



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر - بسكرة -



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
رقم التسجيل.....: :
الرقم التسلسلي.....:

جماليات التلّقي في شعر "يوسف وغيلسي" مقاربة وفق آليات نظرية التلّقي الألمانية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في الأدب الحديث والمعاصر

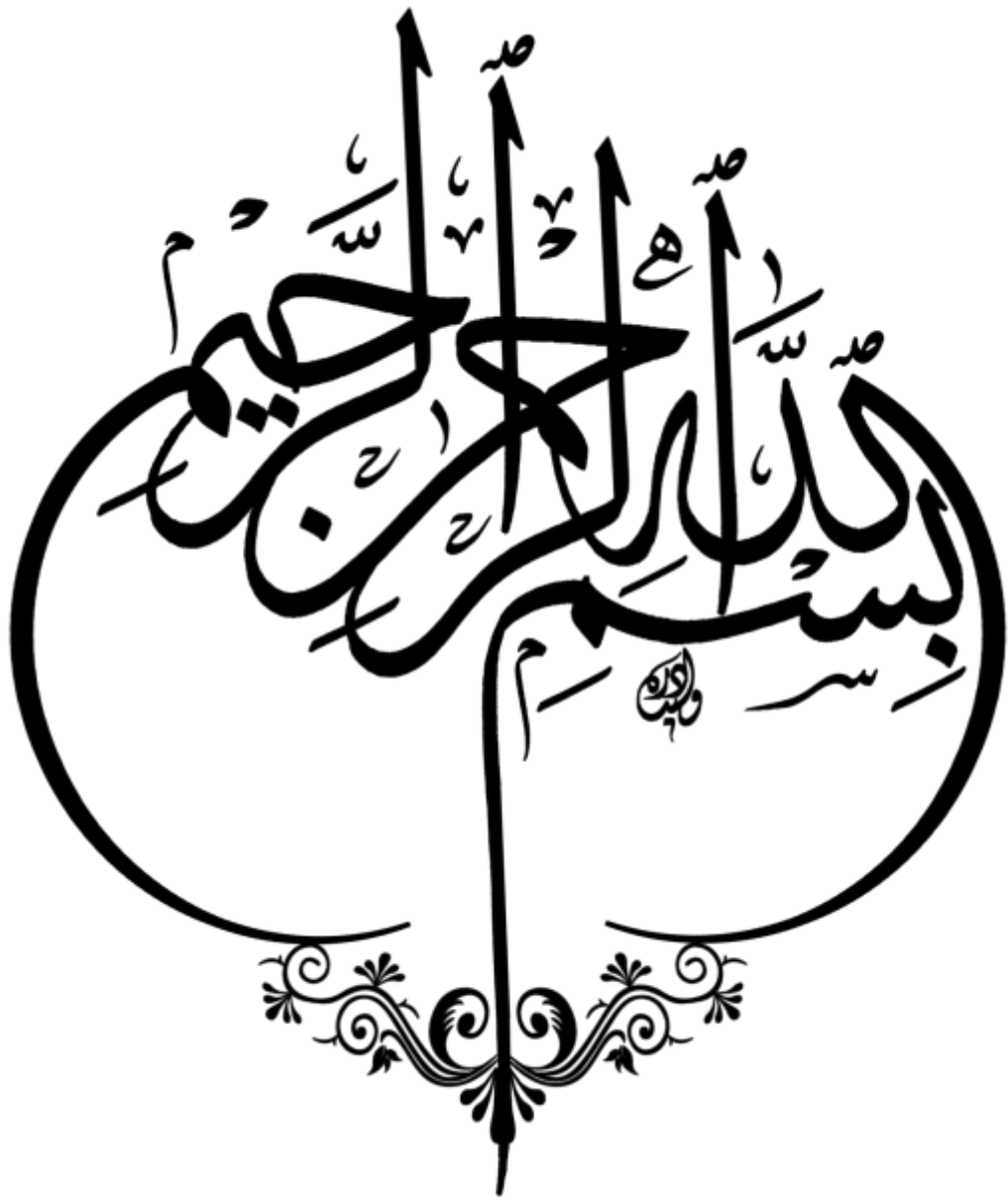
إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد عبد الله حربوش عبد الرزاق بن دحمان

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
علي بخوش	أستاذ	بسكرة	رئيسا
عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
سليم كرام	أستاذ	بسكرة	مناقشا
البشير مناعي	أستاذ	الوادي	مناقشا
رضا معرف	أستاذ محاضر أ	بسكرة	مناقشا
سامية آجقو	أستاذ	بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية 2023/2022



مقدمة

لقد كُلت جهود "ياوس" و "إيزر" في جامعة "كونستانس" الألمانية بميلاد نظرية نقدية مُعترف بها وسط زخم هائل من المناهج النقدية المقاربة للنصوص الأدبية في العصر الحديث، حيث تُرجمت هذه الجهود إلى آليات إجرائية مؤسّسة على أسس معرفية ونقدية يمكن بواسطتها مقارنة أيّ مُنجز إبداعي.

فنجاح هذه النظرية النقدية الحديثة عائد لاهتمامها بالقارئ كعنصر فعّال لا يمكن إغفاله في العملية النقدية، حيث فتحت له المجال واسعاً ليشارك في هذه العملية من خلال تأويلاته المتعدّدة، وهكذا دأب النقاد المعاصرون في تجريب آليات هذه النظرية لمقاربة النصوص الأدبية، ليس على الصعيد العالمي فحسب، بل على الصعيد العربي أيضاً، لما وجدوه لها من أثر فعّال في استنطاق الأسرار الجمالية لهذه النصوص.

لقد عرفت التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة مسارا حافلا نحو التطور والحدثة بسبب التميّز الذي حقّقه جلّ تجاربه التي انفتحت على آفاق إبداعية جديدة، وكسرت رتابة النظم الشعري الكلاسيكي سواء من حيث المضامين أو من حيث التشكيل الشعري، وهو ما أهل هذه التجارب لأن تكون مجالا خصبا للدراسات النقدية الحديثة، حيث تعدّدت المناهج المقاربة لها، ولعلّ نظرية التلقّي الألمانية أحدث هذه المناهج.

ولعلّ تجربة الشاعر الجزائري "يوسف وغليسي" من أبرز تلك التجارب الشعرية التي جسّدت وواكبت هذا المسار الحداثي في الجزائر من خلال مجموعتين شعريتين، أولاهما "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، وثانيهما "تغريبة جعفر الطيار"، ذلك أنّ من أهمّ ما يميّز هذا الشاعر ثقافته ذات المرجعيّات والمشارب المختلفة عن أبناء جيله، حيث أنتج هذا التّوّع الثقافي نصّاً شعريّاً مغايراً ومتفرداً أهّلته لأن يحظى باهتمام النقاد المُحدّثين.

من ثمّ جاء موضوع بحثنا موسوماً بـ "جماليات التلقّي في شعر يوسف وغليسي (مقاربة وفق آليات نظريّة التلقّي الألمانية)"، وقد تطلّب هذا الموضوع الاشتغال على محورين، اتّبع الأول مسار تشكّل نظريّة التلقّي الألمانية، الذي كان محصّلة تطوّر المناهج النقديّة المعاصرة ابتداءً من المؤلّف والنصّ ووصولاً إلى القارئ، في حين اشتغل المحور الثّاني على المسار التجريبيّ الذي قطّعه تجربة "يوسف وغليسي" الشعريّة مجسّدة في مجموعتيه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و "تغريبة جعفر الطيّار"، وصولاً إلى كشف مواطن التّفرد والاختلاف فيها، من خلال إسقاط الآليات الإجرائيّة لنظريّة التلقّي الألمانية على هاتين التجريبتين.

وبعد قراءتنا لهذه المدوّنة موضوع البحث، والاطّلاع على فرضيّات نظريّة التلقّي الألمانية فقد تبادر إلى ذهننا السّؤال الآتي:

- هل يمكن لآليات نظريّة التلقّي الألمانية أن تكشف عن مواطن التّفرد والتّميّز في تجربة "يوسف وغليسي" الشعريّة؟

ومن خلال هذا السّؤال الرّئيس واجهتنا أسئلة أخرى فرعية يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- أين تكمن خصوصيّة التّجربة الشعريّة "ليوسف وغليسي" انطلاقاً من تلقّيها في النّقد المعاصر؟

- هل فرض "يوسف وغليسي" سلطته على أعماله الشعريّة أم ترك المجال مفتوحاً أمام القارئ؟

- هل استجابت المجموعتان الشعريّتان موضوع الدّراسة لجميع الآليات والإجراءات التي قدّمتها نظريّة التلقّي الألمانية؟

إنّ الإجابة على هذه الأسئلة ستكشف عن دراسة نقدية محورها الذات المتلقية وتجاوبها وتفاعلها مع هذا المنجز الشعريّ الجزائري المعاصر علّها تظفر ببعض أسراره الجمالية وطاقاته الإبداعية، وهو بحث يكشف عن تجليات المتلقّي في ثنايا هذه المدونة، وما دام البحث العلميّ عملاً تكاملياً، فقد تمّ رصد مجموعة من الدراسات التي سبقتنا بالاشتغال عليه والتي يمكن تقسيمها إلى قسمين:

الأول منهما دراسات خاصّة بنظرية التلقّي وتطبيقاتها في النقد العربي القديم والمعاصر، أمّا القسم الثاني فتضمّن الدراسات التي اشتغلت على تجربة "يوسف وغليسي" الشعرية وقد فصلناها كالآتي:

1- دراسات اشتغلت على نظرية التلقّي وتطبيقاتها في النقد العربي القديم والمعاصر، ومنها: ما قدّمه الباحث "أسامة عميرات" في أطروحته للماجستير الموسومة بـ " نظرية التلقّي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر"، حيث ركّز على نشأة نظرية التلقّي وأصولها الفلسفية ومفاهيمها العامّة، ليعرّج على إرهاصات هذه النظريّة عند النقاد العرب القدماء من خلال تتبّع مظاهر استحضارهم للمتلقّي في آرائهم النقدية حول الأدب، كما تناول أيضاً حضور آليات هذه النظريّة عند النقاد العرب المعاصرين ومدى مواكبتهم لأحدث النظريات النقدية على المستوى العالمي، ليختم بحثه بدراسة تطبيقية لآليات هذه النظرية حول شعر "المتنبّي" أين تتبّع آراء القراء حول هذا الشعر، وآلية "المتوقّع واللامتوقّع" فيه ليصل إلى مواطن التميّز عند هذا الشاعر، ومنها أيضاً ما قدّمته الباحثتان "كريمة بلخامسة" في أطروحتها للدكتوراه الموسومة بـ "إشكالية التلقّي في أعمال كاتب ياسين الروائية"، و"أحلام العلمي" في أطروحتها للدكتوراه والموسومة بـ " تجربة عمارة لخص الروائية في ضوء جماليات القراءة والتلقّي"، وقد ركّزت الباحثتان في المحور الأوّل على نظرية التلقّي من

حيث النشأة والمنطلقات المعرفية والنقدية والمفاهيم العامة لها، أمّا في المحور الثاني فقد حاولت الباحثتان تطبيق آليات هذه النظرية مجسّدة في فرضيات "ياوس" و "إيزر" على أعمال روائية جزائرية حديثة، من خلال محاولة الوصول إلى مظاهر الاختلاف والتميّز في هذه التجارب من خلال تتبّع مدى حضور القارئ في هذه الأعمال.

2- الدّراسات التي اشتغلت على تجربة "يوسف وغيلسي" الشعريّة: ومنها ما ركّزت على مجموعته الأولى "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" كأطروحة الماجستير التي قدّمتها الباحثة "سعيدة عمروش" الموسومة بـ "سيميائية العنونة في ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليوسف وغيلسي"، وقد أشارت الباحثة إلى أهميّة هذه العتبة النصّية في الدّخول إلى عوالم النص عند النّقاد المعاصرين، كما ركّزت في دراستها التّطبيقية على العنوان كبنية معزولة أولاً، ثمّ في علاقته بالمضمون.

في حين ركّزت أغلب الدّراسات لهذه التجربة الشعريّة على المجموعة الثانية "تغريبة جعفر الطيّار" كتلك الدّراسة التي قدّمتها الباحثة "محمد العربي الأسد" في أطروحته للماجستير والموسومة بـ "بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيّار ليوسف وغيلسي"، حيث أقرّ بتميّز البنى الأسلوبية لهذه المجموعة الشعريّة في مستوياتها المختلفة، خاصّة المستوى الإيقاعي الذي يكشف وعي الشّاعر الحداثي للبنية الإيقاعية المتعلّقة بالقصيدة المعاصرة، وهناك دراسات أخرى لهذه المجموعة أوردناها في تتبّعنا لسلسلة تلقّيات التجربة الشعريّة للشّاعر.

هذا، ولأجل الإجابة على الأسئلة السّالفة فقد جاء بحثنا مُقسّماً إلى مقدّمة ومدخل

وثلاثة فصول وخاتمة، على النّحو الآتي:

أما المدخل فتم التطرق فيه للمنطلقات الفلسفية والنقدية لنظرية التلقي، وأما الفصل الأول الموسوم بـ "الإطار النظري لنظرية التلقي" فقد قسمناه إلى خمسة مباحث، يتضمن الأول تعريفاً للتلقي لغويًا واصطلاحياً، أما الثاني فتناولنا فيه نشأة هذه النظرية، أما الثالث فتضمن المفاهيم العامة لنظرية التلقي، أما الرابع والخامس ففيهما فرضيات كل من "ياوس" و "إيزر" النقدية.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقاً بامتياز، حيث حاولنا تطبيق فرضيات "ياوس" النقدية على ديوان "تغريبة جعفر الطيار" في ثلاثة مباحث تضمن الأول أفق التوقعات في هذا الديوان، وتضمن الثاني مظاهر المسافة الجمالية فيه، لنختم الفصل بمبحث حول تلقي الشاعر نفسه لتجربته في هذا الديوان في محاولة لاستكمال تجربة التلقي.

وحاولنا في الفصل الثالث تطبيق آليات "إيزر" النقدية في نقد استجابة القارئ على ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" في ثلاثة مباحث، الأول حول السجلات النصية، والثاني حول القارئ الضمني، والثالث حول تقنية الفراغات، وهي الآليات التي تختبر مدى حضور القارئ في نصوص هذه المجموعة الشعرية.

وقد انهينا البحث بخاتمة تضمنت مجمل النتائج التي توصلنا إليها من خلاله.

ومن أجل إنجاز هذه الدراسة استندنا إلى مجموعة من المصادر والمراجع، بدءاً بالمجموعتين الشعريتين "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و "تغريبة جعفر الطيار" باعتبارهما مصدر الدراسة، إضافة إلى مجموعة من المراجع العربية أهمها: "الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لـ "ناظم عودة خضر"، و "نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)" لـ "بشرى موسى صالح"، "المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي" لـ "نوال مصطفى أحمد إبراهيم"...

إضافة إلى مجموعة من المراجع المترجمة، أهمها: "جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)" لـ "هانز روبرت ياكوب"، "فعل القراءة (نظري جمالية التجاوب في الأدب)" لـ "فولفغانغ إيزر"...

إلى جانب بعض المعاجم والمجالات والدوريات والرسائل الجامعية، أوردناها جميعا مرتبة في قائمة المصادر والمراجع.

وقد اعتمدنا في إنجازنا لهذه الأطروحة على "المنهج التاريخي" في تتبعنا لمسار نشأة نظرية التلقي، إضافة إلى "المنهج الاستقرائي" في تطبيقنا لفرضيات كل من "هانز روبرت ياكوب" و "فولفغانغ إيزر" على المجموعتين الشعريتين "تغريبة جعفر الطيار" و "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار".

ولا يخلو أي بحث من صعوبات تعيق مسار الباحث، ومن بين الصعوبات التي واجهتنا عدم توفر المجموعة الشعرية "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" رغم اتصالنا بالشاعر الذي اعتذر نظرا لانقطاع طبعتها، وتحصلنا عليها في الأخير من عند الأستاذ الدكتور "علي سعادة" - رحمه الله -، إضافة إلى قلة الدراسات التي اشتغلت على هذه المدونة خاصة في ضوء منهج القراءة والتلقي.

وبفضل الله وعونه وتوفيقه تمكنا من إتمام هذا البحث. - فله الحمد والشكر أولا و آخر، ثم بفضل الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور "عبد الرزاق بن دحمان"، الذي تتبّع هذا البحث بإرشاداته وتوجيهاته القيمة، فله منّا جزيل الشكر والتقدير.

كما نتقدم بالشكر لصاحب المدونة الشاعر الدكتور "يوسف وغيلسي" الذي كان لنا معه شرف اللقاء وأمدنا بنسخ من كتبه النقدية ومجموعته الشعرية "تغريبة جعفر الطيار"، كما لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته.

ولا ننسى أن نشكر لجنة المناقشة الموقرة التي تحمّلت عناء قراءة هذا البحث وتصويب هفواته، كما لا يفوتنا أن نشكر هيئة قسم اللغة والأدب العربي وكلية الآداب واللّغاب بجامعة محمد خيضر ببسكرة التي احتضنتنا من بداية التسجيل إلى التّخرّج، كما أشكر في الختام كلّ أفراد أسرتي الذين ساندوني لإتمام هذا البحث، والله نسأل التّوفيق والسّداد.

مدخل: المنطلقات المعرفية

لنظرية التلقي.

- تمهيد.

أولاً: المنطلقات الفلسفية.

1- إدموند هوسرل.

2- رومان إنجاردن.

3 - هانس جيورج غادمير.

ثانياً: المنطلقات النقدية.

1- الشكلانية الروسية.

2- بنيوية براغ.

3- سوسيولوجيا الأدب

تمهيد.

لقد شهد العصر الحديث ثراءً وغنىً منقطع النظير في المناهج النقدية المقاربة للظاهرة الإبداعية واستكناه أسرارها الجمالية، غير أنّ هذه المناهج الحديثة في أسئلتها ورؤاها "تدور في إطار ثلاث أساسي للنقد الأدبي هو: المؤلف - النص - القارئ"¹، و بمعنى آخر يمكن ترجمة عناصر نظرية التوصيل "رومان جاكسون" في ضوء منطلقات هذه المناهج النقدية كما يلي :

مرسل / مؤلف ← رسالة / نص ← مرسل إليه / قارئ (متلقي)

من خلال المخطط السابق يمكن تصنيف مناهج النقد الحديثة بحسب زاوية نظرها إلى عناصر العملية الإبداعية السابقة إلى اتجاهات ثلاث بارزة في الساحة النقدية الحديثة والمعاصرة، وهي:

الاتجاه الأول :

اتجاه صبّ اهتمامه على المؤلف/المبدع، أو المرسل بتعبير "جاكسون" في مخطته التوصيلي، بعلّة أنّ معرفة كُنه أيّ منتج يستلزم الإحاطة بآلة إنتاجه وظروف نشأتها وتكوينها، ولذلك عملت مناهج هذا الاتجاه على دخول عالم النص من أطره الخارجية وسياقاته الظرفية التاريخية والاجتماعية والنفسية ...، وهي دعوة ضمنية إلى الاهتمام بالمرجعيات الخارجية مع تحفّظ على الدخول في النص إلا من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع"²، ولذلك سُميت مناهج هذا الاتجاه بالمناهج السياقية أو الخارجية، وهذا قد مهّد الطريق أمام علوم إنسانية بعيدة عن ميدان الأدب لتتناول الظاهرة الأدبية بالدراسة

¹ - عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري، القاهرة، ط1، 1999، ص2.

² - بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط 1، 2007، ص 21.

والتحليل، فما دام النص الأدبي إبداعاً فريداً وجد علم النفس طريقه إليه ليؤسس للمنهج النفسي في تحليل النص الأدبي، وإذا اعتبرنا أنّ هذا النص يبدعه فرد منغرس في جماعة فقد تناوله علم الاجتماع من هذا الجانب لينشأ بذلك المنهج الاجتماعي في تحليل الظاهرة الإبداعية، كما أنّ هذه الظاهرة قيلت في زمان وعصر معين فقد فتح الباب أمام علم التاريخ ليتأسس بذلك المنهج التاريخي كمنهج له آلياته المعتمدة في تناول الظاهرة الأدبية.

الاتجاه الثاني :

اتّجه ركّزت مناهجه على العنصر الثاني للعملية الإبداعية وهو: "النص"، حيث يُعتبر نقدُ هذا الاتجاه بمثابة "ثورة" في الساحة النقدية والأدبية العالمية منها والعربية، حيث قام على أنقاض ما خلفته المناهج السياقية السابقة من مُغالاة في تناول الظاهرة الأدبية والنص الأدبي من كل الجوانب عدا ما يجعل منه نصّاً أدبياً وهو شكله ووظائف اللغة فيه، حيث غالت هذه المناهج بحق في جعل النص الأدبي وثيقة كوثائق الحالة المدنية تعكس حياة المبدع وبيئته وجنسه وعصره، ممّا حتمّ أصحاب هذا الاتجاه النقدي إلى ضرورة هدم هذا البناء النقدي الكلاسيكي، وإعادة بناء أنموذج نقدي جديد يعيد للنص الأدبي ماهيته الحقيقية، ويرتكز أساساً على شكل النص وصورته وبُناه الداخلية، فمنه المنطلق وإليه المنتهى، وإلغاء المرجعيّات الخارجية المحيطة به، والحدّ من سلطة المؤلف إلى درجة أن نادى بعض أعلامه بموته، أو اغتياله في الدراسة النقدية لأيّ نصّ أدبي إبداعي، ذلك أنّ دراسة بنية النص الداخلية كفيلاً بالكشف عن الطاقات الجمالية للظاهرة الإبداعية، لذلك "يُعتبر العمل الأدبي بالنسبة إلى هذا النقد أولاً وقبل كلّ شيء نظاماً للأدلة (signes)، وأكدت المناهج النقدية القريبة العهد حدثتها عن طريق العودة إلى النص. ربّما لم يقيم النقد بأيّ شيء، وهو لا يستطيع القيام بشيء، ما لم يقرر أنّ العمل الأدبي أو أيّ جزء

منه نصّ قبل كلّ شيء¹، وقد قادت بناء هذا الأنموذج النقدي الجديد ثلاثة مناهج بارزة في السّاحة النقدية الحديثة هي: المنهج الشّكلاني الرّوسي، والمنهج البنيوي، والمنهج الأسلوبي.

إنّ انغلاق هذه المناهج على النصّ عجلّ في تغيّر الأنموذج النقدي من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وإنّ هذه الحركة الأخيرة "التي ظهرت في منتصف ستينيات القرن الماضي (أي في عزّ الرواج البنيوي) ليست قطيعة في المسار البنيوي إنّما هي في أقصى تقدير نقطة انعطاف - بالمفهوم الرياضي - في منحنى الدّالة البنيوية، تعبّر عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأمّلها في مسار تطوّرها² فتمخّض عن هذه الحركة التصحيحية المعرفية منهج نقدي بارز هو "المنهج التفكيكي أو التفكيكية (déconstruction)"، وليست التفكيكية إلا مظهرا نقديا لهذه الحركة الفلسفية، بل هي مرادف لها في كثير من الكتابات النقدية والفلسفية³.

ولا يسعنا المقام هنا للإسهاب في آليات هذا المنهج وآراء منظّريه كجاك دريدا و رولان بارت ...، ولكن بنظرة عامة، فإنّ التفكيكية تعطي السّلطة الحقيقية للقارئ لا المؤلّف كما تركّز تركيزا كبيرا على الكتابة باقتلاع مفاهيم الكلام والصوت وتقتل أحادية الدلالة، وتدعو إلى تشنّت المعنى بتخليص النصّ من القراءات الأحادية، وتدعو التفكيكية

¹ - بيير مارك دو بيازي وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1994، ص167.

² يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428 - 2007، ص168.

³ يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إلى موت المؤلف (بارت) وميلاد القارئ، وتعتبر النص جملة من النصوص السابقة أو إقصاءً لنصوص متعددة"¹ .

ومن ثمَّ فبمجيء التفكيكية بدأ القارئ يشارك في عملية إنتاج / إبداع النص ولم يكن ذلك إلا بعد أن جهر أحد رواد التفكيك وهو (رولان بارت) بموت المؤلف، فالتفكيكية "قد أعلنت موت المؤلف بصورة رسمية بعد إشاعات رددتها البنيويون والنقاد الجدد"². ولعلَّ صدع "بارت" بموت المؤلف هو تبشير منه في الوقت نفسه بميلاد عصر القارئ كعنصر فعال في إنتاج النص"³.

وكذلك لعلَّ هذا ما أدى إلى جنوح أحد رواد التفكيك (التشريح) في الوطن العربي وهو "عبد الله الغدامي"، إلى تفكيكية "رولان بارت" غاضاً الطرف عن آراء "دريدا" في المنهج نفسه، حيث يقول: "ولقد أميل إلى نهج "بارت" التشريحي لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص، ولأنه يعتمد إلى تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه، وهذا هو هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه"⁴، أي محبة القارئ للنص، والتفاعل معه، ومن ثمَّ المشاركة في إنتاج معانيه.

وهكذا تغيّر النموذج النقدي بتحول السلطة من بنية النص إلى القارئ، "فإذا كانت أغلب الاتجاهات البنيوية المعاصرة قد أعلنت من سلطة النص text، ولم تُعِر اهتماماً مماثلاً لبقية العناصر والعوامل التي تقع خارجه كالمؤلف والقارئ والواقع الخارجي

¹ فطيمة زهرة اسماعيل، القراءة التفكيكية، مجلة عود الند، العدد: 79: 2013/01. وموقعها:

www.oudnad.net

² عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، أبريل 1998، ص337.

³ ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص171.

⁴ عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص89.

والتاريخي فإن الاتجاهات المسماة بـ"ما بعد البنيوية - post structuralisme - وبشكل خاص الاتجاه المسمى بـ "التفكيك أو التشريح - " déconstruction ، قد أعلنت من سلطة القراءة والقارئ، بل راح النقد الأدبي نفسه يُعدُّ ضرباً من القراءة"¹، وهكذا يفتح لنا المجال للحديث عن الاتجاه الثالث لمناهج النقد الأدبي الحديثة.

الاتجاه الثالث:

قراءة تهتم بالقارئ/المتلقي، أو هي مقارنة كرسّت سلطة المتلقي أو أعادت لها الاعتبار بعد فترة من الإغفال والتناسي، لقد أعيد القارئ ودوره إلى المشهد النقدي بعد أن هيمنت سلطة المؤلف والسياق وبعدهما سلطة النص والنسق بتعبير "ياوس"²، فلم يعد القارئ(المُرسل إليه) بذلك مجرد مستهلك سلبي للنص، أو مجرد وعاء تُخزّن فيه الرسالة (النص) المرسل من طرف المبدع (المؤلف/المرسل)، بل أصبح مشاركاً فعّالاً في عملية إنتاج / إبداع النص، ومن ثمّ فمعنى النص لا يكتسب وجوده الفعلي والحقيقي إلاّ عندما تتلقاه ذات القارئ بالفهم وإعادة البناء، فينهار بذلك مبدأ جاهزية المعنى وأسبقيته، لتحلّ محله تعدّد القراءات والتأويلات، حيث "أصبح القراء أحراراً في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أيّ اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحراراً في أن ينالوا لذّتهم

¹ فاضل تامر، اللغة الثانية، بحث في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دط، 1994، ص41.

² استعمل كلمة "النموذج" أحد أقطاب مدرسة كونستانس الألمانية وهو "هانز روبرت ياوس" عام 1969، في مقالة تاريخية تحت عنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" ، تعرّض فيها للمسار التاريخي للمناهج النقدية، وقرّر أنّ الظروف مهياة لثورة في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م، ص31.

من النص، وأن يتابعوا - حين يشاءون - تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول"¹.

وهكذا فالنص يتجدد مع كل قراءة تُعدُّ بدورها إساءة لقراءة أخرى²، في عملية تبشّر بميلاد عصر جديد هو عصر القارئ/المتلقي. "وهكذا شهدنا مع بدايات النصف الأخير من هذا القرن اتجاها نقديا مؤثرا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي وتفاعله معه من خلال آفاق من التوقعات ذلك هو نقد (جماليات التلقي)"³.

على أنّ هذا الاتجاه القائم على (سلطة القارئ) منقسم إلى منظورات ومدارس، تجمع بينها قواسم مشتركة هي:

" - إعادة الاعتبار للقارئ .

- الاهتمام بالتفاعل الذي يحدث بين النص والقارئ .

- الاحتفاء بمنجزات اللسانيات وفلسفة اللغة .

- العلاقة الوطيدة بعالم الأفكار وبالفلسفة"⁴.

بيد أنّ التأسيس الفعلي لنظرية ذات أصول معرفية للتلقي والقراءة يعود للمدرسة

الألمانية الحديثة في جماليات التلقي، وبالأخص جهود وأعمال فقهاء جامعة كونستانس، "

¹ رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص121.

² ينظر: فاضل تامر، اللغة الثانية بحث في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص46.

³ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص98.

⁴ يُنظر: يحيى رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي الإستراتيجية والإجراء، عالم الكتب الحديث، إريد، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، دط، 2007، ص13.

فبعض النقاد الألمان المعاصرين قد أعلنوا فعلا عن ميلاد علم جمال خاص بالتلقي أو

التقبل¹، أي ميلاد نظرية جديدة تُسمّى بنظرية التلقي أو التقبل **reception theory**.

إنّ هذا التحوّل في المسار النقدي المُقارب للنّص بين العناصر الثلاثة للإبداع

(مؤلف - نص - متلقي)، يُعتبر - في الحقيقة - تحوّلًا في حركة الذات والموضوع (بالمفهوم

الفلسفي)، وهو ما نسج الخيوط المنهجية للنظرية الأدبية المعاصرة، وهذا ما أقرته الناقدة

"بشرى موسى صالح" عندما قالت: "ولا بدّ من الإشارة إلى أن المناقلة والارتحال بين أطر

النّص وما حول النّص ليست سوى تحولات في حركة الذات والموضوع اقترابا وابتعادا، ممّا

حاك هذا كلّه في خيوط منهجية شكّلت نسيج النظرية الأدبيّة المعاصرة"².

إنّ نظريّة التلقي الألمانية تُعدّ بمثابة " ثورة " في الدراسات النقدية الأدبية المعاصرة

باعتبارها نظريّة متكاملة لاقت القبول وسط النّقاد بآلياتها وإجراءاتها، واحترامها لمبدأ نشوء

النظريات النقدية الحديثة، وهو الانطلاق من مفاهيم معرفية ابستمولوجية وفلسفية صحيحة،

لتصل إلى مستوى البحث والإجراء.

وبناء عليه، فمن المنطقي قبل الخوض في بحث الإطار النظري والإجرائي لهذه

النظرية، الإلمام بهذه الأصول المعرفية والفلسفية التي رفعت عليها نظرية التلقي قواعدا،

"لأنّه غير خاف أنّ البحث في الأصول المعرفية للمناهج أمر أساس للإلمام بالركيزة

الفكرية لها، وتوجيه الأبعاد الإجرائية توجيهها فاعلا"³.

¹ فاضل تامر، اللغة الثانية، بحث في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 41.

² بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2001، ص 33.

³ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المرجع نفسه، ص 32.

كما تجدر الإشارة - إلى جانب هذه الأصول الفلسفية - إلى نظريات ومقاربات نقدية حديثة كان لها الأثر العظيم في شدّ أزر هذه النظرية، وتوسيع أطرها المفاهيمية والإجرائية، ولذلك يقتضي البحث عن أصول ومنطلقات نشوء نظرية التلقي البحث في الأصول المعرفية والفلسفية ، وكذلك في الأصول النقدية لها.

أولاً: المنطلقات الفلسفية لنظرية التلقي.

إنّ ظهور اتجاه جديد في الأدب أو النقد، تستدعيه الحاجة الملحة للتغيير بمظهر استبدالي للنموذج السابق، غير أنّ النظرية الجديدة لا يمكن أن تُوجد من فراغ، بل لا تنهض إلاّ على خلفيات ومنطلقات أو جذور، وهو ما أشار إليه "روبرت هولب" حين قال: "إنّ ظهور مدخل جديد إلى الأدب، خصوصاً إذا كان هذا المدخل يدّعي لنفسه وضعاً نموذجياً يوئدّ لا محالة سلسلة من الدراسات التي تستكشف الجذور، ومن ثمّ تُعفى على دعاوى الأصالة"¹.

وتتعلق جمالية التلقي كنظرية نقدية بالفلسفة " الظاهراتية phenomenologie

تعلّقاً قويا وضروريا في الوقت نفسه"²، "وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية، هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنوية، فإنّ نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة"³، ولا يمكن الإلمام بمفاهيم هذه الفلسفة التي شكّلت مُطلقاً لجماليات التلقي الألمانية، إلاّ بالعودة إلى أهمّ أعلامها الذين تُشكّل إسهاماتهم الفكرية "سندا فلسفياً للنظرية، وهم: هوسرل إدموند، انجاردن، وجادمير"⁴.

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص48.
² ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص75.

³ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص33 .

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص33.

1. إدموند هوسرل (E . Husserl).

أهمّ فلاسفة الظّاهراتية في أوربا، إذ أنّ "لفظة فينومينولوجيا، تُذكر خصوصا في زمننا الحاضر بشأن "إدموند هوسرل"، ومنظومته، وكذلك المذاهب المرتبطة به"¹. على غرار "الهيرمينوطيقا"، التي تُعتبر "فينومينولوجيا الوجود، والفهم الوجودي كما جاءت عند "هايدغر"²، هذا الأخير الذي كان ثاني اثنين مع هوسرل أقاما دعائم الهرمينوطيقا والظّاهراتية المعاصرة، وسنعود لعلاقته "بهوسرل" في ما يلي من هذا البحث.

وعودة إلى "هوسرل"، "فقد حاول أن يؤسس أركان المعرفة ومعايير الحقيقة العلمية بتجاوز التجريبية والمثالية الفلسفية من خلال كتابه: المباحث المنطقية(1900-1901)، وكتابة الأفكار"³، فالفلسفة الفينومينولوجية لأدموند هوسرل "تمفصل نقدها للمذهبية الموضوعية على إشكالية إيجابية تشقّ طريقها لأنطولوجيا الفهم"⁴، فهو يعيد الاعتبار للذات في عملية الإدراك، فماهية الموضوع يكتسبها من خلال إدراك الذات له، وقد جاء "هوسرل" بمفاهيم تُعتبر مفاتيح فهم فلسفته الظّاهراتية، فنجد عنده:
أ. مفهوم المتعالي.

"إنّ هوسرل يعلّمنا هذا الدرس الذي أعطاه سنة 1907 عن فكرة الفينومينولوجيا، حيث شرع لأول مرة في وضع إشكاليّة الاختزال الترانسندنتالي (المتعالي/transcendental) أي: (ردّ المعطيات في الشعور الساذج إلى ظواهر متعالية في

¹ نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص34.

² صفاء عبد السلام علي جعفر، هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000، ص28.

³ فنسنت ليتش، النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات، تر: محمد يحي، مراجعة: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص168.

⁴ بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص39.

الشعور المحض) أنّ المحايثة بالمعنى الفينومينولوجي (المحايثة الخالصة) لا تُردّ إلى مجرد مضامين واقعية لتجارب معيّنة بل تحتوي كذلك على المحايثة القصدية¹، وبمعنى آخر، إنّ "المعنى الموضوعي - أي الخالي من المعطيات المُسبقة - ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصّصا في الشعور"²، فالشعور ركنٌ مهمّ في نظرية "هوسرل"، إذ أنّ "الاتصال المباشر بين الشعور والشّيء هو منبع كلّ تجربة، يصبح من الممكن أن يُقال: الشعور ماهية الأشياء"³، ولذلك فإنّ معنى الظاهرة - عند هوسرل - "مرتبط على نحو أساسيّ بعمليات الفهم الفرديّ الخالص (understanding)، أي أنّ المعنى هو خلاصة الفهم الفرديّ الخالص، وهذه العملية تُسمّى بـ: المتعالي"⁴، ومنه فالنصّ كظاهرة إبداعية لا تكتسب وجودها الحقيقيّ إلا بتدخّل من الذات القارئة، وهذا المفهوم (المتعالي) من المفاهيم الأساسية التي ارتكزت عليها جماليات التلقّي الألمانية الحديثة.

ب . مفهوم القصدية.

وهو ثاني المفاهيم التي أفرزتها الفلسفة الظاهرية لدى "هوسرل"، ويُسمّى أيضا بمفهوم "قصدية الوعي"، *l'intentionnalité de la conscience*، أي كونه موجّها نحو موضوع، والقصدية تعني تأكيد المبدأ المثالي الذاتي الذي يقرّ بأن ليس هناك موضوع بدون ذات، وأنّ موضوع المعرفة لا يوجد خارج وعي الذات المركّز عليه، وهي بذلك تتضمّن (أي القصدية)، الشعور الفعّال الذي يصنع موضوعه في الإدراك كما أنّ كلّ فكر يتعلّق بشيء ما بما أنّه يقصد شيئا⁵، أي أنّ القصدية شعور قصديّ (الأنية بتعبير

¹ نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص38.

² ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقّي، ص75.

³ نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص35.

⁴ ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقّي، ص75.

⁵ نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص35.

آخر) يقتضي أنّ "المعنى لا يتكوّن في التجربة والمعطيات السابقة (كما في فلسفة كانط الوضعية)، بل يتكوّن من خلال الفهم الذاتي والشّعور القصدي الأني بإزائه"¹.

وبالمفهوم الأدبيّ، فإنّ معنى الظاهرة الأدبية يتحقق بمشاركة الذات المتلقية فهما وإدراكا، فتتأى بذلك عن أيّ فهم مُعطى سلفا، أو جاهز مُسبقا، وهو النّمودج الذي استدركته جماليات التلقي الألمانية عن المناهج التي سبقتها.

2 - رومان انجاردن (R- Ingarden).

ويُعدّ من تلامذة "إدموند هوسرل"، ومن مستعملي مفهومه الفينومينولوجي "المتعالّي" مُخرجا إياه من طابعه النظريّ والمثالي إلى طابع إجرائيّ عمليّ، فمفهوم "المتعالّي" عنده يقتضي "أنّ الظاهرة - وهو يطبّق ذلك على العمل الأدبيّ - تنطوي باستمرار على بنيتين، بنية ثابتة (يسمّيها نمطية)، وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة (يسمّيها مادية)، وهي تشكّل الأساس الأسلوبّي للعمل الأدبي، وإنّ معنى أية ظاهرة، لا يستبعد ما تعنيه البنية النمطية (الثابتة) للظاهرة، بل إنّ المعنى هو حصيلة العمل الأدبيّ وفعل الفهم"²، وهو عين الاختلاف بينه وبين أستاذه "هوسرل".

هذا "ويُعدّ كتاب "انجاردن" العمل الأدبي الفني 1931، والمجلّد الموافق له: إدراك العمل الفني الأدبي 1937، شاهدا على التأثير الذي مارسه عليه أستاذه وصديقه هوسرل، وقد ذاعت شهرة الكتاب الأوّل بسبب وصفه للعمل الأدبيّ بأنّه تشكّل طبقيّ، وأنّ الطبقات التي تشكّل بني هذا العمل تتميز بأنّها ذات خصائص متغيرة، بمعنى أنّها تضمّ مضامين مختلفة وتلعب أدوارا مختلفة في العمل، إلّا أنّها تتميز أيضا باعتمادها على

¹ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص34.

²ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص75.

بعضها وترابطها العضوي¹، وطبقات العمل الأدبي - حسب إنجاردن - هي: "الطبقة الأولى التي تشمل (المادة الأولى للأدب) كالأصوات اللفظية والإيقاع، وتضم الطبقة الثانية كل الوحدات الحاملة للمعنى، أما الطبقة الثالثة فتتمثل في الأشياء المعروضة، أما الرابعة فهي وجهات النظر المؤطرة"²، فإدراك الظاهرة الأدبية بقصدية "إنجاردن" قائم على عامل يُوجد في ذاتها (أي في العمل الأدبي ذاته)، وهذا ما تمثله الطبقات الثلاث الأولى، وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي) وهو ما تمثله الطبقة الرابعة، هذه الأخيرة تكتسي عند "إنجاردن" أهمية خالصة، حيث تطوّرت فيما بعد إلى مفهوم الفجوات عند إيزر³.

بمعنى أنّ الوصف الظاهراتي لدى "إنجاردن" " يأخذ في الاعتبار وحدات المعنى والموضوعات المتعددة، وهنا فإنّ الكتابة أو مشروعها لا يمكن تحقّقه كاملاً، ذلك أنّه ينتظر وقتاً ومكاناً وفاعلاً آخر لا يمكن أن يكون حاضراً لمؤلفه إلا في هيئة غياب"⁴، وهو المتلقي الذي تستقرّه الوحدات اللغوية الكامنة في النصّ فيعلّق عليها بالتعويض أو ملء الثغرات من بنية الفهم عنده.

3 - هانس جيورج جادامير (G. Gadamer).

وهو صاحب مفهوم "الأفق التاريخي" أو أفق التّاريخ، حيث استعمل هذا المفهوم "في تفسير التّاريخ، حيث لا يكون ثمة تحقّق خارج زمانية الكائن، التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي فتُعطي للحاضر بُعداً يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي،

¹ يُنظر: إيان ماكلين، التأويل والقراءة، تر: خالدة حامد، مجلة أفق الثقافة، 11 أبريل 2002، ص5،4. وموقعها: www.ifouq.com.

² يُنظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص61، 62.

³ يُنظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص37، 38.

⁴ ماهر الكتبياني، الظاهراتية المنطلق والانفتاح، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، الموقع: www.anoor.se.

ويمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم¹، كما يُسمّى هذا الطرح "الغاداميري" أيضا بنظرية "الوعي بالتحديد التاريخي"، وهي فعل تأويلي بخصوص آثار الماضي والوثائق المتعلقة به²، وهو ما أكّده "غامير" نفسه في شرحه لهذا الفعل التأويلي التاريخي في قوله: "يتعلق الأمر الآن ببنية الفهم، واقعيا التي يتأسس عليها فنّ التأويل فهو الانتماء إلى التراث (...)"، في هذه اللحظة تتدخل قاعدة تأويلية تراثية لإنقاذنا³، "فبول ريكور" في تلقّيه لنظرية الوعي التاريخي "غامير"، يُقرّ أنّها مقولة لاستيعاب التاريخ، فمفهوم "تاريخ التأثيرات" يعني الوعي بأننا مُعرّضون للتاريخ ولفعله بكيفية لا يمكن معها أن نحدّد بموضوعية هذا التأثير علينا⁴.

ويمثّل "غامير" لشرح نظريته، بقوله: "دراسة نصّ بلغة أجنبية تساعدنا كمثال قبل أن نفهم شيئا من جملة ما عموما، فإننا نعمل وفق البنية القبلية التي تؤسس بذلك القاعدة الرئيسية للفهم البعدي، هذا التطور محكوم بمعنى شامل نستهدفه ومُبرّر بعلاقات يمنحنا إياها سياق قبلي، لكن هذا المعنى الشامل والمسبق ينتظر أن يُؤكّد أو يُصحّح ليتمكّن من تشكيل وحدة القصد المنسجم"⁵ أو الأفق الجديد .

وهذا المفهوم عند "غامير" تطوّر فيما بعد بما يُطلق عليه مصطلح "أفق التوقّع عند يابوس"، وهو لديه مدوّنة تضمّ معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير

¹ بسام قطّوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص163.

² نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، ص57.

³ هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2006، ص40.

⁴ يُنظر: بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، عين الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001، ص272.

⁵ هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، المرجع نفسه، ص41.

تمتلك قيمةً متغيرةً في كل عملية فهم¹، هذه المعايير التي تتعرض للتغيير "تصيب المتلقي بخيبة، إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معايير السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد"².

وهكذا ارتكزت مفاهيم جماليات التلقي الألمانية على هذه المفاهيم الفلسفية الظاهرية بدءاً "بهوسرل" وانتهاءً "بغادامير"، إضافة إلى النظريات المرتبطة بهذه الفلسفة على غرار نظريات ميرلوبونتي، جون بول سارتر، هايدجر...، هذا الأخير الذي أثرى الهيرمينوطيقا الفلسفية المعاصرة بإسهاماته الفكرية، فالهيرمينوطيقا الفلسفية تؤمن بأنّ المفسّر (المؤل) ليس محايداً في عملية الفهم، إذ أنّ أفقه المعرفي وذهنيته وقبلياته تتدخل يقينا في تفسير النصّ أو العمل الفني أو الحادثة التاريخية، ومن المستحيل أن يتأتى معنى الحادثة أو النصّ من دون أيّ تأثير ذهنيّة المفسّر³.

ومما تقدّم يمكن الاستنتاج أنّ الظاهرية كانت مؤثلاً للعديد من الاتجاهات الفلسفية ما بعد الحداثوية التي اشتغلت على أساس فاعلية الذات في استدعاء المعنى وكشف الغموض الذي بدوره يوّد معانٍ أخرى مغايرة، وكذا سير القراءات بصورة لا متناهية أو متناظرة⁴.

وهكذا شكّلت الظاهرية وما يرتبط بها من اتجاهات فلسفية سندا معرفياً، ومناخاً مناسباً، وأرضية خصبة لميلاد ونشوء نظرية تنشد الجماليات ليس في مؤلّف النصّ ومبدعه، ولا في النصّ ذاته، بل فيمن يتلقاه لحظة ميلاده، وهو القارئ/ المتلقي.

¹ بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 163.

² ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 102.

³ أحمد واعظي، ماهية الهيرمينوطيقا، ترجمة: حيدر نجف، مجلة المحجة، العدد السادس، 2003م - 1423هـ.

⁴ ماهر الكتيباني، الظاهرية المنطق والافتتاح، مؤسسة النور للثقافة والاعلام، الموقع:

ثانيا: المنطلقات النقدية لنظرية التلقي.

ويُقصد بها تلك المقاربات النقدية التي شكّلت أرضية صلبة وخلفية نقدية كان لها تأثير واضح في استكمال المشروع النقدي لدى أقطاب نظرية التلقي الألمانية، وسنستأنس بما اختاره "روبرت هولب" من نظريات نقدية مساندة لهذا المشروع، وهي: "الشكلانية الروسية، وبنوية براغ، وسوسيولوجيا الأدب"¹.

1 - الشكلانية الروسية.

لقد سبقت الإشارة إلى أنّ "الشكلانية" مشروع نقدي يمثل أول شعلة فتيل الثورة ضدّ المناهج السياقية من خلال إعادة الاعتبار للنص، وأنّ موضوع الدراسة النقدية ليس الأدب، بل الأدبية التي لا تتحقّق إلا من خلال "الشكل" أو "طريقة الصياغة"، كما دعت إلى علمنة الدراسات والبحوث النقدية وفق قواعد موضوعية، مما جعلها ركيزة أساسية في المشروع البنيوي.

ولذلك، "فإن أهمية الشكلانية الروسية بالنسبة إلى النقد الألماني في الستينيات المتأخرة يصعب كذلك إغفالها"²، إذ لا شك "أنّ قطب المتلقي لم يغيب تماما في مبادئ النظرية الشكلانية"³، بالرغم من تركيزها على النص كمنطق للبحث والدراسة النقدية، وعليه، يمكن تبيان مكانة المتلقي ودوره في النظرية الشكلانية بالنظر إلى بعض المصطلحات التي تطرحها وأهمّها:

أ - التحفيز.

¹ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص48.

² المرجع نفسه، ص50.

³ علي بخوش، المتلقي في النظرية الشكلانية الروسية، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد الثالث، الجزائر، 2018، ص27.

وهو مفهوم يتعلّق بالمبنى الحكائي عند "توماشفسكي"، فهو ذو أهميّة كبيرة لهذا المبنى، "فالحافز ما هو إلا صياغة فنيّة للأحداث"¹، أو هو طريقة نسج الأحداث ونسبتها لشخصيات بشكل يثير الاهتمام، ويقسم "توماشفسكي" الحوافز في النثر إلى "التحفيز التآلفي والواقعي والجمالي، ويربطها بفنّ ظهور الشخصيات في العمل الإبداعي، فارتباط حافز معيّن بشخصية يشدّ انتباه القارئ"²، فعندما يشترط "توماشفسكي" في العمل الأدبي إثارة الاهتمام، وجلب الانتباه، فهو يقرّ بأهمية المتلقي في العملية الإبداعية، إذ على المبدع أن يضعه دائما نصب عينيه، وإلا كان الفشل مآل عمله في الأخير.

ب - التّغريب.

وهو مرتبط بالابتعاد عن كل ما هو مألوف واعتيادي في الأعمال الأدبية، "لأنّ العادة والزّوتين تُفقد الأشياء جوهرها، ومدى الإحساس بها لكن عن طريق انحراف اللغة، والقوالب اللغوية التي تُعيد لنا إحساسنا بالأشياء بطريقة تُخالف الطّريقة العادية التي ألفناها، إذ أنّ التّغريب غالبا ما يلتصق بالأشكال غير العادية في الإبداع الأدبي، ممّا يدفع بالمتلقي إلى اكتشاف تلك الحوادث الموجودة في المتن الإبداعي، وكأنّه في رحلة اكتشاف الجديد من الممارسة التّغريبية، في كلّ مرّة يقوم فيها المبدع بإضفاء تلك اللّمسة التفاعلية"³.

وكثيرا ما يذكر "شكوفسكي" المتلقي مرتبطا بمفهوم التّغريب أو كسر الألفة، الذي يتحقق بإحدى طريقتين: إمّا عن طريق الاستعمال غير المألوف للتقنيات اللّغوية وإمّا عن

¹ عبد الله إبراهيم، وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996، ص14.

² عبد الله إبراهيم، وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المرجع نفسه، ص15.

³ فاطمة الزهراء شوار، الشكلائية الروسية وتقنية التّغريب، ندوة حول الشكلائية الروسية ومستقبل النقد المعاصر، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015/12/09، ص04.

طريق الأحداث غير المتوقعة¹، وإنّ هذا "الانتهاك أو الانحراف هو بعض ما يوجد في الشعر توثراً يبعث بطريقة ما في نفس المتلقي إيقاعاً يتناغم مع إيقاع النص"²، ومعنى هذا أنّ مصطلح التغريب يتعلّق بالمتلقي الذي يحس بالفنية والجمالية في الأعمال الأدبية، كلّما انحرقت عن المألوف واخترقت كيان ما اعتاد من النماذج الأدبية في أشكالها اللغوية، وأحداثها المضمونية.

ج - الإدراك.

أو إدراك الشكل، وهذا الدور منوط بالقارئ الذي عليه أن يدرك التميّز في الأعمال الأدبية، "فشكلوفسكي" في تحليله لوظيفة الفنّ يعزو أهمية للطريقة التي يتصوّر بها القارئ نصّاً ما³، ولذلك تقتضي وظيفة المبدع والفن خلخلة إدراك هذا القارئ وإخراجه من عاديته، ولذلك يلتمس الشكلاونيون الغرابة وكسر الألفة في الأعمال الأدبية قصد تحقيق الاستجابة لدى المتلقي/القارئ.

ويرى "روبرت هولب" أنّ تصوّر "التطور الأدبي" أو التاريخ الأدبي عند الشكلانيين، له تأثير على نظرية التلقي، حيث أنّ نظرية التطوّر في الفنّ قوامها أنّ الممارسة الأدبية الراهنة تقرّر إلى حدّ ما هو مألوف، لذلك فإنّ ما يطرأ على الفنّ من تغييرات إنّما تحدث عن طريق رفض الطُّرز الفنية المعاصرة، وبذلك تتعاقب الأجيال والمدارس التي تحاول كلّ منها في دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية مثيرة ومحرّضة⁴.

¹ يُنظر: قرواز نجمة، النّقد الشكلاني، مجلة النصّ، العدد: 21، جوان 2017، ص103.

² علي بخوش، المتلقي في النظرية الشكلانية الروسية، ص29.

³ إلرود إيش، جان كوهن وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996، ص25.

⁴ يُنظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص57.

كما أن نظرية التطور في الفن عند الشكلايين لا تُعِين على تفسير ما يطرأ من
تغيّرات في القواعد الأدبية فحسب، بل تُعِين كذلك على تفسير ما يطرأ من تحوّل في المسلك
النّقدي عند الحكم على الأعمال الأدبية " النّظمية " خلال الحقب المختلفة¹، وهكذا تتحوّل
الدّراسة من التاريخ الأدبي وتطوّر الفنون الأدبية عبر التاريخ، إلى تاريخ التّلقيّ الذي يدرس
الأحكام النّقديّة للأعمال الأدبية عبر مسار الزّمن، "وقد كان لهذه الأفكار الخاصّة
بديناميات التاريخ استخداماتها عند كلّ من "ياوس" في فكرته عن أفق التّوقعات، و
"إيزر" في فكرته عن الفجوات².

2 - بنيوية براغ.

تُعتبر امتدادا للشكلائية الرّوسية، "فقد عاش ميراث الشكلايين الرّوس في
تشيكوسلوفاكيا عبر حلقة براغ / براك اللّسانية (1926-1948)...، لقد حفّزت هذه
الحلقة بقوة تطوّر البنيوية في ميادين منها ميدان علم الأدب، من هذه الزّاوية تكتسب
دراسات موكروفسكي* وفليكس* فوديك (أو فوديشكا) أهمية كبيرة³، إذ تُعتبر جهودهما
من بين أعلام الحلقة الأكثر تأثيرا في نظرية التلقي الألمانية⁴، وسنتتبع بعض المفاهيم التي
جاء بها هذان العلّمان وعلاقتها بنظرية التلقي.

أ- موكروفسكي.

يُعتبر مصدرا مهمّا في ألمانيا، فقد كانت أعماله من أكثر المصادر النظرية سيادة
في ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينيات والسنوات الأولى من العقد

¹ يُنظر: المرجع السابق، ص 59.

² يُنظر: المرجع نفسه، ص 59.

³ الرودابش، جان كوهن وآخرون، نظرية الأدب في ق 20، ترجمة: محمد العمري، ص 29.

⁴ يُنظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقديّة، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص 57.

السبعين، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كثير من كتاباته، وحيثما كانت تُذكر نظرية المتلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت هناك إشارة إلى موكروفسكي¹.

إنّ من المفاهيم الجديدة التي جاء بها "موكروفسكي" تعريفه للفنّ بأنّه "واقعة سيميائية، وقد عبّر عن هذا المفهوم خلال محاضرة له بمناسبة المؤتمر العالمي السابع للفلسفة (1934)"²، وقد ربط هذا المفهوم بالنصّ الأدبي باعتباره فنّاً من الفنون، وعليه "فالنصّ الأدبي - حسب - دليل وبنية من الأدلّة، كما يمثّل كذلك قيمة، وما دام النصّ دليلاً فهو يحوي مظهرين هما: الرّمز الخارجي (الدّال)، والدّلالة المُمثّلة (المدلول)، ولا يمكن للعمل الأدبي أن يُختزل في مظهره المادي (الدّال والذي يسميه العرّض)، ذلك أنّ النصّ المادي (الرّمز الخارجي للنصّ (الدّال)) لا يتمثّل بدلالة إلاّ بفعل الإدراك (الذي هو من عمل القارئ)، وموضوع علم الجمال ليس هو العرّض (الدّال) بل هو الموضوع الجمالي (المدلول) أي التعبير وما رافق العرّض في وعي المتلقّي"³، أي أنّ المظهر الخارجي للنص لا قيمة له إلا عندما يدركه المتلقي في وعيه، فينتج بذلك المدلول.

إنّ أهم أمر تفتنّ إليه "موكروفسكي" في أبحاثه النظرية عن الأدب والأعمال الأدبية هو دراسة "العلاقة بين الأدب والمجتمع"⁴، "لقد شكّل تفسير الواقع الاجتماعي والنصّ الأدبي الجزء الأكبر من نظريته"⁵، ولذلك "يلجّ موكروفسكي على أنّ تأويل العمل الأدبي وتقويمه مُعرّض للتغيّر بحسب تغيّر الخلفية الثقافية والاجتماعية التي أدرك العرّض (الدّال) في

¹ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبي، ص 77.

² إرودايش، جان كوهن، وآخرون، نظرية الأدب في ق 20، ترجمة: محمد العمري، ص 29.

³ ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

⁴ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبي، ص 77.

⁵ المرجع نفسه، ص 77.

علاقته معها"¹، أي أنّ المتلقي مهما كان مقامه أو - المدرك بتعبيره - يتأثر بالأنساق الاجتماعية، فقد أدرك "موكروفسكي" أنّ الطبقات الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية الخارجة عن نطاق الجمالي تقوم بدور مهمّ في تأسيس المعايير وتغييرها"²، أي تأسيس المعايير الأدبية وتغييرها بمعايير فنية جديدة تؤديّ بذلك إلى سيرورة عملية التلقّي عبر التاريخ الأدبي.

ب - فليكس فوديسكا أو (فوديشكا).

وهو تلميذ "موكروفسكي" حيث ظهر اهتمامه بمشكلات التلقّي في جهوده المركّزة على تاريخ الأدب، فقد كان من نصيبه "أن يتعرّف نظرية التلقّي بصورة أكثر منهجية بوصفها مجالاً مشروعاً للدراسة...، إنّ "فوديشكا" في دراسته المجملّة لثلاث من الوظائف الأساسية لتاريخ الأدب قد أدرج المشكلات المتعلقة بالتلقّي ضمن المجموع الثالث من موضوعاته"³، فقد ألقى على مؤرخ الأدب بثلاث مهمات*، تتمثل المهمة الثالثة منها "في دراسة تلقّي النصوص الأدبية، لأن تلقّي الأدب تابع للمعايير الأدبية كما هو تابع للانزياحات سواء كانت متوقعة أو محتملة بالنسبة لهذه المعايير، ودور مؤرخ الأدب هو

¹ إرودايش، جان كوهن، وآخرون، نظرية الأدب في ق 20، ترجمة: محمد العمري، ص 30.

² روبرت هولب، نظرية التلقّي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص 74.

³ المرجع نفسه، ص 76.

* تتمثل المهمة الأولى لمؤرخ الأدب حسب فوديشكا، في دراسة النصوص الأدبية في لحظة معينة، فالنصوص الأدبية مندمجة في نظام تاريخي، ولا يمكن أن تُدرّس باعتبارها ظواهر معزولة، أمّا المهمة الثانية، هي دراسة إنتاج النصّ لتعرّف الأزمنة القائمة في العلاقة بين مبدع النصّ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي يعمل فيه. ينظر: إرودايش، وجان كوهن وآخرون، نظرية الأدب في ق 20، ترجمة: محمد العمري، ص 31.

تفسير وتحليل التغيرات التي تظهر في نسق المعايير الأدبية المتبناة من طرف مختلف مجموعات الجمهور"¹.

وبهذه المفاهيم يوضع الأساس النظري لنظرية التلقي، من طرف أصحاب حلقة "براغ" البنيوية التشيكية، "والواقع أنّ ياوس يدين بالكثير للبنويين التشيكيين، وهذا لا يصدّق على موكروفسكي وحده بل يصدّق على فليكس فوديكاً"² أيضاً.

3 - سوسيولوجيا الأدب.

وهي حقل نقدي يقارب الأدب من منظور اجتماعي سوسيولوجي، يخالف النظرة السياقية التقليدية، "وإنّ أية دراسة للأديب تطمح إلى اكتساب طابع سوسيولوجي يجب أن تتناول واحدة من ركائزه الثلاث أو جميعها معا وهي: الكتاب أو النتاج الأدبي والكاتب والقارئ مع ما يتفرّع من مسائل ثانوية عن هذه العناصر الرئيسية"³، أي أنّها لا تركز على بيئة المؤلف فقط (كما هو سائد) بل تدرس الرّكائز الثلاث للعملية الإبداعية (مؤلف - نص - قارئ) من وجهة نظر اجتماعية، وبالتالي فإنّ سوسيولوجيا الأدب تسعى إلى "مدرسة المراحل التي يقطعها الصّنيع الأدبي "إنتاجا" و"تشرًا"، وكيفية استقباله من طرف القراء باعتبارهم مستهلكين للمنتوج"⁴، وباهتمام هذه النظرة بالجمهور/ المتلقّي للخطاب الأدبي هو ما يمدّ جسور العلاقة بينها وبين نظرية التلقي الحديثة، فالجمهور المتلقي له دور مهم في أدب المبدع، يقول "روبير سكاربيت": "إنّ أيّ أديب عندما يكتب يستحضر في وجدانه

¹ ينظر : المرجع السابق ص77.

² المرجع نفسه، ص30.

³ روبر سكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة: آمال أنطون عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص9.

⁴ بوسكين مجاهد، دينامية التلقي، القراءة في سوسيولوجيا الأدب، مجلّة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، الجزائر، العدد41، 2018/05/31، ص43.

جمهوراً ما ولو لم يكن إلا هو نفسه، فإنّ أيّ شيء لا يُعتبر معبّراً إن لم يُوجّه إلى أحد¹.
ولذلك "تُعَدُّ الشّهرة والذّيوع أمراً متعلّقاً بالاستجابة النّقديّة، وحتّى الآن كان تتبّعها مبنيّاً
على إفاذات شبه رسميّة يُفترَض أنّها تعبّر عن القارئ العام في فترة ما"².
ولذلك حمل أحد أعلام سوسيوولوجيا الأدب (في ألمانيا) وهو "جوليان هيرش" على عاتقه
دراسة الكيفيّة التي ينشأ بها الحُكم المتعلّق بالشّهرة والسبب في نشأته، في كتاب ألفه
تحت عنوان "أصل الشّهرة"³، وتُعتبر مفاهيم "جوليان هيرش" من أكثر مفاهيم السوسيوولوجيا
الأدبية في ألمانيا، حيث شكّلت مناخاً معرفياً لنشأة نظريّة التلقّي⁴. وذلك من خلال نقله
"التّركيز على الموضوع (الفرد المتميّز) إلى التّركيز على الذات المقرّرة للقيمة أو المدركة
(الشّخص أو الجماعات التي تنسب الشّهرة إلى الفرد)، وبعبارة أخرى فإنّه بدلاً من الوقوع
في حبال الموضوع يطرح السّؤال من منطلق نظري في التلقّي"⁵.

إنّ سوسيوولوجيا الأدب لم يكن لها تأثير مباشر على نظرية التلقّي - مثل الفلسفة
الظّاهراتية - بقدر ما شكّلت بمفاهيمها مناخاً فكرياً ساعد على انتشار النّظرية ونجاحها، وهذا
ما أكّده "روبرت هولب"، عندما قال: "إنّ العلاقة بين سوسيوولوجيا الأدب ونظريّة التلقّي من
المحتمل أنّها لم تكن علاقة تأثير مباشر أو مجرد علاقة علّة ومعلول، ولكن يبدو مؤكداً
إلى حدّ بعيد أنّ تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعيّة قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكّن
لنظريّة التلقّي وعمل على نجاحها"⁶.

¹ روبرت سكاربيت، سوسيوولوجيا الأدب، ترجمة: آمال أنطون عرموني، المرجع نفسه، ص 105.

² رينيه ويلك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، دط،
1412هـ، 1992م، ص 140.

³ يُنظر: روبرت هولب، نظرية التلقّي، مقدّمة نقديّة، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص 92.

⁴ يُنظر: المرجع نفسه، ص 90 - 92.

⁵ المرجع نفسه، ص 92.

⁶ المرجع نفسه، ص 96.

وهكذا تأسست نظرية التلقي كنموذج نقدي مكتمل، فهي بمثابة "الزَّهَان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلّى للأبعاد الثلاثة (المؤلف - النص - القارئ)، تصهرها جميعاً في آلية القراءة الحديثة"¹.

لقد بات أكيدا ظهور نظرية نقدية ذات مفاهيم إجرائية تُعنى بشكل فعلي بالملتقى كيف لا؟، وقد ارتكزت على أسس ابستمولوجية ومنطلقات فلسفية وأصول نقدية صحيحة، وبصيغة أخرى قد أُعيد القارئ إلى المتن بعد أن كان على الهامش يُنظر إليه كمستهلك للإبداع، فأصبح مشاركا في عملية إنتاج معنى النص الأدبي، وكلّ هذا بفضل هذه النظرية القرائية الواضحة المعالم، إنّها نظرية التلقي الألمانية (أو جماليات التلقي).

¹ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص32.

الفصل الأول: الإطار النظري والمفاهيمي لنظرية التلقي

المبحث الأول: تعريف التلقي.

أولاً: التعريف اللغوي للتلقي.

ثانياً: التعريف الاصطلاحي للتلقي.

1 . التلقي والنظرية الأدبية الحديثة.

2 . المفهوم الجمالي للتلقي.

المبحث الثاني: نشأة نظرية التلقي ومبررات ظهورها.

المبحث الثالث: المفاهيم العامة لنظرية التلقي.

أولاً: حرية المتلقي/القارئ.

ثانياً: المشاركة الفعلة للمتلقي في بناء المعنى.

ثالثاً: وظيفة المتعة الجمالية.

المبحث الرابع: فرضيات "ياوس" النقدية.

أولاً: أفق التوقعات.

ثانياً: المسافة الجمالية.

ثالثاً: مفهوم اندماج الأفق.

المبحث الخامس: فرضيات "إيزر" النقدية.

أولاً: التفاعل بين القارئ والنص.

ثانياً: القارئ الضمني.

ثالثاً: الفراغات.

المبحث الأول: تعريف التلقي.

أولاً: التعريف اللغوي للتلقي.

يقتضي البحث اللغوي لمصطلح "التلقي" العودة إلى المصدر الأول للشريعة الإسلامية وهو القرآن الكريم، فقد ورد هذا المصطلح في مواضع من آي هذا القرآن، نذكر منها قوله تعالى: ((فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه))¹، وقوله أيضاً: ((وما يلقاها إلا الذين صبروا وما يلقاها إلا ذو حظٍ عظيم))²، وقوله تعالى: ((وانك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم))³، والمعنى الغالب على كلمة التلقي في هذه الآيات هو التقبل أو الاستقبال والتلقن، فمثلاً في معنى قوله تعالى: ((وانك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم))، أي: "وان هذا القرآن الذي ينزل عليك وتتلقفه وتتلقنه ينزل من لدن عند حكيم عليم"⁴، أما في معنى قوله تعالى: ((وما يلقاها إلا الذين صبروا))، فيقول "ابن كثير" في تفسيرها: "أي وما يقبل هذه الوصية ويعمل بها إلا من صبر على ذلك فإنه يشقّ على النفوس"⁵.

وإضافة إلى معنى الاستقبال والتلقن الذي أفاده مصطلح التلقي في القرآن الكريم، فإنّ "دلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي تنبّه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إحياءات

¹ سورة البقرة، الآية 37.

² سورة فصلت، الآية 34.

³ سورة النمل الآية 06.

⁴ عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تسيير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمان بن معلا اللويحق، دار ابن حزم، لبنان، ط1، 1424 هـ - 2003 م، ص 572.

⁵ إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 1433 هـ - 2012 م، ص 1845.

و إشارات إلى عملية التفاعل النفسي والدّهني مع النص، حيث تُردّ لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفتنة، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها¹. وإذا عدنا إلى المعاجم العربية القديمة، فلا يخرج مصطلح التلقي عن إطار الاستقبال والتقبّل الذي أشار إليه القرآن الكريم سلفا، فقد ورد في لسان العرب: "فيقال في العربية: تلقاه أي: استقبله، قال الزّهري: والتلقي هو الاستقبال، ومنه قوله تعالى: ((وما يلقاها إلاّ الذين صبروا وما يلقاها إلاّ ذو حظّ عظيم))"².

وإذا ما ذهبنا إلى أحد أعمدة البلاغة العربية القديمة وهو "الزمخشري"، في معجمه "أساس البلاغة"، فلا نجده يُخرج كلمة التلقي عمّا سبق من المعاني أي الاستقبال والتقبّل، فيقول: "وتلقاه: استقبله، ((ونهى عن تلقي الركبان))، وتلقيته منه: تلقنته"³.

وما دام التلقي لغويا يدلّ على التقبّل والاستقبال عند العرب قديما، فإنّ هذه الدلالة تخصّ المتلقي/المستقبل كطرف في العملية التواصلية، وعليه تجدر الإشارة إلى مظاهر الاهتمام بهذا الطّرف في ثنايا التراث النقدي والأدبي عند العرب قديما، وإلى مختلف أشكال التلقي عندهم.

إنّ اجتهادات العرب النّقدية والأدبية قديما لا تخلو من إشارات مبثوثة هنا وهناك عن التلقي وإشكالاته، وقد أحسن الدّكتور "محمود عبّاس عبد الواحد" الدّلالة إلى ذلك، حين قال: "إذا كان طبيعيا أن يخلو تراثنا النّقدي من فلسفة عامّة تنظّم جماليات التلقي أو مفهوم الاستقبال فليس معناه أنّ رصيدنا النّقدي قد خلا من عناية رواده بهذا الموضوع،

¹ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1417هـ. 1996م، ص14.

² أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج13، ج1، دار صادر، لبنان، ط1، 2003، ص625، مادة(القي).

³ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج2، دار الكتب العالمية، لبنان، ط1، 1419هـ. 1998م، ص178.

فعلى العكس من ذلك كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطاً في جملة أحكامهم بقضايا النص¹، أي أنّ تلك الأحكام النقدية حول النص وقيّمته وجودته لا تخلو من إشارات تواصلية مع المتلقي، إذ يُعتبر "البحث عن المتعة الفنيّة من أبرز منافذ التواصل مع المتلقي، ومن أهمّ قنوات البثّ المباشر لدى نقّادنا مع اختلاف مستوياتهم وقدراتهم في استلهاهم عرائس الجمال في النص"²، وهذا ما يؤكد أنّ نقّادنا القدامى اهتموا بالعملية الإبداعية ومختلف العناصر المساعدة على إنجازها اهتماماً كبيراً، وذلك من خلال توضيح أهميّة ودور كل طرف من أطراف العملية التواصلية أي المبدع والمتلقي عن طريق النصّ الأدبي، ويؤكد ذلك الدكتور "محمد المبارك" في قوله: "اعتنى النّقد العربي القديم بالمتلقي سامعاً وقارئاً، وبلغت هذه العناية أوجّها في عصور ازدهار النّقد، وظهور المصنّفات النقدية، وتأثر النّقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللّغة و الكلام و الفلسفة، وبلغت هذه العناية حدّاً يدفعنا إلى القول إنّ النّقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمّة من منازل الأدب وقصدّه بخطابه النّقدي وحثّ الشعراء على أن يكون شعّهم متوجّهاً إليه فهو الموهل الذي يقف الأدب عنده وهو الغاية من كل قصيد وإنشاد"³.

إنّ التّنقيب عن دور المتلقي في حفريات النّقد الفطري زمن أدب الجاهلية يُعدّ - في الظّاهر - أمراً محفوفاً بالمخاطر والمزالق، إلّا أنّ الحقيقة عكس ذلك، إذ لا يقلّ دور المتلقي الجاهلي شأناً عن دور أيّ متلقٍ في العصور اللاحقة، وحتى عصرنا الحالي الذي ظهرت فيه نظرية التلقي باعتبارها منهجاً يهتم بالمتلقي ودوره في العملية الإبداعية، إذ ليس وجود هذه النظرية من أوجد التلقي بحد ذاته، إنّما تساعد نظرية التلقي على فهم دور متلقي

¹ . محمود عباس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص78.

² . المصدر نفسه، ص78.

³ . محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص09.

العمل الأدبي في أي عصر من العصور أو مجتمع من المجتمعات"¹، فهذا المستوى الذي بلغه المتلقي في الجاهلية في عملية التواصل والفهم للنتاج الشعري آنذاك يكشفه النظر إلى الشعر الجاهلي المتميز بكل ما فيه من أساليب وموضوعات وقوالب شكلية، فالشعر الجاهلي الرّصين المتن لا يعكس براعة الذات المبدعة فحسب، بقدر ما يعكس رقابة وسلطة المتلقي على هذه الذات التي بدورها تضطلع إلى إرضائه و إمتاعه.

ومن نماذج فطنة المتلقي الجاهلي ونفاذ بصيرته في الشعر، ما عابه العرب في شعر النابغة الذبياني من إقواء، "ولم يستطع أحد أن يصارح النابغة بهذا العيب حتى دخل يثرب مرّة فأسمعوه غناء قوله:

أمن آل ميّة رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد ، وغير مزوّد
زعم البوارح أنّ رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الأسود

ففظن فلم يعد إلى ذلك"²، بمعنى أنّ المتلقي فرّض على النابغة الذبياني(المبدع) منطق إعادة النظر في الخلل الذي أوجده في أبياته، إذ أنّ "الإقواء أثر من آثار طفولة الشعر، ودليل على أن العربي لم يهتد مرة واحدة إلى وحدة حركة الروي، فذمه نوع من البصر بالشعر، نوع من النقد قائم على وقع الشعر في السمع وعلى الانسجام والتماثل في القافية"³، وبهذه الأحكام - وإن اعتُبرت ساذجة فطرية - قام المتلقي برفع شعر الجاهلية إلى المتانة والجودة و الرصانة، بفضل رقابته المفروضة على الذات المبدعة آنذاك.

¹. محمد ناجح محمد حسن، الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، أطروحة مقدمة لاستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية (لم تُنشر)، إشراف: د.إحسان الديك، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2004، ص191.

². طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ، دار الفيصلية، السعودية، دط، 1425هـ . 2004م، ص23.

³. طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ، المرجع نفسه، ص19.

وعندما بزغت شمس الإسلام على جزيرة العرب مثل القرآن الكريم عاملا آخر مميزا لنظرية التلقي العربية، "إذ أوجد نوعين من التلقي أحدهما مرتبط بالآخر هما التلقي الشفاهي والقراءة، فالإنصات لتلاوة القرآن الكريم هو تلق شفاهي ما بقيت للزمان بقية، إذ لا يُكتفى بقراءة القرآن فلا بدّ من السماع إذن، والسماع تلق شفاهي دون شك"¹.

إنّ من مظاهر اعتناء القرآن الكريم بالمتلقي، ومخاطبة فهمه ليكتمل المعنى في ذهنه - وإن كان مجلى والنقص من صفات الإنسان -، ما ورد في سورة القصص، من قصة سيدنا موسى عليه السلام مع ابنتي سيدنا شعيب عليه السلام في قوله تعالى: ((فسقى لهما ثم تولى إلى الظلّ فقال ربّ إني لما أنزلت إليّ من خير فقير، فجاءته إحداها تمشي على استحياء قالت إنّ أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا فلما جاءه وقصّ عليه القصص قال لا تخف نجوت من القوم الظالمين))².

إنّ بين سقي موسى عليه السلام للمرأتين ومجيء إحداها إليه مرة أخرى حدثا تركه القرآن الكريم للمتلقي ليستكمله في ذهنه، "إذ لما رجعت المرأتان سريعا بالغنم إلى أبيهما، أنكر حالهما بسبب مجيئهما سريعا، فسألتهما عن خبرهما، فقصّتا عليه ما فعل موسى عليه السلام، فبعث إحداهما لتدعوه إلى أبيها"³، ومن صور توجّه القرآن الكريم إلى المتلقي ما ورد في قوله تعالى: ((ق، والقرآن المجيد، بل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب))⁴، فقد أقسم الله سبحانه بالقرآن المجيد تعظيما له، إلّا أنّ جواب القسم غير وراذ في الآية، "فهو مضمون الكلام بعد القسم، وهو إثبات النبوة و

¹ . محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 285.

² . سورة القصص، الآية 24، 25.

³ . اسماعيل ابن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، ج 3، ص 155.

⁴ . سورة ق، الآية (1، 2).

إثبات المعاد وتقديره و تحقيقه"¹، أي أنّ جواب القسم موجّه إلى الكفار تقديره: سوف تبعثون يوم القيامة وهذا لا شكّ فيه ولا ريب، "فالمتلقّي السّامع للقرآن والقارئ له هو الذي شكّل دلالة الجواب، لقد أبقى نصّ القرآن الكريم الجواب مفتوحا و إن أوحى به خير ما يكون الإيحاء، أراد أن يُبقي للمتلقّي دورا وافقا شكله بنفسه، كي يتواصل ويتمنّ ويغذّ السير في استجلاء معاني النصّ، ونستطيع أن نضع عددا من الأجوبة في صياغات متعددة وفي إطار المعنى السياقي الذي أساسه التصديق بوعد الله والتّحذير من تجاوز حدوده سبحانه"²، وإنّ هذه الآيات "هي رسائل إلهية تضمّنت نصوصا مدعّمة بحجج قوية تدعو الإنسان المتلقّي إلى الرّجوع إلى طريق الحقّ والسير في طريق الله الذي يقود إلى النّجاح والسّعادة دوما"³.

ومن تجلّيات المتلقّي في القرآن الكريم أيضا ما ورد في أهمّ علم من علومه، وهو علم التجويد والقراءات في باب يسمّى باب "الوقف والابتداء"، إذ الواجب على طالب علوم القرآن الإمام بهذا الجانب لما فيه من أهميّة تتمثل في "تبيين معاني القرآن العظيم وتعريف مقاصده و إظهار فوائده، و به يتهيأ الغوص على درره وفوائده"⁴، فتبيين المعاني يتمّ عند السّامع والقارئ على حدّ سواء، إذ أنّ سوء الوقف أو الابتداء يجرّ إلى ذهن المتلقّي معنى فاسدا أو مستقبحا، فلا يمكن للقارئ - مثلا - أن يقف عند (المصلّين) في قوله تعالى: ((فويل

¹ . اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص1964.

² . محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص15.

³ . علي بخوش، المتلقّي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهجها، جامعة بسكرة ، الجزائر ، العدد الأول: 2009، ص43.

⁴ . شمس الدين أبو الخير محمد بن الجزري، التمهيد في علم التجويد، تحقيق: غانم قدوري حمد، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان، 1421 هـ - 2001م، ص178.

للمصلين الذين هم عن صلاتهم ساهون¹، لأنّ ذلك يشمل عموم المصلين وهذا معنى مستقبح فاسد، لذلك يجب عليه أن يصل الآية بما بعدها حتى يتمّ المعنى.

وبالمرور إلى عصر ازدهار الحركة النقدية العربية، خاصّة بمواكبتها للحركة التعيدية لمختلف علوم اللغة و الأدب و الشريعة، وحركة النقل و الترجمة، - وذلك بداية من القرن الثاني للهجرة - ، فإننا نجد المتلقي ماثلا وظاهرا، حيث إنّ أشدّ المقالات النقدية التي ارتبط بها مفهوم التلقي، وتمثّل فيها المتلقي عنصرا بارزا، هي مقولة "مقتضى الحال"، أو "لكل مقام مقال"، وهي مقولة نقدية تضطلع إلى إرضاء ذوق المتلقي في النتاج الإبداعي من خلال إخضاعه لمعيار الجودة والذّيوع والشهرة، وقد ورد هذا المعيار في "صحيفة بشر بن المعتمر" مقرّبا فيها بين المتكلم و السامع أو المبدع و المتلقي، قائلا: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها و بين أقدار المستمعين و بين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"²، فمراعاة قدر المستمع (المتلقي) في الخطاب من طرف المتكلم يحقق لكلامه (خطابه) قبولاً و ذيوعا عنده.

ومن نقاد العرب الأقدمين الذين يتجلّى عندهم اعتناء بالمتلقي نجد "الجاحظ"، فهو يحظى عنده بمنزلة رفيعة، ومقام جليل، "فإذا كان رواد نظريّة التلقي قد حوّلوا الاهتمام من المؤلف إلى المتلقي، فإنّ الجاحظ قد عمل جاهدا لإيجاد هذا المتلقي وإرضائه ومن ثمّ إقامة علاقة صداقة معه، فالناس في عصر الجاحظ كانوا يؤثرون السماع، والأخذ من

¹ سورة الماعون، الآية (4، 5).

²الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1418هـ - 1998م، ص138، 139.

الأفواه، على مطالعه الأسفار، وأتى الجاحظ ليلفت أنظارهم ويوجّه أفكارهم"¹، ولذلك يلحّ الجاحظ على المتكلم تزيين الكلام وتحليته، والتزام شروط البيان من حلاوة وفصاحة لاستمالة قلب المتلقي وإرضائه، وهكذا يكون المتلقي مدار الاهتمام ومبلغ المرام في الكتابة، يقول "الجاحظ": "وإنّ البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة وإحكام الصنعة وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن، وأنّ حاجة المنطق إلى الحلاوة، كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وأنّ ذلك من أكثر ما تُستمال به القلوب، وتُثنى به الأعناق وتُزين به المعاني"²، لذلك فإنّ أكثر ما يشدّ الانتباه في معايير الجاحظ للكلام حتى يؤدي وظيفة الإفهام والبيان هو حاجة المنطق/الكلام إلى العذوبة والجمال والحلاوة بقدر حاجته إلى الجزالة والفصاحة، وهذا إرضاءً للمتلقّي (من أكثر ما تستمال به القلوب)، وهكذا يصبح المتلقي عند الجاحظ مشاركا في إنتاجية المعنى وتوليد الدلالة، وكأنّه القارئ المنتظر الذي رسمه "إيزر" في نظريته ليهيمن على المبدع ويفرض عليه سلطته.

ومن الدرس التقدي القديم الذي يمثّل فيه المتلقّي عنصرا هاما في عملية الإبداع وإنتاجية المعنى، ما ذكره "الأمدي" في موازنته بين الطائيين، حيث حكم "أبو سعيد الضّرير" و أبو العميثل الأعرابي - وكانا من أعلم الناس بالشعر - على قصيدة لأبي تمام مدح فيها صاحبهما عبد الله بن ظاهر، فقالا لأبي تمام: لم لا تقول ما يفهم؟، فقال لهما: لم لا

¹ سميرة سلامي، إرصاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، العدد 106، أبريل 2007، سوريا، ص 219.

² الجاحظ أبو عثمان بن عمر بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، ص 14.

تفهان ما يُقال؟¹. فجواب أبي تمام يدلّ على مطالبته للمتلقّي بالارتفاع إلى منزلة المبدع والمشاركة في توليد الدلالة، بدلا من استهلاك النص بطريقة سلبية.

كما أنّ "الأمدي" في موازنته يترك للمتلقّي مساحة للاجتهاد ودورا في ملء الفراغات عندما رفض إصدار الحكم النهائي على أيّهما أشعر: البحترى أم أبو تمام؟، مكتفيا بتتبع مزايا ومساوئ شعر كل منهما، حيث يقول: "ولستُ أحبُّ أن أطلق القول بأيّهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم و اختلاف مذاهبهم في الشعر"².

ويذهب الناقد "ابن طباطبا العلوي" في كتابه "عيار الشعر" إلى أنّ فهم المتلقّي ضروري للتواصل مع الإبداع الشعري، فيقول: "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الناقد، فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص، والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يردّ عليه، ونفيه للقبیح منه (...)، والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق ممّا يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت و استوحشت"³، فالمتلقّي الذي لا يملك عدّة لا يستطيع التواصل مع الإبداع الشعري - حسب ابن طباطبا -، كما طرح هذا العالم الجانب الذاتي الذي لا يمكن إقصاؤه نهائيا في تلقّي القصيدة، فالنفس تُعجب بما يتوافق مع معطياتها وتقلق لما يخالف ذلك.

وإذا انتقلنا إلى إمام البلاغة العربية وشيخها، وهو "عبد القاهر الجرجاني"، فنجده يشير في غير موضع إلى دور المتلقّي في إخراج الكلام في أبهى حُلة من طرف المبدع

¹ يُنظر: أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحترى، ج1، تحقيق: السيد أحمد صقر، عبد الله المحارب، دار المعارف، ط4، 1994، ص21، 20.

² أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحترى، المصدر نفسه، ص05.

³ محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ - 2000م، ص20، 21.

(المتكلم)، فهو يتمثل سلطة المتلقي في هذا اللبوس الجميل للكلام الذي يبتغي منه التأثير في نفوس المتلقين، وجمال الكلام لن يكون إلا بمراعاة النظم أي تألف لمعنى اللفظة مع غيرها في الكلام، فيقول: "ومن المعلوم أن لا معنى لهذه العبارات وسائر ما يجري مجراها مما يفرد فيه اللفظ فيه بالنتع والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتامها فيما له كانت دلالة ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزين وأنق و أعجب وأحقّ بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظّ الأوفر من ميل القلوب، و أولى بأن تُطلق لسان الحامد، وتطيل رغم الحاسد، ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصحّ لتأديته، وتختار له اللفظ الذي هو أخصّ به وأكشف عنه و أتمّ له و أخرى بأن يُكسبه نبلا ويُظهر فيه مزية"¹، إذ لا يتأتى للكلام بأن يحظى بهذه الخصال عند المتلقّي إلاّ عن طريق النظم، وهو "أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة و أنّ الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، ومما يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ثمّ تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر"²، لذلك فإنّ اكتشاف هذا النظم يحتاج متلقياً متمرساً و "ذا معرفة وخبرة في الوقوف على دفائن الصورة بما احتوته من دقيق المعنى ولطفه"³.

وكخلاصة لما سبق، يمكن القول إنّ في تراثنا النقدي و اللغوي اهتمام بالمتلقي كمنطلق لتقييم النصّ والحكم عليه إمّا بالجودة أو الرداءة، حيث نجد أنّ هذا المتلقي حاضر دائماً في النتاج الإبداعي، فهو ضارب بجذوره في عمق الأدب و النقد، ولعلّ هذا ما جعل

¹. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3، 1413هـ-1992م، ص43.

². أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 46.

³. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص99.

الدكتور "عز الدين إسماعيل" يقول: "لا شك أنّ الفكر النقدي العربي في جملته ينطوي على رؤى و أفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، وأن تنمى لتصنع في النهاية إطارا نظريا خاصا يكون بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة"¹. ولا تختلف الدلالة اللغوية لمصطلح التلقي في المعاجم الغربية عن دلالاته في المعاجم العربية في الإشارة إلى معنى الاستقبال، ففي اللغة الانجليزية - مثلا - يُترجم مصطلح التلقي بـ: "Reception وتعني بالاستلام والاستقبال، واشتقّ هذا الاسم من الفعل Receive بمعنى: يستلم، يتلقى، ويستقبل"². أي أنّ مصطلح التلقي في اللغة الانجليزية لا يخرج عمّا وجدناه في المعاجم العربية القديمة، من معنى الاستقبال، والاستلام والتقبل.

ثانيا: التعريف الاصطلاحي للتلقي.

1 . التلقي والنظرية الأدبية حديثة.

إنّ ظهور نظرية التلقي باعتبارها منجزا نقديا مُعترفا به في النظرية الأدبية حديثة شكّل طفرة نوعية في أشكال التعامل مع الظاهرة الأدبية، أو الأدب بصفة عامة، فإذا كان الأدب "سلعة ابتدائية ناجمة عن الطبيعة البشرية، وعلى هذا تكون النظرية الأدبية هي تلك المحاولة التي تبذل من أجل رصد هذه السلعة، من إنتاجها ومن يستهلكها وطريقة إنتاجها وحاجة السوق إليها، وطبيعة السوق الأدبية وقوانينها"³، فإذا كانت المناهج السابقة لنظرية التلقي قد تناولت طبيعة السلعة الأدبية وطريقة إنتاجها (النظريات السياقية والنسقية)، فإنّ نظرية التلقي قد تعاملت مع مستهلك السلعة وحاجة السوق إليها، وطبيعة

¹ روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل (مقدمة المترجم)، ص23.

² . ينظر: ثمارلامي، توينز Twins، القاموس المزدوج (عربي انجليزي، انجليزي عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط، ص223.

³ حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999، ص25.

هذه السوق الأدبية وقوانينها، وبتعبير آخر إن تركيز نظرية التلقي على المتلقي وجمهور المتلقين وحالتهم و آفاق التلقي التاريخي لديهم، مكنها لأن ترتقي إلى مستوى النظرية الأدبية الحديثة.

إن بروز نظرية أدبية جديدة تستدعيها الظروف الملحة على التغيير والتجديد لتأسيس الفاعلية النقدية التي بإمكانها مجارة التحولات السائدة في ميدان الظواهر الإبداعية، وهذا واقع بدأنا نرصد حيثياته في الجهود النقدية منذ الستينيات من القرن الماضي، فقد "اقتربت الأعمال النقدية التي ظهرت بكثافة منذ الستينيات وحتى نهاية الثمانينات بنضج متميز في الميدان النظري عده البعض بمثابة تضخم مرضي خطير يجب استئصاله بسرعة، بينما باركه البعض الآخر، وعده شرطاً لازماً لازدهار أية فاعلية نقدية أصيلة"¹، وتعتبر نظرية التلقي من أبرز النظريات التي حققت هذا النضج المتميز في الميدان النظري إضافة إلى إجراءاتها التطبيقية على الأعمال الأدبية.

إن أي منهج نقدي لا يمكن أن ينشأ في فراغ، يقول "رينيه ويلك": "إن النظريات و المبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ في فراغ، فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها، وأن يُطلق عليها في النهاية حكماً، وآراء الناقد ومفاضلاته و أحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكدها نظرياته، وهو يستمد نظرياته ويدعمها ويمثل لها من الأعمال الأدبية"²، فرينيه ويلك يرى هنا أنه لا يمكن الفصل في أية نظرية نقدية بين الدراسة أو التقويم أو بين النظري

¹ . فاضل تامر، اللغة الثانية، بحث في إشكالية المنهج و النظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص86.

² .رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمه: جابر عصفور، عالم المعرفة، د ط، الكويت، 1987، ص13.

والتطبيق، فنظرية التلقي طفرة في عملية التأويل للعمل الأدبي ولكن مع مراعاة المؤول وحاله وأفاقه.

أن ترتقي نظرية نقدية معينة إلى مستوى النظرية الأدبية الحديثة معناه التمتع في شكل يفضي إلى تجاوز النظريات السابقة في علاقة جدلية و تحاورية في الآن نفسه، باعتبار أن "لقب النظرية يشير إلى الأعمال التي نجحت في تحدي الفكر وإعادة تكييفه وتوجيهه صوب حقول أخرى غير تلك التي ينتمي إليها بشكل واضح"¹، ومادام أن "التفكير الأدبي النظري في كل عصر كان أشبه بردة فعل على ما هو سائد"²، فإن نظرية التلقي ذات المنطق الفينومينولوجي (الظاهراتي) الذي "تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي ومؤلفه و ظروف إنتاجه وقراءته، بدلا من ذلك يهدف النقد الفينومينولوجي إلى قراءة محايدة تماما للنص لا تتأثر مطلقا بأي شيء خارجه"³ قد كرست مبدأ التحدي للأفكار النقدية السابقة لها، ومعنى هذا أن "النظرية الجديدة (نظرية التلقي) حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص و أهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما"⁴، وبمعنى آخر، فإن "الاختلاف الرئيسي بين نظرية الأدب الحديثة والمناهج النقدية السابقة لها كالشكلائية الروسية والنقد الجديد والطور الأول من البنيوية

¹. جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، دط، 2004، ص230.

². حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري، ص 22.

³. تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العاملة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1992، ص78.

⁴ محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص17.

الفرنسية أنه قد كان ثمة انتقال في التأكيد نحو القارئ في النظرية الحديثة¹، ولا شك أنّ النظرية الأدبية الحديثة التي حققت هذا الإنجاز هي نظرية التلقي الألمانية.

إنّ نظرية التلقي الألمانية تُجسّد بحق ما وقع في نظرية الأدب الحديثة من الانتقال من مجرد التأمل إلى فعل التحليل، إذ "أنت أهمّ مسوغات قيام نظرية حديثة يكمن في انتقال المجتمع الإنساني من الزراعة إلى الصناعة، وهذا يعني انتقالاً من التأمل إلى التحليل من غير أن يعني ذلك رفض وجود التحليل في التأمل أو وجود التأمل في التحليل، ولكن بشكل عام يظلّ الفكر الأدبي الحديث فكراً تحليلياً، ويظلّ الفكر القديم فكراً تأملياً"²، إنّها نظرية تراهن على مساءلة ما هو موجود وما هو مسلّم به سلفاً، "فبوصفها نقداً فاحصاً للحسّ السليم واستكشافاً للمفاهيم البديلة له، تنطوي النظرية على مساءلة المقدمات المنطقية للدراسة الأدبية وافتراضاتها الأساسية وتنطوي على عدم استقرار أيّما شيء قد سلم به جدلاً: ما المعنى؟ ما المؤلف؟ ما الذي يعنيه أن يقرأ المرء؟ ما الأنا أو الذات التي تكتب أو تقرأ أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص مع ظروف انتاجها؟"³.

إنّ المقصود بالتحليل كظاهرة مهيمنة على النظرية الأدبية الحديثة هو إعادة الاعتبار لأمر كان موجوداً في السابق لتخرجه من حالة القوّة إلى حالة الفعل، ولا أدلّ على ذلك من أنّ "المستهلك/القارئ" لم تكن له تلك الأهمية التي يحظى بها في العصر الحديث، لم يكن أحد يتجاهله قديماً، ولكنّه لم يكن خاضعاً للتحليل كما هو في النظرية الأدبية الحديثة⁴، خاصّة مع جماليات التلقي التي حولته إلى مشارك أساسي في بناء المعنى و

¹ ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات و البحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص230.

² حنا عبود النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري، ص27، 28.

³ جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ترجمة: إرشاد عبد القادر، ص13.

⁴ حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة و النقد الأسطوري، ص28.

إنتاجه، فمع هذه النظرية "قد بدأ التأويل الجديد يركّز اهتمامه على دور المتلقّي الذي أصبح جزءاً لا يتجزأ من كل عملية تأويل"¹.

إنّ اكتساب نظرية التلقي للقب النظرية الأدبية الحديثة بمميزات السابقة، هو من صنيع قدرتها على تفكيك الفكر التأويلي المسلّم به جدلاً، إذ "أنّ طبيعة النظرية هي أن تفكك، عبر تصارع المقدمات و المسلمات، ما تفترض أنّك تعرفه، لذا فإنّ ثمرات النظرية لا يمكن التنبؤ بها، لم تصبح مسيطراً و لكن لست حيث كنت سابقاً، تفكّر في قراءةك بطرق جديدة، لديك أسئلة مختلفة كي تسألها و لديك إحساس أفضل بتضمينات الأسئلة التي تطرحها على ما تقره"²، وبهذه الميزة "وفي ضوء هذه المعطيات نرى أنّ نظرية التلقي فتحت في الواقع أفقا جديدا في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها، وهذا ينذر بزيادة التباعد بين القراء العاديين و القراء الاستمولوجيين على خلاف ما هو شائع من أنّ نظرية التلقي و التأويل جعلت النقد الأدبي ملكا مشاعا بين القراء"³.

هذه بعض سمات النظرية الأدبية الحديثة، من خلال إسقاطها على جماليات التلقي الألمانية، نجد أنّ هذه الأخيرة قد استحققت لقب النظرية الأدبية الحديثة بمفاهيمها النظرية و الإجرائية.

¹. حميد لحداني، محمد مفتاح وآخرون، من قضايا التلقي و التأويل، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، المملكة المغربية، ط1، 1994، ص40.

². جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، ص26.

³. حميد لحداني، محمد مفتاح و آخرون، من قضايا التلقي و التأويل، ص10.

2 - المفهوم الجمالي للتلقي.

تُعرّف نظرية التلقي عند أقطابها في ألمانيا باسم آخر هو "جماليات التلقي"، فكتب "هانز روبرت يابوس" وهو من أهم أعلام هذه النظرية، كتابه الموسوم "نحو جماليات التلقي"، وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل عن مفهوم الجماليات وعلاقتها بمفهوم التلقي؟

تُترجم الجماليات إلى مصطلح "علم الجمال" أو الإستيطيقا (aesthetics)، وبصيغة أخرى، نحن أمام علم جمال التلقي، وقبل الخوض في ذلك نخرج إلى بعض مفاهيم علم الجمال وعلاقته بالأدب باعتباره فناً، ثم منظور الجمال من وجهة نظر نقدية حديثة تعتبر المتلقي عنصراً منتجاً في عملية الإبداع.

يُعدُّ علم الجمال (الإستيطيقا) "أحد فروع الفلسفة، وبحثاً في فلسفة الجمال، متمثلاً في الفن والقيم الفنية التي تحكم التعبير الفني وتثير في الأفراد الإحساس بالجمال"¹، ومادام العمل الأدبي فناً، فإنَّ صميم الدرس الجمالي هو استخلاص القيم الفنية التي تثير الإحساس بالجمال عند المتلقين، والنقد الجمالي إما أن يركّز فيه الناقد على خصائص الشيء فيصدر من خلالها حكماً جمالياً، حينئذ يكون الاتجاه في هذا النقد الجمالي موضوعياً، وعكسه الاتجاه الذاتي الذي يُرجع مبدأ الشعور بالجمال إلى الذات دون إعاره اهتمام للموضوع².

وشرح الدكتور "عز الدين اسماعيل" مبدأ الذاتية في النقد الجمالي، قائلاً: "إنَّ الذاتية ليست تأخذُ صفة التلقي و التفسير للشعور المتلقى من أيّ النوعين فحسب، و إنما هي تأخذُ صفة أخرى ايجابية هي صفة الامتداد في الأشياء، ومن ثمَّ فالحكم الجمالي الذاتي

¹. عصام البغدادي، مفاهيم فكرية - علم الجمال - التعريف و الاتجاهات و التصنيف، مؤسسة الحوار المتمدن، العدد 1072: 08 - 01 - 2005، وموقعها: www.ALhewar.org.

². ينظر: عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1412هـ - 1992م، ص56.

يقوم على فرض صفات خاصة في عمل الناقد أو في نفسه على الأشياء التي يصفها فيما بعد بالجمال أو القبح"¹، ومن ثمّ فالحكم الجمالي الذاتي في هذا المنظور هو الذي يُكسب الأشياء أو الأعمال الأدبية جماليتها الحقيقية.

ومن هذا المنطلق يستطيع الناقد بأحكامه الجمالية أن يشارك في إنتاجيّة النصّ، أو يصبح مبدعا ثانيا للنص، إذ "الناقد الماهر هو الذي يجعل المنتج النقدي عنصرا مكمّلا للنصّ الإبداعي لا غنى عنه إطلاقا في ترجمة مخزونه الداخلي و استكشاف غناه الفني، والنقد لا يكون استتباعا، وإنما يكون إبداعا"².

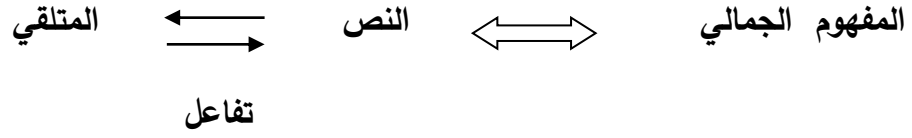
وتتأخ هذه الرّؤية، بعض مفاهيم نظرية التلقي الألمانية، المستندة ابستمولوجيا إلى الفلسفة الظاهرية أو الفينومينولوجية في الفنّ و الأدب، حيث يتصوّر علم الجمال الفينومينولوجي القراءة بوصفها خبرة جمالية تتّجه إلى النصّ أو بنيته أو ماهية تلك الأبنية النصّية، كما تتجلّى في خبرة القارئ، وتصبح الخبرة الجمالية من هذا المنظور مرهونة بفعالية القارئ/المتلقي اتجاه النصّ، فالنصّ لا يكون شيئا مذكورا، إلّا إذا احتضنته ذات القارئ فهما وتفسيرا، وهكذا يتبين لنا المفهوم الجمالي للتلقي - حسب يابوس - الذي يقول: "فالتلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بُعدين: منفعل و فاعل في آن واحد. إنّه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ و الآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له)"³، أي يتشكّل المعنى الجديد نتيجة تأثير النصّ في المتلقي (أفق التوقع)، وتفاعل المتلقي مع النصّ بالفهم والتحليل.

¹ عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، المرجع نفسه، ص57.
² عصام شرّتح، النقد الجمالي، سلطة النصّ و سلطة المتلقي، دار الخليج، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، دط، 1439هـ - 2018م، ص125.
³ هانس روبرت يابوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 1437هـ - 2016م، ص110.

فالمفهوم الجمالي للتلقّي - إذن - هو حصيلة علاقة تفاعلية بين النصّ والمتلقّي، بين

ما يحدثه النصّ في المتلقّي من أثر (أفق التوقع) وبين كيفية تلقّي النصّ من طرف المتلقّي

في اتجاهين متبادلين كما في المخطط الآتي:



المبحث الثاني: نشأة نظرية التلقي ومبررات ظهورها.

تُعتبر ألمانيا الغربية مؤثلاً نشأت في أحضانها نظرية التلقي، وقد ظهرت هذه النظرية "كرد فعل للتطور الاجتماعي الذي شهدته أواسط الستينيات (1966)، والمؤمنون بها مرتبطون بجامعة كونستانس"¹، ويرجع الفضل إلى "ياوس و ولفغانغ إيزر و زملائهما في مدرسة كونستانس في وضع الخطوط الموجهة نحو جمالية للتلقي، صارت اليوم من القوة ما يسمح لها بخوض نقاش واسع، وتقديم قاعدة منهجية لأبحاث مدققة"²، فبالرغم من مساهمة زملائهما الآخرين في الجامعة نفسها في إنشاء هذه النظرية، إلا أن الجميع يعترف لهانز روبرت ياوس و ولفغانغ إيزر بالريادة والتأسيس لهذه النظرية، وإنّ الجهود النقدية لهما "كثيرا ما نُشرت في السلسلة التي كانت تصدر كل عامين تحت عنوان "علم الشعر و التأويل"، نتائج مجموعة بحثية والتي تُعتبر محصلة ما يُقدّم في المؤتمرات العلمية المهمة التي تعقد في كونستانس"³.

إنّ المفاهيم النظرية و الإجرائية لهذه النظرية قد تغذت من علاقيتين لها بالمناهج الأخرى التي سبقتها أو عاصرتها، أمّا العلاقة الأولى فهي القطيعة و الثورة على المناهج السياقية التي درست كلّ شيء إلا العمل الأدبي "كالنظرية الماركسية و الواقعية و المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، و المناهج النقدية التقليدية التي ينصبّ اهتمامها على المعنى وتصيده من النصّ باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النصّ المغلق، وأهملت عنصرا فعّالا

¹ . بشرى موسى صالح، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص42.

²الرودايش، جان كوهن و آخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: محمد العمري، ص194.

³ . فنسنت ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص243.

في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ"¹، حيث لم يعد القارئ مجرد مستهلك سلبي للنص، أو مرسلًا إليه فقط، بل أصبحت له قدرة الاندماج في النص و المشاركة في بناء المعنى، وهكذا تغير منحى النظرية الأدبية الحديثة من طور الاعتناء بالمؤلف و النص إلى طور الاعتناء بمن يعطي للنص وجوده الحقيقي وهو القارئ/المتلقي، أما العلاقة الثانية التي أنشأتها نظرية التلقي مع المناهج الأخرى، فهي علاقة الحوار و التفاعل، فقد تحاورت بشكل عميق مع مناهج هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية و البنوية ...، وتقاطعت وتفاعلت مع نظريات معاصرة كعلم النفس المعرفي و الذكاء الاصطناعي و التفكيكية²، وإنّ هذه العلاقة الحوارية و التفاعلية لنظرية التلقي مع المناهج و النظريات الأخرى تحتم إبراز حدودها وموقعها بين هذه المناهج، لئلا يحصل الخلط في المفاهيم و الإجراءات. ، غير أن هذا التفاعل مع النظريات الأخرى يعتبر أمراً صحيحاً عمل على ديمومة هذه النظرية ونجاحها، "فقد انتقلت من الخطاطات العامة، ومن تلقي النصوص بكيفية فيها الكثير من الحرية إلى الدراسات التجريبية التي تنطلق من الإشكال و الفرض و تحديد المنهج و الاعتماد على عينات من القراء ذوي أعمار مختلفة و استعمال الطرق الإحصائية للوصول إلى النتائج"³.

لقد راهنت نظرية التلقي على تفاعل "القارئ والنص" الذي ينتج خبرة جمالية، و يُعتبر القارئ "هو المحور الأهمّ و المقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية كما في

¹. أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمانى، الرباط، المغرب، دط، دت، ص27.

². ينظر: أحمد بوحسن، محمد مفتاح و آخرون، نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، دط، دت، ص7، 8.

³. أحمد بوحسن، محمد مفتاح و آخرون، نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، ص09.

المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة¹، أي أن دور المتلقي قد أصبح "كامنا في الكشف عن أعماق النص بشكل يجسد تفاعلا خلّاقا بين النص والقارئ"².

إنّ للصراع المرير بين أصحاب نظرية التلقي وبين أصحاب المناهج الأخرى، وخاصة ضد أصحاب الماركسية في ألمانيا الشرقية الذين كالوا العداء المستديم لهم نتائج إيجابية على مستوى النظرية، حيث جاءت بمفاهيم جديدة، حول النص الأدبي الذي لا يحقّ وظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقّق القرائي الذي يمارسه المتلقي على النصّ، وهكذا "ظهرت بعض المسميات منها المفاجأة، المتوقع، واللامتوقع، خيبة الانتظار والفراغ و التوتر، ومسافة التوتر، التوقع ...، وكل هذه العناصر ترتبط ارتباطا وثيقا بمشاركة القارئ في استخراج خبايا النصّ و الوقوف عند المدهش و المثير فيه"³.

¹ . محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص18.

² .رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص 174.

³ . جميل حمداوي عمرو، منهج التلقي أو نظرية القراءة و التقبل، مجلة أفق الثقافة، العدد: 11 يوليو 2006، ص 03.

المبحث الثالث: المفاهيم العامّة لنظرية التلقي،

أولاً: حرّية القارئ/المتلقي.

إنّ نظريّة التلقي بردها الاعتبار للقارئ وإعادتها له إلى متن العملية التأويلية بعد أن كان في الهامش، قد أكسبه دوراً فعّالاً في بناء المعنى، وهذا الدور يقتضي حرّية في استقبال النص بملء الفراغات و مواقع اللاتّحديد، إلّا أنّ هذه الحرّية غير مطلقة، بل هي مقيدة بالنماذج الموجودة في النص¹.

كما تحمل دلالة حرّية القارئ عند رواد نظرية التلقي تحرّراً من الأغلال التي فرضتها عليه المناهج ذات الاتجاه الإيديولوجي التي تفرض عليه خدمة طبقة أو نخبة معيّنة، على غرار المنهج الماركسي، فرواد نظرية التلقي يريدون للقارئ "أن يتحرّر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفنّ (...)"، فالقارئ الماركسي يستقبل النص في إطار وضعية أيديولوجية معيّنة²، باعتبار أنّ الماركسية تعتبر "أنّ النصوص تنتمي إلى بنية فوقية يحددها الأساس الاقتصاد "علاقات الإنتاج" و أنّ تفسير المنتجات الثقافية هو أن تردّها إلى الأساس"³، ونستحضر هنا - أيضاً - قيود النّقد البلاغي على القارئ، "فالنّاقذ البلاغي ما يهتمّه في المقام الأوّل هو المضمون الأخلاقي والإيديولوجي للرسالة"⁴، فهذه الحرّية تقتضي التفاعل مع النص دون اعتبارات مسبقة أو بعدية تجعل من القارئ أداة طيّعة لخدمة مصالح طبقية أو سياسية نخبوية، وهذا يُنقص من دوره المنوط به.

¹. محمد مفتاح، حميد الحمداني و آخرون، من قضايا التلقي و لتأويل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص41.

². محمود عباس عند الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص20.

³. جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، ص 154.

⁴. سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان وآخرون، القارئ في النص (مقالات في الجمهور و التأويل)، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص20.

غير أنّ حرّية القارئ التي نادى بها رواد نظرية التلقي يمكن أن تُفهم بأنّها دعوى إلى الفوضى و العبثية كما هو الحال عند القارئ الوجودي مثلا، فهم لا يقصدون بحرّية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية¹، ومن ثمّ فالقراءة عند رواد هذه النظرية حرّة من جهة استقبال النّص مقيدة من جهة القواعد الفنيّة للنص.

ثانيا: المشاركة الفعالة للقارئ في بناء المعنى.

إنّ النّقد الظاهراتي الذي يمثل الخلفيّة المعرفية لنظرية التلقي ابستمولوجيا، قد تطرّق إلى علاقة النّص بالقارئ، فهو "يجعل دور المتلقي مركزيا في تحديد المعنى (...)"، وهذا الدور الذي ينمّ عن دنوّ هذا الأخير من شعور المؤلّف وفهمه وترجمته، ومن ثمّ تحليل نصه و إعادة بنائه، وبذلك يشاركه في إنتاجه²، ولذلك تحاول هذه النظرية "أن تعيد عملية فهم الأدب وطرح مشكلاته من خلال مشكلات التلقي، وهذا عائد إلى المعضلات التي خلقتها البنيوية في التأويل و الفهم وعلى مستوى بناء المعنى وعلاقة البنية و الإدراك"³، متجاوزة بذلك التعبير التقليدي عندما قرّرت أنّ المعنى هو نتيجة للتفاعل بين النص و القارئ⁴.

إنّ عملية بناء المعنى و المشاركة في صنعه و بنائه و إنتاجه عملية ممكنة لدى رواد نظرية التلقي، بشرط أن يقوم القارئ/المتلقي بمهمّتين خلال نشاط القراءة، أولاهما مهمّة

¹. ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص20.

². قاسي صبيّرة، النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلّة قراءات، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة ومنهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الأول، 2009، ص223.

³. بن جبارة ماجدة سعدية، جماليات التلقي (الأصول و التجليات في النقد العربي)، مجلّة النّقد و الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة الجليلي ليايس، سيدي بلعباس، الجزائر، العدد الثالث: 2014 - 2015، ص205.

⁴. يُنظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدّمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992، ص102.

"الإدراك المباشر"، وتقضي منه بداية فهم الهيكل الخارجي للنص متمثلاً في معطياته اللغوية والأسلوبية، أما المهمة الثانية فتتمثل في "الاستذهان" أي عمل الذهن والخيال، أو عمل الفهم، وهنا ينكشف للقارئ عمل لم يُعطَ إليه في المرحلة الأولى، وبهذا الانتقال من المهمة الأولى إلى الثانية يبدو أمامه الغموض و الإبهام الذي يستقره لاستكمالهِ وكشفه¹، وهكذا يكون مشاركاً في صنع المعنى بتدخلاته المختلفة، وهو يُمدّ للنص استمراريته وخلوده، وهنا تختلف نظرية التلقي عن الدراسات البنوية التي اهتمت بالجانب الوصفي أكثر من اهتمامها بالتأويل، "فالبنوي - طبقاً لبارت - لا يؤوّل عملاً ما إنما يصفه بطريقة تجعل قواعد عمله ونظامه واضحة"².

ومن خلال ما تقدّم يمكن للمتلقّي أن يكون شريكاً في صنع المعنى عندما يتفاعل بينه وبين النص أي أنّ عملية إنتاج المعنى تتمّ بعلاقة التآثر و التأثير بين النص و القارئ، فالنص يؤثر في القارئ بما يحويه من مؤهلات فنية وجمالية خارقة، والقارئ يؤثر بتدخلاته الإيجابية لتحديد ما لم يُحدّد، وتفسير الغامض، للوصول إلى مكامن الجمال في النص، وبذلك تتحقق فعالية القراءة،

ثالثاً: وظيفة المتعة الجمالية.

إنّ الفنّ الإبداعي الحقيقي هو ما يُضفي متعة جمالية في ذوات متلقّيه، وإنّ هذا الفنّ "لا يترك أثره إلاّ عندما يراوغ متلقّيه بطرائق إبداعية جديدة لا نعهد لها في فن آخر من الفنون، وتبعاً لهذا يمكن القول: إنّ الفنّ الإبداعي الحقيقي هو الذي يترك لذّته الجمالية

¹. يُنظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص 23.

². سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان وآخرون، القارئ في النص (مقالات في الجمهور و التأويل)، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، ص 25.

الدائمة في المتلقي بمخزونه الفني وحيويته الخصبة التي تنشط المتلقي وتفعله إبداعيا للتفاعل مع المنتج الفني"¹.

ولذلك فإنَّ القارئ عند رواد نظرية التلقي، كما يشارك في صنع المعنى، فكذلك يشارك في إبداع المتعة الجمالية، غير أنَّه لا يبدعها في اللحظة الأولى، لأنَّه خاضع لما يثيره النص في نفسه من انفعالات الإعجاب أو الاشمئزاز أو الرحمة...، بل يبدع المتعة الجمالية في اللحظة الثانية عندما تتحوَّل المتعة المباشرة إلى موقف يتبناه المتلقي، وبهذا لا تكون المتعة الجمالية غاية في ذاتها بل لها وظيفتها العملية في توجيه إدراك المتلقي²، أي تتحوَّل عنده المتعة الجمالية إلى سلوكيات عمليَّة فيتبنَّى ما يثير إعجابه ويبتعد عما يثير سخطه واشمئزازه.

إنَّ طريقة صياغة وتشكيل الأعمال الإبداعية مهمَّة في استثارة اللذة الجمالية عند القارئ، حيث إنَّ هذه اللذة "لا تتعلَّق بمحاكاة المنتج لدواخل الذات المتلقية وإحساساتها لإغراء المتلقي بمنتجه الفني فحسب، وإنَّما الطريقة التي تُصاغ وفقها المنتجات الإبداعية لتستثير اللذة وتخلق الدهشة والمتعة الجمالية إثر تلقِّيها"³.

إنَّ إثارة المتعة والاندهاش الجمالي في القارئ وإبداعها من طرف هذا الأخير من خلال عملية التفاعل مع النص، تُكوِّن لديه خبرة جمالية تعتبر في حركة النَّقد الحديث "من عوامل الإخصاب الطبيعي للعملية النقدية فهو يضيف خبرته إلى خبرة الشَّاعر وعن طريق المزج بين هاتين الخبرتين نخرج بخبرة ثالثة تُقدِّم للقارئ الوعي ليتفاعل معها من جديد،

¹. عصام شرحت، النقد الجمالي، سلطة النص وسلطة المتلقي، ص111.

². يُنظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص 25، 26.

³. عصام شرحت، النَّقد الجمالي (سلطة النص وسلطة المتلقي)، ص 112.

الأمر الذي جعل الناقد مبدعا لا يعيش عالية على فتات الأدباء لأنّ النص لا يتحقق إلا من خلال القارئ"¹.

وكخلاصة عن المفاهيم العامّة لنظرية التلقي، فإنّ ما يهمّ هذه النظرية ليس ما يقوله النص ولا من قاله ولا مضامينه ومعانيه التي تبقى نسبية، بل ما يتركه العمل من آثار شعورية ووقع في النفس، كما تهّم تأويلات المتلقّي التي فرضتها عليه فجوات النص، فتحتّم عليه ردمها من خلال فهمه، كما عمل رواد هذه النظرية على فهم أسرار خلود أعمال المبدعين الكبار عبر التاريخ، و أسباب ديمومتها وعبقريتها الفنية، كما تحاول هذه النظرية أن تعيد قراءة الموروث الأدبي من خلال التركيز على ردود أفعال القراء وتأويلاتهم، وطبيعة التأثير الذي تتركه نفسيا و اجتماعيا لدى القراء، عبر اختلاف السياقات التاريخية و الاجتماعية، وقد تجسّدت هذه المفاهيم في فرضيات أبرز رواد هذه النظرية وهما: "إيزر وياوس".

¹ عدنان حسني قاسم، ثقافة الناقد الأدبي بين الخبرات الجمالية والمعارف الخارجية، مجلّة الموقف الأدبي، دمشق، العددان 237، 238: كانون الثاني وشباط 1991، ص04.

المبحث الرابع: فرضيات "هانز روبرت يابوس" النقدية.

يُعتبر "يابوس" - وهو أحد أساتذة جامعة "كونستانس" - من أهم رواد نظرية التلقي الألمانية، حيث يُعتبر من الأعلام الذين اضطلعوا لإصلاح مناهج الثقافة و الأدب في ألمانيا، فهو "باحث لغوي رومانسي متخصص في الأدب الفرنسي متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ"¹، فهذا الربط بين هذين المجالين في جماليات التلقي الألمانية يعتبر من عوامل نجاحها وأسباب رواجها في المعترك النقدي الحديث.

لقد أعطى "يابوس" بُعداً تاريخياً للنقد الموجّه إلى القارئ، منطلقاً في عمله النظري من السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب، منتقداً المناهج السابقة المغيبة للتاريخ، لأنه يعتبر أنّ المسلك السامى لتاريخ الأدب "لم يعد سوى ذكرى قديمة، فقد أمسى تاريخ الأدب في صيغته الموروثة عن التقليد، يعيش بعناء في هامش الحركة الثقافية للعصر"².

لقد انتقد "يابوس" مجموعة من المناهج لاعتبارات منها إهمالها للجمهور الذي لا يلعب عندها إلا دوراً محدوداً، فانتقد المنهج الوضعي لأنه عالج الأعمال الأدبية على أنّها نتائج لأسباب مؤكدة، كذلك انتقد "يابوس" مفهوم الانعكاس عند الماركسيين (جورج لوكاش، لوسيان فولدمان)، كما انتقص من منهج الشكلايين لتعلقهم بجماليات الفنّ للفنّ وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبي وجمالية الأدب، فهو بذلك يجمع بين مزايا الماركسية و الشكلائية، أي يحقّق المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية ويحتفظ في الوقت نفسه بثمار الإدراك الجمالي، وقد خرج "يابوس" من هذه الثنائية بما أسماه "جماليات التلقي"،

¹ . محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي، ص 27.

² . هانس روبرت يابوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية)، ترجمة: محمد مساعدي، النايا للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2014، ص 25.

وتاريخ الأدب إنما يُشكّل من خلال الجدل بين الإنتاج و الاستهلاك أي بين المؤلف و الجمهور¹. فالمدرسة الشكلانية - مثلا - عند "ياوس" "لا تحتاج إلى القارئ إلا بوصفه ذاتا للإدراك، مطالبة حسب تعليمات النص بإدراك الشكل أو استكشاف النسق الفني"².

لقد عمل "ياوس" على إعطاء البديل من خلال انتقاده لهذه المناهج من أجل تدارك كل ما وقع فيه الدارسون للأدب والفن، فقد عمل على "ردم الهوة الفاصلة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الجمالية"³، وذلك من خلال مطالبته لمنهجية البحث الأدبي "أن تفتح على جمالية التلقي و الوقع المنتج إذا أردنا أن ندرك بشكل أفضل الكيفية التي تنتظم بها تسلسل الآثار في تاريخ أدبي متماسك"⁴.

لقد كشف "ياوس" عن هذه الأفكار الثائرة في ميدان تاريخ الأدب من خلال "مقال له ظهر عام 1969 تحت عنوان "التغير في نماذج الدراسات الأدبية"، حاول فيه تحديد مناهج التاريخ الأدبي، وجاء مقاله موحيا بالثورة على النماذج الحديثة في استقبال النص، لأن أصحاب هذه المناهج عزلوا أنفسهم عن الخبرات الجمالية التاريخية"⁵، و بهذه الثورة قد رسم الإطار العام لدراسة الأدب كجماليات للتلقي حيث تذهب إلى الجوهر التاريخي للعمل الفني و النَّظَر في التعاقب القرائي "فالأدب و الفن لا يصبح بهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقّق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة فحسب بل من خلال

¹ . ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص 11 - 15.

² . هانس روبرت يابوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية)، ترجمة: محمد مساعدي، ص 55، 56.

³ . المرجع نفسه، ص 55.

⁴ . المرجع نفسه، ص 57.

⁵ . محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص

الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف و الجمهور"¹، إذ أنّ استقبال أثر معيّن من طرف جمهور معيّن يكون بالارتكاز على مرجعية تتمثل في خبرتهم بأثار أخرى مقروءة مسبقاً، و إنّ هذا الاستقبال الأول للأثر من طرف هذا الجمهور له قابلية الثراء و الاغتناء عبر تعاقب الأجيال، وبذلك تتكوّن "سلسلة من التلقّيات عبر التاريخ تثبت في القيمة التاريخية للأثر وتبرز مكانته داخل الترابية الجمالية"²، ومن ثمّ فالمنهج الذي يسعى إليه "ياوس" في نظرية التلقي، هو القادر على استدعاء الخبرات الماضية وترجمتها إلى حاضر جديد، لأنّ "التأريخ للتلقّيات المتتابعة الذي لا يمكن لمؤرّخ الأدب أن يتحاشاه يمكننا من إعادة تملك الآثار القديمة و إعادة تأسيس استمرارية غير منقطعة بين فنّ الأمس و فنّ اليوم، بين القيم التي كرّستها التقاليد و خبرتنا الزاهنة للأدب"³.

لقد أصبح الآن ظاهراً تأثر "ياوس" في هذه الأفكار الثورية، بفيلسوف التأويل "هانز جورج غادمير" الذي يحصر فعالية الفهم بين التفسير الهيرمينوطيقي على حوار تفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الآخر بهدف الوصول إل اتّفاق، كما يرى أنّ الهدف من الفهم الهيرمينوطيقي ليس تبيان عمل فنّي ما لدى جمهوره الأصلي أو لدى مؤلّفه، وإنّما ما يمكن أن يعنيه لنا في الحاضر، ومن ثمّ لا يمكن أن نتعامل مع نصوص الماضي إلّاً من خلال الأفق الذي تتشكّل فيه رؤيتنا والأفق الآخر الذي طرحت النصوص في فترته التاريخية⁴.

¹. روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة: عزالدين اسماعيل، ص103.

². هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية)، ترجمة: محمد مساعدي، ص 57.

³. المرجع نفسه، ص 58.

⁴. يُنظر: سامي اسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص84، 85.

إنّ هذا المنهج القائم على جماليات التلقي لدى "ياوس" يُعدُّ نموذجاً نقدياً جديداً
يمثّل تحدياً للنظرية الأدبية الحديثة، وحركةً تصحيحية لقراءة الأدب عبر التاريخ، وقد قدّم
"ياوس" هذا الإنجاز في مجموعة من الفرضيات أهمّها:

أولاً: أفق التوقعات/ أفق الانتظار **Horizon of expectations**.

يُعتبر أفق التوقعات من المفاهيم الأساسية التي تستند على المنهج الهيرمينوطيقي
في تفسير و تأويل الأعمال الأدبية، كما يُعتبر من أكثر المفاهيم إثارة عند "ياوس"، حيث
يهدف من خلاله إلى تحسين القواعد المؤسّسة لفهم التاريخي للأدب، كما أنّ هذا المصطلح
قد وُجد في ثنايا جهود سابقة لياوس، و أبحاث فلسفية على غرار اشتقاقه من فينومينولوجيا
الإدراك **phénoménologie of perception** عند هوسرل¹.

إنّ "أفق التوقع" الذي قدّمه "ياوس"، قد بناه و أسّسه من خلال توسيعه لمفهوم
كسر التوقع، أو خلخلة التوقعات، وقد جعل منه إجراءً مرثياً يتّسع ليشمل العمل كلّهُ بدل
الوقوف عند الانزياحات الأسلوبية المفردة المعزولة، ممّا أكسب أفق التوقعات ميزة جعلت
منه ركيزة منهجية ورئيسية لجماليات التلقي عند "ياوس" الذي استعمل هذا المصطلح
"لوصف المعايير و المقاييس التي يستعملها القراء في الحكم على النصوص في أيّ
عصر من العصور، حيث يرى أنّ هذه المقاييس يمكن أن تُحدّد ما يعدّ استخداماً شعرياً أو
أدبياً بوصفه ناقضاً للاستخدام غير الشعري أو الأدبي للغة"²، أي أنّه مجموع أحكام
و خبرات متراكمة نتيجة قراءات و تجارب يمرّ بها المتلقّي فتكوّن عنده معياراً يفرّق به بين
الاستعمال الأدبي و غير الأدبي للغة، أي يفرّق بهذه المعايير بين لغة الأدب و لغة الواقع
اليومي، إذ أنّ سيرورة واستمرار الآثار الأدبية عبر العصور رهين باستمرار قراءتها
والاستجابة لها من طرف الجمهور، وإلّا كان مصيرها العفاء من السلسلة التاريخية للأدب،
وهذا يعني في كلمات أخرى أنّ النصوص الأدبية يتمّ تلقّيها حتماً، من خلال أفق توقعات

¹. ينظر: سامي اسماعيل، جماليات التلقي، المرجع نفسه، ص 86.

². نوال مصطفى أحمد ابراهيم، المتوقّع و اللامتوقّع في شعر المتنبّي، دار جرير، الأردن، ط1، 2008،
ص 39.

القراء، ومن ثمّ فتأسيس تاريخ أدبي ما يتطلب رصد و تحديد أفق التوقعات هذا"¹. ومؤسس هذا المصطلح "ياوس" يوضّح لنا مفهوم أفق التوقعات كما يلي: "يُتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلّص من النزعة النفسية التي تهدّده، إذا عمد إلى إعادة تشكيل أفق توقّع جمهوره الأول، قصد وصف تلقّي الأثر الأدبي و الوقع الذي ينتجه، بمعنى إعادة تشكيل النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يُعدّ بالنسبة لكلّ أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها حصيلة ثلاثة عوامل أساسية:

- خبرة الجمهور المُسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.

- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.

- و التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية، بين العالم الخيالي و الواقع اليومي"².

إنّ الطّرح النقدي عند "ياوس" يتركّز حول الخبرة الأدبية للقارئ التي بدورها تتمحور حول أفق التوقّع كمفهوم وإجراء، ولكي يأتي تحليل التجربة أو الخبرة الأدبية للقارئ بأكله لا بدّ أن ينأى عن التحليل السيكولوجي لاستجابة هذا القارئ إلى هدف أسمى و هو "من توصيف استقبال العمل والأثر الذي أحدثه إلى إعادة تكوين أفق التوقّع للجمهور الأول الذي تلقّى العمل أو مجموع القراء المزامنين لعصر ظهور العمل الأدبي، إنّ الاستقبال و التلقّي إذن لا يكون من فراغ معرفي أو خبراتي، ولا يكون في صحراء من المعاني، بل تُغذّيه جملة الاستعدادات القرائية للمتلقّي وخبراته، والمعايير السائدة في عصر ظهور الأعمال الأدبية فيها وغير الأدبية"³، وكلّ هذا يلخّصه "ياوس" في مفهوم أفق التوقع.

معنى ذلك أنّ أفق التوقّع لدى القارئ تساعد على تشكّله التجربة السابقة عن جنس النصوص التي ينتمي إليها العمل الأدبي والتي تتحوّل عند القارئ لخبرات أدبية و أحكام و معايير يواجه بها الآثار الجديدة، وبفعل المراس والتّربة تتشكّل لديه خبرة عن أشكال هذه النصوص السابقة وتقاليدها الفنّية في جدليتها مع الأثر الجديد، استجابة أو رفضاً أو خيبة

¹ سامي اسماعيل، جماليات التلقي، ص87.

² . هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية)، ترجمة: محمد مساعدي، ص63.

³ . خير الدين دعيش، أفق التوقّع عند ياوس بين الجمالية و التاريخ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهجها، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الأول 2009، ص 78.

، و إنّ هذا الأفق المُشكّل عند القارئ يسمح له بالتفريق بين ما هو أدبي و غير أدبي أو بعبارة أخرى بين الواقع و الخيال.

وفي شرحه لعلاقة الأثر الأدبي ضمن تعرّضه لأفق التوقّعات، يقول "ياوس": "إنّ الأثر الأدبي لا يقدّم نفسه حتّى في اللحظة التي ظهر فيها باعتباره جديداً جدّة مطلقة منبثقة من فراغ من الأخبار، فانطلاقاً من مجموعة كبيرة من الإعلانات و الإشارات - الظاهرة و الخفية - ومن الإحالات الضمنية و الخصوصيات التي أصبحت مألوفاً، يكون جمهوره مستعدّاً لنمط معين من التلقّي، فهو يثير أموراً سبق أن قرئت و يضع القارئ في هذا الموقف الانفعالي أو ذلك، و يخلق منذ بدايته نوعاً من التوقّع لما سيأتي في وسط الحكاية ونهايتها، وهذا التوقّع يمكن أن يُحتفظ به مع تقدّم القراءة، وأن يُكيّف أو يُعاد توجيهه أو يُقطع بالسخرية"¹.

إنّ الأثر الأدبي بمجموعة من سماته الفنيّة يثير في المتلقّي نمطاً من التوقّع أو استعداداً لنمط معين من التلقّي لهذا النص، "إذ نجد النصّ يزود قارئه بمعارف شتى منها ما هو مرتبط بالجانب التركيبي للغة أو بالجوانب الدلالية المختلفة المرتبطة ببناء النصّ، وكذا بالدوافع الكامنة وراء إنتاجه و الخلفيات التي يعتمد عليها المؤلف قصد بلورة موقفه، ومنها ماله علاقة بالجوانب التداولية للنصّ، ولهذا يُفترض في المتلقّي أن يكون موسوعة ليتمكّن من فهم مكان النصّ حتّى يستطيع ملء الفجوات التي تعترّيه"²، ولذلك فإنّ ياوس "لا يقدّم أفق توقّع القارئ على أنّه أفق واحد نتلقّى به الأعمال المتوالية مع كلّ تجربة جديدة، بل إنّ هذا الأمر محكوم بالتغيّر والتحوّل وفق الاستجابة القرائية للمتلقّي و الأثر الذي يُحدثه هذا العمل في المتلقّي"³، فالأثر الفنيّ في تفاعله مع المتلقّي "ينعش ذكريات ما تمّت قراءته فعلاً، و يضع القارئ في موقف انفعالي محدد ومع بدايته ينعش

¹. هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقّي (تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية)، ترجمة: محمد مساعدي، ص65.

². بن الدّين بخولة، أفق التوقّع وخلق التماثل من اللّاتماثل (قراءة في المحاشية و التأويل)، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الانسانية، قسم الآداب و اللّغات، جامعة السّلف، الجزائر، العدد: 20 جوان 2018، ص 93.

³. توفيق مساعدي، أفق التوقّع نحو بديل إجرائي لكتابة تاريخ أدبي جديد، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد: 46، ديسمبر 2016، ص114.

التوقعات، وفي الوسط والنهية يمكن أن يُبقي التوقعات كما هي أو تُبدل أو يُعاد توجيهها أو تُشبع أثناء مسار القراءة وفقا للقواعد الخاصة بجنس أو نوع النص¹.

إذن، فأفق التوقع كإجراء يمكن للقارئ خبرة تضع الأعمال الأدبية في مسارها الجمالي و التاريخي الصحيح، بحسب علاقة كل عمل بهذا الأفق في عملية تلقّ تنشُد سرّ خلود الأعمال الأدبية عبر التاريخ.

ثانيا: المسافة الجمالية.

إنّ الأثر الأدبي في علاقته بالقارئ/المتلقي يشكّل سلطة توجيهية لاستجابته، بما يثيره فيه من توقعات فكرية وفنية مختلفة، ولذلك فإنّ هذا الأثر بمعطياته الفنية و الأسلوبية و الدلالية قد يتوافق مع أفق النص و أفق القارئ /المتلقي، وقد يتخالف معه، وإنّ هذا التصادم بين أفق النص وأفق القارئ سمّاه "ياوس" بـ"المسافة الجمالية" التي يمكن أن تُفهم بناء على ذلك أنّها "مفهوم يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وبين ما يتوقعه القارئ"²، أي التعارض بين معطيات النص وخبرات القارئ المكتسبة و المتراكمة التي تشكّل أفق توقعه، فالنص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ، قد يمتلك قدرة على تغيير أفقه، وهذا ما أسماه ياوس بـ"بتغيير الأفق" أي ليس شرطا أن يتماشى النص مع ما يتوقعه القارئ/المتلقي، بل قد يأتي بما لا يتوقعه، وأكثر من ذلك قد يهدم كلّ تلك التوقعات التي يتبنّاها القارئ، مغيّرا بذلك وجهات نظره وخبراته المتراكمة و المكتسبة.

إنّ المسافة الجمالية عند ياوس إجراء يساهم في بناء تاريخ الأدب عن طريق تغيير آفاق القراء عند عدم استجابة النص لتلك التوقعات، فيكتسب القراء وعيا جديدا يُعدّ معيارا يعتمد فيه للتأريخ للأدب، ويوضّح "ياوس" مفهوم المسافة الجمالية عند تطرّقه لمفهوم العدول الجمالي، "فهي تلك المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد و الأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدّي إلى تغيير الأفق سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة أو جعل تجارب أخرى غير مسبوقه تشقّ طريقها نحو الوعي"³.

¹ . سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص89.

² . ربابعة موسى، جماليات الأسلوب و التلقي، دار جرير، الأردن، ط1، 2008، ص108.

³ . هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية)، ترجمة: محمد مساعدي،

إنّ هذه المسافة الجمالية يمكن قياسها بشكل موضوعي وتاريخي، في ردود أفعال الجمهور و الأحكام النقدية كالنجاح المباشر أو الرفض أو الصدمة، الموافقة المشروطة¹، ومن ثمّ فالمسافة الجمالية يمكن أن تعدّ مقياساً لقيمة الأثر الفني الجمالية و ذلك عندما "يقوم العمل الأدبي في اللحظة التاريخية لظهوره بإشباع أو تجاوز أو إحباط أو معارضة توقّعات جمهوره الأول"².

وتتجلى الآثار الجيدة عند ياوس في "التي تصيب أفق انتظار جمهورها بالخيبة، أما الآثار الأخرى المرضية لآفاق انتظارها هي آثار عادية جدّاً، لأنها نماذج تعود عليها القراء"³، "ولعلّها نقطة التحوّل التي انطلق منها ياوس بمخالفته الانطباع السائد لدى المتلقي الذي يظلّ وفيّاً لنوع معين، لكن سرعان ما يتغير هذا الوفاء بحكم اختلاف الفترة الزمنية والفكرية عبر التاريخ، وانزياح العمل عن الأفق المعتاد و الموروث من الثقافة التي مارسها القارئ المتلقي مراراً و تكراراً"⁴، ومن هنا تكتسب المسافة الجمالية عند ياوس صبغتها الإجرائية، وذلك عندما تخلخل الأعمال الأدبية آفاق قرائها، وهكذا تكتسب جمالياتها، ومن ثمّ خلودها عبر التاريخ.

غير أنّ كلّ مسافة بين أفق النصّ و أفق قارئه ليست بالضرورة مسافة جمالية، "إذ ربّما تكون مسافة شوهاء، و أكثر ما تكون هذه المسافة شوهاء، عندما لا يكون هناك تكافؤ أو تجانس بين الأفقين يسمح بالتفاعل بينهما، و ذلك لرداءة قد تكون في أحدهما وجودة في الآخر"⁵، وهذا ما قصده "ياوس" حين قال: "حين تتقلّص هذه المسافة ويصبح الوعي المتلقّي غير ملزّم بتغيير وجهته من جديد نحو أفق تجربة لم تتحدّد معالمها بعد، فإنّ الأثر الأدبي يقترب من مجال "الوصفات الجاهزة" أي من مجال التسلية البسيطة"⁶، وعليه فإنّ المسافة الجمالية بصبغتها الإجرائية عند تحقّقها في التّاريخ للأدب فهي كمفهوم

¹. يُنظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 95.

². المرجع نفسه، ص 95.

³. أحمد بوحسن، محمّد مفتاح و آخرون، نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، ص 31.

⁴. أحلام العلمي، المسافة الجمالية في رواية القاهرة الصغيرة للروائي الجزائري "عمارة لخص"، مجلة العلوم الانسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد: 45، جوان 2016، ص 288.

⁵. نوال مصطفى أحمد إبراهيم، المتوقع و اللامتوقّع في شعر المتنبي، ص 42.

⁶. هانز روبرت ياوس، نحو جماليات للتلقي (تاريخ الأدب تحدّ للنظرية الأدبية)، ص 70.

"لن يقتصر على خدمة مشروع نقدي، ولكن سيصبح أيضا مصدرا لتأثيرات شاعرية جديدة"¹.

ثالثا: مفهوم اندماج الأفق.

إنّ ياوس من خلال إحدائه لهذا المفهوم يحاول أن يستكمل مشروعه القرائي من جوانبه الآنية و المستقبلية و الدمج بينهما، حيث يُعدّ هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية عنده، فقد ربطه بمنطق السؤال و الجواب الذي يحصل بين النصّ وقارئه عبر مختلف الأزمان "ويعبّر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية و الانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب"²، أي أنّ اندماج الأفق هو وجود تماش و توافق بين أفق توقعات القارئ مع معطيات النصّ الشكّلية و المضمونية .

إنّ التاريخ الأدبي الجديد الذي أسّسه ياوس والذي يرتكز على أفق التوقعات، يقتضي أنّ نقطة التفاعل و التماس بين ما كتبه المؤلّف من أثر وبين أفق توقّع القارئ (المسافة الجمالية) ينتج عنها ثلاثة أفعال لدى القارئ وهي:

"أ . الاستجابة: و يترتب عنها الرضى و الارتياح، لأنّ العمل الأدبي يستجيب لمعاييرهِ الجمالية، وهذا ما يسمى باندماج الأفق.

ب . التخييب: و يترتب عنه الاصطدام، لأنّ العمل الأدبي قد خيب أفق انتظار القارئ.

ج . التّغيير: و هو نتيجة للخيبة التي تصيب أفق انتظار القارئ فتؤدّي إلى تغيير هذا الأفق لديه"³، وهو الذي يحدّد أصالة العمل الأدبي و قيمته الجمالية، لأنّ من خلاله يكتسب القارئ وعيا جديدا، ويؤدّي إلى سيرورة و خلود العمل الأدبي عبر التّاريخ .

وهكذا توصل ياوس إلى تأسيس تاريخ أدبي جديد قائم على جماليات التّلقّي، وهذا التاريخ الأدبي الذي يتطور بفعل هدم و زعزعة القراءات السّابقة و بناء آفاق قرائية جديدة من أجل التعامل مع الجديد و التواصل معه، "فحياة الأثر الأدبي عبر التاريخ لا يمكن أن تُدرك

¹ المرجع نفسه، ص66.

² علوي حافظ إسماعيلي، مدخل الى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، مج9، ج 34، 1999، ص91.

³ علي آيت أوشان، السياق و النصّ الشعري (من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة، المغرب، د ط، 2000، ص105.

دون المشاركة الفعالة لأولئك الذين وُجّه إليهم، لأنّ تدخّل هؤلاء هو الذي يُدرج الأثر الأدبي ضمن الاستمرارية الحيوية للخبرة الأدبية، حيث يتغير الأفق باستمرار، وينكشف على الدوام الانتقال من التلقّي السلبي إلى التلقّي الإيجابي ومن القراءة البسيطة إلى الفهم النقديّ، و من المعيار الجمالي المعهود إلى الإنتاج الجديد الذي يتجاوزه"¹.

فالمتلقّي يُعدّ بؤرة بناء المعنى داخل التاريخ عند ياوس، لأنّ عملية بناء المعنى تتمّ داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقّي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقّي التي تقيس تطوّرات النوع الأدبي وترسم خطّ أفق النصّ للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقّي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد"²، فالمتلقّي هو المانح للأدب سيرورته التاريخية و المحدّد لجماليته.

إنّ الفرضيات النقدية التي جاء بها "ياوس" في نظريته حول جماليات التلقّي، تتميز

بثلاثة مظاهر رئيسة هي:

أ . المظهر التواقي أو التعاقبي (الدياكروني) **Diachroie** من حيث تلقّي الأعمال الأدبية عبر الزمن.

ب . المظهر التواقي (السانكروني) **synchroie** من حيث تلقّي الأعمال التي تخضع إلى أنظمة في لحظة زمنية معينة.

ج . العلاقة بين التطور الداخلي الخاصّ بالأدب و التطور التاريخي بشكل عام"³.

¹. هانز روبرت ياوس، نحو جماليّة للتلقّي، (تاريخ الأدب تحدّ للنظرية الأدبية)، ترجمة: محمّد مساعدي، ص57.

². بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي (أصول وتطبيقات)، ص47.

³. أحمد بوحسن، محمد مفتاح و آخرون، نظرية التلقّي (إشكالات وتطبيقات)، ص28.

المبحث الخامس: فرضيات "فولفغانغ إيزر" النقدية.

يُعتبر "إيزر" ثاني اثنين أقاما دعائم نظرية التلقي الألمانية، إذ يُعتبر من أهم أقطاب مدرسة "كونستانس" مع الفقيه الآخر "هانز روبرت يابوس"، وترجع أولى اهتمامات هذا الباحث بمجال التلقي إلى عمله الموسوم "بنية الجاذبية في النص" الصادر سنة 1970، والذي تُرجم إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان "الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري"، وقد حاول إيزر أن ينوع من مرجعياته على خلاف يابوس، ففي حين تحرك يابوس أستاذ اللغات الرومانسية بصفة مبدئية نحو نظرية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب، برز إيزر أستاذ الأدب الإنجليزي في مجال التوجيهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص، وفي الوقت الذي اعتمد فيه يابوس في بادئ الأمر على التفسير (الهيرمينوطيقا)، وكان خاضعا بصفة خاصة لتأثير "غامير"، كانت الظواهرية الفينومينولوجية هي المثير الأكبر في إيزر، وكان مهتما بصفة خاصة بعمل "انغاردن"¹، فالعمل الأدبي . حسب المنظر البولندي رومان انجاردن . "يوجد لمجرد منظومة من التخطيطات أو التوجيهات العامة التي يجب أن يحققها القارئ، ولكي يفعل ذلك سوف يجلب القارئ إلى العمل "قناعات مسبقة" معينة، أي سياقاً غائماً من المعتقدات والتوقعات التي سيتم في إطارها تقييم مختلف سماته، إلا أنه مع تقدم عملية القراءة سوف تتعدل هذه التوقعات نفسها بما نتعلمه، وتبدأ الحلقة التأويلية في الدوران متحركة من الجزء إلى الكل ثم إلى الجزء مرة ثانية"²، وهذا ما يجعل من عملية القراءة عملية دينامية ذات طابع حركي، وعملية معقدة تتفتح من خلال سيرورتها عبر الزمن.

¹ . يُنظر: عليوي حافظ اسماعيلي، مدخل إلى نظرية التلقي، ص 93.

² . تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، ص 98.

لقد استفاد إيزر من هذه الخلفيات المعرفية في تطبيقاته لجماليات التلقي، وكان من أهمّ انشغالاته في هذه العملية دراسة التأثيرات التي يمارسها النص على المتلقي / القارئ، ولذلك فإنّ مدار "اهتمامه منذ البداية سؤال كيف وتحت أي ظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟" ¹.

ولذلك "فقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى المختبأ في النص، أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده"²، إذن، فقد جاهر "إيزر" منذ البداية بتمرّده على مبدأ المعنى المسبق الجاهز الذي كان سائدا في المشهد النقدي، ولذلك فهو يعترف بصعوبة تقبل التحوّل الذي جاء به في نظرية الأدب، فيقول: "فإنه بدا من الصعب أن يخطر ببال النقد أنّ النصّ ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلاّ عندما يكون قد قرئ"³، مؤكّدا بذلك توجّهه الفينومينولوجي في التأويل والتفسير، ومتجاوزا النظرة الكلاسيكية للقراءة على أنّها تحصيل حاصل، إلى كونها فعلا محقّقا بواسطة التواصل مع النصّ، ولفهم فرضيات "إيزر" النقدية ينبغي الوقوف عند أهمّ المفاهيم والآليات التي بنى عليها نظريته في التلقي.

أولا: التفاعل بين النصّ والقارئ.

إنّ قضية التفاعل بين الطرفين من أهمّ القضايا التي طرحها "إيزر" في نظريته الجديدة، "إذ يرى أنّ النظريات النقدية على اختلافها، على الرّغم من اهتمامها بدور

¹. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص102.

². روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عزالدين اسماعيل، ص135.

³. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني، الحبيلاي

الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، دط، الدار البيضاء، المغرب، 1995، ص11.

القارئ، فإنّها لم تحقّق شرط التّفاعّل بين المتلقّي والنّص¹، إذ المعنى عند ايزر هو محصّلة التّفاعّل بين النص والقارئ، فالعمل الأدبي لا يمكن اعتباره نصّاً فحسب ولا قارئاً فقط، بل هو تركيب بينهما، وقد لخصّ ايزر رؤيته للقارئ والنص - متأثراً بانجاردين - فيما يلي: "فالنّص ذاته لا يقدم إلّا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التّحقّق"² كنتيجة للتّواصل بين النص و القارئ.

وكخلاصة لما سبق - حسب ايزر - فإنّ "للعلم الأدبي قطبان: القطب الفنّي والقطب الجمالي، الأوّل هو نصّ المؤلّف والثاني هو التّحقّق الذي ينجزه القارئ"³، ومن أجل ذلك، فإنّ موقع العمل الأدبي هو في مكان ما بين النص والقارئ⁴، وهذا يثبت أنّ القراءة هي التي يحدث عبرها التّفاعّل الأساسي لكل عملية أدبية، وينطلق ايزر من ذلك على أساس أنّ المعنى ليس موجوداً في النّص، وليس سابقاً لوجود القارئ، وهذا التّحقيق هو الذي يُخرج المعنى من حالة القوّة إلى حالة الفعل، أو حالة التّجسيد الفعلي، فالمعنى يُبنى بمشاركة خلاقة من طرف القارئ، بغضّ النظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرّفص، ولذلك فإنّ بداية وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النصّ والقارئ، وإنّ نقطة التّماس هذه بين النصّ و القارئ والمحقّقة للعمل وجوده الفعلي هي التي تضفي على العمل الأدبي طبيعة دينامية

¹ . نوال مصطفى أحمد ابراهيم، المتوقّع واللامتوقّع في شعر المتنبي، ص35.

² . فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني ، الجليلي الكدية، ص12.

³ . المرجع نفسه، ص12.

⁴ . ينظر: المرجع نفسه، ص12.

حركية¹. والسؤال الذي يطرح نفسه: كيف يمكن أن تتم عملية التبادل بين القارئ والنص في ضوء هذه النظرية؟.

لقد أتى "ايزر" بمفهوم تتضح من خلاله العلاقة بين النص والقارئ، وهو ما أسماه بالفراغات أو الفجوات، حيث يُعدّ ركنا أساسيا في عملية الاتصال والتفاعل "بل هي المحرّض الأوّل للتفاعل الذي يتيح للقارئ فرصة المشاركة في تشكيل النص، حيث تُعدّ هذه الفراغات فضاء وعلى القارئ أن يملأه بالمعنى"²، ويوضّح ايزر وظيفة هذه الفجوات قائلا: "إنّ ما هو مُفتقد من المشاهد التي تبدو تافهة ظاهريا هو انبثاق الفجوات من الحوار، وهذا ما يحفّز القارئ على ملء الفراغات بإسقاطاته، فهو ينقاد إلى الأحداث ويدفع إلى تكملة ما قصد إليه مما لم يقل (...)"، فالتلميحات وليس التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى"³، ولذلك فإنّه "حين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل، وتؤدي الفجوات وظيفة محور تدور حوله علاقة النص - القارئ برمتها"⁴.

لقد أخذ "ايزر" مفهوم الفجوات من مصطلح "مواقع اللاتحديد عند رومان انجاردين"، أي المواقع التي توجّل مؤقتا عملية التواصل لحين ملئها من طرف القارئ، فإذا كان انجاردين يعتقد أنّ مساهمة المتلقّي في ملء هذه المواقع وتحديدها يأتي بصورة تلقائية يدلّ عليها النص، فإنّ "ايزر" يدرج هذه العملية في إطار تفاعلي تخضع فيه عملية الملء

¹ . ينظر : فولفغانغ ايزر، عملية القراءة مقرب ظاهراتي، ضمن كتاب: جين . ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع74، 1999، ص113.

² . نوال مصطفى أحمد ابراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، ص36.

³ . فولفغانغ ايزر، سوزان روبين سليمان، وآخرون، القارئ في النص (مقالات في الجمهور والتأويل)، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، ص135.

⁴ . المرجع نفسه، ص135.

لسلسلة من الإجراءات المعقّدة التي يستحضر فيها المتلقّي (سجل النص) وخبرته في فهمه¹.

فسجلّ النصّ يُعتبر من مكوّنات مرجعيّة تتمّ في عملية التفاعل بين النصّ والقارئ، "أي أنّ النصّ لحظة قراءته و لكي يتحقّق معناه يتطلّب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقّق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النصّ مثل النصوص الأخرى، وكلّ ما هو خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية"²، كما أنّ ملء هذه الفجوات تقتضي من القارئ استحضار خبرته القرائية التي لا يمكن اكتسابها إلا بالدربة والمراس، فما كلّ قارئ له إمكانية ملء هذه الفجوات.

إنّ هذه الفراغات المغروسة في النصّ تؤجّل تحقّق عمليّة الاتصال بما تثيره من حالة طارئة ناتجة من وضع غير مشترك بين القارئ والنصّ في إطار هذا الاتصال، وإنّ هذا الوضع غير المشترك "هو ما يسبّب للقارئ مفاجأة ودهشة، وبهذه الدهشة و المفاجأة نشرع في الدخول إلى عملية التفاعل والانغماس في النصّ إلى أن يمتصنا امتصاصا كاملا داخل نسيجه"³.

إنّ القراءة عمليّة دينامية ومركّبة لا يمكن أن تتمّ إلاّ على تدرّجات ومستويات، إذ أنّ "كلّ هذه الفعالية المعقّدة - التي يقوم بها المتلقي - تُنجز على مستويات كثيرة في وقت واحد، لأنّ النصّ له خلفيات وصدارات ووجهات نظر قصيّة مختلفة، وطبقات بديلة للمعنى نتحرّك نحن بينها باستمرار"⁴.

¹. يُنظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين يابوس و ايزر، دار النهضة العربي، القاهرة، دط، 2002، ص45.

². عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين يابوس و ايزر، المرجع نفسه، ص42.

³. نوال مصطفى أحمد ابراهيم، المتوقّع واللامتوقّع في شعر المتنبي، ص37.

⁴. تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، ص99.

وعليه، فإنّ عملية بناء المعنى لا يمكن أن تتمّ دفعة واحدة، بل على مستويات ودفعات، وهنا يلجّ "ايزر" على مفهوم "وجهة النظر الجوالّة" التي تبرز من خلالها عملية التفاعل لإنتاج المعنى، "فالعلاقة بين النصّ والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ، فبدل علاقة بين الذات والموضوع، هناك وجهة نظر متحرّكة تتجول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الواجهة، وهذه الطّريقة لفهم موضوع ما تكون خاصّة بالأدب"¹.

إنّ عملية بناء المعنى من وجهة نظر "ايزر" قد حطّمت صنم النظرة السائدة في المشهد النقدي لعصور، وهي أنّ المعنى كائن في النصّ وما على الناقد إلاّ اكتشافه، ملغية بذلك دور القارئ الفعّال في إنتاج المعنى وتوليده، وهذا ما جعل "ايزر" لا يهتمّ بما هو كائن في النصّ، بل بما يمكن أن يتكوّن عند مشاركة فعّالة من طرف القارئ، " فإذا كان التشكيل الدّالّي للنصّ يشترط إشراك القارئ الذي يقوم بتحقيق البنية التي تُقدّم له من أجل الكشف عن المعنى، فإنّنا لا يجب أن ننسى أنّ موقع القارئ هو دائما داخل في النصّ وعلى النصّ أن يأخذ بعين الاعتبار هذا الموقع إذا كان يريد أن يراهن على وجهة نظر متحرّكة للقارئ، فتكوّن المعنى لا يشكّل شرطا بسيطا من الشّروط التي يتطلّبها وجود القارئ، إنّ هذا التشكّل يستمدّ معناه من كون أنّ هناك شيئا ما يحدث للقارئ أثناء هذه السيّورة، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ النصّ باعتباره موضوعا ثقافيا سيحتاج إلى ذات لا تشتغل لحسابه، بل من أجل امتلاك القدرة على التأثير على القارئ"².

¹ . فولفغانغ ايزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، ص57.

² . فولفغانغ ايزر، الادراك والتمثّل وتشكّل الذات القارئة، ترجمة: السعيد بنكراد، سلسلة علامات في النقد، المغرب، العدد : 17، 2004، ص119.

وهناك نقطة فارقة بين نظرة "ايزر" في إنتاجية المعنى وبين النقد القائم على التدوّق تتمثل في أنّ حرّية القارئ - عند "ايزر" ورواد نظرية التلقي - مقيّدة دائماً بمرجعية النصّ دون غيره، " فإذا ما تعيّن على التّواصل بين النصّ والقارئ أن يكون ناجحاً، فمن الواضح أنّه يجب على فعالية القارئ أن تكون محكومة أيضاً بالنّصّ بشكل ما"¹، ويفصّل "ايزر" ذلك قائلاً: " إنّ تشكّل الذات وتشكّل المعنى عمليتان مرتبطتان بمظاهر النّصّ (...)، والحاصل أنّ جهة نظر القارئ يجب أن تكون متضمّنة في النّصّ، وهذا معناه أنّ المعنى لا يُعدّ عنصراً مكوّناً للنّصّ فحسب، بل لا يتكوّن هو ذاته إلّا من خلال النّصّ، وذلك لتمكين القارئ من الإمساك بجهة النّظر هاته"².

وكخلاصة لنظرة "ايزر" النقدية السّابقة، فإنّ العملية النقدية لم تعد مجرد تدوّق للعمل الأدبي فحسب، أي الحكم على النّصّ إمّا بالجودة أو الرّداءة، وإنّما أصبحت عملية إعادة بناء وتشكيل للنّصوص الأدبية، بردم ما فيها من فراغات في عملية التّواصل، وهذا ما يُكسب النصوص ديمومة وحيوية وخلوداً رغم تعاقب الحقب والأزمان.

ثانياً: القارئ الضّماني.

إنّ الإطار التّفاعلي الذي يتمّ بواسطته ملء فجوات النّصّ وبياضاته قد طرح مفهوماً أساسياً، وهو "القارئ الضّماني" الذي يشكّل قمّة الهرم فيما ابتدعه "ايزر" من مفاهيم وخطوط إجرائية، " وميّز ايزر بين قارئه الضّماني والقراء الآخرين الذين حدّدتهم القراءات البنيوية أو الأسلوبية، كالقارئ المثالي والقارئ المعاصر والقارئ الجامع والقارئ الخبير والمستهدف

¹ . فولفغانغ ايزر، سوزان روبين سليمان، وآخرون، القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، ص133.

² . فولفغانغ ايزر، الإدراك والتّمثّل وتشكّل الذات القارئة، ترجمة: سعيد بنكراد، المقال نفسه، ص119.

وغيرهم، فقارئ ايزر ليس له وجود حقيقي، فهو يجسد التوجيهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى¹.

ولأجل التفريق بين قارئه الضمني والقراء الآخرين يبرهن "ايزر" أن التسليم بوجود قارئ غير محدد، بغض النظر عن طبيعته ووضعيته التاريخية أمر مهم لأجل فهم التأثيرات التي تحدثها الأعمال الأدبية والاستجابات التي تحدثها، وقد سمى هذا بالقارئ الضمني².

إنّ القارئ الضمني عند "ايزر" يجسد "كلّ الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي و تجريبي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن مقارنته مع أي قارئ حقيقي"³، بمعنى أنّ القارئ الضمني " هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تُغرنا على القراءة بطرائق معينة"⁴، إذن، فهذا المفهوم "هو بنية نصية تتوقع حضور متلقّ دون أن تحدده بالضرورة"⁵، ذلك أنّ هذا القارئ ليس شخصية خيالية يمكن ترقبها داخل النص، "ولكنّه دور مكتوب في كلّ نصّ، ويستطيع كلّ قارئ أن يتحمّله بصورة

¹. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص50.

². ينظر : فولغانغ ايزر ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ترجمة : حميد لحداني ، الجليلي الكدية ، ص30.

³. المرجع نفسه، ص30.

⁴. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياكوس وايزر، ص35.

⁵. فولغانغ ايزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحداني، الجليلي الكدية، ص30.

انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة¹. وينظر "إيزر" إلى المعنى بوصفه نتيجة لهذه الاستجابة، "أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته، فالقراءة هي حوار بين القارئ الضمني (بنية النص) والمتلقي، وهو حوار قائم على التفاعل ينظمه النص ويضبط مسيرته إلى حد ما، أي أن النص الأدبي يسيطر جزئيا على استجابة القارئ"².

غير أن هذا النص يحتوي على عدد من البياضات والفجوات تعطل مسار التواصل وتقتضي من القارئ ردمها بما هو مُعطى أمامه في النص، وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بوساطة التأويل بوصفه عملا يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بين النص لسدّ الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة³.

إنّ عملية القراءة بحسب الفرضيات النقدية لـ "إيزر" السابقة تتمثل في العلاقة بين القارئ والنص وبين النص والقارئ بشكل متبادل لضمان فعاليتها، وإنّ قراءة مثل هذه أو استقبالا مثل هذا يجعل من العملية القرائية نصا جديدا مبتدعا، وهذا موطن الجمالية في هذه القراءة، "فالاستقبال دوما يتوشح بعاطفة اتجاه الموضوع، تحمل إليه شيئا من خصوصية الذات، وتعمل هذه الخصوصية على تكيف الأثر وفق مطالبها، حتى تتمكن من مبادلتها الحوار الحميمي الذي يتخلل كل بناء، فالتكيف إعادة خلق تأخذ في حسابها معطيات

¹ . أحمد بوحسن، نظرية الأدب القراءة . الفهم . التأويل (نصوص مترجمة)، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1425 هـ - 2004م، ص71.

² . نوال مصطفى أحمد إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، ص36.

³ . بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص51.

الذات القارئة و لا تلتفت البتة لمعطيات الذات المبدعة"¹، والتكليف بعث نصّ جديد له من الإبداعية والأدبية ما للنصّ الأول أو أكثر، " وكلّما كان التّكليف كلياً كان الاستيعاب كذلك، لأنّ الأثر - عند هذه العتبة - سيتحوّل إلى الذات و يصبح بُعداً من أبعادها، (...) وأفق انتظارها الجديد"².

إنّ نظرية التّلقّي قد أضافت بُعداً جديداً للنّظرية الأدبية الحديثة، عندما ردت للقارئ / المتلقّي اعتباره كركيزة أساسية في تأويل العمل الأدبي، وإنّ هذا الإنجاز لم يكن ليتحقّق لولا جهود باحثي مدرسة "كونستانس" الألمانية، ونخصّ بالذكر هنا "ياوس" و"إيزر" بإسهاماتهما النّقدية وفرضياتهما النّظرية والإجرائية، "فياوس" وضع خطوطاً جديدة لتاريخ الأدب ، و"إيزر" قوّض دعائم التّفسير التّقليدي من خلال مفاهيمه في الاستجابة النّصّية للقارئ.

¹ . حبيب مونسّي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص212.

² . حبيب مونسّي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، المرجع نفسه، ص213.

الفصل الثاني: فرضيات "ياوس" وتطبيقاتها على ديوان "تغريبة جعفر الطيار".

المبحث الأول: أفق التوقعات في ديوان "تغريبة جعفر الطيار".

أولاً: التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة.

ثانياً: خصوصية تجربة "يوسف وغيلسي" الشعرية.

ثالثاً: حركة التلقي لديوان "تغريبة جعفر الطيار" (القراءات المتعاقبة).

المبحث الثاني: المسافة الجمالية في ديوان "تغريبة جعفر الطيار".

أولاً: على مستوى العتبات النصية.

1. الغلاف الخارجي.

2. العنوان.

ثانياً: على مستوى بنية النص.

1. البنية المفردة.

2. البنية التركيبية.

المبحث الرابع: "يوسف وغيلسي" متلقياً لتجربته الشعرية.

أولاً: تجربة الرد على النقاد

ثانياً: التشكيل أساس شعرية الشعر.

ثالثاً: هموم الوطن.

المبحث الأول: أفق للتوقعات في ديوان "تغريبة جعفر الطيار".

إنّ المجموعة الشعرية الموسومة بـ"تغريبة جعفر الطيار" لـ"يوسف وغليسي"، تُعدّ عملاً متفرداً وطفرة تحولية في تجربة هذا الشاعر الجزائري من حيث العمق والأصالة ما جلب إليها اهتمام جمهور المتلقين من تاريخ ميلادها إلى اليوم، فقد صنعت الحدث في أبعادها الفكرية والتشكيلية كنص جزائري معاصر، ولذلك تمّ سلوك منهج "ياوس" في جماليات التلقّي لمقاربتها وتحليلها، بالرغم أنّها قد سُبقت بمجموعة شعرية أولى موسومة بـ"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، على أساس أنّ طبيعة المنجز الإبداعي وطاقاته الفنية هي التي تفرض آليات دراسته ومنهج تحليله، وأول مفهوم في جماليات التلقّي عند "ياوس" سنحاول تطبيقه على هذه المجموعة هو "أفق التوقعات" الذي هو كفيل بتبيان قيمة هذا الأثر الأدبي من لحظة ميلاده إلى اليوم.

أولاً: التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة.

تقتضي الدراسة التطبيقية وفق آليات نظرية التلقّي الألمانية على نموذج شعري جزائري معاصر (الشاعر يوسف وغليسي)، وخاصة من منظور فرضيات " هانز روبرت ياوس" الذي دعا إلى بناء تاريخ أدبي جديد يعتمد على جماليات التلقّي وجمهور القراء، البحث في السلسلة التاريخية للأدب الجزائري - وعلى الأقل - تطوّر الشعر فيه في العصر الحديث والمعاصر، ومجمل الخصائص البنائية والموضوعاتية التي يميّز بها، حتى تتكوّن لدينا خبرة أدبية وخلفية فنية تتيح لنا مواجهة التجربة الشعرية ليوسف وغليسي في هذه المجموعة ومظاهر التميّز فيها للتوصّل إلى مدى مسايرة هذا النموذج الشعري لهذا التطور الحاصل في حلقات السلسلة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وهل لهذا النموذج الإمكانيات الفنية التي تؤهّله لتجاوز المتداول والمألوف في هذه السلسلة بشكل يفضي إلى تحقيق ما أسماه "ياوس" بالمتعة الجمالية، التي تحقّق له الاستمرارية وعدم العفاء عبر التطورات الشعرية القادمة، وسيتمّ التّركيز على التجربة الشعرية الجزائرية لما بعد الاستقلال، خاصة ما بعد السبعينيات لما عرفته من مسار نحو الحداثة والتأصيل.

إنّ تجربة الفنّ الشعري الجزائري في العصر الحديث قد حاولت أن تضع بصمتها التأثيرية على المستوى الأدبي من خلال جهود شعرائها ومساراتها عبر تاريخها الحديث، وإنّ

البيئة الجزائرية التي احتضنت هذا الأدب قبل الاستقلال لا تختلف عن بيئات بلدان المغرب العربي التي تزرع تحت وطأة الاستعمار وممارساته القمعية لكل ما هو إنساني، ويعبر عن ذلك الدكتور "صالح خرفي" قائلاً: "ولو أردنا أن نرسم خارطة لأقطار المغرب العربي في هذه الفترة ل جاءت حمراء قانية ذات بقع ملتهبة، يكاد يتلاشى فيها أي لون آخر غير لون الدم والمشاعر المتأججة"¹.

في هذه البيئة القاتمة الصورة بفعل الاستعمار الذي سعى إلى محو معالم الشخصية الجزائرية الثقافية والدينية واللغوية شقّ الأدب الجزائري عامة والشعر خاصة طريقه نحو التَشكّل والتبلور والبروز متحدّياً هذه العوائق، وضارياً جذوره في أعماق الأدب العربي بشكل عام، بحكم الهوية اللغوية والدينية التي منحت له سلطة الامتداد إليه ليشكّل معه علاقة الجزء بالكلّ.

غير أنّ الأدب الجزائري عموماً والشعر على وجه الخصوص ورغم هذه العلاقة الوطيدة، لا يمكن إغفال خصوصية كحلقة متفرّدة في سلسلة هذا الأدب، بحكم الخصائص الفكرية والثقافية والجغرافية للبيئة الجزائرية التي احتضنته في العصر الحديث، حيث يمكن القول بوجود تجربة شعرية جزائرية حديثة، ولكن على قدر حالها وما تيسر لها من ظروف وإمكانات، حيث لا يمكن مقارنتها بما يجري في المشرق العربي من تجارب وتطورات ومساجلات أدبية على مستوى عال من الحوار والنقاش، وقد بيّن الدكتور "عبد الله ركيبي" سبب ذلك في مقدمة كتابه "دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث" قائلاً: "أعتقد أنّ سبب ذلك يرجع إلى أنّ المغرب العربي عاش ظروفًا أكثر اضطرابًا وقلقًا من المشرق العربي نسبيًا، فالمعارك الحربية والاضطرابات السياسية الدائمة، لم تترك له الوقت ليناقش أو يفكر في مثل هذه القضايا الأدبية، في حين أنّ المشرق العربي كان يتمتع بنوع من الهدوء والاستقرار النسبي"²، وكلّ هذه الظروف والعوامل جعلت من التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة قبل الاستقلال تميل نحو الاختلاف عن غيرها من التجارب الحديثة في الأقطار العربية الأخرى.

¹. صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص24.

². عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، دط، ص، 07.

إنَّ أهمَّ حدث مرّت به الجزائر قبل الاستقلال هو اندلاع ثورة التحرير المباركة، وإنّ فترة هذه الثّورة لم تلهم الشعراء على صعيد الحماسة والثورية فحسب، بل أنتجت كوكبة من الشعراء الشّباب تطلّعوا في إنتاجهم الشّعري إلى التجديد في الشّكل الشّعري تماشياً مع متغيرات الحدث الشعري على المستوى العربي أين برزت القصيدة الحرّة منافسة للقصيدة العمودية التي كانت سائدة ولأقت القبول والاعتراف في المشهد النقدي والأدبي، "ومن شعراء هذه الفترة نذكر أحمد الباتني، ومحمد الصالح باوية، وصالح خرفي، وأبو القاسم خمار، وعبد السلام حبيب، وعبد الرحمان الزناقي"¹، وأغلب هؤلاء الشعراء قد خاضوا تجربة شعر التفعيلة الجديدة ما ينبئ بطفرة حدائثة على المستوى الشّعري.

رغم الرّكود الذي شهده الشّعور الجزائري بعد الاستقلال وإلى نهاية الستينيات، إلّا أنّ هذا الرّكود أعقبته نهضة ثقافية وأدبية تبعا للتحوّلات التي تدخل في إطار الثّورات الثلاث في الجزائر وهي الثورة الصناعية والزراعية والثقافية، لذلك تسمّى هذه الفترة بمرحلة البناء الوطني، وهنا بدأ الفراغ الموروث في الفترة السّابقة يُملأ، بما في ذلك الفراغ الشّعري، يقول الدكتور محمد ناصر: "وفي ظلّ هذه التحوّلات، أخذت بوادر نهضة ثقافية تحلّ محلّ الرّكود الثّقافي الذي كان سمة من سمات المرحلة السّابقة، وظهرت إلى الوجود صحف ومجلاّت وطنية جديدة راحت تفتح صدرا واسعا للإنتاج الأدبي والشّعري للشّباب توجّهه وترعاه وتحتضنه"².

وبالرّغم من الثّراء في الإنتاج الشّعري في هذه الفترة بوجهيه العمودي والحرّ، إلّا أنّ الخطاب الشّعريّ قد اصطبغ بالشّعارية السياسية والإيديولوجية، "ولجوء الشاعر إلى لغة الشعار الفضفاضة التي تقول كلّ شيء دون أن تقول شيئاً دليل على عجزه عن ولوج أعماق الرّؤيا الشّعرية، واكتفائه بالنّظرة السّطحية الأفقية التي لا تخفى على العامة والخاصة، لقد كانت هذه الظاهرة آفة في خطاب السّبعينيات الشّعري الجزائري خلال مرحلة

¹. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص46.

². محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 . 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص166.

البناء الوطني خصوصا"¹، وهذا ما يفسّر ابتعاد شعر السبعينيات عن التجربة الشعرية الحقيقية لغياب الركيزة والأرضية الصلبة التي تهيئ لها الانطلاقة السليمة نحو الحداثة الشعرية ولسيادة الواقعية الاشتراكية "التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق في مجاريه الشعرية الداخلية، بل تفتح له مجالا آخر خارج أناه يفضي فيه برؤاه بوصفه صوتا للجماعة"².

وقد استقطبت شعارات الثورة الزراعية الإيديولوجية والسياسية أغلب شعراء تلك الفترة على شبابهم وحماسهم، على غرار أحمد حمدي، وزينب الأعوج وربيعة جلطي وجريوة علاوة وهبي وعبد الله حمادي،...و"إنّ مثل هذه النزعة الشعارية الطاغية لم يسلم منها حتى شاعر مثل عبد العالي رزّقي الذي يسمّونه شاعر الرّفص"³، في إشارة إلى أنّ هذا التيار لم يقاومه أي شاعر مهما أوتي من حسّ حدّاثي.

إلا أنّ التجربة الشعرية لجيل السبعينيات على نقائصها تبقى حلقة لا يمكن إغفالها في سلسلة المسار الشعري الجزائري الحديث، فيكفيها عذرا انطلاقتها من فراغ رهيب في النتاج الشعري زمن الستينيات، وأنها فتحت أعين جيل الثمانينيات على تلك النقائص لاستدراكها والمضيّ قدما نحو تجربة شعرية حدّاثية حقيقية تنطلق من رؤى الشاعر الداخلية لا من واقعه الذي يقيد ذاته ويحمّلها ما لا تطيق.

إنّ التّجربة الشعريّة التي اتّجهت نحو الأصالة والحداثة الشعريّة الحقيقيّة - باعتراف أغلب النّقّاد - هي تجربة "جيل الثمانينيات" وما بعدها، لأنّ جيل هذه الفترة أعلن تمرّده على الولاء لأيّ اتّجاه إيديولوجي أو سياسي ليتحرّر بذلك ويحلّق في سماء الشعريّة الحقيقيّة، يقول النّاقّد الجزائريّ عبد القادر فيدوح: "أطلّ علينا جيل جديد شعاره إنّي إلى ذات سواكم لأميل، يبحث عن معنى الشّيء كمن وراء المعنى المجازي، متّخذا من اليأس صفة له من أجل البحث عن بريق الأمل، إنه أدب الجيل الحر"⁴، إنّه جيل حرّ نفسه من أيّ نزعات

¹. يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970 - 1990)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1438هـ . 2017م، ص54.

². يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970 - 1990)، المرجع نفسه، ص22.

³. المرجع نفسه، ص57.

⁴. عبد القادر فيدوح، دلّالية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1993، ص61.

إيديولوجية وسياسية، ورفع شعار التّجاوز للماضوية وأضاف إلى استقلال الجزائر السّياسي استقلالاً عن أيّ تجربة شعريّة خارجية وصنع تجربة شعريّة جزائريّة خاصّة ومتفرّدة، ممّا كلّ السّعي الحثيث نحو الحداثة، والمتلقّي لشعر هذا الجيل يتبيّن بأنّه عارٍ من أيّ امتداد أو تبعيّة للمشرق أو الغرب ويوقن بأنّه شعر جزائري خالص.

ومن الأسماء الشعريّة البارزة في فترة الثمانينيات نجد: نور الدّين درويش، عاشور بوكولة، مسعود عامر، عبد الله بوخالفة، عز الدّين ميهوبي، يوسف وغليسي...، وإنّ التّجاوز الشعريّ الذي حقّقه هذا الجيل ليس على مستوى المضامين الفكرية الجديدة بل تعدّاه إلى التّشكيل اللّغوي، يقول الناقد "يوسف وغليسي" - وهو من شعراء هذه الفترة وما بعدها -: "إنّ سرّ حداثة كلّ الأنماط البنيوية للتّشكيل اللّغوي في الخطاب الشعريّ الجزائريّ المعاصر، يعود إلى انزياحها الفنّي عن الأنماط اللّغوية المألوفة التي تتردّد في لغة العام والخاص، وتألّفها لتشكل لغويّ جديد يستمدّ جماليته من أصالة التّجربة الشعريّة وحرارتها"¹.

إنّ التّجربة الشعريّة في زمن التسعينيات من القرن الماضي في الجزائر - في بعض جزئياتها - هي امتداد لتجربة الثمانينيات من حيث الأصالة والعمق، بحكم منطق التّجاوز والرّفص الذي هيمن على الأنماط الشعريّة آنذاك رغم اختلاف ظروف وملابسات كل تجربة. إنّ هذه التّجربة "التّسعينيّة" قد ازدادت عمقا في أغوار المأساوية والسوداوية، أعقبها نزوع بعض الشعراء إلى عوالم صوفيّة روحية أين أصبح الشّاعر يعيش في اغتراب إلى مواطن وجدانية لا يستطيع أن يغادرها إلى الواقع المعيش المليء بصور الدّمار والموت والدماء والخراب والحرب.

إنّها صور تجمع شتاتها "رؤيا الموت" التي أذّبت في قوالب التجارب الشعريّة التسعينيّة بأشكالها المختلفة، "ربما لقلق الذات إزاء الوضع، إذ لم يعد في مقدورها إخفاء قلقها اتجاه ظاهرة تُشاهد كل يوم، وهي الموت المرتبط بالحرب والدّمار، فقد أصبح الموت

¹. يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائريّ المعاصر (1970 . 1990)، ص 69.

هاجسا يلاحق الشاعر أينما حلّ وارتحل في وعيه ولا وعيه، وليس له إلا الكتابة، أملا في الخلود ليقاوم وتقاوم بصمتها الحزين"¹.

أما في مطلع الألفية ومع تراجع مظاهر الخراب والموت والإرهاب فقد بدأت رؤى الشعراء تنجح نحو السلمية والهدوء والدعوة إلى الحوار في تبشير بغد أفضل لهذا الشعب الذي طالما نادى وتمنى الخروج من هذه القرية الظالم أهلها.

إنّ هذه الملاحظات المتتبعة لمسار التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة قد لامست حدود الرؤى والمضامين المهيمنة، أما في ما يتعلق بالتشكيل اللغوي فقد رسم طريقه نحو الحداثة منذ الثمانينيات حداثة الرؤيا الجديدة، إذ يُعتبر هذا التشكيل من أهمّ العناصر البنائية للقصيدة، وإنّ التشكيل الحداثي يقتضي زوال "الواسطة المنطقية بين المسند والمُسند إليه في التركيب اللغوي، فينتج ما يسمى ب: لا عقلانية اللّغة، إذ تغدو اللّغة الشعرية لغة إيحائية مجازية مطبوعة بوجودان صاحبها، وملقعة بأحاسيسه، ذات ظلال تشكيلية وارقة"²، ولذلك، فقد أصرّ الشاعر الجزائريّ المعاصر على إبدالات لغوية جديدة، تثبت السمة الحداثية لتجربته، معلنا بذلك استقلالها عن أيّ امتداد أجنبي، بل مثبتا لمكانتها في مصافّ التجارب الشعرية العربية والعالمية الراقية.

أما التجريب على مستوى الشكل الشعري فقد خاض الشعراء الجزائريون غمار هذه التجربة، فقد عرفت القصيدة العمودية وجودا على مستوى منجزاتهم الشعرية رغم رياح التغيير نحو النسق الجديد العاتية، على أنّ هذه القصيدة العمودية في الجزائر بعد الاستقلال وخاصة في الثمانينيات وما بعدها قد عرفت نوعا من التطور والتغيير، يقول الدكتور عبد المالك مرتاض: "إنّ القصيدة العمودية في الجزائر في المرحلة الثالثة من التجربة الشعرية، اجتهدت أن تطوّر مضامينها كما حاولت تطوير تشكيلها ونسيجها الشعري"³، في إشارة إلى تمسك شعراء مابعد الاستقلال في الجزائر بهذا الشكل الشعري مع إضفاء طابع عصري حداثي على رؤاه وبنياته اللغوية.

¹. خديجة كروش، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من 1990 إلى 2010 (دراسة في الرؤيا والتشكيل)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة العربية وآدابها، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة باتنة، الجزائر، السنة الجامعية: 2017/2018، ص93.

². يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970 . 1990)، ص61.

³ - عبد المالك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962 - 1990)، مجلة الآداب، جامعة وهران، الجزائر، العدد الخامس، ص235.

لقد عرف شعر التفعيلة الجديد طريقه إلى البيئة الشعرية الجزائرية "لأنه وليد طبيعي للعصر، يلبي وجوده حاجة أساسية في نفس إنسان هذا العصر، لا يُشبعها الشعر القديم"¹، وقد كان هذا في منتصف القرن الماضي، حيث يذهب الكثير من مؤرخي الأدب أنّ أول نص من الشعر الحرّ "هو قصيدة (طريقي) لأبي القاسم سعد الله المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس من سنة 1955"²، وقد استقطب هذا الشعر الجديد شعراء في زمن الثورة من أمثال أحمد الغوالي، ومحمد الصالح باوية،...، وقد أجمع الباحثون أنّ الاتجاه إلى هذا الشعر الجديد كتجربة حديثة أصيلة صادرة عن رؤية عميقة لم يكن إلاّ بعد فترة الثمانينيات وما بعدها أين ظهر النّصّ المختلف المتجاوز لكل ما هو تقليدي، ونجد هذا عند: عز الدين ميهوبي، يوسف وغليسي، عاشور بوكلوة، وغيرهم، وتجدر الإشارة إلى أنّ الكثير من هؤلاء الشعراء قد كتبوا في الشعر العمودي، ممّا يبرهن أنّ اتجاههم نحو هذا الشعر الجديد إنما كان عن قناعة بضرورة التجديد لمجاراة حركية العصر الحداثيّة، وليس لعجزهم عن كتابة الشعر العمودي.

و كما جرّب هؤلاء في شعر التفعيلة أتجه فريق منهم إلى التّجريب فيما يُسمّى بالقصيدة النثرية أو الشعر المنثور وغيرها من التّسميات، وهي قصيدة تقوم على رفض الوزن (البحر) التقليدي والقافية، وقد تأسس هذا الشكل الشعري في المشرق العربي وفق حركة تمردية على كل ما هو قديم قادها ثلّة من الشعراء أبرزهم: يوسف الخال، أنسي الحاج، أدونيس، سعيد عقل، خالدة سعيد وسواهم، وقد نُشرت جهودهم في "مجلة شعر" المشهورة، و من دعاة هذا الشكل الشعري الجديد في الجزائر نجد "زينب الأعوج"، و"ربيعة جلطي" وغيرهما...، إلاّ أنّ هذا الشكل الشعري لم يلق الرواج كما شهده الشعر الحرّ، بل اكتسب من الخصوم والأعداء ما لم يكتسبه من الأنصار والأشباع.

هذه بعض ملامح التّجريب الشعري عند شعراء الجزائر المعاصرين، وقد اتسمت هذه الحركية بالعمق والوعي الحداثي، في الممارسة الشعرية الثمانينية وما بعدها لأسباب تتعلّق بالخروج عن دائرة التردّد والشكّ التي كانت تطبع الإمكانيات الإبداعية للشعراء في

1- حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والأفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987، ص18.

2- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 - 1975)، ص149.

السابق، وكذلك خفوت تأثير الإكراهات الفكرية والإيدولوجية التي كبحت جماح حرية الشعراء الإبداعية.

ثانيا: خصوصية تجربة "يوسف وغيلسي" الشعرية.

1- السيرة الذاتية والعلمية للشاعر "يوسف وغيلسي".

لطالما نادى دعاة النقد السيكلوجي إلى الانطلاق من شخصية المبدع وتفصيلها للولوج إلى نصوصه الإبداعية، وقد أقرّ رواد نظرية الشعر بذلك حديثا بدعوى أنّ معرفة آلة الإنتاج ضرورية لمعرفة المنتج، وعليه لا تثريب علينا إن أحطنا بجوانب من حياة الشاعر يوسف وغيلسي قبل الخوض في تجربته الشعرية وخصوصيتها.

إنّهُ الشاعر يوسف وغيلسي بن سعيد الذي ولد في 31 . 05 . 1970 بأمّ الطوب ولاية سكيكدة ، وبهذه الولاية أتمّ دراسته في الأطوار الثلاثة، ثم انتقل إلى جامعة قسنطينة طالبا حتى تحصّل على شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، ليتمّ شهادة دكتوراه دولة من جامعة وهران عام 2005، وهو حاليا يشتغل أستاذا بجامعة الإخوة منتوري قسنطينة.

لقد ذاق الشاعر يتمّ الأبوة منذ صغره إلى جانب فقد أحد إخوته، كما لاحظ منذ نعومة أظافره تلك النخلة الباسقة التي استند عليها هو وإخوته و هي تمدهم بممارسات الأبوة والأمومة على حدّ سواء، هي الأمّ صامدة في وجه رياح الرّمن العاصفة تتحدّى المشاق والأهوال لتصل بأبنائها إلى برّ الأمان، ولقد ذابت هذه الحوادث في كيانه فأنتجت رؤى شعرية تجسّدت في كثير من قصائده.

يُعتبر الشاعر من الذين سايروا جيل الثمانينيات وعاصر جيل التسعينيات وما عاشوه من مأساة حقيقية وهو من شعراء العصر الرّاهن.

يُعتبر الشاعر من أهمّ النقاد الجزائريين المعاصرين بإسهاماته التّأليفية في هذا الميدان، ومن كتبه النّقدية: الخطاب النّقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، النقد الجزائري المعاصر من اللّانسونية إلى الألسنية، محاضرات في النقد الأدبي المعاصر...

أمّا دواوينه الشعرية فهي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، تغريبة جعفر الطيار، تباريح اللّحن الأخضر، همسات للريح وأخرى للمطر.

2- خصوصية التجربة الشعرية عند "يوسف وغيلسي".

إنّ التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة قد استطاعت تمثّل الحركة التجديدية بطريقة مختلفة عمّا كان سائداً، فقد تمكّن الشاعر من تجاوز تلك الإكراهات الفكرية والإيديولوجية على مستوى المضامين وتلك القيود المفروضة على خياراته التشكيلية والعروضية، في حركة جديدة راهن عليها الخطاب الشعري لما بعد السبعينيات إلى اليوم مبدؤها تنويع الموضوع بدل موضعة الذات، وبذلك حققت التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة الطفرة الحداثية التي لم تغيب مسايرة التحول السوسيولوجي الذي مرّت به البيئة الجزائرية كغيرها من التجارب الأدبية الأخرى وعلى رأسها التجربة الروائية.

لقد بدا جلياً تغيّر الوعي كمسافة فارقة بين الممارسة الشعرية السبعينية وما بعدها نتج عنه جنوح التجارب الشعرية المعاصرة إلى النصّ المختلف الذي يتجاوز كل إملاءات سالفة أو معطيات مسبقة، وقد ظهر ذلك واضحاً في كتابات عثمان لوصيف والأخضر فلوس، وعبد الله العشي وعز الدين ميهوبي، وعياش يحيوي، ومصطفى دحية، وسواهم ممّن برز عنده الخروج عما هو مألوف ومتداول على مستوى الرّؤى والمضامين أو على مستوى التشكيل والنسيج الشعري، ما أكسب التجربة الشعرية مبدأ العمق والأصالة يُنكبانها عن كل تبعيّة للآخر.

تُعتبر تجربة الشاعر الجزائري المعاصر "يوسف وغيلسي"، من أبرز تلك التجارب الشعرية الجديدة التي راهنت على الاختلاف ومبدأ التجاوز كنهج تجريبي في الممارسة الشعرية وخوضها لغمار قضايا الإنسانية التي تتأى به عن أي انتماء جغرافي أو عرقي، ليتجاوز بخطابه الشعري من إطار المحليّة والعربية إلى إطار العالمية.

فرغم قلة الإنتاج الشعري عند هذا الشاعر، إلا أنّه قد تمكّن من فرض مكانته الإبداعية على الساحة الأدبية الراهنة بسبب ملامح التميّز والتفرد التي يتميز بها خطابه الشعري على مستوى الرّؤيا والتشكيل على حد سواء، فهو الشاعر المرتهن بهموم الواقع والحبّ والوطن.

وهاهو في باكورته الشعرية الأولى "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" (1989)

- (1994)، يعبر عن مأساة الإنسان في عصره، في مشهد شعريّ ذاب في حمم الذات المحترقة المفجوعة في جزيرة الأهوال والزلازل والبراكين ليلية الزمان سوداوية اللون، فقد

عايشت هذه التجربة بداية المأساة الوطنية ومشاهد الموت والدّماء والحرب، في مشاهد لا تدع للرؤيا الشعرية أيّ بياض أو اخضرار.

أما في المجموعة الشعرية الثانية "تغريبة جعفر الطيار" فهي امتداد للمجموعة الأولى في معاشتها للمأساة الوطنية، واكتوائها بلهيب الفاجعة، وقد اتّسمت هذه التجربة بمزيد من العمق والأصالة عندما اختارت مبدأ الاغتراب كموتل تعبيرى ينمّ عن رفض الذات للواقع الزّاهن، في تجربة فريدة يمارس فيها الشّاعر فنّ إسقاط التّراث على الواقع المعاصر بطريقة فنية تنوء عن أيّ تقليد أو اتّباع، كاستحضاره لقصة الهجرة نحو الحبشة وموقف جعفر بن عبد المطلب مع ملك الحبشة النّجاشي، حيث لا يتمّ استحضار القصة لذاتها بل برؤية ولبوس جديد يتلاءم مع روح العصر.

إنّ التفرد الذي حققته تجربة "يوسف وغيلسي" الشعرية قد منح لعدد من قصائده جواز السّفر نحو العالمية، حيث تُرجمت إلى لغات أخرى هي التركية والإنجليزية، بسبب طرقها لأبواب الإنسانية في رؤاها ومضامينها، ونقصد بالحديث هنا المجموعة الشعرية المعنونة ب: همسات للريح وأخرى للوطن المنشورة عن دار الأمير خالد عام 2015، وتضمّ قصائد أغلبها مختارات من المجموعتين الأوليين، فلغة الرّوح الكونية التي اتّسمت بها هذه القصائد المترجمة قد أدهشت النّاقدة الكندية (carol desjarlais)، ممّا جعلها تقول في كلمة عن النّسخة المترجمة إلى الإنجليزية: "إنّ حبّ وغيلسي العميق الملتزم لوطنه يستحضر صورة الأب الحزين الذي يتأوّه لأوجاع ابنه الجريح، أو صورة العاشق الولهان الحامل لبقايا حبه الضّائع، شاعر غمره الحبّ والحنان، حتّى ليكاد المرء يحسّ الحرارة المستبدة المترعة بالألم للقلب للرّوح، هي ذي اللّغة الكونية، لغة الرّوح"¹.

ولم يقف تميّز هذا الشّاعر في حدود الرّؤيا بل تجاوزه إلى التّشكيل اللّغوي وخبوط النّسيج الشّعري، هي لغة قد ارتوت من معين اللّغة القرآنية الذي لا ينضب، ومعين التّراث الشّعري الثّرّ، قد لبست حلّة قشبية بألوان العصر، تدلّ على تملكه للغة دون أن تملكه، فهي في ميزان الناقد الدكتور عبد المالك مرتاض، تنبئ عن "شاعر يشي بفحولة كامنة وينبئ بجزالة شعرية واعدة، فلغة يوسف وغيلسي فخمة عالية وإيقاعه رصين متين، وكأننا أمام

¹ يوسف وغيلسي، همسات للريح وأخرى للمطر، ترجمه إلى الإنجليزية: حسن دواس، وإلى التركية: (sarkinin eziyeti yesil)، منشورات الأمير خالد، الجزائر، دط، 2015، ص4.

شاعر كهل، لا شاعر يافع شاب، وهي سيرة فنية تكاد تكون استثنائية في نسج الشعر الجزائري المعاصر الذي يكتبه الشباب¹.

إنّ التجربة الشعرية ليوسف وغيلسي - على تميّزها وتفردتها -، لم تلق الهالة الإعلامية التي تُخرجها من قوقعة العزلة والتهميش - على الأقل في بدايتها - إلى عالم الشهرة والذّيع باعتراف الشاعر نفسه في مجموعته الأولى، ولا يكون هذا إلاّ من طرف أقلام نقدية منصفة مقدّرة لألم المخاض الشعري، واليوم نشهد انفتاحا نقديا - على احتشامه - نحو هذه التجربة الشعرية الرائدة بالدرس والتمحيص لا تعدو أن تكون محاولات نقدية تتصدّرها الرسائل الجامعية والمقالات الموثّقة في تلك المجلّة أو تلك، بعيدا عن أعين الأقلام النّقدية المشهورة والتمكّنة، والمفارقة العجيبة هي تلك الجوائز التي حصدها مجموعاته الشعرية.

ربّما يكون السّبب الذي جنى على هذه التجربة أنّها صدرت من شاعر له باع وصيت في التجربة النّقدية فكانت حجابا حال بينه وبين شهرة تجربته الشعرية، فهل من الذّنب أن يجمع شاعر بين الأختين (الشعر والنّقد)؟، أم أنّ هذا عامل ساعد على نضج هذه التجربة الشعرية وصنع تميّزها، وهي خطوة من الخطوات التي يهدف من ورائها الباحث / القارئ في هذه الدّراسة لشعر هذا الشّاعر.

وخلاصة لما سبق، فإنّ تتبّع مسار التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة وخصوصية تجربة يوسف وغيلسي الشعرية تمدّ الباحث/المتلقي لهذه التجربة بخبرة أدبية من شأنها إثراء أفقه وانتظاراته لمواجهة نصوصها بالمقاربة والتّحليل.

¹. شهادة أدلى بها الناقد "عبد المالك مرتاض"، ضمن ديوان: يوسف وغيلسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور

للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2013، ص5.

ثالثاً: حركة التلقّي لديوان "تغريبة جعفر الطيار" (القراءات المتعاقبة).

إنّ ممّا يزيد في إثراء أفق التوقّعات لمتلقّي هذه المجموعة الشعريّة هو الاطّلاع على تلك الدّراسات والقراءات التي تلقّت تجربته الشعريّة في هذه المجموعة بمختلف مناهجها النّقديّة ومرجعياتها المعرفيّة والتي أضاءت مختلف الجوانب الفنيّة في هذه التجربة من تاريخ ميلادها إلى عصرنا الرّاهن، ولعلّ هذه الخطوة تجعلنا نظفر بسرّ تفرّد هذه التّجربة الشعريّة عن غيرها، ومن هذه القراءات نجد:

1 . قراءة الباحثة فوزية دندوقة.

وهي الدراسة المعنونة بـ: "الجملة في شعر يوسف وغليسي"، وهي مذكرة لنيل شهادة الماجستير من إشراف الأستاذ الدكتور: محمد خان، في تخصص علوم اللّسان بجامعة محمد خيضر بسكرة، وتُعتبر هذه الدّراسة من الدّراسات الأولى التي تلقّت شعر يوسف وغليسي، نظرا للسّنة التي أنجزت فيها وهي: 2004/2003.

لقد اتّجهت هذه الباحثة/ القارئة في دراستها اتجاها لسانيا شكليا ركّزت فيها على بنية من بنيات النّص وهي الجملة، وقد قدّمت لبحثها بتمهيد نظري عن الجملة ومفهومها عند العرب القدامى والمحدثين وأيضاً عند علماء الغرب، كما تناولت فيه قضية الإسناد ونظرية العامل لتختتم بحثها النظري بتبيان أقسام الجملة.

وقد اكتسبت هذه القراءة طابعا تطبيقياً بامتياز، لتخصيصها ثلاثة فصول لدراسة الجملة في هذه المدوّنة الشعريّة، أمّا الأول فخصّصته لتتبع الجملة الخبرية بنوعها الاسمية والفعلية بمختلف أنماطهما، وأمّا الثاني فتطرّقت فيه للجملة الإنشائية بمختلف صيغها الطليبية والإفصاحية، وقد كشف هذان الفصلان من الدّراسة عن اندهاش المتلقّيّة / الباحثة من الثّراء

الذي تتمتع به هذه التجربة الشعرية من حيث الاستخدام اللغوي والبراعة في استثمار مختلف الأشكال اللغوية للإفصاح عن مكونات النفس.

أما الفصل الثالث والأخير فتطرقت فيه الباحثة لمختلف الظواهر الأسلوبية البارزة في هذه المدونة الشعرية والتي صنعت التفرد والمفاجأة، بدءا بالانزياح التركيبي بمختلف أشكاله كالتقديم والتأخير والتكرار...، مروراً بالانزياح الدلالي، وهما شكلان من أشكال العدول والخروج عن المألوف في الاستخدام اللغوي، وانتهاءً بظاهرة التناص التي صنعت الأصالة والعمق والوعي بالتراث في هذه التجربة الشعرية، وقد شكّل النصّ القرآني المنبع الصافي الذي لا ينضب لهذه الظاهرة إلى جانب الحديث النبوي الشريف والنصّ الشعري وكذلك النصّ التاريخي، في مشهد ينبئ باتساع ثقافة الشاعر المعاصر، وهو ما يستفز القارئ لهذه التجربة بأن يغترف من معين هذه الثقافة المتنوعة ليتسنى له تشرب جمالية التلقي لهذه التجربة الرائدة.¹

2. قراءة الباحث محمد العربي الأسد.

وهي دراسة موسومة ببنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي، لاستكمال متطلبات شهادة الماجستير في العام 2010/2009، من إشراف الدكتور العيد جولي، احتضنتها جامعة قاصدي مرباح بولاية ورقلة.

والملاحظة الأولية لهذه الدراسة تكشف نزوعها نحو التحليل النصّاني للدراسة، وذلك باعتماد المنهج الأسلوبي أحد أهمّ المناهج التي انطلقت من النصّ كمركز للدراسة.

بعد توسّع الباحث في بيان معالم وأبعاد المنهج الأسلوبي والبنوي من الناحية النظرية، ذهب إلى المدونة ليطبّق عليها آليات بنائية أسلوبية تمثل كل بنية فصلاً مستقلاً،

¹. يُنظر: فوزية دندوقة، الجملة في شعر يوسف وغليسي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصص علوم اللسان، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004/2003.

وقد بدأ بتقصي البنية الإيقاعية لقصائد المدونة بمختلف مكوناتها كالبحر الشعري والتفعيلة والتدوير والتكرار كعنصر مفاجئ للمتلقى عمل على تعميق أبعاد الإيقاع الداخلية، وقد كشفت هذه الدراسة الإيقاعية عن العلاقة الوطيدة بين التجربة الشعرية ومكونات البنية الإيقاعية يحده الانسجام بين التعبير عن الموقف وإيقاعه في عملية تجاوزية للتلقي التقليدي لبنية الإيقاع التي تُربط بالعناصر الخارجية في شكلها النمطي الصارم دون ربطها بالحالة النفسية والشعورية للمبدع.

وفي الفصل الثاني عمد هذا الباحث/القارئ إلى تتبع البنية التركيبية ممثلة في الجملة بمختلف أشكالها ومكوناتها - على غرار الباحثة الأولى - وما طرأ على استخدامها الشعري من تغيير وانزياح أو بتعبير آخر مواطن الانتهاك اللغوي التي تتجاوز العلاقة النحوية بين المسند والمسند إليه، وكيفية نقلها للجو النفسي للقصيدة بمختلف شحناتها العاطفية والانفعالية.

وختم دراسته بفصل تتبّع فيه مكونات البنية الدلالية في المدونة والمتمثلة في المعجم الشعري المهيمن كحقل الوطن الذي شغل حيزاً واسعاً في تجربة الشاعر إلى جانب حقل الرعب والموت نظراً لمعايشة هذه التجربة لمحنة الوطن سنوات التسعينيات من القرن الماضي وهي القضايا التي تتجاوز المنحى الإيديولوجي الذي فرض على شعراء السبعينيات.

كما تتبّع هذا الباحث/المتلقي بنية الرمز ومختلف أنواعه في المدونة أين هيمن التراث على منابع انحدار هذا الرمز، إضافة إلى مكونات الصورة الشعرية من صور بلاغية كالتشبه والاستعارة وانزياح دلالي بإخراج الكلمة من قيدها المعجمي، وهو الذي يفاجئ المتلقي ويكسر توقّعه.

كما أشار الباحث في نهاية دراسته إلى ظواهر أسلوبية ولغوية صنعت تفرّد هذه التجربة الشعرية المعاصرة كالأشتقاق والنّحت والألفاظ العامية والتناص بمختلف مشاربه وأشكاله.¹

3 . قراءة الباحثة حليلة واقوش .

وهي المعنونة ب: **بنية الخطاب الشعري عند يوسف و غليسي، وهي مذكرة ماجستير من إشراف الأستاذ الدكتور: عزيز لعكايشي، في جامعة قسنطينة عام: 2013/2012.**

وقد اتّبعَت هذه الدّراسة المنهجين الأسلوبى والبنوي كأغلب الدّراسات السابقة التي اهتمّت بالتشكيل اللّغوي لهذه التجربة الشعرية، إلّا أنها تصنع التميّز بانقائها لقصائد من المجموعة الأولى (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) و قصائد من المجموعة الثانية (تغريبة جعفر الطيار)، في دراسة تنبئ بمسح شامل لهذه التجربة الشعرية. وكالدّراسات السّابقة مهّدت دراستها بإطار نظري يمّسّ الخطاب والأسلوبية والبنوية بإيضاح مختلف المعالم وشبكة العلائق بينها كخطوة تضع القارئ في جوّ الآليات المتّبعة في الجانب التّطبيقي.

وكتمهيد للدّراسة التطبيقية فصّلت الباحثة في خصائص الشّعر العربي المعاصر والشّعر الجزائري بالخصوص، أين تناولت بعض المفاهيم المتعلّقة به كعلاقته بالحدّات والتغيّر في الرّؤية الشعريّة ومكمن التّحوّلات فيها وأسبابها، لتلج إلى مختلف القضايا التي تُعدّ مظهرا لهذا التّغير والتحوّل ومنها القضايا الاجتماعية والإنسانية.

¹- يُنظر: محمد العربي الأسد، بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف و غليسي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرياح ورقلة، الجزائر، السّنة الجامعية: 2010/2009.

كما استعانت الباحثة بسيرة الشاعر كوثيقة تُعين على فهم الخلفيات الثقافية والفكرية والاجتماعية والعلمية التي صنعت التفرد في هذه التجربة الشعرية وأمدتها بعناصر العمق والأصالة.

والشيء المميز في هذه الدراسة/القراءة أيضا، هي الخروج عن نمطية الوصف لمختلف البنى الشكلية إلى حركية رصد مختلف الظواهر التي صنعت التحول في هذه التجربة، أو بمفهوم "ياوس" الظواهر التي كسرت التوقع، لتبني مسافة جمالية تمثل التفاوت الحاصل بين ما هو متوقع وبين ما هو مُعطى في بنيات النص، فدرست البنيات الدلالية بمختلف مكوناتها كالبناء النصي (وهو مجموع الرسومات والصور في المدونة)، فتوصلت مثلا إلى أنّ هيمنة السواد يمثل دليلا على موجودات ظلامية تحدت عنها الشاعر في ثنايا قصائده في العشرية السوداء إبان أزمة الجزائر.

كما تعرّضت للبناء الفكري أين كشفت عن الحقول الشعرية المهيمنة كحقل الغربة وحقل القلق والغموض وحقل الرؤية والاستشراف، وحي حقول انبثقت عن فترة العشرية التي أنتجت مثل هكذا تجارب، إلا أن الحقل الأخير يمثل التحوّل لما يحمله من نبرة التغيير والتجديد في زمن اليأس والحرب والدمار.

أما الفصل الثاني فكان الخيال وتحولاته هو محور الدراسة أين قسّمت هذا التحوّل في المخيال إلى قسمين: أولهما تحولات بلاغية: درست فيها جماليات التشبيه والاستعارة أما الثاني فدرست فيه جماليات الرمز وعلاماته الفارقة في هذه التجربة، وقد اصطدمت الباحثة/القارئة بالاستخدام البارع لدى الشاعر لبنية الخيال التي تتأى به عن التقليد رغم اغترافها من التراث كمنبع صاف لهذه التجربة.

وكانت خاتمة الدراسة هي التحوّلات الحاصلة على مستوى البنية الإيقاعية بمختلف أشكالها من وزن وقافية وصوت، فدراسة الصّوت مثلا كشفت عن أصوات خافتة مهموسة ناسبت حالة الحزن لدى الشّاعر، وأصوات جهورية ناسبت حالة التحدّي والتصميم عنده من أجل التّغيير نحو الأفضل.¹

4 . قراءة الدكتور موسى كراد .

وهي دراسة بعنوان: تجلّيات الحسّ الاغترابي في شعر يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار أنموذجا، قام بنشرها في مجلة دراسات وأبحاث الجزائرية عام 2017. لقد انصبّ تركيز الناقد في هذه الدراسة على مساءلة الرّؤيا الناتجة عن فترة التحوّلات (ما بعد السّبعينيات)، في التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة، وهي التجارب التي ولدت من رحم المأساة، وتُعتبر تجربة يوسف وغليسي - حسبه - إحدى هذه التجارب التي تشرّبت المرارة والحزن واليأس إلى حدّ الارتواء، نتج عن ذلك ما أسماه الناقد بالحسّ الاغترابي (أو الاغتراب)، وقد وضّحه بأنّه "وعي الفرد بالصّراع القائم بين ذاته والبيئة المحيطة به، والشّعور بعدم الانتماء (...)"، وقد يأتي في معان منها الاستسلام، فقدان المعنى، ضعف الالتزام بالأعراف الاجتماعية المنظمة للسلوك"².

وقد ركّز الباحث / القارئ في هذه القراءة على المجموعة الشعرية الموسومة ب: "تغريبة جعفر الطيار"، أين كشف عن طبيعة اغتراب يوسف وغليسي، فقال: "التغريبة الوغليسية حكاية مدارها الإخبار عن المعاناة الواقعة تحت زمن الموت والفتنة، حشد

¹. يُنظر: حليلة واقوش، بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة 1، الجزائر، السنة الجامعية: 2013/2012.

². موسى كراد، تجلّيات الحسّ الاغترابي في شعر يوسف وغليسي (تغريبة جعفر الطيار أنموذجا)، مجلة دراسات وأبحاث، الجزائر، العدد: 29 ديسمبر 2017، ص 352.

للغذاب والضياح وفضاء للتنفس بالأوجاع"¹، على أساس أن هذا الحسّ الاغترابي هي الصفة المهيمنة على رؤياه الشعريّة في هذه المجموعة الشعريّة، وقد أدهش هذا الباحث /المتلقي من تجاوز غربة يوسف وغيلسي للغربة الجسدية المادية إلى الغربة الروحية النفسية وهي الأصعب والأشد على اعتبار أن الشاعر لم يغادر وطنه إلا أنه أحسّ بالاغتراب بين بني جلدته.

كما تتبّع الناقد/المتلقي لهذه التجربة أنماط الاغتراب في هذه المجموعة الشعريّة، فحصرها في ثلاثة أنماط رئيسة هي: الاغتراب المكاني (اغتراب الوطن)، والاغتراب الاجتماعي والنفسي، والاغتراب الفكري والثقافي، وقد استشهد بنماذج شعريّة تدعم كل نمط. ووقف الباحث / القارئ في الأخير عند رفض الشاعر ومقاومته لهذا الاغتراب كميّة فارقة بينه وبين كثير من شعراء الأزمّة الجزائريّة الذين انقادوا لليأس والرضوخ والاستسلام، فالشاعر "يصمّم ويؤكد أنّ هذا التّغريب والاغتراب لن يدوم طويلا، وسيأتي يوم وتُثار أرض هذا الوطن الأخضر حيث يقفز برؤيته الشعريّة إلى استشراف أنّ السلام والوئام سيحلّ بأرضه، هذا بدافع نواياه الخيريّة الباحثة عن الاستقرار للكل"².

إنّ هذه الدراسة / القراءة من شأنها أن تثري أفق توقعات الباحث عن مساءلة التّجربة الشعريّة ليوسف وغيلسي في هذه المدوّنة واستكناه مواطن الجمال فيها وبالخصوص على مستوى الرّؤيا والمضمون.

5. قراءة الدكتور صديق حاجي.

وهي المعنونة بمظاهر التشكيل الفني في ديوان تغريّة جعفر الطّيار للشاعر يوسف وغيلسي، نشرها بمجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلاميّة بقسنطينة عام

¹. موسى كراد، تجليات الحسّ الاغترابي عند يوسف وغيلسي، المقال نفسه، ص353.

². المقال السابق، ص359.

2018، ومن هذا العنوان يظهر نزوع هذه الدراسة/ القراءة نحو التشكيل والنسيج الشعري

لتجربة يوسف وجليسي الشعرية في مجموعته التغريبية.

لقد انطلق هذا الناقد/ القارئ من خصائص القصيدة المعاصرة التي تراهن على

التشكيل الفني كوسيلة لإبراز الطاقات الإبداعية للشاعر، كما نوه إلى ديوان تغريبية جعفر

الطيار الذي يمثل "منعطفًا حاسمًا، وتحولًا جذريًا في رؤية الشاعر لكونه يمثل خطابًا

متميزًا في خصوصياته الجمالية والفنية والتعبيرية والإبداعية"¹.

وقد حاول الناقد/المتلقي لهذه التجربة تتبّع مختلف تجليات التشكيل الفني في ديوان

تغريبية جعفر الطيار، ومن هذه التجليات: آلية القناع واستحضار الشخصيات التاريخية،

حيث برزت هذه الظاهرة كثيرًا عند الشاعر كشخصية الحلاج وشخصيات الأنبياء - عليهم

السلام -، كما استحضر شخصيات أدبية مثل الحارث بن حلزة وغيلان بن مسلم الدمشقي،

كقناع لمواجهة مقتضيات العصر، وقد أبدى انبهاره باستخدام الشاعر لهذا القناع دون

المساس بتفرد تجربته الشعرية المعاصرة، في خطوة تثبت أنه ليس الإشكال في استخدام

التراث بل الإشكال في كيفية استخدامه.

كما طبّق الباحث آليات أخرى على غرار التشكيل بالقصة والتناص وهي المظاهر

التي أكسبت النصّ الشعري عند يوسف وجليسي دلالات جديدة تُثري التجربة وتعمّقها، وهو

الدور الذي أدته آلية اللغة والدلالة والإيقاع والموسيقى وتقنية التكرار كوسائل تعبيرية قد

اشتغل عليها الشاعر وبرهن من خلالها على تفرد تجربته الشعرية، ممّا جعلت قراءة هذا

الناقد لهذه التجربة الشعرية تعتبر يوسف وجليسي "واحدًا من الشعراء الجزائريين المتميزين

بشعريتهم، وتجربتهم الفنية، واستثمارهم لملاحم وتجليات القصيدة المعاصرة بمكوناتها

¹. صديق حاجي، مظاهر التشكيل الفني في ديوان تغريبية جعفر الطيار للشاعر يوسف وجليسي، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، المجلد:32، العدد الأول، 2018، ص293.

الشعرية الجمالية، وخامات نسيجها، وخصوصيات تشكيلها"¹، في شهادة اعتراف لتمييز هذه التجربة الشعرية الرائدة على صعيد المشهد الأدبي الجزائري المعاصر.

إن المتلقي لهذه الدراسات/القراءات التي تلقت تجربة يوسف وجليسي الشعرية يخرج بملاحظات تزيد في بناء أفق انتظاره/ توقعاته قبل خوض غمار قراءة هذه التجربة ومن هذه الملاحظات:

— أن هذه القراءات - في أغلبها- توجّهت إلى المجموعة الشعرية: "تغريبة جعفر الطيار"، باعتبارها تحوّلًا ومنعطفًا كشف عن نضج في رؤية الشاعر وعمق وأصالة في تجربته الشعرية.

— أن هذه الدراسات - في أغلبها- تلقت التجربة الشعرية ليوسف وجليسي انطلاقًا من تشكيلها اللغوي وبنيتها الأسلوبية، استنادًا إلى المناهج النصية (البنوية، الأسلوبية...)، التي تعتبر أنّ تشكيل النص وبنية اللغوية هي الصّانعة لأدبية النص.

— تُجمَع هذه القراءات أنّ نص هذه التجربة الشعرية يدخل في نطاق ما يسمى بـ "النص المختلف" الذي تميّز به جيل ما بعد السبعينيات في تشكيله وفي رؤاه، لأنه ينأى عن أيّ خطاب سياسي أو إيديولوجي يضعف من أصالة وعمق هذه التجربة.

— تُجمع هذه الدراسات أنّ هذه التجربة الشعرية يشغلها الوطن وقضايا الإنسان بغضّ النظر عن انتمائه العرقي، كما يهيمن حقل الاغتراب والقلق والاضطراب على حيز غير يسير من هذه التجربة نظرًا لمشاهد الدمار والدماء والموت التي أصبحت معاشتها كل يوم واقعا مفروضا، ورغم ذلك، لم يمنع ذلك من انبلاج صبح الأمل والتحدّي والإصرار على التغيير في هذه الظلمات بين الفينة والأخرى.

¹ صديق حاجي، مظاهر التشكيل الفني في ديوان تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وجليسي، المقال السابق، ص291.

وَتُعتبر هذه القراءات التي تلقت تجربة يوسف وغليسي في هذه المجموعة الرائدة شعريا تشكيلا لتاريخ التلقي لهذه التجربة الذي يستند إلى آراء جمهرة المتلقين حسب - "هانز روبرت ياوس" -، لتضع هذه التجربة في مسارها الصحيح استمرارا وخلودا أو زوالا وعفاء من سلسلة الشعر الجزائري الحديث والمعاصر.

وفيما يلي محاولة لوصل تاريخ تلقّيات هذه التجربة الشعرية بقراءة تدعم من خلالها الباحث/القارئ بأفق توقع نثري لتلقي هذه التجربة ومواجهتها بالدراسة والتمحيص لاستكناه ما فيها من جماليات رؤيوية وتشكيلية ترشد هذا المتلقي إلى سرّ التفرد التميز في هذه التجربة.

المبحث الثاني: المسافة الجمالية في ديوان "تغريبة جعفر الطيار".

أولاً: على مستوى العتبات النصّية.

إنّ المجموعة الشعريّة الموسومة بـ: "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر الجزائري المعاصر "يوسف وغيلسي"، تمثّل ظاهرة أعماله، وتحوّلاً في تجربته الشعريّة نحو العمق والأصالة والتفرد، وقد أظهر هذا مخطّط حركة التلقّي لهذه التجربة الشعريّة في سيرورتها عبر الزمن من خلال اهتمام القراء بهذا النصّ دراسة وتمحيصاً، وقد تبين لنا مع التلقّيات المتعاقبة وانبهار القراء بهذا العمل الإبداعي، وكان مركز انبهارهم ومحور دهشتهم هو "بنية نص هذه المجموعة"، والاستراتيجية التي رسمها يوسف وغيلسي في عمله، حيث اخترق المألوف، وزعزع ذهنية القارئ ومنظومته القرائية، على اعتبار أنّ المسافة الجمالية - عند ياوس - هي ذلك التعارض والتصادم بين أفق القارئ وخبراته المكتسبة وأفق النصّ منحيت تجاوز معطياته للمألوف والمعتاد.

وعلى هذا الأساس، يستلزم منطقياً التوقف عند بنية نص هذه المجموعة الشعريّة وملاحم نسيجها اللغوي والعمراني(الهندسي)، وكشف طبيعتها واستكناه ملامح الانزياح الأسلوبي فيها، للوقوف على أبعاد المسافة الجمالية أو العدول الجمالي - حسب ياوس - الذي يفترض تخييب هذه البنية لأفق توقع المتلقي، وستكون بداية هذه الدراسة من أولى العتبات الممهدة والمستفزة لغوص عوالم النصّ، ومن هذه العتبات الأولى:

1 . الغلاف الخارجي للديوان.

لقد أصبح الأثر الأدبي المعاصر بمختلف أنواعه وأجناسه يحتفي بفنّ الصورة أو التشكيل الهندسي كواجهة عمرانية تمارس جاذبية لحواس القارئ ومن ثمّ التغلغل إلى مكّان

شعوره، هذه الجاذبية التي تستقرّ ذهن المتلقّي وتوقعه في صدمة أو دهشة تجعله ينادي في
قرارة نفسه: هل من مزيد؟

فالشاعر يوسف وغليسي - استنادا إلى مجموعته الشعرية الأولى - من المهتمين بفن
التخطيط والرّسم إلى جانب فنّ القول، فهو الحريص أن يُسبق قوله بإماءات تشكيلية تضع
القارئ في ورطة الرّغبة في الكشف عما سيأتي في متن القول.

ففي صورة غلاف **التغريبة**، - على الأقل في النسخة التي بين أيدينا. - نلاحظ صورة
ريشة يطغى على لونها **السّواد**، فهذه الريشة ترمز إلى **المبدع والشاعر** المهموم بالكتابة،
فهي وسيلة انتشاله من الضياع والموت، فطغيان السّواد على هذه الريشة مرّدّه الحزن
والمأساة المعيشة، لحظة ميلاد هذه المجموعة الشعرية إبان الحقبة الزمنية الصعبة التي
مرت بها الجزائر في العشرية الحمراء أو السوداء، "فاللون الأسود الذي طغى على غلاف
المجموعة، الشعرية تغريبة جعفر الطيار، لدليل على موجودات ظلامية تحدّث عنها
الشاعر في ثنايا قصائده"¹ ومرّدّها العشرية السوداء، وإنّ هذا الرّسم واللون في الغلاف ما
فتنا يمارسان عملية تأثيرية في نفسية المتلقّي، لذلك على متلقّي الإبداع المعاصر أن يتوقّف
عند الشّكل، "إذ بقدر ما يُبرز الرّسم هذه الشّحنة الخاصة، بقدر ما يسترعي الانتباه
والانتظار والتوقف"².

إلا أنّ اللون الأسود قد لا يطبق كل هذه السّوداوية دائما، لأنّه "هو المانح للقراءة
والدلالة، وبفضله يظهر معنى الأبيض، ولولاه لما كان للأبيض وجود، كما أنّ الأسود لا
يمثل الحزن والتشاؤم بقدر ما يجسّد المعرفة ويشكّل الدلالة، ولولا الغراب وهو أسود لما

¹ حليلة واقوش، بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي، ص 113.

² محمد الماكري، الشّكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1،
1991، ص 242.

عرف البشر كيف يوارون سوءاتهم"¹، ففي خضم هذا السواد الغالب نفهم قيمة البياض الذي يشع من وسط هذه الزيشة/الشاعر، وهو يوحى ببصيص الأمل الذي ظلّ الشاعر متمسكا به رغم ركام الآلام وصور الدمار والحرب الذي ساد المشهد على جميع الأصعدة، إنّه باختصار ترقّب انبلاج نور الفجر بعد ليل دامس طويل استبدّ بالقلوب والعقول على حدّ سواء.

هو ذا غلاف التفرّبة²، فبقدر ما يصدم المتلقّي في أول لقاء مع المجموعة الشعريّة ويختبر قدراته الذهنية ويجبره على التفكير عميقا قبل ولوج عالم نصوصها، فهو يمده بموضات تأثيرية جاذبة تُرغّب فيه اكتشاف المجهول وغوص أعماق النصّ لاغتنام درره.

2 . العنوان .

تُعتبر عنوانة الخطاب الشعري استراتيجية يتبّعها المبدع/الشاعر ليمارس جاذبية التلقّي في نصّه، "فالعنوان يعمل على جذب القارئ وإغرائه بتراكيبه المفخّخة والمنمّقة، لكونه نصا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، ليمارس من فعل الغواية على القارئ ويسحبه إلى عالم المغامرة، ويفتح له شهية التلقّي ومواصلة القراءة"³، ولذلك يُعتبر العنوان بنية دالة لا تقل أهميّة عن بنيات النصّ الأخرى التي تثير المتلقّي وتستدعي حضوره.

¹ عبد الرحمان تيرماسين، آليات التلقّي في قصيدة اللعنة والغفران، مجلّة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وأدابها، المملكة العربية السّعودية، العدد الأول: 1430هـ - 2009م، ص307، 308.

² هو اختصار لعنوان الديوان "تفرّبة جعفر الطيار".

³ عبد الرحمن تيرماسين، آليات التلقّي في قصيدة اللعنة والغفران، المقال نفسه، ص312.

ولذلك أصبح العنوان "ضرورة كتابية، فهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال"¹، باعتباره الجسر الذي يمكّن المتلقي من العبور إلى متن النص، لذلك يُعدّ العنوان من أهمّ عتبات النص التي تحقق إمكانية الاتصال، فكما يُعتبر وسيلة تأثير في المتلقي، فهو "بمثابة الموجّه الرئيسي للمتن الشعري، يؤسس غواية القصيدة والسلطة في التعيين والتسمية"².

إنّ استراتيجية العنوان من سمات الخطاب الأدبي العربي الحديث والمعاصر، والشعري منه على وجه الخصوص، فقد اتّسم الشعر العربي القديم بالأعنونة واللاتسمية، وفي العصر الحديث "لم تستسلم القصيدة العربية لقدرها المحتوم ورفضت أن تعيش بلا اسم، فراحت تكسر المألوف، وتخرق الذاكرة الجماعية معلنة تمرّدها على الأعراف وكسر الجغرافيا المحددة، وبدأت تخرج من اللاتسمية إلى التسمية والتعيين"³.

وإذا كان العنوان يتمتع "بأولية التلقي"⁴، فقد تزايد الاهتمام به، "وتحليله في الخطاب النقدي الحديث، لكونه يمثل مكوّنًا داخليًا ذا قيمة دلالية عند الدارس، وهو سلطة النصّ وواجهته الإعلامية"⁵، وقد كانت هذه العتبة النصّية مهمّشة في الدرس النقدي القديم، ولم تحظ بالاهتمام والتمحيص اللازمين إلا حديثًا.

¹ محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص45.

² عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، دط، 2002، ص9.

³ لعلّى سعادة، العنوان في ثقافتنا العربية، مجلّة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد12، 2013، ص13.

⁴ محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، ص7.

⁵ يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 1436هـ . 2015، ص61.

ومع تزايد الاهتمام بتلقي العنوان، حفّز ذلك المبدع كي يغيّر استراتيجية العنونة من مبدأ التسمية والتعيين إلى مبدأ الاختلاف والمغايرة، حيث أصبح هذا المبدع/الشاعر في الخطاب الشعري الحدائي وما بعد الحدائي يتحرّى الخروج عن المألوف في اختيار عناوينه، ويتطلّب ذلك منه طاقات تأويلية وخبرة نقدية نموذجية.

إنّ هذا التغيّر في استراتيجية العنونة عند الشّاعر المعاصر، يتزامن مع التغيّر الذي حدث في بنية الخطاب الشعري المعاصر، الذي يُعتبر الانزياح والخروج عن المألوف من صميم شعريته، "وهكذا بقدر ما أمكن الحديث عن شعرية الخطاب الشعري، أمكن الحديث عن شعرية العنونة في الشعر الجديد وما بعد الجديد، عنونة مختلفة ومغايرة، تفتح فضاء اللغة وتصدّم القارئ"¹.

إنّ مبدأ المراوغة والصّدمة التي يمارسها العنوان الشعري المعاصر في علاقته بالمتلقي "مردّه تجاوز العنونة لوظائفها الاعتيادية من تسمية وتواصل وإحالة وإغراء، والاحتياز على النصية، أي استقلالية كائناتها في أن تكون نصوصا لها بلاغتها وأنظمتها وأبنيتها"²، أي أن هذا ما أكسب العنوان شرعية النص الموازي واستقلالية تستحق الدراسة بقدر متن النص، على اعتبار أنّ مبدع النص أصبح بقدر ما يهتم بالعمل بهتمّ بالعنوان، "بل ربما كانت عنونة العمل أكثر - مما نظن - إشكالا"³.

وبناء على ما سبق، تقتضي عملية التلقي لبنية العنوان عند يوسف وغليسي في مجموعته الشعرية "تغريبة جعفر الطيار" مستويين من الدراسة، الأول: مستوى داسة العنوان كبنية مستقلة أو كنص مواز للنص الأصلي، وفي هذا المستوى تمّحي "سياقات الفعل

¹. خالد حسين حسين، نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دط، ص 176.

². خالد حسين حسين، نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، المرجع نفسه، ص 171.

³. محمد فكري الجزار، العنوان وسيمويطيقا الاتصال الأدبي، ص 7.

الإبداعي، ويوقف المرسل في بقعة عريانة من أية علاقات بالخارج، الأمر الذي يورث المتلقي في فضاء من العلامات لا يدري من أين يأتيها"¹. أما الثاني فهو مستوى تتخطى فيه بنية العنوان حدودها متّجهة نحو العمل.

يُعتبر الشاعر الجزائري المعاصر يوسف وغيلسي من الشعراء الذين ينشدون الاختلاف والمراوغة في بنية العنوان الشعري، كما يعتبر من الشعراء الذين يرغمون المتلقي على الشراكة الإبداعية للنص من خلال بنية العنوان على اقتصادها اللغوي الشديد مما يوقع المتلقي في صدمة وورطة تأويلية.

إنّ المتلقي لعناوين مجموعة التغيرية الشعرية يمكن أن يستعين ببعض المؤشرات الإحصائية والتاريخية والأسلوبية كمسكّن أولي يخفف عليه التوتر والقلق الناتج عن الاستراتيجية المتبعة من طرف الشاعر في عنونته للنصوص الشعرية والتي تمتاز باقتصاد لغوي شديد يختلف عن السائد والمألوف ومن هذه المؤشرات نجد:

- تحتوي هذه المجموعة الشعرية على ثمانية عشر (18) عنوان قصيدة موزعة على حيز زمني محصور بين 1993 و 2000، أي في عزّ الأزمة الجزائرية إبان العشرية الحمراء أو السوداء.

- تركّزت أغلب العناوين بين 1993 و 1995، أي في عنفوان الأزمة و سوداوية الواقع، فلا عجب أن نجد عناوين هذه الفترة من قبيل: (خوف، جنون، تساؤل، غيم، إحصار، لافتة لم يكتبها أحمد مطر، لا..، يسألونك، قدر)، ولعلّها الفترة التي أنتجت لحظة الانكسار والضياع الروحي والغربة النفسية للشاعر فيما بين 1996 و 1998، فظهرت عناوين مثل: (تغريبة جعفر الطيار، تجليات نبي سقط من الموت سهوا، غربة، حورية)، ومع بداية

¹. المرجع نفسه، ص 09.

انفراج الأزمة مع مطلع الألفية تغيّر الخطاب العنواني نحو نزوع إلى الشّعف بالسّلام والأمن، فكان خاتمة المجموعة عنوان: سلام سنة 2000م.

- إنّ البنية التركيبية لعناوين هذه المجموعة الشعرية - في أغلبها - تتكوّن من كلمة مفردة وهي 12 عنوانا من مجموع 18، ومن مجموع 18 عنوانا يوجد 16 منها يتكون من تركيب إسنادي اسمي (مبتدأ+خبر) محذوف المسند إليه (المبتدأ)، في عملية صادمة من طرف المبدع تحثّ المتلقي على ملء الفراغ وتعويض الغائب المحذوف ومن هذه العناوين: (تغريبةُ جعفر الطيار، تجلياتُ نبي سقط من الموت سهوا، حورية، إلى أوراسية، خرافة، جنون، حلول، خوف، ...).

إنّ بداية التّلقي لبنية العنوان في مجموعة "التغريبة" ستكون بالعنوان الرئيس لها ثمّ يتم الانتقال إلى عناوين القصائد الفرعية الأخرى في بنيتها المستقلة وفي علاقتها بنصوصها، وقبل ذلك في علاقتها بالعنوان الرئيس للمجموعة.

"تغريبة جعفر الطيار"، هو العنوان الرئيس لهذه المجموعة الشعرية، ولا شك أنّ اختيار الشاعر يوسف وغليسي لهذا العنوان لم يكن اعتباطا ولا عبثا بل لما له من سمات أسلوبية ودلائلية متميزة تؤهله لهذا الدور، وذلك بوضع المتلقي في الفضاء العام الذي تتدرج فيه عناوين القصائد الأخر داخل المجموعة.

إنّ هذا العنوان "تغريبة/ جعفر/ الطيار" في بنيته يتكوّن من ثلاثة تراكيب هي:

أ . التركيب الإسنادي: تغريبة(المسند/الخبر)، والمسند إليه/المبتدأ (محذوف) يأتي تأويله لاحقا.

ب . التركيب الإضافي: تغريبة جعفر (مضاف+مضاف إليه)

ج . التركيب الوصفي: جعفر الطيار (صفة+موصوف).

إنّ هذه التراكيب التي احتوتها بنية هذا العنوان، ترمز إلى كثافة دلالية ومعانٍ مخبوءة رغم الاقتصاد اللغوي فيها، فإذا نظرنا إلى التركيب الإسنادي الذي عُيِّب فيه المسند إليه/المبتدأ من طرف المبدع والذي من خلاله تتحقق الصدمة عند المتلقي فتبدأ رحلة التأويل وملء الفراغ كما يلي:

يمكن اشتقاق المسند إليه/المبتدأ المحذوف من المسند/لخبر وذلك بنسبته إلى ذات الشاعر المتكلم، باعتبار الشعر المعاصر يصدر من دواخل الذات متجها نحو الموضوع، فتصبح تركيبة العنوان الجديدة: تغريبي هي تغريبة جعفر الطيار، والكلام نفسه يقال للتراكيب الإسنادية في مجمل العناوين التي تعوّض ذات الشاعر بنية المسند إليه المحذوفة.

أمّا التركيبان الإضافي والوصفي فهما لزيادة ميزة الحصر والتحديد والتخصيص على المضاف والموصوف على التوالي، أي أنّ هذه التغريبة محصورة في جعفر بن عبد المطلب المخصوص بالطيار إي بذى الجناحين في الجنة، وليس سواه من يمتاز بهذه الصفة.

أمّا التفسير المعجمي لدوال هذا العنوان فنجد، أنّ "التغريبة" مؤنث التغريب مصدر الفعل غرّب، وفي المعجم: "غرّب يغرّب، غربة وغربا، فهو غريب . غرّب الشّخص: بغد عن وطنه (قضى حياته في الغربة)، . الفقر في الأوطان غربة . الغريب من لم يكن له حبيب ...، غرّب يُغرّب تغريبا، فهو مغرّب والمفعول مغرّب (للمتعدي)، ...تغريب(مفرد) مصدر غرّب: نفي الشخص من البلاد من غير تحديد لمحل إقامته"¹، والمعنى العام للتغريب، هو: الإبعاد والنفي.

¹ أحمد مختار عمرو آخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1429هـ . 2008م، (مادة: غ.ر.ب)، ص1601، 1602.

وفي علم الدلالة، تشير تركيبية المصدر (التغريب)، بتطبيق القاعدة الصرفية (كلما زاد المبنى زاد المعنى)، إلى معنى الإكراه وعدم الاختيار واللاإرادة، بمعنى أنّ تغريبه الشاعر وتغريبه جعفر بن عبد المطلب الطيار كانت على سبيل الإكراه والإجبار.

أما الدال الثاني من العنوان: **جعفر الطيار**، فصيغة اسم علم تدلّ على الصحابي الجليل **جعفر بن أبي طالب** عمّ النبي محمد صلى الله عليه وسلم وقد آزره ونصره في بداية الدعوة ولقي من الأذى ما لاقى فأذن له النبي (ص) بالهجرة إلى الحبشة مع ثلثة من الصحابة أين آواهم الملك النجاشي ورفض تسليمهم لقريش، واستشهد جعفر وهو يجاهد إلى أن قُطعت ذراعه فأبدله الله بهما جناحين في الجنة فسَمي بجعفر ذي الجناحين أو الطيار، وإنّ توظيف الشاعر لاسم العلم في شعره لأنه "أول وسيلة لافتة يدخل بها الشخص إلى مجتمعه، وشيئا فشيئا يصبح الاسم هو الشاهد والتاريخ والحالي والزاوي...، ويظلّ العنوان/العلم مشحونا بأبعاد سيميوطيقية ومساحة تناصية مكثفة في دلالتها"¹.

فاستحضار الشاعر لشخصية تاريخية/دينية كشخصية "جعفر الطيار"، لرؤيته فيها القدرة على النهوض بتجربته المعاصرة كمتقف يعيش التهميش وسط ركام من الفوضى والدمار بين بني جلدته، لكنّ المفارقة التي تزيد من صدمة المتلقّي هي أنّ تغريبه جعفر الطيار مادية جسدية وتغريبه الشاعر معنوية روحية رغم أن سبب غربتهما واحد، فأيهما أشدّ الغربة الجسدية أم الغربة النفسية؟

إنّ **التغريب الوغليسيّة** - إن صحّ لنا هذا النّحت - غربة وجدانية روحية ذات أبعاد صوفية، فهو لم تطأ قدماه أرضا غير وطنه رغم الواقع المأزوم، إذن، أليس هذا هو الغريب الذي أشار إليه أبو حيان التوحيدي (ت414هـ) في كتابه "الإشارات الإلهية" عندما

¹ عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص40.

قال: "هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه، وأغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدا في محلّ قربه"¹.

إذن فالغربة الروحية النفسية أشدّ فتكا وتدميرا للإنسان، فكيف بالشعراء وهم أرفف الناس إحساسا؟ لِمَا لها من تأثيرات جمّة لخصّها "أبو حيان التوحيدي" في قوله: "الغريب في الجملة كلّه حرقة، وبعضه فرقة، وليله أسف، ونهاره لهف، وغداؤه حزن، وعشاؤه شجن، وآراؤه ظنن، وجميعه فتن، ومفرقه محن، وسرّه علن، وخوفه وطن"².

إنّ لحظة الاغتراب الوجدانية الصوفية عند الشاعر تتبع من أعماق أناه/ذاته في علاقتها بوطنها وواقعها الأليم المأزوم، وإنّ هذه اللحظة لا تلبث أن تنتشّط وتتفجر حمما وجدانية لا تمسّ عناوين المجموعة الشعرية فحسب بل نلمسها ونحس بلهيبها في كل قصيدة نقرأها من الديوان، في حسّ اغترابي يهيمن على المشهد الإبداعي عند الشاعر في هذه المجموعة.

إنّ الاستناد إلى آثار الاغتراب الروحي عند أبي حيان التوحيدي يحيلنا إلى حقول دلالية تتبثق عن هذه اللحظة يمكن إدراج عناوين المجموعة تحت إطارها وهي حقول ثلاثة هي: حقل الحزن والقلق، حقل الحب والتعلق، حقل الرفض والتحدي.

1- حقل الحزن والقلق: وهو اضطراب ناتج عن علاقة ذات الشاعر بوطنها وواقعها المأزوم الذي دفعها إلى الاغتراب مضطرا غير مختير، ومن عناوين المجموعة التي تحلّ هذه الشحنة الروحية الوجدانية نجد: (تجليات نبي سقط من الموت سهوا، جنون، خوف، تساؤل، غيم، إعصار).

¹. أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، حقه وقدم له: عبد الرحمن بدوي، ج1، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، مصر، دط، 1950، ص81.

². أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، المصدر نفسه، ص83.

وقد هيمن على بنية عناوين هذا الحقل بنية الكلمة المفردة، فهي كما تخرق توقع المتلقي بحذف المسند إليه، بقدر ما تحيله على ذات الشاعر التي تتملكها هذه اللحظة الوجدانية النفسية، فتأتي عناوين مثل: (جنون، خوف، تساؤل، غيم، إحصار)، لنجد أنها ليست سوى إشارات يدلّ تنكيرها وإفرادها على أحادية التجربة وندرة تكرارها، إنه شعور أليم بالانطواء، (...). وهذا ما يشي بنوع من انتقاص القدرة على الفعل في مجتمع مأزوم لا يعيش حرّيته واستقلاله¹.

وما يدل على تناثر هذه الدفقة الشعورية المأزومة المسببة والناجمة عن الاعتراب الروحي في ثنايا قصائد المجموعة هذه النماذج المقتبسة من بعض القصائد، فورد في قصيدة تجليات نبي سقط من الموت سهوا هذه الأسطر التي تتلظى حزنا وكمدا:

"كنت في الحب وحدي،،

على حافة الموت أهذي..

فيرتد صوتي إلي..

أطرح بيني..أغالب حزني

فيغلبني الدمع..يجرفني في خراب المدى...

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير²

وهي إشارة إلى تقلبات الذات وصراعها مع الحزن، في مشهد ينبئ بمرارة هذا الواقع، فهاهو يمّني النفس بالجنون في قصيدة "جنون" فيقول:

"آه، لو يهجر العقل رأسي

يسافر في اللّاحدود"¹

1. عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص37.

2. يوسف وغليسي، تغزية جعفر الطيار، ص36.

ودليل القلق والحزن هو أول دال من القصيدة "آه"، مبعث الآهات من دواخل النفس المحترقة، وإنّ الوطن عند الشاعر والممثل في معشوقته الحبيبة قد غشيه الظلام واستبد به ليل المأساة الرهيبة، قد وُلد فيه الخوف في "خوف":

"الليل يسكن مقلتيك"

وأنا أخاف من الظلام"²

إنّ غيم الحزن الذي يقف حائلاً بينه وبين هوى الوطن، يقول في قصيدة "غيم":

"أحبك.. أفنى هوى في هواك.."

ولكن

لماذا يباغتني الغيم حين تلوح نجمة في سماك؟"³

وهي إشارة إلى أنّ مبعث القلق هو قتل الأمل وكل شيء جميل يدعو للتفاؤل، فكلمًا همّ الفجر بالانبلاج إلا وفاجأته ظلمة الغيم والمأساة، فقد ساد اليأس ودبّ الحزن ولا مفرّ، إنه "إعصار" بكل عناصره المدمّرة:

"تقسم لي العاصفة الشتوية"

بالريح.. وبالأمواج.. وبالغيم الممطر...

أنّ الأشجار لفي خسر"⁴

وتجدر الإشارة أن دوال العنوانين الأخيرين استحضرها الشاعر من الطبيعة ليزيد

من عمق رؤيته وتجربته إزاء اللحظة الشعورية المأساوية.

¹. المصدر نفسه، ص74.

². المصدر السابق، ص75.

³. المصدر نفسه، ص79.

⁴. المصدر نفسه، ص80.

2- **حقل الحب والتعلق.** وهو ظاهرة وجدانية تسمو إلى مرتبة العالم الصوفي الروحي عندما تغادر مادية الجسد لتعانق الروح، وقد تجسّد هذا الحب الصوفي في ذات الشاعر إزاء وطنه الذي ترعرع فيه ونشأ بين أحضانه، وقد كان خطاب حبّ الوطن من طرف الذات في عناوين القصائد (خرافة، حلول، وقدر)، غير أنّ الانزياح الدلالي يحضر عندما يلبس الوطن لباس المرأة المعشوقة المحبوبة التي تتجلّى من خلالها أسمى صفات الحبّ الإنساني، وذلك في العناوين (حورية، إلى أوراسية، وسلام)، "فتحضر المرأة باعتبارها شفرة توحد بين ما هو طبيعي وما هو روعي"¹، أي بين الوطن وبين ذات الشاعر.

وبالنسبة لبنية هذه العناوين فهي بنية مفردة تخرق الأفق من خلال حذف المسند إليه كما سبق، غير أنّ اللافت للانتباه حضور التناصّ كظاهرة أسلوبية في كثير من عناوين المجموعة على غرار قصيدة "حلول" التي تندرج ضمن هذا الحقل، حيث تستحضر شخصية الحلاج وقصة الحبّ الإلهي، لصهرها في تجربة العشق الأزلي للوطن، كما تحضر بنية اسم العلم في قصيدتي: (حورية وإلى أوراسية).

ومن النماذج التي تجسّد شعور الشاعر بحبّ وطنه كحقل عنواني، ما نجده في قصيدة "حورية":

"حورية.. في جنان الخلد موطنها هربتها، ناسخا في فيضها وطني

حورية.. في خريف الحبّ ألمحها عصفورة للمنى غنّت على فنن"²

ومكمن الانزياح الدلالي الخارق للتوقع ليس في توظيف المرأة كرمز للوطن فحسب، بل في اختيار امرأة ليس لها وجود في الحياة الدنيا بل يُجزى بها المؤمن يوم القيامة، فيحبها حبا

¹. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الإيمان، منشورات ضفاف،

منشورات الاختلاف، لبنان، دط، دت، ص 59.

². يوسف و غليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص 67.

جما، هو ذا الانزياح عندما يعادل الشاعر حب هذه المرأة بحبّ الوطن، إنها لحظة روحية صوفية خالصة، أصبح فيها الوطن جزءا من الشاعر والشاعر جزءا من الوطن في "حلول":

"أنا أنت.. وأنت أنا"

أهواك لأنني منك،،

وأنت مني

روحك حلت في بدني"¹

والوطن "قدر" لا مفرّ منه :

"لا بد من وطني.."

وإن طال السفر.."²

وفي قمة النشوة الصوفية يرسل الشاعر سلامه إلى وطنه/ جنة الخلد في "سلام":

"سلام على جنة الخلد في العالمين.."

سلام على النخل والزرع..

والخمر والشاربين

سلام على جنتيها..

سلام.. سلام.. سلام.. سلام"³

3. حقل الرّفص والتّحدي. فالذّات الشاعرة على اغترابها الرّوحي تتتابها لحظات الحنين

والعودة ومواجهة الواقع المؤلم المأزوم بتناقضاته الصارخة سياسيا واجتماعيا وأخلاقيا، فتبرز

عناوين:(لا..، يسألونك، تساؤل، لافتة لم يكتبها أحمد مطر، مذكرة شاهد القرن)، وهي

¹. المصدر السابق، ص76.

². المصدر نفسه، ص82.

³. المصدر نفسه، ص85.

ألفاظ تراوحت بين كلمات مفردة، وتراكيب جمالية، لكن اللافت لانتباه المتلقي هو العنوان ذو البنية الحرفية(لا...)، التي تدلّ نحوياً على النفي أو النهي، أو بتعبير آخر على رفض صريح لفكرة هجر الوطن مهما كانت الظروف:

"أنا لا أرتضي

أن تهاجر نحوي - صباح مساء -

ألوف النساء،

وتهجرني طيلة العمر - امرأة

واحدة.."¹

وهي الوطن الذي ظلّ يحمله أينما حل وارتحل إلى عالمه الصوفي الذي حكم عليه بالاعتراب.

وفي خطاب فيه ملمح التحديّ لما يمرّ به الوطن من أزمات ونكسات، وفي جملة

تناصية مع الخطاب القرآني "يسألونك" يقول:

"يسألونك... قل إنني نخلة

تتحديّ الرياح وقيظ السنين"²

وفي تناص أدبي مع "لافتات أحمد مطر" الراضة والمتحدية للواقع السياسي والاجتماعي،

هاهو يصور لحظة الرفض للواقع وما يكتنفه من تناقضات سياسية واجتماعية وأخلاقية في

"لافتة لم يكتبها أحمد مطر":

"أتعجب من سلطان أحمر

عاث فسادا في بلد أخضر

¹. المصدر السابق، ص73.

². المصدر نفسه، ص72.

أتقرز منه...

يمارس - في الليل - الفحشاء..

بها يأمر..

لكنه يا وخذي، ينهى

في الصبح عن المنكر...¹

وعودة إلى لحظة الاغتراب المتشظية إلى هذه الحمم الوجدانية المتتاثرة في عناوين المجموعة وقصائدها، لا ننسى حقل الغربة الذي منه انطلقنا وإليه ننتهي، فيجسده عنوان قصيدة "غربة" ذات الدال المفرد:

"زمني في منأى عن كل الأزمان..

ما أغربني في وطن لا يتشبه بالأوطان.."²

وفي قصيدة "التغريبة" يتجلى الاغتراب لحظة صوفية روحانية تهيمن على المشهد

النفسي للشاعر في حوار "جعفر/الشاعر" مع النجاشي:

"لفظتني الأحلام في فج بعيد..

وتقيأتني الأرض إذ شربت دمي...

كلّ الدروب مفضية إليك، لأنك

ملجأ الأحرار من كون العبيد..

هاجرت من جسدي الشهيد إليك روحا

لاجئاً يا أيها الملك السعيد..."³

¹. المصدر السابق، ص78.

². المصدر نفسه، ص81.

³. المصدر نفسه، ص52.

هذه بعض جماليات التلقي في بنية عنوان **التغريبة**، وقد نشأت من الصدمة التي واجهها المتلقي أمام هذه البنية العنوانية **المتفردة**، فحرّضته لغوص أعماق النص والاستمرار في قراءته، كما يتبين ممّا سبق كيف أصبح العنوان **صناعة** يمتنها المبدع ليحرّك المتلقي إلى منجزه الإبداعي، وفق استراتيجيات معينة في بنائه وتراكيبه، خاصة عندا يتعلّق الأمر بالشعر، فإنّ المتأمل في منظومة العناوين الشعرية المعاصرة يلاحظ أنّ العنوان قد أضحي دليلاً شعرياً "مغامراً، يمارس الانزلاق الحرّ نتيجة الزحزحات والمفارقات والشروخ التي طالت العلاقة المقدّسة بين (الدال) و(المدلول)، إزاء هذا التفكيك والتصدع في بنية اللّغة"¹، وهذا ما جعل "الشعر المعاصر لا يعطي نفسه للقارئ بطريقة سهلة، وإنما على قارئ هذا الشعر أن يسلك استراتيجية دقيقة وحيل تكتيكية"² حتى يظفر بمفتاح ولوج النص، وهو ما حاولنا اتّباعه في تلقي بنية العنوان للمجموعة الشعرية "تغريبة جعفر الطيار" ليوسف وغيلسي.

¹ خالد حسين حسين، نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 175، 176.

² عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 9.

ثانيا. على مستوى بنية النص.

يُعدُّ التشكيل والبناء اللغوي نسيجا يغشى أفكار الشاعر ومضامينه، ويُعتبر هذا البناء من أهمّ العناصر التي أسست لحدّثة الشّعر العربي المعاصر والجزائري منه على وجه الخصوص، ويمثّل الشّاعر "يوسف وغيلسي" أحدَ هؤلاء الذين تملّكوا اللّغة واستنطقوا أسرارها، وخرجوا بها عن المألوف للتعبير عن عالمه المتخيّل ما يجعل المتلقّي لشعره في اندهاش وصدمة أمام هذا التشكيل الجديد، ولتتبع ميزات الإدهاش في نسيجه اللغوي يقتضي الأمر معالجة هذه اللّغة في ديوان **التغريبة** من جانبيها الإفرادي والتركيبّي، كما يلي:

1. البنية المفردة.

في هذه البنية نتتبع مجموع **المونيمات (monemes)** التي تحمل دلالات خاصّة، وتتشرك في دلالة معينة، حيث يمكنها تكوين "مجموعات لفظية" يمكن من خلالها الإحالة إلى مضامين النّص، وتُسمّى هذه المجموعة اللفظية بالحقّل المعجمي، وفي هذا الحقّل تتمّ دراسة القاموس اللغوي المستخدم من طرف المبدع، فهو يمكّن المتلقّي من استكشاف مضامين النّصوص من خلاله.

أمّا عند يوسف وغيلسي في ديوانه "التغريبة"، فنجد قاموسا لغويا ثريا ومتفردا من حيث الاستخدام المفرداتي استحقّ من خلاله أن يمثّل أحد شعراء الحدّثة في الجزائر خاصّة بعد فترة السبعينيات من القرن الماضي، أين شهد الشعر الجزائري تحوّلًا نحو النّص المختلف في الرؤية والنّسيج الشعري على حدّ سواء، وتأسيسا على ما سبق، يمكن تقسيم المعجم الشعري عند يوسف وغيلسي في قصائد **التغريبة** إلى حقلين مهيمنين هما: **الحقل الوجداني** و**الحقل الواقعي**.

أ- المعجم الوجداني: وهو معجم غنائي يصدر من ذات الشاعر، "يسعى إلى تدويت الموضوع، ويسمه بسمات وجدانية واضحة، تقوم على دوال لفظية رقيقة ناعمة، تنفذ إلى وجدان المتلقي بصورة حدسية، بحكم قربها من ذاته، ومعايشته الذاتية لها"¹، ولذلك يستند هذا المعجم على المونيمات الآتية: (الحب، الهوى، الحنين، العذاب، العشق، الحنان، الحزن، الذكريات، الغناء، الخوف، الرعب، الروح، الوجد، الحلم، الجوى، البين،...)، أو ألفاظ طبيعية توحى بفيض وجداني مثل: (الورد، الياسمين، الليل، الغيم، الإعصار، الريح، البحر، النخل، الصفاة...)، وقد هيمن هذا المعجم الشعري عند الشاعر كما هيمن عند أمثاله من شعراء ما بعد السبعينيات كتحوّل في مسار التجربة الشعرية نحو التأميل وفي ردة فعل رافضة أن تفرض على الشعر قيود خارجية توجّه مساره كما حدث عند شعراء السبعينيات الذين انساقوا أمام الشعارات الإيديولوجية والسياسية فغلب على قاموسهم الشعري المعجم الواقعي.

يمكن تقسيم المعجم الوجداني عند يوسف وغليسي في هذه المجموعة الشعرية إلى حقول نتجت عن هيمنة الحس الاغترابي - كما مرّ في تحليل بنية العنوان -، وهذه الحقول هي:

1- المعجم المأساوي أو الحزين: وهو معجم ناتج عن صراع ذات الشاعر مع الواقع الأليم المأزوم إبّان العشرية السوداء، حيث مشاهد الموت والدمار والإرهاب في كل مكان، ويتكئ هذا المعجم على ألفاظ مهيمنة على تعابير الشاعر، مثل: (الحزن، العذاب، خذلتني، الخوف، الجنون، الدمع، الظنون، ...)، ونجد هذا الحقل لا يغادر قصيدة من قصائد

¹ يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970 . 1990)، ص21.

الديوان إلا وأذاقها من حمم مفرداته، كما نجد في قصيدة "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" التي تكشف مفرداتها عن مأساة حقيقية:

"كنت في الحب وحدي

على حافة الموت أهذي

فيرتد صوتي إلي

أطرح بيني، أغالب حزني

فيغلبني الدمع يجرفني في خراب المدى

كنت وحدي طريح النوى مثل غصن حقير

على الأرض ملقى"¹

لنلاحظ هذه الألفاظ المفاتيح: (الجب، وحدي، حافة الموت، أهذي، يرتد صوتي، حزني، بيني، الدمع، خراب المدى، غصن حقير، ملقى...)، فهي تشير إلى الحالة المأساوية والحزينة كما توحى بالتشاؤم بالنظر إلى سوداوية الواقع المؤثر على ذات الشاعر. 2- المعجم الصوفي: وهو معجم جديد اقتحمه الشاعر مع شعراء الحداثة خاصة في فترة التسعينات (وهي فترة ميلاد هذه المجموعة الشعرية)، نظرا للجراح الذي لحقت بالوطن وقد أعيت الشعراء، فلجأوا إلى هذا العالم الصوفي كنوع من التأسي لتأسيس وطن في العالم المتخيل يلجؤون إليه ويغتربون، ولذلك نجد هذا المعجم يستند على المونيمات التالية: (الحب، الوجد، أسكر، الشاربين، الخمرة، سدرة المنتهى، الإنخفاف، الجوى، ...)، وفي ديوان التغريبة نجد صوفية الشاعر متمظهرة في مظهرين بارزين هما:

- صوفية الانصهار في الوطن.

¹. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص36.

- صوفية الانصهار في روح المرأة.

أما المظهر الأول: فيبرز فيه حبّ الشاعر ذو البعد الصّوفي مذابا في وطنه، فهو المعشوق رغم كل شيء، بل هو جزء من الوطن والوطن جزء منه، كما يظهر في قصيدة "حلول" التي يستحضر فيها موقف الحلاج ليرمز به للعشق الأزلي للوطن:

"أنا أنت، وأنت أنا

أهواك لأتّي منك

وأنتك مني

روحك حلت في بدني"¹

كلّ هذا التعلق مردّه أنّ الوطن "قدر" لا مفرّ منه:

"قدر.. قدر

مهما أسافر في امتدادات المعارج،،

أو تضاريس القمر،،

لا بد من وطني... وإن طال السفر"²

فالمفردات (أنا، أنت، أهواك، روحك، حلت، قدر، المعارج، القمر، وطني، السفر) تدلّ على صوفية الذوبان والتعلق بالوطن، وهي ردة فعل رافضة للمآسي التي يمر بها، وتمسك بحبل الأمل رغم الألم.

أما المظهر الثاني: من صوفية الشاعر فتظهر في الذوبان في روح المرأة باعتبارها كائننا يمثل قمة تجلي الحبّ الإنساني، وغالبا ما يتمثل في هذه المرأة وطنه المكلوم، كما فعل في قصيدة "حورية" التي نسخ في حبّها حب وطنه:

¹. المصدر السابق، ص76.

². المصدر نفسه، ص82.

"حورية في جنان الخلد موطنها هربتُها ناسخا في فيضها وطني

أهديتها مهج العشاق كلهم وقددنتي وسام العاشق اللدني

يا أنتِ أنتِ الهوى والطور في سفري لبيت الهوى كان ... أو لبيت لم أكن¹

فلاحظ الألفاظ المفاتيح: (مهج، العشاق، فيضها، العاشق اللدني، الهوى ، الطور)، تدل

على تمثل الشاعر لروح المرأة كواسطة يتوسل بها حب الوطن.

3 . معجم الرّفص والتحدّي: ويتكئ على مفردات تبعث على الأمل الذي تمسكت به ذات

الشاعر وسط هذا الركام من الأحزان والآلام، كما في قوله:

"أنا لا أرتضي

أن تهاجر نحوي - صباح مساء -

ألوف النساء

وتهجرني - طيلة العمر - امرأة واحدة"²

وفي قوله:

" يسألونك قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين"³

فالألفاظ (سأعود، يعود الحمام، لا أتضي، نخلة، تتحدّي) توحى ببصيص الأمل وحالة

الرفض للواقع الأليم الذي ظلت ذات الشاعر مصارعة له.

ب - المعجم الواقعي: وهو المعجم الذي هيمن على خطاب السبعينيات الشعري، فتراجع عند

شعراء الثمانينيات وما بعدها في عملية كسر لآفاق الانتظار وسعي نحو الحداثة والتفرد،

¹. المصدر السابق، ص68.

². المصدر نفسه، ص73.

³. المصدر نفسه، ص72.

ولذلك نجد ألفاظ هذا المعجم عند يوسف وغليسي لا تظهر إلا على استحياء، بل وتظهر
منصهرة في ذات الشاعر، كما في قصيدتي "تساؤل" و "لافتة لم يكتبها أحمد مطر" ، يقول
في الأولى:

"تساءل أبناء أمي حيارى
غداة رأونا ندافع عن عرضها
ولما تساءلث عن سر امرأة
من بلادي
على الآخرين توزع فتنتها
قيل لي:
لكم دينكم ولها دينها"¹

فالألفاظ الواقعية ممثلة في: (أبناء أمي، ندافع، عرضها، امرأة، بلادي، الآخرين)، وهي
توحي بالواقع الذي تشغله التناقضات الأخلاقية والاجتماعية إبان الأزمة، ومثل ذلك
الألفاظ: (سلطان، فساد، بلد، الفحشاء، يأمر، ينهى، المنكر)، في القصيدة الثانية:

"أتعجب من سلطان أحمر
عاث فسادا في بلد أخضر
أتقزز منه..
يمارس - في الليل - الفحشاء..
بها يأمر
لكنه يا وخذي ينهى

¹. المصدر السابق، ص78.

في الصبح عن المنكر..¹

هذه بعض مظاهر البنية المفردة واستعمالاتها عند الشاعر في ديوانه التغريبية ، وقد تبين فيها خرق أفق الانتظار من خلال التحوّل من استخدام المعجم الواقعي إلى استخدام المعجم الوجداني، في سعي لإثبات حقيقة الشّعْر وهي ما يصدر من مكامن الذات وليس ما يفرضه الموضوع الخارجي ، وقد تجلّى المعجم الصوفي كمظهر منبثق عن الحقل الوجداني كتوجه جديد عند الشاعر وشعراء الحدائثة في الجزائر، لما يمثله من عالم يبث الشاعر من خلاله هواجسه الذاتية وخلجاته النفسية.

2 . البنية التركيبية.

في هذه البنية تتم دراسة اللفظة في حالة التركيب أو في تجاورها مع مثيلاتها في الجملة لتؤسّس ما يسمّى بالنظام، لأنّ دراسة اللفظة معزولة لا تكشف عن الأسرار الدلالية للغة، وقد شبّه العالم اللغوي "فاردينان ديسوسور" نظام اللّغة بلعبة الشطرنج إن أبدلنا فيها القطع الخشبية بأخرى عاجية فسوف لن تتأثر، أما إذا زدنا عدد القطع أو أنقصنا فسيحدث الخلل²، ولذلك سنقوم بدراسة بنية اللغة في تركيبها وطريقة استخدام هذا التركيب من حيث الثبات والتحول، لنقف عند مدى تحقق المسافة الجمالية فيها.

إنّ استخدام التّركيب اللّغوي عند الشعراء قد يكون استخداما عاديا أقرب ما يكون إلى الخطاب التواصلية أكثر منه إلى الخطاب الشعري حيث يتميز بالمباشرة والتقريرية، وقد يكون استخداما شعريا تخرق فيه اللغة العلاقة المنطقية للإسناد، "فينتج ما يسمى بلاعقلانية اللغة، إذ تغدو اللغة الشعرية لغة إيحائية مجازية، مطبوعة بوجدان صاحبها،

¹. المصدر السابق، ص78.

². يُنظر : فاردينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطليبي، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، دط، 1958، ص41.

وملقعة بأحاسيسه، ذات ظلال وألوان تشكيلية وارفة، ويتجه الخطاب حينها إلى وجدان المتلقي، فيسري فيه سريانا خفيا ينوء به عن ذهنية الخطاب التقليدي وقبعته اللفظية وأسلوبه الصريح المباشر"¹، وهذا الاستخدام اللغوي تميز به الخطاب الشعري الحدائي وما بعد الحدائي.

إنّ خصائص هذا الاستخدام اللغوي الحديث يمكن إجمالها في مصطلح مشهور في الدرس الأسلوبى الحديث، يسمى بمصطلح "الانزياح"، حيث يخرق من خلاله الشاعر كل قواعد وأعراف الاستخدام اللغوي لبناء عالم شعري يصور هواجسه الذاتية اللامحدودة والتي تعجز اللغة العادية عن هذا التصوير، وإن هذا الخرق الذي يُمارس في اللغة الشعرية الحدائية هو ما يحقق المسافة الجمالية المرجوة لخلود الأعمال الأدبية واستمراريتها في جماليات التلقي عند "هانز روبرت ياوس".

لقد راهن الخطاب الشعري الجزائري لما بعد السبعينيات على هذا التشكيل اللغوي الخارق لإثبات حدائته وتفردّه، ويُعدّ الشاعر "يوسف وغليسي" "أحد هؤلاء الشعراء الذين استثمروا في هذا التشكيل واستغلال طاقاته الكامنة لاستدراج المتلقي وإغوائه لخوض تجربة القراءة لنصوصه الشعرية.

إنّ المتلقي للنسيج اللغوي لديوان "تغريبة جعفر الطيار" يجد هذا الاستخدام اللغوي الخارق يكسر أفقه ويستفز خبراته اللغوية، ما يجعله يرتمي إليه ليكشف أبعاد هذا الاستخدام وأسراره الدلالية، ولذلك سنقوم بدراسة خصائص هذا التشكيل وسماته الفنية كما يلي:

¹. يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970 . 1990)، ص61، 62.

أ . الجمع بين البساطة والإيحاء (عمق الدلالة).

عندما نقرأ قصائد مجموعة "التغريبة" يظهر لنا ذلك الاستخدام اللغوي البسيط والبعيد عن التكلف والتعقيد، ولكن سرعان ما ترتدّ أبصارنا خاسئة وهي حسيرة عندما تصطدم بتلك الدلالات العميقة المخبوءة وراء هذه التراكيب اللغوية، إنّها لغة أقل ما يقال عنها خاصة بالشاعر استخدمها بما يمتلكه من هواجس ذاتية بعيدا عن القوالب الجاهزة التي تنمّ عن تقليد واجترار كلام السابقين، فعندما نقرأ التراكيب الآتية: (أنا والحببية والعواصف والغمام، الليل يسكن مقلتيك، أنا أخاف من الظلام) في قول الشاعر:

"أنا والحببية والعواصف

والغمام...

الليل يسكن مقلتيك

حببتي..

وأنا أخاف من الظلام"¹

نجد فيها من السهولة والوضوح والبساطة ما يجعل أي قارئ يفهمها، لكن أن يكشف عن دلالتها المخبوءة فهذا لا يؤتى إلا لقارئ متمرس بفنون اللّغة الشعريّة المعاصرة، فالمرأة الحببية هنا رمز لصوفية الدّوبان فيها لبيان تعلق الشاعر بالوطن المسكون بالظلام والغمام والعواصف والليل في إشارة إلى مشاهد الدّمار والأزمة التي حلّت بهذا الوطن في زمن العشرية السوداء، وقد وُلدت في الشاعر خوفا مستبداً أدى به إلى حالة الاغتراب، إنها باختصار لغة طبيعية تنساب إلى وجدان المتلقي، وتنمّ عن الصدق الفنّي الذي نادى به

¹. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص75.

الشعر الحدائى المعاصر، فبقدر طبيعتها وسهولتها إلا أنها لا تقدّم معانيها للمتلقّي على طبق من ذهب.

إنّ الحديث عن بساطة اللّغة عند الشّاعر لا يعنى عجزاً عن استعمال اللّغة بل يعنى تحكّماً في أساليبها، يملكها ولا تملكه يستخدمها بما يتوافق وحاجاته الشعورية والنفسيّة، وحتى وإن استعار قوالب من التراث الشعري (وذلك مما يعلق في ذهن أي شاعر)، فباستخدام فنّي مبتكر ينأى به عن أي تقليد واجترار، كاستعارته لمشهد المقدّمة الطليّة والغزليّة ولكن بلبوس جديد في قصيدة "إلى أوراسية" التي يقول فيها:

"أسائل البدر عن أهل بلا وطن وعن منيرة ذاك الحلم إذ أفلا
أستوقف الريح والأمواج أسألها عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا"¹

ب . انتقاء الألفاظ بما يتناسب والموقف الدلالي.

حيث نجد براعة فنّية عند "يوسف وخليسي" في انتقاء ألفاظه بما يتناسب مع السياق الدلالي، وهنا تتم ألفاظ اللّغة عند على مستوى ما يُسمّى أسلوبياً "بمحور الاختيار" (l'axe (de selexion))، فعندما يقف المتلقّي عند الألفاظ الآتية: (هائم، الفجائع، رجّة الموت)، في قول الشاعر:

"هائم / في السنين،،

والدّروب ملقّمة / بالفجائع

ألّموت يزرع كلّ الدّروب..

وكلّ الدّروب تؤدّي إلى الموت

تغمرنى / رجّة الموت / في كل حين..."¹

¹. المصدر السابق، ص 69.

يجد ذلك الحرص من طرف الشاعر على اختيار هذه الألفاظ دون سواها ممّا يساويها دلاليًا، ففي كلمة "هائم" كان بإمكانه اختيار "ضائع" أو "ضال"...، ولكنه اختار "هائم" من الهيام، والسّر أنّ "هائم الشّخص على وجهه: خرج وهو لا يدري أين يتوجّه، سار بلا قصد، وهام الشّخص في الأمر: تحيّر فيه واضطرب، وذهب فيه كلّ مذهب، تخبّط على غير هدى"²، إذن، فاختيار كلمة "هائم" ليس عبثًا بل لتدلّ على شدّة الضّياح، ولتناسب مع موقف القلق والحيرة الذي يعتري ذات الشاعر أمام الواقع المأزوم.

أمّا كلمة "الفجائع" فقد انتقاها دون مثيلاتها في المعنى كالمصائب والزّوايا والخطوب...، ليدلّ على عظم الخطب وهول المعترك الذي خاضه، فهي مفرد "فجيعة"، وهي: "النكبة والمصيبة المؤلمة"³، أي أنّ الفجائع تعني المصيبة وما ينتج عنها من ألم شديد، فهي أشدّ دلالة على الموقف الحزين للشاعر.

كما اختار الشاعر كلمة "رجّة" دون كلمات أخرى كالهزّة...، ليدلّ على شدّة الاهتزاز والانخفاف على أساس أنّ "رجّة": "اسم مرّة من رجّ، زلزلة، اهتزاز بشدّة"⁴، خاصّة إذا كانت الموت التي رجّته لم تكن حقيقية بل هي موت الحياة التي يحسّ فيها الإنسان مهمّشًا في وطنه، وهي تأتي الشاعر في كل لحظة ولا تغادره أبداً.

ج . الصّور البيانية.

يحتاج الشاعر المعاصر في استخدامه اللّغوي إلى تقنيات تصويرية لتتقل الخلجات التي تعترى وجدانه، ومن هذه التقنيات المجاز والصّور البيانية كمنتج من منتجات الخيال،

¹. المصدر السابق، ص47.

². أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج3، ص2386. مادة (هي.م).

³. أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، ص1675. مادة (ف. ج. ع).

⁴. المعجم نفسه، مج2، ص807. مادة (ر.ج).

وقد حضرت الصور البيانية في مجموعة التغريبة في صورتين بارزتين هما: التشبيه والاستعارة.

1- التشبيه: لقد استعان الشاعر "يوسف وغيلسي" في مجموعته التغريبة بتقنية التشبيه كوسيلة لإثراء تشكيله اللغوي المتفرد بطاقات تصويرية بديعة توجّه المتلقّي إلى عوالم شعرية خيالية جديدة يقف إزاءها مندهشا فتغريه بذلك على مواصلة القراءة.

إنّ القول بحدّاثه الخطاب الشعري لا يعني الاستغناء عن صور فنية موروثه كالتشبيه، إنّما العبرة في حسن استخدام الشاعر لهذه التقنية بما يتناسب والموقف الدلالي الرّاهن دون اجترار لتلك القوالب التشبيهية الجاهزة التي تحدث في التجربة الشعرية المعاصرة نشازا وتنتأى بها إلى زمن غير زمنها، وما يفسّر هذا الحكم هو حضور التشبيه في ديوان التغريبة حضورا كثيفا بما يعادل 55 تشبيها، أي بمعدل ثلاثة تشابيه في كلّ قصيدة من قصائد المجموعة الثمانية عشر، وهو ما يفرض علينا كمتلقّين الوقوف عنده والاستكناه جماليات استخدامه عند الشاعر.

لقد استخدم الشاعر التشبيه ليصوّر ما تعانیه ذاته أمام واقعها الأليم، بل ليبالغ في هذا التصوير بحكم أنّ المبالغة من مقاصد البلاغة العربية، ويُعتبر التشبيه وسيلة فنية مناسبة لهذا المقصد، وتنشأ هذه المبالغة ويظهر جمالها عند اعتناء المبدع بأهم طرف فيه وهو المشبّه به، حيث كلّما كانت صفة وجه الشبّه أقوى وأظهر فيه وألبسه هذا المبدع لبوسا جديدا خارقا لأفق المتلقّي كلّما زادت المبالغة وبرزت معها جمالية التشبيه التي تثير المتلقّي وتستدعي حضوره.

وبناء على ما سبق، فإنّ دراستنا لبنية التشبيه عند الشاعر ستتركز حول بنية المشبه به للوقوف على جمالية هذه الصورة الرهينة بمدى خرق هذه البنية للمألوف وكسرها للنمطية التي اعتادها المتلقّي في التشكيل التقليدي، وهذه بعض النماذج:

"واقف.. أستعيد بقايا الجراح

في خريف الهوى عند مفترق الذكريات

كصفصافة صغرت خدّها للرياح"¹

فالشاعر يصارع الحزن والمعاناة، وقد تساقطت أوراق الهوى والحب في خريفه، وجفّ منه نبع الذكريات، شبّه نفسه وهو يواجه هذه النكبات والفجائع وجها لوجه بتلك الصفصافة العالية وقد وجهت نفسها للرياح، لا تنتظر إلاّ أن تقتلعها كما تقتلع الأحزان ذات الشاعر وتهزّها هزّاً عنيفاً، لا مفر ولا مهرب من هذا الواقع.

إنّ الشاعر لما أراد أن يبالغ في حالته هذه التي لا يملك في تغييرها حولاً ولا قوّة، مثّلها بشجرة الصّصاف التي تمتاز بالعلو فتقابلها الريح وجها لوجه، إنه تصوير صادق لما يعانیه الشاعر من ويلات، وإنّ استخدام الشاعر للصّصافة كمشبه به يُعتبر تفرّداً في تجربته الشعرية وابتكاراً في استخدام هذه الصّورة بما يخدم موقفه النّفسي.

إنّ من جماليات التشبيه التّصويرية أنّه يسهم في تعميق الانزياح الدّلالي للغة من خلال الجمع بين المفارقات اللفظية، فيدهش المتلقي ويغويه لاستكناه هذا السرّ الجمالي، كما في قوله:

"أطرح بيني .. أغالب حزني..

فيغلبني الدّمع .. يجرفني في خراب المدى...

¹. يوسف وغيلسي، تغريبة جعفر الطيار، ص32.

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير

على الأرض ملقى¹

إنَّ الشَّاعِرَ - كما تقدّم - رهين غربته النَّفسية التي فتكت به وأزّته أزا، وجعلته في صراع مرير ودائم مع الحزن وما ينتج عنه من دموع وآلام، هذه الغربة التي حكمت عليه بالوحدة والنفي الوجداني، وفي هذه الحالة الوجدانية تمثّلت له ذاته غصنا ضعيفا معزولا عن أمّه، سلبه ذلك العزل كلّ معاني الحياة، تلك هي صورة حياة الشَّاعر التعيسة الوحيدة الغريبة بين أبناء قومها، فما جدوى أن يعيش المثقف بين أناس لا يقدرّون قيمته؟، وكيف يعيش في واقع يقتل كلّ شيء جميل في الإنسان؟، هو ذا الغصن الحقير وقد صوّر حالة الشَّاعر في أدقّ ما يكون التّصوير، أليس من المدهش أن يجمع الشاعر بين مفارقة الغصن والإنسان لولا هذا الموقف النَّفسي الذي استدعى هذا المشبه به ليكشف عن خباياه؟.

إنّ الميزة التي كسر بها الشَّاعر أفق التوقعات، ومال بتجربته الشعرية نحو التفرّد هي اختيار "للتشبيه البليغ" كصورة مهيمنة على استخدامه للتشبيه، وهو نوع تحذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه، حيث استعمل منه 46 تشبيها من مجموع 55 تشبيهه، وهو استخدام صادم للمتلقّي يستقرّه لاستكناه سرّ هذا الاستخدام الغالب وحضوره الكثيف عند الشَّاعر.

يُعتبر التّشبيه البليغ أجمل أنواع التشابيه عند علماء البلاغة، لذلك سُمّي بليغا أي جميلا، ولذلك رصّع به الشَّاعر تشكيله اللغوي ليغني تصاويره بمختلف الألوان الجميلة، في حرص من طرف الشاعر على الحضور الدائم للمتلقّي واستدراجه نحو نصوصه.

تُعتبر المبالغة والإيجاز من مقاصد البلاغة العربية التي يؤدّيها التشبيه البليغ أحسن ما يكون الأداء، غير أنه يتقرّد عن أنواع التشبيه الأخرى - وهذا سرّ جماله - في كونه يذيب

¹. المصدر السابق، ص36.

طرفي التشبيه في قالب واحد فيخرجهما طرفا واحدا لا ينفصل أحدهما عن الآخر، دون واسطة أو قيود أو حدود، وهي الصفة التي انطبقت على الشاعر في تشبيهاته البليغة التي منها:

(إنني عيسى بن مريم، أنا بربري، أنا العربي، أنا غيلان، أنا حلاق كل ملوك بلادي، أنا الملك الآدمي، أنا جعفر الطيار، أنا ذو الجناح، رأيتني طائرا، أنا حلاج الزمن، إنني نخلة، (...).

نلاحظ في هذه التشبيهات البليغة أنه يجمعها مشبه واحد وهو ذات الشاعر التي تنتشئ لتتقمص أقنعة عديدة، يعبر كل قناع (المشبه به) عن حالة نفسية معينة، ويأتي التشبيه البليغ ليوثق الصلة بين ذات الشاعر وبين هذه الأقنعة فيخرجها ذاتا واحدة تعيش الحالة والتجربة نفسها.

لنقف قليلا عند هذه الأسطر التي غشيها التشبيه البليغ فتقطرت بهذه الدرر النفيسة:

"سلام على زرقة البحر في ناظريها..

سلام على مغرب الشمس في المقلتين..

سلام على مشرق الليل في شعرها

سلام على مصرع الكرز في الوجنتين

سلام على قمر ساحر

تلني للجبين"¹

إنّ الشاعر - كما تقدّم - له صوفية ذائبة في روح المرأة التي طالما تمثلها وطنا له في أرقى معالم الحبّ الإنساني، فهاهو يخاطب وطنه مخاطبة الحبيبة، يتحسّس مفاتها في

¹. المصدر السابق، ص84.

أرقى ما يكون الجمال، إنّه جمال الطبيعة الأخاذ، فناظرها زرقة البحر جمالا، ومقلتها كأنهما غروب الشمس سحرا، والشعر المتلألئ في سواده كأنه الليل سوادا وإشراقا في الوقت نفسه، وهنا انزياح دلالي خلّاب يأخذ بمجامع القلوب حين يجمع بالتشبيه بين الأضداد (الليل والإشراق)، وهذا التصوير يحتاج مقدرة فنية من أوتيتها فقد أوتي خيرا كثيرا من أسرار الشعر الجمالية.

لقد نأى الشاعر في ديوانه "التغريبة" بالتشبيه عن تلك النمطية والقوالب الجاهزة التي توضع فيها أركان التشبيه، فلطالما شُبهت عيون المرأة قديما بعيون المها، وحاجباها بالنون (السيف)...، فاستبدل الشاعر ذلك بزرقه البحر ومغرب الشمس، في مشهد يدلّ على التحول الحداثي عند الشاعر في استخدامه للتشبيه، حيث جعل المشبه به عالما غير محدود أو مقيد، فأطلق العنان لخياله يتصيد حيثما قررت ذاته المضطربة السفر إلى عوالمه.

2- الاستعارة: تُعتبر انبثاقا عن صورة التشبيه، على اعتبار أن أشهر تعاريفها هو أنّها تشبيه خُذف أحد طرفيه، فإن كان المحذوف مشبها كانت استعارة تصريحية، وإن كان المحذوف مشبها به كانت استعارة مكنية.

تُعتبر الاستعارة صورة بيانية لا تقل أهمية عن التشبيه في الاستعمال الشعري قديما وحديثا، نظرا لدورها التصويري الذي يزيد التشكيل الشعري تأثيرا في المتلقّي، كما أنّها تعمّق من أشكال الانزياح الدلالي في النسيج الشعري عندما تجمع بين الألفاظ المتناقضة والمفارقات اللغوية فيزداد هذا النسيج تأثيرا على تأثير.

لقد حضرت الاستعارة عند "يوسف وغيلسي" في ديوان "التغريبة" حضورا كثيفا بما يعادل 122 استعارة في 18 قصيدة، أي بمعدل 06 استعارات في كلّ قصيدة، ما يثبت حاجة الخطاب الشعري - مهما كان حداثيا - إلى هذه الصورة المهمة، وهو ما يجعلنا نقف

عند أسرار الاستخدام المكثف لها في هذا الديوان لتتبع جمالياتها التصويرية في هذا الخطاب الشعري المعاصر.

إنّ بداية انكسار التوقعات في استعمال الشاعر للاستعارة هي تخليه عن الاستعارة التصريحية إلا في ثلاثة مواضع هي: (قمر ساحر - تهجري امرأة واحدة - حورية في جنان الخلد موطنها)، في هذه المواضع شبه الشاعر وطنه بالقمر والمرأة والحورية، فحذف هذا الوطن وهو المشبه وصرح بالمشبه به (قمر، امرأة، حورية)، إذن، قد غلب على الشاعر استخدامه للاستعارة المكنية التي هيمنت على 119 موضع، ما يفرض على المتلقي الوقوف عند بعض النماذج ليخفف من توتره إزاء هذا الاستخدام الكثيف.

إنّ من جماليات الاستعارة المكنية أنّها تلبس المعاني المجردة لبوسا محسوسا لتقريبها إلى ذهن المتلقي فيدرك ما فيها من جمال، لنقف عند هذه التعبيرات عند الشاعر: (ينفطر الكون، سيّجوا ذاكرتي، تدثرتُ بالأمنيات، تزملتُ بالمعجزات)، إضافة إلى كونها تبعد انزياحا دلاليا من خلال الجمع بين المفارقات اللفظية، فقد جعلت كلاً من (الذاكرة، والأمنيات، والكون، والمعجزات) - وهي أمور معنوية مجردة - قريبة من ذهن القارئ من خلال تجسيدها في قوالب محسوسة عندما أسندت إليها الأفعال (ينفطر، سيّجوا، تدثرتُ، تزملتُ) التي تسند لما هو محسوس في الغالب.

ويصل الشاعر إلى قمة كسر أفق التوقعات عندما يغلب في استعماله للاستعارة المكنية ما يسمى باستعارة التشخيص، وهي إسناد صفات الشخص العاقل لكل ما هو غير عاقل، فقد استخدم الشاعر هذا النوع بمجموع 104 استعارة من مجموع 119 استعارة مكنية.

وتُعتبر هذه الاستعارة المكنية "التشخيصية" أجمل أنواع الاستعارات عند علماء البلاغة، لأنها تحوّل الجماد من حالة الجمود والسكون إلى حالة الحركة والحياة عندما يضيف عليها صفة من صفات الإنسان كالسمع والرؤية والكلام...، وكأنّ الشاعر حريص على تصيّد كل ما هو جميل أو أجمل، فكما اختار أجمل أنواع التشابيه وهو التشبيه البليغ، اختار أجمل أنواع الاستعارات وهي التشخيص، وكلّ هذا ليضمن شراكة المتلقّي في عملية الإبداع وديمومة حضوره.

إنّ تشخيص الكون وما فيه من جماد وأشياء وبتّ الحياة فيه تستدعيه التجربة وتقلباتها، فقد شخّص الرومانسيون - خاصة المهجريون منهم - الطبيعة ليستأنسوا بها من وحشة العالم المادّي الغربيّ، ومن قساوة الغربة المؤلمة، وربّما هذا ما جعل يوسف وغيلسي وهو يقاسي الغربة النفسية لأن يلجأ إلى عالم الطبيعة ليحاوره ويستأنس به للهروب من ظلم البشر وسوداوية الواقع، يقول:

"يا عبير الهوى.. يا رحيق الشّفاه

يا شفق الحلم، بالله لا تغرب...

ويا ربيع الطّفولة لا تحتضر...

ادنْ منّي قليلا، أناشدك الله، ادنْ،،

وتوّج عيوني بلون الزّنايق والأقحوان"¹

لقد رسم الشّاعر لوحة امتزج فيها صوت الطبيعة بصوت الإنسان في حوار الشّاعر الاستعطافي لعناصر الطبيعة (الشفق، الربيع، العبير، الرحيق)، ويصل هذا الحوار إلى قمة

¹. يوسف وغيلسي، تغريبة جعر الطيار، ص46.

جماله في قصيدة "إلى أوراسية" أين تجادل ذات الشاعر الطبيعة والقارئ يسمع تحاورهما فيغوص معهما في عوالم رومانسية حالمة، يقول:

"أسائل البدر عن أهل بلا وطن وعن منيرة ذاك الحلم إذ أفلا
أستوقف الريح والأمواج أسألها عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا
فيسقط الموج مغشيا عليه جوى ويصمت الريح من أوجاعه وجلا
ويسكر البدر من جزاء أسئلتني فيرتمي القلب في أحضانه ثملا
معفرًا بظلام البين ملتحفًا ليل الفجيلة بالأشواق مكتحلًا"¹

لقد أذاب الشاعر ذاته المعتصرة ألما في أحضان الطبيعة، فتكلمت باسمها كناطق رسمي فتوحدت المعاناة بينهما في لوحة فسيفسائية لا يملك القارئ أمامها إلا مندهشا أمام هذا العالم الشعري الحالم.

إنّ الصورة البيانية التقليدية - على جمالياتها السالفة الذكر - لم تستطع لوحدها أن تحمل ثقل التجربة الشعرية المعاصرة وتصور هواجسها المدلّمة وكثافتها الدلالية المعقّدة، فلجأ الشعراء المعاصرون إلى نوع من المجاز الموسّع لاحتواء هذه التجربة التي تنزع دائما للغموض والإيحاء بحيث لا تقدّم نفسها للقارئ بطريقة سهلة، بل على القارئ أن يعمل جهده لاستكشاف أبعاد هذه التجربة بما أوتي من خبرات لغوية وغير لغوية، وهذا النوع من المجاز المبتدع حديثا يُعرف ب: "تراسل الحواس".

ونجد هذه البنية المجازية في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" في النماذج الآتية:

"يا ربيع الطّفولة لا تحتضر...

ادنْ منّي قليلا، أناشدك الله ادنْ،،

¹. يوسف وغيلسي، تغريبة جعفر الطيار، ص69.

وتوّج عيوني بلون الزّنايق والأقحوان...

كان ما كان... ثم أفقت على عطر أغنيه¹

ففي قول الشاعر "أفقتُ على عطر أغنية"، بدل أن يستفيق على صوت أغنية استفاق على عطرها لتتراسل حاسة الشّم مع حاسة السّمع، في تشكيل انزياحي يزيد من جمال المشهد الشعري ويغري القارئ لاستكشاف خباياه.

كما يظهر تراسل الحواس في عبارة "على جناح الرعب" في قوله:

"أنا جعفر الطّيار جئت مع

الرّياح على جناح الرعب

يا ملك الملوك"²

حيث إنّ الرّعب إحساس داخلي يصدر من الوجدان وقد نسبه هنا إلى عضو خارجي يمكن لمسه للدّلالة على سرعة وقوة هذا الإحساس.

وكذلك في قوله:

"متشبّث بالنور.. بالشّمس المصادِر دقّوها

بالدّفء في وطني المكبّل بالجليد"³

فالنّور يُدرك بحاسة الرّؤية فنسب إليه فعلا يُدرك بحاسة اللمس (متشبّث)، للدّلالة على شغف الشاعر الشديد بالأمل وانفراج الأزمة فتشبّث بالنور خوفا من ضياعه.

¹. المصدر السّابق، ص46.

². المصدر نفسه، ص50.

³. المصدر نفسه، ص52.

وفي قمة الانزياح الدلالي نرى الشاعر يُخرج فعلا حركيا وهو "الرقص" في هيئة صوتية وهي "الضحك" ليدل على قمة الاستهتار والاستهزاء للأعداء الذين يفرحون كلما أصيب الوطن بأزمة كأزمة العشرية السوداء، يقول في حوار "جعفر مع النجاشي":

"خصمان يختصمان في بلد الأمان..

يُشردان حمامنا..

والكون يرقص ضاحكا من حولنا،

ويقيم حفل زواننا"¹

د . تقنية الرّمز .

يُعتبر الرّمز من الأدوات الفنيّة التي ميّزت التشكيل الشعري المعاصر، لما له من دور في إثراء الصّورة الشعريّة للشّاعر، وتعميق أبعاد تجربته الشعريّة، كما يُعتبر من الوسائل الفنيّة التي ينتهجها المبدع لمراوغة القارئ واستفزاز خبراته وآفاقه، وقد لجأ إليه الشّاعر المعاصر كوعاء فنّي لیسع تجربته اللّامحدودة، ويفرّ من ضيق الصّورة التقليديّة التي حاصرت شحناته الفكرية والعاطفية الفياضة.

لقد حضرت تقنية الرّمز عند الشّاعر "يوسف وغيلسيّ في ديوانه "التغريبة" - كما حضرت الأدوات الأخرى - حضورا يَدلّ على وعي الشّاعر الحداثي واستثماره لكل الوسائل التي من شأنها دفع تجربته الشعريّة نحو الحدائثة والتأصيل والتقرّد، ولتناسب عوالمه الصوفيّة الحالمة التي تأبى إلا أن تتقنع بالرّمز فنترقّع عن القارئ الذي وجب عليه الارتقاء إليها من خلال كشف هذه الأسرار الرمزية.

¹. المصدر السابق، ص54.

ولذلك نجد الرّمز الديني والصوفي يغلب على استخدامات الشاعر الرمزية، ثم تأتي الرّموز الطبيعية في المقام الثاني لتلحق الأنواع الأخرى كالرموز الأدبية والتاريخية والأسطورية، وفيما يلي تتبع لمسار كل نوع ومساهمته في إثراء التجربة الشعرية عند الشاعر:

1. الرّمز الديني: لقد لجأ الشاعر إلى الدين فاستشفّ منه تجربة الابتلاء التي مسّت الأنبياء والمرسلين والصّالحين من عباد الله ليمثل حالة الابتلاء عنده، فاستحضر سنن هؤلاء وسيرهم في الابتلاء والصبر على الأذى فتقنّع بشخصياتهم للنهوض بتجربته الشعرية المعاصرة في شكل رموز أضفت طاقة تصويرية لحالته التي يعيشها ومن هذه الرموز:

. الأنبياء والمرسلون: وقد تقنّع بشخصياتهم في قصيدته الأولى "تجليات نبي سقط من الموت سهوا"، وهؤلاء الأنبياء هم: "عيسى بن مريم، صالح، محمد، يوسف، يعقوب، يونس، وموسى" عليهم الصلاة والسلام.

لنقف أولاً عند رمز شخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم التي تمثل الشاعر سيرته أثناء الهجرة واحتمائه بالغار من ظلم قريش، ومعجزة الحمامة والعنكبوت، ليشير إلى محنته بين قومه وهجرته النفسية فيقول:

"أجأ الآن وحدي إلى الغار.."

لا أهل.. لا صحب.. إلا الحمامة والعنكبوت

غرّبتني الديار التي لا أحب ديارا سواها

ولكنني متعب.. متعب من هواها،¹

وها هو يرجو الخلاص برفعه كما رُفِعَ عيسى بن مريم عليه السلام :

¹. يوسف وغليسي، تغزية جعفر الطيار، ص47.

"ينفطر الكون.. يعلن للارض أنني (عيسى بن مريم)

أسري بي من سدوم الخطايا

إلى سدرة الصالحين"¹

ولأنه يرى نفسه وحيدا تمثل شخصية النبي يوسف عليه السلام ومحنته في الجب

بفعل إخوته فبكاه سيدنا يعقوب عليه السلام حتى ابيضت عيناه من الحزن:

"كنت في الجبّ وحدي،،

على حافة الموت أهذي

قالت الريح:

يعقوب مات فأبيّ فؤاد سيرحم هذا الفتى

أي عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما أرى"²

وقد هاجر ونزح كما نزح سيدنا موسى عليه السلام إلى طور سينين:

"يسألونك عني:

قل إنني نزحت إلى طور سينين"³

ولمّا ظنّ نفسه أنه ناج وجد نفسه وحيدا مرة أخرى كوحدة سيدنا يونس عليه السلام في

بطن الحوت:

"فأبقت إلى الفلك أبحث عن مرفأ للعزاء

يتعاورني اليأس برا وبحرا

وحين ترديت كان لي الحوت منفي ومقبره"¹

¹. المصدر السابق، ص34.

². المصدر نفسه، ص36، 37.

³. المصدر نفسه، ص49.

إنّه باختصار حلم النبوة الذي راوده صغيراً، فلما يئس من تحقيقه حققه كبيراً ولكن عن طريق الرّمز والقناع في تشكيكه الشعري.

. الشخصيات الدّينية: إنّ سنّة الابتلاء التي استحضرها الشاعر من خلال شخصيات الأنبياء استحضرها أيضاً في شخصيات الصّالحين الذين كان لهم نصيب منها، ومن هذه الشخصيات: (مالك بن دينار، جعفر بن عبد المطلب، النجاشي ملك الحبشة).

أمّا "مالك بن دينار" فهو الصّحابي الجليل الواعظ الذي استحضر الشاعر قصته وهو يعظ النّاس وهم يبكون فسرق منه المصحف ولم يدر أيّهم يسأل عنه، ليدلّ به على عظم الحيرة التي تملكته إزاء أزمة وطنه ولا يدري من كان سببا فيها:

"أخطب الآن فيكم،

وذا وطني مصحف في يدي

مالك بن دينار يسكن صوتي

ضاع مني الذي كنت أحمله فجأة

فمن سيدل الخطيب على سارق المصحف"²

أمّا "جعفر بن عبد المطلب" و"النجاشي" فهما شخصيتان محوريتان جسّد من خلالهما اغترابه إلى عالم يسوده العدل والسّلام كعالم النجاشي (الحبشة) الذي لجأ إليه "جعفر بن عبد المطلب" فرارا من ظلم القوم وأملا في العدل والأمان:

"جعفر:

آه نعم.. أنا من بلاد الجبهتين...

أنا من بلاد قيل تُفتح مرّتين

¹. المصدر السابق، ص39.

². المصدر نفسه، ص42، 43.

سفحوا دمائي.. صادروا بلدي الموزع

في اليسار وفي اليمين

استأصلوا حلمي وذاكرتي بتهمة أنني

ما كنت في غير الخنا أو في نفي الخائنين¹

وجعفر يخاطب النجاشي يشكره على عدله:

"لا فضّ فوك

يا أعدل الحكّام .. يا ملك الملوك"²

2. الرمز الصوفي: يهيمن الحسّ الاغترابي لحظة وجدانية صوفية تتخطّف الشاعر وتصدع به إلى عوالم حالمة من جزاء صراع ذاته مع واقعها المأزوم المكوم أثناء العشريّة الحمراء أين قرّرت هذه الذات الهجرة إلى هذا العالم النفسي المتخيّل أملا في الخلاص والأمان، وتتميّز اللحظة الصوفية بالإغراق في الذاتيّة والغوص في أعماق الوجدان فاستحضرها الشاعر ليذيب فيها تعلقه الشديد بمحبوب أزلّي وهو الوطن، ومن الرّموز الصوفية التي تقنّع بها الشّاعر في هذه التجربة نجد: (شخصية الحلاج، وشخصية المرأة، والخمرة).

أما "الحلاج" فشخصية صوفية وصلت إلى حدّ اتهامها بالزندقة في العصر العباسي، تمثل فيها الشاعر مبدأ الحلول ليشير إلى تعلقه الأزلّي بوطنه:

"أنا حلاج الزّمن

لكن

ما في الجبة إلّاك يا وطني"³

¹. المصدر السابق، ص57.

². المصدر نفسه، ص36.

³. المصدر نفسه، ص76.

أما "المرأة"، فتمثّل عند الصوفية أرقى رمز للحبّ الإنساني، وقد أذاب الشاعر في روحها وطنه، لأنّه في قصيدة "حورية" لم يكتف بامرأة عادية بل تمثّل امرأة من الجنّة هي الحورية، في أرقى تجلّيات الحب والشوق:

"حورية في جنان الخلد موطنها هربتها،، ناسخا في فيضها وطني"¹

والوطن امرأة ليست كسائر النساء:

"ثقلتُ حيث شئتُ من النساء كلّ النساء خرافة إلاك"²

وهو "الحبيبة" التي يخاف أن يسكنها الظلام:

"الليل يسكن مقلتيك

حبيبي..."

وأنا أخاف من الظلام"³

. الخمر: رمز صوفي تردّد كثيرا على السنة الشعراء المعاصرين يتمثّلون من خلالها تلك النشوة الشعريّة الحاملة كأنّها نشوة السكران وهو يشرب خمرته، فلا تحسّ روحه بجسدها، ولذلك نجد الشاعر يشير إلى هذا الرمز الصوفي بألفاظ تدلّ على تأثيراته كالانخفاف والسكر والوجد....، يقول:

"يسألونك عنّي ..."

قل إنّي ما قتلوني ، وما صلبوني، ولكن

سقطت من الموت سهوا..

رُفعت إلى حضرة الخلد..

¹. المصدر السابق، ص67.

². المصدر نفسه، ص70.

³. المصدر نفسه، ص75.

إني تلاثيت سكران ..

إني تشظيت في وهج الوجد...

غُيِّبَت في أبد الأبدِين...¹

3- الرمز الطبيعي: إنّ الرّمز الطّبيعي يكشف عند الشاعر تلك المسحة الرّومانية الصّافية التي تأتي أن تغادره قبل أن تخبره بما فعل الاغتراب بالمهجّرين والمغتربين وكانت الطّبيعة مأوى لهم وملجأ لمن لا ملجأ له منهم، وهاهو الشّاعر يلجأ إليها ليتمثّل رموزها بما يناسب حالاته الشّعورية المتقلّبة.

لقد رمز لسوداوية الواقع وما فيه من ظلم وقهر بالغيم، والريّح، والإعصار، والموج، والليل، والعواصف، والبراكين والغمام...، ورمز لحالة التّحدي والصّمود والرّفص لهذا الواقع بالصّفاة، والنّخلة، والصّنوبر، والزّان والسنديان...، وهذه الأسطر نموذج لكلا الرّمزين:

"يسألونك .. كم يسألونك يا صاحبي..

يسألونك.. قل إنني نخلة

تتحدّى الرّياح وقيظ السنين.."²

وأمام الواقع المأساوي لا ينسى الشّاعر التّشبيث بالأمل دائماً، فهو يتمثّله في رموز الورد والياسمين، والزّنابق، والأقحوان، والسنابل، والنجوم،...، يقول:

" يا ربيع الطفولة لا تحتضر...

ادن مني قليلا، أناشدك الله، ادن،،

وتوّج عيوني بلون الزّنابق والأقحوان..."³

¹. المصدر السابق، ص48، 49.

². المصدر نفسه، ص72.

³. المصدر نفسه، ص46.

5. الرّمز التاريخي: يشكّل التّراث جزءاً من موارد الشّاعر الشّعريّة، ولذلك نجده يتنقّع برموز

تاريخية، يمكن تقسيمها إلى قسمين:

- رمز التّاريخ السياسي: ونجده في الرّموز الآتية: (عقبة، كسيلة، الكاهنة، بلقيس،

غيلان، ابن عبد الملك)، وهي شخصيات تاريخية ذات بعد سياسي، استحضرها الشّاعر

للتهوؤ بتجربة الواقع السياسي المعاصر، فتمثّل شخصيتا الكاهنة وكسيلة للإشارة إلى

الوطن وهو لما ير نور الإسلام، واستحضر شخصية عقبة بن نافع وبلقيس ليرمز إلى العزّة

والمجد.

وتمثّل الشاعر ذاته وهي تجاهر بالحق دون الخوف من لومة لائم كشخصية "غيلان

بن مسلم الدّمشقي" الذي صدع بالحقّ في وجه الخلفاء والملوك ففُطع لسانه ثمنا لذلك:

"أنا غيلان يا بن عبد الملك

قد أتيتُ أعكّر لون الخُطب"¹

- رمز التّاريخ الأدبي: ونجده في شخصيات لها وزنها الأدبيّ في التّاريخ، وهي: (الحارث

بن حلزة وأسماء، كثير وعزة، أراغون وإلزا)، ومن خلال هذه الشّخصيات الأدبية يتمنّى

الشاعر عودة زمن الصفاء لوطنه مثل ذلك الرّمن الذي أذن لأراغون (وهو شاعر فرنسي)

أن يتغنّى بعيون إلزا (وهي امرأة تعتبر عنواناً لإحدى قصائده المشهورة)، وأذن لكثير أن

يعشق عزّة، وأذن لأسماء أن تكون بطلة في معلّقة الحارث بن حلزة، وهي إشارة بليغة إلى

ما يحتاجه المبدع من حرّية التعبير، وبالمقابل إلى ما تعانیه ذاته المبدعة من كبح وقهر

وتهميش:

"كان لي وطن يوم كان أراغون يشدو

¹. المصدر السّابق، ص 41.

غناء فتنصب الأغنيات عيوننا لإلزا

كان لي وطن يوم كان الحمام يحمل أسماء

أشواقي الكامنات، وكنت أنا..

الحارث بن حلزة

كان لي وطن يوم كان، وكنت، وكنا، وكان

كثير يعشق عزه¹

6. الرمز الأسطوري: لقد كسر الشاعر التوقعات من خلال عدم استحضاره للرمز الأسطوري إلا في موضع واحد، رغم أنّ التجارب الشعرية المعاصرة غالباً ما يُقرن الرمز فيها بالأسطورة، ويتمثل هذا الموضع في مقام الجهر بالحقّ، و الخوف من البطش والطغيان وهو المغزى الذي حملته أسطورة حلاق الملك التي استحضرها:

"أنا حلاق كل ملوك بلادي

سأفضحك في الزمال

سأزرع أسراركم في التراب"²

هـ . التناص .

مصطلح نقدي بنيوي يشير إلى ذلك التعلق بين النصوص فتذوب في تجربة نصية واحدة، ولهذه التقنية سند في الدرس النقدي والبلاغي العربي القديم تحت مسميات عديدة: كالتضمين والاقتباس، والانتحال والسرقات وغيرها.

¹. المصدر السابق، ص44.

². المصدر نفسه، ص42.

إنّ آلية التناص مظهر من مظاهر حداثة التشكيل الشعري، إذا ما أحسن الشاعر استثمارها، وإلاّ أصبح استخدامها مجرد تكرير واجترار لما قاله السابقون، وفي هذه الحالة يصرف القارئ نظره عنها لأنّها لا تضيف إلى أفقه أيّ شيء.

ولذلك حرص الشاعر "يوسف وغيلسي" في ديوانه "التغريبة" على استثمار هذه التقنية وراهن على إمكاناتها الفنية لتحقيق التفرّد في تجربته الشعرية المعاصرة، فحاور من خلالها التّراث التاريخي والديني والأدبي، وفتح نصّه على مصراعيه لديموقراطية نصّية تنتخب الأقدّر على تحمّل تجربته الذاتية في علاقتها بواقعها الأليم. فحمل ذلك المتلقّي لهذه التجربة أن يكون موسوعة حتّى يربط بين هذه النصوص الغائبة والنصّ الحاضر لينفتح ذهنه على أبعاد هذه التجربة.

وفي دراستنا لحضور التناص عند الشاعر سنركز على قسم واحد حضر بشكل غالب عند الشاعر وهو "التناص الديني".

لقد مرّ في تقنية الرّمز كيف استحضر الشّاعر قصص الأنبياء وسير الصّالحين ليعزّز من تجربته المعاصرة، ولذلك يمكن اعتبار تلك السير والقصص نوعا من التناص الديني، ولذلك سوف نركّز في هذا النوع من التناص على تعالق نصوص الشّاعر مع النصّ القرآني الذي اغترف من معينه الصافي ليوشح نسيجه الشعري فزاده بهاء يسرّ القارئ.

لا نكاد نمّر بسطر أو بيت من قصائد الشاعر إلاّ ونتنكّر من خلاله آية قرآنية معينة، وكأنّه الحرص والإصرار من طرف الشاعر لتوجيهنا لهذا النصّ القرآني لتأمل بديع نسيجه، وتدبّر معاني آياته، وأخذ العبرة من قصصه، ومن نماذج هذا التناص:

" وأنا المَلَك الآدمي الذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمرى

خاشعا يتصدع من خشية الوجد والانخفاف¹

وهنا نتذكر قول الله تعالى: ((لو انزلنا هذا القرآن على جبل لرأيت خاشعا متصدعا من خشية الله)) (الحشر: الآية 21).

وفي قوله: "أم ترى عفا الله عما سلف) نكتفي؟"²

يحيلنا إلى قوله تعالى: ((عفا الله عما سلف ومن عاد فينتقم الله منه والله عزيز ذو انتقام)) (المائدة: الآية 95).

وفي حوار جعفر مع النجاشي:

"فلتصغ ولتنصت أيا ملك العباد:

(كاف وهاء ثم ياء ثم عين ثم صاد)³

يذكرنا ببداية "سورة مريم" التي تلاها جعفر عند ملك الحبشة النجاشي، يقول الله تعالى: ((كهيعص ذكر رحمة ربك عبده زكرياء)) (مريم: الآية 1، 2).

وفي قصيدة "يسألونك" تكررت هذه اللفظة فيها 10 مرات وقد وردت في القرآن الكريم في مواضع عدة منها قوله تعالى: ((يسألونك عن الخمر والميسر قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس)) (البقرة: الآية 219)، وقوله أيضا: ((يسألونك عن اليتامى قل إصلاح لهم خير)) (البقرة: الآية 220).

وتحضر تقنية التناص عند الشاعر في قمة تجلياتها الجمالية والفنية في تشكيل انزياحي من نوع آخر يقوم على ما يُسمى بـ"المصاحبة اللغوية غير العادية" في قصيدة "إعصار":

1- يوسف وغلبيسي، تغريبة جعفر الطيار، ص43.

2. المصدر نفسه، ص43.

3. المصدر نفسه، ص58.

"تقسم لي العاصفة الشتويه

بالريح وبالأمواج.. وبالغيم الممطر..

أن الأشجار لفي خسر

إلا ما آمن بالجذر الضارب في الأعماق..

وتواصى باللون الأخضر...¹

وقد ضمّن الشاعر فيها سورة بأكملها في تشكيل فنّي بديع هي "سورة العصر"، قال

الله تعالى: ((والعصر، إنّ الانسان لفي خسر، إلاّ الذين ءامنوا وعملوا الصّالحات وتواصوا

بالحقّ وتواصوا بالصّبر)) (العصر: الآية 1 . 3).

وقد استحضر الشّاعر هذه الآية ليؤكّد أنّ الأزمة ستمسّ الجميع، وستزعزعهم إلاّ إنّ

تمسّكوا بالمبادئ والقيم، وتشبّثوا بالأمل (اللون الأخضر).

كما لا يخفى التناص مع "الحديث النبوي الشريف" الذي كان له نصيب في تجربة الشّاعر

في قوله:

"كان لي وطن يوم كانت سراديبه تستضيء

بنور المقدس ..

وكنتُ أنا خالد بن سنان

فلماذا يضيّعني - اليوم - قومي؟²

¹. المصدر السابق، ص80.

². المصدر نفسه، ص45.

فقد رُوي "عن ابن عباس قال: ذُكر خالد بن سنان عند النبي صلى الله عليه وسلم، فقال:

((ذاك نبيّ ضيّعه قومه)) رواه البزار والطبراني¹.

هذه بعض تجليات التناصّ الدّيني عند الشاعر يوسف وغيلسي في مجموعته

"التغريبة" ، وقد زيّن نسيجه الشعري ببنية حوارية مع مصادر الشريعة الإسلامية التي تعتبر

قمة البلاغة والفصاحة وهما القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

إنّ حضور النّصّ الغائب عند يوسف وغيلسي يشكل لمسة جمالية في نسيجه

الشعري يغري به المتلقي خاصة عندما يتعلق الأمر بالنص القرآني الأخاذ، حيث أبحر بنا

الشاعر من خلاله إلى عوالم بديعة.

¹ نور الدين علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، تحقيق: حسام الدين القدسي، ج8،

مكتبة القدسي للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2015، ص214.

و. البناء الدرامي والبعد الاتصالي التطهيري.

لقد استثمرت القصيدة المعاصرة في أدوات فنية كثيرة لتثبت حداثتها كالرّمز والإيقاع والتناص...، كما انفتحت على وسائل أخرى خارج نطاق الشعر، كانفتاحها على تقنيات البناء الدرامي التي تختصّ بها الفنون التمثيلية والروائية.

لقد اكتسبت القصيدة المعاصرة صيغة درامية عندما تحوّلت من الغنائية الرتيبة إلى الحركية من خلال معالجة السلوك البشري والموقف الإنساني وما فيه من صراع وتناقض، لأنّ الدراما في أصلها "رؤية متجدّدة ومتنوعة لسلوك الإنسان ومواقفه، الدراما هي الحركة وهي لا تتفق مع السكون، وهي التنوع لا الرتابة"¹، فالقصيدة العربية غلب عليها الطابع الغنائي فانقلت إلى الطابع الدرامي بانفتاحها على فنون التمثيل والرواية.

لقد وظّفت القصيدة العربية المعاصرة مختلف العناصر الدرامية كالتشخصية والحدث والصراع والسرد والحوار... لتتناسب الطابع المعقّد لتجارب الشعرية المعاصرة، ولتضمن تفاعل المتلقين، لأن "الدراما" بطبيعتها "فنّ مرتبط بالجماهير"²، وإنّ هذا التفاعل من شأنه أن يحدث أثرا في المتلقّي وهو تطهيره من آلامه ومشكلاته عندما يثير فيه صراع أبطال الدراما مشاعر الخوف أو الحزن وغيرها، وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف اليوناني "أرسطو" عندما تحدّث عن وظيفة الأحداث التي يمثّلها الشّخص في نوع من أنواع الدراما وهي التراجيديا، يقول: "وتتمّ هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سرديّ، وبأحداث تثير الشّفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير"³.

¹. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر.. لونغمان، مصر، ط1، 1994، ص04.

². محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، المرجع نفسه، ص42.

³. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1، ص95.

لقد تنبّه "هانز روبرت يابوس" إلى هذه الوظيفة عندما شدّد على ضرورة اضطلاع الفنّ لوظيفته الإجتماعية من خلال التجربة الجمالية في نشاطها التواصلي مع المجتمع، ففي البعد الثالث من أبعاد التجربة الجمالية وهو البعد "الاتصالي التطهيري" أشار إلى أنماط التماثل بين الفنّ والمتلقّي/المستقبل، وهي أنماط خمسة هي: تماثل الترابط والمشاركة، وتماثل الإعجاب، وتماثل التعاطف، وتماثل التعارض أو التطهير، وتماثل التهكم أو السخرية، وبهذه الأنماط يشير يابوس إلى أنّ المتلقي لا يكتفي بمجرد تلقّي التجربة الفنّية، بل بإمكان تفاعله مع نصوصها وأبطالها وأن يتحوّل هذا التلقّي إلى موقف يتبناه فيحرره ويظهره من أعبائه اليومية ومشاكله الاجتماعية¹.

لقد استثمر الشاعر "يوسف وغليسي" في ديوانه التغريبية في العناصر الدرامية فوظّفها توظيفاً يضمن بناء جسر اتصالي بين المتلقي وتجربته الفنّية، فتحدّث عن مواقف إنسانية تحكي معاناة الطرفين (الشاعر والمتلقي).

لقد عرض الشاعر في تجربته الشعريّة مجموعة من المواقف والأحداث التي جسّدتها شخصيات مختلفة وبقية هذه الشخصيات بأدوارها وتجاوزها وصراعها في النصّ تثير في المتلقي عواطف شتى على غرار: الحزن والأسف، والأمل واليأس، والاعتزاز والافتخار...، وكلّ هذه العواطف من شأنها أن تحدث تحرراً وانعتاقاً لدى هذا المتلقّي من أعبائه الاجتماعية، فيتحقّق البعد الاتصالي التطهيري الذي يحقّق تماثل القارئ مع الشاعر من خلال مشاركة أبطاله تلك العواطف ترابطاً أو إعجاباً أو تطهراً أو تعاطفاً أو تهكماً وسخرية، كما يلي:

¹. يُنظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص 97، 98.

1 . نمط التماثل ترابطاً أو مشاركة: وفي هذا النمط من التفاعل يحدث تلاحم بين البطل أو الشخصية التي يتقمصها الشاعر والمتلقي، "أي سقوط الحامل بين الممثلين والمُشاهد، لذا فإنّ هذا التماثل يستلزم افتراض دور في العالم التخيلي المغلق للفعل المسرحي"¹، أي أنّ القارئ يحسّ أن له دوراً بطولياً في عالم النص من خلال تقمص شخصية أو تجسيد فعل أو حدث يتطابق معه، "مما يجعله يعتقد جازماً أنّه جزء لا يتجزأ منها، وبالتالي يندمج مع البطل بشكل كلي، ويعتبر نفسه المستهدف الأساسي لصيغة الخطاب المباشر، الذي توحى إليه الضمائر الواردة في النص"².

ويظهر هذا النمط عند الشاعر في "ديوان تغريبة جعفر الطيار" أكثر في مواقف انغماسه في الشخصية المتعلقة بالوطن الشغوفة بكل جزئياته، الحزينة على مآسيه وآلامه، خاصة في وقت الأزمة الجزائرية في وقت العشرية السوداء، أين يتحدّث عن همّ مشترك بيننا وبينه إنّّه همّ الوطن الجريح بسبب هؤلاء الذين خرّبوه وخلفوا فيه كلّ أنواع الدمار وقتلوا فيه كلّ شيء جميل، وأكثر من ذلك تمّ سلب حرّية التعبير والإبداع، وهي أمرّ عند المبدع من الموت، وتجسّد هذا النمط في قصيدة "يسألونك" التي نحسّ فيها بخطابه المباشر لنا وأنّ ما يعنيه يعنينا:

"سألونك عن وجع الورد والياسمين

يسألونك عن غابة النخل في وطني

شتتها الأعاصير ذات اليسار وذات اليمين

يسألونك عن "صالح" .. عن "ثمود" الجديدة ..

¹. المرجع السابق، ص 99.

². عبد الله بوسيف، البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش "ديوان لا تعتذر عما فعلت" أنموذجاً، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة ماجستير (مخطوط)، إشراف الدكتور: عبد المجيد دقياني، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011 - 2012، ص 108.

عن ناقة يعقرها سيد الجاهلين

يسألونك .. كم يسألونك يا صاحبي..

يسألونك .. قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين.¹

يعبر الشاعر عن حزنه وأسفه الشديد عن حالة وطنه الذي يئن تحت وطأة الدمار والموت، ويبيد شكواه لكل من لهم حرقة وغيرة على هذا الوطن، يشكو إلينا نحن كمتلقين حينها نتماثل معه مشاركة لهذه المعاناة خاصة عندما يخاطبنا بصيغة "يسألونك"، حيث يحس كل واحد منا أنه المعني بالخطاب.

إننا كمتلقين نحس بهذا الدور التخيلي الذي خصصه الشاعر لنا في عالمه النصي، وفي الشخصيات التي يتقمصها وفي الأحداث التي تجسد ذلك الصراع الدرامي خاصة بين الخير والشر، ونشعر بهذا الرباط الوثيق بيننا وبينه في كل شخصية أو حدث أو موقف ينقله إلينا.

2 . نمط التماثل إعجابا: وفي هذا النمط يتفاعل المتلقي إعجابا ببطل الشاعر على اعتباره "بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية للمجتمع أو لجزء منه"²، إنه بطل يتسم بسمات الحكمة والقداسة، وبتعبير آخر يكون في محلّ قدوة بالنسبة لغيره، وقد تجلّى هذا النمط الاتصالي من التماثل في ديوان "التغريبة" بشكل ملفت للانتباه.

لقد تجسد هذا النمط في تلك الشخصيات التي لها وزنها الديني لأمتنا، فتمتلت في شخصيات الأنبياء والصحابية والصالحين من هذه الأمة، حيث نجد أنفسنا في تماثل إعجاب" بهذه الشخصيات التي تمثل لنا أسوة حسنة في أقوالها وأفعالها، وقد استحضرت

¹. يوسف وغيلسي، ديوان تغريبة جعفر الطيار، ص72.

². روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص99.

الشاعر أغلبها في قصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" التي تحمل طابعا دراميا لواقع الشاعر المؤلم، فجسدت تلك الشخصيات فيها قيمة الصبر على الابتلاء مهما كانت درجته، فلا يقف المتلقي أمامها إلا أن يُعجب بهذه القيمة فيهم، بل ينسى همّه عندما يقارنه بابتلاء تلك الشخصيات، ومن الأنبياء الذين ذكروهم الشاعر سيدنا يوسف عليه السلام وقصته مع إخوته وأبيه يعقوب عليه السلام، يقول:

"قالت الريح:

يعقوب مات، فأَيُّ فؤاد سيرحم هذا الفتى؟

أَيُّ عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما أرى؟

من يعيد لها البصرا؟

من تُرى يستعيد رؤاه؟

من يفسّر تلك الكواكب... تلك الطلسم...

من يذكر الشمس والقمر؟"¹

فسيدنا يوسف عليه السلام بسبب قميصه استعاد سيدنا يعقوب عليه السلام البصر، وبسبب رؤياه سجد له أبواه وإخوته تكريما، فالى جانب صبره على كل الابتلاءات التي مرّ بها، نجد هذه المعجزات الربّانية تؤهّله لأن يكون مصدر إعجاب لنا ويمثل قدوة نتأسى بها في حياتنا.

كما جسّد الشاعر شخصيات أخرى حقّق من خلالها تماثل الإعجاب من طرف المتلقي، ومن هذه الشخصيات شخصية "عقبة بن نافع الفهري" الفاتح لبلاد المغرب الإسلامي وناشر الدعوة الإسلامية، وبسببها وصلتنا رسالة الإسلام السّمة، يقول:

¹. يوسف وغليسي، تغزية جعفر الطيار، ص37.

"بربري أنا.."

بربري، ولكنني كنت دوماً أحنّ إلى زمن

الفتح.. أهوى سهيل الخيول.. يراودني

طيف عقبة كان يلوح لي بالمزمار،

يغمرني بالمنى،،

هل أعدّل خارطة الأزمنة؟¹

إنّ شخصية هذا الفاتح الذي نشر مبادئ الرّسالة الإسلاميّة السّمحة جعلنا في تفاعل إعجاب بها، وكأنّ الشّاعر أراد من خلال هذا الإعجاب أن يستنهض فينا نخوة الدفاع عن هذا الدّين الذي فهم خطأ وهُجرت مبادئه السّمحة.

وفي قصيدة "تغريبة جعفر الطيار" ذات الطابع التّمثيلي الدّرامي، تحقّق فيها

شخصية "النجاشي" ملك الحبشة نمط تماثل الإعجاب تحقّقاً واضحاً من خلال حوارها:

"النجاشي:

عد يا (ابن عاص) رافقتك سلامتي

أنا لا أساوم بالهدايا والجواري..

يا عمرو عدّ

ودع الغلام إلى جواري"²

وكلّنا نتذكّر ذلك الموقف الإنساني من طرف ملك الحبشة الذي آوى جعفر بن عبد

المطلب ومن معه وحماهم من ظلم قريش، وكيف لا تتماثل إعجاباً بهذه الشّخصية وقد شهد

لها جعفر بالعدالة؟:

¹. المصدر السابق، ص40.

². المصدر نفسه، ص61.

"لا فضّ فوك"

يا أعدل الحكّام .. يا ملك الملوك..

تلك الممالك ما لها

لو نصّبتك أميرها

لأعدت أسراب الحمام لوكرها..

وأعدت وصل خليجها بمحيطها

وأعدت حلما خانها"¹

لقد جسّدت هذه الشخصية حلم الشاعر بعالم يسوده العدل والأمان وأرادنا أن نحقق

معه هذا العالم فأشركنا بالتماثل مع شخصية النجاشي إعجابا وتقديرا.

3 . نمط التفاعل تعاطفا: في هذا النوع من التماثل يكون مع بطل اكتسب صفة الألفة بينه

وبين جمهوره ومتلقيه، حيث يحلّ المتلقي محلّ البطل، "وهكذا يعبر عن نوع من التضامن

مع المعاناة الاعتيادية للشكل"²، أي لنمط البطل.

وقد تحقّق هذا النوع من التماثل في شخصية "جعفر بن عبد المطلب" التي أدت دورا

بطوليا في شخصيات الشاعر، لأنّها تمثّل لسان حاله وتشارك معه في تجربة معاناة الهجرة

والاغتراب، ممّا يحقّق لها تعاطفا من طرف جمهور المتلقّين، وإنّ تعاطفنا مع هذه الشخصية

نتيجة بالدّرجة الأولى من تماثلنا معها إعجابا بصبرها وثباتها على الحقّ، وتحملها للأهوال و

المشاقّ في سبيل تحقيق المُبتغى، يقول الشاعر على لسان جعفر وهو يحاور النجاشي:

"إني أتيتك من بلاد النّار ..

من وطن الحديد

¹. المصدر نفسه، ص63.

². روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص99.

شيعتُ أحلامي وأحبابي.. صباي..

وكلّ ما ملك الفؤاد... وجنتك كالطير

المهاجر أبتغي وطناً جديداً¹

كيف لا نتعاطف مع هذه الشخصية البطلة وقد تركت كلّ متاع الحياة الدنيا في سبيل

تحقيق مبادئ سامية؟، وهي القيم التي ينشدها الشاعر وننشدها معه من خلال التعاطف مع

هذه الشخصية.

إنّ المتلقي يجد نفسه في تفاعل مبدؤه التعاطف مع شخصية تقمصها الشاعر

تتمنى الموت من جراء الألم والعذاب:

"هائم في السنين،،

والدروب ملقمة بالفجائع

ألموتٍ يزرع كلّ الدروب..

وكلّ الدروب تؤدى إلى الموت..

تغمرنى رجّة الموت في كل حين...²

وإن لم يكن هناك موت، فجنون وذلك أضعف الإيمان!:

"آه لو يهجر العقل رأسي..

يسافر في اللأحدود..

ليته يفلت الآن منّي،

وبعد انتهاء الحوار

يعود"¹

¹. يوسف وجليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص51.

². المصدر نفسه، ص47.

4 . نمط التماثل تطهراً: وفي هذا النمط يبرز البعد الاجتماعي للفن أكثر، عندما يحدث فيه "انعقاد للمشاهد"²، أو تحرر من أعبائه ومشاكله الاجتماعية واليومية، ويحدث هذا التطهر - كما في تماثل التعاطف - عندما يشارك البطل المتلقي في معاناته التي تثير فيه عواطف الشفقة والرّحمة أو الخوف فينسى همومه أمام هذه العواطف فيحدث التحرر والراحة النفسية. لقد تجسّد هذا النمط عند الشاعر أيضا في شخصية "جعفر" المحورية التي تعاني الأمرين، فيثير فينا عواطف الخوف والشفقة حيننا وعواطف الأمل والفخر والاعتزاز أحيانا أخرى نحسّ من خلالها بانعقاد وراحة نفسية كما يلي:

"النجاشي:

هل من مزيد؟

جعفر:

أنا ذو الجناح كما ستعلم سيدي

الليل عمّر موطني،،

والبرد لفّ جوانحي،،

وأنا هنالك في الضحى

متشبّث بالنور.. بالشّمس المّصادر دفؤها

بالدّفء في وطني المّكبل بالجليد

(الزّوم روم) والرّفاق تشبّتوا،

وتنكّروا لتجدّد العهد السّماوي التّليد..

وتحالّفوا ضدي،

¹ المصدر السابق، ص74.

² روبرت، سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص99.

لأنّي كنت دوما عن طريقي لا أحيّد..¹

وفي موقف يستدعي البكاء المطهر للنفس ما نجده عند "جعفر" وهو يجهر بشكواه التي تنبئ
أنّ القلوب قد بلغت الحناجر عندما يقول:

"من أين أبدأ في الحديث وفي الجوى

ماذا أحدث عن شتاء طالنا؟

أنا حبة من ألف سنبله يغالبها الفناء وفوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

ويهوian على سنابل حقلنا

لا غالب إلاّ الخراب ولا ضحية غيرنا"²

لقد حتمت الغربة النفسية الشاعر لأن يتساءل مع المتلقّي في قمة الحيرة والقلق:

"وإذن

كم يلزمني من عمر في وطني

حتى أصبح إنسان؟"³

ولا يلبث الشاعر أن يرغمننا على البكاء على من بكى على أطلاله:

"أسائل البدر عن أهل بلا وطن وعن منيرة ذاك الحلم إذ أفلا

أستوقف الريح والأمواج أسألها عن طائف طاف بالأوراس وارتحلا"⁴

¹. يوسف وغليسي، تغريبة جعف الطيار، ص 51، 52.

². المصدر نفسه، ص 79.

³. المصدر نفسه، ص 81.

⁴. المصدر نفسه، ص 69.

5 . نمط التّمائل تهكّما: وهو خلاف النمط الأول، الذي يحصل فيه التلاحم بين المتلقّي

والبطل، بل هو نمط "يستلزم خيبة الأمل وانتهاكا أو إنكار التّمائل المتوقّع"¹، وهنا تنشأ

مسافة جمالية بين الجمهور والبطل الذي لا يُعتبر قدوة.

يتجسّد هذا النمط عند الشاعر في قصيدتين هما: "يسألونك" و"لافتة لم يكتبها أحمد

مطر" حيث يبرز فيهما موقف الذات من الآخر، وهو الإنكار لسلوك الشّخصيات في العالم

المُتخيّل الذي يتميّز بالتناقض فينتقي التّمائل بيننا وبين هذه الشّخصية، يقول في قصيدة

"يسألونك":

" تساءل أبناء أمّي حيارى

غداة رأونا ندافع عن عرضها..

ولما تساءلت عن سرّ امرأة

من بلادي،،

على الآخرين توزّع فتنتها..

قيل لي:

"لكم دينكم ولها دينها"²

ينعدم التّمائل بين المتلقّي وبين هذه الشّخصيات التي تمتاز بالتناقض مع مبادئه،

وذلك عندما يستتكر سلوك هذه المرأة وهؤلاء الذين فقدوا سلطة الأمر بالمعروف والنّهي عن

المنكر. ويقول الشاعر في قصيدة "لافتة لم يكتبها أحمد مطر":

"أعجّب من سلطان أحمر

عاث فسادا في بلد أخضر

¹. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص99.

². يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص77.

أُتْقِرْز منه..

يمارس - في اللّيل - الفحشاء..

بها يأمر..

لكنّه، ياوخذي، ينهى

في الصّبح عن المنكر!¹

لا يمكن أن يتحقّق التّمائل بيننا وبين شخصية هذا السّلطان الذي صوّره الشّاعر في أبشع صورة، وقد استدرجنا الشّاعر كما استدرج جميع المتلقّين من كل الفئات باستعمال لفظة عامّية جزائرية تجسّد بحقّ إنكار سلوك معيّن وهي لفظة "يا وخذي" ليدلّ بها على فظاعة هذا التصرف الذي قامت هذه الشّخصية التي من المفترض أن تكون قدوة نظرا للمنزلة التي تتبوّؤها في المجتمع.

مما سبق يمكن القول إنّ البعد الاتصالي التّطهيري للتجربة الجمالية من خلال التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي يمكن أن يؤدي إلى مبادئ جديدة يتبناها المتلقي أو تعزيز بعض المبادئ التي كانت لديه، أو تغيير بعضها إن كانت تتعلّق بسلوكات مشينة ومتناقضة، ومن ثمّ يحصل أن يتحوّل التلقّي إلى موقف يتبناه المتلقّي، وهذا ما أشار إليه "هانز روبرت يابوس" عندما قال: "الدّور الخاص الذي تضطلع به التجربة الجمالية ضمن النشاط التواصلي للمجتمع يمكنه أن يتمفصل في ثلاث وظائف متمايضة، وهي: التّكوين السابق للسلوكات أو (نقل المعيار)، ثمّ التحفيز أو (إبداع المعيار)، وأخيرا التغيير أو (إبطال المعيار)"²، أي أنّ البعد الاتصالي للتجربة الجمالية من خلال تماثل المتلقي مع الفنّ

¹. المصدر السّابق، ص78.

². هانز روبرت يابوس، جمالية التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، ترجمة: رشيد بن حدو،

قد يؤدي إلى إيجاد معايير وقيم جديدة، أو إبقاء قيم سائدة، أو إنكار قيم ومعايير أخرى ورفض أيّ تكيف معها، وقد أُتيح لنا من خلال مقارنة مجموعة التّغريبة وفق أنماط التماثل في البعد الاتصالي للتجربة الجمالية الوقوف عند هذه المبادئ تكيفاً أو تغييراً، ولم نكن لنحظى بهذه المقاربة لولا استثمار الشّاعر يوسف وجليسي في أدوات البناء الدرامي التي شكّلت إحدى رهانات الحداثة في القصيدة المعاصرة.

المبحث الثالث: يوسف وغيلسي متلقيا لتجربته الشعرية.

إنّ عملية بناء تجربة للتلقّي لعمل أدبي ما تقتضي تتبّع القراءات المتعاقبة عليه عبر الزمن (تاريخ التلقي)، واستقصاء ردود أفعال القراء في تفاعلهم معه، وإنّ هذه العملية لا تكتمل إلاّ بالوقوف عند صاحب العمل أو المؤلف/المبدع، والتساؤل حول كيفية تلقّيه لعمله وتجربته الفنية، لأنّ إقصاءه من تاريخ التلقّي يُعدّ إجحافا في حقّه، لأنّه هو من عانى آلام مخاض ولادة هذا العمل الذي غالبا ما يكون عسيرا، وكذلك هو من عاصر التلقّيات الأولى لعمله التي غالبا ما تكون في قمّة القساوة والإيلام، وكيفيه ألما ذلك الكتمان لرغبته الشديدة لتصحيح قراءة معيّنة أخطأت مقصده هنا وهناك، هي مجموعة من المبررات التي تعطينا شرعية إشراك المبدع كطرف في تجربة التلقّي.

لقد حرصت جماليات التلقّي على عدم إقصاء المنتج/المؤلف من تاريخ التلقي "لأنّ المنتج أيضا ودائما متلقّ حين يشرع في الكتابة"¹، فالمبدع دائما يقدّم توضيحات وإحالات لنصوصه ليبعد سوء الفهم وليكشف الغموض الذي يعترى بعض جزئيات تجربته، وهي بمثابة قراءة لعمله الإبداعي يمارس من خلالها رقابة تلقائية على تاريخ القراءة والتلقّي.

وتأسيسا عليه، سنحاول في هذا المبحث تسليط الضوء على تلك التوضيحات والإحالات والآراء التي قدّمتها "يوسف وغيلسي" كقراءة لتجربته الشعرية "التغريبية" والتي نستشقه من خلال مقدماته النظرية في الديوان، وكذلك من خلال حواراته الأدبية والصحفية في مختلف المحافل، ومن ثمّ معرفة مدى تطابق هذه الآراء مع منجزه الإبداعي في ديوانه التغريبية خاصّة إذا علمنا أنّ هذا الشاعر يجمع بين تجربتي النقد والإبداع الشعري، وكذلك معرفة الدوافع والأهداف من وراء آرائه حول هذه المجموعة، أهي لتوجيه المتلقّي وإزاحة الغموض واللبس عنه؟ أم هي رقابة عفوية على المتلقين لاختيار الأصلح لمستوى تجربته الشعرية، أي لاختيار قارئ نموذجي يرقى لمستوى تجربته؟.

¹. هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو، ص 110.

وفيما يلي مجموعة من الآراء والإضاءات النقدية التي قدّمها "يوسف وغليسي"

كقراءة لتجربته الشعرية "التغريبة":

أولاً: تجربة الردّ على النقاد.

لقد رأى "يوسف وغليسي" في تجربته الشعرية المعاصرة عموماً و"التغريبة" خصوصاً إثباتاً لذاته الشعرية بعد أن تعرّضت كثيراً من تجاربه السابقة للتهميش والتناسي النقدي، من طرف من أسماهم بـ "نقاد آخر الزمان" وهي لفظة ساخرة ومستقرّة تستدعي قارئاً يتطلّع لمستوى تجربته الشعرية الزائدة، وقد أشار إلى هذه الرسالة في مجموعته الشعرية الأولى "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، عندما قال في قسم الإهداء: "إلى نقاد آخر الزمان الذين اعتقلوني في زناناتهم التهميشية الوهميّة من غير الاستنطاق نقديّ، أرفع هذه القصائد ناطقاً رسمياً مكلفاً بالدفاع عني"¹، لقد كان هذا في تجربته الأولى "أوجاع صفصافة"، فأردفها بـ "مجموعة التغريبة" التي تمثّل قمة الإبداع عنده ومثال الأصالة والتفرد وهي الخطوة التي استدرجت المتلقّي نحو تجربته وقد تتبّعنا تاريخ تلقّيات هذه المجموعة فيما سبق.

إنّ "يوسف وغليسي" في تجربته الشعرية "التغريبة" ليس ضدّ ذاتية التأويل وتعدّد القراءات، بقدر ما هو مصرّ على قارئٍ مؤهّل يرقى لمستوى ألم مخاض ولادة نصّه الشعريّ، يقول في مقدّمته النثرية لديوان تغريبة جعفر الطيار: "وما كان لشاعر (وقد أصبح قصيدة) أن يتدخّل بين عصا النصّ ولحاء القارئ، إلّا كما يتدخّل الوالد في شؤون ابنته التي استقلت بزوجها وبيتها، وإنّما هي الغيرة على هذا الكائن اللغويّ الجميل الذي نتصّبب عرقاً في حضرته، ونكابد لأياً وعنتاً في عسير مخاضه، ونهرق حبراً دمويّاً في سبيل

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995، ص03.

تشكيله...، وحين يستوي نسا سوياً، قد يجد نفسه عرضة لفعل نقدي مخلّ بحياء الكتابة¹.

إنّ هذه الغيرة الشعريّة هي خطوة نحو تأصيل الفعل النقدي وجودته، من خلفيّة تجربة شعريّة، حيث يُعتبر يوسف وغيلسي من مجموعة "الشّعراء النّقاد"، وقد دعا إلى النّقد من خلفيّة شعريّة كثير من الشّعراء الذين ضاقوا ذرعاً بأحكام نقدية صادرة من أقلام لم تخط بيت شعر في حياتها، فكيف لهم أن يعرفوا أسرارهم؟، ومن هؤلاء النّاقدين والشّاعرين الجزائري "عبد الله العشي" الذي ردّ على هؤلاء الذين يريدون إبعاد الشّعراء عن نقد الشّعر وقراءته بحجّة أنّهم رجال إبداع وإنشاء، لا رجال تأمل ونظر، بقوله: "إنّ هذه الحجّة تُقبل لو أنّ العمليّة الشعريّة تتمّ كلّها خارج ذات الشّاعر، أي بعيداً عن معاناته ومكابدته لعمليّة الحمل والوضع"².

وفي المقابل لا يرفض "يوسف وغيلسي" تعدّد التّأويلات ولا سلب المتلقّي حق الفيتو النقدي، بل يعبر عن استغرابه وسخريته من النّاقدين/ المتلقّي "الذي يطير فرحاً بما يظنّه انتصاراً لظفره بسرّ مناسبة القصيدة من صديقه الشّاعر!!"³.

ثانياً: التّشكيل اللّغوي هو أساس شعريّة الشّاعر.

لقد شدّت البنية اللّغوية عند "يوسف وغيلسي" في ديوانه "التغريبة" انتباهنا واستوقفنا في عملية التلقّي وكسرت آفاق توقعاتنا بنسيجها المتقرّد كما كسرت آفاق توقعات القراء المتعاقبين عليها عبر الرّمن، ولم يكن ذلك من فراغ بل من قناعة نقدية وأدبية عند الشّاعر.

¹. يوسف وغيلسي، تغريبة جعفر الطيار، ص12.

². عبد الله العشي، أسئلة الشعريّة (بحث في آليّة الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430 هـ - 2009 م، ص10.

³. يوسف وغيلسي، تغريبة جعفر الطيار، ص11.

لقد أشار "يوسف وغيلسي" إلى أساس البنية في التكوين الشعري الجميل في مناسبات عديدة أبرزها ما أورده في كتابه الموسوم بـ "لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970 - 1990)"، حيث أرجع سبب اصطفاؤه للبنية اللغوية كمحور للدراسة إلى قناعته النقدية "بأنّ النصّ الشعري (أو أي نصّ أدبي) إنّما هو كيان لغوي بالدرجة الأولى، وعلى مستوى اللغة تتشكّل أو تنعكس سائر البنى التكوينية الخارجية التي تسهم في إنتاج النصّ من قريب أو من بعيد، ولذلك فاللغة هي الفيصل الأساس بين فنّ الأدب والفنون الأخرى (التشكيلية مثلا)"¹، وإنّ هذه البنية اللغوية تصنع جمالية التأثير في المتلقّي من خلال استثمار المبدع لمختلف التقنيات التصويرية والشكلية المناسبة ومنها:

1 . تقنية الرّمز والقناع: لقد أدرك الشّاعر قدرة اللّغة على صنع العالم الشعري المؤثّر من خلال طاقاتها التّصويرية التي تتماشى والهواجس المدلّهمة للشّاعر المعاصر والتي لا تستطيع احتواءها الصّور التقليدية بمفهومها الضيق، ومن هذه التقنيات التصويرية التي تقدمها اللغة الشعرية الحدائثية "الرمز والقناع" ممّا جعل هذه اللّغة لا تقدّم نفسها للقارئ بتلك السّهولة المألوفة في الخطاب الشعري الكلاسيكي، ويلخّص شاعرنا هذا الكلام في قوله:

" النصّ قناة لغوية مشقّرة، لا بدّ لها من مفتاح سحري"².

لقد جسّد الشاعر هذه القناعة النّقدية في ديوانه الشعري عندما أبدع في تجربة رمزية وقناعية فريدة، يُعتبر التراث الدّيني أصفى مواردها معلنا اعتزازا ضمّنيا بانتمائه الدّيني، ومخالفا لمنتجات الحدائثية الشعريّة المغالية التي غاصت في تجارب رمزية أسطورية خرافية خدش في كثير من الأحيان بانتماءاتها ومبادئها. وفيما يلي بعض الرّموز والأقنعة التي وضّح الشاعر أبعادها في قراءته لتجربته:

¹. يوسف وغيلسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970 . 1990)، ص14.

². يوسف وغيلسي، تغريبة جعفر الطيار، ص11.

- رمز الشخصيات الدينية: كثيرا ما تقنّع الشاعر بشخصيات دينية أغلبها شخصيات الأنبياء والرسل عليهم السلام، فحقّق بذلك حلما راوده صغيرا وهو حلم النبوة الذي علق في لا شعوره ولذلك يقول مندهشا: "بل إنني أتعجب منّي كيف فلت منّي قلمي حيث كتب: إنني آخر الأنبياء في هذه البلاد ولكنني أول المرسلين!"¹، ونفى أن يكون هذا ادّعاء للنبوة بقدر ما هو تجسيد لحلم طفولة بريء في المتخيّل الشعري.

أما شخصيتا "جعفر والنجاشي": فتمثّلان عنده دورا بطوليا بتعبير الروائيين، لما تمثّلانه من دلالات رمزية شتى، "فقد يصبح جعفر - في غمرتها - المناضل الوطني المخلص الذي يُضطهد فيضطرّ إلى طلب اللجوء السياسي، أمّا النجاشي فليس شرطا أن يكون ملكا (بالمفهوم السياسي العربي) على رأس دولة بذاتها، يكفي أن يكون الحاكم العادل الذي لا يُظلم عنده أحد"²، بهذا التوضيح وجّه الشاعر المتلقّي إلى المسار الصحيح الذي تؤوّل وفقه هذه الأقنعة والرموز.

إنّ عودة الشاعر إلى التراث الديني جلبت له تُهما عديدة كتهمة النبوة وإلى جانبها التشييع لآل البيت، خاصّة من خلال رمز "جعفر بن عبد المطلب" حيث قالوا في قراءة مشوّهة أنّ هذه القصيدة من بكائيات آل البيت، وفي قراءة توضيحية من الشاعر لتصحيح هذا المسار الزائف دافع عن هذه التجربة قائلا: "إنّ محاولتي لا تعدو أن تكون استدعاء للتراث للتعبير عن روح العصر"³.

- رمز المرأة: لقد حضرت المرأة في عالمه الشعري في "التغريبة" بشكل مكثّف مقارنة بالمجموعة الأولى، وقد تجلّت كرمز ليس ككائن محدّد بذاته بقدر "ما كانت المرأة مجرد

¹. المصدر السابق، ص18.

². المصدر نفسه، ص24.

³. المصدر نفسه، ص22.

مدخل إلى فضاء شعري كوني شاسع فسيح، يسع النساء جميعا ويتجاوزهنّ (مثلما كانت المرأة في مرحلة صوفية من حياتي الشعرية موقعا جماليا أثيرا من واقع التجلي الزباني المطلق"¹، إنّه إقرار بالتوجّه إلى الشعر الصوفي الذي ولجته أقلام الجزائر الشعرية لما بعد السبعينيات خاصة زمن التسعينيات إبان الأزمة الجزائرية.

2 . التناص والشغف بالنص القرآني.

لقد أشار الشاعر إلى تكريسه لحضور التراث في شعره لإثراء موارد مائه، غير أنّ النصّ القرآني بعذوبة أسلوبه أخذ النّصيب الأوفر من هذه الموارد التي أخذ منها، فينابيع النصّ القرآني هي التي "ترفد هذه التّغريبة، فإنّ القرآن الكريم يظلّ المعين السلسبيل الأعظم الذي تنهل منه دون أن ينضب، لأنّ الذكر الحكيم هو المحرّك الأقوى لشاعريتي"²

ثالثا: هموم الوطن.

لقد شغل الوطن حيّزا كبيرا من القضايا الشعرية لنصوص "التغريبة"، خاصة في ظلّ الأزمة التي مرّ بها أثناء العشريّة السوداء وما تكرّر فيها من مشاهد الموت والدمار، ورغم كل شيء، ظلّ هذا الوطن معشوقه الأول لا يغادر مخيلته أينما حلّ أو ارتحل، وما يثبت هذا تلك الأبيات من الموروث الشعبي العراقي التي قدّم بها لقصيدته "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" وهي:

"اللي مضيع ذهب بسوق الذهب يلقاه

واللي مضيع حبيب يمكن سنة ويلقاه

بسّ المضيع وطن وين الوطن يلقاه"³

¹. المصدر السابق، ص 27.

². المصدر نفسه، ص 24.

³. المصدر نفسه، ص 31.

لقد شكّلت هذه التّوضيحات والتّعديلات والآراء عند الشّاعر قراءة لتجربته الشعريّة في ديوان "تغريبة جعفر الطيار"، وبقدر ما عملت على توجيه المتلقّي من خلال كشف الغموض وتوضيح المستور، بقدر ما مارست رقابة عفوية على هذا المتلقّي تطالبه بجديّة الاستنتاج النقدي والارتقاء إلى مستوى هذه التّجربة بعدم تحميلها ما لا تطيق أو تقويلها ما لم تقل.

إنّه الإقرار والإصرار على مستوى هذا النّص الجيّد الذي يبقى بزوال صاحبه، يقول بهذا الصدد: "سينتصر النّص الجيّد في الأخير، مهما تكن العوائق الإعلامية والعراقيل البشرية، لكنّ الرّيد الدّعائي سيذهب جُفاء، وأما الإبداع الجيّد النّافع فيمكث في الأرض، ولا تغرّنك تلك النّجاحات الموقوتة للرّداء، فهي طارئة ومحدودة على أيّ حال، وأما الجودة الإبداعية فتعمر عادة بعد وفاة أصحابها، بينما العمر الافتراضي للنّص الرّديء لا يتعدّى عمر صاحبه"¹.

إنّ قراءة الشّاعر هذه لتجربته الشعريّة لا بدّ من إضافتها إلى سلسلة التّلقّيات المتعاقبة على هذه التّجربة من أجل إتمام "بناء تجربة التّلقّي" للمجموعة الشعريّة "تغريبة جعفر الطيار".

وكخلاصة لهذا الفصل، فقد حاولنا تطبيق آليات "ياوس" في جماليات التّلقّي على هذه المجموعة الشعريّة، وقد حاولنا بناء تجربة للتّلقّي تبدأ بالوقوف على سلسلة التّلقّيات المتعاقبة على هذه التّجربة والتي بدورها أعانتنا على تكوين أفق للتّوقّعات أعاننا على تقديم قراءة لهذه المجموعة الشعريّة تقوم على تتبّع مواطن المسافة الجمالية فيها، وقد ختمنا تجربة التّلقّي هذه بالإشارة إلى قراءة المبدع لتجربته من خلال مجموع الإحالات والتّوضيحات

¹. حوار مع الدّكتور يوسف وغيلسي، جريدة الزّوراء اليومية، العدد:17، يونيو 2020، وموقعها: www.alzawraapaper.com (تاريخ الاطلاع: 2020/08/15 الساعة: 21:30).

والتّقديمات التي تضمّنتها مدوّنته كخطوة توجيهية للمتلقّي حتّى يضع هذه التّجربة في مسارها الصّحيح.

إنّ تطبيق آليات "ياوس" على هذه المجموعة الشعريّة مكنتنا من ملامسة مواضع الإدهاش فيها، وقد وجدنا نسيجها الشعري وتشكيلها اللّغوي يشكّل المحور الأساس لهذا الإدهاش، وهذا باعتراف مجموع القراء المتعاقبين عليها، وهذا يشكّل تصديقا لقناعة الشّاعر النّقدية من جهة، ومن جهة أخرى هو ما يؤهّل هذه التّجربة الرائدة لأن تتضاف لمجموع التّجارب التي وضعت التّجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة في مسار الحداثة والتأصيل.

الفصل الثالث: فرضيات "إيزر" وتطبيقاتها على ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"

المبحث الأول: السّجل النّصي في الديوان.

المبحث الثاني: القارئ الضمني في الديوان.

المبحث الثالث: تقنية الفراغات,

المبحث الأول: السجل النصي في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار".

لقد اقترح "إيزر" مجموعة من الآليات لضمان التفاعل والاتصال بين النص والقارئ لإنتاج المعنى، ومن أهم هذه الآليات ما أسماه بـ: "السجل النصي"، الذي يستدعي حضور سياقات مرجعية أو خارجية عن النص لتحقيق المعنى، "أي أنّ النص لحظة قراءته ولكي يتحقق معناه يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، وكلّ ما هو خارج عنه، مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية"¹.

فبهذه الإحالات إضافة إلى خبرته يتمكن المتلقي من تحقيق التواصل مع نص المبدع، فهي تزيل عنه بعض التوتر والدهشة التي سببتها الفراغات والبياضات المتناثرة في النص، ومن ثمّ يساهم في تحقيق وإنتاج المعنى الذي لا يتكوّن إلا بتدخله.

غير أنّ السجل النصي في علاقته بالواقع بمكوناته المرجعية التي تحمل أبعاداً فكرية واجتماعية وثقافية...، يعتمد فيه المبدع إلى آليتين حتّى يحقق من خلاله أدبية أدبه وشعريته، وهما: آليتا الانتقاء والتشويه، أمّا آلية الانتقاء، فليس كلّ ما هو خارج عن النص (المرجعية الواقعية) يستطيع أن ينهض بتجربة المبدع الأدبية ويعبر تعبيراً صادقاً عن مكوناته، لذلك ينتقي المبدع ويختار ما يتناسب مع تجربته الأدبية، أمّا آلية التشويه، فمن خلالها يتجنب الأديب النقل الفوتوغرافي لما ينتقيه من حيثيات الواقع، بل يعتمد إلى تشويهها أو إلباسها لبوساً جديداً ومختلفاً لتتحقق جمالية مُتخيّله الأدبي والشعري.

¹. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياقوس وإيزر، ص42.

إنّ الشّاعر "يوسف وغيلسي" في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" قد حرص حرصاً شديداً على صدمة المتلقي واستفزاز أفق توقعه وخبراته من خلال تلك الثّغرات التي نثرها هنا وهناك، بشكل يجعل من تجربته تجربة غامضة ومراوغة لا تقدّم معانيها للقارئ بسهولة، شأنه في ذلك شأن أغلب التّجارب الشعريّة المعاصرة.

وعليه، ومن أجل تحقيق التّواصل مع هذه التجربة والمشاركة في تحقيق معانيها، وجب علينا تطبيق آلية "السّجل النّصي" عند "إيزر" التي تحيلنا إلى ما هو خارج عن نصوصها، أو إلى تلك الخلفية المرجعيّة التي تمثل مختلف النّصوص والأوضاع والقيم الاجتماعيّة والفكريّة السائدة، وبالتالي نتمكّن من فكّ بعض خيوط هذا النّسيج الشعري المتشابك وكشف بعض أسراره الجماليّة، وفيما يلي تتبّع لبعض مظاهر هذا السّجل النّصي في ديوان الشاعر واستراتيجيّة استخدامها الشعري عنده.

أولاً: سجلّ العنوان.

يشكّل العنوان نصّاً موازياً لا يقلّ أهميّة عن النّصّ الأصلي، فهو يتمتّع بأوليّة التّلقّي، وباعتباره من العتبات الأولى للنّصّ فهو يمثّل سجلاً نصّياً مهمّاً لتحقيق التّواصل مع معاني النّصّ لما يحمله من أبعاد وإحالات وإشارات تشكّل جسراً يتبعه القارئ لدخول عوالم النّصّ.

لقد اختار الشّاعر بنية "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" عنواناً رئيساً لمجموعته الشعريّة، وإنّ هذه البنية في تركيبها اللغوي تبدأ بفراغ صادم للمتلقّي من خلال تركيب إسنادي اسمي (مبتدأ+خير) محذوف المسند، وهذا المسند المحذوف منسوب إلى ذات الشّاعر التي عانت الويلات في زمن الأزمة ومن ثمّ يكون العنوان بملء هذا الفراغ كما يلي: "أوجاعي أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار".

لقد انتقى الشاعر مفردات هذه البنية العنوانية انتقاء يدلّ على ما تحمله كلّ كلمة من طاقات مدلولية، ولاستكشاف هذه الطاقات يقتضي الأمر تتبّع كلّ لفظة في مدلولها المعجمي كما يلي:

أمّا الأوجاع فمفردها وجع، وهو "مصدر وجع: اسم جامع لكل مرض وألم"¹، بما في ذلك الآلام النفسية التي توحى بها أوجاع الشاعر، وهي أشدّ فتكا بالإنسان من الآلام الجسدية، وقد أوردها الشاعر بصيغة الجمع ليدلّ على شدة تأثيرها وتعدّد أسبابها. أمّا كلمة "صفصافة" فجمعها "صفصاف"، وهو "جنس من شجر ينمو في المناطق الباردة والمعتدلة وعلى الأخصّ بالقرب من المياه له أغصان دقيقة غضة طويلة تتدلّى حتى تكاد تمسّ الأرض يكسوها ورق بسيط مترادف"².

وقد انتقى الشاعر شجرة الصفصاف لعلّوها واخضرارها ليرمز بها إلى الأمل والاستمرار في الحياة والصمود لأنّها عادة ما تستعمل كمصدّات للرياح في المناطق الزراعيّة، وإذا كان الشّاعر قد جاء بالأوجاع بصيغة الجمع فقد جاء بالصفصافة مفردة لترمز إلى حالة الوحدة التي تعتريه وهو يواجه الآلام والصّعاب والأوجاع خاصّة في أوقات الأزمات كمواجهة الصفصافة للرياح في مواسم الإعصار، خاصّة إذا علمنا أنّ الإعصار هي "منطقة ضغط جويّ منخفض تتحرّك فيه الرياح بشدّة حلزونية نحو مركزها"³.

هكذا انتقى الشّاعر من معجم عناصر الطبيعة ما يعبر عن حالته المأساوية، فحوّلها بواسطة التشويه إلى رموز شعريّة بديعة تجذب القارئ إليها وتغريه بمواصلة نشاط القراءة، وإنّ هذه الحالة المأساوية لذات الشّاعر سببها الواقع المأزوم ليس لوطنه أثناء الأزمة

¹. أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج3، ص2405.

². أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج2، المعجم نفسه، ص1303.

³. المعجم نفسه، مج2، ص1507.

فحسب، بل لجميع أمتة التي تفرقت أشلاء وسُلب حقّ أبنائها في الحرّية والعدالة والكثير من المبادئ التي تجعل من الإنسان إنساناً.

إنّ لحظة التوجّع الوجداني عند الشّاعر لا تلبث أن تنتشّط لتمسّ جميع عناوين قصائد الديوان، وهي العناوين التي تهيمن على بنيتها اللّغوية ألفاظ المعجم الوجداني المأساوي من قبيل: (حزن، أوجاع، نشيج، فجيعة، خيبة، دهشة، ...)، كما هو الحال في بنية العناوين الآتية: (فاتحة الأوجاع، بطاقة حزن، في سراديب الاغتراب، نشيج الوداع، تراتيل حزينة من وحي الغربة، فجيعة اللقاء، خيبة إنتظار، آه يا وطن الأوطان، دهشة)، ففي عنوان القصيدة "فاتحة الأوجاع" مثلاً، نجد إحالة وتناصاً مع النّص القرآني في فاتحة الكتاب (سورة الفاتحة)، فاستعار الشّاعر المصطلح ليفتح به أوجاعه وآلامه المتناثرة عبر أجزاء الديوان.

"صفصافتي تجثو على نهر الهوى..."

وهوأي في حقل المدى صفصافه

ريح تهز حقولنا وقلوعنا

في موسم الإعصار،،

في زمن الجوى...¹

وقد اعتبر الشّاعر الحزن بطاقة تعريف وهوية يُعرف بها عن غيره في قصيدة وسم عنوانها بـ: "بطاقة حزن".

"دروب الحزن أعرفها وأطويها وتطويني

كؤوسي . الآن . تسكبني وكأس الهَمّ يحويني

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص14.

شربت الهم أودية فصاح القلب: يكفيني¹

إنها الأوجاع والآلام التي حملت الشاعر على الاغتراب النفسي، في عنوان "في سراديب الاغتراب".

"يا قلعة الأحزان فوق جزيرتي ماذا أقول وقد دنت مأساتي؟"²

والشاعر يخرق التوقعات عندما يعلن تفجعه من اللقاء بدل أن يفرح، وكأنه يعلم منذ البداية مصير هذا اللقاء وهو الفراق، في قصيدة عنوانها "فجيرة اللقاء".

"قربين في البعد كنا..

بعيدان في القرب صرنا !!!

لماذا؟ ... لماذا؟

لماذا كصفافتين بوادي الرمال التقينا؟

لماذا كصبح وليل، كموج ورمل،، تعانقنا ثم افترقنا؟

لماذا بفتح الوداع التقينا؟"³

وما يُحيل إلى هذا المعجم الوجداني المأساوي ألفاظ استقاها الشاعر من الطبيعة لتعبّر رمزياً عن هذا المعجم على غرار (الصقيع، الريح، الصفصاف، الدمنة، اليمام)، وهذا ما نجده في بنية العناوين الآتية: (عائد من مدن الصقيع، وقفة على دمنة الحب المؤؤود، رحيل اليمام، حديث الريح والصفصاف، صقيع)، فبنية هذه العناوين بشكلها الطبيعي توحى بالقلق النفسي والحزن، كخيبة الأمل التي توحى بها بنية عنوان قصيدة "صقيع".

"يسكنني الصقيع..

¹. المصدر السابق، ص17.

². المصدر نفسه، ص20.

³. المصدر نفسه، ص38.

لأنّ الغيوم التي نصّبت نفسها حاكما بأمور الفصول،

صادت شمسنا..

خبّأتها وراء الضباب،

بعدها أعلنت عن قدوم الربيع...

يسكنني الصّقيع...¹

كما تحيل بنية عناوين هذه المجموعة الشعرية إلى ذلك المعجم الوجداني الصّوفي المنتشر عند شعراء الثّمانيين والتّسعينيات في الجزائر كشكل من أشكال النّكوص من حالة الواقع المأزوم، وتتجلّى مظاهر هذا المعجم عند شاعرنا في بنية عناوينه (قراءة في عيين عسلتين، تأملات صوفية في عمق عينيك، انتظار على مرفأ العشق، قصيدة الزلزلة، إسرائ إلى معارج الله، شطحات من وحي الفناء والتجلى)، وهي تدلّ على ذلك العشق الصّوفي الذي تسمو به الرّوح إلى عوالم وجدانية حالمة، وتتأى به عن مادّية الجسد وحسّية الأهواء، فعنوان قصيدة "تأملات صوفية في عمق عينيك" مثلا، تتجلّى فيه صوفية الدّوبان في روح المرأة، وهذه المرأة لا ترمز إلى كائن بعينه، بقدر ما ترمز إلى أسمى معاني الحب الإنساني.

"عينك مقبرة للحزن والوجع في عمق عينيك يفنى الأفت والآء..

تلوّن البحر في عينيك واضطربا في بحر عينيك أنسى البحر أنساه

أهوى الهوى فيك، في عينيك أعلنه أهواك، .. أهواهما،.. أهواه، أهواه"²

كما يتجلّى المعجم التّاريخي والدّيني في عناوين أخرى من هذه المجموعة لما تحمله من أبعاد تاريخية تراثية ودينية، ونجد هذه الأبعاد في بنية العناوين (تراجيديات الرّمن

¹. المصدر السابق، ص102.

². المصدر نفسه، ص58.

البغدادي، موسم الهجرة إلى بغداد، مهاجر غريب في بلاد الأنصار، حلم من أوجاع الزمن الأموي، العشق والموت في الزمن الحسيني، أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة)، فالدين والتاريخ يُعتبران ملجأً للشاعر للهروب من واقعه الأليم، فكلمًا أصابه وجع تذكر مواجع الأمة في أزمانها السابقة في زمن الفتن والمصائب كسبيل ليتطهر من هذا الوجع.

وكأمثلة على ذلك، استحضرت قصة سيدنا يوسف عليه السلام وتمثل المصائب التي مرّ بها خاصة تلك التي كانت بينه وبين امرأة العزيز "زليخة"، وهذا ما يحيل إليه عنوان قصيدة "أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة"، كما استحضرت الشاعر تاريخ المسلمين وموقف الإخاء بين المهاجرين والأنصار في المدينة المنورة، وهي القصة التي تمثلها الشاعر في موقفه مع أبناء قسنطينة (سرتا) التي هاجر إليها فكان أبنائها أنصارا له وكانت (سرتا) يثرب هجرته واغترابه، كل هذه الإحالات التاريخية نجدها في بنية عنوان قصيدة "مهاجر غريب في بلاد الأنصار"، ومن أجمل ما قال فيها:

"أهاجر من مكّتي ..

أهاجر من مهبط الوحي والأنبياء

إلى يثرب الحب والخير والشعر والشعراء ...

ويعلن أنصار (سرتا) انتظارا

لهذي المواكب.. يا فرحتي...¹

هكذا شكّل العنوان سجلاً نصياً بما يحمله من أبعاد فكرية وتاريخية ودينية تستدعي خبرة القارئ وأفاق انتظاراته، وبما يمثله كنص مواز تساعد فك شفرته القارئ على تجسير الهوة بينه وبين النص أو تكريس مبدأ التحقق لمعاني النص بهذه المشاركة والتفاعل معه.

¹. المصدر السابق، 75.

ثانيا: سجلّ النصوص الأخرى (التناس).

تشكّل النصوص الغائبة التي تتداخل مع نصّ الشاعر سجلاً نصّياً لما تحمله من مكونات مرجعية وسياقية يحيل إليها النصّ الحاضر، حيث يحاور الشاعر مختلف النصوص المنتقاة ويعيد إزابتها في نصّه بما يتناسب مع تجربته المعاصرة في قراءة مغايرة لهذه النصوص، حيث ينأى بها عن التقليد والاجترار بالباسها لبوساً جديداً مختلفاً (تقنية التّشويه)، يجعل القارئ في موقف انبهار ودهشة من هذا الاستخدام لسياقات النصوص الأخرى التي تتداخل فتكوّن نصّاً جديداً.

لقد انتقى الشاعر "يوسف وغيلسي" في مجموعته الشعرية "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" من النصوص الأخرى السابقة النصّ الديني والنصّ الأدبي كركيزتين بنى عليهما تجربته المعاصرة، حيث أعاد تشكيل هذين النصّين الغائبين في نصوصه، فتكوّن عنده نصّ مغاير وجديد يبحر بالمتلقّي إلى عوالم شعرية بديعة.

1 - التناسّ الديني: يشكّل النصّ الديني - خاصة القرآن الكريم - عند الشاعر نبعا صافيا لا ينضب يغترف منه ويثري به موارد مائه الشعري، ومن التماذج الشعرية التي تحيلنا في مدوّنته إلى نصوص القرآن الكريم ما قاله في قصيدة "عائد من مدن الصقيع".

"أصحاب أخذود رمونا ها هنا في نارهم حتى يشيب غراب"¹

حيث يحيلنا هذا البيت إلى قصّة "أصحاب الأخدود" التي سجّلها القرآن الكريم في قوله تعالى: ((قُتِلَ أَصْحَابُ الْأَخْدُودِ، النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ، إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ)) (البروج: الآيات 4 - 6)، فكما ابتلي أصحاب الأخدود بتلك النار التي ألقوا فيها، ابتلي الشاعر ومن معه من النخبة بنار الدمار والإرهاب والأحزان.

¹. المصدر السابق، ص 22.

وفي قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة" يناشد الشاعر المرأة "خليصة" لتتخلص من نصبها وعنائها كما ناشد سيدنا عيسى عليه السلام وهو صبيّ أمّه بأن تهزّ جذع النخلة لتسقط الثمرات المخففة لآلامها، يقول الشاعر:

"أخليصتي

هزّي بجذع الحبّ، تسقط ثمرة..."¹

وقال تعالى: ((وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا)) (مريم: الآية 25).

وفي استخدام فنّي لموقف "زليخة" "زوجة عزيز مصر" في مرادتها للنبي يوسف عليه السلام، استحضره الشاعر ليعبر عن قصة عشق أزلية بينه وبين "مدينة بسكرة" في قصيدة "أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة"، يقول الشاعر:

"كانت زليخة عن نفسي تراودني واليوم ترحل في الآفاق.. وهي هنا"²

يقول الله تعالى: ((وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الابواب وقالت هيت لك قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون)) (يوسف: الآية 23).

وفي قمة الانزياح الدلالي الذي يدهش المتلقّي استخدم الشاعر ما يُسمّى "بالمصاحبة اللغوية غير العادية" عند محاورته لسورة الزلزلة بما فيها من آيات قارعة ومرهبة ليذيقها في متخيّله الشعري لتنتج عنده "قصيدة الزلزلة" التي تنمّ عن عمق الألم الرّوحي والوجع الوجداني عند الشاعر، يقول:

"إذا زلزل الشّوق زلزاله..

وأخرج قلبي أثقاله

وقال المحبّون:

¹. المصدر السابق، ص34.

². المصدر نفسه، ص94.

(ما لهما؟..ماله؟)

هلمو .. هلمو

(لنسمع أخباره)

تحدثهم روح (مريم) عن غور روعي:

(هو الزّاهب الصّوفي ...)

تبوح لكم بالسرّائر أحواله..)

فيصدر كل المحبّين أشتاتا:

(هكذا العشق أوحى له)¹

يقول الله تعالى: ((إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها، وقال الإنسان ما لها،

يومئذ تحدث أخبارها، بأن ربك أوحى لها، يومئذ يصدر الناس أشتاتا ليروا أعمالهم، فمن

يعمل مثقال ذرة خيرا يره، ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره)) (الزلزلة: الآية 1 - 8).

فكما تُحدّث أهوال يوم القيامة زعزعة ورهبة وخوفاً وحيرة في قلوب النّاس، كذلك يفعل الشّوق

والحنين بمعشر العشّاق والمحبّين.

وإلى جانب النّصّ القرآني نجد الشّاعر يتحاور مع أحاديث الرسول صلى الله عليه

وسلمّ فيستحضرها في نصوصه كما في قصيدة "بطاقة حزن" التي يقول فيها:

"غريب في دنى وطني ولا أوطان تؤويني

لماذا الهمّ يا قدرتي؟ لماذا الخطب يُضنيني؟

لم البلوى أيا ربّي؟ سؤال ظلّ يُعييني

أخيرا أينعت أملا ورود في بساتيني

¹. المصدر السابق، ص65.

لأنّ الله يعشقني لذك الله يبيليني¹

ففي البيت الأخير إحالة إلى حديث للرسول صلى الله عليه وسلم، حيث روى "البيهقي" عن أبي هريرة رضي الله عنه أنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ((إنّ الله عزّ وجل إذا أحبّ عبدا ابتلاه ليعلم صوته))².

2. التناس الأدبي.

- التّراث الأدبي: إنّ الذي يلفت الانتباه عند الشّاعر في هذه المجموعة هو ذلك التّفاعل والتّقاطع مع عيون القصائد العربية القديمة في الشّكل البنائي والعروضي وحتّى الموضوعاتي، ومن قصائد الشّاعر التي تجسّد هذا الحوار الشّعري قصيدتنا: "تشيح الوداع"، و"تراجيديات الزمن البغدادي" حيث تحاورتا مع النونية المشهورة في الشعر الأندلسي، وهي "نونية ابن زيدون" في بكائياته على أيّام الوصل مع محبوبته "ولادة بنت المستكفي"، ومطلعها:

"أضحى التناهي بديلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا"³

يقول الشاعر "يوسف وغليسي" في قصيدة "تشيح الوداع":

"فقلت - ودمع اليأس يخنق قولها -: ..داعا حبي...بي، لا وصل يدنينا

ولاحت غيوم البين بيني وبينها وضاع شرع الوصل في يمّ ناعينا..⁴

فرغم اختلاف القصيدتين وزنا إلاّ أنّهما متفقتان قافية ورويا وموضوعا وعاطفة، وحتّى معجما لغويا (وصل، يدنينا، البين، ناعينا...).

¹. المصدر السّابق، ص18.

². ابو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، الجامع لشعب الإيمان، تحقيق: مختار احمد الندوي، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط1، 1423هـ - 2003م، ص238.

³. ابن زيدون، الدّيون، الدّيون، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1415هـ - 1994م، ص298.

⁴. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص28.

وفي قصيدة "تراجيديات الزمن البغدادي" تبرز المعارضة في قمة جمالها، عندما يقول فيها الشاعر:

"يا باكي الربيع قد طالت مآسينا فاقراً على دمنة الأحباب ياسينا
الربيع يشرب من دمعي ومن شجني إنا من الدمع قد جفت مآقينا"¹

. النص الشعري المعاصر: حيث نجد الشاعر يتفاعل مع نصوص شعرية عربية معاصرة جزائرية بالخصوص، مثل ما نجد في قوله في قصيدة "عائد من مدن الصقيع":

"قال الشقي وقد تعفّر بالشقا: شنب الرجولة دنسته كعاب"²

وتعتبر هذه القصيدة رداً على قصيدة للشاعر الجزائري المعاصر "محمد شايطة" الذي كتب في قصيدة "حزني وحزنك غيمتان" مهداة إلى الشاعر "يوسف وغليسي"، ومما قال فيها:

"واهتف نعم ثم اقترب متمسكنا شنب الرجولة دنسته كعاب"³

هكذا شكّلت النصوص الغائبة السابقة على نصوص الشاعر الشعرية سجلاً نصياً يفتح الطريق واضحاً أمام القارئ للتفاعل والتواصل من أجل تحقيق المعاني، غير أنّ الشاعر في انتقائه لهذه النصوص كمورد لمائه الشعري عمد إلى إعادة تشكيلها (بالتشويه) بوجه مختلف لتصبح مكوّناً جمالياً من متخيله الشعري.

¹. المصدر السابق، ص 41.

². المصدر نفسه، ص 23.

³. محمد شايطة، حزني وحزنك غيمتان، قصيدة نشرها في جريدة العربي اليوم، العدد: 12 مارس 2020.

ثالثاً: سجلّ التاريخ.

يشكّل التّراث والتّاريخ سياقاً مرجعياً يستنفر به الشّاعر خبرة المتلقّي ومخزونه الفكري والثقافي، فقد انتقى الشّاعر في ديوانه هذا من التراث والتاريخ العربي أزماناً وعصوراً أذابها في متخيلته الشعري بالباسها لبوساً جديداً عن طريق التشويه لتشكّل جمالية المشهد الشعري، فقد لجأ الشّاعر إلى زمن الدّولة الأموية والدولة العباسية وما فيهما من تفاصيل وحيثيات فأسقطهما على زمن الأمة اليوم.

1 . تاريخ الدولة الأموية: لقد انتقى الشّاعر تاريخ الدولة الأموية كسجلّ نصّي، تمثّل من خلاله تجربته المعاصرة المليئة بالمآسي والأحزان والأوجاع، وإنّ اختياره تاريخ الخلافة الأموية بالضبط من طرف الشّاعر ليس عبثاً، بل لما يكتفه من صراعات سياسية بين الأمويين (الحزب الحاكم) وغيرهم من الأحزاب والفرق الأخرى (الشيعة، الخوارج...)، وكذلك تلك الضغوطات التي مارسها بعض الحكّام الأمويين على النّخبة والعلماء والمتقنين، وفي خضم هذا الجوّ المشحون بالخوف من سطوتهم تظهر بين الفينة والأخرى شخصية مجاهرة بالحقّ لا تخاف في إحقاقه لومة لائم، كشخصية "غيلان بن مسلم الدّمشقي" التي فضحت هذه الممارسات فلم يستطع هؤلاء الحكّام إسكاته إلا بقطع لسانه في خلافة "هشام بن عبد الملك"، وقد تمثّل الشّاعر هذه الأحداث والمواقف في متخيله الشعري بشكل مغاير ليصوّر صراع النخبة مع الأنظمة السياسية في العصر الحاضر، ليدلّ على أنّ هذا الصّراع أزلي وليس وليد اليوم، وليحفّز على الصّمود والتّحدّي، وهذا ما نجده مجسّداً في قصيدة "حلم من أوجاع الزّمن الأموي"، ومما قال فيها:

"يقول صديقي الهمام:

حماماً أرى في المنام

أراه يرفرف في الملكوت،، يحطّ على شرفتنا..

على عاتقينا..

ينام ولكننا لا ننام،،

فأهتزّ من رعشة اللحم،،

يفجعني طيف ذاك الحمام

وأهتف صبرا صديقي الهمام

وصبرا أيا آل غيلان رغم اكتحال المدى بالسّواد،،

ستبعث عنقاء أحلامنا من رماد

وصبرا فما قتلوا حلمنا - يا صديقي - وما صلبوه،،

ولكنّه ساكن في أقاصي الذّرى .. كالمسيح..

سيجتاح هذا المدى بعد عام¹

فنلاحظ كيف امتزج فضاء "غيلان بن مسلم الدمشقي" مع فضاء المتخيل الشعري عند الشّاعر الذي رمز من خلاله إلى أولئك المعذبين والمكبوتين والمقهورين من نخبة أبناء الأُمَّة اليوم، ويدعوهم من خلاله إلى الثّبات والصّمود ولو بدفع أرواحهم ثمنا للحرية كما دفع "غيلان" لسانه وروحه ثمنا لها.

كما انتقى الشّاعر من سجل التاريخ الأموي تلك الفتنة المأساوية التي راح ضحيتها أحد سبطي النّبي - صلى الله عليه وسلم -، وهو الإمام الحسين - رضي الله عنه - حين قدومه إلى بغداد وخانه الذين وعدوه بالنّصرة، فقتل ومن معه بأمر من الخليفة الأمويّ "يزيد بن معاوية" ولم ينج من تلك المذبحة إلا الصّبي "زين العابدين علي بن الحسين - رضي الله

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص86.

عنهم -"، إنها الحادثة المأساوية التي مزجها الشاعر في فضائه الشعري ليصوّر مشاهد الاغتيال والقتل والدّمار التي طالت أبناء الأُمَّة اليوم، واغتيلت بذلك أحلام القومية والوحدة والعروبة، وهو ما تجسّده قصيدة "العشق والموت في الزّمن الحسيني"، ومما قال فيها الشاعر:

"المجد ما قال الفرات لنيله والمجد ما قال الحسين لقيصرا
خانوك..كم خانوك يا نبع الوفا خانوك إذ هبّ الفرات مزمّجرا
آه (يزيد) تبيح سفك دمائنا ودموعنا .. آه فتجري أنهُرا
يا من به مَسُّ الخلافة والهوى يا من لفردوس الخلود تنكّرا
شيعتُ أحلام العروبة في توا بيت القصائد، بالدموع تحسّرا"¹

2 . تاريخ الدولة العباسية: لقد انتقى الشاعر سجل زمن الخلافة العباسية التي كانت عاصمتها بغداد، ليرمز إلى ذلك الارتباط الوثيق والحنين القوي إلى المجد والعزّة والحضارة والحرية، فبكى على أطلال هذا الزّمن ما اغتيل في الأُمَّة العربية اليوم من قيم الإنسان، خاصّة إذا تعلّق الأمر ببغداد العراق التي لا بدّ أن تعود يوماً ما كما كانت، وفي مشهد تراجيدي يقول الشّاعر:

"بغداد والقلب الملمّم باللّظى...
بغداد والنّجم المسافر في السّما...
بغداد واليأس المضّمخ بالمنى
بغدا...، وينفتح الفؤاد على نسيمات الهوى..
بغداد والحلم المهشّم في تلافيف الرّوى..

¹. المصدر السابق، ص90.

بغداد، قد حظَّ الغروب على مشارف حلمنا

لكنّما بغداد كالعنقاء تُبعث من هنا أو من هنا...¹

لقد استحضر الشّاعر هذه السّياقات التاريخية، وانتقى منها كلّ ما هو تراجمي مأساوي ليتمثل من خلالها أوجاعه وأوجاع وطنه وأمّته في الزّمن الحاضر، فواقع الأُمَّ العربية في تاريخها الحديث قد عرف نكسات وهزائم ودمار ومشاهد الموت والخيانة والتشّتت، ما جعل المشهد الشّعري المعاصر يغلب عليه الحزن والتّشاؤم، فتذهب أحلام الوحدة هباء منثورا كالحلم الذي طالما راود شاعر القومية والعروبة السّوري "سليمان العيسى"، ممّا جعل الشاعر يخاطبه:

"سلمان، يا (..) أيّها العربيّ .. يا (..)

بغداد في منفى العروبة، لا رفيق ولا حبيب..

أفرغ نشيجك من نشيدك

بالنشيد،،

واطعن قصيدك بالقصيد

من الوريد إلى الوريد...

سلمان، قد طال انتظارك - وانتظاري -

بالمرفأى...

والسّفينة بالقصائد لا تفيء...²

وإذا تحدّثنا عن وطن شاعرنا الجزائر، فقد مرّ في زمنه الحديث بأزمات ونكسات، فما إن مرّت أزمة الاستعمار إلّا ولحقتها أزمة العشرية الحمراء أزمة الإرهاب والموت، ممّا

¹. المصدر السابق، ص46.

². المصدر نفسه، ص49.

جعل واقع هذا الوطن سوداويا مظلما، قد أفاق الشاعر من غفلته وصبابة العشق والهوى
التي تملكته:

"قد كنتُ أوغل في سبات

وطني تأكله الضنى..

وأنا هنا

أبكي على دِمن الهوى

وعلى رسوم دارسات

آن الوداع...

اليوم ودّعت الهوى.."¹

إنّ السّياق التاريخي قد شكّل مكوّنا مرجعيا لنصوص الشّاعر، يسهّل العودة إليه
التفاعل مع التجربة الشعرية المعاصرة لديه وفهم بعض مضامينها الغامضة بفعل استراتيجية
الانتقاء والتّشويه التي ينتهجها الشّاعر حتّى يسمو بهذه التجربة إلى مستوى الشّعرية التي
تحقق جمالية التأثير في القارئ.

¹. المصدر السابق، ص71.

رابعاً: سجلّ الشخصيات.

إنّ نصوص ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" ثرية بالشخصيات التي عملت على النهوض بتجربة الشاعر الشعرية، وقد انتقاها الشاعر من سند واقعي أو تاريخي لتمثل حالتها في متخيّله الشعري، ويمكن تقسيم هذه الشخصيات إلى:

1. الشخصيات التاريخية: وهي بدورها على ثلاثة أقسام: شخصيات التاريخ الديني، وشخصيات التاريخ الأدبي، وشخصيات التاريخ الأسطوري.

أ- شخصيات التاريخ الديني: تشكّل الشخصيات الدينية حيزاً كبيراً في هذه التجربة الشعرية المعاصرة لما تحمله من قيم الأصالة والهوية، وتتمثل هذه الشخصيات في الأنبياء والرسل كسيدنا نوح وأيوب ومحمد ويوسف ويعقوب وموسى - عليهم السلام - وشخصيات الصالحين من سلف الأمة كأبي أيوب الأنصاري والحسين رضي الله عنه وغيلان بن مسلم الدمشقي، وشخصيات المتصوّفة كشخصية الحلاج.

أما شخصيات الأنبياء، فنقف مثلاً عند شخصية سيدنا يوسف عليه السلام وأبيه يعقوب وقد مرّتا بشتّى أنواع الابتلاء، كابتلاء سيدنا يوسف بمرادة امرأة العزيز "زليخة" عن نفسه، حيث تمثل الشاعر فتنة الهوى هذه ليتغنى بهوى صوفي يتخذ من مدينة بسكرة مؤثلاً له، يقول:

"إنني طائر مثقل بالنوى،،

طائر بالهجير اكتوى،،

راحل مع طيور المنى،،

لأهّرب حبي إلى مدن لا تبيح دم العاشقين

إنني /يوسف/ قادم أتأبّط عار العزيز وذكرى أبي..

قادم والخطيئة تصهل في الروح .. تغتالني...

قادم من سعيير (الخروب) إلى زمزم (الصالحين)

لكي أتطهر من كيد (زليخة)

قادم من أقاصي المدينة

فاحضنيني يا بسكرة¹

أما شخصيات الصالحين فنجد سيدنا أبا أيوب الأنصاري - رضي الله عنه - الذي

أوى رسول الله صلى الله عليه وسلم في بيته أثناء هجرته إلى يثرب، لكن هذه الشخصية قد

تمثلها الشاعر بشكل آخر في قصيدة "مهاجر غريب في بلاد الأنصار":

"أنا الزاحل - اليوم - نحو مقام (النبي) على ناقه غير مأمورة

لأحدثه عن هموم الرحيل، وعن (خزرجي)

- تدثر باسم أبي أيوب - أبا أن يريح

عنائي وناقتي المتعبة²

ب - شخصيات التاريخ الأدبي: وهي التي تمثل جزءا من التراث الأدبي عند العرب،

كشخصيات: عنتر بن شداد، وقيس وليلى، فهي تذكرنا بتاريخ قصص الحب عند العرب،

واستحضر مواقفها في قصيدة "تأملات صوفية في عمق عينيك":

"عيناك مقبرة للحزن والوجع في عمق عينيك يفنى الحب والآه..

في عمق عينيك يرمي الله روضته وئثم يدفن قيس هم ليلاه³

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفافة في مواسم الإعصار، ص94.

². المصدر نفسه، ص76، 77.

³. المصدر نفسه، ص58.

ج - شخصيات التاريخ الأسطوري: كشخصيات: "السندباد" و"الدونكيشوت"، فأما الأولى فتذكرنا بقصص ألف ليلة وليلة، أين تقتحم هذه الشخصية عالم المغامرات فتتجح في تجاوز عقباتها في كل مرة، وأما الثانية فهي شخصية أسطورية للروائي الإسباني "ميخائيل دي سرفانتيس"، حيث تجسد هذه الشخصية الاندفاع العاطفي والتخيلات والتوهّمات غير العقلانية والهوس بأدب الفروسية وأخلاقه البائدة، وهي تجسد أيضا القطيعة المعرفية مع التّصوّرات الغيبية القديمة للعالم التي أنجزها التّنوير الأوروبي، حيث كانت تلك الشخصية لا تزال تتمثل العالم بصورته السحرية غير العقلانية، وقد انتقى الشاعر هاتين الشخصيتين ليبين أنّ الحياة قد أصبحت مغامرة لا بدّ من اقتحام أهوالها كما في قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة"، ومنها:

"الآن، شيعت الحروفُ جنازتي.."

ومضت تعانق جنّتي..

وأنا أموت ولا أموت،

كالسندباد،

فأنا أموت، نعم،

وكالعنقاء أبعث من رماد...¹

ويقول في قصيدة "تراجيديات الزمن البغدادي":

"كالدنكيشوت، أباري جبهتين هنا، وحدي هنا.. وهناك العجم والعرب

خان الرفاق، وما .. خنتهم أبدا آه..، وذا سيفهم في القلب منتصب"²

¹. المصدر السابق، ص33.

². المصدر نفسه، ص42.

2- شخصيات الزمن الحاضر: كشخصية الإمام "الحسن البنا" التي انتقاها الشاعر لتشكّل ملجأ يفرّ إليه من واقعه المأزوم، وبالأحرى هو يتمثّل فيها مدينته الإسلامية المبنية على عشرين أصلاً، يقول في قصيدة "في سراديب الاغتراب":

"يا روضة (البنا) أيا جزر المنى يا منبعاً لبدائع الآيات

(عشرون أصلاً) بينها أختال كالطاووس أو كروائع الآيات"¹

3 . شخصية المرأة .

تمثّل المرأة عند العرب كائنات أسطورياً يمثّل قمة الحبّ الإنساني، وقد شهدت بذلك أشعارهم عبر الزمن تترا، أمّا في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" فنجد حضور المرأة بشكل مهيم على هذه التجربة الشعريّة، بضمائر تسع أيّ امرأة في هذا الكون، فعن طريق تقنية التشويه رسم الشاعر بهذه الشخصية عالماً صوفياً يفيض روحانية ووجدانية، وبالرغم من إشارة الشاعر إلى بعض أسماء النساء كخليصة، ومنيرة ووردة وليلى، إلا أنّه في أغلب الأحيان يرمز بها إلى ذلك الحبّ الصوفي في قمة التجلي، وفي قمة التشويه الإيجابي لسجلّ شخصية المرأة فقد أذاب الشاعر في روحها تعلقه بوطنه وشغفه به، ومن نماذج هذه الشخصية في هذه المجموعة نجد ما قاله الشاعر في قصيدة: "تشيح الوداع":

"زرعتك (وردة) بالفؤاد وريدة لتقطفك الأيام يوماً بساتينا

حملتك (حيزية) بقلبي رصاصة لتفرزني حيناً .. فتقصفي حيناً"²

وفي قصيدة "تراويل حزينّة من وحي الغربة" هي "سمراء":

"إني أتيتك يا سمراء ظمّانا لأشرب الشعر من عينيك وديانا

وجئتك اليوم بالآلام مكتحلاً والقلب يتلو بيان البين حيراناً"¹

¹. المصدر السابق، ص 21.

². المصدر نفسه، ص 29.

وموطنه "سرتا" تمثله امرأة يعشقها وتعشقه:

"أوقفنتني على مدخل الصخر.. / بُحنا بما قد

تجذّر في القلب من شهقات الهوى وشظايا الصلوع

وعن نفسي راودتني.."²

لقد شكّلت الشخصيات سياقاً مرجعياً استقرّ من خلاله الشّاعر خبرة القارئ وأثار

لديه الدهشة عندما ألبسها لبوساً جديداً يختلف عن حقيقتها الواقعية لتشكّل جزءاً من جمالية

مشهده الشعري، وإن الرجوع إلى سياقها الواقعي يعين على فهم المعطيات الفكرية للنص.

¹. المصدر السابق، ص 31.

². المصدر نفسه، ص 78.

خامسا: سجلّ الأمكنة.

يمثل المكان سجلاً يحقق التقارب والاتصال بين نصّ الشاعر ومتلقيه، فقد اصطفى الشاعر أمكنة في متخيله الشعري لها سند واقعي ترجع بالمتلقي إلى حقيقة ذلك المكان، ومن الأمكنة التي صورها الشاعر في منجزه الإبداعي تلك الدّول العربية وعواصمها بخلفيتها الجغرافية، كبغداد وببيروت وسوريا والجزائر والأوراس، وقد تحوّلت من هيئتها الحقيقية إلى هيئة خيالية عن طريق التشويه الرمزي، فالأوراس مثلا يمثّل رمزا للبطولة وحلم الحرية...، ومن الأمكنة التي سجّلت حضورها الرمزي في نصوص الشّاعر نجد مدينتنا "بسكرة" و "سرتا" (قسنطينة)، أمّا الأولى فتمثّل في سياقها الواقعي عروس الزّيبان وبوابة الجنوب الجزائري وموطن العلماء والصالحين، أمّا الثانية فقد حضرت بهالتها التاريخية الضّاربة في أعماق الزّمن الغابر أين تاريخ النّوميديين، والأمازيغ بدليل أنّ اسم "سيرتا" أصلها "تاسيرت" بالأمازيغية أي الرّحى الحجرية نظرا لما تحمله من طابع جغرافي صخري وحجري، كما تمثّل مدينة العلم والعلماء التي يمثّلها ابنها البارّ "الإمام عبد الحميد بن باديس".

لقد شكّلت "بسكرة" و "سرتا" لوحة رمزية في متخيل الشّاعر الشعري، من خلال تمثّل الشغف بهما وعشقهما كعشق المرأة، يقول في قصيدة "مهاجر غريب في بلاد الأنصار":

"بكيْتُ.. / بكيّت بملء دموعي،،

لأنيّ أعشق (سرتا) .. أغار عليها...

قصفتُ غريبا على باب (سرتا) التي قد

تدلى على صدرها سعف العشق والكلمات

و(سرتا) تراود عشاقها"¹

ويقول في قصيدة "أنا وزليخة و موسم الهجرة إلى بسكرة":

"قادم من سعيير (الخروب) إلى زمزم (الصالحين)

لكي أتطهر من كيد (زليخة)...

قادم من أقاصي المدينة

فاحضنيني أيا بسكرة

دثريني بسعف النخل أيا بسكرة

ما أطول عمري ! ما أقصره!

ما أضيق قلبي !

ما أوسع الجرح يا بسكرة!..."²

¹. المصدر السابق، ص78.

². المصدر نفسه، ص95.

سادسا: سجلّ التقديم والتهميش والإهداء .

يمثّل التقديم للنّص والتّهميش له والإهداء بمثابة إحالات مرجعية ومكوّنات خارجية للنّص يساعد الرّجوع إليها من طرف المتلقّي تحقيق التّفاعل والتّواصل مع النّص، فهي تقدّم توضيحات لما هو غامض في النّص، وتخفّف التّوتّر الذي يعتري القارئ أثناء اصطدامه ببنية النّص.

1 . التقديمات: وهي تلك الكلمات التي يمهدّ بها الشّاعر لقصائده ، كالتّقديم الذي عنونه ب: "تأشيرة مرور" وقد وضح فيه أسباب الجانب المأساوي الحزين الذي خيم على قصائد هذه المجموعة، يقول فيها: "هي أوراق حزينة سوداء، ما كنت لأرضى لها أن تتقنّع بهذا اللون الليلي الداكن لولا أنّي كتبتها في مواسم كانت قشرتي القلبية خلالها عرضة لشتّى أشكال الزلازل والبراكين والأخاديد والانكسارات الوجدانية...، وكانت تضاريس جزيرتي الشعريّة - حينها - ملقمة بحمم "الأفّ" ومتفجّرات "الآه" ومهدّدة بأعاصير الأوجاع غير الموسمية وما يعقبها من دموع طوفانية"¹.

كما قدّم الشّاعر لقصيدة "بطاقة حزن" بحديث للنّبي صلى الله عليه وسلم: ((إنّ الله

إذا أحبّ عبدا ابتلاه))، لبيّر حالة حزنه التي هي ابتلاء من الله تعالى، يقول فيها:

"أخيرا أينعت أملا وورود في بساتيني

لأنّ الله يعشقني لذاك الله يبيليني"²

2 . التّهميشات: وهي تلك الإحالات والتّوضيحات التي يقدّمها الشّاعر لتفسير غامض وشرح مبهم أو لاستحضار نصّ سابق...، ومثل هذه التّهميشات ما نجده في توضيحه لاسم "وردة" في قوله:

¹. المصدر السابق، ص11.

². المصدر نفسه، ص18.

"زرعتك (وردة) بالفؤاد وريدة لتقطفك الأيام يوما بساتينا"¹

فقال في التّهميش: "وردة الهاني: إحدى شخصيات (الأرواح المتمردة) لجبران خليل

جبران"²، وبهذا يزداد القارئ قرباً من معنى النصّ برجوعه إلى هذا النصّ الغائب.

وفي قوله في قصيدة "شطحات من وحي الفناء والتجليّ":

"وما حب الشّفاه شغفن قلبي ولكن حبّ من خلق الشّفاها"³

فهمش لتوضيح موارد هذا البيت بقوله: "إشارة إلى قول الشاعر القديم:

أمرّ على الدّيار ديار ليلي أقبّل ذا الجدار وذا الجدارا

وما حبّ الدّيار شغفن قلبي ولكن حبّ من سكن الدّيار"⁴

3 . الإهداءات. وهي ذلك الفضاء النّصي الذي يقمّم فيه الشاعر أسمى تعابير الشّكر

والتقدير لأفراد ذوي رحم أو صداقة أو زمالة شعريّة، ويفتح هذا الفضاء النّصي للقارئ لأخذ

تصوّر عن الجوّ النّفسي والموضوعاتي لتلك القصيدة أو الدّيون، ومن أمثلة هذه الإهداءات

ما نجده في بداية الدّيون من إهداء لوالده المرحوم الذي مات قبل مولده وإلى والدته التي

عانت الأمرين لتربيته مع إخوته، وكذلك أهدى الدّيون إلى صديقه وأخيه الشّاعر "مالك

بوديبة" الذي شاركه أخوة الحزن الأوجاع⁵، فالقارئ لهذه الإهداءات يعرف منذ البداية ما

سيأتي من جوّ تسوده الأوجاع والآلام والأحزان.

¹. المصدر السابق، ص29.

². المصدر نفسه، ص29.

³. المصدر نفسه، ص100.

⁴. المصدر نفسه، ص100.

⁵. يُنظر: المصدر نفسه، ص5.

كما يشير لملازمة الحزن له وأنه لا يستطيع تغيير هذا الأمر عندما أهدى قصيدة
"عائد من مدن الصقيع" للشاعر الجزائري "محمد شايطة" كردّ على قصيدته "حزني وحزنك
غيمتان"¹، يقول الشاعر:

"كيف البداية والأسى غلاب حتى اشتكت من حمله الأهداب

آه، قد انفجرت براكين الضنى في عمق أعماقي، فلاح ضباب"²

وهاهو يحيل إلى تأثير الشّاعر الجزائري المعاصر "مصطفى الغماري" في قصيدة
"العشق والموت في الزمن الحسيني"، عندما كتب هذا الإهداء: "إلى أسود الشّرى... أحفاد
شهيد الحق (الحسين بن علي) رضي الله عنهما،... وإلى الأخ الصّديق الأستاذ الشّاعر
(مصطفى الغماري) النَّائح دوماً على أطلال (كربلاء) معقل الدّماء النّبوية الطّاهرة
المسكوبة هدرا في الزّمن "اليزيدي" اللّعين منذ سنة "61هـ" إلى اليوم"³.

هكذا عملت التّقديمات والإهداءات والتّهميشات كسجّلات نصية تمثل مكّونات
مرجعية خارجة عن النّصّ تعين القارئ على خوض غمار القراءة والتعمّق أكثر في أغوار
النّصّ من خلال تلك التوضيحات والإحالات التي تقدّمها فيأمن بذلك مزلّة القدم وتأويل
النّصّ وفق استراتيجية خاطئة.

¹. يُنظر: المصدر السابق، ص22.

². المصدر نفسه، ص88.

³. المصدر نفسه، ص88.

سابعاً: تقييم السجّل (الإستراتيجية النصّية).

إنّ عمليّة القراءة عند "إيزر" محوراً تجارب القراء في تفاعلهم مع الأعمال الأدبية، "فالقراء يأخذون النّصّ إلى وعيهم محوّلين إيّاه إلى تجربة خاصّة بهم"¹، غير أنّ هذه التّجربة تنشأ فقط "عندما يتمّ تجاوز المألوف أو تقويضه، إنّها تنبثق في تغيير أو تحريف ذلك الشّيء الذي كان ملكاً لنا سابقاً"²، وباختصار، فالقراءة - حسب إيزر - "هي جدل بين احتمال ما سيقع (انتظار ما سيقع) والاحتفاظ (ذاكرة ما وقع)"³.

إنّ عملية الاتصال بين القارئ والنص تبدأ بعملية تمهيدية لبناء المعنى من خلال سجّل مشترك بينهما، من خلاله يقوم النص بإعادة "تنظيم المعايير الاجتماعية والثقافية وكذلك التّقاليد الأدبية بما يمكّن للقارئ من إعادة تقويم وظيفتها في الحياة الحقيقية"⁴، معنى ذلك أنّ النّصّ بمحمولاته بإمكانه تعديل نظرة العالم الخاصة بالقارئ⁵.

إنّ تنظيم عناصر السجّل النّصي وتقييمها من حيث خلفيّتها السّياقية والمرجعية وتحولاتها في العالم المتخيّل للنص، هو تجسيد لما يسمّى بـ: "الإستراتيجيات النّصّية" المحقّقة لفهم النّص، أي "أنّ النّصّ نتيجة لضرورة استناده إلى سجّل يتمثّل فيما انتفى من اتساق في ضوء العلاقة بين المحيط الاجتماعي والثقافي، ولذلك فالنّص - طبقاً لما يراه إيزر - ينظم نوعاً من الإستراتيجية وظيفتها أنّها تصل بين عناصر السجّل وتقيم العلاقة

¹. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص135.

². فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحداني، الجليلي الكدية، ص86.

³. فانسون جوفن، القراءة، تقديم وترجمة: محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016، ص87.

⁴. روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص106.

⁵. يُنظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص135.

بين السياق المرجعي والمتلقي¹، فالإستراتيجية النصية تتيح توصالاً بين النص والمتلقي يتحقق نجاحه من خلال "تكوين معنى ما لا يمكن أن يكون مساوياً للإطارات المرجعية"² التي يحيل إليها سجل النص، أي أنّ الوظيفة الحيوية والكاملة لهذه الإستراتيجيات النصية "هي كسر ألفة ما هو مألوف"³، ولا يتم لها ذلك إلا من خلال بنية النص وأسلوبه الذي يتيح للمبدع فرصة التفرد والخروج عن التقاليد الأدبية التي ألفها القارئ في أساليب النصوص الأخرى، ومهمة القارئ هنا هي إدراك ذلك التحوّل من القاعدة الخلفية إلى القاعدة الأمامية⁴ في علاقة بينهما تخرق أفق توقّعه وإلا لا يضيف هذا النصّ إليه شيئاً.

إنّ تنظيمنا لسجلات نصوص "ديوان أوجاع صفاة في مواسم الإعصار" قد أتاح لنا إدراك ذلك التحوّل الجمالي في استخدام الشاعر لسجلات النصّ في سياقاتها المرجعية كقاعدة خلفية انطلق منها ليشكّل قاعدة نصوصه الأمامية في هيئتها المتخيّلة، فسمحت بتحقيق "الانحراف" الذي تتشده الإستراتيجية النصية، ومن ثمّ تحقيق شعرية هذا النصّ الشعري وفرادة هذه التجربة.

فقد رأينا - مثلاً - ذلك الاستخدام الفني للشاعر للسياقات التاريخية بشخصياته المختلفة وأحداثه المتنوعة من شكلها الحقيقي إلى المتخيّل الشعري حيث اعتمد تقنية التشويه التي تعين على إلباس هذه السياقات لبوساً جديداً ومختلفاً عن سياقها الحقيقي ممّا يخرق أفق توقع القارئ وهو ما يحقّق لنا هدف الإستراتيجيات النصية.

¹ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبي، ص 129.

² فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني، الجليلي الكدية، ص 100.

³ سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 136.

⁴ يُنظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص 107.

وفي سجلّ الشخصيات رأينا كيف أخذت شخصية المرأة بعدا صوفيا نأى بها الشّاعر عن أيّ تحديد أو تعيين ككائن معين، وفي قمة الانحراف قد أذاب فيها الشّاعر تعلقه بوطنه ككائن يجسّد الحبّ الإنساني في قمة التجلي، وفي سجلّ الطّبيعة رأينا ذلك الارتقاء بعناصر الطّبيعة من محمولاتها الواقعية العادية إلى عناصر بمحمولات خيالية رمزية شكّلت تجربة الشّاعر في أحزن لحظاتها، بدليل أنّ عنوان هذه التّجربة الشعرية يوحي بأبعادها الروحية المتألّمة "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"...

ومما سبق تتبين لنا أهمية الإستراتيجية النصّية في كونها أتاحت لنا التّفريق بين الواقعي والمتخيل في تجربة الشّاعر الشعرية من خلال ترتيب عناصر السجّل ومقارنتها باستعمالاتها في المتخيل الشعري.

إنّ مصطلحي "السجل النصي" و"الإستراتيجية النصية" يشكّلان نقطة التقاء بين "إيزر" و"ياوس" في جماليات التلقي، حيث إنّ مصطلح "السجل النصي" عند "إيزر" يعادل مصطلح "أفق التوقع" عند "ياوس"، ومصطلح "الإستراتيجية النصية" عند "إيزر" الذي يهدف إلى خرق المألوف، يعادل مصطلح "المسافة الجمالية" التي تقتضي التّعارض بين أفق توقع القارئ وأفق النص فينتج عنها تعديل أو تكيف أو استجابة وإرضاء أو تخييب لهذا الأفق.

المبحث الثاني: القارئ الضمني في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار".

إنّ من أهم الآليات التي تنظّم الإطار التفاعلي بين النصّ والقارئ آلية "القارئ الضمني"، فهي قمة الآليات النقدية التي تتيح مشاركة فعالة للمتلقّي من أجل إنتاج المعنى الذي يقع في موقع وسط بينه وبينه وبنية النصّ.

وكما تقدّم، فالقارئ الضمني ليس له وجود حقيقي، بقدر ما هو موقع ووجود افتراضي يتجسّد في بنيات النصّ التي تتخذ وضعيات واستراتيجيات تأثيرية تغري المتلقّي لأن يستجيب لها قراءة وتفاعلا وتلذّذا يتحقّق من خلاله المعنى. وخلاصة الأمر أنّ القراءة الفعّالة هي حوار بين القارئ الضمني (بنية النصّ المثيرة) والمتلقّي، تسير في منحى متبادل من المتلقّي إلى النصّ ومن النصّ إلى المتلقّي.

وبناء عليه، فإنّ تطبيق آلية القارئ الضمني في نصوص هذا الديوان يقتضي "تعيين شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يُلزم القارئ فهم النص" ¹، لأنّ الحديث عن القارئ الضمني "مرتبط أساسا بالفهم كمشاركة في بلورة المعنى، فمهمته هي السعي لكشف الغامض والمتسّتر من خلال الواضح المكشوف الذي يتمّ عن طريق التفاعل والتواصل الذي يقيمه المتلقي مع النص" ².

من أجل ذلك، كان لزاما علينا البحث وتتبع البنيات النصّية المثيرة والمغرية والمدهشة التي تقتضي منا التجاوب والتفاعل في مجموعة "أوجاع صفصافة في مواسم

¹ فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد الحمداني، الجليلي الكدية، ص30.

² حكيمة بوقرومة، تشكيل القارئ الضمني في النصّ القرآني، مجلة الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، المجلد4، العدد5، 2009، ص277.

الإعصار"، لنقيم معها جدالاً يتحقّق من خلاله حوار القارئ الضمني (بنية النص) مع المتلقي، فينتج عن ذلك فهم المعنى، وهي النتيجة المرجوة من خلال عملية القراءة عند "إيزر".

إنّ الشّاعر "يوسف وغيلسي" في نصوص مجموعته حريص كلّ الحرص على حضور المتلقي من خلال رهانه على مجموعة من البنيات النصّية المثيرة والمدهشة حقّقت له الشّعريّة المنشودة في فنّ الشّعْر من جهة، ومن جهة أخرى حقّقت تفاعل المتلقي، وإنّ الكشف عن هذه البنيات هو في الحقيقة كشف عن علامات القارئ الضمني في نصوصه الشعريّة، ومن هذه العلامات نجد:

أولاً: الضّمائر.

تُعتبر الضّمائر من أهمّ العناصر النصّية التي تحقّق تماسك النصّ وانسجامه، ولذلك اهتمّ الدرس اللساني الحديث بهذه **الملفوظات** في مجال لساني واسع يُعرف "بنحو النصّ"، وتشكّل هذه الضّمائر علامة لحضور القارئ الضمني من خلال بنيتها وهيمنة صيغة معينة في النصّ ودلالاتها البعيدة والعميقة.

إنّ أيّ نصّ شعري قد تحضر فيه أنواع الضّمائر المختلفة (**المتكلم، المخاطب، الغائب**)، غير أنّ هيمنة ضمير معيّن له إحياءات بعيدة تستدعي قارئاً ضمنياً في النصّ، وقد كشفت القراءة المتفحّصة لنصوص ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" عن هيمنة ضمير المتكلم بصيغة المفرد (**أنا**) بمختلف تشكّلاته على الإحالات الضميرية في هذا الديوان، غير أنّ السّؤال الذي يطرح نفسه: كيف لضمير المتكلم المفرد (**وهو الذي يدلّ في الغالب على صوت الذات الشاعرة في النصّ**) أن يستدعي قارئاً ضمنياً مضمراً؟.

لقد تشكّل ضمير المتكلم (أنا) في نصوص الديوان في هيئات مختلفة منها التصريح بالضمير أو إخفاؤه وراء الضمير المستتر أو الضمائر المتصلة كياء المتكلم في الأسماء والأفعال والتاء المتحركة للفاعل...، غير أنّ القارئ الضمني يتشكّل من خلال هذه الصيغ لضمير المتكلم في دلالاتها النابضة والمعبرة التي تؤدّي تأثيرات مدهشة تستدعي استجابة للمتلقى، لأنّ صوت الأنا "هو صوت خارج من أعماق النفس البشرية مطلقاً قذائفه المدوية في وجه الزمن، ذلك الذي لا يلين لأحد مهما بلغت سطوته وجبروته، إنّ الزمن وحده القادر على تشظّي الإنسان وتناثره"¹.

تبدأ العملية التأثيرية للخطاب الشعري الذي جاء بصيغة ضمير المتكلم (أنا) عندما يكشف عن إحالة متخفية لضمير المخاطب (أنت)، بمعنى أنّ كلّ خطاب صادر عن الذات الشاعرة (الأنا الشاعرة) ينجّر عنه بالضرورة خطاب الذات المتلقية، فيحسّ أيّ واحد ممّا أنه معني أيضاً بهذا الخطاب، وبهذه الدلالة الخفية والعميقة لضمير المتكلم (أنا) في نصوص الشاعر يتشكّل القارئ الضمني في بنية هذه النصوص.

وبهذه الصورة، "يخلق المؤلف صورة لنفسه، وصورة أخرى لقراءه، إنّهُ يصنع قارئه كما يصنع ذاته الثانية، والقراءة الأكثر نجاحاً هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين أي المؤلف والقارئ أن يتوصّلا إلى الاتفاق التام"²، وبتمثلنا لصورة خطاب (أنت) في خطاب المتكلم (أنا) يحصل هذا التماثل التام، على اعتبار أنّ القارئ الضمني

¹ أحمد فرحات، القارئ الضمني في شعر شريفة السيد، مجلة إضاءات، العدد: 2017/05/04، وموقعها:

www.idaat.com

² فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني، الجليلي الكدية، ص33.

يمثل "دورا مكتوبا في كل نصّ ويستطيع كل قارئ أن يتحمّله بصورة انتقائية وجزئية
وشرطية"¹.

لقد تحوّل الخطاب الشعري الجزائري لما بعد السبعينيات من "موضعة الذات"
إيديولوجيا وسياسيا إلى "تذويت الموضوع"، أين رجع مصدر الشعر إلى أصله وهو أعماق
النفس البشرية حيث يخرج الموضوع الشعري ملقعا بشأبيب الذات وهواجسها الوجدانية، ممّا
أعاد السّلطة للذات الشاعرة ممثلة في ضمير المتكلم (أنا) لبسط هيمنتها الإحالية على
نصوص هذه الفترة، خاصّة مع الاتجاه الصوفي الذي نجاه الشعر، والذي يغوص بالذات
في عوالم روحية وجدانية حاملة، وهي الذات (الأنا) التي تحمل في ثناياها قضايا الإنسان
المعاصر وهواجسه الداخليّة، أي تستغرق خطاب "الآن" و"أنت" على حدّ سواء.

إنّ المتتبع لأشكال حضور ضمير المتكلم (أنا) ممثلة في الذات الشاعرة في ديوان
"أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" في علاقتها بقضايا الواقع (المجتمع، الوطن،
الأمة)، يجدها تنتشظى- ويتشظى معها القارئ الضمني الممثل في ضمير (أنت) المتخفي -
إلى:

1 - الأنا/أنت الحزينة: إنّ ظاهرة الحزن والألم عند الشاعر العربي المعاصر لها بعد فلسفي
وفكري متجدّد وموغل في أعماق الزّمن، فلا نجد شاعرا عربيا معاصرا إلا وتمثلت عنده هذه
الظاهرة بنسبة معينة نظرا للواقع الانهزامي والمحبط الذي ألمّ بالأمة من كل الجوانب، ولعلّ
الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" تمثّل نموذجا لهؤلاء، تمثلت عندها ظاهرة الحزن جزءا من
الذاكرة الجماعية عند العرب وقدرنا محتوما لا يمكن تغييره، ولكن يمكن التعايش معه في
قصيدتها "خمس أغان للألم" التي تقول فيها:

¹. أحمد بوحسن، نظرية الأدب القراءة، الفهم، التأويل (نصوص مترجمة)، ص70.

"مهدي لياalina الأسي والحرق

ساقى مآقينا كؤوس الأرق

نحن وجدناه على دربنا

ذات صباح مطير

ونحن أعطيناه من حبنا

ربتة إشفاق وركنا صغير

ينبض في قلبنا

فلم يعد يتركنا أو يغيب

عن دربنا مره¹

ونجد هذه الحالة الوجدانية الحزينة عند شاعرنا في ديوانه "أوجاع صفصافة في

مواسم الإعصار" كحالة مأساوية لدرجة أنّ هذه الذات قد تكيفت مع الحزن وتعايشت معه

فأصبح لها بطاقة هوية تميّزها عن غيرها، في مشهد تراجمي صنعت تفاصيله قصيدة

"بطاقة حزن" التي تفيض أنينا وبكاء ونوحا.

"بكيّت، وكم بكيثُ أنا بكاء الناس يُبكييني

جراح الصّمت تلدغني وصمت الجرح يكويني

أنوح..أنوح في صمت كقارئة الفناجين

أفيق الآن من صمتي وقد فاضت براكيني²

¹. نازك الملائكة، الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1997، ص404، 405.

². يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص17.

إنّ هذه الذات وهي تتقلب في مواجهها تستدعي تأثر القارئ فيتماهى معها في هذا الجو الجنائزي الكئيب، فقد امتزج في آهاتها المرسله من أعماقها الذاتي بالإنساني والأنا بالآخر.

إنّ الناظر إلى ذلك "الميثاق السير ذاتي" الذي أحال إليه الشاعر في تقديماته وتهميشاته وإهداءاته يكتشف مرارة الواقع الذي تقلبت بين يديه هذه الذات الشاعرة فيعرف سبب تعكر صفو الماء الشعري لهذا الديوان بالسواد، فقد أهدى الشاعر هذه المجموعة في بداية الديوان لوالده المتوفى ولم يولد بعد، وإلى والدته التي قاست مرارة العيش وكابدت العناء لترعاه وإخوته، وإلى رفيق حزنه الشاعر "مالك بوذيبة"¹، هذا الأخير يؤكد هذا الأمر معترفاً بما مرّ مع هذه الذات الشاعرة قائلاً: "لقد جمعنا الغربة..، الفقر..، مرارة اليتيم والحرمان سنوات الطفولة المريرة في قرانا المرمية على مشارف جبال القل"²، وإذا أضفنا إلى هذا الجرح جرح الوطن في زمن التسعينيات وجرح الأمة في توالي نكساتها وهزائمها، تكون ثالثة الأثافي قد اكتملت على هذه الذات لتوقد لها بينها نار أحزان وأوجاع نحس بلهيبها في كل قصيدة من قصائد هذا الديوان.

فعندما يتعلّق الأمر بجرح الوطن تتمردّ هذه الذات الشاعرة على كل طقوس الحبّ والمحبين التي طالما بكت على رسومها وأطلالها، فلا جرح يعلو فوق جرح الوطن.

"قد كنتُ أوغل في سبات

وطني تأكله الضنى...

وأنا هنا

أبكي على دمن الهوى

¹. يُنظر: المصدر السابق، ص05.

². المصدر نفسه، ص08.

وعلى رسوم دارسات

آن الوداع

اليوم ودّعت الهوى..

ودّعت آخر نسمة تأتي مع الرّيح التّريحة من هناك

فالحبّ من سَقَط المتاع"¹

إنّ هذا التحوّل المدهش يجعل القارئ في حيرة، فقد كانت هذه الدّات تقاسي في

الحب آلام البكاء والهجرة.

"على شاطئ الذّكري جلست محيّرًا وذكرك أمست في فؤادي خنجرًا

وقفتُ على الأطلال أبكي عهدنا وأستنطق الذّكري وحيدا مدمرًا

رأيت طيور العشق تهجر عشّها فرحتُ إلى الأعشاش أبكي مهاجرًا"²

ويزداد القارئ الضّمني حضورا من خلال البنية الضّميرية المتكلّمة، عندما يتحوّل به

الشّاعر - بين الفينة والأخرى - من الصّيغة الإفرادية (أنا) إلى الصّيغة الجمعية (نحن)، هذه

الصّيغة التي تسع الجميع (أنا، أنت، أنتم، هم..)، لتعبّر عن ذلك المصير الجماعي

للإنسان العربي المعاصر، خاصة عندما يتعلق الأمر بجروح الأمة وانتكاساتها، فما إن

يندمل جرح إلا ويفتح جرح آخر في مكان آخر من جسدها الضّعيف المنهوك، فمن القدس

إلى بغداد ومن بغداد إلى بيروت...:

"قد عشّش البوم في أرجاء دمننا يا حاديّ العرب إنّ القدس تُغتصبُ

تصحّر المجد في أصقاع روضتنا سيناء تصرخ والجولان ينتحبُ

تساجم الدّمع من عينيك يا نجف بغداد نائمة قد مضّها التعب

¹. المصدر السابق، 70، 71.

². المصدر نفسه، ص25.

حدائق المجد في الأوراس ذابلة والأرز يذبل، في بيروت يلتهب"¹

ولكن سرعان ما يعود الضمير إلى صيغة المفرد ليدلّ على فداحة الموقف وليشرك

المتلقّي في هذا المشهد، فهل تقرّ عين أو تطمئنّ لغفلة عشق لمثل هذا:

"بيروت في حمم من الروكات تُصلي أزرها

نارا تلتظّي في مواسم للسلام

بغداد في قفص العروبة لا تنام

وتحاول القدس الجريحة أن تطير مع الحمام

في السماء ... ولا حمام..

وأنا هنا

ما زلتُ وحدي في الظلام،،

وحدي أهدق في الظلام

ما زلتُ أسهر ليلتي أرقا

وفي قلبي تنام حبيبتي

من بعد ما قد ارتوت من دمعتي..

وتوسّدت شعري

وباتت في أمان... في سلام..."²

إنّها قضية الأمة العربية، إنّها الجرح الذي سبّب الأوجاع لكلّ إنسان عربي اليوم،

فظلّ يبكي حظّه العاثر وينشد زمن الأيام الخوالي زمن العزّة والمجد.

¹. المصدر السابق، ص42.

². المصدر نفسه، ص72، 73.

2 - الأنا/أنت المحبّة: إنّ حبّ هذه الأنا ذو بُعد صوفي ينأى به عن حسيّة الحبّ الغزلي، فهو يشمل الخالق ومخلوقاته، لأنّ هذه الذات تعلم يقينا أثر الحبّ في النفوس، فبالحبّ نرى الجمال في الأشياء وفي مخلوقات الله، وقد شكّلت المرأة في هالتها الصّوفية مركز ثقل الحبّ عند هذه الذات، دون أيّ تعيين أنثوي، وما حضورها عند هذه الذات إلا لتمثّل "رمز الحكمة والحبّ، وإنّ جمالها ما هو إلا أمانة على الجمال الكليّ الدائم"¹، وبهذه الدلالة الفضفاضة لروح المرأة واستخدامها بهذه الرّمزية يتستّر القارئ الضمني كمشارك لفكّ هذه الدلالة، يقول الشاعر في قصيدة "قراءة في عينيّن عسلتين":

"عيناك في كوثر الرّحمان غمستا عيناى لله في عينيك سبحتا
جنان عينيك في عيني قد سُكبت عيناى بالوجد من عينيك ارتوتا"²

3 - الأنا/أنت المغتربة: إنّ اغتراب هذه الأنا اغتراب نفسي روجي، تمثّل في هجرة الرّوح لمدرجات البدن الحسية لتتشيّ عالما وجدانيا حالما تتشدّ فيه قيما ومثلا عليا، وما هذه الغربة إلا نتيجة حتمية لأوجاع الذات وآلامها في علاقتها بعالمها الواقعي.

يتجسّد القارئ الضمني في هذه الأنا عندما تعيّن نفسها ناطقا رسميا عن هواجس الإنسان المعاصر الذي عصفت به الآلام والأحزان فغربته روحيا، ويبرز حضوره أكثر عندما يتحول خطاب المتكلم من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع في بعض الأحيان، كقوله:

"أصحاب أخدود رمونا هاهنا في نارهم حتّى يشيب غرابُ
في غربة أزلية نحيا معا وحياة وُجُد كآتها أتعاب
في قلعة مهجورة وجبالها آهٍ أما بين الجبال نقاب؟"³

¹. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص58.

². يوسف وغيلسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص55.

³. المصدر نفسه، ص22.

غير أنّ الخطاب الاغترابي لا يلبث أن يتحوّل مرّة أخرى إلى صيغة المفرد:

"في غربتي اجتاحني دمع الأسي كالحبّ يدهمني بغير أناة

فنظرت صوب صبابتي متصبصبا متأجّج النيران والزّفرات

متفردا بادّمع في بيد الجوى أتلو على ظل الهوى آهاتي"¹

هكذا تجسّد حضور القارئ الضّمني من خلال ضمير المتكلم بصيغته الإفرادية (أنا) المهيمنة من خلال الإبدال اللساني الذي يخفيه (أنت)، وتجسّد أيضا في تحوّل هذه الصّيغة الإفرادية للمتكلم إلى صيغة الجمع (نحن) التي تسع الجميع، وتدلّ على خطاب الشّاعر للضمير الجمعي للأمة، وأنّ كل فرد منها معنيّ بالقضية، ومن ثمّ ننبين أهميّة الضّمائر كعلامات إحالية صامتة في دلالاتها العميقة وإيحاءاتها البعيدة في احتواء القارئ الضّمني كبنية محاورة ومثيرة تستدعي استجابة فعالة من طرف المتلقي.

¹. المصدر السابق، ص20، 21.

ثانياً: التشكيل اللغوي والفني.

يعتبر التشكيل اللغوي علامة فارقة تجسّد الفنّ الشعري الحقيقي، حيث يتيح التشكيل للفنان الشاعر أدوات تعبيرية مختلفة لصياغة ونسج تجربته الشعرية والسّمو بها إلى درجة الفنية والشعرية، حيث يتجاوز باللّغة أبعاد البنية التركيبية الأفقية إلى أبعاد باطنية عميقة، فتتكسر بهذا الاستعمال علاقة الإسناد الطبيعية فيصبح المرفوض مقبولاً والمقبول مرفوضاً في المتخيّل الشعري لهذه التجربة، وإنّ هذا السّمو بمفردات اللّغة من طابعها العادي إلى الطّابع الفني (التشكيل الفنّي) هو الذي يشكّل الصّورة الشعرية التي تعتبر جوهر الشعر المعاصر وسرّ حدثه، لأنّ الصورة الشعرية في أبسط مفاهيمها هي "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنّان من معطيات متعددة"¹.

إنّ التشكيل الفنّي بأبعاده الإيحائية هو الذي يوجد الدّهشة والإثارة للقارئ في النّص، ومن ثمّ فالبحث عن مكامن الإثارة والدّهشة في مظاهر التشكيل اللغوي للنّص الشعري هو في الحقيقة بحث عن علامات حضور القارئ الضمني في هذا النّص، حيث توحى به المعاني البعيدة التي يتضمّنّها في بنيتها الغيائية، "الأمر الذي يشير إلى أنّ غاية هذا المتلقي لم تعد تقف عند النّص الظّاهر بل تتجاوزه إلى الباطن حيث يوجد ظلّ النّص الذي يقوم على العلاقة الاستدعائية والإيحائية بين الدّالّ ومدلوله وبين الرّمز ومعناه"²، فالتعابير

¹. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ 1981م، ص30.

². حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005، ص137.

المنزاحة والموحية والمفعمة بالدلالات العميقة هي التي تغري القارئ وتستدعيه كمشارك فعّال لبلورة معنى النص، "لأن التشكيل بهذا المعنى يتضمّن خطاباً محفّزاً ومثيراً للتأويل"¹.

تأسيساً على ما سبق، سنقوم بتتبع علامات القارئ الضمني في نصوص ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" من خلال البحث عن مواطن الدهشة والإثارة التي توجي بها بعض مظاهر تشكيلها اللغوي والفني، ومن هذه المظاهر:

1 . التشكيل بالحوار:

لقد استثمرت القصيدة العربية المعاصرة في عناصر البناء الدرامي التي نجدها في الفنون النثرية الأخرى كالمسرحية والقصة والرواية...، ممّا يؤكّد التحوّل في بناء هذه القصيدة من رتبة الغنائية إلى حركية الدرامية، وقد جسد الشاعر "يوسف وجليسي" في هذا الديوان هذا التحوّل عندما نجد في قصائده توظيفاً لبعض عناصر الدراما كالصراع والشخصيات والسرد والحوار.

إنّ "عنصر الحوار" الذي شكّله الشاعر بين الشخصيات في عالمه المتخيّل يستدعي قارئاً ضمناً لما تثيره هذه البنية الحوارية من تساؤلات في ذهن القارئ تستدعي منه اكتشاف أسرارها وفهم إحياءاتها، كما في هذا المشهد الحوارية:

"فناديتها والريح هزت خيامنا هلمي عسى في اليد نخل يوارينا
فقلت ولفح الصيف يلطم خدّها: أما قد تعرى النخل في عزّ ماضينا؟
وقلت لها - والحرّ يلهب حرّنا- : ستغرب ذي الرّمضاء والليل يأوينا
فقلت ودمع اليأس يخنق قولها: و..داعا حبي .. بي لا وصل يدنيا
وآه أما الصّفاف يجمع شملنا؟ أما الربوة الخضرا..؟ أما ماء واديننا؟"¹

¹. صديق حاجي، مظاهر التشكيل الفني في ديوان "تغريبة جعفر الطيار" للشاعر يوسف وجليسي، ص299.

إنه مشهد درامي يسوده الصّراع بين ثائية اللقاء والفرق، معزّز بصراع الأمل واليأس جسّدته التساؤلات المتكرّرة بين المتحاورين، التي توحى بعظم الحيرة التي تملكتها ومن وراء هذه التساؤلات يتخفى القارئ الضمني كتصوّر بينيه الشّاعر لإيجاد إجابة لهذه التساؤلات وفك أسرارها.

2 . التشكيل بالبنية التكرارية:

يعتبر التّكرار بنية أسلوبية برزت في القصيدة المعاصرة التي هيمن عليها الخطاب الدّاتي خاصّة في توجّهه الدّرامي المأساوي، حيث يتّخذ الشّاعر استراتيجية نصّية للكشف عن هواجسه الشّخصية ومكوناته الوجدانية، من خلال الإصرار على حدث أو مشهد معيّن، ومن خلف منطق الإصرار والإلحاح يحدث التّأثير والإيحاء الذي يتستر من ورائه القارئ الضمني الذي يتصوّره الشّاعر.

وقد تجسّدت بنية التّكرار في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" مشكّلة سمة من سمات "الإيقاع الدّخلي" لنصوص هذا الدّيون، كهذا النّمودج الذي عمل فيه التّكرار على تكوين صورة شعريّة إيقاعية توحى بصراع داخلي للذّات مع عوالمها الدّاخلية، فتلوّن المشهد بهذا السّواد:

"ألم يشبّ بمهجتي،،

دمع يعانق مقلتي،،

وأنا غريب كاغتراب الدّين في هذي المدينة..

أو كاغتراب الحبّ في مدن الفضيلة..

وكنحلة في روضة

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص28.

رحل الفؤاد من الفؤاد إلى الفؤاد

فجنى السهاد...

وأنا غريب/في وحدتي...

وأنا وحيد/في غربتي...

الشعر معتقلي،،

الشعر معتقل في سجن أفكارى ..

والحزن مصلوب على أوتار أشعاري ...

تعبت خطاي من التسكع والنصب

تعب الفؤاد من الوصب...

تعبت حياتي من حياتي يا حياتي

تعب الفؤاد من التعب...!¹

إنه مشهد درامي يلخص أُنقال الوجد والألم لهذه الذات، لعب فيه التكرار دور المخرج لصوره التي تميّزت بنغم داخلي يفيض روحانية ووجدانية، إنّه مشهد الغربة التي يقاسي فيها الشّاعر الوحدة، والوحدة التي يصارع فيه الغربة، وإنّ رحلة الفؤاد في غربته لا تطيق فراق الفؤاد فمنه المنطلق وإليه المنتهى، وكمحاولة يائسة لهذه الذات لتخفيف شيء من أُنقال آلامها التي ألمّت بحياتها تبدي شكواها لحياتها ولكن ممن؟ من حياتها أيضا!، ليكتمل المشهد عندما يعلن الفؤاد تعباً من التعب، إنّها قمة الانزياح الدلالي الذي يشي بتلاشي هذه الذات وضياعها وسط قلق وحيرة نفسيين لا تملك أمامهما حولا ولا قوّة، وإنّ خلف هذه

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص32.

الانزياحات الدلالية المشحونة بمنطق الإصرار والإلحاح بالتكرار يتخفى القارئ كطرف فعّال يستحضره الشاعر من وراء كلّ هذه الاستراتيجيات الموحية.

لقد شكّل التكرار صورة شعرية توحى بجماليات المكان التي تعتبر الذات الشاعرة نفسها جزءاً منه فتضفي عليه هالة قدسية تغري القارئ لمعرفة أسرار هذا الجمال، كالصورة التي تمثلت فيها "بغداد" حلقة وصل تربط الحاضر بالماضي، تربط حاضر الأمة المنكسر المذلّ بماضيها المليء عزة ومجداً وبطولة، في محاولة لهذه الذات أن تجد العزاء والسّلوى بهذه الصورة.

"بغداد يا نخلا تطاول في فضاءات الدنى

مجداً هنياً

وتأودت أغصانه فتساقطت رطباً جنياً..

بغداد والقلب الملعّم باللظى...

بغداد والنجم المسافر في السما...

بغداد واليأس المضمخ بالمنى

بغدا...! وينفتح الفؤاد على نسيمات الهوى..

بغداد والحلم المهشم في تلافيف الرّوى..

بغداد قد حطّ الغروب على مشارف حلمنا

لكنّما بغداد كالعنقاء تُبعث من هنا أو من هنا"¹

ويقول في "سرتا" معشوقته الأزلية:

"بكيث/بكيث بملء دموعي..

¹. المصدر السابق، ص46.

لأنّي أعشق (سرتا) ..أغار عليها

وقفت غريبا على باب (سرتا) التي قد

تدلى على صدرها سعف العشق والكلمات

و(سرتا) تراود عشاقها..¹

لقد تمثلها أنثى تفيض بمفاتن الجمال الروحي، فيصرّ على ندائها متوسّلا حبّها ورضاها على عتباتها في مشهد ينبئ عن وُجد صوفي يمتزج فيه الروحي بالطّبيعي والذّاتي بالموضوعي، وكل هذه الدّلالات المؤثّرة تدهش القارئ وتدفعه إلى أحضان هذا النّصّ.

3 - التّشكيل بالاستفهام:

تشكّل "استراتيجية السؤال" بنية مهمّة في نصّ يسوده فضاء الحزن والألم، حيث تشكّل صورة إيقاعية وفضاء نغميا تتنفس فيه الذّات وتُلقي بمكنوناتها خارج عالمها، ومن جهة أخرى تكشف بنية الاستفهام المتكرّر عن ذلك الحوار الدّخلي (المونولوج) الذي تمارسه ذات الشّاعر علّها تجد جوابا شافيا لتساؤلاتها المستمرة.

غير أنّ القارئ الضمني لا يحضر في بنية الاستفهام إلّا في "هيئتها المجازية" غير الحقيقية التي توحى بمعان بعيدة مؤثرة وتحقّق أغراضا بلاغية متنوّعة بالمفهوم البلاغي القديم، كدلالة الأمل والخلص اللّذين تشدهما الذّات الشاعرة من وراء تكرار هذا الاستفهام:

"أغدا تسافر دهشتي؟

أغدا تعود براءتي؟

أغدا تعود خليصتي؟

أغدا تعود؟

¹. المصدر السابق، ص78.

أغدا تعود؟

أغدا تعود؟¹

و يتدخّل القارئ المضمّر ليكشف عن دلالة القلق والحيرة التي أوحّت بها هذه الاستفهامات
والتساؤلات المتكررة:

"قريبين في البُعد كُنّا

بعيدين في القرب صرنا

لماذا؟.. لماذا؟..."

لماذا كصفصافتين بوادي الرّمال التقينا؟

لماذا كصبح وليل .. كموج ورمل.. تعانقنا ثمّ افترقنا؟

لماذا بفتحّ الوداع التقينا؟

لماذا بدأنا؟ وكيف انتهينا؟

لماذا قبيل الفراق افترقنا؟

لماذا؟ لماذا؟.. / محال.. محال..."

وتشتدّ جذوة تلك "اللماذا"...

ويجرّفني سيل ذاك السّؤال..²

وكأنّه قُدّر لهذه الذات ألاّ تذوق من حلاوة اللّقاء إلاّ مرارة الفراق، فحقّ لها أن
تتساءل في حيرة عن سرّ هذا المآل، فدخلت بذلك في دوامة وجدانية معقّدة جرفتها إليها
سيول كلّ هذه التّساؤلات.

¹. المصدر السابق، ص34.

². المصدر نفسه، ص38.

وفي صرخة تبعث على الأمل، يكشف عنها الاستفهام المصحوب بالدهشة، يتساءل

الشاعر:

"أتساءل في دهشة:

حلم ما أرى أم سقوط لمملكة المستحيل؟

فتجيب (منيرة) في نشوة الروح:

لا تندهش يا أناي،،

هو الله أرسلني كوثرًا من رضاب

يروى صحاري عروقتك

من نبعه السلسيل !!! ...¹

ينكشف من خلال الاستفهام تعلق هذه الذات بالحب في لبوسه الصوفي الروحي كلبس لالتئام الجراح، حيث يتجلى أمل الشاعر في شراب الحب ليروي الظمأ الذي تملك روحه الجافة بالأوجاع، وإن هذا الحب لا ينكشف له إلا في صورة الأنثى التي ترمز إلى الحب والجمال الكلي عند الصوفي، فيحلّ فيها وتحلّ فيه لتشقّ هذه الروح طريقها نحو الخلاص من هذا العذاب الأليم.

4 - التشكيل بالصورة البيانية.

أ - التشبيه: يمتلك التشبيه طاقة تصويرية توحى بمعان عميقة في تجربة الشاعر، ومن ثمّ فإن استخدام "استراتيجية التشبيه" تمثل تصوّرًا من طرف الشاعر لمتلقٍ مفترض أو قارئٍ ضمني يشاركه تجربته، غير أنّ هذا القارئ تبدأ تجلياته عند مغادرة التشبيه للقوالب التشبيهية الجاهزة والمألوفة، من خلال ابتكار تشابه جديدة ومدهشة تفرضها طبيعة التجربة النفسية

¹. المصدر السابق، ص108.

الزاهنة، فتتشكل صورة شعرية مبتكرة حدائثة تجذب القارئ وتستدعي حضوره، ومن الصور الشعرية التي كان التشبيه أدواتها الفنية للتشكيل، قول الشاعر:

"جراحي الآن تقتلني جراح الناس تحييني

جراحي الآن أرسمها قتادا في شراييني

فجرح نام في كبدي وجرح بات يشجيني

دروب الحزن أعرفها وأطويها وتطويني

كؤوسي الآن تسكنني وكأس الهم يحويني

شربت الهم أودية فصاح القلب: يكفيني"¹

إنّ اللون الأسود الذي تلوّنت به هذه الصورة مصدره الحزن الذي بات رفيق الشاعر وهويته التي يُعرف بها (بطاقة حزن)، هذا الحزن بل هذه الأحزان قد أثخنت ذات الشاعر جسدا وروحا، حتّى تمثّلتها قتادا (وهو نبات شوكي) يخترق شرايينه فيجري مجرى الدّم الذي بسرّياته تسري الحياة في روحها، وباختصار فالحزن صورة معادلة للموت لأنّ الحياة لم تعد لها أيّة قيمة، وبهذا التّلاشي والضّياع شقّ الشاعر طريقه وسط هذه الأحزان فأصبح أدرى بشعابها من أيّ كان، لطول ملازمته إيّاها، بل أصبحت له ملجأ ومأوى وكأسا يحويه ويأويه، أين ارتوى من هذه الكأس فتكلّم القلب على إثرها متضجّرا ومعلنا ثمّالته واكتفاءه.

كلّ هذه الدّلالات العميقة قد نتجت من الصّورة الشّعريّة التي اتخذت التشبيه وسيلة فنية، وقد زادت صورة التّشبيه هذا المشهد المأساوي حركية درامية عندما صوّرت المعاني المجرّدة البعيدة (الهمّ، الحزن، الألم) في صورة حسّية قريبة للدّهن (قتاد، دروب، كؤوس،

¹. المصدر السابق، ص 17.

أودية)، وبهذه الدلالات العميقة التي أوحى بها صورة التشبيه جعلت منها علامة من علامات حضور القارئ الضمني في هذه التجربة.

وتحيلنا صورة التشبيه إلى عالم خرافي أسطوري لتصور مفارقة الحياة والموت عند

الشاعر في قوله:

"الآن شيعت الحروف جنازتي..

ومضت تعانق جنتي..

وأنا أموت ولا أموت

كالسندباد،

فأنا أموت ، نعم،

وكالعنقاء أبعث من رماد"¹

تكشف هذه الصورة الشعرية عن نبض قلب شعري يصارع الفناء في عالم الحروف والكلمات (عالم الشعر) التي أعلنت خبر نعيه وأقامت طقوس جنازته، هذا النبض الشعري المتمرد على سنة الموت قد لبس قناع "السندباد" الذي تفتك به المغامرة ثم يعود بعدها حيا يُرزق لمواصلة مغامرة جديدة، وباختصار، فإن الذات الشعرية للشاعر ربما تخمد وتفتقر لزمان معين، لكنّها سرعان ما تعود وتتبعث من جديد كما ينبعث طائر العنقاء من رماده حسب المعتقد الأسطوري.

وإلى عالم الوجد الصوفي يتراءى للشاعر مشهد امرأة تمثّل فيها حبًا وجمالًا لا يمكن

لإنسان عادي أن يدركه، فغاص في عينيها فاخرج دررًا أوحى بها صورة التشبيه، يقول:

"عينك شلال وحي بات يمطرنى سحابتان برملي قد تصببتا

¹. المصدر السابق، ص33.

عصفورتان على أفناني عَشَّشتا ونغمتان على عودي تردَّدتا

عيناك من عدن آهٍ ومن سقر عيناك ناران في قلبي تمازجتا

ورد وشوك هما عيناك قاتلتي رصاصتان بقلب القلب أُبنتتا¹

لقد شكَّل "التشبيه البليغ" بصورته البديعة الجميلة وعاء حوى تجربة الشاعر الغزلية في هذه الأبيات، حيث امتزج في هذا الوعاء الغزلي بالوجد الصوفي، حيث المشبه واحد هو عينا هذه المرأة، وتعدَّد المشبه به الذي أضفى عليهما هالة من القدسية كان تأثيرها على ذات الشاعر متفاوتا بين اللذة والألم والنشوة والاحتراق، فقد تجسَّدت اللذة والنشوة الصوفية في تمثيل هاتين العينين بشلالٍ وحي وسحابتين، وعصفورتين ونغمتين وبورد، بل هما موطن خلد في جنَّات عدن، أمَّا الألم والاحتراق فقد تجسَّدا في تمثيلهما بشوك ورصاص قاتل، بل هما ناران ينبع منهما نهر سقر يرمي الشاعر من حممه فيحرقه، وباختصار فقد شكَّل التشبيه هنا صورة شعرية "نسق عرفاني يتخذ من المرأة رمزا للتعبير عن مواجيد المحبَّة الإلهية"².

غير أنَّ الشاعر لا يلبث أن يستسلم لأعاصير الأحزان التي عصفت بحياته:

"صفصافة العمر، لا زهر ولا ثمر صفصافة العمر لا دنياي لا ديني

صفصافة العمر والإعصار يجلدها صفصافة العمر والأعمار تضنيني

سفينتي في عباب العمر يغمرها طوفان نوح ولا جوديَّ يأويني"³

فهو يتمثَّل حياته "صفصافة" وحيدة حزينة غابت عنها كلُّ أشكال الحياة والجمال، وقد أحاطت بها الأعاصير فعصفت بها عصفا مدمِّرا، فهذه الصَّفصافة هي ذات الشاعر التي

¹. المصدر السابق، ص55.

². أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص60.

³. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص82.

تتظّى كمدا وقد أضحت سفينة يحيط بها موج الحزن من كل مكان ولا مفرّ تأوي إليه ولو
جودياً كجودي بن نوح عليه السّلام تستجد به إلى حين.

كلّ هذه الصّور الشعريّة الموحية تخفي من ورائها قارئاً ضمناً يتخيّله الشّاعر من
خلال مبدأ الإثارة والإدهاش الذي تجلّى في صورة التشبيه وسيلة فنيّة فاعلة ومناسبة.
ب - الاستعارة: وهي باب من أبواب التّشبيه والتمثيل يغيّب فيها أحد طرفي التّشبيه
(تصريحية أو مكنية)، فتغدو معها الصّورة الشعريّة أكثر إيغالا في الإيحاء وعمق الدّلالة،
ومن ثمّ فاستعمالها من طرف الشّاعر بهذا التأثير لهي مدعاة لإدهاش القارئ وإغرائه.
إنّ المصدر الذي ينهل منه الشاعر قوالبه الاستعارية هو "الطبيعة بكل عناصرها
الحية والجامدة"، فلطالما تشكلت الطبيعة ملجأ يأوي إليه كل من ضاقت به السّبل، وعصّته
نوائب الدنيا، فتحترضه كأمّ حنون فيحسّ معها بالأنس والطّمأنينة، يقول الشّاعر في "فاتحة
أوجاعه":

"صفصافتي تجثو على نهر الهوى..

وهوأي في حقل المدى صفصافة..

ريح تهزّ حقولنا وقلوعنا

في موسم الإعصار"¹

يتلو الشّاعر فاتحة أوجاعه، فيمثّل فيها نفسه صفصافة وحيدة تجثو في انكسار وذلّ
لأنهار الهوى الجارفة، وهاهو زمن الآفات والنّكسات (مواسم الإعصار) قد حلّ وحمل معه
كلّ عناصره المدمّرة تقودها ريح النّوائب التي أتت على حقول الشّوق والهوى والأمل

¹. المصدر السابق، ص14.

فاقتلعتها من جذورها وأعماقها، إنَّها صورة شعرية استعارية توحى بالعالم المأساوي المفجوع
للذات الشاعرة في علاقتها بالزمن والواقع.

وتصوّر الاستعارة مشهداً درامياً من مشاهد غربة الشاعر التي قدّر له فيها الفراق

جرحا سرمدياً:

"جرح على جرح، وجرحي واحد والجرح نبع قصائدي ومحابري

أيّوب سافر في دمي لكنتي أتقياً الذكرى، ولست بصابر

فالغربة السوداء تنهش أضلعي وتصادر الورد الجميل بناظري"¹

لقد زواج الشاعر بين الاستعارة التصريحية (جرح، الورد)، والاستعارة المكنية (أتقياً

الذكرى، الغربة تنهش أضلعي، وتصادر الورد)، ليشكّل صورة شعرية توحى بعمق الألم الذي

قتل في دواخله كلّ شيء جميل، قتل فيه الأمل والشوق والحبّ.. (الورد، الذكرى)، فأصبحت

روحه في قبضة غربة مفترسة ملبّدة بالسواد نشبت أظفارها وأنيابها فيها دون حول منها ولا

قوة، وبهذا التشكيل المجسّد للاستعارة تحوّل المشهد من غنائية ساكنة إلى حركة درامية

صاخبة تصوّر صراع الذات مع نفسها ومع الواقع المرير.

إنّ ما بقي من بصيص الأمل في شطآن هذه الذات المحترقة قد أعلن الرحيل كرحيل

هذا اليمام:

"يحطّ اليمام...

يحطّ اليمام على راحتِي

فأبكي لأن اليمام غدا راحل

وليس لي الآن ممّا به سأشيد وكر المنام

¹. المصدر السابق، ص36.

سوى حفنة من ذرى مقلتي¹

عندما ينزف الوطن تتنازل الذات عن أي شيء مهما بلغت قيمته، كقيمة الهوى والحب عند الشاعر:

"إني تقيأت الهوى ...

وغدا سأنفث ما تبقى من رحيق الذكريات...

إني تقيأت الهوى ..

وغدا سأبصق ما تجرّع قلبي المغلوب

(آه) من رُضاب العاشقات..

اليوم طلقت الهوى طلقته

وغدا أطلق كل ما ملك الفؤاد

من الدموع .. من الجراح .. من الأنين .. من الحنين²

في هذا المشهد الحسي يقرب الشاعر تلك الصورة التجريدية للذة الهوى التي تتملكه، وحتى يتخلّى عنها أقنع نفسه، وحاول إقناع القارئ بإيهامه أنها شيء خبيث يسبب الغثيان يستحق قيئه ولفظه خارجا حتى يستريح الجسد وبالأحرى النفس والروح، وكل هذا من أجل الوطن.

وفي قمة الوفاء للوطن التي شكّلتها صورة الاستعارة يحاول الشاعر إيهامنا أنّ الدموع والجراح والأنين - وهي من منتجات الحزن - قد أصبحت لديه قيمة عالية تعيش معها فؤاده فأصبح متعلقًا بها، ولذلك يعلن طلاقها أيضا مع الهوى كفداء لأجل الوطن، وفي

¹. المصدر نفسه، ص51.

². المصدر السابق، ص70.

هذا انزياح دلالي يثير الدهشة ويكسر أفق التوقعات، وبهذا سجّل القارئ الضمني حضوره من خلال هذه الصورة الموحية التي تشكّلت عن طريق الاستعارة.

كما يمكن للاستعارة أن تحيل القارئ إلى سياقات دينية وتاريخية تحتاج منه رصيда معرفيا لمواجهة النصّ وفهمه، كما في قول الشاعر:

"أهاجر من مكّتي ..

أهاجر من مهبط الوحي والأنبياء

إلى يثرب الحبّ والخير والشعر والشعراء ...

ويعلن أنصار سرتا انتظارا

لهذي المواكب ..يا فرحتي.."¹

لقد شكّلت الاستعارة التصريحية صورة شعرية لتعلّق الشاعر بالمكان، فقد تمثّل موطنه الذي نشأ فيه وهاجر منه كـ"مكّة" موطن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - التي هاجر منها إلى "يثرب" التي احتضنته وأوته بأنصارها، وقد تمثّل الشاعر (سرتا) التي هاجر إليها كـ "يثرب"، وكلّ هذا ليعبر بإيحاء عن تعلّقه بالمكانين المهجور والمهاجر إليه.

لقد أوحى صورة الاستعارة بملخّص عن تجربة الشاعر الحزينة في هذا الديوان، هي تجربة أوجاع الإنسان المعاصر في علاقته بالقضايا الراهنة، قضايا الوطن والأمة...، وذلك في قصيدة "حديث الرّيح والصّفصاف" التي مثّلت فيها الطّبيعة مشهدا حواريا دراميا، ومنها:

"عبست تولّت والهوى يجتاحها شفقًا وقالت: كم أحبّك مشفقًا

فهواك في قلبي ينام مكرّما كالطّيف يبقى في ظلامي خافقًا

لكنّما ريح الزّمان تصدّني فألى اللقاء إلى اللقاء إلى اللّقا

¹. المصدر السابق، ص75.

ودّعتها والبين يهصر أضلعي ودموعنا تنساب نهرا دافقا

وذكرت عهدا للبراءة ... يومه فرش الغرام زرابيا ونمارقا

فاضت دموع الهجر مني حرقة وتطايرت شعل الضلوع تمزقا¹

إنّ هذا الحوار المشخّص للريح والصفصاف يجسّد صراعا دراميا بين الإنسان وواقعه المأزوم ووطنه المكلوم وأمّته المهزومة، وإنّ هذا التّشخيص الاستعاري الذي يوحي بهذه المعاني البعيدة هو الذي يعكس تصوّر الشاعر لقارئه الضّمني، كالقارئ "مالك بوذيبية" الذي استوقفه هذا المشهد الموحى لهذه القصيدة فخرج بهذه القراءة، في تقديمه لديوان الشاعر: "(أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار)، هي نفسها ملخّصة في أجمل قصائد المجموعة - بنظري - (حديث الريح والصفصاف)...، إنّ (يوسف وغليسي) هنا وهو يسقط أوجاعه كمواطن عربي أولا، وكشاعر جزائري شاب ثانيا، وإنما ينقل إلينا - بأمانة وصدق وبتفاعل أيضا - صوت الطبيعة في مقاومتها وإصرارها على البقاء، غير أنّ هذا الصّوت لا يصبح له معنى إن لم يرتبط بصوت الإنسان ذاته، إنّها ليست الرّيح - إذن - هي التي تحدّث الصفصافة، ولا حتّى هي الصفصافة التي تحدّث الرّيح، إنّما هو الشّاعر الذي يقف في وجه الزّمن ليحدّثنا عن أوجاعه الصّغرى والكبرى، أوجاعه الذاتية، وأوجاعه القومية الإسلامية والوطنية"².

لقد أدّى استخدام الشّاعر الفنّي والمبتكر للصّور البيانية (التشبيه والاستعارة) إلى تشكيل صور شعرية توحى بكثير من الدّلالات العميقة والإيحاءات الباطنية، ومن ورائها تسترّ القارئ الضّمني الذي تصوّره الشّاعر كمشارك فعّال يستجيب من خلال ما يثيره ويدهشه في النّص.

¹. المصدر السابق، ص60.

². المصدر نفسه، ص8، 9.

5 - التّشكيل بالرمز والقناع.

يُعتبر الرّمز أحد مكوّنات الصّورة الشّعريّة وسراً من أسرار حدائتها، فهو يمدّها باستراتيجيات تصويرية تغري القارئ من جهة، ومن جهة أخرى تعمل على استنزاهه وكسر أفق توقّعاته، أين يقوم باستحضار جميع خبراته وطاقاته القرائية ليحقّق الاندماج والتّفاعل مع النّص المقروء، وبهذه الصّورة التي يشكّلها الرّمز تجسّد علامة من علامات حضور القارئ الضّمني في النّص.

لقد تعدّدت الموارد الرّمزية للشّاعر في هذه المجموعة، بين دينية وصوفية وأدبية وأسطورية وطبيعية، ممّا جعل الصّورة الشّعريّة عنده ثريّة واسعة الأبعاد تستدعي قارئاً نموذجياً كفؤاً ذا خبرة قرائية وذخيرة معرفية ليستطيع فكّ شفرات نصوصه ليتحقّق له الالتحام مع عوالم النّصوص.

أ - الرّمز الديني.

يمثّل التّراث الديني سجلاً نصّياً وخلفية مرجعية انطلق منها الشّاعر في صياغة تجربته الشّعريّة المعاصرة، ومن الرّموز الدّينية المستحضرة عند الشّاعر نجد شخصية سيدنا أيوب عليه السلام، أين استدعاها في هذا الموقف الاغترابي قائلاً:

"أيوب سافر في دمي لكنني أتقيّاً الذّكري ولستُ بصابر

فالغربة السّوداء تنهش أضلعي وتصادر الورد الجميل بناظري"¹

إنّه مشهد مأساوي حضر فيه "سيدنا أيوب" رمزا للصّبر غائراً في أعماق الشّاعر، لكنّ شدّة المأساوية في هذا الموقف وسوداوية الغربة قد قضى على كلّ شيء جميل في ذات الشّاعر، إنّه تيار جارف غمر كلّ شيء فيها فلم تستطع بذلك صبراً ولا مقاومة.

¹. المصدر السابق، ص36.

ومن الرموز الدينية التي صنعت صورة شعرية ملحمية لتجربة الشاعر الحزينة، شخصية سبط رسول الله - صلى الله عليه وسلم -، سيدنا الحسين - رضي الله عنه -، فقد تمثل الشاعر في اغتياله غدرا في زمن الأمويين اغتiallyا للعروبة والوحدة والأخوة العربية والإسلامية، وهو المشهد الذي ظلّ يتكرّر عبر الزمن إلى يومنا الذي اغتيلت فيه أحلام الوحدة والقومية بالخيانة والعمالة والاغتيال وقمع الحرّيات وتهميش النخبة، يقول في قصيدة "العشق والموت في الزمن الحسيني":

"أبيكم آل الحسين تشيعا وتفجّعا.. وتشوقا وتذكرا
 ذكراكم موج يزلزل شاطئي ويهزّ قلبا بالعروبة خذرا
 العرب قد هجر الحسين دماءهم ودم الحسين إلى عروقي هاجرا
 بغدادي ودم الحسين فصيلتي بغدادي شهر الحسين ليثارا"¹

لقد شكّلت شخصية "الحسين - رضي الله عنه -" صورة شعرية رمزية أوحّت بعمق الجرح العربي الذي اغتيلت فيه أحلام القومية والوحدة بسبب الاستبداد وخنق الحرّيات واغتيال النخبة وتهميشها.

ب . الرمز الصوفي.

وفيه تحيل الصورة الشعرية إلى عوالم صوفية وجدانية، ومن رموزها في هذا الديوان:
 - شخصية "الحلاج": وقد تقدّم تمثّلها من طرف الشاعر في مبدأ الحلول والعشق الإلهي، وقد جاء هذا الرمز في قوله:

"لو كان دم الحلاج مدادا للشطحات الصوفية

لتخثر قبل بداية شطحاتي"²

¹. المصدر السابق، ص88.

². المصدر نفسه، ص92.

وهي إشارة إلى أنّ خطب الشاعر أعظم وإغراقه الوجداني في الصّوفية أعمق من صوفية الحلاج.

- شخصية "المرأة": لقد حضرت المرأة عند الشاعر كصورة مهيمنة على تجربته الشعريّة، مما يؤكد توجهه الصوفي الذي يعتبر الحبّ هو مفتاح ولوج أعماق الروح الإنسانية لاكتشاف أسرارها، إذن، فالمرأة تحضر عند الشاعر ليس ككائن محدد ومعين "يقف عند الخاصية الإنسانية والأنثوية للمرأة، وإنما يعتبرها مظهراً من مظاهر الجمال الإلهي، وشكلاً من أشكال السرّ الأنثوي في العالم، فتحضر المرأة باعتبارها شفرة توحد بين ما هو طبيعي وما هو روعي، بين الإلهي والإنساني"¹.

فالمرأة عند الشاعر معادل للحبّ الذي يحمله في رحلته الاغترابية الصوفية أثناء صراعه مع واقعه المأزوم.

- الخمرة: تحضر الخمرة رمزا صوفيا لتعبّر عن تأثير الحبّ في وجدان الشاعر الذي يشبه النشوة التي يجدها السكران بخمرة حقيقية، فالخمر عند الشاعر الصوفي "ليست الخمر الحسيّة، بل رمز يحملنا على التأويل الصادر عن كسر الحسيّات ...، فالسكر الصوفي غيبة وليس غشية، خمر معنوية، ترجع الرّوح إلى الاتحاد مع المحبوب"².

لنتأمل هذه الصّورة الشعريّة الرمزية في قصيدة "شطحات من وحي الفناء والتجلي"،

حيث يجمع فيها الشّاعر بين المرأة والخمرة جمعا صوفيا بديعا مدهشا:

"تساقينا الهوى ولهاً ووجدا فذابت مقلتاى ومقلتاها

سكارى قد فنينا نحتسي خمرة صوفية.. روعي فداها

رضاب في صحاري الروح يهمني ليروي جنّة فقدت شذاها

¹ أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص59.

² المرجع نفسه، ص65، 66.

جنان الرب انتصبت أمامي أرى رب الجنان ولا أراها

تغيب الروح في وهج التجلي وتبرق مثل شمس في ضحاها

أصوفية الهوى أهواك روحا تجلى الله فيها ... في هواها

وما حب الشفاه شغفن قلبي ولكن حب من خلق الشفاها¹

إنّ هذه الصورة الرمزية للمرأة والخمرة توحى بذلك الحب الإلهي الذي يتجلّى في روح هذه المرأة، فيمارس تأثيرا تسكر من خلاله الروح في نشوة تغادر من خلالها مدركات بدنها الحسية.

- رحلة الإسراء والمعراج: وقد تجسّدت صورة رمزية صوفية عند الشاعر في قصائد عديدة أبرزها "قصيدة "إسراء إلى معارج الله" التي يقول فيها:

"أنا المهاجر نحو الله في صلوا تي..رحمت أسأله كيما ينجيني

محجل غرة في جبهتي ظمئ وأحوض أحمد إن الظمأ يفنيني

يا نادل الحوض إني ها هنا ظمئ من كوثر الروح هات الخمر تسقيني

من كوثر الروح صب الخمر أودية تروي صحاري تروي الروح ترويني"²

إنّ الصورة الرمزية لرحلة الإسراء والمعراج توحى بتلك الهجرة التي تسلكها الروح من الجسد لتسبح في عالم الخيال والاعتراب النفسي، فاتخذ الشاعر "من تجربة المعراج النبوي نموذجا للمحاكاة والمحاكاة"³، فكثيرا ما يتحرى الشاعر الصوفي أساليب القص

¹. يوسف وغيلسي، أوجاع صفافة في مواسم الإعصار، ص99، 100.

². المصدر نفسه، ص83.

³. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص67.

وتمثّل مشاهد السيرة النبوية كرحلة الهجرة، ورحلة الإسراء والمعراج ليؤثّر في القارئ "فتثير في نفسه انفعالات متنوّعة كالخوف والأمن والحزن والفرح"¹.

ج . الرّمز الأدبي: وقد وظّف الشّاعر صوراً رمزية عديدة من التّراث الأدبي على غرار: "عنترة، وقيس وليلى"...، ومن الصّور الأكثر إثارة صورة "كافور الإخشيدي" في علاقته بالشاعر "المتنبي" الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بشعره:

"كافور يتبعني .. ويلحق بي

ليعتقل القصيد..

بغداد يا ربعا يطوحني

فأوغل في سراديب السّؤال:

هل في دمشق أو الرّياض أو الرّباط .. وشائج

لتعيد . بعد البعد . أحلام الوصال؟"²

إنّها صورة شعريّة رمزية توحى بالاستبداد الفكري الذي يمارس على حرّية الإبداع في العالم العربي اليوم، فأيّما قلم قال الحقيقة أو صدع بالحقّ إلّا اغتيل أو اعتقل كما اعتقل الشاعر "المتنبي" من لدن "كافور" بسبب طموحه اللامحدود.

د . الرّمز الأسطوري: لقد حضرت الأسطورة كرمز عند الشّاعر لتعمّق من أبعاد تجربته الشعريّة الموهلة في الوجدانية والمأساوية، وهي: "السندباد، طائر العنقاء، الدونكيشوت، وهيلانا"، هذه الأخيرة تعتبر بطلّة أسطورة باكستانية تجسّد الطّاقة الكامنة في أعماق العقيدة الإسلاميّة، كسلاح ميتافيزيقي لمواجهة كل التحدّيات، استحضرها الشّاعر كصورة رمزية لتمثّل مركز ثقل التّجربة في قصيدة "انتصار":

¹. المرجع السابق، ص73.

². يوسف وغيلسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص45، 46.

"أصارع موتي بلا قوة"

في سنين الهجير العجاف

وهذي السجائر بين يديّ تنتحر..

أصارع موتي كما زهرة

في صباها اعترها الجفاف

أناديك "هيلانا" إنني أنتظر..

ولستُ أمل انتظارا

أنادي وهذي السجائر بين يديّ تنتحر

أنادي متى تمطرين بدربي؟

متى تزهرين؟

متى تطلعين جهازا نهارا

متى يرتوي - منك يا كوثرى - قيط قلبي؟

لأحيا .. وكيفا غدا أنتصر..¹

تُعتبر "هيلانا" رمزا لقيمة إنسانية مفتقدة في ذات الشّاعر وهي "التّحدّي والصّمود"، حيث امتزجت هذه المرأة الأسطورية مع ذات الشّاعر في نوع من الوجد الصّوفي لتجسد رغبة هذه الدّات في التّغيير والثّورة والتّجاوز للواقع الذي أفناها وأفنى فيها هذه القيم، ولا شيء أفضل لدمل جراح الرّوح من هذا التّوحد والتّمازج لمواجهة أعاصير الحياة المدمرة.²

¹ المصدر السابق، ص 67.

² إن هذا التّوحد بين ذات الشّاعر و"هيلانا" يكشف عن ذلك التعالق الوطيد بين تجربته وتجربة مصطفى محمد الغماري الوجدانية الصّوفية، حيث توحدت ذاتهما مع أسطورة هيلانا لتجسيد قيما مفتقدة في هذه الذات، يُنظر: عبد القادر فيدوح، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص 193 - 195.

هـ . الرمز الطبيعي.

تُعتبر الطّبيعة عالما بريئا استقطب كثيرا من التجارب الشعريّة المعاصرة في صورها وأشكالها الفنيّة، وقد استند الشاعر "يوسف وغيلسي" في هذا الديوان إلى الرّمز الطبيعي ليشكل صورا شعريّة توحى بكثير من الدّلالات التي تخفي من ورائها قارئاً ضمّنيا يتصوّر الشاعر كمشارك لبناء معاني نصوصه.

يشكّل رمزا "الريّح والصفصاف" مركز الثقل للصّورة الرّمزيّة الطّبيعيّة في هذه التجربة، في حوار جدلي يكشف صراع الإنسان المير مع الواقع الأليم، وباختصار، فإنّ "الصفصافة" هي ذات الشاعر التي تنشّد الصّمود والمقاومة عبر الرّمن، أمّا "الريّح" فتتمثّل الحياة بكلّ أثقالها وأوزارها وآلامها وابتلاءاتها، ولذلك لا تخرج العناصر الرّمزيّة الطّبيعيّة عن هذين المجالين الشّاملين.

تعبّر "الصفصافة" عن قيم إيجابيّة مفقّدة في ذات الشّاعر كالأمل والصّمود والتّحدّي...، وكلّ ما يعيد للروح سكينتها، فتتوالد العناصر الطّبيعيّة الأخرى لترمز إلى هذه القيم، كالزّهر والورد والزّنايق والأقحوان والطيّر والكروان والفجر والشّمس والصّيف... لتعيّن "الصفصافة" على تشكيل صورة شعريّة توحى بكلّ ما تنشده ذات الشّاعر في العالم المتخيّل من مثل عليا لم تستطع تحقيقها في واقعها الميرير.

وتعبّر "الريّح" رمزيا عن أعباء الحياة وآلامها وأوجاعها...، وكلّ ما يزعزع ذات الشاعر، ولا تقفأ هذه الرّيح أن تستدعي العناصر الطّبيعيّة المدمّرة الأخرى كالإعصار والبركان والغيم والبحر والغمام والليل والشوك والقتاد والشّتاء...، لتشكل جيشا مهمّته زعزعة الاستقرار وقتل كل ما هو جميل في ذات الشّاعر.

إنه صراع درامي تجسده عناصر الطبيعة في طاقاتها التصويرية الرّامزة، ولا يلبث أن يستبد بالقارئ فيأخذه إلى عالم يشي سحرية وإدهاشا وإثارة، فينفعل معه حزنا وفرحا، يأسا وأملا، جفاء وشوقا...، ومن نماذج هذه الصور التي أضفت على المشهد الشعري ديناميكية، ما ورد في قصيدة "عائد من مدن الصّقيع" ، أين تتشد فيها الدّات الأمل كخلاص من العذاب الذي طال أمده، وقد تمثّلته فجرا ينبج بعد انقضاء ليل دامس وطويل:

"فجر قضينا العمر ننشده معا آه من الفجر البعيد سراب"¹

وتقف الهموم والأحزان حائلا بين هذه الدّات وأملها المنشود لتتشكّل غيما من فوقه سحب:

"وهمونا كالغيمة تسمو في العلا فيتجرم الغيم الكثيف سحب"²

إنّ غيم الهموم الذي حال بين ذات الشاعر وآماله قد شكّلته تلك الدّموع في تراكماتها عبر الزّمن، غير أنّ هذا الغيم يمكن أن يتحوّل إلى غيث نافع تزهر من خلاله الآمال والأشواق مرّة أخرى، كما يزهر الصفصاف واللبّاب:

"آه لذا نبكي على ظل الصّبا ظلل بأرزاء الزّمان مُذاب

دمعي ودمعك غيمتان ومنهما سيزهر الصّفصاف واللبّاب"³

هكذا شكّل الرّمز بمختلف أنواعه صورا شعرية موحية تخفي من ورائها قارئاً ضمنيا يتصوّره الشاعر ليتفاعل مع مشاهدته التأثيرية التي تغويه بالمشاركة والتّمائل والاندماج مع العالم النّصي، فيتحقّق المعنى كأثر محسوس من خلال انفعالاته المستمرة خلال أطوار القراءة.

¹. يوسف وغيلسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص23.

². المصدر نفسه، ص23.

³. المصدر نفسه، ص23.

6- التشكيل بالقصة.

قد تتشكل الصورة الشعرية عن طريق الحكاية، حيث يهدف من خلالها الشاعر نقل حالة وجدانية معينة قصد التأثير في المتلقي، ويعتبر التراث الديني المنبع الصافي الذي يغترف منه الشاعر موارد مائه الشعري، حيث عمد إلى استحضار العديد من القصص الديني الذي يستدرج المتلقي، ومنه: قصة "سيدنا يوسف عليه السلام مع أبيه يعقوب عليه السلام وامرأة العزيز زليخة" التي سجلها القرآن الكريم، ونجد هذا التوظيف في قصيدة "انا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة"، ومنها:

"إنني /يوسف/.. قادم أتأبط عار العزيز وذكري أبي..

قادم والخطيئة تصهل في الروح ..تغتالني..

قادم من سعيير (الخروب) إلى زمزم (الصالحين)

لكي أتطهر من كيد (زليخة)...

قادم من أقاصي المدينة

فاحضنيني أيا بسكرة"¹

لقد استثمر الشاعر في قصة سيدنا يوسف عليه السلام وما مرّ به من ابتلاءات لينقل حالة ذاته التي تتقلب في الأوجاع والهموم، فاتخذ من مدينة "بسكرة" مهجرا حاضنا يأويه ويظهره من هذه الابتلاءات التي أثقلت روحه.

ومن التوظيفات البارعة التي تخدم هذا التوجه الصوفي لدى الشاعر، قصة هجرة رسول الله - صلى الله عليه وسلم - بعد ما آذاه قومه إلى يثرب فأواه الأنصار (الأوس

¹. المصدر السابق، ص94.

والخزرج)، واستضافه الصّحابي الجليل أبو أيّوب الأنصاري - رضي الله عنه - في بيته،

غير أنّ توظيف الشّاعر لهذه القصة توظيف فنّي مغاير كسر به أفق التوقّعات كما يلي:

"أنا الرّاحل - اليوم - نحو مقام (النبي) على ناقة غير مأمورة

لأحدّته عن هموم الرّحيل، وعن "خزرجيّ"

تدثّر باسم (أبي أيّوب) أبي أن يريح

عنائي وناقتي المتعبة...¹

لقد تقنّع الشّاعر بقناع المهاجر إلى (يثرب) عند هجرته إلى (سرتا)، إلّا أنّه لم يلق

الترّحيب من أهلها كما وجده النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - من أهل يثرب ومن أبي

أيّوب، ليشير بذلك إلى ذلك الجفاء الذي لقيه من أهل (سرتا) بأسلوب فنّي، وبصورة شعرية

عميقة الدلالة يقف معها القارئ موقف اندهاش وانبهار.

إنّ إدراك الشّاعر لدور التّشكيل القصصي في استحضار القارئ وإثارته، جعله يأتي

بإحدى قصائده (آه يا وطن الأوطان) في شكل ومضة قصصية خلابة ومؤثرة، كما يلي:

"في وطني ،،

في وطن الأوطان

في فضاء حقول القمح

تشاجر عصفوران...

سقطا..

سقطا بأمان،،

سقطا في أمان..

¹. المصدر السّابق، ص77.

لا غالب .. لا مغلوب

والضحية سنبلتان

آه يا وطن الأوطان...¹

إنها صورة شعرية قصصية لخصت بإيحاءاتها جراح الوطن الجزائر في أزمته التسعينية خلال العشرية الحمراء، حيث مشاهد الدمار والإرهاب والموت والافتتال والحرب في كل مكان، إلا أن الضحية الكبرى هي الشعب البسيط البريء الذي لا ناقة له ولا جمل في هذه الحرب، فدفع أرواحا باهضة نفيسة من أبنائه البررة، وكل هذه المعاني قد أوحى بها الصورة القصصية التي مثلت مشاهدتها عناصر الطبيعة، حيث عصفوران اقتتلا وتناوشا، لكن بدل أن يذهب أحدهما ضحية هذا الاقتتال، ذهبت سنبلتان بريئتان لا حول لهما ولا قوة، وفي هذا قمة الإثارة والإدهاش.

وكخلاصة لما سبق، فإن علامات القارئ الضمني عند الشاعر في هذه المجموعة تمثلت في تلك البنى النصية المؤثرة والموحية بمعان ودلالات عميقة تدهش القارئ وتكسر أفق توقعاته ومن ثم تستدعي استجابته وتفاعله، وبهذه الاستجابة والتفاعل تحقق المعاني النصية.

¹. المصدر السابق، ص 80.

المبحث الثالث: تقنية الفراغات.

إنّ مفهوم الفراغات (الفجوات أو البياضات...) هو تقنية تُظهر تأثر "إيزر" بأستاذه "رومان إنجاردن" في آليته النقدية "مواقع اللاتحديد"، وقد سبقت الإشارة في المبحث النظري الأول إلى أوجه الاختلاف في تطبيق المفهومين عندهما.

إنّ مبدع النص يتّبع استراتيجيات عديدة لإثارة واستدراج القارئ، منها "الفراغات" التي تعتبر مفهوما مهماً يوضّح العلاقة التّواصلية بين النص والقارئ، "وهي تشير إلى أنّ العلاقات المختلفة للنص يجب توصيلها ولو لم يذكر النص ذلك، فهي مفاصل خفية للنص"¹، لأنّ هذا الخفاء والغموض هو الذي يثير توتّر القارئ ويحرّضه على المشاركة والاستجابة لكشف هذا الغموض وإجلاء الخفاء فيملاً بذلك الفراغ، ويتحقّق التواصل في الأخير.

إنّ، "فالتواصل في الأدب هو عملية لا يحركها ولا ينظّمها سنن معطى، بل تفاعل مقيد وموسّع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني، بين الكشف والإخفاء، إنّ ما هو خفي يحثّ القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل يكون مراقباً أيضاً بما هو مكشوف، ويتغيّر ما هو صريح بدوره عندما يبرز إلى الضّوء"²، فالخفاء واللاتحديد يتجسّد في النص من خلال تلك الأجزاء المبهمة في النص فتثير تساؤلات مستمرة عند المتلقي، لأنّ هدف الفنّ ليس "إثارة اللذّة وخلق المتعة عند المتلقي فقط، بل هي إثارة أسئلة لديه تستدعي إجابات

¹. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص188.

². فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد الحمداني، الجبالي الكدية، ص100.

ستضاف إلى العمل الإبداعي"¹، وباختصار، يتيح ملء الفراغ وتحديد غير المحدد فرصة المشاركة في عملية بناء المعنى، لتصبح القراءة النقدية بذلك إبداعاً للإبداع.

إنّ الشاعر "يوسف وغليسي" في ديوانه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، من الشعراء الذين يضعون في مخيلتهم مشاركة القارئ كضرورة ملحة لتحقيق فعل البناء في الفنّ الإبداعي، وذلك بعدم التصريح والبوح بكلّ شيء، وعدم تحديد كلّ شيء، بل يترك في صفحاته الإبداعية فضاء لهذه المشاركة المنشودة للذات المتلقية، هذا الفضاء متمثل في تقنية الفراغات التي يتوجب ملؤها استحضار السجلات النصية، إضافة إلى الخبرة القرائية (أفق التوقعات)، ليتحقّق الاتصال الأدبي.

تمثل الفراغات "حلقة مفقودة" في السلسلة العامة التي تحقّق الاتساق والانسجام بين البنى النصية، هذه الحلقة التي تثير في القارئ الشعور بالنقص والتوتر والتساؤل، ومن ثمّ، فالبحث عن مواطن الفراغ في نصوص هذه المجموعة يقتضي البحث عن كلّ ما يثير هذا الشعور بالنقص والتوتر والتساؤلات في بنى النصّ ودواله التشكيلية واللغوية، الدّاخلية منها والخارجية، ومن هذه الدوال والبنى:

أولاً: الصّورة.

لقد استثمرت القصيدة المعاصرة في كلّ ما من شأنه أن يصنع حداثتها، فاستثمرت في عناصر الفنون الدرامية فانفتحت تستخدم تقنياتها، لتتوجه إلى الفنون التشكيلية التي تُعنى بالصّورة والخطوط والألوان فاستفادت من هذه الأدوات الفنية التي تغري الإدراك البصري لدى القارئ وتستدرجه، وفي الوقت نفسه تثير عنده تساؤلات حول علاقتها بالاستخدام الشعري، وهي التساؤلات التي تزيد من توتره لما تستدعيه من إجابات شافية، وإنّ

¹. عبد الرحمان تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص368.

إثارة هذه التساؤلات هو الهدف للمبدع من ترك فراغات في نصوصه عن طريق مثل هذه الأدوات الفنية التشكيلية.

ولذلك أصبحت القصيدة المعاصرة تستثير أول ما تستثيره في القارئ هو إدراكه البصري من خلال تلك الرسومات والأشكال والصور التي توظفها، وهذا ما ينطبق على مجموعة "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، التي تتميز بهذه الأدوات الفنية ليس على غلاف الديوان الخارجي فحسب، بل تتقدم كل قصيدة من قصائد هذا الديوان تقريبا.

من أهم الأدوات التشكيلية التي وظيفها الشاعر في قصائد هذا الديوان، "الصورة التشكيلية" القائمة على الخطوط والألوان والأشكال، فـ "نتيجة تطوّر وسائل الطباعة وتنامي الوعي بقيمة العتبات وأهمية استثمار التقنيات الحديثة في التواصل والتعبير أصبح الكتاب والناشرون يستغلون تقنية التعبير بالصورة"¹، لأنّ الصّورة في النصّ الإبداعي الحديث لها مداخلها ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتدليل، إنّها نصّ، وككل النصوص تتحدّد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكيات أو كائنات في أوضاع متنوعة"²، وما دامت الصّورة بهذا الشكل نصّا يحمل دلالات معينة، فإنّها تتضافر وتتكامل مع العتبات النصية الأخرى "وتدعمها في إثارة القارئ الجمهور المستهدف، واستجلاب نظره، وتعمل في الوقت نفسه على جرّه إلى الأسئلة التي تطرحها"³ كخطوة أولى للاتّصال والمشاركة والبحث عن إجاباتها حتّى يتخلّص من ذلك التوتر والقلق الذي تخلفه هذه التساؤلات، وما دامت الصّورة تطرح أسئلة لدى القارئ فهي تمثل فراغا يقتضي الملء وموقعا غير محدّد يقتضي التحديد، حتى ينكشف الغموض ويبدأ الاتّصال.

¹. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص70.

². سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2006، ص31.

³. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص70.

على أنّ البحث عن إجابات الأسئلة التي تخلفها الصورة/الفراغ يقتضي استحضار الخبرة القرائية والسجلات النصّية، لأنّ الفضاء الصوري "يستدعي مرجعية في موقع المتلقي"¹.

إنّ الملاحظة الأولية للصورة البصرية للرّسومات في هذه المجموعة الشعريّة هي أنّها مخطوطة ومرسومة بخطّ اليد عن طريق الفنّانين: "معاشو قرور وفضيلة الفاروق"، وحتىّ الخطوط الكتابية هي بالخطّ نفسه حيث شارك فيها الشّاعر بمعية الفنّان "معاشو قرور"، مما يؤكد تمسك الشّاعر بالأصالة والتراث على الرغم من قوة رياح التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة المغربيّة، وكأنّه الوقوف والصّمود في وجه الزّمن كما وقفت صفصافته في وجه الرّياح.

ومن الصور المثيرة في نصوص هذا الديوان، هي صورة الغلاف الخارجي التي حملت عنوان الديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، كما تظهر في الشكل 1.

¹. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 242.



- الشكل 1 -

تتضح الخطوط الدلالية لهذه الصورة عند ملاحظة المجال الزمني الذي ألفت فيه قصائد هذه المجموعة الشعرية وهي بين (1989 - 1994)، وهنا نستدعي السجل التاريخي لهذه الفترة الذي يحيلنا إلى بداية الأزمة الجزائرية وإلى عنفوانها حيث مشاهد الإرهاب والدمار والموت...، ما يجعلنا نعرف سبب تلبّد معظم أجزاء هذه الصورة بالسواد

الطّاعِي على البياض الَّذِي لا يظهر إلّا على استحياء ليمثّل تلك الفسحة الضّيقة التي تحوي
أمل الشاعر، وهو السّجّل الذي تحيل إليه بنية "مواسم الإعصار" من العنوان كما سبق.

إنّ استحضار سجّل الطّبيعة كذلك الذي تمثّل مرجعا لأغلب قصائد هذه المجموعة،
وقد هيمنت عناصرها على هذه الصّورة فتتمثّل للرّائي عناصر الإعصار مجسّدة في الرّيح
وهي تعصف بكلّ شيء، وكذلك الغيوم وقد حجبت أنوار الشّمس في جوّ يشي بقساوة الرّمن
وحدة أوجاعه، وبين هذه العناصر المدمّرة تقف شجرة الصّفصاف وحيدة شامخة لتقاوم الرّمن
وقد أُحيط بها من كل جانب، إنّها الذات الشّاعرة وقد ألّمت بها الأوجاع والمصائب تعلن
وحدتها وعزلتها أو بالأحرى غربتها الموحشة دون رفيق أو أنيس، لكنّ السّؤال/الفرغ الذي
تنيره صورة هذه الشّجرة هو: لماذا تمثّلت في شكل امرأة غير واضحة المعالم والملاح
مستقبلة بوجهها غيوم السماء رافعة بيدها عاليا تلوي الرياح بشعرها ذات اليمين؟.

والجواب يكمن في المرجعية الصّوفية للذات الشّاعرة التي وإن استبدّ بوجدانها الحزن
والوجع، فهي مستمسكة بالحبّ في هالتها الصّوفية تمثل المرأة قمة تجلياته، حيث شفاء الروح
من جراحها أين تفارق مدركات بدنّها الحسيّة، ولم تتّضح ملامح المرأة لأنّها ليست مقصودة
كأنثى معينة بل هي رمز صوفي وظّفه الشاعر كأيقونة لهذا الحبّ.

إنّ هذه الصورة التشكيلية بدلالاتها العميقة قد أعادها الشاعر أيقونة لقصيدته "حديث
الرّيح والصفصاف" التي تمثّل خلاصة تجربة الأوجاع في هذا الديوان كما سبق، ومما قال
فيها ويعكس بعض دلالات الصورة:

"ما كنتُ إلا ناسكا حسب الهوى حبلا برّبّه موصلا، فتسلّقا

فإذا به صفصافة، بغصونها عصف الرّمان مغربا ومشرقا

وبرغم إعمار الزّمان .. برغمه صفصافتي ستظلّ حلما مورقا¹

وفي قصيدة "تراتيل حزينّة من وحي الغربة" تتجسّد الذات الشاعرة في صورة تلك

الشّجرة التي أسقطت عنها أوراق جمالها، وفي ذلك الشّخص الوحيد بقربها وقد تلبّد بسواد

الأحزان، كما توحى بذلك صورة الشكل 2.



- الشكل 2 -

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 62.

لكن، لماذا لم يتكى هذا الشخص على جذع الشجرة ليريح جسده المنهوك وتستريح نفسه من بعض عناء الغربة، غير أن الشجرة تأبى ذلك وقد أسقطت أوراق جمالها، وكأن كل شيء تخلى عن هذه الذات المفجوعة، و هي بدورها تخلت عن كل شيء:

"أنا عاشق وشوارع العشاق تنكرني

متفرد بالليل، والكروان يعرفني

متدين، والله يشهد لي...

لكنني متناقل

متشرد.. متسكع.. متسائل...

أنا مبحر في يم أحزاني...

وهذا اللغز أشرعتي...

متسائل في حيرة،

والصمت أجوبتي...¹

وفي قصيدة "تأملات صوفية في عمق عينيك" يظهر الحب الصوفي الذي ظلّ

الشاعر متعلقًا به زادا لرحلة اغترابه من أحزانه، وهي ما تشي به صورة الشكل 3 للقصيدة.

يجيب البياض الذي أشرقته به عينا امرأة في الصورة عن سؤال هيمنة السواد في

سماة الصورة الذي يمثّل طغيان الأوجاع والأحزان على كلّ ما يتعلّق بالذات الشاعرة، وهو

أنّ الأمل يتجلّى في حبّ ذائب في عيني هذه المرأة حيث تتمثلها وسيطا لارتحال الروح إلى

الحبّ الإلهي، وفي ظهور العينين وهما تلوان السواد وتحيط بهما الكواكب لهو التمثّل لهما

رحلة صوفية كرحلة الإسراء والمعراج:

¹. المصدر السابق، ص33.

"أهوى الهوى فيك، في عينيكِ أعلنه: أهواك أهواهما.. أهواه أهواه

قد أرى - الآن - بي من مقلتيك إلى معارج الروح كي ألقاك رباه"¹



- 57 -

- الشكل 3 -

¹. المصدر السابق، ص 58.

ويشكّل جرح الذات جرحا صغيرا مقارنة بجرح الوطن كما في صورة قصيدة "آه يا وطن

الأوطان" التي توضحها صورة الشكل 4.



تعبّر الصورة عن جرح الوطن إبان العشرية الحمراء، أين تمثلت فيها القصيدة ومضة قصصية وقعت أحداثها في وطن الجزائر ممثلاً في خارطته التي احتوت أسطر القصيدة ليدل على أسبقية هواجس الوطن على هواجس الذات.



- 40 -

- الشكل 5 -

تشير الصورة في الشكل 5 لقصيدة "تراجيديات الزمن البغدادي" إلى عودة الشاعر إلى تاريخ بغداد زمن الدولة العباسية، زمن إشراق الحضارة العربية الإسلامية، حيث انعكست في الصورة على أشكال هندسية تحيل إلى النمط العمراني والزخرفة الإسلامية لتلك الحقبة

من التاريخ، فيسقط الشاعر فضاء صورة هذا التاريخ المشرق على فضاء القصيدة الذي يحكي زمن ضعف الأمة اليوم وانهزامها وانتكاساتها المتكررة، فاستحضر الشاعر صورة الماضي ليمحو صورة الحاضر أو على الأقل يجد بعض السلوى والعزاء لواقع الأمة المأساوي اليوم.

"تئنّ ذكراكم في القلب توجعني أصيح من وجعي: واعزّ ماضيينا

قد عثّش اليوم في أرجاء دمنتنا يا حادي العرب إنّ القدس تغتصب

تساجم الدّمع من عينيك يا نجف بغداد نائمة قد مضّها التعب"¹

وفي قصيدة "أنا وزليخة وموسم الهجرة إلى بسكرة" تتحد ذات الشاعر مع زليخة

في سياق ديني يرجع بنا إلى فتنة الهوى والعشق ليتمثل بها قصّة حب بينه وبين مدينة

بسكرة، كما في صورة الشّكل 6.

لقد تمثلت هذه المدينة امرأة جميلة متلوّنة ببياض الأمل والخلاص (وهما قيمتان

مفقودتان عند الشّاعر)، وقد تركّزت في شرق خارطة الجزائر إشارة إلى موقع المدينة من

هذا البلد، هذه الخارطة التي تلبّدت في وجهها المتبقي من خلف المرأة/بسكرة بالسّواد، سواد

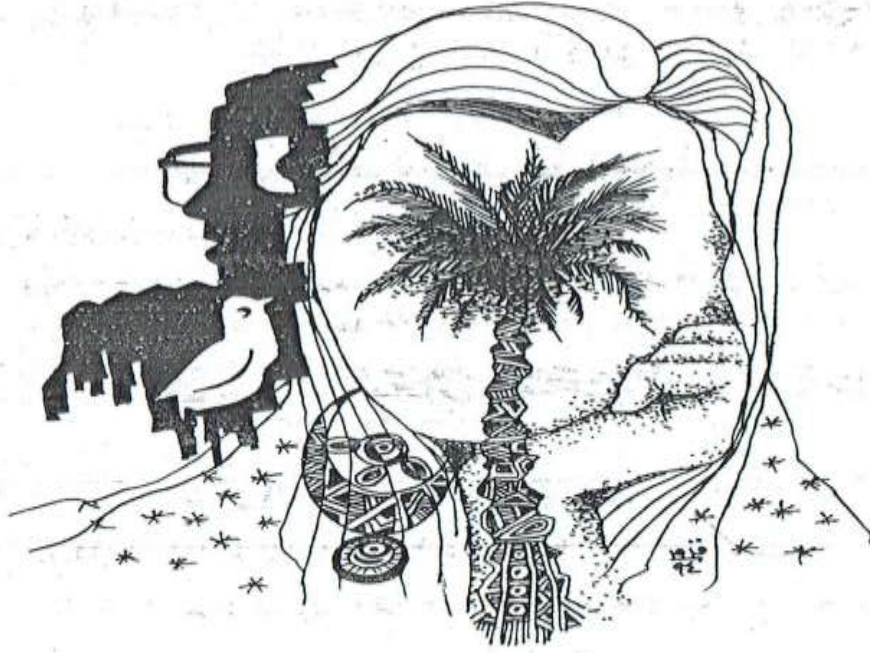
الحزن والألم، وإنّ المرّكز في هذا الوجه المتبقي من خارطة الجزائر يلاحظ ملامح شخص

ولا يمكن إلّا أن يكون انعكاسا لذات الشاعر المتوجعة وهي ترجو الأمل والخلاص في

مدينتها البيضاء المعشوقة عشق أنثى ساحرة الجمال.

¹. المصدر السابق، ص 41 و 42.

البيئة والتراث والمسرح الشعبي في السودان



- 92 -

- الشكل 6 -

ثانيا: التشكيل الكتابي.

تثير طريقة كتابة بعض الأبيات والأسطر تساؤلات ينشأ منها الغموض والفراغ واللاتحديد، كما في قصيدة "وقفه على دمنة الحب المؤود" التي كسر فيها البيت الثامن منها الطريقة المألوفة (الطريقة الأفقية) لكتابة الأبيات كما تظهره صورة الشكل 7.



- الشكل 7 -

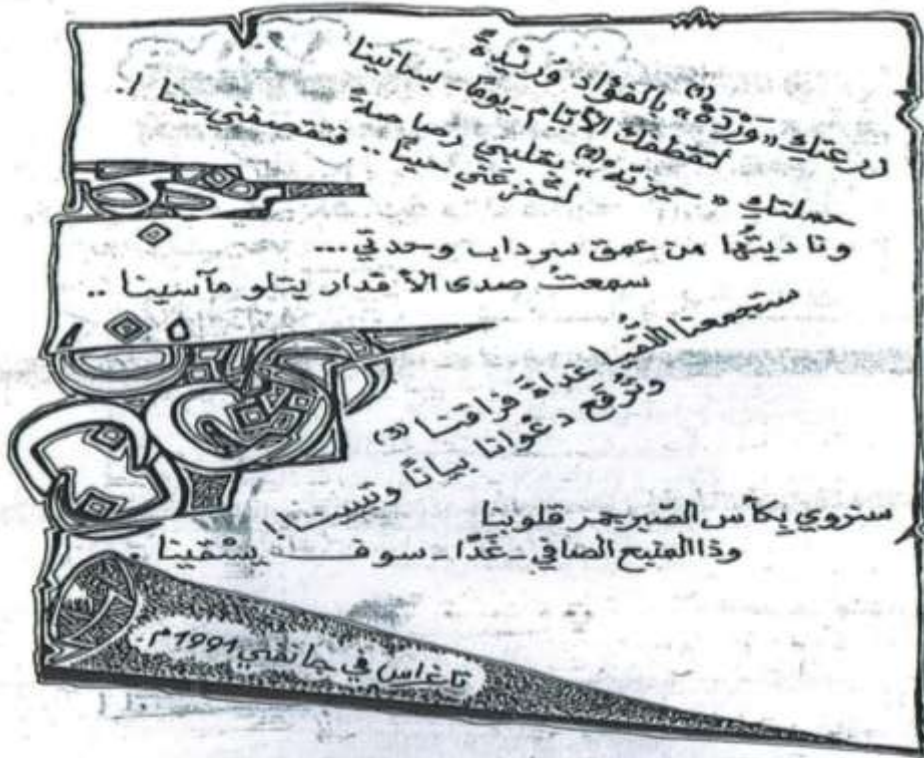
ولا يمكن أن تفسر هذه الطريقة الخارقة لأفق التوقع الكتابي إلا بحالة الانفعال التي وصلت قمة تأثيرها فانفجرت وانفجرت معها منابع الحزن عند حضور الذكريات القاتلة التي تذكر الشاعر بالماضي الأليم، وبذلك يتجه الفؤاد إلى القمة ليفيض بهذه الأحزان ويتجه معه شكل البيت علواً ليشكل سحاباً تتدفق منه دموع الشاعر.

وفي قصيدة "تشيج الوداع" يلاحظ القارئ والرأي كيف بدأت أبياتها بطريقة مألوفة ثم تبدأ في التشطّي والتناثر بتناثر أحزان الشاعر في ذكرياته وماضيه فخلفت فيه شعوراً بالذلة تارة وشعوراً بالألم تارة أخرى.

"صقيع من الأحزان لفّ جوانحي تناثر في ذكرياتي سمّاً وغسلينا"¹

وعند نهاية هذا البيت العاشر تبدأ الأبيات في التناثر علواً (البيت 11، 12)، واستواء (البيت 13)، وانكساراً وانحداراً (البيت 14)، ثم استواء مرة أخرى (البيت 15)، وهي تعكس حالة التلاشي والاستقرار والاضطراب الذي تعيشه هذه الذات الشاعرة الغارقة في أحزانها، وكلّ هذا توحى به صورة الشكل 8.

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 28.



- هوامش:** (1) وردة الهادي: إحدى شخصيات (الأرواح المتمردة) لـجبران خليل جبران - (2) حيزية: القصة الشعبية الجزائرية المعروفة - (3) إشارة إلى الحديث الشريف: «المرء مع من أحببت»

ثالثاً: الشَّكل الشعري.

تراوح الشَّكل الشعري عند الشَّاعر في هذه المجموعة بين الشَّكل العمودي والشَّكل الحر وشكل قصيدة الومضة، في صورة تجريبية تدلّ على استيعاب الشَّاعر للتَّجربة الشعريّة الحداثيّة المعاصرة في كلّ أشكالها الشعريّة. غير أنّ الفراغ واللاتّحديد ينطلق من ذلك المزج بين الشَّكل العمودي والحرّ في قصيدة واحدة بما يتناسب مع الحالة النفسيّة والوجدانيّة المتقلّبة والمضطربة، ففي قصيدة "تراتيل حزينة من وحي الغربة"، أين بدأ المقطع الأول المعنون بـ"مدخل الغربة" بداية تشبه المطالع والمقدمات الغزليّة التي تمتد بجذورها إلى التراث الشعري العربي القديم، هذا التراث الذي يحتفي بعمود الشعر والتّصريح في البيت الأول، فجاءت أبيات هذا المقطع بشكل عمودي، ومما قال فيه هذا البيت الأول:

"إني أتيتك يا سمراء ظمّانا لأشرب الشعر من عينيك وديانا"¹

بعد نوع من الهدوء والزّتابيّة الذي ساد هذا المقطع الاستهلاكي تبدأ هواجس الذات في إحداث الاضطراب واللاّاستقرار فجاءت المقاطع الموالية معنونة بـ: (غربة وتعّب)، (موت وحيّة)، (تساؤل وحنين)، إنّها الهواجس التي تعكس رؤية الشَّاعر المعاصر وقضاياها الغائصة في أعماق الذات والوجدان، وبذلك يتغيّر الشَّكل بتغيّر الرّؤية والحالة النفسيّة من الشَّكل العمودي إلى الشَّكل الحداثي الحرّ، ففي مقطع "غربة وتعّب" يقول:

"ألم يشبّ بمهجتي،،

دمع يعانق مقلتي،،

وأنا غريب كاغتراب الدين في هذي المدينة.."¹

¹. المصدر السّابق، ص31.

رابعاً: نقاط الاسترسال (البياض)(...).

وتُعتبر من علامات الترقيم التي تشكّل فضاء إيقاعيا للنص الشعري المعاصر لما لها من أثر في النبر الكلامي، ولذلك تُعدّ سمة من السمات الحداثيّة للقصيدة المعاصرة، لأنّ "وجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصّية التي تلحق الحداثة الشعريّة في مختلف متونها وبنياتها النصّية"².

وعلامات الترقيم دوالّ كالدوالّ النصّية الأخرى تتفاعل معها لتؤدّي دلالة معينة للخطاب الشعري، "فهي شاهدة على أنّنا نتكلّم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا وبيدنا وجسدنا كله"³، وبهذه الدلالة فإنّ نقاط الاسترسال كعلامات ترقيم "لا يمكن منحها أي صفة إلاّ صفة تنفّس الشاعر"⁴، أي أنّها تمثّل فضاء نغميا يفضي إليه الشّاعر بمكونات لا يصرّح بها عن طريق الكلمات، فهي أمين سرّه الوجداني، وبعدم بوحها ينشأ عن طريق استخدامها الغموض واللاتحديد والفراغ الذي يثير التساؤل لدى القارئ حول ماذا يريد الشّاعر أن يقول من وراء هذه العلامات الصامتة؟.

في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" شكّلت نقاط الاسترسال (...)، علامة مميّزة تشمل جميع قصائد الشّاعر في هذا الديوان، ممّا يدلّ على وعيه الحداثي للخطاب الشعري المعاصر من جهة، ومن جهة أخرى تدلّ على وعيه بدورها الدلالي في إثارة القارئ واستغزاه وتحريضه على المشاركة في البناء الفنّي لنصه.

¹ المصدر السابق، ص32.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص123.

³ نقلا عن: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، المرجع نفسه، ج3، ص123.

⁴ عبد الرحمان تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص359.

وباستحضارنا للسجلات النصية السابقة وخبرتنا القرائية (أفق التوقعات)، سنحاول ملء بعض الفراغات التي تخلفها هذه الدوال، محاولين استنتاج صمتها وإجلاء خفائها وتحديد ما لم يحدده الشاعر فيها علّ ذلك يسكّن بعض التوتّر الذي اعترانا من خلالها. قد يترك الشاعر الفراغ بهذه العلامات في وسط الأبيات والأسطر، وقد يتركه في نهايتها، فمن نماذج وسط الأبيات والأسطر قوله في قصيدة "حديث لريح والصفصاف" ذات الشكل العمودي:

"وحددي بلا روح تهدد دمعني دمعني تشلشل..كالغدير ترققا
وصل وهجر بالفؤاد تعاقبا جرحا هنا وهناك جرحا أورقا
أصحو على شمس، فتحجبها غيوم الدهر .. أبقى خائبا مغورقا
وتلوح في أفقي المعتّم ومضة فأظنّ أرقبها .. بها متعلّقا"¹

إنّ الوحدة القاتلة تفتك بذات الشاعر فتهمي دموعها مناسبة، بل غزارا كشلال أو غدير ماء، لكن لماذا يترك الشاعر الفراغ بعد الدموع المنهمرة وقد كرّرها مرتين؟، والجواب، أنّ هذه الذات لا تجد السلوى والعزاء إلّا في دموعها قتبقي مكرّرة إيّاها في وجدانها دون تصريح، إنّها الدموع التي لا تريد هذه الذات أن تتوقّف إلا بتوقّف مأساتها.

وبعد تقلّب هذه الذات بين جراحها وصلا وهجرا، هاهي تصحو على حين غرّة على شمس أمل لينير دياجير الظلمات التي تسكنها، إلّا أنّ غيوم الأحزان سرعان ما تعيد هذا الظلام مرّة أخرى، فتتجبج هذه الشمس، وكأنّه قد فُدر لهذه الذات ألا تبقى إلّا خائبة محزونة غارقة في دموعها.

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 61.

وبين الفينة والأخرى يأتيها الأمل ومضة تضيء مرةً وتتطفئ أخرى وسط قطع من
ليله المظلم المعتم أحزانا وأوجاعا، ولذلك تظلّ تتقلب في شوق ترقباً لبزوغ هذا الأمل من
جديد.

ومن نماذج هذا الفراغ في نقاط الاسترسال في نهاية البيت أو السطر، هذا المقطع
من قصيدة "طلاق":

"ما عدت أقرأ في عيون حبيبتني سور الهيام ..

ما عدت أنهل من عيون حبيبتني عسل الرؤى ..

فعليك يا محبوبتي ..

وعلى الصباية والغرام ..

وعلى التتيم في الظلام

وعلى التسكع والتشرد والطواف

ببيت حبك الحرام

تحية وسلام!..."¹

باستحضار السجلّ النصّي للقصيدة التي تحكي آلام الوطن والأمة تحت وطأة
الضعف والانكسار والدمار والإرهاب، ولأجل ذلك طلّقت ذات الشاعر أثنى ما تملك، إنّه
الهُوى والعشق الذي يعتبر عزاءها ومنتفّسها، طلّفته لتبكي الوطن والأمة وترزح معهما في
آلامهما وأوجاعهما، وعليه، لا يكون ملء الفراغ في آخر سطر إلاّ بعهد الشاعر على
نفسه أن لا هوى ولا عشق والوطن والأمة ينزفان، إذ لا جرح يعلو فوق جرحهما.

¹. المصدر السابق، ص73.

وتتفاعل علامات الترقيم الأخرى كالفاصلة وعلامات التعجب والاستفهام مع نقاط الاسترسال لتزيد من عمق تجربة الحزن والقلق والحيرة التي تعمّ قصائد هذا الديوان، لتشكل نصًا عميقًا لا يفصح بالكلمات، يتبنّى مقولة "رُبَّ إشارة أبلغ من عبارة"، كما في هذا المقطع من قصيدة "فجیعة اللقاء":

"جرح یجدّد جرحی..

وروح تغازل روحی..

فمن لی بروح لتمتصّ ذی الروح من روحی؟!...

غریب علی شرفات المدینة

أجتّر عهدا تلیدا..

وحید علی ربوة الماضي،،

وحید،، أنوح علی دمنة الذکریات وحیدا..

وأذکر یوم التقینا..

ویوم بعطر الزّمان انتشینا..

بدفاء المكان احتمینا..

ومن نبع قیس ولیلی ارتوینا..

وقفنا دقیقة موت علی رسم ماضینا

وآتینا!..

وكم ذا بکینا!...¹

¹. المصدر السابق، ص38.

يجسد هذا المقطع صراع الذات مع نفسها ومع واقعها المرير، فكلمًا جاء جرح إلا
واستدعى جرحا أكبر وأعمق من أخيه ألما وحزنا، لدرجة أن تتمنى روحا أخرى تخلصها من
روحها، ولكن هيهات!

إنه الغريب تفنك به وتنهشه الوحدة على شاطئ الذكريات القاتلة تستدعيها الذات في
ماضيها التليد الذي لم يعد يسمن أو يغني من جوع، فعندما يتذكر الشاعر وحدته في
ذكرياتها الماضية يتنهّد مستجمعا ذاته في فاصلتين متواليتين، ثم تتكرر الوحدة مرة أخرى
(وحيد)، في السطر الموالي ليفك قيود الزمن على هذه الوحدة، ليعلن أنه وحيد ماضيا
وحاضرا ومستقبلا.

عندما يتذكر الشاعر أيامه الخوالي، أيام الوصل واللقاء مع محبوبته، لا يمكن ملء
الفراغ المخلف في الأسطر التي تفيد هذه الدلالة إلا بجملته يتساءل الشاعر من خلاله في
دواخل ذاته: لماذا الفراق؟.

والنتيجة تحملها الأسطر الأخيرة من هذا المقطع وهي الموت والتلاشي الذي يعبر
عن فقد الشاعر طعم الحياة بسبب الفراق الذي وسم في جبينه قدرا محتوما، أين تفيض نفسه
بكاء ونواحا على شاطئ هذه الذكريات المؤلمة كسلاح وحيد تواجه به هذه الذات هذه
الأوجاع.

خامسا: بتر الكلمة.

ينشأ الفراغ واللاتحديد من ذلك القطع المتكرر للكلمات، وذلك إما بقطع الكلمة دون
تكملة حروفها، أو قطعها بالفصل بين حروفها ببياض، في شكل يشبه التدوير العروضي.
فمثال البتر الأول، ما نجده من قطع لكلمة "بغداد" بحذف حرفها الأخير لتصبح
(بغدا...)، فبعد أن كرر هذه الكلمة 06 مرات متوالية يقطعها كما يلي:

"بغدا...! وينفتح الفؤاد على نسيّات الهوى"¹

إنّ تعلق الشّاعر بهذا المكان (بغداد) الذي عاد به إلى أزمنة الشّموخ والعزّة والمجد، ليذّيبه بلسما على جراح الأّمّة اليوم، فعند تكراره للمرّة السّادسة لم يستطع استيعاب الكلمة لهيبة هذا المكان، فلم يستطع إكمالها، وفي الوقت نفسه وجد المتنفّس لتلك اللّحظة الوجدانية المتأزّمة في حرف المدّ (الألف المدّية) الذي وقف عنده.

ويتوقف الذات عند هذا الحرف يعود إليها بعض الهدوء والاستقرار، فاستجمعت قواها لتعلن عن أمل عودة بغداد إلى سابق عهدها:

"بغداد والحلم المهشّم في تلافيف الرّؤى..

بغداد قد حطّ الغروب على مشارف حلمنا

لكنّما بغداد كالعنقاء تُبعث من هنا أو من هنا..."²

أما مثال البتر الثاني فنجدّه في مشهد الوداع المأساوي مرّة مع محبوبّة ذات هوى صوفي، ومرة مع مدينة (سرتا) التي تمثلها معشوقته الأبدية ذات الجمال الخرافي، فيقول في الأولى على لسان هذه المحبوبة:

"وقلتُ لها - والحرّ يلهب حرّنا -: ستغرب ذي الرّمضاء واللّيل يأوينا

فقالته ودمع اليأس يخنق قولها: و..داعا حبي..بي لا وصل يدنينا"³

إنّه في الحقيقة مشهد صراع الذات التي يئست من الحبّ ويئس الحبّ منها، فبعد اللقاء يصعب النّطق بلفظ الوداع خاصّة إذا تعلق الأمر بالحبيب فذلك أدهى وأمرّ، ما

¹. المصدر السابق، ص46.

². المصدر نفسه، ص46.

³. المصدر نفسه، ص46.

يستدعي هذا النقطّ الذي تستجمع من خلاله النّفس ذاتها وقواها الوجدانية لاستيعاب هذه اللّحظة الأليمة.

وفي قصيدة "مهاجر غريب في بلاد الأنصار" التي أبدى الشّاعر عشقه الأبدي "لسرتا"، على جفاء أهلها (أنصارها) له، فأعلن وداعها على طريقته الخاصة:
"ورفرف في الأبيض المتوسط ذاك الشّراع..

عسى أن يثير اشتياق الرّفاق إليّ..

ولكنّهم (...)!

فأطرقْتُ مثنى.. ثلاث.. رباع...

وأعلنتُ بدء الوداع:

وداعا... و...دا...عا...و...د...اغ!¹

إنّ تعلق الشّاعر "بسرتا" يجعله يستصعب نطق كلمة الوداع، فبعد تكرارها مرّتين في القصيدة في هيئتها الكاملة وصل به الموقف إلى الاحتباس، فبدأت كلمة الوداع تنتشّط في أعماقه قبل لسانه، لتنفجر بعد ذلك حمم أحرف متناثرة هنا وهناك لتشكّل مشهد الضّياح والتّلاشي في هذه اللّحظة، ليختتم المشهد الحرفي للكلمة بحذف حرف المدّ في الأخير أين ينتهي نطقها بساكن تسكن معه الرّوح وتتعلق على نفسها لتستوعب الموقف، موقف الوداع الرّهيب.

¹. المصدر السابق، ص 79.

سادسا: الحذف.

ويُقصد به حذف الشاعر وإقصاؤه لعنصر من عناصر الجملة لمقصد فني معين، ليخلف من وراء ذلك فراغا يثير القارئ ويستدعي منه ملاءه، ومن أمثله في هذه المجموعة الشعرية:

ما نجده في عناوين قصائد هذه المجموعة التي تتكوّن في بنيتها من تركيب إسنادي اسمي (مبتدا+خبر)، انفلت من خلاله الشاعر من قيد الزّمن، وقد وردت أغلب بناها محذوفة المسند إليه (المبتدأ)، وعن طريق استحضار السّجلات النَّصّية يمكن تعويضه بذات الشاعر (أنا) ، كما في بنية العناوين: (في سراديب الاغتراب، عائد من مدن الصقيع، مهاجر غريب في بلاد الأنصار...)، وبملاء هذا الفراغ/المسند إليه المحذوف، تصبح بنية هذه العناوين كما يلي: (أنا في سراديب الاغتراب، أنا عائد من مدن الصقيع، أنا مهاجر غريب في بلاد الأنصار...).

أما في بؤر نصوص هذه المجموعة فورد الحذف فراغا يستوجب الملاء في مواضع منها:

حذف الشاعر للمنادى ويعوض بتلك المرأة الافتراضية التي ملكت شغاف قلبه وتروي صحاري عروقه العطشى، وذلك في مطلع قصيدة "بطاقة حزن":

"أحبيني... احبيني وهاتي الشّعر فارويني"¹

كما حذف الشاعر مضمون السّؤال حول سبب ديمومة أوجاعه، وترك الأمر للقارئ ليتبين حالة القلق والضّياح التي ألمّت به:

"وإلى متى تبقى الضّلوع كسيرة آه! متى...؟ أعدا تحين وفاتي؟"¹

¹. المصدر السابق، ص17.

وهاهو يحذف أداة النداء من المنادى (سلمان) ليعلن تعلّقه بهذه الشخصية، بل
ليعلن توحد ذاته معها، وهي شخصية "سليمان العيسى" الشاعر السوري الذي طالما حلم
بالوحدة العربية فطال انتظاره وخاب في الأخير، وخاب معها أمل الشاعر كذلك:

"سلمان يا ذاك الغريب

سلمان يا (...) يا أيها العربي .. يا (...)

بغداد في منفى العروبة، لا رفيق ولا حبيب..

أفرغ نشيجك من نشيدك

بالنشيد،،

واطعن قصيدك بالقصيد

من الوريد إلى الوريد...²

وبتوحدّه مع هذه الشخصية بحذف حرف النداء، هاهو يحذف المنادى في السطر
الثاني، ولا يمكن ملؤه إلاً بذلك الحلم الضائع في الوحدة القومية والأخوة العربية.
وفي قصيدة "على عتبات الباهية" التي تعتبر إحدى محطات هجرته الصوفية، يعلن
عشقه الأبدي (لسرتا) رغم كثرة ترحاله، فهي القدر الذي لا مفرّ منه، وهي العبارة التي يمكن
أن تملأ الفراغ في حذف خبر المبتدأ (قدر) في قوله:

"أبدا أسافر في تفاصيل الدنى

أبدا.. وألقى في غيابات

التشرّد والتضجّر ...

قدر... قدر...

¹. المصدر السابق، ص 21.

². المصدر نفسه، ص 49.

(لا بدّ من سرتا وإن طال السفر)¹

سابعاً: التقديم والتأخير.

وينشأ الغموض واللاتحديد من خلالها عند تشويش الشاعر للرتبة بين عناصر الجملة²، لأنّ عناصر الجملة تترتب على نحو مألوف حتى تؤدّي وظيفتها التعبيرية، وبتشويش الشاعر للرتبة المألوفة لدى القارئ تنتقل هذه الوظيفة إلى التأثيرية أو الشعرية، وهي تمرّ أولاً على إثارة التساؤلات لدى القارئ يبحث من خلالها عن سبب هذا التشويش بالغوص في البنية العميقة للنص.

ومن أمثلة هذا التشويش في الرتبة ما نجده من تقديم لشبه الجملة (في غربتي) على الجملة الفعلية (اجتاحني) في قول الشاعر:

"في غربتي اجتاحني دمع الأسي كالحب يدهمني بغير أناة"³

فقد قدم السبب (الغربة) على النتيجة (اجتاحني دمع الأسي)، ليركّز ويشدّ انتباه القارئ إلى تأثير الغربة الفنّاء، وهذا ما يسمّى في الدرس البلاغي القديم بتخصيص المقدم على المؤخّر في المعنى، ومثل ذلك تقديمه لشبه الجملة (على شاطئ الذكرى) (سبب) على الجملة الفعلية (جلست محيراً) (نتيجة) في قوله:

"على شاطئ الذكرى جلست محيراً وذكراك أمست في فؤادي خنجراً"⁴

ويتساءل لقارئ لماذا يقدّم الشاعر الخبر على فعله الناقص في قصيدة "فجيلة

اللقاء" في قوله:

"قرييين في البعد كئنا.."

¹. المصدر السابق، ص 107.

². يُنظر: عبد الرحمان تيرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، ص 362.

³. يوسف وجليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 20.

⁴. المصدر نفسه، ص 25.

بعيدان في القرب صرنا!!!¹

فباستحضار سجلّ العنوان "فجيرة اللقاء" الذي يوحي بحتمية الفراق، حيث اللقاء يسبب الألم للشاعر وكأنه يعرف نتيجته مسبقا استنادا لهذه الحتمية، وهو مشهد تشاؤمي كرسته ثنائية القرب/البعد أو البعد/القرب، التي قدّمها الشاعر إصرارا منه على هذه الحتمية. ثامنا: انزياح اللغة الشعرية.

وهي اللغة الشعرية الحدائية التي سماها الناقد "محمد بنيس" بـ: "اللغة اللازمة"، وهي لغة مفارقة ذات بنية معزولة عن الاعتيادية، لغة تحتمي بلعبتها الداخلية، وهي تقيم احتفالا لكيمياء الشعور²، وينشأ عنها الفراغ واللاتحديد من خلال وظيفتها التي تكمن أساسا في السحر والإثارة، فهي لا تعبر ولا تصنف، أي لا تبوح ولا تصرّح، وهذا مصدر غموضها³، ومن علاماتها في نصوص هذه المجموعة:

تساؤل القارئ عن دلالة "الموت" التي فارقت دلالتها الطبيعية عندما اقترنت بالزمن القديم والجديد، لتوحي بذلك عن تأثير الأوجاع التي جعلت الشاعر يفقد طعم الحياة في قوله:

"أراك، فتنمو بقلبي

أخاديد موت قديم

وتجتاحني حمم من براكين تلك الجحيم

وما بين موت قديم وموت جديد،،

تباغتني الذكريات

¹. المصدر السابق، ص38.

² محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص97.

³. المرجع نفسه، ص97.

ويحتلني جرح ماض أليم¹

كما ينشأ الغموض واللاتحديد في هذه اللّغة الشعريّة في تداخل المترادفات لتعبّر عن

عمق الألم والأوجاع، كما في قصيدة "نشيح الوداع":

"وقلت لها- والحرّ يلهب حرّنا- ستغرب ذي الرمضاء واللّيل يأوينا"²

وتستطيع هذه اللّغة أن تجمع بين المتناقضات كما في قوله:

"ستجمعنا اللّقا غداة فراقنا وتُرفع دعوانا بيانا وتبيننا"³

حيث يظهر هذا الجمع من خلال كلمة "غداة" أي أثناء، فالجمع بين مفارقة اللقاء

والفراق يوحي بقدرية الفراق الذي بات عند الشّاعر أمرا حتميا، ويعزّز ذلك قول الشّاعر:

"قريبين في البُعد كنا..."

بعيدين في القرب صرنا..."⁴

ومن علامات هذه اللّغة الملقّعة بأحاسيس صاحبها، ذلك التحويل الأشبه بالنّحت في

علم اللغة لبنية أداة الاستفهام من هيئتها الأصلية (لماذا) إلى هيئة اسمية مفردة (اللماذا) في

قوله:

"لماذا بفتح الوداع التقينا؟

لماذا بدأنا؟ وكيف انتهينا؟

لماذا قبيل الفراق افترقنا؟

لماذا؟ لماذا؟.../ محال.. محال...

وتشتدّ جذوة تلك اللّماذا...

¹. يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص37.

². المصدر نفسه، ص29.

³. المصدر نفسه، ص29.

⁴. المصدر نفسه، ص38.

ويجرّني سيل ذاك السّؤال...¹

بتكرار الشاعر لبنية السّؤال التي تعبر عن حيرته وقلقه، أوصل الصّراع الدرامي إلى أوج تأزمه عندما حول بنية أداة الاستفهام إلى اسم مفرد (الّماذا) تمثله نارا اشتدت جذوتها مرة ، وتمثلها سيلا جارفا له إلى قاع الأوجاع مرة أخرى.

وفي قصيدة "آه يا وطن الأوطان" التي تشكّل ومضة قصصية تلخص عمق جرح الوطن الذي احترقت بين حممه الذات الشاعرة كمدا وحزنا، أدّى التوظيف الشعري لحروف الجرّ دلالات عميقة تثير تساؤل القارئ في قول الشّاعر:

"في وطن الأوطان

في فضاء حقول القمح

تشاجر عصفوران...

سقطا

سقطا بأمان

سقطا في أمان

لات غالب لا مغلوب

والضحية سنبلتان"²

يمثل تشاجر العصفورين صراع الأطراف المتحاربة في وطن الشّاعر إبان العشرية الحمراء، لقد تشاجرا وتقاتلا، غير أنّهما سقطا بأمان مرة وفي أمان مرة أخرى، غير أنّ السّؤال الذي يدهش المتلقي: لماذا الأمان واحد والسقوط مختلف؟ والجواب هو الاستعمال الخلاق لحرفي الجرّ ليبدأ على مطلق الأمان، فالباء قد أفادت الإلصاق المجازي الذي يفيد

¹. المصدر السابق، ص38.

². المصدر نفسه، ص80.

التشبُّث بالأمان و (في) قد أفادت الاحتواء، أي كل الأمان دون نقصان، ومن ثمّ فكلّ هذا الاقتتال ومعه السقوط إلا أن ذرة ضرر لمتسهما، ليدل على المؤامرة والفتنة التي ذهب ضحيته شعب بريء لا حول له ولا قوة.

وكخلاصة لتقنية الفراغات في هذا الديوان فإنّ هذه الطّريقة تمكّن الشاعر من تطويع اللّغة ليصنع منها عالماً فنياً ومتخيلاً شعرياً مدهشاً ومثيراً للقارئ، وقد تعمّد أن يترك فراغات وفجوات ليضمن شراكته في نصوصه، حيث أثار بهذه الفجوات تساؤلات مستمرة أضفت حيوية على منجزه الإبداعي تتطلب إجابات بإيجادها يتحقق الاتصال الأدبي.

إنّ هذه الفراغات التي تنبثق من ذلك الغموض الذي تميّز به طبيعة الشّعر هي التي تزيد في إثارة المتعة واللّذة عند المتلقّي، وهو رأي "هاربرت ريد" عندما قال: "والحقّ أنّني أحسب الإحساس ينبغي أن يكون ذات صلة بالغموض للشّعر، ويكون مماثلاً تماماً للمتعة التي أستمدها من الغموض في الشّعر الإنجليزي"¹، وحتى يوضّح لنا هذه الرّؤية يضرب لنا مثلاً ب: "طيف حديقة غير معروفة، مطمورة في الرّجاج، جليّة لكن لا يمكن الحصول عليها"²، في إشارة منه إلى ضرورة الغموض للشّعر حتى يحقّق المتعة المرجوة منه، فلا يجب للشّعر أن يقدّم نفسه للقارئ بطريقة سهلة، بل على القارئ أن يبادر إلى كشف غموضه بتنشيط مخيلته وآفاق توقعاته.

وخلاصة هذا الفصل، أنّ تطبيقنا لآليات "فولفغانغ إيزر" في نظرية التلقّي على ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" للشّاعر "يوسف وغليسي"، مكّنا من الوقوف على إمكانات آليات هذه النّظرية في نقد استجابة القارئ في استكناه الأسرار الجمالية لهذه

¹. هاربرت ريد، طبيعة الشّعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، مراجعة: عمر شيخ الشّباب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، دت، ص 101.

². هاربرت ريد، طبيعة الشّعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، مراجعة: عمر شيخ الشّباب، المرجع نفسه، ص 101.

المجموعة من جهة، ومن جهة أخرى الوقوف على حرص الشاعر " يوسف وغيلسي " على استحضار القارئ من خلال تلك الفجوات والتساؤلات التي يتركها في ثنايا مجموعته الشعرية خاصة على مستوى التشكيل اللغوي والبصري، وهو ما يدلّ على وعيه بالمسار الحدائي للتجارب الشعرية المعاصرة.

خاتمة

تأسيساً على كل ما سبق، فقد توصلنا إلى جملة من النتائج، وهي:

- 1- إنَّ نظريّة التلقّي الألمانيّة هي خلاصة لجهود مضمينة مسابرة لتطور المناهج النقديّة من طور المؤلّف والنصّ إلى طور القارئ والمتلقّي.
- 2- نظريّة التلقّي الألمانيّة بجهود منظّرها في مدرسة "كونستانس" لمن تنشأ من فراغ، ولم تفرض نفسها على مستوى النظريّة الأدبيّة الحديثة عبثاً، بل لأنّها تأسست على خلفيات فلسفية سليمة (الفلسفة الظاهرية) وأخرى نقدية حيث جاءت نتيجة تلاقح مجموعة من المناهج النقدية السابقة لها، ممّا جعلها تلقى القبول والاعتراف في الوسط النقدي.
- 3- إنَّ التجربة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة قد قطعت أشواطاً عديدة نحو الحداثة والتأصيل، وقد ساهمت التجربة الشعريّة لـ "يوسف وغليسي" في ديوانيه "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" و "تغريبة جعفر الطيّار" في هذا المسار الحداثي بما تحمله من طاقات إبداعية وجمالية في نسيجها التشكيلي ومضامينها الإنسانيّة.
- 4- لقد كان الرّهان على آليات نظريّة التلقّي الألمانيّة في كشف هن طاقات هذه التجربة وإمكاناتها ناجحاً إلى حدّ بعيد، حيث أكّد لنا تحليلها وفق هذه الآليات تلك البنية المراوغة في نصوص الشاعر التي تدلّ على حرصه الشّديد على حضور القارئ من خلال استفزاز خبراته وخرق توقّعاته.
- 5- لقد سمح لنا تطبيق فرضيات "ياوس" النقدية في جماليات التلقّي على ديوان "تغريبة جعفر الطيّار" من تكوين أفق للتوقّعات من خلال تلك الآراء النقدية المتعاقبة عليه، وتتبع مسار التجربة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة، لنصل في الأخير إلى خصوصيّة هذه التجربة واختلافها وتفرّدها، في تشكيلها الشعري خاصة وهو ما أظهرته آلية المسافة الجمالة التي طبّقناها عليه بدءاً بالعبّات النصّية ووصولاً إلى بنية النصّ المفردة والتركيبيّة.

7- إنَّ ممَّا يدلُّ على حداثة هذه التَّجربة وتفرّدها استثمار الشَّاعر في مختلف الأدوات الفنِّية التي تعين على النهوض بتجربته، ومن هذه الأدوات الانفتاح عناصر السرد والفنون الدرامية كالحوار والشخصيات والصراع...، وهي العناصر التي نجدها في فنون نثرية كالرواية والمسرحية.

8- لقد ختمنا تجربة التلقي لديوان "تغريبة جعفر الطيار" بالتعرض لتجربة تلقي الشاعر لمجموعته الشعرية، على أساس أنه من صنف الشعراء النقاد، وقد وقفنا على مدى الألم الذي قاساه لإخراجها بهذا الشكل، لذلك نجده في كل مرة يطالب بمتلقي يرقى إلى مستوى هذه التجربة حتى لا يبخرها حقها.

9- إنَّ تطبيق آليات "ياوس" على ديوان "التغريبة"، أثبت لنا مدى النضج الحداثي لهذه المجموعة مقارنة بالمجموعة الأولى "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، بدليل أن هذه الأخيرة لم تحظ باهتمام المتلقين كما حظيت به مجموعة "التغريبة".

10- لقد حضر القارئ الضمني في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" في تلك البنى النصية المستقرة للقارئ والخارقة لتوقعاته، ولم يكن هذا ليتحقق لولا توظيف الشاعر لمختلف الأدوات الفنية الفاعلة كالتشكيل بالحوار والقصة واستثمار مختلف عناصر الصورة الشعرية الحداثية كالرمز والصورة البيانية المبتكرة.

11- ما يدلُّ على حضور القارئ في هذه المجموعة الشعرية هو تلك الفراغات التي ما فتئ الشاعر يتركها كمساحة تستدعي الملاء من طرفه، ومن مظاهر هذه الفراغات ما وجدناه من تقنن الشاعر في استثمار تقنيات الصورة البصرية ومختلف عناصر التشكيل الكتابي وعلامات الوقف... كإبدالات غير لغوية راهنت عليها القصيدة الحداثية المعاصرة، ولم يكن ليتحقق لنا ملاء هذه الفراغات لولا استحضارنا لتلك السجلات النصية التي تمثل منطلقا

مرجعياً تعين القارئ على توضيح المبهم وتحديد ما لم يُحدّد في نصوص هذه المجموعة،
ويُعتبر سجلّ التراث الديني أهمّ منطلق مرجعيّ يجسّد بحقّ التّعّدّد الثقافي لهذا الشاعر.

12- لعلّ هذه الدّراسة المتواضعة قد أنارت ولو جانباً يسيراً من الجوانب المضيئة لهذه
التّجربة الرائدة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لعلّها فتحت الباب أمام إشكالات أخرى
تستدعي البحث والدّراسة لأجل وضع هذه المدوّنة في مكانها اللائق والصّحيح في مسار
التّجربة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع عن طريق الأزرق.

أ- المصادر والمراجع.

1. ابن زيدون، الديوان، شرح: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1415هـ . 1994م.
2. أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، عبد الله المحارب، ج1، دار المعارف، ط4، 1994.
3. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الرّخمشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج2، دار الكتب العالمية، لبنان، ط1، 1419هـ . 1998م.
4. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
5. أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، الجامع لشعب الإيمان، تحقيق: مختار احمد الندوي، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط1، 1423هـ . 2003م.
6. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط3، 1413هـ-1992م.
7. أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، حَقَّه وقَدَّم له: عبد الرحمن بدوي، ج1، مطبعة جامعة فؤاد الأول، القاهرة، مصر، ط، 1950.
8. أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط، دت.
9. أحمد بوحسن، نظرية الأدب القراءة . الفهم . التأويل (نصوص مترجمة)، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1425هـ . 2004م.
10. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط، دت
11. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الإيمان، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، لبنان، ط، دت.

12. إسماعيل بن عمر بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، دار الكتاب الحديث، الجزائر، دط، 1433هـ - 2012م.
13. إلرود إيش، جان كوهن وآخرون، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996.
14. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط 1، 2007.
15. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2001.
16. بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
17. بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001.
18. بيبير مارك دو بيازي وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1994.
19. تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العاملة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1992.
20. الجاحظ أبو عثمان بن عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1418هـ - 1998م.
21. جوناثان كالر، النظرية الأدبية، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، دط، 2004.
22. جين . ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع74، 1999.
23. حسن فتح الباب، شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1987.
24. خالد حسين حسين، نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دط، دت.

25. رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998
26. ربابعة موسى، جماليات الأسلوب و التلقي، دار جرير، الأردن، ط1، 2008.
27. روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992.
28. روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م.
29. روبير سكاربيت، سوسولوجيا الأدب، ترجمة: آمال أنطون عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999.
30. رينيه ويلك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، دط، 1412هـ، 1992م.
31. رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، ترجمه: جابر عصفور، عالم المعرفة، دط، الكويت، 1987.
32. سامي اسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
33. سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2006..
34. سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان وآخرون، القارئ في النص (مقالات في الجمهور و التأويل)، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
35. شمس الدين أبو الخير محمد بن الجزري، التمهيد في علم التجويد، تحقيق: غانم قدوري حمد، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، لبنان، 1421 هـ - 2001.
36. صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.
37. صفاء عبد السلام علي جعفر، هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000.
38. طه أحمد ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن 4هـ، دار الفيصلية، السعودية، دط، 1425 هـ . 2004م.

39. عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تسيير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمان بن معلا اللويحق، دار ابن حزم، لبنان، ط1، 1424هـ . 2003م.
40. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، أفريل 1998.
41. عبد القادر فيدوج، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1993.
42. عبد القادر فيدوج، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.
43. عبد الله ابراهيم، وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1996.
44. عبد الله العشي، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ . 2009م.
45. عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، دط، دت.
46. عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط4، 1998.
47. عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، دط، 2002.
48. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياكوس و ايزر، دار النهضة العربي، القاهرة، دط، 2002.
49. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري، القاهرة، دط، 1999.
50. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1412هـ 1992م.
51. عصام شرتج، النقد الجمالي، سلطة النص و سلطة المتلقي، دار الخليج، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، دط، 1439هـ 2018م.
52. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1401هـ 1981م.

53. فاردينان دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، ط1، 1958
54. فاضل تامر، اللغة الثانية، بحث في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994.
55. فانسون جوفن، القراءة، تقديم وترجمة: محمد آيت لعميم، شكر نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2016.
56. فنسنت ليتش، النقد الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينات، تر: محمد يحي، مراجعة: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
57. فولغانغ ايزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1995.
58. ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات و البحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 1996
59. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1426هـ - 2000م.
60. محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 1991.
61. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
62. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
63. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 - 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006.
64. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1417هـ: 1996.
65. نازك الملائكة، الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

66. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997.
67. نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
68. نوال مصطفى أحمد ابراهيم، المتوقّع و اللّامتوقّع في شعر المتنبي، دار جريز، الأردن، ط1، 2008.
69. نور الدين علي بن أبي بكر الهيثمي، مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، تحقيق: حسام الدين القدسي، ج8، مكتبة القدسي للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
70. هاربرت ريد، طبيعة الشعر، ترجمة: عيسى علي العاكوب، مراجعة: عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، دت.
71. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 1437هـ - 2016م.
72. هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية)، ترجمة: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2014.
73. هانس غيورغ غادمير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، ترجمة: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2006.
74. يحيى رمضان، القراءة في الخطاب الأصولي الإستراتيجية والإجراء، عالم الكتب الحديث، إربد، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007.
75. يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 1436هـ . 2015.
76. يوسف وغليسي، أوجاع صفاة في مواسم الإعصار، دار إبداع، الجزائر، ط1، 1995.
77. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2013.
78. يوسف وغليسي، لغة الشعر الجزائري المعاصر (1970 - 1990)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1438هـ . 2017م.
79. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428 - 2007.

80. يوسف وغليسي، همسات للريح وأخرى للمطر، ترجمه إلى الإنجليزية: حسن دواس، وإلى التركية:(sarkinin eziyeti yesil)، منشورات الأمير خالد، الجزائر، دط، 2015.

ب - المعاجم.

- 1- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج13، ج1، دار صادر، لبنان، ط1، 2003.
- 2- أحمد مختار عمر وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1429هـ . 2008م.
- 3- ثمارلامى، توينز Twins، القاموس المزدوج (عربي انجليزي، انجليزي عربي)، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دط، دت.

ج - المجلّات والدّوريات.

- 1- أحمد بوحسن، محمد مفتاح و آخرون، نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، دط، دت.
- 2- أحمد واعظي، ماهية الهرمينوطيقا، ترجمة: حيدر نجف، مجلة المحجة، العدد السادس، 2003م . 1423هـ.
- 3- أحلام العلمي، المسافة الجمالية في رواية القاهرة الصغيرة للروائي الجزائري "عمارة لخص"، مجلة العلوم الانسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد: 45، جوان 2016.
- 4- بن الدّين بخولة، أفق التوقع وخلق التماثل من اللّاتماثل (قراءة في المحاشية و التّأويل)، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الانسانية، قسم الآداب و اللّغات، جامعة الشّلف، الجزائر، العدد: 20 جوان 2018.
- 5- بن جبارة ماجدة سعديّة، جماليات التلقي (الأصول و التجليات في النقد العربي)، مجلة النّقد و الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة الجيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، العدد الثالث: 2014 - 2015.

- 6- بوسكين مجاهد، دينامية التلقي، القراءة في سوسولوجيا الأدب، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، الجزائر، العدد31، 41/05/2018.
- 7- توفيق مساعدي، أفق التوقع نحو بديل إجرائي لكتابة تاريخ أدبي جديد، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد: 46، ديسمبر 2016.
- 8- جميل حمداوي عمرو، منهج التلقي أو نظرية القراءة و التقبل، مجلة أفق الثقافة، العدد: 11 يوليو 2006.
- 9- حكيمة بوقرومة، تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني، مجلة الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، المجلد4، العدد5، 2009.
- 10- حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005.
- 11- حميد لحداني، محمد مفتاح وآخرون، من قضايا التلقي و التأويل، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، المملكة المغربية، ط1، 1994.
- 12- حنا عبود، النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999.
- 13- خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس بين الجمالية و التاريخ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهجها، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الأول، 2009.
- 14- سميرة سلامي، إرهابات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، سوريا، العدد106، أبريل 2007.
- 15- صديق حاجي، مظاهر التشكيل الفني في ديوان تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، المجلد:32، العدد الأول، 2018.
- 16- عبد الرحمان تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، المملكة العربية السعودية، العدد الأول: 1430 هـ - 2009م.
- 17- عبد المالك مرتاض، التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962 - 1990)، مجلة الآداب، جامعة وهران، الجزائر، العدد الخامس.

- 18- عدنان حسني قاسم، ثقافة الناقد الأدبي بين الخبرات الجمالية والمعارف الخارجية، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العددان 237، 238: كانون الثاني وشباط 1991.
- 19- علوي حافظ إسماعيلي، مدخل الى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، مج9، ج 34، 1999.
- 20- علي بخوش، المتلقي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الأول: 2009.
- 21- علي بخوش، المتلقي في النظرية الشكلانية الروسية، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، العدد الثالث، الجزائر، 2018.
- 22- فولفغانغ ايزر، الإدراك والتمثّل وتشكّل الذات القارئة، ترجمة: السعيد بنكراد، سلسلة علامات في النقد، المغرب، العدد: 17، 2004.
- 23- قاسي صبيبة، النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة ومنهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد الأول، 2009.
- 24- قرواز نجمة، النقد الشكلاني، مجلة النص، العدد: 21، جوان 2017.
- 25- لعلّى سعادة، العنوان في ثقافتنا العربية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 12، 2013، ص13.
- 26- موسى كراد، تجليات الحس الاغترابي في شعر يوسف وغليسي (تغريبة جعفر الطيار أنموذجاً)، مجلة دراسات وأبحاث، الجزائر، العدد: 29 ديسمبر 2017.

د - الندوات.

- 1- فاطمة الزهراء شوار، الشكلانية الروسية وتقنية التغريب، ندوة حول الشكلائية الروسية ومستقبل النقد المعاصر، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015/12/09.

هـ - الرسائل الجامعية.

- 1- حليلة واقوش، بنية الخطاب الشعري عند يوسف و غليسي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة1، الجزائر، السنة الجامعية: 2013/2012.
- 2- خديجة كروش، تجليات الحداثة في الشعر الجزائري من 1990 إلى 2010 (دراسة في الرؤيا والتشكيل)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في اللغة العربية وآدابها، "لم تُنشر"، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، الجزائر، السنة الجامعية: 2018/2017.
- 3- فوزية دندوقة، الجملة في شعر يوسف و غليسي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير تخصص علوم اللسان، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2004/2003.
- 4- محمد العربي الأسد، بنيات الأسلوب في ديوان تغريبة جعفر الطيار ليوسف و غليسي، مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، السنة الجامعية: 2010/2009.
- 5- محمد ناجح محمد حسن، الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، أطروحة مقدمة لاستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية (لم تُنشر)، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2004.
- 6- عبد الله بوسيف، البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش "ديوان لا تعتذر عما فعلت" أنموذجا، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة ماجستير (مخطوط)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2011 . 2012.

و - الأنترنت.

- 1- أحمد فرحات، القارئ الضمني في شعر شريفة السيد، مجلة إضاءات، العدد: 2017/05/04، وموقعها: www.idaat.com.

- 2- إيان ماكلين، التأويل والقراءة، تر: خالدة حامد، مجلة أفق الثقافة، 11 أبريل 2002، ص5،4. وموقعها: WWW.ifouq.com.
- 3- فطيمة زهرة اسماعيل، القراءة التفكيكية، مجلة عود الند، العدد: 79: 2013/01. وموقعها: www.oudnad.net.
- 4- عصام البغدادي، مفاهيم فكرية - علم الجمال - التعريف و الاتجاهات و التصنيف، مؤسسة الحوار المتمدن ،العدد 1072: 08 - 01 - 2005، وموقعها: www.ALhewar.org.
- 5- ماهر الكتباني، الظاهرية المنطلق والانفتاح، مؤسسة النور للثقافة والإعلام، الموقع: www.anoor.se.
- ز - الجرائد ومواقعها.

- 1- جريدة الزّوراء اليومية، العدد:17، يونيو 2020، وموقعها: www.alzawraapaper.com.
- 2- جريدة العربي اليوم، العدد: 12 مارس 2020. وموقعها: WWW.ELARABIELYOUM.COM.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

أ.....	مقدمة
9.....	مدخل: الأصول المعرفية لنظرية التلقي.
10.....	تمهيد.
17.....	أولاً: الأصول الفلسفية لنظرية التلقي.
18.....	1. إدموند هوسرل (E . Husserl).
20.....	2. رومان انجاردن (R- Ingarden).
21.....	3. هانس جيورج جادامير (G. Gadamer).
24.....	ثانياً: الأصول النقدية لنظرية التلقي.
24.....	1. الشكلائية الروسية.
27.....	2. بنيوية براغ.
30.....	3. سوسيولوجيا الأدب.
33.....	الفصل الأول: الإطار النظري والمفاهيمي لنظرية التلقي.
34.....	المبحث الأول: تعريف التلقي.
34.....	أولاً: التعريف اللغوي للتلقي.
44.....	ثانياً: التعريف الاصطلاحي للتلقي.
44.....	1. التلقي والنظرية الأدبية حديثة.
49.....	2. المفهوم الجمالي للتلقي.
52.....	المبحث الثاني: نشأة نظرية التلقي ومبررات ظهورها.
55.....	المبحث الثالث: المفاهيم العامة لنظرية التلقي.
55.....	أولاً: حرية القارئ/المتلقي.
56.....	ثانياً: المشاركة الفعالة للقارئ في بناء المعنى.
57.....	ثالثاً: وظيفة المتعة الجمالية.

60	المبحث الرابع: فرضيات "هانز روبرت ياكوس" النقدية.
63	أولاً: أفق التوقعات/ أفق الانتظار Horizon of expectations
66	ثانياً: المسافة الجمالية.
68	ثالثاً: مفهوم اندماج الأفق.
70	المبحث الخامس: فرضيات "فولفغانغ إيزر" النقدية.
71	أولاً: التفاعل بين النص والقارئ.
76	ثانياً: القارئ الضمني.
80	الفصل الثاني: فرضيات ياكوس وتطبيقاتها على ديوان "تغريبة جعفر الطيار".
81	المبحث الأول: أفق للتوقعات في ديوان "تغريبة جعفر الطيار".
81	أولاً: التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة.
88	ثانياً: خصوصية تجربة "يوسف وغيلسي" الشعريّة.
92	ثالثاً: حركة التلقّي لديوان "تغريبة جعفر الطيار" (القراءات المتعاقبة).
102	المبحث الثاني: المسافة الجمالية في ديوان "تغريبة جعفر الطيار".
102	أولاً: على مستوى العتبات النصّية.
102	1 . الغلاف الخارجي للديوان.
104	2 . العنوان.
119	ثانياً. على مستوى بنية النص.
119	1. البنية المفردة.
125	2 . البنية التركيبية.
127	أ . الجمع بين البساطة والإيحاء (عمق الدلالة).
128	ب . انتقاء الألفاظ بما يتناسب والموقف الدلالي.
129	ج . الصور البيانية.

139	د . تقنية الرّمز .
147	هـ . التناسـ .
152	و . البناء الدرامي والبعد الاتصالي التّطهيري .
165	المبحث الثالث: يوسف وغيليسى متلقيا لتجربته الشعريّة .
166	أولاً: تجربة الرّدّ على النّقاد .
167	ثانياً: التّشكيل اللّغوي هو أساس شعريّة الشّعر .
170	ثالثاً: هموم الوطن .
	الفصل الثالث: فرضيّات "ياوس" وتطبيقاتها على ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"
173	الإعصار "
174	المبحث الأول: السّجل النّصّي في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" .
175	أولاً: سجلّ العنوان .
181	ثانياً: سجلّ النصوص الأخرى (التناسـ) .
186	ثالثاً: سجلّ التاريخ .
191	رابعاً: سجلّ الشّخصيات .
196	خامساً: سجلّ الأمكنة .
198	سادساً: سجلّ التّقديم والتّهميش والإهداء .
201	سابعاً: تقييم السّجلّ (الإستراتيجية النّصّيّة) .
204	المبحث الثاني: القارئ الضّمني في ديوان "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار" .
205	أولاً: الضّمائر .
214	ثانياً: التّشكيل اللّغوي والفني .
215	1 . التّشكيل بالحوار :
216	2 . التّشكيل بالبنية التّكرارية :
219	3 . التّشكيل بالاستفهام :

221	4 - التّشكيل بالصّورة البيانية.
230	5 - التّشكيل بالرّمز والقناع.
238	6. التّشكيل بالقصّة.
241	المبحث الثالث: تقنية الفراغات.
242	أولاً: الصّورة.
254	ثانياً: التّشكيل الكتابي.
257	ثالثاً: الشّكل الشعري.
258	رابعاً: نقاط الاسترسال (البياض)(...).
262	خامساً: بتر الكلمة.
265	سادساً: الحذف.
267	سابعاً: التقديم والتأخير.
273	خاتمة
277	قائمة المصادر والمراجع
289	فهرس الموضوعات
294	ملخص البحث

ملخص البحث

انطلق هذا البحث الموسوم بـ "جماليات التلقي في شعر يوسف وغليسي (مقاربة وفق آليات نظرية التلقي الألمانية)" في دراسته من محورين هامّين، تتبّع الأول منهما نشأة نظرية التلقي انطلاقاً من تطوّر المناهج النقدية المعاصرة، كما تتبّع المنطلقات الفلسفية والنقدية التي استندت عليها هذه النظرية وأهمّ مفاهيمها التي تجسّدت في فرضيات كلّ من "هانز روبرت يابوس" و " فوفغانغ إيزر" اللذين رغم اختلافهما في الطرح إلا أنّهما اتفقا في الاهتمام بالقارئ وتفاعله مع النصّ الأدبي.

في حين اهتمّ المحور الثاني بتطبيق آليات هذه النظرية النقدية الحديثة على تجربة شعرية جزائرية معاصرة، ترجع للشاعر "يوسف وغليسي" في ديوانه "أوجاع صفاصة في مواسم الإعصار" و " تغريبة جعفر الطيّار"، حيث تمّ تطبيق فرضيات "إيزر" على المجموعة الأولى، وتطبيق فرضيات "يابوس" على المجموعة الثانية.

بناء على ما سبق، فقد عمل تطبيق هذه النظرية على هذه المدونة الشعرية في هذا البحث على إظهار مبدأ التّواصل والتّفاعل بين طرفي العملية الإبداعية (النصّ والقارئ)، لذا قامت خطة البحث على مقدّمة وثلاثة فصول وخاتمة، استند عليها البحث، فأوضح الإطار النظري للتلقي في الفصل الأول، وفي الفصل الثاني تتبّع مسار التلقّيات المتعاقبة على مجموعة "تغريبة جعفر الطيّار" وبناء عليها تمّ اكتشاف مواضع المسافة الجمالية فيها، وانتهى بالفصل الثالث الذي تناول مجموعة "أوجاع صفاصة في مواسم الإعصار" من منظور آليات "إيزر" التي اهتمّت بالوصول إلى المعنى الذي هو نتاج التّفاعل بين القارئ والنصّ.

وقد استند البحث في دراسته على منهج "القراءة والتلقي" وفقاً لفرضيات "يابوس" و "إيزر" الإجرائية، خصّص من خلالها إلى جملة من النتائج كانت محصلة لقاء القارئ

بالمجموعتين الشعريتين اللتين استطاعتا أن تقرضا عليه التفاعل معهما انطلاقا من فهمه وتأويلاته.

Cette recherche, intitulée « **L'esthétique de la réception dans la poésie de Youssef weghlissi** », est partie dans son étude de deux axes importants. Le premier a étudié l'émergence de la théorie de la réception, ses fondements philosophiques et critiques, et ses concepts les plus importants, qui s'incarnaient dans les hypothèses de "**Yaus**" et "**Eser**".

Quant au deuxième axe, il a appliqué les concepts de cette théorie critique à une expérience poétique algérienne moderne du poète "**Youssef weghlissi**" dans ses deux recueils de poésie "**awjjae safssafa fi mawassim aliassa**" et "**taghribet djaafar attayar**". Où les concepts de "**Eser**" ont été appliqués au premier groupe, et les concepts de "**Yaus**" au deuxième groupe.

Par conséquent, l'application de cette théorie à cette poésie a montré le principe d'interaction entre le lecteur et le texte, Par conséquent, le plan de recherche était basé sur une introduction, trois chapitres et une conclusion; Le premier chapitre traitait des concepts de la théorie de la réception, Le deuxième chapitre a appliqué les concepts de "**yaus**" à la collection poétique "**taghribet djaafar attayar**", car il a clarifié les positions de la "**distance esthétique**" en elle, Le troisième chapitre a appliqué les concepts de "**Iser**" au groupe poétique "**awjjae safssafa fi mawassim aliassar**" pour atteindre le sens entre le lecteur et le texte.

Cette recherche s'est appuyée sur la méthode de **"la lecture et de la réception"**, par laquelle elle a abouti à des résultats à l'issue de la rencontre du lecteur avec les deux groupes poétiques qui l'ont imposée.

This research, called **"The Aesthetics of Reception in Poetry of Youssef weghlissi"**, started from two important axes; The first dealt with the emergence of the reception theory, its philosophical and critical foundations, and its most important concepts, especially with **"Yaws"** and **"Iser"**, who agreed on the importance of the reader in criticizing texts.

The second axis applied the mechanisms of this modern critical theory to an Algerian poetic experience of the poet **"Youssef weghlissi"**;

Therefore, applying this theory to this poetry showed the principle of interaction between the reader and the text; Therefore, the plan of this research is based on an introduction, three chapters and a conclusion. The first chapter dealt with the theoretical part of the reception, and the second chapter dealt with the collection of critical opinions about the poetic collection **"taghribet djaafar attayar"** in order to discover the **"aesthetic distance"** in it; the third chapter applied concepts of **"Iser"** to the first poetic collection **"awjaae safssafa fi mawassim aliassar"** in order to discover the common meaning between the reader and the text.

This research was based on the method of **"reading and receiving"**, as it reached results through meeting the reader with the two poetic groups that attracted him to them.