وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة –

كليـــــــــة الآداب و اللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

جماليات التلقي في ديوان أنطق عن الهوى

لـ : " عبد الله حمادي "

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب و اللغة العربية

تخصص : أدب حديث و معاصر

إعداد الطالب:

قاسم المسعود

إشراف الدكتور:

علي بخوش

السنة الجامعية :

1435 /1436 هـ

2014 /2015 م

﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴾

(النّمل: 6)

الإهداء

إلى الوالدين برًا و إحسانـا .....

إلى زوجتي محبة و عرفانا .....

إلى إخوتي و أخواتي .....

شكر

اللهم لك الحمد كله و لك الشكر كله

أتوجه بالشكر الجزيل

إلى من كان معي طوال هذا البحث دعما و توجيها أستاذي المشرف الدكتور **"علي بخوش "**

إلى أساتذتي في كلية الآداب و اللغات جامعة بسكرة الذين عايشتهم مدة خمس سنوات كانت من أجمل أيام العمر.

إلى الأخ الصديق "باديس لهويمل" فقد كان سندا مشجّعا.

إلى زملاء الدّراسة "سليم" و "مصطفى".

لهم جميعا أقول : ليتني أستطيع أن أوفّيكم ما قدمتموه لي، ولكن أسأل الله لكم التوفيق و السداد، إنّه ولي ذلك و القادر عليه .

مقدمة

مقـدمة

عرف النقد الأدبي في مسيرته ظهور مناهج نقدية جديدة، اختلفت اتجاهاتها من حيث التركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف ، النص ، المتلقي) دون القطبين الآخرين؛ فكان الاهتمام بالمؤلف في ظل المناهج السياقية، التي بجلت العوامل الخارجية وجعلتها المرجع و المقصد في العمل الأدبي، و جاءت المناهج النسقية واهتمت بالّنص في حدّ ذاته ، وجعلته محور العملية الإبداعية . هذان الاتجاهان أهملا القطب الثالث من العملية الإبداعية ألا و هو : متلقي العمل الأدبي، إلى أن جاءت نظريات اهتمت به (المتلقي) محاولة إبراز الّدور الأساس الذي يؤديه في عملية بناء المعنى ، و لعلّ أبرز هذه الّنظريات في السّاحة النقدية المعاصرة هي جّماليات التّلقي " في طبعتها الألمانية تحديدًا، التي كسّرت حاجز الصّمت المطّبق حيال التهميش الذي يعانيه المتلقّي .

من هنا كان اختيارنا لهذا الموضوع الذي أردنا به الوقوف على مبادئ هذه الّنظرية و تطبيق بعض آلياتها على الّنص الشّعري، فجاءت هذه الّدراسة بعنوان "جماليات التلقي في ديوان أنطق عن الهوى لعبد الله حمادي ".

كان الدافع وراء اختيار هذا الموضوع قلة الّدراسات التي عالجت هذه النظرية وتطبيقها على الّنصوص الشّعرية، وإن وجدت فهي قليلة، وجاء اختيار الشّاعر لأنّ تجربته الشّعرية مجال خصب وميدان ثري للدراسة، لاسيما أنها كتابة إبداعية حداثية، إضافة إلى أسباب ذاتية، وهي الميل الخاص إلى الّدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة، والّرغبة في معرفة هذه الّنظرية والكشف عن بعض أسرارها، واستيعاب أدواتها الإجرائية .

نحاول من خلال هذه الدّراسة تبيين العلاقة بين المتلقي والّنص الشّعري و ذلك بتطبيق بعض مفاهيم هذه الّنظرية، وهذا ما جعلنا نقف عند جملة من الإشكالات منها:

ما جماليات التلقي ؟ كيف كان تلقي شعر عبد الله حمادي ؟ هل كان ديوانه فضاء رحبا للمفاهيم الإجرائية التي جاء بها روّاد النظّرية ؟

أّما بالنسبة للمنهج المتّبع، فإنّ جماليات التّلقي نفسها تعد منهجا في بحثنا إذ تمكننا آلياتها الإجرائية من القراءة و المقاربة، وكذلك مع الاستعانة بالمنهج التاريخي لتتبع الجذور التاريخية للّنظرية، بالإضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي في بعض المواطن التي يقتضيها البحث .

انطلاقا من هذا فقد قمنا بتقسيم هذا البحث إلى مدخل و فصلين بالإضافة إلى مقدمة و خاتمة، أّما المدخل فكان موجزا لطرح بعض مفاهيم حول الّنظرية، حيث خصّص للتعريف بمصطلحي (التلقي/المتلقي)، و بعض إشاراتها في النقد العربي القديم .

أما الفصل الأّول فقد خصصناه للجانب الّنظري و وسمناه بجماليات التّلقي الأصول والمفاهيم، قسمناه إلى قسمين؛ الأول منهما تكلّمنا فيه عن الأصول المعرفية والفلسفية لجماليات التّلقي، والمتمثلة في: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، والهيرمينوطيقا و الفينومينولوجيا و سيسيولوجيا الأدب، أّما الثاني فتحدثنا فيه عن المفاهيم المركزية لهذه الّنظرية التي أتى بها روّادها.

بخصوص الفصل الثاني كان للجانب التطبيقي و قد عنون بـ:استراتيجيات التّلقي في الديوان، وبدوره مقسم إلى عنصرين الأول منهما تعلق بالقراءة الفعلية لهذا الديوان وتطبيق بعض مفاهيم " ياوس "، أّما الثاني فكان قراءة افتراضية؛ حيث سعينا

إلى تطبيق بعض مفاهيم " ايزر"؛ القارئ الضّمني، و التّفاعل بين النّص والقارئ ومواقع اللاتحديد.

أنهينا البحث بخاتمة تضم أهم النتائج التي توصلنا إليها، ثم قائمة المصادر والمراجع.

اتّكأنا في هذه الدّراسة على مجموعة من المصادر و المراجع أهّمها : كتاب " ياوس " (جمالية التّلقي) ترجمة "رشيد بنحدو " و كتاب " ايزر " (فعل القراءة) ترجمة " حميد لحمداني" و " الجلالي الكدية " وكتاب " روبرت هولب " الموسوم بـ (نظرية الاستقبال) ترجمة " رعد عبد الجليل " وكتاب (نظرية التلقي) ترجمة "عز الدين إسماعيل "،و ساعدتنا كذلك بعض مؤلفات نقاد العرب و نخص بالذّكر (من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة) لعبد الكريم شرفي " و(نظرية التلقي أصول وتطبيقات) لبشرى موسى صالح .

اعترضتنا صعوبات في بحثنا هذا مسّت الشّق النظري والتطبيقي؛ ففي الشق النظري تنوع ترجمة الكتب التي تكلّمت عن هذه النظرية ممّا صعّب علينا ضبط آلياتها الإجرائية، وأمّا تطبيقها على النّصوص فهو من أعقد الأمور وأصعبها، هذا ما دفع الباحثين إلى الاهتمام بالجانب النّظري منها بالدّرجة الأولى، سواء في مبعثها الغربي أو في رواجها العربي، و كذلك قلة القراءات التي حظي بها هذا الديوان.

كما يطيب لنا أن نشكر الأستاذ المشرف الذي كان سندًا و عونًا بنصائحه وتوجيهاته.

نسأل الله سبحانه وتعالى التوفيق و السداد،إنّه نعم المولى و نعم النصير.

مدخل

ماهـــــــــــية التّلقي

1–مفهوم التّلقي

1-1-التّلقي في اللغة

2.1 - التلقي في الاصطلاح

2 – مفهوم جماليات التّلقي

3 –مفهوم المتلقّي

4 –التّلقي في التراث العربي

اهتم النقد الأدبي المعاصر بموضوع "جمالية التلقي" بوصفها تغييرا في النّموذج السّائد في الدراسات، فليس في وسع أحد اليوم أن ينكر الأثر الهائل الذي أحدثته هذه النّظرية في فهم الأدب، من خلال تركيزها على محور أساس ألا وهو المتلقي، و لعلّ أوّل ما يسترعي النظر، ويستدعي وقفة هو ذلك المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النّظرية (جماليات التّلقي) إذ أنّه الأساس الذي تنهض عليه الدّراسة في هذا البحث؛ ينبغي الإشارة إليه من خلال مفاهيمه اللغوية و الاصطلاحية، و منه نعرّج على قضايا التّلقي المبثوثة في مؤلفات النقد العربي القديم.

1_ مفهوم التلقي

1_1_ التلقي في اللغة:

ورد في لسان العرب: « وتلقي الركبان: هو أن يستقبل الحضري البدوي قبل وصوله إلى البلد [...] وتلقّاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله،والرجل يلقّ الكلام، أي يلقّنه، وقوله تعالى:﴿ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴾[1] فمعناها أنّه أخذها عنه، ومثله لقنها وتلقّنها، وقيل فتلقى آدم من ربّه كلمات أي تعلمها ودعا بها ».[2]

كما جاء في محيط المحيط : لقيه يلقاه لقاء و لقاءة ، و لقيا و لقيانا و لقيانة و لقًيا ولقية و لقى ، استقبله و صادفه و رآه ،لقاء الشيء طرحه إليه ،و لاقاه ملاقاة و لقاء قابله وصادفه [3]

---

[1] سورة البقرة ، الآية : 37

[2] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: ياسر سليمان أبو شادي، مجدي فتحي السّيّد، ج 12، المكتبة الوقفية، القاهرة، مصر، [د ط]، [د ت]، ص 351، 352.

[3] ينظر : بطرس البستاني،محيط المحيط ،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1987 ، ص 823 .

1_ 2_ التلقي في الاصطلاح:

اكتسب مصطلح التلقي بعده التداولي في بعض الأنظمة الثقافية، منه من تداوله بمصطلح الاستقبال، نقد استجابة القارئ، و غيرها من المصطلحات، ويعود هذا الإشكال إلى تداول هذا المصطلح من بيئة إلى أخرى، فإذا رجعنا إلى المعاجم الأجنبية الفرنسية والانجليزية نجدها تتفق على أن التلقي هو الاستقبال والترحاب والاحتفال[1]. يعرف « "أولريش كلاين " (Ulrich Klein) مصطلح "التّلقي" في " معجم الأدب" قائلا: « يفهم من التلقي الأدبي – بمعناه الضّيق – الاستقبال (إعادة إنتاج ، التّكييف والاستيعاب ، التّقييم النّقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع » فالتلقي نزوع إدراكي يتهّيأ لاستقبال الموضوع الجمالي »[2] أّما المدرسة الأميركية تطلق على التّلقي مصطلح الاستجابة، و منه فإن « الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي، ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، وهو إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة ».[3]

2 _ مفهوم جماليات التلقي:

نشأت جماليات التّلقي مع نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا، على يد كل من الأستاذين "هانز روبرت ياوس*" (Hans Robert Jauss)

---

[1] ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ع 24، جامعة محمد الخامس، المغرب،[د ط]، [د ت]، ص14،15.

[2] حبيب مونسي : فلسفة القراءة و إشكالية المعنى ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، [د ط] ،2000، ص 342 .

[3] محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 9009، ص27.

*ياوس (1921،1997) أستاذ متخصص في الآداب الفرنسية ممثل ما يسمى/ جامعة كونستانس) التي تدور أعمالها حول مفهوم (تلقي العمل الفني) تأثر بدراسته بأمثال "جورج غادامير" حيث تبّوأ كرس الفلسفة الالمانية، درّس بجامعة كونستانس منذ نشأتها سنة 1966. ينظر :ar.wikipedia.org

و"فو لفغانغ ايزر"(Wolf gang Izer**) من جامعة كونستانس(constance) التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بجماليات التلقي حتى أصبح ذكر إحداهما يستلزم الأخرى، بما قدمته من أطروحات جديدة و مفاهيم نظرية، حولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية؛وذلك أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور المتلقّي في إنتاج هذه العملية.[1]

يوضح "ياوس" في كتابه معنى المصطلحين المشكلين لتسمية نظريته الجديدة، «بأنّ مفهوم التّلقي" هنا معنى مزدوج يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل معا، كما أن مفهوم "الجمالية" هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة ليحيل بدل ذلك، كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها ضمن سيرورة الإنتاج التّلقي- التواصل كافة تجليات الفن ».[2]

بمعنى هذا أنّها تركز على المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي، والكشف عن جمالياته، وكيفية تلقيه.

وجمالياتالتّلقي تتميز عن غيرها _ من المناهج السّياقية والنّصّانية التي تناوبت السلطة في السّاحة النّقدية ردحًا طويلا من الزّمن_ بإعطاء اللّطة للمتلقّي بدون أدنى مناوئ، وبّوأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام -الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل- وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص أكثر بين النص ومتلقيه « حيث اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزا كبيرا ومهما في الدراسات

**فولفغانغ آيز (1926،2007) أستاذ اللغة الانجليزية، والفلسفة واللغة الالمانية اشتغل بالتدريس بعدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، منها جامعة كونستانس. ينظر :ar.wikipedia.org

[1] ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، ص26.

[2] هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد نبحدو، مشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004م، ص101.

النقدية الحديثة [...] فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك)) .[1]

استطاع المتلقّي أن يأخذ مكانة في الدّراسات النّقدية الحديثة، بعد أن كان عنصرا مهملا بين عناصر العملية الإبداعية، فالمتلقّي من هذا المنطلق يسهم في إبداع العمل الأدبي، بحيث يضفي خبراته وثقافته على هذا النص، و ما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينية ارتباطا لازما، فتكوين النّص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقّعات حركة الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال.[2]

حيث يتخطّى القارئحدود البنية اللّغوية المغلقة إلى عوالم و فضاءات واسعة القراءة والتأويل.

تُرجمت نظرية التلقي Theory Reception إلى النقد العربي ترجمات عدة؛ منها ترجمة "رعد عبد الجليل جواد" حيث عنون مؤلّف "روبرت هولب" Holippe- Ropert بعنوان "نظرية الاستقبال"، بينما ترجم "عز الدين إسماعيل" الكتاب نفسه بمصطلح نظرية التّلقي"، كما اختار "حسين الواد" ترجمتها إلى "جمالية التقّبل".[3]

أّما "نبيلة إبراهيم" فقامت بتسميتها بـ : "نظرية التأثير والاتصال" كما جاء في مجلة فصول، وبالنسبة "لمحمود عباس عبد الواحد" فعنده "قراءة النص وجماليات التّلقي"، ونجد إلى جانب هؤلاء "سامي إسماعيل " الذي بدوره يسميها في كتابه "جماليات التلقي ".

---

[1] موسى سامح ربايعة: جماليات الاسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، [دت]، ص99.

[2] ينظر: امبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص67.

[3] ينظر: صفية علية، الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 2، جامعة الوادي، الجزائر، 2010، ص22.

هذا يؤكد على صعوبة الفصل بين الألفاظ الدالة على التّلقي، الاستقبال، التقبل، التأثير، القراءة، و تكاد تكون تسميات متعددة لاسم واحد ومصطلحات متداخلة تستقي أصولها من مصدر مشترك.

وفي هذا البحث نستعمل تسمية "جماليات التلقي" لأنها معبّرة عن حقيقة هذه النظرية كما جاءت باللغة الألمانية"Rezeption asthetik» [1]

[1] روبرت ياوس: جمالية التلقي،ص101

3 _ مفهوم المتلقّي :

المتلقّي هو مستقبل النّ ص الأدبي وقارئه و((هو المحرّك لعجلة القراءة و المفعّل لها، فلا يمكن أن نصل إلى المعنى ما لم نستعن به ليكشف لنا عن معاني النص ومكامنه)) .[1]

المعنى يبنى بمشاركة القارئ بغض النّظر عن موقفه أكان بالقبول أو بالرفض فهو يفهم النص على قدر استعداده.

من هنا نستطيع القول أنّ المتلقي والقارئ مترادفان، إلا أنّ ((مصطلح المتلقي أشد دلالة على حال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ والسامع)).[2] إذ أنّ التّ لقي يكون بالقراءة أو بسواها.

وعليه المتلقي و القارئ سنستعملهما في بحثنا كمترادفين، غير ناسين الفروق الدلالية بينهما.

4 _ التلّقي في التراث العربي:

إذا كانت جماليات التلقي بشكلها الحديث وليدة هذا العصر في المدارس الغربية الحديثة فلا بد من الاعتراف بوجود بعض قضاياها مبثوثة في تراثنا العربيوبخاصة في رحاب تلقّ ي القرآن الكريم والشعر العربي، فالملتقّي للنّ ص القرآني هو من قرأ القرآن وسمع تلاوته،والمتلقّ ي هنا ليس عنصرا مستهلكا، فالقرآن دعا إلى التأمل فيه ((فلا ريب أنّ هذه الرسائل الإلهية تضمّنت نصوصا مدعّمة بحجج قوية تدعو الإنسانالمتلقّ ي الرجوع إلى

[1] باللودمو خديجة: المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، 2013/2012، ص30.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص59.

طريق الحق، والسير في طريق الله الذي يقود إلى النجاح والسعادة »[1] لخصوصية الإلهية للّنص القرآني يكون تلقيه مع التفّاعل النفسي والفكري والحضور الروحي للمتلقي وبكل جوارحه.

أّما بالنسبة للّنص الشّعري كان الاهتمام بالمتلقي ودوره الدّاعم لعملية الإبداع في الشعر قد شغل اهتمام النقّاد بشكل كبير من أمثال "الجاحظ" (ت 255 هـ) و"ابن قتيبة" (ت267 هـ) و"عبد القاهر الجرجاني" (ت 471 هـ) الذين أثروا حركة النقد العربي بشكل عام، حيث وضعوا الضوابط والمعايير التي تحكم على جودة الّنص بدرجة تأثيره في نفوس المتلقين.

يرى "الجاحظ" أّنه « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازي بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام عن أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات »[2] من هذه القاعدة يستدعي من المتكلم (المؤلف) أن يكون بعيد المرمى، ودقيق الفكر يراعي التفاوت لعقول مستمعيه، ويستدعي من السامع (المتلقي) من ذوي الفكر الثاقب والنظرة الفاحصة.

ويذهب "ابن قتيبة" إلى أّن الشاعر إنما ابتدأ قصيدته بالمقدمة الطلية ليميل نحوه القلوب وليستدعي إصغاء الأسماع إليه بحسب ما جبلت عليه النفوس من الغزل والتشييب وهذا ليقرب شعره للمتلقي.[3]

---

[1] علي بخوش: "المتلقي في القديم بين الرؤية الاسلامية والغربية"، مجلة قراءات، ع1،وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر ، 2009، ص43

[2] الجاحظ: البيان والتبين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، ج3، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص138.

[3] ينظر: فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1 ، 2006، ص73.

وهو بذلك يقر بأن بناء القصيدة على هذه المقدمات مربوطة بأوضاع المتلقين، وهذه دلالة على حرص المتلقي على نجاح التجربة الشعرية واستمرارها من خلال المقومات الأساسية للقصيدة العربية.

نجد إلى جانب هؤلاء "عبد القاهر الجرجاني" الذي تكلم عن البلاغة والفصاحة وقضية إعجاز القرآن وفكرة النّظم، منبها إلى الطبيعة الخصوصية للمتلقّي أثناء تواصله مع المبدع؛ فهو يتواصل مع معانيه لأنّها هي الأساسالذي ينهض عليه النّص، و يقول في ذلك :((ليس النّظم شيئا إلا توخي معاني النّحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم))[1]؛ يرى المعنى هو الأساسعند المتلقّي فهو يسعى إلى اكتشافه، ومن ثم تحديد دلالته، حيث يذم التعقيد وعدم الوضوح في الكلام، اعتبارا للمتلقي.

يدعو "الجرجاني"المتلقّي إلى مراقبة نفسه عند قراءته الشّعر، وتأمل ما يعروه من ارتياح واستحسان ((لأنّه أنس النفوس موقوف على أن تُخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنّي، وأن تردّها في الشيء تعلمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس)).[2]

فالمتلقّي عنده هو الباحث عن مكنون الجمال في النّص الذي يؤنسه، كالمعاني الجلية الصريحة التي كانت خفية، وتم إدراكها بواسطة الحواس ليتم اكتشاف أسرار النّص والوصول إلى دلالاته.

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ،تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص73.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: مصطفى شيخ مصطفى، ميسر عقاد، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص92.

إنّمحاولة البحث عن صور التّلقي في تراثنا العربي هو ليس إجحافا في حق اجتهاد النقاد المحدثين، بل كانت محاولة لإبراز بعض ما تشتمل عليه تلك الموسوعة النّقدية من قضايا التّلقي، باعتبار جماليات التلقي توجها نقديا أينع في كنف النقد الغربي وبألمانيا على وجه الدقة.

وعليه فإن كل الدّراسات التي تهتم بموضوع جماليات التّلقي لا بد أن تمر عبر انجازات المدرسة الألمانية.[1]

إلّا أنّ هناك مناهج أخرى اهتمت بالقارئ ؛ نقد استجابة القارئ و اتجاهات ما بعد البنيوية ، كالتفكيكية و التأويلية و غيرها.

[1] ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، ص11.

الفصل الأول

جماليات التّلقي الأصول و المفاهيم

أوّلا – الأصول المعرفية و الفلسفية لجماليات التّلقي

1. 1 - الشكلانية الروسية

2. 1 - بنيوية براغ

3. 1- الفينومينولوجيا (phenomenology)

4. 1 - الهيرمينوطيقا (Herméneutique)

5. 1 - سوسيولوجيا الأدب

ثانيا – المفاهيم المركزية لجمالية التّلقي

1.التأريخ الأدبي و التّلقي عند ياوس

2. آليات الاستجابة الجمالية عند ايزر

أوّلا : الأصول المعرفية و الفلسفية لجماليات التلقي:

اتسمت المناهج النّقدية بنزعات فلسفية وفكرية؛ حيث كان لها بالغ الأثر في تشكيلها، مثلما نجده في المناهج السياقية؛ التي اهتمت بالمبدع و أعطته عناية كبرى و كرّست سلطته إلى حين، و كذلك النسقية التي بدورها اهتمت بالنّص في حدّ ذاته، ومن ثم ظهرتجماليات التّلقي التي شأنها شأن غيرها من المناهج النّقدية قائمة على جملة من الأسس المعرفية و الفلسفية –هذا طبيعي في كل المناهج النقدية- وفي ذلك يقول "عبد الملك مرتاض":« إن معظم المذاهب النّقدية تنهض، في أصلها على خلفيات فلسفية؛ على حين أنّنا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، و ينطلق من صميم ذاته الأدبية، و ما ذلك إلاّ لأنّ الأدب ليس معرفة علمية مؤسّسة، تنهض على المنطق الصارم و البرهنة العلمية و لكنه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال و الإنشاء»[1].

من هذا المنطلق ينبغي لنا أن نقف عند الإرهاصات المعرفية، و المرجعيات الفلسفية التي أسهمت بشكل كبير في ظهور هذه النظرية، وعرض دور كل اتجاه في تأثيره على منظّري نظرية التلقي.

يحدد " روبرت هولب" المرجعيات الفكرية التي كان لها التأثير المباشر على منظري النظرية في قوله: « تمت ملاحظة خمسة تأثيرات للرواد على هذا

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، دار هومة، الجزائر، [د ط] ،2002، ص 9.

الأساس هي الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظاهراتية رومان انجاردن، تأويلية هانز جورج جادامير، و سيسيولوجية الأدب ».[1]

1- الشكلانية الروسية:

ظهرت الشكلانية الروسية كرد فعل على المناهج السّياقية التي قيدت النص الأدبي لحساب السياق و المؤلف، وتشبه هذه الحركة مذهب "دو سوسير* (F .de saussure) الذي يدعو إلى دراسة اللغة من ذاتها و من أجل ذاتها، حيث عوضت اللغة بالنص و محاولة دراسته بعيدا عن كل سياق خارجي« فكان من منطلق الشكلية الروسية هو أنّ النّاقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التي أدّت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، و ليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى ».[2]

أي أن النص الأدبي ليس له امتداد خارج وجوده، حيث يملك و جودا مستقلا بعيدا عن المؤلف و المجتمع والقارئ، و تعد الشكلانية الروسية في طليعة الاتجاهات النقدية التي حاولت أن تتجاوز ارتباط الأدب بمحيطه ارتباطا مباشرا، و موضوع الدراسة عند الشكلانيين ليس الأدب، إنما الأدبية أي دراسة الخصائص التي تجعل الأدب أدبا.

---

[1] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 2004 ، ص 38.

* فردينان دو سوسير: (1913 - 1857) عالم لغويات سويسري يعتبر الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات في القرن العشرين.

[2] - صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 42.

أسهم الشكلانيون في توسيع مفهوم الشكل؛ لأنه بالنسبة لهم هو أساس العملية الإبداعية، وكذلك في صنع طريقة جديدة للتفسير، مما جعلها ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التّلقي[1].

هناك ثلاثة محاور استفادت منها نظرية التّلقي هي:

1 – 1 - الإدراك الجمالي:

هو ما ركز عليه الشكلانيون خاصة " شكلوفسكي*"chklovskiv يعني به « ذلك الإدراك الذي يتحقّق فيه من الشّكل و إنّه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالة سيكولوجية، و إنّما هو عنصر من عناصر الفن و الفن لا يوجد خارج الإدراك »[2] ؛ الكشف عن الخصائص الفنية للّنص الإبداعي تتم عن طريق الإدراك.

الملاحظ لكتابات "شكلوفسكي" أنّها أسهمت إلى حد كبير في نقل الاهتمام من علاقة: المؤلّف / النّص إلى العلاقة النّص/ القارئ هكذا يصبح الإدراك و القارئ من أهم العناصر المكّونة للفن.

---

[1] ينظر: روبرت سي هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000، ص 50.

* فيكتور شكلوفسكي (Victor Chklovski) (1893 ..1984) كاتب وأديب روسي، قدم مساهمته إلى الشكلية الروسية بمقالتة "الفن من أجل الفن"، الذي نشر في عام1917 ، والعديد من المقالات النظرية. طرح بعض المفاهيم الأساسية للنظرية الشكلية، ينظر:ar.wikipedia.org

[2] عبد الرحمان تبرماسين و آخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء ،منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ،ط 1 ، 2009 ، ص 66-67.

1 – 2 - التغريب:

لا يقل مفهوم التغريب أهمية عن المفاهيم التي قامت عليها الشكلانية الروسية و المقصود بالتّغريب عند " شكلوفسكي" هو« العنصر التأسيسي في الفن أجمع لأنه يشير إلى خاصية بين القارئ و النّص »[1]

النّص عند الشكلانيين يركّز على اللغة الأدبية و يبعد اللغة اليومية (المألوفة)، ففي اللغة الأدبية يكون الإدراك نوعا من المتعة الجمالية إذا كان هناك تغريب ناتج عن المادة اللغوية، فالتّغريب يلعب دورا بارزا في تأسيس جمالية العمل الأدبي. [2]

فالتغريب أو كسر ألفة اللغة لا يعني العودة إلى لغة بسيطة بل يعني تعمد غموض الدلالة، حيث هو مدعاة للتحليق في سماء توليد الدلالات الجديدة، و هذا هو الذي يشد القارئ و يضمن استمرارية متعته في اكتشاف النّص، و هذا ما ارتكزت عليه مبادئ نظرية التّلقي.

1 – 3 - التطور الأدبي:

إذا كانت الأساليب عند الشكلانيين و خصوصا" شكلوفسكي" من خلال قدرتها على تغريب الإدراك، حيث أن ما هو مألوف يتم تقريره في بعض الأحيان من خلال الإجراءات الأدبية القائمة، و أن التّغيرات في الفن تتم من خلال رفض

[1] عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر ، [د ط] ، [د. ت]، ص 54.

[2] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين و آخرون، نظرية القراءة المفهوم و الإجراء، ص 68.

الأنماط الفنية المعاصرة، ممّا يؤدي إلى ثورة فنية دائمة تتعاقب فيها الأجيال التي تقوم بإحلال تقنيات جديدة بدلا من القديمة بأشكال ابتكاريه مثيرة.[1]

يمكن النّظر إلى عملية التعّاقب في التاريخ الأدبي على أنّها إحلال مستمر لمجموعة من التقّنيات مكان أخرى، وأن أي مدرسة أو اتّجاه من الاتّجاهات الفّنية لن تكون معزولة عمّا سبقتها بل لها جذور قد تمتد إلى أجيال أدبية ماضية « أكد " شكلوفسكي" على أنّ المدرسة الجديدة في الأدب تعتمد بشكل حتمي على التّراث المنسي أو غير المهيمن على المبادئ الأساسية فالميراث بالنسبة إليه لا يورث و لكنه ينسب»[2]؛ تحطيم كل ما هو موجود سلفا وإقامة شكل جديد انطلاقا من عناصر قديمة، و فهمه كمضمون حقيقي يتغير دون انقطاع علاقته بأعمال الماضي ، أي فهم كيفية تلقّ ي العمل الأدبي بطريقة تطورية .

اقتبس " ياوس " فكرة التطور الأدبي و طّبقها في الكشف عن التاريخي الحقيقي للأعمال الأدبية؛ حيث اهتم بالبعد التّزيخي في التلقّ ي الأدبي، كما سنرى لاحقا .

[1] ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص 50.

[2] روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال، ص 51.

2- بنيوية براغ:

يعد " جان موكاروفسكي"* "Yan Mukarovsky من أهم منظري مدرسة براغ و هو«أول من بحث عن القيمة الجمالية للمرجعيات من خلال النص نفسه، و هذا توجه بنيوي لفهم تأثيرات" التاريخ" في تطور بنيات العمل الأدبي [....] وجد أنّ التغّيرات التي تحصل للعمل الأدبي إنما هي تغيرات مرتبطة بالإدراك الجمالي، و عليه فقد كان يعتقد أنّ تاريخ الفن إنما هو تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السائدة »[1] ، فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النّسق التاريخي، و هذا لفهم تأثير التاريخ في تطور بنية العمل الأدبي.

و يرى كذلك أن الجانب الاجتماعي لا يمكن فصله لأن « القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي قضية اجتماعية و تعني القيمة الجمالية– عنده- مجموعة القوانين المتحكمة في إنتاج و تطور الأدب ».[2]

لا يمكن فصل الاتجاه الاجتماعي على المعايير الجمالية؛ كون العمل الأدبي رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا، و أن متلقّيه كائن اجتماعي.

---

* موكاروفسكي (1891_1975) أستاذ بجامعة تشارلز في براغ طّور أفكاره من الشكلانية الروسية،كان لها تأثير عميق على البنيوية،و هو معروف بارتباطه المبكر بها ،ينظر: ar.wikipedia.org

[1] ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع ،عمان ، الأردن ، ط 1 ،1997 ، ص 128-129.

[2] المرجع نفسه : ص 128.

3- الظاهراتية : phenomenology

تأثرت جماليات التلقي بالظاهراتية من خلال أفكار فلاسفتها التي تركز على الدور المركزي للإنسان في عملية الفهم، و من ابرز أعلامها " ادموند هوسرل"* Idmund Husserl « فالسمة التي تميّز فلسفة " هوسرل" الفينومينولوجية إلّا أنّها استطاعت أن تردّ الاعتبار إلى الذّات من العالم بشكل كلّي من قبل الاتجاهات الوضعية ».[1]

تتميّز فلسفة " هوسرل" بنظرته إلى الأشياء على أنها لا وجود لها خارج الذات؛ للوصول إلى الحقيقة الموجودة في العالم من خلال إدراك ماهيتها، و ضمن هذا الإطار الفلسفي فإنّ ما يتجسّد في النّص الأدبي هو وعي المؤلف لمظاهر العالم و الحياة و بالتالّي فإنّ معنى هذا النّص تتحكّم فيه مقصديه المؤلّف و هكذا يصبح عقل المؤلّف الجوهر الموحّد لكل عناصر النّص و على القارئ أن يتخلّص من تجربته الخاصة.[2]

جعلت فلسفة" هوسرل" من القارئ مجرد مستقبل سلبي للنص عليه أن ينصاع لسلطة المؤلّف حيث لم تعط أي مجال للقارئ في بناء المعنى عكس "رومان إنجاردن"**"Roman Ingarden و هو من أعلام الظاهراتية أيضا

---

* ادموند هوسرل (1859 -1938) فيلسوف ألماني و مؤسس الظاهرتية ولد في تشيكوسلوفاكيا كان متأثر بالاتجاه النفساني في الفلسفة ، فإنه سرعان ما اتجه نحو الاهتمام بالمعاني و الماهيات الخالصة وهو ما تجلى في كتابه " البحوث المنطقية " 1901 ، ينظر : AR.WIKIPEDIA.ORG

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1 ، 2007،ص 102.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 104.

** رومان إنجاردن(1893-1970) درس الرياضيات و الفلسفة على يد "هوسرل" على الرغم من اختلافه معه فإنه كان يحظى لديه بتقدير كبير،حصل على رسالة الدكتوراه سنة 1918، وحصل على الأستاذية في الفلسفة سنة 1933 ينظر:عبد الرحمان تبرماسين و آحرون، نظرية القراءة المفهوم و الإجراء،ص58.

وهو تلميذ "هوسرل" حيث غيّر في المعايير الفلسفية لأستاذه وأعطى اهتماما أكبر لوعي القارئ، جاعلا النّص الأدبيظاهرة لا يتم تحقّقها إلا من خلال القارئ.

أفكار" إنجاردن" أسهمتفي بناء مرتكزات جماليات التّلقي إذ هذه المساهمة لم تكن مقصودة، لكن هيّأت لها الأسباب هذا ما يذهب إليه محمود عبّاس عبد الواحد بقوله : «لم يكن " إنجاردن " من روّاد نظرية الاستقبال ولكن كتاباته الباكرة عن مشكلات العمل الأدبي أسهمت بشكل فعّال في توجيه الرّواد الذين اضطلعوا بهذه النّظرية إلى رؤيتهم النّقدية الجديدة وهيّأت لهم أسباب توفر على ما أسموه " جماليات التلقي "»[1]

النص الأدبي عند "إنجاردن"«أشبه ما يكون بالهيكل العظمي، و أنّه فضاء يتكّون من مجموعة من الخطاطات والفراغات و الفجوات و أماكن اللاتحديد التي يجب على القارئ ملؤها من أجل تحقيق الوحدة العضوية الغائبة»[2].

إذ أنّه هو الذي أثار مسألة اللاتحديد التي يتّصف بها النص الأدبي، و على القارئ أن يملأها؛و يمكن عدّ ذلك في تحديد المعنى،وهي أهم المفاهيم التي استند إليها منظّو نظرية التّلقي .

من أبرز مفاهيم الظّاهراتية:

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي- دراسة مقارنة – ، دار الفكر الغربي، ط1، 1996، ص 37.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 126.

- **التعالي:**

يعد أهم الأفكار التي هيمنت على الفلسفة الظاهراتية و التي تحّولت فيما بعد إلى مفاهيم و محاور إجرائية لدى رّواد جماليات التلقي و « مفهوم التعالي هو النّواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي و قصد به " هوسرل" أنّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظّاهرة معنى محضًا في الشّعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشّعور الداخلي الخالص»[1] أي أن إدراك معنى الظّاهرة يكون في العوامل الدّاخلية للذّات الإنسانية و منبثق من الفهم العميق و التفّسير الفردي الخالص .

أما " إنجاردن" فمفهوم التعّالي يعني عنده « بأنّ الظاهرة – وهو يطلق ذلك على العمل الأدبي– تنطوي باستمرار على بنيتين بنية ثابتة (يسميها نمطية) وهي أساس الفهم، و أخرى متغيرة (يسميها مادية) و هي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي»[2] و أنّ معنى أي ظاهرة لا يستبعد ما تعنيه البنية النمطية (الثابتة) للظّاهرة، بل إنّ المعنى هو حصيلة نهائية للتفّاعل بين بنية العمل الأدبي و فعل الفهم.

- **القصدية:**

هي المفهوم الثاني من مفاهيم الظاهراتية و تسمى أيضا(بالشعور القصدي) حيث يعرّفها" هوسرل" بـ:« تلك الخاصية التي تنفرد بها التّجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما»[3].

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص4.

[2] ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص75.

[3] المرجع نفسه ، ص79.

أي المعنى لا يتشكل من التجارب الماضية و المعطيات السابقة بل في اللحظة الآنية و من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي.

حول" انجاردن "« مفهوم القصدية من طابعها المثالي المجّرد إلى حقيقة مادية تتحدّد إجرائيا من خلال العناصر التي تشكل منها الّنص الأدبي، كما جعل عملية الفهم تتأّسس ضمن بنية الّنص الأدبي، و إدراك الّنص بقصدية " انجاردن " قائم على عامل يوجد في ذاته و آخر يوجد خارجه وهو المتلقّي»[1].

أي أنّ النص الأدبي ظاهرة مادية لا تتبّين قيمتها الحقيقية إلّا من خلال التوّجه القصدي للمتلقي، و بمعنى آخر أن فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي.

يرى "انجاردن" أنّ هناك أربع طبقات تتكّون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي:[2]

1- طبقة صوتيات الكلمات.
2- طبقات وحدات المعنى.
3- طبقة الموضوعات المتمثلة.
4- طبقة المظاهر التخّطيطية.

[1] قاسي صبيرة : "النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية و إنتاجية القارئ"، مجلة قراءات،ع1، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة ، الجزائر ، 2009، ص224.

[2] ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 84.

يقف" إيزر" عند الطبقة الرابعة من طبقات العمل الأدبي و هي طبقة المظاهر التّخطيطية،و يرى أنّ «الّنص ذاته لا يقّدم إلّا مظاهر خطاطية »[1]

هو بدوره طّور" طبقة المظاهر التخطيطية " ليستثمرها في مشروعه الّنقدي و التي أصبحت عنده تسمى " الفجوات" أو "مواقع اللاتحديد" التي لا يكاد يخلو منها أي نص أدبي؛ كالبياض والكتابة من اليسار والغموض و نقاط الحذف، التيتسمح للمتلقّي بالمشاركة الفعلية في بناء المعنى.

4- الهيرمينوطيقا: Herméneutique

تعرف بعلم التأّويل و تفسير الّنصوص، حيث ارتبط التفّسير و محاولة التأّويل بالكتاب المقّدس في محاولة إنسانية جادة لفهمه، من أجل تطبيق الأوامر الّدينية الصّادرة عنه و الوقوف على نواهيه و يعود استخدام هذا المصطلح للّدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654 م، أّما فيما يخص الممارسة التأويلية في حّد ذاتها فهناك من يعود بها إلى العصر الكلاسيكي مع جهود اليونانيين في محاولة فهم الملاحم الهوميرية نسبة إلى "هوميروس" و يرى "غوسدروف جورج" Gaston Bachelard أّنها ذات أصول دينية أملتها الحاجة إلى تأويل الّنصوص الّدينية[2].

أّما في العصر الحديث امتدت إلى أفق أوسع من الأسئلة في الفلسفة والنقد ، ارتبطت بشكل خاص بكل من " شلاير ماخر* " Scheiermacher

[1] فولفانغ ايزر: فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب،[د ط]، [د ت]، ص 12.

[2] ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 17.

* فريد ريك ارسنت دانيال شلاير ماخر (1768-1834) مفكر ديني في العصر الرومانتيكي ، ذو روح منفتحة يتجلى ذلك في كتابه خطابات حول الدين 1799 . ينظر :ar.wikipedia.org

و" ويليام دلتاي" Wilhelm Dilthey و " جورج غادامير " Hans George Gadamer .

كان لـ:" شلاير ماخر " الفضل في أول نقلة نوعية عرفتها الهيرمينوطيقا التقّليدية، فهو لم يعد يكتفي برؤية الممارسة الهيرمينوطيقية و هي تخرج من دائرة الاستخدام اللاهوتي لنفس النّصوص الفلسفية و القانونية و التّاريخية والأدبية و غيرها من النّصوص غير الدّينية[1].

حيث استطاع " شلاير ماخر" أن يفصل بين الهرمينوطيقا الكلاسيكية و الهرمينوطيقا الحديثة عن طريق توسيع مجالها من النّص المقدّس إلى باقي العلوم؛ أي أعطى للهرمينوطيقا بعدا آخر و أفقا أوسع، و جعل منها نظرية عامة حول الفهم و التفسير بعد ما كانت مجرد تأويل للنّصوص،«فهكذا تباعد "شلايرماخر" بالهيرمينوطيقية بشكل نهائي على أن يكون في خدمة علم خاص، و وصل بها إلى أن تكون علما بذاتها يؤسّس الفهم وبالتالّي عملية التفّسير»[2].

تعد هذه النّقلة في مسار الهيرمينوطيقا إسهاما مفيدا في نظرية التأّويل.

أّما "دلتاي"* فعلى يده خطت الهيرمينوطيقا خطوة أخرى، ذلك أّنه كان « يجتهد خاصة لإعادة المعرفة إلى أسسها التأّويلية بعد ابتعادها مسافة عنها، عندما أخضعت لموضوعية خاطئة »[3]

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص 24.

[2] ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة واليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط7، 2005، ص 20.

* فلهام دلتاي (1833-1911) فيلسوف وطبيب نفساني ألماني ارتبط ارتباطا وثيقا بفلسفة التاريخ التي اعتبرها فلسفة للفهم ينظر: ar.wikipedia.org

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص32.

و بدوره« أسهم إسهاما كبيرا في توسيع نطاق الهيرمينوطيقا، و ذلك بأن وضعها في سياق التأويل في الدّراسات الإنسانية».[1] أمّا القضية الأكثر أهمية التي عالجها " دلتاي " هو أنّه توجه إلى دراسة النّصوص الأدبية و أدخل تجربة الحياة بين المتلقّي و النّص الأدبي كعامل مشترك بينهما، يؤكّد "دلتاي" بأن مبادئ الهيرمينوطيقا يمكن أن تنير لنا السّبيل إلى نظرية عامة في الفهم؛ و يعني الفهم عند " دلتاي" النّظر في عمل البشرية إلى إدراك التّجربة كما يعيشها المتلقّي، وهو اعتماد الذّات القارئة على محاورة تجربة المبدع من خلال النّص الأدبي ، بمعنى آخر أنّالمتلقّي لا يصل إلى الفهم الذّاتي و باللّي تلقّيه إلا عن طريق العرض التّخيلي الحي للتّجربة، أحاسيسا و أفكارا و مواقف و اتجاهات، متضمنة في تجربتنا الذاتية[2].

ينتهي " دلتاي" إلى أنّ هناك ارتباطا بين الفهم و التأّويلية، و إذ أردنا أن نتوصّل إلى فهم العمل الأدبي يجب علينا أن نقوم بتأويلكتابات المؤلّف.

أما "غادامير"* هو الآخر نظّر لقضايا التأويل، وكان المرجع الأساس لجماليات التّلقي، لعل المنعطف التّاريخي و المعرفي الذي سجّله في تاريخ فن التأّويل هو إصدار كتاب (الحقيقة و المنهج) بطرح تاريخي نقدي للهيرمينوطيقا إذ يقول فيه "صلاح فضل" :« إنّه في أعظم أعماله (الحقيقة و المنهج) حاول التشكيك على وجه التّحديد فيما يبدو أنّ كثيرا من مساهميّنظرية التّلقي أشد ما

[1] عادل مصطفى : فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة ، مصر، ط1، 2007، ص15.

[2] ينظر: نصر حامد أبو زيد ، إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص 27.

* غادامير: فيلسوف ألماني ولد سنة 1900 بماربمورغ Marboug درس الفلسفة في مناطق متعددة، و تأثر بالفلسفة الفينومينولوجية،من أبرز مؤلفاته "الحقيقة و المنهج"(1960) ، ينظر: عبد الرجمان تبرماسين و آخرون،نظرية القراءة المفهوم و الإجراء،ص58.

يكونوا في حاجة إليه ألا و هو المنهج لا لدراسة الأدب و تحليله فحسب بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص»[1].

حيث كان «يسعى إلى التأكيد على إجراءين جوهريين ضرورة تخليص عملية الفهم من الطّابع النّفسي الذي وسمتها به أفكار" دلتاي" و " شلاير ماخر" و بالتالي ضرورة فصل النّص عن ذهنية المؤلف و روح العصر الذي ينتمي إليه ثم ضرورة تحويل الاهتمام إلى عملية الفهم في حدّ ذاتها، في حيثياتها الخفية، في بعدها التاريخي»[2] حيث نجد أن "غادامير" أخضع التّاريخ لمعيار الفهم و أنّ هذا الأخير يربط بين التاريخ و الفن باعتباره شكلا من أشكال التّجارب الإنسانية المدّونة و كذلك لم يعد فهم النّص مقترنا بحياة مؤلفه و لم تعد عملية الفهم كما كانت لدى شلايرماخر و " دلتاي".

بنى " غادامير" أفكاره على نظرته للتأويل فركز على عمل الفهم و إعادة الاعتبار إلى التاريخ؛ حيث أنّ المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التّاريخ لأنّ وجوده قد وسم فعلا بما سبق، لأنّ التّاريخ عنده « ليس وجودا مستقلا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة، و من جانب آخر فإنّ حاضرنا الرّاهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التّاريخ، إنّ الوجود الإنساني تاريخي و معاصر في الوقت نفسه ».[3]

يؤدي التّاريخ دورًا في تحديد المعنى بوصفه يضم الإدراكات السابقة و الخبرات؛ فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية إذا استبعدت هذه الخبرات، و كان تركيز " غادامير" على الفهم و التأويل دور كبير في توجيه عملية القراءة

[1] صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2 ،2001، ص49.

[2] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 36.

[3] نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص 42.

و كذلك الوعي التاريخي، فهو جزء لا يتجزأ من كينونة أي إبداع، لأن الوصول إلى معاني الّنص يتم عبر بوابة القراءة التي هي أساس الفهم و التأويل لدورها الكبير في الانتقال عبر مستويات التّلقي للوصول إلى الّرؤية الكلّية أو الموقف التفسيري للعمل الإبداعي عبر سيرورته التاريخية و التي وظّفها " ياوس" فيما بعد من خلال جماليات التّلقي.

من أبرز أفكار" غادامير" طرحه مفهوما إجرائيا يتم به تفسير التاريخ وهو مفهوم " الأفق التاريخي"، حيث أنّ القارئ الذي يواجه عملا ما لا يعيد بناء معنى الّنص وفق الظّروف التي تمت بها صناعته، و إّنما إعادة بناء معنى الّنص وفق فهم القارئ أي وفق أفقه الخاص.[1]

فالمتلقّي يأتي إلى الّنص و لديه فهم مسبق تكّون نتيجة ما يحمله من آفاق، و من هنا وجب ألّا نغفل الأفكار المسبقة اللّتجة عن احتكاك المتلقّي بالّنص في عملية إنتاج المعنى،«حيث لا يمكن أن نتعامل مع نصوص الماضي إلا من خلال الأفق الذي تتشكل فيه رؤيتنا و الأفق الآخر الذي طرحت النصوص في فترته التاريخية»[2]؛ أي امتزاج أفق المتلقي الخاص بالأفق التاريخي، إنّ هذا الامتزاج بين الآفاق أو كما يصطلح عليه بانصهار الآفاق التي هي نتاج التفاعل بينهما، الذي تبناه " ياوس" في نظريته.

كانت جهود غادامير" لها تأثير مباشر في بلورة أفكار رّواد جماليات التلقي« إذ استفادوا منه في نظرته إلى التأّويل و عمل الفهم و إعادة الاعتبار إلى التاريخ وفي إعادة إنتاج المعنى و بناءه [...] ولأنه حاول أن يجعل

[1] ينظر: ناظم عودة ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 101.

[2] سامي إسماعيل : جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1 ، 2002، ص85.

من عملية الفهم عملية موضوعية بحتة و هذا ما يتضح أيضا في فهمه للتاّريخ فهو يُ خضع تأثيرات الماضي لفهم الذّات»[1].

بهذا نخلص إلى أن الهيرمينوطيقا من تأويلية " شلاير ماخر " التي تركز على مقاصد المؤلف، و كذلك " دلتاي " الذي أسقط عملية الفهم على فهم تجربة الحياة، إلى مسألة الفهم عند " غادامير " التي أخذت توجها صارما لأّنها انطلقت من لب الممارسة التّأويلية و هو النّ ص، و ضرورة فصله عن مقاصد مؤلفه، وإعادة الاعتبار للمتلقّ ي و أحكامه المسبقة بوصفه متلقّ يا تاريخيا، في كل لحظة يباشر فيها بناء المعنى و إحياء نفس جديد للّنص، لهذا عدّ الفهم عند "غادامير " فهما تاريخيا بالدرجة الأولى، و في ضوء هذا المنظور يعلى من شأن المتلقي.

كل هذه الجهود كانت تربة خصبة في بلورة أفكار روّاد جماليات التّ لقي، كانت فكرة " غادامير " عن " التاّريخ " و " الأفق " من الموضوعات التي ظفرت بالتبّني خاصة عند " ياوس "

[1] عبد الرحمان تبرماسين و آخرون: نظرية القراءة المفهوم و الإجراء، ص 29.

5- سيسيولوجيا الأدب:

لقد أرادت البنيوية عزل النّص عن سياقاته، لكن هذا الأمر صعب من النّاحية الإجرائية فالمؤلّف حين يكتب نصّه ليس خالي الذّهن، و لأن النّص وليد تراكمات اجتماعية و تاريخية، جاءت سيسيولوجيا الأدب لدراسة العمل الأدبي كظاهرة اجتماعية، حيث تستعمل كل ما له علاقة بالإبداع الأدبي سواء في علاقته مع المجتمع أو في تتبع شروط إنتاجه وإعادة إنتاجه، كذلك شأن المتلقّي فلا يأتي النّص وهو خال من المرجعيات لكن يتلقاه بثقافة اجتماعية، و أنّ الظّروف الاجتماعية تقرّر مسبقا تقييماتنا لأي عمل أدبي.

يشير "جوليا هيرش" Julian Hirsch إلى ضرورة التّركيز على الآثار الأدبية التي أحدثها مؤلفو الأعمال الأدبية في زمنهم و ما بعد زمنهم في نفوس المتلقّين،حيث تكلّم عن مفهوم الشّهرة في كتابه المسمى(بروز الشّهرة) الذي يتفحّص تلك العناصر التي تكّون الشّروط التي تحدّد إن كان الفرد مشهورا، و الشّهرة بالنسبة إليه تستلزم اعتراف الجماهير[1]. انطلق من تفسير ظاهرة الشّهرة تلك بالانتقال للذّت المتلقّية التي تحكم على العمل، والتي بدورها أدّت إلى تميّز هؤلاء الأدباء و تفوّقهم و هذا مشروط بسيرورة حياتهم الاجتماعية و الثقافية، وهذا الأمر سيلقى صداه عند "ياوس" في مفهومه لتأريخ جديد للأدب، من خلال العلاقة التي تجمع المتلقي و الظروف الاجتماعية التي تّم فيها التلقي.

نجد إلى جانب "هيرش" الذي انشغل بشهرة الفرد،"ليفن شوكينج"Levin Schucking الذي ركّز على سيسيولوجيا الذّوق، و افترض

[1] ينظر: روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص93.

أنّ المفتاح لفهم التاّريخ الأدبي يكمن في تفحص الذائقة، و الذّوق من هذا المنطلق ليس نوعية ثابتة بل يتغير عبر الزّمن بين الثّقافات وحتى داخل المجتمعات[1]،وفي هذا التوّجه انصرف الاهتمام أساسا إلى الملقّي إلى الظّروف الاجتماعية التي تم فيها التّلقي .

[1] ينظر : المرجع السابق، 95.

ثانيا : المفاهيم المركزية لجماليات التّلقي

1- التأريخ الأدبي و التّلقي عند" ياوس":

تفّرد "ياوس " بين أقرانه بالاهتمام بالعلاقة بين الأدب و التّاريخ أثناء التّعامل مع النّص الأدبي، إذ عمل على إعادة دراسة الأدب انطلاقا من الرؤية السّائدة بين الاتجاهين الماركسي و الشّكلاني «فالتّعارض بين الاتجاهين القائم على أساس أنّ القارئ الماركسي يتعامل مع النّص الأدبي من خلال التفّسير المادي للتّاريخ [....] و بالتّالي فهو معزول تماما عن جمالية النّص، أّما القارئ في مذهب الشّكلية الروسية فهو يستقبل النّص معزولا عن مواقفه التّاريخية وغايته أن يقف عند البناء الشّكلي»[1].

يحاول من خلال مشروعه النقدي أن يخلّص النقد الأدبي مما وصل إليه من انسداد مع الاتجاهين: الاتجاه التّاريخي الماركسي و الاتجاه الجمالي الشكلاني حيث يقترح نموذجا بديلا للتّاريخ الأدبي مستفيدا من كليهما في الدعوة إلى التوّحيد بين تاريخ النّص و جمالياته، لأنّ« مهمة التّاريخ الأدبي تكمن في الدّمج النّاجح للماركسية بالشكلانية و يمكن ذلك بإرضاء المتطلّبات الماركسية المتعلّقة بالتوّسط التاريخي تاركين للشّكلانية عالم الإدراك الجمالي»[2] بهذا يكون قد انتهج منهجا ثالثا وسطا بين الماركسية و الشكلانية.

التاريخ عند" ياوس" ليس هو التّاريخ بصورته التقّليدية التي تقطع العلاقة بين التّجربة الماضية و المؤلفات الحاضرة ، ووظيفة التّاريخ عنده تتجلّى في تتّبع

---

[1] دعيش خير الدين : "أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخ"، مجلة قراءات، ع1، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة ، 2009، ص73.

[2] روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال، ص 107.

التطّورات التي تطرأعلى تلقّ ي العمل الأدبي بخلاف الدّراسات السّابقة التي كانت تنظر إلى تاريخ الأدب بصفته تاريخا للمؤلّفين فقط، و التّاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ التلقيات وردود أفعالها، ولأن الفهم الدقيق و الشامل لأي عمل أدبي لا يتحقّ ق دون الاطّلاع على القراءات السّابقة، و إنّ سيرورة العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا يتم إدراكها دون المشاركة الفعالة للقارئ؛ أي أنّ العمل الأدبي بدوره لا يجد لنفسه موضعا داخل التّاريخ دون الإشراك الحيوي للقارئ.

من المفاهيم التي وظفها "ياوس " في نظريته :

1 -1 - أفق التوقع* : Horizon d'attente

اقتضت جماليات التّلقي دراسة نوعيّة معيّنة من القّراء، يمتلك كل منهم أفقًا** فكريًا و جماليًّا، و يحدّد شروط تلقّيه للّنص الأدبي و تعبئته بالمعنى و تأويل بنيته الشّكلية[1].

يعد أفق التّوقع عند" ياوس"حجر الزّاوية لجمالية التّلقي و يسمى أيضا أفق الانتظار، و هو مفهوم جديد للرؤية التّاريخية في تفسير الظّاهرة الأدبية و تأويلها، حيث «يعد هذا المفهوم مدار نظرية "ياوس" الجديدة، لأّنه الأداة المنهجية المثلى التي ستمكّن هذه النّظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظّاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية و الجمالية و التّاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة[...] إذن بفضل أفق الانتظار تتمكن النّظرية من التّمييز

* تبنينا مصطلح " أفق التوقع " لاعتمادنا ترجمة رشيد بنحّو

** صاغ "ياوس" مصطلح "أفق " من الأفق التاريخي عند "غادامير " و كذلك مفهوم خيبة الانتظار عند "كارل بوبر" ،حيث رأى "ياوس"أن هذين المفهومين قد حققا رغبته في البرهنة على أهمية فعل التّلقي ، ينظر : ناظم عودة ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،ص138.

[1] ينظر : هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي ، مقدمة المترجم .

بين تلقّي الأعمال الأدبيةفي زمن ظهورها و تلقّيها في الزّمن الحاضر مرورا بسلسلةالتلّقّيات المتتالية»[1].

أي أنّ أفق التّوقع يساعد كثيرا في فهم رد فعل القّراء على الأعمال الأدبية و من خلاله يتم بناء المعنى و إنتاجه، وتحديد الأهمية التاّريخية والجمالية للعمل الأدبي و ذلك من خلال استمرارية الحوار بين العملو الجمهور المتلقّي.

و تنظر "بشرى موسى صالح" إلى الأفق على أّنه «الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتّحليل و دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأّويل الذي هو محور اللذة»[2]؛ و ارتباط إنتاج المعنى بالتأويل لأّنه عالم مفتوح على ثقافة و خبرات القارئ التي يمارس بها التّحليل، فمن تنوع القراء و اختلاف خبراتهم و ثقافتهم أصبح لكل عمل أدبي عدد لا متناه من التأّويلات.

يشير " ياوس" إلى أنّ مفهومه- أفق التوقع- يتضمن ثلاثة عوامل أساسية:

1- التّجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النّص.

2- شكل الأعمال السّابقة و موضوعاتها التي يفترض معرفتها.

[1] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص162.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 45.

3- التّعارض بين اللغة الشّعرية و اللغة العلمية أي التّعارض بين العالم المتخّيل و الواقع اليومي[1].

بناء على هذا فإنّ عملية القراءة للظّاهرة الأدبية تخضع لمجموعة من المبادئ التي تجعل من العملية قائمة على تصّور منهجي ناتج عن دراية بهذه المبادئ و القيم الأدبية التي تصنع في إطار الجنس الأدبي الذي يحدد الظّاهرة الأدبية و في حدود المعرفة المتشكّلة عن الأعمال السّابقة، و ما يخص التّعارض الكامن بين العوامل الخيالية التي تنسجها اللغة الشّعرية و الصّورة الواقعية التي ترسمها اللغة اليومية، حيث تكون هذه عبارة عن معايير كفيلة بالقراءة الصّحيحة.

المفهوم العام لأفق التوّقع« يتجلى في التّهيؤ القبلي(المسبق) للقارئ أوما يجيء به من توقّعات و ميول واعتقادات في إطار المرجعيات الفكرية و الفنية التي يلم بها، ذلك أنّ كل عمل أدبي جديد يدعوه إلى استحضار جملة من الأعمال السّابقة من الجنس نفسه[...] ممّا يأخذ به إلىخلق توقّعات معينة».[2]

كل قارئ يقبل على النّص و له خلفية معرفية تؤدّي إلى تكوين تصّور مسبق، يجعله يحمل أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبي،فيعيش القارئ توقّعا يجعله في حالة انفعال، و غالبا ما يكون الأفق عرضة للموافقة أو التخييب وفق الاستجابة القرائية للمتلقّي و الأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه، و هي حالتان:

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 46

[2] صفية علية : "الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية" ، ص 23.

الأولى: يكون العمل الأدبي مألوفًا لدى المتلقّي شكلا و مضمونا و يتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءاته السّابقة يكون عندها الانطباع فاترا، كقراءة قصيدة مكتوبة بمعايير معهودة، بالتالي هي مألوفة فلا يتشكّل أي انطباع حولها.

الثانية: يكون العمل الأدبي مناقضا و مخالفا لتوقّعات المتلقّي حيث يخيب ظّنه و هذا ما يعرف ب(خيبة الانتظار) أو (خيبة الأفق).

يمكن تمثيل خيبة الأفق بالمقدّمة الطللية في القصيدة العربية القديمة إذ اعتاد الجمهور(المتلقّي) على نظام خاص في مقدّمة القصيدة كالبكاء على الطّلل ووصفه و تذكر الحبيبة، فإذا جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المتلقي بالخيبة(خيبة الانتظار)، ذلك أنّ معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبدأ بالطلل و لا بذكر الحبيبة[1].

هنا تبرز قدرة المتلقّي على فهم العمل الأدبي بتطّوراته المختلفة و على هذا الأساس فإنّ المتلقّي هو المتحكّم الأّول بعملية تطّور هذا العمل و ليس المؤلّف كما هو مألوف.

هذا ما يذهب إليه ناظم عودة بقوله:« أنّ الحقيقة الثانية التي نلتمسها من خلال مفهوم أفق الانتظار إنّ مقياس تطّور النّوع إنّما هو المتلقّي، و ذلك لأنّ مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال هي تخص ذلك التطّور في اللحظة التي تتعرّض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشّكل و اللغة، و هذه اللحظة هي لحظة " الخيبة"»[2].

[1] عبد الرحمان تبرماسين و آخرون : نظرية القراءة المفهوم والإجراء ، ص 38 .

[2] ناظم عودة : الأصول العرفية لنظرية التلقي، ص 140.

يرى " ياوس" أنّ القيمة الجمالية للأعمال الأدبية تكمن في العلاقة بين أفق التوقّع و القارئ لأنّ « الأعمال الأدبية الجّيدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرّاءها يكمن بالخيبة، أّما الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإنّ مآلها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع»[1].

أي أنّ الأعمال الجّيدة هي التي تخيب آفاق القّراء، بينما الأعمال التي توافق آفاق انتظارها و تلّبي رغبات القّراء المعاصرين هي أعمال بسيطة لأّنها نماذج تعّودوا عليها، و بمعنى آخر أّنه كلّما انحرف العمل الأدبي عن أفقتوقّع القارئ حققه أدبّيته.

1 – 2 - المسافة الجمالية: Distance Esthétique

هي مفهوم يتّمم مفهوم الأفق و يعضّده، و هي من أهم الأدوات الإجرائية المعتمدة في نظرية " ياوس" حيث يعرفها بقوله :«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»[2].

هي المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا و العمل الأدبي الجديد، و هذا الأفق الذي تتحّرك في ضوئه الانحرافات عّما هو معهود.

أفق الانتظار الموجود سلفا ـــــ المسافة الجمالية ـــــ العمل الأدبي الجديد القارئ بوعي جديد

تعد المسافة الجمالية في نظر" ياوس" هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي و قيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد

[1] روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص 67 .

[2] عبد الرحمان تبرماسين و آخرون : نظرية القراءة المفهوم والإجراء ، ص 39 .

و بين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته(عمل فني رفيع)و لكن عندما تتقلّص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط و رديء.

نوع الاستجابة	المسافة الجمالية	القيمة الجمالية
توافق أفق الانتظار	ضيقة	عمل بسيط رديء
تخيب أفق الانتظار	واسعة	عمل فني أدبي

مّما سبق نرى أنّ المسافة الجمالية أصبحت مؤشّرا على مدى أدبية العمل الأدبي و معيارا هاما بالّنسبة للتحليل التّاريخي للعملية الإبداعية.

إذًا المسافة الجمالية مقياسا تقريبيا للأعمال الأدبية، تكون جمالية الأعمال الأدبية مرهونة بمدى تخييب أفق توقعات القارئ، فعليه أن يكون العمل الأدبي الجديد محدثا غريبا على ما هو مألوف، و إلّا لا يعتبر عملا أدبيا فنيا وهذا بمنظور "ياوس "، وهذا ليس بالضرورة ، فهناك أعمال لم تكن غريبة على المتلقي و لم تكسر أفقه، وكانت أعمال جّيدة.

1 – 3 - اندماج الآفاق: Fusion des horizon

يستعمل هذا المفهوم لتفسير ظاهرة التأّويلات المختلفة التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورةتلقّياته المتتالية، «و يعتبر هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين فقط التقاطع بين "ياوس" و المشروع الهيرمينوطيقي لـ "غادامير" الذي أثار هذا المفهوم في كتابه(الحقيقة و المنهج) و سّماه بمنطق السؤال و الجواب الذي يحصل بين الّنص و قارئه عبر مختلف الأزمان، و يعبر

"ياوس" بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التاّريخية للأعمال الأدبية و الانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التّجاوب»[1].

وعليه أن يكون القارئ محاورا جّيدا للّنص وفق منطق(السّؤال والجواب) إذ ينطلق السّؤال من القارئ إلى العمل الأدبي يستنطقه الإجابة، من خلال تلقياته المتتالية، فيصبح السّؤال بهذا الشّكل نقطة تجمع بين الأفقين الماضي والحاضر و مع ذلك فإنّ الدّلالات و التأويلات تتجدّد و تتغّير في ظل هذا الاندماج للآفاق فمثلا« لو أخذنا تراثنا النّقدي العربي كعمل أدبي، محل تلقّ عبر عصور مختلفة و استطلعنا مثلا قراءة "الجاحظ" و أفق انتظاره ثم قراءة أخرى "لمحمد مندور"، و قراءة ثالثة "لمصطفى ناصف" أو" جابر عصفور" لوجدنا "محمد مندور" قد تلقى التراث العربي وفق أفق توقع يتلاءم و معايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع "الجاحظ" بالطّبع، والشيء نفسه يحدث مع "مصطفى ناصف" الذي يقوم بدمج أفق توقعه ذي التوجه الحداثي مع أفقي التوقع السّابقين ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث».[2]

أي القارئ يلتقي مع العمل الأدبي عبر أسئلته الخاصة مستحضرا في الوقت ذاته الأسئلة التي ألقيت على العمل عبرتاريخ تلقّ ياته، و بهذا يتحّول العمل الأدبي من خطاب يحمل معنى واحد إلى فضاء منفتح على تأويلات متتالية ومتعّددة و أسئلة متجّددة، و هنا يمكن التوّاصل بين الماضي و الحاضر من خلال جعل الأعمال الماضية منفتحة باستمرار على اللّحظة الرّاهنة.

---

[1] أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية،في النقد العربي المعاصر ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية ، جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2010-2011 ، ص:53.

[2] رضا معرف : "جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس"، مجلة كلية الآداب و اللغات، ع12، جامعة بسكرة ، 2012، ص 277.

هذا ما يفسّر سير خلود الأعمال العظيمة و سير تأثيرها الدائم، حيث تحمل في طيّاتها أجوبة صالحة عن الأسئلة المحيّرة التي تشغل بال قرائها المتعاقبين.

يشير "ناظم عودة" إلى «أنّ التأّويل الذي تمارسه جمالية التّلقي يعني التعّرف على السّؤال الذي يقدّم النّص جوابا عنه، و بالتالّي إعادة لبناء أفق الأسئلة و التوّقعات الذي عاشه العصر الذي فيه العمل الأدبي إلى متلقّيه الأوائل»[1].

ممّا سبق نستطيع القول إنّ تشكّل الآفاق و اندماجها بمنطق السّؤال والجواب، يجعل هناك حوار مستمر بين العمل الأدبي و قرائه المتعاقبين عليه.

1 – 4 - المنعطف التاّريخي :Tournant historique

مفهوم المنعطف التاّريخي من المفاهيم المرتبطة بمفهوم أفق التوّقع فالمنعطف التّاريخي يمثل تلاّقي مفاجئا للأفاق في زمن محدّد بسبب التطّورات والقفزات النّوعية وكذا مراحل القطيعة التي تحدث مرة بعد أخرى[2] والتي من شأنها أن تساعد على تكوين قراءات جديدة عبر التاّريخ ، بحيث يهدف " ياوس " إلى إعادة النّظر في تطور العمل الأدبي من خلال تتبّع تاريخ التّلقي ؛لأنّ تداول تاريخ الأدب بين المؤلّفين لا يسهم في ذلك التطّور بل يزيد من سلطة المعيار

[1] ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، صر136.

[2] ينظر:حميد سمير:النص و تفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ،[دط] ،2005، ص 31

وتحجّره لأنّها قد تتحكّم فيها أبعاد أيديولوجية، لكن تكمن القيمة الحقيقية للعمل الأدبي بعد تلقيها؛ فعندالتّ لقي تولد قيم جديدة [1]

هكذا نرى أنّ نظرية " ياوس " فيما يتعلق بالتاّريخ الأدبي ربطت الإنتاج بالتّ لقي .

نستطيع القول من خلال فرضيات " ياوس " السابقة، بأّنه غيّر مجموعة من المفاهيم التي كانت سائدة حول التاّريخ الأدبي ، ليؤكّد في النّهاية من خلالها على أنّ العمل الأدبي لا يتطور بإرادة المؤلف وحده بل إن قضية تطور الأعمال الأدبية تخضع للمتلقّ ي و بشكل كبير وذلك عن طريق طرح أسئلة متجددة على العمل الأدبي .

[1] ينظر : حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد الأدبي المعاصر ، منشورات دار الأديب ، وهران ، الجزائر، [د ط] ، 2007 ، ص 145.

2- آليات الاستجابة الجمالية عند " ايزر":

يعدّ" إيزر" القطب الثاني من أقطاب هذه النظرية بجامعة كونستانس الألمانية، حيث أسهم بشكل كبير في تطويرها و التنّظير لها، حيث أعاد النّظر في العلاقة بين النّص و القارئ حيث يكون المعنى هو الأثر النّاتج عن الفعل المتبادل بينهما،و قد شكّلت هذه الخطوة نقلة نوعية في تاريخ النّقد الأدبي، أثر تركيزهلعلى القارئ و تفاعله مع النّ ص.

2 – 1 - التفاعل بين النص و القارئ:

قضية التفاعل بين النص و القارئ من أهم المفاهيم التي ركز عليها، لأنها« نقطة البدء في نظرية "فولفانغ إيزر" الجمالية هي ذلك العلاقة الدياليكتية التي تجمع بين النّص و القارئ و تقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة »[1].

اعتمد " ايزر" في فهمه لعملية القراءة و بناء المعنى على مفهوم آخر مختلف عن التيارات النّقدية التي سبقته متأثرابالظّاهراتية و نظرتها للعمل الأدبي التي أكدت على أنه«لا يجب أن نصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط بل أيضا بمعيار مساو بالأفعال المتضّمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النّص»[2] لهذا اهتم " إيزر"بالنص الفردي و علاقة القّراء به انطلاقا من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذّات في بناء الفهم الذي هو نتاج التفّاعل بين النّص و القارئ.[3]

---

[1] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 111.

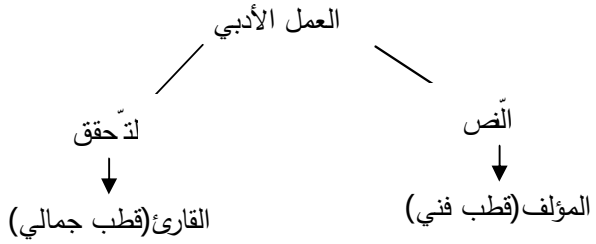
[2] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[3] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين و آخرون ، نظرية القراءة المفهوم والإجراء ، ص 43.

العمل الأدبي ليس نصا مكتملا و ليس له وجود حقيقي إلا بوجود القارئ بل هو تركيب و التحام بينهما – النص و القارئ - لأّنهما يشكّلان بعضهما.

لهذا السبب نبهت الظاهراتية إلى أنّ دراسة العمل الأدبي ليس الاهتمام بالنص فقط بل كذلك الاهتمام بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النّص هذا ما تأثر به" إيزر"،وذلك بقوله:« فالنّص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للّنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التّحقّق و من هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين قد نسّميهما: القطب الفّني و القطب الجمالي، الأّول هو نص المؤلّف و الثّاني هو التّحقّق الذي ينجزه القارئ».[1]

أي أنّ القطب الفّني يكمن في النّص المتحقّق عبر النّسيج اللّغوي و ما يتضّمنه المؤلّف في نصّه، أّما القطب الجمالي فهو التّحقق الذي ينجزه القارئ عبر عملية القراءة، و العمل الأدبي لا سبيل لتحقيقه إلّا من خلال التفّاعل المتبادل بين نصّ المؤلّف و القارئ.



مّما سبق إنّ التفّاعل بين النّص و القارئ هو الشّيء الأساس في فعل القراءة من منظور " إيزر" أي إخراج النّص من حّيزه المجّرد إلى حّيزه

[1] فولفغانغ ايزر: فعل القراءة ، ص 12.

الملموس(العمل الأدبي)، لأنّ العمل الأدبي عند " إيزر"لا يقصد به النّ ص إلاّ بعد أن يتحقق ويتجسّد عن طريق التفّاعل مع القارئ.

التفاعل هو أنّ القراءة لا تسير في اتجاه واحد كما هو متعارف عليه في التيارات النّقدية السّابقة و لكّنها تسير في اتّجاهين متبادلين من النّص إلى القارئ و من القارئ إلى النّص.

يقدم " إيزر" مجموعة من الآليات الإجرائية، التي تضمن عملية القراءة و المتمثلة(القارئ الضمني)،(السجل النصي)، (الاستراتيجيات)،(مستويات المعنى) (مواقع اللاتحديد).

2 – **2 القارئ الضمني**: Lecteur implicite

يفهم مما سبق أنّ العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، و إنّما استنادا إلى فعل انجازي يقوم به القارئ الذي هو طرف ملازم للنص و التفاعل معه، و ليس للقارئ الضّمني سوى دور القارئ المسجل داخل النص« هو بنية النّص تتوقّ ع حضور متلقّ دون أن تحدده بالضّرورة، إنّ هذا المفهوم يضع نّية مسّبقة للدّور الذي ينبغي أن يتبّناه كل متلقّ على حده».[1]

إلاّ أنّ هناك نوع من القّراء تتبّناه طائفة من الباحثين ممن يهتّمون بشعرية التوّاصل فهناك "القارئ المتميز" عند" ميشال ريفاتير" Michael Riffaterrie

[1] فولفغانغ ايزر: فعل القراءة، ص 30.

و"القارئ النّموذجي" عند" امبرتو ايكو"Umberto Eco إلا أن هذه الأنواع من القراء في نظر" إيزر" عاجزة و غير قادرة على التّفاعل مع النّص، حيث سعى إلى تجاوزها ليصل بمفهوم معين بشأن القارئ و هو مفهوم" القارئ الضّمني" «فالقارئ الضّمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النّص، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»[1] إنّ هذا القارئ المغروسة جذور بصورة راسخة في بنية النّص هو المفهوم البديل الذي يتناسب تماما مع توجهات نظرية" إيزر" و إنّ لكل نص أدبي مرجعيات خاصة، بإمكان القارئ المساهمة في تجسيدها في إنتاج المعنى الكامن داخل النّص.

نستنتج ممّا سبق أنّ القارئ الضّمني هو محور عملية القراءة، و هو مفهوم تجريدي ليس قارئا حقيقيا أو قارئا فعليا، إذ إنّه يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصة في فهم النّص الأدبي و تحقيق استجابات فنية لتجاربه التي أصبحت خلفية مرجعية يستند إليها في عملية بناء المعنى، و هي وظيفة حيوية بين النّص و بينه.

2 – 3 مواقع اللاتحديد: Emplacements non identifier

أخذ" إيزر" هذا المفهوم من "انجاردن" حيث ينظر إلىالنّص على أنّه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات، يسميها "انجاردن" بالفجوات أو مواقع اللاتحديد، بفضلها يستطيع أنيدخل كل من القارئ و النّص في علاقة حوارية تفاعلية لبناء المعنى« تحدث اضطراب في ذهن القارئ الذي يفجر نشاطه المكّون، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا بفعل إنتاج الموضوع الجمالي»[2] عناصر اللاتحديد هي التي تمكّن النّص من التوّاصل مع القارئ بمعنى أنّها لا

[1] ايزر : فعل القراءة ، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

تحثّه على المشاركة في الإنتاج؛« يعتبر" ايزر" القيمة الجمالية في حدّ ذاتها نتاجا لعملية التّحقيق و سد أماكن اللاتحديد النّصية »[1]حيث أن المتلقّ ي هو من يتكفّل بإعطاء دلالات متعدّدة للّنص عبر عملية ملء الفراغات، لأّنها العنصر الأساسي المسؤول عن إحداث الاستجابة الجمالية، كما أّنها الطريقة التي تمكن النّص الأدبي من ممارسة نوع من الإغراء الجمالي يجعل القارئ يقبل على قراءة النّص و بالتالي المشاركة في بناء معناه .

2 – 4 السجل النصي: Le répertoire du texte

هو كل الإحالات التي يتم بها بناء المعنى، و تكون هذه الإحالات إلى ما هو سابق على النّص و هو ليس جديد جدة مطلقة، بل يستند إلى مجموعة من المرجعيات كالنّصوص الأخرى أو كل ما هو خارج عنه كالسّياقات الخارجية المختلفة، كما يشير إليه عبد الكريم شرفي:«بأّنه عبارة عن مجموعة من المعايير والمواضعات و الاتفّاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقّ ين، و التي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه و بين القارئ»[2].

أي أنّ النّص لحظة قراءته يتطلب سجل _النّ ص _الذي في ظلّ ه تتم عملية التفّاعل بينه و بين القارئ و يتحدّد الأفق، و المعنى الناتج عنه يكون دائما بتفعيل البنيات النّصية الممنوحة و الإستراتيجيات التي توجه القارئ .

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، ص223.

[2] المرجع نفسه، ص 193.

2 – 5 الاستراتيجيات النصية : Les Stratégies Textural

هي عبارة عن مجموعة من القوانين التي لا بد لها من مرافقة التواصل الذي يتم بين المؤلف و القارئ، وظيفتها أّنها تصل بين عناصر السّجل و تقييم العلاقة بين السّياق المرجعي و المتلقّي، أّنها تقوم برسم معالم موضوع النّص و معناه[1] و«هي المسؤولة عن كيفية توزيع و ترتيب و تنظيم عناصر السّجل على النّسيجالنّصي، و بالتالّي على ضوئها يتحدّد النّص في بناءه و في شكله الخاص»[2].

أي إمكانية الاستعانة بالسّياقات الخارجية لكن في الحدود التي يمكن أن ترسمها توجيهات النّص، معنى النّص لا يمكن أن يبنى إلاّ وفق إستراتيجية محددة .

2 – 6 مستويات المعنى:

من خلالها أنّ المعنى لا يظهر للقارئ دافعه واحدة و إّنما عبر مستويات و ذلك بفعل الإدراك الجمالي، حيث يشير" ايزر" « أنّ النّص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر و إّنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أنّ هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى، تحتل خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي(السّياق المرجعي)إلى المستوى الأمامي(النّص)»[3] تنظّم هذه النّظرية علاقة النّص بالسّياق الخارجي،و أنّ النّص لا يمكن فهمه إلّا

[1] ينظر: عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 130.

[2] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 201.

[3] ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

على ضوء هذه الخلفية ، وكذلك كفاءة القارئ المعرفية و قدرته على الاستمرار في عملية القراءة و الوصول إلى بناء الموضوع الجمالي .

2 – 7 وجهة النظر الجوالة : Le ponant de vue mobile

تعد من المفاهيم النّقدية التي وظّفها " ايزر " ضمن نظريته ، بحيث يرى من خلال هذا المفهوم أنّ القارئ يجول في النّص فلا يمكن أن يفهمه دفعة واحدة إلّا من خلال المراحل المختلفة و المتتابعة للقراءة بدءا من البنيات الظّاهرة وصولا إلى البنيات الخفية التي تشكل بنيات الغياب في النّص [1] وهذا يشير إلى أن وجهة النظر الجوالة هي نشاط قصدي واع يقوم به القارئ من خلال عملية الهدم و البناء و تكون هذه العملية لها علاقة بالخبرة الجمالية للقارئ و ما يدّخره من مرجعيات و معايير، فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة أخرى << و هكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب و تذكر >> [2] ومنه أنّ فعل القراءة يختلف من فترة إلى أخرى و ثم تتشكّل عبر السيرورة التاريخية وجهات نظر مختلفة .

من خلال ما سلف نستطيع القول إنّ " إيزر " قد تميّز في مشروعه النّقدي حيث اشتغل على مجال جديد من مجالات الظّاهرة الأدبية ، كانت نظريته تنطلق من خطّين مزدوجين متبادلين من النّص إلى القارئ و من القارئ إلى النّص في إنتاج المعنى، وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات .

[1] ينظر : إيزر، فعل القراءة ، ص 57 .

[2] المرجع نفسه، ص 61

حاولنا في هذا الفصل الوقوف عند أهم المرجعيات الفلسفية و الفكرية، و تقديم المفاهيم التي وظّفتها جماليات التّلقي من خلال رائديها "ياوس" و " إيزر "، ويمكننا القول بعد ملامسة حيثيات جماليات التّلقي ، إنّ هذه الأخيرة قد فتحت آفاق جديدة منحت من خلالها المتلقّي مكانة و أهّمية أكسبته دورا فّعالا في العملية الأدبية ؛ بأن جعلته صاحب سلطة في توجيه النّص و تحديد قيمته وفق مجموعة من العوامل المؤثّرة في وعيه .

الفصل الثانـي

استراتيجيات التّلقي في الدّيوان

1 – القراءة الفعلية لديوان أنطق عن الهوى

1 – 1 – مقروئية الديوان
1 – 2 - أفق التوقع
1 – 3 – كسر أفق التوقع
1 – 4 – المسافة الجمالية
1 –5 – اندماج الأفاق

2 – القراءة الافتراضية للديوان

2 – 1 - القارئ الضمني
2 – 2 - التفاعل بين القارئ و النص
2 – 2 – 1 - استراتيجية العنوان
2 – 2 – 2 - استراتيجية المفارقة
2 – 2 – 3 - استراتيجية التناص
2 – 3 - مواقع اللاتحديد

ينبغي أن نشير هنا إلى صعوبة تجسيد مفاهيم جماليات التّلقي على مستوى التّطبيق لأن ((نظرية التّلقي كمثيلاتها من المدارس النّقدية من بنيوية و سيميائية ظلّت مفاهيمها نظرية أكثر من كونها تطبيقية))[1] خاصة وأنّ روّاد هذه النّظرية لم يضعوا نموذجا تجسيديا لكل هذه المفاهيم التنّظيرية والتّجريدية في الكثير من الأحيان ((فلا يفترض لاختبار صحة النّظرية التطبيق الحرفي لمفاهيمها، ففي هذا الأمر مثالية منبوذة غير معقولة)) [2] .

لهذا تبقى بعض المفاهيم عبارة عن موجودات نظرية تستثمر في النّشاط الذهني و الفكري على مستوى المتلقّي كآليات موجّهة لعملية الإدراك والقراءة، لكن سنحاول من خلال هذا الدّيوان تجسيد بعض المفاهيم على مستوى نصوصه الشّعرية، وتحقيق هذه البنية المجرّدة و البحث في علامات تواجدها وآليات اشتغالها في هذا الدّيوان .

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين : " آليات التلقي في قصيدة اللعنة و الغفران ، مجلة أم القرى لعلوم اللغة وآدابها ، ع 1 ، السعودية ، يناير 2009 ، ص 304 .

[2] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ، أصول و تطبيقات ، ص 51.

أولا : القراءة الفعلية لديوان أنطق عن الهوى

1- مقروئية الديوان:

تعد التجربة الشّعرية وليدة الحياة في تفاعلاتها ومؤثراتها، حيث قام الشّعراء بنسج النّص الشّعري وفق ثقافات ورؤى مختلفة، لكن «يخطئ من يظن أن التّجربة الشّعرية عمل فردي يقوم به الشّاعر وحده وحسب، ذلك أنّ التّجربة الشّعرية أساسا تجربة تشارك بين الشاعر والمتلقّي»[1]، لانشغال المتلقّي عن الشّعر يفقده معناه وقيمته بل جدوى وجوده،فالمتلقّي هو الذي يقوم بتحقيقه وإعادة إنتاجه، والتّلقي فعل ينشأ مع ميلاد النّص، ويلازمه ملازمة حتمية .

من هذا المنطلق نقوم بدراسة تلقّي شعر "عبد الله حمادي" في تجربته الأخيرة "أنطق عن الهوى"، والوقوف على التنّوع القرائي الذي عرفه هذا الدّيوان، ممّا أنشأ سيرورة قرائية مستمرة.

تعددت واختلفت مقروئية الديوان، فمنها ما جاء في شكل دراسة شاملة للديوان، ومنها من تناول قصيدة، ومنها ما جاء في شكل مقال، والاختلاف كان في استخدام أدوات المنهج في الدراسة التطبيقية؛ لأن القراءة ليست منهجا محدّدا وإنّما هي مجرّد نظرية تسمح بتعّددية القراءة للّنص الواحد؛ إنّ تعدد منهجيات القراءة يفتح أفاق التّلقي، ويهيئ للقارئ الوقوف على مغاليق النّصوص مع محاولة ولوجها وبلوغ أقاصيها.

بناء على هذا ارتأينا تتّبع هذه السيرورة القرائية للدّيوان التي عرضنا له بالدّرس والتّحليل لرصد جمالياته.

والقراءات التي سنعتمد عليها في هذا البحث هي:

[1] السعيد الورقي: مقالات في النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، مصر،[د ط]، 2003، ص7.

- ❖ نبيل لنصاب: ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادى" دراسة أسلوبية.
- ❖ نسيمة رحال: تجليات الرمز الصوفي في ديوان "أنطق عن الهوى" لـ: "عبد الله حمادى"
- ❖ محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز ، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر.
- ❖ عبد الغاني خشة: الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في "أنطق عن الهوى" لـ: "عبد الله حمادى"، "مقال ، 2014.
- ❖ رضا معرف: الذات والوجود في قصيدة "ستر الستور" لـ: "عبد الله حمادى"
- ❖ عمار قلالة: مقاربة سيسيائية لقصيدة (ستر الستور) لـ: "عبد الله حمادي"

هؤلاء القّراء في دراستهم لهذا الّديون استندوا إلى معايير نقدية محاولة في بلوغ مقاصده، ومستويات إدراكه الفكرية والجمالية، ومنهم من اتجه نحو المضمون وآخرون نحو الشكل ، ومن هنا يتم التّطرق لتلك القراءات مع الكشف عن معايير الّنقدية التي لجأ إليها القّراء.

1-1- قراءة محمد كعوان:

يشير " محمد كعوان" في قراءته لقصائد "عبد الله حمادى" إلى أنّ نصوصه الشعرية هي كتابات صوفية، إذ يقول: « يعمد الشّاعر في العديد من

نصوصه إلى قلب المقولات بما يتماشى مع رؤيته الصوفية، لأنّ الكتابة الصّوفية هي فيض رؤيوي تحكمه المفارقة »[1]

كقول الشّاعر:

سادنة الأفلاك ... وغاشيه الغفران

تْمشى في وله المجذوب

تسرج باليمنى جذوة نار

تحمل باليسرى شربة َماء

تشعل بالنار الجنة [2]

كما أشار أيضا أنّ نصوصه احتضنت نصوصا غائبة « حيث يوظّف تلك النّصوص بطريقة حوارية [...] فالنّصوص القرآنية، والمقولات الصوفية والموروث الثقافي جلها حقول يتأسس عليها الخطاب الشعري عند "عبد الله حمادى"»[3]

القارئ هنا اتجه إلى هذا النص الشعري بحسب الثقافة والموروث المخزن في ذاكرته ، إذ يراه حافلا بالخطاب الصوفي، وأن الشاعر نهل من التراث لإثراء تجربته الشعرية ، والانتباه لهذه الخصائص الفنية، يعود إلى جملة من المعارف السابقة عن هذا الجنس معتمد على التأويل.

1-2- قراءة نبيل لنصاب:

اتجه هذا القارئ في قراءته لهذا الديوان إلى إبراز فاعلية المنهج الأسلوبي في الخطاب الشعري ، واستنباط جماليات النص و شعريته المتوارية خلف اللغة وفق معايير فنية منها الإيقاع و التكرار.

---

[1] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز ، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص444.

[2] عبد الله حمادي: أنطق عن الهوى ، دار الألمعية ، الجزائر ، ط1، 2024، ، ص44.

[3] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز ، ص445..

* الإيقاع: يرى القارئ أن "عبد الله حمادي" قام بتوظيف بحور جعلها إطارا صوتيا تدور حوله القصائد الموجودة في الديوان، حيث جاءت أغلبها على نمط الشعر الحر باستثناء قصيدتين هما (الغاوية) ، (القصيد الانتحاري) اللتين جاءتا على نمط الشعر العمودي[1].

هذا ما أتاح للقارئ أن يؤّول اهتمام الشاعر بالشعر الحر، وهذا يعود إلى الانتشار الكبير الذي عرفه هذا الأخير في العصر الحديث والمعاصر ، وكذلك كونه أفضل أنماط الشعر التي يجد فيها الشعر حرية في التعبير عن مشاعره.

* التكرار: يذهب القارئ إلى أنّ التكرار كان له دور بارز في تأكيد المعاني التي أرادها الشاعر، أو إحداث تناغما موسيقيا داخل النص الشعري؛ والتأكيد على الأحزان التي يعيشها من فراقا من يحب والانكسارات التي عاشها[2] ، مثل قول الشاعر:

يدها في يدي
والفراشات هلكى
والمتاهات تقضي
بما يتيح السفور.../
يدها في يدي[3]

وعليه فالتكرار، وفضلا عن دلالته النّفسية فهو يحمل دلالة فنية تكمن في تحقيق النغمة، مما يضفي على النص قدرة كبيرة في التأثير على القارئ.

---

[1] نبيل لنصاب: ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادى" دراسة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2013/2012. ص 52.

[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص62.

[3] الديوان ،ص19.

ينطلق القارئ ودائما في إطار منهجه الأسلوبي من أنّ « التراكيب التي استخدمها الشاعر في ديوان من جمل إنشائية وخبرية عرفت بالتنوع والإثراء، وكانت كل لفظة من ألفاظ الديوان حاملة لدلالات سواء كانت هذه الألفاظ أفعالا أو أسماء»[1]

بناء على ما سبق يمكن القول أنّ القارئ "نبيل لنصاب" في قراءته هذه نظر إلى النّص الشّعري نظرة أسلوبية، وأظهر استراتيجية الشّاعر في الكتابة.

1-3- قراءة نسيمة رحال:

أشارت هذه القارئة في دراستها إلى تجليات الرمز الصوفي في الديوان؛ لأنّ الرمز سمة أساسية من سمات الشعر الحداثي، و هذا ما زاد من عمق التجربة الشعرية الحداثية وغموضها إذ « يعبر عن معنى غير معلوم مسبقا ، مجهول عند المتلقي »[2] ، وعلى هذا الأساس تنظر القارئة إلى شعر "عبد الله حمادي" من حيث اللغة أنّها تشبه لغة الصوفي؛ لأن لغتهما تختلف عن لغة الناس هي « لغة الغموض لا لغة العموم لغة المجاز والرمز، لا لغة التصريح والوضوح»[3] ولغة الشاعر هي لغة الكشف والتجاوز، ومثال ذلك شرحها لقوله:

إمامي لا تمَنَنْ بالخرقة والكوز

أنت نور الأقطاب

والأين المعروف

---

[1] نبيل لنصاب: ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادى" دراسة أسلوبية ، ص114.

[2] فرجد تابتي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، نقلا عن: نسيمة رحال ، تجليات الرمز الصوفي في ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادي" مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2013/2012. ص 9.

[3] المرجع نفسه ، ص 20.

(...) أنت والسبع

مدارات

وروح الرُّوح

وما دون الملْفوظ ... [1]

إذ ترى أنّ الشاعر الصوفي يكشف عن عالم الألوهية ، وأنّ كل ما يكشفه داخل ذاته يحيله على العالم، وهكذا تستمر المكاشفات، ويستمر التأويل إلى ما لانهاية من أجل إدراك حقيقة العالم الروحي.[2]

تستنتج القارئة في آخر قراءتها أنّ الشاعر وظّف ألفاظ الشعر الصوفي توظيفا جماليا« حيث سجلت الرموز الصوفية حضورا قويا ومكثفا في الديوان، وقد تنوعت وتعدد بصورة تخرج القارئ من الملل»[3]

من هنا يمكن القول أنّ القارئة بتجربتها القرائية استطاعت أن تضفي على النص الشعري خبرتها المعرفية، وذلك من خلال استخراجها للرموز من بعض الأبيات الغامضة، لتؤكد أن نص "عبد الله حمادي" غارقا بالرموز الصوفية.

1-4- قراءة عبد الغاني خشة:

ركّز القارئ في قراءته على غلاف الديوان، بما يحمله من أيقونات ومكونات لغوية، باعتبارها نصا مصاحبا للنص الشعري، محاولا استنطاقها للوصول إلى دلالات النصوص الشعرية.

---

[1] الديوان ، ص53.

[2] نسيمة رحال: تجليات الرمز الصوفي في ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادي"، ص62.

[3] المرجع نفسه ، ص94

بدأ قراءته بالغلاف الأمامي، يقول بأنّ:« اللون الأزرق يطغى على غلاف المجموعة، وهو لون السماء الذي لا يدانيه صفاء دنيوي ليحيل بنسقه على لون الخرقة الصوفية التي اشتهر بها المتصوفة»[1]

نرى مدى إعجاب وانبهار القارئ بهذا الديوان، حيث أعطى دلالات لغلافه انطلاقا من قاعدة موضوعية، فالسماء معروفة بصفاءها، وهذا التأويل الايجابي ربطه بحال المتصوفة.

ينظر القارئ أنّ الغلاف يحمل دلالات عديدة أغنت النص الشعري، وجعل اللون ملمحا جماليا ودلاليا، فيكون اللون الأيقون الذي ينجز لغة جديدة تتحدث عن الموضوع المطروح.

لتعدد رؤى "عبد الله حمادي" المتصّوف، تعددت المقامات الصوفية تبعا له، بمعنى أن الغلاف كان مفتاحا ولج من خلاله الشاعر عالما أرحب ينفتح على طقسية متعددة الرؤى تنتمي إلى عالم مغاير.[2]

ينتهي الباحث في الأخير من خلال قراءته وتأويله إلى أنّ "عبد الله حمادي" شاعر متصوف.

1-5- قراءة عمار قلالة:

تطرق القارئ لسيمياء العنوان "ستر الستور"، فرأى لهذا العنوان دلالتين، دلالة معجمية، ودلالة إيحائية، تقوي إحداهما الأخرى وأن نظير السّتر الدنيوي المشهود، ستر أخروي علوي، وأنّ نفس الشّاعر تتوق للتحّلي والتّجلي.[3]

---

[1] عبد الغاني خشة: 'الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي" مجلة الأثر العدد 21، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، 2014 ، ص114.

[2] ينظر : عبد الغاني خشة: 'الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي" ص 115.

[3] ينظر: عمار قلالة، مقاربة سيسيائية لقصيدة (ستر الستور) لـ: عبد الله حمادي ، ندوة " نص و قراءات" ، كلية الآداب واللغات ، جامعة بسكرة ، 2015/03/02 ، ص 4

يذهب أيضا بأنّ الشّاعر استعمل ألفاظا صوفية مثل: الهوى، احتجابي، العرش، التماهي، مولاه، أسرار، السكر، الغيب، الوهم. [1]

هذا يدل بأنّ الشاعر يكتب بلغة المتصوفة، مما يجعل القارئ يتفق مع القراء الذين سبقوه.

كما عرض للتنّاص، حيث الشاعر استحضر نصوصا أخرى في قصيدته هذه، مثل قوله:

هوى بنفسك يْهواني فأهواه.[2]

تناص مأخوذ من قول الباخرزي:

وشادن ليس يَهْوَان وأهْواه والمستعان على هجرته الله.[3]

يقر أنّ طريقة الشّاعر في تعمية النّصوص المستحضرة مثار للعجب، ينتشي القارئ بكشف نقابها وهتك حجابها.[4]

كانت قراءة هذا الباحث بمنظور سيميائي؛ بدأ بالعنوان ثم متن النّص، وصل إلى دلالة مفادها بأّنه يزخر بالمعاني الصّوفية .

1-6- قراءة رضا معرف:

هذه القراءة بدورها أعربت عن مضمون القصيدة، إذ تنطلق من فكرة مفادها أنّ الشّاعر يبحث عن معنى وجوده في ديمومته، ولأجل ذلك يسعى للكشف عن المجاهيل التي تدور حوله، ولعلّ رحلته نحو نفسه كانت أشق من غيرها إذ أدخلته في هم وشرود بلا حدود ولا ضفاف.[5]

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص 6

[2] الديوان ، ص 55.

[3] موقع: بوابة الشعراء، شعر الباخرزي، نقلا عن: عمار قلالة، المرجع السابق ، ص8.

[4] ينظر: عمار قلالة، مقاربة سيسيائية لقصيدة (ستر الستور) لـ: عبد الله حمادي ، ص9.

[5] ينظر: رضا معرف، الذات والوجود في قصيدة ستر الستور لعبد الله حمادى، ندوة "نص و قراءات"، كلية الآداب واللغات ، جامعة بسكرة ، 2015/03/02 ، ص1 .

يساور النَّفْس

هم لَاضفاف لـَه

هو الشرود الذي ما دونه

أَمـل[1]

لم تنأ الدّراسة عن استخراج المضامين الفكرية من هذه القصيدة، إذ عمد القارئ إلى شرح بعض الرّموز: (النّور، الضّياء) وسر توظيف الشّاعر لها بقوله: وما احْتجابي

وَراَءالنور إلاّ هَوى[2]

وفِي التَّرَجِّي

ضِيَاءٌ

يستضاُء بهِ[3]

يرى القارئ أنّ الشّاعر بتوظيفه للضّياء يريد أن يكشف عن الموجودات وعن حقيقتها المظهرية التي يمكن للعين أن تبصرها.[4]

يصل إلى أنّ الشّاعر لا يكتفي بالمعرفة الوضعية، عقلانية أو تجريبية ، وإنّما تجاوزها باحثا عن المعرفة الغيبية، باستعمال لغة كشفية المعروفة لدى المتصّوفة، فهو بهذا يحيل النّصإلى دائرة النّصوص الصوفية.

بعد رصد القراءات التي تناولت ديوان "أنطق عن الهوى" بالدرس والتحليل، حيث تباينت في أشياء وتشابهت في أشياء أخرى، كما أن هذه الدراسات التي رصدناها كانت تواريخها ما بين سنتي (2010 ، 2015) وعلى الرغم من اختلاف منهجية كل قارئ غير أّننا لمسنا تقاربا في التأويل، ومنه أن

[1] الديوان ، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 55 .

[3] المصدر نفسه ، ص 60

[4] ينظر: رضا معرف، الذات والوجود في قصيدة ستر الستور لعبد الله حمادى ، ص4.

القيمة التي يسندها القراء لهذا الديوان ليست قيمة نهائية أو مطلقة بل هي عرضة للتغيير والتعديل باستمرار، بناء على تغير ظروف و ثقافة القارئ.

نبحث كيف كان تشكل أفق توقع القراء، وما أفرزته القراءة من جماليات يتخللها كسر في أفق التوقع.

2- أفق التوقع:

الأفق كما عرفنا سابقا، أّنه حصيلة معرفية تدعمها قدرات ذاتية يمتلكها المتلقّي لاستقبال النّصوص، يتشكّل أفق القّراء من خلال وعيهم بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النّص؛ أي المنجز النّصي الشّعري العربي في جمالياته المختلفة، فالقصيدة العربية تطّورت عبر حقبات تاريخية ، لكّنها كانت تحرص على ملائمة أذواق المتلقّين، وتحذر من مواجهتهم بما يصدمهم في مألوفاتهم، واستطاعت « أن تخلق لنفسها حالة تواصلية أو قواعد استقبالية راسخة في الذّائقة الشّعرية العامة والخاصة»[1] حيث كان عمود الشّعر يشكّل أفق القصيدة العربية قديما، لأّنالمتلقّي تعّود عليه، ويمثل المعايير المصاحبة لعملية القراءة.كذلك تعّود المتلقّي على الشّعر الحداثي الذي هو امتداد لسلسلة طويلة من إبداعات السّلف وفي الوقت نفسه هو انفصال عنه.

انطلاقا من هذه الأفكار، يكون قد تشكّل للمتلقّي أفق توقّع معّين يستقبل به النّص الشّعري الجديد، ويقيس التغّيرات الطّارئة عليه، هذا ما يسمى بالمسافة الجمالية، لأّنها تفصل بين الأفق الموجود سلفا والأفق الذي يأتي مع العمل الجديد.

متلقّي هذا الدّيوان يتذّوق شعره من معارفه التي اكتسبها سابقا، قد يكون تذوقه إّما إيجاباً أو سلبا عند قراءة بيت أو قصيدة ما، حيث يعمد القارئ للبيت

[1] علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار فارس، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص105.

أو القصيدة إلى الاحتكام لمخزونه الشّعري ليقارن مدى تمثّل التّلقي الحاضر بالمقارنة مع التّلقي الماضي المخزن في ذاكرته، ليحاول الوقوف عند الأفضلية لهذا البيت أو القصيدة بين كل ما تلقاه من قبل، وإذا كان هذا لم يعهده المتلقّي فعليه أن يجتهد في الاشتغال داخل توقّع جديد خارج مخزونه الشّعري؛ الذي شكّل أفقا محدّدا، ليمرّ إلى جمالية إبداعية، تجاوزت المألوف والمعتاد.

الأبيات المتوقعة: وهي الأبيات التي يتلقاها القارئ ويجدها تتوافق مع ذاكرته الشّعرية، مثال ذلك كما جاء في الأبيات الآتية: من قصيدة " قصيد الانتحاري":

يكْفيك مِن شَرفِ الُوجُود نـــزالا أظهرت فِيه شَراسة وقتـــالَا
وأبحت فيه الراجمات إلى العِدَى وعَقدْت للنَّصْرِ المَكين هِلاَلاَ
نَزَلْت أُرضَ الرَّافِدَيْن وَمـــا نَرى جُنْد العِدَى للرَّافِدَيْن جَـــلَالا [1]

في هذه الأبيات لا توجد غرابة، حيث كتبها الشاعر على منوال الشعر العربي، وما تعارف عليه من قواعد في النّظم، وفي هذا يقول القارئ "نبيل لنصاب": « لقد اعتمد الشّاعر على قافية موحدة في كامل هذه القصيدة معتمدا في ذلك على نمط القافية التقليدية»[2]

كذلك من الأبيات التي جاءت في هذا الديوان، ووافقت ما تعارف عليه المتلقّي، وما وافق ثقافة مجتمعه وفكره، من ذلك قول الشاعر:

إيه عِرَاقُ الكَاظِمِينَ لِغَيْضِهِـــم وَالقَاذِفِين عَلَى العِدى أَثْقَـــالا
مَسَّحتُ حول الرَّوْضَتَيْنَ بِأَدْمعي وَجَعَلْت فِي قَبْر "الحُسَيْنِ" مآلا
كتبَ الُوجُود بأنَّ عَصْرًا زَاحِفـاً تتَرَاءى فِيهِ للسّدُوف ضِـلاَلا[3]

[1] الديوان ، ص 119.
[2] نبيل لنصاب : ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادى" دراسة أسلوبية ، ص55.
[3] الديوان ، ص121.

تعّو المتلقّي لمثل هذا الشّعر الذي يتغنى بالأوطان، وأنّ العراق دائما يتصدّى لأعدائه، وكذلك به ضريح الإمام "الحُسَيْن" رضي الله عنه الذي هو مزار لمحبيه، وبالتالي هذه الأبيات بدورها تستجيب لأفق توقعه.

الأبيات المتوقعة أيضا قوله:

لَكِ اليُغُوم... وَلِي مِنْ وَقْعِك المَطَر ** أُنتِ العُطُور وَلَحْن النَّاي وَالوَتَـــر
أُنت لَبِسَامَة أُقَات شُغِفْت بِهَـــا ** أُنتِ الضِّيَاء... وَغُصْن الَبانِوالقَطُر
مهلا فَعِشْقُك مَفْوكٌ عَلى لَأَقِـــي ** وطِيبُ عِطْرك تيَّاه وُمُبْتَكَـــــرُ.[1]

هنا تجسيد للمعاني القديمة التي عني بها شعراء الغزل، وكيف عالجوا الهجر والغرام والعشق، بهذا تقول القارئة "نسيمة رحال: « قد جرى التغزل بالمرأة وذكر مفاتنها عند الصّوفية مثلهم مثل بقّية الشّعراء»[2]

من ناحية الأسلوب، يرى "عمار قلالة" بأنّ أسلوب الشّاعر عربي بديع، جمع فيه بين جراءة الأسد، ورقة الحمل الوديع، فالرقة تكمن في الناحية الإيقاعية ، وأّما الجراءة في بنية العنوان[3]؛ أي أنّهذه الكتابة متوقّعة مألوفة في شعرنا العربي، موجودة في أفق المتلقّي، لأنّ « الشّاعر التزم المسلك الموروث»[4]

و منه فإنّ الديوان أتت بعض أشعاره موافقة ومنسجمة مع ما يملكه المتلقي من موروث شعري، فأرضت توقعه لعدم تميزها عن غيرها من الشعر العربي.

---

[1] الديوان، ص 63 .

[2] نسيمة رحال: : تجليات الرمز الصوفي في ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادي ، ص74.

[3] عمار قلالة: مقاربة سيميائية لقصيدة ستر الستور لعبد الله حمادي، ص5.

[4] - المرجع نفسه، ص9.

3- كسر أفق التوّقع:

هو أن يخرج النّص الشّعري عن الصّيغ المتعارف عليها، وطرائق التّعبير الموضوعة، تجاوز لما تتعاطاه التّجارب السّابقة فيحدث من خلاله خيبة لدى القارئ (كسر أفقه)، ويفسح له مجالا لتعدد القراءات والتأويلات.

انطلاقا من القراءات السّابقة نجد للشّاعر الكثير من النّصوص الشّعرية التي فاجأت متلقّيها، نحاول التمّثيل لبعضها ما أحدثته من كسر أفق القرّاء.

يقول "محمد كعوان"معلقًا على هذا المقطع:

تُسْرِجُ البِيدُ مُنَى جَذْوَةَ نار
تَحْمِلُ البِيدُ سَوَى شَرْبَةَ مَاء
تَشْعُلِي بِالنَّارِ الجَنَّة[1]

بأنّ الشّاعر «قام بفعل الصّدم والمشاكسة الدلالية، فهذا العدول الدلالي هو عدول لم نألفه في خطابنا الشّعري العربي»[2]

حيث رسم الشّاعر صورة مفاجئة جاءت تعكس ما يتوقع القارئ، هي الفكرة نفسها التي أشارت إليها "نسيمة رحال"، بأنّ هذا الإبداع يشوبه نوع من الغموض والإبهام، ليدفع القارئ إلى الدخول في عالم الرؤى والتخيلات.[3]

الغموض الذي هو ميزة، يتحول إلى كسر في أفق التوقع، فيقرأ على أنّه إبهام وغلق، إذا لم يصل القارئ استيعاب خلفيات الرؤية، لا يمكن أن يتبع الدلالة ويجتهد في التأويل.

---

[1] الديوان ، ص44.

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز ، ص 445.

[3] ينظر: نسيمة رحال، تجليات الرمز الصوفي في ديوان أنطق عن الهوى، ص71.

كما حدث كسر أفق توقع "عبد الغاني خشة" حيث يرى أنّ الصفحة الأخيرة من الغلاف جاء مشفوعة بمقبوس شعري من المجموعة، وينتهي هذا المقبوس بثلاث نقاط، إنّما تجاوز به الشاعر المألوف ليفسح المجال أمام المتلقي كي يسهم من جهته في التشكيل الحر لصدارة الخطاب الشعري.[1]

من التعابير التي شكلت مفاجئة للمتلقّي وكسر أفق توقعه هو في تشكيله للمرأة التي يحبها بقوله:

فُمها غَيْمة قُاح ... وخَلَهَتُا مَلاَمة
ومِلْء أَجْراس فَاتِنها
شَهْوة عُرْيٍ وَتَوْبة زِيدَان"
مُعَلّقة على وترِ القِيامة. [2]

ساهمت نصوص هذا الشاعر بشكل أو بآخر في كسر أفق المتلقي، فوجئ عند قراءته لهذه النصوص يجد بعضها استثمر آليات النثر كقول الشاعر:

تخّيلي عزيزتي عالما بدون حب /فما جدوى الماء فيه/ وما جدوى الهواء/ وما جدوى العصافير/ وما جدوى الأزاهير إذا لم يشاطرك في التماس هواجس هذه المخلوقات الأثيرية من تَهْتَزُّ كوامن أفراحك ساعة لقياه،،،/[3]

إذا ما قرأنا هذا نقول أّنه كلام مباشر، اعتمد الإبلاغ والتواصل المباشر الذي يرد في الأعمال النثرية، رغم أن أّول توجيه كان في صفحة الغلاف عبارة (شعر) وهي التصنيف الإجناسي ومؤشر يُوّجه القارئ إلى منظومة فكرية واضحة العناصر.

---

[1] ينظر:عبد الغاني خشه، الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في ديوان أنطق عن الهوى ، ص 121.

[2] الديوان ، ص72.

[3] المصدر نفسه، ص83.

4- المسافة الجمالية:

انطلاقا من آفاق القّراء وأفق النّص الشّعري، تقاس المسافة الجمالية، التي تعتمد على مدى توافق أو تعارض النّص مع الأفق السّائد.

قّراء هذا الدّيوان ثبت وأن أشاروا بأن الشّاعر كتب على منوال النّمط التقليدي في بعض نصوصه الشّعرية، والذي اعتاده الذوق الأدبي والمعيار الجمالي لأنه يكّرر المعايير المعهودة التي عرفتها القصيدة القديمة، ممّا يكون هناك توافق بين النّص والقارئ، فالمسافة هنا ضيقة لتوافق الأفق السائد مع أفق النّص الجديد.

لكن بقية شعر هذا الديوان كما أشرنا سابقا لم يتعّود عليها القراء انطلاقا ممّا ألفوه من معايير معهودة في تذوقهم للشعر، إذ فاجأ قراءه، هذا ما ولّد خيبة التوّقع التي فتحت بذلك بابا واسعاً لتأويل نصوصه وتفسيرها رغبة في الوصول إلى جمالياتها، ومنه اتسعت مسافتها الجمالية.

في إطار هذا الطرح نجد الشاعر ساير وخالف آفاق القّراء، حيث يصعب قياس المسافة الجمالية لكل النصوص دفعة واحدة، وأيضا شعره قد يوافق أفق قارئ ولا يوافق أفق قارئ آخر، فالمسافة الجمالية هنا تتراوح بين الضّيق والاتساع مما يتعذر قياسها.

5- اندماج الآفاق:

إنّ اندماج أفاق القّراء في أفق واحد شكلته تلك القناعة، بأنّ شعر "عبد الله حماديّصوفي، ويُ رضى ذوق قّرائه بتلك الأبيات التقليدية، ويخّيب أفاق انتظارهم بالأبيات التي تنتمي إلى الشعر الحداثي، التي تـَعْمُدُ إلى كسر أفقهم بما تحتويه من انزياحات وصور خيالية بعيدة عن الواقع.

ويتفقون بأنه يمزج بين الشعر القديم والشعر الحداثي، لكنه يرفض التقليد لمجرد التقليد.

من هنا يدخل أفق القارئ الحاضر مع آفاق القرّاء الذين سبقوه في حوار معهم من أجل فهم النص، وتعديل قيمته ومعناه من جهة ثانية.

ثانيا : القراءة الافتراضية في ديوان أنطق عن الهوى

يمكننا أن نستثمر مفاهيم "إيزر" في قراءتنا لهذا الّديوان، والمتمثلة في القارئ الضّمني، الذي لا يتحدد المعنى إلاّ من خلاله، ويوجهنا إلى أنّ المعنى له منافذ توجه القراءة، و التفاعل بين النص و القارئ، و مواقع اللاتحديد.

1- القارئ الضّمني:

هو طرف أساس في بناء المعنى، كما عرفنا سابقا؛ بأّنه قارئ غير حقيقي يجسّد توجيهات النص الكامنة في الّداخل كلّها، فهو أشد ارتباطا ببنية الّنص، التي تتطلب القراءة والتحقق، حيث هناك ارتباط بين بنية النص وفعل القراءة، ويظهر دور القارئ الضّمني مهما، لأنه يّنظم ويوجه عملية القراءة.

التكّلم عن القارئ الضّمني لقصائد هذا الّديوان يبدو صعبا نوعا ما لغموضها وتعقيدها، لأّنها تتلائم مع معطيات التّجربة الصّوفية، والمعطيات التناصية، قد لا تثير هذه المعطيات انتباه القارئ العادي.

شاعرنا هنا يكتب لقارئ معين (قارئ افتراضي) قادر على أن يتذّوق شعره، وباستطاعته أن يستخرج من الّنص ما لا يقوله، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه.

قد يكتب الشّاعر لقارئ ينتمي إلى دائرته الصّوفية، فإمكانه أن يحصّل معان متعددة تتعلق أساسا بطبيعة التّجربة التي يتقاسمانها، كتواصل الإخلاص والاستئثار بالآخرة، ومن جهة نظر المتلقّي الصّوفي أن المفاز الذي قد يظفر به المخلصون لله يكون بعد سلسلة من المجاهدات والّرياضات الروحية:

هَاهُنا تشْتَهِي
رِيَاضَة النَّفْس
قَطْفَ الْعطُور [1].

يقول في قصيدته "أنطق عن الهوى":

تَنَامُ الأَفْكَار الْخُضْر
فِي ذَاكِرَتِي
أُطَلِّي رَكَعَات العِشْق
خَلْفَ مَلامِحِها طَمعا أَنْ يَحْشُرَنِي فِي قَائِمة الْمَسْكُوت
عَنْ سَوابِقِهم [2].

يتكّون المقطع من عناصر تتمثل في الشّاعر الذي يحيل إليه ضمير المتكلّم (أنا) ومن شأنه يضع القارئ في السياق العام كأّنه هو المقصود بالقول، حيث يشد في تأويلاته إلى موسوعته التي تشكل فهرسا مضمرا من الخطابات الصوفية، هذه اللغة توجه القارئ، وتقدم له الخطوط العريضة للعملية الإبداعية عند الشاعر، وبنظام اللغة الصوفية في جميع مستوياتها.

قد يكون لهذا النص الشعري قارئا ضمنيا ليس من دائرة الشاعر الصوفية، فيقف وجها لوجه مع الدهشة الجمالية التي يتضمنها النص، والقارئ يفهم محتوى النص في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل.

القراء لا يتساووا في درجة تلقيهم وفهمهم للنصوص الصوفية،

يقول الشاعر:

عَيْنَاك يَا جَارِيَتِي مَوَافِئ للدِّفْء
والعَبِير...

[1] الديوان ، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

حِكَايَة تَرُدد مِنْ سَلَف الشِّين
سَلْسَبِل رَحِيقُها سِوَابَة هِدَايَة
وَزُقَّة مَرَاكِب
وَمَشْعَل زَلَبِق
يُرَاقِب سَحَابَه... [1].

القارئ الضّمني الذي ليس من دائرة الشّاعر، يستفزّه هذا النّص، ويثير تساؤلات مختلفة عنده حول حبيبة الشّاعر، من هي حبيبة الشّاعر؟ لماذا وصفها بعدة مواصفات؟

هذه التساؤلات تجعله يصغي بشكل أفضل إلى الشّعر علّه يتلقّى منه بعض العبارات التي قد تجيب عن تساؤلاته ويكّون صورة واضحة عن هذه الحبيبة، والأمر نفسه يدفع الشاعر إلى مواصلة ضبابية صورتها وعدم الكشف عن شخصيتها، ليضمن بقاء القارئ معه بأسلوب التشّويق:

كقول الشاعر:

شَعْرها السنبلي
مَمْلَكَة أَجْرَاس
مِن ثُغَاء تَلَدَّى
وَعَنَاقِيد مِن رِئَتَيل
المغِيبِ... [2].

نجد نصوص أخرى تتضّمن مجموعة من العلامات المضمرة التي تحيل بطريقة غير مباشرة إلى حضور القارئ الضّمني في طّياتها،ويتجلّى ذلك في الضّمائر المبثوثة في العبارات اللغوية.

[1] الديوان، ص،29

[2] المصدر نفسه ، ص95.

نلاحظ أن القارئ الضّمني قد حصر لديه في قوله:

يَكْفِيكَ مِن شَرَفِ الُوجُود نـزَالا أَظْهَرْتَ فِيه شَرَاسَة وقِتَـــالا

وأَبْحتَ فِيه الرَّاجِمَات إلى العِدَى وقَدَتْ للنَّصْرِ المَكِين هِلالا[1].

جاء هذا النّص بصيغة ضمير المخاطب المفرد (أنت)، وهذا يحمل أبعاد استراتيجية في قيام عملية التواصل وتفعيل فعل القراءة.

حيث يتمظهر عنصر القارئ ضمن الخطاب بطريقة إيحائية تفهم من سياق النّص، فهو يخاطب المجاهد البطل الذي يناضل من أجل الحرية، والدفاع عن الوطن بشراسة.

كذلك يحضر القارئ الضّني داخل النّ ص، من خلال توظيف صيغة الجمع بالضمير (أنتم)، وذلك في قوله:

مرغتمـــو شرف "العُلوُجِ"بِوَحْلكم وصَيْتُمو عن غيّهم أَهْـــوالا

وأعدتُمو مجد الأُلى ملأُوا الدُّنـــا وترصّعوا بالماحقات كمــالا[2].

يحضر القارئ هنا ليشارك في بناء العملية التواصلية، وتحقيق التجاوب مع هذه الأفكار النضالية في محاربة الأعداء بلا هوادة.

هناك تعدد لحضور القّراء في النص الشعري، هذا من شأنه أن يحدث ديناميكية متميزة له وفق شروط التفاعل والتواصل بين النص والقارئ، من حيث بنيات النص التأثيرية والتوجيهية، والاستعدادات الفردية الذهنية والنفسية لدى القارئ، فعلى قدر معرفته وثقافته يحدث التفاعل.

[1] الديوان ، ص119.

[2] المصدر نفسه، ص121.

2- التفاعل بين النص و القارئ :

التفاعل يُعدّ مساهمة خفيّة لأنّه لا يستطيع أن يُحدث تغييرات في بنية النص، ولكن ما يحدث هو إضفاء القارئ لخبراته و ثقافته على هذا النص، و يكون التّفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدّة منها:

2-1- استراتيجية العنوان :

يعد العنوان من أهم العناصر الرئيسية في العمل الإبداعي، وهو « جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ، وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بُعدا من أبعاد استراتيجية القراءة لدى المتلقّي في محاولة فهم النّص وتفسيره وتأويله»[1]، حيث هو حلقة وصل بين المتلقّي والنّص، مّما ينتج جسرا مفروضا على المتلقّي، لا يمكن له أن يمر إلاّ من خلاله، وهو علامة لغوية تعلو النّص لتسمه وتحدده، وتغري القارئ بقراءته[2]، ويجسّد أعلى « اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية قلق ممكنة»[3].

العنوان ينفتح على أكثر من قراءة، حيث يفتح الأفق التّخيّلي للمتلقّي ليستشف معانيه الخفية متكئا على مخزونه المعرفي، مّما يدفعه إلى استثمار التأويل لبناء المعنى.

الدّيوان الذي بين أيدينا اشتغل فيه الشّاعر على الاختلاف والمغايرة بدءا من العنوان "أنطق عن الهوى" الموجود على الغلاف الأمامي، حيث يستثمر أوجه التركيب المكاني لينتج إرغامات جديدة في التّلقي، مّما يدفع المتلقي

---

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف، دمشق، سوريا، [دط]، 2007، ص15.

[2] ينظر: عبد القادر رحيم، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص31.

[3] بسام قطوس: سيماء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص32.

إلى القيام بدور جوهري في إنتاج المعنى، الذي يعتمد على قدرته التأّويلية في اكتشاف جماليات هذا الانتقال من عملية الإلقاء إلى عملية القراءة البصرية.

حيث يرى المتلقّي خرقا لما جرت عليه العادة في كتابة العنوان، حلّ الخط اليدوي محل الطّباعي، ومسبوقا بثلاث نقاط، وبخط مغربي يفسّر تشبث الشاعر بمغربيته، والجزائر جزء منها، كما اعتلى اسمه صدر الغلاف ليتعرف المتلقي إلى المؤلف، وهي وظيفة تعيينية وإشهارية، فالمؤلف معروف بأبحاثه الوصفية والإبداعية ، يكّون أفقا خاصا كلّما أصدر "عبد الله حمادي" عملا آخر.

كما تلا العنوان مباشرة التحديد الأجناسي: (شعر)، والتجنيس يساعد المتلقّي على استحضار أفق توقّعه كما يهيئه لتفعيل أفق العمل الشّعري، حيث تنفتح العبارة (شعر) على تأويلات مختلفة منها: الشّعر ديوان العرب، الشعر كلام موزون مقفى.

أسهم العنوان في تدعيم الدّيوان جماليا وتواصليا باعتباره أّول مكّونات خطابية تظهر للمتلقّي.

نجد إلى جانب هذا عناوين القصائد التي هي بنى تأويلية، ومفتاحا للّنص أو متفاعلا نصّيا يسهم إسهاما فعّالافي كشف أسرار النّص، حيث سعت إلى تحريض المتلقّي وإثارة انتباهه، مما يضطر إلى التأويل.

من أمثلة ذلك نأخذ عنوان قصيدة "جوهرة الماء"، هذا العنوان يمكننا حمله على تأويلات متعددة تعضدها لغة النّص:

سَادِنَة الأَفْلَاكِ ...وَغَاشِيَة الغُفْران
تَمْشِي فِي وَلَهِ المَجْذُوب
تُسرِج باليمَنى جَذوَة نَار
تحْمل بِاليسَرى شَرْبَة مَاء
.....

تْرَحَل فِي الزَّمن المَأْهول...[1]

ندرك أنّ "جوهرة الماء" هي امرأة شبهها الشّاعر بجوهرة الماء، ومن هنا يمكن أن نشير إلى أنّ تأويل العنوان قبل قراءة النّص قد يكون أمرا غير مجد، لأنّه يعني الدّخول إلى النّص بفكرة جاهزة قد لا يستجيب لها.

كذلك عنوان قصيدة "أندلس الأشواق" الذي من خلاله نلتقي بالرّمز التّاريخي وهو "الأندلس" الذي يفتح أفق المتلقّي ويضعه أمام العديد من الذّكريات التي يحملها هذا العنوان، يأتي التّأويل هنا ليحوّل العبارة من أداة إيضاحية في اللغة العادية إلى أداة في اللغة الشّعرية، العنوان مشحون بالضّخامة التّاريخية، لأنّه يحمل عبئا تاريخيا عظيما، وينطوي على تأملات فكرية وإنسانية، ترسبت في ذاكرة المتلقّي.

كَما يتجَّى مِن خِلَال النَّص:

مَاذَا أقُول عن أُندَلُسِ الأَعْمَاق

وبِدَايات المَوَاجِد القَادِمة مِن النَّارِنج والزَّيْتُون

أَهِيَ لَا تَزَال تحْمِل عِطَر سَيْف طَارِق؟ [2]

ولّدت هذه الأسطر الشّعرية إيقاعا من الألم والحسرة.

استطاع العنوان أن يحفز في ذاكرة النّص وذاكرة متلقيه، وما يحمله من مأساة من خلال الارتباط بالأندلس "الفردوس المفقود".

يأخذ هذا شكل الرّثاء في الموروث الشّعري العربي ولكن بأسلوب جديد، ليتم كسر توقع المتلقي، والقضاء على أفق رسمه من وهم التاريخ وبريق الأمل حول "الأندلس".

2 -2 - استراتيجية المفارقة:

[1] الديوان، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص109.

هذه الاستراتيجية يغذيها تشكل مضمونها بطريقة تستفز القارئ الذي يحاول بقراءته أن يعايش التجربة المحركة للمفارقة، ولا يمكن للقراءة أن تتجاوز حدود ظاهر التراكيب إلا من خلال المشاركة الفعالة بين القارئ ولغة النص، « لأن تواصل القارئ مع النص يبدأ عندما يقتحم البنية النصية مستخدما رصيده المعرفي وملكاته الخاصة [...] ليس كل متلق يهتدي إلى الكشف عن إدراك العلاقات الموجودة بين أجزاء النص»[1].

المفارقة مصطلح ورد في كثير من الدراسات النقدية، حيث مرّ بمراحل متعددة عبر التاريخ، مما جعلها تتخذ معان متعددة، فإنها تستعص على التعريف الواحد، وهي « بنية تعبيرية تصويرية متنوعة التجليات، ومتميزات العدول على المستويات الإيقاعية والتركيبية والدلالية [...] تستعمل لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة»[2] وكذلك هي « لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة وقارئها، تدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد»[3] يمكن الكشف عن عناصر المفارقة كالآتي:

المرسل ⟵ صانع المفارقة

---

[1] بوقرومة حكيمة: تشكيل القارئ الضمني في رواية "نهاية الأمس" لـ:"عبد الحميد بن هدوقة"، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية ، دار الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر ،[دط]، 2009، ص 52.

[2] قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل العراق، ط1، 2007، ص63.

[3] خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشرق، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص46.

المستقبل ⟵ متلق واع

الرسالة ⟵ البنية المفارقة / تخضع لإعادة التفسير.

كون المفارقة بنية فنّية تحقّق هدفا جماليا، فهي تكسر أفق توقّع المتلقّي، بإقامتها علاقات مفاجئة على مستوى المقطع الشّعري، هذا ما يضفي إلى عدد كبير من التأّويلات، الأمر الذي يمنحه متعة القراءة.

نجد في هذا الديوان أنماط من المفارقة وهي كالآتي:

2 - 2-1- مفارقة التضاد:

يجمع هذا التضاد بين متناقضين في الدلالة اللغوية، باعتماده على خاصية التضاد(الثنائيات الضدية)، هي الجمع بين المتضادات عبر حضورها في سياق واحد، وتسمى كذلك مفارقة التجاور حيث يعمد الشاعر فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفز القارئ، وتسقطه في الهوة التي بين النقيضين، ما يجعلها تصدم القارئ، وتجعله متحّوا إزاءها.

هذا ما يظهر في عنوان القصيدة:

نَارُ الجَنَّة [1]

هي ثنائية ضدية؛ الجّنة وعد الله بها عباده المتقّين ﴿مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ۖ﴾[2]، أّما النّار هي جزاء المجرمين قوله تعالى: ﴿وَتَرَى ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ مُّقَرَّنِينَ فِى ٱلْأَصْفَادِ سَرَابِيلُهُم مِّن قَطِرَانٍ وَتَغْشَىٰ وُجُوهَهُمُ ٱلنَّارُ﴾[3]

هناك تضاد بين الجّنة والّنار وهو تنافر صارخ بين النّقيضين، ممّا يجعل القارئ يؤّول هذه الرّؤية الشّعرية، فعند الشّاعر الصّوفي تختلف عن الإنسان

[1] الديوان، ص51.

[2] سورة: محمد، الآية 15.

[3] سورة: ابراهيم، الآية 50.

العادي، فهو يعاني من نار الوجد، فهذا التّضاد المثير للتبّصّر في المعنى من أجل استكشاف باطن المضمون، وهو الحب الحقيقي الذي يعيشه الصّوفي في سموّه الّروحي.

تبقى الثّنائيات الضّدية ممتدة في العديد من قصائد الّديوان:

ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:

أَن أَحْكُمَ البِدَايَة
أَنْ أَشْطُبَ النِّهايَة
منْ غابة شتوِية [1]

تشكّل المفارقة الضّدية هنا أَنْ أَحْكُمَ البِدَايَة / أَنْ أَشْطُبَ النِّهَايَة.

تبرز هنا نبرة التّحدي، فالشّاعر يريد أن يمسك البداية، والبداية عنده الطفولة التي تمثل مرحلة البراءة وعدم التكّليف، وكل شيء في هذه المرحلة مباح، ومرحلة عدم التكّليف يصل إليها المتصّوف (المريد) بعد اجتهادات كبيرة يصل إلى هذه الدرجة.

يستمر الشّاعر في استفزاز حالته ضمن مفارقة التّضاد، فيقول:

... ماذا بوسعي أَن أَكون لَوْ أَكون
وأنت يا سيدِتِي بكفِك الجبار
الجهر والمكنون؟؟...[2]

الشاعر يخاطب الذّات الافتراضية التي يعشقها، ويساوي هنا بين متضادين (الجهر والمكنون) والجهر يختلف أصلا عن المكنون، لكن عند المتصّوف المريد متساويين، وهي دلالة على شدة شوقه.

وقوله أيضا:

[1] الديوان، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص27

تسرج باليمنى جذوة نَار

تحمل باليسرى شربة مَاء

تشُعل بالنار الجَنَّة

تطْفئ بالَماء النَّار

ترحل في الزمن المأْهول...[1]

تفيض هذه الأسطر الشّعرية بالمفارقات الضّدية، إذ تعتمد على ثنائيات ضدية (يمنى/يسرى، تشعل/تطفئ، نار/ماء، نار/جنة) حيث تشكل لوحة عميقة الدلالة تومئ بحالة الشاعر المليئة بالاضطراب والقلق وانفطار القلب جعله يجمع بين هذه المتناقضات.

ويستمر الشاعر في استقراء نفسيته ضمن مفارقة الأضداد كل مرة يقدم ثنائيات متميزة، إذ يقول:

كَيْفَيُ طِيق العشق

مَنْ يَتَوَسد

ذاكرة النسْيان؟؟...[2]

تظُهر هذه الأسطر التّضاد (ذاكرة النسيان) فهي تعكس نفسية الشّاعر وإظهار رؤيته في العشق، وجاءت لتثير إحساس القارئ، ليتعاطف معه، فهو لا يطيق ما دام يتذكر عشيقته.

ينتقل الشّاعر إلى قضية أخرى إلاّ وهي "الأندلس"، فيقول:

الشِّعْر فِي بُرُوعِ الأُنَدلُس

شَرِيك لدود فِي حياة الناس

[1] الديوان ، ص44.

[2] المصدر نفسه، ص51.

يتدفق من عيون الأُنَدلُسِيات

شَلالا وهمِيا[1]

تظهر ثنائية (شريك، لدود) لتدعو القارئ أن يستحضر تاريخ الأندلس ويتصور كيف كانت حياة الناس هناك، فكان الشعر شريكهم، انتشر الشعر والشعراء في كل ربوع الأندلس، و كان الشعراء يتوافدون إليها، بسبب انتشار الطرب هناك، واشتغل الأمراء بالشعر والسمر، وامتلأت مجالسهم بالشعراء والمغنيات، حتى أضحى الشعر عدو لدود حيث شغلهم عن إدارة البلاد، مما سبب ضعف الأندلس وأصبحت لقمة صائغة في فم الأعداء.

مفارقة التضاد تجمع نقيضين (ضدين) في لوحة فيها من التجانس ما يجعل المتضادين شيء واحد في روح القصيدة، أي روح مبدعها ونسج ما هو غريب ومثير للاندهاش، وهذه الغرابة تغدو فاعلية أساسية يتلقاها القارئ عبر كسر المألوف والخروج عليه، مما يثير وعيه وتحريك إدراكه، لإظهار حالة التضاد النفسية والفكرية التي يعيشها الشاعر في شعره.

2 -2-2- مفارقة المفاجأة:

هي مفارقة « تقوم على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمرّ به فيفاجأ بحالة مغايرة تماما في ذهنه»[2]

من الأمثلة التي برزت في هذا الديوان قول الشاعر:

... حُبٌّ كَبِير بِـحَجْمِ ظَـافِر النَّمر

[1] الديوان ، ص105.

[2] نعيمة السعدية: شعر المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع1، جامعة بسكرة، 2007، ص152.

حُبٌ اتَّخَذَ مِنْ صَهْوَة الرِّيح ركابا[1]

تتجلى مفارقة المفاجأة في هذا المقطع، عندما يتباه الشّاعر بحبه الكبير لكنه يفاجئ القارئ عند تشبيه حبه الكبير بأظافر النّمر المعروفة بصغرها، ويقف حائرا عن سر هذا التشبيه.

وفي قصيدة "النَّوارِس تَسكُن القَابِر" يقول:

فَ قبرك حبِيبتي رِياضه

الهجِير

ولَ حظة مِنْ أَفق تفجر

الأَ ير[2]

المعروف أنّ القبر إمّا روضة من رياض الجنّة أو حفرة من حفر النّار، لكن الشّاعر جمع بين الرّياض والهجير الذي يعني حرارة النّار، وهي مفاجأة صاعقة للقارئ وكسر أفق توقعه.

الصورة نفسها نجدها في قول الشاعر:

في طَ قَ اتِ الجنة جذَوة نار

في دَرَكَاتِ النَّارِ شَرَبَة مَاء[3]

الشّاعر هنا يفاجئ القارئ ويثير فيه دهشة كبيرة بهذه المفارقة، فالقارئ يعني بأن دركات النّار والتي هي مثوى الظالمين الذين شرابهم فيها من حميم، والماء منعدم فيها، هذه المفارقة التي صنعها الشاعر قد تعود إلى رؤيته الشّعرية التي يتميز بها الشّعراء المتصوّفة.

كذلك يقول في موضع آخر :

[1] الديوان، ص90.

[2] المصدر نفسه، ص103.

[3] الديوان ، ص50.

أَقْعَت مُنْتَعِلاً وَهْمِ فَرْحَتِي
والحيُّ أَقْفَرَ والكَثِيبُ تَرَحَّف
وَعَلِمْت أنَّ المُصطلين بَنارِها
هُم فِي العَشِرةَ بَعْضُ رَقْمٍ يُذْكَر...[1]

تستمر لغة الشّاعر تستفز القارئ في تشكيل أجواء غرائبية، وهذا ما ينشئ عنده دهشة مفاجئة في ذهنه، عند قراءته لهذه الأسطر الشّعرية، يجد الشّاعر ينتعل الهزائم بدل الحذاء وأيضا يجمع (الهزائم) و(الفرحة) ، و(الهزائم) تكون مع الحزن وليس مع (الفرح)، مما جعل القارئ حائرا أمام هذه الصورة.

2 – 3 - استراتيجية التنّاص Interextualité:

تعد هذه الاستراتيجية تقنية إجرائية في فهم النّصوص، وآلية منهجية في تحليلها ، وبهذا تبرز القيمة الفنية التي تحقق من خلال (التنّاص)، فهو يثير داخل القارئ رغبة في الولوج إلى عالم النصوص المستحضرة لاستكشاف دوافعها و مكنوناتها و إعادة استكشافها في فضائها الجديد ، و تمكينه من طرح مجموعة متعددة من التوقّعات .

ظهر مصطلح التنّاص* على يد "جوليا كريستيفا"** (Julia Kristeva) حيث تنفي وجود نص خالٍ من مداخلات نصوص أخرى، و ترى أن «كل نص هو امتصاص أو تحويل لكثير من النّصوص»[2]

[1] المصدر نفسه ، ص 41..

*- تنوعت مصطلحاته في اللغة العربية بين (التناص) و(التناصية) و(التداخل النصي) و(النصوصية) و(التفاعل النصي) و(النص الغائب)، (تعالق النصوص).

**- جوليا كريستيفا: فرنسية من أصل بلغاري من مواليد 1941، أديبة وعالمة لسانية، أول من استعمل مصطلح التناص في الستينات، وذلك بعد نشر مجموعة من الأبحاث والدراسات في مجلتي (تيل كيل) و(كرتيك)، ينظر :ar.wikibedia.org

تتم صناعة النّصوص الشّعرية الحداثية عبر امتصاص النّصوص الأخرى في فضاء التدّاخل النّصي، ورأت أنّ المدلول الشعري يحيل القارئ إلى مدلولات خطابية مغايرة، إذ يمكن قراءة خطابات عديدة داخل النّص الشّعري.[1]

ينبغي للقارئ أن يكون على معرفة بالنصوص التي تتداخل حتى يتحقق تفاعله مع النص المدروس، وهذه هي ركيزة تأويل النص.

استقبال ← استجابة ← قراءة أولى ← قراءة ثانية ← تأويل التنّاص[2]

- ✓ الاستقبال: قبول النص واستقباله للقراءة
- ✓ الاستجابة: التفاعل مع النص
- ✓ القراءة الأولى: وهي القراءة الاستكشافية
- ✓ القراءة الثانية: وهي القراءة الاسترجاعية
- ✓ تأويل التنّاص

ينفتح النص بفضل القارئ على فضاءات – خارج نصّية – تحيل إلى معان عدة وتستقطب فوق هذا شبكة معقدة من النصوص التي سكنت في النّص وذاكرة القارئ، قد يكون النّص الغائب شعريا، أو دينيا، أو تاريخيا أومن التراث الشعبي.

لن نطيل في الجانب النظري للتنّاص، و تكرار الكلام المعهود عنه، بل سنذهب إلى رصد هذه الاستراتيجية في العمل الإبداعي الذي بين أيدينا؛ فالشاعر يضع قارئه نصب عينيه، يحاول إقناعه، أو بالأحرى توجيه وعيه التأويلي باتجاه ما يراه مشتركا ثقافيا بينهما من نصوص وقراءات تتأرجح بين المدخرات التراثية.

---

[2] جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص78.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص79..

[2] أحمد فاهم: التناص في شعر الرّواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004، ص9.

كانت مصادر التنّاص في هذا الديوان تنبع من منابع متعدد دينية تاريخية، أدبية، ويمكن تقسيم التنّاص في هذا الديوان بحسب مصادره إلى:

2 – 3 – 1 - التنّاص الديني:

نعني بالتنّاص الديني تداخل نصوص دينية عن طريق الاقتباس أوالتضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف.

2 – 3 – 1 – 1 -الّتناص من القرآن الكريم:

يُعَد القرآن الكريم رافدا مهما من روافد التجربة الشعرية لدى الشاعر حيث يتكّئ على مفرداته ومعانيهويُ كشف من خلال هذا الاتكّاء عن رؤية شعرية تتجاوز معطياتها المعروفة، وإيصال دلالات متعددة يأخذها القارئ ويمعن التفكير فيها وفي مغزاها، إذ يقول الشاعر:

مَرْحَبًا بِالْفَنى
قِاصِرَاتِ الطَّرْفِ[1]

إن النص القرآني يندمج في بنية النص الحاضر محتفظا ببعض العناصر اللغوية التي تحيل إلى قوله تعالى:

﴿فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرۡفِ لَمۡ يَطۡمِثۡهُنَّ إِنسٞ قَبۡلَهُمۡ وَلَا جَآنّٞ ﴿٥٦﴾﴾[2]

(قاصرات الطرف): نساء الجنة، يستحضرها بلذة الاستئناس بها، وإبراز صورة المرأة المتغزّل بها، من خلال دلالة العبارة وإيحاء المعنى، والذي يعبّر عن طهارة المرأة وعفتها.

يقول الشاعر:

[1] الديوان، ص21.

[2] سورة الرحمان ، الآية: 56.

إلَـهِي لَا تكْسِر جَبَرُوتِـي
بِـسِيَاج الرَّحْمَة والقبلات
أنت الُمفْلقُ للحَبِّ
والَواْهب إن شِئْت بَناتا (...)
صَعِّر خَدَّ المَبْحُوب[1]

يبدو من هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر يحيل القارئ إلى آيتين كريمتين تضمنتا صفات الله سبحانه وتعالى، وذلك من خلال التنّاص التي تكشف عنه عبارات هذا المقطع (فالق الحب) ، (الواهب إن شئت بناتا).

تتمثل العبارة الأولى في قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱللَّهَ فَالِقُ ٱلۡحَبِّ وَٱلنَّوَىٰۖ ﴾[2]

والعبارة الثانية في قوله تعالى: ﴿لِّلَّهِ مُلۡكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ يَخۡلُقُ مَا يَشَآءُۚ يَهَبُ لِمَن يَشَآءُ إِنَٰثٗا وَيَهَبُ لِمَن يَشَآءُ ٱلذُّكُورَ ﴿٤٩﴾ ﴾[3]

تدل الآيتين على وحدانية الله تعالى وقدرته، ولطفه ورحمته، فالشّاعر يناجي الله تعالى بصفاته.

ويقول أيضا:

رَاحَت تشْعِلُ نَارَ الجَنَّة
تُطْفِئ مَا حَقَّالقَوْلُ عَلَى أَكْثَرِهم
تْتَدبُ مِن طلَلِ المَاضِين
كِتَابا[4]

[1] الديوان، ص49.
[2] سورة الأنعام ، الآية: 95.
[3] سورة الشورى ، الآية: 49.
[4] الديوان ، ص45.

حيث نلاحظ الشاعر في هذا المقطع قد استحضر قوله تعالى: ﴿ لَقَدْ حَقَّ ٱلْقَوْلُ عَلَىٰٓ أَكْثَرِهِمْ فَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴾[1]،وتعني هذه الآية الكفّار وقد حق القول عليهم أن يكونوا كفارًا، ومآلهم النّار، فالشاعر هنا يخاطب تلك الذات التي لها القدرة على إشعال الجنة وإطفاء النار.

أما في قوله:

يَتَفَ قُ مِن يُعُ ون الأُندَلُسِيات
شَلاّلاَ وهْمِيًا
يَظَ اَير مِن جِراَحاتِ القِيثاَر
هَباء َمنثورًا[2]

من الواضح أن المقطع الشعري جاء متناصا مع النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ وَقَدِمْنَآ إِلَىٰ مَا عَمِلُواْ مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَٰهُ هَبَآءً مَّنثُورًا ﴾[3].

عن علي رضي الله عنه في قوله: « هَبَآء مَّنثُورًا » قال: شعاع الشمس إذا دخل الكوة، وقال ابن عباس: «هَبَآء مَّنثُورًا » هو الماء المهراق[4]

الشاعر يصف عيون الأندلسيات بشعاع الشمس أو الماء المهراق فهو يتغنى بجمالهن.

وفي قصيدة (السؤال ...) يستحضر قوله تعالى: ﴿مُسْلِمَٰتٍ مُّؤْمِنَٰتٍ قَٰنِتَٰتٍ تَٰٓئِبَٰتٍ عَٰبِدَٰتٍ سَٰٓئِحَٰتٍ ثَيِّبَٰتٍ وَأَبْكَارًا ﴾[1]

---

[1] سورة يس: الآية 7

[2] الديوان ، ص 105.

[3] سورة الفرقان ، الآية: 23.

[4] إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: علي أبو الخير، دار الخير، بيروت، لبنان، مج:3، ط1، 2006، ص403.

وذلك في قوله:

وفَتَفَتَّت دُرَر المَثَاني
مُقَتِّلات / ثَيِّبات / بَلَائِحَات
رَاكِعَات فِي المَدَى
دُون لِلقُعُود ...[2]

حيث استدعى الشّاعر صفات المسلمات المؤمنات التي ذكرها الله سبحانه وتعالى ليصف بها حبيبته باعتبارها فضاء جماليا يشهد فيه كالصّوفّي تجليات وآثار الجمال الإلهي المطلق.

2 – 3 – 1 – 2 - التنّاص مع الحديث الشريف:

يعد الحديث النبوي المصدر الثاني من مصادر التشريع الإسلامي، حيث استحضر الشّاعر في ديوانه هذا وفق تجربته الشعورية منطلقا ثقافته الروحية، إذ يقول:

فقَبْرك حَدِيقَتي رِيَاضُه
الهجِير[3]

إنّ أوّل ما يصادفنا كلمة (قبر)، (رياض)، (الهجير) التي هي النّار، بحيث تدل دلالة واضحة على إعادة الشّاعر لكتابة النّص الغائب وتوظيفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص، ما جاء به قول الرسول صلى الله عليه وسلم: « الْقَبْرُ رَوْضَةٌ مِنْ رِيَاضِ الْجَنَّةِ ، أَوْ حُفْرَةٌ مِنْ حُفَرِ النَّارِ»[4]

---

[1] سورة التحريم ، الآية: 5.

[2] الديوان ، ص 105.

[3] الديوان، ص 103.

[4] أبو عيسى محمد الترمذي:سنن الترمذي،أبواب صفة القيامة،رقم:2578، تح:عبد الرحمان عثمان،دار الفكر، بيروت، لبنان،مج:4،[دط]،1980،ص55 .

الشاعر يصف قبر حبيبته بالرّياض و يبشّرها به لكن رياضه الهجير ممّا يكسر أفق التّوقّع وهذا يرجع إلى ما سببته له حبيبته من عذاب وفراق بعد وصال ممّا جعلها يُبشّرها ثم يُفجعها.

وفي قصيدته (القصيد الانتحاري) يقول:

كَتَبَ الُوجُود بِأنّ عَصرًا زَاحفًا تتَوَاءى فِيه للبيُّوف ضِلَالا

وتَصِير فِيه الرُّوح لُغْمًا ناسفًا وُيكُون فِيه الاْنْتِحَار حَلَالا [1]

يستحضر الشاعر من خلال البيتين قول الرسول صلى الله عليه وسلم:

«وَاعْلَمُوا أَنَّ الْجَنَّةَ تَحْتَ ظِلَالِ السُّيُوفِ»[2]

جاء التوظيف هنا لإظهار الجائزة العظيمة التي سوف ينالها الشهيد؛ إذا ما قدّم الخُطا وسار نحو الوغى، فالشاعر يمارس سلطته لإقناع القارئ بأنّ الطريق نحو العزّة، هو ركوب الأمواج العاتية، لتخط مرحلة الضعف والهوان، ولوكلّف ذلك أرواحًا.

كذلك تضمن هذا الديوان حشدًا كبيرًا من المفردات ذات البعد الديني ومصطلحات وردت في القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، وهذا يدل على أن الشاعر ذو ثقافة دينية واسعة، هذا ما أعطى النص الشعري قيمة فنية خاصة ذات تأثير عميق في نفس القارئ بعد أن يعطيها رؤيته الخاصة.

2 – 3 – 2 - التناص التاريخي:

يعني التنّاص التاّريخي تداخل نصوص تاريخية منتقاة من النّص الأصلي مؤدّية غرضا فنيا أو فكريا أو كليهما معا، لقد كثر استخدام التناص التاريخي، استخداما اختلفت فيه دلالته الأصلية عمّا يلقيه الشّاعر عليه

[1] الديوان ، ص 121..

[2] .مسلم نيسابوري: صحيح مسلم، كتاب الجهاد والسير، رقم: 4433، تح : أبو قتيبة نظر بن محمد الفاريابي ، دار طيبة ، الرياض ، السعودية ، ط1 ،2006، ص146.

من الظّلال، ممّا يبدّل تلك النصوص الغائبة، ويحوّل القصيدة إلى عالم جديد، يأخذ القارئ بمدلولاته[1]

يقول الشاعر:

إيه بَرامِكَة الزَّمان قَدَ ذُمُوا

هَذَا الفُرَات .. وذَاكَ النِّيل الأَزْرَق[2]

استحضر الشّاعر "برامكة" في نصه الشعري ما يثير تساؤل القارئ، والبرامكة هم عائلة ترجع أصولها إلى "برمك المجوسي" استحوذوا على الكثير من المناصب في الدولة العباسية.

هذا الاستدعاء يعطي تأويلا للقارئ (برامكة الزمان) بأنهم اليهود الذين استحوذوا مناصب عليا لكثير من الدول،وأحرزوا نجاحات كبيرة على الصعيد السياسي والاقتصادي والعسكري، وهذا لتحقيق حلمهم وهو إقامة دولة إسرائيل الكبرى من الفرات إلى النيل.

يقول الشاعر: مَاذَا أَقُول عَن أَندَلُس الأَعْمَاق

وبِدَايَات المَوَاجِد القَادِمة مِن النَّارِنج والزّيْتُون

أهِيَ لا تَزَال تَعْمَل عِطْر سَيْف طَارِق[3]

استحضر الشاعر شخصية تاريخية ألا وهي شخصية "طارق بن زياد" وهذا الاسم له وقع في أذن القارئ بما قدّم للإسلام؛ من فتح لبلاد الأندلس، والشاعر استعمل هذه الشخصية ليلقي بظلالها في جوّ مشحون بالقلق وحيث تميل نفسه للتقهقر للوراء والتباكي على الماض المحاط بالانتصارات والفتوحات، وهذا التوّظيف يعكس ضيق الشّاعر ويهز القارئ ليفيق.

---

[1] ينظر: ابتسام موسى عبد الكريم: التناص الديني والتاريخي في شعر "محمود درويش"، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستير في قسم اللغة العربية، الخليل، فلسطين، 1428 هـ - 2007م ، ص183.

[2] الديوان ، ص 39..

[3] الديوان، ص 110.

ويستمر الشاعر ويقول:

إنَّها مَمْلَكَة العُشَّاق المُتَّخِذَة عَلى هَمسِ

الأَماسِي

المَبْخُوعَة وَراء الأَسْوار

المُطِلة مِن وَراء الجلال المُرْخِي سُدُوله عَلَى

أُبراج "اشبيلية"

وَهِي تتَأَهَّب لافْتِراش مَنادِيل الرُّمَيْكِية[1]

من خلال هذه الأسطر الشعرية يستحضر مقتطفا من تاريخ الأندلس، لأنّ سفره الشعري ساكن في ذاكرة التاريخ، فاشبيلية الإمارة الأندلسية يصفها بمملكة العشاق، فأمير اشبيلية "المعتمد بن عباد" عشق "الرّميكية" والتي كانت جارية وتزوجها هام بها عشقا، غيّر لقبه واشتقه من حروف اسمها وجعله "المعتمد" وزوجته" اعتماد"، وهذا قد جاء معبرا عن حالته النفسية التي تتأرجح بين اليأس والإصرار، انطلاقا من أنّ الوصل إلى "اشبيلية" التاريخ الغابر عاد حلًما.

2 – 3 – 3 - التنّاص الأدبي:

التنّاص الأدبي له دور مهم في إثراء لغة النص الشعري، ونقل رؤية الشاعر ومبتغاه إلى القارئ، لذلك كان يعود إلى التراث ويستثمره ليمنح نصه قيمة جمالية. حيث يقول الشاعر:

أَحْبَبْتُ يا جَبِيبَة مَدارِج

القُرْبان

وَنَكْهَةَ الوُجُوج لِلَمِ الكُمان

لأَهَبَ النُجُونَ وخُضْرَة العِصْيان

[1] المصدر نفسه، ص111.

أو أَسْتعِيدَ رَسَائل الغُفْران[1]

استحضر الشاعر في نصه الشعري (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري وهي رسالة خيالية، يتصور فيها "المعري" رحلة إلى العالم الآخر، استحضرها الشاعر ليصوّر للقارئ شوقه للعروج لعالم الأسرار مع حبيبته لعالم الجنون، فالشاعر يتصور عالم آخر حاله كحال الصوفي الذي يتوق شوقا إليه. وبما فيه من نعيم مقيم ومقام الخلد.

من التناص الشعري نجده يقول في قصيدة "أندلس الأشواق":

وَهَوى الوَصْلُ الذي جَاءه الغَيْثُ فَأَضْحَى

وَزَكَا[2]

القارئ لهذا السطر الشعري يتبادر إلى ذهنه قول ابن الخطيب:

جَادَك الغَيْثُ إِذَا الغَيث هَمى .·. يَا زَمَان الوَصْلِ بِالأُنْدَلُسِ[3]

هذا التداخل النّصي بينهما واضح وغرض الشّاعرين واحد وهو التغني بالأندلس.

حيث يقول الشاعر:

ذَهَبَ الذين تَوَاتَرَت أُوتارُهم

وتَنَاثَرَت أُوزَارُهم

فِي صُحُفِ الرِّياح

فَوشَى بِهِ غَرِدٌ عَلَى غُصْنِ النَّقَا

فَبَكَى الغَمَام فَأَضْحَك الأَزْهَار[4]

---

[1] الديوان ، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص114.

[3] محمد عبد الله غنان : لسان الدين بن الخطيب حياته و تراثه الفكري ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر، ط1 ،1986 ، ص 349 .

[4] الديوان ، ص 117.

حيث يتناص مع قول الشاعر الغرناطي:

لّما أسرّ الَماء فِي أُذنِ الحَصَى وَقَفَ النَّدِيم لِـ يَسْمع الأَخْبَـارا

فَوشَى بِهغردٌ فَخَافَفَ ضِيحةً فَبَكى الغَمُامفأَضَحَك الأَزْهَارا[1]

فالشاعران اتفقا لفظا ومعنى، حيث ضمن شاعرنا قول الشاعر الغرناطي "فبكى الغمام فأضحك الأزهار" استحضر بما يلائم أبعاده الفكرية ويجعل من هذا التناص دلالات متجددة من خلال إضفاء مواقفه الشعورية عليه.

عند قراءتنا لهذا السطر الشعري الذي يقول فيه الشاعر:

وهُوذِ اَذلِ لَعهِد تْرَحَل كُلَّ يَوم[2]

فهذا السّطر يكشف عن المخزون الأدبي للشّاعر، ويعلن عن تداخل نصّي واضح مع نص "الأخوين رحبانى" هي أغنية "لفيروز" (القدس زهرة المدائن):

يَا قُدُس يَا مَدِينَة الصَّلَاة أُصَلي

يُهُذ ُ لَ إِلَيْك تْرَحَل كُلّ يَوم[3]

من هنا يمكننا القول أن التناص نوع من التأويل يتحرك فيه القارئ بحرية وتلقائية، وذلك بإرجاع ذاكرته إلى ما وراء الحاضر بغية الوصول إلى فك شفرات النص المتكونة من ثقافة المبدع، وهذا يسهم في دمج الذات المتلقية ضمن عملية بناء المعنى.

3 - مواقع اللاتحديد:

تلعب دورا أساسيا في بناء التشكيلات الدلالية لدى القارئ، لذلك « نجد النص الأدبي يسيطر على عدد كبير من الفجوات أو العناصر غير

---

[1] المصدر نفسه ، ص 117.

[2] المصدر نفسه ، ص 41.

[3] FAIRUZ.LASTOWN.com/Lyrics. 24/03/2015 . 15h 20

المحددة، ويجب على القارئ أن يملأها »[1] مما يساعد على قيام علاقة حوارية بين النص والقارئ.

جاء العمل الذي بين أيدينا بأشكال مختلفة تمثل مواقع اللاتحديد منها: نقاط الحذف، البياض وعلامات الترقيم، ينتقل القارئ خلال عملية القراءة بين هذه الأجزاء النصية من أجل استكمالها، وبناء المعنى الجمالي للنص.

سنقوم بتمثيل بعض أشكال اللاتحديد:

البياض: الذي يفصح عن أبعاد فكرية تمنح القارئ مهمة البحث عن فلسفة توظيفه، هو« ليس عملا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروض على النص من الخارج، بقدر ماهو عمل واع، ومظهر من مظاهر الإبداع [...] البياض لا يجد معناه [...] وامتداده الطبيعي إلاّ في تعالقه مع السواد»[2]

الشاعر يتعمد أن يجعل من البياض أرض خصبة أمام القارئ حتى يدفعه إلى محاولة سبر أغوار النص، حيث تم استغلال المساحات البيضاء استغلالا مكثفا ممّا يعطي معاني وتفسيرات وتصورات عدة.

نجد صفحة بيضاء بأكملها وبها كلمات قليلة فقط، ويبقى البياض هو المسيطر، حتى غدت قصائده إشارات رمزية في ذهنية القارئ.

عناوين القصائد الموجودة في الديوان تكتب في صفحة بيضاء لوحدها، وهذا يلعب دورا أساسيا في البناء الكلي للقصيدة .

[1] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب، جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2008، ص106.

[2] يمنى العيد: في معرفة النص، الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ص106.

يوضح هذا الشكل صفحة بيضاء بها عنوان قصيدة في نهايتها.

هذا يمثل عن رؤية الشاعر المنحرفة عن الأفق المعروف، التي من شأنها إحداث توتر وهزة معرفية للقارئ، ويستحضر فلسفة التأويل، لتفسير ذلك الإبهام، فالبياض يمثل الطهارة عند الصوفية، كأن الشاعر في كتابته ينطلق من مكان طاهر.

نجد البياض في هذا الديوان يغلب السواد، يحيل على البياض الذي يغلب عن الصوفية في الأماكن، واللباس، ويمثل عندهم صفاء ونقاء القلوب.

تكثيف البياض لعله يرجع إلى أن اللغة لا تفي بالغرض، لذا وجب الصمت، والصمت ليس دالا على ضعف الشاعر وعجزه في عدم قدرته على الكلام، بل هذا ما تفرضه اللغة الصوفية، التي هي لغة إشارية توحي ولا تصرح، وتشير ولا توضح.

الصمت عند الشاعر الصّوفي أبلغ من الكلام في مثل هذه المجال لهذا كثيرا ما يلوذ إليه، أو أنّ رؤياه أوسع من اللغة، قد يعطي المتلقي تأويلا آخر للبياض بأنه يمثل الطهر والنقاء.

الشكل الثاني من مواقع اللاتحديد هو الفراغ المنقط (...) الذي يكثر في هذه القصائد، حيث يعمد القارئ إلى استكمالها بمخيلته.

كقول الشاعر:

فقَبْرك حَيّ يَبِي رِيَاضُه

الهجِير

ولَـحْظَـة مِن لَقِـ تُـفَـجّر

الأَ ير

أُبكِيكَ بِالدُّعَاء...[1]

في هذه الأسطر الشعرية مفردات من معجم بسيط وواضح، لكن هذا الوضوح لا ينفي الإبهام التي تشكله نقاط الحذف، التي على القارئ فك هذا الإبهام عن طريق ملء الفراغ، فعند قول الشاعر: « أبكيك بالدعاء» تظهر مباشرة النقاط لتسليم الكلام للقارئ عبر هذه النقاط، لينعم الشاعر بالراحة والسكينة بعد البكاء عن حبيبته.

القارئ يسهم في إنتاج النص؛ لأّنه يشارك الشاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل، كما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية، ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقطة، المستعملة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية، ويتجسد هذا في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.

يقول الشاعر:

فَـكَيْفَ يا حَبِيبَة يِيتُ

في التُّرابِ ...

قَـدُّك النَّحيل

تَـظَـالُه مَعْوُفَـة مِن تْرُبة وطِين...؟

... أَيَّتُهاَ الجَـبِيَبة

لِـمَ جَنحتِ صَوْب مَلَئِـن الصَّفِيح

والخَواء؟[2]

---

[1] الديوان: ص104.

[2] الديوان، ص100.

شكّلت هذه التّساؤلات غموضا معرفيا ووجوديا، لم يعلن عنه النّص بطريقة واضحة، فالنّقاط أدّت دورا دلاليا، بأنّ نفسية الشّاعر منفعلة وحالتها مضطربة لحظة الكتابة، وشكّلت بذلك حضورا جماليا، ورؤية فنية.

وعلى الوتيرة نفسها يقول الشاعر:

(...) هَاجِئتُكِ مُنْهكَا

أُبتغِي عَرْشُك الأُنقَى

وأَهْفوُ لَمحْيَاكِ فِي المَنَافِي السَّعِيدَة...[1]

الفراغ الذي ابتدأ به الشاعر يدل على الغائبة، وهذه البنية تتمثل في حبيبة الشاعر التي يشأ أن يذكرها، لأنه لم يصلها بعد، لذا يبتغي عرشها الأنقى.

هذا ولم يتوقف الشاعر عند شكل واحد من مواقع اللاتحديد، بل تعداه إلى أنماط أخرى فعلى مستوى هذه الصورة حيث يقول:

حبٌّ يَتَدَلى كَنُؤابة عِملاق اتْقَلَّى عَلى صَخْرة

صَمَّاء تآكَلَت مِن حِصَار المَوْج

ومُدَاعِبا بِأَصَابِعه النَّارية قُرْصَ القَمر[2]

متلقّي هذه الصّورة التي وصف بها الشّاعر حبّه، وهي عملاق يداعب القمر بأصابعه النزّية، يدخل المتلقّي في حيرة وتوتر إذ يتساءل عن سبب توظيف الشّاعر لهذه الصورة، وللمتلقي تخيّل هذه الصورة التي رسمها الشاعر، و يعطيها تأويلات متعددة.

إنّ التفاعل بين النص و المتلقي هو تفاعل تفرضه هذه المواقع غير المحددة (الفجوات) إذ يشارك المتلقي في تحديدها بثقافته و باستعمال خياله.

---

[1] الديوان، ص109.

[2] المصدر نفسه، ص109.

خـــاتمـــــــة

سعينا في هذه الدراسة المتواضعة البحث عن أصول جماليات التلقي والمرجعيات التي استندت إليها، مع إظهار مفاهيم هذه النّظرية، و تطبيق بعضها على ديوان أنطق عن الهوى لـ"عبد الله حمادي"، حيث توصّلنا إلى النّتائج الآتية :

- ✓ قامت جماليات التّلقي بتمجيد المتلقّي و فتحت له الباب على مصراعيه للتعّامل مع النّصوص الأدبية بشتّى الأوّيلات وكافة التّوقعات التي قد تكون راسخة في ذهنه.
- ✓ كانت الهيرمينوطيقا و الفينومينولوجيا من أهم المرجعيات الفلسفية التي استندت إليها هذه النّظرية حيث استّمد " ياوس" منهجيته من الهيرمينوطيقا باعتبارها أهم منهج ملائم لتفسير و فهم النّصوص و استنطاقها، و كان "غادامير" أحسن نموذج عن ذلك، بينما شكّلت الفينومينولوجيا و أطروحات "انغاردن" الأساس المرجعي لبناء و تعزيز الآليات و الفرضيات التي وظّفها "ايزر" .
- ✓ رغم اختلاف كل من "ياوس" و "ايزر" في المرجعية و انتحى كل واحد منهما منحى فلسفي مغاير إلّا أّنهما يتفّقان في عدة جوانب أهّمها تغير الأنموذج النّقدي، وفي أهمية المتلقّي في العملية الإبداعية، و إعطائه مكانة في النّظرية الأدبية، وقد برهن الاثنان على العلاقة اللّلة التي تربط القارئ بالنّص .
- ✓ عند "ياوس" العلاقة التّفاعلية تكون من القارئ إلى النّص ؛ لأّنه يأتي يحمل أفق توقّع اكتسبه من قراءات سابقة للجنس الأدبي ليواجه النّص ، أّما "ايزر" فتنطلق العلاقة من النّص الذي يخبئ في ثنياه الكثير من المعاني غير المحددة يأتي القارئ لتحديدها .
- ✓ جمالياتالتّلقي هي ممارسة فلسفية حول الكيفية التي يتم بها التّلقي و إنتاج المعنى و فهمه .
- ✓ المفاهيم التي أتى بها روّاد هذه النّظرية هي مفاهيم تنظيرية، قمنا بتطبيق بعضها على الدّيوان، بينما تعذّر تطبيق البعض الآخر كونها مفاهيم فكرية تمارس ذهنيا .

- ✓ عند تتبع قراءات الدّيوان نجد لكل قارئ منهجية ينطلق منها في عملية القراءة، وكلٌ له ثقافته الخاصة ينظر إلى النّص من خلالها .
- ✓ الدّيوان قد لاقى تلقّيا من وقت صدوره إلى وقتنا هذا، و خاصة قصيدة "ستر الستور" من أكثر القصائد قراءة .
- ✓ جاءت القراءات متشابهة في بعض الأحيان إذ تؤمن بأنّ نصوصه الشّعرية مليئة بالمعاني الصّوفية .
- ✓ أفق الديوان كان موافقا لآفاق القرّاء في نصوص و مخالف في نصوص أخرى.
- ✓ أفق توقّعنا لم يخرج عن أفق توقّع القرّاء السّابقين.
- ✓ نصوص الدّيوان فيها تنوّع للمنابع التّراثية التي نهلت منها (دينية، تاريخية،أدبية).

نرجو أن نكون قد وفّقنا في بحثنا هذا في تقديم ما أردناه؛ لأنّنا مهما حاولنا و بذلنا من جهود إلّا أنّها تبقى ناقصة، و نسأل الله التوفيق و السّداد.

قائمة المصادر و المراجع

- **القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم**

أولا: المصـــادر :

1. عبد الله حمادي ، أنطق عن الهوى ، دار الألمعية ، الجزائر ، ط1، 2014.

2. إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن العظيم، تح: علي أبو الخير، دار الخير ،بيروت، لبنان،مج:3،ط1، 2006.

3. بطرس البستاني : محيط المحيط ،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1987.

4. الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر): البيان والتبين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، ج3، بيروت، لبنان، ط1، 2001

5. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: مصطفى شيخ مصطفى، ميسر عقاد، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

6. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ،تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

7. أبوعيسى محمد الترمذي: سنن الترمذي،أبواب صفة القيامة،رقم:2578، تح:عبد الرحمان عثمان،دار الفكر، بيروت، لبنان،مج:4،[دط]،1980.

8. مسلم نيسابوري: صحيح مسلم، تح: أبو قتيبة نظر بن محمد الفاريابي،دار طيبة ، الرياض ، السعودية ، ط1 ،2006 .

9. ابن منظور(جمال الدين بن مكرم): لسان العرب، تحقيق: ياسر سليمان أبو شادي، مجدي فتحي السّيد، ج 12، المكتبة الوقفية، القاهرة، مصر،[د ط]، [د ت].

ثانيا: المراجع العربية :

10. أحمد فاهم: التناص في شعر الرّواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2004.

11. بسام قطوس: سيماء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

12. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

13. حبيب مونسي : فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، [د ط]، 2000.

14. حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد الأدبي المعاصر ، منشورات دار الأديب ، وهران ، الجزائر، [دط]، 2007 .

15. حميد سمير : النص و تفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري ، اتحاد كتاب العرب ، دمشق ،[دط] ،2005،

16. خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف، دمشق، سوريا،[دط]، 2007.

17. خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشرق، عمان، الأردن، ط1، 1999.

18. عبد الرحمان تبرماسين و آخرون : نظرية القراءة المفهوم والإجراء ،منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، الجزائر ،ط 1 ، 2009 .

19. سامي إسماعيل: جماليات التلقي،المجاس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر ،ط2002،1.

20. السعيد الورقي: مقالات في النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، مصر، [د ط]، 2003.

21. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1،2002.

22. صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

23. عادل مصطفى : فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة ، مصر، ط1، 2007.

24. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار فارس، عمان، الأردن، ط1، 2006.

25. فاطمة بريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006.

26. عبد القادر رحيم: علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

27. قيس حمزة الخفاجي: المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل العراق، ط1، 2007.

28. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1،2007.

29. محمد عبد الله غنان : لسان الدين بن الخطيب – حياته و تراثه الفكري-، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، ط1 ،1986

30. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

31. محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز ، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.

32. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي- دراسة مقارنة – دار الفكر الغربي، ط1، 1996

33. عبد الملك مرتاض: في نظرية متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، دار هومة، الجزائر، [دط]،2002.

34. موسى سامح ربابعة: جماليات الاسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، ط1،[دت].

35. عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر،[دط]،[دت] .

36. ناظم عودة خضر : الأصول العرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع ،عمان ، الأردن ، ط 1 ،1997 .

37. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة واليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط7، 2005.

38. يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999.

ثالثا : المراجع المترجمة :

39. امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

40. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،[دت].

41. روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000.

42. روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، اللاذقية ، سوريا ، 2004م.

43. فولفانغ ايزر: فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب تر: حميد لحميداني،و الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، [ط د]، [د ت].

44. هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، مشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004.

رابعا : المجلات :

45. علي بخوش: المتلقي في القديم بين الرؤية الاسلامية والغربية، مجلة قراءات،ع1، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر ، 2009.

46. رضا معرف : جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس، مجلة كلية الآداب و اللغات، ع12، جامعة بسكرة، الجزائر، 2012.

47. صفية علية : الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية ، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، ع2، منشورات جامعة الوادي، الجزائر، 2010.

48. دعيش خير الدين : أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخ، مجلة قراءات، ع1، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة ،الجزائر، 2009.

49. نعيمة السعدية: شعر المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع1، جامعة بسكرة،الحزائر، 2007.

50. قاسي صبيرة : النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية و إنتاجية القارئ، مجلة قراءات،ع1، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة ، الجزائر ، 2009.

51. عبد الغاني خشة: 'الخطاب الغلافي ومضمرات التصوف في أنطق عن الهوى" لعبد الله حمادي" مجلة الأثر،ع 2، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، 2014 .

52. عبد الرحمان تبرماسين : " آليات التلقي في قصيدة اللعنة و الغفران ، مجلة أم القرى لعلوم اللغة و آدابها ، ع 1 ، السعودية ، يناير 2009 .

خامسا : الرسائل الجامعية :

53. ابتسام موسى عبد الكريم: التناص الديني والتاريخي في شعر "محمود درويش"، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستير في قسم اللغة العربية، الخليل، فلسطين، 1428 هـ - 2007م .

54. أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية،في النقد العربي المعاصر ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر ،باتنة ، 2010-2011 .

55. باللودمو خديجة: المتلقي بين نظرية التلقي والأدب التفاعلي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة ورقلة، 2013/2012.

56. نبيل لنصاب: ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادى" دراسة أسلوبية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية ، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2013/2012.

57. نسيمة رحال، تجليات الرمز الصوفي في ديوان أنطق عن الهوى لـ: "عبد الله حمادي" مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات ، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، 2013/2012.

سادسا: الملتقيات و الندوات :

58. بوقرومة حكيمة: تشكيل القارئ الضمني في رواية "نهاية الأمس"لـ:"عبد الحميد بن هدوقة" المتلقي الدولي الحادي عشر للرواية، دار الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر ،[دط] ، 2009

59. رضا معرف، الذات والوجود في قصيدة ستر الستور لعبد الله حمادى، ندوة نص و قراءات، كلية الآداب واللغات ، جامعة بسكرة ، 2015/03/02.

60. عمار قلالة، مقاربة سيسيائية لقصيدة (ستر الستور) لـ: عبد الله حمادي، ندوة نص و قراءات،كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، 2015/03/02.

61. محمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، نظريةالتلقي إشكالات وتطبيقات(سلسلة ندوات) رقم 24، جامعة محمد الخامس، المغرب،[د ط]، [د ت].

سابعا : المواقع الالكترونية :

1. ar.wikipedia.org
2. www.fairuz.lastown.com/Lyrics.

فهرس الموضوعات

شكر

مقدمة .....أ،ب،ج

مدخل 4

1–مفهوم التّلقي 5

1-1-التّلقي في اللغة.....5

2.1 - التلقي في الاصطلاح 6

2 –مفهوم جمالية التّلقي 6

3 –مفهوم المتلقّي 10

4 –التّلقي في التراث العربي.....10

الفصل الأول : جماليات التّلقي الأصول و المفاهيم

أوّلا – الأصول المعرفية و الفلسفية لجماليات التّلقي 15

1 .1 - الشكلانية الروسية 16

2 .1 - بنيوية براغ 20

3 .1- الظاهرتية(الفينومينولوجيا) 21

4 .1 - الهيرمينوطيقا 26

5 .1 - سوسيولوجيا الأدب.....31

ثانيا – المفاهيم المركزية لجماليات التّلقي 33

1. التأريخ الأدبي و التّلقي عند ياوس.....33

1 .1 - أفق التوقع.....34

1 .2- المسافة الجمالية.....38

1 .3 - اندماج الآفاق.....39

1 . 4 – المنعطف التاريخي 41

2.آليات الاستجابة الجمالية عند ايزر.....43

2 . 1 التفاعل بين النص والقارئ.....43

2 .2 - القارئ الضّمني.....45

2 .3 - مواقع اللاتحديد.....46

2 .4 - السجل النصي.....47

2 .5 – الإستراتيجيات النصية.....48

2 .6 - مستويات المعنى 48

2 .7 – وجهة النظر الجوالة.....49

الفصل الثاني : استراتيجيات التّلقي في الدّيوان

أولا : القراءة الفعلية لديوان أنطق عن الهوى.....53

1 – مقروئية الديوان 53

2 - أفق التوقع 62

3 – كسر أفق التوقع 65

4 – المسافة الجمالية 67

5– اندماج الأفاق 67

ثانيا – القراءة الافتراضية للديوان 69

1 - القارئ الضمني.....69

2 - التفاعل بين القارئ و النص.....,...73

2 – 1 - استراتيجية العنوان.....73

2 – 2 - استراتيجية المفارقة.....76

2 – 2 – 1 - مفارقة التضاد 77

2 – 2 – 2 - مفارقة المفاجأة.....81

2 – 3 - استراتيجية التناص.....82

2 – 3 – 1 - التناص الديني 84

2- 3 – 2 - التناص التاريخي 89

2 – 3 – 3 - التناص الأدبي.....91

3 - مواقع اللاتحديد.....93

خاتمة 100

قائمة المصادر و المراجع .....,.....103

فهرس الموضوعات 111

ملخص

ظهرت جماليات التلقي في ستينات القرن الماضي على يد كل من "ياوس" و"ايزر"، يرتكزان في ذلك على تصور فلسفي يعيد الاعتبار للذات في فهم الوجود، و يعلي من شأن المتلقي باعتباره الأساس في العملية الإبداعية، و من خلال هذا كان الكشف عن أشكال تلقي ديوان " أنطق عن الهوى" ، و على تشكل آفاق انتظار القراء عبر مسار تلقيه، و من ثم جاءت قراءة خاصة، و ذلك كان بتطبيق جملة من المبادئ الإجرائية لهذه النظرية، التي نرى من خلالها أن الشاعر يأتي قارئه بما يفاجئه ويصدم توقعه، من خلال مجموعة من الخصائص المهيمنة على هذا الديوان، كالحداثة الشعرية، وظهور بعض الألفاظ الصوفية، كل هذا كان بصورة غريبة على المألوف، تكسر أفق انتظار المتلقي و تحرك مخّيلته .

Résumé

émergé reception L'esthétique durant les années soixante du siécle passé et ceci grâce à "Jauss" et " Izer "selon une perception de philosophique ré-examen de la pertinent pour comprendre la présence et élève le statut du bénéficiaire de base dans le processus créatif, et à la lumière de ce qui a été dit , nous avons su et compris qu' il existe des formes reception à diwan Parler de la passion» et aussi à propos des perspectives d'attente des lecteurs à travers son parcours reception et depuis cela qu' est née une lecture personnelle qui a permis l' application d'un ensemble de principes et de privée dures ayant trait à cette théorie , la précitée préalablement car cette dernière nous permet de comprendre que le poète intrigue son lecteur à travers un ensemble de caractéristiques dominantes domine diwan à l'instar de la modernité poétique et l'émergence de quelques mots ou termes Soufi et tout cela était d'une manière étrange qu' à l'accoutumé et met en branle cet horizon d'attente de récepteur comme elle contribue à accroître son imaginaire voire son degré d' imagination.