الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي – الأغواط –
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي.

مذكرة ماستر

تقديم الطالبة عائشة بلحاج

ميدان لغة وأدب عربي

شعبة دراسات أدبية

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

مستويات تلقّي الشّعر العربي المعاصر

" أحمد دحبور" أنموذجا

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الدرجة العلمية	الصفة
د. جلول بن شاعة	أستاذ مساعد –أ–	رئيسا
أ.د.الشايب ورنيقي	أستاذ تعليم عالي	مشرفا ومقررا
د.محمود طلحة	أستاذ محاضر –ب–	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صل الله عليه وسلم" من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

صدق رسول الله صل الله عليه وسلم

الحمد لله على إحسانه والشكر له على توفيقه وامتنانه ونشهد ألا إله إلا الله وحده لا شريك له

ونشهد أن سيدنا محمد عبده ورسوله.

بعد شكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لنا لإتمام هذا البحث أتقدم بجزيل الشكر إلى الوالدين العزيزين الذين شجعاني على الاستمرار في مسيرة العلم والنجاح واكمال الدراسة الجامعية والبحث، كما أتقدم بجزيل الشكر إلى من شرفني بإشرافه على مذكرة بحثي الأستاذ الدكتور الشايب ورنيقي الذي لن تكفي حروف هذه المذكرة لإيفائه حقه بصبره الكبير عليّ، ولتوجيهاته التي لا تقدر بثمن، وإلى كل أساتذة اللّغة والأدب العربي، كما أتوجه بخالص شكري وتقديري إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد على إنجاز وإتمام هذا العمل.

رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والدي وأن أعمل صالحا تراضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين.

إهـــداء

الحمد لله عزّ وجلّ على منه وعونه لإتمام هذا البحث

إلى من جرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة

إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمد لي طريق العلم

إلى القلب الكبير والدي العزيز

إلى من أرضعتني الحب والحنان

إلى القلب الناصع بالبياض

والدتي الحبيبة

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة

إلى رياحين حياتي إخوتي

إلى الأخوات اللّواتي لم تلدهن أمي

إلى من تحلّوا بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء

إلى ينابيع الصدق الصافي

إلى من معهم سعدت وبرفقتهم في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت

إلى من كانوا معي على طريق النجاح والخير

إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني أن لا أضيعهم صديقاتي

مقدمة

يعد الأدب مجالا رحبا للدراسات المتشعبة والمتداخلة التي تحاول دائما الولوج إلى أسراره والبحث في مصادره و وظائفه، وكثيرا ما ارتبط ارتباطا وثيقا فكانت بعض الدراسات ترجع غالبا إلى هذا الطرف لتحلل الأدب من خلاله أو تستعين بما يحيط به لتستطيع تذليل الصعوبات التي تواجهها أثناء معاينة النص الأدبي ،و إنّ الممارسات النقدية المعاصرة لا تعوّل على المؤلف بقدر ما تركز على ثنائية النص والمتلقي التي فتحت للدارسين فضاءات أرحب لتفعيل الأدب والشعر العربي المعاصر وتجديد النظرة إليه، لذلك ظهرت نظريات عديدة في التلقي والقراءة مشيرة إلى علاقة النص الإبداعي بجمهوره الذي ينعزل عنه مادام يكتب لكي يقرأه، فوجدت هذه النظريات أن الثنائيات المستحدثة أخصب من ثنائية الناص والنص لأنها تفتح الآفاق الدلالية للنصوص بطريقة خصبة وغير منتهية، فالنص ملك للمتلقي الذي يتلقاه مادة خاما يعالجها كيفما شاء اعتمادا على معطياتها وطريقته في التعامل معها، فهو ليس صورة كاملة مكتملة أو نصا مقدسا تبقى ملكيته لمنزله، بل إن كل الممارسات التي أجريت ومازالت تجرى صواب يحتمل الخطأ أو خطأ يحتمل صواب، لكن الاهتمام بطرف المتلقي وممارسته التلقي لم تأت من عدم، بل مهدت لها دراسات قديمة نقدية وفلسفية تدرجت في التعامل مع هذا الطرف من الإقصاء تارة إلى الاستعانة تارة، إلى الإعلاء تارة أخرى، على حسب التوجه العام الذي كان يحكم الأدب والنظرة التي كان يتبناها المبدع والناقد إليه، والمتبصر في نظريات التلقي يقف وقفة حيرة فما المقصود بهذه التسمية ؟ أهو المتلقي العادي أم المتلقي الكفء ؟، أم أنهم جعلوا كل من يحاول دراسة النص متلقيا، فعددوا مراتب التلقي ثم إنهم فصلوا في هذا المصطلح فجعلوا النص متضمنا لمتلقي تمليه بنيته وتعين المتلقي البشري من الوصول لاجتياز المتاهة اللّغوية والمضمونية، حتى قال بعضهم بالمتلقي الضمني والمثالي وغير ذلك .ثم إنّ مفهوم التلقي في الشعر المعاصر يواجهه بعض الغموض أحيانا في هذه الدراسات حيث لا يمكن للمتلقي أن يصل في ممارسته القرائية إلى بر الأمان، حيث يجني من النص ثمار المغامرة إلاّ إذا اتكأ على معطيات يكتسبها من الساحة النقدية، وأخرى من إملاء النص الذي بين يديه وثالثة من مكتسباته التي يمتلك، لذلك بدا لنا ما يمكّننا من تسييج حدود هذه النقاط المتبعثرة، والشذرات المتناثرة في الدراسات المعاصرة حول التلقي من خلال منهج وصفي يقوم على توظيف تفاعلات مع النصوص احتكاما إلى أفقه المحدود أو المتتبع في سبر أغوارها، كما استعنا بمنهج تاريخي يمر على النقلة التي تعرض لها المتلقي عبر تاريخ الدراسات البلاغية والنقدية .

أما سبب اختيارنا موضوع مستويات تلقي الشعر المعاصر عند أحمد دحبور فهو من خلال قراءتنا لبعض الدواوين الشعرية لشعراء فلسطينيين، وجدنا أن هذه الظاهرة بارزة في شعرهم، حتى احترنا في اختيار الشاعر الأنسب لتناول هذه الظاهرة عنده، وبعد القراءة والتأمل وقع اختيارنا على الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور الذي وجدنا في شعره بروزا واضحا لظاهرة التلقي، والتي تحتاج إلى دراسة وتحليل، فكان هذا دافعنا لاختيار الموضوع.

كما أن الدراسات التي مهدت لنا الطريق في فهم واستيعاب وإيضاح الموضوع من بينها موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث للأديب أحمد دحبور، ودراسات عربية لأحمد دحبور مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية، وأطروحة دكتوراه، لمحمد سعدون، جمالية التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب.

كما أن هذا البحث لا يدعي الشمولية في تناوله للموضوع، سواء من حيث الموضوع أو من حيث العمق، فهو لا يطرح الإشكالات والمسائل المتعلقة بالتلقي ومن المعروف أن الإشكالية الأساسية التي تطرحها نظرية التلقي هي العلاقة بين النص والمتلقي، فما شكل تلك العلاقة؟ وأين تكمن مستويات التلقي في الشعر المعاصر؟

ولقت قامت هندسة البحث إلى تفريع الموضوع إلى عناصر تستوعب كلماته المفتاحية، مرورا ببعض المفاهيم التي تخدم هذا وذاك، حيث لخص المدخل النظرة إلى أبرز أعلام ومدارس النقد، لننتقل إلى الحديث عن النشأة والمبررات ودور المتلقي في المناهج النقدية المعاصرة، كما أشرنا إلى اتجاهات الشعر العربي المعاصر، فكان تركيزنا هنا مخصبا على شخص المتلقي تحديدا وليس على ماهية النص المتناول، وقد تعرضنا في الفصل الأول على معرفة الأصول الموطئة لنظرية التلقي، كما شمل الأصول المعرفية لنظرية التلقي وكذا الأصول النقدية والمفهومات الإجرائية للنظرية، كما أشرنا إلى لغة الشعر المعاصر واتجاهاته من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي.

أما الفصل الثاني الشعر وضغوط التلقي اخترنا نماذج من شعر أحمد دحبور تتلاءم مع طبيعة النظرية التي تستدعي تعدد القراءات وكان معظمها في شعره المعاصر الذي يحمل في لغته وبنائه تلك الخاصية، ثم تناولنا إجراءات المتلقي في بناء المعنى الأدبي والشعر المعاصر.

وفي الأخير تأتي الخاتمة والتي شملت ما جاء في البحث من نتائج بعد وضع خطة مدروسة للوصول إليها من خلال الفصول المستندة على أسس ومبادئ نظرية التلقي حول الشعر المعاصر وبعض الإشكالات التي مازالت عالقة في تناولنا للموضوع.

فمن خلال انجازنا لهذا العمل صادفتنا صعوبات على المستويين النظري والتطبيقي، فما يخص المستوى النظري فكانت الصعوبات تتمثل في التنقل بين المكتبات خاصة عند عدم الحصول على المراجع المطلوبة لعدم وجودها، أو عدم تلبية حاجاتنا من مكتبات الجامعات الأخرى ذات العلاقة، أما بالنسبة للمستوى التطبيقي فكان من الصعب تحويل مفاهيم نظرية التلقي من إطارها النظري إلى التطبيقي، وذلك في ندرة الدراسات التطبيقية للاستعانة بها، وكذا عدم إيجاد ديوان أحمد دحبور.

فأرجو أن يكون البحث قد أضاف شيئا إلى الدراسات النقدية في شعر أحمد دحبور، هذا الشاعر الذي حول دفة الشعر العربي نحو التجديد والمعاصرة بعد أن تكسرت فيه النمطية والثبات والأحادية.

ولعل سندي الذي ذلل لي الصعوبات الأستاذ المشرف الدكتور الشايب ورنيقي الذي عمل على توجيهي وعلى عنايته بالبحث ومتابعته الجادة أثناء عملية إنجازه، وكان حقيقة أنموذجا في توجيهاته ونقده البناء في علم ودراية وأمانة تامة، كما أتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء تقديم البحث وسهروا على متابعة قراءته.

مدخل

– دلالة المصطلح ومفهوم النظرية.

1- دلالة المصطلح ومفهوم النظرية:

أ) دلالة المصطلح:

التلقي هو الاستقبال والرجل يلقي الكلام أي يلقنه وتلقاه أي استقبله، فلان يتلقى فلانا أي يتقبله.[1]

إن مصطلح "التلقي" قد استقطب كلا من نظرية التلقي هانز روبيرت ياوس (H.R. yauss) وفعل القراءة فولفغانغ إيزر (Wolfgang. Iser) ، وربما لا يتضح التلقي إلا من خلال نظرية الاتصال، ويظهر الاتصال كما يقول إيزر في الموضوعات التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل.[2]

وبالتالي فإنّ دلالة المصطلح تعد واحدة لدى المشتغلين بهذه النظرية وإن ورد المصطلح بتسميات مختلفة نظرية التلقي، نظرية الاستقبال، نظرية القراءة، جمالية التلقي وجمالية الاستقبال.

ب) مفهوم النظرية:

ربما يكون البحث في جماليات التلقي من القضايا القديمة التي تطرق إليها الفكر النقدي اليوناني والعربي على السواء، حيث تناولها أرسطو (Aristote) في كتابه فن الشعر بإفاضة وتفصيل، وقد ركز على العلاقة بين النص المسرحي والجمهور.

- أما في النقد العربي، فإن الحديث عن المتعة الجمالية في النص قد جاء مبعثرا في الكتب من خلال الأحكام النقدية والآثار التطبيقية ومختلفا باختلاف المراحل الزمنية وحسب أذواق النقاد واتجاهاتهم الفكرية، كما اهتم النقاد في التلقي بالعلاقة بين طبيعة النص ومعطياته اللّغوية والفنية وبين المتلقي بالاعتماد على الذوق الفني والحس الجمالي، وبذلك فإنّ التقارب واضح بين المدرستين اليونانية

---

[1] ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة اللّقاء، ج15، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2002 م، ص 297.

[2] فهيمة لحلوحي: جمالية التلقي في رائية عبد السلام بن رغبانا الحمصي، مجلة القراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، جامعة سعيدة، الجزائر، ع1، ماي 2009 م، ص193.

والعربية حيث أولى كل منهما أهمية للعلاقة بين النص وحياة المؤلف وبينهما وبين المتلقي قارئا أو جمهورا.[1] وكان المتلقي في الأدب اليوناني والعربي يستلهم البيئة والعصر من خلال كشف الغوامض، وقد طرأ تحول في فلسفة التلقي بمفهومه القديم الذي يولي أهمية لحياة صاحب النص إلى مفهوم جديد يعتمد على النزعة الإنسانية للأدب ويركز على دور القارئ ويستبعد عوامل التاريخ والبيئة في دراسة النص ويهمل دور الكاتب أو الأديب وآثار التوجه نحو القارئ في علاقته بالنص جدلا وقلقا بين الاتجاهات النقدية الحديثة، وانقسم بذلك الفكر النقدي إلى اتجاهين النقد الماركسي والرمزية الفرنسية ويكاد يلغي في هذا الاتجاه دور القارئ بصورة تامة ،والاتجاه الآخر تمثله الوجودية والبنيوية، وفيه تبرز أهمية القارئ في استقلالية و فردية بصورة كبيرة، إلى أنّ الداعي الأول لنشأة نظرية الاستقبال هو الصراع القائم بين النظام الماركسي في ألمانيا الشرقية وبين الفكر الليبيرالي في ألمانيا الغربية، وقد اتهمت نظرية الاستقبال بالدعوة إلى البرجوازية، واحتدم الصراع بين النظامين الديمقراطي الداعي إلى حرية الفرد والشيوعي القائم على الجبرية الطبقية ومناهضة النظرية للفكر الماركسي جعلها تقترب وتتعايش مع الأدب العربي بصفة عامة على مختلف اتجاهاته وأجناسه بالإضافة إلى صلاحية النظرية لتناول النص العربي، ومن ثمة أخذت النظرية بعدا إنسانيا آخر في اعتمادها على لغة النص وما توحي به رموزه ودلالته وعلاقاته المجازية من أبعاد فكرية وفنية، فالنص افتراض خالص وسياق يتنامى ولا ينتمي وهو حدث ممكن كما يقول إيزر، فهي بذلك يتصل مباشرة أو غير مباشرة بالبنيوية التي كانت تسود ألمانيا وفرنسا آنذاك .[2] بالإضافة إلى علاقتها بالشكلانية والنقد الجديد .

فنظرية التلقي إذا لا ترتبط بشكل خاص بالفكر الألماني وحده، فانتساب النظرية إلى ألمانيا يعود إلى مجموعة من الفرضيات النظرية والتطبيقية للرواد في جامعة كونستانس(constance)، ترتبط نظرية التلقي بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي والنقدي وليس معنى هذا أن التلقي مختص بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى، إلا أنّ القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا وما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية وممارسات تطبيقية هو الذي جعل من

---

[1] محمد سعدون، جمالية التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم جامعة لحاج لخضر باتنة 2015-2016، ص5.

[2] نفسه ص17.

[2] أحمد أبو حسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24 ،1993 م، ص11.

ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية، بل وفرضت نفسها في تاريخ الفكر النظري الأدبي والنقدي المعاصر، وفي تاريخ المناهج النقدية المعاصرة كذلك، وعليه فإنّ كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لابد أن تمر عبر إنجازات المدرسة الألمانية في ذلك .[1] غير أنّ إشكالية التلقي كان لها إلهامات فكرية ونقدية منذ القرن التاسع عشر، حيث استقطبت اهتمام الكثير من الدارسين بعد أن كان الاهتمام منصبا على شخصية المؤلف في النص مع إهمال شبه كلي للقارئ الذي ظل منسيا في الدراسات القديمة ومن ثم بدأ البحث عن طرق جديدة ينشأ عنها الفهم الصحيح لما يقرأ، إلى أن أعلن رولاند بارث (Roland Barthes) عن موت المؤلف الذي يعني تجاهل دور المؤلف في قراءة وتفسير النص .

– وبدأت الدراسات والندوات تتراكم وتتخذ من القراءة والتلقي محورا للتنظيرات والتطبيقات وطرح سؤال التلقي الذي أوشك أن يحدث انقلابا في الساحة النقدية الأوروبية، ولم يلبث أن ظهر اتجاه جديد في النقد يدعوا إلى التركيز على القارئ ويبعد سلطة المؤلف. [2]

عرف النقد الأدبي في مسيرته ظهور مناهج نقدية جديدة ، اختلفت اتجاهاتها من حيث التركيز عل أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف، النص، المتلقي) دون القطبين الآخرين فكان الاهتمام بالمؤلف في ظل المناهج السياقية، التي تجلت في العوامل الخارجية وجعلتها المرجع والمقصد في العمل الأدبي، وجاءت المناهج النسقية واهتمت بالنص في حد ذاته وجعلته محور العملية الإبداعية، هذان الاتجاهان أهملا القطب الثالث من العملية الإبداعية ألا وهو متلقي العمل الأدبي ،إلى أن جاءت نظريات اهتمت به (المتلقي) محاولة إبراز الدور الأساس الذي يؤديه في عملية بناء المعنى، ولعل أبرز هذه النظريات في الساحة النقدية المعاصرة هي نظرية التلقي في طبعتها الألمانية تحديدا التي كسرت حاجز الصمت المطبق حيال التهميش الذي يعانيه المتلقي .

– فقد نشأت نظرية التلقي مع نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا، على يد كل من الأستاذين (هانز روبرت ياوس) و(فولفغانغ إيزر) من جامعة كونستانس التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي حتى أصبح أحدهما يستلزم الأخرى، بما قدمته من أطروحات جديدة ومفاهيم نظرية، حولت مجرى

[1] أحمد أبو حسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص11.

[2] سامي إسماعيل، جمالية التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002 م، ص27.

الدراسات الأدبية والنقدية وذلك أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ وطرق فعالية القراءة ودور المتلقي في إنتاج هذه العملية.

ونظرية التلقي تتميز عن غيرها من المناهج السياقية والنصانيّة التي تناوبت السلطة في الساحة النقدية ردحا طويلا من الزمن بإعطاء السلطة للمتلقي بدون أدنى مناوئ وبوأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل، وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص بين النص ومتلقيه، حيث اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزا كبيرا ومهما في الدراسات النقدية الحديثة ... فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك. [1]

بمعنى هذا أنها تركز على المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي والكشف عن جماليته وكيفية تلقيه، ولقد استطاع المتلقي أن يأخذ مكانة في الدراسات النقدية الحديثة بعد أن كان عنصرا مهملا بين عناصر العملية الإبداعية، فالمتلقي من هذا المنطلق يسهم في إبداع العمل الأدبي بحيث يضفي خبراته وثقافته على هذا النص وما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينية ارتباطا لازما، فتكوين النص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقعات حركة الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال، حيث يتخطى القارئ حدود البنية اللّغوية المختلفة إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل.

اكتسب مصطلح التلقي بعده التداولي في بعض الأنظمة الثقافية منه من تداوله بمصطلح الاستقبال، نقد استجابة القارئ، وغيرها من المصطلحات، ويعود هذا الإشكال إلى تداول هذا المصطلح من بيئة إلى أخرى فإذا أرجعنا إلى المعاجم الأجنبية الفرنسية والانجليزية نجدها تتفق على أنّ التلقي هو الاستقبال والترحاب والاحتفال، أما المدرسة الأمريكية تطلق على التلقي مصطلح الاستجابة ومنه فإنّ الاستقبال والاستجابة مفهومان لصديقان بنظرية التلقي، ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر وهو إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة.

– ترجمت نظرية التلقي(Theory Réception) إلى النقد العربي ترجمات عدة منه ترجمة رعد عبد الجليل جواد حيث عنون مؤلف روبرت هولب (Rober Holb) بعنوان (نظرية

[1] ينظر: علي حمودين، المسعود قاسم، جوان 2016، مجلة الأثر، إشكالات نظرية التلقي المصطلح، المفهوم، الإجراء، كلية الآداب واللغّات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع25، ص305.

الاستقبال)، بينما ترجم عز الدين إسماعيل كتاب نفسه بمصطلح (نظرية التلقي)،كما اختار حسين الواد ترجمتها إلى (جمالية التقبل)، أما نبيلة إبراهيم فقامت بتسميتها بنظرية (التأثير والاتصال) كما جاء في مجلة الفصول، فكل هذا يؤكد على صعوبة الفصل بين المصطلحات الدالة على التلقي، الاستقبال، التقبل، التأثير، القراءة، وتكاد تكون تسميات متعددة الاسم الواحد ومصطلحات متداخلة تسقي أصولها من مصدر مشترك .[1]

2- النشأة والمبررات:

ظهرت نظرية التلقي بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية التي تغذيه نظريات مختلفة، وقد كان النزاع مع التصور البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسية أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي، فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي الخمسينيات والتسعينيات معارضة أخذت بالنمو شيئا فشيئا، حتى أضحت نظرية تحاول أن تؤسس علما شاملا للمعنى الأدبي، ولقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية بوصفها اعتراضا على طبيعة الفهم البنيوي للأدب وهي كما هو معروف نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ.

إن فهم جمالية التلقي من خلال المشكلات التي خلقتها البنيوية على مستوى التأويل والفهم وعلى مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالإدراك، هو خطوة منهجية في المقام الأول، لأن اتجاه جمالية التلقي هو الاتجاه الذي ظهر في أعقاب بنيوية فهو اتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية، أي أن هذه النظرية تحاول أن تعيد عملية فهم الأدب وطرح مشكلات الأدب من خلال مشكلات التلقي.

-إن الاعتماد السائد في الدراسات النقدية، هو أن النظرية تختص بعملية القراءة وأنواع القراء ولذلك فهي نظرية قراءة أصلا، وعلى هذا الأساس ظهرت اتجاهات كثيرة بعد (إيزر وياوس) فهمت هذه النظرية على أنها نظرية قراءة.[2]

---

[1] ينظر: علي حمودين، المسعود قاسم، إشكالات نظرية التلقي المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص306.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 1997، ص 121.

-إنّ جمالية التلقي (جماعة كونستانس) ليس كما هو شائع في الاعتقاد، بل إنها نظرية في الفهم أي أنها ترى أن الفهم وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة، تسهم مساهمة أساسية في بناء المعنى الأدبي وهذا يعود مباشرة إلى استثمار جمالية التلقي.

ولذلك فإن هذه النظرية تختلف عن كل النظريات، اهتمت بالقراءة وبالقارئ كالدراسات المبكرة لفرجيينا وولف (Frejina Woolf) عن القارئ العادي ودراسات الاتجاه المعروف في الولايات المتحدة بـ (نقد استجابة القارئ) وكذلك دراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم بعملية القراءة.[1]

وفي نهاية الستينيات كانت جوليا كريستينا (Julia Christina) تطرح مفهوم التناص بوصفه إجراء لفتح النص على نصوص أخرى، وهو يعني " التقاطع داخل نص التعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى "[2]، وأن النص حين يدخل في علاقة (تناص) مع نصوص أخرى إنما يقوم بعملية تحويل أي جعل النص الآخر يدخل بوصفه بنية من بنيات العمل نفسه، حيث لا يقتطع النص بكامل محمولاته وتأثيراته ووضعية شكله إنما يكون الشكل ذا وظيفة تتركز في نمو العمل الجديد وزيادة مقدرته على إحداث التأثير، إن هذه العملية ربما تكون غير واعية، تكشف عن الترسبات العميقة لأنماط الثقافة أنها رغبة النص الجديد في تعضيد مسعاه لتوصيل المعنى وإحداث التأثير، ويعني هذا أن التناص هو أحد الاعتقادات الجديدة للبنيوية للخروج من مأزق استبعاد التاريخ استبعادا تاما، إن هذه التعديلات تشير إلى قضيتين الأولى : أن المعنى الذي اعتقدت البنيوية وجوده في المكونات الأساسية للعمل الأدبي بدا يتمرد على هذا الاحتمال فوجد البنيويون أنفسهم في دائرة واسعة من القراءات التي تنتج معاني متعددة والثانية: أنّ البنيوية نفسها هي دليل أصيل من معقولية المقاربة التي تتبناها جمالية التلقي .[3]

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 123.

[2] مارك أنجينو، التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، ص 103.

[3] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 131.

3-المتلقي في المناهج النقدية المعاصرة:

إن نظرة فاحصة للمبادئ الأساسية التي قامت عليها المناهج النقدية المعاصرة تكشف عن انقلاب المعادلة القائمة في التواصل على ثلاثية المبدع، النص، المتلقي، يرجحان كفة الثلاثي فيها على حساب الآخرين، وإذا كان المؤلف قديما يقف من كتابه موقف الأب من طفله لأنه سابق عليه وجودا، فالأمر يختلف اليوم بالنسبة للناسخ الحديث، إذ هو يولد في الوقت نفسه الذي يلد فيه النص، لا ينطوي على كائن سابق أو لاحق لكتابته، وهكذا دفن الناسخ الحديث (المؤلف)[1].

– من أهم ما يستقطب الأفهام في المناهج المعاصرة اصباغها صفة القارئ على الناقد المخصص أيضا مع اختلاف صفة قراءة هذا الأخير ودرجة مقارنة بالقراء العاديين ليصبح ناقدا قارئا بدلا من الناقد التاريخي كما اصطلح عليه في المناهج السياقية للنقد الحديث، ومن ثم فقد تم استبدال الناقد التاريخي بمفهوم القارئ الذي لا يدعي التسلط على النص أو الوصاية عليه أو حتى الحكم عليه ... أنه يتساءل أن يصدر الأحكام.[2]

– وتعد لغة النص في البنيوية العامل الرئيسي الأول في تعزيز تدخل المتلقي قارئا ناقدا كان أم قارئا عاديا لاكتشاف المخبوء والدفين من جماليات اللّغة المكثفة التي تمكن المتلقي من أن يرى باطنها من ظاهرها إلاّ من خلال شكل يستدعي التأمل والتبصر وذلك بخلاف اللّغة الشفافة القائمة على المباشرة في الخطاب فأسوأ خطيئة يمكن أن يقترفها الكاتب عند (بارت) هي ادعاء أنّ اللّغة وسيط شفاف، يستطيع القارئ من خلاله إدراك حقيقة أو واقع صلب متحد. أما الكاتب المبدع فيعي أن كل كتابة إنما هي عمل مصنوع ويمضي في التلاعب بها. [3]

يمكننا القول أنّ القراءة البنيوية تحصر القارئ في إطار البنية النصية وما تمليه عليه، فكأنه مجرد وسيلة للبرهنة على النظام الذكي للغة الإبداع، وهكذا تبدأ القراءة البنيوية من النص وتنتهي به وكأنه غاية

---

[1] محمد عزام، سلطة القارئ في الأدب، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع277، سبتمبر 2002، ص 02.

[2] أحمد يوسف، القراءة النسقية، عن عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد النسقي في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، الملتقى الدولي الأول في مصطلح النقدي يومي 10/9 مارس 2011 جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص 256.

[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، مصر، ط1، 1991، مج 10، ع1ص 120.

يجد ذاته، وهي ترى أن النص يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرات النص وأنساقه المختلفة ولا ينبغي له أن يضيف شيئا عنده.[1]

أما عن القارئ في نظرية التلقي فقد توضحت معالمه بشكل كبير وبارز وحددت أصنافه، أعلن عن وظائفه كل ذلك في سبيل أن تصبح القراءة عملا إبداعيا يوازي إبداع النص نفسه. ولهذا طالب النقاد بقراء ممتازين، فقال إيزر بـ (القارئ الضمني أو المضمر) وقال وولف بـ (القارئ المرتقب) الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة، كما طالب ريفاتير بـ (القارئ المتفوق) وفيش بـ (القارئ المثالي) وبارت بـ (القارئ غير البريئ) الذي يختزن عددا لا نهاية من النصوص والإشارات[2].

لكن ما يلاحظ في هذه التقسيمات الواردة أنها ليست إلا أسماء سماها هؤلاء النقاد بتسميات تتوافق مع مجالاتهم التخصصية في النقد، وهي في حقيقة الأمر لا تختلف عن البنيويون والسيميائيون قبل والتي طالبوا المتلقي بالسير على هديها للوصول إلى قراءة موفقة لحد ما.

4- اتجاهات الشعر المعاصر:

كل من يتصفح دواوين شعرنا العربي المعاصر ويطيل النظر فيه يرى كثيرا من الاتجاهات الفنية الجديدة وهي اتجاهات فردية حينا وجماعية حينا آخر، فتارة يتجه الشاعر اتجاها خاصا به يستقل فيه عن غيره وتارة يتجه اتجاها عاما يساهم في طائفة من الشعراء، إذ تنزع جماعة منهم منزعا يشترك فيه أفرادها بحظوظ وأقدار مختلفة.

-كما أن هذه الاتجاهات يقصد بها أصحابها إلى تجديد شعرنا في مادته وصورته، بحيث يرفع عن كاهله أعباء التقاليد العتيقة وينطلق في أجواء واسعة من حقائق حياتنا ومن الكون وأسراره ومن الإنسان وعواطفه وما تحلم به نفسه الظاهرة والباطنة.

-كما تتداخل في هذه الاتجاهات تأثيرات غربية، ونحن جميعا نعرف الاتصال المنظم بيننا وبين الغرب بتعلم لغاته الحية وبما اقتبسناه عنه من نيران الفكر والثقافة.

---

[1] ينظر: محمد عزام، سلطة القارئ في الأدب، ص 05.

[2] نفسه ص 06.

تلك النيران التي دفعت شعرائنا إلى التطور في شعرهم تطورا خطيرا من ناحية الشكل والمضمون، فلم تعد تسيطر عليهم القصيدة بموضوعاتها الخاصة بل لصبحت تسيطر عليهم عواطفهم وحياتهم النفسية وحياة شعوبهم وما يختلف عليها من أحداث ويلم بها من خطوب فكل ذلك يأدونه ويستقصونه ويستوحونه، كما يستوحون المثل والنماذج الغربية حتى في نسيج الموسيقى للقصيدة وما ينبغي أن تستقر أبياتها عنده من روي وقافية.[1]

وليس معنى ذلك أن شعرائنا المعاصرين ينفصلون عن أسلافهم وتقاليدهم الفنية الموروثة، وبذلك لم يعد الشعر عندنا ألفاظا توصف وصفا لتؤلف قصيدة في موضوع تقليدي بل أصبح عملا أدبيا جديرا بالعناية والاهتمام لما يتضح فيه من ذات الشاعر وذات أمته، وكما يرسمه أصحابه من ألوان الفكر والحس والشعور.[2]

بدأت حركة إحياء الشعر العربي في منتصف القرن التاسع عشر على يد محمود سامي البارودي، بعد ما مرت القصيدة العربية مرحلة ركود، فقد وقف ازدهار الشعر العربي عند شعراء العصر العثماني إلى أن جاء البارودي فأعاد إليه صياغته من جديد، من خلال أسلوب قوي جميل وبذلك استطاعت القصيدة العربية أن تعود إلى عصرها الذهبي وبلغت حركة البعث والإحياء للتراث التقليدي فيما توارثه التاريخ الأدبي ذروتها عند محمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم، وبدأت ظل أثار الثقافة الغربية في الظهور في شعر إسماعيل صبري وأحمد شوقي، ثم بدأت ألوان المزاوجة تقوى في شعر الديوان ومدرسة المهجر ومدرسة أبولو ثم مدرسة الشعر الحر .[3]

5-الأدب الحديث والمعاصر:

كلمة الأدب هي ما يعبر به الأديب عن ذاته ومجتمعه، والحديث أي الجديد وما يكون حديثا اليوم يصبح قديما في المستقبل، والمعاصر هي مدة قدرها البعض بخمسين عاما.

---

[1] شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط10، 2003، ص7.

[2] نفسه ص8.

[3] نقلا عن حامد شوكت، رجاء عبد مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1975، ص 62.

والمعاصر اليوم لا يكون معاصرا في المستقبل. فما هو حديث اليوم قد يصبح قديما. وما هو معاصر قد يصبح حديثا والعامل هو الزمن.[1]

[1] مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، 1998، ص7.

الفصل الأول

-الأصول الموطئة لنظرية التلقي.

I – الأصول الموطئة لنظرية التلقي :

1– الأصول المعرفية للنظرية:

ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها وتنبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية فإنّ نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة المعاصرة، ونجد أغلب المفاهيم التي جاءت بها الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم: هوسرل(Husserl)،ورومان إنغاردن(Roman En Garden)، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة لها .فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ ولاسيما نظرية التلقي[1].

كما ترتبط جمالية التلقي بالظاهراتية ارتباطا قويا وضروريا في الوقت نفسه، فالأفكار التي صاغها (هوسرل) كانت تتحول شيئا فشيئا إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية (الماهوية) للشيء وقد كان (رومان إنغاردن) تلميذ هوسرل أول من عدل مفهوم المتعالي الذي يعني أن المعنى الموضوعي أي الخالي من المعطيات المسبقة وينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص ويعني ذلك أن معنى الظاهرة عند (هوسرل) مرتبط على نحو أساسي بعمليات الفهم، أي أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص وهذه العملية تسمى بـ (المتعالي) [2].

إن الإشكالية المعرفية وليست الظروف التاريخية التي أسهمت في نشوء الظاهراتية في صراعها مع النظريات المعرفية السابقة تكاد تكون مماثلة لصراع جمالية التلقي من النظريات الحديثة في دراسة الأدب، فقد كان) هوسرل) يسعى إلى أن يبني نظاما معرفا يستبعد الافتراضات المعطاة للفهم على نحو سابق. ويرى أن هذا الاستبعاد هو الخطوة الرئيسية لإعادة بناء الفلسفة بوصفها علما دقيقا.[3]

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء –المغرب–ط 1،2001ص 33.

[2] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 75.

[3] نفسه ص 76.

– إن الإدراك منذ إنغاردن هو الفعالية الأولى التي تجعل القارئ على صلة بالعمل الأدبي ولذلك فقد أراد أن يبين العلاقة المتبادلة بين شكل الإدراك موضوعه، وهو يرى أن معرفة الشكل الأساسي لموضوع الإدراك يؤدي إلى تسهيل عملية تحليل الفعاليات الإدراكية، أي أن معرفة المقومات الأساسية لبنية عمل أدبي ما يجعل عملية الإدراك تستند إلى أساس موضوعي، ومن ثم فإن الإدراك لا يكون نشاطا ذاتيا محضا وإنما هو فعل إقامة العلاقة بين تراكيب العمل وإعطائها طابعها الملموس من خلال إعطائها دلالة على البناء الإجمالي للعمل، وكذلك ملء الفجوات التي يعتقد إنجاردن أنها منتشرة في أي عمل أدبي، فيرى أن السمة المميزة لكل عمل فني من أي نوع كان هي أنه ليس من صنف الشيء الذي يكون محددا تماما من جهة بواسطة مستوى أولي من كيفياته المتنوعة وهذا يعني أن العمل ينطوي في باطنه على فجوات مميزة له تدخل في تعريفه أي على مواضيع اللا تحديد، أنه إبداع تخطيطي وعلاوة على ذلك فإن كل تحديداته ومكوناته أو كيفياته تكون في حالة تحقق فعلي، ولكن بعضا منها تكون كامنة فقط، ويترتب على هذا أن العمل الفني يتطلب عاملا آخر يوجد خارج ذاته وهو الشخص الملاحظ (المتلقي) كي يجعله متحققا .[1]

–يعطي إنغاردن شكلين متميزين للإدراك يحصلان في صلتنا بأي عمل أدبي هما:

الأول: قراءة عمل أدبي محدد أو إدراك العمل الذي يحدث خلال هذه القراءة.

الثاني: هو ذلك الموقف الإدراكي الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الأساسية الخاصة لعمل الفن الأدبي بحد ذاته، فالأول هو قراءة فردية لعمل فردي في حين أن الثاني يفوق التحديدات الفردية لأي عمل فني معين، فهو نشاط إدراكي للتمكن من استيعاب العوامل التكوينية الشكلية والمادية للعناصر التي تتكون من طبقات العمل الأدبي، إذ أن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي:

01– طبقة صوتيات الكلمات والصياغات الصوتية ذات الرتبة الأعلى.

02– طبقة وحدات المعنى.

03– طبقة الموضوعات المتمثلة.

04– طبقة المظاهر التخطيطية.

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 76.

إن هذه الطبقات الأربعة عند إنغاردن ذات وظائف جمالية بالمفهوم الظاهراتي للجمالية أي أنها ترتبط ببعضها بعلاقات من جهة وترتبط بعلاقات أيضا بمدرك العمل الأدبي من جهة أخرى، لأن هذه الطبقات هي بنيات أساسية لأي عمل أدبي، ولأن عملية الإدراك والقراءة لا تبتعد عن التأثيرية والانطباعية، إلّا من خلال فهم الظاهرة التي يكوّنها العمل الأدبي في وعي المتلقي بوصفها ظاهرة مترشحة من هذه الطبقات، ولذلك فإن دراسة إنغاردن لهذه الطبقات تنصب في باب البحث عن وظائف جمالية لهذه الطبقات انسجاما مع نزوعه الظاهراتي. [1]

ومن بين مرجعيات ياوس في بناء المعنى من خلال طرحه مفهوم أفق الانتظار فمعنى العمل الأدبي عنده أفق الانتظار نفسه، إن قراءة عمل أدبي ما تنطوي باستمرار على توقعات متعددة لأن العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى أن يخالف المعايير التي نحملها عن موضوع ما، وعملية الاختلاف هذه لأنها تتم من خلال الذات المتلقية فإنها تنتج معنى جماليا، إن العمل لا يفي باستمرار بما ننتظره أو نتوقعه منه لأن الزمن والظروف تغير معاييرنا وتغير كذلك أدوات فهمنا وطرائقه وتغير هذه العوامل نفسها معايير العمل الأدبي، وعليه فإنّ عملية الفهم بالنسبة لـ : ياوس هي تدوين فعل أفق الانتظار الذي نعانيه في كل عملية فهم .[2]

2- الأصول النقدية للنظرية:

أولى جماعة من النقاد عناية خاصة بالقراءة من منظور ظاهراتي، وقد كان يطلق على هذه الجماعة: نقاد مدرسة جنيف أو نقاد الوعي، فقد حاولت هذه المجموعة أن تبني منطلقاتها النظرية استنادا إلى افتراض هوسرل الأساسي حول الوعي القصدي، حيث تتجه الذات نحو موضوع ما وتندمج فيه ،وقد ارتبطت هذه المدرسة بأسماء : جورج بوليه (George booleh)وجان بيبر(Johan Bieber) وإميل شتايجر (Emil shtajir) وآخرين، ويقرأ هؤلاء النقاد العمل الأدبي بوصفه التجسيد الشكلي واللفظي لوعي المؤلف، فقد كان هؤلاء النقاد يبحثون عن تجليات الوعي في الأنماط الأسلوبية للعمل نفسه أو الأعمال الأخرى للمؤلف محاولين أن يقرؤوا العمل قراءة عضوية بالمعنى الظاهراتي للعضوية،

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 83-84.

[2] نفسه ص 102.

حيث تسمح لهم هذه القراءة أن يحققوا اتصالا قويا بالعمل من خلال اندماج وعي المؤلف بوعي القارئ[1].

إن إدراك العمل الأدبي عند بوليه، الذي أراد له أن يتم وفق الافتراض ألقصدي لهوسرل قد أفرز مشكلة نظرية، فقد اعتقد بوليه أن فعل الإدراك المباشر الذي يتصل بالموضوعات يتطابق مع ما ذهب إليه هوسرل في الفعل المتعالي.[2]

لقد وجد جورج بوليه عند عدد من النقاد وصفا لنشاط الذات أثناء القراءة، فقد وجد عند جاك ريفر (Jack river) وشارل دي بوس (Charles diboss)ورامون فيرناندز، (Ramon Fernandes)ومارسيل بروست (Marcel post)، أن الاقتداء بحركة الكاتب الذي نقرأه هو أكثر من التقرب منه وهو الاندماج فيه والانضمام إلى طريقة تفكيره وشعوره، وأن مفهوم القراءة عند هؤلاء النقاد الفرنسيين هو أنها محاولة إعادة خلق في الذات لما قد يشعر به، وطبقا لهذه العلاقة بين الذات والمقروء فقد حاول بوليه أن يجد أساسا عاما لكل قراءة ولذلك فهو يدعونا بأن نبحث عند دراسة كاتب ما عن نقطة انطلاقه عن تجربة ينظم عمله كلها منها وفي مركزها وحولها وتختلف نقاط الانطلاق نوعيا عند كل كاتب فتحدده في فرديته، ويمكن اختيار أهميتها في قدرتها على أن تكون بصورة مؤثرة مبدأ منظما لجميع كتابته، مهما كانت الحقبة التي ينتمي إليها أو الجنس الذي يكتب فيه .[3]

إن المعنى في نظر أصحاب مدرسة جنيف هو الإدراك بمستوياته كلها، وهذا اعتقاد أساسي عند هوسرل فهو يرى أن ما يجعل تجاربيّ ذات معنى ليست اللّغة، ولكن عملية إدراك ظواهر معينة على أنها شاملة، فالمعنى شيء يسبق اللّغة ولذلك فإن أصحاب مدرسة جنيف بحثوا عن المعنى من خلال إدراك المؤلف لموضوعاته (وعيه) وإدراك المتلقي (المدرك) للموضوع الذي أنتجه المؤلف (العمل الأدبي) وبقدر ما كان أصحاب هذا الاتجاه مخلصين لافتراضات هوسرل، فإنّ إنغاردن كان أكثر واقعية بأن أخذ باعتباره بنية العمل القصدي وسار على منواله أصحاب جمالية التلقي (إيزر وياوس).[4]

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص104.

[2] نفسه ص 106.

[3] نفسه ص107.

[4] نفسه ص110.

إن فهم هوسرل التي سارت تحت لواء هوسرل واللّسانيين المعاصرين، فقد كان هوسرل يعتقد أن اللّغة حامل للمعنى فهي علامة غير دالة في عرفه، وقد حاول أصحابه أن يعدلوا من هذا المعتقد، فذهب إنغاردن إلى أن فهم بنية اللّغة النمطية للعمل الأدبي هو أساس عملية الإدراك، وأن المعنى الأدبي هو خلاصة فهم البنيتين اللّغة والإدراك، أما غادامير (Gada mer) فكان يعتقد أن مشكلات اللّغة هي مشكلات الفهم أيضا ومن هنا فإنها تحمل طابع الفهم نفسه فهي الوسط الذي يجري عبره فهم المؤلف لموضوعاته.[1]

– أراد أصحاب جمالية التلقي أن يفهموا العمل الأدبي ضمن الإطار اللّغوي، فشدّد إيزر على القطب الفني وشدد ياوس على تزامنية اللّغة، فكان المعنى لا يتجاوز إيحاءات اللّغة ولكنه لا ينحصر في نطاقها فقط، فالمعنى هو فعل جمالي، وقد سبقت الإشارة إلى أن نقاد مدرسة جنيف كانوا يفهمون المعنى عل أنه تجربة داخلية واندماج تام بالنص، وأن اللّغة عندهم ليست سوى واسطة حاملة لوعي المؤلف ومحفز للاستجابة.

إن الاتجاهات التي تحسب على هوسرل تختلف عن الاتجاهات التي تحسب على اللّسانيات في أنها تنطلق من المعنى الذي نفهمه من خلال الإدراك، بينما تنطلق الاتجاهات الأخيرة من الكشف عن النظام اللّساني، حيث تعتقد أنه ينطوي على بنية دالة، وأن هذا النظام اللّساني يتكون تكوينا محايثا في النص أي أنه معزول عن المرجعيات أولا وعن عمليات الإدراك ثانيا، وتشكل هذه المسالة الخلافية مدخلا أساسيا لفهم الولادة الإشكالية لجمالية التلقي.[2]

إن الحديث عن فكرة التلقي يجرنا إلى بواعثه الأولى المرتبطة بالإبداع والمؤلف، إذا لا يمكننا أن نتصور عملا إبداعيا منعدم الهوية، كما أنه من النادر الذي يقاس عليه أن يبقى هذا العمل رهينا بصاحبه فلا يحتاج إلى شخص ثان هو ذلك المتلقي الذي يرتفع إلى مرتبة (التواصل) مع المبدع وإبداعه عندما يحاول قراءة هذا الإبداع والكشف عما يقله، والذي يبقى في حالة انفصال حينما يكتفي بما أملاه عليه المبدع وإبداعه وما ارتسم على ظاهر الإبداع من معان وأفكار لا تخرج على خلفية موحده ولا

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 110.

[2] نفسه ص 111.

يخالطها شيء من استنتاجات المتلقي أو من الأبعاد التي يستطيع أن يحصلها إذا هو أمعن النظر وأعمل الفكر .

3-جماليات التلقي:

التلقي هو العملية المقابلة للإبداع وهو يتطلب قارئا متميزا ذا ثقافة عميقة وخبرة طويلة تتيح له سبر أغوار النص والوقوف على أسراره وجماليته.

وقد ارتبطت نظرية التلقي بتحول مهم في الدراسات الأدبية والمناهج النقدية فعمقت العلاقة بين النص والقارئ ودعت لإعادة النظر في القواعد القديمة.

- وقد هيمنت نظرية التلقي على الساحة النقدية في أوروبا لا سيما ألمانيا، وروّج لها عدد من النقاد أمثال إيزر وستانلي فيش وهانز روبرت ياوس وهولاند وغيرهم، وإن وجدنا إرهاصات بها عند أرسطو وبعض النقاد والبلاغيين، ويعد ريتشارد ممن أرهصوا بها حين حلل مجموعة من القراءات لقصائد حللها مجموعة من طلاب جامعة كمبردج عام 1929.[1]

وترتكز نظرية التلقي في نموذجها الألماني على القارئ وتجربته في قراءة القصيدة ومدى استجابته لها وما تحدثه من تأثير في نفسه وكيفية إدراك الفضاء الذي تحلق فيه والعالم الذي يسوغه الشاعر ويدور في فلكه وكيفية ملئ الفجوات التي توجد في النص الشعري.

ولا يمكن إغفال الجهود التي قدمها (ياوس) في نظرية التلقي حيث طور مصطلح (الأفق) وصار يحمل عنده مصطلح (أفق التوقعات)، وهو يمثل ركيزة أساسية في تشكيل نظريته من حيث ما هو نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص، ويربط (ياوس) بين عملية التلقي وأفق التوقعات على أساس أن المتلقي يعيد بناء هذا الأفق ومن ثم قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق الذي تم فيه استخلاصه من هذه الأعمال.[2]

---

[1] فوزي سعد عيسى، جمالية التلقي، قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2011، ص 05.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الثقافي بجدة، ط 1 ،1415-1994 م، ص16.

– ويعد فولفانج إيزر من أبرز النقاد الذين أسهموا بجهد كبير في تأصيل نظرية التلقي، فقد غلب على تصوراته الاهتمام بالنص وكيفية ارتباط القراء به، وكانت نقطة الانطلاق عند إيزر هي السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ والمعنى هنا ليس هو المعنى المختبئ في النص كما هو الأمر في الفهم التقليدي بل المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص أي صفة بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده، ذلك بأن (إيزر) لا يرى في العمل الأدبي نصا محضا أو ذاتيا محضا للقارئ ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين .[1]

يقيم إيزر استراتيجيته التحليلية على أساس رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار هي:

أ) النص بما هو موجود بالقوة، يسمح بإنتاج المعنى عند ما يقوم القارئ بتجسيده وملئ فجواته.

ب) فحص عملية معالجة النص في القراءة، حيث تبرز أهمية الصور العقلية التي تتشكل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي.

ت) فحص شروط التي تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه وذلك في نظرية الاتصال وبنية الأدب البلاغية [2].

لقد أعلى إيزر من شأن القارئ وعظم دوره وجعله حجر الزاوية في عملية القراءة، وذهب إلى أنّ العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة، وأنّ جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ، ومن ثم زحزح النص في نظرية التلقي من مركز الدراسات الأدبية وصار لا يعيش إلا من خلال القارئ أو من خلال اشتغال القارئ به.[3]

ونظرا للدوري الحيوي والمحوري الذي يضطلع به القارئ في علاقته بالنص فقد وضع نقاد نظرية التلقي شروطا لهذا القارئ فتحدث إيزر عن قارئ ضمني للنص واقترح أغين غلف (Golf) قارئا مقصودا أي القارئ الذي كان في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله، وهو قارئ يصفه (غلف) أحيانا بأنه

[1] فوزي سعد عيسى، جمالية التلقي قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر، ص 05-06.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 202 -203.

[3] نفسه ص 24.

خيالي أو ملائم أو نموذجي أو مثالي أو محايث. وهي صفات يمكن أن يضاف إليها صفة (المتميز) عند ريفاتير (Riveter)والعارف عند فش(Fich).[1]

فهذه الصفات التي حددها النقاد للقارئ تتطلب بالضرورة نصا يسمح بالتأويل ويكتنز بالدلالات، وبالتالي يميز النقاد بن النص المفتوح والنص المغلق وهذا ما أكده أمبرتو إيكو في كتابه (دور القارئ) الذي نشره عام 1979، حيث عرّف النص المفتوح بأنه الذي يجعل القارئ شريكا في خلق المعنى وإنتاج الدلالة على النقيض من النص المغلق.

والنص المفتوح يفترض حسبما يرى ريفاتير وجود قارئ قد يحفز في طبقاته ويبحث فيما وراء المعنى.

إن مصطلح التوقعات الذي استخدمه ياوس لا يعني أن القراءة لا تخضع لوجهة نظر الذاتية أو الافتراضات الوهمية ولكنها ترتبط بمجموعة من المعايير الثقافية والخبرات العميقة والكفاءة اللّغوية والبلاغية وغير ذلك، مما يسهم في إقامة حوار بنّاء بين القارئ والنص، ولذلك فإنّ نظرية التلقي تتميز بوجود تداخل بين الأنظمة المعرفية، وهو ما يتطلب من أصحابها توافر خبرة معرفية بعلوم أخرى كالفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال وغيرها.[2]

ارتبطت نظرية التلقي بشيوع عدة مصطلحات مثل (جماليات التلقي)، وقد روّج له نقاد النظرية من الألمان أمثال هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر وغيرهما. كما شاع مصطلح (شعرية التلقي) عند إيفانكوس (Ivancus) وإيجلتون (Egletons) وهو ما يشير إلى التفاعل الذي يصل إلى درجة التوحد بين النص والقارئ.

إن جماليات التلقي تعني توظيف القارئ لقدراته وثقافته وخبرته في تحليل النص والوقوف على أسراره وفك شفراته وهو ما يحقق المتعة للقارئ والمبدع معا، ولعلّ شاعرا عبقريا مثل المتنبي قد عبّر عن إحساسه بهذه المتعة حين رأى الناس يسهرون ويتخاصمون ويجتهدون في البحث عما وراء معانيه الظاهرة

[1] فوزي سعد عيسى، جمالية التلقي قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر، ص 25 .

[2] نفسه ص 6-7.

فيما ينطبق عليه مقولة ريفاتير: أن الشعر يعبر عن مفاهيم ومعان تعبيرا غير مباشر وأن القصيدة قد تقول شيئا وتعني شيئا آخر.[1]

وقد ميّز تودروف (Todorov)بن ثلاثة أنواع من القراءات هي:

1- القراءة الإسقاطية:

وهي نوع من القراءة، عتيقة وتقليدية لا ترتكز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية.

2- قراءة الشرح:

وهي قراءة تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني أو يكون تكريرا ساذجا يجتر نفس الكلمات.

3- قراءة شاعرية:

وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص، ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر.[2]

وهذا النوع من القراءة هو ما نحتاج إليه ويتطلب القارئ الكفء الذي يمنح الحياة للنص من خلال القراءة المنتجة، وهو ما عناه هانز روبرت ياوس في كتابه (جماليات التلقي) حيث أكد أنّ النص لا يوجد ويكتسب هويته إلا بعد إعادة إنشائه أو تجسيده داخل عقل قارئه وهو ما جعل بعض نقاد نظرية التلقي يمنحون القارئ حرية مطلقة في القراءة ويذهبون إلى أن دوره يتعدى الإجابة عن سؤال "ماذا تعني القصيدة؟ "، أو المعنى المراد من النص ليكون في صيغة هذا السؤال: كيف يصنع القراء معنى القصيدة؟، وقد أدى هذا التسامح إلى إفراز سلبيات عدة منها ما نراه عند بعض النقاد من شطحات في التأويل

[1] مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،1997، ص7.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير في البنيوية إلى التشريعية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 77-78.

وتحميل النص أكثر مما يحتمل والوقوع في دوائر الذاتية والانطباعية والانزلاق إلى ما يشبه الفوضى في القراءة والتأويل، وفي ذلك خروج بالنظرية من مضمونها لأنّ النص في جوهره شبكة من العلاقات اللّغوية والمجازية المتشابكة وله قوانينه ومفاتيحه وأبنيته التي تجعل منه تركيبة معقدة لا يتأتى للقارئ فك شفراتها إلا من خلال فهم عميق وتمحيص دقيق وكفاءة تتيح له سبر أغواره .[1]

4- التلقي في النقد الحديث والمعاصر (الأصول، المبادئ، الإجراءات):

شغل تحليل النص حيزا من الكد المنهجي المعاصر، وبدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر، ولا سيّما نقد القرن العشرين، وأظهرت المناهج الحديثة، في حركتها حول النص، سعيا إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة، وبوتائر تنزع نحو ووضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللّسانية والمنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة وليست كلية.

ومن هنا بدت المناهج في حركتها حول النص وكأنما يستدرك بعضها بعضا في حركة لولبية مكوكية لا تتوقف، فما وقعت فيه المناهج الداخلية ولا سيما البنيوية لتصححه في مقاربة للنص تقص الخارج بضروبه المتنوعة نابذة المؤلف ومتلقي النص، ومن ثم حدثت المناقلة الأوسع التي حاولت إحكام الطوق حول بنية الأدب بذاتية (المتلقي) فأصبحت دائرة العمل الفني تشع من خلاله ليرسم مقاربة جديدة في خريطة النقد الأدبي الحديث تبدأ به ولتظهر من خلال هذه المقاربة علاقة حوارية مع النص متأثرة بحوارية العصر المعرفية.

ولعلّ نظرية التلقي أو جمالية التلقي بتسميتها الأخرى هي الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلف، النص، القارئ)، تصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة.[2]

وبذلك نجد أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاثة لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي...) ثم لحظة النص التي جسّدها النقد البنائي في

[1] فوزي سعد عيسى، جمالية التلقي، قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر، ص 8.

[2] ينظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 30-31.

التسعينيات من هذا القرن وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي، كما في اتجاهات ما بعد البنيوية ولا سيما نظرية التلقي في السبعينيات منه.

وقيل في اتجاهات ما بعد البنيوية أنها جاءت لتصحح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية وأبرزها الصنمية النصية، وموت المؤلف، وإهمال حركة التاريخ، فجاءت هذه الاتجاهات رد فعل حاد على هذا الانغلاق النصّي.

وتمثلت هذه الاتجاهات بأربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية هي القراءة والتلقي والتفكيك والتأويل، وأنّ لها جميعا الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة تنظر إلى الملفوظ النصي، على أنه واحد من المستويات التي تفيد منها القراءة ولا تختزل دور القارئ في الكشف عنه، مما أحدث تطورا في النظرية الحديثة.

وغير خاف أن البحث في الأصول المعرفية للمناهج أمر حساس للإلمام بالركيزة الفكرية لها، ولتوجيه الأبعاد الإجرائية توجيها فاعلا.

ونجد أن لكل منهج من هذه المناهج معجمه الاصطلاحي الذي يستلزم الفك والإيضاح بالعودة إلى المحاضن المعرفية لا إلى محض التصورات والاجتهاد. ولا بد من الإقرار أننا بإزاء (فائض اصطلاحي) تنطوي عليه المقاربات النقدية الحديثة المعمقة وأن الإلمام به ليس يسيرا كما أنه لا يمثل ترفا مجانيا غير ذي مقصديه معرفية.[1]

ولم يقتصر الأمر على الأبعاد النظرية والإصلاحية، فقد أوجدت اتجاهات ما بعد البنيوية بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإنتاجه وتغذية التحليل اللّساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم، وكان الاهتمام بالقراءة والقارئ شاغلا للكثير من الدراسات والنظريات كالدراسات المبكرة لفرجينيا وولف عن القارئ العادي، ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ ودراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم بعملية القراءة ولا سيما تودوروف ورولان بارت.

ولن يقف البحث إلا على النظرية التي جعلت فعل التلقي محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ونظريات ما بعد البنيوية وهي نظرية التلقي التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 32-33.

في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي التي شكلت خيوط منهجية النظرية الأدبية المعاصرة.[1]

5- نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي:

يعد القارئ محورا رئيسا في المفاهيم النظرية والإجرائية في اتجاهات نقد الاستجابة القارئ أو اتجاهات ما بعد البنيوية كالتفكيكية والتأويلية والسيميولوجية والقراءة والتلقي، وشكلت فاعلية القراءة المهمة المركزية للنقد المتمحور حول القارئ.

وبطبيعة الحال لا تشكل الاتجاهات المختلفة التي تنطوي تحت باب نقد استجابة القارئ نقدا موحدا من الناحية المفهومية، بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات، إلاّ أنها تكاد تجتمع في الاعتراض على الرأي القائل أنّ المعنى كامن في النص الأدبي وترفض حصر المعنى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى.

أما مصطلح (استجابة القارئ) الذي مارس تأثيره في الثقافية الأنجلو أمريكية المعاصرة، ويعزّو بعض الدارسين الفرنسيين الاهتمام بالقارئ إلى كتابات فاليري وسالتر (Salter) في كتابه ما الأدب.

وإذا ما أردنا أن نميز بين الاسم الأمريكي للنقد المتمحور حول القارئ المتمثل في (نقد استجابة القارئ) وبين (نظرية الاستقبال والتلقي)، فنجد أن الأول لا يحمل طابع النظرية بل هو نقد أو نظرات نقدية مشتتة تعود إلى أعلام أمريكيين موزعين في بقاع العالم يكتبون في صحف مختلفة وليس لهم تجمع وجهودهم تعبر عن نشاط فردي ومهارة ذاتية، أما (نظرية الاستقبال أو التلقي)، فتعبر عن تماسك ووعي والتزام جماعي، وهي رد فعل للتطورات الاجتماعية، العقلية والأدبية.[2]

وإذا ما كانت نظرية الاستقبال والتلقي أو جمالية التلقي قد ظهرت لتقدم اعتراضا على الفهم أو التصورات البنيوية للأدب كما هي الحال مع اتجاهات ما بعد البنيوية إلا أنها اختلفت عنها وعن النظريات التي اهتمت بالقراءة والقارئ بكونها نظرية تعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، فهي ترى أن الفهم

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص33.

[2] نفسه ص40-42.

وليس القراءة أو التأويل والرموز والشيفرات هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي وهذا يعود إلى مفهوم القصدية الظاهراتية عند هوسرل.

وتختلف المقارنة البنيوية للمعنى عن تلك التي يتبناها اتجاه جمالية التلقي، فالنص باعتقاد البنيويين يتضمن معناه في داخله حسب لأن شكله اللّساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه وهذا يعود إلى نظرهم إلى النص على أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها، أي أن شروط تفسيرها يكمن في داخلها فقط، فالبنية اللّسانية حاملة للدلالة ومنتجة لها والشكل منا لا يلغي المعنى بل يعمل على إفقاره إبعاده وجعله رهينا كما يقول بارت.

أما مقارنة جمالية التلقي للمعنى فتنطلق منطلقا آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي فيصبح الفهم عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، وبالتالي يعد المحمول اللّساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي.[1]

كما أجرت البنيوية تعديلا على طبيعة القراءة لديها، فلذة القراءة عند بارت تتمثل في علاقة ضمنية قائمة على الإحساس بلذة الآخر بكشف عن قوانين تحققها في اللّسان، ورأي ريفاتير أنّ صلة القارئ بالنص تكمن في التنبيه إلى البنية الأسلوبية للنص لأن القارئ هو الهدف المختار بوعي من طرف المؤلف فالإجراء الأسلوبي مؤلف بطريقة لا يمكن معها القارئ أن يمر بجانبه ولا أن يقرأ أيضا دون أن يسوقه إلى ما هو جوهري، ومن هنا وجد البنيويون أنفسهم محاصرين بالمنظور الذاتي الذي ينطلق من الذات القارئة لتحديد المعنى وما نتج عن ذلك من قراءات متعددة للنص الواحد، وبدت الاستراتيجية الجديدة للقراءة قائمة على تحويل منهجي ينطوي على إدراج فعل الفهم في قراءة النص .[2]

فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلا من أجله.[3]

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص42.

[2] نفسه ص43.

[3] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مقال بمجلة فصول، مج5، ع 1، الهيئة العامة للكتاب 1984م، ص101.

ومن هنا لم يعد دور المتلقي دورا سلبيا استهلاكيا في صلته بالنص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية تروي عطشه الجمالي وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي، كما أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته مؤثرة في النصوص القادمة، لأن عملية التلقي المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معا.[1]

6- الشعر المعاصر:

من الأمور المستقرة في بعض الأذهان والتي تحتاج إلى مراجعة أنّ اللّغة وسيلة لغاية، ما وتصبح هذه المسألة مقلقة للناقد الأدبي حيث تتجاوز حدود الذهن العادي وتطفو في أذهان بعض دارسي الأدب، فيترتب عليها من التقسيمات الغريبة ما يترتب من مثل اللّفظ والمعنى والشكل والمضمون والقالب والمحتوى وما إلى ذلك .ويصرف هذا دراسي الأدب عن جوهر مهمته، وهو تفسير العمل الأدبي والكشف عن قيمته وذلك لأن الدارس حين يجعل نقطة انطلاقه مثل هذه الأمور ينقاد في طريق بعيدة عن الطرق السوية ويستنفذ الوقت في مصارعة قضايا وهمية غافلا بالطبع عن القضايا التي ينبغي أن يدخر لها كل جهده، على أن الأمر أكثر خطورة حتى من بذل الجهد فيما لا يفيد، هو أن نتيجة مثل هذا النوع من الدرس الأدبي الذي ينطلق من منطلق خاطئ لا تقتصر على صاحبها، وإنما تتجاوزه إلى غيره من الدارسين وطلاب الأدب فيتعمق النموذج غير المفيد، ومع تراكم المحاولات لاستسهال مثل هذا الطريق نجد أنفسنا في نهاية المطاف، وكما هي الحال أمام ركام من الدراسات لا تسهم في نهضة الأدب العربي وازدهاره، بل تتسبب على العكس من ذلك في وعورة الطريق نحو هذا الازدهار وتشكل سببا من أسباب الركود ومظهرا من مظاهره .[2]

إن التفكير في اللّغة على أنها وسيلة لأداء المعاني أمر منقوض حتى فيه ما يتصل بالنثر الأدبي، وأما في الشعر فاللّغة على وجه اليقين ليست وسيلة لأداء شيء ما بمقدار ما هي غاية في حد ذاتها، والشاعر يبحث عن المعنى ويعثر عليه ويبنيه بناء شعريا من خلال اللّغة وفي أثناء صراعه معها وليس ثمة معان شعرية كائنة خارج التركيب اللّغوي للشعر كما أنه ليس ثمة معنى يتكامل دون بحث اللّغة ودون إعادة تشكيل العلاقات اللّغوية الموجودة والمبتدعة في نسق خاص أو هيئة خاصة ولا أعني بهذا أن كل قصيدة

---

[1] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، دار الشروق، القاهرة، 2002، ص2.

[2] ينظر: فصول مجلة النقد الأدبي، قضايا الشعر العربي، مج1، ع4، جويلية ،1971، تصدر كل ثلاثة أشهر – القاهرة، ص61.

جيدة تقدم اللّغة على النحو جدد مطلق و إنما أعني أن كل قصيدة جيدة تقدم اللّغة في سياق خاص بها و يصدق هذا على الكلمات كما يصدق على العبارات و التراكيب و الرموز والصور وما إلى ذلك .

– فنحن إذ نواجه القصيدة نواجه لغة معينة، وهذه اللّغة مليئة بالمعنى بطبيعة الحال ولكن علاقتها بمعناها ليست علاقة الإناء بما فيه، وإنما هي علاقة الشيء بذاته، أي أن اللّغة في الشعر هي المعنى ذاته، وذلك أن هذا الذي نسميه معنى لا يمكن التفكير فيه على الإطلاق إلا من خلال فحص تطور البناء اللّغوي في القصيدة، حيث لا يمكن الحصول على المعنى منعزلا في القصيدة إلاّ إذا ضحينا بالقصيدة ذاتها.

– إن القصيدة الجيدة تكشف خلال الرحلة التي يقطعها معها القارئ الناقد عن قيم روحية وذهنية بعيدة المدى ولكن هذه القيم جميعا تتولد من لغة القصيدة والقارئ الذي يستنتج من الشعر شيئا لا تنشئه لغة هذا الشعر لا يقرا الشعر وإنما يقرا أفكاره الخاصة.[1]

إن القصيدة موضوع لغوي من نوع خاص واللّغة توظف فيها على نحو متميز ولكي نضع أيدينا على هذا التميز علينا أن نولي اهتماما خاصا للوحدة اللّغوية للعمل الشعري من المعجم الشعري والتركيبي والنمو والمجاز والتكثيف والتصوير وما إلى ذلك، وفي سبيل أداء هذه المهمة لا بد أن تقرأ القصيدة قراءة كاشفة ترصد فيها المعالم اللّغوية، وتوصف هذه المعالم وتحدد العلاقات وكيف تعمل داخل الشعر، ويبحث من خلال كل ذلك ومن خلال غيره من ضروب التحليل اللّغوي عن المعنى الشعري للقصيدة.

وإذا تغطي القراءة مساحة واسعة من مجال التحليل اللّغوي وتستخرج الاحتمالات المتعددة للبنية الشعرية، تكون قد كشفت في الوقت ذاته عن قيمة القصيدة، ذلك لأن الشعر الجيد يكشف من ذات نفسه على قدر ما يعطيه الناقد الفحص المستقصي كما أنه لا ينبغي أن يفقد كل من الناقد وقارئه الصبر أبدا فالناقد ينبغي أن يطيل الوقوف عند القصيدة و يحاول أن يستخرج منها أكبر قدر مما يمكن أن تعطيه والقارئ ينبغي ألا يمل صحبة الناقد وما يعرضه عليه من ظواهر واحتمالات، كما أنه ينبغي ألا يستحثه إلى مغادرة الحيثيات القفز إلى الأحكام، والمهم في هذا كله يجب أن يكون في القصيدة عن القصيدة ومن شأن ذلك أن يخلق مثلثا متساويا الأضلاع ومتوازنا من القصيدة، الناقد والقارئ.

[1] ينظر: فصول مجلة النقد الأدبي، قضايا الشعر العربي، ص33.

وليس معنى هذا أبدا أن يوافق القارئ دائما على كل ما يقدمه الناقد من ضروب التحليل ووجهات النظر وألوان الاستنتاج، وإنما معناه أن يكون الناقد دائما واضحا وصريحا وأمينا وأن يكون القارئ مكترثا ومتفهما، وقد يحس القارئ أنّ الناقد يواجهه بما لم يخطر له من قبل وعلّه في هذه الحالة إلا أن يأخذ كلامه مأخذ التسليم المطلق.[1]

إن نظرية التلقي قد حظيت بشهرة كبيرة في أوساط الدارسين، وقد تنوعت أفكارها حتى أنها نظر إليها بمقاييس وزوايا مختلفة، لقد أعطيت أوصافا كثيرة لها قامت بها مدرسة كونستانس، فقيل مرة أنها ثورة في تاريخ الأدب الحديث وأخرى أنها وضعت نمط استبدال جديدة وحولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلانيون الروس في بدايات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة براغ أو ما جاء به ديسوسير أو تشومسكي وغيرهما من الأسماء المعروفة في تاريخ علم الأدب الحديث واللّسانيات والسيمائيات والأنثروبولوجيا.

– كما اكتسبت هذه النظرية أهمية كبيرة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، ولكن هذه الأهمية لم تتبع من كونها جاءت كرد فعل لما آلت إليه الاتجاهات الاجتماعية والشكلية على السواء أو أنها جاءت نتيجة للتحول في مجموعة من العوامل التاريخية والسوسيوثقافية ميزت فترة بذاتها أو بلدا بعينه، وإنما لأن هناك خصوصيات شكلت العامل الحاسم فذلك التحول يمكن إجمالها في سببين أساسين كما يقول عبد العزيز طليمات هما:

01–أن هذه النظرية لم تسقط في نفس المنزلق السابق للتركيز فقط على القراءة والتلقي عامة كمحدد لطبيعة العمل الأدبي وقيمته، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها، وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.

02– أنها لا تقطع نهائيا من مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها والتي يبدو أنها قد استنفذت جل إمكانياتها، بل هي تحتويها وتتجاوزها في آن عن طريق الحوار والنقد والإغناء.[2]

---

[1] ينظر: مجلة فصول النقد الأدبي، قضايا الشعر العربي، ص 62.

[2] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص55–56.

7-الأسس الإجرائية لنظرية التلقي:

قدم كل من ياوس وإيزر مجموعة من المفاهيم النظرية والإجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية، فقد صاغ الناقد الألماني (هانز روبرت ياوس) مجموعة من المقترحات في نهاية الستينيات عدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف عند إشكاليته، وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كونستانس تحت عنوان (لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟)، وإلى جانب أفكار ياوس هذه كان فولفغانغ إيزر يقدم مجموعة من الافتراضات التي تصب في الاتجاه نفسه.[1]

كما طرح ياوس مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه أفق انتظار القارئ الذي يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللّذة ورواقها لدى جمالية التلقي، إذا ما كان الوسيط اللّساني هو محور اللّذة ورواقها عند البنائيين.

وافترق (ياوس) عن ظاهرية هوسرل وأعاد النظر في مقوّم التأريخ، فتأريخ الأدب عن البنائيين هو تأريخ التطور الداخلي للبنية، إلا أنّ ياوس وضع التطور خارج البنية في السلسلة التاريخية للتلقي في تصور جديد لتأريخ الأدب يترجم مفهوم التلقي بواسطة مفهوم أفق الانتظار.

وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار بحسب ياوس من ثلاثة عوامل رئيسية هي:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.
- التعارض بين اللّغة الشعرية واللّغة العملية، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

وفضلا عن هذا نبه ياوس على مفهوم (تغير الأفق) أو بناء (الأفق الجديد) باكتساب وعي جديد يدعوه بالمسافة الجمالية، أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، 44-46.

للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعرض الموجود مع التجارب المعهودة حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، وهذا الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف.[1]

كما أن عملية بناء المعنى وإنتاجه تتم داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط تواصل التاريخي لقرائه وأن لحظات (الخيبة) التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد.[2]

ويعد إيزر أحد أقطاب جامعة كونستانس الذي أسهم في تطوير نظرية التلقي ووضع أسسها، وقد اعتمد على مرجعيات مختلفة ومتنوعة غذت فرضياته فاعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللّسانيات والأنثروبولوجيا وأفاد من أعمال إنغاردن الفيلسوف البولندي، وخطى إيزر خطوات أكثر إيغالا في اشتراك الذات المتلقية في بناء المعنى بواسطة فعل الإدراك.

وإذا ما اشترك (إيزر) مع (ياوس) في الاعتراض على المقاربة البنيوية للمعنى التي تشدد في جعل بنية النص حاملة للمعنى وخازنة له فإنه يفترق عنه في المحرك النظري أو الإجرائي لمفاهيمه ونظرياته ولا سيما في كيفية مقاربة المعنى وبنائه فضلا عن عنايته في ابتداع، مفهوم محض إجرائي جديد لنظراته وهو مفهوم (القارئ الضمني) عوضا عن أفق الانتظار أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى (ياوس). [3]

وحاول إيزر أن يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق والتلاؤم، فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا وإنما هو بنية من بنيات ألفه التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه لأنه المقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي.

ومن هنا افترض إيزر أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملؤها للقيام بالعديد من الإجراءات التي لا تستند إلى مرجعيات خارجية وإنما إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ.

---

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص46.

[2] نفسه ص47.

[3] نفسه ص48.

ولخلق مرجعيات النص وإعادة إنتاجها وتشكيلها، يبتدع إيزر مجموعة من المفاهيم الإجرائية مثل السجل والاستراتيجية ومستويات المعنى ومواقع اللاتحديد، يدلل بها على التفاعل بين النص والقارئ لسد الثغرات وملئ الفجوات لخلق توافق النص وانسجامه الجديد، مستفيدا من مفهومي الرد والتعليق عند هوسرل والمظاهر التخطيطية لدى إنغاردن، وتهدف جميعا إلى استبعاد المعرفة السابقة والمرجعيات الجاهزة التي يوفرها التاريخ أو الفهم السابق التي تراكمت فوق الشيء وتعليق التاريخ بين قوسين بحسب هوسرل.

وبقي أن نقف عند مفهوم (القارئ الضمني) لديه الذي يشكل قمة الهرم فيما ابتدعه إيزر من مفاهيم وخطوط إجرائية، وميّز إيزر بين قارئه الضمني والقراء الآخرين الذين حددتهم القراءات البنيوية والأسلوبية التي سبقته كالقارئ المثالي والقارئ المعاصر والقارئ الجامع والقارئ المختبر، والقارئ المستهدف وغيرهم.[1]

ولقد بين إيزر بشكل دقيق الفروق التي ينطوي عليها مفهومه بالنسبة لهذه المصطلحات والمفاهيم، فالقارئ المثالي هو عنده محض تخيل، لأنه القارئ القادر على استنفاذ معنى التخيل، ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعي وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلا فإنه يملأ ثغرات الحجية، التي تنفتح في أثناء مقاربة العمل والتلقي الأدبيين، وهو قادر بفضل لا نهاية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله.

-القارئ المعاصر:

فيأتي دوره في إطار الأحكام النقدية الصادرة اتجاه الآثار الأدبية في حقبة ما لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط به هذه الأحكام يمارس تأمله داخله الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين في فترة بعينها، وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء.[2]

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص49،50.

[2] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص 47-48.

-القارئ المستهدف:

وهذا القارئ أيضا هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ، كما هي مشكلة في تفكير المؤلف أو الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ، إذا تظهر بأشكال مختلفة داخل النص وهي التي تحدد نوع القارئ فباستطاعتها إعادة توليد القارئ المثالي، ويمكنها أن ترتسم في ضوابط وقيم القارئ المعاصر في المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة.[1]

من أجل التلقي وهذا المفهوم يبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذي هو موجه إليه، وقد انتقد إيزر هذا المفهوم، عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف، حيث وجد إيزر أن القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النص وعلى العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم من تداخل الآفاق كلها، وبذلك فإنّ هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليات التاريخية للجمهور الذي هو مرمى المؤلف.[2]

-أما القارئ الجامع: فهو مفهوم تم طرحه من قبل ميشيل ريفاتير وهو قارئ عيّن مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي، فالقارئ الجامع يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي على وفق كثافة النص، والقارئ الخبير مفهوم تربوي يهدف بواسطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ، والقارئ المستهدف هو إعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، والقارئ المثالي هو ضرب من التخيل يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، عن أصناف القراء الذين سبق ذكرهم، إن القارئ الضمني يظهر بوصفه نظاما مرجعيا للنص وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح معروفا في جوهر اختباري ما بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرأ في شروط إستحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا يبدوا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين .[3]

---

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص 50.

[2] نفسه ص 50-51.

[3] نفسه ص 51، 52.

نخلص مما سبق أن المعنى لدى أصحاب جمالية التلقي ولا سيما إيزر أصبح بنية يشيد ما التلقي بإفقار المفاهيم أو المرجعيات السابقة وتجاوز المعطى اللّساني الواحد، وأصبحنا تبعا لذلك بإزاء أسطورة المعنى الجاهز وقصد المؤلف والمعنى الخفي تلك التي أشاعها التأويل الكلاسيكي، فالقارئ الضمني مفهوم إجرائي ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص.

وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بواسطة التأويل بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بني النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة.[1]

خلاصة:

إن نظرية جمالية التلقي هي نظرية في العلم والفلسفة والتاريخ والأدب، تمثل بذلك خلاصة تركيبية لمختلف الثقافات الغربية، مما قدمته من مفاهيم جديدة حول التاريخ الأدبي، المتلقي، القارئ، عملية الفهم، وغيرها مما رصدناه في بعض مؤلّفات كلّ من (هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر)، وهكذا فإن عملية التلقي التي تضمن الإنفتاح التام على التأويلات والتفسيرات المتعددة والعميقة للنص تتطلب من القارئ الخبرة الكافية والقدرة على التحليل والتأويل والغوص في طبقات النص للكشف عن تلك العلاقات الداخلية العميقة والدقيقة في آن واحد، ثم يقارب بين تلك الخامات الدقيقة التي تكوّن البنى التحتية للنص ومن ثمة يمكن كتابة نص آخر وهو النص الحقيقي، وهذا ما تدعو إليه نظرية التلقي .

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص51.

الفصل الثاني:

—الشعر وضغوط التلقي في شعر أحمد دحبور.

1-الشعر وضغوط التلقي:

- جمهور الشاعر أم قارئ النص؟

ما الذي يدفع شاعرا مثل أدونيس إلى أن يتحدث بهذه النبرة البائسة "ليس لي جمهور ولا أريد جمهورا؟"

أهي القطيعة المحكمة بين الشاعر والجمهور؟ أم بين القصيدة ومتلقيها؟ أهي شجاعة اليأس؟ أم الاستغراق في الكتابة الشعرية كونا مكتفيا بذاته.

إن سلسلة الأسئلة يمكن أن تنفتح على المزيد منها، غير أن ما يستدعي الانتباه حقا هو تمييز الشاعر في جملة لاحقة بين الجمهور والقراء " الخلاقون لهم قراء وهذا التمييز ليس هينا " إنه يؤشر إلى اتجاهين ممكنين تسلكهما القصيدة في طريقها إلى المتلقي أو بعبارة أخرى منحيين في كتابتها يستهدفان بالنتيجة نمطين مغايرين من مستهلكي الشعر والمتعاملين معه.

الجمهور لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوقي والمعرفي، كتلة يحركها الشبه لا اختلاف في الروح العامة ولا الخصائص الفردية، وبذلك فإن الجمهور بهذا المعنى يستسلم في تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيزا واضحا للنتوءات الشخصية وفردية الاستجابة.

إنه يتلقى الأثر الشعري تلقيا جماعيا ويتضامن بطريقة عفوية في إعلان إحفاؤه بالقصيدة، واحتفاؤه بها ينمو تدريجيا وربما يكون للافتنان المتعجل من قبل البعض، دور في انتقال هذه العدوى الوجدانية الملتهبة.[1]

والجمهور من جانب آخر، هو الطرف الأخير من ذلك الشفاهي الذي تسلكه القصيدة منبثقة من نبعها الأول: الشاعر وجود الجمهور إذن بقية من بقايا الفاعلية الشفاهية التي حكمت وما تزال إلى حد ما مسيرة التلقي والاستجابة التي تقطعها القصيدة عادة في اتجاه واحد من الشاعر إلى الجمهور.

الشاعر ⟸ **الجمهور**

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسة نقدية، دار الشروق، عمان الأردن، 2002، ص 63.

وإذا كان الجمهور تجسيدا لاتجاه شفاهي تقطعه القصيدة فإنّ القراء في الغالب لا يمثلون إلا الاتجاه الآخر الذي تعتمد فيه القصيدة على تشكيلها الخطي لا على خصائصها الصوتية، أو وجودها الفيزيائي المرتعش على الورق فالقراء في معظم الأحيان ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخا .إنهم عينات منعزلة على بعضها البعض أو هم عموما تجسيد لفردية التلقي وخصوصيته، يلامسون القصيدة ، لا باعتبارهم محيطا عاما متجانسا بل بكونهم أفرادا: يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه واستيعاب تفاصيلها ولكل منهم آلياته الخاصة في القراءة والتلقي وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة التي يستنهضها بطريقة شخصية، وفي الوقت الذي يقف الجمهور في نهاية الطريق لا قبل العودة فإنّ القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص ثانية :

القارئ ⟷ **النص**

إن الطريق هنا لا يربط بين الشاعر والجمهور، كما هو في الحالة الأولى، بل بين النص والقارئ، ولا يتخذ هذا الطريق وجهة واحدة بل يسلك اتجاهين متعاكسين يغذي أحدهما الآخر، ينمو به وينمّيه في آن معا.[1]

لم يكن دور القارئ في صلته بالنص دورا استهلاكيا فقط ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة ترضي ظمأه الجمالي وتشبع فيه وهو في عزلته البهيجة تلك نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته وفرديته. بل أصبح هذا القارئ طاغيا جديدا، يشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته، وهكذا شهدنا ومنذ الستينيات اتجاها نقديا مؤثرا يقوم على سلطة القارئ ويستند إلى استجابة للنص الإبداعي: نقد استجابة القارئ وهكذا تحولت عناية النقاد من النص باعتباره بناء متحققا للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعا على الورق.[2]

إن النقد البنيوي الفرنسي كما يقول جونثان كيلر(Jonathan Keller) ، يقوم جوهريا على نظرية القراءة ولا شك أن هذا الاتجاه قد جعل من نشاط القارئ مولدا لعدد كبير من الدلالات

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 64.

[2] نفسه ص 64- 65.

والمعاني،كل قارئ للنص يجسد في حقيقته أحد المعاني الممكنة للنص المقروء وكما يمثل القراء بعددهم المتنامي .

كان ارتباط النص بالمؤلف بذاته يعني انغلاقه على معنى نهائي واحد لا يقبل التعدد كما يرى نقاد هذا الاتجاه، أما الركون إلى استجابة القارئ فهو طريق لا نهاية له صوّب معان للنص لا نهاية لها أيضا.

ومع أن القارئ والجمهور كليهما يحلاّن في الصميم من مشكلة التلقي إلا أنهما يختلفان، كما أشرنا اختلافا واضحا.

إن لكل منهما دلالته الخاصة على طرف هذه المشكلة المعقدة، وبما أن هذا البحث ليس معنيا بشكل أساسي بالقارئ ونظرية القراءة، فإنّ الاهتمام سينصب على الجمهور المتلقي، ذلك الجمهور المعروف بخصائصه، مع أن التداخل بين القارئ والجمهور قد يرد كلما دعت الحاجة إليه.[1]

2- جسدية النص الشعري:

إن القصيدة العربية ما تزال في صلتها بالتلقي تخفي الكثير من تفاصيل كيانها الفيزيائي، ولم تستثمر حتى الآن وجودها الخطي الملموس بطريقة كافية وفعالة ورغم أن هذا الجسد النابض على الورق أصبح في السنوات الأخيرة مجالا لاشتغال عدد من النقاد الحداثة إلا أن متلقي الجمهور لم يصبح طرفا مؤثرا في هذا التفاعل ولم يعتد بعد على الوصول إلى القصيدة عن هذا الطريق الجسدي تماما.

إن المتلقي ما يزال مفتونا بالصوت: يحركه ويشكل استجابته وهو في حركته باتجاه القصيدة، يتبع نبض الإيقاع المكتوم حينا والتطريب الحسي والوجداني حينا آخر. ورغم المغالاة التي نلمسها أحيانا في الحكم على عزلة القصيدة العربية الحديثة أو مجافاتها لاحتياجات المتلقي فإنّ الشعر العربي ما يزال خطابيا في معظمه.

لقد كان ريفاتير محقا في إشارته إلى دور القارئ في تشكيل الظاهرة الأدبية التي لا يراها إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ ويمكن لهذه العبارة الدقيقة أن تنطبق على واقعنا الشعري إذا قمنا بزحزحة

[1] ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 65.

مفردتين أساسيتين عن مكانهما: النص، القارئ، وحين نستعيض عنهما مفردتين آخرين هما: الشعر، الجمهور، يكون الحكم أكثر انطباقا على وضع الشعر العربي كتابة وتلقيا.

إن الجدل في شعرنا العربي لم يكن في الغالب إلا بين الشاعر، الصوت والجمهور أي أنه كان تفاعلا شفهيا تشكل الأذن والشفة طرفية الحاسمين. هكذا كان واقع الصلة بين الشاعر والجمهور، وهكذا هو الآن تقريبا، وإن كان قد فقد شيئا من ضراوتها السابقة.[1]

3- إيقاع القصيدة المعاصرة:

-الشعر استغراق للسمع: إن الشعر ليس قولا يسمع فقط بل يستغرق السمع، فالشعر إذن استغراق للسمع، الحالة القصوى من الغرق في نشوة صوتية وجدل إيقاعي غزير.

والجمهور لا يحقق صلته بالشاعر وقصيدته، فأفكاره وأهوائه ومواقفه إلاّ عبر هذه الغلالة الصوتية الريانة، أما الشاعر وهو يدرك هذه الحقيقة بعمق فإنه يحاول أن يضمن لقصيدته أكبر قدر من الغنى الصوتي الذي يجعل طريقها إلى الجمهور آمنا، ولتحقيق ذلك يسعى الشاعر إلى:

1- الإعلاء من شأن الخصائص الإيقاعية والصوتية والعناية بكل ما يجعل هذا الثراء الصوتي متفشيا عبر النص الشعري، صادرا عن تفاصيل الصياغة كلّها: نظام التقفيه، الوزن، التكرار، التجنيس، حروف اللّين.

2-وقد لا يكتفي الشاعر بالغنى الإيقاعي في ثنايا القصيدة بل يدخل هو طرف في هذا الإثراء، فلا يعود وجودا بيولوجيا مستغلا عن صوت قصيدته، وإنما يضيق إليها صوته هو يقحم جسده في عملية التأثير كلها يتضافر الجسدان معا، جسد القصيدة وجسد الشاعر في إغداق هذا الرنين التهجدي الراجف. فهي أنّ شعرنا الحديث صار للسماع أرجحية خاصة على القراءة وتقاليدها، وأخذ الشاعر الحديث لا يتردد في التفكير مثله في ذلك، مثل الشاعر التقليدي في آلية الإلقاء، يترك بصماته على بناء النص الشعري وهكذا يصبح الصوت حاضرا في الكتابة.[2]

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 66- 67.

[2] نفسه ص 67.

لذلك فإنّ سلطة المتلقي ليست خارجية دائما بل هي في كثير من الأحيان استبداد داخلي: يكمن للقصيدة في مكان ما، قبل اندلاعها ليلقي الشاعر رقاه السحرية قبل فعل الكتابة ويملي عليه شروط التوصيل والتلقي. وهكذا فإنّ المتلقي وجود في وعي المبدع ولا مفر لهذا المبدع من مواجهة هذه الحقيقة.[1]

إن من أبرز أشكال التناص الخارجي التي استثمرها أحمد دحبور في خطابه الشعري، التناص مع القرآن الكريم والتماهي مع صوره والتفاعل مع موسيقاه التي تمثل مصدر إلهام لكثير من المبدعين فتفيئون ظلال لغته. ويتأملون جمال معانيه فيمنح نصوصهم القوة وجمالا ومصداقية فاعلة في العملية الإبداعية، وفي عملية التلقي على نحو ما تجلت الصورة التناصية التي رسمها الشاعر للأيتام من خلال قوله:

العالم أسرةُ أيتام تتضوّرُ

وفلسطينُ في هذا العَام

جنَّاتُ تَجري تحَت حجَارتِهَا الألغامُ.[2]

إستثمر الشاعر المعطيات الإيقاعية والدلالية للآية القرآنية " **أُولَئِكَ لَهُمْ جَنَاتُ عَدْن تَجري منْ تَحْتِهِمْ الأنهَارُ** "[3] ،ليشيع جوا من القداسة على النص، فقد نجح في تمثل طاقات النص القرآني الدلالية والإيقاعية واستثمرها في التعبير عن أفكاره وانفعالاته اتجاه معاناة الشعب الفلسطيني، وشكل بذلك القرآن الكريم مرجعية دلالية قوية وفاعلة في المنجز الشعر الدحبوري لخصوصيته الجمالية وقدراته التأثيرية وتلبي حاجته للمعرفة، بما يقدمه من تطورات لنشأة الكون وتفسير لظواهره المتنوعة.[4]

قد استغل الشاعر طبيعة الإنسان وميله الفطري للإيقاع وسماع الأصوات المنغمة المنظمة تناسقا و انسجاما وتوازيا وتساويا إلى أقصى حد، في تقديم قصيدته للمتلقي المقصود والعامة المتلقين ولذلك تنوعت مظاهر الإيقاع في الشعر العربي المعاصر تنوعا ظاهرا فمن موسيقى الإطار الخارجي، ببحورها

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص 68.

[2] محمد مصطفى كلاب، تجليات التناص في شعر أحمد دحبور، تر: أسامة عزت أبو سلطان، ص 08.

[3] سورة الكهف 31.

[4] ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص 35.

وأنواع بحورها، وأنواع التغيرات اللازمة وغير اللازمة لتفعيلات كل بيت وأنواع القوافي إلى موسيقى الإطار الداخلي متمثلة بأصوات مفرداتها وتكرارها في البيت والقصيدة والأنواع البديعية اللّفظية والمعنوية كالجناس والطباق والمقابلة والتوازن والترصيع، وغير ذلك، مما يشيع جوا من السحر يمسك بتلابيب السامع أو القارئ، إعجابا فاستجابة وبما يشعر الدارس، أن الشاعر العربي المعاصر كان يعول تعويلا كبيرا على استقبال المتلقي لقصيدته من خلال هذين الإطارين .

هذَا وطن يحنو علينَا

ومعًا نَخترقُ الحُزنَ الَذي تمُليه بيسَانُ الجَريحَة

ومَعًا نَرسُم بالنارَ الصَريحَة

وجهناَ الأوَل والتَالي

ونَتلُوا في الميَادين بَيانَُ الفُقَرَاء.[1]

يلجأ الشاعر المعاصر أحيانا إلى أن يجعل من الجمهور طرفا في الحدث اللّساني، من خلال توريطه في علاقة صريحة بذلك الحدث باعتباره مخاطبا مباشرا يتجه إليه القول الشعري ويتم ذلك عادة باستخدام أفعال الأمر والنداء والتكرار والتوكيد والضمائر[2]، ويظهر ذلك في قول الشاعر أحمد دحبور في مقاطع من قصيدة بيان الفقراء:

– هَذه لائحَة أسماؤكُم فيهَا ... وفي الأُخرَى عُيُون الشُهدَاء:

آه يا بيَّاعَة النَّار الإذَاعيَة في سُوق الوصَايَة

مَوتُناَ يمَشي إليكُم،

شاهدًا حياً عَلَيكُم،

ودَمًا يَطلُبُ دينَناَ،

[1] أحمد دحبور، دراسات عربية، مجلة فكرية إقتصادية إجتماعية، مجلة شهرية، دار الطليعة، بيروت –لبنان – ع 8، ص7.

[2] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق عمان ،2002، ص 80.

من هُنا يبتدئ السحرُ عَلينَا،

تعلمّناَ ولم نعمَل به،

وانقلبَ السّحرُ عَلينَاَ،

كُنَا هذا في زمَان، حدّدوا سعرَ الفدَائي لهُ آخرَ مرّة:

كُلُّهُ طَلقَةُ قَنَّاص ... وحُفرَةَ

ويلَكُم هذَا شَهيد لا ذبيحَة

دمُهُ يمسحُكُم قطعَة دينَار وعورَة

وبنا يستقبلُ الأرضَ الفَسيحَة

فَاكشفُوا ...

فاكشفُوا ...[1]

– إن اقتحام الجمهور طرفا في الواقعة اللّسانية لا يتم كما رأينا إلا ضمن تلك الدائرة التي يدخلها الشاعر وجمهوره متواطئين عبر لعبة تستهدف استدراج الجمهور واستفزاز حواسه وجره إلى حلبة الخطاب وآلياته وأخيرا إغراقه في وهم المشاركة في إنتاج هذا الخطاب وتلقيه.[2]

وكما رأينا في المقطعين السابقين فإنّ استخدام الشاعر لهذه الوسائل الأسلوبية واللّسانية من تأوه ونداء وتكرار وأفعال الأمر والتوكيد، يجسد اهتمام الشاعر بجمهوره ومحاولته الإستحواذ عليه عبر التركيز على ما يغذي فيه الوظيفة الإفهامية والإنتباهية كما يرى ياكوبسن (yakepson).

ودوافع التلقي والتوصيل تدفع بالشاعر الحديث أو المعاصر أحيانا إلى فتح بعض الفجوات الغنائية في قصائده المركبة كما يتضح بجلاء مؤثر في بعض قصائد أدونيس والبياتي وأحمد دحبور حيث تلعب

[1] أحمد دحبور، دراسات عربية، ص7.

[2] علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص 81.

تلك النوافذ الغنائية عبر هاجسها الإيقاعي وتقفيتها ونبرتها الذاتية دورا واضحا في إثراء القصيدة وتنميتها.[1]

وللحصول على أقصى تأثير ممكن، قد يفترض الشاعر خصائص فن أدبي آخر يعتمد في صلته بالجمهور المواجهة الشفهية عادة كما في المقطع التالي لأحمد دحبور:

فبماذَا نطلقُ حينَ تُجَنُ الحَربُ ... لماذا الجُوعُ يبيعُ فلَسطينَا؟

ولماذا لم تبدأ حربُ الفقرَاء.

لتؤرّخَ ذاكرةُ الوَطَن العَربيّ بأعوام الإسرَاء؟

ما دام لنَا زمنُ يتغيَّر فيه النّاسُ وأرضُ تنبضُ بالشُّهَدَاء

فلمَاذا لم تبدأُ حرَبُ الفُقَرَاء؟

ولماذا أُستبدلَ عَام الإسرَاء المتوهّج بالحُقَب الهجريَّة؟

ولماذَا لم يبدأ حزبُ الفُقرَاء ؟.[2]

فهنا الشاعر يدعوا إلى تغيير النظام التاريخي الذي يحكم التقويم الزمني، فهو لا يريد للتاريخ أن يكون هجريا ولا ميلاديا بل يريد أن يكون التاريخ يبدأ بعام الإسراء إلى بيت المقدس.

إن الشاعر هنا ومنذ البداية يهيئ حواس جمهوره لعلاقة مثمرة تربط بينهما ولا يخفى أن الربط بين حرب أو حزب الفقراء والتأريخ بالسراء للقدس يعني أن التاريخ يبدأ بتحرير فلسطين والعودة إليها، ومن جانب تشتمل هذه القصيدة على مجموعة من وسائل التأثير البلاغية والأسلوبية والصوتية، وربما كان التكرار وصيغة الاستفهام والإيقاع والقافية (التي تمثل المقابل الشعري، عادة للسجع في تراثنا الخطابي) أكثر تلك الوسائل فعالية.

[1] علي جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، ص 81-82.

[2] أحمد دحبور، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج 3، ص68.

ويمكن النظر في التناص من الزاوية ذاتها، أعني زاوية التوصيل والتلقي، باعتباره استثمارا لخبرة مشتركة بين الشاعر وجمهوره، إن القصيدة حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات فإنها تفتح ميراثا وجدانيا ومعرفيا مشتركا بين الشاعر والجمهور وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها [1].

4-التلقّي تجربة جماعية:

أول ما يلفت النظر أن الشاعر العربي المعاصر ما يزال عموما يغذي قصيدته بما يجعلها صالحة باستمرار للتلقي الجماعي، ورغم ما تعج به ساحة الشعر والنقد معا من ادعاءات تتخطى الذوق السائد وتتجاوز الأعراف الراسخة، فإنّ كثيرا من شعرائنا لا يكتبون لقراء مؤجلين أو أزمنة مقبلة كما يدعي بعضهم، إنهم يكتبون القصيدة وفي مخيلة البعض منهم، عكاظ من نوع ما، هي عكاضة الخاصة: يستجيب لشروطها ويرضخ دون وعي منه ربما إلى تواطؤ واضح معها. أي أن في ذهنه إلى هذا الحد أو ذاك صورة ملموسة لجمهور محدد ومناخا عاما للتلقي.

لذلك لا يبدو مبالغة القول أنّ بعض شعرنا العربي وهو ليس قليلا تتم كتابته بناء على حركة التلقي واتجاهاتها. ولا أظن أنّ أمة أخرى على هذا الكوكب القاسي تتفوق عل افتتاننا الكاسح بمهرجانات الشعر ونشوتنا الصاخبة بإنشاده والتغني به. في اهتمامه بالجمهور المتلقي، كان الشاعر العربي يحاول أن يكيف جسد قصيدته ويحد من طفولتها الشرسة المترامية بعض الظواهر التي كانت تحقق في واقع الحال، استجابة لمتطلبات التلقي الجماعي: مواجهة الشاعر للجمهور.

– إن كثير من شعراء حداثتنا العربية هم في حقيقتهم شعراء غنائيون، عدا اختلافات هينة لا تغير من جوهر الأمر شيئا.[2]

ويفصح الشعر العربي المعاصر عامة عن دفئ غنائي دفين يتجلى في نزعة الشاعر العربي إلى استثمار الإيقاع والاندفاع به إلى مادياته المرهفة. وقد لا يقف هذا الوله عند الإيقاع وحده بما له من رفيف سري هادئ. بل إنّ البعض ممن يكتبون القصيدة المعاصرة بحس تقليدي يتجاوزون ذلك إلى

[1] ينظر: علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص 83.

[2] نفسه ص 74-75.

تفجير ضجة النغم ودبيبها المخذر مبتعدين عما تمنحه الزحافات والكسرات العروضية مثلا، من ثراء وترويض للصخب العروضي الراكض، وهذه الظاهرة كانت تغذي في الجمهور غالبا نزوعه إلى الانتشاء بالإنشاد المهرجاني وتتغذى منه أيضا. وربما كانت العناية بالمفتتح الشعري من أكثر مظاهر هذه الغنائية تجليا فمن خلال هذه البداية يحاول الشاعر أن يختار لملاقاة قارئه من خلال الحديث بأعذب المداخل وأكثرها دفئا شخصيا.[1] يقول دحبور في قصيدته نخلة عمان:

على جذعهَا خَلفوُني وراحُوا

على جذعهاَ خَلفُوني

وفيهَا نمتُ، كُنتُ أَكبُر عَبرَ الغُصُون

ورائحَتي: حُبناَ والجراَح

تصاعد منهَا وتشهَد هذا الريَّاح

وعندي الكَلاَمُ المبَاح

فَمن غَيش السَاعة الرابعَة أَرى وطنًا يتَدَحرَجُ في حُوذَة واسعَة

أرى فرحًا واعدًا يُستبَاَح

واكشف الفاجعَة.

سيصعَد من فوهَات القُصُور، النُبَاح.

فيسقُطُ سَقف على رأس طفل.

ويسري على الأمهات النُواح.[2]

1ينظر علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص 75.

[2] أحمد دحبور، دراسات عربية، مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية، السنة السابعة، ع 9، يوليو 1971، دار الطليعة بيروت، مج: شهرية.

فكان الشاعر يغترف من ذاكرة طللية فياضة يستثير في المتلقي مخزونا وجدانيا حارا وهو بعد أن ينجز هذه الافتتاحية الملتهبة، سرعان ما يغادرها مفتونا بأسلافه الجاهلين ليقود قصيدته عبر سلسلة من الانشغالات التي تربط من خلالها الهم الوطني والإنساني العام بالانكسارات الخاصة.

إن القصيدة مشحونة بشكوى الشاعر وحنينه العائلي، تبثها في كل اتجاه كئيب فهناك رابطة حب جياشة بين الشاعر ووطنه، ويظهر ذلك من خلال كلماته والمحنة التي شتتت الشاعر عمن يحب وعما يحلم به، أنها على مستوى الأفكار والمعنى ومنطويات الحنين فيها، تصغي لهاجس التوصيل وتسعى إلى إشباعه.[1]

5- لغة الشّعر المعاصر وارتباطها بالتلقّي:

-الجمهور وانتظار المعنى:

إن معظم القصائد المعاصرة تكون مترعة بالسياسة لا تكتب بطريقة تجانب الأداء الشعري المشحون بالإيحاء والصدق الجارح، ولا يستند في معظمه إلا إلى المباشرة والشعارات والنبرة المهرجانية ويتحول الشعر بذلك إلى بضاعة مثالية للتلقي المتحمس السريع.

وربما كان انتظار المعنى أول متطلبات هذا التلقي فالقصيدة ما عادت مغامرة عبر اللّغة أو انحرافا عن عاداتها الشائعة المستقرة. أنها وعاء للمعنى ولم تترسخ في ذهن المتلقي وذائقته، لا تقع خارج لغتها وإنما تندلع من خلال ما يقدم عليه الشاعر من تجاوزات بارعة وانتهاكات محببة لثوابت القول وعادات التعبير المتعارف عليها.

إن جمهور المتلقي لا يؤرقه كثيرا البحث الممض والممتع عن دلالة القصيدة بل ينتظر منها أن تقدم إليه كنوزها بيسر تام. فهي لا تحمل بالنسبة إليه غير المعنى واضحا هينا ومريحا.

إنّ ما ينتظره النص شفاف بالمعنى الذي يراه تودروف نص نرى من خلاله معناه" ولا نكاد نراه هو في ذاته «. إنّ اللّغة للمتلقي ليست هدفا جماليا في حد ذاتها بل صارت شيئا آخر: أداة أو جسرا أو

[1] علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص 76-91.

بديلا عن شيء ما يقع خارج الجسد الشعري، وبذلك لا يبحث المتلقي عن شاعرية النص وبهائه الطاغي.[1]

أحمد دحبور بيان الفقراء:

– حسنًا، فلنكشف الأوراق،

هذي لغَة الموت الصَريحة

ذرعتكُم من جمى أسراركم حتى الفضيحَة

فاكشفُوا،

نبئت عَن دمعُ طُفيلي عَلى قَبر أبي

ويد تفتحُ للنسيَان بيت العَرب

ويلكُم ... هذَا شهيدُ لا ذبيحَة

فاكشفُوا.[2]

إن المتلقي وهو يستقبل لغة القصيدة المعاصرة، لا يراها حاملا للمعنى فقط بل يتوقع منها غالبا وظيفة إضافية، أن تحاكي شيئا ما، سواء أكان هذا الشيء واقعا أم واقعة أم حياة، والقصيدة بالنسبة لمعظم الجمهور ليست تجربة لغوية مكتفية بذاتها. ولا ينظر إليها على أنها انتهاك عذب لثوابت اللّغة أو طيش جميل بعيد اللّغة، ثانية إلى بكارتها الأولى كما أن القصيدة محاكاة للحياة خارج النص غالبا واقتراب من تفاصيل ذلك الواقع غير النصي اقترابا يطمح إلى المماثلة أو التطابق. فالشاعر يجسد صراع بين قطبين: أن يحكم صلته بالواقع من جهة وأن يحوله من جهة أخرى إلى واقعة نصية أو لسانية تستمد مبررها من وجودها في حد ذاته ومن مناخها اللفظي والبنيوي الذي وجدت فيه واشتبكت مع مكوناته الأخرى. ولا يحدث ذلك عادة إلا بما يحدثه الشاعر من كسر لسياق المحاكاة وتشويش ملامح الواقع

[1] علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص 83- 84.

[2] أحمد دحبور، مجلة دراسات عربية، ص 06.

داخل النص وتغييب لحدوده، لذلك فإن بحث المتلقي عن صورة للواقع في ثنايا القصيدة، بحث لا يفلح دائما، وهو يشتمل قطعا على مغالطة مرجعية وهي لا تختلف كثيرا عن مثيلتها المغالطة البيوغرافية حين يتحرك القارئ باحثا عن مطابقة ما بين واقع النص والواقع الشخصي لكاتبه وبالعكس.[1]

6- القارئ وأفق التلقّي:

إهتم إيزر بفعل القراءة وأخص القارئ الضمني بمكانة خاصة، للتفاعل مع النص إضافة إلى مجموعة من المبادئ كبنية الفراغات وتتمثل في تقنية التقطيع التي يتعمدها الكاتب أثناء السرد، الصورة الذهني، طاقة النفي وكلها تؤدي إلى تفعيل الاستجابة لدى المتلقي ما يساهم في الفهم والوصول إلى المعنى، أما ياوس فقد اتجه إلى وضع أسس جديدة للتاريخ الأدبي باعتباره تاريخا للمؤلفين والمؤلفات الذي ساد طويلا، فنظرية التلقي حملت أن المعنى لم يعد حوزة الكاتب ولا في حوزة النص، بل في نقطة التفاعل بين النص والقارئ. وقد أوضح إيزر الفروقات التي ينطوي عليه اصطلاحه عن الاصطلاحات المجاورة الأخرى:

أ) – القارئ المثالي:

وهو بناء خالص وينطوي على استحالة مبنية للاتصال بحيث يمتلك دليل المؤلف نفسه، وفضلا عن أنه يفك الشفرات المتحكمة في نظام النص، فإنه يكون مطلوبا منه أن يفصح عن النوايا أيضا، وعليه كذلك أن يكون قادرا على استنفاذ معنى التخيل، ومن هنا فإن القارئ المثالي خلافا للأصناف الأخرى من القراء هو تخيل يفتقد إلى كل مرتكز واقعي، وفي هذا بالذات يكمن جدواه وبوصفه تخيلا فإنه يملا ثغرات الحجية، التي تنفتح خلال تحليل العمل والتلقي الأدبيين، ويستطيع بفضل مزاجه التخيلي أن ينسب إليه مضامين متغايرة بحسب نوع المشكل المطلوب حله .[2]

ب) – القارئ المعاصر:

يتعلق الأمر بتاريخ التلقي وكيفية استعمال النص الأدبي من طرف جمهور معين، إن الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما

---

[1] علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي، ص84-85.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 160.

يجعل الدليل الثقافي المرتبطة به هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، وهذا صحيح أيضا حيث يعمد تاريخ التلقي إلى شهادات القراء الذين يطلقون عبر فترات مختلفة من الزمن أحكام على أثر معين، وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة لانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء.

ت) – القارئ الجامع:

وهو مفهوم طرحه ميشيل ريفاتير ويشير به إلى أن هذا القارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون من النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي انه يشبه المخمن فهو يكشف عن درجة عليا من التكاثف.[1]

في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص، وحين تظهر المفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها وينهي بهذا الصعوبات التي تصطدم بها الأسلوبية التي تدرس الإنزياحات عن ضابط اللّغة، ويتكوّن على هذه أن تطرح فرضيات الضوابط الخارج نصية للغة من أجل التمكن من إعداد الخاصية الشعرية للنصوص بحسب وجود وطبيعة انزياحها عن الضابط أو القاعدة، والقارئ وحده يستطيع صياغة المفارقة الخرج نصية المهم أن الخطاب المركز على المرجع لا يستطيع بناء الواقع الأسلوبي مما يقضي بضرورة تدخل القارئ.[2]

ث) – القارئ المخبر:

وهو مفهوم طرحه الناقد الأمريكي (ستانلي فش) وهو ينطوي على مجموعة من الشروط:

–أن يستطيع التحدث بطلاقة اللّغة التي كتب بها النص.

–أن يوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما توصل إلى النضج قادرا على نقله إلى الفهم وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية واحتمالات أوضاع اللّهجات الفرعية واللّهجات المهنية وأشياء أخرى.

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 160.

[2] نفسه ص 161.

-كفاءة أدبية أن القارئ الذي أدرس أجوبته هو قارئ مخبر، أنه ليس تجريدا ولا قارئا حقيقيا ولكن كائنا هجينا.[1] ويرى إيزر أن النص يتعرض " **للتفقير لمجرد الإحالة إلى نحو النص** " [2] ذلك أن النظرية تبرهن على عدم كفاءة اللّساني للنص، الذي يختزل باستمرار إلى أنظمة لسانية هي صورة لنظام عقلي أعلى، ولذلك فإن الدور الذي يؤديه القارئ المخبر من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللّسانية، هو دور يختزل الفهم إلى عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة، إلى البنية العميقة.

ج) – القارئ المستهدف:

هو متخيل القارئ لأي فكرة القارئ كما هي مشكلة في تفكير المؤلف أو الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص وهي التي تحدد نوع القارئ وتستطيع إعادة توليد القارئ المثالي ويمكنا أن ترسم في ضوابط وقيم القارئ المعاصر من اجل التلقي وهذا بين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذي هو موجه إليه.[3]

ح) – قارئ الضمني:

إن المفاهيم السالفة الذكر، كانت واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة ولذلك فقد وجد إيزر أنها تعبر عن وظائف جزئية، وهي غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي.[4] إن القارئ الضمني يختلف عن أصناف القراء الذين مرّ ذكرهم في أنه ليس له أي وجود حقيقي فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وأنّ القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرء في شروط إستحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين، ويحدد إيزر مفهومه تحديدا آخر بأن فكرة القارئ الضمني تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقي، أنها شكل لا يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أنّ النص بواسطة تخيل القارئ لا يبدوا مهتما بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق

---

[1] ينظر، فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية،1986، ص 29.

[2] نفسه ص30.

[3] نفسه ص 30.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 162.

استراتيجيات تهدف إلى أبعاد كل جمهور محتمل، إنّ القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا .[1]

يتضح لنا أن إيزر كان يصوغ مجموعة من الأفكار المدعمة بعدد من المفاهيم الإجرائية ليبيّن كيفية بناء المعنى وحاجة هذا البناء إلى فعل المتلقي، وقد برهن أنّ العمل الأدبي ينطوي عل إشكالات متعددة على الرغم من انتمائها إلى بنيته النصية إلا أنها تتعلق بفهم المتلقي في المقام الأول.[2]

7- إجراءات المتلقي في بناء المعنى الأدبي:

كان الناقد الألماني فولفغانغ إيزر يسهم إلى جنب ياوس في تدعيم ركائز جمالية التلقي، وكان إيزر ينطلق من البداية التي كان ينطلق منها ياوس وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية والتشديد على فعل المتلقي في قضيتين أساسيتين هما:

تطور النوع الأدبي وبناء المعنى.

كان إيزر يعني بعدد من القضايا والمشكلات الأدبية من خلال ما كان يفترضه هو وياوس من أنّ المتلقي هو المنطلق الأول لفهم الأدب، وإذا كان ياوس حصر اهتمامه في عدد من القضايا وإلى مرجعياتها فإن إيزر قد طرح عددا من المفاهيم المتعلقة بكشف الصلة الضرورية بين الأدب والمتلقي.

كما قد أسهمت البنيوية في تأسيس علم للنص، يبين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه وقد أصبح ذلك ملمحا خاصا للنظريات الحديثة كلها، إلا أن الافتراق يتضح في كيفيات أخرى، فالبنيوية تبحث عن المرجعيات من خلال مادة اللّسان في حين أن جمالية التلقي تبحث عنها من خلال العلاقة الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوراته المتجهة نحو حصول التواصل.

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص163.

[2] نفسه ص164.

وقد استخدم إيزر عددا من المفاهيم لضبط هذه المرجعية وهي:

أ) – السجل:

وهو مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما، أي أن النص في لحظة قراءته ولكي يتحقق المعنى يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص، كالنصوص الأخرى، وكل ما هو خارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية.[1]

إن الأمر كما يرى إيزر لا يتعلق بالفهم التبسيطي لعلاقة النص بالواقع، بل الأمر يتعلق بنماذج للواقع تعكس أنظمة ورؤى تميز فترة تاريخية بذاتها، حيث تسود في كل فترة أنظمة دلالية معينة، أن تكون سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصائها.[2]

ب) – الاستراتيجية:

وتتكون من الإجراءات المقبولة وهي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، أي أن النص بحكم استناده إلى السجل يتمثل فيما انتقى من أنساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي، ولذلك فإنّ النص كما يرى إيزر ينظم نوعا من الاستراتيجية فوظيفتها هي أن تصل فيما بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، فهي إذن تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه وكذلك ما يتصل بشروط التواصل.

ج) – مستويات المعنى:

يعتقد إيزر أن النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنما يتأسس على وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أن هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال إلى مستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي وحيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص، ويرى إيزر أنّ القضية الأساسية في تلك العملية هي انفصال كل عنصر منتقى

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 147- 153.

[2] نفسه ص 153.

عن عمقه الأصلي ليطفوا على سطح المستوى الأمامي، إنّ هذا الانفصال يعد شرطا أساسيا لعملية التلقي والإدراك، وأن العلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي ... تخلق توترا تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصب أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي.[1]

د) – مواقع اللا تحديد:

وهو مفهوم أخذه إيزر من إنغاردن وأجرى عليه تطويرا فأصبح يشير إلى معنيين متعارضين، ففي الوقت الذي كان فيه إنغاردن يعتقد أنّ مساهمة المتلقي في ملئ هذه المواقع وتحديدها " يجب أن تتم بكل تلقائية ... إذ يتوهم القارئ تحديدا للعمل ". فإن إيزر يستبعد تلك النمطية ويرى أنّ تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي، وهذا أحد اعتراضاته الأساسية على إنغاردن.

وإذا كان إنغاردن يعتقد أن عملية ملئ هذه المواقع تتم من طرف المتلقي بصورة تلقائية يدل عليها النص، فإن إيزر يعتقد أنّ عملية الملئ تخضع لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي سجل النص ويستحضر فيها خبرته في فهم النصوص، ولذلك فإن تلك الإجراءات ستتغير كليا.[2]

وعلى ذلك فقد شدد إيزر أن "الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه".[3]

يحدد إيزر مساهمة المتلقي في عملية ملئ الفجوات، بأنّ القارئ ليس مطلوبا منه فقط إدماج الأوضاع التي تعطي في النص، بل أنه كذلك يدفع إلى جعلها تؤثر وتغير بعضها بعض، وكنتيجة لهذا يظهر الموضوع الجمالي، وتنظم بنية الفراغ هذه المشاركة، وفي الوقت نفسه تبين العلاقة الوثيقة بين هذه البنية والقارئ[4] .

---

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

[2] نفسه، ص 154-155.

[3] فولفغانغ إيزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع7 ،1992، ص6.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 158.

خلاصة:

تضامنت نظرية التلقي مع اتجاهات ما بعد البنيوية في نبذ الشكل الواحد للمعنى وتفويض مبدأ الإيمان بالملفوظ اللّساني دليلا وحيدا أو وسيطا وحيدا لبناء جمالية النص ومحاورة بنيته.

وخطا منهج القراءة وجمالية التلقي خطوات أشد إيغالا في تشييد جمالية من نوع خاص استقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات مصدرا للفهم، فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجود لا نهائية من بنيته مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية المتلقي، ولم تقتصر هذه الآثار على البعد النصي بحدوده الفردية بل انصب الأثر على بنية النوع الأدبي أيضا كما أفق الانتظار عند ياوس، فانصهرت الآفاق المتغايرة للنصوص لتحدث نقلات نوعية في النوع الأدبي عامة، فأصبحت نظرية التلقي في بعدها الآخر وجها من وجوه نظرية الأدب.

وإذا ما كانت جمالية التلقي قد أعادت إلى الأذهان مفاهيم الفلسفات الذاتية وبدت توظيفا لمعطياتها، إلاّ أننا نجد أنها أقصت حالات الانقياد اللاواعية للنص المتمثلة بقراءاتها الحدس من خلال اشتراك فعل الفهم، وهو مقدرة عقلية واعية، تستثمر مرجعيات لا عد لها ولا حصر في التفاعل مع بنية النص، ومن هنا حانت بين وعي النص ووعي القارئ علاقة ضمنية قائمة عل إحساس مشترك باللّذة.

وبدأ التحويل المنهجي الذي طرأ على تحليل النص بالاستناد إلى جمالية التلقي ينم عن إدراج فعل الفهم في القراءة، وجعل نتاجه بنية من بنيات النص، وبدأ الفهم المعرفي للذات وما ينتج عنه من تباين الاستجابات لتباين الذوات المعرفية، وجاءت أنساق القراءة مفارقة لمقصدية المؤلف وأنساق القراءة المحصورة بمقصدية النص.

وتهدف جمالية التلقي في أبرز ما تهدف إليه إلى دراسة ميكانزم التلقي بواسطة الاستفادة من مقولات الفلسفات الذاتية والحقول الاجرائية الجديدة في تأسيس علم النص، ونعني بها مقولات الاتساق والانسجام.

وفيما يتعلق بنقدنا العربي المعاصر فقد أفاد من المفاهيم النظرية والإجرائية لجمالية التلقي حتى يمكنّنا من أن نعد أكثر من بحث يتولى فحص طبيعة المساهمات النقدية العربية في هذا المجال.

وبقي أن نقول أنه لا يفترض لاختبار صحة النظرية في التطبيق الحرفي لمفاهيمها واجراءاتها، ففي هذا الأمر مثالية منبوذة وغير مقبولة وفضلا عن هذا فلا يمكن التغافل عن اختلاف الظواهر الأدبية

والثقافية بين المجتمعات وخضوعها لآلية معقدة تحكم أنساقها، وما يقتضيه هذا كله من إحساس بالنسبية في صلاحية الظواهر للتطبيق.

إن النص الحديث نص معرفي يقاوم في أنساقه اختزان معنى ما سطحيا أم عميقا فهو نص حواري قائم على التعددية في المعنى تشكيلا وتلقيا، وإنّ تحليل النص نشاط نقدي يستند إلى مفاهيم نظرية متنوعة، وقواعده إجرائية تهدف إلى تنوع الركيزة المنهجية التي يتبناها المحلل، وهو يؤمن بالتعددية والانفتاح على ما يجد في سيمياء النقد المعاصر من تحولات علامية وأنساق جديدة.

خاتمة

تطرح الأصول المعرفية لنظرية التلقي بحث العلاقة الفاعلة بين النص والمتلقي باعتبارها تجربة إنسانية صادرة عن قراءة النص بما يليق به لاكتشاف بنيته العميقة الكامنة خلف العلامات اللّغوية وغير اللّغوية، وما يمثلها من رموز و إشارات وصور وتشكيلات طباعية يتوسل بها الشاعر للتعبير عن مكنوناته العاطفية أو الفكرية عندما يشعر بعجز اللّغة عن التعبير عما يخلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس تنقل عملية التلقي من الأذن إلى العين أو تنقلها من العهد الشفوي إلى العهد الكتابي، وهذه المرحلة مهمة من مراحل الوعي والإدراك تعبر عن كثافة المقروء وتجنب صخب الخطابية المباشرة مما يجعل القارئ يقبض على جمرة الشعر في أعماق روحه بسلاسة مرعبة تحت ظلال الإشارات وخلف أسرار الكلمات.

إن مقاربة النص الشعري بهذه القراءة المعمقة يجعل منها تجربة إنسانية وبالقدر نفسه تجربة ذاتية يمارس فيها القارئ طرح أسئلة طازجة لم يتعود النقد الأدبي طرحها على النصوص الشعرية من قبل مما يؤدي إلى إنتاج دلالات كثيرة شكلت نتائج البحث وهي كالآتي:

- اتضح من تحليل النصوص الشعرية أنّ لغة الشاعر لم تكن لغة مستوية منبسطة في دلالاتها بل كانت أشبه بتضاريس الأرض وذلك من خلال الرموز الشعرية التي تختال المتلقي وتجعله يعيد اكتشاف اللّغة بكل ما فيها.

تمكن هذه الدراسة من إدراك مواطن القوة والهشاشة في شعر أحمد دحبور، وتميز القصائد التي حققت البعد الحداثي والرؤيا المعاصرة.

- كشفت الدراسة عن تجربة الشاعر الإبداعية المعاصرة ومدى تأثيرها على تجارب الرعيل الأول من شعرية رسمها دحبور في شعره، أو بالأحرى تقليد ظاهر لدحبور في أشكاله الشعرية.
- وتبين الدراسة أيضا أن تطبيق نظرية جمالية التلقي على قصائد دحبور تشعر القارئ بلذة النص من خلال تقصي المعنى، وتبين أبعاد فنية عميقة خاصة في القصائد التي حققت النموذج في الشعر المعاصر.
- أثبتت الدراسات بما لا يدع مجالا للشك أن الاشتغال على هذه النظرية جمالية التلقي يوائم طبيعة النص الشعري العربي ودراسته دراسة ثرية تتعدد فيها الأحكام والرؤى النقدية على الرغم من أنّ آراء وأفكار زعماء النظرية تبدو صعبة من حيث التطبيق، لذلك نلاحظ عزوف النقاد عن كتابة النماذج التطبيقية في هذه النظرية.

- إن هذه النتائج التي توصل إليها البحث لا تمثل إلاّ جزئا ضئيلا من أسرار الكشف عن قدرات الشاعر وما يتوفر عليه شعره من إمكانات أخرى لا حصر لها، فهي دراسة أولية على ضوء هذه النظرية إذ لا يخفى على الدارس أنّ المعنى في الشعر المعاصر يبقى متفلتا مراوغا إلى أقصى الحدود، لذلك فإن مواجهة الصعوبة أمر أكيد ينتظره الدارس بالإضافة إلى عسر تطبيق الأفكار النقدية لنظرية التلقي على الأعمال الإبداعية المعاصرة.
- ويمكن القول إجمالا أنّ نظرية التلقي قد أحدثت نقلة مهمة في اتجاه حركة النقد العربي المعاصر وهذه النقلة لم تكن فقط تجربة وإسقاطا مباشرا لأسس ومبادئ هذه النظرية على المشهد الأدبي العربي وإنما تجاوزه أحيانا إلى استثمار بعض هذه الأسس للخروج بملامح نقدية عربية خالصة بدل التأثر التام الذي حدث مع المناهج السابقة.
- لقد تعدد وتنوع الفضاء النصي في المتن الشعري المعاصر بحسب رؤية كل شاعر وبحسب تجربته وثقافته ومقدرته الفنية ورؤيته للشعر وللعالم النصي وخلفياته الكتابية، فهو موظف لغاية معرفية ولهدف فني عند البعض، وهو تقليد ومسايرة للسائد عند البعض، والقارئ الفطن سيستكشف التجربة الزائفة التي يسعى صاحبها للتقليد، وقد نجح الكثير من الشعراء في نقل النص من التلقي عن طريق السماع إلى التلقي عن طريق البصر وكسبوا قراء جدد وأضافوا مساحات جديدة نحن في حاجة إليها.
- وأخيرا هناك صعوبات في الجمع بين الجانب النظري والعملي، فالجانب النظري يحتاج إلى دراسة شاملة لاستقراء جوانبه، وأن الجانب التطبيقي هو الآخر يحتاج كفاءة ومهارة عالية للإلمام بتطبيق هذه النظرية عليه.

ومهما كانت قيمة الجهد المبذول إلّا أنه جهد المقل الذي يتوق إلى إنجاز أعمق وأوسع.

ملحق

السيرة الذاتية لأحمد دحبور:

سنتان بين ميلاده ونزوحه من حيفا، وبين الميلاد والنزوح توافق زمني لافت، فقد ولد يوم الأحد1948/4/19، وكل ما يعرفه الشاعر عن حيفا نسيج من حكايات الأهل. كانت الرحلة العائلية من واد النسناس نحوى الشمال الفلسطيني مضنية ومفعمة بالذكريات المؤلمة، وبخاصة أن الأم كانت نفساء، ولم تجد العائلة المنكوبة ملاذا لها في أول محطات المنفى بنت جبيل اللّبنانية، بل لاقت فزعا شديدا لاختفاء أخوه مصطفى سحابة نهار وهو يبحث عن خبز للعائلة. فغادرتها نحو طرابلس، وأبت الأقدار أن تضع الأسرة المشردة عصا الترحال، فقصدوا سوريا، وأقاموا شهرا في قرية شركسية اسمها عين زاط، ولكن الأب قرّر الرحيل مجددا بسبب ما سمعه عن تقاليد الزواج عند الشركس، وأن خطف البنت هو الطريقة المثلى للزواج. فوصلت العائلة منطقة خالد بن الوليد، على مشارف حمص، واتخذت من المسجد مأوى لها لكن خلافا نشب بين الأب وإمام المسجد الذي شتم الفلسطينيين لأنهم تركوا بلادهم، فقرر الإمام طرد العائلة، فلجأت إلى كهف القلعة الذي لا تتوفر فيه أدنى مواصفات الحياة الإنسانية.

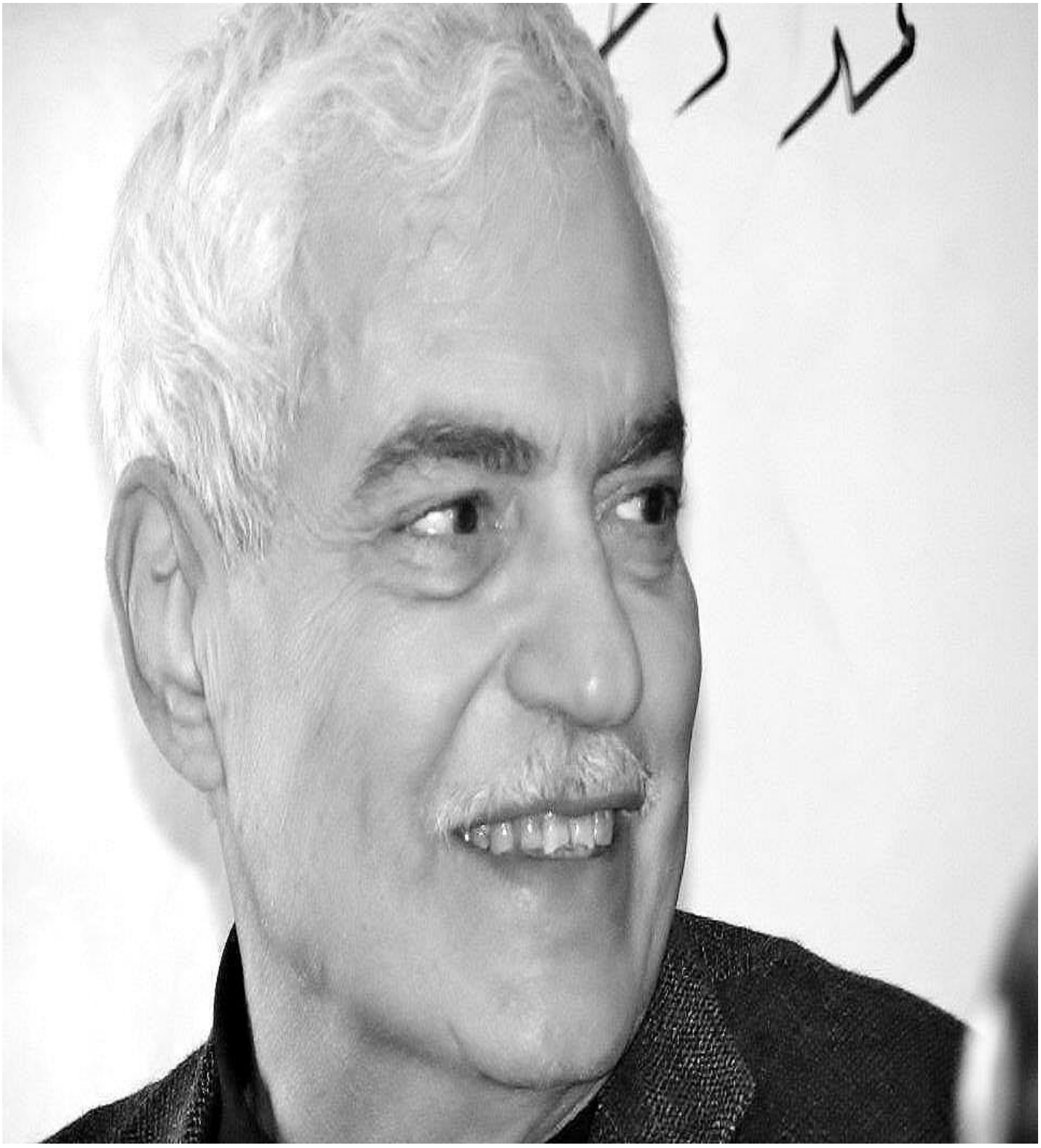
خرجت العائلة من الكهف قاصدة ثكنة عسكرية للجيش السوري، وهي مخلفات الاستعمار الفرنسي، وسميت المنطقة مخيم خالد بن وليد، لكن الفلسطينيين أصروا على تسميتها مخيم العائدين تيمنا بالعودة إلى الوطن. وحظيت الأسرة بالسكن في بركس من غرفة واحدة مسقوفة بالتوتياء مراعات لعدد أفرادها، في حين أن الأسرة الأقل عددا كان نصيبها عريشة من الحصير. ويبدو أنّ البركس المسقوف بالتويتاء هو المكان الأول الذي نقشت معالمه في ذاكرة الشاعر، وظل وشما في وجدانه، فكتب عنه في مجموعة كسور عشرية في قوله.

بابنا التويتاء المجعد

من ثقوبه تنسرب الشمس.[1]

[1] أحمد دحبور، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ص51.

صورة الشاعر: أحمد دحبور.



قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1- ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة اللّقاء، ج15، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2002 م.

المراجع:

أولا: الكتب

1. أحمد دحبور موسوعة أبحاث، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج3.
2. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2001.
3. رامان سلدن، النظرية المعاصرة، تر: جابر عصفور، مصر، ط1، 1991، مج10، ع1،
4. رجاء عبد، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الفكر العربي بالقاهرة، 1975.
5. الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1978.
6. روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة، عز الدين إسماعيل، ط، النادي الثقافي بجدة، ط1، 1415-1994.
7. سامي إسماعيل، جمالية التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفوفغانغ إيرز، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002 م.
8. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، الطبعة العاشرة،2003.
9. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير في البنيوية إلى التشريعية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
10. عبد الناصر حسن محمد، كلية الآداب، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، دار الشرق، القاهرة، 2002.
11. علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي دراسة نقدية، دار الشروق، عمان الأردن، 2002.
12. فهيمة لحلوحي، جمالية التلقي في رائية عبد السلام ابن رغبانا الحمصي، جامعة سعيدة الجزائر، ع1، ماي 2009.
13. فوزي سعد عيسى، جمالية التلقي، قراءة نقدية في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية،2011.
14. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، 1986.
15. مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب أصول تر: أحمد المديني.
16. مايكل ريفاتير، دلائيات الشعر، ترجمة محمد معتصم، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،1997.
17. محمد مصطفى كلاب، تجليات التناص في شعر أحمد دحبور، تر: أسامة عزت أبو سلطان.
18. مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، 1998.
19. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان-الأردن، الطبعة 1 ،1997.

ثانيا: المجلات

1. أحمد أبو حسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، جامعة محمد الخامس، المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، 193 م.
2. أحمد دحبور، دراسات عربية، مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية، مجلة شهرية، دار الطليعة بيروت لبنان، ع9، يوليو 1971.

3. أحمد دحبور، دراسات عربية، مجلة فكرية اقتصادية اجتماعية، مجلة شهرية، دار الطليعة بيروت لبنان، ع8، يوليو 1971.

4. أحمد يوسف، القراءة النسقية، عن عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد النسقي في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، الملتقى الدولي الأول في مصطلح النقدي يومي 10/9 مارس 2011 جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

5. فصول مجلة النقد الأدبي، قضايا الشعر العربي، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1971، تصدر كل ثلاثة أشهر، القاهرة.

6. محمد عزام سلطة القارئ في الأدب، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع 2، أيلول 2002.

7. نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال (ص101) مقال بمجلة فصول، مج 5، ع الأول، الهيئة العامة للكتاب 1984م.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

1. علي حمودين، المسعود قاسم، جوان 2016، مجلة الأثر، إشكالات نظرية التلقي المصطلح، المفهوم، الإجراء، كلية الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع 25.

2. محمد سعدون، جمالية التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم جامعة لحاج لخضر باتنة 2015-2016، ص5.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان	
الاهداء	
مقدمة.....	أ–ج
مدخل: دلالة المصطلح ومفهوم النظرية	
دلالة المصطلح.....	05
مفهوم النظرية	05
النشأة والمبررات	09
المتلقي في المناهج النقدية المعاصرة	11
اتجاهات الشعر المعاصر.....	12
الأدب الحديث والمعاصر	13
الفصل الأول: الأصول الموطئة لنظرية التلقي	
الأصول المعرفية للنظرية.....	16
الأصول النقدية للنظرية	18
جماليات التلقي	21
نظرية التلقي في النقد الحديث والمعاصر (الأصول، المبادئ، الإجراءات)	25
نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي.....	27
لغة الشعر المعاصر	29
الأسس الإجرائية لنظرية التلقي.....	32
الفصل الثاني: الشعر وضغوط التلقي	
جمهور الشاعر أم قارئ النص؟	38
جسدية النص الشعري.....	40
إيقاع القصيدة المعاصرة	41
التلقي تجربة جماعية.....	46

لغة الشعر المعاصر وارتباطها بالتلقي	48
القارئ وأفق التلقي.....	50
إجراءات المتلقي في بناء المعنى الأدبي	53
خاتمة.....	57
ملاحق.....	61
قائمة المصادر والمراجع.....	64

عنوان المذكرة: مستويات تلقي الشعر المعاصر أحمد دحبور أنموذجا

إعداد الطالبة: عائشة بلحاج **إشراف الأستاذ الدكتور: الشايب ورنيقي**

الملخص

اهتمت النظريات النقدية المعاصرة بالقارئ نظرا لدوره في تحقيق النص وبناء معناه ولعل أبرز هذه النظريات (نظرية التلقي) التي تعد منهجا للقراءة والتأويل، نشأت في أحضان مدرسة كونستانس الألمانية والتي تسعى إلى تأسيس مفاهيم وآليات إجرائية لبلورة مستويات قراءة النص الأدبي ونقده، إلّا أن آلياتها ظلت تنظيرية وتجريدية في الكثير من الأحيان.

إن التحول الأول الذي وقع في التلقي المعاصر للشعر هو اشتراك البصر مع السمع مع العقل في الفهم المتكامل للنص الشعري وتداخل الداخل النصي مع الخارج النصي، وفهم النص لا يتأتى إلا إذا اجتمعت كل هذه العناصر والآليات التي تعتمد على السائد أو المحتمل، وعلى الخبرات الجمالية السابقة المتجلية في النص الحاضر والمتضمنة في ذاكرة القارئ، فأصبحت القصيدة الشعرية مرئية وحدث التمازج بين اللّغة والصورة واختلطت العلامات اللّغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل، فالقصيدة انتقلت من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري وأصبحت بحق قصيدة بصرية، بل أنّ كثير من النصوص الشعرية المعاصرة لا يمكن تلقيها كاملة إلا عن طريق البصر وتحاول هذه المداخلة تتبع هذه الظواهر في النص الشعري المعاصر.

Résumé:

Les théories critiques s'intéressé du lecteur en raison de son rôle dans la réalisation du texte et la construction de son ; la plus importante de ces théories est (la théorie du forum) qui est considère comme une méthode de lecture et d'interprétation adopté dans licol allemande constance qui cherche à établir des concepts et dans mécanismes procéduraux pour rassembler les niveaux de lecture du texte et sa critique néanmoins ont resté souvent abstraites.

Le premier changement dans la comprèchemsiom contemporaine de la poésie et la participation de là l'audition avec la une avec le cœur pour lien comprendre le texte poétique, et le chevauchement de l'intérieure des toitures avec lèoiture externe envient que si tous ces éléments et mécanismes dépendent des expériences prédominantes ou dépendent des expériences esthétiques reflétées dans le texte présent imchus dans la mémoire de la lecture. Le poème est devenu visuel et un mélange de langage et d'image et de sigmas de langage mélangés avec des d'essaims et des formes ,la lecture et devenu une lecteur de l'image en texte revenant du texte en image pour créer la Chérence du poème le poème et passé des cordes vocales ausc quatuors visuels et devenu un poème visuel ,mais leaucop de texte poétiques contemporains ne peuvent pas être reçus entièrement visuellement ,cette intervention essaie de séniore ces fait dans le texte poétique contemporain .