الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -

جامعة البويرة

كلية الآداب واللغات
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللّغة و الأدب العربي

تخصص: دراسات نقدية.

قصيدة خلوة يوسفية للزبير
دردوخ قراءة وَفق آليات التلقي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة و الأدب العربي.

إعداد الطالبتين:
- جميلة طيب.
- حورية طيب.

إشـــــــــــراف:
د/ رابح ملوك.

لجنة المناقشة:

- د/ فيروز رشام.....رئيسا.
- د/ رابح ملوك.....مشرفا ومقررا.
- د/ إسماعيل جبارة.....عضوا مناقشا.

السنة الجامعية: 2015/ 2016م

مقدمة

تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطورية، مناهج متعددة إذ بدأت القراءة التذوقية بالمناهج السياقية – المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي – مرورا بالمناهج النسقية المتمثلة في "الشكلانية الروسية، والنقد الجديد، والبنيوية..." وصولا إلى جمالية التلقي التي أعطت أهمية كبيرة للمتلقي.

ويأتي هذا البحث الموسوم بـ:"قصيدة خلوة يوسفية للزبير دردوخ قراءة وفق آليات التلقي"في إطارها النظري والتطبيقي صورة مصغرة لتجلي آليات جمالية التلقي في الشعر العربي المعاصر عمومًا والشعر الجزائري على وجه الخصوص من خلال قراءة نص شعري لشاعر جزائري هو الزبير دردوخ.

ويعود ميلنا إلى اختيار الشاعر الزبير دردوخ موضوعًا للدراسة إلى انعدام الدراسات التي تقارب إنتاجه سواء من داخل جامعتنا أم من جامعات أخرى، وكذا الاقتناع الكامن فينا بكون تجربته الشعرية مميزة .

إنّه أحد الأسباب الّتي دفعتنا إلى دراسة أحد نصوصه الشعرية المتمثل في قصيدة خلوة يوسفية.

تأمل دراستنا استشراف آفاق تجربة شعرية معاصرة ليتحقق في ضوء ذلك هدفنا في إتاحة فرصة مقاربة تجربة تتحرك بيننا، وتبين طرائق اللغة الشعرية الّتي صاغتها.

إنّ نقص الدراسات حول التلقي وتجلياته في الشعر الجزائري المعاصر حرك في أنفسنا الفضول لمعرفة أصول جمالية التلقي، و آلياتها في شعر الزبير دردوخ، فما هي جمالية التلقي؟ ومتى نشأت؟ وكيف تجلت آلياتها في قصيدة خلوة يوسفية؟

وقد ارتأينا أنّه من المفيد التوجه إلى معالجة موضوعنا في فصلين، يتقدمها مدخل وتعقبهما خاتمة لأهم نتائج البحث.

تناولنا في المدخل مراحل تطور العملية النقدية عبر الزمن ومختلف المناهج التي تخللتها.

يأتي الفصل الأوّل نظريا نسعى من خلاله إلى إعطاء البحث بعضا من المشروعية على إثر مقاربة جمالية التلقي كنظرية في النقد المعاصر، أسهمت في ظهورها جملة من العوامل

بحيث تطورت على يد منظرين غربيين فجاءت صدى لتطورات اجتماعية، وفكرية، وأدبية في ألمانيا خلال أواخر الستينات، وتهتم هذه النظرية بالمتلقي بغض النظر عن النص، وشخصية المؤلف بل إنّها تركز تركيزا كليا عل كل ما يثير المتلقي والدور الذي يؤديه في إنتاج النص.

أمّا الفصل الثاني فلقد ارتأيناه تطبيقا من خلال قراءة في قصيدة خلوة يوسفية، وفي الأخير تكللت الدراسة بخاتمة لأهم النتائج.

تحقيقا لذلك استندت هذه الدراسة إلى جملة من المراجع أهمها(نظرية الاستقبال) لروبرت هولب، وكذا مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي (روايات غسان كنفاني نموذجا) للمصطفى عمراني.

حاولنا معالجة هذه الدراسة وفق إجراءات نظرية التلقي ، من خلال استلهام آليات التلقي في القصيدة لتبين القيمة الجمالية لها.

كما لا يفوتنا أن نسجل هنا بالتقدير فضل أستاذنا الفاضل د/ رابح ملوك لما بذله من جهد طيب في توجيهنا.

مدخل

العملية النقدية من سلطة المؤلف إلى سلطة القارئ

تعد نظرية التلقي من أهم النظريات النّقدية المعاصرة في الدراسات الأدبية، والنّقدية وقد استطاعت أن تفرض نفسها في الدراسات النّقدية، وتحتل مكانة مميزة بين المناهج النّقدية، لقد جاءت هذه النظرية كرّد فعل على المناهج النقدية الّتي سبقتها، لتؤسس بعدًا جماليًا للنّص يتمثل في قراءة النص الأدبي من خلال مفاهيم إجرائية متمثلة في (أفق التوقع، المسافة الجمالية الفجوات، القارئ الضمني...) حيث إنّ العملية الإبداعية تقوم أساسا على وجود قارئ.

ليس اعتباطيا أن تبرز أهمية القارئ في هذه المرحلة التاريخية، إذ أنّ النظرية الأدبية حاولت على مر العصور أن تركز اهتمامها على عنصرين فقط من العملية النقّدية، وهما:

1- المؤلف:

بسط المؤلف سلطته على الساحة النّقدية زمنًا طويلا، باعتباره منتج النّص، ومبدعه ولقد برز بشكل واضح في المناهج السياقية المتمثلة في المنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي.

في ظل المنهج التاريخي حاول كل من " **سانت بوف**" و"**هيبوليت تين**" و"**برونتير**" و"**لانسون**" وضع منهج يسير بشكل عام نحو تحليل الظواهر الأدبية تحليلا جزئيا، ثم يقوم الباحث بالنظر إلى تلك الأجزاء، وفيما بينها من علاقات للوصول إلى العوامل الكلية الّتي تحكم الظاهرة الأدبية وهذه العوامل مرتبطة بالمبدعين، أو المؤلفين، ومحيطهم الاجتماعي، وحالتهم النفسية.[1]

إنّ الحس التاريخي – على سبيل المثال – عند "**سانت بوف** " يتجلى من خلال اعتبار العمل الأدبي ليس غاية في حدّ ذاته، وإنّما هو وسيلة لاكتشاف خصائص منتج العمل حيث

[1]– ينظر : المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي (روايات غسان كنفاني نموذجا) عالم الكتب الحديث، ط01،إربد/ الأردن، 2011م،ص12.

يقول:" ليس الأدب منفصلا في نظري عن الإنسان فباستطاعتي أن أتذوق مؤلفا أدبيا، ولكن من الصعب علي أنّ أحكم عليه من غير معرفة بالكاتب نفسه، ذلك أنّه مثلما تكون الشجرة يكون ثمرها، فالدراسة الأدبية تقودني بطريقة، طبيعة إلى الدراسة الإنسانية." [1]

كما يقول:" يلزم أن يؤخذ من دواة كل كاتب المداد الذي يقصد رسمه به".[2]

أمّا التحليل النفسي الّذي وضعه "**سيغموند فرويد**" :" فإنّه يقوم على أساس تحليل الظاهرة الأدبية من خلال علاقتها بالعقد النفسية للمؤلف الموجودة في اللاشعور.[3]

ويقصد باللاشعور:" تلك المنطقة الواقعة في أغوار النفس، حيث تلجأ تلك الرغبات المكبوتة وتبقى هناك قابعة تتحين الفرصة السامحة للتعبير عن نفسها في تجليات محولة وما العصاب إلاّ الإعلان التحويلي للرغبات المحبطة.[4]

وعلى العموم فإنّ المكبوتات الموجودة في اللاشعور والمرفوضة في الماضي قد تظهر في مرحلة من مراحل حياة الفرد على شكل أحلام أو أمراض نفسية أو هستيرية أو على شكل أعمالأدبية وفنّية، فالأدب باعتباره نتاجا ثقافيا له وظيفة اجتماعية، ونفسية كما أنّ محركه الأساسي هو الغرائز الّتي ينبغي البحث عن جذورها في طفولة المبدعين حسب تصور "**فرويد**".[5]

نستخلص مما سبق أنّ كل عمل فنّي ينتج عن سبب نفسي يحوي مضمونا ظاهرا، وآخر خفي أي أنّه انعكاس لنفسية المبدع.

---

[1]–حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف) كلية الآداب، ظهر المهراز، ط01 فاس/المغرب، 2009م، ص45.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–ينظر: المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص13.

[4]– حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص89.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص ص89،90.

كما يرى أصحاب المنهج الاجتماعي الأدب نتاج المجتمع، والأديب ابن بيئته يتأثر بها كما يؤثر فيها أي هناك علاقة وطيدة بينهما.[1]

والطريقة الّتي يتبعها المنهج الاجتماعي في دراسة المجتمع للوصول إلى الأدب كانت من خلال ثلاث خطط هي:[2]

أولاً: المجتمع الواقعي، حيث ظهر الكاتب، وحيث أنتج عمله.

ثانيا: المجتمع الذي ينعكس مثاليا في نطاق العمل نفسه.

ثالثا: قد يكون عبارة عن الأدب العادات سياسيا أو أخلاقيا.

إذن المنهج الاجتماعي يبحث دائما عن النقطة الّتي يشترك فيها الكاتب مع أفراد مجتمعه.وأعماله الفنّية بصفة عامة، والأدبية على وجه الخصوص هي ثمرة اشتراك بين الأديب، ومجتمعه، ويكون لها وقع على الجمهور المتلقي.

مما سبق يتضح أنّ المناهج السياقية اهتمّت بالمبدع والعوامل المحيطة به وأهملت المعطيات الجوهرية التي تشكل الإبداع الأدبي، وهو ما تم تداركه فيما بعد من قبل المناهج النسقية.

2- النص:

اهتمت المناهج النسقية بدراسة النّص من الداخل، بمعزل عن العوامل الخارجية أي دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها.

---

[1]- ينظر: روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، عويدات للنشر والطباعة، ط03، بيروت،1990م، ص06.

[2]-ينظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النّقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكى، مكتبة الآداب، القاهرة، 1991م ص118، ص120.

تعتبر الشكلانية الرّوسية من بين أهّم المحطات الّتي وضعت ركائز هذا الاتجاه وفق منظور جديد يخالف المناهج السياقية، حيث إنّها تركز على أدبية النص الأدبي، و"**جاكبسون**" يرى أنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنّما الأدبية ، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبياً.[1]

يقوم المنهج الشّكلاني على مبادئ أهمها:[2]

- موضوع علم الأدب ليس الأدب، وإنّما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبيا.
- القول بمبدأ المحايثة أي أنّ المنهج يجب أنّ يكون محايثا للدراسة.
- الاعتماد على مبدأ التزامن بدلا من التعاقب.

كما يعد تيار "النّقد الجديد" من التيارات النّقدية الثائرة على المناهج السياقية، والذي تشكلت معالمه من خلال حركة نّقدية أنجو أمريكية شهيرة خلال النصف الأوّل من القرن العشرين، أسهمت في تقويض أسس القراءة السياقية، انطلاقا من اهتمامها بالأبعاد الداخلية للنّص الأدبي، ومطالبة النّقد باستكشاف العمل الفنّي في ذاته ولذاته، فلا يقيمه بمقاييس خارج عنه خلقية، أو اجتماعية

أو تاريخية، لأنّ كل ما لا ينبع من العمل الفنّي نفسه هو في الواقع دخيل عليه.[3]

---

[1]- المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص15.

[2]- ينظر: الزواوي بغوره، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، ط01، عين مليلة الجزائر، 2001م، ص41.

[3]- ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية (سلطة البنّية ووهم المحايثة) منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر 2003م ص 152.

لقد نحت البنيوية منحنى الشّكلانية الرّوسية، والنّقد الجديد، فأعلنت باسم رائدها "**رولان بارت**""موت المؤلف"، وبالتالي عزل المؤلف عزلاً تامًا، عن الأعمال الأدبية، وأصبحت تدرس النّص كبنّية مغلقة بمعزل عن كل الظروف الخارجية.[1]

وكذا مشروع السميولوجيا يمثل إضافة جديدة، لأنّه يقوم بعملية البحث داخل مكونات النّص وما يحتويه من إشارات، ودلائل، وأيقونات، ورموز الّتي تمكنه من الوصول إلى معنى النّص، إذن "علم السيمياء شأنه شأن الأنشطة النّقدية المعاصرة يرتبط ببيئة الفكر المعاصر، فهو في تركيزه على حياة العلامات في النّص، ومعالجته شكلانيا يشبه إلى حدّ بعيد نشاط النّقد الجديد في اعتبار النّص كيانا مغلقا على نفسه لا يحيل خارج ذاته".[2]

لكّن إثر الأخطاء الّتي وقعت فيها المناهج الداخلية (موت المؤلف، سجن النّص، إهمال حركة التاريخ) أدت إلى ظهور تيارات ما بعد البنّيوية لكي تتمكن هذه الأخيرة من تصحيح الأخطاء وفتح المجال أمام الذات المتلقية.[3]

ولعل القارئ يستطيع تلخيص هذه المسيرة الحافلة في ثلاث لحظات (المؤلف، النّص القارئ) من خلال آلية القراءة الحديثة كما تقول **بشرى موسى صالح:**" وبذلك نجد أنّ العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر(المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي) ثم لحظة النّص الّتي جسدها النّقد

---

[1]– ينظر: المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص 16.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، ط03، الدار البيضاء، المغرب،2002م ص 85.

[3]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي(أصول...وتطبيقات) المركز الثقافي العربي، ط01،الدار البيضاءالمغرب 2001م، ص32.

البنائي في الستينات من هذا القرن وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنّيوية ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه".[1]

نلاحظ أن العملية النّقدية تدور حول الثالوث(المؤلف – النّص – القارئ) ولقد أعطت كل واحد منهم فترة زمنية معينة يأخذ فيها السلطة، وغيب الطرفان الآخران، ولقد غيب المتلقي كثيرا ولم يرى النور إلاّ في نهاية الستينات بالرغم من المكانة المهمة له حيث بالمتلقي يتحقق العمل الأدبي.

من أهم ما يستدعي الوقوف عليه هو تحديد مفاهيم المصطلحات التي وردت في عنوان هذا البحث:

1- القراءة:

لغة: لقد وردت في لسان العرب من خلال قرأ: قراءة، وقرآنا، والاقتراء افتعال من القراءة وقد تحذف الهمزة منه تخفيفا فيقال: قران، وقريت، وقار، ونحو ذلك من التصريف وفي الحديث "أكثر منافقي أمتي قراؤها"أي أنهم يحفظون القرآن نفيا للتهمة عن أنفسهم، وهم معتقدون تضيعه وكان المنافقون في عصر النّبي صلى الله عليه وسلم بهذه الصفة، واستقرأه طلب إليه أن يقرأ ورجل قرّاء حسن القراءة من قوم قرائين.[2]

اصطلاحا: القراءة هي:" عملية عقلية تشمل تفسير الرموز الّتي يتلقاها القارئ عن طريق عينيه وتتطلب الخبرة الشخصية، ومعاني هذه الرموز".[3]

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، دار صادر، ط01، بيروت، 1997م، مادة قرأ.

[3]- طارق عبد الرؤوف عامر، القراءة (مفهومها ـــ أهدافها ـــ مهاراتها) الدار العالمية للنشر والتوزيع، ط01، دب
2014م، ص19.

إنّ للقراءة عمليتان منفصلتان، وهما:[1]

- الاستجابة الفزيولوجية لما هو مكتوب.

- عملية عقلية يتم خلالها تفسير المعنى، وتشمل هذه العملية التفكير، والاستنتاج والمهارات والقدرات.

أمّا"**آيزر**" فيرى أنّ القراءة: "هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ ، وتعمل هذه الجدلية دائما على محوري الزمان والمكان."[2]

يتضح مما سبق أنّ القراءة تهدف إلى استكشاف المعاني الغائبة والخفية، والقراءة بهذا المنظور لا تسير في اتجاه واحد كما كان متعارف عليه في الاتجاهات النّقدية السابقة (الاتجاه التاريخي النفسي الاجتماعي، البنّيوي...) ولكنّها تسير في اتجاهين متبادلين من النّص إلى القارئ ومن القارئ إلى النّص فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي هذا الأخير عليه أبعاد جديدة قد لا يكون لها وجود في النّص، وهنا تبرز فعالية القارئ المتمكن.

2- التلقي:

لغة: جاء في لسان العرب بمعنى الاستقبال، ومنه قوله تعالى:﴿**وما يُلَقّاها إلاّ الّذين صَبَرُوا وما يُلَقّاها إلاّ ذُوْ حَظّ عَظِيمْ**﴾[3] وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلان أي يستقبله، والرجل يلقي الكلام أي يلقّنه وقوله تعالى:﴿**إذْ تلقَّونَهُ بألسِنتكُم**﴾[4] أي يأخذ بعض عن بعض، وأمّا قوله

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص20.

[2]- ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص285.

[3] - سورة فصلت، الآية 35.

[4]- سورة النور، الآية 15.

تعالى:﴿**فتلقى آدم من ربه كلمات**﴾[1] فمعناه أنّه أخذها عنه ومثله لقّنَهَا، وقيل أي تَعلَّمها ودعا بها.[2]

اصطلاحا: يندرج مصطلح التلقي ضمن جمالية التلقي، وهي" مجموعة من المبادئ والأسس الّتي ظهرت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد أصحاب مدرسة **كونستانس** تهدف إلى ثورة ضدّ البنيوية الوصفية، وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ أو المتلقي. باعتبار أنّ العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الّذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ."[3]

التلقي يعرفه **عبد العزيز حمودة** بقوله:" نقل المعنى من داخل بنى النص الصغرى والكبرى وعلاقات تلك البنى بالنسق، والأنساق داخل النّص نفسه –حسب رأي البنيويين – إلى المتلقي وهو ما يعتبر تمهيدا بدرجة ما لمدرسة التفكيك التي بدأها **جاك دريدا.**"[4]

---

[1]– سورة البقرة، الآية 37.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة لقى.

[3]– سمير سعيد حجازى، قاموس مصطلحات (النقد الأدبي المعاصر) دار الأفاق العربية، ط01، القاهر2001م ص 145.

[4]– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998م، ص 14.

الفصل الأوّل

نظرية التلقي: النشأة والمفاهيم الإجرائية

1- نشأة جمالية التلقي:

تعتبر جمالية التلقي العملية المقابلة للإبداع، وهو يتطلب قارئا متميزا ذا خبرة طويلة وثقافة عميقة تتيح له صبر أغوار النص، والوقوف على أسراره، وجماليته، بحيث عمقت العلاقة بين النّص والقارئ ولقد هيمنت على الساحة النّقدية في حوالي الستينات من القرن الماضي، ولقد روج لها كل من "**آيزر**"و "**ياوس**"الألمانين، ولقد ركّزت هذه النظرية على المتلقي الّذي همش مع المناهج السياقية والمناهج النّسقية، لفترة لا بأس بها من الزمن، كما تركز على تجربة المتلقي العلمية وخلفياته الثقافية والمعرفية في قراءته الإبداع الأدبي، ومدى استجابته له، وما يحدثه من تأثير في نفسه، وكيفية إدراك الفضاء الذي يحلق فيه والعالم الّذي يصوغه المبدع، ويدور في فلكه وكيفية ملء الفراغات التّي توجد في النّص الإبداعي.[1]

تعدّ جمالية التلقي نموذجًا جديدا في الدراسات الأدبية، مخالفا لما قبله، لا يتمثل فقط في ربط الموروث الماضي، والحاضر الراهن، وإنّما في ايلاء المتلقي الأهمية " قارئا، أو مشاهدًا، أو سامعًا" كطرف أساسي في العملية الإبداعية، والنّقدية، ولقد عملت جمالية التلقي على إخراج الأدب من حلقة جمالية الإنتاج، والتصوير المغلقة، لتعانق أفاقا أرحب من زاوية التلقي، وهي إذا تقوم بتحرير القيود الّتي فرضت على المتلقي في ظل المناهج السياقية، والمناهج النّسقية، حيث أنّ الأدب لا يسير صيرورة تاريخية ملموسة إلاّ بوجود متلقي، يتمتع بالإبداع الأدبي، ويقيمه فيعترف به ،أو يرفضه يختاره أو يهمله، أو يعيد إنتاجه وبالتالي يتحول المتلقي من مستهلك جامد إلى مبدع مشارك في العملية الإبداعية.[2]

---

[1]- ينظر: فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي (قراءة نّقدية في الشعر العربي المعاصر) دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، 2014م، ص05.

[2]- ينظر: المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص21.

ومنه فإنّ جمالية التلقي حسب **حسن البنا عز الدين** فرع من الدراسات الأدبية الحديثة المهتمة بالطرق الّتي يتم بها استقبال الأعمال الأدبية من قبل الجمهور بخلاف النّقد التقليدي الذي حصر اهتمامه في سياق إنتاج النّص، والذّات المنتجة، والتركيز على دراسة النصفي حدّ ذاته كبنّية مغلقة.[1]

كما يعرف **عبد الكريم شرفي** جمالية التلقي بقوله: " بأنّها تلك الحركة القائمة بين المبدع والمتلقي وهي عبارة عن حركة ذهاب، وإياب " [2]

إنّ التفاعل الحادث ضمن العملية الإبداعية يكون من خلال التأثير والتلقي، فجمالية التلقي هي بمثابة انصهار نظريتين في نظرية واحدة، فالأولى الّتي جاء بها "**ياوس**" وهي تقوم بدراسة حركة الذهاب من المؤلف إلى القارئ والّتي وصفها بالتأثير، أمّا الثانية هي الّتي جاء بها "**آيزر**" وهي تدرس حركة الإياب من المتلقي إلى المؤلف، ولقد نعتت هذه النظرية بالاستجابة باعتبارها مظهرا من مظاهر التلقي، تجعل من القراءة عملية انتقائية ينجزها القارئ الفعلي.[3]

2- العوامل المؤثرة في ظهور جمالية التلقي:

فعلا ظهرت النظرية على يد كل من الألمانين "**آيزر**"، و"**ياوس**" إلاّ أنّها لم تنشأ من عدم بل ظهرت إثر جهود الذين سبقوهم، بحيث كانت هناك عدّة خلفيات ساهمت في إنشاء مشروع جمالية التلقي حيث اعتمدت على الإرث التاريخي، والفلسفي، وقد أخذت عدّة مفاهيم قد استعملت من قبل

---

[1]- ينظر: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا(نظرية التلقي وتطبيقاتها في النّقد الأدبي العربي المعاصر) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط01، القاهرة، 2008م، ص25.

[2]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة) منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر، 2007م، ص144.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 144، 145.

وتم حصرها في خمسة عوامل، وهي : الشّكلانّية الرّوسية، الظاهراتية، بنّيوية براغ، الهرمنيوطيقا سوسيولوجيا الأدب.

أ- الشّكلانّية الرّوسية:

لقد بحث الشّكلانيون الرّوس في تقنيات النص الأدبي، بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية الّتي تتشكل منها أداة البناء، كون أنّ الأساس في الأدب ليس فيما يقوله وإنّما في الطريقة الّتي قيل بها، ويرجع تأثير الشّكلانّية الرّوسية في جمالية التلقي إلى ثلاث عوامل رئيسة هي:

1 – الإدراك الجمالي والأداة: وذلك بتوسيعهم مفهوم الشّكل الّذي يندرج فيه الإدراك الجمالي، إذ يرى **تشكلوفسكي** أنّ وظيفة الفّن هي تجريد الإدراك من عاديته، وأن يرجع الشيء إلى الحياة مرة أخرى من هنا يصبح للمتلقي دورا أساسيا ذا أهمية بالغة فهو الّذي يقرر الخاصية الفنّية للعمل ومنه يمكن أن نستنتج أنّ كتابات **تشكلوفسكي** أسهمت في تغير وجهة الاهتمام من علاقة (مؤلف – نص) إلى علاقة (مؤلف – قارئ).[1]

2 – التغريب: يشير التغريب حسب **تشكلوفسكي** إلى خاصية بين القارئ، والنّص تنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي، وللتغريب وظيفتان أساسيتان لهما فاعليتهما فيما شرحه **تشكلوفسكي** من أمثلة مأخوذة من رواياته، فالأدوات في رأيه تضيء الاصطلاحات الاجتماعية واللغوية وتجبر القارئ على مشاهدتها من منظار جديد، كما أنّ الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه.[2]

[1]– ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، 1990م، ص74.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص75.

3 – التطور الأدبي: هناك موضع آخر ساهمت من خلاله الشّكلانية الرّوسية في تعزيز جمالية التلقي وتحديد التاريخ الأدبي، وبالنسبة إلى الشّكلانين فإنّ فكرة التقدمية في الفّن يمكن النظر إليها كنمو وتطبيق لمفهوم الأساليب، وحيث أنّ الأساليب كما حددها **تشكلوفسكي** من خلال قدرتها على تغريب الإدراك، وأنّ التغيّرات في الفنّ تتم من خلال رفض الأنماط الفنّية المعاصرة.[1]

ب– الظاهراتية " الفينومينولوجيا":

إنّ المفاهيم الّتي جاء بها رواد الظاهراتية – **انغاردن، هرسل** – تحولت إلى أسس جمالية التلقي ومحاور إجرائية، فصار المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد ولا سبيل إلى الإدراك الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة وهذا ما ربط التلقي بالظاهراتية ارتباطا وثيقا.[2]

لقد مهدت الظاهراتية في الساحة النّقدية، بحيث نجد في التلقي كل من "**آيزر**"و"**ياوس**" قد تأثر ب "**انغاردن**" في صياغة نظرية نقد استجابة القارئ، ونظرية التلقي على التوالي. [3]

يعتبر كل من مفهومي "التعالي" و"القصدية" من أبرز المفاهيم المؤثرة في التلقي بحيث كان لهما دور أساسي في تنمية العلاقة بين الذات المتلقية، والبنية النّصية، ويبدو مفهوم التعالي هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به هرسل أنّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن يكون لظاهرة معنى محض في الشعور أي بعد الارداء من عالم المحسوسات الخارجية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص، ويرتبط مفهوم القصدية، أو الشعور القصدي باللحظة الآنية الّتي يتعامل فيها المتلقي مع النّص الأدبي دون النظر إلى المعطيات السابقة أو التجارب الماضية.[4]

---

[1]– ينظر: روبرت هولب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط01 اللادقية/سورية، 1992م، ص35.

[2]– ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 34.

[3]– ينظر: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، ص39.

[4]– ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص34.

ج – بنّيوية براغ: لقد كان تأثير بنّيوية براغ على بروز نظرية التلقي جليا، وخاصة على **آيزر** الّذي يرى بأنّ الإنتاج الأدبي له قطبين الأوّل فنّي أي كما أبدعه المؤلف، أمّا الثاني جمالي وهو التحقيق الذي ينجزه القارئ المتمكن، كما استلهم "**ياوس**" من نظرية براغ مفهوم التحقيق الذي يقصد به المعنى المتجدد بالاستمرار الذي تكسيه بنّية العمل من خلال الموضوع الجمالي، ويكون هذا التغير ناتج عن تبدل الظروف التاريخية، والاجتماعية التي بدورها تؤثر في المتلقي الذي هو ركيزة جمالية التلقي.[1]

د– الهرمينوطيقا: التأويل

يعد مصطلح الهرمينوطيقا من المصطلحات القديمة، حيث كانت أوّلى استخداماته في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشر إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب إتباعها من طرف المفسر لفهم النّص الديني" الكتاب المقدس" ويعود قدم المصطلح للدلالة على المعنى الصحيح للنّصوص إلى عام 1654م، ومزال إلى يومنا هذا مستمرًا خاصة في الأوساط البرتستانتية، لكن مع العالم "**شلايرماخر**" اتسع نطاق استعمال هذا المصطلح أي أنّه انتقل من علم اللاهوت الذي كان محصورًا فيه إلى دوائر أكثر اتساعًا ليشمل كافة العلوم الإنسانية كالتاريخ، والأنثروبولوجيا، وفلسفة علم الجمال، والنّقد الأدبي وغيرها.[2]

لقد أثر الفيلسوف"**جورج غادمير**" وهو من أعلام الهرمنيوطيقا على أصحاب جمالية التلقي من خلال إعادة الاعتبار للتاريخ في التأويل، والفهم، وإنتاج المعنى، حيث أن الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري ، أو إعادة اكتشاف الآنا في الأنت، ومنه فإنّ فهم المؤلف يكون من خلال

[1]–ينظر: المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص79.

[2]– ينظر: نصرحامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء المغرب 2005م، ص13.

فهمنا نحن، كما أنّ **غادمير** قد طرح مفهومًا إجرائيا ألا وهو الأفق التاريخي الذي تطور على يد "**ياوس**" وأصبح يعرف "**بأفق التوقع**" وقد أشار "**غادمير**" إلى أنّ العلامة بمفردها لاتحيط بالمعنى بل يتعدى ذلك إلى العقل أو الذات المدركة لحدود العلامة، و العلامات تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يفهمها، ويعتبر "**غادمير**" اللغة هي السبيل إلى الفهم.[1]

د- سوسيولوجيا الأدب:

يقترب المنهج السوسيولوجي في النّقد من التلقي من حيث اهتمامه بالمتلقي وثقافته والتركيز على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، حيث يرى النّقد السوسيولوجي أنّ الأدب رسالة اجتماعية تهدف إلى تحليل المجتمع، وهذا المجتمع هو الذي يعطي القارئ أدوات القراءة الصحيحة، لأنّه المعني بهذه الرسالة، وهو البنّية الأوّلى التي يتكون منها المجتمع، حيث يعتبر المتلقي فاعلاً، ومنفعلاً، فهو يتلقى الأدب، ويكمل دورته، تنظر سوسيولوجيا الأدب إلى المتلقي بصفته الاجتماعية، فهو القارئ الفعلي للعمل وهو يمارس عملية التلقي الأدبي من خارج العمل الأدبي.[2]

إنّ تأثير النّقد الأدبي السوسيولوجي على التلقي يبدأ من الأدب وانطوائه على رسالة اجتماعية ويمتد لوصف المتلقي، والكيفية التي سيواجه فيها الأدب، والمجتمع في الوقت ذاته، فالتلقي يستلزم قوة مكيفة اجتماعيًا، ونفسيًا، بحيث ترى سوسيولوجيًا الأدب أنّ المتلقي والمجتمع هما جوهر الإبداع الأدبي وغايته المثلى، لأنّهما المقصودان من هذا الإبداع الّذي ينطلق من واقعهما، إنّ التلقي في المدرسة السوسيولوجية هو عملية فهم، وتحليل، وتغير بين القارئ، والمجتمع، من خلال

[1]-ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص ص 39،40 .

[2]- ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النّقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، 2013م، ص29.

وسيط الأدب الذي يعمل على كشف حقيقة المجتمع مستندًا إلى مرجعية مشتركة مع القارئ الّذي يسعى إلى الوصول إلى ذلك التوازن النفسي الاجتماعي مستعينا بتلك القراءة.[1]

لم تكن علاقة التلقي بسوسيولوجيا الأدب علاقة تأثير مباشر أو مجرد علاقة علة ومعلول ومن المؤكد أنّ الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الّذي عمل على نجاح عملية التلقي.[2]

هذه أهم المحطات النّقدية التي دعت إلى الاهتمام بالقارئ باعتباره محفلاً أساسيًا في الممارسة النّقدية إلاّ أنّها تبقى مجرد محاولات، مادمت لم تطرحه كبديل منهجي ومنه يبقى لجمالية التلقي الفضل الكبير في إزاحة الغبار عن المتلقي بعد ما ظل مهمشًا لقرون وإعادة الاعتبار له، وجعله مبدعًا يشارك في العمل الفنّي وفق ثقافته .

3- المفاهيم الإجرائية لدى رواد جمالية التلقي.

أ- المفاهيم الإجرائية عند "هانس روبرت ياوس":

يعدّ **هانس روبرت ياوس (1927-1997م)** - أحد أساتذة جامعة **كونستانس** الألمانية- من الرواد الّذين أسهموا في إصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا وهو باحث لغوي رومانسي متخصص في الأدب الفرنسي، ويهدف إلى محاولة الربط بين الأدب والتاريخ، على أساس أنّ النماذج الأدبية تعبير يُستوحى من التجارب الإنسانية.[3]

لقد وضع **ياوس** تصورًا جديدًا لتاريخ الأدب يعتمد بالدرجة الأوّلى على مسار القراء المتعاقبين ومن بين المفاهيم الإجرائية التي تمثل الركيزة الأساسية عنده:

---

[1]-ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[2]- ينظر: المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، ص80.

[3]-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الحديثة وتراثنا النّقدي(دراسة مقارنة) دار الفكر العربي، ط01، القاهرة، 1996م، ص27.

1-أفق التوقع:

يعد من أهم المفاهيم الّتي تقوم عليها جمالية التلقي وهو"يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية لتحليل دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة، ورواقها لدى جمالية التلقي."[1]

يرى **ياوس** أنّ الأفق مشكل من مجموعة المكتسبات القبلية التي انتهت إلى ذهن القارئ من خلال معاشرته للنّصوص، والقارئ حين يباشر قراءة عمل ما فإنّه يتسلح بالمعرفة السابقة ويحاول جاهدًا أنّ يبحث عن تلك الخبرة الجمالية التي ترسخت لديه داخل العمل الجديد، وذلك من أجل الوصول إلى طريقة تُمكنه من بناء المعنى معتمدًا في ذلك على التأويل، لكن المشكلة تكون حين يكتشف القارئ أنّ العمل الجديد يخالف ما توقعه ، فيصاب بالدهشة، والخيبة وبالتالي يحدث له كسر على مستوى أفق التوقع. [2]

لقد انصرف "**ياوس**" عن ظاهراتية "**هورسل**" وأعاد النظر في مقَّوم التاريخ، فتاريخ الأدب عند البنائيين هو تاريخ التطور الداخلي للبنّية لكن "**ياوس**" وضع التطور خارج البنية في السلسلة التاريخية للتلقي في تصور جديد لتاريخ الأدب، وهو يترجم تاريخ التلقي من خلال مفهوم "أفق التوقع" وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق التوقع بحسب "**ياوس**" من ثلاثة عوامل أساسية هي:[3]

- التجربة السابقة التي اكتسبها القراء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النّص المقروء.

---

[1]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص45.

[2]- ينظر: محمد بنلحسن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال مناهج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط01، الأردن/عمان، 2011م، ص531.

[3]- ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص07.

– مدى ما يعكسه النّص من أثار معروفة سابقا لدى القراء وما يتضمنه من جديد.

– مسألة التعارض بين الواقع والخيال أو بين ما هو شعري وما هو علمي.

انطلاقًا من هذه الأنظمة المرجعية يتبين أنّ "أفق التوقع" يمثل الأداة المنهاجية التي تساعد جمالية التلقي على إعطاء رؤية جديدة قائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية الجمالية والتاريخية، من خلال صيرورة تلقيها، إذن بفضل "أفق التوقع" تتمكن النظرية من تمييز تلقي الأعمال الأدبية لحظة ظهورها، مرورًا بسلسلة التلقيات التي عرفتها من قبل.[1]

والخلاصة أنّ **أفق التوقع** كما وضعه **ياوس** يسمح بإبراز السمة الفنّية للعمل من خلال العلاقة الناتجة بين العمل الأدبي وقرائه المتعاقبين عليه(استجابة، تخيب، تغير) وأرقى عمل فني هو الذي يتعارض مع أفق التوقع السائد، فهو يخرق المعايير والقوانين المألوفة.

2- المسافة الجمالية:

المقصود بها" المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفًا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أنّ يؤدي إلى تغير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة."[2]

إنّ هذا الاختلاف هو الذي يحقق "المسافة الجمالية" لدى المتلقي، كما ينتج عن حصول هذه "المسافة الجمالية" الموجودة بين القارئ، والنّص تعدد في القراءة، لأنّ قراءة النّص الواحد تختلف من قارئ لآخر، بل تختلف عند القارئ الواحد بحسب أحوال وتطور معارفه.

يربط"**ياوس**" القيمة الجمالية للعمل الأدبي بدرجة "انزياحه الجمالي" عن أفق التوقع المألوف، أي كلما كانت المسافة بين أفق توقع القارئ، وأفق توقع النّص شاسعة كلما زادت جمالية العمل الأدبي أمّا إذا تضاءلت هذه المسافة، ولم يُحدث النّص الجديد أي تغير في الأفق حينئذ

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

[2]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص46.

يقترب النّص من ميدان الفن الاستهلاكي، والتسلية البسيطة، لكن هذا الانزياح الجمالي الّذي يشعر به الجمهور الأوّل في البداية كمصدر للاندهاش، والحيرة مع مرور الوقت يتضاءل لدى الأجيال اللاحقة من القراء، ويصبح شيء بديهي، لكن يحدث انزياح آخر لديهم.[1]

وعليه تكون الأعمال المسايرة للأفاق القراء أعمالا عادية تكرر ما ساد قبلها، وتعيد ما قيل فتفقد شعلة الإثارة فيها، وتقصر مسافاتها الجمالية أمّا الأخرى الّتي تسعى لتخيب الانتظار القراء – مع أنّها تتعرض في الغالب للرفض – لكنها تفلح في خلق الجمهور الخاص بها.[2]

يتضح مما سبق أنّ هناك مسافة جمالية تربك القارئ، وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل الخرق الّذي أحدثه العمل الفني الجديد، وبدوره يسمو بالأعمال الأدبية، ويجعلها خالدة لأنّ الأعمال الأدبية الجيدة هي التي تخيب أفق توقع الجمهور، أمّا الأعمال الأدبية التي تلبي رغبات قرائها هي أعمال عادية بسيطة تعود عليها القراء.

3- اندماج الآفاق:

يستعمل **ياوس** مفهوم اندماج الأفاق الّذي يعود في الأساس إلى **جورج غادمير** ليصف العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية، والانتظارات المعاصرة الّتي قد يحدث فيها نوع من التجاوب.[3]

فمفهوم الاندماج لا يتحقق مغزاه إلاّ بالدخول في علاقة حوار بين أفقين هما: أفق سابق يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنّص، ويشكل مجموعة من الخبرات التي ترسخت في ذهن القارئ

---

[1]– ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ص166،167.

[2]– ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران/الجزائر، 2007م، ص 105.

[3]– ينظر: نادر كاظم، المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث) دار فارس للنشر والتوزيع ، ط01، عمان /الأردن،2003م، ص67.

بفعل القراءات المتعددة لكنها قابلة للتحول، والتغير بفعل كل جديد، أمّا الثاني فهو ناتج عن تمازج النّص بالقارئ أثناء عملية القراءة، فقد ينتج توافق ومطابقة بين أفق النّص وأفق القارئ أو العكس عدم التوافق فيصاب القارئ بخيبة أمل في أفق توقعه.[1]

إذن مفهوم **اندماج الآفاق**"هو علاقة التجاوب القائمة بين تاريخية الأعمال الأدبية، والتوقعات المعاصرة، وهذا ما سماه **غادمير**"منطق السؤال والجواب" حيث يلقي النّص أسئلة ليجيب القارئ بمعرفته المعاصرة..."[2]

وغياب الأفقين التاريخين المتمثلين في أفق الماضي المقروء والحاضر القارئ يؤدي إلى الاغتراب وعدم الفهم، وهذا واضح لأن نقطة الارتكاز تكون هي الحاضر دائما، بكل راهنيته وظروفه، ومن ثم فلا سبيل إلى بناء أفق الماضي إلاّ عبر جسر ثقافتنا، وتجاربنا، وأذواقنا ومشكلاتنا.[3]

إذن اندماج الأفاق بين الماضي، والحاضر وانصهارهما في قالب واحد، يحقق التواصل والاستمرارية عبر الأجيال.

4- المنعطف التاريخي:

يركز **ياوس** من خلال هذا المفهوم على المنطلقات والمنعرجات التاريخية التي تحدث زعزعة في المفاهيم والتصوّرات القرائية السابقة لتنتج رؤية جديدة، قوامها التعامل مع الجديد، والتواصل معه.

---

[1]- ينظر: حبيب مونسي، نظريات القراءة في النّقد المعاصر، ص104.

[2]- مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم (بين أفق التعارض و أفق الاندماج) عالم الكتب الحديث ط01، اربد/ الأردن 2013م، ص29.

[3]- ينظر: نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص ص 67،68.

فالتاريخ الحقيقي للأدب حسب **ياوس** هو تاريخ تلقي ردود أفعال على الدوام من طرف المتلقي، إذ تكمن القيمة الحقيقية لكل إنشاء بعد مرور على محك التلقي وتوليد لقيم جديدة، تكون معاير انطلاق نحو آفاق إبداعية أخرى، أما تداول تاريخ الأدب لايُسهم في ذلك التطور، بل يزيد من سلطة المعيار وتحجّره لأنّ هذه الأخيرة قد تتحكم فيها أبعاد أيديولوجية، وسياسية، أمّا ردود أفعال القراء فهي عبارة عن مواقف لا سبيل لرصدها ولا رغبة في استثمارها.[1]

إذن فإن تاريخ التواصل الأدبي يتم انطلاقًا من لحظة تأسيس الأفق حتى لحظة كسره أو تعديله أي تتبع مسار الأفق، وهذا ما يؤكد أنّ العلاقة بين النّص، و القارئ هي علاقة جمالية وتاريخية معًا فالجمالية تعبر عن التلقي الأوّل للجمهور، أمّا التاريخية فتكمن في علاقة القراء الأوائل بالقراء الجدد وبهذه الطريقة أمكن **لياوس** أنّ يوظف مفهوم **أفق الانتظار** بوصفه أداة صالحة لإعادة تركيب تاريخ تلقي الأعمال الأدبية.[2]

يضمن المنعطف التاريخي استمرارية الأعمال الأدبية عبر الزمن من جهة، ويمنح القراء الجدد فرصة الاطلاع على ما هو سابق واستثماره في الأعمال الجديدة من جهة أخرى.

5- التناص:

يمثل مفهوم التناص تقنية إجرائية فعّالة في فهم النّص وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع قصد إثراءه بالدلالات الإبداعية الظاهرة، أو المضمرة، وأصبح المبدع اليوم يكثر من الإحالات التناصية، و الرموز، و الخلفيات المسكوت عنها إلى أنّ أصبح النّص مصبًا للنصوص ولأفكار السابقين، مما يستلزم استنطاقه قصد تحرير مرجعيات الكاتب، ومصادره الثقافية والأصول المولدة لفكره، ورؤيته للعالم.

---

[1]- ينظر: نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص98.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص34،35.

تعرفه **جوليا كريستفا** بقولها:" إنّ كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل نصوص لأخرى"[1]

أشارت **كريستفا** هنا إلى أنّ التناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة بحيث يصبح النّص خلاصة أو نتيجة لعدد من النّصوص التي تلغي الحدود بينها، ويعاد صياغتها من جديد، بحيث لا يبقى من النّصوص السابقة سوى مادتها.

أمّا **محمد مفتاح** هو الآخر يعرفه بقوله:" التناص هو تعالق النّصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة ويرى أنّ هناك تناصًا ضروريًا، واختياريًا، وتناصًا داخليًا، وخارجيًا، ويعترف أنّ التناص ظاهرة لغوية معقدة تستقصي على الضبط، و التقنين أو يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح."[2]

يتبين من خلال هذا أنّ كل نص هو تشكيل من نصوص سابقة من خلال إعادة صياغة العلامات والمركبات من جديد، لكن لاكتشاف هذا التناص في النّصوص يحتاج إلى قارئ عارف متمكن، له معرفة واسعة، ومكتسبات قبلية تمكنه من اكتشاف ذلك التناص.

إنّ هجرة النّص من فضاء إلى آخر هي هجرة اختراقية تحوّلية، فهو يخرج من نصه ليتكوّن في نص آخر، وفضاء آخر، وتتطلب هذه الهجرة المتعددة الأبعاد أنّ يتحول. فقد كان في ماضيه يقول شيئًا، وعليه أنّ يقول شيئًا آخر وبطريقة مختلفة في حاضره، وتتطلب هذه الهجرة أنّ يحيا النّص في ظرفه جديد حياة أخرى من خلال الحوارية، أو التّفاعلية، وتعني إعادة إنتاج معنى ومبنى، وشكل النص، وحجمه، وربما تعني أيضًا إنتاج جنسه فقد يكون النّص تاريخيًا أو دينيًا أو

---

[1]–جمال مباركي، التناص وجمالياته (في الشعر الجزائري المعاصر) إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر2003م ص38.

[2]–حسين منصور العمري، إشكاليات التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجًا) دار ومكتبة الكندي ط01، عمان الأردن،2014م، ص18.

أسطوريًا، ثم يغدو شعريًا، ويكتسب النّص الغائب في هجرته الجديدة، ملامح وصفات جديدة ، لم تكن فيه من قبل.[1]

إنّ التناص يكون من مصادر كثيرة ومتنوعة تهاجر من ذاكرة لتحط في ذاكرة أخرى وتكون في المتن الشعري المعاصر، والقديم، والعلوم الإنسانية التراثية والتاريخية، والنّصوص الدينية والأسطورية والمكان، والزمان، والموضوع، والموقف، وسواها، وقد تكون هذه المصادر أدبية أو غير أدبية.

ب- المفاهيم الإجرائية عند "فولفغانغ آيزر:

يعتبر **آيزر(1926-2007م)** القطب الثاني في نظرية التلقي بعد **ياوس** لم يكن منحاه فلسفيًا أو تاريخيًا حيث أنّه **آيزر** اعتمد على مرجعيات متنوعة (علم النفس، اللسانيات الأنثروبولوجيا المفاهيم الظاهراتية...)[2].عمل آيزر أستاذًا في **جامعة كونستانس** وكانت أوّلى محاضراته عام **1970م** تحت عنوان"**الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر**" التي أبرزت رؤيته النّقدية، لكن أفكاره لم تلق ذيوعا، وانتشارا إلّا بعد عام **1978م** حين أصدر كتاب بعنوان "**سلوكيات القراءة**".[3]

وكانت نقطة الانطلاق عنده هي السؤال من كيفية أن يكون للنّص معنى لدى القارئ والمعنى هنا ينتج عن نقطة التفاعل الموجودة بين القارئ، والنّص، فالعمل الأدبي عنده ليس نصًا

[1]- ينظر: خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م ص51.

[2]- ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص48.

[3]- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي، ص25.

محضًا أو قارئًا فقط، بل هو تركيب واندماج بين الاثنين وعلى هذا الأساس رسم **آيزر** ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه وهي:[1]

- النّص بناء ثابت يسمح للقارئ بالمشاركة في انتاج المعنى، وذلك من خلال ملء فجواته.
- فحص عملية القراءة، حيث تبرز الصورة الذهنية الّتي تمثل الهدف الجمالي المتماسك.
- القارئ الضمني يكون موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة وبهذا يحاول **آيزر** أن يميز قارئه عن القراء الآخرين.

لقد قدم **آيزر** بعض الآليات، والمفاهيم الّتي أخذها عن عدد من المنظرين، وطورها كان لها صدى في جمالية التلقي (الفجوات، السجل النصي، الاستراتيجيات، القارئ الضمني)

1- الفجوات:

للفجوات خاصية جمالية عند تكوين المعنى وهي تشمل العناصر التالية :"الأفكار الغامضة الرموز المبهمة، الألغاز، الإيحاءات الضمنية، المفارقات، التناقضات، ثم البياض مثل الحذف أو الانقطاع والتوقف"[2].

واعتبرت جمالية التلقي الفجوات أو الفراغات" بنّية ديناميكية في النّص، لأنّها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه في لعبة الضياء، والظلام الّتي يثيرها النّص في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، الإشارة والإهمال، لأنّ الشيء المفقود في المشاهد التي تبدو تافهة والثغرات الّتي تبرز من الحوارات هو ما يحث القارئ على ملء الفراغات.[3]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 24، 25.

[2]- سعيد عمري، الرواية من منظور التلقي(مع نموذج تحليلي أولاد حارتنا لنجيب محفوظ) منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب ظهر المهراز، ط01، فاس/ المغرب،2009م، ص35.

[3]- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النّقد المعاصر، ص120.

يترك المبدع في النص فجوات أو فراغات عن قصد لاستدعاء الرصيد الذهني للقارئ من أجل ملئها وبالتالي يخلق جو من التفاعل بين النّص، والقارئ الّذي يحقق التواصل من جهة، وفي بناء معنى جديد للنص من جهة أخرى.

2- السجل النصي:

يقصد **آيزر** بالسجل النّصي" مجموع الاتفاقيات الضرورية لقيام وضعية ما، أي أنّ النّص لحظة قراءته، ولكي يتحقق معناه يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، وكل ما هو خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية، وثقافية ."[1]

يتبين مما سبق أنّ السجل النّصي هو رسم تخطيطي لوضعية ما، يستطيع أن يثير لدى القراء تمثيلات مختلفة بشأن الأفق المرجعي الّذي يحيل عليه النص، أي أنّه يمثل منطقة الالتقاء والاتصال بين القارئ، والنّص إذ يسمح بربط النّص بسياقات قد تكون في شكل نصوص حاضرة وقد تكون في شكل أبعاد اجتماعية ومعايير تاريخية، وثقافية.

3- الاستراتيجيات النّصية:

تتحقق الاستراتيجيات النّصية عندما تربط عناصر السجل النّصي، وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي، والمتلقي، وهذا يعني أنّ الاستراتيجيات النّصية هي المسؤولة عن توزيع، وترتيب وتنظيم عناصر السجل على نسيج النص، ويحدد **آيزر** لهذه الاستراتيجيات بنيتين أساسيتين هما:

الواجهة الأمامية وهي المسؤولة عن تنظيم علاقة النّص بأفقه المرجعي، أمّا الواجهة الخلفية فتقوم بعملية تنظيم العلاقات داخل النّص.[2]

---

[1]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص129.

[2]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص200، ص202.

كما تمثل " مجموع القواعد الّتي يجب أن توافق تواصل المرسل، والمرسل إليه، كي يتم ذلك التواصل بنجاح".[1]

ومنه فإنّ الاستراتيجيات النّصية هي بمثابة الدليل الّذي يرشد المتلقي إلى الطريق الصحيح أثناء التنقل بين ثنايا العمل الأدبي.

4- القارئ الضمني:

يشكل مفهوم القارئ الضمني بعدا أساسيًا في عملية القراءة عند **آيزر**، وهذا يعني أنّ"القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النّص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة."[2]

القارئ الضمني حسب أصحاب جمالية التلقي" لا يملك دورًا حقيقيا، لأنّه يجسد مجموع التوجهات الأوّلية الّتي يقترحها نص تخيلي على قراءه الممكنين، والّتي هي شروط تلقيه، نتيجة لذلك فإنّ القارئ الضمني ليس منغرسا في جوهر تجريبي بل متجذر داخل بنية النصوص نفسها".[3]

وحين أبرز **آيزر** ملامح القارئ الضمني رأى أنّه يعتمد على التوجهات الّتي يمكن أن تستخلص من النّص، والتي تصلح بصفتها هذه لكل القراء أي أنّه يتضمن كل الإرشادات الكامنة في نص الحكاية، والّتي يتعذر تلقي النّص وفهمه بدونها.[4]

والمقصود بهذا أنّ معنى النّص ينبني بنفس الطريقة بالنسبة لجميع القراء، ولكن الاختلاف في فهم المعنى من قارئ إلى آخر يعود إلى اختلاف العلاقة الّتي ينشئها هذا القارئ مع النّص، عن تلك الّتي ينشئها القارئ الآخر مع نفس النّص، وكل قارئ ينفعل انفعالا خاصا به.

---

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

[2]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي، ص189.

[3]- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص115.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مما سبق يتبين أن جمالية التلقي نشأت في حقل فلسفي من خلال تأثرها بالفلسفة الظاهراتية، والهرمنيوطيقا، وكذا تأثرها بالمدرسة الشكلانية الروسية، وبراغ وسوسيولوجيا الأدب لذا سعت إلى إبراز نفسها وكان ذلك على أساس وضع آليات تميزها عن غيرها كما أنّها اهتمت بالمتلقي.

الفصل الثانـي:

قراءة في قصيدة خلوة يوسفية.

1- أفق التوقع.

2- التناص.

3- الفجوات.

4- القارئ الضمنيّ.

إن الشاعر يعي العالم وعيا جماليا ، ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا، حيث أن الشعر مركب كثيف تنصهر فيه عناصر شتى وليس في استطاعتنا أن نكشف عن ثرائه، وخصوبته أن نضيء عالمه إلاّ إذا استخدمنا أدوات معرفية متنوعة ومتطورة مما يسمح لنا بحيازة الشاعر للعالم جماليا.[1]

يرتبط الشعر بالمتلقي، ارتباطا وثيقا باعتباره يعانق هموم هذا المتلقي، ويشاركه أحزانه وهو مساهم في عملية التوجيه الخلقي، حيث إنّ الشعر يجعل من القبيح حسنا، ومن الحسن قبيح بواسطة التخيل لدى المتلقي، لأنّ لديه تأثير بالغ في نفسية المتلقي، وعقله. حيث نجاح الشعر مرتبط بمدى تأثيره على متلقيه حيث الغاية الأسمى للشعر هي القضايا الّتي تهم المتلقي لأن الأقاويل الشعرية أشد تحريكا للنفوس حيث إنّها أشد إفصاحا عما يجوب في النفس الإنسانية.[2]

ومن بين الشعراء الذين يملكون رؤية جمالية للعالم الشاعر "**الزبير دردوخ**" لذلك إرتيأنا دراسة قصيدة "**خلوة يوسفية**"، وكشف ما تحويه من جمالية وذلك وَفقا لآليات التلقي.

1- أفق التوقع :

تناسقت في هذه القصيدة الصور الفنّية، ورسمت شبكتها الدلالية، كما احتوت على إيحائية غائرة شكلت صورة كلية أظهرت الخيال، وأضمرت جوهر الإشكال... واقترنت باللغز لانفتاحها على مختلف القراءات، وهي سمة الشعر الحديث كما شكلت متعة فنّية تنطلق من الخيال إلى العقل.

نلاحظ من خلال تسليط الضوء على قصيدة **خلوة يوسفية** أن الشاعر **الزبير دردوخ** يبث صوره بشكل يدعو المتلقي إلى أن يبني أفقا من التوقع الذي يعتمد عليه في التقاط، وإكمال

[1]- ينظر: وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1990م ص ص 23،24.

[2] - محمد بنلحسن التيجاني، التلقي لدى جازم القرطاجني، ص ص 228،229.

أجزاء تلك المستحقات لكن الشاعر وفي احترام تلك التوقعات، يشاكس متلقيه حيث يخرب اطمئنانه بالصور الفنّية أي أنّه يعمد إلى كسر أفق متلقيه ويتجلى ذلك عبر أسطر القصيدة ابتداء من العنوان.

كون "عنوان القصيدة يشكل مدخلا ضروريا للنص إنّه تحديد لاتجاه القراءة ورسم لاحتمالات المعنى ويسعى كل شاعر لأن يخزن عنوان قصيدته تفسيرا يجسد معنى القصيدة أو يختصر حكمتها". [1]

حيث يقول الشاعر:

"**خلوة يوسفية**"[2]

إنّ المتلقي حين يقرأ هذه العبارة يتبادر إلى ذهنه أنّ العنوان يختزن ما تحمله القصيدة من معان، ويتوقع أنّ القصيدة تجسد قصة نبيّ الله " يوسف عليه السلام"، وامرأة العزيز بناءًا على ثقافة المتلقي، وخلفياته المعرفية، كما يتوقع أنّ الشاعر يتقمص شخصية يوسف الجديد لكنّ سرعان ما يخيب هذا الأفق مع الإبحار في طيات القصيدة، بحيث يقول الشاعر:

قطوفكِ دانية..

والرؤى مسرجات بطين..

ونار..

و شيء من الزمهرير!![3]

---

[1] – ينظر: علي جعفر العلّاق، الشعر والتلقي(دراسة نقديّة) دار الشروق للنشر والتوزيع، ط01، الأردن عمان 2002م، ص85.

[2] – الزبير دردوخ، خلوة يوسفية، مجلة أصوات الشمال، 25-05-2010م، الراشدية www.rachidia.ca.

[3] – المصدر نفسه.

يخيب أفق المتلقي من خلال هذه الأسطر، فالمتلقي حينما يلحظ السطر الأوّل الّذي هو عبارة عن وصف بعبارة "**قطوفك دانية**" يعيد بناء أفقه كون هذه العبارة تحيل إلى وصف ثمار الجنة حسب ما هو موجود في ذهن المتلقي، وهي" تعني القرب الشديد بحيث يتناولها أحدهم وهو على السرير."[1]

كما نلمس خيبة في الأفق تتجلى في قول الزبير: الرؤى مسرجات، حيث أنّه إثر ذلك الوصف الذي جاء في السطر الأوّل يعتقد المتلقي أنّ الشاعر يتمتع ببعد نظر كبير ورؤية شاملة لكن سرعان ما ينكسر هذا الأفق إذ بالشاعر يقرن كلمة رؤى التي تعني البصيرة بمسرجات أي أنّه مغمض لا يرى شيئا لأنّ الطين إذا أسرجت به شيئا، وخاصة الرؤية فإنّه يحجبها تماما.

كما تتجلى خيبة في السطر التالي "ونار وشيء من الزمهرير" إذ أنّ النار لا يمكن أن تكون دون حرارة، والحرارة لا تجمع مع الزمهرير الذي هو شدة البرد بحيث إذا حضر أحدهما غاب الآخر حسب الخلفيات الثقافية للمتلقي، إلاّ أنّ الشاعر يخالفها بالجمع بين هذين النقيضين.

إنّ المتلقي حين يسمع أو يقرأ الأسطر السالفة الذكر من القصيدة، يتوقع في مخيلته أنّ الشاعر يصف شيئا ماديا، لكن الشاعر يشاكس أفق متلقيه مجددا، ويدرج وصف آخر يحيل إلى أنّ الشاعر يصف امرأة يموت شوقا إليها، وتجذبه مغرياتها من كلام جميل، وجسد رشيق ويتجلى ذلك في قول الشاعر:

كلامكِ عذب..

وحلو..

[1] – ينظر: أبو يحي محمد بن صمادح التجيني، مختصر من تفسير الإمام الطبري، عالم القرآن الكريم، ط10 دمشق،1433ه – 2012م، ص567.

وشكلك فيه انسجام مثير!![1]

تبدو خيبة واضحة في هذه الأسطر حيث نلحظ أن الشاعر قد قرن الكلام بصفة العذوبة والحلاوة، وكأنّه شيء مادي نتذوقه، في حين أنّ الكلام شيء معنوي لا يمكن الحكم عليه بالحلاوة أو المرارة، وهذا ما هو كائن في ذهن المتلقي.

يراوغ الشاعر مخيلة المتلقي من جديد، ويكسر أفق توقعه، فإنّ إثر وصف الشاعر للمرأة (جسمها، وشكلها وكلامها الحلو، والعذب) ووصف جمالها، ومدى قربها من الشاعر يتخيل المتلقي أنّ الشاعر يصف زوجته في حين يكسر أفق توقعه ويبرز من خلال الأسطر التالية أنّها معشوقته وليست زوجته، حيث يقول الشاعر:

وماذا يصير ..

لو ان العشاء الحرام ..

عشائي الأخير!!؟[2]

يتبين من خلال هذه الأسطر أنّ المرأة التي يتغنى بها الشاعر ليست زوجته وإنّما امرأة تدعوه للحرام، وبالتالي أحدث الشاعر خيبة في أفق التوقع، وإثر إدراج الشاعر هذا السؤال يتبادر إلى ذهن المتلقي أنّ الشاعر يملك ضمير حي ومن هنا يعيد المتلقي بناء أفقه.

لكن سرعان ما يخيب هذا التوقع في قول الشاعر:

قطوفك صاهلة..

والرؤى ساهمات ..

فحلم يحط..

---

[1] – الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[2] – المصدر نفسه.

وحلم يطير!! [1]

في هذه الأسطر يخيب الشاعر أفق متلقيه مجددا، بعدما بين له في الأسطر التي قبلها أنّ ضميره يؤنبه، وأنّه مترفع عن الوقوع في شباك هذه المرأة إلاّ أنّ الشاعر في هذه الأسطر يثبت العكس، ويبين أنّ الرؤى مضمرة، وخفية، وأنّ كل ما يراه الشاعر هو تلك المرأة، ومفاتنها، فيذوب فيها ويتفنن في وصفها، مما يجعل المتلقي يعيد بناء أفقه كما أنه أكسب الحلم الذي هو شيء معنوي صفتين خاصتين بالطيور وهما الحط، والطيران مما داعب خلفيات المتلقي وأضفى على الأسطر جمالا.

لقد اجتذب البحر الشعراء الجزائريين اجتذابا ملحوظا اجتذبهم في حالتي السكون الهادئ والثورة الغاضبة[2].

حيث نرى أنّ الشاعر من بين هؤلاء الشعراء، كونه أدرج البحر، وبعض خصائصه، وهذا ما نلمسه في الأسطر التالية، إذ يقول :

بحاركِ مزبدة ..

والقلوع مرابطة..

والمرافئ مهيأة للنفير!![3]

تبين هذه الأسطر أنّ المرأة في حالة جمال ساحر لا يمكن مقاومته، ويوضح الشاعر ذلك بإدراجه كلمة بحر الّتي ترمز عادة إلى الجمال لكنّه يضيف كلمة مزبدة، والتي تحيل إلى هيجان البحر، كما أنّه استعار القلوع، وهي كلمة مرتبطة بالسفن في ذهن المتلقي، ويدعم هذه العبارة

---

[1]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[2] – محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري (من الرومانسية إلى الثورية 1925م–1962م) دار المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلامية، الجزائر،2013م، ص57.

[3]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

بكلمة المرافئ، وهنا يرسم الشاعر صورة فنّية رائعة يمتزج فيها جمال الطبيعة مع جمال المرأة التي تدعو الشاعر إلى حضنها، وصعوبة مقاومة مفاتنها، وهنا يخيب أفق المتلقي .

يواصل الشاعر مراوغة ومشاكسة ذهن المتلقي، ويواصل في وصف حالته مع المرأة حيث يقول:

وصيفي..

صبي..

شهي..

غزير!![1]

تظهر هذه الأسطر نداءات الرغبة، وهي تصعد من آبار الجسد، وهنا يبين الشاعر أنّ قلبه قد تحكم فيه، فلقد وصل الشاعر إلى ذروة وجدانية عالية، فلقد جاءت مشاعره في هبوب عاصف، ولم يستطيع مقاومتها لأنّ المرأة جميلة، وكل شيء مهيأ، وهنا يبرز الشاعر فسقه ويخلق خيبة في أفق المتلقي بعدما ظنّ المتلقي أنّ الشاعر عفيف.

يقول الشاعر:

لو أنّي تهيأتُ..

هيئتُ..

وهيتُ..

وأبحرت في وشوشات الحرير!!؟[2]

---

[1]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[2]– المصدر نفسه.

يفجر الشاعر في هذه الأسطر تيارا من المشاعر المتدفقة تشحن النّص بمناخ ملتهب هو مزيج من الحيرة، والانتظار، ويبرز الشاعر هنا أنّ الشوق يدفعه، وجمال المرأة يدعوه، يرسم الشاعر لنا صورة فنّية بحيث لم تكن غاية هذه الصورة إشباع غريزة أو شهوة لحظة اندفاع، وإنّما غايتها إثارة فضول المتلقي، والبعث فيه روح التساؤل، والدهشة.

ما نلبث قليلا حتى نجد الشاعر يدرج أسطر الّتي توحي بعفته، وطهارته حيث يقول:

فوا حسرتاه..

بمن أستجير؟؟[1]

هنا يخيب الشاعر أفق متلقيه مجددا بعدما أنّ أعاد بناؤه، وربط الشاعر بالفسق والرذيلة، وأنّ الشاعر لا يمد للعفة بصلة لكن سرعان ما يثبت الشاعر العكس، و يتدارك نفسه، ويبين صحو ضميره لأنّ نعمة اليقين بالعفة جعلته يسمو عن حرير هذه المرأة ، وهنا تحول الشاعر من مفعول به بعدما كان مغمض الرؤى إلى فاعل يحدد مصيره بيده، حيث إنّه استطاع أنّ يطفئ نار فتنة جمال المرأة ورغباته، وشوقه إليها بصحو الضمير، وتذكر الموت، وتذكر يوسف عليه السلام رمز العفة والطهارة، وهذا ما تثبته الأسطر التالية في قول الشاعر:

تذكرت يوسف في..

طهره ..

والعفاف الكبير!![2]

[1]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[2]– المصدر نفسه.

إنّ تذكر الشاعر لعفة نبي الله يوسف عليه السلام جعلته يتدارك نفسه ويبتعد عن هذه المرأة ويبتعد عن فعل الحرام، وهذا جلي في الأسطر التالية، ومن هنا يعيد المتلقي بناء أفقه حول الشاعر.

إذ يقول الشاعر:

فطرت بعيدا..

بعيدا ..

ومن عادتي أنّ أطير!!

جناحاي..

لم يرضيا سقطتي في..[1]

توضح هذه المقطوعة مدى طهر الشاعر، وعفته إذ يشبه نفسه بالطائر الّذي يسمو عاليا يوصل رسالة إلى المتلقي مفادها، أنّه حرّ ولا يمكن أن يكون فريسة سهلة بين أحضان هذه المرأة الّتي تدعوه إلى الرذيلة، ويعبر عن سمو أخلاقه بأنّ لديه جناحان لا يرضيا سقطته في طقوس الحرير، وهنا صورة جمالية واضحة جلي فيها خيبة أفق المتلقي، فالمتلقي بخلفياته يدرك جيدا أنّ الجناحين، والطيران هما صفتان لصيقتان بالطيور، وليس بالإنسان، ولقد استعار الشاعر صفة الطيران الشاعر لأنّها تعبر عن السمو عن الرذيلة الّتي كاد أنّ يقع فيها كونه تذكر الحساب والموت، وعفة يوسف عليه السلام .

كما نلمس خيبة في أفق المتلقي واضحة في السطر الأخير في قول الشاعر:

"**طقوس الحرير!!**"[2]

---

[1]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[2]– المصدر نفسه.

إنّ الطقوس مرتبطة في ذهن المتلقي بالطلاسم، والشعوذة، وهي صورة جمالية رسمها الشاعر للفت انتباه المتلقي، ومشاكسة خلفيات هذا الأخير، ومحاولة إشراكه في الإبداع.

إنّ غاية الشاعر المثلى من وراء هذه الصور الفنّية في قصيدته هذه هي تحقيق المتعة الجمالية من خلال تمازج لطيف، ودقيق في نفس الوقت بين المتعة الجمالية، والإثارة الجنسية الّتي لا يلمحها إلاّ المدقق، وهذه بحدّ ذاتها مفاجأة للمتلقي، وتجاوز لمّا يتوقعه، لذلك نلاحظ صورة شديدة التأثير في المتلقي، وهذه حقيقة لابد الاعتراف بها.

2- التناص:

حين نتأمل قصيدة"**خلوة يوسفية**" نجد أنّ **دردوخ** من بين الشعراء الذين تجد روح أسلافهم حاضرة في القصيدة حضورًا يمنح العمل الإبداعي نكهة، وفاعلية فحين نغوس في طيات القصيدة نلمح نصوصًا غائبة عديدة تلوح لنا من وراء دلالات، فالشاعر يكتب لمتلقي عارف ذو ثقافة واسعة فوجوده ضروري للنّص ليشكله، ويعطيه الحياة، والكمال، ويربط الصلة مع غيره من النّصوص الشعرية، أو النّصوص الأدبية بصفة عامة ومع النّصوص القرآنية، والسيرة النبوية، وهذا ما نلمحه في شعر "الزبير دردوخ" في قصيدة "**خلوة يوسفية** "التي هي مليئة بالتناصات الّتي تحفز المتلقي وتزيد القصيدة جمالا ووضوحا.

يقول الشاعر:

قطوفكِ دانية.. [1]

واضح أنّ هذا السطر مقتبس من قوله تعالى: ﴿**قُطُوفُها دَانِيَة**﴾ [2]

[1]- الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[2]- سورة الحاقة، الآية 23.

إذ ما عدنا إلى شرح الآية الكريمة نجد "قطوفها" ما يقطف من ثمار الجنة، و"دانية" قريبة من قطافها، ذكر أنّ الذي يريد ثمارها يتناولها كيف يشاء قائما، وقاعدا، لا يمنعه بعد أو شوك.[1]

إنّ القارئ لهذا السطر، يدرك جمال المرأة، وحسن مفاتنها كون الشاعر شبهها بثمار الجنة كما يدرك أنّها هي الّتي إستهوته، وعرضت عليه نفسها.

كما نلاحظ تناص آخر في قول الشاعر:

والرؤى مسرجات بطين..[2]

نلمس هنا في هذا السطر تناصا أخذه الشاعر عن شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم "**حسان بن ثابت**" حيث يقول:

عدمت بيتي ان لم تروها تثير النقع موعدها كداء

ينازعن الأسنة مسرجات يلطمن بالخمر النساء[3]

وظف الشاعر هذا التناص ليبين لنا معنى السطر وزيادة وضوحه فبإدراج كلمة مسرجات يؤثر في المتلقي ويدفعه إلى استحضار قول "حسان بن ثابت" ويصل إلى الحالة التي يمر بها الشاعر وأنّه مغمض العينين محجوب عن الرؤية، ولا يرى غير مفاتن المرأة التي أمامه .

هناك إشارة قرآنية واضحة تحرك مخيلة في قول الشاعر:

وشيء من الزمهرير!![4]

مقتبسة من قوله تعالى: ﴿**متّكئين فيها على الأرائك لا يرون فيها شمسًا ولا زمهريرًا**﴾[5]

---

[1]– ينظر: أبو يحي محمد بن صمادح التجيبي، مختصر من تفسير الإمام الطبري، ص567.

[2]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[3]– صفي الرحمن مبارك كفوري، منة المنعم في شرح صحيح مسلم، دار السلام للنشر، ط01، الرياض، 1420هـ 1990م، ص139.

[4] – الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[5]– سورة الإنسان، الآية 13.

يوضح الشاعر من خلال هذا السطر وقوعه في نار فتنة المرأة، وتأثره بجمالها، كأنّه ضرب على رؤيته بشرارة نار وقليل من البرد، وأنّ هذه المرأة الفاتنة قد قيدته بجمالها وتملكت مشاعره وحجبت عنه العالم، بحيث جعلته لا يرى شيئًا سواها.

كما نلحظ في هذه القصيدة– "خلوة يوسفية"– أنّ الشاعر قد أخذ فيها الكثير من شعر"نزار قباني" خاصة من قصيدة "وشوشة" فلقد نلمس عدّة تناصات أذابها الشاعر في تراكيب أسطره وليس من السهل التوصل إليها، وذلك لبراعة الشاعر في المزج بين التراكيب.

نذكر منها حيث يقول الشاعر:

لو أنّي تهيأت..

هيئتُ..

وهيتُ..

وأبحرتُ في وشوشاتِ الحرير!!؟[1]

هذه الأسطر نلمس فيها كلمات نزار قباني ولكن بطريقة فنّية امتزجت مع فكر الشاعر الزبير.

يقول **نزار قباني:** **وشوشة كريمة**

سخية الضلال

أنا كما وشوشتي

ملقى على الجبال[2].

إنّ هذه القصيدة عبارة عن فسيفساء من نسيج الشاعر أبدع فيها الزبير من خلال المزج ، وحسن التراكيب ودقة المصطلحات

[1]– الزبير دردوخ ، المصدر السابق.

[2]– نزار قباني، طفولة نهد، منشورات نزار قباني، ط23، القاهرة، 1979م، ص13.

يقول الشاعر:

قطوفكِ صاهلة.. [1]

وهنا كذلك اقتباس من القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿**ودانية عليهم ظلالها وذللّت قطوفها تذليلا**﴾[2] حيث يبين الشاعر من خلال هذا السطر سهولة هذه المرأة، وبساطة السقوط في الفاحشة، ومواقعتها كون مفاتنها معروضة عليه قريبة منهُ، لا يمنعه شيء من الاستمتاع بها وبجمالها، ولقد وظف الشاعر هذه الآية ليبين مدى حسن المرأة، ومدى دنوها منه.

يقول الشاعر:

بحارك مزبدة[3]

إنّ الزبد ما يعلو من الماء وغيره من الرغوة عند غليانه أو سرعة حركته، وزبد البحر وهو ما يعلو على وجهه عند هيجانه، وهذا السطر مقتبس من قوله تعالى :﴿**أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها فاحتمل السيل زبدًا رابيا**﴾[4] لقد أدرج "الشاعر الزبير" هذه الآية بشكل غير مباشر ليوضح الحالة التي فيها معشوقته من فسق وأنّها في حالة تفرض نفسها على الشاعر محاولة إيقاعه في الرذيلة.

كما يدرج الشاعر تناصًا قرآنيا آخر في قوله:

تخيَّلتُني في السّعير[5]

---

[1]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[2]– سورة الإنسان، الآية 14.

[3]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[4]– سورة الرعد، الآية 17.

[5]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

المتأمل في هذا السطر يدرك أنّ للشاعر ضمير حي، ونفس لوامة ، وأنّه إنسان مؤمن يخاف ملاقاة الله، وأنّه يملك وازعا دينيا قويا فليس من السهل أن يتذكر الإنسان السعير وهو بين أحضان امرأة جميلة وكل الظروف مهيأة للاستمتاع بها.

اقتبس الشاعر هذا السطر من قوله تعالى: ﴿ **فاعترفوا بذنبهم فسحقا لأصحاب السعير**﴾ [1]

إذا تمعنا في هذه الآية نجد أنّ الشاعر أدرج معنى هذه الآية في قصيدته ليبين للمتلقي إحساسه بالذنب، وخوفه من الله سبحانه، ومن عقابه كما يوضح بشاعة ذنبه إنّ وقع فيه.

يقول الشاعر:

إذا ما دعاني الإله لسوء المصير!![2]

ما إن تقع عينا المتلقي على هذا السطر حتى يتبادر إلى ذهنه قوله تعالى:﴿ **للذين كفروا بربهم عذاب جهنم، وبئس المصير**﴾ [3]

يبين الشاعر من خلال هذا التناص أنّه تدارك نفسه، وإنّه استيقظ من غفلته، وعاد إليه رشده، بتذكره آخرته، والعذاب الّذي سيصله، كما أنّه موقن تماما أنّ الموت يمكن أن يداهمه في أيّة لحظة، وبالتالي ماذا سينفعه جمال هذه المرأة إن وافته المنية بين أحضانها في كامل مجونه.

كما نلمس اقتباس جلي من القرآن الكريم من سورة يوسف حيث يقول الشاعر:

تذكرت يوسف في قصرها..

والحسان..

يراودنه بالهوى..[4]

---

[1]– سورة الملك، الآية11.

[2]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[3]– سورة الملك، الآية 06.

[4]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

في هذه الأسطر تناص من قوله تعالى:﴿ **وراودته الّتي هو في بيتها وغلقت الأبواب وقالت هيت لك**﴾[1] يوضح الشاعر هنا أنّ المرأة التي تدعوه مثل امرأة العزيز هيأت كل شيء ووهبت نفسها ليوسف دون مقابل لكن يوسف فضل السجن والعفة على الرذيلة فأخذه الشاعر قدوة له يقتدي بطهره وعفته.

هذا ما تؤكده الأسطر التالية حيث يقول الشاعر:

تذكرت يوسف في..

طُهرهِ..

والعفاف الكبير!![2]

ظاهر لكل قارئ لكتاب الله أنّ هذه الأسطر مقتبسة من قوله تعالى:﴿ **قال معاذ الله إنّه ربّي أحسن مثواي إنّه لا يفلح الظالمون**﴾[3] توضح هذه الأسطر أنّ الشاعر متأثر بطهر نبي الله يوسف واستطاع أن يذيب بعض الآيات القرآنية بحيث أصبحت غير ظاهرة للعيان، ولا يدركها إلاّ المتلقي المتمعن كما يدفعه إلى أنّ يشارك في أحداث القصيدة حسب رصيده المعرفي، والثقافي.

إنّ ما يمكن أن نستخلصه أنّ التناص الغالب على هذه القصيدة هو التناص الديني، وخاصة القرآني حيث نلحظ أنّ القرآن الكريم حاضر بقوة في ثنايا القصيدة، وحضوره لا يخفى على أي متلقٍ مسلم، والغاية الأسمى من هذه التناصات التأثير في المتلقي ، كما توحي لنا هذه التناصات بعض مكامن، ومنابع ثقافة الشاعر الّتي اتخذت من القرآن الكريم رافدا من مجموع الروافد

---

[1]– سورة يوسف، الآية 23.

[2]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[3]– سورة يوسف الآية، 23.

الكثيرة كالشعر والنثر، ولقد رافقت هذه الميزة الشاعر في كثير من أعماله الفنّية، وليس فقط هذه القصيدة.

3- الفجوات:

تؤدي ظاهرة الفراغات المتناثرة عبر الأسطر دورا إضافيا في تعميق التجربة كما تشرك المتلقي وتسمح له بالإضافة، حيث أنّ العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة وأنّ جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل الوحدات النصية مع تصور القارئ حيث صار النص لا يعيش إلّا من خلال القارئ حتى قيل أنّ النص هو القارئ نفسه.[1]

إنّ الزبير من الشعراء الذين يكتبون لمتلقين، ويؤمنون أنّ لا وجود للنّص إلاّ بوجود متلقٍ لأنّ هذا الأخير هو الّذي يعطي لنص حياته، وهذا ما جعل الشاعر يترك فجوات للمتلقي من أجل ملئها، وإشراكه في العمل الإبداعي، وهذا ما نلحظه في قصيدة "خلوة يوسفية" الّتي هي مليئة بالفجوات الّتي تركها الشاعر متعمدا ليس لنقص منه بل إيمانا منه بأن يحرك مخيلة المتلقي ويحاول أن يجعل منه مبدعا.

وتبدأ فجوات الشاعر من العنوان بقوله:

خلوة يوسفية [2]

إنّ هذا" العنوان بعموميته وإبهامه يحيل المتلقي إلى افتراضات عدّة".[3] لأنّ المتلقي ذا معرفة بقصة يوسف، وعندما يقرأ أو يسمع هذه الجملة تتشكل لديه فجوة حول هذه الخلوة فيحاول ملئها كل حسب ثقافته، وحسب رؤيته الخاصة إمّا أنّ الشاعر يتحدث عن خلوة نبي الله

[1]- فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة ، منشأة المعارف، إسكندرية/ القاهرة ، 1997م، ص 23.

[2]- الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[3]- فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، ص596.

يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، أم خلوته في السجن أم أنّها لا تمت ليوسف عليه السلام بصلة.

كما نلمح فجوة أخرى في قول الشاعر:

قطوفكِ دانية.. [1]

إنّ من الواضح أنّ الشاعر يخاطب شيئا مؤنثا لكنه لا يفصح عليه إذ كان جمادا أم امرأة وهو بالتالي ترك فجوة، كما أنّ الشاعر لا يفصح عن القرابة التي تربطه بهذه المرأة أهي زوجته؟ أم ابنته؟ أم أخته؟ وعلى المتلقي أن يملئها حسب رؤيته الخاصة.

كذلك تتجلى فجوة أخرى في قول الشاعر:

وشكلك..

فيه انسجام مثير!! [2]

توضح هذه أنّ الشاعر يخاطب امرأة جميلة ليست بأخته، أو ابنته لكن تبقى فجوة واضحة حول هذه المرأة إذ كانت زوجته أم عشيقته، أم بائعة هوى، لأنّ الشاعر يغازلها خافيا صفتها وعلاقتها به.

كما نلحظ فجوة أخرى في قول الشاعر:

لو أنّ العشاء الحرام

عشائي الأخير!!؟ [3]

---

[1]- الزبير دردوخ ، المصدر السابق.

[2]- المصدر نفسه.

[3]- المصدر نفسه.

هنا فجوتان واضحتان حيث أنّ الشاعر لم يفصح عن المكان المتواجد فيه مع هذه المرأة سواء أكان فندقا أم بيت دعارة؟ كما أنّه لم يخبرنا لماذا يتوقع أنّ هذا العشاء عشاؤه الأخير؟ هل هذه آخر مرة يرى فيها هذه المرأة؟ أم أنّ معشوقته سترحل بعيدًا، أم أنّه تذكر الموت وهو بين أحضان هذه الفتاة، وكل متلقي يملء هذين الفجوتين حسب فهمه وخلفياته المعرفية.

كما أنّ كل من علامة تعجب(!) وعلامة الاستفهام(؟) اللّتين وزعتا على هيكل القصيدة توزيعا منسجما، الغاية من إدراجهما ترك فجوات لتزيد النص جمالا، ويصبح أكثر تأثيرا في المتلقي.

يقول الشاعر: **بحارك مزبدة..**

والقلوع مرابطة..

والمرافئ مهيأة للنّفيرْ!![1]

تتضمن هذه الأسطر فجوة تبعث روح التسائل، والتمعن في أسطر القصيدة، إذ أنّ الشاعر لم يفصح عن ما إن كانت المرأة وهبت نفسها من أجل غرض مادي أم أنّها فعلت ذلك حبًا فيه حيث قال" القلوع مرابطة" والمرابطة تكون للعدو وليس للحبيب، كما يقول أن المرافئ مهيأة للنفير والنفير هي المفاخرة، وهنا يحدث الشاعر فجوة أخرى، ويترك المتلقي يتخبط مع مخيلته إن كانت هذه المرأة حبيبة الشاعر أمامه، أم هي بعيدة عنه يخاطبها عبر وسيلة من وسائل الاتصال.

كما يتفنن الشاعر في مراوغة ذهن المتلقي مجددا، ويضمن قصيدته فجوات أخرى في قوله:

ماذا يضير

لو أنّي تهيأتُ

[1]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

هيئتُ...

وهيتُ...[1]

هنا يضع الشاعر المتلقي في حيره من أمره، ويدعه يتخيل الأضرار التي ستحلق بالشاعر إذا ما واقع هذه المرأة، أم أنّه لا ينجم عن هذا أي شيء لطالما أنّ الشاعر يحمل في قلبه مشاعر الشوق، والإعجاب لهذه المرأة فلا بأس أنّ يستسلم لمفاتن جمالها، ولا ضير في ذلك لكننا لا نمكث قليلا حتى تصادفنا فجوة أخرى.

كما نلمس فجوة جلية في قول الشاعر:

تمهّل قليلا..

ورُدّ السواقي إلى لحنها.. [2]

هنا الشاعر لم يوضح لنا من يكلمه، كي نتخيل الشخص الّذي يخاطب الشاعر، ويحاول إبعاده عن الوقوع في شباك هذه المرأة، أهو شخص ما؟ أم أنّ الشاعر يكلم نفسه أم هي كلمات تخرج من الضمير، ويواصل الشاعر في فجواته هاته، ويداعب ذهن المتلقي لعدّة أسطر دون أن يفصح عن الذي يكلمه.

ويدرج الشاعر فجوة أخرى في قوله:

تمهل قليلا

فإنّ وراء السهول ..

انحدار خطير!![3]

---

[1]- المصدر نفسه.

[2]- الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[3]- المصدر نفسه.

لم يعط الشاعر هنا صفة لهذه السهول، وأدرج صفة الانحدار بأنّه خطير، ولكنه لم يفصل في هذا الخطر إنّ كان خطرًا معنويًا أم خطرًا ملموسًا، وترك المتلقي يجوب بين أسطر القصيدة محاولاً ملء فراغاتها، وإنتاج قصيدة تتلاءم و مخيلته.

كما يدرج الشاعر فجوة أخرى في قوله:

جناحاي..

لم يرضيا سقطتي في

طقوس الحرير!![1]

هنا يشاكس الشاعر ذهن المتلقي ويتركه في حيرة من أمره إمّا إذا كانت الأسطر هذه تعبير عن الأخلاق أم عن الضمير أم عن العفة التي تجوب في نفسه فهو أدرج كلمة جناحاي ولكنه لم يفصح أيّ صفة، أخرى للمتلقي من أجل إدراك ما يسعى إليه الشاعر من خلال هذه الكلمة فيصبح المتلقي في دوامة، ولا ينقضه إلّا رصيده الثقافي والمعرفي.

إنّ الغاية الأسمى من وراء توظيف كل هذه الفجوات، وغيرها من طرف الشاعر رغبة منه في إشراك المتلقي في الإبداع، و زيادة القصيدة رونقا وجمالا اثر التفاعل بينها وبين المتلقي.

4- القارئ الضمنيّ:

إنّ الشاعر حين يتمتع بيقظة جمالية عالية يحاول استدراج المتلقي وتغذية فضوله بأساليب شتى... هذا ما يتيح للقصيدة حدا عاليا من الإثارة والجدة.[2] يبحث الشاعر الزبير دردوخ عن خلق تفاعل بينه وبين المتلقي، وهذا ما يخلق في شعره تلك الفنّية، والجمالية الّتي قلما نجدها عند

[1]- الزبير دردوخ، المصدر السابق.

[2]- ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 78.

شاعر آخر، إنّه شاعر متميز يثير المتلقي، ويستفزه ويستدرجه حيث يكتب لقارئ معين، قارئ افتراضي قادر على أن يتذوق القصيدة.

إنّ سلطة المتلقي ليست خارجية دائما بل هي في أحيان كثيرة استبداد داخلي يكمن للقصيدة في مكان ما قبل اندلاعها ليلقي على الشاعر رقاه السحرية قبل فعل الكتابة، ويملي عليه شروط التوصيل، والتلقي، ومنه فإنّ المتلقي موجود في وعي المبدع حيث إنّ المبدع يعي جيدا وفق مستويات متعددة صنف القراء الذي يتوجه إليهم بكتاباته.[1]

وفي هذه القصيدة نجد الشاعر يتوقع قارئا ضمنيا باستطاعته أن يستخرج من النّص ما لا يقوله النّص، وإنّما يعدنا به، حيث ينطوي عليه، ويتضمنه.

إنّ القارئ لقصيدة "خلوة يوسفية" يدرك تماما أنّ "الزبير" يريد قارئًا ضمنيًا، يتحول من خلال قراءاته الأولية، والثانية، والثالثة إلى قارئ نموذجي قادر على تحديد أسلوب، ولغة هذه القصيدة، ثم يتحول إثر قراءاته المتتالية إلى قارئ باستطاعته التوصل إلى مضامين "القصيدة "، واستخراج أفكارها، ومعلوماتها، وأحاسيسها، وجمالياتها.

يرجو الزبير من المتلقي أن لا يبقى محايدا، أو متلقي سلبي، وإنّما يريده أن يكون ايجابيا متفاعلا، ومتواصلا مع القصيدة، لذلك نلحظ تجلي قارئ ضمني موزع على جميع القصيدة ما يدّل عليه من علامات مضمرة الّتي تحيل بطريقة غير مباشرة إلى حضوره بين طياتها، وهذا ما يبدو جليا في السطر التالي من القصيدة حيث يقول الشاعر:

قطوفكِ دانية..[2]

---

[1]– ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 68.

[2]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

علامة القارئ الضمني في هذا السطر هي ضمير المخاطب "**ك**" الذي يدّل على الشاعر يخاطب شخصا معينا يتوجه إليه بكلماته، وكأنّ أمامه متلقي، وهذا ما يفصح أنّ في مخيلة الشاعر قارئا خفيا يشير إليه هذا الضمير "**ك**".

كما نلمس ذلك في قول الشاعر:

كلامكِ عذب..

شكلكِ..

فيه انسجام مثير!!

قطوفكِ صاهلة..

بحاركِ مزبدة..

سماؤكِ مرعدة بالأغانِي.. [1]

إنّ هذه الأسطر موزعة على هيكل القصيدة، وليست متوالية توضح أنّ الشاعر الزبير يفرض قارئًا خياليًا يكتب له قصيدته، أو يخاطبه وكأنّه أمامه وهي محاولة منه لاستدراج المتلقي وخلق تفاعل بينه وبين القصيدة لأنّ أسلوب المخاطبة له تأثير قوي في نفسية المتلقي، وبالتالي الضمير"**ك**" يوحي بعلامة مفادها أن القصيدة تحوي قارئا ضمنيًا وضعه الشاعر متعمدًا ليؤثر في نفسية المتلقي، ويحرك مشاعره وأحاسيسه، الّتي بفضلها يتذوق القصيدة، ويشارك فيها، وبالتالي يتحول من مستهلك إلى منتج يشارك في الإبداع الأدبي "فالزبير" يريد من متلقيه أنّ يصبح مبدعًا وليس قارئًا فقط.

كما نلمح علامات أخرى توحي بوجود قارئ ضمني وهي جلية في قول الزبير:

وصيفي..

[1]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

كأني طفل ..

تراوغني دهشتي..

عشائي الأخير!!؟[1]

وزعت هذه الأسطر على هيكل القصيدة توزيعًا منسجمًا، وهي تحمل في طياتها علامات توحي بوجود قارئ ضمني خفي بين طيات الأسطر تشير إليه بعض الضمائر وهنا لدينا ضمير المتكلم "**الياء**" وهو علامة تثبت وجود قارئ ضمني في ثنايا القصيدة.

كذلك نلحظ وجودًا آخر لعلامة توحي بقارئ ضمني في الأسطر التالية إذ يقول الشاعر:

ردّ السيوف المضاء إلى غمدها..

تذكرت يوسف في قصرها..

يراودنه بالهوى..

تذكرت يوسف في..

طهره..[2]

تحوي هذه الأسطر ضمير الغائب "ها" الذي جاء في الكلمات التالية: "غمدها" "قصرها" "يراودنه" "طهره" وهي علامة من علامات وجود قارئ ضمني يتوجه إليه الشاعر بكتاباته وبقصيدته هاته.

هذه بعض العلامات الّتي تدل على وجود قارئ ضمني، وهي تثبت أنّ الزبير يضع صوب عينيه متلقي معين يكتب له يريد منه أن يتحرك، ويتفاعل مع أحداث القصيدة فنراه يتجلى أحيانا في ضمير المخاطبة "ك" ثم ضمير المتكلم "ي" فضمير الغائب"ها" وهو بالتالي يود أنّ يصبح

---

[1]– المصدر نفسه.

[2]– الزبير دردوخ، المصدر السابق.

قارئه قارئا منغمسا في أحداث القصيدة مشاركا في بناء معناها متفاعلا معها، أي أنّ الزبير يرى أنّ المتلقي يجب أن يكون مؤثرا، ومتأثرا بالخطاب الشعري، ولا يحبذه جامدا لا يتفاعل مع القصيدة.

إنّ قصيدة "خلوة يوسفية" تبرز نوعا من العلاقة بينها، وبين المتلقي هذه العلاقة تتأسس على التفاعل المتبادل، وتواصل يتم من خلاله الإخبار، والفهم، فالقصيدة توحي إلى المتلقي من خلال قراءات متعددة بمضمون هذا الإخبار، والفهم وهذا يساعده على التأويل، والتفسير، والتحليل والتوضيح، وتحديد البنيات، وبالتالي الوقوف على بنيات القصيدة الفنّية، والجمالية، أي وجها لوجه مع الدهشة الجمالية التي تتضمنها القصيدة والّتي تثير الإحساس بالفّن.

خاتمة

سجلت دراستنا مجموعة من النتائج يمكن توضيحها كالآتي:

جاءت جمالية التلقي كردّ فعل على المناهج السياقية التي أولت بالمبدع اهتمامها وأهملت الإبداع والمتلقي، والمناهج النسقية التي اهتمت بالنّص كبنية مغلقة بمعزل عن العوامل الخارجية.

لم تنشأ جمالية التلقي من العدم وإنّما نشأت من رحم المدارس التالية: الشكلانية الروسية مدرسة براغ، سوسيولوجيا الأدب بالإضافة إلى الفلسفة الظاهراتية، والهرمينوطيقا.

ترى جمالية التلقي أنّ عملية القراءة تكون في اتجاهين متبادلين، من النّص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النّص في إطار علاقة تفاعلية لإنتاج معنى جديد للنص المقروء، ومنه فالقراءة لا تمثل إعادة للقراءات السابقة، وإنّما تتجاوزها إلى قراءة إبداعية مغايرة.

إنّ الزبير دردوخ من الشعراء الّذين يؤمنون بأنّه لا وجود للنّص إلاّ بوجود متلقٍ يعطي النّص الحياة من جديد.

يتجلى في القصيدة عدّة صور فنّية غايتها الأسمى تحقيق المتعة الجمالية مما يبرز أنّ الشاعر الزبير يعي العالم وعيا جماليا ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا.

لقد أثرى الشاعر الزبير قصيدته بالتناصات الدينية وخاصة الاقتباسات القرآنية، مما يعبر عن ثقافة الشاعر الدينية، ومدى تأثير القرآن على فكره وأسلوبه.

لقد ملئت القصيدة بالفجوات الّتي أدرجها الشاعر متعمدا من أجل مداعبة ذهن المتلقي من أجل إشراك المتلقي في إبداعه، ومن خلال هذه الفجوات استطعنا أن نتفاعل مع إبداع دردوخ من خلال عملية القراءة، وهو هدف تسعى لكشفه جمالية التلقي.

أدرج الزبير مجموعة من الضمائر التي توحي بوجود قارئ ضمني في ثنايا القصيدة مما زاد القصيدة جمالا، وقرب المسافة بينها وبين المتلقي.

ملحق

قصيدة خلوة يوسفية

قطوفكِ دانية..

والرؤى مسرجات بطين..

ونار..

وشيء من الزمهرير!!

كلامكِ عذب..

وحلو..

وشكلك..

فيه انسجام مثير!!

فما يضير..

لو أني طرحت التلعثم..

قبل الجواب ..

فإن السؤال عسير؟!!

قطوفكِ صاهلة..

والرؤى ساهمات..

فحلم يحط..

وحلم ينط..

وحلم يطير!!

بحارك مزبدة..

والقلوع مرابطة..

والمرافئ مهيأة للنفير!!

مساؤك حرب ضروس..

فجيش يصد..

وجيش يرد..

وجيش ..

يغير!!

سماؤك مرعدة بالأغاني..

وصيفي..

صبي..

شهيُ

غزير!!

فماذا يضير..

لو أني تهيأت..

هئت..

وهِيت..

وهيْت..

وأبحرت في وشْوشات الحرير!!؟

كأني طفل..

تراوغني دهشتِي..

بين مد..

وجزر..

فأرنو إلى شمعة..

في أقاصي الضمير!!

تمهل قليلا..

ورُد السواقي إلى لحنها..

والخرير!!

ورد السيوف المضاء إلى غمدها..

والجناح المهيض..

إلى طلعة..

في أعالي الأثير!!

تمهل قليلا..

فإن وراء السهول..

انحدار خطير!!

وماذا يصير..

لو أنّ العشاء الحرام..

عشائي الأخير!!؟

تخيلتني في السعير!!

فوا حسرتاه..

بمن أستجير؟؟

إذا ما دعاني الإله لسوء المصير!!

تذكرت يوسف في قصرها..

والحسان..

يراودنه بالهوى..

والشذى..

والعبير!!

همهمت أقول الذي..

لا يقال..

همهمت بكأس..

ودالية..و..

همهمت..

بأمر ضرير!!

تذكرت يوسف في..

حبه..

تذكرت يوسف في..

جبه

تذكرت يوسف في

سجنه..والبشير!!

خذلت فمي..

ودمي..

والرؤى..

والعبير!!

خذلت البراكين في..

شهقتي..

والزفير!!

تذكرت يوسف في..

طهره..

والعفاف الكبير!!

فطرت بعيدا..

بعيدا..

ومن عادتي أنّ أطير!!

جناحاي..

لم يرضيا سقطتي في..

طقوس الحرير!!*

* الزبير دردوخ، قصيدة خلوة يوسفية، أصوات الشمال،25ــ 05ــ2010م.

1-التعريف بالشاعر:

هو عبد الحميد الزبير دردوخ شاعر جزائري معاصر* من مواليد"6 جوان **1965**م" بالقصبات بباتنة، نشأ وترعرع في كنف عائلة محافظة ، ميسورة الحال أخذ منها الكثير النشوء في طاعة الله سبحانه وتعالى، وحب الخير للغير، حفظ القرآن في سن مبكرة بمسجد القرية التي تربى بها، تلقى تعليمه الابتدائي، والثانوي بمسقط رأسه، زاول دراسته الجامعية، بجامعة الجزائر بالعاصمة، وتخرج منها حائزا على شهادة الليسانس في تخصص الأدب العربي عام**1991م** وبعدها على شهادة الماجستير**2008**م.

يشغل حاليا دردوخ منصب أستاذ بجامعة "**أكلي محند أولحاج**" **بالبويرة** كما أنّه يشتغل في الصحافة المكتوبة، وعضو اتحاد الجزائريين، كما أنه شارك في عشرات الملتقيات الوطنية، والعربية داخل الوطن، وخارجه، والدليل على ذلك أن بعض أشعاره نشرت في مختلف الدوريات، والمجلات العربية، والألمانية، وصدرت في كتاب خاص باللغة الألمانية بمناسبة المعرض العالمي بألمانيا عام **2000م**.

لقد حصل الزبير الدردوخ على تكريم خاص من وزارة الثقافة بمناسبة حصوله على الجائزة الأولى لمؤسسة سعود البابطين لمسابقة الشهيد محمد الدرة الانتفاضة، وأيضا تحصل على 12جائزة عربية، ووطنية، ومغاربية من بينها :

- الجائزة الأولى عربيًا لمحطة mbc لعام ــ **1995بلندن**.
- الجائزة الأولى لوزارة الثقافة لعام**ــ1995بالجزائر**.
- الجائزة الأولى لمسابقة إبداع لعام**ــ1999بالجزائر**.
- الجائزة الثانية لوزارة الثقافة لعام ــ **1998بالجزائر**.

كما شارك في مسابقة أمير الشعراء بأبو ظبي بقصيدة خلوة يوسفية وحاز على الجائزة الأولى عام2011م .

* الزبير دردوخ، عناقيد المحبة، دار اتحاد الكتاب الجزائيين، ط01، الجزائر.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

قائمة المصادر المراجع:

المراجع العربية:

1- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، دار صادر، ط01، بيروت، 1997م.

2- أبو يحي محمد بن صمادح التجيني، مختصر من تفسير الإمام الطبري، عالم القرآن الكريم ط10، دمشق،1433ه ــ2012م.

3- أحمد يوسف،القراءة النسقية(سلطة البنّية ووهم المحايثة) منشورات الاختلاف ط01،الجزائر 2003م.

4- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي(أصول... وتطبيقات) المركز الثقافي العربي، ط01 الدار البيضاء، المغرب 2001م.

5- جمال مباركي، التناص وجمالياته (في الشعر الجزائري المعاصر) رابطة إبداع الثقافية الجزائر2003م.

6- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران/الجزائر 2000م.

7- حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النّقد الأدبي المعاصر) الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط01، القاهرة، 2008م.

8- حسين منصور العمري، إشكاليات التناص (مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجًا) دار ومكتبة الكندي، ط01 دب، 2014م.

9- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر(مناهج ونظريات ومواقف) كلية الآداب ظهر المهراز، ط01، فاس/المغرب، 2009م.

10- خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق2000م.

11- روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، عويدات للنشر والطباعة، ط03، بيروت،1990م.

12- الزواوي بغوره، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى ط01 عين مليلة، الجزائر، 2001م.

13- الزبير دردوخ، عناقيد المحبة دار اتحاد الكتاب الجزائريين، ط01، الجزائر.

14- صفي الرحمن مبارك كفوري، منة المنعم في شرح صحيح مسلم، دار السلام للنشر ط01 الرياض، 1420هـ 1990م.

15- سعيد عمري، الرواية من منظور التلقي(مع نموذج تحليلي أولاد حارتنا لنجيب محفوظ) منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب ظهر المهراز، ط01، فاس المغرب،2009م.
16- طارق عبد الرؤوف عامر، القراءة (مفهومها ــ أهدافها ــ مهاراتها) الدار العالمية للنشر والتوزيع ط01، دب،2014م.
17- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت1998م.
18- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، ط01، الجزائر، 2007م.
19- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1990م.
20- علي جعفر العلّاق، الشعر والتلقي (دراسة نقدية) دار الشروق للنشر والتوزيع، ط01 عمان الأردن 2002م.
21- فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي قراءة نّقدية في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2014م.
22- فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالاسكندرية مصر،1997م.
23- محمد بنلحسن التجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 01، عمان، 2011م.
24- محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري (من الرومانسية إلى الثورة) المتصدر للترقية والعلمي والإعلامية، الجزائر،2013م.
25- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الحديثة وتراثنا النّقدي (دراسة مقارنة) دار الفكر العربي، ط01، القاهرة، 1996م.
26- مراد حسن فطوم، التلقي في النّقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.
27- مصطفى شميعة، القراءة التأويلية للنص الشعري القديم(بين أفق التعارض وأفق الاندماج) عالم الكتب الحديث، ط01،إربد/الاردن،2013م.
28- المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي (روايات غسان كنفاني نموذجا) عالم الكتب الحديث، ط01،إربد/ الأردن، 2011م.

29- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط03، الدار البيضاء/ المغرب،2002م.
30- نادر كاظم، المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث) دار فارس للنشر والتوزيع، ط01، الأردن /عمان ،2003م.
31- نزار قباني، طفولة نهد، منشورات نزار قباني، ط23، القاهرة 1979م، ص13.
32- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربية، ط01 الدار البيضاء/المغرب، 2005م.
33- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت،1990م.

المراجع المترجمة:

1- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النّقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكى، مكتبة الآداب القاهرة 1991م.
2- روبرت هولب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط01، اللاذقية، سورية، 1992م.

المجلات:

1- الزبير دردوخ، خلوة يوسفية، مجلة أصوات الشمال، 25ــ05ــ2010م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة

مدخل: العملية النقدية من سلطة المؤلف إلى سلطة القارئ.....05.

الفصل الأوّل: نظرية التلقي النشأة والمفاهيم الإجرائية.

1- نشأة جمالية التلقي.....14.

2- العوامل المؤثرة في ظهور جمالية التلقي.....15.

3- المفاهيم الإجرائية لدى رواد النظرية.....20.

الفصل الثاني: قراءة في قصيدة خلوة يوسفية.

1- أفق التوقع.....32.

2- التناص.....40.

3- الفجوات.....46.

4- القارئ الضمني.....50.

خاتمة.....56.

ملحق.....58.

قائمة المصادر والمراجع.....65.

فهرس الموضوعات