وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات الأجنبية
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إشكالية القراءة والتلقي في ديوان "سحب من الورق المقوى" لأسامة رزايقية

إعداد الطالبتين:
– بية حمادة.
– وداد أونيس.

إشراف الأستاذ:
– د. جنات زراد

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العلميّة	الصفة
أ.د/ شادية شقروش	أستاذة التعليم العالي	رئيسا
د/ جنات زراد	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا ومقررا
د/ إبراهيم زرقي	أستاذ محاضر "ب"	مناقشا

السنـــــة الجامعيـــــة: 2019 – 2020

وزارة التعليـــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات الأجنبية
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إشكالية القراءة والتلقي في ديوان "سحب من الورق المقوى" لأسامة رزايقية

إعداد الطالبتين:
– بية حمادة.
– وداد أونيس.

إشراف الأستاذ:
– د. جنات زراد

أعضاء لجنة المناقشة:

الإسم واللقب	الرتبة العلميّة	الصفة
أ.د/ نادية شقروش	أستاذة التعليم العالي	رئيسا
د/ جنات زراد	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا ومقررا
د/ إبراهيم زرقي	أستاذ محاضر "ب"	مناقشا

السنـــــة الجامعيـــــة: 2019 – 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله حمدا دائما عند كلّ طرفة عين وتنفّس نفس، لا إله إلاّ هو ربّ العالمين، والصلاة والسلام على صفوة المرسلين وخاتم أنبيائه وآله الطاهرين، وحرمة ومغرفة لصحابته والتّابعين، وتابعيهم بإحسان إلى يوم الدين.

ربّ وجهك قصدنا، ورضاك أردنا، فاجعلنا من المحسنين وزك عملنا، ولا تآخذنا بما نسينا أو أخطأنا ا يا أرحم الراحمين

أوّل الشكر لله تعالى، وثانيه كل من أعاننا في إنجاز هذه المذكرة ونخص جزيله للدكتورة زرّاد جنّات، التي ساهمت بملاحظاتها القيّمة في تقويم البحث وتحمّلت عناء السير الحثيث معنا خطوة بخطوة في درب إنجازه بصرامة علمية، ومرونة المتابعة، مما جعل البحث شهيا وخال الإمتنان لمن شاركونا عقولهم بالمشروة النافعة والتوجيه السليم

لجميع الأساتذة نقول لكم شكر وألف شكر..

لميع طلاب الماستر والزملاء نقول شكرا..

وشكر خاص للشاعر أسامة رزايقية صاحب هذه التحفة النفيسة ولكل من تحمّلنا ضيوفا، إدارة ومكتبة وأساتذة

مقدمـــة

إنّ اختلاف المقاربات النّصية في استثمار النّصوص الأدبية، أدّى إلى تنوع السياقات والأبحاث بحسب الاهتمام بأركان الظاهرة الأدبيّة نفسها والمرجعيات الرافدة لها.

وارتبط مفهوم التلقي بقضايا النقد منذ القدم، وشكل البحث عن جمالياته المحور الأساس لقضاياه، وقد أسهمت جهود النقاد على اختلاف تياراتهم في بلورة مناهج ونظريات أغنت حركة النقد بالتنوع والثراء، وساهمت في إيجاد مفاهيم تلبي حاجة القرّاء، وتحقق المتع الجماليّة في التعامل مع النّصوص.

وظلّت هذه المفاهيم تحوم حول ظاهرة النّص وما يحيط به من ظروف، أو من زاوية تموقعه ضمن الصّنوف الأجناسيّة، أو بعزل النّص عمّا حوله والتغلغل وبنيته المغلقة والحكم عليه من خلال بنياته اللغويّة واللسانيّة، وهكذا بدا التمايز واضحا بين المناهج إلى أن حدث تحول كبير في فلسفة التلقي، انبثقت منه رؤية نقديّة تبنّتها جامعة "كونستانس" الألمانية في مطلع سبعينات القرن الماضي، أسّست لنظرية القراءة والتلقي التي أعادت بناء فعاليّة القراءة ودور المتلقي في إنتاج العمليّة الإبداعيّة ووجّهت النقد نحو المسار الصحيح، وهذا ما جعل اختيارنا يقع عليها.

إنّ تصحيح العلاقة بين أطراف العمليّة الاتصاليّة طرح إشكالية أساسيّة عن طبيعة العلاقة بين النّص والمتلقي، قادتنا إلى التساؤلات التالية:

هل إشكالية القراءة والتلقي هي إشكالية مصطلح أم مفهوم؟ وهل يمكن اعتبارها البديل المنهجي المثالي بين المناهج النقديّة الأخرى لمجرد إعادة الاعتبار للمتلقي؟ ما شكلُ العلاقة بين النّص وقارئه؟ وهل هناك حدود فاصلة بينهما؟ أو وجود يستقل فيه كل طرف بمعزل عن الآخر؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اخترنا لموضوع دراستنا مدونّة شعريّة، حاولنا أن نستثمر فيها إشكاليّة القراءة والتلقي في مذكرتنا الموسومة بـــ **(إشكاليّة القراءة والتلقي في ديوان "سحب من الورق المقوّى" لأسامة رزايقية)**.

ومما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع أسباب متنوعة منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي.

ومن الأسباب الذاتيّة:

- شغفنا بمثل هذه الدراسات النقديّة والاطلاع على مستجدات مناهج ما بعد الحداثة.
- إيماننا بموهبة الشاعر وقوّته في منافحة أساليب الشعراء القدامى والمعاصرين.
- رغبتنا في إيصال صوت الشاعر باعتباره المدونّة باكورة أعماله والتي شدّتنا بعنوانها أثارت فضولنا.

ومن الأسباب الموضوعيّة:

- إثراء نقصنا المعرفي حول نظريّة القراءة والتلقي وتطبيقها على نماذج من الشعر الجزائري المحلّي.
- انفتاح النظريّة ومرونتها واستجابتها لأنواع القرّاء على اختلاف تجاربهم، وموازنتها بين المنتج والقارئ على اعتبار أننا أحد القراء.
- عدم وجود دراسات سابقة للديوان في الجامعات الجزائرية.
- إعادة الاعتبار للأدب الجزائري الذي عانى من الإقصاء والتهميش مقارنة مع حظوظ الأدب في المشرق العربي.

ولكي نكون على اهتداء، ولا تتيه بنا الخطى، وتتشعّب بنا السبل في مسالك الضلالة ارتأينا أن نضع خطّة ممنهجة نسير على هديها توزّعَ البحث فيهاعلى فصلين تسبقهما مقدمة حاولنا فيها الإحاطة بجوانب الإشكاليّة والإجابة عن الأسئلة محور البحث.

تنطلق الدراسة من فصل نظري تحت عنوان: "**نظرية القراءة والتلقي**" أدرجنا فيه أربعة عناصر هي:

1- مفهوم التلقي والاستقبال لغة واصطلاحا.

2- أصول نظريّة القراءة والتلقي.

3- القراءة من استجابة القارئ إلى جماليّة التلقي.

4- نظريّة القراءة والتلقي في تراثنا العربي.

أمّا الفصل الثاني المعنون بـــ: **القراءة والتلقي في ديوان "سحب من الورق المقوّى"**، تناولنا فيه أربعة عناصر وقفنا فيها على:

1 – إستراتيجية العنوان.
2– أفق الانتظار.
3– القارئ الضمني.
4– المسافة الجماليّة.

لنصل في الأخير إلى وضع خاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها من خلال سيرورة هذا البحث. وأدرجنا بعض الملاحق كالتعريف بالشاعر "أسامة رزايقية"...

ولمحاولة تطبيق هذه النظريّة ومبادئها ومفهوماتها على بعض نصوص المدوّنة؛ استعنّا بآليات المنهج البنيوي في بعض الأحيان من أجل تجسيد هذا الأساس النظري، وليس في ذلك تجاوزا للإطار المنهجي المحدد منذ البداية؛ لأنّه حتمية فرضتها نوعية الدراسة من جهة وطبيعة النظريّة من جهة أخرى؛ لأنّها لم تتبلور بعدُ بصفة دقيقة كمنهج مستقل، له آلياته وإجراءاته المنفصلة عن المناهج النقديّة الأخرى.

واعتمدنا في بحثنا على أهم الدراسات السابقة التي تناولت النظريّة وإجراءاتها مثل:

– دراسة: (الأزهر محمودي: (انتقام الشنفرى) لسميح القاسم في ضوء نظريّة القراءة)، رسالة ماجستير.
– دراسة: (رضا معرف: التجديد في النقد العربي) رسالة دكتوراه.

واعترضتنا جملة من المصاعب أثناء البحث تمثّلت في:

– تشعّب النظريّة وارتباطها بالفلسفة ومختلف الدراسات والأبحاث.
– غموض النظريّة في بعض جوانبها واختلاف منظّريها فيما بينهم، وصعوبة الفهم من الكتب المترجمة، ما صعّب تحليل المادة العلميّة وضبطها وانتقائها.
– انعدام دراسات سابقة نتّكئ عليها في دراسة الديوان.
– تعدّد المصادر والمراجع ووفرة المادة، أدّى إلى صعوبة التحكّم في البحث وبتْر بعض فروعه للتقيّد بشروط البحث الجامعي الأكاديمي.

ومهما يكن، لقد اجتهدنا وحاولنا تذليل هذه المصاعب ما استطعنا إلى ذلك سبيلا رائدنا في ذلك الأمانة العلميّة والروح الموضوعيّة.

وكان من أهم المصادر والمراجع التي أفدنا منها في بحثنا وكانت دليلنا في سيرورة العمل:

- كتاب: جماليّة التلقي، من أجل تأويل جديد للنص، لـــهانز روبرت ياوس، تقديم وترجمة: رشيد بنحدو.
- وكتاب: فعل القراءة نظريّة جماليتة التجاوب في الأدب، لفولفغانغ إيزر، ترجمة حميد لحميداني وجيلالي الكدية.
- كتاب: نظريّة التلقي، أصول وتطبيقات، لبشرى موسى صالح.
- كتاب: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، لناظم عودة خضر.

إلى جانب مجموعة أخرى من المراجع الثريّة والمتنوّعة، العربيّة والغربيّة المترجمة والتي نقدّر أنّها أغنت البحث وأثرت جوانبه.

وختاما لا نرى الشكر كافيا للشمس المشرقة التي بدّدت بضيائها مخاوفنا، فعندما تنبلج الأستاذة القديرة "**زراد جنات**" نعلم أن الذي سيّرها قدر كبير، ليشرق أملا أمام أنظارنا أوّله نماء وآخره سخاء.

وفي الأخير حسبنا أنّنا اجتدهنا، فكان هذا الجهد، فإن أصبنا فتلك منّة من الله، وإن أخطائنا أنّنا سعينا، ولله الحمد من قبل ومن بعد.

الفصل الأوّل:

إشكاليّة القراءة والتلقي

I- نظريّة القراءة والتلقي:

1- مفهوم نظريّة القراءة والتلقي:

2- إرهاصات نظريّة القراءة والتلقي

II- أصول نظريّة القراءة والتلقي:

1- الشكلانيّة الروسية "les formalisme Russes" (1915-1930)

2- بنيوية براغ "Cercle de prague" (1926-1948)

3- ظاهراتية رومان أنجاردن الفينومينولجيا "Phénoménologie"

4- الهيرمينوطيقا "Herméneutique"

5- سوسيولوجيا الأدب "Sociologie de la littérature"

III- القراءة من استجابة القارئ إلى جماليّة التلقي

1- نقد استجابة القارئ

2- جماليّة التلقي

3- أهم رواد جماليّة التلقي

IV- نظريّة القراءة والتلقي في تراثنا العربي

إشكالية القراءة والتلقّي

يتّسم العمل الأدبيّ بالبعد الذاتي، ما صعّب تفسيره في ضوء نظريّة واحدة أو منهج، لذا شكّل النّص محور الدراسات النقديّة القديمة والحديثة، واختلفت حوله الاتجاهات، وتعدّدت الدراسات والقراءات، فمن المناهج ما سلك لفهمه ربطه بالمحيط الاجتماعي والإحاطة بملابسات إنتاجه، ومنها ما بتّ علاقته بالمحيط وأغلق منافذ الفهم خارج بينة النّص، ومنها ما تغلغل في ذات المؤلف واستعان لما وصلت إليه البحوث النفسيّة، دون أن تُغفل بعض الدراسات المنهج التاريخي، وما يقدّمه من إضاءات حول الظروف التي أُنتج فيها.

إنّ ربط العمل الأدبيّ بنفسيّة صاحبه ومحيطه الاجتماعي مهم جدّا؛ لكنّ الأهم في بقائه واستمراره لا يتحقّق إلاّ بعلاقته بالقراءة والتلقي. وإذا كانت القراءة سبيلا للفهم، فلابد لها من امتلاك منهج يُتيح للقارئ إمكانيّة تشرّب المقروء وسبْر أغواره، والتفاعل معه وتقدير مستوياته وتثمين جمالياته.

لذا يعتبر منهج القراءة والتلقي: «قمّة الهرم في البعد الإشكالي للحداثة المؤسسة»[1] ومنه ولج الدارسون إلى محاورة النّص، وسمح للقارئ أن يشارك المؤلف في إبداعاته، إذا لم نقل أنّه اعتبره العنصر الجوهري في العمليّة الإبداعيّة الأدبيّة، لأنّه يساهم في إعادة إنتاج النّص في كل قراءة.

1- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي... أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب– ط1 د.س، ص06.

I- نظريّة القراءة والتلقي:

1- مفهوم نظريّة القراءة والتلقي:

أ- **لغة:** ذهب اللغويون والمعجميّون إلى تناول مصطلح (التلقي) بمختلف معانيه، فقد أورد "بطرس البستاني": «لَقِيَهُ يلقاه لِقاءً ولُقاءَةً ولُقيَا ولِقْياناً ولقْيانَةً ولُقياناً ولقياناً ولُقِيًّا ولُقيَّةً ولُقًى ولَقاءَةً /.../ استقبله أو صادفه ورآه. والاسم التّلقاءِ أو التّلقاءِ مصدر كالتبيان لقاه الشيء تلقّيه طرحه إليه. ومنه في سورة النمل:﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ﴿٦﴾﴾ الآية 6، أي يُلقى إليك وحيا من الله تعالى،...وألقى إليه السمع أصغى،... وتلقى الشيء تلقيا بمعنى لقيه»[1].

والملاحظ من هذا التعريف أنّ التلقي هو الاستقبال والمصادفة، ويتحقق بالرؤيا أو السمع والإصغاء.

أمّا "ابن منظور" فقد أورد من معاني (ل.ق.ي): «وألقى الشيء: طرحه، وفي الحديث: "إنَّ الرجل ليتكلّم بالكلمة ما يُلْقي لها بالاً يَهْوي بها في النار" /.../ أَي ما اسْتَمع له ولا اكْتَرَثَ به /.../، والتَّلَقِّي هو الاستقبال؛ وقيل في قوله تعالى: وما **يُلَقَّاها** أي ما يُعَلَّمُها ويُوَفَّقُ لها/.../ وفلان يَتَلَقَّى فلاناً أَي يَسْتَقْبِله، والرجل يُلَقَّى الكلام أَي يُلَقَّنهُ. وقوله تعالى: إذ تَلَقَّوْنَه بأَلسنتكم، أَي يأْخذ بعض عن بعض»[2].

من الواضح أن التلقي يحمل معنى الاستقبال والاستماع والتوفيق للتعلّم والأخذ بالتلقي وحيا والتمكّن منه لَقْناً، لَفْظاً وفَهْماً، فالتلقي حاصل من السمع عن طريق التلقين أو من سبيل القراءة.

1- بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطوّل للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.ج، 1987م، مادة قال، ص823.

2- ابن منظور: لسان العرب، مج13، دار صادر، بيروت، -لبنان-، ط1، 2000م، مادة ل.ق.ي، ص226-227.

ب- اصطلاحا: إنّ عمليّة التلقي هي أحد المراحل المهمة في إتمام العمل الأدبي، وليست مجرد استهلاك له، و«تسمى -عادة- بنظرية التلقي، المقابل لها باللغة الإنجليزية Reception Theory أي نظريّة الاستقبال، وهو مصطلح لم يعتد عليه النقاد العرب شرقا وغربا، حيث أن المادة اللغوية بمشتقاتها في العربي، وتصريفاتها في الإنجليزية تشترك في معنى الاستقبال والتلقي معا»[1].

يشترك النقاد العرب والغربيين في دلالة مصطلح التلقي اللّغوية، من حيث المادة والاشتقاق والتصريف. «ففي اللغة العربية نجد الفعل "تلقاه" أي "استقبله"، والتلقي هو الاستقبال وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والتلقي هو الاستقبال، وفي الإنجليزية "reception" أي متلقٍ أو مستقبِل»[2].

إن مصطلح التلقي في الاستعمال العربي يعني الاستقبال، أمّا في الإنجليزية فهو أو المستقبل نفسه في مؤسسة ما.

يتوافق مصطلحا "التلقي والاستقبال" من حيث المعنى، إلا أنّ الاستعمال العربي يرتبط بإضافة إلى النّصوص -عادة- كما هو مذكور في القرآن الكريم في أكثر من آية كقوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ ٣٧﴾ الآية 37، وقوله -جلّ وعلا-: ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلۡقُرۡءَانَ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ٦﴾ الآية 06، وقوله أيضا: قَالَ تَعَالَىٰ:﴿إِذۡ تَلَقَّوۡنَهُۥ بِأَلۡسِنَتِكُمۡ﴾ الآية 15.

«فمصطلح التلقي في النّص القرآني، يدل على إيحاءات وإشارات للتفاعل النفسي والذهني مع النّص، إن ترد هذه المادة، رادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة ما فتئ بعض المفسرين يلمّحون إليها»[3].

1- حسين أحمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبيّ رحلة السندباد البحري "أنموذجا"، دار جرير، عمان -الأردن- ط1، 2012م، ص39.

2- المرجع نفسه، ص39.

3- القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، مج1، دار الكتاب العربي، ط3، 1967م، ص480.

يرتبط التلقي في القرآن الكريم بالفهم الإيجابي والتأثير الذهني والنفسي من خلال دلالة الإشارات والرموز.

إنّ اختيار الغرب لمصطلح "الاستقبال" كان مقصودا في عمليّة النّقد الأدبيّ كمقابل للإبداع الأدبي، لأنّه يرتبط بالمتلقي من جهة، ولتخليص الأدب من عقم الاتجاهات المسيطرة سابقا، واقتراح بديل يجمع بين العمليّة الإبداعيّة الأدبيّة ومستقبليها وقرّائها بما يحفظ لها التجدد والاستمرار وجماليات التلقي: «والمقصود بالتلقي هنا هو تلقي الأدب، أي العمليّة المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته /.../ ونظرية التلقي -كما يعرفها المؤلف- تشير إجمالا إلى ذلك التحول في الاهتمام إلى النّص والقارئ».[1]

ومن هنا كثرت البحوث والدراسات حول هذه المصطلحات النقديّة الجديدة من أجل إصلاحها وبلورة مناهجها الفكريّة، وخلفياتها، وغاياتها.

لقد شاع استعمال نظريّة التلقي في مدارس النّقد الألمانية وتعلّقت بالقارئ وكانت استجابة للتحولات الاجتماعيّة والصراعات الفكريّة والأدبيّة الناشبة بين ألمانيا الغربيّة التي عانت من النظام الماركسي، وألمانيا الشرقيّة التي تصدّت لهذه النظريّة بقوّة؛ فنجم عن ذلك صراع حاد تّم فيه تبادل الاتهامات بين الفرق، ما أدّى إلى تشوّهٍ في تصور القرّاء الفكري إزاء النّص وأبعدهم عن رسالته، في ظل هذه الظروف اتجه فريق من النقاد نحو القارئ، ولم يكن حالهم أفضل من سابقيهم فاختلفت آراؤهم وتفاوتت مناهجهم، وقادهم تحررهم من هيمنة الأدبيّ الغربي الحداثي إلى التعايش مع مختلف الآداب الغربيّة على اختلاف لغتها وأجناسها، وكسر القيود اللغويّة وحواجز التعبير، وساهموا في تقويم انحراف الفكر تجاه النّص لإعادة قيمته، سامحة للقارئ بسلطة تتخطى الحواجز لإعادة بناء النّص.[2]

1- روبرت هولب: نظريّة التلقي، مقدمة نقدية، تر؛ عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية الدقي، القاهرة، ط1، 2000م، ص09.

2- ينظر، حسين أحمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبي، المرجع السابق، ص41-42.

ومصطلح التلقي أيضا هو: «أن يستقبل القارئ النّص الأدبيّ بعين الفاحص الذوّاقة بُغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل عن صاحب النّص»[1].

وكأن هذا التعريف يلقي العبء على المتلقي في العمل الأدبيّ الإبداعي، ومدى قدرته على الفهم والتذوق اعتمادا على ثقافته ومعارفه وآرائه، هذا المتلقي الذي: «هو أساس العمل الإبداعي وغايته، إذ أنّ علاقة المبدع، وهو الطرف الأول في العمليّة الإبداعيّة تنتهي بواحدة هذا العمل، بينما تبرز وظيفة المتلقي له، إنّ التلقي للعمل الإبداعي يختلف من شخص لآخر، وذلك حسب ثقافته وحضوره الذّهني والنّفسي لهذا العمل، وهذا يترتّب عليه درجة ونوعية الشعور باللذة والمتعة الجماليّة، سواء أكان العمل الإبداعيّ شعريا أم نثريا، أو لوحة فنية أو موسيقية»[2].

إنّ المتلقي أهم عنصر فاعل في عمليّة القراءة والتلقي بعد المبدع، الذي ينتهي دوره بمجرد إنتاجه للعمل، وذلك لأنّ القراءة الفاعلة في الإبداع، هي التي تمنح الشعور بالجمال واللذة والمتعة، أياً كان جنس المقروء أو الإبداع.

والقراءة مصطلح نقدي إجرائي يفتح باب الفكرة على اللغة وهي في جوهرها لا تختلف عن التلقي والاستجابة والتأثير؛ إلا أن: «التلقي يتعلق بالقارئ في حين يفترض في الفاعلية أن تختص بالمعالم النّصية»[3].

إنّ ارتباط التلقي بالقارئ يتحقق بجامع عمليّة التأثير والتأثر.

1- غازي مختار طليحات: أدبنا القديم ونظرية التلقي، منتدى مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية، وزارة الثقافة والإعلام، السعودية، 2017/12/06، على 5:46 AM، الموقع الإلكتروني: m-a-arabia.com/vb

2- محمود درايسة: التلقي والإبداع، قراءات في النّقد العربي القديم، دار جرير، عمان، -الأردن-، ط1، 2010م، ص15.

3- رضا معرف: التجديد في النّقد العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النّقد الأدبي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، 2017-2018م، ص45.

لقد بلغ الغربيون في دراساتهم اللسانيّة والنقديّة مبلغا، أسفر عن تطور مناهج القراءة عندهم، مستفيدين من مختلف التخصصات والمعارف؛ خاصة تلك النظريات اللسانيّة المتعاقبة رغم ما بينها من تآلف أو تنافر.

إنّ محور القراءة هو العمل الأدبيّ أو النّص: «الذي ليس بمقدوره أن يخبرنا، وإنما بمقدوره فقط أن يُقرأ ويُعاد من جديد ليؤول الأمر إلى ما يُسمَّى بقراءة القراءة أي دلالة الدلالة، "قد تفترض أن الأدب يقول لك شيئا حين تقرأه، وقد تظن أن الروائي (بروست) يخبرك عن الحياة في مرحلة تاريخية...ولكنك تخطئ في ذلك»[1].

فالنّص لا ينتهي بإبداعه؛ وإنّما تبدأ رحلة إعادة بنائه من جديد في كل قراءة، فكلما اتسع الفهم والإدراك، اتسع المعنى.

كان لتتويج الحريّة الفكريّة والتأسيس لثقافة حرّة عند الغرب، إسهام كبير في إرساء معرفة تقوم على التأثر والتأثير، خضع فيها الخطاب النقدي إلى الفحص ضمن علاقته مع النّص؛ ما أدّى إلى إعادة بناء معايير جديدة يتمّ على ضوئها التقويم الأدبيّ للنصوص من جهة، وإعلان ميلاد المتلقي الذي أسفرت عنه نظريّة التلقي الألمانية، وبذلك سنّت منهجا للقراءة والتأويل، أقصت فيه دور المبدع وما يرتبط به من ظروف اجتماعيّة ونفسيّة لتعيد للنص قيمته، وللقارئ دوره.

2- إرهاصات نظريّة القراءة والتلقي:

لقد كان العمل الأدبيّ ومازال محلّ اهتمام الدارسين قديما وحديثا، ولدراسته تأسست نظريات ومناهج مختلفة، تتقارب في اعتمادها على ركيزتين أساسيتين هما: الكاتب (الباث) والعمل الأدبيّ (النّص)، إلاّ أنّها تتباين في مضامينها وتوجّهاتها، ومن أحدث النظريات التي غيّرت مسار التعامل مع العمل الأدبيّ "نظرية القراءة والتلقي" أو "جمالية التلقي"، حيث شهدت نهاية ستينيات القرن الماضي نشأتها في جامعة "كونستانس"*، في

1- عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون –الجزائر– د.ط، د.س، ص11.

*- كونستانس: (مدرسة في ألمانيا، تميزت بتطورها في إطار إستراتيجي جماعي قاعدته العمل الواحد، ويعد "ياوس" و"آيزر" من أهم ممثليها الرئيسيين).

ألمانيا والتي تزعّمها هانزروبرت ياوس"Hans Robert Jauss" وفولفغانغ إيزر" Wolf gagang Iser"، الألمانيان.

هذه النظريّة رغم حداثتها ريادة وإجراءا؛ إلا أنّها –في حقيقة الأمر– متجذّرة الأصول في تاريخ النّقد الأدبيّ منذ عهد الإغريق، يتضح ذلك من خلال ما كتبه "أرسطو" في كتابه (فن الشعر) وله علاقة بالتلقي: «من خلال تركيزه على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ»[1].

هذه النظريّة المرتبطة بمعرفة النتاج الإبداعي على اعتبار التلازم الحاصل بينهما كوجهين لعملة واحدة، فالإبداع هو تجلٍّ للمنهج والنظريّة؛ لأنّه يتحكّم إلى معارف العصر الذي ينشأ فيه وذوق أصحابه.

إنّ اهتمام هذه النظريّة بالقارئ أو المتلقي ومنحه سلطة تتكافأ مع المنتج للعمل الأدبيّ هو ما جعلها تختلف عن غيرها من النظريات والمناهج السابقة.

وهي بذلك تجاوزت المؤثرات التاريخيّة والاجتماعيّة والنفسيّة التي أبعدت النّص عن طابعه الجمالي، الذي يتحقق بالقراءة ومتطلباتها من جهة، وبقدرة القارئ على فهم المعاني من جهة أخرى وما يتسلّح به من معرفة؛ ذلك أن المعنى يرتبط بالمتلقي تماما كما ترتبط المعرفة بالنظريّة، وهذا مبحث "الهيرمينوطيقا" التي: «أخذت تتحول من دراسة معنى المؤلف في كلماته وتعابيره إلى دراسة المعنى الناتج عن عمليّة فهم المتلقي، على النحو الذي أسسه الفيلسوف الألماني "غادامير" والذي حاول أن يكرّسه الناقد الألماني "هانز روبرت ياوس" في المجال الأدبي»[2].

تبدأ قراءة العمل الأدبيّ من فهم المعنى، وفهم المعنى يفترض معرفة واسعة تمكّن القارئ من إدراكه لأن: «وجود المعنى يظل أمرا مرتبطا بحدس الفاعلين المتكلمين، وهو يمثّل في نظر علماء اللسان، خصوصية أساسية في الألسن /.../، لقد دأبت كلّ نظري

1– روبرت هولب: مقدمة نظريّة التلقي، المرجع السابق، ص11.

2– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان –الأردن–، ط1، 1997م، ص07–08.

على بلورة إجابة خاصة، وعليه يتوجّب الإنتباه إلى تقلّبات مصطلح المعنى واختلافاته بين علماء اللسان»[1].

إنّ تواشج العلاقة بين النّص والقارئ، أسّس النظريّة أو المنهج، بالاعتماد على الفهم الحاصل من جهة، وبالاستفادة ممّا وصلت إليه الفلسفة من تنوع في المعارف، واختلاف في الأفكار.

لقد ظهر الاهتمام بالقراءة كردة فعل على المناهج الخارجيّة التّي ركّزت اهتمامها على المبدع وحياته تارة، أو انصرفت إلى تحليل الواقع الاجتماعي تحت نفوذ النظريّة الماركسيّة تارة أخرى، أو المناهج النقديّة التي تم فيها استبعاد العوامل التاريخيّة والبيئيّة وأهملت دور المؤلف، خاصة المناهج البنيويّة التي غيّرت الأنساق، وعزلت النّص ونأت به عن التصورات المثاليّة وركّزت على تشكيل النّص اللّغوي، وبحثت في دلالات بنائه على أساس أنّ الأدب هو ظاهرة لغويّة، هذا التّزمُّت وتلك القطيعة، وموت المؤلف أوقعتها في حرج، إضافة ذلك الصراع الذي واجهته ألمانيا الغربيّة مع النظام الماركسيّ هذه الأسباب وغيرها هيّأت أسباب الظهور لرؤية نقديّة جديدة تفكّ أسر النّص، وتخرج معانيه إلى آفاق الفهم المفتوحة على نوافذ المعرفة، وجاءت نظريّة التلقي: «ضد "ديكتاتورية" المناهج ونادت بنسبيّة الفهم، وانفتاح النّص الأدبي، وفهم الماضي انطلاقا من الحاضر. فقد انفتحت على المناهج السابقة والمعاصرة، وانتقدت الجوانب التي قصّرت فيها مثمّنة جوانبها الإيجابية إذْ انتقدت في الشكلانيّة إهمالها لتأثير تطور التاريخ العام على تطور الأشكال الأدبيّة، أمّا في الماركسية فقد ثمّنت تأثير الوسط الاجتماعي على الأدب /.../، بينما أخذت البنيويّة في غلوّها وإهمالها لانفتاح النّص»[2].

1- ماري نويل غازي بربور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، نسخ هذا الكتاب في شكل مطبوعة، سيدي بلعباس -الجزائر- ط1، 2007م، ص95-96.

2- سعيد عمري سعيد خرو: الرواية من منظور نظريّة التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، الإصدار السادس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس-المغرب- 2009م، ص13.

جاءت هذه النظريّة مناوئة للنظام المهيمن على حرية الفرد (القارئ)، وهي تحمل قدرة التكيّف مع نماذج الأدب الغربي بمختلف لغاته وأجناسه بالاعتماد على لغة النّص وإيحاءاتها ورموزها وهي امتداد لبنيوية غير متطرفة لأنّها منفتحة على النّص.

«والنظريّة من ناحية أخرى تمثل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقديّة التي أعلنت الحرب على لغة النّص، ومعطياته التعبيرية واستبدلت بها لغة الأسطورة، أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعي الإنساني ودفائنه التي لا تمثل في تاريخ البشر قيمة»[1].

تلتفت هذه النظريّة إلى توجيه النّقد في مسار صحيح يوازن فيه بين الاهتمام بالنّص وقارئه، بعد انقطاع سبل الوصل بينهما، والتأسيس لرؤية جديدة، تذهب في عمق النّصوص مذاهب شتّى.

لقد: «جاءت نظريّة القراءة والتلقي نتيجة جدل فكري عميق حول آليات مقاربة النّص الأدبيّ بعدما أثبتت المناهج النقديّة السابقة قصورها عن استيعاب سيرورة النّصوص الإبداعيّة وتطورها، هذه السيرورة التي فرضت مرحلة نقديّة جديدة تؤسس معالمها هذه النظريّة النقديّة الجديدة»[2].

كلّ مرحلة تفضي إلى أخرى، وكل منهج يستفيد من سابقه، بمقدار ما ينضج من الوعي في الفكر والنقد.

وترى الباحثة "بشرة موسى صالح" في كتابها (نظرية التلقي...أصول وتطبيقات...)، إن النّقد الحديث مرّ بـــ: «ثلاث لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي...) ثم لحظة (النّص)، التي جسّدها النّقد البنائي في

1- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر -مصر- ط1، 1996م، ص17.

2- أحلام العلمي: تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور جماليات "القراة والتلقي:"، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه ل.م.د في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2015-2016م، ص14.

الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة (القارئ) أو (المتلقي)، كما في اتجاهات ما بعد البنيويّة ولاسيّما نظريّة التلقي في السبعينيات منه»[1].

كان النّص ولا يزال –عبر مجرى الزمن– مصدر اهتمام النقاد وإن اختلفت زاوية النظر إليه، إلى أن حلّ القارئ وأصبح ذا شأن في النّص نفسه، وأصبحت حقوقه فيه لا تبتعد عن حقوق مؤلفه، يقول "أومبرتوإيكو" في كتابه (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية): «لقد درست في هذا الكتاب الجدلية القائمة بين حقوق النّص وبين حقوق المؤولين، ولدي الآن إحساس أن حقوق المؤولين، فاقت في السنين الأخيرة كل الحقوق»[2].

إنّ التلقي يرتكز على القارئ المتمكّن الذي بإمكانه بناء النّص، وهو بذلك يفرض نفسه ويضمن استمراريّة العمل الأدبي، ومن هنا تأتي أهمية نظريات التلقي، وللكشف على مسارها النقدي يجب أن نتقصّى مرجعياتها وأصولها، المختلفة التي ساهمت في بلورتها.

II- أصول نظريّة القراءة والتلقي:

إنّ الطرح النظري لنظرية "القراءة والتلقي" استدعى تعقب المنطلقات الفكريّة والجماليّة والتيارات الفلسفيّة التي وجّهتها نحو النضج، والباحث يجد لها إرهاصات تضرب بجذورها إلى أبعد من العصر الحديث، منذ استجاب المتلقي للمعنى وشارك في صناعة الدلالة: «وليس من الصعب بصفة عامة العثور على الإرهاصات، فكتاب «فن الشعر» لـــ"أرسطو" باشتماله على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجماليّة، يمكن أن يعدّ أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور بدور أساسي. والواقع أن التراث البلاغي كله وعلاقته بنظرية الشعر، يمكن كذلك النظر إليه

1– بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي...أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص32.

2– أومبرتوإيكو: التأويل بين السيميائيات والتّفكيكيّة، تر وتق: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب– ط1، 2004م، ص21.

على أنه إرهاص بالنظريّة بفضل تركيزه على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع والقارئ»[1].

ترتبط فكرة التطهير بفلسفة جماليّة تكشف عن علاقة المتلقي بالعمل الأدبيّ أو الفني وما يستثيره فيه من تجاوب يستهلك طاقته السلبية ويطهر النفس بالمتعة الجماليّة. كما أن التراث البلاغي وصلته بالنظريّة الشعريّة، أمكن اعتباره سبقاً لتركيزه على الاتصال الشفهي والكتابي على المتلقي.

وقد تمت الإشارة في رصد إرهاصات النظريّة إلى السفسطائيين الذين اهتموا بدور الذات واستجابة القارئ عندما: «جعلوا المتلقي في وضع مزدوج طبقا لما كانوا يعتقدون به من أن كل ملفوظ هو احتمال وأنّ الملفوظ في الوقت نفسه لابد أن ينطوي على بنيات تحدّ الإقناع التام»[2].

وهكذا فإنّ المتلقي يتحمّل الملفوظ بالفهم أو التأويل من جهة، وبالاستجابة والتأثر والاقتناع من جهة ثانية.

إنّ الظهور الحقيقي لهذه النظريّة بدأ مع المرجعيات الفلسفيّة الألمانية الجماليّة منذ القرن 17: «يعتمد التراث الجمالي للقرن الثامن عشر في مجمله، بدءا من أولياته التي مثّلت فرعا منفصلا عن البحث الفلسفي، بالبحث الذي أنجزه "باومجارتن" في عام 1850 تحت عنوان الاسطاطيقا "Aesthetica"، حتى ظهور كتاب كانط المسمى «بحث الحكم» critique of judgment 1890، يعتمد على أفكار تتعلق بما يحدثه العمل الفني بقدر ما تتعلق بماهيته»[3].

شكّل التراث الجمالي مبحثا فلسفيا مستقلا، عرف بـــ"الاستيطيقا" وهي تبحث في التأثير الجمالي للعمل الفني.

1- روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص47.

2- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص11.

3- روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقديّة، المرجع السابق، ص47.

ويمكن القول أن النظريات المهيمنة على المشهد الأدبيّ خلال الستينيات والسبعينيات هي التي أَولتْ عناية للأهمية الأدبيّة والجماليّة، وتواتر الاقتباس منها[1].

ولاحظ "روبيرت هولب" أن هناك خمس مؤثرات وهي: «الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظاهراتية رومان إنجردن، تأويليّة هانز جورج غادامير، وسوسيولوجيّة الأدب. وقد تمّ انتقاء هذه التأثيرات أمّا بسبب تأثيرها الثابت على التطورات النظريّة /.../ أو المصادر التي تهدي منظري الإستقبال، أو لأنّها أسهمت ي حل المشكلات في الأبحاث الأدبيّة والتي تمّت مناقشتها بتركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنّص»[2].

والملاحظ أنّ هذه التيارات الكبرى التي غذّت نظريّة التلقي تعتبر ركائز هامة في تأسيسها، رغم ما شابها من نقص أو مغالاة، واستدعت مسيرة التطور أن يستثمر النّقد الجديد الأفكار والآراء المختلفة، ويتدارك علاقة النّص بقارئه ويختار زاوية جديدة في النظر إلى العمل الأدبي.

1- الشكلانيّة الروسية "les formalisme Russes" (1915-1930):

نشأت في روسيا: «ولم تكن تمهيد للنشأة البنيويّة فحسب، بل كانت مسقط رأس علوم أخرى وثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كالشعرية والسردية، ولشدة ارتباط هذه الشكلانيّة بالفكر البنيوي لم يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدراسات تنعتها باسم "البنيوية السوفياتية"»[3].

وهي حركة نقديّة تأسّست من ائتلاف جماعيتين علميتين روسيتين، أطلق على الجماعة الأولى منهما:

1- ينظر، المرجع نفسه، ص49.

2- روبرت سي هول: نظريّة الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية-سوريا- ط1، 1992م، ص28.

3- يوسف وغليسي: مناهج النّقد الأدبيّ مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية-الجزائر- ط1، 2007م، ص66.

أ-**حلقة موسكو اللّغوية "Moscow Linguisti Circle"**: وتأسست في مارس 1915 بجامعة موسكو وكانت اهتماماتها لغويّة من أولويات هذه الحلقة الاهتمام «بالشعرية واللسانيات وتبحث في شؤون الأدبيّة وماهية (الشكل)...»[1].

لقد وسّعت نظرتها للعمل الأدبي، ووقفت على الخصائص النوعيّة التي تميّزه عن غيره من النّصوص.

ويُعد رومان جاكبسون "roman jakobson" أحد مؤسسي هذه الحلقة.

ب- **جماعة الأوبوياز "Opojaz"** وتعني: «جمعية دراسة اللغة الشعريّة» تأسست بمدينة "سان بيترسبورغ" (لينينغراد) عام (1916)، وقاد هذه الجماعة فيكتور شاكلوفسكي "Victor shkiovski" إلى جانب "بوريس اخنبابوم "B.elchenbuam" وآخذين من منظريها، حيث يقول هذا الأخير: «إن مهمتي الأساسية هي أن أبيّن كيف أن المنهج الشكلي فيما كان يطوّر ويوسّع مجال دراسته، تجاوز حدود ما يسمّى عموما المنهجية وكيف تحوّلت المنهجية هذه إلى علم مستقل يضع الأدب كموضوع له، باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع، إنّ مناهج كثيرة يمكن أن تجد لها مكانا في إطار هذا العلم، بشرط أن يتركّز الاهتمام على جوهر المادة المدروسة /.../ فنحن لا تميّزنا الشكلانيّة كنظريّة جماليّة ولا المنهجية التي تمثل نظاما علميا محددا، لكنّ الرغبة في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبيّة، فهدفنا الوعي النظري والتاريخيّ بالوقائع التي تحضن الفن الأدبيّ بما هو كذلك»[2].

إنّ الهدف من توسيع المباحث والدراسات، جعل المنهج الشكلي علما يتّخذ الأدب والأدبيّة موضوعه الأساسي، وجوهر العمليّة النقديّة، دون اقتحام عناصر خارجيّة عليه وهذا يتفق مع آراء "جاكبسون" في اعتماده على مفهوم الأدبيّة؛ كمنطلق تحليلي يقوم على خطاب يختلف عن غيره في ماهية شكله لذا: «ركّزوا اهتمامهم على العناصر النّصية وعلى العلاقات المتبادلة بينها، وعلى وظيفتها في السياق النّصي، كما طوّروا مناهج

1- المرجع السابق، ص66.

2- مراد عبد الرحمان مبروك: آليات المنهج الشكلي، دار الوفاء، الإسكندرية -مصر- ط1، 2002م، ص11.

لتمييز تلك العناصر ووظيفتها، وحللوا العناصر البانية للنصوص، وأسسوا للغة نقديّة شارحة تستمدّ خصوصيتها من مثل هذه الإجراءات الإصلاحية (السلسلة، النسق، الهيمنة الإجراء، العامل، المبنى، الحافز...)»[1].

عرّفت الشكليّة العمل الأدبيّ تعريفا شكلياً ووظيفياً، وبحثت في ما يجعل من العمل الأدبيّ عملا فنّيا.

ومن خلال تمييزها بين اللغة الشعريّة واللغة العلميّة ظهر مفهوم يقطع الصلة بين الأدب وممارسة الحياة وهو «"الإدراك الفني" الذي أزاح الفن بخلق مسافة بينه وبين الواقع وحقّق المتعة الجماليّة بإدراك الشكل والتعرّف على الأسلوب الفني المستعمل»[2].

إنّ العمل الأدبيّ ليس مجرد موضوع واقعي يصور الحياة المألوفة، بل ينقل القارئ إلى المتعة الجماليّة من خلال التركيز على اللغة الأدبيّة المختلفة عن اللغة اليوميّة المختلفة.

وهذا التغريب أتاح لبروز القارئ ونشوء رؤية جديدة في القراءة والتلقي، أساسها التفاعل الإيجابي مع النّص وإدراك شكله الفني الجمالي، وهذا يتقاطع مع أصحاب جماليّة التلقي الذين يركزون على المتلقي كطرف أساس يتزوّد بخبرة جماليّة تمكّنه من إعادة بناء قراءة جديدة للعمل الأدبي.

إنّ المفاهيم التي انطلقت منها الشكلانيّة وساهمت في نظريّة التلقي يمكن إجمالها في ثلاثة عناصر هي: (التطور الأدبي، التغريب، الإدراك الجمالي) ومن هذه المبادئ استقت النظريّة أفكارها، يقول "هولب" معقبا عن تأثير الشكلانيّة في نظريّة التلقي: «لقد أسهم الشكلانيون الروس، بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم

1- يوسف وغليسي: النّقد الجزائري المعاصر من اللاّنسوية إلى الألسنية، محاضرات في النّقد الأدبيّ المعاصر، د.ط، 2005م، ص118.

2- ينظر، هانس روبيرت ياوس: جماليّة التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تق وتر، رشيد بنحدو، دار الأمان، الرباط -المغرب- ط1، 2016م، ص45.

للعمل الفني بأنه مجموع «عناصر»، ويجذبهم النظر إلى عمليّة التفسير ذاتها. أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير، ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي»[1].

كما ركّز الشكلانيون على مبدأ: «يتعلّق بمفهوم الشكل فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظريّة التقليديّة من أنّ لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل والمضمون وأكدوا أنّ الخطاب الأدبيّ يختلف عن غيره ببروز شكله»[2].

فالشكل مهم في تحديد هويّة النّص من خلال خطابه الذي يساعد في التمييز بين لغة الحياة ولغة الأدب، ومن خلال الشكل الذي يميّز الأشكال الآتية وأصبح خاصية مادية ملموسة لها معنى في ذاتها لا تتقرر بفعل المضمون.

2- بنيوية براغ "Cercle de prague" (1926-1948):

تعد حلقة "براغ" المصدر الثاني لنظرية "القراءة والتلقي" وهي امتداد لبنيوية "دوسوسير" وجهود الشكلانيين الروس.

نشأت هذه الحلقة في أكتوبر من عام (1926) وامتد نشاطها حتى الحرب العالمية الثانية[3]، «وقد تسمى كذلك "البنيوية التشيكية"، تأسست بمبادرة من زعيمها "فيليم ماتيسيوس" (vilem mathesius)»[4]، والتفّ حول أطروحتها اللغويّة "هافرانيك" "ر.جاكبسون"، "نيكولاي تروبتسكوي" وكذا "أندري ماتيني" و"تروكا" و"رينيه ويليك" و"جان موكا روفسكي" وغيرهم...

تابعت هذه الحلقة إنجازات الشكلانيّة الروسيّة إلاّ أنّها سعت إلى تحقيق خصوصيتها من خلال تجاوز النقائص التي وقعت فيها المدرسة السابقة: «حيث حرصت على تقديم مقاربة تبرز فيها خصائص العمل الأدبيّ مركزة فيها على التاريخ الذي همّشته "الشكلانية

1- روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص50.

2- أحلام العلمي: تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور الجماليات "القراءة والتلقي"، المرجع السابق، ص16.

3- ينظر، أحلام العلمي: تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور الجماليات "القراءة والتلقي"، المرجع السابق ص18.

4- يوسف وغليسي: مناهج النّقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، المرجع السابق، ص68.

الروسية"، كما انّصب اهتمامها أيضا على العمل الأدبيّ بوصفه عمليّة منتجة تنطلق من حساب (المكونات الثلاث للقانون الأساسي للتواصل: المرجع، المصدر، المستقبل)»[1].

تتمّ العمليّة التواصليّة بالرجوع إلى (المرجع) و(المستقبل)، الخاص بنوع العمل الفني الذي يصدر عن المبدع.

فالمرجع هو: بمثابة الدال (Signifier)، ويقابله المعنى وهو بمثابة المدلول (signified) وهو ما يستقر في الوعي الجمعي كالتقاليد والأعراف، وهي التي تزوّد المتلقي بمعرفة تمكّنه من ربط الدال بالمدلول، وفهم العلاقة المجازية بين العمل الفني والسياق الاجتماعي [2].

تؤدي التجارب الاجتماعيّة المختلفة بذات الفرد إلى إدراك العمل الأدبي، ومن هذا المبدأ انطلق "موكاروفسكي" في بناء نظريته التي: «لا ترى في الشخص المدرك فردا مثاليا مستقلا بذاته، فلا هو شخص ظواهري مجرد، ولا هو مدرك مثالي يعرف التاريخ الأدبيّ معرفة دقيقة، والأصّح أن المتلقي نفسه، رجلا كان أو امرأة، هو نتاج للعلاقات الاجتماعيّة»[3].

تتضح علاقة المتلقي بالعمل الفني من خلال إدراك المعاني وفهمها، وهذا الأخير لا يستقل فيه الفرد عن موروثاته الاجتماعيّة ومعتقداته، سواء كان رجلا أو امرأة؛ لأنّ الذات هي نتاج علاقات اجتماعيّة تتغير مع الزمن، وتتأثر بتحولات الأفكار والعلوم.

وهذا ما يدعو إلى تجديد زوايا النظر إلى العمل الأدبيّ والفني، واقتضى الجمع بين أطراف العمليّة التواصيلية منذ تم ترسيمها عند "جاكبسون": «تتمثل طبقا لعناصر الإرسال الستة (المرسل، الرسالة، السياق، الشيفرة، قناة الاتصال، المرسل إليه على النحو الآتي:»[4]

1- أحلام العلمي: تجربة "عمادة لخوص" الروائية من منظور جماليات "القراءة والتلقي"، المرجع السابق، ص16.

2- ينظر، المرجع نفسه، ص19.

3- روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقدية، ص72.

4- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي... أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص20.

مرجعيّة

انفعاليّة ——————— شعريّة ——————— إيحائيّة

لغويّة شارحة

وقد استثمر "رامان سلدن" مخطط "جاكبسون" وعدله لتقديم تصنيف شكلي للمناهج النقديّة في العالم، وأنتج منها ستة فصول في النظريات الحديثة هي: الشكلانيّة الروسية، النظريات الماركسية، والنظريات البنيويّة، ونظريات ما بعد البنيويّة، والنظريات المتجهة إلى القارئ والنقد السنوي.

إن اهتمام "حلقة براغ" باللغة كأداة للتواصل جعلهم يركزّون على التفريق: «بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، وهذا يمثل وجه الخلاف بين الفيلولوجيا واللسيانيات العامة – الدعوة– إلى دراسة المظاهر الذهنية والعاطفية التي تتضمنها اللغة»[1].

تختلف مظاهر اللغة بمظاهر استعمالها، فالمكتوب منها يخالف المنطوق ويعود ذلك إلى خاصية الجانب الفونولوجي.

وإلى جانب اللغة اهتمت بالمضامين فحققت نوعا من التوازن بين الشكل والمضمون مهما كانت مرجعياته الاجتماعيّة.

3- ظاهراتية رومان أنجاردن الفينومينولجيا "Phénoménologie":

شكّلت خلفيّة معرفيّة وفلسفيّة هامة لنظرية "القراءة والتلقي" والفينومينولوجيا* مصطلح تداوله بعض الفلاسفة الألمان أمثال "لامبرت" و"كانط" و"هيجل"، ولكنّ "إدموند هوسرل"

1- أحلام العلمي: تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور جماليات "القراءة والتلقي"، المرجع السابق، ص20.

*- الفينومينولوجيا أو فلسفة: الظواهر، منبثقة من الكلمة اليونانية التي تعني ظهور الأشياء، ينظر دامان سلدان، النظريّة الأدبيّة المعاصرة، تر؛ جابر عصفور، دار قباء، القاهرة –مصر– ط1، 1998م، ص170.

(1859-1938) "husserl edmund" هو أوّل من استعملها للدلالة على منهج فكري وتأثر به نخبة من المفكرين ومنهم "رومان أنجاردن" (1893-1970)[1].

«لقد كانت النزعة الوضعية positivisme تولي العناية للموضوع (الوعي المدرك) في تشكيل مواضوعات أو محتويات الموضوع (العالم المدرك). وكانت النزعة مثالية "ديكارت كانط، فيشيه..." تعلّي من شأن التصورات الذاتية على حساب المعطيات الموضوعيّة»[2].

ترتبط الموضوعات والظواهر بوجود الذات، ولا يكون العالم موجودا إلا من خلالها أقام "هوسرل" منهجه على الكوجيطو الديكارتي «أنا أفكر إذن أنا موجود» فحقيقة وجود أي شيء يستلزم الوجود الآني للذات الذي لا شك فيه، وترتبط بين الوعي بوجود الذات بما حولها من الموجودات: «غير أن الأهمية المتزايدة للكوجيطو ذات صلة جد واهية بقيمته الدلالية. فلعلّ افتقاره إلى مضمون دلالي محدد وراء التأويلات المختلفة خضع لها فأهمية الكوجيطو مرتبطة أساسا بمجهودات مضنية مستثمرة في اكتشاف معنى (لما لا معنى له)»[3].

لاقى استدلال "ديكارت" استعمالا واسعا في مختلف المجالات، رغم افتقاره إلى مضمون دلالي بعينه واحتماله العديد من التأويلات وذلك لفصله بين الذات والموضوع.

«ولهذا ظهرت الفلسفة الظاهراتية عند "هوسرل" لي تعيد النظر في العلاقة القائمة بين الذات والموضوع، منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحة على أنّ الذات المدركة تتسم بوعي قصدي إيجابي وأن الموضوع لا يعرب عن قيمته أو حقيقته إلا على نحو ما يعنيه في أفعال وعيها»[4].

1- الأزهر محمودي: انتقام الشنفرى لسميح القاسم في ضوء نظرية القراءة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، تخصص النّقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011-2012م، ص44.

2- سعيد عمري: الرواية من منظور نظريّة التلقي، المرجع السابق، ص25.

3- عز العرب الحكيم بناني: مقال بعض عوامل هيمنته الكوجيطو في الفكر الفلسفي، مجموعة من المؤلفين: من قضايا التلقي والتأويل، سلسلة ندوات وتناظرات رقم 36، منشورات كلية الآداب، ط1، 1995م، ص165.

4- سعيد عمري: الرواية من منظور نظريّة التلقي، المرجع السابق، ص25.

من المبادئ التي أسس عليها "هوسرل" فلسفته، إعادة صلة الذات بالأشياء أو بالعلم والتركيز على علاقة التكامل بين الذات والموضوع، فلا قيمة للأشياء بمجرد وجودها بمعزل عن الوعي والإدراك، «فالشخص في هذه الفلسفة هو مصدر كل المعاني وأصولها»[1].

تعتبر الذات الواعية من منظور الفلسفة الظاهراتية هي المصدر الحقيقي للمعاني من خلال فهمها. «وتزعم الفينومينولوجيا أنها تكشف عن الطبيعة الكامنة (الشاملة) لكل من الوعي الإنساني و"الظواهر" وهذا شجّع النّقد الذي يحاول الدخول إلى عالم أعمال الكاتب والوصول إلى فهم الطبيعة الكامنة أو جوهر الكتابات على نحو ما تظهر لوعي الناقد»[2].

وهذا المبدأ أثر في نظريّة "القراءة والتلقي" التي تعتبر تفاعل القارئ بالعمل الأدبيّ من أهم أسسها، فالمعنى يتأكد بالاعتماد على الشعور ودور الذات من خلال الصور التي ينجزها وعي القارئ من خلال التفاعل.

يرتكز الفكر الظاهراتي على مبدأين أساسيين هما: القصدية "lintentionnalité" والتعالي "Transcendence": «وتعني القصدية عنده «الخاصة التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعور بشيء ما» فهي من المفاهيم المُشكِلة في فلسفة "هوسرل" لأنّها على تماس بالقصد (أي عنى الشيء) والوعي والشعور الخالص، /.../ كلها تجري ضمن إطار القصدية»[3].

فالقصدية فكرة تتشكل في الذات من خلال وعيها بموضوع ما يكون الشعور فيه هو الرابط بينهما.

1- أحلام العلمي: تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور جماليات "القراءة والتلقي"، المرجع السابق، ص45.

2- رامان سلدن: النظريّة الأدبيّة المعاصرة، المرجع السابق، ص170.

3- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص79-80.

وهذا ما تؤكّده "بشرى موسى صالح" بقولها: «مفهوم (القصدية) أو (الشعور القصدي) أو (الآنية) ويرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية محضة، فالمعنى /.../ يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه»[1].

تتعامل الذات مع الظاهرة ككل لحظة وجودها بشكل قصدي، لتكوّن وجودها الفعلي والمحسوس الذي يستعدي إدراك الظاهرة وفهمها من خلال الذات نفسها دون إيعاز من المعطيات السابقة.

«وقد أضحت القصدية فيما بعد مرتكزا أساسيا لما يعرف بعملية التفاعل الأدبيّ في اتجاه جماليّة التلقي»[2].

تحوّلت القصدية إلى أساس في مقاربة (التفاعل الأدبي) خاصة عند "إنجاردن" الذي بحث: «في القيم الجماليّة التي ينطوي عليها العمل الأدبيّ /.../، ومن خلال ذلك فقد وجّه مفهوم القصدية وجهة أخرى تتخلّع عن وضعها المتعالي (transcendental) إلى وضع ذي أساس مادي ملموس»[3].

طوّر "أنجاردن" مفهوم القصدية وعدّله منتقدا مثالية أستاذه "هوسرل" وجاعلا من القصيدية «حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائيا من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنيّة العمل الأدبي، وأدرج الإدراك أو طاقة الفهم ضمن بنيّة العمل الأدبيّ مشكلا إستراتجية جديدة للفهم يحمل الطابع الظاهراتي للجمالية»[4].

النّص بنيّة لها وجودها المستقل قبل جماليّة تحققه التي تتم عبر فعل القراءة الذي يخرجه إلى التنوّع والاختلاف. ومن هنا وجد "إنجاردن": «العمل الأدبيّ بنيّة مؤلفة من أربع طبقات لامتجانسة ومع ذلك تكون بينها وحدة عضوية /.../ تشكل ماهية العمل الأدبيّ هي:

1- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي...، أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص35.

2- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص80.

3- المرجع نفسه، ص81.

4- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي...أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص37.

أ- طبقة صوتيات الكلمات، والصياغات الصوتية ذات الرتبة الأعلى.
ب- طبقة وحدات المعنى.
ج- طبقة الموضوعات المتمثلة.
د- طبقة المظاهر التخطيطية»[1].

تتشكّل بنيّة العمل الأدبيّ من طبقات ينبني عليها، بعضها لغوي يتألف من كلمات وجمل وصياغات صوتيّة، وبعضها يتعلق بالمعنى أو المضمون ويظهر من خلال المظاهر التخطيطيّة ويمكن تسمية المستوى الأوّل بالمستوى السيمانطيقي، ويتمثل في علاقة الصوت للمعنى والمستوى الثاني يتمثل في الجانب الصوري للمعنى؛ أي علاقة المعنى بالموضوع[2].

أمّا المبدأ الثاني الذي تَقدم به "إنجاردن" وتقوم عليه الفلسفة الفينومينولوجية هو مفهوم (التعالي): «وقصد به "هوسرل" أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص»[3].

لا يمكن فهم الظاهرة إلاّ من خلال الذات المتفاعلة بالموضوع في نظر "هوسرل" أمّا "إنجاردن" فقد عدّل من دلالة (التعالي) مضفياً عليه بعداً إجرائيا من خلال تطبيقه على العمل الأدبي[4]، حيث يعتبر الظاهرة: «تنطوي على بنيتين، بنيّة ثابتة (يسميها النمطيّة) وهي أساس الفهم، وأخرى متغيّرة (يسميها مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبيّ /.../ بل المعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنيّة العمل وفعل الفهم، وهذا جوهر الاختلاف بين "إنجاردن وهوسرل". وقد كان التعديل الذي أوجده إنغاردن مرتكزا أساسيا

1- سعيد توفيق: الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية هيدجرسارتر ميرلوبونتي دوفريت إنجاردن، المؤسسة الجامعية، بيروت -لبنان- ط1، 1992م، ص410.
2- ينظر، المرجع نفسه، ص411.
3- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي...أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص34.
4- ينظر، المرجع نفسه، ص34.

لكل الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء هوسرل (هيدجر-سارتر، ميرلوبونتي، غادامير..)»[1].

لم يهتم "إنجاردن" بالظاهرة فقط، بل ببنية العمل الأدبيّ وأسلوبه، واعتنى بالثنائيات الموجودة في بنيّة كل ظاهرة ثابتة أو متغيرة، وتحكّمها في الفهم لما بينهما من علاقات.

توّج "جون بول سارتر" (1905-1980) الفينومينولوجيا بنظرية مختلفة للوجود: «فإنّ سارتر قد اهتم كثيرا بدور الوعي في إعطاء الوجود طابعه الملموس فركّز على القارئ وعلى عمليّة القراءة معتقدا أن كل "إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور" بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة كاشفة، أي أن بها وحدها بتحقق الوجود، أو بعبارة أخرى الإنسان هو الوسيلة التي بها تبتدي الأشياء»[2].

ربط "ساتر" الأدب بوجود المبدع، إلاّ أنّ هذا الأخير لا يمكنه أن يبدع (يخلق) وفي ذات الوقت يكشف عن إبداعه وهذا يستدعي قارئا بعيد للعمل الأدبيّ وجوده من خلال تأويله.

إنّ ظاهرية "هوسرل" وجمالية "إنجاردن" تتطابقان مع وجودية "سارتر": «لكنّه يفترق في تمثيلاته، وبحثه عن غايات وجودية للكتابة والقراءة، فهو يرى أن عمل المؤلف ينطوي على فراغ على القارئ أن يملأه»[3].

أثار "إنجاردن" مسألة الغموض التي يستشعرها القارئ أثناء عمليّة القراءة، والتي تنتج غالبا عن الصياغات اللغوية أو الفراغات الموجودة في العمل الأدبيّ أو ما يشبهه، والتي تتيح للقارئ استكمالها ويخلق بذلك قيمة جماليّة يحقق بها الغاية المنشودة من العمل الفني. والملاحظ أن "سارتر" يرى القارئ عنصرا مهما في تأويل تلك الفراغات وتتيح له أن ينفذ إلى وعي المؤلف.

1- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص75.

2- المرجع نفسه، ص93.

3- المرجع نفسه، ص96.

استطاع المنهج الفينومينولوجي أن يضيف للمناهج الأخرى تأسيسا أدبيا وجماليا، وسّع مجال التحليل والبحث في الأعمال الفنيّة، وسمح فيها للقارئ بعملية الفهم والتأسيس للموضوع الجمالي الذي يعتبر غاية الإبداع، ممهّدا بذلك الطريق لنظرية "القراءة والتلقي" ركائز النضج.

4- الهيرمينوطيقا "Herméneutique":

وهي: «فن الفهم وتأويل النصوص»[1]، وهي مأخوذة من الفعل اليوناني "Hermeneuein" بمعنى "يفسر" وتدل في الاستخدام القديم على التأويل: «منذ البداية كانت الكلمة تشير إلى علم التأويل وبخاصة مبادئ التفسير النّصي القويم، غير أن حقل الهرمنيوطيقا قد تم تأويله بترتيب زمني تقريبا إلى:

- نظريّة تفسير الكتاب المقدس.
- ميدولوجيا فقه اللغة العام.
- علم كل فهم لغوي.
- الأساس المنهجي للعلوم الإنسانية الروحية.
- فينومينولوجيا الوجود والفهم الوجودي.

- أنساق التأويل /.../ التي يستخدمها الإنسان للوصول إلى المعنى القابع وراء الأساطير الرموز»[2].

رغم التوسع الذي شهدته "الهرمنيوطيقا" عبر العصور إلاّ أنّها حافظت على مفهومها الذي يكاد يخرج عن التأويل وفهم النّصوص، سواء كانت هذه النّصوص دينيّة أو دنيويّة.

«وفي القرن الثامن عشر اتسع ميدان استعمالها ليشمل العلوم الإنسانيّة مع شلير ماخر "shlemakjer" ودلتاي "Dilthey" اللذين يرجع إليهما الفضل في وضع قواعد وإجراءات تساعد المؤول لكي يتغلب على سوء فهم نصوص فنية، أدبيّة، ثقافية...إلخ موغلة في

1- عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظريّة التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص26.

2- المرجع نفسه، ص66،67.

القدم، وفي هذه المرحلة بدأت الهيرمينطيقا تتحول من نظريّة المعنى الوحيد إلى نظريّة المعنى المتعدد»[1].

إن امتلاك شروط الفهم يقتضي تجاوز اللغة من معناها الحرفي الذي تقتضيه قواعد اللغة إلى استبدال التأويل بالفهم الذي يرقى بالمتلقي إلى فهم النّص، كما يريده صاحبه أو يتجاوزه إلى ما هو أبعد من ذلك، هذا ما أصافه "شليرماخر" (1768-1834)، أمّا "فلهالم دلثاي" (1833-1911) فقد اعتبر التأويل أحد أشكال الفهم مفرّقا بينه وبين التفسير وخصّص الأوّل بحقل العلوم الإنسانية، والحقل الثاني بالعلوم الطبيعية: «ويقترح جادامير التأويلية كتصحيح وتوجيه لما بعد النّقد للهيمنة على حدود جميع المحاولات المنهجية. حيث أن التأويلية كانت ضالعة بالتفسيران وسيكولوجية الفهم (فردريك شلايرمشير) أو المنهجية في العلوم الإنسانية (ويلهالم دلثي)، ويطالب جادرمير أن يكون للتأويلية وضعية عالمية»[2].

لقد أسس مارتن هيدجر "Martin Heidegger" (1889-1976) أستاذ "جادامير" في كتابه (الوجود والزمان) لـــ"هرمنيوطيقا الدازاين" وقال أنّها: «تشير إلى تبيان فينومينولوجي للوجود الإنساني ذاته، يشير تحليل "هيدجر" إلى أن "الفهم" و"التأويل" هما طريقان أو أسلوبان، لوجود الإنسان. ليس الفهم شيئا يفعله الإنسان بل هو شيء يكونه! أومن ثمة يتكشف تأويل الدازاين عند هيدجر، وبخاصته بقدر ما يمثل أنطولوجيا الفهم، يتكشف أنّه هرمنيوطيقا، لقد كان بحثه هرمنيوطيقيا في المحتوى وفي المنهج أيضا»[3].

يتضح لنا أن مفهوم الهرمنيوطيقا تعمّق واتسع في آن، عندما وصله "هيدجر" بالأبعاد الأنطولجية للفهم، ووحدّه بالفينومينولوجيا.

تعقب "جادامير" جهود "شلايرماخر" إلى "دلتاي" و"هيدجر" في كتابه (تطور الهرمنيوطيقا) وقدّم وصفا تاريخيا لها أظهر فيه إسهام "هيدجر" في هذا المجال: «على أنّ

1- سعيد عمري: الرواية من منظور نظريّة التلقي، المرجع السابق، ص17.

2- روبرت سي هول: نظريّة الاستقبال مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص02.

3- عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا التأويل من أفلاطون إلى جادامر، المرجع السابق، ص75.

"الحقيقة والمنهج" هو أكثر من مجرد تاريخ الهرمنيوطيقا؛ إنه محاولة لربط الهرمنيوطيقا بعلم الجمال وبفلسفة الفهم التاريخي»[1].

أسهم "جادامير" في وضع أسس جديدة "للهرمنيوطيقا" من خلال ربطبها بفلسفة علم الجمال وإعادة فهم التاريخ كونه معطى متغير يقتضي أن نفهمه من منظور الحاضر.

لقد: «أخضع غادامير التأريخ (الماضي) لمعيار (الفهم)، وفهم غادامير تأثيرات الماضي فهما من الذات أيضا فتجربة التأريخ تنطوي دائما على تجربة أن المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التأريخ لأنّه تاريخه الخاص ولأن وجوده قد وسم فعلا بما سبق»[2].

إنّ فهم التاريخ يرتبط بالذات بناء على الحاضر وانطلاقا من تجاربها، لأنّ وجود المرء لا يتحقق خارج زمانه الذي وجد فيه إلاّ بالدّمج بين الحاضر والماضي: «وقد طرح "غادامير" مفهوما إجرائيا يتم به تفسير التاريخ وهو مفهوم الأفق التاريخي»[3].

تتم عمليّة التفاعل بمساءلة النّصوص وتأويلاتها الماضية على ضوء الحاضر ما يسمح للقارئ بفهم يُدمج فيه مختلف التأويلات عبر مسار الأفق التاريخي (إندماج الأفق) وكان من ركائز التأويل عند "غادامير" أنه أقامه على ثلاثة أسس: الفهم والتأويل – التفسير– والتطبيق «في عمليّة الفهم بوصفه فهما، ثمة دائما شيء أشبه بتطبيق النّص المطلوب فهمه على الموقف الحاضر، أن تَفْهَمَ، بمعنى تعرف وتفسر، بتضمن داخله سلفا أن تُطبّق أو أن تربط النّص بالزمن الحاضر»[4].

الهرمنيوطيقا هي فهم وتأويل وتطبيق «الفهم الهرمنيوطيقي هو أمر عملي في جوهره وصميمه»[5].

1- المرجع السابق، ص76.

2- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي... أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص39.

3- المرجع نفسه، ص39.

4- عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا لنظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، المرجع السابق، ص314.

5- المرجع نفسه، ص315.

ومن الجدليات التي انتقدها "جادامير" مسألة (الخبرة) بمفهومها السائد المتوجّه نحو العرفان بوصفه فعلا إدراكيا حسيا أو هي حشد من المعلومات حيث يقول: «نحن، بتعبير آخر، نميل اليوم إلى تعريف الخبرة بطريقة ذات توجه كامل تجاه المعرفة العلميّة، مع إغفال تام للصبغة التاريخيّة الباطنة للخبرة. ونحن إذ نفعل ذلك تحقق دون وعي منا هدف العلم وهو "موضعه الخبرة بحيث لا تعلقُ بها لحظة تاريخية من أي نوع"»[1].

إنّ الميل إلى جعل الأشياء موضوعيّة للاختيار، يُلغي بقية الخبرات التي لا تتعلق بصنوف العلم كالتاريخ والنفس وغيرهما.

ويذهب "غادامير" إلى أنّ الخبرة «تجد تحقيقها الجدلي "لا في المعرفة بل في الانفتاح على الخبرة"»[2].

من الواضح أنّ الخبرة عندهُ هي الفهم نفسه الذي يتشكل عن طريق التجربة التي لا تقبل الموضعة. والخبرة التأويلية عنده: «هي لقاء موروث في هيئة نص منقول عبر الزمن وبين أفق المفسّر وتقدم الصبغة اللغوية الأرض المشتركة التي يتقابلان فيها وعليها»[3].

تشكّلُ اللغة وسيطا عبر الزّمن يتكفل بنقل النّصوص وسائر الموروثات، فهي تنقل الخبرة، ويتمكن الإنسان من خلالها إلى ولوج عوالم مختلفة.

ومن المنظرين الذين دافعوا عن التأويل أمبرتوإيكو "Umberto eco" وميّز بينه وبين الاستخدام الذي قام به التفكيكيون الذين دعوا إلى تخريب النّص وجعلوا التأويل استعمالا: «يقول إكو إنّ العديد من نماذج التفكيكية التي قدمها دريدا هي قراءات ذرائعية تم انجازها

1- المرجع السابق، ص324.

2- عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا لنظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، المرجع السابق، ص327.

3- المرجع نفسه، ص344.

لا بغرض تأويل النّص، ولكن لبيان إلى أي مدى يمكن للغة أن تنتج تطبيقا سيميائيا غير محدود»[1].

تتجه دراسات التفكيكية عند "دريدا" توجّها براغماتيا، ليس هدفها التأويل؛ وإنّما تمّ فيه استغلال اللغة استغلالا سيميائيا لا نهاية له. فالنّص يمتلك قدرة داخلية تمكّنه من الصمود للحفاظ على هويته مهما تعدّد تأويله.

ووضع "إيكو" جملة من القواعد التي تحدد التأويل في عدّة حقول كالإيحاء والاختيارات المستمدة من النّص من خلال المثيرات المسؤولة عن وصفة بالسهولة أو الصعوبة بالنسبة إلينا أو لسائر القرّاء، بالإضافة إلى قواعد سابقة كالقصديّة والكليّة اللتين تحافظان على دلالة النّص، تَكْفلُ عدم تميّعها في ظل التأويل المفرط.

بلغت "الهرمنيوطيقا" بجهود الباحثين خاصة "جادامير" مبلغا غير مسبوق، وحققت إحاطة وشموليّة وتعميقا بالغا للفهم مؤسّسا لفلسفة نقد جذري لتصورات التأويل في النّقد الأدبيّ الحديث[2].

5- سوسيولوجيا الأدب "Sociologie de la littérature":

يمكن القول أن ظهور سوسيولوجيا الأدب ارتبط بمطلع القرن الماضي و:«يُعد نقله نوعية في الدرس الاجتماعي للأدب /.../ استطاع هذا المبحث أن يقدم إسهامه، بتأكيد دور الأدب كفاعلية إنسانية في مقارنة الواقع، والمساعدة على اكتشاف علاقة صيغ التعبير الأدبيّ بالتغيّرات الاجتماعيّة، وتوسيع مفهوم الواقعة الأدبيّة /.../ واستيضاح المشكلة «المزمنة» حول العلاقة بين شكل العمل الأدبيّ ومضمونه»[3].

1- أمبرتوإيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري -سوريا- ط1، 2009م، ص27-28.

2- عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا لنظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، المرجع السابق، ص351.

3- يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب الآليات والخلفية الابستمولوجية، تق: محمد حافظ دياب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة -مصر- ط1، 2009م، ص08.

لا ينفصل الأدب عن المؤلف والحياة الاجتماعيّة والواقع، لذا كان من اهتمامات سوسيولوجيا الأدب أن تبحث في علاقة صيغ التعبير الأدبيّ لما يطرأ على المجتمع من تحوّلات، إضافة إلى توسيع دائرة البحث وثنائية الشكل والمضمون في العمل الأدبي.

إنّ اجتماعيّة الأدب: «مجال دراسي معترف، به يحاول الوقوف على طبيعة العلاقة بين مضمون الأثر الأدبي، وعدد محدد من الوقائع الاجتماعيّة أو الثقافية في مرحلة تاريخية محددة، اعتمادا على منهج «تحليل المضمون» وأسلوب دراسة الحالة، المتبع استعماله من جانب رجال الاجتماع»[1].

من الواضح أن مجال الأدب السوسيولوجي يربط بين الأدب والواقع الاجتماعي والثقافي في حقبة تاريخية معينة بالوقوف على تحليل مضامنية وأساليب دراسته من منظور علماء الاجتماع. تزعم الدراسة السوسيولوجيّة أنّه من العسير التوصل إلى تحديد نهائي للمفاهيم النظريّة في حقل العلوم الإنسانيّة ذلك لأنّها مبنية على تعددية المعاني.[2]

هذا ويشكّل تاريخ الأدب جانبا مهما في المبحث السوسيولوجي، لا يمكن للباحث أن يُغفله لاحتضانه الظاهرة الأدبيّة ودوافعها، أمّا سوسيولوجيات الأدب فـــ:«هي تتناول واحدة من ركائزه الثلاث: الكتاب هو الإنتاج الأدبي، أو الكاتب وهو الأديب أو القارئ وهو الجمهور»[3].

يُركّز المنهج على أهمية التاريخ والمجتمع في الإنتاج الأدبيّ لتحقيق التوازن بينهما وبين مضمون العمل الأدبيّ كنتاج فردي، لا يمكن أن يستغني عن أحد ثلاثة (الكتاب والكاتب والقارئ).

أمّا الإرهاصات التي أسست لتحليل الأدب من خلال العوامل الاجتماعيّة فقد: «كان على رأسها "فيكووهاردر ومدام دي ستايل"، هذه الإرهاصات كانت تكتسب أهميتها بالنظر

1- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبيّ المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001م، ص122.

2- ينظر، محي الدين أبوشقرا: مدخل إلى سوسيولوجيات الأدب العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1، 2005م، ص39.

3- المرجع نفسه، ص21.

إلى كونها جديدة في عصرها، وبالتالي تعدّ تمهيدات لأفكار أخرى جاءت بعدها لتنهي اتجاه متميزا في دراسة الأدب من حيث علاقته بالواقع والتاريخ»[1].

لقد ساهمت بعض الفلسفات في التأسيس لسوسيولوجيا الأدب من خلال الأفكار الجديدة التي عبّدت الطريق لأفكار أخرى أسست لمنهج يربط الأدب بالواقع والتاريخ.

اتجه فيكو "vico" إلى ربط تاريخ الشعوب بالشعر والشعراء واعتبرهم أوّل من تغنى بأحداث التاريخ، وأسّسوا الشعوب والنُّظم، أمّا "هاردر" فاهتم باللغة لتشكيل أولي للتعبير البشري، وأسّس لإنجاز الثقافة، في حين ربطت "مدام دي ستايل" بين الأدب والظروف الطبيعيّة والانفعالات العاطفيّة، أمّا فكر "سميث" و"فرجبسون" فقد جسّد نضال الإنسان من أجل الأصالة والقيم، أمّا أعمال "ماركس" و"إنجلز" فتأرجحت بين نزعة الحتمية التي ربطت بين الاقتصاد والمجتمع، وبين نزعة مرنة تعتبر الفن والأدب مستقلين.[2]

هذا وقد اتخذت الشكلانيّة موقف المقاطع للاتجاهات التي تربط الأدب بالمجتمع والسياسة والدين والفن، ونظروا إلى النّص باعتباره شكلا ومعنى: «تتميز مادته الخاصة المبنية بداية على اللغة الطبيعيةــ ببناء معقّد تدخل فيه عناصر مرمّزة شتى (الإيقاع، النظم الأنواع الأدبيّة، الأعراف الثقافية...إلخ) التي تُنتِجْ قياسا على الاستخدام «لطبيعي» للغة مفعولا غريبا /.../ ويشكّل هذا الفارق الصفة المميزة «للأدبية» التي تعتبرها التحليلات الشكلية موضوعا خاصا بها»[3].

ويظهر من خلال "بول آرون" أن الشكلانيّة قامت بتحليل العمل الأدبيّ في ضوء خصوصية لغويّة وجمالية تركّز على أدبيّة النّص.

1- محي الدين أبو شقرا: مدخل إلى سوسيولوجيا الأدبيّ العربي، المرجع السابق، ص51.

2- المرجع نفسه، ص52.

3- بول آرون وآلان فيالا: سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، مر: حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة بيروت -لبنان- ط1، 2013م، ص43.

أمّا علماء الاجتماع فقد توجهوا نحو دراسة الأدب والثقافة على نحو خاص: «سيتكشف الواقع الأدبيّ كشبكة تبادل بين المؤلف وقرائه والإنتاج المادي للكتب»[1].

لعل الهدف متبادل بين الأدب والمعرفة السوسيولوجيّة من الناحية الكمية، لذلك شكّل الإحصاء بين إنتاج الكتب واستهلاكها مادة للتحليل السوسيولوجي.

وارتبطت سوسيولوجيا الأدب بالفن: «وبذلك حصل تركيز مُكثّف جدًّا في الأفكار لحظة كان التفكير في الفن والثقافة قد انتعش برمّته بفضل ظاهرتين: نهوض البنيويّة والسجلات التي حرّكت الجامعة حول «النقد الجديد» التقى كل ذلك في حركة عامة لتوسّع الجامعة التي أمّنت فضاءات جديدة لأفكار مبتكرة ولمسارات متنوعة، هذا المظهر التاريخي بحد ذاته يستحق علم اجتماع طبقا للأصول، وإلاّ فمن الواضح على الأقل أنّ حقلا ملائما لنوع من النشاط المتنامي في هذا المجال يكون قد تأسّس»[2].

صبّت العديد من التيارات والأفكار في صميم "سوسيولوجيا الأدب" وغذّت علاقته بالمجتمع والواقع خاصة في ظل الجامعات التي احتضنت البحوث والترجمات والمنشورات والمؤلفات التي تبحث في هذه العلاقة.

ومن الواضح أن: «القاسم المشترك بين هذه الدراسات هو أنها جميعا تسعى إلى الحصول على أدلة من الأعمال الأدبيّة، تشير إلى قدرة تلك الأعمال على تسجيل الوقائع الاجتماعيّة والثقافية المختلفة، وتنظر إلى النّصوص الأدبيّة كناقل أمين لظروف وحقائق التاريخ»[3].

لقد كان الإنتاج الأدبيّ مصدراً للبحوث الاجتماعيّة وغيرها، ورغم تباين المناهج السوسيولوجيّة في التصورات والكفايات؛ إلاّ أنّها تجتمع على هدف واحد يضيء على النّصوص الأدبيّة والتراكمات المختلفة التي تشكل مادة أولية لها ولمنتجها، والعناصر

1- المرجع السابق، ص49.

2- بول آرون وآلان فيالا: سوسيولوجيا الأدب، المرجع السابق، ص50.

3- محي الدين أبو شقرا: مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي، المرجع السابق، ص51.

المتفاعلة معها، والأسباب التي تحقق لها ولصاحبها الشهرة والاستمرار، ومسايرة روح العصر.

ـ علاقة سوسيولوجيا الأدب بالتلقي:

ترتبط قيمة الأعمال الأدبيّة بجمهور القرّاء وقدرتهم على التفاعل معها واستهلاكها يقول "هولب": «إن علاقة سوسيولوجيا الأدب بنظرية الاستقبال ربّما لا تكون تثبيتا مباشرا أو سببا بسيطا ومؤثرا، غير أن زيادة الاهتمام بالاستقصاءات السوسيولوجيّة غالبا ما تسهم في الجو حيث نظريّة الاستقبال تصبح ممكنة ومزدهرة»[1].

إنّ علاقة الأدب بالمجتمع وطيدة، فهو لا يحقق وجوده إلاّ حين يُقرأ أو يُسمع من طرف هذا المجتمع، ويلاقي تفاعلا واستجابة. هذا الاهتمام الذي يساعد على بلورة ما سمّي بنظريّة التلقي أو القراءة.

لقد اتجهت النظريات الأدبيّة والنقدية إلى التركيز على وظائف معينة، كعقل الكاتب أو حياته، أو تجاربه، أو بطبيعة الكتابة، أو الاهتمام بفك الشفرات المستخدمة في بناء المعاني أو بالسياق الاجتماعي والتاريخي، واتّجه بعضها الآخر إلى القارئ، وسمح له باستكشاف وعي المؤلف، ونتج عن ذلك تأسيس نظريّة نقديّة، متنوعة في مرجعياتها، غنيّة في مفاهيمها منفتحة في مواضيعها، متسعة الآفاق أخذت مسميات كثيرة أهمها: نظريّة القراءة والتلقي، نظريّة الاستقبال، نقد استجابة القارئ، جماليّة التلقي...

حيث: «يبدو من المشكوك فيه أن تمثل نظريّة القراءة اتجاها قائما بذاته في النّقد الأدبيّ الحديث، ذلك أن معظم المقاربات القرائية ما هي في حقيقتها سوى تأكيد بعض الاتجاهات السابقة أو تركيز على جانب واحد من جوانب نظريّة الإبلاغ، سواء كان ذلك الجانب علاميا أم اتصاليا أم برغماتيا، ويمكننا على وجه العموم أن نميّز في الوقت الحالي ثلاثة مسارات رئيسة –في نظريّة القراءة– وهي المسار السميائي، والمسار الاستقبالي– والمسار المنّوع»[2].

1– روبرت سي هول: نظريّة الاستقبال مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص68.

2– يوسف نور عوض: نظريّة النّقد الأدبي، دار الأمين، القاهرة –مصر– ط1، 1994م، ص51.

من الواضح أنّ اختلاف المفاهيم الإجرائيّة التي تتأسس عليها النظريّة الأدبيّة؛ يتحكم في توجّهها ومسارها، ومن الصعب أن نعتبر نظريات القراءة واحدة، وإن ركّزت جميعها على الإبلاغ، وكان محورها الرئيسي هو القارئ.

لقد تعرض الباحث "جميل حمداوي" في كتابه (نظريات القراءة في النّقد الأدبي) إلى رصد أنواع القراءة ومنطلقاتها، وأسسها ومنظريها، وصنفها ضمن الاتجاهات –ما بعد البنيويّة– ونكتفي بالإشارة إليها؛ لأنّ معظمها تمت الإشارة إليه في الإرهاصات التي مهّدت لجماليّة التلقي. ونذكر منها: القراءة السيكولوجيّة والتأويليّة والتفكيكيّة والسوسيولوجيّة والفينومينولوجيّة والسيميائيّة، بلاغة القراءة، والقراءة الشعريّة والسوسيونقديّة والتواصليّة، والقراءة الإسلاميّة، وجماليّة التلقي*.

III– القراءة من استجابة القارئ إلى جماليّة التلقي:

منذ البداية كان المصطلح مشكلا بين التلقي والاستقبال من الناحيّة اللغويّة، وظهرت له مصطلحات رديفة كالقراءة والاستجابة والتأثير، ولم يكن ذلك ناتجا عن الترجمة فحسب، بل لتقارب هذه المفاهيم وعدم قدرة النقاد على وضع حدود فاصلة بينها.

«فالاختلاف مثلا بين مصطلحي الاستجابة والتأثير، وهما ترجمة لمصطلح الفاعلية باللغة الألمانية "Wikung" ومصطلح التلقي. وعلى الرغم من اشتراكهما في معنى ما يحدثه العمل الأدبيّ من أثر، الظاهر في كون أن "التلقي يتعلق بالقارئ، في حين يفترض في الفعالية أن تختص بالمعالم النّصية"»[1].

مما يعترض الباحث، اختلاف النقاد بين نظراتهم النقديّة ونظرياتهم النقديّة، ما أدّى إلى ازدواجية المصطلح ناهيك عن اختلاف المناهج والإجراءات وإن توحد اهتمامها بالقارئ كأساس في فهم النّص وتأويله. ومن هنا وجب الفصل بين ما سمي بـــ(نقد استجابة القارئ) وبين (جمالية التلقي)؛ لأنّ الاختلاف بينهما كاختلاف النّقد عن النظريّة. ذلك أنّ: «النقد الأدبيّ هو فن النظر في النّصوص الأدبيّة المفردة وإصدار الحكم عليها

* جميل حمداوي: نظريات القراءة في النّقد الأدبي، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط1، 2015م.

1– رضا معرف: التجديد في النّقد العربي، المرجع السابق، ص45.

وأما نظريّة النّقد فإنها لا تحفل بالأعمال الأدبيّة المفردة، إلا من حيث هي توضح اتجاها من الاتجاهات النقديّة، وإنما تحفل بالاتجاهات والمبادئ التي تحكم المواقف النقاد من الأعمال الأدبيّة المفردة /.../ الذي تقوم النظريّة النقديّة عليه سواء كان هذا الجانب المرسل (المؤلف)، أم الرسالة (العمل الأدبي)، أم المتلقي (القارئ)؛ وذلك بحسب النموذج الاتصالي الذي أوضحه "رومان جاكبسون"»[1].

إذاً يتمثل الفارق بين (نقد استجابة القارئ) وبين (جمالية التلقي) أن الأول لا يحمل طابع النظريّة؛ لأنّه نقد فردي يعبر عن آراء أصحابه وليس هناك ما يوحدهم في جهودهم على خلاف نظريّة (التلقي والاستقبال) التي تبلورت عن وعي ونشأت: «في سياق «إبدال معرفي» جديد لا عهد للبشرية به مثل الحكم الذاتي، والإعلاميات، ونشأت في إطار منافسة إقليمية...»[2].

من الواضح أن جميع الظروف المناسبة قد تهيّأت لتشكيل نظريّة التلقي التي أسست لمفاهيم مختلفة ومقصودة من أجل الثورة والتغيير على ما كان سائدا في مختلف المناحي.

ولهذا وجب الفصل في هذا المبحث بين مصطلحي (نقد استجابة القارئ) و(جمالية التلقي).

1- نقد استجابة القارئ:

شاع هذا المصطلح في الثقافة الأنجلوأمريكية حيث تصطلح "توميكنز"*(نقد استجابة القارئ) أمّا الباحث "يوسف نور عوض": «فيصطلح النّقد البرجماتي وتشكل نظريات القراءة البراجماتية عدد من أعمال النقاد الأمريكيين المتباينة أمثال "نورمان هولاند"

1- يوسف نور عوض: نظريّة النّقد الأدبي، المرجع السابق، ص06.

2- فؤاد عفاني: نظريّة التلقي...النشأة وإشكالات المصطلح، مجلة الكلمة، ع 79، السنة العشرون ربيع 2013م-1434هـ، الموقع الإلكتروني: Kalema.net/home/article/view/1204/

*- جين تومكينز 1940: عالمة الأدب الأميركي والنقد الأدبيّ النسوي وانتقاد استجابة القارئ، ساهمت في الشكل التاريخي الجديد للنقد الأدبيّ الذي ظهر في الثمانيات، وهي زوجة الناقد الثقافي "ستانلي فيتش"، الموقع الإلكتروني: http//:en.wikipedia.org- 19 :12

و"ديفيد بليخ" و"ستانلي فيش" و"جوناثان كولر" ويمثلون اتجاهات تتراوح بين الشكلانيّة وما بعد البنيويّة، تم التعبير عنها من خلال نظريّة القراءة»[1].

قد تختلف التسمية من باحث إلى آخر لكن ما يهمنا في هذا النوع من النّقد هو طبيعة القراءة التي يركّز عليها. حيث: «يؤكد أصحاب النّقد الجديد على النّص وعلى قيمة التكامل في الكلمات على الصفحة، وضرورة تحلي الناقد بالخبرة واستيعاب ما يستهدفه العمل الأدبي».[2]

من الواضح أن هذا النوع من النّقد يركز على نسيج النّص من الداخل، وعلى خبرة الناقد لذا ينبّه "جبسون": «على فكرة القارئ الصوري Mock Reader والقارئ الحقيقي Real Reader ويفرق بينهما، فالأوّل ينشئ حوار بين القارئ والمؤلف لتكوين استراتجيات نصانيّة، وأمّا القارئ الحقيقي فيجسّد تجربة القارئ الذي يساعد الناقد في بلورة الاتجاهات الاجتماعيّة عن طريق بناء أنواع الفهم التي يتشاركها القرّاء الصوريون والمؤلفون في الأعمال الأدبيّة»[3].

بما أنّ القارئ يساهم بمعية المؤلف في وضع إستراتجيّة للنص، فإنّه قارئ صوري أمّا إذا جسّد القارئ مع الناقد اتجاهات اجتماعيّة يبنيها من خلال الفهم المتنوع الذي يساهم فيه القارئ الصوري مع المؤلف في العمل الأدبيّ فإنّه يكون قارئا حقيقياً.

«ومن ناحية أخرى يسعى «جيرالد البرنس» إلى عقد علاقة متوازنة بين المؤلف والقارئ، وهو يحدد في ذلك ثلاثة أنواع من القرّاء:

الأول: القارئ الحقيقي والذي يمسك الكتاب بيده.

الثاني: القارئ العرفي الذي يفترضه المؤلف ويمتلك بعض الخصائص الذوقية والقدرة على قراءة النّص.

1- ينظر، يوسف نور عوض: نظريّة النّقد الأدبي، المرجع السابق، ص56-57.

2- المرجع نفسه، ص57.

3- يوسف نور عوض: نظريّة النّقد الأدبي، المرجع السابق، ص57.

والثالث: القارئ المثالي الذي يؤيد النّص ويوافق على ما جاء فيه»[1].

من الواضح أن هذا التقسيم يفرّق بين أنواع القرّاء الثلاثة، ليمكّن الناقد من إيجاد طرق مختلفة للتحليل، ويقدّر حجم التفاوت بين من يمتلك القراءة بلا خبرة تساعده في صياغة أحكامه على ما يقرؤه، وبين من يمتلك قدرة الفهم والذوق، وبين قارئ يستهدفه النقد.

ويوافق "مايكل ريفاتير" "جبسون" و"برنس" في كون المعنى ناتج لغة النّص وهو وظيفة استجابة القارئ للنص. أمّا "جورج بوليه" فيرى القراءة انغماس في طريقة المؤلف في اختيار العالم، والعلاقة تكون بين المؤلف والقارئ لا بين النّص والقارئ؛ أمّا "ستانلي فيش" فاعتبر التجربة القرائية تنتج مستخدمها، وركّز "كولر" على القواعد التي تنظم عمليّة التفسير الأدبيّ في عقل القارئ معتمدا على مفهوم الاستبطان في التفسير الأدبي[2].

إنّ ما يجمع منطلقات التنظير النقدي عند الباحثين هو ميلهم إلى الاتجاه البنيوي، ويظهر ذلك من خلال تركيزهم على النُّظُم... واعتقادهم أنّ استبطان النّص من خلال بنيته هو سبيل التفسير.

وللإحاطة بـــ"نقد استجابة القارئ" نوجز رؤية "هولاند" و"بليخ" حيث يرى "نورمان هولاند" أن موقف القارئ من النّص كموقفه من الحياة والتفسير الأدبيّ هو وظيفة ونتاج الشخصية. أمّا "ديفيد بليخ" فقد ميّز بين (الأشياء والرموز والناس) مركزا على الترميز الذي يسميه استجابة، وهي لا تتحقق إلا بإعادة تشكيل الرمز وهي التي يسميها بالتفسير[3].

إنّ تباين المنطلقات وتوزع الباحثين في مختلف أنحاء العالم، والجهود الفردية لما يسمى بـــ"نقد استجابة القارئ" أدّى إلى فشلها في أن تكون نظريّة نقدية، وظهرت نظريّة جديدة تعرف "بجمالية التلقي" يمكن اعتبارها فتحا جديدا في النّقد الأدبي.

1- المرجع السابق، ص58.

2- ينظر، يوسف نور عوض: نظريّة النّقد الأدبي، المرجع السابق، ص59-61.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص61-62.

2- جماليّة التلقي:

من أهم غايات هذه النظريّة "المقاربة الجماليّة" التي يتصدرها القارئ من خلال عمليّة الفهم إنتاجا لا كشفا.

«منذ سنة 1966، لم تتوقف جماليّة التلقي المعروفة باسم "مدرسة كونسطانس" عن التطور لتتحول إلى نظريّة للتواصل الأدبي. وينحصر موضوع أبحاثها في التأريخ الأدبيّ باعتباره إجراء يوظف ثلاثة عناصر فاعلية هي المؤلف والعمل الأدبيّ والجمهور، أي عمليّة جدلية تتم فيها دائما الحركة بين الإنتاج والتلقي بواسطة العمل الأدبي»[1].

يبدو جليا من خلال هذه الإشارة، أنّ مدرسة "كونستانس" الألمانية هي المهد الأول الذي احتضن هذه النظريّة، وأنّ مؤسسيها مرتبطون بالمدرسة نفسها: «إما أساتذة أو خرجين أو من المشاركين في المؤتمرات نصف سنوية، بحيث نشرت أعمال هذه المؤتمرات في سلاسل بعنوان "البيوطيقا" و"الهرمنيوطيقا" بينما نجدها عند "رعد عبد الجليل" ترجمت بـــ"الشعرية والتأويل"»[2].

إذا فرضت هذه النظريّة نفسها من خلال البحوث التي قدّمها الأساتذة والنشطاء في الجامعات والمؤتمرات والدوريات النقديّة، بشكل منظم لإعادة صياغة الدراسات الأدبيّة في ألمانيا الغربيّة.

«وتقاسمت جماليّة التلقي مع الاتجاهات البنيويّة التي طوّرها النّقد الفرنسي بما بعد 1968 مفهوم (العمل المفتوح) بتعبير امبرتوايكو، ورفض مركزيّة اللوغوس وإعادة إدماج الفاعل وإعادة تقييم النّص الأدبيّ عبر وظيفة التحول الاجتماعي»[3].

1- هانس روبيرت ياوس: جماليّة التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تق وتر: رشيد بنحدو، المرجع السابق، ص109.

2- رضا معرف: التجديد في النّقد العربي، المرجع السابق، ص45.

3- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي... أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص44.

منذ شكّل القارئ حجر الأساس في اتجاهات ما بعد البنيويّة، اعتبرت القراءة المهمة الجوهريّة التي دار حولها النقد، متغذية من جهود المناهج السياقيّة السابقة، مؤمنة بحريّة القارئ وتعدّد القرّاءات ومرجعياتها.

من مرادفات "جمالية التلقي" نظريّة التلقي وذلك لاستيعابها مشروعات "ياوس" و"أيزر" كما يستوعب البحث التجريبي والاشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات ولا تستخدم جماليات التلقي إلا في علاقتها بعمل "ياوس" النظري المبكر.[1]

وشاع من المصطلحات النقديّة أيضا لنظريّة "التلقي" مصطلح "القراءة" وكثيرا ما تُنحتُ هذه المصطلحات في تركيب واحد مثل: "نظرية القراءة والتلقي" أو "نظرية القراءة والاستقبال" أو "جماليّة التلقي".

والقراءة كما وردت في معجم المصطلحات والأدب هي:

– تحريك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت، مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها في الحالتين.

– طريقة خاصة لتأويل ما يقرؤه المرء لنص فهمه غيره فهما مختلفا. فيقال مثلا: «قراءة جديدة لمسرحية هملت» بمعنى تأويل جديد لها، وهذا الاستعمال غير شائع في العربيّة.

– الرواية التي نسبت إلى أحد أئمة القرّاء في قراءة القرآن الكريم، كرواية حفص مثلا»[2].

من الواضح أنّ القراءة حسب هذا التعريف تتصل بالنظر على الكتابة مع إدراك المعاني والفهم سواء كان صوت القراءة مجهورا أو صامتا، وهي نهْج يسلكه المرء لمخالفة غيره في الفهم.

كما ارتبطت القراءة بقرّاء القرآن الكريم.

1– ينظر رضا معرف: التجديد في النّقد العربي، المرجع السابق، ص45.

2– ينظر، مجدي وهبة: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت –لبنان– ط2، 1984م، ص287.

وممّا ورد في تعريف القراءة أنّها: «خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي، ومحاولة التعرّف على مكوّناته وفهم هذه المكوّنات، وظيفتها ومعناها...إن القراءة تستلزم قدرا كبيرا من تدّخل الوعي بل أكثر من ذلك، هي عمليّة ذهنية تقوم على ترجمة عنصر مادي إلى عنصر معنوي»[1].

إذا القراءة نشاط إنساني يكوّن خبرة عن الواقع المحسوس بفهم مكوّناته، وهي وعي يمنح الإنسان الكفاءة في استجلاء المعاني والقدرة على نقل المحسوس إلى مجرد يستثير الأذهان.

إن القراءة المقصودة هي الاتصال بالأدب الذي أشار إليه "آيزر" و"ياوس" في معرض أفكارهم النظريّة الخاصة بالاستجابة والتلقي. يقول "هولب": «والاتصال الذي يرتبط به التلقي هنا هو الاتصال الأدبيّ على وجه التحديد؛ وهو ما عرفه "إيزر" بأنه نشاط مشترك بين القارئ والنّص، يؤثر فيه كل منهما في الآخر ((في عمليّة تنظيم من تلقاء ذاتها))»[2].

إنّ ما يجمع النّص بالقارئ هي عمليّة القراءة أو الاتصال حيث يتفاعل كل منهما بالآخر وبشكل تلقائي يحدث التأثير والاستجابة بينهما.

حيث يؤكد "أيزر" بأنّ: «التلقي ليس سوى جانب واحد من عمليّة أكثر تعقيدا وشمولا»[3]. ذلك أن العمل الأدبيّ من وجهة نظره: «يتشكل من خلال فعل القراءة، وأن جوهره ومعناه ((لا ينتميان إلى النّص، بل إلى العمليّة التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النّصية مع تصور القارئ))، ومن ثمّ زُحزح النّص من نظريّة التلقي من مركز الدراسة الأدبيّة، وصار لا يعيش إلا من خلال القارئ ومن خلال اشتغال القارئ به»[4].

مهما كان دور القراءة كبيرا ومهما في النّصوص الأدبيّة؛ إلاّ أنّ مهمة القارئ لا تقل عنها أهمية، بل إن النّص برمّته مصيره بين يدي قارئه.

1- الأزهر محمودي: (انتقام الشنفرى) لمسيح القاسم في ضوء نظريّة التلقي، المرجع السابق، ص72.

2- روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص18.

3- المرجع نفسه، ص19.

4- المرجع نفسه، ص20.

هذا وتعدّدت القرّاءات من أجل الوصول إلى القراءة الصحيحة، قراءة يتحرر فيها القارئ «من التحيّزات الإيديولوجية» وإلا «فإن القراءة الصحيحة تصبح من المحال»[1]، في نظر أعلام "جمالية التلقي".

وقد صنّف "تودوروف" القراءة إلى ثلاثة أنواع هي:

- **القراءة الاسقاطية:** نوع عتيق لا يتم فيه التركيز على النّص.
- **قراءة الشرح:** وهي قراءة تلتزم بالنّص وتكتفي بظاهر معناه أمّا معناه الحقيقي فيظل خافيا، ويتم شرحه بإبدال الكلمات بما يرادفها.
- **القراءة الشاعريّة:** وهي قراءة النّص من خلال "شفرته بناء على معطيات سياقه الفني" والنّص هنا خلية حيّة تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النّصوص، وهي قراءة تسعى إلى كشف ما هو في باطن النّص، وقراءة ما هو أبعد من اللفظ، وهذا ما يجعله أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبيّة وإثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري.[2]

إنّ اختلاف هذه القرّاءات هو ما يسمح بتفاوت القرّاء من جهة من حيث القدرة على التنقيب داخل العمل الأدبي، ويظهر الفوارق بين القراءة السطحية، والقراءة الشارحة والقراءة العميقة التي تتطلب الغوص والاستنباط والفهم والتأويل، وتمنح النّص المقروء قيمة أدبيّة ولغويّة وحضاريّة. لكن من الملفت للانتباه أنّ هذه القرّاءات ركّزت على النّص في حين ركّزت نظريّة "جمالية التلقي" على "المتلقي" وطوّرت عمليّة "القراءة".

«ونمت القراءة وصارت إبداعا ثقافيا وذوقيا، بفعل قارئ منتج يختلف عن القارئ القديم (المستهلك) وتنامي هذا الحس وازنه سلطان المؤلف، أو موت المؤلف، –حسب عبارة "بارت"– وحلول عصر القارئ»[3].

1- المرجع السابق، ص17.

2- ينظر، عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 1998م، ص77-78.

3- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحية، المرجع السابق، ص123.

إذا كانت القراءة عند "رولان بارت" ترتبط بموت المؤلف لتحقيق إسمراريتها من خلال القارئ فإنّ "جمالية التلقي" تفتّحت فيها القراءة على حرية هذا القارئ وتنصيبه مؤلّفا جديدا لها.

لقد حاولنا في فقرة سابقة أن تقف على مفهوم على مفهوم "القراءة والتلقي" كمصطلحين مرادفين "لجمالية التلقي" فإنّ هذه القراءة تستوقفنا لما فيها من الشمول والتوسع والانفتاح.

والملاحظ فيها نسبة الجماليّة للتلقي، حيث يقول "هانز روبيرت ياوس" موضّحا ذلك: «ويعني مفهوم التلقي هنا معنى مزدوجا يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل. كما أن مفهوم "الجماليّة" هنا يقطع صلة بعلم الجمال وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة /.../ غير أن كثرة تداول هذا المبتكر المعنوي في النظريّة الجماليّة العالمية تستدعي التدقيق في استعمالها فالتلقي بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد»[1].

إنّ مركز اهتمام "جمالية التلقي" الأول هي الذات المتلقيّة للنص، وقدرتها على كشف ما في النّص من خفايا ولا يمكن بلوغ ذلك إلاّ عن طريق الاستجابة أو من خلال تأثير النّص في القارئ.

لذلك تشترط هذه النظريّة في قارئها ثلاثة شروط هي:

أ- **حرية القارئ:** ويقصد بذلك: «أن يتحرر القارئ من الجبرية التي فرضها النّقد الماركسي على الفن من ناحية أخرى، فالقارئ الماركسي يستقبل النّص في إطار وضعية إيديولوجية معينة تتوقف عندها فرديته بكل ذاتيتها وميولها، ونشاطها الذهني لتكون في خدمة المذهب أو الطبقة»[2].

1- هانز روبيرت ياوس: جماليّة التلقي من أجل تأويل وجديد للنص الأدبي، المرجع السابق، ص109-110.

2- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا الثقافي دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص20.

ويعني بهذا أن يفلت القارئ من الخلفيات الإيديولوجيّة التي تسجن القارئ في أفكار سياسية أو مبادئ وأحكام نقديّة جاهزة. ويرى "هولب" أن القارئ: «ما لم يسع إلى تحرير نفسه من التحيّزات الإيديولوجية فإن القراءة الصحيحة للنص من المحال»[1].

ب- المشاركة في إنتاج المعنى: إن القراءة التي تكتفي بتمرير البصر على الإنتاج الأدبيّ لا تساهم في إنتاج المعنى؛ لذا يقصد بالمشاركة في إنتاج المعنى: «وهي مشاركة القارئ في صنع المعنى دون أن يكتفي بالتفسير التقليدي الذي يجعل القارئ خارجا عن النّص فبالمشاركة الفعّالة في صنع المعنى ينتقل الاهتمام من موضوع العمل الأدبيّ إلى سلوك القراءة، ولا تصبح مرجعية النّص إلى الموضوع، ولا إلى ذاتية المتلقي وإنّما إلى المزاج في عمليّة الالتحام بينهما»[2].

لا تفضي القراءة السطحية والمعجمية إلى سبرأغوار النّص، إذ يحتاج هذا الأخير إلى نوع من الإدراك والتصوّر، يمكّن القارئ من المساهمة في إنتاج عدد من المعاني.

«لذلك أطلق "أيزر" على عمليّة التلقي عبر الإدراك والتصور عبارة "الجدل بين صنع الوهم وإزالة الوهم"»[3].

لا يخلو نص من النّصوص من مساحات يكتنفها بعض الغموض أو الفراغ وعلى القارئ ملؤها باستعمال تصوراته وخياله لإزالة ذلك الوهم، وهو إذ يقوم بذلك يصبح مشاركا في المعنى. لذلك قد ميّز أصحاب هذه النظريّة بين مهمتين هما: الإدراك المباشر ومهمة الاستذهان.[4]

ج- وظيفة المتعة الجماليّة: تتشكّل المتعة الجماليّة الإيجابيّة في نظر رواد "جمالية التلقي" في لحظتين: «الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات الموضوع،

1- روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص229.

2- حسين أحمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبي، المرجع السابق، ص50-51.

3- رضا معرف: التجديد في النّقد العربي، المرجع السابق، ص56.

4- ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص22-23.

أي من القارئ للنص، والثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر (به القارئ) وجود الموضوع وتجعله جماليا»[1].

من خلال هذا نفهم أن للقارئ دورا مهما في عمليّة تقصي المعنى والمشاركة في إنتاجه، ولذلك تتحقق المتعة الجماليّة، بمحاولتين تكون الأولى عفوية والثانية مقصودة.

وقد حصر "ياوس" المتعة الجماليّة في طبقة «الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستمتاع بشيء آخر»[2].

ومنه فقد صنّف وظيفة المتعة الجماليّة باستحضار ثلاثة أركان هي:

- **فعل الإبداع:** وهو الجانب المنتج في التجربة الجماليّة، بحيث لا يكون القارئ هنا مجرد مستهلك ومخبر فقط للمعاني، وإنّما مبدعا منتجا لها أيضا عن طريق إشغال ملكة التصور والخيال.
- **الحس الجمالي:** وهو الاستجابة الجماليّة التي يثيرها النّص قي المتلقي...
- **التطهير:** وهو العنصر الواصل بين الفن والمتلقي والمقصود به هو وجوب تحرر المتلقي من اندماجه واستسلامه الكلي للعمل الأدبيّ وانجذابه العاطفي نحوه بالشكل الذي يشل إرادته، وإنّما يجب أن يرتقي إلى موقع المتأمل المراقب الذي يستطيع الحكم على ما بين يديه.[3]

3- أهم رواد جماليّة التلقي:

يعود الفضل في بروز نظريّة "جمالية التلقي" كما أسلفنا الذكر إلى مدرسة "كونستانس" الألمانية التي ينتمي إليها عالمان هما الأبرز على الإطلاق زيادة في إثارة علاقة الأدب بالتاريخ وتنصيبها للقارئ والنّص على صدارة النظريّة النقديّة الجديدة.

1- المرجع السابق، ص25.

2- رضا معرف: التجديد في النّقد العربي، المرجع السابق، ص56.

3- المرجع نفسه، ص57.

3-1- "هانس روبرت ياوس أو جوس "Hans Robert Jauss":

«أحد أساتذة جامعة «كونستانس» الألمانية في الستينات. ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، وهو باحث لغوي رومانسي، متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس النماذج الأدبيّة تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية»[1].

تطلع "ياوس" في مشروعه الجديد إلى إعادة العلاقة بين الأدب والتاريخ منتقد المدارس السابقة التي رفضت نوعا من العزلة على النّص تارة وعلى القارئ تارة أخرى.

لقد «كان على جماليّة التلقي Rezeptionas Tbetik حسب داعيتها الرئيسي "هانس-روبرت ياوس" أن توجد مرحلة جديدة كل الجدة، بل ضربا من الثورة في الدراسات الأدبيّة، وهذا على أي حال ما تريدنا أن نتبناه محاوّلتان لهما أهمية واضحة إذا لم نحكم عليها إلا بما لقيتاه من اهتمام»[2].

كانت إعادة النظر في مسلمات النّقد التقليدية هي هدف "جمالية التلقي" واستقلت بمعايير ينقاد لها الإنتاج الأدبي، محدثة بذلك ثورة في الدراسات النقديّة، ومحققة شهرة واهتماما واسعي النطاق.

ويبدوا أن "ياوس": «كسب التحدي الذي أعلنه على نظريّة الأدب /.../ لقد صار للنقد الألماني مدرسة كما كان "ياوس" يتمنى ذلك»[3].

إن استمرارية العمل الأدبيّ مرتبط بالجمهور، بل إن التاريخ الأدبيّ هو تاريخ جماهير أكثر مما هو تاريخ العمل الأدبيّ نفسه، ذلك لأنّ الأدب ظاهرة تواصليّة تقتضي التأمل والتحليل والعودة إلى القراءة السابقة للوقوف على ما يتحكم فيها، ولا يتحقق ذلك

1- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، المرجع السابق، ص27.

2- فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر وتق وتع: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1998م، ص33.

3- المرجع نفسه، ص33-34.

في نظر "ياوس" إلاّ من خلال إعادة علاقة القارئ بالنّص وهو أوّل الإجراءات التي اتخذها أساسا لهذه النظريّة. هذا ويقترح "ياوس" مفهوما إجرائيا يُعتبر هو الأهم في نظريّة التلقي، رغم أن "غادامير" و"هوسرل" و"هيدجر" قد أشاروا إليه للدلالة على موقع يمكّن من رؤية شاملة وواضحة، يُسمّيه "أفق الانتظار" أو التوقع "Horizon D'attente" أو "أفق انتظار القارئ".

يمارس النّص تأثيرا على الجمهور يساعد في تحديد خصائصية فنيّة: «وهو مفهوم بتقدم به "ياوس" للإشارة إلى أهمية تجربة المتلقي في تدوين «تطور» الأدب وفهم وظيفته وتشكيل معناه»[1].

يفتح هذا الأفق مسارا بتعرّف من خلاله القارئ على مختلف القرّاءات من أول قراءة للنص حتى لحظة قراءته؛ لأنّ ذلك يتيح إعادة بناء تاريخ صحيح للأدب.

«أخذ ياوس مفهوم «الأفق» Reference من غادامير، وركّب مفهومه «الأفق» الانتظار» من مفهوم الأفق عنده، ومن مفهوم «خيبة الانتظار» عند "كارل بوبر" Karl. R. popper وقد وجد "ياوس" أن هذين المفهومين المطبقين في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم، يحققان رغبته في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتاريخ له»[2].

يتوقف فهم الحقائق على إدراك العواقب الناجمة عنها، وهذا يقتضي العودة إلى التاريخ وفهمه، والتحقق من خطأ تأويلاتنا والأحكام المسبقة التي أَفَدْنَاهَا من تجاربنا السابقة.

ويشير "ياوس" مدققا «إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسة: (1) "التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه النّص الأدبي"، (2) "شكل الأعمال السابقة وموضوعاتيتها" و"التي يفترض العمل الجديد معرفتها"، أي ما

1- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص138.

2- المرجع نفسه، ص138.

يسميه الآخرون القدرة التناصية، (3) و"المقابلة بين اللغة الشعريّة واللغة العمليّة، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية"»[1].

تحققُ الجماليّة الأدبيّة على قدر كسر أفق التوقع بين ما وُجد من قبل والعمل الجديد والانزياح الذي يحققه عن الأفق المعهود، وقد وضع "ياوس" شروطا تفترض أن يمتلك القارئ تجارب مسبقة عن الأجناس الأدبيّة، والثاني يكون من خلال علاقاته الضمنية التي تتناول البيئة التاريخيّة والأدبية، أمّا العامل الثالث فيبرز من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي من خلال وظيفة اللغة الجماليّة والعملية[2].

إنّ التفاوت بين الكتابة وأسلوب المؤلف وأفق انتظار القارئ. بخلق مسافة تجعل وردود أفعال القرّاء متفاوتة تجاه النّص وهذا ما يصطلح على تسميته "بالخيبة": «وهو مفهوم يشيدّه المتلقي لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنيّة التلقي عبر التاريخ»[3].

إنّ التباين الحاصل بين "أفق النّص" و"أفق القارئ" يؤسس لأفق جديدة، واستمرار التلقي للعمل الأدبيّ يتطلب ذلك.

ـ **الانزياح الجمالي أو المسافة الجماليّة:** وهي إجراء يعتمده "ياوس" للكشف عن القيمة الجماليّة في العمل الأدبي.

«ويربط "ياوس" القيمة الجماليّة للعمل الأدبيّ الجديد بدرجة "انزياحه الجمالي" عن أفق الانتظار المعهود، أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤيا والتجربة، وبعبارة أخرى فإن القيمة الجماليّة للعمل الأدبيّ الجديد

1- فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، المرجع السابق، ص35.

2- ينظر، روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص106.

3- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي...أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص47.

تكون أكبر كلّما كان "تغير الأفق" السائد ضرورة مُلحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه»[1].

إذا تقلّصت المسافة بين أفق النّص وأفق القارئ، تتضاءل قيمة العمل الأدبيّ الجماليّة، فالانزياح بولّد شعورا بالدهشة والحيرة إذا كان جزئيا أو كلّيا*.

ولا يكتفي "ياوس" بالإجراءين السابقين، ليضيف إليهما طرحا نقديا آخر هو:

ـ **اندماج الآفاق أو دمج أفق التوقع للقراء:** لجأ "ياوس" إلى هذا المفهوم الذي أخذه من "غادامير" ليعكس فهمه للتاريخ الأدبيّ من جهة، ويؤسس لتاريخ جديد يقوم على التحاور والتفاعل بين "الأفق التاريخي والجمالي" و"أفق العمل الأدبي" هذه المشاركة للوعي المتلقي تمزج بين الأفق الراهن وأفق الماضي[2].

ـ **الدراسة التعاقبية والتزامنية عند "ياوس":** وهي فكرة مقتبسة من الشكلانيين الروس تتمثل في خضوع الأثر الأدبيّ إلى أطوار التاريخ وتعاقب الأزمنة ما يُكسبه مظهرين: ومظهر قديم، ومظهر جديد. أمّا التزامن فالمقصود به دراسة الأعمال الأدبيّة التي اشتركت من حيث ظهورها في وقت متزامن، أيّ في مرحلة تاريخية واحدة[3].

لقد اهتم "ياوس" بالتلقي أكثر من اهتمامه بالتأثير؛ لأنّه نَحَا منحى فلسفيا تاريخيا اعتمد فيه على التأويل متأثر بهرمنيوطيقا "غادامير"، محاولا أن يجبر الصّدع الذي أحدثه الشكلانيون الروس والنقد الماركسي عندما اعتمدوا على النّص وأفقه التاريخي مهملين آفاق القرّاء ودور التاريخ في تطوير مسار العمل الأدبي.

1- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقديّة في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم –الجزائر– ط1، ص166.

* الانزياح الجزئي: يكون فيه العمل الأدبيّ مألوف شكلا ومضموناً إلاّ أن مجريات الأحداث تنحرف قليلا عما كان متوقعا ويتطلب ذلك تعديل جزئي لأفق توقع القارئ.

الانزياح الكلي: أن يواجه المتلقي عمل أدبي غير مألوف شكلا وموضوعا يتخلى فيه عن خلفيته المعرفية السابقة تحت تأثير المعرفة الجماليّة الجديدة، حيث يكون أفق المتلقي مخالف تماما لأفق توقع النص، رضا معرف: التجديد في النقد، المرجع السابق، ص63.

2- ينظر، ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص135.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص65.

3-2: فولفغانغ آيزر "Wolfgang. Iser" (1926)

وهو أحد أقطاب نظريّة التلقي في جامعة "كونستانس": «درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات* داخل ألمانيا وخارجها /.../ وله أنشطة أكادمية عديدة* /.../ وله عدة مؤلفات*»[1].

ورغم أن منطلقات "ياوس" و"آيزر" واحدة في صرف الانتباه عن المؤلف والنّص والتركيز على العلاقة التي تنشأ بين النّصوص والجمهور، غير أن منهجيتها اختلفت اختلافا حادا، حيث توجّه "ياوس" للاهتمام بمفهومه التاريخي، وبنى "آيزر" فرضياته لتعزيز جماليّة التلقي وركّز على تفاعل النّص وتأثيره على قرّائه الممكنين.[2]

إن طرح "آيزر" لعدد من المفاهيم للكشف عن علاقة الأدب بالمتلقي يستند في الأساس على الدور الذي يقوم به المتلقي في فهمه وإدراكه للعمل الأدبي، وهو في ذلك متأثر بظواهرية "رومان إنجاردن" أو "الفينومينولوجيا" إلى جانب علوم أخرى، لذا اهتم بالنّص وبحث: «عن القارئ داخل العمل معتبرا بعد "ياوس" أن القارئ هو نظام المرجع في النّص وداخل ما يسميه "بنية نصية لضمنية التلقي" سلسلة من التوجيهات الداخلية أو "شرط التلقي" التي يقدمها النّصي التخيلي -أو الأدبي- لمجموعة قرائه الممكنين»[3].

إنّ فعاليّة تكوين المعنى لا تتمّ إلاّ بالتقاء طرفين أساسيين هما: القارئ والنّص، لذا يُظهر "آيزر" طروحاته من خلال العناصر التالية:

---

* جامعة هيدلبورغ: جامعة فورزبورغ، كولوني، كونستانس، كلاسو، كاليفورنيا. وهو عضو بأكادمية هيدلبورغ للفنون والعلوم وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وبالأكادمية الأمريكية للفنون والعلوم.

* مؤسس لجنة وحدة البحث والمسماة الشعرية والهيرومينوطيقا، ورئيس اللجنة المخططة بجامعة كونستانس.

* القارئ الضمني "the implied Reader"، فعل القراءة "The act Reading"، التوقع "Propecting"، التخييلي والخيالي "The Fictive and the Imaginary"

1- فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، نظريّة جماليّة التجارب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، -المغرب- د.ط، د.س، ص09.

2- ينظر، عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقديّة في النظريات الغربية الحديثة، المرجع السابق، ص179.

3- فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، المرجع السابق، ص38.

ـ **علاقة النّص بالقارئ:** إنّ إنجاز تلك الفعاليّة لا يتحقق إلا بالقارئ لذا: «يؤكد "آيزر" أولويّة الدور الخلاّق للقارئ في تحقيق النّص، وهكذا يخصص درجة عالية للتنوعات «الحرة» ومن جهة أخرى يوحي بأن النّص نفسه، بصورة رئيسة، هو الذي يوجّه تحقيق القارئ له»[1].

من الواضح أن القارئ هو الذي يحقق النّص. وهو يتمتع بحرية تسمح له بقراءة متنوعة، كما يسمح النّص نفسه لقارئه أن يكون مؤلّفا جديدا له.

إنّ أهم ما يميّز مقاربة "آيزر" اتخاذه المتلقي منطلقا لفهم الأدب: «لقد وجد آيزر أن العمل الأدبيّ ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النّص، في شكله، وتوجهاته، وأسلوبه، إن مفهوم القارئ "الضمني" يشبه تماما مفهوم «اللغة» عند «ديسوسير» فهو تجريد يوجه العمل الأدبيّ – بصورة مقصودة أو غير مقصودة–، وجهة تحقق وظيفة التواصلية»[2].

لعل توفيقية "آيزر" بين جماليّة النّص الأدبيّ وقارئه، قادته إلى افتراض قارئ مجرّد يقود إلى كشوفات النّص الجماليّة، لما يتكون بينه وبين ما يقرؤه، فيما يشبه علاقة الدال بالمدلول في ثنائية "دي سوسير" اللغويّة.

وإذا كانت النظريات الحديثة تنطلق من مرجعيات لغويّة أو لسانية، فإنّ جماليّة التلقي: «تبحث عنها من خلال العلاقة الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوراته المتجهة نحو حصول التواصل»[3].

من مقتضيات جماليّة التلقي أنّها تحرص على التفاعل بين النّص والقارئ، لذلك وضع "آيزر" مفاهيم تجسد هذا التفاعل وهي: (السجل، استراتجيات النّص، مستويات المعنى، مواقع اللاتحديد).

1– سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت –لبنان– ط1، 2007م، ص38.

2– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص148.

3– المرجع نفسه، ص153.

- **السجل:** يتكون سجل النّص من انتخاب عناصر دلالية معينة، تحقق المعنى بالإحالة إلى ما هو سابق للنص من نصوص أخرى، وما يحيط به من أوضاع اجتماعيّة وأعراف ثقافيّة.

- **استراتجيات النّص:** وهي مجموعة من الإجراءات المقبولة، ترافق عمليّة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وتكفل لها النجاح، وتصل بينها وبين عناصر السجل وتُقيّم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي.

- **مستويات المعنى:** ينبني النّص على استراتجيات محدّدة، تتأسس على فعل القراءة الذي يوصل إلى المعنى عبر مستويات الإدراك الجمالي وفق مستويين أحدهما أمامي والآخر خلفي، وبتفاعل هذين المستويين ينتج الموضوع الجمالي[1].

- **مواقع اللاتحديد:** وهي مواقع الفراغات التي يتعين على القارئ ملؤها، ويعتقد "آيزر" «أن عمليّة الملء تخضع لسلسة من الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي «سجل النّص» ويستحضر فيها خبرته في فهم النّصوص»[2].

لا يخلو نص من النّصوص الأدبيّة من فراغات، يتعين على القارئ أن يُسهم في ملئها وهذا ما يجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النّص إلى القارئ بواسطة التفاعل.

«ويرى "آيزر" أن مهمة النقاد ليست شرح النّص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي بخلفها النّص في القارئ، فالنّصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القرّاءات الممكنة ويمكن تقسيم مصطلح "قارئ" إلى "قارئ مضمر" و"قارئ فعلي" والأول هو الذي يخلقه النّص لنفسه ويعادل "شبكة" من أبنية استجابة "تغرينا على القراءة، بطرائق معينة أمّا القارئ الفعلي؛ فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها /.../ هذه الصور لا بد أن تتلوّن حتما بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ»[3].

1- ينظر، المرجع السابق، ص155.

2- المرجع نفسه، ص155.

3- رامان سلدن: النظريّة الأدبيّة المعاصرة، المرجع السابق، ص171-172.

يشكّل القارئ اهتمام "آيزر" الأول ويُنصِب "القارئ الضمني" على قائمة القرّاء، وهو قارئ يفترضه النّص ليقوم بمواجهته في ضوء ما يمتلك من خبرة وتجارب.

ـ القارئ الضمني* **"Lecteur implicite"**

نسخ "آيزر" هذا المفهوم من "واين بوث" (المؤلف الضمني). وكما اخترع "ياوس" (أفق الانتظار) اتخذ "آيزر" القارئ الضمني: «ويعرّف القارئ الضمني في الكتاب الذي يحمل اسمه بأنه حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء. «إن المصطلح يدمج كلا من عمليّة تشييد النّص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عمليّة القراءة»»[1].

لقد كشف "آيزر" عن ماهية هذا القارئ في كتابه (القارئ الضمني) الذي يقرر حضوره في العمل الأدبيّ حتى في غياب القرّاء الحقيقيين، ويكمن القول أنّه من خلال هذا التصور: «يبحث عن «نموذج متعال»، يمكن أن يسمى كذلك «القارئ الظواهري»؛ وهو ذلك الذي «يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبيّ تأثيره»، في الوقت الذي يحول فيه دون التدخل القائم على التجربة (الإمبيريقي)»[2].

إنّ هذا القارئ تجريدٌ يتفاعل مع النّصوص ويبحث في بنياتها ومعانيها. عن طريق الإدراك، مشكّلا تصورا يتلاءم مع القواعد الأساسية للسنن البشرية.

«ويقدّم مفهوم القارئ الضمني وسيلة لوصف العمليّة التي بواسطتها تتحول البنيات النّصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية»[3].

ربّما إذا أخذ "القارئ الضمني" النّص إلى وعيه، فإنّه يكتسب تجربة ويضفي عليه من شخصيته ما يجعله مختلفا.

---

* هذا المصطلح شكل عنوان كتاب يضم مقالات "إيزر" عن فن القصص النثري.

1- روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص136.

2- المرجع نفسه، ص137.

3- فولفغانغ أيزر: فعل القراءة نظريّة جمالية التجاوب، المرجع السابق، ص35.

إنّ هذا القارئ الذي: «تبتدعه عمليّة القراءة ويتمتع بقدرات خياليّة شأن النّص التخييلي. وهو قارئ منتج، دائم البحث عن فجوات، في بنيّة النّص ويملأها»[1].

من الواضح أن النّص يطرح العديد من الأسئلة والفراغات التي يحاول القارئ الضمني أن يكملها أو يجيب عنها أثناء العمليّة الاتصاليّة، لهذا أثار "آيزر" عدد من المفاهيم الأخرى كالسلبية والوضوح والإبهام والفراغات، وكلها مسائل تعترض هذا القارئ وتحقق متعة القراءة وجمالية التلقي.

ـ **الفراغات والفجوات:** لا يفصح النّص للقارئ بكل خبيئاته، ومن ثمّ يتيح له فرصة استكشاف المعاني باستغلال خبرته وثقافته المختلفة.

«ومن هنا افترض "آيزر" في النّص فجوات تتطلب من القارئ ملأها بالقيام بالعديد من الإجراءات التي تستند لا إلى مرجعيات خارجية وإنما إلى مقاربة التفاعل بين بنيّة النّص وبينة الفهم عند القارئ»[2].

من دواعي تفاعل القارئ بالنّص أن يحقق فهمه له بإزالة ما يكتنفه من إبهام، ورأْبِ ما فيه من تصدّعات، وتشكيل وجهة نظر تمنحه أن يكون شريكا فعليا في إنتاجه.

ويتمّ بناء هذه الترابطات في وعي القارئ حيث يقول "آيزر": «وليس بناء الاتساق نفسه عمليّة لتشكيل الوهم بل يحدث الاتساق من خلال تجميعات الثصور الجشطالتية، وهذه التجميعات تحتوي على آثار الوهم بالقدر الذي لا يكون انغلاقها خاصية من خاصيات النّص نفسه، بل ممثلا فقط لمعنى صوري، لأنّ هذا الانغلاق يقوم على الانتقاء»[3].

مما لا جدال فيه، أن انحراف المعاني عن مسارها يخلق فجوة يسكنها الوهم، فيتدخل خيال القارئ بتجميع عدد من الصور، ثم يقوم بربطها، وهكذا يكون الاتساق بعد انتقاء التصور المناسب سبيلا يؤدي إلى الفهم.

1- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط1، 2010م، ص315.

2- بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي..أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص48.

3- فولفغانغ آيزر: فعل القراءة نظريّة جماليّة التجاوب، المرجع السابق، ص77.

«إذن يمكن القول بأن الإنتقاءات التي نقوم بها أثناء القراءة تنتج فائضا من الإمكانات التي تبقى احتمالية اعتبارها تقابل ما هو حقيقي /.../ وانطلاقا من الحضور الفعلي لهذه الإمكانيات تنشأ «التداعيات» الغريبة التي تبدأ في التراكم»[1].

إنّ عمليّة تصور المعنى تستدعي عددا من المعاني ينتجها خيال القارئ كدليل على تفاعله بالنّص يملأ بها المواقع غير المحددّة في النّص، ويحقق بها التوافق والانسجام.

3-3- أنواع القرّاء:

اختلف القرّاء التجريديون باختلاف القرّاءات، ونجم عن ذلك جمهور واسع من القرّاء اضطلع كل منهم بدور لا يتحقق إلاّ به، وباختلاف أدوارهم تختلف أهميتهم وتسميتهم أيضا ونورد منهم إلى جانب "القارئ الضمني" لآيزر ما يلي:

أ- **القارئ المثالي:** ويجعله "آيزر" مقابل القارئ المعاصر ويستصعب تحديده. وهو قارئ مثقف ينبثق من ذهن الناقد وينبغي له: «أن يكون له سنن مطابق لسنن المؤلف، ومع ذلك فإن المؤلفين عموما يجيدون تنظيم السّنن السائدة في نصوصهم، وبالتالي ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمّنة في هذه العمليّة. وإذا كان هذا ممكنا فسيكون التواصل زائدا تماما، لأنّ المرء لا يُبلّغُ إلا ذلك الشيء الذي لم يسبق أن تقاسمه المرسل والمتلقي»[2].

إذا هو قارئ متخيّلٌ، يمتلك فهم المضامين، وفتح آفاق جديدة للنص، ويتقاسم مع المؤلف الحل الذي يطمح إليه.

ب- **القارئ المعاصر:** ترتبط تسميته بتاريخ التلقي وكيفية استقباله من قبل الجمهور.

فالأحكام التي تعكس وجهات النظر والضوابط السائرة بين الجمهور، والصادرة عن الآثار الأدبيّة هي ناتجة عن ممارسة التأمل داخل الأدب، وتعتبر شهادات القرّاء مهمة في ضبط

1- المرجع السابق، ص79.

2- المرجع نفسه، ص22.

هذه الأحكام، ما يشكّل نقطة الانطلاق الذوق الأدبيّ وما يتحكم في جمهور القرّاء من شروط اجتماعيّة[1].

ج- القارئ الجامع: أشارت البحوث اللسانيّة من قبلُ إلى هذا المفهوم الذي طرحه "ريفاتير" ويُعرف أيضا "القارئ النموذجي" وهو: «كائن مجرّد يُستخلص استخلاصا من النّص. إنّه "إستراتيجية نصيّة" يتوسّل بها المؤلف حتى يوفّر لأثره مقروئية ناجعة /.../ وهو نموذجي في فهمه مقاصد المؤلّف جرّاء ما يتحلى به من معرفة موسوعيّة ومؤهّلات لسانية وقدرات تواصليّة تمكنّه جميعها من فهم النّص وتأويله»[2].

من الواضح أنّ "القارئ الجامع" يمثّل مجموعة من القرّاء مختلفي الكفاءة، وله قدرة على إدراك المفارقات الموجودة داخل النّص، من خلال خبرته اللسانيّة وقدرته على التأويل، ويسميه "آيزر" "القارئ الأعلى": «وبالرغم من أن القارئ الأعلى هو مصطلح جمعي لمجموعة من القرّاء، فإنه لا يمنع من الوقوع في الخطأ»[3].

د- القارئ الخبير (المُخبر): وهو مفهوم طرحه "ستانلي فيش" ولا يهتم لردود فعل القرّاء لأنّه يركّز على معالجة النّص من طرف القارئ، ويُشترط فيه استيفاء بعض الشروط:

- أن يكون متكّلما ضليعا باللغة التي كُتبت بها النّص.
- أن يكون حاضر البديهة في استغلال معارفه الدلالية في عمليّة الفهم.
- أن يمتلك كفاءة أدبيّة تجعله قارئا هجينا يجمع بين الواقع والتجريد.[4]

هـ- القارئ المستهدف (المقصود): وهو مجموعة من التمثّلات المجردة التي يكوّنها المؤلف في تفكيره عن القارئ كما يتصوره: «فالقارئ المقصود باعتباره فاطنا تخييليا في النّص، لا يمكن أن يجسّد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضا رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها»[5].

1- ينظر، ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص60.

2- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديّات، المرجع السابق، ص318.

3- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظريّة جماليّة التجارب، المرجع السابق، ص25.

4- ينظر، المرجع نفسه، ص25-26.

5- المرجع نفسه، ص28.

هذا القارئ التخييلي يجمع بين القدرة على صياغة مفهومات الجماهير، وبين رغبة المؤلف التي يطمح إليها في مخاطبة هذه الجماهير نفسها.

لقد اهتم كل باحث بنوع من القرّاء للقيام بدور معيّن، وجعل صورة القارئ تختلف من قارئ إلى آخر وذلك لتدارك النقائص في البحوث اللسانيّة البنائية ونقائص النحو التوليدي وسوسيولوجيا الأدب على حدّ تبرير "آيزر"،[1] ولا نعلم إن كان ذلك ينطبق عليه عندما اهتم بـــ"القارئ الضمني" ...واعتبر أنّ: «الذات القارئة ليست فردا محددا ومتعيّنا تاريخيا، بل هي عقل يتجاوز التاريخ وفعالياته»[2].

IV- نظريّة القراءة والتلقي في تراثنا العربي:

لقد اهتم النّقد العربي منذ وجود النّص الأدبي، بفتح الأبواب لمحاولة فهم عمليّة القراءة والتلقي، وإن بدا ذلك مختلفاً عنه في النّقد الغربي، هذا ما يقرّه أصل المعرفة من النقاد والأدباء القدامى والمحدثين، ولعلّنا نلمس ذلك الاهتمام عند العلماء أمثال "الجاحظ" و"ابن طباطبا" و"عبد القادر الجرجاني"و "حازم القرطابني"، هؤلاء العلماء الذين تنبهوا إلى مسألة التلقي وطرحوا وجهات نظرهم في شكل ردود أفعال، أو من خلال نظرتهم الخاصة في مسألة الإبداع، ولا أدل على ذلك "الجاحظ" في كتابه (البيان والتبيّين) حين قال: «مدار الأمل على البيان والتبيّين، وعلى الإفحام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل»[3].

يدلنا قول "الجاحظ" على ضرورة ربط الأدب بالمتلقي، مع التأكد من العلاقة القائمة بين الفهم والإفحام، كما يشترط فاقد ذو بصيرة ومعرفة قويّة من أجل معرفة حقائق المعاني، دون الميل إلى الجمهور، فقد جعل البيان متصل بالتبيّين والتفهم متصل بالإفحام

1- المرجع السابق، ص29.

2- سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، المرجع السابق، ص41.

3 - الجاحظ: البيان والتبيّين، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م، ص11.

فهذا دليل على أن التفهيم إنصاف الإفهام، فإذا كانت هناك علاقة بين المفهم والمتفهم، فإنّ المتكلم الذي يحسن البيان شريك المتلقي الذي يحسن التّذوق، ومنه فإن كتاب (البيان والتبيّين) دلالة على إدراك حدود التلقي ومراقبة نفسية القارئ والمشاركة في إظهار النّص، لذلك نجد "الجاحظ شديد الإهتمام بقضية الفهم والإفهام، لأنّه يعتبر المتلقي أساس العمليّة البيانية وعنصراً فعالاً فيها.

وقد أشار "ابن طباطبا" إلى دور وأسلوب النّص في إثارة فضول المتلقي؛ ذلك لأنّه جوهر العمليّة الإبداعيّة، فهذه الإثارة تتحقق إلا بعد الإلتزام بالقواعد الأسلوبيّة التي يرعاها المبدع في النّص، يقول "ابن طباطبا": «فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً، اتّسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وانس به، وإذا ورد عليه على ضده هذه الصفة، وكان باطلاً مُحالا مجهولاً وانسدّت طرقه ونفاه واستوحش عند حسّه به، وصدئ له، وتأذى به كتأذي سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه»[1].

يشترط "ابن طباطبا" الوزن لماله من أثر في التلقي، بوصفه أصلاً معتمداً في الشعر لأنّه ميزان التناسب بين الألفاظ ومعانيها، وهذا التناسب يترك بعداً ايقاعياً يشعر المتلقي بالإرتياح والطرب، ويلزمه بضرورة متابعة النّص.

يؤكد "الجرجاني" في كتابه (أسرار البلاغة) على حضور سلطة المتكلم وقصديته لأنّه هو الذي يحدد معاني كلامه، ويترتب عن ذلك أن التلقي ليس له دور في إضفاء المعنى، بل عليه البحث عن اللفظ ذاته، حيث يقول: «أعلم أن الإستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول /.../ ومن الفضيلة الجامعة فيها: أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وأنك لتجد اللفظة الواحدة قد

1- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شروتح: عباس عبد الساتر، مر: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان- ط1، 1977م، ص20.

اكتسبت فيها فوائد، حق تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد /.../ أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ»[1].

يتبين أنّ "الجرجاني" يعطي للمتكلم سلطة أكثر من القارئ؛ لأنّه مصدر الحقيقة، حيث يرى أنّ الاستعارة تستدعي تأويلا لا يؤدي إلى ابتكار المعاني الخاصة بالقارئ، بل إلى استخراج المعاني التي وضعها المتكلم وراء ألفاظه، كما تعد الاستعارة من الأهداف البلاغية، حيث تعتني جلّ الفنون البلاغية بتحسين التلقي وتوسيع أفق السامع والقارئ.

إنّ إدراك "حازم القرطاني" لأركان العمليّة الإبداعيّة التي يقع في مقدمتها (المبدع) كان وراء تحديد أدوات الإبداع، فتكامل هذه الأدوات في الشاعر يؤثر في عمليّة التلقي فأول هذه الأدوات هي الذوق، وبهذا يقول: «ولابد مع ذلك من الذوق الصحيح والفكر المائز بين ما يناسب وما لا يناسب وما يصح وما لا يصح بالإستناد إلى تلك القوانين على كل جهة من جهات الاعتبار في ضروب التناسب وغير ذلك مما يقصد تحسين الكلام به»[2].

يرى "القرطاجني" أن هناك قوانين للخطاب يعرف من خلالها صحة معاني النّص الأدبي، فالتذوق سلوك ينشأ عن فهم المعاني العميقة في النّص الأدبي، والإحساس بجمال أسلوبه والقدرة على الحكم عليه بالرداءة أو الجودة.

إذن فالمتلقي عنده ليس متلقياً عادياً، بل يتمتع بالذوق والمعرفة من أجل التفسير والقدرة على الفهم، لكي يظهر إبداعه بكل ثقة وطمأنينة.

وفيما يتعلق بنقادنا العرب الذي اهتموا بهذه النظريّة، خاصة بعد إطلاعهم على العديد من المفاهيم والخصائص والإجراءات المتعلقة بالنظريّة القراءة والتلقي، فقد ظهرت طائفة من المساهمات النقديّة العربيّة في هذا الحقل.

1- عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت ط2، 1999م، ص36-37.

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط2، 1981م، ص35.

فقد ترجمت هذه النظريّة ترجمات كثيرة نذكر منها: (جمالية التلقي "لهانز روبيرت ياوس" ترجمة "رشيد بنحدو"، نظرية التلقي لـــ"روبرت هولب" ترجمة "عزّ الدين اسماعيل"، نظريّة الإستقبال "لروبرت هولب" ترجمة "عبد الجليل جواد"...)، ومن رواد هذه النظريّة أيضاً في العالم العربي نجد مجموعة من النقاد منهم: ("حبيب مونسي" في كتابه (القراءة والحداثة)، "عبد المالك مرتاض" في كتابه (نظرية القراءة) "حميد الحميداني" في كتابه (القراءة والتأويل)، "عبد الفتاح كليطو" في كتابه (الحكاية والتأويل)، "محمد مفتاح" في كتابه (التلقي والتأويل)، "مراد حسن فطوم" في كتابه (التلقي في النّقد العربي)، "شكري المبخوت" في كتابه (جمالية الألفة)، "عبد الله القدامي" في كتابه (الخطيئة والتكفير)، "محمد مبارك" في كتابه (استقبال النّص)، "عبد الناصر حسن محمد" في كتابه (نظريّة التوصيل وقراءة النّص الأدبي)، "موسى ربايعة" في كتابها (جماليات الأسلوب والتلقي)، "بشرى موسى صالح" في كتابها (نظرية التلقي أصول... وتطبيقات)، "أحمد بوحسن" في كتابه (نظرية الأدب)، "حسين أحمد بن عائشة" في كتابه (مستويات تلقي النّص الأدبي) وغيرهم، ومن خلال هذه المجموعة سأسعى إلى تقديم نموذج من هذه النماذج، من أجل توصيل وبرهنة الفكرة للقارئ.

ـ **محمد مبارك:** بذل "محمد مبارك" في كتابه (استقبال النّص عند العرب) جهداً تحليلي عميق واستنطاق علمي لنصوص النّقد يكشف بجلاء دور المتلقي في ولادة النّص الأدبيّ حيث قسم كتابه إلى ستة فصول:

تناول في الفصل الأول مقدمة في نظريّة التلقي، إذ تقوم هذه النظريّة على ثلاثة مباحث هي: الاصطلاح والقراءة والتلقي في النّقد والموضوع الجمالي، فورد في النّقد الأدبيّ الحديث ألفاظ عدّة تصف عمليّة القراءة والتلقي /.../ مثل: «نظريّة الاستقبال ونظريّة نقد استجابة القارئ»[1]، فقد أصبحت هذه المفاهيم مفتاح اهتمام نظريّة التلقي، إذ أن التلقي كان مدار اهتمام وعناية النقاد العرب؛ لأنّه نشاطاً مكملاً للإبداع، يقوم بفحص سلوك المتلقي ومدى تأثير النّص فيه.

1- محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص27.

كما يشتغل الفصل الثاني على تقبل النّص الأدبي، ويدور الكلام فيه على ثلاثة محاور تتمثل في: "العامل النفسي، والعامل الإجتماعي، والأسلوبية الصوتية"، فمن خلال هذه العوامل الثلاث نرى أن عمليّة التلقي عمليّة معقدة في ذاتها، لا نجد فيها عنصراً بارزاً حتى نرى بجانبه عناصر عدّة، كل عنصر من هذه العناصر يكمل الآخر في العمليّة التأثيرية[1]، في حين خصص الفصل الثالث للتلقي الشفوي، عالج فيه شفويّة الخطاب والشعر، والصورة السمعية في الإنشاد، واستقبال الشعر في عصور الأدب، وأيضا انسجام النّص (مفاجأة وعي المتلقي)، فهذا النوع من التلقي مصاحب للقراءة ومرافق لها فالثقافة الشفاهيّة ليست عيباً ولا منقصة؛ لذلك تنبه إليها المفكرين الغرب وأدخلوها في مجال عنايتهم[2].

أمّا الفصل الرابع فقد خصص للقراءة وطبقاتها وأهدافها، وأثر المتلقي في صوغ العمل الأدبي، إذ تعد عنصراً مهماً وأساساً في نظريّة التلقي عند العرب[3].

فقد كان موضوع الفصل الخامس التأويل وأنواعه، بيد أن النّقد العربي في بعض مراحله صار يميز ويفرق لمصطلح التأويل ووضعه في مكانه الخاص[4].

كان حديث الفصل السادس عن القيمة الإبداعيّة في النّصوص الأدبيّة، وذلك من خلال المفاهيم البلاغيّة والنقديّة كالمطابقة والالتفات.

يرى المؤلف أن قيمة العمل الأدبيّ تكمن في ربط العلاقة بين النّص والمتلقي، حيث قام بتوجيه المتلقي نحو فعل من الأفعال في نظريّة الأدب التي تجعل الأدب العربي يفترق عن الآداب الأخرى، وهي ميزة مستنبطة من القرآن الكريم والشعر.

يُعد الأدب العربي حلقة من حلقات النّقد في سلسلة الأدب العالمي، حيث كان العرب مثلهم مثل غيرهم من الشعوب والأمم، موجهاً للجمهور من الناس اشتهروا

---

1 – ينظر، محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، المرجع السابق، ص73.

2 – ينظر، المرجع نفسه، ص285.

3– ينظر، المرجع السابق، ص101– 285.

4– ينظر، المرجع نفسه، ص285.

بالفصاحة والبلاغة إضافة إلى شغفهم بسماع كل ما هو جميل من شعر ونثر...، فالتراث الأمة العربيّة النقدي تراث خصب، غزير المادة لا تزال بعض معالمه بعيدة عن التحري والكشف.

من خلال مرورنا في هذا الفصل على جملة من المباحث، وجدنا أن نظريّة القراءة والتلقي شهدت نقلة نوعيّة، حيث نبذت الشكل الواحد للمعنى في المناهج البنيويّة والشكليّة وطرحت بديلا توفيقيا، رجّحت فيه كفّة القارئ والنّص لتأسيس جماليّة أساسها التواصل والتفاعل المنتج.

ولم تنشأ هذه النظريّة من تلقاء نفسها، بل ارتكزت على خلفيات فلسفية متنوعة وتفاعلت مع نظريات نقديّة مختلفة "كالبنيويّة الشكليّة" و"الفينومينولوجيا" و"الهيرمنيوطيقا" و"سوسيولوجيا الأدب". واستطاعت أن تفرض وجودها في زمن وجيز وتشيد لجمالية من نوع خاص واختلفت عن غيرها من خلال اهتمامها بالقارئ والنّص، وركّزت على جملة من الإجراءات كنسبيّة الفهم والتأويل، وانفتاح المعنى بسبب الفراغات، وأفق الانتظار والخبرة الجماليّة للقارئ الضمني... وكان لمدرسة "كونستانس" الألمانية وعالميها البارزين "ياوس" و"آيزر" دور كبير في صياغة جماليّة تلقٍّ جديدة تنادي بحرية القارئ وفهم النّص معتبرة أن القيمة الجماليّة لا هي في النّص ولا هي عند القرّاء، وإنّما في التماس بينهما وكانت هذه المقاربة الأكثر تجديدا في مسار الدراسات النقديّة من أجل ترسيخ علاقة متينة بين الأدب والمجتمع.

إن هذه المفاهيم التي بثت الحياة في القراءة، وجعلت القارئ يتلتذّ بالمعاني «ويخرج المعنى من بطن الشاعر»[1]، جعلت علمية القراءة سباحة في فضاء لا حدود له، وهذا ما جذبنا لنختبر منها ما يمكن تطبيقه على مدونّة (سحب من الورق المقوّى) للشاعر (أسامة رزايقية) لنحدّد "أفق انتظار القارئ"، و"نقد المسافة الجماليّة" ونستنطق القارئ الضمني في باكروة أعمال هذا الشاعر، وأولى تجاربنا القرائية ونأمل أن نحلّق في فضاءات الشاعر ونخرج من مكبوتها وما تيسّر.

1- عبد الله محمد الغذّامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،-المغرب- ط2 2005م، ص112.

الفصل الثاني:

القراءة والتلقي في ديوان سحب من ورق المقوّى (أسامة رزايقية)

I- إستراتجية العنوان:

1- عــنوان المدوّنة:

2- عنوانين المدوّنة الفرعية:

II- أفق الانتظار "Horizon d'attente":

1- المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبيّ الذائعة:

2- العلاقات الضمنية بالأعمال الأدبيّة التي تتناول البيئة التاريخيّة الأدبيّة:

3- التعارض بين الخيالي والواقع

III- القارئ الضمني

IV- المسافة الجماليّة

1- جماليّة اللغة

القراءة والتلقي في ديوان (سحب من ورق المقوّى) "أسامة رزايقية"

إنّ اختباء القارئ خلف أي مدونّة أمر عسير، كونه ذو تبعية أخلاقية وعلمية وذوقية لاسيّما إذا كان صاحبها ممسوسا بهواجس الإبداع، إذا لامس نصّه نظر العين، تفتّحت للروح فضاءات التحليق اللامحدود، ما يجعل معانيه طريدة صعبة المنال.

إنّ الرّكض خلف "سّحب من الورق المقوّى" فضول يقودنا لخوض المغامرة وتحقيق الرغبة في اختراق ما تراكم من أغشيتها في أفق الشاعر، ونعرج إلى ضفافه التي تستجذب دموع السماء لاستنبات عالم من الرؤى على ورق مقوّى.

ونحن إذْ نخطو هذه الخطوات، لا نزعم أنّنا نملك القدرة على القراءة المطلوبة لاختبار النظريّة بمفاهيمها وإجراءاتها، لكنّها محاولة نتوسّل بها استنطاق عالم الشاعر الساحر الذي يواري خلفه موهبة فذّة، وليس من الإنصاف أن تحجبها عن القرّاء كثرة المقروء أو قلّته، ولا غفلة الأيام عن الاحتفاء بمن صنعوا استحقاق التميّز والإبداع.

إنّ هذه القراءة ما هي إلاّ إضاءة لا نملك تقديرها ولا تأثيرها، لأنّ هدفنا في الوقوف على حدودها هو إلفاتُ النظر إليها، وفتح مسلك نحو الحقيقة المستقرة في وعي الشاعر لنظفر مع قرّائها بفهم المتواري خلف سحب الشاعر المتراكمة، والمستقرّة على رزمة من الورق المقوّى. وللوصول إلى بعض ما نطمح إليه، فإنّنا نفيد من جملة الإجراءات القرائية الحديثة لاسيّما تلك التي وقفنا عندها في "جمالية القراءة والتلقي".

ونوافذ التأويل كثيرة، والقراءة جدّا مغرية بدءا من العنوان ومن غير نهاية في حدود كل قراءة جديدة. والقارئ لديوان "سحب من الورق المقوّى" يقف على مكنوز من الثّراء الإبداعي على مستوى المعاني والموضوعات، والتنوّع واللغة والموسيقى، مما يحقق جماليّة القراءة ومتعتها.

لا شكّ أنّ التحليل على ضوء منهج أو نظريّة بكافة إجراءاتها كما سنّها أصحابها يبدو مسألة نسبية، لاسيّما إذا كان المنهج نفسه متعدّد الآليات كما هو الحال في نظريّة القراءة ذلك لأنّ القراءة نفسها تتطلب سياقات متباينة، ورغم أنّنا اخترنا القراءة على

ضوء مقاربات مدرسة "كونستانس" الألمانية إلاّ أننا نجد عدم اتفاق بين أقطابها "ياوس" و"آيزر" ما يطرح عددا معتبرا من الإجراءات يصعب علينا الإحاطة بها جميعا في هذه القراءة؛ فالتفاعل بين النّص والقارئ في سيرورته عبر التاريخ، ونسبية الفهم والتأويل لدى القرّاء وأفق الانتظار والمسافة الجماليّة واندماج الآفاق والقارئ الضمني، كلها جسور تؤدي بالقارئ إلى الوقوف على جماليات العمل الأدبي.

وفي قراءتنا هذه نحاول اختبار تصورنا النظري من خلال فهم هذه المدونّة الموسومة بـــ"سحب من الورق المقوّى" للشاعر (أسامة رزايقية) في ضوء أفق التوقعات الراهنة، ومعرفة القارئ الضمني الذي أنجز النّص وينجزه في كل قراءة، محاولين قياس المسافة الجماليّة من خلال انزياحات اللغة في تراكيبها أو ما بينها من فجوات من خلال عينّات اخترناها من المدونّة لتحقيق هذه الغاية. وهي سانحة نمنح فيها أنفسنا فرصة المحاولة ونفسح فيها المجال لقراءات وقرّاء مختلفين، لأنّ باب التأويل مفتوح وعملية التخييل تتفاوت من قارئ إلى آخر، تحاول الوصول إلى المعنى الذي تسعى كل محاولة لاغتنامه.

I- إستراتجية العنوان:

يشكّل العنوان بوّابة سميكة متقنة الصياغة، يلج منها القارئ إلى عالم المدوّنة، ومن خلاله يستشرف تصوّرا ما عن المتن والعنوان «هو مشروع قراءة استكشافية جديدة يقوم بها القارئ في زمان ومكان معينين- زيادة على ذلك- فإن العنوان /.../ لا يروم أن يكون مرآة عاكسة ولا مفتاحا ميسرا لولوج عوالمها بقدر ما غدا موضوعا إشكاليا لأنّه يخلق لدى المتلقي انتظارا من نوع خاص. حيث تتلبسه الحيرة والتردد كما تتلبّسه المفارقة العريقة التي ينتجها تساؤل المتلقي، لأنّ العنوان يفاجئ ويحيّر بحسب المعرفة التي يخلقها»[1].

إنّ الصورة الجديدة التي يحتلها العنوان تفرض نفسها على القارئ، فهي تشير إلى مضمون إجمالي وجمالي يجذب الجمهور بمقدار ما يثيره فيهم من الدهشة في بعده الدلالي.

1- عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، دراسة، الناشر، سورية، دمشق، ط1، 2011، ص69.

والعنوان ليس طريقا سالكا نحو مضمون المدونّة مباشرة، بل فيه من المنعرجات ما يجعلنا نقف عند كل عتبة من عتباته ونتأنّى في السير حتى لا نتعثر بين فجواتها.

1- عــنوان المدوّنة:

منذ الوهلة الأولى التي يتصل فيها القارئ بالعنوان: «سحب من الورق المقوّى» تبدو عتبة الإشارة إلى المحدد الأجناسي للمدونة، ويظهر ذلك من خلال تكثيف العنوان وجمالية اختزال المعنى فيه من خلال التراكيب، وتأخذ الرغبة في سحب القارئ نحو هذا الأفق الذي يَستضْمِرُ العديد من التأويلات، ولهذا السبب تحاول أن نباغت بعض المعاني بالحفر في مفردات المدوّنة، ونفق على ما توارى خلف أغشية وكثائب هذه السحب التي اختار الشاعر أن تكون من الورق المقوّى مستعينين ببعض مستويات القراءة اللغوية والمعجمية والدلالية.

يتألف عنوان المدونّة الشعريّة "سحب من الورق المقوّى" للشاعر (أسامة رزايقية) من جملة إسمية حذف مبتدأها المقدّر بـــ (هي) أو (هذه)، وفي الإشارة تعيين وتحديد وحذفه ليس لمسوّغ نحوي واجب، وإنما لوظيفة بلاغية جماليّة هي الإيجاز وشهرة المحذوف.

أمّا الخبر (سُحبٌ) اسم نكرة وهو ما شاع في جنْس*على وجه التعميم،[1] معربٌ بتنوين الضّم الذي لحق بآخره. وهذا زيادة في التنغيم والنّبر، وهي جمع كثرة بين صنوف الجمع. وهي سحبٌ غير معينة من حيث نوعها ولا سمكها ولا لونها ما إذا كانت سحاب ركاميٌّ أو معصرٌ أو طبقى أو نفيض كما هو حال السحب في الطبيعة.

والسحبُ مادة لغويّة من (سحب) و«السَّحبُ حرُّك الشيء على وجه الأرضِ كالثوب وغيره /.../ والسّحابة الغيم التي يكون عنها المطر سُمّيت بذلك لأسحابها في الهواء والجمعُ سحائبُ وسحابُ وسحبُ وخليق أن يكون سُحبُ جمع سَحَابٍ الذي هو جمعُ فيكون جمعَ جمعٍ»، فالسحب إذا سمّيت كذلك لانسحابها في الهواء، وربما عدّل منها اسم بألف

*- ينقسم الاسم بحسب التنكير والتعريف إلى قسمين، نكرة وهي الأصل ومعرفة وهي الفرع.

1- ابن هشام الأنصاري: شرح قطر الندى وبلّ الصدى، ومعه كتاب سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى، محمد محي الدين عبد الحميد، دار رحاب للنشر والتوزيع، د.ط، د.ب، د.س، ص19.

ونون زائدتين وهو (سحْبانُ) وأطلق على «رجل من وائل كان لَسْناً بليغاً يُضْرَبُ به المثلُ في البَيَانِ والفصاحة فيقال أَفْصحُ مِنْ سحْبَانِ وائل ومن شعره:

لقد علم الحيُّ اليمانون أنّنـــــي إذا قلتُ أمّا بعدُ أنّي خطيبهـــــــا»[1].

من الواضح أن اختبار الشاعر لهذه العتبة كان دقيقا جدّاً، فذهن المتلقي حين يستقبلها يجدها شفرة محملة بفجوات لا يرتبط فيها الدال بما يعنيه في ظاهر لفظه ولا بمدلوله حيث نربط بين المبتدأ المحذوف وخبره، وهذا يفرض على التفكير أن يجد العلاقة أو العلاقات الممكنة التي تربط بين العنوان والمدوّنة، وبين هذه "التيمة" المتلقي وبين المدونّة ككل والقارئ.

إنّ التعميم المعتّم في اختبار (السّحب) يغري القارئ ويثير فيه عددا من التساؤلات لاسيّما إذا علمنا أن (السحب نفسها) هي كلمة ضدّية يجتمع فيها الخير والهناء والرضى بالشر والحدب والسخط.

فالسّحاب الواحد يرتبط بالظّل وعادة ما يحجب الشمس أو يحمل المطر أو الرّحمة أو العذاب، فماذا لو كانت سحبٌ تراكم بعضها فوق بعض، ولا يعلم القارئ كما الرائي نتيجة ذلك، ما يخلق في النّفس الترقب والحذر والاستبشار.

قال تعالى:﴿أَلَمۡ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يُزۡجِي سَحَابٗا ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيۡنَهُۥ ثُمَّ يَجۡعَلُهُۥ رُكَامٗا فَتَرَى ٱلۡوَدۡقَ يَخۡرُجُ مِنۡ خِلَٰلِهِۦ وَيُنَزِّلُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مِن جِبَالٖ فِيهَا مِنۢ بَرَدٖ فَيُصِيبُ بِهِۦ مَن يَشَآءُ وَيَصۡرِفُهُۥ عَن مَّن يَشَآءُۖ يَكَادُ سَنَا بَرۡقِهِۦ يَذۡهَبُ بِٱلۡأَبۡصَٰرِ ٤٣﴾ النور43-44.

فالسحاب أوّل ما ينشأ يكون ضعيفا ثم يرسل الله الرياح بالإزجاء للتأليف بينها بعد فرقة ثم يجعله متراكما أي يركب بعضه بعضا، فترى المطر يخرج من خلاله وينزّل (من جبال فيها من برد) معناه أن في السماء جبال برد ينزل الله منها البرد /.../ (فيصيب به من يشاء ويصرفه عن من يشاء) بما ينزل من السماء من نوعي البرد والمطر فيكون

1- ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، المجلد الأول فصل السين حرف الباء، ص443.

رحمة لهم أو نقمة على من يشاء بما فيه من نثر الثمار وإتلاف الزروع والأشجار وقوله (يكاد سنا برقة يذهب بالأبصار) أي من شدته يخطف الأبصار إذا تبعته وتراءته.[1]

وقد ورد السّحاب بمعنى الظُّلّة في قوله تعالى: ﴿فَكَذَّبُوهُ فَأَخَذَهُمْ عَذَابُ يَوْمِ ٱلظُّلَّةِۚ إِنَّهُۥ كَانَ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴿١٨٩﴾﴾ الشعراء: 189، والظلة سحابة أرسلها الله لقوم شعيب عقابا لهم.

عندما «بعث الله عليهم ومدة وحرّا شديدا، فأخذهم بأنفاسهم، فدخلوا البيوت، فدخل عليهم أجواف البيوت، فأخذ بأنفاسهم فخرجوا من البيوت هرابا إلى البرية، فبعث الله عليهم سحابة فأظلتهم من الشمس فوجدوا لها بردا ولذّة فنادى بعضهم بعضا، حتى إذا اجتمعوا تحتها أرسلها الله عليهم نارا /.../ فذلك عذاب يوم الظله (إنه كان عذاب يوم عظيم)».[2]

إنّ عذاب قوم نبي الله شعيب لأصحاب الأيكة كان بالسّحاب المُعصر ناراً جرّاء ما اقترفوا من الفواحش والظلم. ويتضح مما سبق أنّ السحب ارتبطت بالعذاب والألم والعقاب ولا يمكن أن نتبيّن (سُحُب) الشاعر (أسامة رزايقية) إلا إذا ألقينا النظر على بقية مفاصل الجملة التي تألف منها عنوان المدوّنة، فبعد السحب تأتي حرف الجر ومجروره والنعت، وكلها بنيات تساهم في زحزحة الغموض الذي تستّرت عليه هذه السحبُ. فبعد الخبر يواجهنا حرف الجرّ (من) وهو حرف لجرّ الاسم الظاهر والضمير ومن معانيه: بيان الجنس* وهي مع مجرورها جار أن تكون تميّيز مفرد أو (ذات) لأنّه رفع الغموض وأزال الإبهام عن مفرد قبله.

1- ينظر، ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الجزء السادس، دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان- ص66-67.

2- تفسير الطبري: جامع البيان عن تأويل القرآن، تح: عبد الله بن عبد الله بن عبد المحسن التركي بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية، بدار هجر الدكتور عبد السند حسن يمامة، دار هجر، القاهرة، 2001، ط1 ص638.

*- محمد أسعد النادري: نحو اللغة العربية متاب في قواعد النحو والصرف مفصلة موثقة مؤيدة بالشواهد والأمثلة، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط2، 1998، ص756.

ثم يأتي المجرور به (الورق) وهو اسم معرّف بـــ(ال) لتعريف الجنس، ذلك أنّ (ورق) غير معينة، وقد أورد ابن منظور في معانيها «أنّها ورق الشجرة والشوك والورق من أوراق الشجر والكتاب الواحدة ورقَةَ /.../ وتورّقت الناقة إذا رعت (الرّقّة): الأرض التي يصيبها المطر في الصّفريّة أو في القيظ فتنبت فتكون خضراء فيقال هي رقة خضراء، وعام أورقُ لا مطر فيه والجمع وُرقُ والوَرَقُ أدمٌ رقاق واحدتها وَرَقَة ومنه ورق المصحف /.../ والورقُ المال من دراهم /.../ ورقُ القوم أحداثهم وورق الشباب نفرته وحداثته»[1].

ولمّا كانت الأوراق في دلالتها المعجمية هشّة سريعة التلف على حدّ سواء؛ فإنّه وصلها بالتعريف ليبين جنسها من جهة، ويمنحها صفة التعريف والتوضيح من جهة جعلها منعوتا بصفة (المقوّى)، التي جاءت صفة للتوضيح والتوكيد وهي من فوائد النعت الذي يرد معرفة.

و(المُقَوَّى) اسم مفعول من الفعل (قوَّى) صيغ من مضارع مبنيّ للمجهول وهي فجوة تستفز القارئ ليبحث عمّن قام بتقوية هذه الأوراق على وجه التّعمّد والقصديّة ليجعلها متينة وسميكة، والورق المقوّى كمادة مصنوعة من ألياف الورق فهي تحمل صفة القوّة بمضاعفة سمكها لتتحوّل إلى ألواح ورقية سميكة فصفة القوّة هي نقيض للضعف والهشاشة المادية كما هو الحال في الورق أو معنوية كـــ«قول الله عزّ وجلّ ﴿**يَا يَحْيَىٰ خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ**﴾ أي بجدّ وعون من الله تعالى وهي القوايةُ /.../ وقد قوي الرّجل والضعيف بقوى قوّة فهو قويّ /.../ والقوى جمع القوّة قال عزّ وجلّ لموسى حين كتب له الألواح فخذها بقوّة في دينك وحُجّتك يقال فلان قويٌّ مقوٍ فالقوّي في نفسه والمُقوّى في دابته /.../ القوّة الخِصلّةُ الواحدةُ من قوى الجبل /.../ المقوي الذي ينزل بالقواء وهي الأرض الخالية /.../ وقد قوي المطر يقوى إذا احتبس، المقوية الأرض التي لم يصيبها مطر وليس بها كلأ»[2]، فمن الواضح أن القوّة صفة للعقل والنفس والبدن وتكون بالتّقوّي الذي يحدث من تلقاء الذات. إن التوسّل بمدلولات العنوان المعجمية لا يقدّم لنا التفسير المكتمل

1- ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، الجزء الثاني عشر: فصل الواو، حرف القاف، ص654.

2- المرجع نفسه، الجزء الثامن عشر، فصل القاف، الحرف الواو والياء، ص69-74.

له، وإنّما يتيح لنا إمكانات التأويل والربط بالبحث بين مبناه ومعناه، ومحاولة تمثّله كما نتصور تمثل الشاعر له ونخلص إلى توجيه معنى ما من بين المعاني الممكنة.

(سُحُبٌ من الورق المقوّى) عنوان يصطفّ في ظاهرة إلى الطبيعة، ويُخلّق في فضاء الدلالة الواسعة حيث ينشأ ويتراكب طبقات بعضها فوق بعض، سحبُ تحمل ثقال الشاعر المتنوعة من الفن والإبداع على هيئة خطابات مزج فيها بين الواقع والتاريخ والخيال البارع.

إذْ تحتمل بنيّة العنوان نوعا من التراسل بين مجالات الحسّ والوجدان حيث تتماهى بينهما الحدود في خرق لغوي آسر، يطرح في ذهن القارئ عددا من الأسئلة عن ماهية السّحب التي أشار إليها؟ وماذا وماذا تحمل؟ وإلى أين تتجه؟ زلماذا جعل الورق المقوّى أرضيه لها، وغيرها من الأسئلة التي تصنع أفق انتظار القارئ وتوقعاته.

إنّ العنوان تركيب مزج فيه الشاعر بين صورتين جمع فيها المتشابه والخفيّ في سياق يحمل على الدهشة ويثير المتعة. وإنّها متعة اكتشاف العلاقة بين السُّحب في الواقع وسحبُ الشاعر (أسامة رزايقية) التي لفّتها المدونّة واختصرتها البلاغة في التركيب الاستعاري القائم على علاقة المشابهة، وما أكثر ما يجمع بين السُّحب في الواقع وسحب الشاعر! التي نتوقع أنها تجربة الإبداع وهاجس الشاعر المسكون بشفافية الوجدان، ذلك الإلهام الذي تتراكم عليه متاعب الأيام، وطموحات الروح وما يعتريها من أفراح وأتراح، فيغدو ركاما يغلّف بعضه بعضا، حتى إذا استوت سحب الشاعر واستقرت أوراقها تفجرت أناشيد الشاعر وخطاباته تملأ الأذهان، وتمنح الرّخاء والاسترخاء.

لقد جسّد الشاعر بالصورة القادرة على خلق الإيحاءات المتعددة، عنصر الجمال عندما اختار لسحبه لونا استطاع من خلاله يمرّ العديد من الرسائل. فهي سحب بيضاء نقية واضحة لأنها من الورق وعادة الورق أن يكّون أبيض، ولما كان للورق دلالة الهشاشة والضعف والتّلف فإنّه دعّمها بالسّماكة ليمنحها القوّة والمنعة والصمود، فأصبحت هذه السحب التي حرف النسبة لذات الشاعر، هي سحب كلٌّ ذاتٍ مبدعة تستضمر رسالة النّص وشرف الكلمة وأمانة الوحي والإلهام في مخاطبة الحياة بما فيها من يسر أو عسر.

وكما تعود السحب بهاطل الأمطار، فهي ترتبط بالسخاء والكرم والقضاء على القحط والعقم تماما كمواهب الشعراء فيها الثّراء والنّماء والتجديد، ومفاجآت الإبداع المختلفة.

ولمّا كان السحاب يركض في الأمداد حرا طليقا لا تزجيه غير الرياح، كان والشعر شبيهان في التداعي والسموّ والمحبة والتفلّت من القيود، وتجاوز حدود المكان والزمان.

لقد فتح الشاعر باب القراءة في العنوان على احتمالات وتأويلات، كلها تودع في المتلقي الإثارة والانفعال على مستوى المعنى أو من خلال الانزياح اللغوي يمنح العنوان المتلقي وعداً بإنجاز عتبة قرائية متعالية فيا ترى هل أنجز العنوان وعده أم خيّب أفق انتظار القارئ وللكشف عن ذلك نستفز المثنى ونحاول استكناه مخبوئه.

2- عنوانين المدوّنة الفرعية:

إذا كانت المعاني موجودات مفقودة، يتعين على القارئ احضارها، فإن هذا يرتكز بالدرجة الأولى على ربط الإشارات بممكناتها الدلالية، وما تحمله من توافق أو تنافر، وهذا هو معنى التلقي الذي يبثّ في المقروء الحياة ويحددها في كل قراءة.

فبعد تخطينا عتبة المدونّة "سحب من الورق المقوّى" وما رافقها من آفاق توقّع وأسئلة يثيرها القارئ من فجوة العنوان يروم استكشافها والبحث عن إجابتها من فضاء المتن.

وحين أخذنا الاستهواء لتسلك مدارج المدوّنة، وجدنا أنفسنا نسحب العنوان ونُمطّطه على العناوين الفردية؛ بل ربّما كان هو نفسه منسحبا على جميع خطابات المدوّنة، فكل نص هو سحابة تواري خلفها ركاما من الدلالات التي تحمل بدورها ما يحمله المُزنُ في طيّاته.

تتألف المدونّة من ثلاثة وخمسين قصيدة تخضع جميعها إلى آليات النموذج الشعري حيث ارتكز الشاعر في بنائه على عمود الشعر الخليلي في أغلب المدونّة باستثناء القليل منها الذي تفلّت فيه من قيود القافية الواحدة، ملتمسا الفضاء الحرّ والتنويع بما لا يقوى الشاعر على حبسه في القالب الواحد، وفي ذلك استجابة فنية للقانون العام وهو ما يسمى في ضوء التلقي بالقارئ الضمني: «إنّ هذا المفهوم المعياري يمثل –فيما تقدّر– نظاما من السّنن في الكتابة تتعدّى النّص المخصوص لتؤسس نصّا مجردا جامعا لما أنجز وما

سينجز فهو بمثابة "أفق انتظار" يضبط الأمارات والعلامات التي يغرسها الكاتب في النّص ليوجه بهذا فهم القارئ ويمكّنه من تذوق القول الأدبي»[1].

إنّ فروض التلقي تستدعي أن يحافظ الشاعر على الأصول المتعارف عليها في بنيّة النّص التي يتحدّد فيها النّص بالقراءة بواسطة "القارئ الضمني".

عند تشقيق أغلفة سحب المدوّنة، تظهر لنا مهارة الشاعر وجرأته في خرق اللغة وابتكار تيمات ألبسها ثوبا لغويا جذّابا يتحدث عن نفسه بالإشارة البليغة والإماءة الدقيقة التي تشي بموهبة الشاعرة الفذّة وتمكنه من اللغة والبلاغة والإيقاع.

تتلفّع عناوين الشاعر بالرمزية والشعرية اللتين تستدعيان الغائب بكثرة وهي زاخرة بالأصوات فيها صوت الشاعر (وسواس القصيد، إنّي أرى، صوفية آدم، حافة الضوء، نزولا إلى الأعلى، المنظار أعمى، ما بعد الأخير على مضمار القصيدة، رسالة في جيب خيمة...). وفيها صوت الوطن الصغير والكبير (قراءة في وجه عربي بلا روح، الغرناطيقة، جغرافيا الجرح العربي، بكاء عربي).

وفيها صوت الأم والمرأة والحب (إلى وجه أمي، سيدتي أحبيني، منديل أمي ودمعة حب، فتيل النور، مع سبق الحب والترصّد، هاتفه المشلول، ثالثنا الليل، الخامسة بتوقيت العناق، منحوتة ستشبه حوّاء، قالت أجل، المرأة الخارطة...). وأيضا سمع صوت الإنسان في تمثله لصفات إنسانية وتوقه للسلام (من صلب الماء، عهد الأصدقاء، يا صديقي، الإنسان الفنجان، صوفية آدم).

وإذا كانت العناوين الجزئية سلالم لمعرفة تمفصلات المدونّة فإن أول مدرج فيها يلمحُ فيه الشاعر لنفسه وانتمائه وكشفه لهويته عندما قدّم (بورتريه شعري) أعرب فيه عن اعتزازه بنفسه وشعره ونسبه، ليوجد لنفسه المكانة اللائقة به بين الشعراء؛ بل هو استحضار لمكانة الشاعر الغائب أو المستبعد عن واجهة الحياة وهي أول قطرة من سحب "أسامة" جاء بها (وسواس القصيد) ملبيا النّداء (ونادت الأم هذا الشنفرى ولدي) ليتلبّس بالإنتماء الأبديّ والأدبّي بالشعر والأرض:

1- شكري المبحوث: جماليّة الألغة النص ومتقبله في التراث النقدي، المرجع السابق، ص29.

منذ استفقت نثرت القمح في لغتي
كي يروق العاتر المخضر في جسدي.[1]

لقد قادتنا القراءة لاختبار التوقعات التي تكشف عن مواقع التعالق بين النّصوص والعنوان، وساعدنا التلقي على إنتاج بعض الدلالات التي غلّفها النسق الرمزي في العنوان لكن التواصل مع المدونّة يتملكنا بكل ما تحمله، وهذا ما يشجع على رحلة الاستمرار في القراءة واكتشاف جمالياتها.

II- أفق الانتظار "Horizon d'attente":

من أهم إستراتجيات جماليّة التلقي، استعداد القارئ القبلي بما يحمله من توقعات وميول ومرجعيات مختلفة، تساعده على أن يكون وسيطا بين النّص وتاريخه، وبين العمل الإبداعي وفعله، ذلك لأنّه يفترض فهماً وتأويلا يستمدهما من تجاربه وخبرته بالأعمال الأدبيّة الماضية. إنّ هذا المفهوم الإجرائي لا يبدو محددا لأنّه نظام ذهني تختلف فيه القراءة كما يختلف فيه القرّاء باختلاف افتراضاتهم وما يحملون من أفكار وأحكام ويدخلون بها عالم النّص.

لقد اقترح "ياوس" –كما مرّ بنا– ثلاثة أشكال تساهم في إنشاء الأفق: «الأول أن يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبيّ الذائعة والثاني يكون من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخيّة الأدبيّة، والثالث. من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي، بين الوظيفة الجماليّة للغة ووظيفتها العمليّة، وهذا ما يتاح دائما للقارئ المتأمل في أثناء عمليّة القراءة بوصفه إمكانية للمقارنة»[2]، وعليه فإنّنا نحاول تلمّس هذه الأشكال في مدونّة "سحب من الورق المقوّى" لتحديد أفق انتظار القارئ.

1– أسامة رزايقية: سحب من الورق المقوّى، دار الحمراء، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2016، ص55.
2– روبرت هولب: نظريّة التلقي مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص106.

1- المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبيّ الذائعة:

إن المفهوم المعياري النقدي يقوم على سنن الشعر العربي المنجزة، فهو يخضع لنظام يفهمه القارئ ويساعده على تذوّق ما فيه من جماليات.

والمدونة لم تخرج عن هذه الأعراف والسنن ولا عن التراث العربي الذي أجبر الشاعر على جملة من الإكراهات الضمنية والشكلية والإيقاعية اقتضاها الموروث من أجل ضمان جسور التواصل بينه وبين المتلقي ومخاطبته بما يمكن فهمه.

والمدونة مكتنزة بالتنوع في بنياتها ولغتها ومعانيها وأسلوبها وموسيقاها، فالشاعر حاذق في تصرفه وفي استمالة قرّائه، فلكل قصيدة جسد متناسق المفاصل، منسجم البناء، استهلالا وتخلّصاً وختاما، على نحو ما نجده في معظم نصوص المدوّنة. ففي نصه (من صلب الماء) لا ينسجم النّص في بنيته المستقلّة فحسب، بل يسحبنا العنوان إلى عنوان المدونّة ككل لنكتشف مع الشاعر مفارقة ما تحمل تلك السّحب، إنها سحب الشعر السحرية التي تنبجس من موهبة أصلية نرصد تجسدها في مطلع النّص.

«ماءً يقطّرني الهوى فأسيل لي منبعان ورافدان ونيلُ».[1]

يذهب ظن القارئ حين يقرأ العنوان (من صلب الماء) أن الشاعر يحيلنا إلى خلق الإنسان ونشأته الذي كما قال تعالى: ﴿خُلِقَ مِن مَّآءٍ دَافِقٍ ۝٦ يَخۡرُجُ مِنۢ بَيۡنِ ٱلصُّلۡبِ وَٱلتَّرَآئِبِ ۝٧﴾ الطارق 6-7.

لكن يخيب أفق التوقع عندما نكتشف أن خلق الشاعر وتكوينه الأدبيّ والإبداعيّ لا ينتمي لجنس البشر بل هو خُلق من أمشاج السحب التي تقطّرها المحبّة، فتنهمر غزيرة من مصادر خمس: (منبعان ورافدان ونيل) وفي هذا الانحراف اللغوي تنفتح فجوة لأبعاد المسافة الجماليّة السابحة في فضاء الدلالة والإشارة، ويعمرنا موج السؤال، هل اختار الشاعر خلقه من ماء مقطّر من الهوى ليصبح دافقا من خمسة أصول؟ هل تعّمد الإشارة الخفية لهذا العدد؟ ولماذا كان المنبعان والرّافدون غير معنّينين، وكان النيل معيّنا؟ وهل

1- الديوان، ص08.

كان النيل محض ضرورة استدعتها التجربة، أم كان اختيار مقصودا يؤسس من خلاله للاميته؟

لا نزعم بمحاولة إجابتنا عن هذه الأسئلة أننا نُرَتّق تلك الفجوة لنقف على مساحة المعنى المتماسك؛ وإنّما لنيل شرف القراءة الأولى.

ولكي نعبد تأثيث المعنى فإنّنا نرتكز على بنية الجملة وكثافة الكلمات فعلى خلاف ما تولد الكائنات، كان مولد الشاعر ماءً مقطّرا من المشاعر، والماء سبب الحياة وأصلها وباعث الجمال والخصب، وكان مُقطرا صافيا نقيّاً لا يشوبه عَكرُ التبذُّلِ والإسفافِ، والهوى ميزة الإنسان عن سائر المخلوقات وهو عند الشاعر إلهامُ ووحيٌ وإبداع يتدفّق في الينابيع والروافد إلى جانب (النيل). والنيل أقدم أنهار العالم وأطولها وأغزرها ورمز الخصوبة والرخاء والنّماء والخلود. وكأن الشاعر بما أوتي من موهبة أصلية معصورة من الوجدان، وسحر الروح تتدفّق ماء ثرّاً مائجاً لا حدود له؛ يعلن عن ميلاده الفني وقريحته المتناهية في الطبيعة، لأنّها بما تحمله تشبهها في التنوّع وبث الجمال وبعث الأمل وتحريك الضمائر والحياة. إنّ ميلاد الشاعر الحقيقي هو مصدر للخصوبة الأدبيّة المشحونة بالحيوية والمشاعر الإنسانية المتجددة بالرؤى فهو ميلاد نادر وعسير لا يحدث في الحياة إلا قليلا.

ولو عدنا إلى النّص لوجدناه يحمل من همم الشّعراء الأفذاذ ما يحملون من سطوة القول ونفوذه:

«أخلـــــو بنُونى أستظلّ ببطنه صبرا جميـــلا فالخلوّ جميـلُ
مرسىً ويوصلةُ تشيرُ.. وزورقٌ في شـــاطئي يحنو علـــه نخيـلُ
أرضـــي تفـــورُ لتستلـــذّ بقطـــرةٍ والغيمُ في وجه السّماء تنزيـلُ
سأسيح معنّى صاخباً في جملـــــة حُبْلى بَرْملي موجها التأويـــــل
كمسافر بالأمس يبحث في غـــدٍ عن ضفّة قيـد له التضليـــــلُ
البـــرزخان يُجاذبان شهيّتـــي شوقي يُجدّفُ والوصول بليـــــلُ

ومنارتي حرفٌ مضيءٌ في المدى فإذا أنارت لي الحروف أميــلُ»[1].

الشاعر فنّان يستلهم من الحياة صورها ومن الطبيعة جمالها، ليشكّل من شعره مصدر الدهشة والإثارة وينمح للكلمات صورا تلائم خياله، وتلوّن خلجاته، وتبث في النفوس إشعاعات وتموّجات غارقة في كثافة الدلالة تستفز القارئ وتنشيه.

والشاعر الذي عرفناه مخلوقا من ماء مقطّر، يخلو بنونه، مستعدّ للإبحار وقد حدّد وجهته وحمل عدته نحو أرض عطشى يحمل بين كفّيه مزن الغمام الدانية ليُفلت فيها هاطلا من المعاني الصّاخبة في دفقة واحدة، تعمي على العقول إدراكها، وهذا حال الشاعر الذي يحمل معه الماضي والحاضر والمستقبل، ويخوض رحلة الإبحار والمغامرة دليله إرث الضّلالة والتّيه كحال غيره من الشعراء الموسومين بالغواية منذ أكد القرآن ذلك والشاهر نهبة لتيارات الشهوة الجامحة بين خلودين: خلود الشعر، وخلود الجنة الذي لا تحققه غواية الشاعر لكنّ رغبة الشعر منارة ساطعة تستدعي حروفه فيستجيب.

نعم يستجيب الشاعر لخصائص الجماليّة التي رسمت أفق القارئ ويراعي خصوصية النموذج في الشكل والإيقاع، ولكنه يحوّر الألفاظ ويزجي المعاني، مستلهما من تجربته الخاصة ما يردم الفجوة بين الأفق السابق والأفق الجديد. واستطاع الشاعر على حداثة سنّه أن يشق بحور الشعر العصيّة ويطوعها لرغبته فتحمل حرفه ثقال المعاني على طريقة المجددين محلقا بذوق القارئ إلى أفق لم يتوقعه، جمع فيه بين نسبتين كلاهما (من صلب الماء) فمولد الإنسان من ماء مهين، ومولد الشاعر من ماء المحابر والمنابر. ويتحقق معيار الجنس الأدبيّ ومعه يتحقق للبنية براعة الاستهلال والتخلص والخاتمة في انسجام وسلاسة يشعر فيها القارئ بلذّة السباحة وهو يتنقل بين تلافيف السّحب والأمواج والأوراق.

2- العلاقات الضمنية بالأعمال الأدبيّة التي تتناول البيئة التاريخيّة الأدبيّة:

لقد أدرج "ياوس" تاريخ الأدب ضمن عمليّة التلقي ويرى أن «تاريخية الأدب لا تقوم على تواجد الحقائق الأدبيّة، ولكن على تعرّف القارئ المبكر للعمل الأدبيّ /.../ فهذا له

1- الديوان، ص08.

أهميته التاريخيّة في تاريخ الأدب. ولذلك ينبغي على مؤرخ الأدب –كما يرى ياوس– أن يكون قادرا على القيام بالتجديد الواعي لمكانة العمل الجماليّة ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه»[1].

يَقصد "ياوس" أنه يتعين على القارئ أن يكون على اطلاع بأشكال وموضوعات الأعمال الأدبيّة السابقة وهذا النظام من المرجعيات هو الذي يسهل عليه مواجهة أي عمل أدبي في اللحظة التاريخيّة التي تم فيها فعل التلقي هذه المواجهة التي تثير آفاق انتظار متفاوتة من قارئ إلى آخر، حسب تعاقب الأجيال وما بين عمليات التلقي من مسافة زمنية.

ليس بين القارئ والديوان مفارقة زمنية تقتضي إعادة تشكيل أفق الانتظار، لأنّها حديثة عهد ولا نملك لها قراءة سابقة ننطلق منها، وهذا ما يدعونا إلى عرضها على النموذج السابق بما يحمله من سنن فنية وقيم ثقافية وأخلاقية، وبما نتوقّع أنّه يتماشى مع توجهات القرّاء وأذواق الجمهور.

تتقاطع هذه المدونّة (سحب من الورق المقوّى) للشاعر (أسامة رزايقية) مع أعمال أدبيّة سابقة؛ فالشاعر لم يعدل عن النموذج التقليدي المتوقع الذي رسم من خلاله ملامح النّص الحديث مراعيا خصوصية البيئة مخترقا رتابة المقررات والمتشابهات ويطالعنا في العديد من القصائد بشكلها غير المتوقع، الذي يفاجئنا بهندسة المفارقة ويكسر عمودية النّص القائم على تراصُف الشطرين والمنتظم في سلك القافية الواحدة والروي، ويعمد لقصيدة التفعيلة المتناغمة لإسقاط الحدود بين الشكلين العمودي والحر، ليمنح كل تجربة ما يلائمها من خصائص جماليّة تناسبها، وهذا لا كرّس ثبوت "أفق الانتظار" لدى القارئ من ناحية الشكل والإيقاع فقط، بل كل نص يحمل معه عناصر الإدهاش والتأثير في تشكيله الشعري، وكل تجربة تختزن من التأويل كنوزا تغني القارئ عن وصفها.

ومن القصائد التي كسرت "أفق انتظار القارئ" من ناحية التشكيل الموسيقي في المدونّة: «إني أرى، إلى من تسحب فليها خلف الجدار، بوصلة الغواية، عهد الأصدقاء،

1– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص143.

الكتاب الأسمر، الجهة السادسة، على أريكة الطفولة، الشجاعة مساء، وعاشت بقايا الطريدة، يا صديقتي، وتحتج أنثى على أضغاث الأشواق، منحوتة ستشبه حواء»[1].

وهي قصائد من شعر التفعيلة اختارها البحور الصافية في ما عدا (منحوتة ستشبه حواء) جاءت على وزن البحر الطويل وهو من البحور المركبة من تفعيلتين (فعولن- مفاعيلن) في حين اختار من البحور، بحر الكامل في أربعة قصائد (إني أرى، إلى من تسحب قلبها خلف الجدار، عهد الأصدقاء، وتحتج أنثى على أضغاث الأشواق) وهو من أكمل بحور الشعر إيقاعية فيه وفرة الحركات والسكنات ما يستوعب انفعالات النفس.

- بحر الوافر في أربعة قصائد (الكتاب الأسمر، على أريكة الطفولة، الشجاعة مساء الجهة السادسة).
- بحر المتقارب في قصيدتين هما (بوصلة الغواية، وعاشت بقايا الطريدة).
- بحر الرجز في موضع واحد في قصيدة (يا صديقي).

إنّ السطر الواحد في شعر التفعيلة منح الشاعر حرية التعبير والتغيير والتنقل من عدد إلى آخر بحسب الفكرة والدفقة الشعورية.

هذا ولا تظهر العلاقات الضمنية بالأعمال الأدبيّة التي تتناول البيئة التاريخيّة الأدبيّة من ناحية الإيقاع والوزن فحسب، إذ تظهر خبرة الشاعر الثقافية المتنوعة القادرة على صهر الواقع والذات والتاريخ والدين والوطن والتراث واللغة في بوقفة واحدة. هذا المزج الواعي والواعد أظهر شعريّة الشاعر وذكاءه في تجسديها بعيدا عن مكرور المعاني والصور واللغة وأكسبها نكهته الذاتية.

ولا يتسع هذا المبحث بتتبّع ذلك في مختلف نصوص الديوان، ونكتفي بالوقوف على أجزاء من قصيدة أشبه ما تكون بمعلقه، تحقق غرضنا من جهة، وتعكس رؤى الشاعر واستشرافاته من وحي الحاضر والمستقبل، والعلاقة الضمنية التي تصله بالتراث والتاريخ في مزج مذهل للآفاق المنتظرة، وكأن الشاعر يحسر بين الأفق السابق واللاحق ليلتحما في عناق مستديم وذلك في نص (إنّي أرى) حيث يفتتح الشاعر قصيدته بأمر يصعق أفق

1- الديوان، ص14-19-24-26-30-40-45-51-53-62-70-71.

انتظار القارئ بقوة مشعة توعز للنموذج القديم، أي يتم استدعاء الشاعر الأول وهو يأمر بالبكاء والاستبكاء حين يستوقفه الطلل والتذكار من كان فيه، ولكن مفارقة الشاعر في إعطاء أمر مخالف لنفسه ولغيره من الشعراء صناعة عتبات جديدة يقف فيها على ابكاء من الأطلال وليس عليها، فقد شاخ الشعر على جدائل "خولة" وهو ما زال يبكي الأسماء والخراب حتى أقفر قلب الشاعر:

اصْنَع بِدَايَتَكَ الجَديدةَ يَا هَــوى
إنِّي أرَى دَارِي
خَراباً أَغْبرَ
وأَرَاكِ يَا أَطلاَلُ خطَّ نِهايتِي
شابتْ جَدَائِلُ –خولَتي–
حَتى فُؤادِي باتَ فيهاً مقفراَ[1].

إنّه استهلال ثائر يدعو لازدهار الشعر بازدهار الشعور، وبالتغيير المُلزم للشاعر بتجاوز الماضي، لمواجهة رهانات الحاضر بكل تداعياتها، وله من الإرث التاريخي ما يهزّ حواسه ليستيقظ ويؤسس لكيونة جديدة يوازن فيها بين الشعر والوعي طالما الحياة صراع وكالأنبياء لا نصر ولا توفيق إلاّ باليقين والبيّنات.

فِرْعَونُ مُوسَى سِحْرُهُ
–هَامَانُه–
كُهَّانُهُ أَو كِبَرهُ
وَأَنَا فَرَاعِنَتِي سَكَاكِينٌ
تَخُرُ وِصَالَ قَلبٍ أَدْبَرَ
مُوسَى عِصِيُّه لَمْ تَخَفْ أَنْ تُسحَرَ
وَأَنَا كَذلكَ لَمْ أَخفْ
سِكِّينُهم أَنْ يُغدُرَا
نُوحُ الهِدَاية لاَذَ مِنْ يَد زَوْجَتِه

1– الديوان، ص14.

ومَسِيحُنَا عِيسَى أَبَى أَنْ يُقْبَرَ
فِي المَهْدِ أَعجَزَهُمْ
تَكلَّمَ... زَمْجَرَ[1].

إنّ هذا التواشج بين الشاعر والماضي ليس مصدراً للتقليد والافتداء، هو أكثر من ذلك، هو فلسفة جماليّة تنبع من صميم الشاعر تغذي ابتكاره وتفرض بصمة جديدة، جعل فيها المعاني المنجزة سابقا أداة ارتقاء لفضاء سابح بالإشارات والدلالات تدفع ذهن القارئ المثقف أن ينفتح على إيحاءاتها النفسية والثقافية.

وما (فرعون موسى وسحرته، وهامانه وكهّانه) إلا امتداد لاستعلاء الاستكبار الذي لا ينتهي بزمان؛ وما (موسى وعصيه، ونوح، والمسيح والشاعر معهم) إلاّ مشاعل هداية يسلكون بالناس سبل النجاة والسلام.

ويمضي الشاعر (أسامة) في عرض مشاوفه ورؤاه الكثيرة في هذه القصيدة حاملا بيمينه رسائل الحب للمتبتلين الذين أسروا القصيدة في الأنثى.

يوحي !!!!
تَركْتَ لَهُمْ الشَّعرَ الذَي
وَقَدَ الحبيبُ به حَبِيبَتَهُ
فَضَاءَ ظَلاَمُها
فَعَلاَ ... فَصَارَ لَيلاً مُقْمِرَا
بَلّغتَ للمتبتَّلين رِسَالةً
(فِي الحبّ فَلْيَتَنَافَسِ المُتَنَافُسُون
وَقَدْ تَبَرَّأَ من عَذابِ حَبيبتَهِ من آنذر)
إني أَعُودُ بِرَبِّ قَافِيتِي
إِذا اطلّقت أَسْبَاب الوفَا
وَطَويتُ أُمْنيَتِي لَهُم

1- الديوان، ص14.

أَنْ يُكسَرَ الحُبُّ الذِي
أَخشَى أنَا أَنْ يُكْسَرَ
أنْ يُبْتَلَى بَعْدِي بِحبْرٍ قَدْ يُمِيتُ الدَّفْتَرَ.[1]

الشاعر رسول المحبّة يسير بنصّه في شعاب دلالية كثيفة تضج بالحركة والانفعال تسيطر فيها صورة الحبيبة التي حلّت في مجازاته لتطوف بين الماضي والحاضر تبتدع لنفسها أشكالا جذابة وصورا ناضجة تعيد فيها حوّاء الشاعر الملهمة غوايتها في انزياح ينسينا في القصة الأولى.

ويتحوّل الشاعر في سانحة للرحيل يأخذنا فيها إلى عالم راحته.

حُزِمَتْ حَقَائُبُ هِجرَتي
أَنَا رَاحِلٌ بَالذّكرَيَات إِلى الثَّرَى
حيثُ الفَيَافِي
تَسْجُد لِلرّياحِ ولَحْنِها
صَيْفًا تُلَقِّي الرَّمْلَ حُبِّي الأَسْمَرَ
سَمْرَاءُ
عَيْنُيكِ رِحْلَتِي
والُبعْدُ صَحْرَاءٌ وقُرْبُك مُزْنُ شَوْقٍ أَمْطَرَ[2].

ويسحبُنا الشاعر بالتفاتاته الرومانسية إلى دوامة تنويعات تتوالد فيها التّيمات حتى نكاد ننسى فيها الموضوع الأول، ليضيف إليها رؤى تلمع في ذهنه، مارس فيها المكان سلطته تلك الفيافي التي أيقظت في نفسه التداعيات وجعلته يلتحم بذكريات الشاعر الآخر كمعادل لذاته، يثبت منه هويّة الشعر، ويصعد منه إلى فضاء يعجّ بالطباقات والتكرار اللذين يحققان لمخالفة وكسر ما هو متوقع.

إِنّي أَرَى... إِنّي أَرَى
وأَرَى جَمالَكِ خَاشِعاً

1- الديوان، ص16.
2- الديوان، ص17.

وغطاؤهُ مُتَجَبّرَا
وَأَرَى الرّمُوشَ صَغِيرةً
وَأَرَى رُمُوشَكِ أَكْبَرَ
وَأَرَى الغزال كبيرةً
وَأَرَاكِ بَيْنَهمٌ الغَزَالَ الأَصْغَرَ[1].

ربما كان أفق التوقع يشي بأن يحافظ الشاعر على لعبة الترائي التي أوقعنا فيها وعمّا يُسفر هذا المزْج بين المكان ومن يراه، إلا أن أفق التوقع يخيب بعودة الشاعر إلى نفسه وهو يطوي يسجلّ الرّؤى ليعلن أنه سائح في الأرض، يحمل إرث الكتابة والأُروصة والعراقة، ويروي قصص الصمود للغد الأفضل.

جَوّال هَذه الأَرْضِ
أَحْمِلُ غابَةً
وَسَحَابَةً
وَكِتَابَةً
حَمْراء من دَمِي مَوْلِدِي
أَتْلُو وأَقْرأُ قِصّةَ الغَد لِلْقُرى
لي دُونَكُمْ أَهْلُون يَا أَهْلَ الحجفا
كُفّوا دُمُوعَ الْموت حُزْني أَزْهَرَ.
أَشْجانُ تَحْلِلِي
كالسَراب خُرَافَةٌ
وَنَوَى صُمُدي وَاحَةً
نَثَرَ الإِلَه عَليّ تَمْراً أَحْمَرَ[2].

1- الديوان، ص28.
2- الديوان، ص18.

وبهذه العودة يسدل الشاعر الستار عن الأفكار والرؤى عندما يجد نفسه أنهى رحلته إلى أرض وهبته فيها رباب الشعر أجمل نفائسها، وهناك أقام علاقة وطيدة بين نصه والبيئة الأدبيّة والتاريخية وشائجها الإبداع، وثمارها التنوع والاختلاف.

3- التعارض بين الخيالي والواقع:

وهو أحد الأشكال الثلاثة التي تنشئ الأفق عند "ياوس"، وهو مفهوم يبين التعارض بين الوظيفة الجماليّة للغة ووظيفتها العلمية؛ حيث يسمح هذا الإجراء للقارئ بإدراك العمل الجديد في ضوء أفقه الأدبي، ومعرفة الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النّصي، أين يتجلى التعارض بين اللغة العمليّة واللغة الشعريّة ويتم بناء المعنى وإنتاجه داخل أفق التوقعات.

ويتحكم في أفق التوقع أمران هما: – المعايير الأدبيّة السابقة أو– الخبرة المستمدة من الحياة اليومية، فيكون ضيّقاً في الأول، وواسعاً في الثاني، وقوة التعارض بينهما هو ما يثبت توقع القارئ أو خيبته أو تغييره وتعديله.

والمطلع على ديوان "سحب من الورق المقوّى" تسحبه لغة الشاعر المتطورة، ومعجمه الغني المتنوع، ومفرداته القويّة والدّقيقة، ويقف على لغة تمزج بين التجربة الواقعية والتجربة الأدبيّة، مزجاً ينبض بالحياة، حوّل فيه الشاعر كثيراً من الكلمات إلى سياقات متفجرة بطاقة الإيحاء، منتهكاً فيها ما هو مألوف في عرف القارئ، صانعاً بها رَجْفَةَ المفاجأة، خارقاً بها كل توقع ومن ذلك عديد القصائد، نكتفي بالإشارة إلى قصيدة (نزولاً إلى الأعلى):

صرخت ب: (لاَ): ليـردوا (نعـــمْ نُحبـــّك جرحاً يحبّ الألــم
نحبك فاكفـــــــر بهذا الفـــــراغ وعلّق فؤوسك فــوق الصنــم
وقل كذبه سوف يصغي الظـــــلام لخشخشة الظن خلف العـــدمْ
وقـــل كذبــة تربــك المستحيـــل لتحني الخرافة ظهر الحــلم)
زبانيـــة الحــزن ساقـــــوارؤاي لتمشي بلا خطــوةٍ وقـــدمْ
وروحـــي رفاةٌ وقلبـــي شهيـد ودمعي نــارٌ وعيني علـــمْ

وبعضي ادخـــــار لما سوف يأتي يخبـــئ محبـــــرة وقلـــــــم
من البدء قبل الهطول السخـــي بطين القصيدة مـــائي استَحَمْ[1].

إنّ ما يشدّ وعي القارئ هو التغيير من حقائق الأشياء، وتكييفها بما يلائم عالم الشاعر بلغة يكون فيها (النزول إلى الأعلى) ويكون فيها جوابه بـــ (لا) ليكون جواب الآخر ب (نعم) ويكون فيها (الحب بالألم) ونسمع فيها (خشخشة الظن خلف العدم) وتكون فيها (الروح رفاة والقلب شهيد والدمع نار والعين علم).

ويكون "أسامة" الشاعر (ادخار) مكنوزه (محبرة وقلم) وقبل نزول هاطلة (يستحم ماؤه بطين القصيدة).

إنها لغة تتجاوز الواقع يعرب فيها عن رفضه وتمسّكه بما يؤمن به مهما كانت التحديات التي يواجهها يُشيع العنوان (النزول إلى الأعلى) نوعاً من الإستغراب، فمن المتوقع أن يكون النزول إلى الأسفل، والصعود إلى الأعلى، وهذا انتهاك لخبرة القارئ ومعارفه، يُسفِر عن مسافة جماليّة لا يمكن تقديرها إلاّ بالتفاعل مع النّص وحواره، فقد غيّر الشاعر جبرية النزول عند رغبات الآخر إلى الأعلى، وهذا يدل على قويّة وتمسّكه بقناعاته وارتفاعه وسموه لما يطمح إليه.

أما المزاوجة بين (لا، نعم) و(نحبك جرحاً يحب الألم) و(الخشخشة والعدم) فهي تجسد هواجس الشاعر وصراعه ووضوحه المتعارض مع الآخر؛ بإستخدام مقصود للغة له أبعاده وإيحاءاته بالجمع بين المتنافرات حيث (يُحبّ الجرح الألم) ويكون (للظنّ صوت الخشخشة خلف العدم) وهي سياقات تصدم توقع القارئ.

ونخلص ممّا تقدم إلى أنّ كل قراءة لنص الشاعر، يمكن اعتبارها دمجاً لآفاق مختلفة من حيث بنيته ونوعه وخصائصه، وكون الشاعر استبعد الشكل العمودي في بعض قصائد المدونة؛ فإنّ ذلك استبعاد للمعايير الجمالية الموروثة تاريخيا، ويؤسس في المقابل لأفق جديد، ويكون للمتلقي دور بارز في تجسيدها، ذلك أنّ العمل الأدبيّ لا يتطور برغبة المؤلف وحده، بل بما يطرحه المتلقي عن العمل الأدبيّ بنفسه.

1- الديوان، ص32.

III- القارئ الضمني:

حرص "آيزر" في جماليّة التجاوب على التفاعل الذي لا يفي التلقي لفظ معناه.

وهذا ما يجعله يفترض «القارئ الضمني" وهو قمة ما ابتدعه من المفاهيم الإجرائية. فهو بالنسبة إليه: "مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبيّ لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من طرف النّص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنيّة النّص إنه تركيب لا يمكن بتاتاً مطابقته مع قارئ مع قارئ حقيقي»[1].

هذا المفهوم يمنح القارئ دوراً يتمثل في التأويل المتسبق الذي يكسب النّص صفة التلاؤم بتسوية ماقيه من التناقضات، ولا يتحقق ذلك إلا بالتفاعل المتأجج الذي يرتقي بالفهم والتأويل إلى درجة يتوحد فيها وعي القارئ بوعي المؤلف، ويحلّ كل منهما في ذهن الآخر، ويصبح فيها القارئ بوعي المؤلف، ويحل كل منهما في ذهن الآخر، ويصبح فيها القارئ مؤلفاً جديداً لما لم يقله المؤلف الأصلي.

والقارئ الضمني ليس قارئاً مجرداً صيغ من قارئ حقيقي؛ بل هو تجسيد للفهم والمشاركة والدور الذي يسنده إليه النّص في الكشف عنه وبلورة معانيه من خلال التفاعل به.

ومدونة (سحب من الورق المقوّى) توجه القارئ إلى التفاعل مع نصوصها وتأسره بتنوعها، وتجعله بلاحق المعنى، ويبحث عن الدلالة الغائية بين الفراغات واكتشاف ما هو عالق بين ضمير الشاعر ووعي القارئ.

وقارئ المدونّة إذا امتلك أدوات القراءة، وتفاعل معها، لا يواجه صعوبة واستعصاءً لأنّ الشاعر لا يوغل في الموانع الحائلة دون الفهم، ولا يغري ذلك بسهولتها لأنّ أغلبها يتطلب كفاءة عالية، وخبرة واسعة لتصيد المعاني في فضاء التأويل الواسع، وهي تنأى بقارئها على ملامسة سطح النّص، حين تمهد له دروب العبور إلى الاندماج

1- فولفغانغ آيزر: فعل القراءة نظريّة جماليّة التجاوب في الأدب، المرجع السابق، ص30.

والكشف عن أعماقه، بشكل يختزل مستوى التفاعل الخلاق الذي يستبطن معطى النّص وقوة تأثيره.

وفي محاولتنا للكشف عن القارئ الضمني وتمظهراته في الديوان نقف على خصوصية الجنس والنوع الأدبي، حيث يظهر ولاء الشاعر للشعر في عموده ونظمه وهندسته الجامعة والدقيقة والمتنوعة التي وافقت سنن القداسة والحداثة، إيقاعاً ولغة وسمت حيث يشكّل عمود الشعر استجابة فنية للسنن والأعراف التي يخضع لها الجنس الأدبي، فالقصائد العمودية تتوزع أبياتها واشطرها بانتظام، وتتراصف قوافيها مع الرويّ في سلك واحد متناغم ورتيب، لذا خرج من خيمة العمود إلى الصّوغ الشعري المحدث، إلى قصيدة التفعيلة، حيث عدل عن المألوف الموروث والمرصوف إلى أفق الشعر الحر الذي يسقط الوزن الرتيب ليزيد وينقص في عدد التفعيلات، متماثلاً لدفقات التجربة نفسها، مكثفاً في تنويع القوافي ويسقط الحواجز بين سطر وسطر، وهذا الانتهاك لمعايير القصيدة ما هو إلا خرق لسنن الأولين اقتضته طبيعة الحياة واختلاف الأذواق، وليس عجزاً أو قصوراً من الشاعر فهو والحق يقال متمكّن من بحور الخليل، يحسن السباحة فيها حيثما يمّم وجهه بدءا من بورتريه شعري* في مطلع الديوان ومروراً إلى وجه أمي* والقائمة تطول تستوقفنا فيها قصيدة (قراءة في وجه عربي بلا روح):

تعرّى غُصنُنا والرّيح شتّـــى ... فمن أيّ الخرائط قــد نَبتـــــاَّ؟
وكيف عَرَفْتَ أنّك لم تُضَلَّلْ؟ ... جهات الأرضِ قــد أَصْبَحن ستّـــاً
بأيٍّ هُدًى؟ بقُرْآنٍ كَــرِيم؟ ... أَمِ الصَّلَــوَاتِ في إنجِيل مَتَّـــــى
تُشَرَّدُ في بــلادك– يا بــلادا ... رَكِبْنَا موْجَـــهَا لّمــا تَعَتَّــى–؟
ولما حلَّ جــوعٌ في قُرانــا ... مَضغنــاَ شــرعَنا قاتــاَ وقـــتَّا
وأيــن وَجــدت مقتـــولا؟ ... لماذا أَحــاطَ بِكَ الطُغاةُ ومَا التقــتاَّ؟
وأسألُكَ الحقيقــة لاَ سَواهَــا ... بأي بنــادقٍ كلــمى سكـــــتاَّ؟
أَعرني يا صديقي بعض وقــتٍ ... لأفهم مــا جرى ولَم استمتاَّ؟

*- الديوان ص7.

*- الديوان ص7.

أيعقــل أننا عزنا إمامــاً فأَفتى داعشٌ فِيـــنا وبـــتَّا؟
وفصّــل من خَطايانا حروباً على قــدْر النوايـــا قد تأتي
أراك شبيه قهــرٍ مستبدٍ ومن طين الــرّدى طلماً نُحتاً
أرَاك مُضرجــاً ويلاً دماءٍ يُلفّنُكَ الســلام وأنت متـــاَّ
وفي سفر الشهادة أَلْف لولا وفي صدْرِ العروبة ألف حتَّى
يُواريك الغيابُ بلا صلاةٍ لأنك قد نُسِفْتَ وكنت فــتَّا
سرقت من الشوارع ذات حُلْــمٍ ولَمْ تُكْمِلْ إذا سرقوا: ســأتّ... (1)

ينطلق الجنس الأدبيّ من شفرات معيارية تكون في مجموعها الشاعرية أو الشعريّة، ولغة الشاعر مشحونة بالطاقة، تتفجر إشاراتها بمكنوناته التي لا قبل للغة المعجمية على آدائها، فكل كلمة هي إشارة نافذة في الذهن، تجلب أضواء وألوانا، ومضات وخيالات وحقائق، عصرها الشاعر من جروحه، ونفثها من روحه، ليشارك الآخر هماً رزح واقعنا العربي كان العنوان (قراءة في وجه عربي بلا روح) هو تسريح للنص في وجود غائم، أطلقه الشاعر قاصداً في فضاء اللغة، بدا فيه يائساً من حال العرب، فإسمية الجملة الوصفية التي خصصت الوجه الإنسان العربي هي متكأ لحالة الوهن، دسّ الشاعر في ثناياها الكثير من التفاصيل والملامح التي تحتاج إلى متفرس يتقن القراءة، حتى لو كانت نتيجة القراءة واحدة في وجه فاقد للروح، ولو أن الشاعر وصف التوجه العربي بالميت لكان الأمر منتهيا فمصير الموتى هو الدفن والمواراة عن أي قراءة، والموت فناء الجسد وأمّا الروح فلها شؤون أخرى.

إن تعمّد (القراءة في وجه عربي بلا روح) هو استمرار لوجود هذا الوجه لكنه بغير الروح العربية الأصيلة الأبية الرافضة للانقياد والتوجيه، العصية عن الخضوع للأجنبي ونفي الروح عن هذا الوجه هو نفي للطاقة الذاتية، هو سلب للإرادة، سلب للعقل المفكر، وهو عبودية مغلفة ساغها القرن الجديد.

1- الديوان ص11.

كما أن اختيار الشاعر للوجه موضعاً للقراءة هو امتداد لفراسة الأعراب وخبرتهم بقيافة الأثر وعيافة البشر، حيث كانت الوجوه ومازالت هي البصمة الأهم في تحديد الهوية والوجه مرآة للنفس وانعكاس للروح، يشي بأخبارها ويلمح لأسرارها لمن يتقن التفرّس واللمح، ففي اكفهرارها واصفرارها واحمرارها واسودادها، علامات حياة دالة على أحوال مختلفة وتغدو بلا لون حين تفقد الروح. هذه الروح التي افتقدناها في وجه العربي وأحالنا الشاعر للقراءة والاستكشاف، لننعى واقعنا العربي المر، ونسائل هذا الوجه الذي زاد على مصابه مصائب أكبر، وكأن هذا الوجه العربي فاقد الروح تلبس بكل الوجوه العربية وأصبح لعنة تلاحق كل ماله علاقة بالعرب والعروبة.

إنّ هذا العنوان يدفعنا إلى قراءة القصيدة كاملة لنكتشف هذه الروح المفقودة ونتحسسها في جسد القصيدة ونتأكد من وجودها قبل أن تروح أو تغيب عن وجه صاحبها ليتحول إلى جمود ويدخل غيبوبة الموتى. هذا العنوان مؤشر يختزل في لغته النابضة أوجاع أمة فشى فيها الاستمساخ والانسلاخ والتضليل وما يترتب عليها من فقدان للهوية والروح العربيّة.

(قراءة في وجه عربي بلا روح) مضمون يغري القارئ الضمني بالاستجابة، لأنّه يثير انعكاساً للحس الحدسي المتوازن مع الذوق الجمالي من خلال البنيات النّصية، وتحويلها إلى تجارب شخصية بواسطته صور ذهنية تخلق نفسها في وعي القارئ، وتتم فيها صناعة الدلالة الغائبة التي تتجاوز فهم المعنى في الكلمات.

ويطالعنا استهلال النّص بصورة شعريّة مكثفة (تعرّى غصننا) وفي العري انكشاف وسفور، وافتضاح للمستور، وخلخلة لمعالم الجمال، و(الغصن) هو فرع من شجرة راسخة، يستجيب لمؤثر الريح، و(الريح) دال آخر فهي مرسلة من جهة ما وتحمل معها بوادر التغيير، ومن الواضح أنّها رياح موسمية جردت الأشجار من أوراقها، ولا يطمع في نموها أو تبرعمها على خلاف النّص الذي تلقي أبعاده بتوالد المعاني وتشظيها في مساحة الجسد العاري من الخريطة، ويأتي السؤال (فمن أي الخرائط قد نبتا؟) فالخرائط على صيغة منتهي الجموع، دلت على تعدد الأوطان بما تحمله من تأنيث للذاكرة، لغة وتاريخاً وجنساً وطموحات، فالمصدر النشوئي مجهول الهوية، لكن وصل الشاعر بين

الغصن العاري والخريطة يفضي إلى أن جهات ما أنبتته في غير أصله وفي غير فصله... والغضن حديث عهد يفتح شهية التأويل على الإنسان والأوطان والسياسات والاستراتيجيات، وهي منزلقات تقفر عليها للوقوف على تكنية الشاعر البليغة وتحرره فيها من السياقات التقليدية، ذلك لأنّ الصورة نفسها في الواقع هي ابتكار جديد لمهيمن يملك القدرة على صنع الفوضى الخلاقة وزرع الهجنة والتدجين والعقوق في المضللين وتحويلهم إلى معاول شر وفساد تستأصل شأفة العروبة بأبنائها، يستنبت البلاء لينخر في جسمها، ويهدم بنيانها، ويستبيح أركانها وقرآنها، وليس على المغيبة أرواحهم إلا أن يسمموا وجوههم نحو قوى الاستكبار، منصاعين طوعاً وكرهاً على آداء فروض الطاعة والولاء.

إنّ الوجه العربي الذي لا روح فيه هو المقابل الموضوعي لروح العربي المفرغة من اليقين تلك الروح المهتزة بانكساراتها وخيباتها وإنهياراتها وضياعها، وضعفها ما جعلها سهلة البيع والشراء، وتوجيهها لخدمة مالكها وأهدافه، وإقناعها بالدين الزائف، والفتوى المضللة وإعادة أمجاد الفتوحات وإقامة الدولة الإسلامية المزعومة.

إنّ صورة الداعشي ومسمياته الإسلامية الأخرى هي نفسها ذلك الوجه العربي الذي لا روح للعروبة والإسلام فيه، وبشر بربيع مزعوم، فكان "أشْأم من أحمر عاد" على قومه.

يتقصى الشاعر في ثنايا قصيده في قراءته لذلك الوجه بالتفرّس في ملامحه واستبناء المعاني من إيحاءاته، وبدا كأنه ينتظر بارقة حركة تعزز أمله في بقية من حياة صاحب ذلك الوجه، تلاحقه هواجس الفقد والهلاك، مستحضراً سيرة الذاكرة الموجوعة بالتشرذم في البيت الواحد، وتفاصيل الوجه تحمل اعباء الحكايات وقصة التيه في دروب اليأس أين تقطعت به دروب الخلاص، وفصل من دينه مأكلة وملبسة وجعل الحروب شريعته ونهجه.

مازال الشاعر يتملى في تقاسيم الوجه، وكانت سطوراً قرأ فيها فصول القهر والاستبداد والقسوة التي نحتها موت الضمير قبل مغادرة الروح، وفي غمرة المقروء يتراءى له التطام صاحبه بالدماء دون أثر (أراك مضرجاً وبلا دماء يكفنك السلام وأنت

مت) وأي سلام ينشد لمن أعلن الحرب على نفسه وبها فكان قنبلة موقوتة، ضلت طريق الشهادة من حيث تظنها، في صدر العروبة حشرجة من (حتى) لا تنتهي حتى يدركها ما أدركه والغايات والمقاصد تظل مؤجلة...لا ينتهي المشهد القرائي في الوجه وينتقل "أسامة" الشاعر من زمن استرجاعي لما كان عليه صاحب الوجه إلى زمن المستقبل أين يقول له:

يُوَارِيكَ الغِيابُ بِلاَ صَلاَة لأنّك قَدْ نُسِفْت وكنت فَتًّا[1].

لا مصير لهذا الوجه في المستقبل سوى النسيان، ومن يتذكر وجهاً من صوانٍ أو حجارة بلا روح، وجه مسروق من الشوارع، راوده حلم الأمجاد في المدينة الفاضلة وربت على كتفه مضلّل فبتر حلمه بعد أن أزرى به، وتتقطع الكلمات في حلقه، كما تقطعت به دروب الخلاص من قبل، وينتهي فتاتاً وأشلاء متناثرة لا سبيل للإستدلال عليه إلا هذا الوجه، وتذهب الروح بالحقيقة المنشودة.

الأبيات تسلسلت بطريقة سردية، واصفة للواقع الراهن، لم ستقرئ فيها الشاعر خفايا الغيب في كف أو فنجان؛ بل قرأها في وجه عربي بلا روح، ولعل الشاعر قصد صفة (العربي) تقاسم عربي مشترك بينهما وهو ما أفضى إلى هذه الوقفة وتداعياتها في هذه القراءة فالشعر وحده تكلم، ووحده تعرف على أن ملامح الوجه تستدعيه ولو غائب عنها الروح، وبردت فيها لدماء، يكفي أنها عربية الملامح ليؤدي فيها واجب التأبين والتوديع.

فالملامح نسجت خيوط النّص وأتمت بناءه، وتكثفت صورته بخيال الشاعر وذوقه.

إن قراءة "أسامة" الشاعر للوجه العربي، هي قراءة للواقع العربي المأزوم، المستغل بوحشية من الأطراف المهيمنة، المسترزقين بالنفوذ والمصالح، المتاجرين بحياة البشر والمستهدفين لشباب الأمة العربية والإسلامية، مصدر قوتها وآمالها ومستقبلها المتعارض مع مخططات الأجنبي.

1- الديوان، ص19.

وكما الواقع لا يحتاج النّص لمجرد قراءة، فمئات القرّاءات لا تجدي نفعاً، إنها دعوة من الشاعر لإعادة النظر في إصلاح الإنسان العربي وحمايته من المغرضين المتطرفين وتجنيبه مزالق التضليل والخداع التي تصنع منه نموذجاً أشرس من العدو على أهله ووطنه وأمته.

هي دعوة للاحتراز من مزلات التاريخ التي لن ترحم أحداً، وهي نبذٌ للتجارب الفاشلة التي مرّت بها الشعوب العربية، بداءًا مما شهدته الجزائر في العشرية السوداء، ومروراً بالربيع العربي الذي أنتج داعش والنّصرة وغيرهما...

والقصيدة رسالة من شاعر نابه كان يرجو كغيره من الشعراء أن يتغنى بتمجيد أوطانه ومآثر شعوبه، وانتصاراتها، لكنه وجد نفسه في زوبعة أحداث عظيمة، ترجّ فيها الأمة بالهزائم والانكسارات والمساومة على الدماء والمقدسات والقهر.

لقد نقل النّص مرارة الإحساس بإتقان وكشف عن هوان العربي وبيع ذمّته بالصكوك الزائفة والباطلة، وعن جهله الذي قاده إلى استباحة عرضه ودمه، وسهولة تطويعه للعبودية الجديدة، وحشو ذهنه بالقيم الزائفة والأهداف المغرضة واطمئنانه للأعداء الذين جعلوا منه مسخاً لا عروبة فيه غير الرسم، وتحصنوا خلف ظهره وهو يواجه أسوأ الموت.

إنّ التماهي في القراءة بين الشاعر وملامح ذلك الوجه العربي، خلق عمليّة إبداعية مكتملة، وفكه لشفرات تلك القراءة، ساعدنا في الكشف عن القارئ الضمني من خلال بنيات النّص التي لم تكتف بتوليد استجابة القارئ، بل جعله مشاركاً في إنتاج المعنى.

ويمكن وصف هذه القراءة من خلال الدخول إلى سياق النّص، وتصنيفه وأسلوبه وتوجيهاته وهي وظائف جزئيّة لا توصلنا إلى التماهي المطلق مع النّص مهما كانت براعة استغلالها والاستدلال بها، يبقى القارئ الضمني كما وصفه آيزر «تجريد يوجه العمل الأدبيّ بصورة مقصودة أو غير مقصودة تحقق وظيفته المتواصلة»[1]. فلا وجود للقارئ الضمني إلا في ذهن المؤلف، وهو الوسيط بينه وبين من يخاطبه من القرّاء.

1- فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، المرجع السابق، ص03.

ومن البنيات القرينة بالمتلقي، ما يجعل ملفوظا ما يحقق استجابات مستمرة تجعل القارئ ضمن دائرة التواصل، فالقارئ الضمني يشكل نقطة مهمة في استدعاء هذه الاستجابة .فإلى جانب خصوصية الجنس والنوع الأدبي التي وقفنا عليها سابقا، يمكن تحديد علامات القارئ الضمني في المدونّة من ملفوظات يتوجّه بها الشاعر لخطاب الآخر عن طريق الضمائر المختلفة، وما أكثرها في المدونّة!

فمنها ما أسندها الشاعر لنفسه بصورة الإفراد أو الجمع، ومنها ما هو غائب أو مخاطب. والضمائر باعتبارها ملفوظا لغويا فهي يضمن للخطاب التداول بما يتناسب مع مقامات توظيفها، ومن أمثلة ذلك) شكوى عاجلة إلى أقرب طبيب (التي تتكثف فيها ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب ليبث معاناته وما يلاقيه من التياع وشوق، ملتمسا من الشكوى للآخر أو منه سبيلاً للراحة، وإعادة التوازن.

ألفيتُ في موقدي ما لذّ مـــن حطبي فلـــم أجـــد في الهوى إلاّ لظى الوصب
ذرفتُ حبري ودّمعَ الصدق من قلمي لكنّهـــا رأت، الأشعـــار كالكذب
صدّق بأنّي حسوتُ الشَّهد من فمها قد تهتُ في عينيها...في الجفن والهدب[1].

وضمير الغائب لا يظل مستترا طوال الوقت، إذ أمكن للشاعر أن يخاطبه بشكل منفصل أو يجعله ماثلا أمامه، أو يكتفي بالإشارة إليه أو وصفه في أحيان أخرى.

هذي الفتـــاةُ التـــي داويـــتُ توجعُني يا شاعرَ الطبّ هل في الشّعر من طبب
يا أنتِ ضقتِ ..كفَاني ..اعشوشَبَتْ وطحلَبُ الحُزْنِ مزروعٌ على تُربـــي[2]

يتمظهر المتلقي ضمن عناصر الخطاب بطريقة تُفهم من سياق القول، خاصة أن هذا الموضوع يتعرّض له كل إنسان، فالضمائر (أنا + أنتَ + أنتِ) انخراط في حالة وجدانية مشتركة تستحضر القارئ الضمني كعنصر مشارك في عملية التواصل، يساهم في عملية التأثير والاستجابة مع هذه الحالة التي تستدعي التعاطف مع معاناة الشاعر.

[1]– الديوان، ص13.
[2]– الديوان، ص13.

هذا ويتّخذ القارئ الضمني مكانة كقيمة نصيّة في الخطاب دون أن يتحدّد بشكل واضح من خلال الضمير الجمعي الذي يتحول من دلالة إلى أخرى، فهو في (عهد الأصدقاء) وسائل تحمل إلى المتلقي تحريضا على الوفاء، لمن قاسمنا الحياة في أحد مراحلها، وزخرف ذكرياتنا بصنوف المسرّات والأحلام، ولم يَعُد إلاّ محض نغم في وشوشات الحالمين.

تُحَيّي كلّ من عَبروا إلى منفى الأنينْ
أنسَى وتَنْسى
أنّنا كنّا فراغـــا في فضاءات السّنين
...
ويُهاجـــــر الخطّـــاف أسرابـــاً
جماعات تغنّي:أصدقاء راحلينْ
أفرِغ صداك قصيـــــدةً
في كهف من لبثوا يُربّون الرجولة نغمةً
...
والعازفـــــــون على السلالم
يقرؤونك بسمة فـــــي عليّيـــــن
ويسلّمون عليك
نغما نائما في وشوشات الحالمين[1]

ويتقاطع ضمير المتكلّم (أنا) مع الـــ(نحن) في نص مشابه بعنوان (خمس سنوات على سلّم الوفاء)، وهو ضمير جسّد القارئ الضمني وهو حضور لضمير المخاطب (أنت) المُتَخفّي في مبادلته بالضمير (أنا أو نحن) حيث لا وجود للذات المتكلّمة دون الذات المتلقية:

كنّا تجالسنا علما مدراســـا فيستطيل التّقي في صدرنا الخابي
كنّا نلـــوّن زهـــرا في دفاترنا أقلامنا أورقت شهقـــــات عنّـــاب

[1]– الديوان، ص26،28.

كنّا نشاهدنا في ضوء نجمتنا مسلسل الليل هنـــــديّ وبنجابـــــي
على أسرّتنا يرتاح بـــوح فتى وغمزة من رشا عاثت بأعصابي

...

يا عقربَ الدّهر ما للوقت زوّرنا؟ دقيقـــة معهـــا أودت بأحقـــابي
يـــا فاصلا بين إخوان وبين أخٍ إنّا دم وهوى ولسنـــــــــا بأخشاب
على الأقلّ لتكثر من رسائلـــنا حَتَّى أسائل نفسي فيهمُ ما بي؟[1]

هذا ويتحوّل الضمير الجمعي (نحن) في قصيدة (سأحبّك في العهدة الرابعة) وهو ضمير يجمع بين أطياف أبناء الوطن ليتكلم الشاعر بلسانهم، رافضا تمديد العهدة الرئاسية الرابعة، باثًّا للمتقي العديد من الرسائل الصريحة والمشفرة التي يعرِّضُ برموز السياسة وتحرّض القارئ على رفض ما فُرض عليه من واقعٍ بحجة الوفاء للحزب الواحد، معتمدا في أكثر من بيت على السخريّة المرّة التي تعكس امتعاض الشاعر ومن خلفه الشعب من الوضع السياسي المتردي.

كوزيرنـــــا لم أستنـــــد للمنطـــق بدأت مداخلتي بحكمة أحمق:
(يا أيّها الشعب الضرير لتبصروا برنامجي خلف الغد المتخندق

...

هذا الجفـــا مستوطـــن بقلوبنا ولو ارتقى فينا الجفا لن نرتقي

...

عن حزبنا المختـــــار عن حرية فرشت بساطا قانيا كي نلتقي
لجدودنا نفس طويـــــل باســـــل كـــم ضيّقـــــوا لكنها لم تخنـــق

قسما عليك لو انتبذت جزائـــري في الحب فاستلى يديك وصفتي)[2].

1- الديوان، ص38-39.

2- الديوان، ص52-53.

فالشاعر يتولّى نيابة عن الجماهير تحت صيغة الجمع توجيه رسائل صريحة إلى كل من يتولّى القراءة، وإلى كل إنسان حرّ أن يرفض احتكار السلطة المادي والمعنوي وتهميش الشعب وإذلاله.

وسواءً أكانت ضمائر المخاطب مفردة ومثنّاة أو جمعاً، فإن معظمها صامتٌ وهذا لا يُلغي وجود ضمائر ناطقة يتستّر خلفها القارئ الضمني، ليمثل أحد أشكال الحضور عن طريق النداء أو الحوار المباشر أو ما يومئ إليه، ومن أمثلة ذلك:

أفيروزُ ذوقي طعم هذا التودّد وسُلّي من البوح المُفَضْفَضِ وارتدي[1].

ففي نصّه (محاولة لكتابة معلقة عاتريّة) يخاطب الجزائر في عشرين بيتا، نلمس فيها تواجد القارئ الضمني متخفّيا وراء المنادى (فيروز) وهي ملفوظ يصغي لحديث الشاعر وهواجس حبّه لها من أول بيت إلى آخره.

ومن الخطابات الصريحة في الديوان (سيدتي أحبيني):

خافت فقلت لها :(تبًّا أطيعينـــي من أنت كي لا تحبّيني ..أحبّينـــي
لولا سمحتِ ..صحيح أنّني نَزِقٌ لكن لهم في الهوى دين ولي ديني) [2].

وفي (نزولا إلى الأعلى):

صرختُ بـــ :(لاَ): ليردوا (نعـــم نحبك جرحاً بحـــب الألـــم[3]

وفي قصيدة (كن حبّا وسلاما):

حينما قالت لي النار: ضراما هدّأت مؤمنـــــةٌ رَوْعَ الدّخان[4]

فالقارئ الضمني في هذه النماذج حاضر من خلال الحوار الذي يؤسس لفكرة النص وموضوعه، فكل مُخاطب ينوب عنه ويقوم بدوره ضمنيا وذلك يساعد في تفعيل قدرات القارئ الإدراكية للوصول إلى فهم النص.

1- الديوان، ص09.
2- الديوان، ص09.
3- الديوان، ص32.
4- الديوان، ص35.

وفي المدوّنة سمة التكرار واردة في أكثر من نص، وهي وظيفة مساعدة في تثبيت الخطاب وترسينه في ذهن المتلقي إلى جانب الوَقْع الذهني وما يثيره من تفاعل ومشاركة في عملية التواصل، ومن أمثلة ذلك القصيدة التي أشرنا إليها (كن حبّا وسلاما) التي كرّر فيها (حينما) في مطع ستة أبيات من أصل ثمانية.

حينما قالت لي النـــار: ضراما /.../
حينما سالت دموعـــــــــي باردات/.../
حينما كان غلاءً أن تلاقـــــــــي/.../
حينما ظامئة أرضي احتستني/.../
حينما ضقت من الغابة أدّت/.../
حينما ضيّعني آخـــــر ضـــــوء/.../[1].

ونخلص إلى أن إعادة بناء المعاني لا يتم إلاّ من طرف القارئ، ولا يتحقق ذلك إلاّ بقراءة النص في ظل شروط مستحدثة يقدّمها النص لنفسه، ويبقى القارئ الضمني مجرد فكرة تتعلق ببنية تقترن بالمتلقي، ويمكن لكل قارئ أن يجسّدها وفقا لما فهمه.

IV- المسافة الجماليّة:

تعتبر المسافة الجماليّة من المصطلحات الإجرائية الهامة في نظر "ياوس"، تقوم على إبراز البعد الجمالي للعمل الأدبيّ الذي يتولد من رحم أفق التوقع وتنتج عن الأحكام النقديّة المبنية على استقراء ردود أفعال القرّاء على العمل الأدبي: «أنّها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد»[2].

إن مواقف القرّاء إزاء النّصوص المقروءة متفاوتة فإذا أرضت هذه الأعمال انتظارهم فهي أعمال عادية ومعتادة، وأما إذا أحبطت أفق انتظامهم فإن مشاركة القارئ في استخراج خبايا النّص تزداد، وكلما اتسعت مسافة التوتر كانت استجابة القارئ وتفاعله مع المقروء أقوى.

1- الديوان، ص35.

2- الواد حسين: في مناهج الدراسات الأدبيّة، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، ط2، 1995، ص77.

تعدّ المسافة الجماليّة بالنسبة لـــ" أسامة رزايقية" المعيار الذي تقاس به قيمة وجودة عمله الأدبي، فهو يحفز القارئ على المشاركة ويدعوه إلى تجاوز سطح النّص والغوص في أعماقه حد التماهي، ما يجعل مدونته (سُحب من الورق المقوّى) تستجيب لمقتضيات أفق التلقي.

تكشف هذه المدونّة عن سلطتها في توجيه تجربتنا، لأنّه زاوج بين شكلين فنيين بنكهتين مختلفتين، تجعلان القارئ بين متوقع ولا متوقع، بين متوافق ومتعارض، وهكذا انفعال يخلق الحس الجمالي لدى القارئ وتستفزه لاستبطان النّصوص ولذة تقبلها خاصة تلك التي تصادمت مع موقفه وذوقه.

لقد مزج "أسامة" الشاعر بين الشعر التقليدي الذي يمثل أفق القصيدة العربيّة الذي تعوّد على المتلقي، وبمثل المعايّير المصاحبة لعمليّة القراءة، وتجارب القارئ، وبين الشعر الحرّ الذي يعتبر سلسلة طويلة من إبداعات الشعراء المحدثين. وهو بذلك يخلق مسافة فاصلة بين أفق الانتظار الموجود سابقاً، والعمل الأدبيّ الجديد، وهو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات والانتظارات الخائبة المخالفة لتوقعات القارئ. ومن خلال الديوان نرى مسايرة الشاعر ومخالفته للآفاق، حيث يتعذر قياس المسافة الجماليّة للنصوص دفعة واحدة، كما أنّ شعره يختلف من قارئ إلى آخر، ومنه فالمسافة الجماليّة في هذا الديوان سواء كانت مغلقة أو مفتوحة، يصعب قياسها، لأنّها تظل قابلة للتعديل والتغيير الدائم انطلاقاً من تفاوت ثقافة القرّاء، وظروف قراءاتهم، ودرجات تأثرهم وتأثيرهم.

إنّ عمليّة التبادل بين القارئ والنّص لا تقف عند حدود العلاقة بينهما في ضوء التلقي بل هو مطالب بالمشاركة في تشكيل النّصوص وردم الفراغات أو الفجوات الموجودة فيها وتحقيق قصديتها، وجعل بنيتها مرتبطة.

ولمّا كان معيار الانحراف أو صناعة الفجوة يخضع لهتك قانون اللغة المألوفة فإنه وجب الوقوف عند لغة الشاعر وأساليبه، لقياس درجة كثافتها من خلال الانزياحات المتمثلة في المجاز، ومختلف الصور الشعريّة وما يحقق أدبيّة النّصوص وشعريتها.

1- جماليّة اللغة:

إذا أردنا أنّ نميّز لغة الشعر عن غيرها، يجب أنّ نعرف أنّ للّغة دورها في بناء القصيدة الإنسانية كلها، فجودة الشعر في الألفاظ والنسق؛ لأنّه تغير لمداليل بعينها. فالشاعر يستطيع من خلال مواهبه ومهاراته أن يستعمل الكلمة ويبعث بها قدراته الروحيّة: لكي تصبح أكثر قوّة وواضح معنى من غيرها، وهذا ما يميّز الشعر عن بقية الفنون الأدبيّة الأخرى؛ فالكلام في الشعر يحوي بلاغاً وتبياناً، إذ يسعى إلى وظيفة جماليّة تسبق الوظيفة الإبلاغيّة. واللغة الشعريّة تختلف عن اللغة العادية بأنّها مميّزة ومستغلّة لجميع طاقاتها المعجميّة والصوتيّة والدلاليّة.

ومن هذه الأُطر تأتي الوظيفة الجماليّة للشعر، كما تأتي أهمية الشاعر المبدع القادر على تسخير إمكانيّة اللّغة، والتلاعب بتركيباتها ممّا يمنح نصّه خصوصيّتا شعريّة تجعله يتميّز عن غيره من النّصوص، وقد أكّد النقاد جميعاً على أهمية اللغة الشعريّة.

هذه اللغة التي تستعمل استعمالاً جمالّياً ووظيفيّاً عكس اللغة العادية التي تهتم بالإبلاغ فقط، ونستطيع أن نلاحظ ببساطة التمايز في اللغة الشعريّة عن مثيلاتها من خلال بعض الحروف، ومن خلال اللحظة الواحدة، ومن خلال التركيب أيضاً وهذه الأدوات ككل (الحرف، اللفظة، التركيب) تتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري، فالشاعر المبدع يستطيع من خلال لغته القدرة على النظم، مما يجعله متفرّداً عمّن سواه.

وقد تميزت قصائد الشاعر بجملة من المثيرات نذكر منها:

أ- **المعجم الشعري:** أظهر الشاعر في ديوانه (سحب من الورق المقوّى) براعة في استعمال اللغة، وقدرة على تفجيرها وشحنها بطاقة إيحائية فائقة، ومارس ذكاءه في اللعب بالكلمات، ورمم بها لوحاته الفسيفسائية التي أخذت مشاهدها بلب القارئ لروعة إتقانها.

وكما الشعراء أقبل (أسامة رزايقية) على الشعر كفن أدبي وبرع في أنواعه وأغراضه فجاء على معظمها غزلاً ووصفاً وفخراً، وحنيناً وحزناً، وسياسة ووطناً...، وبرع في البلاغة والفصاحة، وجزالة اللفظ والمعنى، وتفنّنه في الأساليب والصور

والمحسنات والإيقاع والقوافي ومن أيسر الأمثلة في ذلك قصيدته (على أريكة الطفولة)[1]، وهي مجموعة رؤى متفائلة أطل بها الشاعر على شرفة طفولته وذكرياته في صور تستثير وعي القارئ وانتباهه.

زيارة صبحنا-الدنيا-
ضُيوف الشمسِ
شَايُ النُور في الغرفةِ
وكُوب قَبّل الشفتينِ
تلذعهُ
على صحنٍ من الصدفةِ
بُكاء الصّمتِ
يَا صوتِي
صُراخ البيتِ
يا أَبتي.[2]

تجاوز الشاعر في بعض تراكيبه منطقية اللّغة وواقعيّتها حيث أقام علاقة جديدة بين المضاف والمضاف إليه والمزاوجات المجازيّة خرق بها واقعيّة اللغة وارتفع بها نحو التّألق والإثارة ومن أمثلة ذلك (بكاء الصمت) جمع بين نقيضين لا وجود لهما في الواقع. فبكاء الصّمت غير مألوف لكنّه تجّسيد لِمَا تخفيه نفس الشاعر من هواجس، فصوته المكتوم لمْ يكن صوتاً، لقد كان بكاء يخفيه لأسباب، كإظهار التجّلد أو الخوف أو مراعاة للأهل، وللطفولة تقديراتها وشؤُونها.

إنّ بكاء الصّمت المسموع، شاهد لغوي رسم مسافة بين النّص والقارئ.

وأقام علاقة غير منطقية بين شيئين متنافرين وهذا يصدم خبرة القارئ وتوقعه، وسعى الشاعر إلى خلق تأثيرات معيّنة في تقديم صور حسيّة وأخرى عكسية يتحول فيها الدّال إلى مدلول والعكس مثل (شاي النور في الغرفة) حيث يتلبس النور بلون الشاي

1- الديوان، ص45-47.
2- الديوان، ص45.

متسللا إلى الغرفة (وكوب قبّل الشفتين) عندما ينساب ذلك النور المتوهّج على شفتي الشاعر (تلدغه) فألسنة النور حامية لكنها لا تتعمد إيذاءه (صحن من صدفة)، عبث الشاعر بالعلاقات بين ذاته وذكرياتها والصور التي سكب فيها معانيه لخلق تأثيرات جديدة تخرج عن الاستخدام المألوف للغة، وهذا يشدّ انتباه القارئ ويعمّق إحساسه بالمعنى، فعندما تتحول ألسنة النور إلى كوب من الشاي الساخن يلدغ شفاه الشاعر، لابد أنّه يستيقظ، وهو شذوذ لغوي يلائم تجربة الشاعر ورؤيته المشبعة بالحنين عندما يتكئ "على أريكة الطفولة" ويستذكر هدوءه وصمته الباكي المقموع برهبة صراخ أبيه، وتتداعى صور والده وأمه وما كان يدور من تفاصيل بسيطة في حياته الطفولية، لكنها حملت أسمى المعاني، وجسّدت قيم العطف والرحمة والبسمة، صور لا ينساها الشاعر بكل ما فيها من تفاصيل وعلاقات حميمة.

ظهور أبي
تجلي الحزم اختفاء الحزن
يشبه لاعب الخفّة
حليب العطف في سنّي...اختباء الدمع في جفني
وبسمة أمّناً التحفه
جداريات نكتتنا
إذا نفذت إلى أفواهنا الطرفة
موائد جوعنا السفاح
ريق التّوق
كعكة الأرواح
تعجنها القلوب بنكهة الرأفة
وكل صغير أنسى[1].

إنّها تجربة الوجدان حين يثمله الحنين إلى الماضي، وتستيقظ في ذاكرته صوَرهُ بكل ما فيها...

1- الديوان، ص45.

فالأب معلم جسّد الحزم والرعاية، يقسو ويحنو يشبه لاعب الخفّة.
والأم مختصر الحب والعطف، ونبع الحنان وجلاء الأحزان.

وذكريات الطفولة المضحكة على جداريات الغرفة والأحاديث والنكت والطُّرف ...ذكريات مشعّة بالبراءة والسعادة توحي بجمال العلاقة ووداعة التنشئة المُحاطة بالقلوب الطيبة (كعكة الأرواح) (تعجنها القلوب بنكهة الرأفة) ذلك طعام الشاعر إذا أسغبه التّوق، (وكل صغيرة أنسى) وقائمة الذكريات طويلة، وما سقط منها بالنسيان أو حداثة السن أو أهمل لصغره كثير لا يتسع له مقام.

إنّ أواصر الأسرة الجيّدة، شكّلت بهجة الشاعر الطبيعية في الحياة، وفتحت أمامه دروب الاعتداد بالنفس والثقة، وجعلت خصوصية طفولته، ولعاً بالدفاتر والشعر وشقّ نهج مستقل في الحياة.

أطلّ على الغياب
طفولتي شرقة
لقائي دفتراً رجلاً
ولحيته مقفاةٌ
ترّبى وسط محفظتي
وشعري جرّني معه
إلى الحرفة
أنا والدرب في حرب
توصلنا إلى حبّ
تطامنّا
وصرنا
صحبةً
سرنا
مع الكلمات في ألفة[1].

1- الديوان، ص48.

لم تكن حياة الطفل "أسامة" مفتوحة بل محدودة بشرفة، صاحب فيها الجد والاجتهاد وتحمل المسؤولية دل على ذلك قوله: (لقائي دفتراً رجلاً) (ولحيته مقفاة) إنها صورة تكسر توقع القارئ الذي كان يتوقع ارتباط الطفولة بالمرح والألعاب وربما المشاجرات مع الأقران وبعض المتاعب وحيل الأطفال ومراوغاتهم، فالشاعر يفاجئنا بكبر سنه ونضجه المبكر وتقديره لأهدافه، ووعيه بموهبته التي نماها وروضها حتى صارت على ما هي عليه، ودل التضاد (أنا والدرب في حرب) (توصلنا إلى حب) على المخالفة وكسر التوقع، فاختيار النقيضين يصوران حالة الصراع الدائم بين الشاعر والدرب، وهي ثنائية تؤسس لدى القارئ بعداً شعورياً بعمّق فيه المعنى، ويحفّز على التفاعل مع المقطع الأخير حتى نهايته، وهذا ما حدث بالفعل، حيث يتجاوز الشاعر مرحلة الصراع وينشئ علاقة ضدية تتمثل في الحب، وهي مصالحة اقتضتها صعوبات الطريق الذي يشقه والأهداف التي يصبو إليها وجعلته يتعود على المشقة، بل ويحبها من أجل تحقيق ذاته المستقلة والمتفردة.

ب- ظاهرة التكرار: التكرار ظاهر أسلوبية وفنية عرفها النقاد منذ القديم، يستدعي الكشف عن المكون النفسي للشاعر، ويعد من المواضيع المثيرة للإهتمام، ويستعمل في التأليف الموسيقي والجمالي للنص الأدبي، وبهذا يكون تكرار الكلمات أو الجمل أو الصور إضاءة للتجربة وتعميقها من أجل الإقناع والتأكيد.

أضفى التكرار في قصائد الشاعر (أسامة رزايقية) بعداً جمالياً وفنياً، وثراءً دلالياً، وإيقاعاً موسيقياً مما أسهم في خلق جرس موسيقي، يمتع القارئ، ويشعره بلذة النّص وقد اِشْتَملَ ديوانه (سحب من الورق المقوّى) على هذه الخصائص الأسلوبية الثلاث: الحروف، الألفاظ، الجمل.

ب-1- تكرار الحرف: وهو: «من أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليه شاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله وربما جاء للشاعر عفواً أو دون قصد»[1]، فالشاعر هنا لا يقصد الحرف لذاته، وإنما

1- عمران خضر الكيسي: لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت، 1982م، ص144.

انفعاله النفسي وحالته الشعورية هي التي قد تختار الحرف الذي يتكرر في نصه الشعري، ومن أمثلة هذا النوع في شعر (أسامة رزايقية) قصيدته (إلى القديسة أمي في عيدها اليومي) فهي دالة نفسية على ارتباط الشاعر بأرضه ووطنه الأم، ووطنه العربي الكبير.

يـــا قمح هذا الفؤاد الجائع الحزن يا حنطة السنبلات السبع تطعمنـــي
لا موج لا ريح كانت تقتفي دسري أبحرت في دعـــة يا مرفأ السفـــــن
يا نضرة العيـــن والمنفـــى يرمدها وتربة الحب والأحباب في وطنـــي
يا هاجر التيه في عينيك بوصلني يا مريم الريف يا قديســـــة المـــدن
ي أم من ولدوا يا يوم من كبـــــروا رضيعك البكر لم يكبر مع الزمـــن
أمي أتعلـــــم أمـــي أنني خجـــــل؟ والصخر يجثو على رأسي من الوسن
تردد الله يا قيّوم يا سندي إحفظ لي المرأة الأولى لتحفظنـــي[1].

عمِدَ الشاعر إلى تكرار حرف النداء (يا) وهو حرف لنداء البعيد بعداً حسيا أو معنوياً يفيد التنبيه والاستغاثة، ولسهرته وكثرة استعماله، يحذف ويدل عليه الأسلوب، ويأتي حرف النداء (يا) لتحقيق التواصل بين الشاعر والمُنادى يدُلّ على نفسية الشاعر ولهفته وحسرته وأسفه وبث الشكوى والتضرع لحفظ أمه وأرضه ووطنه قريباً وبعيداً. ومن الحروف المكرّرة حرف النفي (لا) أو (لا النافية للجنس) في قوله: (لا موج، لا ريح) وجاء بها للتوكيد على سلامة إبحاره ونفي ما يعقبه من الأمواج والرياح وهو يبتعد بسفينة رحلته كما كرّر حرف الامتناع والشرط غير الحازم (لولاك).

وأنت لوني والضحكات شاحبة لولاك من قرأت وجهي لتفهمني؟
لولاك من رسمت في وجهي أملاً وفكت العقدة السوداء في محنتي؟

وهو حرف امتناع لوجود، فلولا الوطن ما كان للشاعر هوية، ولولا الأمل ما تجاوزت الجزائر عشريتها السوداء وما تحطت أحد محنها الكبرى.

1- الديوان: ص35، 36.

ب-2- تكرار الكلمة: يُعدّ: «القاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية»[1].

وممّا لا شك فيه أنّ الكلمات المكررة تضفي على النّص حلية إيقاعية ودلالة موحية. وقد قام الشاعر بتكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة (وعاشت بقايا الطريدة) إذ يقول:

أراك خيالاً
أراك بعيدة
أراك بدوني
فتاة سعيدة
وجدتك أقوى
وكنت عرفتك أشهى
تذوبين
مثل العصيدة
أراك جداراً
أشدّ إنحداراً
وأعند مني
أراك عنيدة[2].

اختار الشاعر الفعل المضارع (أراكَ) دون غيره، وكرره عشر مرات في النّص، وهو تجسيد للحظات الرؤية المتفاوتة للحبيبة التي تراءت أبعد من الخيال قبل أن يقترب منها ولكن الرؤيا عن قرب أفضت إلى أنها قوية وعنيدة رغم ما عرفه من ليونتها وعذوبتها سابقاً.

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 1، بيروت، 1962م، ص231.
2- الديوان، ص53-54.

وتكرار الفعل (أرى) يرتبط بمحور القصيدة العام الذي يتمحور حول طريدة الشاعر الدائمة والتي لا حياة لشعره إلا بها، مصدر الإلهام الأول للمبدع وغيره، ومصدر الحب والعطاء وهي المرأة في صورة الحبيبة، وهو تكرار أمد صوت الشاعر بدفقة الصدق واتضاح رؤاه بين ما توهمه وما عاشه في الماضي وما آل إليه في الواقع وهو ينعي مصير شعره دون منابع الحب: وهذا أمر يهز كبرياءه، ليعود معتدا بتشبّعه بالحب الذي رشفه من أرضه وأهله والقلوب المحبة له منذ استفاق، وتكفيه طهاره دمائه الشاعرة منبعاً إذا استعصت عليه الطريدة.

والفعل (أراك) أدّى إيقاعاً داخلياً يتحسسه القارئ من خلال النغم المتواتر في بداية كل سطر شعري، وتكراره بشيء بشوق الشاعر وحنينه إلى حبيبته وذكرياته وصورها التي تتراءى أمامه وفي كل تكرار للفعل (أراك) تناقلنا مخيلة الشاعر إلى زخم دلالي مشبع بمشاعره العميقة والمتجددة، وهذا التكرار لا يلح فيه على المعنى فقط بل يدل على صدقه، والطاقة الجماليّة والذوقية التي يضخّها في القصيدة.

ب-3- تكرار العبارة: تتألف العبارة من البنيات التي يتألف منها الحرف والكلمة، فهي تشكل نوعاً من المؤانسة بين الحروف والكلمات؛ لأنّه: «يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة»[1].

ومنه فإن الساعر يعتمد على تكرار عبارة معينة يكررها في ثنايا النّص ومن أمثلة ذلك نجد قصيدة (حب متعدد الجنسيات) يقول:

الشّرقُ يَا أنتِ أشواق معرّبـــــــة ... من صلب عدنان من صلصال أجـدادي
كفّ السماء تريق البوح في أفقـــي ... يمتـــدّ غيمي من الأقصـــى لبغـــــدادِ
الشرق يـــا أنت أشعار مهربـــة ... مـــن الجزيـــرة أم الشعـــر والضـــــاد
لهف نـــدى وأوراق ومحبـــرة ... وعدتهـــا بـــي وما خلفت ميعـــادي[2].

1- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص250.
2- الديوان، ص77.

كرّر الشاعر في هذا المقطع الجملة الاسمية (الشرق يا أنت) مرتين، والهدف من هذا التكرار هو التأكيد على قيمة الشرق وأهميته، فهو أصل عروبتنا ومنشأ الشعر، ومنبت الحضارات وكرر حرف النداء (يا) والمنادي (أنت) للفت الانتباه لِمنْ يستقل مكانة الشرق عند الشاعر، ويبدو تقديم (الشرق) على المنادي ليس لضرورة اقتضتها الأوزان فقط بل هو تأكيد على أهمية المبتدأ (الشرق) وشأنه، وتكرار العبارة يؤسس علاقة بين القارئ والنّص، هذه العلاقة لها القدرة على اختراق معرفة المتلقي وخبرته.

ج- ظاهرة الحذف: الحذف ظاهرة لغويّة تعتري كل اللغات فهو: «تكنيك أو حيلة من الحيل التي يعمد إليها الشاعر الحديث ليبرز حالة نفسية خاصة به»[1].

وللحذف أهمية في إبراز دور المتلقي، فهو يحثه على القيام بعمليات ذهنيّة تعمل على بعث وتنشيط الدلالات، من أجل الانفتاح على تأويلات مختلفة في النّص.

والحذف إيجاز ومجاز يضفي على الأسلوب خفة وطرافة، لا تخلو منه قصائد "أسامة" الشاعر وكمثال على ذلك ما أورده في قصيدته (وسواس القصيدة).

بيني وبينـــي حديث لست أعلمـــه ولي إليّ سؤال....كيــف أفهمـــــه؟
كيوسف رافضــاً يلقى زليختـــــه بالــبــاب راوده حتـــــــى تسلمه
واستلّ ذا الحرف منّى كي يــرددده بحر... ويغرق في موج الصدي فمه
لفكرتي...فكــرة أخرى تظلِــلُها تطارحان شــروداً جــاد معلمــه[2].

شكّل الحذف ظاهرة بارزة في هذه الأبيات من القصيدة، فقد تكرر في النّص أربع مرات، وفي الأبيات التي اخترناها ثلاث مرات، وفي كل مرة يحمل الحذف ظلاً لا تخفي ما يريد الشاعر أن يجعله متاحاً للقارئ الذي يتعين عليه ملء الفراغات والمشاركة في رسم رؤية النّص.

ففي الفراغ الأوّل بدأ الشاعر قلقاً من حديثه لنفسه، دون أن يعلم أسبابه ومضطرباً من ذلك السؤال الدائم الذي يتردد صداه، لكنه تعذر عليه فهمه ليتمكن من الإجابة عنه،

1- موسى ربايعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جريد، ط1، -الأردن-، 2008م، ص114.
2- الديوان، ص12.

ويخفي عنا هذا السؤال، ويترك للقارئ مساحة فارغة لتوقع ما يؤرق الشاعر ويسبب له الحيرة ويذهب ذهن القارئ إلى ربط ذلك الفراغ بعنوان القصيدة (وسواس القصيدة) يتوقع أن السؤال الخفي يتعلق بهواجس الشاعر الدائمة، وأعباء الكتابة، ومآزق الأرق المصاحبة له قبل أن يستل الحروف، كما تستل الأشواك واشباهها مما يسبب آلاماً، فما بالك إذا كان مصدر الألم في القلب والروح والخواطر!

وفي المرة الثانية يأتي الحذف بعد كلمة (بحر) للدلالة على أن تجربة القصيدة هي مغامرة شاقة، يصارع فيها الشاعر عُسْرة الضّيق الجاثم على صدره، فإذا تنفس بالحرف وجد بحراً من بحور الشعر يردده دون أن يختاره، فالقصيدة تختار نفسها وإيقاعها وصورها و(وسواس القصيدة) يمارس إرغامه على الشاعر الذي يغرق في الصمت محاصراً بموج الأصداء الذي يردده فمه.

وفي المرة الثالثة يأتي الحذف موالياً لسابقه بعد كلمة واحدة في صدر البيت الرابع وهي (لفكرتي..) ولم يفصح عن فكرته لكنه أشار إلى أنّها تتناسل مع أفكار أخرى وتجتمع كلها على مطارحه الشرود، ومصدرها عالم شفيف يتعدى معالم الواقع.

وصور الحذف هي أشكال صادمة لتوقع القارئ وافتراضاته، فمثلاً في نصه (قراءة في وجه عربي بلا روح) في آخر بيت تأتي آخر كلمة فيه متآكلة الحروف (ولم تكمل إذا سرقوا: سأتّ..) وهو حذف يصدم ذوق القارئ ووعيه، فنتر الكلمة أمر لا يتوقعه القارئ الذي اعتاد على تمام الجمل والكلمات، وهو حذف مقصود يستدعي خيال القارئ لرأبه لاستكمال الصورة والرؤية.

وبعيداً عن الحذف تلفتنا ظاهرة ربّما كان لها علاقة ما بنص (وسواس القصيدة) وهي طغيان المصطلحات الرياضية مثل (مَعْلَمْ، عدد، صفر، عَدَمْ، التعدي، خط، يرسم، تمدد، ثبتني).

وهي تحيلنا إلى تخصص الشاعر في علم الرياضيات، ورغم امتلاكه لأليات المنطق والحساب إلا أن ما يعيشه من قلق واضطراب وفوران هواجس الشعر، مسألة تتجاوز قوانين الرياضيات وحاساباتها.

د-الرمز: يمارس التشكيل اللغوي إغوائية، تتجدد ببعث الصور التي تنقل القارئ إلى آفاق شاسعة يتجاوز بها المعتاد والمألوف، ولما كان هم الشاعر هو البحث عن لغة تحتوي تجربته، فإنه تجاوز حدود العبارة والإشارة إلى توظيف الرمز، كونه صورة جماليّة مكثفة تخلق عالماً من الإثارة والإدهاش «ومن هنا تبرز أمام الشاعر امكانية عظيمة الدلالة، هي أنه من حقه دائماً أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداماً رمزياً وإن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام»[1].

يمتلك الرمز قدرة على إيصال الدلالة، متخطياً بذلك حدود المدركات الحسية، ويحمل صفة المرونة إذ يمكن شحنه بمدلول شعري خاص وهذا ما يمنحه خواص سحرية تشبع لذة القارئ.

«ومن واجب الشاعر المعاصر /.../ إن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز لأنّه إذا استخدم الرمز منفصلاً عن السياق كان ذلك نوعاً من الرمز الرياضي أو الرمز اللغوي»[2].

إن ملاءمة الرمز لسياقه تكسبه قيمة فنية يجمع فيها الشاعر بين الومضة الخاطفة وحجب مصادرها وهذا ما يجعله إنسانياً وممتعاً.

ومن تجليات الرمز في مدونّة (أسامة رزايقية) قصيدته: (جغرافيا الجرح العربي) التي وظف فيها الرمز بصورة جماليّة وموضوعية قام فيها بتعرية الجراح العربية وما استفحل في أوصالها من جور وفجور ووهن ذهب بأحلام الوحدة وطموحات الأمة وشعوبها.

ضاد العروبـــة مقســـم أن يعرب ... نايا بلا نغم صـــداه تكهربـــــــا
في مجمـــع البحـــرين ننسى حوتنا ... تهنا ولاح الدرب درباً أصعبـــــا
يا حادي الحلـــم الشهيـــد أضعتنـــا ... فمتى تروض خيلنا كي نركبـــا
يا ناكئ الـــثـــرفين رافعنـــا هـــوى ... والخافضون مجيّشون لنسحبا

1- عزّ الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، 1981م ص199.

2- المرجع نفسه، ص200.

عتباك يـــا ســـاقي موائدنـــا أســـى عتق بحبري غيضناً كـــي أكتبـــا
لهب من الأقصى إلى الأقصى سرى يذكيه هودا كـــي نخـــاف ونرهبا؟
دبابتنـــا وبندقيـــة ســـافـــــل سوى المشارق والمغارب ملعبـــا
غســـاننا في أورشليـــم مقيـــد أطلق رصـــاصك ناقداً ومصوبـــا
لبنـــان أرزي الحـــدائـــق ليتـــه نسيء وطيـــن قبل أن يتعـــذبـــا
أرأيتنـــا في مصر نيلاً شاحبـــا تملى الجـــرار من الأنين لنشربا؟
أبصرتها ســـرت الكفيفة ضوؤها أنـــي تشعشـــع دلسوه ليحجبـــا؟
بغداد أرمـــلة تنـــوحُ بدجـــــــلة ويناشد المـــاء الفـــرات ليغضبا
لـــم نحتطب أمـــلاً فبين حقولنـــــا تساقط الســـودان قمحـــاً متعبـــاً
جرح الجزائر أرخبيل مالحٌ تحـــــت الرّهاب مشـــــرحا ومشـــذبـــا
وعلى صليب الأطلسي قصية ترخـــي الرّباط رباطـــها كـــي تصلبـــا
تخضـــر تـــونس؟ أنت تهذي ربّما دمنا لعمرك لم يكـــن معشوشبا
والشـــام؟ لـــم أنـــس الدمشقيـــات حين ضربن تنشق الشواطئ مهربا
الله يعلم وحـــده بقلـــوبنا لن تجمع الأشـــتات حـــتى نـــرغبا

حشد الشاعر رموزاً تخطت الدلالة المحددة إلى فضاء لا محدد، يتجاوز الحس المباشر؛ شحنها بمدلولان شعريته أملتها عليه طبيعة تجربته المثخنة بالجراح.

ولأنّ لغة الشعر لمْحٌ خاطف، فإنها تجذب انتباه القارئ، وتدعوه للتملّي في سناها والشاعر انطلق من جملة جامعة يشارك بها وجدان القارئ، ويؤثث بها لبوح موجع يختصر مساحة الوطن وشجونه (ضاد العروبة مقسم أن يعربا) فالأوطان لا تقدر بجغرافيتها بل بانتشار لغتها، ولغة الضاد هي لغة العروبة الجامعة، المتميزة بقدسيتها وبقائها رغم ما تعرضت له منذ سقوط الخلافة الإسلامية والحضارة العربية، ورغم تدهور الأواصر الجغرافية بين الشعوب العربية، ستبقى ضاد العروبة بما تحمل من أبعاد هي الهوية الأولى والانتماء الحقيقي لـــ(جغرافيا الجرح العربي) وهو عنوان موسوم بسلطة باذخة، تكثف مدلولات التجربة وتستوعب شحناتها وتفتح آفاق النّص ورؤاه على فضاء ثلاثي الأبعاد، تسمح للمتلقي بتحديد رقعة الجراح الغائرة في كيان الأمة العربية.

فتحقق ضاد العروبة **البعد الأول:** فاللغة والهويّة توأم يتخطى حدود العالم العربي ليوحد الآلام والآمال ويساهم في هز الأعماق، وينفذ من خلاله الشاعر إلى هموم الحاضر وما أكثرها في واقعنا العربي.

إن إشارة الشاعر إلى (ضاد العروبة) هو تحديد للهوية العربية، ولأصلها الأنساني العريق، الذي أقسم أن يظل بارزاً بفصاحته وحمولته التاريخيّة والدينية، وعبر تشبيهيه بالناي الذي لا نغم فيه، يبرز فرقة الصوت وشازه لأنّه محض أصداء مشحونة بالخلافات والتوتر والفرقة، وتتسلل من أصداع الشروخات والثقوب التي أوجدها الفرقاء.

وتكثر التداعيات في هموم الحاضر، ومهما تكثر الدلالات وتستدعي رموزاً تُغني الصور الشعريّة، وتقوي النّص وتثري التجربة، وتوسيع دلالة المكان والزمان، دون أن يوغل الشاعر في الازنياح أو الغموض، أو يتكلف في صياغة المعنى.

فالإشارة إلى (مجمع البحرين) و(الحوت) ورحلة (التيه) و(صعوبة الدرب) انهمار دلالي عفوّي، واتّكاء على التاريخ يختصر رحلة الضياع والبعد عن الاستهداء، والعنت الذي صعّب إمكانية الوحدة العربية والنفخ في الخلافات وسّع جراح الأمة وقادها إلى التمزق. إن لجوء الشاعر إلى النداء هو مناجاة للآخر، وفي الحقيقة هو حديث النفس للنفس وحوارها ومكاشفتها بالغائب المفقود الذي تسبب في شق الجراح ونكوئها (يا حادي الحلم) (يا ناكئ النزفين لـــ ياساقي موائدنا) وهي إشارات وإن لم ترق إلى كتافة الرمز إلاّ أنّها شحنت المعاني بما يريد الشاعر إيصاله.

– **البعد الثاني:** (جغرافيا الجرح العربي) ويفتح مصاريع الخريطة ليشرح مواضع الألم والوجع في كيانها ولعل أعماقها وأبعدها غوراً هو (الأقصى) وهو رمز للقضية الفلسطينية وتذكير للأمة بالوعود الخائنة والجائرة التي زرعت الفرقة يوم وقعت على وعد بلفور المشؤوم الذي قضى باستنبات أحفاد (هودا) في جسد الأمة، ونما وتقوّى بخلافات العرب وتوانيهم عن استئصال شأفته بسبب الخذلان والخيانات والتقاعس عن نصرة أهل الأرض والعرض. وهكذا اتخذ اليهود الأرض العربية مسرحاً يمارسون فيه كل ما يحلو لهم دون ردع.

ويستدعي الشاعر (غساننا) المسجون في أرضه (أورشليم) وهما رمزان الأول أدبي أشار فيه إلى أحد رموز المقاومة الفلسطينية وهو (غسّان كنفاني) الصحفي والقاص والروائي وأحد أشهر الكتاب العرب في القرن العشرين الذي جابه العدو الصهيوني بأدبه وقلمه وكان شوكة في حلق العدوّ الذي دبر اغتياله مستخدماً عملاءه.

وأمّا (أورشليم) فهي رمز للقدس العربي التي سمّاها العبرانيون بتلك التسمية لتهويدها وهي مدينة السلام وأرض كنعان، ومعراج النبي –صلى الله عليه وسلم– إلى السماء التي حررها (عمر الفاروق) –رضي الله عنه– وأعاد تحريرها (صلاح الدين الأيوبي) من أيدي الصليبيين، وتهاون العرب في حمايتها عندما قبلوا بمنح الأرض مقابل السلام.

وفي عمليّة السير على جسد خريطة الوطن العربي يتحسس الجراح الدامية في كل بلد فبعد فلسطين تأتي لبنان. "لبنان أرزي الحدائق لتيه نسى وطين قبل أن يتغديا.

وتأتي الصفة (أرزي رمزاً للثبات والرسوخ والبقاء رغم ما شهده هذا البلد العربي من محن وحروب أهلية على مدى حقب متوالية، وما عصف بها من مؤامرات واجتياح شوّه ملامحها.

ويمر الشاعر على مصر ويبصر (نيلاً شاحباً) والنيل رمز العطاء الزاخر، ومصدر النماء والخصب يصبح شاحباً (تملى الجرار من الأنين لنشربا؟) فيتحول ماؤه الغامر إلى أنين تترع منه العروبة كؤوس الخيبة والهزيمة والانهيارات القيمية التي توارت مع الزمن الناصري، وتلاشت معه آمال الوحدة ومشروع القومية.

ومروراً بـــ(سِرْتَ الكفيفة) بخليج السدرة في "ليبيا" التي فقدت بصرها بالزيف والتّدليس وفبركة الأحداث والإعلام.

وأمّا بغداد مدينة السلام وحاضرة العراق والدولة العباسية وما صاحبها من إشعاع علمي وحضاري، فقد باتت أرملة تنوح ب "دجلة" و"الفرات" لتقتصّ من البغاة والمتآمرين، وقد غرقت في مستنقع آسن أورثها التهالك والأسقام المزمنة.

وأنّى اتجه الشاعر شرقاً أو غرباً، شمالاً أو جنوباً، وجد شقوقاً تنضح بالدّماء العربية والأمة عاجزة عن احتطاب الآمال التي ترأب الأصداع، وترتق الأمزاق من السودان المتعب بالخلافات والصراعات، إلى الجزائر التي أصبحت أرخبيلاً مالحاً رزح تحت سيطرة الإرهاب طيلة عشرية كاملة ومازالت آثاره تفتك بالبلاد والعباد إلى يومنا هذا. وأما المغرب الأقصى فهو مصلوب بمعاناته وجبروت حكامه، وباتت الرباط من المرابطين بين مشانق الخضوع مستكينة بمصيرها، ويبقى أمل الشاعر معقوداً على برزخ المغرب الأدنى (تونس) الخضراء في خياطة جروحها، لكنه سرعان ما يكتشف أنه يهذي وتحط آخر خطاه بجرح الشام النازف مختصراً مأساته في ما أصاب الدمشقيات اللواتي فررن بالروح خلف البحار.

- **البعد الثالث:** (لا وحدة للعرب وأوطانهم إلا بوحدة قلوبهم) وكأنه يحيلنا إلى الأمل في إصلاح ذات البين بإصلاح القلوب وجبرها وإحيائها لإعادة ترميم (جغرافيا الجرح العربي).

والنّص بطاقة للهوية العربية لساناً وجسداً، فجّر الشاعر من خلالها كوامن الكلم وأشبع فيها رغبة المتلقي، وولّد لديه لذة وصلت به حد الدهشة، أثارتها الأبنية اللغوية التي أتاحت للقارئ فهمها رغم عمق ما فيها من الدّلالات والإيحاءات، تشهد للشاعر أنه أحد فرسان الضاد يمتلك ناصية القول، ويمتطي صهوة الشعر والبيان، ويحس ترويض المعاني وتوجيه الرموز باحتراف وذكاء يحترم الإبداع وقوانين التجديد.

ارتبط الشاعر بقضايا وأحداث عصره وما اكتنفها من أطر حضارية وطبيعية مختلفة، وتفاعل مع جميع المستويات، وفاض مخايله بالصور، فانتفض من قيوده الحسيّة باحثا عمّا يستوعب وعيه، ويعبّر عن روح الحقيقية ووجد في الرمز ضالته، والتمس الشاعر منه ما يعيد إليه التواؤم مع نفسه، ويحقق له التواصل مع القارئ .ومن أنواع الرمز التي استجابت لعنوان المدوّنة:

د1- الرمز الطبيعي:

تحمل الطبيعة ما يعبر عن الواقع لأنّها في تحول مستمر؛ لذا كانت مصدر إلهام دائم للشعراء وكانت عناصرها وسيلة لبث مشاعره .ولا يتسع المجال لعدد الرموز الطبيعية كلها،لذا نقتصر على ما هيمن منها في المدوّنة، ومنها:

-**الماء والغيم والسحب:** وهي مؤشرات للمطر الذي يحمل معه الأمل والتفاؤل والارتواء والرزق وما يبعث في النفس الراحة والطمأنينة:

ماء يقطرني الهوى فأسيل لي منبعان ورافدان ونيل

...

أرضي تفور لتستلذّ بقطرة والغيم في وجه السماء نزيل[1].

إنّ مصدر التنفيس عن ضائقة الشاعر الإبداعية التي تجلو همّه، وتقشع غيمه، وتبدّد سحبه، هو الشعر. فهو دائم الترحال يجمع هذه المكونات ليلفت منها أثرا هتّانا بنكهة روحه وذوقه.

جوّال هذي الأرض
أحمل غابة
وسحابة
وكتابة[2].

يتخلى السحاب عن دلالته كظاهرة طبيعية، ليصبح عبئا ثقيلا من هموم وشجون توخز وجدان الشاعر، لا يرتاحمنه إلا إذا ألقاه لقارئ يحمله عنه.

- **الريح :** من العوامل الطبيعية التي تحمل في ثناياها الخير والضرر والتغيير.

هبّي
أظلّيني بثغرك

---

[1]- الديوان، ص09.

[2]- الديوان، ص17.

أبرقي أو أرعدي أو أمطري

وتحرّكي كالريح

قولي أي شيء ...قد يريح القلب[1].

أضفت الريح نوعا من الحركة والإهتزاز على الموقف، فالريح تنفض الأشياء، وتنقلها وتحدث تغيرا متفاوتا في سرعتها وقوّتها، لذا يأمر الشاعر (من تسحب قلبها خلف الجدار) أن تتخذ موقفا وقرارا واضحا.

لا موج ولا ريح كانت تقتفي دسري أبحرت في دعة يا مرفأ السفن[2].

فالريح معادل للخطر ، وطالما نفاها الشاعر فإنّ رحلته كانت آمنة، وبحره كان هادئا، ونفسه مطمئة.

- **اللّيل :** يحمل اللّيل دلالات متفاوتة فهو فضاء للحالمين والمعذّبين، وهو الظلم والقسوة، وهو انعكاس لحالة الشاعر وما يخفى عليه من مصير وعذاب غيره. ففي قصيدة (ثالثنا الليل) تجليات لرؤى الشاعر وأحلامه:

الليل لي وحدي وأنت بجانبي كقصائدي ..كأخ الحياة كصاحبي

الليل أنت وحملـــة لترشحى ومعا نؤسس دولـــة للكـــــاتب

الليل أجمل عهدة لم تنتخب لنثر على وضع البلاد الشاحب

...

الليل عينيك نجمة قطبيـــة والآخريات كأرخبيل كواكب

...

الليل فوضى تجمعينا شتاتها وتخبّئين شتاتها في الحاجب

...

اللليل دفتر عائلات شرّدت بين الخاض وبين ثكل عـــازب

---

[1]- الديوان، ص20.

[2]- الديوان، ص20.

الليل منفى للذين تغرّبـــوا ونسوا بأن الضج سجن الهـــارب

...

الليل ننسى أنه متقلـــب تخشى الدّمى والطّين كفر القالب[1].

فالليل هو هجعة الشاعر لنفسه، حين يصفو لها، والليل (هي) حين يفكر في تأسيس دولته، والليل هموم الوطن وشجون السياسة، والليل ظلمة عابرة تبدلها نجمة، والليل فوضى يوحدها هلال، والليل شقاء المحرومين، ومعاناة المنافي للمغتربين، والليل انقلاب وثورة على الأصنام والجحود... واليل بعد كل هذا رمز جامع يوجز هواجس الوطن في وجدان الشاعر وخواطره.

د2- الرمز التاريخي:

إنّ استدعاء الرموز التاريخية هو استحضار لمواقف تاريخية، تصنع المفارقة بين ما حدث وما يحدث وما شهده الواقع العربي من انتصارات وهزائم بين الأمس واليوم. فالشخصيات الأدبية والإسلامية وأسماء القادة، مستدعاة في المدوّنة لا للتعريف بها؛ وإنما لإعادة صوغها بشكل يستوعب التاريخ ولذا الواقع في آن.

ومن أمثلة ذلك :

كيوسف رافضا يلقى زليختـــــــه بالباب راوده حتى تسلّمـــــــه[2].

فيوسف – النبي – تعرّض لكيد إخوته وإمرأة العزيز مع ذلك تعفن واستعصم ... وتوظيفه كرمز يدل على تحمل الصعوبات والإبتلاء والصبر والإيمان.

وفي قصيدة (إنّي أرى) يستدعي الشاعر عدد كبير من الأسماء الرمزية منها: (خولة، فرعون، موسى هامان، نوح، المسيح، زرقاء اليمامة، عبلة عنترة، ليلى، بثينة...)[3].

---

[1]- الديوان، ص65.

[2]- الديوان، ص12.

[3]- الديوان، ص14.

وهي رموز متفاوتة تومض على أحداث ومواقف تاريخية غنيّة بالصراعات تتجلى فيها البطولة والتضحية والحب، وفيها الإجرام والبغي والطغيان، وقصد الشاعر من توظيفها هو استلهام العبرة للواقع المخذول للخلاص من حالة الضعف والوهن التي حلّت بالعرب والمسلمين. خولة بنت الأزور الأسدي: شاعرة، كانت من أشجع النساء في عصرها، وهي أخت ضرار بن الأزور. لها أخبار كثيرة، /.../ وفي شعرها جزالة وفخر، توفيت في أواخر عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه وأرضاه[1].

"فخولة "استدعيت من عمق موقفها البطولي في تخليص أخيها " ضرار "من أسر الروم كرمز للشجاعة والبطولة.

أمّا "زرقاء اليمامة" واسمها عَنز، وهي امرأة من قبيلة جديس عُرِفت بجمالها، حيث شُبّهت بالقمر ليلة البدر، وقد عاشت في اليمامة في منطقة فسيحة كان يطلق عليها جَوّ، وامتازت ببصرها القويّ، وبقدرتها على رؤية الأشياء من مسافات بعيدة جداً، ومن أجل ذلك سُميت بـــ (زرقاء اليمامة)[2].

واستدعاؤها يحمل القدرة على اكتشاف الخطر قبل وقوعه، والتحذير من الغفلة والحيطة والحذر وتحمّل العواقب للمفرطين. وموسى ونوح والمسيح رموز للهداية والنجاة، وفرعون وهامان جبهة الاستعتاء والاستكبار التي لا تقهر إلا بالمعجزات، وأمّا عبلة وعنترة ولسلى وبثينة÷ فهم رمز انتهجوا في الحبّ طريق الوفاء، وكانوا فيه من الموحّدين.

ومن الرموز المستلهمة من التاريخ، والمجسّدة لامتعاض الشاعر من واقع الإنسان العربي، لاسيما حكّامه رمز (مسيلمة) حيث يقول الشاعر:

فإنسان مسيلمة دعيّ وإنسان كشيطان يغرّ[3]

---

[1]– متاح على الرابط: https://www.islamweb.net/ar/fatwa/73002/ تاريخ الدخول 2020/06/18 على الساعة 12 و33د..

[2]– متاح على الرابط: https://mawdoo3.com تاريخ الدخول 2020/06/18 على الساعة 12 و22د.

[3]– الديوان، ص56.

ويستحضره في "قصيدة بكاء" عربي أيضا:

بلاد العرب محكمـــــة بلا قاض وسنـــــــدان

يسيّرهـــــا مسيلمـــــة ومرتزقان ذئبـــــــان

يقول أبي: قضى عمر ولكنّ أينه الجـــــاني؟

هنا الإنصاف منسحب علـــى المعنى ببلـــدان

فحرّ مثل محجــوز كلا الأمرين سجــان[1].

يواري الشاعر الوجع العربي خلف المحاكم التي يسيّرها (مسيلمة) ومرتزقان ذئبان دون قاض يحكم بالحق، أو سندان يعلن صوته عن انتهاء المحاكمات، فكلّ شيء يتمّ في سريّة. و(مسيلمة) دعيّ مرتدّ، يرمز للكذب والإفك والشرّ وهو يمثل صفة الحاكم العربي الذي يبرّر ظلمه بالكذب والتدليس.

ومن الرموز الأسطورية (الفينيق):

اللهب ملتهب فلا تتجمّدي لأشبّ كالفينيق من إحراقي[2].

فالفينيق طائر يولد من رماد اتراق جسده، فهو يجدّد نفسه ذاتيا بشك متكرّر ويرمز للعنفوان والطاقة السحرية التي تحدث في نفس الشاعر حين يتفاعل مع الحبيبة، وتبدي استجابتها لهذا التفاعل.

استطاع الشاعر إقامة عالمه الخاص، وجعل اللغة مطواعة لرؤاه الشعريّة، فوسّع نطاق الصّورة الرمزية ومنحها طاقة تعبيرية تستجلي عمق التجربة، وتلوح لأبعاد ودلالات متنوّعة، جاعلا من لغته مصدرا للإدهاش والتشكيل اللّغوي، تاركا للقارئ فرص التأويل والفهم.

---

[1]– الديوان، ص75.

[2]– الديوان، ص76.

هـ- التناص:

وهو أحد الظواهر النقدية المثيرة لاهتمام النقاد والدارسين، حيث أصبح مساحة للتجريب وشكل: «مظهرا من مظاهر إنتاج النصوص وتناسلها، وهذا يعني أن القارئ ينبغي أن يكون على معرفة بالنصوص التي تتداخل وتتعانق وتتعاضد أو تتنافر حتى يتحقق تفاعله مع النص المدروس، لأن النص يمكن أن يكون عبارة عن لوحة فسيفسائية مليئة بالاقتباسات»[1].

فالتناص تقنية شائعة في الأدب لأنّها تتلاءم مع طبيعته، يكون فيها التحلّي بموقف أو صورة أو شخصية، أو تضمين لنص أو عبارة معينة تحيل إلى نص ديني أو واقعة تاريخية أو أدبية عبر مزج متناه في الدقة، يجعل النصوص تحاور بعضها في ثوب من الإبداع والجمال.

ولماّ كان الشعر العربيّ أخضب ترتبه وأكثر انفتاحا على التراث؛ فإنّ الشاعر العربي المعاصر استوعب منه ما يغني مصه ويثريه. ومن الروافد التي أغنت تجارب الشاعر وأذكت حروفه وعمّقتها.

هـ1- التناص القرآني:

القرآن قمة البيان العربي، وأسمى نموذج للاحتذاء، أسلوبا وفكرا وهداية ودستور حياة، لذلك استدعاه الشاعر في نصوصه من أجل إضفاء بعد جمالي متميز، يجعل من تعالق النصوص وألوانها وصورها لوحة إبداعيّة مبتكرة، تنشط ذاكرة المتلقي، وتهيّئه لاستقبال متنوع يفتح شهيّته للقراءة والتأمل.

وقد استطاع الشاعر"أسامة رزايقية" أن ينتج خطابا مبدعا، نسج خيوطه من فتائل النصوص القرآنية، فزادت شعره عمقا وجلاء، والأمثلة في ذلك كثيرة جدا نقف فيها على القليل منها. وفي قصيدة (حافة الضوء) قال:

وجئ به شاعرا خـــــربا ليملأ بالشاعرات فهـــــام
وقال الشياطين ليل جريح وبدر الفتى مولع بالتمـــام
سأختار أول من دخلت إلى جنة القلب دون الأنام

[1]- موسى ربابعة: جمالية الأسلوب والتلقي...أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص109.

سنأكل تفاحتين معا ونهبط حتى نَسُنّ الصيام[1]

ففي هذه الأبيات يصحو وعي القارئ على متغيرات جديدة لا يشتمل عليها النص القرآني في الوقت الذي نجد فيه تسربا للنص الأصلي من خلال بعض الملفوظات.

فـ (جيء به) محورة من قوله تعالى: ﴿ وَأَشۡرَقَتِ ٱلۡأَرۡضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ ٱلۡكِتَٰبُ وَجِاْيٓءَ بِٱلنَّبِيِّـۧنَ وَٱلشُّهَدَآءِ وَقُضِيَ بَيۡنَهُم بِٱلۡحَقِّ وَهُمۡ لَا يُظۡلَمُونَ ٦٩ ﴾ الزمر: 69.

وفي قوله: (سأختار أول من دخلت جنة القلب) تشكيل من قوله تعالى: ﴿ٱدۡخُلُواْ ٱلۡجَنَّةَ لَا خَوۡفٌ عَلَيۡكُمۡ وَلَآ أَنتُمۡ تَحۡزَنُونَ ٤٩﴾ الأعراف: 49.

وأما قوله: (سنأكل تفاحتين معا ونهبط) فهو تناص مع قوله تعالى: ﴿فَأَكَلَا مِنۡهَا فَبَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخۡصِفَانِ عَلَيۡهِمَا مِن وَرَقِ ٱلۡجَنَّةِۚ وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰ ١٢١﴾ طه: 121.

ومن قوله تعالى:﴿ قُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ مِنۡهَا جَمِيعٗاۖ فَإِمَّا يَأۡتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدٗى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوۡفٌ عَلَيۡهِمۡ وَلَا هُمۡ يَحۡزَنُونَ ٣٨ ﴾ البقرة: 83. .لقد عمد الشاعر عن قصد لهذا التناص ليعبر عن رؤيته التي اختزل فيها قصة النشوء الأوّل، ورحلة الخطيئة التي ورثت الإنسان الشقاء الدائم على وجه الأرض بعد الخروج من الجنة، لكن الشاعر بتحويره للمعنى وضع القارئ في دائرة اللاّمتوقع حين يختار حوّاءه ويقرر أكل التفاحتين ويتحمل عقاب الهبوط، على عكس القصة الأصلية التي تضع (آدم –عليه السلام–) ضحية الغواية والطمع في الخلود، وتجعل(حوّاء) سببا في ذلك. وكأنّ الشاعر يكافئ بين الجنسين بالابتعاد عن السلطة الذكوريّة، وإلغاء التهمة عن حوّائه التي اكتملت في نظره لمجرد اختيارها لقلبه.

ومن التفاعلات النصية ما وظفه في قصيدته (سيدتي أحبيني):

لولا سمحت ... صحيح أنّني نزق لكن لهم في الهوى دين ولي ديني[2].

فبمجرد قراءة البيت، يستحضر القارئ قوله تعالى:﴿لَكُمۡ دِينُكُمۡ وَلِيَ دِينِ ٦﴾ الكافرون: 6.

---

[1]– الديوان، ص29.

[2]– الديوان، ص18.

فقد ساير الشاعر مدلول النص القرآني، فإذا كانت العقول تختار ما يناسبها من الديانات بلا إكراه، فكيف الحال بالقلوب التي تخضع لإكراهات الأهواء والغرائز.

ومن المواقع المحوّرة التي منحت النص ثراء وتجدّدا، وقدرة على التواصل مع قيم التراث الديني والفكري والأدبي قوله في (قصيدة السمراء):

يا أحجيات الشوق هيت لك الهوى كلا نحب ولا تفي الأجزاء[1].

والتي تستحضر قوله تعالى:﴿وَرَٰوَدَتۡهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيۡتِهَا عَن نَّفۡسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلۡأَبۡوَٰبَ وَقَالَتۡ هَيۡتَ لَكَۚ﴾ يوسف: 23.

إن الفارق بين الموضعين أن الشاعر هو من ينادي أحابي الشوق، مبديا استسلامه وخضوعه التام مبررا بقوله (كلا نحب ولا تفي الأجزاء) وهذا يكثر توقع القارئ الذي اعتاد من المرأة أن تطلق هذه العبارة (هيت لك) وأن تلاقي الصدود والرقص من الرجل بقوله : (ما عاذ الله)

إن الاستدعاء الديني متنوع وزاخر يعيد الحياة للأصل ليطعم بع الفرع، وتتلاقح النصوص فتخضب إبداعا.

هـ2- التناص الأدبي:

تتشكل بين النصوص الأدبيّة القديمة والحديثة علاقات، تتفاعل فيها الأزمنة والنصوص والأذواق والقراءات. والشاعر "أسامة" وجد في الأدب العربي ضالته حين رفد من مصادره، ونهل من تراث أجداده ما يروي تجاربه. وممّا يمثّل تداخل النصوص واستدعاء القديم ليصبح تيمة جديدة في الشعر المعاصر، ومن ذلك قصيدة (ونادت الأم هذا الشنفرى ولدي):

تصغي الفيافي ومثلي قائـــل ولـــي من النـاب مـا للذئب والأدب
اهجئ الناس والقاموس علمنـي أن أقتفـي كلمـاتـي حـافي الكبـد
منذ استفقت نثرت القمح في لغتي كي يورق العاتر المخضر مـن جسدي
يا واد من قبلوا المحبوب سيدنا ماء الصحابـة طهـر فاض فـي بلدي

[1]- الديوان، ص43.

يا أيها الجبل الموشوم في عنقي أقوى بوقفتك الشماء يا عضدي
إني صررت شكوكي أن توقنها لتطمئن دواويني ومعتقدي
الأرض جنيّة فانوس قافيتي روح القصيدة هاروتية المدد

إن المتوقع من العنوان أن يحاكي "أسامة" الشاعر، الشنفري، وأن يتطابقا في الرؤية والإيقاع، لكن بمجرد القراءة يهتزّ توقع القارئ، ويدرك القارئ أن هناك تغييرا كبيرا، ومفارقة واسعة بين (لامية الشنفري) و(دالية أسامة)، فـــ"الشنفرى" شخصية أدبية انتقلت من سياقها التاريخي كظاهرة تحتل حيزا زمنيا ومكانيا له وجوده المستقل عن الشاعر، لتتغلغل في وجدان الشاعر وتمكّنه من صياغة جديدة فيها ما هو مغاير، وفيها ما هو متماثل مع الواقع الجديد، فـــ"الشنفرى" المعروف في الذاكرة هو قناع للرفض والتمرد وإثبات الذات بالانتقام من الظالمين، وبامتلاك سلاح الشعر الذي يبذّ الآخرين، ولعلّ هذا الأخير هو أقرب الاحتمالات حين نُسقط بين الشاعرين فكما خاض "الشنفرى" هوج الصحاري وصاحب فيها الوحوش، وفرض نفسه على المكان والزمان حتى هابته ذوات الناب والمخلب، وآنست به ومطلع لاميته الشهيرة يختصر ذلك:

ولي دونكم، أهلون سيد عملّس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الأهلون لا مستودع السّر ذائع لديهم ولا الجاني بما جر يخذل[1].

أما صورة "الشنفرى" الجديد في هيأة الشاعر "أسامة" فهي تلبس ثوب الشعر؛ فهو الذي أصغت لشعره الفيافي، وأجبر الأقران بما امتلك من أسلحة القول على الاعتراف بمكانته، كيف لا، وهو الذي أهجأ غيره الكلم، وسلك دربا صعبا يشق على غيره أن يسلكه. فمنذ امتلك سلاح الشعر وهو يبرّ أرومة المكان، الذي وجد فيه صلة الإسلام والصحابة، وما انطوى من سيرة التاريخ والفتوحات وجبل الكاهنة (ديهيا) في صد الفاتحين، حين سكبت العطر في البئر لتقتلهم عطشا، ومن وقتها أصبح "بئر العطر" (عاترا)، حافلا بالمآثر، وأصبح "جبل العنق" باذخ الأمجاد، متعطّرا بأجساد (رجال البير)

[1]– رحيمة شيتر: بنية الخطاب الشعري في لامية العرب، إشراف: صالح مفقودة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، قسم الأدب العربي، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة –الجزائر– 2003/2002م، ص18.

ومن لحق بهم من شهداء المنطقة إبان الاحتلال الفرنسي. ولا تلبث الأرض بما تحمل من قداسته الماضي وحب الانتماء، تلهم الشاعر سحرا (هاروتيا)، يحفظ لقائله مكانته كما حفظت للـــ"شنفرى" مكانته الشعريّة حين تبرأت منه بيئته وأنكره زمانه.

ومن المنافذ التي تفتح للنص أبعادا تتناص مع حوادث أدبيّة أو شخصيات قول الشاعر في قصيدته (المنظار أعمى):

سألبس بردتي لمّا أراها فلا كعب يكون بلا سعاد[1].

فالبيت يتفاعل مع قصيدة البردة لـــ"كعب بن زهير" ومطلعها "بانت سعاد" كأيقونة أدبيّة لها دلالتها وأبعادها في الأدب والتاريخ والدين.

وكذا في قصيدة (ما بعد الأخير على مضمار القصيدة) يحوز الشاعر في أكثر من بيت معان وصيغا مختلفة سربها إلى نصه ليلوّن نسيجه وصوره، ويعدّد الأصوات مستفزا رغبة القارئ وهو يقول:

أعددت بالعشاق جيشا شامخا وسيوقفون معي انزلاق القبة[2].

فما من قارئ لهذا البيت إلا ويذهب ظنه أن "أسامة" ينافح غيره من الشعراء ويتحداهم كما فعل"جرير" ردّا على "الفرزدق" حين قال:

أعددت للشعراء سمّا ناقعا فسقيت آخرهم بكأس الأول[3].

إلاّ أنّ الشاعر أعدّ جيشا بالعشاق من ذوي الهمة العالية، يتصدون لما يتربص بمؤسسته العلمية، ويوقفون المتآمرين عليها.

---

[1]– الديوان، ص37.

[2]– الديوان، ص50.

[3]– أبي عبيدة معمر ابن المثنى التيميّ البصري: كتائب النقائض نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان– ط1، 1998م، ص18.

هـ3- التناص التاريخي

يمكن تعريف التناص التاريخي بأنّه: «ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، وتبدو مناسبة ومنسجمة مع التجربة الإبداعية للشاعر، وتكّسب العمل الأدبي ثراء وارتفاعا»[1].

لا شك أنّ ثراء الثقافة التاريخية وتنوعها، كان منهلا عذبا روى شغف الشاعر وأثقل سماءه بالسحب، فأغرز ماءها. واجتهد الشاعر في استلهام العظة وتحويل الجوانب التاريخية إلى أطر رمزية عزّزت صلة الماضي بالحاضر، وجست قضاياه المعاصرة ونقلت رؤى الشاعر ومشاوفه. ومن ذلك قصيدة (الغرناطية) التي استدعى فيها أهم رموز الحضارة العربية الإسلامية الزائلة بأوروبا إذ يقول:

أهواك أندلسا وقلبي طارق الخوف صار وراءنا يا غارق
في الشهقة الأولى اختلست ضياءاها قالت لي البسمات أنت السارق
كيف احتملت هواك كيف عرفته هذا الخرافي الفريد الخارق
يا طفلة الحمراء إسبانية الخطوات رقصي في المجرة واثق[2].

هنا يجتمع التاريخ والحضارة والعمارة والشخصيات في مزيج من الحب النادر المطعم بالألم والحسرة ينعى فيه الشاعر ما ضيّعه هو، وما ضيّعه أسلافه، موحدا الصورة بين المرأة والوطن، حيث أخذه الأمل في فتح جديد، وتجييش مشاعره ومحاصرتها في مضيق، ليجبرها على النجاة أو النصر كما فعل "طارق بن زياد" في فتحه للأندلس، عندما حرّض جيشه على الجهاد وخيّره بين الغرق أو التصدّي للعدو في خطبته الشهيرة التي جرت فيها عبارة (البحر من أمامكم، والعدو من ورائكم) مجرى المثل. وأمّا (غرناطة والأندلس واسبانيا والحمراء) فهي أمصار ارتبطت بالتاريخ العربي الإسلامي وتجاوزت حدود التناص لتغدو في حدّ ذاتها رمزا.

---

[1]- نداء علي يوسف إسماعيل: التناص في شعر محمد القيسي، إشراف نادر جمعة قاسم، رسالة مقدمة لنيل الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس –فلسطين- 2012م، ص155.

[2]- الديوان، ص34.

ومن الشخصيات التراثية التي تعكس مواقف وأحداث ما نجده في قصيدة (الإنسان الفنجان)

فإنسان مسيلمة دعيّ وإنسان كشيطان يغرّ
وليسوا يشبهون هرقل روما فأشجعهم يفر ولا يكرّ

...

ويعلق في القميص دم القوافي بريء من دمي ويدي أبرّ

...

فقطعن الدفاتر آنساتي يراعي بارد والحبر حرّ
وكيف سألفت الرؤيا وعيني على طفل العروبة لا تقرّ

...

كأن الرقم صفر ذو نتوء ونحن على النتوء ولو أصرّوا

...

كسبع سنابل أنجبن سبعا بفوسفور الذنوب غدا نخرّ
رماديون محترقون إنا كهنديّ على نهر يذرّ[1]

فـــ(مسيلمة وهرقل، ويوسف –عليه السلام – ورؤياه، والسنوة، والصفر (الذي اخترعه الخوارزمي لحل معضلات الحساب)، والهندي). كلها إشارات تحمل من الإيحاء والرمزيّة والاستدعاء لما يتصل بكل شخصيّة من حوادث، ما يشبه الواقع، وتستجيب له الأحداث، وكأن التاريخ يعيد نفسه، ولا تختلف إلاّ الأسماء.

هـــ4- التناص الأسطوري:

الأسطورة جزء من التراث الإنساني، يحضر بكثافة في التجارب الشعرية المعاصرة، فهي رافد دلالي ، غرائبي، متفرد، يحافظ على توجهه عبر العصور.

ومن الملاحظ أن شعراء العصر جعلوا من تراثهم أرضية مشتركة تجمع القارئ بالشعر عبر أزمنة متفاوتة.

[1]– الديوان، ص33.

ومن الشخصيات الأسطورية التي استدعاها الشاعر في ديوانه (شهريار) و (شهر زاد) و(زرقاء اليمامة) والمسيح...

ولو لم تكن قصة النوم أنثى لماتت وكفنها شهريار
ولو لم تبح أنت أنّى لها أن ترد : أحبّك والحبّ ثارُ؟[1].

أما في قصيدة (الخامسة بتوقيت العناق):

من شهريار وشهرزاد ومن أنا؟ وحبيبتي تحكي برمش ناعس[2]

وفي قصيدة (إني أرى):

زرقاء أنت يمامتي
بك لا أرى
في نظرتي خبث الورى.... [3]

– إنّ توظيف الشاعر للأسطورة يشير إلى نزعة ثقافيّة ومعرفيّة تتماشى مع قيمٍ إنسانية ورؤيويّة جماليّة، تحقق لذّة القارئ، فاستدعاء الشخصيّات الأسطوريّة من مرقدها وتوظيفها له تأثيره في وجدان المتلقي، وله القدرة على حمل رؤى معاصرة وقضايا راهنة.

[1]– رحيمة شيتر: بنية الخطاب الشعري في لامية العرب، المرجع السابق، ص18.
[2]– الديوان، ص66.
[3]– الديوان، ص15.

خـــاتمة

وفي نهاية هذه المرحلة النقديّة الشائقة، وبعد السياحة في عالم الشاعر "أسامة رزايقية"، نلقى عصا الترحال على أرض الواقع لنصل إلى رصيد النتائج الآتية:

– إن الربط بين المنهج أو النظريّة والنّص الشعري، مسك بحثيّ متشّعب يرفد فيه الحديث من القديم، ويتأثر فيه الشرق بالغرب، وتتنوّع فيه الجهود، وتغتني في الآراء النقديّة بالمفاهيم والإجراءات، والهدف هو تشريح الظواهر الأدبيّة، وتخصيب عمليات الإبداع وتجديده.

– لم يشكّل اختلاف المصطلح بين جماليّة التلقي واستجابة القارئ عائقا كبيرا في مفهوم التلقي، إلاّ أنّ الأولى شكّلت النظريّة أو المنهج عند مدرسة "كوسطانس" الألمانية التي حصرت أبحاثها في التأريخ الأدبيّ وجمعت بين المؤلف والعمل الأدبيّ والجمهور، والثانية عبّرت عن آراء مختلفة لنقاد أمريكيين لا صلة بين جهودهم.

– شكّل تموضع القارئ فارقا بين القراءة والتلقي عند أصحاب النظريّة، فإن كان داخله فهو فعل (قراءة) عند "آيزر" وإن كان خارج النّص فهو فعل (تلقي)، وهذا ما أشار إليه "ياوس".

– تتحقق وظيفة المتعة الجماليّة بالتفاعل والتواصل بين القارئ والنّص وأظهر منظّراها تفاوتا في الإجراءات والمفهومات، وخرج يوس بـــ"أفق الانتظار"، واندماج الآفاق والانزياح الجمالي والدراسة التعاقبيّة والتزامنيّة؛ بينما اعتبر "آيز" القارئ الضمني أهم إجراء في النظريّة، وأسند إليه ملء فراغات النّص واكتشاف خبيئاته.

– أولت نظريات التلقي اهتماما كبيرا للقراء وأسندت لكل منهم دورا لا يؤديه غيره محاولة بذلك تدارك النقائص في البحوث اللغويّة واللسانيّة والسوسيولوجيّة.

– اندمجت نظريّة القراءة والتلقي مع نماذج فكريّة معاصرة جعلتها منفتحة، إلاّ أنّها بالغت في منح السلطة للقارئ، وتجاهلت حقوق المبدع، ويبقى إنشاء شبكة حوارية بين المناهج هو سبيل لتكاملها، وتلك هي الغاية المنشودة.

– قدّمت النظريّة النقديّة الغربيّة مفاهيم إجرائيّة قريبة مما هو موجود في تراثنا البلاغي، لذا أمكن تطويعها واستثمارها على أدبنا العربي شعرا ونثرا. وهي من أشّد النظريات مرونة، واتساعا، وانفتاحا، وتحفيزا للقارئ.

– احتمال المدونّة لقراءات متنوعة وقرّاء مختلفين باعتبارها ظاهرة جماليّة غنية بالخصائص الفنيّة والذوقيّة، تحقق المُتع القرائيّة ولذّة القرّاء.

– محافظة الشاعر على الصلة التي تربطه بأنواع القرّاء وإشباع أذواقهم لجمعها بين النموذج الشعري القديم والجديد، وتمكّنه من خرق آفاق التوّقع على مستوى الشكل الفني والصورة الإبداعيّة والتخييل.

– تمكّن الشاعر من تطويع التاريخ والتراث والواقع وحسن استثماره لهم في تجاربه الإبداعيّة مع الحفاظ على مرونتهم التي تصلهم بوجدان المتلقي العربي.

– موازنة الشاعر بين المسافة الجماليّة وخبرة القارئ وتجنب إثقال نصوصه بالغموض والحمولات الرمزيّة والأسطوريّة المؤديّة للإلهام، وجنوحه إلى ما يتلاءم مع تجاربه ومقوماته دون تقنّع يذهب بجودة الصورة ورونقها.

– اعتماد المدونّة على تقنيات معاصرة كالتناص والرمز وبلاغة العناوين وانفتاح المعاني والبريق اللّغوي، والتنوّع الأسلوبي مع وضوح العبارة وبلاغة الإشارة.

– أظهر الشاعر موهبة فذّة، واقتدار في مجاراة أساليب الشعر المتنوّعة، وكفاءة مكّنته من ناصية القول والتصرف بالأوزان والإيقاع الموسيقي.

– تمكننا من تحقيق مقاربة سياقيّة على المدونّة يفتح المجال أمام القرّاء والباحثين لاكتشاف جماليات تلقيها وقبولها للتأويل، ما يشجّع الدراسات والبحوث والمناهج لكشف النقاب عمّا توارى خلف سحب الشاعر المتراكمة على الورق المقوّى.

قدّمت النظريّة النقديّة الغربيّة مجهودات كبيرة في الجانب النظري والتطبيقي، لكن تبقى الإفادة منها محدودة على أدبنا العربي؛ لأنّها وُضِعت أساسا للأدب الغربي؛ إلاّ أنّ البحث مجال مفتوح يسمح للنقاد العرب بدمج ثقافتهم وأفكارهم لتطوير وعيهم بالتلقي.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

I. المصادر:

1. أسامة رزايقية: سحب من الورق المقوّى، دار الحمراء، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016، ط1.

II. المراجع:

أ. المراجع العربية:

2. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شروتح: عباس عبد الساتر، مر: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان- ط1، 1977م.
3. ابن هشام الأنصاري: شرح قطر الندى وبلّ الصدى، ومعه كتاب سبيل الهدى بتحقيق شرح قطر الندى، محمد محي الدين عبد الحميد، دار رحاب للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ب)، (د.س).
4. أبي عبيدة معمر ابن المثنى التيميّ البصري: كتائب النقائض نقائض جرير والفرزدق، وضع حواشيه: خليل عمران المنصور، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان- ط1، 1998م.
5. بشرى موسى صالح: نظريّة التلقي...أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب- ط1 (د.س).
6. الجاحظ: البيان والتبيّين، تح: عبد السلام هارون، ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م.
7. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط2، 1981م.
8. حسين أحمد بن عائشة: مستويات تلقي النص الأدبيّ (رحلة السندباد البحري "أنموذجا")، دار جرير، عمان –الأردن- ط1، 2012م.
9. سعيد توفيق: الخبرة الجماليّة دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية هيدجرسارتر ميرلوبونتي دوفريت إنجاردن، المؤسسة الجامعية، بيروت –لبنان- ط1، 1992م.

10. سعيد عمري (سعيد خرو): الرواية من منظور نظريّة التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، الإصدار السادس، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس-المغرب- 2009م.
11. عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا نظريّة التأويل من أفلاطون إلى جادامر، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.
12. عبد الجليل مرتاض: في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون -الجزائر- (د.ط)، (د.س).
13. عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت ط2، 1999م.
14. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقديّة في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم -الجزائر- ط1 (د.س).
15. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التشريحية، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 1998م.
16. عبد الله محمد الغذّامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،-المغرب- ط2 2005م.
17. عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، دراسة، الناشر، سورية، دمشق، ط1، 2011.
18. عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، 1981م.
19. عز العرب الحكيم بناني: مقال بعض عوامل هيمنته الكوجيطو في الفكر الفلسفي، مجموعة من المؤلفين: (من قضايا التلقي والتأويل)، سلسلة ندوات وتناظرات رقم 36، منشورات كلية الآداب، ط1، 1995م.
20. عمران خضر الكيسي: لغة الشعر العربي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت، 1982م.
21. غازي مختار طليحات: (أدبنا القديم ونظرية التلقي)، منتدى مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية، وزارة الثقافة والإعلام، السعودية، 2017/12/06

22. محمد مبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م.
23. محمود درايسة: التلقي والإبداع، قراءات في النّقد العربي القديم، دار جرير، عمان، -الأردن-، ط1، 2010م.
24. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر -مصر- ط1، 1996م.
25. محي الدين أبوشقرا: مدخل إلى سوسيولوجيات الأدب العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،-المغرب- ط1، 2005م.
26. مراد عبد الرحمان مبروك: آليات المنهج الشكلي، دار الوفاء، الإسكندرية -مصر- ط1، 2002م.
27. موسى ربايعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جريد، ط1، -الأردن-، 2008م.
28. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 1، بيروت، 1962م.
29. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان -الأردن-، ط1، 1997م.
30. الواد حسين: في مناهج الدراسات الأدبيّة، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، ط2، 1995.
31. يوسف الأنطاكي: سوسيولوجيا الأدب الآليات والخلفية الابستمولوجية، تق: محمد حافظ دياب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة -مصر- ط1، 2009م.
32. يوسف نور عوض: نظريّة النّقد الأدبي، دار الأمين، القاهرة -مصر- ط1، 1994م.
33. يوسف وغليسي: النّقد الجزائري المعاصر من ((اللاّنسوية)) إلى ((الألسنية))، محاضرات في النّقد الأدبيّ المعاصر، (د.ط)، 2005م.
34. يوسف وغليسي: مناهج النّقد الأدبيّ مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية-الجزائر- ط1، 2007م.

ب. الكتب المترجمة:

35. أمبرتوإيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري –سوريا– ط1، 2009م.
36. أومبرتوإيكو: التأويل بين السيميائيات والتّفكيكيّة، تر وتق: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب– ط1، 2004م.
37. بول آرون وآلان فيالا: سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، مر: حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة بيروت –لبنان– ط1، 2013م.
38. روبرت سي هول: نظريّة الاستقبال مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية–سوريا– ط1، 1992م.
39. روبرت هولب: نظريّة التلقي، مقدمة نقدية، تر: عزّ الدين إسماعيل، المكتبة الأكادمية الدقي، القاهرة، ط1، 2000م.
40. سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت – لبنان– ط1، 2007م.
41. فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، نظريّة جماليّة التجارب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، –المغرب– (د.ط)،(د.س).
42. فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر وتق وتع: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1998م
43. ماري نويل غازي بربور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، نسخ هذا الكتاب في شكل مطبوعة، سيدي بلعباس –الجزائر– ط1، 2007م.

III. المعاجم والقواميس:

44. ابن منظور: لسان العرب، (مج13)، دار صادر، بيروت، –لبنان–، ط1، 2000م، مادة (ل.ق.ي).
45. بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطوّل للغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (ط.ج)، 1987م، مادة (قال. ز).

46. سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبيّ المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001م.
47. مجدي وهبة: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت –لبنان– ط2، 1984م.
48. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط1، 2010م.
49. هانس روبيرت ياوس: جماليّة التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تق وتر، رشيد بنحدو، دار الأمان، الرباط –المغرب– ط1، 2016م.

IV. التفاسير:

50. تفسير الطبري: جامع البيان عن تأويل القرآن، تح: عبد الله بن عبد الله بن عبد المحسن التركي بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية، بدار هجر الدكتور عبد السند حسن يمامة، دار هجر، القاهرة، ط1، 2001.
51. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الجزء السادس، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان–.

V. المجلاّت والدوريات:

52. مجلة الكلمة، ع 79، السنة العشرون ربيع 2013م–1434هـ.

VI. الرسائل الجامعية:

أ. الأطروحات:

53. رضا معرف: التجديد في النّقد العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في النّقد الأدبي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، 2017–2018م.
54. أحلام العلمي: تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور جماليات "القراة والتلقي:"، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل.م.د) في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2015–2016م.

ب. الرسائل:

55. الأزهر محمودي: (انتقام الشنفرى) لسميح القاسم في ضوء نظرية القراءة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، تخصص النّقد الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011-2012م.
56. رحيمة شيتر: بنية الخطاب الشعري في لامية العرب، إشراف: صالح مفقودة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، قسم الأدب العربي، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة –الجزائر– 2003/2002م.
57. نداء علي يوسف إسماعيل: التناص في شعر محمد القيسي، إشراف نادر جمعة قاسم، رسالة مقدمة لنيل الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الداسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس –فلسطين– 2012م.

VII. المواقع الإلكترونية:

58. http//:en.wikipedia.org-
59. https://mawdoo3.com
60. https://mawdoo3.com
61. https://www.islamweb.net/ar/fatwa/73002/.
62. https://www.islamweb.net/ar/fatwa/73002/.
63. Kalema.net/home/article/view/120
64. m-a-arabia.com/vb

فهـــرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة .....-
شكر وتقدير .....-
مقدمة .....أ

الفصل الأوّل:
إشكاليّة القراءة والتلقي

I- نظريّة القراءة والتلقي: 7
1- مفهوم نظريّة القراءة والتلقي: 7
2- إرهاصات نظريّة القراءة والتلقي: 11
II- أصول نظريّة القراءة والتلقي: 15
1- الشكلانيّة الروسية "les formalisme Russes" (1915-1930): 17
2- بنيوية براغ "Cercle de prague" (1926-1948): 20
3- ظاهراتية رومان أنجاردن الفينومينولجيا "Phénoménologie": 22
4- الهيرمينوطيقا "Herméneutique": 28
5- سوسيولوجيا الأدب "Sociologie de la littérature": 32
1- نقد استجابة القارئ: 38
2- جماليّة التلقي: 41
3- أهم رواد جماليّة التلقي: 48
3-1- "هانس روبرت ياوس أو جوس "Hans Robert Jauss": 48
3-2: فولفغانغ آيزر "Wolfgang. Iser" (1926) 52
3-3- أنواع القرّاء: 57

الفصل الثاني:
القراءة والتلقي في ديوان سحب من ورق المفوّى (أسامة رزايقية)

I- إستراتجية العنوان: 68
1- عــنوان المدوّنة: 69
2- عنوانين المدوّنة الفرعية: 74
II- أفق الانتظار "Horizon d'attente": 76

1- المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبيّ الذائعة: 77
2- العلاقات الضمنية بالأعمال الأدبيّة التي تتناول البيئة التاريخيّة الأدبيّة: 79
3- التعارض بين الخيالي والواقع: 86
III- القارئ الضمني: 88
IV- المسافة الجماليّة: 99
1- جماليّة اللغة: 101
أ- المعجم الشعري 101
ب- ظاهرة التكرار 105
ب-1- تكرار الحرف 105
ب-2- تكرار الكلمة 107
ج- ظاهرة الحذف 109
د-الرمز 111
د1- الرمز الطبيعي: 116
د2- الرمز التاريخي: 118
هـ- التناص: 121
هـ1- التناص القرآني: 121
هـ2- التناص الأدبي: 123
هـ3- التناص التاريخي 126
هـ4- التناص الأسطوري: 127
خاتـمة 129
قائمة المصادر والمراجع 132