الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مادة: شعرية عربية

مطبوعة بعنوان:

القارئ بين رمزية التأويل وشعرية الانزياح

مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الدكتورة: حياة بوخلط

أستاذ محاضر -ب-

السنة الجامعية: 2017/2016

أولا- الإشكالية الاصطلاحية

1- التلقي: إرهاصات منهجية

شهد النّص الأدبي منذ بداية القرن العشرين تغيرات كثيرة فتحت أمامه مجال البحث والتفسير والتأويل وقد صاحب هذه التغيرات ظهور مناهج كثيرة تناولت هي الأخرى هذا النّص بطرائق مختلفة، فمنها ما يهتم بالنص وعلاقته بالمبدع ، ومنها ما يركز على المبدع فقط، ومنها ما يهتم القارئ بوصفه منتجا للعملية الإبداعية ..فكان لهذه المناهج والاتجاهات النّقدية الفضل في نشوء **علم جمال التلقي**.

ولما كان هدف نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وموقعه في النّص الأدبي فإنه يجب تحديد نظرة كل منهج إلى القارئ – المتلقي – والدور الذّي يضطلع به.

رواد نظرية التلقي في بداية دراساتهم كان منطلقهم الأول هو الثورة على مخلفات المذهب الماركسي –وهو المذهب الذّي تبناه ماركس متأثرا بالفلسفة المثالية لأستاذه هيجل ...حيث وجه ماركس اهتمامه نحو التفكير الفلسفي الاجتماعي، فكانت نظرته للفن تضطرب بين توظيفه لخدمة الصراع الطبقي وبين الاستجابة لميوله الخاصة التّي كانت سائدة آنذاك، كالاتجاه الكلاسيكي عند **شكسبير وبلزاك**[1].

لكن إعجاب ماركس بالاتجاه الكلاسيكي الداعي إلى استقلال الفن عن الطبقات الاجتماعية والحرص على التراث –قد أوقعه في تناقض كبير مع مذهبه الداعي إلى ربط الفن بالطبقات الاجتماعية –الخاصة –ويقصد بالخاصة أيّ البرجوازية، وذلك في سبيل تحقيق غرض سياسي هذا التناقض أوقع ماركس فيما يسمى " ازدواجية النقد"[2]، ومقتضى ذلك أن القارئ الفرد مستبعد في علاقته مع النص.

هذه الظروف التّي قيدت النّص الأدبي، كانت هي الأخرى تمهيدا لظهور اتجاهات أخرى تناولت النّص الأدبي بطرق أكثر توسعا ، ونذكر منها المنهج البنيوي الذّي يعتمد على الدلالات والرموز والإشارات في دراسته للنص، وهي دراسة تهدف إلى كشف المكونات النّصية

---

[1]– ينظر: عباس محمود عبد الواحد: قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة – وتراثنا النقدي–، ص49

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص53

الداخلية، مهملة في ذلك دور المؤلف والقارئ وكذا ظروف كتابة هذا النّص وانتهى هذا المنهج إلى أن أدبية النّص لا تكمن في مضمونه ولا في المعنى الذّي يؤديه، بل في شكله وطريقة صياغته وبنية أسلوبه وتركيبه ولذلك فالقارئ ضمن هذا المنهج مرتبط بالنص ذاته وقدراته وإمكاناته الداخلية، ولا يستطيع بذلك إضافة شيء من عندياته، ولهذا فقد كان المنهج البنيوي يبدأ دائما من النّص وينتهي إليه" وليس أدل على ذلك من مخطط الاستقبال الذّي وضعه جاكبسون.

حيث أخذ على نظام المجاز المألوف عندنا في العربية، إذ يرى أنّ القارئ يتفاعل مع اللفظ (الكلمة) في مسيرتها الأفقية وهو ما يسمى بالعمود الأفقي للكلمة، والخط الأخر تزامني، يشير إلى انحراف الكلمة رأسيا أو عموديا عن خطّها الزمني، في نقطة يتقاطع فيها الخطان لوجود علاقة بينهما هي المشابهة أو المجاورة، فيشير إلى العلاقة الأولى بالاستعارة، وإلى الثانية بالكناية.

كان هذا التعامل اللغوي مع النّص تمهيدا لظهور اتجاه جديد، يعرف اللّغة على أنّها "نظام من الإشارات والعلامات لها قطبين بينهما ارتباط ثابت هما: الدال والمدلول[1]..وقد سمي هذا المنهج بالمنهج السيميولوجي أو علم العلامة.

"ولقد شاعت في منتصف الستينات وما بعدها بضعة شكوك في الكفاية المنهجية للمنهج البنيوي بشتى حقوله الانثربولوجية والنفسية والمعرفية والأدبية ...ولكن سرعان ما تحولت هذه الشكوك إلى تيار نقدي عارض المنهج البنيوي المجرد ونموذجه اللغوي الذّي عممه على المعارف والعلوم الإنسانية ... وقد كان لأحداث " أيار *1968*" في فرنسا الأثر الحاسم في وفق زحف المنهج البنيوي ومضاعفة النقد، وبدء ثورة السيميولوجيا.[2]

"هذا الارتباط الثابت بين الدال والمدلول، والذي كان قد ذهب إليه العالم اللغوي "فرديناندديسوسير" *Dessaussure* رفضه رواد السيميولوجية المتأخرين مثل **رولان بارث**

---

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص30.

[2]– عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر– مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، ط1، المركز الثقافي العربي– بيروت، 1990، ص21.

وقدموا جدلهم على أن الإشارة حرة تمثل حالة حضور، لأن الكلمة موجودة أمامنا وهذا ما يسمى بالدال، لكن المدلول يمثّل حالة غياب لأنه يعتمد على ذهن القارئ لإحضاره إلى عالم الإشارة ، وهي علاقة لا تنشأ إلّا بوجود متلق، وتسمى بالدلالة.[1]

هذا الانفصال بين الدال والمدلول حسب **بارث** واتباعه إنّما يحدث نتيجة انفصال بين التّجربة والذّات، أي بين النّص والمبدع، وهنا تتجسد لنا ثنائية الحضور والغياب.

جاءت " السيميولوجيا إذن لنسف الاعتقاد البنيوي، فعدّت الأدب شفرة وعرفا، أطلقت العنان للقراءة، وتحول القارئ حسب **بارث** من شخص إلى وظيفة ، وصارت وحدة النّص متمركزة في غايته لا في أصله ...وهي بذلك تركز على الأنظمة الدلالية للشفرة والعلامة، وكيفية إنتاجها المعنى"[2]

" بعد ديسوسير وجاكبسون يأتي الفيلسوف الفرنسي **جاك دريدا**" *JackDirida* متهما هذه المناهج وخاصة السيميولوجية بالارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي (وهو ما يسمى بالتمركز المنطقي (*logocentrec*) فجاء **دريدا** ليقدم الأثر [3] كبديل لإشارة ديسوسير باعتباره الصوتيم المكون للنص (النواة).

من هذا المنطلق نشأت التفكيكية أو التشريحية "*Déconstruction*" التّي تهدف إلى تصيد الأثر في الكتابة، والأثر حسب المنهج التفكيكي لا يوجد في النّص إلّا بوجود مستقبل أو متلق.

وإذا كانت المناهج التّي سبقت المنهج التفكيكي تميل إلى إعطاء السلطة الكاملة للنص، فإن هذا الأخير قد اعترض على مبدأ سلطة النّص، ونفى وجود قراءة (صحيحة) واحدة للنص: وأطلق العنان للقراءات المتعددة والتي تظل هي الأخرى نسبية، وغير يقينية ذلك أن جميع القراءات –**حسب دريدا**– هي إساءة قراءة "*MissReading*" أيّ أنّها تحاول فرض

---

[1]– عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص46.

[2]– ينظر: عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص32.

[3]– ينظر: عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص ص53–54

استراتيجيات الأنساق على النّص، ومن هنا استطاعت التفكيكية تحويل القارئ من تابع لمكونات النّص إلى منتج حقيق للنص"[1].

إلا إنّه ورغم هذا المسعى الذّي تطمح إليه التفيكيكية إلّا أنّ هناك بعضا من النقّاد من يرى أنّها من الاتجاهات التّي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار، وأن النّص الأدبي وفق المنظور التفكيكي يمثّل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل من النّص قابلا لتفسيرات شتى وتأويلات لا ونهائية "كما أن تركيز التفكيكية على رفض فكرة المعنى الواحد وتأجيله وفتح المجال أمام تعدد القراءات هو أمر مفيد للقراءات النّصية أمّا أن تُحَوَلَ القراءة إلى ما أسماه **دريدا:** "إساءة قراءة " فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج، كمأنّه يفتح المجال لكل الاحتمالات القرائية ، وكأنه بذلك يدعو إلى نقض النّص نفسه وإلغاء سلطته وبالتّالي إلغاء سلطة القراءة"[2].

إذن ومن خلال هذا العرض السريع لهذه المناهج والاتجاهات يتضح لنا أن هدف المنهج البنيوي هو القراءات المنغلقة في حين كان هدف السيميولوجيا هو تطوير طرائق مختلفة ومنفتحة للقراءة، وهو منهج يعد امتداد للمنهج التفكيكي الذّي كان سببا في " ظهور اتجاه نقدي جديد يدور حول التأويل أطلق عليه مصطلح **الهرمونتيك**"*Hurmentique*" وعلى هامش سلطة القراءة التّي تمخضت على المنهج التفكيكي أيضا نشأت حركة نقدية أخرى، أطلق عليها مصطلح التّناص "*Intertextualité*" والتي ترى أن النّص لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النّصوص التّي سبقته، وهي مهمة يقوم بها القارئ وحده فقط، حيث يستحضر نوعية النّصوص السابقة، ويكشفها بوعيه داخل النّص المقروء".[3]

---

[1]– ينظر: فاضل ثامر: المرجع السابق، ص 45-46.

[2]– ينظر: بسام قطوس: استراتيجية القراءة– التأصيل والإجراء النقدي– الطبعة1998، دار الكندي للنشر والتوزيع– الاردن– أربد، ص31.

[3]–ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص48.

2- التباسات اصطلاحية:

إنّ المتأمل في مسيرة تطور الآداب يلاحظ ودون شك، ذلك الصراع العميق بين مختلف المناهج والفلسفات التّي سيطرت خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، كالماركسية والبنيوية وما بعد البنيوية...وقد كان هذا الصراع تمهيدا لميلاد نظرية جديدة ، توفق بين هذه المناهج، تدرس النّص الأدبي وفق شروط التلقي أو نظرية القراءة.

وسأستعمل مصطلح التلقي في معظم أجزاء هذا البحث، ذلك أن التلقي أشمل من القراءة، كونه لا ينحصر في تلقي السطور المنقوشة على الصفحات فقط، كما هو الحال بالنسبة إلى القراءة، بل إنّه يتعدى ذلك ليشمل الكتابة القراءة، الموسيقى(تلقي غن طريق حاسة السمع) ، الرسم(تلقي غن طريقحاسة النظر)...

إنّ المادة اللّغوية بمشتقاتها في لغتنا العربية تستعمل مصطلحي التلقي والاستقبال معا، فبقال

تلقاه: استقبله[1]

التلقي: الاستقبال

فلان يلتقي فلان: يستقبله

ويقال أيضا:

لقي الرجل غيره: أيّ استقبله[2]

ولقد ألف اللسان العربي في كثير من الأحيان استعمال مصطلح التلقي وليس أدل على ذلك من قوله تعالى:﴿... تَحِيَّتُهُمْ يَوْمَ يَلْقَوْنَهُ سَلَامٌ ۚ وَأَعَدَّ لَهُمْ أَجْرًا كَرِيمًا...﴾الأية 44 من سورة الأحزاب

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب: ج15، دار صادر، بيروت- لبنان، ص253.

[2]- بن هادية علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، ص966.

وقوله تعالى أيضا: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنّه هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ...﴾الآية 37 من سورة البقرة، وقوله تعالى أيضا:﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ﴾ الرحمن:19-20

"بدأ الاهتمام الحقيقي بالمفهوم النظري للتلقي في أواخر السبعينيات في ألمانيا في مجالات الدراسات المقارنة المحدودة، ثم انتقل إلى فرنسا ليستعمل بمعنى الاستقبال والترحاب، والاحتفال، وذلك في أعداد خاصة من المجلات الأكاديمية، وهو الشيء نفسه نجده في المعاجم الانجلو أمريكية التّي استعملت بدل التلقي مصطلح:" استجابة القارئ "*Reader – Reponse* ولقد أبدت الدراسات الانجلو امريكية اهتماما خاصا بنظرية التلقي، وتجلى ذلك في الدراسات والأبحاث التّي ناقشت منذ السبعينات آراء المنظرين الألمان وأصبحت مرجعا أساسيا بعد ذلك...ويعد بحث "المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب" أول دراسة أكاديمية ظهر فيها هذا المصطلح [1]، ثم ظهرت بعد ذلك دراسات وأبحاث كثيرة أصلت لمفهوم التلّقي، حتى أصبح بمختلف مذاهبه وتشعباته من أهم النظريات النّقدية المعاصرة.

كان مفهوم التلقي في البداية قائما على أساس المناهج البنيوية التّي تولي اهتماما كبيرا لصاحب النّص بوصفه مركز العملية الإبداعية وبقيت هذه المناهج سائدة في الحركة النّقدية حتى"انقسم الفكر إلى اتجاهين"[2]

- اتجاه يمثله النقد الماركسي والرمزية الفرنسية، وهو اتجاه يكاد يلغي دور القارئ، ويحصره في خدمة طبقة معينة أو مذهب معين.

- اتجاه يمثّل المناهج البنيوية الوجودية، تظهر فيه ذاتية القارئ واستقلاليته في النّص الأدبي... وهو اتجاه بدأ يستقطب الكثير من النقّاد في الغرب وخاصة في فرنسا بالانتقال من الاهتمام بصاحب النص(الكاتب) إلى الاهتمام بالقارئ" وقد مثل الاتجاه النّاقد الفرنسي" **رولان بارث**"*RolandBarthes* كما ظهر ذلك في مؤلفات كثيرة ..كمؤلفات **بول فاليري** " **جون بول**

---

[1]- ينظر: أحمد بوحسن: اشكالات وتطبيقات: نظريات التلقي، الدار البيضاء1993، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية- الرباط: ص14-15

[2]- ينظر: عباس محمود عبد الواحد: قراءة النّص وجماليات التلقي، ص07.

سارتر" في كتابه" **ما الأدب؟** " الصادر عام 1949 ..وهذا مما جعل نقاد الفكر الفرنسي يعزون اهتمامهم بالقارئ قبل الفكر الألماني"[1].

ظهور هذه الكتابات التّي غيرت مجرى الدرس الأدبي والتي امتدت من الخمسينيات حتى السبعينيات، لم تقتصر على أوربا فقط، بل امتدت إلى الدراسات **الانجلو أمريكية**، ممثلة في أشهر نقادها:" **بلانشوموريس**" و" **جورج بوليه**" وعرفها الفكر النقدي العربي بوضوح في السبعينيات.

كانت المطالبة بانتقال الاهتمام من المؤلف نحو القارئ والنص منطلقا لرؤية جديدة حملت لواءها مدرسة "**كونستنس الالمانية**"، ممثلة في رائديها "**هانز روبرت ياوس**" *HanseRobertJauss*و"**وولف غانغ أيزر**"*WalfGangiser* .

في السبعينات للوصول إلى مفهوم جديد تجسد فيما سموه بـــ":نظرية التلقي *ThéoriedeRéception*.

حاولت هذه النظرية والتي تأسست – وكما ذكرت سالفا – بفعل ثورة المناهج ما بعد البنيوية *Post- Structuralisme* وبشكل خاص التفكيكية *Déconstruction* بناء تصور جديد حول مفهوم العملية الإبداعية .." فجاءت فرضيات " ياوس" لإعادة النظر في ثنائية " **الذات/ الموضوع**، أي **القارئ/ النّص** مستندا في ذلك على المفهوم الظاهراتي للفن والأدب . فكانت نظرته لجماليات التلقي تكمن في الذّات المتلقية للموضوع ، والمكونات الفنية للنص الأدبي هي ما يدعوه **ياوس**" **بجماليات التلقي**" ولا يعد النّص الأدبي فنا في نظر" **ياوس**" إذ لم يخضع لعملية الإدراك التّي يختص بها المتلقي"[2] وقد استند "ياوس" في نظريته بالإضافة إلى ما سبق على مفاهيم كثيرة محورها هو "أفق الانتظار" *Unhorizondd'attente*" .

---

[1]– ينظر: أحمد بوحسن: نظريات التلقي إشكالات وتطبيقات، ص18.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص28

أما "**إيزر**" والذي يبدو تأثره واضحا بالفيلسوف البولندي "**رومان أنجاردن**" يفترض في النّص وجود بنيات نصية تسمح بتحديده، وبنيات أخرى مفتوحة، كما تحدث عن علاقة القارئ بالنص والتي يرى أنّها متوقفة على القارئ وقدراته وممتلكاته التّي تسمح له بإنجاز القراءة.

و"التلقي في مفهومه العام متأثر بعوامل كثيرة في حياة المتلقي، وهي عوامل تساعد هذا الأخير(المتلقي) على إدراك الحياة المصورة في النّص، إذ يقوم بالتأكد من صحتها بمقارنتها بتصوراته عن الحياة فيقبلها أو يرفضها فيرتبط بذلك تقويمه الجمالي والعاطفي للنص".[1]

إذن ومما سبق يتضح لنا أنّ التلقي لا يحدث دفعة واحدة عند قراءة النّص إذ يتعرف القارئ في البداية على النّص وجنسه الأدبي، ومكوناته النّصية، ثم يلج في المرحلة الموالية إلى عمق النّص، ولا يتّم ذلك إلّا باستدعاء نشاط ذهني تلتقي فيه اهتمامات المتلقي مع مشاعر المؤلف.

وقد نلمس ذلك في رائعة "غرناطة" التي يتحدث فيها نزار قباني عن لقائه الذي جمعه صدفة مع حبيبته "بلقيس":

في مدخل الحمراء كان لقاؤنا
ما اطيب اللقيا بلا ميعاد
عينان سوداوان في جحريهما
تتوالد الأبعاد من أباعد
هل أنت اسبانية ؟ساءلتها
قالت وفي غرناطة ميلادي
في تينك العينين ...بعد رقاد
وأمية رايتها مرفوعة
وجيادها موصولة بجياد

ثم يتعمق الشّاعر بعد ذلك في مساءلة التاريخ قائلا:

[1]– فؤاد المرعي: العلاقة بين المبدع والنص والتلقي: مجلة عالم الفكر، ص353

ما أغرب التاريخ كيف أعادني
لحفيدة سمراء من أحفادي
وجه دمشقي رأيت خلاله
أج فإن بلقيس وجيد سعاد
ورأيت منزلنا القديم وحجرة
كانت بها أمي تمد وسادي

ويتابع سرد ذكريات بيتهم، وصورة أمه وأج فإن حبيبته، مانحا القارئ بذلك رغبة القراءة ومن ثمة متعتها:

والياسمينة رصعت بنجومها
والبركة الذهبية الإنشاد
ودمشق أين تكون ؟قلت ترينها
في شعرك المنساب
في وجهك العربي في الثغر الذي
ما زال مختزنا شموس بلادي

ويعود الشّاعر إلى ذكريات مجد ولى واندثر، قائلا:

ومشيت مثل الطفل خلف دليلتي
وورائي التاريخ كوم رماد
الزخرفات أكاد أسمع نبضها
والزركشات على السقوف تنادي
قالت هنا الحمراء زهو جدودنا
فاقرأ على جدرانها أمجادي
أمجادها؟ ومسحت جرحا
نازفا

ومسحت جرحا ثانيا لفؤادي

ويختم قصيدته وهو يتمنى أن تدرك جميلته، أن الذين عناهم هم أجداده، يقول

يا ليت وارثتي الجميلة أدركت
أن الذين عنيتهم أجدادي
عانقت فيها عندما ودعتها
رجلا يسمى طارق بن زياد[1]

وأثناء انتقال المتلقي من قراءة إلى أخرى، تصادفه فراغات تشكل لديه غموضا ما، يعد من مقومات العمل الأدبي الناجح.. هذه الفراغات هي التّي تمنح لهذا القارئ، فرصة الكشف المستمر والفهم الجيد للنص فيتحقق له بذلك الشعور بمتعة القراءة.

وفي معرض الحديث عن " متعة القراءة" يرى أصحاب هذه النظرية أنّها تتضمن لحظتين:"[2]

أما الأولى فإنها تكمن في استسلام القارئ للموضوع، والثانية في اتخاذه موقفا معينا من النّص يساعده في توجيه إدراكه.." وهو ما نادى به" إيزر" حيث يرى أن العمل الأدبي يحتوي على القطب الفني الذّي هو النّص، والقطب الجمالي وهو الانجاز المحقق من طرف القارئ"[3].

---

[1]– نزار قباني: الأعمال الكاملة للشاعر: دار صفاء، ص326.

[2]– ينظر: عباس محمود عبد الواحد: قراءة النّص وجماليات التلقي، ص25.

[3]– ينظر: أحمد بوحسن: نظريات التلقي" اشكالات وتطبيقات"، ص36.

يقول نزار في قصيدة "الحزن" في قطبيها الفني والجمالي والذي يتحقق من خلال شعريته القائمة على الرمزية والصورة:

علمني حبك أن أحزن
وأنا محتاج منذ عصور
لامرأة تجعلني أحزن
لامرأة أبكي بين ذراعيها
مثل العصفور
لامرأة تجمع أجزائي
كشظايا البلور المكسور
****
علمني حبك ...سيدتي أسوأ عادات
علمني أفتح فنجاني
في الليلة آلاف المرات
وأجرب طب العقارين
وأطرق باب العرافات
علمني ...أخرج من بيتي
لأمشط أرصفة الطرقات
وأطارد وجهك
في الأمطار وفي أضواء السيارات

ويواصل الشّاعر اغراق ذاته في الخيال الشعري الدافق، يكتب بحرقة عاشق، أدخله الحب مدن الأحزان والأسفار البعيدة:

أدخلني حبك سيدتي
مدن الأحزان
وأنا من قبلك لم أدخل
مدن الأحزان
لم اعرف أبدا أن الدمع هو الإنسان
أن الإنسان بلا حزن
ذكرى إنسان

وفي الحديث عن متعة القراءة في هذا المبحث، وإسقاطا لما جاء به **إيزر وياوس وانجاردن** على قصائد"**نزار قباني**"،فإننا نلمس متعة ودهشة كبيرة عند كل حرف يكتبه"**نزار قباني**"،وكمثال آخر ندرج قصيدة "**قارئة الفنجان**" التي يستدرج فيه القارئ الشّاعر إليه عن طريق التعرف على النّص أولا، ثم على مكوناته النصية، وبعدها إلى أعماقه السحيقة، أين يطمئن الشّاعر المتلقي بألا يحزن، فالقدر كتب عليه الحب، وأن من يمت في سبيل من يحب فهو في عداد الشهداء، ثم تبدأ العرافة في سرد الحقائق التي سوف يواجهها: سيحب كثيرا ...ومرات عديدة ....ويموت في كل مرّة يحب فيها، سيعشق نساء كثيرات ويرجع مغلوبا مهزوما، ولكن امرأة واحدة فقط هي التي سيتمكن منه حبها، إنها أية في الجمال كما يصفها الشّاعر، ولكن عليه أن يكون حذرا لأن السماء ملبدة مكفهرة، الغيوم كثيفة، والطريق شاق وطويل، ثم تتنبأ له في آخر رحلته بعودته خائبا منكسرا مشبهة إياه بالملك المخلوع.

جلست والخوف بعينيها
تتأمل فنجاني المقلوب
وقالت يا ولدي لا تحزن
فالحب عليم هو المكتوب
يا ولدي قد مات شهيدا
من مات على دين المحبوب

فنجانك دنيا مرعبة
وحياتك أسفار وحروب
ستحب كثيرا يا ولدي
وستعشق كل نساء الأرض
وترجع كالملك المغلوب

****

بحياتك يا ولدي امرأة
عيناها ...سبحان المعبود
فمها مرسوم كالعنقود
ضحكتها أنغام وورود
لكن سماؤك ممطرة .....
وطريق مسدود ...مسدود[1]

تواصل قارئة الفنجان رحلتها مع الشّاعر وتخبره بأن الحبيبة تسكن قصرا كبيرا، تحرسه الكلاب والجنود، وهي نائمة بغرفة في داخله، وأن من يحاول الاقتراب منها مفقود ...مفقود!.

فحبيبة قلبك ...يا ولدي
نائمة ...في قصر مرصود
والقصر كبير يا ولدي
وكلاب تحرسه وجنود
وأميرة قلبك نائمة
من يدخل حجرتها مفقود
من يطلب يدها ... من يدنو
من سور حديقتها مفقود

[1]– نزار قباني: الأعمال الكاملة للشاعر، ص345.

من حاول فك ضفائرها

يا ولدي مفقود ...مفقود

متعة كبيرة في ثنايا كل حرف يكتبه نزار ...إنه الإبداع الخلاق، والفكر العميق، الألفاظ العذاب ...إنه الإبداع الذي يفتح للقارئ أبوابه الواسعات ويتيه به في فضاءات الجمال الشعري.

تأملت عرافة الشّاعر كثيرا من الفناجين، غير أنّها لم تعثر قط على فنجان يشبه فنجان هذا العاشق، وتنصحه بأن يكمل طريقه في الحب، إنه طريق على حد الخنجر، وسيظل فيه وحيدا وحزينا حد الصفصاف.

بصرت ...ونجمت كثيرا

لكني لم أقرأ أبدا

فنجانا يشبه فنجانك

لم أعرف أبدا يا ولدي

أحزانا تشبه أحزانك

مقدورك ان تمشي أبدا

في الحب ...على حد الخنجر

وتظل حزينا كالأصداف

وتظل حزينا كالصفصاف

مقدورك أن تمضي أبدا

في بحر الحب بغير قلوع

وتحب ملايين المرات

وترجع كالملك المخلوع

انطلاقا من هذا التصور العام حول مفهوم النظرية، أسئلة كثيرة تفرض نفسها علينا، لتفتح لنا باب البحث والدراسة حول جذور هذه النظرية، وظروف نشأتها، ومدى استجابة النّص الأدبي المعاصر لها.

ثانيا- نظرية التلقي من النشأة إلى الرؤية

1- التلقي العربي: التاريخية وجمالية التلقي

"كان مفهوم التلقي في التراث العربي القديم معزولا عن النزعات الفلسفية، ذلك أن الشّعر كان بالنسبة للعرب القدامى هو الفن الذّي ليس له علم ابلغ منه، ومن ثمة كانت الأحكام النّقدية في تراثنا القديم تستمد من أحوال النّص، وهي تختلف من ناقد لآخر، وذلك لاعتمادهم على قواعد معينة في تفسير النّص الأدبي"[1].

ركز النقد العربي القديم في تعامله مع النّص على ثلاثة عناصر هي "**النّص،المبدع، المتلقي**"حيث أعطى لكل عنصر من هذه العناصر أهميته في الدراسة، مثال ذلك ما ذهب إليه بن قتيبة في حديثه عن المبدع- صاحب النّص وعن قضية الطبع ودوره في توجيه الشّاعر نحو غرض معين دور آخر ومرّد ذلك حسب رأيه هو تلك العوامل النفسية الكامنة في مخيلة الشاعر"[2]،وهي في مجملها عوامل تدخل في صميم الدراسة النفسية لعملية الإبداع" كما أكد بن قتيبة على ضرورة الربط بين النّص وصاحبه، وكانت له آراء نقدية كثيرة حول لغة النّص ومعطياته الفنية والتي ترفع من مستوى الإدراك الجمالي للنص الأدبي عند، وتلك مبادرة قامت على أنقاضها الكثير من النظريات النّقدية في العصر الحديث"[3].

يقول نزار قباني في رائعة "إلى الأمير الخرافي: توفيق قباني"[4] والتي رثى فيها ابنه توفيق وقد توفي بعد أن أصيب بمرض القلب:

مكسرة كجفون أبيك هي الكلمات
ومقصوصة كجناح أبيك هي المفردات
فكيف يغني المغني ؟

---

[1]- ينظر: عباس محمود عبد الواحد: " قراءة النّص وجماليات التلقي، ص77

[2]- أحمد حيدوش: النّص الادبي بين المبدع والمتلقي" مجلة التبيين- العدد6-1993.ثقافية إبداعية – الجاحظية، ص18.

[3]-ينظر: عباس محمود عبد الواحد: المرجع السابق، ص86-87.

[4]- نزار قباني: الأعمال الكاملة للشاعر -شاعر الحب والسياسة، ص396.

وقد ملأ الدمع كل الدواة

وماذا سأكتب يا بني؟

وموتك ألغى جميع اللغات

القارئ هاهنا يقف مشدوها أمام حس مرهف وإبداع عميق، لا يستطيع فك ألغازه ما لم يربط بين النّص وصاحبه، فمعطيات النّص الفنية والنفسية، ترفع من مواطن الإدراك الجمالي فيه، حيث يرثي الشّاعر ولده في صورة شعرية بديعة الرونق حزينة الوقع:

لأي سماء نمد يدينا

ولا أحد في شوارع لندن يبكي علينا

يهاجمنا الموت من كل صوب

ويقطعنا مثل صفصافتين

فاذكر حين أراك عليا

وتذكر حين تراني الحسين

******

سأخبركم عن أميري الجميل

عن الــ كان مثل المرايا نقاء

ومثل السنابل طولا

ومثل النخيل

كان صديق الخراف الصغيرة

كان صديق العصافير

كان صديق الهديل

ويواصل وصفه لأميره، إلى حد يصعب فيه على القارئ أن يتوقف أمام هذا السيل العارم من الأحزان والأسى:

سأخبركم عن بنفسج عينيه
هل تعرفون زجاج الكنائس؟
هل تعرفون دموع الثريات حين تسيل
وهل تعرفون نوافير روما
وحزن المراكب قبل الرحيل
سأخبركم عنه
كان كيوسف حسنا
وكنت أخاف عليه من الذئب
كنت أخاف على شعره الذهبي الطويل
وأمس أتوا يحملون قميص حبيبي
وقد صبغته دماء الأصيل
فما حيلتي يا قصيدة عمري
إذا كنت أنت جميلا
وحظي فيك قليل

فنص شعري مثل هذا، لا يستطيع القارئ أن يقف أمامه دون محاولة فهمه، وفهمه إنّما يستدعي حضور صاحبه ومعطياته الفنية الأخرى، بما فيها علاقة الشّاعر بابنه توفيق، وكذا ظروف ملابسات وفاته، يقول نزار:

"كان ولدي فصار ولدكم...

في العاشرة من آب، مات ابني توفيق في لندن، توقف قلبه عن العمل كما يتوقف قلب طائر النورس عند الغروب، وهو على بعد خطوتين من الشمس، كان توفيق أميرا دمشقيا

جميلا، كان طويلا كالزرافة وشفافا كالدمعة، وعالي الرأس كصواري المراكب، وكانت تتبعه إذا مشى أزهار اللوتس، وشقائق النعمان، وغزالات الصحراء.[1]

وشبيه بما ذهب إليه بن قتيبة، ما أورده " الجرجاني" ، أين ربط بين النّص وصاحبه ربطا واضحا في قوله:" ابحثوا عن طبائع الشعراء في أشعارهم"، كما كان تعامله مع النّص الأدبي في معظمه معتمدا على خبرة القارئ وثقافته مستعينا في ذلك على ذوقه البلاغي"[2].

كما تناول **الجرجاني** في آرائه إسهام المتلقي في عملية البحث عن أسرار النّص، مشترطا في ذلك– كما ذكرت سالفا –أن يكون هذا القارئ ذو معرفة وخبرة في " الوقوف على دفائن الصورة بما احتوته من دقيق المعنى وجميله، وربما حققت هذه الفكرة القاعدة المعروفة في فلسفة التلقي عند العرب وهي"مطابقة الكلام لمقتضى الحال"[3] أنّها الفكرة التّي بنى عليها"رومان انجاردن"*Roman Ingarden*"رأيه حول ظاهرة الغموض في النّص الأدبي" وهو الشيء نفسه الذّي نجده أيضا عند "ياوس" الذّي استلهم من فكر بن قتيبة آرائه الداعية إلى إصلاح مسيرة الفكر النقدي في عصره آنذاك.

وبالنظر إلى ظاهرة الغموض في النّص الأدبي/الخطاب، فإننا نلمس ملامحه في الكثير من قصائد **نزار قباني**، وبخاصة قصائد "الومضة"، وهي قصائد استطاعت أن تحقق حضورا واسعا في ساحة الإبداع الشعري، كما استطاعت أن تحقق تنوعا من حيث البناء وكثافة الصورة الشعرية، بما احتوته من ترادف وتناقض.[4]

وأخيرا ...جئت يا موتي الجميل
فاقتليني نائما أو صاحيا
اقتليني ضاحكا أو باكيا
اقتليني كاسيا أو عاريا

---

[1] – نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، ط5، 200، ص52.

[2]– ينظر: أحمد حيدوش: النّص الأدبي بين المبدع والمتلقي، ص 18.

[3]– ينظر: محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص93

[4]– أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، منشورات الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص22.

فلقد يجعلني القتل وليا مثل كل الأولياء
ولقد يجعلني سنبلة خضراء أو جدول ماء
وحماما
وهديل[1]

ويقول في قصيد أخر:

الحب الكبير
هو مخالفة للنظام العام
واختراق لكل الشرعيات
لذلك
يرفض العشاق الكبار
أن يتوقفوا على إشارات المرور[2]

ويكفي أن نعرف إجمالا أن المذاهب الغربية الحديثة التّي أرست دعائم نظرية التلقي، إنما انطلقت من مبادئ ومفاهيم معروفة في تراثنا النقدي العربي القديم.. فكيف نشأت هذه النظرية في الدراسات الغربية متى نشأت ..وما هي عوامل نشوءها؟

2- جذور النظرية في الدراسات الغربية: [3]

يرتبط ظهور نظرية التلقي بالفكر الألماني حيث ظهر مصطلح التلقي في مجال الدراسات المقارنة المحدودة في ألمانيا في أواخر السبعينيات، ثم بقي محصورا في الأواسط العلمية الفرنسية الانجلو أمريكية.

والتلقي في المعجم الألماني يعني الاستقبال والاحتفال، أما المعاجم الانجلو أمريكية فقد استعملت مصطلح استجابة القارئ" *Reader Respnse* " .

---

[1]- نزار قباني: أشعار مجنونة، منشورات نزار قباني، ط5، ص99.

[2]- نزار قباني: الأوراق السرية لعاشق قرمطي، منشورات نزار قباني، ط4، 1998، ص94.

[3]- ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي-إشكاليات وتطبيقات، ص 16وما بعدها.

كان الاهتمام في البداية منصبا على المؤلف – صاحب النص– فظهر ما يسمى بسلطة المؤلف في النّص، ومن نتائج سيطرة المؤلف ظهرت مفاهيم أخرى منذ الشكلانيين الروس كرد فعل إزاء هذه السيطرة، فطلب النقد الفرنسي بموت المؤلف، والاهتمام بمفهوم آخر هو مفهوم النّص، فظهر ما يسمى بسلطة النّص، ولعل التركيز على النّص هو الذّي سيؤدي إلى افتراضات أولية حول القراءة في علاقتها مع النّص ...فظهرت بذلك دراسات وأعلام كثر من أوربا إلى أمريكا، وامتد ذلك من الخمسينيات حتى السبعينيات.

من نتائج هذا الافتراض، أن بعض الباحثين الفرنسيين كانوا قد عزوا اهتمام الدراسة الأدبية الفرنسية بالقارئ من قبل مدرسة **كونستنس** الألمانية " *Constance*" وذلك من خلال كتابات: "**بول فاليري، جون بول سارتر**" في كتابه:**ما الأدب؟** ... وهو الرأي نفسه الذّي نجده في الدراسات الانجلو أمريكية في حديثها عن استجابة القارئ..

غير أن ما يلاحظ على الدراسات الانجلو أمريكية، أنها لم تكن موجهة لخدمة نظرية محددة في القراءة فكانت جهودها فردية، وذلك بسبب توجهها النفسي القائم على التحليل النفسي، أما مدرسة **جنيف** فقد تميزت بالنظرة **المثالية الوجودية** للقراءة.

في حين كانت المدرسة الألمانية جهودها **جماعية** ذات برنامج محدد، تعتمد **النقد العقلاني**، ولا تحدد أدبية الأدب بشكل ملموس –بوصفه نظاما اجتماعيا– فجمع أصحاب مدرسة **كونستنس** أعمالهم في مجلدات خاصة، سجلوا فيها صعوبات وتطورات هذه الأعمال، فكانت هذه المدرسة قاعدة موحدة تجمع الباحثين في هذا المجال، أمثال:**هانس روبرت ياوس، وولف غانغ أيزر.**

ولقد انقسمت المدرسة الألمانية في بداية نشأتها إلى اتجاهين:

أما الأول فهو اتجاه **جماعة برلين**، والذي يمثله **نومان** "*Naoman* "يستمد نظريته من النظرية **الماركسية**، حيث يرى أن التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر هي: **المؤلف، النص، المتلقي، المجتمع**، بالإضافة إلى عوامل خارج نصية كالنشر والطباعة والتوزيع...واتجاه جماعة برلين يلتقي مع اتجاهات اجتماعية أخرى تسمى **بـــ: سوسيولوجية القراءة.**

أما الاتجاه الثاني فهو اتجاه مدرسة **كونستنس**، ويمثله **ايرز وياوس**، ويعتبر المرجع الأساسي في جماليات التلقي.. ولقد أصلت هذه المدرسة للثالوث المعروف:المؤلف، النص، المتلقي، ولو لم تبحث عن المجتمع كعنصر مستقل كما فعلت جماعة برلين، لأنها ترى أن المجتمع مجسد في شخصية المتلقي (القارئ).

يعتبر **ياوس** ، فقيه مدرسة **كونستنس** ، قدم آراءه حينما تبين أن الدراسات الأدبية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، لم تفصل بعد في العملية الإبداعية بين المؤلف والنص، ولا تهتم بالقارئ، فأصدر كتابين في هذا المجال:

1- "من أجل جمالية التلقي الأدبي".

2- " من أجل تأويل علمي للأدب".

حيث يرى أن النّص الأدبي له قدرات فنية تكمن في **ممتلكاته**، غير أن الجمال يكمن في الذّات **المتلقية**، والعلاقة بين ما تملكه الذّات المتلقية من رؤى جمالية، وما تسمح به ممتلكات النّص من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو ما يدعوه **ياوس** "**بجمالية التلقي**" ... ولذلك يميز "**ياوس**" بين ثلاثة مظاهر في نظرته.

المظهر التواقتي أو التعاقبي *Diachronie*" ويقصد به تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن.

المظهر التوقتي *Synchronie*" ويقصد به تلقي الأعمال الأدبية في لحظة معينة من الزمن.

العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب، وتطور التاريخ بشكل عام.

" ولما كان ياوس" يطمح إلى بناء أطروحته، واجهته أسئلة كثيرة أهمها كيف يمكن التمييز بين تلقي الأعمال زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن المعاصر فعمد بذلك إلى وضع جملة من المفاهيم الأساسية التّي ستقوم عليها نظريته، أهمها:**أفق الانتظار**، وما يترتب عنه من مفاهيم أخرى"[1]

[1]- ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي-إشكاليات وتطبيقات، ص 29-30.

- **مفهوم الأفق الانتظار:**

هو أن يكون القارئ صاحب حظ كبير من المعرفة المكتسبة عن طريق الدراية والممارسة، بحيث يلج ببصيرته إلى النّصوص التّي تأتي باختلالات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ولقد أظهر لنا البحث التاريخي في هذا المفهوم إنّه قد استعمل من طرف الفلاسفة الألمان، أمثال: **كارل مانهايم، كارل بوبر**" وعند الظاهراتيين أمثال **هوسرل، هيدجر، غادايمر...**إلخ.

- **مفهوم تغيير الأفق:**

هو ذلك التجاوب الذي يحدث بين انتظار المؤلف وانتظار القارئ، واندماج الافقين يعطي للنص حداثته، ويعبر عن الاستجابة التّي يحدث بين النّص والقارئ، ولقد سمى"**جادمر**" هذه الاستجابة في كتابه:**الحقيقة والمنهج:** بمنطق السؤال والجواب.

- **مفهوم المنعطف التاريخي:**

"يعود هذا المفهوم إلى **هانس بلومبرج** "*HansBlumberge*" الذّي وظفه للتأريخ للفلسفة واعتمد عليه "**ياوس**" في بناء تاريخ القراءة، ذلك أن الأعمال الأدبية الجديدة –حسب **ياوس**– تكون دائما مرتبطة بالمنعطفات التاريخية التّي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية"[1].

يتضح لنا مما تقدم أن المتلقي حين يشرع في قراءة عمل أدبي ما، فإنه يتلقاه بطريقة معينة، وهذه الحالة من التهيؤ هي ما يسميه "**ياوس**" بأفق الانتظار ذلك أن كل عمل أدبي جديد يُذَكره بأعمال من جنسه سبق له أن قراها، ويجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعا معينا لتتمته ونهايته..

وحين يشرع المتلقي في قراءة عمل أدبي ما "، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي أن يستجيب وينسجم مع المعايير الجمالية التّي تكوّن تصوّره للأدب، وفي مقابل ذلك فللعمل الأدبي أيضا أفقه الخاص والذي قد ينسجم مع المعايير الجمالية التّي تكّون تصوّره للأدب، وقد يختلف مع أفق القارئ، فينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين، ومن البديهي

[1]– ينظر: أحمد بوحسن: المرجع السابق، ص 31.

أن العمل الأصيل هو الذّي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، حيث ينتهك معاييره الجمالية، ويخلخل توقع القارئ فيه، وهو ما يسمى"**بالمسافة الجمالية**" ..فبقدر ما ينزاح العمل عن أفق انتظار القارئ **بقدر ما يتحقق جودته الفنية.**[1]

وإذا أتينا إلى تطبيق هذه النظرية على أدبنا العربي الحديث فإننا نجد أن " مرحلة اندماج الأفق هي المرحلة التّي تمت فيها قراءة النّصوص الأدبية منذ بداية القرن التاسع عشر، وكان لها دور توجيه القراءة وخلق قارئ نموذجي، وهذا ما قام به أدباء عصر النهضة أو عصر الانبعاث، وقد ساعد على خلق مثل هذا الأفق عوامل تاريخية وثقافية وسياسية، وصولا إلى شعراء ما بعد الحداثة.

أمّا عن مرحلة تغير أو تعارض الأفق فهي المرحلة التّي بدأ فيها أفق الانتظار المنسجم بتعرض لنوع من التشويش على قيمه وذوقه وتقاليده اللّغوية والجمالية، وقد تولد هذا الانتظار مع مرحلة الصراع بين القديم والحديث، أي منذ ظهور كتابات طه حسين والعقاد...

أمّا عن مرحلة تباعد أفق الانتظار، فهي المرحلة التّي بدأ فيها أفق انتظار القارئ يبتعد عن انتظار المؤلف، وذلك لعدم وجود حوار بين الأفقين ...إمّا لأن النّص لم يستطيع إقناع قارئه بأفق انتظاره، أو لأن القارئ وجد نفسه بحكم عوامل كثيرة لا يقوى على صياغة أفق انتظاره.[2]

" وإذا كان "**ياوس**" قد نهج المنهج التاريخي والفلسفي فإن "**ايزر**" اعتمد على **الظاهراتية، وعلم** النفس واللسانيات والأنثربولوجيا في صياغةنظريته، مركزا على فعل القراءة وصيرورتها "[3]،وقد "تأثر في نظريته بالفيلسوف البولندي "**رومان انجرادن**" الذّي حاول أن ينظر من قبل للعمل الأدبي في كتابه"**العمل الأدبي الفني**" إذ يرتبط وجود العمل الأدبي في نظر "**انجرادن**" بوجود الوعي ، ويميز في الموضوع الادبي بين:

الموضوع المحدد أو الموضوع المستقل بذاته *Déterminâtes*

---

[1]– ينظر: رشيد بن حدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ص489–490.

[2]– ينظر: أحمد بوحسن: نظريبة التلقي إشكاليات وتطبيقات، ص38–39.

[3]– ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات، ص 31–32.

الموضوع المتغاير أو الموضوع غير المستقل بذاته *Indéterministe*

أما الموضوع المستقل بذاته هو الذّي له ممتلكات ملتصقة به، وتكون بحضور الوعي، والموضوع غير المستقل بذاته أو المتغاير هو الذّي تكون له علاقة بالخارج، وهو العمل الفني المثالي عند **انجاردن** والذي يتحقق وجوده بوجود القارئ، وعن مكونات الموضوع المستقل يرى **انجاردن أنّها** تتلخص فيما يلي:

- التشكلات الصوتية
- الوحدات السيميائية والتركيبية.
- تمثيل الموضوعات أو محاكاتها وهي التّي تمثل عالم المؤلف"[1]

يقول الشّاعر في قصيدة "تقرير سري عن بلاد قمعستان":[2]

لم يبق فيهم لا أبا بكر ...ولا عثمان
جميعهم هياكل عظمية في متحف الزمان
تساقط الفرسان عن سروجهم
وأعلنت دويلة الخصيان
واعتقل المؤذنون في بيوتهم
وألغي الآذان

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص33.

[2]– نزار قباني: الأعمال الكاملة للشاعر، ص142.

جميعهم تضخمت أثداؤهم
وأصبحوا نسوان
جميعهم يأتيهم الحيض
ومشغولون بالحمل والرضاعة
جميعهم قد ذبحوا خيولهم
وارتهنوا سيوفهم
وقدموا نسائهم هدية لقائد الرومان
ما كان يدعى ببلاد الشام يوما
صار في الجغرافيا
يدعى (يهود ستان)
الله ... يازمان
هل تعرفون الآن ما دولة (قمعستان)؟
تلك التي لحنها ألفها
أخرجها الشيطان

حيث نلمس في النّص تشكيلات صوتية "عثمان، زمان، آذان"، ووحدات سيميائية (يهودستان نسبة إلى اليهود) و(قمعستان نسبة إلى القمع) وموضوعات مختلفة تتحدث عن أسف وسخرية الشّاعر مما آلت إليه أوضاع الحال العربية، وما تعانيه من كتب وقمع وحد للحرية.

وهي في مجملها بنيات مليئة بالفراغات والشقوق والثغرات ذات الطبيعة غير المحددة، يملأها القارئ الذّي تكفل له خبرته وذوقه من سبر أغوار النّص المقروء.. غير إنّه لا يستطيع أيّ قارئ- حسب **أنجاردن** طبعا- ومهما بلغت ثقافته وذوقه أن يلم بجميع إمكانات النص(عدم التحديد) " وهو المفهوم نفسه نجده عند ابرز ويعرفه **بصيرورة القراءة**".

أما عن**ايزر** في "جمالية التلقي" فإنها تقوم،على جملة من المبادئ تتمحور حول التفاعل بين النّص ومتلقيه.

1- **النص:**يركز على وصف دقيق لممتلكات النّص، ويفترض فيه وجود **بنيات لغوية وسيميائية وتركيبية** تسمح بتجديده، كما يحتوي علىإمكانات:" **عدم تحديده**"، وتكمن في القراءة وفي صيرورتها.

صيرورة القراءة: أيّ أن القراءة حسب –**ايزر** دائما –فعل متحرك، يركّب الموضوع أثناء جريان فعل القراءة، بمعنى أن القراءة نشاط مكثف يختلف باختلاف القرّاء، وبالتالي فإن قارئ **ايزر** قارئ لا يتوقف بل يمشي باستمرار وأثناء المشي **يبنى فعل القراءة،** فوصف بذلك قارئ **ايزر** بالقارئ **المشّاء** *"PeripatetieReader"*.

2- **شروط تفاعل النّص مع القارئ:** وهي شروط متوقفة على وضعية القارئ وقدراته وممتلكاته التّي تسمح له بانجاز القراءة، كما يشير**ايزر إلى** أن القارئ لا يستطيع بناء النّص إلّا عن طريق الصيرورة التّي تعتمد على القراءة المقطعية، والتي يؤدي فيها المقطع إلى الآخر".[1]

وقد نلمس ذلك في قصيدة "طواق الياسمين" التي جاءت على منوال سردي شعري، المقطع على المقطع الذي يليه، يعتمد القراءة المقطعية:

[1]– ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي" إشكاليات وتطبيقات"، ص35–37

شكرا ....

لطوق الياسمين

وضحكت لي

وظننت إنّك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك

ظننت إنّك تدركين

وجلست في ركن ركين تسرحين

وتنقطين العطر من قارورة

وتدندنين

لحنا فرنسي الرنين

لحنا كأيامي حزين

وإذا ما عدنا إلى صيرورة القراءة التي تعتمد على القراءة المقطعية، فإن مقاطع هذا القصيد لا يتكون معناها العام، إلا بترابطها:

قدماك في الخف المقصب

جدولان من الحنين

وقصدت دولاب الملابس

تقلعين وترتدين

وطابت ماذا أختار أن تلبسين

أفلي إذن

أفلي أنا تتجملين

في دوامة الألوان

ملتهب الجبين

الأسود المكشوف من كتفيه

هلا ترتدين

لكنه لون حزين

لون كأيامي حزين

ولبسته وربطت طوق الياسمين

وظننت إنّك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك

ظننت إنّك تدركين[1]

ثم تتواصل أحداث الحكاية بعد ذلك، حين يرى الشّاعر حبيبته ترقص في حالة أخرى، وهي تتكسر على زنود معجبيها، ليغري القارئ مرّة أخرى كي يواصل عملية القراءة، وبالتالي مواصلة مسارها السردي.

هذا المساء بحانة صغرى

رأيتك ترقصين

تتكسرين على زنود المعجبين

تتكسرين...

وتدندينين

فيأذن فارسك الأمين

لحنا فرنسي الرنين

ويصر على حزنه وألمه حتى وصف اللحن هو الآخر بالحزن، مثل أيامه قائلا:

[1] نزار قباني: الأعمال الكاملة للشاعر، ص386.

لحنا كأيامي حزين
وبدأت أكتشف اليقين
وعرفت إنّك للسوى تتجملين
وله ترشين العطور
وتقلعين ...
وترتدين
ولمحت طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء
تدفعه جموع الراقصين

وتأتي اللحظة الفاصلة في وجدان الشّاعر، حين تدوس الحبيبة على طوق الياسمين، وهي في غمرة رقصها مع الراقصين ...يحتدم الحزن في قلب الشّاعر حين يرى فارسها الجميل، وهو يهم بأخذ سوار الياسمين فتمانع الحبيبة وهي تقهقه أن لا شيء يستدعي انحناءه، فذاك طوق الياسمين:

ويهم فارسك الجميل بأخذه
فتمانعين
وتقهقهين
لا شيء يستدعي انحناك
فذاك طوق الياسمين

يتضح لنا من خلال ما تقدم ذكره ذلك الاهتمام الكبير الذّي أولته نظرية القراءة للقارئ، بعدما كان الاهتمام منصبا على المؤلف فقط خاصة في المناهج ما قبل البنيوية، وهو ما يفتح لنا شهية البحث عن القارئ في علاقته مع النّص وصراع السلطة بين المبدع والقارئ وتأثير ذلك

على جماليات وفنيات القراءة، هذا إضافة إلى البحث عن هذا القارئ وكيف يقرأ نصوصه، وما هي الآليات التّي يفتح بها مغاليق النص.

3- جماليات القراءة: سلطة المبدع أم سلطة القارئ

اهتمت الدراسات النّقدية الحديثة بمسألة التلقي –القراءة–باعتبارها قضية مركزية من قضايا الدراسات القديمة التّي لم تعطها المكانة اللائقة بها ,فلم تنل هذه المسألة حقها بالاعتراف بها كقضية علمية إلّا في الأعوام القليلة الأخيرة.

يرجع الاهتمام بالتلقي إلى ما بعد البنيوية *Post- structuralisme* فقد أثار قتل البنيوية للمؤلف تبلور ردود فعل كثيرة أهمها ضرورة الاهتمام بعلاقة القارئ مع النص[1] حيث صار ينظر إلى القراءة بوصفها عملية إبداعية تعيد كتابة النّص، كما أسهمت النظرية اللسانية بدورها في لفت النظر إلى المتلقي أو القارئ ,حيث ركزت على النّص باعتباره مرسلة مشفرة "*messagecode*"تنتقل عبر صيرورة تواصلية من مرسل إلى مرسل إليه , ويتعين على المرسل إليه أو القارئ إن يحل شفرات تلك المرسلة .. مما يعني ان التواصل لا يتحقق الاّحين يتّم حل هذه الشفرات لذالك يقضي المنهج العلمي بدراسة النّص ليس انطلاقا من المرسل أيّ المؤلف ,بل من زاوية المرسل إليه أيّ القارئ.

إن ما نلاحظه في هذا المنهج المتبع لدراسة عملية التلقي هو اهتمامه بالعلاقة الموجودة بين النّص والمتلقي حيث إن القارئ انتقل بذالك من المفهوم التقليدي القديم الذّي يحصره في عملية الاستجابة المباشرة لفعل القراءة,إلى قارئ يفرض سلطته على النّص .

"تطلق لفظة "قارئ" على الشخص الحقيقي الذّي يقرأ,وعلى الصورة التّي يكونها المؤلف عن قارئه خلال عملية الكتابة..وكل قارئ هو ممثل لطبقة اجتماعية"، ولمجموعة ذات مصالح واحتياجات ومستويات ثقافية وأذواق أدبية وإيديولوجيات مختلفة ,فليس هناك قارئ في حد ذاته ,فالقارئ هو ذلك الشخص الحقيقي الذّي يؤسس نقطة التقاء مع الأثر المنجز ,وهو التقاء يمكن

[1] –ينظر: رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الدبي المعاصر، ص 473

الأدب من تحقيق وظيفته التبليغية ,فخلال العملية الكتابية ليس هناك سوى قارئ واحدا حاضرا هو المؤلف، وهناك قراء آخرون لكنهم ليسو حاضرين كأشخاص حقيقيين وإنما فقط كصورة عن القرّاء المستقبلين (بكسر الياء) في وعي أو لاوعي المؤلف[1] .وهو ما يعرف عند **أمبرتو إيكوبالقارئ التجريبي والقارئ النموذجي** ,والقارئ النموذجي هو ذلك القارئ الذّي يتوقعه المؤلف,ويرسم له صورة في ذهنه ,أما القارئ التجريبي فهو القارئ الحقيقي الذّي يقوم بتأويل النّص ,فيظهر هذا القارئ في شكل وعاء يحوي نصوصا شتى تتفاعل مع نص واحد ليجسد بذلك مفهوم فكرة اتصال القارئ بمفهوم من مفاهيم ما بعد البنيوية هو التناص أو تفاعل النّصوص .

"استخدم مانفرير ناومان "*monfrérenaomman*" كلمة "مرسل إليه لتعيين الصورة التّي كونها المؤلف عن قارئه المستقبل عوض كلمة قارئ *lecteur* التّي تخصص لتعيين الشخص الذّي يقرأ فعلا..

غير أن فرضية ناومان كانت قد رفضت من لدن النظريات الأدبية التّي تقدس الإبداع , بتأثير من نظرية التّعبير التّي يتزعمها **بند توكروشه** والذي يرى في مؤلفه "الاستطيقا" إن كل أثر فني وأدبي هو تعبيروإن الأدب الحق هو الأدب الذّي يتماشى مع حضور مرسل إليه في عملية الإبداع , فكانت هذه النظرية محاولة لحماية الأدب من التحول إلى سلعة في طريقها من المؤلف إلى القارئ".[2]

كماأنّ ذلك لا ينفي كون هذه النظرية ترتكز على "مغالطة تتمثل في المطابقة بين القارئ والمرسل إليه, ذلك إنّه قد يرفض المؤلف تصور قارئ مستقبل بل قد ينساه عندما تمتلكه ربة الشّعر ,كما إن هذا لا يعني أيضا إن المرسل إليه سيكون بعيدا عن عملية الكتابة,لان كتابة أيّ نص لا يكون لها معنى إلّا إذا وقعت لأجل قراءة مستقبلة,وفي هذا الصدد يقول **ميشال بوتور:** "أننا نكتب دائما لكي نقرأ,إن هذه الكلمة التّي أرسمها ,إنما أرسمها لتقع عليها عين ما,حتى لو

---

[1]– ينظر: مانفرير ناومان: "المؤلف، المرسل إليه، القارئ ", تر, عبد القادر بوزيدة ,مجلة اللّغة والأدب ,عدد 2 –جامعة الجزائر ,ص39–40.

[2]– ينظر: مانفرير ناومان، المرجع السابق، ص: 40.

كانت عيني أنا , ففي عملية الكتابة نفسها هناك جمهور ضمني" وهو جمهور يمكن أن يتخذ أشكالا مختلفة بالنسبة للمؤلفين, فقد يكون شعب بأكمله أو فئة اجتماعية ,كما يمكن ان يكون ايضا مجموعة من الناشرين ونقاد الادب أو حتى المؤلفين ,هذا إضافة إلى القارئ المجهول الذّي يتمنى المؤلف العثور عليه .ومع ذلك – وحسب ناومان– فإننا لا نستطيع وضع تصنيف لكل مايمكن ان يعد مرسلا إليه ,لأنه في كل مرّة يكون اختيار المرسل إليه مرهونا بالوضع الاجتماعي والشخصي والأدبي[1] وهذا ماأظهرته معظم الابحاث والدراسات إذ أن قراء مختلفين لايدركون في الكتاب الواحد سوى مايهمهم, ومن ثمة فإن الرسالة تتغير بتغيير نفسية القارئ ومزاجه.

بعد **بندتوكروتشه** وفرضيته حول المرسل إليه ,يأتي "ايزر" الذّي أولى في **نظريته التأثير والاتصال** عناية فائقة بالقارئ ووظيفته "فهو في نظره ليس له وجود في الواقع ..وإنما هو قارئ ضمني تخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي ..والقارئ الحقيقي عند ايزر هو الذّي يعيش خيال النّص من بدايته إلى نهايته،وليس الذّي "يطلب من الشّاعر ترنيمة تهدهده أو تطربه فيتلقى بذلك كبسولة جاهزة من الشعارات والحكم الناجزة التّي تحكم على القصيدة بالموت والاضمحلال شيئا فشيئا".[2]

إذن بين القارئ والنص علاقة لاتنفصم على الاطلاق ,تقوم على مبدأالحوار ,ذلك ان حوار القارئ في استقباله للنص , يتلقاه حسب معجمه اللغوي الذّي يختلف بالتأكيد عن معجم الكاتب (المؤلف),ومن هنا يكتسب النّص دلالات كثيرة على يد القارئ ...وهي دلالات تختلف من قارئ لآخر , ومن قراءة إلى أخرى.[3]

---

[1]– ينظر: مانفرير ناومان: "المؤلف، المرسل إليه، القارئ ", تر, عبد القادر بوزيدة ,مجلة اللّغة والأدب ,عدد 2، جامعة الجزائر ,ص 42.

[2] – ينظر: خالدة سعيد: حركية الابداع –دراسات في الأدب العربي الحديث–ط2 –1982–دار العودة –بيروت، ص68.

[3]– ينظر وولوف غانغ إيزر: فعل القراءة: تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص20 وما بعدها.

قد يُستَحضر عدد كبير من القرّاء –المختلفين –عندما يصدر النّاقد الأدبي أحكاما حول تأثير النّص الأدبي والتجاوب معه، ويتجلى هنا حسب "إيزر"القارئ الحقيقي الذّي نعرفه من خلال ردود أفعاله المدونة، وكذا القارئ الافتراضي الذّي يمكن أن يسقط عليه تحيينات النّص – الممكنة –وعادة ما يتفرع هذا الأخير إلى القارئ المثالي ثم القارئ المعاصر.

1- **القارئ الحقيقي:**يُستحضر القارئ الحقيقي عندما يرُكَّز الاهتمام على الطريقة التّي يتلقى بها جمهور معين النّص الأدبي، وهذا ما يؤكد لنا أن الأدب يعكس مواقف ومعايير ذلك الجمهور.

وكيفما كانت الحقب الزمنية التّي ينتهي إليها القارئ فإن حكمه على العمل المعني، سيكشف عن معايير وأذواق المجتمع الذّي يعيش فيه ويحيط به، بطبيعة الحال تعتمد إعادة تركيب القارئ على بقاء وثائق تلك الحقب، وهنا تظهر ثلاث نماذج من القرّاء المعاصرين، أحدهم حقيقي وتاريخي مستخلص من الوثائق الموجودة، والنموذجان الآخران افتراضيان، الأول مركب من المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعينة، والثاني مستنبط من دور القارئ المرسوم في النص.

2- **القارئ المثالي:**ينبغي على هذا النوع من القرّاء أن تكون له سنن مطابقة لسنن المؤلف أيّ أن يشاطره المقاصد المتضمنة في هذه العملية، وإذا كان هذا ممكنا، فإن سلطة القارئ في هذه الحالة ستكون زائدة، كما أن القارئ المثالي يلزمه أن يكون قادرا على تحقيق المعنى الكلي للنص التخييلي، ومع ذلك يبين لنا تاريخ التجاوبات الأدبية أن هذا المعنى قد يحقق بطرق مختلفة، لكن هل بإمكان شخص واحد أن يجمع مرّة واحدة كل المعاني الممكنة؟.

لقد اظهرت معظم الدراسات أن معان مختلفة لنص واحد تظهر في أزمنة مختلفة، وهي بذلك تؤكد على ان القارئ المثالي هو كائن تخييلي لا أساس له في الواقع.

هؤلاء القرّاء هم قراء تقليديون بالنظر إلى مهامهم وعلاقتهم بالنص، وبالتالي فإن الرغبة في التخلص من هذه الأصناف التقليدية للقارئ قد جعلت النقد الأدبي يحاول تقديم فئات جديدة من القرّاء منها القارئ الأعلى، القارئ المخبر، القارئ المقصود، التجريبي، النموذجي..وهم في

الحقيقة قراء استكشافيون، مستخلصون من مجموعات معينة من القرّاء الحقيقيين الذين لهم وجود فعلي.

3- **القارئ الأعلى:** يمثل القارئ الأعلى مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقطة المحورية في النّص، ويشبهه "ميكائيل ريفاتير" بأداة استطلاع تستعمل لاكتشاف المعنى الكامن في النّص، ولما كان هؤلاء القرّاء لهم كفاءات مختلفة، فيمكن التأكد من ذلك عن طريق الكامن الدلالي الموجود في النّص أظف إلى ذلك إنّه وبالرغم من أن القارئ الأعلى هو مصطلح جمعي لهؤلاء القرّاء، فإنه لا يمنع من الوقوع في الخطأ والتأكد الفعلي من أن التعارضات النّصية، يفترض مسبقا كفاءة فارقة ولا يعتمد نهائيا على القرب أو البعد التاريخي للمجموعة في ارتباطها مع النّص المقروء.

4- **القارئ المخبر:**

يرى "ياوس"أن هذا النوع من القرّاء لا يهتم بالمتوسط الاحصائي لردود فعل القرّاء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النّص من طرفه، فالقارئ المخبر هو القارئ الذّي له كفاءة دلالية وأدبية تمكّنه من الكشف عن معالم النّص، وبالتالي فهو ليس شيئا مجردا، ولا قارئا حقيقيا حيا، لكنه هجين (خليط) أيّ إنّه يعمل بكل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبرا.

يقول الشّاعر في قصيدة "الومضة":[1]

أروع ما في حبنا أنه
ليس له عقل ولا منطق
أجمل ما في حبنا أنه
يمشي على الماء ولا يغرق

ويقول في أخرى:

[1] – نزار قباني: أشعار مجنونة، منشورات نزار قباني، بيروت –لبنان، ط5، 1998، ص94.

حديثك سجادة فارسية
وعيناك عصفورتان دمشقيتان
تطيران بين الجدار وبين الجدار
وقلبي يسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك
ويأخذ قيلولة تحت ظل السوار

ويقول أيضا:

إني أحبك عندما تبكين
أحب وجهك غائما وحزينا
بعض النساء وجوههن جميلة
ويصرن أجمل عندما يبكين

هي إذن صور شعرية أبدعها الشّاعر، تستقر في حضن قارئ يسعى إلى الكشف عن معالم النّص متقمصا في ذلك دور المخبر عن الحدث أو الشيئ.

5- **القارئ المقصود**

يرى **إيزر** أن صورة القارئ المقصود يمكن أن تتخذ أشكالا حسب النّص المتناول، قد تكون هي القارئ المؤمثل، أو قد تعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القرّاء المعاصرين، ومن خلال فردنة *individualiation* الجمهور ومناجاة القارئ.

وعلى اعتبار أن القارئ المقصود قاطن تخيلي في النّص، فإنهلا يمكن أن يجسد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضا رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها، أين يصفها أحيانا وأحيانا أخرى يعمل وفقها.

وواضح جدا أن الخصائص التاريخية التّي أثّرت على المؤلف في زمن الكتابة تصوغ صورة القارئ المقصود، وهي في حد ذاتها قد تجعلنا قادرين على إعادة بناء مقاصد المؤلف، لكنها لا تفيدنا فيما يتعلق بالتجاوب الحقيقي للقارئ مع النّص، إذ يتخذ القارئ المقصود بعض

المواقع في النّص ، لا تكون مطابقة لدوره، وبالتالي لا ينتظر من القارئ أن يقبل الموقف الذّي يقدم إليه، بل أن يتفاعل معه.

إذن يجب علينا أن نميّز بين القارئ التخييلي ودور القارئ، لأنه رغم حضور القارئ التخييلي في النّص عن طريق مجموعة من الاشارات المتغايرة، فهو غير مستقل فيما يتعلق بوظيفته عن المنظورات النّصية الأخرى فالقارئ التخييلي في الواقع ما هو إلّا واحد من بين منظورات عديدة، وكلها ترتبط فيما بينها وتتفاعل لينشأ دور القارئ من هذا التفاعل بين المنظورات لأنه يجد نفسه مدعوا للتوسط بينها.

6- **القارئ الضمني:**هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن نحدده بالضرورة.

يقول الشّاعر في قصيدة "**القصيدة تطرح نفسها**"[1] متوقعا قارئا فذ يكون موجودا في لغته يستطيع أن يقف على الدلالات العميقة لنصه، وهو إذ ذاك يبعث بتحديه الكبير، إلى من يقمع حريته ويقف حائلا في وجه قصائده وقلمه قال:

يسرني جدا
أن ترعبكم قصائدي
وعندكم من يقطع الأعناق
يسعدني جدا ...بأن ترتعشوا
من قطرة الحبر
ومن خشخشة الأوراق
يا دولة تخيفها أغنية
وكلمة من شاعر خلاق
******
يا سلطة تخشى على سلطتها
من عبق الورد ...ومن رائحة الدراق

[1] – نزار قباني: أشعار مجنونة، ص45.

يا دولة تطلب من قواتها المسلحة
أن تلقي القبض على الأشواق
****
يطربني ....
أن تقفلوا أبوابكم
وتطلقوا كلابكم
خوفا على نسائكم
من ملك العشاق
يسعدني أن تجعلوا من كتبي مذبحة
وتنحروا قصائدي
كأنها النياق
فسوف يغدوا جسدي
تكية يزورها العشاق

ويضيف قائلا لقارئ يتوقع حضوره مستمرا في مساحات نصه:

ليس هناك سلطة
يمكنها أن تمنع الخيول من صهيلها
وتمنع العصفور أن يكتشف الآفاق
فالكلمات وحدها
تربح السباق

7- **القارئ النموذجي:**

هو القارئ الذّي يتوقعه المؤلف ويرسم له صورة في ذهنه.

8- **القارئ التجريبي:**هو القارئ الحقيقي الذّي يقوم بتأويل النص.

وسبب تضخم عدد القرّاء يأمل ريفاتير في إلغاء درجة التنوع التّي تنشأ حتما من الاستعداد الذاتي لدى القارئ الفردي.

"وقد يكون القارئ الواحد مجموعة من القرّاء (القارئ الأعلى مثلا)وطبيعي جدا أن هذا النوع من القرّاء (الجمهور) لا يكون كتلة واحدة بسبب الاختلافات الاجتماعية والدينية والجغرافية والأيديولوجية لذلك يمكن تنميطه من حيث طبيعته التكوينية إلى ثلاث فئات:

أ- الجمهور المحادث *lepublicinterlocuteur*: هو ذاك الذّي يستحضره كل كاتب في وعيه أثناء الكتابة، حتى ولو كان هو نفسه.

ب-الجمهور الوسط *lepublicmilieu*:أي الوسط الاجتماعي الذّي ينتسب إليه الكاتب، والذي يفرض عليه مجموعة من التحديات، فكل كاتب يحمل من حوله ثقل جمهور، ممكن يختلف عدده ويتفاوت امتداده في الزمان والمكان، وهنا تتدخل مجموعة من الروابط بين الجمهور الوسط والمبدع أهمها وحدة اللّغة والثقافة.

ج- الجمهور الواسع *le grand public*:هو الذّي يتخطى كل الحدود الزمنية والجغرافية والاجتماعية ولا يمكّنه أن يفرض على الكاتب أيّ تحديد، لكن باستطاعته العمل الأدبي أن يتابع وجوده ضمنه بالقراءة، وفي أكثر الأحيان بالسماع أو بتحول ما غير متوقع.

ولقد اقترح بارث تنميطا لقراء المتعة، مستعيرا مفاهيمه حول هذه الأنماط من التحليل النفسي، وليس من علم الاجتماع.

- **القارئ المهووس:**هو الذّي يتلذذ بإنتاج خطاب مواز للنص (ميتا خطاب) أيّ النّاقد واللغوي والسيميائي.
- **القارئ الهستيري:** الذّي ينقذف في دوامة النّص واللغة التّي لا حقيقة لها.
- **القارئ البارانويكي:**الذي ينتج على هامش القراءة /نصا هذيانيا.
- **القارئ الفتيشي:** هو القارئ الذي يتلذذ بمناطق معينة في جسد النص.

لنكون بذلك أمام ثلاث فئات من القراء:قارئ عادي , قارئ ناقل , قارئ كاتب.[1]

[1]- رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، ص486

اهتمت الدراسات النّقدية الحديثة بمنزلة المتلقي/القارئ وطبقته الاجتماعية وأحواله النفسية، وما يكون لهذه الجوانب من أثر في إصدار الحكم على النّص الأدبي وفي مقابل ذلك اهتمت أيضا بكشف العلاقات والأنساق السائدة بين النّص وصاحبه ,وهي علاقات لا تقل أهمية وتأثيرا في مجال الحكم على النّص وعن موقف المتلقي/القارئإزاء هذا الأخير.

وفي معرض الحديث عن المتلقي ,فإنه "قد يكون من الصعب أن يتجرد هذا الأخير من انتماءاته الحزبية والاجتماعية وهو يستقبل نصامن النّصوص ,فقد نجد مثلا متلقيا ارستقراطيا يتمرد على كل نص يعارض ايديولوجية الفكر الارستقراطي كما نجد ايضا متلقيا وجوديا يساند كل نص يقف إلى جانب الفكر الوجودي ، وربما كانت هذه الفكرة أكثر ظهورا في الفكر الألماني ,أين صار المتلقي في ألمانيا الشرقية قارئا معارضا لنصوص الأدب في ألمانيا الغربية وهي الفكرة التّي تمخضت عنها نظرية الاستقبال في ألمانيا الجديدة".[1]

لقد كان لهذا الضرب من التلقي الأثر الكبير في الحركة النّقدية العربية أين وضعت لعملية التلقي قوانين وضوابط تحكم دراسة النّص الأدبي مهملة بذلك المخزون المعرفي للقارئ , فجاءت بذلك العلاقة بين النّص وصاحبه ومتلقيه شبيهة ببناء هرمي قمته النّص وقاعدتاه الأديب والمتلقي.[2]

وهي علاقة لا تكاد نجد فيها غلبة محور على الأخر ,ويكفي أن نعرف إجمالا أن كثيرا من العلاقات والبنيات التّي تهيكل النّص، لا تنهض بكشف أسرارها ثقافة المتلقي، بقدر ما يستجليها الوقوف على مصادرها في حياة صاحب النّص، وبيئته التّي نشأ فيها[3]. وهي مهمة لا يضطلع بها غير متلق له من الخبرة والتذوق الأدبي ما يكفل باستجلاء كوامن النّص وغوامضه ,هي خبرة يكتسبها المتلقي بالإضافة إلى الموهبة، من التعامل المستمر مع النّصوص الأدبية (القراءات المتعددة , التأويل التناص...).

---

[1]– ينظر: محمود عباس عبد الواحد , قراءة النّص وجماليات التلقي , ص95

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 95

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص97

إنّ النّصوص التّي تختزن في ذهن القارئ تساعده على تحديد نوع النّص المستقبل , على سبيل المثال تلقي النّص الخطابي يختلف عن تلقي النّص الشعري . فقد يحصل ان يرفض المتلقي النّص الخطابي إذا فاقت لغته وخبرته لغة الخطاب .. والمسألة في النّص الشعري ليست على النحو المشار إليه، إذ قد يكون صاحب النّص بصدد التّعبير عن تجربة وجدانية ذاتية , أو لهروب وتمرد على واقع مؤلم , أو لطموح نحو واقع أفضل .. وهنا تظهر خبرة المتلقي في الكشف عن شعرية النّص ومفاتنه عن طريق الولوج إلى أعماق النّص من خلال القراءات المتعدد له ,وربما هذا مايفسر لنا تعدد المفاهيم للنص الأدبي الواحد, وكيف يتفطن القارئ في كل قراءة إلى أفكار جديدة لم يعثر عليها في القراءة السابقة.

وقراءة النّص الشعري خاصة – إنّما تتطلب قارئا له من سعة الخيال وعمق التفكير ما يكفل لهسبرأغوار النّص، وليس كل متلق يضطلع بهذه المهمة , وانما يتطلب الأمر ان يكون هذا المتلقي قادرا على ادراك العلاقات بين الصور والأفكار والتداعيات التّي يثيرها النّص.

إنّ خبرة المتلقي وثقافته – والتي تنشا من التعامل المستمر مع النصوص –هي التّي تمنح للنص ديمومة البقاء والاستمرار. ولا أدل على ذلك من روائع الأداب العالمية التّي كتب لها الخلود ..كأعمال شكسبير وأشعار المتنبي، وصولا إلى روائع نزار.وتلك الدراسات التّي اقيمت حول هذه الأعمال . وهي دراسات تدل بصدق على صدق هذه الأعمال , وشغف النقّاد بدراستها على مر العصور.

من خلال ما تقدم يتضح لنا ان النّص الأدبي في رحلة بحث دائمة عن قارئ يهب له الحياة والخلود ..عن قارئ يحركه ويشغله ويملأ شقوقه وبياضاته ..عن قارئ –عليم – بكهوفه وجغرافياته السرية ..

"إنّ عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم افق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي ونتيجة لتراكم التأويلات (ابنية المعاني)عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التّي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه , وأن لحظات الخيبة التّي تتمثل في مفارقة افق النّص للمعايير السابقة التّي

يحملها افق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الافق الجديد , وان التطور في الفن الأدبي إنّما يتّم باستمرار باستبعاد ذلك الافق وتأسيس الافق الجديد".[1]

[1]– بشرى موسى صالح: نظرية التلقي –أصول وتطبيقات –، ط1– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 2001 – ص47

ثالثا- الهرميونطيقا والخطاب الأدبي:

تعود فكرة الاهتمام بالتاويل إلى التأويل الرمزي الذي اهتم بتفسير الكتب المقدسة وأخذ هذا المفهوم يتطور مع تطور المناهج والدراسات الفكرية والنقدية لتصبح بذلك الهرمنيوطيقا أساسا نظريا للتأويل، فكان تحليل النصوص الأدبية وتفسيرها هو محور التأويل في إعادته لبناء المعنى.

أنه وبالنظر إلى تحليل وتفسير النصوص الذي لا يقف عند حدود المؤلف ومقاصده، بل يتعداه إلى البحث عما يجعل النص أدبيا، فإنه لا شيء يضمن هذه الأدبية إلا القراءة والتأمل والظن والممارسة والإغراء، ذلك أن الوقوف عند مقاصد النص وحدوده إنما هو حدث عقيم لا يؤتي أكله، فالأرض ما كانت لتمنح الخصوبة والنماء لو الحرث والبذر هكذا هو الحال في الظاهرة التأويلية التي تعتمد على المساءلة والمكاشفة وكشف مكنونات النص.

التأويل والهرمنيوطيقا بينهما تداخل كبير وذلك حسب الدراسات وبالبحوث التي تم اعتمادها في هذا المقال مما يجعل مهمة البحث متعبة بل وقفزة في الظلام، قد تخطئ وقد تصيب، ذلك أن اختلاط المصطلحات في ما بينها، يحيل في كثير من الأحيان إلى عدم الفهم والثبات، كما تجدر الإشارة إلى أن اغلب الدراسات التي تناولت الهرمينوطيقا والتأويل لم أجدها قائمة على مبادئ وأسس منهجية واضحة ومعينة، هذا التداخل والتشابك الذي يزج بالبحث في غمرة المعنى وتيه السؤال.

تعد الهرمنيوطيقا إذن أساسا نظريا لفن التأويل، وقد بدأ رمزيا بتفسير الكتب المقدسة، ثم تطور إلى البحث عن مشكلات الفهم والتفسير وارتباطهما بفعل القراءة على الخطاب باعتباره نصا (discours).

ولقد تبنى "بول ريكور" فكرة الهرمينوطيقا في أساسها القائم على الخطاب ليوسع دائرة الاهتمام بها "شليخر ماخر " الذي أسس التفسير وعده مبدأ يقينيا فيما أقام التأويل

على مبدأ الظن والتخمين، "هذا الانقسام عند "شليخر ماخر "استدعى "بول ريكو" إلى البحث والتركيز على علاقة النص بدء بالمؤلف ومرجعيته". [1]

ركزت الهرميوطيقا إذن في بداياتها على المؤلف – صاحب النص – كمصدر رئيس للمعنى وبعدها تطورت إلى الاهتمام بالمتلقي والنص معا، وذلك على يد "هيرش" و"غادامير" معلنة بذلك موت المؤلف، رافضة المعنى المحدد والواحد، داعية إلى لا نهائية التأويل وتعددية المعنى.

"هذه التجربة النقدية النصية نادى بها فلاسفة النقد الألمان في تمثلهم للرؤية الفلسفية اليونانية التي تعتبر المنهج حائلا في وجه الحقيقة، وتتخذ من التحاور طريقا إلى حقائق أخرى كثيرة، حيث وفي هذا السياق يرى "غادامير" أن المنهج لا يأخذ بنا إلى حقيقة جديدة، إنه فقط يوضح الحقيقة السابقة المقررة، والحقيقة لا تنال بالتسلط بل بالحوار ". [2]

هذه الأفكار والمبادئ أخذت باهتمام النقاد إلى التأويل عن طريق "فتح أفق الحوار والمساءلة والاستنطاق والفهم، دون إقصاء لذات المؤلف وسياقات النص أو إعطاء الهيمنة المطلقة في تقويم الأشياء ". [3]

إن المنظومة الحوارية التي استند عليها "غادميرا" تقوم في أساسها على فتح الآفاق وتشابك الصور وتزاحم الأخيلة، إنها منظومة التعدد واللانهاية.

ولقد تحدث "يول ريكور" عن تأويلية النص معتبرا القارئ أو المتلقي داخل النص والحال هذه تدفع إلى التفسير أو أن القارئ خارج النص والحال هذه تدفع إلى التأويل.

وفي المقابل، فقد تحدث "أمبرتو ايكو" عن علاقة المؤلف بالنص مركزا على حياة المؤلف التي هي لصيقة بنصه، في حين اتكأت نظرية التلقي على القارئ وعدت التأويل

---

[1] – ينظر: يول ريكو، مهمة الهرمينيوطيقا (ترجمة، خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي، جدة، ع22، ص47).

[2] – ينظر: مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي، جدة، ط 2000، ص: 107.

[3] – ينظر: هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي زين منشورات الإختلاف، ط2، 2006/ ص: 20.

مبدأ أساسيا لسبر أغوار النص ومن ثمة العملية الإبداعية ككل (القارئ، المبدع والنص)، مما يبين لنا أن فعل الإبداع يستدعي فعل القراءة الذي يقوم على المساءلة والبحث والاستكشاف بعيدا عن المؤلف، لكنه وفي غياب ذلك وإذا سلمنا بغياب المؤلف عن فعل القراءة، فإن معنى النص أو تأويله يتوقف على القارئ ويتعدد بتعدد القرّاء، وقد يتعدد معناه عند قارئ واحد، لتكون القراءة بذلك هي الأخرى عملية إبداعية ثانية.

إن اهتمام الهرمنيوطيقيا بالخطاب الأدبي وانتقالها في الاهتمام بالخطاب بوصفه نصا إلى القراءة يعد تحولا عميقا في تاريخ النقد الأدبي، وهو الأمر الذي ألزم الهرمنيوطيقا على مقاربة نصية تفرض تفاعلية بين القارئ والنص، هذه التفاعلية إنما تشترك فيها كفاءة وخبرة قرائية تساعد على مسايرة منعطفات وجغرافية النص، معلنة قدرة القارئ على سبر الأغوار والدروب، مطلقا بذلك العنان لخياله التأويلي وهذا ما يشير إليه "ياوس" في كتابة "نظرية الاستقبال " "حين تحدث عن الإدراك وليس الخلق، وعن الاستقبال وليس الإنتاج، وعد هذين العنصرين (الإدراك والاستقبال) عناصر منشئة للخطاب". [1]

لقد أخذت الهرمنيوطيقا إذن بكل أشكالها منهجا في تحليل وتفسير النصوص، وهو منهج جمع بين محاولات سيميائية وأخرى تفكيكه وبعض آخر من جماليات التلقي، الأمر الذي أفقدها (الهرمنيوطيقا) صحة المنهج وصلابته، ذلك أنه يستند على جملة من المعطيات التي تتفق وتختلف في المصطلح والتوجه، ولأن التأويل يتوسد مبدأ الإدراك والاستقبال ورحابة الأفق، فإن تفاعل هذه المبادئ والأسس قد يقف عاجزا أمام تشعبات المنهج وقيود الحكم المسبق، والابتعاد عن المقصدية الحقة للنص.

كيف نؤول الخطاب، وماذا بعد تأويل الخطاب ؟ إن الأمر يتعلق بمحاكمة نصية تستدعي نقدا وتحليلا ووصفا لظروف وملابسات القضية النصية، من مؤلف وسياق ومتلق وتأثر وتأثير وخبرة جمالية.

---

[1] – ينظر روبرت سي هول "نظرية الإستقبال – مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جود / دمشق، 1992، ص: 31.

– حضور التأويل إلى هذه المحاكمة من قبل الخطاب (بوصفه نصا) تجعل منه (النص) تصورا ذهنيا جماليا تختلف مستوياته الشعرية حسب خيال المؤول وقدرته التأملية على الانزياح في نوازل وصواعد النص.

– إنه إذا كان تفتيت الخطاب يستدعي مهارات الخيال والإدراك والتأمل فإن الوقوف أمام تعددية المعنى يلزم القارئ حدسا تأويليا عميقا، وخبرة وفهما وكثير من السؤال والحوار، وهي أساليب نادت إلى جمالية التلقي في علاقته مع التأويل، أين منحت للقارئ ملكية النص كي يعيد بنائه بما يستجيب مع أفق انتظاره.

وأثناء خضوع النص لعملية التأويل هل يستطيع القارئ التعامل مع هذا النص منفصلا عن مؤلفه، أمر مثل هذا يقف حائلا أمام منطق النقد والتحليل، الذي يرى أن النص أو الخطاب إنما هو نظام لغوي أساسه السياق والمقصدية، الفكرية والمرجعية للمؤلف.

فحين نفضل الخطاب عن قصدية المؤلف الذي أنتجه، فإنه لن يكون باستطاعة القارئ الكشف عن المدلول النهائي للخطاب رغم أن فن التأويل يعتمد على تعددية المعنى ولا نهائيته.

هذه العقبات التي تقف في وجه مؤول الخطاب، تدفعه أمام إصراره وعزمه على الفهم والتحليل، وذلك من خلال ما يسمى بالقراءة التفاعلية التي تقوم على مستويين اثنين، أما الأول فهو تفاعل المتلقي مع صحاب النص والحال هنا يأخذ معنى التواصل، والمستوى الثاني يحدث فيه تفاعل بين الملتقي والنص والحال هنا يأخذ معنى التأويل.[1]

"...والتلقي هاهنا يعلن ميلاد نص جديد أساسه ذلك التفاعل العميق بين النص والقارئ الذي يمارس احساسا شخصيا وثقافة وأذواقا وأحكاما قبلية توجه متعته في النص

[1] – ادريس بلمليح: القراءة التفاعلية – دراسات النصوص شعرية حديثة ط2000/1 – دار توبقال – ص: 98

.."[1] هذا الانفتاح على التأويل يعد من أهم مرتكزات الشعرية، إنه الهدف الأسمى والانجاز الفاعل الذي تبنته الشعرية لمراوغة النص وتحسس مفاتنه ومواطن الإثارة فيه.

كان لمفهوم الجمال الأفلاطوني أثره في ميلاد الشعرية، والتي تتمركز حول «الأدبية وما يجعل نصا ما نصا شعريا »[2] والحديث عن شعرية الخطاب، حديث عن شعريات متعددة منها ما يراهن على الدلالة والأسلوب ومنها ما يركز على البنية والشكلانية، ومنها ما يذهب إلى أبعد من تعدد المعنى معتمدة في ذلك على التأويل وجماليات التلقي والعدول (الانزياح) والتفكك والقراءة.

شعرية التأويل إذن، هي بحث فيما يكون به الخطاب الأدبي أدبيا في مكنوناته ومكوناته اللغوية والدلالية والجمالية إنها في شقها الثاني الانزياح، الذي يعني البعد عن مطابقة الكلام للواقع، والانزياح هو الاستعانة بالاستعارة والتشبيه والخيال والرمز وغيرها من المحسنات البلاغية، إنه توليد للمعاني وخرق للقواعد والنظم ,ولعل أفضل من كتب في الانزياح "جون كوهين Jean Cohen" في كتابه"اللغة السامية "وميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre" في كتابه "الأسلوبية" و"رومان جاكبسون Roman Jackobson" في كتابه "الشعرية" .

إن التلاقح بين النص والقارئ لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يزهر ويثمر ,إذا لم يفسح القارئ العنان لخياله وانزياحاته بين أزقة المعنى وتعالقات النص ,لذلك فان عملية التأويل التي يقوم بها القارئ تدخل النص في غمرة المعنى تملأه بالقصدية والماورائية فيتحول القارئ الى ذات مبدعة والنص الى إبداع ثان «...دون أن يفلت الفعل التأويلي من مراقبة المؤلف..».[3]

---

[1] – امبرتو ايكو: شعرية الاثر المفتوح , تر: عبد الرحمان لوعلي , مجلة نوافذ النادي الأدبي جدة – عام/6/1998.ص: 98

[2] – جون كوهين: اللغة العليا: تر: احمد درويش . المجلس الأعلى للثقافة ط2/2000 – ص: 10

[3] – امبرتو ايكو: شعرية الأثر المفتوح.ص: 87.

إن المتغيرات أمام مكونات النص ومتاهته وأزقته للبحث عن مكنوناته وأسراره، يقتضي منا تأويله السير في الاتجاه الذي يقصده، ولا يكون ذلك إلا عن طريق الفهم والبحث , وعن امكانية تأويل نص ما بمعزل عن صاحبه، وسياقه الذي ولد فيه ,فان ذلك سيفقد النص بنائه الجسدي الكامل.

فعل التأويل في الخطاب الادبي يقتضي مراحل ومواطن يتحلل فيها النص بدء من تذوقه واستكشاف مواطن الجمال فيه إلى استجلاء معانيه مرورا بإعادة بنائه من جديد.

وبناء النص (الخطاب)تتفاوت أسسه وأفاقه بتفاوت القراء واختلاف مستوياتهم الثقافية والفكرية، مثلما يتفاوت الخطاب الواحد عند القارئ الواحد، ولا يمكن تأسيسه للقراءة التأويلية بعيدا عن المعرفة المسبقة بالخطاب، ومقصديته والسياق الذي نشأ فيه.

إذن وعلى ضوء ما تقدم فإن البحث في شعرية تأويل الخطاب الأدبي وانزياحاته يوقفنا أمام تساؤلات، تبحث عن صياغة جادة ونهائية، وهو الأمر الذي لم يستطع هذا المقال بلوغه بعد ,فها يتطلع الى فتح باب البحث والمساءلة حول المقصدية ودور القارئ أو المتلقي في فك شفرات النص.

المقصدية وفعل القراءة

تحتل المقصدية مكانة محورية في نظرية النظم الجرجانية، باعتباره مفتاحا لفهم نظرية القراءة عند عبد القاهر الجرجاني، وهو ذلك المتكلم الذي يلزم زمام التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ، ومن هذا الجانب فإن فعالية القارئ يتم قصرها على فهم وإدراك ما هو موجود سلفا من معان في النص.

نظرية القراءة المعاصرة التي نشأت وتطورت في ألمانيا وغيرها من المراكز العلمية الغربية حاولت أن تتجاوز هذا المفهوم السابق للمقصدية، فبعضها تحدث عن مقصدية النص، وليس مقصدية المتكلم، باعتبار أن النص أصبح مستقلا عن صاحبه، والبعض الآخر تحدث عن دور القارئ الحاسم في عديد دلالات النصوص، فقد يعمد القارئ إلى إحداث تغيير جذري فيما يمكن أن ينظر إليه على أنه المعنى الأصلي للنص،

كما اعتبر البعض الآخر أن المقصدية هي نتيجة لتفاعل حقيقي بين ثقافة القارئ والإمكانيات النصية، إنها إذن ليست مطابقة لا للنص ولا للقارئ.[1]

كان القارئ قديما يتعامل مع النص في سياق يتشكل من المؤلف والمتلقي، الرسالة، نوعها، زمان الرسالة ومكانها"[2] محللا بذلك شكله الخارجي فقط وبنيته الدلالية والمعجمية .

وهو ما عبر عنه أدونيس في قوله: «إن القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة، وإنما بحضورها كشكل تعبيري»[3] وهو بذلك يبين لنا مدى إسهام القارئ والمؤلف في بنية مورفولوجية النص .. وهو حضور لسلطة المتكلم وقصديته.

غير أن ذلك لا يعني أن مهمة القارئ تتمثل في البحث عن دلائلية النص وأغراضه وجمالياته ..أو الكشف عن مواطن الحضور والغياب فيه فحسب، بل إنها تتعدى ذلك إلى البحث في أيديولوجيته، وكشف شفراته وبنيات اشتغاله الداخلية، كما ينبغي عليه أن يعمل فهمه لبلوغ تلك المقاصد والأغراض، وهي مهمة لا يضطلع بها سوى القارئ النموذجي الذي تتوافق معارفه اللغوية والجمالية مع ما جاء في النص الأدبي ...وفي هذه الحالة على صاحب النص أن يضع في حسبانه أن هذه القدرات اللغوية والمعرفية الخاصة به كمبدع أول هي نفسها التي يعتمدها القارئ كمبدع ثان".[4]

انطلاقا من هذه المفهوم والذي يمنح القارئ دورا مهما داخل النص، يتضح لنا أن عملية انتاج النص يسهم فيها كل من القارئ والمبدع على حد سواء، وهذا ما يؤكد لنا أن

---

[1] – ينظر: حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة –تغيير عادتانا في قراءة النص الأدبي –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط1، 2003: ص: 105–106.

[2] – ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص–الطبعة الأولى –المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1991، ص: 297.

[3] – أدونيس: زمن الشعر، الطبعة الثانية –دار العودة، بيروت–لبنان، 1972، ص: 72.

[4] – أمبرتو ايكو: "القارئ النموذجي"–طرائق التحليل السردي الأدبي، تر: أحمد بوحسن، الطبعة الأولى –منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص: 160.

عملية القراءة والكتابة مفهوم واحد، فالربط بينهما هو محاولة للربط بين نشاط القارئ والمؤلف ...ذلك أن القارئ أثناء قراءاته المتعددة للنص يعود في كل مرة إلى المقارنة بين ما ذهبت إليه خيالاته وتوقعاته، وما جاء في ثنايا النص ..منتظرا بذلك أن تتأكد هذه التوقعات أو تخيب، وهو بذلك يتحول من قارئ إلى مبدع للنص.

إن القارئ وهو يتنقل من قراءة إلى أخرى، إنما هو بصدد المشاركة في العملية الابداعية، عليه أن يتوفر على ملكات فهم عالية، وهو بذلك ينتقل من التعامل مع الدلالات المعجمية إلى التعامل مع الاشارات والإيحاءات والرموز والصور المركبة والانزياحات، وهو يسهم بشكل آخر في تأليف النص.

هذه الانحرافات تحدث في مجموعها – غالبا – داخل النص الشعري مشكلة في أسلوب التنافر والتضاد والتقابل والاستعارات، وهي "ناتجة عن ولوع الشاعر بالتنافر بين عناصر الصورة الشعرية".[1] حتى يمنح للنص أدبيته وجماليته الخاصة.

إن النص الأدبي "لا يشتغل إلا حين ينفتح دلاليا فيمنح نفسه للقارئ من منافذ متعددة، دون أن تكون ثمة باب رئيسة تفضي إليه، فالنص الأدبي الناجح هو الذي يراود القارئ عن نفسه، مغريا إياه بمباشرة لعبة القراءة على جسده "[2]وهذا ما تجسده لنا فكرة المقصدية "والتي يتحدد من خلالها دوره في فك شفرات النص وكشف مواطن الغموض فيه.

إن غوص القارئ في أعماق النص ومواصلته عملية البحث عن المعنى الذي أراده المؤلف، يعد عنصرا مهما في تحقيق عملية التواصل بينه وبين المبدع..وهذا ما يمنح للقارئ استراتيجية هامة يسميها "امبرتو إيكو" "الآلية التوليدية " فقد يضيف القارئ للنص

---

[1] – عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر–شعر الشباب نموذجا– الطبعة الأولى، 1998–ص: 19.

[2] – رشيد بنحدو: "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"–مجلة عالم الفكر، ص: 487.

أحيانا ما لم يخطر على بال المؤلف، ومعنى ذلك أن النص ناتج من لدن القارئ، وبالتالي فقد "يستطيع هذا الأخير أن يتحرك تأويليا كما يتحرك المؤلف توليديا ".[1]

أكد أمبرتو إيكو في أبحاثه على موقعية القارئ ووظيفته داخل النص، أن النص يرغب دوما في قارئ يشغله ويحركه ويسائله في كل قراءة، ففي جغرافية النص تكمن كل الطاقات منتظرة قارئا له من المعرفة والإطلاع ما يكفل –نسبيا –بالاقتراب إلى معنى النص، والقارئ ستكون له بذلك الحرية في توليد المعاني التي توحي بها الألفاظ خارج نطاق أي مقصدية سابقة.[2]

ويظل القارئ في كل مرة يكتشف ما لم يعثر عليه في القراءة السابقة وبانتقاله من قراءة إلى أخرى فإنه يعمد إلى تحليل النص وفك شفراته، وملء شقوقه وبياضاته، ففي ملء الفراغات النصية وتأويل غوامض النص تتحدد استراتيجية القارئ، فيصبح بذلك – هذا الأخير –مبدعا يسهم في تأليف النص، فيركز على إعمال فكره والاجتهاد للوصول إلى المعاني الكامنة سلفا في النص .

إذن من خلال ما سبق ذكره فإنه لا وجود لقراءة يقينية وثابتة، مما يوجب علينا أن نحذر من كل القراءات، لأن القراءة تجربة شخصية، كما سيظل النص مفتوحا دائما لتفسيرات متعددة بتعدد قراءات هذا النص.

من خلال هذا العرض التعميمي حول استراتيجيات القارئ –والمعروضة بكثير من الاختزال –يبدو لنا أن الاهتمام بموقعية القارئ داخل النص، وبالبنيات النصية للنص الأدبي "يضعنا في طريق مدرسة النقد التشريحي، حيث تعطي مجالا هاما للتركيز على النص، وفي الوقت نفسه تفتح بابها للدور الابداعي للقارئ، ومدى إسهامه في فهم لغة النص ".[3] ذلك أن لغة النص تختلف عن اللغة العادية، ويكون هذا الاختلاف في النص

---

[1] – أمبتو ايكو: "القارئ النموذجي"، ص158.

[2] – حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة –ص109.

[3] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 83.

كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور والغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ وهذا ما يشكل فعالية القراءة الأدبية التي تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المقصود، وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى، فهو من ناحية يثري النص باجتلاب دلالات ومعان لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى يفيد في إيجاد قراء أكفاء يشعرون بأن القراءة عمل ابداعي، "وهو ما يعطي للقارئ والنص حقهما الكامل نتيجة لكونهما العاملين الوحيدين اللذين التزما بالحضور في العمل الأدبي، وما عداهما فهو غياب يعتمد على وجودهما كي يمكن إحضاره ".[1]

لعل الإغراء قوي في ختام هذه الفكرة بأن يدفعنا إلى البحث عن وظيفة القارئ، ودوره داخل النص الأدبي بوصفه مبدعا ثانيا لهذا الأخير، فحين يصل القارئ إلى ابراز امكانات النص الحقيقية، فإنه يبتعد في كثير من الأحيان عن الواقع، ويرتمي في أحضان الخيال، فيقرأ النص بذلك قراءات متعددة تتغير بتغير حالته النفسية، وهنا تبدأ وظيفته الحقيقية وهي اللحظة التي يخلق فيها علاقات وروابط بين الجمل، وهي جمل يدرك القارئ أنها إشارات إلى أشياء ستتضح فيما بعد، أي عند تأويل النص.

"والقارئ بكل ثقافته ومحيطه الاجتماعي واستعداداته النفسية، شريك في عملية الإبداع، فهو بالتالي يعيد بناء رسالة جديدة يمتزج فيها جزء من فكر المؤلف بفكره الشخصي، إذ قد نجد قراء مختلفين لا يدركون في الكتاب نفسه سوى ما يعنيهم، وبالتالي فالرسالة المبثوثة تتغير حسب نفسية كل قارئ واستعداده الداخلي لتقبل هذا ورفض ذاك".[2]

بين القارئ والنص علاقة تبادل معلوماتي، والنص الناجح هو الذي يصدم أفق انتظار هذا القارئ "ويثير فيه الشعور بالضياع، وهو يمارس لعبة القراءة على جسده، فتصبح بذلك العلاقة بين النص والقارئ خاضعة لمنطق السؤال والجواب، حيث يكون

---

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص: 82-83.

[2] – رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"، ص: 478.

النص جوابا عن سؤال، لكن جواب النص على سؤال القارئ لا يكون دائما كافيا، فالنص نفسه يطرح أسئلته التي تتطلب بدورها جوابا من القارئ عليها، فينتج عن ذلك تمظهر منطق السؤال والجواب في شكل حواري بين القارئ والنص، مؤديا في الأخير إلى نشوء نص أدبي جديد".[1]

يدخل القارئ أثناء قراءته للنص الأدبي، في صراع عميق مع شفرات هذا الأخير، وهو موقف يحاول التوفيق بين المناهج البنيوية التي تحصر وظيفة القارئ في فك شفرات النص، ومناهج التفكيكية التي تجعل الشفرات منتجا حقيقيا للنص، على الرغم من تجاهل المناهج التفكيكية لشفرات النص وإواليات اشتغاله الداخلي.

وقد تختلف مستويات التلقي حسب ثقافة المتلقي وخصائصه النفسية والفيزيولوجية، "حيث يتعرف في البداية على النص ولونه الأدبي واسم مؤلفه، وما إلى ذلك من الأمور التي تدخل ضمن معرفة مورفولوجية النص، ثم ينفذ في المراحل الموالية إلى فكرة النص ويحاول استنطاقه فتتبلور بذلك أفكار المبدع في وعيه، أما في التلقي الرفيع المستوى فيتطلب من المتلقي قدرة عالية وكفاءة متميزة على تجاوز النمطية السائدة في تلقي النصوص، ومنها مثلا الإعجاب بالنهاية السعيدة، كما يتطلب منه التفاعل مع طموح المبدع إلى التجديد ".[2]

وفي معرض الحديث عن طموح المبدع إلى التجديد، فإن معنى النص يتشكل في تجدده الدائم، وذلك عند تطابق واتحاد عنصرين، أفق الانتظار المفترض في العمل الأدبي، وأفق التجربة المفروضة في المتلقي، ويتشكل أفق الانتظار هذا من عناصر أساسية هي:

- معرفة القارئ المسبقة بخصوصية كتابة العمل المقبل على قراءته (أسلوب السهل الممتنع في بعض نصوص نزار قباني).

---

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 488.

[2] – ينظر: فؤاد المرعي: "العمل بين المبدع والنص والمتلقي"، ص: 352.

- تجربته الخاصة في مجال نوع أو غرض أدبي معين، فالقارئ الذي تعود على قراءة شعر الغزل غير العذري سيقرأ قصيدة قبانية من منظور خاص.

- إدراكه الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النصي، بين اللغة العملية واللغة الشعرية".[1]

حين يبدأ المتلقي في قراءة عمل أدبي ما، فإنه يتوقع منه أن ينسجم مع معاييره الجمالية التي تُكون تصوره العام حول النص المقروء، لكن وفي مقابل ذلك، فللعمل الأدبي أيضا أفقه الخاص الذي قد يتوافق أو يختلف مع أفق القارئ، وهذا ما تجسده لنا فكرة الحوار والصراع بين كل من النص والقارئ.

إذن ضمن الحلقة (التوافق والاختلاف) يدور الصراع بين النص الأدبي والقارئ، والعمل الأدبي الأصيل هو الذي يخلخل توقعات القارئ ويرميه بعيدا عن المعنى المراد، محققا بذلك فكرة "المسافة الجمالية" التي تحقق الجودة الفنية للنص الأدبي.

"كثيرا ما يقف القارئ موقف المبدع، وذلك انطلاقا من موقعه الاجتماعي، غير أن ذلك لا يعني أنه مجرد مستقبل سلبي، فتبعا لموقفه من الحياة وموقفه الفكري ونظراته الجمالية، يتحدد اتجاه المبارزة الفكرية بينه وبين المبدع، إما نحو الاتفاق، وإما نحو الصراع والتناقض، وتظهر هذه القدرة الفنية عند المتلقي الرفيع المستوى، حيث ينتقل وعيه من منظومة تفكير فني لمبدع ما إلى منظومة تفكير فني لمبدع آخر تختلف عن الأولى اختلافا كبيرا، ومنها أيضا قدرة المتلقي على تتبع عملية خلق النص نفسه في الحالات التي يسعى فيها المبدع إلى تشخيص هذه العملية بشكل أو بآخر"[2] فمثل هذا التلاقي الحميم بين المبدع والقارئ يظهر عند قراءة الأعمال الروائية مثلا، حيث يقوم الكاتب بتهيئة القارئ لتلقي نصه فيتحدث إليه مباشرة، أو يلج به بطرق أخرى إلى داخل عمله الابداعي.

---

[1] – رشيد بنحدو: "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"–مجلة عالم الفكر، ص: 490.

[2] – ينظر: فؤاد المرعي: "العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي"–مجلة عالم الفكر –ص: 357.

"غير أن فعالية التلقي في استيعاب النص الأدبي وفتح باب التأويل عليه، قد يؤدي إلى تشويه النص والخروج بعيدا عن المعنى الذي أراده المؤلف، لذلك يجب علينا أن نفرق بين التلقي الطبيعي والتلقي الذاتي الخالص ".

"ومن الأمور التي قد تشوه النص الأدبي التعامل معه من خلال المألوف اليومي، الذي يجعل من المتلقي عاجزا عن إدراك الخيال الشعري والمبالغة الفنية".[1]

إذن ومما تقدم يتضح لنا أن المتلقي هو القارئ الذي يجب أن يمتلك قدرة كقدرة المبدع على أن يعيد في وعيه تجسيد الحياة المصورة في النص والتداعيات التي يثيرها التلقي في ذهنه من خلال الصور الموجودة في العمل الأدبي .."ويمكن للقارئ أن يستجيب لهذا العمل بعدة أشكال مختلفة فقد يستهلكه أو ينفذه، وقد يعجب به أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه، وقد يمكنه أن يستجيب أخيرا للعمل، بأن يستجيب وينتج بنفسه عملا جديدا من خلال تفسيراته المتعددة له، وحتى هذا النص الذي يتوصل إليه القارئ يقبل هو الآخر تفكيكا وتأويلا ينتج عنه نصا جديدا آخر وهكذا .. وهذا ما تؤكد عليه معظم المناهج التفكيكية بأنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته ".[2]

ومن هنا استطاعت الاتجاهات النقدية التي أعقبت البنيوية ومنها التفكيكية أن تحول القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص، مما فتح باب التفسير والتأويل، فتمخضت عن ذلك مصطلحات كثيرة في الساحة النقدية إلى جانب التأويل والتناص، وهي مصطلحات في مجملها ترى أن النص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته، وهنا تظهر بوضوح وظيفة القارئ في استحضار هذه النصوص.

---

[1] – المرجع نفسه، ص: 358.

[2] – ينظر: فؤاد المرعي: "العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي"، –مجلة عالم الفكر، ص: 360.

إن "فعالية القراءة الابداعية تعيد إنتاج النص المقروء ويتم ذلك على ضوء جدلية الحضور والغياب، حضور الدال وغياب المدلول، ودور القارئ في استحضار المدلول الغائب ".[1]

من كل ما تقدم يتضح لنا أن القارئ في ظل هذه المنطلقات والمفاهيم خاضع بشكل أو بآخر لبنيان النص ولنوايا الكاتب وذلك مرتبط طبعا بطبيعة هذا القارئ ومستوى مؤهلاته الثقافية والذوقية، وعلى طريقته الخاصة في القراءة، وهو ما يفتح باب الحديث عن ماهية القراءة أنواعها ومستوياتها، على اعتبار أن فعل القراءة تتغير مدلولاته ومعانيه بتعدد القراء.

[1] – فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 49.