طبيعة الديوان من جهة و فضول الباحثة في الدخول إلى عوالم الديوان من جهة أخرى.

العمل مقسم إلى مدخل نظري لمفهوم الحداثة وخمسة فصول، الأول جاء في مفهوم الحداثة عند الشاعر، والثاني تعلق بحداثة اللغة، أما الثالث فارتبط بحداثة الصورة، في حين حفل الرابع بترانيم الحداثة الموسيقية، ويبقى الخامس فضاءً رحبا رُصدت فيه أهم الفضاءات الطباعية.

والحداثة (modernisme) في معناها العام :«هي ظاهرة غربية انطلقت من أوروبا مع الثورة الفرنسية (1789) وعنت التغير في النظام السياسي من النظام الملكي إلى الديمقراطي»[1]، ومن منطلق التغيير انتقلت إلى ميدان الأدب لتُعنى بكل ما هو جديد ومتمرد على القديم؛ سواء ما ارتبط بتقنيات الإبداع أو ما تعلق بالمعايير النقدية.

أما عند "عبد الله حمادي" فهي «الرغبة المستمرة في التحول إلى هاجس لإفراز الإدراك الواعي الممسك باللحظة التاريخية التي يتلاشى فيها كل شيء بين طرفي الزمان»[2]؛ معنى ذلك أن الحداثة تتعلق باللا استقرار و اللا ثبات و اللا متناهي عبر رحلة أزلية لا حدود فيها للزمن المتعالق بعضه ببعض.

في البداية تحدد "سامية راجح" أفق قراءتها للديوان من خلال تصنيفه ضمن التجارب الفنية ذات الأبعاد الصوفية سيما في (الرباعيات) والقصائد الأخيرة في الديوان «فالتجربة الصوفية تنبثق من خصوصية الخلق لديه من فلسفة التعالي، حيث يصير النص مقدسا لأنه يحمل وهج تجربة صوفية»[3].

---

[1] فتحي التركي، عبد الوهاب المسري، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 349.

[2] سامية راجح، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، أربد ، الأردن، ط1، 2010 ،ص52. نقلا عن: عبد الله حمادي، مساءلات في الفكر والأدب، ص204.

[3] المرجع نفسه، ص88.

وفي تحليلها لحداثة اللغة الشعرية، ترى أن لغة الشاعر تتغذى على تقنيات حداثية أهمها «تعدد الدلالات فالمرأة مثلا أعلنت حضورها في هذا الديوان من زوايا ورؤى متعددة»[1]؛ كم دخل هذا الدال الحيز الرمزي في المدونة الحمادية فأضحى قضية يناضل من أجلها، وخير مثال قصيدة (يا امرأة من ورق التوت)؛ المرأة التي خرقت بصفاتها كل الصفات العادية وما عمق من رمزية هذه الدال هو تعالقه مع المعجم الصوفي[2].

ويعد ديوان (البرزخ والسكين) فضاءً رحبًا تتكاثف فيه الصورة الشعرية بأنواعها، ولما كانت المدونة على تعالق بالتقنيات الحداثية عمدت الباحثة لاستنطاق الصورة الشعرية بمفهومها الحداثي، أين أضحت مشروع قول تبعث منه الذات الشاعر جل أفكارها، صورًا تتعلق باللا محدود واللا متناهي في حركة دؤوبة تأبى الانصياع و الخضوع للعلاقة القائمة بين الألفاظ من أجل صنع مشاهد متمردة عن المألوف.

ومن هذه التقنيات الصورة الخاطفة؛ "اللمح السريع"، والصورة الحلم، وغيرهما[3]، أما عن حداثة الموسيقى الشعرية فترى من « تجليات الحداثة الموسيقية عنده مزجه بين التفعيلات أو البحور... تعدد وتنوع القافية وحروف الروي على مستوى القصيدة الواحدة وهذه خاصية لم يألفها الشعر الكلاسيكي»[4].

وعن الفضاء الطباعي فترى "سامية راجح" أن الديوان ثرى بعلامات الترقيم التي قصد الشاعر من خلالها إشراك المتلقي في إعادة بناء نصه، سيما أن هذا الفضاء يترك مواقعًا غير محددة سواء في حضور وغياب العلامات أو في السواد والبياض أو غير ذلك، وقد مثلت الباحثة لمثل هذا الحضور بقصيدة (مدينتي) مستنطقة أبعادها الفكرية

---

(1) المرجع السابق، ص108.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 108.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 175 وما بعدها.

(4) المرجع نفسه، ص 94.

الناطقة بمأساوية الوضع الذي آلت إليه الجزائر المنهوبة[1]، ومن الملاحظات التي التفتت إليها الدارسة خروج علامات الاستفهام عن معناها الأصلي المنحصر في الاستفسار والتساؤل لتؤدي معنى التعجب ولا شك أن الواقع بما يحمله من تناقضات هو من أملى على الدوال الحمادية لأن تتعجب بهذا الشكل[2].

وفي الختام تصل القارئة إلى نتيجة مفادها أن الحداثة الشعرية عند الشاعر تتأسس «على مقولة الاختلاف وهدم الاحتذاء والقول بالتواصل فهو يرفض محاكاة النموذج مهما علت قدرته، فالكتابة عنده هي تخط لحصون التقليد، وتجاوز مستمر ونبذ دائم للعادة»[3].

وبعد التنقيب على هذه القراءة الفنية لديوان (البرزخ والسكين) من طرف الباحثة "سامية راجح" ، نستطيع القول إن هذه الدراسة على شساعتها قد مست أوتارًا مختلفة من صور الحداثة الشعرية، وذلك من خلال استنطاق المنجز "الحمادي" باستراتيجيات أكثر رواجًا وحداثة وهو ما ساعد على القبض على مكامن الجمال فيه.

2- ق2:الرمز الصوفي في رباعيات آخر الليل لـ" عبد الله حمادي" (عبد الحميد هيمة)

من القراءات النقدية التي استهدفت المضمون الشعري الحمادي، بهدف استنطاق الأبعاد الصوفية الماثلة خلف المنجز الإبداعي الموسوم بـ "كتاب النور"، وهو الجزء الثاني من ديوان (لبرزخ والسكين) الذي يحتوي على "رباعيات آخر الليل".

وفكرة الرباعيات ليست بالفكرة المستحدثة في الساحة الأدبية، إذ تعد إحدى فنون الشعر ظهرت في الشعر الفارسي، وقد أطلق عليها «الدوبيت» كلمة مركبة من "دو" تعني اثنين؛ أي البيتان ومن أشهرها رباعيات الخيام نسبة لكاتبها "عمر الخيام "[4].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص242 ،251.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص260.

[3] المرجع نفسه، ص301.

[4] ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب،ج1، ص401.

وقد اطلع عبد "الحميد هيمة" في دراسته (للبرزخ والسكين) على هذه التجربة الشعرية الغارقة في غياهب التصوف، مما دفعه إلى الدخول إلى البُنى العميقة التي تكشف عن تلاحم الرموز الصوفية في فضاء فني يعكس إلى حد كبير تصور الشاعر للحياة الصوفية، وهو ما دفعه للحكم على الرباعيات بأنها « تجسد لنا نضج القصيدة الصوفية لما تحتويه من سمات وعناصر تتيح لنا القول بأن الرؤية الصوفية قد تكاملت في هذا النص»[1] .

بداية يعقد الباحث مقارنة بين نسبة توارد لفظتي "النور، الليل"، فيرى أنهما متعادلتان من حيث الحضور ؛"فالليل" مرتبط بالجانب المادي وهو قرين تجربة الشاعر الأرضية فقد استوعب في هذه الرباعيات معاني الشقاء والفشل والسقوط أما "النور" فهو فائض على الكون مشع في كل ما هو موجود مصدره الذات الإلهية[*] [2].

ويخلص إلى نتيجة مفادها أن (الليل والنهار) أو (الظلمة والنور) عند الصوفية رمز «القبض والبسط»[3] اللذان ينشآن عن شعوري الخوف والرجاء، وهو ما طرحه أرسطو في فلسفة التطهير[4].

ومادام الفضاء الإبداعي تتجاذبه منابع صوفية، فإن لهذا الجو الفني الروحاني صورًا تهيئ للمرأة الحضور ضمن المنجزين الإبداعي والتأويلي، يقول الشاعر في رباعية رقم"7":

---

[1] عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1 رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006، ص13.

[*] وقد تجلى هذا النور في عدد من سور القرآن يقول تعالى: ﴿۞ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشۡكَوٰةٖ فِيهَا مِصۡبَاحٌۖ ٱلۡمِصۡبَاحُ فِي زُجَاجَةٍۖ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوۡكَبٞ دُرِّيّٞ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٖ مُّبَٰرَكَةٖ ﴾ إلى قوله: ﴿وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيۡءٍ عَلِيمٞ ٣٥﴾ سورة النور: الآية 35.

[2] ينظر: عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري (دراسات نقدية) ج1، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص16. نقلا عن: زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص50.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص16.

قِيلَ والفِسقُ: قلت: ثمَّ احتجاجي

حين يُتلى على السماءِ اعوِجاجي

سِرُّ مغزَاكَ أنْ تراني صريعًا

فوق نهديْها مُبحرًا في ارتجاجيِ

منتهى الوصلِ أن أعيشكَ حلمًا

مستحيلاً نعِيمَه في اهتياجِـــــيِ

(...) إنّما السّرُ من تدَّبر سّرًا

بَات فحواهُ في متون الدَّياجـــــي[1].

كما مثلَ ـ كذلك ـ بالرباعية رقم (13) أين « يظهر الطابع الشهواني لصور الشاعر كصورة الارتجاج بين نهدي الحبيبة، والانتحار في حضرة هواها الخرافي ونبرة العطر التي أثقلت شفاه الحبيبة»[2].

و يبرر"عبد الحميد هيمة" سبب ظهور المرأة في الصورة الماجنة في قوله إن« في ذلك دلالة قوية على فقدان الشاعر الارتواء من المرأة بالمفهوم الصوفي دائما؛ أي المرأة المجردة من الإطار الاجتماعي المرأة التي تحقق تجلي الجمال في طابع جلالي وظهور الجلال في طابع جمالي»[3].

والمتأمل في الرباعية رقم (7) يجد أن الشاعر ـ نفسه ـ قدم إجابة على هذا المشهد الشهواني في قوله " ثمَّ احتجاجي " دلالة على أن هذا المذهب له تبريره المنطقي فالشاعر حتما يفتقد لنوع من المتعة الروحية مثل التي تحققها هذه المرأة بمفاتنها و هو ما دفعه إلى الشرود و الذهول أمام هذا المشهد المغري إغراء التجربة الروحية في عوالم التصوف، فلم يجد لهذا المنحى سوى تعبئة هذا الرمز "المرأة" بالحمولات الفكرية تحفظا

---

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص53.

[2] عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، (دراسات نقدية) ج، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص20.

عن خصوصية تجربته الصوفية أولا و لإعطاء فرصة للقارئ ليلامس البنية العميقة بطريقة تحقق له وصلة تطهيرية ثانيا.

إن هذه الوصلة الإبداعية الغارقة في التصوف ليست حديثة العهد في تجربة "عبد الله حمادي" فقد سبق اكتشاف القراء لمثول هذا البعد في أشعاره الأولى مثل (تجربة الحب يا ليلى)، وهذا دليل على تشبع الشاعر بالثقافة الصوفية بشكل جعله يتوقع قارئه ؛ هذا الأخير الذي يتحتم عليه أن يكون على ثقافة بخبايا الرموز الصوفية، من أجل ربط الصلات بين وجهات النظر التي يؤول إليها كل مقطعٍ قرائي، لأن تواشج هذه الوجهات هو من يُوصل القارئ إلى مبتغاه.

لذلك نرى أن مثل هذه النصوص بحاجة إلى قارئ متصوفٍ يقول "عبد الحميد هيمة" معبرًا على صلابة النصوص الحمادية «أما الشاعر "عبد الله حمادي" نجده يغرق في أجواء غيبية من الصعب تحديدها»[1]، وعلى الرغم من ذلك استطاع الناقد أن يفتك بالدلالات المخبوءة في الذال الحمادي، وهذا يدل على الدور الذي يلعبه الناقد على خلاف القارئ العادي؛ حيث يعمل على تليين القاعدة التأويلية للقراء من خلال تبيين مميزات المنجز الإبداعي .

و عموما فإن قراء تجربة (البرزخ و السكين) قد كشفوا عن التوجه العام للشاعر من خلال انتهاج استراتيجيات قرائية شديدة القرب من منجزه الشعري، مما أثرى من قيمته الفنية و الفكرية، و قد أعربت هذه الدراسات عن طغيان التوجه الرمزي في التجربة الحمادية، وهذا ليس غريبا و نحن بصدد التنقيب عن مدونة تسعينية و التي كثيرا ما لجأت للرمز من أجل تضمين أبعاد فكرية شديدة القرب من الوضع الاجتماعي المهيمن أنداك.

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر [دط] ، 2005 ، ص 186.

3- قراءات شعر عثمان لوصيف

يصنف "عثمان لوصيف" ضمن جيل الثمانين من القرن العشرين، شاعر جزائري من مواليد (5 فيفري1951) بدائرة طولقة ولاية بسكرة من الشعراء المكثرين، فقد صدر له مجموعة من الدواوين منها (الكتابة بالنار "1982"، شبق الياسمين "1986" أعراس الملح "1988"، أبجديات "1997" نمش وهديل "1997"، اللؤلؤة "1997" وغيرها) [1].

و الملاحظ على هذه الدواوين أنها كُتبت بمدينتي (طولقة و باتنة)، وهي قصائد حرة تتراوح ما بين الثمانينيات والتسعينيات مرحلة تحول ـ بالتحديد ـ في البناء الفني والفكري للقصيدة، و تعزز تواريخ القصائد هذا المذهب؛ فالشاعر " لوصيف عثمان" أراد أن يترك من خلال هذه الوجهة للمتلقي بعض التوقعات لمنجزه الإبداعي من خلال آليات القارئ الضمني الذي يتجسد في بنيات فنية تحفز القراء على هتك النصوص.

وقد كانت أعماله ـ سيما التسعينية منها ـ مواضيعا لدراسات الأكاديميين، فأنجزوا منها رسائل الماجستير و الدكتوراه بالإضافة إلى المقالات والكتب، وهذا يدل على ثراء النصوص الشعرية لديه مما أعطى لها الجاذبية و الإغراء، ووسع من دائرة مقروئيتها.

وسنقف في هذه الجولة عند بعض الدراسات بهدف التمثيل لما طرح فيها من استراتيجيات فنية.

3- ق1: سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف(سعادة لعلى)

يعد العنوان استراتيجية نصية تستهوي القارئ بطرق مختلفة و المتأمل في المدونة "اللوصيفية" تستهويه مجموعة من العناوين متنوعة المشارب مختلفة التراكيب فتارة تكتب بالنار وتارة تكتب على الوردة والياسمين، وعلى الرغم من ذلك يبقى الظمأ محور القول في تجربتة الشعرية ، وقد شكل العنوان لديه سمة بارزة مما دفع بالقارئ "سعادة لعلى" إلى

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص 529.

تقديم طرحه الإجرائي مستهدفا جملة من عنونة للشاعر مسلطا آليات المنهج السيميائي في دراسة قسمها إلى مقدمة و ثلاثة فصول وخاتمة بالإضافة إلى ملحق عن حياة الشاعر.

في الفصل الثاني يبدأ الباحث أول طرح إجرائي استقطب فيه البنية الصوتية والتركيبية و الدلالية للعناوين، حيث رصد لنا بعض الحروف المهيمنة للعناوين التي كانت فيها النسب متفاوتة فأغلبها حروف مجهورة مثل: (للام، الميم، النون ، الياء، الراء الهمزة الباء) و قد تواترت هذه الحروف في أغلب دواوينه [1].

و لتحمل الأصوات معنى في ذاتها حاول الباحث في كل ديوان تركيب جملة أو مفردة من تكاثف الأصوات المهيمنة، فيقول مثلا:« أما في عناوين قصائد ديوان "نمش وهديل" فإننا نقف على مقطع صوتي: "ترنَمْ" وكأنني بالشاعر يدعونا إلى الترنم مجاراة للحمام في هديله!! وفي عناوين ديوان "براءة" فإن الأصوات المهيمنة تشكل كلمة "نرتَل" إنها دعوة إلى ترتيل آيات البراءة» [2]، وتعد هذه التقنية الجميلة في استقراء الأصوات ذات قيمة متميزة في قراءة العنوان على اعتبار أنه نص مصغر تُختصر فيه معاني القصيدة .

أما في المستوى النحوي فقد عمد الباحث إلى تفكيك البنية التركيبية للعنونة، التي تكشف عموما عن التراكيب المهيمنة فأغلبها جاءت على هيئة مفردة، وقد تجاوزت ذلك في مواضع قليلة، كما أن أغلبها جملة اسمية مثل "براءة، المتغابي، غردايا، أعراس

---

[1] ينظر: سعاد لعلى، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2004 ،2005، ص91 ، (مخطوط).

[2] المرجع نفسه، ص94.

الملح" ومن صفات هذه الجمل أن المسند إليه غير حاضر فهو محذوف مقدر إما بـ "هذه" أو "هذا"، وهو مبعث الغموض [1].

ويخلص الباحث إلى نتيجة ـ مهمة ـ مفادها « أن عناوين عثمان لوصيف في الثمانينيات كانت أكثر طولا منها في التسعينيات وخاصة في سنة "1983" ويبدو أن الشاعر كان يساير آنذاك حركية العنونة التي تميزت ـ عموما ـ بإطالة العنوان نسبيا في فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات» [2]؛ ولا شك أن مذهب الاختزال يعود إلى الواقع الجزائري المكهرب إبان العشرية السوداء أين وجد الشاعر في الرمز ملاذًا للهروب من التجربة الحياتية إلى الواقع الشعري الذي يحتاج حتما إلى متذوق يفقه خبايا الرموز.

وتبقى البنية الدلالية للعنوان هي المحمل الفني الذي يكشف ـ لنا ـ عن الأبعاد الفكرية للنصوص "اللوصيفية" فالسامع للفظة " المتغابي" ـ مثلا وهي عنوان لمجموعة شعرية ـ يعتريه نوع من القلق الفكري الذي يحمله إلى استدعاء آلية التأويل لتفكيك بنية الكلمة وربطها بالدلالات المناسبة، وعن ذلك يقول الباحث : « لقد فجر الشاعر كل غضبه وسخطه ونقمته في هذا الديوان، وكشف فيه عن أسلوبه وطريقته ومذهبه في الحياة وهو ما جعلني أفضل تسميته بـ "البركان"!!» [3] .

وفي الفصل الثالث يعرض الباحث لتجليات الموروث وكذا بعض ملامح الانزياح في العناوين، فقد ثبت أن عناوين الشاعر على تعالق مع نصوص موروثة أهما التراث الديني، أما الانزياح فقد انتبه الباحث كذلك للخرجات التي كُسرت فيها القواعد الصرفية والنحوية واللغوية مقدما في ذلك تحليلا مفصلا [4].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص102 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

[3] المرجع نفسه، ص132 ،133.

[4] ينظر: المرجع نفسه، 146 ،155.

كما أشبع الباحث الدراسة بعنصرين هامين زادا من عمق التحليل وهما، العنوان وجماليات المتخيل، والعنوان وعلاقته بالمتن، حيث تتكشف الرؤيا الشعرية بما تحمله من رموز تكاثفية، لترسم لنا في كل مرحلة جزءًا من المتخيل الفني للشاعر، فنظل حين نقرأ "قصائد ظمأى" على تواصل مع الخيال ليقربنا من طبيعة هذه القصائد، فنجد أنفسنا نرسم خيالات مختلفة تروم في مجملها خلق وصلة تأويلية عمادها الفهم الصحيح .

وتعليقا على هذه القراءة نقول إن الباحث استطاع أن يقدم لنا صورة عن البناء الفني والجمالي للعنونة عند "عثمان لوصيف"، حيث استوقفت قرآءته أغلب العناصر الجمالية وذلك من خلال عرضه لهذا النص المصغر من وجهات نظر مختلفة وإن كنا نلمس غياب بعض الآليات السيميائية، كالتشاكل والتباين، والتضاد وغيرها.

3- ق2: توليد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لــ" عثمان لوصيف"(كريمة حميطوش).

نلتقي مع قراءة أخرى تستهدف المنجز الإبداعي للشاعر "عثمان لوصيف" من وجهة نظر دلالية، الدراسة مقسمة إلى ثلاثة فصول بعد مقدمة وتمهيد، الأول يتحدث عن سيرورة الدلالة والثاني يبحث في المفارقة ، والثالث في التفاعلات النصية في الديوان.

ويقصد بتوليد الدلالة أن المعنى في النص ليس تابتا بل ينمو و يتوالد، فحين يتنامى الحرف بتجاوزاته و تتكاثف العبارات بحمولاتها الفنية و الفكرية تكون أكثر طوعية في يد القارئ الذي يعمل بدوره على استنطاق الدلالات من خلال تتبع حركة نمو الدلالة في المنجز الإبداعي من خلال فعل القراءة؛ التي « تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي إنها تكور المكتوب على نفسه...حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية». [1]

[1] رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب سوريا، [د ط]، [دت] ، ص11.

انطلاقًا من هذا التصور تبحث القارئة عن تنامي صورة الجسد وتوليد صورة المرأة في المبحث الأول من الفصل الأول، فكما ذكرنا سابقا أن للمرأة دورها الفعال في تحريك التجربة الشعرية لدى شعرائنا، وهذا المذهب ليس بالجديد ؛ لطالما كانت المرأة ولا زالت هاجسا يخيم على مخيال الشعراء، فكانت هي وجسدها وروحها حاضرين في التجارب الشعرية منذ القديم.

و"عثمان لوصيف" من الذين افتتنوا بالمرأة وجمالها و قد أثرت عنه بعض الأقوال حيث يقول :«أنا جميل أحب الجمال!! فالمرأة في نظري اختزال للطبيعة وهي شعاع إلهي في الأرض، وهي آية من آيات الوجود... فأنا عشقت المرأة منذ وجودي وأحببت أمي منذ جئت إلى الوجود... ولازلت أمارس عشقي للمرأة التي أراها جزءًا من الروح الكونية، من هنا ولأسباب أخرى برزت النزعة الصوفية»[1].

وتؤكد الباحثة هذا الموقف، فترى أن حضور هذا الدال في الديوان شُحن بدلالات مختلفة، كما ثبُت حضور الجسد بأعضائه المغرية، فثمة وصف للعينين والنهدين وخصلات الشعر[2]، كما أضفى الشاعر على هذا الدال أجواءً رومانسية تنبئ عن العلاقة الحميمية التي يرغبها الشاعر في ظل تلك المواقف الإغرائية التي تصدر من المرأة.

وقد تجاوز الشاعر هذه المشاهد لينقلنا إلى مشاهد أخرى من تجلي هذه المرأة فيقول:

أتذكرك

في كل صلاة

فانحني... في خشوع

---

[1] كريمة حميطوش، توليد الدلالة في ديوان لعينيك هذا الفيض لـ" عثمان لوصيف" (مذكرة مقدمة لنيل الماجستير تخصص تحليل الخطاب)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2000، ص20، (مخطوط) .

[2] ينظر المرجع نفسه، ص12.

أغمض عيني من رهبة.

أسبح بحمدك.

وأتضرع

على عينيك اللامتناهيتين

يا صورة الله

في بهوة المرأة[1].

إن استحواذ المرأة على مخيلة الشاعر- على حسب رأي الباحثة- جعله يتخيلها أثناء الصلاة ليتعمق الإحساس بوجودها حتى تتمثل له المعبود في قوله "يا صورة الله[2].

ومن وجهة نظرنا نرى أن هذا التأويل لم يعط للصورة حقها من الدلالة، لأن المشهد غارق في الملكوت والروحانيات؛ حيث تبرز رغبة الشاعر في الاتصال بالذات الإلهية عبر مقامات التصوف ليضمن الوصول إلى مرحلة التماهي أو الكشف والتجلي، فالمرأة -هنا- هي رمز للحب الصوفي المتجذر في ذات الشاعر، وهذه الصورة شبيهة بصور (مقام بوح) "عبد الله العشي" فعلى الوتيرة نفسها «حاول الشاعر تحقيق برنامج سردي يمكنه من الاتصال بالمرأة التي بهرته وحركت رغبته في الوصل»[3]، غير أن موضوع القيمة كما ترى الباحثة ظل يتأرجح بين الرغبة و اللا رغبة في الاتصال لأن الأحداث تتوالى بسرعة[4].

أما في الفصل الثاني فتعرض الباحثة لأهم المفارقات على مستوى البنيات الدلالية واللسانية متناولةً الجوانب الشكلية والإيقاع بطرحها -لنا- تحليلا مفصلاً عن هذه الجوانب

---

(1) عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر [د ط]، 1999، ص 34 ،35.

(2) ينظر: كريمة حميطوش، توليد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لـ "عثمان لوصيف"، ص24.

(3) المرجع نفسه ، ص61.

(4) ينظر: المرجع نفسه، 34.

نقتطف منها رأيها في حضور الثنائيات التي ترى أن الصدارة كانت لـ (جدل النور والظلام، جدل الأعلى والأسفل) [1]؛ هذا التشاكل الذي كثيرا ما حضر في المدونات التسعينية مثل ما لاحظنا مع قراءات "عبد الله العشي".

وتستنتج الباحثة أن "الظلام و النور" متلازمان في الديوان، للضوء دلالتان فهو ملازم لحضور المرأة من جهة وهو نور خاص يحيط بالحقائق الكونية من جهة أخرى[2].

كما انتبهت كذلك للنصوص الموازية[*] لتشكيلها كتلة من المعاني الحبلى بالأبعاد الفكرية فعرضت لفضاء الغلاف و الإهداء و العنوان ، وقد بررت أسباب غياب العنونة داخل الديوان ـ التي عُوضت في كثير من القصائد بأرقام ـ بتوحد الشحنة العاطفية للمبدع مما دفعه إلى شحن العنوان الرئيسي و" لعينيك هذا الفيض" دفعة شعورية موحدة ومتكاملة تملأ الفراغ الذي تركته العناوين الرقمية[3].

وفي الأخير تشير إلى النصوص الغائبة الحاضرة في منجزه الشعري، فلم تغب النصوص القرآنية والقصص الأسطورية والموروث الشعري عن التجربة الشعرية "لعثمان لوصيف" فنراه يغرف من كل نهر ما يتناسب مع تقنياته الفنية و ميولاته الفكرية.

إن توليد الدلالة يعطى للدوال النصية القدرة على البوح أكثر، وقد استطاعت الباحثة أن ترسم خطوط القراءة باعتمادها على استراتيجيات فنية تساعد إلى حد كبير في عملية فهم النص، ومن ثم تحقيق وصلة قرائية تخدم المنجز الإبداعي، فعلى قدر ما كانت المدونة مرنة في يد القارئة على قدر ما أسهمت هي الأخرى في استنباط الدلالات الخفية

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص66.

[2] ينظر: كريمة حميطوش، توليد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لـ "عثمان لوصيف" ، ص72.

[*] النص الموازي: أو النص المصاحب للمتن و يدخل في هذا الباب العناوين، الإهداء، التقديم، معلومات النشر الأشكال الهندسية المرفقة، و غيرها مما له علاقة بالمتن سواء بطريقة مباشرة أو غير المباشرة .

[3] ينظر: كريمة حميطوش، توليد الدلالة في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف، ص 92 ،97.

خلف الدال اللغوي بانزياحاته ومفارقاته من خلال تتبع حركية الدلالة وتوالدها من مقطع إلى آخر، مستخلصة في كل مرحلة ما يناسبها من نتائج.

وعن إعطاء الباحثة لدال "المرأة" الحظ الأوفر من القراءة، نقول إن لذلك تبريره المنطقي فالقارئ للعنوان الرئيسي للديوان يلحظ أن رمز الأنوثة يتواجد بقوة في لفظ "عينيك" لذلك فإن محور الديوان يتلخص في هذا الدال المشحون بمعاني إغرائية حينًا وروحية حينًا آخر.

3- ق3: الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف (لزهر فارس).

ينطلق الباحث من وجهة نظر الشاعر نفسه ، الذي يرى أن الصورة الشعرية «نوع من التشكيل اللغوي تتصهر ضمنها أفكار الشاعر وأحاسيسه... بطريقة مكثفة تمزج بين... المحسوس واللا محسوس»[1]، فالشاعر في تعريفه ـ هذا ـ يكون قد اقترب من المفهوم الحداثي للصورة؛ أين يُسمح للصورة أن تتجاوز المألوف فتكسر أفق قارئها، كما تنقل له الخيط الشعوري للمؤلف فتكشف عن توجهاته الفكرية.

وقد استهوت المواد المحسوسة وغير المحسوسة الباحث فعرض تجلياتها في المدونة، حيث حصر المواد المحسوسة للصورة في المجالات الآتية (السماء، الماء الأرض، النار، الحيوان، النبات، الجسم، المصنوعات) ، مع ذكر متعلقات كل مجال بالتفصيل رابطا مدلولاتها بالبعد الصوفي[2]، أما المواد غير المحسوسة فعرض القارئ أربعة مباحث وهي: (القرآن الكريم، التراث الصوفي، الأدب العربي، الأساطير والخرافات).

---

[1] لزهر فارس الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف (مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب الحديث) ،كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2004 ،2005، ص28 ،(مخطوط). نقلا عن: مراسلة مع عثمان لوصيف 07،07،2000

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص47 ،48.

ومن جانب آخر تكلم عن الصور البيانية والمتضادة والمتقابلة والرمزية الماثلة في المدونة، ويذهب إلى أن الشاعر يحسن تنويع صوره البيانية في العمل الإبداعي الواحد لدفع الرتابة في حين جاءت الصورة المتضادة لتعبر عن التمزق الذي يعيشه الشاعر بين الكائن وما يجب أن يكون[1].

ويبقى الفصل الأخير حقلا نقديا رصد فيه الباحث أهم ثغرات الصورة مثل: (التنافر خلط التصوير، التجريد، تراكم الرموز وغيرها) [2].

و عموما يمكننا القول ـ في الأخير ـ إن المدونة الشعرية عند "عثمان لوصيف" ثرية بالتصوير الحداثي، وهو ما توصل إليه الباحث من خلال استنباط تلك التقنيات الحداثية التي حفلت بها المدونة اللوصيفية، فمن خلال هذه الدراسة أصبحنا على علم بأن الصورة الفنية عند الشاعر تعبر عن إحساس فني متميز، يرحل للخيال حينًا ويعود للواقع حينًا آخر.

والظاهر أن شاعرنا قد استفاد من التقنيات المستحدثة في صنع صوره؛ رغبة منه في الخروج عن النمطية السائدة ، فلا غرابة حين نلتقي بالفراشة المحبة، والحبيبة في نمش وهديل وصورة من يوميات العاصمة في المتغابي ونرحل إلى الفردوس في رحلة صوفية كأول إرهاصات البحث عن الفناء في المنجز اللوصيفي.

هذا وقد طغت الصورة المقدسة على منجزه بشكل جلي، كما كان لدال المرأة محل الصدارة في تشكيل صوره الفنية فهو رمز للوطن وللحب الصوفي وللجمال بأنواعه.

وعموما بعد رصد بعض قراءات "عثمان لوصيف" قد تبين لنا أوجه اختلاف والتشابه بين القراءات نوجزها في النقاط الآتية.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 259 ،297.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص320 ، 371.

* اتفقت القراءات على طغيان النزعة الصوفية على شعر "عثمان لوصيف" وهو الأمر المصرح به من طرف الشاعر نفسه الذي أكد هذا المذهب، وهو ما يثبت الوجهة الدينية التي هيمنت على التحليلات السابقة.

* عرضت القراءات لدال "المرأة " وتجلياته في المدونة ؛ حيث أخذ معاني روحية ترتبط بالعالم الصوفي للشاعر فهي رمز للحب والعشق والوله الصوفي من جهة والقومية و الوطنية من جهة أخرى، وقد لاحظنا نمطية تأويل هذا الدال فلم يخرج القراء عن هذه المعاني العامة و المألوفة.

* إن أغلب معايير واستراتيجيات القراء تتجه نحو الحداثة، وهذا يدل على مواكبة الشاعر للحركة الحداثية مما أثر على اتجه القارئ، فالمنجز الشعري اللوصيفي دُرس بتقنيات مختلفة من قارئ إلى آخر، وهو ما يؤكد ثراء المنجز، ورغبة القراء في بلورة هذا المنجز واستدراج مدلولاته بطرق متنوعة.

وعلى الرغم من هذا الثراء غير أن القراءات لم تخرج الدال (اللوصيفي) خارج الحيز الذي وضعه له المؤلف نفسه، بدليل أن كل القراءات توصلت إلى نتائج متقاربة.

4- مقروئية شعر عز الدين ميهوبي

عز الدين ميهوبي شاعر جزائري من مواليد (1959) بعين الخضراء ولاية "مسيلة" خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، ومعهد اللغة والأدب العربي، تتراوح أعماله بين المسرحية والشعرية والروائية ، والمتأمل في تاريخ نشر مدونات الشاعر الشعرية يلحظ أن أغلبها نُشرت سنة (1997) مثل: (الرباعيات، اللعنة والغفران، النخلة والمجداف ملصقات) [1] ، ولا شك أن هذا التراكم هو نتيجة مخاض امتد لسنوات طوال من التخمر

[1] ينظر: عز الدين ميهوبي، الموقع الرسمي، بتاريخ:4 ،2 ،2016 الساعة 13:30 زوالاً
www.azzedine mihobi.com.

والتكوين عاشها الشاعر، حتى حملت فكره الفني الزاخر المتنوع المشارب والمتطلع على التقنيات الحداثية.

إبداعات تسعينية تبرز فيها روح شعرية تهتم بالقضايا الوطنية، شديدة الصلة بالأزمة على امتداد تأثيرها، فهذه الفترة التي دامت أكثر من عشر سنوات، هي مرحلة الفكر والتدبر والتعايش مع اللغة والواقع، الذي من خلالهما ستولد قصائد الشاعر لتمحو تلك التشوهات العالقة في عمق التاريخ، و التي ما فتئت أن تركت أثرها على منجزه الشعري.

انطلاقا من هذا التميز حظيت أعمال الشاعر باهتمام القراء والدارسين على اختلاف مستوياتهم، حيث اتسع مجال مقروئيته، ونورد فيما يلي بعض الدراسات، مع مراعاة التنوع في استراتيجيات الطرح.

4- ق1: شعرية الخطاب في قصيدة اللعنة والغفران(صالح مفقودة).

يعد ديوان (اللعنة والغفران) نموذجا دلاليا لإحساس فني متميز لما يحتويه من قصائد حداثية متنوعة المشارب، وهذا لا يقلل من فنية القصائد الأخرى، فقد تميزت قصيدة (اللعنة والغفران) بجماليات خاصة لاحتوائها على لوحات فنية وصور إبداعية وإحالات مرجعية مختلفة، مما جعلها محل استقطاب مجموعة مختلفة من الدارسين عملوا على تفكيك بنيتها النصية باستراتيجيات مختلفة.

فقد استهوت القصيدة الباحث "صالح مفقودة" في مراحلها الأولى بعد سماعها بصوت الشاعر مما أثار إعجابه، فنشأت علاقة الود بين النص والمتلقي فألقى بها محاضرة في ملتقى بسطيف (ماي 1997)، وبعد ردود الأفعال نتجت جراء هذه الدراسة

أعاد القارئ طرحه بقراءة أخرى موسومة بـ (شعرية الخطاب في قصيدة اللعنة والغفران) [1] .

والشعرية في معناها العام يقصد بها « الكشف عن القوانين الجمالية التي تسمح بالقبض على وحدة النصوص الإبداعية وتنوعها في الوقت نفسه من خلال تحديد قواسم مشتركة بين تلك القوانين» [2].

انطلاقا من هذا التصور بحث القارئ في الشكل الكتابي للقصيدة ثم البنية الإيقاعية، ثم الجرس الموسيقي الذي رُصدت فيه الحروف وأنواعها ثم تكلم عن التشاكلات الصوتية بعدها انتقل إلى المستوى التركيبي و المستوى الدلالي.

قسم الدارس بدايةً القصيدة إلى مقاطع عشرة، ثم استخرج البحر الغالب وهو (الرمل)، أما الحروف فيرى أن القصيدة حفلت بجميع حروف اللغة العربية، غير أن الغلبة كانت لحروف اللين (ل،م،ن) [*] مما ساعد على رتابة القصيدة[3].

وفي المستوى الدلالي يستهدف القارئ تلك الشخصيات القصصية البارزة في النص مشكلة صورًا إبداعية حبلى بالمعاني الفكرية مثل قصة "زينب" التي أنشدت ذات سبت "قسما" وسمعت في آخر الشارع طفلا يقول "فاشهدوا" فأعارته فمها وبكت وعادت تتهجى[4]، فخرقت بهذا أفق توقع القارئ لدخولها في خيال لا يتقبله العقل ، إذ ليس من المعقول أن يُعار الفم يقول الشاعر:

وبكت «زينبُ»

---

[1] ينظر: صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري منشورات اتحاد الكتاب، الجزائريين، مطبعة دار هومة ، الجزائر، ط1 ،2002 ، ص67.

[2] فيصل الأحمر، نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج2، دار المعرفة الجزائر، [دط]، 2008، ص 169.

[*] سميت بحروف اللين" لما فيها من قبولِ المدّ" محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب،ج1، ص358.

[3] ينظر: صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، ص73 ،78 .

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص88

عادت تتهجى بيدها «قسما»[1]

إن قصة زينب في هذا الخطاب هي صورة للبراءة وللقومية التي يكبر بداخلها حب الوطن ، ولا تختلف قصة "أحمد" عن هذا المنحى وكذا قصة الفتاة غير المصرح باسمها صاحبة الرؤيا التي شغلت حيزًا شعوريًا كبيرًا داخل القصيدة؛ حيث سمحت للشاعر باستدعاء عالم الغيب من خلال شخصية "العراف".

ولا نختلف مع الباحث بخصوص النهاية التي آلت إليها القصيدة أين يظهر تحدي الشاعر ، غير أنه تحدي لا يستند إلى معجم واقعي فما هي إلا أبجديات تناثرت عباراتها من دفق شعري ميهوبي المنبع، تنقل لنا صورة الرفض واللا استسلام لهذا الوضع الذي خيم على الوطن و ما يؤكد ذلك قوله:

مر بي نعشُ

سألت الناس «من؟»

قالوا «وطن!»

قلت: مهلاً.

وطني المر من هذا الزمنْ[2]

ويؤكد الباحث أن هذه النهاية «ليست مبررة منطقيا وفنيا»[3]، وكيف له أن يبرر وبين عينيه النعش فرفض موت الوطن –هنا– يندلع من الواقع الممكن الذي يأمله الشاعر إذ يحاول أن يجد تبريرا لهذا الموت في قوله "أكبر من هذا الزمن" توهما أن الموت ليس

---

(1) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر، 1997، ص40.

(2) المصدر نفسه، ص 46

(3) صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، ص 93.

هو من يتحكم في الوطن، بل اللغة الإبداعية الميهوبية هي من تعطي إمكانية الحياة عندما تطغى على هذا الزمن.

وفي الأخير يمكننا القول إن الباحث من خلال ارتكازه على هذه الاستراتيجيات استطاع أن يقدم لنا صورة من عالم القصيدة أولاً وعالم ميهوبي ثانيا، لأن القصيدة تختزل ما لا نهاية من المدلولات التي حتما ستكون محلا لدراسات أخرى، وما زاد من عمق القراءة اعتمادها على معايير قريبة الصلة من طريقة نظمها مثل تقنيات السرد (الحوار الوصف، الراوي).

4- ق2: آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران(عبد الرحمن تبرماسين).

في هذه الدراسة يوضح الباحث كيفية تعامل القارئ مع نظرية التلقي ، وذلك من خلال انتخاب بعض الاستراتيجيات القرائية التي تقدم بها باحثو هذه النظرية خاصة (رومان انجاردن Roman Ingarden)، بداية يتكلم القارئ عن دلالات الغلاف الذي يعد عتبة هامة تساعد المتلقي على الولوج للنصوص، حيث يرجع دلالة اللون الأحمر إلى «الواقع الدموي الذي شهدته الجزائر فهو سمة القتل الفظيع » [1] .

بعدها ينتقل إلى لحمة النص فيتكلم عن طبقة الكلمة أو الوحدات الصوتية عارضا من خلالها لمدلولات تفعيلات بحر الرمل، التي يرى أنها مناسبة للأحداث المتفرقة، وكذا كاشفا عن علاقة الأشكال الهندسية المرفقة بالنص، التي تختزل الرقم ثلاثة والذي يدل على الخبرة والمعرفة، وشكل القارب الذي يحيل إلى حركة بحر الرمل[2].

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران (مجلة جامعة أم القرى) لعلوم اللغات و الآداب، العدد الأول محرم، 1430 يناير 2009، ص 310 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص335، 336.

وفي تحليل طبقات وحدات المعنى، فصّل الباحث في بنية الكلمات والجمل؛ حيث قدم لنا أهم الحقول الدلالية المتشكلة في المدونة، موافقا ومخالفا في الوقت نفسه رأى الباحث "سعادة لعلى"[*] الذي قسم الحقول حسب المحاور، مثل محور الأسف والامتعاض في حين قسمها "عبد الرحمن تبرماسين" ـ بناءً على معاني الكلمات ـ إلى حقلي التشاؤم والتفاؤل، ونتفق مع القارئين بخصوص حضور هذين الحقلين في القصيدة، غير أن هذا الحضور شديد الارتباط و التعالق بحقول أخرى كعناصر الطبيعة الحية، وكذا الدين والأزمنة فنجد مثلا: (الشمس الريح، البرق، شهر، سنة عام، وغيرها).

وفي طبقة الموضوعات المتمثلة يرصد –لنا– القارئ الشخصيات الواردة في القصيدة مقدما تحليلا لقصة (زينب والعراف، وبنت الراوي)، معرجا على أهم مواقع اللاتحديد وفي الأخير يقوم بقراءة بعض الرموز الهرمنيوطيقية مثل (الحصان، السنونو، العنقاء) خاتما الدراسة بأمثلة عن مواقع خرق أفق التوقع في القصيدة، وذلك من خلال تقديم تحليل آخر ينطلق من وجهة نظر ارتباط القصيدة بالواقع، يصل من خلاله إلى أن القصيدة خرقت أفق القارئ انطلاقا من اعتماد الشاعر على الأسلوب السهل الممتنع الذي تكتنفه السخرية، وبالتالي تكون قد حققت المتعة للمتلقي[1].

وتعليقا على الوصلة القرائية الأخيرة التي قدم فيها القارئ قراءة أخرى للقصيدة بالانطلاق من الأفق الذي يعد القصيدة التسعينية قصيدة غامضة، لا نجد فيه إضافة جديدة، لأن عملية الخرق تكون أثناء التفاعل بين النص والقارئ بشكل آلي ولا يمكن تحديدها بتقنية محددة لأن النص ملغم بالتقنيات الحداثية الجاهزة لأحداث الخرق.

---

[*] دراسة أنجزها سعادة لعلى عمد فيها إلى إبراز نزعتي التفاؤل والتشاؤم في القصيدة جامعًا إياهما في عنوان (التشاؤل في قصيدة اللعنة والغفران).

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص356 ، 380.

وهذا لا يقلل من قيمة القراءة لأنها حسب رأينا من أعمق القراءات التي استنطقت مدلولات القصيدة، كما أنها استطاعت أن تحقق اندماجها مع القراءة السابقة من خلال الإجابة على الأسئلة التي طرحها النص.

4- ق3: النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري "اللعنة والغفران" عينة. (رشيد شعلال).

بداية ينعت الباحث القصيدة بالنص الحدث لأنها تحقق تواصلاً يتضمن حدثًا، ومن هذا التصور يبدأ الباحث في استقراء النصوص التواصلية المصاحبة للنص القصيدة [1].

فلا ضير أن يصدع النص المصاحب في لحظة من لحظات التواصل ليكشف عن شرعيته في أداء المعاني بهدف تحقيق التواصل في المقام الأول، إذ لا يمكن أن نعتقد مثلا الألوان المستخدمة في صفحة الغلاف من قبيل الصدفة.

و كما عبر اللون "الأحمر" على الدم والقتل عند "عبد الرحمن تبرماسين" فقد احتفظ بدلالته في قراءة "رشيد شعلال"، في حين أرجع اللون "الأسود" للمأساة و هو المعنى الأقرب على خلاف "عبد الرحمن تبرماسين" الذي يرى أنه «المانح للقراءة والدلالة وبفضله يظهر معنى الأبيض... كما أن الأسود لا يمثل الحزن والتشاؤم بقدر ما يجسد المعرفة... ولولا الغراب وهو أسود لما عرف البشر كيف يوارون سوءاتهم»[2].

ومن وجهة نظر أخرى يقدم القارئ تحليلا للنصوص السردية القابعة في القصيدة وهو ما التفت إليه القارئان السابقان، فعلاقة الشعر بالسرد تقنية حداثية، تهدف إلى تحقيق تداخل بين عناصر السرد والعالم الشعري من أجل شد انتباه القارئ.

---

[1] ينظر: رشيد شعلال، النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري ،(مجلة مخبر)، العدد السادس، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص10.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران (مجلة جامعة أم القرى) ، 307، 308.

ولما كانت للنصوص الشعرية خصوصيتها التي تميزها عن النصوص السردية، فإن هذا الحضور يتبلور ويتماشى مع هذه الخصوصية، انطلاقا من هذا التصور يرى الباحث أن شخصية (زينب والطفل الأخرس) تعكس ضربا من الدلالة المتجاورة لإنتاج الحدث أو الاتصاف به إلى دلالة نصية تتجسد فيها الشخصية علامة للدلالة على التوحد والائتلاف مما يجعل المأساة موضوع النص [1].

وفي هذا السياق قدم الدارس أهم العناصر التي ساعدت على نمو النص مثل:(الحذف، التخصصين، الذكر وغيرها)، كما انتبه إلى حضور تقنيتي الحوار والأزمنة فقسم الحوار إلى قسمين حوار ذاتي وحوار خارجي، فالأول يجسده ضمير المتكلم الداخلي نصي[2]؛ إذ يمكننا أن نعده قارئا ضمنيا يعمل على تحريك السرد من وجهة نظر الراوي والشخصيات، فمن خلاله استطاع الباحث أن يحرك الدال الشعري الناطق بضمير المتكلم بهدف ملء الفراغ الذي يتركه، أما الثاني أي الحوار الخارجي فإنه يعمل على رصد علاقات التداخل بين النصوص مثل (علي بابا، عراف المدينة، أم قمطت...) [3].

وتخلص الدراسة إلى أن النص (اللعنة والغفران) نمط من القول الشعري الجديد الذي يسعى إلى تجاوز الإطار الفني السائد إلى إطار جمالي يهدف إلى التواصل مع القارئ على نحو من التعددية القرائية من خلال النظر في بعديه اللساني والتداولي[4].

إن هذه القراءة ساعدت النص على البوح بأبعاده التواصلية لما بسطته من استراتيجيات شديدة القرب من طريقة نظم القصيدة، فقد أثبتت الألوان والشخصيات

---

[1] ينظر: رشيد شعلال، النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري، ص17.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص18-19.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص18-19.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص24.

وتقنيات السرد قدرتها على التواصل باعتبارها نصوصا مصاحبة، وإن كانت هذه الشخصيات خيالية غير أنها نقلت لنا صورًا على الواقع الكائن والممكن.

إن قصيدة "اللعنة والغفران" من النصوص التي تحمل إمكانات لا ترسى على حال فهي على استعداد دائم بأن تُدرس بمناهج مختلفة، وهو ما ساعد القراء على اقتراح معايير متنوعة للقراءة، ناهيك عن الدلالة الفكرية الحاضرة بقوة في الدال اللغوي للنص فإذا كان حب الوطن من الإيمان، فإن هذا الإيمان يختلف من شخص إلى آخر وقد أثبت الشاعر من خلال هذه القصيدة قوة إيمانه بالوطن، وهو ما تفطن له القراء الثلاثة فكل منهم ربط الدلالة العامة للقصيدة بمحور الأزمة التي شهدتها الجزائر في التسعينيات وإن كانت قراءة "عبد الرحمن تبرماسين" أكثرها حديثًا وتفصيلا عن هذا البعد الفكري.

وقد لاحظنا كيف استطاع "رشيد شعلال" من خلال دراسته التداولية أن يثبت علاقة النصوص المصاحبة بالتواصل مما ساعد النص على البوح بدلالاته، أضف إلى ذلك فإن الشخصيات القصصية التي احتفت بها القصيدة شدت انتباه القراء فقد اتفق "عبد الرحمن تبرماسين" و"صالح مفقودة" على لا واقعية هذه الشخصيات.

كما تشابهت القراءات في عودتهم للمرجعية الواقعية في تأويل القصيدة، مع وجود تفاوت في استنطاق هذه المرجعيات.

وعموما فإن القراء استطاعوا أن يؤثروا على النص من خلال استخدام آليات مختلفة منها ما فرضها النص في ذاته ، ومنها ما فرضها المنهج ويبقى التفوق في اختيار المنهج والقدرة على تفكيك بنُى النص مفتاح القراءة الناجحة.

4-ق4: الرمز التاريخي و دلالته في شعر عز الدين ميهوبي(السحمدي بركاتي)

تنطلق القراءة من فكرة محورية مفادها أن شعر "عز الدين ميهوبي" يعد إرثا حضاريا وبالتالي فإن احتواءه على الرموز أمر وارد وطبيعي، وعلى هذا الأساس ركز

الباحث على الرمز التاريخي مستقرئا أهم دلالاته؛ بالاعتماد على مجموعة من الآليات الحداثية في قراءة نصوصه الشعرية.

الدراسة مقسمة إلى مدخل وثلاثة فصول، الأول منها يبحث في الرمز بصفة عامة في الشعر المعاصر، والثاني الرمز التاريخي ودرجة تواتره، أما الثالث فقد ركز على تجليات الرمز التاريخي في شعر "عز الدين ميهوبي".

ويعد الرمز سمة أساسية من سمات الشعر الحداثي مما زاد من عمق التجربة الشعرية الحداثية وغموضها؛ ذلك لأن لغة الرمز تعتمد على شفافية حدسية تتوضأ بلمعان خاطف يتموج خلف الكلمات حيث تسكن التجربة بمشاعرها وراء سراديب الشعور[1].

ونظرا لاتساع مساحة القراءة سنكتفي ببعض الأمثلة مع مراعاة الشواهد التي تمس القصيدة التسعينية، وعلى العموم فقد قسم الباحث الرمز إلى:

أ- رموز الشخصيات: وتنقسم إلى شخصيات دينية ومناضلة، أدبية، منبوذة[2].

ب- رموز الأحداث: ويقصد بها الأحداث التاريخية مثل فتح الأندلس، وغزوة أحد وأكبر حدث استندت عليه القصيدة التسعينية هو الواقع الجزائري آنذاك[3].

ج- رمزية المكان: مثل (الأوراس، القدس، بيروت) .

وتجدر الإشارة إلى أن الباحث بتجربته القرائية قد أضفى على النص خبرة وكفاءة تعكس المستوى الثقافي للقارئ وأكثر ما يظهر ذلك في استخراجه للرموز من بعض

---

[1] ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،[د ط]، [د ت]، ص 191.

[2] ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها)، قسم الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008 ،2009، ص70 ،74 ، (مخطوط).

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص78.

الأبيات الغامضة، وما زاد من عمق القراءة تحليله لأنماط الرموز في شعر "ميهوبي" مثل رمز المرأة الوطن والرموز الخاصة (الخيمة، الرمز، النخلة، الليل).

ومن وجهة نظر أخرى عمد القارئ إلى تحليل المقولات الدلالية التي يقدمها النص كون هذه التقنية تقرب المتلقي من النص؛ من خلال تتبع كل رمز تاريخي كثير التردد في النص يشكل بؤرة دلالية ،وتعد البؤرة أساس التحليل المقولاتي ومجموع البؤر الدلالية تنطوي في مقولة دلالية عامة تجمعها[1] ، ونوجز ذلك فيما يلي:

أولا: مقولة المأساة: وتنطوي تحتها (مقولة الموت، مقولة الانكسار، مقولة المعاناة) فلا تكاد تفارق المأساة المنجز الإبداعي للشاعر سيما في هذه المرحلة مما أثر على هذه المقولة ، فقد ارتمت العديد من المفردات ذات الدلالات المأساوية مشكلة المقولات المذكورة آنفا[2]، فالموت يولد الانكسار والانكسار يولد المعاناة .

ثانيا: مقولة الانتماء: وتضم المقولات :(الأوراس الوطن، المقاومة، التضحية الوطن العربي) [3]، وقد سجلت هذه المقولة حضورها في الشعر التسعيني عامة نظرًا لانشغال الشعراء بقضية الوطن خاصة والوطن العربي عامة، وقد تحقق هذا الانتماء وهذه الهوية في العديد من الرموز العربية مثل (الأوراس، القدس) وغيرهما وطبيعي أن تنتظم ضمن هذه المقولة عبارات التضحية والتحدي وهو ما شكل هذه المقولة التي شغلت حيزًا بالغ الأهمية في تجربة ميهوبي.

ثالثا: مقولة الحلم: وتضم المقولات: (الأمل، البعث، العودة إلى الذات)، ويساعد الحلم على الهروب من وطأة الواقع و دماره وقد رحل إليه الشاعر لتحقق كشوفات

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص107.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص108 ،113.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 119 وما بعدها.

روحية، في مواجهة النقيض الجوهري للغز الحياة[1] ؛ لذلك نلحظ الشاعر يستدعي الرمز التاريخي ليُحيي به في مخيلته ما قرب فناؤه فثمة ـ على دوام ـ حضور لأمل ينبعث من وجدان الشاعر إذ يقول:

ولا تيأس

فإن دم الشهداء

يعطر كل الوطن»[2]

وإذا ما حاولنا أن نناقش هذه القراءة بالعموم نقول إن "السحمدي بركاتي" من القراء الذين تميزوا بذوق فني راق مما جعله يتفوق في قراءة عديد من الرموز الميهوبية، وما ساعده على ذلك هو حسن اختيار الشواهد التي تخدم الموضوع و كذا اعتماده على تلك المقولات، التي مكنته من اختصار التجربة الشعرية للشاعر في محاور محددة، بالإضافة إلى ذلك فإن الباحث ـ كغيره من القراء ـ قد انطلق من المرجعية الواقعية في تحليل الأمثلة، خاصة واقعه المعيش وواقع الوطن العربي، وهذا ما أثر على نفسيته لأنه قارئ ينتمي إلى الوطن نفسه و عاش الأزمة التي عاشها الشاعر .

هذا وقد كشفت هذه القراءة عن ثراء رصيد النص الشعري الذي توافق مع الخلفية المعرفية للقارئ مما ساعده على اقتناص المدلولات لرموز قد أثبتت حضورها في المنجز الإبداعي.

بالإضافة إلى هذه القراءات التي تناولت القصيدة التسعينية بالدرس و التحليل تركيزا على تجارب محددة ـعلى تنوعها ـ كما ذكرنا سابقا ثمة قراءات أخرى استهدفت القصيدة نفسها في دراسات عامة للشعر الجزائري نورد منها ما يلي :

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 141،142 .

[2] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 78.

5- قراءات متنوعة للشعر الجزائري المعاصر

5- ق1: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر " شعر الشباب نموذجا" عبد الحميد هيمة.

يعد هذا الكتاب من أوائل الكتب النقدية التي اهتمت بالمنجز الشعري الجزائري المعاصر مستهدفة ظواهره الفنية في أطرها الإجرائية بالدرس والتحليل، مركزة على البنية الأسلوبية باعتبارها منهجا فنيا تتمظهر فيه قدرة المبدع على تلقي الموضوعات، فقد حاول الناقد في هذه الدراسة أن يقدم قراءة شاملة تمس كوكبة من الشعراء الشباب«جيل الحداثة الشعرية الذي يمثل الولادة الحقيقية للشعر... في هذه المرحلة (الثمانينات و التسعينيات) ديمومة التوتر وعدم القناعة و الرضى بالواقع الراهن ومحاولة استشراف آفاق جديدة»[1] الأمر الذي ساعد على خلق جيل جديد يستجيب لمتطلبات الحداثة .

يبدأ (عبد الحميد هيمة) تحليله بتقنيات (التقابل، التنافر والتضاد) ، لأنها الأكثر شيوعا في شعرهم ؛ حيث ارتبطت بالصور الشعرية معبرة عن موقف الشعراء من القضايا الراهنة أين يبرز ذلك التوتر الحاد الذي يتجاوز الألفاظ ليمس القضايا الفكرية التي تجسد صراع الذات مع الواقع بين رغبتي الاتصال والانفصال، الرفض والقبول بين الكائن والممكن[2].

وثاني إستراتيجية تحدث عنها هي "صورة الوميض"؛ كأن يجمع الشاعر بين المعنى الحسي والذهني في لمحة واحدة[3]، وقد شغلت حيزا كبيرا في تجربة شعراء الشباب، وهذا

---

[1] عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" شعر الشباب نموذجا" مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص6.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص14، 20.

[3] ينظر: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، ص34، 35.

يعود إلى ارتباط نفسية الشاعر المعاصر بالمحسوسات؛ أين يكون خيط الشعور هو المحرك الفعلي لما تمليه اللغة على المنجز الإبداعي.

هذا وتتجه تجربة بعض الشعراء الجزائريين إلى أنساق فنية أخرى تظهر فيها اللغة الشعرية غريبة عن الواقع، موغلة في الرمزية المحملة بالمعاني المتمردة على الذات والواقع في الآن نفسه، إنها السريالية التي « أنكرت الواقع كليا واعتبرته زائفا كل الزيف وتمادت عليه وشوهت معالمه ولم تكد تُبقي منه على أثر... و اعتبروه فاشلا كله وحاجزا وقناعا على الحقيقة وأن الخطوة الأولى نحو الخلق الفعلي والتحرر الإيجابي تقوم على رفض كل معطيات الحس و الواقع و الفهم والإفهام والصلات التشبيهية والاستنتاجات المنطقية»[1] .

ولتحقيق هذا التجاوز و الصراع لجأ السرياليون إلى وسائل منها الفكاهة على اعتبار أنها الكاشف الفعلي لتفاهة الواقع من خلال التهكم و السخرية على الواقع، ومن الوسائل كذلك رحيلهم إلى الحلم الذي اعتبروه الوجه الآخر للواقع الإنساني، وبالإضافة إلى الجنون الذي عُد ـعندهمـ ردة فعل طبيعية على توازن هذا العالم الظاهري وزيفه الداخلي[2].

وقد انتبه " عبد الحميد هيمة" إلى بعض تمظهرات السريالية في شعر الشباب، مثل الرحيل إلى عالم الطفولة الساذجة؛ لأنها تعطيهم إمكانية التعبير عن البراءة بحثا عن

---

[1] إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت]، ص224.

[2] ينظر: عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1428 ،2007، ص167.

الحنان المفقود ومنه فإن البناء الطفولي يمثل البديل الحلمي للشاعر، فيه يواجه الواقع وينتصر عليه وتمثل أشعار " عثمان لوصيف" خير مثال لحضور هذا البناء[1].

أما عن الحلم فيستدل الباحث بأشعار "نور الدين لعراجي، ومحمد تواتي وإدريس بوذيبة"، حيث وجدوا فيه ملاذهم، هروبا من الواقع وحلما في تغييره[2].

وعلى العموم فإن النسق السريالي ليس بالحديث في الشعر الجزائري فقد لجأ شعراء ما قبل الفترة التسعينية إلى التصوف للتعبير عن رؤاهم الروحية في نسق سريالي منطلقين« من الأرضي الماثل في شوائب دنيوية مؤيدة بفجور نفسي إلى العلوي المجسد في إشراقات روحية تمارس في ظل حنين جارف إلى معادل منقذ من الضلال»[3].

كما التفت الباحث إلى حضور الرمز والأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر غير أنه لم يخرج ـ في ذلك ـ عن الأمثلة الشائعة فثمة رموز خاصة وعامة، وقصص أسطورية وخرافية.

وفي الأخير نصل إلى نتيجة مفادها أن هذه الدراسة النقدية أسهمت في إبراز بعض المظاهر الأسلوبية في المتن الشعري لدى الشعراء الشباب، فقد ثبُت من خلال التحليل تنوع الشعر الشبابي و جاهزيته للمراودة من وجهات نظر مختلفة، وعلى الرغم من صغر حجم الدراسة غير أن الناقد استطاع أن يقترب من بعض التقنيات الطاغية على شعر الشباب.

---

(1) ينظر: عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" شعر الشباب نموذجا"، ص58، 62.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص63.

(3) أحمد عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر و سياق المتغير الحضاري ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، [دط] ، 2004، ص112.

5- ق2: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر "شعراء رابطة إبداع نموذجا" (نسيمة بوصلاح).

كثيرة هي القراءات التي عالجت موضوع الرمز في الشعر الجزائري المعاصر و"نسمية بوصلاح" واحدة من القراء الذين سلطوا الضوء على هذه التقنية؛ حيث قدمت لنا تحليلا مفصلا يستهدف شواهد شعرية لشعراء جزائريين بداية بفترة السبعينيات مرورا بالثمانينيات ثم التسعينيات، لذلك فإن عملية التنقيب على هذا القراءة تركز على الشواهد التي مست القصيدة التسعينية فقط.

الكتاب مقسم إلى ثلاثة فصول، الأول منها حقل نظري عن الشعرية المعاصرة، والثاني تحدثت فيه عن الرموز و الرمزية، أما الثالث فرصدت فيه أنواع الرموز عند رابطة إبداع(*).

بداية ترى " نسيمة بوصلاح" أن النص الشعري ما بعد السبعيني انفتح على تقنيات حداثية روجتها الكتابة بدل السمع كتقنيتي الحذف والتقطيع[1]، وهو ما يسمح بالمشاركة الفعالة للقراء، من خلال ملء الفراغات التي يتركها النص ، وقد ضربت لنا الباحثة أمثلة لهذه التقنيات من شعر (يوسف وغليسي وعثمان لوصيف).

وفي حديثها عن الرمز وتجلياته ترفض ثنائية الرمز العام والخاص معارضةً رأي "عبد الحميد هيمة" في قولها :« هناك رمزا أولا رمز فإما أن ترمز أو لا ترمز، ولا وجود لأن ترمز للخصوص أو أن ترمز بالعموم»[2]، والحق أن هذه الثنائية لا يمكن إلغاؤها

(*) تأسست الرابطة في ماي 1990 في جمعية عامة قوامها سبعون من الأدباء وأسست لما مكاتب ولائية في كم من ولاية، اهتمت الرابطة بالنشاطات والأعمال الإبداعية شعر، رواية وقصة ، يترأسها الأديب الطاهر يحياوي، ينظر: نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2003، ص53.

(1) ينظر:المرجع نفسه، ص53.

(2) المرجع نفسه، ص76.

لأنها متجذرة في التاريخ النقدي غير أنه بإمكان القارئ أن يغير وجهة نظرته إليها فله المجال في أن يحدد نوعية الرمز، أضف إلى ذلك فإن البديل الذي قدمته الباحثة لا يمكنه أن يستقر في خيال الشاعر لأن التجربة الشعرية لا يمكنها الاستغناء عن الرمز.

انطلاقا من الرؤية التي حددتها الباحثة تخلص إلى أن الرمز في الشعر الجزائري المعاصر بالتحديد عند شعراء الرابطة يتفرع إلى رمز (طبيعي، أسطوري، ديني صوفي تراثي، تاريخي) [1].

في الرمز الطبيعي تعرج على (صفصافة) " وغليسي" التي أخذت حيزا كبيرا في منجزه الإبداعي (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)، حيث يحضر الدال بقوة إيحائية في هذا العنوان الغامر بالأشجان، والقارئ أمام العنوان يحتاج إلى تأشيرة للمرور ليفهم طبيعة هذه الصفصافة المسندة إلى الأوجاع، أين تستوقفه بنية القارئ الضمني في قول الشاعر موضحا علاقته بالعنوان: « ولست أزعم مسبقا في اكتشاف هذا المعادل الموضوعي؛ ما دمنا نعلم هناك أسرابًا من الطيور الشعرية الجميلة التي كانت سباقة إلى التغريد على أفنان الصفصاف»[2].

وتربط "نسيمة بوصلاح"ـ بالاستناد إلى قصيدة (حديث الريح و الصفصاف) ـ هذا الرمز بالمرأة الحبيبة ، ومن وجهة نظر سيميائية تصل إلى نتيجة أن الذات ترغب في الاتصال بالموضوع" الحبيبة"، غير أن الانفصال ظل مسيطرا على النص[3]، و الحق إذا تأملنا هذا الرمز نرى أن الباحثة قد قلصت من رغبته في البوح ، فلا يمكننا أن نحصر معناه في المرأة، وإن كان يحيل في بعض المواضع إليها غير أنها ليست المقصودة والمختصر في العاشقة و المعشوقة بل تمتد لتشمل قضايا فكرية أخرى.

---

[1] المرجع السابق، ص140.

[2] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع للنشر ، قسنطينة ، ط1، 1995 ، ص11.

[3] ينظر: نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص106، 107.

أما الرمز الأسطوري فالباحثة كغيرها من القراء السابقين ركزت على الرموز الشائعة كـ (السندباد و العنقاء) في الرموز الأسطورية و شخصيات (يوسف، موسى، المسيح) في الرموز الدينية، ولا يبتعد التركيز في الرمز الصوفي عن(المرأة والخمر) و تعقب عن هذا الأخير بقولها، إنه لم يتمثل داخليا يجعل النصوص تحلق بعيدا عدا مرات قليلة وما قدمه الشعر الجزائري عموما عبارة عن كلمات مفاتيح تحيلنا إلى التراث الصوفي (التجلي، الفناء، الاتحاد) وبالتالي تحيلنا إلى تفاسير خارج النص[1].

والحق نلحظ بعض التعصب في هذا الحكم العام خاصة أننا لم نعثر على دليل يعزز هذا الموقف، أضف إلى ذلك فإن الأمثلة التي استشهدت بها الباحثة ـ في هذا المضمار ـ لم ترسم حدود البعد الصوفي في مبعثه الجزائري بشكل يجعلها تحكم مثل هذا الحكم، كما أن هذه الأحكام لا بد أن يراعي فيها الدارس خصوصية التجربة الشعرية .

أما عن إشارتها إلى ضرورة العودة إلى خارج النص في تأويل الرموز؛ فإن ذلك حسب رأينا يتعلق بكفاءة القارئ أكثر من تعلقه بطبيعة النص خاصة إذا كان الخطاب صوفيا.

وما يؤخذ على القراءة استنادها وعودتها في مواضع كثيرة إلى تأويلات باحثين آخرين أمثال (عبد القادر فيدوح، إبراهيم رماني) ، ونحن لا نعترض على هذه الفكرة، غير أن من مميزات القراءة أن تظهر فيها خصوصية التأويل للدارس، وهو المطلب الذي تتحدد به تعددية القراءة والتلقي.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص111 وما بعدها.

[*] جينيولوجيا: ترتبط بالتاريخ و يقصد بها البحث في النشأة التطور و الأصول و التكوين و تحديد الهويات كما تتشغل بمتابعة كيفية توليد القيم، أي البحث عن استراتيجيات الهيمنة و التسليط في المعاني و القيم .ينظر: عبد السلام بن عبد العالي، في جينيولوجيا نيتشه، بتاريخ 22-01-2018، الساعة 13:15.
http://gulan-media.com.

5- ق3: جينيالوجيا [*]الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التسعينيات أنموذجًا (أمال ماي)

تنطلق الدراسة من إشكالية أساسها علاقة النص الشعري بالمرحلة التسعينية التي مرت بها الجزائر؛ ذلك لما تركته الأوضاع من خيبة وقلق في عديد من الميادين ومن هذا التصور تطرح الباحثة الإشكالية الآتية «هل يمكن لنص يتيم ضائع الجينيالوجيا وفاقد الهوية والخصوصية في مراحله الأولى أن يواكب الركب الحضاري، ويعبر عن ذاته بأساليب تستند إلى التراث من جهة وتعتمد على التيمات الحداثية الشعرية من جهة أخرى»[1].

بداية تقسم الباحثة موقف الشعراء في هذه المرحلة إلى قسمين، شعراء وقفوا وقفة تأملية ربطوا فيها حالات القلق القومي، بتجاربهم الشعرية فانعكست فيها الأوضاع السياسية وشعراء وقفوا موقفا سلبيا وكأن أقلامهم جف يراعها[2].

وتستند في رأيها على مجموعة من أقوال لنقاد جزائريين مثل: (يوسف وغليسي أحمد يوسف، عبد الله الركيبي)، فلا أحد ينفي دور الحركة النقدية في تسيير وتحريك الإبداع الجزائري، ومن مجمل هذه الأقوال تؤكد " آمال ماي" أثر الأزمة على المثقفين عامة والحركة الشعرية خاصة، حيث أصبح النص يتيما وضائعا مجهول الهوية، وفي خضم هذا التحول بقيت أصوات إبداعية تصفها الباحثة بالبداية الممهدة للفن الجيد والواعي، من أمثال (عز الدين ميهوبي، نور الدين درويش، و عيسى لحيلح، وياسين بن عبيد)[3].

---

[1] أمال ماي: جينيولوجيا، الشعر الجزائري المعاصر، مرحلة التسعينات أنموذجا (مجلة قراءات) العدد السادس، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، 2014، ص283.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص284.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص288.

ولما كانت الفترة التسعينية امتدادا لمرحلة التحول والتجديد فلا شك أن هذا التحول يمسك الجانب الفني من ناحية الشكل و المضمون؛ فمن ناحية الهيكلة ترى" آمال ماي" أن القصيدة الجزائرية بالعموم قد مرت بتغيرات على مستوى الوزن، وهو ما توصل إليه عديد من النقاد[1]، فقد عرض "عبد القادر رابحي" في كتابه النص والتقعيد إلى سلسلة تواتر حركية الإبداع الجزائري، مبينا موقفه من التحول الذي يرى أنه ينم عن غير قناعة فهو حركة وليدة رفض مبدئي للبنية الخليلية، وذلك بهدف محاربة الأشكال التقليدية وهو ما وسم تجارب الكثير منهم بالسطحية في التعامل مع الإيقاع الموسيقي[2].

وقد نتج عن هذا التحول ظهور مظاهر فنية مختلفة مثل المزج بين الشكل الحر والعمودي، وتمثل الباحثة لهذه الإستراتيجية بديوان(أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) لـ"يوسف وغليسي"و ديوان (قصائد محمومة) لـ "خليفة بوجادي".

كما عرضت لتقنية القصيدة الأحادية والثنائية؛ هذا النمط الشعري الجديد الذي يتم فيه الاستغناء عن الزوائد والاكتفاء بالمسند والمسند إليه، والاتجاه باللغة نحو التكثيف والحذف وأهم من يمثل هذا الاتجاه فيصل الأحمر(*) [3].

أما عن الكتابة والفضاء الكتابي فقد تفرعت عنه عدة تقنيات منها الكتابة في الهامش؛ والتي نعدها تقنية القارئ الضمني الذي يعين القارئ الفعلي على القراءة من خلال هذه التوجيهات، ومن الشعراء الذين احترفوا هذه التقنية (عبد الله حمادي، يوسف وغليسي، عز الدين ميهوبي).

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص289.

[2] ينظر: عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، إيديولوجية النص الشعري، ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ،[دط] ، 2003 ، ص120.

[*] فيصل الأحمر مواليد 1973 شاعر جزائري معاصر تقلد مجموعة من المناصب له ثلاث جوائز أدبية وطنية 1994 ،1995، من دواوينه، "العالم...تقريبا!" . ينظر: فيصل الأحمر، العالم... تقريبا! شعر رابطة، إبداع دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2001، (خلفية الديوان).

[3] ينظر: أمال ماي، جينيولوجيا الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التسعينيات أنموذجا، ص290، 291.

وعن تعلق الشاعر بالتراث تشير القارئة إلى بعض الاستحضارات الأسطورية الشائعة في المتن الشعري الجزائري، مثل أسطورة " السندباد والعنقاء" وغيرها من رموز النماء، البعث والموت، بالإضافة إلى حضور المعجم الصوفي .

وختام الدراسة صفوة قول الباحثة إن «جينيالوجيا القصيدة التسعينية تمتد بجذورها إلى مرحلة الثمانينيات»[1]، و الحق إن عنوان هذه الدراسة يحيلنا إلى مجموعة من القضايا الفنية وطيدة العلاقة بعناصر التجربة الإبداعية، خاصة النص الفني وما شهده من تحول على مستوى الشكل والمضمون، والباحثة قد قدمت لنا أمثلة مختلفة، غير أنها محتشمة الدلالة، كما أننا لم نجد توضيحا لتلك العلاقة التي ربطت هذا التحول بالمرحلة التسعينية.

5-ق4: الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر(ناصر لوحيشي)

انطلاقا من التحولات النصية التي شهدها النص الشعري المعاصر على مختلف مستوياته، تقف هذه القراءة عند المعنى والدلالة مستهدفة فئة من الشعراء الشباب مثل "يوسف وغليسي، عقاب بلخير، محمد توامي، مالك بوذيبة"، بهدف الكشف عن الطاقات الإيحائية في أشعارهم، ولا شك «إن الشعور الحاد بالغربة هو الذي كان يدفعهم إلى تمثل الإرث الفكري الحضاري السالف وتوظيف كل ما يخدم تجاربهم ويكشف رؤاهم وقد وجدوا في بعض الرموز والأساطير ما ينقل دواخلهم ويبلغ مواقفهم»[2].

---

[1] المرجع السابق، ص297.

[2] ناصر لوحيشي، الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر، (مجلة، إبداع)، العدد الأول، رابطة إبداع الثقافية الوطنية، مطبعة جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، يناير- فبراير،2002، ص12.

ومن هذه الرموز يذكر القارئ (العنقاء، المئذنة، سدرة المنتهى، يعقوب، يوسف، نوح، سيزيف، قابيل، الإسراء والمعراج وغيرها) ، فالعنقاء مثلا تتخذ أشكالا متعددة فتارة يكون الأسطورة؛ أي الذات الشعرية نفسها وتارة يرتبط بحلم من أحلام الشاعر[1].

و بخصوص استدعاء شخصية سيدنا" يوسف" يرى القارئ أن " يوسف وغليسي" ممن يحسنون استحضاره خاصة في حديثه عن أوجاعه الصغرى والكبرى، حيث يجيد تحوير سياق الآيات القرآنية فاتحا أمام القارئ دلالات لا حصر لها[2].

إذ يقول:

لو كانت دموع أبي/ يعقوبَ/ مِدَادًا للكلمات
وللْحَسرَاتْ..
لابيضّتْ عيناهُ ونفَذَ الدَّمعُ،، وما نَفدتْ كلماتي!
وأنا قدري بين الماءِ وبينَ الحَمَا.. [3]

تتولد الدلالة في هذا الشاهد من طريقة استحضار الشخصية ضمنيا لا تصريحيا؛ من خلال ذكر ما يحيط بها دون ذكر اسمها مع المزج بين الأحداث بطريقة فنية قابلة للتحوير من وجهات نظر مختلفة، وما زاد من جمالية الصورة تقمص الذات الشاعر للمشهد معبرا عن ألمه الذي فاق المداد الذي لا ينفذ.

5-ق5:القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر"1975-2000" (أحمد العياضي)

تقف الدراسة عند بعض القيم الجمالية والفنية الماثلة في الشعر الجزائري المعاصر بالتحديد منذ منتصف السبعينيات إلى نهاية التسعينيات، يقسم الباحث قراءته إلى مدخل

---

[1] نظر: المرجع السابق، ص12.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[3] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص96.

وأربعة فصول، الأول منه جاء في المقدس الديني والثاني في اللغة الصوفية والثالث تكلم عن الأسطورة وتجلياتها، أما الرابع فخُصص للطبيعة وتجلياتها في الشعر الجزائري ونستطيع القول من خلال معاينة الخطة إنها شملت استراتيجيات كثيرا ما وقف عندها القراء السابقون، لذلك سنكتفي بالتنقيب عن بعض المباحث فقط .

في المقدس الديني يقف الباحث عند الأمثلة الشائعة عند أغلب القراء مثل: (يوسف، المسيح، موسى، أيوب) ممثلا بشعر (يوسف وغليسي، نور الدين لعراجي، نور الدين درويش) [1]، كما التفت إلى بعض الآيات القرآنية التي استدعيت في الشعر الجزائري، وخير مثال يورده (قصيدة الزلزلة) " ليوسف وغليسي"؛ حيث نهل الشاعر من السورة أغلب آياتها بطريقة اجترارية [*]، مما أخفى الجانب الشاعري فيها [2]، على رأي القارئ ولا نختلف معه في ذلك فلا نجد حضورا للبعد الجمالي في النص لغياب مواقع التداخل بين النصين.

و الحق أن الأمر يستدعي التحفظ أثناء التفاعل مع المقدس، وهو ما دفع بالشعراء إلى التعامل معه بحذر ابتعادا عن الانتهاك و الخرق من أجل تفادي الوقوع في التحريف أو التشويه.

وعن الحضور الأسطوري يخلص القارئ إلى نتيجة مفادها أن هذه التجربة على تنوعها تحكمها رؤية واحدة لها صلة بتصوير الواقعية للمجتمع، بتعبير وصفي تقريري[3] فالشاعر المعاصر لم يوظف الدلالات العميقة للأسطورة خاصة أسطورة " السندباد" التي

---

[1] ينظر: أحمد العياضي، القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر (1975– 2000)،(بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم) كلية الآداب واللغات، قسم آداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013 ،2014، ص23 وما بعدها،(مخطوط).

[*] اجترارية: تقنية من تقنيات التناص يعتمدها المبدع لإعادة صياغة اغلب النص الغائب بشكل حرفي مما يسمح باكتشافه من القراءة الأولى.

[2] ينظر: أحمد العياضي، القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر، (1975 ،2000)، ص58، 59.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص111.

تكتفي بالمقارنة بين واقع الشاعر وواقع الأسطورة[1]؛ مما غيب ذلك التواصل الأسطوري بين النصين الحاضر والغائب.

وعموما نستطيع القول إن هذه المرحلة زودت القراء بمجموعة من التقنيات الحداثية، مما أعطى لصور القراءة نوعا من الاختلاف في طرق استنطاق المدلولات، فقد استهدفت قراءة " أحمد العياضي" استراتيجيات توافقت مع طبيعة المرحلة المحددة، كما اتفق مع عديد القراء في بعض الأحكام مثل دعوة الشعراء للمقدس بتقنية الاجترار، وكذا المباشرة والتقريرية التي طغت على الاستدعاء الصوفي، أضف إلى التحليل المستهلك لأسطورة" السندباد" وغيرها.

5- ق6: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر (خرفي صالح).

تقترب هذه الدراسة من البحث الذي تقدم به "عبد القادر رابحي" في كتابه النص والتعقيد الذي تكلم فيه عن إيديولوجية النص في الجزء الأول ، ثم إسنادية النص في الجزء الثاني، غير أنه ركز على النصوص السبعينية، في حين تشير هذه الدراسة إلى بعض النصوص التسعينية.

ومن التحولات التي أصابت القصيدة الجزائرية المعاصرة التي عرضها الباحث تقنية (القصيدة الديوان) مثل ديوان (غرداية) لـ" عثمان لوصيف" وديوان (النخلة والمجداف) لـ " عز الدين ميهوبي" و ديوان (التحولات) لـ" عقاب بلخير"[2].

وكذا تقنية (القصيدة المقطع) مثل ديوان (البرزخ والسكين) لـ" عبد الله حمادي" و(شاهد الثلث الأخير) لـ" حسين زيدان" كما عرض لتقنية مكان النص وتاريخه وعلاقة

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص210، 211.

[2] ينظر: محمد الصالح خرفي: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر (مجلة العلوم الإنسانية)، العدد 28، جامعة منتوري ، قسنطينة، الجزائر، ديسمبر 2007، ص78.

ذلك بالنص؛ إذ يُعد اهتمام الشعراء بهذين التقنيتين ضربا من الاهتمام بالملتقي؛ حيث يساعد ذلك على تفكيك بنية النص من خلال القبض على أماكن ومراحل كتابة النصوص الذي يسهل اكتشاف الدلالة المناسبة.

هذا وقد انتبه القارئ إلى بروز علامات الترقيم في النص الشعري الجزائري، التي نراها سمة ظاهرة تهدف إلى استثارة بصر المتلقي، و من ثمة تحقيق ازدواجية في فهم النص، إحداهما تستهدف المكتوب والأخرى تستهدف المرئي.

ويختلف الباحث مع " عبد الرحمن تبرماسين" بخصوص حضور هذه العلامات في المنجز النصي، إذ يؤكد هذا الأخير أن حضورها« يحصر مجال الدلالة إلى مؤوّل interpré tant يعني لا يقبل إنتاج النقيض، فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء، والمرقم تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه»[1].

غير أن "صالح خرفي" يرجع الإكثار من هذه العلامات إلى عجز الشاعر عن التعبير وهروبا وتخلصا من النص الذي يلاحق الشاعر داخليا، كما أن فنيتها وبلاغتها تكمن في طريقة استخدامها لذلك هناك من أجاد في ذلك وهناك من لم يجيد[2]، و نوافق الباحث في هذا المذهب فهناك شعراء بالغوا في دعوة هذه التقنية، لمواكبة التحولات الفنية دون مراعاة خصوصية النص فأقحموها في نصوصهم جبرا مما يفقدها شعلة الإثارة.

هي أهم الاستراتيجيات التي عملت على استدراج النص الشعري التسعيني بهدف استنطاق حمولاته الفكرية و قيمه الفنية، و قد ثبت من خلال المعاينة و التنقيب أن النصوص التسعينية ثرية بالمظاهر الجمالية القادرة على إغراء القارئ بشتى أنواعه

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م ص103.

[2] ينظر: محمد صالح خرفي: التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، ص90.

و نحاول فيما سيأتي بعد هذه الوصلة رصد تاريخ تلقي القصيدة من خلال المرور بعدة محطات نوردها فيما سيأتي من هذا الفصل.

ثانيا : معايير القراءة و استراتيجيات التلقي.

إن رصدنا لبعض القراءات التي درست القصيدة التسعينية ، كشفت لنا عن مواقف متشابهة وأخرى مختلفة وقد تنوعت معايير واستراتيجيات قراءة هذا المتن، لذلك وقبل الحديث عن أفق انتظار القارئ وجب النظر في أهم المعايير التي حددت قيمة القصيدة التسعينية، مستعينين برأي" عبد الله بن عودة العطوي" في دراسته للمعلقات ؛ حيث قسم الأعراف الثقافية والمعايير النقدية، إلى ثلاثة محاور (ما أشار إليه المتلقي، وما قدمه المؤلف ، وما رُصد في النص) [1].

ونريد أن ننوه ـ هنا ـ إلى أن هذه المعايير وغيرها ، منها ما ذكره القارئ ومنها ما حدده الناقد ومنها ما بقي أسير النص، لذلك نمثل فيما يلي ببعض القراءات ـ على سبيل الاستشهاد لا الحصر ـ للتعرف على أهم المعايير المعتمدة التي حددت وميزت القصيدة التسعينية عن غيرها.

1- وجهة نظر القارئ (إشارات التلقي)

إن الحديث عن معايير المتلقي في قراءته للقصيدة التسعينية يقودنا إلى الحديث عن طبيعة القارئ نفسه؛ لأن ثقافة المتلقي ومستواه ينعكسان بالضرورة في المتن القرائي وعموما ـ كما ذكرنا سابقا ـ فإن أغلب القراء الذين اعتمدنا عليهم يتقاربون في المستوى فضلا عن وجود بعض النقاد مثل :(عبد الحميد هيمة، صالح خرفي، العربي دحو)، وهو ما يدفع الدراسة دفعة تختلف- إلى حد ما- عن القراءة غير النقدية «فالقراءة النقدية التي هي أكثر حالات التلقي وعيا بمكونات النص الظاهرة و الباطنة لا يمكنها التعامل مع

---

[1] ينظر: عبد الله بن عودة العطوي، تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي،عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ط1، 2013، ص111.

النص بما هو، ولكن بما يجب أن يكون عليه في نظر الناقد المستقبلي، وذلك انطلاقا من أن الناقد يعيد تشكيل النص بطريقة واعية... بأدوات نقدية تعتمد البحث عن النص المغيب من طرف الشاعر»[1].

وعلى العموم فإن الاستراتيجيات أو المعايير التي قرئت بها القصيدة التسعينية سواء من القراء العاديين أو القراء النقاد، من خلال ما تم طرحه و مناقشته، قد ألفينا تشابها في كثير منها فأغلب القراءات ـ مثلا ـ أشارت إلى تعلق القصيدة بالبعد الصوفي وكذا نهلها من التراث على اختلاف أشكاله، بالإضافة إلى اتشاحها بالغموض من خلال الترميز والتصوير الفني، وكذا احتفاء الكثير من التجارب بأشكال ورسومات تستقطب البصر في التلقي، أضف إلى ذلك فإن أغلب القراء ربطوا التجارب الشعرية التسعينية بالأزمة السائدة آنذاك نظرا لما طرحته تلك النصوص من ملامح معبرة عن مواضع الحزن و الحرمان، و للتوضيح أكثر نفصل فيما يلي:

- **عبد الحميد هيمة:**

من أبرز النقاد قراءة للمتن الشعري الجزائري المعاصر، وعلى الرغم من أننا لم نعثر له على دراسة خاصة بالشعر التسعيني غير أننا استطعنا أن نقبض على بعض الإشارات المتعلقة بها من خلال قراءته للشعر الجزائري على العموم.

وكما ذكرنا آنفا أن للناقد أدوات نقدية يدخل بها للمنجز الإبداعي والمتأمل في قراءات عبد "الحميد هيمة" يلحظ أنه كثيرا ما يبين وجهته ويحدد استراتجياته و عن ذلك يقول "عبد الله العشي": « يمتاز منهج "عبد الحميد هيمة" بالاعتدال؛ أعني أنه يحاول

[1] عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، إيديولوجية النص الشعري،ج1، ص83. نقلا عن:عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص26.

الاستفادة ما أمكن من المنجزات المنهجية والعلمية للنقد العالمي، دون أن يتركها تهيمن عليه أو تفسد عليه إطالته»[1].

يشير "عبد الحميد هيمة" في كتابه (البنيات الأسلوبية) إلى بعض مميزات القصيدة الثمانينية و التسعينية بقوله:« ويمكن أن نلحظ لدى غالبية الشعراء في هذه المرحلة... ديمومة التوتر، وعدم القناعة و الرضى بالواقع الراهن و محاولة استشراف آفاق جديدة... ولم يكن ذلك مجرد نزوة عابرة، وإنما كان مشروعا ثقافيا مؤسسا يقوم على الموروث كقاعدة للانطلاق لبلوغ أفق الحداثة»[2].

من هذا المنطلق انتقى الناقد بعض المعايير التي تتوافق مع هذا التحول كأسلوب التقابل والتنافر وقانون التكرار وغيرها، وهي استراتيجيات توحي بحداثة الشكل بالإضافة إلى ذلك التحليل الذي مس نماذج متنوعة لشعراء جزائريين كتبوا في المرحلة المستهدفة.

أما في كتاب "علامات" فتتكشف معايير الناقد في تلك الآليات القرائية التي سلطها على نصوص مختلفة، كل حسب ما يناسب تجربته الشعرية، كالرمز الصوفي في (رباعيات آخر الليل) " لعبد الله حمادي"، والرؤية الصوفية في ديوان (الوهج العذري) لـ" ياسين بن عبيد" فهذين العيارين حددا طبيعة هذه القصيدة، لهذين الشاعرين .

بالإضافة إلى ذلك فإن آليات " عبد الحميد هيمة" في الكتابين آليات حداثية، فضلا عن التحليلات التي ألمحت إلى الأبعاد الفكرية، فقد كان للبعد الوطني محل الصدارة، وكذا الأبعاد النفسية والسياسية والدينية والاجتماعية التي تنبئ عن تعلق الشاعر التسعيني بقضايا وطنه.

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، مأخوذ من (تقديم لعبد الله العشي)، ص5.

[2] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، «شعر الشباب نموذجا»، ص6.

- **محمد الصالح خرفي:**

إن الدراسات التي تقدم بها" الصالح خرفي" تعكس موقفه تجاه القصيدة التسعينية ويمكننا أن نستشف ذلك من خلال بعض الآراء التي طرحت في هذا المطلب، ففي الدراسة التي استهدفت التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، يذكر لنا بعض المعايير التي ميزت هذه القصيدة بتحديد أهم أشكالها، مثل "القصيدة الديوان" التي «جاءت نتيجة حالات نفسية خاصة فرضتها ظروف معينة على الشعراء الجزائريين... فهي تمثل قوة مبهمة في مسار الشعر الجزائري المعاصر مقارنة بما كان موجودا»[1]، بالإضافة إلى احتفاء هذه القصيدة بعلامات الترقيم من أجل«التركيز والبعد عن التقريرية... ولإشراك المتلقي مع الشاعر في تكوين النص»[2].

أما الدراسة التي عمد فيها إبراز جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر فقد كشف فيها عن مجموعة استراتيجيات استخدمت في استدعاء المكان في الشعر الجزائري، بالإضافة إلى الأبعاد الفكرية والنفسية والدينية وغيرها، فثمة صور ناطقة بالمرحلة الدامية، ويدخل هذا ضمن العراك الفكري بين حب الوطن وأزمات الواقع، و يعد ذلك عيارا فكريا يجسده النص في تأملاته الإبداعية، كما أشار الباحث إلى البعد السياسي في المتن الشعري التسعيني ممثلا بشعر" عز الدين ميهوبي" خاصة في ملصقاته، مما يدلل على حسن انتقاء " الصالح خرفي" للعبارات التي تناسب هذا المنجز المتميز.

- **آمال ماي:**

سبق وأن قلنا إن هدف هذه الدراسة هو الكشف عن التحولات الفكرية للنص الشعري الجزائري التسعيني، من منطلق هوية النص و جينيولوجيته، ومن خلال التنقيب على هذه القراءة تبين أن الباحثة قد أشارت إلى العيارات التي استهدفت الشكل والمضمون واصفة

---

[1] محمد الصالح خرفي، التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص90.

الحالة الشعرية «بالشحيحة جدا»[1]، فبالنسبة للشكل تكلمت عن المزج بين البحور وكذا عن القصيدة الأحادية والثنائية ؛ وهي عيارات حداثية.

أما عن المتن فتحدد القصيدة التسعينية بتعالقها بجدلية الموت والحياة والوطن والغربة، وهي النتيجة التي أقرها أغلب القراء؛ إذ أصبحت من المعايير الثابتة ، ومن جانب فكري آخر تشير إلى تعلق هذا المتن بالتصوف [2] .

2 – وجهة نظر المؤلف

إن وجهة نظر المؤلف تكشف عن مجموعة من المعايير منها ما ذكر في مقدمات الدواوين ومنها ما قُدم في طرح نظري خاصة عند الشعراء النقاد مثل " عبد الله حمادي" و "يوسف وغليسي" و غيرهما.

فقد حاول شعراء هذه المرحلة أن يبرزوا مدى اختلاف مدوناتهم عن المدونات السابقة، مع مراعاتهم للأفق التاريخي الذي كرسته القصيدة الحرة وكذا العمودية، فجاءت تجاربهم محملة بتقنيات الحداثة الشعرية ، وقد كان سعي الشعراء لإظهار التميز يتمظهر في تقنيات متنوعة كالتنافس في عملية إخراج الدواوين من الناحية الشكلية بالإضافة إلى الزخم المعرفي الذي حفل به النص الشعري التسعين ـ على اختلاف مشاربه ـ من ناحية المضمون، و نورد فيما يلي بعض أقوال الشعراء في وصفهم لتجاربهم الشعرية.

يقول "يوسف وغليسي"عن تجربة أوجاع صفصافة :«ولكني أزعم ـ في الوقت نفسه ـ أن نبراتي التغريدية كانت على شيء من التميز في اللحن والتنويع في الصوت والدور هنا في الموازنة بين تقاسيم هذه المعزوفة وتلك »[3].

---

[1] آمال ماي: جينيولوجيا الشعر الجزائري المعاصر، مرحلة التسعينيات أنموذجا، ص285.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص289 ،297.

[3] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص11، 12 .

ويقول " ياسين بن عبيد عن قصائد (غنائية آخر التيه): «بعيدا عن صرامة المعجمية وصخب الاصطلاح، اختارت هذه القصائد هويتها الجمالية، لا إلى تطرف اللغة ولكن إلى تجاوز جاهز يستنسخ الذات من فتات العصور»[1].

أما صلاح الدين باوية [*] فيقول عن مجموعته الشعرية (العاشق الكبير): «لا أحاول أن أقنع الناس بأنني عاشق فحسب وإنما عاشق كبير عاشق للجمال بشتى أنواعه... عاشق للحرية بمدلولها الواسع...عاشق للأرض وللوطن... عاشق للمرأة التي تمثل في مفهومها النماء والخصب والعطاء واستمرارية الحياة»[2].

أما " عبد الله حمادي" في برزخه فيقدم لنا مقدمة مطولة عن ماهية الشعر ومقاييسه وهو في رأيه:« ذو طبيعة ملكية فإما أن يكون وحده صاحب السيادة وإلا فإنه يتنازل عنها ببساطة»[3].

و في العموم فإن القصيدة التسعينية في نظر مؤلفيها هي قصيدة أزمة قصيدة«زمن النفاق والردة وازدواجية الشخصية... زمن الإرهاب والموت... وكل ما هو ضد الحب والجمال والفن و الإبداع واستمرارية الحياة»[4].

وما زاد من عمق الفكرة أن هذه النصوص كُتبت داخل رحم الوطن المكلوم و عانت هي و مؤلفيها مخاضا عسيرا فعبرت عن الواقع المأزوم بشكل جليّ، فضلا عن وجود قصائد ودواوين ما بعد تسعينية نقلت لنا صورا من الأزمة التسعينية، وما يؤكد ذلك هو

---

[1] ياسين بن عبيد ،غنائية آخر التيه، عاصمة الثقافة العربية منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر،ط1، 2007، ص01.

[*] صلاح الدين باوية مواليد 1968/06/18 بالمغير ولاية الوادي، خريج المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب ورقلة ، له مجموعة من الجوائز، من أعماله الشعرية(اعترافات في زمن الردة، أحبه... لكن؟؟؟) و ابيرايت بعنوان (تاريخي أكبر معجزة) وغيرها، ينظر: صلاح الدين باوية، العاشق الكبير، دار الحفيد للطباعة وللنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1999. (واجهة الكتاب).

[2] المرجع نفسه، ص2.

[3] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص05.

[4] صلاح الدين باوية، العاشق الكبير، ص2.

تاريخ القصائد المرفقة بالمدونات ؛ حيث حرص الشاعر الجزائري على تسجيل تاريخ كتابة القصائد ليحفظ ديمومة التوتر الذي يخلقه تاريخ هذه المرحلة، بالإضافة إلى ذكر أماكن الكتابة التي تعمل بدورها على ربط الصلة بين الموضوع والمكان والزمان وهو ما يُثبِت سلطة المعيار الفكري في ذهن المتلقي أثناء عملية القراءة .

3- و جهة نظر النص

إن المعايير التي تطرحها النصوص الشعرية تختلف هي الأخرى من نص إلى آخر وذلك بحسب اختلاف التجارب، ولكن بالعموم ونحن أمام نصوص شعرية تسعينية تقابلنا استراتيجيات كتابة تسير إلى حد ما نحو أهداف متشابهة سواءً من الناحية الفنية أو الفكرية.

فهذه النصوص استطاعت أن تخترع لنفسها معايير لا نقول إنها تنفلت من سلطة التقليد ولكنها حققت بعض الخصوصية التي تضمن لها استمرارية التميز على مر العصور.

- ولعل أهم ما يميز هذه النصوص ارتباطها بمرحلة تاريخية محددة وهي فترة التسعينيات على الرغم من أن أغلب شعرائها كتبوا في المراحل السابقة، مع العلم أن الإنتاج الشعري قد نقص في هذه الفترة نظرا لطغيان مظاهر القمع، مما دفع بعض الشعراء اللجوء إلى الرمز للتستُّر خلف تياره الفكري، ومنهم من توقف ـمدة من الزمنـ ثم عاد بنتاج فني وافر مثل " عثمان لوصيف".
- ومن مميزات النصوص كذلك ارتباط مواضيعها بالأزمة التسعينية ، ويظهر ذلك في الحديث عن (الوطن، الحرية، الفترة الدموية، الإرهاب، السياسية، القتل...إلخ) فهذا المعجم اللغوي الجنائزي قد طغى على أغلب المدونات بالإضافة إلى وجود بعض الخرجات الفنية ذات أبعاد تفاؤلية قصدها الشاعر كمتنفس للهروب من وطأة الدمار.

- ثمة تقنيات مشتركة بين النصوص التسعينية، وقد أشار إليها القراء سواء من جانب الشكل أو الضمون، فعلى سبيل المثال الترميز بـ (المرأة، الأوراس، الصفصاف النخل، العنقاء، وغيرها) مع ربط دلالاتها بالواقع المعيش، و قد أخذت هذه الرموز ـ على اختلاف التجارب ـ بعض الخصوصية في النص التسعيني.

و عموما فإن هذه العيارات أو غيرها هي على سبيل المثال لا الحصر، لأن المعايير سواء تشابهت أو اختلفت – بين القراء– فهي غير ثابتة ومستقرة؛ إذ تتحكم فيها بعض الأمور مثل المنهج والمدونة ، وكذا ميول كل قارئ الذي قد يغزو النص الواحد بكم من آلية قرائية، ويمكننا إجمال أهم المعايير التي وقف عندها أغلب القراء و ميزت القصيدة التسعينية فيما يلي.

3-1- من ناحية الشكل:

أغلب القراء يقرون بالتحول في البنية الشكلية للقصيدة التسعينية؛ وإذ كان هذا التحول هو امتداد لمرحلة الثمانينيات غير أن هناك مميزات خصت بها هذه القصيدة عن غيرها ومن هذه الميزات نذكر:

أ- الإيقاع:

إن القراء في دراستهم للقصيدة التسعينية، لم يخرجوا بتأويلهم إلى فضاءات تعكس اختلافا بيّنًا بين هذه القصيدة وغيرها، فشعراء هذه المرحلة زاوجوا بين الكتابة التقليدية والحرة وكذا النثرية، ومنهم من زاوج بين هذه الأنواع في الديوان الواحد أو القصيدة الواحدة، مع اعتماد المزج بين البحور وتعدد القوافي مواكبة لتقلبات العصر واضطراباته.

بالإضافة إلى احتفاء القصيدة التسعينية بزخم فني من الإيقاع الشكلي الذي يستهدف البصر، من خلال استقطابها لمجموعة من التقنيات الجمالية التي تصب في

فضاء الهندسة الشكلية و السمت الخطي، وغيرها مما زاد في تعميق الدلالة وتحفيز القراء، الذين أثبتوا قدرتهم على استنطاق هذا التقنيات.

ب – اللغة:

تعد اللغة بمثابة المادة الخام بالنسبة للمؤلف، حيث يعمل على تحويرها وتضمينها وانتقاء ما يناسب تجربته الإبداعية، والشعر باعتباره تجربة فنية فهو بحاجة إلى هذه المادة لأنه كما يقول " مارتن هيدجر"«يخلق أفعاله في أطيار اللغة ويبتكرها من مادة اللغة»[1].

وقد بينت الدراسات السابقة تميُز لغة القصيدة التسعينية من ناحية الشكل؛ وذلك باحتضانها بعض الخصائص فهي اللغة التي تتخذ من الرمز والأسطورة ملاذًا للهروب من وطأة الواقع، بالإضافة إلى أنها لغة تميل إلى الحداثة والمعاصرة فقلما نجد مدونة شعرية –وإن كانت تعتد بالنظام التقليدي– تستخدم اللغة الكلاسيكية، فهي أكثر مواكبة لروح العصر؛ منها ما وافق قواعد اللغة ومنها ما انزاح عنها ، فضلا عن حضور اللغة العامية في بعض المدونات وهو ما أضفى بعده الجمالي و كشف عن قيمه الفكرية.

هذا وقد اهتمت القصيدة التسعينية بالتصوير الفني، إذ نلمح ذلك البعد الجمالي المبتكر في الصورة الفنية، ومن أكثر الأنماط حضورا في هذا المنجز هو الصورة الخاطفة (الوميض) التي عبرت عن الاضطراب الذي عايشه الشاعر خاصة و الوطن عامة.

3–2– من ناحية المضمون

من ناحية المضمون فقد زخرت القصيدة التسعينية بأبعاد فكرية وسياسية واجتماعية ودينية ونفسية، ومواكبة في كل ذلك حركة التطور من جهة و الأوضاع السائدة من جهة

---

[1] مارتن هيدجر، إنشاد المنادى قراءة شعر هولدرلن وتراكل(تر: بسام حجار)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص56.

أخرى، «عبر عدد من الأدوات والوسائط الفنية المنبعثة من طبيعة هذا المجال ذي الصبغة الثقافية مثل الأسطورة والرمز التاريخي» [1].

ومن المعايير الفكرية التي حددت قيمة هذه القصيدة هو حب الوطن، والتطلع للمستقبل والبحث من الأمن و الرغبة في وحدة الوطن العربي بالإضافة إلى التغني بالروح الوطنية و الثورية من خلال إحياء أمجاد الثورة ، وقد ثبتت هذه التوجهات في أغلب المدونات ، مما ساعد القراء على اقتناص هذه الأبعاد بسهولة مثل ما لاحظنا في قراءة "السحمدي بركاتي" للرمز التاريخي، وكذا قراءة" العربي دحو" لـ (كلغولا) و قراءة " عبد الرحمن تبرماسين" (للعنة والغفران) ودراسات "عبد الحميد هيمة" وغيرها.

أما الأبعاد النفسية والاجتماعية فكثيرا ما تنبع من ذات محملة بشعور نفسي تجاه قضية ما، كما لا أحد ينكر دور المجتمع في هز أوتار الإبداع؛ لأن الفنان ابن بيئته وعموما بعد النظر في القراءات السابقة تبين مثولا لبعض الأبعاد النفسية والاجتماعية فالأولى ارتبطت بنفسية الشاعر التسعيني الذي وجد نفسه بين مد وجزر من تلك الأزمة الدامية ، فلا هو عبر عن شعوره بصراحة ولا توقف عن الكتابة ، فحمّل الرمز والصورة والأسطورة بعض حمولاته النفسية أين يظهر ذلك الاضطراب النفسي والشعور بالحرمان والوحدة في كثير من الحالات.

أما الثانية؛ أي الأبعاد الاجتماعية فلا تختلف عن النفسية فقد أظهر القراء بعض مظاهر الظلم، والاغتراب والتخريب وغيرها، مثل ما بدا في قراءة (عبد الرحمن تبرماسين وصالح مفقودة) .

---

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص30.

وعن البعدين السياسي والديني فقد ثبت حضورهما بقوة في المنجز الشعري التسعيني و نظرا لما يشوب البعد السياسي من حساسية، فإن الإشارة إليه سواء في الإبداع أو التلقي جاء بشكل تلميحي ومحتشم، ومن القراء الدين أشاروا إليه (عبد الرحمان تبرماسين، آمال ماي).

أما البعد الديني فقد ظهر بشكل جليّ في المنجز الشعري التسعيني و ثبت ذلك في القراءات التي عملت على استقراء الحضور الديني، مما يؤكد شدة تعلق هذه القصيدة بالمقدس، وتقريبا كل القراءات أشارت إلى هذا الاستحضار.

تلك هي أهم المعايير التي حفلت بها القراءات بخصوص تميز القصيدة التسعينية والتي عمدنا إلى تفصيلها من ثلاث وجهات نظر، ولا شك أن تواشج هذه الوجهات الثلاث هو ما ميز القصيدة التسعينية و حدد معاييرها.

ثالثا: العوامل المؤثرة في التلقي:

إن تصدي القراء للعمل الإبداعي لا يتم بمعزل عن المؤثرات التي تعمل على التأثير في أقطاب العملية الإبداعية «فالمبدع إنما ينتج عمله، ليستقبل من لدن متلقي يقوم بعملية إعادة إنتاج النص وفق عوامل مؤثرة في التلقي»[1].

والمؤثرات على تنوعها منها ما ينصب على المؤلف– والذي حتما سيؤثر على نصه– ومنها ما ينصب على المتلقي؛ هذا الأخير الذي أوعزت له النظريات المعاصرة الدور الفعال في صنع عمليات القراءة من خلال تفاعله مع النص، و لا شك أن هذه المؤثرات ستكون أكثر وقعا على منجزه القرائي، فضلا عما يعانيه المبدعون من ظروف محيطة بعملية التأليف لديهم التي لا تسلم هي الأخرى من بعض الضغوطات والمؤثرات.

[1] عبد الله بن عودة العطوي، تلقي المعلقات، دراسة في الاستقبال التعاقبي، ص289.

فكما أشرنا سابقا أن للواقع السائد أثره الفعال في تحريك التجربة الشعرية التسعينية التي حفلت بطاقات إيحائية متميزة، « وعليه فشأن التلقي شأن الإبداع، لم ينطلق من فراغ ولم يتجسد في معزل عن المؤثرات التي تثير كوامن في نفس المتلقي لا تقل خطرا عن تلك التي دفعت المبدع إلى إنتاج النص»[1].

ونحاول فيما يلي عرض أهم المؤثرات في عملية التلقي.

1- شخصية المتلقي

تعد إحدى أهم المؤثرات الرئيسية في عملية التلقي؛ لأن توجُّه القارئ وثقافته وبيئته تجعله ينظر إلى النص بوجهة نظر لا تنفلت من الذاتية، والقارئ على اختلاف أنواعه يتنوع وتتنوع تقنياته تبعا لفكره و إيديولوجيته ، بالإضافة إلى وجود بعض المؤثرات التي تعمل على تحديد وجهات نظره كالبيئة والمنهج وتاريخ التلقي وهي إحدى المؤثرات في عملية التلقي.

وعموما فإن قراء النصوص الشعرية التسعينية قياسا على الأمثلة التي طرحت والتي لم نركز فيها على نوعية القارئ فإن أغلبهم متقاربون في المستوى الثقافي والعلمي بالإضافة إلى أنهم قراء جزائريون مما يسهل عملية التواصل مع هذه القصيدة، خاصة إذا كان القارئ معاصرا للنص، لذلك تفاعلوا معها تفاعلا لم يجردها من واقعيتها، ولم يجرد القارئ من ذاتيته، ولم يبعد القراءات في الآن نفسه عن موضوعيتها.

وعلى الرغم من عمق الأزمة وتأثيرها على المبدع و المتلقي- إذ حاول بعض القراء أن يخرجوا من الدلالات الجاهزة التي كرستها هذه القصيدة إلى دلالات أخرى- غير أن أغلب النصوص لم تستطع أن تهرب من الدلالة العامة التي انتهجت كم من إستراتيجية فنية لمباغتة القارئ، كاعتمادها على الرمز الصوفي واستدعائها للرموز التاريخية، وهذا

[1] المرجع السابق، ص289.

يعود إلى شخصية المتلقي من ناحية وإلى طبيعة النص من ناحية أخرى؛ لأن عملية التأثير هذه لا تقف عند طرف واحد؛ فكما يؤثر القارئ في النص، يؤثر هذا الأخير ـ بما يحمله من استراتيجيات فنية وأبعاد فكرية ـ على قارئه .

2 – منهج الدراسة

إنه لمن الضرورة النظر إلى المنهج على أنه أحد المؤثرات الرئيسية في عملية التلقي؛ لما يشكله من أهمية في تحديد تقنيات الدراسة واستراتيجيات التحليل فمتى كان المنهج مناسبا للنص، استطاع هذا الأخير أن يبوح بأسراره، فقد حُرمت بعض من النصوص عبر التاريخ من التعبير عن فنيتها لما كان المنهج المطبق عليها غير مناسب خاصة المناهج السياقية التي ركزت على دور العوامل الخارجية في عملية القراءة.

فالمناهج كما يرى "سيد قطب" «إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيودًا وحدودًا، فيجب أن تكون مزاجًا من النظام والحرية، والدقة والابتداع»[1].

وقارئ القصيدة التسعينية قد استعان بعدة مناهج نقدية أغلبها تسير وفق التيار الحداثي متوائمة مع حداثة النصوص، كما أثبتت الدراسات قدرة القصيدة على التعايش مع مناهج متنوعة ، فثمة الدراسة السيميائية و الأسلوبية، والبنيوية ونظرية التلقي وغيرها ، وقد عبر بعض القراء عن موقفهم من هذه المناهج ؛ فهناك نصوص كانت بحاجة إلى أكثر من منهج واحد يقول" السحمدي بركاتي": « كان لزاما عليّ المزج بين مجموعة مناهج علمية في البحث»[2].

وعن التحليل المقولاتي فيرى أنه ضرورة فرضت نفسها في شعر "ميهوبي" «لأن الشاعر في تجربته يعبر عن رؤى وأحلام و أفكار من خلال استدعائه للرمز والتي يمكن

---

(1) سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 1424، 2003، ص9.

(2) السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص ب.

أن تؤسس لمقولات دلالية»[1]، لذلك نرى أن هذا القارئ قد وفق في اختيار المناهج التي تخدم الرمز التاريخي.

وتماثله في هذا التوفيق القارئة " نادية خاوة" التي اشتغلت على المنهج السيميولوجي في مقاربة بعض نصوص" البرزخ والسكين" غير أنها تنطلق من وجهة نظر تؤمن بأن المنهج السيميولوجي لا يزال قاصرا لوحده في إدراك الدلالة، لذلك لم تلتزم بما قدمه" غريماس" (Greimas) وأتباعه ؛ أي العمل بالقراءة الأحادية التي تعمل على غلق مدلولات النص.

وهو ما دفعها إلى اصطناع منهج مركب يجمع بين سيميوطيقا "بيرس"(C.R.Peirce) وبين منطلقات" غريماس" (Greimas)، هذه المزاوجة هي التي مكنت الباحثة من استنطاق مدلولات الديوان من خلال إعادة النظر في عدم كفاية المنهج الواحد لهذا المنجز، وهي عملية تهدف إلى التحكم في المنهج من جهة وإلى التأثير في النص بتقنيات أكثر ملاءمة له من جهة أخرى[2].

ويشير " صالح مفقودة" في مقدمة دراسته " للعنة والغفران" إلى الجهد الذي بذله من أجل إيجاد طريقة أكثر توافقا مع النص خاصة بعدما أثارت مداخلته الأولى التي طبق فيها عناصر الشعرية عند " تودروف" (T.Todorov) ردود أفعال الجمهور، مما دفعه إلى إعادة النظر في المنهج وهو ما يؤكد سعي القارئ إلى إيجاد عناصر قرائية مناسبة للنص[3].

أما "عبد الحميد هيمة" في كتابه " علامات" يعبر عن إشكالية اختيار المنهج وصعوبة تحديده، مما دفعه إلى ضبط عملية القراءة وفق محاور محددة؛ حيث عمل على

---

[1] المرجع السابق، ص ج.

[2] ينظر نادية خاوة، الاشتعال السيميولوجي للألوان و أبعادها الظاهراتية في ديوان " البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي (ملتقى الثالث السيمياء و النص الأدبي) ،، قسم الأدب العربي ، منشورات جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 19-20 أفريل 2004 ، ص344 ،345.

[3] صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، ص67.

قراءة النص في ذاته دون أي أحكام مسبقة تُفرض عليه من الخارج، بالإضافة إلى اختيار المناهج الحداثية بدل التقليدية، مع التقيد بحرفية المنهج المختار والاقتصار عليه[1].

إن هذه المحددات تقيد النص وتحرم القارئ من ممارسة حرة داخل المنجز الإبداعي وهو ما صرح به " عبد الحميد هيمة" في قوله: « إلا أنني كنت أجد نفسي- عند التطبيق- غير قادر على التقيد بمنهج واحد حيث اضطر في كثير من الأحيان إلى الاستفادة في القراءة الواحدة من أكثر من منهج ؛ ولعل السبب في ذلك يعود إلى ما تشهده الساحة الأدبية من انفجار نقدي وعدم استقرار هذه المناهج»[2].

وعموما فإن إشكالية المنهج على الرغم مما يشوبها من صعوبات إلا أنها لم تقف دون تحقيق الممارسة النقدية، فالقراء - على اختلاف مستوياتهم - قد امتطوا مناهج متنوعة، وقد كان للمنهج السيميائي محل الصدارة لأنه يفتح المجال للقارئ للتعامل بحرية مع النص نظرا لما يقترحه من تقنيات قرائية.

كما أن أغلب القراء رفضوا فكرة التقيد بالمنهج الواحد و هو ما دفعهم إلى المزاوجة بين كم من منهج في القراءة الواحدة، وهذا دليل على محاولتهم التحكم في آليات القراءة المناسبة لكل نص وإن كانت بمناهج متعددة، مما يقلل من سيطرة المنهج على حساب النص.

3- تاريخ التلقي:

لما كانت قراءة العمل الإبداعي تستدعي مجموعة من القراء يعمل فيها كل قارئ على إبراز قدراته القرائية من خلال تسليط آلياته النقدية على المنجز، فإن هذا من شأنه خلق جملة من القراءات المتنوعة والمختلفة سواء في المرحلة نفسها، أو عبر مراحل

---

(1) ينظر: عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص06،07.

(2) المرجع نفسه، ص07.

مختلفة، وهو ما يسمح بفتح آفاق جديدة للعمل الإبداعي من خلال تتبع القراء لتاريخ التلقي محاولين اختراع معايير مختلفة عن السائد.

وهو ما يدخل ضمن سلسلة من التلقيات تُعرف بتاريخ التلقي، و لا شك أن لتوالي هذه القراءات أثره على التلقي العام للنص ومن « البديهي أيضا أن يفيد اللاحقون من آفاق السابقين، عن طريق تأثير الأفق المعاصر بالآفاق التي تعاقبت على الأثر الفني خلال تاريخه القرائي»[1]، وننوه ـ هنا ـ أن هذه الآفاق قد تتوافق وقد تتعارض.

ونحن بصدد توضيح هذا المطلب في القراءات السابقة تستوقفنا جملة من الإشكالات أهمها أن تاريخ تلقي القصيدة التسعينية لا يزال في طور التأسيس، فأغلب قرائها معاصرين لها ينتمون إلى عصر واحد، و إن فرقتهم المستويات والأجيال، لذلك فإن رصد عملية التأثير لن تكون بالنظرة نفسها التي يفرضها تاريخ التلقي عبر مراحله التعاقبية التي تفرز بالضرورة وجهات نظر متنوعة و متغيرة من فترة إلى أخرى.

وفيما يخص القصيدة التسعينية فقد تمثلت مظاهر تأثير تاريخ التلقي ـ من وجهة نظرنا ـ في اطلاع كثير من القراءات على تاريخ تلقي القصيدة الجزائرية المعاصرة، وهو ما ساعدهم على فهم نصوص مماثلة لها من ناحية المبنى وبعض المعنى في مرحلة التسعينيات، بالإضافة إلى اهتمام بعض القراءات بالنصوص النقدية التي درست هذا الشعر وهو ما فتح لها آفاقًا أخرى.

حيث كانت لآراء(عبد القادر فيدوح، وعبد الحميد هيمة ، ويوسف وغليسي والصالح خرفي، وعبد القادر رابحي) وغيرهم من النقاد أثرها البالغ على كثير من القراءات، فقد عادت " سامية راجح" في كتابها إلى أعمال نقدية وقراءات عامة تعلقت بالديوان المدروس (البرزخ والسكين) مبينة تأثرها بآرائهم مثل " عبد الرحمن تبرماسين" في مقالته (فضاء

[1] عبد الله بن عودة العطوي، تلقي المعلقات، دراسة في الاستقبال التعاقبي، ص297.

النص الشعري القصيدة الجزائرية نموذجا)، بالإضافة إلى بعض الرسائل الجامعية التي مهدت هي الأخرى لهذه القراءة مثل رسالة" نادية خاوة" و " خلاف مسعودة"، حول الديوان نفسه.

كما انطلقت الباحثة " آمال ماي" في قراءتها من حصيلة آراء بعض النقاد مستشهدة بأقوالهم النقدية حول القصيدة التسعينية ومن هؤلاء "يوسف وغليسي" في كتابه (ظلال النصوص) و"أحمد يوسف "في دراسته (لجنيولوجيا الشعر الجزائري المعاصر) وكذا موقف "عبد الله ركيبي" و"محمد زيتلي" وغيرهم [1]، وقد كانت لهذا الآراء دورها الفعال في تحريك قراءة الباحثة التي أصبحت على قناعة تامة أن النص التسعيني نص تحركه الأزمة من مستويات عدة.

أما الباحثة " نسيمة بوصلاح" فعلى خلاف هذه الوجهة التي تعكس تأثرا يوافق حركة سير التلقي العام للشعر التسعيني، حيث عمدت في قراءتها للرمز في الشعر الجزائري المعاصر إلى معارضة رأي النقاد، محدثة فجوة بين موقفها وموقف من سبقها في هذا المفهوم، الذي انصب على الرمز العام والخاص؛ فالباحثة لم تتجاوز هذين المفهومين اللذين وضعت لهما الحركة النقدية قواعد خاصة، بل عارضت و نفت وجود هذه الثنائية التي تكلم عنها كل من (عبد الحميد هيمة، موهوب مصطفاوي، عقاب بلخير وغيرهم).

كما قدمت أمثلة وشواهد خالفت بها موقف" عبد الحميد هيمة" ، حيث رفضت أن تشكل (النخلة، القمح، الحجر، النار...) رموزا عامة مثل ما اقترح " هيمة "؛ لأنها حسب

[1] ينظر: آمال ماي: جينيولوجيا الشعر الجزائري المعاصر، مرحلة التسعينيات أنموذجا، ص286 ،287.

رأيها هي ألفاظ عادية، قابلة للدخول في سياقات عديدة، أو علاقات جوارية تختلف عن بعضها البعض[1].

وتواصل المعارضة في حديثها عن الرمز الخاص، لتصل في الأخير إلى قناعة تنبئ عن رفضها المطلق لثنائية العام والخاص وإقرارها لثنائية أن يكون هناك رمز أولا يكون[2]، وعلى الرغم من الاقتراح الذي قدمته الباحثة غير أنها لم تنفلت من سطوة الرموز الشهيرة مثل:(العنقاء، الصفصاف، يوسف، المسيح، المرأة، الخمر وغيرها) وهو ما يؤكد فكرة تأثير تاريخ التلقي.

تلك هي أهم مظاهر تأثير تاريخ تلقي قصيدة التسعينية، حيث ثبت من خلال المعاينة أن أغلب القراء كانوا على دراية بتاريخ تلقي القصيدة الجزائرية المعاصرة وهو ما هيأ لهم المناخ المناسب للممارسات النقدية في إحدى المنعطفات التاريخية، وهي مرحلة القصيدة التسعينية التي أكدت من خلال قراءاتها قدرتها على مواكبة كل الظروف والمستجدات، مما حقق لها التميز والانفراد، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على علاقة القارئ بالتاريخ « فليس العامل التأريخي وحده هو الذي يمنح النص رسوخا بل وجود القارئ ضمن التاريخ القارئ هو الذي يمنح العمل الأدبي خلوده»[3].

رابعا : آفاق الانتظار المؤسسة عبر التاريخ

لما كان أفق الانتظار يرتبط بالقارئ الأول للقصيدة التسعينية وهو ما نراه ضروريا لتوضيح العلاقة بين الأفق القديم والأفق الجديد ـ على اعتبار أن القصيدة التسعينية تدخل ضمن مرحلة التحولات التي شهدتها القصيدة الجزائرية المعاصرةـ فإن رصدنا للأفق السابق عن القصيدة التسعينية يحتم علينا الحديث عن ملامح الشعر قبل هذه المرحلة

---

(1) ينظر: نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص72،73.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص80.

(3) محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص52.

وهو ما يبعد موضوع الدراسة عن منحاه المقصود، لذلك و إن أسقطنا هذا المطلب، فإن ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى بعض مضامينه في مباحث أخرى.

1- تشكيل الأفق:

لما كانت قراءة النص الإبداعي تفرض عملية التفاعل بين النص ومتلقيه بطريقة أو بأخرى، فإن ذلك يسهم في خلق سلسلة من التفاعلات بين النصوص من خلال تنافس القراء الذي يسمح بمرور نص واحد على مجموعة من القراء مما يخصب مجال المقروئية ويثريها و يعمل على تشكيل وجهة نظر تسمح بتموقع النص في الحلقة التاريخية التي تناسب أفقه وهذا ما يدخل في باب تشكيل الأفق؛ وقد تبين ـ سابقاـ إن عملية تشكيل الأفق تنتج من تضافر ثلاثة محاور نفصلها إجرائيا فيما سيأتي:

1-1- المعايير المعهودة:

بداية يمكننا القول إن قراءة النص الحداثي تختلف إلى حد كبير عن قراءة النص التقليدي، فضلا عن وجود بعض التشابهات خاصة ما يتعلق بالجانب الفني، فقد استطاعت القصيدة العربية التقليدية «على المدى الزمني الطويل الذي قطعته والتراكم الفني الذي حققته، والقواعد الجمالية والفكرية التي كرستها، أن تخلق حالة تواصلية أو استقبالية راسخة في الذائقة الشعرية العامة والخاصة»[1]؛ من خلال ما طرحته من معايير نقدية ساعدت القارئ عبر الحقب التاريخية في إعطاء صورة فنية عن جمالية القصيدة الكلاسيكية، من جنوحها للوضوح و التعبير عن التجارب الصادقة فضلا عن تعلقها بالأوزان الخليلية و احتفائها بالصور البلاغية.

في حين إذا ما انتقلنا إلى القصيدة الحداثية؛ أي قصيدة التفعيلة سنجد تلك الفجوة التي تفصل بينها وبين هذه المعايير فقد«حاولت قصيدة التفعيلة الريادية تأسيس قواعد

[1] علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص105.

استقبالية جديدة مبنية على المضمون الفكري الثوري أساسا، وعلى بعض القيم الجمالية الجديدة المتصلة بالصورة الشعرية وبنائها ضمن قانون المفارقة حيث تحقق الدهشة في نفس المتلقي وتحدث المفاجأة»[1].

وتمثل هذه القراءة لجديد الشعر العربي التفاته ذكية تخلصت من سلطة المعطى الثقافي السائد وأسست منعطفا جديدا لمسار النقد العربي القديم؛ و ذلك من خلال مساءلة النص واستقراء جمالياته، وهو ما يساعد على خلق وجهة نظر تفرض التركيز على النص وتتبع جزيئاته لتكون معيارا للتذوق[2].

اعتمادا على هذا التصور نرصد تشكيل الأفق من خلال ذكر المعايير التي عهدها القراء للجنس المماثل للقصيدة التسعينية، وتجدر الإشارة ـهناـ أن ثمة صعوبة في عملية القبض على التلقي الأول للقصيدة التسعينية، بالإضافة إلى أن الحديث عن المعايير المعهودة يحتم علينا العودة إلى القارئ ما قبل التسعينيات، بالتحديد مع ظهور الشعر الحر في الجزائر، لمعرفة مدى تفاعل المتلقي مع المعايير النقدية التي سطرها النص الإبداعي ومن أجل رصد سلسلة التلقيات التي مرت بها القصيدة الجزائرية المعاصرة مما يساعدنا على موقعة القصيدة التسعينية ضمن الأفق الذي يناسبها ويرضي متلقيها.

ولما كان المقام لا يسعنا لعرض هذا المطلب نظرا لشساعته فإنه سيتم الإشارة غير المفصلة إلى بعض المواقف القرائية التي استهدفت القصيدة ما قبل التسعينية للقبض على بعض المعايير النقدية .

---

(1) المرجع السابق، ص105 ،106.

(2) ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص37.

يرى" عبد الله ركيبي" أن مرحلة الثورة قد أفرزت شعرا ثوريا فخما ومن الجانب الفني فقد وجد تيار الشعر الحر إلى جانب الشعر العمودي[1]، مما يؤكد حضور المعايير التقليدية و الحداثية في قراءة النص الشعري الثوري.

كما حاول الشاعر الجزائري لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية أن يقدم لنا صورا شعرية بطريقة مخالفة عن المعهود الذي يعتمد الصورة المتلاحقة والمكدسة، لتكون صورة أكثر ارتباطا بإحساسه ووجدانه[2]، خاصة عند الشعراء الوجدانيين.

هذا وقد جمع" محمد ناصر" في هذا كتابه (الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925–1975)) بعض التقنيات التي قرئت بها القصيدة الجزائرية المعاصرة مثل استخدامها للغة العامية والبذيئة أحيانا، واللغة الدخيلة كذلك مثل (أزراج عمر، أحلام مستغانمي، رزاقي عبد العالي) [3].

و من جهة أخرى يستهدي إلى أنواع الرموز الحاضرة في النصوص الشعرية الجزائرية، فيرى أن كل مرحلة تطرح رموزا تتناسب مع الظروف السائدة ومن الشعراء الذين برعوا في هذا المجال "حمري بحري" الذي كثيرا ما يستدعي الرمز اللغوي وكذا "محمد الصالح باوية" بالإضافة إلى شيوع رمز " المرأة الوطن" الذي يعد ظاهرة لافتة للنظر خاصة في ديوان " حمري بحري" (ما ذنب المسمار بالخشبة) [4].

كما أفرزت لنا قراءة " العربي دحو" لديوان العرب الجزائري بعض القيم الحضارية والفكرية التي احتفت بها القصيدة الجزائرية كارتباطها بالبعد الثوري، وحديثها عن الانتماء

---

[1] ينظر: عبد الله الركيبي، دراسات أدبية ونقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 1994، ص162.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925–1975)، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 365.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 367، 403.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص549 ،558.

والاعتزاز و كذا الدين والعروبة ووحدة المصير منتقيا في دراسته بعض النماذج الشعرية البارزة من " محمد العيد آل خلفية" وصولا إلى شعراء جيل الشباب[1].

ولم يبتعد "عمر أحمد بوقرورة" في قراءته للشعر الجزائري المعاصر عن هذه التقنيات القرائية الفنية منها والفكرية، ففي دراسته الموسومة بـ" دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر و سياق المتغير الحضاري" قدم لنا أهم الإستراتيجيات الفنية الماثلة في النصوص الشعرية انطلاقا من أشعار الثورة وصولا إلى شعراء مرحلة التحولات مستهدفا ومضيفا تجربة الشعر الصوفي في الجزائر، مما يؤكد أن هذه التجربة ليست حديثة العهد في الشعر الجزائري؛ فقد أثُرِتْ عند شعراء ما قبل التسعينيات من أمثال " محمد العيد آل خليفة، مصطفى محمد الغماري" [2]

أما " عبد الحميد هيمة" في كتابه (الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري) هذا ركز على تقنية الصورة الشعرية وأشكالها ، من خلال مقاربته لمجموعة من الدواوين ما قبل التسعينية ، وما يمكن استنتاجه من هذه القراءة أن الصورة الفنية من التقنيات التي لاقت تطورا- لا يبتعد عن التطور الحداثي- في أشكالها فنجد الصورة السينمائية والمتلاحقة والارتدادية والصوفية، وهو ما يؤكد أنها من المعايير التي عهدها القراء[3].

و يمكن القول- بعد هذه الوصلة المختصرة التي استهدف بعض المعايير النقدية السابقة للفترة التسعينية- إن القصيدة ما قبل التسعينيات قد حفلت بزخم معرفي وفني شديد الاحتكاك بالتحول الحداثي للقصيدة المعاصرة عموما، وعليه فإن هذه المعايير وغيرها قد رسخت في الذهنية العربية.

---

[1] ينظر: العربي دحو، قراءات في ديوان العرب الجزائري، تأسيس... توحد.. انعتاق.. مشاكسات.. أرق..بوح.. حميمية، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر [د ط]،2006، ص96 وما بعدها.

[2] ينظر: أحمد عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،الشعر وسياق المتغير الحضاري، ص123.

[3] ينظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري، الجزائري، ص151 وما بعدها.

إن الطرح الذي قدمناه آنفا يضعنا أمام التساؤلات الآتية ؟ كيف بُني أفق القصيدة التسعينية؟ وهل أشار القارئ ما بعد التسعينيات إلى هذه المعايير؟ أم اخترع عيارات جديدة ؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة و جب علينا العودة للقراءات السابقة لمعرفة كيف تشكل الأفق، فكما ذكرنا سلفا أن القصيدة التسعينية تنوعت في أشكالها و صورها، فمنها ما ظل محافظا على عمود الشعر؛ أي الاعتماد على البحور الخليلية العمودية، ومنها ما اتجه نحو الحداثة الشعرية في تمردها على سلطة الإيقاع والتقنيات التقليدية؛ بالاتجاه نحو قصيدة التفعيلة و منها ما زاوج بين النمطين.

ومن هذا المنطلق فإن القارئ لهذا الإنتاج المتنوع قد تراوحت قراءته بين الالتزام بالمعايير التقليدية- حتى و إن كان النص حداثيا- و بين الاتجاه للاستراتيجيات المعاصرة وعلى العموم لا نستطيع القبض على معايير محددة وثابتة لأن كل قراءة تحاول أن تكشف لنا عن أوجه التعالق بين النص والمنهج، ولما كانت المناهج تختلف فإن العيارات تختلف من قارئ إلى آخر .

لقد تبين من خلال النظر في الدراسات التي أوردناها أن أغلب القراء على علم بالمعايير السابقة للمرحلة التسعينية المستهدفة، مما هيأ لهم الجو لاستقبال نص مماثل للنصوص السابقة، و يتمظهر ذلك في المواقف الآتية.

ترى " وردية سحاد" في دراستها لديوان" مقام البوح" أن«عنوان الديوان وعنوان أول قصيدة (أول البوح) يوحيان لنا بوجود علاقات إجمال، تفصيل، وتعميم، وتخصيص، بين العنوان الرئيس و عناوين القصائد، وما يعزز هذا الاعتقاد هو تعودنا على أن يعنون الشعراء في الغالب دواوينهم بعنوان إحدى القصائد الواردة في المتن»[1]؛ وهو ما يدل على أن هذا العيار مألوف عند القراء.

[1] وردية سعاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوم لعبد الله العشي، ص34.

كما ربطت الباحثة النص بالأبعاد الصوفية الراسخة في الذهنية منذ زمن بعيد؛ أين قدم هذا التوجه جملة من المفاهيم أصبحت على مر الزمن **معايير** فنية في الكتابة الشعرية مثل(الروح والجسد، التجلي، الخمر، المرأة وغيرها) وهو ما شكل أرضية خصبة عمدت "وردية سحاد" ـ فيما بعد ـ على رصف أعمدتها بالانطلاق من المعايير المعهودة.

وفي دراسة " سامية راجح" نلحظ بعض الإشارات للأفق السابق، حيث تُرجع الباحثة دعوة "عبد الله حمادي" لتحديث القصيدة العمودية إلى مقالته التي نشرها بمدريد "1980" ثم تلاها بديوان (قصائد غجرية) سنة "1983"، ولم يبتعد عن هذا المنحى في ديوانه (تحزب العشق يا ليلي)، فضلا عن توجه الشاعر إلى القصيدة النثرية[1].

إن هذه الإشارات تثبت جاهزية أفق انتظار الشاعر " عبد الله حمادي" وما يؤكد ذلك تطعيمه للتجربة الشعرية بقاعدة نقدية استفاد منها عديد القراء، فعملية المزج بين الأنماط في ديوان واحد أو في القصيدة الواحدة أصبحت معيارا معهودا لدى القراء؛ « إذ تعد الكتابة بهذه الطريقة مسايرة لما هو واقع في العالم العربي، وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا» [2].

وقد تكلم عن هذا التوجه الكثير من القراء، يقول " كمال فنيش" إن «الشعراء الجزائريين لم يتخذوا موقفا عدائيا من النمط العمودي أو الحر، بل معظم الشعراء كتبوا

---

[1] ينظر: سامية راجح، تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين، للشاعر عبد الله حمادي، ص82 ،83 .

[2] منتديات فيض القلم، التجريب في النص الشعري الجزائري، بتاريخ 13 ماي 2011، الساعة 11:54 ليلا

قصائدهم على النمطين (العمودي والحر) على الرغم أن الحضور الأكبر كان للقصائد الحرة»[1].

و عن "عز الدين ميهوبي" يقول "السحمدي بركاتي" «إن الشاعر عايش الجيلين ولكنه لجيل الخلق الشعري أقرب، وقد تميزت قصيدته برؤيتين اثنتين رؤية محافظة على نظام القصيدة القديم، من حيث الوزن والقافية واللغة واللفظ والمعنى، ورؤية متفتحة على الحداثة الشعرية من حيث نظام التفعيلة والأسطر الشعرية وتوظيف الصورة والرمز واللغة والوزن»[2].

هذا وقد شكل التوجه الصوفي عند الشاعر" عثمان لوصيف" معيارا معهودا وهو ما انتبه إليه كل قرائه إذ يقول " لزهر فارس":« إن التصوف عند عثمان لوصيف قناعة راسخة في نفسه وإيمان مطلق متمازج بذاته؛ لذلك اتخذه نمطا لحياته كلها... إنه صوفي في صوره وصوفي في كل شعره»[3].

ومن المعايير التي عهدها قراؤه ـ كذلك ـ تبنيه للعناوين القصيرة « قصد ترسيخ ما يمكن الاصطلاح عليه بالعنوان الومضة»[4] على رأي "سعادة لعلى"، هذا التوجه الذي لاقى رواجا في المرحلة التسعينية فأغلب عناوين القصائد تميل إلى الاختصار و الترميز بأقل عدد من الكلمات ـ ولذلك مقصديته ـ؛ إذ يعمل الاختصار على استفزاز القارئ وتحريك آلية التأويل من أجل إحداث تفاعل ايجابي مع المنجز، هدفه القبض على أوجه التواصل بين العنوان و النص.

---

[1] كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988، 2000)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب و اللغات ، جامعة منتوري، قسنطينة 2009 2010، ص162 (مخطوط).

[2] السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي، ص148.

[3] لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، ص378.

[4] سعادة لعلى، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، ص199.

هذا وتندرج ضمن هذه المعايير طريقة إخراج الدواوين، والذي يعمل على توضيح وتوجيه القارئ إلى الأفق المحدد، و قد اعتنت الدواوين الجزائرية بهذا الجانب، فضمن الشاعر أعماله الشعرية أشكالا هندسية وألوانا فنية معبرة، مطعما ذلك بإشارات للجنس الأدبي، وكذا اسم المؤلف بالإضافة إلى عتبات أخرى كالإهداء، والتقديم و غيرها مما يسهل عملية فهم النص.

فالمتأمل لديوان (العاشق الكبير)" لصلاح الدين باوية" مثلا يلحظ السمت الخطي الذي كُتب به العنوان وكذا الكلمة " شعر" التي حددت جنس العمل بالإضافة إلى التقفية التي تبعها المؤلف بصورة له ونبذة عن حياته وهو ما يضع القارئ أمام توقع يكشف عن هوية الديوان فهو عربي جزائري مكتوب باللغة العربية بالإضافة إلى تاريخ النشر "1999" الذي يحدد مرحلة كتابة النص فيربط هو الآخر النص بالواقع الذي يناسبه.

وعموما يمكننا القول إن النصوص الشعرية التي درسها القراء قبل مرحلة التسعينيات قد أفرزت معايير قراءة النص الشعري الجزائري المعاصر، خاصة مرحلة الثمانينيات التي تعد تمهيدا لمرحلة التحولات، فأغلب شعراء هذه الفترة كتبوا القصيدة التسعينية، ولا شك أن هذا التحول والمغايرة التي أعلنها النص آنذاك سيكون لها أثر على الحركة الإبداعية والنقدية؛ إذ من خلالها يستطيع القارئ بناء أفق خاص بهذه المرحلة التي شملت فترتي (الثمانينيات والتسعينيات).

فعملية الكتابة بالشكل الذي ذكره القراء أصبحت بمثابة القواعد الجاهزة في ذهن المتلقي عبر هذه المراحل وإن كان هناك بعض المغايرة، فذلك يعود إلى محاولة الشعراء للخروج بالقصيدة الجزائرية عن سلطة الأيديولوجية التي « أسرت النص الشعري في خانة الشعاري والتقريري وجعلت منه وسيلة تعبير عن غايات إيديولوجية»[1].

[1] محمد الأمين السعيدي، الشعرية الجزائرية المعاصرة (المسار والتحولات)، "مجلة مسالك"، عدد 03، مديرية الثقافة لولاية الجلفة، الجزائر، 2014، ص56.

1-2- العلاقات الضمنية:

من عوامل تشكيل الأفق العلاقات الضمنية، التي تسمح للقارئ بمحاورة النصوص والأحداث الكامنة في العمل الإبداعي محاورة تقوم على أوجه المقارنة بين الخلفية المعرفية للقارئ وخلفية النص الفني، هذا الأخير الذي «لا ينشأ لطفرة كلامية تتوقف على المتكلم، وإنما هو نتيجة لاستحضار واعٍ... لتراث إبداعي سابق عليه»[1]؛ وهذا الاستحضار يتخذ أشكالا وطرقا مختلفة فنجد مثلا: (القصص، الأساطير، نصوص شعرية، أحداث تاريخية وغيرها)، وقد تحضر في شكل رموز أو تناص، أو قناع أو مفارقة وغيرها.

حيث تعمل هذه المحاورة على تنشيط "خلفية المتلقي من جهة وعلى إثراء النص من جهة أخرى وتجدر الإشارة -هنا- أنه على القارئ أن يكون على وعي« بالحدود بين نص أدبي ونص آخر لأن هذه الحدود هي ما يميز النصوص عن بعضها البعض وإلغاء هذه الحدود... هو جعل الأدب أو الظاهرة الشعرية عبارة عن نص واحد كبير أو مجموعة من النصوص المتراكمة فوق بعضها البعض»[2].

انطلاقا من هذه الوجهة وبعد الاطلاع على الدراسات التي استهدفت القصيدة التسعينية استطعنا أن نحدد بعض العلاقات الضمنية، فقد تبين من خلال النظر في المدونة أنها على اتصال بروافد معرفية مختلفة المشارب، وقد استطاع القارئ أن يتوصل إلى عديد المعارف، أضف إلى ذلك فإن النص التسعيني على اختلافه لم يبتعد في استدعائه لهذه النصوص عن الاستدعاءات الحداثية للقصيدة المعاصرة ، وهو ما ساعد القراء على تقنص مدلولاتها، خاصة أن أغلب هذه النصوص تتشابه في كثير من

---

[1] الحبيب شبل، من النص إلى سلطة التأويل (مجلة الفكر العربي المعاصر) عدد 88،89. ص93.

[2] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب "دراسة" اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ، [د ط]، 2001 ، ص57.

الدواوين، وهو ما خلق في كثير من الأحيان أوجه نظر متشابهة على العموم ،فقراء ديوان (مقام البوح) مثلا: يرجحون غلبة الخلفية الصوفية على المدونة بالإضافة إلى تداخل الديوان مع عالم السرد، وهو ما استنتجته "وردية سحاد" في قولها :«هناك خيطًا رفيعًا يفصل بين الخطابات الإبداعية الحديثة لاسيما بين الشعر الحر والخطابات السردية نظرًا لاستلهام الأول أجواء الثانية، فديوان مقام البوح مثلا يقدم للقارئ عالما حكائيا متكاملا ومشوقًا يصنعه الترابط بين مختلف القصائد»[1].

كما شكلت نصوص "عثمان لوصيف" منهلاً تصب فيه منابع فكرية متنوعة استهوت القراء، مما شجعهم على محاورتها واستخراج ملامح الجمال فيها، فيرى " لزهر فارس" مثلاً أن المدونة اللوصيفية تستقي موادها غير المحسوسة من القرآن الكريم والتراث الصوفي العربي الإسلامي، كما استثمر الشاعر بعض العادات وأخلاقيات أهله المتصوفين، وكذا نهله من الأدب العربي و الأساطير والخرافات المشهورة. [2]

هذا وقد خصصت الباحثة "كريمة حميطوش" فصلا مستقلا للتفاعلات النصية في ديوان (لعينيك هذا الفيض) "لعثمان لوصيف" مختصرة هذا التفاعل في النص القرآني والنص الأسطوري والموروث الشعري فضلا عن التداخل النصي بين دواوين الشاعر[3] ولا شك أن تجاوب القراء مع هذه الخلفيات المعرفية ساعدهم على تكوين أفق الانتظار الذي قد يتوافق مع أفق النص وقد يخالفه.

كما أشارت الدراسات العامة للشعر الجزائري المعاصر إلى ثراء المدونة الشعرية وغزارة مناهلها حيث يرى " كمال فنيش" ـ أن المتأمل في الشعر الجزائري المعاصر يلحظ « نصوصا غائبة كثيرة قد تكون مرة نصًا قرآنيا أو حديثا نبويا أو نصا شعريا قديما

---

[1] وردية سحاد، تشاكل المعنى ديوان مقام البوح لـ: عبد الله حمادي، ص201.

[2] ينظر: لزهر فارس، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف ص374.

[3] ينظر: كريمة حميطوش، توليد الدلالة في ديوان لعينيك هذا الفيض لـ "عثمان لوصيف"، 130.

أو ... ولا يبدو هذا الحضور شديد البروز دائما ففي أحيان كثيرة نجده خفيا على اختلاف الشعراء في إعادة إنتاج النصوص الغائبة وإضفائهم عليها اللمسات الذاتية»[1].

وتصل "آمال ماي" من خلال قراءتها للمتن الشعري الجزائري إلى نتيجة مفادها أن الشعر الجزائري تغلب عليه اللغة الصوفية وبالتالي الشخصيات الصوفية التي استلهم منها الشعراء الجانب الروحي[2].

ولم تنأ دراسات "عبد الحميد هيمة" عن هذا التوقع و الاستحضار، فقد عمد إلى مناقشة النصوص الغائبة الحاضرة في النص الشعري الجزائري سيما شعراء الشباب ولم تخرج نتائجه عن العام البارز الذي توصل إليه أغلب القراء.

وعموما يمكننا القول إن النص الشعري الجزائري المعاصر ثري بالخلفيات المعرفية فقد أثبت قدرته على التبلور و التفاعل مع نصوص مختلفة، سواء دينية أو أسطورية أو أحداث واقعية، لذلك استطاع قراء النصوص التسعينية محاورة هذه الخلفيات كل بحسب ما يحمله من معارف وثقافات، وقد تبين من خلال اطلاعنا على هذه القراءات أن أكثر النصوص الضمنية التي هيمنت على القصيدة التسعينية هي الرموز الصوفية، بالإضافة إلى حضور أهم الأحداث الراهنة آنذاك و هو ما ساعد القراء على تشكيل أفق توقعهم للقصيدة التسعينية ، بأنها تميل إلى الترميز الذي يختصر مواقف الشعراء اتجاه واقعهم المعيش.

1-3- التعارض بين الواقعي و الخيالي:

يسمح التعارض بين الواقعي والخيالي بالتفريق بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛ أي اليومية وهو ما يساعد القارئ على تشكيل وجهة نظر تجاه العمل الفني، ومن ثمة الكشف

---

[1] كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988 ،2000)، ص46.

[2] ينظر: أمال ماي، جينيولوجيا الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التسعينيات، نموذجا، (مجلة قراءات)، ص297.

عن التقابل الواقع بين أفق النص الذي تحكمه معايير متوارثة كامنة في ذهن المتلقي وبين أفق الخبرة الجمالية التي اكتسبها الفرد من الحياة اليومية.

فاللغة باعتبارها نظامًا للتواصل «تبطن عددا كبيرًا آخر من نظم التقاليد الاجتماعية العرف الاجتماعي، الطقوس، العقيدة ثم الفنون التمثيلية»[1]، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن طبيعة اللغة الشعرية تختلف إلى حد كبير عن اللغة التواصلية اليومية، هذا الاختلاف تحققه درجة ابتعاد اللغة الشعرية عن اللغة اليومية التقريرية، والتعلق باللغة الأدبية الراقية التي كثيرا ما تغرف من الخيال.

وليس المقصود من هذا ابتعاد لغة الشعر عن محاكاة الواقع و وصف أحداثه أو حتى استخدام كلمات عامية؛ « فقد تجاوز الشاعر الحداثي البلاغة القديمة وانحرف عن المسار التقليدي لها باستخدامه لغة الحياة اليومية بقصد وبغايات فنية ونفسية، منها نقل انفعالات لا تنقلها اللغة الأدبية الرصينة»[2].

كما ظهرت اتجاهات غربية تدعو إلى ضرورة تلاحم لغة الشعر مع اللغة اليومية من أمثال "إليوت"(Elliot)[*]، واتبعه في ذلك مجموعة من الشعراء العرب مثل "صلاح عبد الصبور" الذي احتفت نصوصه بقوالب فنية حافلة بالمفردات العامية إلى حد بلوغها النثرية في بعض القصائد[3]، وبمقابل هذا يجنح الشعر إلى استخدام اللغة الخيالية البعيدة عن الواقع، مما يسمح بطرح صور مخالفة فيعمل على تحقيق التعارض بين عالم اللغة الواقعي و عالمها الخيال.

---

[1] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص123.

[2] المرجع نفسه ، ص127.

[*] توماس ستيرنز إليوت (1888–1965) بالولايات المتحدة ، شاعر و مسرحي و ناقد أدبي، ينظر: ت، س، إليوت، ويكيبيديا، بتاريخ 13–02– 2018. ساعة 15:00 . https//ar.wikipedia.org/wiki

[3] ينظر: آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) ، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر،[د ط]، 1995، ص88.

ولم يبتعد الشعر الجزائري المعاصر عن هذا الملمح الحداثي، حيث حرك الواقع المعيش القرائح الإبداعية تحريكًا يهتف إلى تحقيق درجة تفاعل تناسب العلائق الترابطية بين أقطاب العملية الإبداعية الثلاثة (النص، المتلقي، المبدع).

وقد كانت فترة التحولات مجالا خصبًا عبر فيه الشعراء عن رغبتهم في التجريب والمغايرة، وذلك باستخدام آليات وتقنيات حداثية تستهوى القارئ بشكل أو بآخر، حيث استطاعت القصيدة التسعينية أن تحقق هذه المغايرة لما احتوته من حمولات فكرية بلغة تراوحت بين الخيالي والواقعي، وقد أشار العديد من قرائها إلى هذا التميز، فتنوعت أحكامهم بخصوص المعجم اللغوي وذلك بحسب ذوق القارئ من جهة و خصوصية كل مدونة من جهة أخرى.

ترى "نسيمة بوصلاح" في قراءتها أن الشعراء منذ نهاية الثمانينيات حاولوا الاشتغال على عنصر اللغة لإعادة اختراع أنفسهم والعالم من حولهم انطلاقا من دائرتها البكر؛ ذلك أن النص في علاقته باللغة يفرض جملة مفاهيم، منها أن النص ينفتح بشكل تام على اللغة و أن اللغة في مستواها العادي ما هي إلا انغلاق على الذات والنص؛ أي أن النص يكتسب جماليته و حضوره من خلال تماهي اللغة فيه ،ومن هذا المنطلق تمردت لغة النص التسعيني على الواقع محاولة بذلك البحث عن البديل والأنقى[1].

ويرى "أحمد العياضي" أن الشاعر الجزائري المعاصر استخدم الحقل اللغوي الصوفي لأن اللغة الصوفية رمزية وإيحائية، مما جعلها تحقق الجدة والابتكار، وكشف الحالة النفسية للشاعر من جهة و التعبير عن الواقع من جهة أخرى[2]؛ معنى ذلك أنه يخفي معناه في رموز إيحائية تماما، مثل الصوفي«فكما يتجنب الصوفي سلطة الواقع

---

[1] ينظر: نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص32،31.

[2] ينظر: أحمد العياضي، القيم الجمالية، في الشعر الجزائري المعاصر، ص109،108.

والعقل والحس، يتجنب الشاعر المعاصر أيضا أنواع القيود التي تحد من رؤيته الشعرية»[1].

ويوافقه الرأي مجموعة من القراء مثل "عبد الحميد هيمة"" و"آمال ماي" وغيرهم «هذه اللغة التي استند إليها كل من مصطفى الغماري، الأخضر فلوس، ياسين بن عبيد يوسف وغليسي و الشاعر عبد الله حمادي الذي يؤكد أن اللغة لابد أن تلوى عنقها للتعبير عن الوجود بما ليس موجود»[2] .

وقد توصل ـ كذلك ـ قراء ديوان مقام البوح "لعبد الله العشي" إلى طغيان اللغة الصوفية، مما أغرق النص في العوالم الرمزية الخيالية البعيدة عن الواقع، والتي باتت في «كثير من الأحيان كشفرة يصعب فكها»[3].

أما قراء "عز الدين ميهوبي" فقد تنوعت آراؤهم حول اللغة الشعرية ، فالدراسة التي استهدفت الرمز التاريخي التي تقدم بها "السحمدي بركاتي" جعلته يتوصل إلى أن الشاعر «يقيم روابط لغوية غير منطقية وغير محددة داخل البنى الشعرية للدلالة الإيحائية للرمز»[4]، لأنه « يعيش في واقع يحتم عليه التفاعل والتعاطي معه تأثيرًا وتأثرا ومن المفترض أن يكون لسانا ناطقًا عما تعانيه أمته من أزمات ومحن»[5]؛ معنى ذلك أن اللغة الرمزية لم تمنع الشاعر من التعبير عن واقع.

---

[1] المرجع السابق، ص110.

[2] أمال ماي، جينيولوجيا الشعري الجزائري المعاصر مرحلة التسعينيات، نموذجًا، ص297.

[3] وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان "مقام البوح" لـ عبد الله العشى، ص297.

[4] السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص120.

[5] المرجع نفسه، ص115.

وترى الباحثة "نعيمة سعدية" أن قصيدة (النخلة و المجداف) تمحو الحدود بين الواقع والخيال، أي أن معجم القصيدة مرتبط بالواقع[1] في حين يذهب "جمال غلاب" في قراءته للقصيدة نفسها إلى أن« القصيدة تصور عنصر احتمال الوقوع لا الواقع بالذات فليس من الضروري أن تقع التجربة الشعرية حقًا لتصلح مادة للأدب، وإنما يكفي أن تكون محتملة الوقوع»[2]؛ أي أن لغة القصيدة تتعلق بالمستقبل بغض النظر عن ارتباطها بالواقع أو الخيال.

أما قصيدة (اللعنة والغفران) فقد ارتمت في أحضانها بعض الكلمات العامية شديدة الارتباط بالواقع المعيش، مما زاد في عمق الدلالة، وهو ما تفطن إليه القراء فيذهب "صالح مفقودة" إلى أن القصيدة «تحقق حركية وتوحي بتحول لصالح الوطن الجريح وهي بذلك تقيم رابطا بين المدلول أو العالم الشعري المتخيل وبين الواقع المرجعي في بلادنا»[3].

ويوافقه الرأي" عبد الرحمن تبرماسين"، في حين يختلف عنهما "رشيد شعلال" بخصوص التعارض بين الواقعي والخيالي؛ إذ يرى« أن لغة النص تساهم في إيهام المتلقي، وهو ما يحقق وظيفة جمالية»[4]، ولعل مرد هذه الاختلاف هو اختلاف المنهج والأهداف، "فرشيد شعلال" يهدف إلى إبراز البعد التواصلي في لغة القصيدة وليس البعد الفني الذي قصده "صالح مفقودة" و "عبد الرحمن تبرماسين".

---

[1] ينظر: نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف، للشاعر عز الدين ميهوبي، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستر في علوم اللسان)، كلية الآداب ، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006،2007، ص132 .مخطوط.

[2] جمال غلاب، مقاربة في قصيدة النخلة والمجداف، نقلا عن: www.azzedinemihobi.com بتاريخ:3 أوت 2011.

[3] صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، ص94.

[4] رشيد شعلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكيل الحدث الشعري، اللعنة والغفران عينة، ص19.

وعن ديوان (كاليغولا) يقول "العربي دحو" «على الرغم من حضور بعض المباشرة والوضوح و التقريرية، فإن سمة لغته العامة اتسمت بالذهولية و الغرابة لأن الانزياح الذي خلقته الأنساق المنتقاة فيه انزياح متعدد الدلالة، وهو متجاوز في تشكيله اللغوي سائد الشعرية»[1].

إن مواقف قراء "ميهوبي" تنبئ عن ثراء لغته و ارتباطها بالواقع فضلا عن تعلقها بالخيال فهي تتخذ من «الحلم والخيال مادة خصبة للانعتاق من الواقع ومحاولة الرجوع إليه بعد تجربة شعرية يلتقي فيها الخيالي بالواقعي»[2]، وتجدر الإشارة ـهناـ إلى أن النماذج التي سيقت لا تعبر بشكل نهائي عن المعجم اللغوي التسعيني بقدر ما تنقل لنا أهم أشكال التفاعل مع المدونة التسعينية التي أنبأت عن تعالق اللغة الشعرية بالواقع التسعيني على وجه الخصوص، بالإضافة إلى تواصل مجموعة هائلة من المدونات مع الخيال، غير أنها ظلت بصورة أو بأخرى تصور الواقع من خلفيات متعددة.

من هذا المنطلق يصعب علينا الخروج بنتيجة نهائية تكشف التعارض بين عالم اللغة العملي وعالمها الخيالي، وما يمكن قوله على العموم إن هناك نصوص تسعينية ساهمت لغتها في إيهام المتلقي، مما وسع الهوة بين الأفقين "النص و القارئ" و بالتالي حدوث تعارض مثل ما أحدثته بعض نصوص ديوان (مقام البوح) للقارئة " وردية سحاد" وكذا ديوان (طاسيليا) "لعز الدين ميهوبي" الذي يختلف في لغته عن الدواوين الأخرى نظرًا لارتباطها بالدراما المسرحية.

في حين بقيت بعض الأعمال حبيسة أفق النص الضيق، ثابتة لا هي وسعت المسافة بين الأفقين ولا ضيقتها مثل قصيدة (اللعنة والغفران)، حيث توصل قراؤها إلى

---

[1] العربي دحو، قراءات في ديوان العرب الجزائري، تأسيس... توحد... انعتاق...مشاكسات.. أرق... بوح.. حميمية، ص132.

[2] السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص134.

نتائج متقاربة وكذا بعض مقاربات شعر "عثمان لوصيف" التي حصرت لغة الشاعر في البعد الصوفي.

ويمكننا القول إن ما كشفته القراءات عن المعجم اللغوي لا يمكن أن تحدد أفق القصيدة التسعينية عامة، نظرا لخصوصية كل تجربة وتجدر الإشارة أن تعّود القارئ وتمرسه على قراءة أعمال مماثله للمدونة التسعينية ساعده في عملية هتك حجب اللغة مما أدى إلى ثبات الأفق في الكثير من القراءات.

إن مواجهتنا للقراءات السابقة من أجل الكشف عن تشكيل أفق قرائها، جعلنا نقف عند محطات مختلفة بداية بالمعايير المعهودة التي تبين من خلالها أن القراء كانوا على اطلاع بأعمال مماثلة في معاييرها بمعايير القصيدة التسعينية، بالإضافة إلى تنوع معايير هذه الأخيرة غير أنها لم تخرج عما كان سابقا، فقد استمر الشعراء في كتابة النمطين العمودي و الحر فضلا عن توجه بعضهم نحو القصيدة النثرية التي فرضت على القراء شكلاً آخر من التلقي.

إن الكتابة وفق هذه الأنماط يدخل ضمن تقنيات حداثية تنشدها نظرية التلقي تروم من خلالها مراعاة ذوق الجمهور على اختلاف أنواعه، لذلك فإن هذا التنوع وجه القراء إلى اشتغالهم على المعايير التقليدية و الحداثية، كل حسب الوجه الذي يرضيه مما حافظ على استمرارية الأفق السابق، وما يعزز ذلك اهتداء القراء إلى الأعمال الضمنية الكامنة خلف النصوص الشعرية؛ التي تتموضع في دهن المتلقي في شكل خلفيات معرفية ساعدتهم في بناء أفق توقعاتهم من خلال كشفها عن مضامين النصوص من جهة وتحريكها للرصيد المعرفي للقارئ من جهة أخرى، وهو ما دفع الأفق للتموقع ضمن إطاره التاريخي.

أما عن التعارض بين عالميّ اللغة العملي و الخيالي فقد ساهم هو الأخير في تحديد موقف القراء تجاه المعجم اللغوي، والذي تبين من خلاله أن القصيدة التسعينية على علاقة بواقعها المأزوم من ناحية، و بالخيال من ناحية أخرى، و على الرغم من ذلك لم يقف القارئ عاجزًا أمام هذا الغموض بل سعى- من خلال اعتماده على استراتيجيات مختلفة- إلى الكشف عن طبيعة هذه اللغة محاولاً في كل ذلك أن يأخذ موقفا محددًا يساعده في بناء أفقه.

وعلى العموم فقد أرسى به المطاف إلى بناء أفق ليس بالجديد من الناحية الشكلية غير أنه يختلف من ناحية المضمون؛ لأن القصيدة التسعينية هي قصيدة الأزمة عبرت عن الواقع بالواقع و باللاواقع، بما كان وما سيكون، هذا الأفق الذي بدأ مع مطلع التسعينيات الفترة المظلمة في تاريخ الجزائر، مع فئة من الشعراء الشباب- كما أشرنا سابقا- لذلك فإن المقبل على قراءة نص تسعيني، يكون محملا بخلفية معرفية تضعه أمام الصورة الدموية للواقع المأزوم، فهي قصيدة أزمة بالدرجة الأولى، وهو الأفق الذي حفظته الذاكرة لهذه القصيدة لحد الآن.

2- خيبة الانتظار:

إن النظر إلى العمل الأدبي على أنه كتلة فنية تحتاج إلى تفكيك من طرف المتلقي، فإن ذلك يفرض حدوث تفاعل متبادل بين الطرفين، فعلى قدر ما يقدم القارئ للنص، على قدر ما يبسط هذا الأخير دواله حتى تكون طيعة بين يد قارئه، وضمن هذا الصراع لا يمكن للمتلقي أن يتجاوز تلك الصدمات التي يحدثها العمل على مستوى الفهم والتأويل، لأن النص الفني ليس كغيره من النصوص يُبنى وفق استراتيجيات ترفض في كثير من الأحيان أن تكشف عن دلالاتها بشكل نهائي؛ وذلك لما تتضمنه من غموض على مستويات مختلفة.

وكما أشرنا سابقا «أن النص الجديد كما هو في عرف "ياوس" يستحضر جملة من التوقعات والقواعد التي تتشكل من الأفق السائد في الجنس أو الشكل الأدبي، ثم عمل على تجسيدها مسار الأعمال السابقة فغدت مألوفة معه، لكن أُلفتها لا تمنع من تعديلها أو تصحيحها أو إعادة إنتاجها»[1]، والقارئ في تحليله للمنجز الإبداعي يحاول أن يساير أفقه السابق من أجل إحداث لذة القراءة وإن كانت هذه الصدمات تشكل له عائقا في كثير من الأحيان، غير أنها تبعث فيه من جانب آخر روح المغامرة ، لذلك فإن العمل الأدبي كلما انزاح عن أفق توقع قارئه وأحدث له إحباطا وخيبة، كلما حقق لنفسه الاستمرارية وعلى عكس النص الذي يقدم كل مضامين دفعة واحدة لأول قارئ فإن ذلك يطفئ من شعلة الإثارة والإغراء في عملية القراءة و يحول دون تحقيق المتعة.

ونحن بصدد رصد بعض مواقف الخيبة التي أحدثتها القصيدة التسعينية لقرائها يجدر بنا التعريج إلى المداخل التي توضح موضع القصيدة التسعينية من الأفق السائد مما يدفعنا إلى طرح الأشكال الآتي: هل استطاعت المواقف القرائية أن تحرك أفق الانتظار السائد عبر التاريخ؟ أو إلى أي مدى استطاعت هذه النصوص تغيير هذا الأفق؟

فقد « ظل الشعر الجزائري الحديث قبل الثورة الكبرى فترة طويلة تقليديا من حيث خضوعه لعمود الشعر كما حدده "المرزوقي" في مقدمته على "ديوان الحماسة" لأبي تمام... فقد كان شعرًا متزودًا بقناعات المدرسة الإحيائية»[2]، وهذا يدل على أن الأفق كان مسايرًا للمعايير التقليدية، ومع اندلاع الثورة بدأت تظهر بوادر الحداثة، ليتغير الأفق

---

[1] خير الدين دعيش، أفق التوقع عند "ياوس" ما بين الجمالية و التاريخ ، (مجلة قراءات) العدد الأول ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الآداب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص75.

[2] محمد الأمين السعيدي، الشعرية الجزائرية المعاصرة (المسار والتحولات)، ص49.

بعدها من استقبال شكل شعري عمودي إلى شكل غير عمودي؛ أي شعر التفعيلة الذي يطرح بدوره معاييرً فنية تختلف عن الشكل التقليدي.

وتجدر الإشارة ـ هنا ـ أن هذا التغيير لم يكن مجهودا فرديا بل هو تكاثف فئة من الشعراء الجزائريين محاولين من خلال ذلك إلحاق القصيدة الجزائرية بمثيلاتها في المشرق وهو ما أحدث زعزعة في الحركة الفنية و النقدية؛ حيث انقسمت وجهات النظر بين مؤيد و معارض، فقد دون التاريخ بعض المواقف التي استكرهت هذا الشكل الجديد، مثل الناقد "محمد مصايف" الذي انتقد مجموعة من النصوص التي خاض فيها الشعراء تجربة الشعر الحر[1].

تأتي بعد ذلك المرحلة التأسيسية لشعر الحداثة في الجزائر وهي فترة السبعينيات أين ساد البعد الإيديولوجي في النص بوصفه ميدانًا تتجلى فيه رجعية المؤلف أو تقدميته أو يساريته[2]، هذه الأفكار التي لاقت تراجعًا ملحوظًا مع بداية مرحلة التحولات (الثمانينيات)؛ حيث يظهر« التجريب بشكل جلي عند الشعراء وهو ينتج عن وعي بضرورة البحث عن المغايرة عن شعر يختلف عن شعر السابقين في السبعينيات ويحقق اختلافه»[3]، وهو ما أدى إلى إعادة تشكيل أفق مغاير عن أفق القصيدة السبعينية ولا نقصد بالمغايرة ـهنا ـ في الشكل بل في المضمون؛ ذلك لحدوث«القطيعة مع المرحلة السبعينية التي قتلت الشعر و ضعفته بانتصارها للمقول الاشتراكي على حساب المقول الشعري».[4]

---

(1) ينظر:المرجع السابق، ص52.

(2) للتوسع ينظر: عبد القادر رابحي، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر إيديولوجية النص الشعري، ج1، ص99.

(3) محمد الأمين السعيدي، الشعرية الجزائرية المعاصرة (المسار والتحولات) ص55.

(4) المرجع نفسه، ص55 ،56 .

ويستقر هذا الأفق طيلة مرحلة التحولات التي تشكل مرحلة التسعينيات جزءا منها ويظل القارئ على قناعة بالأشكال الشعرية السائدة و بالمضامين الفكرية ذات الأبعاد الفكرية قريبة الصلة بالروح الوطنية ويزداد التعلق بهذا الأفق، حيث أصبح القارئ على قناعة بإمكانية حضور أشكال فنية جديدة في النص الشعري، لأنه يتعايش مع مرحلة التحول والمغايرة، وإن كان هذا قد يشكل إحباطا لفئة من القراء اعتادوا التلذذ بالشعر التقليدي العمودي.

غير أن ثبات هذا الأفق لم يمنع القصيدة التسعينية من كسر أفق توقع قُرائها خاصة،وهو يواجه واقعا مختلفا عما سبق، ولكن السؤال المطروح-هنا- هل كسر هذه القصيدة للأفق القارئ كان كفيلاً لتغيير أفق القصيدة الجزائرية المعاصرة عامة؟ أم هي مجرد زعزعة أدت إلى تغيير وجهة نظر بعض القراء تجاه الإنتاج الشعري الجديد فقط؟ لفهم هذه المعادلة و للإجابة عن هذه الانشغالات ، وجب علينا العودة إلى القراءات السابقة.

تقف الباحثة "شادية شقروش" عند أفعال قصيدة "مقام البوح" مستغربة؛ حيث ترى أن من العادة أن تكون المبادرة في البوح من الرجل ولكن العكس ما وجد في الديوان وذلك من خلال إسناد الأفعال[1]« قبضتني، بسطتني، طويتني نشرتني، أخفيتني أظهرتني»[2] إلى دال المرأة؛ فالفاعل هو المرأة والمفعول به هو الرجل لأنه مسلوب القوى، لذلك لم تتقبل الباحثة هذا المشهد لأنه منافي لمطلب اجتماعي ديني وهو العفة[3]؛أي الخروج عن أفق سائد عارض توجهاتها.

---

[1] ينظر: شادية شقروش، سيمائية العنوان في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي (الملتقي الدولي الأول السيمياء و النص الأدبي) قسم الأدب العربي، منشورات، جامعة محمد خيضر، بسكرة 7-8 ، 2000، ص275.

[2] عبد الله العشي، مقام البوح، ص8،7.

[3] ينظر: شابة شقروش، سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص275.

و الحق أن هذا الخروج لا يتنافى مع الأعراف الشعرية التي سادت في العصور القديمة فقد أثر عن الشاعر "عمر بن أبي ربيعة"[*] تغزله بنفسه مبينا صورة الرجل المرغوب فيه في قوله:

قَالَتِ الْكُبْرَى أتَعْرِفْنَ الْفَتَى قَالَتِ الْوُسْطَى نَعَمْ هَذَا عُمَرْ

قَالَتِ الْصُّغْرَى وَقَدْ تَيَّمَتْهَا قَدْ عَرَفْنَـاهُ وَهَلْ يَخْفَى الْقَمَـرْ[1]

غير أن ما أدى إلى تصادم أفق القارئة مع أفق النص هو استنادها إلى المرجعية الدينية التي تتنافى مع هذه التوجه، وتشاطرها الرأي الباحثة "حميدة صباحي" في قولها:«إنها امرأة تخرق حدود الدين والأعراف، امرأة تحمل من الجرأة ما يجعلها تعترف بتفاصيل علاقتها الحميمية مع الشاعر»[2].

هذا وقد حاولت بعض استراتيجيات ديوان "البرزخ والسكين" أن تحرك أفق القراء من خلال مخالفة ما ألفوه وما حفظته التجربة النقدية حول شعره و توضح "سامية راجح" هذه المفارقة في قولها :« ففي دواوينه السابقة لم تخرج المرأة من حقل التراث المعرفي القديم وإحياء جراحات الماضي العربي، أما في الراهن الشعري... فقد اتسعت مدلولات المرأة»[3].

وتقول أيضا« ومواطن الخلخلة في الخطاب الشعري "لعبد الله حمادي" كثيرة ومتنوعة، تتعدى خلخلة الأساليب و البُنىَ اللغوية إلى خلخلة الجوانب الفكرية»[4].

---

[*] عمر بن أبي ربيعة المخزومي القرشي شاعر قريش وأحد شعراء الدولة الأموية عرف بالغزل الفاحش، ينظر: قصي طارق، عمر بن أبي ربيعة بتاريخ، 2018/03/12، ساعة15:16. www.mo.qoloty.com

[1] الموقع نفسه.

[2] حميدة صباحي، العنوان وتفاعل القارئ قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي،(مجلة قراءات)، ص251.

[3] سامية راجح، تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص108.

[4] المرجع نفسه، ص109.

كما استوقفت بعض الخرجات قراء "عثمان لوصيف" الذي أشبع ـ بدوره ـ دواوينه بالخيال ـ خاصة الصوفي منه ـ محاولاً بذلك تحقيق خصوصية وانفرادية إبداعية، ففي وصفه للمرأة مثلاً: تقول الباحثة "حميطوش كريمة" إنه «خرج عن عرف الصوفيين الذين ينسبون إلى المرأة الصفات الإيجابية... كالألوهية وقدرتها على الإحياء؛ إذ ينعتها بالمسمومة، المسعورة وأسند إليها دور العاشقة»[1].

ويرى " لعلى سعادة" أن عناوين " عثمان لوصيف" في الثمانينيات كانت أكثر طولاً منها في التسعينيات؛ وذلك مسايرة للأفق السائد خلال السبعينيات، وهذا الاختصار أو القصر، إنما يجعل القارئ في حالة اشتغال واستنفار متواصلة، بالإضافة إلى خروج كثير من العناوين عما ألفه قراؤه مثل (قالت الوردة وشبق الياسمين وغيرهما). ويرجع الباحث هذه الخرجات إلى ثقافة الشاعر التي مكنته من الاطلاع على وسائل وتقنيات التجريب المستحدثة. [2]

هذا ولم تسلم القراءات الموجهة للشعر "الميهوبي" من تلقي الخيبة، فقد أعرب بعض منها عن محاولة نصوص الشاعر في كثير من الأحيان الخروج عن المألوف في مواضع مختلفة، إذ يقول "السحمدي بركاتي" مبيننا اندهاشه وصدماته من المنجز الميهوبي :«إن الشاعر يعمد إلى أسلوب المفاجأة في إحداث مقولة الأمل معتمدًا على رمزية الحدث»[3] في قوله:

بلادي التي سقطت في عيوني..

ستبقى بأعينكم... واقفة[4]

---

[1] كريمة حميطوش، توليد الدلالة في ديوان لعينيك هذا الفيض، لـ "عثمان لوصيف" ص28.

[2] ينظر: لعلى سعادة، سيميائية العنوان في شعر "عثمان لوصيف"، ص163، 168 .

[3] السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص138.

[4] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص57.

حيث يرسم الشاعر بصيص أمل في آخر النص في حركة مفاجئة تعكس ما يتوقعه المتلقي، والأصح (ستسقط في عيونكم أيضا)، ولكن الشاعر يخاطب الجيل الذي ينتظر منه عدم السقوط والمفاجأة ترتكز في إيحائيتها على الوقف الانفعالي للتجربة ناقلة إياه من الحسية والتجسيد إلى الغرابة والتجريد[1].

ويرى "العربي دحو" في تنقيبه على ديوان "كاليغولا" أن الشاعر« يقدم عناوينه تلك فإنما ليخلق استراحة للمتلقي لأن الموضوع متعدد الأغراض ، كما هو سائد في شعرنا العربي القديم... فتجاوز بذلك المألوف بتأريخ القصائد أو منهجتها بحسب الأغراض الموزعة في الديوان»[2].

أما رشيد شعلال" فيعلق على ظاهرة السرد الطاغية على قصيدة (اللعنة والغفران) فيخلص أن هذه تقنيته قد تخلت عن دورها الصريح إلى القيام بدور شعري وفق قواعد الإيقاع وهذا الأمر لم يألفه قراؤه من قبل[3].

هذا وقد كانت لبعض الانزياحات الفنية- في القراءات العامة- وقعها على المتلقي الذي نراه في كثير من الحالات يحاول أن يستوعب الخيبة، من خلال إعادة موقعتها ضمن أفقها التاريخي الذي تنتمي إليه وهو ما يحقق «فردانية القراءة وخصوصيتها التي تتآزر في فضائها مرجعيات الموهبة والثقافة والتجربة والحدس في تكشفها عن أفعال الاستنباط والتكهن والاستنتاج، من أجل متابعة حركة الدوال في إنتاجها للدلالات عبر الفحص والمعاينة وقياس مستوى الانزياح وتفكيك الرموز»[4].

---

[1] ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص138.

[2] العربي دحو، قراءات في ديوان العرب الجزائري، تأسيس.. توحد... انعتاق...مشاكسات...أرق...بوح...حميمية ص 131..

[3] ينظر: رشيد شعلال، النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري،" اللعنة و الغفران" عينة ص15.

[4] محمود صابر عبيد، شيفرة أدونيس، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص30،31.

وفي الأخير يمكننا القول إن الخيبة التي أحدثتها النصوص التسعينية للقراء لم تصل لدرجة تغيير الأفق السائد الذي ظل أمدًا طويلاً يكرس قواعده وتقنياته، إذ لا تعدو هذه الخرجات سوى تعدٍ على المألوف بطريقة فنية زادت من جمالية النص الشعري التسعيني وعمقت من قيمته الفنية.

كما عملت على تنشيط حركة التلقي من خلال رفض بعض النصوص التصريح عن مدلولاتها مما أنشأ –حولها– حركة تهافتية تثريها المنافسة سعيا للكشف عن المعنى المخبوء داخلها؛ وهو المطلب الذي تنشده نظرية التلقي في أطرها الإجرائية ؛ « إذ إن إحالة المعنى الذي ينطوي عليه النص الأدبي إلى سلطة القارئ أو أفق توقعاته يحصر فعل القراءة في إنجازات المتلقي الثقافية والمعرفية ،ويجعل المعنى تابعا للقارئ يفضي بنتائجه إليه وهذا قد يعمل على أنهاك النص الأدبي واستهلاكه»[1].

لذلك نرى أن انزياح العمل الفني عن أفق انتظار القراء يزيد من شهية القراءة ويسهم في الحفاظ على حياة النص ودوامه و قد حاولت القصيدة التسعينية على تنوعها أن تحقق هذا المطلب ، من خلال اعتناقها للرموز سيما الصوفية منها الغارقة في الإبهام والغموض، وعلى الرغم مما أحدثته من خيبة انتظار في كثير من النصوص غير أن القراء ـ على اختلاف مستوياتهمـ سرعان ما يستوعبون هذه الخرجات محاولين في كل ذلك إعادة موقعة أفق الانتظار ضمن إطاره التاريخي.

وبمقابل هذا التوافق بين أفق النص وأفق القارئ، أُثرت أعمال شعرية لشعراء مارسوا الكتابة في أزمنة مختلفة وقد أظهروا تميزا وخصوصية القصيدة التسعينية من خلال تبنيهم للتقنيات اختلفت عما سبق أو عما كتبوه من قبل وهو ما أدهش قراؤهم، مثل ديوان

[1] محمد صالح الشنطي، هادي نهر اللعيبي، التذوق الأدبي، ص36،37.

(طاسيليا) " وكذا ديوان (ملصقات شيء كالشعر) لعز الدين ميهوبي"؛ غير أن هذا الاختلاف لم يصل ـ كذلك ـ لدرجة تغيير الأفق.

ونصل في النهاية إلى أن القصيدة التسعينية قد عبرت عن المغايرة والاختلاف في مضمونها؛ حيث عبرت عن الأحداث الدامية آنذاك مما أعطى لها لقب "قصيدة الأزمة" وهي و إن حاولت أن تحقق بعض الخصوصية فإنها لم تخرج في خصوصيتها عن القصيدة الجزائرية المعاصرة، التي طالما عبرت عن واقعها في كل المراحل التاريخية.

3- المسافة الجمالية:

لا شك أن القارئ العربي قد ألف معايير الكتابة الكلاسيكية لأنها استطاعت على مر العصور أن تحافظ على وجودها من خلال اتباع الشعراء للنسق القديم، و مع ظهور القصيدة الحرة التي عملت على زحام المعايير التقليدية من خلال خلقها لاستراتيجيات مستحدثة استطاعت هي الأخرى أن تخلق فئة من القراء يستلطفون هذا النوع من الكتابة.

ولما كان الشعر الجزائري المعاصر قد خاض تجربة الحداثة فإن ذلك لم يمنعه من الحفاظ على الإرث الكلاسيكي، فقد ظلت طائفة من الشعراء تبدع وفق الأوزان الخليلية العمودية، لذلك فإن عملية القراءة ـ كما أشرنا سابقا ـ قد تنوعت هي الأخرى بين مناصر للتقليد وبين منجذب للمستحدث بالإضافة إلى من زاوج بين الذوقين.

فهناك قراء ظلوا متمسكين بالمعايير التقليدية على الرغم من حداثة النص مثل قراءة "لخميسي شرقي" التي استهدفت الصورة البلاغية في (ديوان مقام البوح) "لعبد الله العشي" مما حقق لهم لذة القراءة، لأن هذه المعايير راسخة في الذهن ولا تحدث صداما على مستوى الفهم و التأويل، وهو ما يساعد القارئ على إعادة بناء أفقه من خلال تجاوز اللاتوقع الذي قضت أو قللت منه تلك المعايير التقليدية التي أصبحت مستهلكة في حين

يعمل النص الحداثي على إحداث إحباط وخيبة للمتلقي في كثير من الأحيان، وهو ما فعلته بعض النصوص التسعينية .

وكما لاحظنا سابقًا إن القارئ للشعر التسعيني كان على استعداد لاستقبال تجربة شعرية تواكب الأوضاع الاجتماعية وتعبر عن الفترة الدامية في تاريخ الجزائر، لذلك كانت صدماته متوقعة في كثير من الحالات مما دفعه إلى إعادة بناء أفقه مباشرة بعد تحقيق فهم مناسب لهذا اللا توقع «لأن فعل القراءة هو فعل ينطلق من الذات في جميع الأحوال، والنص يواجه دائما قارئه بهدف بناء معناه، وبذلك تبرز الذاتية، ولكن بمجرد ما ينبني ذلك المعنى فإنه يثير ردود فعل مختلفة»[1]، فما يحقق متعة لقارئ قد لا يحققها لقارئ آخر، وذلك تبعا للذوق.

انطلاقا من هذا التصور فإن قياس المسافة الجمالية التي تتموقع بين أفق القارئ وأفق النص يتطلب الوقوف عند كل قراءة على حسب ما أحدثته النصوص أو النص في المتلقي من خيبة؛ إذ تقاس بدرجة ابتعاد أو قرب النص عن أفق القارئ؛ فكلما كان النص معارضًا لأفق المتلقي اتسعت المسافة الجمالية، وكلما كان مسايرًا لأفقه تقلصت المسافة الجمالية، «وهو ما سيموقع التجربة القرائية في دائرة مما هو مستهلك ونمطي، لذا فإن إمكانية الحكم الجمالي بدورها متقلصة تبعا لتقلص المسافة الجمالية»[2].

ولما كانت القصيدة التسعينية يربطها رابطً فني وفكري مشتركً في أغلب المدونات وهو التعبير عن الأزمة بطريقة رمزية، فإنه يمكننا أن نحكم على المسافة الجمالية بالعموم أنها متقلصة وضيقة، لأن كثيرا من القراء توصلوا إلى نتائج مشابهة أضف إلى ذلك فإن

---

[1] حسين خمري نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي ، (مجلة العلوم الإنسانية) ، عدد 12 جامعة منتوري، قسنطينة، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ديسمبر 1999، ص178.

[2] خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، (مجلة قراءات) العدد الأول، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر، بسكرة، ماي 2009، ص80. نقلا عن :

jouss :pour une ésthétique. De la réception,p53

أغلب النصوص لم تحدث تغييرا في أفق المتلقي، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على درجة استيعاب القارئ للتحولات السياسية والاجتماعية والفكرية التي سادت آنذاك ؛ فإذا أخذنا على سبيل المثال نص (اللعنة والغفران) " لعز الدين ميهوبي" نلحظ أنه قرئ بنمطية مما قصر في المسافة الجمالية بين أفق القراء وأفق النص.

وربما يعود هذا للتقريرية والمباشرة التي اتسم بها النص، مما ساعد القراء على استنطاق مضامينه دون تكلفة؛ حيث يمثل الوطن داخل هذا المنجز المعادل الموضوعي لأزمة الوطن العربي كافة فهو من ناحية يعبر عن كل الدول العربية المنتهكة، ومن ناحية أخرى يعبر عن الأزمة الدامية التي شهدتها الجزائر، في حين يحتمل النص مدلولات مستقبلية قابلة للقراءة من وجهات نظر مختلفة قد تعمل على توسيع مسافته الجمالية.

و إذا توجهنا إلى التجارب الشعرية التي انحازت إلى النظام الكلاسيكي فنلحظ أن أغلبها لم تستغن عن الشكل الحر مثل "وغليسي، ميهوبي، عثمان لوصيف، عامر شارف وغيرهم" فهذه المزاوجة قصد الشاعر من خلالها مراعاة ذوق الجمهور؛ حيث كان في تلك القصائد العمودية بصيص أملٍ لتحقيق لذة القراءة من خلال مسايرتها للذوق السائد مثل بعض القراءات التي تقدم بها "عبد الحميد هيمة" لبعض النصوص العمودية، غير أن هذه المسايرة قد قلصت من المسافة الجمالية بين أفق القارئ والنص، لأن هدف النصوص– هنا –هو الحفاظ على تقليديته التي تُرضي المتلقي .

وبمقابل هذا هناك نصوص تحمل من الجدة ما لم تحمله النصوص السابقة، غير أنها قرئت بالطريقة النمطية التي اعتادها القراء مثل (طاسيليا وملصقات شيء كالشعر) لـ"عز الدين ميهوبي"؛ حيث اعتمد الشاعر في هذين الديوانين تقنيات لم يعهدها قراؤه مما يسمح باتساع المسافة الجمالية لهما، غير أن القراءات ظلت حبيسة أفق النص الضيق الذي لا يسمح بتغيير وجهة نظر القراءة؛ فسرعان ما استوعب القراء تلك المعايير المستجدة في النص وعلى الرغم من أن «العمل الجديد يستحضر في ثناياه

أشياء قد تلقاها من قبل، ويضع بذلك قارئه في حالة ما من الاستعداد النفسي ويتشكل لديه منذ البداية توقع حول ما سيعرضه النص عبر مراحل القراءة»[1]، غير أنه يحتاج ضمنيا إلى قارئ نموذجي يعمل على فتح بعض مغاليقه الفنية، في مواجهة قرائية تستهدف الصراع القائم بين أفق النص و أفق التجربة، و الذي من شأنه يعمل على تحديد و جهة نظر المؤلف من أجل قياس المسافة الجمالية بين النص و القارئ.

لذلك يصعب قياس المسافة الجمالية لهذه النصوص ، كونها تحدث ولا تحدث التصادم بين الأفقين، فهي من ناحية تكشف عن اختلاف العمل الجديد عن تجربة الشاعر الذي لم يحتفل شعره بتقنياتها من قبل، إذا افترضنا وجود بعض الاختلافات ومن ناحية أخرى سرعان ما تندمج هذه الاختلافات في الأفق التاريخي السائد مع تجارب شعرية مماثلة.

وعلى العموم يمكننا القول إن القصيدة التسعينية على اختلافها وتشابهها، قد خالفت وسايرت آفاق قرائها في الآن نفسه، و إنا لنرى المسايرة قد غلبت على المخالفة مما قلص المسافة الجمالية في الكثير من التجارب القرائية للنصوص التسعينية، في حين بقيت المسافة ـفي تلك النصوص التي عملت على خلق معايير جديدةـ بين الاتساع والتقلص بحسب وجهة نظر كل قارئ، فلا هي متسعة عملت على إحباط المتلقي وكسر أفقه وتغييره و لا هي ضيقة ترضي القراء وتسايرهم.

ونستطيع القول كذلك إن الشاعر التسعيني كان على وعي بذوق القارئ، لذلك كتب في النمطين العمودي والحر فضلا عن النثري، مما يدفع بالقارئ إلى الاقتراب بأريحية للنصوص الأدبية بحسب الذوق الذي يرضيه، وعلى العموم فإن القراءة الفعالة هي التي يكون فيها القارئ هو المتحكم في تقنيات النص، دون سلب خصوصية النص في حد

[1] خير الدين دعيش، أفق التوقع عند "ياوس" ما بين الجمالية والتاريخ، ص74.

ذاته؛ لأن النص لا يقدم نفسه للمتلقي دفعة واحدة بل وفق مراحل و هي الوجهة التي تتحدد بها المسافة الجمالية؛ خاصة أن النص يلبس حلة المرحلة التاريخية التي قرئ فيها.

4- المتعة الجمالية:

إن قراءة العمل الأدبي تسعى ـ في حلقة مستمرة ـ إلى تحقيق وجهة نظر متميزة قريبة إن لم نقل مطابقة لرأي الأديب ذاته، و ذات القارئ في سعيها لتحقيق هذا المطلب تتسلح بأدوات قرائية تساعدها على هتك جدار المعنى القابع بين المفردات اللغوية، بمقابل هذا يحاول النص في كل مرة التنكر و الهروب من بؤرة التأويل النموذجي، و هو ما يخلق ـ ذلك ـ الصراع الفني بين القارئ والمتلقي في وصلات قرائية متواصلة، حيث «يتحول القارئ إلى ذات قلقة تقرأ النص من دون وعد سابق بإمكاناته أو حدود انكشافاته ومفاجأته، كما تصبح القراءة... إمكانا من بين إمكانات مختلفة وكثيرة، بكثرة القراء/القراءات، إن القراءة بهذا المعنى خلق لنص والقارئ خلاق آخر كالشاعر»[1].

أما هروب النص وتمرده تكون ذات القارئ على استعداد لتقبل مدلولات النص من خلال عملية الفهم والتأويل، إذ يعهد القارئ من خلال خبرته وتبعًا لاختلاف كيفية تذوق العمل الأدبي، أن يجمع بين متعة التذوق ولذة المعرفة على رأى "حازم القرطاجني" في حديثه عن المتلقي العارف والكفاءة التأويلية التي يجب أن تتوفر لديه [2] .

ولاشك أن لهذه الخبرة دورها الفعال في بعث لذة القراءة ومتعتها وهو ما سعى "ياوس" لتثبيت دعائمه من خلال حديثه عن المتعة الجمالية، والسؤال المطروح –هنا –هو كيف تنتج المتعة الجمالية أثناء عملية القراءة وما هي تمظهراتها؟ وللإجابة عن هذا

---

[1] حميد الشابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، (سلسلة أطروحات الدكتوراه 107)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 ،2013، ص53.

[2] ينظر: تسعديت فراري، المتلقي في مناهج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص114.

السؤال وجب النظر في مقولاتها الثلاثة، من خلال العودة إلى القراءات السابقة لمعرفة مدى تحقق هذا المطلب فيها.

4-1- التجربة الجمالية المنتجة (فعل الابداع):

لا يتوقف دور القارئ - في نظرية التلقي- عند حدود القراءة الاستهلاكية وفهم النص، بل يطمح إلى إعادة بناء النص وفق تجربة قرائية يكون فيها المتلقي بمثابة ذات منتجة لخطاب إبداعي جديد، و«على القارئ في مثل هذه القراءة أن يقرأ أشياء أعلى من مستواه؛ أي أعلى من المعلومات التي يعرفها ،وعليه أن يتحكم في مثل هذه القراءة الأرفع»[1] .

فمن«عبقرية القراءة أنها تضيف من دلالتها مقاصد أخرى لا يفطن لها المبدع، تحاول القراءة إعادة ربطها في سلك المعنى الواحد»[2]، ومن ثمة«تستحيل قراءة النص إلى كتابة، فتكون كتابة على كتابة...أو نص ينشأ من نص فتتلاحم النصوص وتتضافر وتتناتج أو تتخاطب فإذا القراءة تحليل، وإذا التحليل تأويل، وإذا التأويل ينزلق إلى شبكة من المعطيات... وإذا النص مؤسسة أدبية معقدة تجسد علاقات الإرسال والاستقبال وتمثل ملحمة الدلالة وعنفوان التَّمدُللُ»[3].

من هذا التصور تراءى لنا أن نعود إلى القراءات السابقة للتعرف على مدى تلاحم النصوص التسعينية مع قرائها للتمييز بين التجارب المنتجة وغير المنتجة منها، وفعل الإنتاج لا يتوقف على القارئ وحده، فللنص نصيب من فاعلية القراءة المنتجة، فبغض النظر على غموض النص أو وضوحه، ثمة نصوص شعرية لا تفتح المجال للقارئ كي

---

[1] عبد اللطيف صوفي، أصول القراءة أهميتها، مستوياتها، مهاراتها وأنواعها ، ص172.

[2] حبيب مونسي ، تواترت الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 2009، ص15.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د،ط]،2007، ص10.

يحفر في جدرانها الصلبة، حيث يظل النص متحفظا حتى على أبسط معانيه، في حين هناك نصوص تُنفِر القارئ نظرا لسهولة مداخلها.

هذا وقد تفرض بعض النصوص طريقة قراءتها مما يقيد القارئ بنمط محدد من التأويل فيمنعه من فرض سيطرته على المدونة، وهو ما يؤدي إلى التقليص من دائرة فهم النص، و على العموم فإن النص التسعيني- كما ذكرنا سابقا- يختلف باختلاف التجارب والمواقف الشعرية و قد تبين من خلال وجهات نظر أغلب القراء أن كثيرا من نصوصه غارقة في الترميز الصوفي، وقد أشار كثير من القراء إلى هذا الترميز، خاصة في شعر "عبد الله العشي ،عثمان لوصيف، وياسين بن عبيد"، حيث عمد أغلب قرائهم إلى تبيين أوجه التلاحم بين النص الصوفي و النص الشعري التسعيني، وإن كانت دلالات ظاهرة في كثير من النصوص بالإضافة إلى تصريح بعض مؤلفيها بهذا التوجه ، لذلك لا يمكن أن تدخل هذه التحليلات ضمن القراءة المنتجة؛ لأنها تروم الابتعاد بالنص عن المدلولات الحاضرة التي كرستها القراءات السابقة «وبهذا الفهم تكون كل قراءة جديدة للنص إعادة كتابة له لا تماهيًا معه و إمحاء فيه»[1].

وإن تعددت مناهج واختلفت وجهات النظر إلى النص التسعيني غير أنه لم يسلم في كثير من الأمثلة بالمخالفة والمغايرة التي تتطلبها القراءة المنتجة، فأغلب القراءات اهتدت إلى حضور الرموز والتراث بأنواعهما في المتن الشعري، بالإضافة إلى إحالة كثير من مدلولات النصوص إلى الواقع المعيش، لذلك طغت الاستهلاكية على الإنتاجية.

وعلى الرغم من ذلك حاولت بعض الدراسات أن تخرج بالدال الشعري إلى دلالات أخرى، مثل قراءة "سعادة لعلى" للعنونة اللوصيفية، وكذا قراءة"نعيمة سعدية" لقصيدة "النخلة والمجداف" على الرغم من أنها صرحت بغموض النص في قولها:«إن النص

[1]عبد الله بن عودة العطوي، تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، ص297.نقلا عن: رشيد بنحدو، العلاقة بين النص والقارئ في التفكير الأدبي المعاصر (مجلة عالم الفكر).

يغلب عليه التعمية والسريالية»[1]، غير أنها حاولت أن تنزاح بدلالات القصيدة إلى مفاهيم مغايرة ، تبتعد إلى حد ما عن السائد.

هذا وقد ساعد المنهج المقولاتي "السحمدي بركاتي" إلى استنباط مقولات زادت من عمق القراءة ودفعتها نحو التجربة الإنتاجية و يوضح ذلك في قوله:«إن المنهج المقولاتي يعصمنا من الشرح و يقرّبنا من التحليل والتأويل و إعادة إنتاج النص عبر القراءة المتفحصة»[2].

ويمكننا أن نُرجع ابتعاد القراءات عن التجربة الإنتاجية إلى عدة أسباب أهمها، عدم مناسبة المنهج وكذا كفاءة القارئ، وغموض النص في ذاته، بالإضافة إلى جاهزية المضمون الذي كرسته الدراسات السابقة.

ونذهب في الأخير إلى أن التجربة الإنتاجية تتطلب تضافر جملة من الإمكانات التي تدفع القارئ إلى الانزياح عن الدراسات السابقة ، فإذا«ما تعين على القارئ أن يبني عالما متخيلاً من خلال قراءته النص، فإن على النص نفسه أن يكون نصا مرجعيًا وفي أثناء القراءة ندع خيالنا يشتغل ويرشح المعلومات التي نتسلمها من خلال أنماط الأسئلة»[3].

4-2- تجربة التلقي الجمالية (الحس الجمالي):

إن قراءة النص الإبداعي تضع القارئ أمام لغة فنية متجددة ومتنوعة بتنوع التجارب، والقارئ في صراعه مع المعنى تستوقفه جملة من التقنيات التي تنبئ عن تجلي

---

(1) نعيمة سعدية، التساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجذاف للشاعر عن الدين ميهوبي، ص163.

(2) السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص107.

(3) سوزان روبين، سليمان أنجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل (تر: حسن ناظم، على حاكم صالح)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1،2007، ص93.

حس جمالي داخل المنجز الإبداعي، وكما أشرنا من قبل أن عملية التلقي تتطلب توافر مجموعة إمكانات، سواء ما يتعلق بالنص أو المؤلف أو القارئ .

وتعد سلامة ذوق المتلقي أحد أهم الركائز لاستشعار مواطن الجمال في النص فلإدراك الجمال والقبض على الحس الجمالي يشترط أن يكون المتلقي ذواقا للفن، هذا الذوق الذي تتحكم فيه الخبرة؛ « والمقصود بالخبرة مقدار الثقافة التي يجب أن يكسبها ويحصّلها المتلقي كي يكون قادرًا على تذوق العمل، فهذا العمل هو استعمال خاص للغة واستخدام لخبرات ثقافية لغوية متضمنة في النص»[1].

ولاشك أن معرفة لغة النص والتعرف على أنظمتها وقواعدها وطرائقها الأسلوبية نوع من الثقافة، وكلما ارتقت هذه الكلمة في النص استطاعت أن تشرك حواس المتلقي الظاهرة والباطنة في عملية الخلق الأدبي [2] .

إن هذه المنطلقات تضعنا أمام تصور مفاهيمي لعملية تذوق القراء للقصيدة التسعينية، وهو ما يفتح لنا المجال للحديث عن الحس الجمالي، الذي كشفت عنه تلك القراءات، ولا يمكننا الجزم بأن تاريخ تطور القصيدة الجزائرية المعاصرة قد أعرب عن حس جمالي مستقل عن التجارب الشعرية المشرقية منذ ظهور القصيدة الحرة، التي عملت جاهدة للبحث عن تجارب جمالية جديدة في رحلة بحثها عن التميز والانفراد، غير أن هذه التبعية لم تمنع القصيدة الجزائرية المعاصرة من تحقيق خصوصيتها، وهو ما بدا ظاهرًا في النص الشعري، وكذا ما قدمه القراء طيلة المراحل التاريخية المختلفة.

لذلك فإن الحس الجمالي للقصيدة التسعينية لا ينفصل عن المراحل السابقة، فقد ظلت هذه القصيدة محافظة على كثير من التقنيات التي نشأت معها وإن كانت هناك

---

[1] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص54 ،56.

[2] ينظر: محمد صالح الشنطي، هادي نهر اللعيبي، التذوق الأدبي، ص54.

بعض التجارب حاولت أن تغير مسارها الإبداعي ، أو تضيف إليه ما يحقق لها التميز والانفراد والخصوصية، مثل احتفاء بعض الدواوين الشعرية ببعض اللوحات والرسومات الرمزية، غير أنها لم تستطع أن تنفلت من سلطة المعيار السائد.

ونستطيع القول إن القراء على اختلاف مستوياتهم، قد استطاعوا أن يستنبطوا أهم العناصر الجمالية الشاخصة في النصوص الشعرية، انطلاقا من اهتمامهم باللغة الفنية التي تعد مصدر الإبداع، ومبعث الحس الجمالي.

وكما ذكرنا سابقا لم تستغن أية قراءة عن الحديث عن اللغة الفنية التي هيمنت على المنجز الإبداعي التسعيني، فهي لغة لرمزية تجنح للخيال حينا، وتبسط قيودها للواقع حينًا آخر، لغة تناشد أبعادًا فكرية مختلفة، لعل أهمها التوق للحرية والتعبير عن الروح الوطنية والأزمة، لغة محملة بحس جمالي غارق في تراجيديا الأحزان جراء ما يعيشه الشاعر وشعبه ، لغة إبداعية أثبتت قدرتها على مواكبة واختزال عدة ظروف، بطرق مختلفة مثل ما بدا في النص التسعيني الذي هرب إلى الرمز الصوفي و الأسطورة للتعبير عن هذا الحس.

وقد استطاع القراء بثقافتهم أن يكتشفوا هذا المنحى، باعتمادهم على مناهج مختلفة عملت على دق أوتار الكلمة الشعرية في عصيها الغارق في الترميز في كثير من الأحيان للبوح بما تكتنزه من دلالات، هي حتما ستساعد على بناء حس جمالي لهذه المرحلة، وهو ما يؤكد مقصدية اللغة في أدائها الفني؛ ذلك لأن«لغة الشعر الجيد محملة بقصدية دائما، وليس المقصود أن تقول هذه اللغة الأشياء فحسب، ولكن لكي تنتج كل كلمة داخل النص الشعري انطباعًا جماليًا وشعريًا جذابا وفاعلاً» [1].

[1] محمد صالح الشنطي، هادي نهر اللعيبي، التذوق الأدبي، ص53.

فقد حاولت هذه القراءات أن تستنطق هذه القصدية من خلال التوجه إلى ما وراء اللغة، وهو ما طعم العديد من النصوص بأذواق نخبة مختلفة من القراء مما زاد في ثراء النصوص الشعرية بالمقروئية ـ كما ذكرنا سابقاـ أن هناك دواوين تفوقت في مقروئيتها على دواوين أخرى نظرا لتوافر مواطن الجمال فيها من جهة، وإلى انفتاح معانيها على دلالات مختلفة غير متناهية من جهة أخرى، فضلا عن خصوصية الذوق الفني لكل قارئ يميل بدوره إلى التجربة التي ترضي ذوقه.

وقد التفت القراء إلى مظاهر جماليات النص الشعري التسعيني في مواضع متعددة من بينها تركيزهم على التصوير الفني، والترميز مثل قراءة (عبد الحميد هيمة، ونسيمة بوصلاح، السحمدي بركاتي، لزهر فارس.. وغيرهم) ، التي تبين من خلالها أن النص التسعيني يكرس لحس جمالي لا ينتزع من الحس العام للقصيدة المعاصرة التي تتعالق مع عناصر الطبيعة وأشكالها تعبيرا عن مواقف مختلفة، أضف إلى جنوح لغة الشعر إلى الرمزـ كما ذكرنا آنفاـ لاختصار تجارب واقعية شديدة الحساسية أو لإضفاء لمسة جمالية على النص.

كما كان رمز " المرأة الوطن" محل تفوق على الرموز الأخرى، وهو ما ينبئ عن حسٍ جمالي خالص، فقد أصبحت المرأة في المنجز الشعري الجزائري المعاصر هي الوطن الأم، وفلسطين الأبية، بل وقضية الوطن العربي عامة، بالإضافة إلى كونها رمزًا للحب الإلهي في المذهب الصوفي.

هذا وقد كان لاستحضار الموروث بأنواعه في النصوص التسعينية مدلوله الفني الذي أثار رصيد القراء فذهبوا به مذاهب متنوعة، من خلال استنطاق مضامينها وربطها بما يناسبها من دلالات، وهو ما يحدث متعة تعمل على إرساء حس جمالي يحفظ للمنجز خصوصيته وتميزه، وإن كنا نأخذ على تلك القراءات لهذا الجانب اقتصارها على الدلالات الجاهزة والسائدة، دون محاولة الخروج بها إلى مضامين فكرية أخرى، على الرغم من

بروز بعض المحاولات القرائية، غير أنها ظلت حبيسة النمط المألوف الذي كرسته التجارب السابقة مثل تحليلاتهم لرموز شخصية (سيدنا يوسف وأيوب وكذا طائر العنقاء وأسطورة السندباد وغيرها).

كما انتبه القراء إلى ملمح فني آخر هو حضور الألوان في الشعر التسعيني، وهو ما يدل على بروز حس جمالي عبّر عن سوداوية المرحلة الحرجة التي مرت بها الجزائر مثل ما برز في قراءتي"عبد الرحمن تبرماسين"، و"نادية خاوة "، بالإضافة إلى تذوق القارئ للأشكال الفنية المصاحبة للنصوص التسعينية ؛ رسومات عبرت عن تفاقم الأزمة حيث جسدت واقعًا بإحساس فني متميز مما جعلها ترسخ في تاريخ الحس الجمالي خاصة صور ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) وديوان (ملصقات شيء كالشعر) وغيرهم.

ولم يخرج عن هذا الحس الجمالي اهتمام القراء بشعرية الإيقاع بأنواعه، فقد حُمل بهموم الوطن المكلوم بأشكال متنوعة ساهمت القراءات على استخراج رحيقها الجمالي.

تلك هي أهم مظاهر الحس الجمالي التي أثبتت حضورها في المنجز الشعري من خلال استشعار تلك الفنيات الحاضرة في المتن الشعري التسعيني بفعل القراءة التي حاولت أن تظهر خصوصية كل قارئ في استظهار هذا الحس، الذي يساعد بدوره على موقعة القصيدة في مرحلتها التاريخية من جهة ،وتعمل على تحقيق متعة القراءة من جهة أخرى.

4-3- التجربة الاتصالية (البعد التطهيري)

ثالث مقولات "ياوس" للمتعة الجمالية التي يحدثها الأثر في المتلقي هي الوصلة التطهرية التي يخرج فيها المتلقي إلى عالم أكثر صفاء من خلال رفض كل هو دوني طامحا للوصول إلى لذة جمالية تحدث له انبساطا وفرحا، فلا تتوقف عملية التفاعل بين

النص والقارئ عند حدود استنباط المدلولات المعجمية للمصطلحات، بل تحاول أن تطرق أبواب التأويل للكشف عن المعنى؛ من خلال التغلغل في الكلمات والتجوال بين العبارات وبالاستناد إلى الخبرة المعرفية للمتلقي ورصيده العام أو الخاص بالفن المدروس يعمل على القبض على الوصلات التطهيرية التي كثيرا ما تقف أمام تحليله محدثة على – اختلافها – صورا إما للانقباض وإما للانبساط.

ولا تقف الوصلة التطهيرية على القارئ فقط؛ إذ لا يسلم المؤلف باعتباره متلقيا للتراث من الأثر الانفعالي الذي تتركه الحمولات الفكرية لما تحتويه من أبعاد تطهيرية.

انطلاقا من هذه الأفكار و رغبة –منا– في تقصي البعد إجرائيا في التجربة الشعرية الجزائرية نقسم عملية التطهير إلى شقين، الأول يبحث عن البعد الاتصالي التطهيري للمبدع، و الثاني عن البعد الاتصالي التطهيري للمتلقي باعتباره قارئا للإنتاج، فبالنسبة لهذا الأخير فإن « الكاتب الواعي المدرك لسيكولوجية القراء يحاول أن يصل إلى أن يتعرف الجمهور، على نفسه فيما يكتبه حتى يصل إلى التأثير أو الإثارة المطلوبة، فإذا يبكى القراء فإنهم لا يبكون على البطل و إنما يبكون على أنفسهم، وحين يضحكون لا يفعلون ذلك لأن توترات البطل قد زالت بل لأن توتراتهم قد اختفت» [1].

والقارئ للشعر الجزائري عامة والقصيدة التسعينية خاصة يلحظ كيف ضمن الشاعر الجزائري أشعاره تلك الحمولات الفنية والفكرية المعبرة عن واقع الوطن في كل مراحله وبكل حيثياته، و قد شكلت فترة التسعينيات منهلا معرفيا للشعراء الجزائريين؛ لما احتوته من مجازر دموية عاشها الوطن أثر هذه الفترة، وهو ما شحن قرائح الشعراء بمعجم حزائني خيم على عدد كبير من التجارب الشعرية .

[1] ينظر: عبد العزيز شرف ،الأسس الفنية للإبداع الأدبي،دار الجيل ،بيروت ، لبنان ، ط1، 1413 ،1993، ص 235

ولا ضير أن هذا الجو يمثل مظهرا من مظاهر التجربة الاتصالية التطهيرية، التي ينشد الشعراء من خلالها واقعا أفضل ومظاهر أخرى أكثر نقاءً وصفاءً مما هو موجود وقد تمظهرت هذه الوصلة في أشكال مختلفة ،منها ما تعلق بالعنونة و منها ما ضُمن في الأشكال الهندسية ومنها ما ارتبط بالمتن كالصور والرموز وغيرها، وعموما نقف عند بعض الأمثلة التي تبرز فيها درجة تعالق الشاعر وتأثره بالتراث والواقع بالشكل الذي دفعه إلى إظهار تجربته الاتصالية التطهرية للمتلقي، الذي بدوره سيكون له موقف من القيم الفنية و الفكرية الماثلة في النصوص.

إن القارئ لعنوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)ـ مثلاـ يلحظ كيف استطاع الشاعر أن ينقل للمتلقي شعوره، من خلال ذلك الإيقاع الشجي العازف على أوتار الصفصافة هي حتما تختلف عن غيرها من الصفصاف لأنها محملة بالأوجاع والمآسي، فهذا التركيب لم يكن ليظهر على هذه الشاكلة سهوا كعنوان للمنجز، بل ارتبط بأوجاع أخرى داخل رحم الديوان من (فاتحة الأوجاع) إلى (صقيع).

كما تظهر التجربة الاتصالية التطهيرية في بعض عناوين "عز الدين ميهوبي" لتنقل لنا درجة تواشج ذات الشاعر مع الكائن والممكن، ففي عنوان (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس) [*]ـ مثلا ـ نلاحظ غرابة تدفعنا إلى العودة إلى القصة أو الحادثة التاريخية التي أطرت الكلمات الرمز حيث عمد الشاعر إلى شد انتباه القارئ من خلال هذا التركيب الذي ربط بين صورتين الأولى مثلها "كاليغولا" باعتباره شخصية منبوذة نبذتها البشرية منذ

[*] كاليغولا : إمبراطور روماني وأشهر طاغية في التاريخ تولى حكم روما منذ عام 37 إلى 41 ميلادي يعد نموذج للشر وجنون العظمة .

غرينيكا : هي لوحة جداريه للفنان بيكاسو استوحها من قصف غرنيكا الباسك المدينة التي قصفتها الطائرات الألمانية والايطالية عم 1937.

الرايس :قرية وقعت فيها إحدى اعنف المذابح في الجزائر سنة 1997.

ويكيبيديا :الموسوعة الحرة بتاريخ 8-11-2017 ساعة 20:25 :https// ar.m.wikpedia.org

الأزل، والثانية دخول هذا الرمز في سِجال لغوي حتم عليه الاستمرار في وظيفة الغطرسة والجبروت على مر العصور فأصبح يرسم "غرنيكا الريس " في زمن "ميهوبي".

فالربط بين هذه المتباعدات، بهذه الصورة يظهر درجة اشمئزاز الشاعر من الرمز "كاليغولا" الذي انتقل من ميدان الواقع إلى ميدان الفن ليعبر عن مظاهر الجبروت والظلم وما زاد من عمق هذا البعد الاتصالي، هو ارتباط الرمز بلوحة "غرنيكا " من جهة و"الرايس" من جهة أخرى، أين يظهر المشهد الدموي الذي رسمته هذه اللوحة وإيحائها الفني و هو ما يُبرز مشاركة الشاعر العاطفية لواقعه المأزوم.

ولا يتوقف البعد الاتصالي التطهيري عند حدود رسم الصور المحدثة للاشمئزاز والانقباض، فثمة أشكال أخرى احتوتها العنونة الجزائرية تعبر عن رضى و انبساط الشاعر من بعض المشاهد الفنية، فعلى سبيل المثال عنوان (اللؤلؤ) "لعثمان لوصيف " يوحي بالصور البراقة واللامعة لمعان اللؤلؤ، الباعثة للحلم والأمل في «عرس البيضاء وياسمينة الطاهرة، ليلة على شاطئ البحر وغيرها» [1]؛ وهي عناوين مشعة و مفعمة بالإيحاءات.

وإذا ما انتقلنا إلى لحمة النصوص التسعينية، تستوقفنا محطات فنية مختلفة المشاهد منها ما يبعث الضجر و الرفض ومنها ما يبعث الفرح و الرضى، و في كليهما نلمح رغبة الذات في التغيير من حال إلى حال، ومن المظاهر الأكثر حضورا في المنجز الشعري الجزائري المعاصر استحضاره لمعجم ديني وخلقي يعمل على إثراء الجانب الفني والفكري من جهة، والتأثير في المتلقي من جهة أخرى، فلا تخلو مدونة من ذكر بعض القيم الخلقية (كالصدق، الحب، الأمان، الفقه، الطهارة، الإسلام، العروبة، الإيمان، التوبة الوفاء) وغيرها.

---

[1] عناوين من ديوان عثمان لوصيف ،اللؤلؤ ، دار هومة للطباعة و النشر ، الجزائر ، [د ط] ،1997 ،(عناوين من الديوان).

وفي مقابل هذا المعجم يوازيه معجم آخر من القيم والصفات اللا أخلاقية مثل: (الخيانة، القتل الكذب، الخبث ،الفساد، الكره) ولا شك أن الشاعر الجزائري ربط تجربته بهذه الصفات والقيم على – اختلافها– من أجل إيصال مضمون إلى المتلقي وحثه بشكل مباشر أو غير مباشر على الاتصاف بكل ما هو إيجابي، من خلال التطهر من كل الصفات الدميمة .

وإذا ما حاولنا أن نتتبع بعض التجارب التسعينية الشعرية لقراءة بعض أشكال التطهير التي عبرت عن موقف شعرائها من قضايا معينة، فإننا سنقبض على ملامح متنوعة من استراتيجيات التعبير، فعند الدخول إلى عالم "عثمان لوصيف "ـ مثلاـ نلحظ كيف ارتبط الدال الشعري لديه بالمعجم الديني ـ خاصة الصوفي منه ـ حيث ترغب الذات في هذا العالم ـعبر مقامات التحولـ للوصول إلى مرحلة التماهي أو التجلي، من خلال تقمص بعض الصفات، ولا شك أن هذه المرحلة تمثل مرحلة الصفاء والنقاء وطُهر الذات وقد صور "عثمان لوصيف "عديد المشاهد المعبرة عن هذه المواقف وغيرها يقول:

تبوّأت عرش النبوّات
عانقت مجد الإشارات
ثم فرشت مدحي ورحت أصلي وأنشد..
كان هديل يدغدغني
والرذاذات تغمرني باللذاذات
كان انشطار المعاني
وكان التجليّ.. التجليّ [1].

المشهد منغمس في فضاءات التصوف، حرص فيه الشاعر على تصوير رحلته التي أوصلته إلى مصاف التجلي، من خلال تقمصه عرش النبوة الذي يدل على تجرده من كل ما هو دوني لا يتناسب مع صفات الأنبياء، ومن خلال وصلة المديح والنشيد والصلاة

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط] ، 1997، ص 27.

تبدأ غمرة اللذات وانشطار المعاني ، لتدخل الذات بعدها في موقف التجلي في العرف الصوفي هذه المواقف تتماهى فيها الذات المتصوفة مع الذات الإلهية، وهي حينها تكون على إحدى أشكال البعد التطهيري الاتصالي.

في مقابل هذه الصورة الإشراقية للصوفي، التي تُظهر رضا الشاعر وارتياحه ،يصور لنا في مشهد آخر ضجره وسخطه وألمه فيقول :

آه.. يا نجمتْي الساحرهْ

ما الذي مسخَ الجوهر

المتأصل فيكِ ..

ومنّ صبّ فيك ذيافينه

وتغلغل بين حناياك

فاستلّ قلبك منك

ولوّث مهجتكِ الطاهرهْ [1]

فمسخ الجوهر، وتلويث المهجة الطاهرة، واستلال القلب صفات دونية تمقتها ذات الشاعر إذ يظهر رفضه في مجموعة ملفوظات من بداية القصيدة إلى نهايتها، أين يتمظهر الصراع بين معجمين متناقضين تتجاذبهما رغبة الشاعر في الارتباط والتعلق بالصفات الايجابية مثل :(الحب، العبادة، الأصالة، الدين) و بالمقابل يتلقى ما يناقض رغبته من الطرف الآخر مثل: (نكران الغرام والدين) وهو ما دفع بالشاعر لقطع حبال الوصل في آخر القصيدة بقوله :

و... إذن لست منكِ

ولا أنت منيّ [2]

---

[1] عثمان لوصيف، المتغابي، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر، [د ط] ،1999، ص38.

[2] الصدر نفسه، ص 38

وفي برزخية "عبد الله حمادي " تتراءى للقارئ مدينة كل شيء فيها يوحي بالضياع والخراب، مدينة (البدع، التشرد، العار، الكفر، والفجور، والزور، الفتن، التنكيل، الزيف التهرب) [1]، صفات تعبر عن رفض الشاعر لهذه المظاهر اللا أخلاقية، منددا في الوقت نفسه ببعض القيم المصححة لتلك المظاهر مثل: (التوبة، التكبر، البراءة، الشهادة التسبيح، الصبر، الدعاء، العبادة، الأمانة، النبوة) [2]؛ وهي قيم وصفات تدعو للتطهير من كل ما يناقض الدين والأخلاق .

هذا وقد لعب البعد الاتصالي التطهيري دوره الفعال في التجربة الميهوبية، حيث طعم الشاعر قصائده بقيم وحمولات مختلفة المنابع، تنبئ عن قدرته على التحاور مع التراث والواقع بالشكل الذي يصور موقفه المتراوح بين الجد والسخرية، بين الرفض والقبول، الرضى والارتياح .

في "بكائية بختي " تحضر صفة الاستحياء، كمؤشر تطهيري، يُظهر قيمة خلقية أرادها الشاعر إذ يقول:

استحي

أن أمد يدي ليد صافحتني

صباحًا

وعند المساء

ذبحتني [3].

---

[1] عبد الله حمادي،البرزخ والسكين ،101و ما بعدها

[2] ينظر المصدر السابق، ص101 وبعدها.

[3] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 62.

إن توجيه الذبح للإنسان من شأنه تهديم القيم الإنسانية، وهو ما دفع الشاعر إلى مقابلة هذه الظاهرة بقيمة خلقية وهي "الاستحياء" لأنها تحقق وصلة تطهيرية تجرد ذات الشاعر من صفة الذبح رمز ـ اللا أمن ـ وتعبيرا عن اللا استقرار الذي عاشته الجزائر إثر العشرية السوداء، وقد أدى الزمن دوره ـ الفعال ـ في تحريك دلالة هذا المشهد ،حيث حول(اليد) التي تصافح إيجابًا في الصباح إلى يد سفاحة في المساء؛ فقد وهب الزمن لليد بعدا مزدوجًا فاتسع مجال الدلالة من النقيض إلى النقيض، فأضحى الزمن الباعث للداء والدواء، وهو من يختزل موقف الشاعر المأساوي .

وعموما يمكن القول إن المدونة الشعرية الجزائرية كانت على علاقة متنوعة بالتجربة الاتصالية التطهيرية، فقد حرص الشاعر الجزائري على نقل تجربته الشعرية بحس عاطفي يعزف على أوتار متنوعة، وقد مثلت القيم الأخلاقية أحد أهم المرتكزات التي بُني عليها النص الشعري، حيث كان لحضور هذه القيم بمثابة المصحح الفعلي للواقع المزري الذي عانته الجزائر في هذه الفترة، لذلك تمظهرت مواقف الشعراء في بنيات متنوعة، فقد تكاتفت العنونة ورمزية الشكل الكتابي، وكذا تشكيلات المتن الشعري على هيكلة هذه المواقف وبلورتها، بما يُظهر إحساس الشاعر من جهة، وبما يؤثر في المتلقي من جهة أخرى، مما يؤكد أن للغة رسالة إنسانية، تعمل على التأثير في أفكار وأخلاق ومعتقدات الأديب والمتلقي في الآن نفسه.

وعموما « يغلب على إبداعنا التُقية والتطهير، واحترام المحرمات التي دعا البعض إلى احترامها دون موجب حق، فترى المبدع يعاني من إخراج ما تحتويه قريحته من إبداع وجمال بحرية ومسؤولية، وإرادة قوية فيجتهد في الامتناع عما يفسد الود مع الآخرين ومع السلطة » [1]؛ وهو ما يبعث المتعة للمتلقي الذي يشعر حينها أنه أمام وصلة تطهيرية

[1] عزيز عرباوي، نظرية التلقي والتخاذل ،بتاريخ 10اوت 2011 ،13:22 زوالا :WWW.adobfon.com

تدعوه إلى تفريغ كل الشحنات السالبة وهي الوجهة الأخرى التي وجب النظر فيها في سياق الحديث عن التجربة الاتصالية التطهرية.

فالمتأمل في القراءات التي اعتكفت على دراسة القصيدة التسعينية يلحظ كيف أحدثت نصوصها تأثيرا على المتلقي وقد اختلفت المواقف وتباينت بتباين واختلاف التجارب القرائية، فثمة آراء ومواقف أظهرت رضا وقبول و ارتياح القارئ وثمة ما أحدث له النفور والاشمئزاز، وما هذا الرضا سوى تعبير عن ارتياح القارئ للحمولات الفكرية التي اختزلتها تلك النصوص، في حين مثل ذلك النفور والاشمئزاز عدم قبول القارئ لبعض المظاهر والقيم المنافية لمعتقداته والبعيدة عن رغباته وميولا ته .

تقول الباحثة "وردية سحاد" في قراءتها لديوان (مقام البوح)"لعبد الله العشي" «يدفعنا الفضول والرغبة في المغامرة، فدخلنا مغارات ديوانه وكهوفه المضيئة والمظلمة فتهنا في أحيان كثيرة وكدِنا نضيع أحيانا أخرى ، لكننا في كلا الحالتين استمتعنا واستفدنا»[1]؛ فهذا التعبير يؤكد الحالة الانبساطية التي عاشتها القارئة في غمرة رحلتها القرائية للديوان، خاصة و أن هدفها هو الكشف عن حالات الاتصال والانفصال التي تعيشها الذات مع موضوعها، فالأمر يدعو إلى الاستمتاع والرفاهية و الرضى في كثير من المواقف، وهو ما بدا ظاهرا في هذه القراءة .

وعن قصيدة (أول البوح) – من الديوان نفسه– تشير الباحثة "شادية شقروش"أن النص يضع المتلقي في حمى من الانفعال الأخلاقي لأن المبادرة بالتصريح و البوح بالحب جاء من طرف المرأة، وهو مخالف لما هو سائد في الثقافة الدينية لذلك ترى أنه منافي لمطلب ديني اجتماعي هام هو "العفة " [2]، فالتفاتة القارئة إلى هذه الدلالة يدل

---

[1] وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي ،ص 201

[2] ينظر: شادية شقروش، سيمائية العنوان في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، ص275.

على استنفارها من الصورة التي تبدو فيها المرأة طالبة لا مطلوبة – كما هو معتاد في العرف الاجتماعي – فضلا عن الحياء الذي فرضه الدين على المرأة .

ولا يختلف قراء "عثمان لوصيف" عن غيرهم من القراء فقد كانت لبعض الدوال والصور والرموز دورها الفعال في إحداث رجة انفعالية للمتلقي، يقول الباحث "لزهر فارس "معلقا على وصف الشاعر للمدينة:« إن الصور الطبيعية للبحث والتنقيب شقها رمز جيد وهو المدينة التي اختزل بها عثمان جل مظاهر الغش والزور، فالساعي إلى الله عليه أن يتجرد من كل دنيوي حقير ومن كل خصلة مشينة لأن نور الله لا يُهدى لعاصي »[1].

وفي موقف أخر يشرح الباحث كيف صور الشاعر حبه وولهه بالذات الإلهية المباشر بالعشق، في سياق طرحه لفكرة التصوف لديه فيرى أن الشاعر تميز بعدم التصريح المباشر بالعشق الإلهي؛ حيث كان يستند إلى المواد المحسوسة في تعبيره عن هذا المشهد سواء ما تعلق بالمرأة أو الطبيعة، ومن خلال هذه العناصر ـ على رأي الباحث ـ يستطيع القارئ أن يستشعر اللذات الحسية من خلال التخيل، واللذات العقلية النابعة من استشفاف صفة الجمال في الذات الإلهية[2]، مما يؤكد حرص الشاعر على إحداث مثل هذه الوصلات التطهيرية التي تحدث له مشاركة مع المتلقي من خلال ما تطرحه مواقف فنية مؤثرة .

هذه المشاركة التي قد توفق وقد تخيب في إحداث التأثير وعن هذا يقول الباحث معلقا عن مجموعة من الأبيات إنها لا تحدث شعورا لا بالسرور ولا بالألم من موقف الشاعر بل تجعل القارئ يقف راكدا هامدا أمامها[3].

---

(1) لزهر فارس، الصورة الفنية في في شعر عثمان لوصيف، ص 84.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 90.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 340.

وفي حديث الباحثة "كريمة حميطوش" عن حضور الرقص في ديوان (لعينيك هذا الفيض)؛ ترى أن الرقص في الديوان، من الحركات التي يؤديها الشاعر وهو يمارس طقوسه الصوفية، فلجوؤه إلى ذلك لم يكن لغرض الترويح عن النفس؛ إذ نراه في بعض المواقف ينتقل من المعنى الإغرائي للرقص إلى منعرج آخر وهو رقص لحب غير عادي إنه الحب الإلهي المنزه عن الرغبات الحسية والدنيئة[1].

أما الباحث (لعلى سعادة) فقد وقف أمام مجموعة من الأصوات اللغوية التي شكلت هيمنة على عناوين "عثمان لوصيف" فبعد العملية الإحصائية استنتج أن الصدارة كانت للأصوات المجهورة [*]، ما عدا حرف "التاء"، وبحس فني شكل الباحث من هذه الأصوات جملة (لِمَ أنت قريب) [2]، التي يقول عنها إنها «جملة لما شكلتها اعترتني قشعريرة ،تملّكتني دهشة مردها أنني أحسست أن الشاعر تعمد تضمينها في بناء عناوينه... جملة استفزتني، وجعلتني أتوغل في حنايا الخيال أرسم عوالم متوثبة حول أسرار الفن الشعري، حدث هذا وأنا أتخيل أن الشاعر يطل عليّ من النافذة مستفهمًا " لِمَ أنت قريب "»[3].

فثمة مشهد نحس فيه أن القارئ يتوغل في ذات الشاعر لمعرفة المقصود بهذا الاستحضار وهو ما يشير إلى فكرة القارئ الضمني عند "آيزر" الذي يحرك عملية القراءة فهو من دفع "سعادة لعلى " لاعتقاد أن هذا "القريب " المستفهمَ عنه هو القارئ شخصه

---

[1] ينظر :كريمة حميطوش، توليد الدلالة في ديوان لعينيك هذا الفيض لـ"عثمان لوصيف " ،ص 47.

[*] الأصوات المجهورة هي: (ب، ج ، د ، ذ ، ر ، ز ،ظ ،ع ،غ ، ض ، ل ، م ، ن ، و، ي) .إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ، مطبعة نهضة مصر ،القاهرة ،[د ط] ، [د ت] ، ص21.

[2] ينظر : سعادة لعلى، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، ص91.

[3] المرجع نفسه، ص 91 ،92.

أي "سعادة لعلى" حيث يقول: « خُيِّل إليّ أنني أنا المعنى، خاصة وأن الشاعر قال لي في أكثر من مناسبة جمعتنا " أحسّ بأنك قريب مني »[1].

و الحق إن هذا الاستنتاج يُضيق من دائرة التأويل و يقلل من شهية القراءة، لأن القارئ اهتدى إلى معنى محدد و هو ما يفقد النص شعلة الإثارة من جديد ؛ لذلك نرى أن الجملة قد تكون مقصودة أو غير مقصودة ، وإذا أخدنا بمقصديتها لكان الإهداء أقرب لإيصال هذا المشهد ولهذا تبقى جملة "لِمَ أنت قريب " تستدعي كل من هو قريب من الكلمة الشاعرية في مبعثها اللوصيفي .

أما إذا عدنا إلى القراءات التي اعتكفت على دراسة الشعر "عز الدين ميهوبي "نلحظ أن القراء تعالقوا مع بعض الدوال الميهوبية تعالقا اتصاليا تطهيريا بأشكال مختلفة، فثمة ما حرك شعور القراء فأعرب عن الفرح والسرور، والانبساط وثمة ما أثار أعصابهم وحرك شعورهم نحو التغيير و التجرد من كل ما هو سلبي و من ذلك، يقول "عبد الرحمن تبرماسين" معبرا عن إعجابه بتجربة الشاعر إن «عز الدين ميهوبي بحسه المرهف وأسلوبه المتميز استطاع أن ينقل لنا ما يحيط به وبواقعه من أحاسيس وألام وكوارث في هيئة مشاهد قصصية قصيرة »[2].

ويعبر "صالح مفقودة " عن إعجابه بقصيدة "اللعنة والغفران "في قوله :«يقف وراء إنجاز هذا العمل حافز ذاتي في أساسه يتمثل في إعجابي بقصيدة اللعنة والغفران منذ أن سمعتها بصوت صاحبها »[3]؛ إن هذه الفكرة تشير إلى التلقي الشفهي، أين يكون المبدع والمتلقي في مشهد واحد يحتم على المبدع أن يكون في المستوى الذي ينتظره منه

---

[1] المرجع السابق، ص 92.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة "اللعنة والغفران"، ص 327 ،328.

[3] صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 67.

المتلقي– هذا الأخير– الذي قد يبدي إعجابه أو استهجانه فتظهر الوصلة التطهيرية بشكل جليّ.

إن الانبهار والإعجاب اللذان حققا متعة للقراء سببها تلك القيم النبيلة التي هيمنت على منجز الشاعر الإبداعي، فقد أشار أغلب القراء إلى هذه المهيمنات التي تؤكد صلة الشاعر بدينه وواقعه، فقد أشار "السحمدي بركاتي" إلى بعض هذه القيم في تحليله للشخصيات التي قصد الشاعر من خلالها بعث قيم وأخلاق معينة مثل شخصية "مريم" التي تحث على صفة الصبر على الابتلاء الذي تعرض له أصحاب الرسالات، أما الشخصيات النضالية التي استشهدت في سبيل الوطن فأراد من خلالها المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي من خلال بناء الأحداث الاستشهادية لبعض الشخصيات، في حين أدت الشخصيات المنبوذة إلى الاشمئزاز و النفور مثل شخصية " كاليغولا "[1].

هذا وقد كشف "العربي دحو" عن إعجابه بديوان "كاليغولا" ، الذي يرى «فيه من المعجمية ما شكل تصويرا بغض النظر عن كونه أنيقا وجميلا على الرغم من حضور بعض المباشرة »[2].

وفي قراءة "جمال غلاب" لـ لقصيدة(النخلة و المجداف) يظهر البعد الاتصالي التطهيري في قوله :"وما يثير الدهشة والاستغراب ونحن بصدد قراءة هذه القصيدة إن ما تحمله من نبوءات لم يتوقف عند تصوير ورسم محنة الوطن ،بل تعدته إلى بوابة الانفراج[3]«إن الشاعر دفعته الظروف إلى الفرار لعالمه الباطني ويتضح ذلك من خلال وحيه وتصويره لمشاهد مرعبة مقززة يرسمها في لوحات سريالية »[4].

---

(1) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي ، ص 61 ، ص72، ص 148.

(2) العربي دحو، قراءات في ديوان العرب الجزائري، تأسيس، توجد...انعتاق .....مشاكسات..بوح ..حميمية، ص 132

(3) جمال غلاب، مقاربة في قصيدة النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي ،الموقع.

(4) المرجع نفسه.

هذا وتبقى قصيدة (اللعنة والغفران) بما تحمله من أجواء جنائزية، أوسع مثالا للبعد الاتصالي التطهيري، فقد كشفت أغلب قراءاتها على درجة تفاعل القراء مع دوالها، فثمة رموز (كالعنقاء، السوسنة، والطفل أحمد، و الطفلة زينب) محملة بمعاني تثير شعور أي قارئ ، وتدفعه للنظر في المصير الذي آلت إليه هذه الصور أو القصص، مما يجعله يتطهر من كل ما هو دموي ومأساوي .

ولا يتوقف هذا البعد عند حدود القراءات الخاصة بل تعدتها إلى القراءات التي درست الشعر المعاصر عموما، فقد تكلم " القراء عن المواقف التي أرهقت كاهل الشعراء ودفعتهم إلى الهروب من واقع مأساوي إلى واقع خيالي من خلال التعلق بمعجم رمزي يناشد القيم الفنية والأخلاقية في الآن نفسه، مما يحقق بعده التطهيري للشاعر والمتلقي معا.

يقول "أحمد العياضي": «إن النصوص الشعرية الكثيرة تشهد على رفضهم لواقعهم الموسوم بالمرارة، والألم و تبرر موقفهم منه انطلاقا من رؤية تشكلت من معاناتهم القوية داخله »[1]، وعن حضور الرمز يرى الباحث أنه « يحقق للقصيدة بعدا جماليا في مشاركة الوجدانية وهو يتلقى القصيدة »[2].

فالصوفية هي البديل الذي وجد فيه الشاعر غرضه؛ تحصينه لنفسه وخوفه عليها من مغبة الانزلاق إلى مثل هذا الواقع الذي يمثل صوتا بطيئا للإنسان.لذلك وضع لنفسه معايير خلقية وروحية تعصم انطلاقه وحريته مما يدنس الروح ويطمس الوجدان ليهرب إلى العالم المثال[3]، إن هذه الإضاءات التي طرحها الباحث وغيرها تدل على اهتمام الشعراء، بالمتلقي وحالته النفسية .

---

[1] أحمد العياضي، القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر (1975– 2000)، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 109 ،110.

و من هذا الباب تجدر الإشارة إلى دور التخييل في تقبيح أو تحسين الأشياء في ذهن المتلقي، فإذا تحقق هذا الأثر اتجه الإنسان إلى طلب ما ينفعه متحاشيا كل ما هو ضار[1]؛ فعلى الشاعر أن يحسن تصوير الأشياء وفقا للوجهة التي يتطلبها الموقف الشعري وتنتظرها اللحظة القرائية لنيل رضا الجمهور.

وعموما إن رصدنا لأهم المواقف القرائية التي شهدت تفاعلا تطهيريا في القراءات السابقة، قد أثبت دور النص وقدرته على تحريك شعور المتلقي، ذلك لما يحتويه من إمكانيات فنية ومضامين فكرية، من جهة وإلى دور المتلقي الذي استطاع إلى حد ما أن يستشعر هذه الحمولات الانفعالية من جهة أخرى، حيث ساعدت بدورها على تبلور وتشكيل وصلات تطهيرية تنبئ عن قدرة المبدع على إيصال أفكاره مراعيا في ذلك نفسية متلقية لأنه هو من سيشاركه الموقف .

وقد اتضح من خلال المعاينة للمنجز الإبداعي التسعيني وبالاستناد إلى رأي القراءات التي عكفت على دراسته، أن أغلب الوصلات التي كان لها واقع على المبدع والمتلقي هي تلك الأوضاع المزرية التي آلت إليها البلاد إثر العشرية السوداء من مظاهر الحرمان والبؤس؛ فثمة نلمس دعوة ضمنية للتّطُهر من هذه الصفات، أملا في التعلق بكل ما هو ايجابي.

وختاما لهذه الجولة التي عمدنا فيها استخلاص أوجه المتعة الجمالية عند القراء نستنتج أن المتعة الجمالية قد تحققت إلى حد ما في أغلب القراءات بنسب متفاوتة بأشكال مختلفة، مما يحقق متعة للقارئ قد لا يحققها للآخر، وعموما فإن النصوص التسعينية استطاعت أن تبوح بحسها الجمالي لقرائها، فما كان منهم إلا أن يسلطوا أغلب

[1] ينظر: تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، ص 20.

التقنيات الحداثية والتقليدية لمحاورة هذا الحس الجمالي مما حقق لهم متعة القراءة في كثير من الأحيان.

هذا ويبقى البعد الاتصالي التطهيري يحتل مرتبة مهمة يهدف من خلالها إلى تحقيق فاعلية قرائية يخرج فيها المتلقي أكثر إيجابية و نقاء.

تلك هي أهم الأفكار النظرية والإجرائية التي حفلت بها القراءات التي تناولت القصيدة الجزائرية التسعينية بالدرس والتحليل، حيث ساهمت في إثراء و إبراز المظاهر الفنية القابعة داخل الكلمات الإبداعية، و هو ما شكل تاريخ تلقي هذه القصيدة الذي ظل محافظا على الأفق السائد المرتبط بالأزمة التسعينية.

الفصل الثالث:

القراءة الافتراضية للقصيدة الجزائرية التسعينية

تمهيد:

أولا : خطاب العنونة بين الوظيفة و أفق التوقع.

1- العنوان المفهوم و الماهية

2- وظائف العنوان وتجلياته في الشعر التسعيني

3- العنوان وبنية الأفق

ثانيا : المرجعيات النصية للخطاب الشعري التسعيني

1- الرصيد النصي

2 - الاستراتيجيات النصية

ثالثا: بنية الجاذبية في القصيدة التسعينية

1- الانفصالات و الانفكاكات

2- طاقة النفي

رابعا: القارئ و بناء المعنى في النصوص الشعرية التسعينية

1- نقطة النظر المتحركة

2- بنية الصورة الذهنية

خامسا: بنية القارئ الضمني و فعل القراءة

1- خطاب العتبات وتشكيل القارئ الضمني

2- لحمة النص وتشكل القارئ الضمني.

تمهيد:

بعد الفراغ من التنقيب على القراءات التي استهدفت القصيدة التسعينية الجزائرية أصبحت الطرق معبدة للسير إلى نصوص مماثلة في البنية النصية، لأن عملية القراءة لا تتوقف عند حدود نهائية، بل إن حياة النص وثراءه تحددها تلك التعددية والاختلاف في التأويلات، لذلك فإن قراءتنا سواء للنصوص نفسها أو لنصوص أخرى من المنجز التسعيني ليس بالضرورة أن تتفق تماما أو تختلف تماما مع تاريخ التلقي الذي تموقعت فيه هذه القصيدة ومع ذلك فإن جاهزية الأفق تضع القارئ أمام توقعات محددة .

ونحن بصدد دراسة نصوص تسعينية ـ استوقفنا من خلال الاطلاع على الدراسات السابقة، وكذلك بعض التأملات الانطباعية ـ أفق سائد كرسته تلك القراءات من جهة وكذا المدونات بعدم مخالفتها للمعيار من جهة أخرى وهو أن القصيدة التسعينية هي قصيدة أزمة، لذلك فإن هذا الأفق الذي يربط النص التسعيني بالأزمة الجزائرية في العشرية السوداء قد حافظ على كينونته وثباته طيلة فترات القراءة التي دامت حوالي عشرين سنة أو أكثر، إذ إن القارئ حينما يسمع قصيدة الأزمة أو القصيدة الدموية فإنه مباشرة يربطها بالفترة التي أنجبتها.

وهو الأفق الذي سننطلق منه في رحلة قراءتنا لهذا المتن مستعينين في ذلك بآليات نظرية القراءة في شقها الثاني عند (أيرز)، ليتسنى لنا ملامسة الوقع الجمالي للنصوص التسعينية، وتجدر الإشارة ـ هنا ـ إلى أن جاهزية الأفق لا تحتم على المتلقي قراءة النصوص بالطريقة نفسها التي قرئت بها من طرف القراء السابقين، فعلى الرغم من اهتداء أغلب القراء إلى نتائج متشابهة غير أن هذا النص ظل محل استقطاب لمختلف الرؤى والتأملات المستقبلية، نص أثبت قدرته على التواصل مع كل الأزمنة عبر السيرورة التاريخية لاحتوائه على جل رموز الضعف والقوة، الحياة الموت، الانكسار، الفرح، وذلك من خلال ملامسته لقضايا وطنية وعالمية، روحية وشعورية وغيرها.

أولا : خطاب العنونة بين الوظيفة و أفق التوقع

إن الحديث عن العتبات النصية أو النصوص الموازية، يقودنا بالضرورة إلى البحث عن جماليات العنوان على اعتبار أنه جزء لا ينفصل عن الحقيقة الشعرية العالقة بالتجربة الإبداعية؛ فوجوده يسهم في خلق جو من التواصل الدلالي مع النص «وليس العنوان الذي يتقدم النص ويفتح مسيرة نموه، مجرد اسم يدل على العمل الأدبي... لقد صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص»[1].

لذلك فإن للعنوان أهمية كبيرة في تخزين الدلالات التي تساعد القارئ في بناء أفق توقعه، كونه البوابة الرئيسية للولوج إلى عالم النص ومن ثمة إلى عالم المؤلف ونحاول فيما يأتي- بعد التعريج على المفهوم النظري للعنوان- تتبع بعض التجارب الشعرية التسعينية لمعرفة، مدى اهتمام الشعراء بهذا النص المصغر، و إلى أي حد صور العنوان المشاهد الدموية التي رسمتها الأزمة و هو الأفق الذي ستنطلق منه القراءة الافتراضية.

1- العنوان المفهوم و الماهية

1-1- الدلالة المعجمية:

ورد في لسان العرب عنَنتُ الكتابَ وأعنته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه وعنّ الكتاب يعنُّه عنًّا وعنّنته كعنونَهُ، وعنونته بمعنى واحد، وسمي عنوانا لأنه يعُنّ الكتاب من ناحيته، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته.[2]

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص173.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن، مجلد9، ص345.

1-2- الدلالة الاصطلاحية:

تشتغل فلسفة اللذة أول ما تشتغل في العنوان بوصفه موجها قرائيا هاما تتخذ منه الذات رسالة إلى القارئ الذي سرعان ما يحولها إلى مفتاح قرائي به يلج أغوار النص.[1]

يعرفه "لوي هويك" (Leo Hoek) إنه «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص تدل عليه وتعينه تشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»[2]، فهذا التعريف يفتح المجال للمؤلف لصياغة العنوان بالكيفة التي تناسب تجربته؛ إذ ليس من الضروري أن يختصر العنوان في كلمة أو كلمتين لأن «إمكانات التراكيب التي تقدمها اللغة قابلة لتشكيل العنوان دون أية محظورات، فيكون كلمة ومركبا وصفيا ومركبا إضافيا، كما يكون جملة فعلية أو اسمية وأيضا قد يكون أكثر من جملة»[3].

وقد شغل العنوان اهتمام الدارسين، فتوسعت مجالات دراساته من أجل « الكشف عن جماليته وفلسفته وبنائه وأسهمت الدراسات المتخذة من العنوان أساسا لها في توجيه الاهتمام البنائي نحو مركز الباث وبؤرة دائمة الإشعاع في شعرية النص الأدبي»[4].

ومن هذا المنطلق بات النص رهن إشارة العنوان، إن شاء العنوان دعا المتلقي أقبل أو صده فأدبر، لأن فاعلية القراءة ستنصب على العنوان أولا، فلا يمكن للقارئ أن يمر

---

[1] ينظر: محمد صابر عبيد، لذة القراءة حساسية النص الشعري، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429، 2008، ص113.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،1429،2008،ص67.نقلا عن: Loe Hoek. la marque du titre. P.17.

[3] الجزار محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د ط]، 1998، ص2.

[4] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري (سلسلة مغامرة النص الإبداعي1)، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 1428هـ، 2008، ص113.

لنص دون المرور على جسر العنوان، فهي علاقة براجماتية (Pragmatique) نفعية في أغلب الأحيان تسيطر عليها وظائف كثيرة أهمها الإغواء والحث.[1]

2- وظائف العنوان وتجلياته في الشعر التسعيني:

للعنوان مجموعة من الوظائف تضطلع بمهام متنوعة نعرض لها إجرائيا من خلال تتبع بعض التجارب الشعرية التسعينية مركزين على دور العنوان في التأثير على المتلقي وتحكمه في تحديد أفق قراءته، ومن ثمة معرفة دور القارئ كذلك في استنطاق دلالات العنوان من خلال خبرته وثقافته المعرفية التي تعمل للقبض على شفرة أو كلمة السر التي تسمح له بالدخول إلى عالم النص.

2-1- **الوظيفة التعيينية** (F.Désignative)

أن « تسمي كتابا يعني أن تعيّنه/ تعِننه (désigner) كما نسمي شخصا تماما، لهذا انسحب نظام التسمية على العنوان فلابد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء فمثلا عندما ندخل إلى المكتبة أول ما نسأل المكتبي هو عن اسم الكتاب الذي نريد شراءه»[2]، وتجدر الإشارة إلى أهمية هذه الوظيفة كونها تساعد القارئ على اقتناء ما يريد، فضلا عن أهميتها في التفرقة بين الأعمال، لذلك نرى أن هذه الوظيفة مرتبطة بالوظائف الأخرى، فإغراء العنوان وجماليته تنطلق من تعيينه وقد اهتم الشعراء الجزائريون بهذه الوظيفة فتبعا للتطورات التي رافقت هذا النص المصغر، ومواكبة لتطورات العصر استطاع الشاعر الجزائري أن يظهر تميز تجربته الفنية من خلال انتقاء عناوين قريبة الصلة بالبيئة والفكر والعصر، وهو ما جلب لتجاربهم فئات من القراء على اختلاف

---

[1] ينظر: عبد القادر رحيم، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص90، 91.

[2] عبد الحق بلعابد (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تق: سعيد يقطين، ص78.

مستوياتهم، و لاشك أن دور العنوان في توجيه المتلقي مهم أهمية من ناحية تحديد أوجه نظر ـ متنوعة ـ تحكمها خلفيات و مرجعيات متعددة.

فقد ساعدت فترة التسعينيات على تجديد شحن وحقن العنونة بجو تراجيدي يميل إلى التعيينات المباشرة في الكثير من المدونات، فضلا عن تعيينات مختلفة انتهجها الشعراء لتطعيم تجاربهم بأجواء محفزة لعملية الاقتناء والقراءة ومن هذه المحددات التعيينية نجد:

2-1-1- العناوين الموضوعاتية

ويقصد بالموضوعاتية « مجموعة من الموضوعات يلتئم شملها وتُعرف معانيها وتُحصى أفكارها ضمن موضوع واحد... ومن المفروض أو المرغوب أن تقتصر على غرض معين»[1]؛ أي وحدة الموضوع وتألف المطالب وقد اتجهت العناوين التسعينية نحو هذا التوجه الموضوعاتي فتفرعت اتجاهات المواضيع إلى:

2-1-1-1- عناوين أدبية

تعين الموضوع الأساسي بلا دوران أو تصور[2]، والأمثلة كثيرة في الشعر التسعيني فالمتأمل في شعر" عثمان لوصيف" يلحظ هيمنة هذا النوع إذ يقدم في ديوان(نمش وهديل) العناوين الآتية (توقيعات على المتدارك، مرثية) وفي ديوان (المتغابي) نجد (مرثية لبلادي، المتغابي، جاحظيون، هجائية) و نشير إلى فكرة مفادها أن العنونة عند "لوصيف" تتسم بالمباشرة و التقريرية، بالإضافة إلى أن الوظيفة التعيينية في كثير من عناوينه تبتعد عن الموضوع الأدبي، وفي تجربة "عز الدين ميهوبي" نقبض على بعض العناوين التعيينية ذات الوظيفة الأدبية، مثل (ماجدة، الأخضر، فلوسا، محنة، الطاهر

---

[1] محمد مرتاض، الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري (في شعر الغماري، ناصر، حرز الله، مسعودي)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]، 2015، ص08.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص79.

يحياوي) من ديوان (عولمة الحب عولمة النار) والتي اتسمت بالتحديد المباشر للشخصيات الأدبية، وغيرها من الأمثلة.

2-1-1-2- عناوين ذات توجه بلاغي:

و تعتمد على المجاز والاستعارة والكناية وهي صور بلاغية تؤدي وظيفة التعيين في بعض الحالات و من أمثلتها، (غنائية آخر التيه) عنوان ديوان بلاغي موضوعي فالغنائية تختلف عن الغنائية الطبيعية الباعثة للسعادة والانبساط، و خلافا لهذا التوجه يكسر الشاعر أفق توقع المتلقي بالشق الثاني المحدد للموضوع "أخر التيه"؛ أي آخر الضياع و آخر ما سيقال من مسلسل الضياع والانهزام، ومن العناوين التعيينية داخل هذا الديوان الأيقونة (مرثية الجمر والياسمين: تراتيل الغروب).

أما ديوان (البرزخ والسكين)، فنجد العناوين (كتاب العفاف، أرض الحرية، رباعيات آخر الليل) ،أين يضفي الشاعر على العنونة صفة أو شبه أو يُحمل البنية السطحية دلالات فكرية وإيديولوجية مثل: "كتاب العفاف" عنوان براق على الرغم من بساطة ألفاظه غير أن الشاعر في إسناده صفة "العفاف" للكتاب يكون قد أحدث خرقا في القاعدة البلاغية محدثا لنا أكبر استعارة في هذا الديوان المختصر في صفة "العفاف"، عفة التجربة الروحية التي عاشها الشاعر بين " البرزخ والسكين".

2-1-1-3- العناوين الساخرة:

وهي التي توظف «الجمل المضادة (antiphrase) أو السخرية (ironie) وهذا لما يكون العنوان يحمل أطروحة مضادة للكتاب/ العمل»[1]؛ أي عندما يتضاد العنوان مع المضمون، فعملية القبض على دلالة العنوان في هذه تستوجب على القارئ بالضرورة النظر في النص وكذا العتبات ؛أي النصوص الموازية التي قد تشير إلى هذا التضاد مما

[1] المرجع السابق، ص80.

يسمح بموقعة الأفق في مكانه المحدد، ومن العناوين التسعينية التي انتهجت هذا النمط نذكر:

ديوان (غجرية) لـ" نصيرة محمدي" و الذي يحتضن العناوين (ذاكرة الفرح البشارات، هامش الضوء) وهي عناوين دالة على مواضيع محددة ، فعندما نسمع" ذاكرة الفرح" ينعكس في أذهاننا جو مفرح و انبساط مدهش نظرا لتموقع هذه المعاني في مفردات العنوان غير أن "نصيرة محمدي" في هذا النص تعكس لنا مواقف متضادة مع النص المصغر تماما حيث تروي لنا تاريخ الذاكرة في قولها:

أُغْمِضُ عَيْنِي وأَصْغِي

إِلَى نَبْض قَلْبِهِ يُتَرْنِمْ

باسمي، أنا المرصودة

للحزن العتيق

للوحدة الموجعة

انفلت من وقتي

لا تلفع بالحنان[1]

فهذه المقطوعة كافية لإعطاء صورة مخالفة لنسيج العنوان فالذاكرة ملأى بتقاسيم الوجع، غارقة في غياهب الترحال بين ضفتي الحزن والألم.

ولا يختلف عنوان (بشارات) عن الجو المتضاد، فعلى عكس ما يتوقع المتلقي تكسر القصيدة افقه بتخطيها لكل القيم الباعثة للبشارات، وقد أثبت معجم القصيدة هذا

[1] نصيرة محمدي، غجرية، الجزائر ،[د ط]، 2007، ص39، 40.

التوجه، إذ نجد الحزن (يجرحني، عبثا، تؤرق، مكبوتة، يخدش، الدموع، اكتوى، مندبة، لعنة، ابتلاء، الفقد) وهو ما يقابل معاني التشاؤم، الشجون.

2-1-2- العناوين الخبرية/ الإخبارية (T-Rhématiques)

وهي العناوين التي تنتهج النمط الإخباري المباشر، ولا تعني المباشرة- هنا- الابتعاد عن الإيحاء على الموضوع الترميز لقضية أو فكرة معينة، من عناوين الدواوين والقصائد التسعينية الإخبارية، نذكر:

ديوان (العاشق الكبير) "لصلاح الدين باوية" ، من عناوينه الخبرية (أنا والحب في وطني، تساؤلات بريئة، اعتذار رقم "1"، اعتذار رقم "2"، اعتراف أنثى، قصة عاشقين) عناوين مباشرة تشير إلى مواضيع بينة، كما أنها لا تجهد القارئ في عملية التحليل وهذا لا ينفي أو يقلل من قيمتها التي قد تعمل على كسر أفق توقع المتلقي بمخالفتها للمعنى الظاهر.

ديوان (رصاصة لم يطلقها حما لخضر) لـ"سليمان جواي "[*] وهو عنوان إخباري يشير إلى قصة أو مرجعية تاريخية، موضوعها الثورة.

ديوان (اعتراف أخير) "ناصر معماش"[**] وهو عنوان إخباري يحتوي على أنماط مشابهة مثل (بائية آخر القرن العشرين، لحظة اعتراف، لحظة بوح، لحظة تحدي، نداء

---

[*] حما لخضر: هو المجاهد القائد الشهيد محمد الأخضر عمارة المعروف (حما لخضر) ولد بدبيلة الجديدة في حدود 1930، من أسرة محافظة، حبه للثورة دفعه إلى السفر إلى قفصه وجلب الأسلحة التي احتفظ منها بواحدة بعد إصرار والده على بيعها، شارك في مجموعة من المعارك، وقد ترصده الموت في احدها وهو وأفراد كتيبته ليسجل ضمن قائمة الشهداء، ينظر: ويكيبيديا، حمه لخضر، بتاريخ 1 أفريل 2018، ساعة 14 زوالا.

[**]ناصر معماش: شاعر وناقد جزائري معاصر له أربعة أعمال مطبوعة، كما له قصائد موجهة للطفل، ينظر: بتاريخ 18/10/5 HTTps://www.al.madino.com.

لحظة فراغ، رسالة اعتذار إلى خليفة بوجادي) عناوين موحية بلحظات الاعتراف الأخير اعتراف لبس أثواب البوح والتحدي، والانتشاء تعبيرا عن مراحل الاعتراف الأخير .

هذه العناوين التعيينية المفردة ذات وظيفة إخبارية وهي متوفرة عند أغلب الشعراء الجزائريين و مرد هذه المباشرة في رأينا أن الشعراء الذين كتبوا في هذه المرحلة لم تكن الظروف مهيأة لهم لنسج عناوين منمقة، وعموما يمكننا القول إن الوظيفة التعيينية التي اضطلعت بها العناوين التسعينية، لعبت دورا كبيرا في تركيب قصيدة الأزمة، إذ تبين من خلال المعاينة، أن المتلقي لهذه العناوين بإمكانه التعرف على مواضيعها وكُتابها وكذا بيئاتها بسهولة، وهي المهمة التي يضطلع بها التعيين ؛ حتى لو افترضنا أن القارئ يجهل تماما أحداث الأزمة، بإمكانه عبر عملية تواصلية مع الطرف الآخر أن يحدد مدونة من خلال تعيين يقدم له أو يقترحه و الأمثلة كثيرة ومتنوعة.

2-2- الوظيفة الوصفية (F.Descriptive)

لا يكتفي العنوان بمهمة التعيين فقط بل يتعداها إلى الوصف والإيحاء، وهي وظائف لصيقة بالتعيين؛ «لأن التقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي و الخبري، لا يحددان لنا تقابلا موازيا بين وظيفتين الأولى موضوعاتية والثانية خبرية تعليقية ، غير أن هذين النمطين في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة وهي وصف النص»[1]؛ أي اختصار مميزاته وموضوعاته، وقد تمثلت هذه الوظيفة في العناوين التسعينية في أعمال شعرية شاء مؤلفوها ترك صفات غارقة في الدموية، مما يستثير شعور القارئ من أول نظرة للعنوان وهذا لا ينفي وجود توجهات أخرى اضطلعت بالمهمة نفسها.

ديوان (غجرية): " لنصيرة محمدي": من العناوين البراقة الحاملة لإيماءات وصفية لما يحمله المصطلح من دلالات تحضر في ذهن المتلقي أثناء عملية التلقي، فمن

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص83.

المعروف أن الغجر هم فئة من البشر أو طائفة لها طقوسها وعاداتها الخاصة، و قد اختلفت الآراء في أصلهم وتاريخهم وعموما فإنهم شعب رحال اشتهروا بالاحتيال وهو ما سبب لهم الاضطهاد.[1]

إن هذه الصفات هي التي جعلت العنوان أيقونة مشعة بالدلالات الرمزية، على الرغم من وصفيته ، غير أنه عكس وجهة نظر المؤلفة . و من العناوين الوصفية داخل الديوان: (جمعة البدء، متاهة ، أمواج، أرملة الصحراء، ذاكرة الفرح، الموت، لا بحر في باريس، العربة القديمة)، وهي عناوين تقابل القارئ في منطقة افتراضية لتضعه أمام توقع محدد، في حين قد يعمل النص على كسر هذا الأفق باتجاه العنوان من الوصف إلى الإيحاء، وهو ما يندرج في الوظيفة الدلالية، فالعنوان فكرة مختزلة تسمح بخلق تصور عام عن أفكار وممارسات منسجمة، ومنظمة ضمن إطار شامل من الرؤية المعرفية والجمالية.[2]

فإذا ما تأملنا عنوان" جمعة البدء" نتوقع أن الخطاب يتجه نحو أحداث قد نجهل طبيعتها إلا أن بركة هذا اليوم ورمزيته السائدة في تاريخ التلقي تضعنا أمام توقع إيجابي غير أن المؤلفة تخالف توقعنا بقولها في مقدمة النص:

قوافل العتمة

ترافق الجمعة

ووجه الخراب

يمشي إلينا[3]

---

[1] الموسوعة الحرة : بتاريخ 20-05-2018، ساعة 13:10، زوالا ، orz.wikipedoa.org

[2] ينظر: باسمة درمشي، عتبات النص، (مجلة علامات)، ج1، مج 16، جمادي الأولى 1428هـ، مايو 2007، ص43.

[3] نصيرة محمدي، غجرية، ص13.

وبهذا المعنى تتضح رمزية هذا اليوم الذي حملته الكاتبة بشحنات سالبة، جمعة المآسي والعتمة، صورة مقفرة من مشاهد الخراب والضياع تمام مثل حياة الغجرية التي لم تشأ دوال الديوان من مفارقة دلالاتها إذ تقول:

أقسم ذات ميلاد

أن هذي الغجرية

مطلوبة على صدر القبيلة

مقتولة في هذه البلاد[1]

وهو مؤشر دلالي يعطي للرمز " غجرية" معاني متعالقة مع هذا اليوم، الغارق في العتمة، لتكون هي المطلوبة المقتولة داخل وطن، وهي إشارة إلى المسلسل الدموي الذي عرفته مرحلة التسعينيات.

ديوان (البرزخ والسكين) من العناوين الوصفية الموجودة في هذا الديوان :(أرض الحرية، هي ليلاي، وطن، أطفالنا...فإلى الحجارة، مدينتي، الشوفار) هي عناوين محملة بدلالات في ذاتها إذ يحيل عنوان " أرض الحرية" إلى جو بطولي ويغمره التفاؤل وهو ما يؤكده مدخل النص:

غنيت أرض الحرية

الجزائر حرة عربية[2]

أما عنوان" أطفالنا... فإلى الحجارة " فيوجهنا للقضية الفلسطينية مباشرة، على الرغم من اللاتحديد الذي تركه المؤلف بعد كلمة أطفالنا وهو اختزال لصور ومشاهد الطفولة

---

[1] المصدر السابق، ص14.

[2] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص21.

البريئة، التي ميزتها تلك الحجارة كأبسط سلاح يستطيع الطفل أن يدافع به عن حريته وكرامته، فالعنوان عامر بالبطولة والتحديات يحمل من الوصفية ما يسمح له أن يكون نصا مستقلا، وقد أكدت دوال النص هذا التوجه.

ولم تبتعد عناوين " عثمان لوصيف" عن هذه الوظيفة فقد لمسنا حضورها بشكل واضح، فأغلب عناوينه تتجه نحو الوصف، غير أنه: وصف مباغت للمتلقي، أين يسمح له بتغيير وجهة نظره فور دخوله إلى عالم النص في كثير من الحالات ومن أمثلة ذلك ديوان (قصائد ظمأى) ويتضمن (اليأفوفة، غواية، الأشجار، الطفولة، السقوط، العملاقة الفاجعة، القربان، في المقهى، غروب)، ويستوقفنا ـ هنا ـ عنوان (اليأفوفة)؛ أي الفراشة وهي تعيين للعنوان غير أنها توجه المتلقي إلى وصف لطبيعة هذا الكائن الجميل الذي كثيرا ما تستدعيه عبارات " لوصيف" حتى دخل في بعده الإيحائي بعد تمويهه للمتلقي؛ إذ يكتشف فيما بعد أنه ليس على صواب لأن اليأفوفة ـهنا ـ ليست ذلك الكائن الذي يرفرف فوق حقول "عثمان لوصيف" بل:

يأفُوفة لا كاليأفُوفات

روح تسيل في جسد

جسد يسل في روح [1]

يأفوفة (تجرح، مخبولة، تتدانى، عاشقة ساهرة، متيمة) [2] و هنا تتسع المسافة الجمالية لهذا العنوان الوصفي، لتتكشف بعدها أن الكائن فارق دلالاته الواقعية، ليضحى عنوانا مباغتا رمزيا فراشة تحلق بين كلمات شعرية، لتلقي عبقها السحري الذي يستهدف

[1] عثمان لوصيف، قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، [د ط]، 1999 ، ص4.

[2] المصدر نفسه.

المتلقي، الذي يعمد إلى لعق عسل التجربة الشعرية لاستشعار، ملامح و أذواق التعبير وهي الفراشة تحط على قلب "لوصيف" فتوقظ عبارات الحب والشوق.

فراشة

حطت على قلبي

فأيقظت زنابق الحبّ

حديثها السلسل من كوثر

وريحها من عنبر السحب[1]

بعد دخول عالم النص، انكشفت الرؤية الأخرى لهذا الكائن وهو ما يؤكد أن الوظيفة الوصفية، اتجهت إلى ما وراء الوصف لتصور لنا علاقة ذات شاعر الملهمة بحب الجمال الذي ينعكس في هذا الكائن، وكأن بالفراشة العين الناظرة والقلب البصير بملكوت الله:

حين أراها
انحني خاشعا
مبتهلا
رحماك يا ربّ[2]

وعموما فإن الوظيفة الوصفية في عناوين " لوصيف عثمان" تشتغل على وتر الإيحاء والدلالة وهي لا تستقر على حال من الأحوال بل نراها تتلون بتلون المواقف الشعرية.

---

[1] عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص4.

[2] المصدر نفسه، ص5.

2-3- **الوظيفة الإغرائية** (f.Séductive):

تعد من أهم الوظائف، حيث تعمل على جلب القارئ وتحفيزه على القراءة، لأنها تقوم على شحن الدال بطاقات دلالية لامعة تشد القارئ من أول لقاء بها، وما يؤخذ على هذه الوظيفة أن بعض «الناشرين يتفقون مع الكتاب لوضع عناوين مغرية وجذابة قصد ضمان المبيعات»[1]؛ وهو ما قد يبعد العنوان عن مضمونه مما يجعل القارئ في حالة إحباط فكري، أضف إلى ذلك على الرغم من أهمية الإغراء في تنشيط الحركة الشرائية وإقبال القراء وكذا شهرة المؤلف، غير أن هناك عناوين أجحفت في حق نصوصها والعكس فهناك عناوين على الرغم من بساطتها غير أنها أحرزت شهرة نظرا للقيمة الفنية والفكرية للمضمون، وهذا لا ينطبق على عناوين الدواوين فحسب، بل يتعداها إلى العناوين الداخلية، فثمة قصائد زادت من شهرة الديوان و ثمة العكس.

وعموما إذا ما نظرنا في المدونة التسعينية نلحظ بعض العناوين الإغرائية، التي نستبعد أن تكون من وضع دور النشر، أو وضعت لغرض الشهرة لأن الوضع السائد آنذاك لا يحتم على المبدع أن يقول ما لم تفرضه عليه ذاته، ويحتال عليه إحساسه، ومن عناوين الدواوين الإغرائية نذكر:

(نمش وهديل) " لعثمان لوصيف" عنوان إغرائي يعطف بين معنيين مختلفين، النمش الذي هو مدرك بصري، و الهديل الذي يدرك بالسمع، ذلك لأن النمش يعنى بتلك الخطوط والنقوش من الوشي[2]، أما الهديل فهو صوت الحمام، وبين المعنيين تنغلق العلاقة أمام القارئ؛ إذ يجد نفسه أمام عنوان تمويهي يبطن أكثر مما يظهر، ومما يصعب عملية فهم هذا الإغراء حرف العطف الذي عقد القران بين المحسوس ، والمعنوي

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص86.

[2] ابن منظور ، لسان العرب، مادة نمش، مج ثالث عشر، ص386.

لتتكشف لعبة مراودة الحواس وتراسلها، هذا الترابط الذي لا يُفصح عن معناه حتى بعد الولوج إلى العناوين الداخلية التي لا تظهر تعالقها المباشر مع العنوان الرئيس.

(البرزخ والسكين) لـ"عبد الله حمادي" من العناوين الاغرائية التي تضع القارئ في أسر الدلالة التي لا تكشف عن معناها إلا بعد عناء، وعلى الرغم من ذلك فإن العنوان يحفز المشتري والقارئ بصفة عامة، العنوان مكثف بالدلالات المفتوحة على خطابات متنوعة التي لا تقف عند حد معين "فالبرزخ" مرحلة مهمة يمر بها الإنسان، تتعلق بما بعد الموت؛ فهي عالم مجهول لم تصرح الآيات القرآنية عن كنهه يقول تعالى في سورة الفرقان ﴿۞ وَهُوَ ٱلَّذِى مَرَجَ ٱلۡبَحۡرَيۡنِ هَٰذَا عَذۡبٞ فُرَاتٞ وَهَٰذَا مِلۡحٌ أُجَاجٞ وَجَعَلَ بَيۡنَهُمَا بَرۡزَخٗا وَحِجۡرٗا مَّحۡجُورٗا ﴿٥٣﴾ ﴾.[1]

والبرزخ ـهناـ في ظاهر الآية يدل على الفصل بين شيئين مختلفين بين الماء العذب والماء المالح، وهو ما يفصح عن بعض مضامين برزخ "حمادي" في تقابله مع السكين الذي يضطلع هو الآخر بمهمة الفصل بين شيئين فكلاهما قاطع وفاصل.

وإذا ما نظرنا إلى حرف "الواو" باعتباره حرف عطف نجد أنه لم يشغل وظيفة العطف لأنه ظاهريا ليس ثمة ما يربط بين "البرزخ" الذي هو مرتبة روحية معنوية، وبين "السكين" الذي هو شيء ملموس وهو مبعث الإغراء في العنوان؛ يشير فيه "البرزخ "إلى الفترة التسعينية التي فصلت تاريخ الجزائر بين مرحلتين من الاستقرار، ما بعد الاستقلال بداية الاستقرار، وفترة الألفية الثانية بداية الاستقرار من الفترة الدموية، أما " السكين" فقد عبر عن الدموية الطاعنة التي شهدها الشعب إثر هذه الفترةـ وكان بهذا الديوان يضم حكاية شعب وزمن، وأزمة، و تعالق روحي، وقد أثبتت العناوين الداخلية، علاقة العنوان بقضايا الوطن والعروبة مثل: (أرض الحرية، هي ليلاي، وطن، قصيدة الجزائر).

[1] سورة الفرقان، الآية ، 53.

وتعد تجربة "ياسين بن عبيد" من التجارب الشعرية المحملة بالعلامات الإغرائية والتي تدعو المتلقي للخوض في عملية القراءة ومن العناوين الإغرائية للشاعر: (الوهج العذري) وهو عنوان ديوان شعري، متوهج بالشرارات العذرية التي تثير شعور المتلقي فور النظر إليها لما تحمله من عبق روحي عطرته تلك القصائد العذرية التي عبرت عن وهج التجربة الشعرية عند "ياسين بن عبيد"، وقد حفلت هذه التجربة بمجموعة من العناوين الإغرائية مثل: (وشم على زند الضياع، تراتيل المشكاة الخضراء، على أعتاب الظمأ العاتي، في محراب الروح) وهي عناوين تزيد من ثراء و إغراء الديوان.

وقد لمسنا هذه السمة بارزة في شعر "ياسين بين عبيد" ففي تجربة "غنائية آخر التيه" يغرينا بعناوين إغرائية حبلى بالدلالات مثل: (تراتيل الغروب، مرثية الجمر والياسمين، ضجيج الصمت)، وهي عناوين تتراوح دلالاتها بين مفهوم الغنائية ودلالات التيه، أين يكون الغروب والجمر والصمت مفاتيح موسيقية لهذه الغنائية.

2-4- الوظيفة الجمالية الشعرية:

إن حضور الجمال في الإبداع أمر يفرض نفسه، حتى وان كان المرجع هو الواقع إذ تكمن هذه الجمالية في قدرة قولبة مفردات الواقع إلى مفردات إبداعية غارقة في الشعرية و لا يخرج العنوان باعتباره جزءا لا ينفصل عن نصه من استدعاء هذا الجمال « وإذا كان العنوان ـ فيما مضى ـ لا يشكّل همًّا شعريا جماليا للناص الأدبي من أجل استكمال معمارية البناء الأدبي بالرغم من انطوائه على شيء من هذه الضرورة فإنه اليوم أضحى بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبية المؤلفة لهيكل النص».[1]

هذه البنيات التي تكشف ـ لنا ـ عن الأبعاد الجمالية الحاضرة في هذه النصوص المصغرة، ويختلف حضورها من نص إلى آخر فضلا عن اختلاف التجارب الشعرية

[1] ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، [د ط] ، [د ت]، ص 191.

ـأساسا ـ ومن مظاهر الجمال التي تشتغل كتقنيات فنية معاصرة نجد (الرمز والانزياح والمفارقة) وغيرها ونعرض فيما يلي لبعض منها:

2-4-1- الرمز:

الرمز سمة فنية تنبئ عن بعد جمالي ماثل في النص؛ إذ يعمل على بعث شفافية حدسية تضيء بلمعان خاطف يتموج خلف الكلمات حيث تستكن التجربة بمشاعرها الخبيئة وراء سراديب الشعور المغلقة [1] كما أن الرمز في بناء التجربة يكون لبناتها ويكسبها حركتها النفسية ويتآزر مع الانفعال لحظة تداخل المعطيات الشعورية واللاشعورية حيث تنقل التجربة منظورها الأول إلى طور فني وان كان كلاهما يمتشج الآخر على نحو ما، حيث يبرز هيكل الرمز بكل ثرائه ورهافته[2]، ولا يتوقف حضور الرمز عند حدود النص بل يتعداها إلى خطاب العتبات أو النصوص الموازية، والمتأمل في المنجز التسعيني يلحظ حضور بعض الرموز على معمارية العناوين نقتفي منها النماذج الآتية:

2-4-1-1- الرمز الطبيعي:

ينهل الرمز الطبيعي من عناصر الطبيعة مثل: (الشجر، الماء ، الهواء، التربة السماء، الشمس) وغيرها، وبعد الاطلاع على هيكلة بعض العناوين التسعينية لاحظنا حضور بعض الرموز الطبيعية مثل: (الشمس، الريح، الصفصاف، الزهرة، سنبلة، النار الضوء، النخلة، الفراشة، الرمل، الطين، البحر، الياسمين) وغيرها ونفصل فيما يلي لأكثر المهيمنات في المنجز التسعيني لمعرفة الدلالة المتعلقة بكل رمز.

---

[1] محمد صابر عبيد، المغامر الجمالية للنص الشعري، (سلسلة مغامرة النص الابداعي1)، ص 113.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 191.

- **الشمس:**

هي مصدر ضوئي وحراري إلهي ، وترمز الشمس في العادة إلى النور والضوء وهي رمز للرفعة والجمال غير أن هناك من يستدعيها للدلالة على معاني أخرى حسب الموقف الشعري المراد إيصاله للمتلقي، ومن الدواوين الشعرية التي استدعت هذا الرمز ديوان " لك القلب أيتها السنبلة!!" لـ "عبد الملك بومنجل" في عنواني (الشمس محرقة...فهيا نستظلّ!، حوراء تشرق االشمس من بينها!)،إذ ترمز إلى لهيب التجربة الشعرية، الضائعة في دروب الضياع والتيه إذ يقول:

الشمس محرقة

وهذا الدرب مقفرة جوانبه وليس هناك ظل!

الشمس محرقة

وأنت على دروب التيه توغل في الرحيل ولا تحل! [1]

وهي رمز للتشرد في قوله:

قف لحظة يا أيها المشرد في البراري

قف لحظة، وانظر أمامك هل ترى

غير امتداد الدرب مقفرة جوانبه ولا شجر يطل![2]

من خلال هذه الشواهد نلحظ أن الشاعر لم يخرج الرمز عن دلالاته السائدة، غير أنه، طبع عليها أجواء تراجيدية نابعة من نظرته التشاؤمية للوجود، وهو الأمر المتوقع من شاعر عايش الأزمة وتجرع من دماء الحزن ما يكفي لحقن عباراته الإبداعية بلهيب حارق مشتعل،أما في العنوان الثاني فترمز للشروق والجمال الرباني الماثل في الوجود.

---

[1] عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة!!، دار الأمل، الجزائر، ط1، 2000، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص36.

- **الريح:**

من الرموز الفنية الكثيرة الحضور في المنجز الجزائري المعاصر ذلك لما تحمله من دلالات شديدة التعالق بالواقع الجزائري خاصة والعربي عامة. وقد ورد ذكر الريح في نصوص قرآنية متعددة تشير في مجملها إلى الدمار والعقاب والتغيير من حال إلى حال يقول تعالى في سورة الإسراء: ﴿أَمۡ أَمِنتُمۡ أَن يُعِيدَكُمۡ فِيهِ تَارَةً أُخۡرَىٰ فَيُرۡسِلَ عَلَيۡكُمۡ قَاصِفٗا مِّنَ ٱلرِّيحِ فَيُغۡرِقَكُم بِمَا كَفَرۡتُمۡ ثُمَّ لَا تَجِدُواْ لَكُمۡ عَلَيۡنَا بِهِۦ تَبِيعًا ٦٩﴾[1]، وقد جاء في سورة الحج معنى أخر للريح يقول تعالى: ﴿حُنَفَآءَ لِلَّهِ غَيۡرَ مُشۡرِكِينَ بِهِۦۚ وَمَن يُشۡرِكۡ بِٱللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَتَخۡطَفُهُ ٱلطَّيۡرُ أَوۡ تَهۡوِي بِهِ ٱلرِّيحُ فِي مَكَانٖ سَحِيقٖ ٣١﴾.[2]

وهو معنى سلبي يشير إلى الترهيب، وقد ورد ذكر الريح في كثير من العناوين التسعينية حيث استحضرته "منيرة سعدة خلخال"[*] في عنوان (الريح الودود) لتضعه في حوار مع النهار ملقية عليه صفة "الود" التي تفرعت بدورها إلى صفات أخرى كالتُشاور في قولها :

لو كنت ضالا

ما اهتديت إليك..

تشير علي الريح أن اكتبها [3]

---

[1] سورة الإسراء، الآية، 69.

[2] سورة الحج، الآية 31.

[*] منيرة سعدة خلخال من مواليد 8 أوت 1970 بقسنطينة، ليسانس في علوم الإعلام والاتصال 1993، بدأت نشر أعمالها الشعرية الأولى سنة 1990 في الجرائد العربية والوطنية، من دواوينها : (لا ارتباك ليد الاحتمال، أسماء الحب المستعارة) بتاريخ 10-09-2017. ساعة 13:00http://m.Facebook.com

[3] منيرة سعدة خلخال ، الصحراء بالباب ، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة ، الجزائر،[د ط] [د ت] ، ص4.

وهي الجسر الناقل إلى غياهب الخوف في قولها:

كانت الريح فيما مضى

جسره إلى الخوف [1]

إن رمزية الريح في هذا العنوان غارقة في غموض ليس من السهل القبض على دلالته ؛ حيث تعمدت المؤلفة مباغتة قارئها بإسناد وظائف مختلفة لهذا المصطلح، ليبقى المعنى هاربا ، فهو رمز مفتوح على كم من دلالة و قد يصور – هنا- حالة توتر وانفعال تعيشها الشاعرة في غمرة ما يشهده واقعها من تغيرات.

كما استدعيت الريح في ديوان(غنائية آخر التيه) في عنوان (كالريح هي...) فالمشبه ضمير والمشبه به هو الريح، ويبقى وجه الشبه الطرف المغيب ـ هنا ـ لأن الضمير لا يرتبط بمعنى محدد على الرغم من إشارته إلى ما هو مؤنث، وبإمكان القارئ أن يتوقع خطابا موجها إلى امرأة ؛ إذ يتأكد هذا التوجه بعد المرور إلى أنفاق النص خاصة في قوله : نعم هي امرأة حلت ضفائرها

فوق الرياح...ومنها امتدت المدن

مثل النساء جميعا غير إن لها

عينين من شجر مجتاهما المدن[2]

إن الصفات التي وجهت إلى المرأة ـهنا ـ أخرجتها من دائرة الوجود الفعلي، لتدخل في العالم الممكن الذي يناشده المؤلف من الريح مستهدفا تحولاتها وانقلاباتها التي امتدت فوقها المدن كرمز لتحولات الواقع، واضطرابات النفس في صراعها مع هذا التحول .

---

[1] المصدر السابق، ص5.

[2] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص18.

- **السنبلة:**

السنبلة من النباتات المباركة التي ذكرت في القرآن الكريم باسمها كرمز للعطاء والتكاثر والخيرات والشموخ، وقد حضرت السنبلة في المدونات التسعينية في العنونة والمتن للتعبير عن رؤى متنوعة، فقد استدعاها "عبد الملك بومنجل" عنونا لمجموعة شعرية وسّمت بـ (لك القلب أيتها السنبلة !!) وهو عنوان شاعري مباشر في طرحه، غير أنه يحمل مواقع غير محددة يشتغل القارئ الضمني على توجيه مسار قراءتها، فالخطاب- هنا- موجه إلى غير آدمي إلا أنه يشترك مع الآدمي في كونه كائنا حيا "نبات"، هذه الحياة هي من تجعل السنبلة تنبض لأنها على تواصل مع القلب الذي هو عضو حيوي في جسم الإنسان، فضلا عن كونه مكانا للعواطف والمشاعر، فهذا العطاء الذي دفع الشاعر إلى تقديم قلبه إلى هذه السنبلة يدل على عظمتها ومكانتها في حياته وإذا ما خرج هذا العنوان إلى الواقع فحتما إنه سيشير إلى الهوية و القومية العربية والجزائر جزء من هذه الهوية الضائعة بين أشلاء الأزمة الدامية، و على الرغم من ذلك تبقى كالسنبلة في شموخها ، تتحمل ألم المخاض في سبيل الحفاظ على سلامة ما احتوته أرحامها تحقيقا لرمزيتها الغارقة في العطاءات.

2-4-1-2- رمز الشخصيات:

وقد تنوعت بين الدينية والبطولية، الأدبية بالإضافة إلى الشخصيات المنبوذة المرفوضة تاريخيا و نمثل لذلك فيما يلي :

أ- الشخصيات الدينية:

من الشخصيات الدينية الحاضرة في العنونة التسعينية شخصية "زليخة" ، التي ارتبطت بالغواية في قصة سيدنا "يوسف"؛ هذه القصة التي تقمصت فيها الشخصية عدة أدوار، فهي (الغنية، العاشقة، الخائنة الماكرة) التي راودت" يوسف" عن نفسه وبعد صدّ

وعناء من لدنه مع مرارة العشق و التمرد تحولت إلى صور و أدوار أخرى فهي العجوز الزاهدة، التائبة إلى ربها، هذا التحول هو من أعطى للشخصية بعدها الرمزي الذي يحتمل الوجهين: (رمزية الغواية ورمز التوبة).

وعموما فقد حفلت النصوص الشعرية المعاصرة بهذا الرمز، وقد واكب استحضاره تحولات العصر و من الشعراء الجزائريين الذين احتفت عناوينهم بذكر هذا الرمز "يوسف وغليسي" في عنوان (أنا و زليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة)، حيث تحضر الشخصية في قصة قصيرة أبطالها الشاعر و زليخة والحدث فيها هو الهجرة إلى بسكرة. [*]

فالرمز هنا لا يشتغل على حركية فعل الغواية والمراودة، بل المصاحبة والاتفاق في الأهداف، والسؤال المطروح ما سر اصطحاب الذات لهذه الشخصية؟. يقول مدخل القصيدة:

كانت ... وكنتُ...وكان الحلمُ ثالثنا

واليوم عدنا ، وما عاد الهوى معنَا!

كنّا نناجي الهوى الصوفي في سَكَرٍ

نُسائل الوجد...والنجوى تُسائلنا...[1]

الظاهر_ هنا_ حضور للمشاهد الصوفية، أين يتماهي الشاعر في ذات "زليخة" كرمز للتعبير على الوجد الصوفي المتجلي في شخص "يوسف" الحاضر بصفاته التي تثير الرغبة في العروج إلى مسالك التوبة والتوحيد و لم يتوقف الشاعر عند هذا المشهد فقد استدعى "زليخة" المراودة، و كيد "زليخة"، غير أنه ظل محافظا على موقفه ورغبته

---

[*] بسكرة: ولاية جزائرية صحراوية تقع في الجهة الشمالية الشرقية من الجزائر، تُكنى بسكرة بعروس الزيبان، اختلف المؤرخون في أصل التسمية، لعل أهمها (بيسينام) وهي كلمة رومانية وتعني المنبع المعدني نسبة إلى حمام الصالحين الذي تشتهر به المدينة إلى حد الآن. ينظر: بسكرة: ويكيبيديا، بتاريخ 2018/04/20،ساعة 12:55 http://ar.m.Wikipedia.org

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص93.

في اصطحاب هذه الشخصية إلى عروس الزيبان، أين تعم الطبيعة الهادئة فهي رمز للأصالة والسكينة التي يجد فيها المتصوف فرص التجول في ملكوت الله المتجلي في كل مكان، وما حضور (زليخة) ـ هنا ـ سوى صورة من صور العشق الإلهي، هذا المخيال الذي كثيرا ما يرحل إليه الشعراء الجزائريون في غمرة أحزانهم هروبا من غربة الوطن فالرمز ـهنا ـ لا يعبر عن تجربة صوفية حقيقية، بل هو رغبة جامحة للتعايش مع الجو الروحاني الشاخص في الرمز "زليخة".

ب- شخصيات بطولية:

ثمة شخصيات عُرفت بنضالها وكفاءتها وتضحيتها من أجل الوطن، وهو ما حقق لها الخلود و الدخول إلى عالم الفن والإبداع كرموز لتعبر عن رؤى ومواقف إنسانية دالة ومن هذه الرموز التي أثبتت حضورها في العنونة التسعينية نجد شخصية "حما لخضر" الذي استدعاه "سليمان جوادي" عنوانا لمدونته (رصاصة لم يطلقها "حما لخضر") و قد اشرنا فيما سبق إلى بطولات هذه الشخصية الدالة على التضحية والكفاح، و المتأمل في هذا العنوان يلحظ كيف أسست الشخصية ـهنا ـ لرمزيتها انطلاقا من كلمة (رصاصة) ولا شك أنها الرصاصة الأخيرة التي ظلت عالقة في روح البطل لتنبض على مر الزمن بحبه لوطنه و تُسجل في التاريخ أسطورة بطل ناضل في سبيل الحرية .

إن حضور هذا الرمز النضالي كعنوان لمدونة كاملة له توجهه الفكري والفني فالشاعر ينادي بـ (حما لخضر) النهوض بالهمم وبالبطولات الثورية، يناشد به الوجوه المغوارة فهو نداء صريح لإطلاق رصاصة "حما لخضر" من جديد وقد أثبتت عناوين المدونة هذا النداء فنجد (جسدي و الوطن، أعاصمة الجزائر، الخروج من الرماد).

ج- شخصيات منبوذة:

ويقصد بها الشخصيات التي اشتهرت بجبروتها وغطرستها على مر العصور، ومن الأمثلة الحاضرة في العنونة التسعينية نجد (فرعون، كاليغولا)، في ديوان (من القصيدة إلى المسدس) لـ "أحمد شنة" يحضر (فرعون) في عنوان (من مفكرة فرعون الأخير)، هذه الشخصية المتجبرة التي ادعت الربوبية، فخسفها الله بأن أغرقها فجعلها آية لمن يعتبر وقد تحدثت آيات عديدة عن غطرسة وجبروت هذا الطاغية الذي لم تحفظ له الذاكرة سوى ما يتعلق بجرمه وتعديه على الإسلام و المسلمين.

هذه المواصفات هي من أسست لرمزية "فرعون" فهو رمز الطغيان والتجبر والكفر الغطرسة والكبر، إن هذه الملامح تعد سجلا يستند إليه النص، ويلجأ إليه القارئ فور الالتقاء بالدال "فرعون"و في دعوة العنوان للشخصية-هنا- قد يحيل إلى الرمزية السائدة وقد يلبس حلة دلالية جديدة، في منجز شعري يحبل بأفكار وإيديولوجيات متنوعة.

إن إسناد المفكرة (لفرعون) ، قد يخرج الشخصية من بعض صفاتها، غير أنه يدخلها في قالب آخر يحتم على القارئ أن يقبض على الأوجه الخفية والعلامات غير المحددة، وما يبعث الغموض في هذا العنوان هو تحديد جزء من هوية هذا الفرعون، وهو ما يعمم اللفظة لتشمل فئة لا متناهية من الفراعنة؛ الأول والثاني إلى الأخير، فثمة إحالة إلى استمرار الغطرسة والجبروت، الفرعوني، وها نحن أمام مفكرة فرعون الأخير التي تصور لنا تفكير الإنسان في ظل ما يعيشه من غطرسة وجبروت الزمن، ففرعون -هنا- هو ذلك المستعمر الفكري والجسدي الذي يحاول جاهدا محو الهوية العربية، وقد أعربت كلمة "الأخير" في العنوان عن تفاؤل الشاعر بقدوم نهاية عصر الجبروت.

أما " كاليغولا" - الذي سبق وأن اشرنا إلى تعريفه في الفصل السابق- فقد حضر عنوانا لديوان شعري وسم بـ (كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس) " لعز الدين ميهوبي"، ولا

تختلف هذه الشخصية في رمزيتها عن شخصية "فرعون" لما تختزله من مظاهر الظلم والجبروت، فالقارئ لهذا العنوان يجد نفسه أمام مفردات طلسمية في تركيبها مما يستدعي العودة إلى سجل النص الذي يحرك بدوره الخلفية المعرفية للمتلقي، للتعرف على الرموز الثلاثة (كاليغولا، غرنيكا، الرايس) هذه المتباعدات التي أوجدت تواشجها في تجربة ميهوبي.

فالرمز "كاليغولا" قد اهتم بمهمة الرسم فابتعد عن منطقة المألوف، إنه يرسم لوحة لفنان آخر و لمدينة أخرى وهي " الرايس" فمنطق الأشياء مقلوب والمهام موكلة إلى غير أصحابها، مما يفتح الخطاب إلى أبواب تأويلية تتكشف فيها رمزية "كاليغولا" فعملية الرسم خرجت من معناها المعجمي و دخلت في حلقة دامية أحدثتها شخصية " كاليغولا" في "الرايس"، وهي نقلة نوعية من زمن إلى آخر، ومن تاريخ إلى آخر.

فقد حضرت هذه الشخصية لتعبر عن المرحلة التسعينية وبالضبط مجزرة "الرايس" التي تعد من أشهر المجازر آنذاك لذلك فإن الشاعر لم يجد أدق تعبيرا على هذا الظلم والجبروت من الاستعانة "بكاليغولا" من جهة وبلوحة "غرنيكا" من جهة أخرى، لتكون الرايس–هنا– هي الضحية يتقاسمها كل من "كاليغولا" في تجبره و"غرنيكا" في شهرتها.

ولم تكتف العنونة التسعينية باستدعاء هذه الشخصيات فقط ، بل تنوع الاستحضار واختلف حسب المواقف الشعرية . فهناك من الشعراء من رحلوا إلى العالم العجائبي لاستدعاء شخصيات غيبية ليعبروا بها عن رؤى ومواقف فكرية مثل: (العفريت، الجن) عند "عثمان لوصيف" في ديوان (قصائد ظمأى) وشخصية (العراف) التي لاقت استحسانا وقبولا لدى العديد من الشعراء الجزائريين مثل (عثمان لوصيف، عز الدين ميهوبي) وغيرهما.

2-4-1-3- الرموز الأسطورية:

لم تغب الرموز الأسطورية عن العنونة التسعينية، فقد تعالقت بعض العناوين مع العالم الأسطوري، تعالقا يرد أحيانا مباشرا وأحيانا ضمنيا، أي الاكتفاء بذكر صفات ومتعلقات الرمز فقط، ومن الأساطير الحاضرة في العنونة نذكر "فينوس" والتي حضرت عنوانا مباشرا في ديوان (أبجديات) لـ "عثمان لوصيف"، وتعني "فينوس" في الحضارة الرومانية آلهة الجمال وعند الإغريق تمثال لآلهة أفروديت.[1]

وترمز هذه الشخصية الأسطورية إلى الجمال والحب، وقد شاءت أبجديات "لوصيف" استدعاء هذا الرمز، للتعبير عن حالة شعورية تصور عشقه الإلهي، المتجلي في محاورته لموجودات الكون، المعبرة عن كل ما هو جميل؛ فالمتأمل في معجم القصيدة يلمح ترابطا بين الرمز والمضمون، إذ يقول الشاعر مناديا آيات الجمال في فينوس:

يا فينوس هذا العاشق المتطرفِ!
حتى متى...لا ترحمين القلب!
عودي!
واكشفي عن وجهك القدسُيّ
لا .. لا تختفي![2]

وهي رغبة منغمسة في ذات العاشق التي تتوق إلى رؤية الجمال من خلال ربطه بين الذات وتجليات الإله في العرف الصوفي، أين تتكشف ملامح العشق بتماهي العاشق بالمعشوق "فينوس" ـ هنا ـ هي الجسر الذي يصل بين مرحلتين ، مرحلة الإنسان الحالم ومرحلة الإنسان ما بعد الحلم.

---

[1] ينظر: مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، (تر: محمد معتصم)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص436.

[2] عثمان لوصيف، أبجديات، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر ، ط1، 1997، ص43.

2-4-1- 4- رموز زمكانية:

لقد أثبتت بعض الأمكنة والأزمنة حضورها الرمزي في العنونة التسعينية، فقد تنوعت الأماكن فمنها المفتوح والمغلق، بالإضافة إلى الأماكن المقدسة، وقد حملت هذه الأماكن هموم الشعراء، إذ تغنت بتصوراتهم للحياة و للوجود، ومن هذه الأماكن، المقبرة المكان الذي توارى فيه الجثث سواء بشكل فردي أو جماعي وقد كانت بعض الحضارات تغالي في تزيين مقابر الملوك، كما كان يصنع المصريون القدماء. [1]

والمقبرة سواء زُينت أم لم تزين ستبقى المكان المقفر المظلم الذي تدفن به أسرار البشر من نعيم أو جحيم، ومن أكثر الشعراء الجزائريين استحضارا لهذا المكان "عز الدين ميهوبي"، أين نجد عنوان (المقبرة) في ديوان (كاليغولا)، وقد عبّر به عن كثرة الأموات وكثرة المدافن ، إذ يقول:

هنا وردة

وهنا مقبرة [2]

إن لتواجد هذا المكان دلالاته التراجيدية على الأحداث التي لقحت الجوانب الإبداعية لشعرائنا، فكان لها أثر كبير في تشكيل جملة من الرموز الإيحائية، فالمكان يرمز إلى الانغلاق و النهاية المجهولة و قد عكس هذا المكان المخيف وضعية المجتمع إثر الأزمة لذلك عبر به الشعراء عن حالات نفسية دفينة ضمنيا في شكل شعور ينتقل إلى القارئ أثناء التواصل مع النص و التقائه بهذه الأماكن.

---

[1] ويكيبيديا، الموسوعة الحرة ، 2018/01/08ساعة 14:20.http://wikipedia.org

[2] عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص15.

أما الأزمنة فكان لحضور "الليل" رمزية عميقة في الشعر التسعيني، هذا الزمن الذي كثيرا ما يرمز به للغربة والوحشة، والظلمة، والحزن والوحدة، ذلك لأن الزمن يغوص في كل جزئيات الكون ويحسه كل مخلوق فيتأثر به ويؤثر فيه، وهو لا ينفصل عن الطبيعة ولا الكواكب ولا الأحجار.[1]

وقد شارك الليل هموم الشاعر الجزائري، فتماهى معه و تداخل في ظلمته ليعبر به عن ظلمات واقعه المعيش، فهذا (عبد الملك بومنجل) يتخيل الليل إنسانا فيسند له صفة إنسانية في عنوان (إلى من غره الليل) وهي صفة ذميمة تنم عن خداع دسيس أو خفي وكأن الشاعر يريد تقديم نصيحة لكل من غره الليل، الذي تأنسن ولبس قناع الخداع ليتحول في التجربة الإبداعية إلى ذات غادرة ومخادعة ، وما لهذه الرمزية من دليل سوى رسم لدوامة غدر الزمن التسعيني الذي غر بالجزائر العذراء في ريعان شبابها فهتك منها نورها و إشراقها.

هذا وقد غرّد الليل بسمفونية الغربة في ديوان (غنائية آخر الليل)، "ياسين بن عبيد" فتقاطع بكل ما يحمله من معاني الاغتراب مع ملامح الغربة والمنفى، وذلك في عنوان (تقاطعات الليل والمنفى)، ولا شك أنها تقاطعات مأساوية، تنبؤ عن تعالق تغريدات الليل مع تغريدات المنفى، وهي صورة للغربة التي يعيشها الإنسان، في رحلة بحثه على النور الذي يقتله الظلام، كلما أسدل ستار بريقه.

وعموما فإن الرموز الزمكانية لم تبتعد في مضامينها عن المعاني العامة التي كرستها التجربة الإبداعية، ونظرت إليها التجربة النقدية، غير أن هذه الرموز استطاعت أن تستوعب تاريخ الجزائر في هذه الفترة فعبرت في اغلبها عن معاني الغربة والوحشة والموت والحزن.

---

[1] ينظر: محمد بن موسى بابا عمي، مفهوم الزمن في القرآن الكريم من خلال المنهج والأسلوب، بتاريخ 2011/11/27، الساعة 17:22 .www.a ohsh.com

2-4-2- الانزياح:

الانزياح في معناه العام هو الخروج عن القاعدة وانتهاك وخرق السائد المتفق عليه إذ يسمح هذا الخروج بالتمييز بين اللغة الأدبية الإبداعية وبين لغة الحياة اليومية، وهو ما يسهم في خلق صور جديدة «فالمعنى الشعري المتجدد لا يعتمد على تضمين الشعر كلمات جديدة، ولكن يعتمد على عقد علاقات جديدة تفرضها رؤى الشعراء ومواقفهم الذاتية من الحياة والكون».[1]

وقد اتفق الباحثون على الأثر الجمالي لظاهرة الانزياح، وإن اختلفوا في تعليله؛ إذ يعمل على بث الجدة والغرابة التي تنمو على أبعاد سيكولوجية هامة [2]، بالإضافة إلى ذلك ـعلى حسب رأي جون كوهن[*]ـ فإنه يعمل على فك بناء اللغة ورفض الوظيفة الاتصالية لها، أين يتحول المعنى من التصوري إلى الشعوري [3]، وفي خضم هذا التحول يدخل المتخيل من بابه الواسع ليكشف لنا عن عالم اللغة الفنية، أين تتضافر الأبجديات الكلمات من أجل خلق الجديد المبتدع، ويتخذ الانزياح في التجربة الشعرية أشكالا متعددة نقف عند بعض منها في العناوين التسعينية:

2-4-2-1-التشخيص والتجسيم:

سبق و أن أشرنا إلى هذين المفهومين اللذين تظهر فيهما اللغة المتمردة عن القواعد العرفية السالفة، و من العناوين التسعينية التي اعتمدت على تقنية التشخيص نجد:

---

[1] عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2009م، ص38.

[2] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2011م، ص40.

[*] جون كوهن: ولد 1919 وتوفي 1994 فيلسوف وأستاذ فرنسي في جامعة السوربون، ويكيبيديا، بتاريخ 2018/04/27،ساعة 18:33، http://ap.m.wikipediao.org

[3] ينظر: جون كوهن، النظرية الشعرية،ج1 بناء لغة الشعر ،ج2 اللغة العليا،(تر: أحمد درويش)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، [د ط]، 2000، ص281.

عنوان (حديث الريح والصفصاف) " ليوسف وغليسي" ؛ حيث أسند للريح صفة إنسانية وهي الحديث، فأدخل العنوان في باب اللامعقول وكسر أفق توقع القارئ؛ إذ ليس من المنطق أن يسند الحديث إلى غير الآدمي، وهو ما يدفعنا إلى هتك حجب المفردات من أجل قراءة ما وراء النص الظاهر، من خلال العودة إلى سجل النص، وبالاستناد إلى الخلفية المعرفية، التي تدعونا إلى عقد أوجه مقارنة بين ميزات الريح وميزات الحديث يتمظهر المعنى المتقاطع مع الدلالة المقصودة.

إن هذا التركيب يفتح المجال لتأويلات متعددة؛ فإذا كان الحديث هو تعبير وإخراج لما في الباطن، فهو المسموع، والمهموس والمعبر عن تجارب البشر، فإن الريح هي صوت إلهي بحت صوت غاضب وهادئ، مرغب ومرهب، في حين إن الصفصاف آية من آيات الجمال الرباني، لذلك فإن هذا الحديث هو صوت للذات الإلهية في موجوداتها و آياتها المتوهجة في ذات الشاعر المتأمل في ملكوت الخالق والمبتهل بآية الريح التي تمحو كل الذكريات المؤلمة تماما كما أهلكت الأمم السابقة لتخضر الأرض صفصافا يغرد في سماء الإبداع ماحيا كل تراتيل الأحزان إذ يقول:

وبرغم إعصار الزمان.. برغمه

صفصافتي ستظل حلما مورقا [1]

ومن العناوين- كذلك- التي استهدفت هذه التقنية نجد(قبلة على جبين القمر الأخضر، كما يشتهينا الموج، إنه يقاتلني الغروب، الظلال الجريحة) من ديوان (أهديك أحزاني) لـ "ياسين بن عبيد"، وهي عناوين تشخيصية رحل فيها الدال اللغوي إلى عوالم فكرية دالة عن الاضطراب و اللاستقرار الذي يعيشه الشاعر خاصة والإنسان عامة، عناوين طافحة بالمأساوية حينا، وبالأمل حينا آخرا، فحينما يقتل الغروب ذات الشاعر تنعكس جروح في ظلاله المتضررة، غير أن أمل الذات ورغبتها في البقاء يجعلها تبتهل للقمر الأخضر

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص62.

بقبلات على الجبين كرمز للتحدي، فالخروج الذي تعالقت به العناوين قد أعرب عن حس فني محمل بأبعاد فكرية، يدخل فيها ألم الوطن وحزن الشعوب، ورغبة الإصلاح والعودة بالهمم، وهي رسالة الإبداع التي يقول: عنها " ياسين بن عبيد"

آمنتُ بالشِّعرِ أَلْحَانًا وَ أحصِنة

لِلمُرْتَقى الصَّعب تَعدُ وَعدَ وَمُنعتقِ[1]

أما عن التجسيد فقد أثبت حضوره المكثف في العنونة التسعينية، إذ لا تخلو مدونة من تجسيد بعض المعنويات، وهذا إن دل إنما يدل على الحالة الشعورية التي عاشها الشاعر أثناء مرحلة الكتابة ؛ حيث تفرض عليه نوعا من الضغط النفسي ليخرج ما جالت به قريحته من أحاسيس و التي لا سبيل لإخراجها سوى تجسيدها في محسوسات مدركة فهذا التجسيد هو من يسمح بانزياح الدال اللغوي عن معناه المعجمي بعد دخوله في علاقات حوارية مع عوالم فكرية ضمنية.

ومن العناوين التسعينية التي جسدت المعنويات: (رحلة اللهث العقيم، صهيل الأشواق، الحلم يُقتل مرتين!، مطر الأحزان، على الدرب تنسكب الأغنيات، قدحوا اللهيب وراحوا!) من ديوان (لك القلب أيتها السنبلة!)، و هي عناوين طافحة بالشاعرية في انزياحات جعلت من اللهث عقيما دلالة على اللا جدوى كما جعلت للأشواق صهيلا حيث شبه الأشواق التي هي مدرك معنوي بالحصان الذي هو مدرك حسي، حذف المشبه وذكر صفة من صفاته "الصهيل"، وإن تصهل الأشواق فثمة مبعث للغرابة، الدالة على انحراف الرؤية الشعرية- للشاعر- وهو انحراف فني مليء بالدلالات، فحين تصهل الأشواق فذلك صوت الانكسار والتذمر، يقول الشاعر مؤكدا هذا التوجه:

---

[1] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة ، الجزائر ،ط1 ،1998. ص28.

من ألــفِ عــــامٍ وأَفْراحِــي مُـوَجَّلَةٌ هل عنـدك الآن ما تَرْوِي به الْـحَدَث

بَعْضَ مِن الْحِلْمِ أَنْتَ الْيَوْمُ شَـاعِرُهُ فَـهَلْ تَـرَى الْفَرَحَ الـسَّامِي سَيَنْبـثِقُ؟

دَمٌ يُـحَمْـحِمُ يَـا أَشْـواقَهُ اقْـتَرِبِي مَـعًا سَنَـرْسُـمُ أَحْـلاَمًـا وَنَنْـطَلِقُ[1]

إن (سنبلة) "عبد الملك بومنجل" جعلت منه شاعرا رساما؛ إذ طعم عنونته بلوحات فنية متضمنة في خطاب العنونة نفسها؛ إذ يجد القارئ ذاته غارقة في الرؤية الشعرية المحقونة بكيمياء الانزياح المعبر عن صدق العاطفة وعمق الإحساس فقد وجد الشاعر في اللغة ملاذه لرسم هذه التوجهات المعبرة، هذه اللغة التي عبر بها الشاعر المعاصر عن تحولات عصره من خلال تحولها من وصف العالم المادي الخارجي إلى وصف عالم الشاعر الداخلي، و إلى التعبير عن شجنه النفسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر بدلا من الوصف المادي الذي يعتمد على لفظ التشابهات و التماثلات .[2]

وقد أثبتت العناوين الشعرية التسعينية قدرتها على حمل الشحنات العاطفية للشعراء، لما اختزلته من دلالات نفسية، مما جعلها تتشكل وتلبس حللا متنوعة من أقمشة الانزياح وبالإضافة إلى تقنيتي التشخيص والتجسيد ثمة انزياحات أخرى لا تقل أهمية عن غيرها كاستخدام اللغة العامية وهي تقنية حداثية، دالة على تمرد اللغة، وانحراف الرؤى الشعرية عن السائد ومن أمثلة ذلك، عناوين (حيطيست، دوفيز ميكروفون) في ملصقات "ميهوبي حيث عمد فيها الشاعر تسليط الضوء على بعض المظاهر الحياتية منتقيا ما يعبر به عن موقفه المتناقض من خلال ذلك الطرح الكاريكاتيري .

هذا ويبقى العنوان عتبة مهمة تفتح شهية القراء لالتهام دوال النص من أجل فك شفراته بعد تمريرها على قواطع التأويل ،كما يحدد العنوان أفق القارئ لما يستقبله في النص وبالتالي فإن أي خرق يحدث في العنوان يدهش القارئ ويهيئه لاستقبال أي خرق

---

[1] عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص20.

[2] ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص63.

يقع على مستوى الدوال النصية، لذلك يظل العنوان شهابا ملتهبا ينير طريق القارئ في رحلة بحثه عن المعنى.

3- العنوان وبنية الأفق:

إن شعرية العنوان لا تتوقف عن حدود إفراز الرحيق الجمالي من خلال التلاعب بقواعد اللغة، فإذا كانت الشعرية ترتبط بالبناء اللغوي للنص كله فإن هذا لا يعني أبدا هامشية الدور الذي تقوم به المفردات؛ إذ على الشاعر أن يختار مفرداته بعناية، يحرص فيها على أن تكون المفردات قادرة على توصيل الفكرة إلى المتلقي وإثارة انفعاله.[1]

هذا الاختيار والتنقيح هو ما يجعل القارئ في حالة من الاتصال مع النص المقروء و لاشك أن بوابة العنوان هي أول مشهد فني يستهوي المتلقي ويدفعه إلى تحديد أفق توقع معين للنص«وقد يكون القارئ متوقعا لصياغة معينة للقصيدة أو لأفكار معينة يمكن أن يعبر عنها الشاعر وقد يؤدي العنوان دورا بارزا في التهيؤ لتلقي القصيدة أو يؤدي غموضه إلى حجب لحظة التهيؤ»[2]. وبين اللحظتين« قد يدفع العنوان البعض إلى اقتحام القصيدة وقد يجعل البعض الآخر ينفر منها»[3].

وعموما ـ وكما أشرنا سابقاـ فإن القصيدة التسعينية قد كرست لنفسها قواعد استقبالية تابعة للمرحلة الثمانينية. وعلى الرغم من التبعية التي استهدفت التحول الفني للنصوص استطاعت أن تبني خصوصية تتعلق بالوضع السائد آنذاك، وقد تجسدت هذه الخصوصية في توجه الخطاب الشعري إلى الأزمة الجزائرية التسعينية، وهذا ما بدا ظاهرا

---

[1] ينظر: عبد الله محمد العضيبي، تحولات النص الشعري بين الناقد والشاعر، كيوان، للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009، 69.

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص124.

[3] المرجع نفسه، ص124.

في تحليلات القراء، التي ربطت النص التسعيني بالعشرية السوداء، وهو ما يدفع القارئ المستقبلي ليتهيأ إلى وجهة محددة، وعليه فإذا سلمنا بهذا الحكم فإنه سيتحتم علينا البحث عن تجليات هذه الأزمة و تمظهراتها في الخطاب التسعيني، لنتمكن من وضع الأفق في خانته التاريخية، إذا ما وجدنا توافقا بين ما كرسته الدراسات السابقة، وبين أفق النص في حين يستوجب علينا التهيؤ لاستقبال كسر في الأفق، إذا لم يحدث هذا التوافق.

فمن خلال البحث والاطلاع على عناوين المدونة التسعينية تبين أن ثمة حضور مباشر وآخر ضمني لمشاهد الأزمة، فقد حرص الشاعر الجزائري المعاصر على تضمين خطابه الشعري جزءا من تاريخه مثل شعراء الثورة، و قد أثبتت الكتابة الفنية بقلمها الجزائري قدرتها على استيعاب حمولات الواقع بأزماته، لذلك بصمت الفترة التسعينية تاريخها الدموي على العناوين الشعرية، وقد تماثل ذلك في الشكل الكتابي لبعض العناوين، حيث كان اللون الأسود والأحمر أفضل تعبير عن تأزم الوطن، فضلا عن المعجم اللغوي الطافح بالأحاسيس المأساوية، ومن العناوين الشعرية الحبلى بهذا الإحساس:

عنوان (اللعنة والغفران) لـ (عز الدين ميهوبي) ؛ إذ يثير في المتلقي إحساسا وشعورا تعاطفيا مع الشاعر، ذلك لما يخلقه من قلق معرفي على مستوى البنية الحاضرة، التي قلبت المنطق العقلي بجمعها بين متناقضين (اللعنة والغفران) لتعقد لنا مفارقة فنية ذات أبعاد فكرية غارقة في المأساوية في مواضع متعددة، فاللعنة تعني العذاب و السخط ، أما الغفران من العفو و الصفح وهي المعاني التي توجهنا نحو الوجهة المتوقعة، في كون نصوص الديوان تحاكي الواقع التسعيني، تحاكي لعنة الزمن وتناشد الغفران و الندم، عبارة إشارية تجمع بين الترغيب والترهيب، ممارسة جمالية تحدد لنا أفق الخيال عند الشاعر وقدرته على تخطي حدود الواقع، انطلاقا من الواقع نفسه، في حلقة دائرية يصبح فيها

الخيال فعلا نفسيا يؤطر التجربة الشعرية في حدود واقعيتها، ومن هنا تتحول اللغة الشعرية من لغة تعبير عن العالم إلى لغة هي نفسها العالم.

على الرغم مما يطرحه العنوان من مواقع مبهمة، كونه لا يحدد معطى فكريا واضحا، غير أنه على الصعيد الدلالي، قد يعرب عن حالة شعورية يعيشها الشاعر في خضم اللعنة التي أصابت البلاد، أين وجد نفسه في حيرة إذ يقول:

ربّما أَخْطأَنِي المَوتُ سَنة

رُبّما أَجلّنِي المَوتُ شَهر أو لِيوم..

كُلّ رؤْيَا ممْكِنة..

ورُبّمَا تطْلعُ من نَبْض حُروفِي سُوسنَة[1]

وأمام هذه اللعنة تصبح كل رؤية ممكنة، إذ تصير الذات على ارتباط تام و تماهي فعلي مع الوضع السائد، فلا غرابة أن تجد الشاعر يتحاور مع ذاته متوقعا موته في أي لحظة، وبمقابل هذا اللعنات يأتي الغفران كمؤثر ضمني ليدل على رغبة الذات في الخروج من هذا الوضع، من خلال رفضها لاستمرار اللعنة إذ يقول:

بلادِي التِي سَقطَت في عُيُونِي
سَتبْقَى بِأَعيُنكُم ... وَاقفَة[2]

وفي هذا نلمح اعتذارا من الشاعر لوطنه، متأسفا طالبا للغفران لأنه لم يجد سوى قلمه، ليعبر به عن ألمه وإحساسه اتجاه هذه اللعنة، ليحضر السقوط كدال إيجابي، لأنه ارتبط بعيون آمنة، وهي عيون أبناء الوطن المتماهية في عيون الشاعر.

---

[1] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص57.

ولا يختلف عنوان ديوان "أحمد شنة" (من القصيدة إلى المسد) عن إفراز مثل هذه الحمولات المأساوية المحملة باليأس حينا وبالأمل حينا آخر، في العنوان ربط غير منطقي بين متباعدين وهما (القصيدة والمسدس)، ملامح التحدي واضحة وبينة، فكما حارب "مفدي زكرياء" بالقلم والحرف، فعلى المنوال نفسه يحارب "أحمد شنة" بالقصيدة عبر فيها عن (جنازة القمر) كعنوان داخلي صارخ بالرمزية الدالة على تموقع الوطن ضمنيا في دال "القمر" لتكون الجنازة ـهناـ تعبيرا عن ألم الوطن و أشجانه، و لاشك أن إعلان جنازة هذا القمر هو إعلان لموت النور في الوجود وهي الجزائر تشهد هذه الظلمة طيلة هذه الفترة الدموية.

إن الشاعر في ربطه بين (القصيدة والمسدس) يكون قد وضع حلا لهذه الأزمة التي لا يكفي الحرف وحده لتجاوزها، بل لابد من المسدس، لتتكامل قوة الحرف مع قوة السلاح على قول الشاعر:

بَين القَصيدَة والمُسدَّسْ خُطوةٌ أو خُطُوتَان
بَين الرَّصَاصة والجَرِيدَة دولَةٌ
أَو رُبّما قَمَرٌ يَحُطُّ على خَرائِبه الدّخانْ
أَو رُبَّمَا وَطَنٌ وعَاصفَة ونَقش في المَدَى[1].

ولم تبتعد تجربة " عثمان لوصيف" عن هذا المنحى فقد حفلت دواوينه الشعرية ببعض العناوين الرمزية الدالة على الأزمة مثل: (الفاجعة، مرثية لبلادي، الحمامة الأسيرة، قفا نبك) .

ونستطيع القول بعد هذه المعاينة إن رسم العنونة قد واكب الأوضاع الراهنة في أغلبه، إذ لا تكاد تخلو مدونة من حقن عنوان أو اثنين على الأقل بمصل دموي حارق

[1] أحمد شنة، من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل ، الجزائر ، ط1، 2000، ص23.

وهو ما يدل على تأثر الشعراء بالأوضاع السائدة، بل كانت لهم دافعا قويا لسل أقلامهم وتفجير ما تكنه قرائحهم من أحاسيس فنية تجاه ما يشهده الوطن، لذلك جاءت هذه القصيدة تحمل حدثا خاصا، يؤرخ على مد الزمن.

وإذا كانت بعض العناوين قد خرجت عن هذا المنحى، فلا شك أن ذلك يمثل مرحلة التأمل عند الشاعر، بل متنفسا لما يعيشه من حالات شعورية مدمرة ومثل ذلك العناوين ذات التوجه الصوفي، مثال عناوين ديوان (اعتراف أخير) لـ"ناصر معماش" التي راح من خلالها يسبح في الروحانيات عبر لحظات من البوح والنداءات بداية (بلحظة اعتراف!! ثم لحظة البوح، لحظة التحدي، لحظة إنتشاء، رجاء، لحظة فراغ، رجوع، سفر في الذات المغمورة) وهي لحظات تأملية غارقة في الاشراقات الروحية التي تجعل الذات في علاقة انفصال عن الواقع والجسد، متأملة في ملكوت الإله، راغبة في الظفر بلحظة سفر في الذات المغمورة.

وقد لمسنا هذا التوجه في عنونة "عثمان لوصيف" كذلك مثل (المعبودة ،أيها الشيخ) من ديوان (نمش وهديل)، و(اليقظة، يا خالقي) من ديوان (المتغابي)، وغيرها من العناوين الشعرية ذات الوجهات الصوفية.

وعموما فإن هذه العناوين سواء في تقريرتها أو رمزيتها قد أسهمت في تحديد الأفق والذي حتما سيساعدنا على هتك حجب النصوص التسعينية، ويعمل على رسم خطوط القراءة باستراتيجياتها.

ثانيا: المرجعيات النصية للخطاب الشعري التسعيني

إن جمالية النص ودلالاته لا تتوقف عند حدود رصد المعجم اللغوي، وفق تقنيات فنية تحقق اللذة للقارئ، بل تتعداها إلى المحافظة على استمرارية هذه اللذة، وذلك من خلال اهتمام الأدباء بحقن تجاربهم الفنية بمرجعيات فكرية، تشكل رصيدا وذخيرة تعمل

على تحريك الخلفية المعرفية للمتلقي من أجل إحداث عملية التواصل، هذه العملية التي تدخل فيها الاستراتيجيات النصية كمنظم ومخطط لعناصر هذه الذخيرة أو السجل النصي و هو ما يحقق تلاحم النص وانسجامه من جهة و يسهل عملية التواصل بين السياق المرجعي والقارئ من جهة أخرى.

1- الرصيد النصي

سبق و أن عرضنا لمفهوم السجل؛ الذي يعني بالمرجعيات النصية للعمل الإبداعي وتجدر الإشارة ـ هنا ـ أنه لكل نص رصيده الخاص، كما أن لكل قارئ وجهات نظر تجاه النص بحسب الخلفية المعرفية التي ينطلق منها لذلك فإن رصد سجل نص إبداعي يستوجب النظر في الخلفيات المعرفية المحيطة به، التي تنتظم في شكل نصوص ضمنية أو انساق ثقافية وفكرية، بالإضافة إلى الأنظمة الاجتماعية السائدة، ولا تحضر هذه المرجعيات اعتباطيا بل تعمل وفق استراتيجيات معينة تختلف هي الأخرى من نص إلى أخر أو من مبدع إلى آخر وتضمن عملية التواصل بين القارئ والسياق والنص.

ونوضح فيما يلي كيفية اشتغال هذه المرجعيات في النصوص الشعرية التسعينية بانتقاء بعض النماذج، بهدف التعرف على أهم الذخائر الماثلة فيها و ننوه ـ هنا ـ إلى فكرة مفادها أن اكتشاف السجل النصي يستوجب على القارئ أن يكون على ثقافة مشكلة من تلك الخبرات القرائية السابقة من نصوص مشابهة للنص، بالإضافة إلى العودة إلى التاريخ والتراث، فضلا عن النظر في حياة المؤلف وبيئته لأن ذلك يساعد في عملية التعرف على الأنساق الثقافية والتاريخية والنظم الاجتماعية.

وقد ثبت من خلال معاينة بعض النصوص الجزائرية التسعينية أن شعراءها عاصروا هذه الفترة الحرجة في تاريخ الجزائر، إذ مثلوا فئة الشباب، كما أن أغلبهم كتبوا النصوص الشعرية قبل هذه الفترة ، وعلى رأى " عبد الحميد هيمة " « إن المتتبع للحركة الأدبية عامة والجزائرية خاصة يستطيع أن يرى أكثر الأجيال حيوية ونشاطا في مجال

الإبداع الأدبي هو جيل الشباب (جيل الحداثة الشعرية) الذي يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري الحديث»[1] .

ويمكننا القول إن هؤلاء الشعراء تربطهم هوية واحدة ،فضلا عن كونهم عايشوا أزمة واحدة وهذا لا يعنى أن تجاربهم الشعرية موحدة، غير أن نصوصهم الشعرية حافلة بخلفيات معرفية متنوعة شكلت بدورها رصيدا ثريا للقصيدة التسعينية بالعموم، وقد أشارت بعض الدراسات السابقة إلى هذه الخلفيات المعرفية نورد منها قول " عبد الحميد هيمة " مشيرا إلى رصيد نصوص شعراء الشباب إن إبداعهم « يقوم على الموروث كقاعدة لبلوغ أفق الحداثة المنفتح على إمكانات فنية هائلة» [2]ويقول أيضا متحدثا عن تجربة " ياسين بن عبيد " إن « الشاعر ينطلق في تجربته من الرؤية الإسلامية للشعر والتي تقوم على الشمولية والعمق ، كما تقوم على استجلاء وكشف فيوضات الروح المستترة خلف الجوامد والعوائق »[3] وهي دلالة على حضور المعجم الصوفي في رصيده الشعري.

وترى " سامية راجح "« أن التجربة الشعرية الاستشرافية التي تتربع عليها نصوص عبد الله حمادي ابتداء من رباعيات وقصائده الأخيرة ذات المدخل الصوفي هي تجربة لها امتداداتها العرفانية و الحداثية في فلسفة محي الدين بن عربي [*]»[4]؛ أي أن القارئ لشعر " عبد الله حمادي " سيما تجربة (البرزخ والسكين) يستوجب عليه أن يكون ملما بهذا التوجه الذي كرسته فلسفة " ابن عربي "، كما أشارت إلى بعض المظاهر الاجتماعية السائدة في قولها معلقة على قصيدة (مدينتي) « إنها الجزائر جزائر كل

---

[1]عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، " شعر الشباب نموذجا "، ص6.

[2]المرجع نفسه، ص 108 .

[3]المرجع نفسه، ص 61 .

[*] ابن عربي: هو محي الدين محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي من أشهر المتصوفين لقبه أتباعه " بالشيخ الأكبر"، ولد في " مرسية " بـ الأندلس في شهر رمضان (558 هـ، 1164 م) توفي بدمشق(638 هـ ، 1240 م) ويكيبيديا بتاريخ 2018/7/28 ،الساعة 13:23 زوالا .

[4]سامية راجح ، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان " البرزخ والسكين " لعبد الله حمادي ، ص 86 .

المتناقضات، الإيمان، والكفر، المجد والدمار، الجهاد والقتل، وتبقى قصيدة "مدينتي" هي وسيلة لمعالجة أزمة الجزائر بهذا الشكل المفضوح »[1]

هذا وقد تحدث قراء "عز الدين ميهوبي" عن أهم الأرصدة الماثلة في نصوصه انطلاقا من خلفيات معرفية،فنص (اللعنة والغفران) مثلا اتفقت أغلب قراءاته عن ارتباطه بالأزمة، حيث وسم " رشيد شعلال" النص بـ «القصيدة الحدث»[2]، أما "عبد الرحمن تبرماسين" فقد صرح مباشرة بالمرجعية التي تستند إليها القصيدة بقوله إنها تحيل إلى «سنوات الإرهاب من 1991 إلى الآن 2007»[3]، وهو ما يدخل ضمن الأنساق الفكرية والأوضاع الاجتماعية، وهي نتائج قابعة في الواجهة الخلفية التي يرصدها الواقع، و التي من خلالها يظهر البعد الحضاري للنص، والنسق الثقافي والفكري له.

بالإضافة إلى هذه الأقوال فإن أغلب القراءات التي عرضناها قد تفاعلت مع النصوص التسعينية، بما يظهر تعالق القراء مع رصيد النصوص، وما يثبت ذلك دراستهم للنصوص الغائبة من موروث شعري و أسطوري وديني، فضلا عن اكتشافهم للحمولات ذات الأبعاد الاجتماعية السائدة كانتشار مظاهر الحرمان و الظلم وهو ما فرضته طبيعة الفترة، بالإضافة إلى ذلك فقد اهتمت بعض القراءات باستخراج أوجه التعالق بين النص والنسق التاريخي، من خلال القبض على أهم الأحداث الحاضرة في النص.

إن هذه الأقوال وغيرها مما رصد للتجربة الشعرية التسعينية يضعنا أمام توقعات محددة، غير أنها لا تجعلنا نسلم نهائيا بثبات الذخيرة لأن الرصيد إذا كان« مألوفا على الإجمال فإن النص قد لا يحقق الوظيفة المعزوة إليه في توصيل شيء جديد إلى القارئ»[4].

---

[1] المرجع السابق، ص 135 .

[2] رشيد شعلال ، النص و النص المصاحب ، اللعنة و الغفران عينة، ص23.

[3] عبد الرحمان تبرماسين ، آليات التلقي في قصيدة اللعنة و الغفران، ص309.

[4] روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، ص139.

ونحاول فيما سيأتي تتبع أرصدة بعض النصوص الشعرية التسعينية، وذلك من خلال النظر في ثلاث خلفيات هي: (السياق التاريخي، السياق الاجتماعي، ثم فضاء التناص).

1-1- السياق التاريخي:

يسمح السياق التاريخي بتعرف القارئ على أوجه الالتقاء بين النص والتاريخ وبالتالي قيام علاقة بين الرصيد والقارئ، فقد كانت لبعض الأحداث التاريخية الدور الفعال في تطعيم النصوص التسعينية برصيد متنوع المشارب، ومثال ذلك حضور التاريخ الإسلامي في مدونة (أوجاع الصفصافة في مواسم الإعصار) " ليوسف وغليسي" وتعد قصيدة (العشق والموت في الزمن الحسيني) خير مثال لهذا الحضور حيث استدعى الشاعر حادثة "كربلاء" ومقتل الحسين(*) و أحفاده وقد أشار المبدع نفسه قبل الولوج إلى هذا النص في النص الموازي" الإهداء" إلى هذا الحضور؛ إذ يقول: « إلى أسود الثرى.. .أحفاد "شهيد الحق" الحسين بن علي رضي الله عنهما... و إلى الأخ الصديق الأستاذ الشاعر (مصطفى الغماري)... النائح دوما على أطلال "كربلاء" معقل الدماء النبوية الطاهرة المسكوبة هدرا في الزمن "اليزيدي" اللعين منذ سنة61 هـ.. إلى اليوم!..»[1].

وتعد هذه الوصلة من متعلقات القارئ الضمني عند " إيرز"، والذي يساعدنا على موقعة النص ضمن إطاره المرجعي، من خلال تحريك الدال الشعري وفق الوجهة التي

(*) الحسين بن علي بن أبي طالب الهاشمي القرشي ابن فاطمة بنت الرسول صلى الله عليه وسلم، ولد رضي الله عنه خامس من شعبان في السنة الرابعة من الهجرة في المدينة عن مولد أخيه الحسن فثمة اختلاف بين من يقول بخمسين ليلة، ومن يقول بعد الحسن بسنة وعشرة أشهر وثمة أراء أخرى، وأولاده هم :(علي الأكبر، علي الأصغر جعفر وعبد الله وسكينة، فاطمة عمر)، توفي مقتولا سنة إحدى وستين للهجرة، العاشر من محرم، ينظر: محمد بن عبد الهادي الشيباني، محمد سالم الخضر، القول السديد في سيرة الحسين الشهيد، مكتبة الكويت الوطنية، ط1، 2010، ص19 وما بعدها.

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص88.

حددتها تلك اللوائح والوصلات، والشاعر في هذا الاستحضار التاريخي لا يقصد التنميق والتزين أو إتحاف الدال الشعري ،بل من أجل إحداث صدمات تعالقية تحققها تلك الوصلات الفنية التي تدخل الاستراتيجيات النصية في تنظيم مضامينها، الفنية يقول "يوسف وغليسي" في مقدمة القصيدة:

أَبْكِي يَا ذِكْرَى الحُسيْنِ تَدَمُّرًا وَكَرْبَلاَءُ!.. دَمُ الحُسَيْنِ تَفَجَّرَا!
أَبكِيكُ- آل الحُسينِ- تَشَيُّعًا.. وَتفَجُّعًا.. وتَشَوُّقًا.. وَتَذَكُّرَا
ذِكْراكُم مَوْجٌ يُزَلْزِلُ شَاطِئ ويَهزُّ قَلْبًا بالعُروبةِ خُدّرَا!
العَرْبْ قد هَجَرَ الحُسين دِمَاءَهُم ودمُ الحسيْن إلى عُروقِي هَاجِرَا!
بَغْدَاديٌ!.. ودمُ الحُسينِ فصيلَتِي بغدَاديٌ. شَهَرَ "الحسينِ" ليثأر!.. [1]

فثمة وقوف على حادثة تاريخية وقوفا مباشرا وقولا صريحا، يدفع القارئ للعودة إلى الزمن البغدادي في خلافة "يزيد بن معاوية" أين جرت الفتنة وقتل "الحسين بن علي" وهي حادثة كبرى في التاريخ الإسلامي "معركة كربلاء" أو "حرب كربلاء" المعركة التي « نفذها الحسين وشباب آل محمد تلك النخبة من البشر التي منها: حبيب بن مظاهر ومسلم بن عوسجة وزهير بن القين وأبو تمامه الصائدي، وسعيد، ووهب وعباس ونافع وجون وسويد، وعمر بن قرظة الأنصاري وكل تلك الفئة من الاثنين والسبعين شيخا وكهلا ورجلا وفتى... الملحمة التي قومت الاعوجاج وأعادت الحق للحق والإسلام للإسلام والدين للدين»[2].

وقد حاول الشاعر من خلال هذا الاستحضار محو الحدود الفاصلة بين الماضي والحاضر، أين يدخل المتخيل الشعري ليرسم لنا رؤية للعالم المتوقع في ذهن المؤلف والذي ينعكس في المعنى الخفي للدال اللغوي، فقد رسم لنا "يوسف وغليسي" في هذا

[1] المصدر السابق، ص88.

[2] السيد رائف فضل الله، الملحمة الإلهية واقعة كربلاء، دار التيار الجديد [بلا]، ط2، 1994، ص265.

النص صورة بطولية حبلى بالمأساوية، صورة يدخل فيها العشق كآية من آيات الجهاد والبطولات، وهي مشهد تاريخي لشخصية الحسين والخلافة الإسلامية التي ظل صيتها ينبض إلى حد الساعة، فالشاعر- هنا- ينادي بالزمن الحسيني البطولات، والتحدي والرفض وعدم الخضوع ليوجه بهذه المفردات الدالة واقعا أكثر تأزما من واقع "الحسين" إنه الواقع العربي المعاصر الذي تقاسمته أيادي الغدر.

وليوصل الشاعر هذا المفهوم لجأ إلى إستراتيجية التلميح ، من خلال إخفاء الظاهر والاكتفاء بالشحن الضمني لبعض المفردات ومن ذلك قوله:

آَمنْتُ بالقَرَمِ الذي قَهَرَ السَّمَا وكَفرْت بالقَمْر المُمرَّغ في الثَّرَى!

آَمنتُ بالعَبْد الذي مَلَكَ المَدَى وَكَفَرْتُ بالرَّبّ الذي زَعَـم الوَرَى(*)(1)

وهي تلميحات غير مُظهِرة لموقف الشاعر من الآخر" أمريكا" التي آلت إليها زمام الأمور تماما كما ولي الأمر لـ" يزيد بن معاوية" الذي لم يُرض سيدنا "الحسين " رضي الله عنه لأنه أولى بالخلافة منه، وهو ما أدى إلى سفك الدماء، إذ يقول معبرا على هذا المشهد:

آهٍ.. "يَزيدُ" أتبيح سَفْكَ دماءنا

وَدُمُوعنَا.. آهٍ فَتَجْرِي أَنْهرَا!

يَا منْ بِه مَسُّ الخِلافَة والهَوى

يَا منْ لِفردُوس الخُلودِ تَنكّرَا!

شِيعتْ أَحلامُ المَعروبَة في تَوا

بَيْتِ القصَائد.. بالدّموعِ تَحسُّرَا(2)

(*) الرب المقصود- هنا -هو الولايات المتحدة الأمريكية، ومن والاها.يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص89.

(1) المصدر نفسه، ص89.

(2) المصدر نفسه، ص90

وهنا يظهر الموقف المعادي والصريح لهذا الاتجاه الدموي الذي راح ضحيته الإمام "الحسين"، ولا يتوقف الشاعر عند هذا الحد ،بل يحاول أن يعود بهذا الزمن إلى الثورة وذلك من خلال إحداث تماهي بين (بغداد و الأوراس) رمز الثورة والبداية، ليبرز لنا عالمه المتخيل الذي يروم فيه النهوض بهذا الوطن المأزوم، فهي رغبة في عودة بغداد وعودة الأوراس في زمن الشاعر لينطلق حرا طليقا حاملا، روح البطولة ونفس الشهادة محفوفا بعشق الزمن البغدادي، إذ يقول:

بغدَادُ! إني قادمٌ... فلتحضنيني * قــلبا تزمّــل بالهـــوى وتــدثَّــرا**

لنُعــيدَ أحْلام الحضــارة والصّـبَا * ونَكُوّنَ الأُفقَ " المؤمْركَ" أخضَرا! [1]**

هذا وقد كان حضور السجل التاريخي للثورة محل الصدارة في المرجعيات التي استحضرها النص التسعيني، ذلك لما شكلته من بؤرة توتر لدى الشعب، فلم تغب تلك الأحداث عن ناظر الشعب ،ولم تخف مناظر البطولات عن الذهنية العربية، بل ظلت الثورة التحريرية محل فخر للكثير من الأمم التي تؤمن بحب الوطن والتضحية من أجل الحرية والحفاظ على الهوية والعروبة، وقد طغت بعض الرموز الثورية في سجلات النصوص التسعينية للدلالة على حمولات فكرية رصدها الشعراء وفق استراتيجيات متنوعة تنبئ عن تعلق الشاعر الجزائري بتاريخه وإيمانه بثورته، ومن أكثر الأحداث حضورا تاريخ اندلاع الثورة و الذي اختصره الشعراء في لفظتي "نوفمبر" و"الأوراس" هذان الرمزان اللذان عبر بهما الشاعر الجزائري عن ولائه لوطنه، واندماجه في هويته وعروبته.

---

[1] المصدر السابق، ص91.

ويعد "بلقاسم خمار"[*] أحد أهم الشعراء الجزائريين المهتمين بالقضايا الوطنية، وقد تجلى ذلك في وصلات فنية متنوعة كالعنونة وبعض النصوص الموازية، بالإضافة إلى تعالق لحمة النص مع هذه الأحداث، فقد عزف" بلقاسم خمار" في ديوان (حالات للتأمل.. وأخرى للصراخ) على وتر شجي يتصارع فيه الأمل واليأس، الحزن والفرح، تجربة شعرية حبلى بالروح الوطنية، وتعد قصيدة "في انتظار المعجزة" خير مثال لتمظهرات هذه الروح التي ما فتئت أن عبرت عن شوق الشاعر لعصر المعجزات في زمن غابت فيه ملامح الأمان والسلم ، ويعد "نوفمبر" من المعجزات الكونية للشعب الجزائري، لأنه رمز للرفض والاستسلام، يقول الشاعر:

لظى الشوق
يحرِقُني .. يا جَزائر..
عَيْنَاك.. أَوجَاعُنَا.. أَنْت
يَا نُطفة من نُوفمبر.. كانت
ويَا دمعَتِي الصَّافية..
شَهِدنَاكِ حَبلى به
وصَار جَنينًا..
وَأَقْبَل حبًا آمينًا
وسَار/ نوفمبر/ فِيك
فَتِيًّا.. رَزِينًا..

[*] محمد بلقاسم خمار: من مواليد 1931 بولاية بسكرة، درس في معهد ابن باديس بقسنطينة، ثم انتقل إلى تونس تم إلى دمشق التي نال فيها شهادة ليسانس، تقلد منصب أمين عام لاتحاد الكتاب الجزائريين، كما رأس تحرير مجلة "ألوان" من دواوينه (أوراق 1966)، (ربيعي الجريح 1967)، (مواويل للحب والحزن 1994)، ينظر: عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص391. وينظر: محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، الجزائر، [د ط]، [د ت]، ص6.

ولمَّا خَطَا خطوتَين..

بِدَرْب الرّوابي..

تَبَسَّم

فاختَطَفتهُ

يد/ المافيا/..!؟[1]

المشهد يحيل إلى السجل النصي الذي يلتقي فيه مع الخلفية المرجعية للقارئ للمباشرة في عملية التأويل التي تعمل على ربط الواجهة الأمامية للنص بالواجهة الخلفية أي ما ينعكس خلف هذا الحضور، ليبدأ العالم المتخيل في نسيج الرؤية للعالم التي ينشدها النص والقارئ معا، وهي الجزائر تحبل بنطاف ثورية بطولية نوفمبرية يصورها الشاعر بكل مراحلها الجنينية، إلى أن تختطفها أيادي الغدر، إن هذه الصورة التي حضر فيها نوفمبر كسجل نصي مبنية على إستراتيجية الهدم والبناء عبر مسار متسلسل تغمره تحولات في البنية التحتية للنص، أين يحضر الأمر كمقابل لليأس، و التحدي كمقابل للاستسلام، فهذا نوفمبر المعجزة الذي لا يخشى المعجزات.

إن الشاعر في هذه القصيدة يذهب بهذا الرمز إلى أبعد الحدود، حيث يصوره في شكل إنسان يمر بمراحل حياتية بدءا بالنطفة إلى سن الشيخوخة، وهي مراحل توحي برغبة الذات في حدوث معجزة في مرحلة من هذه المراحل، وقد كان للأربعين خير منتظر: إذ يقول:

نوفمبر..؟

مُنذُ مَتَى

لمْ تَرَ البَشرَ..!؟

أو نشْوَة العَافية..!؟

---

[1] المصدر السابق، ص15.

وها قدْ تجاوزْت في سِنّك

الأرْبَعينَ ولمْ تَملِك الرّشد بعْد..؟

عُيونَك.. لمْ تتحمَّل بروقَ الرّسالة.. [1]

وتعد إستراتيجية الأنسنة ـهناـ من أعمق الإستراتيجيات دلالة عن رؤية المؤلف الضمني؛ لأن هذا الأخير يعمل على رسم مشاهد فنية صارخة بالمضامين الجد قريبة من نفسية المؤلف الفعلي، فقد حاول"بلقاسم خمار" في هذا النص أن يعطي لهذا السجل الثوري بعدا جماليا فضلا عن البعد الفكري ولاشك أن للواقع التسعيني دورا كبيرا في تشكيل دلالاته، فقد تجاوز نوفمبر السياق التاريخي الثوري ليدخل في اللحظة الإبداعية التسعينية فعبر عن رغبة جامحة في العودة بالزمن النوفمبري، الزمن الذي ألهب نار "مفدي زكرياء"، فسأل حبره القدسي منتصرا على عقم الإبداع في قوله:

نوفمبر جل جلالك فينا***ألست الذي بث فينا اليقينا** ؟ [2]

وهي دعوات غير صريحة من "بلقاسم خمار" إذ يقول:

نوفمبر...!

أيْن النُّسور التي كنت تسمو بِجِنْحَانِهَا..!

تُزَخْرِفُ آفاقَك

الرّحبة السّمحَة.. المشمسة..!

وأَيْنَ لَيَالي جِهَادِك [3]

وهي استحضار ضمني للأزمة التسعينية إذ يقول:

أَتَعلمُ أنّ الجزائِر

---

[1] المصدر السابق، ص16.

[2] مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، [د ط]،1987، ص13.

[3] محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، ص18.

صَارتْ مَأتَمَهَا

فَوقَ مَا يتَصوّر.. حَتَّى الجُنون..! [1]

وقد تواشج هذا الحدث الثوري مع رموز أخرى في المنجز الشعري المعاصر، تعالقا فرضه السياق التاريخي، إذ أصبح لازما وضرورة لا يمكن الاستغناء عنها، أنه رمز (الأوراس) الذي قال عنه "ميهوبي" :« يسافر مع الدم.. والحرف والروح، لأنه الرمز الذي لا بديل له إلا.. أوراس! لا أعرف كيف أصبحت مسكونا بهذا الرمز المتحفز نحو كل كلمة أريد أن أرسمها على ورقة خرساء، وكل كلمة أريد أن أجعل منها- مادة- جديدة لإعادة تركيب أكسجين اللغة التي توجع الفوائد!»[2] .

إن هذا الرمز الثوري قد شكل سجلات العديد من النصوص التسعينية فقد تغنى به الشعراء حتى الثمالة، لأنه رمز للبدء والانطلاقة و البطولة، رمز يسري مع الزمن صالح للتعبير عن كل الأزمنة، لذلك فإن استحضاره في نصوص تسعينية لم يكن اعتباطا بل إستراتيجية مقصودة من أجل إضفاء جو من الشموخ ، وتعبيرا عن كينونة الذات ضمن هذا المحتوى الثوري المحقون بدماء الشهداء.

إن حضور هذا الرمز كسجل نصي في النصوص التسعينية يشير إلى انكسارات الذات الإنسانية في غمرة انهزامها، وكأنه المتنفس الذي يلجأ إليه الشعراء للهروب من أزمات الواقع، لمعانقة العالم المتخيل يرسم لنا مشاهد الأمل في بعض تلك الانتصارات والبطولات التي حققها هذا الرمز.

وإذا انتقلنا إلى ديوان (رصاصة لم يطلقها حمه لخضر) لـ"سليمان جوادي" ستتكشف لنا رؤى ثورية حبلى بالمعاني البطولية و التضحيات وهو سجل نصي استنجد به الشاعر

---

[1] المصدر السابق، ص19، 20.

[2] عز الدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، دار شهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1406هـ، 1983، ص7.

في لحظات المخاض أين ارتمت مفرداته في أحداث ثورية تاريخية ، مثل قصة استشهاد "حمه لخضر"؛ هذه الشخصية التي شهد لها التاريخ صرخاتها الحادة في وجه المستعمر فالقارئ لهذا المنجز لابد أن يكون على اطلاع.. بالسياق التاريخي الذي ظهرت فيه الشخصية، ليتمكن من ربط ظاهر النص بباطنه ومن ثمة القبض على أوجه المتخيلة خلف هذا الحضور.

وعلى العموم فإن نص القصيدة التي حضر فيها هذا الرمز اعتمد المباشرة والتقريرية، بالإضافة إلى تفصيل بعض الأحداث المتعلقة بالشخصية، فهي قصيدة مطولة تميل إلى القص في سرد أحداثها، لمسنا فيها رغبة الشاعر في التأسيس لرمزية الشخصية في منجزه، القصيدة عبارة عن حديث روحي داخلي غارق في الذكريات الأليمة، إذ يقول:

هُنَا سَاحة الشُّهداء
تَذَكّرتُ حمّة
تُرى من يَكُون
شِهاب أَضَاء البَرارِي
ولَكِنَّهُ حِين مَات
أَضاء الجزائر، كل الجَزَائر
مَات شهِيدا؟
وظلَّ شَهيدًا [1]

تطغى هذه الشخصية على تضاريس هذا المنجز حتى تغدو لحمة تنفصل عن جسدها، فتدخل بكل تفاصيلها العالم المتخيل للشاعر لتكشف لنا عن تماهي روحي يعزف على وقع رصاصة لم يطلقها (حمه لخضر)، فإذا منعه القدر فإن لغة "سليمان جوادي" لم

[1] سليمان جوادي، رصاصة لم يطلقها" حمة لخضر"، اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط، 2003، ص9.

تمنعه بل فتحت له بابا آخر من المتخيل الذي يروم إحياء مثل هذه النماذج البطولية الغائرة، إذ يقول معبرا عن بعض الملامح التي غُيبت تاريخيا.

تَردَّدَ حمَّه

حرّك عَينَهُ ذَات اليَمينِ

وَذَات اليَسار

مِن الشّعبِ جئْتُ

من الأَرْض جِئت

وأَحمِل مَا يحمِلان من الحُزْن و الإنشِطَار

أَنا لا تُقَيِّدُنِي الفَلْسفَات

ولَا أستعير أَصابع غيري

ولا أستَجيرُ بِأَفكار غَيْري

وأقرأ ألفَ حِساب لأي شِعار [1]

وهي عبارات تلميحية لمواصفات البطولة و الرجولة التي تلاشت و اندثرت في واقع الشاعر مما دفعه للسخرية من بعض المواقف المتناقضة في واقعة المعيش وهي إستراتيجية، فنية ذات أبعاد فكرية إذ يقول:

فالذين امتطوا صهوة المجد

مثلك ماتوا

ولم يبق في الحي غير النساء

وبعض الدين يسمَّون ـ قسرا ـ رجلا [2]

---

[1] المصدر السابق، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص29.

ويقول أيضا:

ولكننا في انتظار زعيم يعلمنا

كيف نذهب للموت مبتسمين

يعلمنا كيف نبدع في الموت

أقبية لسلاطين امتنا

كيف نفسر أحلامنا

ونعيد الضياء لكل العيون

نحن في حاجة لزعيم

يصادر آمالهم

ويبارك آمالنا [1]

وهي سخرية محملة بعالم متخيل يرسمه المؤلف الضمني للشاعر، حيث تتكشف الرغبة الجامحة، لامتلاك ما هو مفقود واقعيا في عالم خيالي ،يمثل الرؤيا للعالم في أقصى حدودها، لذلك فإن هذا السجل أو غيره مما ينعكس فيه السياق التاريخي، يمثل صورة من رغبات الذات في ظل انكسارات واقعها التسعيني، فهي تستنجد بالتاريخ بكل طبوعه الثورية التي تتلخص في نماذج متداولة فنيا مثل (القدس، بيروت، سوريا والجزائر) بالإضافة إلى أحداث الزمن الإسلامي القديم، وهي نماذج ظلت حية عبر التاريخ، بين الظهور والاختفاء، الحضور والتغييب، و قد كان لحضورها في النص التسعيني أبعاده الفكرية التي تنهض على ربط الماضي بالحاضر.

1-2-السياق الاجتماعي:

يفيد هذا السياق « علاوة على تنزيل النص الأدبي في سياق النصوص الحداثية للتعرف على راهنية العصر وتحدياته الحضارية ويحاول النص الشعري الموصوف كغيره

[1] المصدر السابق، ص30.

من النصوص الأدبية وصف المظاهر والأحوال الاجتماعية وأنماط العلاقات المنظمة لحياة الإنسانية في البلاد العربية، والموقف من الآخر وجدية التفكير والإبداع والدعوة إلى التحرر من السيطرة والاستغلال، والدعوة إلى الأخذ بزمام الحضارة في كبرى تجلياتها».[1]

حيث يلعب السياق الاجتماعي دورا مهما في تشكيل سجلات النصوص الشعرية لأن الشاعر ابن بيئته، و لا يمكنه بأي شكل من الأشكال تجاوز واقعه، بل إن حياة التجربة الشعرية ترتبط بمدى تعالقه بهموم شعبه وتحسسه لأنات وطنه، فضلا عما يقدمه الواقع من مشاهد متنوعة تعمل على إثراء النصوص؛ و لا يقصد بالواقعية –هنا– أن يعمل النص الإبداعي على النقل الحرفي لمفردات الواقع، لأن ذلك يبعد النص عن إطلالاته الفنية والشاعرية، مما يحوله إلى وثيقة نقلية صماء خالية من الأبعاد الجمالية فالأهم من كل ذلك هو النظر في العالم المتخيل الذي تسبح فيه المفردات من خلال عكس مدلولاتها مع النسق السائد، من أجل إعطاء صور جديدة، تروم تحقيق أبعاد فنية وفكرية تؤثر على فاعلية القراءة والتلقي.

إن المتأمل في النصوص التسعينية يلحظ كيف شكلت تلك الحمولات الاجتماعية سجله النصي، حيث عبر الشاعر الجزائري المعاصر عن مختلف قضايا عصره من آفات اجتماعية، وقيم وعادات وتقاليد سائدة، فضلا عن الحديث عن صراع الأنا مع الآخر في رحلة الاختلاف والتعارض، وقد انتهج الشاعر في ذلك استراتيجيات مختلفة منها ما بني على السخرية و تعرية الواقع مباشرة، ومنها ما اعتمد الرمز والتضمين للتعبير عن رؤى متنوعة.

[1] نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص136.

ولا شك أن هذه التقنيات و غيرها تهدف إلى رسم عالم متخيل من لدن الشاعر، لأن القارئ في هذه الحالة لا يكتفي بالقراءة السطحية فقط بل يتوغل في ذات المؤلف في رحلة تأويلية تروم اكتشاف الأبعاد الفكرية المتضمنة في السياق الاجتماعي الحاضر في النص الإبداعي ويعد ديوان "ملصقات شيء كالشعر" من الدواوين الشعرية الأكثر تمثيلا لحضور السياق الاجتماعي في سجلات نصوصه، حيث عمد "عز الدين ميهوبي" إلى طرح مجموعة من القضايا الاجتماعية، وطيدة الصلة بالبعد السياسي والاقتصادي، محاولا بذلك كشف الستار عن بعض الأنساق الفكرية السائدة في تلك الفترة.

ملصقات شعرية أغرت الأقلام النقدية لما احتوته من مضامين فكرية وفنية؛ يقول عنها "يوسف وغليسي" إنها «تتميز بكونها تجربة لكتابة البيان الشعري الذي يفضح الواقع، وتعرية لواقع يريدون تشكيله وفق مصالح ذاتية... لذلك نراه يجعل مصلحة النحن فوق كل المصالح ويجعل حب الوطن في أعلى مستويات الحب».[1]

فقد لامست ملصقات "عز الدين ميهوبي" القطاع السياسي بما يحمله من تناقضات فتكلمت عن تنكيل السلطات والخيانة التعددية الحزبية وغيرها مما يمس سياسة الوطن ففي ملصقة (خصام) يصور لنا المؤلف هذا البعد؛ حيث عبر عن عبثية الواقع في ظل الحكم، الذي يذهب ضحية التلاعب والخيانة ، إذ يقول:

منذ عام...
خرج السلطان للشارع
محمولا على أكتاف جيشه
لم يكن يدري بنعشه
فرأى خيطا قد انسل...

[1] عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997، ص13.

رأى الأطفال تلهو فوق عرشه [1]

وهي كشف للمستور في قالب إيحائي غير صريح؛ حيث استدعى المبدع ما يخفيه النسق السائد، وذلك بالاستناد إلى إستراتيجية التناص التي دفعت إلى انتقاء نموذج من القصص التاريخي والمختصر في لفظ "السلطان" ومتعلقاته في قوله:

ضحك السلطان حتى الصبح
من فرط الكلام
أطفأ النور ونام [2]

كما تحدث عن البطالة في معلقة "شهادة" وكذا ملصقة "حيطيست"، حيث كشف عن فساد القوانين وعن موقف الدولة من التعليم وأصحاب الشهادات، ففضح بعض المواقف التي يرغبها أصحاب القيادة، إذ يقول:

وسبح باسم أرباب القيادة
في بلادي...
أصبح التسبيح للسلطة
من بعض العبادة [3]

كما انتبه إلى اقتصاد الدولة فتحدث في ملصقات: (التجارة، بخس، شمولية تبادل، مديونية، إضراب، اقتسام، بروسترويكا[*] اكتفاء) عن الوضع الاقتصادي السائد بطريقة ساخرة وفاضحة للمظاهر السلبية المصاحبة لهذا القطاع، وقد عبرت ملصقة "تـ26ـهريب" عن موقف المؤلف من فساد هذا القطاع، فهي كشف للمستور ونقمة على الوضع الذي آلت إليه الجزائر في هذه المرحلة.

---

[1] المصدر السابق، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص.45

[*] بروسترويكا: وتعني البناء هي برنامج للإصلاحات الاقتصادية أطلقه رئيس الاتحاد السوفياتي ميخائيل غورباتشوف وتشير إلى إعادة بناء اقتصاد الاتحاد السوفياتي، ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، 24 أوت 2011، الساعة: 9:40 ، http :ar.wikipedia.org

إن قراءة هذا الديوان تكشف للقارئ العديد من التوجهات الفكرية، حيث تم توجيه نبرات ساخرة إلى كم من قضية وظاهرة اجتماعية، وقد كان الحظ الأوفر فيها للجانب السياسي، الذي كشف عن فساد القوانين، وصراع الأحزاب، والتلاعب بالأصوات الانتخابية وغيرها، فضلا عن إسدال الستار عن الانقسامات والتوجهات الإيديولوجية مثل ملصقتي (رجعي، سلطوي)، هذا وقد أشار في ملصقة "استراليا" إلى قضية هامة جدا أرهقت كاهل الشباب الجزائري، لأنها اختنقت بطموحات الذات التي تعاني القهر والحرمان والظلم والعنف في وطنها، فلا تجد سبيلا لوضع حد لهذه المشاهد سوى الهجرة وهي من أخطر المظاهر الاجتماعية، التي تفشت مؤخرا لأسباب يوضحها "عز الدين ميهوبي" في قوله:

لأن البطالة تنهش لحمي...
وتتركني عرضة للخيال
فإني ككل الشباب أفكر في هجرة
كي أحسن حالي....[1]

وهي آفة اجتماعية كشفت لنا عن علاقة الأنا بالآخر؛ هذا الأخير الذي أصبح في ظل هذا التوجه- و عبر مرحلة التفكير مع إمكانية التحقق- النور الذي يضيء ظلمة الذات في غمرة معاناتها وصراعاتها.

ونستطيع القول في الأخير إن هذا الديوان يمثل الوجه المقابل للحلم أو الصورة المعاكسة للواقع، من خلال الانطلاق منه، وقد ساعدت السخرية الشاعر على نقل مستودع الواقع الاجتماعي، في مناخ شعري معبر عن تفاقم الوضع، أين برزت رؤية الشاعر المنصهرة في قضايا مجتمعه، غير أنه لم يعبأ بإيجاد الحلول بل اكتفى بوضع أصابعه على الجرح لتحسس الألم.

[1] عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، ص132.

وإذا انتقلنا إلى تجربة (البرزخ والسكين) "لعبد الله حمادي" سنجد أن قصيدة (مدينتي) خير مثال لحضور السياق الاجتماعي في سجلها النصي، فقد ارتمت في أحضانها قضايا اجتماعية جاءت لتقدم لنا صورة للواقع الذي يعيشه "حمادي"، في ظل ما يقاسيه الوطن من أزمات.

إن هذه القصيدة من القصائد الشعرية التي حملت هموم الوطن المكلوم، برؤى ممتلئة بأحاسيس الظلم، و القهر، الندم، رؤى واقعية، تمحيها أفكار ضبابية تأمل باحتشام لبروز قبس من نور الحلم المفقود، فالمتأمل في المعجم الشعري الذي ارتمت فيه هذه القصيدة، يجد أنه لا يخرج عن محور التشاؤم إلا فيما ندر، هذا التشاؤم الذي فرضته طبيعة المرحلة التي أُنجِب فيها هذا النص، فقد التفت المؤلف إلى معظم المجالات التي لامست السياق الاجتماعي مما طعم النص بسجل نصي واقعي بامتياز، ونظرا لطول القصيدة نقسمها فيما يلي لأهم الحقول الدلالية الطاغية عليها.

حقل الآفات الاجتماعية: ويضم (التهريب، التشرد، الفجور، التزوير، القتل، التنكيل المكر، الفسق) [1]، وهي إحالة إلى سجل نصي متعلق بما تفرزه البيئة الاجتماعية من مظاهر وآفات اجتماعية، وهي دلالة على النسق الاجتماعي ،السائد طيلة هذه الفترة المظلمة؛ إذ يحاول الشاعر من خلال هذه المفردات توجيه ذهن المتلقي إلى البعد الاجتماعي المزري فثمة كشف للمستور و تعرية لمشاهدة كثيرا ما يغيبها السياق الواقعي خاصة ما يلامس السلطات والقيادة العليا في البلاد.

حقل الدين: يحتوي (بدع، سنن، التكبير، التسبيح، الكفر، الشرع، النذور، الوحي التوبة، الدعاء، الذكر، القنوط، إمام، نبي) [2]، فقد كشفت هذه المفردات التوجه العقائدي السائد في تلك الفترة، فالمدينة في ظل ما تشهده من تحولات، أصبح البعد العقائدي فيها

---

[1] ينظر: عبد الله حمادي ، البرزخ و السكين.

[2] ينظر :المصدر نفسه.

يتموقع بين الضدين(السنن– البدع) (التوبة–الكفر) وبين هذين الفكرتين تطفو المتناقضات إذ يقول:

مَدينَتِي... مَدينةُ
لَفظَهَا التَاريخُ والبَخُور
فَأَشْرَعَتْ بَوَّابَةً
للْكُفْرِ والنُّذُور
ومَرْفَأً مصَدَّرًا
للتَّوْبَةِ والفجُورْ [1]

تشتغل هذه الأبيات على فضاء الإيحاء الذي يعمل وفق إستراتيجية التقابل بين الأضداد التي تحتجب بين التاريخ والبخور أين تُختزل رؤية المؤلف الضمني الذي يفتح الباب للدخول في العالم المتخيل للمؤلف، فهذا الخيط الرفيع الذي يربط بين التاريخ والبخور هو من أشرع أبواب الكفر والنّذور والتوبة والفجور ،وهي علامات صريحة لتفشي المظاهر الملوثة للدين.

فالمدينة التي لفظها التاريخ هي سجل الأمة والوعاء الذي يحمل بطولات الوطن، أما البخور فيستخدم في العرف العام لأغراض متنوعة أهمها للزينة وبعث الروائح الزكية وإذا ما سلمنا بهذا المعنى الإيجابي، تكون العلاقة بين التاريخ و البخور علاقة تكامل فكلاهما يرمز للنقاء والطهر، وما يعمق هذه الدلالة لفظ "لفظها" الذي حول المدينة من النقيض إلى النقيض.

إن ارتماء المعجم الديني في هذا النص، أسهم في رسم سياقه الاجتماعي أين عمد المؤلف إلى كشف الستار عن البعد العقائدي الذي يصور علاقة الشعب بالدين، وقد تبين من خلال المعاينة أن المؤلف حاول إيجاد ثغرات بين ما ساد في المجتمع من تناقضات

[1] المصدرالسابق، ص105.

لينفذ منها الأمل، كحل وسطي بين التوبة والفجور وهي رؤية ذاتية تنبئ عن خيط الشعور الروحي الذي يربط المؤلف بالمدينة

الحقل الاقتصادي: من مفرداته (بضاعة مهربة/ المستهلك، السماسرة) يقول الشاعر مستحضرا السجل التجاري:

مَدينَتِي، قَصِيدَتِي

قَصِيدَتاِي... مَدِينَتِي

بِضَاعَةٌ مُهرّبَة

فَليَحْذَرِ الجَمَارِكُ

عُلبُها المُلغَّمة

وَليَحْذَر المُستَهلكُ

رُمُوزُها المُزوّرة

فَأَغلِقُوا أَبْوابَكُم

وشَدَّدُوا المتارس[1]

في هذه الأبيات يحضر السياق الاجتماعي بصورة صريحة ومباشرة؛ حيث تم تسليط الضوء على بعض المظاهر السلبية في القطاع الاقتصادي، إذ لم يتوان المؤلف في فضحها على الرغم من محاولة تغييبها واقعيا وهي الوظيفة التي يضطلع بها السجل حيث يعمل على طرح القضايا التي يلفظها السياق الواقعي بالشكل الذي يسمح باستمرارية التواصل بين الواقع الأصلي والواقع المتخيل و تدخل الإستراتيجيات النصية لتنظم هذه العلاقات؛ حيث يجد القارئ الطريق للنفاذ إلى الموضوع الجمالي للنص.

[1] المصدر السابق، ص114.

وعموما فإن هذا النص قد كشف لنا عن أغلب الصراعات والأزمات الموجودة داخل هذه المدينة، فقد حاول المؤلف نقل هذا الواقع المأزوم بلغة شاعرية، حبلى بالدلالات الفكرية التي يدخل فيها السياق الاجتماعي كأحد ركائزها، إذ استطاع الشاعر من خلاله كشف الجوانب المظلمة في مدينته، هذه المدينة التي بنيت على المتناقضات والأضداد.

إن السجل النصي لهذه القصيدة يتعالق بإيديولوجيات متنوعة خلفها الواقع المعيش في ظل ما تشهده البلاد من صراعات داخلية وخارجية، وهذا ما عمل المؤلف على كشفه لأن السياق الخارجي كثيرا ما يطفئ الضوء عن مثل هذه القضايا الحساسة، فهذا الكشف يستهدف النهوض بزمام الأمور لإنقاذ هذه المدينة من الغرق في محيط اللعنات.

وعموما فإن السياق الاجتماعي أسهم هو الآخر في تشكيل رصيد ثري للنصوص التسعينية وقد أسهمت الأزمة في رسم ملامحه التي أظهرت قدرة الشعراء على بلورة الدال اللغوي حتى بات طيعا للتعبير عن رؤى فكرية ذات توجهات و سياقات متنوعة.

1-3- فضاء التناص:

يسمح فضاء التناص باكتشاف النصوص الغائبة الحاضرة في النص الإبداعي الذي يسهم في بناء سجله النصي، لأن الإبداع لا يولد من فراغ بل هو نتيجة لتضامن وتكاتف نصوص تحيل إلى « مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم بحث فضاء متعدد حول المدلول الشعري »[1] فالتناص بهذا المعنى يمثل هوية النص ومقوما من مقوماته .

و يعد التناص أحد أهم التقنيات التي يستنجد بها المؤلف لإثراء رصيده النصي من جهة و لإشراك المتلقي واختبار خلفيته المعرفية من جهة أخرى، و التناص في معناه

[1] سامية عليوي ، التناص الأسطوري شعر " سميع القاسم " مجموعة أغاني الدروب و " ارم " نموذجا ، (مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية) العدد السادس ، كلية الأدب جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، جوان 2010 ، ص 209 .

العام يقصد به تداخل النصوص أو حضور نص غائب في نص حاضر« فالكلمة عندما تأتي من جهة ما وتدخل في السياق تحفظ كإشارة محايدة، وإنما تحمل معها رصيدها للسياق فضلاً عن مكتسباتها اللاحقة في السياق الجديد... فالإشارات في النص دائمًا تشير إلى إشارات أخرى جعلها الفنان عن طريق الذاكرة الخاصة التي تكونت لديه من نصوص الآخرين الذين احتكموا بموضوع التجربة احتكاما مباشرًا» [1].

و ليستهدي القارئ إلى هذه الإشارات و الخطابات يتطلب منه أن يكون على اطلاع مسبق يمكنه من التعرف عليها، داخل السياق الإبداعي، مما يسمح بالتواصل مع والنص في حين يغيب هذا التواصل في حالة غياب هذه الخلفية الثقافية للقارئ، لذلك وجد النقاد بعض التوجهات والأدوات التي تساعده على فهم النصوص، وهي « سعة الثقافة الإحاطة بالكثير من العلوم والفنون، ومنها علم الدين، والتاريخ والأدب والأساطير (الميثولوجيا)... فكل هذه الأدوات يمكن أن تساعد القارئ منفردة أو مجتمعة على فك رموز النص الشعري وما يتعلق منه »[2].

وتجدر الإشارة- هنا- أن آلية التناص تعمل على استدعاء النصوص وفق عمليات إجرائية مختلفة « كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي التغايري أو التوافقي أو الامتصاص الأسفنجي الموظف، والتداخل والتحويل الذي هو أهم عمليات التناص والاندماج في النص المتناص» [3].

وعموما ونحن بصدد تحليل بعض النصوص التسعينية تعين لنا أن النصوص الغائبة التي رسمت بعض ملامحها لا تخرج عن الاستحضارات العامة والتي تتلخص في (الأسطورة، الخرافة النصوص الدينية والأدبية، و قصص التاريخية) و نمثل لذلك فيما يلي:

---

[1] مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف الإسكندرية،[د ط]،1991، ص77.

[2] سامية عليوي ، التناص الأسطوري شعر " سميع القاسم " مجموعة أغاني الدروب و " ارم " نموذجا ،ص208.

[3] حصة عبد الله سعيد البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع،عمان ،الأردن،ط1،2008،ص23.

1-3-1- الموروث الديني

ويقصد به « تداخل نصوص ما دينية مختارة من القرآن أو الحديث أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي للقصيدة»[1] وقد ارتمت في النصوص الجزائرية التسعينية العديد من الخطابات الدينية، مما يشير إلى تعلق الشاعر الجزائري بدينه وعقيدته، وقد تنوع هذا الاستحضار بين الآيات القرآنية والقصص الدينية.

ومن أكثر القصص القرآنية حضورا في المنجز الشعري الجزائري " جذع مريم " ذلك الجدع الذي شهد مخاض ميلاد المسيح بن "مريم" عليهما السلام، الجدع الذي عايش رحلة العذاب التي شهدتها الصديقة، يقول: " يوسف وعليسي "(في أوجاع الصفصافة).

أخليصتى !
هزي بجذع الحّب ، تسقط ثمرةٌ
أخليصتي ! أخليصتي! أخليصتي ! ...
آهٍ و يرسمني النّداء سحابةً
بالدّمع طافحةً
بالحزن مترعةً [2]

نداء صريح يحضر فيه قوله تعالى: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥﴾ [3] فثمة مقابلة بين مشهدين أحدهما غائب؛ اختصر في مفردات (جذع، هزي تساقط، ثمره)، والآخر حاضر ويتلخص في الرؤية المتخيلة للشاعر من خلال تركيب هذه المفردات في السياق الشعري الذي يختلف حتما عن سياقها الأصلي.

فالبعد الهرمنيوطيقي الذي ترتكز عليه الصورة يشير إلى حضور خطاب استنجادي يستهدف ذات مجهولة هي بمثابة المخلص من الظلمات التي أغرقت شاعرنا في دوامة من التساؤلات و يماثل هذا النداء و الاستنجاد دعاء "مريم الصديقة " لربها في

---

[1] علي حسين ، التناص دراسة تطبيقية في شعراء النقائض ، جرير والفرزدق والأخطل ، دار المعرفة ، عمان ، الأردن ط 1 ، 2010 ، ص 215 .

[2] يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 34 .

[3] سورة مريم، الآية 25..

طلبها للستر لما ألم بها من حزن جراء ما ستشهده من فضيحة الولادة ليأتي الخطاب الرباني بضرورة التوجه " لجذع النخلة " كرمز للنجاة و الخلاص و الحياة لأن النخلة هي الكائن الذي يعطي دون مقابل، الكائن الذي يتعايش مع صراعات الإنسان منذ الأزل وعبر الأبدية اللامتناهية.

فليس من الغريب أن يناجي الشاعر "جذع نخلة " وسيلة حسية و ملموسة في يد المخلصة فيحوله من طابعه المرئي "جذع نخلة " إلى طابعه المعنوي "جذع الحب" فتأتي الثمرة نتيجة محسوسة لتجربة معنوية روحية صيغت قانونها في صفصافة "وغليسي" التي تعاني الأوجاع و الأحزان في مواسم الإعصار، أين تأتي المناداة كوسيلة فعلية لتحقيق الخلاص، لأن احتياج الأنا للحب و الحنين من الآخر ؛أي الخليصة يماثل الرؤية المتخيلة للشاعر التي تتماهي مع مشهد الصديقة في احتياجها للخلاص و إذا كانت " مريم" الصديقة تعاني العسرين عسر الولادة و عسر الفضيحة فإن الشاعر يعاني الدمع والحزن في سحابة فنية رسمتها تلك الزفرات والأنات القابعة خلف النداء الإستنجادي.

و في موقف آخر يستدعي (وغليسي) "صبر أيوب " كمؤطر لخلفية أمامية يقول فيها :

"أيوب " سافَر في دمي لكنَّني * أتقَـيأُ الـذِّكْرَى و لَسْتُ بِصَـابِرِ!
فَالغُرْبةُ السَّوداءُ تَنْهَشُ أضْلُعِي * و تُصَادِرُ الوَرْدَ الجَميلَ بِنَاظِرِي... [1]

في هذا المشهد المثقل بالهموم تعارض الواجهة الأمامية الواجهة الخلفية و هي إستراتيجية مقصودة ، فالصبر ـ هنا ـ يدل على اختلاف التجارب ، تجربة سيدنا "أيوب " و تجربة الشاعر و بين التجربتين يأتي الصبر نقطة الوصل بين الرؤية السابقة و الرؤية المتخيلة، فإذا كان الصبر قد زاد من عزيمة سيدنا "أيوب "فإن شاعرنا الذي حاول أن يتماهى مع هذه العزيمة لم يستطع تحمل ما ألم به من جراح الغربة السوداء ، سوادا يوحي بالاغتراب الروحي الذي تعيشه الذات في غمرة انكساراتها الداخلية إثر ما تشهده في واقعها المأزوم ، و هو ما قلب موازين الأحاسيس فحول وظائف الأشياء حتى أضحت

[1] يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 36 .

الذكرى تتقيأ، و أيوب يسافر في الدم و الغربة تنهش الأضلع، دلالة على صعوبة المواقف التي تعيشها ذات الشاعر مما جعلها غير قادرة على الصبر لأنها لا تماثل الأنبياء في القدرات كما أن استمرارية الألم يضعف من العزيمة و الإرادة في الصبر.

وعموما فإن هذا الديوان ثري بالنصوص الدينية فقد حاول الشاعر ربط تجربته بمجموعة من القصص القرآنية والتاريخية فثمة حضور لقصة "زليخة "و سيدنا "يوسف" وكذا" المسيح "و غيرهم بالإضافة إلى الاستحضار المباشر لبعض السور القرآنية مثل (عبس، الزلزلة) وهي دلالة على تعلق الشاعر بدينه من جهة، و إلى ثراء هذا الدين الذي وجد فيه الشعراء كل ما يعبر عن تجاربهم و تجارب غيرهم من جهة أخرى .

ولا تختلف تجربة "بلقاسم خمار" عن التجارب الشعرية الجزائرية في استدعائها للحمولات الدينية على تنوعها ، فقد حفلت مدوناته بنصوص و قصص دينية متنوعة ففي قصيدة (ربّاه ...رفقا بالجزائر) يستدعي مجموعة السور القرآنية إذ يقول :

الله....يَا نِعْم السنّد * أدعُوكَ بِاسْمكَ يَا أحَدْ**

أُلْطُف بِنا...أنْتَ الصَّمَدْ*وأحْفَظْ لَنَا..هَذَا الْبَلَدْ**

أدْعُوكَ يَا رَبَّ الفَلَقْ * أنْ لا يَطوُلَ بِنَا الغَسَقْ**

فَأْذَنْ لشَمْسكَ بِالأُفُقْ * كَيْ نَسْتَرِيحَ مِنَ الْقَلَقْ**

أدْعُوكَ رَبَّ النَّاسِ أنْ * تَقِي الحِمَى شَرَّ الفِتَنْ**

مِنْ كُلّ إنْسٍ كَل جِنْ * و تَعُمّ رحْمتُكَ المُدُنْ[1]**

الواجهة الأمامية تشير إلى حضور السور: (الفلق، الإخلاص، الناس، البلد) وهي سور عظيمة لها بركة متميزة فكثيرا ما تستخدم في الوقاية من العين و الحسد، و الشاعر في هذه الأبيات يتوجه بدعاء لربه بأن يحفظ هذا البلد من شر الفتن، فجاءت هذه السور تحصينا لهذا الوطن الذي تكاثفت حوله الغيوم والمحن، ونستطيع القول إن هذا الاستحضار يعتمد على المباشرة و التقريرية، ويفتقد إلى الحس الجمالي، كما أننا لم

[1] محمد بلقاسم خمار ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 87 .

نلمس بعدا فكريا محددا، فكل ما يستطيع القارئ أن يستشعره من هذه الأبيات هو التعاطف مع الوطن المكلوم .

و لم يغب الحضور الديني عن أشعار "عاشور فني" فقد استدعى عصا سيدنا "موسى" في قوله:

كلما هدهد الشعر حلم يراعي انتصب

لي مآرب لا تنتهي فيه ...

أرفعه راية

و أحدده غاية

ثم أجعله آية الوطن

و أقوم به

و أهش على الزمن

و أحركه فإذا هو يسعى

و يأتي العجب

و يمحو هذه الخطب[1]

حيث يستحضر قوله تعالى :﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ ﴿١٨﴾﴾[2]، وكذا قوله: ﴿فَأَلْقَىٰهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ﴿٢٠﴾﴾[3]، تؤطر الآيتين رصيد النص الذي قارب فيه المؤلف بين تجربته و تجربة سيدنا" موسى" مستعيرا البؤرة المحركة للقصة و هي (العصا) الغريبة التي أثارت جدال السحرة بإعجازها الإلهي الذي كان برهاننا "لفرعون" و أعوانه على صدق رسالة سيدنا "موسى" و السؤال المطروح ـهناـ ما سر حضور هذه العصا في النص؟

---

(1) عاشور فني ، الربيع الذي جاء قبل الأوان، الجزائر، [دط]، [دت]، ص59.

(2) سورة طه، الآية18.

(3) سورة طه، الآية20.

إن المتأمل في المشهد الذي أمامنا يلمس حضور التحدي على اعتبار أنه المحرك الفعلي للحادثة، إذ يقابل الشاعر بين صورتين صورة العصا في يد سيدنا "موسى" وصورة الشعر في يده، أين تنكشف الرؤية التأويلية التي تشير إلى تعلق الذات بالحرف والكلمة السحرية الصادقة و المعبرة عن معجزة الشاعر في مراودته للحرف للتعبير عن وطنيته و هويته و حريته، مراودة مثيرة للعجب تماما مثل عصا سيدنا "موسى"، و قد عمد الشاعر إلى تطبيق بعض ملامح المشابهة بين (العصا و الشعر)، ليساعد المتلقي على اقتناص الدلالة الأكثر قربا من وجهة نظر المؤلف لذلك جاءت جملة "اسكت كل الخطب" نتيجة حتمية لهذا التحدي في كل من التجربتين.

إن التحدي هو الخيط الرفيع الذي يربط بين المشهدين و هو قدرة إلهية تخلق مع الإنسان والإبداع هو صورة من القوى المغروسة في عمق الشاعر، إليه يفر من انكسارات الزمن التسعيني المكلوم فرارا يحقق للذات تطهيرا روحيا، ويعطي لها إرادة وعزيمة لتحدي و مواجهة هذه الصعوبات.

وعموما فإن الحضور الديني في الشعر الجزائري التسعيني قد تنوع و اختلف باختلاف التجارب و المواقف، و قد شكل حضوره رصيدا دينيا للكثير من النصوص.

1-3-2- الموروث الأسطوري

إن اللغة الشعرية لغة طافحة بالمغامرات الجمالية الحاملة لمدلولات فكرية و أبعاد فنية، ولا شك أن لحضور العالم الأسطوري دوره الفعال في تضخيم المشاهد الشعرية بالصور والخيالات ،ذلك لأن التحام الأسطورة ببنية القصيدة يجسد كينونتها بواسطة خلق موازاة فنية بين حادثة معاصرة تتفق في بعض أمشاجها مع الحادثة القديمة ،بحيث تصنع هذه المعادلة تطابقا من خلال كل من اللحظة المعاصرة في زمنيتها الطازجة و في ظلال الزمنية القديمة التي تجسدها الأسطورة مما يتيح للقارئ أن يستشعر الماضي في الحاضر و الحاضر في الماضي . [1]

[1] ينظر : رجاء عيد ، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر ، ص 373 .

لذلك فإن توظيف الأسطورة يحتم على المبدع و القارئ معرفة حقيقة مرجعيتها التاريخية التي تزخر بها عبر الأحقاب التاريخية الموغلة في القدم مانحا إياها بعدها الأسطوري الممزوج بالبعد الواقعي. [1] وهو ما يسمح بخلق جو من التفاعل الذي يعمل على إغراء المتلقي، و من ثمة اختبار معارفه .

انطلاقا من هذه الرؤية وبعد التنقيب على بعض التجارب التسعينية تبين لنا حضور العالم الأسطوري بأشكاله المتنوعة، فلم يمنع الواقع التسعيني بما يحمله من صراعات وأزمات من تعلق الشاعر بهذا العالم، بل وجد فيه ملاذه للهروب من الواقع فكان بمثابة المتنفس الذي يرحل إليه الشعراء بحثا عن نماذج خيالية تقرأ أفكارهم فيحملونها عبء ما يقاسونه من آلام، وقد حضرت الأساطير في المنجز الجزائري التسعيني في العديد من المدونات خاصة النماذج الشائعة، أضف إلى ذلك فإن هذا الحضور تزاوج بين المباشر والمضمر، فضلا عن استدعاء بعض الشعراء لتفاصيل الأسطورة و أجزائها، في حين اكتفى بعض الآخر بذكر جزئية و فكرة فقط و من الأساطير الأكثر بروزا في المنجز الشعري الجزائري التسعيني نمثل:

•السندباد :

و هي أسطورة تروي رحلات السندباد البحري الذي « كان في كل مرة يبحر من البصرة تجاه البلاد الواسعة والجزر المتناثرة، و في كل مرة كانت تواجهه صعوبات ومشاكل عويصة لكنه ينجو منها و لم تكن تلك المخاطر لتثنيه إلا بعد السفرة السابعة ... أما السفرات السابقة فكان الحنين والشوق للمغامرات والرحيل السبب الوحيد الذي يشده من جديد للسفر»[2].

إن هذه المغامرات هي التي نسجت لهذه الأسطورة رمزيتها، لتصبح رمزا « للاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء و الخصوبة، فقد ألهمت الشعراء بوصفها

---

[1] ينظر: بوجمعة بوبعيو ، حضور الرؤيا واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر ، مطبعة المعارف ، الإسكندرية، ط 1 ، 2006 ، ص 73 .

[2] نبيلة زويش ، مغامرات السندباد البحري مقاربة سيميائية (مجلة أمال)، العدد 63 ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، شتاء ، 1995 ، ص 66 ، 67 .

المعادل الموضوعي لاشراقات رؤيوية ، رؤيا البعث المنتظر لواقع هش ومتآكل»[1]، و قد تعلقت (أبجديات) " عثمان لوصيف " مع العالم الرؤيوي للسندباد ، فانكشفت رغبات الذات الطامحة لكل ما هو جديد، في قوله:

والمتنبي يطاعن خيلا وليلا ...
وهذا المعري يغور في العتمات
بعينين وهاجتين
يخوض المحيطات كالسندباد
سفائنه الموغلات يداهمها الموج
لكنه يتقاذف نحو المجاهيل .
يجترح الليل
يفتتح المغلقات
وصبحا يشعشع بين رموش الحبيبة .. [2]

حضور مباشر للأسطورة ، يستهدف الرمزية الشائعة، فالشاعر في هذه الأبيات ينتقي بعض النماذج الأدبية مثل: (تأبط شرا، الشنفرى، الحطيئة، المتنبي، المعري) للتعبير عن رؤى مختلفة الاتجاهات وغير متزامنة مع تجربته الشعرية، و يضيف إلى هذه الانتقاء استدعاء تجربة السندباد للتماهي عن عتمات " المعري" [*] الشاعر والفيلسوف الذي عانى تجربة العماء، مما شحن قريحته بحس فني يعزف على أوتار التحدي.

---

[1] عبد القادر فيدوح ، الرؤيا والتأويل ، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران الجزائر، ط1، 113،1994.

[2] عثمان لوصيف ، أبجديات، ص 45 .

[*] ولد أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان في بلدة " النعمان" بشمال سوريا في 26 ديسمبر 973 م في بيت علم و رياسة و عندما بلغ الثالثة من عمره أصيب بالجدري مما افقده بصره، لكن لم يقده عزيمته في طلب العلم و دراسة الفنون و اللغة و الأدب وقد حباه الله تعالى حافظة قوية فكان آية في الذكاء، يعد "أبو العلاء " من أكثر النباتيين عبر التاريخ فقد امتنع عن أكل (اللحم و البيض واللبن)، من أعماله (رسالة الغفران ،سقط الزند، اللزوميات، الفصول والغايات) توفي 1057م، ينظر: عبد القادر تومي ، وجوه الفلسفة، ص43.

ولا شك أن مقابلة الشاعر بين هذين النموذجين تحمله أوجه مشابهة، فمن المعروف أن "أبا العلاء المعري " من الأدباء والفلاسفة الذين رفضوا بعض الثوابت بحثا عن الجديد المبتكر، فهو شخصية على الرغم من تشاؤمها إلا أنها تطمح دائما للتغيير، لذلك نراه يجوب في جنان (رسالة الغفران) عبر رحلة روحية ربطته بالعديد من الشعراء عبر مغامرات استهدفت جوانب مختلفة من الحياة .

ومن هذه الوجهة فإن تعالق تجربة " المعري " بتجربة " السندباد " أصبح منطقيا على الرغم مما في الأسطورة من خوارق غير أنها تعبر عن رغبة الذات في التغيير والتجديد نحو آفاق مستقبلية ترفض الخضوع لكل ما هو سلطوي وقهري، ولا شك أن الذات في غمرة ما تعيشه من رفض داخلي ينعكس شكليا في تصرفاتها ، فهي محاولة دائمة ومستمرة نحو الأفضل و" أبو العلاء المعري " من هؤلاء الذين عشقوا فلسفة الوجود فلم تمنعه تجربة العماء من الإبحار بالسفن الموغلة، التي يداهمها الموج فترتمي في المجهول حينا، وتفتح المغلقات حينا آخر، وبين هذا وذلك تتكشف الرؤية الهرمنيوطيقية لأسطورة " السندباد " الذي يتماهي مع المعري والشاعر في الآن نفسه، فالمحور التي تلتقي فيه تجربة " أبو العلاء بتجربة " السندباد " هو المحور الذي يختزل العالم المتخيل "لعثمان لوصيف"، لأن الرغبة في التحول والتجديد وحب الاطلاع ورفض الواقع هي الرغبة التي تسكن الشاعر في أوج انكساراته لذلك رحل للعالم الأسطوري عبر رحلات سندبادية تروم البحث عن المستقبل الأفضل.

•العنقاء : (الفينيق)

لقد ارتبط الشعر بالموت ارتباطا يكاد يكون جدليا على المستويات كافة، فولادته بين يدي الشاعر تعني موت التجربة في أعماقه و تدل على خسارة ما في مكان و زمان ما

فالفن على رأى فرويد(freud Sigmund) [*] تعويض عن فقدان معين و استكمال إيهامي لنقص حيوي.[1]

و قد تعلقت فكرة الموت والحياة بنماذج أسطورية عبر التاريخ استغلها الشعراء للتعبير عن رؤاهم الفكرية، فلم يتوان الشعراء في العودة إلى العالم الأسطوري الخرافي لاستقطاب أسطورة طائر العنقاء على اعتبار أنها النموذج الأمثل للتعبير عن هذا التوجه الطائر الذي يقال إنه يعمر خمسة قرون أو ستة ثم يحرق نفسه لينبعث من خلال رماده مرة أخرى، وقد حفظت له الذاكرة معاني البعث و الحياة و التجدد [2]؛ وهي المعاني التي شدت انتباه الشعراء ففاضت قرائحهم بتعابير فنية تنساب بين الرغبة في الموت والحنين إلى الحياة .

ومن النماذج التسعينية التي استدعت هذا الرمز : تجربة "بلقاسم خمار" حيث يقول في قصيدة (بيان شعري ...إلى أبرهة الأشقر!)

لكن الفرحة ستعود
مهما اشتد عذاب الويل
مهما طال ظلام الليل ...
ستنهض من امتنا/العنقاء
بأجنحة من وهج الشمس
و رماد لهيب الأشواق
وتزول ظلا الجدران

---

[*] سيغموند فرويد(freud Sigmund) ولد في 6مايو 1856م، في مدينة فريبورج بمقاطعة مورافيا نشأ يهوديا أشتهر بتجربة اللاشعور و كذا التنويم المغناطيسي و التي ما سرعان ما غيره بتجربة الترابط الحر، من تلاميذه (الفريد آلدر و كارل جوستاف يونج)، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة،ص133.

[1] ينظر : محمد صابر عبيد ، العلامة الشعرية في ثقانات القصيدة الجديدة ، عالم كتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط 1 ، 2010 ، ص 27 .

[2] ينظر : رجاء عيد ، لغة الشعر العربي المعاصر ، ص 405

وستورق تلك الأفنان

وتضم الخيمة شمل رفاق

خيمة شمل الرفاق

من كل شتات العربان [1]

في هذا المشهد ينقل لنا الشاعر صورة من صور التحدي الممزوج بنبرة الحنين والعطف على هذه الأمة التي تكالبت حولها المحن، فأسود واقعها و طال ظلام ليلها غير أنها في تجربة " خمار " لم ترض الاستسلام، بل انغمست في رماد " العنقاء " لتتوهج نار التحدي فتنهض بأجنحة ملتهبة بوهج الشمس و رماد الأشواق .

إن استدعاء " خمار " لهذه الأسطورة في هذا المقطع لم يخرج الرمز عن دلالاته المعتادة، بل ظل حاملا لمعاني البعث و التجدد فقد جعل " العنقاء " –هنا– أول نقطة للتحول الذي ستنبعث منه الأمة العربية، و ما بعد الانبعاث إلا الخروج من حاله والدخول في حالة أخرى من الضياع و السبات و الظلام إلى حيث اليقظة والنور و عدم الخضوع.

ومن الخصائص الفنية التي تميزت بها القصيدة الجزائرية المعاصرة تقنية المزج بين الأساطير، أين تتداخل العوالم الأسطورية في خطاب شعري تحركة وتيرة مشاعر داخلية تهدف إلى خلق جو من التواشج بين العالم الأسطوري و العالم الواقعي، ففي تجربة " يوسف وغليسي " نلمح تداخلا بين أسطورة " العنقاء " و أسطورة " السندباد " إذ يقول في مقطع (موت و حياة) من قصيدة (تراتيل حزينة من وحي الغربة):

الآن شيعت الحروف جنازتي

ومضت تعانق جثتي

و أنا أموت ولا أموت كالسندباد

فأنا أموت ، نعم

وكالعنقاء أبعث من رماد[2].

---

[1] محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 31 .

[2] يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 39 .

القارئ أمام هذه الأبيات يقف حائرا في العلاقة التي تربط بين أسطورتين مختلفتين إذ لا يمكننا إيجاد تبرير منطقي على المستوى الفني، لأن التعالق ـهناـ لا يشير إلى نقاط وصل ظاهرة و محددة، فدخول السندباد على هذا المشهد الفني لا يضيف شيئا للصورة الغارقة في فلسفة الموت و الحياة .ولا شك أن أسطورة العنقاء أكثر قربا و أصدق تعبيرا عن هذا التوجه، ونحن أمام هذا المشهد نجد أنفسنا نساند رأي الباحثة " نسيمة بو صلاح" في حكمها على هذا التداخل بين الأسطورتين:« لا يمكن لهما أن تتعايشا سلميا داخل هذه المساحة الضيقة، كما لا يمكن للمتلقي أن يرحل بعيدا عن الدلالات الأولى للسندباد و العنقاء فقيمة الرمز الأسطوري ليست في استعماله للأسطورة بقدر ما هي استكناه قيمها الأسطورية الكامنة في كينونتها الجوهرية ».[1]

وعلى الرغم من هذا الانتقاد إلا أننا لا نستطيع سلب المشهد جل دلالاته فالصورة غارقة في تراجيديا الموت و الحزن و الألم ، مشاهد حبلى بالصراعات النفسية المتضاربة مع بعضها البعض هذا الصراع و التضارب هو من أملى على حروف " وغليسي " أن تُشيِع جنازته لينفد هو من دمار داخلي شكله ذلك النزاع الفكري بين الموت والحياة في تجربة إبداعية تحاكي واقعا مأساويا و عالما قاسيا .

•تموز Tommis **(أدونيس) :**

وهي أسطورة تتعلق بإله بابلي " تموز " قديما ،وهو نفسه " دموزي " الشاب الراعي الوسيم الذي أحبته " عشتار"، لكنه قتل وهو نفسه " أدنيس " عند اليونان، الذي أحبته" أفروديت" أو" انديموت " عند الرومان، " تموز " ذو طبيعة مزدوجة إنسانية وإلهية يموت ويولد من جديد عام بعد عام، لذلك فهو يرمز إلى ذبول الحياة في النبات وميلادها من جديد، كما يرمز إلى الحياة، الخصب على الموت والجفاف .[2]

إن المعجم الرمزي الذي حفلت به هذه الأسطورة، جعل منها محل استقطاب واهتمام مجموعة من الشعراء الجزائريين، لشغلها حيزا من الجوانب الشعورية للذات، في مواجهتها لقساوة الطبيعة الصعبة، يقول "عثمان لوصيف" في قصيدة "تزي وزو":

---

[1] نسيمة بوصلاح ، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 115

[2] ينظر: بوجمعة بوبعيو، حضور الرؤيا واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي ، 76 ، 82 .

تزّي وزّو
تموز صحا ... تموز يغنّي
ويغني التوت المتوهج
والقّز .... القّز [1]

في هذه الأبيات يستلهم الشاعر الرموز والدلالات الجاهزة لهذه الشخصية الأسطورية فعبر به عن تحديه للطبيعة و الحياة بقوله "تموز صحا " لتبرز نبرة التحدي الممزوجة بعاطفة الحنين إلى هذه الأرض الطيبة فالرغبة –هنا – في صحو تموز هي رغبة الذات في حياة جديدة و خصبة خصوبة التجربة التموزية في ريعانها المتوهج .

وتعقيبا على ما جاء في هذا المشهد نقول إن حضور الأسطورة داخل الصورة ـهنا ـ جاء بشكل عرضي و سريع لذلك لم تكتمل تعبيرية المشهد؛ و هي ميزة لمسنا طغيانها في المنجز " اللوصيفي ".

وفي مقابل هذه الصورة الومضة التي استدعيَ فيها تموز تأتي "عشتار " آلهة الحب و الجمال السامية ملكة السماء و نور العلم و البغي المقدس والحرب أحيانا [2] لتحقن التجارب التسعينية بمحلول الأنوثة الطافحة بالخصوبة و الجنس و الجمال، فلم تشأ تجربة (لوصيف) تجاهل الحمولات الميثولوجية لهذه الشخصية التي كثيرا ما تحضر مع معشوقها غير أنها سرعان ما تغيب في صور خاطفة و سريعة إذ يقول :

يا ! أناديك أيتها الأخت
أيتها الأمّ
يا عشتروتُ
ويا شهرزاد الليالي المنيرة
يا أمرآة الطب
والحب[3]

---

[1] عثمان لوصيف ، أبجديات ، ص 69 .

[2] بنظر: بوجمعة ، بوبعيو ، حضور الرؤيا واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر ، ص 75 .

[3] عثمان لوصيف ، أبجديات ، ص 81 .

وهي مناداة صريحة تنبئ عن رغبة جامحة للدخول في عالم عشتروتي غامر بالأنوثة والخصوبة، حيث ترحل الذات في جو من التعاطف و الحنين إلى العالم الأسطوري الطافح بمعالم الرغبة في الاتصال بالآخر، وهي رغبة تغمرها نفحات صوفية عند "عثمان لوصيف " الذي عشق المرأة بكل فصولها فهي من اختصرت تجربته الروحانية، المرأة التي ألبسها الشاعر أثوابا متنوعة، فهي الأخت والأم والمحبوبة وعشروت، وامرأة الطب امرأة بكل الطبوع ولكل الفصول، امرأة الخصب والدماء عشتروتية المنبع، امرأة متعالية عن كل النساء بصفاتها الإلهية يناديها في الصمت وفي الجهر علها تسمع همسه و تحس رغبته الطفولية للاتصال بكل ما هو جميل و شفاف .

إنها صورة حلمية سريالية تحركها توجهات نفسية تطمح لملامسة عالم أكثر مرونة و شفافية « حالة الحلم الليلي في هذيانه وتشرده وتحول الأشياء بعضها عن بعض و قيام أشخاص و غياب آخرين وانتفاء سلم الوجود و انتفاء الأحاسيس العارية التي تتخذ أشكالها وإن كانت أشكالا متناثرة و متمزقة لا قوام لها و لا سوية »[1]، ولا شك أن قساوة الواقع و انكسارات الذات اللوصيفية هي من دفعته للرحيل إلى العالم الميثولوجي للتعبير عن الرغبة في الاتصال بالعالم الروحاني الذي تعزف فيه الذات سيمفونية الوهج العذري في تجربة روحية خصبة طافحة بالأنوثة و فيوضات الأمومة وينطبق على هذا قول "عبد الحميد هيمة إن " الشاعر عندما يهرب إلى الأنثى فإنما هو يعبر عن رد فعل الذات المنكسرة التي عجزت عن مواجهة الواقع فالتجأت إلى المرأة كتعويض عن الفردوس المفقود" [2].

في قصيدة (إرهاصات الفرد ....إلى الحرية) لـ" بلقاسم خمار" يستحضر الشاعر رمزين من العالم الميثولوجي تربطهما علاقة واقعية فضلا عن التوجه الذي رسمته حروف معجمه الفني، إذ يقول :

و لن نخاف ...
لفحة من نار

---

(1) إيليا الحاوي ، الرمزية و السريالية في الشعر الغربي و العربي، ،ص242.

(2) عبد الحميد هيمة ، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر ، (شعر الشباب نموذجا) ، ص 105.

إن لاحقت...

في دربنا.. الشجر

****

كم مرة ..في منتدى "عشتار "

يهيج فيها..

"ثورها" الحذر

ولم تزل ملحمة الأقدار

تبحث عن جلجامش المنتظر[1]

إن النص الذي أمامنا يستنجد برمزين من العالم الميثولوجي تربطهما علاقة واقعية فضلا عن التوجه الفكري الذي رسمته حروف الشاعر ،ـعلى الرغم من طغيان المعجم الرومانسيـ، فمن خلال البنية الأمامية للنص يظهر خطاب الشاعر للآخر (المرأة) وهي رمز للوطن و الهوية و العروبة و الحرية فهذه الإرهاصات هي نقطة البداية للانعتاق من الظلام والخروج من الانهزام ؛ هذا الانهزام الذي تتقدم فيه المرأة كمقابل روحي تتعلق به الذات للفرار من انكساراتها أمام ظلمات الواقع المأزوم .

و تدخل "عشتار" على هذا المشهد لتلائم التقنيات العصرية من خلال تعالقها بالفضاءات العنكبوتية؛ أي منتدى الذي يعد ميدانا للتواصل و التجمعات على مواقع الإنترنت، و نعقب ـ هنا ـ إن هذه الإضافة لم تقدم للمشهد دلالات فنية؛ لذلك فإن رمزية "عشتار " ـ هناـ تتأسس بمقابلتها للبطل (جلجامش) .

وتعد أسطورة (جلجامش) من الأعمال الأدبية التي تجاوزت بيئتها لتنتشر في معظم أرجاء العالم، فضلا عن تجاوزها لزمانها لتستمر أكثر من أربعة لآلاف عاما تنبض بالحياة، فهي مزيج بين البطولة والمغامرة مع الأخلاق والمأساة، تتحدث عن ملك سومري حكم مدينة أوراك جنوب العراق يدعى " جل جامس"؛ أي الثور الجليل يوصف بأنه نصف إنسان و نصف إله كان في أول أمره باغيا و طاغية وطافحا بالشهوة أزعج سكان أوراك بتعاليه و عدوانه على الفتية والفتيات بسيره فيهم بشرعة "عشتار" الإباحية إلى أن

---

(1) محمد بلقاسم خمار ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 24 .

اشتكى منه الناس فبعثت القوى الإلهية نقيضه (أنكيدو) ليعارضه، وبعد الصراع يتغير طبع (جلجامش) و بعدما أصبحا صديقين تبدأ مغامرتهما للوصول إلى بلاد قوى الأرباب أو أرض الخلود، و هي الرمزية التي حفظتها الذاكرة لهذه الشخصية. [1]

ويحضر (جلجامش) في هذا المشهد الشعري ليعبر عن الهاجس الذي خلق مع الإنسان، وهو سر الخلود السر الذي ظل محل اهتمام وإلهام الشعراء لذلك فإن (جلجامش) هنا بمثابة المهدي المنتظر الذي سيحقق السلام والحرية، هذه الحرية هي الكفيلة بإخراج الذات من سلطة الزمن العشتاري المتمرد على القوى الإلهية.

1-3-3- الموروث الشعري:

لم يغب التراث الشعري عن السجلات النصية، بل أثبت حضوره القوي في كثير من المدونات التسعينية، فقد ألهمت بعض الأبيات شعراءنا فنهلوا منها ما يعبر عن تجاربهم الشخصية أو الجماعية و الأمثلة متنوعة و عديدة ،نورد بعضا منها فيما يلي:

يقول " عبد الملك بومنجل " في قصيدة (على الدرب تنسكب الأغنيات)

وها لم أزل أنتظر..

وقد عيل صبري!"

هنا دمعة غالبتني

فودعتها و الجوى ملء صدري

و من يومها لم أزل انتظر [2]

فقد وظف المؤلف قول الشاعر " إسماعيل صبري باشا "[*]

طرقت البابَ حتى كَلَّ متني * فلما كل متني ....كلمتني**

فقالت يا إسماعيل صبرا * فقالت لي : يا إسماعيل صبري** [3]

---

[1] ينظر : قسم الدراسات و البحوث جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية ،الأسطورة توثيق حضاري ، دار كيوان ، للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق ،سوريا ، ط 1 ، 2005 ، ص 54 – 55 .

[2] عبد الملك بو منجل ، لك القلب أيتها السنبلة ، ص 10 .

[*] إسماعيل صبري باشا أحد شعراء الإحياء ، ولد (1854 ، توفي 1923) بالهارة ، من الشعراء المقلين ، تميز شعره بالرقة والعاطفة الحساسية ، ينظر : ويكيبيديا ، إسماعيل صبري بتاريخ 2018/08/01 .

[3] بتاريخ 06/ 05/ 2018،ساعة21:22 https//www.ye1.or

وهي أبيات شهيرة متداولة نظرا لما تحمله من طرافة القول ،"فكل متني"؛ أي تعبت و" كلمتني"، حدثتني و"إسماعيل صبرا"؛ أي اسم الشخص و"إسماعيل صبري "؛ أي يا أسماء نفذ صبري، و قد اقتطف الشاعر من هذه الأبيات الجزء المعبر عن الجرح والمأساة، فالشاعر أرهقه الانتظار فغالبته دمعة حزينة بعدما أفرغ كل ما لديه من صبر جراء ما يعيشه من اغتراب روحي في وطنه المكلوم، فهذا التداخل يعبر عن الحطام النفسي الذي خيم على مخيلة الشاعر مما سلبه قدرته على الانتظار فباتت الدمعة سبيلا للتعبير عن عمق الأزمة بعد نفاذ الصبر.

أما " يوسف وغليسي " فقد رحل بنا إلى أطلال "امرؤ القيس" [*]في قوله:

ومن نبع قيس وليلى ارتوينا ...
وقفنا دقيقة موت على رسم ماضيا
وآتينا ! ...
وكم ذا بكينا !... [1]

حيث يحضر قول " أمرؤ القيس "

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللوى بين الدخول فحومل[2]

فالشاعر –هنا – تستوقفه الذكرى فيقف باكيا أطلال الحبيبة بدموع حارقة حرقة ومرارة الفراق وصمت الطلل، ويأتي " يوسف وغليسي" في موسم الإعصار ليقف" حقيقة موت " على أطلال ورسوم ذلك الماضي الثوري السحيق، ليبكي الدم بدل الدمع على غدر الزمن.

إن دخول النص الغائب على النص الحاضر – هنا – جاء ضمنيا، غير أن هناك دوالا أشارت إلى مضمونه وهي تقنية مقصودة لمباغتة القارئ، إذ لا يمكن له أن يدرك

(*) هو حندج بن حجر بن الحارث شاعر جاهلي فحل لقب بالقيس لشدته و هو صاحب أول معلقة ينظر: محمد التونجي ، المعجم المفصل في الأدب،ج1،ص133.

[1] يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، ص 38 .

[2] أبي زكريا يحي بن علي التبريزي الخطيب ، شرح المعلقات السبع ،دار المحابر ،للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص13.

التعالق من الوهلة الأولى، وكما كان للمشهد الذي استوقف " أمرؤ القيس" من دلالات على البعد النفسي الذي تعيشه الذات بين ماض جميل راحل وحاضر أليم باقٍ، فالأمر لم يختلف عند "وغليسي" فهذه الدقيقة هي صمت للجوارح، وغذاء للروح وتأمل في الماضي هي لحظة تطهيرية تنقي النفس من كل ما يدنس طهر الذات اتجاه هذا التاريخ السحيق.

إن هذه الخلفية التي رصدت لنا أبيات "امرؤ القيس" كثيرا ما يهتدي إليها القارئ لأنه يصطدم بها في مواقف قرائية متنوعة نظرا لاستدعاء القصيدة التسعينية لها، وهو ما يدفع النص الحاضر للنهوض بأبعاد هرمنيوطيقية شديدة القرب من العوالم الفكرية التي يضمنها الشعراء في خطاباتهم الشعرية، فقد استدعى (عثمان لوصيف) هذه الأبيات في قصيدة معنونة بـ(قفا نبك!)، و هي قصيدة حبلي بالدلالات الفكرية التي تنتظم في شكل رصيد يحيل إلى تاريخ أزلي و ماض منير، حتما يشكل صورة جميلة عاشتها الذات بكل أحاسيسها و مشاعرها لتجد نفسها في حاضر مظلم سلب منها كينونتها فأضحت كأطلال "امرؤ القيس".

وفي نص (الحب والقبيلة) للشاعر " صلاح الدين باوية " يحضر المعجم النزاري إذ يقول :

أي حلية ؟

وعلام ؟

سرقوا منا الغراما

جردونا

نحن أصبحنا يتامي[1]

حيث تتجلى الخلفية النزارية في قصيدة (سرقوا منا الزمان العربي) إذ يقول" نزار" :

سرقوا منا الزمان العربي .

سرقوا فاطمة الزهراء من بيت النبي

[1] صلاح الدين باوية ، العاشق الكبير ،ص17 .

يا صلاح الدين
باعوا النسخة الأولى من القرآن
باعوا الحزن في عيني علي[1]

يحاول " صلاح الدين باوية " ملامسة النص الغائب في موقف عاطفي ينساب حبا وحنيا، و اسفا في الآنِ نفسه، فإذا كان " نزار القباني " يأسف وينعىَ زمانه المسلوب والمنهوك، الذي سُرق فيه كل ما له صلة بالدين والعروبة والهوية، المختصرة في الشخصيات الحاضرة في القصيدة (صلاح الدين، فاطمة الزهراء، طارق بن زياد) دلالة عن انتهاك المشاعر والأحاسيس كالطموح، الحب، فإن " صلاح الدين باوية " ينتقي من المعجم النزاري ما يضيف مأساوية لمعجمه الشعري الطافح بالحنين إلى الحبيبة التي حرمته الظروف من الانغماس في وصلة الغرام.

وقد ساعدته تقنية التناص على إفراغ حمالات النص الغائب في النص الحاضر أين تنكشف الرؤية الشعرية لمبدعنا التي تحاكي حاضرا بماضٍ ليس ببعيد فالجرح واحد والألم واحد، فأي غرام ما لم يكن غرام الوطن و العروبة، و أي إحساس غير إحساس الروح الفردية بالروح الجماعية ، إنه اليتيم في قبيلة ذبح فيها الحب فما للحياة من قيمة بعد ضياع الأمن، و هي إشارة إلى الفترة التسعينية الحرجة.

هذا وقد كانت لأبيات " الحلاج "[*] دورها الفعال في إحداث التواصل بين الشعراء والعوالم الصوفية الروحية العامرة بالحب الإلهي النقي نقاوة الذات في غمرة رحلتها إلى المعراج الإلهي ومن الشعراء الذين احتفت أشعارهم بنماذج من شعر " الحلاج " (عثمان لوصيف، عبد الله حمادي، عبد الله العشي) و كثيرا ما يشير الشعراء إلى هذا التداخل والاستحضار و هي تقنية مقصودة من أجل توجيه ذهن المتلقي إلى مسار محدد

---

[1] نزار القباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار القباني، بيروت لبنان، ط15، تشرين الأول أكتوبر 2000، ص35.

[*] هو أبو المغيث الحسين بن محمى البيضاوي متصوف و متكلم فارسي لقب بـ(الحلاج) من حِلجه للتصوف كتب مؤلفاته باللغة العربية، قضى الحلاج فترة في خلوة مع شيوخ الصوفية ثم أنفصل عنهم و خرج إلى الدنيا يدعو للزهد و التصوف كانت له أراء جريئة في الفقه و علم الكلام، و التصوف، لم يبق من مؤلفاته سوى (الطواسين) و بعض القطع الشعرية، ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص287.

وعموما بعد الفراغ من الحديث عن السجلات النصية التي رافقت النص الشعري التسعيني، يمكننا القول إن القصيدة التسعينية ثرية بخلفيات معرفية و إحالات خارجية ساهمت في هندستها، و قد كان للسجل الواقعي محل الصدارة لما طرحه من سياقات اجتماعية و تاريخية، بالإضافة إلى احتفاء النص التسعيني بنصوص دينية وقصص من التراث الديني، مما يشير إلى تعالق الشعراء واهتمامهم بالدين والتاريخ، دون أن ننسى دور العالم الميثولوجي بما يحتويه من عبق سحري خيالي، ولا شك أن تضافر هذه الإحالات ساهم في تشكيل وترصيص أعمدة القصيدة التسعينية، مما يسمح للقارئ بالتجول داخل أروقتها بأريحية بين الماضي و الحاضر مرورا إلى المستقبل.

فقد ساعدت هذه الإحالات على تحديد الأنساق الثقافية و الفكرية السائدة في هذه الفترة ، مما دفع الشعراء إلى انتقاء نماذج معينة للتعبير عما هو متوقع و مفترض في هذا الواقع المأزوم بسياقات مختلفة، ظهر فيها الموروث بأنواعه كمحرك لهذه الخلفيات و هو ما يساعد المتلقي على بناء أفق القراءة فور التعرف على هذه النصوص والإحالات لأن عملية الانتقاء ـ هنا ـ مقصودة هدفها توجيه المتلقي نحو أبعاد تأويلية للوصول إلى تواصل و تفاعل قرائي من أجل القبض على الموضوع الجمالي.

2 – الاستراتيجيات النصية:

لما كانت وظيفة السجل تكمن في رصده للعناصر والإحالات الخارج نصية في النص الإبداعي، فلا شك أن هذا الرصيد والانتقاء يتطلب جانبا تخطيطيا وتنظيميا يضمن استمرارية عملية التواصل بين المتلقي و النص و السياق المرجعي، وهو ما دفع "أيزر" لاقتراح مفهوم الاستراتيجيات؛ التي تتولى مهمة توزيع وتنظيم عناصر السجل النصي؛ ذالك لأن العناصر المنتخبة من السياق المرجعي تحاول أن تأخذ معان جديدة في النص الإبداعي، لذالك تعمل الاستراتجيات إجرائيا على ضمان سير العلاقة والتفاعل بين الواجهة الأمامية والخلفية من جهة،و بين المتلقي و السياق المرجعي من جهة أخرى.

و لا يمكن أن نحدد هذه الاستراتيجيات بتقنية فنية ثابتة؛ لأنها تتجاوز حدود البنية السطحية إلى البناء الباطني للنص، فهي عبارة عن نسيج متراص ومتماسك تنتظم به

معاني النص، ونحاول فيما يلي الكشف عن هذه الاستراتيجيات في النص الشعري التسعيني، و ذلك من خلال النظر في بنيتي الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية، وبنية الموضوع والأفق .

2-1- الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية:

توضح هذه البنية العلاقة بين السياق المرجعي و النص؛ « إذ بمجرد انتقاء عنصر معين ضمن السجل النصي يثار السياق المرجعي أو الواجهة الخلفية التي جاء منها هذا العنصر مما يكشف مدى الانزياح والتشويه الذي حدث لمرجعية هذا العنصر لكونه دخل في عالم النص »[1]، بطريقة مخالفة لمرجعيته و قد يستخدم المؤلف كم من تقنية لتحقيق هذه الوصلة كالاعتماد على الانزياح، و القناع أو المفارقة وهي تقنيات فنية تعمل على خلق أبعاد جمالية تساعد القارئ على التواصل مع الموضوع الجمالي للنص وفضلا عن ذلك ـ كما ذكرنا أنفاـ ثمة نصوص مبنية وفق متتالية سردية في قالب شعري وهو ما دفع عملية القراءة وفق هذه الإستراتيجية للوجهة التي يرتضيها المؤلف فبالرجوع لنص (اللعنة والغفران) مثلا نلحظ أنه نص ثري بالخلفيات المعرفية متنوعة فثمة الدين والأسطورة، التراث الشعبي، التاريخ فضلا عن الواقع الاجتماعي وقد اعتمد المؤلف على تقنية القص كوسيلة لتنظيم هذه السجل، وذلك بالاستعانة بتقنيات فنية (كالتكرار والحذف، الرمز، التشاكل و التباين).

ولا نجزم من خلال ما سيقدم أن هذه التقنيات هي الاستراتيجيات لأن كما ـ سبق الذكرـ تتجاوز التقنيات البلاغية والسردية التي تتعلق بالتقنيات و التشكيلات السطحية في حين ترتبط الاستراتيجيات ببنيات داخلية أعمق من تلك التنظيمات، لذلك فإن هذه التقنيات هي مظاهر يرصدها الخطاب لتحريك عملية القراءة، ومن ثمة حدوث تواصل

---

[1] محمود خليف خضير الحياني ،استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية ، ص40، 41.

بين القارئ والموضوع الجمالي الذي تهيئه تلك البنى النصية خلف هذه التقنيات التي لولا حضورها لفقد الخطاب كينونته الإبداعية وأُفرغ من حمالاته الجمالية.

فإذا تأملنا بنية التكرار مثلا نلحظ كيف ساهمت في توجيه أذن السامع و القارئ مما يسمح بخلق نوع من التوتر، وهو التوتر الذي يساعد على قيام التواصل بين القارئ والنص من جهة و بين النص والسياق المرجعي من جهة أخرى، ولاشك أن لجوء الشعراء إلى هذه التقنية يزيد من تعميق البعد الدلالي للعنصر المُنتقيَ من السياق المرجعي والذي يمثل الواجهة الخلفية للنص، وقد ثبت من خلال المعاينة أن القصيدة التسعينية على ارتباط وثيق بهذه التقنية الفنية، إذا عملت على تنظيم وتأطير مجموعة خلفيات، وما يميز التقنية على اعتبار أنها تنظيم سطحي لهذه الخلفيات هو جمالية الانتقاء، وطريقة توزيعها لعناصر السجل داخل النص مما يسمح بحدوث شكل تفاعلي تواصلي بين الذات وموضوع ما .

فإذا نظرنا إلى سجل قصيدة (رصاصة لم يطلقها حما لخضر) نلحظ تكرار بعض الجمل التي تمثل أيقونة باعثة لتشكيل دلالة معينة، مثل جملة (رويدك حمة لا تنتحر) التي تكررت حوالي ثمانية مرات تقريبا، أغلبها بالصيغة نفسها – تحذير ونهي وتنبيه– وقد ساعد هذا التكرار على شد انتباه المتلقي لاشتغاله على الواجهة الأمامية التي ترصد عملية انتحارية، وهو ما يثير الخلفية التي قد تثبت وقد تنفي هذا التوجه ، وهو الدور الذي تضطلع به الإستراتيجية، إذ في كل مرة تحضر فيها هذه الجملة يتجه الخطاب نحو وجهة تعمل الاستراتيجيات على تنظيم سياقها وفق ما يضمن حدوث علاقة تفاعلية تواصلية بين النص والقارئ.

إن ما يميز هذه البنية المتكررة هو الهيكلة الضمنية الماثلة فيها ،والتي تتكون ـ كما ذكر أنفا ـ من (ترجي، تنبيه، نهي)، وهي تنظيمات داخلية تقوم على توجيه الخطاب من أجل تحقيق التواصل بين القارئ و النص ،وقد تعمدت الواجهة الأمامية ـهناـ مخالفة

وتشويه الخلفية من خلال استبدال فعل الاستشهاد بالانتحار ، فالأول هو فعل غير إرادي غني بمعاني التضحية، و الثاني فعل إرادي قد يتضمن معنى التضحية –كذلك–، وقد جاء خطاب المؤلف ملغما بنبرات الترجي والالتماس والتنبيه لشخص " حما " لأن الاستشهاد –هنا– فقد دلالات التضحية واستحال إلى انتحار، فلم يبق من يقدر قيمة هذا العمل في زمن غابت منه ملامح الطهر إذ يقول :

رويدك لا تنتحر

رويدك لا تنتحر

فالدين امتطوا صهوة المجد

مثلك ماتو [1]

أما عن البنية السردية في الشعر فقد كانت لها أهمية كبيرة في تنظيم وتحريك السجلات النصية في العديد من النصوص، لما تحتويه هذه البنية من توجيهات خاصة ومتميزة؛ حيث ساعدت تلك التجاوزات والخرجات الفنية في رسم خطة جمالية ورؤى فكرية مخالفة للمألوف وهي الوجهة التي تضيئها الاستراتيجيات النصية من خلال بعض المظاهر والتشكيلات الفنية في النص، و إن كانت هذه التقنيات هي مظاهر سطحية عند "أيزر" غير أننا نرى أن بنية الاستراتيجيات تنطلق منها أو تتمظهر فيها، ويبقى التجاوز والانحراف هو المطلب المرغوب في كل الحالات .

وكما أشرنا سابقا فإن نص " اللعنة والغفران " من النصوص الشعرية التي استدعت التقنيات السردية للتعبير عن أحداث دموية طعمتها تلك المظاهر الاجتماعية والاستحضارات الأسطورية والاستدعاءات الغيبية، والتي شكلت بدورها سجلا نصيا متنوع المشارب، والمتأمل في هذا النص الشعري يلحظ أن بنيته الشكلية وهيكله العام يتمثل في

[1] سليمان جوادي ، رصاصة لم يطلقها " حما لخضر " ، ص28.

قصيدة حرة وتطور هذا البناء من الداخل بنية سردية مثلتهما تلك المشاهد القصصية مثل قصص (أحمد، زينب، العراف) ويضاف إلى ذلك دخول هذه القصص في بنية "التوازي" الذي يعد « أحد أوجه الانزياح الذي يتوخى فيه شكلا خاصا للنص يبتعد من خلاله عن الشكل التواصلي العادي، ابتعاد الشكل الفني الجمالي »[1]؛ وهو ما شكل بدوره نوعا من التشاكل والتباين بين الوجهات المخططة للنص الإبداعي، بالإضافة إلى بنية الحذف والتكرار، مما أعطى للنص أبعادا جمالية تسير في اتجاهات متنوعة، ولم يكن النص ليصل إلى هذه الأبعاد لولا تمثله خلف هذه التقنيات التي ساعدت على تحريك البناء الداخلي والعميق للنص وهو ما يهيئ القارئ لاستقبال موضوع جمالي معين .

فالمتأمل في النماذج القصصية المنتقاة من المؤلف يلحظ أن الشاعر هم بإشباع نماذجه بصور خيالية من خلال تلك الخرجات الفنية وهي بنية تنظيمية تدفعنا إلى تمثل المعنى ذهنيا من خلال فعل التخييل مثل قصة (زينب) التي سمعت نشيد "قسما" فشدت انتباهها صورة الطفل الأخرس الذي حاول أن ينشد قسما فأعارته فمها، ثم بكت وعادت تتهجى قسما [2] إذ تشير هذه القصة إلى سجل واقعي على الرغم من تعلقها ببناء تخيلُي من خلال استخدامها لألفاظ و جمل مخالفة للمألوف؛ إذ ليس من المعقول أن"يُعار الفم" .لذلك فإن المعنى الهارب خلف التنظيمات الداخلية للاستراتيجيات يقدم للقارئ صورة من صور القراءة والتي تحيل إلى وجود خطاب مأسوي رسمته تلك الأحداث الواقعية فترة التسعينيات.

ولا تختلف قصة "أحمد" عن هذا المنحى المأسوي الذي تحركه بنيات داخلية تتمظهر في فعل الحوار والوصف فقد تبنت بعض الخرجات الفنية على مستوى القص تم فيها تماهي المؤلف مع الراوي والمؤلف الضمني في رؤى فكرية تنطلق من الواقع وترحل

---

[1] مسعود بودوحة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ،ص50.

[2] ينظر: عز الدين ميهوبي، اللعنة و الغفران ، نص القصيدة.

للخيال ثم تعود إلى الواقع، وبين الثبات والخرق يندفع خطاب القارئ نحو تصورات للخلفية التي ترصدها الصورة الأمامية ليكتشف قدرة المعيار على هتك خصوصية المألوف من خلال انزياحه عن السائد بدخوله في واجهة جديدة، قد تصور موقف السارد أو المؤلف للواقعة وقد تتسع الدلالة إلى مفاهيم ورؤى فكرية أبعد من ذلك ،لأن الخطاب الذي ترصده الواجهة لا يتموقع ضمن وجهة نظر محددة ونهائية، بل قابل للحوار مع كم من رؤية وفكرة مستقبلية وآنية، وقد كان لهذه الاستراتجيات دورها الفعال في تحقيق الوجهة غير المحددة من خلال اعتمادها على بنية نصية تجنح للخطاب القصصي فضلا عن انتزاع الألفة عن بعض معاييره كالاقتطاع من فعل القص، بالحذف والإضمار والقفز عن الأحداث وتجزئة القصة إلى مقاطع.

إن هذه التجاوزات و غيرها هي من تعمل على خلق التوتر و الانفعال لدى المتلقي وهو ما يدفعه في الآن نفسه إلى محاورة الواجهتين، الخلفية و الأمامية لاكتشاف أوجه الاختلاف من أجل القبض على الموضوع الذي تحدده تلك التفاعلات النصية مع موقف القارئ وفق الرؤية المقصودة من المؤلف.

وقد أسهمت انتقائية النماذج في رسم حدود هذه الإستراتيجية، و إن كنا نعتقد أن هذه النماذج غير واقعية لأن المؤلف تولى مهمة رسم ملامحها، و إشباع أفكارها بمواقف تشكل الرؤية التخيلية للمؤلف الضمني، ثم إن تطعيم الموقف الشعري بنماذج قصصية يشكل هيكلة عامة مختلفة عن البنية الشعرية المعتادة و إن كان الإيقاع العنصر المحدد للبنيتين، غير أن حركة الاستراتيجيات التي يرصدها السرد داخل النص الشعري تدفع عملية القراءة إلى وجهات مختلفة، و قد لاحظنا هيمنة هذه القصص في نص (اللعنة والغفران)، غير أنها هيمنة مبنية وفق بينة تخطيطية، ابتعد فيها المؤلف عن السرد

العادي وعن القول الشعري المعتاد، مثل استدعائه للمعجم العامي في القص ، الذي تكفل به(الراوي و الأب و ابنته ، إذ يقول:

جئت عراف المدينة

حاملا رؤيا ابنتي.. قالت «أبي شفتك بنمومي ! »[1]

وهي وصلة و مقصودة من المؤلف لتحريك الخطاب الشعري و القصصي معا نحو الوجهة التي تحقق للقول الفني بعده الجمالي و التأثيري .

2-2- بنية الموضوع والأفق:

و تندرج هذه الفكرة إجرائيا في تعلق القارئ بأفق القصيدة التسعينية التي تعد قصيدة أزمة، وهي النقطة التي رافقته في عملية القراءة، والتي سيبني عليها تصوره للأشياء وللمعطيات النصية، من خلال الانتقال بين المنظورات التي تحددها الاستراتيجيات ويضاف إلى الطرح ما انزاحت عنه النصوص عن المألوف ؛حيث رصد للقارئ وجهات نظر مختلفة على الرغم من ارتباطها بالرؤية المتخيلة المتداخلة مع هذا الأفق، لذلك نجد اغلب القراء يجولون في النصوص التسعينية عبر متاهات متنوعة غير أنهم يعودون دوما إلى المخرج نفسه، الذي يفرض احتكام هذه النصوص إلى سلطة الواقع التسعيني .

إن هذا الربط والتعالق بين الموضوع و الأفق لا يستمر على حال أثناء التنقل بين المنظورات النصية التي تهيئها الاستراتيجيات، بل تعمل تلك الفجوات الضمنية ـ خلف المظاهر التخطيطية ـ على إحداث توتر على مستوى القراءة و الفهم؛ إذ تطرح كل فترة أو كل منظور أفقا يحاول أن يحافظ على توازنه خلال تنقله بين وجهات النظر ليصل في النهاية إلى الموضوع الجمالي بعد عملية ملء الفجوات و الربط بين الأفق السابق والأفق المستحدث.

---

[1] عز الدين ميهوبي، اللعنة و الغفران، ص29.

و عموما فإن هذه الاستراتيجيات عملت على تطعيم التجربة الشعرية من خلال ما رسمته من ملامح فنية للمعطيات الخارج نصية داخل النص، ذلك بالاستناد إلى تقنيات و عناصر فنية، ساعدت النصوص التسعينية على دعمها برؤى فكرية، أخرجت بعضا منها عن المألوف لإحداث الصدام بين الصدارة و الخلفية، و قد أخذت أشكالا متعددة للوصول إلى هذا الصدام ، وهو ما أسهم في خلق جو من التفاعل بين النصوص والقراء.

ثالثا: بنية الجاذبية في القصيدة التسعينية

تشتغل فلسفة اللاتحديد في النص الإبداعي وفق تقنيات واستراتيجيات فنية تظهر درجة اهتمام المبدع بالمتلقي، وذلك من خلال ترك فجوات و بياضات في النص بهدف خلق توتر على مستوى القراءة و التلقي، مما يسمح بشروع التفاعل والتواصل بين النص والقارئ "يكون مشاركا في تشكيله واستبطانه بصورة تحقق قراءة أقرب إلى عالم النص وقصديته و رؤيته، و لذلك فإن النص الأدبي يسيطر جزئيا ..على عدد من الفجوات أو العناصر غير المحددة، و يجب على القارئ أن يملأ هذه ذاتيا بطريقة المشاركة الخلاقة مع ما هو معطى في النص الذي أمامه"[1]

وتسهم هذه الوصلة التفاعلية على تحريك آلية القارئ الضمني، لأن هذا الأخير يدخل ضمن فاعلية خلق التوتر في فعل القراءة الذي يتجاذبه الأقطاب الثلاثة (قارئ، نص، المبدع)، و من هذا المنطلق بات النص الإبداعي حقلا فنيا غامرا باللاتحديد الذي لا يسمح بتحقيق قراءة نهائية و محددة " فالنص تصور غائب غائم تتلاشى بداياته في عتمات الإثارة الأولية و تغيب نهاياته في الأحاسيس التي تبدأ تشكلها الجديد في ذات المتلقي عندما يتحول موقفه القديم إلى الموقف الجديد الذي بدأ يعرف عنه شارته الأولى فقط؛ إذ أن القراءة رحلة بين سلسلة متوالية من الانتظارات"[2] .

و في سياق ترحالنا في بحار التجربة الشعرية التسعينية استوقفتنا مجموعة من المواقع غير المحددة، ساهمت إلى حد كبير في خلق جملة من الاستفزازات و التوترات

---

[1] موسى ربابعة، جماليات الأسلوب و التلقي، دراسة تطبيقية ، ص106.

[2] حبيب مونسي، تواترت الإبداع الشعري، ص 74.

مما يدفعنا للبحث في ما وراء الكلمة و السطر والبنية اللغوية المنطوقة و غير المنطوقة و قد اتخذت هذه المواقع في الشعر التسعيني عدة أشكال فنية منها:

– اشتغالها دور الصمت المحذوف ظاهريا من خلال ترك الفراغ بإخفاء بعض الكلمات.

– اشتغالها خلف علامات الترقيم مثل:(الاستفهام و التعجب).

– تموقعها ضمن البنية الشكلية من خلال البياض في الصفحة، و كذا الرسومات والأشكال الهندسية المرفقة بالنص.

– اشتغالها خلف المشاهد القصصية والمقتطفات السردية غير المكتملة.

بالإضافة إلى طاقة النفي التي يظهر فيها تمرد النص على بعض الحقائق والأعراف السائدة ، مما يدفع المتلقي للتوجه إلى السياق المرجعي والمفترض الذي يحيل إليه الخطاب.

إن هذه الأشكال وغيرها من اللاتحديد كان لها دور كبير في تحريك العملية التواصلية بين النص والقارئ، وهو ما لوحظ في الفصل الثاني، فقد توجهت القراءات إلى هذه الفجوات والبياضات بشكل آلي من خلال ملء ما تركه الشعراء من إبهام انطلاقا من التصور النظري، ونعمد في هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على بعض المواقع غير المحددة في التجربة الشعرية التسعينية مستهدفين أهم أشكالها للقبض على أبعادها الهرمنيوطيقية.

1- الانفصالات و الانفكاكات (Disjanctions)

1-1- صمت علامات الترقيم:

تعمل علامات الترقيم في النص الإبداعي على إحداث أبعاد هرمنيوطيقية من لما تشغله من فضاءات فنية و فكرية ،تساعد القارئ على تحديد مجال القراءة فضلا عن البعد الجمالي للشكل الفني الذي يستهدف البصر، وتدخل هذه العلامات في الدرس النقدي المعاصر ضمن التقنيات التي توجه المتلقي أثناء القراءة، مما يساعد على إنتاج المعنى والإيقاع، باعتبارها دالة، لذلك فإن غيابها يعمل على خلق ما لا نهاية من التأويلات، فيغدو مجال النص مفتوحا لأي تأويل "[1].

[1] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص 104،105.

وتختلف وظائف هذه العلامات من نوع إلى آخر وبحسب التوظيف، فقد يشتغل الاستفهام على التهكم و السخرية بدل التساؤل، وقد يشتغل التعجب على نبرة الاستفهام بالإضافة إلى ذلك ثمة علامات تشتغل على جانب التزيين؛ إذ لا يقدم حضورها للنص شيئا.

وعن علاقة علامات الترقيم باللاتحديد الذي تحدثت عنه نظرية التلقي في بعدها الإجرائي نقول إن عملية بناء المعنى في النص الإبداعي توجهه عدة عمليات يدخل الفراغ و اللاتحديد ضمن سلسلة من الفجوات التي يطرحها النص في شكله وفي مضمونه، وهو ما يدفع المتلقي للتوجه الضمني إلى هذه الفجوات بهدف استخراج رحيقها الجمالي وأبعادها الفكرية من خلال محاورة هرمنيوطيقية تضمن استمرارية التواصل والتفاعل بين النص والمتلقي.

ولتوضيح هذه الأبعاد إجرائيا نعمل على اقتناص بعض النماذج الشعرية من الفترة التسعينية، فقد ثبت من خلال المعاينة اهتمام الشعراء الجزائريين- في هذه الفترة - بهذه العلامات منها ما اشتغل على فضاء التزيين، ومنها ما اشتغل على فضاء الدلالة ومن هذه العلامات التي تركت فجوات و ابهامات نذكر الاستفهام (؟) التعجب (!) ونقاط استمرار الحدث(...) وكذا علامات التنصيص(«») و كذا نقاط التواصل(..).

ويعد ديوان(الوهج العذري) للشاعر "ياسين بن عبيد"من الدواوين الشعرية الطافحة باللاتحديد، مما يوجه عملية القراءة نحو الوجهة الأقرب للمعنى المقصود، فالمتأمل في الديوان يلحظ هيمنة(نقاط التواصل و الحذف والتعجب و الاستفهام)، وما يشد انتباه القارئ حضور هذه العلامات في العنونة، مما يثير آلية التأويل من أول وصلة قرائية فالقارئ لعنوان(في مراياها...انكسرنا !!) تقابله علامات حذف ظاهر تدخل ضمن بنية الجاذبية المنحصرة ما بين المرايا و الانكسار، أين تنكشف الرؤية الصوفية في وهجها العذري ، فالمرآة في العرف الصوفي لها عدة اتجاهات منها «مرآة الكون: هو الوجود المضاف الوحداني لأن الأكوان و أوصافها و أحكامها لم تظهر إلا فيه، وهو يخفى بظهورها كما يخفى وجه المرآة بظهور الصور فيه...و مرآة الوجود هي التعيينات المنسوبة إلى الشؤون الباطنة التي صورها الأكوان »[1].

[1] عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ، دار الميسر ، بيروت، لبنان، 2 ط ،1987،ص 240.

إن هذه المعاني تغطي جزءا من الفراغ الذي تركته نقاط الحذف فالانكسار في المرايا هو انكسار في الوجود و الكون و المطلق، وهي بنيات غائبة و مضمرة –في الآن نفسه – في دال(مرآياها) ، إن هذا العنوان الشاعري يمهد للتجربة الروحية عند (ياسين بن عبيد) فهو جزء من الوهج العذري المتأجج بشرارته في المطلق.

ولا يتوقف اللاتحديد عند حدود العنوان، بل يتوزع في كامل جسد القصيدة من خلال نقطتي الوصل(..) التي تهتم بتحقيق التواصل مما يساعد على رتابة الإيقاع[1] إذ يقول:

سَقَتْنا .. من هَواجِرِهَا العَذَابَا* وهَلْ تَخْشى..مُعَذِّبَةً..عِتَابَا؟!**

تَرَاءَتْ..فِي نَوادِينَا.. شِهَابَا * يقلُّ الرَّوعَة الكُبْرى..التِهَابَا**

تَهادَتْ..في يَدَيهَا الْكَأْسَ نَشْوَى * أَدَارَتْهَا..حَنِينًا ..وَ اجْتِذَابَا**

وَ لَفَّتْ.. منْ حَوالَيْنَا..عُرَاهَا * و نَحَّتْ..دُونَ مَقْتَلِنَا..النِّقَابَا** [2]

يتضح من البنية الأمامية طغيان الأفعال الماضوية التي انتهت باللاتحديد (سقتنا،تراءت، تهادت، ولفت، نحت،جاست، ورقت)، وهو ما يحصر مجال الدلالة في الزمن الماضي، فأمام وهج العذارى و هدير الحب الصوفي و تحت وطأة السكر يحضر الآخر" المرآة" المختصرة في الضمير العائد على "الأنا" و هو ما برز في البنية الحاضرة التي ألمحت إلى بعض صفاتها مثل:(يديها، أدارتها،عراها، لطائفها...) و هي بنيات لغوية تشير إلى حضور جو روحي عرفاني يجسد رحلة الذات في غمرة وجدها الصوفي وتأتي تلك الفراغات و الفجوات المقصودة بمثابة الفضاء الصامت الذي يطمح من خلاله المؤلف تحقيق مشاركة قارئه لهذا الجو.

فعندما يقول الشاعر(سقتنا) تحضر بنية غائبة و هي (الخمر، السُكر) وهو ما يهيئ الذات للدخول في عالم لا شعوري بانتقالها من الوعي إلى اللاوعي، حتى تظفر بلحظات سحرية تحقق لها الانبساط الروحي، وهي المضمرات المختزلة في البنية الحاضرة (سقتنا)، يأتي بعدها فعل (تراءت) مشبعا بالرؤية الصوفية ليتسع مجال اللاتحديد عن سر

---

[1] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين العروض و إيقاع الشعر العربي، ص 103، ص 128.

[2] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، [دط]، 1998، ص 22.

هذه الرؤيا و عن الذات أو الشيء الذي تراءى؟ وهي فجوات تطرحها تقنية القارئ الضمني الذي يدفعنا إلى البحث في مرجعية النص، ولا شك أن السقيا و الخمر مدعاة لحضور المرآة، رمز التجلي الإلهي لما تحمله من صفات الجمال الذي هو جزء من ذات الإلهية، وهي مضمرات تغطي اللاتحديد بعد فعل تراءت، ثم يأتي الفراغ بعد (نواديها) ليضمر صور الانكشاف والحضور في النوادي، في حين يحمل الفراغ خلف فعل (تهادت) شكلا من أشكال الخروج عن الوعي والواقع، لالتماس خيط الوجود المطلق المتجلي في الكون، فحين يُنتشي خمر الكأس تغيب الذات عن عالمها و تلقى في ملكوت الله الواسعة.

وقد تعمد الشاعر ترك هذا الفراغ لفتح المجال للقارئ لتخيل المشهد، كما استثمر المعجم الصوفي بتسلسل مما يسهل على المتلقي تتبع الخيط الدلالي الذي تفرضه اللغة المكتوبة وكذا الفضاءات الصامتة، فمن فعل(السقي) إلى (الرؤيا) إلى (الهذيان) إلى (التعري)؛ هذا الأخير الذي يشكل جزءا مهما من رمزية المرأة عند الصوفية و يستمر اللاتحديد في نشر عبقه السحري على وتر إبداعي يهدف إلى تحريك الوتر التأويلي لتفكيك البنية الخفية خلف تلك الفجوات، وتبين من خلال تتبع هذه الفجوات أن الشاعر قد أضمر خلفها مشاهد روحية غارقة في العرفانية الصوفية، وهي مشاهد تحتاج إلى قارئ متخيل و قادر على هتك حجب ما وراء الوجود، لأنه سيجد نفسه أمام مرآة تنعكس فيها تفاصيل الكون و الوجود المطلق، الدال على تجل الله في الكون وهي الوصلة الصوفية التي تجعل ذات المتصوف في اتحاد مع الذات الإلهية إذ يقول:

"**وأنا..في مراياها انكسرنا *** تورقنا الأرض..ساغ لنا شرابا!!** [1]

و إذا انتقلنا إلى تجربة(بلقاسم خمار) سنلتقي ببعض أشكال اللاتحديد الماثلة خلف علامات الترقيم ،و قد اشتغلت هذه العلامات في منجزه على اختزال الأبعاد الفكرية للشاعر مثل قصيدة (فواصل مرتجلة) التي عبر فيها عن موقفه من أزمة بغداد و موت

[1] المصدر السابق، ص 22.

(صدام حسين) [*] فاضمر ما يمس الجانب السياسي والموقف المعادي للفكر المتجذر في التاريخ خلف الاستفهام و علامات التعجب،إذ يقول:

صدام...كان فخرهم
وذخرهم...و حلمهم
في موكب الأضواء ...و الأعراس.
لكنه..؟ لكنها...؟
تبدلت...!؟ [2]

و في قصيدة(زمن الغربة...و الغروب..!؟) من ديوان(حالات للتأّمل وأخرى للصّراخ) يوزع الشاعر معاني الغربة و الغروب في كامل جسد القصيدة وهو ما دفع اللغة الشعرية إلى الانفلات من معيار القول و البوح إلى معيار الصمت من خلال تلك العلامات الرقمية الحبلى بالدلالات المضمرة بداية بالعنوان الذي اختزل فيه الشاعر رغبته في الانعتاق من الغربة وظلمة الغروب في تأملات فنية تروم مشاركة فعالة من المتلقي الذي يجد نفسه في مواجهة مجموعة علامات صامتة تستدعي منه الدخول إلى عالم النص لفك بعض الغموض العالق بالبنية النصية ؟

القصيدة مقسمة إلى مقاطع، في كل جزء يقدم لنا "بلقاسم خمار" مشهدا من مشاهد الاغتراب و التأملات الناتجة عن وعي الذات بذاتها و «هو وعي يمكن لنظرة ما أن ترى فيه منقذا و معينا على رأب شرخ الثنائيات»[3] إذ يقول:

كم ذا أخاف من الخفايا..
و الغيوب..!
سحبُ..
و أمطار النجيع تصبُّ
من عصف الخطوب..

---

[*] صدام حسين المجيد التكريتي ينتمي إلي عشيرة البيجات، ولد 1937 توفي 2006 ، رابع رئيس لجمهورية العراق الموسوعة الحرة ، بتاريخ 02-12-2018 ،الساعة 18:42 https;//ar.m.wikipedia.com

[2] محمد بلقاسم خمار ، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، ص 71.

[3] المصدر نفسه، ص 11.

و مرابعي حُبلى..
سنابلها..
مخضبة الحبوب..؟ [1]

إن نقطتا التواصل التي علقت بالأبيات تضعنا أمام فجوات تحتم علينا إتمام ما تركته من فراغات على مستوى البنية و الدلالة، فهذا الشكل من العلامات ينبئ عن وجود حديث غير مكتمل نهاية السطر، وهو ما يحيل إلى بنية غائبة تختزل الخوف الذات من المجهول و قد اختصر الشاعر حجم هذا الخوف في دال (كم). وتأتي (الغيوب) و(السحب) لتقابل في البنية الغائبة الغربة، اللااستقرار، المجهول، وهو ما يغطي مساحة اللاتحديد الذي يُسير مجال القراءة نحو نهايات مفتوحة تنهض على بعد هرمنيوطيقي يختزل موقف الشاعر من واقعه الراهن الذي تكاتفت حوله الغيوم والمحن فبات الزمن غير الزمن والغروب غير الغروب.

وفي ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) "ليوسف وغليسي" تتوزع علامات الترقيم عبر مختلف القصائد وقد تنوعت بين نقاط الحذف و نقطتا التواصل وعلامات التعجب و الاستفهام و التنصيص، و قد لعبت بعض هذه العلامات على محور اللاتحديد.

ففي قصيدة(مهاجر غريب في بلاد الأنصار..) يستدعي المؤلف علامات التنصيص («») ليحملها بعدا فكريا يتغنى بالأمجاد الثورية إذ يقول:

مررتُ على قبر « زيغود »..
وطفتُ بأرجاء« ديدوش »..
بكيتُ على قمر لا يعود،،[2]

فالمهمة التي يضطلع بها التنصيص هي حفظ الكلام المقتبس، غير أن الشاعر– هنا –خرج به عن المألوف بتضمينه لاسم شخصيتين، مما يثير المتلقي الذي يجد نفسه آليا يبحث عن تعريفهما محاولا تغطية الفراغ، و هي إشارة مقصودة من المبدع طغت على الديوان تروم تحريك الخلفية المعرفية للقارئ و مشاركته في بناء المعنى و قد

[1] محمد بلقاسم خمار ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 48.
[2] يوسف غليسي ، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار ،ص 77.

تبادلت هذه العلامة الدلالة مع علامات أخرى مثل الأقواس ( ) التي اضطلعت بالمهمة نفسها فقد احتوت أبعادا و موافق فكرية، تدخل ضمن الصراع الفكري القائم بين الحاضر و الماضي بين ماض أصيل محفوظ في تاريخ (زيغود و ديدوش) و حاضر ضائع بين يدي مجهول، وبين الرؤيتين ينكشف العالم المتخيل للشاعر الذي يرفض و يعادي ضمنيا و افتراضيا هذا الزمن.

أما عن الاستفهام و الذي لن نطيل في الحديث عنه، لأننا سنتناوله في مباحث أخرى أكثر، تعالقا بحيثياته فيعد « بمعانيه المختلفة قدح لشرارة عواطف و أحاسيس ومشاعر تقف النغمة الخطابية أمامها عاجزة ، فالشاعر ليس بصدد نقل صورة وتجارب وأفكار و مشاعر، وإنما في موقف مشاركة وجدانية تأثرا و تأثيرا » [1]، وقد أثبتت علامات الاستفهام حضورا مكثفا في المنجز الشعري التسعيني لما تحمله من نبرات الحيرة حول ما كان وما سيكون و ما هو كائن، ولا شك أن لهذه التساؤلات أثرها على المتلقي إذ تستوجب منه البحث عن إجابات لملء الفراغ الذي تركته.

وكثيرا ما يشتغل الاستفهام في المنجز التسعيني على وتر الشجن والحرمان والبحث عن المجهول إذ يقول"يوسف وغليسي"متأملا (فجيعة اللقاء):

جرح يجدد جرحي..

و روح تغازل روحي..

فمن لي بروح لتمتص ذي الروح من روحي؟...[2]

تنهض هذه الأبيات على أبعاد هرمنيوطيقية غارقة في تراجيديا الأحزان و الجراح، وهو ما بدا ماثلا في العنوان (فجيعة اللقاء)، فهذا اللقاء هو بمثابة المحطة التي تتوقف عندها الذات لمواجهة الأحزان، فتترامى الجراح متثاقلة على كاهل الروح حتى تشتاق للأرواح التي تغازل الروح ،كنوع من التضامن الذي يحقق للذات استقرارها، و يعيد لها كينونتها، لذلك يأتي الاستفهام في البنية الحاضرة ليناجي الأرواح التي تمتص ما علق

---

[1] عبد المجيد دقياني ، تراكيب الجملة الشعرية في شعر بلقاسم خمار، (مجلة المخبر) عدد 4 ، منشورات قسم الآداب جامعة محمد خيضر بسكرة ، 2008، ص 130 .

[2] يوسف وغليسي ، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار ، ص 37

بالروح من جراح، غير أن الحيرة لا تفارق المشهد حيث يبقى السؤال عالقا من يمتص الروح من الروح؟ و هي دعوة تستميل الوتر الشعوري للمتلقي، ليسافر عبر المستحيل إلى المطلق بمراكب تأويلية تروم مشاركة الأرواح في جو تراجيدي يعزف على وتر الفجيعة.

1-2- الأسطر الفارغة و تقطيع الكلمات:

ثمة فجوات أخرى تتعالق بالفضاءات الشكلية، و تدخل ضمن التلقي البصري الذي يستهدف الجانب الكتابي للقصائد ويدخل ضمن العراك الفكري للوجهات التأويلية للمكتوب والصامت، ومن هذه الأشكال الأسطر الفارغة، «و المتحصّل أن مداخلة الصمت للكلام وإدراج سطور بيضاء في سطور ملأى بالعلامات قد أضفى على القصيدة تشكيلا جديدا وصيرها شبيهة باللوحة التي تتصرف في الأشكال و المساحات والألوان»[1]، وهي لوحة حبلى بالدلالات الضمنية شكلها ذلك الصراع بين الأبيض والأسود؛ حيث يعمل فيه المتلقي على إسقاط «ما يدركه من معنى تأملي في البياض على سواد القصيدة، فيضيف بهذا معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها»[2]، وقد ثبت من خلال المعاينة الشكلية لبعض النماذج التسعينية بروز هذه العلامات الصامتة، مما يشير إلى صراع الذات مع المستحيل الذي يتشبث به الشعراء في رحلاتهم الإبداعية فحين تعجز اللغة عن التعبير يأتي الفراغ كوعاء حامل لكل مستويات الشعور.

فقد وجهت مقامات البوح "عبد الله العشي" إلى الصمت في رحلة تأملية طافحة بالخيالات الروحية ، إذ يقول:

ها...

قد بلغت

.....

.....

---

[1] أحمد الجوة ، سيميائية البياض و الصمت في الشعر العربي الحديث(محاضرات الملتقى الدولي الخامس ،السيمياء و النص الأدبي) قسم الآداب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ،15 ،17 نوفمبر 2008، ص133.

[2] عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي،ص 100.

يا خالقي ...

يا خالقي...

صرختْ،

و انقطع الكلام...

و سقطت

مغشيا علي...

.....

..... [1]

تشغل هذه الأبيات حيزا واسعا من اللاتحديد الغارق في فضاءات الصوفية، و يبدأ ذلك من أول تنبيه (ها) إلى نداء و يستمر في حركة تنازلية إلى نهاية توصل الذات إلى حالة الصمت بانقطاع الكلام لفترة ثم بالسقوط و الإغماء و هو شكل آخر من الصمت عبرت عنه نقاط الحذف بعد دال"علي".

إن البعد التأويلي الذي تنهض عليه هذه الأبيات يناشد مشاهد روحية غارقة في العرفانيات الصوفية تصور رغبة الذات في الاتحاد[*] بالذات الإلهية، أين تعمل المناجاة "يا خالقي" كممول لقيام العلاقة الروحية، هذه المناجاة التي تنتهي بالذات إلى حالتين من الصمت الأولى بانقطاع الكلام و الدخول في جو من التأمل الروحي في الملكوت الإلهي والثانية بحالة السقوط و الإغماء؛ الذي يجعل الذات في حالة غياب عن الوعي و من ثمة الهروب من العالم و الوجود و التعالق مع الفضاءات الإلهية التي يتجلى فيها الخالق وهي البنية الغائبة محتملة الحضور في ذهن المتلقي، وقد نختلف مع الباحثة "وردية سحاد" في تحليلها لهذه الأبيات، إذ ترى أن الشاعر « لم يبلغ مسعاه رغم الصيغة التقريرية التي ورد بها الملفوظ، فلو حدث اتصال فعلي لا داعي لتوظيف البياض النصي لأن الشاعر سيعمد حينها لوصف حالة الاتصال»[2].

---

[1] عبد الله العشي ، مقام البوح ،ص 19 ، 20.

[*] تصير ذاتين واحدة ، و هو حال الصوفي الواصل،" عبد المنعم الحفني، معجم المصطلحات الصوفية، ص09.

[2] وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لـ عبد الله العشي ،ص 145

والحق إن هذه الوجهة لا تبعد الفراغات –هنا– عن الدلالة التي قد تتوافق مع رؤية المؤلف و قد تختلف ،غير أننا نرى أن هذه الأسطر هي اختزال لما عجزت اللغة عن التعبير عنه، لأن بلوغ ذات المتصوف إلى هذا المقام يدخلها في حالة ارتجاج روحي تكون فيه مسلوبة الإرادة لا قوة إلا للخالق المتجلي فيها ، فإن غاب بوح الشاعر ـهنا ـ فثمة قارئ متخيل يطمح للمشاركة في هذا الجو العرفاني النقي عبر آيات التأمل الافتراضية؛ لأن الصمت هو باب من أبواب التخييل الذي لا يرسى على رؤية محددة .

وفي مواضع أخرى من اللاتحديد يلجأ الشاعر إلى تقطيع الكلمة محاولا إخراجها عبر حروف أو أجزاء . وهو ما يجعل القارئ في حالة من الترقب و الانتظار الذي يفرض عليه توقعات معينة وفقا للصورة التي حضرت فيها الكلمة أو البيت ، يقول"عز الدين ميهوبي" في رحلة تفتيشه عن الصمت:

الصمت يفتش عن كلمة

ا

ال

الصـ

الصمـ

الصمت..

الباب يخبئ نعشا

النعش الموت [1]

إن « إخراج الكلمة بالتقطيع يصير الكلام الشعري على صلة بحبسه الكلام التي تعطل النطق و تسبب إجهادا للمتكلم حين يروم إخراج الكلام و أما اقتطاع جزء من الكلمة فمآله إلى تحريف تصحيف تغادر بسببه العلامة اللسانية سياقها الدلالي الأصلي إلى سياق غير مألوف..و إنما يكون المنحى في التقريب بين حروف الكلمات خرقا للتوقع

[1] عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس ،ص05.

والالتذاذ بموسيقى الشعر لعبة يدفع بها الشاعر القارئ إلى إدراك المزالق الناجمة عن القراءة». [1]

و الشاعر في هذا المشهد لم يكتف بالصمت على المستوى الشكلي فقط، بل تعداه إلى المعنى من خلال دال"الصمت" و هي البنية الحاضرة و المقدمة تدريجيا، تحيل إلى بنية غائبة هي إمكانية الكلام، و على الرغم من أن صمت الذات يفتش عن الصمت ،غير أن ذات الشاعر تحاول أن تكسر هذه الرتابة بتحديها لآلة النطق التي تعطلت ساعة الكلام.

ومن هذا المنطلق انقسم البحث إلى مستويين الأول بحث الصمت عن الصمت وتعلق بالشكل من خلال تقطيع الكلمة عبر الأسطر، و الثاني بحث الشاعر عن الصمت و تعلق بالمضمون، فعندما أحس الشاعر أنه بحاجة إلى مفارقة الكلام قدم لنا صورا تعبر عن رغبته في الصمت، أين تحققت مناجاته للصمت عبر مراحل متقطعة وتدريجية حبلى بالدلالات الشجية. ويظهر أن عملية التفتيش قد تحققت في المستوى الأول من خلال اجتماع حروف الكلمة، وفي المستوى الثاني في نقاط التواصل التي تنبئ عن صمت الذات وصمت الشعور، فبعد رحلة من مخاض التفتيش، تأتي السكينة كبنية غائبة محتملة الحدوث خلف نقاط التواصل المنصهرة في فضاء الدلالة المحملة بالمعاني المأساوية فحين يقتحم الألم ويخيم الظلام تتلاطم الأفكار وتضطرب الأجهزة العصبية للغة الإبداعية، فتصاب بحبسة تعبيرية، وهو ما وقع لشاعرنا حين طغى الحزن على معمارية معجمه الفني أثر ما يعيشه في واقعه من انكسارات ،حتى بات يبحث عن الصمت،فلم يعد للغة معنى في ظل هذه المعاناة.

1-3- الفضاءات البيضاء:

المساحات البيضاء شكل من أشكال اللاتحديد في المنجز الإبداعي، ذلك لما يشغله البياض من فضاءات فنية، الحاملة لدلالات معرفية متنوعة، « مما يفرض على القارئ

---

[1] أحمد الجوة، سيمياية البياض و الصمت في الشعر العربي الحديث(محاضرات الملتقى الدولي الخامس ،السيمياء والنص الأدبي)، ص136.

أن يصمت أو يستريح أو يدخل مجال تأملي مملوء بالدلالة فيسقط ما يدركه من معنى تأملي في البياض على سواد القصيدة،فيضيف لهذا معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها» [1]، لذلك فإن إهمال هذا العنصر"البياض"و التقليل من قيمته في النصوص هو بمثابة غض البصر عن عنصر يعد عاملا غير حيادي في العملية الإبداعية.

وقد أولى الشعراء المعاصرون أهمية كبيرة وفيهم من يبذل جهدا في تشكيله وتنويعه مثل:(أدونيس و يوسف سعدي) وغيرهم[2]، وهو ما يؤكد أهمية هذا الفضاء في العملية الإبداعية وعلى مستوى القراءة ذلك لما يحدثه من توتر للمتلقي، و هو ما يدفعه للبحث عن الدلالات المخبوءة خلفه، دون الاستغناء عن السواد الذي يؤطر ضمنيا فاعلية البياض.

وتختلف دلائلية هذه المساحات البيضاء في المنجز الشعري الجزائري المعاصر من تجربة إلى أخرى، ومن موقع إلى آخر، والمتأمل في النص التسعيني يلحظ هيمنة أشكال متنوعة من البياض الذي اختزل فيه الشعراء رغباتهم و شعورهم و ما جاشت به قرائحهم فقد أخذت هذه الفضاءات البيضاء حيزا من اللاتحديد في كثير من التجارب الشعرية وتجدر الإشارة ـ هنا ـ أن بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة اختلافا كبيرا في استغلال الصفحة المكان« فالشكل المكاني للأولى لا يعترف للمساحات البيضاء إلا بما يمليه عليه البناء التناظري القائم على التوازي، أي أن شكله جامد و طريقة استغلاله للمكان إيقاعيا معروفة بشكل مسبق بالنسبة للبصر و للذهن أيضا» [3].

أما الثانية أي القصيدة الحرة فقد لعبت المعاصرة و الحداثة دورها في التجريب الفني الذي يكسر الرتابة، فقد تفنن الشعراء في توزيع مفرداتهم على صفحات الديوان، فتشكلت صور من اللاتحديد متنوعة مما يوسع في دائرة فهم هذا الفضاء المتسع من المساحات البيضاء.

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي ، ص100.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص101

[3] المرجع نفسه، ص 117.

و مثالا للشكل الأول نأخذ تجربة (رباعيات آخر الليل) "لعبد الله حمادي" هذه التجربة الروحية، المتشظية في الملكوت السماوي، والرباعيات كما تحدثنا سابقا هي شكل عمودي له بنية محددة و جاهزة وقد اتجه"عبد الله حمادي" إلى هذه التجربة في خضم مراودته للحرف الصوفي المتمرد، فقد جسدت ـ على قول "عبد الحميد هيمة" « لنا نضج القصيدة الصوفية لما تحتويه من سمات وعناصر، تتيح لنا القول بأن الرؤية الصوفية قد تكاملت في هذا النص، ذلك أن الرباعية تفرض (المشهد) أو اللوحة ، كما تفرض درجة عالية جدا من التكثيف بغية التأثير في المتلقي» [1]، وتدخل لعبة البياض والسواد ضمن هذا التكثيف، سواء في الشكل الذي تفرضه الرباعية، أو في العرفان الصوفي الذي يؤمن بأن« الصمت سلامة، و هو الأصل، و السكوت في وقته صفة الرجل، كما أن النطق في موضعه من أشرف الخصال، والصمت آداب الحضرة .... والصمت ليس بمخصوص على اللسان،لكنه على القلب و الجوارح كلها»[2] .

وقد استغل "عبد الله حمادي "في الرباعيات هذه المفاهيم فطعم تجربته بفضاءات دلالية، يتصارع فيها البياض و السواد ،الصمت و السكوت، النور و الظلمة، فالمتأمل في هذه التجربة يلحظ هيمنة الصفحات البيضاء، فبعد كل رباعية يأتي البياض كفضاء مفتوح من اللاتحديد، و بعملية حسابية تبين أن عدد هذه الرباعيات ثلاثون رباعية تتوزع على واحد و ستين صفحة ، وفق متتالية (سواد+ بياض+ سواد+سواد+ سواد+بياض +سواد + بياض.....آلخ) .

الأول صفحة دون عليها عنوان"رباعيات آخر الليل" ثم تأتي صفحة تمهيدية طعمها الشاعر بمقولة للحلاج[*]:«ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلع القوس الثاني ، والقوس الثاني دون اللوح» [3] بعدها تتقدم أول رباعية تليها الرباعية الثانية دون فاصل من

---

[1]عبد الحميد هيمة ،علامات في الإبداع الجزائري ،ص 13.

[2]عبد المنعم الحفني،معجم المصطلحات الصوفية ،ص 155.

[*] الحسين بن منصور كنيته أو مغيث ، من أهل بيضاء فارس، نشأ بواسط بالعراق متصوف و متكلم فارسي لقب بـ(الحلاج) من حِلجه للتصوف ، قضى فترة في خلوة مع شيوخ الصوفية ثم أنفصل عنهم و خرج إلى الدنيا يدعو للزهد و التصوف كانت له أراء جريئة في الفقه و علم الكلام، و التصوف، لم يبق من مؤلفاته سوى (الطواسين) و بعض القطع الشعرية، ينظر: محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب،ج1،ص287.

[3]عبد الله حمادي،البرزخ و السكين، ص40. نقلا عن: الحلاج، طاسين

البياض بعدها تبدأ معادلة الصراع بين الأبيض و الأسود ، فإذا أسقطنا الصفحات البيضاء قبل بداية الرباعيات تكون المتتالية كالآتي:

(رباعية1+ رباعية2 +ب ياض1+ رباعية3+ بياض2+ رباعية4+ بياض3...إلى آخر المتتالية رباعية30+ بياض29) و إذا احتسبنا البياض قبل بداية الرباعيات فإن النتيجة تتعادل ثلاثون(30) مقابل ثلاثون (30) و هو تقابل بين الصمت و السكوت بين النور الذي يشغله البياض و الظلمة التي يحتلها السواد، وعليه فإن البنية الحاضرة في السواد هي من تعطي قيمة للبنية الغائبة في البياض، وعموما فإن البعد الهرمنيوطيقي العام الذي ينهض عليه هذا التصور هو الجو الروحاني المتوهج في الذات العارفة، في صراعها مع الوجود المقابل اللا وجود المرئي، وفي خضم هذا الصراع تستغل الذات الصمت كفضاء غير محدد مفتوح على بنيات غائبة تصور أشكالا من التأمل الروحي والإشراقات النورانية المتناغمة روحيا في الذات المتصوفة .

إن ارتباط السواد في الرباعيات بالظلمة، يفتح المجال لملء المساحات البيضاء ببنية مؤولة تشير إلى التعلق بالنور و مثال ذلك البياض الذي يأتي بعد الرباعية رقم (7) التي قدم فيها الشاعر صورة من صور التعالق بالمرأة رمز التجلي«بوصفها وسيطا جماليا للوصول إلى (الجمال المطلق) » [1] ، حيث يقول:

سُّر مغزاكَ أنْ تراني صريعًا * * * فوق نهديها مبحرا في ارتجاجيِ [2]

و هو مشهد تخيليي يهيئ الذات للدخول في عالم الحلم من خلال هيئة التماهي مع الجسد لاستشعار النشوة الجنسية كونها وسيلة حسية لتحقيق غاية روحية هي التوحد مع الآخر، و نُشدان الأبدية فالحب انخطاف يخلِّص العاشق من الشكل والمظهر ويجعله كيانا شفافا جوهرا خالصا[3])، ففي غمرة هذا التماهي و الانصهار في الجسد يدخل الشاعر في حالة من الارتجاج الروحي، لتبدأ رحلة الحلم في ظلمة روحية إذ يقول:

(...)إنّما السِرُّ من تدبَّر سِرَّاً ** بات فحواه في متون الدَّياجيِ**[4]

---

[1]عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص20.

[2]عبد الله حمادي،البرزخ و السكين ،ص 53.

[3]ينظر:أدونيس،الصوفية و السيريالية،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،لبنان،ط2،[د ت] ،ص10.

[4]عبد الله حمادي، البرزخ و السكين ،ص53.

والظلمة في العرف الصوفي هي« العلم بالذات الإلهية، إذ العلم بالذات يعطي ظلمة لا يدرك بها شيئا كالبصر حين يغشاه نور الشمس عند تعلقه بوسط قرصها الذي هو ينبوعه، فإنه حينئذ لا يدرك شيئا من المبصرات» [1]، و قد عبر الشاعر بلفظ "الدياجي" عن هذا المشهد العرفاني، يأتي بعده البياض ليحتل صفحة كاملة من اللاتحديد، يخفي فضاءات دلالية من الاشراقات الصوفية، فبعد كلمة"دياجي"تتعطل اللغة في شكلها الكتابي غير أنها تنفتح على أبواب تأويلية تنهض على أجواء نورانية تصور قصة الذات مع العالم في تلاشيها وانصهارها و تشظيها في المطلق المنكشف في ثنائية(الظلمة/ النور/ الصمت/ البوح/ البياض/ السواد)، « حيث يستطيع العارف أن ينتقل من عالم الظلمة إلى علم النور لإخراج العالم المادي من دائرة الاهتمام،و قبول العالم العلوي الذي يمثل عالم الشعور»[2] .

ومن هنا تتكشف مهمة اللاتحديد المتداخل مع البياض في الوجود المتجلي في العرف الصوفي لأن «الوجود بياض، والعدم سواد» [3]، ومن ثمة فإن المشهد الهرمنيوطيقي الذي تبحر فيه الذات خلف هذا البياض ينهض بمقتطفات روحية تدخل فيها الذات حالة من الاستقرار الروحي من خلال اشتغالها على نغمات الفناء بالدخول في الغيبوبة التي تفرض صمت الجوارح ترقبا لإشعاعات النور المتجلي في الذات الإلهية من خلال الاتحاد الذي يظهر فيه «الوجود الحق الواحد المطلق الذي الكل به موجود بالحق فيتحد به الكل من حيث كون كل شيء موجودا به معدوما بنفسه ،لا من حيث أن له وجودا خاصا اتحد به فإنه محال»[4]، و هي البنية الغائبة محتملة الوقوع، وما يؤكد هذا المذهب قول الشاعر في الرباعية الموالية رقم: ثمانية (8):

---

[1]عبد المنعم الحفني ،معجم مصطلحات الصوفية،ص176.

[2] ينظر:آمنة بلعلي، الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، [د ط]، 2002، ص21.

[3]عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص 37.

[4]عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات صوفية، تح، تق:عبد العال شاهين، دار المنابر للطبع و التوزيع ،القاهرة ،ط 1 ،1992، ص49

بادِرِ الصَّحو و ارتجِيه رجائي * و اقبض النُّور من ثُمالِ نجاتي** [1]

والصحو في العرف الصوفي هو: «رجوع العارف إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه وعكسه السكر»[2]، أما النور فهو :«الحق و يسمى نور الأنوار: لأنه جميع الأنوار منه»[3]، فلا شك أن بعد هذه الوصلة الروحية المتوهجة في عمق العارف المتصوف، في صراعه بين الظلام والنور، وبين العالم المادي و العالم العلوي في محاولة دؤوبة لضمان التواصل بالذات الإلهية، يأتي رجاء الشاعر لـ"الصحو" كي لا يستفيق من غيبوبته التأملية في الملكوت الإلهي، حتى يقبض على النور الحق المتجلي في الوجود العلوي و المجسد في البياض.

والمتأمل في المتتالية "البياض السواد" يلحظ كيف يتصارع الصمت و البوح، في بناء المعنى للنصوص التي غرقت دلالتها في مستودع الخيالات الصوفية المتوهجة في الذات العارفة بالملكوت الإلهي، انطلاقا من الوجود المادي إلى الوجود العلوي من خلال تتبع هذه الثنائية (الظلام/ النور)، المنصهرة في ثنائية (صمت / بوح) والظاهرة شكليا ودلاليا في ثنائية (بياض/ سواد)، و لا شك أن قساوة الواقع و انكسارات الذات هي من دفعت الشاعر لتركيب هذه الصورة الخيالية كتعويض عن الحرمان الذي تعيشه الذات في عالمها.

وعموما فإن الشكل العمودي للرباعيات لم يمنع الشاعر من الهروب إلى المساحات البيضاء كفضاء غير المحدد للتعبير عن رؤى و أفكار عجزت اللغة عن التعبير عنها لأنها تشغل حيزا دلاليا غارقا في الخيال الروحي المعنوي غير الملموس ،فهي بحاجة إلى قارئ متخيل يمكنه من تصوير المشاهد بالشكل الذي يرتضيه الخيط الدلالي الذي تسير وفقه هذه الرباعيات و هو خيط شعوري يصعب القبض عليه سواء في بوحه أو في صمته.

---

[1] عبد الله حمادي،البرزخ و السكين ،ص 55.

[2] عبد المنعم الحفني،معجم المصطلحات الصوفية ،ص 149.

[3] المرجع نفسه، ص 258.

أما عن الشكل الحر فقد تنوعت الفضاءات البيضاء فيه، فمنها ما يحيط بالكتابة ومنها ما يقع أسفلها أو أعلاها و هي دعوة صريحة للمتلقي الذي يجد نفسه أمام أشكال « تخاطب البصر، حتى إنها لتصبح منبها بصريا ... وهذا عنصر يحتاج جهدا مضاعفا من القارئ».[1] و الأمثلة كثيرة في الشعر التسعيني.

1-4- البنية القصصية غير المكتملة :

إن القارئ للشعر الجزائري المعاصر يلحظ كيف هيمن الأسلوب القصصي على البنية اللغوية للنصوص، ولتعالق الشعر بالسرد أبعاد فنية و دلالات فكرية، تنهض على بنية مختلفة تستثير المتلقي بشكل مختلف عن الشكل العادي،لأن حضورها في النص الشعري يترك مواقعا مبهمة لتعالقها بقالب غير قالبها من جهة، ولتعمد الكاتب ترك هذه المواقع لإشراك المتلقي في عملية القراءة من جهة أخرى، ومن التقنيات التي تنبئ عن تماثل هذه المواقع، تقطيع السرد أو الانقطاع في السرد، بالإضافة إلى النهايات المفتوحة وإهمال بعض الدلالات وكذا تجزئة الحوار وغيرها ونمثل فيما سيأتي لبعض هذه التقنيات من القصيدة التسعينية.

من بين التجارب الشعرية الجزائرية المتعلقة بهذه التقنيات تجربة (عز الدين ميهوبي)، فقد احتفت قصائده بزخم متميز من المشاهد القصصية والمقتطفات السردية غير المكتملة، وهو ما يخلق توترا على مستوى القراءة، وقد شكلت صورة الطفولة البريئة جزءا مهما من هذه المشاهد،إذ يقول في نص "الطفل":

أبي ..أحكِ لي أحجية
نمْ مْ حبيبي ..
إذن غنِ لي أغنية
ليتني عندليبًا ..
إذن افتح الباب حتى أرى قمر الصحّو..
أسأله أمنيهْ
أخاف عليك حبيبي ..

[1] موسى ربابعة،جماليات الأسلوب و التلقي، دراسات تطبيقية ، ص207.

و ممّ تخاف ؟
من الصحو..
من لحظة الاعتراف
نم حبيبي
غدًا اجلبْ الكعك لك
سأملأ حينًا يديك..
و حينا فمك
سأحمل كل الهدايا...
.....
.....
ونام على فرح لن يجئ غدًا
.....
.....
آفاق الصبيّ على دمعةٍ
علقت في الزّناد
و بقايا أب ...
من رماد
و راح يفتشُ عن أيّ شيء... [1]

إن الدراما التي تنهض عليها هذه القصيدة، تنبع من عمق التجربة الواقعية المعاشة التي تصور علاقة الإنسان بالإنسان من ناحية؛ أي العالم الخارجية، وعلاقة الذات بعالمها الداخلي من ناحية أخرى، وقد أثرنا كتابة النص كاملا ليتسنى لنا وضع أيدينا على أهم مواقع اللاتحديد المشهد غارق في تراجيديا الأحداث التسعينية المريرة، التي سرقت من الطفولة أحلامها و سلبتها أمانيها .

[1] عز الدين ميهوبي ، كاليغولا يرسم غرنيكا الريس، ص32 ،33.

والشاعر في هذه الأبيات وأمام هذا المشهد الدامي لم يشأ إتمام تفاصيل القصة بل لم تسعفه اللغة للحديث عن كل تفاصيلها فترك ـ لنا ـ مساحات غير المحددة من أجل استثمار أحاسيسنا في نسج ما اختفى من تفاصيلها، إن النص الذي أمامنا مبني على تقنية الحوار، وقد عمد الشاعر عدم ذكر الفعل "قال" باعتباره آلية تحقق فعل الحوار واكتفى بالنغمة الحوارية بين شخصيتين(الأب و الابن)، أين يظهر تضاؤل فعل الحوار تدريجيا إلى أن اختفى طرف الأب من السرد لتبدأ مأساة جديدة من عمق الجرح التسعيني.

فالبنية الحاضرة أمامنا تصور جوا حميميا بين الأب و الابن، وقد استأصل الشاعر من الحوار أسباب عزوف الأب عن تحقيق رغبات ابنه في بداية الحوار؛ إذ ليس من المعقول أن ينام الصبي على جمله من الأماني لها إمكانية التحقيق كرواية أحجية أو التغني بأغنية أو فتح الباب، يأتي بعدها فعل" الخوف"كمبرر فعلي وحجة تأمل الإقناع لعدم تحقيق الرغبات، و يبقى القارئ يتقاسم أجواء الحيرة مع الطفل في انتظار غد أفضل يظهر بنية غائبة محملة بالأجواء المفرحة خاصة بعد قول الأب "سأحمل كل الهدايا" وللقارئ حرية اختيار الهدايا غير المحددة(كالألعاب، الأكل، الألبسة و غيرها) وهي بنية مضمرة في نقاط الحذف التي اشتغلت على تقطيع فعل الحوار.

يأتي بعدها مشهد غير مكتمل يبدأ بنوم الطفل على غد لن يجيء، مما يثير قلق المتلقي الذي سيجد نفسه أمام لا تحديد آخر،يبحث عن سر هذا الغد، فقد حذف الشاعر من المشهد أبهى معالمه، التي تصور لنا شكل الطفل وهو يحلم بغدٍ مفرحٍ وجميل وقد ساعدت نقاط الحذف على تعميق هذه الصورة؛ أين تعطلت تعبيرية اللغة المكتوبة وحلت محلها اللغة المرئية المختصرة في سطرين أضمرا ما يجول بخاطر الشاعر من حزن و أسى.

ثم تتقدم بعدها جملة "أفاق الصبي على دمعة " لتزيح بعض الغموض عما سبق وتضع القارئ أمام غموض آخر، يبحث عن سبب "الدمعة" هذا الدال الذي شغل حيزا واسعا من اللاتحديد، إذ تحيل إلى البعد المأساوي المضمر الذي يدفع القارئ إلى تصور الجو الذي خيم على الفترة التسعينية؛ حيث المجازر والذبح والموت، إنه الصراع بين الحياة و الموت الذي ينتهي بانهزام، الحياة فيختفي الأب وتتبعثر أمنيات الطفولة وتندثر

معها عاطفة الأبوة ليبقى الرماد شاهدا على تضحياتها وهو ما دفع الطفل إلى الاستمرار في التفتيش حتى بعد وفاة الأب.

إن الخيط الدلالي الذي تسير في اتجاهه هذه المقتطفات السردية ينهض على مشهد تراجيدي شكلته تلك الأوضاع المأساوية التي عاشها الشعب الجزائري فترة التسعينيات وقد ساعدت بنية اللاتحديد على إشراك عاطفة المتلقي الذي يجد نفسه يترقب هذا الغد الجميل المثقل بالأحلام البريئة، فيتوحد إحساسه بإحساس الأبوة حينا وببراءة الطفولة حينا آخر.

وعلى الوتر الحزائني نفسه يعزف "ميهوبي" سيمفونية التضحية التي تزعمتها "أم"راحت ضحية الإجرام :إذ يقول في نص (اللعنة و الغفران):

مر شهر..

مر بي نعش

سألت الناس « منْ؟»

فالوا « فلانهْ »

خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت

في خزانهْ [1]

إن القارئ لهذا المشهد ينتابه شعور شجي يعزف على نغمة مأساوية ،تضعه أمام جملة من المواقع غير المحددة، وله أن يتخيل صورامختلفة لتفاصيل القصة « فمن عبقرية القراءة أنها تضيف من دلالتها مقاصد أخرى لا يفطن لها المبدع تحول القراءة إعادة ربطها في سلك المعنى الواحد» [2].

فحين يتأمل المتلقي طريقة سرد القصة يلحظ فجوات تدفعه لطرح مجموعة من الأسئلة مثل: ما طبيعة هذه المرأة الفيزيولوجية (physiologiques) أي شكلها؟ والنفسية ويدخل في ذلك حالتها المدنية، متزوجة مطلقة، أرملة ؟ وحالتها الاجتماعية فقيرة غنية، عاملة بطالة؟ ثم ما سبب بحثها بمفردها عن الكبريت؟ و سبب عودتها في خزانة ؟ ما هي الأحداث التي شهدتها خارج المنزل ؟

---

[1] عز الدين ميهوبي،اللعنة و الغفران،ص45 ،46.

[2] حبيب مونسي، تواترات الإبداع، ص 15.

إن الخيط الرفيع الذي يربط بين أجزاء القصة يتجاذبه قطبان هما (الموت / الحياة) من خلال كلمتي (كبريت/ خزانة) تتوسطهما معاني التضحية فسؤال الشاعر عن من في النعش؟ لا يقصد من خلاله معرفة اسم الشخص أو جنسه لأن هاجس الموت قد خيم على المعجم اللغوي للقصيدة، فقد سبقها "العراف"و "أحمد"، ولكن الشاعر قصد معرفة قصة المتوفي، وهو ما يخلق فجوة على مستوى البنية الحاضرة لأن التركيب قد اختصر قصة المرأة في جملة " خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت في خزانة "ليبرز التقابل بين (الكبريت والخزانة) التي نؤولها دلاليا حركة مقصودة من الشاعر تدخل فيها لعبة الأحجام لإظهار عدم التوازن بين الصورتين، صورة البحث عن علبة كبريت صغيرة بسيطة وصورة العودة في خزانة إحالة للموت.

فهذا التحول على مستوى البنية الحاضرة من الإيجاب إلى السلب يتضمن تحولا على مستوى الدلالة الغائبة، إذ بإمكان القارئ أن يسد هذه الفجوات بتفصيل من عندياته غير أنها لا تخرج عن الثنائية التي انطلقت منها(الموت، الحياة) لأن الشعر «لا يقف على دلالات اللغة الوضعية، بل إنه يقوم بعملية خلق جديد للأشياء معتمدا على تركيباته اللغوية، حيث يبتعد عن فكرة البعد الواحد فنستطيع أن نرى أبعادا متعددة تلوح من خلال القصيدة» [1].

إذا افترضنا أن المرأة متزوجة أو أرملة لها صغار، وهي الوجهة الأقرب للمعنى فأنها مجبرة للخروج بمفردها لجلب الكبريت مصدر النار وللنار فوئد كثيرة، فسؤالها عنه يدل على افتقارها له وهي بنية مضمرة في دال " تسأل " لذلك فإن إمكانية الحصول عليه غير ثابتة لكنها محتملة، لأنه شيء بسيط، ولا شك أن عناء البحث عنه هو من حول صورة الرغبة في الحياة إلى فقدان الحياة أين يفتح الخطاب بابا أخر من الإبهام يضمر موعد الوفاة، والسبب والمتسبب في الوفاة؟ و يتسع الإبهام عند لفظ "عادت " الذي يتقابل مع دال "خرجت " في البنية الحاضرة، هذه العودة التي تجعل الأطفال في حالة انتظار وترقب للام وللكبريت، غير أن الشاعر حذف كل هذه الأحداث تاركا المجال للقارئ

[1] رجاء عيد ، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 178.

لتصور ما أخفته الفجوات من عدم ذكر اسم الشخصية، وصفاتها وكذا زمن الخروج وزمن العودة ، بالإضافة إلى تقليص الأحداث و اختصارها في (خرجت تسأل، عادت).

والقارئ لهذه المقتطفات يعتقد أن الشاعر يسرد قصة من الواقع المعيش تصور صراع الإنسان مع الأوضاع السائدة فترة التسعينيات أين راح ضحيتها عديد من الشهداء وهي بنية غائبة محتملة التحقق،غير أن تمرير الأبيات على آلة التأويل يخلق من المشهد تصورا آخر ينهض على صراع الإنسان بين (الموت والحياة)، وهو صراع قديم قدم الإنسانية « وقد تكون الأهرامات من أبرز صور تحدي الموت التي تركها الإنسان على وجه الأرض، أما التناسل البدني وإنجاب الأطفال فهو السيلة الأكثر بدائية في مقاومة الفناء ويمتلكها عامة البشر، بالمقابل نجد وسيلة أخرى مقتصرة على نخبة ممتازة من الناس وهي التناسل الروحي وأهل التناسل هم الشعراء والفنانون ومحبو الحكمة وهؤلاء يضمنون لأنفسهم الخلود عن طريق ما يذيعون من حكمة وفضيلة وجمال ولا نزاع في أن التناسل الروحي أسمى بكثير من التناسل البدني» [1].

والشاعر "عز الدين ميهوبي " من الشعراء الذين تعالقت لغتهم برموز الفناء والخلود وهي رموز حبلى بالدلالات الضمنية المتناسلة روحيا مع الأرواح البريئة براءة الوطن المكلوم، فهي دعوة لحياة الوطن، حياة المبادئ، الحرية، السلم، الأمن، وهي البنيات الغائبة خلف هذه المواقع غير المحددة، وقد كانت هذه المواقع المتقطعة من السرد بمثابة الوعاء الحامل لمكبوتات المؤلف، منها ما وجد ضالته في اللغة ومنها ما اكتفى بالصمت كتعبير عن عمق المشهد وقوته، بمقابل تعجز اللغة في كثير من المواقف عن لمس الشعور الحقيقي للمؤلف ، لذلك تكتفي بالانسحاب من حين إلى آخر.

1-5- الرسومات غير المحددة :

يتعلق الشاعر بعالم الرسم تعلقا يجعل من لغة الشعر تقابل لغة الرسم من حيث التعبير، إذ باستطاعة الرسام « أن يرسم ...رسمة بناء على نص شعري معين على أن

[1] وردية سحاد، تشاكل المعنى في ديوان"مقام البوح"لعبد الله العشي 154.

يقدم النصان الصوري والشعري مع بعضهما من أجل توليد دلالة بصرية»[1]، فهذا التداخل الذي أثبت حضوره في النصوص الشعرية، لم يكن وليد المعاصرة والحداثة بل هو تقنية مغروسة في عمق الحضارات أين مثلت في النقوش القديمة وعلى جدران الكهوف والمدافن تلك الرسومات المصحوبة بعبارات وكلمات معبرة، وقد التجأ الشاعر إلى هذه التقنية لتوضيح ما بين الفنين من تمازج فشعرية النص تكمن في ألفاظه و ما تختزنه تلك الألفاظ من مجازات، في حين إن شعرية النص الفني تكمن في لغة التكوين بالألوان و الخطوط و الكتل وانتظامها داخل اللوحة[2] .

لذلك فإن المتلقي المعاصر أصبحت تروم قراءته مجاهدة ذلك الإيقاع البصري من أجل استنباط مكامنه الجمالية و« القراءة محكومة في كل الحالات بالفضاء المرئي ـ فضاء الورقة وطريقة كتابة النص ـ ولا يتم التعامل مع النص إلا عبر هذا الوسيط كما أن المعنى لا يتحقق إلا بهذا الفضاء الدلالي» [3]، ولا يسلم هذا الفضاء المرئي من الفجوات والإبهامات، بل نجد حركة القارئ الضمني كامنة في شكله ولونه ومضمونه وسواء أكان الرسم من إنجاز المؤلف أو مقتبس من رسام متخصص، فإن حضوره في المدونة له دلالته ومغزاه، لذلك فإن هذه الفجوات والإبهامات تصبح ذات هدفين: هدف يقصده الرسام وهدف يقصده المؤلف، ويدخل المتلقي طرفا ثالثا يعمل على تفكيك البنية الشكلية باقتناص الفجوات الأكثر تعالقا مع النص الشعري.

ومن الدواوين الشعرية الجزائرية التسعينية التي احتفت مفرداتها برسومات فنية ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)" ليوسف وغليسي وقد أشار المؤلف إلى مرجعية هذه الصور المشتركة بين « خطوط: معاش قرور و يوسف وغليسي ورسومات معاش

---

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950،2004)، بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر"النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1 ،2008، ص82.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص73.

[3] محمد صالح خرفي، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة (المتلقي الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر،2008، ص551.

قرور، وفضيلة الفاروق»" [1]، ومن الصور المثيرة للجدل من خلال ما تتركه من مواقع غير المحددة تدفع القارئ إلى التواصل مع عالم الرسم لاكتشاف البنيات الغائبة خلفها.

صورة رقم1: (بطاقة حزن).

تنقلنا اللوحة إلى عوالم الغيبيات إلى ما وراء الواقع والطبيعة إلى خلفية مجهولة تخبئها تلك الخطوط الشاحبة على ظهر الكف، فمن المعتقدات الخرافية أن للكف قدرة على تخزين مستقبل الشخص، فهي بمثابة بطاقة شخصية مختصرة لحياة الفرد، لذلك يضطلع بعض مدعي علم الغيب بمهمة قراءة الكف، والسؤال المطروح –هنا– ما سر حضور هذا الجزء من الجسم في المدونة؟ وهو أول لا تحديد يطرحه الشكل، تتفرع منه عدة تساؤلات، منها ما سر كثرة التشققات على ظهر الكف؟ لماذا الكف دون اليد كاملة؟ ما سر السواد خلف الكف؟ وقد يذهب القارئ إلى أبعد من هذا كالبحث عن هوية اليد وجنسها؟ و غيرها من المواقع المبهمة.

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار،ص1.

انطلاقا من أول نص موازي للرسم و هو العنوان (بطاقة حزن) تتضح الفكرة العامة للرؤية الشعرية عند "وغليسي" هذه الرؤية التي عبرت عن قدرة الشاعر على اختزال أحاسيسه ومشاعره من خلال تفوقه في تحقيق المقابلة بين العنوان و الرسم، إذ يجد القارئ نفسه يملأ تلك الفراغات بأريحية تدفعه للتسليم بدور الرسم في التعبير عن الرؤى والأفكار بطريقة لا تختلف عن تعبيرية الكلمة فهذه الكف هي بطاقة حزن وقد عمقت تلك الشقوق من تعبيرية الشجن فهي اختزال للمستقبل وصورة للحاضر الذي تتصارع فيه الأرواح البريئة في ظل الراهن المنهزم، وقد عبرت الشعلة خلف الكف على انعكاس الشكل المأساوي المختزل في اليد، لغة شكلية حبلى بالدلالات، دلالة الوجع المتجذر في الأرض ـ كتجذر الكف ـ وجع الصفصافة في مواسم الإعصار وهي إحالة إلى الإعصار التسعيني الذي هب على سماء الوطن فضربت لعناته في جذور الصفصاف حتى أورق بطاقات للحزن تعبيرا عن شرارة الحياة ومرارتها.

وعموما فإن البعد الهرمنيوطيقي الذي تنهض عليه هذه الفراغات بأشكالها يشير إلى انشطار الذات وتلاشيها في رحلة ضياعها، فهي تسعى جاهدة لاختراق المجهول ولمس خيوط المستحيل لمعرفة ما يضمره المستقبل.

2- طاقة النفي:

كما أشرنا سابقا إن هذا الضرب من الفراغ يحتم على المؤلف نفي و تشويه بعض الحقائق و التقاليد المألوفة، لتبدو للمتلقي غريبة «فغالبا ما يصير القراء على وعي، في عملية القراءة بمعايير النظام الاجتماعي الذي يعيشون فيه، ويقوم معظم الأدب ـ لا سيما الأدب الذي ثبتت قيمته وفقا لنظرية (آيزر)ـ بوظيفة وضع هذه المعايير في موضع المراجعة، ومن خلال عملية ملء الفراغات على المستوى التعاقبي يكتسب القارئ منظورا تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة و غير صالحة وعندما يحدث هذا يقع السلب» (*) [1].

فمن خلال هذا التغيير الذي يتسبب في تشويه وتعطيل هذه المعايير ينشأ الفراغ في ذهن المتلقي، لعدم توافق بين ما يقدمه النص في رصيده وبين استعداد القارئ في خلفيته

(*) تمت الإشارة إلى هذه الفكرة في الفصل الأول، ص65،66.

[1] روبرت هولب ، نظرية التلقي، مقدمة نقدية ، تر: عز الدين إسماعيل،ص148.

المعرفية وطبيعي أن عملية التواصل والتفاعل مع النص لا تتم إلا بادراك ومعرفة القارئ لهذه المعايير، ثم إن هذا النفي دلاليا يتجاوز البنية العميقة للنص، لأنه حركة مقصودة من الأدباء، لها أبعادها الهرمنيوطيقية، فأهم ما يميز النص الأدبي هو ما لم يقال ويحدد هو المعنى الهارب خلف تيارات القراءة و التأويل.

وعلى العموم فإن القطيعة التي أحدثتها القصيدة التسعينية هي ومثيلتها في الثمانينيات عن المرحلة السبعينية التي كرست للبعد الإيديولوجي المندد بالرؤى الفكرية والتوجهات الحيادية للمبدعين، حيث « أنتجت نوعا من الالتزام وربما الالتزام القاتل الأدب ولهذا اعترف كثير ممن عاشوا تلك المرحلة أو بعضها تضايقهم من وطأة السياسي على الأدبي الشعري »[1]، لذلك جاءت مرحلة التحول التي جمعت بين الثمانينات والتسعينيات رد فعل على هذه التحجر والإجحاف في حق الشاعري، هذا الأخير الذي يعمل على خلق قوالب إبداعية جديدة، تعمل على إحداث هزات فنية على مستوى الكتابة والقراءة من خلال ما تقدمه من طاقات إبداعية مستحدثة ومتواكبة مع روح العصر وهو ما يخلق شبه قطيعة مع التقليدي المألوف سواء من ناحية المبنى أو من ناحية المعنى ومن ـ هنا ـ تأتي طاقة النفي عنصرا فنيا أو طاقة دفاعية تجعل القارئ في صراع مع رصيده المعرفي التي تعطلها تلك المستجدات مما يخلق ذلك الفراغ والفجوة التي سرعان ما تحيل القارئ إلى الوجهة التي ترتضيها آلية التأويل.

وتتوزع هذه الطاقة في النص التسعيني من خلال تقنيات فنية متنوعة ، فقد تبين ـ سابقا ـ كيفية تغيير الشكل الكتابي للنصوص التسعينية من خلال ما استدعته من فنون أخرى كالرسم و الخط و هو ما يؤثر على الإيقاع المتدفق للقصيدة، و هي طاقة نفي تلغي الشكل المألوف في ذهن المتلقي مثل :(أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) و (ملصقات).

فالمتأمل في ديوان (ملصقات شيء كالشعر) يلحظ كيف عطل الشاعر و سلب المعايير الشعرية أُلفتها في ذهن المتلقي الذي يجد نفسه أمام شكل فني مغاير للتقنيات الراسخة في ذهنه، إذ يجد نفسه أمام تشكيل فني يكرس للتلقي البصري من خلال ما

[1] محمد الأمين السعيدي، الشعرية الجزائرية المعاصرة (المسارات و التحولات) ، ص53.

يقدمه من لوحات إشهارية و رسومات فنية، و سمت خطي يعارض تماما الشكل الشعري المألوف، وهو ما يخلق فجوة على مستوى القراءة تهدف إلى إعادة النظر في الخلفية المعرفية للمتلقي التي تتصادم مع رصيد النص، ليكتشف البدائل الفنية القادرة على استيعاب هذا الفراغ و هذه الطاقة المنفية.

بالإضافة إلى هذا التعطيل في الشكل ، ثمة تشويه آخر على مستوى المضمون والمعنى، فقد اتجهت النصوص الشعرية التسعينية توجهات متنوعة في استدعائها للموروث المألوف عند المتلقي، و هذا لم يمنع المبدعين من محاولة مباغتة القراء من خلال تقديم صور منفية و مشوهة لهذا المألوف و هو ما خلق هالة من الفجوات على مستوى القراءة و التأويل، و قد ساعدت بعض التقنيات على تطعيم هذا التشويه مثل: (المفارقة ، الانزياح و حضور العجائبي) ؛ فالنص الأدبي من خلال هذه التقنيات يخفي أكثر مما يظهر للقارئ و هو مبعث المتعة الجمالية التي يظل فيها المعنى هاربا ومقنعا مما يوسع في المسافة الجمالية للنص.

و قد شغلت هذه المفارقات و الانزياحات ظاهرة بارزة في العنونة، إذ تضافرت اللغة الواقعية باللغة المتخيلة فنسجت لنا عناوين طافحة بالنفي مثل :(صهيل الوردة حديث الريح و الصفصاف، ريحانة الدم ، صهيل الأشواق، رحلة اللهث العقيم و غيرها) وهي انزياحات فنية ذات أبعاد تأويلية تظهر طاقة من النفي و السلب و التشويه لحقائق الأشياء الراسخة في ذهن المتلقي، إذ ليس من المعقول أن تصهل الوردة أو يتحدث الريح، ولا أن يعقم اللهث بل هي طاقات من اللاتحديد الخارقة للمألوف و التي تعطي للورد و الريح و اللهث، مميزات و خصائص تضمن لكل منها رصيده الخاص في الذهن.

وبالمقابل تعمل على إفراز طاقات هرمنيوطيقية أخرى طافحة بالمعاني و الدلالات المستحدثة التي سرعان ما تغير موضعها في ذهن المتلقي ، فهذا الصهيل الذي سلب الوردة خصوصيتها الراسخة في خلفية المتلقي المعرفية هو طاقة نفي لمعاني الجمال والأمومة والأنوثة والسحر الإلهي في الوجود التي يحل محلها في البنية الظاهرة (الصهيل، الصوت، حيوان، وردة) ، و بين الوجهتين يبرز النفي عند تلك الفجوات بين ما هو حاضر وما هو غائب ،لتتكشف الرؤية الشعرية الدالة على عنف الكتابة وقوة الحرف الشعري.

أما عن البعد العجائبي فله دور كبير في التأثير على الخلفية المعرفية للمتلقي، لأنه يعمل على نفي المألوف وكسر المعتاد، وهو ما يدفعنا للاستكشاف و البحث عن الدلالات غير المصاغة من خلال فعل التخييل على رأي " حازم القرطاجني"؛ « لأن النفس إذا خُيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودًا من أمر معجب في مثله وجدت من ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود »[1]؛ فهذا التخييل في رأينا هو المحرك الفعلي لآلية التأويل من أجل التصدي لهذه الطاقة المنفية في النص و من ثمة سد تلك الفجوات و الثغرات، و تمثيلا لذلك يحضرنا نص (أصول) من ديوان " ملصقات " إذ يقول الشاعر:

صديقي :
قال أبي :
إذا أجلست
ضفدعة..
على عرش من
الذهب ..ماذا
بعدها تصنعْ ؟
تعاود قفزة
أخرى ..بمستنقعْ! [2]

لقد طمس هذا النص معالم الشخصية المتعارف عليها في العرف السائد، حيث استدعى الضفدعة كشخصية عجائبية لإثارة المتلقي لما تبعثه من أبعاد فكرية فالشخصية العجائبية هي:« شخصية مأزومة تحمل وعيا ورغبة في التغيير، إذ ترى العالم العجائبي من خلال منظورها الفردي، و تتميز هذه الرؤى بأنها رؤى حلمية تلجأ

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص96.

[2] عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر ،ص 60.

إليها الشخصية لتحقيق رغباتها المكبوتة أحيانا» [1]، و قد حضرت الضفدع ـ هنا ـ لإحداث خرق و نفي للتصور الحقيقي للشخصية بما تحمله من ميكانيزمات فنية، و هو ما يخلق فجوة من اللاتحديد تظهر رمزية هذا الكائن .

فالشاعر ـ هنا ـ في قالب ساخر يلبس الشخصية الواقعية جلد الضفدع و يجلسها على عرش من ذهب، دلالة على الرفعة و السلطة، غير أن اللاتحديد يزداد عمقا حين تعود هذه الضفدعة إلى مستنقعها دلالة على احتياجها لهذا المكان أكثر من احتياجها إلى السلطة واقعيا، و هي إشارة إلى البعد الإيديولوجي و التوجه السياسي الذي سلكته بعض التيارات في الجزائر، التي لم يجد " ميهوبي " لها شبه سوى الضفدع كشخصية مثيرة للعجب و الإغراب.

و قد حاول الشاعر من خلال هذه الطاقة أن يحدث قطيعة بين المعنى الحقيقي والمعنى المتخيل، غير أن المتلقي لهذه الفجوات يجد نفسه أمام خيارات تأويلية ، تدفعه لانتقاء المعنى الأقرب من هذا البعد العجائبي، و قد ساعدت بنية القارئ الضمني على هذا الانتقاء، فالمدونة مثل ما ذكرنا سابقا حافلة بالإشهارات التي عملت على تعرية الواقع الجزائري المعاصر بما فيه من السلطة السياسية التي لم تسلم من لوحاته العجيبة وسخريته الهادفة.

و يضاف إلى هذا المنطق الغريب أنسنة الأشياء المادية و المعنوية و هو ما يعطي للدال أبعادا مغايرة للمألوف، و قد احتفت النصوص الشعرية التسعينية بهذه التقنية ـ كما ذكر سابقا ـ حتى بدت طاغية في كثير من المدونات ، فقد جعل " عاشور فني " من الربيع إنسانا (يمشي، له قلب، يرسل، يجول، ينتحر، يتسلل، يلتفت، يتقدم ...الخ) [2] هي صفات و أفعال تنفي ما طبع في عقل المتلقي عن هذا الفصل و عن الشخصية الواقعية التي تستحيل أن تكون ربيعا، غير أن اللغة الإبداعية قدمت لنا هذه الصورة لطمس وسلب ما رُصد في ذهن المتلقي من جهة، و لإعطاء البديل المعرفي والدلالي من

---

[1] غنام محمد خضر، قراءات نقدية ، الشخصية العجائبية في قصص وفاء عبد الرزاق.مجموعة امرأة بزي جسد أنموذجا، بتاريخ 2018/7/30.ساعة17:36 www.almothaqaf.com

[2] ينظر:عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل أوانه، ص11 ،17.

جهة أخرى، فالربيع الذي يتحرك نبضه في قلب " عاشور فني" هو الربيع الدموي الذي عاشته الجزائر في التسعينيات ربيع الموت و الحزن و المأساة إذ يقول:

انّه **الموت سدده القلب للقلب**

أما الرّصاص فلم يخترق غير سطح الجسد [1]

هذا و لم تسلم تقنيات السرد الطاغية على المنجز الشعري التسعيني من هذه الطاقة، فقد عمد الشاعر الجزائري على تعطيل و تشويه بعض هذه التقنيات خصوصيتها المعتادة و من ذلك التلاعب بالزمن، فقد استدعى الشاعر الأزمنة السرمدية الأزلية، كما صور بعضا منها صورا خيالية و مبهمة، فقد عمل الزمن في النص الشعري التسعيني دور المساند الروحي للمبدعين يقول " عثمان لوصيف "

أبحرت في زبد القرون

مغامرًا .. و منقّبا عن جوهر لا يصدأ [2]

من طاقات النفي ـ كذلكـ العالقة بتقنيات السرد حوار الجمادات، و مثال ذلك الحوار الذي دار بين (القصر و المرآة) في نص(خمسة) من (ملصقات) ميهوبي.

قالت المرآة: ما أوسخ هذا القصر..

قال القصر: ما ذنبي إذا كانت مماليكي و تيجاني

عتيقة!

قالت المرآة: إني ألمس الأشياء في صمت سوى

خيط الحقيقة! [3]

و هو تعطيل آنيٌ لخلفية المتلقي شوه التقاليد الأدبية للكتابة مما يخلق فجوة على مستوى التلقي و الاستجابة .

كما اشتغلت طاقة النفي على محو و سلب بعض القيم الدينية و الخلقية فأحدثت قطيعة بين أفق توقع القارئ و أفق النص ،و هو ما وسع في المسافة الجمالية لهذه

---

[1] المصدرالسابق، ص 15.

[2] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 250

[3] عز الدين ميهوبي ، ملصقات شيء كالشعر، ص55.

النصوص، و طعم التجربة الإبداعية بنصوص نقدية طافحة بالدلالات، ومن هذه الصور تصوير المرآة تصويرا يسلب منها عفتها كذكر بعض أعضاء جسدها، هذا التصوير الذي يخلق و هو ما يدفعه إلى محاورة هذه النصوص أو المشاهد محاورة تبتعد عن المألوف والواقعي الحقيقي المتجسد في هذا الرمز الذي كثيرا ما يمثل المعامل الموضوعي للتجارب الصوفية عند الشعراء مثل تجربة " لوصيف عثمان " و تجربة " عبد الله العشي ".

وعموما فإن هذه الطاقة على الرغم مما تحدثه من صدمات، غير أنها تعمل على تحريك آلية التأويل عند المتلقي فتسلب منه البعد الجمالي المتجدد الكامن في ذهنه للنص الفني، وهو ما ينطبق على قول الغذامي "إن الشعراء يسرقون لغتنا و مشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها شعرا بيانيا، يسرقون به ما تبقى من أخيلتنا، و ليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه فنحول النص إلينا عن طريق القراءة، فالنص لنا نصنعه بأيدينا إنه الحق المختطف و نحن نسترده كما تسترد الأم طفلها الحضانة فهو فلذة كبد تعود إلى منشئها ". [1]

رابعا : القارئ و بناء المعنى في النصوص الشعرية التسعينية

1- نقطة النظر المتحركة:(وجهة النظر المتحركة)

إن القارئ للنص الإبداعي تستوقفه مظاهر فنية و جمالية تحتم عليه في كثير من الأحيان التوجه إلى بنيتها النصية، التي تعمل على ترك مواقع يعمل المتلقي على ملئها من خلال فعل القراءة القائم على استرجاع و استذكار المخزون المعرفي للمتلقي ومن هذا الباب تأتي وجهة نظر الطوافة لتقوم بالبحث و التنقيب عن مجموعة المنظورات التي يقترحها النص الأدبي، و هو ما يسمح بظهور وجهات نظر مختلفة يعمد القارئ في كل مرحلة أو وجهة إلى التنسيق فيما بينها إلى أن يتشكل الموضوع الجمالي في نهاية القراءة، و إن كان "أيزر" قد اقترح أربع منظورات في عملية القراءة تقترحها الاستراتيجيات النصية ـ كما ذكرنا سابقا ـ (السارد، الشخصية، الحبكة، القارئ)، وهي منظورات متعلقة بالسرد؛ إذ لم يكن تركيز رواد نظرية القراءة منصبا على الشعر، لذلك فإن تطبيق هذه

---

[1] الغذامي(عبد الله محمد)،الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،[د ط]، 2006،ص290.

المنظورات في الشعر يختلف عن السرد كون لكل منهما خصائصه الفنية و تقنياته الإجرائية.

غير أن المتأمل في النص الشعري المعاصر بما في ذلك التجارب الجزائرية التسعينية، يلحظ هيمنة هذا الجو السردي المحمل بالروح القصصية، و هو ما يسمح بالنظر في النص الشعري إن استوجب الأمر على أنه نص سردي في بعض المواضع و على العموم فإن هذه الوجهة المتحركة للقارئ تثبت أن لكل نص طريقة تنظيم معينة و هي الوجهة التي ستحدد لنا الرؤية المتحركة للقارئ ؛ إذ يتمكن من خلالها التركيب بين وجهات نظر مختلفة للوصول إلى الموضوع الجمالي انطلاقا من أفق انتظار معين قد يضطر إلى تغييره أو تعديله أثناء التجول بين هذه المنظورات و رحلة القارئ هي: « عملية مستمرة من التعديلات فنحن نستبقى في عقولنا توقعات معينة على ذكرياتنا عن الشخصيات و الأحداث، و لكن التوقعات تعتدل على نحو مستمر و تتحول الذكريات أثناء مضينا في النص و ما نمسك به في أثناء قراءتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة ،و ليس شيئا ثابتا مكتمل المعنى في كل وجهة و نظر » [1].

1-1- منظور الشخصيات و القارئ :

ثمة نصوص شعرية مبنية على أعمدة بعض الشخوص ، إذ لا تتحرك الدلالة إلا في حدود ما تقوم به تلك الشخصيات، و هنا يدخل القارئ عنصرا فعالا لإيجاد أوجه التواصل و التعالق بين هده الشخوص من خلال ملء الفجوات التي يتركها الخطاب الذي تتحرك فيه ، وهو ما يجعل القارئ منظورا من المنظورات التي تهيئها وجهة نظر الطوافة.

ومن النصوص التسعينية التي انتهجت هذه الوجهة قصيدة (رصاصة لم يطلقها حما لخضر) لـ"سليمان جوادي" التي سبق و أن أشرنا إلى بعض مضامينها، فالنص من القصائد الطوال يأخذ من شخصية "حما لخضر" أهم دلالاته من خلال تقنية القص أو الحكي و الوصف، و القصيدة تقدم مجموعة مشاهد لا يمكن إدراكها دفعة واحدة، فقد تعمد المؤلف تضمين معانيها و دلالتها المنكشفة في شكل ممارسات قرائية يعيشها القارئ أثناء فعل القراءة .

---

[1] رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر:جابر عصفور، ص172.

في هذا النص تحضر مجموعة شخصيات منها: (سمير، فطوم، حما فرعون، المتنبي) و هي شخصيات متباينة الدلالة ؛ فضلا عن أنها مختلفة الأزمنة غير أن الشخصية المحورية التي تحرك الخطاب هي "حما لخضر"، و هو ما يخلق فجوة على مستوى القراءة و الفهم، حيث يعمل فيها منظور القارئ على اتخاذ وجهة نظر الشخصية للبحث عن أوجه التعالق بين الشخصيات من جهة، و للربط بين هذا المنظور و المنظورات الأخرى من جهة أخرى ، و هو ما يسمح في الآن نفسه بتحديد الأفق أو تعديله .

فبعد الفاتحة النصية التي تزعمها المرسل يتضح للقارئ جانبا من أفق النص الذي يشيد ببطولات هذه الشخصية ،إذ يقول :

و لكنه حين مات
أضاء الجزائر، كل الجزائر
مات شهيدا ؟
و ظل شهيدا [1]

إذ تضعنا هذه الوجهة أمام توجيهات تشير إلى صفات هده الشخصيات و تشيد بأعمالها الثورية ،و هو ما يدفعنا إلى ترسيخ الأفق الذي لا يمكن أن يتغير أو يعتدل إلا بتغير وجهة النظر إذ تحتم الأمر في ذلك، و تظهر ـ هنا ـ شخصية" فطوم" عنصرا فعالا في تحريك الخطاب نحو دلالات أخرى تنطلق من تلك الفجوات التي يطرحها الخطاب عن علاقة هذه الشخصية بـ"حما لخضر" فقد يجد القارئ أثناء تحركه في فعل القراءة الدلالة المناسبة لسد هذه الثغرات، و هو ما يشكل وجهة نظر متجولة للقارئ فشخصية "فطوم " ـهنا ـ هي جزء من البطولة و الثورة و الكبرياء و هو ما يوافق الأفق السابق إذ يقول:

و حمه يا صاحبي
كان يهوى الجزائر
يعشق "فطوم" و الكبرياء[2]

---

[1] سليمان جوادي، رصاصة لم يطلقها "حما لخضر"، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص12.

و بعد ما تشغل هذه الشخصية حيزا من البنية النصية يأتي خطاب " حمه لخضر" على لسان المؤلف فيأخذ المتلقي إلى حيث البدء إلى الأوراس مهد الثورة و هو حديث مطول طافح بالمعاني البطولية و التضحيات تدخل فيها شخصية" فرعون " رمز التجبر والغطرسة ليقابل في البنية الحاضرة الدلالة نفسها في مواجهته لشخصية "حما لخضر" :

أنا قد هزمتك فرعون

أرفع يديك [1]

و هي الدلالة التي تتوافق مع الأفق الذي انطلقنا منه في بداية القراءة ؛ ذلك أن الفجوات التي يخلقها الخطاب بين ثنايا وجهات النظر سرعان ما تجد ضالتها مع تفاعل منظور القارئ، الذي يسد الفراغ بما يساند الدلالة و يدعمها، من خلال التنسيق والتنظيم بين هذه الرؤى المتحركة و قد مثلت الشخصية في هذا النص وجهة نظر متجولة تساعد على فهم النص من خلال ما ترصده من أفعال و أقوال مما يدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف محدد يظل مخزونا إلى مراحل أخرى من القراءة .

1-2- منظور المؤلف الضمني:

تسمح هذه الوجهة بإظهار موقف المؤلف الضمني فكريا و هو ما يوجه المتلقي نحو أفق معين تحدده تلك الرؤى و الاتجاهات الإيديولوجية الخاصة بالمؤلف الفعلي فالمؤلف الضمني ـ كما أشرنا سابقاـ هو الذات الثانية للمؤلف الفعلي من خلاله يبث خطابه الذي يلخص رؤيته للعالم و الوجود و لا تخلو هذه الوجهة من طرح مجموعة فراغات ضمنية تحتم على القارئ كمنظور نصي لملئها، وهو ما يدفعه للعودة إلى المخزون المعرفي السابق الذي جهزته المنظورات الأخرى من جهة والمخزون الذي تختزله تجربته من جهة أخرى.

و تجدر الإشارة ـ هناـ أن هذا المنظور قد يُقنع بأشكال مختلفة؛ إذ يتخذ المؤلف كم من شكل للتعبير عن رؤيته المعادية أو المساندة ، فكثيرا ما يتخذ المؤلفون الخطابات المباشرة للتعبير عن أفكارهم فنرى منهم من يتستر خلف الشخصيات، و منهم من يضمن أفكاره خلف الأماكن، فضلا عن تعبيرية الأحداث و غيرها .

---

[1] المصدر السابق، ص21.

في ديوان (اعتراف أخير) لـ" ناصر معماش" لمسنا حضورا مكثفا لخطاب المؤلف الضمني من خلال تلك التوجيهات النصية التي يحركها القارئ الضمني الذي يوجه له المؤلف نصائح و إرشادات بل أوامر في بعض الأحيان ، من أجل دفع الخطاب للوجهة التي ينيرها هذا المنظور للقارئ إذ يقول في قصيدة (تأملات هارب من سجن النوى):

لا تنتخب..!

و اعلُ بصوتك شامخا،

و دع الصنادق تلتهب،

إن قالوا: مالك لا تجب

أو قالوا :فجرك أتي

قل إن ليلكم اقترب

عشق الكراسي ـ سادتي- حلم تطاول في الفؤاد[1]

إن هذا المنظور يضعنا أمام موقف معادي للانتخاب و التحزب و هو الأفق الذي يهيئنا لاستقبال خطاب إرشادي، و في قصيدة (الوطن و المنفى) من الديوان نفسه يقول الشاعر على لسان المؤلف الضمني:

شخصيات من بلادي ..

شخصيات ...مدحوا الخليفة حتى نالوا

كل ألوان الهبات..

احترفوا التجارة[2]

إلى قوله:

ما عدت أحلم بالرئاسة

بالزعامة في السياسة

باحتكار الأغبياء... [3]

---

[1] ناصر معماش، اعتراف أخير ، مطبعة دار هومة، الجزائر، [د ط]، [د ت]،ص05.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص14.

و هي وجهة نظر متجولة تضع القارئ أمام توقع محدد تطعمه تلك المنظورات المتوالية أثناء عمليه القراءة للوصول إلى الموضوع الجمالي الذي يعمل القارئ على بنائه و رصف أعمدته من منظور إلى آخر، فهذه القصائد يتم التعامل معها من خلال منظور موقف المؤلف الضمني الذي يمثل صورة لموقف المؤلف الفعلي، و قد اعتمد الشاعر هذه المقاطع على الخطابات المباشرة، ليتسنى للقارئ تسليم هذه الوجهة فور قراءته للنص مما يسهل تنقله بين هذا المنظور و المنظورات الأخرى.

هذا و يظهر موقف المؤلف الضمني المعادي و الرافض للسياسات الخارجية من خلال قوله :

دعيني اشطب قيصر" روما"

و" بوش" الجزيرة من لاشعوري

و اسحب نبضك من قلب" مريم "

كي ننتصر[1]

وهو خطاب مباشر يتجاوز الخيال ، ويتعلق بالواقع الذي يعيشه المؤلف و يعبر عن صوت الجماعة المتماهي مع صوت المؤلف الضمني الذي يحرك فاعلية القراءة للوصول إلى وجهة نظر معينة تشكل جزء من وجهة نظر الجوالة.

وعموما فإن هذه الوجهة قد ساعدت القارئ في تركيب الصور المتخيلة نحو الموضوع الجمالي الذي يربط القصيدة الجزائرية التسعينية بالواقع التسعيني، و قد اتجهت مجموعة من وجهات النظر، للتعبير عن هذا الموضوع مما يسمح للمتلقي ـ من خلال التنقل بين هذه الوجهات ـ بالربط فيما بينها للتشكيل الصورة الكلية.

2- بنية الصورة الذهنية(التركيب السلبي):

تسمح هذه الوجهة باتخاذ القارئ وجهة تخييلية للمعطيات غير المطروحة بشكل مباشر في النص، إذ يتحتم على القارئ بناء تصور لا ينفصل عن النص ، بل ينطلق منه ثم ينغمس فيه و يعود إليه ، بعد التجول بين وجهات النظر المتجولة؛ إذ يحاول القارئ أن يستجمع الرؤى المتصورة « التي تفرض غياب الموضوع أو عدمه والقراءة تستتبع التصور لأن القارئ – بعيدا عما هو مسجل على الصفحة –لا بدا أن يوجد

[1] المصدر السابق،ص20.

الموضوع أو يتصوره ذلك الموضوع الذي يكون التفكير فيه أساس من العالم الذي توحي به "الجوانب المخططة" في النص ».[1]

من هذا المنطلق تعمد إلى رصيد بعض الصور المتخيلة التي توسع من خيال القارئ، لما احتوته من مشاهد متنوعة أسهمت في صنع الموضوع الجمالي للقصيدة بصفة عامة و من أهم الصور و المشاهد المحركة للخيال.

2-1- تشكيل الصورة الثورية (الخيال الثوري):

يتجلى هذا البعد من خلال تلك الرموز الثورية التي تتحرك داخل النص، وقد استدعى الشعراء مجموعة من المشاهد البطولية لتحريك آلية التخييل لدى المتلقي، الذي يجد نفسه في ظل غياب تلك الحقائق واقعيا أمام وقائع متخيلة تلوح من أفق الإبداع الفني تحمله على تركيب صور و خيالات تهدف لتحديد الموضوع الجمالي للنص التسعيني وقد ثبت من خلال معاينة بعض النصوص مثول رموز ثورية مثل شخصية "حما لخضر" هذا الرمز الذي يعيد فيه الشاعر تصوير الثورة من خلال رسم معظم الحلقات التي جالت فيها الشخصية، و هو ما يعمل على خلق بناء خيالي في دهن القارئ بانتقالنا من حلقة إلى أخرى وعبر مراحل تنظمها وجهات النظر المتجولة .

فالقارئ لهذا النص لا يمكنه إدراك المعنى حسيا، لأن الموضوع الجمالي غير حاضر لذلك يستوجب عليه تشكيل صورة افتراضية تتلاحم فيها الشخصية بالثورة ، و قد انتهج "بلقاسم خمار" وجهة تصويرية تدفع المتلقي إلى الانغماس في الماضي الثوري : يقول في افتخار مليء بالتحدي في نص (عودة الذاكرة):

تهزني صورة من الأمس القريب* على دروب من خطانا الظافرة**
و صدى (جزائرنا) يدمدم كالرعود* و بريقها (قسما) سيوف باترة**
تلكم جزائرنا الخلود...فمن تعصب* أو تشعب... لن تكون جزائره** [2]

فهذه الذاكرة المليئة بالبطولات تهز الخيال سواء عند المبدع أو المتلقي ؛ فالأول يقوم بعملية البناء و رصف أعمدة الصورة التخييلية و الثاني يقوم بهدم و تفكيك البناء ثم إعادة تركيبه .

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية: عز الدين إسماعيل، ص144.

[2] بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص48.

2-2- تشكيل الصورة الروحية (الخيال الصوفي):

و قد طغت هذه المشاهد على المنجز التسعيني؛ إذ هرب الشاعر الجزائري المعاصر إلى العالم الروحاني الذي يمثل عالم الشعور الذي يخلص الذات من الحملات السلبية التي تعيشها في واقعها المأزوم، و قد ساعد الرسم السريالي في تشكيل هذه الصور الخيالية التي تحث الذات على اتخاذ زاوية قراءة مختلفة عن القراءة العادية لأنه عالم غير مرئي؛ إذ يحضر التأويل من بابه ،يكشف لنا عن أهم الرؤى الفكرية و القيم الفنية الحاضرة في هذه الصور، و من الرموز و المشاهد الغارقة في الخيال الصوفي صورة المرأة عند "عثمان لوصيف" التي تبرز بكل تفاصيلها في بعض القصائد و هو ما يحفز ذات القارئ على التخييل ، لأن النفس تميل إلى تخيل الأشياء الباعثة للمتعة، يقول في نص(السقوط):

أيتها العاشقة الملعونة !
ها.. أمدّ إليكِ يدي
و أناديكِ
عبر الدخان الذي يتكاثف
و النيازك الملتهبة
لكني كلما لامستُ خيطا
من فستانك
أو شعاعا
من عبير بستانك
ينقطع الخيط
و ينطفئ الشعاع
و اسقط أنا المطعون[1]

مشهد تخَيّلي يضع القارئ في حالة توتر من خلال دفع الصورة نحو التلاشي والسقوط، إذ تأخذ من التشكيل الصوفي أهم معلم روحي و هو المرأة رمز التجلي لأنها مظهر جمالي رباني مبثوث في الوجود المطلق الذي تجنح إليه ذات المتصوف، إذ يفتح

[1] عثمان لوصيف ، قصائد ظمأى ، ص40.

هذا المشهد خيال القارئ على غياهب ما ورائية، أين تضيع ملامح المرأة في غمرة الدخان، غير أن الشاعر تحت خمرة الوجد و رغبة التوحد مع الآخر يفتح بابا آخر يدفعه لتخيل خيط من فستانها و عبق عطرها هو خيط شعوري يختلف عن شكله في الواقع إذ يرتسم في دهن المتلقي ذلك الشعاع المنير الذي ينبعث من نور المرأة في تجليها وانكشافها، و تظل صورة التجلي معمية عن الشاعر و القارئ معا، و هو مبعث التوتر ،مما أدى إلى سقوط الذات نتيجة تعلقها بخيط الشعوري الوهمي، و هو ما يكسر خيبة انتظار المتلقي .

2-3- تشكيل صورة الأزمة:

مشاهد دموية مؤثرة طغت على المنجز التسعيني، و هي صور مغيبة عن دهن المتلقي في شكلها الواقعي، غير أن حضورها في النصوص بشكل إبداعي و فني يحث الذات على إعادة رسمها و تهيئتها وفق خيط الدلالة الذي يؤدي إلى انكشاف الموضوع الجمالي.

و قد عبر الشاعر الجزائري المعاصر عن الأزمة بصور متنوعة و مختلفة منها ما قدم في شكل تقريري، و منها ما تعلق بالرموز المكثفة بالدلالات الباعثة للخيال، وقد تمثلت هذه المشاهد و الصور في أغلب النصوص التسعينية كما ذكرنا سابقا، فقد حضرت صورة الموت بشكل مكثف في القصيدة التسعينية و قد وضحنا سابقا كيف تشكلت هذه الصورة من خلال تقابلها مع صورة الحياة، وبين الصورتين يحضر خيال القارئ ليعيد تنظيم و تركيب ما أخفته الدوال النصية من مشاهد واقعية.

و بالعموم يمكننا القول إن بناء الصورة عند المتلقي تتحرك وفق الخيط الدلالي الذي تفرضه النصوص التسعينية في انقلاباتها، و إن كنا لم نعرض في هذا العنصر لشواهد كثيرة، غير أن المطلب يتجسد في عملية القراءة سواء التي تقدمنا بها أو التي طرحت في القراءات السابقة، حيث يكون التركيز في عملية القراءة على بعض الصور والمشاهد التي تعمل على تنشيط خيال القارئ أثناء تنقله بين وجهات النظر المتجولة .

خامسا: بنية القارئ الضمني و فعل القراءة:

إن العلاقة القائمة بين المؤلف و القارئ تتجاوز حدود القبض على المعنى، لأن هذا الأخير في حالة هروب مستمر من لحظة القراءة التي تجعل القارئ في ظل هذا الهروب في حالة توتر دائم، لذلك اقترحت نظرية القراءة والتلقي بديلا معرفيا عن اكتشاف المعنى و هو معايشة المعنى من خلال البحث عن سُبل التواصل مع النص الذي يطرح بدوره مجموعة استراتيجيات تساعد القارئ على استشعار الوقع الجمالي .

وتعد إستراتيجية القارئ الضمني من أهم الأطر النظرية التي تقدمت بها نظرية القراءة عند " آيزر" هذا القارئ الذي يعادل البنية المضمرة و المفترضة في النص، و التي تعمل على استدراج المتلقي الفعلي للاستجابة بطريقة معينة، وهو ما يسمح بالتواصل والتفاعل مع الموضوع الجمالي وتختلف تشكيلة هذا القارئ المضمر من مبدع إلى آخر بل من تجربة إلى أخرى ـ إذا استلزم الأمر ـ « فإن كان لكل شاعر شيطان أو جنية ـ حسب رأي أجدادنا ـ فإن له أيضا قارئا أو قراء قرناء له يختبئون وراء نصه ويديرونه ويشاركونه في صناعة النص وتأليفه».[1]

ولفهم هذه التقنية على الصعيد الإجرائي وجب النظر في أهم مظاهرها في المنجز الشعري التسعيني، فقد اهتم الشعراء الجزائريون بالقراء على اختلاف مستوياتهم، فضمنوا نصوصهم بنيات استجابة، تعمل على شد انتباه المتلقي، وهو ما ساعدهم على موقعة النص الشعري في الإطار الدلالي الذي يرتضيه المؤلف من خلال قارئه الضمني.

وقد تنوعت مظاهر تشكيل هذا القارئ من تجربة إلى أخرى، غير أن المتأمل في بعض النماذج يلحظ تشابها في بعض مظاهره، ومرد هذا التشابه هو توجيه القصيدة التسعينية لقارئ مفترض يحتم على القارئ استشعار الأجواء السائدة، ومن بين البنيات

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 87.

النصية الدالة على مثول هذا القارئ، مخاطبة المؤلف للضمائر، المتصلة والمنفصلة وكذا تضمين الخطاب لبعض النصوص الغائبة المفترض من القارئ أن يكون ملما بها فضلا عن استعانة المؤلف ببنية السؤال، وكذا الاهتمام بالهوامش والإحالات، وغيرها من الأشكال الفنية الظاهرة والمضمرة الدالة على اهتمام المرسل بالمرسل إليه، في سبيل تحقيق تواصل يمنع الاعتباطية عن عملية القراءة، ونوضح فيما يلي اشتغال هذه التقنيات في القصيدة التسعينية .

1- خطاب العتبات وتشكيل القارئ الضمني:

1-1- عتبة العنوان

سبق و أن تحدثنا عن العنونة التسعينية، إذ تبين من خلال معاينتها أنها اضطلعت بمهام متنوعة كان أهمها التعيين و الوصف و الإغراء، وقد أسهمت هذه الوظائف في شد انتباه المتلقي من خلال ما تكتنزه من بنيات استجابة، فلم يغب القارئ المضمر عن ذهن المؤلف أثناء الكتابة، لذلك ضمن الشعراء الجزائريون عناوينهم توجيهات مختلفة أسهمت في رسم خطوط الدلالة.

فالمتأمل في عناوين ديوان (العاشق الكبير) لـ "صلاح الدين باوية" يلحظ نداء صريحا لقارئ ضمني أسهمت في تشكيل معماريته ياء المتكلم، التي يظهر فيها خطاب المؤلف الضمني الذي يمثل« الذات الثانية المجسدة في النص، وعلاقته بالمؤلف الحقيقي يسلم بأنها ذات تعقيد سيكولوجي و هما متطابقان فما يطرأ على الأول يطرأ على الثاني» [1]، وهذه العناوين هي (إلى صاحبة الوجه الحزين، سأكتب عنك، صديقتي سامحيني ابقي معي،أحبيني، أنت أنا... تعالي كي نرحل للسماء) [2]، وهي عناوين دالة

---

[1] وردة سلطاني، النص بين سلطة الكاتب و القارئ، (مجلة المخبر وحدة البحث في نظريات القراءة و مناهجها)، العدد الأول ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،الجزائر،2009، ص 107.

[2] ينظر: صلاح الدين باوية، العاشق الكبير.

على وجود قارئ مفترض أراد "صلاح الدين باوية" مخاطبته بهذا الأسلوب الطافح بمعاني الرجاء و التمني، والاعتذار، وهي أغراض ومقاصد وضعت خصيصا لقارئ ضمني لا يمكنه أن يتحدد في المرأة أو الحبيبة أو حتى الوطن، بل يتسع لفتح مجال الدلالة إلى ما لا نهاية من المدلولات، بحسب قدرته على التفاعل من خلال ما يحمله من قدرات فنية من جهة، وكذا حسب استطاعة القارئ الفعلي على اختراق هذه البنية النصية باستجابات تشكلها تلك التفاعلات القرائية من جهة أخرى.

إن هذه العناوين على سبيل المثال لها بنية متشابهة فأغلبها تحمل رغبة ضمنية للتواصل مع الآخر الذي يشكل بدوره قارئا ضمنيا غير مستقر على حال هدفه تحقيق المشاركة الوجدانية مع القارئ الفعلي، الذي يجد نفسه أمام (المسامحة، والصداقة والحب) يتعاطف مع المؤلف، وهي النقطة التي ستنطلق منها عملية القراءة من خلال طرح مجموعة من التساؤلات هي بدورها تمثل دعوة للاستجابة و الاستمرار في عملية القراءة والتواصل مع النص.

بمقابل هذا يخاطب المؤلف قارئه الضمني بالضمائر، مثل بعض عناوين "نور الدين درويش" (هي أن تموت، أنت القصيدة أنت مشكلتي، بكما معا أو لا أسير) [1] فهذه الضمائر هي إحالة لوجود قارئ مضمر يتبلور ويتكون من خلفية معرفية يشتغل عليها المؤلف أثناء الكتابة، في حين تبقى لحظة القراءة تستند إلى أبعادها التاريخية، فهذا القارئ على الرغم من ارتباطه بالمؤلف ،غير أنه سرعان ما يفقد هذا التعالق ليرتبط بالقارئ الفعلي فيصبح جزءا لا يتجزأ من عملية القراءة التي تفرض عليه- في غمرة ما يكتنزه النص من علامات فارغة - محاورة و اكتشاف ما لم تخبر به البنية الحاضرة.

[1] ينظر: نور الدين درويش، مسافات، مطبعة جامعة منتوري ، قسنطينة ، ط2، 2002.

وفي مقابل هذا التحاور يستوجب من النص أن يكون في مستوى تلقي القراءة، إذ يفترض من المؤلف أن لا يبتعد بنصه عن مستوى فهم القارئ كأن يلتزم مذهب المبهم المعمي أو الخيال المفرط؛ لأن القارئ الضمني في هذا المقام يغلق باب الفهم على المتلقي ويدفع القراءة إلى الوجهة المخالفة للمعنى المقصود، لذلك فإن المحاور التي تدور في فلكها تشكيلات القارئ الضمني هي مفتاح الدخول إلى عالم النص، فهذه الضمائر على الرغم من أنها لا تكشف عن هوية محددة غير أنها تُسير مجال الدلالة وفق الخيط الدلالي الذي يرتضيه النص من خلال ما تطرحه من علامات مبهمة.

هذا و قد دخلت بنية السؤال على خطاب بعض العناوين الشعرية مثل عنوان: (هل يطوي شراعك ما بي) لـ"ياسين بن عبيد" وهو سؤال موجه إلى قارئ ضمني يتوجه إليه الشاعر بطلب الإجابة مما يحرك وتيرة الدلالة من خلال خلق نوع من الاستجابة من القارئ الفعلي تشكلها تلك التوجيهات الضمنية خلف أداة الاستفهام وكاف المخاطب، وياء المتكلم وهي استفزازات تدفعنا إلى بناء قاعدة بيانات ندخل بها إلى عالم القراءة للتواصل مع الموضوع الجمالي، فقد يعتقد القارئ أن المؤلف يقصد شخصا بعينه، غير أن هذا يغلق مجال الدلالة لأن عملية القراءة هي خلق للجديد فهذا الافتراض المختزل في السؤال هو بنية نصية تدفعها لطرح سؤال والإجابة عنه في الآن نفسه.

1-2- عتبة الإهداء:

يعد الإهداء من العتبات المهمة في توجيه عملية القراءة، فلا يمكننا تجاهل مضمونه لمجرد عده مشهدا معبرا عن تعاطف الشاعر مع أشخاص أقارب أو أصدقاء بل هو« تقليد عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن موطدا مواثيق المودة والاحترام والعرفان وحق الولاء».[1]

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، ص94.

وللإهداء مجموعة وظائف أهمها الوظيفة التداولية التي تضطلع بمهمة تحقيق التواصل بين الكاتب والجمهور الخاص والعام من أجل تحقيق قيمة اجتماعية ونفعية بين المهدي و المُهدَى إليه، بالإضافة إلى الوظيفة الدلالية التي تدفع المتلقي للنظر في دلالة الإهداء وما يحمله من معنى للمهدي إليه[1].

وفضلا عن الإهداءات الصريحة التي يذكر فيها الشاعر أسماء أشخاص ثمة توجهات أخرى يظهر فيها توجيه الشاعر خطابا لمتلق غير المعروف مفترض وضمني ومن أمثلة ذلك إهداء الشاعر " عقاب بلخير" في ديوان (الدخول إلى مملكة الحروف) الذي يقول فيه :« إليكم يا أصدقائي الذين تشبهونني» [2]، فثمة خطاب موجه لقارئ حاضر ذهنيا في تجربة الشاعر، يريد به تحديد خط سير المتلقي الفعلي للدخول إلى هذه المملكة، وعلى الرغم من أن الشاعر قد حدد طبيعة هذا القارئ المضمر بـ قوله "يشبهونني" غير أن هذا الدال ينفتح على أنواع مختلفة من الدلالات فهو البؤرة المحركة لدلالة الإهداء، لأن القارئ أمام هذا الإهداء سيضطر للبحث عما يربط دلالته بالنصوص وهذا يدخل ضمن القدرات المحدثة للاستجابة.

من الإهداءات الموجهة إلى القارئ الضمني كذلك إهداء "عبد الملك بومنجل" في ديوان (لك القلب أيتها السنبلة!!) الذي رحل فيه إلى أجواء شاعرية معبرا عن تعاطفه وتعالقه لهذا المضمر في قوله:

«إلَيْهِمْ: سَائِرِينَ في المُرتَقَى الصَّاعِد إلى الْقِمةِ السَّامِقة

إلَيْهُما: طَائِرِين إلى حَيْثما الحَيوانُ

بِأجْنِحة منْ إبَاء، وأفْئِدَة وامِقَة

إليَّ: سُنبُلة منْ إبَاءٍ تَعابَثُها الرِّيحُ.. تَنْحنِي

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص99.

[2] عقاب بلخير ، الدخول إلى مملكة الحروف ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر، [د ط]، 1999،ص03.

ولَكنَّها تَمْضِي ولا تَنْثَنِي

إليهُنَّ: سَنابِلُ من حَياءٍ، عليهَا من الطَّهر والحبِّ والكِبريَاء

نَدَى رَوضةُ مُسبَلةٌ

إليْكِ: إلى غَدُكِ الثرّ..

أَيَّتُهَا السُّنبُلة!».[1]

إن هذا الإهداء يضعنا أمام مواضع مبهمة لما يحتويه من رحيق فنِّي يميل إلى الترميز؛ فالظاهر أن شاعرنا تسكنه اللغة الفنية، حتى بات يعبق لسانه بسحر شاعري ينساب بين التحدي والتفاؤل حينًا والحيرة واليأس حيناً آخر. و بين هذا وذاك يأتي القارئ الضمني واسطة لتحريك آلية التأويل وتحقيق التواصل مع الرؤية المتخيلة للشاعر والمتميز في هذا الإهداء أن الشاعر يتعامل مع الضمائر (الجمع، المفرد، المثنى) وهي علامات توجيه الخطاب إلى القارئ المفترض.

وما يثير الفضول إهداء المؤلف لنفسه (إليّ) وهو توجه يرى فيه "جيرار جينيت" أصدق إهداء كونه خاصا و نادر، و يسمى بالإهداء الذاتي، يعمد فيه المؤلف إلى الإهداء لذاته الكاتبة [2]، وهو ما يفتح الخطاب المُهدى على أبواب مختلفة من الدلالات فقد جاء توجيه المؤلف إهداء لذاته بغية تقديم صورة من صور التضحية وتحدي الصعاب تماما مثل السنبلة، وهي المحور الذي تدور في فلكه معاني الديوان لاشتغالها وفق رمزية منفتحة على دلالات متنوعة، لذلك أسندها الشاعر إلى ضمائر مختلفة لأنها قادرة على استيعاب تجربته الشعرية من جهة، وكذا تجربة القارئ التأويلية لارتباطها بخطاب القارئ الضمني من جهة أخرى .

---

[1] عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة، ص3.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص98.

1-3- الهوامش و التعليقات، الحواشي: Les notes

وهي عتبة مهمة يعمل فيها المؤلف على إرفاق النص بمجموعة شروحات وتوضيحات، لتسهيل عملية القراءة، وقد يضطلع المؤلف بهذه المهمة، كما توكل إلى طرف آخر كالمترجم أو الناقد، وتعد هذه الهوامش والحواشي إحدى مظاهر تواجد القارئ المفترض وهي باب مهم في عملية التواصل بالنص ودليل ذلك استجابة المؤلف لرغبة القراء لإرفاق نصوصه بهوامش من أجل الدخول إلى عالم المؤلف.

يقول " عبد الله حمادي" في بداية هوامش قصيدة (البرزخ والسكين): «استجابة لرغبة القراء ارتأيت أن أرفق هذه القصيدة ببعض التوضيحات التناصية معتمدا على الدراسة القيمة التي نشرها حول القصيدة أستاذ الفلسفة القدير خميسي سعد في مجلة الثقافة... وتحمل عنوان تجليات صوفية في قصيدة (البرزخ والسكين) للشاعر الدكتور عبد الله حمادي» [1]، وهذا يدل على أن القارئ الفعلي صادفته مغاليق أثناء تحليل النص الذي يعد من أشهر النصوص الفنية التي لاقت رواجا في الذائقة الفنية و النقدية لارتكازه على بنية تحتية قوامها تلك النصوص الخارج نصية المستقاة من منابع فكرية مختلفة ساهمت في تطعيم تجربته الشعرية، وقد تعمد المؤلف ذكر التوضيحات التناصية من أجل تجنب وقوع المتلقي في سوء الفهم؛ و ذلك بالابتعاد عن الخيط الدلالي للنص، وبالتالي فإن هذه الحواشي هي السراج الذي ينير ظلمة النص؛ إذ يعمل على إحداث استجابة فعلية للنص.

وبالعموم فإن أهم ما ذكر في هذه التوضيحات تعلق بالبعد الصوفي، مثل فلسفة "ابن عربي" والبعد الديني سواء نصوص قرآنية أو أحاديث دينية، وهي نصوص ذات أبعاد تأويلية متنوعة، يعمل القارئ الفعلي على ربط دلالاتها بالوجهة الدلالية التي يسيرها

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص133.

القارئ الضمني في النص من خلال اشتغاله على خلق التوتر بين الواجهتين الخلفية والأمامية، فيأتي هذا التوضيح مكملا لهذه القراءة؛ إذ من خلاله تبدأ عملية التواصل والتفاعل مع النص.

ولا يبتعد ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) عن هذه التقنية فقد أرفق المؤلف بعض نصوصه بشروحات وهوامش أسفل الصفحات أعطت لبعض المفردات والمفاهيم دلالات توضيحية، وهذا يدل على اهتمام "وغليسي" بقارئه؛ إذ بمعزل عن هذه التوضيحات يصبح القارئ شاردا في غياهب الغموض؛ لأن عملية القراءة تظل عاجزة عن تحقيق مرادها ما لم يبدأ القارئ في التواصل مع النص، ثم إن عملية التواصل والتفاعل هذه لا تتم إلا إذا حدث توافق بين أفق توقع القارئ وأفق النص، فقد تخرج بعض النصوص عن مألوف القراء بتبنيها ما يخالف توقعاتهم واستعداداتهم، سواء بتقديم الجديد البديل أو تغيير القديم، لذلك فإن هذه الشروحات قد تأتي لتوضيح هذه المخالفة بإعطائها فرصة للقارئ للتواصل مع النص من جديد.

وبالعموم بعد النظر في هوامش الديوان تبين ـ لنا ـ أنها أشارات لنصوص غائبة متنوعة أسطورية ودينية شعرية، فضلا عن تعريفات لشخصيات مغمورة، غير معروفة عند عامة الناس مثل شخصية (علاوة) التي استدعاها المؤلف في نص (أنا ... وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة!)، فالقارئ الفعلي يظل في حيرة أمام حضور هذه الشخصية لولا تقديم الهامش الذي جاء فيه أن «علاوة شخص جزائري، اعتكف في أعالي نخلة بمنطقة لغروس لمدة عام كامل حوالي سنة 1992».[1]

وهو ما تبناه قول الشاعر:

تلك "الغروسُ" تبكي نبيًّا يُصادر وحْي السّماء!..

آهٍ يا "علاّوة!

[1] يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص97.

ليتك تأخذني معك–الآن– إلى سدْرة الانتهاء! [1]

فهذا القارئ الضمني المتواجد خلف هذا التعريف يدفعنا إلى طرح مجموعة أسئلة تضمن عملية التواصل بين القارئ الفعلي والنص من خلال محاورة هذه الخلفية بالاستناد إلى ما قدمه النص لتتكشف الرؤية الفنية لهذا الاستحضار، وهو ما يدفع عملية القراءة إلى الوجهة التي يأملها "وغليسي" لقارئه، فعلى الرغم من ورود مجموعة من المعاني الغامضة في النص غير أن الشاعر تعمد وضع يده على المفردات التي تشكل هاجسا من تفكيره أثناء وبعد الكتابة، لذلك جاءت هذه الوصلات لتخاطب قارئا ضمنيا هو من له القدرة على تحريك عملية القراءة من خلال ما يحدثه من استجابات بفعل هذه الهوامش.

2– لحمة النص وتشكل القارئ الضمني:

إن المتأمل في النص الشعري الجزائري المعاصر يلحظ مظاهر متنوعة الاتجاهات لما احتوته مضامينه من علامات ضمنية تنبئ عن اهتمام الشعراء بالقراء، من خلال ما يذيعونه من تقنيات دالة على مثول القارئ الضمني في ذهن المؤلف، يكتب له ويحمله أفكاره ويعطي له المجال لتحريك فعل القراءة، وعلى العموم بعد الفراغ من رصد علامات تواجد القارئ الضمني في العتبات النصية، نعمد فيما يلي ولوج عالم النص للتتبع حركية حضور هذا القارئ، و نوضح فيما يلي أهم التقنيات التي اشتغل عليها داخل النص:

2–1–الخطاب المباشر (المضمر والصريح):

ويتلخص في مخاطبة المؤلف بضمائر بأنواعها، وكذا التوجه باللفظ الصريح لقارئ غير محدد بألفاظ تشير إلى وجود قارئ مفترض لكنه غير ظاهر أو مقصود بشخص بعينه مثل عبارات (يا صديقي، يا عزيزي) أو عبارات الشكر والنصح والإرشاد أو التحذير والدعاء مثل (رعاك الله، حفظك الله، وغيرها).

---

[1] المصدر السابق، ص95.

وقد وجدت في النص الشعري التسعيني جملة من التوجيهات المشابهة لهذه المظاهر، حيث خاطب الشاعر الجزائري المعاصر قارئه الضمني بمجموعة ضمائر منها المتصل ومنها المنفصل، وقد عملت هذه الضمائر على تحريك فعل القراءة وتحقيق التواصل مع النص. ومن الضمائر المتصلة الأكثر بروزا و التي يظهر فيها خطاب المؤلف لقارئه (الكاف)، فقد حضر هذا الضمير بقوة في المنجز التسعيني ومن الدواوين الشعرية التي تعالق خطابها بهذا الضمير ديوان (غنائية آخر التيه) لـ"ياسين بن عبيد" حيث شغل هذا الضمير حيزا كبيرا من خطاب القارئ المفترض، إذ شكل حضوره وصلة فنية دفعت عملية القراءة للوجهة الأقرب للمعنى.

وتجدر الإشارة أن حضور هذا الضمير وغيره في سائر الديوان لا يدل على أن الديوان موجه لقارئ ضمني واحد ومحدد فكل نص يتميز عن غيره، كما أن توجيه هذا الضمير إلى شخصية بعينها لا يعبر على أنها القارئ الضمني، لأن مثل هذا الفهم يغلق مجال الدلالة في حين إن القارئ الضمني هو قارئ متجول عبر الأزمنة؛ لأن النص يأخذ أكثر من دلالة في مراحل تلقيه.

فقصيدة (مرثية الجمر والياسمين) موجهة إلى "نزار القباني"، ويظهر هذا من خلال الإهداء، وقد حضر (الكاف) في هذه القصيدة ليدل ظاهريا على توجيه الخطاب إلى هذا الشاعر المتميز، غير أن فهم النص وفق هذه الوجهة يضعنا أمام معنى جاهز ومحدد مما يقتل مجال الدلالة، ويحبط القارئ، لذلك فإنه لا يمكن فهم الضمير فهما سطحيا، بل بالنظر في كيفية حضوره و تعالقه مع الخطاب، يقول الشاعر في مقدمة القصيدة:

يا رائــعَ البَوْحِ لـلأخْـرَى لَـــه قَـدَم قد أَيْنَعَ البـرَقُ فِيَ ممْـشاكَ والسُّحُبُ

أسْكُــبْ جِراحَــكَ كَأْسًـا فوقَ ذَاكِــرَة تَرْوي بهَـا شفَـتِي الظَّمْـأَى..وتَلْتَـهبُ

أَنْعِي ومِيضكَ فَـوقَ النَّعْشِ يَحْمِلُـه حُزْنَـــانِ: بَـادٍ والْـدُّنْـيَـا وَمُحْـتَـجِـبُ [1]

ثم يقول:

مَا كَانَ بُعْدُكِ فَوقَ الأَرْضِ منْ وطَنِ غَيرَ القَصَـائْـد ضَـوءًا مِنْــك يَنْسَكِبُ

مَاذا بِعَينَيكِ مِـثْل الغَيْــم يَسْكُـنُنِي وَحْدي..فَهَاتِي الذي يُشْفَى بهِ التَّعَـبُ. [2]

وكذا:

أضوي إليك المدى في كف قارئه فنجانـها.. وعيوني شقها لهب [3]

إن المتتبع لحركية تجول حرف (الكاف) في النص يلحظ أن الشاعر تعمد ذكره في مواقع وإخفاءه في مواقع أخرى، وبين الخفاء والتجلي يحضر القارئ الضمني ليدفع الخطاب نحو الدلالة التي يرغبها المؤلف لنصه فالقارئ أمام هذا النص يكون في مواجهة مرثية «إلى الوهج الخالد نزار قباني».[4]

وقد ساهمت الأسماء العالقة بضمير (الكاف) (ممشاك، جراحك، وميضك، بعدك بعينيك) في توجيه مجال الدلالة إلى الوجهة التي يرتضيها بناء النص المحمل بمثالب ومناقب هذا الشاعر المتميز، وكما ذُكر سابقا فإن (نزار) لا يمكنه أن يكون قارئا ضمنيا على الرغم من أن الخطاب موجه إليه لأن النص ينفتح على رؤية شعرية أكثر عمقا من هذا الفهم السطحي، (فنزار) ـهناـ أضحى المعامل الموضوعي لكم من موضوع للعشق

---

[1] ياسين بن عبيد، غنائية آخر التيه، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص43.

[3] المصدر نفسه، 43.

[4] الصدر نفسه، ص41.

الصادق، للوطن المكلوم، للمرآة رمز الحب والتضحية، وهي الرؤى التي يقدمها القارئ الضمني من خلال حركية هذا الحرف في خطاب القصيدة.

ومن الضمائر ـ كذلك ـ التي أثبتت حضورها في النص التسعيني "ياء المتكلم " ؛ إذ تحيل إلى خطاب موجه إلى قارئ خفي ومفترض وقد لمسنا حضورا مكثفا لهذا الضمير المتصل مثل: ديوان (العاشق الكبير) في قصيدة (ابقي معي) نلحظ خطابا موجها لقارئ مضمر يحرك آلية القراءة نحو وجهة رومانسية قوامها الحب والحنين والترجي، وقد طعم المؤلف خطابه بأفعال و أسماء أسهمت هي الأخرى بتوجيه الخطاب فضلا عن تقنية التكرار؛ إذ يقول:

ابقي معي
ناشدتك الله بأن لا ترحلي
ابقي معي
رصاصة في أضلعي
ابقي معي
لا ترحلي عن أعيني... عن أدمُعي[1]

(فالياء) في (ابقي، لا ترحلي، أضلعي، أدمعي) تعطي لنا فرصة الدخول للمعنى لممارسة عملية القراءة أين تتكشف الرؤية الفنية للشاعر التي تميل إلى بوح صريح لوجود علاقة عاطفية تسير نحو الانهيار والزوال وهو الخطاب المبثوث للقارئ الضمني اشتغلت عليه ياء المتكلم التي قد تشير إلى تجربة شخصية للمؤلف ذاته وقد تعبر عن رؤية متخيلة للمؤلف الضمني، وعموما بين الرؤيتين يجد القارئ الفعلي مجالا منفتحا على خطاب شبه مأساوي ينحدر تنازليا نحو التلاشي والاندثار يقول في نهاية النص:

[1] صلاح الدين باوية، العاشق الكبير، ص26.

وأبقي معي
وإن رحلت في غدٍ
لا ترجعي
لا ترجعي[1]

وفي مقابل هذه الضمائر المتصلة وغيرها مثل: (الهاء، تاء التأنيث، وهم، هن) تأتي بعض الضمائر المنفصلة لتوجه القارئ أثناء عملية القراءة ومثل ذلك :(أنت، أنتم، أنا نحن، وغيرها)، ونقف فيما يلي عند قصيدة (أنت مشكلتي) لـ(نور الدين درويش) لمتابعة حركية تجول ضميري (أنت، أنا).

إن عنوان القصيدة يضعنا أمام مواقع غير محددة شكلتها حركية القارئ المفترض الذي يدفعنا للبحث عن طبيعة (أنت) و(الأنا) وسبب المشكلة؟، فالضمير (أنت) في العنوان له دور كبير في خلق هذه المواقع و الأمر يختلف لو ورد العنوان دونه.

يقول الشاعر في مطلع النص:

متـقابلـين أطـلّ مـن جهـة رغم الحصار وأنت من جهة
لغة يحاصرها الرصاص فما غنّـت لغـيرك، فجـري لغتي
أنا أنت لو سألوا لدويّ أنـا غضب الشعوب وأنت حنجرتي[2]

إذ يبرز تواجه بين (الأنا) و الآخر (أنت) من أول كلمة (متقابلين) تقابلا يحيل الخطاب لاعتقاد وجود مشكلة اختصرتها لغة الشاعر في كلمة (رصاص) وهي بؤرة توتر خلقتها هذه المقابلة، توجه القارئ للنظر في الواقع الذي دفع الخطاب للوجهة التي يختزلها القارئ الضمني في (الأنا) و(أنت)، هذه الثنائية التي تظهر لنا مشاهدا من التواصل الروحي تظهر فيه (الأنا) مسلوبة الحرية في غمرة وجدها لـ(أنت) إذ يقول:

---

[1] المصدر السابق، ص26.

[2] نور الدين درويش، مسافات، ص34.

أنا حينـــما يشتد حـرّ دمي وأضيق أرسم نصـف دائــرة

وأكون نصفك حين أكملها وأنت طرفك حد مــملكـــتي

لك تبسم الشفتان فابتسمي يا آخر البسمات في شفتي[1]

وفي مقابل هذا الوجد ينتقل الخطاب إلى مشهد مغاير تظهر فيه (أنا) مسلوبة الإرادة والحرية بين الشفا والحفرة تجهر بتعبها في قوله:

متقابلين يحدنا حرس أنا عاشق وهواك معصيتي

أتظل أحلامي معطلة أنا جد مشتاق لحريتي[2]

وهو ما يخلق توترا على مستوى القراءة و التلقي من خلال ما يقدمه المقطع من مواقع مبهمة؛ إذ يظل ضمير (أنت) غير معروف وتظل (الأنا) في إقامة قصرية تحت ضغط عاطفي اشتغلت عليه حركة الضميرين، هذا التوتر الذي يعيشه القارئ الضمني داخل النص يدفعه لطرح سؤال:

من أنت يجرحني السؤال ولا.... أجد الإجابة في مذكرتي[3]

وهو ما يدفع القارئ الضمني للبحث عن إجابة من خلال تتبع تلك الفجوات التي تضمر الرؤية المتخيلة للمؤلف، فالبنية النصية التي يحركها هذا القارئ تقودنا إلى اعتقاد أن (الأنا) هي الذات المتلاشية الضائعة في واقعها، والتي يدخل ضمير (أنا) في اختزال بعض حُملاتها، في حين يشغل ضمير (أنت) ذلك الوطن المكلوم الذي تجد فيه الذات صورتها المنصهرة في انكساراته وانهياراته؛ إذ يقول:

صَدْرِي فِداكَ تشَجّعِي إبْتَسِمِي أَنَا لَا أَخافُ الموْتَ فَاتنَتِي[4]

---

[1] المصدر السابق ، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص35.

[3] المصدر نفسه، ص36.

[4] المصدر نفسه، ص37.

وهي صورة من صور القراءة التي لا تسلم بأحادية الدلالة ، لذلك فإن المعنى الذي اهتدينا إليه بفضل توجيهات هذه الضمائر هو وجه من أوجه المعنى الذي لا يكشف عن جل ملامحه دفعة واحدة، في مقابل هذه الضمائر يأتي خطاب المؤلف لقارئه الضمني بمفردات أكثر مباشرة وتقريرية مثل قارئ (ناصر معماش) الذي يناديه بـ (يَابْنِي، يَا طِفلَتِي، يا ذا الشقاوة، يا سادَتِي، يا حبيبي، أيها المنفي، يا روحي، يا ذات الجمال) [1].

وهي عبارات موجهة ضمنيا إلى قارئ مفترض يعمل على تحريك دلالة النص ولا يشير بالضرورة إلى أشخاص محددين مثل قصيدة (تعالي نغازل عدل عمر!!) و التي نادى فيها المؤلف قارئه بـ(يا طفلتي)، إذ يقول:

كَلَامُكَ لُغْزٌ،
مِن البدءِ لُغزٌ،،
وَحِينَ انْتشَينَا من المفْرَدَات
اِسْترحْنَا من النَّومِ يا طِفْلَتِي
وكَان الكَلامُ غريبًا غَربيًا
كَعدْل عُمرْ.. [2].

فهذا النداء يوجه الخطاب نحو عالم البراءة والحلم وعالم أكثر شفافية من الواقع وهي الرؤية المختلفة للمؤلف

أما "نصيرة محمدي" فتنادي قارئها حيناً بـ(يا ابن قلبي، يا ابن خرابي، ابن غيابي ابن حبي) [3]، تعبيرا عن خيبتها من الآخر الذي ضيعته البحار والمنافي، وأحيانا أخرى

---

[1] ينظر: ناصر معماش، اعتراف أخير.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] ينظر: نصيرة محمدي، الغجرية، ص17، 18.

تناديه بـ(سيدي، رجلي، الغجري، الهارب)[1]، وهي تدعيم للرؤية المفترضة لهذا القارئ المتخيل الذي يحيلنا إلى تصور علاقة الأنا، بالآخر بين الوطن والمنفى.

أما "صلاح الدين باويه" فينادي قارئه بتدلل (يا صغيرتي، يا سمراء، يا حسناء يا سيدتي، يا معشوقتي) [2]، وهي توجيهات تدفعنا للتعايش مع جو النص الذي لا يبتعد عن معاني الحب والتضحية والاعتذار للمرأة رمز الجمال، الإلهي، والمعادل الموضوعي للوطن والهوية والعروبة.

وإذا توجهنا إلى قارئ "عثمان لوصيف" نجد أنه طبع بهالات رمزية طافحة بالعرفانية مثل (يا نجمتي، يا زهرة، يا زمردتي، يا طفلتي، أيتها الحسناء، أيتها الفراشة يا نجمة، يا معبودتي) [3]، وهو ما يحرك الخطاب نحو قراءة صوفية قوامها الجمال الإلهي المتجلي في هذا الرمز الأنثوي المنفتح على المطلق.

بالإضافة إلى خطاب الضمائر والأسماء ثمة أفعال توجيهية تشير إلى وجود قارئ ضمني من خلال ما تحمله من رسائل توجيهية للقارئ الفعلي قد تكون دعوة وترجي من المؤلف مثل قصيدة (نداء) لـ " ناصر معماش " إذ يقول:

تَعالِي إِلَيَّ
لِأَمْنَحَ حُلُمُكِ قِطْعَةَ سَكّر [4]

وعموما فإن هذه التوجيهات وغيرها مما ذكر من ضمائر و خطابات مباشرة وأفعال قد عملت على تحريك فعل القراءة في النصوص التسعينية، من خلال توجيه القراء إلى الموضوع الجمالي المستهدف.

---

[1] ينظر: المصدر السابق.

[2] ينظر: صلاح الدين باوية، العاشق الكبير.

[3] ينظر: عثمان لوصيف، المتغابي.

[4] ناصر معماش، اعتراف أخير، ص40.

2-2- القارئ الضمني داخل الإيقاع الشعري:

يعد الإيقاع من أهم العناصر الفنية تكوينا للشعر، إذ يلعب دورا كبيرا في تشكيل دلالة النص، لما يحمله من حملات فنية تعزف على أوتار إيقاعية متنوعة، والمتأمل في الإيقاع وأشكاله يلحظ كيفية اشتغال حركة القارئ الضمني، من خلال تلك التوجيهات الضمنية التي يخلقها وتر الدلالة، إذ لا يمكننا أن نعد الإيقاع مظهرا شكليا خاليا من الدلالة، بل له من الأهمية ما يُطعم التجربة الإبداعية بدلالات ضمنية يعمل القارئ الضمني على رسم بنيتها الفنية، والإيقاع بالعموم ينقسم إلى قسمين داخلي وخارجي ونورد فيما يلي و تيرة اشتغال القارئ الضمني خلف هذه البنى الشكلية.

2-2-1- الإيقاع الخارجي: ويشمل الوزن (البحر) والقافية، الروي.

2-2-1-1- الوزن (البحر): الوزن هو« صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا،.. وبتعبير آخر هي تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه» [1]، وللأوزان أهمية كبيرة في توجيه دلالة النص، لأن البحور متنوعة التفعيلات ولكل بحر دلالته الفنية، فضلا عن الزحافات والعلل التي تخرج فيها التفعيلة عن البنية المحددة لها، وتمثيلا لبعض هذه المظاهر لاكتشاف توجهاتها الفنية والفكرية نأخذ نص (اللعنة و الغفران) "لعز الدين ميهوبي" نموذجا يقول الشاعر:

رُبَّمَا أَخْطَأْتُ حِينَ اِخْتَرْتُ للأَحْرُفْ نَبْضًا مِن جُفُونِي[2]

0/0//0// 0/0///0/0//0// 0/0//0// 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص5.

[2] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص27.

وهي تفعيلات بحر "الرمل" من البحور الصافية سمي رملا« لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن... وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير، الذي نسج وقيل لسرعة النطق لتتابع فاعلاتن فيه لأن الرمل يطلق على الإسراع في المشي». [1]

وقد طغى هذا البحر على البنية النصية للقصيدة وهو بحر يتميز ببطء إيقاعه بالمقارنة مع البحور الأخرى، وهو إحساس يشعر به المتلقي وهذا يشير إلى أن الإيقاع يتحقق«بفعل تلك الحركة الداخلية المنبثقة من شعور المتلقي، فحركة الأحاسيس تسهم في حركة الإيقاع وبنائه» [2]، فهذا الشعور المنبعث من الإيقاع الموجه للقارئ يدفعه إلى إعطاء دلالة للنص وهي حركة القارئ الضمني، لأن المؤلف حين ينظم قصيدة يعمل على مراعاة ذوق القارئ الذي يميل إلى الموسيقى الرتيبة والهادئة والحساسة وهي صفات "بحر الرمل".

إن هذه الرتابة تحرك مجال الدلالة إلى اعتقاد أن ذات الشاعر ـ هنا ـ تعاني حالة من اليأس أثر انهيارها وانكسارها الواقعي، فلم تقو على تقديم الحلول، فكل شيء يزول تدريجيا، فثمة نوع من التراجع والتدرج في تقديم الأحاسيس، وهو ما يحمل القارئ إلى العالم المتخيل للمؤلف من أجل مشاركته هذا الإحساس الذي يشغله الإيقاع بأوتاره الفنية العازفة على تفعيلة موحدة وهي إشارة إلى رغبة الشاعر في الوحدة الوطنية، والتراص بين أبناء الوطن العربي تماما كما تتراص حبات الرمل.

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي، ص61.

[2] صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينيات وما بعدها (أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة و الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف ، الجزائر، 2010 ،2011، ص22 مخطوط.

وأمام هذه الرتابة التي تفرضها رنات بحر الرمل تأتي بعض الزحافات والعلل لتحدث تغيرات في مفاتيح العزف، فيما يوجه الدلالة إلى وجهات أخرى أكثر تزامنا مع دقات الإيقاع فقد يدخل زحاف "الخبن" على التفعيلة ويقصد به« حذف ثاني الجزء ساكنا».[1] ومثل ذلك قوله:

وَأنَا مَا قُلْتُ يَوْمًا «... وَدَعُوا الطُّوفَانَ بَعْدِي!».[2]

/0/0//0//0/0/// /0/0//0/ /0/0////0/0//0/

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

فثمة تغير قد يزيد من حركة البحر وهي وصلة مقصودة أمام طوفان اللغة الإبداعية الغارقة في أزمة تفرقة وتنكيل وتشويه، وهو ما جدد وقلب الواقع الجزائري التسعيني إلى حالة من اللا انسجام واللا هدوء وهو الخطاب الذي أراد المؤلف أن يضمنه لقارئه الفعلي خلف الزحافات العروضية.

2-2-1-2- القافية:

لقد كان للقافية دور كبير في شعرنا العربي القديم على الرغم من اختلاف العروضيين في شأنها ففي العمدة نجد القافية « من آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن» [3]، لكنها أخذت تتراجع شيئا فشيئا لتأخذ طابعا جديدا في الشعر المعاصر، إذ «أصبحت منوطة لتتماشى والتنسيق الموسيقى لآخر الشطر الشعري» [4]، والغالب على شعرنا المعاصر هو التحرر من قيود القافية، إذ نجد في

---

[1] عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص24.

[2] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص27.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (تحقيق: محي الدين عبد الحميد)، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1401، 1981م ، ص129.

[4] عز الدن إسماعيل، الشعر المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، 113.

القصيدة كم من قافية، فالمتأمل في القصيدة نفسها يلحظ طغيان القافية المتواتر (/0/0) إذ يقول:

رُبَّمَا أَخْطَأت حِينَ اِخْتَرْتُ للأَحْرُف

نَبْضًا مِن جُفُونِي

رُبَّمَا أَخْطَأْتُ لكن...

هلْ رَأَيْتُمْ وطَنًا يَكْبُر دُونِي؟

رُبَّمَا أَخْطَأنِي المَوْتُ... فَجِئْتُ

لَسْتُ وَحْدِي

أَنَا مَا أَذْنَبْتُ في حقّ جُنونِي[1]

حيث تواترت هذه القافية في الكلمات(جفوني، دوني، جنوني) ولهذا التواتر افتراضات يشغلها القارئ الضمني ليوجه لدلالة معينة فهذه القافية هي دليل على الوضع المتوتر، والذي عبرت عنه الكلمات من خلال ما تحمله من معاني الارتباك واللاوعي فكانت بمثابة شكوى و طلب شفاعة من القارئ الضمني للقارئ الفعلي لاستشعار الموقف وهي الرؤية المتخيلة من المؤلف.

2-2-1-3-الروي:

الروي آخر تنهيدة في البيت كما يعد عمود البيت الشعري، فقد تنتسب القصيدة لحروف رويها فنقول رائية أو سينية أو لامية وقد وقع الاختلاف نفسه ـ الذي وقع على القافية ـ بين الروي في الشعر التقليدي والمعاصر، إذ تنوع استخدامه من قصيدة إلى أخرى، فضلا عن استدعاء القصيدة الواحدة إلى كم روي.

في قصيدة (وحدي أواصل) لـ" نور الدين درويش" نلحظ تكاثف مجموعة من الحروف في رسم روي النص غير أن الغلبة كانت لحرف (العين) وهو من الحروف

[1] عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص27.

الجهرية وقد اشتغل في هذا النص على دلالة الجمع و الترابط و التكاثف من خلال حضوره في دال "معا" الذي تكرر في كم من مقطع مثل قوله:

أَذْكُرُ الآَنَ كُنَّا معًا،

اِتَّفَقْنَا اِنْطلقنا معًا،

أَذْكُرُ الآَنَ جَمَعْنَا معًا وعلى الأرضِ نِمْنَا معًا[1]

فقد شكل "العين" في هذه الأبيات نسيجا من الجو العاطفي الذي يحس القارئ من خلاله قيمة العلاقة بين المؤلف وقارئه المفترض الذي يضع القارئ الفعلي أمام مسار القراءة من خلال تلك النغمة التي عزفها الحرف.

2-2-2- الإيقاع الداخلي: ويشمل الأصوات وأنواعها، التنغيم وأشكاله، والنبر وأنماطه.

2-2-2-1- التنغيم:

إن اللغة الشعرية تحمل في ثناياها أبعادا انفعالية وتأثيرية، ولاشك أن لأساليب التنغيم بما فيها من نبرات حسية، تكون جزءا من حقيقة اللغة عامة واللغة الشعرية خاصة لأن هذه الأخيرة « هي لغة انفعالية تتوجه إلى القلب وتعتمد بشكل رئيسي على اللغة الموسيقية التي يمكنها هي الأخرى أن تثير انفعالات وإحساسات لا تحصى» [2]، ومن مظاهر التنغيم "الاستفهام والتعجب "ونركز فيما يلي على الاستفهام؛ هذه التقنية التي يبرز فيها القارئ الضمني سائلا المؤلف والقارئ الفعلي معا وهي بنية نصية تنهض على نغمة فنية تعمل على خلق توتر على مستوى القراءة والتلقي، ومن الدواوين الشعرية الأكثر استحضارا لهذه البنية ديوان "العاشق الكبير" لـ "صلاح الدين باوية"، فأغلب قصائد

---

[1] نور الدين درويش، مسافات، ص23.

[2] موسى ربابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2001،ص20.

الديوان مبنية على تقنية السؤال والجواب بين المؤلف وقارئه الضمني ويدخل القارئ الفعلي طرفا ثالثا ليتعايش مع المعنى الذي تخلقه التجربة من خلال حركية القارئ المفترض، ومثال ذلك قصيدة (تساؤلات بريئة) التي يمر فيه المؤلف ببعض افتراضات قارئه الضمني الذي يعمل بدوره على طرح مجموعة أسئلة للمؤلف، طمعا في إيجاد جواب منه أو من قارئه الفعلي إذ يقول:

الكُلْ يُسَائلُنِي ما عِشْتهُ

هلْ أَحبَبتْ؟

مَا اسْم حَبيبَتك الحُلوةُ...

إِذا كُنت عَشِقْتْ؟

ما اسْم البِنت؟؟[1]

وهي أسئلة تدفع المتلقي الفعلي إلى اعتقاد أن الشاعر مغرم بامرأة، فيما يرغب القارئ الضمني تحفيز المتلقي الحقيقي لاكتشافها لذلك يطرح تلك الأسئلة، ليكون هو السائل، وقد يكون المجيب كذلك إذ لم يدخل خطاب المؤلف الضمني، مثل قوله:

هَلْ تَعْشقُ مِثْلِي حُوريه؟

يَقْتُلني الصمَتْ... [2]

هناك تداخل بين خطاب المؤلف وخطاب القارئ الضمني وهذا التماهي هو من يعطي للقارئ الفعلي فرصة التعايش مع المعنى المخبوء بينهما، إن تيمة العشق هي

---

[1] صلاح الدين باوية، العاشق الكبير، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص7.

المحرك الفعلي في كامل الديوان وهي بؤرة التوتر التي يخلفها القارئ الضمني في أغلب القصائد، ذلك أن هذا العشق الكبير يتمظهر في كم من ثوب وزي، وفي هذا النص قد لبس العشق بنية السؤال الذي يختزل ضمنيا صورة من صور القراءة التي يعمل القارئ على معايشتها من أجل بناء الموضوع الجمالي للنص.

وقد تدفع هذه التساؤلات القارئ الضمني للإجابة عنها بدل القارئ الفعلي وهو ما يكسر أفق توقع المتلقي، لأنه سيجد نفسه أمام إجابات مخالفة لتوقعاته وهو ما يخلق التوتر ويطرح مواقع مبهمة يعمل على سد ثغراتها، فقد تعمد "صلاح الدين باوية" في نهاية هذا النص من خلال قارئه الضمني الإجابة عن كل التساؤلات، بقوله:

إِنِّي أَحْبَبْتُ الحُريةْ[1]

لينفتح الخطاب على دلالات أخرى مخالفة لبداية النص، فالعشق ـ هنا ـ والوله للحرية والأمن والاستقرار، الذي فقدتهم الذات في ظل صراعها مع أزمات الواقع التسعيني، وهو الوجهة الأقرب من الدلالة.

2-2-2-2- النبر: Accent

وهو ارتفاع في علو الصوت، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا من وظائفه أنه يساعد على إبراز ما يعتبر المتكلم أنه الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة، نبر الشدة له صلة بطول المقطع، أما النبر الصوتي فيمكن تلخصيه في النصوص المدونة بخطوط معلومة، أو صورة مرفقة للنص[2].

---

[1] المصدر السابق، ص7.

[2] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص93، 94.

وهذه التقنية مظهر تتجلى فيه حركية القارئ الضمني، إذ إن التركيز على كلمة أو مقطع أو قصيدة أو إرفاقها برسومات له أبعاده الفكرية مثل ديوان (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)، وكذا ديوان (ملصقات شيء كالشعر) وغيرهما، فقد عملت تلك الخطوط واللوحات الفنية على توجيه مسار الدلالة من خلال ما تضمنته من دلالات مكثفة بالمقارنة مع الكلمات أو القصائد العادية غير المتوفرة على هذه التقنية.

فالمتأمل في "ملصقات ميهوبي" مثلا يلحظ هيمنة النبر البصري الذي عمد فيه المؤلف التركيز على مفردات للأهمية ولتوجيه القارئ في عملية القراءة، إذ يقول في ملصقة (استنساخ) :

يُريدُونَ أَنْ يَحْكُمُوا الشَّعبَ

باسْمِ الزَّعامَة والمَشْيخَهْ

وبِاسم الشِّعارات يَستَثْمرونَ عَواطِفَنَا..

وَكَأَنَ قَطيعَ يُقادْ إلى المَسْلَخَهْ[1]

حيث وقع النبر على الكلمات (الشعب، الزعامة، قطيع) أين يتدخل القارئ الضمني ليوضح العلاقة بين المفردات من خلال مخالفة سمت خطها عن الكلمات الأخرى، وهو ما يدفع القارئ الفعلي للبحث عن سبب النبر والعلاقة بين المفردات، فشد انتباه القارئ لهذه المفردات هي وصلة من وصلات القارئ الضمني الذي يدفعنا إلى اعتبار أن هذه الكلمات هي البؤرة المحركة للدلالة النص، فالشعب أمام الزعامة يساوي القطيع وهو تشبيه يستهدف مشاهدا واقعية للسلطة والسياسة وهي حل للمعادلة التي شكلها هذا النبر.

[1] عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، ص125.

2-3- القارئ الضمني في السرد الشعري

سبق وأن أشرنا إلى علاقة السرد بالشعر، وهي علاقة تنبئ عن وجود ترابط ضمني بين ما يفرزه القول الشعري من أبعاد فنية وفكرية وبين إضافات السرد التي لا تبتعد عن مثل هذه القيم، وعموما فإن تمظهر القارئ الضمني في السرد الشعري يختلف عن حضوره و تمظهره في السرد القصصي ذلك للخصوصية التي يفرزها الإيقاع الفني ونركز فيما يلي عن تماثل هذا القارئ عن طريق تقنية الحوار لأن هذا الأخير يعتمد على فعل القول الذي يتأسس على خطاب بين طرفين.

ومثال ذلك قصيدة (حفنة من تراب) لـ" نور الدين درويش" التي صور فيها رحلته الروحية في عالم ما وراء الطبيعة والواقع عالم برزخي، يناشد قارئا فعليا حساسا ليستشعر مواطن الجمال في النص من خلال تتبع حركة القارئ الضمني خلف ذلك الحوار الذي يغيب ويحضر في غمرة الوهج المتشظي في الطبيعة الإنسانية التي كثيرا ما نجدها واقفة على أطلال البدء والخلق الأول، ويحضر في هذا النص معجم ديني متميز ساهمت في رسم ملامحه بعض الألفاظ مثل (التراب، الكتاب، سجد، روضة، الضلع، سوءته) وهي ألفاظ دالة على قصة الخلق الأولى ـ سيدنا آدم و أمنا حواء ـ وفي خضم هذا الزخم المعرفي العالق في الأجواء الروحية و الدينية يأتي خطاب القارئ الضمني ليوجه القارئ الفعلي في بعض المواضع من خلال تقنية الحوار الذي يتجاذبه طرفي القارئ والمؤلف إذ يقول في مشهد حواري يظهر فيه القارئ المضمر حائرا مستفهما.

كَانَ في دَاخِلِي النّزْغ، لمْ أَنْتَبِهْ،
حُرْقَةُ الرُّوح...
مَا الرُّوح..، مَا الإِحتِواءْ،
وَمَا هذه الزَّهْرة المصطفاة؟
قَال: نَبْعُ الحَياة

قُلتُ: مَا شَأْنُهَا فِي الوُرُودْ

قال: خُذْ زَهرةً

ثُمَ خُذ خَمْرة

وسَيَأْتِيك مُستسلِمًا كُلُّ الوُجوُد[1].

فدال (قال) ـهناـ يشير إلى وجود قارئ افتراضي يتقابل في البنية النصية مع دال (قلت) الذي يدل على خطاب المؤلف سواء الحقيقي أو الضمني الذي يعبر عن رؤى المؤلف الفكرية، وعلى الرغم من عدم ملامسة القارئ الافتراضي في الواقع غير أنه بنية الاستجابة هي الوجهة المعبرة عن وجوده، فضلا عن البنية النصية التي تستهوي القارئ الفعلي، فالمتأمل في هذا الحوار يلحظ أن القارئ الضمني يوجه ويرشد المؤلف الضمني والقارئ الفعلي، إلى حيث ينفتح الخطاب على الدلالة المستهدفة من النص والتي كما ذكرنا آنفا تُسير الخطاب إلى قصة الخلق والبدء، حيث التراب والماء أصل الإنسان وحيث الروح والاحتواء، وهي توجيهات القارئ الافتراضي.

هذا وقد يختفي القارئ الضمني خلف الشخصيات لآداء دور المحرك الفعلي لعملية القراءة من خلال ما تختزله الشخصية من دلالات نتيجة ما تقوم به من أفعال وأقوال وهو ما يضمن تحقيق التفاعل بين النص والقارئ الفعلي، ومن أمثله ذلك شخصية "العراف" التي استدعيت بكثرة في المنجز التسعيني مثل تجربة "عثمان لوصيف" وتجربة "ميهوبي"، فقد شغلت فضاء واسعا من الدلالات والرؤى الفكرية وهو ما يحرك مجال القراءة نحو الوجهات التي تفرضها حركية القارئ المفترض المتضمن فيها، فكثيرا ما عبر الشاعر الجزائري بهذا الرمز عن المجهول والمستقبل عن ما وراء الواقع وما بعد اللحظة الآنية.

---

[1] نور الدين درويش، مسافات، ص85، 86.

وعموما فإن القارئ الضمني في كل تمظهراته، يأخذ حيزا كبيرا من تفكير المؤلف لأن غياب مثل هذه المظاهر والتوجيهات يتوه القارئ في سراديب المعني الهارب وهو ما يكبح من شهية القراءة، كما وجب التنويه أن هذه المظاهر وغيرها لا تمثل القارئ الضمني في كل التجارب التسعينية، فكل نص يقدم بنية خاصة تساعد القارئ على التعامل مع مفرداته من أجل بناء الموضوع الجمالي، وبالتالي فإن مثل هذه التمظهرات ما هي إلا مظاهر شكلية ظاهرية تنبئ عن مثول هذا القارئ، في حين إن هذا الأخير لا يمكن القبض عليه إلا في شكلين هما البنية النصية التي تستهوينا والثانية بنية الاستجابة ذاتها، لذلك فإن هذا القارئ غير ظاهر محدد بل افتراضي ومتخيل.

وفي الأخير و ختاما لهذه الجولة الافتراضية التي قادتنا إلى العالم الفني للنصوص التسعينية أصبحنا أكثر تعلقا بالأفق الذي انطلقنا منه و الذي تتحدد به قيمة القصيدة التسعينية، أضف إلى ذلك فإن هذه القراءة قد ربطتنا بنصوص فنية ذات أبعاد تأويلية خاصة النصوص الصوفية التي كثيرا ما يرحل إليها الشعراء للهروب من قسوة الواقع.

وعموما يمكننا القول إن القراءة الافتراضية ما هي إلا صورة من صور القراءة تبرز فيها بعض الجوانب الجمالية من خلال التعايش مع المعنى انطلاقا من أفق معين، يشكل بدوره نقطة البداية التي ستنطلق منها القراءة في شقها الثاني؛ أي عند" أيزر" و لا يتحقق ذلك إلا بالتعريج على جل محطاتها و هو ما تمت مناقشته في هذا الفصل.

خـــاتمـــة

بعد البحث و الدراسة في موضوع القصيدة الجزائرية التسعينية واستراتيجيات تلقيها نكون قد زرنا عدة محطات خرجنا من خلالها بزاد معرفي يهدف إلى إزالة الضباب عن العديد من المصطلحات التي حفلت بها النظرية في منعطفاتها ما بعد الحداثية، من ناحية ومعرفة خبايا العالم الفني للنص التسعيني من ناحية أخرى، و بهذا نجمل ما توصل إليه البحث في النتائج التالية.

* إن الحديث عن نظرية التلقي هو حديث عن الاتجاه النقدي الجديد الذي ظهر نتيجة حتمية ـ في ظل التطور ما بعد الحداثي- و هي تعبير عن صدى فكري اثبت حضوره النظري مع مدرسة كونستاس، و على الرغم من عدم اكتمال مبادئها، إلا أنها تدل على تنوع أفكار وجهود روادها، بصفة خاصة وعلى سعي النقد من أجل تحديد موقع عملية القراءة بين الأقطاب الثلاثة -مبدع قارئ نص- بصفة عامة.

* النص من منظور نظرية التلقي متعدد الدلالات لذلك تركز النظرية على الدور الذي يؤديه القارئ في عملية القراءة من خلال تتبع المراحل التاريخية التي يمر بها النص والتي تساهم في إعطاء صورة من صور القراءة مما يسمح بموقعة أفق القراءة وفق الوجهة الذي يرتضها النص من جهة، و الأنساق السائدة المؤثرة في علمية القراءة من جهة أخرى .

* يعد الصراع بين المنهاج النقدية النصانية في امتدادها الحداثي ، إحدى أهم الأسباب الرئيسية التي أسهمت في ظهور نظرية التلقي، إذ يشير ظهورها إلى التطورات الاجتماعية و الفكرية و الأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات، وتطورت في نهايتها وبداية السبعينيات.

* إن فكرة التلقي لم تطفو على سطح المعمورة من العدم بل شكلتها قاعدة فلسفية ونقدية إذ تبلورت في جذورها الغربية من خلال الطرح السفسطائي لفكرة الاستجابة

والإقنـاع وكذا فلسفة أرسطو المنصبة على البعد الاتصـالي التطهيري، أمـا الإرهاصـات العربية فقد رصدت من خلال الأطروحات التي قدمها الفلاسفة العرب عن فلسفة الجمال وما قدمه البلاغيون من قضايا بلاغية كالاهتمام بالقرآن و متعلقاته من تفسير و تأويل أضـف إلـى الاهتمامـات النقديـة التـي انصـبت علـى أقطـاب العمليـة الإبداعيـة المتلقـي والنص المبدع .

* إن الأطروحات التـي تقدم بعد النقاد القدامى العرب حول التلقي كان لها الأثر الفعـال فـي النقـد المعاصـر و تعـد اهتمامـات "حـازم القرطـاجني" بالتخييـل و المحاكـاة والغموض من إشكالات التلقي عند العرب التي ساهم " القرطاجني" في توضيح أسسها و إرساء معالمها التي بها تستقيم علمية القراءة والتلقي.

* تشكلت نظرية التلقي متشربة أصولها ومنطلقاتها الفلسفية من الظاهراتية التي تُعنى بالعلاقة التكاملية بين النص والمتلقي والهرمنيوطيقا التي اهتمت بالمتلقي ودوره في تأويل النص، فضلا عن تأثرات الشكلانية الروسية و من ثمة وجدت الأطر والمبادئ النظرية عند رواد نظرية التلقي(ياوس و إيزر) المناخ المناسب للطرح الحداثي لعملية القراءة .

* تعد مدرسـة (كونسـتانس) المرجـع الأساسـي لنظريـة القـراءة التـي سـتعيد لقطـب القارئ اعتباره بعد مدة من الإقصاء، من خلال رائديها (ياوس و أيزر)، وعلى الرغم من أن المبادئ التـي تقدم بها كل منهما ظلت حبيسة الحقل النظري أمدا طويلا نظرا لما اكتنفها من غموض، غير أنها أسهمت في رسم خطوات القراءة التي تجعل من سلطة القارئ مركز التحكم في النص.

* تركز جماليات تلقي عند "ياوس" على مر التاريخ التلقيات الذي يدور في فلكه النص من قارئ إلى آخر، في حين تركز نظرية الوقع الجمالي عند " أيزر" على العلاقة

التفاعلية بين النص و المتلقي التي توصل عملية القراءة باكتشاف الموضوع الجمالي لأن عملية القراءة مبنية على هذا التلاحم و التعالق .

* إن تتبـع تـاريخ تلقـي عمـل أدبـي معـين يسـتوجب النظـر فـي زوايـا الاخـتلاف والتشابه ـ في القراءة ـ بين القراء عبر المراحل التاريخية لأن لكل مرحلة عناصر جمالية و انسـاق ثقافيـة تـؤثر فـي عمليـة التلقـي كمـا أن لكـل قـارئ منهجيـة و لكـل قـراءة استراتيجياتها.

* لقد تنوعت قراءات النص الشعري التسعيني و تنوعت استراتيجيات تلقيه من مبدع إلى آخر، و من قراءة إلى أخرى فمن خلال رصدنا لبعض الدراسات التي استهدفت نخبة من الشعراء الجزائريين الذين كتبوا في هذه الفترة، وجدنا أن عملية التلقي تحكمت فيها عدة عوامل كان للبيئة محل الصدارة على مستوى التأثير، و كذا شخصية المتلقي ومنهج الدراسة، بالإضافة إلى الفترة الزمنية الحرجة التي خرجت فيها النصوص التسعينية إلى النور، لهذا لم تبتعد تأويلات القراء عن الواقع المعيش الذي فرض استراتيجيات متنوعة في عملية التحليل.

* من الاستراتيجيات القرائية التي استخدمت في تحديد القيمة الفنية للنصوص التسعينية البحث في الموروث و دراسة الإيقاع و كذا الفضاء الطباعي و التجلي الصوفي والاهتمام بالعتبات النصية و النصوص الموازية، و الصورة الفنية و غيرها من متعلقات هذه المعايير القرائية.

* إن مواجهتنا للقراءات السابقة من أجل الكشف عن تشكيل أفق قرائها، جعلنا نقف عند المعايير المعهودة التي تبين من خلالها أن القراء كانوا على اطلاع بأعمال مماثلة في معاييرها بمعايير القصيدة التسعينية، وما يعزز ذلك اهتداء القراء إلى الأعمال الضمنية الكامنة خلف النصوص الشعرية؛ التي تتموضع في دهن المتلقي في شكل

خلفيات معرفية، مما ساعدهم في بناء آفاق توقعاتهم و التي ظلت مسايرة للأفق السابق في الكثير من النصوص التسعينية مما قلص في المسافة الجمالية.

* إن رصدنا لأهم المواقف القرائية التي شهدت تفاعلا تطهيريا قد اثبت دور النص وقدرته على تحريك شعور المتلقي، ذلك لما يحتويه من إمكانيات فنية ومضامين فكرية من جهة و إلى دور المتلقي الذي استطاع إلى حد ما أن يستشعر هذه الحمولات الانفعالية من جهة أخرى.

*إن القراءة الافتراضية ما هي إلا صورة من صور القراءة التي تظهر بعض الجوانب الجمالية من خلال تعايش القارئ مع المعنى، انطلاقا من أفق معين يشكل بدوره نقطة البداية التي ستنطلق منها القراءة في شقها الثاني؛ أي عند" أيزر" و لا يتحقق ذلك إلا بالتعريج على جل محطاتها.

* العنوان عتبة مهمة تفتح شهية القراء لالتهام دوال النص من أجل فك شفراته، بعد تمريرها على قواطع التأويل كما يحدد العنوان أفق القارئ لما سيستقبله في النص، وقد أثبت العناوين الشعرية التسعينية قدرتها على حمل الشحنات العاطفية للشعراء، لما اختزلته من دلالات نفسية، مما جعلها تتشكل وتلبس حلل متنوعة الوظائف وهو ما يساعد القارئ ويهيئه لاستقبال أي خرق يقع على مستوى الدوال في النص.

* إن القصيدة التسعينية ثرية بخلفيات معرفية و إحالات خارجية ساهمت في هندستها وقد كان للسجل الواقعي محل الصدارة لما طرحه من سياقات اجتماعية وتاريخية بالإضافة إلى احتفاء النص التسعيني بنصوص دينية و قصص من التراث الديني إضافة إلى العالم الميثولوجي بما يحتويه من عبق سحري خيالي، و لا شك أن تضافر هذه الإحالات ساهم في تشكيل و ترصيص أعمدة القصيدة التسعينية، مما يسمح للقارئ بالتجول داخل أروقتها بأريحية بين الماضي و الحاضر مرورا إلى المستقبل.

* عملت الاستراتيجيات النصية على تطعيم التجربة الشعرية من خلال ما رسمته من ملامح فنية للمعطيات الخارج نصية داخل النص، ذلك بالاستناد إلى تقنيات وناصر فنية، ساعدت النصوص التسعينية في دعمها برؤى فكرية، أخرجت بعض منها عن المألوف لإحداث الصدام بين الصدارة و الخلفية، و قد أخذت أشكالا متعددة للوصول إلى هذا الصدام، وهو ما ساهم في خلق جو من التفاعل بين النصوص و القراء.

* إن القصيدة الجزائرية التسعينية ثرية بالمواقع غير المحددة، وهو ما ينبئ عن اهتمام الشعراء بالقراء؛ وذلك من خلال تنويع أشكال اللاتحديد داخل المنجز الإبداعي مما يعمل على تحريك الخلفية المعرفية للمتلقي الذي يجد نفسه يتعايش مع المعنى في وصلة قرائية تهدف إلى اكتشاف الموضوع الجمالي للنص.

* إن وجهة النظر المتحركة التي رصدتها لنا النصوص التسعينية قد ساعدت القارئ في تركيب الصور المتخيلة للموضوع الجمالي الذي يربط القصيدة الجزائرية التسعينية بالواقع التسعيني، وقد اتجهت عملية القراءة نحو وجهة نظر الشخصية والمؤلف الضمني للوصول إلى هذا الموضوع مما يساعد القارئ ـ من خلال التنقل بين هذه الوجهات ـ بالربط فيما بينها للتشكيل الصورة الكلية للنص.

* لقد ساعدت عملية التخييل على رسم بعض الصور التخييلية التي يرصدها الخطاب الشعري التسعيني مثل الصور الثورية الطافحة بالبطولات التي تسمح للمتلقي بتشكيل وجهة تصويرية تدفع إلى الانغماس في الماضي الثوري، بالإضافة إلى الصورة الروحية التي ترصد لنا لوحات فنية مشعة بالفيوضات النورانية، وتبقي صورة الأزمة أعمق صورة ذهنية ترتسم في دهن القارئ للشعر التسعيني وبها يتحرك الخيط الدلالي الذي تفرضه النصوص التسعينية في أوج انقلاباتها و انكساراتها.

* إن تقنية القارئ الضمني دلت على اهتمام الشعراء الجزائريون بالقراء على اختلاف مستوياتهم، من خلال ما تضمنته نصوصهم من بنيات استجابة، مثل حضور

الضمائر و بنية السؤال عملت على شد انتباه المتلقي، وهو ما يساعد القارئ على موقعة النص الشعري في الإطار الدلالي الذي يرتضيه المؤلف من خلال قارئه الضمني.

* إنّ الدراسة التي تقدمنا بها، ما هي إلاّ محاولة طموحة جزئية، وإننا لا ندعي فيها الكمال، وإنما هي حلقة من حلقات تنتمي إلى سلسلة طويلة حاولنا بموجبها إماطة اللّثام عن بعض التساؤلات العالقة في ذهننا، وتبقى التساؤلات الأخرى محل اصطياد من شبابيك النقاد والقرّاء، وسيبقى بحثنا في صورته النهائية محل نقد ومناقشة.

"**فمن اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد، والله المستعان وإنّا له لشاكرون.**"

قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، دار الفجر الإسلامي، دمشق، الطبعة السادسة، 1404هـ.

أولا: المعـاجم و الموسوعات:

1. سمير حجازي، المتقن معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة (فرنسي–عربي، عربي –فرنسي)، دار الراتب الجامعية ،بيروت لبنان، [دط]، [دت].
2. عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات صوفية،تح، تق:عبد العال شاهين، دار المنابر للطبع و التوزيع ،القاهرة ،ط 1 ،1992.
3. عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]، 2006.
4. عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية ، دار الميسر ، بيروت، لبنان، 2 ط ،1987.
5. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ،1419 هـ،1999 م.
6. ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، المجلد الخامس، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 1997.
7. موسوعة المصطلح النقدي، المأساة، الرومانسية، الجمالية، المجال الذهني،(تر: عبد الواحد لؤلؤة)، المجلد الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

ثانيا: الأعمال الشعرية:

8. أحمد شنة، من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل، الجزائر ، ط1 ،2000.
9. سليمان جوادي، رصاصة لم يطلقها" حمة لخضر"، اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط، 2003.
10. صلاح الدين باوية، العاشق الكبير، دار الحفيد للطباعة وللنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1999.

11. عاشور فني، الربيع الذي جاء قبل الأوان، الجزائر، [دط]، [دت].
12. عبد الله العشي، مقام البوح، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر،[د ط] ، 2007.
13. عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط3، 2001.
14. عبد الملك بومنجل، لك القلب أيتها السنبلة!!،دار الأمل ،الجزائر ،ط1 ،2000.

***عثمان لوصيف:**

15. أبجديات، الجزائر، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر ، ط1، 1997.
16. قصائد ظمأى، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، [د ط]، 1999.
17. اللؤلؤ ، دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر، [د ط] ،1997 .
18. المتغابي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، [د ط] ، 1999.
19. نمش وهديل ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ‘الجزائر [د ط] ، 1997 .
20. ولعينيك هذا الفيض، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر [دط]، 1999.

***عز الدين ميهوبي:**

21. في البدء.. كان أوراس، دار شهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1406هـ، 1983.
22. كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، مطبعة دار هومة، ط1، 2000.
23. اللعنة والغفران، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر، 1997.
24. ملصقات شيء كالشعر، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997.

25. عقاب بلخير، الدخول إلى مملكة الحروف ،منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، [د ط]، 1999.

26. فيصل الأحمر، العالم... تقريبا! شعر رابطة، إبداع دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2001.

27. محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، الجزائر، [د ط]، [د ت].

28. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، [د ط]،1987.

29. منيرة سعدة خلخال، الصحراء بالباب، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الجزائر،[د ط] [د ت].

30. ناصر معماش، اعتراف أخير مطبعة دار هومة، الجزائر، [د ط]، [د ت].

31. نزار القباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار القباني، بيروت لبنان، ط15، تشرين الأول أكتوبر 2000.

32. نصيرة محمدي، غجرية ، الجزائر، [د ط]،2007.

33. نور الدين درويش، مسافات، مطبعة جامعة منتوري، قسنطينة، ط2، 2002.

***ياسين بين عبيد،**

34. أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1 1998.

35. غنائية آخر التيه، عاصمة الثقافة العربية منشورات أرتيستيك، القبة، الجزائر، ط1، 2007.

36. الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، [دط]، 1998.

37. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، إبداع للنشر، قسنطينة ، ط1، 1995.

ثالثا: الكتب العربية:

38. ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1431، 2010.

39. إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب النقدي وقراءة التراث نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2007.

40. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ،مطبعة نهضة مصر،القاهرة [د ط] ، [د ت].

***أحمد بوحسن:**

41. في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب،ط1، 2004م.

42. نظرية الأدب، القراءة-الفهم- التأويل،(نصوص مترجمة) دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب،ط1، 2004.

43. أحمد عمر بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، الشعر و سياق المتغير الحضاري، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة ، الجزائر، [د ط] ، 2004.

44. الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 1999.

45. أدونيس، الصوفية و السيريالية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان ،ط2،[د ت].

46. أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010 م.

***آمنة بلعلى:**

47. أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر،[د ط]،1995.

48. الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف،الجزائر،1ط،2002 .

49. إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت].

50. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

51. بوجمعة بوبعيو، حضور الرؤيا واختفاء المتن دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر ، مطبعة المعارف ، الإسكندرية ،ط 1 ، 2006.

52. بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلاير ماخر وديلتاي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ،2009 م.

53. تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2008.

54. الجزار محمد فكري، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د ط]، 1998.

55. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، لبنان، ط3، 1986.

56. أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مجلد4، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ، 2001.

***حبيب مونسي:**

57. تواترت الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 2009.

58. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، [بلا]، [د ط]، 2000، 2001.

59. نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، [د ط]، 2007.

60. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

61. حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأول، نموذجا) ، دار جرير للنشر و التوزيع ،عمان ،الأردن، ط1 1433 هـ،2012 م .

62. حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب "دراسة "، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]،2001.

63. حصة عبد الله سعيد البادي، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع،عمان ،الأردن،ط1،2008 .

64. حفناوي بعلي، مسارات النقد، ومدارات ما بعد الحداثة ترويض النص وتقويض الخطاب، منشورات أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007.

65. حميد الشابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، (سلسلة أطروحات الدكتوراه 107)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 2013 .

66. حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، [د ط]، 2005.

67. حنا أسعد فهمي، تاريخ الفلسفة من قدم عصورها إلى الآن ، (تحقيق: عقبة زيدان)، نور للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، [د ط]، 2005.

68. خليفة بوجادي ، في اللسانيات التداولية ،مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم ، بيت الحكمة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1 ،2009 .

69. دليل أحمد بوزيان، قسول ثابت، ومجموعة من المؤلفين، اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة (تقديم: مخلوف سيد أحمد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010.

70. راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية (دراسات في الفن والجمال 1)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، [د ط]، 1987.

***رجاء عيد:**

71. التراث النقدي (نصوص ودراسة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة ، [دط] ،1990.

72. لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر،[د ط]، [د ت].

73. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (تحقيق: محي الدين عبد الحميد)، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1401، 1981م.

74. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

75. أبي زكريا يحي بن علي التبريزي الخطيب ، شرح المعلقات السبع ،دار المحابر ،للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

76. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج آيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، ط1، 2002.

77. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425هـ، 2004.

78. سامية راجح، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، للشاعر عبد الله حمادي عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن، ط1، 2010 .

79. سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1428هـ، 2007.

80. السيد رائف فضل الله، الملحمة الإلهية واقعة كربلاء، دار التيار الجديد [بلا]، ط2، 1994.

81. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 1424، 2003.

82. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ، القاهرة ، ط1، 2009.

83. صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة ، الجزائر، ط1 ،2002 .

84. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، [د ط] 2002.

85. الطاهر بومزبر، أصول الشعريات العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

86. ابن طباطبا (محمد أحمد بن طباطبا العلوي)، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان،ط1، 1982.

87. عبد الجليل مرتاض، في علم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر،[د، ط]،[د،ت].

88. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1429 ،2008.

***عبد الحميد هيمة:**

89. البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر" شعر الشباب نموذجا" مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.

90. الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر [د ط] ، 2005.

91. علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، ج1، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006.

92. عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

93. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، [د ط]، 1990م.

94. عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ،ط1، 1413 ،1993.

95. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، [بلا]، [د ط]، 2005.

96. عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، دار جرير للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2009م.

97. عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، مؤسسة كنوز الحكمة، مطبعة دار هومة، الجزائر، [د ط]، 2009.

98. عبد القادر رابحي، النص والتقعيد، دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر، إيديولوجية النص الشعري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر ،[دط] ، 2003 .

99. عبد القادر رحيم، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

100. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2007.

101. عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل ،مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، و هران ، الجزائر، ط1، 1994.

102. عبد الله الركيبي، دراسات أدبية ونقدية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر ،[د ط]، 1994.

103. عبد الله بن عودة العطوي، تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي،عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط1، 2013.

104. عبد الله محمد العضيبي، تحولات النص الشعري بين الناقد والشاعر، كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

***عبد الله محمد الغذامي:**

105. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

106. الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب،[د ط]، 2006

107. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]،2007.

108. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، [دط]، 1999.

109. عبد الوهاب المسيري، فتحي التركي ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، دار الوعي للنشر و التوزيع ، الجزائر، ط2، 1433هـ، 2012.

110. العربي دحو، قراءات في ديوان العرب الجزائري، تأسيس... توحد.. انعتاق.. مشاكسات.. أرق..بوح.. حميمية، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر [د ط]،2006.

***عز الدين إسماعيل:**

111. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، [د ط]، 1992.

112. الشعر المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981.

113. عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1428، 2007.

114. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، سوريا، [دط]، 1991.

115. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

116. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، دار الشروق للنشر التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

117. علي حسين ، التناص دراسة تطبيقية في شعراء النقائض ، جرير والفرزدق والأخطل ، دار المعرفة ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2010.

118. علي قاسم الزيدي، درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور و عبد العزيز المقالح ، دار الزمان للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

119. عمار ويس، الواقع الشعري والموقف النقدي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث هجري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014.

120. عمر إدريسي عبد المطلب، حازم القرطاجني حياته ومنهجه البلاغي، دار الجنادرية، للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، [دط]، 2009.

121. عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 9، 1433هـ/2012 م.

122. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2006.

123. قاسم حسين صالح، الإبداع وتذوق الجمال، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان ، الأردن، [دط]، 2010.

124. قسم الدراسات و البحوث جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان، للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا ، ط 1، 2005 .

125. كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [دط]، 2009.

126. محمد أديوان، قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، (سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 56)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 2004.

127. محمد الصالح الشنطي، هادي نهر اللعيبي، التذوق الأدبي، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، [دط]، 2011.

128. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 2004) بحث في سمات الأداء الشفهي"علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرياض و المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1 ،2008.

129. محمد بن جهلان، فعالية القراءة وإشكاليات تحديد المعنى في النص القرآني، (تقديم: محمد بن موسى بابا عمي)، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق ،سوريا، ط1، 2008.

130. محمد بن عبد الهادي الشيباني، محمد سالم الخضر، القول السديد في سيرة الحسين الشهيد، مكتبة الكويت الوطنية، ط1، 2010.

131. محمد بوبكري، في القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

132. محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي (تقديم: محمد عنابي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [بلا]، [د ط]، 2004.

***محمد صابر عبيد:**

133. شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1 ،1430هـ،2009.

134. العلامة الشعرية في ثقانات القصيدة الجديدة ، عالم كتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط 1 ، 2010.

135. لذة القراءة حساسية النص الشعري، مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429، 2008.

136. المغامرة الجمالية للنص الشعري (سلسلة مغامرة النص الإبداعي1)، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث أربد، الأردن، ط1، 1428هـ، 2008.

137. محمد عبد اللطيف صوفي، أصول القراءة أهميتها، مستوياتها، مهارتها وأنواعها، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 1430هـ، 2009م.

138. محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992، 1412.

139. محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

140. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، القاهرة ، [د ط]، [د ت].

141. محمد مرتاض، الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري (في شعر الغماري، ناصر، حرز الله، مسعودي)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]، 2015.

142. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان ، ط3، 1992.

143. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925–1975)، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

144. محمود خليف خضير الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2014– 1435هـ.

145. محمود درابسة، التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد، الأردن، [د ط]، 2003.

146. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1417هـ، 1996.

147. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة الفنون الثقافية، الجزائر، [د ط]، 2004.

148. مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2011م.

149. مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف الإسكندرية،[د ط]،1991.

***موسى سامح ربابعة:**

150. جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008 م.

151. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2001.

152. موسى منيف، في الشعر والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405، 1985 .

153. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إفادة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007.

154. نادر ناظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

155. الناصر عمارة، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمنيوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428 هـ/2007 م.

156. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 1997.

157. نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ط1، 2003.

158. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

159. نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

160. وردية سحاد ، تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012 ، 1433.

161. يادكار لطيف الشهرزوري، جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا ، ط1، 2010.

162. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1413، 1993.

رابعا: الكتب المترجمة:

163. إلورد ابش، د، و، فوكيما، قان ديك،جان كوهن،كبدي قاركا،جان ستاروبانكسي نظرية الأدب في القرن العشرين، (تر: محمد العمري) إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت].

164. جريجور شولر، نظرية الأدب الأرسطية الغربية مشكلات أساسية، (تر: محمود درابسة)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م.

165. جون كوهن، النظرية الشعرية،ج1، بناء لغة الشعر ،ج2 اللغة العليا، (تر: أحمد درويش)، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، [د ط]، 2000.

166. جونان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية،(تر: مصطفى بيومي عبد السلام)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

167. جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، (تر: حسن ناظم، علي حاكم)، تق: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، [د ط]، 1999.

168. رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، (تر: جابر عصفور)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، [د ط]، 1998.

169. رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة،(تر: سعيد الغانمي)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996.

170. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية،(تر: رعد عبد الجليل جواد)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992.

171. روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، (تر: عز الدين إسماعيل)،المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1 ،2000 .

172. رولان بارت، لذة النص،(تر: منذر عياشي) ، مركز الإنماء الحضاري، حلب سوريا ،[د،ط]، [د،ت]

173. سوزان روبين، سليمان أنجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل (تر: حسن ناظم، على حاكم صالح)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ،2007.

174. فيرناند هالين، فرانك شوير فيجن ميشيل أوتان ، بحوث في القراءة والتلقي، (تر، تق: محمد خير البقاعي)، مركز النماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1998 .

175. مارتن هيدجر: إنشاد المنادى قراءة شعر هولدرلن وتراكل (تر: بسام حجار)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

176. مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، (تر: محمد معتصم)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

177. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، (تر: رشيد بنحدو)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

178. ولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، (تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية)، منشورات، مكتبة المناهل، المغرب، [د ط]، [د ت].

خامسا: المجلات الدوريات:

179. أمال ماي: جينيولوجيا، الشعر الجزائري المعاصر، مرحلة التسعينات أنموذجا (مجلة قراءات) العدد السادس، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، 2014.

180. باسمة درمشي، عتبات النص، (مجلة علامات)، ج1، مج 16، جمادي الأولى 1428هـ، مايو 2007.

181. الحبيب شبل، من النص إلى سلطة التأويل (مجلة الفكر العربي المعاصر)، العدد 88، 89 ، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ماي جوان، 1991.

182. حسين خمري ، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي ، (مجلة العلوم الإنسانية) ،عدد 12، جامعة منتوري، قسنطينة، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ديسمبر 1999.

183. حميد لحميداني، مستويات حضور نظرية التلقي في مجلة" علامات في النقد"، (مجلة علامات)، النادي الأدبي الثقافي،جدة، ج50، ديسمبر 2009.

184. حميدة صباحي، العنوان و تفاعل المتلقي، قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي، (مجلة قراءات)، العدد الخامس، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013.

185. خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، (مجلة قراءات) العدد الأول، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر، بسكرة، ماي 2009.

186. خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل، (دورية الخطاب)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد السادس، جانفي 2010.

187. رشيد شعلال، النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري ، (مجلة مخبر)، العدد السادس، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

188. سامية عليوي، التناص الأسطوري شعر " سميع القاسم " مجموعة أغاني الدروب و " ارم " نموذجا، (مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية)، العدد السادس، كلية الأدب، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، جوان 010 .

189. عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران (مجلة جامعة أم القرى) لعلوم اللغات و الآداب، العدد الأول محرم، 1430 يناير 2009.

190. عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند ولفغانغ إيزر(مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية)، العدد السادس، مطبعة، النجاح الدار البيضاء، المغرب، 1992.

191. عبد المجيد دقياني ، تراكيب الجملة الشعرية في شعر بلقاسم خمار، (مجلة المخبر) عدد الرابع، منشورات قسم الآداب، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2008 .

***على بخوش:**

192. فكر التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، (مجلة العلوم الإنسانية)، العدد السادس، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009.

193. مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، (مجلة المخبر) نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)، علي بن زيد للفنون المطبعية، بسكرة، الجزائر، ط1، 2009.

194. فاطمة البريكي، التلقي في فكر سعد الله و نوس ومسرحه، (دورية دراسات جزائرية) ، العدد 5/4، مختبر الخطاب الأدبي ، جامعة وهران، الجزائر ،2007.

195. كريم أبو حلاوة، دور المتلقي في العملية الإبداعية (مجلة الوحدة) التأصل والتحديث في الشعر العربي، العدد 83/82، المجلس القومي للثقافة العربية، يوليو/أغسطس 1991، محرم/ صفر 1412هـ.

196. لخميسي شرفي، جماليات الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي، (مجلة قراءات)، العدد الثالث، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2009.

197. محمد الأمين السعيدي، الشعرية الجزائرية المعاصرة (المسار والتحولات)، "مجلة مسالك"، عدد 03، مديرية الثقافة لولاية الجلفة، الجزائر، 2014.

198. محمد الصالح خرفي، التحولات النصية والمتغيرات الشكلية في الشعر الجزائري المعاصر (مجلة العلوم الإنسانية)، العدد 28، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ديسمبر 2007.

199. محمد العمري، نحو جمالية التلقي، تقديم: فان ستارورياتسكي للترجمة كتاب هانس روبرت ياوس pour une esthétique de la réception ، (مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية)، العدد السادس، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

200. ناصر لوحيشي، الطاقات الإيحائية في النص الشعري الجزائري المعاصر، (مجلة، إبداع)، العدد الأول، رابطة إبداع الثقافية الوطنية، مطبعة جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، يناير ـ فبراير،2002.

201. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال (مجلة فصول)، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

202. نبيلة زويش ، مغامرات السندباد البحري مقاربة سيميائية (مجلة أمال)، العدد 63 ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، شتاء ، 1995 .

203. وردة سلطاني ، النص بين سلطة الكاتب و القارئ، (مجلة المخبر وحدة البحث في نظريات القراءة و مناهجها)، العدد الأول ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ،الجزائر،2009.

سادسا: الملتقيات:

204. أحمد الجوة، سيميائية البياض و الصمت في الشعر العربي الحديث(محاضرات الملتقى الدولي الخامس ،السيمياء و النص الأدبي) قسم الآداب العربي ، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر ،15 ،17 نوفمبر 2008.

205. أحمد حيدوش، نحو تحليل نفسي للخطاب الشعري بديل (الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب) كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة تيزي وزو،الجزائر، من 11 إلى 13 مارس،2003.

206. بوقرومة حكيمة، تشكيل القارئ الضمني في رواية "نهاية الأمس"(الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر،[د ط]،2009.

207. شادية شقروش، سيمائية العنوان في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي (الملتقي الدولي الأول السيمياء و النص الأدبي)، قسم الأدب العربي، أيام، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 7-8 نوفمبر 2000

208. محمد صالح خرفي، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة (المتلقي الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر،2008.

209. نادية خاوة، الاشتعال السيميولوجي للألوان و أبعادها الظاهراتية في ديوان " البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي (ملتقى الثالث السيمياء و النص الأدبي)، قسم الأدب العربي، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19 -20 أفريل 2004.

سابعا: الندوات والمحاضرات:

210. أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، (سلسلة ندوات ومناظرات) نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات رقم 24، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، [د ط]، [د ت].

211. أدونيس، الشعرية العربية، (محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس باريس أيار 1984)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

212. حميد لحميداني، مستويات التلقي القصة القصيرة نموذجا، (سلسلة ندوات ومناظرات نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات رقم 24)، نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، [د ط]،[د ت].

213. عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، (سلسلة ندوات ومناظرات، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)، رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، [د ط]، [د ت].

ثامنا: رسائل الجامعية:

أ-الدكتوراه:

214. أحمد العياضي، القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر (1975-2000)،(بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم) كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013 ،2014.

215. صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينيات وما بعدها (أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه علوم في الأدب العربي) كلية الآداب واللغات، قسم اللغة و الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف ، الجزائر، 2010 2011.

ب- الماجستير:

216. السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها)،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008 . 2009

217. سعادة لعلى، سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في الأدب الجزائري)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2004 ،2005.

218. كريمة حميطوش، توليد الدلالة في ديوان لعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف (مذكرة مقدمة لنيل الماجستير تخصص تحليل الخطاب)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2000 .

219. كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988، 2000)، (مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري)، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009،2010.

220. لزهر فارس الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف (مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب الحديث)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2004 ،2005.

221. نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف، للشاعر عز الدين ميهوبي، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستر في علوم اللسان)، كلية الآداب، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2006،2007،

تاسعا: مواقع الانترنيت:

1. www :lalhayat.Com
2. http:// ar.wikipedia.org/wiki
3. http://www.arab.ency.com
4. WWW.saqya.com
5. www.ekiab.com
6. http://gulan-media.com

7. www.9alam.com

8. www.azzedinemihobi.com

9. www.mo.qoloty.com

10. WWW: adobfon.com

11. HTTps://www.al.madino.com

12. http://m.Facebook.com

13. www.a ohsh.com

14. www.almothaqaf.com

فهرس الموضوعات

العنوان **الصفحة**

الشكر والعرفان

مقدمــة.....أ-ح

الفصل الأول: نظرية التلقي المفهوم و التصور

تمهيد:.....11

أولا:التلقي المصطلح و المفهوم.....12

1 - التعريف اللغوي.....12

1-1- التلقي في المعاجم الغربية.....12

1-2- التلقي في المعاجم العربية.....13

2- التعريف الاصطلاحي 13

3- النشأة و التطور.....19

ثانيا: التلقي في الطرح التقليدي.....23

1- ملامح التلقي في الفكر الغربي القديم.....23

1-1- المعنى والاستجابة في الفلسفة السفسطائية.....23

1-2-الجمال والاستجابة في شعرية أرسطو.....26

2- التلقي في الفكر العربي القديم.....29

2-1- فلسفة الجمال عند الفلاسفة العرب.....29

2-2-التلقي في التراث النقدي العربي.....35

2-2-1- الشفوية والإنشاد في الشعرية العربية.....35

2-2-2- إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني.....38

2-2-2-1- التخييل والمحاكاة.....38

2-2-2-2- قضية الغموض بين المبدع والمتلقي عند حازم.....40

ثالثا: نظرية التلقي في الطرح الحداثي.....43
1- المؤثرات والمناهل المعرفية.....43
1-1-الفينومينولوجيا(الظاهراتية).....43
1-1-1- بنية المبهم (الغموض).....45
1-1-2- التحقيق العياني.....46
1-1-3- التجسيد.....46
1-2- الهرمنيوطيقا.....47
1-3- الشكلانية 53
1 -3-1-الأداة.....53
1-3-2- التغريب.....53
1-3-3- التطور الأدبي.....54
2- أقطاب النظرية.....54
2 -1 - جهود هانس روبرت ياوس.....55
2-1-1 - أفق التوقعات.....56
2-1-2- اندماج الآفاق.....59
2-1-3- تغيير الأفق.....60
2-1-4- المسافة الجمالية.....62
2-1-5- المنعطف التاريخي.....64
2-1-6- جماليات السلب.....65
2-1-7- المتعة الجمالية.....67
2-1-7-1- إنتاجية الخبرة الجمالية.....69
2-1- 7-2- استقبالية الخبرة الجمالية.....71

2-1- 7-3-اتصالية الخبرة الجمالية.....72
2-2- جهود فولفجانج إيرز.....76
2-2-1- بناء المعنى.....78
2-2-1-1- السجل النصي.....80
2-2-1-2- الاستراتيجيات النصية.....81
أ-بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية.....82
ب-بنية الموضوع والأفق.....83
2-2-1-3- وجهة النظر الجوالة.....84
2-2-1-4- مواقع اللاتحديد.....86
2-2-2- القراء و القارئ الضمني.....89

الفصل الثاني: مقروئية القصيدة الجزائرية التسعينية

تمهيد: واقع الساحة الأدبية و النقدية مرحلة التسعينيات.....99
أولا: القصيدة التسعينية تحت المجهر القراءة.....104
1 - قراءات شعر عبد الله العشي.....104
2- شعر عبد الله حمادي في ميزان القراءة.....112
3- قراءات شعر عثمان لوصيف.....120
4- مقروئية شعر عز الدين ميهوبي.....129
5- قراءات متنوعة للشعر الجزائري المعاصر.....141
ثانيا : معايير القراءة و استراتيجيات التلقي.....154
1- وجهة نظر القارئ.....154
2- وجهة نظر المؤلف.....158
3- و جهة نظر النص.....160

3-1-من ناحية الشكل.....161
3-2-من ناحية المضمون.....162
ثالثا: العوامل المؤثرة في التلقي.....164
1- شخصية المتلقي.....165
2- منهج الدراسة.....166
3- تاريخ التلقي.....168
رابعا : آفاق الانتظار المؤسسة عبر التاريخ 171
1- تشكيل الأفق.....172
1-1- المعايير المعهودة.....172
1-2-العلاقات الضمنية 180
1-3-التعارض بين الواقعي و الخيالي.....182
2-خيبة الانتظار.....189
3-المسافة الجمالية.....197
4-المتعة الجمالية.....201
4-1- التجربة الجمالية المنتجة (فعل الإبداع) 202
4-2- تجربة التلقي الجمالية (الحس الجمالي) 204
4-3- التجربة الاتصالية (البعد التطهيري).....208

الفصل الثالث: القراءة الافتراضية للقصيدة الجزائرية التسعينية

تمهيد:.....225
أولا : خطاب العنونة بين الوظيفة و أفق التوقع.....226
1-العنوان المفهوم و الماهية.....226
1-1- الدلالة المعجمية 226

2-1- الدلالة الاصطلاحية.....227
2- وظائف العنوان وتجلياته في الشعر التسعيني.....228
2-1- الوظيفة التعيينية.....228
2-1-1- العناوين الموضوعاتية.....229
2-1-1-1- عناوين أدبية.....229
2-1-1-2- عناوين ذات توجه بلاغي.....230
2-1-1-3- العناوين الساخرة.....230
2-1-2-العناوين الخبرية/ الإخبارية.....232
2-2- الوظيفة الوصفية.....233
2-3- الوظيفة الإغرائية.....238
2-4- الوظيفة الجمالية الشعرية.....240
2-4-1- **الرمز**.....241
2-4-1-1- الرمز الطبيعي.....241
2-4-1-2- رمز الشخصيات.....245
أ- الشخصيات الدينية.....245
ب- شخصيات بطولية.....247
ج- شخصيات منبوذة.....248
2-4-1-3- الرموز الأسطورية.....250
2-4-1- 4- رموز زمكانية.....251
2-4-2- الانزياح.....253
2-4-2-1- التشخيص والتجسيم.....253
3- العنوان وبنية الأفق.....257

ثانيا: المرجعيات النصية للخطاب الشعري التسعيني.....261

1- الرصيد النصي 262

1-1- السياق التاريخي.....265

1-2- السياق الاجتماعي.....275

1-3- فضاء التناص.....283

1-3-1- الموروث الديني.....285

1-3-2- الموروث الأسطوري.....289

1-3-3- الموروث الشعري.....299

2- الاستراتيجيات النصية.....303

2-1- الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية.....303

2-2- بنية الموضوع والأفق.....309

ثالثا: بنية الجاذبية في القصيدة التسعينية.....310

1-الانفصالات و الانفكاكات.....311

1-1-صمت علامات الترقيم.....311

1-2-الأسطر الفارغة و تقطيع الكلمات.....318

1-3-الفضاءات البيضاء.....321

1-4-البنية القصصية غير المكتملة.....327

1-5-الرسومات غير المحددة.....332

2- طاقة النفي.....335

رابعا : القارئ و بناء المعنى في النصوص الشعرية التسعينية.....341

1- نقطة النظر المتحركة:(وجهة النظر المتحركة).....341

1-1- منظور الشخصيات و القارئ.....342

2-1- منظور المؤلف الضمني.....344
2- بنية الصورة الذهنية (التركيب السلبي).....346
2-1- تشكيل الصورة الثورية.....347
2-2- تشكيل الصورة الروحية.....347
2-3- تشكيل صورة الأزمة.....349
خامسا: بنية القارئ الضمني و فعل القراءة.....349
1- خطاب العتبات وتشكيل القارئ الضمني.....351
1-1- عتبة العنوان 351
1-2- عتبة الإهداء 353
1-3- الهوامش و التعليقات، الحواشي.....355
2- لحمة النص وتشكل القارئ الضمني.....358
2-1- الخطاب المباشر.....358
2-2- القارئ الضمني داخل الإيقاع الشعري.....365
2-2-1- الإيقاع الخارجي.....366
2-2-1-1- الوزن.....366
2-2-1-2- القافية.....368
2-2-1-3-الروي.....369
2-2-2- الإيقاع الداخلي.....370
2-2-2-1- التنغيم.....370
2-2-2-2- النبر.....372
2-3- القارئ الضمني في السرد الشعري.....373
خاتمة.....378
قائمة المصادر و المراجع.....385
فهرس الموضوعات.....409

ملخص بالعربية

تنطلق دراسة " استراتيجيات تلقي القصيدة الجزائرية التسعينية " من فكرة محورية أساسها علاقة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بمتلقيه من خلال البحث في استراتيجيات القراءة، و قد وقع اختيارنا على القصيدة التسعينية كنموذج حيٍ تتموقع فيه أبعاد فنية وقيم فكرية ارتأينا – بفعل آليات نظرية القراءة و التلقي –الغوص في عبقها السحري الطافح بالجماليات، وما دام النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه فإن رصد هذه الاستراتيجيات يعني الوقوف عند سلسلة القراءات التي عُرضت للقصيدة بالدرس والتحليل من أجل الكشف عن كيفية تشكل آفاق القراء واندماجها أو تغيرها.

وقد شُبعت الدراسة بقراءة افتراضية تعد صورة من صور القراءة التي تندرج ضمن تاريخ التلقي الذي تتموقع فيه هذه القصيدة، و تبقى التجربة التسعينية على تنوعها باسطة ذراعيها في حلقة تمردية مغرية للقراء، وهي الفكرة التي تفرض نفسها في ظل واقع النقد الراهن الذي يؤمن بتعددية القراءة و اختلاف المعاني للنص الواحد.

Résume :

L'étude "Stratégies pour recevoir le 90e poème algérien" part d'une idée pivot basée sur la relation du discours poétique algérien contemporain avec son destinataire à travers des recherches sur les stratégies de lecture. Nous avons choisi le 90e poème comme modèle vivant dans lequel se situent les dimensions artistiques et les valeurs intellectuelles que nous avons vues - à travers les mécanismes de lecture et de réception de la théorie - Plongez dans son esthétique parfumée magique parfumée, et tant que le texte est indissociable de la date de sa réception, suivre ces stratégies signifie s'arrêter à une série de lectures qui lui ont été présentées en étudiant et en analysant afin de découvrir comment se forment, fusionnent ou changent les perspectives des lecteurs.

L'étude a été saturée d'une lecture hypothétique qui est l'une des images de lecture qui s'inscrivent dans la date de la réception dans laquelle se trouve ce poème. Et différentes significations pour le même texte.

Abstract :

The study "Strategies for Receiving the Algerian Ninetieth Poem" starts from a pivotal idea based on the relationship of contemporary Algerian poetic discourse with its recipient through research in reading strategies, and we chose the ninetieth poem as a living model in which technical dimensions and intellectual values are located that we saw - through the mechanisms of reading and receiving theory - Dive into its fragrant magic fragrant aesthetics, and as long as the text is inseparable from the date it was received, monitoring these strategies means stopping at a series of readings that were presented to him by studying and analyzing in order to reveal how readers' prospects are formed, integrated or changed.

The study was saturated with a hypothetical reading that is one of the reading images that fall within the date of the reception in which this poem is located. And different meanings for the same text.

ملخص بالعربية

تنطلق دراسة " استراتيجيات تلقي القصيدة الجزائرية التسعينية " من فكرة محورية أساسها علاقة الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بمتلقيه من خلال البحث في استراتيجيات القراءة، و قد وقع اختيارنا على القصيدة التسعينية كنموذج حيٍ تتموقع فيه أبعاد فنية وقيم فكرية ارتأنا – بفعل آليات نظرية القراءة و التلقي –الغوص في عبقها السحري الطافح بالجماليات، وما دام النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه فإن رصد هذه الاستراتيجيات يعني الوقوف عند سلسلة القراءات التي عُرضت للقصيدة بالدرس والتحليل من أجل الكشف عن كيفية تشكل آفاق القراء واندماجها أو تغيرها.

وقد شُبعت الدراسة بقراءة افتراضية تعد صورة من صور القراءة التي تندرج ضمن تاريخ التلقي الذي تتموقع فيه هذه القصيدة، و تبقى التجربة التسعينية على تنوعها باسطة ذراعيها في حلقة تمردية مغرية للقراء، وهي الفكرة التي تفرض نفسها في ظل واقع النقد الراهن الذي يؤمن بتعددية القراءة و اختلاف المعاني للنص الواحد.

Résume :

L'étude "Stratégies pour recevoir le 90e poème algérien" part d'une idée pivot basée sur la relation du discours poétique algérien contemporain avec son destinataire à travers des recherches sur les stratégies de lecture. Nous avons choisi le 90e poème comme modèle vivant dans lequel se situent les dimensions artistiques et les valeurs intellectuelles que nous avons vues - à travers les mécanismes de lecture et de réception de la théorie - Plongez dans son esthétique parfumée magique parfumée, et tant que le texte est indissociable de la date de sa réception, suivre ces stratégies signifie s'arrêter à une série de lectures qui lui ont été présentées en étudiant et en analysant afin de découvrir comment se forment, fusionnent ou changent les perspectives des lecteurs.

L'étude a été saturée d'une lecture hypothétique qui est l'une des images de lecture qui s'inscrivent dans la date de la réception dans laquelle se trouve ce poème. Et différentes significations pour le même texte.

Abstract :

The study "Strategies for Receiving the Algerian Ninetieth Poem" starts from a pivotal idea based on the relationship of contemporary Algerian poetic discourse with its recipient through research in reading strategies, and we chose the ninetieth poem as a living model in which technical dimensions and intellectual values are located that we saw - through the mechanisms of reading and receiving theory - Dive into its fragrant magic fragrant aesthetics, and as long as the text is inseparable from the date it was received, monitoring these strategies means stopping at a series of readings that were presented to him by studying and analyzing in order to reveal how readers' prospects are formed, integrated or changed.

The study was saturated with a hypothetical reading that is one of the reading images that fall within the date of the reception in which this poem is located. And different meanings for the same text.