

جماليات التلقي وتأويل الدلالة في إلياذة الجزائر: قراءة تحليلية في المقطوعة رقم 51

The Aesthetics of Reception and the Interpretation of Meaning in Iliad of Algeria:
An Analytical Reading of Section 51

د. رقية جرموني	ط.د. عبد الحق تارشي*
جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر (الجزائر)، مخبر اللسانيات العربية وتحليل الخطاب	جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر. (الجزائر)، مخبر اللسانيات العربية وتحليل الخطاب
rekia.djarmouni@univ-mascara.dz	abdelhak.tarchi@univ-mascara.dz

تاريخ النشر: 2025/06/01

تاريخ القبول: 2025/05/19

تاريخ الاستلام: 2025/03/15

ملخص:

لا تتجلى حقيقة النص الأدبي إلا في ضياء القراءة، حيث يولد من جديد كلما لامسته عين المتلقي، فيتحرر من جمود اللفظ الى رحاب الدلالة، وينفتح على آفاق التأويل المتعددة. في هذا السياق، يستكشف البحث آليات التلقي في المقطوعة 51 من إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، مبرزاً تفاعل النص والقارئ، حيث تتشكل الدلالة وفق أفق التوقع، والمسافة الجمالية، واندماج الآفاق. يعتمد البحث المقاربة الوصفية التحليلية نظرياً، فيما يستند في بعده التطبيقي إلى منهج التلقي لفهم العلاقة الديناميكية بين القارئ والنص، حيث لا يكون الأخير مجرد وعاء معنى ثابت، بل فضاء لتولد معان متجددة، فيظل النص رحلة مفتوحة بلا نهاية.

الكلمات المفتاحية: التلقي؛ التأويل؛ المقطوعة 51؛ إلياذة الجزائر؛ مفدي زكريا.

Abstract:

The essence of a literary text is only fully realized in the light of reading, as it is reborn each time it meets the reader's gaze. It thus transcends the rigidity of words into the realm of meaning and opens up to multiple layers of interpretation. Within this context, the study explores the mechanisms of reception in Section 51 of Iliad of Algeria by Moufdi Zakaria, highlighting the dynamic interaction between the text and the reader, where meaning is shaped through the horizon of expectation, the aesthetic distance, and the fusion of horizons. The study adopts a descriptive-analytical approach on a theoretical level, while its applied dimension relies on reception theory to examine the dynamic relationship between the reader and the text. The latter is not merely a static vessel of meaning but rather a space for the continuous emergence of new interpretations, rendering the text an open-ended journey without conclusion.

Keywords: Reception; Interpretation; Canto 51; Iliad of Algeria; Moufdi Zakaria.

1. مقدمة:

لم يعد النص الأدبي ينظر إليه على أنه كيان ثابت يحمل دلالة أحادية، بل أصبح فضاء مفتوحاً يتشكل معناه من خلال التفاعل بين بنيته الداخلية والمتلقي، الذي يساهم في إعادة إنتاجه وفقاً لخلفيته المعرفية وأفق انتظاره. ومن هنا برزت نظرية التلقي والتأويل كأحد المدخلات النقدية الحديثة التي تركز في أساسها على ديناميكية العلاقة بين النص والقارئ، حيث تتحدد الدلالة عبر عمليات التفسير والتفاعل الجمالي.

وفي ظل التطورات النقدية الحديثة، بات فهم النص الأدبي يتشكل من خلال تفاعل القارئ معه وتأويله. ومن ثم فإن عملية التلقي في أكثر معانيها وضوحاً، تعدّ تفاعلاً حيويًا يركز على الحوار المستمر بين القارئ والمحتوى الأدبي، حيث تقوم على انخراط المتلقي في استكشاف المعاني الكامنة في النص. ولم تكن هذه العملية مناقضة للاتجاهات النقدية المعاصرة، مثل: الشكلائية، والبنوية، والتفكيكية وغيرها، بل تداخلت معها بطرق متعددة. ومن أبرز التحولات التي أحدثتها أنها نقلت مركز الاهتمام من العلاقة التقليدية التي تربط الكاتب بالنص إلى العلاقة التي تجمع النص بالمتلقي، مما أعاد النظر في دور القارئ في بناء الدلالة النصية¹. وينطوي هذا التصور على إعادة النظر في مركزية المعنى، حيث لم يعد ثابتاً أو محصوراً في بنية النص، بل أصبح نتاجاً لحوار متجدداً بين العمل الأدبي والقارئ، مما يعزز تعددية القراءات ويفتح أفقاً أوسع لفهم النص.

وفي هذا السياق، يُنظر إلى نظرية التلقي على أنها ترتكز على مبدأ جوهري يتمثل في دور القارئ في استيعاب الدلالة الأدبية التي يتضمنها النص وتأويلها. وقد تتطابق هذه الدلالة مع ما أراده الكاتب، مما يضعف عنصر المفاجأة ويقلل من تأثير النص في المتلقي، إلا أن ذلك لا ينفي أهميته. أمّا إذا جاء التأويل مغايراً لنية الكاتب أو للمعنى الظاهر والدلالة اللغوية العامة، فإن ذلك يسهم في إحداث عنصر الإدهاش، ويكشف عن قيمة النص من خلال تجاوز توقعات القارئ والجمهور². وهذا لا يعني أن تطابق التأويل مع قصد الكاتب يقلل من أهمية النص، بل يشير إلى أحد أنماط التلقي الممكنة. لكن في المقابل، يسهم التأويل غير المتوقع في خلق عنصر الإدهاش، مما يعكس مرونة النص وقدرته على تجاوز توقعات القارئ وإثراء تجربته الجمالية. ويتجلى هذا البعد التأويلي في عدة أعمال أدبية تتيح قراءات متعددة.

في هذا الإطار، تُمثّل إلياذة الجزائر لمفدي زكريا نموذجاً غنياً للتحليل، لما تحمله من أبعاد وطنية وتاريخية تجذب القارئ إلى استكشاف معانيها المتعددة. وعليه، يهدف هذا البحث إلى دراسة آليات التلقي والتأويل في المقطوعة رقم 51 من الديوان، من خلال التركيز على ثلاثة أدوات رئيسة اعتمدها هانز روبرت ياكوبس (1921-1997) وهي: أفق التوقع، الذي يقيس مدى توافق النص مع توقعات القارئ أو انزياحه عنها، والمسافة الجمالية، التي تعكس التفاعل بين التجربة الأصلية للنص وتأويلاته المتعددة، واندماج الآفاق، الذي يكشف عن التدخل بين أفق النص وأفق المتلقي، مما يؤدي إلى تعدد القراءات وإعادة إنتاج المعنى عبر الزمن.

تأسيساً على ما سبق، تتمحور إشكالية البحث حول السؤال التالي: كيف يُسهم القارئ في تشكيل دلالات المقطوعة رقم 51 واستكشاف معانيها وتحليلاتها الجمالية من خلال تلك الآليات الثلاث؟

ولفهم الأسس النظرية التي يقوم عليها هذا البحث من الضروري التّطرق أولاً إلى الإطار النظري لنظرية التلقي والتأويل، وذلك من خلال استعراض المراجع الأولية لها، مع التركيز على أبرز المفاهيم التي تقوم عليها: أفق التوقع، والمسافة الجمالية، واندماج الآفاق، والتي تمثل الأدوات النقدية التي سيتم توظيفها في تحليل المقطوعة 51 من إلياذة الجزائر، وذلك قبل الانتقال إلى الجانب التطبيقي.

2. الإطار النظري للدراسة:

2. 1. عموميات حول المرجعيّات الأولى لنظرية التلقي:

بداية، لا بأس أن نُشير بإيجاز إلى مفهوم التلقي الذي يعدّ من المفاهيم المحوريّة في الدّراسات الأدبيّة عامة والنّقديّة خاصّة، حيث يشير إلى "مجموعة من الاتجاهات والنّشاطات التي يظهرها المتلقي في تلقيه لرسائل الأعمال الأدبية والفنية والإعلامية، كما يمثل أيضاً الطّريقة والأسلوب الذي يُستخدم فيه المتلقي المعلومات التي يتلقاها من الخطاب مهما كانت طبيعته"³، فالتلقي ليس مجرد تلقي للمعلومات، إنّما هو عملية معقّدة تتأثّر بعوامل متعدّدة، ما يجعله موضوعاً عميقاً للتحليل والدراسة.

يرى أحد الباحثين أن التلقي يشكل نظرية أدبية تقوم على ترابط خمسة عناصر أساسية، حيث تبدأ العملية بالاستقبال، إذ يتلقى المتلقي النص الأدبي، ثم يمر بمرحلة التقبل التي يستوعب فيها المحتوى وفقاً لخلفيته المعرفية. بعد ذلك، يحدث التأثير كنتيجة للتفاعل مع النص، مما يدفع المتلقي إلى القراءة بوصفها عملية تحليلية وتأويلية. وأخيراً تأتي الاستجابة التي تعبر عن مدى فهم المتلقي للنص وتأثيره عليه⁴. وتُشكّل هذه العناصر معاً دائرة متكاملة تعكس الدور الفاعل للمتلقي في بناء المعنى.

في حديثه عن نظرية التلقي كنموذج يقول روبرت هولب "Robert Holub" (1949-2023):

"كان من الممكن لهذا النموذج أن يُهمل ويُنسى مع مُضي الزمن، كما يحدث لكثير من البيانات الأدبية التي يصدرها المبدعون أو المنظّرون، لولا أنّه كان في الواقع متوائماً مع ما كان البحث الألماني في تلك الحقبة يسعى إليه، ومع المناخ الفكري الجديد الذي صارت له الغلبة"⁵. ويُرى في ذلك أنّ التّطبيقات الأدبية لا تترسّخ فقط لقيمتها الدّاتية، بل لأنّها تتوافق مع السّياقات الفكرية السّائدة في عصرها. فبقاء نظرية التلقي، بحسب هولب، لم يكن محض صدفة، إنّما كان نتيجة انسجامها مع التّوجهات البحثية والمناخ الثقافي في ألمانيا آنذاك والتي كانت متأثرة بعدّة عوامل، وهذا يُشير إلى أنّ قبول أو رفض أيّ نظرية يتوقّف إلى حدّ كبير على مدى توافقها مع المناخ الفكري السّائد، وليس فقط على مدى قوّتها أو أصالتها.

إذن، لعبت عدّة عوامل دورا بارزا في انتشار نظرية التلقي، من بينها ظهور القارئ المثقف، الذي لم يعد مستهلكا للتّصوّص، بل أصبح مشاركا نشطا في تأويلها وأحيانا يتجاوز المؤلّف نفسه في استكشاف معانيها. بالإضافة إلى ذلك، ساهمت حالة الاضطراب التي سادت نظرية الأدب نتيجة أزمة المناهج النقدية في البحث عن توجهات جديدة، الطّريق أمام نظرية التلقي لترسخ مكانتها في الدّراسات الأدبية⁶. ومن ثمّ فإنّ نظرية التلقي نشأت نتيجة استجابة للتّحوّلات الفكرية التي منحت القارئ دورا محوريا في التّأويل، خاصّة في ظلّ أزمة المناهج النّقدية التّقليدية. هذه النّظرية تسلّط الضّوء من جهة، على التّفاعل القائم بين القارئ والنّص، ومن جهة أخرى على دوره في إعادة تشكيل المعاني، فهو الفاعل الأساسي في إنتاج الدّلالات التّهاية للنّص⁷. ومن المؤكّد أنّ نظرية التلقي أعادت النّظر في مفهوم القراءة، حيث لا يكون المعنى مقصورا على نيّة المؤلّف، بل يتشكّل من التّفاعل الدائم بين القارئ والنّص. ومن خلال اهتمامها بالقارئ وتجربة القراءة والعلاقة بينهما داخل النّص، فهي من خلال هذا تركّز بشكل أساسي على البعد التواصل في نظرية الأدب⁸. ويؤكد هذه النّظرة النّاقدا الأدبي الألماني فولفغانغ أيزر "Wolfgang Iser" (1926 - 2007) إذ يقول: "للعلم الأدبي قطبين، قد نسمّيهما: القطب الفنّي والقطب الجمالي، الأوّل هو نصّ المؤلّف، والثاني هو التّحقّق الذي يُنجزه القارئ"⁹؛ فالعمل الأدبي يتحقّق فعليّا من خلال تأويل القارئ للنّص وتفاعله معه.

ولا يمكننا أن نغفل عن الإشارة إلى المصادر الخمسة، والتي هي عبارة عن تيّارات نقدية كان لها تأثير كبير في نشأة نظرية التلقي ولخصّها الباحث الأمريكي روبرت هولب في: "الشكلانية الرّوسية، وبنوية براغ، وظواهرية ررومان إنجاردن، وهرمنوطيقا هانز، وجورج جادامير، وسوسيولوجيا الأدب"¹⁰، وبالتالي فإنّ هذه الحركات النّقدية عجلت من تشكّل نظرية التلقي، إذ وضعت القراءة في قلب العملية الأدبية، ممّا فتح المجال لتعددية الفهم والتّفسير.

2.2. نظرية التلقي ومحدّداتها:

انشغل العديد من الباحثين والمفكرين بضوابط نظرية التلقي، في سياق تحديد الرّؤية النّقدية، وذلك من خلال تركيزهم على دور المتلقي وآلية الفهم مع ضبط دلالة النّص وتأويله، وجاء هذا الاهتمام كردّ فعل على تهميش الطّروف المحيطة بالنّص والتركيز على دراسته بشكل مستقل دون التّأثر بأيّ معطيات خارجية، أي تحليل النّص ككيان قائم بذاته، ومن أشهر ممثلي نظرية التلقي وأبرزهم: هانز روبرت يابوس "Hans robert Jauss" (1921 - 1997)، وفولفغانغ أيزر "Wolfgang Iser". "الذين اعتمدا على الميراث الألماني الفلسفي بصفة عامّة، والفلسفة الظّاهرانية بصفة خاصّة"¹¹. ممّا يعني بأنّ منهجهما النّقدي لم يكن منعزلا عن السّياقات الفكرية الكبرى التي شكّلت الفلسفة الحديثة، وبالرّغم من أنّ الفلسفة الألمانية تتسم بتعدد اتّجاهاتها، إلّا أنّ تركيزهما يُشير إلى أنّ مقاربتهم الأدبية انطلقت من فهم الطّواهر كما تتجلّى في وعي القارئ.

برز هانز روبرت ياكوس بوصفه أحد العقول الفاعلة في جامعة كونستانس "Constance"، حيث كان جزءاً من كوكبة أكاديمية اجتمعت على رؤية نقدية متجددة، مستندة إلى منهجيات رصينة تسعى إلى إعادة تشكيل فهم النصوص الأدبية. وقد كان لياكوس دور محوري في تأسيس ما عُرف لاحقاً بـ: مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية، وهو مصطلح اكتسب شرعيته من الجامعة التي ضمت بين جنباتها عدداً من أبرز مفكري هذا الاتجاه، سواء من دارسيها أو من أعضاء هيئتها التدريسية. وتتميز هذا التيار الفكري بقدرته على الجمع بين وحدة المنهج وتعدد زوايا الطرح، مما أتاح مجالاً واسعاً للحوار النقدي والتفاعل الفكري، وأسهم في إرساء تقاليد أكاديمية قائمة على التفاعل الديناميكي بين النظرية والتطبيق¹².

وبالرغم من أن مدرسة كونستانس قامت على أسس منهجية موحدة، إلا أنها لم تكن تياراً مغلقاً، مما يُفيد بأن تنوع الرؤى داخلها أسهم في إثراء النقاش النقدي بدلاً من تقويضه.

في سياق البحث عن منهج أكثر شمولاً لدراسة تاريخ الأدب، واجه ياكوس المناهج النقدية التقليدية، حيث انتقد بعض أوجه القصور فيها وسعى إلى تقديم بديل يجمع بين الجانبين الجمالي والتاريخي. وفي غضون هذا يرى أن المنهج الشكلياني يعاني من القصور بسبب تركيزه على جماليات الفن للفن وعجزه عن الربط بين تطور الأدب والتغيرات التاريخية الأوسع. وفي مقابل ذلك، يدعو إلى تبني منهج جديد لدراسة تاريخ الأدب، يجمع بين مزايا الماركسية والشكليانية، بحيث يحقق مطلب الماركسية في مراعاة العوامل التاريخية، مع الحفاظ على عناصر الإدراك الجمالي التي تميز الطرح الشكلياني¹³. وهكذا يكون ياكوس قد سعى إلى تحقيق توازن نقدي يدمج بين البعد الجمالي والبعد التاريخي في دراسة الأدب.

1.2.2. الإجراءات المنهجية عند "هانز روبرت ياكوس":

صاغ ياكوس في نظريته مجموعة من الإجراءات المنهجية التي تساعد القارئ (المتلقي) على فهم العمل الأدبي واستيعابه، والمتمثلة في:

أ- أفق الانتظار أو أفق التوقعات (Horizon of Expectation):

يُعدّ أفق التوقعات من بين أهم الإجراءات الأساسية التي طرحها ياكوس في نظريته، وهو مصطلح استخدمه للإشارة إلى مجموعة من المعايير الثقافية والمفاهيم النقدية والمقاييس التي تؤثر في طريقة فهم القراء للأعمال الأدبية وتقييمهم لها في فترة زمنية معينة. حيث يستشكّل هذا الأفق من عدّة عوامل، مثل: الأعراف الأدبية السائدة، والتصورات الجمالية، والقيم الأخلاقية المعتمدة في المجتمع. كما أنه ليس ثابتاً، بل يخضع للتغير عبر الزمن، مما يسمح للأجيال اللاحقة بإعادة تأويل النصوص الأدبية واكتشاف دلالات جديدة فيها، وفقاً لسياقاتهم الثقافية والمعرفية¹⁴.

ونفهم من هنا أنّ أفق التوقع هو الإطار المرجعي الذي يوجّه عملية تلقي القارئ للنصوص الأدبية، حيث يتشكّل وفقا للمعايير الثقافية والجمالية السائدة في زمن معين. وهذا يعني أنّ العمل الأدبي لا يمتلك معنى نهائيا، بل يظلّ مُنفّحا على تأويلات متعدّدة تتجدّد عبر الأجيال. وبالتالي، تتحقّق تجربة الاستقبال فقط من خلال التفاعل المتبادل بين النصّ والمتلقي، حيث يتبادل القارئ التساؤلات مع الإجابات التي يطرحها النصّ ضمن سياق تاريخي معين¹⁵، ممّا يجعل الفهم يتأثّر بالسياق الزمني والثقافي الذي يحيط به. باختصار أفق التوقع هو الإطار المرجعي الذي يُعين القارئ على تحديد موقع النصّ ضمن سياق الأعمال الأدبية السابقة، من خلال مقارنته بالنصوص المشابهة وفقا للمعايير الأدبية¹⁶؛ ففهم القارئ للنص يتشكّل بناء على توقعاته المسبقة المستمدة من خبراته القرائية للأعمال الأدبية السابقة.

في دراسته لمقومات العمل الأدبي وتفاعله مع القارئ تطرّق ياكوس إلى مفهوم أفق التوقع، الذي يحدّد الطريقة التي يستقبل بها المتلقي النصّ الأدبي. ويعتمد هذا الأفق على عنصرين أساسيين هما: التخييب والاستجابة. وقد استلهم ياكوس مفهوم التخييب من الفيلسوف الإنجليزي كارل بوبر (1902-1994) "Karl Popper"، الذي رأى أنّ العنصر الجوهرى في تحقيق أيّ مشروع علمي أو تجربة إنسانية، يكمن في خيبة التوقعات¹⁷.

من خلال ما تقدّم، يمكن القول أنّ مفهوم "أفق التوقع" الذي طرحه ياكوس يعتمد على التفاعل الديناميكي بين القارئ والنصّ الأدبي، حيث يتحدّد استقباله للنصّ بناءً على توقعات مسبقة قد يخيّبها النصّ أو يؤكدها، ممّا يعزّز تجربة القراءة ويحوّلها إلى عملية نشطة تؤدّي إلى التأمل والتفكير. ويؤدّي التخييب إلى خلق بُعد جمالي.

ب- المسافة الجمالية (La Distance Esthétique):

المسافة الجمالية إجراء منهجي، ورؤية نقدية تُثري أفق التوقع وتمنحه بعداً أعمق، حيث تعزّز عملية التلقي وتفتح آفاقا جديدة للفهم والتفسير. وتعرّف بأنّها مقدار الانحراف الكائن بين أفق انتظار القارئ وما يقوله النصّ، ومن خلال ردود أفعال القراء يمكن لنا معرفة مقدار هذه المسافة الجمالية¹⁸، فهي إذن؛ الفجوة بين التوقعات المبدئية السائدة والأفق الذي يطرحه العمل الأدبي الجديد، الذي ينبغي أن يبتعد عن المألوف ليتمكن من كسر أفق القارئ وتحديّ انتظاراته¹⁹. من هذا المنطلق يتبيّن أنّه كلّما اتّسعت الهوة بين المألوف وما يطرحه النصّ المستجد، ازدادت قدرة الأدب على إثارة القارئ وحثّه على إعادة التفكير في مفاهيمه وانطباعاته السابقة. وتكمن صعوبة المسافة الجمالية في قياسها فقد قال أحد الباحثين: " أنّ قياس المسافة الجمالية أمر ليس سهلا دائما فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل والأفق بكلّ دقّة وفي كلّ الأحوال، أضف إلى ذلك أنّ خرق الأفق وكسره ليس مقياسا صالحا أو كافيا في كلّ الأحوال"²⁰.

إنّ المسافة الجمالية إذن هي العنصر المتغيّر الذي يصعب قياسه بدقة مطلقة، نظرا لاختلاف طبيعة التلقي بين القراء وتباين الأفق الثقافي لكل فرد. فلا يمكن تحديد المسافة الفاصلة بين العمل الأدبي وأفق التوقع بمعايير ثابتة، إذ تتأثر بعوامل متعدّدة كالسياق الثقافي، والزّمن، والخلفية المعرفية للمتلقي.

أضف إلى ذلك أنّ مجرد كسر أفق التوقع لا يعدّ معيارا كافيا لقياس القيمة الجمالية للنّص، إذ لا يكفي أن يفاجئ العمل الأدبي قارئه أو يخيّب توقعاته ليكون إبداعيا. بل لا بدّ أن يكون هذا الخرق هادفا، مرتبطا برؤية فنية أو فكرية تُسهم في إثراء التجربة الأدبية وتقديم دلالات أعمق. ممّا يجعل المسافة الجمالية أكثر تعقيدا وتركيبا ممّا قد يبدو للوهلة الأولى.

ج- اندماج الآفاق (Fusion D'horizons):

اندماج الآفاق مفهوم تحدّث عنه **ياوس**، معبّرا به عن العلاقة التي تجمع بين التّصورات الأولية للأعمال الأدبية في سياقها التاريخي والتّصورات الرّاهنة التي قد تنشأ بينها حالة من التّفاعل. وأشار غادامير (1900-2002) "Hans-Georg Gadamer" في مؤلّفه "الحقيقة والمنهج" إلى هذا المفهوم بمصطلح منطق السؤال والجواب، حيث يتجسّد الحوار المتبادل بين النّص والقارئ عبر الفترات الزّمنية المختلفة²¹. فالقراءة ليست مجرد عملية استهلاكية، بل هي حوار مستمر بين النّص والمتلقي، حيث تُطرح الأسئلة وتعاد صياغة الإجابات وفقا لأفق التّوقعات المتغيّر. فاندماج الآفاق حالة لا يمكن تحقيقها إلا من خلال إقامة حوار بين الأفقين التاريخيين: أفق النصّ المقروء في الماضي وأفق القارئ في الحاضر. في غياب هذا الحوار، الذي يحدده ياوس استنادا إلى منطق السؤال والجواب كما ورد في فكر غادامير، يصبح كل من الماضي والحاضر، أو النصّ والقارئ، عرضة للتشوّه أو التّهميش. إذ إنّ وجود النّص الماضي في أفق القارئ الحاضر دون تفاعل بينهما يؤدي إلى تهميش خصوصيات الحاضر وسياقه التاريخي، ويعزل النصّ عن أبعاده التاريخية. ممّا ينتج عن ذلك حالة من الانفصال والاغتراب حيث يفقد كل من النصّ والقارئ الاتصال بسياقاتهم الأصلية، ممّا يخلّ بالمعنى المتبادل بينهما²².

فالمعيار الأساسي لتحقيق اندماج الآفاق هو وجود حوار تفاعلي بين أفق النّص في الماضي وأفق القارئ في الحاضر، ممّا يسمح بتفسير النصّ بشكل يتناسب مع سياقات كل منهما ويعمق التفاعل المعرفي بينهما.

3- القراءة التّطبيقية:

في ضوء ما تقدّم، ستكون دراستنا مقصورة في هذا الجانب الخاص بالتّلقّي والتّأويل على دراسة آليات التّلقّي الثلاثة والمتمثلة في: أفق الانتظار، والمسافة الجمالية، واندماج الآفاق في المقطوعة رقم 51 من إلياذة الجزائر. لقد استهلّ الشاعر مقطوعته بقوله²³:

تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيْلَةً قَدَرٍ وَأَلْقَى السِّتَارَ عَلَى أَلْفِ شَهْرٍ

ينسج الشاعر في هذا البيت الشعري لحظة مشحونة بالدلالات، حيث يتفاعل مع أفق انتظار القارئ، الذي يرى في ليلة الفاتح من نوفمبر أكثر من مجرد تاريخ، بل قدرا مكتوبا ولحظة فاصلة تُعلن بداية الكفاح المسلح بعد قرون من التّضال ضدّ المستعمر الغاشم. إنّه حين يقول: تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيْلَةً قَدَرٍ، فهو يستجلب إحساسا جمعا بأنّ هذه الليلة لم تكن وليدة المصادفة، بل استجابة إلهية لمعاناة شعب أثقلته السّلاسل، فتأتي الثورة كحتمية مقدّسة تمنحها المشروعية الروحية والتاريخية. غير أنّ الشاعر لا يكتفي بالاستجابة لأفق الانتظار، بل يُفاجئ المتلقّي بكسره بمهارة، متلاعبا بالزّمن بأسلوب يخترق التوقّعات، قائلا: وألقى السّتار على ألف شهر. هنا تنفتح المسافة الجمالية، إذ يُطوّع الشاعر الزّمن بأسلوب تصويري لافت، فالزّمن لا يُحيل إلى حساب رياضي جافّ، إنّما يرمز إلى حقبة طويلة من القهر والاستعباد والقمع، وكأنّ ليل الاستعمار قد استمرّ ألف شهر، حتّى جاء نوفمبر ليطوي صفحته إلى الأبد. في هذا التداخل الدلالي، يتحقّق اندماج الآفاق، حيث يلتقي وعي القارئ، الذي يرى في الثورة انبعاثا جديدا، مع أفق الشاعر، الذي يعيد تشكيل الحدث في صورة قدريّة ذات أبعاد أسطوريّة وروحية. وهكذا، تتحوّل الثورة من مجرد انتفاضة سياسيّة إلى مشهد كوني، إنّما لحظة فاصلة بين ليل الاستعباد وفجر الحرّية، تمتدّ خيوطها حتّى تبلغ ذروتها في الخامس من يوليو 1962م، حين يُسدل السّتار نهائيا إيذانا بنهاية عصر الاستعمار المستبدّ. وفي هذا المشهد الرّمزي، ينهار عهد القهر، ليُولد الوطن المجيد من جديد، شامخا من بين ظلال الماضي.

وهكذا، بعد أن أُسدل السّتار على ألف شهر من القهر، لم يكن الفاتح من نوفمبر مجرد لحظة انفصام عن الماضي فحسب، بل كان نداء قدريا لبّته الأرض والسّماء معا، هي لحظة تقاطع بين عزيمّة الشعب وحتميّة التاريخ، حيث التقت الثورة بالقدر في انسجام مهيب. ومن هنا، يمضي الشاعر إلى تأكيد هذه الصّلة العميقة بين المشروعية الإلهية والمشروعية الثورية في قوله²⁴:

وَقَالَ لَهُ الشَّعْبُ أَمْرُكَ رَبِّي وَقَالَ لَهُ الرَّبُّ أَمْرُكَ أَمْرِي

يُقبل المتلقي على هذا النص وهو يتمتّع بذخيرة معرفيّة وثقافيّة تحوّله من إدراك الدّلالة العميقة للصدر والعجز في هذا البيت، حيث يتحدّث الصدر عن استجابة الشعب لأمر الله، بينما يحمل العجز بُعدا مفاجئا حين يجعل الإرادة الإلهية متماهية مع إرادة الشعب. المشهد الذي يوطّر مكوّنات الحدث المرصود ليس مجرد مشهد عادي، بل هو مشهد ميتافيزيقي استثنائي، حيث تتحوّل الثورة من فعل بشري إلى قدر إلهي محتوم، ممّا يرفعها من مستوى المقاومة السياسيّة إلى مستوى الجهاد المقدّس، فيمنحها شرعية روحية تتجاوز حدود الزّمكان. وهكذا يستمرّ المتلقّي في بناء أفق انتظاره حتّى يدرك أنّ الثورة لم تكن مجرد انتفاضة سياسيّة، بل فعلا يحمل بُعدا دينيا، استجابة لنداء السّماء قبل أن يكون صرخة في وجه الاحتلال.

الشَّعب في وعيه العميق لم يكن يرى في الكفاح المسلَّح خيارا دنيويا فحسب، بل طاعة لأمر الله، تماما كما فعل المجاهدون حين كانوا لا يُطلقون رصاصة إلا وهم يرددون "الله أكبر"، ممَّا يعزِّز إحساس القارئ بأنَّ الثَّورة لم تكن مجرد ضرورة وطنية، بل واجبا دينيا.

تظهر المسافة الجمالية هنا، بأسلوب يُربك موقف المتلقّي، إذ يبدو الطَّرح في الشَّطرين مألُوفًا، ممَّا يجعله ينسجم معه تلقائيا، حتَّى يُفاجأ بانعطافة دلالية تهرّ توقعاته. فالشَّاعر لا يكتفي بهذه الثنائية بين الله والشَّعب، بل يصوغها في مشهد حوارى ميتافيزيقي، حيث يبدو الأمر أشبه بتبادل للأوامر بين العبد وربّه. حين يقول: أمرك ربّي، فهو يُعلن خضوعه التَّام للإرادة الإلهية، لكن المفاجأة تكمن في الردّ الإلهي: أمرك أمري. هنا تتجاوز العلاقة حدود الطَّاعة إلى وحدة المصير، إذ يُصبح أمر الشَّعب ذاته أمر الله سبحانه تعالى، فتتخذ الثَّورة بعدا قدسيا، لا يجعلها مجرد فعل بشري، بل امتداد للإرادة الإلهية في الأرض، ممَّا يُضفي عليها شرعية روحية لا تقبل الجدل.

يشتمل النص على اندماج الآفاق، حيث يلتقي القارئ، الذي يحمل تصوّرا مسبقا عن الثَّورة كفعل جهادي إسلامي، بأفق الشَّاعر، الذي يعيد صياغة هذا التَّصور في إطار حوارى ميتافيزيقي غير مألوف. في البداية، ينسجم القارئ لا شعوريا مع الطَّرح، حيث يجد أنَّ الثَّورة تتماشى مع أفق انتظاره، لكنّها سرعان ما تأخذ منحى تأويليا جديدا حين يصوغها الشَّاعر كحتمية قدرية، تتجاوز الفعل البشري إلى امتداد للإرادة الإلهية. هنا تحدث فجوة تأويلية تدفع القارئ إلى إعادة تشكيل وعيه بالثَّورة، إذ لم تعد مجرد مقاومة لبرائن فرنسا، بل لحظة وحي تتجاوز الزَّمان والمكان. وبهذا تتحقّق آلية اندماج الآفاق، إذ يتقاطع الفهم التقليدي مع الرؤية الفنيّة المستحدثة، ممَّا يعزِّز أفق التلقّي ويضفي على التجربة الثَّورية أبعادا أعمق وإحساسا متجدّرا بقديسيّتها.

في هذا البيت تحديدا²⁵:

وَدَانَ الْقِصَاصُ فَرَنْسَا الْعَجُوبُ ز*، بِمَا اجْتَرَحْتَ مِنْ خَدَاعٍ وَمَكْرٍ

ترسم ملامح مشهد ملحمي تتجسّد فيه عدالة التَّاريخ في أبهى صورها، إذ تنقلب خبرة فرنسا الاستعمارية، التي ظنَّتها مصدر قوّتها، إلى دليل إدانتها، فتأتي الثَّورة الجزائرية كيد للقصاص، لا مجرد حركة تحرّر. أفق الانتظار لدى القارئ يُعاد تشكيله هنا، حيث لا تُصوّر فرنسا كقوّة مهيمنة، بل ككيان جاثم على أعتاب العقاب، مسلوب السيّطرة أمام حُكم التَّاريخ. وبصورة تنطوي على مسافة جمالية تتجلّى في المفارقة بين "الحنكة" و"المكر"، إذ تتحوّل تجربة فرنسا العريقة من رمز للسيّطرة إلى إرث من الجرائم، يجعلها تستحق الجزاء. أمّا اندماج الآفاق، فيحدث حين يندمج القارئ فكريا وعاطفيا مع النص، فيُدرك أنَّ الثَّورة ليست مجرد انتفاضة شعبية، بل قدر محتوم تجسّد فيه عدالة كونية لا تخطئ، تقتصّر ممّن أمعنوا في الخداع وأوغلوا في الإبادة. وهكذا يعدو القصاص ناموسا أزليا، يُسيطر بحدوده الحاسمة مصائر الطَّغاة، مهما بلغت حنكتهم واشتدّ دهاؤهم.

عندما تبلغ اللحظة الثورية ذروتها، لا يعود للكلمات وقعها المعتاد، فالمعادلة تتغير، ويصبح الفعل هو اللغة المفهومة. في هذا السياق، يرسم الشاعر مشهدا تتراجع فيه سلطة القلم، ليحل محلّه صوت المعركة الذي يفرض منطقته الخاص، فيقول²⁶:

وَلَعَلَّ صَوْتُ الرِّصَاصِ، يَدْوِي فَعَافَ الْيُرَاعُ خُرَافَاتِ حَبْرٍ

يأتي هذا البيت ليؤسّس لمشهد تنقلب فيه موازين الخطاب، إذ لم يعد للكلمة أي سلطان حين تفجّرت الثورة، بل أضحي صوت الرصاص هو المتكلم الأوحّد، يدوي في الأفق كنداء لا يقبل المساومة. هنا، يتوقّع القارئ، وفق أفق انتظاره، أن تبقى الكتابة وسيلة المقاومة، وأن يظلّ النضال الفكري حاضرا، لكن الشاعر يحطّم هذا التوقّع بقوة، حين يجعل الرصاص نفسه هو اللغة البديلة، فيكشف عن لحظة إدراك بأنّ الحبر وحده لم يعد كافيا لتحرير الأرض، ممّا يخلق مسافة جمالية تتمثّل في المفارقة بين قوّة الكلمة التي لطالما شكّلت وعي الشعوب، وقوّة الرصاص التي وحدها استطاعت أن تحرّكهم فعليا. هذا الانزياح لا يقتصر على خلق الدهشة، بل يدخل القارئ في قلب التجربة، حيث يجد نفسه شريكا في هذا التحوّل، مدركا أنّ الزمن لم يعد زمن التنظير والخطابات، بل زمن الفعل الحاسم، فيندمج أفقه مع أفق النص، ويدرك أنّ الثورة لم تكن خيارا بل ضرورة حتمية، وأنّ الأقلام قد تتوقّف أحيانا، لا عجزا، بل احتراما لصوت الحقّ حين يتجسّد أزيز البنادق.

عندما تشتعل نيران الثورة، تأفل الكلمات الباردة، وتذوب العبارات المحايدة في لهيب المعركة، ففي لحظات التحوّلات الكبرى، لا يعود للكلام سحره إن لم يكن مشبعا بشارة النضال، ولا تجد حتّى اللغة سبيلا إلى البقاء إلّا إذا اكتست بوهج المقاومة. عندها، تنكمش الحروف أمام صوت المدافع، ولا يُسمع إلّا صدى الرصاص وهو يُعيد رسم ملامح التاريخ. في هذا المقام، يأتي قول الشاعر²⁷:

وَتَأْتِي الْمَدَافِعُ صَوْعَ الْكَلَامِ، إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنْ شَوَاطِ وَجَمْرٍ

في البيت الشعري، تبرز صورة مكثّفة بالدلالات العميقة، حيث تتحوّل الحرب من مجرد معركة في الميدان إلى قوّة طاغية تفرض سلطانها حتّى على اللغة ذاتها. لا يعود للكلمات بريقها إن لم تكن متّقدة بلهيب الثورة، ولا يبقى للحروف وزن إن لم تصهرها نار النضال. في زمن التحوّلات العاصفة، تنهار القوالب التقليدية للتعبير، ويتغيّر أفق انتظار القارئ، إذ اعتاد أن تكون اللغة ملجأ لاحتواء الأحداث، فإذا بها تُقصي جانبا ما لم تتلبّس حرارة المواجهة. لكن المفاجأة تكمن في أنّ الشاعر لا يكتفي بإعلان هذا التحوّل، بل يجعله شرطا وجوديا للكلام ذاته: فإنّما أن تكون الكلمة جرة متوهّجة، وإنّما أن تُمحي كأنّها لم تكن. هنا تتجلّى المسافة الجمالية التي تفصل بين اللغة بوصفها أداة سردية محايدة، واللغة حين تصبح سلاحا مشتعلا في يد الثورة. في هذا التوتّر بين التعبير التقليدي والصوت المتفجّر للثورة، تتولّد صدمة دلالية تدفع القارئ إلى إعادة النظر في وظيفة الكلام ذاته. فلا يعود النص مجرد وصف لحالة، بل يتحوّل إلى تجربة شعورية تفرض على المتلقّي أن يشعر بحرارة الجمر وهو يتقد بين السطور،

فلا يجد بُدًّا من التسليم بأنّ الثّورة لا تترك للكلمات أن تنطق إلّا إذا كانت من لُهبها، ولا تسمح للأصوات أن تعلو إلّا إذا كانت صدى لنيرانها.

وفي مفارقة رهيبة تتحول الكتابة في زمن الحرب من فعل حرّ إلى صدى للعنف، حيث لا تُسمع الأصوات إلّا إذا اختلطت بلون الدّم. حينها يُصبح الإبداع رهينة للدّمار، فلا يُسمح للحروف أن تُكتب إلّا متى وُلدت من رحم الفجيعة. في هذا الصّدّد يقول مفدي زكريّا²⁸:

وَتَأْتِي الْقَنَابِلُ طَبَعَ الْحُرُوفِ ف، إِذَا لَمْ تَكُنْ مِنْ سَبَائِكَ حُمُرُ

إنّ هذا البيت يؤسّس لمشهد يتجاوز الوصف العادي، إذ يرسم الشّاعر صورة قائمة للحرب، لا بوصفها نزاعاً دموياً فحسب، بل كقوّة قاهرة تُصادر حقّ التعبير، فلا تنقش الحروف إلّا متى خُصّبت بالدّم. في هذا التّصوير تبدّى درامية مكثّفة تتمزج بالتّشخيص الرّمزي، حيث يغدو صوت الحرب يدا غاشمة تتحكّم في ماهية الكتابة، فلا يُسمح للكلمات أن تتجلّى إلّا إذا استمدّت شرعيّتها من الموت والدّمار.

يدخل القارئ إلى النّص محمّلاً على أفق انتظار يفترض الكتابة فضاء حرّاً لا تحدّه القيود، لكنّ الشّاعر سرعان ما يزلزل هذا التّوقع، فيكسر الصّورة التقليديّة للكتابة بوصفها فعلاً مستقلاً، ليعيد تشكيلها في هيئة رهينة لا يُطلق سراحها إلّا بمهر من الدّم. وتنبع المسافة الجمالية هنا من المفارقة الصّادمة التي يُحدثها هذا التّحوّل حيث يتقاطع المقدّس (الكتابة) بالمُدنّس (العنف)، فتصبح الكلمة مرهونة بالسّيف، ويغدو الحرف أثراً من آثار الطّلقات.

ولا يقف هذا التّحوّل عند حدود الإدهاش الفنيّ، بل ينفذ إلى عمق التلقّي، إذ يندمج أفق القارئ بأفق النّص، ليجد المتلقّي نفسه في مواجهة سؤال وجودي: كيف للغة، بوصفها أداة وعي وتحرّر، أن تُحتزل إلى محبرة من الدّم؟ هنا، لا يعود التلقّي فعلاً سلبيّاً، بل يتحوّل إلى تجربة قسريّة يُعيد فيها القارئ إنتاج المعنى داخل وعيه، ليخرج من النّص مُثقلًا بإدراك جديد: في زمن الحرب، لا تُكتب الحروف، بل تُنزف.

ولما أراد الشّاعر أن يصوّر كيف تُغلّ يد الحقيقة، وتُمنع الصّحف عن الصدور إذا حملت بين سطورها نداء الثّورة وقرارات القضاء على المستعمر، قال²⁹:

وَتَأْتِي الصَّفَائِحُ نَشْرَ الصَّحَائِفِ، مَا لَمْ تَكُنْ بِالْقَرَارَاتِ تَسْرِي

يتبدّى هذا البيت الشّعري كحقل دلاليّ تتشابك فيه آليات التلقّي الثلاث – أفق الانتظار، المسافة الجمالية، واندماج الآفاق – ليعيد تشكيل وعي القارئ وفق رؤية ثورية متجاوزة للمألوف. ينهض أفق الانتظار بوصفه وعاء يحمل تصوّرات القارئ المسبقة عن سلطة الكلمة، إذ يفترض أنّ الصحف هي التي تصوغ القرارات الكبرى وتنقل

صوت الحقيقة، لكنّ الشاعر يُجهض هذا اليقين، ويُعلن أنّ الصّحائف ليست سوى حبر مُقيّد بقيود الاستعمار، لا ينبض بالحياة إلّا إذا ضحّت فيه الصفائح - رمز القوّة والكفاح - دماء الشّعرية الثّورية. وهنا تنشأ المسافة الجمالية، حيث يجد القارئ نفسه في مواجهة نصّ يهدم نسقه الفكري المستقرّ، فيغدو النصّ أشبه بساحة صراع بين الفكرة المجردة والقوّة الفاعلة، ممّا يولّد توترًا دلاليًا يحفّز المتلقّي على إعادة تأويل النصّ ضمن منظومة نضالية حيث لا تُسمع للكلمة أصداء إلّا إذا صاغت لغّة السيّف. ومع تعمّق القراءة، يبلغ التّفاعل مداه في لحظة اندماج الآفاق، حين يُدرك القارئ أنّ الشّاعر لا يجرّد الكلمة الفاعلة إلّا إذا حملتها الثّورة من حيّز السّكون إلى فضاء الفعل، فيتوخّد وعي القارئ مع رؤية الشّاعر، ويصل إلى قناعة مفادها أنّ الصّحائف وحدها لا تصنع التّاريخ، بل تصوّغه السيوف، وأنّ صوت الحقيقة لا يدوّي إلّا إذا كان محمولاً على صدى البنادق، فتتحقّق بذلك جدلية الفكر والقوّة في أبهى صورها. إذ يواصل الشّاعر طرح رؤيته التي تؤكّد أنّ القوّة وحدها لا تكفي ما لم تكن مؤيَّدة بكلمة تمزّج الوجدان، وشعر يخلّد البطولة، فيأتي البيت التالي ليعمّق هذا المعنى قائلاً³⁰:

وَيَأْتِي الْحَدِيدُ اسْتِمَاعَ الْحَدِيثِ، إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنْ رَوَائِعِ شِعْرِي

يدخل القارئ إلى النصّ وهو يحمل في ذهنه تلك القناعة الرّاسخة بأنّ الحديد لا يُنصت للحديث، وأنّ القوّة لا تُستجدي بالكلمات، بل تفرض ذاتها بالدم والنّار. إلّا أنّ المفارقة الثّورية التي يُباغته بها النصّ تقلب أفق انتظاره رأساً على عقب، إذ يطرح رؤية تجعل من البيان لهيباً، ومن الحرف شرارة توقظ الحديد الراكد، فلا يتحرّك السّلاح إلّا إذا نفخت فيه الكلمات روح الثّورة. هنا، يتبدّد التّصوّر الذي يفصل بين الكلمة والفعل، وينشأ توتر تأويلي يدفع القارئ إلى مراجعة مسلماته حول دور الشّعْر في المعركة. لكن الشاعر لا يكتفي بكسر أفق المتلقي، بل يزيد النصّ عمقاً بخلق مسافة جمالية مدهشة، إذ يشخصن الحديد ويجعل له إرادة تميّز بين بيان خامد لا يستحقّ الإصغاء، وكلام نائر يشعل الحماسة في القلوب. في هذه المفارقة، يجد القارئ نفسه أمام فجوة بين الإدراك الحسيّ للسّلاح كأداة صامتة، والرؤية الشّعْرية التي تمنحه وعياً خاصاً لا يستجيب إلّا لصوت الثّورة، ممّا يجعل البيان قوّة محرّكة لا تقلّ صلابة عن الفعل المسلّح. ومع تتابع التّأويل، يصل القارئ إلى لحظة اندماج آفاق، حيث تتلاشى الفوارق بين الشّعْر والدم، بين الكلمة والرّصاصة، ليغدو البيان هو الطّليقة الأولى في معركة التّحرير، والصّوت الذي يسبق اندفاع المجاهد نحو ميادين الفداء. في تلك اللّحظة لا يعود القارئ متلقياً سلبيّاً، بل ينخرط في التّجربة الوجدانية للنّص، مستشعراً أنّ الثّورة لا تنبع من فوهة البندقية فحسب، بل من صرخة الشّعْر التي توقظ الأموات قبل الأحياء، وتزرع البطولة في الصدور قبل أن ترفعها السّواعد إلى ميادين النّزال.

يقول الشاعر مفدي زكريا في بيت شعري يمجّد فيه شهر نوفمبر³¹:

نُفْمَبْرُ... غَيَّرَتْ مَجْرَى الْحَيَاةِ، وَكُنْتُ - نُفْمَبْرُ - مَطْلَعَ فَجْرٍ

يُقبل المتلقي على هذا النص، وهو يحمل ذخيرة معرفيّة زاخرة تمكّنه من معرفة دلالة الصدر والعجز، واللذين مؤداهما أنّه يتحدّث عن نوفمبر، الشّهر المجيد الذي يمثّل فال خير وبشارة حصاد نجاح ومستقبل زاهر حافل بالمجد والانتصارات. ففي صدر البيت الشعري الأوّل، وهو مطلع القصيدة، يؤطّر الشّاعر مكّونات الحدث المرصود، ليكشف عن تحوّل جذري يجعل من نوفمبر نقطة فاصلة في مسار التاريخ. يستمرّ في ترسيخ هذه الصّورة مع سياق عجز البيت، حيث يمنح الشّهر بعدا رمزيا بوصفه مطلع فجر، إيذانا بانبثاق عهد جديد، ممّا يربك أفق انتظار المتلقي الذي اعتاد التعامل مع الزّمن بوصفه معطى جامدا. أمّا المسافة الجمالية فتظهر عندما يتحوّل الزّمن من مجرد إطار زمني إلى كيان ينبض بالحياة والقدرة على التّغيير. فالشّاعر لا يصف الحدث بوصف مباشر، بل يعيد تشكيله بأسلوب يجعل نوفمبر فاعلا أساسيا في تحرير الشعب الجزائري، لا مجرد تاريخ يُستعاد في الذاكرة. هذه المسافة بين التّوقّع المسبق والمعنى الجديد تمنح النصّ بعدا جماليا، إذ لا يكون نوفمبر مجرد ذكرى، بل رمزا للحرية والانبعاث، ممّا يجعل القارئ يعيد التّظر في علاقة الزّمن بالحمية التّاريخية، ليصبح نوفمبر كيانا متجددا يعلن كلّ مرّة ميلادا جديدا للأمل والكرامة.

وفي البيت الأخير يقول مفدي زكريا³²:

وَذَكَّرْتَنَا - فِي الْجَزَائِر - بِدُرٍّ فَقَمْنَا نُضَاهِي صَحَابَةَ بَدْرٍ

إنّ المتلقي يقبل على هذا البيت وهو مدرك بأنّ الثورة بوصفها حدثا سياسيا ارتبطت بالكفاح المسلّح لكنّه سرعان ما يجد نفسه أمام مفارقة دلالية تشرح وتكسر أفق انتظاره، إذ لا يقدّم الشّاعر الثّورة الجزائرية كحدث معزول، بل يربطها بمعركة بدر، أوّل انتصار إسلامي، ممّا يمنحها بعدا قدسيا يتجاوز البعد الوطني إلى البعد الحضاري والديني. هذا الرّبط يجعل من نوفمبر إعادة للتّاريخ، حيث تتحوّل الجزائر إلى ساحة يُعيد فيها المجاهدون كتابة ملاحم الإسلام الأولى، ليصبحوا امتدادا للصّحابة في شجاعتهم وإيمانهم وصبرهم في وجه الطّغیان.

في هذا السياق، تظهر المسافة الجمالية بين الصّورة التّمطية للثّورة كحرب تحريرية، وبين تمثيلها كحركة إيمانية تعيد روح بدر في سياق حديث. فالشّاعر لا يصف فقط معركة ضدّ مستعمر غاشم، بل يؤطّرها ضمن رؤية كونية تجعلها امتدادا لسلسلة الجهاد الإسلامي في مواجهة قوى الظّلم. هذا التّحوّل يعيد تشكيل وعي القارئ، حيث لا يعود يرى المجاهد الجزائري كمقاتل فحسب، بل كحامل لرسالة سامية، يستلهم من الصّحابة - رضوان الله عليهم - صلابتهم وإيمانهم في وجه العدو، رغم قلة العدد والعدّة. ومع التعمّق في التّأويل، يندمج وعي القارئ مع رؤية الشّاعر، فيدرك أنّ نوفمبر لم يكن مجرد ثورة وطنية، بل بدرا جديدا ثانيا تكرر مع الزّمن، مؤكّدا أنّ معارك الحقّ تتجدّد كلّما عاد الظّلم، وأنّ المجاهدين ليسوا مجرد أبطال وطن، بل ورثة رسالة كبرى تحمل مبادئ الحقّ والحرية فيس وجه الطّغیان. بهذه الرؤية لا تنتهي القصيدة عند تأريخ النّصر، بل تفتح أفقا للتأمّل في استمرار روح المقاومة، وتجعل من نوفمبر علامة خالدة تتجاوز حدودا الزّمان والمكان.

4- خاتمة:

إنّ هذه الدراسة بقدر ما تُلقي الأضواء على آليات التلقي والتأويل في الشعر، بقدر ما تُلقي الأضواء على تفاعل القارئ مع المقطوعة رقم 51 من "إلياذة الجزائر" لمفدي زكريا وفق أدوات: أفق الانتظار، المسافة الجمالية، واندماج الآفاق. وتُبلور كيفية إعادة تشكيل المعنى من خلال استراتيجيات الشاعر في بناء النص وإثارة استجابة القارئ. فمن نتائج الدراسة ما يلي:

- كشفت الدراسة أنّ الشاعر يستجيب بمهارة لأفق انتظار القارئ، حيث يستحضر أحداث الثورة الجزائرية بلغة مشحونة بالدلالات الروحية والتاريخية، محوّلًا لحظة اندلاع الثورة إلى قدر محتوم لا مجرد حدث سياسي. إذ يوظف الإيحاءات الدينية والأسطورية، مما يعزّز التفاعل مع القارئ الذي يحمل تصوّرًا مسبقًا عن قدسية النضال الوطني، وبالتالي يدفعه إلى قراءة النص ضمن هذا الإطار القيم.

- أظهرت الدراسة أن الشاعر يوظف تقنية المسافة الجمالية بمهارة، حيث يعمل على كسر توقعات المتلقي عبر الانزياح الدلالي والمفارقات الزمنية والتصويرية. فالإحالة إلى "ألف شهر" لا تأتي كمجرد رقم، بل تتجاوز البعد الحسابي إلى الرمزية الزمنية التي تعكس طول معاناة الشعب الجزائري تحت الاستعمار. هذا التلاعب بالزمن والمعاني يخلق توترًا دلاليًا، يُحفّز القارئ على إعادة تأويل النص وفق رؤية جديدة تختلف عن القراءة السطحية المباشرة.

- أكدت الدراسة أنّ النص يُحقّق اندماج الآفاق، حيث تتحوّل الثورة في الإدراك المشترك من فعل مقاومة إلى حتمية إلهية وناموس كوني. ويبرز ذلك بوضوح في المشاهد الحوارية الميتافيزيقية بين الشعب والرب، والتي تُعيد صياغة العلاقة بين المشروع الثوري والمشروع الإلهية، ممّا يمنح النضال بُعدًا روحانيًا يتجاوز البعد السياسي، ويدمج القارئ في تجربة تأويلية تجعله يُعيد النظر في معاني النضال والتحرّر.

بهذا، يتجلى دور التلقي والتأويل في إعادة تشكيل المعنى، حيث لا يقتصر النص الشعري على سرد الحدث التاريخي، بل يُصبح فضاءً ديناميكيًا للتفاعل وإنتاج الدلالة وفق رؤى متعدّدة يفرضها القارئ من خلال تأويله الخاص.

بعد رصد النتائج التي أبرزت تفاعل القارئ مع النص من خلال آلية أفق الانتظار، المسافة الجمالية، واندماج الآفاق، يبرز تساؤل جوهري حول مدى قدرة نظرية التلقي والتأويل على استيعاب كافة أبعاد التفاعل بين القارئ والنص في الشعر الثوري، خاصّة في ظلّ البعد الخطابي والتحريري لهذا النوع من الأدب. فبينما توقّر هذه النظرية إطارًا لفهم دينامية التلقي، قد يكون من المفيد استكشافها بمقاربات سيميائية أو تأويلية أخرى للكشف عن عمق الدلالات الرمزية في الخطاب الشعري المقاوم، خاصّة في سياقات أدبية تستند إلى الذاكرة الجماعية والنضال السياسي.

5- الهوامش:

- ¹ ينظر: خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، ربي عبد الرضا عبد الرزاق، مجلة ديالي، جامعة ديالي، العراق، ع 69، 2016م، ص: 158.
- ² ينظر: المرجع نفسه، ص: 159.
- ³ الشريف مرزوق، نظرية التلقي وأطروحاته، مجلة النص، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، مج 07، ع 01، 2021م، ص: 194.
- ⁴ ينظر: بوترعة عبد الرحمان، جمالية التلقي في شرح المفضليات، رسالة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017م-2018م، ص: 39.
- ⁵ روبرت هولب، نظرية التلقي - مقدمة نقدية-، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م، ص: 11.
- ⁶ ينظر: المرجع نفسه، ص: 09. وينظر أيضا: الشريف مرزوق، نظرية التلقي وأطروحاته، ص: 196.
- ⁷ ينظر: حنان شعبان، أثر الفواصل الإشهارية التلفزيونية على عملية التلقي - دراسة استطلاعية لجمهور الطلبة الجامعيين-، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2008م-2009م، ص: 75.
- ⁸ ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مجموعة من المؤلفين المغاربة المشرفين على إصدار سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس، مطبعة دار البيضاء، 1993م، ص: 18.
- ⁹ فلوغنانغ إيزر، فعل القراءة - نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحمداني، الجلاي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995م، ص: 20.
- ¹⁰ روبرت هولب، نظرية التلقي - مقدمة نقدية-، تر: عز الدين إسماعيل، ص: 12.
- ¹¹ محمد مفتاح، النص: من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص: 45.
- ¹² ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002م، ص: 03، 04.
- ¹³ ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي - مقدمة نقدية-، تر: عز الدين إسماعيل، ص: 15.
- ¹⁴ ينظر: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر، قراءة الأنا - نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م، ص: 15.
- ¹⁵ ينظر: قراءة في مفاهيم نظرية التلقي من خلال كتاب "فعل القراءة" لآيزر وكتاب "جمالية التلقي" لياوس، كريمة بلخامسة، مجلة معارف، جامعة البويرة، الجزائر، ع21، ديسمبر 2016م، ص: 195.
- ¹⁶ ينظر: حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، دار السلام، د.ب، د.ط، د.ت، ص: 84.
- ¹⁷ ينظر: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث التقدي ونظرية الترجمة، فاس، المغرب، ط1، 2009م، ص: 32، 33.
- ¹⁸ ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م، ص: 34.

- 19- ينظر: خولة بارة، المسافة الجمالية في رواية "لوليتا" لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة حمه لخضر، الوادي، الجزائر، مج 13، ع 01، 15 مارس 2021م، ص: 1329.
- 20- نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م، ص: 35.
- 21- ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص: 30، 31.
- 22- ينظر: نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص: 67.
- 23- إلياذة الجزائر، مفدي زكريا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م، ص: 69.
- 24- المصدر نفسه، ص.ن.
- 25- المصدر نفسه، ص.ن.
- *العجوز تُشير إلى الدولة التي تمتلك تاريخاً طويلاً وعريقاً، حيث اكتسبت عبر السنين خبرة واسعة وحكمة ناتجة عن تجاربها المتراكمة والأحداث التي مرت بها. ينظر: سجع الهديل في شرح الأصيل: شرح إلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكريا لغويا، أدبياء، وتاريخياً، محمد عليه، مؤسسة مفدي زكريا، الجزائر، ط1، 2017م، ص: 62.
- 26- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، ص: 69.
- 27- المصدر نفسه، ص.ن.
- 28- المصدر نفسه، ص.ن.
- 29- المصدر نفسه، ص.ن.
- 30- المصدر نفسه، ص.ن.
- 31- المصدر نفسه، ص.ن.
- 32- المصدر نفسه، ص.ن.

6- قائمة المصادر والمراجع:

- أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مجموعة من المؤلفين المغاربة المشرفين على إصدار سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس، مطبعة دار البيضاء، 1993م.
- التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.
- حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، دار السلام، د.ب، د.ط، د.ت.
- حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر، قراءة الأنا- نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م.
- حنان شعبان، أثر الفواصل الإشهارية التلفزيونية على عملية التلقي - دراسة استطلاعية لجمهور الطلبة الجامعيين-، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2008م-2009م.

- خولة بارة، المسافة الجمالية في رواية "لوليتا" لـ لويسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة حمّة لخضر، الوادي، الجزائر، مجلد 13، العدد 01، 15 مارس 2021م.
- ربي عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، خالد علي مصطفى، مجلة ديالي، جامعة ديالي، العراق، العدد 69، 2016م.
- روبرت هولب، نظرية التلقي - مقدمة نقدية -، ترجمة: عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م.
- سجع الهديل في شرح الأصيل: شرح إلياذة الجزائر لشاعر الثورة مفدي زكرياء لغويا، أدبيا، وتاريخيا، محمد عليه، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، ط1، 2017م.
- سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث التّقدي ونظرية التّرجمة، فاس، المغرب، ط1، 2009م.
- الشريف مرزوق، نظرية التلقي وأطروحاته، مجلّة النّص، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، مجلد 07، العدد 01، 2021م.
- عبد الرحمان بوترة، جمالية التلقي في شرح المفصّليات، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017م - 2018م.
- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر، دار التّهضة العربية، القاهرة، 2002م.
- فلوفغانغ إيزر، فعل القراءة - نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد الحمداني، الجلاي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995م.
- كريمة بلخامسة، قراءة في مفاهيم نظرية التلقي من خلال كتاب "فعل القراءة" لـ إيزر وكتاب "جمالية التلقي" لـ ياكوس، مجلة معارف، جامعة البويرة، الجزائر، العدد 21، ديسمبر 2016م.
- محمد مفتاح، النّص: من القراءة إلى التّنظير، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987م.
- نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في التّقد العربي الحديث، دار فارس للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2003م.