فاعلية تلقي الشعر في تويتر (الشاعر السعودي أنموذجًا)

The efficacy of receiving poetry on Twitter (The Saudi poet as a model).

د. نورة محمد البشري
أستاذ الأدب والنقد المشارك في جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن.
Norahalbishri1@gmail.com

Dr. Norah Mohammed Al Bashri
Assistant Professor of Princess Nora.
Norahalbishri1@gmail.com

https://doi.org/10.56760/QBLV1575

ملخص البحث

تكشف هذه الدراسة عن أهمية الإعلام الجديد متمثلا في تويتر، حينما أخذ الشعراء ينشرون نتاجهم الإبداعي ويشهرونه في هذا المنفذ الرقمي، مما فتح المجال أمام المتلقي ليكون شريكًا في العملية الإبداعية، أي يشارك المبدع في كثير من الرؤى الإبداعية والتخيلات الفكرية، ليتغير بذلك دوره من مستهلك لا سلطة له على النص إلى منتج له، فقدم بذلك دورًا متميزًا ومتقدمًا عجز عنه الإعلام التقليدي، وقد قدمت هذه الدراسة مقومات التلقي الرئيسة متضمنة : أفق التوقع، وأنواع القراء، ثم الفراغات، حيث يركز الأول على قراءات نقدية متعاقبة للعمل الأدبي وفقًا لتأويله، أما الثاني: فيهتم بالنص، وخريطة تلقيه، ونوعية القارئ الأكثر حضورًا وتأثيرًا في صياغة الخطاب، ثم الفراغات التي تتكفل بإعطاء دلالات متعددة للنص عبر عملية ملء الفراغات أو ما يسمى البياض..

الكلمات المفتاحية:
التلقي- القارئ الضمني- أفق التوقع- الفراغات- الشاعر السعودي.

Abstract

This study reveals the importance of the new media represented by Twitter, when poets began to publish and popularize their creative output in this digital outlet. This paved the way to the recipient to be a partner in the creative process, i.e., the creator participates in many creative visions and intellectual fantasies, so that; he can change his role as a consumer who has no power over the text to a producer. Thus, he presented a distinguished and advanced role that the traditional media was unable to do. This study presented the most important elements of reception, including: forecast horizon, types of readers, and then the gaps. The first focuses on successive critical readings of the literary work according to its interpretation, while the latter focuses on the text, the map of its reception, and the type of reader who is most present and influential in formulating the discourse. Then, there are the gaps that provide multiple connotations to the text through the process of filling the gaps or the so-called blank.

Keywords:
reception - implicit reader - forecast horizon - gaps - Saudi poet.

مقدمة:

حرص النقد الحديث على أن يسند للمتلقي دورًا لا يستهان به، على نحو يخرجه من إطار التلقي السلبي، إلى تلَّقٍ أكثر فاعلية في عملية القراءة، فيصبح قادرًا على الدخول في النص والاندماج فيه، وتوليد دلالات جديدة له، وهذا يعني تركيز المتلقي على التأثير الجمالي للنص، وقدرته على التعاطي معه عبر قراءة تحليلية فاعلة.

وفي ظل تحولات ما بعد الحداثة، ومع ظهور الثورة التكنولوجية، وتنوع المنافذ الإعلامية للأدب، وتحول التواصل المعرفي والإبداع التعبيري من الكتابة الورقية إلى الكتابة الرقمية، فقد زاد الاهتمام بالمتلقي؛ إذ أصبح التواصل معه أسرع وأسهل، ولعل سهولة التواصل وسرعته دعت البعض إلى القول بأن نظرية التلقي "قد وجدت بيئة مناسبة تستطيع أن ترى فيها آراءها النظرية حقيقة ماثلة أمامها"(البريكي، ٢٠٠٦م: ص١٥٩)، وهذا الاحتفاء بالمتلقي أظهر عددًا

من المسميات في أوساط الإعلام الجديد، منها "الزائر - المشارك- المتفاعل- المتواصل- المغرد، الذي استطاع التفاعل مع المرسل لتحقيق التفاعل الفوري"(عوض، ٢٠١٨م: ص٣٩-٤٠).

وقد اختصرت الوسائل الرقمية كثيرًا من الوقت والجهد على كل من المتلقي والمبدع، أي أن تكنولوجيا المعلومات والكتابة الرقمية لم تقف بجانب الأديب فحسب، بل ناصرت المتلقي حين وفرت له وسائل التفاعل الثقافي التي تصله بالعمل الأدبي، وتعينه على استدراجه وتذوقه إلى درجة تجعله مساويًا للمبدع في إنتاج النص.

وانطلاقًا من كل ما سبق أصبح التوجه لدراسة العمل الأدبي، وآليات تلقيه ضمن المنافذ الجديدة ضرورةً ملحةً؛ لأن" تعدد الوسائط في هذا الإعلام، مكنته من أن يؤدي أدوارًا متميزةً ومتقدمةً جدًا عجز الإعلام التقليدي عن القيام بها"(فياض، ٢٠١٩م: ص١٠)، ولعل تطبيق تويتر يعدُّ من أهم هذه الوسائط، فهو من أكثرها استقطابًا لفئة المثقفين والمبدعين باختلاف توجهاتهم الأدبية؛ بل إن الأندية الأدبية والثقافية قد اتخذت لها حسابات رسمية "على صفحات تويتر تبث من خلالها أنشطتها الأدبية والنقدية، وتعرض أمسياتها، وأصبوحاتها المباشر منها، والمسجل"(العتيبي، ١٤٤١ه: ص١٩٢)، إضافةً إلى وجود حسابات رسمية على تويتر لكل من أقسام اللغة العربية في الجامعات السعودية، وكرسي الأدب السعودي، والجمعية العلمية السعودية للأدب العربي، وغيرها من المؤسسات والجهات التي تعنى بالشعر، وهذا يعني أن تويتر قد أصبح "معادلًا (للسوق الشعري) المتذهن في الذاكرة العربية" (الحسامي، ١٤٤١ه: ص١٥)، يتسع لتجارب الشعراء الفكرية والفنية، ويضمن انتشار إبداعهم على المستويين الداخلي والخارجي، كما يكون حلقة تواصل فعال بينهم وبين الجمهور باختلاف مستوياتهم.

أسباب اختيار الموضوع:

١. مواكبة النقلة الجديدة في الأدب الإلكتروني، أو ما يسمى بالأدب الرقمي لكونه أصبح منبرًا أدبيًا، وسلطةً ثقافيةً، لا يمكن تجاهلها، استفاد منه الشعراء في النشر، والتواصل، مما جعل منه أرضًا خصبة للدراسات النقدية.
٢. الاهتمام بالشعر السعودي وأدبائه، والوقوف على تجربتهم في النشر الإلكتروني، من حيث إبراز دور المتلقي في الوسائط الجديدة، التي صنعت تلقيًا مباشرًا بين الأديب والقارئ يمكن تسميته بالتلقي الرقمي.
٣. رصد أهم جماليات التلقي في الإعلام الجديد من خلال تويتر، والكشف عن آلياته في التلقي والتعبير.

أهداف الدراسة:

١. إبراز دور التلقي والقراءة الفاعلة في قراءة النص الشعري على تويتر.
٢. بيان المقومات الرئيسة لتلقي النص، وقراءته وفق نظرية التلقي.
٣. الكشف عن مدى تأثر النص الشعري فنيًا بالوسيط الرقمي، ومن ثم التأثير في المتلقي.

وستسعى هذه الدراسة لإبراز دور القارئ في تلقي شعر الشعراء السعوديين على تويتر "بوصفهم من أكثر الشعراء نشرًا للتجارب الإبداعية في هذه الوسائل الإعلامية الحديثة ولا سيما تويتر"(العتيبي،١٤٤١ه: ص٢٥)، وهذا يعني انطلاق فرضية تشكل جمهور واسع لتغريدة الشاعر السعودي، وتأسس قارئٍ ضمني ذي فاعلية في إعادة إنتاج النص، وآخر قصديٍّ يتلقى

التغريدة تلقيًّا مباشرًا فيقوم بالإعجاب، أو النقد، أو التعليق.

وللوصول إلى قراءة وافية لشعر الشاعر السعودي على تويتر وكيفية تلقي شعره، لابد من طرح عدد من الإشكالات: الفراغات، والقارئ الضمني، وأفق التوقع، "الأول يتحدث عن نص يرسم خريطة تلقيه أو يقترحها، والثاني يتحدث عن قراءات نقدية متعاقبة ستشكل تاريخًا للأدب، وفقًا للقراءة". (هذيلي، ٢٠١٧م: ص ١٦٠)

أهمية الدراسة:

تأتي أهمية هذه الدراسة من أهمية تويتر، بوصفه منصةً إعلاميةً، حظي بها المتلقي بمنزلة كبيرة ليتحول دوره من التهميش إلى الصدارة، حيث يعد تويتر من أنسب المنافذ الإلكترونية الجديدة التي تطبق عليها نظريات التلقي، فالشاعر يطرح شعره لجمهور تويتر المتفاوتين في تلقي النص لتفاوت ثقافتهم وخبراتهم، مما يجعل هذا الشعر قابلًا لقراءاتٍ متعددة، تكشف عن جماليات التلقي بصورة مباشرة، وتمثل مواجهة بين المبدع والجمهور، ويمكن رصد آلياته بصورة حالية، لتزود المدونة النقدية في الشعر السعودي خاصة والشعر العربي عامة بدراسة جديدة تتأسس على تمثلات جماليات التلقي.

أسئلة البحث:

تسعى الدراسة إلى الإجابة على عدد من الأسئلة البحثية، وهي:

١. كيف يكون التفاعل مع النص على تويتر، وكيف يمكن الكشف عن تمظهرات جماليات التلقي عند الشعراء السعوديين التويتريين؟
٢. ما مدى تأثير القضايا التي انشغل بها الشاعر السعودي على تحفيز أفق القارئ في الوسائط الجديدة؟
٣. هل استطاع تويتر أن يخرج المتلقي من دائرة القراءة السلبية للنص؟
٤. هل يمكن القول إن عصر تويتر هو العصر الزاهي للمتلقي بخلاف الأدب الشفهي أو الورقي؟

حدود الدراسة:

تمحورت الدراسة كما هو من عنوانها حول الكشف عن جماليات التلقي في شعر الشاعر السعودي التويتري، حيث اخترت عينة من شعر الشاعرات والشعراء السعوديين الذي غردوا على تويتر بشعرهم في الفترة (٢٠١٥م-٢٠٢٢م)، لكون هذه العينة تمثل الخطاب الإبداعي لشريحة من المجتمع الأساس في هذه الوسيلة التواصلية، التي تعكس سلطة الثقافة المعاصرة لوسائل الاتصال الجماهيري.

الدراسات السابقة:

يمكن رصد أهم الدراسات التي تطرقت لجمالية التلقي في الأدب السعودي بشكل عام والشعر بشكل خاص على فضاء تويتر ما يأتي:

١. الأشكال الأدبية الوجيزة في فضاء تويتر، نوال السويلم، النادي الأدبي بالرياض، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٧م، وقد تناولت هذه الدراسة التغريدات الشعرية والنثرية لعدد من الأدباء السعوديين، كما ناقشت عددا من الجماليات الأسلوبية للتلقي التويتري، غير أنها لم تفصل القول في جماليات التلقي وفرضياته التي تصنع له خصوصيته الجمالية، على نحو: أفق التوقع الذي يمتد عبر مصطلحات نقدية متل: الفجوة ومسافة التوتر والفراغات، وهو ما أسهبت فيه

الدراسة الحالية.

٢. مضامين السجال الشعري في تويتر فواز اللعبون أنموذجًا، بدرية إبراهيم السعيد، مؤتمر الإعلام الجديد، واللغة العربية، ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م، على الرابط: https://t.co/MpKX-wvCtLj ، والدراسة المذكورة دراسة موضوعية لا فنية، ركزت على شاعر واحد، واقتصرت الدراسة فيها على مضامين السجال الشعري بين الشاعر وغيره، دون التطرق لجماليات التلقي في تويتر، وانعكاسها على قيمة المضامين أثناء التلقي.

٣. الجهود الشبابية الأدبية في التقنيات الحديثة، د. إبراهيم بن عبد الله السماعيل، ملتقى قراءة النص الخامس عشر، النادي الأدبي بجدة، ١٤٤٠هـ، ٢٠١٩م، (وصلني من المؤلف)، ولم يتطرق هذا البحث لجماليات التلقي المعروفة، مثل: أفق التوقع والانتظار، وأنواع القراء، والفراغات، وكان استقراءً عامًا لأنواع التغريدات، وبعض جمالياتها كالتناص.

٤. التغريدة الشعرية وأثرها على المشهد الرقمي للأدب- فواز اللعبون أنموذجًا، إيمان صبحي دلول، رسالة دكتوراه مقدمة إلى الجامعة الإسلامية بغزة ١٤٣٩هـ، على الرابط: https://emoodle.ucst.edu.ps/journal/index.php/ucst1/article/view/39/12 ، والدراسة المذكورة تقتصر على شاعر واحد ، وتركز على السجال الشعري بين الشاعر وغيره من المتلقين، وخلت من الطرح النقدي لجماليات التلقي.

٥. فاعلية التلقي في تشكيل خطاب التغريدة الشعرية - قراءة في ديوان (على أغصان تويتر)، عبد الحميد الحسامي. مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، (٢٠-٢٢، ربيع الأول ١٤٤١هـ)، على الرابط: https://www.iu.edu.sa/up-loads/files/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D8%A8%D8%B9_2_(0).pdf ، وهذه الدراسة وإن اقتربت من موضوع البحث في الطرح النقدي إلا أنها اقتصرت على شاعر واحد فقط، بينما تناول هذا البحث عددا من الشعراء، مما يعكس تجارب إبداعية متعددة، تتمظهر فيها فضاءات أسلوبية، وبنى لغوية، ورؤى فكرية متنوعة.

٦. شعر أحمد الهلالي التويتري وجماليات التلقي، هيفاء راشد الجهني، مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، (٢٠-٢٢، / ٣/ ١٤٤١هـ)، على الرابط السابق، وهي كسابقتها تقتصر على شاعر واحد فقط.

٧. تلقي النقاد للشعر السعودي في تويتر، أحمد ماطر اليتيمي، مجلة الجامعة الإسلامية للغة العربية والعلوم الاجتماعية، العدد ١٠، ابريل، ٢٠٢١م. على الرابط: https://journals.iu.edu.sa/ALS/Main/Article/2425 وهذه الدراسة تقتصر على مشاركات النقاد فقط دون القارئ العادي.

وبهذا العرض يكون موضوع الدراسة مختلفًا عن الدراسات السابقة لكونه يتسع لعدد من الشعراء، ويركز على جماليات التلقي من خلال التمثلات الجمالية لنظرية التلقي.

منهج البحث:

ستعمد هذه الدراسة إلى الاستفادة من نظرية التلقي وفرضياتها، وبخاصة أفق التوقع وكسره، بهدف تبيان أثره في المتلقي، وانعكاسه على قيمة المضامين في أفق القارئ، مما يسقط الضوء على اشتغالات قراءة النص الأدبي ويفسرها، إضافة إلى الاستعانة بالتذوق الخاص للنص الشعري (نظرية التأويل والتلقي).

خطة البحث:

تكونت الدراسة من مقدمة وفيها أهداف الدراسة ومنهجيتها ومشكلة الدراسة والأسئلة التي تطرحها، والدراسات السابقة، ثم مهاد نظري (نظرية التلقي حدودها وآفاقها)، وبعده ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: أفق الانتظار (أفق التوقع): (إيحائية اللغة - المفارقة - التناص)

المبحث الثاني: أنواع المتلقين:(المتلقي الصريح) - (المتلقي الضمني).

المبحث الثالث: الفراغات، ثم الخاتمة والنتائج.

مهاد نظري (نظرية التلقي حدودها وآفاقها)

حاول النقد الحديث الخروج عن قصور المناهج السياقة التي بجَّلت العوامل الخارجية، وكذلك قصور المناهج النسقية التي ركزت على سلطة النص، حيث دعا البنيويون إلى موت المؤلف ونبذه، فاتجه النقد إلى أدوات أخرى في قراءة النص تهتم باستجابة القارئ، ورد فعله تجاه النص، فكانت نظرية التلقي التي رفعت من شأن المتلقي كرد فعل للنقد البنيوي، أي "أن نظرية التلقي تشير على الإجمال إلى تحولٍ عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ"(هولب، ١٩٩٤م: ص٣٣)، ومن هنا أصبحت ثلاثية: (المبدع- النص- المتلقي)، من ركائز العملية النقدية.

وهذا التغير في تحديد دور المتلقي حدا ببعض الدراسات إلى تقسيم العصر الأدبي إلى ثلاث لحظات: "لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي...، ثم لحظة النص: التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرًا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية ولا سيما نظرية التلقي في السبعينات منه." (موسى، ٢٠٠١م: ص٣٢).

ودلالات التلقي ذات جذور راسخة منذ العصور الوسطى، وذلك من خلال مفهوم (الهرمينوطيقيا)، الذي هو محاولة لإحياء التلقي والتأويل " كنشاط وأسلوب منهجي فلسفي، غني بأبعادٍ وتجلياتٍ تدعو إلى فاعلية التوظيف والاستخدام في مختلف القضايا والمسائل، التي لطالما ارتطمت بجدار موصد"(برقراق،٢٠٢١م: ص١٢٢)، ومن ثم "تقريب البعيد، وإحالة غير المألوف إلى المألوف"(ناصف، ٢٠٠٠م: ص٢٢)، كما أن (السفسطائيين) الذين اهتموا بالجدل والمنطق اهتموا بالسامع، وباستراتيجيات التأثير فيه، "فقد كانت غاية الخطابة في المقام الأول هي إقناع المستمع، فكشفوا بذلك عن أول أصل من أصول الاستجابة" (خضر، ١٩٩٧م : ص٢٥) ، ثم تطورت هذه النظرية في نقد الشاعر الروماني (هوراس) "حين اهتم بالقيمة المعيارية ... للمبدأ المرافق الذي يحدده مصطلح اللياقة كما ورد في النقد الأرسطي" (ويمزات وبروكس، ١٩٧٣م: ص١٢١) ، وهو ما يعرف عند العرب بمراعاة مقتضى الحال، وبعد ذلك تطورت نظرية التلقي ومبدأ الاستجابة في العصر الوسيط من خلال الفلاسفة الروحيين الذين أن ذهبوا إلى أن "المتعة الجمالية لا تنسجم فقط مع الحواس، بل مع كامل طبيعة الإنسان، وبخاصة العقل باعتباره مسير الحواس ومفسرها" (ويمزات وبروكس، ١٩٧٣م: ص ١٨٠).

ولو أردنا تتبع حركة هذه النظرية في النقد العربي القديم لوجدنا أن جهود النقاد القدامى كبيرة ولا مجال لإنكارها، وبخاصة منذ القرن الثالث الهجري، وحتى ولو لم نعثر على إشارة أو مُؤلَّفٍ يحمل عنوان (نظرية التلقي)، إلا أنه تم الالتفات إلى المتلقي من خلال علوم البلاغة،

فكان هناك اشتراطات تراعي المتلقي من حيث مراعاة مقتضى الحال وأن لكل مقام مقال، وكان هناك اهتمام بمميزات النص الجميل الذي يتلذذ به السامع وقت استقباله، ويمكن الإشارة إلى بعض آراء النقاد القدامى حول التلقي والمتلقي.

فقد ظهر واضحًا اهتمام الجاحظ بالمتلقي، والتفاته إلى العلاقة بين المتلقي(السامع) والنص حين ذهب إلى أن المعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، ورأى أنه يجب على الأديب ألَّا يعجب بثمرة عقله أو ثقته بنفسه فيما تجود به قريحته، بل عليه أن يجعل حرص الجمهور على ما يقول أو زهدهم فيه مقياسه الذي لا يكذب، وسبيله في البقاء في هذه الصناعة أو تركها. (الجاحظ، د.ت)

وهذا ابن قتيبة ينبه إلى أهمية المقدمات الشعرية كالغزل والنسيب التي تثير انتباه المتلقين فيقبلون على الشاعر، الذي "إذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقَّبَ بإيجاب الحقوق، ورحل في شعره، وشكا النصب والسهر"(ابن قتيبة، د.ت: ص٧٥) أما ابن طباطبا فقد ذهب إلى أن النص الجميل هو الذي يقبل عليه القارئ "فيلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه"(ابن طباطبا، ١٩٨٨م: ص١٠)، وهذا يعني عند ابن طباطبا "إن القصد من النص مخاطبة الفهم وأدواته في ذلك الحسن أو (الجمال) (مومني، د.ت: ص١٣٦)، مما يحقق نصًا مكتملاً قادرًا على التأثير في المتلقي ليعمل بعد ذلك الاستقبال على نقده وتأويله.

ويشير الآمدي في كتابه (الموازنة) إلى الطريقة التي سيتبعها في موازنته من حيث ذكر محاسن ومساوئ الشاعرين ثم سيترك الحكم للقارئ، وهذا يعني أنه يعلي من شأن المتلقي، ويجعل له مساحة واضحة في إصدار الحكم (الآمدي، ١٩٩٤م)، وربط عبد القاهر الجرجاني معرفة مواطن التفاوت بين نظم وآخر بالاحتكام إلى ذوق المتلقي، واشترط هذا الذوق لدى المتكلم والسامع (أي المنتج والمتلقي) للوصول إلى مزية القول. (الجرجاني، د.ت).

وعندما نصل إلى العصر الحديث نجد أن هذه النظرية قد نشأت مع نهاية الستينات من القرن العشرين في (ألمانيا) على يد رواد مدرسة (كونستانس) عام (١٩٦٦)م، وعلى رأسهم (هانز روبرت ياوس)، (وفولفغانغ إيزر)، اللذان قدما أطروحات جديدة، غيَّرت مسار الدراسات النقدية بتحديد فعالية القراءة من خلال دور المتلقي في إنتاج العملية الإبداعية، فقد ذهب الأول إلى أن القارئ هو المستهدف من قبل الأثر الأدبي، كما حدد مفهومين إجرائيين كبيرين في بناء جمالية التلقي، الأول هو (أفق التوقع)، وأما الثاني فهو (العدول الجمالي) الذي يخلق أفق التوقع ويحدده مسافته الجمالية، (ياوس، ٢٠١٤م)، ويرى فولفغانغ إيزر أن المهم في قراءة كل عمل أدبي هو مدى التفاعل بين بنيته ومتلقيه، كما تطرق إلى أنواع القراء والقارئ الضمني(إيزر، د.ت).

وقد اكتسب مصطلح التلقي بعدًا تداوليًّا عند النقاد الغربيين، واتخذ مسميات عدة، فقد وضح (ياوس) في كتابه(جمالية التلقي من أجمل مفهوم جديد للنص الأدبي) بأن مفهوم التلقي يعني "معنىً مزدوجًا، مزدوج يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل معًا"(ياوس، ٢٠١٦م: ص١٠٧)، بينما عرفه (أولريش كلاين) في معجم الأدب بقوله: "يفهم من التلقي الأدبي -بمعناه الضيق- الاستقبال (إعادة إنتاج، التكيف والاستيعاب، التقييم النقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع" (جريم، ١٩٩٢م: ص٢٠)، فـ"التلقي نزوع إدراكي يتهيأ

لاستقبال الموضوع الحالي عبر تحويلات ضرورية تتحقق من خلالها عملية التلقي في أبعادها المختلفة"(مونسي، د.ت :ص٢١٢)، وذهبت المدرسة الأمريكية إلى أن التلقي يعني الاستجابة وبناء على ذلك فإن "الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي، ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر" (المبارك، ١٩٩٩م :ص ٢٧).

وانطلاقًا من كل ما سبق فإن نظرية التلقي تسير وفق قطبين متلازمين: "منفعل وفاعل في آن واحد، إنه عملية ذات وجهين ، أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له، فباستطاعة الجمهور(أو المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده، أو الإعجاب به، أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو تكرار تفسير له مسلم به، أو محاولة تفسير جديد له "(ياوس، ٢٠١٦م: ص١٠٨)، إنه عملية تواصلية بين طرفين: الأول المبدع والثاني القارئ، لذلك يقول (برنس) عن المتلقي "هو الذي يتلقى في النهاية الموضوع ... الذي كانت الذات تبحث عنه" (جيرالد، ٢٠٠٣م :ص١٦٤)، والنص في كل هذا يمثل "وسيطًا نوعيًّا بين المبدع والمتلقي في الاتفاق الضمني الحاصل بينهما، وهذا ما يجعل النص ينمو في مجاله الثاني ألا وهو ذهن المتلقي الذي يحقق الاستجابة بعد عملية الإنتاج النصي، وهذه عملية ليست بالسهلة إذ لابد أن يحمل المتلقي ثقافة كبرى؛ لأن التلقي "حالة من التوازن الجمالي والثقافي بين المبدع والمتلقي" (فطوم، ٢٠١٣م :ص٦).

وتزامنًا مع هذه النظرية ظهر عدد من لمصطلحات الإجرائية التي تهتم بالقارئ، مثل: أفق التوقع، وأفق الانتظار، واندماج الأفق، والمسافة الجمالية، وتغيّر الأفق، واندماج الآفاق، والفجوة، والفراغ، ومسافة التوتر، كما تعددت أدوار القارئ ومسمياته، فصرنا نرى قارئًا متميزًا، وقارئًا أنموذجًا، وقارئًا مثقّفًا، وقارئًا ذاتيًّا، وقارئًا ضمنيًّا.

المبحث الأول: أفق الانتظار (أفق التوقع) :

أدت نظرية التلقي إلى ظهور نوعية خاصة من القراء يمتلك كل منهم أفقًا فكريًّا وجماليًّا، كما أدت إلى ظهور عدد من المصطلحات الإجرائية، مثل مصطلح (أفق التوقع)، وهو مفهوم فلسفي يعني تكون فكرة سابقة حول شيء ما، وفي الدرس النقدي يشير إلى "خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر"(ياوس، ٢٠١٤م: ص٦٣)، وحسب رأي (ياوس) هذا فإن القارئ حين يتعامل مع نص فإنه يقارن بينه وبين نصوص سابقة مختزلة في ذهنه، ومعنى هذا أن النص حينما يظهر للمرة الأولى يرتبط باستقبال معين، "يثير في القارئ أو المستمع طائفة من التوقعات"(ياوس، ٢٠١٤م، ص: ٦٥) السائدة في الفترة الزمنية التي ظهر فيها، وقد يتغير ذلك الاستقبال من فترة زمنية إلى أخرى ترفع من شأن النص، أو تخفضه حسب أفق التوقعات الجديدة، وهذا يعني أن مجموع خبرات القارئ وقراءاته المتعددة هي المنطلق في إصدار أحكامه.

ووفقا لما تقدم يكون الأفق في حالة موافقة أو تخييب لاستقبال العمل الأدبي، أما الموافقة فحين يكون العمل مألوفًا لدى القارئ ويتماشى مع المعطيات التي أَلِفَها، ليأتي انطباعه معتادًا، وفي حالة التخييب يكون العمل مناقضًا لما عهده، ومخالفًا لتوقعاته سواءً على مستوى المضمون، أو اللغة والشكل ليصاب بخيبة الانتظار أو خيبة

الأفق، وهنا يكون المتلقي هو المهيمن على عملية استقبال الأثر وتذوقه، وهذا يؤكد أن القيمة الجمالية للأعمال الأدبية ترتكز على العلاقة بين أفق التوقع والقارئ، فكلما كان أفق انتظار القارئ مصابًا بالخيبة كانت كفاءة العمل الأدبي وجودته، وكلما أرضتْ الأعمال الأدبية أفق جمهورها وكانت أُحادية المعنى، كانت أعمالًا عاديةً.

وحدوث حالة من التخييب أو الموافقة يسمى المسافة الجمالية، وهو مفهوم يعضد مفهوم الأفق، و"يعني المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تغيير في الأفق" (ياوس، ٢٠١٤م)، وهذا يعني أن الانحراف عما هو معهود من التجارب السابقة عند المتلقي يحقق جمالية النص، بينما الاستجابة لتوقع الجمهور "يقترب من مجال فن الوصفات الجاهزة"(ياوس، ٢٠١٤م: ص٧٠) ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال رصد ردات فعل القراء وأحكامهم النقدية.

ومن أهم الظواهر التي تكشف عن آلية التوقع: إيحائية اللغة- المفارقة- التناص.

١-إيحائية اللغة:

وتعني قدرة المبدع على صناعة عالم جديد من خلال انزياحية اللغة وانحرافها عن اللغة الاعتيادية، واستثمار الإمكانات الأسلوبية المتعددة كالمجازات والاستعارات والكنايات، مما يخرج باللغة من كونها اللغة الأداء إلى لغة إبداعية، حيث "استطاع الشعراء العرب المعاصرون أن يبتكروا استخدامات جديدة للعبارة الشعرية، وتتمثل مثل هذه الاستخدامات الجديدة في نقل الكلمات إلى سياقات جديدة غير معهودة من قبل، ويشهد على ذلك قدرة بعض الشعراء على تفجير اللغة التي لم تعد للتعبير فقط، وإنما للإيحاء أيضًا"(ربابعة،٢٠٠٨م :ص١٢١-١٢٢)، والنص الجيد هو الذي يستفزُّ المتلقي بلغته فيخيِّب توقعاته ويصيبه بالتوتر، مما يخلق اللذة الجمالية التي يشعر بها المتلقي، فتكون لديه مصدر صدمة أو دهشة أو حيرة، وكل هذا يؤدي إلى تعدد التأويل، وإنتاج قراءة تختلف باختلاف المعرفة والثقافة، يقول أحمد الهلالي في إحدى تغريداته:

شفتاي تركضُ في خرائطِ ذنبِها
ويدايَ تسبَحُ في بحارِ التَّقوى
تُلقي الصَّلاةَ فأشْتهي في صَوتِها
طَعمَ النَّبيِّ، ومَنّهِا والسَّلوَى
وأَصُومُ إلَّا عن سَجائِرِ وجْهِها
فالقلبُ مكْبولٌ إلى ما يَهْوى
تجْتاحُني الطُرقَاتُ حتى ينْحَني
صَبري، فأَغرقُ في بلاطِ الشَّكْوى

(الهلالي، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/search?q=%D8%B3%D9%87%D9%88%D9%8B%D8%A7%20%D8%A3%D8%B4%D8%A7%D9%83%D8%B3%D9%87%D8%A7%20..%20%D9%88%D8%A3%D8%B9%D9%82%D9%84%D9%8F%20%D8%B3%D9%87%D9%88%D8%A7&src=typeahead_click

اللغة "هي موطن الهزة الشعرية التي تصدم، وتباغت، وتنعش، وتجسد الفاعلية الشعرية وفتنتها" (العلاق، ١٩٩٠م: ص٢٧)، لذلك احتفى الشاعر بلغته احتفاءً خاصًا من أول النص حتى آخره، فضلًا عن كفاءته في نسج المعنى، واستطاع أن يلفت انتباه القارئ من خلال هذه الانزياحات الجمالية (شفتاي تركض- خرائط ذنبها- بحار التقوى- ...)، التي تعبر عن وعي فني، وقدرة في الخروج باللغة عن معاني التقليدين، واضعًا مسافةً جماليةً عاليةً بينه وبين المتلقي، فالانزياحات "هي نقطة تحول يغادر فيها المتلقي حدود واقعه المعرفي إلى وعي جديد" (مصطفى وعبد الرزاق، ٢٠١٥م: ص١٧٢)، وهو حين يعمد إلى هذا الكمِّ من الجمال اللغوي يضع نصب عينيه قارئًا ذا ثقافة لغوية عالية

ونقدية متميزة، ليستفزه فنيًّا، ويكسر ما استقر في انطباعه ووجدانه، ليكون المتلقي حاضرًا بتفاعله وقراءاته التي تعكس مدى انبهاره بما تحمله لغة المبدع من طاقة تعبيرية مكثفة، وهذا التفاعل يظهر من خلال إعادة التغريد التي بلغت (١٤) إعادة تغريد، و(٣٦) إعجابًا. أما الردود التي تجسد استثارات وعي المتلقي وأفق انتظاره فقد بلغت (١٢) ردًا، بعضها تحمل دلالات نقدية توحي بقدرة اللغة على إحداث هذه الجلبة الانفعالية الحاصلة من صدمة الاستعمال اللغوي، على نحو رد أحد المتلقين: "الله على هذا الخشوع والتصوف في محراب العطر والجمال" (سليمان،٢٠٢٢م: https://twitter.com/dafallah_sl/status/1538471660159893504?s=20&t=nc)

ويقول آخر: "حرف غارق في الجمال، ينسج من الليل سبائك لتنحني إشراقًا للنهارات القادمة سلمت يداك" (جوبير، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/ham-ad_jowiber/status/1538480686788759552)

لقد وقف المتلقيان السابقان على حافة الانتظار، وفي إطار أفق التوقع بسبب انزياح النص عما تعوده أفق القارئ من التقاليد الغزلية المعروفة، حتى انتهى بهما الأمر إلى كسر هذا التوقع عن طريق استبطان جمال اللغة وسبر أغواره، فكانت قراءتهما تؤكد على أن الشاعر استطاع أن يحدث لذة ودهشة لديهما، ساهمت في تحقيق العمق المطلوب للمسافة الجمالية التي خيبت أفق مخزونهما الثقافي واللغوي.

ورغم أن قراءة القارئين السابقين ليست بتلك القراءة التي تخضع النص لرؤية منهجية وتشتغل على إجراءات تفكيك النص وتأويله إلا أنها قراءة مهمة للنص، وهي قراءة أولية، ويسميها محمد صابر عبيد (القراءة الساذجة) (عبيد، ٢٠١٥م)، وهي من أفضل أنواع القراءات وأكثرها ضرورية وأهمية على الرغم من صفة السذاجة المرتبطة بها، "ومن دونها لا تنفتح القراءة على نماذجها وأنماطها الأخرى مطلقًا، لتبقى عصية على التفاعل والاستجابة وتحقيق النتائج المرجوة"(عبيد،٢٠١٥م: ص٣٠).

وهذا نص آخر للشاعر السعودي سلطان السبهان، مكتنز بالدهشة والمسافة العالية والصور الباذخة، جعلت المتلقي يلتفت إلى ما في لغته وصوره من جماليات شكلت خلخلة ومفاجأة لتوقعاته ليظهر إعجابه بالنص، يقول:

غافٍ.. فلا تُوقِظْ جِراحَهْ
كَسرَتْ مَواجِعُهُ جَناحَهْ
في حانةِ النسيانِ راحَ..
.. يُناشِدُ الأيامَ راحَهْ
الشعرُ مَبلَغُ سُكْرِهِ
والبنُّ خَمْرَتُه المتَاحَهْ
حَربٌ هي الدنيا فهل..
.. لمحاربٍ مثلي استراحهْ!
حتى لو اشتهتِ السفينةُ.
.. أينَ مَنْ يُرضي رياحَهْ

(السبهان، ٢٠٢٢م-https://twitter.com/sbhansultan/status/1312085507334168576)

اللغة من أهم الاستراتيجيات الشعرية القادرة على مفاجأة المتلقي، ونقل العلاقة بينه وبين النص من دور الاطلاع إلى مساحة الإنتاج، وبخاصة إذا استطاع المبدع أن يحول اللغة إلى "قوىً خارقةٍ من صور المعنى والتخيل، يتجاوز بها الشاعر حدود التوقع والانتظار إلى آفاق مدهشة تتميز بالمفاجأة والتجدد" (محمد، ٢٠١٠م :ص٨٧)، وقد تمكن السبهان من تجاوز اللغة المألوفة إلى صنع خصوصية عالية للنص، "تسعى إلى تثمير رغبة القارئ في اختراق الحجب النصية، ومواجهة طبقات النص الباطنية، واكتشاف

كنوزه الدلالية"(عبيد، ٢٠١٥م: ص١٢)، لذلك كان التلقي لهذه التغريدة أيضًا عاليًا من خلال إعادة التغريد (١١٧) والإعجابات (٢٧٤) بينما الردود (٢١) ردا، ومن أكثرها كسرًا للتوقع قول أحدهم: "في هذه الأبيات سكرة مباحة وثرية!". (الرشيد، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/ebtisamalrashe2/status/1312091952012316674)

بينما رد آخر بقوله: "شعر ليس بشعر، بل هو إحساس ظهر من أعماق الأرض ونزل من فضاء الكون فالتقى على أمر هزّ الأركان، وتسلل إلى أعماق النفس البشرية..، فلله درك ما أعذب كلماتك، وأندر عباراتك، ولا أظنك إلا قارئ أفكار، ونائبًا، بل متفوقًا على أصحابها في التعبير عنها" (السالم، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/Sassalem15/status/1312109448756822018)

إن اختراق السائد والمألوف في نمط الصورة اللغوي كان فاعلًا في معاندة أفق القارئ في النص السابق ليبدأ في ممارسة فعل التأويل، الذي لابد أن يقوده إلى استنطاق النص، وهو ما ينطبق أيضًا على قول زاهد القرشي:

تسيرينَ ثقلًا على خفةٍ
كما يعبرُ الشكُّ في الخاطرِ!
سحابًا يجاوزني مُقفرًا
ويمطرُ في بلدٍ ماطرِ

(قرشي، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/zahid_alqurashi/status/1488069544254095361)

الإدهاش والمفاجأة المتولدة من البيتين قادا إلى رفع مستوى التأثير على القارئ، فالتشبيه رغم أنه تشبيه كلاسيكي مكتمل الأركان؛ إلا أنه فيه غرابة وصناعة مبتكرة، لذلك علق أحد متابعي الشاعر على هذا البيت بقوله: " قرأت هذا البيت منذ فترة ولم أعرف من الكاتب، لكنني ذهلت بالوصف" (لمى ،٢٠٢٢م: https://twitter.com/AssalaLamaa/status/1488857682211704838) وقال آخر:" متفرد أنت يا صديقي، لغتك خاصة جدًا " (المرشدي،٢٠٢٢م: https://twitter.com/Zain_Almurshidi/status/1488163168316706819?s=20&t=)، لأن انحراف السحاب في البيت الثاني عن طبيعته من حيث إفراغه عن حالته الحقيقة ليؤدي صفة أخرى يرفع سقف الإثارة والمسافة الجمالية، لأن أفق القارئ قد خاب حينما جاء السحاب مقفرًا وقت حاجته، وغدقًا في غير حاجته.

ورغم أن المتلقي التويتري في الأدب الرقمي "بإزاء نص لم يدعم بإشارة نوعيه، ولا عتبات تقترح عليه استقباله، وتهيئ لدخوله وقراءته وفق مرجعية وخبرة سابقة" (السويلم، ٢٠١٧م :ص٣٢)، إلا أنه حاضر بقوة في النص وفي تأويل قراءته، واستطاع نتيجة لسيطرة الإعلام الجديد والإقبال الكبير عليه ومن خلال تعليقات كثير من المتلقين أن يكتسب خبرات جديدة ونوعية، وفي النص السابق ومن خلال الردود يظهر المتلقي بخبرات سابقة وخبرات حالية انبثقت من النص، حيث ظهر الرد الأول مقتضبًا وليد اللحظة؛ لكنه جسد المسافة الجمالية بين أفق التوقع وكسر هذا الأفق في النص عند المتلقي بما يمكن أن نسميه الانتظار الخائب، أما الرد الثاني فقد أعطى مبررات اندهاشه وإعجابه التي تمركزت حول اللفظ والعبارات، محققًا فعلًا دور القارئ في إجراء حوار مثمر مع النص، حيث كان النص محرضًا له كي يقبل عليه بوعي شديد، ويستقرأ مكوناته وصولًا إلى قراءة منتجة فاعلة، وهذا يعني أن هذا النص انحرف عن أفق توقع القارئ وحقق أدبيته وفرادته.

وتأتي المؤثرات البصرية وسيلةً فاعلةً في استفزاز المتلقي، وتشكيل عملية فاعلة على مستوى الإنتاج والتلقي، "فعملية الإنتاج تؤكد قصدية

المبدع من وراء مثل هذا التشكيل البصري، في حين تحاول عملية التلقي إعادة عملية الإنتاج من خلال عنصر التأثير الذي يمارسه هذا التشكيل البصري على المتلقي" (عماد وآخرون، ٢٠١٩م :ص٦٥)، فالمتلقي حينما يفاجأ بصورة أو لقطة حركية مصاحبة للتغريدة، يستفزه هذا الإجراء غير المألوف، ويحرك فيه الفضول، فيستجمع كل معارفه ليعمل على تفسير هذا المشهد البصري، وبذلك تتآزر الدلالتان اللغوية والتشكيلية "لتصبح منبهًا بصريًّا بالإضافة إلى كونها منبهًا لغويًا" (ربابعة، ٢٠٠٨م: ص٢٠٧)، وممن وظف الصورة في تغريداته سلطان السبهان حيث أرفق الصورة التالية متضمنة إحدى تغريداته:

(السبهان، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/sbhansultan/status/1236223553932079104)

يجدد الشاعر هنا في الشكل المألوف للكتابة، ليخرج النص بشكل غير تقليدي، يفاجئ به عين القارئ، بعد أن كانت قد اعتادت على نمط قارٍّ لشكل النص (بنيس، ١٩٨٥م)، وهذا في حد ذاته اشتغال على جذب المتلقي؛ حيث يضعه هذا تحت سلطة التوتر الجمالي المنبثق من تأثير التشكيل البصري، وفي هذا زحزحة وتخييب للصورة الكتابية المعتادة التي أَلِفَها القارئ، واعتاد على تلقيها زمنًا طويلًا، إذا يحتاج هذا النوع من القراءة "إلى قارئٍ من نوع خاص، أجل قارئ يتجاوز كل الأُطر والفنيات الكلاسيكية المتوارثة والمتعاهد عليها، فاتحًا آفاقًا قرائية تتعدى مجرد القراءة التقليدية للنص الورقي إلى قراءة الوسائط" (معمري، ٢٠١٥م: ص١٥٩)، وقد قام النص البصري على تقنية الاقتباس البصري، حيث اقتبس من الصورة دلائل الأصالة والهوية والانتماء.

ويأتي معجم الحياة اليومية الذي يسهم في رصد تجربه المبدع وإيصالها إلى المتلقي صورة أخرى من صور كسر التوقع عند القارئ وإحداث صدمة شعورية لديه، فقد "انطلق بعض الشعراء من قناعة خاصة بهم بضرورة الإفادة من لغة الحياة اليومية التي تنبثق من شؤون الناس في حياتهم" (ربابعة، ٢٠٠٨م: ص٢١٢) يقول النحوي:

"يا حيِّ ملفاكَ" منها تُطربُ السّمعا
والحبُّ يُرهفُ في أنفاسِها الطَبـــــعا
في صوتها مهرةٌ تمشي على وترٍ
وفي فؤادي لهـــا دونَ الوَرى مَـــرعى
أحبُّها يشهدُ اللهُ الذي جمعَ الـــ
ـــــأسرارَ في ضحْكةٍ تندى بها جَمعا
حيَّتْ فكانتْ وسيلُ الشّوقِ يحملُها
أهلًا فأصبحتُ من فرطِ الهوى ربْعا

(النحوي، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/search?q=%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A8%D9%91%D9%8F%20%D9%8A%D9%8F%D8%B1%D9%87%D9%81%D9%8F%20%D9%81%D9%8A%20%D8%A3%D9%86%D9%81%D8%A7%D8%B3%D9%90%-D9%87%D8%A7%20%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%8E%D8%A8%D8%B9%D8%A7%20%D9%81%D9%8A%20%D8%B5%D9%88%D8%AA%D9%87%D8%A7%20%D9%85%D9%87%D8%B1%D8%A9%D9%8C%20%D8%AA%D9%85%D8%B4%D9%8A%20%D8%B9%D9%84%D9%89%20%D9%88%D8%AA%D8%B1%D9%8D&src=recent_search_)

click&f=top)

تلقي التغريدة من القراء كان عاليًا، فقد تم الإعجاب بها (٥٥) مرة، وإعادة التغريد بها (١٥) مرة، ذلك أن عبارة (يا حي ملفاك) التي جاءت في أول التغريدة كسرت النسق اللغوي، الذي تعود عليه متلقي الشاعر من كونه يغرد باللغة الفصيحة، ثم أن هذه العبارة العامية تآزرت مع السياق اللغوي الفصيح ليستفز ذائقة الجمال ويحدث التفاعل المطلوب مع القراء، الذي حقق مسافة جمالية منحت النص قوته وجماله، يقول أحد المتابعين: "أطربتني، شكرا لك على هذه القصيدة الرائعة"(عبد الحافظ، ٢٠٢٢م: https://twitter.

com/NAbdelhafid21/status/1490397353806811145)

ويقول آخر:" العشق هنا أشبه ما يكون بالخروج من الشرنقة إلى الفراشة من الصلب إلى القيامة في كل خفقة، أشعر أنك نسلت مسلات السنا، ورفعت قبابا لفراسة السطور"، (عبد الرحمن، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B4%D9%82%20%D9%87%D9%86%D8%A7%20%D8%A3%D8%B4%D8%A8%D9%87%20%D9%85%D8%A7%20%D9%8A%D9%83%D9%88%D9%86%20%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%AE%D8%B1%D9%88%D8%AC%20%D9%85%D9%86%20%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B1%D9%86%D9%82%D8%A9%20&src=typeahead_click&f=top)

لقد استطاع الشاعر أن يحقق في قصيدته السهل الممتنع الذي أشار إليه عز الدين إسماعيل حين قال: "فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية، مصفاة، ومكثفة، ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس، وأن تكون لغتهم في آن واحد، وفي هذا تناقض ظاهر، ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك، وهذا التناقض هو سر الشعر فيها" (إسماعيل، د.ت: ص١٧٩).

٢-المفارقة:

تأتي المفارقة بوصفها تقنية مهمة في خلق علاقة مؤثرة بين النص والقارئ، حيث تمنحه دورًا فاعلًا في قراءة النص وتأويله، وذلك من خلال كسر التوقع لديه، وإحداث حالة من الدهشة والغرابة، "وشعرية المفارقة هي ظاهرة نصية بامتياز بالنظر إلى ما تخلقه من تضاد وتناقضات في النصوص لتسير به نحو الانفتاح، وخرق أفق المتلقي ببسط ظلالها أمامه، وتحطيم منظاره الساذج الذي يرى من خلاله المعاني السطحية والمباشرة التي كانت قريبة منه" (جمال الدين، ٢٠٢٠م :ص٦٧)، إنها لعبة الاكتشاف التي ترفض المعنى الظاهر وصولا إلى المعنى القابع وراء اللغة، ولعل الوظيفة الجمالية تعد أهم وظائف المفارقة التي تستحث المتلقي للبحث عن المعنى المغيب والمسكوت عنه داخل النص ، بل "لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ويستقر عنده" (إبراهيم، ١٩٨٧م :ص١٣٢)، يقول سلطان السبهان:

مريضٌ حضوركَ يا صاحِبي
فغـبْ في جمالِـك تلـقَ الشَّـفا
وغايةُ وعيكَ: أنْ لا تَـــــرى
ومبلـغُ جهـــلِكَ: أنْ تَعرِفـا
وكلُّ اشتعالِكَ: أنْ تخْـــتفي
وكلُّ انشـــغالِكَ: أنْ تُعرَفـا
وفي اليـــمِّ: قصـــــةٌ من خُوِّفوا
وفي القصر: غصّـةُ مـن خَوَّفـا
ستعرفُ بالريحِ معنى السكونْ
وتفهمُ بالجـــرحِ معنى الـــوفَا

(السبهان، ٢٠٢١م: https://twitter.com/search?q=%D9%85%D8%B1%D9%8A%D8%B6%20%D8%AD%D8%B6%D9%88%D8%B1%D9%83%20%D9%8A)%D8%A7%20%D8%B5%D8%A7%D8%AD%D8%A8%D9%8A%20&src=typeahead_click&f=top)

يعمل الشاعر على جمع عناصر غير متوقعة من المستبعد أن يجمع بينها ذهن المتلقي، وكأنما أراد أن يحرك وعي القارئ وإدراكه ليبحث عن وجود معنى كامن وراء المعنى الظاهر السطحي، وبذلك توجد حالة من القلق تجعل القارئ مترددًا في قبول ما استنتجه وتوصل إليه، وهذا هو المطلوب في إدهاش المتلقي وخلخلة توقعاته، وبذلك تتجسد غواية المفارقة فتستفز متلقيها فنيًّا، وتدفعه دفعًا لتذوقها جماليًّا، ولعل هذا الإدهاش هو ما دفع أحد المتابعين إلى الرد بقوله "عميقة هذه الأبيات!" (الفرحان، ٢٠٢١م: https://twitter.com/alfarhan7979/status/1427461159393890305).

وقد ظهرت قصدية المفارقة في النص السابق في خطاب الصاحب، الذي يتجلى حضوره على كثير من المتناقضات، شكلت بحد ذاتها عنصرا للمفاجأة والتوتر الدلالي، فالحضور يستدعي الغياب، وغاية الوعي عدم الرؤية، ومبلغ الجهل المعرفة، والاشتعال اختفاء، ومع الريح يظهر السكون، لقد شحن الشاعر النص بالمفارقة، ورفع من قيمة النص بالانزياح ليصبح أكثر تحفيزًا، وإثارةً للقارئ، فيعمل جاهدًا لتفسير تناقضه الظاهري، رغبة في تحقيق الانسجام بين وحدتيه المتضادتين.

إن توظيف المفارقة في النص السابق تجاوز الإطار الخارجي للغة، ليقود إلى منجز أعمق وقراءة ثانية للنص "لأن المفارقة ترتبط بالمجال الفكري الذي يثير الموقف العام داخل القصيدة محققة بذلك طموح منتج النص الذي يسعى إلى أن يصبح نصه مشهدا ينطبع في الذاكرة، وأن يتحول إلى شريط مرئي في ذهن المتلقي" (جمال الدين، ٢٠٢٠م: ص٦٥)، ولذلك حصدت هذه التغريدة (٩٦) تفضيلا بينما تم إعادة تغريدها (٤٤) مرة، وهذا يعكس مدى قدرة المفارقة على خلق علاقة بين المبدع والقارئ، إذ تمنح هذه المفارقة المتلقي دورًا في تلقي التغريدة تلقيًّا فاعلًا ينطوي على "إضاءة المعتم، وكشف المخفي، وبناء الحدث"(زفيغ، ٢٠٠٧م:ص٢٢٩)، الذي يتولد من تعليقات القراء وردود أفعالهم، يقول سلطان السبهان في تغريدة أخرى:

لقد أوسَعتُ أرضَ اللهِ ضَرْبا
يريدون الوصولَ.. أريدُ درْبا
قريبٌ أنتَ يا قلبي بعيدٌ
أزيدُ تَرحُّلًا فتزيدُ قربا
تمرُّ الأمنياتُ بنا فُرادى
ولكنَ الهمومَ تمرُّ سِربا
وما قصَّرتُ .. قصَّرَ بعضُ حظي
أسير مُشرِّقًا ويسيرُ غَربا!
وما استسلمتُ من يأسٍ، ولكن
يحنُ لراحةٍ من خاض حرْبا

(السبهان، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/sbhansultan/status/1327017983890382848)

شكلت المفارقة هنا صدمة للمتلقين فتباينت ردود أفعالهم، إذ علق أحدهم: " أبدعت في مزج المتضادات" (العلياني، ٢٠٢٠م:https://twitter.com/Mont_320/status/1327158071198699521)، بينما التقطت عين أحدهم شطرًا من البيت الأخير فقال" لقطة تصويرية مذهلة" (الشمري، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/mohamdbinmbarak/status/1327235432405479426)، وتساءل الثالث: "هل هي مصادفة أنك سلطان! أم أمر دُبِر بليلٍ" (أبو فارس، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/Alharbi_Mufleh/status/1327777792591802368)، وقال الرابع: "كل بيت يستدعيني للوقوف عنده" (مستمخ، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/akhlaaad/status/1327165984642359297)، إن تشظي المفارقة دفع بالصورة إلى إحداث نوع من التوتر، وذلك حين

اكتشف أن هذه المفارقة "أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان، وربما أدارت المفارقة ظهرها لعالمنا الواقعي وقلبته رأسًا على عقب" (إبراهيم، ١٩٨٧م: ص١٣٢).

٣-التناص:

من أبرز التقنيات الإجرائية الحديثة التي اهتم بها النقد والشعر العربي المعاصر، وهو مجموعة من النصوص تراكمت في ذهن المبدع، ولها امتدادها في حقل التناص، تسهم بشكل فاعل في إثراء النص، وشحنه بطاقة رمزية تنأى به عن المباشرة والتقريرية، ويقوم التناص على ثلاثة أقطاب: المتناص منه -النص الجديد- المتلقي، "فإن كانت البنية المعرفية لمنشئ النص هي الأساس، فإن المتلقي هو صاحب الحق الرئيس في تفكيك بنية النص، والكشف عن لقاحاته الفكرية وتوجيهها، ويأتي أثرها سواء أكان التناص اعتباطيًا أو قصديًّا، لتبقى رؤية المتلقي الفاعلة هي غير رؤية الناصّ أثناء الكتابة أو بعدها" (عبد الله، ٢٠١٩م: ص٤٣)، وهذا يعني أنه لابد أن يكون للتناص بعد جماليّ ليتمكن من إحداث هزة في وعي القارئ، تستدرجه للبحث عن أسرار التأثر بنص آخر، كما يعني أن على القارئ أن يعرف النصوص، التي تتأثر ببعضها وتتداخل حتى يتمكن من قراءة النص المدروس قراءة فاعلة، "فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا"(مفتاح، ١٩٩٢م: ص١٢٣).

وقد جاء التناص في شعر الشاعر السعودي على نوعين: الأول التناص مع المعنى مع حضور دالة تنص على النص الغائب، والثاني وهو التوظيف المباشر للنص الغائب دون تحريف أو تعديل وهذا يكون مباشرًا في الاقتباس، ومن أمثلة الأول قول مستورة العرابي:

ولي في الشعرِ آياتي، ورأسي
مجازٌ.. والقصيدةُ مسُّ ذِكْرَى
أهشُ على الكلامِ عَصَايَ قلبي
ولي في كلِّ أغنيتين مَسْرى
ولاسمي الكبرياءُ .. تهبُّ ريحٌ
وأبقى في فضاءِ الله بُشْرى

(العرابي، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/search?q=%D8%A3%D9%86%D8%A7%20%D9%84%D8%BA%D8%A9%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%88%20%D8%A3%D8%B4%D9%82%20&src=recent_search_click)

هذا تناص اقتباسي مع قوله تعالى "قال هي عصاي أتوكأ عليها وأهش بها على غنمي" (سورة طه :آية :١٨)، وهذا النوع من التضمينات القرآنية، الذي يجتزأ تراكيب قرآنية معينة وإن كانت مباشرة وصريحة لا تحتاج إلى إعمال الذهن للوقوف على ماهيتها، ، إلا أنها تعمل على كسر توقع القارئ ومخاتلة خبرته هنا؛ وذلك حينما وُظف هذا التناص توظيفًا دلاليًّا جديدًا مفارقًا للدلالة الأصلية له، أي من خلال خلخلة السياق الدلالي الأصيل للنصوص القرآنية المقتبسة بزج الأخيرة في سياق دلالي جديد ومتغير لم يعهده في النص القرآني، وهو ما استثمرته الشاعرة ناقلة الدلالات الأصيلة إلى دلالات جديدة، فعصا موسي عليه السلام أداته في حاجته وهش غنمه، وعصا الشاعرة أداتها في البوح والتفريغ الوجداني الذي ينسل من أعماق قلبها، وهذا التصادم واضح بين ما يقدمه النص القرآني وما تقدمه الشاعرة يضع القارئ في منطقة اللا متوقع فيستنفر وعيه، ويظهر هذا التخييب لأفق انتظار القارئ من إعادة التغريد (٤٧) إعادة، وتفضيل التغريدة الذي بلغ (١٧٥) تفضيلًا، إضافة إلى ردود القراء

التي تدلُّ على الدهشة والانبهار، من مثل قول أحدهم: "لغة شاهقة وتصوير باذخ، تتسلسل في عقد نظيم وحقول تتعالق، وتراكيب تتماسك، وثنائيات تتراءى في جدلية دلالية سائغة رائقة، لغة عالية تتحدر من نهر رقةً وجلالًا، آيات ومجازات وعصا معجزة هي ملكة، وغنمات هي الكلمات تحدوها قريحة ثرة وكبرياء وفضاء، ونصوص غائبة حاضرة من آي مبين، وكتاب كريم"، (الشنطي، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/drmohmmadsaleh/status/1284423070246146048)

وقول آخر" مثل هذا الشعر حفي حقيق بالدرس والتأمل أسلوبًا وصورًا وتضمينًا وتناصًّا...، وبالروعة إجمالًا، بورك فيض عطائك شاعرتنا المحلقة" (مرزوق، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/ymarzoug/status/1285167494538436608)

إن التناص مع القرآن الكريم حاضر بقوة في تغريدات الشاعر السعودي الشعرية، فلغة القرآن الكريم تحمل طاقات إبداعية تصل بين الشاعر والمتلقي، كما أن الشاعر السعودي ومن خلال التناص يعيد استثمار النص المتناص معه ليعمل على إنتاجه من جديد داخل نص آخر وفق رؤيته للحياة، وهذه الجِدَّة هي التي تصدم توقع القارئ وتصيبه بالدهشة، ليرتفع سقف المسافة الجمالية عنده، يقول ناجي حرابة:

يدي القوسُ
لابدَ لي منْ رَشأْ
هنا مرَّ سِربُ المعاني الرِّهافِ على أضْلعي وانْكفأْ
على ربوة الحبرِ شِبهُ النُّعاسِ
يشدُّ خيوطَ الخيالِ
ويصنعُ لي بالرؤى مُتكأْ
أَراني
أقدُّ قميصًا من البيدِ
أَزرارهُ النُّوقُ
تحجبُ صدرَ الظَمأْ (حرابة، ٢٠٢١م: https://twitter.com/najiharabh/status/1421227733221318656)

يتجلى التناص الإشاري هنا في قول الشاعر "أقدُّ قميصًا" المشير إلى قوله تعالى "وقدَّت قميصه من دبر" (سورة يوسف، آية رقم٢٥)، والمقصود في هذا التناص ليس واقعة يوسف عليه السلام؛ وإنما أشير إلى قدِّ القميص بوصفه عنصرًا مركزيًّا من عناصر القصة التي يشير إليها النص، وهي الشد والجذب وفعل القوة، ذلك أن الشاعر يقدُّ معانيه من بين أضلعه، ويشدُّ صور أخيلته من عالم الهجير والظمأ وكل صور البيد، وهذا يعني أن رمزية القصة الدينية قد اختفت في النص الحالي، ليحل محلها رمزية أخرى، هي رمزية إبداعية فنية، وبذلك انحرفت الدلالة عن معناها الأصلي لتصدم أفق القارئ، الذي تشكل أفقه من نص سابق، وفي هذا تحريض له على الفهم والتأويل من أجل إنشاء قراءة تفاعلية بينه وبين النص، فيصدر أحكامًا نقدية قد يعتد بها، على نحو تعليق بعض القراء على تغريدة زاهد القرشي :

وإن هُجِرتَ على ما فيكَ من كرم
فالناسُّ تتخذُ القرآنَ مهجورا

(القرشي، ٢٠١٥م، https://twitter.com/zahid_alqurashi/status/643119413546258432?lang=ar)

حيث يعلق أحدهم بقوله: "التشبيه ذكرني ببيت للفقيه عبد الوهاب المالكي وهو بشوارع بغداد يردد:

ظللتُ حيرانَ أمشي في أزقتها
كأنني مصحفٌ في بيتِ زنديقِ"

(ديفر، ٢٠١٥م: https://twitter.com/music_diverr/status/680725943086878720)، ويقول آخر: "ولو أن

التشبيه فيه مبالغة ولا شيء يقارن بالقرآن" (بو قري، ٢٠١٦م: https://twitter.com/ebtesambogari/status/759387265961451520)، أما الثالث فيرد بقوله:" هذا البيت يهزُّ أركان القلب، ويبقيك في حيرة بين لذة الحرف وعظم المعنى، لله در قائله، بوركت يمناك ولا عز شانؤك"(محمد، ٢٠١٨م: https://twitter.com/quietheart83/status/1035122577952452609). كما تفاوتت طرائق المتلقين في التعبير عن مدى إعجابهم بهذه التغريدة، إما بإعادة التغريد وقد بلغت (٦٥٢) إعادة، مع (٢٣) لإعادة التغريد باقتباس التغريدة، أو عن طريق التفضيل الذي بلغ (٧٨١) إعجابًا، أو عن طريق صورة تتضمن التغريدة على نحو هذه الصورة:

(القريع، ٢٠١٨م: https://twitter.com/nmk400/status/1059332588219838464)

لقد كان هذا المتلقي فاعلًا في إنتاج التغريدة وتوسيع دائرة التفاعل معها؛ لإنه تلقٍ قائم على (الصورة-النص) أي على اللون -الإضاءة- الرسومات، وهذا "وإن كان إنتاجا فرديًا بسيطًا، لكن له قيمته في توسيع دائرة التأثير، فالمتلقي لا يقف تأثره عند الصورة وحسب، أو عند النص وحده، بل تتداخل عناصر الصورة والكلمة واللون وغيرها لتشكل البعد النصي" (المحسني، ٢٠٢٠م :ص٥٠)، فإضافة الألوان والصور إلى النص " يحسن من جاذبيتها للقراء" (فيلمان، ٢٠١٢م: https://www.aslim.org/?p=1806)، وربما يقودنا هذا إلى القول بأن شيئًا من وظيفة المتلقي مع الوسائط الرقمية قد شابه بعض التغيير فلم يعد المتلقي معنيًّا بفهم مقصدية الشاعر ولكنه أصبح معنيًّا بالاستجابة للنص وتركيبته اللغوية لإنتاج المعنى حسب تجربته وقدراته الإبداعية والفنية والتقنية.

ويلحظ في تغريدة زاهد السابقة إلى جانب التناص اعتمادها على التكثيف والاختزال للتأثير في المتلقي، وهي ظاهرة عصرية تزامنت مع تويتر وغيره من وسائل التواصل، حيث ثمة تحولًا طال الذائقة العربية المعاصرة بالاتجاه إلى التكثيف وعدم استساغة الطول عمومًا، وكأنها لم تعد تتقبل القصائد الطوال في عصر طابعه السرعة والتطور التقني المتسارع، فلابد من تغيير الأدوات الفنية تبعا لحالة العصر وطبيعته وهذا التطور والتحول يستدعي تغيير السائد من القواعد وخلق قواعد جديدة لتتلاءم مع الأساليب الجديدة ، ولكل شيء نهاية، ولهذا فنحن أمام ضرورة البحث عن قواعد جديدة للكتابة، أي فن جديد للكتابة الرقمية وهو ما أشار إليه سعيد يقطين حين قال إن "الكتابة الرقمية التي نجدها تنهض على أساس: الكتابة الكيفية لا الكمية، وعلى انتقاء المعلومات لا حشدها ومراكمتها، وعلى الإيجاز لا الإسهاب والإطناب".(يقطين، ٢٠٠٩م)

ومن أمثلة تناص النوع الثاني المباشر قول الشاعر السعودي حسن صميلي:

"لا يسْلمُ الشَّرفُ الرفيعُ من الأذَى"
فاغْفرْ لِذاكرةِ الخُطوبِ سُؤالَها!
وَاهبطْ

لعلَّكَ ترْتدي آثامَنا منْ قَبلِ آدَمَ
إذْ دَنَتْ فمشَى لَهَا
واهبطْ
لعلَّكَ تسْتعيرُ خَطيئةً أُخْرى
تعيدُ إلى الحقُولِ غِلالَهَا
لا حظَّ يكسو البيتَ
لا أبواب فكَّتْ عن تلاواتِ الفتى أقفالها

(صميلي، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/hassan4as/status/1523129349553389572)

يعتمد الشاعر على التراث ويستدعي بيت المتنبي:

لا يسلمُ الشَّرفُ الرفيعُ من الأذَى
حتى يُراقَ على جوانبهِ الدَّمُ

(المتنبي، ١٩٩٧م: ص٤٧٣)

لكن رؤية الصميلي لا تتفق مع رؤية المتنبي، حيث ينفتح بيت المتنبي على القيم، وبذل النفس في سبيل الحفاظ عليها، وهو استدعاء مثالي متوارث، أما الصميلي فيفاجأ القارئ بسياق جديد ذي تأثير فني مختلف عن بنية الخطاب الأصلي، أي إيجاد دلالة جديدة للبيت تختلف عن الدلالة المرجعية، فيها تقرير للإثم الإنساني، وتأصيلٌ لوجوده، وترفّعٌ عن المثالية، وهذه المغايرة المعنوية تلفت انتباه القارئ وتشده، لأنه أمام نص يضاد ما توقعه وعرفه.

المبحث الثاني: أنواع المتلقين:

لقد وجد مفهوم القارئ اهتمامًا في الدراسات البنيوية وما بعد البنيوية، وتعددت مسمياته وأدواره على نحو القارئ العادي - القارئ العارف- القارئ المخبر -القارئ الأعلى -القارئ الذاتي- القارئ الضمني، ووفقًا لطبيعة التفاعل مع شعر الشعراء السعوديين ونوعية المتلقين لشعرهم، فإنه يمكن اعتماد النوعين الآخرين لتسليط الضوء على دور هؤلاء القراء في تلقي الشعر السعودي على تويتر.

١-القارئ الذاتي:

ويمثله الشاعر ذاته باعتباره قارئًا لشعره، متلقيًّا لإبداعه، يعمل على إعادة التغريد إما بمناسبة معينة أو بدون مناسبة، ليحفز القراء على تلقي التغريدة من جديد وتأويلها، مما يسهم في إعادة إنتاجها وبنائها وفق معطيات جديدة، ومن أكثر الشعراء السعوديين احتفاء بتغريداته، وإعادة تغريد لها الشاعر عيسى الجرابا، على نحو يشكل ظاهرةً واضحةً عنده، ولعل رغبته في مشاركة المتلقين في المناسبات الدينية إضافة إلى رفع حالة التلقي، يعد من أهم أسباب إعادته للتغريد، ومن ذلك تغريدته في رمضان:

رَمضَانُ.. وابْتلَّتْ مشاعِرنَا ندى
وتَسَابقَتْ أَرْواحُنَا ... للقائِهِ
يا رَبِّ ... بلِّغنيْ ... وَقَارئَ أَحْرفي
شَهرَ التُّقى لِنكُونَ من عُتقَائِهِ

(الجرابا، ٢٠١٨م: https://twitter.com/essa_graba/status/995775348217401344)

فقد غرد بها في (١٤ مايو ٢٠١٨م) وبلغت الردود (٣٨) ردًا، وإعادة التغريد (٧١٠) إعادة، و(١٨) اقتباس، و(٦٩٧) إعجابًا، ثم أعاد الشاعر التغريد بها عن طريق أحد المتابعين في (٣٠ مارس ٢٠٢٢م) وفق صورةٍ مذيلةٍ باسم الشاعر ومتضمنةً للنص، حيث بلغت الردود (٥) ردود، أما إعادة التغريد فبلغت (٤٢) إعادة تغريد، والإعجابات (١٠٩) إعجابًا، وهذا يعني أن الشاعر في كل مرة يجذب المتلقين، فيسهمون في قراءة التغريدة وتأويلها وفق معطيات جديدة،

كما أن الشاعر أصبح في موضع التلقي، وكانت المناسبات الدينية سببًا لإعادة التلقي.

ولم تكن المناسبات الدينية فقط مجالًا للتلقي الذاتي عند الجرابا، وإنما هناك التلقي الفني الذي يهدف معه الشاعر إلى تلقي تغريدته شعريًّا من قبل القراء، فيقوم كل مرة بإعادة تغريدة أحد المتلقين عن بيت شعري له طلب إكماله، وتعدُّ هذه الطريقة من أقوى الطرق في التواصل مع المتلقين بشكل مباشر وصريح، وقياس مدى تفاعلهم مع الشاعر، بل وتفجير كوامن الإبداع لديهم، ومن أمثلة هذا النوع من التلقي الذاتي تغريدة عيسى الجرابا الآتية:

قَالَتْ وقَدْ رَأَتِ البَيَاضَ بِمَفْرِقِي
يا عَمُّ ... قُلْتُ لَهَا "عَمَى..."

أكملوا أيها الشعراء". (الجرابا، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/essa_graba/status/1537900557934899200)

بلغت الردود الشعرية على هذا البيت فوق السبعين ردًا، كما أثارت هذه التغريدة خطاباتٍ نقدية متعددة أخرى على ما غرد به القراء الآخرون، الذين أكملوا تغريدة الشاعر الجرابا، وقد قام الشاعر بإعادة تغريد بعض الردود الشعرية، وهذا يعني أن المبدع أصبح قارئًا ومتلقيًّا للمبدع الآخر الذي كان بداية في موضع التلقي، بمعنى أن هناك تبادل للأدوار، ولعل هذا من سمات التلقي المعاصر الذي أصبح يركز على "الطرق التي يتم بها استقبال الأعمال الأدبية من قبل القراء بدلا من التركيز التقليدي على عملية إنتاج النصوص أو فحصها في حد ذاتها" (عز الدين، ٢٠٠٨م :ص٢٥)، كما يكشف مثل هذا التلقي عن نوعية القراء الذين يتابعون المبدع ويتلقون تغريداته، إذ يبدو بوضوح تمرسهم في الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه المبدع.

ومن مظاهر تلقي الشاعر لإنتاجه الشعري أن يعيد تغريد شعره عن طريق أحد متابعيه، الذين يعملون على إعادة التغريد وفق معززات بصرية أو صوتية، حيث تتآزر اللغة مع الصوت والصورة في سبيل إحداث تأثير في المتلقي، وصناعة دلالة ومعنى، وهذا يعني أن متلقي التغريدة قد تقمَّص دورين، دور المبدع ودور المتلقي، ومثال ذلك تغريدة عبد الله الرشيد، إذ غرد الشاعر بقصيدته في (١٣ يناير ٢٠٢٢م) في الساعة السابعة مساء، مذيلةً بنسخة من الجريدة التي نشرتْ فيها: (الرشيد، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/1401Shfa/status/1481657584855646210)، ثم أعاد التغريد بها في الساعة (١:١٢ مساء ١٤ يناير) عن طريق الجريدة ذاتها والصورة ذاتها، ولكن بمعزز بصري آخر، (الرشيد،٢٠٢٢م: https://twitter.com/Althgafyaa/status/1481932150698135555?s=20&t=l1L28YOd-FHy6ECCa_HzFxA) لنجده بعد ذلك وفي الساعة (٤.٨ - ١٤ يناير) يعيد تغريدة أحد المتابعين الذي غرد التغريدة بصوته (أبابطين،٢٠٢٢م: https://twitter.com/mababutain/status/1481976541840134147?s=46&t=awJXj8b22v-JaLb0adPIiOg)، وفي الساعة (٦:٣١ - ١٤ يناير) يعيد الشاعر التغريدة الصوتية بمقدمة شكر لمؤدي التغريدة (الرشيد، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/1401Shfa/status/1482012459150065664?s=)

لقد عمل الشاعر على توسيع دائرة التغريدة من خلال وسيلتين: الوسيلة الأولى: التغريد بها ثم إعادة التغريد بها بأنماط متعددة كما يتضح من الجدول التالي: يظهر وبوضوح من خلال الجدول

	١٣ يناير ٢٠٢٢م التغريد لأول مرة	١٤ يناير ٢٠٢٢م إعادة تغريد	١٤ يناير ٢٠٢٢م إعادة تغريد	١٤ يناير ٢٠٢٢م إعادة تغريد
الردود	٣٠	–	–	٣
إعادة التغريد	٩٠	٦	١	١٨
الإعجابات	١٨٤	١١	٧	٢٨

السابق أن التغريدة بعد إعادة تغريدها حصلت على (٣) ردود، (٢٥) إعادة تغريد، و(٤٦) إعجابًا، وبإضافتها إلى تغريدة الشاعر بها لأول مرة يكون مجموع الردود (٤٢)ردًّا، و(٩٧) إعادة تغريد، و(٢٣٠) إعجابًا، أما الوسيلة الثانية فهي إعادة التغريد بالقصيدة وفق مؤثرات بصرية وسمعية، فالبصرية تسهم في تشكيل المعنى وإثراء الدلالة من خلال اقتران النص المكتوب بنص صوري حيث يعيش القارئ المتخيل الذهني الذي تمنحه القصيدة، مما يحقق التفاعل الكبير مع المتلقي بوصفه عنصرًا مهمًّا في تأويلها، فالتواصل وفق الصورة يحدث حالةً من الفضول، ثم الاستجابة لما تمتلكه الصورة من تأثيرات فسيولوجية مما يجعلها مصدر إبداع ووسيلة تفاعل، إذ اقترنتْ الصورتان الأولى والثانية (بالصورة الشخصية للمبدع) في إحالة سيميائية ذات أهمية، وهي ربط النص بذات المبدع بوصفه مولد له، مما يرسخ الحضور والتواجد عند المتلقي ويمنحه إيحاءات ارتباط المبدع بنصه، وهذا من سمات القصيدة الرقمية حيث إن الشاعر دائم المصاحبة لنصه أما بصورته أو بصوته، والأهم من هذا أن النص في الصورة الثانية ظهر مقترنًا بالصقر، وفي الثالثة بصورة الفرس، وهذا يحيل إلى مساحات سيميائية أبعد من الحضور الكتابي للنص، تتجسد في دلالات الأنفة والعزة، وهو المعطى التصويري الذي ينتجه النص بوصف الشاعر يظل ثابتًا مهما استبدتْ به الأيام، وهذه المدلولات غابت بشكل صريح في النص اللغوي لكنها حضرت في النص البصري، أي أن النص البصري لم يعد نصًّا واحدًا، وإنما عدة نصوص، فيختزل النسق اللغوي،

ويتكامل معه، أما بالنسبة لإعادة التغريدة بنص سمعي فهو تجسيد للحضور التقني، وتشكيل للغة متعددة المستويات، الصوت والصورة والكتابة، فقد أدى الصوت الرقمي دورًا مهمًّا في التأثير على مستمع النص حينما شد انتباه المتلقي ومنح النص الحيوية والدينامية التي أسهمت بشكل كبير في إنتاج الدلالة.

إن اقتحام الفضاء الرقمي هو نوع من استيلاد نص مثير يعجب القارئ، بحيث يوظف هذا النص إمكانات الوسائط المتعددة، ليتحول إلى كتابة رقمية عنكبوتية، تحضر في فضاءات متعددة، فاستخدام الصوت أو الصورة يعد من أهم السمات التي تميز النص الرقمي التفاعلي، تعين على زيادة انتشاره، كما تقدم للقارئ نوعًا من الإمتاع من خلال إعطاء النص جماليةً ورونقًا، فترتفع عند المتلقي الدافعية لاكتشاف النص.

٢-القارئ الضمني:

هو متلقٍ افتراضي لا يحدده النص مسبقًا، يحمل كل الاستعدادات المسبقة الضرورية لكي يمارس تأثيره في العمل الأدبي، و وهذا المفهوم "يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة" (إيزر، د.ت: ص٣٠)، وبذلك فهذا القارئ " محور عملية القراءة، وهو مفهوم تجريدي ليس قارئًا حقيقيا أو فعليًا" (قاسم، ٢٠١٦م: ص٣١١).

وبذلك يعد القارئ الضمني أكثر حضورًا وتأثيرًا في صياغة الخطاب، محققا ما يسمى "التواصل التفاعلي" (إدريس، ٢٠٠٠م: ص٥٢)، فهو "يتكرس عبر المؤشرات المباشرة وغير المباشرة التي تحفز القراءة، وتضمن سيرورتها فتجعل المقصد مشاركًا في بناء المعنى، وقادرًا على استيعاب مظاهره المختلفة، مؤولًا إياه في نوع من التفاعل الحيوي الذي يجعل الدلالة متدرجة في ذهنه ممارسة تأثيرها في وجدانه" (إدريس، د.ت: ص٩).

وبالرجوع إلى تويتر يلحظ تأثير القارئ الضمني ربما أكثر من القارئ الورقي، وهذا القارئ الضمني يتحول إلى قارئ نموذجي، قادرٍ على التفاعل مع النص، والمشاركة في إنتاجه من جديد، بل يعمل على "إزالة الغبش وفتح طريق نحو النص بما يخدم بقية القراء" (خرماش، ٢٠١٠م: ص٧)، والشاعر السعودي يهتم بهذا النوع من القراء لهذا يتوجه إليه بالخطاب، ويفتح دائرة التواصل معه، وكأن في مخيلة الشاعر قارئًا خياليًّا يكتب له قصيدته، في حين لا يتواجد هذا المخاطب على الحقيقة نهائيًّا، يقول علي النحوي:

في خاطِري امرأةٌ تحطُّ السُّحْبُ فوقَ ظِلالها مثلُ الطُّيورْ
وأنا الغَيورُ أخافُ أنْ تَهْمِي عليها أو تبلِّلَ شعرَها أو تحْتويها
أو ترفْرفَ حولَها وأنا الغَيورْ
في خلسةٍ مني غَشَاها البرْقُ فانتفضتْ عروقُ الكونِ في
رُوحِي وطافتْ حَولَ أوْردَتي النُّسورْ
منْ هاهنا يمتدُّ طُوفاني إذا مَا مسَّها غَبشُ الدُّجَى حتى
النُّشورْ

(النحوي، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/alnhwi2/status/1522793796832006145)

يخاطب الشاعر هنا قارئه الضمني، ويسحبه إلى دائرة التوقع والاستقراء عن ماهية هذه المرأة، فلا يجد القارئ صفات وافية عنها باستثناء (في خاطري امرأة تحط السحب فوق ظلالها مثل الطيور)، وهذا يزيد من ضبابية المرأة، وطبيعة هويتها، وجمالها الأخاذ، الذي ملك قلب الشاعر، واستولى على كيانه حتى بلغ من الغيرة مبلغًا لا حد له، وكل هذا يثير تساؤلات مختلفة عند القارئ الضمني الذي يفترضه الشاعر ويحكي

لـه، ليحـرك أفـق توقعـه ويجعلـه يخمـن شـكل هـذه المـرأة، مـا ملامحهـا، ومـن تكـون، وهـل هـي طاغيـة الحضـور والوجـود، ممـا يدفـع القـارئ إلى قـراءة النـص مـرة أخـرى علـه يلتقـط مـن بـين أسـطره مـا يجيـب عـن تسـاؤلاته، بـل ويسـاعده في تحديـد شـكل واضـح لتلـك المـرأة، لكـن أفـق توقعـه ينكـسر، و بخاصـة حـين يزيـد الشـاعر مـن اسـتفزاز قارئـه الضمنـي فيـأتي بالحبيبـة نكـرة (امـرأة)، وحـين يزيـد مـن قدسـية جمالهـا فيصـور غيرتـه عليهـا وخوفـه الطاغـي أن يفقدهـا، لقـد اسـتطاع الشـاعر أن يثـير أفـق توقـع القـارئ الضمنـي فيوهمـه أنـه قـادر عـلى كشـف المسـتور مـن المعنـى بسـهولة، إلا أنـه أي (الشـاعر) كـسر أفـق توقعـات هـذا القـارئ وأدخلـه في جـو ضبـابي آخـر بـما يمكـن أن يسـمى ثنائيـة (الخفـاء والتجـلي).

والشـاعر النحـوي يـمارس لعبـة الخفـاء والتجـلي عـلى نحـو يشـكل ظاهـرة تسـتفز القـارئ الضمنـي، وتجعلـه يبحـث بـين سـطور الشـاعر دائـما عـما يـرضي توقعاتـه، ويشـعره بأنـه توصـل إلى الصـورة الكاملـة لماهيـة الأنثـى التـي تـأسر الشـاعر، وقبـض عـلى المعنـى القابـع بداخلـه، فـإذا لم يحـدث ذلـك التطابـق الـذي تخيلـه في ذهنـه خـاب توقعـه وظـل يـدور في فلـك التسـاؤلات والاحتـمالات والخيـالات:

-أَتُحبُّها؟!

-أبدًا.. ولكني أمُوتُ بحبِّها

وأُريدُ أنْ أحَيا كنسْرينِ الغرَامِ بقُربِها

وأُريدُ أنْ أُمْسي كعُقْدَةِ ربْطَةٍ في جيبها

وأريدُ أنْ أغْدو كريشةِ طائرٍ في كتْبها

-أَتُحبُّها؟!

-أبدًا. .ولكني نَذرتُ بأنْ

أبلِّلَ كلَّ عـرْقٍ في الوجـودِ وفي خَلايـايَ التـي نبتـتْ كدالية

الهَوى منْ نُخْبِها

(النحـوي، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/alnhwi2/status/1519033747622043650)

يعيـد الشـاعر قارئـه الضمنـي إلى دائـرة التخمـين عـن هـذه المحبوبـة، عـن كل مـا يخصهـا مـن شـكل وجمـال وروح وعلاقـة وتعلـق، وليـس هـذا فحسـب، وإنـما يتقمـص الشـاعر هنـا شـخصية القـارئ الضمنـي وكأنـه أمـام الشـاعر، ويفـترض الشـاعر أن هـذا القـارئ يعيـش حالـة مـن الحـيرة فيبـدأ بالحـوار وبطـرح اسـتفهاماته التـي يجيـب عليهـا الشـاعر إجابـات مفتوحـة يمكـن للقـارئ الضمنـي أن يتخيـل مـن خلالهـا آفاقًـا لا حـد لهـا مـن الوجـد والحـب على نحـو يثـير الدهشـة، وهـذا يعنـي أن المبـدع اتخـذ مـن القـارئ الضمنـي وسـيلته لإيصـال مشـاعره لجمهـور القـراء.

وقـد يسـتدعي الشـاعر القـارئ الضمنـي حـين يشـكل تغريدتـه تحـت ضغـط اسـتحضار المتلقـي الـذي يعـرف الشـاعر مسـبقًا توجهاتـه الأيدلوجيـة والسياسـية والاجتماعيـة، عـلى نحـو قـول فـواز في تغريدتـه عـن فلسـطين:

طِيبي فلسْطينُ الأبيةُ واسْلمي

واسـتبشِري وعـدُ الطّهـارةِ آتِ

ما شـاءكِ الجـبّـارُ إلا حُـرَّةً

عِـرْضُ الحرائـرِ عـرضُ حُـرِّ الـذاتِ

سيعودُ مسجدُكِ الحزينُ مكَبِّرًا

وتطـولُ فيـهِ خواشـعُ الصَّلَـواتِ

صلَّتْ عليكِ ملائكُ الرحمنِ يا

قدسـيَّةَ الحُـرُمـاتِ والرَّحَمـاتِ

(اللعبـون، ٢٠٢١م: https://twitter.com/fawaz_dr/status/1392576159406231565)

القـارئ الضمنـي يكمـن في مرحلـة مـا قبـل الكتابـة أو أثنـاء الكتابـة عنـد المبـدع، يوجـه

التصورات والأفكار والمضامين، ويسهم بشكل غير مباشر في صياغة التغريدة في وعي المبدع فـ" هو الذي يتمم إنجاز النص ويعطيه تحققه الفعلي" (خرماش، ٢٠١٠م :ص٣) ، ويكون بمثابة الرقيب الديني والسياسي والاجتماعي عليه، والشاعر اللعبون يثق تمام الثقة في توجه متلقيه والشعب السعودي بشكل عام إلى مناصرة القضية الفلسطينية والوقوف إلى جانب شعبها، لذلك تأتي أيدلوجية الشاعر متفقة تمام الاتفاق مع هذا التوجه الذي يتبناه المتلقي، ومن ثم فهذا التواصل التفاعلي هو للتراضي (إدريس، ٢٠٠٠م)، حيث يستدعي المبدع المتلقي الذي يضمن موافقته واندماجه في النص، ليتجنب أي عملية تصادمية بينه وبين المتلقي، وكل استحضار للصورة يقوم على تفاعل مشترك بين مجال التصور عند الباثِّ ومجال التصور عند المتلقي لذا انطوت القيم التصويرية على قيم المروءة والنخوة، التي غالبا ما تهز المشاعر وتوقظ فيها الحماس (وعد الطهارة آتي- عرض الحرائر عرض حر الذات)، كما انطوت على قيم دينية يتوق كل مسلم لتحققها (سيعود مسجدك الحزين مكبرًا- وتطول فيه خواشع الصلوات).

وكل ما سبق يمكن أن توجزه هذه التغريدة لأحد متابعي الشاعر ردًّا على نصه السابق: "لطالما انتظرت منك أبياتًا عن فلسطين، خصوصا في هذا الظرف الحساس، حيث يميز الله الخبيث من الطيب، بورك قلمك يا الطيب". (حمدي، ٢٠٢١م: https://twitter.com/Kan3any/status/1392582569917550597)

ويظهر القارئ الضمني أيضا عند الشاعر السعودي في تويتر حينما يأتي خطابه عامًا غير محدد، أي لا يوجد قارئ بذاته يتوجه إليه بالنص، "ورغم ذلك تبدو بعض الأبيات وكأن الخطاب إلى شخص محدد" (اليامي، ٢٠١٥م: ص١٢٥) على نحو قول فواز اللعبون:

لم أتصلْ بحبيبِ رُوحِي مرَّةً
حتى الرسائلُ لا رسائلَ بيننا
بالرَّغْمِ من هذا أُجِيبُ نداءَهُ
ويُجيبني! فاعجَبْ لما يجْري لنا!
تدري لماذا؟ إنَّه في خَافقِي
يدري بإحسَاسي كما أَدري أنا

(اللعبون، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/fawaz_dr/status/1309244259405647874?s=20)

الخطاب هنا عام لا يتصل بأحد بذاته، ومع ذلك تستشعر وكأن الشاعر يستدعي قارئا محددًا، فيسوق له إشكاليته مع من يحب من انقطاع وعدم تواصل، غير أنهما يستجيبان لبعضهما في تناغم روحي عجيب عند الحاجة لذلك، ولما يظن أن هناك حيرة وغرابة تشكلت عند القارئ يسرد تبريراته، وهذا ما يؤكد أن "سلطة المتلقي ليست خارجية دائمًا، بل هي في أحيان كثيرة استبداد داخلي"(العلاق، ١٩٩٧م:ص٦٨)، يمارس على الشاعر ويكون ملازما له وهو يكتب قصيدته ويرسم مسارها.

ومن أهم الأساليب التي توحي بحضور القارئ الضمني أسلوب الخطاب المباشر الذي يوحي بوجود مخاطب لكن ذلك على مستوى الخطاب لا التواجد الحقيقي، وكأن الشاعر يوقن مسبقًا أن هذا القارئ سيرغب حتمًا في المشاركة والتفاعل، وهو أسلوب عرفته العرب ودرجت على استعمال، يقول علي بالبيد:

أدِرها، فالكؤوسُ لها مَدار
معتَّقةٌ لها بَرْد ونَار
بكأسٍ كلما سُكبَت رُويدًا
لها في المُلْهَمَّاتِ اقتدارُ

وما عَقرتْ فؤادي ذاتُ عِشْقٍ

ولكـنَّ الهَـوى فيـه العِقَـارُ

تراهمْ دونَ ما يبْغونَ صرْعى

فلا شربوا ولا حتى أَدَاروا

(بالبيـد، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/j3_qmz/status/1527354222215589890)

يحـضر القـارئ الضمنـي في النـص السـابق مـن خـلال أسـلوب الخطـاب وأفعـال الأمـر التـي تحيـل عليـه، وهـذا النـوع مـن الخطـاب إشـارة تداوليـة توحـي بـأن هنـاك تفاعـلًا وتبـادلًا لـلأدوار في الحلقـة الكلاميـة، كـما تـدل عـلى مقصديـة الشـاعر في سـحب المتلقـي إلى خضـم الواقـع الموضوعـي والنفـسي للنـص، ومـن أجـل ذلـك حمـل المتلقـي وظيفـة الفاعلية(أدرهـا)، وعـلى الرغـم مـن أن قطـب الإرسـال هـو المؤلـف، وقطـب التلقـي هـو القـارئ الضمنـي، والتواصـل بينهـما لا تناظـري ولا حـالي، فـإن المتلقـي قابـع في ذهـن الشـاعر قبـل الخطـاب وحـال الخطـاب لذلـك فهـو يوجهـه بأفعـال لغويـة مبـاشرة.

والأمـر السـابق يتحقـق أيضـا عند توظيـف كاف الخطـاب التـي تحيـل إلى حضـور القـارئ الضمنـي بـين طيـات النـص عـلى نحـو قـول الشـاعر عبـد الوهـاب أبـو زيـد:

اكتبْ إذا شئتَ لا بالحبرِ بل بدمك

ودعْ حروفك تفشي عطرَها بفمك

واذهبْ لأقصى مكانٍ فيكَ مرتضيًا

ما سوفَ تنْقشُه الأحْجارُ في قدمِك

وعُدْ، متى عدتَ، خلقًا آخرَ انبعثِ الوجودُ منه

لكي تقتصَّ من عدمِك

(أبو زيـد، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/search?q=%D8%A7%D9%83%D8%AA%D8%A8%D9%92%20%D8%A5%D8%B0%D8%A7%20%D8%B4%D8%A6%D8%AA%D9%8E%20%D9%84%D8%A7%20%D8%A8%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%A8%D8%B1%D9%90%20%D8%A8%D9)%84%20%D8%A8%D8%AF%D9%85%D9%83&src=typeahead_click&f=top)

يتخيـل الشـاعر قارئًـا ضمنيًّـا ويوجـه إليـه الخطـاب ويتضـح ذلـك مـن خـلال تكـرار كاف الخطـاب التـي تكـررت (٦) مـرات، لأن لـكاف الخطـاب تأثـير عـلى المتلقـي، وجـذب انتبـاه لـه، وفيها تواصـل معـه، والشـاعر بذلك يستدرج القـارئ الذي اسـتقر في وعيـه حـين توقـع قارئًـا ضمنيًّـا باسـتطاعته تـذوق النـص وقراءتـه قـراءة إنتاجيـة، فهـو قـارئ متواصـل مـع القصيـدة، لأن الشـاعر "حـين يبـدع إنـما يبـدع لقـارئ معـين، يتصـوره نوعًـا مـن التصـور الفضفـاض والغائـم، أو يجـرده مـن ذاتـه بعبـارة أكثـر دقـة، فينبعـث بينهـما سـياق للتواصـل والتفاعـل يظـل كامنًـا في النـص في شـكل طاقـة جماليـة، تبحـث باسـتمرار عـلى أن تنبثـق وتنفجـر خـلال النـص" (بلمليـح، ٢٠٠٠م :ص٥) ، أي أن النـص عمـل تحريـضي، يحـرض الـذات ضـد الآخـر، ويحـرض الآخـر ضـد الـذات، فيقبـل كل منهـما النـص يبتغـي تأويلـه وفتـح سـياقات اسـتقرائه.

ومـع كل هـذه المسـاحة التـي أعطيـت للقـارئ الضمنـي في اسـتقراء النـص فـلا ينبغـي لـه أن يحمـل النـص مـالا يحتمـل، وأن يمـضي بعيـدًا عـن مقصديـة المبـدع، وإنـما يسـتنطق النـص بالقـدر الـذي يكشـف مسـافاته الجماليـة، ويظهـر دلالاتـه ورمـوزه، أي أنـه يعمـل عـلى "اكتشـاف مـا لم يقلـه النـص مـن خـلال مـا يقولـه بالفعـل" (أبـو زيـد، ١٩٩٤م: ص٣٦)، ليتحقـق بذلـك مبـدأ التكامـل بينـه وبـين المؤلـف.

المبحـث الثالـث: الفراغـات: وهـي أيضـا البيـاض أو الصمـت، أو الفجـوة، وهـي تلـك الفضـاءات التي تحـدث تفاعـلًا بـين المتلقـي والنـص، وبعبـارة أخـرى هـي البياضـات الموجـودة داخـل النـص، حيـث يقـوم المتلقـي باسـتقراء الفراغـات والكشـف عـن

مدلولاتها، واستحضار الغائب منها، لكي يملأها بما يراه مناسبًا لها، أي أنه بعبارة أخرى هو من "يتكفل بإعطاء دلالات متعددة للنص عبر عملية ملء الفراغات" (قاسم، ٢٠١٥م :ص٣١١)، على نحو يحقق بعد النص الجماليِّ ويسهم في بناء بنيته، وهذا يعني أن وجود الفراغات داخل النص ينتج ثغرة معرفية بين المبدع والمتلقي "تعد إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة" (البريكي، ٢٠٠٦م :ص١٥٣).

وهذه الفراغات التي تعطي للقارئ فرصته في قراءة النص وفق عصره ومرجعياته الثقافية واللغوية والاجتماعية، تسهم في إنتاج نص جديد يختلف عن النص الأصلي "نصٌّ فيه شيء من ذات المبدع، وأشياء من ذوات المتلقين الذين توقفوا أمامه" (البريكي، ٢٠٠٦م: ص١٥٣).

وينبغي القول إن طبيعة النصوص الرقمية أبرزت فكرة البياضات داخل النص، وساعدت المتلقي على التفاعل والمشاركة على نحو أكثر من النصوص الورقية، وذلك يرجع إلى سرعة تجاوبه مع المبدع، وسهولة التواصل معه من خلال التقنية والتكنولوجيا، وهذا أخرج النص عن جموده، وحقق له فاعلية عالية في القراءة، ليكون بذلك متجددًا، وقابلًا للإنتاج بعد كل قراءة له، تقول أحلام الحميد في إحدى تغريداتها:

وضعفتُ أدري..
كيف يُضعفني المطرْ..؟!
واخترتُ أن ألقاكَ مع قصفِ الرعودِ..
أدسُّ خوفي في أمانِك
أنتقيكَ.. وأنتقي حُمَّاكَ من دونِ البشر
أدري بأنكَ مهْلكي
ومُعذّبي
والصعبُ .. من بين الفوارسِ..
تمتطي دور القيادةِ، والسيادةِ، والمعارك، والخطر

(الحميد،٢٠٢١م: https://twitter.com/search?q=%D8%A3%D9%88%D8%A8%D8%A9%D9%8F%20%E2%80%93%20%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B7%D8%B1%20%D9%88%D8%B6%D8%B9%D9%81%D8%AA%D9%8F%20%D8%A3%D8%AF%D8%B1%D9%8A..&src=typeahead_click&f=top)

تتجلى سيميائية الفراغ الذي تتكرر ست مرات مرتبطة بالصخب (صخب المشاعر)، ولعل قلق الإنسان المعاصر وشعوره الدائم بالتوجس يجعله يضمر مشاعره محاولًا كبتها، لذلك تتوازى حالة الصمت مع حالة التعبير والبوح، ويأتي البياض بوصفه وسيلة اتصال مع المتلقي، فحين تخاطب الشاعرة ذاتها، وتطرح سؤالًا وقد تركت فجوة، فهذا يعني أن على المتلقي أن يجيب على هذا السؤال حسب رؤيته الخاصة، وحسب ما يمليه وقع المفاجأة عليه، بمعنى أن الفراغ يستثير المتلقي من أجل أن يقوم بإنتاج معنى غائب عن الحضور في النص، ثم نجد الشاعرة تخاطب أحدهم قد يكون حبيبًا أو صديقًا، هي لا تفصح عن كينونته ولكنها تترك فجوات، ومن خلال الفجوات تعطي الشاعرة القارئ فرصة تخيل المقصود بالخطاب، وما عمق هذه العلاقة بينهما وقيمتها، لأن الشاعرة تهدف إلى أن يدخل القارئ "في مجال تأملي ... فيضيف بهذا معنى جديدًا للقصيدة لم يكن ليبوح به سوادها"(تبر ماسين،٢٠٠٣م :ص١٥٣).

ويستغل الشاعر محمد إبراهيم يعقوب المساحات البيضاء على تويتر استغلالًا مكثفًا في أكثر من تغريدة، مفترضًا أن ينشئ القارئ المضمون الغائب من خلال المؤشرات النصية المباشرة وغير المباشرة، التي يستقيها من عمق النص، وذلك حين "يعتمد نوعًا من الاقتصاد العلامي، تاركًا استكمال هذه الإضافات لمبادرات القارئ ولمجهوداته التعاونية، ولذلك فإنه في حاجة إلى القارئ لتحيين بنياته النصية" (ميليود،

١٩٩٣م: ص١٦٨)، يقول:

قد كان يكفيني التفاتٌ واحدٌ

حتى نعودَ

كأنّ شيئًا لم يكنْ

والآن..!

أخشى أن تخون غيابنا

قلبي تعافى بالغياب ولم يخنْ

(يعقوب ، ٢٠٢٢م : https://twitter.com/search?q=%D9%82%D8%AF%20%D9%83%D8%A7%D9%86%20%D9%8A%D9%83%D9%81%D9%8A%D9%86%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%AA%D9%8C%20%D9%88%D8%A7%D8%AD%D8%AF%D9%8C&src=typeahead_click&f=top)

يصرح الشاعر ببعض الكلام ويسكت عن بعضه، فالصمت أو الحذف هنا يشمل أسطرًا بكاملها، حيث تختفي الدوال اللسانية في بعض الأسطر، ويظهر مكانها البياض، وكأنما يدل الحذف على جزء من الكلام أحاله الشاعر على القارئ بهدف إدهاشه وتشويقه، أي أنه مع غياب السواد ومواراة البوح تنهمر التساؤلات والتخمينات، فعن طريق تقنية الصمت يحاول الشاعر "أن ينقل لنا ذلك الاحتراق عن طريق التلميح لا التصريح حيث يحيل إلى القارئ فرصة تخيل ذلك الوهج والاشتياق" (حميدة، ٢٠١٢م :ص٢٤٥)، ثم إن توزيع البياض على هذا النحو هو صدمة بصرية، تشكل رغبة في التمرد على قانون القصيدة العمودية الثابت، وتحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها المتلقي، و الشاعر بهذا التركيب يحدث صدمة وخلخلة عند القارئ تقوده إلى مسارب التأمل والتفكير ثم الاستنطاق والتأويل، وفي هذا النوع من القصائد يحيل الشاعر المتلقي إلى كل كلمة وعبارة وصورة، ومن ثم يُعْمِلُ المتلقي فكره ويستخدم كل مهاراته الثقافية والأدبية واللغوية.

وتتضافر الفراغات في تغريدة الشاعر تركي المعيني لتجسد فضاء كبيرًا من البياض، الذي يشد المتلقي لاستكشاف دلالاته في نص يتسم بالتكثيف الشديد والتلميح الأشد:

صَدري ملاذُ الهاراباتِ من الشَّرْ

وفمي "بلادٌ" لم يعدْ فيها بشَرْ!

،

وأناملي خُطُواتُ كهلٍ، قيل: يا..

بُشراكَ طفلٌ بعد عقمِكَ والكِبرْ!

لكنّ لم يلبثْ وماتْ..

وكلما

تبعَ "الجنازةَ" كي يُشَيّعَهُ عثَرْ!

(المعيني، ٢٠٢٢م: https://twitter.com/Turkialmaeeni/status/1531699499407638528)

يكتفي الشاعر بحضور بعض المعنى ويضمر بقيته، واستفزازه للمتلقي يتمركز حول طريقة الكتابة وتوزيع السواد والبياض، فقد "أصبحت لعبة السواد والبياض والتناوب بين الامتلاء والخواء، وبين منطوق الكلام وما كان كلامًا مخفيًّا في الصدور تقنية جديدة في كتابة القصيدة، وفي إخراج نصها متشكلًا في هيئة لم يألفها قراء الشعر" (ناصر، ٢٠١٧م: ص٢)، حيث يعد تشكيل الفراغ المكاني في النص أساسًا في تكوين الدلالة النفسية، فما تمثله المساحة السوداء المكتوبة والمساحة البيضاء الغائبة هو تجسيد للصراع الداخلي عند الشاعر بصدره المحموم بالشر، وأنامله العاجزة، وهناك الفجوات التي ترسم للمتلقي لوحة داكنة لمشهد لابد أن يستقرأه القارئ، حيث ينفتح الصمت في (قيل: ..) على صنع وقفة تعدل توقع القارئ الذي ينتظر ما بعد مقول القول وأداة النداء، كأن يجد اسمًا أو كلامًا، إلا أن فعل النداء

لا يـأتي إلا بالسـكون، ليمـضي الشـاعر في صمتـه مـن خـلال علاقـة تكامليـة بـين القـول والصمـت، بـين المـلء والفـراغ، ثـم تأتي دعـوة أخـرى إلى القـارئ لأن يشـارك في إنتـاج المعنـى مـن خـلال فـراغ آخـر، (لكنّ لم يلبـث ومـات..)، لأن مـلء مثـل هـذه الفجـوة مـا هـو" إلا صمـت المتلقـي الـذي يتحـول بعـد قليـل إلى كلام للمتلقـي يسـتكمل بـه نـص المتكلـم، وإن كان الـكلام الأول منسـوبًا إلى المتكلـم المتفـق عليـه بـين المتلقـين، فـإن الصمـت الـذي سـيتحول إلى كلام، سـيكون متعـددًا ومتنوعًـا بتعـدد شـخصياتهم وتنـوع مرجعياتهـم" (سـليمان، ٢٠٢١م :ص١٠٧)، وعليهـم تعبئـة هـذا الاختـزال الـذي يقفـز عـلى أحـداث كاملـة دون الإشـارة إليهـا، وفي مـدة زمنيـة قـد تطـول أو تقـصر، وكأنـما يـأتي غيـاب هـذه الـدوَّال اللسـانية وهـذه الأحـداث غـير المذكـورة موحيًـا بفقـدان الأمـان ، أي أن الشـاعر يغفلهـا مـن السـياق عنـوة لعـدم الرغبـة في تذكرهـا، وعـلى القـارئ أن يتخيـل وقائـع الأحـداث ليكتمـل بنـاء النـص النفـسي والجـمالي.

إن ظاهـرة الفراغـات تسـمو بالقـارئ لكـي يغـوص في أعـماق النـص بغيـة الوصـول إلى تأويـل يرضيـه، تأويـل يكتشـفه هـو ولا يُمـلى عليـه، فهـو يفتـش عـن الـدلالات الدقيقـة والمعـاني العميقـة، وكأنـما هـو غـواص يغـوص في الأعـماق باحثـا عـن الـدرر والكنـوز، وهـا هـي ذي الشـاعرة مشـاعل عبـد الله تتجـه عـلى صفحتهـا عـلى تويـتر إلى اعتـماد توزيـع السـواد عـلى صفحـة البيـاض، ليقبـل السـطح الشـعري بياضـات تقطـع استرسـال سـواد الكتابـة، فتقـول:

أتْلو عَلى ماءِ انبعاثي
ما تيَّسر
في الكِتابةِ
والكتابة بعضُ روحٍ خمنت تعبي
وبعضٌ ما اكتملْ
وأطوفُ حول تساؤلاتٍ ليسَ تسعفُ
كيفَ،
مَاذا،
كَم..
أَتدري!
كلُّ تاريخِ التساؤلِ محتَملْ.

(عبـد الله، ٢٠٢٠م: https://twitter.com/mashail110s/status/1270617836160012289)

البياضـات المبثوثـة بقصديـة مـن خـلال تلاحـق الأسـطر تسـتهدف شـد انتبـاه القـارئ بصريًـا نحـو البيـاض، باعتبـاره عنـصرًا بانيًـا لـدلالات النـص الشـعري، "ومـن ثـم يصبـح القـارئ ملزمـا بقراءتهـا أيضًـا، باعتبارهـا تشـكل جـزءًا مـن دلاليـة النـص الشـعري"(نظيف، ٢٠١٧م :ص٨٨)، والمـراد قراءتهـا بصريًـا قبـل قراءتهـا لغويًـا؛ لأن هـذه الطريقـة الكتابيـة هـي انعـكاس للـذات وأسرارهـا يوحـي ببوحهـا وتوترهـا الداخـلي، وعـدم اسـتقرارها، فهـي تائهـة وغارقـة في فضـاء التسـاؤلات التـي تـأتي خيـارًا مقصـودًا وواعيًـا، ذلـك أن "الاسـتفهام في أصـل وضعـه يتطلـب جوابًـا يحتـاج إلى تفكـير يقـع بـه هـذا الجـواب في وضعـه" (بـدوي، ٢٠٠٥م :ص١٢٦)، كما إن تدحـرج الكلـمات تنازليًـا عـلى البيـاض لتبـدو كل واحـدة وكأنهـا متفـردة بذاتهـا رغـم اتصالهـا النفـسي والفنـي بغيرهـا يشـكل شـارة سـيمائية لابـد أن يلتفـت إليهـا المتلقـي في تفسـيره لانهيـار الـذات التـي يحتويهـا الفـراغ النـصي لكنـه لا يبـوح بـه، لأن المبـدع يعمـد إلى إثـارة القـارئ وتنشـيط ذهنـه، ومـن ثـم المبـادرة في تأويلـه، وفي صناعـة معنـاه.

الخاتمة والنتائج:

١. تحول المتلقي في الأدب الرقمي التويتري من قارئ مستهلك إلى قارئ فاعل في النص مشارك في إنتاجه، ومن ثم تغيرت آليات اشتغال النص من نص لغوي كلاسيكي بحت إلى الاستعانة بأدوات التقنية الحديثة وثورة المعلومات.

٢. تمكن الشاعر السعودي من كسر توقع القارئ، بحيث قدم نصًّا مستفزًا يرتد معه القارئ مندهشًا، لينزاح عن حدود ما يعرفه إلى وعي جديد، يرتفع بقيمته الأدبية، وتحقق ذلك عبر تقانة اللغة الموحية والمفارقة والتناص.

٣. برز التلقي الذاتي من خلال تفاعل الشاعر مع تغريداته، إما بإعادة تغريدها أو من خلال التفاعل مع القراء الذين يتلقون تغريدته تلقيًّا لغويًّا أو تشكيليًّا من خلال الصورة أو الصوت.

٤. كان للمتلقي الضمني تأثير مهم في تشكيل خطاب التغريدة عند استحضاره أثناء عملية إنتاج النص وتوجيه دفته الفكرية، ومساراته النفسية، والاجتماعية، والسياسية.

٥. احتلت الفراغات كثافة واضحة عند الشاعر السعودي في تغريداته، وكانت موجهة إلى القارئ ليستنطقها، ويصل إلى مقاصدها من خلال التفاعل بين عناصر العملية التخاطبية (النص - القارئ- الفراغ).

وإن كان من توصية في ختام هذا البحث فهو التوصية بتكثيف البحث في نظرية التلقي وبخاصة في الإعلام الجديد، والغوص في كثير من معطياتها، ومواجهتها بآليات نقدية تعي أبعاد التقنية الجديدة ودورها الجبار في التأثير على فنون الأدب وإبداعاته، وبخاصة أن هذه التقنية كسرت الاحتكار المقنن والنخبوي للمتلقي الناقد، ووجهت النص إلى المتلقي العادي الذي تقمص دور الشريك الفاعل والمنتج الثاني للنص.

المراجع:

١. الآمدي، أبو القاسم. (١٩٩٤م). الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. تحقيق أحمد صقر، ط٤، القاهرة، دار المعارف.

٢. إبراهيم، نبيلة. (١٩٨٧م). "المفارقة". مجلة فصول، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، المجلد٧، العدد٣،٤، ص١٣٢.

٣. ابن طباطبا، محمد العلوي. (١٩٨٨م). عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، بيروت، دار الكتب العلمية.

٤. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الكوفي. (د.ت)، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، القاهرة، دار المعارف.

٥. أبو زيد، نصر. (١٩٩٤م). إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط٣، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

٦. إسماعيل، عز الدين. (د.ت). الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، ط٣، القاهرة، دار الفكر العربي.

٧. إيزر، فولفغانغ. (د. ت). فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، فاس، مكتبة المناهل.

٨. بدوي، أحمد. (٢٠٠٥م). من بلاغة القرآن، القاهرة، دار نهضة مصر.

٩. برقراق، ريمة. (٢٠٢١م). "سرديات التأويل:

قراءة في استراتيجيات تلقي النص القرآني: يوسف الصديق أنموذجا"، مجلة اللغة العربية، المجلد ٢٣، العدد٣، ص١٢٢. على الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/219/23/3/169463

١٠. البريكي، فاطمة. (٢٠٠٦م). مدخل إلى الأدب التفاعلي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

١١. بلمليح، إدريس. (٢٠٠٠م). القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر.

١٢. البنا، بسمة. (٢٠١٤م). تويتر والبناء الاجتماعي والثقافي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٣. بنيس، محمد. (١٩٨٥م). ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، ط٢، بيروت، دار التنوير.

١٤. تبرماسين، عبد الرحمن. (٢٠٠٣م). البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع.

١٥. الجاحظ، عمرو بن بحر. (د.ت). البيان والتبين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي.

١٦. الجرجاني، عبد القاهر. (د.ت). دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، مكتبة الخانجي.

١٧. جريم، كونتر. (١٩٩٢م). "التأثير والتلقي: المصطلح والموضوع"، ترجمة أحمد المأمون، دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، دار سال، العدد ٧، ص٢٢.

١٨. جواد، رعد عبد الجليل. (١٩٩٢م). نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، اللاذقية، دار الحوار.

١٩. جيرالد، برنس. (٢٠٠٣م). قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، القاهرة، ميريت للنشر والتوزيع.

٢٠. حافظ، صبري. "التناص وإشاريات العمل الأدبي"، مجلة عيون المقالات، العدد ٢، ص٨١.

٢١. الحسامي، عبد الحميد. (١٤٤١ه). "فاعلية التلقي في تشكيل خطاب التغريدة الشعرية"، قراءة في ديوان على أغصان تويتر، مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، المدينة المنورة، (المجلد ٤، ٢٠-٢٢، ربيع الأول ١٤٤١هـ)، على الرابط: https://www.iu.edu.sa/uploads/files/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D8%A8%D8%B9_2_(0).pdf

٢٢. حمد، عبد الله خضر. (٢٠١٧م). مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، بيروت، دار القلم.

٢٣. حميدة، صباحي. (٢٠١٢م). "بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي"، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد ٤، ص ٢٤٥، الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/113/4/1/24405

٢٤. خرماش، محمد. (٢٠١٠م). "النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل"، مجلة قراءات، المجلد ٩، العدد ٦، ص٣.

٢٥. خضر، ناظم عودة. (١٩٩٧م). الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، دار الشروق.

٢٦. الديوب، سمر. (٢٠١٧م). "قصيدة الومضة بين الشعرية والسردية"، مجلة دواة،

العتبة الحسينية، المجلد٣، العدد١٢، ص٣١.

٢٧. ربابعة، موسى. (٢٠٠٨م). جماليات الأسلوب والتلقي - دراسات تطبيقية، عمان، دار جرير للنشر والتوزيع.

٢٨. زفيغ، ستيفان. (٢٠٠٧م). "سر الإبداع الفني"، ترجمة: حبيب مونس، مجلة اللغة العربية، الجزائر، المجلس الأعلى للغة العربية، العدد ١٧، ص٢٢٩.

٢٩. سليمان، أحمد تمام. (٢٠٢١م). "الصمت بوصفه لغة بيان في ديوان أبجدية الصمت"، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، العدد ٤٠ نوفمبر، ص١٠٧.

٣٠. السويلم، نوال. (٢٠١٧م). الأشكال الأدبية الوجيزة في فضاء تويتر، النادي الأدبي بالرياض، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

٣١. صالح، بشرى موسى. (٢٠٠١م). نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء.

٣٢. عبد الله، زينار قدري. (٢٠١٩م). "التناص والتلقي بين الدافع والتأثير"، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، المجلد٢، العدد ٥٣، أكتوبر، ص٤٣.

٣٣. عبد الهادي، جمال الدين. (٢٠٢٠م). "النص المفارقاتي بين مقصدية الباث ورؤى المتلقي- مقاربة تأويلية في نماذج من كافوريات المتنبي"، مجلة دراسات معاصرة، الجزائر، المجلد ٤، العدد ٢ جوان، ص٦٥.

٣٤. عبيد، محمد صابر. (٢٠١٥م). مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون.

٣٥. العتيبي، فلاح مرشد. (١٤٤١ه). "المنافذ الإعلامية الجديدة للأدب التفاعلي"، مؤتمر الإعلام الجديد واللغة العربية، ٢٠-٢٢/ ٣/ ١٤٤١ه، المجلد ٤، ص١٩٢.

٣٦. عز الدين، حسن البنا. (٢٠٠٨م). قراءة الأنا- قراءة الآخر: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر.

٣٧. العلاق، علي جعفر. (١٩٧٧م). الشعر والتلقي دراسات نقدية، بيروت، دار الشروق.

٣٨. العلاق، علي جعفر. (١٩٩٠م). في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، بغداد، دار الشؤون الثقافية.

٣٩. عماد، يحيى وآخرون. قصيدة جيكور لبدر شاكر السياب- مقاربة جمالية في ضوء مفاهيم نظرية التلقي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد، بسكرة -الجزائر، ٢٠١٩م-٢٠١٨م، ص٦٥.

٤٠. العمري، محمد. "الرواية والاختيار"، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ندوة الرباط، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٢٤، جامعة محمد الخامس، ص٧٣.

٤١. عوض، أبو التيجاني عمر. (٢٠١٨م). "استخدام الإعلام الجديد في تعزيز التفاعلية مع مستمعي برامج الراديو"، مجلة جامعة غرب كردفان للعلوم والإنسانيات، العدد ١٦، ص٣٩-٤٠

٤٢. غروس، ناتالي بييقي. (٢٠١٢م). مدخل

إلى التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، دمشق، دار نينوى.

٤٣. فطوم، مراد. (٢٠١٣م). التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب.

٤٤. فياض، محمد أحمد. (٢٠١٩م). كتاب بحوث وقضايا معاصرة في الإعلام، عمان، دار اليازوري للنشر والتوزيع.

٤٥. فيلمان، ألان. (٢٠١٢م). الأدب والمعلوماتية من الشعر الإلكتروني إلى الروايات التفاعلية، ١٠/ ٩/ ٢٠١٢م، ترجمة محمد أسليم، موقع محمد أسليم، تاريخ المشاهدة ٣٠ أغسطس ٢٠٢٢م، على الرابط: https://www.aslim.org/?p=1806

٤٦. لحمداني، حميد. (٢٠١٤م). الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، ط٣، فاس، مطبعة أنفو.

٤٧. المبارك، محمد. (١٩٩٩م). استقبال النص عند العرب. العراق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٤٨. المتنبي، أبو الطيب. (١٩٩٧م). ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح العكبري، تحقيق: عمر الطباع، بيروت، دار الأرقم.

٤٩. المحسني، عبد الرحمن. (٢٠٢٠م). "مسارات حركة الشعر المعاصر على تويتر: حدث استشهاد محمد الدرة نموذجا"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، العدد١٦، ص ٥٠.

٥٠. محمد، سعدون. (٢٠١٠م). الشعرية في ديوان بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، بسكرة، جامعة محمد خيضر، ص٨٧، تاريخ المشاهدة ٣٠ أغسطس ٢٠٢٢م، على الرابط http://thesis.univ-biskra.dz/3555/1/284pdf.pdf

٥١. مصطفى، خالد وعبد الرزاق، ربى. (٢٠١٥م). "مفهوم نظرية القراءة والتلقي"، مجلة ديالي، بغداد، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد ٦٩، ص١٧٢.

٥٢. معمري، سمية. (٢٠١٥م). "الفضاء الأيقوني والقارئ التفاعلي"، مجلة قوافل، النادي الأدبي بالرياض، العدد ٣١، مايو، ص: ١٥٩.

٥٣. مفتاح، محمد. (١٩٩٢م). تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٣، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

٥٤. مومني، قاسم. (د.ت). نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، الدمام، دار الإصلاح للطباعة والنشر.

٥٥. مونسي، حبيب. (د.ت). فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح، وهران، دار الغرب.

٥٦. ميليود، حبيبي. (١٩٩٣م). النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج: من أجل بيداغوجيا تفاعلية، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ندوة الرباط، كلية الآداب، الرباط، جامعة محمد الخامس، سلسلة ندوات رقم ٢٤، ص١٦٨

٥٧. ناصر، علاء الدين علي. (٢٠١٧م). "دلالات التشكيل البصري الكتابي في النص الشعري الحديث"، مجلة الأثر، الجزائر، جامعة قاصدي ومرباح رقلة، المجلد ٢٠١٧، العدد٢٩، ص ١١٣-١٢٤.

٥٨. نظيف، أحمد. (٢٠١٧م). "اشتغال الفضاء

من القصيدة الورقية إلى القصيدة التفاعلية"، مجلة مقاربات، فاس، مؤسسة مقاربات للنشر، المجلد ١٤، العدد ٢٧، ص:٨٨.

٥٩. هذيلي، علي. (٢٠١٧م). "التلقي بين ياوس وإيزر"، مجلة دواة للبحوث والدراسات، العراق، العتبة الحسينية، المجلد ٤، العدد ١٣، ص١٦٠ على الرابط: https://www.iasj.net/iasj/down-load/9759831e5abb3e2a

٦٠. هولب، روبرت. (١٩٩٤م). نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، جدة، النادي الأدبي الثقافي.

٦١. الواد، حسن. (١٩٨٤م). "من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل"، مجلة فصول، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد ٥، العدد ١-٢، ص١٠٩.

٦٢. ويمزات، وبروكس، ويليام ك وكلينث. (١٩٧٦م). النقد الأدبي تاريخ موجز، ترجمة حسام الخطيب، محي الدين صبحي، سورية، مطبعة جامعة دمشق.

٦٣. اليامي، علي حسن. (٢٠١٥م). "القارئ واستراتيجية التلقي في شعر الأفوه الأودي"، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، المجلد ٩٧، ص١٢٥.

٦٤. ياوس، هانس. (٢٠١٦م). جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ترجمة: رشيد بنحدو، بيروت، كلمة للنشر.

٦٥. ياوس، هانس. (٢٠١٤م). نحو جمالية للتلقي- تاريخ الأدب، ترجمة محمد مساعدي، بيروت، النايا للنشر.

٦٦. اليتيمي، أحمد ماطر. (٢٠٢١م). "تلقي النقاد للشعر السعودي في تويتر". مجلة الجامعة الإسلامية للغة العربية والعلوم الاجتماعية، المجلد١، العدد١٠، ص ٢٥٢. على الرابط https://journals.iu.edu.sa/ALS/Main/Article/2425

٦٧. يقطين، سعيد. (٢٠٠٩م). "آفاق جديدة في الكتابة الرقمية"، مجلة أنفاس نت، المغرب، تاريخ المشاهدة ١١ سبتمبر ٢٠٢٢م، على الرابط https://www.anfasse.org/%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%86%D9%8A%D8%A9/41-%D8%A3%D9%86%D9%81%D8%A7%D8%B3-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9/2992-2010-06-20-18-02-52

رومنة المراجع:

1. al-Āmidī, Abū al-Qāsim al-Hasan ibn Bishr. (1994). al-Muwāzanah bayna shi'r Abī Tammām wa-al-Buḥturī. taḥqīq Aḥmad Ṣaqr wa-, ṭ4, al-Qāhirah, Dār al-Ma'ārif.

2. Ibrāhīm, Nabīlah. (1987m). "Al-Mufāraqah". Majallat fuṣūl, al-Qāhirah, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-'Āmmah lil-Kitāb, almjld7, al'dd4, 3, ṣ132.

3. Ibn Ṭabāṭabā, Muḥammad ibn Aḥmad al-'Alawī. (2005m). 'Iyār al-shi'r, taḥqīq: 'Abbās 'Abd al-Sātir, Bayrūt, Dār al-Kutub al-'Ilmīyah.

4. Ibn Qutaybah, 'Abd Allāh ibn Muslim al-Kūfī. (D. t). al-shi'r wa-al-shu'arā', taḥqīq Aḥmad Muḥammad Shākir, al-Qāhirah, Dār al-Ma'ārif.

5. Abū Zayd, Naṣr Ḥāmid. (1994). ish-kālīyāt al-qirā'ah wa-ālīyāt al-ta'wīl, ṭ3, Bayrūt wa-al-dār al-Bayḍā', al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī.

6. Ismā'īl, 'Izz al-Dīn. (D. t). al-shi'r al-'Arabī al-mu'āṣir qaḍāyāhu

mu‘āṣirah fī al-Jazā’ir, al-Qāhirah, Dār al-Fajr lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.

15. al-Jāḥiẓ, ‘Amr ibn Baḥr. (1998m). al-Bayān wāltbyn, taḥqīq: ‘Abd al-Salām Muḥammad Hārūn, al-Qāhirah, Maktabat al-Khānjī.
16. al-Jurjānī, ‘Abd al-Qāhir. (D. t). Asrār al-balāghah fī ‘ilm al-Bayān, taḥqīq Muḥammad Rashīd Riḍā, Miṣr, Maṭba‘at al-Taraqqī.
17. al-Jurjānī, ‘Abd al-Qāhir. (D. t). Dalā’il al-i‘jāz, taḥqīq Maḥmūd Muḥammad Shākir, al-Qāhirah, Maktabat al-Khānjī.
18. Jrīm, kwntr. (1992m). "Al-ta’thīr wa-al-talaqqī: al-muṣṭalaḥ wa-al-mawḍū‘", tarjamat Aḥmad al-Ma’mūn, Dirāsāt sīmiyā’īyah adabīyah lisānīyah, al-‘adad al-sābi‘, Fās, Dār Sālim, ṣ22.
19. Jawād, Ra‘d ‘Abd al-Jalīl. (1992m). Naẓarīyat alāstqbāl (muqaddimah naqdīyah), al-Lādhiqīyah, Dār al-Ḥiwār.
20. Jyrāld, Barnas. (2003m). Qāmūs al-Sardīyāt, tarjamat al-Sayyid Imām, al-Qāhirah, Mīrīt lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.
21. Ḥāfiẓ, Ṣabrī. "Al-Tanāṣṣ w’shāryāt al-‘amal al-Adabī", Majallat ‘Uyūn al-maqālāt, al-‘adad 2, ṣ81.
22. al-Ḥusāmī, ‘Abd al-Ḥamīd. (1441h). "fā‘ilīyat al-talaqqī fī tashkīl Khaṭṭāb al-tghrydh al-shi‘rīyah", qirā’ah fī Dīwān ‘alá aghṣān tūwītar, Mu’tamar al-I‘lām al-jadīd wa-al-lughah al-‘Arabīyah, al-Madīnah, (al-mujallad 4, 20-22, Rabī‘ al-Awwal 1441h), ‘alá alrābṭ:

wa-ẓawāhiruhu al-fannīyah wa-al-ma‘nawīyah, ṭ3, al-Qāhirah, Dār al-Fikr al-‘Arabī.

7. Iyzr, Wolfgang. (D. t). fi‘l al-qirā’ah Naẓarīyat jamālīyah altjāwb fī al-adab, tarjamat Ḥamīd Laḥmidānī wāljlāly al-kudyah, Fās, Maktabat al-Manāhil.
8. Badawī, Aḥmad. (2005m). min Balāghat al-Qur’ān, al-Qāhirah, Dār Nahḍat Miṣr.
9. Brqrāq, Rīmah. (2021m). "Sardīyāt al-ta’wīl: qirā’ah fī Istirātījīyāt talaqqī al-naṣṣ al-Qur’ānī : Yūsuf al-Ṣiddīq anmūdhajan", Majallat al-lughah al-‘Arabīyah, al-‘adad 3, al-mujallad 23, ṣ122. ‘alá alrābṭ https: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/219/23/3/169463
10. al-Buraykī, Fāṭimah. (2006m). madkhal ilá al-adab al-tafā‘ulī, Bayrūt wa-al-dār al-Bayḍā’, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī.
11. Bilmalīḥ, Idrīs. (2000m). al-qirā’ah al-tafā‘ulīyah Dirāsāt li-nuṣūṣ shi‘rīyah ḥadīthah, al-Dār al-Bayḍā’, Dār Tūbqāl lil-Nashr.
12. al-Bannā, Basmah. (2014m). tūwītar wa-al-binā’ al-ijtimā‘ī wa-al-thaqāfī ladá al-Shabāb, Bayrūt, al-Mu’assasah al-‘Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.
13. Bannīs, Muḥammad. (1985m). Ẓāhirat al-shi‘r al-mu‘āṣir fī almghrb-muqārabah binyawīyah takwīnīyah, ṭ2, Bayrūt, Dār al-Tanwīr lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr.
14. Tibrmāsīn, ‘Abd al-Raḥmān. (2003m). al-binyah al-īqā‘īyah lil-qaṣīdah al-

‘Arabīyah, al-‘adad 17, ṣ229.

31. Sulaymān, Aḥmad Tammām. (2021m). "Al-ṣamt bi-waṣfihi Lughat bayān fī Dīwān Abjadīyat al-ṣamt", Majallat Qawāfil, al-Nādī al-Adabī bi-al-Riyāḍ, al-‘adad 40 Nūfimbir, ṣ107.

32. al-Suwaylim, Nawāl. (2017m). al-ash-kāl al-adabīyah al-Wajīzah fī faḍā’ tūwītar, al-Nādī al-Adabī bi-al-Riyāḍ, Bayrūt wa-al-dār al-Bayḍā’, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī.

33. Ṣāliḥ, Bushrá Mūsá. (2001m). Naẓarīyat al-talaqqī (uṣūl wa-taṭbīqāt), al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī, Bayrūt wa-al-dār al-Bayḍā’.

34. ‘Abd al-Dāyim, Muḥammad Ṣābir. (2015m). muqaddimah fī Naẓarīyat al-qirā’ah wa-al-talaqqī, Bayrūt, al-Dār al-‘Arabīyah lil-‘Ulūm Nāshirūn.

35. ‘Abd Allāh, zynār Qadrī. (2019m). "Al-Tanāṣṣ wa-al-talaqqī bayna al-Dāfi‘ wa-al-ta’thīr", Majallat Kullīyat al-Ādāb, Jāmi‘at Sūhāj, al-‘adad 53, al-mujallad 2, Uktūbir, ṣ43.

36. ‘Abd al-Hādī, Jamāl al-Dīn. (2020m). "Al-naṣṣ almfārqā-ty bayna mqṣdyh albāth wa-ru’á almtlqy-muqārabah ta’wīlīyah fī namā-dhij min Kāfūrīyāt al-Mutanabbī", Majallat Dirāsāt mu‘āṣirah, al-Jazā’ir, al-mujallad 4, al-‘adad 2 Juwān, ṣ65.

37. al-‘Utaybī, Falāḥ Murshid. (1441h). "Al-manāfidh al-I‘lāmīyah al-Jadīdah lil-adab al-tafā‘ulī", Mu’tamar al-I‘lām al-jadīd wa-al-lughah al-‘Arabīyah, 20-22/3 / 1441h, al-mujallad 4, ṣ192.

23. https://www.iu.edu.sa/uploads/files/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D8%A8%D8%B9_2_(0).pdf

24. Ḥamad, ‘Abd Allāh Khiḍr. (2017m). Manāhij al-naqd al-Adabī al-siyāqīyah wālnsqyh, Bayrūt, Dār al-Qalam.

25. Ḥamīdah, Ṣabbāḥī. (2012m). "binā’ al-ma‘ná wa-tajallī al-mawḍū‘ al-jamālī fī shi‘r ‘Abd Allāh al‘shy-al-qāri’ alḍmny wa-mawāqi‘ al-lā taḥdīd namūdhajan", Majallat qirā’āt, Jāmi‘at Baskarah, al-‘adad 4, Ṣ 245, alrābṭ: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/113/4/1/24405

26. Kharmāsh, Muḥammad. (2010m). "Al-naṣṣ al-Adabī wa-ishkālīyat al-qirā’ah wa-al-ta’wīl", Majallat qirā’āt, al-Majd 9, al-‘adad 6, ṣ3.

27. Khiḍr, Nāẓim ‘Awdah. (1997m). al-uṣūl al-ma‘rifīyah li-naẓarīyat al-talaqqī, ‘Ammān, Dār al-Shurūq.

28. al-Dayyūb, Samar. (2017m). "qaṣī-dat al-wamḍah bayna al-shi‘rīyah wālsrdyh", Majallat Dawāt, al-‘Atabah al-Ḥusaynīyah al-Muqaddasah, al-mujallad 3, al-‘adad 12, ṣ31.

29. Rabābi‘ah, Mūsá. (2008m). Jamālīyāt al-uslūb wa-al-talaqqī-Dirāsāt taṭbīqīyah, ‘Ammān, Dār Jarīr lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.

30. Zfygh, styfān. (2007m). "Sirr al-ib-dā‘ al-Fannī", tarjamat: Ḥabīb Mūnis, Majallat al-lughah al-‘Arabīyah, al-Jazā’ir, al-Majlis al-A‘lá lil-lughah al-

al-Ḥamīd Būrāyū, Dimashq, Dār Nīnawá.

45. Faṭṭūm, Murād Ḥasan. (2013m). al-talaqqī fī al-naqd al-‘Arabī fī al-qarn al-rābi‘ al-Hijrī, Dimashq, al-Hay’ah al-‘Āmmah al-Sūrīyah lil-Kitāb.

46. Fayyāḍ, Muḥammad Aḥmad. (2019m). Kitāb Buḥūth wa-qaḍāyā mu‘āṣirah fī al-I‘lām, ‘Ammān, Dār al-Yāzūrī lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.

47. Fylmān, Alān. (2012m). al-adab wa-al-ma‘lūmātīyah mina al-shi‘r al-iliktrūnī ilá al-riwāyāt al-tafā‘ulīyah, 10/9 / 2012m, tarjamat Muḥammad Aslīm, Mawqi‘ Muḥammad Aslīm, Tārīkh al-mushāhadah 30 Aghusṭus 2022m, ‘alá alrābṭ https://www.aslim.org/?p=1806

48. Laḥmidānī, Ḥamīd. (2014m). al-Fikr al-naqdī al-Adabī al-mu‘āṣir (Manāhij wa-naẓarīyāt wa-mawāqif), ṭ3, Fās, Maṭba‘at Anfū.

49. al-Mubārak, Muḥammad. (1999m). istiqbāl al-naṣṣ ‘inda al-‘Arab. al-‘Irāq, al-Mu’assasah al-‘Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

50. al-Mutanabbī,Abū al-Ṭayyib. 1997m. Dīwān Abī al-Ṭayyib al-Mutanabbī bi-sharḥ al-‘Ukbarī, taḥqīq: ‘Umar al-Ṭabbā‘, Bayrūt, Dār al-Arqam.

51. al-Muḥsinī, ‘Abd al-Raḥmān Ḥasan. (2020m). "Masārāt Ḥarakat al-shi‘r al-mu‘āṣir ‘alá tūwītar: ḥadatha istishhād Muḥammad al-Durrah namūdhajan", al-Majallah al-Urdunīyah fī al-lughah al-‘Arabīyah wa-ādābihā, al‘dd16, ṣ50.

38. ‘Izz al-Dīn, Ḥasan al-Bannā. (2008m). qirā’ah al’nā-qirā’ah al-ākhar: Naẓarīyat al-talaqqī wa-taṭbīqātuhā fī al-naqd al-Adabī al-‘Arabī al-mu‘āṣir, al-Qāhirah, Sharikat al-Amal lil-Ṭibā‘ah.

39. al-‘Allāq, ‘Alī Ja‘far. (1977m). al-shi‘r wa-al-talaqqī Dirāsāt naqdīyah, Bayrūt, Dār al-Shurūq.

40. al-‘Allāq, ‘Alī Ja‘far. (1990m). fī ḥadāthat al-naṣṣ al-shi‘rī dirāsah naqdīyah, Baghdād, Dār al-Shu’ūn al-Thaqāfīyah.

41. ‘Imād, Yaḥyá wa-ākharūn. qaṣīdat jīkūr li-Badr Shākir alsyāb-muqārabah jamālīyah fī ḍaw’ Mafāhīm Naẓarīyat al-talaqqī, Risālat mājistīr, Qism al-lughah al-‘Arabīyah, Kullīyat al-Ādāb wa-al-lughāt, Jāmi‘at Muḥammad Khayḍar, Baskarah-āljzā’r, 2019m-2018m, ṣ65.

42. al-‘Umarī, Muḥammad. "Al-riwāyah wa-al-ikhtiyār", Naẓarīyat al-talaqqī Ishkālāt wa-taṭbīqāt, Nadwat al-Rabāṭ, Kullīyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah, al-Rabāṭ, Silsilat nadawāt wa-munāẓarāt raqm 24, Jāmi‘at Muḥammad al-khāmis, ṣ73.

43. ‘Awaḍ, Abū al-Tījānī ‘Umar. (2018m). "istikhdām al-I‘lām al-jadīd fī ta‘zīz al-tafā‘ulīyah ma‘a mstm‘y Barāmij alrādyw", Majallat Jāmi‘at Gharb Kurdufān lil-‘Ulūm wa-al-Insānīyāt, al-‘adad 16, ṣ39-40

44. Ghrws, Nātālī byyqy. (2012m). madkhal ilá al-Tanāṣṣ, tarjamat ‘Abd

silat nadawāt wa-munāẓarāt raqm 24, Jāmi‘at Muḥammad al-khāmis, ṣ168

59. Nāṣir, ‘Alā’ al-Dīn ‘Alī. (2017m). "dalālāt al-tashkīl al-Baṣrī al-kitābī fī al-naṣṣ al-shi‘rī al-ḥadīth", Majallat al-athar, al-Jazā’ir, Jāmi‘at qāṣdy wmrbāḥ rqlh, al-mujallad 2017, al-‘adad (29) Ṣ 113-124.

60. Naẓīf, Aḥmad. (2017m). "Ishtighāl al-faḍā’ min al-qaṣīdah al-waraqīyah ilá al-qaṣīdah al-tafā‘ulīyah", Majallat muqārabāt, Fās, Mu’assasat muqārabāt lil-Nashr, al-mujallad 14, al-‘adad 27, Ṣ: 88.

61. Hdhyly, ‘Alī Ḥasan. (2017m). "Al-talaqqī bayna yāws w’yzr", Majallat Dawāt lil-Buḥūth wa-al-Dirāsāt al-lughawīyah wa-al-tarbawīyah, al-‘Irāq, al-‘Atabah al-Ḥusaynīyah, al-mujallad 4, al-‘adad 13, ṣ160 ‘alá alrābṭ al-iliktrūnī: https://www.iasj.net/iasj/download/9759831e5abb3e2a

62. Hwlb, Robert. (1994). Naẓarīyat al-talaqqī, tarjamat ‘Izz al-Dīn Ismā‘īl, Jiddah, al-Nādī al-Adabī al-Thaqāfī.

63. al-Wād, Ḥasan. (1984m). "min qirā’ah al-nash’ah ilá qirā’ah altqbl", Majallat fuṣūl, Miṣr, al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, al-mujallad 5, al-‘adad 1-2, ṣ109.

64. Wymzāt, wbrwks, wylyām K wklynth. (1976m). al-naqd al-Adabī Tārīkh Mūjaz, tarjamat Ḥusām al-Khaṭīb, Muḥyī al-Dīn Ṣubḥī, Sūrīyah, Maṭba‘at Jāmi‘at Dimashq.

65. al-Yāmī, ‘Alī Ḥasan. (2015m). "Al-

52. Muḥammad, Sa‘dūn. (2010m). al-shi‘rīyah fī Dīwān Badr Shākir al-Sayyāb, Risālat mājistīr, Baskarah, Jāmi‘at Muḥammad Khayḍar, ṣ87, Tārīkh al-mushāhadah 30 Aghusṭus 2022m, ‘alá alrābṭ http://thesis.univ-biskra.dz/3555/1/284pdf.pdf

53. Muṣṭafá,Khālid wa-‘Abd al-Razzāq, rubá. (2015m). "Mafhūm Naẓarīyat al-qirā’ah wa-al-talaqqī", Majallat dyāly, al-‘adad 96, Baghdād, Kullīyat al-Tarbiyah lil-‘Ulūm al-Insānīyah, ṣ172.

54. Mu‘ammarī, Sumayyah. (2015m). "Al-faḍā’ al’yqwny wālqār’ al-tafā‘ulī", Majallat Qawāfil, al-‘adad 13, al-Nādī al-Adabī bi-al-Riyāḍ, Māyū, Ṣ: 159.

55. Miftāḥ, Muḥammad. (1992m). taḥlīl al-khiṭāb al-shi‘rī (istirātījīyah al-Tanāṣṣ), ṭ3, Bayrūt wa-al-dār al-Bayḍā’, al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī.

56. Mūminī, Qāsim. (D. t). Naqd al-shi‘r fī al-qarn al-rābi‘ al-Hijrī, al-Dammām, Dār al-iṣlāḥ lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr.

57. Mūnsī, Ḥabīb. (D. t). Falsafat al-qirā’ah wa-ishkālīyat al-ma‘ná min al-mi‘yārīyah al-naqdīyah ilá al-infitāḥ alqrā’y al-Muta‘addid, Wahrān, Dār al-Gharb lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.

58. Mylywd, Ḥabībī. (1993m). al-naṣṣ al-Adabī bayna al-talaqqī wa-i‘ādat al-intāj: min ajl bydāghwjyā Tafā‘ulīyah lil-qirā’ah wa-al-kitābah, Naẓarīyat al-talaqqī Ishkālāt wa-taṭbīqāt, Nadwat al-Rabāṭ, Kullīyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah, al-Rabāṭ, Sil-

qāri' wa-istirātījīyat al-talaqqī fī shi'r al-Afwah al-Awdī, dirāsah taṭbīqīyah", Majallat fikr wa-ibdā', Rābiṭat al-adab al-ḥadīth, al-mujallad 97, ṣ125.

66. Yāws, Hāns Robert. (2014m). Naḥ-wa jamālīyah lltlqy-Tārīkh al-adab ṭḥddin li-naẓarīyat al-adab, tarjamat Muḥammad musā'idī wa-murāja'at 'Izz al-'Arab Laḥkīm Bannānī, Bayrūt, al-Nāyā lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

67. Yāws, Hāns rwbyrt. (2016m). jamālīyah al-talaqqī min Ajmal Ta'wīl jadīd lil-naṣṣ al-Adabī, tarjamat : Rashīd Binḥadw, Bayrūt, Kalimah lil-Nashr wa-al-Tawzī'.

68. Alytymy, Aḥmad Māṭir. (2021m). "talaqqī al-nuqqād lil-shi'r al-Sa'ūdī fī tūwītar". Majallat al-Jāmi'ah al-Is-lāmīyah lil-lughah al-'Arabīyah wa-al-'Ulūm al-ijtimā'īyah, al'dd10, alm-jld1, Ṣ 252. 'alá alrābṭ https://journals.iu.edu.sa/ALS/Main/Article/2425

69. Yaqṭīn, Sa'īd. (2009M). "Āfāq jdydt Fann al-kitābah alrqmyt", Majallat An-fās Nit, al-Maghrib, Tārīkh al-mushāha-dah 11 Sibtambir 2022m, 'alá alrābṭ al-iliktrūnī https://www.anfasseorg/%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%86%D9%8A%D8%A9/41-%D8%A3%D9%86%D9%81%D8%A7%D8%B3-%D8%B1%D9%82%D9%85%D9%8A%D8%A9/2992-2010-06-20-18-02-52