وزارة التعليم العالى والبحث العلمى

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي -تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

العنوان:

# جماليات التلقي في ديوان "زنابق النار" لـــلشاعر "عبد السلام بشوات"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

تنهينان قاسمي

إشراف الدكتورة:

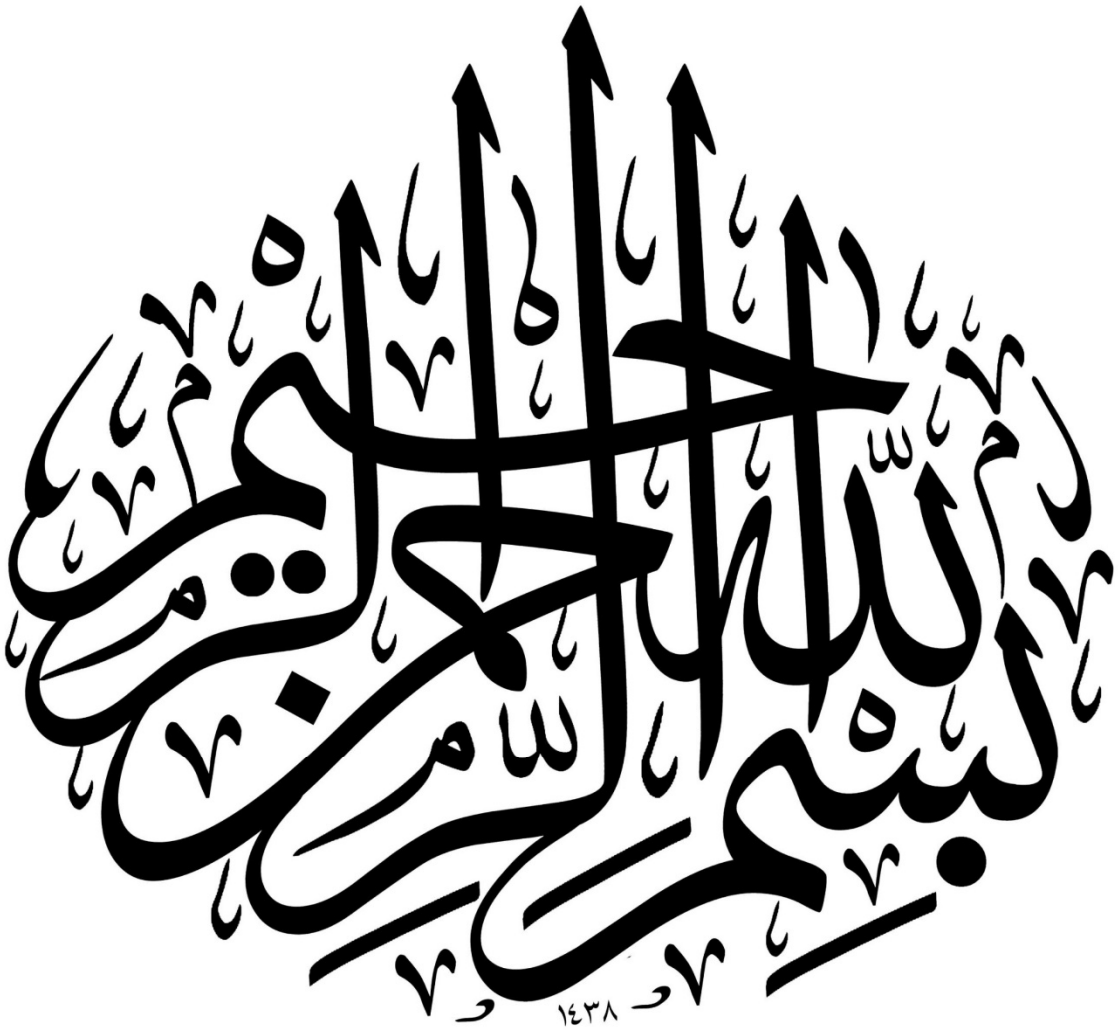
جنات زراد

جامعة العربي التبسي - تبسة
Université Larbi Tebessi - Tebessa

لجنة المناقشة:

| الاســـــــم واللقـــب | الرتبـــة العلميـــــة | الصفة |
|---|---|---|
| د. صبرينة بوقفة | أستاذ محاضر –أ– | رئيسا |
| د. جنات زراد | أستاذ محاضر –أ– | مشرفـــــا ومقـــــررا |
| أ/د. الطيب جبايلي | أستاذ التعليم العالي | عضوا مناقشا |

السنة الجامعية: 2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

## شكر وعرفان

قال رسول الله صلّ الله عليه وسلم: من صنع إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تجدوا ما تكافئونه به فأدعوا له حتى تروا أنكم كافأتموه "رواه أبو داوود"

الحمد والشكر لله أنوفقني على إتمام هذا العمل

أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى الدكتورة المشرفة "زراد جنات" التي كانت القائد طيلة مراحل إنجاز هذا البحث والتي خصصت لي الكثير من وقتها وإرشاديوتنويري بعملها الفياض

ولا يفوتني في هذا أن أتقدم بالشكر الخالص لأعضاء لجنة المناقشة الدكتورة "بوقفة صبرينة" والبروفيسور "جبايلي الطيب" على قبولهم مناقشة هذه المذكرة

والشكر موصول أيضا إلى كلية الآداب واللغات بجامعة العربي التبسي

وشكر خاص الى الشاعر"عبد سلام بشوات" صاحب هذه الفسيفساء البكر التي كانت مقترحة لعملي هذا شكرا على الذوق الرفيع.

## لإهداء

الحمد لله وكفى بالله والصلاة والسلام على الحبيب المصطفى وأهله، أما بعد:

التخرج ثمرة يحصل عليها من زرع البذور في أيام دراسته وهي النتيجة المستحقة له، وها أنا أحصل على حصاد ما زرعته في سنين طويلة في سبيل العلم وأهديها إلى:

إلى العظيم الذي تعب واجتهد على بذل كل جهده لكي أواصل مسيرة تعليمي حتى وصلت إلى هذه اللحظة، إليك أنت أبي الغالي "قاسمي عادل"

إلى التي حصدت الأشواك عن دربي لتمهد طريقي للعلم، إلى بلسم الشفاء إلى نبع الحنان إلى من ضحت من أجلي إلى أمي الحبيبة "كروش كريمة"

إلى التي تغمرني بحبها واهتمامها الدائم، إلى التي ربتني وأحاطتني بحنانها "سماعلي مهرية"

إلى الروح الزكية الطاهرة الذي فارقني بجسده وروحه معي إلى الذي رباني بابا "سماعلي صالح" رحمه الله

إلى من كان لي سندا وعونا إلى من زرع في نفسي حب العلم والعمل فصار عنوان لنجاحي وتاج يزين رأسي ورافقني بالصعود إلى القمة، إلى من أعتز به زوجي "بوخضرة أيمن"

إلى اللواتي أمسكن بيدي حين توقفت الحياة عن مد يدها لي، إلى من شهدوا معي متاعب الدراسة وسهر الليالي وكانوا عونا في دربي إخوتي البنات عائلة قاسمي "أمال، أميرة وتسنيم" وعائلة سماعلي "منى، نادية وسعاد"

إلى من علموني في درب العلم والنجاح، إلى المساعدين والداعمين لي من كانوا كتفا أتكئ عليهم، إلى أعظم الرجال وأعظم إخوة إخواني الذكور "قاسمي محمد" وسماعلي "مراد، رضا، رشيد، ورفيق"

إلى أولائك المطلعين على عثراتي وعيوبي التي اجتهدت في اخفائها دون أن يكونوا يد ضغط على الجرح إلى صديقاتي "ريان، لبنى، هناء، نادية، سلوى، شيماء، صوفيا..."

إلى من جمعتني بهم صدفة الحياة فشاركوني الألم والأمل إلى عائلة زوجي إلى والدي "بوخضرة عمران، نادية" وإخوة زوجي الغالين "شوقي، منذر، لؤي"

إلى التي تحلو الحياة بوجودها، إلى من ينزلون السرور على قلبي إلى البراعم الصغار "كنزة ملاك، وائل، جاسر، مودة، رواسي، لؤي، مؤمن، رحمة، أحمد، أمين، أدم، ذكرى، رؤيا، أسينات، صالح، مصعب، أماني، مريا، منتصر"

إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية، وأخيرا انتهت الحكاية ورفعت قبعتي مودعة السنين التي مضت

قاسمي تنهينان

# مقدمة

**مقدمة:**

ارتبط مفهوم جمالية التلقي بقضايا النقد منذ القديم، وشكل البحث عن الجمالية محورا أساسيا لقضاياها، وقد أسهمت جهود النقاد على اختلاف تياراتهم في بلورة مناهج نظريات أغنت حركة النقد بالتنوع والثراء، وساهمت في إيجاد مفاهيم تلبي حاجة القراء، وتحقق المتع الجمالية في التعامل مع النصوص.

وقد ظلت هذه المفاهيم تدور حول ظاهرة النص وما يحيط به، وانبثقت من رؤية نقدية تبنتها جامعة "كونستونس" الألمانية في مطلع سبعينات القرن الماضي أسست نظرية القراءة والتلقي التي أعادت بناء فعالية القراءة ودور المتلقي ووجهت النقد نحو مسارها الصحيح.

وأبرز هذه النظريات" نظرية التلقي "والتي رفضت الغبن، والتهميش اللذان عانا منهما القارئ (المتلقي) في ظل النظريات السابقة، حيث تزامنت مع تحولات وتطورات فكرية وفلسفية، داعية لجعل المتلقي قطبا في العملية النقدية، وعنصرا فعالا في التفاعل مع النص وإنتاج الدلالة.

إن تصحيح العلاقة بين أطراف العملية الاتصالية طرح إشكالية أساسية عن طبيعة العلاقة بين النص والمتلقي قادتنا الى التساؤلات التالية:

هل إشكالية القراءة والتلقي إشكالية مصطلح أم مفهوم؟ وهل يمكن اعتبارها البديل المنهجي المثالي بين المناهج النقدية؟ وماهي الأسباب التي دفعتنا الى هذا العمل؟ وما ماهية جمالية المتلقي؟

وماهي مرجعياتها ومنطلقاتها المعرفية؟ وغيرها من التساؤلات.

وللإجابة عن بعض هذه التساؤلات اخترت "مدونة شعرية"، وحاولت استثمار وتطبيق إشكالية جمال التلقي، فانصب اهتمامي في هذا العمل المتواضع الموسوم بعنوان "**جمالية التلقي في ديوان زنايق النار لعبد السلام بشوات القرشي**" على الأدوات الإجرائية لجمالية التلقي (أفق الانتظار) و(القارئ الضمني) وغيرها.

ومن دوافع اختياري لهذا العمل ما هو ذاتي وما هو موضوعي:

- ومن الأسباب الذاتية:
  - رغبتي في نيل شرف أول محاولة لدراسة هذا الديوان البكر للشاعر "عبد السلام بشوات القرشي" الذي استدرجنا برمزية عنوان ديوانه "زنابق النار".
  - إيماني بموهبة الشاعر وإمكانيته في منافحة فحول الشعراء شكلا ومضمونا.
  - رغبتي في إيصال صوت الشاعر الذي شدني بعنوانه وأثار فضولي.
- ومن الأسباب الموضوعية:
  - فك شفرات جمالية التلقي ومحاولة تطبيقها على نماذج شعرية محلية للزيادة من فرص الحط للإشهار بالأدب الجزائري.
  - إثراء نقصنا المعرفي حول جمالية التلقي، وتطبيقها على نماذج من الشعر الجزائري، وانفتاح النظرية ومرونتها، واستجابتها لأنواع القراء على اختلاف مستوياتهم.

وغيرها من الدوافع، وقد وضعت خطة انطلاق ممنهجة، أسير على هديها، توزع البحث فيها على فصلين تسبقها مقدمة حاولنا فيها الإحاطة بجوانب الإشكالية والإجابة عن أسئلة محور البحث.

تنطلق الدراسة في الفصل الأول المعنون بـــ "إشكالية القراءة والتلقي (النشأة والتطور)" إلى أربعة عناصر هي:

1. جمالية التلقي بين المفهوم والمصطلح.
2. جذور التلقي.
3. جهود رواد جمالية التلقي.
4. أنواع القراءة ونقد استجابة القارئ.

أما في الفصل الثاني المعنون ب "جماليات التلقي في ديوان زنابق النار"، فقد تطرقت فيه الى أربعة عناصر وقفت فيها على:

1. إستراتيجية العنوان.
2. أفق الانتظار.
3. القارئ الضمني.

4. المسافة الجمالية.

5. تمظهرات التناص.

وختمت بحثي بحوصلة جمعت فيها اهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث.

وقد استعنت في دراستي هذه التي طبقتها على بعض النصوص الموجودة في ديوان "زنابق النار" حاولت تطبيق نظرية التلقي باعتبارها دراسة مبلورة، لذا استعنت بآليات المنهج البنيوي، من اجل تحسين هذا الأساس النظري كونها لم تتبلور بصفة دقيقة كمنهج مستقل عن المناهج الأخرى.

مستعينة بمجموعة من الكتب العربية والمترجمة أهمها:

1-كتاب: "فعل القراءة"، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، لفولفغانغ ايزر، ترجمة: حميد لحميداني وجيلالي الكدية.

2-كتاب: "نظرية التلقي" لروبيرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل.

3-كتاب: "قضية التلقي في النقد العربي القديم"، لفاطمة البريكي.

4-كتاب: "الأصول المعرفية لنظرية التلقي"، لناظم عودة خضر.

5-كتاب: "التلقي في النقد العربي"، لمراد حسين فطوم.

6-كتاب: "قراءة النص وجماليات التلقي"، لمحمود عباس عبد الواحد.

ولا ندعي السبق في هذا المجال، فقد سبق الى تطبيق هذه النظرية العديد من النقاد والباحثين لكن على مدونات مختلفة ومن اهم الدراسات السابقة نجد:

1-بوترعة الطيب، التناص في الشعر المعاصر، قراءة في شعر مصطفى العماري، رسالة ماجستير، المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، الجزائر، 2011/2010

2-زهر معز الدّين، جماليّة التّلقّي عند عبد القاهر الجرجاني، أطروحة دكتوراه في النّقد الأدبي، كليّة اللّغة والأدب العربي والفنون ،جامعة باتنة 1،الجزائر، 2017-2018

وكأي بحث أكاديمي لا يخلو من صعوبات تواجه الباحث فقد واجهتني بعض منها نذكر:

- اتساع المادة العملية مما خلق صعوبة في ضبط خطة البحث.
- صعوبة مقارنة النص مع النص العربي، وهذا رجع لكون مؤلفات "ياوس" و"ايزر" تفترق في نماذج تطبيقية يمكن التعويل عليها.
- انعدام دراسات حول الكتاب المصدر.
- كثرة المراجع المترجمة للنظرية.

وغيرها من المصادر والمراجع التي كانت دليلا لمسيرتي هذه في دراستي للمدونة الشعرية "زنابق النار".

كما أن تعدد المصادر والمراجع ووفرة المادة أدى إلى صعوبة التحكم في البحث، والتقيد بشروط البحث الجامعي الأكاديمي.

ومهما يكن، فقد اجتهدت وحاولت تذليل هذه المصاعب ما استطعت إلى ذلك سبيلا، مراعية في ذلك الأمانة العلمية والروح الموضوعية.

لا يسعني في نهاية المطاف إلا أن أقدم خالص شكري وامتناني لأستاذتي "زراد جنات" التي منحتني شرف قبول الإشراف على هذا البحث، والتي أفخمتني بالنصح والتوجيه في هذا العمل، بالفعل كانت نعم الموجه والناصح، واسأل الله أن يجازيها خير الجزاء.

وأخيرا حسبي أني اجتهدت، فان أصبت قمن الله وان أخطأت فمن نفسي، ولله الحمد والمنة.

# الفصل الأول

# الفصل الأول:

## إشكالية القراءة والتلقي في النقد:

**تمهيد**

**I- جمالية التلقي بين المفهوم والمصطلح**

**II-جذور التلقي**

**III-جهود رواد جمالية التلقي**

**IV-أنواع القراءة والقراء ونقد استجابة القارئ**

**تمهيد:**

أحدثت نظرية جماليّة التلقّي فتحاً جديدًا في بناء المعنى وتشكيل الدّلالة، حيث كان ركزت اهتمامهاعلى (المتلقّي). فحقّقت بذلك ثورةً على الدِّراسات الأدبيّة مُغيّرةً مسار الحركة النّقدية التي أعلنت حربها على لغة النّص وتقاسيمه التّعبيريّة لتُعيد للقارئ مكانتهُ الّتي لم يعرف اهتماما في المجال النّقدي إلّا بعد البُنيويّة ففتحت بذلك المجال أمام نظريات التّأويل والقِراءات المختلفة (نظريّة جماليّة التّلقي) الّتي ركّز روّادها على تلقّي القارئ للعمل الأدبي وإبراز جوانبه الجماليّة وتأكيد دوره الفعّال والمهمّش في تنويرِ النَّص، لحظة تفاعلِه معه وبذلك باب التّأويل والتّفسير (نظريّة جماليّة التلقّي) نظريّة حديثة مع تمسّكها بجذورها في تاريخ النّقد والأدب والّتي تمتّد إلى العهد اليونانيِ القديم والّتي أصبحت فيما بعد منطلقات لهذه النظريّة والّتي شغلت النُّقّاد والدّارسين العرب بعد تطور الدِّراسات البلاغيّة حول القرآن الكريم.

فالجامعُ وراءَ كلِّ هذه الدِّراسات هو الاهتمام المطلق بالقارئ وَالتّأكيد على دوره الفعّال في إنتاج الدّلالة وتجديد معانيه وِفق تأويلات متعدِّدَة.

**I- جماليّة التّلقي بين المفهوم والمصطلح:**

**1- مفهوم التّلقي:**

**أ- لغة:** ذهب اللّغويّون والمُعجَميّون إلى تناول مصطلح (التّلقي) بمختلف معانيهِ فقد جاء في لسان العربِ :<<فلان يتلقّى فلان أي يستقبِله>>[1] معنى التَّلقي من الاستقبال.

وَرَدَ أيضا في معجم محيطُ المحيطِ مادّة"لقى:<<لَقَيتهُ أي استَقبَلته، وصَادَفهُ،والمتلقّي مكان اللِّقاء ...>>[2]

يقول صاحب اللِّسان في تعريفه للمتلقّي <<تلقّى الرُّكبان، وهو اسم جمع، واحدة راكب، وهو في الأصل راكب البعير ثم اتبع فيه فقيل لكل راكب دابّة >>[3].فجلُّ المعاجمِ

---

[1]- جمال الدّين أبو الفضل محمد بن منظور ج: لسان العرب (مادّة لقاء)، تر عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلميّة ط 1 بيروت، 2005، ص 685.

[2]- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت لبنان، ص 833.

[3]- موفّق الدّين ابن قدامة المقدسي، المقنع في فقه الإمام أحمد بن حنبل، دار النّشر العلميّة، المجلّد 3، ط 1، بيروت، لبنان ،2005، ص 660.

العربية قديمها وحديثها اقتُصِرَ فيها مفهوم التّلقّي على المفهوم اللّغوي الّذي يفيد الاستقبال، أو التّلقّي <<يقال في الانجليزية "Reception"أي استقبال، وتلقّي،ويقال "Receptive" أي متلقّي أو مستقبل،"To recieve"استقبل يعني أخذ...>>[1].

لقد أشار "روبرت هولب"إلى المصطلح في مقدّمة كتابه نظريّة الاستقبال بقوله <<ربّما يكون اصطلاح نظريّة الاستقبال غريباً بعض الشّيء على المتحدِّثين بالانجليزيةمن الذين لم يواجهوه من قبل، فمعاجم المصطلحات النّقديّة لم تعطه حقّه كما جاء في المعاجم الألمانيّة، فبالرّجوع إلى الموسوعة البريطانيّة والمعجم الإنجليزي (أكسفورد) والمعجم الأمريكي(ويستر) نجده"التّلقّي" غائباً عن مستواه النّظري>>[2]

**ب-إصطلاحا:** إن عمليّة التّلقّي هي أحد المراحل المهمَّة في إتمام العمل الأدبي، وليست مجرّد استهلاكله، و<<تسمّى -عادة- بنظريّة التّلقّي، المقابل له باللّغة الإنجليزيّة"Reception Theory"أي نظريّة الاستقبال،وهو مصطلح لم يعتد عليه النّقاد العرب شرقاً وَغرباً،حيث أنَّ المادّة اللّغويّة بمشتقّاتها في العربي وتصريفاتها في الإنجليزيّة تشترك في معنى الاستقبال والتّلقّي معاً>>[3]

فيشترك النّقاد العرب والغرب في دلالة المصطلح اللّغوي. فمصطلح التّلقّي الّذي حُدِّدَ بنظريّة الاستقبال "Théorie de l’accueil" والتي تشير إلى التّحول في العناية من الكاتب والعمل إلى النّص والقارئ <<فاستقطب كلًّا من "نظريّة التّلقّي" لـــ"هانز روبيرت ياوس" hans robert jauss وفعل القراءة لدى "فولفغانغ آيزر"wolfgangiser، فدلالة المصطلح هي نفسها لدى المهتمين بنظريّة الاستقبال والتّلقّي بالرّغمِ من اختلاف مصطلح النظريّة"التّلقّي، القراءة،جماليّة التّلقّي... وغيرها">>. فهذا المصطلح (التّلقّي) عند القرّاء له نفس الدّلالة.

---

[1]- روبرت هولب، نظريّة الإستقبال (مقدّمة نقديّة) ترجمة رعد جواد عبد الجليل، الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، ط1، سوريا، 1992، ص7.

[2]- أحمد أبو سين، نظريّة التّلقّي والنّقد الأدبي العربي الحديث، نظريّة التّلقّي المتلقّي إشكالات وتطبيقات (لسلسة ندوات ومناظرات)، الرّباط، المغرب ،1993، ص 15.

[3]- حسين أحمد بن عايشة، مستويات تلقّي النّص الأدبي، رحلة السّندباد البحري "نموذجا"، دار جرير، ط 1 عمان، الأردن ،2012، ص 39.

يتوافق مصطلحاَ"التّلقّي والاستقبال" من حيث المعنى بالإضافة إلى النّصوص القرآنيّة،كما هو مذكور في أكثر من آية في القرآن الكريم، كقوله تعالى ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَى اَلقُرآنَ مِن لَدُنّ حَكِيم عَلِيم﴾ الآية 6 من سورة النّمل،وقوله تعالى أيضاً ﴿فَتَلَقَّى آدَم مِن رَبِّهِ كَلِمَات فَتَابَ عَلَيه إِنَّهُ هُوَ التَوَّابُ الرَّحِيم﴾ سورة البقرة الآية 36، وكما قال سبحانه جل وعلا ﴿إِذ تُلقِونَهُ بِأَلسِنَتِكُم وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُمْ مَالَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْم وَتَحْسِبُونَهُ هَيِّن وَهُوَ عِنْدَ الله عَظِيم﴾ سورة النّور الآية 15، فدلالة "التّلقّي" في القرآن الكريم مرادفة للفهم والفطنة ليس كاستعمالها في النّقد الّتي توجّهها إلى تلقّي النّصوص، كما يخضع كلّ نص أدبي في تشكيلته المتميّزة إلى عمليّة تفاعل بين خصائص داخليّة وخصائص خارجيّة.

عرفت "جماليّة التّلقّي" في النّقد العربي المعاصر "بنظريّة الاستقبال"" Théorie de reception" ،وذلك بناءاً على التّرجمة التي قام بها "رعد عبد الجليل جواد" في كتاب "روبرت هولب"robert houlbمن الألمانيّة إلى الإنجليزيّة،حيث تُعتبَر من أقدم قضايا الفكر النّقدي اليوناني ،والّتي أشار إليها أرسطو في كتابه "فن الشِّعر" مركِّزاً في ذلك على التّفاعل بين النّص المسرحي والجمل فهي نظريّة تهتم بعمليّة استقبال نص ما وتفسير دلالاته وخباياه من طرف متلقّيه في لحظه معينة،لذلك نجدها تستند على أحكام المتلقّين لهذا النّص،وذلك ما يبرِّر اعتمادها على المناهج التّاريخيّة والسّوسيولوجيّة.

لقد اهتمّ النُّقاد في "التّلقّي" بالعلاقة بين طبيعة النّص ومعطياته اللّغويّة والفنّية، وبين المتلقّي استناداً على الذّوق والحس الجمالي وقد طرأ تغيُر في مسار فلسفة التّلقّي بمفهومه القيِّم الّذي يُولِي أهميّة كبرى "لصاحبِ النّص"إلى التركيز على "دور القارئ".

إذا كانت جماليّة التّلقّي بمثابة رد على المناهج النّقديّة الّتي أهملت القارئ كما ذكرناه،حيث يرى "آيزر"أحد منظِّريها <<أنَّ الأعمال الأدبيّة في جوهرها وُجِدَت لتُقرَأ،وقد كان الجميع يعتقد بأن هذه مسألة مسلم بها، وبالرّغم من هذا فإنّه من الغريب أنّنا لا نعرف إلّا القليل عما هو ذلك الشّيء الّذي يُعتبر مسألة مسلّمة>>[1]، وهي حَصيلةُ أفكار ومواقف ورؤى تستهدف المتلقّي كقطب مركزي فعَّال في كُلِّ عمليّة تأويل، منتزعاً السّلطة من

[1]– ينظر روبرت هولب، نظريّة التّلقّي (مقدّمة نقديّة)، نزعة الدّين إسماعيل المكتبة الأكاديميّة، ط1، القاهرة، 2000، ص 9.

النّص في محاولة‘ لتفعيل العمليّة الإبداعيّة لتعدُّدِ القراءاتِ، فهي دعوة جديدة في النّص الأدبي، تركزعلى وَقعِه وشِدَّة تأثيره في نفس القارئ،<<فجماليّة التّلقّي: هي النّظريّة الجديدة الّتي تُصحِّحُ زوايا انحراف الفكر النّقدي لتعود به إلى قيمة النّص وأهمية القارئ>>[1]. وهذا هو هدفها منذ البداية وهو إبراز دور القارئ في إنتاج الدّلالة.

**2- نشأة جماليّة التّلقّي:**

عرف تاريخ الحضارات الإنسانية محطّات تاريخيّة عُظمى ساهمت في خلق قراءة جديدة مُخالفة للرُّؤى القديمة،كان لها الفَضلُ في تطوُّرِ المعرفة الإنسانية،حيث أخذت قضايا الفهم والتّأويل مسارات جديدة،كانت تَشغَل دارسين وباحثين ،اهتمت أعمالهم بنظريّات أبرزها "جماليّة التّلقّي" الّتي تُعتَبَر منهجاً للقِراءةِ والتّأويل ،إذ نشأت في أحضان مدرسة كونستانس الألمانيّة في نهاية السِّتّينات من القرن العِشرين على يد القطبين "هانز روبرت ياوس" و"فولفغانغ آيزر" والّتي تسعى إلى تأسيس مفاهيم وآليات إجرائيّة لِبلورة مستويات قراءة النّص الأدبي ونقده ،أي إشراك دور المتلقّي وتطوير ذوقه الجمالي من خلالِ التّواصلِ العميق مع العمل الأدبي ،حيث أنَّ حُضوره أضحى ناقِداً منذ وضع اللّبَنَات الأُولى لكتابة الرواية،فأنتقل من دورِ المستهلك إلى مرتبة الشّريكِ المُحَاور ،الّذي يَملَأُ الفراغات ويُلزِم الكاتب بتركها،فالرُّوئ النّقديّة السّابقة كانت ستقول قولها من سُلطة المؤلف وسلطة النّص متجاهلةً دور القارئ عبر العصور التّاريخيّة.

قبل كُلِّ هذا تَجدُرُ بنا الإشارة إلى المُعارضة الّتي شُنَّت ضِدَّ المنهج البّنيوي في الخمسينيات والستّينيات، والّتي تُعَد بمثابة الاعتراض على الفهم البنيوي للأدب، وأبرز هؤلاء "رولان بارت" <<النّص الأدبي في كُنيته يشبه ضجّة السّماء>>[2]

<<فهي منبسطة ناعمة وعميقة في نفس الوقت دون حواف، دون علامات يتبع المعلق في النّص مناطق معيّنة للقراءة لِكي يستطيع أن يَرُصَّ فيها هجرة المعاني>>[3]

---

[1]- محمود عبد الواحد، قراءة النّص وجماليّات التّلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي، دار الفكر العربي، ط1، مصر ،1996، ص 17.

[2]- ينظر: عبد العزيز حمّودة، المزايا المجدية، عالم المعرفة، المجلّد للثّقافة والفنون والأدب، ط1، الكويت، أغسطس، 1997، ص 232.

[3]- المرجع نفسه، ص 338.

،حيث يُعزِّز "بارت"هنا شأن القارئ كما أعلن عن "موت المؤلف"،وكانت دراسته بنفس العنوان تحوّلاً هامّاً في ميدان الدِّراسات الأدبيّة،ومغزى هذه الدِّراسة هو إعلاء شأن القارئ والقراءة.

فــ"جماليّة التّلقّي" هي امتداد للنّظام البنيوي كما يرى "عبد النّاصر حسن محمد" و"عبد الكريم شرقي" و"عوده خضر" <<كَونَ بنيويّة براغ كان لها هفوات وثغرات على مستوى التأويل وبناء الصّلة، وصلة البُنية بالإدراك>>[1]، فدعى "ياوس"إلى النظر في المناهج القديمة لعجزها، <<فنظرا إلى إخفاق تلك المناهج في تلبية الذّوق وإشباع الرّغبة لدى المتلقّين وعجزها عن تحقيق المعنى والدّلالة>>[2]،فكانت نظريّة التّلقّي مواكبة للتّطورات الاجتماعية والفكريّة والأدبيّة في ألمانيا الغربيّة وتزامناً مع أزمة المناهج، وقد دعى "ياوس" إلى إعادة النّظر في المناهج القديمة، كما لعِبت التيّارات النّقدية مثل: الشكلانيّة والظاهراتيّة وسوسيولوجيّة الأدب دوراً أساسيّا في نشأة نظريّة التّلقّي، إذ دَعَمت كلّها توجّه مُنظِّري جامعة "كونستانز"، الّذين أصروا على أنَّ مهمّة النّاقد لا تنحصر في إيضاح النّص وشرحه بل بالكشف عن الآثار الّتي يتركها على القارئ،الذي يمثل المركز في تحديد معنى النّص.

كما جاءت جماليّة التّلقّي كردٍّ فعل مباشر على المناهج النّقديّة الّتي قامت بالتّركيز على النّص، حيث يرى "آيزر"أنَّ<<الأعمال الأدبيّة في جوهرها وُجِدت لكي تُقرَأ، وقد كان الجميع يعتقد بأنَّ هذا الأمر مسألة مسلّم بها>>[3] فــ"آيزر" يُؤكد أنّ القراءة ضرورة حتميّة لجُل عمليات التّأويل الأدبي، وقد لاحظ ذلك "ولتر سلاتوف" في كتابه "بصدد القراءة".

---

[1]– عبد الكريم شرقي، من فلسفات التأويل إلى نظريّات القراءة، مستويات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 161-162.

[2]– زهر معز الدّين، جماليّة التّلقّي عند عبد القاهر الجرجاني، (أطروحة دكتوراه في النّقد الأدبي)، قسم اللّغة والأدب العربي، كليّة اللّغة والأدب العربي والفنون، جامعة باتنة 1، الجزائر، 2017–2018، ص 11.

[3]– فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، تر: حميد الحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس دط، دس، ص 11.

فالنّقد المعاصر عرف مجموعة من المناهج النّقديّة من الغرب كالمنهج التّاريخي. والمنهج الاجتماعي والنّفسي والسّيميائي والمنهج البنيوي التّكويني والتفكيكي وغيرها من المناهج ،وأنَّ جمالية التّلقّي ظهرت نتيجة لتطوّرات فكريّة وأدبيّة واجتماعية على يد كل من "فولفغانغ آيزر" و"هانز روبرت ياوس" ،وهذه النّظريّة ثارت على المناهج الّتي تركز المرجعيّة الواقعيّة كالنّظريّة الماركسيّة أو الواقعيّة الجدليّة الّتي اهتمت بالمبدع وحياته وتاريخه وانتقدت أيضا المناهج النّصيّة البنيويّة الّتي اهتمت بالنّص المغلق، لأنّ تلك المناهج أهملت عنصرا أساسيا في عمليّة التواصل مع النّصِ وهو القارئ الّذي تهتم به جماليّة التّلقّي وتبوئه مكانة رفيعة،تشكل لنا جماليّة التّلقّي قفزه نوعيّة،وإنجاز مقارنات عديدة،إذ أن مقال "ياوس" الّذي هو بعنوان "التّغيير في نموذج الثّقافة الأدبيّة" يفسر ذلك.وخلقت جماليّة التّلقّي نمطاً جديداً للممارسة النّقديّة<<وبذلك يكون العمل الأدبي في ضوء نظريّة التّلقّي نتاج العلاقة التّفاعليّة بين النّص والقارئ...>>[1]،فانصب اهتمامها على العلاقة التّفاعليّة بين النّص والقارئ لأنّها ترى أنّ القراءة علاقة تفاعليّة من النّص للقارئ ومن القارئ للنّص.

تهتم هذه النّظريّة بالقارئ وتعامله مع النّص بغض النّظر عن النّص وسلطة المؤلف، بل هي تركز على كل ما يثير القارئ والدّور الّذي يؤدّيه في إتمام النّص،فيوجد مرادف لجماليّة التّلقّي، وهو<<نظريّة التلقي وهذا لاستيعابها فرضيات "ياوس" و"آيزر" ويستوعب البحث التّجريبي والتّقليدي بموضوع المؤثّرات>>[2]، حيث تُركِز على ما يقوم به المتلقّي في تعامله مع النّص الأدبي، كما ذهب إلى ذلك "آيزر" الّذي يرى أنَّ النّص لذاته عمل فنّي أبدعه الكاتب لكن هذا النّص لا ينكشف إلا بدور القارئ.

[1]– خالد علي مصطفى عبد الرّضا عبد الرّزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، الكلمة مفتاح، مجلّة ديالي، العدد 69، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، جامعة ديالي، كلية التربية للعلوم الإنسانية ،2017، ص 159.

[2]– ينظر: رضا معرف، التّجديد في النّقد العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النّقد الأدبي، كلية اللّغة والأدب العربي والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة باتنة 1 ،2017–2018، ص45.

## II-جذور التلقي:

### 1- مرجعيّات التّلقّي عند الغرب:

### أ-الشكلانية الرّوسية (1930_1915)

مِن أبرز الاتّجاهات النّقديّة الّتي أحدثت نقلة نوعية في النّقد الأدبي الروسي، كان لها مبدأين لدراسة الأدب هما: الأدب ذاته، أو السِّمات الأدبية التي تميز الأدب عن غيره كونه لغة فهو ظاهرة سيميولوجيّة، حيث يُركّز الشَّكلانيّون في دراستهم على الشكل، فالنّص في نظرهم عملية شكليّة، فهو<<وحدة ديناميكيّة ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي...>>[1]، وبالتّالي اعتمدوا التّحليل الشّكلي للعمل الفنّي والأدبي في نظرتهم، بل اقترحوا طريقة جديدة في تفسير الأعمال الأدبيّة وهي الإدراك الجمالي الّتي يحاول المتلقّي الوقوف عندها في تحليل العمل الأدنى وتجاوز ذلك "تافسكي فكتور TavskyVicto" فقد رأى أنّه يجب التّركيز على العلاقة بين النّص والقارئ بدل التّركيز على النّص فقط، كذلك يرى "شلوفسكي " Chlovesky أنَّ لكل عمل نقدي جذور تصل الى أجيال ماضية، من هذا المنطق أعلنوا تحرُّرهم من النّزعة الشّكلية.

كما نلمس في اهتمامهم باللّغة الّتي هي أداة تواصل مع القارئ ،تركيزهم على الشّكل اللّغوي وخصوصيته الّتي تحدِّد نظرة القارئ وإدراكه الشِّعري، حيث يُعَدُّ الإدراك ضرباً من ضروب اختيار من هذه التّصورات الأدبية التي هي عمود نظريّة التّلقّي والتي هي مقياس صلاحيّة العمل الأدبي ،فكلَّما كان العمل الأدبي أدبياً ،كلَّما زادت نسبة الإدراك والتَّأثر عند المتلقّي، فقد اعتمد "جاكسون" هذا المفهوم "الأدبي" <<ركّزوا اهتمامهم على العناصر النّصية وعلى العلاقات المتبادلة بينها وعلى وظيفتها في السيّاق النصّي....>>[2].

وفي ذلك تأكيد على المتعة الجماليّة الّتي يحقِّقها العمل الأدبي فتُؤثِّر في المتلقّي فهذه إشارة إلى المفاهيم التي انطلقت منها الشّكلانيّة وساهمت في نظرية التّطور (التّطور الأدبي، الإدراك الجمالي...) ومنها استقت النّظرية أفكارها.

---

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994، ص 80.

[2]- يوسف وغليس، النقد الجزائري المعاصر اللّانسوية إلى الألسنيّة، رابطة إبداع الثّقافي، جامعة قسنطينة، ص 118.

**ب/ بنيوية براغ(1926-1948) Cercle de Prague**

من أهم المدارس اللّسانية التي جهدت لتطوير البنيويّة، تأسّست بزعامة مجموعة من العلماء والباحثين الأروبيين الذين تحالفوا مع مؤسسها الأصلي العالم التشيكي " فيلام ماثيزيوس " أبرزهم هافرانيك، جاكسون، نيكولاي ترويسكوي وأندري مارتينيوتروكاورينييه ويليك وموكاروفسكي... وغيرهم، تطرّق فيها أحد مؤسّسيها في دراسته لبعض المشكلات المتعلقة بالمتلقّي، حيث اتخذ مقدمات النظرية الشّكلانية لتطوير وإنشاء جمالية وبنيوية سمح بالتّمكن من المؤلف الأدبي بالاعتماد على مقومات الإدراك الجمالي حيث وصف الجمالية وصفا زمنيا من حيث سعة هذه المدرسة إلى التّميز وذلك بمعالجة الشغور والنقص الذي وقعت فيه الشّكلانية الرّوسية <<حيث حرصت على تقديم مقاربة تبرز فيها خصائص العمل الأدبي مركزة فيها على التّاريخ...>>[1].

كما كان الأدبي مركز اهتمامها كونه <<عملية تواصلية تحقّق بالمكونات الثلاث للقانون الأساسي للتواصل المرجع المصدر المستقبل >>[2]، فالمرجع يمثل الدّال ويقابله المعنى وهو <<بمثابة المدلول(signified)>>[3]، وَما يبقى في الذَّاكرة كالتَّقاليد والعرف، وتمكن المتلقّي من ربط الدّال بالمدلول وتحديد العلاقة الّتي تربط العمل الفني والسّياق الاجتماعي، كما يرى "موكاروفيكسي" أنّ المتلقّي وليد التّجارب الاجتماعية ولا يستطيع بذاته من أن يدرك العمل الأدبي بمعزل عن السّياق الذي نشأ فيه ودون الرجوع إلى مرجع، فإدراك المعاني والدّلالات والتّفاعل مع العمل الفني مقرون بموروثاته الاجتماعية ومعتقداته الّتي تتغيّر مع الزّمن وتطور ليُطَوِر الأفكار، فهو ينتج منها والعلاقة بينهما حتمية.

فقد دعا إلى الجمع بين أطراف العملية التّواصليّة كما أقرّها من قبل جاكسون.

فــقد انتقد "موكاروفيسكي" النّظريات الّتي تربط النص بعوامل خارجية نصيّة أو غيرها، بل إنّ الاستجابة نابعة من عوامل جمالية في العمل الفني بالدرجة الأولى، حيث

---

[1]– أحلام العلمي، تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور الجماليات "القراءة والتلقي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الحديث المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2016/2015، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص 16.

[3]– المرجع نفسه، ص 19.

يقول <<حتى مع الاعتراف بالقوة الخارجية التي تمارس تأثير ما على النصية إذ أن طريق الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه يخضع لعوامل جمالية منبثقة من الفن نفسه >>[1]، كما أقر بأنه عندما يكون تركيز اللغة في العملية الخطابية على وظيفتها الجمالية تصبح وظيفة التخاطب وظيفة جمالية وإذا تم التركيز على المرسل تصبح وظيفة انفعالية فتهتم باللغة ووظفتها التواصلية وقد فرقوا بين اللغة المكتوبة والمنطوقة وأقروا بأنها تختلف بمظاهر استعمالها نظرا إلى خاصية الجانب الفيزيولوجي.

فكل هذه الاستخدامات والوظائف التي تحظى بها اللغة عند رواد "حلقة براغ" تعزز من دور المتلقي في كل حالاتها وتؤكد على دوره في إدراك وتحليل العمل الفني.

كانت اهتمامات حلقة "براغ" معتبرة في البحث عن العناصر الّتي تحقّق الأدبية مركِّزة على دور المتلقّي والقارئ الدارس الذي يملك خبرة في التعامل مع الأعمال الأدبية في تحقيق الجماليّة واستنطاق المعاني والدّلالات في العمل الفني.

**ج/ الهرمينوطيقا والفهم التاريخي عند "غادمير":**

يعدّ "هانز جورج غادمير* "hansgeorgegadamer رائد الفلسفة التاريخيّة من المنظور الغربي لقضايا التّأويل بلا منازع، وذلك سنة<< 1975في كتاب "الحقيقة والمنهج" حيث عرف فنّ التّأويل وتجارب الفهم والحوار تاريخيّا ومعرفيّا فلسفة التيار الظاهراتي لدى "هوسرل"و "مارتن هيدغر" الّذي طوّر أفكار أستاذه "هوسرل" حيث اقر "هيدغر" بأنّ تحرّيات المرء تتدخل في مواقفه التفسيرية>>[2].فـــ"غادامير" يرى في كتابه الحقيقة والمنهج أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التّصنيف بمعنى أنَّ الإنسان لا يستطيع التّنصل من تبعيّة التاريخ.

كما يركز "غادامير" على الذّات، أي أن القارئ قوة فاعلة في عمليّة التّأويل، وهذا ما يتّضح في فهمه للتّاريخ الماضي لفهم الذات، حيث يرى أن الفهم هو<<النّظر في عمل

---

[1]– حسن أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص 22.

[2]– ينظر: هشام معافة، الفن عند غادامير، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة ،كلية الاداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة ،الجزائر ،2009/2008 ،ص48ـــ49

* غادمير (2002–1890): فيلسوف ألماني اسمه الكامل هانز جورج غادمير، عاش الحربين العالميتين وعمل أستاذ فلسفة وكان رئيس لجامعة كما كان عضوا في حلقات وندوات فلسفية.

العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في العمليّة الأساسيّة تتوقف عليها معرفتنا للذّوات، فهي إسقاط حياتنا الباطنيّة الخاصّة بناء على موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التّجربة فنّياً>>[1]،فالفهم يتّم من خلال فهمنا نحن، فالمتلقّي يقوم بتأويل لغة داخل لغة النّص ليلامس دلالاته، فامتلاك شروط الفهم يقتضي تجاوز اللغة من معناها الحرفي الذي تقتضيه قواعد اللغة إلى استبدال التأويل بالفهم الذي يرقى بالمتلقي الى فهم النص.

فالتغيير عند "غادامير" هو <<نمط من أنماط الفهم وكذلك التّأويل وأيضا يخترق النّص ،كما في قول الفيلسوف الفرنسي "بول ريكو" لامتلاك فهم متجدّد للنّص والذّات المسؤولة نفسها>>[2]،حيث أن فهم الذّات هو تطبيق الحقيقة المُكتشفة ،كما أن "غادامير" تجاوز العلاقة بين الذّات والموضوع الفكري في الفهم إلى طبيعة الحوار بينهما ،فيمر الفهم الذّاتي من خلال <<منعطف فهم العلامات الثّانية الّتي توثق النّفس ذاتها وتشكلها ومن ناحية أخرى فهم النّص ليس غاية في ذاته إنّه يتوسط علاقة المرء بذاته، وانَّ التّفسير ليس شيئا إذ لم يكن مندمجاً كحاله وسط في عمليّة الفهم الذّاتيّة فهنا الفهم الذّاتي للنّص ليس له عناية لأنه إن لم يكن هناك علامات ثابتة موثوقة بأن يتوسّطها المرء بذاته ويتميز به ويكون مندمجاً في عمليّة الفهم الذّاتي>>.[3]

يركز "غادامر" بشكل أساسي على <<معضلة الفهم باعتبارها معضلة وجوديّة يبدأ في كتابه الحقيقة والمنهج بطرح تاريخي نقدي للهرمينوطيقا منذ "شليخر ماخر"، وحتى عصره مروراً بديلتي ويرى تركيز "شليخر ماخر" كان على وضع القواعد والقوانين الّتي تعصمنا من سوء الفهم الذي يكون أقرب إلى الوقوع فيه خاصّة إذا تباعد النص في الزّمان وصارت لغته غامضة بالنسبة لنا إذ أن نقطة البدء فيما يرى "جادمر" يجب أن

---

[1]– ينظر: هشام معافة، ينطبق الفن عند غادامير، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر ،2009، صفحة 48 49.

[2]– ينظر: صابر الحبّاشة، من قضايا الفكر اللّساني في النحو والدّلالة واللّسانيّة، دار صفحات الدّراسات والنّشر واحد، دمشق، 2009، ص65.

[3]– عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل الى الهرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون الى جادامر، دار النشر رؤية، القاهرة ،2007، ص 16.

نفعل أو نتجنب في عمليّة الفهم اهتمام بما يحدث بالفعل في هذه العمليّة بصرف النّظر عما ننوي أو نقصد>>[1]

تعقّب "غادامير" جهود "شلايرماخر"إلى "دالثي" و"هيدغر" في كتابه (تطوّر الهرمينوطيقيا) وقدّم فيه وصفاً تاريخيّا أظهر فيه إسهام "هيدغر" في هذا المجال <<على أنّ الحقيقة والمنهجيّة هو أكثر من مجرد تاريخ "الهرمينوطيقا" في أسلوبها الأقدم عند "هيجل" ويعكس شيئاً من التّفكير التّأويلي عند "هيجل" بالإضافة إلى "هيدغر">>[2]،فهو ما يعرف بالوعي التّاريخي الذّي يتفاعل جدليّاً مع التّراث المنقول خلال النّص ويدخل في حوار خلاف معه، كما وضع "غادامير" أسس للهرمينوطيقا من خلال ربطِها بفلسفة علم الجمال وإعادة فهم التّاريخ فقد <<أخضع "غادامير" التّاريخ أي الماضي لمعيار الفهم وفهم "غادامير" تأثيرات الماضي فهما من الذّات أيضاً>>[3]،ففهم التّاريخ هنا مرتبط بالذّات.

إنَّ الهيرمينوطيقا هي فهم وتأويل وتطبيق الفهم الهرمونيطقيو هو <<أمر عملي في جوهره وصميمه>>[4]، فالهرمينوطيقا بمعناها الحديث هي نظريات تأويل رموز لغويّة من خلال إقامة علاقة بين النّص والمرجعيّة، ففكرة "جادامير "أنّ معضلة الفهم وجوديّة، ومن هنا يبدأ التفكير بها ومن خلالها يطرح التّاريخ نقدي للهرمينونطيقا وهو أيضاً يرى بأن "جادامير" قد وضع قواعد وقوانين وهنا دخل سوء فهم خاصّةً إذا كان هناك تباعد النّص عن الزّمن ويرى نقطة البدء ليس ما يجب فهمه أو العمل به بل الاهتمام به أكثر ممّا يحدث.

**2- التلقي عند العرب:**

على الرّغم من المرجعيّة الغربيّة لنظريّة التّلقي إلا أن العرب اهتموا بتلقّي النّصوص وتأويلها،وذلك ظهر مع النّصوص الدّينيّة الّتي يحتاج بعضها إلى الشّرح

---

[1]- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، دار النشر المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص 37.

[2]- عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل الى الهرمينوطيقا نظريه التأويل من أفلاطون الى جادمير، دار النشر مؤسسة هنداوي سي اي سي، دط، القاهرة، مصر، 2018، ص 44.

[3]- المرجع نفسه ص 314.

[4]- المرجع نفسه، ص 315.

والتفسير والتمعن نظرا للغاية منها، أما فيما يتعلق بالأعمال الأدبيّة فكان من الضّروري على أي مبدع أن يعرض أعماله وإبداعاته على قدر الإمكان لتقييم عمله،فَجَرَت العادة أن أُقِيمَت أسواق ومحافل لهذا الغرض أي لإلقاء الشّعر وسماع الخطب مثل سوق عكاظ الشّهير،وسوق المربد،وغيرها ونذكر أمثلة على ذلك زهير ابن أبي سلمى و الخنساء وغيرهم،ويقف العمل الأدبي عند تلقّيه من هؤلاء على ردود أفعالهم وقد أثار ذلك عِدَّة مفاهيم منها الموازنات والسّرقات والوَساطات،وقد تطوّرت هذه المبادئ لتصِل إلى ما يعرف (بالتّلقي الضِّمني) و(العُدول عن النَّص) وَ(سُنن القِراءة)وَأصبحت الأعمال الأدبيّة تُقَيَّم بِحسب جودتها وتأثيرها في المتلقّي مِمَّا دعا إلى الرُّقِي لدرجة الإبداع بالنسبة للمؤلف رغبة منه لإشباع تذوّق القارئ،ففي مرحلة قبل التّدوين كان التّلقي سماعيّاً وبعدها أصبح قِرائياً لتظهر بعده المسارح والسينما لإيصال الإبداعات الجديدة.

ثم تطوّر التّلقّي بعدها ليصبح جهدا فرديا بفضل المؤلفات،وبفضل الصورة ثم الإذاعة والتلفزيون والأنترنت وغيرها ،وقد فرض التّلقي على القارئ ألواناً من فنون القول تتماشى مع عمليّة الجهر في آدائها، مثلما فرض على النّقد والبلاغة،وظهر مقتضى الحال،ومطابقة المقام للمقام وفنون الإلقاء الّتي تؤدي على مخارج الحروف والألفاظ، والسجع،وكان من الضّروري أن تكون اللّغة هي وعاء الإيقاع الصّوتي، وشحنة الانفعالات القابعة في المتلّقي، وفي الثّقافة الإسلاميّة نجد تعدّد القراءات للنّص القرآني لقوله صلى الله عليه وسلم "القرآن ذلول ذو وجوه فاحملوه على أحسن وجوهه"،ففي هذا تأثير على اختيار أحسن وجه ،لأنّه هو الأقرب للواقع ويرجع هذا التّعدد في القراءات إلى وجود مترادفات في اللّغة العربية تحمل معان حسب السِّياق الّذي وضعت فيه ،فاللّغة الواحدة يمكن أن تحمل وجها للتّضاد مع الكلمة ذاتها في سياق آخر وهذا ما يعرف بتعدّد الأوجه في اللّغة العربية.

وهذا ما يثبت تقاطع نظريّة التّلقي الغربيّة مع مرجعيّات الثّقافة العربيّة،فالنّص الأدبي ليس ثابت وذلك لتعدّد القرّاء وتنوع تفاعلهم مع تطوّر العصور، فالنّظرة إلى النّصوص الأدبية لم تعد قائمة على صورة فنّية،بل علّقت آمالها على المتلقّي،ومنها تفاعلها مع هذه النّصوص وفك شفراتها واستنطاق دلالاتها ،وهو ما يعرف بملأ الفجوات ،حيث

نجد أنَّ النّقاد القدامى اختلفوا في تقبّلهم للكثير من القصائد الشّعريّة، حيث رأوا أنَّ الشِّعر الجيد يلقى قبولا عند السامع على عكس الشّعر الرديء،وهذا ما يعرف عند الهرمينوطيقيّين بتغير الأُفق، الذي هو تعارض القارئ مع دلالات النّص وما يسمى باندماج الأفق وهو التّجاوب الحرف بين تاريخيّة النّص ودلالته والوضع الرّاهن سيطرة المناهج القديمة على النّص وقد أدرك كلّ من الجاحظ والجرجاني والقرطاجني ابن طباطبة وغيرهم البعد المهم والمكانة الحقيقيّة للمتلقي.

## أ- المتلقّي عند الجاحظ:

اهتم الجاحظ بالمتلقّي (السّامع أو القارئ)، عناية خاصّة ويتضح ذلك من خِلال دعوته للمتكلم بأن يسعى إلى إرضاء السّامع والتّأثير فيه فنجده يقول في كتابه "البيان والتبيين"<<ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات>>[1]، وفي ذلك تأكيد على وظيفة اللّغة الابلاغيّة، فالجاحظ في هذه الفترة يُؤكد على دور المتكلم يتوافق وأحوال المستمعين النفسية والاجتماعية، وحتى الثقافية وأن يجعل لكل مقام مقال، وقد ركز "الجاحظ" أيضا على المتعة الجمالية التي لا تتأتآ إلا من خلال إصرار القارئ على الوصول إلى معنى النص، والولوج في أعماقه واكتشاف أسراره "فعند الجاحظ لا تحصل لذة الظفر بالغاية إلا بعد إجالة النظر ومداومة قرع الباب"في هذا تأكيد على دور المتلقي وضرورة تمنعه في العمل الأدبي لتذوقه وتفاعله معه.

## ب- التلقي عند عبد القاهر الجرجاني ت(471ه):

إن مفهوم التلقي عند "عبد القاهر الجرجاني" يندرج ضمن نظريته في النظم ويعتمد على المبدع في بناء النص، أساسا مهما في وصول المتلقي إلى معنى النص، وكشف أسراره <<فالعلاقة بين المعنى والمتلقي عند الجرجاني تنبع من حسن النظم والتأليف

[1]- الجاحظ، والبيان والتبيين، تحقيق موقف شهاب الدين، منشورات الكتب العلمية، بيروت، لبنان، جاء واحد، ص 131.

فصياغة النص لغة ومعنى هو الذي يساعد على شد المتلقي إلى النص وتفاعله معه>>[1]، فجودة النص هي تغري المتلقي وتجذبه للتفاعل مع النص واهتم "الإمام" بعنصر المتلقي ودوره الفعال في إتمام العملية الإبداعية<< فتناول في حديث مستفيض إسهام المتلقي ودوره الفعال في عملية البحث عن أسرار النص، منبها إلى ضرورة أن يكون المتلقي ذا معرفة، وخبرة في الوقوف على وظائف الصورة>>.[2]

هذا ما يؤكد قول "عبد القاهر الجرجاني" <<فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعنى كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عليه>>[3]، مما يعني أن الإمام "الجرجاني" يقصد ذلك المتلقي صاحب الذوق الرفيع والمعرفة المتمكن الخبير الذي يجيد الإغراء في ثنايا اللغة ولا يخشى تلاعب الأمواج.

**ج- التلقي عند حازم القرطاجني: ت (686ه)**

يتعالق مصطلح التلقي عند "حازم القرطاجني مع مفهوم التخييل إذ تحدث أن إلتذاذ المتلقي بالتخييل مما شد انتباه المتلقي فيؤدي إلى استجابة القارئ مع مقومات النص وجمالياته فالمتلقي في نظره هو من يمنح الحياة للنصوص حيث يقول أن <<التخيل هو أن تتمثل للسامع مع لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه وتقوم في خياله صورة ينفعل بتخيلها تصورها أو تصور شيء آخر>>،[4]فحازم القرطاجني يربط بين التخيل ونفسية المتلقي فتناسق الصورة الفنية هو ما يثبت القارئ.

كما ارتبط مفهوم التلقي عند "حازم القرطاجني" بالمحاكاة التي تأثر فيها بأرسطو بعد أن أدرك قيمة الأدب والشعر، فالتلقي عنده<<لصيق بالمحاكاة، فهي سبيله ووسيلته لتحقيق مقاصده لدى المتلقي>>[5]، لكن هذا لا يعني أنه أخذ المحاكاة الأرسطية من دون إبداع فيها، بل قام بالاختلاف،<<فالقارئ المنهاج لا يجد حديثا من حازم عن الخوف والشفقة والتطهير، بل إلى ضرورة ارتباط الشم بالنفوس من حيث الملائمة، والمنافرة

[1]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 106.

[2]- المرجع نفسه، ص 99.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هاني السقا، دار لبن الجوزي، ط1، لقاهرة، مصر، 2010، ص 74.

[4]- حازم القرطاجني أبو الحسن، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط3، لبنان، 1956، ص 89.

[5]- محمد بن لحسن، التلقي لدى حازم القرطاجني (من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، ص 371.

...في أسلوب>>[1]، وهنا يتحدث "حازم القرطاجني" عن تأثير الشعر القوي في نفسية المتلقي وهذا لا يتأتى إلا من حسن الإبداع والتخيل، حيث ويعد "حازم القرطاجني" من أكثر النقاد العرب الذين اهتموا بقضية التلقي، ويتجلى هذا في كتابه "مناهج البلغاء وسراج الأدباء".

**د- التلقي عند وهب رومية:**

أشار في كتابه "شعرنا القديم والنقد الجديد" إلى مدى تأثره بنظرية التلقي المعاصرة حيث أنه يقول<<غدا فعل القراءة اليوم فعلا معقدا شديد التعقيد...إن مفهوم القراءة المعاصر المقترن باكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل>>[2]،لأن هذا التأويل الصحيح أساسه القراءة الجيدة والمعمقة من خلال ما يتخفى بين السطور بذكاء وفطنه المتلقي لأنه هو صاحب الرأي الأول من خلال تأويله وتفسيره.

**ه-التلقي عند ابن طباطبا:**

يشير ابن طباطبا على أن النص الجميل هو الذي يقوم بقبوله القارئ ويتمعن بهذا القبول، فقبول النص مرهون بجماله والجمال النصي مربوط بحسن النظم، وشاراته الصريحة أكدته منزلة المتلقي و دوره في خلود النص أو تلاشيه، قد أشار ابن طباطبا إلى<< أسلوب النص الشعري ودوره في إثارة المتلقي لأنه جوهر العملية الإبداعية وقد أشار عنده بصور متعددة كالفهم والالتذاذ فمثلا عن تطهير النفوس من الضغائن>>[3]،فنجد نظرة "ابن طباطبا" ورؤيته للمنهج المعاصر هذا تشبه لحد ما رؤية "كونتر غريم" وأرسطو الذي اعتبره أساس عملية التطهير أي أنه لولا تفاعل وتلذذ المتلقي بالنص كما لا كان لذلك أثر وهذا الأثر هو ما يجعل المتلقي يستجيب.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 369.

[2]- سميرة سلامي، إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، التراث العربي، ص 218.

[3]- شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبة في كتابه عيار الشعر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية العددان (3-4)، 2007، ص 63.

إن هذه الدراسة عند العرب هي دراسات كثيرة وهذا ما منحها الاستمرارية مع ضرورة المتابعة فهو هرمون بالتطور التاريخي، إذ نجد أنها تحظى بإقبال كبير لمحاولة فك رموزها من العديد من النقاد والدارسين ولهذا تلتقي نظرية التلقي والتأويل مع مرجعيات في الثقافة العربية حيث أن النص الأدبي في نظرهم ليس ثابتا وما يستخرج منه من تأويلات هو راجع إلى تفاعل القراء معه، ومع تطور العصور لم تعد النظرة إلى النصوص الأدبية قائمة على صورة فنية نهائية وإنما اعتمدت وراهنت على ذائقة المتلقي، وإن نظرية التلقي والتأويل تقوم على كل نص يقوم على مبدع يبدعه، وقارئ يقرأه، وإن النص لا يحيا إلا بفعل الحال الثانية وهي القراءة المنتجة التي ينشأ عنها إبداع النص.

## III- جهود رواد جمالية التلقي:

إن الحداثة الغربية نشأت عن مخاض فكري فجمالية التلقي أو ما يسمى بمدرسة كونستانسز الألمانية جامعة لكل المناهج من المدارس الداعية إلى الاهتمام بالمتلقي أو القارئ وقد أدى تطور تلك الاتجاهات إلى <<ظهور المدارس الأدبية والنقدية الجديدة بمصطلحاتها الخاصة التي تكتسب دلالتها وشرعيتها من ذلك الفكر بالدرجة الأولى>>[1]، من خلال إسهامات "ياوس" الذي ربط بنظرية التلقي بتاريخ الأدب و"آيزر" الذي ربطها بنظرية النقد الجديدة معتمدا الفلسفة الظاهرية، حيث انصب اهتمام هذه النظريات على التفاعل بين النص والقارئ على الرغم من تباين واختلاف اتجاهاتها.

### 1- جهود هانس روبيرت ياوس أوجوس: Hans Robert Jauss

رَغب "روبيرت ياوس" * في تطوير معارفه الأكاديمية، فكان هدفه الصريح <<هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ... بناء النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية>>[2]، لقد كان "ياوس" أول من رفض نظرية الأدب من خلال مجموعة مقترحاته التي جمعها على شكل محاضرة ألقاها <<بجامعة كونستانز الألمانية 1967 بعنوان (لماذا

---

[1]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، أفريل، 1998، ص 63.

* هانز روبيرت ياوس: باحث وأستاذ في جامعة "كونستانز" في الستينيات يعد من احد الرواد اللذين جاهدوا في إصلاح المناهج الثقافة والأدب في ألمانيا كان من احد الباحثين اللغويين الرومنسيين كما أنه متخصص في الأدب الفرنسي.

[2]-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا، ص 27.

تتم دراسة تاريخ الأدب؟) وذلك كمحاكاة لما قدمه شيلر في عام 1789 حول (ماهو ولماذا يدرس التاريخ الكوني أو العالمي؟)، وقد حاول "ياوس" في محاضرته ربط التاريخ مع الاحتياجات الحالية عن طريق دراسة هذه الظاهرة والتي أثرت بلا منازع في تشكيل الحاضر>>،[1]فقد فصلت جماعة "كونستانز " "هانز روبرت ياوس"، في كتابه pour une eshétique de la réception(من أجل جمالية التلقي) بين<< التلقي المنفعل (السالب) والتلقي الفاعل والحر، أي المشارك وبالتوازي فصل ياوس بين الفعل الذي ينتجه العمل الفني (Wirkung) وعملية التلقي (rezeption) في حد ذاتها>>[2] فالمنفعل هو الذي يتلقى هذا الفعل الناتج، أما الفاعل هو الذي ينتج فعلا جديدا بناءا على عملية التلقي.

فنظرية التلقي كان لها الدور البارز في الأرضية التي وقفت عليها مناهج تاريخ الأدب فأي نص يظهر لنا إلا مع وجود الفعالية القرائية وهذا من خلال المتلقي فياوس قد فصل لنا بين الفعل الذيينتجه العمل الفني وعملية التلقي كما أن الفاعل هو الذي يقوم بإنتاج فعل جديد من داخل عملية التلقي كما هو واضح في قوله فهي قدمت الحلول المنهجية لأزمة البحث في مجال الثقافة والأدب.

وقد اتجه "ياوس" <<لدراسة هرمنيوطيقا جادامر، وظواهريته إنجاردن، وبنيوية براغ، وعلم اجتماع الأدب الفرنسي من أجل سد الفجوة بين الأدب والتاريخ عند الماركسيين والشكلانيين، ولكنه لم يستطع سد الفجوة لأنه وجد ما يضلله فيما يخص المدرستين الماركسية والشكلانية>>[3] حيث وفق في دراسته لمبادئ جادامير على دور القارئ الفعال وضرورة الوعي بالسياق لأنه يؤثر في تفاعله مع النص كما أن "ياوس" <<كسب التحدي الذي أعلنه على نظرية الأدب، ولنا هنا في مجال إبداء رأينا في مشروعية أخذه من أعمال توماس سكوينT.S.Kuhn الذي لا تتوافق نظريته في النماذج

---

[1]– أسماء فريد الرجال، تلقي الخطاب الديني، دار النشر العربي، القاهرة، ط1، 2020، ص 110.

[2]– خليل قويعة، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية (محاولة في إنشائية النظر)، دار النشر المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، سنة 2018، د.ص.

[3]– أسماء فريد الرجال، تلقي الخطاب الديني (القنوات...السياق...الأثر)، مرجع سابق، ص 110.

تمام التوافق مع ما أراد "ياوس" أن يشير إليه>>[1] فلا يسعني في هذا المقام أن نقول أنه وصل إلى هدفه وأسس مدرسة للنقد الألماني وقد انطلق "روبيرت ياوس" من <<نظرية (كارل–جورج فابر) التاريخية عن النمو الكمي الذي يتبعه تغير كيفي، ورأى أنها تنطبق على التاريخ الأدبي الذي يمكن أن يكون فيه لكل لحظة إسهام بإضافة عمل جديد>>[2]، فتأثير هذا العمل هو ما يشكل علاقة جديدة بين التاريخ العام وتاريخ الأدب، مما يجعل الحدث التاريخي منفتحا على أعمال أدبية أخرى قابلا للتحديث المستمر.

إن الفكر النقدي "لياوس" في الحقيقة هو تطوير لمجموعة من الأفكار، قد قام باستنباطها من فلسفة التاريخ، وله تطور في الأنواع الأدبية فهو <<يخضع لمؤثر كبير وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة عن العمل الأدبي، وقد بين "ياوس" من خلال مفهومه (أفق الإنتظار) الحاجة الضرورية إلى أدبي يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقي الأعمال الأدبية>>.[3]، فيطرح "ياوس" أسئلة عن طريق المتلقي باستمرار العمل الأدبي وذلك أفق الإنتظار، فهو يطرح أفكار حول الأعمال الأدبية.

**أ- تاريخ الأدب Histoire de la littérature:**

نقد"ياوس" نظرية الأدب التي اهتمت بالمؤلِّف والمؤلَّف، حيث افتتح دراسة العمل الأدبي عبر تاريخ التلقي، لأن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن الوصول إليها بتفحص العمل الأدبي بل يجب معاملة الأدب كإجراء جدلية للإنتاج والاستقبال وبالتالي يتشكل تاريخ أدبي لاستقبال الأعمال الفنية، يسمح بالوقوف على التغيرات وردود أفعال القراء والمتلقين، فرؤية "ياوس" زعزت القواعد التقليدية فهي عبارة عن تأسيس جديد وتجاوز نوعي للتلقي، حيث أعاد ياوس للتاريخ مكانته.

لقد اعتمد "ياوس" في نقده على تكوينه الفلسفي والتاريخي وإنجازاتالشكلانيين الروس، حيث يرى أن الجمال تكوين في الذات المتلقية للنص، والتي تظهر مع مرور

---

[1]– فيرناندهالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي، دار النشر المركز الإنمائي الحضاري، ط1، حلب، سنة 1998، ص ص 33–34.

[2]– فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم الغربي للنشر والتوزيع، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص 50.

[3]– عودة ناظم خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، سنة 1997، ص 146.

الزمن، وهذا ما يعرفه بنظرية التلقي عاب الماركسية (لوكاتشوغولدمان) في نظرتهم إلى التاريخ الأدبي التي ترى فيه انعكاسا للواقع، لكنه أقر بجهودهم بعد ذلك عندما تطرقوا إلى فكرة الجمالية التي تقوم على تأثير الإبداع في المجتمع، فياوس يسعى إلى وضع العمل الأدبي في أفقه التاريخي وفي سياق المعاني الثقافية التي أنتج فيها الإنتاج ضرب جديد من تاريخ الأدب يركز على المؤلفين والمؤثرات والاتجاهات الأدبية.

**ب- أفق الانتظار "Harisond'attent":**

أفق الانتظار أو أفق التوقع، وهو أهم مفهوم إجرائي، استخدمه "ياوس" لتوضيح وفك شفرات النموذج الجديد في دراسة الأعمال الأدبية، فياوس لم يحدد مفهومه بدقة، فهو ذلك الافتراض الأولي الذي ينطلق منه القارئ ظانا أنه سيقف عنده في نهاية القراءة للعمل الأدبي إذ يعرفه بقوله<<فهو نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات (كنظام مرجعي) أو نظام ذهني حيث تصح افتراضات الفرد في أي نص>>[1] فيوجد اعتراضات حول النظام الذاتي وهذا قد سببه الفرد، كما أن هذا الأفق هو <<كأنه أداة أو معيار سيخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرآنية التي تنسب إليه في المقام الأول بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذلك>>.[2]

حيث لا تتم القراءة إلا بالاعتماد على خبرة القارئ الأدبية التي تمكنه من بناء افتراض سابق متمنيا تحققه في العمل الأدبي، وهذا كله يتم بالتفاعل بين القارئ والنص، كما أنه من الممكن أن يصطدم القارئ بنص يجبره على إعادة توجيه الأفق المبني أو إلغاؤه نهائيا، نتيجة عدم التوافق بين أفق القارئ وأفق النص، وهذا ما يعرف بخيبة الانتظار الذي أخذها من "كارل بوبر"، مثلما أخذ من "غادامير" الأفق، الانتظار، ومن هذا قام أفق الانتظار على ثلاثة عوامل أساسية هي:<<خبرة الجمهور المشبعة بالجنس الأدبي

[1]- حفيظة زين بوشلالق حكيمة، (مجلة قراءات استراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء المعنى في قصيدة "بلقيس")، العدد 1، سنة 2010، القسم مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ص 1.

[2]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، دار النشر المكتب المصري لتوزيع المطبوعات (دط)، القاهرة، 1999، ص 113.

الذي ينتمي إليه الأثر، وشكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد، والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي>>[1]

فياوس ركّز على مرجعيّة القارئ وَوعيه بالآليات والقيم الفنيّة والأدبيّة، فتكون التّوقعات مختلفة بين استحسان واستهجان وبين مُؤيِّد ومعارض لأفق التّوقع.

**ج- المسافة الجماليّة:**

إنّ هذا المفهوم بمثابة تهذيب لنظريّة "ياوس" إذ يريد منه أن يعبّر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق الانتظار، حيث عرَّفها بقوله <<ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القرّاء على الأثر أي من تلك الأحكام النّقديّة الّتي يطلقها عليه>>[2]، فالمسافة الجماليّة عند "ياوس" تفصل بين الواقع والخيال ويمكن الحصول على ردود من خلال استقراء أفعال القرّاء ويكون بين أفق الانتظار الموجود سلفاً والعمل به على الأدب الموجود.

وتعرف المسافة الجماليّة بأنّها <<الفارق بين التوقّعات وبين الشّكل المحدد لعمل جديد،وتُلحَظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنّقد>>[3]، أي أنّه يوجد فرق بين التّوقعات والشّكل وتكون هذه المسافة الّتي بينهم بسبب الجماليّات، كما هناك الجمهور والنّقد الّذي يكون واضحا وأدق إنّ المسافة الجماليّة تقوم على استقراء ردود الأفعال القرّاء على العمل الأدبي الرِّوائي وهذا انطلاقا من الأحكام النّقديّة الصّادرة بحق العمل سواء بالإيجاب أو بالسّلب على مرِّ التّاريخ.

لقد اهتم "ياوس" بجماليّة التّلقي فاهتم بإصلاح المناهج وتاريخ الأدب لأنّه اعتمد في نقده على تكوينه الفلسفي والتّاريخي وأيضاً أفق الانتظار الّتي وضّح فيها دراسة الأعمال الأدبيّة،حيث كان متأثِّراً ب"غادامير" كما اهتم بالمسافة الجماليّة الّتي كانت تفصل بين

---

[1]– هانس روبيرت ياوس، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، محمد مسعادي، منشورات الكلية المعتمدة التخصصات، قارة مطبعة الأفق، فاس، ط1، المملكة المغربية، ص 63.

[2]–علي حمودين والمسعود قاسم، (مجلّة الأثر، إشكالات نظريّة التّلقّي: المصطلح، المفهوم، الأجواء)، العدد 25، كليّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2016، ص 108.

[3]– فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي، ص 53.

الواقع والخيال، كما أنّها تقوم على استقراء ردود أفعال القرّاء في تطوير مسار العمل الأدبي.

**2-جهود فلوفانغايزرWOLF ANG ISER** :توجّه "آيزر" *إلى بناء <<فرضيّاته لتعزيز جماليّة التّلقّي وركّز أن يكون هناك تفاعل في النّص وتأثيره على القارئ>>[1]، ومن الواضح

أنّ فعاليّة النّص لا تتحقّق إلا بوجود القارئ لأن النّص بدون قارئ يفتقر هيبته، كما أنّه يرى أنّ لكل نص مرجعيات خاصّة يستطيع به المتلقّي المساهمة في نشأتها داخل النّص.

إنَّ "آيزر" طرح عدّة مفاهيم للوقوف على علاقة الأدب بالمتلقّي وذلك بناءعلى فعاليّته وتفاعله ،كما أنّه متأثر بظواهريّة "رومان أن جاردن" أو "الفينومينولوجيا" لذلك اهتم بـــ<<القارئ داخل العمل معتبراً بعد "ياوس" أن القارئ هو نظام المرجع في النّص وداخل ما يسميّه "بنية نصية لضمنيّة التّلقّي" سلسلة من التّوجيهات الدّاخليّة أو "شرط التّلقّي" الّتي يقدّمها النّص التّخيّلي أو -الأدبي- لمجموعة قرّاءه الممكنين>>[2]،فآيزر يدعو المتلقّي إلى الاستجابة والتفاعل مع النّص وكشف افكاره ويدعو مكنوناته لمساهمته فاعله ممّا فسح له المجال في صناعة الدّلالة باستراتيجية النّص وإعادة بناء النّص من خلال التّفاعل فالقراءة أصبحت إيجابية وأصبح للمتلقّي دور فعّال.

إنّ النّص ليس له قيمة ولا تتحقق قوّته إلا من خلال شهادات وآراء تدلّ على صلاحيته من طرف القرّاء بمختلف مستوياتهم فاهتم "ايزر"<<بالعلاقات المكونة في النّص وبين القراءة والتّلقي بصفتهما فعلا إبداعيّا يولد الدّلالة النّصيّة الّتي لا تقدّم إلّا على أنّها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النّصية وأفعال كفاءة القارئ>>،[3]إذاً فالقراءات

*فلوفانغ آيزر: ولد سنة 1926 في ألمانيا درس الإنجليزية واللغة الألمانية اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، جامعة هيدلبورغ، جامعة فورز بورغ، جامعة كولوني، جامعة كونستانز، جامعة كلاسكو وغيرهم.

[1]- ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية، ص 179.

[2]- فرناند هالين، وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: و قدم لها وعلق عليها: محمد خير البقاعي، دار النشر المركزي الإنسائي الحضاري، ط1 ، حلب، سنة 1998، ص 38.

[3]حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي،"في الخطاب عند المعري"، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2005، ص 19.

أو التّجارب من قبل المتلقّي هو ما يحدث القارئ بين النّص والمقروء والنّص المهجور وهي التي تملأ فراغاته.

يرى آيزر أنّ الاستجابة وإدراك المعاني والدّلالات هي محور في نظريّة التّلقّي،حيث السّؤال الأهم هو عنده؛ ما الّذي يحدث بين النّص والقارئ؟ ،ويرى أنّ المعنى يختفي في داخل النّص نفسه محدثاً شرخاً أو فراغاً يجبر القارئ على محاولة سد وملء تلك الفجوات محاولاً جمع خيوط الدّلالة وبناء جسور لربط العلاقات الّتي اتضحت بين يديه وهذا ما يمنح النّص قيمة فنّية أي أنّ النّص لا يتحقق فاعليته إلا بعد قراءته وتلقّيه ممّا يجعل منه مادّة حيويّة للقُرَّاء المقبلين عليه وعلى النّص وأنّ يكون مسلّيا وألا يسمح للقارئ الأول بكشف كل أسراره حتى لا يتم إفراغه من مدلولاته بصورة كاملة وأن يكون مادّة زئبقيّة قابلة للقراءات المتعدّدة،حيث يرى أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النقد والعكس، فيرى "ايزر"ما يلي:

**أ- التفاعل بين النص والقارئ:**

يعتمد هذا التفاعل على أركان ثلاثة:النص الذي يشبهه بالهيكل العظمي أو جوانب تخطيطية يقوم القارئ بإنتاجه للمعنى بتحقيقها وتجسيدها، ثم القراءة التي تعتمد على الصورة الذهنية لدى القارئ، وأخيرا الوظيفة الابلاغية للأدب، حيث أن التفاعل بين النص والقارئ اكتسب <<أهمية كبيرة في النظرية الأدبية المعاصرة، خصوصا نظرية التلقي ونقد استجابة القارئ>>[1]، فهنا يكون إنتاج المعنى دائما بالتفاعل بين النص والقارئ.

**ب- القارئ الضمني:**

مسألة القارئ الضمني تجسد عنده فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ وهي فكرة تمثل جوهر نظرية الاستقبال الجديدة.

إن القارئ الضمني عند "ايزر"<<محدد من خلال حالة نصية استمرارية لنتاج المعنى، على أساس النتاج من منبع القارئ، كذلك من صنيع الأدب>>[2]، فالقارئ يملك

[1]- عايدي علي جمعة، الشعر والتأويل، دار النشر وكالة الصحافة العربية، ط1، القاهرة، 2019، ص 07.

[2]- محمود عباس، عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 36.

القدرة على إنتاج المعنى، والقارئ الضمني متجذر في النصويمارس تعليماته وتوجيهاته، فالقارئ الضمني هو <<بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة>>[1]،فهو قارئ يستدعي تجاوب فهو موجود سلفا إلا أنه غير حقيقي، فهو بنية متضمنة في النص، فالنص بهذا المعنى يعد متلقيه ويستعد له.

كما أن مفهوم القارئ الضمني عند "أيزر" هو<<مفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي>>[2]،ويختلف القارئ الضمني عن القارئ النموذجي والمثالي وغيرها فهو قارئ غير عادي فهو<<يمشي باستمرار لاستقرار القراء الحقيقين ولينبني فعل القراءة>>[3]،كما أن هذا القارئ يرافق المبدع في جميع مراحل إنجاز عمله، ويصاحبه في وضع كل استراتيجية في العمل الأدبي، وهذا القارئ له جذور متأصلة في بنية النص، فالقارئ الضمني له جذور متأصلة في بنية النص.

ويقدم لنا "إيزر"<<وسيلة لوصف العملية التي بواسطتها تتحول البنيات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية>>[4]،فهذا القارئ يكتب تجربة ويضفي عليها من شخصيته ما يجعل القارئ الضمني قارئا مختلفا.

**ج- الفراغات والفجوات**

إن الفراغات أو كما تعرف بالبيانات بملء وسد الثغرات الموجودة في النص وملء المواقع الغير محددة التفاعل وتعد الفجوات <<مساحة فارغة في بنية النص عادة من حيل أسلوبية لا يكتشفها، ويفهم أبعادها إلا القارئ المتمرس، وملء القارئ لهذه الفراغات يؤدي إلى ربط بين مقاطع النص حسب تصوراته، وبهذا تختفي الفراغات لتكون نصا متماسكا

---

[1]-فولفغانإيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حيمد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل فاس، (دط)، المغرب، 1987، ص 31.

[2]- المرجع نفسه، ص 31.

[3]-روبرت سي هوليب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر، ط1، سوريا، سنة 1992، ص 107.

[4]- فولفغانإيزر، فعل القراءة، ص 35.

يعطي للمعنى تماسكه>>[1]، فالنص يستعمل عمل ويجب على القارئ القيام ببعض الإجراءات لتحقيق التفاعل لتجعل القارئ يقوم بمقاربة التفاعل بين النص وبنية الفهم.

وهي أيضا<<المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النص والقارئ، وعليه ركز التلقي على التفاعل بين القارئ والنص وهي مركز افتراضيات "آيزر" (Iser) ضمن نظرية التلقي>>[2]، فهذا يعني أنها محور العلاقة بين القارئ والنص، وركز التلقي على التفاعل حيث لا يتحقق نجاح النص إلا بوجود القارئ وتفاعله معه، والتلقي ركز على هذا التفاعل الذي يبني انطلاقا من مفهوم البنية لفهم الظواهر ومن الاتجاه الظاهري الذي يحرص على دور الذات في الفهم وبالتالي إنتاج المعنى.

ويروي "إيزر" أنفجوات النص <<تمثل النص الوسيط بين المبدع والقارئ، ويضم بياضات وثغرات تسعى إلى تحريك اعتاد قراءة النصوص الأدبية فيملأها بهدف خلق وإنتاج معنى جديد، ومفهوم الفجوات يشير إلى تلك العملية التي يضطلع فيها القارئ بالدور النشط الذي يلزمه بمشاركة إيجابية في إنتاج النص>>[3]،فالفجوات عند ايزر هي شفرات النص التي يحاول القارئ الكشف عنها من خلال مقاربة بنية الفهم وبنية النص لتحقيق المعنى الكلي الذي يبقى رهين العلاقة الرابطة بين القارئ والنص، وبالتالي تكون الفجوات بنية في تحقيق الاتصال بين عناصر النص بحيث القارئ يبحث على الثغرات.

ويرى "ياوس" "Jauss" أن الفجوات<<عبارة عن عملية اكتشاف تصويري لعلاقات لم يكن لها وجود قبل عملية القراءة، فهي تفاعل حيوي بين النص الأدبي والقارئ من خلال العملية يستطيع القارئ أن ينقل معنى خفيا لم يكن موجودا وتبعا لذلك تمثل الفجوات أداة حاسمة تتحكم في سير عملية التأويل وتمنع تحولات إلى فوضى واندفاع>>[4]، فهنا

---

[1]– آلاء داود، محمد ناجي، شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، رسالة إستكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم، جامعة الشرق الأوسط، 2011–2012، ص 40.

[2]– محمد بن عادل السيد، الفضاء في الخطاب البنيوي (مقاربة تداولية)، دار المتوسط للنشر، ط2، القاهرة، سنة 2023، ص 119.

[3]– علي عبد المنعم حسين، وبليغ حمدي إسماعيل، قراءة النص (رؤى لسانية معاصرة)، دار الصحافة العربية (دط)، سنة 2021، ص 17.

[4]– المرجع نفسه، ص 17.

تدخل القارئ يكون في حدود المقارنة بين الفراغات التي تخلل النص، فاكتشاف العلاقات في النص لا يجعل المجال مفتوحا كليا أمام القارئ فهو دائما مقيد بمجموعة من التوجيهات النصية التي تمنعه من ملئ الفراغات بأية طريقة.

كما توجد في النصوص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي <<يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملأها، فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير متوقعة والتي يقوم القارئ بمثلها مستعينا بمخيلته، فيساهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي ...وترابطها مع بعضها البعض فيساهم من إخراج النص في صيغة مكتملة، وذلك لأن النص بما به من فجوات، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ من أجل ملأها>>[1]،وقد اعرض "ايزر" عل فكرة الكشف عن المعنى وركز على ضرورة بناءه كما أكد أن <<الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه>>[2]، لأن التفاعل يحقق التواصل ويرى أيضا "إيزر" أنه يحتوي على بنى كثيرة من المقترحات، ومن أهمها الفجوات فكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل إذ أن هذه الفجوات تحتوي على عدة مفاهيم فهي التي تشتمل عليها بنية كل النص وتطلب من القارئ القيام ببعض الاجراءات لأجل ملئها، وتحقيق التفاعل الجمالي مع النص، إذ أن هذه الاجراءات لا تحيل المتلقي إلى مراجع خارجة عن النص وإنما تعيده إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عنده وإذا فإن مفهوم الفجوة حتمي وذلك في كل النص حيث يظهر في مستوى كل من الموضوع أو الافق معا.

## IV-أنواع القراءة والقراء ونقد استجابة القارئ:

### 1- القراءة: "En lisant"

إعادة الاعتبار لمفهوم القراءة من أهم ما اضطلعت بها جمالية التلقي فهي شرط أساس لكل عمليات التأويل الأدبي، فالقراءة حسب جمالية التلقي، تتجاوز معايير القراءة

[1]- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع أربيل، ط1، العراق، سنة 2017، ص 297.

[2]- ناظم عود خضر، الأصول المعرفية لنظرية تلقي، ص 137.

النموذجية التي كانت سائدة وهي قراءة مفتوحة غير مغلقة، فإن هذه القراءة قراءة تكاملية.

فالقراءة <<فرض على القارئ خلاف غيرها أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة وأن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن هذه القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتدرك بوعيها وعي النص>>[1]، فيدعو القارئ إلى تفكيك شفرتها وفك رموزها والغموض في مادتها وبنيتها لتبسيط أعمالها ومخزوناتها من خلال معرفته السابقة للتفسير، حيث تفرض على القارئ التمعن والتدقيق وتوظيف كل ملكاته الإدراكية لهذا الغرض وهي بهذا دعوة إلى القراءة التكاملية.

إن في ديننا الإسلامي نجد مصطلح "القراءة" يمثل لنا كلمة نزل بها القرآن الكريم على رسول الله صلّ الله عليه وسلّم فخاطبه الله عزّ وجلّ: ﴿إِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الذِي خَلَقَ﴾ سورة العلق الاية01 ففي لفظ (إِقْرَأْ) إشارة عميقة إلى التفكير والتركيز فإذا كانت قراءته صحيحة استقامت سائل أعماله والعكس فالقراءة ثم الفهم ثم العمل.

أما عن دلالة القراءة في "لسان العرب" لابن منظور فالقراءة من<<فعل "قَرَأَ"، وقرأت الشيء قُرآنًا: أي جَمَعْتُهُ وضَمَمْتُهُ إلى بعضه، وقَرَأْتُ القُرْآن: أي لفظت به مجموعًا، والقِرَاءَةُ: هي تسمية للشيء ببعضه >>[2] إذن فالقراءة عند ابن منظور تعني الجمع والضم والالقاء.

اهتم النقاد القدامى بالقراءة كما يهتم بها أيضا النقاد المعاصرون ومنذ القديم كان القارئ موجودًا ليمارس الفعل القرائي للنصوص، فشاع المفهوم البسيط لقراءة النصوص فكانت تعني<<ذلك الفعل البسيط الذي نمر فيه البصر على السطور>>[3] يعني تكون

---

[1]– لزرق هواري، (مجلة تاريخ العلوم) التقنيات الحديثة في تجسيد مهارات المتلقي للقراءة الابتكارية، العدد 9، سبتمبر 2017، جامعة مستغانم، الجزائر، ص 51.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مج 5، دار صاورت، ط1، بيروت، 1997، مادة إقرأ.

[3]– عصام شرتح، النقد الجمالي، سلطة النص وسلطة المتلقي، دار الخليج، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، عمان، 2017، ص 32.

بالبصر والنطق أو تكون بالبصر وصامتة فهذا ما أراد الكاتب أن يقوله في الحروف المرسومة على الورق وفك شيفرات النص الأدبي.

كما جاء في تعريف القراءة<<إن القراءة خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي، ومحاولة التعرف على مكوناته وفهم هذه المكونات، وظيفتها ومعناها... إن القراءة تستلزم قدرًا كبيرًا من تدخل الوعي بل أكثرمن ذلك، هي عملية ذهنية تقوم على ترجمة عنصر مادي إلى عنصر معنوي>>[1]، في هذا المفهوم عملية القراءة معقدة ومتداخلة، فهي تبدأ من كونها نشاطا يبدأ من البصر وصولا إلى الدماغ، كما أن المقروء هو العلامات التي يتعامل معها القارئ، كما أنها عملية ذهنية تقوم بترجمة المعاني المادية أولا.

يرى الدارسون أن للآثار الأدبية ظروف تسبق نشأتها وتمثل حقبة تضمن استمراريتهاوجودتها أو مؤلفها، وأحيانا يمكن أن يكون القارئ من خلال تفكيكه شفرات النص حيث ميز "تودوروف" بين ثلاثة أنواع من القراءة: الإسقاطية، والقراءة الشارحة والشعرية.

**أ- القراءة الإسقاطية**

نوع من القراءة العتيقة التقليدية تهتم <<بالمؤلف ولا تبدي اهتماما للنص، بل تجعله جسرا لتصل من خلاله إلى المجتمع وتعبير النص كأداة إثبات قضية اجتماعية أو شخصية>> [2]، فهي قراءة تتجاوز النص وتركز على الظروف المحيطة ومضمونه.

**ب- القراءة الشارحة: تركز على <<النص وتقف عند معناه فقط فشرح النص يتحققبوضح كلمات**

بديلة للمعاني والدلالات ذاتها>>،[3] مثل التكرار الركيك للكلمات ذاتها تركز على تفسير النص واستنطاق المعاني التي يتضمنها النص.

---

[1]- قاسم سيزا، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، 2002، ص 192.

[2]- محمد عبد الناصر، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999، مصر، ص 55.

[3]- المصدر السابق بتصرف، ص 55.

**ج- القراءة الشعرية:**

وهي قراءة النص لجمالياته في سياقه الفني فالنص في هذا المقام يوظف كل مقوماتها وخصائصه دون استثناء فالقراءة الشعرية تسعى إلى كشف كل ما هو مُتَخَفٍ في باطن النص وتسعى لاستنطاقه وتقرأ فيه دلالاتها وأبعاده، فهذه القراءة يتعذر على القارء تمييزها بسهولة لتداخلها مع الوضعية الأسلوبية عند البنيويين عموما ولدى جاكسون بشكل خاص والتي وقع فيها جاكسون والمتمثلة في رصد إحصائيكجل البُنَى النحوية والبلاغية في النص وكل التراكيب اللغوية لتراكيب النصوص مما يلغي دور القارئ والقراءة الذاتية ويهمش دور المؤلف ويلغيه.

**2- القارئ:**

القارئ له مكانة مهمة في جمالية التلقي فهو أحد ركائز العملية الإبداعية وغاية الكاتب، فيأخذه بعين الاعتبار من ناحية في النقد ومحور نظرية التلقي، ومهمة تأويلية بالدرجة الأولى وتوضيح للمعاني، فالقارئ هو<<ذلك الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص وتحقيق نوع من التواصل الجمالي أو السيكولوجي أو المعرفي معه، أو استثمار معطياته وممكناته وإعادة بنائه وإنتاجه>>[1]، فالقارئ هو الذي يقوم بعملية القراءة، كما أن النص بدون قراءة لا وجود له، فالقراءة هي عملية إبداعية وتكون عملية الإبداع مشتركة وهذا من خلال التماهي بين النص والقارئ، كما أن القارئ<<يجول في النص فلا يمكن أن يفهمه دفعة واحدة إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة بدءا من البنيات الظاهرة وصولا إلى البنيات الخفيفة التي تشكل بنيات الغياب في النص>>[2]،

وهذا يعني أن وجهة النظر تكون نتاج الخلفيات المعرفية والجمالية للقارئ ثم تتشكل مراحل مختلفة في النص.

إن القارئ في مجمل النظريات الأدبية<<لم يكن إلا مستهلكا، وهو بهذه الصفة يغتدي كائنا خارجيا يستقبل العمل كوديعة لديه يستقبل معناه الواحد، وفي ذات الآن

[1]- محمد خرماش، (مجلة الأقلام)، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، عدد5، سنة 1999، ص 20.

[2] – فولفغانغ إيزر، فعل القراءة ونظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ص 12.

يستعيض عن قراءته بما يوجه إليه لتفسير كما يستغني عن قراءة النص في معظم الحالات معوضا إياها بقراءة غير له>>[1]، فالقارئ المستهلك يتذوق الإبداع وربط الأفكار اختزال العبارات والوقوف على الدلالات الظاهرة والمضمرة في النص.

فيوجد العديد من أنواع القراء كما<<تشير الأبحاث في ميدان التعليمية إلى تنوع أشكال القراءة، ويكفي التنويه هنا بأهمها، وهي القراءة السرية والجهرية والسريعة والموجهة والناقدة، ناهيك عن اختلاف القراءة في مستوى واستراتيجياتهم القرائية، فهناك القارئ العادي وهناك القارئ الضمني وهناك القارئ السياسي والقارئ النوعي والقارئ المثالي والقارئ المقاوم>>[2]، فأنواع القراء متعددين وكل له شكله الخاص كما أنها تختلف للقراءة على مستوياتهم فهناك عدة قراءات.

كما أن هذه الأنواع كان كل نوع منها له الفيلسوف الذي قام بإنتاجه فهنا <<"ايزر" يتحدث عن القارئ الضمني و"أمبرتوإيكو" يتحدث عن القارئ النموذجي وهناك من يتحدث عن القارئ الحقيقي والواقعي والمثالي والقذف والتعليم، ومهما تعددت الأسماء والتصنيفات فإن القارئ موجود بقوة والفعل إلّا أنه يتعذر تصنيفه ضمن فئات محددة>>[3]،فالقارئ النموذجي يتمثل فعله في إثراء مضمون النص ويتطلب شخصا يميز التعارض بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، كما أن القارئ الضمني يستخرج مقصدية ودلالة النص ويربطها بالواقع، أما الحقيقي فهو يمنح دورًا يشكل القارئ الضمني، أما بالنسبة للقارئ المثالي فهو الذي يعدي ترتيب الأفكار وإعادة حلها من جديد، كما يمكن أن نتوسع أكثر في هذه الأنواع ونذكر منها:

**أ- القارئ الخبير:يهدف القارئ الخبير عن الكشف المعرفي والنّظري ،وتنطلق الدِّراسة من بحث**

---

[1]- شارف مزاري، جمالية التلقي في القرآن الكريم (أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجًا)، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2009، ص 137.

[2]- نعمان عبد الحميد بوقرة، معالم بحثية في اللسانيات التطبيقية وتطبيقات اللسانية الموسعة، دار الكتاب الأكاديمي، دط، الجزائر، 2022، ص 43.

[3]- حيدر معن إبراهيم وآخرون، نظرية التلقي والاستراتيجيات المنبثقة منها، دار الكتب العلمية (دط)، بيروت، لبنان، 1971، ص 271.

أصول معرفيّة، حيث أَنَّ هذا النّوع مرتبط "بستانلي فيش" فيعتبر أَنَّ القارئ الخبير هو <<ذلك القارئ الّذي يتحدّث اللّغة الّتي كُتِبَ بها النص بكفاءة ويكون على إلمام تام بِعلم الدَّلالة وبِمعانيه من الثّقافة اللّغويّة ومن المفردات المعجميّة والاحتمالات والتّرادفات المصاحبة لِلَّفظة والتّعبيرات الاصطلاحيّة النّقديّة واللّهجات الحَرفِيَّة وغير حَرفِيَّة ويمتلك ضائقة أدبيّة عميقة الخِبرة بالقراءة الّتي يمكن من خلالها أَن يَستَنبِطَ خصائص الخِطاب والأَجنَاس الأدبيّة وأنواعِها المُختلفة وإِنَّ هذا القارئ ليس مِثالياً فقط ،وَإِنَّما هو خليط من القارئ الفِعلي والمجرَّد أو المِثالي إِذ أَنَّ القارئ الفِعلي يَعمل كُلَّ ما بوسعه حتى يجعل من نفسهِ قارئاً خبيراً>>[1].

فَهو الّذي يتحدث اللّغة الّتي بيَّنَها النَّص كأَنَّها خليط مِنَ القَراءة، فالنَّص الأَدبي هو فضاء لُغَوِي يَحتمل دلالات كثيرةً يُحقِّقها القارئ ،فالعلاقة تقتضي وُجُودَ ترابط عميق بين القِراءة وَالنّص ،فالقارئ يحاول الاستعلاء على المكتوب ليَهتِك حِجَابَهُ ويَتوغَّل في أَسوارِه المغلقة، فالكاتب يكتبُ عملاً يَتمنَّى حَصدَ ثِمار زرعه،ويريد أَن يرى صورته لدى القارئ ،فالقراءة نشاطٌ عالي التعقيد لذلك يجب أَن يتسلح القارئ بكل الأَدوات المعرفيّة والمِنهجيّة الّتي تُحَوِّله من فكِّ شفرات النَّص.

وَيَرى "آيزر"أَنَّ "ستانلي فيش"<<يُبَلورُ مَفهومَه مِن القارئ الخبير مستنداً إلى النَّحو التَّوليدي للتحويلات، ذلك أَنَّ البُنية السّطحيّة تُنتِجُ لدَى القارئ حدثاً ينبغي أَن يُعَاشَ إلى النِّهاية قبل أَن تصل بهِ إلى البُنية العميقة>>[2]،فالقارئ الخبير هنا يُبلوِّر مفهومه مُستنداً إلى النَّحو التَّوليدي للتَّحويلات، أي أَنَّ تَوَلُّد المعنى عند القارئ انطلاقا من اتحاد التحويل إلى البُنية السَّطحيَّة والنّحو التّوليدي (البُنية العميقة) فنستطيعُ القَولَ عن هذه العلاقة بِالظَّاهر وَالباطن، مكمِّلان لبعضهما البعض، فإِذاَ حَسُن الظَّاهر حَسُن الباطن، فالعميقة تمنح السّطحيّة، وَالوقوف على معالم البنية العميقة يتطلّب تفاعلا وتعميقا وأعمالا للعقل ،كونُ <<المعنى سهل الصِّناعة مِمَّا يؤدي إلى أَن يصنع القارئ المعنى، ممَّا يُكَوِّن خِبرةً للقارئ

[1]– محمّد خليف الحياني، التّأويليّة مقاربة وتطبيق مشروع قراءة شعر فاصل الغراوي، دار غيداء للنَّشر والتَّوزيع، سنة 2013، ص 81

[2]– عبد النّاصر حسن محمّد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص 134،

في المعنى>>[1]،فهنا يجب أن يكون للقارئ خِبرة لتولّي القراءة، وَقد اكتسب القارئُ الخبير أيضاً<<القدرة على تجميع العناصر المَألوفة في صورة نمط جديد كما يمكنه بسرعة تمييز كلمة لم يراها من قبل وَنطقهَا بصورِ سليمة>>[2]،فسِعة الاطِّلاع على الثّقافة والعلوم الإنسانيّة ومُطلعاً على اللّغة وعارفاً لأسرارِها ومُلماً بعلوم اللّغة وَتاريخ العرب وأن يكون له حسٌ وَوعي جمالي وأدبي ولغوي، إنَّ هذا القارئ هو القارئ الخبير بكلِّ شيء يحتويه النَّص، فهو يملك الخِبرة في جميع المستويات الخاصّة بالنَّص الأدبي.

**ب/ القارئ المثالي :**

إنَّ سلطة القارئ في هذه الحالة تكون زائدة، وهذا النّوع تكون نسبة مطابقة مع سنن المؤلف كما أنَّه يكون قادراً على تحقيق المعنى <<فالقارئ المثالي هو القارئ المتخيِّل الافتراضي العارف بما يأتيه به المؤلف ،يمتلك القدرة على فك مغاليق النَّص وفكِّ شفراته المتحكِّمة في نظام النَّص وَالوصول إلى مقاصد النَّص ونواياه ،وَمن هنا فإنّ القارئ المثالي خلافا لأصناف أخرى من القرَّاء ،وَهو تخيُّل يفتقد إلى مُرتكز الواقعي>>[3]،فهو يعيد بناء العمل لكنَّه يعيد خلقه فكلما أدرك الأساليب اللّغويّة والجماليّة للنَّص تُحقِّق عمليَّة القراءة وصولاً إلى مضامين النَّص.

كما أنَّ القارئ المثالي الذي افترضه"آيزر" <<لا يتأثر بالنَّص كما يتأثَّر القارئ الحقيقي لأنه شخص تخيُّلي لا وُجودَ له على أرضِ الواقع فهو استجابة بِنائيّة فيما يتعلّق بالتَّواصل الأدبي وينبغي على القارئ المثالي أن يكون له سنن مُطابقة لسنن المؤلف>>[4]

فهنا القارئ المثالي لا يتأثَّر بالنص كما يتأثَّر بالقارئ الحقيقي لأنَّه شخص تخيُّلي، فهو استجابة بنائيّة، فيجب على القارئ المثالي أن يكون له قدرات خياليّة تجعله يُفكر في النَّص، فهو قارئ تراكمي، فكلُّ قِراءة تضيف طبقةً جديدةً، حيث يتم اكتشافه من خلال

---

[1]– محمّد خليفة الحيّاني، التّأويليّة، مقاربة وتطبيق، مرجع سابق، ص 80.

[2]– دانيال كرمان، التّفكير السّريع والبطيئ، تر: شيماء طه الرّيدي ومحمد سعد الطّنطاوي، دار النّشر الهنداوي، ط1، المملكة المتّحدة، سنة 2017، ص 292.

[3]– عبد الرّحمان بن فيصل، القِراءة الفاعلة وَإنتاج النَّص، تأصيل تنظيري، مجلّة جامعه بابل للعلوم الانسانيّة، قسم اللّغة العربيّة، كليّة الآداب بالدَّمام، مجلة 27، العدد 2، سنة 2019، ص 142.

[4]– أحمد سمير علي مرزوق، البنية النّصيّة في ديوان يحتوي الأندلس، دار النّشر الصّحافة العربيّة،ط 1 ،سنة 2022، ص 188.

التَّعمق والتَّدخل في النَّص من خلال التّساؤل، وعلى الرّغم من ذلك فقدرات النَّص تأبى أن يُحصَرَ في جملة مِنَ الأدوات المِنهجيّة الّتي تقيِّده.

**ج/ القارئ الأعلى :**

يمثِّل القارئ الأعلى مجموعةً من المخبرين الذين يلتقون دائماً عند النّقطة المحوريّة للنّص، كما أنَّ القارئ الأعلى يُشَبِّهُه "مايكل ريفاتير" بأنَّه <<مجموعة من المخبرين الّذين يلتقون دائماً عند النّقطة المحوريّة في النّص، وَبِالتّالي يؤسِّسونَ وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة>>[1]،ف"ريفاتير" يُعرِّف القارئ الأعلى <<بأداة اطلاع يلتقون فيها المُخبرين، كما أنَّ هؤلاء القُرَّاء لهم كفاءات مختلفة.

والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تُستَعمل لاكتشاف كثافة المعنى النَّفسي في النَّص وبيَّن "مايكل ريفاتير" من خلال قارئه الأعلى أنَّ الخصائص الأسلوبيّة لم تعد تُحَدَّد فقط بواسطة أدوات لسانيّة، فالقارئ له دور كبير في تحديد الخصائص الأسلوبيّة>>[2]، يتوقّف القارئ الأعلى كلّما اعترضته وحدة غير المنتظر في أساليب النَّص (التَّراكيب) وهذا تناسباً، وكثافة الرِّسالة الّتي تُحَدِّد الثَّراء الأسلوبي للنَّص ،كما كَثُرَ التّنوع فكلما كثر التنوع صَعُبَ الظّبطُ والتّحكم، فردود أَفعال القارئ الأعلى تبقى خاضعة لأذواق القُّراء.

فالقارئ له دور كبير في تحديد الخصائص الأسلوبيّة باعتباره العنصر الفعّال في العمليّة الإبداعيّة، وذلك لتعلّقه مع النّص الأدبي من خلال كشف المعاني ،فعلى المؤلّف تحمُّل مسؤوليّة القارئ من مقدّمة وتسلسل وضبط الفجوات الغير متوقّعة الّتي يجب ترتيبها وفهمها للقارئ،وعليه تولّيها لإتمام العمل الأدبي الذي يتمثل في أنماط جزئيّة وذلك لإنتاج نص في صيغة مكتملة ومتجانسة.

إنَّ تدخل القارئ وتفاعله مع نص معين يحدث من خلال استفزاز النّص له، حيث يتضمن مجموعة تقنيات وثغرات تشكّل الفجوات، كما تؤدي بالقارئ إلى التّفاعل والدّخول في حوار بنّاء مع عناصر بنية النّص من أجل إتمام معنى العمل.

---

[1]– عبد الباقي عطا الله وديب جامة، فيولوجيا القراءة عند آيزر، مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب، العدد 1، مجلّة 10، كليّة تامنغست،جامعه الجزائر، ص 428.

[2]– المرجع السّابق نفسه، ص 428.

**3- نقد استجابة القارئ:**

لم يبق المصطلح حكراً على التَّلَقّي والاستقبال فقط، فتفرّع إلى قراءة الاستجابة، التّأثير وهذا راجع لتقارب هذه المفاهيم وتشابكها بالإضافة إلى اختلاف اهتمامات المناهج الّتي أخذت القارئ مُنطَلِقاً في الفهم، لذلك وجب التّفريق بين (نقد استجابة القارئ وجماليّة التّلقّي.

يمكن القول إنَّ<<نقد استجابة القارئ (readerresponsecriticism) إبتَدَأَ بمناقشة "آي أي ريتشاردز" "I.A.Richards"للاستجابة العاطفيّة في العشرينات من هذا القرن أو مع "دي دابليو هاردنغ" "D.W.Harding"و "لويزا روز بنلات" " Louise Rosenblatt"في الثّلاثينات.>>[1]،إذ تُبيِّن لنا مقالة"والكر جبسون" walkergibsonعن القارئ الصّوري "mockreader" الّتي كتبها عام 1950 تطوّر نقد استجابة القارئ ضمن موقع شكلاني.

شاع هذا المصطلح في الثقافة الأنجلوأمريكيّة، حيث يُصطَلح عند الباحث "يوسف نور عوض": <<فيصطلح النقد البرجماتي وتشكل نظريات القراءة البراجماتيّة عدد من أعمال النّقاد الأمريكيّين المتباينة أمثال "نورمان هولاند" و"ديفيدبليخ" و "ستانلي فيش" و"جوناثان كولر" ويمثلون إتّجاهات تتراوح بين الشّكلانيّة وما بعد البنيويّة، تم التّعبير عنها من خلال نظريّة القراءة>>[2].

كما تختلف التّسميات من باحث لآخر و<<يركز نقد استجابة القارئ، كما يدل اسمه على استجابات القراء للنصوص الأدبية لذلك يشعر الكثير من طلاب نظريات النقد الأدبي بالارتياح ويسرون عندما يصلون الى القسم الذي يتناول نقدا استجابة القارئ >>[3]، وفي ذلك إقرار بدور القارئ بوصفه العنصر الحيوي في العمل الأدبي، فالقارئ له صلاحيات في إعادة صياغة الأعمال الأدبيّة.

---

[1]- جين ب تومبكنز، نقدإستجابة القارئ من الشّكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، دار النّشر، المجلس الأعلى للثّقافة، ط 1، سنة1999، ص19.

[2]- ينظر: يوسف نور عوض، نظريّة النّقد الأدبي، أستاذ بجامعة مالفورد بإنجلترا، دار الأمان للنّشر، القاهرة، مصر، 1993، ص 56-57.

[3]- لويس تايسون، النّظريات النّقديّة المعاصرة، الدّليل الميسّر للقارئ تر: أنس عبد الرّزاق المكتبي، النّشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، ط1، ،2006، ص 167.

كما أنَّ نقد استجابة القارئ يُعرَف على أنّه<<هو امتداد لحركة النّقد الجديد في النّقد الأمريكي، لكن هذا الرأي يظلُّ غَيرَ دقيق>>[1]،فالنّقد الأمريكي جاء نتيجة للبحث عن وسيلة أشدُّ صرامة لتعريف الصِّفات الخاصّة من أعمال الفن الأدبي.

لنظريّة التّلقّي تصورات وأنَّ<<نقد استجابة القارئ لم تكن تجاوزاً جذرياً لتصورات النّقد الجديد والشّكلانيّة>>[2]، فنظريّة التّلقّي كانت تهتم بالقارئ وعمليّة القراءة وتحديد دلالة النّص ضدّ التيار إهمال السيّاق الخارجي ودراسة النّص لذاته، و<<ليس لنقد استجابة القارئ نظريّة نقديّة موحّدة تصويريّاً، إنَّما هو مصطلح ارتبط بأعمال النُّقاد الذين يَستحدثون كلمات من قُبيل: القارئ "reader"وعمليّة القراءة "readingprocess" ليميزوا حقلاً من حقول المعرفة>>[3].

يرتبط نقد استجابة القارئ بدور القارئ في ترجمة وقراءة عمل أدبي بوصفه حصيلة عمليّة قراءته من خلال أدائه الخاص ويتعارف مع نظريّات الشّكلية الّتي تهمّش دور القارئ في إعادة صوغ العمل الأدبي.

<<ويمكن تصنيف عمليّة ترجمة المصطلحين الأجنبيّين كما يلي:

- Receptiontheoryتلقي- استقبال- تقبل.
- Reader responsecriticism نقد استجابة القارئ -قراءة -تأثير>>[4]

إنَّ المصطلحين لعب نفس المعنى وإنَّ هذه المصطلحات تعبر عن نظريّة واحدة.

كما أنّ نقد استجابة القارئ <<أصبح بالامكان تصنيفها في مقالة في نقد استجابة القارئ، فعلى سبيل المثال عندما يبحث نقد التحليل النّفسي تفسير النصوص الادبيّة بطرق معيّنة، فهذا نوع من نقد استجابة القارئ>>[5]

فعلى الرغم من اختلاف التّسمية من باحث لآخر لكن ما يهمنا في هذا النّمط من النّقد هو نوعيّة القراءة الّتي يركز عليها حيث يؤكد أصحاب النّقد الجديد على النّص وعلى قيمة

---

[1]- فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربي القديم، دار النّشر الشروق، ط1، دولة الإمارات، دبي، سنة 2006، ص 44.

[2]- المرجع السابق، ص 44.

[3]- جين ب تومبكنز، نقدوإستجابة القارئ من الشّكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، ص 17.

[4]- فاطمة البريكي، قضيّة التّلقي في النّقد العربي القديم، ص 44.

[5]- لويس تايسون، النّظريّات النّقديّة المعاصرة، الدّليل الميسر للقارئ، ص 167.

التّكامل في الكلمات على الصّفحة وتحليِّ النَّاقد بالخبرة واستيعاب ما يستهدف العمل الادبي،إذ يركِّز على بنيّة النّص وخبره الناقد وهذا ما جعل "جبسون" يُفرِّق بين القارئ الصوري والقارئ الحقيقي فالأول يُنشئ حواراً بين القارئ والمؤلف لتكوين إستراتيجيّة نصيّة وأما القارئ الحقيقي فيُجَسِّد تجربة القارئ الذي يساعد النّاقد في بلورة الاتّجاهات الاجتماعيّة عن طريق بناء أنواع الفهم الّتي يشير لها القرّاء الصّوريون والمؤلفون في الأعمال الأدبيّة>>[1]

أي أنّه إذا ساهم القارئ الصّوري في بناء استراتيجية النّص ،فهو صوري أمّا إّذا شكّل مع النّاقد اتجاهات اجتماعيّة بينها فهو حقيقي وقد فرّق "جيرارد برنس" بين ثلاث أنواع من القرّاء ليُنَوِّعَ من طرق التَّحليل ليُحدد الّتفاوت بين قارئ يستهدف النَّقد وقارئ يمتلك قدرة الفهم وقارئ يمتلك القراءة ويفتقر الخبرة فيرى <<الأول أي القارئ الحقيقي والذي يمسك الكتاب بيده ،الثاني القارئ المعرفي الذي يفترضه المؤلف ويمتلك بعض الخصائص الذَّوقيّة والقدرة على قراءة النّص ،الثالث القارئ المثالي الّذي يُؤَيِّدُ النّص ويوافق على ما جاء فيه>>[2]،إذ يتّفق "مايكل رفاتير" و"جبسون""وبرنس"في أنَّ المعنى يُشَكِّل وظيفة استجابة القارئ للنّص كونه وليد لغة النّص.

أمّا "جورج بوليه" فيَعتبِرُ القراءة عرض في نمط المؤلف وأنَّ العلاقة تتمحور بين المؤلف والقارئ وعند "ستانلي فيش"فالقراءة عنده تنتج مستخدمها، وَأيضاً " كولر" ركّز على القواعد الّتي تُحَقق عمليّة التَّفسير في عقل القارئ فالقاسم المشترك بين هؤلاء الباحثين هو الاتِّجاه البُنيوي حيث يرون استنباط النّص من خلال البُنية هو طريق التّفسير. يرى "نورمان هولاند "أنَّ موقف القارئ من النص كموقفه من الحياة والتفسير الأدبي هو وظيفة ونتاج الشّخصيّة أمَّا بالنِّسبة لعند "بليخ" فقد ركَّز على التَّرميز الذي يسميه استجابة وهي لا تتحقق إلّا بإعادة تشكيل الرمز وهي التي سمّاها بالتّفسير.

وهذا التّعدد والتّباين في الجهود لم يسمح لها أن تكون مستقلّة، فهي نقد فردي يعبر عن آراء أصحابها وتباينها على عكس (جماليّة التّلقّي) الّتي ساعدتها الظّروف وتبلورت

[1]- يوسف نور عوض، نظريّة النّقد الأدبي، ص 56-57.

[2]- المرجع السابق، ص 58.

عن وعي ومبادئ وأُسس ومفاهيم مقصودة، فنقد استجابة القارئ هو نقد وجماليّة التّلقّي هي نظريّة مستقلّة كانت تغييراً وثورة على مناهج سائدة.

# الفصل الثاني

# الفصل الثانـي:

## جمالية التلقي في ديوان "زنابق النار" للشاعر "عبد السلام بشوات":

### I-استراتيجية العنوان

### II-أفق الانتظار

### III-القارئ الضّمني

### IV-المسافة الجماليّة

**تمهيد**

نظرا لقدرة نظرية التلقي على استنطاق الخطاب الشعري، وإبراز أبعاده الديناميكية الجديدة، والكشف عن جمالياته المفتوحة على العديد من القراءات، من هذا المنطلق ،قمت بتطبيق نظرية المتلقي بمفاهيمها وإجراءاتها على الديوان الشعري البكر (زنابق النار) "لعبد السلام بشوات"،معتمدة منهجية في البداية لدراسة هذا الأثر الأدبي المعاصر، حيث كانت هذه الدراسة احتكاكا مباشرا ،وتجربة صادقة في حلة تفاعلية مع نصوص الديوان الشعرية للكشف، عن تعاليق الرؤى الشعرية للشاعر استنادا على كل الأبعاد الفكرية والفنية التي تسمح للعمل بالذيوع والشهرة ،والقابلية والمقروئية.

**I- إستراتيجية العنوان:**

يعتبر العنوان مدخل أساسي في فك شفرات العمل الأدبي، فهو عتبة النّص وبدايته ومؤشّره الأولي،بالإضافة إلى أنّه علامة لسانيّة وسميولوجيّة تتصدر النّص، فهو ما يطبع العمل أو النّص ويميّزه عن باقي النّصوص، كما له وظيفة دلاليّة بالدرجة الأولى، وتأثيريّة أثناء تلقي النّص وإشهاريّة في الآن ذاته بالإضافة إلى وظائف إيديولوجيّة، ووظيفة تأثيريّة وإيحائيّة ولسانيّة...وغيرها من الوظائف. فالعنوان هو الّذي يتوقف المتلقّي لبعده الجمالي، فهو ليس بالضرورة مفتاح المسالك، بل أحيانا يكون جسرا للمقالب.

**1- عنوان المدونة:**

يتشكل النّص الإبداعي من ثنائية لا مفر منها ،أولها العنوان وآخرها النّص ،حيث يعتبر العنوان جسرا يوصلنا لمحتوى القصيدة أو النص ،فهو ما يحدد هوية النص ،إذ يضعنا على عتبة اللحظة الشعورية فهو "لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ،ومدخلا أوليا لابد منه لقراءة النص"،فهو علامة لغوية تعلو بالنص لتحدده وتغري القارئ للولوج في ثناياه ،فكم من عنوان كان سببا في ذيوع وشهرة صاحبه ، وكم من عنوان كان نذير شؤم عليه وعلى صاحبه،لأنه محور تعالق الدلالات ،و مدخل كل التأويلات والقراءات <<فهو

نقطة الوصل بين طرفي الرسالة ممثلة في ثنائية المبدع والمستقبل إذ يعد بداية اللذة>>[1]، ويتألف عنوان الديوان الشعري "زنابق النار" للشاعر "عبد السلام نسواني" من جملة إسمية مكونة من خبر "زنابق" حف مبتدأه وتقديره "هذه" أو "هي"، وذلك لغرض بلاغي وجمالي غايته الإيجاز، فمادة "زنابق" أيضا هي<<جنس نباتات عشبية بصيلة من فصيلة الزنبقيات سوقها وحيدة مستقيمة مورقة، وأوراقها القرصية والسوقية وحيدة النصل مستقيمة، وأزهارها كبيرة الحجم، جميلة الشكل، فواحة العرف، متعددة الألوان، الواحدة زنبقة>>[2].

وقد ورد في معجم "لسان العرب"<<"الزنبق "من الياسمين وخصه الأزهري بالعراق، قال أهل العراق يقولون للزنبق دهن الياسمين>>[3]، وغيرها من الدلائل التي ترمز إلى الطيب.

وفي هذا كناية عن مدحه للمرأة التي يعشقها ومن شدة حبه لها يرى أنها لو قامت لفاحت منها رائحة المسك والزنبق. أما مادة "النار"، فوردت في معجم الوسيط المعاني الجامع كالتالي : <<من فعل، نورا أضاء، وأشرق حسن لونه، يقال نار الضبي من صائده والمرأة تنور من الشيب كما تطلق على اللهيب والحرارة نار الحرب أثارها وهيجها>>[4]، إذ نجد أن الشاعر جمع بين متناقضين وهما زنابق الورود ذات الرائحة الزكية والطلة البهية، وأقرنها بالنار التي وردت في أعز كتاب وفي مواضع عديدة لمعنى العذاب والعاقبة الوخيمة، فمهما كان طيب تلك الورود والزنابق ومهما كان أثرها غير أنها مرتبطة بالنار والعذاب والألم ولو اكتست الحلي. وكأمثلة عن النار قوله جل وعلى "واتقوا النار التي أعدت للكافرين" آل عمران 131.

---

[1]– الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال، السرد العربي القديم ضمن الماشئة والنص، أعمال ملتقى اللغة والأدب العربي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،1995.

[2]– ايمن رويحة، التداوي بالأعشاب (طريقة علمية تشمل الطب الحديث والقديم) جزء الألفاظ العربية، حرف الزاي، دار القلم للطباعة، (دط)، بيروت لبنان، 2016، ص475.

[3]– ابن منظور الافريقي، لسان العرب، مادة زنبق، ص12.

[4]– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، قسم المعاجم والقواميس، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2008، ص 962.

فحرقة النار تستوجب دائما الهروب منها لا اللجوء إليها. والورد دائما يرتبط بالمودة والمحبة فيا ترى ما قيمة الحسرة لتي أجبرت الشاعر على اختيار اللهيب والعذاب كملجأ؟ هذه المفارقة هي احد أسباب التساؤلات التي زادت في حدة لهفتنا للغوص في أعماق الديوان،فإذا تأملنا عنوان الدّيوان نجده يحمل في طيّاته الفرح والحبّ والطّيب والشّوق والغيرة ،والألم والفراق في آن واحد ،حيث جمع الشّاعر بين نقيضين يثيران الدّهشة ويجذبان المتلقّي والقارئ للاطّلاع على الدّيوان ككل ،من أجل معرفة القاسم المشترك بين الطّيب واللّهيب ،وبين النّار والأزهار ،فمن خلال هذا الايجاز اللّغوي والتّكثيف الدّلالي سنحاول الابحار في ثنايا الدّيوان لفك شفرات اللّبس الذي سكن أذهاننا ،حيث يحيلنا عناوين الدّيوان على المأساة والصّراع ،كما يحيلنا على الفزع وافتقاد الحرية ،فمهما كان اثر الزّنابق وريحانها تبقى مقرونة بالنّار هذا إذا لم تكن مصدرها من البداية.

**2- العناوين الداخلية:**

تعتبر هذه العناوين بمثابة مرشد رئيسي وتقوم على محاور وموجودات مقصودة، لذلك على القارئ أن يقوم بإحضارها، فهي تربط الإشارات بمكانتها الدلالية، وهذا يعني أن المتلقي الذي هو يبين المقروء ويحدد جميع القراءات. فالتلقي هو التركيز على التتابع التاريخي ويتداخل مع ماهية المتلقي أي القارئ، فهي <<عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص بوجه التحديد في داخل النص، كعناوين الفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية>>[1]، أي أنها بمثابة مفاتيح لمضامين النصوص الشعرية، تختزل فحواها.

ضمّن الشّاعر ديوانه 63 قصيدة ووسم كل واحدة منها بعنوان، فجاءت أغلب قائده على الطريقة الخليلية، باستثناء القليل منها، حيث تحرر فيها الشّعار من قيود القافية ووجدة التفعيلة، لحاجة الشاعر بالبوح بمكنوناته دون الاخلال بنظام القصيدة ودون المساس بالمعنى، فقد أراد الشّاعر "عبد السّلام بشوات" أن يجعل من العناوين الداخلية لوحة إشهارية يمررها إلى القارئ لتجذبه لقرائتها، إذ حاول أن يصقل مرآة تعكس الواقع

[1]- عبد الحق بلعباد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، بيروت، 2008، ص155.

بكل تقاسيمه وتفاصيله الاجتماعية والسياسية، فأعتمد لغة الشّعر وتموجاتها، رغبة منه في الإفصاح عن العناصر المتشابكة والمكونة لهذا الواقع.

تظهر لنا عناوين القصائد حنكة الشّاعر في اختيار وتحديد العناوين للكشف عن الاتجاه الفكري، إذ تنوعت العناوين في ديوان "زنابق النّار"، وكانت محطات هامة ومضيئة، تستحق الوقوف عندها، فبعض قصائده كانت وليدة التجربة الذّاتية، حيت كانت تحمل في طيّاتها رسالة من الذّكريات والأمنيات، رسالة عن لوعة الفراق والعذاب وذلك ما لمسناه في العناوين التالية:

(سيرة شاعر عربي مطحون، زنابق النّار، فلتعذري صمتي، ذكرى عنيدة، إلى عينيها الساحرتين وغيرها ...).

كما كان للحبّ والمرأة والوطن نصيب في عناوينه وأبرز العناوبن الّتي كتبها في ذلك: (أحبّك، حبمتمرّد، لأنّي تعبت سأصمت، قدّر حبّها يا قلب، تراتيل الصّبا وغيرها...)، فكثيرا ما نجد أنّ حديث الشّاعر عن الحبّ اقترن أو اختلط بالحديث عن الوطن في عناوينه مثل (قف شموخا) إذ تَصْدَع روح الشّاعر الوطني على صوتها.

كما دلّت بعض عناوينه عن الصرّاع القائم في ذاته مع واقعه مثل (حبّمتمرد، يوميات رجل من زمن آخر، زمانجديد، أغنية من المنفى، رحلة أبديّة...)، وغيرها من العناوين الّتي تحيل إلى ترقب عالم جديد، وغيرها من العناوين المنتقاة من التّجربة الحياتية والّتي تعالج وتمس ميادين الحياة بمتناقضاتها.

فمن خلال استقراء عناوين القصائد يمكننا القول أن موضوعاتها لم تكن متعدّدة الأغراض، فقد سيطر عليها الحديث عن الوطن والعواطف الانسانية بكل أشكالها من أسف،وحنية، وحبّ واستسلام، فهي بمثابة صرخة تجمع بين الحزن والافتخار، حزن على الوضع، وافتخار بالبطولات والوفاء فجلّها إيحاء بآلام النّفس وآهات الفؤاد.

**II- أفق الانتظار**

ترتكز جمالية التلقي على استعداد القارئ القبلي، وما يحمله من مرجعيات وتوقعات تساعده على أن يكوّن جسرا بين النّص وتاريخه، كما أنّه يفترض فهمها وتأويلها بالأعمال الأدبيّة، كما أنّ هذا المصطلح قد أتى به "ياوس" ومن أهم المصطلحات التّي تقوم

نظرية التّلقي، وقد حاول "ياوس" تجاوز الأزمة المنهجيّة. إن مصطلح أفق الإنتظار يعتبر من أبرز الآليات الإجرائية الّتي قام بإقتراحها "ياوس"، وتقوم على <<دعوى إلى تأويل جديد للنّص الأدبي يروم استجلاء سمات التفرّد والإبداع فيه أو تقييضها الإتباع والإبتذال، لا باستنطاق عمقه الفكري في حد ذاته أو وصف سيرورة تشكله الخارجي كما هي في حد ذاتها وإنّما يتحديد طبيعة وقعه وبشدّة في القرّاء والنقّاد من خلال ردود فعلهم وخطاباتهم، فهي إن نقد للنّص من خلال نقد تلقياته.>>[1].

**1- جمالية الجنس الأدبي:** يتكوّن الجنس الأدبي من مجموعة خصائص بنبوية تجعله عاملا في التواصل الأدبي، وتنسج وترسم "أفق انتظار "القارئ والذي بدون يكون قابلا للتحول، وفق ما يطرأ من تغيرات على الجنس الأدبي مع كل نص جديد، وهو ما يجعل اللّغة خاضعة في بنائها ووظيفتها لمكونات الجنس الأدبي الّتي تنتمي إليه.

فاللّغة لا تستمد جماليتها من تكوينها الذّاتي فحسب ولكن من علاقتها بالجنس الأدبي الّتي تُذعن له في صوغ ابنيتها، حيث حاول الشّاعر "عبد السّلام بشوات" في ديوان "زنابق النّار"البكر من نسج خيوطها واختيار ألوانها وتقاسيمها الّتي تفرض نفسها على أي مبدع مهما كانت براعته في الإبداع الفنّي ،وتفرض سلطتها على القارئ في ممارستها النّقديّة والتّأويليّة، فالشّاعر أراد في ديوانه التّعبير عن الإنسان بقلمه وحرفه مصورا حالاته الشعورية المتباينة ،بحبكة وسلاسة وأسلوب يغري المتلقي فمثلا له قصيدة في الدّيوان تشترك مع الدّيوان في التّسمية ،وهي قصيدة بعنوان "زنابق النّار" ،بمثابة مفتاح مفعم ومشحون بالدّلالات والإيحاءات، تحمل في طيّاتها رموزا يصعب تفكيكها والقبض على مدلولاتها.

فعند الغوص في ثنايا القصيدة نجدها تتّسم بالإعجازوالرمز، حيث تحليلنا منذ الوهلة الأولى على الإكراه والرّضوخ، وتحيلنا على أمر محتوم ومصير مخز وغير مرغوب فيه، ففيها إجبار على الرّضا بالخسارة، وغصب على الاستسلام وفقدان الأمل حيث يقول الشّاعر:

[1]– رشيد بن جدّو، مقدمة كتاب هانس روبت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، دار النّشر ضفاف، ط 1، بيروت، لبنان ،2016، ص 17.

قدر هو الحرف المضرج باللّظى  ياقلب لاتجزع من الاقدار

إقبض على جمر الحروف ولاتسل  واهدأ فإنّ نجاتنا في النار[1]

فإذا تمعنّا في هذا البيت: تستحضر قوله تعالى في كتابه الكريم ﴿فَأَنْذَرْتُكُمْ نَاراً تَلَظَّى﴾ سورة اللّيل الآية 14.

ففي الآية الكريمة إخبار صريح بلظى نار جهنّم، فاللّظى هو لهب النّار الخالص، وهي أشد النّيران قوّة وحرقا، واللّه عزّ وجلّ حّذرنا منها في العديد من الآيات والمواضع، والشّاعر يراها ويختارها مفرّا وملجأً، وكأنّها أرفق به من الوضع الحالي الذّي هو عليه، هنا يغمرنا موج السّؤال ما الذّي يجبر الشّاعر على الاستسلام للألم واللّهيب ؟،هل اختياره هذا كان مقصوداً، أم أنّه مكره؟ عن حرقة يتكلم؟، هل سبق هذا القرار والرّضوخ محاولات باءت بالفشل؟

يحاول "عبد السّلام بشوات "أن يلامس شعره النّفس الانسانية ويقترّب من تفاصيلها الدّقيقة معبّراً عنها وعن همومها وآلامها وآمالها فهو لم يكن شاعراً فحسب بكل كان متأملاُ متأثّراً ،فيلسوفاً ،فهو يدعونا في هذه القصيدة الوجيزة إلى التّفكير والنّظر والتّأمل فيما حولنا من مخاذل تسوقنا للاستسلام ،هنا نقف عند المفارقة الّتي تخبرنا بأننا أحرار ،ولسنا مقيّدين ، ولا قوّة تجبرنا على الانسياق وراء القافلة، ولاشيئ يرغمنا على طمس الحقّ ،فالحقّ حرف والحرف صوت والصوت لابدّ له من مستجيب ومستمع ،والشّعر منبت ذلك الصّوت ،فالشّعر لم يخلق للنّخب والطّبقات الرّاقية وإنما جُعل أساسا للبسطاء الذين يقتاتون طول حياتهم على حساب مشاعرهم وأحاسيسهم عوضاً عن مُتع الدّنيا الأخرى، فمن خلال هذا الانحراف اللّغوي تنفتح فجوة التناقض.

لقد كانت ألفاظ القصيدة "زنابق النّار" قويّة صارخة محكمة النّسيج ،تميل إلى الإيجاز والرّمز ،تحمل كما من المعاني الصّريحة، والمشفّرة أحياناً ،لكنها ملائمة لدلالاتها، أحسنت وأجادت نسج أفق القارئ ،توقّعا وإيقاعاً، متّبعدا في بعض المواضع عن الشّيئ المتعارف عليه من أجل إضفاء قيمة تعبيرية وجمالية على القصيدة ،مراعيا خصوصية النّموذج شكلا وإيقاعاً ،مبحراً بذوق القارئ إلى أفق لم يتوقعه بفضل جزالة

[1]– عبد السّلام بشوات القرشي، زنابق النّار، دار ومضة للطباعة والنّشر، ط1، جيجل، الجزائر، 2021، ص 14.

بعض الألفاظ الّتي أخفت الفجوة بين الأفق السّابق والأفق الحديث ،متقنا فن التّخلص والسّلاسة في الإبحار بين الأفكار ،سلاسة تمتّع القارئ.

**2- التّواصل التّاريخي للقارئ مع العمل الأدبي:**

لقد أرّخ "ياوس" تاريخ الأدب ضمن عملية التّلقي إذ أنّ <<تاريخيّة الأدب لا تقوم على تواجد الحقائق الأدبيّة ولكن تعرّف القارئ المبكر للعمل الأدبي ...أي أنّه لابد لمؤرّخ الأدب أن يكون قادراً على القيام بالتّجديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التّواصل التّاريخي لقرّاءه>>[1]، وبالتّالي يجب أن يكون القارئ على دراية بأنماط الأعمال الأدبيّة السّابقة لكي يسهّل عليه التّفاعل مع النّص في اللّحظة التّاريخية الّتي تلقى فيها العمل الأدبي ممّا ينتج عنه آفاق توقع متفاوتة من قارئ لآخر على مرّ الأجيال.

يتقاطع ديوان عبد السّلام بشوات "زنابق النّار" بأعمال أدبيّة سابقة في الحفاظ على النّموذج العمودي للقصيدة والاوزان الخليلية، مع مراعاته للبيئة، فنَظّم جلَّ قصائد الدّيوان من هذا المنطلق نذكر منها:

- بحر المتقارب: (قصيدة اعترافات رجل من ماء ونار، أراكِ ...).
- بحر الوافي:(أنار أنت ياأرض الجزائر...).
- بحر الكامل: (زنابق النّار، نرجسيّة ...).
- بحر المحدّث: (تراتيل الصبا...).
- بحر الخفيف: (موت واحتراق...).
- بحر الطويل: (مرايا مشوّهة ...).

رصف فيها الشّاعر بناء أشعاره بحلّة شعرية متماسكة القوام، تتناغم لتكتمل موسيقاها وايقاعاتها لحتمل معاني الشّاعر وعواطفه.

ولكنّه عدل عن هذا القالب المألوف تلبية لرغبات الوضع الراهن والواقع المستجد في النّص الشّعري بما يخدم مطلبه ، فتّحرر من قيود القصيدة العمودية ليتيح الفرصة لحرفه في التّعبير عن مايشغل فكره من قضايا عصره مجسّداً تجاربه في( الشعرالحر)

[1]-ينظر ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظرية التّلقي، ص143.

شعر التّفعيلة ، حيث استخدم الشّاعر عدداً غير منتظم من المقاطع في البيت وتخلّص من وحدة القافية والتناسب في القصيدة ،فظهر هذا النّسق في قصيدتين فقط من الدّيوان (سيرة شاعر عربي مطعون واعترافات شاعر مكابر)، حيث جاءت على وزن البحر الكامل وهومن البحور الصّافية (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن) أكمل بحور الشّعر إيقاعاً ونسجاً للحركات والسّكنات ،حيث أخذ عبد السّلام من تفعيلاته،وخرق نظام الشّطرين ولم يلتزم بعدد التّفعيلات المتساوي في البيت، مع مراعاة المعنى والحفاظ على الدّلالة، فالشّطر الواحد في الشّعر الحر فسح المجال أمام دفقة الشّاعر الشّعورية الّتي تمزج الواقع بالتاريخ والحاضر بالمستقبل في آن واحد،ومنحت الشّاعر فضاءاً تتحرّك وتتحرّر فيه مخيلته دون قيد القافية الموحدة الّتي تحد من أنفاس الشّاعر، وتقيده بنظام القصيدة العمودية، نسوق في هذا المقام قصيدة (اعترافات عاشق مكابر)حيث يقول :

فلترحلي ..... فلترحلي

نحو المجاهيل البعيدة والغيابات

العمقية فاهربي

فلقد صنعت عوالماً

لايعتريني الشوق فيها فأهربي

ثمَّ يقول:

فلترحلي..

فأنا أراكِ كنجمة تمشين

بين أزقتي بأنوثة والورد خلفك

والزهور على حياء[1]

قصيدة من شعر التّفعلية اظهرت المكنونات الشخصية للشّاعر، وأنماطه الشّعرية الّتي تعدّ نواة فاعلة في تكوين اتجاهه الفكري، مبرزة علاقة الشّاعر بمورّثه، كون التّراث

[1]– عبد السّلام بشوات القرشي، زنابق النّار، ص 44.

ركيزة في بناء النّص، مع مزج الآفاق والتطلعات، فالقصيدة تصوِّر لنا أشواق الشّاعر المبعثرة وكبرياءه الطّاغي، حيث كان التركيز فيها على المشاعر الدّاخلية، فاستدعاء الشّاعر لتلك العوالم والذّكريات الّتي كانت تجمعه بحبيبته ومحاولته الهروب منها، وتجاوزها هو استجابة للتّراث، واستحضار للأماكن والأطلال والحسرة على الذّكريات مثل المعلّقات.

ثمَ يقول

فلترحلي..

فمتى أشاء أراكِ دونَ..

تنقصِ للكبرياء..

في عالمي المحشون بالحبِّ..

المقدّسِ والأنا..

لاسلطة تعلو علياَ وما أشاء...

فلترحلي..[1]

دعم الشّاعر موقفه وكبرياءه بتكراره للفظةِ (فلترحلي) من أولِ القصيدة إلى نهايتها لتأكيد طلبه وترسيخه في ذهن المتلقّي ممّا حقّق الانسجام، وأكّد رغبته في النِّسيان والتَّجاوز والاستمرارية، هذا المزج نابع من قناعة ذاتية وفلسفة جمالية تدعم القصيدة الجديدة والشعر الحرّة، شكلاً ومضموناً، فالقصيدة حلّة مفعمة بالتّذوق والحس الجمالي بذلك العدول عن عمود الشّعر، وعن أفق انتظار المتلقّي.

ثمَّ يقول:

تبهّيِ بذلك العالم المتشتّت الأيام..

والأشياءِ والأرواح أين يسير بيِ..

الطفلُ المسافر للرّؤئ..

[1]– المصدر السّابق، ص 44.

وتأكّدي إنّما تعتّق في الفؤاد عذابه..

أنّ الغرور يصيبه منكِ العياء..

فيعود ليِ مستجدياً..

حتى أزجَّ به كلّ تذللٍّ..

في أحرفي فأصده لكنّه

كالطفل يسرف في الرجاء

فلترحلي..[1]

فربّما أفق التوقع يرغب في إصرار الشّاعر على الكبرياء، لكنّه يخيب عند رضوخ الشّاعر وضعفه واستسلامه لمشاعره كالطّفل الذي يسرف في الرّجاء والبكاء والتّأمل.

فنظم "عبد السلام" لمثل هذه القصائد هو في حدِّ ذاته دعوة للثورة على المقاييس الموروثة، الّتي تقيد حرّية الشّاعر وعفويته، ودعوة منه لتحطيم القيود الفنّية الموروثة في الشّعر، وكسر أفق انتظار المتلقّي، والابتعاد عن رتابة البيت التّقليدي، مع الاعتماد على التفاعيل العروضيّة القديمة، فهذا النّوع هو بمثابة اتّجاه المعاصرة والتّجديد، وليس تجاوزا على مستوى الشّكل فقط من خلال التّخلص من نظام الشّطرين واللّجوء إلى نظام التّفعيلة.

كما نجد أن الشّاعر استغل هذا الصّرح الحر ليستحضر الرّموز والأساطير في ظلّ هذا التّجديد مثلما جاء في قصيدة (سيرة شاعر عربي مطعون):

وملامحي عربيّة..

لي سحنة قرشيّة..[2]

ثمَّ يقول:

هذا أنا..

لي نبرة كالنّاي أرهقه الغناء..

---

[1]–المصدر السّابق، ص 46.

[2]– المصدر نفسه، ص 13.

من أن بعثت كطائر الفنيق من رحم الشقاء..

**3-الانزياح والعدول عن المألوف:**

إنّ الواقع هو واقع الإنسان وحياته وهو الأصل، أما بالنّسبة للخيال فهو يأتي من مخيلة الإنسان وهي الفرع.

يشير "ياوس" إلى أن أفق التّوقع يقوم على ثلاث عوامل أساسيّة:

1. التّجربة المسبقة الّتي قام باكتسابها الجمهور عن الجنس الّذي ينتمي إليه النّص.
2. شكل الأعمال لسّابقة الّذي يجب معرفتها.
3. التعارض بين اللّغة الشّعرية واللّغة العلمية، أي التّعارض بين العامل الواقعي اليومي والعالم الخيالي.[1]

إذ يسمح هذا الإجراء الأخير بمعرفة الفرق بين التّجربة الواقعية والتّجريب النّصية، حيث تتعارض اللّغة الشّعرية واللّغة العمليّة ويُبنى المعنى في ظلِّ أفق التّوقعات.

فاللّغة الشّعرية ترتبط بثقافة الشّاعر ومرجعيّاته الفكرية وبكلِّ العوامل الذّاتية والموضوعيّة. الّتي تساهم في تجاربه الشّعرية، فهي ترجمة لتصوّراته ومكنوناته، وانشغالاته الفكرية، والنّفسية، والاجتماعيّة، فالشّاعر يسعى لاختيّار وانتقاء الألفاظ الّتي تخدمُ مقصدتيه، فما يميّز قصائد الدّيوان جماليتها وفنّيتها، إذ تكتسي طابع الشّاعرية بالانزياحات التي تهدف الى إعادة تشكيلها من جديد لتُحقِّقَ التّفرّد، مازجة بين التّجربة الواقعيّة والتّجربة الأدبية، مزجاً يجبر القارئَ على الانفعال والتّأثر، والأمثلة في ذلك كثيرةٌ تقريرياً في جُلِّ قصائده، نذكر منها: يقول في قصيدته: " سيرة شاعر عربي مطعون":

كلُّ انتكاساتِ العروبة في فؤادي أضرمت

وأيضاً قوله:

أسافر في جراح عروبتي [1]

[1]-ينظر: علي حمّود مجلّة الأثر بين إشكاليّات نظريّة التلقي، (المصطلح المفهوم، الإجراء)، العدد 25، كلّية الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2006، ص 307.

وفي موضع آخر أو قصيدة أخرى: "مشنقة الحضارة"

أصغت الروح في زيف الحضارة

وأيضا في قصيدة "تراتيل الصّباح" يقول:

ناجيت الغيم فأمطرني  في عينيك شعرا كالدُّرِّ

والموج يداعب شيطاناً  بالمدِّ وحيناً بالجزرِ

فما شد القارئ هو التّلاعب والتغيير في وقائع الأبيات وتوظيفها بما يلائم عالم الشّعر (أسافر في جراح ...، أضعت الرّوج...، ناجيت القيم فأمطرني...، الموج يداعب شيطاناً...) والدّيوان مليئٌ بالنّماذج والأمثلة والمفارقات الّتي تساهم في خداع المتلقي وكسر توقعه وإقامة نفس شعريّة جديدة تهدف للتّحرر من قيود العالم المقصودة، لايلاذ نص فريد يستنطق خصائص الخطاب الأدبي.

فإثارة المتلقّي تنجح كلّما كان تأليف العبارات مميّزاً ومنزاحاً عن معايير المتلقّي الجماليّة كان ذا قيمة جماليّة أكبر، فيقول الشّاعر في قصيدة "(يوميّات رجل من زمن آخر)":

أُفتِّشُ بين نبضِ القلبِ دوماً  لعليِّ مخطئ فيما دهاني[2]

(أفتِّشُ بين نبضِ القلبِ) أي استمع إلى مشاعري وأحاسيسي فكلّها تجسّد وتصوِّر مبتغيات الشّاعر وتعبِّر عن مكنوناته باستخدام مقصود للّغة، يصدم أفق انتظار المتلقّي والّذي بدوره يسهم في إبطاء أو تسريع التّجاذب بين النّص والمبدع والمتلقّي، فكلّ لك يتحقّق بالجمعِ بين المتناقضات والمتنافرات.

فكلّ قراءة لقصائد الشّاعرِ يمكِّنُ اعتبارها جسر تواصل بين النّصِ والقارئِ، فالشّاعر تحرّر في بعض قصائده من الشّكل العمودي، ممّا يدلُّ على استبعاده للقواعد الموروثة إذ دعى إلى أفق جديد يؤمن بأنَّ القارئَ عنصراً فعّالاً في العمليّة الإبداعيّة ويُخرِجُ النّصَ من حالة الغموضِ التي تدفعه للتجاوزِ تجلِّيات النّص وإنزياحاته وبالتّالي

[1]– عبد السّلام بشوات القرشي، زنابق النّار، ص 17.

[2]– المصدر السّابق، ص 27.

يصبح المتلقي شريكاً في الإبداعيّة، فيتقمّص النّص ليحييه من جديد وذلك بمحاولة الكشف عن المقاصد المخفية للنّص.

**III- القارئ الضّمني:**

إنَّ فكرة القارئ الضّمني الّتي أتى بها "أيزر" لم تكن هي الفكرة الأولى، بل تناولتها بعض الدّراسات إذا تتقاطع مع << فكرة المتلقّي في النّقد الوجودي لسارتر فالتّشابه بينهما واضح >>[1].

فالقارئ الضّمني له قدرات خيالية لا ترتبط بأشكال الواقع ،وهو موجود قبل بناء المعنى الضّمني في النّص وقبل إحساس القارئ، ومسألة القارئ الضّمني الّتي عُرفَ بها "أيزر" في النّقد الألماني خاصّةً والغربي بصفةٍ عامّة، ربّما تجسّد عند فكرة التّحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى ،القارئ ويفترض "أيزر" إن القارئ الضمني هو<< قمّة ما ابتعد من المفاهيم الاجرائية ، فهو بالنِّسبةِ إليهِ : مجسّد كلّ الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنّسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره ،وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من طرف النّصِ ذاتهِ>>[2]، أي إن القارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، فلا يمكن مطابقته مع أي قارئ حقيقي.

وبهذا فإن "آيزر" يحاول جعل قارئه رمزا رموزِ القراءةِ الّتي ظهرت في السّنوات الأخيرة مثل القارئ المتفوّق والقارئ المبلغ، حيث يريد إلقاء الضّوء على وجود قارئ دون الحاجة للتّعامل مع القرّاء التّجريبيين كما المفترض وجودهم مسبقا.

إنّ المطّلع على ديوان "زنابق النّار" تستدرجه الألفاظ رويدا رويداً للتّفاعل معها ومراوغة القصائد لفهم بناءها ودلالاتها الجمالية، والعناية بشعريّة المقروء وشعريّة المرئي، ليحال عبرها القارئ إلى ملكة التأويل.

---

[1]- محمود عبّاد عبد الواحد، قراءة النّص وجماليّات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر، ط 1 ،1996، ص 36.

[2]- ينظر : فولفغانغ آيزر ،فعل القراءة ،نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ً30.

فكلُّ قاري يقبل على النّصِ مرجعيّة معرفيّة له تؤدّي إلى تكوين تصوُّر مسبق في إطار الحس الأدبي الّذي يحدّد الظّاهرة الأدبيّة في حدود المعرفة المشكّلة للأعمال الأدبيّة السّابقة وهو ما وجب التّسليم به، إذا أردنا ملئ الفراغات الّتي تُحلِّلُ النّص وتطلب من القارئ ملأها وتحديدها.

فنصوص الدّيوان تكثر فيها الفجوات ولها قدرات وممثّلات فنّية ساهمت في إخراج بعض الألفاظ من معانيها المعجميّة باعثةً فيها دلالات خاصّة تمنح الألفاظ سمة التّميز، فالشّاعر لم يضع معانيها على أطباق جاهزة بل تفنّن في التّصوير، ممّا دفع بالنّصوص إلى حثِّ الفِكر على التّأملِ، حيث اتسمت ألفاظها ببلاغة التّصوير وقوّةِ التّنظيم.

فالكشف عن القارئ الضّمني الّذي هو بمثابة شبكة من البنيات الّتي تستدعي فهم القارئ للنّص.

صعب نوعاً ما لجزالةِ وبلاغة ألفاظهِ ، ممّا زاد من استفزاز القارئ الضّمني، ممّا يجبرنا على التّدقيق والتّركيز في تفاصيل النّصوص، علناً نلتقط ما يسُدُّ تلك الفجوات ،فأحياناً نجدُ الشّاعر يشير لنا عن خيط من خيوط معانيها ،مما ينبه القارئ الضّمني، ثمَّ يرجع لإخفاء ذلك ،فبعض القصائد أظهرت لنا ولاء الشّاعر لنظام القصيدة العموديّة بكلِّ هندساتها النّقدية وتناغم وتراصف قوافيها ورويها، وبعضها تخلّصَ فيها من كلِّ هذه القيودِ ،وكسر كل الحواجز التّقليديّة وبذلك يحاول إرضاء كل الأذواق وإسماع كلّ الأصوات ، نذكر مقطع من قصيدة : "قدّر حبها ياقلب"

وعن وجه جميل شوّهته  نفوسٌ ليست تسكنها ضمائرُ
فنِم أرجوك لاتكأ جروحي  ودون خلاصنا منه الكبائر
أنا رغم الّذي قد قلت طفل  ولا تعشق فإنّ الحبَّ جائر
فما في القلب من حب سيبقى  فلا تغررك يا وطني المظاهر[1]

إذ تأملنا عنوان القصيدة "قدّر حبها يا قلب" وجدناه يبيح نفسه ويفضي بحمولة دلالته إلى القارئ المتمرّس ،فكلمة "قدّر" تحيل إلى الحتميّة والمصير ،والحبّ يقابله

[1]– عبد السّلام بشوات القرشي، زنابق النّار، ص 29.

العطاء والوفاء ،حيث أراد الشّاعر أن يخلق جسراً بين هذين اللّفظين ،فالعنوان يحمل رسالة النص رسالة الحبّ الأبدي ، حبّ الوطن ،حبّ الجزائر الأرض الأم ،إذ نجد في ثنايا تعبيره هذا الإحساس بالخوف والوجع من خسارة هذا الوطن الّذي هو بمثابة هاجس لا يفارقه في حلم ولا يقضه ،فالقصيدة هي صرخة مدوّية على وطن يسيطر عليه المجرمون والقتلة ،حيث يحاكي في القصيدة أوجاع الوطن وأوجاع العرب ، و لا رثى الأمجاد الضائعة والشّرف المسلوب.

فتفاصيل القصيدة تغري القارئ الضّمني وتدعوه للتّفاعل والتّجاوب، لأنها تلعب على وتر حسّاس، وتر الحسرة، ووتر الأوجاع على الوطن الّذي استغل الغير ثرواته، وعاث فيها فساداً، على الأمة العربية الّتي تأبى الرّضوخ الانقياد وراء الأجنبي المستبد.

فالشّاعر استطاع من خلال البنية النّصيّة للقصيدة، تحويلها إلى تجارب شخصيّة تبهر القارئ وتخلق في ذهنه الدّلالة المخفيّة خلف السطور.

تستوقفنا قصيدة أخرى في ديوان الشّاعر ألا وهي أو ما استهلَّ به الشّاعر ديوانه، قصيدة "شاعر عربي مطعون" عدَل فيها الشّاعر عن الموروث إلى شعر التّفعيلة، وتلاعب بعدد التّفعيلات وقف ما يثلج صدره، إذ لا نحسب ذلك عجزاً من "عبد السّلام بشواتبل هو براعة في الإخراج وإرضاء للأذواق يستهلّها الشّاعر ب (هذا أنا):

هذا أنا..

عمري ملاين السّنين ولا أموت..

من طعنة في ظهر قومي قد ولدت..

وفي فمي..

سيف ولا أهوى السّكوت..

وملامحي عربيّة..

بي سحنة قرشيّة..

كلّ انتكاسات العروبة في فؤادي أضرمت..

كالنّار ليس لها انطفاء..

وعلى جنبي خط بالكوفي..

هذا أنا..

لي نبرة كالنّاي أرهقه الغناء..

منذ انبعثت كطائر الفنيق من رحم الشّفاء..[1]

قصيدة مشفّرة تستهوي القاري ليبحر في موجها دون تردّد، تحيل إلى مصير الشّاعر العربي، إلى الصّوت الأدبي، إلى الحرف الّذي فقد مصداقيته، تحيل أبياتها أيضا إلى زمن الخيبة،والتخلي عن الأصالة والتحلي بالنّذالة.

فعبارة (هذا أنا) فيها إحالة على الإنسان، والأوطان والسياسات، فهذا التّصريح والتخصيص يحيل الى انكسارات العروبة وضعفها وخيباتها، الّتي جعلتها مطمع المظللين، فالخذلان راسخ في قلبه وإن عاش دهرا، فأبيات القصيدة صارخة، صارمة، مشحونة بلهيب الحسرة والألم، وألفاظه إشارات ناقدة في ذهن القارئ، تظهر ومضات وحقائق تصوّر جروحه.

إذ نجد في هذه القصيدة أنَّ الشّاعر أقرن السّيف أي الحرف والصوت والشّعر والحقّ بملامح الوجه القريشي العربي، الّذي لا يسكت ولا يتراجع عن قول الحقّ، فكلُّ هذه الدّلالات والإيماءات تحتاج إلى قارئ متمرس متمكّن، للامساك بتلابيب المعاني، فالرّوح العربيّة ترفض الرّضوخ ولا تقبل سلب الإرادة، فاختيار الشّاعر للملامح مرتبط بالوجه، والوجه مرآة للنّفس، وانعكاس للرّوح، لمن يتقن التّمعّن والتّحديق.

فعنوان القصيدة (سيرة شاعر عربي مطعون) يدعو إلى البحث عن هذه الرّوح المفقودة، فالشّاعر يحس بالوحدة وتشتّت الذات ويسعى إلى لمِّ الشّمل، شمل الواقع العربي، فالعنوان يختزل أوجاع أمّة أضاعت ملامحها وما يترتّب عن ذلك من فقدان للهويّة والرّوح العربيّة القريشيّة الأصيلة.

[1]– المصدر السّابق، ص 13.

فالأبيات تسلست بطريقة سرديّة مصوِّرة وضع الشّاعر العربي مناجيا العروبة الّتي لا تنسلخ من تقاليدها وأصالتها، وفيها أيضاً محاكاة لصوت الحقِّ المكتوم لشباب الأمّة العربيّة، لقاعدة الحياة، لنواة المستقبل، المحاط بمخطّطات الأجنبي الّتي لا تأتي بالخير، أيضا في القصيدة دعوة وحسرة على ضياع بلا ذنب، ونداء لتذكّر بطولات الأشاوس، ورفض للانقيّاد والاحتراز من زلاّت التّاريخ الّتي لا ترحم.

فقصيدة (سيرة شاعر عربي مطحون): رسالة من شاعر يسري في عروقه الدّم العربي، شاعر يتنفّس الحرِّية، ويرغب في إيصال الصّوت، شاعر يأبى الصّمت والسّكوت، شاعر يتغنى ويمجِّد العروبة، ويفخر بها، لكنّه وجد نفسه في قعر البئر، في حقل الانتكاسات والانكسارات والمساومة على القداسة.

فالقراءات متعدِّدة وكثيرة وكلٌ له مفاهيمه ولكن هذه القراءة البسيطة ساعدتني على خلق عمليّة إبداعية مكتنزة لفكّ ألغام النّص ،استناداً على بنية النّص الجمالية وذلك من خلال تحفيز استجابة القارئ ،وجعله مشاركاً في عمليّة إنتاج المعاني ،حيث يبقى القارئ الضمني عنصرا رئيسيا في تحقيق هذا التّفاعل مع النّص ،كما ساعدت بعض الألفاظ في تحديد القارئ الضّمني مثل : (ملامحي عربية ،سحنة قرشيّة ،سيف ،خط بالكوفي ،النّاي ،كطائر الفنيق...) ،والفضل في هذا يعود لبلاغة اللّغة وتموّجاتها وبراعة الشّاعر في التّصوير لاستدراج القارئ والمتلقّي للمشاركة في صناعة واستحضار الدّلالة المضمرة التي ضمّنها الشّاعر قصيدته ،كما لعبت الضّمائر الّتي وظّفها الشّاعر في قصيدته (سيرة شاعر عربي مطعون) "أنا" توظيفاً مقصوداً بثَّ معاناته فهو يعبِّر عن نفسه والشّاعر العربي عموماً ،حيث يتمظهر القارئ الضّمني بطريقة ،تستنتج من سياق الكلام ممّا يؤثّر على القارئ للتّعاطف مع معاناة الشّاعر الّتي تتوسع حلقاتها رويداً رويداً لتتطوّر إلى انتكاسةِ أمَّة بأسرها:

كل انتكاساتِ العروبةِ في فؤادي أضرمت..

كالنّار ليس لها انطفاء..[1]

[1]– المصدر نفسه، ص 13.

فهو ينقل مرارة تكشف عن ضياع هوّية العربي ومبادئه، وسهولة إقناعه بالقيم الزائفة.

كما يظهر ضمير المتكلم في قصيدة (نرجسيّة)، حيث أسند الشّاعر مضمون القصيدة لنفسه منذ البداية، فيقول:

أنا ليس تهدأ لحظة أمواجي فلتقبلني هكذا لمزاجي

أنا بحر ليس يهدأ نبضه فتحمّلي غضبي بلا إحراج

فالشّاعر قصد نفسه في هذا المقام وهو يخاطب محبوبته معبراً عن غيرته، ويُرغمها على تقبُّلهِ كما هو ثم يقول:

أوف هاجري هجراً جميلاً دونما لوم وعتب...دونما إزعاج[1]

فالشّاعر في هذه الأبيات جمع بين متناقضين، تمسّكه بمحبوبته وطلبه منها أن تتمسّك به وبين طلبه منها بالهجران واستعداده لخسارتها، فالحديث عن القارئ الضّمني مرتبط بالفهم كمشاركة في بلورة المعنى، والوقوف على الدّلالات المضمرة من خلال الدّلالات المكشوفة، فتحيلنا الأبيات على كبرياء الشّاعر الّذي لا يسمح له لا بالتّنازل ولا بالتّمسك بمحبوبته، فهذا التّناقض الّذي وضعه الشّاعر بين أيدينا يعد عاملاً من عوامل الإثارة الكامنة في النّص، الّتي تتطلب التّفاعل والغموض في أعماق القصيدة.

أيضا يوظّف الشاعر ضمير الغائب في قصيدة (فلتعذري صمتي):

فأعذريني إذا تلعثم قلبي واستكانت في صمته الأشعار[2]

فالشّاعر في هذا المقام على عكس القصيدة السّابقة، فهو يترجّى حبيبته أن تعذر عجزه عن البوح بمشاعره، فالضّمير الغائب لا يبقى مستتراً طوال الوقت وسرعان ما يكشف عنه الشّاعر.

فيقول الشّاعر:

---

[1] –المصدر نفسه، ص 31.

[2] – المصدر السابق، ص 20.

يعجز القلب ياحياتي إذا ما غالبته في حبه الأقدار[1]

وتكرّر هذا الوضع في العديد من القصائد، فغالباً ما يكون كلام الشّاعر مبهماً في البداية وضميره متخفياً، لكنّه سرعان ما يتّضح، ذلك ما ورد في قصيدة (زمان جديد):

وليس كوجهك أحلى إذا ما رمى ثغرك الجوهري الدّرر

ثمَّ يقول:

فيا زهرة القلب يا أنس روحي تعالي نقاسم هوان العمر[2]

فالضّمير كان مستتراً في البداية وبعدها كشف عنه الشّاعر (يا حياتي، يا زهرة القلب، يا أنس روحي)، فالقارئ الضّمني هو كتلة من البنيات الّتي تستوجب تجاوبا يلزم المتلقّي على بناء معنى الخطاب، فالضّمائر بحسّها الجمالي ساهمت في تحقيق التّفاعل مع الذّات المبدعة عبر نص القصيدة.

يتخذ القارئ الضّمني مكانته في العمل الأدبي إذا تقاطع ضمير المتكلم "أنا" مع الضّمير "نحن"، وهذا ما يَظهر في القصيدة التّالية (من أنتم الشّعراء): حيث يقول:

سألتني من أنتم الشعراء؟ قلت: نحن (الجلال والكبرياء)

ثُمَّ يقول:

قلت:كلّا..والله ليس غروراً ما لداء الغرور فيكم أبريّاء

ثُمَّ يقول:

نحن شمسٌ تنيرُ كلَّ ظلام ولنا في كلِّ البقاعِ سناء

نحن نسقي الحروف بالدّمعِ حتى أن جفانا تسقي الحروف الدماء

نحن لسنا إلّا جروحاً ونزفا واشتعالاً وأنتم السعداء

نحن صوت الضّعيف في كلِّ أرض وزمان يسودهُ اللّؤماء

نحن نصرُ المظلوم في كلِ أرض ما لها من دمِّ الضعيفِ ارتواء

---

[1]– المصدر نفسه، ص 20.

[2] – المصر نفسه، ص 26.

نحن كنّا ولا نزال كراماً إن تمادى الطُّغاةُ نحن الآباء

نحن إن زادَ الفردَ منّاَ عذاباً زادَ منهُ قدرُ العذابِ العطاء[1]

فالشّاعر يمدح الشّعراء ويتغنّى بخصالهم مُستحضراً ضمير المخاطب (أنتَ) المستتر، نحن سقف أنا ونحنُ، فالقصيدة رسالة موجّهة ومقصودة لإعادة النّظر في مكانة الشّاعر وعفّته، وإشهار لبطولاته وقداسته.

فالضّمائر سوآءا كانت مفردة أو مثنّاة أو جمع، تبقى صامتة تستتر تحتها ضمائر ناطقة، سيستشعرها القارئ الضّمني ليُفعِّلَ النّص ويزيدَ من حيويتهِ عن طريق النِّداء أوالحوار، وفي ذلك المقام نسوِّق الشّاهد الوارد في قصيدة (نرجسيّة وجنون):

حيث يقول:

إن لم تُحِبّي ثورتي وجنوني فلتتركيني غارقاً بجنوني

ثُمَّ يقول:

أيا فلانة نرجسي في الهواء لا شيء إلّا سطوتي تغريني[2]

فأبيات القصيدة موجّهة لمحبوبته إذ في نصّه بوح بالحبّ والغيرة الجنونيّة، الّتي تحيل إلى تعلّق الشّاعر بمحبوبته، وفي الوقت نفسه غرور وكبرياء الشّاعر واستعداده والخسران دون تردّد.

فالقارئ الضّمني متخفي وراء هذا الغرور والكبرياء الذّي حقن المتلقّي على محاولة استيعاب ظواهر النّص والتفاعل معها.

كما ظهر الحوار والخطاب في قصيدة (قدّر حبّها يا قلب):

حيث يقول:

أنارأنت ياأرضَ الجزائر؟ تذوبُ بقعرها أحلى المشاعر

لقد سلب الطّغاة الحبّ منّي فلا وطنُ بقلبي كي أفاخر

---

[1]– المصدر السّابق، ص35.

[2]– المصدر نفسه، ص 51.

لهم خيراتُ أرضكِ يا بلادي ولي قهوة ولي قلبٌ وشاعر[1]

إذ يحاكي الشّاعر وطنه (الجزائر) بكلِّ حبّ وحسرة، وأيضاً في قصيدة (دكتاتور في الحبّ): حيث يقول:

فلترحلي إنّي فقدت صوابي وفتحت نحو جهنّمَ أبوابي

فخذي هوانكِ وأغربي من هنا قبل أن أنسى بأنّكِ كنتِ من أحبابي

لا تحسبي يا طفلتي أنّي كمن تمسين فوق كلَّ يوم بعتاب

وأيضا قوله:

والآن أنتِ كأنَّ شيئاً لم يكن في القلبِ منكِ سالف الأحقاب[2]

فالقارئ الضّمني في هذه الأبيات حاضر من خلال الحوار والخطاب الّذي يؤسس لفكرة القصيدة وغرضها، فكل مخاطب ينوبُ عنهُ ويقومُ بدوره وذلك في استدراج قدرات القارئ الإدراكية للوصول إلى المعاني والدّلالات.

**IV- المسافة الجماليّة:**

يتلقى القارئ العمل الأدبي وهو متسلح برصيد معرفي،تكون لديه من خلال قراءاته السابقة،إذ تعتبر المسافة الجماليّة من احدى المصطلحات الإجرائيّة الّتي قام بتوظيفها "ياوس" في نظريّته، حيث تعتمد على إبراز البعد الجمالي للعمل الأدبي من خلال التناقض الذي يقع فيه القارئ عند تلقيه عملا جديدا، أي بين مرجعيات القارئ السابقة و بين العمل الجديد الذي يصدم حمولة القارئ الفكرية، فهي تتجسّد بين أفق التّوقع والعمل الجديد،كما أنّها <<مرحلة تصادم أفق القارئ مع أفق النّص أو مواجهة أفق القارئ لأفق النّص>>[3] ، فإنَّ كلُّ هذا يُنتِج مواجهة وتصادم بين أفق القارئ، ويزعزع معرفته السابقة ،فتنتج بذلك فجوة بين المرجعية القديمة والجديدة المختلفة مشكلة المسافة الجمالية، التي

---

[1]- المصدر السّابق، ص 30.

[2]- المصدر نفسه، ص 52-53.

[3]- آلاء داود محمد ناجي، شعر أبي القاسم الشّابّي في ضوء نظريّة التلقّي، مذكّرة ماجستير في الغة عربيّة، قسم الّغة العربيّة كلّية الآداب والعلوم، جامعة الشّرق الأوسط، الأردن ،2012/2011، ص 39.

تعتبر أهم الميكانيزمات النّقدية الإجرائيّة ، فمشاركة القارئ في استخراج خبايا النّص تزدادُ شيئاً فشيئاً كلّما اتّسعت المسافة الجمالية.

فالمسافة الجماليّة بالنِّسبة للشّاعر "عبد السّلام بشوات" هي مقياس جودة العمل الأدبي ،و مؤشر أدبيتّه ،أي أنّ جماليّة العمل الأدبي مرهونة بمدى خرق أفق التّوقعات عند القارئ ،وهذا ما اصطدمت به في جلِّ قصائدِ الدِّيوان ،ممّا يرغم القارئ على طرح تساؤلات والبحث عن إجابات لاستنطاق النّص ،فيصبح السّؤال نقطة تقاطع تجمع بين الأفقين الماضي والحاضر محدثا اندماج الآفاق ،فكلّ قارئ يُقبِل على النّص ولهُ خلفيّة معرفيّة تؤدّي إلى تكوين تصوُّر مسبَّق تجعلهُ يجمل أحكاماً يطرق بها باب العمل الأدبي ،فالشّاعر في هذا الدِّيوان جمع بين المتوقِّع واللامتوقِّع بين نكهتينِ مختلفتين ،خلقتا الحس الجمالي لدى القارئ على الرّغم من تعارضها مع مواقفه وقناعاته ،فترى من خلال الدِّيوان وبناء على سبق فالشّاعر تخلص في بعضِ قصائده من الشّعر التّقليدي.

ولجأ إلى الشّعر الحر ،ما ساهم في خلق مسافة فاصلة بين أفق انتظار العمل السّابق والعمل الأدبي الحديث، المليء بالانتاجات والخروج عن المألوف الّذي زاد من هيبته وإغرائه باصطدامه بأفق توقّع القارئ،وكلّ هذا متفاوت من قصيدة إلى أخرى لذلك ليس من السّهل أن تمسك تلابيب المسافة الجمالية أو نحددها دفعةً واحدة ،فهي تختلف من قصيدة لأخرى ،لأنّها تظلُّ قابلة للتعديل والتّغيير وكلّ ذلك مرهون بثقافة القارئ ومرجعيّته،ودرجات تأثُّره ،فكلّما واسعت المسافة الجماليّة بين أفق الانتظار وبين الأفق الموجود سلفاً كان العمل الأدبي أدبيّا بامتياز ،وكلّما تقلّصت هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيطاً وهذا ما يدعونا إلى التّحديق في الانزياحات الملازمة أو المرافقة للعمل الأدبي والّتي تحقق هذا المقصد.

توافق أفق الانتظار يعني مسافة جمالية وضيّقة.

تخييب أفق الانتظار يعني مسافة جماليّة واسعة.

ومع كلِّ ذلك فهناك أعمال أدبيّة لم يخرق فيها الشّاعر أو الأديب أفق الانتظار وتوقّع القارئ وكانت أعمال أدبيّة جيّدة.

**1- جماليّة اللّغة:**

للجنس الأدبي جماليّة منحدرة من مكنوناته الفنّية الثّابتة الّتي تفرض نفسها على أي مبدع مهما كانت براعته في الخلق الفنّي والإنتاج الأدبي والشّعري، فلغة الشّعر وعاءٌ يحمل رسائل الشّاعر مثقلة بهموم المعاني،ما يجعلها ركيزة للعمل الإبداعي، حيث يشكّل الشّاعر بناءه الشّعري من خلال اللّغة.

فاللّغة الشّعرية ترتبط بمرجعيات الشّاعر الفكرية والعوامل الذّاتية والموضوعيّة الّتي تترجم تصوّراته وأحاسيسه، وتجسّد انشغالاته وآراءه، فجودة الشّعر مرتبطة باختيار وإلقاء الشّاعر لألفاظ تخدم غرضه، من خلال التّركيز على الوظيفة الجمالية قبل الابلاغيّة ، عكس اللّغة العاديّة وهذا ما يجعل اللّغة الشّعريّة منسجمة مع السّياق النّفسي ومع التّجربة الدّاخلية للمبدع.

فهي تختلف عن العاديّة والنّثرية حيث يقول "أدونيس":<<إذا كان الشّعر تجاوز للظّواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كلِّه فإنَّ على اللّغة أن تحيد عن معناها العادي فلغة الشّعرِ هي لغة الإشارة في حين أنَّ اللّغة العاديّة هي لغةُ الإيضاح>>[1].

فديوان زنابق النّار "لعبد السّلام بشوات" اتسم ببعض المميّزات الّتي سنعرضها فيما يلي:

**1-1- التّكرار:**

هو ظاهرة لغويّة اهتم بها الشّعر المعاصر، وهو سمةٌ من السّمات الأسلوبيّة المميّزة الّتي عرفتها اللّغة العربيّة منذ الجاهليّة، فالتّكرار من الأساليب التّعبيريّة الّتي تقوّي المعاني وتعمّق الدّلالات وترفع وتزيد من القيمة الفنّية للنّصوص الشّعريّة وذلك راجع لما تضفيه من أبعاد دلاليّة موسيقيّة، لأنّ الصّورة المكرّرة لا تحتفظ بالدّلالة الأولى بل تحمل

[1]- أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، ط 1، بيروت ،1979، ص125-126.

دلالة جديدة أعمق وأقوى عند تكرارها،فقد ربطه السيوطي بمحاسن الفصاحة فيقول <<هو ابلغ من التوكيد ،وهو من محاسن الفصاحة >>.[1]

فظاهرة التّكرار أخذت أشكالاً وأنماطاً عديدة في هذا الدّيوان البكر للشّاعر "عبد السّلام بشوات، فتنوُع التكرار بين الحرف والكلمة والعبارة وأحياناً المقطع والضّمير ...إلخ، سأقدم في هذا المقام ُ بعض النّماذج من ديوان" زنابق النّار".

**أ- تكرار الحرف:**

الحرف هو أصغر الوحدات الصوتيّة، الّتي لا تملك قيمة ذاتية ودلاليّة وإيقاعيّة إلاّ إذا اقترنت بسياق، <<ونعني به تكرار حرف ضمني صوتّيا في بنية المقطع أو القصيدة ويكون له حضوره القويُّ موسميّا>>[2]

فتكرار الحرف يجذبنا للاستقصاء عن الحالة الشّعورية للشّاعر، الّتي تقوم بدورها على إجبار الشّاعر بتوزيعِ الأصوات أو الحروف وتكرارها وفق ما تقتضيهِ تلك الشّحنة الشعورية في العمل الشّعري، ممّا يؤدّي إلى خلق إيقاع جديد للنصّ، اذ نجد في أولِ قصائده (سيرة شاعر عربي مطعون) تكرار حرف العطف (واو) حيث يقول:

وفي فمي..

سيف ولا أهوى السّكوت..

وملامحي عربيّة..

...

وعلى جبيني خطٌّ بالكوفي..

...

وأنا أسافر في جراحِ عروبتي..[3]

---

[1]- السيوطي جلال الدين، الاتقان في علوم القران، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، المكتبة العصري، (د ط)،1998، لبنان، ص199

[2]- ينظر: رجاء عيد، القول الشّعري (منظومات معاصرة)، ص 109.

[3]- عبد السّلام بشوات، زنابق النّار، ص 13.

تحدّث الشّاعر في هذه الأبيات عن المآل الّذي حلَّ بالشّاعر العربي وفقدان قيمتهِ، حيثُ يذكِّرنا بتفاصيل وجزيئات تدلُّ على هيبته وملامح أصالتهِ، علّنا نعيد النّظر في مكانتهِ، فتكرار (الواو) في هذا المقام ساهم في ربطِ الأحداثِ وتسلسلها،ودل على أنَّ ما بعد الواو يشترك مع ما قبله، فكلّها (السّيف، الخط الكوفي، الملامح العربيّة) كلّها مؤشِّرات العروبة والأصالة، حيثُ أحدثَت إيقاعاً في النص وضح المعنى للمتلقّي.

وقد تكرّر الأمر في قصيدة أخرى (موت وبعث)، يقول الشّاعر:

وإبعثيني من رمادِ كالطّيورِ الخالداتِ

وانثريني مثلَ نجم في سماءِ الأمنيّاتِ

واعزفيني لحنَ خلد فوق كلِّ الأُغنيّاتِ[1]

فالشّاعر يتمتّع بإعادة بعثهِ حين سرى دمٌ الحبِّ في عروقهِ فيُتحفنا بهذه الأبيات ويصلُ بينها بحرف الرّبطِ (واو) الّذي جعلنا نغوصُ في تفاصيلِ هذا البعث دون ملل، حيثُ أدّى تكرار (الواو) إلى تماسك الجمل الشّعرية مِمَّا حفّز القارئ منذُ بدايةِ النَّسَق إلى نهايتهِ إلى التّمعن في بناء النص الشعري.

كما نجد في الديوان تكرار حرف التسويف (س) في مواضع عديدة، ونستدل على ذلك ببعض النماذج، نذكر منها ما ورد في قصيدة (تراتيل الصبا) حيث يقول:

سألطخ ثوبي كي أحظى إن عدت مساء بالزجر

سأصيب محار شواطئها وسأنقش حبك في الصخر

وأيضا:

وسأصنع فيها أشواكا كي لا يأتي أحد غيري

سأبيت الليل على نار في الشاطئ اقلب في الجمر

سأزين كوخ جزيرتنا بجميل اللؤلؤ والدر[2]

---

[1] – المصدر السّابق، ص 50.

2–المصدر نفسه، ص18.

وفي قصيدة (ذكرى عنيدة) يقول:

سأوقف –إن شئت– التكتم خافقي  فما لم يشئه الحب أولى به القبر

سأسلب –إن شئت– المعازف لحنها  وألقي بها في النار يأكلها الجمر[1]

وأيضا في قصيدة (أراك) يقول:

سأعلن حبك للكون حتى  أرى القلب يكسر فيك انكساره

وأيضا في بيت أخر:

سأقرأ شعري لعينيك دوما  واجعل للناس حبي منارة

سأنشئ مملكة الحب توا  وأنت الأميرة أنت الأمارة

وفي أخر القصيدة:

سأصبح أقسى قائد حب  واسلب عرش الهوى عن جدارة

ستحكي العجائز أثار حبي  لأحفاد هن بكل إثارة[2]

فاستخدام الشاعر حرف التسويف (س) في العديد من قصائد هذا الديوان، لتوكيد الدلالة والغرض الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، فالشاعر بهذا التكرار يحيلنا الى الاستمرار بفعل الشيء، والاستمرار في التحدي والمقاومة، ففي ذلك وعد من الشاعر بالحب، وعدم التراجع وهو ما عمق أثر الصورة في ذهن المتلقي ونقل لنا إصرار الشاعر.

كذلك نجد الشاعر كرر حرف النداء في بعض قصائده، نذكر منها بعض ما ورد في قصيدة (نشيد الروح):

يا شعر حلق عاليا  وخذ الفؤاد بلا إياب

مالي أسائل عالمي  لكنه يأبى الجواب

وقوله:  وعن الذي أصبو له  هل بات حقا كالسراب

[1]– المصدر السابق ، ص23.

[2]– المصدر نفسه، ص24.

يا شعر مالك لم تزد  إلا عذابا للعذاب[1]

فتوظيف الشاعر لحرف النداء (يا)، يعبر عن غصة خانقة تجتاح كيان الشاعر، فهو بمثابة جسر لإيصال آهات الشاعر ومكنوناته، فقد جسد لنا استغاثة حققت التواصل بين الشاعر والمنادى، والتفاعل بين القارئ والنص، حيث ساهم تكرار حرف النداء (يا)، ساهم في تعظيم المنادى وتمتين وحدة النص وتقوية البلاغة عموما، فلتكرار الحرف أثر واضح في الديوان خلق تكوينا موسيقيا كان الغرض منه جذب المتلقي للتعمق في النصوص الشعرية.

**ب- تكرار الكلمة:**

**ترى** نازك الملائكة انه من اهم شروط هذا النوع أن يكون اللفظ المكرر متصلا بالمعنى العام للنص، <<فهو تكرار الكلمة الشعرية (اسما أو فعلا) تكرارا موسيقيا مؤثرا وملفتا إذ من الضروري أن تكون الكلمة وثيقة الارتباط بالمعنى العام، للنص،[2]والأمثلة كثيرة في هذا المقام، نذكر بعض ما ورد في الديوان منها:

في قصيدة (أغنية من نار) تكرار الشاعر لكلمتي (الشاعر والمجد) ويظهر ذلك فيما يلي:

الشاعر يغضب كي يكتب  ويعادي العالم كي يغضب

وفي بيت آخر:

الشاعر آخر من يبقى  لا يأفل كلا لا يغرب

وأما تكرار لفظة (المجد) فيما يلي من القصيدة نفسها:

للمجد قلب تأكله (م)  النيران ليحي كي يكتب

المجد لقب ان غابت  عنه النيران لها يرغب[3]

---

[1]- المصدر نفسه ، ص15.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 5، بيروت، 1987، ص231.

[3]- عبد السلام القرشي، زنابق النار، ص34.

وفي قصيدة أخرى (اعترافات مسائية) حيث نجد تكرار الفعل (خذيني) و(احبك) حيث يقول:

خذني الى سدرة الأمنيات  الى منتهى الحب نبع الصفاء

ثم يقول:

خذيني الى العالم القرمزي  لنحيا بلا تعب او عناء

خذيني الى قلعة العاشقين  لنبعث فيهم جمال الشتاء

ثم نجد تكرار كلمة (احبك) فيقول:

احبك يا قصة أرهقتني  وبعثرت النبض والكبرياء

احبك يا طفلة عرفتني  بمعنى الجنون ومعنى الشقاء

وفي بيت آخر:

احبك يا غيمة حولتني  وقد كنت جذبا الى نبع الماء[1]

أيضا نجد الشاعر كرر فعل الأمر (فلترحلي) عدة مرات في قصيدة (اعترافات شاعر مكابر...) حيث استهل بها القصيدة وختمها بها، حيث يقول:

فلترحلي ...فلترحلي

نحو المجاهيل البعيدة والغيابات

العميقة فاهربي...

ثم يقول مرة أخرى:

فترحلي...

ولتصنعي ما شئت لا تترددي

...

فلترحلي

[1]– المصدر السابق، ص58.

فمتى أشاء أراك دون

تنقص للكبرياء

وتتوالى مقاطع القصيدة بهذا الشكل الى أن يختمها بقوله:

أن الغرور يصيبه منك العياء

فيعود لي مستجديا

حتى ازج به بكل تذلل

في احرفي فأصده لكنه

كالطفل يسرف في الرجاء

فلترحلي...[1]

كما نجد تكرار الشاعر للفعل (أراك) في قصيدة (رحلة أبدية) إذ يقول:

أراك لكن بفنجان الهوى حلما  في رغوة القهوة السمراء منحلة

أراك لكن على خلجات ذاكرتي  قصيدة مثل ما السيل منتثلة

ثم يقول في بيت آخر:

أراك كالغيمة الحبلى تراقصني  أراك سنبلة خضراء مخضلة[2]

والأمثلة التي تكررت فيها الأسماء والأفعال كثيرة في الديوان، لكننا حاولنا أن نختار بعضا منها كشواهد على ما ذكرناه سابقا، وقد تباينت أزمنة الأفعال بين ماضي، ومضارع وأفعال امر، دلت كلها وصورت حدة المواقف الشعورية التي تكمن في جوف الشاعر

لقد كان لتكرار (الأسماء والأفعال) وقع هو أثره لدى المتلقي، (فالشاعر، المجد، احبك، فلترحلي، أراك وغيرها) من الأمثلة تصب في مجرى واحد وتخدم غرضا واحدا، إذ تحيل الى الحب والمرأة والأم والوطن والشعر الذي هو أداة التعبير عن كل هذا

[1]- المصدر السابق، ص46/45/44.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

الفيض، فهذا التكرار جاء ضاغطا مستفزا داعيا للتأمل،موحيا بترابط الصور وانسجامها وبراعة الشاعر في التصوير، كل ذلك يخلق طاقات تفسيرية في ذهن المتلقي تساهم في تقوية بناء النصوص الشعرية وتعميق شعرية القصائد.

فتكرار هذه الكلمات يبعث في ذهن المتلقي شحنة حيوية تساهم في تحريك الدلالات في القصائد من خلال النغم المتولد في بداية كل بيت شعري، فالمتلقي يتذوق ويقف عند كل تكرار على صورة جديدة ونفس عاطفي أعمق.

**ج- تكرار العبارة:**

يحدث هذا الأخير إذا كرر الشاعر جزءا من جملة تكرار فنيا موحي، مؤثرا في المتلقي، تاركا المجال مفتوحا أمام الجزء المتبقي من الجملة، فتتضح لنا رؤى ودلالات جديدة ناتجة عن العبارة المكررة "فله مبعث نفسي ومن ثم مؤشر أسلوبي يدل على أن هناك معاني تحتاج الى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك."[1]

فعبد السلام بشوات في ديوانه زنابق النار تألق في تحقيق هذا المظهر إيقاعيا وجماليا، ونستدل على فعالية هذا النمط من التكرار بالنماذج التالية:

قصيدة (اعترافات رجل من نار وماء...):

أتيتك احمل بعض انكساري  وأجزاء قلبي الذي كسر

أتيتك احمل أشلاء دمعي  وقد مات خوفا أن ينهزم[2]

فالشاعر في هذه الأبيات مشحون بحمولة الهزيمة والانكسار، والتشتت الذي حل به فؤاده، فعلى الرغم من تكرار العبارة (أتيتك احمل...) إلا مرتين في القصيدة لكنها ساهمت في لفت انتباه القارئ، والإلحاح على المعنى، مما زاد القصيدة وقعا في ذهن القارئ.

[1]- احمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي، مجلة جامعة دمشق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الأول، دمشق، 2010، ص49.

[2]- عبد السلام بشوات، زنابق النار، ص21.

كما نستدل على تكرار العبارة بالشاهد الثاني الذي ورد في قصيدة (زمان جديد) تكرار عبارة "أنا الآن" والأبيات التالية توضح ذلك:

أنا الآن في قمة العنفوان  أداعب فيك انهمار المطر

واركض كالطفل خلف ابتسامتي  لألقيه نغمة في الوتر

أنا الآن أكثر عصرا تولى  مليئا بطعم الأسى والضجر

وابني على شاطئ الأمنيات  زمنا جديدا به انتصر

...

أنا الآن اسعد من ذاق حبا  ومن ظل خلف الأسى ينتظر[1]

فالشاعر يظهر لنا من خلال الأبيات انه تجاوز مرحلة الأسى والعذاب والضعف ودخل مرحلة جديدة مفعمة بالقوة والفرح،فتكرار "أنا الآن" فيه تأكيد على انه تجاوز ماضي الآهات وتوغل في مرحلة الفتوحات، فمشاعره كانت صريحة وطاغية على كلماته، وهذا ما لمسناه منذ قراءة العنوان وقبل الغوص في أعماق بحر القصيدة، التي جاء عنوانها "زمان جديد" صورة عاكسة لمضمونها، وقد أكد الشاعر ذلك المعنى بهذا التكرار، الذي كشف وحدد لنا الحالة الشعورية للشاعر، فانعكس على السياق واكد موقف الشاعر وجعل القارئ يتجاوب مع النص.

أيضا في موضع آخر وفي قصيدة أخرى بعنوان (أغنية من المنفى..) يقول الشاعر:

عن ارض تحضن أحلامي  عن حب عذب يسقيني

عن ارض تنبت أحزاني  ودموعي مثل اليسمين[2]

يبدي الشاعر تناقضا في القصيدة بإمكانه أن يدخلنا في متاهة الأحلام والأمنيات، اذا تعمقنا كثيرا في القصيدة، لكننا لن نبتعد كثيرا عن الحدود المألوفة وسنعتمد الألفاظ

[1]–المصدر نفسه، ص26.

[2]– المصدر السابق، ص55.

والعبارات مفاتيح ومسالك للامساك بطرف الدلالة، فتكرار الشاعر لعبارة (عن ارض) كان له وقعه في النفس، حيث ساهمت في الكشف عن رغبات الشاعر بكل وضوح، ودون تردد، فالارض هي المساحة الجغرافية التي يمكن للإنسان ان يحقق فيها أحلامه وآماله، لكنها تحيلنا الى حاجة الشاعر للاحتواء، وحاجته بالاهتمام، فالأرض هي القلب والحب، والموطن، فالتكرار في هذا المقام كان احد مفاتيح الدلالة، فقد رسم نغمات حفرت دلالات للقارئ وجعلتها اكثر فاعلية.

كما ورد تكرار العبارة في قصيدة أخرى بعنوان "اعترافات مسائية "التي تعدد فيها التكرار، حيث يقول الشاعر:

احبك يا قصة أرهقتني  وبعثرت النص والكبرياء

احبك يا طفلة عرفتني  بمعنى الجنون ومعنى الشقاء.

وفي مقام آخر:

احبك يا غيمة حولتني  وقد كنت جذبا الى نبع ماء[1]

فالشاعر في هذه الأبيات، يعترف بالأثر والتغيير الذي لحقه جراء هذا الحب، فهو يعبر عن هذا الحب بكل حب، فمرة يصف محبوبته بالقصة التي أخذت شوطا من العمر،وتارة يصفها بالطفلة فعلى الرغم من أحداث القصة، تلعب الأنوثة والطفولة دورها، ثم يصفها بالغيمة وفي ذلك إحالة على الأوقات الصعبة والعقبات التي اعترضت سيرورة القصة، ففي ظل هذا المد والجزر، كان التكرار لعبارة "احبك يا ..." مع تغيير كنية المنادى كل مرة، محركا لإيقاعات القصيدة الغزلية، حيث كان التكرار كاشفا جليا، عن طريق الصدى الذي اثر في نفس القارئ، فطاقة هذه العبارة "احبك يا.." وحدها جياشة وتكرارها جعل السياق أكثر انسجاما وتناسقا،فمع كل تكرار نستشف حسا جماليا جديدا ونفس مؤثرا، كشف عن مشاعر الشاعر الصريحة والنابعة من العمق، حيث بعث هذا الأخير على ترابط وانسجام صور القصيدة ورسم مظاهر الحب.

[1]– المصدر نفسه، ص58.

**د- تكرار الضمير:**

الشعر هو النفق الوحيد الذي يمكن أن يحقق فيه تكرار الضمير جمالية خاصة،إذا استهل به النص للتشبيه على حالة شعورية تنتاب الشاعر أو توكيد معنى أراد الشاعر ترسيخه في ذهن القارئ، أو إظهار لوعة وحسرة وغير ذلك من الأغراض والمعاني التي تقتضي ذلك كالفخر والغزل، الرثاء، الحماس أو التهديد.

ونستدل على ذلك ما جاء في بعض النماذج من تكرار ضمير المتكلم "انا" والذي تعدد وكثر توظيفه من قبل الشاعر، فيقول في قصيدة (نرجسة):[1]

أنا ليس تهدا لحظة أمواجي  فتقبلني هكذا بمزاجي

أنا بحر حب ليس يهدأ نبضه  فتحملي عضبي بلا إحراج

فالشاعر في هذا المقام يضع محبوبته أمام امر واقع، ويطلب منها أن تتقبله بكل تناقضاته، وتقلباته، حيث ورد التكرار للضمير المتكلم "أنا"، باعثا لسيرورة الصور المتعاقبة لجنونه وكبريائه وتعاليه الذي أصبح واضحا من خلال المساومة التي قدمها لمحبوبته فتكرار "أنا"، جعل المقطع الشعري موجها صريحا،ساعد القارئ والمتلقي في رسم صورة الكبرياء والأنفة التي حطمت الاتجاهات الغزلية للقصيدة.

وفي مقام آخر في قصيدة (ماذا بعد الخصام إلا الحب؟) يقول الشاعر:

أنا إن غضبت عليك يا وطني  وجع وجرح أثقل الأيام

أنا مدرك أن الجزائر أمنا  تصغي لفلذة كبدها إن لاما

أنا محض طفل يا جزائر ينبغي  ينتقي بتلهف أن يمسك الأحلام

ثم يقول:

أنا لست أنكر أنني اشقى فتى  وإذا غضبت فإنني أتعامى

وأيضا:

أنا لا أجيد كمثلهم كذبا ولا  في القول زخرفة ولا أوهاما.[1]

---

[1]- عبد السلام بشوات، زنبق النار، ص31.

يعبر الشاعر عن حبه وغيرته عن وطنه، فهو يفتخر ويعتز ويعاتب في آن واحد، فتكرار الضمير "أنا" في مطلع الأبيات يدل على الانتماء وإثبات الهوية، هوية الشاعر الذي لا يستطيع التنصل من وطنه رغم الجراح والعقبات ورغم الابتعاد، فالشاعر خص نفسه بهذا التكرار، فهو يعد وطنه بالوفاء والإخلاص والحب دون غيره، وقد أسهم تكرار ضمير المتكلم "أنا" في الإيحاء لجمالية الصورة، وتعزيز بناءها الفني في ذهن المتلقي.

كما وظف الشاعر ضمير المخاطب "أنت" في بعض قصائده نذكر منها ما ورد في قصيدة (السنة الشوق...)

وأنت هي الحاضر المستحيل  وأنت الغياب الذي يستحضر

وأنت الجراح التي لا تداوى  وأنت الكسور التي ليست تجبر

وأنت القصيدة كالنار في  فهل تدركين بم الآن اشعر[2]

تحيل الأبيات الى لوعة الشوق والانتظار التي تعتر الشاعر، فتكرار الضمير "أنت" في الأبيات فيه تعظيم لمحبوبته ومدح وعتاب في آن واحد، أدى الى تنبيه ولفت القارئ، فالشاعر يصف محبوبته بالحاضر والمستقبلـ بالجراح بالقصيرة... فهذا التسلسل والتتابع والإيقاع يجسد في ذهن القارئ إحساس الشاعر ويجعلنا نبحر في بحر الغزل، فتكرار الضمير "أنت" في الأبيات يولد إيقاعا نغميا موقظا للدلالة، حيث شكلت في ذهن المتلقي صورة من صور الترابط الفني.

كما نجد في الديوان حضورا قويا للضمير المتكلم "نحن" في بعض القصائد نذكر منها قصيدة (ما أنتم الشعراء):

نحن شمس تنير كل ظلام  ولنا في كل البقاع سناء

نحن نهدي الجميع من ابتساما  وسويدا القلوب منا شقاء

نحن نسقي الحروف بالدمع حتى  أن جفانا تسقي الحروف دماء

[1]– المصدر السابق، ص37.

[2]– المصدر نفسه ، ص39.

نحن لسنا إلا جروحا ونزفا واشتعالا وأنتم السعداء

نحن صوت الضعيف في كل ارض وزمان يسوده اللؤماء

نحن نصر المظلوم في كل ارض ما لها من دم الضعيف ارتواء

نحن كنا ولا نزال كراما إن تمادى الطغاة نحن الاباء

نحن إن زاد الفرد منا عذابا زاد منه قدر العذاب العطاء

نحن اه لكل وجع كتوم كل اه لها الينا انتماء

نحن نصغي لكل قلب جريح قد تنامى به وخر النداء

نحن منا الامكم والينا ولها في نزف الحروف انتهاء[1]

تحدث الشاعر بحرقة عن الشعراء، وتفنن في ذكر خصالهم وشيمهم، فتكرار ضمير المتكلم "نحن" كان فعالا لإيصال مقصدية الشاعر، فهو يقصد نفسه والشعراء وتكلم نيابة عنهم، فالتكرار والضغط على حالة لغوية واحدة "نحن" أكدها الشاعر لتحيلنا على الصراع النفسي الذي يعانيه الشاعر بالدرجة الأولى وباقي الشعراء عموما، ففي ذلك التكرار رسالة على الاتحاد والقوة، ودعوة من الشاعر الى النظر في حال الشعراء.

مجمل القول في محاولة بسيطة مني للوقوف على بعض مظاهر التكرار في ديوان "زنابق النار" لعبد السلام بشوات، وجدت أن التكرار تنوع بين حرف وكلمة وعبارة وضمير في بعض قصائده، إذ انه تجاوز الشكل الفني والموسيقي وساهم في تعزيز بنية النصوص الشعرية، كما ساعد في إبراز الملمح الجمالي للقصائد، فالتكرار ظاهرة انبثقت وتولدت عنها دلالات ورؤى جديدة أدت الى تعميق شعرية القصائد في ذهن القارئ، فاعتماده من طرف الشاعر لا يعد قصورا بل هو امر متعارف عليه منذ الجاهلية مرورا بالقران الكريم ثم كلام العرب، كان الغرض منه إبراز القيم الفنية المضمرة ضمن نطاق السياق الذي ورد فيه.

[1]– المصدر السابق، ص35.

**1-2- الحذف**

هو أداة تعبيرية تحفز المتلقي على الغوص في عمق العبارة والتركيب للوقوف على الشحنات الدلالية المضمرة،وهو"حيلة من الحيل التي يعمد الهيا الشاعر الحديث ليبرز حالة نفسية خاصة"[1] حيث يظهر الحذف دور المتلقي من خلال حثه على القيام بعمليات ذهنية تنشط وتبعث الخيال، إذ يرتبط سياق الحذف في النص الشعري مع مقتضى الأغراض وسياق الحال.

فلا تخلو قصائد ديوان "زنابق النار" لعبد السلام بشوات من هذه الظاهرة، حيث نجد الحذف كان حاضرا بقوة في أو لقصائده. (سيرة شاعر على مطعون)، فقد تكرر الحذف فيها عدة مرات بقوله:

هذا أنا...

عمري ملايين السنين ولا أموت...

ثم يقول:

سيف ولا أهوي السكوت...

ثم:

كالنار ليس لها انطفاء...

وعلى جبيني خط بالكوفي...

إني قد ولدت من الشقاء...

هذا أنا...

لي نبرة كالناي أرهقه الغناء...

منذ انبعثت كطائر الفنيق من رحم الشقاء...

ثم يختمها:

[1]- موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والمتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير، ط1، الأردن، 2008، ص114.

آه... متى ارتاح من هذا العناء.[1]

ففي هذه الابيات يصور لنا الشاعر معاناته والشاعر العربي التي لا تستطيع قصائد الكون إعطاءها حقها، فقول الشاعر "هذا أنا..." لخص كل شيء واختصر معاناته، أي انه ما خفي كان أعظم، فالشاعر اكتفى في الابيات بالتلميح والرمز "سيف ولا أهوي السكوت... "فالشعر هو الصرح الذي يستطيع منه إيصال صوته ومعاناته، ثم ختم كلامه ب "آه..." أداة التأوه التي كشفت إحساس الشاعر بالاسى والحسرة التي تعصر كيانه، فالحذف في هذه الابيات فتح للقارئ مجالا لتوقع المضمرات التي تختلج صدر الشاعر.

ثم نجد في مقام أخر قصيدة (أراك) فيقول:

سئمت التكتم... والكبرياء  سئمت التخفي وراء العبارة

ثم يقول في بيت أخر:

كفاني فات الأوان لقلبي  إن يحض الآن فيك انتظاره[2]

يعلن الشاعر في هذه الابيات كسره لكل القيود والحواجز وانه سيتحرر ويعبر بصوت مسموع عما في قلبه، وان زمن التكتم انتهى وان الأوان للتصريح، فمن خلال هذا الحذف الذي ضمنه الشاعر للأبيات، نقف على القيد الذي كان مكبلا به، مما عمق الدلالة في ذهن المتلقي مما زاد في فاعلية النص، فالشاعر اكتفى بالإيحاء وترك المجال مفتوحا في الابيات، ما كان وقعه فاعلا في ذهن القارئ.

وكشاهد آخر من الديوان على ظاهرة الحذف ما ورد في قصيدة (من أنتم الشعراء؟) فيقول الشاعر:

قلت: كلا... والله ليس غرورا  نحن منه يا اختنا أبرياء[3]

---

[1]– عبد السلام شبوات القرشي، زنابق النار، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص24.

[3]– المصدر السابق، ص35

في هذا الحذف والنفي والنكران في آن واحد تبرير من الشاعر عن اعتقاد وغرور لا يليق بمقام الشاعر وأصالته، فالحذف ضرب من ضروب الايجاز، فشد ذهن القارئ بالتلميح والاشارة.

وأيضا ما ورد في قصيدة (نرجسة وجنون) حيث يقول:

ما أنت إلا في القصيدة قطرة  فتبخري... وتشتتي... بجبيني[1]

فهذا الاقتصاد اللغوي اخرج القصيدة من الرتابة في التعبير ومنحها انسجاما، شكل دلالة ذهنية خلقت موسيقى داخلية، ربطت أفكار هذا البيت الشعري، فالشاعر رسم مشاعره في حلة مختزلة تدهش القارئ وتجدفه، ليبحث ويتأمل في المعنى، وأيضا ظهر الحذف في قصيدة (اعترافات شاعر مكابر) حيث لزم القصيدة من بدايتها الى نهايتها، نذكر منها:

فلترحلي.. فلترحلي

عن المجاهيل البعيدة والغيابات

العميقة فاهربي...

ثم يقول:

وتناثري...

وتحللي...

ثم يعيد:

فلترحلي...[2]

ثم يقول الشاعر:

وانا عنيد مثل جرحي لست اعرف

ما التوسل والرجاء...

---

[1]– المصدر نفسه، ص51.

[2]– المصدر نفسه، ص44.

ثم يقول:

وتأكدي إن ما تعتق في الفؤاد عذابه...

إن الغرور يصيبه منك العياء...

فيعود لي مستجديا...

حتى ازج به بكل تذلل

في احرفي فأصده لكنه

كالطفل سيرف في الرجاء

فلترحلي...[1]

ترتبط معاناة الشاعر بالفراق في كلمات تنزف دمعا وذكريات تنهر حزنا، فحب الشاعر كان ممزوجا بالمعاناة والكبرياء والألم "فعبد السلام" من الشعراء القلائل الذين يكتبون عن الهم ومعاناتهم النفسية وقد أجاد في ذلك، فموضوع القصيدة ذاته يتطلب الاقتصاد اللغوي والحذف في بعض المواضع التي لا يمكن للحبر والحرف التعبير عنها، فالإعجاز في بعض المقامات في القصيدة كان أكثر تأثيرا وإثارة لخيال المتلقي فلتقصي معنى الجزء المحذوف من البيت، يعتمد على قوة وقدرة الكلمات المذكورة في البيت على إيصال مبتغى الشاعر وأيضا الى مرجعية القارئ الفكرية وبراعته.

يمكننا القول في هذا المقام أن الشاعر لجا الى بعض التجاوزات عن المستوى المعهود للاستعمال اللغوي،الى الاختصار اللغوي أو الحذف من ناحية من اجل مسايرة لغة العصر، ومن ناحية أخرى من اجل إيصال مراده، وأيضا لخرق أفق توقع القارئ الذي اعتاد على تمام البيت الشعري غالبا وقد كان لهذه الظاهرة اللغوية (الحذف) حضور في بعض قصائد ديوان "زنابق النار" لـــ"عبد السلام بشوات القرشي" كونه انحراف وعدول عن المستوى التعبيري كونه يخص اللغة في أصولها وتراكيبها بغية الوقوف على دلالة بعينها، فالشاعر وظف الحذف في بعض قصائده مراعيا الإمكانيات القرائية للمتلقي، مما ساهم في خلق دلالات في ذهن القارئ، ساهمت في تقوية بنية النصوص الشعرية.

[1]– المصدر السابق، ص44.

**1-3- تمظهرات التناص:**

تعرفه جوليا كرستيفا بانه: "ترحال النص لنص سابق وتداخل نص في فضاء نص معين تتقاطع فيه ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[1]

من المفاهيم النقدية التي فرضت هيمنتها في ساحة النقد، وأضحت جزءا محتوما ونبضا ملموسا في النصوص الابداعية، ترصد تداخل وتفاعل النصوص فيما بينها وانفتاحها على بعضها البعض وذلك لحاجة الشعراء الى اطلاعهم على موروثهم والاعتراف به.

فالتناص من المصطلحات الحديثة التي دخلت على الادب العربي، فهو حضور نص داخل نص آخر، أو وجود قاسم مشترك بين نصين أو أكثر.

حيث يرتبط المصطلح بتعلق النصوص الأدبية فيما بينها وما يترتب على ذلك من دلالات في سياق تلك النصوص

وسنحاول في هذا المقام رصد تجليات التناص التي اعتمدها الشاعر "عبد السلام بشوات" في ديوان (زنابق النار) في التعبير عن تجربته الشعرية ومدى سعته الأدبية،فيأتي في المقام الأول.

**أ-التناص الديني (القرآني):**

القران الكريم هو أول مرجع وأسمى نص، لجأ إليه الشاعر كونه فيض البلاغة والصياغة، فيض البراعة والصناعة وسر الفصاحة، حيث لم يجرؤ الشعراء القدامى للاعتراف منه لإعجاز بلاغته، هذا الدستور الذي أعجز بسحره كان طاقة ساحرة شدت انتباه القارئ، وجعلته يميل صوب التأمل بواسطة تلك الإشارة القرآنية البسيطة، وفيما يلي استحضار لاهم نماذج التناص القراني في هذا الديوان، قوله في قصيدة "زنابق النار":

قدر هو الحرف المضرج باللظى  يا قلب لا نجزع من الاقدار.[2]

---

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، الدار البيضاء، ط1، المغرب ،1991، ص 21.

[2]- عبد السلام بشوات، زنابق النار، ص13.

لقد ضمن الشاعر هذه الابيات لفظة تحيل إحالة صريحة ومباشرة الى قوله تعالى: ﴿كلا إنها لظى﴾ سورة المعارج الآية 15.

فالآية تشير الى نار جهنم وشدة حرقها، أي انه لن ينجي الانسان شيء من نار جهنم، التي تتلظى وتلتهب، فالآية القرآنية هي مفتاح التشابك الدلالي بين النص القرآني والنص الشعري، فالشاعر باستحضار هذه الآية في قصيدته يوضح استسلامه ورضوخه للأمر المحتوم، كما ذكرنا سابقا، وعلى الرغم من شدة وعذاب نار جهنم، إلا انه مصر على التحدي واللجوء إليها ولا يبالي بقوتها،مما اكسب البيت قيمة جمالية دلالية صارخة.

كما نستشف من قصيدة (مشنقة الحضارة)، قول الشاعر في آخر بيت بالقصيدة:

بني جنسي أنا منكم بريء  فلي قلب وجلكم حجارة[1]

قوله تعالى في سورة البقرة: ﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَو أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ سورة البقرة الآية 74.

فالقلب هو منبع الرقة والرحمة والعطف، وهو العضو الذي يحسم مشاكل الحياة في حقيقة الأمر، فالخطاب في هذه الآية عن قصة بقرة بني إسرائيل، حيث أخبرنا الله تعالى عن قسوة قلوب أولئك القوم، أي أن الآية تصور لنا حالة مخزية من حالات قسوة القلب التي تجاوزت صلابة الحجر،الى (اشد قسوة) فالقلب في نظر القران الكريم، إذا قسى قطع جسر التواصل مع الله، فقد استحضر الشاعر هذا البيت ليعبر عن تحسره وألمه بما حل بقومه وقساوتهم، حتى انجروا وراء ملهيات الحياة والحضارة، فنسوا مبادئهم فتبرأ منهم.

فهذا التناص كان له دور محوري في إضفاء لمسة جمالية وفنية على القصيدة ساهمت في إثراء تجربته الشعرية.

وأيضا في قصيدة (تراتيل الصبا) يقول الشاعر:

وهزار يتلو آيات  من عذب الحب على الطير[2]

---

[1]– المصدر السابق، ص16.

[2]– المصدر نفسه ، ص17.

تستحضر في هذا المقام العديد من الآيات القرآنية الدالة على تلاوة القران ونذكر منها النموذج التالي قوله تعالى في سورة آل عمران ﴿ تِلْكَ آيَاتُ اللَّهِ نَتْلُوهَا عَلَيْكَ بِالْحَقِّ وَمَا اللَّهُ يُرِيدُ ظُلْمًا لِلْعَالَمِينَ 108﴾ سورة آل عمران الآية 108.

أي أنها أدلة ساطعة لا تحتاج لبرهان، تتلى على النبي بالحق وما الله يريد ظلمهم بل يجازيهم بجنس عملهم فقط.

فهنا مقاربة بين الآية والبيت، فالشاعر يقصد الحرف والشعر بقوله "تتلو آيات" ويشير الى انه صادق ونابع من القلب، فالشاعر استحضر معنى الآية القرآنية التي ذكرناها سابقا ليدل على صدق شعره وحرفه ومقصديته، ففي هذا التمازج بين الدلالات جمع الشاعر بين النص الرئيسي والنص الحاضر، فاكسب البيت الشعري حلة جديدة لها وقع في ذهن المتلقي، وكنموذج اخر عن التناص القرآني، ماورد في قصيدة "قدر حبها يا قلب"

فيقول:

هم الطغيان قد عاثوا فسادا  وهم في غيهم قوم اكابر[1]، حيث حيلنا هذا البيت الى العديد من الآيات الواردة في القران الكريم، والتي ارتبطت في غالب الأحيان اما بالفساد او النهي عنه مباشرة في ذات السياق، نذكر منها قوله تعالى: ﴿ وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ60﴾ سورة البقرة الآية 60.

فالفساد فصيلة واحدة محضور ومكروه وممنوع ،فهذا امر لا أخلاقي ،فهو استجابة لرغبات النفس لا غير،  فقد تضمنت اغلب آيات القران الكريم التفسير ذاته، اذ تحيلنا الاية الى قوم لوط حين طغو واستمروا في معاصيهم الشنيعة، فارسل الله عليهم العذاب نتيجة لأفعالهم، وعدم تراجعهم عن اشباع غرائزهم وشهواتهم،فالشاعر أشار في هذا المقام الى فساد الطغاة ونهبهم لخيرات بلاده الجزائر، وكله غيرة عنها، وانهم تمادوا ولم يجدو

[1]– المصدر السابق، ص28.

الردع،وانّ عاقبتهم لا بد ان تكون وخيمة، فالتوظيف القرآني لعبارة (عاثوا فسادا) لم يذكرنا فقط بالآية القرآنية وجرسها وايقاعها ودلالتها، بل جعل من القارئ يبحر في عالم من وحي القران الكريم وسحره، واختزل الدلالة العامة للقصيدة، فالشاعر حمّل العبارة طاقة تبعث في القارئ شحنة إيجابية، تقربه من المعنى وهي رفض الاستغلال وعقاب المستبدين الطغاة.

كما ظهر تناص آخر في القصيدة نفسها في البيت التالي:

فذا قدري ولايجدي فرارا  فهل أدركت ما تخفي السرائر[1]

يذكرنا عجز البيت بسورة طارق وقوله تعالى: ﴿يوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ﴾ سورة الطارق الآية 09.

أي تتكشف المخفيات المضمرة، تختبر أعمال الإنسان (الفرائض) ليأخذ كل ذي حق حقه، ففي البيت تعالق لفظي ومعنوي مع كتاب الله، فالشاعر على دراية بالكواليس التي تجري في ارض وطنه، وعلى وعي بكل التلاعبات، والمؤامرات الفاسدة التي لا تلبي النداء ولا تغيث المستغيث ولا تجدي نفعا، لكن صدى صوته لم يلق أذانا صاغية وطلبه لم تصله الإجابة، فالشاعر ينتظر انفراج الضمائر وانكشاف غطاء الطغاة، ليميّز الصالح من الفاسد، ففي هذا السياق نجد الشاعر يوجه رسالة لهؤلاء الطغاة الغزاة يعدهم فيها بالخذلان،ويدعو وطنه أن لا ينتظر الحسنى من احد، فهو يحاكي إطلال الجزائر ،وهي في قبضة المؤامرة التي حولت وطنه الى معتقل،وأنه لا بد من انفراجة تثلج الصدر، ولا بد لليل أن ينجلي ،ويسدل الستار على مسرحية الاستغلال والفساد، فالشاعر استحضر النص القرآني الغائب في قصيدته هذه هذا ليقرب الدلالة للمتلقي.

فتأثر الشاعر بالقران الكريم واضح حيث ظهر في مواضع عديدة في الديوان، إذ نذكر النموذج التالي من قصيدة (أغنية من نار):

الشعر شواظ من نار  يا عالم عني لا تعتب[2]

---

[1]– عبد السلام بشوات، زنابق النار، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص34.

فنستحضر هنا في هذا المقام قوله تعالى في سورة الرحمان: ﴿ فبأي آلاء ربكما تكذبان 25﴾ سورة الرحمان الآية 25.

فالله تعالى يخاطب معشر الجن والإنس، انه سيرسل عليهم لهبا من نار مذابا يصب على رؤوسهم، فلا نصر إلا نصر الله، أي أن جمع الخلائق في قبضة الله ولا حول ولا قوة إلا به، فالشواظ والنار هما جزاء العصاة، فالشاعر وصف الشعر بالشواظ، أي اللهب الحارق، فهو يصور لنا عذابه اذا أراد أن يكتب شعرا، فالشعر صوت والصوت رسالة، والرسالة تجربة والتجربة حرف يخلد نص كاتبه،وهي صارخة صريحة ، وان الشاعر لا يستطيع كتابة نثر أو شعر وهو مكره، فالقصيدة ومضة و فكرة، إن أقبلت لا يمكن صدها بل يجب إخراجها وتجسيدها في قالب يميزها عن غيرها، فيعتمد الشاعر اقصى إمكاناته وأفكاره ليأتي بما لم يأت به غيره من بليغ الشعر وفصيح القول ، فيصطاد التعابير الملائمة لمتطلبات مقصديته ، فالشاعر يخشى أن تحضر القصيدة وتغيب الكلمات والمعاني ، فيخسر فرصة لا يمكن أن تعود بالحدة نفسها مرة أخرى، حيث استحضر الشاعر في هذا المقام، لفظا بعينه من القران الكريم دون تغيير و وظفه في بيته الشعري، فكان له وقع في تقوية المعنى وتعزيز دلالة قصيدته حيث استغل الشاعر الطاقة الايحائية والايجابية لعبارة "شواظ من نار" تزامنا مع دلالة القصيدة ،فالشعر هو الصرح الذي يبوح فيه الشاعر عن مشاعره ومقاصدة ،فتكون شواظا على النفوس المريضة، التي لا تقوى لا على قول الحق ولا على اتباعه.

تضمن ديوان "عبد السلام بشوات" بعض المفردات ذات البعد الديني تضمنا مقصودا، مستندا على دلالاتها لإضفاء قيمة فنية، وفي هذا المقام نسوق الشاهد الاتي من قصيدة (موت وبعث) فيقول:

فلتهزي جذع قلبي بالحروف الثائرات[1]، حيث نستحضر قوله تعالى في سورة مريم: ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾سورة مريم الآية 25.

[1]– المصدر السابق، ص50

فالبيت الشعري المذكور أعلاه يتناسب مع هذه الآية الكريمة، حيث نجد الشاعر يطلب من حبيبته أن تهز جذع قلبه أي أن تبادله المشاعر والحب ،وان تسقي عطش قلبه بحنانها ليحيا من جديد بكل سهولة ،مثلما جعل الله لمريم مخرجا للحصول على قوتها، فأمرها بهز وتحريك جذع النخلة، لا غير لحل هذه المشكلة التي تكلف العناء، ففي هذا المقام تعالق مع القران الكريم لفظا ومعنا، حيث نستشف ضعف الشاعر بطلبه من محبوبته هز جذع قلبه ،كضعف السيدة العذراء عندما جاءها المخاض، عسى أن تساعده حركة الهز في اطلاق سراح حروفه والبوح بمختلجات صدره فيحيا من جديد.

وتطفأ نار حبه وشوقه بهذه الحركة البسيطة، فاستمد الشاعر من العجز والضعف قوته، فموقف بسيط من محبوبته يحيه بعد موته.

فانسجم غرض القصيدة بذلك مع نسجه الشعري، فقد ساهمت هذه التعالقات النصية في إثراء الدلالة وتميز النصوص الشعرية في هذا الديوان.

"عبد السلام بشوات القرشي" من الشعراء الذين تأثروا بالقران الكريم ونهلوا منه كونه اعلى النصوص فصاحة وبلاغة وإعجازا، نظما وتصويرا، ودل على هذا التأثر حضور الأثر الديني في بعض مواطن ديوانه "زنابق النار"، حيث أجاد الشاعر توظيفها بطريقة جمالية فنية زادت من وقع المعاني والدلالات وأثرت في ذهن المتلقي.

**ب- التناص الأدبي:**

**1-استحضار الشخصيات الأدبية:**

إذا أردنا استخراج مواطن الجودة والجمال في عمل أدبي معين، يجب أن نبحث فيه عن مدى استدعاءه للنصوص الأدبية القديمة أو الحديثة، شعرا أو نثرا، وتداخلها مع هذا النص، مع محاولة الانسجام مع غرض القصيدة: <<فهذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على هذا النص>>[1]

لقد لمحنا تأثر الشاعر عبد السلام بشوات في ديوانه البكر بإرثه الأدبي، من خلال توظيف بعض الشخصيات الأدبية والرموز التراثية محاولا دمجها والتوفيق بينها وبين

[1]- بوترعة الطيب، التناص في الشعر المعاصر، قراءة في شعر مصطفى العماري، رسالة ماجستير، المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، الجزائر، 2011/2010، ص75.

عالمه المعاصر الذي يرغب في تصويره، فينتج عن هذا التزاوج تنوع في الخصائص الفنية المتحكمة في بنية الخطابين، وكل ذلك لحاجة الشاعر في إرساء دلالة النص في ذهن القارئ.

وهذا ما سأحاول أن الوقوف عنده في هذا الديوان البكر لعبد السلام بشوات القرشي، أين ضمن الشاعر بعض قصائده شخصيات أدبية مفتخرا بيها مقرا بانه امتداد لها وانه جذر من جذورها،وأنها قامات وركائز للفنون الأدبية، والقيم السامية، وذلك ما ظهر في قصيدته (رسالة للكون)، فيقول:

اخي الشنفرى وتأبط شرا  وعمرو بن راقة وابن براقة

أولئك صحبي إذا شئت  وجدي علي وقومي اكابر[1]

حيث يمكن للمتلقي رصد تجليات تأثير هذه القامات في عدة دلالات، فالشاعر يتغنى ويفاخر بتأبط شرا، وعمرو بن براقة، فهؤلاء رموز الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، فهم شعراء مجيدون خلعاء، عرفوا بعدولهم وكسرهم لسلطة ونظام قبائلهم، فطردوا منها لتخليهم عن واجباتهم، أو مخالفتهم لنظمها، فاختاروا العراء مسكنا، فتحملوا قساوة الطبيعة والحياة، حيث صبغت أشعارهم بتلك الظروف فاستمت بالألم والحزن وكانت ألفاظهم غليظة، حيث اعتبرت قصائدهم أعمدة في ميزان الشعر العربي، كما عرفوا أيضا باعتزازهم بأنفسهم لقناعتهم بما يفعلون.

فالشاعر عبد السلام صرح في قصيدته هذه (رسالة للكون) بتبرأته وتنصله من زيف الحضارة وزخرفها وتنصله من مهازلها وانه له مرجعية أصيلة وتاريخ وحضارة يفتخر بهم، وان الشعراء الصعاليك يمثلونه بكل جنونهم وتناقضاتهم وتمردهم، ليدعم قوام النص ويحاول استنطاقه على نحو فني جديد بحيث يقوم هذا التناص أو التعالق، بعد استحضار تلك الشخصيات الأدبية بفك الغاز النص، حيث يحاول ذهن القارئ الطموح البحث على إيجاد القاسم المشترك بين هؤلاء الشعراء الصعاليك المتحررين المتمردين، ومضمون القصيدة.

[1]– عبد السلام بشوات، القرشي، زنابق النار، ص42.

فعلى الرغم من أن الصعلكة قامت على السلب والنهب غير أن غاراتهم لا تستهدف الضعفاء الفقراء، بل كانت تشن ضد الأغنياء الأشحاء،لإعانة المرضى والمحتاجين، فاتسموا بالنبل والشجاعة وكل تميز بخصاله، ما رفع من درجة التصعلك الى المروءة والسيادة، فكانوا رافضين للنظام القبلي الآسر، وكانوا من طبقة واحدة وشعرهم على نمط واحد، وكان بمثابة إضافة ساهمت في إثراء الشعر الجاهلي، وغير الصورة المظلمة التي نقلها التاريخ عن هذه الفئة، حيث جاء صادقا ليمزق ستار السلطة ويحرق طقوسها، لأنه رفض تسلط الشيوخ وأسياد القبيلة، بل رافضا ل لانسياق وراء مجريات اللهو والهوى.

فالشاعر "عبد السلام بشوات القرشي" يرى أنك إذا لم تعتمد على الشعراء العرب والتراث وقواعده، فلا تنتظر من معتقداتك وحضارتك أن تتوارثها الأجيال، وتنطلق من ركائزها النظريات، فهذا التعالق الأدبي الذي شهدته أبيات القصيدة، يؤكد ويوضح للقارئ مقصدية الشاعر الرافضة لمظاهر حضارة الانقياد مهما كانت ايجابياتها، وأننا لا نستطيع اعتمادها كمرجع أو نعول عليها لتكون بدايات لمستقبل زاهر، فلا بد من الرجوع للتراث للاتكال عليه.

ثم يقول في بيت آخر:

إذا ما قرات "لهيغو" و"كافكا" ورحت بهم تزدهي وتفاخر.

فاني حفظت كتاب العزيز ولامية الشنفرى والمآثر.[1]

أي على الرغم من زعامة فيكتور هيغو وطلاقته وكونه رمز للأدب والرواية والشعر، حيث ترجمت أعماله بكل اللغات، وبالرغم من عجائبية وواقعية كافكا، ابرع أدباء الألمان في الرواية القصيرة، فلا يحرك ساكنا أمام تفقه الشاعر هو بأحكام العقيدة والتشريع من خلال معرفته بكتاب العزيز ولامية الشنفرى التي اتسمت بجزالة ألفاظه وتعابيرها الصادقة عن حياة العربي وأخلاقه زمن الجاهلية،" فعبد السلام بشوات" يريد أن يستمد من القران مصدر قوة ويرفض الانطلاق من المجهول والانزلاق وراء سلطة الأجنبي ومغريات حضارة الزيف والبهرجة التي تفتقد ركائزها.

[1]– المصدر السابق، ص43.

فالشاعر اعتمد في تناصه هذا على الجزئية التي تربط بين استحضاره لهؤلاء الشخصيات وبين قصيدته المعاصرة (رسالة للكون) والمتمثلة في رفض الانقياد، ورفض الأوامر ورفض التطبيع،والرغبة في الاستقلالية من زيف هذه الحضارة التي نصبت الفاعل ورفعت المفعول به بغير وجه حق وسعت الى تغيير قناعات ومبادئ هذه الأمة العربية ،فهو يشبه نفسه بالشعراء الصعاليك وعلى راسهم الشنفرى الذي كان أول من رفض طقوس ونظم القبيلة بسبب حب الحرية ورفض الظلم، فاعتمد "عبد السلام "الشعر منبرا، ليوصل صوته ويعبر عن رغبته في التحرر مثلما فعل الشعراء الصعاليك في الجاهلية.

فيمكننا القول أن مأساة الشاعر المعاصر هي امتداد لمأساة الشاعر القديم، فاستحضار الشاعر لهذه الشخصيات في قصيدته يحيل الى حالنا اليوم بعد ضياع صحوتنا وفقداننا لملامح الأصالة والعروبة والهوية وسهولة تأثرنا وإقناعنا بالزيف، ففي ذلك دعوة منه الى الصحوة والنهوض ضد هذه الهيمنة الظالمة والتمسك بالتراث والتقاليد.

**3- استحضار رموز الطبيعة:**

إن حب "عبد السلام بشوات" للطبيعة واضح من خلال المساحة التي شغلتها في ديوانه "زنابق النار"، وحضورها في العديد من المواضع، حيث تباينت من ألفاظ دالة على الظواهر الطبيعية: مثل المياه والنباتات، وألفاظ دالة على الظواهر الحيوية مثل (الحيوانات الأليفة والطيور)، فالطبيعة كانت متنفس الشاعر وملجأه إذا خانته العبارات، فاذا انعزل جعلها بحرا وغاص في أعماقه، وإذا وصف اتكأ عليها لتصوير وترجمة أحاسيسه وتقلباتها، وإذا مدح وطنه استحضر خصوبه ورماله وأراضيه وسحرها.

- **البحر**

يقول الشاعر في قصيدة "مرايا مشوهة ":

أيا شهقة المعنى التي عبثت بنا  أما منك يا جرح القصيدة مهرب

فمالي؟ وما للبحر؟ ما لمراكبي  ومن يا ترى أن أبحر الكل اصحب؟

فيا سوء حظ القلب أن بات شاعرا  وما الشعر والاحلام إلا تغرّب

على مرفأ الاوجاع في كل ليلة ببحر الأسى يرسو على القلب مركّب[1]

كذلك قصيدة "زمان جديد" يقول:

أناالآن اكسر عصرا تولى مليئا بطعم الأسى والضجر

وابني على شاطئ الامنيات زمنا جديدا به انتصر[2]

وأيضا قصيدة (تراتيل الصبا) يقول:

عيناك جزيرة احلامي بنخيل حفّت... بالصخر

ونسيم البحر يلاطفها والكون تلحق بالفجر

والموج يداعب شطآنا بالمد وحينا بالجزر[3]

فالبحر يحيل الى العمق وسعة الروح والنقاء والتجدد، حيث ارتبط في هذه الابيات بحياة الشاعر ونفسيته، إذ حملت هذه اللفظة إيحاءات رمزية، ودلالات خصبة تحيل الى الامنيات، والذكريات الأليمة،وأحيانا تنزاح وتخرج عن معناها المعجمي، لتصور غزل الشاعر لمحبوبته وملاطفتها وتعمقه في حبها، ويبقى البحر مهرب الشاعر وملجأه من ضيق الحياة الى المعزل الرحب المناسب للبوح،كما ارتبط البحر عند الشاعر بالليل كونه متنفسا يقر له بمأساته وآهاته.

- **الأرض**

استغل الشاعر في ديوانه جزئيات الطبيعة، وشحنها بأحاسيسه ومشاعره لتشغل حيزا، وتؤكد تفاصيلها في ذهن المتلقي والقارئ، فالأرض حلبة لكل صراعات الحياة، سواءا صراع الحب أو السيادة أو البقاء، أو الحفاظ على الوطن، ونستحضر في هذا المقام ما جاء في قصيدة "أغنية من المنفى":

إن قلت احبك يعنيني أن تبقي دوما بعيوني

زيتونة حب وسلام يا أعظم شجرة زيتون

---

[1]– المصدر السابق ، ص4.

[2]– المصدر السابق ، ص40.

[3]– المصدر نفسه، ص14

أنا ابحث فيك بلا ملل  عن شيء بعدك يحييني

عن ارض تحضن أحلامي  عن حب عذب يسقيني

عن ارض تنبت أحزاني  ودموع مثل اليسمين[1]

وأيضا قصيدة (قدر حبها يا قلب):

أنار أنت يا ارض الجزائر؟  تذوب بقعرها أحلى المشاعر

لقد سلب الطغاة الحب مني  فلا وطن بقلبي كي افاخر

لهم خيرات أرضك يا بلادي  ولي قهر ولي قلب وشاعر[2]

لقد تباينت دلالة لفظة "الأرض" في قصائد الشاعر "عبد السلام بشوات"، فغالبا ما أثبتت انتماء الشاعر ووطنيته وغيرته على خيراته، وترجمت رفضه وغضبه على الأوضاع التي يعيشها وطنه، وفي مواضع أخرى دلت على تعطش الشاعر لوطنه من منفاه.

وأيضا قصيدة "تراتيل الصبا":

ناجيت الغيم فأمطرني  في عينيك شعرا كالدرّ[3]

فالشاعر أحيانا ينصهر مع الطبيعة الى حد كبير حتى تتجسد صورها في شعره، ففي الغيم إحالة على المطر رمز الارتواء والفرج، فالشاعر كسى مكنوناته بمظاهر الطبيعة (الغيم، أمطرني...) وفي ذلك إحالة على الشحنة العاطفية للشاعر، التي تسعى لإيجاد السكون الداخلي، وغيرها من الالفاظ الدالة على حب الشاعر للطبيعة ،حيث صورها وجسدها في شعره ،حيث ترجمتها رهافة الحس وبراعة التصوير ، التي طغت على قصائد الديوان، بالاضافة الى بعض الالفاظ التي أكدت تعلق الشاعر بالطبيعة نذكر: (سنبلة خضراء، ماء السيل، ريح، شجرة الزيتون، الزهر، صقر، طائر الفنيق وغيرها)

[1]– المصدر نفسه ، ص55.

[2]– المصدر السابق ، ص28.

[3]– المصدر نفسه، ص27.

- **الحضارة**

يظهر هذا المحور تعاملات الناس مع بعضهم، ومع بيئتهم ومختلف مجالات الحياة، ونذكر في هذا المقام بعض الالفاظ التي ترجمت ذلك، ما جاء في قصيدة (مشقة الحضارة):

أضعت الروح في زيف الحضارة  وأعلن يائسا قلبي انتحاره

ثم يقول:

لقد اضحى بنو الانسان رقما  يدوّن أن تلطخ بالحضارة

وأيضا:

وقد جعل التحضر حبل موت  به شنق التعفف والطهارة

ويقول:

الى التوظيف والتامين خوفا  لقد هجر التكسب والتجارة

ويقول:

وقد شاب المباني واشتراها  وزخرف مبديا حسن العمارة[1]

فالحضارة في هذا المقام انزاحت عن مدلولها المعجمي (التقدم-التطور)، فكل هذ الزخرفة والاشادة، انعكست على الحضارة سلبا، بل أحالت في هذه الابيات الى حضارة الزيف والبهرج، التي تفتقر العفة، ففي الابيات إحالة الى مواكبة الحضارة وتخلينا عن مبادئنا.

- **الشعر**

كان لهذه اللفظة الحظ الأوفر في اغلب قصائد الديوان، <<يقال شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له>>[2]، وشعر به عقله واشعر به اطلعت عليه فالشعر هو ا<<لكلام الموزون المقفى المقصود وزنه وتقفيته>>.[1]

[1]-عبد السلام بشوات القرشي، زنابق النار ، ص16

[2]- تاج العروس من جواهر القاموس، مادة شعر، 91/6.

نذكر بعض النماذج التي وردت فيها هذه اللفظة قصيدة (الى عينيها الساحرتين) يقول الشاعر:

الشعر أعذب في عينيك سيدتي عنقود قلبي اذا ولّاك يعتصر[2]

"أغنية من نار":

الشعر شواظ من نار يا عالم عن لا تعتب[3]

"أراك":

ساقرا شعري لعينيك دوما واجعل للناس حي منارة[4]

"مشنقة الحضارة"

وناب الحلم عن عيش دنئ و حقق واهما شعري انتضاره.[5]

"تراتيل الصبا":

وانا بالشعر إلا حقها والطخ دربي بالحبر[6]

"رسالة الكون":

فخذ ما تريد من الشعر لكن تحذّر فحظ المجبين عاثر

فمسار اللفظة واضح في الابيات، حيث كان الشعر سلاح الشاعر في التعبير عن تجاربه أو في دفاعه عن خصوصياته، فالشاعر يحسن من معاني القول وأصابت الوصف والتصوير ما لا يصيبه غيره من الشعراء.

---

[1]– معجم علوم اللغة العربية، محمد سلمان بن عبد الله الأشقر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1995، ص249.

[2]– عبد السلام بشوات القرشي، زنابق النار، ص32.

[3]–المصدر نفسه، ص24.

[4]–المصدر السابق ص16.

[5]– المصدر نفسه، ص17.

[6]– صالمصدر نفسه، 42.

**ج- استحضار الرموز التاريخية**

إن استحضار الشخصيات التاريخية يعتبر أحد منابع الالهام الشعري، الذي يعكس روح العصر، ويدل على تغير الأوضاع أو بقاءها على حالها، "فعبد السلام بشوات"، ضمن قصائده شخصيات ورموز واستحضر بطولاتهم وخيباتهم، بصورة انتقائية هادفة، كونها معالم ومحطات تجتاز دلالاتها الزمان والمكان.

فهذه الشخصيات التاريخية يمكن لدلالاتها أن تتغير عند الاستدعاء، كون الشاعر أو المبدع يستطيع استحضار رمز واحد في عدة سياقات للدلالة على معان متعددة[1]، وكل ذلك بغية ورغبة منه في إثارة الايحاءات المرتبطة بها، في وجدان المتلقي، نذكر أبرز ما ورد في ديوان "زنابق النار" في قصيدة "مرايا مشوهة" فيقول:

وارض كأرض بغداد ونخل كنخلها  من الفورة العظمى إذا خار يشرب

واهل كاهليها ونزف كنزفهم  يفوق مدى النهرين لا ليس ينضب

تعتبر بغداد من الرموز المستلهمة من التاريخ، ومؤشر النهوض وعودة الحياة، وحاضرة العراق، والدولة العباسية والاشعاع العلمي والحضاري، ونهري دجلة والفرات، فالشاعر يذكر نزيفها والمها ومأساتها، أي انه بعد كل هذا الأسى لن يخون ولن يستسلم وسيستمر الى آخر نفس، مثلما نهضت بغداد وازدهرت بعد كل الخذلان والغزو والنهب الذي أدى الى طمس حضاراتها التي تعود للآلاف السنين، حيث ربط الشاعر مأساة بغداد بمأساته، فهو يحيل القارئ الى هوية وطنه المهددة بالضياع.

وفي ذلك الاستحضار وعد منه بانه على الرغم من كبر حجم النزيف، لا بد للّيل أن ينجلي، فهو يعد بالمقاومة والنهوض من جديد، كما فعلت بغداد العظيمة منبع الحضارات، فبغداد مصدر آلامه، ودافع إلهامه.

ويقول أيضا:

كجرح الحسين الحرف يأتي مخضّبا  وكل كفوف الغدر فيه ترقب[2]

---

[1]-سنية القاسم الحركة الشعرية الفلسفية في بلادنا من خلال مجلة الجديد 1935-1985 ص292.

[2]-المصدر السابق، ص40.

فعبد السلام في بيته هذا استحضر شخصية "الحسين" التي تتضمن نبرات التضحيات النبيلة، وهو من الشخصيات التي دلت على العلاقة بين السلطة وأصحاب الراي، فالحسين فخر ورمز يليق بالشاعر التباهي به وبآلامه، فهو استحضره في هذه الابيات بصورة خاطفة، ليدل أن حرفه وشعره عميقان وصادقان، عمق جرح"الحسين" الذي يعتبر قدوة ونموذجا يحتذى به في زماننا، ويتطلع من خلاله الى غد مشرق.

"فكل الشعراء المعاصرين الرافضين للنظم الحاكمة في العالم العربي لجأوا الى هذه التقنية التناصية واستخدموها ببراعة في إدانة بعض ما لم تقبله جوارحهم ومبادئهم من فساد لم يكن في وسعهم الإفصاح منه."[1]

**د- استحضار الشخصيات الأسطورية**

انطلق الشاعر عبد السلام في بعض قصائه من رؤى تاريخية ذات بعد أسطوري، فالأسطورة هي جزء لا يتجزأ من التراث، شاع حضورها في الشعر المعاصر، فهي دلالة ومؤشر قوي على جمالية وفعالية القصيدة العربية المعاصرة، تستحضر لنا الماضي وتفاصيله التراثية التي تزيد وتكثف ثراء التجربة الشعرية، "فعبد السلام بشوات«، مثله مثل سابقيه من الشعراء الذين استحضروا شخصية (سندباد) في أشعارهم مثل: <<شاكر السياب، صلاح عبد الصبور>>[2] وغيرهم من الشعراء العرب كل حسب موقفه الشعري.

ونذكر ما ورد في قصيدة رسالة للكون، فيقول الشاعر:

أنا السندباد وهذا بساطي  وقد خضبته دماء المخاطر[3]

فالشاعر في هذه الابيات يرى انه الحر الذي قيد، وحاصرته الحياة بطقوس هذا الزمان، و حرمته من صنع أحلامه، فاستحضر في هذا المقام شخصية السندباد الرحالة المغامر، المتحرر، المتمرد، صاحب الرحلات العجيبة والكثيرة للدلالة منه على رغبته في التحرر والاستقلالية، لكن الشاعر اظهر السندباد في قصيدته ظهورا خاطفا سريعا، لا

[1]–هواري بلقاسم، الطالب بوترعة الطيب، التناص في الشعر الجزائري، قراءة في شعر مصطفى الغماري، مذكرة ماجستير، وهران،2011 ص102.

[2]–مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب –الرموز الشعبية الأسطورية ودلالاتها السيميائية في نماذج من الشعر العربي المعاصر–، تركي المفيد، المجلد 7، 2010، ص366.

[3]– عبد السلام بشوات القرشي، ص42.

يتيح له تفجير طاقات هذه الشخصية، ودون الغوص في تفاصيلها ومغامراتها اكثر، حيث شبه نفسه بالسندباد، الذي لطّخ بساطه بالدماء، وهو منكسر خائب "مقيد"، مسلوب حريته وحركته في هذا الزمان الذي دنس ،في ظل المنابر التي كتمت أصواتها، فلو لا تغير الظروف والثقافات، لما توقف صوت الشاعر ولا انقطعت رحلات السندباد على بساطه السحري وما انتهت أمنياته.

فالمتلقي يقف على أن السندباد رمز للمغامرات والتحرر لولا تلطخ بساطه بالزيف والدماء، والشاعر عبد السلام رافض لهذه الطقوس الجديدة، فكلاهما ضحية، وكلاهما متشتت خائب

كما استحضر الشاعر الرمز الأسطوري في قصيدته "سيرة شاعر عربي مطعون" حيث يقول:

لي نبرة كالناي أرهقه الغناء  منذ انبعثت كطائر الفنيق من رحم الشقاء[1]

فالشاعر يصور لنا يأسه من البوح والكلام دون جدوى، ولكن الطموح والحسرة على حال الشاعر العربي الذي يتأزم شيئا فشيئا، يبعثانه من جديد، ويبعث فيه نفس المقاومة والاستمرارية مثل (طائر الفينيق) الذي عندما ينتهي عمره، فيموت ويحرق نفسه بنفسه ليتحول الى رماد، فيخرج منه طائر جديد،[2] فالنار هي سبب تجديد وخلق طائر جديد مثلها مثل حال الشاعر العربي التي تحفز الشاعر على استمرار المحاولة لإيصال صوته عله يجد آذان صاغية، تعيد النظر في حال الشاعر المنكسر وتعيد كرامته ومكانته، فالطائر الذي ينشأ من الرماد من جديد ينطلق في العنان محلق اقوى من الطائر الأول، فيستحيل إخفاؤه عن الأعين فهو خالد في الرؤى ومتوغل في الأحاسيس، فطائر الفينيق يحرك في ذهن المتلقي فكر الخلود والأبدية (الحياة والموت) أي الاستمرارية، وعدم الرجوع الى الخلق وعدم السكوت ورفض لهيمنة المستعمر وحضارته، فمزج الشاعر بين العناصر الأسطورية (السندباد والفينيق) والواقع جاء سعي منه الى تعميق الوعي

[1]– المصدر نفسه، ص13.

[2]– خليل احمد خليل، معجم الرموز، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص121.

واستحضار الدلالة لدى القارئ (وضع حال الشاعر العربي وظواهر الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية...)

فنستطيع القول من خلال هذه النماذج أن استحضار الشاعر عبد السلام بشوات القرشي في ديوانه البكر "زنابق النار" هو توظيف وتفعيل التراث واستحضار للأساطير بدلالتها المعهودة، حيث نجح الشاعر من خلالها صورة فنية جمالية دلت على عمق النظرة والمعرفة، ولم يتجاوز ذلك الحد الى تقمصها كلية، أوإخراج منها وقائع ورؤى جديدة....

فالأسطورة هي منهل يأخذ منه الشعر، فبمجرد ذكر ملامح منها نستطيع الإقرار بحضور للتناص الأسطوري، فبالرغم من كل هذا الإثراء وفي راي المتواضع، أرى أن هذا التناص والتعالق مع الأساطير كان سطحيا بالعمق وهذا راجح لرقابة التجربة وتكراراها مع العديد من الشعراء السابقين، وأيضا سبب إن ألفاظ القصيدة لم تتأثر كثيرا بهذا التناص أي لم تستمد انعكاساتها من الأسطورة الأصلية.

# خاتمة

**الخاتمة**

حاولت في هذه الخاتمة عرض النتائج التي توصلت إليها من خلال البحث ،بعد وضع خطة مدروسة حددت فيها معالم جمالية المتلقي، وقد جهدت للاطلاع قدر المستطاع على المصادر والمراجع المتعلقة بالموضوع، فكان الجهد مضنيا وعسيرا في كل مرة أحاول فيها التوصل الى نتيجة، إذ كان مبتغاي الذي أتوخاه هو فتح مجال الدراسة النقدية لديوان "زنابق النار" البكر، وان احظى بشرف السبق، وان أضع البصمة الأولى في دراسته، حيث أتاحت لي هذه الدراسة انطلاقا من مبادئ جمالية المتلقي، اكتشاف جوانب كثيرة، في مدونة "زنابق النار" كانت مخفية لا تبدو للعيان، إذ كانت ميدانا صالحا لتعدد القراءات واختلاف الرؤى وتقصي أبعاد نظرية جمالية المتلقي، ومحاولة فهم أهداف روادها بناء على مبادئهم، حيث وقفت على المخرجات التالية:

- مدونة "زنابق النار" نموذج حي لتعدد القراءات، لعدوله عن المألوف في بعض القصائد مما يجذب المتلقي ويحقق له المتعة ويعزز تفاعله مع النص.
- الديوان أرضية ملائمة لتطبيق نظرية جمالية المتلقي، لما يتميز به من خصائص تجعله منفتحا على الآراء القرائية، وذلك بفضل توظيفه للغة الرامزة،والموحية.
- انتقلت الى المناهج الحديثة على يد "ياوس وايزر" من النص، إلى تفاعل المتلقي مع بنية النص وطرحت،مبادئ جديدة تغير نظام التقاليد السائدة.
- استرجع القارئ مكانته في ظل نظرية المتلقي،متداركا التهميش الذي شهده في الدراسات اللغوية واللسانية السابقة.
- سهول تطبيق جمالية المتلقي على الأدب العربي راجع لمخرجاتها القريبة من التراث البلاغي.
- أجاد الشاعر في بناء قصيدته وأحسن في التصوير، وأبدع في توظيف الالفاظ واستنباط دلالاتها وإيحاءاتها المستكنة،في جوفها كشاعر متأمل متمكن من ناصية اللغة، وهذا ما ترجمته جمالية التصوير للمتلقي.
- تعبر جمالية المتلقي عن نظرية مدرسة "كوسطانس الألمانية"، التي ركزت أهدافها على الجمع بين المؤلف والنص والجمهور، أما استجابة القارئ فتعبر عن أفكار متنوعة ومختلفة لنقاد أمريكيين لا صلة بين جهودهم.

- بالغت نظرية التلقي في إعطاء السلطة للقارئ، ولا بد من إنشاء شبكة حوارية بين المناهج لإحداث التكامل بينها.
- أصر الشاعر على إرضاء اغلب الأذواق،والقراء،من خلال تمكنه من خرق أفق توقع القارئ على مستوى الشكل الفني لقصائده،والصور الإبداعية.
- اخذ الشاعر الفوارق الذهنية للقارئ بعين الاعتبار، أي بين المسافة الجمالية وخبرة القارئ وخفف من حمولة الغموض والرمز والأساطير، والتزم بما يتناسب ويتماشى مع تجاربه دون الإخلال بجودة الصورة الشعرية.
- لا تخلوا نصوص الديوان من تقنيات المعاصرة، كالتناص،والرمز، والإيحاء،وتنوع الأساليب، وبلاغة الإشارة، حيث مكنت الشاعر، من الولوج إلى أعماق النصوص والتفاعل معها.
- جمالية التلقي اتجاه نقدي معاصر، طرح اشكال انتاج الدلالة من خلال إعادة طرح مشكلات المتلقي.
- تطبيق جمالية المتلقي في هذا الديوان، يلائم طبيعة النص الشعري العربي، ويسمح بدراسته دراسة ثرية تتعدد فيها الأحكام والرؤى النقدية.

–فسح "عبد السلام" المجال للقراءات من خلال الجماليات التي تشملها نصوصه، بناءا على معجمه الشعري، وثقافته اللغوية والدينية والتاريخية، إذ حاولت استنطاق مخازن اللغة، التي شدت المتلقي، وأبلغت مقاصد الشاعر.

- شعر "عبد السلام" نموذج حي لتعدد القراءات وذلك لخروجه عن المألوف مما يجذب القارئ ويحقق المتعة لدى المتلقي مما يحدث التفاعل بين المتلقي والنص،من خلال تقصي المعاني المضمرة

وفي الأخير فانه لا ينبغي إلا أن أقول مثلما قال الأصفهاني: "إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابًا في يومه إلا قال في غدِه: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل. وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر."

وبذلك يبقى البحث مفتوحا، وتبقى فيه ثغرات وفراغات يملأها القارئ المتميز، الذي فيه الخير والسداد لهذا البحث.

# قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

# قائمة المصادر والمراجع:

## I: قائمة المصادر:

**1. عبد السّلام بشوات القرشي، زنابق النّار، دار ومضة للطباعة والنّشر، ط1، جيجل، الجزائر، 2021.**

## II: قائمة المراجع:

### أولا: المراجع العربية :

1. أحمد سمير علي مرزوق، البنية النّصيّة في ديوان يحتوي الأندلس، دار النّشر الصّحافة العربيّة، ط 1، سنة 2022.

2. أحمد، نظريّة التّلقّي والنّقد الأدبي العربي الحديث، نظريّة التّلقّي المتلقّي إشكالات وتطبيقات (لسلسة ندوات ومناظرات)، الرّباط، المغرب ،1993.

3. أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، دار العودة، ط 1، بيروت ،1979.

4. أسماء فريد الرجال، تلقي الخطاب الديني (القنوات... السياق ...الأثر)، دار النشر العربي، القاهرة، ط1، 2020.

5. الجاحظ، والبيان والتبيين تحقيق موقف شهاب الدين منشورات الكتب العلمية بيروت لبنان.

6. حازم القرطاجني ، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط3، لبنان، 1956.

7. حسن أحمد، مستويات تلقي النص الأدبي، دار جرير للنشر والتوزيع عمان الأردن 2012.

8. حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

9. حسين أحمد، مستويات تلقّي النّص الأدبي، رحلة السّندباد البحري "نموذجا"، دار جرير، ط 1 عمان، الأردن ،2012.

10. حيدر معن إبراهيم وآخرون، نظرية التلقي والاستراتيجيات المنبثقة منها، دار الكتب العلمية (دط)، بيروت، لبنان 1971.

11. خليل قويعة، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية (محاولة في انشائية النظر)، دار النشر المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، سنة 2018.

12. رجاء عيد، القول الشعري، منظومات معاصرة، دار النشر للمعارف، ط1، 1995.

13. رشيد بن جدّو، مقدمة كتاب هانس روبت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، دار النّشر ضفاف، ط 1، بيروت، لبنان ،2016.

14. سميرة سلامي، إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، التراث العربي.

15. السيوطي جلال الدين، الاتقان في علوم القران، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم، المكتبة العصري، (د ط)،1998، لبنان، ص199

16. صابر الحبّاشة، من قضايا الفكر اللِّساني في النحو والدّلالة واللّسانيّة، دار صفحات الدّراسات والنّشر ب واحد، دمشق 2009.

17. عادل مصطفى فهم، الفهم مدخل الى الهرمينو تقيا نظريه التأويل من أفلاطون الى جادامر دار النشر رؤيه ، ط1، القاهرة ،2007.

18. عايدي علي جمعة، الشعر والتأويل، دار النشر وكالة الصحافة العربية، ط1، القاهرة، 2019.

19. عبد الحق بلعباد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، بيروت، 2008.

20. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هاني السقا، دار لبن الجوزي، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

21. عبد الكريم شرقي، من فلسفات التأويل إلى نظريّات القراءة، مستويات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2007.

22. عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفجر للنشر والتوزيع، أربيل، العراق، ط1، سنة 2017.

23. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، دار النشر المكتب المصري لتوزيع المطبوعات (د.ط)، القاهرة، 1999.

24. عصام شرتح، النقد الجمالي، سلطة النص وسلطة المتلقي، دار الخليج، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط2، 2017.

25. علي عبد المنعم حسين، وبليغ حمدي إسماعيل، قراءة النص (رؤى لسانية معاصرة)، دار الصحافة العربية (د.ط)، سنة 2021.

26. عودة ناظم خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، سنة 1997.

27. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم الغربي للنشر والتوزيع، دولة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

28. قاسم سيزا، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 2002.

29. محمد السيد، الفضاء في الخطاب البنيوي (مقاربة تداولية)، دار المتوسط للنشر، القاهرة، ط2، سنة 2023.

30. محمّد خليف الحياني، التّأويليّة مقاربة وتطبيق مشروع قراءة شعر فاصل الغراوي، دار غيداء للنَّشر والتَّوزيع، سنة 2013.

31. محمد عبد الناصر، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر،1999.

32. محمود عبّاد عبد الواحد، قراءة النّص وجماليّات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر ط 1 ،1996.

33. موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والمتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير، ط1، الأردن، 2008.

34. موفّق الدّين، المقنع في فقه الإمام أحمد بن حنبل، دار النّشر العلميّة، المجلّد 3، ط 1، بيروت، لبنان ،2005.

35. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 5، بيروت، 1987.

36. نصر حامد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل دار النشر المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، 1997.

37. نعمان عبد الحميد بوقرة، معالم بحثية في اللسانيات التطبيقية وتطبيقات اللسانية الموسعة، دار الكتاب الأكاديمي، (د.ط)، الجزائر، 2022.

38. يوسف نور عوض، نظريّة النّقد الأدبي، أستاذ بجامعة مالفورد بإنجلترا، دار الأمان للنّشر، القاهرة، مصر 1993.
39. يوسف نور عوض، نظريّة النّقد الأدبي، دار الأمين، ط1، مصر، 1994.

**ثانيا: المراجع المترجمة:**

40. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، الدار البيضاء، ط1، المغرب ،1991.
41. جين ب تومبكنز، نقد إستجابة القارئ من الشّكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، دار النّشر، المجلس الأعلى للثّقافة، ط 1، سنة 1999.
42. دانيال كرمان، التّفكير السّريع والبطيئ، تر: شيماء طه الرّيدي ومحمد سعد الطّنطاوي، دار النّشر الهنداوي، المملكة المتّحدة، ط 1، سنة 2017.
43. روبرت سي هوليب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، سنة 1992.
44. روبرت هولب، نظريّة الإستقبال (مقدّمة نقديّة) ترجمة رعد جواد عبد الجليل، الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، ط1، سوريا، 1992.
45. روبرت هولب، نظريّة التّلقّي (مقدّمة نقديّة)، نزعة الدّين إسماعيل المكتبة الأكاديميّة، ط1، القاهرة، 2000.
46. فرناند هالين، وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر وقدم لها وعلق عليها: محمد خير البقاعي، دار النشر المركزي الإنسائي الحضاري، حلب، ط 1 سنة 1998.
47. فولفغان إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس المغرب، (د.ط)، 1987.
48. فيرناندهالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: وقدم لها وعلق عليها محمد خير البقاعي، دار النشر المركز الإنمائي الحضاري، حلب، ط1، سنة 1998.
49. لويس تايسون، النّظريات النّقديّة المعاصرة، الدّليل الميسّر للقارئ تر: أنس عبد الرّزاق المكتبي، النّشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، الرّياض ط 1 ،2006.
50. هانس روبيرت ياوس، نحو جمالية التلقي، محمد مسعادي، منشورات الكلية المعتمدة التخصصات، قارة مطبعة الأفق، فاس، المملكة المغربية، ط1.

51. محمود العبّاس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليّات التّلقّي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النّقدي، دار الفكر العربي، ط1، مصر ،1996.

**ثالثا: المعاجم:**

52. ابن منظور، لسان العرب، مج 5، ط1، دار صاورت بيروت، 1997.

53. تاج العروس من جواهر القاموس، مادة شعر، 91/6.

54. جمال الدّين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان (مادّة لقاء)، تر عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلميّة ط 1 بيروت، 2005.

55. طرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت لبنان.

56. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، قسم المعاجم والقواميس، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2008.

57. معجم علوم اللغة العربية، محمد سلمان الأشقر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1995.

58. ايمن رويحة، التداوي بالأعشاب (طريقة علمية تشمل الطب الحديث والقديم) جزء الألفاظ العربية، حرف الزاي، دار القلم للطباعة، (دط)، بيروت لبنان، 2016.

59. خليل احمد خليل، معجم الرموز، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995.

60. ابن فارس، مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج 1، 1979.

**رابعا: الرسائل الجامعية:**

61. أحلام العلمي، تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور الجماليات "القراءة والتلقي «، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الحديث المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، 2016/2015.

62. احمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي، مجلة جامعة دمشق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد الأول، دمشق، 2010.

63. آلاء داود محمد ناجي، شعر أبي القاسم الشّابّي في ضوء نظريّة التلقّي، مذكّرة ماجسيتير لغة عربيّة، قسم الّغة العربيّة، كلّبة الآداب والعلوم، جامعة الشّرق الأوسط، الأردن ،2012/2011.

64. بوترعة الطيب، التناص في الشعر المعاصر، قراءة في شعر مصطفى العماري، رسالة ماجستير، المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، الجزائر، 2011/2010

65. رضا معرف، التّجديد في النّقد العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النّقد الأدبي، كلية اللّغة والأدب العربي والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة باتنة 1 ،2017-2018.

66. زهر معز الدّين، جماليّة التّلقّي عند عبد القاهر الجرجاني، (أطروحة دكتوراه في النّقد الأدبي) ، اللّغة والأدب العربي ، كليّة اللّغة والأدب العربي والفنون ،جامعة باتنة 1 ،الجزائر ، 2017-2018 .

67. هشام معافة، ينطبق الفن عند غادامير، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الفلسفة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر 2009.

68. هواري بلقاسم، الطالب بوترعة الطيب، التناص في الشعر الجزائري،قراءة في شعر مصطفى الغماري، مذكرة ماجستير،وهران،2011 .

**خامسا: المجلات:**

69. حفيظة زين بوشلالق حكيمة، (مجلة قراءات استراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء المعنى في قصيدة "بلقيس")، العدد 1، سنة 2010، القسم مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر.

70. حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي،"في الخطاب عند المعري"، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2005.

71. خالد علي مصطفى عبد الرّضا عبد الرّزاق، (مجلّة ديالي-مفهومات نظرية القراءة والتلقي، الكلمة مفتاح، إقرأ تتقئ)، العدد 69، الجامعة المستنصرية، كلية الآداب، جامعة ديالي، كلية التربية للعلوم الإنسانية ،2017.

72. سنية القاسم الحركة الشعرية الفلسفية في بلادنا من خلال مجلة الجديد 1935-1985.

73. شارف مزاري، جمالية التلقي في القرآن الكريم (أدبية الإيقاع الإعجازي نموذجًا)، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2009.

74. شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبة في كتابه عيار الشعر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية العددان (3–4)، 2007.
75. الطاهر روابنية، شعرية الدال في بنية الاستهلال، السرد العربي القديم ضمن الماشئة والنص، أعمال ملتقى اللغة والأدب العربي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،1995
76. عبد الباقي عطا الله وديب جامة ، فيولوجيا القراءة عند آيزر ،مجلّة إشكالات في اللّغة والأدب ،العدد 1 ،مجلّة 10 ،كليّة تامنغست ،جامعه الجزائر .
77. عبد الرّحمان بن فيصل، القِراءة الفاعلة وَإنتاج النَّص،مجلّة جامعه بابل للعلوم الانسانيّة، قسم اللّغة العربيّة، كليّة الآداب بالدَّمام، مجلة 27 العدد 2، سنة 2019.
78. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، أفريل، 1998.
79. عبد العزيز حمّودة، المزايا المجدية من النّبوية إلى التّفكيك، عالم المعرفة، المجلّد للثّقافة والفنون والأدب، ط1، الكويت، أغسطس، 1997.
80. علي حمّود مجلّة الأثر بين إشكاليّات نظريّة التلقي ،(المصطلح المفهوم ، الإجراء) ،العدد 25 ،كلّية الآداب واللّغات ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ،2006.
81. علي حمودين والمسعود قاسم ،(مجلّة الأثر ، إشكالات نظريّة التّلقّي : المصطلح ،المفهوم ، الأجواء) ،العدد 25 ،كليّة الآداب واللّغات ،جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، الجزائر ، 2016 .
82. لزرق هواري، (مجلة تاريخ العلوم) التقنيات الحديثة في تجسيد مهارات المتلقي للقراءة الابتكارية)، العدد 9، سبتمبر 2017، جامعة مستغانم، الجزائر.
83. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب –الرموز الشعبية الأسطورية ودلالاتها السيميائية في نماذج من الشعر العربي المعاصر–، تركي المفيد، المجلد 7، 2010.
84. محمد خرماش: (مجلة الأقلام)، مفهوم القارئ وفعل القراءة في النقد الأدبي المعاصر، عدد5، سنة 1999.

85. يوسف وغليس، النقد الجزائري المعاصر اللّانسونية إلى الألسنيّة، رابطة إبداع الثّقافي، جامعة قسنطينة.

# فهرس المحتويات

## فهرس المحتويات


| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| شكر وعرفان | / |
| الإهداء | / |
| مقدمة | أ |
| **الفصل الأول: إشكالية القراءة والتلقي** | 2 |
| تمهيد | 3 |
| I- جماليّة التّلقي بين المفهوم والمصطلح | 3 |
| 1- مفهوم التّلقي | 3 |
| أ- لغة | 3 |
| ب- إصطلاحا | 4 |
| 2- نشأة جماليّة التّلقّي | 6 |
| II - جذور التلقي | 9 |
| 1- مرجعيّات التّلقّي عند الغرب | 9 |
| أ-الشكلانية الرّوسية ( les formalismes Russes (1915_1930 | 9 |
| ب/ بنيوية براغ (Cercle de Prague (1926-1948 | 10 |
| ج/ الهرمينوطيقا والفهم التاريخي عند "غادمير" | 11 |
| 2- التلقي عند العرب | 13 |
| أ- المتلقّي عند الجاحظ | 15 |
| ب- التلقي عند عبد القاهر الجرجاني ت(471ه) | 15 |
| ج- المتلقي عند حازم القرطاجني: ت (686ه) | 16 |
| د- وهب رومية | 17 |
| ه- ابن طباطبة | 17 |
| III-جهود رواد جمالية التلقي | 18 |
| 1- جهود هانس روبيرت ياوس أوجوس: Hans Robert Jauss | 18 |
| أ- تاريخ الأدب Histoire de la littérature: | 20 |

| | |
|---|---|
| ب- أفق الانتظار "Harison d'attent": | 21 |
| ج/ المسافة الجماليّة | 22 |
| 2-جهود فلوفانغ ايزرWOLF ANG ISER | 23 |
| أ- التفاعل بين النص والقارئ: " Interactionetntre le texte et le lecteur" | 24 |
| ب- القارئ الضمني "lecteur impliate" | 24 |
| ج- الفراغات والفجوات | 25 |
| IV - أنواع القراءة والقراء ونقد استجابةالقارئ: | 27 |
| 1- القراءة: "En lisant" | 29 |
| أ- القراءة الإسقاطية | 29 |
| ب- القراءة الشارحة | 29 |
| ج- القراءة الشعرية | 30 |
| 2- القارئ | 30 |
| أ- القارئ الخبير Le lecteur informe | 31 |
| ب/ القارئ المثالي Le lecteur parfait | 33 |
| ج/ القارئ الأعلى Le meilleur lecteur | 34 |
| 3- نقد استجابة القارئ | 35 |
| **الفصل الثاني: جمالية التلقي في ديوان زنابق النار لعبد السلام بشوات** | 40 |
| تمهيد | 41 |
| I -استراتيجية العنوان | 41 |
| 1- عنوان المدونة | 41 |
| 2- العناوين الداخلية | 43 |
| II -أفق الانتظار | 44 |
| 1- جمالية الجنس الأدبي | 45 |
| 2- التّواصل التّاريخي للقارئ مع العمل الأدبي | 47 |
| 3- الانزياح والعدول عن المألوف | 51 |

| | |
|---|---|
| III -القارئ الضّمني | 53 |
| IV -المسافة الجماليّة | 61 |
| 1- جماليّة اللّغة | 63 |
| 1-1- التّكرار | 63 |
| أ- تكرار الحرف | 64 |
| ب- تكرار الكلمة | 67 |
| ج- تكرار العبارة | 70 |
| د- تكرار الضمير | 73 |
| 1-2- الحذف | 76 |
| 1-3- تمظهرات التناص | 80 |
| أ- التناص الديني (القرآني) | 80 |
| ب- التناص الأدبي | 85 |
| - استحضار الشخصيات الأدبية | 85 |
| ب -استحضار رموز الطبيعة | 88 |
| البحر | 88 |
| الأرض | 89 |
| الحضارة | 91 |
| الشعر | 91 |
| ج- استحضار الرموز التاريخية | 93 |
| د- استحضار الشخصيات الأسطورية | 94 |
| الخاتمة | 98 |
| قائمة المصادر والمراجع | 102 |
| فهرس المحتويات | 111 |
| الملحق | 114 |

## الملحق

### I/ السيرة الذاتية للشاعر "عبد السلام بشوات"1-التعريف بالشّاعر

من مواليد (28/01/1994) مدينة الجزائر، ولاية تبسة، بلدية بئر العاتر، اسمه الكامل عبد السلام بشوات القرشي، حفظ القرآن في صغره على يد والده وأخيه وبعض شيوخ مدينته، اهتم بالأدب منذ صغره قراءة وحِفظاً وتذوقاً، نال شهادة البكالوريا شعبة آداب وفلسفة عام 2015م ليواصل تعليمه الجامعي بجامعة الشيخ العربي التبسي ونيال شهادة الليسانس في الدراسات الأدبية، ثم شهادة الماستر في الأدب الحديث والمعاصر.

شاعر شعبي وفصيح، شارك في العديد من الأمسيات والملتقيات المحلية كمهرجان الفروسية والتراث الشعبي سنة 2018م ببئرالعاتر "شاعرًا شعبيًّا"، والأيام الأدبية سنة 2018م "شاعرًّا فصيحًا وشعبيًا، وحل ّضيفا في الإذاعة الوطنية بتبسة عدة مرات، كان مهتم كثيرا بالشعر خاصتا الشعر الشعبي، يشتغل حاليًّا معلم قرآن.

**2- مؤلفاته**

-ديوان مطبوع وهو أول أعماله المطبوعة بعنوان " زنابق النّار" (شعر فصيح).

- مجموعة شعرية مخطوطة بعنوان "وابسمت جراحي" (جاءت كرد على الشاعر إبراهيم بشوات) الذي بادره بمجموعة شعر بعنوان " قلبان لرجل واحد ".
- ديوان شعري مخطوط بعنوان " أبجدية الماء والنّار".
- ديوان مخطوط بعنوان " دهشة الطِفل الأولى".
- قصائد عدة " غزلية ".
- عشرات من القصائد " الشعبية ".
- قصص مختلفة " الأغراض ".