جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

اللغة والأدب العربي

دراسات نقدية

نقد حديث و معاصر

رقم : ن2019/22/04

إعداد الطلبة :

يحي عماد غنياوي يوسف

يوم :2019/06/22

قصيدة " جيكور " لـ: بدر شاكر السياب مقاربة جمالية في ضوء مفاهيم نظرية التلقي

لجنة المناقشة:

معرف رضا	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
بن دحمان عبد الرزاق	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا و مقررا
ناجي صالحي	أ. مس أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018

إهداء

إليك ... تُهَـــــاجِرُ كُـــلُّ حـُـــرُوفِي

عماد

عبد القادر و فاطمة ... يتيم كل طفل لستما والداه

يوسف

شكر و تقدير

نشكر الله و نحمده حمدا كثيرًا طيّبًا أن يسّر لنا أمورنا.

و من بعد نتقدم بالشكر الجزيل , و الامتنان العظيم إلى أستاذنا الكريم ، الدكتور الفاضل **عبد الرزاق بن دحمان** ، الذي بذل لنا من وقته , و أضاء لنا بقبس من نور فكره ما دجى لنا من دروب هذا البحث , و رعاه حتى ضرب جذوره في الأرض و امتدت ساقيه ليرى النور .

و عرفانا نهدي ثمرة هذا البحث له و لكل من أعاننا على إنجازه من قريب أو بعيد.

و الشكر موصول أيضا الى السادة أعضاء اللجنة الكريمة ، و الذين قبلوا مناقشة هذا الجهد المتواضع ، و اتسع صدرهم لضيق فكرنا.

مقدمـة

مقدمــة

لقد تبوأ تحليل النص مكانة مرموقة ضمن مسار الحركة النقدية الحديثة و المعاصرة و المتتبع لمسار هذه الحركة النقدية يلفت انتباهه أنها مرت عبر ثلاث لحظات تاريخية لحظة سادت فيها سلطة المؤلف ، ولحظة سادت فيها سلطة النص ، و لحظة أخيرة انتزع فيها القارئ مركز السلطة ، و أصبح يشكل بؤرة النقد، و استحوذ على حصة الأسد من الاهتمام مقارنة بعنصري العملية الإبداعية الآخرين: المؤلف و النص.

و قد كان لنظرية التلقي الألمانية و لا زال، دور كبير في ترجيح كفة القارئ و إعلاء مكانته، حين منحت له فرصة إعادة إنتاج النص و بعثه من جديد.

و قد وقع اختيارنا على نظرية التلقي، لتطبيقها في قراءة جمالية لنص شعري حداثي كون هذه النظرية تحتل مساحة هامة ضمن فضاء الدراسات النقدية الحديثة و المعاصرة ، كما أنها تملك ترسانة ضخمة من المفاهيم تفتح شهية القارئ و تدفعه لتجريبها على المنتج الإبداعي ، قصد فهمه و إدراك محموله الدلالي من جهة، و الكشف عن قيمته الفنية و الجمالية من جهة أخرى.

أما النص الشعري المجتبى للدراسة، فهو قصيدة **تموز جيكور** للشاعر العراقي الراحل **بدر شاكر السياب** ، و هي في رأينا الخاص تستحق القراءة و النقد، و تستجيب للدراسة كونها تتميز بالانفتاح الدلالي الذي تدعو إليه نظرية التلقي.

و القصيدة مأخوذة من ديوان السياب : **أنشودة المطر**، وترتيبها السادسة عشر ضمن قصائد الديوان ، و هي أيضا إحدى جيكوريات * السياب الأربعة التي ضمها الديوان و هي على الترتيب : (**مرثية جيكور**) و (**تموز جيكور**) و (**جيكور و المدينة**) و (**العودة لجيكور**) .

* الجيكوريات: مصطلح أطلق على قصائد السياب التي تحمل في عنوانها لفظ **جيكور**، وهو اسم قرية في العراق ولد وترعرع فيها السياب.

و بالجمع بين نظرية التلقي و قصيدة تموز جيكور ، استقر الرأي أن يكون موضوع البحث تحت عنوان:" **قصيدة ـ تموز جيكور ـ لبدر شاكر السياب ، مقاربة جمالية في ضوء مفاهيم نظرية التلقي**" .

و البحث جهد متواضع ، نطمح من خلاله إلى إماطة اللثام عن قصائد **السياب** لنتمتع بجمال تجربته الشعرية من جهة ، و إبراز تقاطعات النقد الأدبي العربي مع النقد الأدبي الغربي ، و الكشف عن طبيعة هذا التقاطع و مظاهره.

و نحن إذ نخوض غمار هذا البحث ، فإننا نحمل في جعبتنا سؤالا محوريا، نرغب بشدة الإجابة عنه ، و هذا السؤال يمثل إشكالية البحث الكبرى ، و هي :

ما القيم الجمالية و الأساليب الفنية التي تحملها قصيدة **تموز جيكور** ، و التي يمكننا الكشف عنها في ضوء مفاهيم نظرية التلقي ؟

وهذه الإشكالية الكبرى تندرج ضمنها مجموعة من الإشكالات الصغرى من قبيل :

- ما هي مكونات الجهاز المفاهيمي لنظرية التلقي؟
- إلى أي مدى يرضي هذا الجهاز المفاهيمي غرور القارئ ، و يلبي رغبته في فهم العملية الابداعية و ادراك حيثياتها ؟
- إلى أي مدى يستجيب النص الشعري الحداثي العربي للقراءة و التحليل وفق نظرية التلقي الغربية و آلياتها الإجرائية ؟
- ما هي المقومات الفنية و الفكرية التي تمنح الخصوصية للمنجز السيابي و تميزه عن غيره من النصوص ؟

و للإجابة على هذه الأسئلة و غيرها ، اخترنا المنهج :**الوصفي ـ التحليلي**، و دعمناه بترسانة **الآليات الإجرائية لنظرية التلقي** .

أما عن خطة البحث و هيكلته العامة ، فقد آثرنا أن تكون بالشكل التالي :

مقدمة ـ مدخل ـ فصل أول ـ فصل ثاني ـ الخاتمة

مقدمة: و قد اشتملت عل أهمية الموضوع و قيمته ، و الأهداف التي دفعتنا لاختياره و طبيعة المنهج المتبع في البحث، ثم تحليلا لمحتوى الدراسة و مكوناتها.

المدخل: كان بمثابة توطئة نظرية للولوج إلى البحث، و قد بينا فيه بإيجاز حركية المناهج النقدية حول النص و سعي كل طرف من أطراف العملية الإبداعية (مؤلف ـ نص ـ متلقي) انتزاع السلطة من الطرف الآخر، و تولي مهمة فهم و تفسير العمل الإبداعي.

الفصل الاول: و عنوناه بـ: **' تموز جيكور' وحدة النص و اختلاف القراءة** ، و اخترنا فيه قراءات نقدية مختلفة لقصيدة **تموز جيكور**، مع طرحها بموضوعية دون تحليل أو تعليق شخصي، و ذلك لنمكن قارئ البحث من المقارنة بين هذه القراءات ويضعها ضمن مسارها التاريخي من جهة و تمكينه من رسم أفقه الخاص عن القصيدة من جهة أخرى .

الفصل الثاني : و عنوناه بـ **:ـ تموز جيكور ـ في ضوء مفاهيم نظرية التلقي** ، و جاء في مبحثين:

المبحث الأول و تناولنا فيه **جماليات التلقي و مدارات الخطاب الشعري**، و تشكل من ثلاثة مدارات أساسية هي : مدار أفق الانتظار و مدار المسافة الجمالية و مدار المتعة الجمالية .

أما **المبحث الثاني** تناولنا فيه **جماليات التلقي و الإستراتيجية الشعرية**، و اشتمل على أهم الآليات التي اعتمدها **السياب** لبناء قصيدته ، و اخترنا منها : **المرأة** و **المكان و القناع و اللغة و التشكيل البصري**.

الخاتمة: أجملنا فيها ما توصل إليه البحث من نتائج بعد وضع خطة مدروسة للوصول إليها .

و في سعينا للوصول بالبحث إلى أكبر قدر من الموضوعية ، فقد اعتمدنا على مجموعة من الدراسات السابقة و على رأسها أطروحة دكتوراه للطالب **سعدون محمد** بعنوان "**جماليات التلقي ـ دراسة تطبيقية في شعر السياب** " ، و التي أفادتنا كثيرا خصوصا ما تعلق منها بالجانب التطبيقي ، و قد استفاد البحث أيضا من مختلف الكتب التي لها علاقة بالموضوع من قريب أو بعيد .

و لا يخلو مجال البحث العلمي من صعوبات و عراقيل، يضعف من تأثيرها هدف البحث في الوصول إلى الغاية التي رسمها، و حاول جاهدا الاقتراب منها، ولعل ابرز الصعوبات التي واجهتنا هي انعدام النماذج التطبيقية للاستعانة بها، و كذا صعوبة ضبط مفاهيم نظرية التلقي, لعدم تحديد نظرية التلقي الألمانية تحديدا دقيقا يميزها عن نظرية الاستجابة الأمريكية.

قد تبدو رحلة البحث شاقة و غير معروفة النتائج ، إلا أن العمل التشاركي، و دعم الأستاذ المشرف الدكتور **عبد الرزاق بن دحمان** منحنا جرعة من الثقة ، و جعلنا نسعى لإكمال هذا البحث و إخراجه في أحسن حلة و على أكمل وجه ، فما كان في هذا العمل من توفيق و سداد فهو من نفسنا القاصرة، و علمنا القليل و حسبنا أننا سعينا قدر المستطاع الارتقاء بهذا العمل ، و الله من وراء القصد و هو نعم المولى و نعم النصير.

مدخل

أقطاب العملية الإبداعية و تنازع السلطة

1- مرحلة سلطة المؤلف
2- مرحلة سلطة النص
3- مرحلة سلطة القارئ

إن أهم ما يميز الساحة النقدية العالمية اليوم، تسارع وتيرة المناهج النقدية، و تداخلها إلى درجة يصعب فيها الفصل بينها، و تحديد ما يميز أحدها على البقية، أو ما يمنحه صفة التفرد و الاستقلالية.

هذا التسارع في وتيرة تطور المناهج النقدية ، واكبه تسارع مواز في وتيرة الكتابة النقدية لدرجة أصبحت فيه هذه الأخيرة تنافس العمل الإبداعي مكانه وتضاهيه منزلة ، من هنا " فقد شغل تحليل النص حيزا كبيرا من الكد المنهجي المعاصر، و بدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة و ركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر و لاسيما نقد القرن العشرين .

و أظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النص ، سعيا إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة، و بوتائر تنزع نحو وضع نظام منطقي، يتسلح بالعلوم اللسانية و المنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة و ليست كلية." [1]

و الحقيقة أنَ هذا الاختلاف بين المناهج النقدية، مرده اختلافها في اختيار بوابة الولوج إلى عالم النص ، فمن المناهج من اختار أصحابه بوابة النص ذاته، و منها من اختار بوابة المؤلف و منها من اختار بوابة القارئ أو المتلقي، ومنها من زاوج بين هذا و ذاك و منها من اختار أن لا يترك بابا إلا ولجه، فدخل إلى عالم النص من أبوابه الثلاثة. فالمناهج السياقية (تاريخية ، اجتماعية ، نفسية...) اهتمت بالمؤلف، و حاولت

1 بشرى صالح موسى ، نظرية التلقي ، أصول و تطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، المغرب، 2001 ،ط1 ، ص31.

فهم العمل الإبداعي من منطلق ما يحيط به من عوامل خارجية، أما أصحاب المناهج النسقية (بنيوية ، أسلوبية ، سيميائية ...) فقد اهتموا بالنص ذاته و من أجل ذاته،

و جاءت بعد ذلك مجموعة من النظريات و المناهج أعادت توجيه الأنظار صوب المتلقي، و حاولت إبراز دوره في عملية بناء المعنى، و تفكيك النص و إعادة تشكيله، و من بين هذه النظريات، نظرية التلقي في طبعتها الألمانية تحديدا.

هذا الاختلاف في المناهج و التنوع في النظريات، أنتج نوعا من التداول على السلطة بين مختلف أقطاب العملية الإبداعية (مؤلف ـ نص ـ متلقي) ، و في الوقت ذاته أنتج نوعا من التنافس و التنازع على هذه السلطة ، إذ سعى كل قطب إلى تسيد المشهد النقدي و إظهار أنه وحده القادر على تفسير العمل الإبداعي ، و الكشف عن خباياه .

و المتتبع لحركة النقد منذ القرن التاسع عشر، " يرصد ثلاث لحظات في صيرورة النقد الحديث، لحظة المؤلف، و تمثلت في نقد القرن 19م، التاريخي، النفسي، الاجتماعي... ثم لحظة النص، و يجسدها النقد البنائي في الستينات من القرن العشرين، ثم لحظة القارئ أو المتلقي، و تمثلها اتجاهات ما بعد البنيوية و خاصة نظرية التلقي في السبعينات.."[1]

من هنا يمكن تقسيم مسيرة النقد الأدبي في التاريخ الحديث و المعاصر، إلى ثلاثة مراحل رئيسة، كل مرحلة سادت فيها سلطة قطب من الأقطاب ، و هي على الترتيب كالآتي:

1 بشرى صالح موسى، نظرية التلقي، أصول و تطبيقات، ص 32

1- مرحلة سلطة المؤلف:

هي أولى مراحل النقد الأدبي المنهجي، هيمنت فيها سلطة المؤلف (المبدع) بوصفه منتج النص و صاحبه و كذا مالكه الأصلي، فالمبدع أو المؤلف حسب رواد هذه المرحلة وحده من يملك مفاتيح الولوج للنص، و هو وحده من يملك سر النص، هذا التوجه أدى إلى ظهور ما اصطلح عليه بالمناهج السياقية و التي أخذت على عاتقها بسط سلطة المؤلف ، و إظهار قيمة المبدع بوصفه المفسر الوحيد للنص، و العالم بخباياه و تحولات أحداثه المختلفة، و ذلك من خلال سيرة المؤلف الذاتية، و انتمائه الثقافي و بيئته الاجتماعية، و كذا أيديولوجيته و أهدافه المعلنة و غير المعلنة من وراء إنتاج هذا العمل الأدبي .

فالمنهج التاريخي اتجه إلى دراسة الأدب بالتركيز على العلاقة بين النص و الحياة الأدبية و الذاتية للكاتب، فتوجه أصحاب هذا المنهج إلى البحث في سيرة المؤلف الذاتية انطلاقا من حياته الاجتماعية و علاقته بوطنه و جنسه وبيئته الأولى و ثقافته و عصره ، و كذا العودة إلى الدراسات التاريخية بوصفها وثائق و سجلات تؤرخ للنص و تضيء جوانبه. أما المنهج النفسي فقد حافظ بدوره أيضا على سلطة المؤلف و لم يحد عنها، فقد انطلق رواد هذا المنهج على رأسهم **سيغموند فرويد S. Freud** من فرضية أساسية مؤداها أنه يمكن للتحليل النفسي أن يكشف في أي عمل إبداعي عن معان و دلالات

ضمنية تقع في المستويات التحتية للعمل ، فتمثل تعبيرا عن جوانب أعمق لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج.

و من هنا أضحى النص و القارئ خاضعين لسلطة المبدع، فالنص أصبح مرتبطا بصاحبه ، و فهمه و تفسيره يقتضي معرفة الجوانب النفسية لشخصية المبدع، و ما يتضمنه النص حسب رواد هذا المنهج ما هو إلا تعبير عن رغبات مكبوتة أنتجها اللا شعور، و هذه الرغبات و الحالات النفسية هي أساس عملية الإبداع. [1]

و استمرت سلطة المؤلف مع المنهج الاجتماعي ، إذ ركز رواده أيضا على المؤلف في محاولة منهم لفهم العمل الإبداعي، فراحوا يبحثون في ظروف نشأة المبدع و البيئة الاجتماعية التي ترعرع فيها، و اعتبروا البنية الاقتصادية للمجتمع هي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه العلاقات في حياة الأفراد، و تبنى من خلاله القوانين التي تتحكم في تسيير حركة الحياة الاجتماعية و السياسية و العقلية لهم ، بما فيهم الأدباء الذين يعتبرهم رواد المنهج الاجتماعي الأكثر مسؤولية و الأولى باستلام زمام المبادرة، فهم مطالبون بأن " يقوموا بدورهم الإيجابي في الحياة ، فهم مسؤولون أمام المجتمع من المبدأ الأيديولوجي. "[2]

ما يظهر جليا من خلال مسار هذه المناهج (التاريخي و الاجتماعي و النفسي....) و غيرها من المناهج السياقية ، أنها أعلت سلطة المؤلف ، و رفعت منزلته مقارنة بسلطة

1ينظر: فاطمة البريكي ،قضية التلقي في النقد العربي القديم ،دار الشروق، عمان ،2006 ،ط1،ص22.
2 حسين الحاج حسين،النقد الأدبي في آثار أعلامه،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،بيروت ، لبنان 1996 ،ط1 ، ص67.

النص و سلطة قارئه، و ذلك من خلال توجيه جل اهتماماتها على مرجع النص و ظروف نشأته و إنتاجه و اعتبرت " أن النص الأدبي مرتبط بمرجعه بصورة وثيقة فإذا كان النص يكتب ضمن سيـاق أدبي فهو بالأحرى مكتوب ضمن سياقات تاريخية و اجتماعية و نفسية ."[1]

1 عصام العسل ، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا ،دار الكتب العلمية، بيروت،2007م، ط1، ص 04

2- مرحلة سلطة النص :

رغم أن المناهج النسقية استغرقت مدة لا بأس بها من عمر مسيرة النقد الأدبي ركزت فيها على المبدع بوصفه المرجع الأساس لفهم النص من خلال ظروف تكوينه و سلوكه و انتمائه الثقافي و الأيديولوجي و كذا بوصفه نقطة الوصل بين النص من جهة و الظروف الاجتماعية و التاريخية و النفسية التي نشأ فيها ، إلا أن هذا التوجه و التركيز على المبدع تسبب في عزل النص و التعصب لمؤلفه على حسابه ، وهو ما مهد لمرحلة جديدة قلبت موازيين القوى ، لتسود فيها سلطة **النص** من خلال ما اصطلح عليه بمرحلة المناهج النسقية (الشكلانية ، البنيوية ، الأسلوبية ، السيميائية ...)، و التي ركزت على أدبية النص ، و تعاملت معه على أنه بنية مستقلة، لها نظامها الخاص و المميز، و الذي يمنح النص قيمته الجمالية و الفنية بعيدا عن أي مرجعية خارجية و هذا ما نقل المقاربة النقدية إلى ضفة جديدة تضفي على الدرس الأدبي صفة العلمية من خلال الاهتمام بتتبع الظواهر اللغوية التي تميز العمل الأدبي وتمنحه الخصوصية التي تميزه عن سائر الأعمال الفنية الأخرى، و هو ما أشار إليه **رومان جاكبسون** أحد أهم رواد هذه المرحلة حين قال :" إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه و إنما أدبيته ، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا "[1]، و الأدبية بمنظور جاكبسون هي بنية النص الأدبي ذاته .

ومن بين التيارات النقدية التي سادت في هذه المرحلة و ساهمت بشكل كبير في ترجيح كفة النص، نجد تيار النقد الجديد الذي تشكلت معالمه في النصف الأول من القرن العشرين، و اهتم رواده بعوالم النص الداخلية من خلال المطالبة "باستكشاف العمل الفني ذاته و لذاته ، فلا يقيم بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذه المقاييس خلقية أم

1 فخري صالح، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة، بنيوية أم بنيويات،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان 2007،ط1 ص09.

اجتماعية أو تاريخية أو لغوية لأن كل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عنه "[1].

ومن منطلق أصحاب النقد الجديد، فإن دراسة النص الأدبي تتم انطلاقا من النص و وصولا إليه، و ذلك بعد فصله و عزله عن محيطه و بيئته التي نشأ فيها ، و الظروف التي ترعرع في ظلها .

و الحقيقة أن هذا المنطلق تدعم بصفة رسمية، و أكثر دقة و جدية بفضل الدراسات والمقاربات البنيوية التي استثمرت مبادئ اللغة و اللسانيات و وظفتها في تحليل النص و مقاربته لكشف أسراره وما ينطوي عليه من خصائص ، " فالتحليل البنيوي ينطوي بطبيعته على تقنية كشف السر ، كما هو الحال في الحكايات الغرائبية، إذ يبدأ الأمر هكذا : تحليل الأجزاء اللسانية تحليلا يبدأ من الصوت، ثم التركيب النحوي ثم يتصاعد باتجاه تحليل العلاقات، ثم يصل الذروة في الكشف عن سر النص المتمثل في (النظام) أو (البنية) و ما ينطوي عليه من خصائص لسانية "[2].

و من هنا فإن البنيوية بهذا المنظور، هي منهج نقدي يمنح السلطة المطلقة للنص بوصفه:

1- مجموعة الظواهر تشكل كلا واحدا متكاملا .

1 ينظر: أحمد يوسف :القراءة النسقية ، سلطة البنية و وهم المحايثة ،منشورات الاختلاف ، الجزائر،2003 ، ط1 ص 152.

2 ناظم عودة، البنيوية و التاريخ، صراع البنية و الإنسان، ضمن كتاب: آفاق النظرية الأدبية المعاصرة ، ص53.

2- هذا الكل المتكامل له قوانينه و أنظمته الداخلية التي تحكمه و تحكم سيرورته .

3- هدف و وظيفة البحث هو الكشف عن هذه القوانين، و عن هذه الأنظمة التي تحكم هذا الكل المتكامل.

4- البحث في هذه القوانين يجب أن يتم عن طريق التركيز على هذه الظواهر نفسها دون النظر إلى أية منبهات أخرى تقع خارج هذه الظواهر[1] .

و يعتبر المنهج السيميائي من بين المناهج النسقية التي بسطت هيمنتها من خلال تغليبه لسلطة النص أيضا، و كشف ما يحويه من إشارات و رموز و دلائل و أيقونات فعلم السيمياء " في تركيزه على حياة العلامات في النص، و معالجتها شكلانيا، يشبه إلى حد بعيد نشاط النقد الجديد في اعتباره النص كيانا مغلقا على نفسه لا يحيل خارجه "[2].

و لم يحد المنهج الأسلوبي عن سابقيه البنيوي والسيميائي، الذين اختارا كفة النص لتغليبها، و ذلك بالكشف عن ماهية هذا النص وكيفية بناءه، بغض النظر عن صفة صاحبه والظروف التي صاحبته أو ساهمت في ظهوره ،" فالأسلوبية لا تستهدف التفسير و إنما الوصف ، و هي لا تجيب عن سؤال لماذا لأي عمل ، و إنما سؤال ما هو ؟ و كيف بني؟ "[3]، و من هنا يمكن القول أن مختلف المناهج النسقية، البنيوية، الأسلوبية السيميائية و غيرها، سعت جاهدة لتمجيد سلطة النص، ما يعني " بداية التسليم بوجود نص : كيان لغوي صاغه المؤلف ، لتوصيل رسالة ما تتمتع بقدر من الإلزام ، فقد

1 وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا ، دار العلم و الأيمان للنشر و التوزيع دمشق ، سوريا ،2008،ط1،ص4.

2 ميجان الرويلي ، سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب ،2002 ط3، ص185.

3 انريك أندرسون إمبرت ، مناهج النقد الأدبي، ت :الطاهر أحمد مكي ، مكتبة الآداب، القاهرة 1991، د ط ، ص194.

نختلف حول فهم الرسالة ، فيفهمها بعضنا بطريقة و يفسرها البعض الآخر بطريقة أخرى و قد يسيء البعض فهمها أو تفسيرها، و قد يقول البعض : إن معنى الرسالة ليس هو مغزاها بالضرورة ، لكن الرسالة جزء أصيل من دائرة التوصيل البسيطة :(مرسل ـ رسالة ـ مرسل إليه)، و ما دمنا نتحدث عن رسالة يرسلها مرسل إلى مستقبل فلابد أن تلك الرسالة تقتصد إلى توصيل شيء ما."[1]

و تجدر الإشارة أيضا أن مقولة موت المؤلف،التي أعلنها **رولان بارت** صراحة بقوله:"إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف"[2]،هي إيذان بانتهاء مرحلة سلطة النص على أيدي البنيويين و من ثم انتقال السلطة رسميا إلى القارئ أو المتلقي .

1 أنريك أندرسون أمبرت ، مناهج النقد الأدبي ، ص302.

2 رولان بارت، دروس في السيميولوجيا ، ت :عبد السلام عبد العالي وسالم يفوت ، دار توبقال للطباعة والنشر الدار البيضاء ، لمغرب،1986، ط1، ص85.

3- مرحلة سلطة المتلقي :

إن اهتمام أغلب المناهج النسقية على اختلاف مشاربها و تنوع أدواتها بالنص الأدبي و المغالاة بإعلاء سلطته، في مقابل تقزيم سلطة الطرفين الآخرين (المؤلف والمتلقي) جعلها محط مساءلة و انتقاد ، خصوصا من طرف الاتجاهات المسماة : ما بعد البنيوية Post Structuralisme، و بشكل خاص الاتجاه المسمى بالتفكيك أو التشريح Déconstruction، و كذا نظريات القراءة و التلقي و التي حولت الأنظار صوب ضفة القارئ أو المتلقي من خلال علاقته بالنص و صاحبه ، " فقد أثار قتل البنيوية للمؤلف ...و اعتبارها النص الأدبي بنية مغلقة لا علاقة لها بالذات المتلفظة و سياق التلفظ ....ردود فعل متباينة، لعل أبرزها تبلور خطاب نقدي يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين القارئ و النص ، بحيث ينظر إلى القراءة بما هي فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة "[1]. و هو ما سيعطي لنظرية التلقي فرصة الريادة و إعلاء سلطة القارئ من خلال البحث في تاريخ القراءة و جمالية التلقي، و كذا تحديد مجموعة من المبادئ و الأسس النظرية التي تساعد على ذلك، و هو ما جعل النقد الأدبي يدخل مرحلة جديدة تزايد فيها الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي، و بدأت النظرة إليه تتغير،" فالقارئ لم يعد مستهلكا و لم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ، و إنما يقوم القارئ هو الآخر

1 رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر،المجلد 23، ع 1-2 ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت، 1994م، ص472.

بممارسة سلطته على النص حتى يستطيع أن يدخل عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص "[1]، و القارئ هنا يستمد سلطته من خلال ذلك الدور الذي يقوم به من أجل فهم النص وإظهار مكامن الجمال فيه، بالانتقال من عالم البنية اللغوية الضيق إلى فضاء و عوالم أوسع و أرحب في القراءة و التأويل، تضمن لهذا النص البقاء و الاستمرار.

كما أنه يمكن إظهار كيفية استعادة القارئ لمكانته و استحواذه على سلطة فهم و تأويل النص، من خلال تتبع مسار نظريات التلقي، و ذلك في آراء رواد النظرية و مريديها و على رأسهم **هانز روبرت ياوس** (Hans Robert Jauss) و **فولفانغ أيزر** (Wolfgang Iser) الذين دعيا إلى الانتقال بالدراسة من العلاقة بين الكاتب و نصه ، إلى العلاقة بين القارئ و النص.

لقد وضع **أيزر** و **ياوس** هيكلا نظريا لما يسمى بجمالية التلقي، و هي نظرية "توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقي و ردود فعله باعتباره عنصرا فعالا و حيا ، يقوم بينه و بين النص الجمالي تواصل و تفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي و دهشة انفعالية ثم تفسير و تأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي "[2].

والمعنى أنه من منظور نظرية التلقي، يصعب الفصل بين حدود النص و حدود القارئ إذ أن العلاقة بين القطبين علاقة حوار و تداخل و تفاعل، و لا يمكن الفصل بين فهم القارئ للنص و بين النص ذاته.

---

1 موسى سامح ربابعة – جمالية الأسلوب و التلقي، دراسات تطبيقية ، دار جرير للنشر و التوزيع ،الأردن ،2008 ط1،ص99.

2 حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، 2005، د ط ، ص14.

من هنا انصب اهتمام **أيزر** على القارئ، و على كيفية تصور هذا الأخير لمعنى النص و في أي الظروف نتج هذا التصور، فالقارئ أصبح يتصور المعنى " بوصفه نتيجة للتفاعل بينه و بين النص، أي بوصفه أثرا Trace يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده "[1].

فالعمل الأدبي ليس النص فقط، كما أنه ليس تصور القارئ فقط ، و لكن هو مزيج منهما، و هو ما اصطلح عليه **أيزر** بالقارئ الضمني، والذي عرفه بقوله: " إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل من خلال عملية القراءة ...، إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص ...، إنه بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما "[3]، و هو ما يعني أن النص هو من يضبط حركة القارئ و يحدد له المسار الذي ينبغي أن يتتبعه.

يتضح من خلال المفاهيم و الفرضيات التي اعتمدها **أيزر** في نظرية التلقي ، أنه يشدد على أهمية المتلقي في تحديد الموضوع الجمالي ، موضحا أن النص حين يكون منفصلا عن المتلقي و عن ردود فعله ، لا ينتج عنه شيء ، و يظل عملا جامدا يحتاج إلى فعل القراءة ، كي تبعث فيه الحيوية و تخرجه من حالة الجمود التي تعتريه ، و هو ما يشير إليه **أيزر** بالقول : " الشيء الأساسي في كل عمل أدبي هو التفاعل بينه و بين متلقيه، لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك و بنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص ، فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية، يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص ، من خلال فعل التحقق.

1 روبرت هولب، نظرية التلقي ،ت: عز الدين اسماعيل ،النادي الأدبي و الثقافي،جدة ، المملكة العربية السعودية ،1994م،د ط، ص 202

و من هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما:القطب الفني و القطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، و الثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. "[1] من خلال نص **أيزر** يمكن القول : أن فعل التلقي يمنح للقارئ السلطة على النص من خلال فعل القراءة النابع من الذات ،و يمنح السلطة للنص بوصفه المثير و الموجه لبناء المعنى .

خلاصة الأمر ، أن نقاد التلقي توصلوا إلى أنه لا توجد حقيقة يمكن الإمساك بها داخل النص ، فما هو في النص حقيقة سرعان ما يغدو وهما و سرابا ، " فما يوجد داخل النص ليس أكثر من خيالات لا وجود لها من ناحية ، ثم إن النص (المرآة) ، لا يمكن اعتباره كيانا مستقلا في حد ذاته ، السلطة المتبقية ـ إذن ـ هي سلطة القارئ ، و التحول من سلطة النص إلى سلطة القارئ هو الموقف الذي يشترك فيه جميع أعضاء نادي التلقي دون استثناء."[2]

و المعنى أنه مادام القارئ هو الذي يصنع النص بعد إعلان وفاة المؤلف، فإن ذلك يجعل السلطة تنتقل بالكامل إليه، و من هنا أيضا يتضح أن نظريات القراءة و التلقي قد احدثت انقلابا جذريا في الساحة النقدية ، و صححت الكثير من المفاهيم التاريخية فالنصوص لم تعد تكتب لتوضع في الرفوف ،" إنها سيرورات دلالية كامنة ، لا تتحقق و تتفعل إلا بالقراءة و في القراءة ، فوجود الأدب يتطلب القارئ بقدر ما يتطلب الكاتب لذلك فمن المنطقي الاهتمام به ، كذلك يحسن من الآن فصاعدا النظر إلى الأدب من زاوية جمالة التلقي ، أي تمرس القارئ بالنص و تأثره به ، و ليس من زاوية جمالية التعاقب الزمني المفترضة في التأريخ التقليدي للأدب ، أو جمالية التصوير التي ينبني

1 فولفانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ت، حميد لحميداني و الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل فاس ، المغرب، 1995 ،د ط، ص12.

2 عبدالعزيز المقالح ، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، سلسلة عالم المعرفة ،ع298، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،نوفمبر 2003، ص (115 – 116).

عليها النقد الواقعي ، أو جمالية الإنتاج التي يقوم عليها النقد الحديث ، و نتيجة لتغير الزاوية هنا، تصبح تاريخية الأدب مرتهنة بالعلاقة الحوارية بين النص و المتلقي"[1].

و الحقيقة أن السر الذي جعل هذه النظرية – نظرية التلقي – تلقى قبولا وانتشارا واسعا هو كونها ترسم لنفسها مسارا محكما ، تنظيرا وتطبيقا ، و تعزز كل ذلك بدور القارئ من خلال مجموع القراءات و التفسيرات للحظات الجمالية وفقا لمراحل تاريخية مختلفة و هو ما اصطلح عليه بـ : أفق التوقع .

1هانز روبرت ياوس ، جمالية التلقي، ت :رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة 2004،ط1 ،ص (10 -11).

الفصل الأول

تموز جيكور : وحدة النص و اختلاف القراءة

تموز جيكور: وحدة النص و اختلاف القراءة

1- قراءة إيليا الحاوي

2- قراءة إيمان محمود أمين خضر الكيلاني

3- قراءة سعدون محمد

ننطلق في هذا الفصل من تصور نريد إثباته، لا على سبيل الفرضية، و إنما على سبيل الاستقراء و الاستنتاج المنطقي من خلال معرفة نظرية جمالية التلقي و إمكانية تطبيق آلياتها الإجرائية على النصوص الإبداعية.

فالبحث في هذه الجمالية يستدعي منا الوقوف على أهم مرتكزات هذه النظرية، التي أتى بها **ياوس** ونظرية التأثير المصاحبة لها و التي أتى بها **أيزر** ، لأن " مفهوم جمالية التلقي لا يحيل على نظرية موحدة ، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلها و تكاملها ، هما (نظرية التلقي) و (نظرية التأثير)، تهتم نظرية التلقي بالكيفية التي تم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة ، و لذلك لا نجدها ترتكز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص أو بشأن الأدب عموما، و على أحكامهم و ردود أفعالهم المحددة تاريخيا، و تعتبر عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها، و توجهها هذا هو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية و السوسيولوجية ، أما نظرية التأثير ، فإنها تعتقد أن النص يبنى بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين ، و يحدد سيرورات تلقيه الممكنة ، و يثير و يراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية .

من هنا راحت ترتكز على النص في حد ذاته من حيث التأثيرات التي يمارسها مستندة في ذلك على المناهج النظرية و النصية و خصوصيتها عندما تؤلف بين هذين الاتجاهين المتكاملين و المتداخلين "[1].

و انطلاقا من هذا ارتأينا اختيار قصيدة **تموز جيكور** للشاعر العراقي **بدر شاكر السياب** قصد مقاربتها من منظور التتابع القرائي الذي استهدفها دون غيرها ، و هذا تجسيدا لفرضية **ياوس** بخصوص تاريخ القراءة .

---

1 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر 2006 م ، ط1، ص143 .

فياوس " قد اهتم بجانب التلقي ، في محاولته تحديد التاريخ الأدبي ، و إعادة بنائه على أساس التلقيات التاريخية المتعاقبة للعمل الأدبي "[1].

و من خلال مجموعة من القراءات لعدد من النقاد و القراء المتمرسين لقصيدة **تموز جيكور**، سنتعرف على طرق تلقي شعر **السياب** ، وفقا للثقافات السائدة في البيئة العربية و تنوع مرجعياتها المعرفية في الحكم على النص الشعري ، وكذا الوقوف على التنوع القرائي للقصيدة ، و الذي منحها سيرورة قرائية مستمرة عبر الزمان و المكان.

و بناءً على هذه الفرضية ارتأينا أن نتتبع هذه السيرورة القرائية عند ثلاثة أقلام نقدية هي على الترتيب :

1- قراءة الناقد اللبناني إيليا الحاوي.
2- قراءة الناقدة الأردنية إيمان محمد أمين خضر الكيلاني.
3- قراءة الدكتور الجزائري محمد سعدون .

1 عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ، ص 146.

1- قراءة إيليا الحاوي :

في قراءته لقصيدة **تموز جيكور** ضمن دراساته حول **السياب** و منجزه الشعري ، يرى الناقد **إيليا الحاوي** أن **السياب** عانى عقدة المدينة ، و أثرت فيه هذه العقدة كثيرا ، لدرجة أنها صاحبته طوال مساره الشعري ، و ذلك منذ قصائده الأولى و خاصة في **حفار القبور** و **المومس العمياء** وصولا إلى **أنشودة المطر** و **الجيكوريات** .

و تتجلى هذه العقدة في شعور **السياب** بالعزلة و الاغتراب في زحمة المدينة و جلبتها الكثيرة ، و هو صامت مقهور تلازمه التعاسة كظله ، و في خضم ذلك يعتريه الحنين إلى عالم القرية و الطفولة و السعادة ، كما يحن أولئك الحالمون الرومنسيون إلى الطبيعة العذراء و يتضاعف خذلان المدينة في نفسه و تتنازع في أعماقه الأضداد ، الكرامة و الهوان، الحياة و الموت ، السعادة و الشقاء ، يقول **السياب** :

ناب الخنزير يشق يد
و يغوص لظاه إلى كبدي
و دمي يتدفق ، ينساب
لم يغد شقائق أو قمحا
لكن ملحا[1]

إن **السياب** يتمثل في صورة **أدونيس** الذي قتله الخنزير ، و الخنزير هو المدينة التي ضاع في متاهتها ، و قد كان الوحش في الأساطير القديمة يرمز إلى البداوة و الشر و استحال الوحش في شعر **السياب** رمزا للمدينة المتوحشة التي تفترس أبنائها ، و يرمز الملح إلى الجدب و الفقر المدقع ، و أصبح الشاعر بهذه الرموز يلامس الحقيقة الفعلية ذات الطابع الإنساني.

1 بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص73.

و قد غفل الشعراء العرب منذ القديم عن رمزية القمح و الملح إذ لا شأن لهما بالجمال أما السياب فقد أشبعهما بالدلالة الإنسانية العميقة ، الحياة والموت الخصب و الجفاف ، الرزق و الفقر ....

يقول **السياب** :

"**عشتار** " **و تخفق أثواب**

و ترف حيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب [1]

يرى **إيليا الحاوي** أن **السياب** في هذا المقطع يعود إلى أسلوبه القديم ، إلى التداعيات اللفظية و الإيهام الذي ليس وراءه شيء من الحقيقة الفعلية .

فالسياب حسب **الحاوي** ما إن ذكر ***عشتار*** حتى تداعت في ذهنه صور الجمال المترف و الربيع الخصب ، و ما **عشتار** في ذهنه إلا قريته " **جيكور** " التي تعج بالخصب و الجمال ، وما زالت تحفق في وجدانه و هو يحتضر و قد افترسه وحش المدينة و يتمنى و هو على هذه الحال أن تعود إليه لذة الحياة ، كما كان في الريف قبل أن يمزقه غول المدينة ، يقول **السياب** :

لو يومض في عرقي

نور فيضيء لي الدنيا

لو أنهض ، لو أحيا!

لو أسقى ! آه لو أسقى !

1 السياب ، المصدر السابق، ص73

لو أن عروقي أعناب [1]

و يطغى على الشاعر اليأس و الموت ، و تخذله **عشتار**، فهي و إن قبلته و عانقته لا تتمكن من بعثه و إحيائه ، فالمدينة قد ابتلعت **جيكور** في نفسه و وجدانه لذلك فإن **عشتار** مكتئبة و حزينة و **أدونيس** ملقى جثة هامدة بين يديها :

و تقبل ثغري عشتار

فكأن على فمها ظلمة

تنثال علي و تنطبق

فيموت بعيني الألق

أنا و العتمة ... [2]

و لا يزال **السياب** يقتفي أثر الأسطورة ، **فعشتار** تقبل حبيبها **أدونيس** و هو طعين مضطجع اضطجاعة الموت ، و **السياب** أيضا قد قتلته المدينة بالكذب و النفاق و القسوة و الغربة ، ماتت فيه سعادته و ذكرياته الماضية في القرية ، و ربما ستعبر الفصول و تزدهر الأرض ، و لكن الشاعر لن ينهض من جديد و لن يعانق الحياة ، يقول السياب:

جيكور ستولد لكني

لن أخرج فيها من سجني

في ليل الطين الممدود

لن ينبض قلبي كاللحن

---

1 السياب ، المصدر السابق ، ص 73

2 المصدر نفسه ، ص74

في الأوتار

لن يحفق فيه سوى الدود [1]

يرمز البيدر في معناه و دلالته، لا في شكله الظاهري إلى الخير و البركة ، و كذلك القمح و الحزن، ثم تتجهم الألفاظ ، و يعتري الشاعر الإحساس باليأس و الزوال، و لم يأخذ الطين دلالته الصوفية ، بل إن له دلالة الكآبة و الجهل و الحمأة .

ثم يواصل **إيليا الحاوي** قراءة القصيدة ، محاولا إسقاط فرضية عقدة المدينة و انعكاس هذه العقدة على مضمون القصيدة و لغتها ، إذ يرى أن الشاعر يظل يعاني من وطأة اليأس فيتضاعف في نفسه و يشتد ، و يظهر ذلك في المقطع الآتي :

هيهات أتولد جيكور

إلا من خضة ميلادي ؟

هيهات أينبثق النور

و دمائي تظلم في الوادي؟

أيسقسق فيها العصفور

و لساني كومة أعواد ؟

و الحقل متى يلد القمحا ؟

و الورد و جرحي مغفور

و عظامي ناضحة ملحا؟

لا شيء سوى العدم العدم

---

1 المصدر السابق، ص 74

و الموت هو الباقي

يا ليل أظل مسيل دمي

ولتغد ترابا يا أعراقي

من حقد الخنزير المتدثر بالليل

و القبلة برعمة القتل

يا جيكور [1]

يستند **إيليا الحاوي** على آرائه من خلال هذا المقطع ، الذي يرى أنه يتميز بشيوع الألفاظ العدمية : الدم المظلم ، الجرح المفغور ، الناضح ملحا ، انتصار الموت ، هزيمة الحياة كلها ألفاظ تبعث على الحزن و اليأس تجعل **السياب** يتمنى أن يلقفه الموت و العدم و يغدو ترابا ، فلا جدوى من الحياة و قد راحت ضحية المدينة ممثلة في (الخنزير) و القبلة أصبحت نفاقا بل موتا و قتلا . في الإشارة إلى قبلة **يهوذا** . وهو أحد تلاميذ المسيح ، و قد خانه مع قائد المائة روماني حين أوعز لهذا الأخير أن الرجل الذي سيقبله بين الجماعة هو المسيح كإشارة للقبض عليه و هو في جبل الزيتون بفلسطين مع تلاميذه [2]

1 السياب، المصدر السابق ، ص 75.

2 إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، د ت ، ط1 ، ص 110 و ما بعدها.

2- قراءة إيمان "محمد أمين " خضر الكيلاني[1] :

في قراءة لقصيدة **تموز جيكور** ، ترى الناقدة **إيمان خضر الكيلاني** أن **السياب** له ميزة أسلوبية ، تتمثل فيما أسمته الحركة الحية ، و ترى الناقدة أن هذه الحركة ناتجة عن تقابل أمرين أو طرفين متصارعين .

و بالتطبيق على نص القصيدة ترى الناقدة أن **السياب** في هذا النص استخدم القناع جزئيا عندما توحد مع **تموز** ، و اتخذ من مصرع هذه الشخصية الأسطورية منطلقا لقصيدته . و وصفت الناقدة مشهد مصرع **تموز** كما مثله **السياب** ، بالمشهد التمثيلي الممتلئ بالصور و الحركة ، في لوحة حية استطاع الشاعر من خلاله أن يدخل قارئه في لحظة من العنف في نهاية الصراع بين عالمين ، عالم الخير ، و عالم الشر .

و ترى الناقدة أن هذا الحدث لا ينتهي ، و هذه الحركة لا تخمد حتى بعد نهاية الصراع فما إن يصرخ الإله **تموز** بعد طعنة الخنزير مستغيثا بآلهة الخصب **عشتار** ، حتى يمتلئ الجو بخفق أثواب الآلهة و برفيف الأعشاب حولها بعد أن أحيتها بفعل خطواتها المتسارعة كالطائرة :

" عشتار " و تخفق اثواب

و ترف حيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلّب ينساب[2]

و في المشهد تمتزج الألوان المتقابلة الصارخة، حمرة الدم و خضرة العشب والوميض الأبيض الناصع للبرق، فيخلق الشاعر ـ تقول الناقدة ـ عالما آخر مخالف

1 ينظر : ايمان "محمد أمين " خضر الكيلاني ،بدر شاكر السياب ،دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر و التوزيع .
2 السياب ، أنشودة المطر ، ص73.

للأسطورة القديمة، فهو يبعثها من جديد، و يمنحها دلالة جديدة تتعارض مع الدلالة الأسطورية القديمة .

و من خلال دراسة إحصائية للأفعال و الجمل و الألفاظ تذهب الناقدة لاستنتاج دلالات معينة من حركة و سكون و استمرارية و ثبات.

ففي تحليلها لاستخدام الأفعال في قصيدة **تموز جيكور** ، ترى الناقدة **إيمان** أن **السياب** و إن كان قد فضل استخدام صيغة المضارع على الماضي ـ حسب رؤية ابن الأثير ـ ، إلا أن الناقدة لا ترى فضلا لفعل على آخر ، إنما تأتي الأفعال في القصيدة حسب السياق الذي يفرض نمطا معينا من الجمل و الأفعال و الأساليب.[1]

1 إيمان محمد أمين خضر الكيلاني ، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل للنشر و التوزيع ،الأردن 2008 م، ط 1 ، ص 249 و ما بعدها.

3- قراءة سعدون محمد : قراءة توفيقية[1]

من خلال قراءته لمجموعة من نصوص السياب ، ضمن أطروحة دكتوراه بعنوان **جماليات التلقي ـ دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب** ، يرى الطالب **سعدون محمد** من خلال الموازنة بين القراءتين السابقتين لكل من الناقد **إيليا الحاوي** ، و الناقدة **إيمان محمد أمين خضر الكيلاني** لقصيدة **تموز جيكور** من جهة، و مقاربته هو لهذه القصيد ضمن أطروحته من جهة أخرى ،يرى أن **إيليا الحاوي** ربما كان أكثر غوصا و أعمق تحليلا لنص قصيدة **تموز جيكور** ، منه في قصائد أخرى ، ولعل القبض على لب القصيدة و التوغل في فلسفتها من قبل الناقد أدى إلى استنباط تلك الرؤى النافذة في صميم النص و في صميم نفسية الشاعر ، فقد جسد حقيقة في تحليله مدى أثر صدمة المدينة في كيانه الداخلي ، فأذهبت تلك الصدمة كل سلام فيه ، و دنست وجه البراءة التي تحلى بها زمن الطفولة و الشباب في قريته **جيكور** .

و لكن الناقد **إيليا الحاوي** ـ حسب الطالب دائماـ يرجع إلى طريقته التقليدية في نقد **السياب** مرة أخرى ، فيراه يعيد ألفاظه القديمة و يعود إلى الإبهام الذي لا يحل شيئا إلاّ أن **ايليا الحاوي** ما فتئ يكرس أسلوبه النقدي في قراءة **السياب** ، ذلك الأسلوب الذي يتوغل في شخصية السياب و ظروفه المعيشية و حياته الخاصة ، و ظل **الحاوي** يرصد الوجه الخارجي للنص و يستنبط أحكاما بعيدة عن إبداع الشاعر .

و يرى الطالب **محمد سعدون** أن الناقد الحصيف هو الذي يبحث من وراء تلك الإشارات الشعرية البسيطة على أبعاد أخرى موغلة في الشعر و الفن ، و ينبغي أن يقلب الناقد الإبداع الأدبي على وجوه عدة ، دون أن ينخدع بالرموز التي تبدو في ظاهرها عديمة القيمة ، بينما تكمن من ورائها طقوس فنية أوسع مما يتخيله القارئ العادي أو القارئ الذي ينطلق من موقف ذاتي ،" فالتحليل العميق يظهر أن الإشارات

1ينظر : محمد سعدون ، جماليات التلقي دراسة في شعر السياب ،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي .

التي تكون في ظاهرها غامضة و آيلة للسقوط إنما هي متجذرة في بنى متجانسة و شفرات تنهل منها قيمتها "[1]

فإبداع **السياب** في قصيدة **تموز جيكور** قد بلغ مرحلة عالية من النضج ، فهو يشكل من الفن و الأسطورة و الفلسفة أبعاده التأملية التي جعلت من نصه يشق طريق الحداثة في أرقى أنموذج يصل إليه الشعر العربي في تلك الفترة من مساره التاريخي و هو ما جعل الناقدة **إيمان محمد أمين خضر الكيلاني** ـ حسب الدكتور **محمد سعدون** ـ تدرك فنية القناع الذي اتخذه الشاعر جزئيا في نصه ليعطي شعره بعدا إضافيا و مساحة أوسع من الدلالة .

و يؤكد **محمد سعدون** أن الناقد حين يضع أمامه عملا أدبيا ما ، يفترض أن يمنحه طقوسا شعرية تتلاءم مع التأويلات المتعددة و الآفاق التي يوحي بها النص ، و لا يبحث عن المبررات التي تجعله منغلقا أو شبه منغلق .

و يرى **محمد سعدون** أيضا أن الناقدة **إيمان** تنبهت إلى قدرة **السياب** على بعث الأسطورة القديمة و توظيفها بصورة جديدة دون أن تتعارض مع دلالتها القديمة ،حيث بحثت الناقدة في حركية الإبداع في القصيدة ، فقامت بدراسة إحصائية للأفعال التي تدل على الحركية و السكون و خلصت إلى نتيجة مهمة، وهي وجود خاصية عامة في شعر **السياب**، و هي خاصية الانتقال من السكون إلى الحركة، وهي ما أطلقت عليه مصطلح **الحركية الحية** ، و التي تمنح شعره الجدة و التجدد.

و يتابع الطالب **محمد سعدون** التعليق على القراءتين معا ، " أن الناقد و القارئ الممتاز هو الذي اكتسب التجربة الواسعة التي يستطيع بها أن يجد تلك العلاقة الخفية القائمة بين الذات القارئة و الموضوع ، و هو يتجاوز حدود النص الفنية إلى أبعاد

1 بيير جيرو، علم الإشارة ، ت منذر عياش، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة ،1988 م ، ط1 ، ص 116.

أخرى و ثقافية "[1]، و هذا ما دلت عليه أشعار **السياب** منذ أن تجاوز المراحل الأولى من شعره ، حيث انطبعت قصائده بالجدة ، و اتسمت بخصائص الحداثة ، بعد اطلاعه على تجارب المحدثين من الشعراء الغزليين[2].

مجمل القول : أن هذا التتابع القرائي ، أنتج علاقة حوارية بين العمل الأدبي ممثلا في قصيدة **تموز جيكور** للشاعر العراقي **السياب** ، و أجيال القراء المتلاحقة ، إذ يسمح لنا تتبع هذه القراءات و تسلسلها التاريخي تحديد الأهمية التاريخية و الجمالية للقصيدة في كل مرة كما يسمح لنا أيضا بإحياء القصيدة ، وإعادة بعثها من جديد لتكون جزءً من التجربة الجمالية المعاصرة ، و ذلك من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين القصيدة من جهة ، و الجمهور المتلقي من جهة أخرى ، ما أنتج استمرارية في الشرح و التذوق و التأويل ، و هو ما يحيل إليه مفهوم أفق الانتظار بوصفه " الأداة المنهجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية ـ نظرية التلقي ـ من إعطاء رؤيتها الجديدة ، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية و الجمالية و التاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة ، شكلا موضوعيا ملموسا "[3] .

1 شراف شناف، الكتابة النقدية و التأويل السيكولوجي للذات، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية ، جامعة باتنة الجزائر،ع24 ،جوان 2011م ، ص 165.

2 سعدون محمد ، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر السياب ، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي، إشراف أ.د لراوي السعيد ، جامعة الحاج لخضر، باتنة ،الجزائر،2016م ، ص (140 – 141).

3عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، الدار العربية للعلوم بيروت،منشورات الاختلاف،الجزائر 2008م ، د ط ،ص 162.

الفصل الثانـي

ـ تموز جيكورـ في ضوء مفاهيم نظرية التلقي

أولا: جماليات التلقي و مدارات الخطاب الشعري

1- مدار أفق الانتظار والتوقع:

1-1 الفجائية

1-2 الثنائيات الضدية

1-2-1 الحضور و الغياب

1-2-2 الموت و الحياة

1-2-3 الجدب و الخصب

2- مدار المسافة الجمالية

3- مدار المتعة الجمالية

أولا: جماليات التلقي و مدارات الخطاب الشعري:

1- مدار أفق الانتظار و التوقع : Horizon d'attent

أخذ **ياوس Yaous** مفهوم الأفق**Référence** من **غادامير GADAMER** و ركب مفهومه الجديد **أفق التوقع** ، بدمج مفهوم عنده مع مفهوم خيبة الانتظار عند **كارل بوبر karl pooper** ، حيث وجد **ياوس** أن هذين المفهومين المطبقين في فلسفتي العلوم و التاريخ يخدمانه في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب و التأريخ له[1].

و المفهوم العام لأفق الانتظار يتجلى في تهيؤ القارئ قبل مواجهة النص، و تسلحه بمجموعة من التوقعات و الميول و الاعتقادات ، و التي يكون قد صنعها في إطار مرجعياته الفكرية و الفنية من خلال خبراته و قراءاته السابقة ، ذلك أن كل عمل أدبي جديد يدعوه إلى استحضار جملة من الأعمال السابقة ، تجعله يخلق توقعات معينة " فالأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك ، تعود على التعامل مع الآثار الجمالية ، و تكيف مع التقاليد التعبيرية فيها ، فكان أفق الانتظار عنده يتجسم في تلك العلامات والدعوات و الإشارات التي تفرض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي العمل. "[2]

و في منظور **ياوس** يتشكل أفق الانتظار من ثلاثة عناصر أساسية :

أ – المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة، بمعنى الضوابط التي تحددها الخبرة السابقة و التي اكتسبها القارئ عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل.

ب – العلاقات الضمنية بالأعمال الأدبية و التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية في أشكال و موضوعات الأعمال السابقة التي يفترض إطلاع جمهور القراء عليها.

---

1 روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 105.

2 محمد بلوحي، جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس و ايزر) ، مجلة عمان ، العدد 113 مديرية الثقافة ، الأردن ، تشرين الثاني ، نوفمبر 2004.

ج – التعارض بين الخيالي و الواقعي، أي ما بين الوظيفة الجمالية للغة و وظيفتها العملية، مما يسمح للقارئ بإمكانية إدراك العمل الجديد في ضوء أفقه الأدبي الضيق كما يمكنه ذلك في ضوء أفقه الأوسع الذي تمنحه إياه خبرة الحياة[1].

و القارئ لقصيدة **تموز جيكور** يلحظ مجموعة من البؤر المضيئة تشتغل جميعا وفق نظام تكاملي يحدد مدار أفق الانتظار ، و من هذه البؤر :

1-1 الفجائية:

و الفجائية في الأدب، هي الخروج عن المألوف و المعتاد بالولوج إلى فضاء جديد أوسع و أرحب يطبعه الإدهاش، بحيث كلما زادت حدة المفاجأة في النص، كلما اتسع فضاء المتعة و الدهشة لدى القارئ.

إن تخلي **السياب** في قصيدة **تموز جيكور** عن الشكل المألوف ممثلا في القصيدة العمودية ، و مجيء القصيدة وفق الطابع الحر شكل أول المفاجآت للقارئ الذي تعود على نظام الشطرين ، فتخلي " الشعر الحديث عن القافية المطردة قد أفقده عنصرا مهما كان يسهم في تحقيق المستوى الإيقاعي فيه ، ذلك أن القافية المطردة في نظام الشطرين تهيأنا لاستقبال التشكيل الزمني للنص ، لأننا نهيئ أنفسنا للمدة الزمنية التي تستغرقها قراءة البيت الشعري ، ومن ثم تأتي القافية ، فترافقها وقفة زمنية محددة ، و هي وقفة تضعنا أمام ما يشبه اطراد البرنامج في جهاز الكمبيوتر ، مما يجعل أذن القارئ أو المتلقي مهيأة لمتابعة مثل هذا الاطراد ، و يجعل أية مفاجأة أمرا مثيرا للاستغراب أو يجعلها أمرا مخيبا للتوقعات "[2].

1إيناس عياط ، استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، رسالة ماجستير في النقد و قضايا الأدب ، اشراف : عبد الحميد بورايو ، جامعة الجزائر ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة و الأدب العربي : 2001/2000 ، ص 311.

2 عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار العودة ، بيروت، ط3 1981، ص114.

من هنا فإن القارئ لن يستطيع تحديد شكل القافية مسبقا، كما أنه لن يستطيع تحديد التفعيلات أو الكلمات في السطر الشعري ما لم يقرأها مباشرة و في كل مرة ، و هذا ما يجعله في انتظار مفاجأة كلما انتهى من قراءة سطر شعري من سطور القصيدة .

و من جهة أخرى و في بداية القصيدة أيضا ، يصف **السياب** حالته وصفا يتجاوز المألوف و المعتاد ، معتمدا استحضار حيثيات أسطورة **تموز** البابلية ، يقول :

ناب الخنزير يشق يدي

و يغوص لظاه إلى كبدي

و دمي يتدفق ، ينساب

لم يغد شقائق أو قمحا

لكن ملحا[1]

هذا الوصف الذي قدمه **السياب** ينفذ بالرؤية إلى أعماق أخرى مفاجئة للقارئ ، إذ يواجه هذا الأخير أفقا سطحيا للنص، يتمثل في المعنى الصريح الذي تظهره اللغة، و هو صورة شخص يصرعه الخنزير و يشق جسده من يده إلى كبده ، فينساب دمه على الأرض فينبت ملحا .

هذا الأفق السطحي يفضي بالقارئ إلى أفق أبعد إذا كان قارئا مثاليا و على دراية بالتراث و النصوص السابقة، لأنه سيتمكن من ربط نص **السياب** الجديد و هو قصيدة **تموز جيكور** بالنص القديم و هو **أسطورة تموز** البابلية ، بشكل يجعله ينفذ إلى الأفق الباطني المتعدد، و في تلك اللحظة تحدث المفاجأة و الدهشة حين تتقشع الكلمات و تسطع المعاني .

و لكي يدرك القارئ المعنى ينبغي أن يدرك الواقعين : المعطى Donne و المدرك Perçu ، فالأول يشترك فيه كل الناس ، أما الثاني فإنه يتسم بخصوصية المبدع الذي

1 بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر ، ص 73.

يخفي الواقع بصيغة ذاتية ، و يجمع الرمز بين النصين الحاضر و الغائب ، الحاضر البسيط المدرك من أولى القراءات، و التي يتشكل فيها أفق ضيق لا يتسع لفضاءات الشعر ، و هو غالبا ما يكون مخالفا لحقيقة الوجود ، و أفق غائب بعيد لا يدرك إلا بعد القراءات المتوالية التي تضع أفقا جديدا للتوقع يعمل على تعديل الأفق الأول و يتجاوزه .[1]

1-2الثنائيات الضدية :

يتطلب أفق الانتظار خصوصية هامة تعمل على اتساعه و امتداده اللانهائي، و هي ما يعرف بالثنائيات الضدية.

إن نظرة فاحصة لقصيدة **تموز جيكور** تجعل القارئ يدرك بسهولة توظيف **السياب** لهذه الآلية و استثمارها في بناء رؤيته الشعرية ، و من بين الثنائيات البارزة في القصيدة ثنائية الحضور و الغياب ، الجدب و الخصب ، الموت و الحياة ، الحزن و السعادة الماضي و الحاضر ، الحلم و الواقع ، النص الحاضر و الغائب ، الذات و الموضوع ...إلخ .

و يمكن كشف الغطاء عن بعض هذه الثنائيات في القصيدة، لرصد كيفية إسهام هذه الآلية في بناء أفق الانتظار.

1-2-1 الحضور و الغياب:

تحتل هذه الثنائية في شعر **السياب** مساحة واسعة ، فلا تكاد قصيدة تخلو منها و في قصيدة **تموز جيكور** يدرك القارئ نصين متباينين، نص أمامي حاضر، و نص آخر خلفي غائب، النص الحاضر هو أسطورة **تموز** بكل شخصياتها و تفاصيلها و أحداثها **فتموز** حاضر باسمه في العنوان **تموز جيكور** ، و عشيقته **عشتار** حاضرة أيضا باسمها (**عشتار** و تخفق أثواب)، و حاضرة بقبلتها (و تقبل ثغري **عشتار**)

1 مداس أحمد : التشاكل و التباين في الخطاب الشعري، مجلة السمياء والنص الأدبي، كلية الآداب، جامعة بسكرة الجزائر،ع 4 ، نوفمبر 2006 ،ص 17.

و الخنزير البري الذي صرع **تموز** أيضا حاضر (ناب الخنزير يشق يدي) ، (من حقد الخنزير المتدثر بالليل)، أما النص الغائب فهو متروك للقارئ وعليه أن يبحث عنه في مقصدية الشاعر، يقول **السياب:**

ناب الخنزير يشق يدي

و يغوص لظاه إلى كبدي

و دمي يتدفق ، ينساب [1]

فإن كان الخنزير معروفا في النص الحاضر (الأسطورة) فهو في قصيدة **تموز جيكور** غير معروف و رمزيته منفتحة على عدد لا بأس به من الدلالات ،ساهمت في تغييب المعنى، فهل الخنزير هو المرض الذي فتك **بالسياب** ؟ أم هو المدينة التي سلبته شبابه و عنفوانه ؟ أم هو النظام السياسي السائد الذي سلبه حريته و قيد لسانه ؟ أم هو رمز لشيء آخر لم يذكره الشاعر و لا نعرف ما هو.

الحقيقة أن هذه التفسيرات المتباينة و الآراء المختلفة حول النص الغائب ، هي آفاق ناجمة عن تميز **السياب** في توظيف الأسطورة و شحن اللغة بالمعاني لدرجة يصعب فيها على القارئ تحديد المعنى المراد، ما يجعله يصاب بالخيبة و العجز على ملء الفراغ الناجم عن تلك الهوة بين النص الحاضر الذي تمكن منه ، و النص الغائب الذي عجز عن الوصول إليه .

1-2-2الحياة و الموت:

ثنائية (الحياة و الموت) من بين الثنائيات التي شغلت السياب ، و كانت مدارا لشعره و ظهرت بكثافة في معظم قصائده ، و قصيدة **تموز جيكور** خير مثال يستدل به على ذلك ، فقد ظهر الموت ملازما للحياة من بداية القصيدة إلى نهايتها ، **فالسياب** يتمنى أن يعود للحياة من جديد ، الحياة بمعناها الروحي و ليس الأيكولوجي يقول :

1 بدر شاكر السياب, أنشودة المطر،ص 73.

لو يومض في عرقي

نور ، فيضيء لي الدنيا

لو أنهض لو أحيا [1]

لكن هيهات فالموت يتربص به من كل جانب، و حتى القبلة التي من المفترض أن تحييه أضحت قبلة موت لا حياة، يقول:

لا شيء سوى العدم العدم

و الموت هو الموت الباقي [2]

فالأفق الظاهر في النص ، هو تقمص **السياب** لشخصية **تموز** رغبة منه في نيل قبلة من **عشتار** تعيده إلى الحياة بعد أن صرعه الخنزير و سفك دمه ، و بحياته تعود أيضا قريته **جيكور** للحياة و تفيض بيادرها بالقمح ، و يضحك جرنها للصبح ، لكن للأسف الشاعر لم يعد إلى الحياة ، و كان مصيره و مصير قريته الموت المحتوم .

أما الأفق الآخر للنص ، فهو رثاء السياب لذاته بعد خيبته في الحياة ، و اغترابه عن أهله و خلانه ، و بعده عن قريته مصدر فرحه و جلاء أحزانه، و هو ما أوصله إلى حالة اليأس و الحسرة و القنوط ، فلم يعد يرى بريقا للأمل أو شعاعا للحياة إلا المرض ينخر جسده و الموت يتربص به من كل جانب .

من هنا فقد استطاع السياب توظيف ثنائية (الحياة و الموت) باحترافية عالية عبر كامل النص ، بشكل يجعل القارئ و هو يطالع القصيدة تنتابه مجموعة من الأحاسيس و المشاعر المتضادة و المنسوجة بعناية فائقة .

1-2- 3الجدب و الخصب :

1 بدر شاكر السياب، المصدر السابق ، ص73.

2 المصدر السابق، ص 73.

تظهر هذه الثنائية في قصيدة " تموز جيكور " بشكل مكثف ، هذا إن لم يكن النص أصلا مبنيا وفقا لهذه الثنائية ، يقول **السياب** :

ودمي يتدفق ، ينساب

لم يغد شقائق أو قمحا

لكن ملحا

"عشتار " وتخفق أثواب

و ترف حيالي أعشاب

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب [1]

من خلال هذه اللغة الإنزياحية في النص، تتراوح ألفاظ القصيدة بين حقلي الجدب و الخصب ، و هما حقلين دلاليين متضادين، و هذا التضاد بين الحقلين يتيح التأويل الملائم لمدلول النص، حيث تتكشف للقارئ آفاق شعرية جديدة ، **فتموز** هو إله الخصب و النماء و **عشتار** حبيبته ، و شقائق النعمان و القمح رمزين للخصب أيضا ، أما كلمة (ملح) فهي رمز للجدب و القحط و الجفاف ، و **عشتار** في هذا المقطع توحي بالخضرة و التدفق و النماء و خصوبة الحياة ، فكل شيء يتحرك و يخفق بالبهجة و الفرح (و تخفق أثواب و ترف حيالي أعشاب) و لكن ما أن ترسم صورة الخصب في مخيلة الشاعر حتى تستحيل الأجواء إلى جدب ، (كالبرق الخلب ينساب) و البرق الخلب هو البرق الذي لا مطر فيه و هو أيضا رمز الجدب و الجفاف .

و الحقيقة أن هذه الرموز و العناصر الطبيعية لا تعني معناها المعجمي في النص بقدر ما تمثل إشارة إلى أبعاد نفسية عميقة، سيطرت على شعور **السياب** و رغبته في العودة إلى قريته **جيكور** و الاستقرار بها ، و كذا تعطشه إلى الحياة بكل ما تعنيه

1 بدر شاكر السياب ،المصدر السابق، ص 73.

من صحة و فرح و سرور ، فالخصب هو الحياة و الجدب هو الموت ، يقول متمنيا الحياة:

لو يومض في عرقي

نور ، فيضيء لي الدنيا

لو أنهض، لو أحيا

لو أسقى، آه لو أسقى

لو أن عروقي أعناب [1]

لكن جدب الموت يحاصره من كل مكان و يشتد عطشه للحياة ، يقول :

والحقل متى يلد القمح

و الورد و جرحي مفغور

و عظامي ناضحة ملحا ؟

لا شيء سوى العدم العدم

و الموت هو الموت الباقي . [2]

إن هذا التوظيف المحكم لعناصر الجدب و الخصب في قصيدة **تموز جيكور**، و غيرها من قصائد **السياب** ، و التي استطاع من خلالها تصوير حالته النفسية و نقل ما يعانيه من آلام و عزلة و اغتراب ، يجعل رحلة القارئ في البحث عن المعنى مضنية و شاقة و تجعله يبني أفقا تلو الآخر و ذلك كلما كشفت له هذه الرموز معنى من المعاني ، و لا يكاد يقبض على معنًى حتى يتجلى له معنى جديد .

1 السياب ،المصدر نفسه ، ص 75.

2 مدار المسافة الجمالية: La distance Esthétique

المسافة الجمالية من المفاهيم المتممة و المكملة لمفهوم أفق التوقع ، و هي أيضا من بين الآليات الإجرائية الأساسية المعتمدة في نظرية التلقي ، و يعرفها **ياوس** بأنها " ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه و بين أفق انتظاره و يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر ، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه "[1].

و بتعبير آخر ، المسافة الجمالية هي تلك المسافة الفنية الفاصلة بين أفق النص و أفق الانتظار الموجود سلفا لدى القارئ ، فالمتلقي حين يواجه النص يكتسب أفقا جديدا ناجما عن صدامه و مواجهته له، فجمالية التلقي هي ردود أفعال القراء حين مباشرة القراءة و تظهر المسافة الجمالية بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور و النقد"[2] .

و قصيدة **تموز جيكور** من بين النصوص المخيبة لانتظار القارئ و فيها من القيم الفنية و الجمالية ما يخرجها من دائرة المألوف ، فهي تستفز القارئ و تدهشه من خلال اعتماد **السياب** في ثناياها على أسطورة **تموز** ، ما جعلها منفتحة على مستويات دلالية مختلفة و متعددة ، تجعل القارئ يبني أفقا جديدا بعيدا كل البعد عن الأفق السائد، يقول **السياب:**

ناب الخنزير يشق يدي

و يغوص لظاه إلى كبدي

و دمي يتدفق ينساب

لم يغد شقائق أو قمحا

---

1 عبد الرحمان تيبرماسين وآخرون ، نظرية القراءة المفهوم و الإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة،2009 ، ط1، ص 39.

2 حامد أبو حمد، الخطاب والقارئ ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1996 ، د ط، ص86.

لكن ملحا [1]

فالخنزير بالعودة إلى الأسطورة هو الوحش الذي صرع **تموز** إله الخصب و النماء في الأسطورة البابلية. لكن في قصيدة **تموز جيكور** يأخذ أبعاد جديدة و مختلفة و ينفتح على محمولات دلالية متعددة ، فقد يكون الخنزير هو المدينة و قد يكون هو المرض الذي أنهك **السياب** ، و قد يرمز الخنزير أيضا إلى الفقر و الحالة الاجتماعية المزرية كما أنه قد يرمز إلى النظام السياسي القائم آنذاك ، و الذي عانى **السياب** من استبداده و ظلمه ، و ربما يرمز إلى شيء آخر لا نعرفه .

هذه الدلالات و غيرها ، والتي تزخر بها قصيدة **تموز جيكور** ، لها دور كبير في تشكيل المسافة الجمالية ، و ذلك لتعددها و تغيرها، فكلما انفتحت الدلالة على معنى جديد حدث تغير في الأفق، و هذا ما يصدم القارئ و يبعده عن الأفق السائد و المألوف فهو غالبا ما " يبحث عن الآثار التي تستفزه و تدهشه و تدعوه إلى بناء آفاق جديدة ووعي جديد"[2] و هذا هو جوهر المسافة الجمالية الذي قال به **ياوس** و غيره من رواد نظرية التلقي .

كما أن هذا التغير في الأفق و الانفتاح الدلالي الناتج عن التأويل المختلف للرمز الأسطوري في قصيدة **تموز جيكور**، نتج عنه غموض في الرؤية ، و الغموض من بين الخصائص الهامة في الشعر الحديث و المعاصر ، و التي لها أيضا دور كبير في تشكيل المسافة الجمالية فقارئ القصيدة يبتعد عن المعنى تارة و يقترب منه تارة أخرى ما يصعِّب عليه فهم القصيدة ، و بالتالي يصعب عليه أيضا الوصول إلى أفق القصيدة " فالتعارض بين معنى هذا النص الخفي و تأويل القارئ يحدث ذلك التوتر في الدلالة من جراء الاختلاف أو التضاد بينهما، و بالتالي جمالية يستمتع بها القارئ ، و يتلذذ أثناء حواره مع النص" .[2]

---

1 بدر شاكر السياب، المصدر السابق، ص 73.

2 صباحي حميدة، جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي، جامعة بسكرة ، 2012/2011 ، د ط ،ص53.

من هنا يمكن القول أن المسافة الجمالية في قصيدة **تموز جيكور** تزداد كلما ازداد المعنى توترا ، من جراء تكاثف الغموض بفعل الفجوة الناجمة عن الفرق الواسع بين الدلالة اللفظية للنص و بين تأويل القارئ له .

ثالثا: مدار المتعة الجمالية : Jouéssance esthétique

المتعة الجمالية أو الوقع الجمالي، هي تلك اللذة و ذلك الشعور الذي ينتاب القارئ أثناء أو بعد تلقيه العمل الإبداعي.

و يعتبر الناقد الفرنسي **رولان بارت R.Barthes** من الأوائل الذين اهتموا بمفهوم المتعة التي تمنحها القراءة ، و ذلك في كتابه **لذة النص Le plaisire de texte** إذ يرى أن النص الذي يقدم المتعة هو " ذلك النص الذي يضع القارئ في حالة ضياع و تعب و ربما إلى حد نوع من الملل، فيجعل القاعدة التاريخية و السلوكية و الثقافية للقارئ تترنح ،و يزعزع ثبات أذواقه و ذكرياته و يؤزم علاقته باللغة." [1]

من خلال هذا المفهوم يتضح أن علاقة القارئ بالنص تجعله يشارك في صنع المتعة الجمالية ليصل بذلك إلى اللذة المنشودة.

في قصيدة **تموز جيكور** تأخذ المتعة الجمالية طابعا خاصا صنعه **السياب** بدقة متناهية و بأسلوب فني وأدبي مميز.فقد استطاع أن يبث مواقفه و يعبر عن تصوراته الفكرية من خلال رؤيته الشعرية بشكل غير مألوف للقارئ ، ما جعل هذا الأخير يندمج كلية مع النص و يرافق **السياب** في قصيدته من العنوان إلى آخر حرف فيها ، لعله يظفر بشيء من المتعة .

استطاع **السياب** أن يستثمر مخزونه الثقافي بالعودة إلى أرشيف الأسطورة البابلية، ليختار منها نص أسطورة إله الخصب و النماء **تموز**، و يوظفه للتعبير عن رؤيته الشعرية، و قد وفق **السياب** في اختياره لهذه الأسطورة، و وفق أيضا بإعادة سرد وقائعها و تقمص شخصياتها ، و إسقاط كل ذلك على واقعه الخاص ،وهذا ما أثرى رصيد القارئ و منحه متعة جمالية مزدوجة :

[1] روبرت هولب , نظرية التلقي , ص 127.

أ – **المتعة القصصية** : و هذه المتعة يمنحها الطابع القصصي للأسطورة ، الأمر الذي يجعل القارئ يسترجع أحداثها و يعيد ترتيب جزئياتها و تفاصيلها بكل دقة أثناء قراءة القصيدة ، و هذا ما يجعله يحس بروعة الإبداع و تغمره البهجة بفعل الجو القصصي الذي تضفيه الأسطورة على القصيدة.

ب – متعة التقمص : و تتحقق هذه المتعة عند القارئ أو المتلقي بعد أن يتقمص هو أيضا دورا من أدوار النص، **فالسياب** حين يتقمص شخصية **تموز** و يتماهى مع دورها ،فهو يرغب في أن يحضا هو أيضا بقبلة الحياة من **عشتار** ، هذه القبلة التي تعيد إليه الروح و تذهب عنه الأسقام فينبض قلبه فرحا و سرورا بالحياة ، ليقوم بعدها بإنقاذ قريته جيكور و تخليصها من براثن البؤس و الشقاء.

و **السياب** حين يتقمص هذا الدور فهو يدعو القارئ ـ العربي على وجه الخصوص ـ بطريقة غير مباشرة أن يكون هو أيضا **تموزيا** ، و يبحث عن **عشتاره** التي تمنحه قبلة الحياة و تخرجه من حالة البؤس و الشقاء التي يعيش فيها، فيخلص هو أيضا نفسه و يخلص بلاده من براثن البؤس و العبودية و الشقاء الذي ترزخ فيه بفعل أنظمة الحكم الفاسدة ، و بفعل تربص القوى الاستعمارية الطامعة في نهب خيرات هذه البلدان و ثرواتها.

ربما تبدو قصيدة **تموز جيكور** مرموقة و أقل فنية من القصائد الأخرى **للسياب** و خصوصا تلك القصائد التي جاءت معها ضمن ديوان **أنشودة المطر** ، إلا أن ذلك لا يمنع خلوها من المتعة الجمالية التي تجعل القارئ يحس بالإثارة و تبعث في نفسه السرور أثناء أو بعد قراءتها.

ثانيا : جماليات التلقي و الاستراتيجيات الشعرية

1- المرأة و تأنيث القصيدة

2- المكان و انبثاق الرؤية

2-1 المدينة الوحش

2-1 القرية الملاذ

3- القناع و أسطرة الذات

4- التشكيل البصري و استفزاز المتلقي

5- حداثة اللغة و انتهاك المألوف

ثانيا : جماليات التلقي و الاستراتيجيات الشعرية :

1- المرأة و تأنيث القصيدة :

لقد كان إحساس **السياب** بالمرأة إحساسا مفعما بالعواطف الجياشة، و اللهفة و الاشتياق و لم يكن هذا الإحساس بمعزل عن مواقفه و أفكاره ، بل على العكس من ذلك فقد تولد هذا الإحساس نتيجة تأثره بظروف الحياة الصعبة ، و التي غالبا ما كانت تجعله يبحث عن حضن دافئ ينتشله من الضياع و الحرمان، و " لطالما كانت المرأة تمثل الهاجس الذي شغل فكر **السياب** طوال حياته، فكان يحلم بالمرأة التي تمنحه الدفء و الحنان و الجسد لينسى بين أحضانها الألم و الضياع ..."[1].

و السياب كان يمتلك عاطفة جياشة، و كان كثيرا ما يتوق إلى الحب المثالي المتبادل ذلك الحب الذي يدوم و يكلل بالنجاح ، فقد " كان بحاجة امرأة ، امرأة واحدة تغسل عن يديه مرارة التعب و تضمه إلى صدرها بحنان أمومي و شوق جائع ..."[2]، لذا بقي يسعى و للحصول على المرأة التي تبادله الحب و المشاعر النبيلة ، و تعوضه عن حنان الأم و تخرجه من دائرة البؤس و الشقاء و الحرمان، و تشد على يده ليكملا معا مشوار الحياة.

في قصيدة **تموز جيكور** كان حضور الأنثى ممثلا في الشخصية الأسطورية **عشتار** آلهة الحب و الجمال عند البابليين، و التي أنقذت زوجها و أخرجته من العالم السفلي المظلم **فالسياب** حين يصرخ :

"**عشتار** " **و تخفق أثواب**

و نزف حياتي أعشاب

---

1 فرح غانم صالح البيرماني، المرأة في شعر السياب، مطابع الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة، بغداد،2008، د ط ص155

2 أمطانيوس ميخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الدياليكتي)، منشورات المكتبة العصرية بيروت،1968، ط1 ، ص84.

من نعل يخفق كالبرق

كالبرق الخلب ينساب[1]

فهو لا يصرخ طلبا لامرأة بعينها، بل يوظف رمز **عشتار** ليعبر عن موضوع فني أكثر منه تعبيرا عن موضوع واقعي، **فعشتار** قد تكون أمه و قد تكون جدته ، كما قد تكون زوجته أو عشيقته ، بل ربما هي امرأة أخرى لا أحد يعلم عنها شيئا ، أو ربما هي أيضا رمز لمكان كقريته **جيكور**، أو رمز للحياة أو البعث أو أي شيء آخر .

و هنا تظهر براعة **السياب** في توظيف رمز الأنثى **عشتار**، حين حمله بمجموعة من الدلالات و المعاني المختلفة ، ليستحيل بذلك عنصر المرأة استراتيجية فاعلة في يد **السياب** يشكل بواسطتها رؤاه، و يختبأ خلفها، و يتحدث بلسانها، ليعبر عن مواقفه الفكرية و الفلسفية ، و ينقل من خلالها صورة واقعه المعاش بتفاصيله الدقيقة .

في قصيدة **تموز جيكور**، اقترن حضور الأنثى **عشتار** بحضور الألم و الإخفاق ، يقول **السياب** :

و تقبل ثغري عشتار

فكأن على فمها ظلمة

تنثال عليَ و تنطبق

فيموت بعيني الألـق

أنا و العتمة[2].

فكأننا **بالسياب** وجد المرأة التي كان يبحث عنها ، و مثلها بصورتها المثلى، و هي صورة آلهة الحب **عشتار**، لكن هذه المرأة لم تمنحه الحب و الحياة ، و إنما حملت معها الموت و الفناء ، و هو ما جعل الشاعر يشعر بالألم ، و تتقلص مساحة الأمل في نفسه و هذا ما عكسه الجو النفسي العام للقصيدة ، " فالبحث عن المرأة ، و الفراغ العاطفي

1 بدر شاكر السياب، المصدر السابق، ص 75.

2 السياب ،المصدر نفسه ، ص (74 – 75).

هما عنصرا الإخفاق في الحب ، والإخفاق يؤدي إلى الألم ، فالألم رفيق الحب عند **السياب**"[1]، و هذا ما يحيل إليه رمز **عشتار** في قصيدة **تموز جيكور**، فبعدما كان اسم **عشتار** مقترنا بالحب و الجمال ، ها هو يكتسي مدلولا جديدا على يد **السياب** في هذه القصيدة ، ليقترن أيضا بالألم و الموت .

فالحب كان مؤلما و قاسيا على **السياب** فقد عاش محروما منه بعد أن فقَد كل حبيباته و لم يبق له منهن سوى الأسماء ، و قد أشار إلى ذلك في قصيدته **أمي جيكور** بقوله :

تمتد بالجرة لي يدان تنشران حول رأسي الأطيابا

(هالتي) تلك ، أم (وفيقة) أم (إقبال)

لم يبق لي سوى الأسماء[2]

و حتى **عشتار** في قصيدة **تموز جيكور** لقيت نفس مصير حبيبات **السياب** ، بعد أن فقدت الصفة الرمزية التي تمنحها الخصوصية، و هي صفة الحب و الجمال ، و بقيت اسما بلا مسمى .

هذا المحمول الدلالي الجديد الذي حمله الرمز **عشتار** ، عبر عن خيبة أمل السياب في العثور على المرأة المحبة الصادقة و انعكس ذلك في النص ، بشكل جعل الخيبة تنتقل من الشاعر إلى النص ، و من ثم تنتقل من النص إلى القارئ ، هذا الأخير الذي رسم أفقا للتوقع مفاده أن **عشتار** رمز للحب و الجمال ، وأنها ستخلص الشاعر من آلامه و أحزانه و تعيده إلى الحياة ، ليفاجئه الشاعر و يكسر أفق توقعه تماما ، بعد أن قدم له **عشتار** في صورة جديدة لم يألفها و لم يكن حتى يتوقعها ، و ذلك حين أن ألبسها ثوب الألم و الجدب و الفناء ، و عوض أن تمنح عشيقها قبلة الحياة منحته قبلة الموت.

---

1 عبد الكريم حسين، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت 1983 ، د ط، ص57.

2 ناجي علوش، ديوان بدر شاكر السياب (المجموعة الشعرية الكاملة)، ج1 ، منشورات دار مية، دمشق، سوريا 2006، د ط ، ص340.

2- المكان و انبثاق الرؤية :

المكان من بين أكثر المداخل لفهم القصيدة ، و هو الفضاء الرحب الذي يؤسس عليه الشاعر الحديث رؤيته الفنية في طابعها الإنساني، فمن المكان تنبثق الرؤية لتكون مشهدا حيًا، يعمد الشاعر بعد ذلك إلى دمجه بعالم متخيل ، تنتج على إثره صورة جديدة ، تظهر صلة الشاعر و علاقته بهذا المكان .

فالمكان لا يمكن أن يكون مؤثرا ما لم يؤثثه الشاعر بأحاسيسه و يفرشه من مشاعره فالمكان في تجربة الشاعر استراتيجية بنائية ، و جزء لا يتجزأ من الموضوع الشعري فالشاعر " لصيق بالمكان و ابن شرعي لأحواله ، و هو بذلك لا يستطيع أن يغيب الإلحاح المكاني في عمله "[1].

و إذا نظرنا إلى المكان من حيث قيمته الفلسفية فإنه " يرد في الإبداع الأدبي كجزء من حلمي النوم و اليقظة و هما حلمان مختلفان ، ففي حلم النوم لا نجد أبعادا واضحة للمكان ، المكان فيه يتشظى ، يتفتت ...، الزمنية في هذا النوع من الأمكنة هي الغالبة لأنها موضع العلامات الفارقة للحالم... ، أما في الأدب ، و الأدب من أحلام اليقظة الواقعية التي تقهر الخيال و التأويل ، فيصبح المكان محسوسا."[2]

و بذلك يمكننا القول : أن ارتباط المكان بدلالته لا يتجزأ عن ارتباطه بالإنسان فكلاهما وحدة لا تقوم إلا بوجود الآخر ، و استمراريتهما لا تكون إلا من خلال تلك العلاقة النفسية القائمة بينهما، بصرف النظر عن طبيعة هذه العلاقة، سلبية كانت أم إيجابية.

و بالتالي فإن النتاج الوجداني للشاعر ما هو إلا إعادة لخلق تجاربه ضمن أطر زمانية و مكانية تمكنه من تحديد أبعاد تجربته و رسم الحيز الذي تشكلت فيه .

---

1 ريكان ابراهيم، الأسس الفنية للتجريب الشعري، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق ، عدد 5 س 21 /1986.

2 النصر ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي،دار الشؤون الثقافية،العراق، 1986 ،ط1،ص395.

في قصيدة **تموز جيكور** يمكن تحديد فضاءين مكانيين انبثقت منهما رؤية **السياب** الشعرية ، و هما (المدينة) بوصفها الوحش و العدو اللدود للشاعر، و (**جيكور**) القرية في كونها الجنة و الملاذ الآمن .

2-1 المدينة الوحش :

المدينة في عالم **السياب** جزء ميت لا ينبض بالحياة ، و غالبا ما كانت تبدو كئيبة قبيحة الوجه أمام الشاعر، لأنها كانت تطبق عليه أغلالها و تقيده ، فقد كانت تولد لديه الشعور بالاغتراب و الوحدة ،لأنه يخشى الضياع في شوارعها و أزقتها الضيقة، و الموت وحيدا في أقبيتها المظلمة لتسيل دماؤه في مجاريها الملوثة .

يشبه **السياب** المدينة بالخنزير البري في أسطورة **تموز** ، و يصورها وحشا بناب قاتل، بلا قلب ، هذا الوحش ـ الخنزير ـ يتصارع مع الشاعر و يطبق عليه قبضته و يغرس نابه في صدره فيرديه قتيلا ، يقول **السياب** :

ناب الخنزير يشق يدي

و يغوص لظاه إلى كبدي

و دمي يتدفق ينساب [1]

فالسياب يعبر عن سطوة المدينة و وحشيتها، فهي لم ترحمه، بل على العكس توالت عليه طعناتها ، و كان لهذه الطعنات امتدادات سياسية و نفسية و صحية ، فالمدينة في نظر السياب مسرح للموت ، و هذا ما أقلقه و بعث في نفسه اليأس و القنوط ، و كان نتيجة ذلك أنه صار ضحية من ضحاياها.[2]

سياسيا عقدت المدينة لسان الشاعر، فأضحى عصفورا مقيدا لا يقوى على التغريد و التعبير عن رأيه بحرية، يقول في حيرة:

---

1 السياب، أنشودة المطر، ص 73.

2 علي جعفر العلاق، المدينة في الشعر (دراسة في موقف الشاعر الحديث من المدينة) ، مجلة الأقلام، عدد 5 ، س 21 /1986.

أيسقسق فيها عصفور

و لساني كومة أعواد [1]

و صحيا تمكن المرض من جسم الشاعر و نخر عظمه ، ويعبر عن ذلك فيقول :

و الحقل متى يلد القمحا ؟

و الورد و جرحي مفغور

و عظامي ناضحة ملحا [2]

أما نفسيا فقد تمكنت الوحدة من الشاعر ، و بلغ به اليأس مبلغه، و صار الموت هاجسه يقضي الليالي الطوال ينتظره ، و هو ينزف و دمه يسيل ، يقول :

لا شيء سوى العدم العدم

و الموت هو الموت الباقي

يا ليل أظل مسيل دمي

و لتغد ترابا أعراقي [3]

و الجو النفسي العام للقصيدة يبدو فيه **السياب** يائسا من الحياة ،يأس تولد من عيشه سجينا بين جدران المدينة بعدا عن موطنه جيكور، يقول :

جيكور ستولد لكني

لن أخرج فيها من سجني[4]

هذه المدينة التي أضحت رمزا للاستبداد و القسوة، حيث يفقد فيها الإنسان كل قيم التحرر، و تموت فيه إنسانيته بفعل الخوف المستمر، و السخط الدائم، و الأحقاد الدفينة يقول:

هيهات أتولد جيكور

---

1 بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص 73.

2 المصدر نفسه، ص 75.

3 م ن ، ص 75.

4 م ن ، ص75.

من حقد الخنزير المتدثر بالليل

و القبلة برعمة القتل

والغيمة رمل منثور

يا جيكور[1].

2-2 القرية الملاذ :

السياب من أعمق الشعراء العرب المعاصرين إحساسا بالمكان ، فجذوره ظلت إلى زمن طويل تشده إلى القرية و إلى ذكريات الطفولة التي قضاها في مسقط رأسه و مصدر إلهامه **جيكور** التي فارقها ولم تفارقه ، فهي مدينته الفاضلة ، و جنته الموعودة ، و هي الأم التي يرتمي في حضنها كلما اشتدت عليه ظروف المعيشة ، و اسودت في وجهه سماء الحياة .

و لطبيعة **جيكور** و هوائها النقي و مناظرها الخلابة ، قوة السحر في **السياب** ، إذ تختزل الزمن إلى الوراء تارة فيسترجع **السياب** لحظات الطفولة و ذكريات الزمن الجميل، ثم تختزل الزمن إلى الأمام تارة أخرى فيستشرف ما هو آت، فترسمه **جيكور** في شعر **السياب** كآبة و بؤسا ، أو سعادة و تفاؤلا .

في قصيدة **تموز جيكور**، تتجه ذات **السياب** إلى **جيكور** و هي تولد من جديد و تغادر رحم المتخيل إلى فضاء الحقيقة و الواقع ، هذه الولادة التي يجزم **السياب** أنها لن تكون ما لم تكن عبر ميلاده هو ، فكلاهما توأم في رحم المعاناة ، و خروجهما من رحمها لن يكون إلا خروجا متزامنا ، يقول **السياب** :

هيهات أتولد جيكور ؟

إلا من خضة ميلادي[2]

---

1 السياب ،المصدر السابق، ص 74.

2 المصدر نفسه ، ص 74.

و يعود **السياب** ليقرر بيقين أن **جيكور** ستعود و تبعث جديد ، و ذلك من خلال التوحد بينهما، فنهوض **تموز**، هو نهوض **لجيكور**، و هو أيضا نهوض لذات الشاعر و انفتاحها على الخارج .

ولادة **جيكور** الجديدة ، ولادة متفردة، تحمل فيها **جيكور** آمال **السياب** و آلامه ، و هي ولادة متجددة دوما ما تجددت نار حزنه لفراقها ، و غصة اغترابه عنها، و رحيله إلى ضفاف و مدن أخرى مختلفة عنها .

ولادة **جيكور** هي ولادة بمعنى الحياة ، مدهشة تفيض بالخصب و النماء ، تتماوج أنغاما حلوة حتى و لو كان ذلك من غصة الموت و المرض ، يقول السياب :

جيكور ستولد من جرحي

من غصة موتي من ناري

سيفيض البيدر بالقمح

و الجرن يضحك للصبح

و القرية دارا عن دار

تتماوج أنغاما حلوة.[1]

لكن في الحقيقة ولادة **جيكور** لم تحدث ، و الجنين خرج إلى الوجود مشوها ، لأن الشاعر يعود و يستدرك على نفسه هذه البشرى ، ليعود إلى جدل الأسئلة ، و يعود الشك من جديد و تطغى على **السياب** مسحة اليأس و يفقد الأمل في ميلاد **جيكور** ، بعد أن يصدمه الواقع بكل تفاصيله و تأتي النهاية سوداوية ، **فالسياب** غلبه المرض و اشتدت ظروف معيشته، و **جيكور** لم تنهض و بقيت حبيسة الفقر و التهميش و اشتدت معاناتها هي أيضا ، و **تموز** لم توقظه قبلة **عشتار** ، و لذا جاءت نهاية قصيدة **تموز جيكور** سوداوية، و طغت عليها مسحة الحزن و اليأس ممثلة في الموت، و طغى على هذا

1 السياب ، المصدر السابق ، ص 74.

الشطر من القصيدة معجم الموت و الفناء (الجرح ـ الملح ـ العدم ـ العدم الموت ـ الموت الباقي ـ سيلان الدم ـ الحقد ـ الليل ـ برعمة القتل) فكلها ألفاظ تحيل إلى التلاشي و الاضمحلال ، و تشير إلى موت **جيكور** قبل ميلادها .

يبقى أن **جيكور** ظلت " ذلك الشعور المضيء في حياة الشاعر ـ **السياب** ـ و شعره"[1] فهي تمثل في ذهن **السياب** الطيبة و البراءة و النقاء، و هي الملاذ الآمن و الصدر الحنون الذي يأوي إليه بعيدا عن أجواء المدينة القاسية و دروبها المتجهمة.

حاول **السياب** جاهدا من خلال هذه القصيدة بعث **جيكور** من جديد، و انتشالها من العالم السفلي المظلم، عالم الفقر و المعاناة، و ذلك بميلاده هو و خلاصه أيضا من قبضة المرض، و بطش الظروف الصعبة التي تولدت من العزلة و الوحدة و الفقر و فراق الأحبة و الاغتراب عنهم، و بما أن ميلاد الشاعر و خروجه من رحم المعاناة لم يحدث بدت ذات الشاعر **(السياب)** في القصيدة منكسرة ، و تلاشت فرص **جيكور** في الخلاص و النهوض و الخروج من رحم المعاناة أيضا، و رغم ذلك فقد ترك **السياب** في القصيدة فسحة من الأمل، فهذا الانكسار و رغم ما يحمله من عتمة الوجع و الموت ، إلا أن ثمة دائما ولادة لابد من أن تكون.

من خلال هذا التوظيف الفني للمكان في قصيدة **تموز جيكور** ، انبثقت رؤية **السياب** للحياة بكل تفاصيلها و كل أزمنتها، فجاء الماضي بهيجا ملؤه السعادة و التفاؤل ممثلا في **جيكور** الصبا، و جاء الحاضر سوداويا لوثته أجواء المدينة الموحشة بكل سلبياتها في حين جاء المستقبل موغلا في السوداوية بفعل الوحدة و الاغتراب و المرض.

---

1 سالم معوش، بدر شاكر السياب، أنموذج عصري لم يكتمل، مؤسسة بحسون للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان،2006 ط1، ص 16.

3- القناع و أسطرة الذات :

القناع تقنية و أسلوب تعبيري حديث ، " يعمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية أو أسطورية ، في الأعم الأشمل يتقنع بها و يختبئ وراءها ليعبر من خلالها على المحنة الاجتماعية و الكونية ، متجردا من ذاتيته ، أو ليعبر عن موقف يريده ، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث ، أو ليتحدث من ورائه عن بعض شواغله و همومه الفكرية."[1]

من خلال هذا التعريف ندرك أن تقنية القناع ، أسلوب تعبيري غير مباشر ، يوظفه الشاعر من خلال تقمص شخصية أخرى و التماهي معها ليعبر عن مشاعره و مواقفه و أحاسيسه ، بحيث يكون هو ذاته و غيره في وقت واحد .

و قد استفاد **السياب** من هذه التقنية ، و كان من السباقين في توظيفها في الشعر العربي الحديث ، رغبة منه في إعادة تكوين ذاته و محاولة اكتشافها من جديد من خلال تقمص ذوات أخرى (تاريخية ، دينية ، أسطورية ...) .

في قصيدة **تموز جيكور** تقمص **السياب** دور **تموز** إلـه الخصب و الحياة في الأسطورة البابلية ، و الذي قتله خنزير بري فنزل إلى العالم السفلي المظلم ، فماتت الطبيعة بموته ، و بدأت عشيقته " **عشتار**" البحث عنه دون جدوى ، و من كثرة المشي أدميت قدماها و نبت مكان نقاط الدم شقائق النعمان، و بعد أن نزلت **عشتار** إلى العالم السفلي المظلم وجدت **تموز** و قبلته فعاد إلى الحياة ، و صعد معها إلى الأرض مرة أخرى ، فحل فصل الربيع و أينعت الزهور، و عم الخصب و النماء ربوع الأرض .

من البداية يتقمص السياب شخصية **تموز** و يتماهى معها يستعير أعضاءها و يتحدث بلسانها، ما يضع القارئ من جديد في حالة من التوتر بفعل اختلاط الأمور عليه و صعوبة تحديد الشخصية (المُتَقَمِّصَةِ) من الشخصية (المُتَقَمَّصَةِ)، فإن كان الخنزير

1عبد الرضا علي، نقلا عن : امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف ، دراسة تحليلية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،لبنان، 2001 ،ط1 ،ص 89 .

البري تصارع مع **تموز** فما باله يشق يد **السياب** بنابه ، وعوض أن يغوص لظاه في كبد **تموز**، ها هو يغوص في كبد السياب فيصيح ألما :

ناب الخنزير يشق يدي

و يغوص لظاه الى كبدي

و دمي يتدفق ينساب[1]

و إن كانت **عشتار** عشيقة **تموز** و مخلصته من العذاب في العالم السفلي، فما بالها تخونه و تقبل ثغر **السياب** الذي يصف قبلتها قائلا :

و تقبل ثغري عشتار

فكأن على فمها ظلمة

تنثال عليَ و تنطبق [2]

و الملاحظ أن **السياب** رصد الموقف الأسطوري بأدق تفاصيله لدرجة توحي بأننا أمام مرآة نرى عبرها (**السياب**/المتكلم / الحاضر) منعكسا في صورة (**تموز** / المتكلَم بلسانه / الغائب) ، أي أننا أمام أسطورة واحدة هي : أسطورة **السياب** ، في شكلها الجديد الذي انتزعته انتزاعا من الأسطورة القديمة، و هي أسطورة **تموز** .

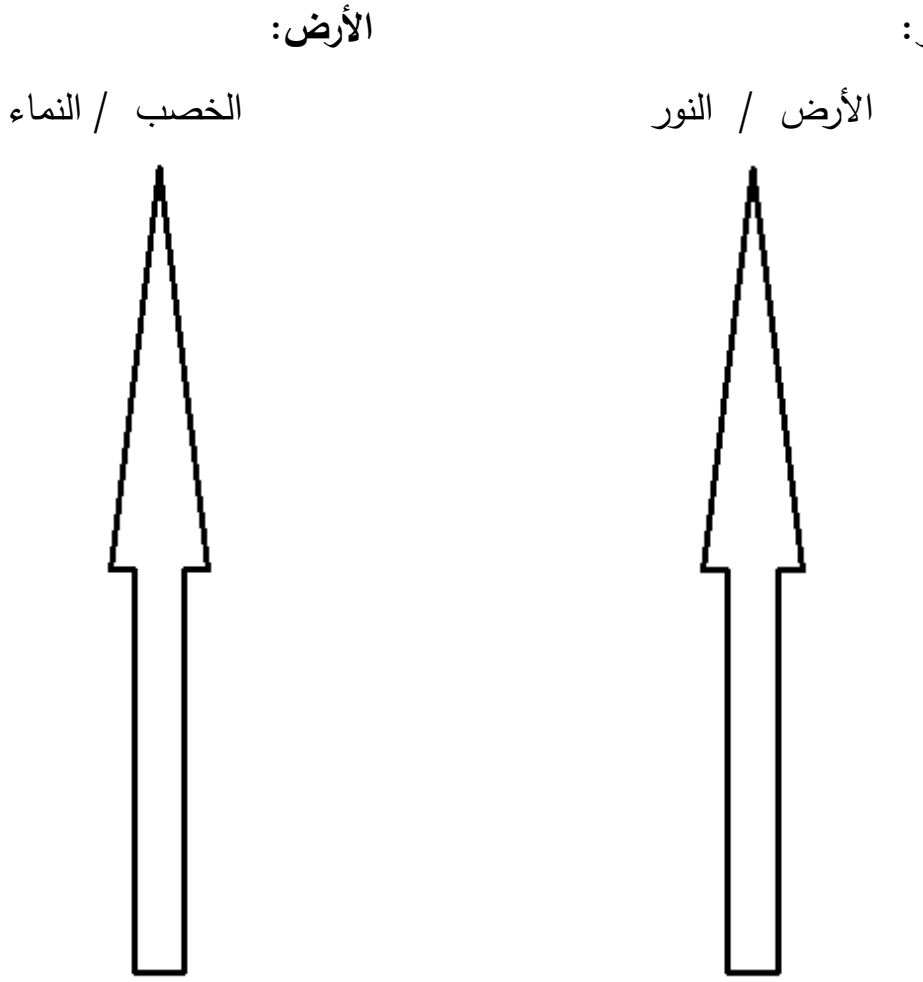
و الحقيقة أن محاولة "**السياب**" تقمص شخصية "**تموز**" و التطابق الكلي معها لدرجة التوحد و التماهي ليست عفوية، و إنما أراد **السياب** من خلالها التعبير عن مواقفه و مشاركة القارئ همومه و ظروفه النفسية و الصحية و المعيشية الصعبة ،كما أن هذا التوحد فيه رغبة في الخلاص، بالانتقال من حالة المرض و الحرمان و الاضطهاد السياسي إلى حالة الصحة و الفرح و الحرية .

---

1 بدر شاكر السياب، أنشودة المطر ،ص 73.

2 المصدر نفسه، ص 73.

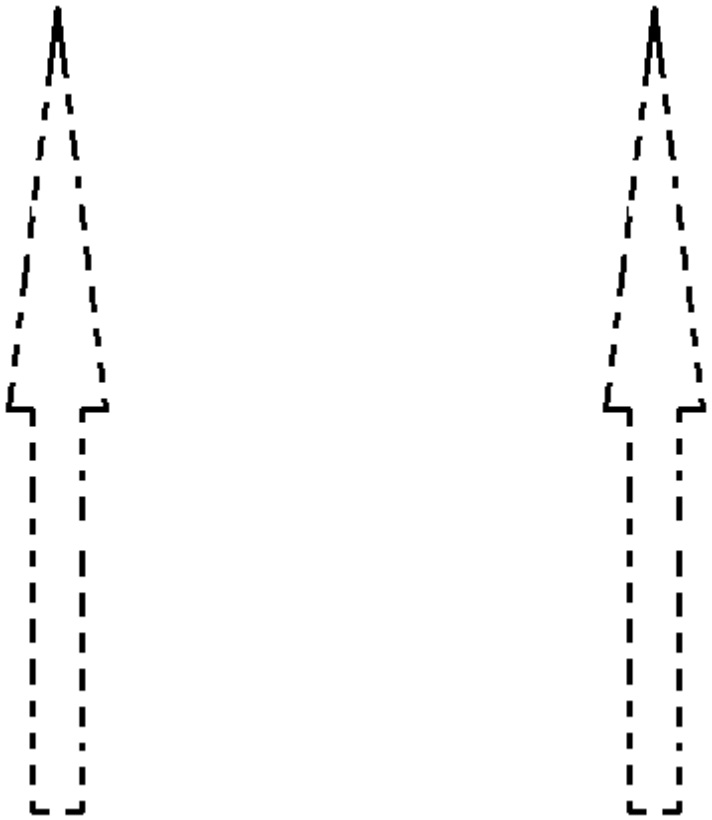
و هو أيضا رغبة في خلاص **جيكور** ، و انتقالها من حالة الركود و القحط و الجفاف إلى حالة النشاط و الخصب و النماء ، و يمكن توضيح سلسلة هذه الانتقالات من خلال الشكلين ، رقم (1) و رقم (2) :



الشكل رقم (1): مخطط الانتقال في **أسطورة تموز**

السياب : **جيكور :**

جيكور / النور الخصب / النماء



المدينة / الظلام القحط / الجفاف

انتقال (2) **انتقال (4)**

الشكل رقم (2) : مخطط الانتقال في **أسطورة السياب**

و الملاحظ من الشكلين أن:

الانتقال(1) تم بنجاح في النص الأصلي " **أسطورة تموز**" ، فتموز بعد أن صرعه الخنزير البري قبلته "**عشتار**" فعاد إلى الحياة و استطاع أن ينتقل من العالم السفلي المظلم غلى سطح الأرض و يرى النور و انتقاله كان سببا في حدوث الانتقال(3) و تحولت الأرض من حالة القحط و الجدب و الجفاف إلى حالة الخصب و النماء فكانت قبلة "**عشتار**" قبلة حياة لتموز و حياة الأرض .

في حين أن الانتقال(2) في أسطورة "**السياب**" كان مصيره الفشل، **فالسياب** بعد أن صرعه الخنزير ، و الذي يرمز في القصيدة إلى المرض و الظروف الاجتماعية الصعبة و الاغتراب و الاضطهاد السياسي ، بقي قابعا في ظلمة المدينة و لم يستطع الخروج منها و العودة إلى قريته "**جيكور**" مصدر النور و منبع الألفة و الحنان و فضاء الحرية و الأمان .

فشل **السياب** في الانتقال من حالة المرض إلى حالة الصحة ،و فشله في الخروج من المدينة و العودة إلى قريته **جيكور**، نتج عنه فشل الانتقال(4) ، و تسبب ذلك في فشل القرية **جيكور** في النهضة و النمو، و بقيت قابعة في البؤس و القحط و الجفاف ، فكانت قبلة "**عشتار**" هذه المرة قبلة موت **للسياب** ، و قبلة موت **لجيكور**، و هو ما أيقن به **السياب** و صرَّح به في آخر القصيدة حين قال:

و القبلة برعمة القتل

والغيمة رمل منثور

يا جيكور ؟[1]

إن هذه الخاتمة المأساوية التي انتهى إليها **السياب** و قريته **جيكور** في هذه القصيدة حولت مسار الأسطورة الأصل و التي كانت نهايتها سعيدة ، و حولت أيضا مسار أفق توقع القارئ و خيبت انتظاره ، فبعدما تقمص الشاعر شخصية **تموز** كليا و توحد معها من بداية النص إلى نهايته ، بشكل جعل المتلقي يصنع أفقا للتوقع مفاده أن نهاية **السياب** و معها نهاية **جيكور** ستكون سعيدة مثلما حدث للأرض و **لتموز** في الأسطورة البابلية ، استطاع **السياب** أن يكسر هذا الأفق الذي صنعه المتلقي ، و يخيب انتظاره فبعد أن كان المتلقي ينتظر و يتوقع نهاية سعيدة ، صدمه السياب بنهاية مأساوية، و هي تضاؤل فرص الشاعر في الشفاء و بالتالي الانحدار نحو الموت ، و كذا تضاؤل فرص نجاة **جيكور** و خروجها أيضا من حالة البؤس و الشقاء.

1بدر شاكر السياب، المصدر السابق ،ص 75.

4- التشكيل البصري و استفزاز المتلقي :

التشكيل البصري عنصر له فاعليته على مستوى عمليتي الإنتاج و التلقي ، فعملية الإنتاج تؤكد قصدية المبدع من وراء مثل هذا التشكيل البصري ، في حين تحاول عملية التلقي إعادة عملية الإنتاج من خلال عنصر التأثير الذي يمارسه هذا التشكيل البصري على المتلقي .

فالمتلقي حين يصطدم بنمط جديد من الكتابة ، غريب و غير مألوف ، يستفزه و يثير فيه الدهشة ، ما يجعله يوظف قدراته و يستثمر معارفه ، لإعطاء تفسير لمثل هذه الظاهرة البصرية ، ما يجعله يقع تحت تأثير دلالة الشكل البصري للنص ، بعد أن كان واقعا فقط تحت تأثير الدلالة اللغوية .

فلعبة الكتابة " عبر تشكيلها الفيزيائي تجسد دالاً بصريا من خلال الخطوط و التشكيلات التي تخاطب البصر ، حتى أنها لتصبح منبها بصريا بالإضافة إلى كونها منبها لغويا "[1] و هذا ما يتطلب من القارئ أن يصبح جزءًا من اللعبة ، بشكل يفرض عليه بذل جهد مضاعف حتى يستطيع تأويل العناصر اللغوية ، و في نفس الوقت يصل إلى مكامن الجمال التي يحملها التشكيل البصري .

و لعل اعتياد المتلقي على شكل هندسي ثابت للقصيدة العمودية ، و التي أصبح فضاءها يشكل صورة نمطية ثابتة للكتابة بعيدة عن الإثارة و التشويق ، هو ما جعل شعراء الحداثة و من ضمنهم **السياب** يثورون على هذه النمطية ، يقدمون للقارئ نموذجا جديدا و شكلا مختلفا للكتابة ، ابتداءً بالخط و شكله ، وصولا إلى الصور و الرسومات و التقطيعات ، و غيرها من أشكال الكتابة التي تتعلق بالرؤية البصرية أكثر مما تتعلق بالصور البلاغية اللغوية و غير ذلك من عناصر النص ، هذه الثورة على النمطية السائدة في الكتابة ، جاءت رغبة ذاتية من عند الشاعر ، فهو الموزع لبنيات البياض

1 موسى رباعية، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر و التوزيع ،الأردن ، 2008 ، ط1 ص 207.

و السواد على النص، ليخرج النص بشكل غير تقليدي يفاجئ به عين القارئ بعد أن كانت قد اعتادت على نمط قارٍّ لشكل النص الموزع بين صدر و عجز[1].

في استقرائنا لعنصر التشكيل البصري لقصيدة **تموز جيكور** ، و كيفية اشتغاله لاستفزاز المتلقي و تخييب أفق توقعه، عمدنا إلى تحليل بنية السطر الشعري ، و هو أحد عناصر التشكيل البصري، و يتمثل السطر الشعري في" ذلك الخط المتصل الذي نرسمه و نحن نكتب ، و السيلان الحبري الذي يربط الحروف إلى بعضها البعض في كلمات و يربط الكلمات على الأسطر "[2].

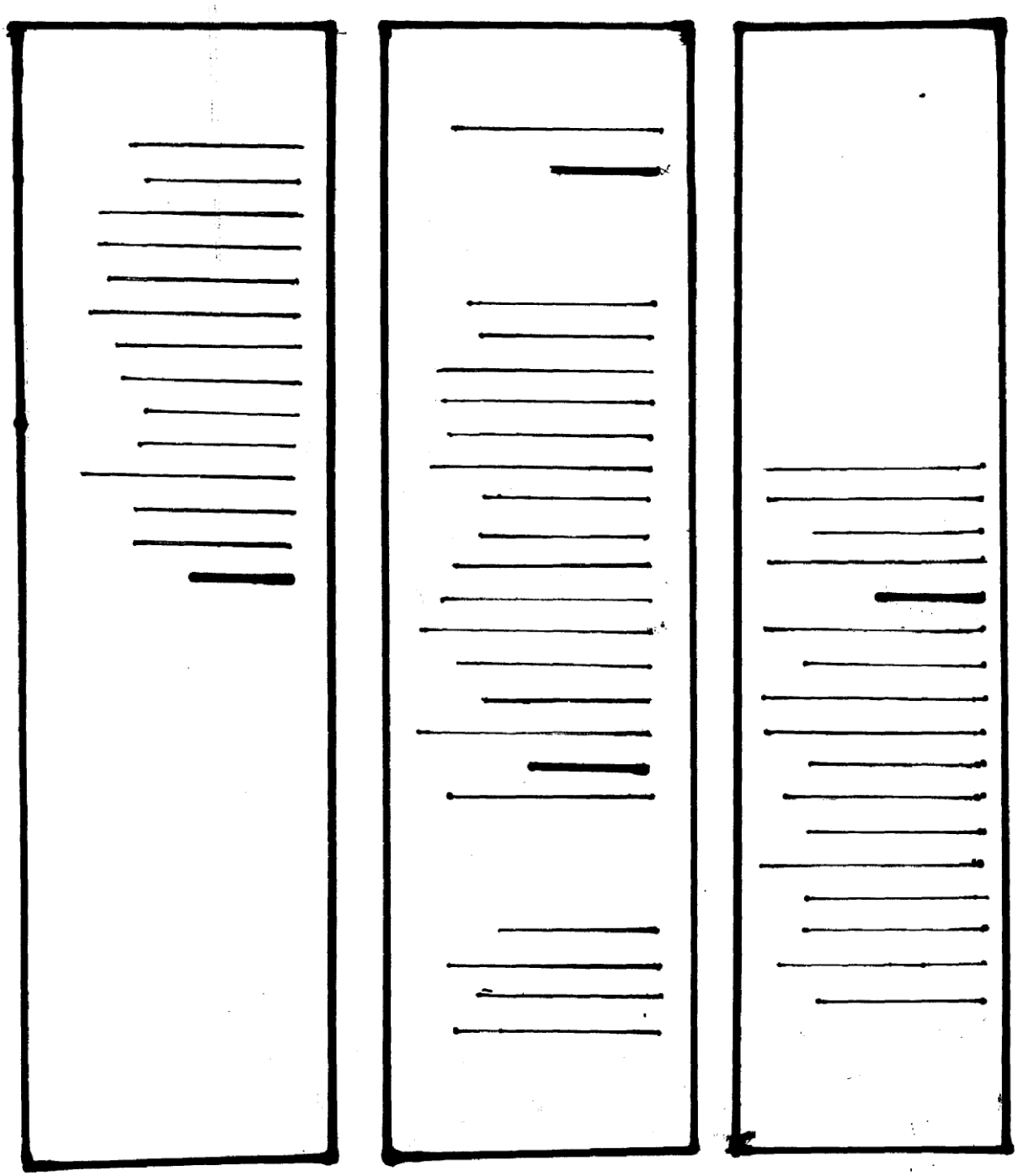
و السطر الشعري هو أحد ميزات الشعر الحديث و المعاصر، ظهر بعد التحول من القالب النمطي ممثلا في الأبيات الشعرية المحدودة بعدد ثابت من التفعيلات، إلى رحاب قالب جديد تحكمه قوانين أخرى.

قصيدة **تموز جيكور** جاءت في ثلاث صفحات من ديوان **أنشودة المطر**، و هي الصفحات 73 ، 74 ، 75 على التوالي ، و جاءت بنية الأسطر الشعرية في كل صفحة كما في الشكل رقم (3) الظاهر أدناه :

1 ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة و النشر الدار البيضاء ،المغرب ، 1985 ط2 ، ص103.

2 محمد الماكري، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان،1991 ، ط1 ص 85.

الشكل رقم 3: شكل السطر الشعرية في قصيدة **تموز جيكور**



ص 73 ص 74 ص 75

إن أول ما نلمحه من خلال الشكل رقم (3)، هو عدم انتظام البنية التركيبية للقصيدة و يرجع ذلك إلى التفاوت في طول الأسطر الشعرية، كلمتين في أقصر سطر، و خمس كلمات في أطول سطر.

هذا الاضطراب و التفاوت في حجم الأسطر الشعرية و اختلاف أطوالها، يعكس بشكل مباشر حالة الاضطراب النفسي و الشعور المتذبذب للشاعر.

كما يلاحظ أيضا أن الأسطر الطويلة تشغل أكبر حيز في فضاء القصيدة ، و تأتي في شكل كتلة سوداء مستطيلة ، تعقبها مباشرة فسحة صغيرة ممثلة في سطر شعري قصير و هذا ما يتناسب أيضا و الجو النفسي العام السائد في القصيدة ، إذ يقابل شعور اليأس و القنوط كتلة الأسطر الطويلة ، في حين يأتي السطر القصير ليقابل خيبة الأمل التي يقع فيها الشاعر ، ففي المرة الأولى يخيب أمله حين يتقمص شخصية **تموز** الأسطورية و يصارع الظروف الصعبة و قساوة المدينة و التي مثلها بالخنزير الوحشي و كان يأمل أن تكون تضحيته سببا في عودة الحياة إلى الأرض كي تنبت قمحا و تزهر شقائق نعمان ، لكنه يصاب بخيبة أمل حين يتحول دمه إلى ملح ، لتستمر بذلك حالة الجدب و موات الأرض ، يقول :

لم يغد شقائق أو قمحا

لكن ملحا[1]

ثم في المرة الثانية تعود حالة اليأس و القنوط و تعود معها كتلة الأسطر الطويلة فيستدعي الشاعر شخصية **عشتار** عشيقة إلـه الخصب **تموز**، و يتمنى لو أنها تقبله فيعود إلى الحياة و يخرج إلى النور ، لكنه يصاب من جديد بخيبة أمل، ليحضر معها السطر الشعري القصير مرة أخرى ، فالشاعر لم يعد إلى الحياة و لم يخرج من حالة الفقر و المرض و بقي يقبع في ظلمة المدينة و سواد ليلها ، يقول :

1 بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص 73.

فيموت بعيني الألق

أنا و العتمة [1]

في المرة الثالثة يؤكد الشاعر أن قريته **جيكور** التي تغرَّب من أجلها ، ستولد من جديد و يعود إليها النور، و ستفيض بيادرها بالقمح ، و تورق أشجارها و تخضرُّ ، و سيضحك الجرن للصبح ، و تعم الفرحة أرجاء القرية و تدخلها دارًا دارًا .

و رغم فسحة الأمل في هذا المقطع ، و التي رسمها الحديث عن **جيكور** ، رمز الأمل و الفرح و البسمة و كل شيء جميل عند **السياب** ، إلا أن خيبة الأمل تعود من جديد و يعود معها أيضا شكل السطر الشعري القصير ، وذلك حين يجزم **السياب** أنه لن يخرج من سجنه و أنه لن يحضر ميلاد **جيكور** و لن يفرح مع أهله و خلاَّنه ، لأن قلبه سيتوقف عن النبض و جسده سينخره الدود (المرض) ، يقول :

لن ينبض قلبي كاللحن

في الأوتار

لن يخفق فيه سوى الدود[2]

في المرة الرابعة و الأخيرة ، تعود حالة اليأس و القنوط ، و يعود الشاعر إلى الصراع مع الحياة من جديد ، و يستسلم للمرض ، و تكبله الظروف المعيشية الصعبة ، و يقع في حيرة من أمره حين يتذكر أن **جيكور** لن تولد إلا من خضة ميلاده ، و كيف لها ذلك؟

و أنى لها أن تولد و الموت يحيط به و بها من كل جانب ، و الخنزير البري (المدينة) يتربص بهما ليلا من كل ناحية ، و في هذا الموقف أيضا تحضر خيبة الأمل في الحياة و يحضر معها السطر الشعري القصير يشيع جيكور إلى مثواها الأخير ليطلق **السياب** صرخة النهاية ، حين يقول:

---

1 السياب ،المصدر السابق، ص 74

2 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و القبلة برعمة القتل

و الغيمة رمل منثور

يا جيكور[1]

من هنا يمكن القول : أن **السياب** استطاع استثمار استراتيجية التشكيل البصري ، من خلال بنية الأسطر الشعرية و طريقة توزيعها داخل فضاء النص ، بشكل يتناسب مع الدفق الشعوري و الجو النفسي العام للقصيدة ، و هذا ما ساعد على نقل الاضطراب النفسي و جعله اضطرابا خطيا (اضطراب الأسطر الشعرية) ، و بعد ذلك ينتقل هذا الاضطراب إلى القارئ بمجرد التلاقي البصري مع القصيدة ، و هو ما يضعه في حالة من التوتر الجمالي الناجم عن وقوعه تحت سلطة التشكيل البصري للقصيدة ، و الذي يستحوذ عليه هذا بصريا و من ثم يستحوذ عليه حسيا و شعوريا .

كما أن هذا التشكيل البصري أسس لقالب جديد للقصيدة ، من خلال لغتها و شكلها المدهش و المفاجئ ، هذا القالب الجديد خيَّب أفق توقع القارئ ، باختراق المعايير المألوفة و الانزياح عن السبل الفتية الشائعة في الأشكال الشعرية الأخرى ، و خاصة شكل القصيدة العمـوديـة .

1 السياب ،المصدر السابق ،ص 74.

5- حداثة اللغة وانتهاك المألوف :

يرى كثير من النقاد أن اللغة "هي موطن الهز الشعرية، التي تصدم و تباغت و تنعش و تجسد الفاعلية الشعرية و فتنتها " [1]، و هي بهذا المفهوم تعد من بين أكثر الاستراتيجيات الشعرية التي تمنح النص القدرة على إثارة الدهشة و مفاجأة المتلقي ، شرط أن تتوفر في الشاعر " القدرة على إحالة تلك المادة اللغوية إلى لغة شعرية مجردة من التقليد و التكرارية و عدم السقوط في الترهل اللغوي و الابتذال ، بل تتحول تلك المادة إلى قوى خارقة من صور المعنى و التخيل يتجاوز بها الشاعر حدود التوقع و الانتظار إلى آفاق مدهشة تتميز بالمفاجأة و التجدد "[2].

و المتتبع لمسار **السياب** الشعري، يلحظ خصوصية لغته الشعرية و حداثتها من خلال تجاوزها للأعراف اللغوية السائدة ، و انتهاكها للمألوف و المتعارف عليه من أساليب و تراكيب لغوية .

ففي قصيدة **تموز جيكور** يلحظ المتلقي أنها بنيت كما ذكرنا سابقا على مجموعة من الثنائيات الضدية مثل (الموت/الحياة) ، (الذات/الموضوع) ، (الظلمة/ الضياء) (الجدب /الخصب) ، و غيرها من الثنائيات التي تشكل المحتوى الدلالي للقصيدة و لعل ما يجمع بين هذه الثنائيات هو الدلالة على الانهزام ، انهزام لذات شاعرة ممثلة في **السياب** الذي نال منه المرض و أنهكته الظروف المعيشية الصعبة ، و انهزام قريته **جيكور** التي أصابها القحط و الجفاف و حل فيها الخراب ، و هو ما جعل **السياب** يتعلق بقشة من الأماني طمعا في النجاة ، لكنها للأسف لم تنقذه و قريته من المصير المحتوم .

---

1 علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر و التوزيع،الأردن، ،ط1 ، 2003 ص23.

2 سعدون محمد، الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، مذكرة ماجستير تخصص نقد أدبي، إشراف د:صالح مفقودة كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي ،جامعة محمد خيضر، بسكرة ،الجزائر، 2010/2009، ص87.

و إذا حاولنا جرد كلمات القصيدة و البحث عن الحقول الدلالية التي تنتمي إليها لوجدنا الحقول الدلالية الطاغية فيها هما الحقل الخاص بالطبيعة و ألفاظه:

(الخنزير ، قمح ، أعشاب ، نور ، أعناب ، البرق ، الربوة ، الغيمة ...) ، و الحقل الدلالي الخاص بالماء و ألفاظه : (ينساب ، أسقى ، الوادي ، مسيل ، الطين ...) و كلا الحقلين يحيل في الدلالة على الخصب و النماء من جهة و الجدب و الجفاف في الجهة المقابلة، وهو ما يجعل ثنائية (الخصب و الجفاف) المفتاح الكفيل بإقحام القارئ في جو القصيدة المضطرب، و الذي تسبب فيه اضطراب اللغة و تراوحها بين معجمين دلالين متناقضين ، معجم الحياة كلماته من قبيل [أحيا ،أعشاب، أسقى...] أما المعجم الثاني فيحتضن كل المفردات الدالة على الموت من قبيل [موت ملح، كومة أعواد رمل....]، و هذا التناقض و الاضطراب يتوافق أيضا مع الاضطراب النفسي للشاعر و الذي ينتهي به إلى الهلاك ، و ينتهي أيضا بقريته و ملاذه' **جيكور** إلى الخراب.

و الملاحظ أن خروج **السياب** في هذه القصيدة عن تقاليد المعجم التقليدي فيه انتهاك لتقاليد اللغة ، فاستعماله ألفاظا مألوفة و متداولة و تحميلها بطاقات إيحائية جد مكثفة تحول دون إمكانية فهم المحتوى الدلالي للقصيدة ، يحرج المتلقي و يضعه في ورطة تقتضي منه ملئ الفراغات ، و كشف الغموض و إيجاد العلاقة بين الدوال ومدلولاتها .

كما أن هذا الانتهاك و تحميل النص بدلالات عميقة يقتضي قارئا خاصا ، متشعب المعارف ، واسع الاطلاع ،له دراية بتاريخ الأساطير ، و متفتحا على كل الثقافات الشعبية ، و هذا ما يحيل إليه حضور أسطورة **تموز** البابلية بوصفها قناعا يتخفى وراءه الشاعر ليعبر من خلالها على موقفه و رؤاه.

واستعمال **السياب** لهذا النمط الجديد في التصوير ـ استخدام قناع الأسطورة ـ لم يمنعه من استثمار صور تقليدية معهودة كالتشبيه في قوله : (نعل يخفق كالبرق) و الذي أراد من خلاله إظهار وطأة الموت و شدته.

كما تحظر الاستعارة بشكل مكثف في كامل القصيدة، مثل قول الشاعر :

(النحل يوسوس أسراري) و (دمائي تظلم) و (حقد الخنزير) و (يموت بعيني الألق) إذ ستطاع **السياب** من خلال هذه الاستعارات و غيرها أن يشغل ذهن المتلقي و يفتح له كل مرة منفذا للتأويل و بناء أفق جديد.

وإذا انتقلنا إلى المستوى الأسلوبي و التركيبي، فإن أول ما نلحظه في هذه القصيدة هو ذلك التوزيع المنتظم للأفعال بشكل يتناسب و يتماشى مع ما يحمله النص من دلالات ففي المقطع الأول تهيمن أفعال مضارعة مثل: (يغوص، يتدفق، يخفق يرف، ينساب...) و هي أفعال توافق في دلالتها الجو الانهزامي الذي يوحي به مشهد موت الشاعر بفعل طعنة من ناب الخنزير البري .

أما المقطع الثاني يوظف **السياب** أفعالا مضارعة مسبوقة بسين الاستقبال مثل: (ستولد سيورق، سيفيض سيضحك...) و هي أفعال تدل على الترقب و الانتظار و توافق في دلالتها رغبة الشاعر وأمله في عودة الحياة إلى جسمه لتعود بذلك قريته **جيكور** إلى سابق عهدها بأراضيها الخصبة الغناء ، وينعم أهلها بالخير و الرخاء.

أما المقطع الأخير يوظف فيه **السياب** أفعالا مضارعة مسبوقة بهمزة الاستفهام مثل : (أتولد ، أينبثق أيسقسق...)، و هي أفعال تدل على الاستحالة و القلق و الحيرة و الشك و هي توافق في دلالتها انهزام الشاعر و استسلامه بعد اقتناعه باستحالة شفائه و عودة الحياة إلى جسمه العليل، و بالتالي استحالة عودة **جيكور** أيضا إلى الحياة بما أن حياتها مقرونة بحياته .

كما أن انتهاك **السياب** للمألوف من خلال اللغة يظهر جليا في طريقته الخاصة في التركيب من خلال نسج علاقات منطقية بين ألفاظ متنافرة دلاليا مثل: (أعشاب من نعل يخفق كالبرق، لساني كومة أعواد) ، فهذا الأسلوب أو الطريقة الجديدة فيها خرق للسائد و خروج عن التقليدي و المألوف ، بشكل يصدم المتلقي و يفاجئه و يجعله يعيد ترتيب أفكاره ، فهو لم يعتد على هذه الطريقة في تركيب الألفاظ و توظيفها دلاليا.

كما أن هذه الطريقة تجعل النص يتسم بالغموض و هذا ما ينهك المتلقي و يمنحه المتعة في الوقت ذاته فهذه الطريقة تخرج اللغة و تبعدها عن الرتابة و تترك باب النص مفتوحا على آفاق متعددة للتأويل.

الخـــاتمة

الخاتمة

كان وقوف البحث عند قصيدة **تموز جيكور** للشاعر العراقي **بدر شاكر السياب** من خلال مقاربتها جماليا، في ضوء ما تتيحه مفاهيم نظرية التلقي الألمانية، وذلك سعيا للكشف عن مخزون القيم الفنية و الجمالية للنص **السيابي** من جهة، و تحديد أبعاد القراءة من منظور نظرية التلقي من جهة أخرى ، وكان كل ذلك انطلاقا من:

أولا : جمع اللفتات و الآراء النقدية المتناثرة بين دفات الكتب و في ثنايا المقالات في الصحف و المجلات، و التي جادت بها أقلام القراء و النقاد حول **السياب** و تجربته الشعرية خصوصا ما تعلق منها بالقصيدة موضوع البحث.

ثانيا : جمع أكبر قدر ممكن من المصادر و المراجع التي تتيح لنا التعرف عن كثب على نظرية التلقي و آلياتها الإجرائية، من جهتي التنظير و التطبيق معا.

و بالتوغل في أعماق البحث , تبين استجابة قصيدة **تموز جيكور** للقراءة و التحليل وفقا لنظرية التلقي ، من خلال مجموع الخصائص و الاستراتيجيات الشعرية التي تزخر بها القصيدة من لغة و صور شعرية و انزياحات و أشكال وغيرها، و هو ما تم إبرازه و الكشف عنه استنادا إلى مفاهيم نظرية التلقي و آلياتها الإجرائية ، و مكننا من رصد جملة من النتائج , كانت بمثابة عصارة لهذه الدراسة المتواضعة نجملها فيما يلي :

- أظهرت المناهج النقدية الحديثة في حركتها حول النص، سعيا إلى إحكام السيطرة عليه بوسائط مختلفة ، وهذا ما أنتج نوعا من التداول على السلطة بين مختلف أقطاب العملية الإبداعية (مؤلف ـ نص ـ قارئ) في جو من التنافس و التنازع لتستقر الكرة في ملعب القارئ ، الذي استطاع الانتقال بالقراءة و النقد من عالم البنية اللغوية الضيقة إلى فضاء و عوالم أوسع و أرحب في القراءة و التأويل و هو ما منح النص صفة الخلود و ضمن له الاستمرار البقاء.
- اعتمادا على فرضية **ياوس** بخصوص تاريخ القراء، و من خلال مجموعة من القراءات لعدد من النقاد و القراء المتمرسين لقصيدة **تموز جيكور**، وقفنا على

تنوع هذه القراءات و اختلاف نتائجها و منطلقاتها الإجرائية ، و تمايز مرجعياتها المعرفية رغم وحدة النص و ثبات وحدته اللغوية.

- إن التتابع القرائي لقصيدة **تموز جيكور**، أنتج علاقة حوارية بينها و بين قراءها ما سمح بتتبع هذه القراءات و تسلسلها التاريخي ، و تحديد الأهمية التاريخية و القيمة الجمالية للقصيدة في كل مرة ، و سمح أيضا بإحياء القصيدة و إعادة بعثها من جديد لتكون جزءًا من التجربة الجمالية المعاصرة .
- من خلال مفهوم أفق الانتظار ، استطعنا أن نكشف خروج قصيدة **تموز جيكور** عن المألوف و المعتاد ، فالقارئ للقصيدة يلحظ اشتمالها على مجموعة من البؤر المضيئة مثل الفجائية و الثنائيات الضدية ، و التي تشتغل جميعها وفق نظام تكاملي يحدد مدار أفق انتظار النص و القارئ معًا.
- تتميز قصيدة **تموز جيكور** بزخم دلالي أسهم بشكل كبير في تشكيل المسافة الجمالية، فتنوع الدلالات و تغيرها أنتج تغييرا مقابلا في الأفق ، بشكل يفاجئ القارئ و يصدمه كلما انفتحت الدلالة على معنى جديد، ما يبعده عن الأفق السائد و المألوف ، و هذا هو جوهر المسافة الجمالية الذي قال به **ياوس**.
- ربما تبدو قصيدة **تموز جيكور** مرموقة و أقل فنية من قصائد **السياب** الأخرى خصوصا تلك القصائد التي تضمنها ديوان **أنشودة المطر**، إلا أن ذلك لا يمنع خلوها من المتعة الجمالية التي تجعل القارئ يحس بالإثارة و تبعث في نفسه السرور أثناء أو بعد قراءتها.
- استطاع **السياب** توظيف الرمز الأنثوي **عشتار** ببراعة ، ليستحيل في يده إستراتيجية شعرية فاعلة ، شكل به رؤاه ، و حمله دلالات مختلفة فاجأ بها المتلقي و كسر أفق توقعه ، حين قدم له عشتار في صورة جديدة لم يألفها و لم يكن حتى يتوقعها.

- من خلال التوظيف الفني للمكان في قصيدة **تموز جيكور**، انبثقت رؤية **السياب** للحياة بكل تفاصيلها و كل أزمنتها، فجاء الماضي بهيجا ملؤه السعادة و التفاؤل ممثلا في **جيكور** الصبا ، و جاء الحاضر سوداويا لوثته أجواء المدينة الموحشة بكل سلبياتها، في حين جاء المستقبل موحشا موغلا في الضبابية بفعل الوحدة و الاغتراب و المرض .
- لقد استطاع **السياب** أن يبني قصائد تنهل من الرمز و الأسطورة ، و يظهر ذلك جليا في قصيدة **تموز جيكور** ، فقد و فق **السياب** في اختيار أسطورة **تموز** البابلية و وفق أيضا في استثمراها بشكل يفاجئ القارئ و يكسر أفق توقعه و يخيب انتظاره .
- لم يتوقف توظيف **السياب** للأسطورة عند مفاجأة القارئ و كسر أفق توقعه ، إنما تعداها إلى أسطرة الذات ، و قد أبدع في ذلك حين ارتقى بذاته إلى مصاف الشخصيات الأسطورية ، بتقمص أدوار هذه الأخيرة و التماهي معها إلى درجة التوحد.
- استطاع **السياب** أيضا استثمار إستراتيجية التشكيل البصري ، و ذلك من خلال بنية الأسطر الشعرية و طريقة توزيعها داخل فضاء النص، بشكل يتناسب مع الدفق الشعوري و الجو النفسي العام للقصيدة ، و هذا ما ساعد على نقل الاضطراب النفسي و جعله اضطرابا خطيا (اضطراب الأسطر الشعرية) لينتقل بعد ذلك هذا الاضطراب إلى القارئ ، ليصبح اضطرابا شعوريا بمجرد التلاقي البصري مع القصيدة ، و هذا ما يضع القارئ في حالة من التوتر الجمالي الناجم عن وقوعه تحت سلطة التشكيل البصري للقصيدة ، حيث يستحوذ عليه هذا التشكيل بصريا و من ثم يستحوذ عليه حسيا و شعوريا .

هذه الاستراتيجية أسست لقالب جديد للقصيدة ، متمثلا في لغتها و شكلها المدهش و المفاجئ ، هذا القالب الجديد خيَّب أفق توقع القارئ ، وساهم بشكل

كبير في اختراق المعايير المألوفة ، و الانزياح عن السبل الفتية الشائعة في الأشكال الشعرية الأخرى ، و خاصة شكل القصيدة العمـوديـة .

- من خلال عنصر اللغة يظهر جليا طريقة **السياب** الخاصة في بناء قصائده فهذه الطريقة الجديدة فيها خرق للسائد و خروج عن التقليدي و المألوف بشكل يصدم المتلقي و يفاجئه ، و يجعله يعيد ترتيب أفكاره ، فهو لم يعتد على هذه الطريقة في تركيب الألفاظ وتوظيفها دلاليا ، كما أن هذه الطريقة تجعل النص يتسم بالغموض و هذا ما ينهك المتلقي و يمنحه المتعة في الوقت ذاته فهذه الطريقة تخرج اللغة و تبعدها عن الرتابة و تترك باب النص مفتوحا على آفاق متعددة للتأويل.

إن هذه النتائج و غيرها ، و التي توصل إليها البحث ، ما هي إلا جزء يسير مما يزخر به نص قصيدة **تموز جيكور** من إمكانات فنية و جمالية ، و هو ما يبقي باب البحث مفتوحا ، و فسحة القراءة مضمونة ، ففي النص عوالم و مواطن لم يطأها قلم بحثنا و كنوز لم يكشفها قصور نظرنا ، و هو ما يتيح للقراء المنتظرين فرصة السفر إلى تلك العوالم و استخراج تلك الكنوز.

في الأخير و مهما كان الجهد المبذول ، فما هو إلا جهد قارئ مقل ، طامح لإنجاز الأفضل ، ساع إلى بلوغ الأعمق و الأمثل في مجال البحث و القراءة ، فنسأل الله التوفيق و سداد الخطى.

المدونـة

تموز جيكور

١

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفَّق، ينساب
لم يغد شقائق أو قمحا
لكنْ ملحا
«عشتار» وتخفق أثواب
وترف حيالي أعشاب
من نعلٍ يخفق كالبرق
كالبرق الخُلَّب ينساب
لو يومض في عرقي
نورٌ، فيضيء لي الدنيا!
لو أنهض! لو أحيا!
لو أسقي! آهٍ لو أسقي!
لو أن عروقي أعناب!
وتقبل ثغري عشتار
فكأن على فمها ظلمهْ
تنثال علي وتنطبق

فيموت بعيني الألق
أنا والعتمهْ

٢

جيكور ستولد جيكور
النور سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحي
من غصة موتي، من ناري
سيفيض البيدر بالقمح
والجرن سيضحك للصبح
والقرية دارًا عن دار
تتماوج أنغامًا حلوهْ
والشيخ ينام على الربوهْ
والنخل يوسوس أسراري
جيكور ستولد لكنِّي
لن أخرج فيها من سجني
في ليل الطين الممدود
لن ينبض قلبي كاللحن
في الأوتار
لن يخفق فيه سوى الدود

٣

هيهات أتولد جيكور
إلا من خضَّة ميلادي؟
هيهات أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي؟

أيُسَقْسِقُ فيها عصفور
ولساني كومة أعواد؟
والحقل؟ متى يلد القمحا
والورد، وجرحي مفغور
وعظامي ناضحةٌ مِلْحَا؟
لا شيء سوى العدم العدم
والموت هو الموت الباقي
يا ليل أظل مسيل دمي
ولتغد ترابًا أعراقي!
هيهات. أتولد جيكور
من حقد الخنزير المتدثر بالليل
والقبلة برعمة القتل
والغيمة رمل منثور
يا جيكور؟

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

أ ـ المصادر:

1. بدر شاكر السياب ، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة ، جمهورية مصر العربية ، د ت ، د ط

ب ـ المراجع العربية :

2. أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة ، منشورات الاختلاف الجزائر 2003 م ، ط1
3. أمطانيوس ميخائيل، دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الدياليكتي) منشورات المكتبة العصرية ، بيروت، 1968 م ، ط1
4. امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف ، دراسة تحليلية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، 2001 م، ط1
5. إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب ، ج2 ، دار الكتاب اللبناني ، د ت ، ط1
6. إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره دار وائل للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2008 م ، ط1
7. بشرى صالح موسى ، نظرية التلقي ، أصول و تطبيقات ، المركز الثقافي العربي المغرب 2001 م، ط1
8. حامد أبو حمد، الخطاب و القارئ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1996م د ط
9. حسين الحاج حسين، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1996 م، ط1
10. حميد سمير، النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005 م، د ط

11. سالم معوش، بدر شاكر السياب، أنموذج عصري لم يكتمل، مؤسسة بحسون للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 2006 ، ط1
12. صباحي حميدة ، جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي ، جامعة بسكرة 2011م/2012م ، د ط
13. عبد الرحمان تيبرماسين و آخرون ، نظرية القراءة المفهوم و الإجراء منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة الجزائر ،2009 م، ط1
14. عبد الكريم حسين، الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت 1983م ،د ط
15. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2006 م ، ط1
16. عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية دار العودة ، بيروت، 1981 ، ط3
17. عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية بيروت،2007م، ط1
18. علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2003 م، ط1
19. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق عمان،2006م ط1
20. فخري صالح ، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة ـ بنيوية أم بنيويات المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان ، 2007 م ، د ط
21. فرح غانم صالح البيرماني ، المرأة في شعر السياب ، مطابع الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة، بغداد، 2008 م ، د ط
22. محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية) دار التنوير للطباعة و النشر، الدار البيضاء المغرب ، 1985 ، ط2

23. محمد الماكري ، الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان،1991 م ، ط1
24. موسى رباعية، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية ، دار جرير للنشر والتوزيع،الأردن 2008 م، ط1
25. ميجان الرويلي ـ سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ،2002 م، ط1
26. ناجي علوش، ديوان بدر شاكر السياب (المجموعة الشعرية الكاملة)، ج1 منشورات دار مية، دمشق، سوريا، 2006 م ، د ط
27. النصر ياسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية،العراق 1986 م ط1
28. وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي ـ نقد السرديات نموذجا دار العلم و الأيمان للنشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ،2008م ، ط1

ج ـ المراجع الأجنبية المترجمة :

29. انريك أندرسون إمبرت ، مناهج النقد الأدبي، ت : الطاهر أحمد مكي مكتبة الآداب، القاهرة ، 1991م ، د ط
30. بيير جيرو، علم الإشارة ، ت : منذر عياش، دار طلاس للدراسات و النشر و الترجمة، دمشق،سوريا، 1988 م ، ط1
31. روبرت هولب، نظرية التلقي، ت: عز الدين اسماعيل ،النادي الأدبي و الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية ،1994م ، د ط
32. رولان بارت، دروس في السيميولوجيا، ت : عبد السلام عبد العالي و سالم يفوت دار توبقال للطباعة و النشر، الدار البيضاء، المغرب،1986م ، ط 2
33. فولفانغ أيزر،فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ت: حميد لحميداني و الجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل، فاس ، المغرب، 1995م ، د ط

34. هانز روبرت ياوس ، جمالية التلقي، ت : رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م، ط1

د ـ الرسائل و الأطروحات الجامعية:

1 ـ أطروحة دكتوراه:

35. سعدون محمد ، جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر السياب، أطروحة دكتوراه في النقد الأدبي، إشراف أ.د لراوي السعيد ، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر،2016م

2 ـ رسائل ماجستير:

36. إيناس عياط ، استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، رسالة ماجستير في النقد و قضايا الأدب، إشراف د: عبد الحميد بورايو ، جامعة الجزائر، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة و الأدب العربي،2000 م /2001م

37. سعدون محمد، الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، مذكرة ماجستير تخصص نقد أدبي ، إشراف د: صالح مفقودة كلية الآداب و اللغات ، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، 2009م/2010م

هـ ـ المجلات و الدوريات :

38. رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ و النص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر،المجلد23،ع2/1،المجلس الوطني للثقافة و الفنون ،الكويت 1994م

39. ريكان ابراهيم، الأسس الفنية للتجريب الشعري، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، عدد 11-12 ،1986م

40. شراف شناف ، الكتابة النقدية و التأويل السيكولوجي للذات ، مجلة العلوم الاجتماعية و الإنسانية ، جامعة باتنة الجزائر،ع24 ، جوان 2011م

41. عبد العزيز المقالح ،الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، سلسلة عالم المعرفة ،ع298، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، نوفمبر 2003م

42. علي جعفر العلاق، المدينة في الشعر(دراسة في موقف الشاعر الحديث من المدينة)، مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، عدد 5 س21 1986م

43. مداس أحمد ، التشاكل و التباين في الخطاب الشعري، مجلة السمياء و النص الأدبي، كلية الآداب، جامعة بسكرة الجزائر ،ع 4 ، نوفمبر، 2006م

الموضوع **الصفحة**

- إهداء .....
- شكر و عرفان .....
- مقدمة.....أ-هـ
- مدخل : أقطاب العملية الإبداعية و تنازع السلطة.....6-20
- مرحلة سلطة المؤلف.....9
- مرحلة سلطة النص 12
- مرحلة سلطة القارئ 16
- الفصل الأول 21-34
- قراءة إيليا الحاوي.....25
- قراءة إيمان "محمود أمين" خضر الكيلاني.....30
- قراءة محمد سعدون.....32
- الفصل الثاني: تموز جيكور في ضوء مفاهيم نظرية التلقي.....35-75
- أولا :جماليات التلقي و مدارات الخطاب الشعري 36
- مدار أفق التوقع 37
- الفجائية 38
- الثنائيات الضدية 40
- الحضور و الغياب 40
- الحياة و الموت.....41
- الجدب و الخصب.....42
- مدار المسافة الجمالية 45
- مدار المتعة الجمالية.....48
- ثانيا : جماليات التلقي و الاستراتيجية الشعرية 50
- المرأة و تأنيث القصيدة 51
- المكان و انبثاق الرؤية 54
- المدينة الوحش 55
- القرية الملاذ 57
- القناع و أسطرة الذات 60

- التشكيل البصري و استفزاز المتلقي 65
- حداثة اللغة و انتهاك المألوف 71
- الخاتمة 76
- المدونة : نص القصيدة 81
- قائمة المصادر و المراجع 85

فهرس الموضوعات.....

ملخص البحث

هذه المقاربة نشاط قرائي و مغامرة تأويلية, تروم الوقوف على الآليات و المفاهيم المهيكلة لنظرية التلقي النقدية , و كيفية تطبيقها على نص حداثي , ممثلا في قصيدة " **تموز جيكور**" للشاعر العراقي "**بدر شاكر السياب** "(1926/1964) , و ذلك سعيا لإظهار القيم الفنية والجمالية التي تحملها القصيدة من جهة، و الوقوف على دور المتلقي و قدرته على استنطاق النص من جهة أخرى.

و قد خلصت المقاربة إلى أن " نظرية التلقي" بمفاهيمها و آلياتها الإجرائية تفتح آفاقا جديدة للقراءة و تنقل سلطة الإبداع للمتلقي ليسهم بدوره في توقيع شعرية النص و الوقوف على ما يزخر به من قيم فكرية وعناصر فنية و جمالية تفتح في كل مرة أفقا جديدا للقراءة .

Résumé de la recherche

Cette approche est une activité de lecture, et une aventure explicative visant à identifier les mécanismes et les concepts de la "théorie de réception", et comment l'appliquer à un texte moderne, représenté dans le poème " tamouz jikour " du poète iraquien " Badr Shaker al Sayab"(1926/1964) , Dans le but de montrer les valeurs artistiques et esthétiques portées par le poème d'une part et se positionner sur le rôle du destinataire et sa capacité à explorer le texte d'autre part.

L'approche a conclu que la "théorie du réception ", avec ses concepts et ses mécanismes procéduraux, ouvrait de nouveaux horizons à la lecture et transmettait le pouvoir créatif du destinataire pour contribuer à la signature de la poésie du texte et pour tenir compte de la richesse des valeurs intellectuelles et des éléments artistiques et esthétiques qui s'ouvrent à tout horizon Nouveau à lire.