نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي
سؤال المنهج وآفاق التطبيق

أ. قاسم المسعود
أستاذ مشارك، جامعة محمد خيضر ـ بسكرة

الملخص:

تسعى هذه المقالة تسليط الضوء على النقد الأدبي العربي وإشكالاته في التمثل النظري والمنهجي والمصطلحي مع التصورات الغربية التي وجد فيها ما يساعده على تطوير أدواته المنهجية وتصوراته النظرية،وأعتقد أن التفاعل والتواصل مع الآخر في المجال النقدي هنا هو من باب وعي النقد العربي بما حصل من تطور في المجال النقدي عند الآخر،ومسايرته ما ينشأ فيه من مناهج ونظريات نقدية،التي من بينها نظرية التلقي التي فتحت آفاق جديدة،منحت من خلالها المتلقّي مكانة وأهمّية أكسبته دورا فعّالا في العملية الأدبية.

Abstract:

This article seeks to highlight the Arab literary criticism and problematic in the assimilation theoretical and methodological and terminological with Western perceptions of where he found what helped him to develop his tools and methodological perceptions theory, and I think that the interaction and communication with the other in the monetary sphere here is a matter of awareness of the Arab Monetary what happened in the development of in the monetary area at the other, and Msajrih arising from the curricula in cash and theories, which include receiving a theory that has opened up new horizons, awarded through which the receiver position and earned him the importance of an active role in the literary process.

تمهيد:

تعد نظرية التلقي من النظريات المعاصرة،التي كسرت حاجز الصمت المطبق حيال التهميش الذي كان يعانيه المتلقي في ضوء النظريات السابقة؛محاولة إبراز الدّور الأساس الذي يؤديه في عملية بناء المعنى،وكان هذا على يد كل من الألمانيين "هانز روبرت ياوس*" (Hans Robert Jaus) "فو لفغانغ ايزر"(Wolf gang Izer**) اللذين جاء بطروحات جديدة و مفاهيم نظرية،حولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية؛وذلك أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ،وطرق فعالية القراءة ودور المتلقّي في إنتاجها.

تنطلق هذه النظرية من تصور محدد للقراءة و التلقي،وتنقسم إلى اتجاهين؛الأول مع "ياوس" الذي يرى أن النص لا ينفصل عن تاريخ تلقيه،وتجسيداته المتلاحقة عبر التاريخ حيث أن النص لا يفهم دون أخذ تجسيداته وتحققاته بعين الاعتبار،و أن تاريخ التلقيات ينفلت من اعتقادات النزعة الفردية الذاتية،بل ينشأ من أفق جماعي عام ،إذ يشترك المتلقين في أفق تاريخي واحد،والاتجاه الثاني مع "ايزر" الذي يهتم برصد الكيفية التي يتم بها التفاعل بين النص وبين القارئ.

نظرية التّلقي في النقد الأدبي العربي:

وإذا ما عدنا إلى الساحة النقدية العربية التي كانت دائما على اطلاع على ما استجد في الساحة الغربية على مستوى الدراسات النقدية،والتي كانت حافزاً إلى العودة إلى التراث العربي الأصيل،حين نتلمّس في هذا الوافد الجديد،روح النقاد القدماء،الذين أرسوا دعائم علوم البلاغة،والنقد،وإن لم يسجلها التاريخ المعاصر باسمهم،فكان الجهد في البحث في بطون التراث مجدياً،حين تم وجود بعض قضايا نظرية التلقي مبثوثة في تراثنا العربي،حيث كان الاهتمام بأهمية تلقي النصوص وتأويلها ،خاصة في رحاب تلقّي القرآن الكريم والشعر العربي،فالملتقّي للنّص القرآني هو من قرأ القرآن وسمع تلاوته،والمتلقّي هنا ليس عنصرا مستهلكا،فالقرآن دعا إلى التأمل فيه « فلا ريب أنّ هذه الرسائل الإلهية تضمّنت نصوصا مدعّمة بحجج قوية تدعو الإنسان المتلقّي الرجوع إلى طريق الحق،والسير في طريق اللّه الذي يقود إلى النجاح والسعادة »[1] للخصوصية الإلهية للنّص القرآني يكون تلقيه مع التّفاعل النفسي والفكري والحضور الروحي للمتلقي وبكل جوارحه.

أمّا بالنسبة للنّص الشّعري كان الاهتمام بالمتلقي ودوره الدّاعم لعملية الإبداع في الشعر قد شغل اهتمام النقّاد بشكل كبير من أمثال "الجاحظ" (ت 255 هـ) و"ابن قتيبة"(ت267 هـ) و"عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) الذين أثروا حركة النقد العربي بشكل عام،حيث وضعوا الضوابط والمعايير التي تحكم على جودة النّص بدرجة تأثيره في نفوس المتلقين.

يرى "الجاحظ" أنّه « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازي بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما،ولكل من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام عن أقدار المعاني،ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات »[2] من هذه القاعدة يستدعي من المتكلم (المؤلف) أن يكون بعيد المرمى،ودقيق الفكر يراعي التفاوت لعقول مستمعيه،ويستدعي من السامع (المتلقي) من ذوي الفكر الثاقب والنظرة الفاحصة.

ويذهب "ابن قتيبة" إلى أنّ الشاعر إنما ابتدأ قصيدته بالمقدمة الطلية ليميل نحوه القلوب وليستدعي إصغاء الأسماع إليه بحسب ما جبلت عليه النفوس من الغزل والتشييب وهذا ليقرب شعره للمتلقي.[3]

وهو بذلك يقر بأن بناء القصيدة على هذه المقدمات مربوطة بأوضاع المتلقين،وهذه دلالة على حرص المتلقي على نجاح التجربة الشعرية واستمرارها من خلال المقومات الأساسية للقصيدة العربية.

نجد إلى جانب هؤلاء "عبد القاهر الجرجاني" الذي تكلم عن البلاغة والفصاحة وقضية إعجاز القرآن وفكرة النّظم،منبها إلى الطبيعة الخصوصية للمتلقّي أثناء تواصله مع المبدع؛فهو يتواصل مع معانيه لأنّها هي الأساس الذي ينهض عليه النّص،و يقول في ذلك :« ليس الّنظم شيئا إلا توخي معاني النّحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم»[4]؛ يرى المعنى هو الأساس عند المتلقّي فهو يسعى إلى اكتشافه،ومن ثم تحديد دلالته،حيث يذم التعقيد وعدم الوضوح في الكلام،اعتبارا للمتلقي.

يدعو "الجرجاني" المتلقّي إلى مراقبة نفسه عند قراءته الشّعر،وتأمل ما يعروه من ارتياح واستحسان ؛«لأنّه أنس النفوس موقوف على أن تُخرجها من خفي إلى جلي،وتأتيها بصريح بعد مكنيّ،وأن تردّها في الشيء تعلمها إيّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم،وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس ».[5]

فالمتلقّي عنده هو الباحث عن مكنون الجمال في النّص الذي يؤنسه،كالمعاني الجلية الصريحة التي كانت خفية،وتم إدراكها بواسطة الحواس ليتم اكتشاف أسرار النّص والوصول إلى دلالاته.

إنّ محاولة البحث عن صور التّلقي في تراثنا العربي هو ليس إجحافا في حق اجتهاد النقاد المعاصرين،بل كانت محاولة لإبراز بعض ما تشتمل عليه تلك الموسوعة النّقدية من قضايا التّلقي،و إن الاهتمام بالمتلقي هو من فتوح النقد الغربي الحديث باعتبار نظرية التلقي توجها نقديا أينع في كنف النقد الغربي وبألمانيا على وجه الخصوص،وعليه فإن كل الدّراسات التي تهتم بموضوع نظرية التّلقي لا بد أن تمر عبر انجازات المدرسة الألمانية.

وهو ما كان مع نقادنا المعاصرين الذين تناولوا نظرية التلقي في الساحة النقدية العربية ،إلا أننا لاحظنا اختلاف في كيفية تناول هذه النظرية الجديدة ،وفي استعمال المقابل العربي المناسب للمصطلح الغربي،إذ تُرجمت نظرية التلقي Theory Reception إلى النقد العربي ترجمات عدة؛ منها ترجمة "رعد عبد الجليل جواد" حيث عنون مؤلَّف "روبرت هولب" Holippe- Ropert بعنوان (نظرية الاستقبال)، بينما ترجم "عز الدين إسماعيل" الكتاب نفسه بمصطلح (نظرية التّلقي)، كما اختار "حسين الواد" ترجمتها إلى (جمالية التّقبل).

في حين نجد تسميات أخرى لهذه النظرية كما نجده مع "نبيلة إبراهيم" التي قامت بتسميتها بـ : (نظرية التأثير والاتصال)،أما بالنسبة "لمحمود عباس عبد الواحد" فعنده (قراءة النص وجماليات التّلقي)،ونجد إلى جانب هؤلاء "سامي إسماعيل " الذي بدوره يسميها في كتابه (جماليات التلقي)،وكذلك "حميد لحمداني" في كتابه (القراءة وتوليد الدلالة).

تعددت المصطلحات الدالة على التّلقي:الاستقبال،التقبل ،التأثير،القراءة ،وهذه تسميات متعددة لاسم واحد ومصطلحات متداخلة تستقي أصولها من مصدر مشترك،كما كان تعريف هؤلاء النقاد لنظرية التلقي منطلقاً من تعريفات الغربيين لها،فقد كانت تعريفاتهم للتلقي محالة إلى مصادرها الغربية ورجالها الذين عرّفوها.

يطرح جل النقاد العرب رؤيتهم الخاصة الداعية إلى تبني نظرية التلقي الغربية،من خلال تقديمهم لأسسها النظرية،وشرح طروحاتها،ويعززوا موقفهم هذا باعتبار نظرية التلقي منهجا له آلياته الإجرائية ،وذلك بطرح منهجين يكمل احدهما الآخر،وهما منهج "ياوس" في التلقي التاريخي للنصوص الأدبية ،ومنهج "ايزر" في علاقة القارئ بالنص.

و من الذين اعتمدوا منهج "ياوس" نذكر على سبيل المثال لا الحصر الباحث "نادر كاظم" الذي قدم دراسة نقدية متقدمة وفق منهج "ياوس"(المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني) والتي قام بدراسة أنماط التلقي للمقامات بالاستعانة بالمفاهيم الأساسية التي أتت بها نظرية التلقي؛وكان أبرزها أفق التوقع،ولم تكن دراسته« قراءة جديدة لمقامات بديع الزمان الهمذاني،وإنما مقاربة جملة القراءات التي دارت حول هذه المقامات وقد تبين أن هذه القراءات المتكاثرة تندرج في ثلاثة أنماط كبرى :الاولى التلقي الإحيائي الذي بدأ مع عصر الإحياء،والثاني هو التلقي الاستبعادي الذي بدأت قراءاته منذ العقد الأول من القرن العشرين،والثالث هو التلقي التأصيلي،الذي تبلور منذ النصف الثاني من القرن العشرين"[6]

وتأسيسا على هذا تتبع أفق التوقع لدى قراء مقامات "بديع الزمان الهمذاني "والعلاقة التي انعقدت بين التلقي العربي الحديث،وبين تلقي معاصريه ومن جاء بعدهم،واكتشف الهيمنة التي تمارسها جماعات القرّاء على قراءة القارئ الفرد،من خلال أفق التوقع الذي شكله القراء الأوائل لمقامات "بديع الزمان" لحظة ظهورها في أواخر القرن الرابع الهجري،وأفق توقع المحدثين الذين حافظوا على استمرار التلقي القديم من جهة،كما أسّسوا لنمط تلقٍّ جديد من جهة أخرى.

وإلى جانب "نادر كاظم" نجد "عبد اللّه بن عودة العطوي" الذي اعتمد المنهج نفسه في دراسته للمعلقات(تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي) التي شملت تتبع أنماط القراءات التي تناولتها،من التلقي الأول لها إلى العصر الحديث،وهذه القراءات المتعاقبة تصدر عن أفق تاريخي واحد وفق افق توقع مشترك،الذي شكل جسرا قرائيا بين القديم والحديث،فثبت أن المعلقات ما انفكت تستثير الأدباء فيقرؤونها ويعيدون إنتاجها عبر تاريخها القرائي الممتد.

وانطلاقا من هذا فالمعلقات نصوص مفتوحة لم تغلقها القراءات السابقة فهي مازالت فاتحة ذراعيها للقراء والباحثين،مما يدل على أنها نصوص ذات قيمة أدبية وفنية عالية.

وهذه النماذج المختارة تكشف لنا أهمية مفاهيم "ياوس" عند نقادنا و التي شكلت لهم آلية دفاع تلجأ إليها أغلب دراساتهم الحديثة التي غالبا ما تعبّر عن نفسها في صورة عودة إلى الأصول،وإحياء للتراث الذي يمثّل قاعدة يمكن الارتكاز عليها من أجل حفظ الذات العربية من الذوبان والتلاشي.

أما أفكار "ايزر" ومنهجه في قراءة النصوص فقد تبناها " حميد لحمداني"في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي"،اهتم هذا الكتاب بالدرجة الأولى بالمشاكل النظرية لقراءة النصوص الأدبية وتأويلها، كما أشار "لحمداني" فيه إلى إعادة النظر في علاقاتنا وكيفية التعامل مع النصوص الأدبية مهما كان نوعها أو عصرها.

وبذلك نجد "لحمداني" تناول العلاقة الجديدة التي تربط بين القارئ والنص الأدبي الحديث،فأشار إلى الأسباب الأساسية لتغير علاقة القارئ بالنصوص الأدبية ،وهو التحول الذي طرأ في الشكل ووظيفة الأدب ،فقدم مثالا على ذلك بالنصوص الشعرية التي كانت متصلة دائما بالواقع العربي،وتميزت بوظيفتها الإنشائية ،أما النصوص الشعرية الحديثة رغم احتفاظها بجانبها البلاغي ،إلا أنها تتجاوز أشكال التعبير القديمة كي تستطيع الاستجابة للأفق الجديد للقارئ العربي،وذلك باستخدام وسائل تعبيرية جديدة كالرمز، والأسطورة، فبعد هذا التغير الذي طرأ على النصوص الأدبية شكلا ومضمونا ،وجد القارئ نفسه متورطا في صياغة هذه النصوص أثناء قراءته لها ،حيث أصبحت له حرية أكبر في تأويلها،وبذلك أشار "لحمداني" إلى ضرورة الاهتمام بفعل القراءة لاعتباره فعلا منتجا.[7]

وقد منح الناقد "حميد لحمداني" تميزا لكتابه من خلال دعمه للمفاهيم النظرية بنماذج تطبيقية؛ففي الفصل الثالث الموسوم بـ(مستويات القراءة) وفي عنوانه الفرعي اختلاف التأويلات "في قراءة ثلاثية نجيب محفوظ " يقدم لنا الناقد خمس قراءات – مستندا إلى مقاربات النقاد الألمان – تبين اختلاف مستويات القراءة وتنوعها[8]

وبهذا تكون نظرية التلقي قدمت إضافات منهجية ونظرية وتصورية للنقد العربي عامة،و أسهمت في توسيع دائرة تصور الدرس العربي أدبيا ونقديا.

جانب تطبيقي لنظرية التلقي:

انطلاقا من هذا نقوم بدورنا تطبيق بعض المفاهيم الإجرائية التي أتى بها "ايزر" ،على مدونة شعرية جزائرية تتمثل في ديوان "أنطق عن الهوى"،لـ"عبد اللّه حمادي" إيمانا منا أن عملية القراءة مرتبطة بفاعلية الجهاز المفاهيمي والأدوات الإجرائية التي تصف عملية التفاعل بين النص والقارئ،وكيفية إنتاج المعنى والمتمثلة في القارئ الضّمني،ومواقع اللاتحديد.

1- **القارئ الضّمني:**

هو طرف أساس في بناء المعنى؛وهو قارئ غير حقيقي يجسّد توجيهات النص الكامنة في الدّاخل كلّها،فهو أشد ارتباطا ببنية النّص،التي تتطلب القراءة والتحقق،حيث

هناك ارتباط بين بنية النص وفعل القراءة،ويظهر دور القارئ الضّمني مهما؛لأنه ينّظم ويوجه عملية القراءة.

التّكلم عن القارئ الضّمني لقصائد هذا الدّيوان يبدو صعبا نوعا ما لغموضها وتعقيدها،لأنّها تتلاءم مع معطيات التّجربة الصّوفية،والمعطيات التناصية،قد لا تثير هذه المعطيات انتباه القارئ العادي.

شاعرنا هنا يكتب لقارئ معين (قارئ افتراضي) قادر على أن يتذوّق شعره،وباستطاعته أن يستخرج من النّص ما لا يقوله،وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه.

قد يكتب الشّاعر لقارئ ينتمي إلى دائرته الصّوفية،فإمكانه أن يحصّل معان متعددة تتعلق أساسا بطبيعة التّجربة التي يتقاسمانها،كتواصل الإخلاص والاستئثار بالآخرة،ومن جهة نظر المتلقّي الصّوفي أن الفوز الذي قد يظفر به المخلصون لله يكون بعد سلسلة من المجاهدات والرّياضات الروحية:

هَاهُنَا تَشْتَهِي
رِيَاضَةَ النَّفْس
قَطْفَ العُطُور [9].

يقول في قصيدته "أنطق عن الهوى":

تَنَامُ الأفْكَار الخُضْر
فِي ذَاكِرَتِي
أُصَلِّي رَكَعَات العِشْق
خَلْفَ مَلامِحِها طَمَعا أنْ يَحْشُرَنِي فِي قَائِمَة المَسْكُوت
عَنْ سَوَابِقِهم [10].

يتكوّن المقطع من عناصر تتمثل في الشّاعر الذي يحيل إليه ضمير المتكلّم (أنا) ومن شأنه يضع القارئ في السياق العام كأنّه هو المقصود بالقول،حيث يشد في تأويلاته إلى موسوعته التي تشكل فهرسا مضمرا من الخطابات الصوفية،هذه اللغة توجه القارئ،وتقدم له الخطوط العريضة للعملية الإبداعية عند الشاعر،وبنظام اللغة الصوفية في جميع مستوياتها.

قد يكون لهذا النص الشعري قارئا ضمنيا ليس من دائرة الشاعر الصوفية،فيقف وجها لوجه مع الدهشة الجمالية التي يتضمنها النص،والقارئ يفهم محتوى النص في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عملية التأويل.

القراء لا يتساووا في درجة تلقيهم وفهمهم للنصوص الصوفية،

يقول الشاعر:

عَيْنَاك يَا حَبِيبَتِي مَرَافِئ للدِّفْء
والعَبِير...

حِكَايَة تُرَدد مِنْ سَالِف السِّنِين
سَنَابِل رَحِيقُها بّوابَة هِدَايَة
وَزُرْقَة مَرَاكِب
وَمَشْتَل زَنَابِق
يُرَاقِب سَحَابَه... [11].

القارئ الضّمني الذي ليس من دائرة الشّاعر،يستفزّه هذا النّص،ويثير تساؤلات مختلفة عنده حول حبيبة الشّاعر،من هي حبيبة الشّاعر؟ لماذا وصفها بعدة مواصفات؟

هذه التساؤلات تجعله يصغي بشكل أفضل إلى الشّاعر علّه يتلقّى منه بعض العبارات التي قد تجيب عن تساؤلاته ويكوّن صورة واضحة عن هذه الحبيبة،والأمر نفسه يدفع الشاعر إلى مواصلة ضبابية صورتها وعدم الكشف عن شخصيتها،ليضمن بقاء القارئ معه بأسلوب التّشويق:

كقول الشاعر:

شعْرها السنبلي
مَمْلَكَة أجْرَاس
مِن ثُغَاء تَدَلَّى
وَعَنَاقِيد مِن تَرَاتِيل
المغِيبِ... [12].

نجد نصوص أخرى تتضمّن مجموعة من العلامات المضمرة التي تحيل بطريقة غير مباشرة إلى حضور القارئ الضّمني في طيّاتها،ويتجلّى ذلك في الضّمائر المبثوثة في العبارات اللغوية.

نلاحظ أن القارئ الضّمني قد حصر لديه في قوله:

يَكْفِيكَ مِن شَرَفِ الوُجُود نـــــزَالا أظْهَرْتَ فِيه شَرَاسَة وقِتَـــــــــالا
وأبَحْتَ فِيه الرَّاجِمَات إلى العِدَى وعَقَدْت للنَّصْر المَكِين هِلالا[13].

جاء هذا النّص بصيغة ضمير المخاطب المفرد (أنت)، وهذا يحمل أبعاد استراتيجية في قيام عملية التواصل وتفعيل فعل القراءة.

حيث يتمظهر عنصر القارئ ضمن الخطاب بطريقة إيحائية تفهم من سياق النّص،فهو يخاطب المجاهد البطل الذي يناضل من أجل الحرية،والدفاع عن الوطن بشراسة.

كذلك يحضر القارئ الضّمني داخل النّص،من خلال توظيف صيغة الجمع بالضمير (أنتم)، وذلك في قوله:

مرغتمـــــــو شرف "العُلُوج" بِوَحْلكم وصَبَبْتُمُو عن غيّهم أهْـــــــوالا
وأعدتمُو مجد الأُلى ملأُوا الدُّنـــــــــا وترصّعوا بالماحقات كمـــالا[14].

يحضر القارئ هنا ليشارك في بناء العملية التواصلية،وتحقيق التجاوب مع هذه الأفكار النضالية في محاربة الأعداء بلا هوادة.

هناك تعدد لحضور القرّاء في النص الشعري،هذا من شأنه أن يحدث ديناميكية متميزة له وفق شروط التفاعل والتواصل بين النص والقارئ،من حيث بنيات النص التأثيرية والتوجيهية،والاستعدادات الفردية الذهنية والنفسية لدى القارئ،فعلى قدر معرفته وثقافته يحدث التفاعل.

2- مواقع اللاتحديد:

تلعب دورا أساسيا في بناء التشكيلات الدلالية لدى القارئ،لذلك «نجد النص الأدبي يسيطر على عدد كبير من الفجوات أو العناصر غير المحددة،ويجب على القارئ أن يملأها »[15] مما يساعد على قيام علاقة حوارية بين النص والقارئ.

جاء العمل الذي بين أيدينا بأشكال مختلفة تمثل مواقع اللاتحديد منها:نقاط الحذف،البياض وعلامات الترقيم،ينتقل القارئ خلال عملية القراءة بين هذه الأجزاء النصية من أجل استكمالها،وبناء المعنى الجمالي للنص.

سنقوم بتمثيل بعض أشكال اللاتحديد:

البياض:الذي يفصح عن أبعاد فكرية تمنح القارئ مهمة البحث عن فلسفة توظيفه، هو« ليس عملا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروض على النص من الخارج،بقدر ما هو عمل واع،ومظهر من مظاهر الإبداع [...] البياض لا يجد معناه [...] وامتداده الطبيعي إلاّ في تعالقه مع السواد»[16]

الشاعر يتعمد أن يجعل من البياض أرض خصبة أمام القارئ حتى يدفعه إلى محاولة سبر أغوار النص،حيث تم استغلال المساحات البيضاء استغلالا مكثفا ممّا يعطي معاني وتفسيرات وتصورات عدة.

نجد صفحة بيضاء بأكملها و بها كلمات قليلة فقط،ويبقى البياض هو المسيطر،حتى غدت قصائده إشارات رمزية في ذهنية القارئ.

عناوين القصائد الموجودة في الديوان تكتب في صفحة بيضاء لوحدها،وهذا يلعب دورا أساسيا في البناء الكلي للقصيدة .

سيّدة الرّيح

يوضح هذا الشكل صفحة بيضاء بها عنوان قصيدة في نهايتها.

هذا يمثل عن رؤية الشاعر المنحرفة عن الأفق المعروف،التي من شأنها إحداث توتر وهزة معرفية للقارئ،ويستحضر فلسفة التأويل،لتفسير ذلك الإبهام،فالبياض يمثل الطهارة عند الصوفية،كأن الشاعر في كتابته ينطلق من مكان طاهر.

يغلب البياض في هذا الديوان السواد، يحيل على البياض الذي يغلب عن الصوفية في الأماكن، واللباس،ويمثل عندهم صفاء ونقاء القلوب.

تكثيف البياض لعله يرجع إلى أن اللغة لا تفي بالغرض،لذا وجب الصمت،والصمت ليس دالا على ضعف الشاعر وعجزه في عدم قدرته على الكلام،بل هذا ما تفرضه اللغة الصوفية، التي هي لغة إشارية توحي ولا تصرح،وتشير ولا توضح.

الصمت عند الشاعر الصّوفي أبلغ من الكلام في مثل هذه المجال لهذا كثيرا ما يلوذ إليه،أو أنّ رؤياه أوسع من اللغة،قد يعطي المتلقي تأويلا آخر للبياض بأنه يمثل الطهر والنقاء.

الشكل الثاني من مواقع اللاتحديد هو الفراغ المنقط (...) الذي يكثر في هذه القصائد،حيث يعمد القارئ إلى استكمالها بمخيلته.

كقول الشاعر:

فَقَبْرُك حَبِيبَتِي رِيَاضُه
الهَجِير
ولَحْظَة مِن أَلَقِ تُفَجّر
الأَثِير
أَبْكِيكَ بِالدُّعَاء...[17]

في هذه الأسطر الشعرية مفردات من معجم بسيط وواضح،لكن هذا الوضوح لا ينفي الإبهام التي تشكله نقاط الحذف، التي على القارئ فك هذا الإبهام عن طريق ملء الفراغ،فعند قول الشاعر:« أبكيك بالدعاء» تظهر مباشرة النقاط لتسليم الكلام للقارئ عبر هذه النقاط،لينعم الشاعر بالراحة والسكينة بعد البكاء عن حبيبته.

القارئ يسهم في إنتاج النص؛لأنّه يشارك الشاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل،كما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية،ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقطة،المستعملة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية،ويتجسد هذا في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.

يقول الشاعر:

فَكَيْفَ يَا حَبِيبَة يَبِيتُ
في التُّرَابِ ...
قَدُّك النَّحِيل
تَطَالُه مَعْزُوفَة مِن تُرْبَة وَطِين...؟

... أيَّتُهَا الحَبِيبَة
لِمَ جَنَحتِ صَوْب مَدَائِن الصَّفِيح
والخَوَاء؟[18]

شكّلت هذه التّساؤلات غموضا معرفيا ووجوديا،لم يعلن عنه النّص بطريقة واضحة،فالنّقاط أدّت دورا دلاليا، بأنّ نفسية الشّاعر منفعلة وحالتها مضطربة لحظة الكتابة،وشكّلت بذلك حضورا جماليا،ورؤية فنية.

وعلى الوتيرة نفسها يقول الشاعر:

(...) هَاجِئْتُكِ مُنْهَكا
أَبْتَغِي عَرْشُك الأَنْقَى
وأَهْفُو لمَحْيَاكِ فِي المَنَافِي السَّعِيدَة...[19]

الفراغ الذي ابتدأ به الشاعر يدل على الغائبة، وهذه البنية تتمثل في حبيبة الشاعر التي يشأ أن يذكرها، لأنه لم يصلها بعد،لذا يبتغي عرشها الأنقى.

هذا ولم يتوقف الشاعر عند شكل واحد من مواقع اللاتحديد، بل تعداه إلى أنماط أخرى فعلى مستوى هذه الصورة حيث يقول:

حبٌّ يَتَدَلى كَذُؤَابة عِمْلاق اسْتَلْقَى عَلى صَخْرَة
صَمَّاء تآكَلَت مِن حِصَار المَوْج
ومُدَاعِبا بِأصَابِعِه النَّارية قُرْصَ القَمَر[20]

متلقّي هذه الصّورة التي وصف بها الشّاعر حبّه،وهي عملاق يداعب القمر بأصابعه النّارية،يدخل المتلقّي في حيرة وتوتر إذ يتساءل عن سبب توظيف الشّاعر لهذه الصورة،وللمتلقي تخيّل هذه الصورة التي رسمها الشاعر،و يعطيها تأويلات متعددة.

إنّ التفاعل بين النص و المتلقي هو تفاعل تفرضه هذه المواقع غير المحددة (الفجوات) إذ يشارك المتلقي في تحديدها بثقافته و باستعمال خياله.

جُماع القول:

لقد سعت نظرية التلقي إلى تأصيل خطاب نقدي يهتم بالعلاقة الجدلية بين النّص والمتلقي ، ويكرّس رؤية نقدية تسعى لإبراز فعالية التلقي ،إذ أن المقاربات النقدية السابقة حرمت الأدب من بعدٍ مهم يُعد ملازماً لطبيعته بوصفه ظاهرة جمالية له وظيفة اجتماعية .

تبقى نظرية التلقي النظرية الوحيدة التي اهتمت بالمتلقي اهتماما كبيرا وعميقا،و جعلته محور دراساتها وأبحاثها النظرية والتطبيقية،حتى ارتبطت هذه النظرية بالمتلقي إلى حد كبير.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن النقاد العرب في تعريفاتهم لنظرية التلقي كانوا يقتربون من الطرح الغربي،كما كانت دراساتهم تعتمد على الآليات التي أتى بها مؤسسوا النظرية،وهذا لا يعيبهم في شيء، بل الموضوعية العلمية تستوجب أن يعطى كل ذي حق حقه؛ وعليه فلا

بد من ذكر الجهود الغربية في مجال نظرية التلقي، وقد كانت انجازاتهم ومؤلفاتهم النقدية رافداً ومرجعاً من مراجع الدراسات النقدية العربية،التي جاءت في اتجاهها متوافقة مع الطرح الغربي في هذا المضمار.

اقتفاء النقد الأدبي العربي آثار النقد الغربي و الإقبال على نظرية التلقي يأتي نتيجة لانسداد آفاق البحث التي قدمتها المقاربات النقدية السابقة للأعمال الأدبية.

دواعي انتقال نظرية التلقي إلى النقد الأدبي العربي لا تكاد تختلف عن الأسباب التي استدعت انفتاح هذا النقد على النظريات الغربية السابقة،وهو انفتاح يكرس خضوعا لسلطة الآخر وبالتالي غياب القدرة على الإنتاج داخل سياقنا المعرفي.

الإحـــــــالات:

---

*ياوس (1921،1997) أستاذ متخصص في الآداب الفرنسية ممثل ما يسمى/ جامعة كونستانس) التي تدور أعمالها حول مفهوم (تلقي العمل الفني) تأثر بدراسته بأمثال "جورج غادامير" حيث تبوّأ كرس الفلسفة الالمانية، درّس بجامعة كونستانس منذ نشأتها سنة 1966. ينظر:ar.wikipedia.org

**فولفغانغ آيز (1926،2007) أستاذ اللغة الانجليزية، والفلسفة واللغة الالمانية اشتغل بالتدريس بعدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، منها جامعة كونستانس. ينظر:ar.wikipedia.org

[1] علي بخوش: "المتلقي في القديم، مجلة قراءات، ع1،وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر ، 2009، ص43

[2] الجاحظ: البيان والتبين، تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، ج3، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص138.

[3] ينظر: فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1 ، 2006، ص73.

[4] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ،تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص73.

[5] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: مصطفى شيخ مصطفى، ميسر عقاد، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص92.

[6] نادر كاظم :المقامات والتلقي،بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان، ط2003،1،ص406.

[7] ينظر: حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالةتغيير في قراءة النص الأدبي،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط2003،1،ص10.

[8] المرجع نفسه،ص 279.

[9] عبد الله حمادي: ديوان (أنطق عن الهوى)، دار الألمعية ،الجزائر، [دط]،2001 ، ص18.

[10] المرجع نفسه ، ص 134.

[11] المرجع نفسه ص،29

[12] المرجع نفسه ، ص95.

[13] المرجع نفسه ، ص119.

[14] المرجع نفسه ، ص121.

[15] موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2008، ص106.

[16] يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ص106.

[17] الديوان: ص104.

[18] المرجع نفسه، ص100.

[19] المرجع نفسه ص109.

[20] المرجع نفسه ، ص109.