

" "



:

:

:

		()	
		()	
		()	

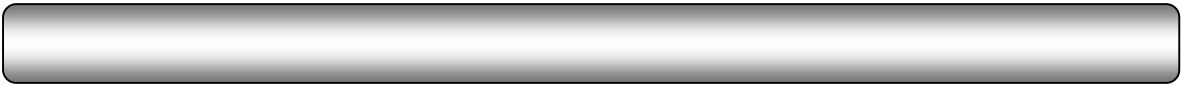
:

1434/1433

2013/2012



مُقَلَّمَةٌ



-

-

-

-

■

-

-

-

-

■

-

-

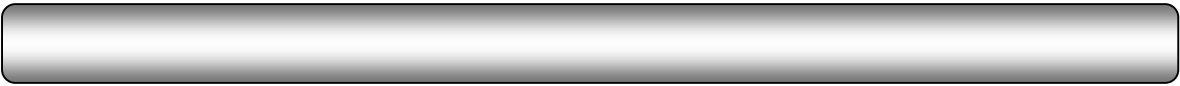
||

||

■

■

⌋



()

"

"

.

.

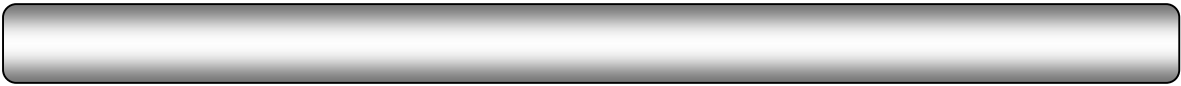
"

.

"

.

.

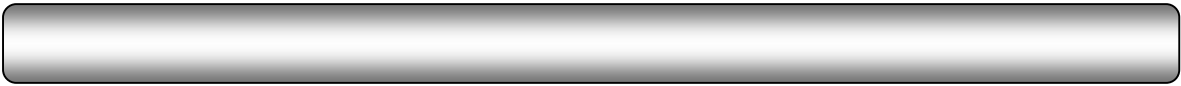


.

.

-

-



-

-

.

.

"

-

-

i"

"i"

"

"

" "

"

"

"i"

"

"

"

"

" "

i"

"i"

"

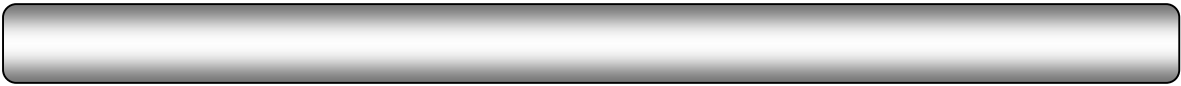
"

"

.

-

-



"

"

"

"

.

.

مدخل

أولاً: تعريف أقطاب التجربة الإبداعية:

1- المبدع

2- النص الأدبي وإشكالية تعدد المفهوم

3- تعريف القارئ (المتلقي):

ثانياً: العلاقة بين الأقطاب الثلاثة

أولاً: تعريف أقطاب التجربة الإبداعية:

قبلولوج للعوالم الفكرية لنظرية التلقي لا بد من عرض جملة من المفاهيم العامة التي تمثل العتبة الرسمية لعملية التلقي كون هذه الأخيرة تقوم على أساس التفاعل بين أقطاب التجربة الفنية - المبدع، النص، القارئ - فقد استهوت هذه الأقطاب جمهور النقاد، حتى أوجدت لنفسها عدة اتجاهات نقدية بداية من المناهج السياقية وصولاً إلى ما بعد الحداثة .

ولمعرفة وظيفة كل ركن وتفاعله مع الأركان الأخرى - في العملية الإبداعية - سنتعرض لكل عنصر على حدا للكشف عن وظيفته، وعلاقته بالعناصر الأخرى.

1 - المبدع:

"إن المبدع هو الشخص الذي يمتلك موهبة متميزة، وثقافة تساعده على الابتكار والخلق وإدراك الروابط الخفية بين الأشياء"(1).

وعلى ذلك يكون للمبدع دور كبير في تكوين العمل الإبداعي، "و لهذا فقد ركز النقاد القدماء على تناول شخصية المبدع من خلال الاهتمام بالكشف عن موهبته، وثقافته وبيئته، وقدرته على الإبداع، والتأثير"(2).

فمن أهم الخصائص الأساسية التي يتصف بها المبدع، حساسيته المفرطة وقدرته على استيعاب المواقف الصعبة، فهو شخص يختلف عن غيره من البشر بصفات خاصة تجعله جديراً بأن يكون مبدعاً مثل الإحساس المرهف والذكاء والخيال الواسع والحرية والموهبة، كما يتميز بتفوقه على غيره من حيث كمية الأفكار التي

(1) محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر

والتوزيع، أربد، الأردن، د ط، 2003، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 12.

يقترحها عن موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة فهو على درجة عالية من القدرة في سيولة الأفكار وسهولة توليدها.⁽¹⁾

أما عن صفات المبدع الشاعر فقد عددها ابن رشيق القيرواني في قوله "من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، مأمون الجانب، سهل الناحية، وطئ الأكناف^(*)، فإن ذلك مما يحببه إلى الناس، ويزينه في عيونهم ويقربه من قلوبهم".⁽²⁾

نفهم من هذا القول أن ابن رشيق قد ركز في الصفات الشخصية المتعلقة بالمبدع الإنسان وليس بالمبدع الفنان؛ لأن شخصية الإنسان تتعكس بالضرورة في إبداعه وعلى هذا فإن التحلي بالأخلاق الحميدة من أهم صفات المبدع ، التي تمكنه من استقطاب أكبر عدد من القراء ، " وكأن مهمة الكاتب أن يخط على القرطاس أحاسيسه وانفعالاته... والواقع أن الفعل الإبداعي إنما هو لحظة مجردة ناقصة من لحظات الإنتاج الفني، بحيث أنه لو وجد الأديب بمفرده لما تحقق العمل باعتباره موضوعاً ولا ينتهي الأمر بالأديب نفسه إلى اليأس أو العدول عن الكتابة ولكن الحقيقة أن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة ، وأن الجهد المزدوج الذي يقوم به الكاتب والقارئ هو الذي يعمل على ظهور ذلك الموضوع العيني الخيالي الذي نسميه باسم "العمل الفني".⁽³⁾

(1) ينظر: هالة محبوب خضر، علم الجمال وقضاياها، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص151.

(*) الأكناف (أكناف الجمل والوادي نواحيه حيث تنظم إليه الواحد كنف، والكنف الجانب والناحية بالتحريك... وكنف الإنسان جانباه، وكنفاه، ناحيته، عن يمينه وشماله وهما حضنانه)، ابن منظور، لسان العرب، مادة كنف، المجلد الخامس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 446.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (تحقيق: محي الدين عبد الحميد)، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1401، 1981م، ص 196.

(3) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، [د ط،] [د ت]، [بلا]، ص 36.

2 - النص الأدبي وإشكالية تعدد المفهوم

من الصعوبة إيجاد تعريف جامع مانع للنص ومرد ذلك " اختلاف التصور لذلك الكائن والغاية من دراسته، فحدود النص ونظريته ومفهوميته تتجسد وتتبلور وفق تلك المنطلقات، سواء أكانت إيديولوجية أو نفسية ، أو خلقية؛ فالنص سيتموقع في الواقع الذي ينتجه عبر لغة مزدوجة تتم في مادة اللسان وفي التاريخ الاجتماعي" ⁽¹⁾؛ أي أن النص الأدبي له مرجعية تربطه بالواقع بالإضافة "إلى كونه شحنة انفعالية تحكمها قواعد لغوية ومعايير أخلاقية وقيم حضارية وخصائص اجتماعية"⁽²⁾.

فهو كشف واستبصار ورؤية ومغامرة ، نحو المجهول وهو انتزاع للمعروف من الآخرين وإدخاله في معروف الذات ، ويشد الشوق لمقابلة النص بكتابة أخرى حين نجد ذواتنا تتجذب إليه وتحاوره لتشير إلى المسكوت عنه، وتتجاوز به دائرة الصمت⁽³⁾.

ولقد حاولت بعض الاتجاهات إعطاء تعريف للنص ؛ وذلك بالوقوف على مكوناتها وخصائصه، فذهبوا بهذا إلى أبعد الحدود ؛ حيث أضحت فروقات بين نص وآخر فهذا (رولان بارت Roland Barthes) - في تعريفه للنص - يفرق بين نوعين من النص، نص اللذة: الذي يبعث النشوة في نفس المتلقي ونص المتعة: الذي يتعب المتلقي ويضعه في حالة ضياع؛ ويزرع ثبات أذواقه وقيمه وذاكرياته...؛ فبارت في تعريفه للنص - هنا- اهتم بما تحدثه النصوص في المتلقي، إما تحقق له اللذة وإما ترمي به في سرايب المتعة.

(1) سعيد بوسقطة، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي، (مجلة التواصل)، عدد8، جوان 2001، جامعة عنابة

الجزائر، ص 216

(2) المرجع نفسه، ص216

(3) ينظر: عالي سرحان القرشي، تحولات النقد وحركية النص فكر ونقد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان،

ط1، 2009م، ص 294. 303.

أما (جوليا كرسيفا Julia krstiva) فتري أن النص بصفة عامة آلة نقل لسانی يعيد توزيع نظام اللغة، أما النص الأدبي فهو نسيج من الألفاظ والعبارات ويتميز بالجمالية عن باقي النصوص الأخرى^{(*) (1)}؛ يتضح من خلال هذه الرؤية تفريق (جوليا) بين النصوص من خلال إظهار بعض مميزات النص الأدبي عن غيره من النصوص . ويرى (بول ريكور Paul Ricœur) " أن كلمة نص تطلق على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة [بحيث] يكون التثبيت بالكتابة مؤسسا للنص نفسه " ⁽²⁾؛ ينبه هذا المفهوم على مرحلة مهمة من مراحل ميلاد النص، وهي مرحلة التدوين أين يتجسد النص في مخطوط بعينه وهو ما يهيئ للقراء عملية الاستقبال والقراءة.

نستخلص من خلال التعاريف السابقة أن للنص الأدبي خصائص وغايات تهدف في معظمها إلى التأثير في المتلقي بشتى أشكال التأثير، من خلال النسيج اللغوي، عبر خاصية الكتابة، على اعتبار أنها "المرحلة الخطرة في النص لا يمكن إهمالها في التاريخ ميلاد النص، إذ ليست الكتابة توقفا مطلقا وإنما ميلاد يمتد إلى لحظة التخلق الجنينية التي بذرت فيها الأحداث المثيرة بذرتها، وإلا لكنا سلبنا من النص شطرا مهما خطيرا من حياته"⁽³⁾.

3- تعريف القارئ (المتلقي):

يعد القارئ ركنا أساسيا من أركان العملية الإبداعية، إذ لا تتحقق فاعلية القراءة إلا بوجوده، فهو من يثري النص بزاده المعرفي، وكلما كانت ثقافته عالية كلما زاد فهمه للأثر.

(1) ينظر: سعيد بوسقطة، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي، (مجلة التواصل)، ص 216.

(2) عمارة الناصر، اللغة و التأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ، 2007م، ص24.

(3) حبيب مونسى، تواترت الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 2009، ص 64.

والقارئ هو شخصية خارج سياق العمل، ولكنه لا يخرج خارج سياقات الذات حيث يمتلك ذاتيته، فإذا قرأ حقق هذه الذاتية؛ إنه شبكة من الذوات، ذات قارئ، ذات منصتة سامعة، وذات مشاهدة، وذات مبدعة مسؤولة، وذات مشروعة بشروطها الثقافية، والتاريخية، وهي بذلك ذات متعددة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور، تقرأ ما تشاهد وتشاهد بقدر ما تسمع، وتبدع بقدر ما تحاور، وتحاور بقدر ما تمتلك من حرية.⁽¹⁾

واليوم، يتفق معظم الدارسين المعاصرين على أهمية المتلقي، ويعترفون بضرورة دراسة القارئ والمشاهد والمستمع ومعرفة ميولهم، واهتماماتهم⁽²⁾ ولعل ذلك ما خلق جملة من الإشكالات عن حقيقة هذا الكائن وعلاقته بالنص من جهة وعلاقته بالمبدع من جهة أخرى.

ثانياً: العلاقة بين الأقطاب الثلاثة

لم تتوقف اهتمامات النقاد، عند حد التعاريف فقط وإنما تجاوزتها إلى البحث في طبيعة العلاقة بينهم، وقد ذهبوا في ذلك مذاهب عدة، خاصة مع ظهور المدارس النقدية المعاصرة- البنيوية، السيميائية والتفكيكية- وصولاً إلى اتجاهات ما بعد البنيوية- نظرية التلقي- وعلى العموم يمكن القول إن نجاح العملية الإبداعية مرهون بتعالق وتفاعل بين العناصر الثلاثة "المبدع سواء أكان شاعراً أم ناثراً يمتلك ثقافة ومعرفة وقدرة لغوية يستطيع من خلالها استخدام النص على ضوء فكره ومشاعره، كما أنه يستطيع نقل المتلقي إلى تجربته ومشاركته في أحاسيسه ومشاعره"⁽³⁾.

(1) ينظر: خليل المونسني، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، [د ط]، 2000م، ص 138. 139.

(2) ينظر: كريم أبو حلاوة، دور المتلقي في العملية الإبداعية، "مجلة الوحدة"، التأصيل والتحديث في الشعر العربي، المجلس القومي للثقافة العربية، العدد 83/82 يوليو، أغسطس 1991، محرم/ صفر 1412هـ، ص 119.

(3) محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص 11.

بمعني أن التجربة الذاتية للمبدع في خصوصيتها وفرادتها هي الأساس الحقيقي للإبداع - وإن كانت نابعة من الجماعة - وإذا ما أردنا أن نفهم هذه التجربة، فإن ذلك يتطلب منا الالتفات إلى خصوصيتها الذاتية⁽¹⁾، "من أجل إبراز معالم هذا التحول الإبداعي"⁽²⁾.

وبعد أن تصبح التجربة في شكلها الإبداعي قابلة للإنجاز؛ فمعنى ذلك أنها تسير في الاتجاه الصحيح حيث تعتمد في إبداعها على اللغة، وهي بذاتها تجربة لأن كثير من الأدباء والمفكرين نظروا إلى مادة الأدب وعدوها هي التجربة المحض.⁽³⁾

"لأنها المادة التي يصنع منها الأديب العالم المتخيل للنص"^(*)⁽⁴⁾ عن طريق الاستخدام الفني للغة "بالإضافة إلى عملية التخيل وإمكاناتها اللانهائية، ما يضيفي على النص قدرة هائلة على الإحياء والتأثير لم تكن موجودة من قبل... وترك للمتلقى الفرصة لتدقيق النص بما يتناسب مع شروط وجوده"⁽⁵⁾.

والأديب في كل ذلك بمثابة الذات الحاضرة، تربطه علاقة حميمة بالنص، فالحضانة "اندساس مكين يتوغل في أعماق الغياب لساعات أو أيام أو شهور أو ما شاء من الأزمنة التي تمكنه من الاستيلاء على هواجس الإبداع، تتشبع فيها عناصره بخصائص الذات الحاضرة، فتصطبغ بصبغتها تجاربها ما يخول لها اكتساب البعد الفني"⁽⁶⁾. وفي مقابل هذه المرحلة المهمة التي تبعث الحياة في النص الأدبي، أو ما

(1) ينظر: محمد صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية والنص المتعدد، عبد الرحمن الربيعي، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، جدار للكتاب العالمي، أربد، الأردن، ط1، 2008، ص 208.

(2) المرجع نفسه، ص 208.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 208.

(*) (اللغة بالمعنى الهيدجري، ليست للأفصاح فهي لا تعبر عن شيء إنما هي الشيء نفسه، أو هي الكائن نفسه)، عبد العزيز بومسهيوي، الشعر والتأويل، قراءات في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، [د ط]، 1998، ص 13.

(4) محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص 18.

(5) محمد راتب الحلاق، النص والممانعة مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، [د ط]، 2000، ص 38.

(6) حبيب مونسى، تواترت الإبداع الشعري، ص 63.

يسمى بمرحلة الاختمار الداخلي للفكر فإنه من الضروري اختراع مرحلة أخرى تقابلها ساعة التلقي، فيكون المعنى ذلك المخلوق الغريب الذي لا حياة له إلا بين حضانتين، ولا هوية له إلا بالانتساب إلى أمومتين على أقل تقدير إذا حددنا التقبل بطرفين فقط؛ أي تعدد القراء⁽¹⁾.

ونخلص في الأخير إلى أن العلاقة بين السلطات الثلاث هي علاقة تكامل وترابط، إذ لا يمكن تصور عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى، على الرغم من حالات الصراع القائم - حول الأقطاب - في ظل الاتجاهين الحداثي وما بعد الحداثي، حول الاستعلاء السلطوي؛ - أي استعلاء قطب على آخر - فإذا كانت المناهج النقدية السياقية تعلي من سلطة المؤلف وتعتبره الأب الروحي لجل العمليات سواء ما تعلق بالكتابة أو ما تعلق بالقراءة، فحضوره رسمي في دفاتر الإبداع، ووثائق القراء ذلك أن المناهج النقدية المعاصرة أعلنت من شأن النص، وأعلنت عن وفاة المؤلف، أما ما بعد البنيوية أو ما يسمى ما بعد الحداثية، فقد وقعت على ميلاد القارئ بعد أن أقبرت المؤلف؛ وهو ما أعلن عنه (رولان بارت) في قوله "إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف"⁽²⁾. تلكم هي أهم الأفكار التي احتفت بها خزانة النقد عن عناصر التجربة الشعرية، وهو ما سنستعين به في المحطات المقبلة.

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 64.

(2) رولان بارت، دروس في السيميولوجيا، [ترجمة عبد السلام بن عبد العالي وسالم يغوت]، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 85.

الفصل الأول

نظرية التلقي الملامح و الفرضية

أولاً- في ماهية التلقي

- 1 - مفهوم التلقي
- 2 - أسباب الاتجاه نحو القارئ
- 3 - النشأة و المسار التطور

ثانياً- ملامح نظرية التلقي في الفكر القديم

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

ثالثاً- المؤثرات

- 1 تأثيرات الشكلانية
- 2 تأثيرات الظاهرانية
- 3 تأثيرات الهيرمنيوطيقا

رابعاً- المنظرون الكبار و أهم أفكارهم

- 1 فرضيات ياوس
- 2 فرضيات إيزر

أولاً- في ماهية التلقي:

على الرغم من كل الانتقادات التي وجهت للمناهج النقدية المعاصرة من بنيوية إلى تفكيكية، كونها قتلت المؤلف، وأعلنت ميلاد النص، إلا أنها تعد من إلهامات التي مهدت للاتجاه الجديد - الذي جعل من النص محور الدراسة على اعتبار أنه الناطق بما تحمله تضاريسه من معاني - ولاشك أن هذه العملية تحتاج إلى طرف آخر لملء الفراغ الذي تركه المؤلف بعد موته، وهو ما أهتمت به المدارس التي اتجهت نحو النص بدءاً من البنيوية وصولاً إلى اتجاهات ما بعد البنيوية، بهدف إلقاء الضوء على الذات القارئة كعنصر بديل يعيد للنص حياته، ما يجعلنا نقول إن في بداية النقد الجديد إلهامات، وأسباب تختلف من فكر إلى آخر، ومن هذا المنطلق سنخرج إلى أهم نظريات هذا الاتجاه، وهي نظرية التلقي - أو جمالية التلقي - على اختلاف المصطلحات من أجل تحديد الأبعاد المعرفية ومبادئها الإجرائية.

1- مفهوم التلقي:

1-1- لغة: "تَلَقَّى الرُّكْبَانُ هُوَ أَنْ يَسْتَقْبِلَ الْحَضَرِي الْبَدَوِي قَبْلَ وَصُولِهِ إِلَى الْبَلَدِ، وَيُخْبِرُهُ بِكَسَادِ مَا مَعَهُ كَذِبًا، لِيَشْتَرِيَ مِنْهُ سَلْعَهُ بِالْوَكْسِ وَأَقْلَ مِنْ ثَمَنِ الْمَثَلِ، وَذَلِكَ تَعْزِيزٌ مُحَرَّمٌ وَلَكِنْ الشَّرَاءُ مَنْعَقِدٌ...والتلقي هو الاستقبال" (1)، ومنه قوله تعالى: ﴿وَمَا يُلْقَاهَا إِلَّا الَّذِينَ صَبَرُوا وَمَا يُلْقَاهَا إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ﴾ (2). وقوله أيضاً: ﴿إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ﴾ (3)؛ أي يأخذ بعض عن بعض أما قوله: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾ (4)؛ فمعناه أخذها عنه (5).

وللاقترب أكثر من مفهوم التلقي لابد من عرض درجة تداول هذا المصطلح، في المعاجم الأجنبية فإذا كان التلقي عند العرب يأخذ معنى الاستقبال، فإن الأمر لا يختلف

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة، لقي، المجلد الخامس، ص 517.

(2) سورة فصلت، الآية: 35.

(3) سورة النور، الآية: 15.

(4) سورة البقرة، الآية: 37.

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة، لقي، المجلد الخامس، ص 517.

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

أما ما شاع في "المعاجم أنجلو أمريكية" فهو مصطلح استجابة القارئ (reader réponse)، في حين نجد مصطلح التلقي والمتلقي في آن واحد في المعاجم الألمانية الحديثة، بمعنى الاستقبال والاحتفال، كما تشير بعض المعاجم الألمانية إلى جمالية التلقي وتاريخ التلقي ما يؤكد أن المصطلح في اللغة الألمانية قد لقي رواجاً أو يمكن القول إن التلقي قد اكتسب مفهوماً نظرياً جديداً في نسق الفكر الألماني المعاصر⁽²⁾.

وقد أورد "أولوريش كلاين" (Ulrich Klein) تعريفاً للتلقي في معجم "علم الأدب" إذ يرى أن التلقي الأدبي - بمعناه الضيق - الاستقبال (إعادة إنتاج، التكيف الاستعاب التقييم النقدي) لمنتوج أدبي أو لعناصره، بإدماجه في علاقات أوسع⁽³⁾، ونحن نرى أن هذا التعريف هو الأقرب من مفهوم التلقي بمعناه الحالي، فتلقي عمل أدبي معناه إعادة إنتاجه في إطار التقييم و النقد و آليات القراءة .

هذا بالنسبة للتعريف اللغوية، إذ تذهب في مجملها إلى أن التلقي يعني الاستقبال.

2-1- اصطلاحاً:

قبل التطرق للتعريف الاصطلاحي للتلقي يجب الإشارة إلى الاختلاف في المصطلح حيث ترامت في الساحة النقدية الغربية و العربية جملة من المصطلحات، تهدف في مجملها للكشف عن العلاقة بين الأقطاب الثلاثة للعملية الإبداعية، وفي

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

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 14، 15.

(3) حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر و التوزيع، [بلا]، [د ط]، 2000، 2001م، ص 342.

خضم هذا التنوع و الاختلاف وجدنا أن أغلب المراجع و المصادر تستخدم المصطلحات الآتية: التلقي، نظرية التلقي، نظرية الاستقبال، جمالية التلقي، و سنقوم في هذه الجولة بعرض مجموعة من التعاريف للتلقي و نظرية التلقي .

فعن مصطلح التلقي لا نجد اختلافا كبيرا بين المعنى الاصطلاحي و المعنى اللغوي " فهو ظاهرة ملازمة لظاهرة الإبداع ووجودها يفترض التفاعل بين ذات وموضوع... إلا أن التلقي ليس مجرد لقاء بين المبدع والمتلقي عبر المادة الإبداعية... بل هو حوار متكافئ بين الكاتب والقارئ... هو تربية للذات و متعة لها في الوقت نفسه"(1).

كما يعرف على أنه: "نزوع إدراكي يتهياً لاستقبال الموضوع الجمالي، عبر تحويلات ضرورية، تتحقق من خلالها عملية التلقي في أبعادها المختلفة " (2)؛ أي أنه عملية واعية تقتضي التهيؤ القبلي لأن عملية استقبال النص الأدبي تعني إعادة انتاج له عبر عملية التأثير، من خلال فعل القراءة.

أما نظرية التلقي والقراءة (théories de la réception et de la lecture) فتعرف بأنها: "مجموعة من القواعد والمبادئ التي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي باعتبارهما ينتجان عن تفاعل مع نص القارئ الذي يجئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته بوظائف وأهداف وعمليات الأدب باعتباره المبدع المشارك للنص ولكن... بواسطة ثقافة اللغوية وإيحاءاته النفسية والاجتماعية"(3).

نفهم من القول إن نظرية التلقي تقوم على جملة من المرتكزات والقواعد، تساعد القارئ في بناء المعنى، استنادا إلى خبراته ومعارفه السابقة؛ فيكون بهذه الصورة عضوا مشاركا في إنتاج النص، و هو الأمر الذي يؤكد أن مسار النقد الجديد يتجه نحو القارئ بصورة تركز على دوره الفعال في إنتاج المعنى"ومن هنا ارتبطت هذه

(1) كريم أبو حلاوة، دور المتلقي في العملية الإبداعية، "مجلة الوحدة"، التأسيس والتحديث في الشعر، [بلا]، العدد 83/82، ص 120.

(2) حبيب مونسي، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 342.

(3) سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1428هـ، 2007، ص 302.

النظرية بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل: القارئ reader، وعملية القراءة reading press، والاستجابة response⁽¹⁾.

ومن المعضلات القائمة - كما ذكرنا سابقا - تنوع المصطلحات، إذ تصعب عملية القبض على تلك الحدود الفاصلة بين الاستقبال والاستجابة - أو التأثير - حيث أن كليهما يهدف لتعزيز العمل، ولا يتضح الفصل بينهما إلا أن هناك من يرى أن الاستقبال يرتبط بالقارئ، أما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النصية⁽²⁾، غير أن هذا الرأي لا نراه بينا إذ يبقى الغموض كامن خلف عملية التفرقة بين جماليات التأثير وجماليات الاستقبال.

والقارئ المطلع على الاتجاهات المتأخرة في النقد الأمريكي يتساءل كيف ترتبط نظرية الاستقبال بما أصبح يعرف بـ "نقد استجابة القارئ"، نقول إن العنصر الذي يجمع بينهما، هو كونهما شهدتا التحول نفسه من الكاتب إلى القارئ، أما ما يفصل بينهما فيعود لعدة أسباب فإذا كانت نظرية الاستقبال تعبر عن تماسك واعي جماعي، فإن نظرية نقد استجابة القارئ لا تعكس لنا هذا التجمع⁽³⁾.

لقد عرفت جمالية التلقي نقاشا حادا بين مريديها، فيما يخص التلقي والتأثير وهل يجوز الفصل بينهما؟ أم أن الأمر مجرد تنوع لفظي؟ وعلى ضوء هذا النقاش، أصبح التلقي يشير إلى تحقيق النص من طرف القارئ؛ أي إعادة إنتاج له، وأضحى التأثير مجموع وجهات النظر والأحاسيس و المواقف المستمرة في الذات⁽⁴⁾.

وفي مقابل هذين المصطلحين نجد مصطلح آخر هو نظرية القراءة؛ والقراءة تعني "القدرة على التواصل مع مخاطب بعيد في الزمن والمكان، وهي رحلة اكتشاف

(1) فاطمة البريكي، التلقي في فكر سعد الله ونوس ومسرحه، "دورية" دراسات جزائرية، العدد 5/4، مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، 2007، ص 216. 217.

(2) ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية [ترجمة رعد عبد الجليل جواد]، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص7.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص7، 8.

(4) ينظر: حبيب مونسى، فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، ص 343، 344 .

ونفاد إلى الأفكار المختلفة، إنها تحررنا من النص وتسمح لنا باتخاذ مسافة منه... وتزودنا بروح نقدية، فهي محرر للفكر و... قيمة في ذاتها"⁽¹⁾.

القراءة هي: فعل خلاق يتجه إلى الإيجاب، لا يقتصر فيه المتلقي على قبول دوال جاهزة ترف كالوردة التي تنتظر من يقطفها بل يعمل فكره ويبدل جهده من أجل بناء معنى النص⁽²⁾، لتحقيق القراءة العميقة للنص، هذه الأخيرة التي "تعد أرقى أنواع القراءة بل هي النوع الأكثر، تعقيدا وتنظيما منها جميعا"⁽³⁾؛ حيث يتطلب هذا النوع جملة من الشروط تتعلق بالذات القارئة، وما يجب أن تتسلح به أثناء إقدامها إلى فعل القراءة.

وعموما فإن نظرية القراءة على حد تعريف النقاد هي "مجموعة من المبادئ النظرية مستمدة من فكرة الإسقاط أو قواعد الشرح أو مفاهيم الشاعرية، والإسقاط نوع من القراءة التقليدية والشرح نوع من القراءة الملتزمة بالنص وفق معناه الظاهري والشاعرية قراءة النص من خلال شفرته وفق ما هو في باطنه"⁽⁴⁾.

فنظرية التلقي: "لم تعد تنطلق من تأثير المقصود كما كان الشأن بالنسبة لنظرية الأدب البلاغية والتأويلية بحيث تنبني النظرية الجديدة على تلقيات النص التي تحققت، وتبحث في الجانب العلائقي بين هذه التلقيات وبين النص"⁽⁵⁾؛ أي رصد لسلسلة تلقيات نص معين أو مجموعة نصوص و النظر في كيفية تأثير هذه النصوص في القراء. وقد ظهر اتجاه آخر ينفي الاستقلالية عن نظرية القراءة، و دليلهم على ذلك هو أن المقاربات القرائية ما هي سوى تأكيد للاتجاهات السابقة، لذلك قسموا نظرية القراءة إلى ثلاثة مسارات، أولها المسار السيميائي، ومثله (امبرتو إكو Umberto Eco) وثانيها المسار الاستقبالي و مثله (فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser، و هانس روبرت

(1) محمد بوبكري، في القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 144.

(2) ينظر: صلاح فضل، صور القراءة وأشكال التخيل، جزء (1-2)، دار الكتاب المصري للنشر والتوزيع، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1428هـ، 2007، ص 31.

(3) عبد اللطيف صوفي، أصول القراءة أهميتها، مستوياتها، مهاراتها، وأنواعها، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، 1830هـ-، 2009، ص 170.

(4) سمير سعيد، قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 299.

(5) حبيب مونسي، أفق المعرفة و مستويات التلقي مقارنة للكفاية المعرفية في الفعل القرائي، "مجلة الموقف"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 443، 2008، ص 16.

وياوس،(Hans Robert Jauss)، وثالثها المسار المنوع و مثله كل من (نورمان هولاند Norman N. Holland، ديفيد بليخ David Bleich، ستانلي فيش Stanley Fish....الخ)، هؤلاء يمثلون اتجاهات تتراوح بين الشكلائية و ما بعد البنيوية، إذ يعبرون عنها من خلال نظرية القراءة⁽¹⁾.

و خلاصة لما قيل إن عملية التلقي - نظرية التلقي - تهدف إلى إثبات دور القارئ - ومشاركته الفعالة - في عملية إنتاج المعنى عبر آليات منهجية، وإن كان المفهوم الحالي لم يلق رواجاً إلا بعد مجيء مدرسة (كونستانس، Constance) مع (فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser وهانس روبيرت يايوس Hans Robert Jauss) - نقصد جماليات التلقي - أما عن اختلاف المصطلحات، فقد يعود إلى إختلاف الترجمة - وعموماً يمكن القول إن نظرية التلقي مرتبطة بالنقد الألماني، أما نظرية الإستقبال، يقصد بها النقد الأنجلو أمريكي.

2- أسباب الاتجاه نحو القارئ:

لا شك أن لكل نظرية أو منهج بدايات وإرهاصات، تعمل على تأكيد الآراء وتوضيح الاتجاهات، ونظرية التلقي كغيرها من النظريات، لم تنشأ من فراغ، ولم تكن لتطفو على سطح المعمورة النقدية دون أسباب، وهو ما سنتحدث عنه في هذا العنصر بداية بالعوامل والأسباب التي أدت بالنقاد للاتجاه نحو القارئ، ثم النشأة و التطور. تقسم الأسباب التي أدت للاتجاه نحو القارئ إلى قسمين: "أسباب أو عوامل خارجية (هي التي أدت إلى ظهور النظرية)، وأسباب داخلية (نبعت من قلب النظرية نفسها، وأدت إلى ثباتها بعد ظهورها"⁽²⁾.

(1) للتوسع، ينظر: يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر و التوزيع، القاهرة،

ط1993، 1413، ص51 إلى 57.

(2) فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دار الشروق عمان،

الأردن، ط1، 2006، ص 35.

2-1- العوامل الخارجية التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي:

- ✓ بروز الأزمة المنهجية التي ظهرت في الستينيات تقريبا في ألمانيا، مؤدية بقيام تحول فكري جذري فيما يتعلق بمنهج الدراسة، مما أدى إلى ظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفذت أغراضها مع مُضي الزمن الواحد بعد الآخر⁽¹⁾.
- ظهور الأزمة الاقتصادية السياسية، في الوقت الذي ظهرت فيه الحركات الطلابية وبلغ فيه جيل ما بعد الحرب مرحلة من النضج، وهو ما أدى إلى تغيير في العقلية الألمانية، بما فيها الحقل الأدبي، وما يربطه بالحقل النقدي⁽²⁾.
- ✓ ظهور القارئ المثقف الذي قد يقترب مستواه من مستوى المؤلف، أي قدرته على تأويل النصوص، وقد يكتشف ما كان غائبا عن المؤلف أثناء الكتابة، وهو ما يعرف بالذوق الأدبي⁽³⁾؛ الذي تتجلى قيمته في " إجلاء بصر القارئ وتنقيته وتوجيهه نحو الجميل الفطري، فالذوق الأدبي هو القوة التي يستطيع بها تقدير العمل الأدبي، وتمييز قيمته الجمالية عن غيرها من القيم"⁽⁴⁾.
- ✓ "تعدد النصوص تعقيدا مسرفا، من حيث الأفكار والصياغة، مما أدى إلى ظهور ما أطلق عليه "ترجسية القارئ"؛ أي ذلك القارئ الذي لا يرى - وهو يجول ببصره في كل اتجاه - سوى النصوص ولا يجد داخل هذه النصوص إلا نفسه"⁽⁵⁾؛ معنى ذلك أن غموض النص الأدبي، وتمرده على المناهج النقدية وزئبقية مفهومه يصعب من عملية القبض على المعنى المقصود، ويزيد من رغبة القراء، فتشتد المنافسة بين القراء "حيث يفتح النص ويكون من أمام القارئ في مكان معمي ليس بالمستبان، وينشأ حوله

(1) المرجع السابق، ص 34.

(2) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية (ترجمة: عز الدين اسماعيل)، الأكاديمية، القاهرة، ط2000، ص 10.

(3) فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 34.

(4) نضال محمد فتحي الشمالي، قراءة النص الأدبي، مدخل ومنطلقات، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 25.

(5) فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 35.

الاختلاف والخصام بوصفه نصا شرودا قائما في الوهم ينفعل به القارئ من غير رؤية⁽¹⁾.

✓ الاتجاه العام في السوق، بما فيها سوق الثقافة والنشر، لمنح المستهلك، أو المستفيد مكانا خاصا في عملية الإنتاج؛ وهذا أدى إلى نقل الاهتمام من المؤلف الذي أعلن عن موته إلى القارئ⁽²⁾.

2-2- العوامل الداخلية التي أدت إلى ظهور النظرية:

إذا كانت العوامل الخارجية تتبع من مصادر مختلفة وخارجة عن نطاق النظرية في حد ذاتها فإن العوامل الداخلية على العكس، فهي نابعة من داخل النظرية، وقد حددت بعاملين، أشار إليها هولب في كتابه "نظرية التلقي" وهي:

✓ "عدم سقوط هذه النظرية في المزلق نفسه الذي سقطت فيه النظريات والمناهج النقدية السابقة لها بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة وقيمة العمل الأدبي، بل انطلقت من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية ككل، وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواه⁽³⁾؛ أي أن اهتمام النظرية كان منصبا على كيفية تلقي النص الأدبي، وقيمه الفنية على خلاف المناهج النقدية السابقة- التقليدية- التي ركزت على المؤلف.

✓ عدم انقطاعها نهائيا عن مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها، والتي يبدو أنها استنفدت جل إمكانياتها، ولكنها احتوتها وتجاوزتها في الآن نفسه، عن طريق الحوار والنقد⁽⁴⁾.

ويمكن القول إنها جاءت كنقطة تحول في المفاهيم السابقة فاستطاعت أن تحقق لنفسها نشأة مستقلة، على الرغم من احتوائها على جملة من المعارف والآراء للاتجاهات المعاصرة لها.

(1) علي سرحان القرشي، تحولات النقد وحركية النص، فكر ونقد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص 34.

(2) فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 35.

(3) المرجع نفسه، ص 35. 36.

(4) المرجع نفسه، ص 36.

تلكم هي أهم الأسباب، التي دعت إلى ظهور نظرية التلقي وإذا ما تعمقا أكثر في النشأة، فسنحدث عن بدايات الاهتمام بالمتلقي من خلال تتبع المسار التطوري للنظرية فيما سيأتي.

3_ النشأة والمسار التطوري:

يعد " الصراع بين المناهج النقدية أحد أهم الأسباب لظهور نظرية التلقي، "و قد كان النزاع مع التصور البنيوي من المنطلقات الرئيسة التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي... لقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية، بوصفها اعتراض على طبيعة الفهم البنيوي للأدب"⁽¹⁾.

كما يشير ظهور نظرية التلقي إلى أنها كانت صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات ⁽²⁾ و" تطورت تنظيمياً... في نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس، وقد طرحت من خلال كتابات (هانز روبرت ياكوبس Hans robert juoss)، (وولفغانغ إيزر walfgang Iser) "⁽³⁾. هذا وقد كان الاهتمام بالقراءة والقارئ هو الشاغل الأساس لكثير من الدراسات والنظريات، كاتجاهات البنيوية، ولاسيما (تزفيتان تودوروف، Tzvetan Todorov ، ورولان بارت Roland Barthes) ودراسات السيميولوجيين (أمبرتو إيكو، Umberto Eco)⁽⁴⁾.

ولا ننسى أعمال (رومان جاكوبسون Roman Jakobsen)، الذي اعتبر الخطاب الأدبي مختلفاً عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على الرسالة؛ فالقصيدة تجذبنا إلى نفسها قبل أن يجذبنا إليها الشاعر، أو القارئ، وإذا ما حاولنا أن نقرأ نموذج جاكوبسون من منظور يتوجه نحو القارئ فسنجد أن تحقيق القصيدة لا يكون إلا من

⁽¹⁾ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص 121.

⁽²⁾ سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425، 2004م، ص 380.

⁽³⁾ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 121.

⁽⁴⁾ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 33.

خلال القراءة ، لأن القارئ هو الذي يطبق الشفرة التي كتبت بها الرسالة، فيحقق معناها⁽¹⁾.

إن فهم جمالية التلقي من خلال المشكلات التي خلفتها البنيوية على مستوى التأويل (الفهم) وبناء المعنى، هو خطوة منهجية في المقام الأول؛ لكن اتجاه جمالية التلقي ظهر في أعقاب البنيوية، فهو اتجاه ما بعد بنيوي (Post structuralism) وبما أن الإعتماد السائد في الدراسات النقدية، هو جعل النظرية مختصة بعملية القراءة وأنواع القراء، ولذلك فهي نظرية قراءة في أصلها.

وعلى هذا الأساس ظهرت العديد من الاتجاهات (بعد إيزر وياوس) فاهت هذه النظرية على أنها نظرية قراءة، نذكر منهم الاتجاه ذو النزعة الماركسية الاجتماعية؛ يرى أصحاب هذا الاتجاه أن المؤلف يوجه عمله الأدبي وجهة قادرة على أحداث عمليات الاستجابة والتواصل معه؛ أي المتلقي وعلى هذا تكون هناك علاقة وطيدة بين الأدب ومتلقيه، على اعتبار أن الأدب يعمل صورة للمحيط الذي ينتمي إليه القارئ، ومن ثمة عدّ القارئ في الاتجاه الماركسي قارئاً حقيقياً وواقعياً يتأثر بالمجهول الذي يتضمنه الأدب⁽²⁾.

ثانياً- ملامح نظرية التلقي في الفكر القديم:

يهدف هذا العنصر للكشف عن تجليات النظرية في الفكر القديم سيما اليوناني على اعتبار أنه يمثل القاعدة الفلسفية لجميع العلوم - بما فيها من النظريات - ونظرية التلقي كغيرها من النظريات استقت أصولها من معين الفلسفة اليونانية، ما يؤكد أن نظرية التلقي "ليست تجميعاً للأفكار المتداولة حول القارئ والقراءات وإنما هي تشيد نظري، يستند إلى مرجعيات، وجهد ثقافي"⁽³⁾.

فقد كانت النظرية النقدية القديمة تعنى بالمتلقي من وجهة نظر تختلف عن طرحه في النظريات الحديثة، وأن مرجع ذلك اختلاف المرجعيات إلا أن معرفة تلك

(1) ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، (تقديم: محمد عناني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د ط]، 2004، ص 330.

(2) ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 121. 122.

(3) المرجع نفسه، ص 9.

العناية تكشف عن تطور مفهوم التلقي ووضعية المتلقي عبر التاريخ، وهذا ما اهتمت به وظيفة الأدب⁽¹⁾.

1- التلقي في الفكر الغربي القديم:

1-1- المعنى والاستجابة في الفكر السفسطائي:

قبل الحديث عن ملامح التلقي في الفكر السفسطائي، يجب الحديث أولاً عن السفسطائية، وأهم أفكارها، وأين تتجلى مكانتها الفكرية، على اعتبار أنها فلسفة يونانية. فالسفسطة نسبة إلى السفسطائيين الذين اهتموا بطبيعتهم وأفكارهم بدلاً من توجيه اهتماماتهم إلى عالم الأشياء، فقد كانوا مثقفين بارعين، منخرطين في مشاكل المجتمع، ونظراً لهذا الاحتكاك، كانت الحاجة لميلاد مثل هذا الاتجاه ماسة⁽²⁾، لأنه يمس أوتار المجتمع بصفة خاصة، فهي لا تروم إلى الحقيقة بل تعتمد على المراوغة بالحجج و البراهين التي تخدم مصالحها؛ أي ذات نزعة ذاتية.

"قامت الفلسفة السفسطائية على الإقناع معتمدة على الإدراك الحسي لا على البرهان العلمي أو المنطقي، لذلك اعتمد السفسطائيون على قوة الخطابة والشعر والجدل"⁽³⁾.

(*) ومن أهم أفكار الفلسفة السفسطائية ما جاء به، زعيمها (بروتاغوراس) Brotaghoras في كتابه "الحقيقة" حيث يقول: "إن الإنسان معيار أو مقياس الأشياء جميعاً"⁽⁴⁾، جاءت هذه المقولة رد فعل على الأوضاع التي كانت تعتبر الحكم مقتصر على الآلهة فقط مما يجعلها مطلقة، وهو ما جعل الحقيقة عند السفسطائيين نسبية ومرتبطة بالإنسان⁽⁵⁾. ولذلك كان مفهوم المعنى عندهم لب الدراسة التي قامت عليها

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 11.

(2) ينظر: دليل محمد بوزيان، قسول ثابت، وآخرون، اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، (تقديم: مخلوف سيد أحمد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010م، ص14، 15.

(3) حنا أسعد فهمي، تاريخ الفلسفة من قدم عصورها إلى الآن، (تحقيق: عقبة زيدان)، نور للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، [د ط]، 2005، ص 79.

(*) "بروتاغوراس" (480 ق م، 410 ق م)، على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، (مجلة المخبر)، نظرية القراءة، (المفهوم والإجراء)، على بن زيد، للفنون المطبعية، بسكرة، ط1، 2009، ص 13.

(4) دليل محمد بوزيان، قسول ثابت، وآخرون، اللغة والمنطق، مقاربات في فلسفة اللغة، ص 16 .

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

نظرية التلقي وإذ لم يتحدثوا عنه بوصفه نظرية، بل كانوا ينظرون إلى المعنى كشيء مرتبط بالوجود، فكل الأشياء عندهم لا تستند إلى قوانين فردية بل ترتبط بالوجود ككل، والمعنى كذلك يرتبط بالوجود أيضا.⁽¹⁾

لقد اعتقد السفسطائيون كما اعتقد (بروتاغوراس Brotaghoras)، بأن الإدراك الحسي للأشياء هو أصل المعرفة، فما يظهر للحواس إنما هو إحساس فردي؛ أي يختلف من فرد لآخر وذلك يرجع إلى علاقة الحواس بالذات - و الذات هي مجموعة من الخبرات يكتسبها الفرد عن طريق التجربة - هذه الأخير التي لا تعطي لنا حقائق كلية، بل متغيرة من حين لآخر ومن فرد لآخر؛ أي أنها لا ترى الأشياء بموضوعية مستقلة.⁽²⁾

وهذا على خلاف (بارمنيدس parmenides)^(*) الذي دعا إلى المعرفة العقلية المحضة، التي تبحث في الماهيات الثابتة⁽³⁾؛ أي أن مصدر المعرفة هو العقل، فالحقيقة لا تدرك إلا بالعقل وإن كانت هذه الحقيقة أثر لمظهر حسي. "فهو يوحد بين الشيء.. والإدراك العقلي، غير أن السفسطائيين قدموا بديلا معرفيا يستند إلى خبرة الحواس في الإدراك واعتمدوا على الظن^(**) والتأكد لإدراك الحقيقة وجعل المحتمل حقيقة واقعة، هذا المحتمل طبقه السفسطائيون في الخطابة، وشددوا على دور الذات في إنتاج المعنى"⁽⁴⁾.

(1) على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 13.

(2) ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 22.

(*) بارمنيدس، (515 ق م) أبرز فلاسفة اليونان قبل سقراط، ولد في (إيلية) في جنوبي إيطاليا، الموسوعة العربية بارمنيدس الإيلي، 2011/11/23م، 22:23، ليلا
www.arab.ency.com

(3) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي،

"دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2007، ص 58.

(**) يبدو أن السفسطائيين كانوا يرجحون طريق الظن الذي قال به (بارمنيدس) وهو الوجه الآخر للحقيقة، وجعلوا

"الظن" يقترّب من التأويل، لتحقيق أغراضهم في جعل المحتمل حقيقة واقعة، وتعود فكرة المحتمل التي طبقها السفسطائيون في الخطابة إلى نظرية (بروتاغوراس) في المعرفة؛ وهي تشدد على دور الذات في إنتاج المعنى.

للإطلاع ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 23، 24.

(4) على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 14.

لقد نشطت هذه الفلسفة الاقناعية على أساس أن الإنسان "المتلقي" هو مقياس كل شيء، أنه لا يدرك أي شيء إلا من خلال أحواله الخاصة، وعلى ذلك فلن ما تقدمه لنا الحواس، هو استجابة لمواقف مختلفة ترى منها الذات الأشياء من زاوية مختلفة، وهو ما يجعل للذات دوراً في إنتاج المعنى⁽¹⁾.

ولما كانت الخطابة تحتل منزلة في نشاطهم، كونها الأداة المفضلة لتوصيل نصوصهم، لاهتمامها بالإقناع كوسيلة لذلك، جعلوا المستمع /المتلقي غاية الخطابة ومن ثم كشفوا عن أهم قانون للخطابة وهو "الاستجابة"⁽²⁾، وعليه يجدر بنا الإجابة عن التساؤلات الآتية، ما هي الخطابة عندهم؟ وما المقصود بالاستجابة ؟ ثم ما علاقة الخطابة بالاستجابة؟.

تعد الخطابة في الفكر السفسطائي، الفن الحقيقي والأسلوب الصحيح في التفكير؛ أي أساس المعرفة، ونظرة في الوجود والسياسة، ما يميز فلسفتهم تقديسها للكلمة حيث صارت الخطابة عندهم فن له سلطته⁽³⁾، وحقلاً تجريبياً انعكست فيه تطوراتهم المعرفية، فأسسوا هذا الفن واضعين المستمع (المتلقي) في الطرف الغني منها؛ أي غاية الخطابة التأثير في المستمع⁽⁴⁾.

"كما اعتقد السفسطائيون أن الخطابة تساوي الحكمة، وسعوا إلى الوصول إليها وحفزوا الآخرين على ذلك فهي موجهة للمتلقي مضمنة ببنيات لها قدرة التأثير. ولتحقيق الاستجابة اعتمد السفسطائيون على اللغة باعتبارها الوسيلة الأجدى في إثارة اهتمام القارئ... حيث يؤول المتلقي مقتضيات اللغة وشكلها"⁽⁵⁾.

(1) المرجع السابق، ص 14.

(2) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، ص 58.

(3) ينظر: دليل محمد بوزيان، قسول ثابت، وآخرون، اللغة والمنطق، مقاربات في فلسفة اللغة، ص 17، 18.

(4) ينظر: علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 14.

(5) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، ص 59.

وعليه فإن ذات المتلقي هي المحور الأساس في إنتاج المعنى، ما يؤكد اهتمام السفسطائيين بالإنسان وجعله مصدرا للأشياء. كما نلمس في هذا الاهتمام إشارة الفلسفة السفسطائية لدور المتلقي في عملية صياغة الفهم ^(*)، وتقبل المعنى وتحويره تحت ضروب الإقناع، ومنطق التشكيل اللغوي للملفوظ الخطابي حتى أصبحت الرسالة اللغوية تبنى على مايلي:

الشكل اللغوي ————— التأثير ————— الاستجابة ————— الإقناع⁽¹⁾

ومذهب القول في هذا المخطط، أنه للوصول إلى درجة الإقناع، لابد من تحميل الشكل اللغوي، جملة من الزخارف الفنية والصور الإبداعية، من أجل إحداث التأثير ومن ثمة حدوث الاستجابة، ثم الإقناع الذي هو غاية في حد ذاته.

وخلاصة القول واستنادا لما تقدم نستنتج أن "السفسطائيين كانوا على علم بأسرار اللغة والبلاغة... كما أن الفكر السفسطائي يجعل من الإنسان معيارا للحقيقة"⁽²⁾، بالإضافة إلى اهتمامهم، بالمتلقي وبدوره، في عملية التلقي هذا الأخير الذي ارتبط أساسا بفكرة الوجود، وما يطبعه من التغير. كسنة مطردة فيه؛ ما يجعل المتلقي دائما في حالة من التأويل⁽³⁾، من أجل الوصول إلى المعنى، عبر المخطط السابق " ولا يقف التأثير لديهم عند حد الإقناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف حتى ينسجم المتلقي مع البيان الخطابي، ويتحقق لديه الإقناع بعد الاستجابة"⁽⁴⁾.

^(*) إن الفهم عند السفسطائيين... كان مبنيا على معرفة فعل الذات في أي منطوق لغوي، ويترتب على هذا نسبية المعنى لأي تركيب يصف الأشياء، ويعني ذلك أن التأويل نشاط ضروري لأية محاولة للفهم والإدراك، ويترتب على ذلك أيضا أن العقل يقوم بدوره في إنتاج أشكال غير منتهية لها القدرة على تكوين الاستجابة. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 31.

⁽¹⁾ عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص 59.

⁽²⁾ دليل محمد بوزيان، قنصول ثابت، وآخرون، اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، ص 23.

⁽³⁾ ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، ص 59. 60.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص 60.

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

لقد كان للمنطق الأرسطي الدور الفعال في إرساء المعالم الفكرية لنظرية التلقي سيما ما تعلق بالتطهير، "فالتلقي عند أرسطو مرتبط بمصطلح التطهير، وهو مصطلح يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني (Catharsis) (كاتارسيس)، وقد ترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير والتنقية أو التنظيف" (1).

"ويرتبط التطهير الأرسطي الذي يؤدي إلى إثارة شعوري " الخوف " و " الرحمة " في المشاهدين والمتلقين عموما بالحدث في التراجيديا .. وخصوصا ما تعلق بعنصري الخرافة اللذين هما: "التحول" و "التعرف"، فالتحول في مصائر الشخصيات من سعادة وشقاء، يكون عقب التعرف الذي يتم بين الشخصيات التراجيدية" (2).

وتحول واقع الشخصيات من النعيم إلى الشقاء، وما سيعقبه من فواجع بينها هي التي تؤدي إلى إثارة مشاعر الخوف والرحمة، حيث يتولد من جراء مشاهدة مسرحية أو قراءتها، مشاعر الرحمة أو الشفقة اتجاه هذه الشخصيات التي تقاسي مصائرها المأساوية، فينتابه الإحساس بالخوف عليها وعلى نفسه، خشية أن يستحيل إلى مصير شبيه بمصير هذه الشخصيات. (3)

يعد أرسطو أول من طرح فكرة التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة، وقد حدده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد؛ حيث ربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة مصير البطل، وعد التطهير الذي ينجم عن مشاهدة العنف عملية تنقية وتفرغ لشحنة العنف الموجودة عند المتفرج مما يحرره من أهوائه ويهذهبه. (4)

(*) أرسطو (384 - 24 ق م) مؤسس المنطق الصوري، فيلسوف يوناني ولد عام 384 ق م بمدينة (سطاغير) في مقدونية كان أبوه طبيب الملك أميناس الثاني، ولأرسطو عدة مؤلفات منها: السماع الطبيعي، تاريخ الحيوان، ما بعد الطبيعة وغيرها، ينظر عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، مؤسسة كنوز الحكمة، مطبعة دار هومة، الجزائر، [د ط]، 2009، ص 22.

(1) ينظر: على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 16.

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

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 143.

(4) ينظر: على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 16.

وقد ربط (أرسطو) بين المحاكاة ^(*) والاستجابة، فوجد أن المأساة "ليست... مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضا محاكاة أحوال من شأنها إثارة الخوف والرحمة، وهذه الأحوال تظهر خصوصا حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة على غير انتظار ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة أمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقا" ⁽¹⁾؛ معنى ذلك أن أساس المحاكاة هو فعل التطهير خاصة ما تعلق بالمأساة، وما تحدثه من إثارة الخوف والرحمة.

إن اهتمام أرسطو بالمتلقي يعد غاية في حد ذاته؛ فهو يحرص أن يخرج جمهور المسرح - بالفائدة من المشاهدة حيث تتخلص هذه الفائدة التي يؤكد عليها في تخلص الإنسان من المشاعر الضارة، وذلك لا يتم إلا من خلال الاستجابة ⁽²⁾.

"ولا يتحقق إثارة الانفعالات في نفس المتلقي حتى ينسجم العمل الأدبي ذاته في بنياته وشكله ويحدث المفاجأة في الأحداث وفي النهايات مما يجعل المتلقي في حالة ترقب وانتظار لما هو غير متوقع" ⁽³⁾.

وخلاصة القول إن فلسفة التطهير عند أرسطو، جاءت لتعيد النظر في مسألة المحاكاة عند أفلاطون ^(**)، هذه الأخيرة تحولت إلى استجابة لدوافع فكرة التطهير ومبدأ أساسي تعتمد عليه نظرية التلقي في رحلة بحثها عن جماليات النص الأدبي، باحثة عن الأثر الذي يحدثه في المتلقي.

^(*) (المحاكاة عند أرسطو هي: تكوين عالم رمزي وخيالي، فضيلته انه لا يقلد الأصل المثالي عند أفلاطون، لأن ذلك الأصل إنما هو محض أفكار، بينما هو عند أرسطو، فعل واقع ملموس، والمحاكاة عن أفلاطون تشوه الأصل، لأنها تقوي الغرائز، بينما هي عند أرسطو تؤدي إلى التطهير) للإطلاع، ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 38.

⁽¹⁾ المرجع نفسه، ص 48.

⁽²⁾ على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 18.

⁽³⁾ عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، ص 61.

^(**) (أفلاطون (427 347 ق م) ولد في أثينا، اقبل على العلوم واطهر ميلا خاصا للرياضيات، اطلع على الفلك، أنشأ مدرسة عام (387 ق. م) سميت " الأكاديمية"، كتبه كثيرة، منها محاورات ومنها رسائل، أشهرها: كتاب الجمهورية، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص 20. 21.

2- التلقي في الفكر العربي القديم :

إن البحث عن جذور التلقي في الفكر العربي القديم، ليس بالأمر الهين ذلك أن مجمل الأفكار التي تتعلق بالنظرية - التلقي - جاءت بصورة ضمنية؛ أي متعلقة بمواضيع معرفية أخرى، في شكل آراء وأفكار لم تكتمل بعد، وعليه سيتم فيما سيأتي توضيح هذه الأفكار، بتتبع مسار التلقي في القديم باستقراء أهم المحاور التي ساهمت في خلق هذا التوجه، على أن يكون ذلك بصورة عامة لأن ثرائنا النقدي يحتاج إلى بحوث ودراسات مستقلة لكل موضوع نظرا لتشابكها وعمق ميادينها.

2-1- فلسفة الجمال:

"لقد شغل الجمال فكر الفلاسفة والأدباء قديما وحديثا، واختلف في بيان مهمته ووظيفته، وتحديد قيمة وضوابطه بدءا من الفلاسفة اليونانيين، حتى الفلاسفة العرب والمسلمين..."⁽¹⁾، وهذا ما خلق صعوبة في إيجاد تعريف جامع مانع للجمال... بسبب تباين وجهات النظر عند المفكرين⁽²⁾، فقد تنوعت تعريفات المصطلح، والتي نورد منها ما يلي: "إن الجمال ظاهرة ديناميكية متغيرة لا يمكن لأحد أن يشعر بالجمال ذاته في لحظتين مختلفتين وهو غير منفصل عن إدراكنا إياه، إنه في تطور يختلف من شخص إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى"⁽³⁾، "فالإحساس هو الذي يكشف لنا عنه، ويجعلنا نعيش تجربته حين يثير في نفوسنا العاطفة الفنية، التي تستولى علينا كلما عنّا لنا شيء يسلب عقولنا بروعة صورته"⁽⁴⁾، والجمال أنواع يمتاز كل واحد منها عن الآخر بالوسيلة التي ندركه بها؛ فهناك الجمال الجسماني الذي تدركه الحواس، وهناك الجمال العقلي، وهناك الجمال الأخلاقي الذي يحققه الإنسان ذو القيم الروحية، وندركه بالضمير⁽⁵⁾.

(1) ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1431 هـ، 2010م، ص 09.

(2) ينظر: كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجاً"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 2009، ص 17.

(3) المرجع نفسه، ص 17.

(4) حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة ترويض النص، وتقويض الخطاب، منشورات أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 23.

(5) المرجع نفسه، ص 23.

وما نلمسه من هذه الأفكار أن ظاهرة الجمال "صفة تتجلى في الأشياء بنسب متفاوتة، وهو في حركة نشيطة مستمرة..."⁽¹⁾، فقد عرف الإنسان الجمال وأحس به من خلال مظاهر الطبيعة، ومفاتها فهي من تبهره بجمالها، وبما تحمله من زينة.

هذه البدايات الساذجة في تسجيل الإنسان القديم لجمالية الأشياء، هي أقرب من مفهوم الجمال عند كثير من العلماء فهو علم الحساسية، أو هو الإحساس بالجمال الذي يبدأ بتصور الأشياء المادية ثم ينتهي بتنظيمها في أشكال ممتعة⁽²⁾.

هذا بصورة عامة عن الجمال، وإن كان بطريقة مختصرة، لأن ما يهمنا هنا هو الكشف عن مفهوم الجمال بصفة عامة، في حين إذا انتقلنا إلى الفكر العربي القديم لنكتفي جذور هذا العلم، فإننا سننتشر في طريق البحث عن نظرية مكتملة حيث يرى بعض النقاد المحدثين "أن النظرية الجمالية عند العرب غير متبلورة حتى الآن فلا توجد نظرية متكاملة، فصل القول فيها أحد الفلاسفة العرب"⁽³⁾؛ أي أن المحاولات العربية الأولى في هذا المجال لا تعتبر تصوير للنظرية الجمالية عند العرب، بل امتزجت الدراسات مع تاريخ الاستطيقا^(*)(4).

"فالعربي كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس، أولنقل إنها لم تكن المعرفة الواعية"⁽⁵⁾، معرفة سطحية لا تدخل في أعماق الأشياء، وتكتفي بالنظرة السريعة ومن ثم يكون الإحساس آنيا وساذجا، ورغم ذلك فإنه شكل لنا تجارب إبداعية تصور طبيعة البيئة الجاهلية، فالشاعر الجاهلي "لم يكن يفعل إلا بالصورة الحسية للمحوبة، فراح يجسم لنا في

(1) كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي،" مصطفى ناصف نموذجاً"، ص 17.

(2) ينظر: ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص 9.

(3) على بخوش، فكر التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم "مجلة العلوم الإنسانية" العدد السادس، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009، ص 319.

(*) الاستطيقا: (تعد الاستطيقا امتدادا جدريا لعلم الجمال، استقلت عنه في القرن 18، ويقصد بها العلم المتعلق بالاحساسات)، للاطلاع، ينظر: راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية (دراسات في الفن و الجمال1)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، [دط]، 1987م، ص 178، 179. وما يليهما.

(4) ينظر: على بخوش، فكر التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، ص 320.

(5) عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، [دط]، 1412، 1992م، ص 109.

محبوبته المثل الأعلى للصورة الحسية، وكان نتيجة ذلك أننا لا نستطيع أن نتعرف على شخصية كل محبوبة، لأننا لن نجد إلا صورة واحدة هي المثل الأعلى الذي يتمثل في كل محبوبة⁽¹⁾.

" وإذا كان العربي ميالا إلى وصف المرأة بالشمس فذلك لأنها مشهد من مشاهد الطبيعة المألوفة له، حيث يرى فيها الإشراق والضياء، بعد ليل مفزع يطمس البادية بظلامه الرتيب"⁽²⁾ بعيد في تصويره عن العالم الأسطورة الخيالي في كثير من الأحيان؛ وهذا الأمر جعل النظرة الجمالية عند الجاهلين تعتمد على الصورة الملتقطة بحواس الإبصار والذوق، ما يدل على عدم تفكير الإنسان الجاهلي في الجمال بكل صورته بل اكتفى بالجانب الحسي فقط، وهذا لا ينفي انفعال العربي للشعر⁽³⁾؛ الذي يعد مظهرا تنعكس فيه صورة الجمال.

" فقد كان الشعر مهوى أفئدة العامة والخاصة، يحتشدون له في أسواقهم ومنتدياتهم وسواء أنشأ عندهم مرتبطا بفن الغناء أم نشأ فنا كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى. فهو في كلتا الحالتين كان إيقاعا مسموعا حتى في عصور الكتابة والتدوين"⁽⁴⁾.

تشير الجملة الأخيرة إلى مرحلة هامة من ميلاد الشعر الجاهلي، وهي الشفوية الجاهلية؛ "قالشعر الجاهلي أول ما نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية"⁽⁵⁾؛ على الرغم من أنه وصل إلينا مدونا في الذاكرة عن طريق الرواية الأمر الذي يؤكد العلاقة

(1) المرجع السابق، ص 112.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط1، هـ-1417، 1996، ص 83.

(3) ينظر: علي بخوش، فكرة التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، ص 320.

(4) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب العربية والحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 116، 117.

(5) أدونيس، الشعرية العربية، (محاضرات أُلقيت في الكوليج دوفرانس باريس)، أيار 1984، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 5.

الحميمية بين الشاعر وصوته من ناحية، والشاعر والسماع من ناحية أخرى؛ هذا يعني أن... الكلمة المنطوقة قديماً قوة سحرية عند المرسل والمتلقي معا⁽¹⁾.

حيث أن المتلقي لهذه الكلمات والأفكار لابد أن يتأثر بها، ولا يتم ذلك إلا إذا وجدت آليات معينة تحققه مثل الإيقاع والموسيقى والإنشاد^(*) وهو ما يثري الجانب الجمالي للأفكار حتى تصل إلى أذن السامع جميلة فيحس بلذة ومتعة لأنهما شرطان من شروط الجمال⁽²⁾.

"فوظيفة الشعر ومهمته تكمن في قدرته على إتاحة مثل هذه اللذة الجمالية للمتلقي؛ إذ أن اللذة هي جوهر النص الأدبي ورسالته وهي التي تفتح النص وتقدمه للقارئ والجمهور"^{(**)(3)}.

وللذة الفنية، عدة مرادفات من بينها اللحظة الجمالية؛ وهي الإحساس أو الشعور الذي يعتري المرء بقيمة العمل الفني، فهي خبرة مشتركة بين الفنان والمتلقي⁽⁴⁾، تنجم عن الجمال الطبيعي كما تنجم عن الجمال الفني، لذلك يتنازعها الفن والطبيعة في الوقت نفسه؛ لكن هذه النظرة تغيرت بظهور علماء الجمال الذين فصلوا الجمال الطبيعي عن علم الجمال⁽⁵⁾.

وخلاصة ما سبق أن الشعر في العصر الجاهلي كان يغنى، في الأسواق والمجالس العامة فيستميل قلوب السامعين، مما يحقق المتعة الجمالية لهم، بالإضافة

(1) علي بخوش، المتلقي في الفكر القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، "مجلة قراءات" العدد الأول، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، [د ط]، [د ت]، ص 46.

(*) الإنشاد في اللغة: هو رفع الصوت، إنشاد الشعر، إنما هو رفع الصوت، المتناشد بين القوم ينشد بعضهم بعض. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة نشد، الجزء السادس، ص 185.

(2) ينظر: علي بخوش، فكرة التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكرة النقدي القديم، ص 320. (***) إن الجمهور المستهدف أساساً في الشعر القديم هو في الغالب جمهور ضيق قد لا يتجاوز الفرد الواحد كما هو

الشأن في المدح أو الغزل، ولكن هذا لا يمنع وجود جمهور أوسع غير مستهدف بالأساس وهو ما يدخل في مستويات النص على رأي بعض النقاد، ينظر: رياض المرزوقي، في المعنى والمتلقي في الشعر، (ندوة صناعة المعنى وتأويل النص)، مجلد VIII، منشورات كلية الآداب بـمنوبة، تونس، 1991، ص 249.

(3) محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص 70.

(4) جمال مقابلة، اللحظة الجمالية في النقد الأدبي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2007م، ص 183.

(5) ينظر: المرجع نفسه ص 187 وما بعدها.

إلى الأهداف والوظائف الأخرى، التي يحتفي بها في مضمونه ذي المرامي المتعددة، وإن كان أهم وظيفة هي تحقيق اللذة للمتلقي.

في حين إذا انتقلنا إلى صدر الإسلام، و نظرنا لتغير الظروف فسندرك أن لهذا التغير تأثيراً كبيراً على العقلية الراهنة آنذاك، مما أدى إلى زعزعة بعض المفاهيم السائدة، فقد لفت القرآن الكريم إلى مظاهر الجمال في الكون، إذ نلمس آيات صريحة لتوجيه الله سبحانه وتعالى عباده للتدبر والتمعن في الكون، يقول تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ﴾⁽¹⁾.

وقوله كذلك: ﴿أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ﴾^{6} وَالْأَرْضِ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنْبَتْنَا فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ^{7} تَبْصِرَةً وَذِكْرَى لِكُلِّ عَبْدٍ مُنِيبٍ^{8}﴾⁽²⁾.

في هذه الآية توجد دعوة إلى التأمل في جمال السماء التي أبدع الخالق في خلقها؛ حتى أن الكواكب والنجوم ترسم صورة جمالية لتزيين السماء وتبعث في النفس الإحساس بعظمة خالقها ويدخل الانسجام في مصادر الطاقة الجمالية في القرآن الكريم؛ من خلال عملية توزيع الأشكال والألوان.⁽³⁾

فلا شك أن هذا التنظيم المحكم، يحتاج إلى متأمل واع يختلف عن التأمل في العصر الجاهلي؛ أي أرقى مما تمثل عند الشعراء الجاهليين.

فقد كان لفلسفة الإسلام إسهامات جليلة في مفهوم الجمال، (فالكندي)^(*) مثلاً في كتابه عن الموسيقى، وضع تنظير للتذوق الجمالي الخاص بالألحان والألوان والروائع.⁽⁴⁾

(1) سورة النحل: الآية 6.

(2) سورة ق: الآية 6، 8.

(3) ينظر: إيتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص، 25.

(*) الكندي: هو أبو يوسف يعقوب بن إسحاق بن الصباح الكندي (185 - 256 هـ / 805 - 873 م)، مؤسس الفلسفة العربية الإسلامية ولد بالكوفة وهو من قبيلة كنده، ويعرف عند اللاتينيين باسم (Alkindus)، وكان والده أميراً على الكوفة ويلقب الكندي بفيلسوف العرب بل مؤسس الفلسفة العربية الإسلامية إضافةً إلى شهرته كفيلسوف، فقد كان عالماً بالرياضيات، والفلك، والفيزياء، والطب، والصيدلة، والجغرافيا. ينظر: الكندي فيلسوف العرب.

بتاريخ، 2013/2/15، الساعة 20:30 http://mawhopon.net/ver_ar/news-618.htm

(4) على بخوش: فكرة التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، ص 321.

وإذا كان الإقرار واضحاً بأن فلاسفتنا يظهرون اهتماماً بينا بفن الموسيقى وذلك من خلال عرضهم له أو تخصيصه بمؤلفات مستقلة، فإن اهتمام (الفارابي) (*) بهذا الفن فاق اهتمام نظرائه؛ حيث اعتبر الألحان وما بها تلتئم فهي تابعة للأقاويل الشعرية (1)، وقد أسهب الفارابي في وضع تقسيم للألحان وتصنيفها، وعلاقة الشعر بالموسيقى، حيث يرى في هذا الصدد أن صلة معينة توجد بين الفنانين والشعراء، فمواد نتاجهم الفني مختلفة، ولكن أشكال هذه الأمواج وتأثيرها وهدفها واحد... وفن الشعر في الحقيقة يعتمد على نظم الكلمات، أما فن الرسم يعتمد على الشكل والألوان (2) فالفارابي اعتقد أن الموسيقى تصنع السرور لأنها تحقق المتعة الجمالية.

أما الجمال عند (الجاحظ)، فهو متغير بتغير النظرة إليه، وتغير دلالة الشيء الجميل، ولا يرتبط هذا التغير بالمنفعة وإنما بالتأمل والتفكير، وقد يجمع الإحساس بالجميل، والحسن والمنفعة، والجمال الشكلي، فإحساس العربي بالنار في البرد غير إحساسه بها في غير ذلك الوقت (3). لذلك فإن "الجميل عند الجاحظ متنوع قد يكون محسوساً أو مسموعاً... والإحساس بالجمال قد يكون بسبب التلاؤم والكمال" (4)؛ فالجمال مرتبط بالبصيرة وبتقديم من يحس بجمال الانسجام. أما الجمال عند (الغزالي) (**)، فقد تعلق بالحواس باعتبارها أدوات لإدراك الجمال ولكنه لا يقتصر عليها بل يضيف إليها القلب لأن القلب أشد إدراكاً من العين؛ أي ما ندركه بالفعل أعظم من ما يدرك بالصورة الظاهرة، لأن لذة القلب أعمق من لذة الحواس. (5)

(*) الفارابي (874-950) هو: أبو نصر محمد بن طوفان، ولد في قرية وسيح التابعة لإقليم فاراب، حصل علومه في بغداد، تقول روايات أنه كان يتكلم سبعين لغة، توفي في دمشق (950)، ترك مجموعة من المؤلفات منها (عيون المسائل، تحصيل السعادة، فصوص الحكيم وغيرها)، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص 34. 35.

(1) الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 143.

(2) علي بخوش: فكر التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، ص 321.

(3) ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص 31.

(4) ينظر: علي بخوش، فكرة التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر القديم، ص 322.

(**) الغزالي: (1058-1111) هو: أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالي، ولد بمدينة لوس الخرسانية، من أصل فارسي وأشهر مقولة له "طلبنا العلم لغير الله فأبى أن يكون إلّا الله" ألف الغزالي جملة من الكتب منها: (إحياء علوم الدين، مقاصد الفلاسفة، معيار العلم في فن النطق وغيرها)، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص 44، 45.

(5) ينظر: علي بخوش، فكرة التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، ص 322.

وقد تكلم (الغزالي) عن الجمال الظاهري، حيث وجده ماشيا في عصره و أن وأكثر التفاتاتهم على صور الأشياء، فيظن أن ما ليس مبصرا، ولا متخيلا، ولا مشكلا، ولا ملونا مقدرا، فلا يتصور حسنة. وقد جعل الجمال الظاهر من شأن الحواس والجمال الباطن من شأن البصيرة ⁽¹⁾، هذا الأخير الذي يميز الأعمال الأدبية و الفنية؛ أي أن البصيرة هي ذات المتلقي، و هي من تدرك مواطن الجمال في هذه الأعمال، لا يتأتى لها ذلك إلا من خلال التدريب على أنواع اللذة الفنية⁽²⁾.

هذا ومن مجموع آراء العلماء المسلمين في الجمال والحسن نستطيع أن نتلمس إقرارا كاملا بأن الجمال هو السمة المشتركة بين الموجودات كافة وأنه السمة التي لا يخلو منها موجود ⁽³⁾، كما أن الإحساس به يختلف باختلاف المواقف وأن درجة هذا الإحساس قد تؤثر في النفس فتحدث اللذة، و قد تمر دون إحداث اللذة. هذا بالنسبة لآراء الفلاسفة المسلمين.

أما عن علاقة الجمال بالمجتمع، إنما يرتبط بعلاقة المجتمع بالفن ذاته هذا الأخير الذي تحكمه أذواق مختلفة وإن كانت سلطة الذوق العربي متوحدة ؛ أي الاكتفاء بالمتعة دون البحث عن الإضافات الجديدة، والاهتمام بالشكل دون المضمون، فتوحد الذوق الأدبي العربي يعود إلى إحساس المتلقي العربي بالجمال على الرغم من أن هذا الإحساس يختلف من فرد إلى آخر و قد يخلق المجتمع ذوقا موحدا خاصا به يتميز عن المجتمعات الأخرى⁽⁴⁾.

كما عرف في بيئة الحجاز بعد الإسلام وما ظهر عليها من ترف ما جعل الطابع المميز لها في الشعر هو الشعر الرقيق، البعيد عن غلظة البدو وخير ممثل لهذه البيئة في نقد ابن أبي عتيق، وهو ناقد عرف بتذوقه للشعر ونقده الذي يذهب في كثير من الأحيان إلى الاتجاه الموضوعي، بما فيه من التوجيه الأخلاقي، أما بيئة الشام فحكم اعتدال مناخها وجمال طبيعتها، وبحكم تواجد الأسرة الحاكمة فقد شجعوا قول الشعر، ومالوا إلى غرض المديح لأنه يناسب حركة الخلافة، ويستجيب للذوق السائد آنذاك، في

(1) المرجع السابق، ص322.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص322.

(3) إيتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص35.

(4) ينظر: على بخوش، فكرة التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكرة النقدي القديم، ص323.

حين عرفت العراق بميلها للهجاء، وذلك بسبب العصبية القبلية التي بُعثت من مرقدها الجاهلي.

"ومن ثم أوجدت كل بيئة تقاليد جمالية بما يناسب ذوقها الفني؛ فالإنسان الحضري متذوق للرقيق من الكلام، ومؤثر للتعبير السهلة،... على عكس البدوي الذي يفضل خشن الكلام، وما استعصى من التعبير"⁽¹⁾.

إذ تعد هذه الأذواق استجابات للمتلقين، وهي في مجملها تحيل إلى ذوق عربي واحد يعتمد على الفطرة والسماع، والطرب كمقياس لجودة الشعر أو رداءته، وظل هذا الذوق حقبة زمنية، عبارة عن نموذج سائد لم يحس العربي حينها بتغير، إلا بعد بزوغ فجر العصر العباسي، مع ظهور الشعراء المحدثين، الذين قلبوا موازين النقد وحولوا اتجاهات الذوق فانقسمت الأذواق إلى قسمين قسم مرتبط بالذوق الجاهلي، وقسم تعلق بكل ما هو جديد⁽²⁾.

بناء على ما تقدم يمكننا القول إن الذوق العربي القديم كان خاضعا لحكم المجتمع بفطرته وذاتيته التي لا ترضى إلا بما يتوافق وخصوصيتها في حين ظل هذا الذوق بمثابة النموذج الذي يحتذى به فيما بعد - أي صدر الإسلام والعصر الأموي - دلالة على تعلق العربي القديم بفكرة الجمال وإن كانت على فطريتها وسذاجتها، إلا أنها عبرت عن اهتمام القدماء بمظاهر الجمال، وهذا الاهتمام هو من قاد الحركة النقدية إلى الانتباه لدور المتلقي في تذوق ما هو جميل.

2-2- التلقي بين البلاغة والتأويل القرآني:

بعد أن أشرقت شمس الإسلام بنورها الوضاء، معلننة عن ميلاد المعجزة الكونية التي خلعت عن النفوس ملابس الجهالة وزينتها بحلة إيمانية، تبتهل بحب الواحد الأحد، معجزة أبهرت الذائقة العربية، فلم "تقم للعرب قائمة بعد أن أعجزهم القرآن من جهة الفصاحة التي هي أكبر أمرهم، ومن جهة الكلام هو سيد عملهم، بل تصدعوا عنه وهم أهل البسالة والبأس وهم مساعير^(*) الحروب ومغاويرها، وهم كالعصى عدد وكثرة،

(1) المرجع السابق، ص 325.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 323، 325.

(*) مساعير السعران شدة العدو، وسعر القوم شرا وأسعرهم وسعرهم عمهم به. ابن منظور، لسان العرب، مادة سعر، الجزء الثالث، ص 289.

وليس لرسول الله صلى الله عليه وسلم إلا نفسه، وإلا نفر قليل منه، لم يستجيبوا له ولم يبدلوا مفادتهم ونصرهم إلا بعد أن سمعوا القرآن ⁽¹⁾؛ معنى هذا أن القرآن الكريم كان حدثاً بارزاً عند العرب، فقد أحدث ثورة على عدة مستويات من بينها مستوى التلقي، فلم يكن تلقي هذا الحدث بالأمر الهين، وعلى الرغم من براعة العرب قديماً وفصاحتهم، استطاع أن يتحداهم، يقول تعالى: ﴿قُلْ لِّئِنْ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُوا بِمِثْلِهِ﴾. ⁽²⁾

وقوله كذلك: ﴿قُلْ فَاتُوا بِسُورَةٍ مِثْلِهِ﴾ ⁽³⁾؛ نزل القرآن بأفصح ما تسمو إليه لغة العرب في خصائصها وأحكام نظمها، فكان مما لا بد منه بالضرورة أن يكون القرآن أملك بهذه الصفات كلها، ثم أن تتعدد فيه مناحي هذا التأليف تعدداً يكافئ الفروع اللسانية التي سبقت بها فطرة اللغة في العرب، حتى يستطيع كل عربي أن يوقع بأحرفه وكلماته على لحنه الفطري ولهجة قومه ^{(4)(**)}.

فأستطاع القرآن الكريم بهذا الإعجاز أن يستقطب أكبر عدد من القراء كما كان محفزاً للعديد من الدراسات، ولم يتوقف تأثيره على الدراسات البلاغية فقط بل كان له أثر على النقد ذاته، حتى أنه يحق لنا الآن أن نتحدث باطمئنان علمي عن وجود نظرية محددة الافتراضات والمنهج والنتائج، نشأت في أحضان البلاغة العربية، ولها أصول في الدراسات التي دارت حول فكرة الإعجاز البياني في القرآن الكريم ⁽⁵⁾.

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، (تعليق محمد رشيد رضا)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، [د ط]، ص 116.

(2) سورة الإسراء، الآية 88.

(3) سورة هود، الآية 13.

(**) (ولما كان الوجه الذي أقبل به القرآن وجه تلك البلاغة المعجزة، فقد كان من إعجازه أن يأتيهم بأفصح ما تنتهي إليه لغات العرب جميعاً، وإنما سبيل إعجازه من لغة قريش، وهذه اللغات وإن اختلفت في اللحن والاستعمال، إلا أنها تتفق في المعنى؛ حيث استوفى القرآن أحسن ما في تلك اللغات من ذلك المعنى، كما اختلفت لغة القرآن على وجه يستطيع العرب أن يقرؤوه بلحونهم وإن اختلفت وتناقضت؛ ولا يغير ذلك في فصاحته)، ينظر: مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت]، ص 46، 47، 48.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

(5) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 81.

وقد يتساءل القارئ عن علاقة هذه النظرية بالتلقي، نقول إنه باستطاعة هذه النظرية أن "تعمم نتائجها على الفن كله، وذلك لأن صلتها القوية بوضعية المعنى (إنتاجه وتلقيه) تجعل منها نظرية ممكنة التطبيق في ميدان الفن كله" ⁽¹⁾، وعرفت هذه النظرية بـ "التمكين" وهي شديدة الصلة بالبلاغة، على اعتبار أن هذه الأخير تبحث في طرق توصيل المعنى للسامع.

2-1- الاستجابة في نظرية التمكين:

قبل التعرض لمفهوم التمكين يجدر بنا تعريف النظرية، فالنظرية "هي مجموعة افتراضات المنسجمة القابلة للتقصي" ⁽²⁾؛ التقصي متعلق بالبرهان والمنهج أما الانسجام فهو تلاؤم المقدمات مع النتائج.

أ - التمكين في اللغة :

مكن، قوى، دعم، سند، يمكن، يدوم هذا طويلا، تمكن المكان، وبه استقر فيه، تمكن من الناس علا شأنه، قدر على فعل شيء تيسر له، تمكن: صيرورة شيء مكين، ثابتا، تمكن، صيرورة الشيء ⁽³⁾.

ب - التعريف الإصطلاحي:

يعرف (الشريف الجرجاني) ^(*) التمكين من الوجهة الصوفية فيرى أنه مكان الرسوخ والاستقرار على الاستقامة، وما دام العبد في الطريق فهو صاحب تمكين، لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف فإذا وصل واتصل فقد حصل التمكين ⁽⁴⁾؛ دلالة على الاستقرار على الحال، أما التمكين في البلاغة، فيرد للدلالة على تثبيت المعنى الموهوم به وكأنه حقيقة، بطرق تعمد التغيير اللساني

(1) المرجع السابق، ص 61.

(2) المرجع نفسه، ص 62.

(3) المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2000، ص 1353.

(*) الجرجاني (740 - 816 هـ = 1340 - 1413 م) علي بن محمد بن علي، المعروف بالشريف الجرجاني.

(4) ناظم عودة حضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 62. 63، نقلا عن: الشريف الجرجاني، التعريفات، تقديم: أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ص 41.

أو تغيرات البنية اللسانية^(*) لخلق أشكال فنية تؤدي وظيفة التمكين أو الاستجابة؛ معنى ذلك أن البنية اللسانية الأصلية تتغير تغيراً مقصوداً، من أجل خلق الاستجابة⁽¹⁾.

ج- أصول فكرة التمكين:

دأب الدرس البلاغي في بدايات نشأته في تراثنا العربي وهو يبحث عن وجوه وأسرار الجمال البياني في القرآن، وفي أثناء هذه الدراسة عن الإعجاز القرآني انتقل المجال إلى المجال الثاني من الثنائية - وحي ومتلق - بعد أن أفاض الدرس البلاغي في تحليل أسرار الجمالية، توجه إلى متقبل الخطاب القرآني، وما تعلق بنفسيته من آثار الاستجابة والتقبل ومنها اهتدى إلى فكره التمكين⁽²⁾؛ أي أن أصل نظرية التمكين يعود إلى دراسة الإعجاز القرآني، والعناية بدراسة المعنى.

حيث أثارت عملية التوصيل حفيظة مفسري القرآن الكريم فراحوا يبحثون عن علاقة المعنى بالأسلوب للكشف عن سر الإعجاز فيه؛ مما جعل الكثير منهم يرون أن قدرة النظم تساهم في تمكين المعنى في النفوس⁽³⁾.

^(*) نقصد بالبنية اللسانية، نظام الإسناد؛ يشار إليها بالتعبير (مقتضى الظاهر) وقد فسر البلاغيون تفسيراً تمكينياً، متعلق بعلوم البلاغة الثلاثة، كما أن نظام التمكين قائم على أساس لساني؛ ذلك أن خروج الكلام عن مقتضى الظاهر يفرض جهات معينة، من أجل تنشيط السامع وقد أكد البلاغيون هذه النتيجة؛ أي التحول في النظام الإسنادي في علم المعاني، والبيان، والبديع، إنما غرضه تحريك نشاط السامع، وشد انتباهه، فالنص البلاغي يحدد في وضعيات شكله على النحو الذي يؤدي إلى تمكين المعنى بحقول الاستجابة، ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 67 إلى 70.

⁽¹⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص 63.

⁽²⁾ ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، ص 62. 63.

⁽³⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص 63.

يقول الخطابي "في إعجاز القرآن وجهها آخر، ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعة بالقلوب وتأثيره في النفوس" ⁽¹⁾؛ هنا نلمح قولاً صريحاً لما يحدثه القرآن في السامع و هو الأمر المحقق للذة. و لم يبتعد (الباقلائي) ^(*) عن هذه الفكرة فقد ذهب إلى أن "الكلام يتبين فضله ورجحان فصاحته بأن تذكر منه الكلمة في تضاعيف كلام أو تقذف ما بين شعر فتأخذها الأسماع فتتشوق إليها النفوس و يرى وجه رونقها بادياً غامراً" ⁽²⁾.

فهو يرى أن هذه التي تأخذها الأسماع وتشوق إليها القلوب إنما هو اختيار وعدول عن كلمة أخرى كي "تتمكن" في موقعها من النظم مثلما تتمكن في النفوس ⁽³⁾. هذا وقد بزغت البلاغة العربية نحو دراسة المعنى دراسة تتقصى وجوه تحصيله ووجوه تمكينه في ذات المتلقي؛ و لتوصيل المعنى البليغ شعب وفصول ⁽⁴⁾؛ فثمة ثلاثة علوم بلاغية تعنى بوضعية المعنى و هي:

أولها: علم المعاني؛ الذي يهتم "بتتبع خواص تراكيب الكلام في الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها من الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره" ⁽⁵⁾؛ أي يهتم بالقواعد التي بها يعرف كيفية مطابقة الكلام لمقتضى الحال، كالقديم والتأخير، الإطناب والإسهاب، الفصل والوصل... الخ. وثانيها: علم البيان، وهو: "معرفة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة

⁽¹⁾ الخطابي، وآخرون، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، (تحقيق: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام)، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3، 1976، ص 70.

^(*) أبو بكر محمد (403هـ، 1013م) قاض و متكلم و أشعري من كبار علماء الكلام و لد في البصرة و سكن بغداد، من مؤلفاته (الانصاف) مناقب الائمة)، (دقائق الكلام). ينظر : المنجد في اللغة و الاعلام، دار الشروق، بيروت لبنان، ط40، 2003، ص107.

⁽²⁾ الباقلائي (أبي بكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن، (تحقيق السيد احمد صقر)، دار المعارف، مصر، ط3، ص42.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 64.

⁽⁴⁾ على بخوش، فكر التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، ص 368.

⁽⁵⁾ السكاكي (أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي)، مفتاح العلوم، (تحقيق: عبد الحميد هندواوي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420، 2000م، ص 247.

الكلام لتمام المراد منه" (1)؛ أي معرفة طرق اختلاف المعنى الواحد ومن أهم أبوابه: الاستعارة، التشبيه، المجاز بنوعيه... الخ.

أما ثالثها: علم البديع يقول السكاكي (555هـ - 1160م) - "إن الفصاحة بنوعيتها مما يكسو الكلام حلة التزيين و يرقيه أعلى درجات التحسين... وهي قسمان: قسم يرجع إلى المعنى، وقسم يرجع إلى اللفظ" (2)؛ معناه بعد مراعاة الكلام لمقتضى الحال، ووضوح الدلالة، نلقي عليه ضرباً من التحسين والتنميق ليظهر في أبهى حلة. إن هذه العلوم الثلاثة تؤكد نزوع البلاغة العربية نحو المعنى، دراسة تهتم بالمتلقي وعلاقته بالمعنى.

وقد كان البلاغيون العرب يؤكدون أن للمعنى جهات في طريق التحصيل مما جعلهم يتوسعون في دراسة هذه الجهات، لاعتقادهم بأن هذه الجهات تؤدي وظيفة في التمكين، هذا ويعبر لنا (الجاحظ) من ناحية أخرى عن علاقة البيان والمعنى والتمكين (3)، فيقول: "البيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب؟ دون الضمير حتى يعطي السامع إلى حقيقة ويهجم على محصوله" (4)؛ أي أن البيان هو أسلوب لتمكين المعنى من خلال التغيرات التي تظهر على البنية اللسانية، ما يجعلها عنصراً مؤثراً في السامع، كما جعل الجاحظ لكل نوع من المعنى نوعاً من اللفظ يتعلق به دون سواه (5).

دون أن ننسى الإشارة إلى القاعدة البلاغية المشهورة وهي مطابقة الكلام الفصيح لمقتضى الحال؛ "وتعني المطابقة فيما تعنيه موافقة أحوال المتلقين، وتحتاج هذه الموافقة والمواءمة إلى فنون التعبير، البياني والرؤية البلاغية، ويستدعي هذا تصوير المعاني النفسية بواسطة أشكال قولية تساعد على الوصول إلى المتلقي" (6).

(1) المصدر السابق، ص 249.

(2) المصدر نفسه، ص 532.

(3) ينظر: ناظم عودة حضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 66.

(4) الجاحظ (أبو عثمان) البيان والتبيين، (وضع حواشيه موفق شهاب الدين)، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ، 1998م، ص 85.

(5) ينظر: ناظم عودة حضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 67.

(6) محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 15.

وبالنظر لما تقدم، يتضح أن الدراسات البلاغية على تنوعها لم تقف عند وصف الأساليب والتغيرات التي تجرى عليه وإنما ربطت ذلك كله بالمعنى⁽¹⁾، واهتمت بالمتلقي باعتباره المحرك الفعلي لهذه الدراسات، ومن ثم نبه هؤلاء الدارسون المتلقي إلى الحذر من ولوج النص القرآني دون التزود بثقافة غنية بمعرفة أسرار اللغة العربية، حتى لا يحمل القرآن على غير محمله، ولتمكين المعنى في نفسه⁽²⁾. إذا نظرية التمكين جاءت أساساً للبحث في المتلقي وكيفية حصول الاستجابة ووصول المعنى إليه، وتمكينه في نفسه.

2-2-2- ظاهرة اختلاف القراءات القرآنية:

إن استقبال النص القرآني لم يكن من الأمور الهينة آنذاك، فقد طرأت تحولات واضطرابات سواء على مستوى الجمع والتدوين^(*) أو على مستوى التلقي والقراءة. والحديث عن هذا المجال يقودنا إلى التعرف على المظاهر المصاحبة لعملية تلقي القرآن الكريم، بداية بتعدد القراءات و وصولاً إلى اختلاف التفسير وتنوع التأويلات وسنحاول بشيء من الاختصار عرض هذه الأفكار.

إن التخصص في قراءة القرآن، بمعرفة قراءته ورواياته واتقان أدائه فرض كفاية على جماعة المسلمين، فلو انعدم القائمون بأمر هذا العلم على الوجه الصحيح، لانقطع السند القرآني المتصل بين المسلمين وبين النبي "صلى الله عليه وسلم"، الذي تلقى القرآن عن جبريل عليه والسلام بطريق المشافهة، وهكذا تلقاه الصحابة عن الرسول صلى الله عليه وسلم⁽³⁾.

(1) ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 72.

(2) ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، ص 64.

(*) كان التسجيل الكتابي للقرآن قد تم في حياة الرسول "صلى الله عليه وسلم" إذ كان يسارع بعد أن يوحى إليه المقدار من القرآن، فيدعو أحد كتبة الوحي ويملى عليهم، فيكتبه على الموجود من المواد، وأكثر الصحابة كتابة للوحي "زيد بن ثابت" و"أبي بن لهب" وإلى جانب الكتابة كان الصحابة يسارعون إلى حفظ ما ينزل ومن أشهر الحفظة "عبد الله بن مسعود"، "أبي بن كعب"، "وزيد بن ثابت" وغيرهم، ينظر: أحمد البيلي، الاختلاف بين القراءات، دار الجيل بيروت، لبنان، الدار السودانية للكتب الخرطوم، [د ط]، [د ت]، ص 35. 36.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

وعموماً فإن قراءة القرآن الكريم تتم بطريقتين، الأولى سطحية والثانية عميقة، القراءة السطحية تكون إما صامتة، وإما جهرية عن طريق التجويد الذي يعتمد على مخارج الحروف، أو تكون ترتيلاً عن طريق التآني، أما القراءة العميقة؛ فتعتمد على التفسير والتأويل⁽¹⁾، كذلك تنوعت القراءات وتعددت، مما أدى إلى اختلاط المفاهيم، كعدم التفريق بين القرآن والقراءات حيث ذهب (الزركشي)^(*) للتفريق بينهما بقوله: إنهما "حقيقتان متغيرتان، فالقرآن هو الوحي المنزل على محمد "صلى الله عليه وسلم" للبيان والإعجاز، والقراءات هي اختلاف ألفاظ الوحي المذكور في كتابة الحروف أو كيفيتها، من تخفيف وتنقيح و غيرهما"⁽²⁾؛ إذا القرآن وحي سماوي أما القراءات هي فعل يسند للبشر.

وقد اجتهد العديد من الأئمة المسلمين، لجمع أشهر القراءات حتى لا يقع الخطأ واللحن في القرآن ومن أشهر هذه القراءات السبع "عثمان، وعلي، وزيد بن ثابت، ابن مسعود، أبي، وأبو الدرداء، أبو موسى الأشعري، وعنهم أخذ كثير من الصحابة والتابعين في الأمصار"⁽³⁾.

وخلاصة لما ذكر في مسألة التعدد في القراءات، أن القراءة على اختلاف أنواعها كانت حاضرة في تلقي النص القرآني، وإن كان عنصر المشافهة هو البارز في التلقي الأول - أي بين جبريل والرسول عليه الصلاة والسلام - غير أن هذا المستوى شهد تحولاً مع الصحابة بظهور التدوين على بساطة أدواته، إلا أنه يدل على اجتهادهم وحرصهم من أجل الحفاظ عليه، "و لا غرو ، فليس في تراث المتقدمين ولا المتأخرين

(1) ينظر: رضا معرف، المتلقي في التراث النقدي العربي عيار الشعر لابن طباطبا نموذجاً (مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، في الأدب العربي، تخصص النقد العربي القديم)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004، 2005م، ص 77.

(*) أبو عبد الله، بدر الدين، محمد بن بن بهادر بن عبد الله الزركشي المصري فقيه ومحدث وله مشاركة في علوم كثيرة، ولد في القاهرة سنة 745هـ، وتوفي سنة 794هـ، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، بتاريخ 2011/12/09، الساعة 20:45د <http://ar.wikipedia.org/wiki>

(2) بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل إبراهيم، مج1، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص 318.

(3) مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة العربية، ص 39.

نظير له، وقد استمتع البلغاء له فهيم على مشاعرهم، ونفذت بلاغته إلى شغاف قلوبهم⁽¹⁾.

2-2-3 - التفسير والتأويل:

يعد التفسير ذا أهمية كبيرة في الدراسات القرآنية، ونستطيع القول أن التفسير هو مرحلة مصاحبة للنص القرآني كونه "يهدف إلى معرفة المعاني التي تقصد إليها الآيات القرآنية"⁽²⁾.

وقد وجدت عدة تعاريف للتفسير، يذهب (الزركشي) إلى أنه العلم الذي يفهم به كتاب الله المنزل على نبيه، وبيان معانيه، واستخراج أحكامه وحكمه؛ بالاستناد بعلم النحو، والبيان، والأصول... الخ. و بصفة عامة، إن تفسير القرآن الكريم هو معرفة نطق ألفاظه وضبط الكلمات بعدم الإخلال بقواعد ومعرفة معاني الألفاظ ودلالاتها وكل ما يتعلق بالقرآن⁽³⁾ وظل مصطلح التفسير مصاحبا لمصطلح التأويل حيث اعتبره العلماء مرادفا له ويعتبر التأويل من الظواهر اللغوية التي لها أهميتها في تاريخ الفكر الإسلامي، منذ أن عمد الإنسان لفهم الكتب السماوية⁽⁴⁾.

فقد عرف التأويل عدة مفاهيم بحسب المجالات المستخدم فيها، ومن مجمل التعاريف على اختلاف مذاهبها نستنتج أن "التأويل عبارة عن صرف المعنى الظاهر من اللفظ على معنى آخر يحتمله اللفظ"⁽⁵⁾؛ وهو بهذه الصورة يختلف عن القراءة الشارحة التي تقتصر على المعنى المعجمي فقط، لأن التأويل يتغلغل في أعماق الألفاظ ليستبطن منها غير ظاهر، أما الاختلاف بين التفسير والتأويل فيمكن أن نتناوله من ناحية الحقيقة والمجاز، بجعل التفسير بيان وضع اللفظ، إما حقيقة وإما مجازا كتفسير

(1) محمد الغزالي، نظرات في القرآن، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط6، 1986م، ص 29.

(2) السيد أحمد عبد الغفار، التفسير ومناهجه والنص وتفسيره، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، [د ط]، 2000م، ص 17.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 18. 19.

(4) السيد أحمد عبد الغفار، التأويل الصحيح للنص الديني، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، [د ط]، 2003م، ص 17.

(5) المرجع نفسه، ص 22.

الصراط بالطريق، والتأويل تفسير باطن اللفظ⁽¹⁾؛ أي أن التفسير يتعلق بالمعنى المعجمي، أما التأويل فيبحث في مضامين أخرى بعيدة عن المعنى المعجمي. وعلى العموم يمكن القول إن فكرة تعدد المعاني للنص الواحد ليست حديثة العهد بل قديمة قدم القراءة ذاتها، نشأت في أول عهد الحضارة الإسلامية حول مسألة تأويل بعض النصوص، وقد بدأ الجدل منذ القرن السابع الميلادي⁽²⁾.

"ومع اتساع الرقعة الإسلامية نتيجة الفتوحات، وانتشار اللحن، ظهرت مذاهب في تأويل القرآن، فكان ما يسمى التفسير بالمأثور، كتفسير ابن كثير في القرن الرابع عشر"⁽³⁾؛ أي التفسير بما أثر عن الرسول "صلى الله عليه وسلم" والصحابة والتابعين وكان ما وسم بالتفسير بالرأي الذي أثار ضجة بين المحرمين له و المحللين، وكانت عقدة الخلاف متعلقة بشروط القراءة والقواعد التي ينبغي الأخذ بها عند التأويل، وأشهر هذه التفاسير "مفاتيح الغيب" لفخر الدين الرازي.

كما ظهرت تفاسير أخرى تعتمد على مقدمات فلسفية؛ وفكرية أو مذاهب بعينها كتفاسير المعتزلة التي ترجح النزعة العقلية، والمتصوفة التي تميل تفاسيرهم إلى الغموض، والإحالات الخارجية.⁽⁴⁾

ومن خلال كل ما جاء في هذه الجولة الفكرية التي رحلت بنا إلى الجذور الفلسفية مرورا بعدة مراحل، كان الهدف منها تسليط الضوء على جملة من المظاهر التي تعتبر من أصول نظرية القراءة وجماليات التلقي، ما يجعلنا نستنتج، أن الفلسفة اليونانية كان لها الدور الكبير في التمهيد لمعالم هذه النظرية، كما أن الجذور العربية أثبتت أن التلقي كان حاضرا عند العرب بصور متعددة كان أهمها التلقي الشفاهي، في النقد القديم، وعلى هذا لا يمكننا تجاوز هذه الجذور لأنها حتما ستساعدنا في فهم العديد من الأمور التي سنتعرض لها في المراحل الآتية .

(1) ينظر: رضا معرف، المتلقي في التراث النقدي العربي، عيار الشعر لابن طباطبا نموذجاً، ص 78.

(2) ينظر: علي بخوش، فكرة التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، ص 331.

(3) المرجع نفسه، ص 332.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 331. 334.

ثالثاً- المؤثرات:

لقد كان للمدارس النقدية المعاصرة أثر كبير في ظهور نظرية التلقي ذلك لما اهتمت به من التركيز على النص والقارئ بعدما أنهت عهد المؤلف، خاصة الشكلانية الروسية والأهم من ذلك ما أثر عن الفلسفة الظواهرية والهرمنيوطيقا لأنهما ساهمتا بصورة فعالة في خلق معالم التلقي وعليه سيتم التركيز عليهما في هذا العنصر دون إهمال المؤثرات الأخرى.

1- تأثيرات الشكلانية :

تعد الشكلانية الروسية رافد من روافد المدرسة البنيوية "تأسست عام (1915) وكان من أبرز أعضائها بتر بوجاتريف (petr bogatyrev) ورومان جاكوبسون (roman jakobson) ... وبطرسبورج (petersburg) ... وفيكتور شكلوفسكي (victor shklovsky) " (1)

تقوم الشكلانية على جملة من المفاهيم منها الأدبية "ذلك المفهوم الذي حدده جاكوبسون سنة (1921) وهي ما يجعل العمل ... عملاً أدبياً" (2)؛ أي العناصر الفنية التي تجعل من الأدب أدباً كما اهتم الشكلانيون بمفهوم التناص، والوزن واعتبروا أن الأدب غاية في حد ذاته، وقدموا الشكل على المضمون.

ومن أهم الأفكار التي تغذت منها نظرية التلقي، وكانت بارزة الحضور في ثناياها المفاهيم الآتية:

1-1- الأداة:

و يقصد بالأداة: التقنية التي تجعل الشيء قابلاً للإدراك كما تجعله فناً؛ أي أن إدراك العمل الأدبي يكون وفق أدوات ومن ثمة إدراك لأدبيته، فقد صنف جاكوبسون (gacobson) تحت اسم الأداة جملة من السمات اللغوية و المتمثلة في التوازي، المقارنة الاستعارية، كما أدرك شكلوفسكي (3) أن الصورة ليست العنصر

(1) وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجاً، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، [إلا]، [د ط]، 2009، ص 34.

(2) إلورد ابش، دعو، فوكيما، وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، (ترجمة: محمد العمري)، إفريقيا الشرق، [د ط]، [د ت]، ص 27.

(3) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 52، 53.

المكون للأدب لأنها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن" (1)؛ أي تساهم في خلق التأثير في المتلقي، ومن ثم بعث المتعة في الإدراك الجمالي، والمتلقي في كل هذا هو من "يقرر الخاصية الفنية للعمل الفني" (2)، دلالة على أن محور الدراسة الشكلانية يركز على العلاقة القائمة بين النص والقارئ، وهذا ما يهملنا هنا. فالأداة "هي العنصر الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ جاعلا من العمل نفسه شيئا ذا قيمة، وموضوعا جماليا أصيلا" (3).

1-2- التغيريب: (Singularisation)

يعد مفهوم التغيريب من أهم المفاهيم التي قامت عليها الشكلانية الروسية والمقصود بالتغيريب هو "جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف" (4)؛ فأجمل الأشياء هي التي تتسم بصفة الغرابة، لأن الخروج عن المألوف يساهم في خلق نبذة التحفيز عند المتلقي. ومن هنا تظهر وظيفة الأدب عند الشكلانيين وهي "أن يركز النص على اللغة الأدبية ويبعد اللغة اليومية المألوفة" (5). وللتغيريب علاقة وطيدة بالأداة، عند شك洛夫سكي، لأن الأداة "تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه" (6) ومن هذا نفهم أن التغيريب يتيح للمتلقي الفرصة لإعطاء دلالات ومن ثمة المساهمة في إنتاج النص، وهو ما أركزت عليه نظرية التلقي، مع اهتمامها بالشكل والمضمون، عكس الشكلانية التي اهتمت بالشكل فقط.

1-3- التطور الأدبي:

يطرح يوري تينيانوف (Yuri tynyanov) فكرتين على جانب كبير من الأهمية في هذا الصدد الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية؛ حيث يرى أن التطور الأدبي هو إحلال نظام مكان آخر (7).

(1) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، [د ط]، 1999م، ص 74.

(2) المرجع نفسه، ص 74.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 53.

(4) على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 67.

(5) المرجع نفسه، ص 68.

(6) عبد الناصر، حسن محمد، نظرية التوصيل، قراءة النص الأدبي، ص 75.

(7) ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

حيث " أن التغيرات في الفن تتم من خلال رفض الأنماط الفنية المعاصرة" (1)، أو ابتكار تقنيات أكثر تشويقاً وتحضيراً، والفكرة الثانية تتعلق بمصطلح (السائد) (dominant)، ونقصد بها "جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها" (2)، ما يدل على أن تاريخ الأدب حافل بالعناصر الجمالية تختلف من حقبة إلى أخرى، وتبرز هذه الفكرة أكثر ما تبرز في آراء أصحاب المدرسة الألمانية، (ياوس) في مفهوم أفق التوقع و (إيزر) في مفهوم مواقع اللاتحديد (3)، فيما سنرى لاحقاً.

ومن مجمل ما قيل نخلص إلى نتيجة مفادها أن الشكلائية الروسية قد ساهمت بشكل كبير في التأسيس للمفاهيم النظرية والإجرائية لنظرية التلقي، ومن ذاك مفهوم الأداة التي تساعد إلى حد كبير في خلق الأشياء الغربية، في الأعمال الفنية ومن ثم يعمل التغريب على بعث روح المتعة في نفس المتلقي، هذا بالإضافة إلى مفهوم التطور الأدبي، الذي تتعاقب فيه الأشكال ما يساهم في تنوع العناصر الفنية من مرحلة إلى أخرى.

2-تأثيرات الظاهراتية: (Phenomenology) تعد الفلسفة الظاهراتية من الاتجاهات التي كان لها أثر كبير في نظرية التلقي "ظهرت من خلال أعمال الفيلسوف إدموند هوسرل (Idmund Husserl) (*) في أوائل القرن العشرين" (4).

هي اتجاه فلسفي حديث يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى، إذ يذهب هوسرل إلى "أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينات وليس

(1) اينظر، روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص 35.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 59.

(3) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص 37.

(*) هوسرل إدموند (1859، 1938) فيلسوف ورياضي، ألماني يعتبر المؤسس الفعلي للاتجاه الفينومينولوجي في الفلسفة، من أشهر أثاره (مباحث منطقية، تأملات ديكرتية، في فلسفة الحساب)، ينظر: عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص 140، 141.

(4) جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، (ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام)، المجلس الأعلى للثقافة،

القاهرة، ط1، 2003، ص 167.

موضوعات العالم؛ فالوعي دائماً وعي بالشيء، وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقاً بالنسبة لنا⁽¹⁾.

معنى ذلك أن الأشياء التي تظهر في الوعي هي الأشياء الواقعية الموجودة وهذه الأشياء أو المعطيات التي نتجه إليها تسمى "ظواهر لأننا تظهر أمام الوعي"⁽²⁾.
إن أفكار (هوسرل) حول تلقي الأشياء من خلال الوعي بها - الفهم الذاتي - بدأت تتحول إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية للشيء⁽³⁾، حيث تعنى الظاهرية بتبيين "الطبيعة الباطنية لكل من الشعور الإنساني والظواهر"⁽⁴⁾.

كما أن الوعي بالشيء أو الظواهر يقيودنا لمعرفة خصائصه الجوهرية، ولقد كانت النظرية الموضوعية عند (هوسرل) مثار نقد عند مارتن هيدجر martin Heidegger^(*)، إذ يرى هذا الأخير أن الكائن الإنساني له وجود متعين يمتزج بموضوع وعيه نفسه، فضلاً عن أن التفكير يكون دائماً في موقف؛ أي تفكير تاريخي دائماً⁽⁵⁾، ونقصد بالتاريخية هنا هو التاريخي الداخلي الشخصي؛ أي أن (هيدجر) يركز على فكرة الآنية؛ ذلك أن شعورنا يتصور أشياء العالم الخارجي، وفي الوقت نفسه يتعرض للعالم بسبب من طبيعة الوجود في العالم نفسها⁽⁶⁾.

فالإنسان يجد نفسه مقذوفاً في هذا العالم دون اختيار وعلى الرغم من ذلك فإن له إحساس وشعور متضمن في هذا العالم، فنحن مندمجون بموضوع شعورنا، وتفكيرنا دائماً يبدأ بموقف⁽⁷⁾، وقد وجد رومان انجاردن (Roman Ingarden) ميراثاً فلسفياً

(1) محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، ص 336.

(2) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 80.

(3) ينظر: على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 28.

(4) رومان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، (ترجمة: سعيد الغانمي)، دار الفارسي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص 162.

(*) هيدجر (martin Heidegger)، فيلسوف ألماني ولد في (20 سبتمبر 1889) في مسكرش، في مقاطعة بادن (ألمانيا)، درس الثانوية في مدرسة كونستانس، تابع تعليمه اللاهوتي في معهد فرايبورج حتى (1909)، يعد هيدجر المؤسس الحقيقي للوجودية، توفي (26 مايو 1976)، ينظر: عبد القادر تومي وجود الفلسفة، ص 147.

(5) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 80.

(6) ينظر: رومان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 163.

(7) ينظر: المرجع نفسه، ص 123.

ضخما عند كل من أستاذه (هوسرل)، بالإضافة إلى تأثره بفلسفة (هيدجر) ⁽¹⁾، حيث عدل في مفهوم "المتعالي" عند (هوسرل)؛ الذي يعني عنده أن المعنى الموضوعي أي الخالي من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور؛ أي أن الظاهرة عند (هوسرل) مرتبطة بعملية الفهم الفردي وهذه العملية تسمى بالمتعالي، غير أن (انجاردن) يعني بالمتعالي أن الظاهرة تتطوي على بنيتين بنية ثابتة وبنية مادية، الأولى أساس الفن، والثانية أساس أسلوب العمل الأدبي، وهذا هو وجه الاختلاف بينه وبين أستاذه (هوسرل) ⁽²⁾

هذا وقد كانت لـ (انجاردن) جملة من المفاهيم التي كثيرا ما تقترب من بعض مفاهيم نظرية القراءة، مثل بنية المبهم ومفهوم التعيين، والتجسيد وسنقوم بشرحها واحدة واحدة.

2-1- بنية المبهم: (بنائية الغموض)

يعتبر (انجاردن) العمل الأدبي قصديا بحثا أو هدفا تابعا؛ أي أن لا يكون محددا ومستقلا بذاته، أو هو تلك الطبقات والأبعاد التي تشكل لنا فكرة معينة - البنية المخططة- والتي يجب استكمالها من طرف القارئ وأن الأهداف المتمثلة في العمل الأدبي بمثابة بقع أو نقاط للغموض ⁽³⁾.

على سبيل المثال لو قرأنا جملة "الطفل ضرب الكرة" فإننا نجد أنفسنا أمام عدد لا يحصى من الفراغات فلا نعرف سن الطفل، هل هو ذكر أم أنثى، أسمر البشرة أم أبيض وغيرها من الأشياء التي تبقى غامضة يحاول القارئ أن يجد لها تفسيراً، ومن ثمة فإن كل عمل أدبي، بل كل شيء ينطوي نظريا على عدد لا نهائي من المواضع غير المتعينة ⁽⁴⁾؛ معنى ذلك ان الإبهام يحتاج من المتلقي تحديده ثم إعمال عقله بالإضافة إلى التزود بخلفية معرفية لمواجهة النص من اجل ملء الفراغات، لأن هذه

(1) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 80.

(2) ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 75.

(3) ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة، (ترجمة رعد عبد الجليل جواد)، دار الحوار للنشر والتوزيع،

سورية، ط1، 1992، ص 38، 39.

(4) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص: 63.

العملية تساهم في إزالة الغموض من النص من جهة، وإشراك المتلقي في إنتاج المعنى من جهة أخرى.

2-2- التحقيق العياني:

و يقصد به (انجاردن) "النشاط الذي يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة" ⁽¹⁾، ومن أجل ذلك يفترض بقارئه أن يكون فردا مثاليا، مستقلا عن أي تأثيرات كبيرة ⁽²⁾؛ أي ما يملء به الفراغ إذ لا يتسنى ذلك إلا لقارئ متميز قادر على تقدير العلاقة بين الفراغ و ما يملء به .

2-3- التجسيد (المحسوس):

إن التجسيد عند (انجاردن) "ينطوي على نوع التعالي شأنه شأن العمل الأدبي نفسه، ذلك أن التحقيق العياني يمكن النظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبي، وبالتالي يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التي يلحقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو بملئه الفراغات" ⁽³⁾.

وعموما فإن أهم شيء تؤكد عليه الظاهراتية لمن "يدرس عملا أدبيا ألا يعنى بالنص الفعلي فحسب بل عليه أن يعنى أيضا، وبدرجة مساوية بالافعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص" ⁽⁴⁾، وكل ذلك عبر عملية الإدراك، لأن "النص يستمد حياته من كونه مدركا... وأن الالتقاء بين النص و القارئ هو الذي يحقق للنص وجوده" ⁽⁵⁾. يتضح مما سبق أن العلاقة غير واضحة بين المصطلحات الثلاثة، و يمكننا القول إن تكافؤ هذه العناصر يصنع لنا ما يسمى بالفراغات أو مواقع اللاتحديد عند إيزر، وهو ما سنعرضه لاحقا بصورة مفصلة.

(1) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 82.

(2) روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص 40.

(3) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 82.

(4) جين ب تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، [ترجمة حسن ناظم]، تقديم: محمد جواد

حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، [د ط]، 1999م، ص 113 .

(5) المرجع نفسه، ص 113.

3- تأثيرات الهيرمنيوطيقا: (Herméneutique)

قبل الحديث عن أثر الهيرمنيوطيقا في النقد المتجه نحو القارئ -جماليات التلقي- يجدر بنا عرض مفهومها.

3-1 مفهوم الهيرمنيوطيقا: (Herméneutique)

"تعد كلمة هرمنيوطيقا - والتي تعني فن التأويل - محور جدل بدأ لاهوتيا مع تفسير النصوص المقدسة واستمر ابستمولوجيا (Épistémologie) مع تعدد القراءات النقدية للظاهرة الإبداعية"⁽¹⁾.

والهيرمنيوطيقا في اشتقاقها الأصلي جاءت من لفظ (Hermenias) من هرمس (Hermes)، الإله الوسيط بين الآلهة والناس، يفسر لهم ويشرح المرمز ويفك الطلاسم، ومع آباء الكنيسة كان يعني تفسير كلمة، أما في الإسلام فقد ارتبط التأويل بخشية الله؛ وقد أودع الله هبة التأويل للعلماء المفسرين⁽²⁾؛ ما يؤكد أن مصطلح الهيرمنيوطيقا قديما كان ذو طابع قداسي مرتبط بشرح أوامر الإله.

فلقد أنطلق ريكور (Paul Ricoeur) في محاولته لتأسيس نظرية لضبط هذه العملية - أي الفهم - من رد فعل نقدي على البنيوية، من خلال التركيز على المعنى بدلا من البنية ومن ثمة على العلاقة الجدلية التي تربط القارئ بالنص مع استقلالية المعنى في النص، مما جعله يغفل دور المؤلف في مساعدة القارئ للوصول إلى هذا المعنى⁽³⁾. يمثل المفكر الألماني شليرماخر (Schleiermacher)^(*) الموقف الكلاسيكي للهيرمنيوطيقا، ويعود إليه الفضل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون "علما" أو "فنا" لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص.

(1) خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل "دورية الخطاب"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد السادس، جانفي 2011، ص 14.

(2) ينظر: بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلير ماخر وديلتاي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ، 2008، ص 13.

(3) ينظر: محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، (تقديم: محمد بن موسى بابا عمي)، دار صفحات، للدارسات و النشر، سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص 192.

(*) فريديريك ارنتس دانيال شلير ماخر (1768-1834) المفكر الديني في العصر، الرومانتيكي، ذو روح منفتحة، كان تفكيره حرا، يتجلى ذلك في كتابه "خطابات حول الدين، الذي صدر عام (1799م) و"مذهب الإيمان" (1822)، ينظر: بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلير ماخر وديلتاي، ص 77.

تقوم تأويلية (شليرماخر) على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ؛ وبالتالي سيتم التركيز على اللغة، ويرى أنه كلما تقدم النص في الزمن صار غامضاً بالنسبة لنا وصرنا أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم. لذلك أصبح من الضروري إيجاد علم يهتم بتسهيل هذه العملية، ومن هنا انطلق (شلير ماخر) ليضع قواعد الفهم، من تصور لجانب النص اللغوي؛ متعلق بالجانب الموضوعي والنفسي؛ متعلق بالجانب الذاتي، وفي كل ذلك يحتاج المحلل إلى موهبة لغوية والقدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية⁽¹⁾.

"هذان الجانبان - الموضوعي والذاتي أو اللغوي والنفسي - بفرعيهما... يمثلان القواعد الأساسية والصيغة المحددة لفن التأويل عند شليرماخر، وبدونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم"⁽²⁾، لأن مهمة الهرمنيوطيقا هي فهم النصوص مثلما يفهمها كاتبها أو أجود من فهمهم.

لقد كان (لمارتن هيدجر) إسهامات عديدة في تطوير مفهوم الهرمنيوطيقا انطلاقاً من معارضة بعض أفكار أستاذه (هوسرل)، حيث ينطلق (هيدجر) "من وجهة نظر فلسفية محضة، فإذا كانت الفلسفة هي فهم الوجود كما هو موجود، فإن الفهم هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود في الوقت نفسه"⁽³⁾؛ فطبيعة الفهم عنده تتجاوز حدود المنهج، لتصبح بمثابة العنصر المساعد على فهم الوجود ذاته، ومن ثمة تظهر علاقة التأويل بالوجود؛ و حقيقة هذا الأخير "تتجاوز الوعي الذاتي وتعلو عليه لأن وعي الإنسان الذاتي تاريخي يحده الزمان والمكان، أما حقيقة الوجود فإنها تسمو على الزمان والمكان"⁽⁴⁾.

وعليه تصبح عملية الفهم حلقة مستمرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالظاهري على اعتبار أن هذا الوجود ما هو إلا أشياء تظهر لإدراكنا "و بهذا تفقد اللغة طابعها الذاتي

(1) ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، أيلول 1994، ص 20، 21.

(2) المرجع نفسه، ص 22.

(3) محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني ص 181.

(4) المرجع نفسه، ص 181.

والإنساني، وتتحول إلى طاقة تنتظم وجود الإنسان والعالم معا" (1)، ومن هذا المنطلق عدّ فهم النص الأدبي أو العمل الفني هو فهم للوجود.

وكان هانز جورج جادامير (Hans georg gadamer) أحد تلاميذ (هيدجر) إذ لم تسلم أفكاره - جادامير - من التأثير بفلسفة أستاذه، حيث اعتبر "إسهام (جادامير) في علم التفسير على أنه امتداد لإعادة التفكير في الوجود عند هيدجر" (2).

و"ذهب (جادامير) على أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف للمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي" (3). أي أن عملية التحليل والتأويل تقتضي وتفرض العودة إلى الجوانب التاريخية، لأن فهم الحاضر مرهون باستيعاب الماضي.

"إن التاريخ - فيما يرى (جادامير) - ليس وجودا مستقلا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة، ومن جانب آخر فإن حاضرن الراهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ" (4)؛ فتجربة الإنسان هي مزيج بين الماضي والحاضر، ويشير (جادامير) إلى فكرة مهمة جدا وهي علاقتنا بالتاريخ من حيث الفهم والاستيعاب، فيرى أن فهمنا له يجب أن يجاوز حدود الإنصات السلبي، بل لابد من محاورته، و تعد عملية تلقي العمل الفني، عملية جدلية تقوم على ما يطرحه النص من أسئلة، ويتفق (جادامير) مع (هيدجر) في فكرة فهم النص، فكل منهما يرى أن فهم النص الأدبي لا يعنى فهم تجربة المؤلف بل فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال الدوال النصية (5).

ومن مجمل ما قيل عن مفهوم التأويل نلاحظ فكرة تداخل المصطلحات كأول ملاحظة، بين الفهم والتأويل والتفسير، بالإضافة إلى طغيان الجانب الفلسفي على جل المفاهيم، وعموما ما يهمنا من خلال هذه الجولة هو علاقة التأويل بنظرية التلقي وهو ما سنتطرق إليه في العنصر الموالي.

(1) المرجع السابق، ص 181.

(2) روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 83.

(3) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 84.

(4) نصر حامد أبو زيد، إشكالات القراءة وآليات تحديد المعنى، ص 42.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 42.

3-2- الهيرمنيوطيقا ونظرية التلقي:

بما أن نظرية التلقي تعنى بالعلاقة بين القارئ والنص، فإنه أصبح من الضروري أن نكشف عن حلقة الوصل بينهما - النص، القارئ - وبما أن التأويل يهتم بما يقوله النص فلا شك أنه شرط ضروري في هذه العلاقة، وهو ما يؤكد مدى التلاحم بين نظرية التلقي والتأويل.

"حيث ألزمت شعرية الأثر المفتوح... على مقارنة النص في ضوء فاعلية نصية بين القارئ والنص"⁽¹⁾، ومن ثمة توجب على القارئ أن يتسلح بمنظومة مفهومية "وأن يتوافر فيه من الرؤية التأويلية القدرة على اختراق الأثر بالحدس والتخيل"⁽²⁾. من خلال هذا الالتحام بين نظرية التلقي والتأويل -، يتضح أنه لا يمكن النظر إلى هذه النظرية بمعزل عنه.

إن نظرية التلقي كما الهيرمنيوطيقا، تهتم بالمتلقي - (المفسر أو القارئ) - بعده أحد أهم عناصر التجربة الإبداعية، هذا وقد كان مفهوم التأويل قد انحاز عن مفهومه التقليدي في رحاب هذه النظرية فلم يعد أحادي الجانب يكتفي بالمعنى الواحد للنص، بل بتعدد القراءات تتسع جوانب التأويل⁽³⁾، لأن المتلقي يعد طرفاً منتجاً في غالب الأحيان. كما يظهر تأثير النظرية بالتأويل، فيما طرحه (جادامير) حول التفسير وعلاقة الماضي بالحاضر، وهو ما وجد مناخه الملائم عند (ياوس) في حديثه عن التاريخ و الأفق⁽⁴⁾؛ هذا الأخير الذي عده (جادامير) بالتحيزات التي نحملها معنا في أي وقت بعينه، مادامت التحيزات تمثل أفقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه، كما يفترض امتزاج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخي⁽⁵⁾.

"تبرز أهمية التأويل إذن في الطاقة الذهنية والقدرة على إدراك العلامة واتساع أفق المؤول واختلاف مقاصده ومحاولة ربط أفق النص بأفق القارئ والسياق

(1) خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل، ص 18.

(2) المرجع نفسه، ص 18.

(3) ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 39.

(4) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصل وقراءة النص الأدبي، ص 84.

(5) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 85.

والمرجع⁽¹⁾؛ معنى ذلك أن عملية التأويل تفرض بالضرورة على القارئ شروطاً محددة من أجل البحث عن المعنى في النص، منها ما يتعلق بالقارئ نفسه، ومنها ما يتعلق بالنص ذاته.

هكذا تشكلت نظرية التلقي، متشربة أصولها من معين الهرمنيوطيقا وإن كان هناك أوجه اختلاف بينهما كون الهرمنيوطيقا تهتم بالقارئ من أجل النص؛ أي تجعل منه وسيلة لبلوغ غاية وهي تفسير النص، أما نظرية التلقي فتجعل منه نقطة انطلاق جديدة لإبداع غير معلن عنه⁽²⁾.

تلكم هي أهم المؤثرات عرضناها بصورة مختصرة -، التي ستهض عليها نظرية التلقي فيما بعد أثناء بحثها عن علاقة النص بالقارئ وكيفية بناء المعنى، وإن كانت معظم المؤثرات ذات بعد فلسفي غير أنها ساهمت بشكل مباشر في رسم معالم النظرية على صعيديها النظري والإجرائي، سواء ما قدمته الشكلائية من مفهوم التغريب والأداة والتطور الأدبي أو الظواهرية بأفكارها حول التجسيد، والتحقيق العياني وبنية المبهم، أو ما طرحته هرمنيوطيقا كل من (هيدجر، وشلرماخر وجادامير)، وهو ما كان له أثر كبير في تقوية الأعمدة التي قامت عليها نظرية القراءة. رابعاً- المنظرون الكبار وأهم أفكارهم:

إن الحديث عن الأصول المعرفية لنظرية التلقي يقودنا إلى التعرف على أقطاب، وأهم الرواد الذين اعتكفوا، على بناء صرح النظرية، من أجل تأسيس قواعد منهجية وفق منظومة معرفية تستأنس بالمعالم الفلسفية.

و قد كانت المدرسة الألمانية أحد أهم الاتجاهات التي اهتمت بالتلقي، ويمكن التمييز في هذه المدرسة بين اتجاهين كبيرين هما: اتجاه جماعة برلين (Berlin) وجماعة كونستانس (Constance)؛ الأولى كانت تتعدى على قواعد فلسفية مستمدة من الماركسية، هاته الأخيرة التي تنتظر للعملية الإبداعية وترى أن التواصل الفني يقوم

(1) خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة، ولا نهاية التأويل، ص 23.

(2) ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 41.

على عناصر أربعة وهي المتلقي، المؤلف، النص، المجتمع⁽¹⁾؛ أي تنظر للعمل الفني في سياق المجتمع.

أما مدرسة "كونستانس"، فتعتبر "المرجع الأساسي في جمالية التلقي التي ستعيد للقارئ أو لقطب القارئ اعتباره، بل أدخلته في العملية الإبداعية، ولتؤصل الثالث المعروف: المؤلف، النص، القارئ، ولم تتحدث عن المجتمع كعنصر مستقل كما فعلت جماعة برلين"⁽²⁾، لاعتقادها أن النص يعبر عن المجتمع .

ولفهم طبيعة تفكير المدرسة وجب علينا التعرض لروادها البارزين، فقد مثل هذا الاتجاه بصورة واضحة، هانس روبرت ياوز (Hans robert jous) وفولفجانخ إيزر (wolfgang Iser) وتجدر الإشارة هنا قبل عرض كل منهما، أن تجربة التلقي عند (ياوس) كانت الأسبق، وأن ما جاء به إيزر كان تكملة لما طرحه (ياوس).

1- فرضيات ياوز:

أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينات ومن الرواد الذين اضطلعوا بمهمة إصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، وهو متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ⁽³⁾.

حاول (ياوس) تحقيق التوازن بين الشكلائية الروسية التي تتجاهل التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص في نظريته التي يتجه بها للقارئ⁽⁴⁾. وتتضح اهتمامات (ياوس) بصورة جلية في جملة من الأفكار، والمبادئ، أهمها أفق التوقع (الانتظار) بالإضافة للمسافة الجمالية، واندماج الأفاق وتغيير الأفق، ومفهوم المنعطف التاريخي، و سنعرض كل مبدأ على حدا فيما سيأتي:

(1) ينظر: أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1425هـ، 2004م، ص 34.

(2) أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص 26.

(3) ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات النص، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 27.

(4) ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 49.

1-1- أفق التوقعات: (harizans of expectations)

إذا كان سعي (ياوس) منصبا في اتجاه يتكامل فيه التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية، فإنه بوسعنا أن نرى جهود ياوس في تجسيد هذه الفكرة عبر مفهوم أفق التوقعات؛ هذا المصطلح الذي لعب دورا كبيرا في جماليات التلقي عند ياوس فما هي طبيعة هذا المصطلح⁽¹⁾.

يحدد (ياوس) أفق التوقع فيقول: "إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تتخلص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه، إذ من خلالها يشكل أفق الانتظار جمهورها الأول"⁽²⁾.

و يقصد ياوس بالنزعة النفسانية هنا- هو الجانب الذاتي للأديب؛ أي القراءة التي تعتمد على وصف حياته، وظروفه النفسية. ليعكس ياوس هذه النظرية على مقولة الأفق، الذي يتحكم فيه المتلقي، لم يكن هذا المصطلح جديد في الساحة النقدية آنذاك بل عرف في ميادين عدة وحقول معرفية أخرى.

فقد تحدث (لويفير ل. ر. Ir lopfer) عن مبدأ "كسر معيار التوقع"، وهو ما ركز عليه (كمال أبوديب) وسماه "خلخلة بنية التوقعات"، وفي غمار الدراسات الشعرية لعملية التلقي عرف (بالمسون Palmason) الأسلوب بأنه "الانتظار المحبط"؛ فالتوقعات الخائبة تعتبر من العناصر التي ترتبط بدور القارئ، كما ارتبط مفهوم الخائب أو المحبط بمفهوم شاع في حقل الأسلوبية، وهو الإنحراف؛ الذي يشكل مخالفة واضحة لتوقعات القارئ وافتراضاته وآماله⁽³⁾.

أما في الحقول الفلسفية، فإننا نجد مفهوم "الأفق" عند (جادامير Gadamer) و"خيبة الانتظار" عند (كارل بوبر Karl Popper)، ومن هذين المفهومين وجد (ياوس) ما يأمل إليه في التلقي، ويعني الأفق عند (جادامير) أنه لا يمكن فهم حقيقة دون أن

(1) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 108.

(2) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2005، ص 25، نقلا عن: jous pour une esthétique de la réception, P49.

(3) ينظر: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 1429هـ، 2008، ص 103، 104.

تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها؛ أي أن (جادامير) قد دعا إلى فهم تاريخي قبل ياكوس⁽¹⁾.

وعلى الرغم من اعتراف (ياوس) بتأثره (بجادامير) و(كارل بوبر، Karl Popper) في بناء هذا المصطلح إلا أنه يحدد فروقا بين مفهومه ومفهوميهما⁽²⁾. مما يؤكد أن مفهوم الأفق عنده قد وجد اتساعا ضمن الإطار التاريخي الذي اهتم به ياكوس "لأن الفترة التاريخية لظهور العمل الفني مهمة جدا بالنسبة إلى توقع القارئ"⁽³⁾. وعلى هذا الأساس يمكن أن ننظر إلى البعد الجمالي للعمل الفني من خلال تعدد القراءات، حسب طبيعة كل قارئ وخبرته السابقة التي يتهيا بها لاستقبال أي عمل فني⁽⁴⁾.

و يبدوان (ياوس) يعتمد على بديهية القارئ لفهم اصطلاحه الرئيسي ويشير "أفق التوقعات" إلى نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات "كنظام مرجعي" أو نظام ذهني حيث افتراضات الفرد تصبح في أي نص"⁽⁵⁾؛ المقصود بذلك أنه لكل قارئ معيارا خاصا يستقبل به النص؛ فهو نظامه المرجعي ويطلق عليه أفق انتظار القارئ؛ أي التهيؤ المسبق، ويعد هذا المعيار خبرة جمالية تختلف من شخص لآخر، وهي تتحكم في استجابته وفي قبوله أو رفضه⁽⁶⁾.

وقد اقترح ياكوس عوامل أو عناصر لتشكيل الأفق وهي:

- ✓ تدرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل؛ أي الخبرة التي أكتسبها القراء عن الجنس المماثل للنص المقروء.
- ✓ شكل وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل؛ والمقصود بها تلك النصوص الغائبة التي تختفي في ذهن المتلقي على أساس خلفية معرفية.

(1) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 109.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 139.

(3) موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، ص 108.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 108.

(5) ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص 77.

(6) ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1428، 2007م، ص 221. 222.

فعلاقة النص المنعزل بالجذور - أي سلسلة النصوص السابقة - تتم وفق سيرورة قوامها الدائم هو خلق أفق توقع وتعديله⁽¹⁾.

✓ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛ بين العالم الخيالي والعالم اليومي. وهذه العناصر كلها - منها ما هو فردي مرتبط بخصائص الأسلوب الذاتي "للمؤلف" ومنها ما هو عام مرتبط بطبيعة الخطاب وقواعد الجنس الأدبي - هي التي تساهم في تأسيس أفق الانتظار، و يتم فيها اللقاء بين القارئ والنص ومن ثمة حدوث التفاعل بينهما⁽²⁾.

"إن أفق التوقع يطبق عند يابوس في المقام الأول، على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما - ولا ينحصر فيهم - وذلك حسب الصورة التي يمكن استخلاصها بهذه التجربة "موضوعيا" داخل المؤلف نفسه، بالنظر إلى التقليد الجمالي والأخلاقي والاجتماعي الذي يصدر عنه"⁽³⁾.

وبناء على ما تقدم يتضح أن التطور الذي يمس النوع الأدبي يتم من خلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع الأدبي، كما أن مقياس تطور هذا النوع كامن خلف قدرة المتلقي ومعرفته المسبقة بهذا الجنس⁽⁴⁾.

وعموما فإن أفق التوقع هو "جهاز أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية حيث يستقبل العمل الأدبي فيحصره داخل الجنس الذي ينتمي إليه"⁽⁵⁾ ومن ثمة فإن "انسجام العمل الأدبي مع أفق توقعات القارئ لا يصدمه، ولكن خيبة أفق التوقع لدى

(1) عز الدين مناصرة، علم الشعرية قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1428، 2007م، ص 8.

(2) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، "دراسة"، ص 26.

(3) محمد العمري، نحو جمالية للتلقي، تقديم: جان ستارويانسكي للترجمة الفرنسية كتاب هانسار بيرياوس pour une esthétique de la réception، (مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية)، العدد السادس، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، خريف شتاء، 1992، ص 44.

(4) ينظر: على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 34.

(5) خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 130.

القارئ تدفعه إلى الحوار مع العمل وكلما كان العمل منزاحا عن معايير المتلقي الجالية كان ذا قيمة جمالية أكبر⁽¹⁾.

أي أن النصوص التي تعمل على كسر أفق توقع القارئ تكون أكثر إحداثا للمتعة من غيرها.

1-2- اندماج الآفاق: (Fusion d'horizons)

"يستخدم (هانز روبرت ياوس) مفهوم اندماج الآفاق، الذي يرجع إلى (هانز جورج جادامير) ليصف العلاقات القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل فيها نوع من التجاوب"⁽²⁾. مفهوم الاندماج لا يتحقق مغزاه إلا بالدخول في علاقة حوار بين الأفقين التاريخيين، هما: "أفق سابق يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنص، ويشكل جملة الاقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة..."⁽³⁾ فهي بمثابة المعايير الشخصية، "أما الانتظار الثاني وهو عامل ناتج عن تمازج النص بالقارئ أثناء القراءة إذ تعتري الأفق السابق مخالطة قد توافقه أو تخيب آماله"⁽⁴⁾؛ أي انتظار حاضر يولد مع القراءة. وقد سمي (جادامير) هذا المفهوم - "الاندماج" - بمنطق السؤال والجواب، الذي يحدث بين النص والقارئ عبر مختلف الأزمنة فللقارئ أسئلة وللنص كذلك، ولعل من أفاض في هذا البحث هو (بول ريكور) في كتابه "من النص إلى الفعل"⁽⁵⁾، "ولولا هذا الحوار الذي يحدده (ياوس) بعد (جادامير)... كان الماضي والحاضر معا، أو المقروء والقارئ معا، مهددين بالاغتراب أو الاستلاب، إذ أن حضور الماضي المقروء في أفق الحاضر القارئ، دون حوار بينهما يكون تضحية بحاضر القارئ وخصوصيات أفقه وسياقه التاريخيين... فكأنه يعيش في غربة أو اغتراب، فلا السياق سياقه ولا الأفق

(1) المرجع السابق، ص 130.

(2) نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص 67.

(3) حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، [د ط]، 2007، ص 104.

(4) المرجع نفسه، ص 104.

(5) ينظر: أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص 39.

أفقه⁽¹⁾؛ يركز يافوس هنا على أهمية الحوار بين الماضي والحاضر، إذ أن منطق الحوار يساعد على إحياء المقروء، وتحقيق التواصل بين الماضي والحاضر.

1-3- تغيير الأفق: (Changer l' horizon)

يقوم هذا المفهوم عنده، على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي، بمجموعة من المحمولات الفنية الثقافية وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات فيقف هنا ليبنى أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد، قد يكون مقياسا يعتمد عليه في تاريخ الأدب⁽²⁾.

قد نجد في بعض الأحيان نصوصا تمثل تحديا أكبر من أفق التوقعات عند القراء المعاصرين، وفي تلك الحالات فعلى تلك النصوص أن تنتظر اليوم الذي يجيء فيه قراء تكون آفاق توقعاتهم قادرة على فهمها؛ أي تتوأكب آفاقهم وأفق النص⁽³⁾. ما يؤكد أن "أفق الانتظار عند (ياوس) ليس دائما مرتبطا بجمهور معين، فقد تظهر أعمال تقاوم تلقيها الأول مما يجعلها في بداية نشأتها دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد له معايير جمالية جديدة تنزع رضى جمهور معين"⁽⁴⁾.

فغالبا ما تتغير الآفاق أو تصحح، عندما تنشأ الحاجات في جماعة أو عصر معين تترتب عنها أسئلة جديدة، فيعجز الأفق الأول عن الإجابة ومن ثم يدخل في صراع مع هذه الحاجات، مما يتطلب البحث عن صيغة جديدة تتألف وهذه الحاجات، فتحل محل الصيغة القديمة، ما يدل على أن مفهوم التغير مرهون عند (ياوس) بمنطق السؤال والجواب، مثل الاندماج فتطورات العصر تنتج عنها أسئلة يعجز الأفق القديم عن تقديم أجوبة لها ما يؤدي إلى خلق أفق جديد⁽⁵⁾.

(1) نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص 67.

(2) ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديثة، ص 30.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدية من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،

[د ط]، 1990، ص 286.

(4) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري "دراسة"، ص 27.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

ويرتبط مفهوم تغير الأفق بمقولة أخرى، وهي المسافة الجمالية، فما معنى المسافة الجمالية؟.

1-4- المسافة الجمالية (Distance esthétique):

مقولة طرحت في كتابات (ياوس)، ويقصد بها "الفجوة الموجودة بين النص وأفق انتظار قديم"⁽¹⁾، ويعرف (ياوس) المسافة بقوله "إذا سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الفاصلة بين آفاق الانتظار الموجودة سلفا والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى "تغيير في الأفق" وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة أو بجعل تجارب أخرى يعبر عنها أول مرة، تقفز إلى الوعي، عن هذه المسافة الجمالية تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد"⁽²⁾؛ أي أنها مرتبطة بالأفق و كيفية تلقي هذا العمل من قارئ إلى آخر أو كيفية قراءة النص من فترة إلى أخرى فقد تقصر هذه المسافة وقد تتسع حسب ردود أفعال القراء.

وعليه تكون الأعمال المسائرة لآفاق القراء أعمالا عادية تكرر ما ساد قبلها وتعيد ما قيل، فتفقد شحنة الإثارة فيها، وتقصّر مسافات الجمالية، أما الأخرى التي تسعى لتخيب انتظار القراء - مع أنها تتعرض في الغالب للرفض - لكنها تفلح في خلق جمهورها الخاص بها⁽³⁾؛ بمعنى ذلك أن المسافة الجمالية تكون بين التقاليد السائدة و بين التحولات الجديدة، وأن مقياس هذه المسافة هو ردود أفعال الجمهور، فالعمل الترفيهي مثلا يتميز بجماليات تلق غير مستعدة لتغيير في آفاق توقعاتها، لأنها مشبعة بمعايير سابقة، بحيث تمنع المتلقي - في ظل هذه الظروف - من بناء معنى لنص لا يحتوي على أفق انتظار مخالف وجديد لما عنده، فيركن إلى قراءة استهلاكية (الترفيهية)⁽⁴⁾؛ أي تكرار ما قيل في العمل الفني الترفيهي، وهنا تضيق المسافة الجمالية ويسمح مفهوم المسافة الجمالية بأن نميز بين ثلاث حالات من ردود الفعل لدى المتلقين:

(1) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، "دراسة"، ص 29.

(2) المرجع نفسه، ص 29، نقلا عن Jouis pour une esthétique de la réception, P49.

(3) ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 105.

(4) ينظر: على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 39.

1- "أن تكون الكتابة وفق معيار جمالي واحد معروف لدى القارئ، يجد فيه تأكيداً لأفق انتظاره، وفي هذا الحال تتم استعادة وتكرار معايير جمالية موروثه"⁽¹⁾؛ أي المحافظة على الإرث الذي اكتسبه العمل الأدبي في مسيرته التاريخية "و هنا نكون إزاء تلق أدبي يصاحبه شعور بالرضى وارتياح سببه المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص وترتبط بأفق ذي تقاليد جمالية موروثه"⁽²⁾.

2- في هذه الحالة يتم التصادم بين عمل أدبي وبين أفق انتظار متداول ومألوف؛ أي حدث تغير في جنسها وموضوعها، فيبدو عليها أثر الغربة، مما يؤدي إلى حدوث خيبة أمل في أفق القارئ، مخلفة شعوراً بالسخط.

3- إن الحالة السابقة تؤدي إلى حالة أخرى، وذلك عندما تتمكن المقاييس الجمالية الجديدة التي يتضمنها العمل الجديد من تأسيس أفق جديد يصبح له رصيد فني متعلق وباهتمامات عصره⁽³⁾، ويقصد بذلك أن هناك عدداً من القراء على استعداد لتقبل أعمال جديدة ومن ثم هم أكثر قابلية لتغيير أفقهم من غيرهم.

1-5- المنعطف التاريخي (Carrefour historique):

ترتبط هذه المقولة بالمفاهيم السابقة، تأثر فيها (ياوس) بمبدأ التطور الأدبي عند الشكلايين الروس، ويقوم الفهم في هذا المقام " بدور أساسي في تطور النوع الأدبي من حيث شكله وأسلوبه ولغته، إذ أن تراكم الفهم والقراءات... تجعل النوع الأدبي في حالة تطور مستمر"⁽⁴⁾.

فالتاريخ الحقيقي للأدب حسب (ياوس) هو تاريخ تلقيات وردود أفعالها على الدوام، إذ تكمن فيها القيمة الحقيقية لكل إنشاء بعد مرور على محك التلقي وتوليد لقيم جديدة، تكون معايير انطلاق نحو آفاق إبداعية أخرى، أما تداول تاريخ الأدب بين المؤلفين فإنه لا يساهم في ذلك التطور، بل يزيد من سلطة المعيار وتحجره؛ لأن هذه

(1) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري "دراسة"، ص 29.

(2) المرجع نفسه، ص 29. 30.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

(4) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي،

ص 96.

الأخيرة قد تتحكم فيها أبعاد أيديولوجية وسياسية، أما ردود أفعال القراء فهي عبارة عن مواقف لا سبيل لرصدها ولا رغبة في استثمارها⁽¹⁾.

و"تأتي أهمية تاريخ الأدب عند (ياوس)، في كونه يمكننا من الوقوف على المرحل الزمنية والحقب الفنية، من خرق وتحطيم، بسبب التطورات والقفزات النوعية، وكذا مراحل القطيعة التي تحدث مرة بعد أخرى عندما يتم تأسيس أفق جديد يزاحم الأفق السائد"⁽²⁾.

" وبهذا الشكل فإن إعادة تأسيس تاريخ الأدب، أو تاريخ التواصل الأدبي تتم بناء على تتبع مسار الأفق من إقامته حتى كسره وتحطيمه أو تعديله وتصحيحه؛ مما يؤكد أن العلاقة بين النص والقارئ علاقة جمالية وتاريخية معا"⁽³⁾، فالجمالية تعبر عن التلقي الأول، أما التاريخية فتكمن في علاقة القراء الأوائل، بالقراء الجدد. ويتضح مما تقدم "أن (ياوس) كان يسعى إلى جعل المعرفة التاريخية المرافقة للأعمال الأدبية عبر تلقيها المختلف، ذات حضور إيجابي بالنسبة لتطور النوع، ولإعادة بناء العمل الأدبي"⁽⁴⁾.

وعليه فإن قراءة أي عمل فني لا تحظى بالتفوق والنجاح إلا إذا أخذت في اعتبارها، القراءات السابقة وهذا ما قصده ياوس بدمج الآفاق عبر السيرورة التاريخية، وما طرأ من جدة على النوع الأدبي، كاستبعاد الطلل مثلاً فهو استبعاد لأفق انتظار وتأسيس أفق آخر⁽⁵⁾؛ وهكذا يكون تاريخ التلقي عبارة عن حلقة من القراءات المتنوعة والمتعددة بتعدد القراء وتنوع العصور وتغير الظروف.

تلكم هي أهم الآليات التي حفلت بها كتب (ياوس) الأولى في حين نجد مفاهيم أخرى في كتاباته اللاحقة "ففي كتاب لـ (ياوس) صدر في (1988) بعنوان "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية"، نلاحظ أن ياوس ركز على ثلاث قضايا هي: المتعة

(1) ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 98.

(2) ينظر: حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري "دراسة"، ص 31.

(3) نارد كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص 34. 35.

(4) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 143.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 143.

الجمالية، موقف من جماليات السلب، إعادة النظر في مفهوم أفق التوقعات" (1). فما طبيعة هذه المصطلحات؟

1-6- المتعة الجمالية (Esthétique confort):

إن ما يعارض به (ياوس) جماليات السلبية (*) هذه هو في المحل الأول التجربة الجمالية؛ فهو يذكرنا بالحقيقة البسيطة القائلة إن معظم الاتصال بالفن كان سببه المتعة (Genuss)؛ ولهذه الكلمة معنيان في اللغة الألمانية؛ وقد أراد (ياوس) أن يضمن مفهومه المعنيين كليهما، ويمكن ترجمة كلمة (Genuss) في أكثر استعمالاتها شيوعاً اليوم بالمتعة أو البهجة (2).

ومع ذلك فإن المعنى الأقدم للكلمة يمكن أن يدخلها في حقل الفائدة أو المنفعة كما يشير (ياوس) إلى الصيغة الفعلية لهذه الكلمة، وهي (geniessen)، كانت تستخدم بصورة عامة في القرن الثامن عشر لتدل على الإفادة من شيء ما ولعل ما له أهمية هنا هو الإشارة إلى تراجع معناها في القرنين الماضيين حيث نسبت المتعة إلى المواقف الثقافية المرتبطة بالطبقات الوسطى بعدما كانت تركز على الوظيفة المعرفية والاتصالية (3).

وقد كان طموح (ياوس) يتجه نحو تخطي التقليد بإعادة الخبرة الجمالية الأساسية إلى مكانها الصحيح، على الرغم من أن مفهوم المتعة لم يهمل تماماً في نظرية القرن العشرين، فقد كانت كتابات (رولان بارت) حافلة بهذا المفهوم (4)، مع أن (ياوس) يعارض موقف (بارت) من المتعة لأنه ذهب فيها مذهب الالتزام بجماليات السلبية (5)؛ حيث يمكن تمييز بين مصطلحين في حديث بارت "اللذة" و"المتعة"، ولكل مصطلح نصوصه التي يقوم عليها فنص اللذة هو ذلك الذي يرضي ويعطي المرح للقراء، أما

(1) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 118.

(*) نقصد هنا نظرية أدورنو (Adornos) التي سمحت الوظيفة الاجتماعية للفن فقط حيث يرفض العمل الفني المجتمع المحدد الذي أنتجه، وبذلك لا يترك فرصة للأدب الإيجابي والتقدمي. ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ص 88.

(2) روبرت هول، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 123.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 123.

(4) ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ص 91.

(5) ينظر: روبرت هول، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 135.

نص المتعة فهو الذي يضعك في حالة ضياع وتعب، وكأن اللذة مرتبطة بالنص التقليدي، أما المتعة متعلقة بالنص الحدائي⁽¹⁾.

كما تمثل إهمال بارت في تقديمنا للمتعة واللذة، في شكل انقطاع وفصل الخبرة الجمالية، إلى متعة وسعادة، وجعل المتعة عبارة عن أداة في يد الطبقة الحاكمة⁽²⁾. لذلك انتقد ياكوس بارت في مفهومه للمتعة والذي رأى - أي ياكوس - أنه يدعم متعة الباحثين فقط⁽³⁾، ومن ثم حاول أن يحسر المتعة في صيغة الاستمتاع الذاتي الناشيء عن الاستمتاع بشيء آخر⁽⁴⁾.

وقد ارتبط مفهوم المتعة عند ياكوس بمقولات ثلاث وهي:

1-6-1- التجربة الجمالية المنتجة (فعل الإبداع):

و يقصد به عندما تتحول الذات القارئة إلى ذات منتجة استنادا إلى العمل نفسه؛ أي "المتعة التي تنجم عن استخدام المرء لقدراته الإبداعية الخاصة"⁽⁵⁾، "من خلال رصد رصد التطور الذي دخل على هذه المقولة تاريخيا من الماضي إلى الحاضر"⁽⁶⁾. وهو ما يؤكد عليه (ياكوس)، كون الإبداع سمة من سمات الجمهور المشاهد، فكما ينتج المؤلف النص، فللجمهور الحق في إعادة الإنتاج وهذا ما يحقق المتعة أكثر من عملية استهلاك النصوص.

"ولعل مغزى ما توصل إليه ياكوس هو السؤال المهم: لماذا تواصل الأعمال الفنية مدنا بالمتعة الجمالية عبر العصور؟ ولماذا تبقى كثير من هذه الأعمال ذات فعالية وقيمة لدى المتلقي؟"⁽⁷⁾.

(1) ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 19. 20.

(2) ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ص 92.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

(4) روبرت هول، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 125.

(5) المرجع نفسه، ص 125.

(6) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 118.

(7) محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 53.

يأتي جواب يابوس نفسه أن السبب في هذه العملية هو فعل القراءة ومدى تواصل القراءات مع بعضها البعض، وما يطرأ عليها من تجدد وتنوع عبر السيرورة التاريخية⁽¹⁾.

1-6-2- تجربة التلقي الجمالية (الحس الجمالي):

و فيها يؤكد يابوس اعتماد الإبداع على التلقي، محاولاً أن يضع تاريخاً ملخصاً للحس الجمالي باختيار جملة من النصوص النموذجية منذ القديم تؤدي فيها الملاحظة والإدراك دوراً مهماً، أما بالنسبة للأشكال الحديثة فهي عند يابوس نوعان بينهما تنافس، النوع الأول يؤدي وظيفة لغوية نقدية، والآخر يمتلك وظيفة كونية، يميل النوع الأول إلى تحطيم ما يتعلق بالحس الجمالي، أما النوع الثاني الذي يمثل (بودلير وبروست) فهو أكثر قبولاً من طرف يابوس⁽²⁾.

و من هنا يتمثل لنا مفهوم الحس الجمالي كونه يتعلق بطبيعة تلقي العمل الإبداعي وكيفية إدراك الجوانب الجمالية القابعة في داخله.

1-6-3- التجربة الجمالية الاتصالية (التطهير catharsis):

و هي آخر مقولة مشكلة لتاريخ التجارب الجمالية، والتي فهمت على أنها "العنصر الواصل بين الفن والمتلقي"⁽³⁾، وكما ذكرنا سابقاً أن (يابوس) قد تأثر بالفلسفة الأرسطية، في هذا المفهوم - أي التطهير - حيث ذهب إلى أن جانباً مهماً من الاتصال يتمثل في نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها ومن ثم يمكن أن يحدث التطهير جزئياً من خلال تحليل التوحد الجمالي^(*)⁽⁴⁾.

وقد حدد (يابوس) خمسة أشكال من التفاعل للتوحد الجمالي وهي: تفاعل ترابطي، يقوم فيه المتلقي بالمنافسة أو اللعب مع البطل، وتفاعل مثير للتعجب وتفاعل

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 53.

(2) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 118.

(3) روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 129.

(*) التوحد الجمالي هو: (حركة متراوحة بين المراقب المحرر جمالياً و موضوعه غير الواقعي، بحيث تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من الموقف)، عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 119.

(4) المرجع نفسه، ص 119.

تعاطفي؛ أي طغيان عاطفة الإشفاق، وتفاعل تطهيري؛ أي بروز النزعة المأساوية أو الكوميديّة أما التفاعل المفارق فيتم فيه التغرب⁽¹⁾.

تلكم أهم الاهتمامات التي وجدت مضامينها عند ياكوس التي أعربت عن أفكاره، بصورة جلية، وأظهرت لنا النزعة الفلسفية بالإضافة إلى ذلك فإن فرضيات ياكوس كانت بمثابة النبراس الذي أضاء الأبعاد المعرفية لهذه الفلسفة بالخصوص، ومن ثم أصبحت هذه الفرضيات آليات إجرائية تتعلق بطبيعة النظرية على صعيدها التطبيقي.

2- فرضيات فولفجانج إيزر (Wolfgang Iser) :

يعد (إيزر) ثاني الأعضاء البارزين في مدرسة كونستانس، ولد سنة 1926 بألمانيا، درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات... وهو عضو بأكاديمية "هيدلبورغ" للفنون والعلوم... وله أنشطة أكاديمية أخرى فهو مؤسس لجنة وحدة البحث المسماة "الشعرية والهرمينوطيقا" وهو عضو بمجلس تأسيس جامعة (بيليفيلد...) ⁽²⁾ وغيرها من المناصب وكانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر" عام 1970 "بيد أن أفكاره لم تلق حظا من الذيوع و الانتشار إلا بعد ظهور كتابه "سلوكيات القراءة" عام 1978⁽³⁾.

وقد كان (إيزر) أكثر عمقا في تقديمه لفعل القراءة والبحث عن الآلية التي تتم بها، فالعمل الفني عنده يتكون من طرفين: أحدهما فني (artistic)، والآخر جمالي (esthétique) الأول متعلق بنص المؤلف، والآخر هو الإدراك المنجز من قبل القارئ، ومن ثم أضحت القراءة عند (إيزر) عملية منتجة وذات فعالية وليست مجرد استجابة، ومتعة القارئ تبدأ عندما يصبح منتجا وذلك بمساعدة النص نفسه⁽⁴⁾، وعلى هذا الأساس

(1) ينظر: الجدول، روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 236.

(2) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب)، (ترجمة: حميد الحميداني، الجيلالي الكدية)، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، [د ط]، [د ت]، ص 9.

(3) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ص 34.

(4) ينظر: سامي عابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425، 1004م، ص 382. 383.

لا يمكن اختزال الموقف الجمالي لا في النص وحده ولا في المتلقي، ويوضح (إيزر) أن موقع العمل الفني هو المكان الذي يلتقي فيه النص بالقارئ؛ وطبيعة هذا المكان هو افتراضية، ومن هذه الافتراضية تنبثق مقولة الوقع الذي يتولد من لحظة الالتقاء التي ينتج عنها ذلك التأثير الخاص⁽¹⁾.

من هذا يتضح أن جهود (إيزر) كانت منصبة على قطبين اثنين، هما النص والقارئ، وأن العملية التفاعلية بينهما هي محور دراسته فقد عمل على تحليل هذه العملية، من أجل معرفة حالات أطرافها - القارئ، النص، المؤلف - كل ذلك بتوجيه من خلفية ظاهرية وتأويلية بارزة⁽²⁾ ومن أهم الأفكار التي جاء بها إيزر نذكر:

2-1- بناء المعنى: (En S'appuyant sur)

"لقد حاول (إيزر) مناقشة المفاهيم التقليدية التي تجعل الفهم والمعنى من خواص النص والقارئ، وأن الذات القارئة لها دور أساسي في إنتاج المعنى"⁽³⁾. لذلك كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي المنطلق الحقيقي لاهتماماته، وكان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وهل ثمة معنى حقيقي للنص؟ ؛ فالتفسير التقليدي يوضع المعنى المخبئ في النص، أما (إيزر) فرأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ؛ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده⁽⁴⁾.

من هذا المنطلق فرق (إيزر) بين المعنى والدلالة، فأضاف للدلالة مضمونا تأويليا؛ وهو ذلك الذي يجعل منها امتلاكا - بمفهوم (ريكو Rico) - لمعنى النص من قبل القارئ، أما المعنى فهو طاقة كامنة في النص ومن ثم يتضح أن المعنى غير الدلالة

(1) ينظر: عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6، ص 52.

(2) المرجع نفسه ص 151.

(3) أحمد بوحسن، نظرية الأدب، - القراءة الفهم، التأويل -، (نصوص مترجمة) دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1425هـ، 2004م، ص 6.

(4) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 124.

بالمفهوم التقليدي؛ فالمعنى يبني بمساهمة القارئ وعبر فعل القراءة باعتبارها عملية تواصلية⁽¹⁾.

ولهذا أهتم بالنص الفردي وعلاقة القراء به، انطلاقاً من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذات في بناء الفهم وبالتالي إنتاج المعنى⁽²⁾.

وقد اعتمد (إيزر) في مناقشته لقضية المعنى على قصة مشهورة للروائي الأمريكي "هنري جيمس" بعنوان (الصورة والسجادة)، والتي خرج منها بنتيجة مفادها أن التعرف على المعنى في النص لا يكون إلا بصورة متخيلة مما يجعله لا يخضع لمرجعيات نهائية، وعليه فإن التفاعل الحاصل بين النص والقارئ سيتغير جذرياً؛ لأنه مرتبط بالعلاقة النصية وفعل الفهم عند القارئ، ومن هنا أضحي المعنى أثراً يعاش، وليس موضوعاً يستوجب التعرف عليه⁽³⁾.

وفيما يتعلق بالمرجعيات التي أشار إليها (إيزر) وهو يؤسس لنظرية جمالية التلقي، التي اختلفت عن المرجعيات اللسانية التي يؤمن بها الاتجاه البنيوي، ذلك أن (إيزر) جعل من عملية التفاعل والتواصل بين النص والقارئ هي التي تبعث أو تولد لنا هذه المرجعيات⁽⁴⁾ وهي:

2-1-1- السجل النصي: le répertoire du texte (الذخيرة الرصيد)

ويقصد بالسجل "مجموع الاتفاقات والعناصر المألوفة التي تكون (السجل النصي)"⁽⁵⁾؛ أي مجموع الإحالات الخارجة عن النص، كالنصوص الأخرى أو ما يحيط بها من محمولات اجتماعية أو أعراف وقيم ثقافية فتكون السجل كما يرى (إيزر)

(1) ينظر: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ

إيزر، (سلسلة ندوات ومناظرات، نظرية التلقي اشكالات و تطبيقات)، رقم 24، ص 152.

(2) ينظر: علي بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 43.

(3) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 124. 128.

(4) ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي،

ص 100.

(5) محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص 80.

عملية معقدة؛ أي يحقق من خلال ذلك التراكم من الرؤى التي انتخبت دون غيرها لما تنطوي عليه من دلالة⁽¹⁾.

وبفضل هذا السجل "يتجلى الأفق الذي يحدد إطار التحاور بين النص والقارئ"⁽²⁾، وبه يستطيع القارئ أن يعيد بناء الوضعية التاريخية التي يحيل إليها أغلب النصوص، وكثيرا ما يوصف الواقع في النص بالسلب، وعليه نفهم أن النص لا يحدد افقه التاريخي، ما يجعل القارئ يحاول جاهدا لأن يبنى معنى وذلك بفضل الوضعية السياقية التي يثيرها النص بواسطة عناصر سجله⁽³⁾. وبصورة مختصرة فإن السجل هو كل ما يساعد القارئ في فهم النص و تحديد افق توقعه.

2-1-2- الاستراتيجيات النصية: (Stratégies de taxte)

وهي عبارة عن "شروط الإدراك الحسي للنص، وتكون توجبهات عملياتية تقدم للقارئ سلسلة من الإمكانيات التأليفية التي ينبغي على فعل القراءة أن يعتمد عليها"⁽⁴⁾. معنى ذلك أن الاستراتيجيات هي السراج الذي يبين طريق القارئ أثناء عملية التنقل بين ثنايا العمل الأدبي، وعلى هذا تكون الاستراتيجيات "مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم التواصل بنجاح"⁽⁵⁾، ولهذا المفهوم علاقة بالسجل؛ ذلك لأنها - الاستراتيجيات - تقوم بالربط بين عناصر السجل... وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي"⁽⁶⁾، وعلى الرغم من الأدوار التي تؤديها الاستراتيجيات إلا أنه لا ينبغي أن تفهم على أنها عملية تنظيم شاملة؛ لأن القارئ حينها سيكون مجرد

(1) ينظر عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي ص 100.

(2) محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص 80، نقلا عن: Iser, walfgang : « locte de lecture » , P :146. :146

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 80. 81.

(4) فيرناند هالين وآخرون، بحث في القراءة والتلقي، (ترجمة: محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص 40.

(5) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 130.

(6) على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 44.

متفرج، ولا يساهم بأي دور تنظيمي⁽¹⁾؛ فهي طريقة عرض الافكار تساهم في طرح القضايا التي أراد المبدع ايصالها للمتلقي .

وعلى العموم فقد ثبت أن للنص أربعة مراكز تهيئها إستراتيجية النص، وهي منظور الراوي، منظور الشخصية، منظور الحبكة وما خصص للقارئ⁽²⁾، وإن كان يابوس يرى أن هذه المظاهر ما هي إلا ظواهر سطحية للنص وأن الاستراتيجيات غير ذلك؛ حيث تكمن هذه الأخيرة خلف تلك التقنيات السطحية⁽³⁾، واستنادا لما ذكر نستنتج أن الدور الأساسي للاستراتيجيات هو تنظيم العلاقة بين النص والقارئ، ذلك من خلال تتبع مجموعة من الآليات، تساعد على مواجهة ومراقبة جل الخلفيات النصية.

2-1-3- مواقع اللاتحديد Emplacements non identifier (الفراغات):

"يتصدى القارئ للنص في فاعلية قرآنية جمالية يسعى فيها إلى الكشف عن حجب النص وطبقاته، لذا فهو يمثل البؤرة المركزية في إستراتيجية القراءة، التي تقوم على بعث الحياة في النص"⁽⁴⁾. وكل ذلك من خلال فعل التفاعل بينه وبين النص، هذا الأخير الذي يخلق جملة من الاستفزازات تكون في شكل فجوات أو فراغات، يعتمد فيها لاستدعاء الرصيد الذهني للقارئ من أجل ملء هذه الفراغات.

ومصطلح الفراغات "معروف في النقد الأدبي، ولكن المعرفة به تأصلت من خلال ما قدمه (إيزر) في أطروحته عن استجابة القارئ ونظريات التلقي، إذ تحدث عن وجود ثغرات، أو فراغات في أي نص، يقوم القارئ بملئها"⁽⁵⁾.

وقد وجد هذا المصطلح مضمونه في فلسفة (انجاردن)، التي جعل منها (إيزر) قاعدة لتأسيسه له، حيث شغلت بنية الفراغ موضوعا رئيسيا في تفكير (إيزر) منذ

(1) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 141.

(2) ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007، ص 286.

(3) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 141.

(4) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ، 2009م، ص 54.

(5) فاطمة البريكي، التلقي في فكر سعد الله ونوس ومسرحه، ص 219.

حديثه عن "بنية الجاذبية"، مع أنه يصعب إيجاد تعريف واضح للفراغات في كتابه "فعل القراءة"⁽¹⁾.

ومع ذلك يحاول (إيزر) أن يضع تحديدا لها من خلال إضافة تعديلات لمفهوم (أنجاردن) فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين متعارضين، فإذا كان (أنجاردن) يؤمن أن ملء هذه الفراغات من طرف المتلقي تكون بتلقائية، فإن (إيزر) يستبعد هذه النمطية، موضحا أن هذه العملية في غاية التعقيد⁽²⁾، حيث يستحضر فيها المتلقي (سجل النص) وخبرته في فهم هذا السجل.

وانطلاقا من هذا الاختلاف يحدد (إيزر) شكلين لمواقع للاتحديد وهما:

*** الانفصالات والانفكاكات (disjunctions):**⁽³⁾

ويسميه إيزر بـ"الفراغ (leers Elle) أو "المكان الفارغ" الذي يأتي ليفتت التماسك النصي، لكي يترك للقارئ مهمة إقامته من جديد"⁽⁴⁾.

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

يتم فيها رفض "بعض ما يقدمه النص كحقائق أو معارف، أو أفكار، وبذلك تقوم العلاقة غير المتناسبة بين الطرفين، ومن هنا تبدأ عملية متبادلة للإسقاط حيث تؤدي إما إلى حالة تطابق دون حدوث صراع، أو تغيير، وبالتالي تؤول العلاقة إلى الفشل، أو العكس"⁽⁵⁾؛ ونعني بذلك أن طاقة النفي تسمح للقارئ باختبار طاقته الذهنية وخبرته المعرفية، التي اكتسبها في الحياة، فقد تقدم الدوال النصية جملة من المعارف مستخدمة في غير موضعها، فيعمد القارئ هنا إلى هذه التقنية، من أجل إعطاء المعنى العكسي لهذه الدوال.

كما تحدث إيزر عن وظائف الفراغ وهي:

✓ أنه يسمح بتنظيم مجال معرفي للأقطاب المتفاعلة .

(1) ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 147.

(2) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل، وقراءة النص الأدبي، ص 130. 131.

(3) عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، ص 158.

(4) فيرناند هالين، وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ص 42.

(5) عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، ص 158.

✓ أنه يساعد القارئ على إيجاد علاقة محددة بينها.

✓ بعد عملية التنظيم وتحديد العلاقة، يتكون مجال معرفي يمثل لحظة قراءة بعينها، وله بنية يمكن إدراكها⁽¹⁾.

إن أهم وظيفة للفراغات هو عملية التواصل بين النص والقارئ، مما يساعد على بناء المعنى، فعندما يتخذ القارئ مواقف حيال هذه الفراغات فهو يقبل ضمناً بتعدد المعاني في النص، أما عمليات النفي فهي تختص باستحضار عناصر مألوفة في الاعتبار، مما يساعد في إحداث تعديلات في اتجاهات القارئ إزاء ما هو محدد ومألوف، ومن ثم يبني موقف معين في علاقته بالنص⁽²⁾. وعموماً فإن مواقع الالاتحديد هي بمثابة المركز الذي تنفجر فيه الطاقات الجمالية للنص بمساعدة القارئ، أثناء عملية التفاعل التي تهيئها نظرية استجابة القارئ عند (إيزر).

2-2- وجهة النظر الجواله (le ponant de vue mobile) :

أو ما يسمى بـ "وجهة النظر الطوافة"⁽³⁾ أو "نقطة الرؤية المتحركة"⁽⁴⁾. أما المصطلح الذي ورد في كتاب (إيزر) (فعل القراءة) فهو "وجهة النظر الجواله" والذي جاء في سياق وصف العلاقة التداولية بين القارئ والنص والتي أعربت أن النص لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة، وبالتالي فإن العلاقة بين الذات والموضوع تختلف عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ وبدلاً من العلاقة الأولى - أي ذات موضوع - هناك وجهة نظر متحركة تتحول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة⁽⁵⁾؛ أي أن وجهة النظر الجواله، تتجاوز حدود العلاقة الإدراكية بين الموضوع والذات لتحل محلها أدوار أخرى يقوم بها القارئ بكل حرية .

(1) ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 59.

(2) ينظر: مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، [د ط]، 2004، ص 20، 21.

(3) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص 48.

(4) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصرة، ص 124.

(5) ينظر: فولغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، ص 57.

فوجهة النظر الجواله "تنتشر بالموضوع الذي تحاول فهمه، فيتجاوزها في نفس الوقت بالذات"⁽¹⁾؛ ذلك لأن عملية الإدراك لا يمكن أن تتم دفعة واحدة، "و كل مرحلة تحتوي على مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله"⁽²⁾؛ أي أن فعل القراءة يختلف من فترة إلى أخرى، ومن ثم تشكل عبر السيرة التاريخية وجهات نظر مختلفة.

" ويحدد "إيزر" مختلف مراحل سيرورة القراءة عند نقاط الانتقال التي تعرضها وجهة نظر القارئ الجواله، حيث يمثل كل انتقال للقارئ من منظور نصي معين إلى منظور آخر (من منظور الشخصيات إلى منظور السرد)، لحظة أو مرحلة جديدة، بين مراحل القراءة"⁽³⁾، "فكلما تقدم في القراءة، التفت عبر الذاكرة الى ما مضى من النص وفي نفس الوقت بني توقعات احتمالية لما يمكن أن يأتي به النص"⁽⁴⁾

وعلى تعدد المراحل تتنوع القراءات، ما يساعد على وضوح الموضوع الجمالي المقصود، ذلك أن وجهة النظر الجواله "تعتمد على آلية تصحيح التصورات التي تخرج بها القراءة في كل جولة تأويلية في حقل النص ويتأكد ذلك من قدرة القارئ على النجاح أو الإخفاق في إفراغ الحمولة الرمزية للنص، وإجباره على فتح بواباته أمام رغبة التأويل في الفحص والمعاينة والاستنتاج والكشف"⁽⁵⁾.

واستنادا لما قيل يتضح أن وجهة نظر الجواله ذات طبيعة متغيرة ومتحولة وعلى علاقة وطيدة بطبيعة النص، وبالطاقة التأويلية للقارئ.

2-3- القراءة ومفهوم القارئ الضمني:

2-3-1- أنماط القراءة:

قبل أن يبلور (إيزر) فكرته عن القارئ الضمني، حاول التعرض لأنماط القارئ السابقة عليه، ما يظهر لنا من الوهلة الأولى أن مفهوم القارئ الضمني جاء نتيجة حتمية فرضتها طبيعة الدراسات السابقة ومن أنواع القراء البارزين نذكر:

(1) المصدر السابق، ص 58.

(2) على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، ص 45.

(3) محمد بن احمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص 85.

(4) حميد لحمداني، مستويات حضور نظرية التلقي في مجلة (علامات في النقد)، "مجلة علامات"، النادي الأدبي

الثقافي بجدة، ج50، شوال 1424م، ديسمبر 2009م، ص79.

(5) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص 48.

أ- القارئ المثالي:

تتعدد المصطلحات التي تطلق على هذا القارئ فهناك من يطلق عليه "القارئ النموذجي وآخر القارئ الخارق، والقارئ المؤهل وغيرها"⁽¹⁾.
فالقارئ المثالي هو الذي "يفك الشفرات المتحكمة في النص، ويفصح عن نوايا المؤلف ويذهب بالتخيل إلى أقصى مدى مما يجعله مؤهلاً لسد فجوات النص"⁽²⁾؛ أي لديه القدرة على التخيل من أجل خرق العوالم النصية الخفية والمكشف عن الحقيقة، ومن ثم كان لزاماً عليه أن يتسلح بطاقات معرفية متنوعة، "و إلى أن يكون معصوماً من الخطأ في تطبيق هذه المعرفة، وحرراً من أية معلومات معطلة"⁽³⁾.
وفي مقابل القارئ المثالي نجد القارئ العادي، وهو الذي لا يمتلك مواصفات القارئ المثالي؛ أي من عامة القراء وهو موجود خارج النص، في حين اختلف النقاد في تحديد مكان القارئ المثالي أهو خارج النص أم داخله.

ب- القارئ المعاصر:

يمثل تاريخ التلقي لجمهور معين في فترة تاريخية معينة، يصدر أحكامه الذوقية والنقدية على عمل أدبي انطلاقاً من المعايير والقيم التي تتحكم في عملية التلقي⁽⁴⁾؛ أي أنه متعلق بالحقب الزمنية، وبما تفرزه هذه الأخيرة من قراءات متنوعة.

ج- القارئ الجامع:

مصطلح طرحه (ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre)، وهو قارئ يعين مجموعة، تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث تكون لهم ردود أفعال موحدة وباستطاعتهم تجاوز أخطار المفارقات داخل النص (كالانزياحات مثلاً في الأسلوبية)⁽⁵⁾.

(1) أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010م، ص 291.

(2) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، ص101.

(3) أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص 291.

(4) ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، ص101.

(5) ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 136.

د- القارئ المخبر:

" وهو الشخص الذي يكون متكلمًا كفاً باللغة التي يبنى بها النص، ويكون متمكناً من المعرفة الدلالية كذلك التي يستحضرها الناضج عن مهمة الفهم"⁽¹⁾.
غير أن (إيزر) اعترض على هذا القارئ، لأنه يختزل البنية النصية في شكل أنظمة لسانية، وفق عملية التحويل، وهذا ما ذهب إليه (ستانلي فيش stanley fish).
و- القارئ المستهدف:

يمثل الصورة التي يكونها المؤلف عن قارئه، وهو عند (إيزر) واحد من آفاق النص، مما يسمح له بالتعدد، فقد يكون مثالياً أو معاصراً، وبالتالي فهو مجموع الاستعدادات والقابليات التاريخية للجمهور الذي هو هدف المؤلف⁽²⁾.

يتضح مما سبق أن الاختلاف الإصطلاحي والمفاهيمي لا يلغي طبيعة الهدف الذي تعمل هذه الأنواع على بلوغه وهو اقتحام النص الإبداعي بشتى الطرق من أجل الكشف عن المعنى، هذا ويقودنا الحديث في هذا المضمار عن طبيعة القارئ عند (إيزر) وهو القارئ الضمني.

2-3-2- القارئ الضمني : (Le lecteur implicite)

يرى (إيزر) أن مهمة الناقد تكمن في شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ ذلك لأن النصوص تفتح آفاقاً عديدة للقراء مما يساهم في تعدد القراءات ومن هنا صنف إيزر القراء إلى صنفين الأول هو القارئ (المضمر) والثاني هو القارئ (الفعلي)، فالأول هو الذي يخلقه النص لنفسه⁽³⁾ ويعادل "شبكة من البنى التي تغذي بالاستجابة، وتستهيونا للقراءة بطرق معينة"⁽⁴⁾.

(1) ولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، ص 25.

(2) ينظر: عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، ص 202.

(3) ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، ص 338.

(4) أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص 258.

أما القارئ الثاني فهو الذي يتلقي الصور العقلية في عملية القراءة بالرغم من أن مخزون التجربة الموجودة سيضيف على هذه الصورة لونها بالضرورة، حيث تختلف القراءة باختلاف التجارب⁽¹⁾؛ ويعني ذلك أن القارئ الفعلي يستقبل الصورة ذهنياً، أثناء عملية القراءة ولا يخلو هذا الفعل من الاستفادة من المخزون الشخصي للقارئ. أما القارئ المضمّر (الضمني) فهو "بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة"⁽²⁾، فهو يمثل كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهذه استعدادات ليست مرسومة من طرف واقع خارجي من النص ذاته، ومن ثم لا يمكن أن ينطبق مع القارئ الحقيقي⁽³⁾، وتكمن أهمية القارئ الضمني في شرح التأثير الناتج عن النص الجمالي وكيفية إكسابه المعنى، ذلك لأنه يتمثل معنى غير موجود أصلاً⁽⁴⁾.

إن النظر إلى أفكار (إيزر) على أنها تكملة لما جاء به (ياوس)، يؤكد أن النظرية كان لها وقع كبير على الساحة النقدية المعاصرة، فإذا كانت اهتمامات (ياوس) منصبة على تاريخ الأدب بما يفرزه من تلقيات لعمل ماعبر مراحل مختلفة، فإن (إيزر) قد ركز على دور القارئ و تفاعله مع هذه النصوص وهو ما أطلق عليه بالوقع الجمالي.

و خلاصة لما طرح في هذه الجولة النظرية، العامة والتي ركزنا فيها على بعض القضايا بشئ من التفصيل نظراً لأهميتها في الموضوع، ولم نركز على بعضها الآخر لا لقلة أهميتها بل نظراً لإتساعها، ما يحتاج إلى بحث مستقل كقضية التلقي عند حازم القرطاجني و بن طباطبا العلوي و غيرهم وعموماً فإن نظرية التلقي أو جمالية التلقي على اختلاف المصطلحات تعني بالعملية الإبداعية على صعيدها الإجرائي، ذلك أن العمل الفني في صورته النهائية يمثل صورة منجزة محكوماً عليها بعملية القراءة هذه

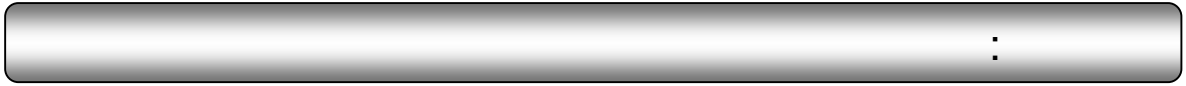
(1) ينظر: رمان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 164.

(2) ولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب)، ص 30.

(3) ينظر: بوقرومة حكيم، تشكيل القارئ الضمني في رواية "نهاية الأمس"، (الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هودقة)، مديرية الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، [د ط]، 2009، ص 40.

(4) ينظر: أحمد حيدوش، "تحو تحليل نفسي للخطاب الشعري بديل"، (الملتقى الدولي في تحليل الخطاب)، جامعة تيزي وزو، الجزائر، من 11 إلى 13 مارس 2003، ص 140.

الأخيرة التي تثبت قيمة هذا العمل، و عبر مراحل التلقي تنتج سلسلة من أنماط التلقي للعمل الفني الواحد، وهذا ما ركزت عليه جمالية التلقي سواء في تأسيسها الغربي أو في الآراء و الأفكار النظرية التي حفلت بها خزانة النقد العربي القديم، أو ماتطرقت له أطروحات النقاد العرب المعاصرين.



⋮

-

-

•

-

-

•

-

-

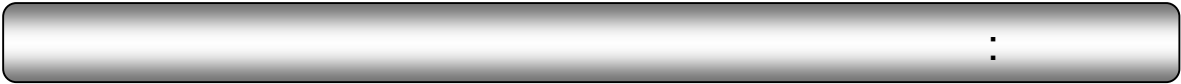
•

-

-

•

•



:

/

:

-1

"

(1)"

.

..

(2)

.

"

(3)"

.

()

(pragmatisme)

(pragmatique)

(4)"

و

"

.

i1

(1)

.113 2008 1429

.173

:

(2)

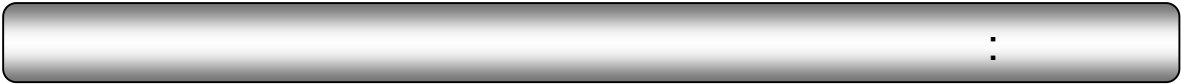
(1)

(3)

.113 2008 i1428 i1

.91 .90 2010 i1

(4)



: -2

: -1-2

· (1)

: -2-2

(2)

· : -3-2

(3)

·

·

-

j2007

1428

16

1

(

)

:

(1)

.43

.52

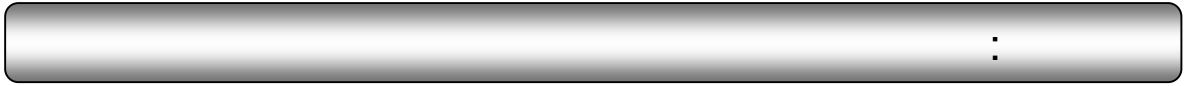
:

(2)

.58 .57

:

(3)



:

"

"

.

:

: 3

:

*

()

()

" "

" " " "

()

()

" " " "

- -

- -

.

:

*

"

" i "

"

"

"

)

" "

"

"

.

(1)

•

(Idéologique)

-

-

•

⋮

..

*

(*)

"

"

"

"

(2)

•

-

-

⋮ (1)

.129 1,2004

"

"

(*)

18:40 2011/12/19

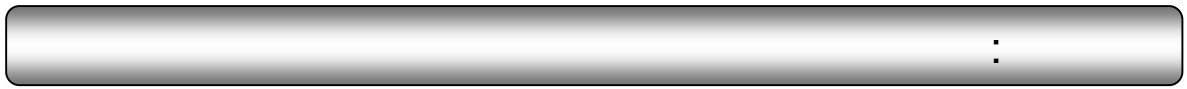
⋮ .

<http://ar.wikipedia.org/wiki>

.2011 23

www.burhanukum.com:

(38/1) (2)



"

"

"

"

.

"

"

"

"

.

:

*

- —

()

"

"

"

"

"

"

"

"

"

"

"

.

"

"

"

"

"



:() :4

·
" .. "
)
) : (
) (
: (: *
"

(1)

·
" "

.179

: (1)

" " ()

" "

▪

⋮

(1) ! ..
" "

(*)

(2)" .. " ...
⋮ *

" "

" "

" "

" " " "

.75 .. (1)

⋮ (1984 - 1921) (*)

. 13:22 2011 16 :

.68 .. (2)



■

11

11

(

)

(

)

)

(

)

(

11

(1) $\parallel$

•

•

*

— —

11

11

11

11

11

11

)

11

11

.(

)

11

11

(

11

11

.17

(1)



: Sippar Larsa ()

(Delkovan . . .)

http://www.ezidinasi.net/ar/?p=57 01:24 .2011 20

.85 (1)



" " .

- -

.

:

...

(1)

.

...

"

:

o(2) "

.

"

"

...

"

"

.

.57

(1)

(2)

.263 2006 i[]

-

-

(*))
.
()
()
()
(**)Mandela (**))
.() (

(*)

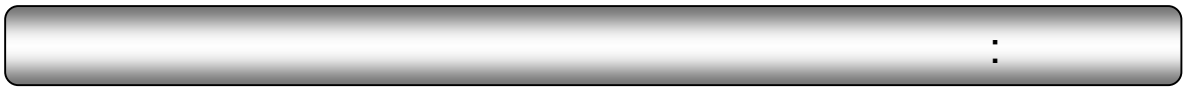
j2011 24 :
.http://ar.wikipedia.org/wiki . 9:40
(1935 17) (**) :
1988 1989 28 1984 23
.http://ar.wikipedia.org/wiki . 5 2011 24
(1918 18) (Nelson Rolihlahla Mandela) (***)

— ' Madiba ' ' .

.

.20:44 2012/05/15

ttp://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=681b966ed6cb9c35



. ()

(...)

.

" "

0" < "

" "

.

"

"

"

"

"

"

.

- -

"

"

.

"

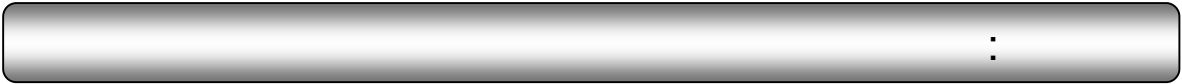
"

(

):

)

(



() " " () " " :
" " () " " () " "
() " " ()

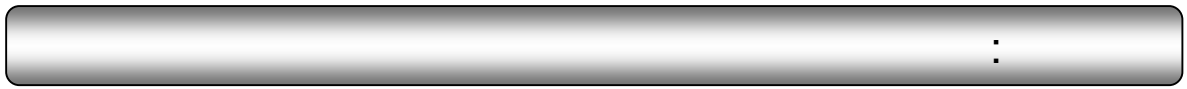
" "

" "

·
()
" "
" "

·

(*))
i(2 1) ()
: : (*)
16 2001 1



(1)

.

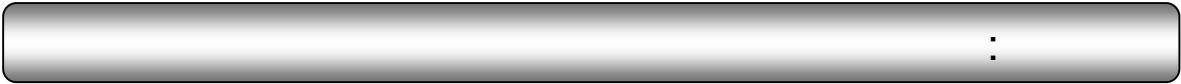
)

.()

(

.

.



:() -

.

"

(1)"

(2)

.

"

(3)"

.

(4)

.

"

.99

(1)

.550

"

:

(2)

(2004-1950)

(3)

į2008 į1

«

»

.82

.73

:

(4)



- -

(1) "

.

.

(2) .

-

-

-

-

"

"

"

"

" .

(3) "

"

"

"

"

.551 "
(2004-1950)

(1)

: (2)

.89 85 « »

(3)

.551 "

⋮

⋮

⋮

⋮

⋮



-15-

15 (! ..) : "1"

o(*)

(*)

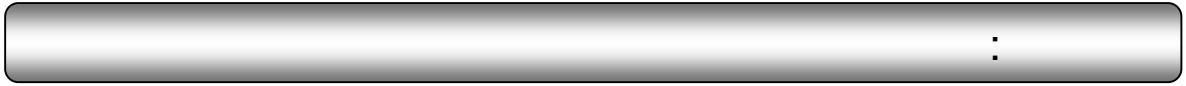
()



-29-

29 (..)"2"





()

“ ”

”

() i⁽¹⁾”

·

—

—

·

قافية على قبر النخلة الناسكة
 (مهرجان الشعر الوطني محمد العيد (2).
 بـسـكـرـة 1983.



- 65 - في البدء كان أوراس (05)

65 ("4")

:

ÜÜÜÜ = +

"

i⁽¹⁾



i



النسر ..
... إلى الجناح الذي انكسر ذات مرة ..
الشاعر - أبو القاسم الشابي ..



" "

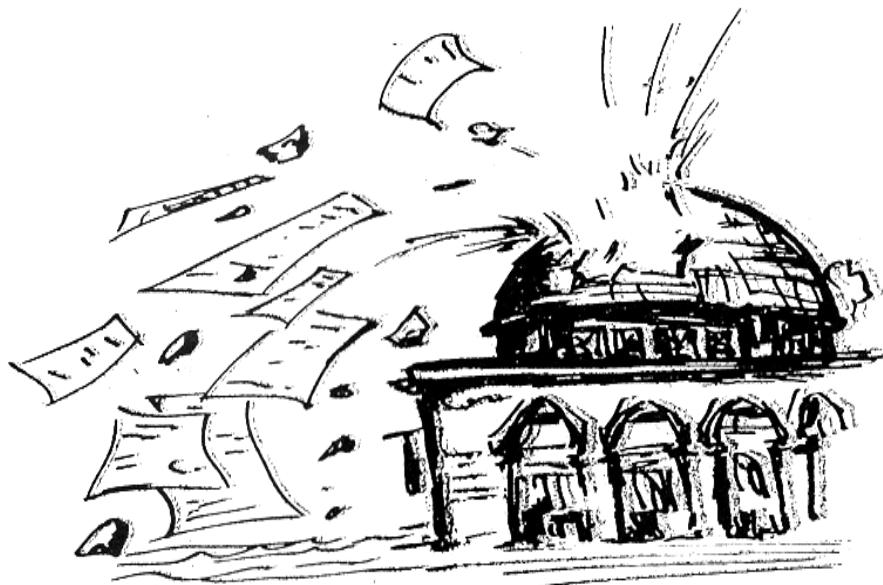
(1)



-113- في البدء كان أوراس (08)

.113 ("07"

" " " "



القدس... وعلام آخر

1455- في البنية كان أوراسي (140)

"08" (..) 145.



(*)

0

—

.

-

-

0

.

-

-

.

(692 -688)

(*)

. 22:25

2011

08

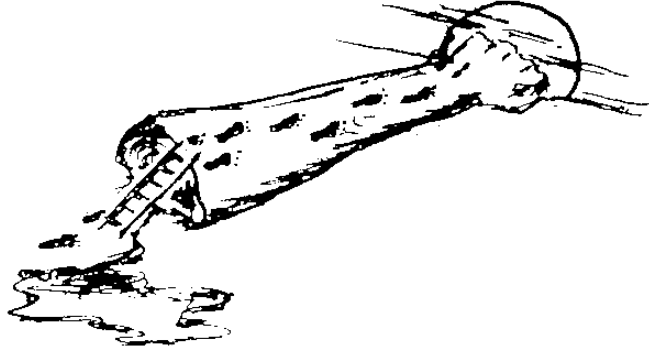
:



وطني،،
القدس على جفني تنمو،،

-159-

159 () "9"

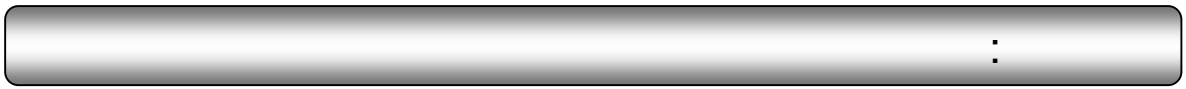


القريق ..

--173--

173. ()"10"

i



.

.

"

"

()

()

()

()

.()

-

-

.

-

-

"

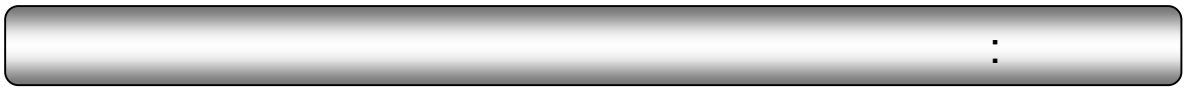
"

"

"

.

..



(1) .

()

- -

.

.

i() " "

- -

.

.

.125

(1)



:

:

•

•

-1

11

■ ■ ■

...

(1) $\parallel$

11

(2)_{II}

11

—

(3)_{II}

11

(4)ii

■

•

- 1 - 1

□

□

□ □

(5)

(6)

■ ■

.53 .52

11

1

(1)

.60

(2)

(3)

.161 2010 j1

(4)

.161

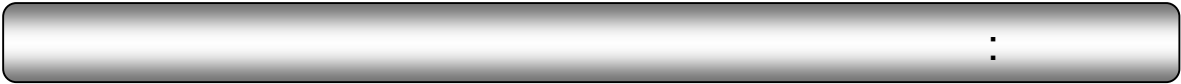
(5)

.4

.121 i120

•

(6)



(ironiea) (irony)

" "

(2)" " (1)

: -2-1

: "

(3) "

,(4)

...

(5)

(6) .

: (1)

.137 2007

(2)

.303 2009 j1

(3)

1999j1

.46

.138 : (4)

(- -) : (5)

.47 2001 j1

: (6)

.306 .305

(1) .

(2) .

: -3-1

- -

.

: -1-3-1

.(3)»
i

»

.(4) .
i

.

:"
:

»

.(5)

»

.306 : (1)

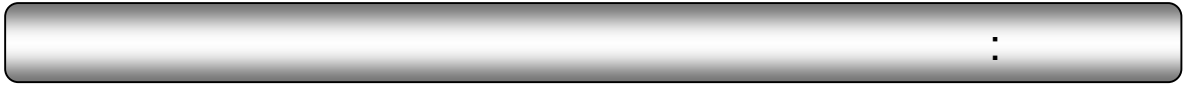
.143 : (2)

.15 1999 (3)

.181 (- -) : (4)

.181

.51 (5)



"

(1)"

"

"

"

"

"

"

"

"

.

·
·
·

"

"

(2)

·

...

-

-

·
|⁽³⁾

..

"

.

"

"

.291

.57

.57

(1)

(2)

(3)



" / "

.

:

"

"

(1)

.

"

"

-

-

"

"

"

"

.

:"

"

"

/

"

..

(2)

.62

(1)

.59

(2)

()

()

()

" / "

" "

·

·

·

·

·

(1)

·

()

(2)

·

·

.27

(1)

:

(2)

.199 2010 j1



▪
(1)

“ ”

“ / ”

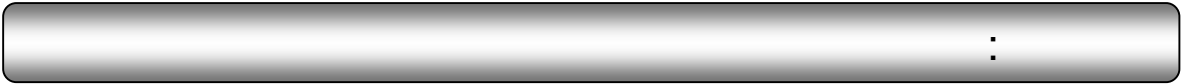
“ ” “ ” “ ”

(2) ▪

▪
: :
“ ”
...

(3)

..28 (1)
: (2)
.70
..94 .. (3)



" "

" / "

()

()

.

:

..

(1) .

"

()

)

" " "

(

)

" "

(

(

)

()

-

-

"

(2)"

.

.

-

-

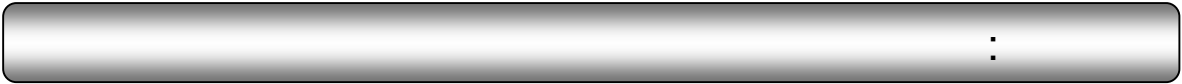
.

.61

(1)

(2)

.392 2010 j1431 j1



: -2-3-1

"

(1)"

:

" ... "

..

..

(2) ..

(3)

(...) (

.

.152

(1)

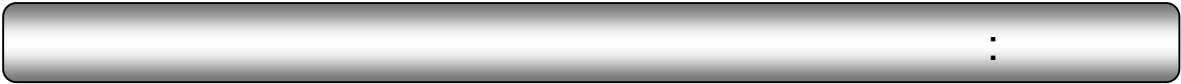
.26

(2)

..

.154

: (3)



" " " "

" "

" "

" "

.

" "

...

(1)!

.

: ()

...

..

..

(2) ..

" "

" "

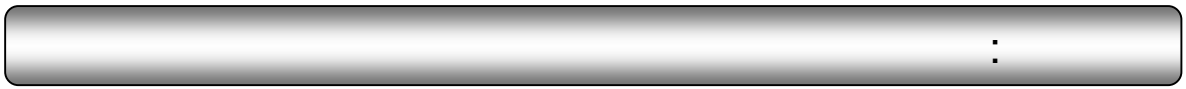
.102

..

(1)

.230

(2)



) ()
(

.

" "

:

(1)

- -

.

" "

:()

(2)

.

.21

(1)

.114

(2)



:

(1)

.

" "

:

"

..

(2)

"

"

-

- -

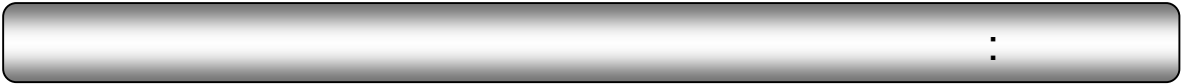
-

()

- -

.114 (1)

.10 (2)



i

.

"

"

:

(1)

"

"

.

(*)"

-

"

:

«..

»

.113

(1)

2011/12/24

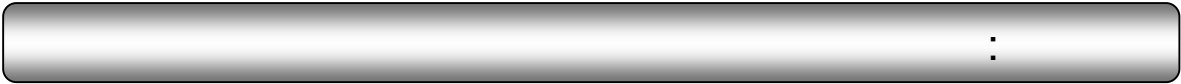
:

"

-

" (*)

.22:25



(1)

..

.()

:

(2)

.

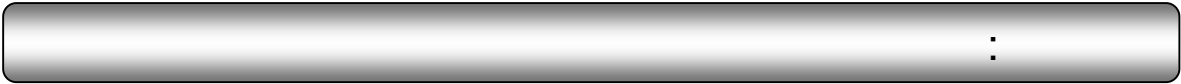
.

.27 2009 j1

(1)

.104

(2)



: -3-3-1
"

- -
(1) "

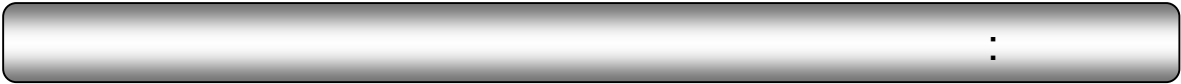
" "

..
« »
«! »
:
(2)
.

" "

·
:
" "

.152 (1)
.46 (2)



..

(1)

" " " "

() ()

.

" "

." "

(2) ..

-

-

" "

.

" "

:

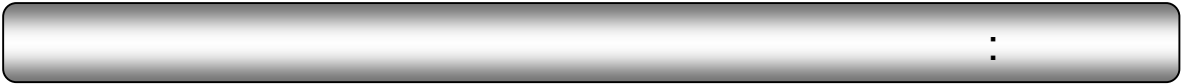
..

..

...

.55 (1)

.37 (2)



(1)!

"

"

.

:

..

(2)

"

-

-

(3)"

-

-

-

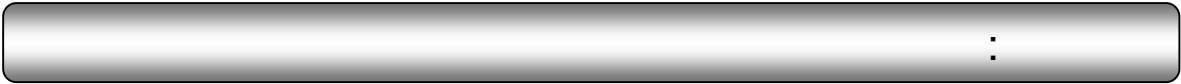
-

.

.39 (1)

.67 (2)

.27 (3)



." "

(1)

"

(2)"

.

:

..

(3)

"

"

i()

.

:

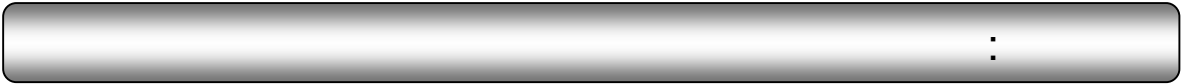
"

"

.26 (1)

.198 (2)

.29 (3)



(1) ..

" :

" "

"

-

-

.

:

-4-3-1

(2)

"

"

.

" "

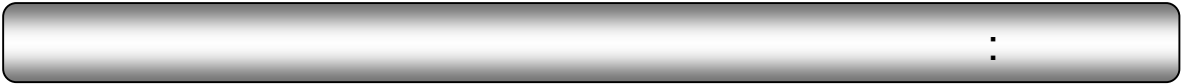
:

»

.98
.150

(1)

: (2)



(1)

“ ”

(*)(2) « »

“ 0 ”

“ ”

“ ”

“ ”

(3)

“ ”

“ ”

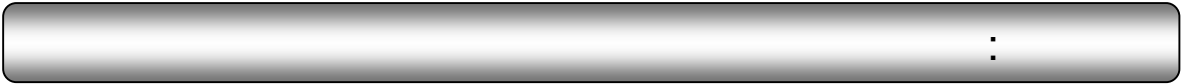
.38 (1)

.51 (2)

20 2004 “ (*)

. 15:08 2011/12/26

52. (3)



..
(1)

-

-

.

. " "

..

..
(2)

"

(3) "

.

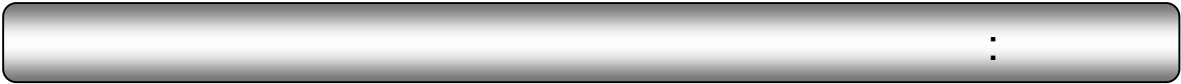
"

"

:

.79	(1)
.125	(2)
	(3)

.74



.. *

..

(1) ..

.

(2)“

”

.

.

:

-5-3-1

(3)“

”

“ ”

(*)

(4)

.46

(1)

.129 ()

(2)

.151

(3)

50

(*)

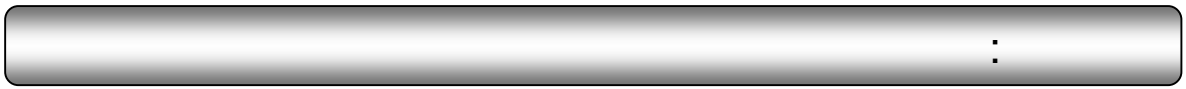
j2011/10/ 25 .

:

. 15:55

.30

(4)



-

- -

-

-

-

"

"

:

..

(1)

:

(2)

..

..

»

"

"

.

.

.

:

"

"

(3)

..

.27

(1)

.39

(2)

.12

(3)



:

¿
(1) ! ..

:

..
(2)

.

"

(3)"
.

:

-6-3-1

"

(4)"
.

"

"

.".
.

"

..

.45

(1)

.71

(2)

(3)

.5 2001 j1

(4)

.152

..

(1)
..

- -

.

:

" "

*

..

(2)

..

" "

.

()

.

(3)

.

.44

(1)

.114

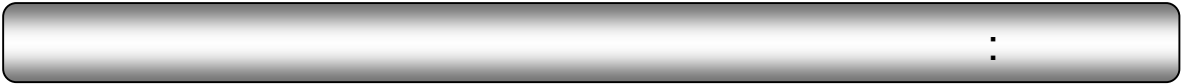
(2)

i2009 i1

:

(3)

.261



"

(1)"

.

: -2

.

: -1-2

"

...

(2)"

"

(3)"

-2-2

.

.60

i1991i[]

(1)

(2)

.77

(3)

..125 1992 i1

:

: -1 -2-2

"

(1)"

- -

(2)

:()

.. ..

(3) ().. ..

.

-

-

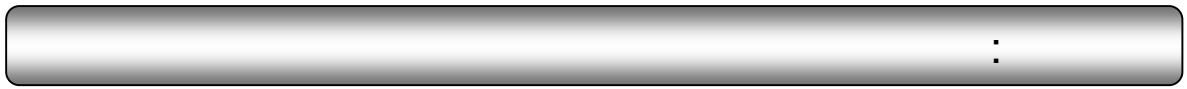
.

: (1)

.215 2010 14311 j1

.25 : (2)

.18 .. (3)



(1)

:

(

..

)

:

(1)

(3)

(2)

..

..

..

(**) (2)

..

.

:

(3)

:

(4)

.

.1j3

:

(1)

.31

..

(2)

.

:

(*)

.86

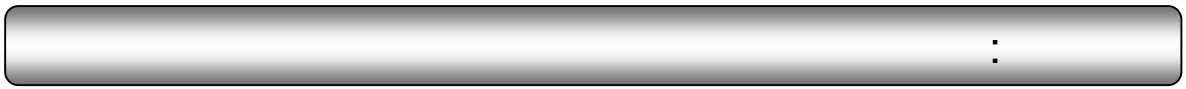
.9

(3)

.31

:

(4)



.

" "

-

-

.

: ()

(1)

(2) (2) (1)

:

.

.

: -2 -2-2

" :

.98

 (1)

.2 j1 : (2)



(⁽¹⁾ " .
(: ()

(2)

- -
.
- -
.

: ()

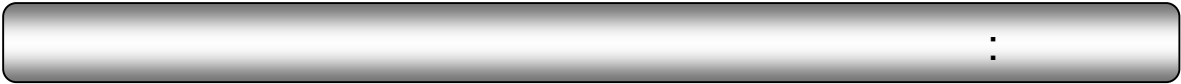
!

.59

.32

(1)

(2)



(1) !

()

.

()

:()

..

..

(2) ..

- -

.

.170

..

.109

(1)

(2)



)

(

()

.

: -3-2-2

: ()

..

..

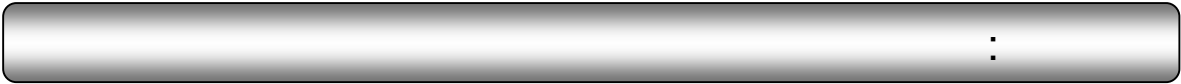
!

"

..

(1)"

.



)

(*) (

)

(

:

..

..

..

..

(1)

..

:

:

:

:

..

..

:

.

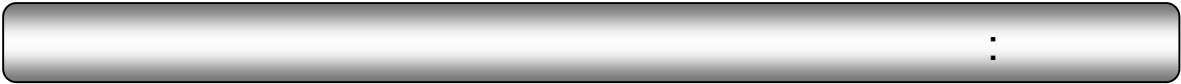
201

.114

..

(*)

(1)



..

..

(1)

.

-

"

"

-

:

...

(2)

..

:

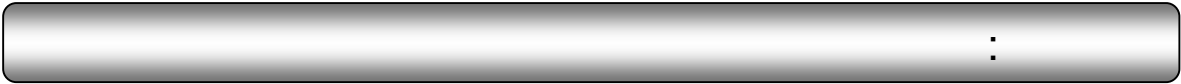
j15

(1)

.649 j 648 2000

.649

(2)



..

(1) ..

(2) " .

" "

.

: -3

"

...

(3) " .

-

-

:

(4) " .

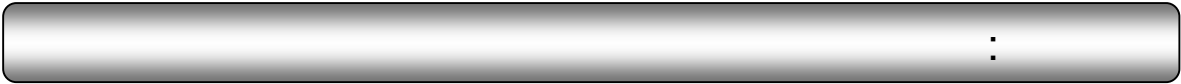
" ⁰(...) *

.118 .. (1)

.46 : (2)

.106 (3)

.103 (4)



(1)"

(..)

"



.

.



.



.



.

..

"

"

.

.

." !

"

..

(2)!

..

..

"

"

."

"

"

"

.103

(1)

.18

..

(2)



—

|| ||

—

|| ||

|| ||

11

11

— —

■

■ ■

..

□ □

□ □

□ □

■ ■

■ ■

(1)

■ ■

— —

11

11

—

—

|| ||

|| ||

II II

.25

(1)



■

11

||

...

!

!

□ □

□ □

—

!

□ □

□ □

!

□ □

□ □

□ □

(1) !

□ □

11

11

()

()

— —

■

11

11

11

11

|| ||

11

11

11

11

— —

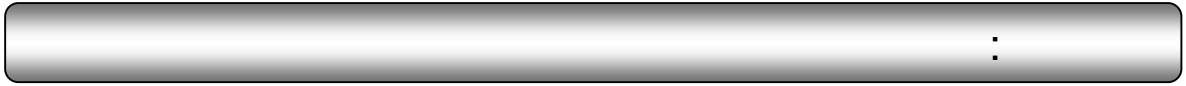
11

11

11

.71

(1)



"

"

"

.

:(..)

..

..

..

(1) ..

"

"

.

"

"

-

-

-

-

.

"

"

-

-

.

-

-

()

." .

"

.94

(1)



..

..

..

..

..

..

..

(1) ..

.

- -

" "

(2)" ..

)

) (

" :

(

"

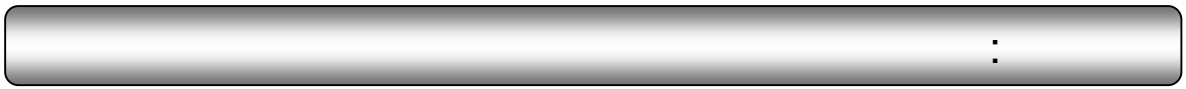
.

.73

(1)

.73

(2)



-

-

:

..

..

..

(1) !

) -

- (

)

" "

(

" "

" "

.

:

(2)

.....

.

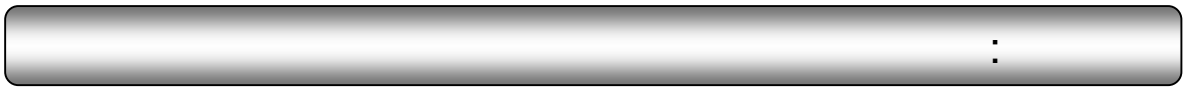
.25



(1)

.49

(2)



"

"

." "

"

(1)

..

"

(2) "

.

"

"

.

—

—

"

"

.

.15

)

(1)

(2)

.136 (



11

11

— —

■

□ □

(1)

i

■

■

■ ||
■

11

■

11

□ □

11

(2)

11

.19

(1)

.22

(2)



$\sigma(1)$

"

.

"

"

"

"

.

.

"

"

.

..

.....

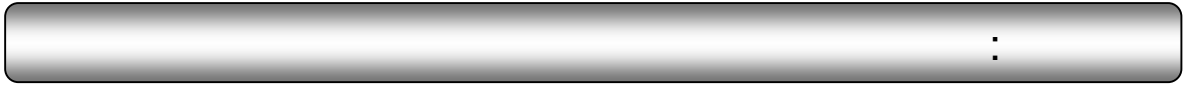
.....

..

.....

.....

..



(1)

" "

.

-

-

.

-

-

"

"

" "

.

"

"

.

.

.33 .32

(1)

·

() :

« »

« »

(1)

»

(2)»

·

(physiologiques) :

/) :

(/) (

-

»

-

»

.48 .45	(1)
.15	(2)



.

_"

_ " "

.

"

"

:

..

(1) ..

"

(2)"

.

.44 .43

(1)

.74

(2)

" " " "

- -

.

"

(1)"

...

"

(2)"

.

"

"

(18)

:

-

-

(3) !

: (17) ()

.207

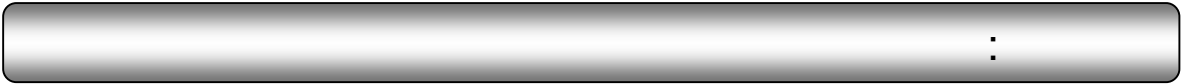
(1)

.102

(2)

.18

(3)



(1)

"

(2)"

:

→

→

.

(26) ()

:

(3)

: ()

(4)

- -

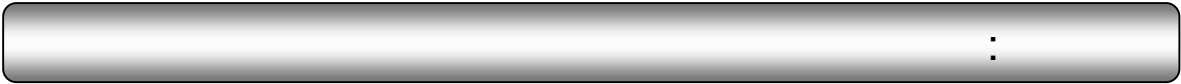
.

.17 (1)

.102 (2)

.26 (3)

.25 (4)



()

.

)

() (

"

...

(1)"

.

"

(2)"

.

:

-4

-

-

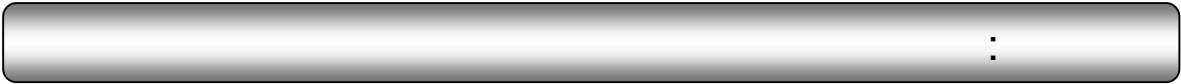
.149

(1)

.290

()

(2)



"

(1)"

.

:

-1-4

i

.

:

-1-1-4

*

i

.

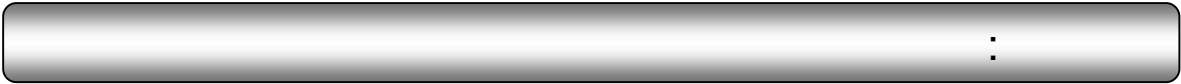
()

(1)

.455

.2008

17 j15



"

"

:

(1) .

()

(2)

:

(3) ..

.

" "

(4) ! ..

.

" .. "

.41 (1)

: (2)

.363

.65 (3)

.106 (4)

(1) .

:

(2) .

:

(3) ..

:

(4)

(5)

:

"

"

:

(6) ..

..

..

.125	(1)
.105	(2)
.133	(3)
.34	(4)
.28	(5)
.175	(6)



(1) !

:

..

(2) ..

.

.

*

.

(3) .

"

(4)"

.

.177 (1)

.99 (2)

<http://ar.wikipedia.org/wiki> .21:36 2012/01/08 (3)

((4)

.104 2006 j1



⋮
⋮
⋮
(1) ⋮

⋮
⋮
(2) ⋮

⋮
⋮
⋮
(3) ⋮

.100	⋮	(1)
	.154	(2)
	.212	(3)



⋮

(1)

-

-

▪

⋮

(2)

-

-

-

▪

-

⋮

(3)

.47

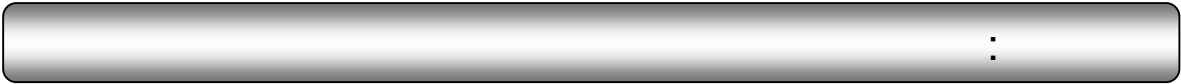
(1)

.61

(2)

.39

(3)



⋮

⋯

⋯

(1) ⋯

▪

▪

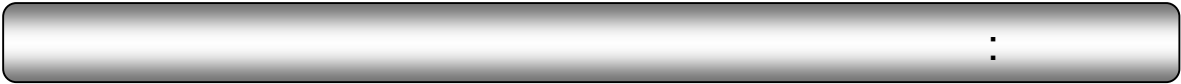
⋮

(2)⋮

⋮

.45	(1)
	(2)

.155 1431 - 2010 j1



" " "

.

: - 2 - 1 - 4

.

: *
"

(1)"

(2)

.

:

.. ..
(3) ..

:

..

(4)!

..

:

(5) .. »

.71 (1)

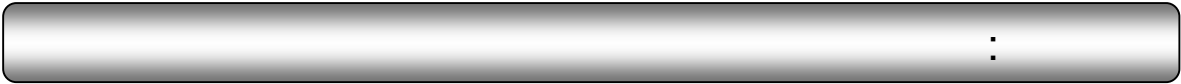
: (2)

. www.dahsha.com/ald. 17:22 2011/11/27

.26 .. (3)

.59 (4)

.153 (5)



(1)!

.. ..

(2) ..

(3) .

(4) .

(5) ..

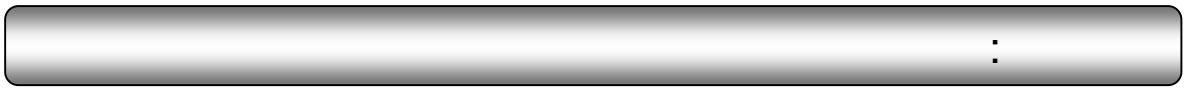
(6)

"

" ()

.

	.186	(1)
.29		(2)
	.37	(3)
	.34	(4)
.7		(5)
	.9	(6)



:

(1) .

.

:

-2-4

.

:

*

-

-

.

"

"

.

:

.37

(1)



» ..

(1) «!

□

(2) ..

— —

-
-

—

—

□ □

(3)

»

□

□

□

□

■ ■

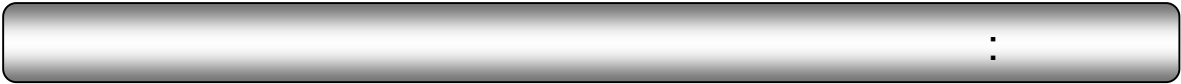
(4) ..

»

—

(5) ■ ■■

.29	(1)
	(2)
.32	(3)
.32	(4)
.35	(5)
.35	



:

(1)

.

..

"

(2)

..

-

-

.

:

(3)

..

.

:

-3-4

.37

(1)

.36

(2)

.94

(3)



"

-

-

-

-

(1) "

.

-

-

.

.

:

*

"

..

(2)"

.

:

..

(3)

..

(1)

.211 i.2000 i[]

(2)

.100

.17

..

(3)



- () -
- () -
- -

.

.

∴
(1)

..

"

∴

(2)

.

∴"

"

..

(3) !

.28

(1)

.78

(2)

.32

(3)



— —

—

■



(2)

■ ■

(3)_{II}

II

■

—

—

■

.169

(1)

.93

(2)

■

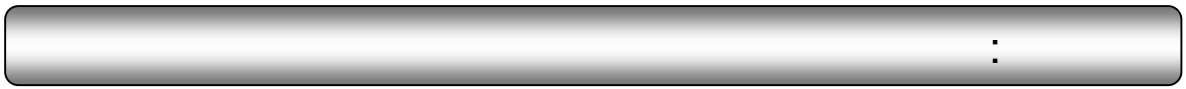
19:55

2012/01/14

!

(3)

[.http://www.younes3.info/2011/02/blog-post.html](http://www.younes3.info/2011/02/blog-post.html)



.

.

الفصل الثاني

مقروئية شعر عز الدين ميهوبي

تمهيد: قصائد عز الدين ميهوبي في ميزان القراء

أولاً: المعايير النقدية التي قرئ بها شعر عز الدين ميهوبي

1- المعايير النقدية التي استهدفت المضمون

2 -المعايير النقدية التي استهدفت الشكل (الفني)

ثانياً-آفاق الانتظار المؤسسة عبر التاريخ

1 - تشكيل الأفق

2 - خيبة الانتظار

3 - السجل

4 - المسافة الجمالية

5 - المتعة الجمالية

6 - التطهير

7 - أزمنة القراءة

تمهيد: قصائد عز الدين ميهوبي في ميزان القراء.

الكتابة الفنية مغامرة جمالية نحو المجهول، بحثا عن التجدد والتحول كطائر العنقاء الذي ينبعث من رماده ليجدد علاقته بالحياة، "و القارئ للشعر الحدائي... يدرك المحاولة التي يرومها أكثر من شاعر في نقل التجربة الشعرية من مجرد كونها تفجير للعواطف أو استجابة تلقائية لها إلى الولوج بها إلى عالم الفكر وإعمال العقل وهذا ما علق به من إبهام وغموض نتيجة نزوعه إلى الفكر التأملي"⁽¹⁾.

وهو ما جعل " الذاكرة الشعرية بئرا طافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية، ولا تتم كتابة القصيدة بمعزل عن تلك البئر الخاصة بخزينها المتلاطم، فهي ليست نتاجا تلقائيا بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك، عبر مراياها المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات"⁽²⁾؛ معنى ذلك أن الكاتب عندما ينفث كلماته، فإنما يريد إيصالها إلى جمهور القراء، لتتوالى عملية القراءة عبر المراحل التاريخية للنص الواحد، فالنص واحد والقراء متعددون.

وما دام النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه فإن رصد جماليات نص ما يعني الوقوف عند سلسلة القراءات التي عرضت له بالدرس والتحليل من أجل الكشف عن كيفية تشكل آفاق القراء، واندماجها أو تغييرها.

وبما أننا سنسلط الضوء على شعر عز الدين ميهوبي من أجل معرفة طريقة مقروئية شعره، وإلى أي حد ساهمت هذه المقروئية في إثراء نصوصه بالإنتاجية، تجدر الإشارة أولا إلى طبيعة الكتابة الميهوبية، فمن خلال اطلاعنا على مجموعة الأعمال الشعرية، وجدنا أن القصيدة الميهوبية عبارة عن مزيج بين الشعر الحر والشعر العمودي، ضف إلى ذلك أن أغلب الدواوين صدرت في مراحل تاريخية متقاربة - عدا الديوان الأول الذي سبقهم بسنوات - وقد عرفت الجزائر فترة حرجة في المرحلة نفسها التي تكاثفت فيها القريحة الإبداعية لميهوبي، ولم تكن المقروئية بمعزل

(1) حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضايا "دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2001، ص 47.

(2) على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن ط1، 1997 ص 131.

عن هذه الظروف؛ إذ انفتحت حقولها على الأوضاع السائدة مستفيدة من حقول أخرى، ما ساعد في تعددها واختلافها وتشابهها في الوقت نفسه، فمنها ما جاء في شكل دراسة شاملة لشعره، ومنها ما تناول قصيدة أو ديوانا بالتحليل، ومنها ما جاء في شكل مقالات، ومنها ما ذكر في الصحف؛ معنى ذلك أن حجم الدراسات مختلف، ونوعية الدراسة والمنطلقات كذلك، هذا وقد لاحظنا أن هناك بعض الدواوين لاقت حظها من المقروئية أكثر من أخرى كديوان "اللغة والغفران".

وعلى العموم سيتم التطرق في هذه الوصلة العلمية لتلك الدراسات بهدف الكشف عن الأبعاد الكامنة في شعره استنادا على المعايير الفكرية والنفسية والسياسية والدينية، لمعرفة ردود أفعال الجمهور تجاه المدونة ومدى تشابه واختلاف الآراء حول النص الواحد ثم التعرض لتشكيل آفاق القراء من أجل قياس المسافة الجمالية، والكشف عن السجل المشترك بين النص والقارئ، وصولا للقيم والأخلاق - الماثلة في شعر ميهوبي- التي شددت انتباه القراء.

والدراسات التي سنعتمد عليها في هذا البحث هي:

- ✓ السحمدي بركاتي: الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي (رسالة ماجستير سنة 2008، 2009).
- ✓ نجاح مدلل: بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار (رسالة ماجستير، 2006، 2007).
- ✓ نعيمة سعدية: الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف، للشاعر عز الدين ميهوبي، (رسالة ماجستير، 2003، 2004).
- ✓ نجوى فيران: قصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي، "دراسة دلالية، (رسالة ماجستير، 2007، 2008).
- ✓ عبد الرحمن تبرماسين: آليات التلقي في قصيدة اللغة والغفران، (مقالة 2009) -
- ✓ صالح مفقودة: شعرية الخطاب في قصيدة اللغة والغفران للشاعر عز الدين ميهوبي، (1997).
- ✓ رشيد شعلال: النص والنص المصاحب، قراءة في تشكيل الحدث الشعري، اللغة والغفران عينة، (مقال 2010).

- ✓ يوسف و غليسي: سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، (مقال 2008).
 - ✓ علي دهنيني: حين يأخذك الصخب إلى لحظة إنصات في "أوبريت طاسيليا" (مقال).
 - ✓ العربي دحو: ذكرى استرجاع السيادة الوطنية في قصيدتي الشاعرين العيسى وميهوبي.
 - ✓ العربي دحو: المحنة الوطنية ومستوى من تجليها في ديوان كاليغولا يرسم غريكا الرايس "للشاعر الدين ميهوبي" مقاربة في المضمون والبناء استحضارا واستشرافا وتشكيلا.
 - ✓ جمال غلاب: مقاربة في قصيدة النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، (مقال، 2007).
 - ✓ محمد علي شمس الدين: الجزائري عز الدين ميهوبي بمسرح الشعر في طاسيليا، (مقال 2007).
 - ✓ رفعت العلان: الشاعر عز الدين ميهوبي الجزائري من دمعي ودمكم، (مقال 2011، 2012).
 - ✓ صالح خرفي: التلقي البصري للشعر نماذج شعرية جزائرية معاصرة، (مقال 2008).
 - ✓ يوسف و غليسي: ديباجة تتصدر ديوان ملصقات شيء كالشعر.
- نشير هنا أن هذا الترتيب لا يخضع لمعيار معين وإنما على سبيل الذكر والتعريف بأصحاب القراءات وعناوينها. وقد عمدنا الرمز بحرف (القاف) إلى القراءة ويبقى الاختلاف في ترقيم القراءة الذي لا يخضع هو الآخر لمعيار محدود فهذه القراءة تحتوى على مضامين فكرية - مثلا- فنوردها والأخرى لا تحتوى فنقصيها.

أولاً- المعايير النقدية التي قرئ بها شعر عز الدين ميهوبي

1 - المعايير النقدية التي استهدفت المضمون

1 1 المعايير الفكرية:

لاشك في أن لكل منجز إبداعي مضامين فكرية، يزخر بها في ظل ما تفرزه الوقائع الاجتماعية من ناحية، وما تتعرض له نفسية المبدع من ناحية أخرى، وفي خضم هذا الزخم الفني سنجد جملة من النزاعات والأبعاد الفكرية القابعة خلف الدوال النصية؛ لذلك فإن الحديث عن البعد الفكري إنما يقودنا إلى التطرق إلى كيفية معالجة الشاعر لقضية ما أو "كيف يبني الشاعر موقفه الفكري ورؤيته الشعرية، وذلك عبر عدد من الأدوات والوسائط الفنية المنبعثة من طبيعة هذا المجال ذي الصبغة الثقافية مثل الأسطورة والرمز التاريخي..."⁽¹⁾.

وعلى هذا فإن لكل شاعر معايير فكرية، غير أن أهم المعايير التي تتغذى عليها القصيدة الحداثية بصفة عامة هو التوجه الثوري الوطني.

وشعر (عز الدين ميهوبي) باعتباره ينظم ضمن الاتجاه الحداثي كان من الضروري أن يغذي شعره من الطبق نفسه الذي تتغذى منه القصيدة الحداثية في بعدها الفكري الملتهب بالروح الثورية؛ إذ نلمس جملة من التوجهات الفكرية التي تعكس موقف ميهوبي من قضايا عصره، ومن بينها الروح الوطنية، النزعة الإنسانية والتطلع للحرية وهو ما بدا واضحاً في أغلب القراءات التي تطرقت إلى شعره ولتوضيح ذلك نتناول كل قراءة على حدة.

القراءة الأولى: صالح مفقودة، شعرية الخطاب في قصيدة اللعنة والغفران.

تعد قصيدة (اللعنة والغفران) من أكثر القصائد التي حظيت بالدراسة والتحليل،

فانتسح حقل مقروئيتها، وذلك لاحتوائها على لوحات فنية وصور إبداعية، وإحالات

مرجعية، تجعل من المتلقي يعتكف على دراستها أكثر من مرة، كما فعل الباحث

(صالح مفقودة) حيث أعرب عن إعجابه بها وذكر سبب إعادة تحليله لها، في مقدمة

دراسته، ومادامت القراءة تختلف من قارئ لآخر ومن زمن لآخر فإنه يمكن القول إن

(1) علوي الهاشمي فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص30.

دراسة القارئ (صالح مفقودة) لم تركز كثيرا على المضمون الفكري إلا ما جاء في شكل تعليق، أو ملاحظات وعلى الرغم من ذلك نجد إشارات للمضمون الفكري العام الذي تدور حوله القصيدة؛ إذ يرى أن القصيدة هي وليدة الواقع الجزائري المعاصر وتظهر هذه الواقعية في حديثه عن الشخصيات القصصية الواردة فيها؛ حيث يقول عن قصة زينب: "إنها صورة قصصية تحيل إلى الواقع المرجعي، والمتمثل في تحية الراية مع مطلع كل أسبوع في المؤسسات التعليمية، ولكنها صورة حبلى بالمأساوية، وحبلى بالوطنية أيضا" (1).

القراءة الثانية: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران. يعد الحنين إلى الوطن والتعلق به موضوع، من موضوعات الشعر... وجزء من الطبيعة الإنسانية ذاتها ويختلف هذان الأمران، الحنين والطبيعة في الدرجة من شاعر إلى آخر حسب الظروف الزمانية والمكانية ومقتضيات الحالة النفسية وجملة العلائق التي تكونهما وتربط بينهما. (2)

وتعد هذه القراءة من أعمق القراءات التي استخرجت المضامين الفكرية على تنوعها؛ حيث ربط الباحث القصيدة بالأزمة التي تعرضت لها الجزائر خلال العشرية السوداء - سنوات الإرهاب - مستخرجا جملة من الدلالات الحبلى بالوطنية، بداية بتحليله للعبات، من الغلاف إلى غاية الأشكال الهندسية المرفوقة بالقصيدة. حيث ربط اللون الأحمر في واجهة الغلاف بالواقع الدموي الذي شهدته الجزائر فهو يحمل سمة القتل الفظيع؛ هذا وقد بين وطنية الشاعر من خلال فكرة الرفض، حيث لمس رفضا قاطعا ونقمة على الأوضاع السائدة، ولم يتوقف الباحث عند هذا الحد فحسب بل عرض للشخصيات الواردة في النص وأحال دلالتها إلى طموح الشاعر

(1) صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص 88، 89.

(2) ينظر: نعيم اليافي، الشعر والتلقي، دراسات في الرؤى و المكونات، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2000م، ص 116.

لتجسيد الأخطاء المرتكبة في حق الوطن، ويحيط المتلقي بكل وقائع المأساة وظروفها⁽¹⁾.

أما النزعة الإنسانية فإننا نجدها أكثر ارتباطا بالروح الوطنية، ومن خلال الإطلاع على هذا الجانب في القصيدة، فإننا نلمس وجودا وافرا لهذه القيم الإنسانية، كالتطلع للحرية، والرغبة في الحصول على السلام، ويتلخص هذا في قول الباحث: "و تبقى وطنية الشاعر وحب لوطنه هما أوهي أسمى تبرير لفتح أبواب الأمل والتفاؤل"⁽²⁾.

القراءة الثالثة: رشيد شعلال، النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري اللعنة والغفران عينة.

يرى الباحث أن هذه القصيدة هي القصيدة الحدث وكما عبر اللون الأحمر عند القارئ السابق - عبد الرحمان تبرماسين - عن الدم والقتل، قرأ شعلال هذا اللون بنفس الدلالة في حين أرجع اللون الأسود إلى المأساة⁽³⁾ على عكس ما قاله الباحث عبد الرحمن تبرماسين إنه "المانح للقراءة والدلالة وبفضله يظهر معنى الأبيض... يجسد المعرفة ويشكل الدلالة... وهو لون الخصوبة والقوة فالتربة السوداء هي أخصب أنواع التراب"⁽⁴⁾، ومن هذا نستنتج أن قراءة (رشيد شعلال) للجانب الفكري جاءت مختصرة ؛ لأن دراسته تهدف لتأكيد الجانب التواصل بين النص والنص المصاحب من ناحية، وبينهما والمتلقي من ناحية أخرى، وإن ما يظهر فيه عمق التحليل هو عملية المقارنة أو الربط الذي قام به الباحث بين العتبات وما يقابلها من عبارات في القصيدة، في حين نرى أن قراءة عبد (الرحمن تبرماسين) وفقت إلى حد كبير في استخراج المضامين الفكرية، من خلال عرض النماذج الشعرية والتعليق عليها بما يتلاءم ومعانيها.

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، (مجلة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها)، العدد الأول محرم 1430هـ، يناير 2009، ص 327، ص 310. 322.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 317.

(3) ينظر: رشيد شعلال، النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري، (مجلة المخبر)، جامعة محمد خيضر، العدد السادس، 2010. ص

(4) عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 307، 308.

القراءة الرابعة: نعيمة سعدية، الاتساق النصي ورسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي.

لم تغب المعاني الوطنية، عن ديوان "النخلة والمجداف" ؛ ذلك لأنه كتب في مرحلة تستدعي من الشاعر أن يحمل أعماله الفنية كلمات وعبارات تفيض بالوطنية والإحساس بمعاناة الوطن لذلك نجد أن قراءة هذا الديوان تتطلب إبراز هذه الجوانب، ودراسة الباحثة (نعيمة سعدية) وإن كانت دراسة نصية تستهدف الشكل أكثر من المضمون غير أننا استطعنا أن نستخرج من قراءتها بعض المعاني الفكرية .

فقد ربطت الباحثة الجو العام للقصيدة بمأساة الشاعر التي كانت نتيجة لواقع مضطرب، هذا الاضطراب الذي انعكس على ذات الشاعر فجعلها في حالة تقلب بين اليأس والرجاء، بين الرفض والقبول، ونستطيع القول: إن رفض الشاعر للواقع يتجلى من خلال موقفه من بعض الأمور كرفضه للون الخمر (الأحمر) الذي هو رمز للموت، واللون الأسود رمز الحزن، ولهذا لا نجد اختلافا كبيرا بين هذه القراءة والقراءات الأخرى في الجانب الفكري⁽¹⁾.

القراءة الخامسة: جمال غلاب، مقارنة في قصيدة النخلة والمجداف، للشاعر عز الدين ميهوبي.

يشير الباحث في بداية مقالته إلى أن قصيدة (النخلة والمجداف) تعد من القصائد التي استشرفت البعيد، في لجة تفاعلات حركيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية التي عرفت الكثير من التسرع والاضطراب جراء طغيان الارتجالية في الآراء وغياب التخطيط المحكم، وفي خضم هذا الاضطراب تظهر ملامح الرفض والقبول بين زلزال قيم راهنة، ومستقبل نتجه إليه⁽²⁾.

(1) ينظر: نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان)، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003، 2004، ص 121، 137.

(2) ينظر: جمال غلاب، مقارنة في قصيدة النخلة والمجداف، 3 أوت 2011، ساعة 12:44زوالا

وفي غمرة هذا الجو المكهرب غاص الشاعر فترة من الزمن في نفسه ليطفو بعدها عنيفا مستذكرا ومنهددا بالخنوع والاستسلام للمحنة التي ألمت بالبلاد، أن يبقى ويكتب الشعر داخل الوطن فأبي تعبیر أصدق من شعر يتغنى بحب الوطن⁽¹⁾.

إن هذا الرأي جاء ليدعم فكرة تعلق الشاعر بوطنه وهو حكم عام ينطلق من القصيدة بعينها، لذلك لم ينفرد هذا القارئ برأي خاص يميزه عن باقي القراء.

القراءة السادسة: نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان "عولمة الحب عولمة النار" للشاعر عز الدين ميهوبي

تقول الباحثة في مقدمة بحثها "و الشاعر عز الدين ميهوبي من أهم الشعراء الجزائريين الذين عنوا بأهم القضايا العصرية وتشريح الحالة العربية والوطنية، ومن الذين حملوا على عاتقهم مأساة التعبير عن ذواتهم والالتزام بأهم القضايا التي لا تخرج عن واقعهم"⁽²⁾.

وفي حديثها عن البحور الفنية، أشارت إلى النزعة الوطنية، ذلك أن الطول والقصر في حجم الأبيات إنما عبر عن امتداد التجربة وعمقها الضارب في جذور الحياة، كما تصور لنا صورة الوطن المثقل بالمشاعر والأسى. وعن الانتماء، فلأوراس الحظ الكبير في تحقيق هذا البعد الفكري، إذ لا نلمح قراءة تجهل قيمة هذا الانتماء، فهي رمز للثورة، الشموخ، التضحية، والهوية. أو كما ترى الباحثة أن الأوراس هي النشيد الذي يتغنى به والباعث للفرح لأنه حاضر للحرية وتحقيق الأمل وتحريك النفوس من أجل حدوث الانتفاضة⁽³⁾.

(1) ينظر: جمال غلاب، مقارنة في قصيدة النخلة والمجداف، 6 أوت 2011، الساعة 09:54

www.imanosite.net

(2) ينظر: نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي، (مذكرة مقدمة

لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان)، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، قسم الأدب العربي جامعة

محمد خيضر، بسكرة، 2006، 2007، ص ب.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 32، ص 40.

القراءة السابعة: يوسف و غليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة. سبق وأن أشرنا إلى فكرة الانتماء التي تعلقت بشعر ميهوبي بصور مكثفة ومن أكثر الرموز التي عبرت عن هذه الفكرة، التي نطقت بها أغلب الدراسات، هو الأوراس.

وقراءة الباحث (يوسف و غليسي)، لهذا الرمز كانت تجسيدا للقيم الوطنية والإنسانية بصفة عامة، وتعبيرا عن فكرة الانتماء للثورة بصفة خاصة؛ ذلك لأن الأوراس كما قلنا سابقا هي مهد للثورة الجزائرية، وبذلك حققت لنفسها مضامين فكرية تمس أوتار المؤلفين من ناحية، وتهز القراء من ناحية لأنها "الرمز الذي يسافر مع الدم والحرف.. والروح.. لأنه الرمز الذي لا بديل له إلا.. أوراس !"⁽¹⁾.

هذه الكلمة - أوراس- التي يرى فيها القارئ يوسف و غليسي، أنها الكلمة المفتاح حيث تكررت سبعة عشر مرة (17)، بالمقارنة مع الكلمات الرمز الأخرى مع الإشارة أن هذه القراءة قد ركزت في الجزء الأول من الديوان؛ أي القصائد العشرة الأولى الموسومة بـ (قصائد.. سقطت من عاشق للأرض والأوراس)، التي تعد مركز الثقل الأرواسي، وبؤرته الاستقطابية في نصوص شاعرنا⁽²⁾.

وقد لاحظ الباحث أن الشاعر وقف على الأوراس وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال والرسوم والربوع، والديار، وقد عفت ودرست بعدما ظعن أهلها وذهبت ريحهم... يبكي ويستبكي الذكريات الثورية الخوالي ويستجدي الأيام الوطنية الغوالي... إنه في واقع النص لا يحن إلى الأوراس كإطار مكاني مجرد، ولكنه يحن إليه حد الانصهار، والفناء⁽³⁾.

ويمكننا القول، تعليقا على هذه القراءة: إن القارئ لم يخرج عن المعاني الوطنية والثورية لهذا الرمز، وبذلك يكون قد حقق اندماجا مع القراءات الأخرى، ومنه نستنتج أن قراءته لهذا الرمز جاءت لتؤكد ما قاله في مقدمة بحثه، أن رؤية شاعر الثورة إلى

(1) عز الدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، دار شهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1406هـ، 1983م، ص 7.

(2) ينظر: يوسف و غليسي، "سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة"، (أعمال الملتقى الدولي الخامس، السيميائية والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر، 2008، ص 97، 103.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 104. 105.

الأوراس تختلف عن رؤية الشاعر المعاصر، فإذا كانت في رؤية الأوائل لا تتجاوز مقتضيات المساييرة والمواكبة، ونيابة القلم عن البندقية، فإنها عند الشاعر المعاصر، هي المعادل الموضوعي للوطن، وهي المطلق الذي يسافر إليه ميهوبي في خشوع.⁽¹⁾ القراءة الثامنة: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي تنطلق هذه الدراسة، من فكرة مفادها أن شعر عز الدين ميهوبي يعد إرثا حضاريا، وبالتالي احتواؤه على الرموز أمر وارد وطبيعي وعلى هذا الأساس عقد الباحث العزم على استنطاق الدوال الميهوبية لاستخراج هذه الرموز، مستقرًا أهم دلالاتها المتنوعة.

يصرح الباحث مختصرا مواطن البعد فكري المائل في شعر ميهوبي في قوله: " اعتمدت قصيدة عز الدين ميهوبي على تحقيق أبعاد فكرية وإنسانية متعددة؛ يأتي وطن الشاعر، ثم الوطن العربي الكبير في مقدمة التجربة"⁽²⁾.

وما دامت الدراسة تستهدف الرموز التاريخية، فحتما أن للثورة الجزائرية حظ وافر من نصيب هذه الرمزية الميهوبية؛ حيث عمد القارئ إلى استخراج رموز شخصيات ثورية، من المدونة للتعبير عن الروح الوطنية المتأصلة عبر التاريخ في قلب شاعر أبي إلا أن يبقى وفيًا لهذه الرموز، من بينها: الشهيد (العربي بن مهيدي) الذي خصص له ديوانا شعريا بعنوان: "الشمس والجلاد"؛ فالشمس تحيل إلى الاستقلال والجلاد إلى الاستعمار، كما تكلم عن حضور الشخصيات النسائية في شعر ميهوبي، دلالة على مشاركة المرأة في الثورة، إذ يمثل الباحث بشخصية (جميلة بوحيرد)؛ هذه الشخصية التي تغنى بها العديد من الشعراء من بينهم (نزار القباني، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي... الخ)، رمزا للتضحية بالنفس من أجل الحرية.⁽³⁾ فقد ارتبط هذا الاسم "بوهرا"؛ لأنها شهدت أسرها وتعذيبها، ما أكسب هذا المكان دلالة وأبعادا رمزية، مذهب القول فيها، أنها شكلت مفارقة بين الأمس والحاضر الذي يعيشه

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 97، ص 112.

(2) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي في شعر عز الدين ميهوبي، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009م، ص 151.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 88.

ميهوبي. وليظهر الشاعر عمق إحساسه بالوطن، في غمرة الأشجان، شاء التعلق بعالم المرأة كونه عالم حساس ليحمله معاني الوطنية بكل دلالاتها، فيقول في ديوان (الشمس والجلاد):

أنا آت

بلادي هذه روحي

خديها مهرك الآتي

مدي لي يد إني

بلغت اليوم مرساتي⁽¹⁾

أما عن الانتماء فقد خصص له الباحث عنصرا خاصا بعنوان "مقولة الانتماء"، تتفرع عنها ثلاث مقولات، أولها مقولة الأوراس / الوطن، والثانية مقولة المقاومة / التضحية، والثالثة مقولة الوطن العربي.

فعن الأوراس يقول الباحث: إنها أصبحت معادلا موضوعيا للانتماء في شعر ميهوبي، للوطن أولا، والوطن العربي ثانيا⁽²⁾، كما علق على قول الشاعر: أوراس..

جئتك مرتين..

وما عشقت سوى شموخك..

أوراس..

جئتك والعنادل في فمي

و قصائدي سكنت عيونك..

أني سأرحل..

كي أراك محاصرا

بمواكب الحـب

الكبير..⁽³⁾

(1) عز الدين ميهوبي، الشمس والجلاد، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص11.

(2) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي في شعر عز الدين ميهوبي، ص 92، ص 131.

(3) عز الدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، ص 27.

يرى الباحث أن "مجيء الشاعر إلى الأوراس له مبرراته، وتتمثل في رؤية الرمز وهو يحظ بالحب والمجد والمكانة التي يجب أن يتبوأها في الوطن"⁽¹⁾. أما عن المقولة الثانية فتحدث الباحث عن الانتماء للوطن، هذا الوطن الذي ارتبط اسمه بالشعر الجزائري عامة، وبشعر ميهوبي خاصة، وأي انتماء أجمل من الانتماء لوطن كالجزائر، ثم أي انتساب أحسن من الانتساب للأمة العربية جمعاء، معاني كثيرة بثها الباحث في دراسته ضاربا لنا أمثلة من المدونة الميهوبية، خاصة ديوان "في البدء.. كان أوراس"، الذي حفل بجملته من المشاعر الجياشة لكل أقطار الوطن العربي، فلم تغب (القدس) عن هذه العلاقة الحميمة التي ربطت الشاعر بالأراضي العربية، إذ ذهب الباحث في سياق تأويله لذكر الشاعر للأماكن العربية، بقوله "إن الشاعر قد لجأ إلى هذه الأمكنة العربية ليبرز خصوصية المكان الجزائري ويظهر إيمانه بالوطن الواحد، على الرغم من الحدود الجغرافية"⁽²⁾.

ومن هذه المعاني نخلص إلى نتيجة مفادها أن قراءة السحمدي بركاتي، لهذا الجانب كانت موفقة إلى درجة كبيرة بالمقارنة مع القراءات الأخرى، نظرا لتعمق الباحث في استقراء الأمثلة الشعرية من مدونات مختلفة للشاعر فيكون بذلك قد مس أوتار البعد الفكري من جنوب متعددة كما وضحنا آنفا.

القراءة التاسعة: نجوى فيران؛ قصيدة "طاسيليا" لعز الدين ميهوبي دراسة دلالية
تختفي المضامين الفكرية في قراءة الباحثة، وهذا يعود لطبيعة القصيدة نفسها، حيث جاءت في شكل حوار درامي لشخصيات، مجهولة الهوية، تمارس أدوارها على حلبة المسرح تعيش في حالة صراع دائم، من أجل البحث عن الانتصار، غير أنه يمكن القول: إن الجانب الإنساني له دور كبير في تحريك هذا الصراع و تحقيق استمراريته، لأن الإنسان منذ أن خلق على وجه الأرض وهو يصارع من أجل البقاء، وما هذه الأصوات في رأينا سوى تعبير عن النزاعات الإنسانية التي "بدأت في التلاشي... وأصبحت في عداد ما هو عابر في هذا الواقع اللانهائي، وما النزعة

(1) السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص121.

(2) المرجع نفسه، ص 88.

الإنسانية إلا خطاب متداعي لا يزال يتغنى بتلك الصورة المختصرة، أو يتباكى متحسرا عليها⁽¹⁾.

ومن ما نأخذه على هذه الدراسة تركيزها على الجانب الشكلي أكثر من المضامين المخبأة خلف هذا الشكل الدرامي المتميز.

القراءة العاشرة: محمد علي شمس الدين، الجزائري عز الدين ميهوبي يمسرح الشعر في طاسيليا.

هذه القراءة بدورها لم تعرب عن مضمون فكري بعينه؛ إذ لم يقدم فيها الباحث أي دلالة تمس المضامين بشتى أنواعها، ما يدفعنا إلى القول إن الباحث، وضعنا أمام عنوان مغري، لا يحمل من مضمون القراءة سوى التعريف بالقصيدة، الذي يتفق فيه مع تعريف نجوى فيران إلى حد كبير وكأنهما نهلا من معين واحد⁽²⁾.

القراءة الحادية عشر: علي دهيني، حين يأخذك الصخب إلى لحظة إنصات في "أوبريت طاسيليا" لعز الدين ميهوبي.

والأمر لا يختلف في قراءة (علي دهيني) لهذا العمل؛ إذ وقف على تعريف شخصية أنزار الأسطورية، لكنه أشار إلى فكرة الانتماء بقوله: "يترك لنا ميهوبي فسحة من استكانة نبحت فيها معه عن انتمائنا معا مشرقا ومغربا، إلى ما يلاقينا فيما نتوه معه وبه، من ماضٍ سحيق فيعرف ماضينا ونتعرف إلى ماضيه"⁽³⁾، وتعليقا على القراءات الثلاثة لهذه القصيدة على اختلاف أحجامها أن القراء لم يفوا القصيدة حقها من ناحية المعنى وإن كانت مغايرة عن الأعمال الأخرى غير أننا لا نراها تروم إخفاء المعاني الفكرية المننددة بالوطنية والحرية ومختلف معاني التضحية التي لا يمل ميهوبي من استدعائها في أعماله الشعرية.

(1) عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان، في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشال فوكو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، كانون الأول (ديسمبر)، 1992م، ص 16.

(2) محمد علي شمس الدين، الجزائري عز الدين ميهوبي يمسرح الشعر في طاسيليا، صحيفة الحياة، نقلا عن، www.azzedinemihobi.com.

(3) علي دهيني، حين يأخذك الصخب إلى لحظة إنصات في أوبريت طاسيليا لعز الدين ميهوبي، نقلا عن: الموقع نفسه.

القراءة الثانية عشر: العربي دحو، ذكرى استرجاع السيادة

الوطنية في قصيدتي الشاعرين "العيسى" (*) وميهوبي.

تجدد الإشارة أولا إلى أن القصيدة التي قارن بها القارئ قصيدة (العيسى) هي "قصيدة الوطن"، معلقا بقوله: إنها "تراكم الذات الوطنية الجزائرية" (1) معربا عن انتماء الشاعر لوطنه، إذ يرى القارئ أن ميهوبي ينطلق من كونه الفاعل للمجد المنشود، على الرغم من أنه لم يشارك في الثورة، إلا أن هذا المجد قد صنعه أبوه وأخوه وأجداده، هذا وقد كان ارتداء الشاعر في العصور الأميرية تعبيرا عن المقاومة مع غطرسة الغازي، المحتل، ليرسم به في خارطة الوطن، وذاكرة الأجيال حقدا دفيناً (2).
تلكم هي أهم المعاني التي استتطقها العربي دحو من الدوال النصية لقصيدة "الوطن"، بشيء من الانطباعية، التي تقف عند حدود الدهشة، مكتفية بتقديم الآراء القصيرة فقط.

القراءة الثالثة عشر: العربي دحو، المحنة الوطنية ومستوى من تجليها في

ديوان "كاليغولا يرسم غرنيا الرايس" للشاعر عز الدين ميهوبي، مقارنة في المضمون والبناء، استحضارا أو استشرافا وتشكيلا.

عنوان مغري، يجمع بين البناء والمعنى، يحمل من الوطنية ما تحمله قصائد ميهوبي من الروح الوطنية، فإذا كان العربي دحو في القراءة السابقة ألقى بقلمه النقدي على قصيدة "الوطن"، فإننا نجده بالخطى النقدية نفسها يشق طريقه إلى المحنة الوطنية، في ديوان "كاليغولا"، إذ ربط الباحث عنوان الديوان بالمأساة الوطنية. من خلال تحليله للرموز الواردة في العنوان، فإذا كان "كاليغولا" في تجبره وغطرسته، شخصية من الروم، فإن "غرنیکا" هي لوحة للفنان "بيكاسو" جسدت مدينة إسبانية، دمرت من طرف

(*) سليمان العيسى: شاعر سوري ولد في النعيرية في انطاكية، من لواء اسكندرون عام 1921، درس في دار المعلمين ببغداد، وهو عضو جمعية شعر التي أسسها أدونيس ويوسف الخال له العديد من المؤلفات الشعرية والمسرحية منها (مع الفجر، أعاصير في السلاسل، رمال عطشى، ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة،

28 أوت 2011، 16: 12 صباحا ar.wikipedia.org/wiki

(1) ينظر: العربي دحو، مقاربات في ديوان العرب الجزائري، ط 2، دار الهدى، الجزائر، ص 12 نقلا عن:

www.azzedinemihobi.com

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 5.

النازية، في حين أن "الرايس" هو اسم الحي الذي حدثت فيه المجزرة الرهيبة في الجزائر⁽¹⁾.

انطلاقاً من هذه الثلاثية يطرح (العربي دحو) مجموعة من التساؤلات عن أسباب المحنة، ليصل إلى نقطة مفادها أن هذه المحنة مهما برع الإنسان في تصويرها "تبقى تستدعي المزيد من الإيغال في التقصي والإسراف في الغلو للاقتراب من ملامسة كنهها الدقيق وعالمها الرهيب"⁽²⁾.

ولا يعد هذا عجزاً من الباحث في قراءة الديوان، بل ذهب ليبزر عمق المأساة التي تسبب في حدوثها، بلاد "كاليغولا" أو "غرنیکا"؛ فالأثر لا يزال يسري مع صراع حضاري أبدي، وما مأساة "الريس" إلا جزء من بشاعتها، لذلك يرى الباحث أن الشاعر قد أحسن الانتقاء في شخصية "كاليغولا" وما تعبر عنه، لذلك نرى أن قراءة العربي دحو في تعبيرها عن المحنة كانت أعمق من تعبيرها عن السيادة، إذ لمسنا نوعاً من التماهي بين الشاعر و(العربي دحو) حين قال هذا الأخير: "أما من كان يملك بحال الشاعر، وحالي وحال هؤلاء وأولئك ممن لا يملك شيئاً فالتوقع على الجمر أبداً عزاً ونا، ونعم المتوقع للغد المنصف"⁽³⁾؛ حيث يربط علاقة تشابه مع الشاعر وغيرهم ممن لا يملكون شيئاً فإن توقعهم للأشياء تكون كحرارة الجمر فكيف إذا كان المتوقع هو غد الجزائر فأكد أن حرارة الجمر لا تكفي تعبيراً عن رغبة هؤلاء في رؤية الغد المشرق.

القراءة الرابعة عشر: رفعت العلان، الشاعر عز الدين ميهوبي، الجزائر من دمعي ودمكم.

في مقولة أوردها (رفعت العلان)، بعدما أشاد بالثورة التحريرية، وصف فيها المواضيع العامة التي يتناولها (عز الدين ميهوبي) في قصائده، التي تؤكد ما ذهب إليه القراء السابقون، إذ يقول: "وها هو الشاعر عز الدين ميهوبي يتناول في قصائده عن

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 6.

(2) المرجع نفسه، ص 7.

(3) المرجع نفسه، ص 11.

هموم الإنسان في الجزائر والعالم وعن السجن والحرية، والحنين للوطن، ونعت المنفى والاعتراب كما يدعو شعب الجزائر للبدء بخطوته الأولى ورفع صوته بالكلمة الحرة وكسر الصمت المطبق وألا يقف محايدا تجاه حقوقه في حياة كريمة مفعمة بالعدل"⁽¹⁾.

تلكم أهم المضامين الفكرية التي استتبقها القراء بشيء من التحليل المبني في بعض القراءات على أسس نقدية بعينها، في حين اكتفى البعض الآخر بالإطلاقات السريعة، وعلى العموم يمكننا القول إن شعر ميهوبي من الأشعار التي تضع القارئ أمام أطباق فنية متعددة الأذواق، فإذا كان الوطن والحرية والانتماء هو هاجس الشاعر في البعد الفكري، فحتما إن لهذه المعاني دورها الفعال في إفراز ظواهر اجتماعية وهو هاجس نفسية تدفع الشاعر للتعلق بالبعدين النفسي والاجتماعي وهو ما سنتطرق إليه في العنصر التالي .

1-2- المعايير النفسية والاجتماعية:

لا أحد ينكر أثر العوامل النفسية في عملية الإبداع، ما يجعل من البعد السيكولوجي بارزا في عملية التلقي، "القراءة النفسية واحدة من القراءات التي تستهدف قراءة النص الأدبي... وذلك باستخدام الأدوات المناسبة من أجل الوصول إلى الغاية المرجوة من النص"⁽²⁾.

وليس هدفنا في هذه المرحلة إبراز وتبيين المظاهر النفسية التي احتوتها المدرسة النفسية، من عقد نفسية، وحالات عصبية، بل إنه من خلال الاطلاع على القراءات السابقة عثرنا في بعض منها على تحليلات ترتبط بالبعد النفسي؛ لا نقول إنها نفسية خالصة، ولا يمكن أن تكون كذلك لأن أغلب القراءات انتهجت طريق المناهج النصية المعاصرة؛ وإن كان هذا لا ينفي ابتعاد قراءاتهم عن تبين الأبعاد السيكولوجية

(1) رفعت العلان، الشاعر عز الدين ميهوبي، الجزائر من دمعي ودمكم، (صحيفة الرأي)، الأردن، 20 مارس 2011، نقلا عن: www.azzedinemihobi.com.

(2) محمد عيسي، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي "مجلة جامعة دمشق"، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، العدد (1، 2) 2003، المجلد 19، ص 15..

ومن هذه القراءات نذكر: دراسة نجاح مدلل، عبد الرحمن تبرماسين، نعيمة سعدية، نجوى فيران، السحدي بركاتي، يوسف وغليسي.

ق1: عبد الرحمن تبرماسين.

اتجه الباحث في قراءة بعض الدوال النصية إلى مقولات علم النفس لتبيين درجة تعالق الشاعر بالعوالم النفسية؛ ومن ذلك يرى أن الأوضاع التي سادت في الجزائر أثناء العشرية السوداء سببت حالة نفسية للشاعر، مما جعله يتعلق بمظاهر نفسية كالهيجان والحزن والقلق⁽¹⁾، ويقول معلقا على الأبيات الآتية.

أنا ما كنت نبياً..

يطلع الوحي يكفيه جراحا مثخنة..

لا ولا كنت كما قالوا.. "لكل الأزمنة"

أنا لا أملك غيري..⁽²⁾

جاءت نتيجة لحالة انفعالية، ذلك لأن الشاعر - هنا - لا يملك زمام الأمور ليوقف نزيف الموت، مما زاد من أناته وحيرته وقلقه. كما ربط مدلولات علامات الترقيم في النص، بالحالة العصبية التي يعيشها الشاعر، هذه الحالة التي تعمل على تعميق الصراع النفسي مما يجعل الذات الشاعرة بين متناقضين الموت والحياة⁽³⁾.

ق2: نجوى فيران:

لقد طغت المعايير النفسية، بصورة مكثفة في قراءة الباحثة على المعايير الأخرى، وهذا نرجعه إلى طبيعة القصيدة "طاسيليا" - كما قلنا سابقا - إنها تحاكي واقعا غير مرئي، بأصوات إنشادية، على المسرح، ولا شك أن للعوامل النفسية دورا كبيرا في تسيير هذا العرض المسرحي، وقد أوردت الباحثة جملة من المقولات التي توحى بارتقاء القصيدة في الأجواء النفسية، في تحليلها للجانب الصوتي مثلا، توضح الشعور النفسي بأنواعه - القلق والغضب - الكامن خلف بعض الحروف، "فالراء" - مثلا - يعبر عن القلق، والتفاعلات النفسية في الوعي الداخلي، أما "التاء" فيعبر عن الهدوء

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 320.

(2) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر، 1997، ص 28.

(3) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 320.

النفسي، وفي حديثها عن مصادر الأفعال تربط الباحثة بعضا منها بالحالات النفسية "كالبكاء" مثلا يدل على مرض نفسي عضوي، وهو عادة يقتضي التفريغ بهدف التنفيس⁽¹⁾.

هذا وقد تعمقت الباحثة في الشخصيات الواردة في القصيدة، لتقدم لنا بعض أحوالها النفسية التي تعيشها في ظل الصراع القائم، وذلك لتعمق رؤيتنا لهذا المنجز الإبداعي المتميز، فتكون بقراءتها قد حطمت الحواجز بينها وبين النص.

ق3: نجاح مدلل:

لم تتأى هذه الدراسة عن استخراج المضامين النفسية من ديوان "عولمة الحب عولمة النار"، وإن كانت هذه القراءة قد ركزت في الشكل وأهملت العديد من المضامين، غير أننا نراها قد سلكت الطريق نفسه الذي سلكته دراسة (نجوى فيران) في تحليل الأصوات، إذ أعطت لنا بعض المدلولات للأصوات بالإضافة إلى دلالة الإيقاع، فحرف (النون) مثلا يمثل "ثباتا في المشاعر والمواقف، وتركيزا في الكلام، وقدرة على تملك النفس والتغلب على الحزن"⁽²⁾، أما الإيقاع فله علاقة وطيدة بنفسية الشاعر وعدم استقراره وهذه نتيجة بديهية؛ لأن ارتباط الإيقاع بنفسية المبدع أمر طبيعي يفرض نفسه بالضرورة لحظة مخاض النص الإبداعي، لهذا نخلص إلى نتيجة مفادها أن قراءة الباحثة لم تضيف ما يمس المدرسة النفسية بصورة مباشرة بل هي إشارات لحالات نفسية عابرة مر بها الشاعر كغيره من الشعراء ساعة ميلاد القصيدة.

ق4: السحمدى بركاتي:

استطاعت نظرة (السحمدى بركاتي) للأعمال الشعرية لعز الدين ميهوبي أن تلج كل القيم القابعة داخل المدونة وبمعايير مختلفة، فإذا كان البعد الفكري وطيد الصلة بالوطن، فإن البعد النفسي لم يبتعد عن الحنين لهذا الوطن، ومن ثم نلمح معاني الاغتراب تدلو بدلوها في قراءة السحمدى تعبيرا عن الغربة النفسية التي يعيشها

(1) ينظر: نجوى فيران، قصيدة "طاسيليا" لعز الدين ميهوبي" دراسة دلالية، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية وآدابها)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008، ص 33، ص 34، ص 167.

(2) نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان الحب عولمة النار، للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 74.

الشاعر في ظل الظروف السائدة، وقد جسد هذه المعاني كما يرى الباحث في توظيف الضمائر، وتمثيلاً لذلك يعلق الباحث على رباعية "حصار"⁽¹⁾ التي مطلعها:

رأته يحدثها صامتا

ويقرأ بالصمت أقمارها⁽²⁾

يرى الباحث أن الشاعر لم تجد روحه سلوى لأحزانها في عالم الناس فأوت إلى عزلتها، نتيجة لتردي الأوضاع، ولتقريب المعاني النفسية أكثر من المتلقي عمد الباحث إلى شرح بعض الرموز، كالمرأة، والنخلة والليل، وما المرأة إلا الوطن يحملها الشاعر همومه، تعبيرا عن الحب والنخلة، سلوى وملاذا يأوي إليه الشاعر في الهجير، أما الليل فهو رمز الوحدة، والبحر رمز للغربة والتشتت.⁽³⁾

كل هذه مظاهر للاغتراب تهيم بها الذات الشاعرة، وتعليقا عن هذا التحليل فإن الباحث لم يتعمق في المضامين النفسية مع أن المدونة وطبيعة الدراسة التي ركز فيها على بعض المقولات نرى فيها أبعادا نفسية عديدة أو ربما عمد الباحث لذلك ليتوخى الدقة والموضوعية لأن الدراسة تنتهج منهاجا معاصرا.

ق5: نعيمة سعية:

لا تفارق الحالة النفسية للشاعر الحيرة والقلق عند الباحثة على الرغم من اختلاف المدونة، غير أننا وجدنا توافقا إلى حد كبير بين آفاق القراء ذلك لأن الذات المبدعة تترك جزءا من نفسياتها في العمل الفني، تقول الباحثة في تعليقها على الأبيات الآتية:

ناديت البحر

ففاض الموج..

إلى قوله:

ناديت البحر

(1) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 91.

(2) عز الدين ميهوبي، الرباعيات، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، يناير، 1998، ص 34.

(3) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 91، ص 97. 98.

وعدت ألملم قافية الميلاد الأول.⁽¹⁾

أن "جملة (ناديت) هنا جاءت لازمة تجدد مضمون النداء الذي يكرس الحالة النفسية للشاعر كمحاولة للتواصل؛ وهو نداء جسد طلسمية الشاعر في هذا الكون".⁽²⁾
كما لاحظت الباحثة بروز لغة "الأنا" في القصيدة، أو ما يسمى في علم النفس - بحب الذات - وأكثر ما تتجلى "الأنا" في لعبة الضمائر وهو ما نراه متوافقا مع مقولة الشاعر في بداية الديوان:

هذه ليست قصيدتي..

.....

.....

.....

إنها أنا..

الشاعر.⁽³⁾

لم تكن الباحثة وحدها من انتبهت لبروز "الأنا" إذ نجد "يوسف وغليسي" في دراسته ليسميائية الأوراس، يؤكد على الحضور الصارخ للغة الأنا الوجدانية، ما يعمق لدينا فكرة حضور البعد النفسي في شعر ميهوبي، وإن كنا نرى من خلال هذا المعيار قراءات بسيطة وسطحية، على الرغم من أن النصوص الميهوبية تنوّه بوجود عالم نفسي عميق.

وإذا انتقلنا إلى البعد الاجتماعي، فإننا سنعثر على شبكة مفككة من الظواهر الاجتماعية، لا تخرج عن معاني الحرمان والتخريب والضياع مضامين اجتماعية استقرها (عبد الرحمن تبرماسين) بنظرة تشاؤمية فدمج أفقه وأفق الباحث (سعادة لعل)^(*)، في قراءته لقصيدة (اللعة والغفران). أما عن المعتقدات السائدة فقد عبر

(1) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، نوفمبر، 1997، ص14.

(2) نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص121.

(3) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 4.

(*) سعادة لعل، أستاذ بجامعة بسكرة، تقدم بدراسة لقصيدة اللعة والغفران، عمد فيها إلى تبين نزعتي التفاؤل والتشاؤم، ومن هذا المنطلق شكل العنوان الآتي (التشاؤم في قصيدة اللعة والغفران). سعادة لعل، (مقابلة) في جامعة محمد خيضر، بتاريخ 2012/02/09.

عنها (السحمدي بركاتي) من خلال شخصية (العراف) مضيفا لما قاله (عبد الرحمن تبرماسين) و(صالح مفقودة)، فكرة التنبؤ وقراءة الكف؛ ذلك لأن هذه المعتقدات كانت في حقبة معينة تشكل فكرا يؤمن به الشعب الجزائري، ومنها نلاحظ أن هناك تكافؤا وتوافقا في التعبير عن معاني الكف، في هذه القراءات بداية بما رأته (نعيمة سعدية) في قصيدة (النخلة والمجداف) أنها رؤية للمستقبل.

وكذا نجد السحمدي يفصح عن العلاقة بين العراف والكف، فهو من يقرأ الطالع، في حين يظهر العراف في قصيدة (اللجنة والغفران)، عنصرا من عناصر السرد في قراءة (صالح مفقودة) ليضطلع بمهمة الحوار أما في قراءة (عبد الرحمن تبرماسين)، نلاحظ أنها أكثر وضوحا في قراءتها لهذه الشخصية - بالإضافة إلى المعاني الحقيقية للعراف- فإن الباحث يراه في القصيدة لم يقدّم بواجبه كمتنبئ بالمستقبل خاصة في الرؤيا التي تعلقت بالطفلة، وعلى كثرة التساؤلات الموجهة له من طرف الشاعر غير أنه لم يقل شيئا، وفي ذلك يقول عبد الرحمن تبرماسين: إن استخدام الشاعر لشخصية العراف إنما "لنقل جمهور القراء من مشهد يدور حول تساؤل اللافت عن مصيره إلى مشهد يكمن محتواه في تحديد مصير الشاعر من خلال الرؤيا "الموت"⁽¹⁾.

إن اختلاف وجهات النظر بين قراءة صالح مفقودة و(عبد الرحمن تبرماسين)، إنما مرجعه إلى البعد الزمني، إذ ثمة فارق زمني كبير بين القراءتين، أما تأمل القراء لبروز المظاهر الاجتماعية في شعره، إنما نراه نتيجة حتمية وظاهرة واضحة في الدوال النصية في شعر ميهوبي وإن ما قدمه القراء في هذين المعيارين كان نتيجة متوقعة قد ساهمت في تشكيلها المدونة الميهوبية؛ لأنها مدونة ولدت في فترة تسودها الآفات والأزمات الاجتماعية فعاشت وعاشت الوقع بتجاربه .

1-3- المعايير الدينية والسياسية:

إن المهمة الأساسية التي يضطلع بها النص الأدبي، هي مهمة تشكيل تؤمّن إنتاج إشكالية معنى متاحة أمام تطلّعات القراء ولعل كثافة إنتاج المعاني وسعة انتشارها على جسد النص من شأنها أن تمتحن قدرات القراء على الإحاطة بها ⁽²⁾؛ معنى ذلك

(1) عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللجنة والغفران، ص 364.

(2) ينظر: محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس، سيمياء الدال و لعبة المعنى، ص 44.

أن عملية القراءة تسير في اتجاهين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص يضيفي القارئ على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص⁽¹⁾.

وكما قلنا سابقا إن لكل قارئ وجهة نظر اتجاه المقروء، بحسب الثقافة والموروث المخزن في ذهنه، وعلى الرغم من اختلاف القراءات للنص الواحد، غير أننا لمسنا تقاربا في تأويل فكرة معينة في الكثير من القراءات، وهو ما سنلقي عليه الضوء في هذه الجولة الدينية القصيرة فمن خلال الاطلاع على القراءات اكتشفنا أن شعر (عز الدين ميهوبي) حافل بالخطاب الصوفي، هذا الأخير الذي "توغل بالوعي الإنساني نحو أعماق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها...، وأن يخلص الأنا من سجنه ويخرجه من هشاشة الواقع ويخلق به في سموات المطلق اللامتناهي بغية تجديد النبض الروحي وارتفاع أعلى موجات الصعود نحو المتعالي"⁽²⁾؛ لذلك فإن مثل هذا المظهر في شعر ميهوبي يدل على ثراء التجربة الشعرية وتنوعها ومن الطبيعي أن لتواجد النزعة الصوفية مدلولات معينة ومختلفة في الوقت نفسه، وهذا ما عمدنا استخراجها من القراءات السابقة بالإضافة إلى مضامين دينية أخرى لا تقل أهمية عن غيرها.

ق1: يرى (السحمدي بركاتي) أن قصائد عز الدين ميهوبي مليئة بالمضامين الدينية، لذلك أفرد بابا للرمز الديني أورد فيه مثالا عن النزعة الصوفية قول الشاعر: متى سأرسم عشقا أنت منبعه.

«فأنت أعظم بعد -الله- يا بلدي!؟»

إذا ذكرتك كنت الحلم يا وطني

وكنت تسبح في روعي وفي جسدي.

و كنت رحلة عمرٍ بتُ أسأله.

(1) عبد الفتاح، أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة، ووعي القارئ بتحويلات المعنى، عالم

الكتب الحديث، أريد، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2009م، ص 17.

(2) عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، "دراسة نقدية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر [د ط]، 2005، ص 180.

أفي التراب.. يذوب العمر للأبد! >> (1).

يرى الباحث أن الأوراس -هنا- استحال إلى رمز صوفي يتوحد معه الشاعر على طريقة العلاج وغيره من أعلام الصوفية، معبرا عن حبه وولعه كما يبدو صوفيا متهجدا في حضرة المحبوب، وهذا يحيل إلى الصورة الحسية التي يمزج فيها المتصوف العاطفة بالعقل (2).

يصل السحمدي في الأخير إلى نتيجة مفادها أن الرمز الصوفي تواجد بصورة كبيرة في شعر ميهوبي سيما في مدحه للأوراس.

ق2: لا تختلف قراءة (نجاح مدلل) للنزعة الصوفية عن قراءة السحمدي بركاتي، فهي الأخرى اكتشفت العلاقة التي تربط شاعرنا بالمذهب الصوفي من خلال الأوراس تقول: "هنا يحاول عز الدين ميهوبي - كما حال الصوفية - تخطي عالم المحسوسات واعتلاء عوالم الروح بكل تجلياتها فيتحول الأوراس إلى روح سامية وكيان جوهري أصيل (3)، لتصل إلى ما وصلت إليه أغلب القراءات أن الشاعر متشبع بالثقافة الدينية والحس الشعوري العميق بمعاني القرآن.

ق3: كما ربطت الباحثة (نعيمة سعدية) ظاهرة الحزن التي برزت في قصيدة (النخلة والمجداف) إلى الأبعاد الصوفية إذ تقول: "و الحزن هنا قيمة صوفية تتجلى فيها الروح من خلال الجسد إنه رؤية اللامحدود في المحدود" (4).

ق4: وتنضم رؤية (يوسف و غليسي) إلى رؤية (السحمدي بركاتي)، و(نجاح مدلل) في رمز الأوراس إذ يقول: "و الأوراس في مقام آخر هو الجنة الجهنمية المقدسة التي يختزل الشاعر رحيله إليها بعدما يتلاشى الوجود المادي بينهما، فيغرف فيها هوى استثنائيا ويتشظى في أتونها وهجا صوفيا يفيض فناء ووجدا" (5).

(1) عز الدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، ص 64.

(2) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 48، 49.

(3) نجاح مدلل، بناء الأسلوب في عولمة الحب عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 140.

(4) نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 104.

(5) يوسف و غليسي سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص 109.

والأوراس هي المحبوبة التي يلجأ إليها الشاعر في رحلة الفناء الصوفي وهي المطلق الذي يسافر إليه الشاعر مؤيدا صوفيا في رحلة طافحة بالمقامات⁽¹⁾. وأكثر ما تبدو علاقة التفاعل بين النص والقارئ هي قراءة عبد الرحمن تبرماسين حيث عمد إلى ربط دلالة الألوان بالمعاني القرآنية، ضف إلى ذلك شرحه للرموز الدينية شرحا يبدو بعيدا عن البساطة، ما يؤكد أن عملية القراءة لا تقف عند حدود المعاني السطحية وبقدر ما تتسع دائرة التأويل بقدر ما يجد القارئ مبتغاه وتتحقق لديه متعة قرائية.

نذهب في الأخير، إلى القول إن الاعتماد على المعايير الدينية في استقراء المدونة الميهوبية، من طرف قرائنا السابقين، لم يصل إلى درجة كبيرة من إظهار هذا الجانب في شعر ميهوبي، إذا توقفت بعض القراءات عند فكرة واحدة، دون التعمق في مضامين أخرى، وعليه لم تظهر - بصورة جلية - كيفية تعامل ميهوبي مع الدين، هل وافق تعاليم الإسلام في طرحه لمعاني الدينية أم تجاوز ذلك لتحقيق الانزياح الفني؟ وعلى الرغم من الغموض الذي اكتنف بعض الدراسات غير أننا استنتجنا أن الشاعر في اعتناقه للنزعة الصوفية معبرا عن حبه للأوراس لم يخالف ما يصنعه الصوفي بمحبوبته؛ وقد لاحظنا هنا - على اختلاف المدونات - أن قراءة (يوسف وغليسي) أقرب إلى هذا الفهم، أما عن سبب التقاء القراءات في استخراج دلالة هذا الرمز، إنما نرجعه - بحكم الإطلاع على المدونة الميهوبية التي استطاعت أن تضيء لنا جوانب مهمة في هذه القراءات - أن عشق الشاعر لهذا الموطن يفوق درجة العشق الصوفي، الذي يتباهى فيه الحبيب بمحبوبته بل وأغرب من هذا، عندما يأتي إليها الشاعر قبل أن يفظم؛ دلالة على براءة العشق وأصالته الحب، إذ يقول:

أيها الأوراس.. لا تعتب فإنني جئتك اليوم ولم ابلغ فطاما⁽²⁾!

بالإضافة إلى تماثل الأبعاد السابقة في شعر ميهوبي، لا يمكننا أن نتجاهل الجانب السياسي وهو أمر يكاد أن ينطبق تماما على الشعر العربي الحديث: عناقيد من لغة وإيقاع تتأرجح في فضاء السياسة ومهباتها، وكان من الممكن أن يشكل ذلك إحدى

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 110. 112.

(2) عز الدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، ص 39.

الفضائل الكبرى للقصيدة الحديثة، غير أن معظم هذا الشعر، المترع بالسياسة، لا يكتب إلا بطريقة تجانب الأداء الشعري المشحون بالإيحاء والصدق الجارح ولا يستند في معظمه إلا إلى المباشرة والشعارات والنبرة المهرجانية ويتحول الشعر، وبذلك إلى بضاعة مثالية للمتلقي المتحمس السريع⁽¹⁾.

وعلى الرغم من الحساسية التي تجتاح هذا الجانب إلا أن شعراءنا لم يكفوا ألسنتهم عن القول فيه، ويعد شعر (عز الدين ميهوبي) لوحة فسيفسائية تشكلها أبعاد سياسية، في غاية الترميز.

ونظرا لما يحيط بهذا الميدان من مخاطر لم نجد له تماثلا كبيرا في القراءات، وما وجد من ذلك إنما مرده في رأينا ليس لطبيعة النص المدروس وإنما لشجاعة الموقف القرائي، لحظة يحس فيها القارئ أن النص ملكه يتصارع معه بهدف الانتصار.

ق1: وأول قراءة نلتقي بها تستقرئ المضامين السياسية، قراءة (عبد الرحمن تبرماسين) لقصيدة (اللغة والغفران)، إذ يصور لنا ميهوبي حالة الوطن أثناء الأزمة كما توصل القارئ، فلا جرم أن لهذه الأزمة علاقة كبيرة بالجانب السياسي، وعلى الرغم من الغموض الذي اكتنف الدوال في نص القصيدة إلا أن الباحث بجرأة وموضوعية استطاع أن يمتطي قارب التأويل ويغوص به في أعماق الكلمات، ليقول لجمهور القراء أن القصيدة حبلت بالمعاني السياسية، ويتضح ذلك من خلال طرحه لبعض الأمثلة منها:

في تحليله للعنوان، توصل إلى إحياء "اللغة" وهو الصراعات السياسية والأناية، من طرف ذوي المصالح الشخصية؛ ويقصد - هنا - السلطات المتواجدة في الوطن، أما "الغفران" فهو إشارة إلى قانون الرحمة الذي أصدره الرئيس الجزائري (اليمين زروال) (*) قبل أن يصدر قانون الوئام في عهد الرئيس (عبد العزيز

(1) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، ص 83.

(*) اليمين زروال مواليد (3 يوليو 1941) بمدينة باتنة، شغل عدة مناصب العسكرية ترأس الجزائر بتاريخ 12 نوفمبر 1995، وأعلن عن إنهاء عهده بعد الانتخابات في 27 أبريل 1999، 28 أوت 2011. 02:37 صباحا. www.marefa.org/index

بوتفليقة⁽¹⁾، فإذا كان اسم (روما) لا يشكل بؤرة توتر للباحثين (صالح مفقودة، رشيد شعلال) في قراءتهما للقصيدة نفسها، فإن (عبد الرحمن تبرماسين) قد اتجه بها منحى سياسي، وذلك في قول الشاعر:

ربما وليت وجهي. .. شطّر "روما"⁽²⁾

يرى الباحث - هنا - خوف الشاعر من الحياد عن مبادئه، جعله يتجه إلى روما كما فعلت بعض الأحزاب السياسية التي التجأت إلى "سانت جيديو"^(*) فعقدت اجتماعا تحت إشراف الكنيسة لدراسة الوضع في الجزائر، وهذا ما رفضه المواطنون لأنهم لم يريدوا تدويل قضية وطنهم.⁽³⁾ أما قوله:

باحثا عن وطن ضيعته بين الثواني⁽⁴⁾

يرى أن الشاعر قصد بذلك: "ضاع الوطن بين كلمتي، لا ونعم الانتخابيتين"⁽⁵⁾. إن هذا التأويل يظهر عمق الدوال الميهووية، وهو ما أتاح للقارئ فرصة اللعب بها من أجل تفريغ حملاتها المعرفية.

ق2: يذهب السحمدي بركاتي في شرحه للأبيات التي ذكرت فيها (روما) في قصيدة "اللعة والغفران" كما ذكر آنفا، إلى ما ذهب إليه (عبد الرحمن تبرماسين)، وإذ صح القول العكس لأن دراسة السحمدي هي الأسبق، إلا أن ما نأخذه على قراءة السحمدي أنها متحفظة في قراءة هذا الجانب، فكثيرا ما نجده يذكر كلمة سياسة، لكنه لا يقدم لنا تبريرا.

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعة والغفران، ص 336.

(2) عز الدين ميهوبي، اللعة والغفران، ص 45.

(*) سانت جيديو: جمعية إيطالية تهتم بالقضايا المسيحية في العالم، وقد توسّطت في مسائل تهمة العرب، فهي إطار للتفكير، ويشارك فيها أهل المشكلة. ينظر، رضوان السيد، مؤتمر سانت جيديو والمسيحية العربية، 28 أوت 2011،

www.coptcat Rolic.nt

2:50 د صباحا..

(3) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعة والغفران، ص 336.

(4) عز الدين ميهوبي، اللعة والغفران، ص 41.

(5) عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعة والغفران، ص 166.

وفي ختام ه ذه الرحلة التي قادتنا إلى أهم الأبعاد الكامنة في شعر ميهوبي التي اتخذها القراء كمعايير لتقييم شعره، وإن كانت المدونات مختلفة غير أنه يمكن استنتاج جملة من الملاحظات، نهدف من خلالها وضع المتلقي في الصورة، ذلك من خلال تقديم تقييم لا ندعي فيه البراعة، إنما هي آراء قابلة للنقاش، ومن هذه الملاحظات:

- ✓ غياب الدلالات في بعض الدراسات، مما كلفنا عناء البحث عن المدلولات.
- ✓ عدم إعطاء دلالة العناوين وذلك صفة لمحنها في أغلب الدراسات.
- ✓ تشابهت بعض القراءات التي تناولت العمل الواحد في استنتاج المضامين كقراءة نص "طاسيليا".

- ✓ جل الدراسات حكمت على الجانب النفسي أنه جاء نتيجة للاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر، وتغلب الجو الجنائزي على أجواء المدونة في البعد الاجتماعي.
- ✓ كما أن أغلب القراءات تتطرق في قراءتها من الواقع، ما جعل المضامين الفكرية المستنتقة متشابهة، عدا نص (طاسيليا)، الذي فرض على المتلقي قراءة أخرى.
- ✓ قراءة السحمدي بركاتي، من القراءات الموسعة في استنتاج جل المضامين، وتأتي دراسة (عبد الرحمن تبرماسين) في المرتبة الثانية في حين تتفاوت القراءات الأخرى، في المراتب، وضف إلى ذلك هناك قراءات لم تساهم في استخراج المضمون؛ بحيث بقيت أسيرة زمن الدهشة، الذي يكتفي صاحبه بالانطباعات العابرة .
- ✓ إن قراءة، نجوى فيران، لقصيدة "طاسيليا" أغلقت معاني القصيدة، وحصرتها في ميدان العلاقات فيما بين الشخصيات.

2- المعايير النقدية التي استهدفت الشكل (الفني)

1-2 الإيقاع واللغة:

إن أول ما يقترحه النص هو فكرة اللعب على القارئ، قبل فكرة اللعب معه، كمدخل أساسي لقيام العلاقة بينهما، وتقوم الفكرة على جملة مستلزمات وعدة لعب وقابلية على الاستدعاء والإيهام والإغواء، تغري القارئ بقبول فكرة والدخول في ميثاق سجالي ذي حراك مستمر مع النص.⁽¹⁾

(1) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المدلول ، ص 21.

فلا تتوقف حدود العلاقة بين النص والقارئ عند قراءة المضمون فقط لأن النص كتلة مرصعة بجواهر فنية، مغرية، تولد من رحمها دلالات متعددة باستمرار فبقدر ما تعطي المعاني رونقا ومصادقية للشكل بقدر ما يساهم هذا الأخير في تبين مفاتن النص، ومن هذا المنطلق وبالنظر في القراءات السابقة، اهتدينا إلى مجموعة من المعايير الفنية، التي اعتمدها القراء مقاييس في قراءة وتقييم أعمال ميهوبي، لأن فهم العمل إنما مرتبط " ومشروط في آن واحد وبنفس القدر بالمعايير الجمالية التي سجل التاريخ تشكّلها وبمعايير بقي تركزها كامنا"⁽¹⁾.

وما دامت المعايير متنوعة ونظرا لطبيعة الكتابة الميهووبية، التي تزوج بين الشعر الحر والعمودي، وبالتطلع في القراءات، وجدنا أن المعايير تتنوع بين التقليدية والحداثيّة، لذلك حاولنا تقديم المعايير الفنية وفقا لهذا التنوع وهدفنا معرفة كيفية استفادة قراءنا من هذه المعايير على تنوعها، ومن المعايير التقليدية، نجد الوزن، واللغة، أما الحداثيّة فثمة الرمز، التناص، التشكيل القصصي.

2-1-1- الإيقاع (الوزن)

كان الوزن في النص التقليدي هو أساس الإيقاع، وكانت حركة التجربة الشعورية في النص الشعري هي الأساس، وكلاهما مرتبط بالسمع، في حين تحولت معاني الإيقاع في النص الحداثي إذ أضحت فيه القصيدة شكلا مرثيا، حلت فيه العينان مكان الأذن، وهكذا دخلت في عملية التلقي إشارات وحركات ورسوم، يدركها القارئ لا السامع، وبرز في النص إيقاع الصورة بدل إيقاع الغناء.⁽²⁾

في ظل هذا الزخم المعرفي - ورغبة في تحقيق قراءة موضوعية - سعت الدراسات السابقة إلى استقبال النصوص الميهووبية وفق المعطيات الفنية مع التفاوت في كيفية الطرح لاختلاف المدونات، وسنقوم في هذه الجولة الإيقاعية، بطرح أهم العناصر التي تطرق إليها القراء في الإيقاع وهدفنا في ذلك معرفة طريقة استغلال الشاعر للمعايير الحداثيّة، والتقليدية في الوقت نفسه:

(1) هانس روبرت يابوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، (تر: رشيد بنحدو)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، [د ط]، 2004، ص 128.

(2) ينظر: نعيم اليافي، الشعر والتلقي دراسات في الرؤى والمكونات، ص 231، 237.

ق1 يوسف وغليسي: سميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة
 يقر الباحث في دراسته لديوان " في البدء .. كان أوراس"، بأن القصيدة الميهرية
 تستند إلى النظام الخليلي، وبعملية إحصائية للقوائد العشر الأوائ ل من الديوان وجد
 قصيدتين فقط لم تخضعاً لهذا النظام، ويبرر الباحث استخدام الشاعر للنمط الخليلي لأنه
 الأفضل لمسيرة النفس الثوري وأقوى تحملاً للوهج الأوراسي المتأجج، أما القافية، فقد
 شكلت أيقونة للصدى الأوراسي المدوي بالإضافة إلى طغيان الأوزان الصافية؛ وذلك
 لاشتراكها بالطابع الغنائي، وإيقاعها المتصاعد، وشيوعها في السياق الإيقاعي للنص
 الشعري العربي المعاصر، حتى لكأن الشاعر لا يريد أن يباغت المتلقي بإيقاع غير
 مألوف.⁽¹⁾

إن تأويل الباحث لهذا العنصر إنما يتجه إلى المعاني الحداثية، فعلى الرغم من
 تحليله للوزن وفق الطريقة التقليدية غير أنه في التأويل نحا فيه منحى حداثياً وهذا يعود
 لطبيعة المدونة نفسها التي تضع المتلقي أمام خطاب حداثي بالدرجة الأولى.

ق2- مدلل نجاح:

تطرقت الباحثة في دراستها للإيقاع إلى نوعيه الداخلي والخارجي وبعملية
 إحصائية للبحور الشعرية وصلت إلى النتيجة نفسها التي توصل إليها يوسف وغليسي
 بخصوص طغيان البحور الصافية، كان "المقارب" في الصدارة بنسبة (31.42%) يليه
 "الكامل" (28.57%) وأرجعت دلالة حضور البحر الأول إلى طبيعة الشعر الحر، أما
 البحر الثاني فهي رغبة في إبراز أفكار ذات ترابط منطقي وبذلك تكون درجة الانفعال
 متساوية في حداثتها من بداية التجربة إلى نهايتها ا في حين ربطت دلالة البحر
 (المتدارك)، والذي تلاعب الشاعر بتفعيلاته بالحالة الشعورية أما بحر (الرملة)، فإن
 سرعته من سرعة الزمن الذي طغت عليه العولمة في حين جاء (البسيط) ليواكب الجو
 الحزين.

في الأخير توصلت الباحثة إلى ضالة الاشتغال العروضي، وقلة الاستثمار
 للأوزان الخليلية، أما القافية فقد تمكنت الباحثة من استخراج مجموعة من القوافي

(1) ينظر: يوسف وغليسي، سميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص 110 ، 112.

والظاهر أن (المتواترة) هي البارزة في القصائد العمودية، وتعلل عدم إحصائها لقوافي القصائد الحرة؛ لأن هذه الأخيرة تحتوي على التدوير، وهذا يحولها إلى إيقاع داخلي⁽¹⁾. بعد ذلك تدرس إيقاع الأصوات اللغوية التي رأت فيها الصدارة لحرفي "التاء" و"الهمزة"، وأن توظيف الشاعر للحروف كان توظيفا منطقيا. و تعليقا على هذا الفهم نرى أن طريقة تلقي هذا النص لم تتعثر بأفق جديد؛ حيث ظلت المعايير المستخدمة مسيطرة للاتجاه التقليدي خاصة في تحليل القافية.

ق3: صالح مفقودة

شعرية الخطاب في قصيدة (اللغة والغفران) أعربت عن حضور فني لعناصر الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، حيث تناول الباحث ضمن عنوان البنية الإيقاعية، المدى الزمني؛ - أي المدة التي يستغرقها الصوت في النطق - حاول من خلاله البحث عن التوزيع المقطعي في القصيدة، ثم حساب سرعة السطر بطريقة تبدو معقدة، بعدها قسم القصيدة إلى عشرة مقاطع، استخلص في الأخير أن السرعة كانت عالية في البداية، ثم تكاد تكون متساوية بين أجزاء (مقاطع) القصيدة ما جعل من الإيقاع يميل للرتابة والهدوء⁽²⁾.

وتلك خاصية في بحر الرمل، بعد ذلك رحل الباحث إلى عالم الأصوات، ليلتقي مع الأجراس الموسيقية ليؤكد ما قالته الدوال النصية، فثمة مثل لجميع حروف اللغة العربية في النص، بنسب متفاوتة، غير أن السيطرة الكبرى تزعمتها حروف اللين (ل، م، ن)، وهذا ما يتناسب مع ما توصل إليه الباحث بخصوص سرعة السطر والمقطع، إذ تساعد هذه الحروف في رتابة القصيدة حتى تغدو نغمة واحدة⁽³⁾.

كما عرض الباحث للشكل الكتابي غير أنه لم يدرجه ضمن عناصر الإيقاع، على اعتبار أنه عنصر حدائي يهتم بطريقة الكتابة والأشكال الهندسية المصاحبة لها، وعلى هذا يكون اتجاه الباحث في تحليله ينساق نحو الحداثة و ذلك يعود لطبيعة المنهج المتبع.

(1) مدلل نجاح، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار، ص 30 ، 60، ص 148 ، 160.

(2) ينظر: صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري ، ص 73. 76.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 77. 78.

ق4: عبد الرحمن تبرماسين:

على وقع هزات الإيقاع الميهوبي مع القراءة الأكثر توسعا في هذا الجانب الفني، تكلم الباحث عن الوزن، القافية، الوقف، التدوير، النبر، الشكل الطباعي، فاستوفى بذلك العناصر الحداثية والتقليدية، ففي الإيقاع الخارجي يرى أن القصيدة جاءت على بحر (الرمل) وهو ما يتناسب مع طبيعة الأحداث المتفرقة، أما القافية فلم تأت لتحمل معنى، أو لتمنح الوقت وإنما لتتم المعنى، وتعطي الصورة الفنية للنغمة اللاتقة؛ أي غرضها إبراز جانب فني جمالي، كما لاحظ الباحث أن القافية تتنوع، والسبب في ذلك هو محاولة التخلص من رتابة بحر (الرمل)، ثم يشير في الأخير إلى أن كثرة الأصوات المجهورة في حروف القافية إنما يكسبها دلالات السخرية، والجدية في الوقت نفسه (1).

ومن خلال هذا الطرح يكون الباحث - هنا - أكثر تعمقا في شرحه للقافية .
أما عن الإيقاع الداخلي فقد عرض الباحث ظاهرة الوقف (*) الذي وظفه الشاعر وفق مقتضى الدلالة وما يتطلبه النغم، فكلما يزداد النغم أو يرتفع يوظف علامة الاستفهام فيقول :

هل رأيتم وطننا يكبر دوني؟ (2).

و حين تكثر حيرته ويشئت قلقه، وفي حضور المواقف الإيجابية يتعجب فيقول الشاعر:

و أنا ما قلت يوما <<... ودعوا الطوفان بعدي>>! (3)

(1) ينظر عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 330. 333.

(*) الوقف: هو توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه، أما علامات الوقف ليست وحدها تدل على الوقف مادامت كل مساحة بيضاء تؤدي نفس الوظيفة، والوقف في البيت الحر هو وقف النهاية التي تخضع لنظام التفعيلة، أي أن الوزن هو من يتحكم في الوقف: للإطلاع ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 89 إلى 93.

(2) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 27.

(3) المصدر نفسه، ص 27.

هذا ونجد تحليلًا معمقًا لظاهرة النبر (*)؛ حيث تكلم الباحث عن الرسومات والألوان بشيء من التفصيل، فإذا كان (صالح مفقودة) عرض في الشكل الكتابي علامات الترقيم الواردة في القصيدة، فإن (عبد الرحمن تبرماسين) من خلال النبر والشكل الطباعي جمع بين الصور والألوان والأشكال الهندسية الماثلة في غلاف الديوان، ليذهب في تحليله هذا إلى الأبعاد السيميائية التي تركز على الإشارات والرموز، ولا جرم أن لحضور مثل هذه الظواهر في الشعر إنما هو مطلب حدائي؛ حيث أصبح الشعر صورة مرئية، تؤثر في العين كما تؤثر في السمع.

لذلك يرى الباحث أن الصورة المرفوقة مع نص القصيدة من إنجاز الشاعر مما ينفي عنها العفوية، وإن وجودها يدعم القصيدة ويعمل على إشراك المتلقي في تأملها من أجل مقارنة لغتها بلغة النص⁽¹⁾.

ومن هذا المنطلق عمد الباحث إلى ربط دلالة الأشكال الهندسية بمعاني القصيدة معبرا عن غموض اللوحة وصعوبة فك طلاسمها، بعد ذلك استخرج منها الرقم ثلاثة وربطه بالمعرفة والخبرة، ثم صورة رجل يركب قاربا ويعمل على إدارة مجداف؛ إذ تحيل هذه الملامح - وإن كانت غامضة - إلى المركبة وهي الحركة التي عبر عنها بحر الرمل فيما سبق، لكنها حركة بطيئة ما يجعل من الصورة تتسم بالثقل، وكأنه صراع الذات من أجل الوصول إلى النجاة، أما عن اللون فقد اكتفى الشاعر فيه بالأبيض والأسود، وانطلاقا من هذه الثنائية وقف الباحث وقفة موضوعية في شرحه للونين مركزا على صفاتهما الإيجابية فالأسود رمز الخصوبة والقوة، إحياء بجديّة الصراع بين اللعنة والغفران.

(*) النبر: هو ارتفاع وعلو في الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفَع من الرئتين، يجعل المقطع أكثر بروزا.

ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 93.

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 334، 335.

وفي حديثه عن التدوير (*) يرى الباحث أن الشاعر لم يكثر منه لأن القصيدة حركتها بطيئة، تكبح نفس الشاعر من الاستمرار والتواصل في الإنشاء. (1)

في الختام نقول: إن عبد الرحمن تبرماسين استطاع أن يستوفي جل شروط الدراسة الحداثية في تناوله للإيقاع دون أن ينسى لمس أوتار التقليد كتعرضه لظاهرة الوقف، صف إلى ذلك أنه دخل في علم الرسم أو الفن التشكيلي، بهدف قراءة الصورة التي نراها في غاية الغموض فقراءتها لا تتاح لقارئ عادي، بل لقارئ خبير يحمل مرجعية فكرية عن الفنون التشكيلية، وبهذا التحليل يكون الباحث قد وضح الخطوط الغامضة في النص، لأنه استطاع أن يجد المعاني المخبأة في الأجراس الإيقاعية رغم أنها مظاهر شكلية، وعلى ذلك يكون قد اختلف في أمور عدة عن قراءتي (صالح مفقودة) و(رشيد شعلال)، هذا الأخير الذي لم يعرض الظواهر الإيقاعية، في عنصر مستقل، إلا ما جاء بصورة عارضة كنظرته لدلالة الألوان؛ وربطها بالأبعاد التواصلية - في حين ربطها (عبد الرحمن تبرماسين) بالمعتقدات (2) - وحديثه عن اللازمة، كعنصر إيقاعي؛ أي حسن التخلص الذي عبر عن حيوية النص (3).

ق5: يعلق يوسف وغليسي في بداية ديوان (ملصقات) عن حادثة تجربة الملصقات أو ما يعرف بالومضة الشعرية أو التوقيعية بالإضافة إلى اصطلاحات أخرى، تحدد في مجملها "التعبير الشعري المكثف عن تجربة شديدة الالتصاق بالواقع عادة، وبلغة تختزل التجربة في أقل عدد ممكن من الكلمات" (4).

ومن ثمة راح يشير الباحث إلى الخصائص الإيقاعية للملصقات حيث تعتمد هذا الأخيرة على القوافي "المقيدة" ذات الروي الساكن، بهدف تخزين المدلول لتفجيرها في لحظة المنتهى، أما عروضيا تقوم على تكرار تفعيلات من تفعيلات البحور الصافية،

(*) التدوير: ظاهرة خيلية لازمت العروض سواء في التفعيلة الواحدة، أو في إطار الدوائر التي بنت عليها الأوزان، ويقابله في النظام القديم التضمين، يأتي على أشكال عديدة، البسيط المركب، الكلي. للإطلاع ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص 94 وما بعدها.

(1) ينظر عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 335، 337، ص 339.

(2) للإطلاع ينظر: المرجع نفسه، ص 336، 337..

(3) ينظر: رشيد شعلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكيل الحدث الشعري، "اللعنة والغفران" عينة، ص.

(4) عز الدين ميهوبي، ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997، ص 10..

ويؤكد أن أكثر البحور ورودا فيها هي: (الرمل، المتقارب، المتدارك)؛ وما يميز هذه الأوزان خفة تدفق وحداتها الإيقاعية بصفة عامة، مركزا على الإيقاع العروضي⁽¹⁾.
ق6: في حين نرى تعليقا آخر لـ (خرفي محمد الصالح) عن الشكل الطباعي، البارز في سطح ديوان (ملصقات)، ممثلا لنا بنص "المسيرة"، الذي كتب داخل مستطيل أضيف له مستطيل آخر دلالة على أن المسيرة موجهة وغير عفوية، مع إرفاقه برسم يوضح المسيرة على أشكال بشرية؛ الرأس عبارة عن دائرة، والجسم خط، دلالة على عدم امتلاك هؤلاء لقرارهم، أما نص "إنجاب"، فقد أضاف إليه مستطيلا آخر بداخله أربع دوائر متفاوتة الأحجام، وكلمة "ولد" بتتابع مرة كاملة ومرة أخرى ناقصة ليدل على كثرة الأولاد⁽²⁾.

وتعليقا على القراءتين نقول إنهما يتجهان في مسار القراءة الحداثية؛ وذلك يتوافق وطبيعة النصوص في هذا الديوان؛ حيث أصبح الإيقاع البصري هو المهيمن وهو ما دفع بالقراء إلى التركيز في تحليلهم على الأشكال الهندسية، أكثر من التعمق في التحليل العروضي.

ق7: العربي دحو : ديوان كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس.
 يشير الباحث في دراسته إلى أن نصوصه تخلصت من عمودية الشعر واكتفت بنظام التفعيلة مع القوافي المزدوجة من حين لآخر فضلا عن تعدد البحور⁽³⁾، ولم يقدم لنا أدلة أو تبريرات لهذه الملاحظات، فهي قراءة سريعة، تميل للانطباعية.

ق8: نجوى فيران: قصيدة طاسيليا
 في رحاب المستوى الصوتي حاولت الباحثة أن تعطي لنا صورة عن الجو الإيقاعي لهذا العمل الإنشادي، نوجز ذلك فيما سيأتي:
 على مستوى الإيقاع الداخلي، أحصت الصوامت بأنواعها حيث بلغت (12046) صامتا منها (8619 مجهورة) و (3427 مهموسة)، أما الصوائت عددها (9812)

(1) المصدر السابق، ص23، 24.

(2) محمد الصالح خرفي، التلقي البصري، نماذج شعرية جزائرية، (الملتقى الدولي الخامس، السيميائ والنص الأدبي)، ص543، 544.

(3) ينظر: العربي دحو، مقاربات في ديوان العرب الجزائري، ص7، نقلا عن: www.azzedinemihobi.com

صائتا، (7279) صوائت قصيرة، (2533) صائتا طويلا، وفي مواجهة الباحثة لهذا الزخم الصوتي، رأت أنه شديد الصلة بالحالة الانفعالية المسيطرة على الشاعر، وعن هيمنة بعض الصوائت المجهورة ترى أن الصدارة "للهمزة" دلالة عن الهيمنة والتملك سيما أنها تتطلق من عمق النفس التي تسودها الذاتية والأنانية، في حين عبر صوت "النون" عن مظاهر الحزن والحرقة التي تعيشها الشخصيات، أما الحروف المهموسة فقد تزعم حرف "التاء" الصدارة، تعبيرا عن رقة المواقف، كما عبر عن سلاسة وهذوء أجواء نوميديا، بعدما زالت عنهم سحابة أنزار، (1).

وفي حديثها عن النبر، لاحظت الباحثة أن الشاعر لجأ إلى نمطين، "نبر الكلمة"، و"نبر الجملة" لإبراز غايات جمالية وتمثل لذلك بقول الشاعر.

يا أنزار (2)

هل مات؟ (3)

هل كان وحيدا (4)

فقد وقع النبر على المقاطع المفتوحة (يا، ما، كا)، دلت على حرص الشاعر على إشراك غيره ومشاطرته أحاسيسه المفعمة بالضياح، وما زاد في عمق حياة خاصة، وما دامت طاسيليا سلبت إرادتها في الحياة الهنيئة مع عشيقها غيلاس، كان الموت أولى، لذلك عمد الشاعر للنبر في هذا المقطع.

تكلمت الباحثة كذلك عن التنغيم ورأت أنه في بعض أشكاله اتجه إلى النمط التقليدي، لطبيعة النص. (5)

أما على مستوى الإيقاع الخارجي، فقد أشارت إلى طبيعة إيقاع القصيدة الذي يعتمد على وحدة التفعيلة وهي (فعلن) وأحيانا "فعولن" كما يراعي ثنائية القوافي، ما جعل القصيدة تسير وفق إيقاع واحد، وتفعيلة واحدة. (6)

(1) ينظر: نجوى فيران، قصيدة "طاسيليا" لعز الدين ميهوبي "دراسة دلالية"، ص 30 إلى 42.

(2) عز الدين ميهوبي، طاسيليا، دار النهضة العربية، [د ط]، 2007، ص 75.

(3) المصدر نفسه، ص 76.

(4) المصدر نفسه ص 76.

(5) ينظر: نجوى فيران، قصيدة "طاسيليا" لعز الدين ميهوبي "دراسة دلالية"، ص 61. 66.

(6) ينظر: المرجع السابق، ص 16.

ومن باب الملاحظة نقول إن هذه القراءة كان لها فضل الاجتهاد في إحصاء الصوامت والصوائت، مع ربط بعض الدلالات بالمحور العام الذي تدور في فلكه معنى القصيدة، غير أننا وجدنا تقصيرا في حق الإيقاع الخارجي، لهذه القصيدة الإنشادية، التي حتما تختلف عن القصائد الأخرى من حيث الإيقاع الخارجي .

ق9: وفي القراءة الثانية للقصيدة نفسها من "محمد شمس الدين" نجده يشير إلى طبيعة إيقاعها، حيث لمسنا توافقا كبيرا مع ما قالته نجوى فيران، بخصوص وحدة التفعيلة وثنائية القوافي والملاحظة نفسها يمكن أن تنطبق على هذه القراءة؛ إذ تميل إلى الانطبوعية والسطحية، مع أن عنوان هذه الدراسة يبدو مغريا جدا غير أن المضمون خالٍ من الأمثلة والشروح فلا مجال للمقارنة بين القراءتين، مع أن النص واحد، وما اتفقا فيه من حيث الإيقاع أمر طبيعي وبديهي، لأن الإيقاع لا يخضع لتغيرات كثيرة.

ق10: لم تحرم نعيمة سعدية قصيدة (النخلة والمجداف) من الإفصاح عن طبيعة إيقاعها، إذ اتضح أنها من البحر المتدارك ذي التفعيلات (فاعلن 8X)، وهو بحر يتميز بخفة حركاته وتداركها، إذ يساعد الشاعر على إخراج ما يختلج في صدره باتساق وانسجام، وفي سياق حديثها عن التوازي لاحظت أن الوزن ساهم في التحكم في بعض الأسطر الشعرية المتوازية، على نسق عروضي⁽¹⁾.

يتضح من كل ما سبق عن الأجواء الإيقاعية للمدونة الميهوبية أن الشاعر استطاع أن يخلق لنفسه مقروئية على المستوى الفني تحتضن بالدرجة الأولى الهزات الإيقاعية للبحور، بالإضافة إلى تنوع القوافي وفق ما يتناسب والدفقات الشعرية، وبالتالي فإن أغلب القراءات اجتهدت لدرجة كبيرة في تبين عناصر الإيقاع وما يثير الإعجاب هو عدم إهمال الدراسات للجانب الشكلي على اعتبار أنه عنصر إيقاعي حداثي، إذ يحمل الشكل حمولة معرفية لا تختلف عن حمولة اللغة الكتابية، وعليه فإن مقروئته هذا الجانب قد أعربت عن صفات النغم الميهوبي وتأثيره في المتلقي، وكأنه ينهل من سيمفونية أصيلة تستثير في المتلقي حنيناً إلى الماضي .

(1) نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف لشاعر عز الدين ميهوبي، ص 123 . 126.

2-1-1- اللغة:

تعد اللغة إحدى أهم الركائز الأساسية التي تبنى عليها فنية العمل الإبداعي فإذا كانت لغة الشعر هي الجسر الرابط بين النص والشاعر من ناحية الإبداع "كون الشعر يخلق أفعاله في إطار اللغة ويبتكرها من مادة اللغة"⁽¹⁾.

فإن اللغة بالنسبة للمتلقي ليست هدفا جماليا في حد ذاتها، بل صارت أعمق، وبذلك لا يبحث المتلقي عن شاعرية النص وبهائه فهو لا يراها حاملا للمعنى فقط بل يتوقع منها، وظيفة إضافية : أن تحاكي شيئا ما أو واقعا معيناً أو حياة، فالقصيدة بالنسبة للجمهور ليست تجربة رؤيوية بل هي محاكاة للحياة خارج النص⁽²⁾. وفي إطار هذا الطرح يهمننا أن نعرف كيف استقبل قراؤنا لغة عز الدين ميهوبي، ثم كيف كان حكمهم عليها؟ وهل تسير في تطورها المسار الحدائي أم مندمجة مع الأفق التقليدي؟ وهل هي لغة تصرح عن الواقع أم أنها معتنقة تعاليم الطقوس الخيالية؟.

كل هذه الانشغالات وغيرها سنقوم باستخراجها من القراءات، وتجدر الإشارة إلى أن عنصر اللغة لم يأت مستقلا في القراءات عدا في بعض منها، لكن حاولنا أن نستخرج آراء القراء - في اللغة - من خلال تحليلهم للعناصر الأخرى.

ق1: يعرض (صالح مفقودة) في دراسته لقصيدة (اللجنة والغفران) للمعجم اللغوي من خلال تركيزه على الجانب الصرفي، والتركيبى وإن كان ه ذا مهما غير أننا بحاجة لمعرفة الدلالات، وطبيعة المعجم المستخدم تقليديا كان أم معاصرا، على اعتبار أن الشاعر يكتب النمطين: فقد لاحظنا من خلال تحليله للقصيدة مثولا للغة الحدائية، بما تمارسه من خرق واستحداث لأمر جديد في النص الشعري.

ق2: توصل عبد الرحمن تبرماسين من خلال إطلاعه على دراسات سابقة لقصيدة اللجنة والغفران إلى تواجد حقلين دلاليين متناقضين، هما معجم التشاؤم ومعجم التفاؤل، كل منهما يحمل في داخله جملة من المفردات، فمحور التشاؤم مثلا يحتوي

(1) مارتن هيدجر، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلين وتراكل، (ترجمة بسام حجار)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1994، ص 56.

(2) ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، ص 84.

على مفردات (يذبح، جراحا، رماد، حزينة، نعش، دمع، حزن...)، ويعلق الباحث أنه من الطبيعي ورود هذه الألفاظ إذ لا يختلف الواقع عن المضمون الذي تحمله من تقتيل وترهيب وضياح فهذا الشبح الخطير - الإرهاب - كان يستهدف العقول المبدعة مما أثار حزنه وقلقه في الوقت نفسه⁽¹⁾.

ولم يكتف الباحث بهذه الملاحظات، بل قسم هذا الحقل إلى قسمين ليوضح للقارئ أمورا أخرى في غاية الأهمية، القسم الأول تعلق بالأفعال، إذ كانت الغلبة فيها للمضارع دلالة على الاستقبال؛ أي أن فعل الإجرام لا يزال قائما، أما القسم الثاني فتعلق بالأسماء إذ توسم فيها الباحث صفات الحرق والذبح، التفجير وما ينجر عن هذه من طقوس تلحق عملية الموت (كالدفن، الحفر، النعش، الدفن)، كلها أسماء تعبر عن النبوة التشاؤمية للشاعر أما عن حقل التفاؤل فقد لاحظنا تناقضا في رأي الباحث فيما يخص هذه الفكرة؛ حيث عارض في البداية رأي (سعادة لعل) في مسألة ورود النبوة التفاؤلية، ثم يعود في رأيه مستفيدا من الرأي نفسه، فيقول إن حقل التفاؤل جاء مقابلا للحقل السابق، ومن المفردات المتعلقة به (أخطائي، أجلني، سوسنه، الشمعة، الحلوى)، كما يرى أن حضورهما معا إنما رغبة من الشاعر في إيجاد توازن بينهما كي لا يفسح المجال للقهر والعنف، لذلك نجد منحى العنف يتجه إلى الخاتمة⁽²⁾.

ونحن نضم رأينا إلى القراءتين غير أننا نرجح غلبة حقل التشاؤم على حقل التفاؤل، ومرد ذلك إلى العفوية؛ لأن الشاعر لا يمكن أن يكون أثناء الكتابة وفي ظل الظروف التي كتبت فيها القصيدة واعيا بعدد الألفاظ الموحية بالحزن ليضيف لها ما يساويها من ألفاظ توحى بالفرح.

ق3: وفي نطاق الدراسة التداولية التي تهدف إلى إبراز ظاهرة التواصل بين النص والنص المصاحب، يرى "رشيد شعلال أن الشاعر له القدرة على طاقة اللعب

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 345.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 346. 349.

باللغة، بهدف إيهام المتلقي انطلاقاً من معجمه اللغوي الثري⁽¹⁾، وهو حكم انطباعي عام في رأينا لعدم استناده لمبررات معينة.

ق4: وفي دراسة (يوسف و غليسي) لديوان "في البدء..كان أوراس" تعرض لسميائ اللغة من خلال تقسيمها إلى حقلين دلاليين، حقل وجداني رقيق، يحيل إلى الذات العاشقة للشاعر مثل: (مواجعي، الفؤاد، العاشقون، هواك، الذكرى، عيناك، الجرح، قلبي، أضلعي، الأحلام، الروح، الوشم...).

وحقل موضوعي ظل يحيل إلى الطرف الثاني من معادلة العشق مثل (الشهيد، الدم، التراب، الوطن، الصخر، الشموخ، البلد، الجبل، البركان...)، كما أشار إلى ما لاحظته النقاد بخصوص الكلمات الأكثر تداولاً في شعره وهي (الوطن، الشهيد، الأرض، الشجر، النجم)⁽²⁾؛ معنى ذلك أنها لغة تحن للواقع أكثر من الخيال، فهي لغة المقاومة الثورية.

ق5: وقد أشار العربي دحو في دراسته لديوان كاليغولا إلى صفات اللغة الميهووية في الديوان بقوله: "إن سمة لغته العامة اتسمت بالذهولية والغرابة لأن الانزياح الذي خلقتة الأنساق المنتقاة فيه انزياح متعدد الدلالة ومتجاوز في تشكيله اللغوي سائد الشعرية التي يمكن أن تعتمد فيه المدرسة للوصول إلى معانيه"⁽³⁾. وفي هذا نجد إشارة إلى اللغة الحدائية التي تتخذ من الخرق قاعدة لتحقيق الأبعاد الجمالية.

ق6: وفي بناء أسلوب (عولمة الحب عولمة النار) تظهر لغة الرفض أو اللغة الإشعاعية -على قول نجاح مدلل- ذات اللمحة الحزينة المتوائمة مع الأجزاء الجنائزية، تتسم بالانزياح؛ دلالة على الغموض⁽⁴⁾.

ق7: تقول (نجوى فيران) في مقدمة بحثها "تعتبر كتابات ميهوبي الشعرية حقلاً لغوياً غنياً وطيد العلاقة مع النص القديم على عدة مستويات.. إذ له تعامل خاص مع التراث الشعري، وغير الشعري ويتجلى في توظيفه المكثف للغة ذات حمولات معرفية

(1) ينظر: رشيد شعلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكيل الحدث الشعري، "اللغة والغفران" عينة، ص22.

(2) ينظر: يوسف و غليسي، سميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص 108.

(3) العربي دحو، مقاربات في ديوان العرب الجزائري نقلاً عن: www.azzedinemihobi.com

(4) نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب وعولمة النار، للشعر عز الدين ميهوبي، ص 85. 124.

عديدة⁽¹⁾، وبعد تحليلها للأوزان والصيغ الصرفية استنتجت أن الشاعر استغل مخزون اللغة من خلال توظيفه لكل أنواع المشتقات ليضفي على نصه التنوع والثراء بما تحمله هذه الأبنية من معاني⁽²⁾، وما نستشفه من قراءة الباحثة للغة القصيدة، بهذه الطريقة الشكلية أنها تلمح إلى غموض لغة الشاعر، دون الإشارة إلى طبيعة معجمه أهو تقليدي أم حديثي.

ق8: نعيمة سعدية تدلي بدلوها في هذا المضمار، فمن خلال عرضها لظواهر الاتساق والانسجام في الديوان ترى أن لغته استنقت معينها من الموروث بأنواعه وهي مليئة بالأضداد والتكرارات، كما أنها تحقق انسجاما بداية من العنوان الذي قسمته الباحثة إلى حقلين دلاليين، الأول ينتمي إلى (النخلة) من مفرداته (صحراء، رمل، نخلة، ناقة، خيمة)، وكلها رمز للأصالة، أما الحقل الثاني فينتهي (للمجداف) ومن مفرداته (بحر، مجداف، حوت، أسماك، ماء، ملح، موج، اتساع) ترمز للوفاة للبحار، للغرب، كما أشارت الباحثة إلى طغيان الحقل الأول على الثاني من بداية القصيدة إلى نهايتها وهو رمز للتراث والأصالة⁽³⁾.

ق9: في حين لم يتكلم جمال غلاب في دراسته للديوان نفسه عن طبيعة اللغة بصورة واضحة إلا ما جاء تلميحا فهي لغة انقطاع أكثر منها أداة توصيل وتفاهم وتناغم، حيث تضيق بالشاعر في عدة مواقف وتجعله يهاجر دروب المعاني والألوان قصد البحث عن المطلق للتعبير عما لا يعبر عنه⁽⁴⁾.

يتضح من خلال القراءات السابقة لعنصر اللغة، أنها لغة ثرية، تستقي مضامينها من الواقع بالإضافة إلى تعلقها بالخيال، فهي لغة الرفض، والثورة، وهذا ما اتفقت عليه جل القراءات، أما عن أوجه الاختلاف بينها - أي القراءات - إنما نرجعه إلى اختلاف المنطلقات كالدراسة التي تقدم بها (رشيد شعلال) التي تهدف إلى إبراز الأبعاد

(1) نجوى فيران، قصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي، دراسة دلالية، ص ب.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 114.

(3) ينظر: نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 133.

(4) ينظر: جمال غلاب، مقاربة في قصيدة النخلة والمجداف نقلا عن: www.azzedinemihobi.com

التواصلية للغة القصيدة من خلال التعرض للنص المصاحب، ودراسة (نعيمة سعدية) التي تهدف إلى إبراز عناصر الاتساق والانسجام في الديوان. وعموما نستنتج أن اللغة ساهمت إلى درجة كبيرة في الكشف عن جماليات شعر ميهوبي، هذا من جهة وأن القراء استطاعوا أن يبرزوا هذه الجماليات من خلال تعرضهم لعنصري الإيقاع واللغة من جهة أخرى، غير أننا لاحظنا تحليل القراء لهذين العنصرين، إنما جاء مزيجا بين التقليد والحداثة؛ حيث زاجوا بين التقنيات التقليدية والحداثيّة كدراسة (عبد الرحمن تبرماسين)، على الرغم من أن القصيدة حرة معاصرة. وفي مقابل هذا لاحظنا أن بعض القراءات بدت عملية تحليلهم استهلاكية، إذ نراهم يفرضون على النص منهجا لا يتناسب وطبيعة المدونة وهو ما يحرمها من البوح بأبعادها الجمالية، وعلى الرغم من ذلك لا يمكننا إنكار جهود هؤلاء القراء، لأنه في كثير من الأحيان نجد أن طبيعة النص هي التي تفرض هذا المنهج مهما كانت طبيعته.

لا يقف بنا الحد عند الحديث عن العناصر الإيقاعية فقط إذ لا بد من وجود خبايا جمالية أخرى في النصوص الميهرية - على ثرائها المعرفي والفني - وهو ما يدفعنا للعودة إلى الدراسات نفسها بهدف استخراج تقنيات أخرى استخدمت كمقوم لشعر ميهوبي.

2-2- الرمز والتناص

نقوم في هذه المرحلة بعرض أهم العناصر الحداثيّة التي حفلت بها النصوص الميهرية التي اتخذها القراء معايير لتقييم شعره، ولا يتسع بنا المقام هنا لكي نتطرق لكل المعايير الفنية وذلك لكثرتها، ونظرا لتوسع أصحابها في شرحها، وعليه سنكتفي بنماذج منها فقط، وأول هذه العناصر :

2-2-1- الرمز

يعد الرمز سمة أساسية من سمات الشعر الحداثي، ما زاد من عمق التجربة الشعرية الحداثيّة وغموضها، ذلك لأن لغة الرمز تعتمد على شفافية حدسية تتضوأ

بلمعان خاطف يتموج خلف الكلمات حيث تسكن التجربة بمشاعرها وراء سراديب الشعور⁽¹⁾.

وقد عكف مجموعة من الدارسين على التعمق في المشاعر الميهوبية خلف هذه الرموز، وأكثر القراءات عمقا هي القراءة التي تقدم بها (السحمدي بركاتي) تليها قراءة (عبد الرحمن تبرماسين) وقراءة (نجاح مدلل).

ق1: يرى (السحمدي بركاتي) أن شعر ميهوبي غني بالرموز التاريخية، ومن هذا المنطلق عمد إلى تقسيم بحثه إلى مجموعة محاور، وقد جاء تقسيمه للرموز على النحو الآتي:

أرمز الشخصيات: قسمه إلى أقسام

* **شخصيات دينية:** وهي الشخصيات التي ارتبطت بالأبعاد الدينية، ومثال ذلك شرحه لقول الشاعر:

أنت القصيدة "يا زليخة".

لست "يوسف"

لا ولا حتى "العزیز"

و لست أكثر من فتى..⁽²⁾

إذ يرى أن "زليخة" هنا ليست زليخة العزيز بل هي القصيدة التي تمخضت من عمق الوطن والتاريخ.

* **شخصيات مناضلة:**

وهي شخصيات عرفت من خلال نضالها وبطولاتها الثورية كـ (جميلة بوحيرد، والعربي بن مهيدي)، رموز للتضحية من أجل الوطن⁽³⁾.

⁽¹⁾ ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، [د ط]، [د ت]، ص 191.

⁽²⁾ عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، يناير، 2002، ص 31.

⁽³⁾ ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 61. 68.

*الشخصيات الأدبية:

وهي شخصيات عرفت بأثرها الأدبي المتميز ويرى الباحث أنها "قليلة جدا ومتفاوتة الدلالة باهتة البث والإيحاء"⁽¹⁾، كتوظيفه لشخصية "الأخضر فلوس" التي يرى فيها الباحث أنها لا تنهض لكي تؤسس لرمزية تاريخية، وإنما هي وجدانيات شاعر اتجاه صديقه⁽²⁾، وتعليقا على هذا الفهم الذي نرى فيه نوعا من الذاتية، صحيح أن الشاعر يكن تقديرا واحتراما لهذه الشخصية، لكن لا يعنى هذا أن تكون قصيدة بأكملها عبق من الوجدانيات، فقد تكون الشخصية هنا تؤسس لرمزيتها التاريخية لذلك نرى أن هذا الفهم انطباعي، يتخذ من الواقع مرجعا أساسيا والفهم نفسه أسقطه الباحث على شخصية "الطاهر يحيى" الذي خصص له الشاعر قصيدة بعينها، إذ يرى الباحث أن هذه القصيدة جاءت مواساة للشخصية في محنتها المرضية.

يستنتج الباحث في آخر هذا العنصر أن الشاعر قد نجح في صناعة بعض الرموز من خلال توظيفه لشخصيات معاصرة، في حين لم يفلح في بعض الآخر⁽³⁾ وهذا الحكم قد وجد ما يبرره في القراءة من خلال شرحه للمثالين السابقين

* شخصيات منبوذة:

نوع آخر من الرموز لا نجد له تداولاً في الساحة النقدية المعاصرة، تطرق فيه الباحث لأهم الشخصيات التي شكلت بجبروتها رمزية تاريخية، كشخصية "الدجال"، وشخصية "كاليغولا"، هذا الأخير الذي عبر به الشاعر عن مرحلة تاريخية مرت بها الجزائر؛ حيث يرى الباحث أن الشاعر قد نجح في استدعاء وتوظيف هذه الشخصية معادلاً موضوعياً للقتل⁽⁴⁾.

ب- رمزية الأحداث:

ويقصد بها الأحداث التاريخية كفتح الأندلس التي استحضرها الشاعر بتقنية قلب الحقائق وذلك بغية إحداث مفارقة بين ماضي الفتوحات وحاضر الانكسارات، وفي

(1) المرجع السابق ، ص 70.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

(4) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 72 إلى 73.

ديوان كاليغولا يرى الباحث أن الشاعر جمع بين أحداث متباينة الزمان والمكان ومتماثلة في المضمون والفكرة، من أجل خدمة الرمز المعاصر (الرايس) الذي حوله الشاعر من حيز مكاني تعرض لأحداث دامية إلى فضاء رمزي مليء بالدلالات، ومن ثم تحول "الرايس" إلى "غرنيكا"؛ من خلال تعرضها للقتل، "و كاليغولا" يعلق صورة "غرنيكا" على الجدران دلالة على أنه هو الذي رسمها بالدم^(*).

ج- رمزية المكان

من الأماكن التي شكلت رمزا في شعر ميهوبي نجد (الأوراس، القدس، بيروت) - كما سبقت الإشارة إلى ذلك في البعد الفكري - وقد لاحظ الباحث أن المكان في تجربة ميهوبي أحيانا يستدعي بدلالاته العادية ليعبر عن موقف نفسي فلا يكسبه أي طاقة إحيائية، وأحيانا يعمد لتجريد بعض الأمكنة من دلالتها الحقيقية ويشحنها بدلالات جديدة، كما استنتج الباحث أن هناك أمكنة لم ترق إلى أن تكون رمزا، بل تكتفي بأداء وظيفة لسانية فقط⁽¹⁾.

على العموم يمكن القول إن الباحث بتجربته القرائية استطاع أن يضيف على النص خبرته المعرفية وذلك من خلال استخراج الرمز من بعض الأبيات الغامضة، محاولا إلقاء ألية التأويل على دوالها ليؤكد للقراء أن النص الميهوبي غارق في بحر رمزي متنوع الدلالات، وما زاد من عمق الدراسة هو ما ذهب إليه الباحث في عملية التفصيل في الرمز التاريخي ودلالته حيث استخرج أنماطا أخرى للرمز، كرمز المرأة الوطن، والرمز الخاص هذا الأخير عرض فيه الباحث المصطلحات التي أصبحت - بمرور الوقت - من كثرة استعماله لها رموزا خاصة بتجربته الشعرية، كما في قوله:

الخيمة تتلو سورتها..

والرمل تشبث بالنخلة خلف

الليل الناسك ينتظر الأذان

يصلي الرمل صلاة الغائب..

(*) القصيدة التي علق عليها الباحث بعنوان (غرنيكا) من ديوان ، عز الدين ميهوبي، كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، مطبعة دار هومة، ط1، فبراير، 2000، ص 76. 79.

(1) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي ، ص 83 إلى 90.

أين الغائب؟⁽¹⁾

وفي تعليقه على الأبيات يرى أن الألفاظ (الخيمة، الرمل، النخلة، الليل) خرجت من معانيها المعجمية لتصبح "النخلة" رمزا للأصالة، و"الرمل" رمزا للقادم الآتي من خلف البحار، وهي المصطلحات نفسها التي ركزت فيها الباحثة نعيمة سعدية، واهتدت للدلالة نفسها.

ثم استخرج الرموز الأسطورية كان أهمها، طائر العنقاء و طاسيليا (عروس المطر)، أما الرموز الدينية، منها شخصية (يوسف، موسى، عيسى) وقد استحضر الشاعر هذه الشخصيات بدلالات منها ما ظل حبيس المعنى الأصلي ومنها ما جاء مغايرا للدلالة الأصلية⁽²⁾.

بعد هذه الجولة الرمزية التي عشناها مع قراءة (السحمدي بركاتي) التي أكدت لنا غنى تجربة ميهوبي الشعرية بالرموز التاريخية، وأن حضور الرمز في مدونته كان له دور كبير في إبراز الجوانب الفنية، حيث تعددت أبعاد الرموز وتنوعت، ما دفع بالباحث إلى استنطاق دلالاتها واستخراج جملة من المقولات، الحبل بالمعاني فيكون بقراءته هذه قد وضح لنا المسار الإبداعي للشاعر.

ق2: أفرد عبد (الرحمن تبرماسين) عنصرا مستقلا لتحليل الرموز

الهرمنيوطيقية في قصيدة (اللعة والغفران)، من أجل القبض على أهم الكلمات التي تحمل في مضمونها تجربة رمزية، ومن هذه الرموز يذكر الباحث (البوم، علي بابا، العراف، القبرة، الحصان، الزنابق) يقول الشاعر:

ربما أخطأني المـوتُ..

فطارت من شفاهي لعنةُ البوم..

وطـارتُ أحـصنة⁽³⁾.

من خلال هذه الأبيات، واستنادا إلى الخلفية المعرفية للباحث، ونتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، استخرجت دلالة (البوم) ومع أن هذا الطائر يمثل - في العرف -

(1) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 37.

(2) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 96. 103.

(3) عز الدين ميهوبي، اللعة والغفران، ص 25.

رمز الشؤم، غير أن الباحث أعطى له دلالات مغايرة انطلاقاً من قاعدة موضوعية؛ فالبوم طائر متميز يستغني عن التدجين ويرفض التسوق العاطفي، وهاتان صفتان كفيلتان لإبعاد الشؤم عنه، ومن هذا التشكيل الإيجابي لرمز البوم، أضحي يعبر عن حالة الجزائر التي جمعت بين الجمال والحكمة .

كما ربط بين رمز الحصان والبوم، كونهما يشتركان في صفة الرفض والحرية، وفي ظل هذا الصراع نلمح روح التفاؤل تومض بين الفينة والأخرى⁽¹⁾

وعن شخصية "علي بابا" فقد استحضر القارئ مجموعة من أبيات الشاعر مستخرجاً منها رمز للانتصار على الخبث من قوله:

لست وحدي
افتحوا صدري وقولوا مثلما قال "علي بابا".
لسمسم...

«افتح الباب!» سأفتح..⁽²⁾

إن المعالجة الإجرائية للرموز الهرمنيوطيقية التي قام بها الباحث، أنهت به المطاف إلى القبض على السر الذي تخفيه هذه الرموز، وهي رغبة من لدن الشاعر من أجل أن يغدو القارئ منتجا لا مستهلكا وهو الهدف الذي تطمح إليه نظرية التلقي. وعموما فإن المسار التحليلي الذي انتهجه الباحث في قراءته لهذه الرموز يبدو في غاية المنطقية، وما يزيد في تأكيد الفكرة هو ربط دلالة كل رمز بالمعنى العام الذي تدور في فلكه القصيدة، دون إهمال الخصوصية التي ينفرد بها كل رمز.

ق3: نجاح مدلل في قراءتها لـ (عولمة الحب عولمة النار) تقسم الرموز إلى:

***رموز مستوحاة من الطبيعة والواقع :** مثل الأوراس؛ رمز الشموخ والهوية والانتماء.

***الرموز الأسطورية:** كالعنقاء؛ دلالة على التجدد والتحول في الحياة.

***رموز دينية:** منها شخصية (أيوب) دلالة على الصبر، وشخصية (يوسف) حيث تعلق الباحثة على الأبيات نفسها التي استحضرتها (السحدي بركاتي) في تعليقه عن الرمز

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 370. 371.

(2) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 26.

يوسف، وقد لاحظنا عدم اتفاق في دلالة الأبيات عند كل منهما، فنجاح مدلل ترى أن الشخصيات التي ذكرت مع يوسف - العزيز، زليخة - لم تعرب عن معنى ولم يبرز فيها يوسف بروزا كافيا بحيث ضاعت دلالاته وسط صورة لا تضيف بعدا إيحائيا، وعليه ظلت الصورة مضطربة، ولا فائدة من هذا التوظيف⁽¹⁾.

إن هذه الصورة غامضة لدرجة أن القارئ لا يستطيع التمييز ما إذا كانت زليخة هنا هي امرأة العزيز أم الأديبة (زليخة السعودي) والمحتمل عندنا امرأة العزيز لكن استخدمها الشاعر بهذا الاستخدام لرباغت القارئ من أجل اتساع هوة التأويل وهذا دأب كل مبدع من أجل تحقيق مقروئية واسعة فكل نص يحمل مجموعة لا متناهية من الدلالات.

2-2-2- التناسل:

ينفتح الخطاب الشعري الحداثي على آفاق معرفية أخرى تحضر في شكل نصوص ضمنية، تتنوع في مفاهيمها بتنوع الطرح، ويشكل التحضير الثقافي والفكري للقارئ عنصرا مهما لفهم هذا التنوع، إذ لا بد من أن يكون القارئ ذا خلفية معرفية مختلفة المشارب لأن فهم النص بمعزل عن ذاكرة غنية معرفيا يعد فهما ناقصا لأن هذه النصوص تزيد من تعميق دائرة الفهم، من جهة، وإثراء التجربة الإبداعية من جهة أخرى.

وقد لاحظنا من خلال اطلاعنا على القراءات أن نصوص عز الدين ميهوبي ثرية بالخلفيات المعرفية، مختلفة المناهل، وسنحاول استعراض كيف حاور قراءنا هذه النصوص لنكتشف ما إذا كان الحوار سطحيا يعتمد على شرح النص كما هو أم حوارا عميقا يهدف إلى تفكيك البنية، وتشبيتها لخلق نصوص أخرى.

ف1: تعد قصيدة (النخلة والمجداف) فضاء رحبا ارتمت في أحضانه مجموعة من النصوص الغائبة، اهتدت لها (نعيمه سعديه)، مقسمة هذا الحضور والارتقاء إلى ثلاث إشارات.

(1) ينظر: نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار، ص 140. 144.

أولاً: ما تعلق بالنص الأسطوري

تعد أسطورة سيزيف (*) من الأكثر الأساطير حضوراً في شعر ميهوبي - كما تذكر الباحثة - وتقول في شرحها إن الشاعر: "استحضر كل طقوس هذه الأسطورة ليعبر عن عبثية البحث عن قارئ صادق للكف، وهذا ناجم عن استحالة ذلك، ولذلك بحثه يستمر ويستمر دون توقف" (1).

فتشت عواصم هذا الكون

لأقرأ كفي..

كانت مفعمة بالحزن

فتشت..

وفتشت.. (2)

لقد أضافت الأسطورة للنص بعداً دلالياً ألح عليه الشاعر من خلال كل المقاطع، وذلك لاستيعاب الواقع المسطر بصراعه المتناهي من أجل البقاء فمن خلال رمز سيزيف يقارب الشاعر بين صورتين متباعدتين يحاول تقريبهما إلينا في لعنة الحياة التي تلقاها سيزيف، ومحنة السعادة التي لم يدركها الناس؛ لتمشي حياتهم فضاء لا يعرفون أمره كصخرة سيزيف التي تعلو وتهبط، فسيزيف الضبابي الذي أدرك نفسه في الشخص الفاعل الذي وعى مأساه فتجاوزها بإسقاط دوره على الكف، فهو يعرف ما يريد، في حين الكف تجهل هذا النزوع العبثي، وهذا ما يبرر ميل النص إلى بناء عالم آخر (3).

(*) سيزيف، كان أحد أكثر الشخصيات مكرراً بحسب الميثولوجيا الإغريقية، و يقال أنه قرص الشمس الذي يطلع كل صباح ويعتبره باحثون آخرون تجسماً وتشخيصاً للأمواج المائجة ارتفاعاً وانخفاضاً، وعموماً على اختلاف الآراء فإن سيزيف أسطورة ترمز إلى الصراع العبثي في سبيل المعرفة، ورمز الكدح والمشقة والحنكة والمهارة، ينظر:

www.ebnmasp.net

03 :00، 2011/08/28

(1) نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 184.

(2) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 15.

(3) ينظر: نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 184.

ثانياً: إشارات تتعلق بالنص القرآني

نصوص متعددة استخرجتها الباحثة مركزة على النص القرآني نورد بعضها منها: حيث استنطقت من الأبيات الآتية، قصة الخلق.

بدء الأصل...

وبدء الطين..

وبدء البدء⁽¹⁾.

ترتبط هذه الأبيات بالنص القرآني الذي يقول فيه تعالى: ﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَإٍ مَسْنُونٍ (26) وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَارِ السَّمُومِ (27)﴾⁽²⁾. تقول في تعليقها إن الشاعر لجأ لهذا الاستحضار إنما ليوافق سياق النص، لذلك لم يتعامل معه باعتباره مخزوناً، فبطريقة تأليفه عبر عن توافق وتكافؤ النصيين، ذلك أن آدم ليس منفصلاً عن وقوع الإنسان في الخطيئة في طلاس الغيب وفضول المعرفة لذلك يواصل الشاعر في ذكر كل فصول قصة الخلق ليعبر عن هروب الإنسان من مصيره ومن التراب الذي خلق منه⁽³⁾.

ثالثاً: الموروث الشعري:

فذاكرة الشاعر مفتوحة لاحتضان كل شيء (الليل، الصلاة، البحر، الرمل، السنابل، الحزن... الخ) والمرجعية هنا هي الموروث الشعري، كليل امرئ القيس الذي استحضره الشاعر تعبيراً عن همومه ومواجهه⁽⁴⁾.

تنتهي الباحثة في الأخير إلى نقطة الفصل، حيث أحالت القصيدة بأكملها إلى نص نزار (قارئه الفنجان)، فالذات ترفض الإبحار في العينين في النخلة والمجداف، والفنجان يرفض الغرق في بحر عيني قارئه هذا الفنجان⁽⁵⁾.

(1) عز الدين ميهوبي، النخلة والمجداف، ص 38.

(2) سورة الحجر: الآية 26، 27.

(3) ينظر: نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف، للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 189.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 198.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 201.

وهكذا تؤكد لنا أن النص "آلية تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية ويترتب عن هذا اللاتناهي غياب حدود تقيد هذه الممارسة النصية"⁽¹⁾.

ونحن نرى أن الباحثة في قراءتها لهذا الجانب كانت موفقة وموضوعية في استنتاج مدلولات هذا الموروث المتنوع حتى بدت قراءتها منتجة لأفكار أخرى فأغلب الأمثلة التي مثلت بها تتسم بالغموض؛ إذ لا تعرب عن معنى بعينه منذ البداية إلا في القليل منها.

ق2: في القراءة الثانية لهذا الموروث نلتقي مع دراسة (نجاح مدلل) باختصار حيث قامت الباحثة بتقسيم التناص إلى:

أ- التناص القرآني : ومن خلال معابنتها لهذا الاستحضار استنتجت أن الشاعر يستحضر النصوص القرآنية بتقنية الامتصاص والاجترار، فمن غير النص الغائب لا يستطيع الشاعر أن يحمل كلامه الدلالة المطلوبة.

ب- التناص الأسطوري: كأسطورة السندباد التي استحضرها الكثير من الشعراء دلالة على البحث واختراق المجهول⁽²⁾.

ج- استحضار الشخصيات : تعود الباحثة للأبيات التي استحضرت فيها الشاعر يوسف والعزیز وزليخة، لتضم رأيها إلى رأي (السحدي بركاتي)، أن القصيدة موجهة إلى روح الشخصية الأدبية (زليخة السعودي)؛ حيث ترى الباحثة أن استحضار الشاعر لهذه الشخصيات ليس من باب الترف، بل حاجة في نفسه لا يعلمها إلا هو، ثم تعلل أن اجتماع الأسماء الثلاثة استحضار لقصة إغواء زليخة ليوسف لكن هذا الإغواء على مستوى الجسد، أما إغواء الأدبية فهو على مستوى الفكر والرؤى كما اشتركت الشخصيات في التوبة، حيث تابت (زليخة) امرأة (العزیز) وكفت على ما أقبلت عليه، كما تابت "زليخة" الأدبية بالكف عن الكتابة، ولن يكون ذلك إلا بالموت⁽³⁾.

وتعليقا على هذه النتيجة نرى أن الباحثة لم تعطي الصورة حقها من التأويل، إذا لا مجال للمقارنة والتشبيه بين توبة "زليخة" امرأة العزیز و"زليخة" الأدبية لأن التوبة

(1) محمد بوعزة، رهان التأويل، (مجلة ثقافات)، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 10 ربيع 2004، ص 19.

(2) ينظر: نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار، للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 374.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 171.

تستوجب الذنوب فهي ترتبط بالخطايا والسيئات، لذلك فإن الكف عن الكتابة لا يعد توبة وإلا اعتبرنا الكتابة خطيئة من الخطايا، فمنطلق الباحثة في تأويل هذه الفكرة لم يساعدها على بلوغ المعنى الأقرب للصورة .

ق3: يرى (عبد الرحمن تبرماسين) في دراسته لقصيدة (اللعة والغفران)، أن الشاعر استحضر شخصية (موسى) بطريقة مخالفة للشعراء المعاصرين فأغلبهم وظفوها توظيفا سلبيا، فهي دائما رمز للشعب اليهودي المعتدي وهو تأويل خاطئ، ولعل ما يربط الشاعر والنبي هي الظروف المحيطة بكل منهما، موسى بين معتدين يضمرون له الشر، والشاعر أمام أناس إرهابيين مجهولي الهوية⁽¹⁾.

من مجمل ما قيل في هذه الجولة التي قادتنا إلى التراث الذي نهل منه عز الدين ميهوبي لإثراء تجربته الشعرية، نستنتج أن مساءلة القراء للدوال النصية، أعربت عن ثراء نصوص الشاعر بالموروث على اختلاف أنواعه - القرآن، الأساطير، الشخصيات التراثية، نصوص شعرية - كما أثبتت الدراسات ثراء الزاد المعرفي لأصحابها، وإن كنا نرى أن انتباه القراء لهذه الخاصية الفنية كانت تحركه جملة من المعارف السابقة على هذا الجنس ؛ إذ لا يستغني الشعر المعاصر عن الموروث، ولذلك كانت تبريراتهم تابعة لما هو مخزون في الذهن أولا، وما هو شائع ثانيا، وما ساعدهم في ذلك تقنية الامتصاص الذي عمدها الشاعر في استحضار أكثر النصوص وهو ما يقلص من حجم دائرة التأويل، و على الرغم من ذلك فإننا لمسنا بعض القراءات المنتجة، فلا نعيب على بعض القراءات بساطة التأويل للنصوص الغائبة ، لأن طبيعة كثير من الأمثلة عرضت بصورة مباشرة لا تحتمل العديد من التأويلات، أو أنها لا تعطي صورة واضحة للمتلقي، من الوهلة الأولى وهو ما يدفعه لأن يتوه في سراديب التأويل أو يقف عاجزا عن إدراك المعنى، مثل ما بدا في تعليق نجاح مدلل على الأبيات التي ذكر فيها (يوسف) إذ تقول "إن المعنى لا يعلمه إلا هو".⁽²⁾

وفي ختام هذا العرض الفني، الذي عشناه في ظل المعايير التي اتخذها القراء مقاييس لاستتطاق جماليات شعر ميهوبي، فمن خلالها أصبحنا على علم بأن التجربة

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعة والغفران، ص 374.

(2) نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار، للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 374.

الميهوبية غنية بالمضامين الفكرية والسياسية والاجتماعية، وهو ما أضاف إليها بعدا جماليا رغم الظروف التي كتبت فيها أغلب الدواوين، بالإضافة إلى ذلك فإن للجانب الفني بأنواعه دورا كبيرا في تثبيت هذه الفكرة إذ يرتمي شعر ميهوبي في الحداثة ارتماء لا يجرده من التقليد، وهو ما دفع بعض القراء للتركيز في الخصائص التقليدية والحداثيّة للشعر.

وعموما نقول إن الشاعر قد حقق لنفسه مقروئية مختلفة تستهدف عدة مستويات من الدراسة كما بدا واضحا في اختلاف منطلقات ومناهج القراءات، وهو ما يؤكد أن تجربة ميهوبي لا تكتفي بالنظرة السطحية بل تتعداها إلى تبني آفاق أخرى.

ثانيا- آفاق الانتظار المؤسسة عبر التاريخ :

بعد رصد جملة القراءات التي تناولت شعر ميهوبي بالدرس والتحليل، حيث تباينت في أشياء وتشابهت في أشياء أخرى، ومن خلال هذا استطعنا أن نكتشف الخصائص الفنية والمرامي الفكرية التي تحملها المدونات الميهوبية، وأصبح من البديهي تصنيف شعر ميهوبي ضمن خانة الشعر المعاصر، على الرغم من الازدواجية الكتابة التي تبناها منذ ديوانه الأول - (في البدء ..كان أوراس) - إذ نجد كما هائلا من القصائد العمودية التي حافظ فيها ميهوبي على عمود الشعر التقليدي.

وكما أشرنا سابقا أن أغلب المدونات خرجت إلى الساحة النقدية في وقت متقارب جدا عدا الديوان الأول، وهو ما دفع بحركة التلقي والقراءة أن تتكاثر في نفس الوقت فأغلب الدراسات التي رصدناها تتراوح تواريخها ما بين سنتي (2004- 2011)، وفي ظل الظروف التي ساهمت في إرساء فنيات هذه الأعمال الإبداعية، تعلقت القراءات هي الأخرى بمجريات الواقع، فأفرزت لنا مخطوطات ترامت في منحنيات مجموعة الظروف السياسية والاجتماعية والدينية التي كانت ولا زالت تحف مشارق الوطن ومغاربه

وعلى العموم فإن نظرية القراءة والتلقي لا تقف عند رصد القراءات السابقة وفق المعايير التي قرئ بها النص، بل الأهم من ذلك هو متابعة كيفية تشكيل آفاق القراء عبر السيرورة التاريخية، لقياس المسافة الجمالية، ثم النظر في زمن التلقي، وما

أفرزته القراءة من جماليات تتخللها خيبة انتظار، وفهم هذه المعادلات وجب علينا ألا نتخلى عن القراءات المطروحة في هذا الفصل.

1- تشكيل الآفاق

الآفاق كما تبين سابقا أنه مجموعة الاستعدادات التي يتهيأ بها القارئ لاستقبال العمل الفني، وقد تشكل آفاق قراء ميهوبي على النحو الآتي:

1 1 المعايير المعهودة:

"إن القصيدة العربية البيتية قد استطاعت على المدى الزمني الطويل الذي قطعته والتراكم الفني الذي حققته، والقواعد الجمالية والفكرية التي كرستها، أن تخلق لنفسها حالة تواصلية أو قواعد استقبالية راسخة في الذائقة الشعرية العامة والخاصة"⁽¹⁾. وهذه القواعد تتخلص في عمود الشعر؛ إذ تقاس جمالية القصيدة التقليدية بمدى تعالقيها به ومن هذا المنطلق تشكلت المعايير التي يقرأ بها الشعر التقليدي والمتمثلة في الوزن، والقافية والصورة الشعرية وغيرها، وظلت تلك المعايير حقبة من الزمن تمثل "قواعد استقبالية في الأساس..."⁽²⁾.

ولكن الأمر يختلف في القصيدة الحداثية، إذ لا تكفي كتابة الشعر الحر بالوقوف على الطلل والبكاء على الدمن، بل تعلق القصيدة المعاصرة بأجواء مغايرة عما هو مألوف، فقد "حاولت قصيدة التفعيلة الريادية تأسيس قواعد استقبالية جديدة مبنية على المضمون الفكري الثوري أساسا، وعلى بعض القيم الجمالية الجديدة المتصلة بالصورة الشعرية وبنائها ضمن قانون المفارقة... حيث تحقق الدهشة في نفس المتلقي وتحدث المفاجأة... حيث يتم الاحتفاء بكسر التوقع"⁽³⁾.

ومن هذا التحول أضحت قراءة الشعر الحر تتطلب معايير جديدة تبتعد عن تلك القواعد الجاهزة عكس ما كان سائدا إذ تقاس جمالية القصيدة الحداثية بمقدار ما تحمله من عناصر فنية تجاوز المألوف، كالتناص، والرمز، المفارقة... الخ.

(1) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص105.

(2) المرجع نفسه، ص 105.

(3) المرجع نفسه، ص 105. 106.

" وتمثل هذه القراءة لجديد الشعر العربي التفاتة ذكية حدائية وتخلصت من سلطة المعطى الثقافي السائد، وأسست منعطفًا جديدًا لمسار النقد... بعودتها إلى النص ومساءلته لسبر أغواره واستقراء جمالياته مما يدل على تغير في عملية التلقي التي بدأت تتعمق خبرتها بعد تراكم التجارب النقدية، والتبدلات الإبداعية التي أنتجها شعر المحدثين"(1).

انطلاقًا من هذه الأفكار، واستنادًا إلى القراءات السابقة التي قرأت شعر ميهوبي، اكتشفنا أن المعايير التي اعتمدت في قراءة مدونته تتنوع بين المعايير الحدائية والمعايير التقليدية سواء على مستوى الشكل أو المضمون. ذلك لأن القراء كانوا على استعداد لتقبل عمل يمزج بين النمطين إذ تعد الكتابة بهذه الطريقة 'مسايرة لما هو واقع في العالم العربي، وهو واقع تفرضه التجربة الشعرية للشاعر فيجد نفسه بين شكلين في عالم نفسي واحد لا يستطيع إلا التعبير بالشكلين معا... وقد يتفاجأ متلقي النص بهذا التجاوز لكنه سرعان ما يكتشف أن النص لحمة واحدة"(2).

فعملية المزج هذه أصبحت معيارًا معهودًا لدى المتلقي، ضف إلى ذلك أن تجربة الشاعر تحتوي على أبعاد فكرية - كما استقرأها القراء - حيث توصلت كل القراءات إلى أن شعر ميهوبي وطني بالدرجة الأولى، ولا يعد ذلك ميزة خاصة، بل هدف تهدف إليه القصيدة الحدائية إذ "لم تعد مطلبًا جماليًا محضًا، بل كانت تبدو في أحيان كثيرة حاجة فكرية ووطنية، أو جهدًا مزدوجًا فنيًا وفكريًا في أفضل حالاتها"(3). وبالتالي فإن عز الدين ميهوبي بتضمينه لهذه المعاني الوطنية يكون قد وجه أفق القراء إلى معيار مألوف لديهم، وإن كان غير تقليدي، حيث عرفت مرحلة ما بعد الاستقلال - ونتيجة للظروف آنذاك - بروز هذا النوع من الشعر الذي يتغنى بالمعاني

(1) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي،

ص37

(2) منتديات فيض القلم، التجريب الفني في النص الشعري الجزائري، 13 ماي 2011، الساعة 54: 11 ليلا

www.9alam.com

(3) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي "دراسة نقدية"، ص 71.

الوطنية والنزعة الإنسانية فلا شك أن استقبال مدونة في هذه المرحلة ستكون مشابهة لسابقتها من النصوص، وهو ما حدث مع قراء عز الدين ميهوبي.

أما عن القصائد العمودية التي حفلت بها مدونات ميهوبي - كما أشرنا سابقا - جاءت بمثابة النبراس الذي ينير طريق المتلقي إذ يعتمد هذا النمط إلى تحقيق المتعة واللذة له باعتباره النمط المعهود، مما دفع ببعض القراء إلى احتضان المعايير التقليدية لتقييم هذا النمط وعلى المنوال نفسه استمروا في تحليلهم للشعر الحر، إرضاء لرغباتهم التي تميل إلى المألوف والمعهود، يقول (يوسف وجليسي) عن ديوان "قي البدء.. كان أوراس":

"تستتم القصيدة الميهوبية استنامة قصوى إلى النظام الخليلي العمودي القائم على تناظر الشطرين وانتهاء كل بيت بعلامة إيقاعية مطردة"⁽¹⁾.

وتقول (نجوى فيران) عن قصيدة "طاسيليا" إن الشاعر جنح في التنعيم للنمط القديم التقليدي... ولعل كتابة النص دعت إلى ذلك"⁽²⁾.

فمن الطبيعي أن اهتداء القراء لمثل هذه الآراء والأفكار يؤكد استفادتهم من التجارب الإبداعية السابقة التي تعمل على استحضار هذه المعايير وبالتالي ستكون عاملا مهما في فهم النص الإبداعي، وأن غياب هذه المعايير عند القارئ سيخلق نوعا من العجز في فهم النص، وعموما يمكن القول إن المعايير المعهودة التي شكلتها تجارب القراء عن النصوص المدروسة - كل نص على حدا - تتجه نحو الحداثة دون التخلي أو إهمال المعايير التقليدية، فلا يمكن الحكم على الشاعر أنه تقليدي بإتباعه النمط التقليدي، غير أنه يمكن القول إنه بهذا النمط أراد تحقيق متعة للقراء؛ وفي هذا يقول (السحمدي بركاتي): "إن الشاعر عايش الجيلين ولكنه لجيل الخلق الشعري أقرب، فقد تميزت قصيدته برؤيتين رؤية محافظة على نظام القصيدة القديمة، من حيث الوزن، والقافية، واللغة واللفظ والمعنى، ورؤية متفتحة على الحداثة من حيث نظام التفعيلة والأسطر الشعرية وتوظيف الصورة والرمز واللغة والوزن"⁽³⁾.

(1) يوسف وجليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص 110.

(2) نجوى فيران، قصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي، دراسة دلالية، ص 65.

(3) السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 148.

و الرأي نفسه نجده عند (رشيد شعلال) في تعليقه على قصيدة (اللعة والغفران) بقوله "إن نص اللعة والغفران نمط من القول الشعري الجديد الذي يسعى إلى تجاوز الإطار الفني السائد إلى إطار جمالي يهدف إلى التواصل مع القارئ"⁽¹⁾.

1-2- العلاقات الضمنية:

الحديث عن العلاقات الضمنية إنما يتعلق بالحديث عن الخلفية المعرفية للقارئ التي يأتي بها أثناء مواجهته للنص إذ يفترض أن يكون مطلعاً على أعمال سابقة تمت بصلة للنص المدروس أو تشكل جزءاً منه لحضورها في ثناياه على شكل أعمال ضمنية.

وقد تبين من خلال اطلاعنا على القراءات أن المدونة الشعرية الميهووية حافلة بزخم هائل من الأعمال الضمنية؛ إذ تعد منهلاً تصب فيه روافد عديدة ومتنوعة المشارب، فلا تكاد تخلو قصيدة من استحضار الشخصيات التاريخية والأحداث الأسطورية والمعالم الدينية وبفعل هذا الحضور استطاع القراء أن يستخرجوا ما تحتضنه قصائده من نصوص غائبة، وذلك من خلال الاستناد بمعياري (الرمز والتناص) وإن كانت المعايير الحداثية تفرض على القارئ أن يتسلح بمنظومة معرفية وثقافية عالية، إلا أن ذلك لا يمكن رده للنقد فقط، بل للنص الإبداعي في حد ذاته، هذا الأخير "الذي انفلت من طوق المعيار وخاض تجربة البحث عن الجدة يوقف مغامرته على فعل القراءة الذي يتناسب معه في هم البحث والتجول"⁽²⁾.

فالنص الحداثي ليس أديماً مسطحاً، خريطة من الكلمات الملقاة كالجنث على صفحة الورقة، فلا بد أن ينظر له على ضوء المقاربة الجديدة على أنه حركة وتحول باستمرار وعلى هذا وجب على القارئ أن يكون ذا ثقافة عالية ليتمكن من هتك حجب النص⁽³⁾.

ومن القراءات التي لمسنا فيها علاقة القارئ بالتراث الذي استدعاه شاعرنا، قراءة (السحدي بركاتي، نعيمة سعدية).

(1) رشيد شعلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكيل الحدث الشعري، اللعة والغفران، عينة، ص 24.

(2) حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 117.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 16. 17.

إن اهتمام القراء للأعمال الضمنية في شعر ميهوبي يدل على ثراء تجربته الشعرية التي نهلت من التراث حتى الثمالة وهو ما دفع بالكثير من القراء إلى الإقرار بهذه النتيجة.

كما ساعدت هذه الأعمال على تنشيط الخلفية المعرفية للقراء، هذه الخلفية التي تنوعت بتنوع الظروف لأن كل قارئ يدخل إلى النص بتهيؤ خاص به؛ يساهم في توجيه عملية القراءة وتحديد أفق توقعه.

1-3- التعارض بين الواقعي والخيالي:

يكون التعارض في اللغة بين طبيعتها الخيالية والواقعية؛ ومن ثم بين أفق النص الضيق الذي تحكمه معايير متوارثة كامنة في ذهن المتلقي، والأفق الواسع؛ أي الخبرة الجمالية التي اكتسبها الفرد من الحياة، عبر السيرورة التاريخية، إذ يسمح هذا التعارض بالكشف عن طبيعة تشكيل أفق القراءة، فقد يساهم هذا التعارض إما في تغيير الأفق أو تعديله.

"إن اللغة كنمط رئيسي في الاتصال الإنساني، تبطن عددا كبيرا آخر من نظم التقاليد الاجتماعية، العرف الاجتماعي، الطقوس، العقيدة، ثم الفنون، التمثيلية... وفي مجال الأدب يعد النص أكثر وحدة تنظيم ملموسة لأنه... قابل لفك رموزه... هنا تختلف اللغة الفنية والشعرية اختلافا بينا عن اللغة في الحياة اليومية" ⁽¹⁾؛ فمن الطبيعي أن لغة الشاعر تختلف عن لغة الإنسان غير الشاعر من نواحي عدة، لأن لكل منها هدفا خاصا إذ يعتمد الشاعر لنقل تجربته الخاصة أو الجماعية في لغة شعرية فنية، في حين تكون اللغة الواقعية تواصلية.

إن هذا الاختلاف تحققه درجة ابتعاد اللغة عن الكلام العادي، التقريري المباشر، ثم الدخول في عالم لا سلطة فيه إلا للخيال الذي يفتح حلقة التعامل مع اللامألوف وعلى أثر هذا الهروب يمكن ملاحظة درجة تأثر القارئ بهذه الحادثة، فإلى غاية خروج القصيدة وعالمها الإبداعي يعاني من الصدام بين الواقعي والخيالي.

إن اختلاف اللغة الفنية عن اللغة العامية لا يمنع الفن من أن يعبر عن الواقع، خاصة إن كان الواقع محمولا ومشعبا بالمعاناة كواقع عز الدين ميهوبي، الذي طبع

(1) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ص 122، 123.

على لغته هالة من الإحياءات، وقد ثبت من خلال إطلاعنا على القراءات أن هناك تشابها واختلافا - في الوقت نفسه - بين القراء في مسألة اللغة؛ هناك من يذهب إلى أن لغة ميهوبي تبتعد عن الواقع، وذلك لغرابتها وغموضها، وربطها بين الأشياء غير المنطقية، حيث يقول السحمدي: "إنه يقيم روابط لغوية غير منطقية وغير محددة داخل البنى الشعرية تحقيقا للدلالة الإيحائية للرمز"⁽¹⁾.

ويضيف إلى ذلك أن "الشاعر يعيش في واقع يحتم عليه التفاعل والتعاطي معه تأثيرا وتأثرا ومن المفترض أن يكون لسانا ناطقا عما تعانيه أمته من أزمات ومحن"⁽²⁾. أما نعيمة سعدية فترى أن قصيدة (النخلة والمجداف) تمحو الحدود بين الواقع والخيال، أي ارتباط لغة القصيدة بالواقع.

وجمال غلاب في حديثه عن علاقة الحياة بالأدب، يقول "إن القصيدة تصور عنصر احتمال الوقوع لا الواقع بالذات، فليس من الضروري أن تقع التجربة البشرية حقا لتصلح مادة للأدب وإنما يكفي أن تكون محتملة الوقوع"⁽³⁾؛ لا يعني هذا أن القصيدة تبتعد عن الواقع، وتتعلق بالخيال، وإنما هي استشراف للمستقبل؛ أي اعتيادها على اللغة المستقبلية.

وترى نجاح مدلل أن لغة ديوان "عولمة الحب عولمة النار" طلسمية يصعب القبض على دلالاتها، وأن الشاعر وفق إلى حد كبير في خلق لغة ثانية داخل اللغة الشعرية من خلال الرمز"⁽⁴⁾.

ولا يبتعد العربي دحو في قراءته لديوان كاليغولا عن هذا الرأي إذا يقول: "إن الديوان فيه غرابة رغم المباشرة والتقريرية"⁽⁵⁾.

ويوافقهما الرأي رشيد شعلال في قراءته لقصيدة "اللجنة والغفران" إذ يرى أن لغة النص تساهم في إيهام المتلقي، وهو ما يحقق وظيفة جمالية"⁽⁶⁾.

(1) السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 120.

(2) المرجع نفسه، ص 115.

(3) جمال غلاب، مقاربة في قصيدة النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي.

(4) ينظر: نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار، ص 135، ص 145.

(5) العربي دحو، مقاربات في ديوان العرب الجزائري، ص 9. نقلا عن: www.azzedinemihobi.com

(6) رشيد شعلال، النص والنص المصاحب، ص 19.

في مقابل هذا يخالف (صالح مفقودة) رأي (رشيد شعلال)؛ بنفيه للتعارض بين العالم التخيلي والواقع المرجعي⁽¹⁾؛ ومرد التخالف بين القراءتين، هو اختلاف المنطلقات فهدف (رشيد شعلال) هو إبراز الجانب التواصل في لغة النص وليس الجانب الجمالي الفني الذي قصده صالح مفقودة، والذي توافق فيه مع رأي عبد الرحمن تبرماسين فكلاهما يقر بارتباط القصيدة بالواقع المرجعي.

والظاهر من خلال هذا التباين والتشابه في الوقت نفسه هو أن لغة الشاعر ترتبط بالواقع في المضمون، أما على مستوى الشكل فهي لغة مبهمة - على اختلاف المدونات - إذ نجد في ديوان ما يربطه بالواقع، ما لا نجده في ديوان آخر ويمكن القول على سبيل التمثيل لا الحصر إن أغلب القراءات ظلت قيد أفق النص الضيق وذلك لاقتناعها بعدم التعارض بين عالمي اللغة الواقعي والخيالي، ومن ثم ثبتت آفاقهم لأنهم وافقوا ما قالتها النصوص؛ كقراءة (رشيد شعلال، ونجاح مدلل، صالح مفقودة) وقد لاحظنا أن هذه القراءات أقرت بارتباط التجربة الإبداعية للشاعر بالواقع، في مقابل هذا نجد السحدي بركاتي ينزاح عن هذا الأفق من خلال استنباط تلك المقولات من عمق القصائد الميهووية.

إن عملية التصادم بين أفق النص وأفق القراء قد تحقق في رأينا على مستوى الشكل أما المضمون فقد اتفقت جل القراءات على تعالق وتكامل بين لغة النص والواقع المعيش، وهذا الرأي لا ينطبق على كل الدواوين إذ يظهر في بعض منها عكس ما قيل، دليل على أن الشاعر يتجه في إبداعه نحو التجريب، كديوان "طاسيليا"، ونقطة الفصل في النهاية على حد قول السحدي بركاتي: إن الشاعر اتخذ من "الحلم والخيال مادة خصبة للانعتاق من الواقع ومحاولة الرجوع إليه بعد تجربة شعرية يلتقي فيها الخيالي مع الواقع"⁽²⁾.

إن مواجهتنا لهذه القراءات من أجل الكشف عن تشكيل آفاق القراء كان يفرض علينا اختيار مدونة ليتضح الأمر أكثر، لكن الذي دفعنا للعزوف عن هذا الاختيار هو التشابه بين القراءات في تأويل المعاني العامة، وكأنهم بتأويلاتهم يقولون إن أغلب

(1) صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب لجزائري، ص 94.

(2) السحدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 134.

الدواوين هي عبارة عن ديوان واحد يمكن عنونته بـ "الوطن" حتى أن أغلب المعايير المتناولة كانت نفسها، لذلك يمكن القول -على العموم- إن آفاق القراء التي تأسست عبر التاريخ لشعر عز الدين ميهوبي كانت ثابتة بداية بالمعايير المعهودة التي أكدت اندماج آفاق القراء مع الأفق التاريخي السائد، ثم العلاقات الضمنية التي ساعدت إلى حد كبير في الكشف عن النصوص الكامنة في شعره ومن ثم ساهمت في توجيه أفق القراء، أما على مستوى التعارض بين واقع اللغة التخيلي وواقعها اليومي، فلم يكن ليغير الآفاق بل زاد في تعميق وتأكيد هذا الاندماج والثبات.

ولا يعني هذا أن نصوص الشاعر هي من فرضت هذا الثبات ولكن من خلال ما توصلنا إليه استنتجنا أن هناك بعض القراءات حرمت النص الميهوبي من التعبير عن فنيته التي كثيرا ما تتعالق مع الخيال، هذا الأخير الذي يساهم في إحداث كسر لمألوف القراء، ومن ثم تغيير أو تعديل في الأفق، وعلى هذا ظلت تلك القراءات حبيسة للأفق الضيق من أجل المحافظة على ثبات الأفق السائد، وأكثر ما لاحظنا هذه الفكرة في قراءة نص "طاسيليا"، هذا العمل الإنشادي الذي يبدو مختلفا عن الأعمال الأخرى ورغم ذلك قرئ بنفس الطريقة المعتادة التي ترضي الذوق المعتاد؛ أي قراءة استهلاكية.

2- خيبة الانتظار:

إن اندماج آفاق القراء في أفق تاريخي واحد ثابت شكلته تلك القناعة أن شعر ميهوبي وطني ثوري يمزج بين الحداثة والتقليد فهو من ناحية يرضي ذوق الجمهور بتلك القصائد التقليدية، ويخيب آفاق انتظارهم بالقصائد الحرة التي تعتمد إلى كسر الأفق بما تحتويه من انزياحات وصور خيالية بعيدة عن الواقع، "و ما دام الأفق عند المتلقي مثار تغير وتبدل، وتحول فإن المعايير تفقد قيمتها الدغماتية، لأن الأفق سرعان ما يعطلها فيتيح للأساليب والانزياحات إمكانية فائقة في التجدد والتلون بين قطب التوفيق والتخيب"⁽¹⁾. ومساءلة القراء للدوال الميهوبية لم تكن لتحقيق تغيير في الأفق بل ظلت محافظة على ثباتها، غير أن هذا الثبات لم ينأى عن الاصطدام بالخيبة من حين لآخر لدى القراء، إذ لم تسلم الدراسات السابقة في مواجهتها نصوص ميهوبي من تلقي الخيبة

(1) حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 89.

وكسر أفق توقع القارئ الذي كثيرا ما يقف عاجزا عن إيجاد تحليل منطقي لها ؛ فكلما ابتعد النص عن الواقع وتعلق باللامألوف كلما حقق أدبيته، في مقابل هذا، كلما اهتدى القارئ لتأويل الخرق زادت شهوته القرائية لاكتشاف المجهول اللامنتهي من الدلالات. إذ "تتجلى فردانية القراءة وخصوصيتها التي تتأزر في فضائها مرجعيات الموهبة والثقافة والتجربة والحدس في تكشفها عن أفعال الاستنباط والتكهن والاستنتاج؛ وهي تعبر عن آليات العقل القرائي الذي يغوص في عوالم النص ومناهاته مستخدما مرجعيته بأعلى طاقاتها الإنتاجية من أجل متابعة حركة الدوال في إنتاجها للدلالات عبر الفحص والمعاينة وقياس مستويات الانزياح وتفكيك الرموز" ⁽¹⁾، وبالعودة إلى القراءات السابقة نحاول التمثيل لبعض ما أحدثته نصوص ميهوبي من خيبة انتظار للقراء، وتجدر الإشارة - هنا - أنه ليس بوسعنا عرض هذه الخيبة بصفة عامة ومشتركة، لأن كل عمل يطرح للقارئ دوال معينة قد تحدث له خيبة وقد لا تحدث، كما أن ما يخرق أفق قارئ قد لا يخرق أفق قارئ آخر تقول (نجاح مدلل) معلقة على البيت الآتي:

والنهر يفتش عن مجرى ⁽²⁾

إنها عبارة خالية من المجاز فالجملة لم تحدث لها خيبة وبمقابل هذا قامت بتحليل البيت مرجعة دلالاته للواقع، لحضور المعنى بكيفية مباشرة في خيال، والجمال يكمن في الفكرة، فمن الطبيعي أن يجري النهر، وأن يحافظ على هذا المجرى وما أشبه هذه الصورة بالإنسان المغترب الذي انفصل عن وطنه ⁽³⁾. يقف السحدي بركاتي أمام بعض الصور الفنية حائرا في دهشة، ويشير لهذه الدهشة في مواضع عدة يقول في نص (اللغة والغفران): إن الشاعر يعمد إلى أسلوب المفاجأة في إحداث مقولة الأمل معتمدا على رمزية الحدث في قوله:

بلادي التي سقطت في عيوني..

(1) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص 30. 31.

(2) عز الدين ميهوبي، عولمة الحب وعولمة النار، ص 10.

(3) ينظر: نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب وعولمة النار، ص 134.

ستبقى بأعينكم .. واقفة⁽¹⁾.

حيث يرسم الشاعر بصيص أمل في آخر النص في حركة مفاجئة جاءت تعكس ما يتوقع القارئ - وهي الفكرة نفسها التي توصل إليها صالح مفقودة - والأصح هو (ستسقط في عيونكم أيضا) لكن الشاعر يخاطب الجيل الذي ينتظر منه عدم السقوط، والمفاجأة تركز في إيحائيتها على الموقف الانفعالي للتجربة متجاوزة النزعة البلاغية، فتنقل الموقف من الحسية والتجسد إلى الغرابة والتجريد⁽²⁾.

كما انتبه القارئ إلى (القسم) الذي تجاوز به الشاعر العرف المألوف في قوله: قسماً بأطفال الحجارة بالدماء..

بالقبلتين بجنتي جهنمي

قسماً بزيتون يقاوم.. بالنوارس

بالعتاب.. باللغى.. بالعقم⁽³⁾.

معلقاً أن القسم لا يكون إلا لشيء مقدس ولكنه ارتبط في هذه الأبيات بثلاثة

حقول وهي:

الأول ينتمي إلى حقل الإنسان (الأطفال).

الثاني ينتمي إلى حقل الجماد (الحجارة).

الثالث ينتمي إلى النبات (الزيتون)⁽⁴⁾.

ويقول معلقاً على الأبيات الآتية:

تسعاً حبلتك.. يا بيروت في خلدي تسعا.. مخاضك.. لم يستصرخ الدجنا !

ورحت أسأل عن عرافة .. فنما على جبينك أرز الحب .. مفتتتا !

أنا رأيته يا بيروت .. باكية .. تعلقين على أهدابك.. الزمنا !⁽⁵⁾

إن بيروت هنا تشبه الجنين الذي حمله هو في خلده كما تحمل الأم الجنين،

فبيروت أضحي ميلادها من جديد أشبه بالمخاض العسير، ورغم ما يعانیه الوطن من

(1) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص 57.

(2) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 138.

(3) عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص 85.

(4) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 146.

(5) عز الدين ميهوبي، في البدء.. كان أوراس، ص 124.

معاناة يأتي الأمل ليجسد الحلم المنتظر في حركة أسلوبية مفاجئة تبعث في النص دلالات جديدة⁽¹⁾.

يرى العربي دحو، أن وضع العناوين في ديوان (كاليغولا) إنما تجاوز به الشاعر للمألوف، ليخلق استراحة للمتلقي لا لأن الموضوع متعدد الأغراض كما هو سائد في شعرنا العربي القديم⁽²⁾.

كما حدثت خيبة انتظار ليوسف وغليسي في قراءته لديوان "في البدء.. كان أوراس"؛ حيث لاحظ بروز لغة "الأنا" الوجدانية وذلك خلافا لما عهد عن الجيل الثوري الذي كان يصطنع لغة الـ "نحن"⁽³⁾.

أما رشيد شعلال فيعلق عن بروز ظاهرة السرد في نص (اللجنة والغفران) يرى أن تقنية السرد تخلت عن دورها الصريح إلى القيام بدور شعري وفق قواعد الإيقاع وهذا الأمر لم يعهد من قبل⁽⁴⁾.

وفي قصيدة (طاسيليا) تستشهد نجوى فيران ببعض الانزياحات التي تحدث الدهشة للمتلقي، فتقول معلقة على الأبيات الآتية:

خرجت نوميديا تبحث عن صوت
يتقاطر من أعلى⁽⁵⁾.

إن فعل التقاطر - هنا - الذي يصاحب الماء عادة كان تدريجيا قطرة قطرة غير أننا نجد الشاعر قد خرج عن عرف وقاعدة اللغة في القول، وكسر نمطها العادي الإبلاغي إلى الغرض الجمالي الشعري⁽⁶⁾.
أما قوله:

الماء له.

وله الأبراج يطل على نوميديا..

(1) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 129.

(2) العربي دحو، مقاربات في ديوان العرب الجزائري ص 3. نقلا عن www.azzedinemihob.com.

(3) يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص 105.

(4) رشيد شعلال، النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري، ص 15.

(5) عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص 52.

(6) نحوى فيران، قصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي، "دراسة دلالية"، ص 86.

ولنا ضمناً الأيام⁽¹⁾.

ترى الباحثة أن الأبيات تحدث صدمة للمتلقي والمقصود من الشاعر جلب الانتباه، لأنه قدم "لنا" وهو ما يشهد المتلقي لمعرفة الشيء الممتلك لكن الأمر انعكس عندما ورد الشيء المخبر عنه (الظماً) وهم في حالة افتقار للماء⁽²⁾. وفي الأخير يجدر القول: "إن منبع الدهشة الأولية تعتبر مصدراً للمتعة الجمالية يرجع في الأصل إلى مدى انزياح العمل الفني عن أفق انتظار المتلقي، ولكنه أفق ما يفتأ يعمل على أن يستوعب الأكثر ويتجانس معه وذلك بأن يتحول جهله بمكونات هذا الأثر إلى نوع من الوضوح الذي تندمج في ضوئه الفعالية الجمالية بأفق الانتظار"⁽³⁾. فكلما تم استيعاب الدهشة أصبح العمل عادياً بالنسبة للمتلقي وهو ما لاحظناه في القراءات السابقة، إذ لم تحدث نصوص الشاعر دهشة كبيرة للقراء إلا ما جاء عرضاً، لأنهم ألفوا هذا النوع من الكتابة وهذا لا يعني - حسب رأينا - أن شعر ميهوبي خالي من التجاوزات التي تعمل على بعث الصدمة في ذهن المتلقي، بل هناك أعمال شعرية تجاوز بها الشاعر الأعراف السائدة، وخير مثال على ذلك ديوان (ملصقات) الذي لم نعثر له على قراءة شاملة وديوان (طاسيليا)، هذين العملين كان بإمكانهما تغيير أفق توقع القراء؛ لأن الشاعر عمد فيهما إلى خلق معايير فنية جديدة لم يعهدها قراؤه من قبل

3- السجل:

يعد السجل منطقة الالتقاء والاتصال بين القارئ والنص، إذ يسمح بربط النص بسياقات، قد تكون في شكل نصوص حاضرة وقد تكون في شكل أبعاد اجتماعية ومعايير تاريخية وثقافية فالسجل "هو الجزء التكويني النصي الذي يحيل تحديداً إلى ما يقع في خارج النص"⁽⁴⁾، كما يساعد السجل على تحديد أفق القارئ وبفضله يستطيع أن يوقع النص في إطاره التاريخي.

(1) عز الدين ميهوبي، طاسيليا، ص 33.

(2) ينظر: نجوى فيران، قصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي، دراسة دلالية، ص 163.

(3) إدريس بلميح، القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000، ص 111.

(4) محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني، ص 80.

ولمواجهة هذا المفهوم على الصعيد الإجرائي ارتأينا العودة إلى القراءات للتطلع على أهم الأرصدة التي هيمنت على نصوص ميهوبي، فلا شك أن هذه القراءات قد ساهمت إلى حد كبير في تحديده، وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أنه لكل نص رصيده الخاص، ولكن قد تجد أوجه تشابه، بين رصيد نص ورصيد نص آخر، ولكن بعد النظر في المدونة الميهوبية، ورجوعا إلى النتيجة التي توصلنا إليها بخصوص التشابه في تأويل المعاني العامة بين القراءات، على الرغم من اختلاف المدونات، ونظرا لأن أغلب المدونات كتبت في مرحلة واحدة وجدت أن أهم رصيد اتكأت عليه المدونة الشعرية لعز الدين ميهوبي هو فترة العشرية السوداء، إذ لا تكاد تخلو مدونة من طرح وذكر الأزمة ومسبباتها، وهذا يدل على درجة تعلق الشاعر بواقعه أولا، ودرجة ارتباط الفن بالواقع ثانيا.

ولم يكتف الشاعر من النهل من فترة الأزمة فقط بل تعداها إلى قضايا الأمة العربية فاستوقفته أزمت وأحداث متنوعة أهمها قضية فلسطين وبيروت وغيرها وتعد العتبات بما تحتويه من عناوين وإهداءات ومقدمات أحد أهم العناصر التي تساعد على فهم النص وما يحيل إليه على الصعيد المرجعي.

وعموما فإن أغلب الدراسات تناولت ذلك، على اعتبار أن هذه العتبات تشكل جزء لا يتجزأ من النص، فقد تظهر علامات إيحائية في مرفقات النص تعمل على تشكيل الأفق وتحديد المسار الذي يتجه إليه، بالإضافة إلى ذلك، كثيرا ما نجد القراء يستعينون بنصوص نثرية من قول الشاعر للتدليل أو التأكيد على ما يذهبون إليه. ففي قراءة (يوسف وغليسي) مثلا، يقدم لنا تحليل العتبات، ويستجد بنصوص تحيل إلى مرجعية النص، إذ يقول في تعليقه على الاستهلال الذي تضمنه الديوان "في البدء.. كان أوراس": "إنها قطعة استهلالية تلخص مرجعية النص عند عز الدين ميهوبي، وتحدد هويته الأصلية، وتقوم مقام الوثيقة التي نحتكم إليها ونهتدي بها حين نضيع في متاهات النص.."(1).

(1) يوسف وغليسي، سيميائية لأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص 101.

ومن هذا القول تتضح مرجعية النص أو سجله، حيث يتموقع في فترة الثورة الجزائرية التي حملت فيها الأوراس راية التحدي، وهناك نصوص ضمنية عديدة في الديوان تدل على مرجعية الثورة.

أما السحمدي بركاتي في دراسته لظاهرة الرمز، فقد طرح عناصر مهمة يهدف من خلالها إلى إظهار مرجعية النص المخفية خلف البنية السطحية وفي ظل المعطيات التاريخية التي فرضت نفسها على القارئ، وقد استطاع الباحث أن يستخرج النصوص الضمنية التي تحيل إلى رصيد النص ومن ذلك مجموعة الشخصيات والأحداث التاريخية: يقول عن نص (عولمة الحب عولمة النار) إنه كتب إثر وقوع حادثة استشهاد سناء محيدلي (*)، وأن قصائد الديوان تدور حول ما حدث في الجزائر في التسعينات⁽¹⁾.

نستطيع القول إن اهتمام الباحث إلى هذه النتائج إنما مرجعه إلى السجل النصي الذي شكلته مجموعة الأحداث الواقعية بالإضافة إلى الأحداث التي تتدرج ضمن المخيلة اللاواقعية كالحضور الأسطوري؛ أي ما يصنف داخل خانة التناص - كلها نصوص تحدد رصيد النص - وبفضل هذا السجل استطاع الباحث أن يربط كل حادثة ببعدها التاريخي أو الاجتماعي، وهي أهم وظيفة للرصد؛ حيث يعمل على تنظيم وترتيب الواقع وفق تسلسل الأحداث، ومن خلال قراءة السحمدي التي استهدفت جزءا كبيرا من شعر ميهوبي لاحظنا أن نصوص الشاعر تتغذى على عدة روافد معرفية، وتتهل من مشارب مختلفة الأذواق.

وإذا رحلنا إلى نص (اللجنة والغفران) الذي رصدنا له ثلاث قراءات فإننا لا نجد اختلافا أو ابتعادا عن هذه النتيجة، حيث ارتمت في أحضان القصيدة مجموعة من النصوص الضمنية التي ساعدت القراء على بناء أفق النص، فالقراءات الثلاثة تؤكد أن مرجعية القصيدة تعود إلى أزمة التسعينيات، حيث ذهب رشيد شعلال إلى عدها

(*) سناء محيدلي، من مواليد 1968، باشرت في صفوف جبهة التحرير المقاومة الوطنية في مطلع 1905، وهي أول استشهادية في السابعة عشر من عمرها، حيث نفذت عملياتها الاستشهادية: 1985/04/09 بسيارة مفخمة، ينظر

http://anaun.8k.com/hotmel

2011/08/28، الساعة 10:54

(1) ينظر: السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 72. ص 69.

"القصيدة الحدث"⁽¹⁾، أما عبد الرحمن تبرماسين فقد صرح بمرجعية القصيدة أثناء شرحه لدلالة العنوان؛ إذ تحيل إلى "سنوات الإرهاب من 1991 إلى الآن 2009"⁽²⁾. هذه النتائج لا تظهر بصورة جلية في نص القصيدة بل تكمن خلف البنية السطحية، أي في الواجهة الخلفية التي يرصدها الواقع، التي من خلالها يظهر البعد الحضاري للنص، ضف إلى ذلك أن النص غني بالإحالات المرجعية لنصوص سابقة كونت رصيда لا بأس به، وهو ما تطرقنا إليه سابقا.

وفي ديوان "كاليغولا يرسم غريكا الرايس" تحضر الأحداث التاريخية، أهمها ما تحكيه دوال العنوان التي عرض لها العربي دحو بالشرح والتحليل، مرجعا كل حدث وشخصية إلى أبعادها التاريخية والاجتماعية، وعموما فإن الديوان ثري السجل.

أما نص (طاسيليا) فقد تعالق والعالم الميثولوجي^(*)، ونهل منه ما كون سجله الخاص وقد أشارت الدراسات إلى هذه الميزة، إذ يذهب كل من محمد علي شمس الدين ونجوى فيران إلى أن النص لا يجد ما يقابله في الواقع، فهو عبارة عن عمل إنشادي ممسرح، تتزعمه شخصيات لا وجود لتعريف لها في القصيدة غير أنها تحيل إلى العالم الميثولوجي. وعموما يمكن القول إن المدونة الميهربية على اختلاف نصوصها ثرية بزاا معرفي ذي أبعاد حضارية وتاريخية وقد استطاعت العلاقة بين النص والقراء أن تؤكد ذلك وإن كان أهم سجل لنصوصه قد ساهمت في خلقه الأحداث الجزائية التي ظهرت في فترة التسعينيات غير أن ه لا يمكن أن تكون هذه النتيجة إلا نتيجة عامة وبالتالي يبقى لكل نص خصوصيته ومرجعيته الخاصة؛ إذ أن عملية التفاعل بين النص والقارئ هي من تحرك سجل النص، وبفضله تخفف العملية التواصلية بين النص والقارئ في سبيل تشكيل آفاق نصية.

(1) رشيد شعلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكيل الحدث الشعري، اللعنة والغفران، عينة، ص9.

(2) عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 309.

(*) الميثولوجيا: من اليونانية تترجم عادة: علم الأساطير تشير إلى مجموعة من الفولكلور، الأساطير الخاصة بالثقافات التي يعتقد أنها صحيحة وخارقة تستخدم لتفسير الأحداث الطبيعية وشرح الطبيعة الإنسانية، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، 13 مارس 2011، الساعة 54: 22 ليلا. <http://ar.wikipedia.org>

وعلى هذا لا يمكن أن نحصر السج ل في مجموعة النصوص السابقة فقط بل يتعداها إلى الأنساق الاجتماعية والثقافية السائدة في المجتمع وهو ما حاولنا التركيز عليه في عرضنا لهذا العنصر، لأننا لمسنا تعالقا كبيرا بين الشاعر وواقعه الحياتي.

4- المسافة الجمالية

سبق وأن أشرنا إلى طريقة الكتابة الميھوبية؛ إذ ثبت أنه يكتب النمطين التقليدي والحداثي، أراد بالنمط الأول المحافظة على الأفق التقليدي المعتاد، وبالتالي تحقيق رغبة ورضى القراء وبالتالي مخالفة هذا النمط بهدف إحداث دهشة وخيبة انتظار القراء، ومن ثم خلق معايير جديدة.

وعليه فإن قياس المسافة الجمالية يعتمد على النظر في درجة تعارض أفق النص الجديد والأفق السائد وكلما كان النص مخيبا لآفاق القراء كلما كانت المسافة بعيدة، وكلما كان مسايرا لآفاقهم قصرت المسافة.

إن بحثنا في الدراسات السابقة ورصدنا لآفاق انتظار قرائها، كما ذكرنا سابقا وعلى الرغم من مظاهر التجديد التي حفلت بها المدونة الميھوبية غير أن أغلب القراءات كانت استهلاكية، إذ لم نجد معايير جديدة إلا في تلك الومضات التي طرحت في (الملصقات) التي لم نعثر لها عن دراسة شاملة إلا المداخلة التي تقدم بها (صالح خرفي) في الملتقى الدولي الخامس للسينمائي، أو الديباجة الذي تقدم بها (يوسف وغليسي) في بداية الديوان نفسه؛ وهو ما يدفعنا إلى الحكم بابتعاد المسافة الجمالية لهذه النصوص (الملصقات)، لمخالفتها أفق القارئ السائد ما جعلها تتميز بخصائص مختلفة عن شعره بصفة عامة.

وعلى العموم يمكن القول إن الشاعر قد سائر وخالف آفاق القراء في الوقت نفسه في كل مدوناته، وهو بهذه المسايرة يكون قد حقق لنفسه قراءة استهلاكية لا تحقق سوى متعة الارتياح للنمط التقليدي، ومنها قصر المسافة الجمالية، أما النصوص التي حققت خيبة أمل القراء، وكسرت سبل الانتظار لديهم فقد اتسعت مسافتها الجمالية.

ويمكن القول من جهة أخرى إن قياس المسافة الجمالية لكل النصوص دفعة واحدة، أمر غير منطقي، ذلك أن كل نص من شأنه خلق أفق خاص فما يحدث دهشة عند قارئ قد لا يحدثها عند قارئ آخر، وما دامت المسافة الجمالية تقاس برودود أفعال

القراء، وما دامت القراءات متتالية عبر الأزمنة فإن المسافة الجمالية تتغير من حين لآخر، ومن نص لآخر فقصيدة (اللعة والغفران) مثلاً على الرغم من أنها قصيدة حدائية، غير أنها لم تستوقف القراء عند أفق جديد يختلف عن الأفق المعتاد، فما توصل إليه صالح مفقودة هو ما توصل إليه عبد الرحمن تبرماسين، ورشيد شعلال مع وجود فروقات متعلقة بهدف كل دراسة، وعموماً فإن المسافة الجمالية بين القراءات الثلاث، تعد مسافة ضيقة، والأمر ينطبق على نص (طاسيليا) وإن كنا نرى أنه من المفروض أن تكون المسافة بعيدة لأن النص لا يساير آفاق القراء، لكن بالنظر إلى القراءات لاحظنا أنها مسافة ضيقة وقصيرة؛ لأن القراءة ظلت حبيسة أفق النص، كما أنها لم تحدث دهشة وخيبة كبيرة للقراء.

وهكذا نخلص في الأخير إلى أن الشاعر استطاع أن يحدد آفاق القراء من خلال أتباعه النمطين، فالمقبل على قراءة نص ميهوبي يضع في توقعه أنه أمام تجربة حدائية محصنة بقوالب تقليدية، تحقق خيبة ورضى في الآن نفسه مما جعلنا نحكم على الآفاق أنها ثابتة في أغلب النصوص، وعليه فإن قياس المسافة الجمالية قد يتعذر في كثير من النصوص، فليست مسافة بعيدة تولد معايير جديدة، ولا ضيقة ترضى بما هو مطروح.

5- المتعة الجمالية:

إن الفهم الحقيقي للفن يعد أسمى المرامي التي يهدف إليها القارئ ولا يتحقق ذلك إلا بعملية التفاعل - بين النص والقارئ - التي تعيد للنص حياته، والقارئ في سعيه لتحقيق ذلك عبر عملية التأويل إنما يروم تحصيل المتعة الجمالية، هاته الأخيرة التي تبعث الحياة في نفس القارئ وتعمق صورة الفهم عنده، لذلك أهتم أصحاب مدرسة (كونستانس) بالمتعة الجمالية وذلك من خلال ثلاث مقولات طرحها (ياوس) سنمثل لها من القراءات السابقة فيما سيأتي.

5-1- فعل الإبداع

"لم يكن دور القارئ في صلته بالنص دوراً استهلاكياً فقط، ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة ترضي ظمأه الجمالي، وتشبع فيه، وهو في عزلته البهيجة تلك"⁽¹⁾.

(1) علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، "دراسات نقدية"، ص 64.

بل أصبحت تجربة القارئ تهدف إلى إعادة إنتاج جديد للنص عبر فاعلية القراءة المستمرة "و لعل كثافة إنتاج المعاني وسعة انتشارها على جسد النص من شأنها أن تمتحن قدرات القراء على الإحاطة بها، وتمثل فضاءها المتشابك والمتداخل، وبما أن مصيرها في الوصول إلى مشاركة إبداعية في إعادة تشكيل شبكة المعاني المفتوحة وإنتاجها، وفق فلسفة القراءة"⁽¹⁾.

وعلى هذا فإن فعل الإبداع يهدف إلى النظر في درجة تفاعل النص مع القارئ ثم هل طبيعة التفاعل أنتجت قراءة استهلاكية أم قراءة منتجة ؛ فالاستهلاكية هي أن يعيد القارئ قراءة النص في حدود ضيقة؛ أي إعادة لما قيل في النص دون تجاوز حدود أخرى، أما القراءة المنتجة فهي أن تحيل قراءة النص إلى "كتابة أخرى فتكون كتابة على كتابة... أو نص ينشأ عن نص، فتتلاحم النصوص وتتضافر وتتنتاج"⁽²⁾. وتجدر الإشارة قبل الحديث عن التجارب المنتجة وغير المنتجة، إلى أن هناك نصوص فنية تفرض على القارئ آليات بعينها، مما يجعل من القراءة تتجه نحو الاستهلاك، ضف إلى ذلك أن ظاهرة الغموض في النصوص الإبداعية، من مسببات المتعة، لأن "التأثير في المتلقي يتم عبر وسائل أسلوبية مختلفة منها الغموض الفني، لما في هذا الجانب من أهميته كبرى في التأثير في سلوك المتلقي، وحفره على متابعة العمل الفني لإدراك أبعاده الجمالية"⁽³⁾.

فكلما كان النص غامضا كان أكثر عرضة للتأويل المنتج والعكس صحيح كلما كان النص بسيطا كلما كانت قراءته بسيطة وبالعودة إلى النصوص الميهووية نجد أنها متفاوتة بين الغموض والوضوح، فقد يكون هذا هو السبب الحقيقي وراء القراءات غير المنتجة، وقد تكون أسباب أخرى كطبيعة المنهج المتبع، أو درجة كفاءة المتلقي. وعموما بعد النظر في القراءات السابقة تبين أن أغلبها قراءات استهلاكية، تقف عند حدود استخراج المعاني المتداولة وإن كنا نلمس في بعض منها نوعا

(1) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، ص 44.

(2) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]، 2007م،

ص 10.

(3) محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص 51.

من فعل الإبداع مثل قراءة (نعيمة سعدية) وهذا يعود - حسب رأينا - لطبيعة القصيدة حيث تصرح بغموضها في قولها:

"إن النص يغلب عليه التعمية والسريالية" (*) (1)، وما دفع بتجربة الباحثة نحو الإنتاجية هو اختيار المنهج - "لساني نصي" - الذي يعمل على إظهار عناصر التواشج بين الدوال النصية على مستوى الشكل والمضمون، فلم تقف قراءتها عند استخراج المعاني المتداولة بل حاولت استنطاق بعض الدوال الغامضة.

هذا وقد استنتجنا أن قراءة (السحمدي بركاتي) باستنادها على التحليل المقولاتي (**) تتجه إلى الابتكار، حيث عبرت هذه المقولات عن معاني تسربت من حقول معرفية اشترك فيها النص مع القارئ ويقول الباحث في هـ ذا الصدد "إن المنهج المقولاتي يقربنا من التحليل والتأويل إعادة إنتاج النص عبر القراءة المتفحصة" (2).

وقد صرح السحمدي بأن شعر ميهوبي يحتاج إلى قارئ نموذجي ذي ثقافة عالية، لأن هناك بعض الرموز تحتاج إلى خلفية معرفية للقارئ. (3)

"لذلك إذا ما تعين على القارئ أن يبني عالما متخيلا من خلال قراءته النص، فإن على النص نفسه أن يكون نصا مرجعيا، وفي أثناء القراءة ندع خيالنا يشتغل ويرشح المعلومات التي نتسلمها من خلال أنماط الأسئلة". (4)

(*) السريالية: نشأت المدرسة السريالية الفنية في فرنسا، وازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، وتميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري، وتهدف إلى البعد عن الحقيقة، وإطلاق الأفكار المكبوتة، ينظر: رسام بدري، روائع فنون المدرسة السريالية، 13 مارس 2011، الساعة 00:22.

www.qassimy.com

(1) نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 163.

(**) قد أشار الباحث إلى طريقة تعامله مع التحليل المقولاتي في قوله "أما آلية استخلاص المقولات من النص المدروس فتتطلب من اعتبار كل رمز تاريخي كثير التردد في النص المدروس يشكل بؤرة أساس التحليل المقولاتي، ومجموع البؤر الدلالية تنطوي ضمن مقولة دلالية عامة تجمعها، و مجموع المقولات الدلالية تشكل دلالة النص".

السحمدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 107.

(2) المرجع نفسه، ص 107.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 99. 106.

(4) سوزان روبين سليمان أنجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، (تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 93.

ولا يمكن أن نعمم سبب عدم إنتاجية بعض القراءات إلى ظاهرة الغموض فقط فأحيانا يعجز القارئ عن إيجاد معان للنص فينعتنه بالغموض.

والحقيقة إن كان الغموض سمة بارزة في الشعر الحدائي فهذا لا يعني أن تبقى التجارب القرائية تحت هيمنة الاستهلاكية وذلك بتجنب التأويل المستمر للعمل الفني والاكتفاء بتتبع خطوات المنهج كما هو ظاهر في بعض القراءات؛ أين طغت عناصر المنهج فلم تبرز إلا بعض التأويلات، مثل قراءة "نجوى فيران" لنص (طاسيليا) على الرغم من أن النص يتسم بالغموض ما يسمح بتعدد الدلالات، واتساع ذائقة التأويل "وهو ما يؤهل القراءة لكي تدفع بآليات تأويلها نحو مساحات معينة ومنتجة في جسد النص تمتاز عادة بالخصب والعمق والثراء"⁽¹⁾.

وعموما فإن نصوص ميهوبي تحمل من الخيال ما يصلح لإنتاج فن آخر، والقصور الذي أعربت عنه بعض القراءات إنما نرجعه إلى درجة تعلق القراء بالتحليل التقليدي.

2-5- الحس الجمالي:

حين يستشعر القارئ من النص جمالياته فلا بد من وجود حس فني كامن خلف لغة النص، إذ هو المبعث والمحرك لشعور القارئ من أجل تذوق فنيات الإبداع. "و من أجل كل ذلك، ولما كان الأدب مما ينتمي إلى الأشياء الجميلة... بحسن تصويره للأشياء فإن مسألة الجمال يجب أن تبحث في النص الأدبي حتى يميز الجميل من الكلام من غير الجميل منه..."⁽²⁾؛ لذلك فإن ردود أفعال القراء تجاه العمل الفني تختلف من قارئ إلى آخر، فما يحقق المتعة لقارئ قد لا يحققها لآخر ولكن بالعموم فإن الشيء الجميل يتفق الناس على جماله.

وبما أن الفن كتلة لغوية موعلة في الرمزية، والإيقاع فلاشك أن القارئ سيدرك هذه الجماليات أثناء عملية التفاعل بينه وبين النص، وهو ما يطلق عليه بالحس الجمالي، والمتبع لمسار المقاربات السابقة التي شكلت مقروئية شعر عز الدين ميهوبي، حتما سيلاحظ ذلك الحس الجمالي الذي هيمن على الكثير من القراءات، حيث يظهر

(1) محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المدلول، ص 47.

(2) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 70.

ذلك الحس في استخراج القراء للجوانب الفنية من اللغة الميھوبية كالإيقاع والرموز والصور الشعرية، وغيرها.

ومن المعلوم أن لكل قصيدة جماليات خاصة تميزها عن القصائد الأخرى ل ذلك فإن عملية الاستشعار والتذوق تختلف، باختلاف القصائد من جهة، وباختلاف القراء من جهة أخرى، لكن تبقى الأمور المتفق عليها أمرا بارزا في عملية التلقي، فقصيدة "اللعة والغفران" مثلا اتفق القراء الثلاثة على هيمنة عناصر السرد على دوالها، ومن ثم ذهب كل قارئ لمحاورة الشخصيات وتتبع مسار الحوار، وكيفية سير الأحداث لإدراك الجانب الفني الكامن خلف ذلك إذن تفاعل القراء مع نصوص الشاعر كان تفاعلا إيجابيا، حيث عكفوا على استخراج الجوانب الجمالية التي تحقق المتعة.

3-5- البعد الاتصالي التطهيري:

لا تتوقف حدود التفاعل بين النص والقارئ عند عملية الحس الجمالي؛ أي الاكتفاء باستنباط المحولات الفنية التي تبعث المتعة واللذة للمتلقي بل تتعداه إلى محاولة إيجاد بعد اتصالي تطهيري، يخرج فيه القارئ خالي الروح من الصفات السالبة، مشبعا بالمكارم والفضائل؛ فالفن قبل أن يكون شكلا يبعث المرح من خلال موسيقاه وشاعريته، هو رسالة إنسانية بالدرجة الأولى، حيث: "يغلب عموما على إبداعنا التقية والتطهير واحترام المحرمات التي دعا البعض إلى احترامها دون موجب حق فترى المبدع يعاني من إخراج ما تحتويه قريحته من إبداع وجمال بحرية ومسؤولية وإرادة قوية فيجتهد في الامتناع عما يفسد الود مع الآخرين ومع السلطة"⁽¹⁾.

وهو الأمر الذي يبعث المتعة للمتلقي، حين يشعر أن هذه الأشكال وتلك الأمور، ما هي سوى محمولات لمعاني التطهير، وتنقية النفس بعد عملية تفريغ الشحنة السالبة، أثناء التفاعل ولا يقتصر التطهير على الأمور السلبية فقط، بل يتعداها إلى أمور إيجابية قد يعتمد الأديب ذكرها في نصوصه من أجل تحقيق الانبساط والمرح عند المتلقي، يقول ابن سينا في شرحه لكتاب أرسطو: "الكلام المتخيل (أي الشعر)، هو الكلام الذي

(1) عزيز العرباوي، نظرية التطهير والتخايل، بتاريخ 10 أوت 2011، الساعة 13:22 زوالا

تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتتقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار وبالجملة تتفعل له النفس انفعالا إنسانيا غير فكري⁽¹⁾. وبالعودة إلى الكتابة الميهووية فإننا لا نجدتها تتفالت عن ذكر الحملتين الإيجابية والسلبية؛ ولا نقصد بالسلبية - هنا - ما يندرج ضمن المحرمات، بل يمكن حصرها في قضايا القمع والجشع والأعمال غير الإنسانية التي نقلها الشاعر من الواقع حين عبر عن قضايا الوطن وما تعرض له من تلك الأمور، وأي قارئ لا تتحرك مشاعره وتهتز خواطره، ثم تخرج شحنة السلب من أعماقه حين يسمع أبياتا من شعر يتغنى بأشجان الوطن.

وبعد الرجوع إلى القراءات السابقة، لاحظنا أن القراء تعالقوا وشعر ميهوبي تعالقا، اتصاليا، متعدد الوظائف حيث اشمأزوا من أشياء كما انتابتهم حالة فرح وانبساط من أشياء أخرى، وتظهر صفات التطهير في صورتها العامة في عبارات الإعجاب والانبهار بشعر ميهوبي، يقول صالح مفقودة في مقدمة دراسته، لقصيدة "اللعة والغفران" إن السبب في دراسته يتمثل في إعجابه بها، أثناء الاستماع إليها بصوت صاحبها.⁽²⁾

ويقول يوسف وجليسي عن الشاعر إنه "الشاعر الجزائري الوحيد الذي لا يزال يتغرغر بذكر الأوراس في كل حال ومقام، و... أكثر من تغنى بالأوراس وأغلاه"⁽³⁾. يقول: عبد الرحمن تبرماسين إن "عز الدين ميهوبي بحسه المرهف وأسلوبه المتميز استطاع أن ينقل لنا ما يحيط به وبواقعه من أحاسيس وآلام وكوارث في هيئة مشاهد قصصية قصيرة"⁽⁴⁾.

إن هذا الإعجاب والانبهار الذي حقق المتعة للقراء سببه تلك القيم النبيلة، والصفات البراقة التي هيمنت على شعره، فالشاعر متشبع بثقافة إسلامية، وعالم بأمور واقعه وحياة من حوله وهذا الحكم وجدناه في الكثير من القراءات، إذ لا تخلو دراسة

www.afauq.com

(1) بتاريخ 14 أوت 2011

(2) ينظر: صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، ص 67.

(3) يوسف وجليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص 97.

(4) عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعة والغفران، ص 327. 328.

من تغني الشاعر بصفات مشعة بالمدح والافتخار، ضف إلى ذلك أن هناك بعض القراءات وقع لها اشمئزاز وتقرز من بعض المواقف التي صادفتها في شعر ميهوبي وهو ما يؤكد الفكرة التي ذكرت سابقا، أن التطهير اتخذ طريقين في القراءات - أحدهما - إيجابي والآخر سلبي، وللتوضيح أكثر أمثل من القراءات.

تعلق نعيمة سعدية عن الأبيات التي ذكر فيها رفض الشاعر للخمر بقولها إن "الخمر سائل مخدر، تجعل شاربها يدخل في عالم الضياع المؤقت، وفي استمرار شربه، لكل عمليات التحذير لقتل كل ما من شأنه إيقاف الأفضل فينا لأنه عملية تسيطر على حيز الذات الشاعرة واستمرارية سفك الدماء المتصلة بالقتل والتعذيب"⁽¹⁾.

إن هذا الرأي يحدد موقف الباحثة من الخمر، وهو موقف يتماشى والدين الإسلامي، ورفض الشاعر له هو رفض للقيم غير الأخلاقية، كما أن هذا الموقف الجشع الذي يصحب عملية السكر إنما هو مبعث للاشمئزاز وهو ما اكتشفناه من خلال تأويل الباحثة، هذا وقد لاحظت الباحثة هيمنة الشخصيات النبيلة في شعره كرموز للشجاعة والكرم والبطولة، في شكل نصوص ضمنية أحالت للخلفية المعرفية للنص، وعنها تقول الباحثة: "إنها نصوص ساهمت - بفعالية - في بناء النص، ونسخ دلالاته بطريقة تسر القارئ، وتطرب السامع نظرا لتكاملها وتناسقها..."⁽²⁾.

فالسرور - هنا - سمة تطهيرية تحقق المتعة للمتلقي، كما أشار السحدي إلى القيم النضالية التي قصدها الشاعر لتوضيح أفكار معينة من شأنها أن تثير إحساس المتلقي، وتثبت من خلالها بعض الصفات الحميدة، فعن شخصية (مريم) يخلص السحدي إلى أن الشاعر قصد من خلالها غرس صفة الصبر على الابتلاء الذي تعرض له العديد من أصحاب الرسالات والصديقين.

أما عن الشخصيات النضالية - التي استشهدت في سبيل الله حبا للوطن - إنما أراد الشاعر المشاركة الوجدانية بينه وبين المتلقي من خلال إعادة بناء الأحداث الاستشهادية لبعض الشخصيات، في حين كانت الشخصيات المنبوذة مبعثا للاشمئزاز، وهو ما استنتجناه من تحليل السحدي لشخصية "كاليغولا" وشخصية "أريك" وفي

(1) نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص 140.

(2) المرجع نفسه، ص 203.

الأخير يستنتج الباحث أن استخدام الشاعر للرموز الحبلية بدلالات العزة والكرامة من أجل إعطاء مفارقة بين ما تحمله هذه الرموز من قيم النضال والإباء والمقارنة إلى ما آل إليه حال الأمة الآن⁽¹⁾.

وبهذا يكون السحمدى - باعتباره متلقي - قد واجهته صفات إيجابية وأخرى سلبية، وهو ما دفعه للارتياح للأولى والاشمئزاز من الثانية وفي كليهما تحققت متعة التلقي عنده لأنه استطاع التفاعل معها حسب موقعها.

وفي قراءة نجاح مدلل لـ "عولمة الحب عولمة النار" استطاعنا القبض على بعض العبارات الموحية بمتعة التطهير لديها، إذ تقول عن هيمنة البحر المتدار ك إنه: "إيقاع خفيف تطرب له الأذان كما يتسرب إلى النفوس".

كما ترى أن رفض الشاعر لبعض القيم السائدة في عصره من منجزات العولمة كالاستتساخ، وطفل الأنابيب، إنما ليشد انتباه المتلقي، هذا وقد نعتت الباحثة، الأجواء المهيمنة على القصيدة - من مظاهر القتل والتخريب - بالجنائزية، ما يؤكد موقفها تجاه الواقع المطروح في شعره.⁽²⁾

إن قصيدة (اللعة والغفران) بما تحمله من معاني كان لها وقع كبير على عبد الرحمن تبرماسين، إذ أثرت بعض الدوال على نفسيته ما جعله ينفر من أشياء ويمجد أشياء أخرى، فأصوات - على رأي الباحث - أكسبت القصيدة عالما مليئا بالأحاسيس والمشاعر النبيلة والطيبة تجاه الوطن.

كما علق على بروز ظاهرة السرد في نص القصيدة بأن تحول الشاعر إلى راو لأحداث تبعث العجب، ما الذي حدث في قصة أحمد مثلا؟ يرى الباحث أن المتلقي يدخل في مغامرة السؤال والاستقصاء الخفي من القصيدة إلى أن يقف على حقيقة براءة أحمد وخطيئته أنه أحب الوطن فقتل.

وفي أبيات أخرى أوقع الشاعر القارئ في دهشة وذلك بجمعه بين متبايعين⁽³⁾ إذ يقول:

(1) ينظر: السحمدى بركاتي، الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي، ص 61، 72، 148.

(2) ينظر: نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب وعولمة النار، ص 35.

(3) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعة والغفران، ص 321، 367.

وكان هناك حلقة مفقودة فما دخل علبة الكبريت بمصير الضحية من الموت في خزانة.⁽²⁾

كما لاحظنا بروز البعد الاتصالي التطهيري في تلك الصفات الحميدة التي استقرها الباحث من رمز طائر العنقاء إذ يقول " الظاهر أن الشاعر قصد هذه المعاني الحميدة: الأخلاق، الطاعة، الإخلاص، الصدق، الرحمة، الجمال جمال الصورة والصوت وهذا ما ينشده كل الجزائريين في السنين الحمر، سنين الإرهاب والحزن والتقتل".⁽³⁾

فالظاهر من خلال هذه الآراء أن الباحث قد افتنن بما تحمله القصيدة من معاني المحبة والتضحية للوطن على الرغم مما عرضته القصيدة من مواقف تمس الأزمة، وهو ما أحدث استفزاز للمتلقي كذلك.

في علاقة التفاعل بين نص (طاسيليا) ونجوى فيران، تولدت بعض المعاني الموحية بالبعد الاتصالي التطهيري، إذ لا يبتعد النص عن المعاني النبيلة، وبمقابل ذلك معان غير النبيلة، فعن حروف المد تعلق الباحثة بأنها تثير في النفس الانفعالات الخاصة بفضل الإيقاع الذي تحدثه والأثر الذي تتركه، وأن النبر قصد من خلاله الشاعر إشراك غيره ومشاطرته أحاسيسه المفعمة بالضياح وانعدام الأمن. ضف إلى

(2) عبد الرحمن ترماسين، آليات التلقي، في قصيدة اللعنة والغفران، ص 367

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 376.151

ذلك أن الشاعر جنح إلى جمع المتناقضات ليوصل فكرة سامية إلى المتلقي، كشجاعة نوميديا وأهلها في تحمل قوة العطش على أن تضحي بمحبتها طاسيليا.⁽¹⁾ في قراءة جمال غلاب يظهر البعد الاتصالي التطهيري في قوله " وما يثير فينا الدهشة والاستغراب ونحن بصدد قراءة هذه القصيدة أن ما تحمله من نبوءات لم يتوقف عند تصوير ورسم محنة الوطن، بل تعدته إلى بوابة الانفراج فلو حاولنا أيضا مثل تكليف أنفسنا عناء سحب ما تنبأت به القصيدة على ما هو آخذ في التطور من سيء إلى أحسن"⁽²⁾ وكذا قوله "إن الشاعر دفعته الظروف إلى الفرار لعالمه الباطني ويتضح ذلك من خلال وحيه وتصويره لمشاهد مرعبة ومقززة يرسمها في لوحات سيرالية"⁽³⁾.

يتضح مما طرح أن معاني التطهير أكثر ما تظهر في موقف الشاعر اتجاه ما هو واقع، حيث يظهر الرفض والحزن والدعوة إلى المكارم والأخلاق النبيلة ووحدة الوطن، هذه المعاني التي تعمل على استثارة مشاعر القراء سواء داخل الوطن أو خارجه.

6- أزمنة القراءة

إن عملية بناء المعنى من طرف المتلقي لا ترضى بالدلالات النهائية إذ ليس للنص الأدبي حدود معينة، ما دامت عملية التلقي تسير وفق مسار تحليلي يتكئ على ثلاثة أزمنة تحدد قيمة القراءة كمقوم للنص الإبداعي، وسأقوم في هذه المرحلة تنظيرا وإجراء التمثيل لهذه الأزمنة، وكيفية ظهورها في القراءات.

6-1- زمن الدهشة:

و هو الزمن " المقترن إلى الدهشة الفنية التي يحسها كل قارئ يطلع على الأثر اطلاعا مبدئيا، فيخضع لوقعه ويتفاعل معه في معزل عن العملية الإدراكية التي قد تؤول هذه الدهشة"⁽⁴⁾.

(1) نجوى فيران، قصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي، دراسة دلالية، ص 1 (مقدمة).

(2) جمال غلاب، مقاربة في قصيدة النخلة المجذاف للشاعر عز الدين ميهوبي، الموقع.

(3) المرجع نفسه، الموقع نفسه.

(4) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص 111.

إذن زمن الدهشة مرتبط بالتلقي الأول للنص الإبداعي، ومن ثم فإن هذه الدهشة الجمالية تتمظهر في شكل انطباعات مبدئية قد تصدق وقد لا تصدق.

وعليه فإن أهم ميزة لهذه القراءة هي "الانفعالية، سواء بالمعنى السلبي أو الإيجابي للانفعال؛ أي أنها متعصبة للأثر دون قيد أو شرط"⁽¹⁾.

وقد حاولنا رصد هذا الزمن من خلال القراءات السابقة، إذ يمكن ملاحظته في تلك الانطباعات الأولية حول شعر ميهوبي، أو شخصيته، وأكثر ما يظهر هذا الزمن في القراءات القصيرة كالتي جاءت في شكل مقالات ومداخلات، حتى أن هناك قراءات ظلت تحت سيطرة زمن الدهشة فلم تتعداه إلى الأزمنة الأخرى وذلك لقصر حجم الدراسة، مثل قراءة محمد علي شمس الدين، وقراءة رفعت العلان، ودراسة العربي دحو "لقصيدة الوطن" ومن الانطباعات التي ذكرت في القراءات ما يلي:

ق1: قراءة السحدي بركاتي: يقول في مقدمة البحث: "لأن الرموز التاريخية التي استدعاها في مدونته تشكل مخيالنا وإرثنا الحضاري الجزائري وقرينة من وجداننا وذواتنا"⁽²⁾.

و قوله كذلك: "لأن ظاهرة الرمز التاريخي استغرقت حيزا شعريا كبيرا في تجربته الشعرية"⁽³⁾، وأن رمز الوطن سمة بارزة في شعره ⁽⁴⁾، هذا وقد عمد الباحث إلى تقسيم شعر ميهوبي إلى ثلاث فترات، دون تقديم تبرير كاف لموضوعية هذا التقسيم.

- المرحلة الأولى؛ بداية الكتابة
- المرحلة الثانية؛ تمثلت في ديوان النخلة والمجداف
- المرحلة الثالثة؛ وهي مرحلة التسعينات تعد تجربة قاسية.⁽⁵⁾

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 15.

⁽²⁾ السحدي بركاتي، الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي، ص ب (مقدمة) ..

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص ب.

⁽⁴⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص 94.

⁽⁵⁾ ينظر: المرجع نفسه، ص 148، 149.

عملية التعميم هذه التي استند إليها الباحث في حكمه على بعض الأمور إنما صفة وميزة من ميزات زمن الدهشة؛ فهي "قراءة حاسمة" ⁽¹⁾؛ تحكم على الكل انطلاقاً من الجزء.

ق2: تقول نجاح مدلل في مقدمة بحثها: "والشاعر عز الدين ميهوبي من أهم الشعراء الجزائريين الذين عنوا بأهم القضايا العصرية وتشريح الحالة العربية والوطنية" ⁽²⁾.

ق3: وترى نجوى فيران أن كتابات ميهوبي تمثل حقلاً لغوياً غنياً، وطيد العلاقات مع النص القديم على عدة مستويات ⁽³⁾.
فالارتباط بالقدم هنا، حكم انطباعي ولا يمكن تعميم الخاصية على كافة شعره خاصة في كتاباته الأخيرة، إذ نجد جواً آخر يعكس تقنيات التجريب الفني في القصيدة الميهوبية.

ق4: وفي قراءة يوسف وغليسي نراه يصف قصائد ميهوبي بالثورية، وينعته بشاعر الأوراس، ويقول عن القصيدة الميهوبية، إنها "رغم انبثاقها الواضح على المرجعية الثورية الوطنية إلا أنها تسعى بوضوح إلى قطع الصلة الأيقونية الفوتوغرافية المحاكاتية بين نص الأوراس كنسق من العلامات، وبين الأوراس كمرجع أيقوني طبيعي خارجي" ⁽⁴⁾.

ويقول أيضاً "تستقيم القصيدة الميهوبية، استقامة قصوى، إلى النظام الخليلي العمودي" ⁽⁵⁾.

ق5: من الانطباعات العامة التي طبعت على قصيدة "اللغة والغفران" وقائلها ما تضمنته قراءة عبد الرحمن تبرماسين، حيث يقول: "الشاعر عز الدين ميهوبي من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين يجمعون بين فن الرسم وفن القول" ⁽⁶⁾.

(1) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص 16.

(2) نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار، ص ب (مقدمة).

(3) نجوى فيران، قصيدة طاسيليا لعز الدين ميهوبي، دراسة دلالية، ص أ (مقدمة).

(4) يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص 107. 108..

(5) المرجع نفسه، ص 110.

(6) عبد الرحمن تبرماسين، اليات التلقي في قصيدة اللغة والغفران، ص 306.

ويقول كذلك "و تميز أسلوبه بالسخرية كما في ديوان (في البدء.. كان أوراس)"⁽¹⁾.

ق6: وعن القصيدة نفسها يقول رشيد شعلال في بداية قراءته : إنها " انعكاس لما نسميه النص الحدث، أو القصيدة الحدث"⁽²⁾.

ق7: ويشير جمال غلاب إلى هذا الزمن في قوله: "و الحق عند قراءتي للقصيدة للوهلة الأولى اعتقدتها قصيدة عادية تقف عند حدود اللذة والمتعة الشعرية... لكن لما غصت في ثناياها وإرهاصات رمزياتها الحديثة وجدت الأمر مختلفا وتحتاج إلى قراءة جادة لأدق تفاصيلها"⁽³⁾؛ وهذا ما يؤكد أن زمن الدهشة لا يكفي لقراءة عمل ما فهو لا يتجاوز حدوده الاستماع السريع، والحكم الانطباعي العابر الخالي من التبرير وهو ما لاحظناه في تلك الانطباعات التي تقدم بها قراء حول شعر ميهوبي التي تدل على انفعالهم بالقصائد الميهووية، لذلك فإن انتقال القراء من هذا الزمن إلى الزمن الآخر نراه طبيعيا لأن طبيعة بعض الدراسات تحتاج بالضرورة إلى هذا التحول، كما سنرى في الزمن الاستعادي.

2-6- زمن التأويل الاستعادي:

" يتحقق بتبرير الدهشة وفق قراءة استعادية للأثر، يطمح المتلقي عن طريقها إلى بناء فهم وتأويل يعكس عبرهما تفاعلا لابد من أن يكشف عن الأفعال الكامنة في النص"⁽⁴⁾. النص"⁽⁴⁾.

معنى ذلك أن القارئ يقف في هذا الزمن على تبرير الدهشة بعد عملية الفحص والتدبر استنادا إلى عملية الفهم والتأويل، ويمكن تقسيم هذا الزمن إلى مرحلتين.

1-2-6- تبرير الدهشة:

وتتمثل في تجاوز القراء للانفعال والمبدئي، بإعادة تفحص العمل الفني وتقديم تبريرات لهذه الدهشة، ومن ثم الإجابة عن عدة أسئلة تكون عالقة في ذهن المتلقي.

(1) المرجع السابق، ص 352..

(2) رشيد شعلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكيل الحدث الشعري، اللعنة والغفران عينة، ص 5.

(3) جمال غلاب، مقاربة في قصيدة النخلة المجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، الموقع.

(4) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص 12.

فإذا كان القراء قد أعربوا عن انطباعاتهم الأولية في زمن الدهشة الجمالية، فإنه في هذه المرحلة رأينا صورة أخرى للتلقي تعكس وعي القراء وموضوعية القراءة، إذ اتجه الكثير منهم إلى إعادة استيعاب الجوانب الإبداعية في شعر ميهوبي، بإدخال معطيات جديدة تساعد على فهم النص، ومن ثم ظهر التعارض والاتفاق مع إفرازات القراءة الأولى، والأمثلة عديدة في القراءات فبغض النظر عن القراءات التي توقفت عند زمن الدهشة كما - ذكرنا سابقا - فإن الأغلبية على - اختلاف دراساتهم - استطاعوا أن يجدوا تحليلا استعاديا للنصوص الميهووبية، وذلك من خلال اتباع تلك المعايير الفنية

لفهم واستنباط الأبعاد الجمالية في النصوص، وذلك بتفجير طاقاتها الإبداعية، لأن: " النص الفني يتميز بطاقة جمالية كامنة فيه وهي مثار الدهشة الأولية، وإليها يرجع انبثاق القارئ التجريدي وتحققه... إنه بقدر ما يشتمل عليه النص من أفعال جمالية وإبداعية بقدر ما تكون قراءته الاستعادية قراءة غنية وعميقة ومتعددة الجوانب"(1).

6-2-2- العملية التجزئية وإثارة القضايا

ويقصد بها تلك العملية التفصيلية التي تركز في الجزئيات، ذلك "لأن حين نندهش، ثم نريد تبرير الدهشة نجد أنفسنا مضطرين إلى التفكير، أي إلى مقابلة الكلي بالجزئي، إنها عملية إسقاط بالدرجة الأولى، إذ نروم تفكيك النص ونحن في الحقيقة نفكك الدهشة أو نبرر أسبابها"(2).

ما يؤكد ارتباط زمن الدهشة بالزمن الاستعادي، ويبرز هذا التفكير في تحليل القراء للإيقاع بأنواعه والتراكيب وأشكالها، والأوزان وغيرها، ومثالا عن انتقال القارئ من زمن لآخر نأخذ قراءة "يوسف وغليسي" فعندما قال عن القصيدة الميهووبية: "إنها تستتم إلى النظام الخليلي"(3)، فإن هذا حكم عام، لم يقدم له تبرير إلا بعد العملية الإحصائية للبحور وأنواعها التي أثبتت أن الشاعر يفضل النمط التقليدي لكنه يكتب النمط الحداثي - شعر التفعيلة - وهذا التفضيل مرده إلى مواكبة ومناسبة النمط التقليدي للنفس الثورية

(1) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص22..

(2) المرجع نفسه، ص28.

(3) يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص110..

في القصيدة الميهوبية، كما يوضح الباحث كيفية ترتيب البحور، وذلك بالنظر في نسبة التفاوت فيما بينها ليؤكد النتيجة التي توصل إليها في زمن الدهشة⁽¹⁾ وعليه فإن "العملية التجزيئية التي ترومها القراءة الاستيعادية مدعاة لاختلاف كبير ولا نهائي بين قارئ وآخر... إن العملية التجزيئية لا تقف في إطار القراءة الاستيعادية عند حدود اللفظ المفرد والمعنى المنفصل أو البيت المستقل، وإنما تمتد أيضا لتجعل من المضمون أجزاء متفرقة، ومن شبكة التخييل صورة مفردة فتستحسن بحسب ما تؤول إليه عملية التفكيك"⁽²⁾.

6-3- زمن التلقي التاريخي:

"يتم عن طريق تأويل النص اعتمادا على المعاناة التي أبداهها القراء السابقون من خلال تفاعلهم الإيجابي مع الأثر، ويدخل ضمن هذا الزمن كل تأويل جديد يجيب عن الأسئلة التي تظل عالقة بحكم أن النص الفني يتضمن فعالية لم يستوعب القراء السابقون مجمل مكوناتها عبر ردود فعلهم المختلفة"⁽³⁾؛ معنى ذلك أن القراءة التاريخية مستوى.

أعمق من القراءتين السابقتين فهي أكثر دقة وموضوعية تعتمد على وسائل ومنهجيات مختلفة، فالقارئ هنا يتخذ لنفسه منهجا يسير عليه في عملية فهمه للنص الفني، ولا يكتفي بالبحث في الوزن والقافية، بل يتعداهما إلى البناء الفكري وطرح القضايا، ومن ثم إعادة تشكيل وبناء أفق النص التاريخي.

والدراسات التي اعتمدنا عليها لم تتأى عن هذا الزمن، إذ اتجهت بعض الدراسات إلى اختيار منهج لقراءة نص معين، كقراءة "نجوى فيران" "لطاسيليا"، وقراءة "نعيمية سعدية" "للنخلة والمجداف"، وقراءة "نجاح مدلل" "لعولمة الحب عولمة النار"، حيث اتسعت هذه القراءات إلى تناول بنية الإيقاع والمعجم اللغوي، وفضاء الانزياح والتناص، ما جعلها تندمج مع زمن القراءة التاريخية، التي تعيد بناء أفق النص التاريخي فكل قراءة من القراءات ساهمت في إعادة موقعة الأفق في إطاره المعتاد، وعلى هذا تكون تاريخية القراءة هي النظر في عملية دمج هذه الآفاق في أفق تاريخي

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 111..

(2) إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص 30.

(3) المرجع نفسه، ص 12..

تحدده بنية النص، وذلك من خلال تجاوز زمن الدهشة والزمن الاستعادي إلى الزمن التاريخي، هذا الأخير الذي يستوعب كل الطاقات الإبداعية التي تتطلب من القارئ أن يجد لها تأويلا موضوعيا ودقيقا و يحاول أن يجيب عن بعض الأسئلة التي تطرحها الفترة الزمنية التي كتب فيها النص.

وعموما فإن اندماج الأزمنة الثلاثة هو ما يعطي للقراءة بعدها الفني، فإذا كان زمن الدهشة يشكل انطباع أولئك القراء تجاه ما كتبه ميهوبي وهو انطباع أولي بسيط إلا أنه يعبر عن تذوق هؤلاء القراء للطابع الفني الذي يكتبه الشاعر. فإن الزمن الاستعادي شديد الارتباط بتلك الدهشة إذ لولا متعة التذوق الأولي لما فتحت شهية القراء لتكملة القراءة الاستعادية وعلى أثر هذين الزمنين وفي عملية تفاعل تتوخى الدقة يتأسس الزمن التاريخي الذي يعيد بناء أفق النص.

تلكم أهم الأفكار النظرية والإجرائية التي حفلت بها القراءات التي تناولت شعر ميهوبي بالدرس والتحليل وكان لها دور كبير في تبين المظاهر الجمالية القابعة داخل الكلمات الإبداعية، وإن كانت بعض القراءات لم تتجاوز القراءة السطحية ورغم ذلك ساهمت في إثراء النصوص الميھوبية بالقراءة.

وعلى العموم فإن كانت القراءات قد أعربت عن أسرار النصوص الميھوبية - ما يؤكد عملية التفاعل بين القارئ والنص - فإن للنصوص الإبداعية الدور الكبير في تقديم رحيقها الجمالي للقراء وهو ما ساعدهم على اقتناص اللآلئ الجمالية، المرصع بها الإنتاج الميھوبي، وعلى هذا تبقى التجربة الميھوبية في تنوعها باسطة ذراعيها في حلقة تمردية مغرية للقراء.

خاتمة

بعد البحث والدراسة في موضوع شعر عز الدين ميهوبي وجماليات تلقيه، نكون قد زرنا عدة محطات خرجنا من خلالها بزاد معرفي لا بأس به يهدف إلى إزالة الضباب عن العديد من المصطلحات التي حفلت بها النظرية في منعطفاتها ما بعد حداثة، من ناحية ومعرفة خبايا العالم الفني للشاعر عز الدين ميهوبي من ناحية أخرى، وبهذا نجمل ما توصل إليه البحث في النتائج التالية.

* إن الحديث عن جمالية التلقي هو حديث عن الاتجاه الجديد الذي ظهر نتيجة حتمية بعد المناهج النصانية في ظل التطور ما بعد حداثة وعلى الرغم من عدم اكتمال مبادئها، إلا أنها تدل على تنوع أفكار وجهود روادها، بصفة خاصة وعلى سعي النقد من أجل تحديد موقعية عملية القراءة بين الأقطاب الثلاث - مبدع قارئ نص - بصفة عامة.

* تركز جمالية التلقي في النص وكيفية تداوله عبر المراحل الزمنية؛ وذلك من خلال النظر فيما تفرزه كل مرحلة من عناصر قرائية جديدة، فالنص من هذا المنظور متجدد ومتعدد الدلالات، وجمالية التلقي لم تهمل المبدع ولا القارئ، لأن عملية التلقي تستدعي بالضرورة تكاثف عناصر التجربة الإبداعية - القارئ، المبدع، النص - أثناء عملية التلقي.

* إن الآراء التي جاء بها رواد النظرية لم تأت من الفراغ بل كانت لها إرهاصات وخلفيات متنوعة وهو ما أضاف مصداقية للعمل النقدي الذي تؤسسه النظرية منذ نشأتها وحتى الآن، فقد تبين أن مظاهر التلقي عند العرب انطلقت من اهتمام العربي بالجمال والشعر والتأويل القرآني، في حين احتلت الظاهرية والهرمنيوطيقية الصدارة للجذور الفلسفية عند الغرب.

* إن المبادئ التي أتى بها كل من يابوس وإيزر بقيت حبيسة الحقل النظري إلى أمد طويل نظرا لما اكتنفها من غموض، وهو الغموض نفسه الذي أفرزته الخلفية المعرفية التي بقيت عالقة حتى على مستوى التنظير النقدي.

* إن تتبع جماليات تلقي أعمال شاعر ما يستوجب النظر في زوايا الاختلاف والتشابه - في القراءة - بين القراء على مر العصور، ذلك لأنه لكل مرحلة

عناصر جمالية تركز عليها ولكل قارئ منهجية ينطلق منها في رحلته القرائية وطبيعي أن تؤثر هذه التحولات على القراءة.

* من خلال رصد القراءات وجدنا أن عملية القراءة تحكمت فيها عدة عوامل قد كان للبيئة محل الصدارة على مستوى التأثير بالإضافة إلى المرحلة الزمنية الحرجة التي خرجت فيها مدونات ميهوبي إلى النور، لهذا لم تبتعد تأويلات القراء عن الواقع المعيش ولما كان أغلب القراء من موطن الشاعر نفسه فقد تشكل لديهم ثورة من الإحساس المشترك؛ فجاءت قراءتهم متشابهة في الكثير من الأمور إذ أن كل القراءات تؤمن بأن شعر ميهوبي شعر صارخ بالمعاني الوطنية وذلك نتيجة لتعايشه مع الأزمة التي تعرض لها الوطن آنذاك.

* إن ما استخرجه القراء من شعر ميهوبي يعد صورة من صور القراءة، إذ لا يمكن الجزم بأن ما توصل إليه كل قارئ هو المعنى المقصود من لدن الشاعر وهذا ما يضيف طابع التعددية على النص المتناول، أو المقروء بأكثر من قراءة.

* إن أفق توقع القراء لم يخرج عن الأفق السائد، الذي بنته التجربة القرائية مع بداية التغير الحداثي، أين أضحت المعايير النقدية تبحث في مدى تعالق الشعر والمعايير الحداثية، لذلك يمكن القول إن الشاعر عز الدين ميهوبي استطاع أن يجلب لنفسه جمهورا يعشق القصيدة بوطنيتها وحداثيتها على الرغم من وجود نصوص عمودية تشفي غليل القراء باعتناقها للأوزان الصافية والقوافي الموحدة ونظرا لقلتها لم يكن لها القدرة على تغيير أفق القراء فالجميع مقتنع أن شعر ميهوبي شعر حداثي محمل بالحمولات الوطنية.

* وبالانتقال إلى الحديث عن الكلمة وقيمتها في شعر ميهوبي يمكن القول إن فنية القصيدة الميهرية تتلخص في تنوع المنابع التراثية التي تنهل منها بالإضافة إلى الصلة المتينة بالتجربة الجماعية إذ تظهر نبرة تأثر الشاعر بالقضايا الراهنة بصورة جلية وهو ما شحن كلماته الإبداعية بحمولات فكرية حبلى بالمعاني الوطنية.

* إن ارتقاء التجربة الإبداعية لشاعرنا في فن الرسم - وذلك ما بدا واضحا في تلك الرسومات التي رافقت كلماته الشعرية نصوصا موازية - جاء ليعمق صورة

المأساة من ناحية وليحقق إثارة فعالة في المتلقي دفعته إلى فعل المشاركة الإبداعية من ناحية أخرى، وتعد هذه الوصلة الفنية تقنية حدثية تروم إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الشعر وفن الرسم.

* إن المواقع المبهمة التي تركتها القصائد الميھوبية للمتلقي قد كان لها دورا فعالا في إحداث أثر معقول في عملية التحليل، فمن خلالها استطعنا أن نترك جزءا من أفكارنا في الإبداع الميھوبي من خلال عملية القراءة، وهو هدف تسعى لتحقيقه جمالية التلقي.

* إن شعر ميھوبي ملغم بالرموز التي تحتاج إلى استدعاء علم التأويل أثناء المعاينة القرائية بهدف استنتاج المعاني الدفينة خلف تلك الكلمات الرمز كما تبين فيما سبق.

* إن أفق توقعنا لم يخرج عن أفق توقع القراء السابقين، فالقصيدة الميھوبية لم تكسر أفق توقعنا وإن كانت بعض الخارجات الإبداعية قد زعزعت بعض التوقعات لكن لم يكن لها القدرة الكافية لتغييره.

* إن الدراسة التي تقدمنا بها، ما هي إلا محاولة طموحة جزئية، وإننا لا ندعي فيها الكمال، وإنما هي حلقة من حلقات تنتمي إلى سلسلة طويلة حاولنا بموجبها إمطة اللثام عن بعض التساؤلات العالقة في ذهننا، وتبقى التساؤلات الأخرى محل اصطياد من شبابيك النقاد والقراء، وسيبقى بحثنا في صورته النهائية محل نقد ومناقشة.

"فمن اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد، والله المستعان وإنّا له لشاكرون."

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، دار الفجر الإسلامي، دمشق، الطبعة السادسة، 1404هـ.

أولاً: المعاجم:

1. المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2000.

2. المنجد في اللغة و الأعلام، دار الشروق، بيروت لبنان، ط40، 2003.

3. ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

4. ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

5. ابن منظور (جمال الدين)، لسان العرب، المجلد الخامس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

ثانياً: الأعمال الشعرية:

نزار القباني:

6. الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار القباني، بيروت لبنان، ط15، تشرين الأول أكتوبر 2000.

عز الدين ميهوبي:

7. أسفار الملائكة، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2008.

8. الوباقيات، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، يناير، 1998.

9. الشمس والجلاد، منشورات أصالة للإنتاج الإعلامي، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

10. طاسيليا، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2007.

11. العولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، يناير، 2002.

12. في البدء.. كان أوراس، دار شهاب، باتنة، ط1، 1406هـ، 1983م.

13. كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، مطبعة دار هومة، ط1، فبراير، 2000.
14. الةنة والغفران، دار أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر، 1997.
15. ملصقات شيء كالشعر، منشورات أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، ديسمبر 1997.
16. الفخلة والمجداف منشورات مؤسسة أصالة، سطيف، الجزائر، ط1، نوفمبر 1997.
- ثالثا: الكتب العربية:**
17. ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1431 هـ، 2010م.
18. أحمد البيلي، الاختلاف بين القراءات، دار الجيل بيروت، لبنان، الدار السودانية للكتب الخرطوم، [د ط]، [د ت].
19. أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1425 هـ، 2004م.
20. أحمد بوحسن، نظرية الأدب، - القراءة الفهم، التأويل-، (نصوص مترجمة) دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1425 هـ، 2004.
21. الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [دط]، 1999.
22. إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2000.
23. أسماء معكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010م.
24. الهاقلاني (أبي بكر محمد بن الطيب)، إعجاز القرآن، (تحقيق السيد احمد صقر)، دار المعارف، مصر، ط3.

25. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل إبراهيم، مج 1، ج1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1980.
26. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
27. بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 1431، 2010.
28. بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند شلير ماخر و ديلتاي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ، 2008.
29. الجاحظ (أبو عثمان) البيان والتبيين، (وضع حواشيه موفق شهاب الدين)، ج زء1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1 1419هـ، 1998م.
30. الجعلي (عثمان بن حسنين برى الجعلي المالكي)، سراج السالك شرح أسهل المسالك، جزء [1-2]، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1420، 2000م.
31. جمال مقابلة، اللحظة الجمالية في النقد الأدبي، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
32. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، [بلا]، [د ط]، 2000، 2001.
33. حبيب مونسي، تواترت الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 2009.
34. حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، [د ط]، 2007.
35. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضايا "دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2001.

36. حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة ترويض النص، وتقويض الخطاب، منشورات أمانة عمان، الأردن، ط1، 2007.
37. حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند الم ع ري "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2005.
38. عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، "دراسة نقدية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر [د ط]، 2005.
39. حنا أسعد فهمي، تاريخ الفلسفة من قدم عصورها إلى الآن، (تحقيق: عقبة زيدان)، نور للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، [د ط]، 2005.
40. حنان محمد موسى حمود، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي حجازي، نموذجاً)، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، اردب، الأردن، ط1، 2006.
41. حيدر لازم مطلق، الزمان والمكان في شعر أبي الطيب المتنبّي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م، 1431هـ.
42. خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشرق ، عمان، الأردن، ط1، 1999.
43. الخطابي، الرماني، عبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، (تحقيق: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام)، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط3، 1976.
44. خليل المونيسي، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، [د ط]، 2000م.
45. دليل محمد بوزيان، قسول ثابت، ومجموعة من المؤلفين، اللغة والمعنى مقاربات في فلسفة اللغة، (تقديم: مخلوف سيد أحمد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010.
46. راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية (دراسات في الفن والجمال 1) ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، [د ط]، 1987.

47. رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2009.
48. رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، [د ط]، [د ت].
49. عبد الرحمن العكيمي، الاستشراق في النص، دراسة نقدية في استشراق المستقبل، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
50. عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.
51. عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان، في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشال فوكو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، كانون الأول (ديسمبر)، 1992م.
52. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (تحقيق: محي الدين عبد الحميد)، الجزء الأول، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1401، 1981م.
53. سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، إربد، الأردن، [د ط]، 1999.
54. سامي عباينة، اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425، 2004م.
55. السكاكي (أبي يعقوب يوسف بن محمد بن علي)، مفتاح العلوم ، (تحقيق: عبد الحميد هنداوي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1420، 1، 2000م.
56. سمير سعيد ، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1428هـ، 2007.
57. السيد أحمد عبد الغفار، التأويل الصحيح للنص الديني، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، [د ط]، 2003.
58. السيد أحمد عبد الغفار، التفسير ومناهجه والنص وتفسيره، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، الإسكندرية، [د ط]، 2000.

59. صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.
60. صلاح فضل، صور القراءة وأشكال التخيل، جزء (1-2)، دار الكتاب المصري للنشر والتوزيع، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، للنشر والتوزيع، بيروت لبنان ، ط1، 1428هـ، 2007.
61. عالي سرحان القرشي ، تحولات النقد وحركية النص فكر ونقد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009م
62. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض و تفسير و مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة ، [دط]، 1412، 1992.
63. عز الدين مناصرة، علم الشعرية قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1428 هـ ، 2007.
64. عبد العزيز بو مسهوبي، الشعر والتأويل، قراءات في شعر أد ونيس، إفريقيا الشرق، [د ط]، 1998.
65. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، [د ط]، 1990.
66. علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
67. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997.
68. علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض ، جرير و الفرزدق و الأخطل، دار كنوز المعرفة ،عمان، الأردن ، ط3، 1411هـ-، 2010.
69. علي سرحان القرشي، تحولات النقد وحركية النص، فكر ونقد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.
70. علي قاسم الزبيدي، درامية النص الشعري، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، وعبد العزيز المقالح ، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

71. عمارة الناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية و التأويل العربي الإسلامي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ، 2007م.
72. الغدامي (عبد الله محمد)، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د ط]، 2006.
73. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق ،عمان، الأردن، ط1، 2006.
74. عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة، استبداد الثقافة، ووعي القارئ بتحويلات المعنى، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2009م.
75. عبد القادر الغزالي، الصور الشعرية وأسئلة الذات قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
76. عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، مؤسسة كنوز الحكمة، مطبعة دار هومة، الجزائر، [د ط]، 2009.
77. عبد القادر رحيم، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط 1، 2010.
78. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحدائي، "دراسة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، [د ط]، 2007.
79. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، (تعليق محمد رشيد رضا)، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، [د ط]، [دت]، 1998.
80. كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجاً"، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، [د ط]، 2009.
81. عبد اللطيف صوفي، أصول القراءة أهميتها، مستوياتها، مهاراتها، و أنواعها، دار الوعي للنشر و التوزيع، الجزائر، ط4، 1830هـ، 2009.

82. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950_2004)
 بحث في سمات الأداء الشفهي « علم تجويد الشعر»، النادي الأدبي بالرياض
 والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت- لبنان، ط1، 2008 .
83. محمد الغزالي، نظرات في القرآن، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة- الجزائر،
 ط6، 1986م.
84. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية،
 [د ط،] [د ت]، [بلا].
85. محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق،
 دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.
86. محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى في النص القرآني،
 (تقديم: محمد بن موسى بابا عمي)، دار صفحات للدارسات و النشر، سوريا،
 دمشق، ط1، 2008.
87. محمد بوبكري، في القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب،
 ط1، 2003.
88. محمد راتب الحلاق، النص والممانعة مقاربات نقدية في الأدب والإبداع،
 منشورات اتحاد الكتاب العرب، [د ط]، 2000.
89. محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، (تقديم: محمد عناني)،
 الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د ط]، 2004.
90. محمد صابر عبيد، أسرار الكتابة الإبداعية عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد،
 عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، جدار للكتاب العالمي، أربد، الأردن، ط1،
 2008.
91. محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقنيات القصيدة الجديدة، عالم
 الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.
92. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري (سلسلة مغامرة النص
 الإبداعي1)، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، أربد،
 الأردن، ط1، 1428، 2008.

93. محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1430هـ، 2009.
94. محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001.
95. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1، يوليو 1992.
96. محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اردب، الأردن، د ط، 2003 .
97. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1417، 1996.
98. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، [د ط]، 2004 .
99. مصطفى السعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف الإسكندرية، [د ط]، 1991.
100. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، [د ط]، [د ت].
101. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، [د ط]، 2007م.
102. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م.
103. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007.

104. نادر كاظم ، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2003.
105. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، [د ط]، 1999.
106. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر الحديث، (أمل دنقل - سعدي يوسف - محمود درويش أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان، ط 1، 2001.
107. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.
108. نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط3، أيلول 1994.
109. نضال محمد فتحي الشمالي، قراءة النص الأدبي، مدخل ومنطلقات، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009.
110. نعيم اليافي ، الشعر والتلقي، دراسات في الرؤى و المكونات، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000م.
111. هالة محجوب خضر، علم الجمال و قضاياها، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2002،
112. وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، [بلا]، [د ط]، 2009.
113. وائل سيد عبد الرحيم، متاهة النقد العربي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، [د ط]، 2009 .
114. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1428 هـ ، 2007 م
115. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1413هـ - 1993.

رابعاً: الكتب المترجمة

116. إيلورد ابش، د، و، فوكيما، قان ديك، جان كوهن، كبدي قاركا، جان ستاروبانكسي، نظرية الأدب في القرن العشرين، (ترجمة: محمد العمري)، إفريقيا الشرق، [د ط]، [د ت].
117. جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، (ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
118. جين ب تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلائية إلى ما بعد البنيوية، (ترجمة حسن ناظم)، تقديم: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، [د ط]، 1999م.
119. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة، (ترجمة رعد عبد الجليل جواد)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992.
120. روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، (ترجمة: عز الدين إسماعيل)، الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000.
121. رولان بارت، دروس في السيميولوجيا، [ترجمة عبد السلام بن عبد العالي وسالم يغوت]، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.
122. رومان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، (ترجمة: سعيد الغانمي)، دار الفارسي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996.
123. سوزان روبين سليمان أنجي كروسمان، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، (تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
124. فولغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب)، (ترجمة: حميد الحميداني، الجيلالي الكدية)، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، [د ط]، [د ت].
125. فيرناند هالين، فرانك شوريفيجن، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، (ترجمة: محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.

126. مارتن هيدجر، إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، (ترجمة بسام حجار)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
127. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، (تر: رشيد بنحدو)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، [د ط]، 2004.

خامساً: الرسائل الجامعية:

128. رضا معرف، المتلقي في التراث النقدي العربي عيار الشعر لابن طباطبا نموذجاً (مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، في الأدب العربي، تخصص النقد العربي القديم)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2004، 2005م.
129. السحدي بركاتي، الرمز التاريخي في شعر عز الدين ميهوبي، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، فرع أدب جزائري)، قسم الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009م.
130. نجاح مدلل، بناء الأسلوب في ديوان عولمة الحب عولمة النار للشاعر عز الدين ميهوبي، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان) كلية الآداب والعلوم الإنسانية و الاجتماعية ، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006، 2007.
131. نجوى فيران، قصيدة "طاسيليا" لعز الدين ميهوبي" دراسة دلالية (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، تخصص لسانيات اللغة العربية) كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2007.
132. نعيمة سعدية، الاتساق النصي ووسائله من خلال النخلة والمجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان)، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2003، 2004.

سادساً: المجلات

133. باسمه درمشی، عتبات النص، (مجلة علامات)، ج 1، مج 16، جمادی الأولى 1428هـ، مايو 2007.
134. حبيب مونسي، أفق المعرفة و مستويات التلقي مقارنة للكفاية المعرفية في الفعل القرائي، "مجلة الموقف"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 1443، 2008هـ.
135. حميد لحداني، مستويات حضور نظرية التلقي في مجلة (علامات في النقد)، "مجلة علامات"، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 50، شوال 1424م، ديسمبر 2009م.
136. عبد الرحمن تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، (مجلة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها)، العدد الأول محرم 1430هـ، يناير 2009.
137. رشيد شعلال، النص والنص المصاحب قراءة في تشكيل الحدث الشعري، (مجلة المخبر)، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد السادس، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
138. سعيد بوسقطة، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي، (مجلة التواصل)، عدد 8، جوان 2001، جامعة عنابة الجزائر.
139. عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ إيزر، (مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية)، العدد 6، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، خريف شتاء، 1992.
140. علي بخوش، المتلقي في الفكر القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، "مجلة قراءات" العدد الأول، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، [د ط]، [دت].
141. علي بخوش، فكر التلقي عند العرب، دراسة في مفهوم التلقي في الفكر النقدي القديم، "مجلة العلوم الإنسانية"، العدد السادس، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2009.

142. على بخوش، مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم، (مجلة المخبر)، نظرية القراءة، (المفهوم والإجراء)، على بن زيد، للفنون المطبعية، بسكرة، ط 1، 2009.
143. كريم أبو حلاوة، دور المتلقي في العملية الإبداعية، "مجلة الوحدة"، التأصيل والتحديث في الشعر العربي، المجلس القومي للثقافة العربية، العدد 83/82 يوليو، أغسطس 1991، محرم/ صفر 1412هـ.
144. محمد الأمين شيخة، عتبات الولوج إلى أساليب النص الشعري الحديث، (مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية)، العدد الثاني والثالث، دار الهدى للنشر وتوزيع، عين مليلة الجزائر، [د ط]، جانفي 2008.
145. محمد العمري، نحو جمالية للتلقي، تقديم: جان ستارويانسكي للترجمة الفرنسية كتاب هانسار بيرياوس pour une esthétique de la réception، (مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية)، العدد السادس، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، خريف شتاء، 1992.
146. محمد بوعرة، رهان التأويل، (مجلة ثقافات)، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 10 ربيع 2004.
147. محمد عيسي، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي "مجلة جامعة دمشق"، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، العدد (1، 2)، 2003، المجلد 19.
148. نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، "مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية"، العدد الأول، جوان 2007، بسكرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.

سابعاً: الدوريات و الملتقيات:

149. أحمد حيدوش، نحو تحليل نفسي للخطاب الشعري بديل، (الملتقى الدولي في تحليل الخطاب)، جامعة تيزي وزو، الجزائر، من 11 إلى 13 مارس 2003.

150. بوقرومة حكيمة، تشكيل القارئ الضمني في رواية "نهاية الأمس"، (الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة)، مديرية الثقافة، برج بوعريريج، الجزائر، [د ط]، 2009.
151. الجوة أحمد، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، (محاضرات الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي) قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر، 2008.
152. خيرة حمر العين، الشعرية وانفتاح النصوص تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل "دورية الخطاب"، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد السادس، جانفي 2011.
153. رحمان علي، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل (الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي) قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر، 2008.
154. فاطمة البريكي، التلقي في فكر سعد الله ونوس ومسرحه، "دورية" دراسات جزائرية، العدد 5/4، مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، 2007.
155. محمد صالح خرفي، التلقي البصري للشعر، نماذج شعرية جزائرية معاصرة (الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر، 2008.
156. يوسف وغليسي، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة (أعمال الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر، 2008.

ثامنا: الندوات والمحاضرات والمقابلات:

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

158. أدونيس، الشعرية العربية، (محاضرات أُلقيت في الكوليج دوفرانس باريس)،
أيار 1984، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
159. جيلالي الكدية، تأويل النص الأدبي: نظريات ومناقشة، (سلسلة ندوات
ومناظرات، من قضايا التلقي والتأويل)، رقم 33، جامعة محمد الخامس مطبعة
النجاح الجديدة بالدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م.
160. الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل (أعمال الندوة)، قسم الأدب العربي،
جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15، 17 نوفمبر، 2008.
161. رياض المرزوقي، في المعنى والمتلقي في الشعر، (ندوة صناعة المعنى
وتأويل النص)، مجلد (V I II)، منشورات كلية الآداب بمنوية، تونس، 1991.
162. عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض
أطروحات ولفغانغ إيرز، (سلسلة ندوات ومناظرات، نظرية التلقي إشكالات
وتطبيقات)، رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، [د ط]،
[د ت].
163. سعادة لعل، (مقابلة) في جامعة محمد خيضر، بتاريخ 2012/02/09.

مواقع الإنترنت:

www.9alam.com
www.adabfon.com
www.afauq.com
www.ahlalhdeeth.com
www.aliu.com
www.anaun.8k.com/hotmel
www.ar.wikipedia.org/wiki
www.arab.ency.com
www.azzedinemihobi.com
www.burhanukum.com.
www.coptcat Rolic.nt
www.dahsha.com/ald
www.diwanalarab.com
www.ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=681b966ed6cb9c35
www.ezidinasi.net/ar/?p=57
www.imanosite.net
www.marefa.org./ index
www.mawhopon.net/ver_ar/news-618.html
www.nabih.alkasem.com
www.qassimy.com
www.younes3.info/2011/02/blog-post.html

ملخص البحث

ملخص البحث بالعربية:

تنتطق هذه الدراسة من وجهة نظر ترى أن إنتاج النص الأدبي و تلقيه لا يكون بمعزل عن الأجواء العامة التي تحيط بالنص أولا و بالمتلقي أثناء القراءة ثانيا، لذلك كان هدفنا من خلال هذا البحث تتبع مسار التلقي للشاعر الجزائري عز الدين ميهوبي وذلك من خلال رصد جملة القراءات التي اعتكفت على دراسة شعره من أجل التعرف على كيفية تفاعل أقطاب العملية الإبداعية - النص، المبدع، المتلقي - ومن ثمة الكشف عن تشكل آفاق انتظار القراء عبر المراحل التاريخية التي جالت فيها تلك القراءات فنكون بهذا قد طبقنا جملة من المبادئ الإجرائية لجمالية التلقي التي أتى بها كل من إيزر وياوس.

وقد شبعنا الدراسة بقراءة خاصة تروم معرفة مدى توافق شعر ميهوبي والتقنيات الحديثة من أجل اكتشاف مدى اندماج هذه القراءة مع الأفق التاريخي السائد الذي شكلته دراسات القراء الأوائل للشاعر عز الدين ميهوبي؛ و هي الفكرة التي تفرض نفسها في ظل واقع النقد الراهن الذي يؤمن بتعددية القراءة و اختلاف المعاني للنص الواحد.

ملخص البحث بالفرنسية

Cette étude se base sur l'estimation que la production du texte littéraire et la réception ne soit pas dans l'isolement de l'atmosphère générale qui entoure le premier texte, et le récepteur lors de la deuxième lecture, de cela notre objectif à travers cette recherche de suivre le parcours de la réception chez le poète algérien Azzedine Mihoubi et par une surveillance de toutes les lectures qui observe et étudie sa poésie afin d'identifier l'interaction des trois pôles - texte, Inventif, récepteur - et à partir de ce la formation de l'horizons d'attente des lecteurs à travers les étapes historiques qui ont fait le tour de ces lectures, afin d'appliquer un certain nombre de principes de procédure de réception esthétique effectuée par WISER et YAWAS.

Cette étude a proposé des lectures personnelles pour but de voir la compatibilité du texte poétique de Mihoubi selon les techniques modernes et de là sur l'intégration des formes de lecture avec l'horizon historique en vigueur des lecteurs anciens du poète Azzedine Mihoubi, qui et la pensée dominante du courant critique qui croit à la pluralité de la lecture et des différentes significations du seul texte.

ملحق

نبذة عن حياة الشاعر:

عز الدين ميهوبي من مواليد 1959 (أيام الثورة الجزائرية) بالعين الخضراء (ولاية المسيلة). جده محمد الدراجي، من معيني الشيخ عبد الحميد بن باديس في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وكان قاضيا بالثورة التحريرية. ووالده جمال الدين، مجاهد وإطار متقاعد.

1/ التدرج الدراسي والمؤهلات العلمية:

◦ درس في الكتاب بمسقط رأسه، والتحق بالمدرسة النظامية في 1967 بمدرسة عين اليقين (تازغت- باتنة) في السنة الرابعة ابتدائي، ثم انتقل إلى مدرسة السعادة ببريكة، ثم مدرسة لسان الفتى (تازولت- باتنة) ومتوسطة عبد الحميد بن باديس (باتنة)، ودرس بثلاث ثانويات هي (عباس لغرور بباتنة، ومحمد قيرواني بسطيف، وعبد العالي بن بعطوش ببريكة حيث حصل على شهادة البكالوريا آداب.

◦ 1979: المدرسة الوطنية للفنون الجميلة ثم معهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة (دراسة متقطعة).

◦ 1980- 1984 : المدرسة الوطنية للإدارة (ديبلوم تخصص الإدارة العامة).
◦ 2006- 2007: جامعة الجزائر (ديبلوم في الدراسات العليا المتخصصة- فرع الاستراتيجية).

2/ الوظائف المتقلدة:

◦ 1986- 1990: رئيس المكتب الجهوي لجريدة الشعب بسطيف.
◦ 1990- 1992: رئيس تحرير صحيفة الشعب (أول صحيفة يومية بالعربية بعد الاستقلال).

◦ 1992- 1996: إدارة مؤسسة إعلامية خاصة (أصالة للإنتاج الإعلامي والفني) مقرها بسطيف، أصدرت صحيفة "الملاعب" وبعض الكتب الرياضية.
◦ 1996- 1997: مدير الأخبار والحصص المتخصصة بالتلفزيون الجزائري.
◦ 1997- 2002: نائب بالبرلمان (المجلس الشعبي الوطني) عن حزب التجمع الوطني الديمقراطي.

◦ 2006- 2008: مدير عام المؤسسة الوطنية للإذاعة.

- 2008 2010: كاتب دولة للاتصال بالحكومة الجزائرية.
- 2010: مدير عام المكتبة الوطنية الجزائرية.
- 3/المؤلفات والإصدارات:
- في البدء كان أوراس (ديوان شعر) عام 1985. منشورات الشهاب، باتنة.
- الرباعيات (ديوان شعر) 1997.
- الشمس والجلاد (نص أوبيرت) 1997.
- اللعنة والغفران (ديوان شعر) 1997.
- النخلة والمجداف (ديوان شعر) 1997.
- ملصقات (ديوان شعر) 1997.
- خالداات (نصوص تمثيلية) 1997.
- سيتيفيس (نص أوبيرت) 1997.
- حيزية (نص أوبيرت) 1997.
- **A Candle for my Country** (شمعة إلى وطني) (شعر) مترجم إلى الإنكليزية عام 1998.
- كاليغولا يرسم غرنیکا الرايس (شعر) مترجم إلى الفرنسية والإنكليزية 2000 .
- عولمة الحب عولمة النار (شعر) 2002 . (طبعتان) ومترجمة إلى الفرنسية .
- **Mondialisation de l'amour, Mondialisation du feu** (عولمة الحب، عولمة النار) ترجمة نصيف العابد إلى اللغة الفرنسية، عام 2002.
- التوابيت "رواية" 2003.
- قرابين لميلاد الفجر (شعر) 2003.
- ومع ذلك فإنها تدور (مقالات) 2006.
- طاسيليا (شعر) 2007.
- منافي الروح (شعر) 2007.
- اعترافات تام سيتي (رواية من جزأين) 2007.
- لا إكراه في الحرية (مقالات) 2007.
- أسفار الملائكة (شعر) 2008.
- اعترافات أسكرام (رواية) 2009.

◦ **d'assekrem confessions** (اعترافات أسكرام) ترجمة مهنا حمادوش إلى اللغة الفرنسية.

◦ **Tora Bora** (فصل من اعترافات أسكرام) ترجمة عمر زياني إلى اللغة الانكليزية. لم يطبع.

◦ **الرباعيات quatrains** (ديوان شعر باللغتين العربية والفرنسية ترجمة جيلالي عطاظة) 2011.

الإنتاج الفني:

◦ أوبريت "مواويل الوطن" إنتاج التلفزة الجزائرية عام 1984.
◦ أوبريت "قال الشهيد" إنتاج مركز الثقافة والإعلام عام 1993.
◦ أوبريت "ملحمة الجزائر" عمل مشترك إنتاج مركز الثقافة والإعلام عام 1994.

◦ أوبريت "حيزية" إنتاج مركز الثقافة والإعلام عام 1995.
◦ أوبريت "ملحمة سيتيفيس" إنتاج دار الثقافة بسطيف عام 1995.
◦ أوبريت "سرايفو" بدمشق إنتاج دار أصالة عام 1995.
◦ إنجاز نشيد "أوفياء" الخاص بالذكرى الخمسين لمجزر 8 ماي 1945.
◦ أوبريت "الشمس والجلاد" حول الشهيد العربي بن مهيدي مسرح عناية 1996.
◦ مسرحية "8 ماي 1945" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996.
◦ أوبريت "غنائية الأرز الحزين" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1996.
◦ مسرحية "زبانا" تكريما للشهيد أحمد زهانة المسرح الجهوي بوهران 1997.
◦ أوبريت "المسيرة" إنتاج مسرح دار الثقافة بسطيف عام 1997.
◦ مسرحية "الدالية" إنتاج مسرح باتنة الجهوي 1998.
◦ إنجاز نشيد "الآفاق" خاص بالمؤتمر السابع للكشافة الجزائرية 1998.
◦ مسرحية "ماسينيسا" إنتاج مسرح قسنطينة الجهوي 1999.
◦ أوبريت "اللجنة والغفران" إنتاج فرقة مرايا بوادي سوف 1999.
◦ مسرحية "الفوارة" إنتاج فرقة القلعة سطيف 1999.
◦ أوبريت "غنائية إفريقيا" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 1999.
◦ مسرحية "حمة الفايق" إنتاج مسرح المدينة بوهران 2003.

- أوبيريت "صفصاف الحنة" إنتاج مؤسسة فن وثقافة 2003
- تأليف المسلسل التلفزيوني التاريخي "عذراء الجبل" الذي يروي حياة البطلة لالا فاطمة نسومر، بالتعاون بين التلفزيون الجزائري وشركة المتوسط للإنتاج الفني السورية.

- أغنية "أمجاد" الخاصة بالقمة العربية في الجزائر 2005.
- مسرحية "عيسى تسونامي" إنتاج مسرح قسنطينة 2006
- مسرحية "حمة الكوردوني" إنتاج مسرح المدينة بهران 2007
- سيناريو فيلم "زبانا" إخراج سعيد ولد خليفة 2011.

4/ بعض الجوائز والتكريمات:

- الجائزة الوطنية الأولى للشعر "قصيدة الوطن" عام 1982.
- الجائزة الوطنية الأولى للأوبريت "قال الشهيد" عام 1987.
- الجائزة الأولى للشعر "8 مايو 1945" عام 1986.
- ميدالية ذهبية باسم الجزائر 2006 (Gold medal)
- رجل العام الثقافي (الأيام الأدبية بالعلمة) 1998.
- تكريم إتحاد الكتاب والمكتبة الوطنية أفريل 1998.
- تكريم ولاية عنابة مارس 1998.
- تكريم مدينة بتشيلية الإيطالية 1999.
- تكريم ولاية قسنطينة جوان 2001.
- اختير من بين أفضل 60 شخصية جزائرية لعامي 2003 و 2004 في استفتاء جريدة "جزائر نيوز" حول أفضل 100 شخصية.
- اختير من بين أفضل 500 شخصية عالمية في موسوعة "هوز هو" الأمريكية للعام 2004.

- ميدالية ذهبية من المعهد الأمريكي للبيوغرافيا 2006 .

5/ الانتساب الشرفي والمهني:

- عضو في المرصد الوطني لحقوق الإنسان (ممثلاً للمجلس الدستوري) 2006.
- عضو اللجنة الوطنية لإصلاح العدالة 2001.

◦ عضو مجلس أمناء مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري 2007-2007.

◦ عضو مجلس أمناء جائزة صالح كامل للإبداع الإعلامي الرياضي العربي 2005.

◦ عضو المجمع العلمي لجامعة فرحات عباس 1996 سطياف.

◦ عضو مؤسس لجمعية الصحفيين الرياضيين الجزائريين 1993.

◦ عضو مؤسس في مؤسسة الشاعر مفدي زكريا 1999.

◦ ممثل المكتب الإقليمي لرابطة الفكر والأدب بالجزائر.

◦ نائب رئيس مؤسسة (الفنك الذهبي) .

◦ خبير في المحكمة الرياضية العربية 2008.

◦ عضو المجلس العربي للتنمية الإعلامية 2010.

◦ عضو الهيئة الاستشارية لمجلة "العلم والعصر" بأبوظبي 2011

6/التمثيل الوطني: لعز الدين ميهوبي مجموعة من المشاركات نذكر منها:

◦ الأسبوع الثقافي الجزائري بالمملكة العربية السعودية 1987.

◦ مهرجان الربيع الشعري التاسع ببغداد 1988.

◦ مهرجان الشعر العربي بطرابلس 1988.

◦ مهرجان الشعر العالمي بمقدونيا (يوغسلافيا سابقا) 1989.

◦ إحياء الذكرى الأربعين للثورة الجزائرية بتونس 1994.

◦ الأسبوع الثقافي الجزائري بدمشق 1995.

◦ مهرجان الشعر العربي بالقاهرة 1994.

◦ مهرجان الشعر العربي العشرون بدمشق 1997.

◦ فضلا عن المشاركة في عدد من المؤتمرات والملتقيات الدولية في روما

وبروكسل وباريس والرباط وبيروت والكويت وطهران والخرطوم وقرطبة

وفرانكفورت وموسكو ومدريد ودبلن وبغداد ودبي ومراكش والدار البيضاء

وسراييفو وطرابلس وبنغازي وزوريخ والرياض والمنامة واللاذقية.

ينظر: الموقع الرسمي لعز الدين ميهوبي، بتاريخ

2010/03/04. الساعة 22:25 ليلا. www.azzedinemihobi.com.

فهرس الموضوعات

الشكر والعرفان

مقدمة	أ-هـ
مدخل	11
أولاً: تعريف أقطاب التجربة الإبداعية:	11
1- المبدع.	11
2- النص الأدبي و إشكالية تعدد المفهوم	13
3- تعريف القارئ (المتلقي):	14
ثانياً: العلاقة بين الأقطاب الثلاثة	15
الفصل الأول: نظرية التلقي الملامح و الفرضية	
أولاً: في ماهية التلقي.	19
1- مفهوم التلقي	19
1-1- لغة	19
1-2- اصطلاحاً	20
2- أسباب الاتجاه نحو القارئ	24
1-2- العوامل الخارجية التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي	25
2-2- العوامل الداخلية التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي	26
3- النشأة و المسار التطوري	27
ثانياً: ملامح نظرية التلقي في الفكر القديم	28
1- التلقي في الفكر الغربي القديم	29
1-1- المعنى والاستجابة في الفكر السفسطائي	29
1-2- الجمال والاستجابة في شعرية أرسطو.	33
2- التلقي في الفكر العربي القديم	32
1-2- فلسفة الجمال	35
2-2- التلقي بين البلاغة والتأويل القرآني.	42
1-2-2- الاستجابة في نظرية التمكين.	44
أ- التمكين في اللغة	44

ب- التعريف الاصطلاحي	44
ج- أصول فكرة التمكين	45
2-2-2- ظاهرة اختلاف القراءات القرآنية.....	48
2-2-3- التفسير والتأويل.....	50
ثالثا: المؤثرات.....	52
1- تأثيرات الشكلانية.....	52
1-1-الأداة	52
1-2-التغريب.....	53
1-3-التطور الأدبي.....	53
2- تأثيرات الظاهرانية	54
2-1- بنية المبهم: (بنائية الغموض).....	56
2-2-التحقيق العياني.....	57
2-3-التجسيد (المحسوس).....	57
3-تأثيرات الهيرمنيوطيقا.....	58
3-1- مفهوم الهيرمنيوطيقا.....	58
3-2-الهيرمنيوطيقا ونظرية التلقي.....	61
رابعا: المنظرون الكبار وأهم أفكارهم	62
1- فرضيات ياكوس.....	63
1-1-أفق التوقعات.....	64
2-1-اندماج الآفاق.....	57
3-1-تغيير الأفق.....	58
4-1-المسافة الجمالية.....	59
5-1-المنعطف التاريخي.....	70
6-1-المتعة الجمالية.....	72
1-6-1- التجربة الجمالية المنتجة.....	73
1-6-2- تجربة التلقي الجمالية.....	74

74	1-6-3- التجربة الجمالية الاتصالية
75	2- فرضيات فولفجانج إيزر
76	1-2- بناء المعنى
77	2-1-1- السجل النصي
78	2-1-2- الاستراتيجيات النصية
79	2-1-3- مواقع اللاتحديد
81	2-2- وجهة النظر الجواله
82	2-3- القراءة ومفهوم القارئ الضمني ..
83	2-3-1- أنماط القراءة
83	أ- القارئ المثالي
83	ب- القارئ المعاصر
83	ج- القارئ الجامع
84	د- القارئ المخبر
84	و- القارئ المستهدف
84	2-3-2- القارئ الضمني ..

الفصل الثاني: مقروئية شعر عز الدين ميهوبي

88	تمهيد: قصائد عز الدين ميهوبي في ميزان القراء
91	أولاً: المعايير النقدية التي قرأ بها شعر عز الدين ميهوبي
91	1- المعايير النقدية التي استهدفت المضمون
91	1-1- المعايير الفكرية
103	1-2- المعايير النفسية والاجتماعية
108	1-3- المعايير الدينية والسياسية
114	2- المعايير النقدية التي استهدفت الشكل الفني
114	1-2- الإيقاع واللغة
115	2-1-1- الإيقاع
124	2-1-2- اللغة

128	2-2- الرمز والتتاص.
128	2-2-1- الرمز
134	2-2-2- التتاص
139	ثانيا : آفاق الانتظار المؤسسة عبر التاريخ
140	1- تشكيل الآفاق
140	1-1- المعايير المعهودة.
143	1-2- العلاقات الضمنية
144	1-3- التعارض بين الواقعي والخيالي
147	2- خيبة الانتظار.
151	3- السجل
155	4- المسافة الجمالية
156	5- المتعة الجمالية
156	5-1- فعل الإبداع
159	5-2- الحس الجمالي
160	5-3- البعد الاتصالي التطهيري
165	6- أزمة القراءة
165	6-1- زمن الدهشة.
168	6-2- زمن التأويل الاستعادي
168	6-2-1- تبرير الدهشة
169	6-2-2- العملية التجزئية وإثارة القضايا
170	6-3- زمن التلقي التاريخي

الفصل الثالث: قراءة في شعر عز الدين ميهوبي

173	تمهيد.
174	أولا: جماليات العنوان وآثرها على المتلقي
174	1- تعريف العنوان.
175	2- وظائف العنوان.

175	1-2- الوظيفة الدلالية ..
175	2-2- الوظيفة الإحالية ..
175	3-2- الوظيفة الاتصالية ..
176	3- عناوين الدواوين ..
180	4- العناوين الفرعية، (عناوين القصائد) ..
189	ثانيا: التلقي البصري (قراءة لبعض اللوحات الفنية) ..
206	ثالثا: لحمة النص ..
206	1- المفارقة و تجلياتها في شعر ميهوبي ..
206	1-1- المفارقة لغة ..
207	2-1- المفارقة اصطلاحا ..
208	3-1- تجلياتها في شعره ..
208	1-3-1- مفارقة الأضداد ..
214	2-3-1- مفارقة الفجاءة ..
220	3-3-1- مفارقة التحول ..
224	4-3-1- مفارقة السخرية ..
227	5-3-1- مفارقة الإنكار ..
229	6-3-1- مفارقة استحقاق ..
231	2- تقنية التناص ..
231	1-2- تعريف التناص ..
231	2-2- صور التناص في شعر عز الدين ميهوبي ..
232	1-2-2- التناص الديني ..
234	2-2-2- استحضار الشخصيات ..
237	3-2-2- التناص الشعري ..
240	3- مواقع اللاتحديد ..
255	4- تحليل بعض الرموز الهيرمنيوطيقية ..
256	1-4- الرموز الزمكانية ..

256	 4-1-1- الأماكن
263	 4-1-2- رموز زمانية
265	 4-2- رموز الشخصيات
267	 4-3- الرمز الأسطوري
273	 خاتمة
277	 قائمة المصادر و المراجع
294	 خلاصة
296	 ملحق
302	 فهرس الموضوعات