وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب والفنون

قسم الدراسات اللغوية

تخصص لسانيات وتحليل الخطاب

مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربيّة الموسومة ب:

جماليّة التلقّي في ديوان "اللّهب المقدّس" ل: "مفدي زكريّاء"

من إعداد الطالبة :

*حقيقي فاطمة

إشراف الأستاذة:

*مداني ليلى

السّنة الجامعيّة: 2017/2016.

بسم الله الرحمان الرحيم

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من أشعل شمعة درب عملي إلى من وقف على منابر وأعطى من حصيلته فكرة لينير بها دربي

*وأخص بالذكر الأستاذة المشرفة **"مداني ليلى"** التي لم تبخل علي بتوجيهاتها و نصائحها القيمة التي كانت عونا لي في إتمام هذا البحث فجزاها الله كل الخير*

فلها مني كل التقدير والاحترام، كما أتوجه بالشكر إلى أساتذتنا الكرام في كلية الأدب والفنون الذين رافقونا في مشوارنا الدّراسي .

و أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني من بعيد أو قريب على إنجاز هذا العمل المتواضع .

شكـــرً

الإهـــداء

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك والنهار بطاعتك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك الله ﷻ، إلى من بلغ الرسالة، وأدى الأمانة، و نصح الأمة إلى نبي الرحمة و نور العالمين سيدنا محمد ﷺ من كلله الله بالهيبة والوقار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار أرجو من الله أن يمر في عمرك لترى ثمار قد حان قطفها بعد طول انتظار: ***والدي العزيز .***

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب والحنان إلى بسمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي، إلى أغلى الحبايب: ***أمي الحبيبة*** .

إلى كل طلبة الماستر في كلية الأدب و الفنون دفعة 2017 .

فاطمة

مقدّمة

مـقدّمــة:

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين والصّلاة والسّلام عل أشرف المرسلين سيّدنا محمّد خير خلق الله أجمعين .

- **أمـا بعد -**

تعدّ جماليّة التلقي إحدى أهم النظريآّت النقدية المنبثقة من الدوائر الأكاديمية والتي جعلت من القارئ، وفعل التلقّي محوراً هامّا لجهودها البحثية، وهي نظرية ولدت من رحم التيّارات ما بعد البنيويّة، رافضة الطُّروحات النسقيّة التي تختزل الإبداع في طرف واحد .

جاءت دراستي في هذا البحث موسومة بجماليّة التلقّي في ديوان اللّهب المقدّس "لمفدي زكرياء" .

فإنّ الاشتغال على التلقي الذي يتم فيه التّحاور والتّفاعل بين النّص والقارئ هو ما يعد فعلا توجُّها لرسم جمالية التلقّي أفقا بحثيا جديدا، أُسِّس لرؤية جديدة في بناء النص وتشكّل المعنى بطرح جديد يُدرج بعد القراءة فيه، بوصفها حلقة إنتاجيّة أخرى لا يتحقق النص إلا بوجودها، كما أن القدرة على محاورة أفكار ومفاهيم منتميّة إلى حقول معرفيّة أخرى تمنح لجمالية التلقي ميزة الشموليّة، حيث استطاعت أن تمد جسورا مع نظريات تتقاسم وإياها موضوعا واحدا .

هذه النقاط وغيرها، هي ما يشكّل أهميّة بالغة لجماليّة التلقي، حيث أقنعت الكثير من الدّارسين بتبنّي منهجيتها ضمن مشاريعهم البحثيّة، وعليه وجب عليّ طرح التساؤلات الآتية: ما هي جمالية التلقي؟ ومن مؤسسها؟ وما هي الأصول المعرفية لها؟ وما هي العناصر التي تقوم عليها جمالية التلقي؟ وما مكانة القارئ في جمالية التلقي؟ هل القارئ هو العنصر الأساسي فيها؟ .

وعليه يسعى بحثي هذا إلى تحقيق جملة من الأهداف والدوافع لاختيّار موضوعي وهي الرّغبة في معرفة الدّور الذي يقوم عليه القارئ في العملية الإبداعيّة والإحاطة بجماليّة التلقي كرؤية نقدية لها خلفيتها وأسسها، معرفة التواصل بين النص والقارئ كنقطة إبداعيّة مازلت إلى حد الآن إلى الاهتمام بها من طرف النقّاد .

للإجابة عن تلك الأسئلة اعتمدت على خطة في بحثي هذا التي جاءت على النّحو الآتي: مقدمة وقد جاءت ممهّدة للموضوع ويليها مدخل فتضمّن الإرهاصات الأولى لفكرة التلقّي وسلطة القارئ، أتبعته بفصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي واشتمل كل فصل على

مباحث، فالفصل الأول جاء بعنوان جمالية التلقي، حيث تضمن هذا الفصل على خمسة مباحث ويندرج كل مبحث تحت عنوان خاص به، فالمبحث الأول جاء تحت عنوان الأسس الفكرية والفلسفية لجماليّة التلقي، أما المبحث الثاني فكان عنوانه الأصول المعرفية لجمالية التلقي، ويليه المبحث الثالث معنون بتأثير جمالية التلقي في الفكر النقدي العربي، والمبحث الرابع عنوانه مفهوم النص والنص التخيلي، وأخيرا المبحث الخامس الذي جاء بعنوان مكانة القارئ في جمالية التلقي، أما الفصل التطبيقي وهو الفصل الثاني والأخير جاء بعنوان دراسة تطبيقية في ديوان " اللّهب المقدس لمفدي زكرياء"، و تمحورت فيه سبعة مباحث فكان افتتاحي بالمبحث الأول بنبذة عن حياة الشاعر "مفدي زكرياء"، أما المبحث الثاني جاء بعنوان قراءة في عنوان " اللّهب المقدس "، أما المبحث الثالث فكان في تشكل الأفق وخيبة الأفق، واندرج المبحث الرابع تحت عنوان المسافة الجمالية، أما المبحث الخامس فدرست فيه المتعة الجماليّة، والسادس كان بعنوان التّناص، والسابع بعنوان جماليّة المكان، وفي الأخير أدرجت خاتمة، جاءت ملمة لأهم النّتائج التي توصلت إليها من خلال بحثي، كما احتوى بحثي على مجموعة من المصادر والمراجع، وذلك لإثراء موضوع بحثي هذا، وفهرس يحتوي على رقم صفحات ما جيء في المضمون .

نظرا لطبيعة دراسة بحثي فقد اعتمدت على منهج وقراءات، فلقد اتّخذت المنهج الوصفي واعتمدت عليه في محاولة فهم « جمالية التلقي » كما هي انطلاقا من خلفيّتها الفكرية، وقراءة تحليلية « لديوان اللّهب المقدس لمفدي زكرياء »، وتطبيق مفاهيم جمالية التلقّي على النموذج .

فمن خلال دراستي هذه كانت رحلة بها صعوبات على المستويين النّظري والتّطبيقي، فيما يخص المستوى النظري فكانت صعوباته تتمثل في قلة المصادر والمراجع، أما بالنسبة للمستوى التطبيقي، فكان من الصّعب تحويل مفاهيم جمالية التلقي من إطارها النظري إلى التطبيق وذلك في ندرة الدراسات التطبيقية للاستعانة بها .

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذتي الفاضلة "مداني ليلى" التي أشرفت على هذه الدراسة، ووجّهتني إليها، فلقد كانت بمثابة المُرشد المعين في بحثي هذا، و نرجو من المولى عز وجل أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة.

مدخل:
سلطة القارئ

مـدخل: سلطـة القـارئ.

- مفهوم المؤلّف والـنص.
- اختيار المصطلح ودلالته:

أ/ التلقّي لغة.

ب/ التلقّي اصطلاحا.

- هيمنة القارئ.

مـدخـل:

اختلفت النظريّات وتعددت المناهج في تفسير الظاهرة الأدبية، فمن قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ومن قراءة الإبداع إلى قراءة التلقي. هي تصوّرات وآفاق نقدية اهتمت بالعملية الإبداعية في مسيرة طويلة خاضتها في سبيل فك أسرار النص، إذ تعد نظرية التلقي واحدة من أهم المناهج النقدية الحديثة في دراسة الأدب ونقده وقد استطاعت من حداثتها أن تفرض نفسها في تاريخ الفكر العربي وتحتل مكانة متميزة بين المناهج النقدية، جاءت هذه النظرية لتؤسس بعدا جماليا للنص يتمثل في قراءة النص الأدبي من خلال إضافة عناصر جديدة لمكونات العملية الإبداعية والكشف عن أمور جوهرية عند تفسير وتأويل النص من خلال تركيزها على محور أساسي وهو القارئ .

ليس اعتباطيا أن تبرز أهمية القارئ في هذه المرحلة التاريخية إذ أن النظرية الأدبية حاولت على مر العصور أن تركز اهتمامها على عنصرين :

1- المؤلـف: وهو المبدع أو الأديب، ويتجلى في نقد القرن التاسع عشر الذي تمثله المناهج السياقية كالمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والنفسي، وفيها دعوة صريحة إلى الإلمام بالمرجعيّات الخارجة المتعلقة بحياة الأديب وظروفه الاجتماعية وأحواله النفسية.[1]

2- الـنص: يتمثل في مدرسة النقد الجديد والشكلانية التي تطورت عنها البنيوية والنقد السيمائي وهذه المناهج داخلية تهتم بمقاربة النصوص الأدبية مقاربة محايثة ترتكز على النص بوصفه بنية مكتفية بذاتها وهي دعوة إلى فتح النص على نفسه وغلقه أمام المرجعيات الخارجية، إذ تعتبر الشكلانية الروسية << رائدة في هذا المجال، بسبب رغبتها في إضفاء صفة علميّة على الدرس الأدبي، مع ضرورة الاهتمام الكليّ بالشكل الخارجي للنص الأدبي، و ما يحتويه من ظواهر لغوية تؤكد خصوصية العمل الأدبي عن سائر الأعمال الفنية الأخرى، ومن التيّارات النقدية الثائرة على المناهج السياقية، نجد تيار النقد الجديد الذي تشكلت معالمه من خلال حركة نقدية أنجلو أمريكية شهيرة، خلال النصف الأول من القرن العشرين، أسهمت في تفويض أسس القراءة السياقية، انطلاقا من اهتمامها بالأبعاد الدّاخلية للنص الأدبي، ومطالبة النقد باستكشاف العمل الفني في ذاته ولذاته، فلا يقيّمه بمقاييس خارجة عنه، سواء أكانت هذه المقاييس اجتماعية تاريخية أو لغوية، لأن كل ما لا يتبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عليه>> .[2]

1- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر ج/1، طبعة الأولى سنة 2003 ص 178 .

1- أحمد يوسف، القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة، ص 152 (المرجع السابق).

إلى أن جاءت مرحلة القارئ وتتجسد في ما يسمى اتّجاهات ما بعد البنيويّة ومنها السميائيّة والتفكيكية ونظرية التلقي التي قيل عنها أنها جاءت لتصحح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية وأبرزها الانغلاق النصي وإهمال حركة التاريخ، لعل القارئ يستطيع تلخيص هذه المسيرة الحافلة في ثلاث لحظات كما تقول "بشرى موسى صالح" « وبذلك نجد أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي النفسي، والاجتماعي، ثم خطة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينيات من هذا القرن وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية ولا سيما نظرية التلقي في السبعينيات منه».[1]

لم يقتصر الأمر عل الأبعاد النظرية والاصطلاحية فقد أوجدت اتجاهات ما بعد البنيوية بدائل، إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة إنتاجه خاصة نظرية التلقي فقد فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار للقارئ كأحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي.[2]

- **اختيـار المصطلـح و دلالتـه :**

لعلّ أول ما يستدعي الانتباه ويستدعي وقفة هو ذلك المصطلح المستخدم عنوانا لهذه النظرية، فمصطلح التلقي غير مألوف بالنسبة لآذان المشتغلين بحركات النقد في الشرق والغرب على السواء لأن المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الانجليزية تنتظم معنى التلقي والإستقبال معا .

أ- **التلقي لغة:** جاء في لسان العرب: «فلان يتلقى فلان أي يستقبله».[3]

ويقال في العربية تلقاه أي استقبله والتلقي هو الاستقبال.

لكن التمايز في الدلالة بين مفهوم التلقي ومفهوم الاستقبال، يكمن في طبيعية الاستعمال عند العرب، فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة «التلقي» بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء كان خبرا أم حديثا أم شعرا أو خطابا، وحسبنا في هذا القرآن الكريم، اعتمد مادة التلقي في أنساقه التعبيريّة، ولم يستخدم مادّة «الاستقبال» وفي أجلِّ مواطن التلقي لأشرف النصوص[4]. يقول عز و جل «فَتَلَقىَّ آدَمَ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ».[5]

2- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2001، ص 32 .

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 33 .

1- ابن منظور، لسان العرب، الجزء 8، دار الكتاب العلمية بيروت، طبعة الأولى، 200 ص 685.

[4]- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص14 .

[5]- سورة البقرة .

فدلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص تُنبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترُد نقطة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تغب عن أدبائنا ورواد التراث النقدي .

ب- التلقي اصطلاحا: يدخل هذا المصطلح تحت صفة النظرية، أي نظرية التلقي وهي مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد "كونستانس" تهدف إلى الثورة ضد البنيويّة والوصفيّة وإعطاء الدّور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ. [1]

ومن هنا كان مصطلح التلقي أو تلقي النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وتحديد معنى النص وتأويله والوصول إلى نتائج يكون القارئ هو محورها .

تتميز نظرية التلقي عن غيرها في أن مفهومها السياسي والفكري الذي صاحبها منذ نشأتها مرتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسي الذي كان مهيمنا على تفكيك ألمانيا الشرقية والذي يهتم بمنجز العمل (المبدع) أكثر اهتمامه بمستهلك هذا المنتوج (القارئ) وبهذا كانت المعسكرات الماركسية من أشد المعارضين لهذه النظرية ووجهوا إليها كثيرا من المآخذ في حوار طويل ومناقشات حادة بين روّاد المدرستين، فرواد نظرية التلقي يلقون على الماركسية تبعية الأزمة التي حدثت في الأدب وفي انحراف القارئ فكريا في تعامله مع النص ونقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية التلقي بأنها محاولة برجوازية تدل على إفلاس روادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية . [2]

وعلى العكس من هذا نجد "جمالية التلقي" تؤكد على حريّة القارئ من منطلق الثورة على القيود التي كبّل بها النقد الشيوعي عملية الإبداع، والتي فرضت على القارئ التعامل مع النص وفهمه في حدود إيديولوجيّة معينة تلغي ذاتية القارئ في سبيل خدمة المذهب أو الطبقة، وهذا يعني أن للنص معنى واحد يتعيّن على القارئ الكشف عنه، وبهذا تكون القراءة مقيدة ومحددة المعالم سلفا، فهي لا تحلم بزعزعة أفق أو تجاوز معيار بل ترضى من خلال ملامستها للكائن أو تكرر ذواتها سابقة عليها.[3]

أما في المجتمعات الرأسمالية التي توصف بأنها مجتمعات يتمتع فيها الفرد بنوع من الحرية ففيها يفسح المجال إلى القول بتعدد المعاني وعلى هذا الأساس تكون هذه النظرية وبهذا المفهوم السياسي تمثل صراعا بين نظام ديمقراطي ونظام شيوعي، فالأول يتمتع فيه النشاط

4- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي ص 16 .

[2]- ينظر محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص و جماليات التلقي ص 16 (المرجع السابق) .

2- ينظر حبيب مونسي، القراءة و الحداثة ، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، مطبعة إتحاد الكتاب العرب دمشق، 2000، ص 279.

الفردي بحرية مصونة من جبرية الطبقة، أما الثاني فيتحدد فيها نشاط الفرد لجبروت الطبقة.[1]

كان النقد الموجه للنظام الماركسي ليس صحيحا كليا وفيه نوع من التعسف في حقه لأنه أثبت الدور الذي يلعبه القارئ الفرد، ذلك أن في كل مرة يقرأ النص قراءة متجددة ويعطيه دلالات لم تعطى له من قبل فالسر ليس كامنا في النص بقدر ما هو كامن في القارئ، وقد عبر "كارل ماركس" عن هذا بإقراره «أن المشكلة التي تواجهها تكمن في فهم كيف أن الفن الإغريقي و الشعر الملحمي المرتبطين بأشكال محددة للتطور الاجتماعي لا يزلان يمنحاننا المتعة الجمالية».[2]

لقد أغلقت نظرية التلقي دور صاحب النص (المبدع) بمعنى أن دراسة أحواله النفسية وظروفه الاجتماعية ليست أمرا ضروريا يعتمد عليه في التعامل مع النص، فالنظرية تشير إلى تحول هام من صاحب النتاج إلى النص والقارئ لأنها حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ، ومن هنا كان التركيز في مفهوم التلقي على محورين فقط هما القارئ والنص.[3]

لقد لاقت نظرية جمالية التلقي «التقبل» منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيبا لدى الكثير من الدارسين كما أثارت حولها نقاشات ثرية جدا، بجنوب ألمانيا فإن أبرز ممثليها وأشهرهم "هانز روبرت ياوس" و"فولفغانغ آيزر" ومن خلال هذين العالمين الذين هما النقّاد الكبار المنظرين للتلقي نستطيع أن نرصد تطوّرات هذه النظريّة والكشف عن مكانتها النقدية والتاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبي الحديث الكثيرة المتباينة[4].

لقد كان "ياوس" واحدا من مجموعة من الأساتذة الأكاديميين بجماعة كونستانس الذين يضربون على وتر واحد طبقا "لبول ديمان"، لقد حاول "ياوس" أن يخلص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد ومذهب الشكلية الروسية، فالتّعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ فهو في نظر "ياوس" قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد "ماركس" وبالتالي معزول تماما عن جمالية النص.[5]

وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية وهمه أن يقف عند البناء الشكلي، و قد انتهى "ياوس" من محاولاته في التغلب على هذا الانقسام

---

[1]- ينظر محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 17.

4- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، راعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية 1992، ص 27 .

[3]- ينظر محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص 18 .

[4]- ينظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس و آيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، 1992، ص 04 .

[5]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، ص 05 .

إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص، وقد أطلق على هذه الرؤية جمالية التلقي.[1]

وقد لا يختلف "ياوس" عن أقرانه من رواد نظرية التلقي في تصور للمفهوم العام الذي ارتبطت به النظرية منذ ظهورها في ساحة النقد الغربي، ولكنه معرض حديثه عن جمالية التلقي، بدأ مهتما بالعلاقة بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى ضرورة التوحيد بين تاريخ النص وجماليته، بينما اهتم معظم أقرانه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال، ويفهم من كلام "ياوس" ودعوته إلى التوحيد بين الأدب والتاريخ أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين لا غنا لأحدهما عن الآخر وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيرات الخبرات الماضية التي يتم استدعائها في لحظات التلقي.[2]

إن تاريخية الأدب طبقا "لياوس" لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي، ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والملتقي، فهذا له أهميته التاريخية في تاريخ الأدب، فينبغي على مؤرخ الأدب دائما أن يصبح في البداية هو الآخر قارئا ليمكن تفهم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر قبل أن يطلق عليه حمكه الذاتي ليكون قادرا على القيام بالتحديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه.[3]

إذا كان سعي "ياوس" منصبا في اتجاه يتكامل فيه التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية فإن بوسعنا أن نرى جهود "ياوس" في تجسيد هذه الفكرة عبر مفهوم أفق التوقعات، أفق الانتظار، المسافة الجمالية.[4]

يعد "آيزر" ثاني اثنين كان لهما أكبر أثر في لفت الأنظار إلى نظريات القراءة بعامة وجماليات الاستقبال خاصة، كان "ياوس" و"آيزر" يتفقان في العموم أو الكليات ويختلفان في الخصوص أو التفاصيل بمعنى أنه كان" آيزر" ينطلق من البداية التي انطلق منها "ياوس" والمتمثلة في "الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية والنصوصية بعامة والتشديد على أهمية دور الملتقي، بينما اهتم "آيزر" بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام الملتقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج وهو يكشف بذلك عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده، إنها ماثلة فيما يطلق عليه"آيزر" "القارئ الضمني".[5]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص07. .

[2]- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 18 .

[3]- ينظر عبد الناصر حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوس وآيزر ص 15 .

[4]- ينظر: المربع نفسه ص 16 .

1- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس و آيزر ص 35 (المرجع السابق) .

كان "آيزر" مؤمنا بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في بناء النص، لقد كان يقول لكي يكون الإبداع ذاتيًّا نابعا من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة من مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع وهو ما نسميه القارئ، كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي المنطلق الحقيقي لاهتمامات "آيزر"، حاول أن يقدم رؤية تتعارض مع التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى على قصة مشهورة. وقد استخدم "آيزر" عددا من المفاهيم منها: السجل والإستراتيجية وموقع اللاتحديد.[1]

لم تقتصر هذه النظرية على فعالية القارئ فقط بل فتحت أفقا جديدا في مجال التأويل، ولم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها، مما يعني أن الوقوف على دلالات النص لا يكون فقط بالتفسير وإنما يتعداه إلى التأويل.

[1]- ينظر: المرجع نفسه ص 44 .

الفصل الأول:
جماليّة التلقّي

الفصل الأول : جمالية التلقي .

المبحث الأول: الأسس الفكرية الفلسفية لجمالية التلقي عند :

1- هانز روبرت ياوس .

2- فولفغانغ آيزر .

المبحث الثاني: الأصول المعرفية لجمالية التلقي عند

1- الظاهراتية .

2- الهيرومونيطيقيا .

المبحث الثالث : تأثير جمالية التلقي في الفكر النقدي العربي عند :

1- دكتور أحمد مفتاح .

2- دكتور حميد لحميداني .

المبحث الرابع: مفهوم النص و النص التخيلي .

1- علاقة القارئ بالنص الأدبي .

المبحث الخامس: مكانة القارئ في جمالية التلقي .

1- مفهوم القارئ .

2- مكانته .

المبحث الأوّل: الأسس الفكريّة لجماليّة التلقّي.

1- هانز روبرت ياوس: (Hans Robert Jauiss)

يعد هذا الناقد أحد قطبين اثنين لنظرية التلقّي، بل هو ربما مؤسسها الأول حيث كان أول ناقد يعلن التحدي على نظرية الأدب من خلال مجموعة من المقترحات التي صاغها في شكل محاضرة ألقاها بجامعة كونستانس مفادها: لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟ ومعنى في نفس الوقت عن ميلاد نظرية جديدة.

وقد تفرد "ياوس" (Jauis) من بين أقرانه بالاهتمام بالعلاقة بين الأدب والتاريخ أثناء التعامل مع النّص الأدبي، كما أولى عناية كبيرة بتاريخ قراءات النص الواحد <<فالاطلاع على قراءات النص عبر العصور يعني أن القراءات لا تلغي بعضها، وإنما تتكامل عبر العصور والأزمنة[1]>>.

ولهذا ف "ياوس" يدعو إلى أن يكون التاريخ << تسجيلا لمختلف قراءات الأثر الواحد عبر الزّمن وليس تقسيما للزّمن عبر العصور، ودراسة كل عصر أدبي على حدة من حيث العادات والأعراف التي عرفتها بيئة الأديب عند إنتاج النص[2]>>.

وبمأنّ "ياوس" أفاد كثيرا من إرث زعماء الهيرومينوطيقا وعلى أسهم "غادمير" لفقد استنطق أفكاره حول مفهوم الأفق الإجرائي المعروف "بأفق الانتظار"L horizon"

D attent'' كما أفاد من مفهوم "خيبة الانتظار عند "كارل بوبر" "Karl R. popper"

وهذا بعد إدراكه مدى استطاعته هذين المفهومين في إرضاء تطلّعاته نحو البرهنة على ما لفعل التلقّي من أهميّة في فهم الأدب والتّاريخ له.[3]

1. مفهوم أفق الانتظار:

من المفاهيم الأساسيّة التي ركّز عليها "ياوس" مفهوم "أفق الانتظار": << وهو عبارة عن ذلك الفضاء الذي تتم من خلاله عمليّة بناء المعنى ورسم الخطوات المركزيّة للتحليل،

[1]- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية- ص75، (المرجع السّابق).
[2]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص120-121.
[3]- ينظر: روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال – مقدمة نقدية، 77.

فيبدوا وكأنّه أداة أو معيار يستخدمه المتلقّي لتسجيل رؤيته القرائية بوصف مستقبلا لهذا العمل أو ذاك[1]>>.

ويفهم من هذا التعريف أن القارئ المتمرّس الذي تعود على التعامل مع مختلف الأعمال الأدبيّة ينتظر أو يتوقّع أشياء وهو يباشر النّص، وقد تصدّق توقعاته، فلا يكون لما يقرأ وقع مميز في نفسه وبالتالي يكون الانطباع فاترًا، وقد يصدق بحيث تكون الأعمال راقيّة يراوغ فيها الكاتب قرّاءه مما يجعل أساليبها مخالفة لتوقّعاته. وحسب "ياوس" فإنّ << الأعمال الأدبيّة الجيّدة هي وحدها القادرة على جعل انتظار قرائها يمن بالخيبة، أمّا الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإن مآل مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع[2] >>.

إن "أفق الانتظار" هو عبارة عن مجموعة من خبرات وكفاءات يختزنها القارئ يستعين بها حين يتناول تضامن النصوص، لهذا فنظرية التلقّي حسب "جان ستار وبنسكي

<< ليس مبحثا للمبتدئين المعجلين، إذ أنّها تتطلّب معرفة واسعة بالأفق بكل معاييره.[3]>>

في مقال "ياوس" بعنوان " نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى" نجده يربط بين أفق الانتظار ونظرية الأجناس << فأفق الانتظار هو ذلك الذي يتكوّن عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه[4]>>.

وفيما يبدو من خلال هذا القول الأخير أن أهمية مفهوم الأفق تتمثل في ارتباطه الوثيق بدراسة تطوّر الأجناس، فالملتقى هو مقياسها وذلك من خلال المعايير التي استقاها من تجاربه السّابقة، فمجموعة التّفسيرات التي ترافق الأعمال الأدبيّة عبر العصور وتراكمات الفهم لدى المتلقّي إنّما تؤدي إلى تطوّر النوع الأدبي.

وتتألف الأنظمة المرجعيّة لأفق الانتظار حسب "ياوس" من العناصر الآتية:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور من خلال التعامل مع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النّص.
- تشكّل الأعمال السّابقة وموضوعاتها التي يفترض في القارئ معرفتها.

1- عبد النّاصر حسن محمد، نظريّة التّوصيل وقراءة النص الأدبي، ناشر مكتب المصري للتوزيع والمطبوعات، ط1، 1999، مصر، ص113.

2- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال – مقدمة نقديّة – ص14، (المرجع السابق).

3- نادر كاظم، المقامات والتلقّي، المؤسسة العربيّة للنشر، ط1، 2003، ص33- 34.

4- عبد الناصر حسن محمد، نظريّة التوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص135.

- التعارض بين اللغة الشّعريّة واللغة العمليّة، أي الّتعارض بين العالم التخيّلي والواقع اليومي[1].

ويتضح أيضا من المبادئ التي حددها في أفق الانتظار، أن مقياس تطوّر النوع يكمن في طرف المتلقّي، لأن مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال هي التي ترسم ذلك التطوّر في اللحظة التي تتعرّض فيها (تلك المعايير) إلى تجاوزات في الشّكل والموضوع واللغة، وهذه اللحظة لحظة الخيبة، حيث يخيب ظن المتلقّي في مطابقة معاييره السّابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد.[2]

يتم بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجماليّة وع فعل الفهم عند المتلقّي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ يتحدّد لدينا سلسلة تاريخيّة خاصة بالتلقي، تقوم بقياس تطورات النوع الأدبي، وتؤدي لحظات الخيبة دورا مهمّا في هذا التأسيس التاريخي حيث تعد اللحظات التي تتمثّل في تجاوزات أفق النص للمعايير السّابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقّي (بمعنى انتهاك أفق انتظار المتلقّي)، وهكذا يتم التطوّر في الفن الأدبي غبر استبعاد الآفاق المتجاوزة وتأسيس آفاق جديدة.[3]

أن يكون وراء كل استبعاد لأفق الانتظار، إنشاء أفق انتظار جديد، وتبدو الفكرة وليدة الفكر الشكلاني بشكل بارز وذلك في مفهوم التغريب أو كسر التوقع بيد أن مفهوم خيبة الانتظار يفترق عن مفهوم كسر التوقع (التغريب) الذي أحدثه الشكلانيون، لان التغريب يخص الانزيّحات الأسلوبية، أمّا مفهوم خيبة الانتظار فقد مفهوم يشيده المتلقي << لقياس التغيرات أو التبادلات التي تطرح على بنية التلقّي عبر التاريخ[4]>>.

2. المسافة الجماليّة: Distance Esthetique

حاول "ياوس" أن يهذّب نظريّته تهذيبا حسنا، فدعمها بمفهوم آخر، هو مفهوم "المسافة الجماليّة" ويعنى بها البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القرّاء على الأثر، أي من خلال تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها[5]. << وهذا ما يجعلها محددة للسمة الفنيّة للعمل الأدبي حسب جمالية التلقّي، فكلما زادت درجة انخفاض هذه المسافة زادت اقتراب العمل من محيط الفن الترفيهي أو المطبوخ>>.[6]

---

[1]- ينظر: أحمد أبو حسن، في المناهج النقديّة المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص38.
[2]- ينظر: بشرى موسى صالح، نظريّة التلقّي. أصول وتطبيقات، ص47.
[3]- ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي – أصول وتطبيقات، ص48.
[4]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص49.
[5]- ينظر: حسين واد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول للنشر، القاهرة،ط1، 1984، ص77.
[6]- المرجع نفسه، ص78.

فالعمل "الترفيهي" المتولد يتميز بجماليات تلق غير مستعدة لتغيير في توقعاتها لأنها مشبعة بأفاق توقعات مفروضة من معيار سائد ومألوف، بحيث تمنع المتلقي من السعي إلى إعادة إنتاج جمالي لما هو مألوف، أو بناء معنى لنص لا يحتوي على أفق انتظار مخالف وجديد لما عنده فيركن إلى القراءة غير المنتجة.[1]

وخلاصة القول في نظريّة التلقّي عند "ياوس" أنها وضعت بعض المبادئ الأولية التي وجد الدّارسون فيها بعدا ضروريّة في أي منهج من مناهج تاريخ الأدب، يأتي على رأسها أن العمل الأدبي لا قيمة له إلا في اللحظة التي يكون فيها بين يدي المتلقّي، إضافة إلى أي عمل لا يأتي من فراغ، بل لابد له من أصول ومرجعيّات وهو موجّه إلى جمهور متسلح بمرجعيّات ومعايير اكتسبها عن طريق تعامله مع النّص أو نصوص أخرى.[2]

إن موضوع الدّراسة الأدبيّة عند "ياوس" ليس تحليلا للنصوص تحليلا صيغيا للذات يعتقد أن المعنى كامن في بنية النص الأدبي ومتمركز حولهما كما في البنيوية، كما أنّه ليس استعراض للمعارف التي تتعلّق بالكاتب وظروفه، وإنّما التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التّاريخيّة والاجتماعيّة، إن موضوع الدّراسة الحقيقي والاهم هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي في قراءة ما عمّا لم تجب عنه القراءات السّابقة المتداولة عبر التّاريخ من قضايا.[3]

2- فولفغانغ آيزر:

يعد هذا الناقد الألماني القطب الثّاني من نظريّة التلقي، إذ ساهم بشكل واضح في تأسيسها إلى جانب "ياوس" ومما يلاحظ أن ثمة أوجه تشابه بينهما، فمثلما لعبت العوامل الثقافيّة العامّة دوراً محدّدا للصّورة التي تم تلقّي أعمال "ياوس" فقد تلقّى "آيزر" في إطار الوسط ذاته.

كما أن الانطلاقة كانت من البداية نفسها حين أعلنا الاعتراض على لأسس المقاربات البنيوية التي تغلق النص على نفسه، وشددا في الوقت نفسه على دور المتلقّي من خلال إسهامه في تطوّر النوع الأدبي وبناء المعنى.[4]

لكن وجوه التماثل في التلقّي الألماني لهذين الناقدين، لا ينبغي لها أن تطمس وجوه الاختلاف بينهما، فالنسبة "آيزر" لم يكن معناه تاريخيا إنما أهتم بقضية بناء المعنى وفي الوقت الذي اعتمد فيه "ياوس" على "الهيرومينوطيقا" متأثر بمنهج "غادمير" كانت الظاهراتيّة هي المؤثّر الأكبر في فكرة "آيزر" وعلى نحو خاص أعمال "إنغاردن" ومع أنه

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص79.
[2]- ينظر: بشرى موسى صالح، نظريّة التلقّي- أصول وتطبيقات، ص51.
[3]- ينظر: حسين واد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبّل ص81.
[4]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظريّة التلقّي بين ياوس آيزر، ص120.

لا يستبعد العوامل الاجتماعيّة والتاريخيّة فقد علها لاحقة بالمسائل النصيّة، كما يقول "روبرت سي هولب": << إذا عنّ للمرء أن يرى في "ياوس" باحثا في عالم التلقّي الأكبر، فإن "آيزر" يبدو مشتغلا بعالم التأثير الأصغر>>.[1]

وفي سياق اهتمامه بقضية بناء المعنى من قبل القارئ تحدث "آيزر" عمّا اسماه "بالفجوات" أو الفراغات والمقصود بها << إن الكاتب لا يصرّح ببعض التفاصيل أو أنه يشير إلى دلالات محتملة بطريقة غير مباشرة>> .[2]

فالقارئ هنا مدعو لأن يجعل هذه الفراغات تؤثّر في لا نص كي يبدو الموضوع الجمالي في الظهور وتنظّم المشاركة بين القارئ والنص محلية الترابط الوثيق بين بنية الفراغ والذّات القارئة، وهنا ينتعش معنى النص في خيال القارئ ويبدأ التفاعل الذي يؤدي بالقارئ إلى بداية إعادة تشكيل النص مرة أخرى، واستبطانه بصورة تحقق القراءة الأقرب إلى عالم النص ورؤيته وقصيدته، أو تجعله يقترح قراءة ثانية جديدة وتفسير مغاير لم يعط له من قبل.[3]

بالإضافة إلى مفهوم "الفراغات" جاء "آيزر" بمفهوم إجرائي آخر يتمثّل فيما أسماه ب "القارئ الضمني" آو المضمر وهذا القارئ يمثّل أهم ما جاء به من مفاهيم إجرائيّة وقد ميّزه عن غيره من القراء الآخرين كالقارئ والجامع والقارئ المخبر المعاصر والقارئ الخيالي. وغيرهم من القراء، حيث رأى أنّهم يعبّرون عن وظائف جزئيّة عاجزة عن وصف العلاقة بين العمل الأدبي ومتلقّيه على عكس قارئه الذي يراه الوحيد المؤهّل لقراءة النص وإعادة إنتاجه من جديد. لكن هذا القارئ من وجهة نظر "آيزر" << ليس له وجود في الواقع ولا يرتبط بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يتحرّك مع النص باحثا عن بنائه وواضعا يده على فراغاته >>.[4]

يرى "آيزر" أن لكل نص أدبي مرجعيّات خاصة في إمكان المتلقّي المساهمة في نشأتها عبر تمثّله للمعنى الكامن داخل النص، وقد حاولت البنيوية من قبل البحث عنها من خلال مادة اللسان أو اللغة، بينما سعت نظريّة التلقّي إلى الكشف عنها من خلال علاقة نابعة داخل الخطاب نفسه ولأجل ضبط هذه المرجعيّات اوجد "آيزر" مجموعة من المفاهيم رأى أنّه من شأنها الإسهام في إعادة إنتاجها وتكوينها وهذه المفاهيم هي:

---

[1]- روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال – مقدّمة نقديّة، ص201.

[2]- فولفغانغ آيزر، وضعيّة التأويل، تر: أحمد أبو حسن، مجلة دراسات سيمائيّة أدبيّة لسانيّة، 1992، ص79.

3- ينظر: موسى ربابعة، جمالية الأسلوب والتلقّي – دراسات تطبيقيّة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص99-100.

[4]- المرجع نفسه، ص101.

أ- سجل النص: إن النّص لحظة قراءته ولكي يتحقق معناه، يتطلّب إحالات تؤجّل إلى كل ماهو سابق عن النص وخارج عنه من قيم وأعراف اجتماعيّة وثقافيّة، وهنا يتكوّن هذا السجّل عن طريق انتخاب عناصر دلاليّة على حساب أخرى.

ب- الإستراتيجيّة: عبارة عن عدد من الإجراءات تمثّل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل النّص مع القارئ بنجاح ويحددها "آيزر" بأنّها << تربط عناصر السجّل بعضها ببعض وتقيم العلاقة بين السيّاق المرجعي والمتلقّي كما أنها ترسم معالم موضوع النّص ومعناه وشروطه >> .[1]

ج- مستويات المعنى: النص من وجهة نظر "آيزر" : << لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وإنّما يتأسس وفق مستويات بفعل الإدراك الجمالي >> وهو يرى أنّ هناك مستويين يتم في ضوئهما بناء المعنى وهما : المستوى الأمامي والمستوى الخلفي.

د- مواقع اللاتحديد: على عكس "إنغاردن" الذي كان يؤمن بأن مساهمة المتلقّي في ملء هذه المواقع يتم بتلقائيّة تامة، فإن "آيزر" يدرج هذه العمليّة في إطار يمكن القارئ من التفاعل مع النّص عبر سلسلة من الإجراءات المعقّدة، تشمل استحضار المتلقّي سجل النّص مدعّما إيّاه بخبرته الخاصّة وثقافته وفهم النّصوص.[2]

المبحث الثّاني: الأصول المعرفيّة لجماليّة التلقّي.

ترجع أصول جماليّة التلقّي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانية خاصة، وهي الظّاهراتيّة والهيرومونيطيقا.

1- الظّاهراتيّة:

ترتبط جماليّة التلقّي بالظّاهراتيّة ارتباطا وثيقا، لأن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتيّة عن طريق أعلامها وأبرزها "هوسرل" و "إنغاردن"، قد تحوّلت إلى أسس نظريّة ومفاهيم ومحاور إجرائيّة، وأبرز المفاهيم الظاّهراتيّة المؤثّرة في اتجاه جماليّة التلقّي مفهوم المتعالي والقصيدة.[3]

1- عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي – طروحات جدليّة في الإبداع والتلقّيّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 2005، ص101.

2- ينظر: عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي – طروحات جدليّة في الإبداع والتلقّي، ص103-104 ، (المرجع السّابق).

1- ينظر: محمد عزام، التلقّي والتأويل – بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع طباعة نشر وتوزيع، دمشق، ط1، 2007، ص221.

فالأفكار التي صاغها "هوسرل" حول تلقّي الأشياء من خلال الفهم الذّاتي أو التلقّي الذاتي بدأت تتحوّل إلى حقائق ملموسة تحاول أن تسند إلى المكونات الأساسية للشيء، ويعد "إنغاردن" أو من عدل في مفهوم المتعالي عند أستاذه "هوسرل" والذي يرى "إنغاردن" إن المعنى الموضوعي أي الخالي من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تُكوّن الظاهرة، معنى مخصصا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة المادية إلى عالم الشّعور الدّاخلي الخالص.[1]

وهذا يشير إلى أن المعنى معنى أي ظاهرة خارجيّة في الوجود هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وهذه العمليّة تسمّى بالمتعالي، حيث يرى أن بنية ثابتة (يسمّيها نمطيّة) وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة (يسمّيها مادية) وهي تشكّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، حيث أن معنى أي ظاهرة، لا يقتصر على البنية النمطيّة (الثابتة) للظاهرة، بل المعنى هو حصيلة نهائيّة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم.[2]

تعد هذه الفكرة التي طرحها "إنغاردن" مركزًا أساسيًّا لكل الاتّجاهات التي تنضوي تحت رداء "هوسرل" مثل (هيدغر، سارتر...) ومرتكزاً هاما لعدد من الاتجاهات النقدية كاتجاه جمالية التلقّين ذلك أن فينومينولوجية "إنغاردن" جعلت من المتلقّي ركنًا أساسيّا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا الإدراك أساسًا موضوعيّاً ومادّيّاً، فالمتلقّي يملا فراغات النّص الأدبي الموجودة فيه، لأن إدراك الظّاهرة الأدبيّة لا تتحقق غيابيا إلاّ بوجوده. بالتّالي ساهمت جهود الفينومينولوجيين من أمثال "هوسرل" و "إنغاردن" وغيرهم في تأصيل ونشوء نظريّة التلقّي كما ظهرت عند نقاد مدرسة "كونستانس" الألمانيّة.[3]

2- الـهيرومونيطيقيا (التأويليّة):

عضد روّاد أصحاب جماليّة التلقّي. "ياوس" بخاصة افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال أراء الفيلسوف "هانس جولاج غادمير" في مفهوم التأويل، وقد ارتبط أصل التأويل عنده مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص، حيث يرى بأن التأويلية تطالب بالكشف بتقنيات خاصة، عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة.[4]

استفاد أصحاب نظرية التلقّي من الفيلسوف "هانس" في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه ويعد "دلتاي" وهو أحد مصادر فلسفة "غادمير" أحد المهتمين بدراسة الفهم والتأويل دراسة علميّة، ويعني الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف "الأنا" في "الأنت" فالعمليّة الأساسيّة التي من

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص222.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص223.
[3]- ينظر: محمد عزام، التلقي والتأويل – بيان سلطة القارئ في الأدب، ص125.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص125.

خلالها يتوقّف إدراكنا كله للذّوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بناء على موضوعات من حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا.[1]

مما يعني أن "غادمير" يركز على الذّات (القارئ) كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل، ويحاول أن يجعل من هذه العمليّة عمليّة موضوعيّة بحتة، وهذا ما يتضح أيضا في فهمه للتأريخ (الماضي) فهو يخضع تأثيرات الماضي لفهم الذّات.

المبحث الثالث: تأثير جمالية التلقّي في الفكر النقدي العربي.

يبدو تأثير جمالية التلقّي الألمانية في النقد العربي تأثيرا قويا وشديدا، ولعل جوانب هذا التأثير كثيرة وسأتعرض إلى ذلك التأثير الذي أحدثته عند الباحثين والمتمثل في رجوعهم إلى التراث يستنطقونه ويبحثون فيه عن لآراء المفكرين العرب القدامى حول القارئ (المتلقي) وملابساته، ومن أهم أسباب هذا التأثير ضجر كثير من النقاد من المقاربات البنيوية الصارمة التي أضرت بالنصوص الأدبية ومن الأسباب الغربيّة التي تتسم بكثير من العلميّة في الطرح، وهو ربما لا يوافق النص الأدبي المنطلق والمتحرر.[2]

كان اهتمام النقاد العرب بهذه النظريّة خاصة بعد تواصلهم معها وإطلاعهم على كثير من خصائصها، وقد ترجمت هذه النظريّة ترجمات عدّة، ومن روّاد هذه النظريّة في العالم العربي نجد مجموعة من النقاد منهم: "عبد الفتاح كليطو" في كتابيه: "الحكاية والتأويل والأدب والغرابة" و"حميد لحميداني" في كتابيه: "القراءة وتوليد الدلالة"، و "محمد مفتاح" في كتابيه: "التلقي والتأويل"، وغيرهم كثر.[3]

أ- الدكتور محمد مفتاح:

سعى "الدكتور محمد مفتاح" في كتابه – التلقي والتأويل- إلى استقراء مفهوم التأويل متأثر بنظرية التلقي، وقد قسم كتابه إلى ثلاثة أبواب:

<< تناول في الباب الأول مبادئ التأويل المعتمدة على آليات منطقية وطبيعيّة، فالأبيات المنطقيّة عي العلائق بين القضايا والتناسب والتصنيف المقولي، والآليات الطبيعيّة هي التشبيهات والاستعارات والكتابات والتمثيلات >>.[4]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص127.
[2]- ينظر: محمد مفتاح، التلقّي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص06.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص08.
[4]- المرجع نفسه، ص09.

وفي الباب الثّاني كشف عن قوانين التأويل المستقاة من العلائق الرياضية وقياس الشمول ومن قوانين التأويل العربي أيضا، والباب الثالث تناول النّاقد أسس إستراتيجية التمثيل ومقاصدها من خلال ضرب المثل بالسلوك الحيواني.

ويعترف الكاتب أن ما أنجز في هذا الكتاب لم يخلق من عدم. فهو قد استوحى من مناهج عدة، ويشهد لهذا الكتاب إهتمامه البالغ بجهود المفكرين العرب القدامى، كابن عميرة مثلا، والتي كانت ركيزة مهمة استند إليها الناقد في كثير من رؤاه ونظريّاته وبل أكد الباحث بطريق منطقي دقيق أن بعض القضايا القديمة لا تزال حديث السّاعة. ليصل في نهاية عمله إلى جملة من النتائج القيمة التي تبيّن بجلاء جهود المفكّرين العرب في مجال التأويل وحدوده وقوانينه. والتي تعكس انشغال المسلمين قديما بإشكالية التأويل لأهميتها وحاجتهم إلى توضيح زواياها، وعكس مجهوداتهم المستوى الفكري الذي بلغوه في ذلك الوقت، مما يجعل الجيل الجديد من الباحثين يغير شيئا من الصورة النمطيّة لفكر القدامى، بل وقد يندهش لدقة اصطلاحاتهم وقوة التجريد عنهم.[1]

مكنتهم من وضع جملة من مبادئ التأويل، وكان دافعهم بالأساس وضع حد لفوضى التأويل التي أدت إلى إثارة الفتنة، فكانت قوانين التأويل عندهم متأثّرة بالمنطق والقياس، ومع ذلك فهم لم ينكروا الاختلاف ذلك أنّه ثبت عند النظار أن النظريّات لا يمكن الاتفاق فيها . << ثبت أن الظنيات عريقة في إمكانات الاختلاف فيها لكن في الفروع دون الأصول على حد تعبير القدامى أنفسهم >>. [2]

وفي ضوء كل هذا، يخلص الباحث إلى أنه يمكن أن ينظر إلى المشروع التأويلي القديم من زاويتين، وكلتا الزرويتين – كما يرى – مفتاح محمد – تجعل منه معاصرا لنفسه ومعاصرا لنا، فأما معاصرته لنفسه فهذا واضح جلي، أما معاصرته لنا يمكن أن ينظر إليها من ناحيتين، ناحية إيديولوجيّة سعت إلى التوفيق بين فئات المجتمع دون إلغاء أي فئة وهذا ما يجده القارئ عند "ابن رشد"، أمّا الناحية الثانية فهي عمليّة تتجلّى فيما وظّفه من مبادئ منطقيّة ورياضيّة وبلاغيّة ولسانيّة، وهي مبادئ مازالت تحتل السّاحة إلى الآن رغم الثّورات العلميّة الحاصلة.[3]

يبدو جليا أن الاهتمام بالمتلقي ودوره في التأويل الذي جاءت به جماليّة التلقّي قد ساهم في توجيه حركة النقد عند المحدثين، لكنها مساهمة إيجابية ومثمرة لأنها لم تكتف بالنقل والإسقاط المباشر، ومثمرة لأنها أبرزت جهود القدامى وحفظت نظريّتهم من الضياع.

[1]- ينظر: محمد مفتاح، التلقّي والتأويل، ص217.
[2]- المرجع نفسه، ص222.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص223.

ب- الدكتور حميد لحميداني:

يتجلى تأثير جمالية التلقّي عند الناقد "لحميداني" في كثير من مؤلفاته، ونشير إلى كتابه "القراءة وتوليد الدلالة"، الذي ألّفه الباحث بهدف محاولة إعادة النظر في علاقاتنا بالنصوص الأدبيّة وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضنا لمضمون محدد وثابت عبر العصور، هذا لموقف يسوي من حيث لا يدري بين الخطاب الأدبي من جهة والخطاب اليومي أو العلمي باعتبارهما يتميّزان بالقصديّة المباشرة، في أن الخطاب الأدبي يميل على الدوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى تُحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح.[1]

من خلال جل محاور الكتاب نلمح رغبة الناقد في إيجاد علاقته جديدة تربط النصوص العربيّة بالقارئ الذي صار يشكل قطبا مهما في نظرة هؤلاء النقاد، وهذه العلاقة هي خلاصة تأملات في واقع الأدب العربي خلال السنوات العشر الأخيرة وهو عرض لبعض الظواهر التي هيمنت على النتاج الأدبي وعلاقته مع القارئ.

ففي الفصل الأول يتم الباحث بالتناص وإنتاجية المعنى والقراءة بين التواصل والتفاعل، ثم النص الأدبي في ضوء نظريّة التلقّي، الذي يخصصه لمناقشة جملة من الآراء النظرية خاصة ما تعلّق بآراء رواد جماليّة التلقّي، وقد منح الكاتب تميّزا لكتابه من خلال دعمه للمقاربات النظريّة بنماذج تطبيقيّة وهو ما ينقص كثيرا من الدراسات في هذا الجانب ففي الفصل الثالث الموسوم بمستويات القراءة وفي عنوانه الفرعي "اختلاف التأويلات (في قراءة ثلاثيّة نجيب محفوظ)" يقدم لنا الباحث خمس قراءات مستندا إلى مقاربات الألمان – تبين اختلاف مستويات القراء وتنوعها.[2]

[1]- ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة – تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص07.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص98..

المبحث الرّابع: مفهوم النص والنص التخيلي.

يحسن بنا أن نوضح بعض المفاهيم الرّئيسية التي يتسم توظيفها خلال صفحات هذا البحث وعلي نتوخى مبدئيّا تحديد الإطار المنهجي والمعرفي الذي توظفه نظرية التلقّي لهذه المفاهيم في متونها.

1- مفهوم النص (المؤلّف الأدبي):

يرى "لآيزر" أن النص بوصفه معطى ماديا، فهو افتراض بسيط ليس باستطاعته إيجاد راهنة إلاّ بفعل الفاعل. بعبارة أحرى إن النص مجرّد افتراض ذهني يضعه القارئ رهن التجسيد والحضور، فالنص من هذا المنظور وهو يقوم القارئ بتصحيحه في كل قراءة، ذلك أن النص لا يوجد إلا بفعل بناءه للوعي الذي يتلقاه.[1]

من هنا نتحدث نظرية التلقي عن "المؤلف" بوصفه يشمل النص والقارئ معا،

<< إن المؤلف تأسيس النص ضمن وعي القارئ >>.[2]

وهذا ما يجعل النص فرعا والمؤلف أصلا عن هذا الفرع يحقق شكل الصورة المنتهية عن النص، فحينما تتحدث نظرية التلقي عن النص فهي تركز على أبعاد المنظور الذي ينظر من خلاله القارئ، بينما يرى أن حديثها عن المؤلف ينصب خاصة حول أثر ملموس يشكل مجموع النصوص المضمرة فيه والتي ينجزها القارئ. فللعمل الأدبي قطبان: القطب الجمالي والقطب الفني، فالقطب الجمالي هو الانجاز المحقق من طرف القارئ، والقطب الفني هو نص المؤلّف.[3]

ومن الواضح أن ثمة إضافة جمالية في تأصيل البعد الجمالي الذي ينجزه القارئ للنص، فالنص لم يعد جماليا في ذاته ولذاته وإنما "تجسيد جماليا" لمجموع القراء الذين يتداولون عليه عبر التاريخ وفي السياق نفسه، يفترض "ياوس" متفيقا في ذلك "آيزر": مفهوم المؤلف الذي يشمل في لآن واحد النص بوصفه بنية وتلقيها من قبل القارئ، فالبنية المضمرة للمؤلف بحاجة إلى تجسيدها من قبل من يدركونها << ذلك أن معنى المؤلف الفني لم يعد مدركا بوصفه مادة عابرة الزمن بل بوصفه شمولا يتشكّل من التاريخ ذاته>>.[4]

ومن هنا مدى تركيز "ياوس" على فعالية القارئ في إخراج كل من النص والمؤلّف إلى حيّز التجسيد، فالمؤلف يتشكل أساسا من النص والقارئ، ولأجل ذلك فهو متشكل باستمرار عبر التاريخ ويتخذ صبغة الشمول بالمقارنة مع النص، فالمؤلف هنا يعبر عن أجيال

---

[1]- ينظر: آيزر فولفغانغ، وضعيّة التأويل، تر: أحمد أبو حسن، ص121، (المرجع السابق).
[2]- المرجع نفسه، ص48.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص49.
[4]- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص113- 114.

تاريخيّة من القراء الذين يتداولون على النص، هذا الأخير هو دوما مفتوح على معان جديدة وانزياحات غير متوقعة في فترات القراءة عموما.

ومن جهة أخرى ينبغي أن يكون المؤلف مفكرا << فالعلاقة بينه وبين القارئ لا تتحد مبدئيا، إلا بواسطة نفي التجربة الفردية للمؤلف والإستعدادت الفردية للقارئ >>.[1]

2- النص التخيلي:

ربما بسبب هذه المتعة الجماليّة الغامضة التي يمتلكها النص الجمالي في شعور القارئ، يتحدث "آيزر" عن نص تخيلي عوض نص محدد، ويرتبط النص التخيلي بقدرات التخيل التي يوظفها القارئ في قراءته لنص ما، فالقارئ لنص روائي مثلا نجده يتخيل صور الواقع ومشاهدتها تبعا لمعرفته السابقة عنها، وكذا تبعا لما جاءت عليه في الرواية من وصف وشكل ولغة و << حينما نقرأ نصا تخيليا، ينبغي دوما إنتاج صورة فنية لا الخصائص الهندسية في النص تعمل على إخبارنا عن أي الشّروط التي ينبغي أن يتأسس فيها الموضوع المتخيل >>.[2]

إن النص التخييلي يدعو القارئ إلى بناء نظرات مخططة تتجاوز أفق حياته اليومية، وتقضي به إلى تجارب جديدة، وعن طريق استكشاف النص التخيلي يطالب الأدب القارئ بصيغ جديدة للقراءة، وبذلك تزداد ذخيرته ويتمكن من توسيع تجربته للنصوص الأدبيّة وهكذا فان ما يعود إلى ميدان النص التخييلي لا يمكن أن يزاح عنه ببساطة ليتحول إلى السياق العام للمعرفة.[3]

ونجد في تراثنا العربي إشارة إلى الخيال والتخيل من خلال حديث "حازم القرطاجي" عن مفهوم التخييل باعتباره العملية التي يحدث بها الشعر آثاره في المتلقي، فبدونه يبدو السبيل إلى فهم الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء. لذلك فالتخيل عند "حازم القرطاجني" هو << أن تتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل لتخيلها انفعالات من غير روية، إلى جهة الانبساط أو الانقباض >>.[4]

---

[1]- المرجع نفسه، ص177.

[2]- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص239، (المرجع السابق).

[3]- ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص240.

2- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء – تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن توجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص85.

يظهر من خلال حديث "حازم القرطاجني" عن الخيال والتخيل ودورهما في العملية الشّعريّة، تركيزه على المتلقّي بوصفه طرفا مهما في استقبال العمل الشعري، فحدوث الهزة الشعرية المنشودة مرتبط بشكل كبير بجودة العمل الفني ومدى براعة الشاعر في نسيج صوره من خلال تلك الأقوال المخيلة التي يحملها العمل الشعري، وما تأثيره من جوانب جمالية وصور في ذهن السامع وفي نفسه.[1]

كما أن الحالة الشعورية والنفسية التي يكون عليها المتلقي أثناء استقباله للعمل، أثر مهم في حكمه على العمل المقدم ودرجة الاستجابة له، فلكي يتم التواصل بين المبدع والمتلقي ولكي يتم توصيل القيم التي تنطوي عليها القصيدة، ينبغي أن يسلم كلا الطرفين بأهمية الفعل الذي يجمعهما والذي دفع الشّاعر إلى الإبداع وفرض المتلقي على المتلقي الاستجابة في عملية التلقي.

- **القارئ وعلاقته بالنص الأدبي:**

لقد اتجهت البحوث النقدية المعاصرة إلى خلق معادلة أدبية جديدة تتمثل في العلاقة بين النص والقارئ.

يصعب الفصل بين حدود النص وحدود القارئ، << إن العلاقة بين القطبين علاقة دوار وتداخل وتفاعل فلا يمكن الفصل بين فهمنا للنص وبين النص ذاته [2]>> بمعنى أن النص لا يتحقق إلا من خلال القارئ، والقارئ لا يحقق وجوده إلا من خلال القراءة وبمأن << النص والقارئ يندرجان في وضعية واحدة فان الفصل بينهما لم يعد صالحا، وبالتالي فان المعنى لم يعد موضوعا يستوجب التعريف به وإنما أصبح أثرا يعاش >>.[3]

وفي هذا التداخل بين ما يقوله النص ويقوله القارئ يتحقق من منظور "آيزر" فعل القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين الاثنين، وهكذا يتبيّن أن الخلق فسيح أمام القارئ عندما يدخل في عملية الحوار مع النص في محاولة لاستنطاقه، ويتميز النص بطاقته الدلالية التي تختلف عن الدلالة العادية، ولهذا فإن أقصى ما يبحث عنه القارئ في النص اللذة كما يسمّيها "رولان بارت" وهنا << تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار >>.[4]

أ- التجربة الجمالية:

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص148.

[2]- نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي، ص25، (المرجع السابق).

[3]- المرجع نفسه، ص25.

3- آيزر فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية – التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلاني الكدية، منشورات مكتبة المناهل، 1995، ص56.

- تدرك التجربة الجمالية مستواها العميق من التلقي حينما تتمكن مستويات التأويل

لدى القارئ من إثارة ثوامنه المتفاعلة مع بنيات النص وطريقة تشكلها. فالتأويل مرتبط إلى حد كبير بالتجربة الجمالية << إذ يتيح رؤية كيف أنه من كلمة إلى كلمة، يتكشف معنى البنية الموضوعية للقارئ بين المفاجأة والرجع >>.[1]

هكذا يدفع التأويل خلال القراءة إلى ملامسة هذه الدهشة التي تترجم الإحساس العام الذي يراود القارئ وهو يطلع على الأثر الفني.[2]

ب- الواقع الجمالي:

إذا كان النص لا يلتحم بقارئه إلا من خلال التفاعل، وكان التفاعل من فعل القراءة

التي تعب عن تذاوتية القارئ. فإن الواقع نتيجة لهما ، إنه بمثابة إضاءة تنير معاني النص لدى القارئ << ويفترض الواقع نداء أو إضاءة قادمة من النص ولكن أيضا تلقي المرسل إليه الذي يستحوذ عليه >> ومن هنا يتسم الواقع بهذه الإشراقة التي تنبجس بغتة من النص بعد مسيرة ممتعة، يكون قد قطع أشواطها القارئ في النص.[3]

يبدو من هنا أن القارئ يفتش دوما عن ذاته في أي نص يقرأه. إذ وجد فيه شيء منه نراه يتعلق به وكأنه يخصه فيقول << وكأمي كتبت هذا بصوتي >> وفي مستوى آخر يمكن القول أن الواقع لا يتوقف عن التوتر إلا من خلال استعادة القارئ لتجربة مماثلة فحسب، بل ينفتح النص على أوقاعه بفضل ما تحمله قراءة الفراغ الباني من بناء متواصل لفراغات التي تجعل القارئ يعيش في مأزق إذ يحدث الواقع من خلال الاختلاف بين ما يقال وبين ما يعني أي من خلال جدليّة المقول والمسكوت عنه.[4]

ج- الانـزيـّاح:

يمكن القول "الانزياح" ينتج دوما من التشوش الذي يعبر عن الاختلال بين عناصر سجل النص والقارئ، فحينما يدرك القارئ في النص أن لا يستطيع أن يتواصل مع إستراتيجية النص بالمتاع الذي يمتلكه فقط. يحاول أن يبذل جهده حتى يقبض على صور المعنى التي تنقلب من حقل رؤيته، وإذ يسجّل النص هذه المفارقة بين اللغة اليومية واللغة التخيلية، فإن منظور القارئ يؤشر على الانزياح اللاّمتوقع.[5]

---

[1]- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ص65.

1- ينظر: إدريس بلميح، القراءة التفاعليّة، دراسات لنصوص شعريّة حديثة، دار توبقال للنشر، ط1، 2000، ص25.

[3]-ينظر: فولفغانغ آيزر، فعل القراءة – نظرية جمالية تجاوب في الأدب، ص98.

[4]- ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية، ص75.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص78.

من هنا يتحرّك الانزياح ابتدءا من هذه المسافة الجماليّة التي يحاول القارئ أن يخلق أجوائها بينه وبين النص << فهذا الانزياح الذي يتضمن طريقة جديدة في الرؤية هم مختبر مبدئيا بوصفه نبع اللذة أو الدهشة والحيرة، يمكن أن ينزاح للقراء اللاّحقين >>.[1]

يتعلق الانزياح إذن بكل ما علق وأضحت عباراته محل تقدير وتأويل، ذلك أم الانزياح يشتغل ضمن بلاغة القراءة تحديدا، إذ غدا المنظور الذي ينظر منه القارئ يحدد الإسقاط العمودي الذي تتركب منه الصورة البلاغية، وهنا ترسم هذه الدهشة أو الحيرة عند كل انزياح إذ يدل على أن البنية الفنية لنص محملة بسلسلة من اللاتوقعات التي دخلت في حقل رؤية متلقيها، وهو الآن يخرج شعور وقعه بنية جمالية.[2]

المبحث الخامس: مكانة القارئ في جمالية التلقي.

1. مفهوم القارئ:

يمكن أن نقرر منذ البدء أن جمالية التلقي اكتسبت مشروعيتها من متلقيها، ركزت جهودها في تفهم شروط القارئ أثناء قراءاته أكثر من أي شيء لآخر.

فاهتمت بموقعه وبلفق انتظاره، ويصنع إدراكه للنص وللعالم المحيط به، أي بوصف شعوره داخل النص، وبذلك كان سؤالها دوما " ماهو القارئ؟ وكيف يقرأ القارئ؟ مستفيدة في ذلك من ذخيرة الفلسفة الظاهراتية.

بهذا نفهم أن القارئ لا يمتلك إلا بحضور النص، فإذا كان هذا الأمر الأخير بنية مضرة حتى يخرجها القارئ إلى النور << فإن القارئ لا يكون كذلك إلا إذا تلبس حالة القراءة وعايشها بشعوره خلال كل هذه الفترة إذ << يرتبط دور القارئ بفاعلية البناء المخصصة لمتلقي النص >>.[3]

فالقارئ يأخذ بزمام المبادرة في كل حين، وكأننا أما سلطة تحتكر المعنى عبر التاريخ، فالقارئ بذلك يحي النص في كل مرة يقرأ فيها، والتجربة هنا تجارب متعاقبة في سلسلة

[1]- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال- مقدمة نقدية، ص79.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص79.
[3]- محمد عزام، التلقي والتأويل – بيان سلطة القارئ في الأدب – ص121، (المرجع السابق).

طويلة منم التلقيات التي ستقرر الأمية التاريخية للمؤلّف وستبرز مرتبته ضمن التصنيف الجمالي.[1]

2. مكـانـته:

إن النظرة الجديدة في التعامل مع النص الأدبي من منطلق القارئ، هي التي جعلت نظرية التلقي تحتل مكانة متميزة في الدّراسات الأدبيّة المعاصرة، حيث أخرجت دراسة النص من سلطة المؤلف وأولت اهتماما بالقارئ، هذا الأخير الذي يعيد تشكيل النص بعيدا عن سلطة مؤلفه. لهذا فالكلام عن القارئ هو كلام عن طرف، اتفقت كل المدارس النقدية على أهميته، وإن اختلفت في تحديد الدور الذي يقوم به في عملية إنتاج المعنى الأدبي، والقارئ أو المتلقي هو الطرف الآخر في الخطاب وهذه المنزلة التي جعلته يلقي بظلاله على الخطاب في كافة مراحل كينونته حتّى عدّت الظاهرة الأدبيّة تستوي في علاقة النص بالقارئ.[2]

لقد انكسرت مركزيّة الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وأصبح مبعثرا على وجه النص ينتظر قارئا ليتلفظ مفرداته الأولى ويشكل منها شجرة دلاليّة، هذا القارئ لا يستسلم لما قيل بل يشاكس ويجادل ويختلف وبهذا أصبح القارئ مفهوما نظريّا أكثر منه واقعا تجريبيا وفعليا، ومادام المؤلف قد مات فإن القارئ قد تمكن من مساحة النص.[3]

ولما كان لدور القارئ كل هذه الأهمية، فقد دعا أعلام نظرية التلقي إلى ضرورة إعادة النظر في نظريّة الأدب الكلاسيكيّة، وبناء منهج نقدي جديد تكون الأولويّة فيه للقارئ. إن السر في خلود بعض الأعمال الأدبية ليس آت من عودة أسباب وظروف نشأتها، وليس أنّها تعكس واقعا متميّزا وإنّما السبب الحقيقي هو الدّور الذي يلعبه القراء ذلك أنّهم يقرؤونها في كل مرة قراء جديدة يعونها دلالات لم تعط لها من قبل.

بناءا على ما تم ذكره سابقا، فإن الرؤية النقدية التي تتبنّاها النظريّة في مفهوم

التلقي ترتبط بالقارئ. فالإدراك وليس الخلق. الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن[4]. وهذا يتم بواسطة تفاعل القارئ مع النص عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة يمكن إيجازها فيما يلي:

أ- **أن يكون القارئ حرا:** لا ينبغي فهم الحرية هنا بأنها ضرب من ضروب العبث

وغير ملتزمة بالضوابط الفنية، ولكنها الحرية التي لا تخضع للجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن ليكون في خدمة الطبقة أو المذهب.

---

[1]- ينظر: محمد عزام، التلقي والتأويل – بيان سلطة القارئ في الأدب، ص122.
[2]- ينظر: محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص36.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص40.
[4]- ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية ، ص145.

وهذا يتوقف على جملة من الشروط التي يجب أن تتوفر في القارئ والتي تجعل قراءته موضوعية تعتمد على التجربة الجمالية في فك شفرات النص. ثم إن هذا التمرد الواضح على جبرية الفكر الماركسي، يفسر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون القارئ حرافي استقبال النص، ويقدم لنا في الوقت نفسه بسياق نفسيا فنيا ونفسيا بقبول هذه النظرية إجمالا.[1]

ب- المشاركة في صنع المعنى: لا يتوقف القارئ عند حدود الحرية في تلقي النص فحسب بل أن ينبغي أن يشارك في صنع المعنى وإنتاجه من جديد، ولهذا يقرر أصحاب هذه النظريّة في إجراءات التفاعل مع النص في صنع المعنى، ولا يتوقّف عند مهمة التفسير التقليدي، بل بالمشاركة في صنع المعنى يتحوّل التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة.[2]

وقد تنبه نقاد نظرية التلقّي إلى أن المشاركة في صنع المعنى تستوجب التمييز بين مهمتين لقارئ هما: مهمة الإدراك المباشر / مهمة الإستذهان.

- مهمة الإدراك المباشر وهو << المستوى الأول في التعامل مع النص في هيكله الخارجي ممثلا في معطياته اللغويّة والأسلوبيّة >>.
- الإستذهان << فهو الذهن أو الخيال وفي تتشكل ذاتية القارئ أين ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية >>.[3]

ج- وظيفة المتعة الجماليّة: لا يكتفي القارئ بدوره في صناعة المعنى بل تكون له مهمة أخرى تابعة هي توضيح المتعة الجمالية، أو معنى ذلك أن << المتعة الجمالية فتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع، المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع أي من القارئ للنص والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا >>.[4]

إن العملية الإبداعيّة معقّدة ومتشبّعة ليس من السهولة بمكان معرفة حقيقة أمرها ولكن بشيء من التركيز والدراسة تتسير السبل، ثم إن وجود النص يقتضي بالضرورة حضور قارئ يتلقاه بالوقوف عند جمالياته، وإبراز خصائصه مع الإشارة إلى مواقف الضعف فيه، والمتمعّن في العمليّة الإبداعيّة ضد القديم، ينتبه إلى المبدع كان يهدف إلى التأثير في

[1]- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص21.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص22.
[3]- المرجع نفسه، ص23.
[4]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص25.

السامعين متوخيا سلامة الأسلوب والمعنى، ولا معدم في تاريخنا النقدي صورا من مواقف التلقي التي تركّز على علاقة النص بالقارئ.[1]

في الأدب الغربي في العصور الحديثة تجلى الاهتمام بالقارئ في النقد الإنجليزي فيما أشار إليه الروائي "إدغار ألان بو Edgar Allen Poe" من أنه يضع في اعتبار قبل أن يباشر الكتابة نوع الأثر الذي ينوي إحداثه في قرائه[2].

وإلى شيء قريب من هذا يذهب الشاعر الفرنسي "شارل بودلير Charles Baudelaire" حيث يرفض اعتبار الإبداع إلهاما مناقضا بذلك ما يراه الرُّومنطقيون، مؤكد على ما يبذله الشاعر من جهد في صياغة أشعاره، وما يفيد الأثر الأدبي من قرائه، كما نجد التأكيد على دور القارئ ممثلا في مقولة "بول فاليري" التي جاء فيها الاشعاري معنى الذي تحمل عليه[3].

يجعل أعلام هذه النظرية من القارئ عنصر فعالا في التواصل الأدبي، حيث يتعدّى دوره في الأهمية كاتب النص نفسه، فدور هذا الأخير ينتهي بمجرد انتهائه من كتابة الأثر الأدبي لذلك << فتاريخ الأثر الفني يرتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطه بالمصدر، وذلك لأنه يخضع لأنواع من التأويل التي تعتبر تحقيقات لتبادل التجربة الجمالية وإقامة الحوار الحيوي بين الأجيال، بالرفض أو القبول.[4]

وهكذا فأن جل اتجاهات نظرية التلقي تجمع على أن المعنى الحقيقي للنص ليس موجودا فيه بل إن القارئ هو المنتج الحقيقي للمعنى. << ولم يعد النص الأدبي مجرد واحة يلقي القارئ بجسده على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء، بل يصبح هما يلازمه ويلاحقه ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص، بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بالأخرى.[5]

2- ينظر: المرجع نفسه، ص25.
[2]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، ص69.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص69.
[4]- إدريس بلميح، القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة، ص11.
[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص12.

الفصل الثّاني:

دراسة تطبيقيّة في ديوان "اللّهب المقدّس" "لمفدي زكرياء"

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية في ديوان " اللهب المقدّس"

– لمفدي زكريّاء-.

المبحث الأول: نبذة عن حياة الشاعر "مفدي زكريّاء ".

المبحث الثاني: قراءة في العنوان.

المبحث الثالث : تشكل الأفق / خيبة الأفق.

المبحث الرابع: المسافة الجمالية .

المبحث الخامس: المتعة الجمالية .

المبحث السادس: التناص.

المبحث السابع: جمالية المكان.

المبحث الأول: نبذة عن حياة الشّاعر مفدي زكريّاء.

مفدي زكرياء 1908 – 1977م، شاعر الثورة الجزائرية، هو شيخ زكرياء بن سليمان بن الحاج عيسى، وقد ولد يوم الجمعة 12 جمادى الأولى 1326 هـ الموافق ل 12 يونيو 1908م، ببني يزقن، أحد قصور السبع لوادي مزاب، بغرداية، في جنوب الجزائر من عائلة تعود أصولها إلى بني رستم مؤسسوا دولة الرستميون في القرن الثاني للهجرة لقبه زميل البعثة الميزابيّة والدراسة سليمان بو جناح ب: "مفدي" فأصبح لقبه الأدبي الذي اشتهر به كما كان يوقّع أشعاره "ابن تومرت" وكان "ابن تومرت" واحدا من المجاهدين المسلمين ومؤسس دولة الموحّدين، وفي بلدته تلقّى دروسه الأولى في القرآن، بدأ تعليمه الأول عنابة أين والده، يمارس التجارة بالمدينة ثم انتقل إلى تونس لمواصلة تعليمه باللغتين العربية والفرنسية تعلم بالمدرسة الخلدونية ومدرسة العطارين، درس في جامعة الزيتونة في تونس ونال شهادتها.[1]

أمّا فيما يخص هاته العملية انضم إلى صفوف العمل السياسي والوطني منذ أوائل الثلاثينات، كان مناضلا نشيطا في صفوف طلبة جمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين كان عضوا نشيطا في حزب نجمة إفريقيا، << كان عضوا نشيطا في حزب الشعب >>، <<كان عضوا في جمعية الانتصار للحريات الديمقراطية >>.[2]

- انضم إلى صفوف جبهة التحرير الوطني الجزائري.

- سجنته فرنسا خمس مرات، ابتداءا من عام 1973م، وفر من السجن عام 1959م، ساهم مساهمة فعالة في النشاط الأدبي والسياسي في كاهل أوطان المغرب العربي، عمل رئيسا لتحرير صحيفة "الشعب" الداعية لاستقلال الجزائر في سنة 1937م، وكب شعره بحماسة الواقع الجزائري، بل الواقع في المغرب العربي في كل مراحل الكفاح منذ سنة 1952م حتى 1977م واعيا إلى الوحدة بين أقطارها.[3]

ألهب الحماسة بقصائده الوطنية التي تحث على الثورة والجهاد حتى لقب بشاعر

الثورة الجزائريّة.

أثناء تواجده بتونس واختلاطه بالأوساط الطلابيّة هناك تطوّرت علاقته بأبي يقظان وبالشاعر رمضان حمود، وبعد عودته إلى الجزائر أصبح عضوا نشطا في جمعية طلبة مسلمي شمال إفريقيا المناهضة سياسة الإدماج، إلى جانب ميوله إلى حركة الإصلاح التي تمثلها جمعية العلماء انخرط مفدي زكريّاء في حزب نجم شمال إفريقيا ثم حزب الشعب

[1]- ينظر: محمد ناصر، مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، العطف غرادية، الجزائر، ط2، ص08.
[2]- المرجع نفسه، ص09.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص09.

الجزائري. وكتب نشيد الحزب الرسمي "فداء الجزائر" ، انضم إلى الثورة التحريرية في 1955م وعرف الاعتقال مجددا في أفريل 1956م سجن في سجن بربروس مدة 03 سنوات، اشتهر مفدي زكرياء بكتابة النشيد الرسمي الوطني "قسما" إلى جانب ديوان " اللهب المقدس" و "إلياذة الجزائر"، توفي مفدي زكرياء في 17 أوت 1977 بتونس، نقل جثمانه إلى الجزائر، ليدفن بمسقط ببني يزقن.[1]

● إنتاجـه الأدبـي:

- تحت ظلال الزيتون (ديوان الشعر) طبعته الأولى عام 1965م.

- اللهب المقدس (ديوان الشعر) صدر في الجزائر عام 1973م.

- من وحي الأطلس (ديوان الشعر).

- إلياذة الجزائر (ديوان الشعر).

- له عدة من دواوين الشعر لازالت مخطوطة تنتظر من يقوم بإحيائها.[2]

● من شعر مفدي زكريّاء:

النشيد الوطني الجزائري نضم بسجن بربروس في الزنزانة 69.

نحن طلاب الجزائر، نشيد العلم كتبه بدمه وأهداه إلى الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائريّة.

نشيد الشهيد نظم بسجن بربروس في زنزانته رقم 65.[3]

تمت كتابة ديوان اللهب المقدس شاعره مفدي زكريّاء في وقت توجه فيه الشعر الجزائري إلى الإصلاح بهدف الإرشاد والموعظة، موجها بالدرجة الأولى جمهور خاص، وهو الجمهور الجزائري.

يحتوي هذا الديوان على القصائد الثورية التي نظمها الشّاعر بين 1953- 1961م وعددها 54 قصيدة يفتح هذا الديوان بإهداء له أكثر من مغزى تحمله هذه القصائد إلى تلك اللحظة التي انطلق فيها المارد الجزائري يقضي على الاستعمار ذات ليلة في نوفمبر.[4]

---

[1]- ينظر: محمد ناصر، مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، ص11 (المرجع السابق).

2- ينظر: حواس بري، شعر مفدي زكرياء – دراسة وتقويم - ، تقويم المطبوعات الجامعية الساحة المركزيّة بن عكنون، الجزائر، ص27.

[3]- ينظر: حواس بري، شعر مفدي زكرياء – دراسة وتقويم، ص28.

1- ينظر: مفدي زكرياء، اللهيب المقدس، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 2009، ص07.

أما أهم ما في الديوان فهي بالطبع قصائده، لقد جاءت قصائده متعددة الأغراض منها الرثاء "كرثاء أحمد زبانا" في قصيدته "الذبيح الصاعد" أو الملك محمد الخامس في قصيدته "بنيت بروح شعبك عرش ملك" وعدد من القصائد المناساباتية كالتي قيلت بمناسبة انعقاد مهرجان الشّعر سنة 1961م، كما نوجد قصائد في فن الوصف كوصف زلزال الأصنام 1954م، ففي قصيدته "إن ربّك أوحى لها "ووصف جمال لبنان في قصيدته "معجزة الصّانع" وذلك إلى عدد هام من الأناشيد المختلفة، كالنشيد الرسمي للثورة الجزائرية. هذا عن أغراض قصائد "اللهب المقدس".

أما من حيث الشكل فقد جاءت عموديّة ومختلفة من حيث الطول والقصر، وغلب عليها الأول، كما كان الاعتماد فيها جميعا على قوافي مختلفة ، عدا الأناشيد على قافية واحدة.[1]

- الديوان مقسم إلى خمسة فصول، وكل فصل يضم مجموعة من القصائد وهي:

1. من أعماق بربروس والذي ضم ستة قصائد كتبها الشاعر عندما كان سجينا في سجن بربروس.
2. تسابيح الخلود، وهي عبارة عن عشرة أناشيد.
3. تارونور، ويضم أكبر عدد من القصائد (29 قصيدة) تناول فيها قضايا الثورة الجزائريّة.
4. تنبؤات شاعر، ويضم ثلاثة قصائد.
5. من وحي الشرق، ويضم ستة قصائد تناول فيها قضايا المشرق العربي.

المبحث الثاني: قراءة في العنوان.

بدأت عناية النقد الغربي الحديث تنصب على دراسة عتبات النص وبضمنها العنوان في النص الثاني من القرن العشرين (20م) حيث أولت التسمية أهمية كبرى للعنوان على اعتباره أنه مصطلح إجرائي ناجح في مجال مقاربة النصوص الأدبية ومفتاح أساسي يتسلح به المحلل.[2]

ولهذا الإهتمام ما يبرره خاصة إذا علمنا أن العنوان يمثل ثاني عتبات النص ومن خلالها يعلن عن قصيدته ويكشف عن الخصوصية النصية عند تلقي نص عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه.[3]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص08.
[2]- ينظر: جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص97.
[3]- ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص114 (المرجع السابق).

يتألف عنوان الديوان لمفدي زكرياء "اللهب المقدس" من وحدتين هما (اللهب/ المقدس) فإن القارئ بمجرد تلقيه للعنوان، يتبادر في ذهنه كلمة "اللهب" ألسنة النيران والحرائق المشتعلة، فاللهب يجمع بين النار والنور فهما دلالتين متناقضتين فه بهذه الثنائيّة يصور لنا مسيرة الثوّار وهم يواجهون ظلم واستبداد الاستعمار هذا فيما يخص كلمة "النار" أما النور قصد به تضحية الثوار بأنفسهم طعما في رضى الله وجنته، فدلالة "اللهب" واضحة ومقصودة وهي الثورة الجزائريّة، كما أنّه ربط كلمة اللهب بالقداسة فالشاعر قد أخذ، واقتبس معظم ألفاظه وصوره من مصادر مقدسة كالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف والتاريخ.[1]

قسم زكريّاء ديوانه إلى خمس محاور وهي بمثابة عناوين رئيسة والتي أراها أنها منبثقة من دلالات العنوان (اللهب المقدس)، فعناوين المحاور الثلاثة تحت عنوان "تسابيح الخلود"، من وحي الشرق، تنبؤات شاعر تندرج في القداسة، أما "من أعماق بربروس (السجن والعذاب)" فأدرجها تحت دلالة اللهب والتي تمثل مسيرة الثوار، أما "النار ونور" فهو مشترك بين اللهب والقداسة.[2]

إن عنوان الديوان "اللهب المقدس" لمفدي زكرياء قابل للتأويل، ودلالات من هذه السيمائيّة أما نصه غير قابل لذلك، فنصوصه توجه القارئ وجهة واحدة ألا وهي مشروعية الثورة الجزائرية أو الثورة الجزائية المقدسة.

أنا في صدد تطبيق الآليات الإجرائية لجمالية التلقي على نصوص الديوان "اللهب المقدس" لمفدي زكرياء والذي هو موضوع بحثي، فمن خلاله اطلعت على آفاق قرائه متشاكلة لنشكل أفقا حددته طبيعة النص، والتي تتطلب وجود جمهور، ومستقبل لدلالات واقعية مرتبطة بالبيئة السياسية والثقافية والاجتماعية التي ظهر منها إثرها الديوان.

3- ينظر: محمد ناصر، الشعب الجزائري الحديث، اتجاهاته- خصائصه الفنية – دار الغرب الإسلامي، ط1، 1985، ص439.

[2]- ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث - اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص442 (المرجع السابق).

المبحث الثالث: تشكل الأفق / خيبة الأفق.

1. تشكل الأفق:

ذكرنا في الفصل الأول أن أفق الانتظار تتشكل حسب "ياوس" من ثلاثة عناصر أساسية أكيفها في عملية تشكل الأفق كما يلي:

أ- المعايير المعهودة أو ما يسمى بالتجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور:

إن المعايير النقدية التي حددت قيمة ديوان اللهب المقدس، هي نفسها المعايير النقدية القديمة التي حددت قيمة الشعر العربي حيث أن قصائده المتضمنة فيه لم تخرج عن دائرة الأعراف والتقاليد، حيث كانت نصوصه ممتلئة بحب التضحية عن الأرض والعرض، جديرة بالنزعة الثورية التي تثور لأجلها اللغة بألفاظها والتي لم تكن بالجديدة على الشعراء ولا على جمهور القراء، إن هذه المرجعيات الفكرية في الديوان تؤكد أصالة النص لانتمائه الثوري والقدامى، وللأرض، مما يؤكد هيمنتها على فكر الشاعر، حيث التزم مفدي زكريّاء ببحور الخليل الستة عشرة (16)، وهو بذلك حافظ على التراث العربي من خلال ما تضمنته أفكاره الفنية، الذي يهدف إلى غرس معان واضحة في ذهن المتلقي حيث لا يترك مجالا للتأويل فيه.

إن رسم الشاعر مفدي زكرياء لهذا الواقع فقد كسر بذلك سبل التخيل لدى قرائه ليطبعه بواقع لا تأويل فيه، وهذا ما يدعو إلى تحديد نوعية الذات القارئة، الموجّه لها هذا النص:<< الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المقصد، أي أنها استمرار له، وتقمص جديد لفعله>>.[1] حيث اعتمدت الذات القارئة في قراءتها لنصوص الديوان على نفس المعايير النقدية المعتمدة قديما فكرية أم فنية على الرغم من الاختلاف في أزمنة القراءة، وتوصوا إلى استنتاجات واحدة لم نخرج عن ما جاء في النص.

ب- العلاقات الضمنيّة بالأعمال الأدبية التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية:

وهي كما ذكرت حسب "ياوس" أشكال وموضوعات الأعمال السابقة التي يفترض في القارئ معرفتها والإطلاع عليها، وقد اكتشفت من خلال اطلاعي على نصوص اللهب المقدس أن له علاقات ضمنية بأعمال أدبية سابقة حيث يكثر تضمين الشاعر لنصوص دينية وأخرى شعبية وشعرية، فلقد اعتمد مفدي زكرياء على ثقافة قرآنية وأدبية اللتين برزتا

[1]- ينظر: إدريس بلميح، القراء التفاعلية، ص5 (المرجع السابق).

في شعره، فبمجرد قراءة القارئ للنص يدرك حضورا للنصوص الدينيّة من آيات وأحاديث بنيوية شريفة حيث تمييز نصوصه بميزة خاصة. كقوله في قصيدة قل يا جمال:

ولا بن صهيون يسعى في قداستها بالرّجس، لا رجس فيها...غنها حرم.

ألقى عصـا بهـا موسى مروعـة راحـت لمـا بث إسماعيل تلتقم.[1]

كما نجد نصوص مفدي زكريا حافلة بالتناص، وهذا يدل على أن النص متشرب من الثقافة العربية، والعديد من المعارف، يتوجب على القراء من تمكنهم من استيعاب الثقافة الجزائرية خاصة ما يتعلق بالقارئ العربي أو الغربي نظرا لصعوبة إدراك أسماء الأماكن والأعلام والحوادث التاريخية.

استنتج أن لهذه المرجعيات الفكرية والثقافية آفاق انتظار ثابتة لأن لكل واحد أفقا نابعا من التقاليد الثقافية والاجتماعية وكذلك المعايير المنتقلة عبر الزمن والأجيال تتشابه لتشكل أفقا ثابتة يرسمه النص لقارئه.

ج- التعرض بين الخيالي والواقعي:

وهذا ما أشار إليه "ياوس" بمفهوم التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

أكدت القراءات الأربع للغة الشعرية على تطور لغة الديوان ومعجمها الذي ضم العديد من المفردات والتراكيب المعاصرة، إضافة إلى استخدامه للغة قوية ودقيقة خرجت

به قراءات كل من "محمد ناصر* يحي الشيخ صالح** وخليفة بوجادي*** حيث ذكرت هذه القراءات أن بنية قصائد زكرياء مرتبطة بواقع حي، ولغة حية، لغة إنجازية لا بمفهومها التداولي، وفي محاولة له للإجابة عن انطباعات بعض النقاد حول المغالاة الظاهرة على لغته وصوره الشّعريّة يقول: أن لغته لم تكن مختلفة أو مصطنعة بل لغة أملتها عليه ظروف الأداء.[2] أي أن لغة مفدي زكرياء لغة مشتعلة بالواقع ومرتبطة به ارتباطا قويا، حيث ليس هناك تعارض الذي نلاحظه في النصوص المعاصرة بين وظيفة اللغة الجمالية وبين وظيفتها العملية ذلك أن الأولى قدمت الثانية.

يقول "إدريس بلميح" << إن دلالة أي نص فني تظل دائما منفتحة على القراءات المتنوعة، وقد حدد ياوس ثلاث أنواع من القراءة وهي:

1- زمن التلقي الجمالي، وتوازي القراءة الفنية المقترنة بالدهشة.

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص252.

* محمد ناصر، شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، العطف، الجزائر.

** يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دار البحث للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 1987.

*** خليفة بوجادي، لغة الثورة أم ثورة اللغة، ملاحظات في التداولية الإبداعية، الجزائر، 2005.

2- زمن التأويل الإرجاعي، ويتحقق عن طريق تبرير الدهشة عن طريق قراءة تسعى إلى الفهم والتأويل.

3- زمن يعيد تكوين أفق الانتظار وهو القراءة التاريخية المتنوعة والمتعاقبة >>.[1]

- **تحديد نوعية القراءات التي حددها "ياوس" الثلاثة":**

أ- **زمن التلقي الجمالي:** حددت فيه قيمة شعر "مفدي زكريّاء" من خلال المعايير الفكرية والفنية، التي توفقت في آلياتها النقدية والتقويمية.

ب- زمن التأويل الإرجاعي (زمن القراءة): وهي قراءة تسعى إلى استيعاب مفهوم النص، لتجاوز زمن الدهشة التي يصاب بها القارئ أثناء اطلاعه على نصوص اللهب المقدسـ فهذه الدهشة تستفز قارئها لإعادة القراءة وتكرارها للحصول على تبرير مقنع لها.

ج- زمن يعيد تكوين أفق الانتظار: وهي النتائج التي حققها القارئ من خلال قرائته، وأعاد بها تكوين الأفق رغم اختلاف الزمن.

2. خيبـة الأفـق:

أشار "ياوس" إلى خيبة الأفق أنها تتجلى في الاستعداد القبلي للقارئ وما يلفه من توقعات وميول، فيذهب رسم توقعات وميول، فيذهب لرسم توقعات معينة قد تثبت وقد تعدل وقد تخيب بحسب طبيعة العمل الأدبي.

ظهر العديد من الانتقادات لما ورد في قصائد الديوان منها عبارات ندد بها قراؤه أنذاك وهي الأمور المتعارضة عليها مع الدين الإسلامي، والتي تحمل نوعا من السخريّة والتذمّر ويتجلى ذلك في قسم مفدي زكرياء بغير الله، وفي قوله زبانا لم يقتل، وجبريل عليه السلام بائع متجول.

قسمًا بالنازلات، الماحقات... والدماء الزاكيّات الطاهرات [2]

كما عدّه الشيخ يحي صالح في قراءته خروجا عن المألوف [3] ذلك أن القارئ المسلم يتوقع من الشاعر أن يقسم بالخالق البارئ، ويرفض رفضا قطعا القسم بغير الله وذلك وفقا لتعليم ديننا الحنيف، قسم الشاعر مفدي زكرياء غير مألوف برفضه المتلقي، وتجنب توقعات القراء لأن كل قارئ منهم كان ينتظر من زكريّاء بعد القسم أن ينطق كلمة الله لتكون قسما "بالله" لا قسم بالنزلات، والدّماء الطاهرة، والبنود الخافقة.

1- ينظر: المرجع نفسه، ص131.
2- إدريس بلميح، القراءة التفاعلية، ص12، (المرجع السابق).
[2]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص61 (المرجع السابق).
[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث – اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص461 (المرجع السابق)..

كما خيب آفاق انتظار متلقيه أو قارئيه أيضا في تحويل جبريل عليه السّلام من ملاك إلى "جلاب" يقوم بتسويق ضحايا الحرية في الجزائر إلى أسواق الجنة.

فيقول زكرياء في قصيدته "اقرأ كتابك":

نادى به جبريل في سوزق الفدا فشرى وباع، بنقدها وتبرعا [1]

كما شبه أحمد زبانة بالمسيح وبأسلوب فيه نوع من السخرية يقول:

زبـانة لـم يقتـل... ورفع إلى السماء كالمسيـح [2]

ردت عليه القراءات النقدية فيما بعد نذكر من بينها قراءة يحي الشيخ صالح، وما يراه فيها مثيرا للدهشة والاستغراب إشراق وجه الصورة وإشعاعه بالفرح والسرور على الرغم من أنها تستدعي التجهّم والحزن على رجل حملته قدماه إلى المقصلة، مرغما راضيا مطمئنا بحيث ترى كسرا لثنائية الموت / الحزن لتتحول إلى ثنائيّة ضدية الموت / الفرح.[3]

المبحث الرّابع: المسافة الجماليّة.

لقد عدّها "ياوس" من بين أهم الأدوات الإجرائيّة، ويعني به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره، حيث يمكن الحصول علة هذه المسافة من خلال استبيان ردود أفعال القراء على الأثر.

إن دراستي لآفاق الانتظار أثبت تشكل أفق الانتظار ثابت جاء به النص على قارئيه والذي حفل ببعض الخيبات والفشل، لكنه لم يصل إلى درجة المعايير الجمالية، لقد زاوج بين الثبات والفشل، فديوان اللهب المقدس لم يبقى على التقليد القديم ولم يتخلى عنه كليا، كما أنه لم تبهره مظاهر التجديد المعاصرة فلقد وازن بحفاظه جمالية النص الشعري القديم وعدم خروجه عن الموروث الذي تمكن من التجديد فيه.

إن نجاح "مفدي زكرياء" في الحفاظ على الموروث وتجديده له جعل من أفقا النص موافقا لآفاق توقعات القارئ، بقدر ما هم مخيّب أحيانا، فقياس المسافة الجمالية متوسّطة بين أفق النص أفق القارئ، فهي لم تبتعد عن أفق النص فتخرق توقعاته، ولنم تنحصر في أفقها الضيق للنص، فالمسافة الجمالية الممتدة بين أفق النص آفاق قارئه تقع في المنتصف، وهي إمّا أن تكون بعيدة جدّا لتخرق الآفاق وتشكل معايير جديدة، وإمّا أنّها تتقلص مما لا يحقق لا أفق النص ولا أفق توقع قارئه.

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص52.
[2]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص19 (المرجع السابق).
[3]- ينظر: الشيخ صالح، شعر الثورة، مفدي زكرياء، ص160.

المبحث الخامس: المتعة الجماليّة.

إن المتعة الجمالية التي حددها "ياوس" متعة تجمع بين الاستمتاع بالفن وتذوقه، وبين الإفادة من فعاليته المعرفية والبلاغية والتي بلورها فيما يلي:

أ- **فعل الإبداع:** إن نصوص ديوان "اللّهب المقدس" تنقل واقعا صريحا وتصور تاريخ الشعب بأسلوب فيه من الجمال والسّحر. فالديوان كتب لقارئ مقصود يحمل في طياته رسالة محددة وهدف واضح، فكان كل من محمد ناصر، يحي الشيخ صالح وخليفة بوجادي وغيرهم، لقد اهتموا بمهمة الاستقبال وإدراك مضمون النص وما يحمله من أفكار فنية، فقراءتهم لا تخرج عن نطاق النص، ولا نقول إلا ما يقوله زكرياء وهذا ما يسمى قراءتهم بلا إنتاجية.[1]

ب-الحس الجمالي: هو إدراك الجمال بواسطة الوظيفة اللغوية، وذلك من خلال دراسة وظائف اللغة المختلفة، وإبراز جمالية الصورة واللغة والموسيقى من خلال استخدام معايير في نقد الشعر لاكتشاف جمالياته التي جمعت في الديوان، بين جمالية النص الشعري القديم وجمالياته الحديثة حيث ظهر التجدد على مستوى صوره الشّعرية.[2]

كما تفاعل القراء مع نصوص "مفدي زكرياء" تفاعلا سلبيا، ومنه لم يتحقق المتعة الجمالية التي نحدث عنها "ياوس لأن المتعة الجمالية التي قصدها تتحقق من خلالها الفعل الإنتاجي للقارئ، وهو ما يضمن فعلا تواصليّا وجماليا، فالمتعة التي يتحدث عنها "ياوس" هي متعة تعدد القراءات والنصوص المنتجة وذلك من خلال عملية التواصل بين القارئ والنص مما يسمح بالتأويل.

[1]- ينظر: يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، ص172.
[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص174.

المبحث السادس: التناص.

تؤثر جمالية التناص في القدرة على تنشيط ذاكرة المتلقي وتهيئته لاستقبال ثقافات عديدة، من النصوص المتداخلة في نص واحد مشكلة نسيجا متماسكا وتوجيه القارئ وذلك من أجل التأثير في المتلقي بما تتمتع به اللغة.

فلقد كان مفدي زكرياء متأثرا بالتراث الديني المتمثل في القرآن الكريم ويظهر ذلك جليا في توظيف تلك النصوص الدينية في ديوان اللهب المقدس.

ففي قصيدته "وقال الله" تبدو ظلال سورة القدر واضحة وذلك من خلال استعانته بألفاظ ذات دلالات دينية من قبيل (ليلة القدر، ألف شهر، بإذن الله، ملائكة تنزل، روحها).

يقول مفدي زكرياء [1]

دعا التاريخ ليلك فاستجابا نوفمبر! هل وفيت لنا النضابا؟

وهل سمع المجيب نداء الشعب فكانت ليلة القدر الجوابا؟

تبارك ليلك، الميمون نجما وﷲ، هتك الحجابا!

زكت وثبانة عن ألف شهر قضاها الشعب، يلتحق السرابا.

نجلى ضاحك القسمات، تحكي كواكبه، قنابله لهابا.

بناشئه هناك، أشد وطأ وأقوم منطقا، وأحد نابا.

مضت كالشهب، وانحدرت شظايا تلهب في دجنتها التهابا.

ملائك، لا لفواتك نازلات بإذن الله، أرسلها خطابا.

وهزت جبهة التحرير شعبا فهب الشعب ينصب انضبابا.

تنزل روحها من كل أمر... بأحرار، قد أهابا.

هكذا يستحضر الشاعر بعض الألفاظ من سورة القدر ذات الدلالات الدينية العظيمة يقول سبحانه وتعالى: { إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ القَدْرِ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ القَدْرِ لَيْلَةُ القَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ، تَنَزَّلُ المَلاَئِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا، بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ، سَلاَمٌ هِيَ حَتّى مَطْلَعِ الفَجْرِ }.[2]

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص33.
[2]- سورة القدر، الآية 13.

هنا يلجأ الشاعر إلى استلهام ألفاظ هذه الآية القرآنية، فإنه يستلهم من ليلة القدر عظمتها وجلالها وقداستها ويستعين بها على وصف المواقف العظيمة والأحداث الجسام.

فقد وردت كلمة تبارك في قوله تعالى: { تَبَارَكَ الذِي بِيَدِهِ المُلكِ وهُوَ علَى كلِّ شيءٍ قديرْ}[1].

ويقول مفدي زكرياء في قصيدته زنزانة العذاب رقم 73.

سيـذكرون الليـل الرهيب سجـى وجلجل الخطب أبي في الدجى فلق.

حسبي وحسب أناسي أن غدوت لهم عوادا يعطرهم ذكرى واحتـرق.[2]

ويستحضر الدارس فور قراءته لصدر البيت الأول قوله تعالى: { وَاللَّيْلَ إِذَا سَجَى}[3].

وقوله أيضا في قصيدة وقال الله...

وهزت مريم العذراء نخيـلا فلأسقطت الفلوذج والرضايا.

عراج، كالمجرة مشرقـات عسالجها، انسكبن بها انسكابا

يدغدغ تحت الغنام نايــا فينطلق من فم الغنم الربابا

يدلي في الغدير الحلو ساقا وبالكفين يغترق الشرابا.

وفور قراءة البيت يستحضر القارئ النص القرآني ويتمثل ويتمثّل في قوله تعالى:

{ فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلاَ تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكَ تَحْتَكَ سِرِيًّا وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَاقَطَ عَلَيْكِ رَطْبًا جنيّا } [4].

- ويقول في قصيدته " ألا إن ربّك أوحى لها!! ".

هو الإثم زلزل زلزالهـا فزلزلت الأرض زلزالها.

وحملهـا الناس أثقالهم فأخرجت الأرض أثقالها.

وقال ابن أدام في حمقة يسألها ساخرا مالـها؟

ألا إن إبليس أوحى لكم إلا أن ربك أوحى لها...[5]

---

[1]- سورة الملك، الآية 1.
[2]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص31، (المرجع السابق).
[3]- سورة الضحى، الآية 02.
[4]- سورة مريم، الآية 25.
[5]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص233.

لقد اقتبس هذه الكلمات (زلزل، زلزلها، الأرض، أوحى لها...) من القرآن الكريم وذلك لقوله تعالى: { إِذَا زَلْزَلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا، وَأَخْرَجَتِ الأَرْضُ أَثْقَالَهَا، وَقَالَ الإِنْسَانُ مَالَهَا، يَوْمَئَذٍ تَحْدُثُ أَخْبَارَهَا، بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا.}[1].

وإلى جانب القرآن، نجد مفدي زكرياء استوحى بعض الصور من الحديث النبوي الشّريف.

يقول مفدي زكريّاء مخاطبا المستعمرين.

ومن يلدغ، فإنا قد لدغنا خداعا عن جحوركم مرارا...[2]

وفي قول الرسول صلى الله عليه: لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين.[3]

[1]- سورة الزلزالة، الآية 1- 5.
[2]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص240.
[3]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية – ص471، (المرجع السابق).

المبحث السّابع: جماليّة المكان.

1- **الجبال:** الجبال ترمز للقوة، والصلابة استمد مفدي زكرياء تماسك أبياته وقوتها من جبال الجزائر، كي ينقل للقارئ جمال وعظمة الجزائر من خلال عظمة جمالها وقممها الشامخة، من بين الجبال التي وردت في قصائد الديوان منها: جرجرة، شيليا، وارشنيس...إلخ في قصيدة اقرأ كتابك قوله:

هذه الجبال الشاهقات، شواهد سخرت، بمن مسخ الحقائق وأدعى.

سل جرجرا عن عضباتها واستفت شيليا لحظة وشعاعها.

واخشع لوانشريس أن ترابها ما أنفك للجند المعطر مصرعا [1]

وفي قوله في قصيدة وقال الله...

ولعلع من شلعلع ذو بيان فاطق فوق (جرجرة) الجعابا.[2]

كان الجبل بالنسبة للمجاهد المكان الذي انبعثت منه الثورة، والمأوى الذي لم تستطع فرنسا النيل منه، فقد كان للثوار مخرجا يحفظ ذكرياتهم، وأمجادهم، وصورا من الكفاح والنضال.

2- الصّحراء: الصحراء فضاء جغرافي، يثير في عمقه واتساعه إحساسا بالفراغ، إن القارئ بمجرد ذكر الصحراء يتبادر في ذهنه ذلك الفراغ، والمساحة الشاسعة، والأراضي القاحلة الجرداء، لكنه في قصائده يتحول من النقيض إلى النقيض حيث صور صورا براقة من الجمال والسحر، وواحات وكنوز لا تقدر بثمن وذلك في قصيدته. وقال الله...

في صحرائنا جنات عدن بها تنساب ثورتنا انسياب.

وفي صحرائنا، الكبرى كنوز نطارد عن مواقعها الغراب.

في صحرائنا تبر وتمر كلا الذّهبين: راق بها وطاب.[3]

ففي خطاب يوجهه زكرياء لفرنسا، مبني فيه تمسّك، الشعب الجزائري بصحرائه قائلا:

فرنسا ذري الأوهام، فالوهم قاتل فلسنا نضحي من جزائرنا شبرا!!

[1]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص57، (المرجع السابق).
[2]- المرجع نفسه، ص34.
[3]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص35.

وإن تيمتكم ثروة في نوطنهـا حفرنا لكم في بطن صحرائنا قبرا[1]!!

2- **الـديّار**: وهي البيوت وقد تكون أكواخا وقرى، وقد تكون قصورا، لكنها مبعث السكينة لتتحول في أبيات زكريّاء إلى مبعث حزن وأسى حيث تتحول هذه الديار إلى بقايا حطام وذلك في قصيدته سنثأر للشعب... يقول:

سنثأر للأكواخ، والدور، والقرى يهشمها النابالم، يحرقها حرقا.[2]

ويقول:

أمن العدل، صاحب الدار يشقى ودخيل بها، يعيـش سعيـــدا ؟؟.

أمن العدل، صاحب الدار يعرى وغريب احتل قصـرا مشيـدا ؟؟.

وييح المستعمرون حماهـــا ويظل ابنها طريدا شريـــدا ؟؟[3]

ومن بين الأماكن الأخرى التي ذكرها مفدي زكرياء في ديوانه "أسماء القرى والقصور، وبلدان عربيّة وغريبة. نذكر منها: "صبرة" وهي قرية قرب تلمسان على الحدود المغربيّة في قصيدة .

يقول:

كسرت تلمسان الضليعة ضلعة وهوى (بصيرة) صبره فتوزعا.[4]

تشكل هذه الأمكنة في ذهن المتلقي مجموعة من الصور المرتبطة بالتاريخ والماضي المجيد، تحمل في طياتها الذاكرة والذكرى، وما تثيره في نفس القارئ من حنين إلى الماضي.

صور لنا الشاعر مفدي زكرياء جمال الجزائر، وتراثها الذي يحفظ تاريخ أبطالها وشهدائها، كما صور لنا حقبة سوداء من حقبها، التي كرست فيها فرنسا على مقدساتها، فدمرت وشردت تلك الأماكن الجميلة إلى خراب ودمار، فكل مكان في الجزائر يحفظ تراثه، حتى السجون التي تلطخت زواياها وجدرانها بدماء الشهداء.

[1]- المرجع نفسه، ص260.
[2]- المرجع نفسه، ص173.
[3]- المرجع نفسه، 75.
[4]- المرجع نفسه، ص80.

خـــاتـــمة

خـاتـمة:

تمت هذه الدراسة التي استهدفت تشخيص فعل القراءة وعمليات التلقي في ديوان "اللهب المقدس لمفدي زكرياء" وذلك على ضوء المنهج النقدي بجمالية التلقي التي أرست دعائمها "مدرسة كونستانس" الألمانية وقد توصلتُ من خلال دراستي لهذا البحث إلى المجموعة من النتائج وهي كالأتي:

❖ رغم الرّوافد المعرفية الكثيرة التي غذت هذه النظرية وساهمت في بناء تصوراتها المنهجية، فإن ما يمكن اعتباره أصلا فلسفيا مباشرا ومرجعا فكريا لهذه النظرية هو الظاهراتية والهيرمونيطقيا كفلسفتين تناولتا التحليل والفهم والتأويل، وعلاقة الذات بالموضوع .

❖ هيأت الجهود الفلسفية والفكرية أرضية لجيل جديد من الباحثين والمنظرين بجماليّة التلقي الذين اشتغلوا على مقاربة النصوص، وتحليل فعل القراءة.

❖ تركيز "ياوس" بنية التلقي أي طرف الثاني من العملية الإبداعية، وهو القار مبرزا مفاهيم عدة منها أفق الانتصار، خيبة الأفق، المسافة الجمالية .

❖ من بين أهم الجهود التنظيرية لجمالية التلقي "ياوس" و"آيزر" اللذان سلّطا الضّوء على التفاعل الذي يلتقي به النص بالقارئ.

❖ تركيز 'ياوس" على بنية التأثير التي تشتغل بها النصوص لجذب القارئ مبرزا مفاهيم عدّة منها أفق الانتظار، خيبة الأفق، المسافة الجمالية.

❖ اهتم "آيزر" ببنية التلقي أي الطرف الثاني من العملية الإبداعية، وهو القارئ وفعل القراءة، مبرزا مفاهيم عدة منها سجل نص، استراتجيات النصيّة، مواقع اللاتحديد والقارئ الضمني.

❖ اهتمّت جمالية التلقي بمكانة القارئ، حيث اعتبرته يعيد تشكيل النص بعيدا عن سلطة مؤلفة .

كما توصّلت إلى نتائج من خلال دراستي التطبيقية لجمالية التلقي في "ديوان اللهب المقدس" والتي أدركت فيها ما يلي :

❖ أبعاد القراءات المختلفة للنص الواحد "فاللهب المقدس" ظاهرة جمالية جسدت

الواقع الصريح للثورة بلغة صارخة، صاخبة، رافضة للظلم، فلم تخرق بذلك مبادئ وقيم الشعوب لكنها خرقت لغويا بعض التعابير السائدة فيه، وذلك أن لغة الشاعر "مفدي زكرياء" كان لها وجه أخر للتّعبير وذلك بخرق أفاق قارئيه من حيث الألفاظ التي لم تعهده.

❖ ديوان "اللهب المقدس" لم يكن بحاجة إلى القارئ متدخل أو قارئ مبدع، بقدر ما كان بحاجة إلى القارئ ذوّاق ومثقف يتلقّى المعنى بحماسة ثائر في تاريخ البطولات المسجّلة على الصّفحات .

❖ تحقيق "اللهب المقدس" التوازن حيث جميع بين الأصالة والتجديد، فلم يخرق الأفاق إلى درجة التعدد الدلالي، فعملية قراءة الديوان كانت عبارة عن عملية استنطاق لحمولاته الفكرية والفنيّة، وإعادة تكوين أفاق انتظاره من قبل القارئ واستحضار تاريخ هذه الحقبة من الزمن.

❖ تعدد القراءات وتنوعها منح نصوص الدّيوان بعدا جماليّا تعبيريّا في الدراسة والتّحليل.

❖ حقق الدّيوان التعادل في المسافة الجمالية وذلك في التوازن الأفقي بين النص والقارئ.

❖ حقق الديوان المتعة الجمالية، كما كسر سبل التخيل لدى قارئه.

❖ اعتماد الديوان في تناصه على النصوص مقدسة، ولها تميز من القداسة عند قارئه جعله يلقى القبول والرّضى، فاستخدم "مفدي زكرياء" التناص الديني الذي أعطى أبعاد جمالية ساهمت في جذب القارئ وشد انتباهه، فقارئ الديوان قارئ ذوّاق ومثقف يعيد تكوين أفق انتظار النّص.

❖ احتوى ديوان "اللهب المقدس" على أساليب فنية فيها براعة التصور الجمالي والمكاني.

❖ نص الديوان نص غير القابل للتأويل، لأنه بمثابة وثيقة أدبية تؤرخ حقبة من الزمن.

إن ديوان "اللهب المقدس" يجسد في نصوصه رسالة ثائر من ثوار الجزائر إلى شعبه والرسائل لا يمكن أن تقرأ إلا بمعنى واحد ولفظ قد يختلف حسب الرصيد اللغوي والفكري لقارئ النص والذي يحدده البعد القرائي من خلال كيفيات القراءة المتعددة للمعنى الواحد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمـة المصـادر والمراجـع:

I. القرآن الكريم:

- برواية ورش.

II. المصادر والمراجع العربيّة:

1- أحمد يوسف، القراءة النسقيّة – سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ج1، ط1، 2003.

02- أحمد أبو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2004.

03- حسين واد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول النشر، القاهرة، 1984.

04- موسى ربابعة، جمالية الأسلوب والتلقي – دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

05- عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي – طروحات جدلية في الإبداع والتلقّي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، 2005.

06- محمد عزام، التلقّي والتأويل – بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع طباعة، نشر وتوزيع، ط1، 2007.

07- محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003.

08- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة – تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2003.

09- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن توجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط2، 1980.

10- إدريس بلميح، القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000.

11- محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1999.

12- بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي – أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، ط1، 2001.

13- محمد ناصر، مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، جمعية التراث العطف، غرداية، الجزائر، ط2.

14- حواس بري، شعر مفدي زكرياء – دراسة وتقويم – ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزيّة بن عكنون، الجزائر.

15- جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.

16- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث – اتجاهاته وخصائصه الفنية – دار الغرب الإسلامي، ط1، 1985.

17- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2009.

18- خليفة بوجادي، لغة الثورة أم ثورة اللغة، ملاحظات في التداولية الإبداعية، الجزائر، 2005.

19- يحي الشيخ صالح، شعر الثورة عند مفدي زكرياء، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987.

20- ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ط1، 2005.

21- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقّي – بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

22- حبيب مونسي، القراءة والحداثة – مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

23- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس آيزر، دار النهضة العربيّة، القاهرة، 2002.

24- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ناشر مكتب مصري للتوزيع والمطبوعات، ط1، مصر، 1999.

25- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.

26- نادر كاظم، المقامات والتلقّي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 2003.

III. المراجع والمصادر المترجمة:

1- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 1992.

2- فولفغانغ آيزر، وضعية التأويل، تر: أحمد أبو جسن، دراسات سيمائيّة أدبيّة اسانيّة، 1992.

3- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، 1995.

الفهرس

الفهرس

مقدمة.....أ-ج

مدخل.....02

الفصل الأول: جماليّة التلقي

المبحث الأول: الأسس الفكرية والفلسفية لجمالية التلقي.

1-1- هانز ياوس.....11

1-2- فولفغانغ آيزر.....16

المبحث الثاني: الأصول المعرفية لجمالية التلقّي.

1-1- الظاهراتية.....19

1-2- الهيرومينوطيقا.....20

المبحث الثالث: تأثير جمالية التلقي في الفكر النقدي العربي.

1-1- دكتور أحمد مفتاح.....21

1-2- دكتور حميد لحميداني.....23

المبحث الرابع: مفهوم النص والنص التخيلي.

1-1- علاقة القارئ بالنص الأدبي.....27

المبحث الخامس: مكانة القارئ في جمالية التلقي.

1-1- مفهوم القارئ.....29

1-2- مكانته.....30

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية في ديوان "اللهب المقدس لمفدي زكريّاء".

المبحث الأول: نبذة عن حياة الشاعر "مفدي زكريّاء".....36

المبحث الثاني: قراءة في العنوان.....39

المبحث الثالث: تشكل الأفق/ خيبة الأفق.....41

المبحث الربع: المسافة الجمالية.....45

المبحث الخامس: المتعة الجمالية.....46

المبحث السادس: التناص.....47

المبحث السابع: جمالية المكان.....50

خاتمة.....54

قائمة المصادر والمرجع.....57

الفهرس.....61