

نظرية التلقي... جماليات الأداء تنظيراً وتطبيقاً

أ.م.د. أنسام محمد راشد

جامعة بغداد/ كلية التربية ابن رشد للعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

الملخص:

يذهبُ بحثنا إلى تقديم قراءة لنظرية التلقي، ويبدأ بالدخول في حوار معها، ومناقشة تفصيلاتها منذ ارهاصاتها الأولى، ومساءلة خطواتها الفلسفية والعملية أيضاً، ومن ثم يودّ بحثنا أن يصادر النظرية تحليلاً، فيقدم تحليلاً نصياً لتجربة الشاعر محمد الماغوط، أحد رواد قصيدة النثر العربية، إيماناً منها بأنّ القراءة النصية الشاملة هي أفضل ما يقوم بإعادة إنتاج النصّ الإبداعيّ وكتابته، منطلقين من اثاره جملة من الأسئلة القرائية، متبوعة بتحليل نصيّ لقصيدة الشاعر، وصولاً إلى كشف الحقيقة النقدية المرافقة لواحد من أهم النقود ما بعد الحداثيّة التي أعادت الهيبة للمتلقي والمبدع، وعوّلت على صنع مادة الإبداع المقدمة إلى المتلقي من المتلقي نفسه، ولم تتوقف أمام نتائج قطعية تنتهي إليها، إذ التحليل والمشغل النقديّ ساحة مفتوحة للناقد ومتلقي النصوص الأدبية على تنوعها.

والبحث تنظيريّ واجرائيّ معاً، ولم يغفل التفصيل في ما جاء به مؤسسها منهج التلقي (ياوس وآيزر)، قطبا مدرسة كونستانس الالمانية، وافتراق نظريتهما عن التلقي الأمريكيّ، وقد وجدنا أنّ النمط النثريّ في الكتابة الشعرية العربية جديد واشكاليّ، وبه حاجة للفحص التحليليّ فاخترنا نظرية التلقي لذلك تعزيزاً لوجهة نظرنا النقدية.

١- فعل التلقي بين أدائين/ انفتاح التأويل ونوع القارئ:

إنّ للشاعر بديهية شعرية حاضرة غالباً، وحضورها يكفل لصاحبها إنتاج نصّ تام الانسجام بين عناصره البنائية، فتحقق الدفقة الشعرية والشعورية الصائرة نصاً غايتها من غير نقص ومن غير توجيه، أو عبث باستقرار القصيدة، أو فعاليات مؤدياتها، وإن رام المبدع التغيير فيها كلما لزم الأمر ذلك، بيد أنّ تأكيدنا ينصبّ على الدفقة الأولى والشّرارة التي تتوقد في رأس مبدعها، فتجد ما تريد، حال أن تصبح نصاً شعرياً، أي نُصراً على احتفاظ النص ببيكارته، وعفويته، وتنحية النشاط المعملّي الصانع له جانباً بنحو أو بآخر.

وتأتي أهمية أخرى مكملة لذلك العمل كله عندما تواجه عين المتلقي هذا النص، وتلك بدهاية أخرى، أي بدهاية التلقي التي تتطلب تفاعلاً شاملاً بين البناء النصّي والقارئ، فيهبّه هذا معناه، ويفسّر فكرته ويعيد تصميمها، ولا يضمن المبدع مع كل ذلك حصول نصه على القبول الذي يرومه، أو يحقق الابهار والتأثير.

ومازال الأمر دقيقاً بين أطراف إنتاج النص الأدبيّ كلها؛ لأنّ مؤشر ضبط مرتبة الفعل الشعريّ للمبدع خاضعة للاهتزاز اذا ما غير مسالكة في الكتابة الأدبية خلال تجربته مهما امتدت،

طالت أو قصرت، وفي كل مرة لابدّ من أن يتخطى النص الأدبي مهاراته إلى أخرى، يضطلع المتلقي بالكشف عنها، والحكم عليها ذلك أنّ الفريدة الابداعية بها حاجة إلى نسغ ابداعيّ تدريجيّ، فلا ضمانات كافية لدوام المودة بين النصّ والمتلقي إلا مع كل علاقة جديدة لصاحب النصّ الأدبيّ مع نصه نفسه كي نصل إلى نتيجة مثالية عندما نقرأ الاثر الادبيّ، وعليه اسم صاحبه، فيدلنا عمله عليه، ويؤشر تجاهه.

إنّ الأمر في تلقي النصّ الشعريّ وتحليله مائل في أننا كمن يكون قبالة بناية بطوابق متعددة أو ذات مستويات بناء كثيرة، ولنا أن نقول إنّ النصّ الادبيّ على وفق المستوى الأول لديه ما يقوله لنا، ولديه المزيد وربما المختلف على المستوى الثاني والثالث، ونقلّب مستوياته للكشف عمّا بينها من علاقات، ومن ثمّ اعتصار شعرية النصّ، والظفر برحيقها، والمتلقي لا يترك الدور الأول في البناء ليقفز مباشرة إلى السطح، ولا يفسّر بطريقة مقلوبة من الطبقة العليا إلى السفلى، وانه اذا بدأ بجمع الأصوات ونقر وحدات الموسيقى في النصّ فإنه لا يتركها ليتوصل إلى قرائنها، ويقرأ خلال القرائن، فيتوصل إلى الصور الشعرية التي تكونها وسمحت بها، أي سمحت بأن يكون للصوت حضور معيّن داخل النصّ الأدبيّ، أو خلاف ذلك، ويقرأ علاقة الصور الشعرية ببعضها، ليصل إلى نكهة المعنى، وغاية الأديب في نصه^(١).

ولأنّ لا يوجد معنى جاهز يقوله المبدع ويلقّقه المتلقي مطمئناً إلى ارادة شعرية سهلة، ولأنّ ما خفي كان أعظم من سطوع المعنى وجهوزيته في التعبير عن الفكرة ، لأجل ذلك تصبح " البنية الذهنية للقارئ [في] أثناء فعل القراءة جزءاً لا ينفصل عن بنية النصّ نفسه، وكل معنى ناتج عن التفاعل التجاوبيّ هو نتاج جديد لا يطابق النصّ ولا القارئ " ^(٢)، ومن جوهر التلقي أنّ المتلقي قادر على ايجاد فراغات وثغرات النصّ الأدبيّ ملئها لتفسير الصور الغامضة وتعيينها، وقد حدد آيزر قطبين للعمل الأدبيّ، ينتج أحدهما الموضوع الفني للنصّ، وهذا خاص بالمؤلف/ المبدع ، والقطب الآخر يكون المتلقي مسؤولاً عنه، وسمّاه الموضوع أو القطب الجماليّ، وهذا يحدث فيه الإنتاج الفعليّ للنصّ.

ومن خلال فعل التحقق الذي ينجزه القارئ، وفي ضوء التقاطب المذكور لن يكون العمل الأدبيّ بعد قراءته مطابقاً للنصّ ولا لتحقيق النصّ، بل سيكون واقعاً في مكان ما بينهما^(٣)، والقارئ عندما يربط بين الآراء والافكار والمظاهر الجمالية التي يقدمها النصّ، فإنّه سيجعل العمل الأدبيّ يتحرك بدماء جديدة، لم يعرفها المبدع مع نصه الأول، كما لن تعود له استقلالية وخصوصية ما دامت انتقلت كوامنه إلى المتلقي، ولا يفوتنا أن نؤكد أن المتلقي متنوع ومتعدد القدرات الفكرية والذهنية والتأويلية والابداعية والمهارية، وهذا التعدد يقود إلى تعدد القراءات، وكلها تضيف للنصّ الابداعيّ بل و تعيد انتاجه مجدداً.

والقارئ المفرد تتعدد قراءاته أيضاً، وهذا الاهتمام تحقق أيضاً لدى كايزر عندما أراد إعادة تأسيس النظرية الأدبية بنحو الانظار إلى علاقة النص بقارئه، وتتحية المؤلف ونصه وإبعاد التركيز فيهما وفي الاتجاه نفسه يريد ياوس إعادة قراءة تاريخ الأدب بما يخلص التراث من نمطيته، وحشره في قوالب غير قابلة للكسر، تدرس في الجامعات والهيئات التعليمية، ولا ينبغي المساس بها، فالتاريخ الأدبي _ كما يراه ياوس _ معيار صارم بتجاربه التعااقبية المستلمة، ارتثاً بعد إرث، ولا بدّ من الحفاظ عليها وتغذيتها بما يعزز ذات الصرامة في قراءة الأعمال الأدبية/ الإبداعية وحركية تجنيس تلك النتائج.

ولأجله طرح ياوس مفهومه عن جمالية التلقي لتأتي ردّاً على الشكلايين والانعكاس الذي تقول به الماركسية، إذ سخرت الأدب والفن لتحصيل نموذج مثالي لواقع تريده، ويكتمل عمل ياوس بمفهومه عن أفق التوقع والمسافة الجمالية التي تضبط القيمة الأدبية الفنية؛ وأفق التوقع ليس ثابتاً ، إنّه متغير وفقاً لجملة من المعايير الثقافية والأدبية والاجتماعية والتاريخية التي يتبلور منها فهم المتلقي، وكيفية حكمه على النصّ الأدبيّ.

إنّها أعراف تسود لكنها تتقلب مع تاريخها وتعاقب الأزمنة، وقد حدد ياوس عناصر ثلاثة لأفق توقع القارئ الذي قد يخيب ، أي توقعه يخيب عند تعامله مع النصوص لتأويلها، وذلك في حالة:

- ١- تعارضت تجربة القارئ التي اكتسبها من معرفته عن الجنس الأدبيّ، وكل ما يتعلق به، وبطريقة التوريث، وأصبح مستعداً فقط لتوقع المماثل، فجاء الجديد مخالفاً لهذا الاستعداد.
- ٢- أن تكون لدى المتلقي فكرة ذات سياق مفرد مفاده أنّ النصوص المألوفة تتجمع لتشكّل دائرة تاريخية جبليّة وبدواعي متعددة منها مألوف طرائق إنتاج النصوص، وتقنيات العمل الفني، ودور المؤلف في بسط هيمنته وحضوره على نصه أو العكس، وما إلى ذلك من مساند تحفظ للمتلقي توقعه فاذا خالف النصّ الجديد شيئاً من موجبات حفظ وتدويم هذا السياق، وخرج عن سكة عمله سيخيب توقع المتلقي، وتسجّل غاية ابداعية جديدة.
- ٣- عندما يتقابل التاريخ مع المتلقي بأن يكون ثمة قارئ جديد بادراك مختلف، ويوحى من ادراكه ووعيه ونشاطه الذهنيّ تتقاطع لغتان، أولاهما: اللغة الشعرية ، والأخرى : اللغة العملية، ويتخالف منطقتان، هما: الخيال والواقع.

إنّ ياوس يريد أن يجعل جمالية التلقي بديلاً مناسباً لتجميعات التاريخ الأدبيّ وتغيير وجهة الادراك الجماليّ ومنظوره؛ لأنّ الأدب بكلّ منجزه لا ينفصل عن اللغة اليومية الحياتية وواقعها، والتفاعل مع أحداثها المتنوعة، ومن ثم إعادة إنتاجها بتلقي جديد تباعاً، وبتفق مع قناعاته عندما نوّكد أن " العمل الأدبي ... لا يجد لنفسه موضعاً داخل التاريخ [من] دون المشاركة الفعّالة

لهؤلاء القراء الذين وجه اليهم، وتدخّل هؤلاء القراء هو الذي يفعل أيضاً الخبرة الأدبية، حيث يصبح من الممكن العبور من القراءة البسيطة المنفعلة إلى قراءة واعية وفاعلة، ومن قراءة ساذجة إلى فهم نقدي مؤسس " (٤).

ويعيد المتلقي بناء المعنى العام للنص والمعاني الداخلة ضمن نسيجه، وتنتقل تجربة المبدع وما يحف بها إلى ذاكرته عندما يشرع في قراءة نصه، ولذلك فإنّ العمل الأشمل الذي يمسك بخطوط التجربة المفردة هو عبارة عن منظومة تأريخية تنتمي إليها تجربة الشاعر أو المبدع عامة.

وإذا نجح المتلقي في التواصل والتفاعل مع النص، ومن ثمّ قدّم تأويلاً وتفسيراً خاصاً به للنصوص التي يقرأ فإنه بذلك سيحقق أمرين:

- ١ - يعطي النص قيمته الجمالية، وبذلك يقع المبدع على مبتغاه.
- ٢ - يبقى إدراك المتلقي للمنظومة الإبداعية الأشمل التي ينتمي إليها النصّ المقروء حاضراً أمامه حائماً حول قارئه، فيستحضر أولياته.

نريد القول إننا مع تجربة شعرية بعينها، كتجربة محمد الماغوط، إذ سنحلل قصيدته تحليلاً نصياً ، سنفترض - مثلاً - قارئاً أو متلقياً لها قادراً على فك شفراتها، وفهمها، وتفسيرها، واعطائها ابعاداً جمالية كثيرة ومن ثم تحقيق انتمائها إلى مشغل الشاعر ككلّ، مشفوعة بمعرفة المتلقي عن سياق عمل المبدع المائل في ذهنه - أي المتلقي - كذلك موقع الشاعر الفني بين نظرائه ونهجه في التأليف الشعري، وهذا كله من شأنه أن يبلور تلقياً ناجحاً، أي سيحافظ على نصّ الشاعر حياً وفعالاً، فالمقروء سيعاد انتاجه وفقاً لما تحدثنا عنه، وهذا أيضاً جزء مهم من عمل نظرية التلقي التي عدلت مبادئ ومعايير ما سبقها، فجلبت المتلقي والمبدع إلى دائرة الضوء بعد أن كانا في مناطق معتمة.

والتلقي وفقاً لهذه الشرائط سيضمن بقاء النصّ الأدبيّ لامعاً براقاً جديداً عند متلقيه وإنّ تنوّع ، وتعدد هذا المتلقي، وليس رهين وقت قراءته واستهلاكه، فتصبح المعادلة : انتاج - تلقي - اعادة انتاج هي الأفضل لطّي المسافة بين قوانين المعرفة الجمالية والتاريخية، ويتحدث آيزر عن أنّ النصّ يجاوز ذاته عند تلقيه، أو يفترض أن يكون تلقيه على هذا النحو قبولاً بتحليله - أي آيزر - الذي يرى أنّ النماذج النصّية لاتعين إلاّ مظهراً واحداً من مظاهر العملية التواصلية ؛ لأنّ الدخائر النصّية تقدّم - فقط - إطاراً يجب على المتلقي أن يركّب فيه موضوعاً جمالياً لنفسه.

ويعتمد نجاح فعل التواصل على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه، بوصفه عامل ارتباط في وعي القارئ مثلما أنّ الأعراف والقيم الاجتماعية للقراء المحتملين تكون مناسبة للنصّ ليجسدها، وينقلها إلى ذهن القارئ ، وإنّ وظيفة النصّ لدى آيزر تبقى ماثلة في توظيف تلك

الأعراف ؛ لكي تضمن فهم النص، وإنها وظيفة تقدم توجيهاً في ما يخص ما يمكن أن يُنتج ، وعليه لن يكون النص هو الإنتاج نفسه^(٥).

٢- اقضاء الشكلانيين، تحول مع بارت وفلسفات جديدة للقراءة:

إنّ الحديث عن دور المتلقي في تفسير النص وملء فجواته، ومن ثم القول بإعادة انتاجه حديث مسبق بارهاصات وأوليات افاد منها أصحاب المدرسة الالمانية وجامعة كونستانس نهاية الستينيات من القرن الماضي، فاندفع العمل تجاه تصحيح مسار الفكر النقديّ الذي سوّر العمل الأدبيّ بالمؤلف وبالمعنى الواحد والنهائيّ الذي ينغلق النص عليه؛ لأنّ التلقي لا يريد إعطاء دور رئيس للمتلقي فقط وإنما سمح بذلك أن تفتح القراءات التأويلية وتتنوع، وهذا تحرر آخر من سطوة المؤلف، وتحقيق لجمالية النصّ، بجعله نصاً حياً لا يقف عند مُتلق مُصنّع لسلطة الكاتب أو المؤلف.

ومن فضائل العمل النقدي أن النص أخذ ينتقل من مرحلة لأخرى بين اعتبار وتهميش؛ وانعكاس ذلك ايجابي في كل الأحوال على المشغل النقدي العالمي كله، وهكذا أعلت النقود الخارجية من سلطة المؤلف، وسلطة السياقات الخارجية الداخلة في صنع نصّه، واطفاء دور المتلقي بجعل عمله استهلاكياً ثانوياً، فلا يمرّ تفسير العمل إلا من خلال شخصية مؤلفه؛ لأنه من قام بتأليفه، وقدمه إلى القارئ حاملاً معه اهتماماً بسياقات الإنشاء من مثل أنّ المنهج النفسيّ المنبثق عن نظريات فرويد وتحليلاته لن يغادر ضغوط نفسية المؤلف وبصماتها على عمله، بل مسؤولية العقد النفسية التي يعيشها في صنع نتاجه، ومن ثم وضعه بيد قارئه، متأملاً افرزات تلك النفسية في نتاجها الأدبي.

وهذه المقاربات السياقية المتنوعة تسير بذات الاتجاه عندما تمكن الكاتب من فرض هيمنته على ما يكتب ، في حين سيتحرك هذا القطب - أي المؤلف - بعيداً عن قوة حضوره إلى خانة التهميش والتعطيل بقصد تحرير نصه مع المناهج النصية، ويكون المؤلف مبعداً عن نتاجاته، والعمل غير مستجيب لأية ظرفية قبلية، تتحكم في توجيهه وتفسيره ، فتخفق قدراته الجمالية.

وقد بدأت الشكلانية الروسية بتقديم إضاءاتها حول ذلك عندما أكدت أهمية الشكل في العمل الأدبي وضرورة التركيز فيه عند تحليل النتاجات المختلفة، وأهمية توظيف قدرات اللغة في انجاز أدبية العمل، وإنّ البراعة الصياغية والمهارة في صناعة النص أهم من المضمون، وهذا المدخل كان مناسباً للبنائية لتمضي باتجاه النص الأدبيّ واعلانه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، والاصرار على استقلال العمل الأدبيّ وإنّ أيّ شيء خارج الخطاب الأدبي لن يفيد في تحديد سماته التي تصنع فرادته، وإنّ المؤلف عامل مساعد على فهم موضوع النص، لأنّه يرتّب انساقاً بنائية متعاونة أو مترابطة في ما بينها ويسهم المؤلف في نشرها في هيئتها الأخيرة، أما عبارة موت

المؤلف ، فإنّها أهم مقولة ومنهاج عمل جاءت بها البنائية، وقال بها رائدها رولان بارت الذي يرى أنّ الكتابة هدْمٌ لكلّ صوت، ولكلّ أصل، فالكتابة حيادية دوماً، وهي السواد والبياض الذي نتوه فيه كلّ هوية، بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب^(٦).

إنّ بارت ينكر على النصّ معرفته بمؤلفه أو نسبته إليه، وينكر كذلك علاقة الأبوة والبنوة بينهما، وخضوع النصّ لمعنى أحادي، وبذلك يفتح فضاءً واسعاً أمام حضور المتلقي، لأنّه هو من سيراً النصّ ليفكك رموزه، وبذلك يبعد جميع السلطات السابقة على ولادة النصّ، فمؤلفه ليس خالقاً له، وإنّما مصوّرٌ وناسخٌ لما فيه، وهكذا يتمكن النصّ من نفسه، ويعلن هيمنته الذاتية على مكوناته. وما دام قطب رئيس في الهرم الثلاثي قد أعلن عن تهميشه أو موته، والكتابة مكلفة بتوليد عدد مفتوح من المعاني في فضاء متعدد متنوع الابعاد فإنّ المتلقي هو المسؤول عن تحقيق حالة التناغم بين النصّ وانطلاقته لكي لا يتوقف مدى تفسير معانيه، وإنّ لشفرات لغته المسؤولية الرئيسية عن تحقيق جدوى هذا التنوع وضمان حيوية النصّ، ويدعم بارت هذا التصور بقوله : " إنّنا لنعرف الآن أنّ النصّ ليس سطرّاً من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي أو ينتج عنه معنى لاهوتي لرسالة جاءت من قبل الله، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاح فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أيٌّ منها أصلياً، فالنصّ نسيج لأقوال ناتجة عن الف بؤرة من التقانة"^(٧)، وهكذا فإنّ موت المؤلف ايدان وتشريع بولادة المتلقي، وتبشير برفع كلّ وصاية عن النصّ، وإنّ العمل الأدبيّ لن يؤشر تجاه ذات مفردة، وليس ذلك من شؤونه؛ لأنّ البناء ومنظومته هما المستهدفان وذاته التي تتوب عن ذات صانع العمل، وهذا منطق النصوصية البارتيّة التي عزلت النصّ عن أيّ عالم خارجه ومهدت - أيضاً - لانتقال السلطة النصّية كلها إلى المتلقي مع صعود مناهج التلقي لاحقاً. لقد جرّدت البنائية الفرنسية المؤلف من تمام حضوره ودوره في احتواء نصه ورفضت السياقات الخارجية ومناهجها (المستهلكة) في تفسير النصوص الأدبية وتحليلها، وقررت أنّ الأدب لاينبغي تحجيمه وتقزيمه بالعودة إلى صنّاع نتاجاته وعرضه على شؤونهم الذاتية أو البيئية وسواها، وأنّ الأدب كيان مستقل جوهره البنية والنسق، وهكذا أكّدت القوانين اللسانية التي بحثت داخل النصّ عن انسجامه اللغويّ في تراكيبه، وكيفيات تنظيمها، فمشغلها عقلائيّ، ومن المنطقيّ أن تتجنب البحث عن مؤلف العمل والتفكير فيه، وتتضافر كلّ أنشطتها لتقدم تاسيساً لعلم الأدب الذي انتجته منظومتها فكرياً وعملياً؛ وقد استنتى بارت بعض المؤلفين والأدباء مثل مالارميّه وبروست، وقد سمّاهم الطلائعيين، لأنّهم فهموا أنّ الأدب جهد لغويّ ولسانيّ، وهذا التعاون بينهما سيدع مجالاً للشعرية لينبلور دورها لسانياً في النصّ الأدبيّ.

وفي هذا السياق يحدد بارت أنّ الناسخ الحديث قد دفن المؤلف و " الكتابة تضع المعنى باستمرار ولكن قصدها من ذلك هو تبخيره " ^(٨)، ولأنّ النصّ عند بارت تصنعه كتابات تحمل

بصمات العديد من الثقافات فإنّ هذه التعددية التي تنتجها أخيراً ما المسؤول عنها المؤلف، وإنما لديها مكان آخر تستقر إليه هو القارئ، والقارئ بتعبير بارت إنسيّ من غير تأريخ ول أسيرة ذاتية ولا تكوين نفسي، إنه الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها، وأنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الاسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ^(٩).

إنّ المتلقي سيكتشف ذاته لا النص فقط عند القراءة وممارسة التأويل، وعندما تتعدد القراءات وتكثر سيكثر القراء، وللمتلقي في قراءته للنصوص وتفاعله الايجابي معها قدرة في تنويع قراءته الرئيسية برفدها، فلا تظل مرهونة بتأويل وحيد وإن كانت قراءته ساذجة قد احتكمت إلى بساطته المعرفية والثقافية ولم تتمكن من مجازاة النص المقروء، الأمر الذي يسمح له - أي المتلقي - فضلاً عن القراءة الأولى والسماح بتنوع مسارب التأويل واللعب بزمانية النص؛ لأنّ القراءة تصنع من القديم جديداً، والعكس بالعكس.

وهذا السلوك القرائيّ جزء ممّا يسميه بارت بالعربية (ثغثة)^(١٠)، إذ تشي بوجود رسالة ومخاطب أو متلقٍ، وإنّها رسالة حمّالة أوجه؛ لأنّها تخفق مرتين الأولى عندما نفهمها فهماً سيئاً ومع الجهد من جهة ثانية سنفهمها كما نريد، وهنا يكمن الاخفاق، والتخلص منه مائل في إعادة القراءة بمحاولات متعددة، فالكلام يسير باتجاه واحد كما هو مرسوم له؛ لأنّ ما قد قيل لا يستطيع أن يستعيد نفسه - وهنا انتهى دور صاحبه تماماً - إلاّ إذا ازداد بالتصحيح - وهذا دور قارئه - وهذه هي الثغثة عند بارت.

وتصلّ القراءة بين ذاتين، ذات النص، وذات قارئه، وتحقق للتلقي شعريته التي كرستها جماليات بناء النص، وإذا كانت البنائية قد اقتربت من تخوم المتلقي، ولم تدخل مجاله الفضفاض؛ فإنّها فتحت السبيل سالكاً أمام اكتشاف النص الأدبيّ مجدداً؛ وفي ضوء المفاهيم المتسارعة التي أبعثت المؤلف نحت الاسلوبية البنائية المنحى نفسه مع الأقطاب الثلاثة (المؤلف والعمل والقارئ) فاتجه النقد النصيّ مع ريفاتير وجهة نصّية اضافية مع ضوابط التحليل الاسلوبي التي سنّها واستقى معظم أولياتها من الشكلايين والبنائيين في أعمالهم اللسانية واللسانية النصّية التي صادرت شعرية النصوص عبر تركيز اللسانيين المسبق على البعد اللساني أو على الشكل ولغة الرسالة وخصوصية ذلك بعيداً عن أية مؤثرات سابقة عليها واتفاقاً مع بعض المبادئ كمبدأ الانزياح عند كوهن والوظيفة الشعرية - عند ياكبسون المبدلة اسلوبية عند ريفاتير.

ويبحث ريفاتير عن خصوصية الظاهرة الأدبية وفرادتها، وسبل تحقق شعريتها، وهي ذاتها الظاهرة الأسلوبية التي تمثل مع حزمها عنصر ضغط داخل العمل الأدبيّ، وتعمل عبر سلسلة من الخروقات والانزياحات التي يزجّ بها المؤلف في داخل عمله وأبنية نصه ككل، ومن شأنها مباغته

القارئ، وتمزيق النسيج الحريري الذي يربط وحدات النصّ الأسلوبية، فلا يعطي نفسه بيسر كما أنّه يسمح بإنشاء بؤر جمالية غير مكتشفة داخل النصّ تعمل على مبدأ الخطأ وتصحيحه، أو الانزياح والعدول عنه، أي السياق وكسره، وفي ضوء ذلك قدّم ريفاتير مفهوم السياق الأسلوبيّ الكفيل بجلب عناصر بنائية معينة إلى الأمام، ودفع سواها إلى الخلف، والحرص على تدويم النقاطات بين العناصر المتوقعة وغير المتوقعة، فنتبلور جماليات النصّ.

وبينما يحدد ريفاتير إجراءاته لضبط آليات قياس جمالية النصوص، والظفر بشعريتها، فإنه يتنبه بشدة على دور القارئ في التعامل مع الإجراءات الأسلوبية، ومن ثم استعمالها لتحليل النصوص والكشف عن خصوصيات أدائها الشعريّ القائم على كشف عناصر المباغته والمفاجأة التي تحدثها العناصر الأسلوبية في المتلقي، ومن تفسير ما نقول فإنّ كسر القاعدة لا يمثل ضرورة إجراءً اسلوبياً، ويعطي تحولاً جمالياً، كذلك فإنّ تكرار ذات الأثر الأسلوبيّ سيأخذ من طاقته، لأنه سيقبل من ضغط المفاجأة على المتلقي، ومن ثمّ يؤثر في التوتر المطلوب استمراره بين متلقي النصّ، وأفق توقعه، ولا يترك ريفاتير مجالاً لأحكام القيمة لتفرض وجودها على تقبل النصّ الإبداعيّ من عدم تقبله؛ لأنه بعمله التأصيليّ في الأسلوبية البنائية صدر عن رغبة في انجاز علم يحلّ الأساليب الأدبية، ووضع أسس وكيفيات تحليلها.

وعلى الرغم من أنّ السلطة النصية ما زالت هي المهيمنة على عمل الأسلوبيين، إلا أنّ معايير التحليل الأسلوبيّ عند ريفاتير لا تتخطى المتلقي، وبسبب هذا الأخير تحدثنا عن آليات العمل التي قررها ريفاتير لتحليل الأسلوب وقياسه، ومن محدداته أنّ الحدث الأسلوبيّ لا ينهض بغير دور السياق في انشائه، ودور السياق مزدوج لتحقيق الإجراء الأسلوبيّ؛ لأنّه سيحمل معه ضديده، أي السياق وقواطعه، وهو الفيصل في رصد الخصيصة الأدبية اسلوبياً، وتحديد قيمها الجمالية؛ لأنّه يكشف عن العناصر العادية اللسانية من تلك غير العادية أو الأسلوبية الضاغطة على توقع المتلقي، ولو حققت غاياتها بكسر انتظاره تحقق السياق الأسلوبيّ، وإنّه ليس سياقاً مفرداً، وإنما سياقات كثيرة.

ويقسم ريفاتير السياق الأسلوبي على اثنين اصغر وأكبر، إذ الأول متصل مباشرة بضديد أو قاطع فيحقق شعرية المقروء بحسب درجة ضغطه على توقع المتلقي، ويتكرر ظهوره داخل النصّ المفرد، وبالإمكان مدّه ليحتوي جمعاً من النصوص ذات مؤلف مفرد، فنقيس الظاهرة الأسلوبية انطلاقاً من عمق حضورها، وأهمية توظيف عناصرها عند المؤلف، فنقف على اتجاهه الخاص به في التأليف الإبداعيّ، وقد تتجمع مكونات السياق الصغير وتتضافر لتكون السياق الأكبر، أو تتراكم، وعلى الرغم من تفرّقها داخل النصّ المفرد لكنها ستحقق غاية المؤلف في ضبط عملية الاستقبال وتوجيه قارئه عبر ضمان وجود المؤثرات الأسلوبية نفسها متشدرة في نصه،

فنصوصه ككلّ ويتولى الأصغر رصد شعرية الحدث الاسلوبي موقعياً، في حين يمكن للسياق الأكبر أن يمتد تأثيراً.

وتعزيزاً لهذه المقاييس يقترح ريفاتير دور القارئ الأنموذجي/ الجمع ؛ وهذا غير المحلل وغير القارئ الاعتيادي، إنه مجموعة قراءات للنصّ قد تستغرق جيلاً بأكمله، وهو " جملة الانفعالات التي يثيرها النص في قارئه ومختلف التحاليل الاسلوبية والترجمات وقراءات الاجيال المختلفة وكل ما لفت النظر في نص بأي طريقة " (١١)، وليس شرطاً أن يكون قارئاً نجمع مالفت انتباهه في نص ما ، لكنه كذلك مع جملة ما ذكرناه، ويتمكن المحلل في ضوء ما يجمعه القارئ العمدة من منبهات أن يبدأ تحليلاته وتأويلاته.

إنّ هذه الإجراءات المقررة من ريفاتير وماتبنته المناهج النصية بدأ كله يؤشر باتجاه المتلقي، ويهز سلطة النصّ على اتساعها، وإنّ اسلوبية ريفاتير أكثر خصوصية واهتماماً باشتراك المتلقي في اعادة انتاج ما يقرأ وما يستقبل، فإذا حدّد أنّ الأسلوب شيء متحرك وغير مستقر فإنّه يُحيل الأمر إلى قوة انتباه المتلقي المتغيرة والمتغير معها، ولا يمكن اهمال القارئ في منح النصوص أبعادها الدلالية والجمالية المقصودة من المؤلف ، وانه سيعطيها تفرّدها وبذلك يربط ريفاتير المقصدية التي يريدها المؤلف بحمولة نصه الجمالية وهذه لا يكشفها إلا القارئ لأنها ستفرض على انتباهه وحداته البنائية المميزة داخل النص فيمنحها بدوره أبعادها الدلالية وتفرّدها أيضاً ويؤكد صلة اسلوبيته بمفاهيم التلقي وجمالياته.

وقد أولى ريفاتير أهمية كبيرة للعلاقة بين المتلقي أو مفكك السنن - بحسب تسميته وتعريبها - وبين المرسل / المسنّن، ففي تضاعيف هذه العلاقة تكمن الحقيقة، وإنّهما مهما كانت معقدة ودقيقة فإنّها قادرة على كشف الإجراءات الأسلوبية في الكتابة الأدبية؛ ويفرق ريفاتير بين الكاتب والمتكلم^(١٢)، بين مهمة كلّ منهما، فمهمة الأول أكبر، ووعيه أخطر ضرورة ؛ لأنه يواجه مخاطباً مختلفاً في كلّ قراءة وشتى العصور، في حين يكون المتكلم أمام مخاطب يعرفه، فيجيد التعامل معه ، وتكييف الكلام له، والكاتب يختلف عن كل متكلم فلا بدّ من أن ينشغل بطريقة مناسبة يدخل منها إلى وعي المتلقي.

تتقارب آراء ريفاتير مع آراء ياوس وما مفهوم القارئ الأنموذجي لديه - أي ريفاتير - الا تركيزاً لمفهوم أفق الانتظار لدى ياوس الذي اعتمده في إعادة كتابة تاريخ الأدب ، وهنا أيضاً بالأمكان أن نلمح تقارباً بين افكار ريفاتير وتأكيده آيزر بخصوص التفاعل بين المتلقي والنص^(١٣). إنّ النشاط النقدي في حركته المتسارعة قدّم لنا مشهدية رائعة لكيفية تبادل المواقع بين الأقطاب الثلاثة (المرسل والنص والمتلقي) فاذا يهيمن المبدع على نصه ستكون الغلبة للمناهج السياقية لتسيطر بدورها على المشهد النقديّ، معززة حضور صاحب الأثر، غير عابئة برودود فعل

متلقي نصه، في حين سحبت المناهج اللسانية بساط الهيمنة من سابقتها صعوداً إلى البنائية، فيقف النص الأدبي في محطة نقدية تستدير بصورة مضادة أو معاكسة بعيدة عن المرسل ولاحقاً ستأخذ الحركة النقدية بتخليص المتلقي من ممارسة دور المستهلك وتحريره، وقد فعلت مدرسة كونستانس الألمانية مع بزوغ نظرية التلقي بأن قدمت للقارئ مهام أخرى لم يعتدها التفكير النقدي فيه؛ ليصبح المتلقي منتجاً لا مستهلكاً، بل يتحكم في إنتاج المقروء، ويمنحه انفتاحاً وتدويماً زمنياً بعيداً عن منشئه.

إذاً؛ فالتلقي أو فعل القراءة ينتج ضرورة عن وعي ذاتي وفردية ويتصل مباشرة بقدرة المؤول وتعالیه الفكري في تفسير معنى النصوص أو وحداتها البنائية كلها، وهذا التفاعل بين المتلقي والنص بدأته فلسفات ارتبطت بها نظرية التلقي، فظاهراتية هوسرل وانغاردن منحت التلقي أبعاده التي ستستقر لاحقاً على مفاهيم قرائية، فالوعي بالشيء عند المتلقي ودخول هذا الشيء ذهنه سايكولوجياً هو خطوة أولى لكشف جوهره، وماهيته منطقياً أو مظهرياً؛ لأنه يدركها كما يريد، ومن دون تحيين، أو إصدار أحكام على أية ظاهرة وتعليق ذلك، وهذا منهج (هوسرلي).

والقصدية - اذن - لدى هوسرل هي التعالي الذي يصل إلى معرفة جوهر الموضوع بصورة ذاتية أو فعل ذاتي محض، وقد غير انغاردن هذه الفكرة وعدّلها مفهوماً حينما قرر أنّ الظاهرة متحولة بين الثبات والتغيير، وأنّ جوهرها نتاج تفاعل بين الحالتين، فإذا كان الثبات هو الفعل فإنّ الارتداد إلى الداخل وإعادة قراءة الظاهرة هو فعل الفهم أو التلقي، وبين هذه وتلك نصل إلى الحقيقة والمعنى، وقد أولت الفينومينولوجيا عند هوسرل ومن ثم انغاردن المتلقى أهمية كبيرة في تفسير المعنى الأدبي، ودقت مرتكزاً عميقاً، استقرت بين أطنايه نظرية التلقي.

وقد رقد الفيلسوف الألماني غادامير صاحب الفلسفة التأويلية منهج التلقي وأفاد آيزر وياوس كثيراً في الالتفات إلى خصوصية جماليات التلقي وتعزيز مبادئ المنهج، إذ إنّ فلسفته نشطت تحليلاً للتأريخ، بهدف تعديل زوايا النظر إليه شخصاً عيوب التاريخانية في صرامتها الوضعية، وعدم السماح بالقاء ضوء جديد ينفذ إلى التناول العلمي للموضوعات كافة، وأهمها الأدب وحركته الإنسانية، وإمكانية ما يضاف إليه كلما اكتشف من جديد، ولأجل أن لا يصبح التالي نسخة عن سلفه، أو سابقه بفرض مراعاة المعايير العلمية زائداً ما يفرضه هذا التحجّر في التناول من تعييب قسري لحظوظ الذات المتلقية في كشف المعنى، فبقيت الحركة التأويلية ملامى بالأخطاء لصالح جمود النظرية التي ترغم العلوم الإنسانية على الخضوع لضوابطها، لذلك يرفض غادامير الحصول على النتائج نفسها في كلّ مرة قرائية للتأريخ، أو من زاوية أخرى يرفض تحويل الممارسة التاريخية في قراءة الموضوعات المختلفة كالدين والفلسفة والأدب والعلوم الأخرى، يرفض تحويلها إلى جدليات تدرك وتفهم على هذا النحو فقط، ولأجله لم يستثن غادامير التوراة من عملية التصحيح

واعادة ربطها بالذات المتلقية، وفي فلسفته أنّ ذلك اعادة اعتبار للتأريخ ، وكتابة جديدة لكل محتوياته.

إنّ وعي الفرد وإدراكه مهم جداً في الوقوف على المعنى الصحيح لكل نصّ، فتنجدد القراءات والتفسيرات، وتنفعّل حركة التأريخ وارثه المهول، القابل للمساءلة والديمومة بفعل إرادة الفهم، وهذه استراتيجية يصل غادامير منها إلى أنّ الفهم هو " نتاج التعامل مع الشيء نفسه والاقرار بحقيقة الشيء في نفسه، ممّا يفتح السبيل نحو الحوار كمشاركة مع الآخر بمعزل عن إرادة الهيمنة وتمويه الحقيقة" ^(١٤)، فالحقيقة لاتفرض فرضاً، بل تكتشف عبر تحاور جماعيّ مشترك، إذ إنّ اختلاف الفهم يقود إلى انتاج قراءة جديدة للحقيقة، فتضمن المراجعة، ويضمن الفهم ديمومة الظاهرة، فتصبح الوظيفة الفعلية للتأريخ مقترنة بوعي الذات، وكيفية متابعتها لحقائقه، وتحقيق وجوده تعويلاً على النشاط الذهني لذلك الوعي، فلا تعود الحقائق المستقرة في قيعان التراث والمهورة بالتقديس كما هي، بل تتحرك من عليائها ورهبة قدسيتها، وتعاني تخلصاً واضطراباً يسير بها نحو إعادة انتاج وتأويل؛ بقصد إثرائها كلّ مرة تتأول فيها قرائياً.

إنّ اتخاذ الوضعية التأويلية للأشياء من المؤول تتصل سلفاً عند غادامير ب(المسافة الزمنية) ^(١٥)، وهذه نقطة ارتكاز تأويلي مهمة لديه، لأنّها تسخر كما يرى من التصور الساذج للتأريخية التي تتموقع داخل الحقبة المراد دراستها، في حين أنّ حقيقة الزمن أنّه ارضية وبساط كبير، قادر على استيعاب المستقبل، وانتاج تأريخ متطور لاجامد ويسمي غادامير العملية التأويلية هذه كلها ب(مبدأ الانتاجية التأريخية) ^(١٦).

تأسيساً على ما تقدّم نوّكد إنّ الهيرمينوطيقا/ فن التأويل لاتقر بشريعة منهج تحليلي للنصوص والظواهر ما دامت السيرورة القرائية للنصوص ستكون متنوعة وكثيرة تبعاً لتفاعلات انتاج الدلالة داخل النص، وكيفية اكتشافها من المتلقي، فتظلّ المداخل التحليلية مفتوحة قبالة المحلل والمتلقي وله/ لهما أن يستخرجا قيماً مضمونية لم ترد في ذهن صانعها بتلك الصورة، إذ إنّ الوعي في تأويلية غادامير يحقق توازياً أدائياً وتحليلياً للنص؛ لأنّه صادر عن مبدأ تأويلي مهم هو الفهم وتجربة الذات التي تلتقي بكلّ أجزاء النصّ مهما تنوع، وتبدأ بادراج عناصرها في أفنية الفهم، فيحصل التحليل والتأويل.

وتتحقق خلاصة الحقيقة بعد تبادل التأثير مع العمل مقروءاً أو مسموعاً أو منظوراً، لذلك لاجابة الى إدراج هذا التفاعل في حيّز منهج أو نظرية بعينها؛ لأنّه في الأحوال كافة ستحقق الهيرمينوطيقا غايتها، وتستبدل التأريخي بالجماليّ باجراء قرائيّ غير مقنّن، فيحتوي كلّ نصّ على مجموعة كبيرة من الشذرات المتعلقة ببعضها، أو التي يفضي بعضها إلى الاخر، وتتراكب الأجزاء بطريقة معقدة غالباً؛ لأنّها ستمنح القارئ أفقاً تأويلياً غير محدود ، وفي النصوص الأدبية لايتحقق

أي تطابق لمادة النصّ مع الواقع الموضوعيّ خارجه ، " فالعالم الذي تبرزه النصوص الأدبية بينيه ما يسميه انغاردين " معاملات ارتباط الجملة القصديّة" ^(١٧)، ويفسّر آيزر معاملات الارتباط القصديّة بأنها تفك الارتباطات التي تؤلف أجزاء النصوص وتحشوها بالمعلومات، وإذا أعيدت إلى أصولها فإنّها تقدم جداول مليئة بالافادات والملاحظات الحقيقية التي تغيرت بعد دخولها في نسيج نصّي، فتفقد كلّ ملامسة لها مع معناها الذي جلبت منه عندما تدخل سلسلة علاقات في نصّ مختلف أدبيّ شعريّ - مثلاً - فتتجاوز ما تقوله إلى ما يحصل تقويلها إياه، أي إنّ تلك المعاملات عبارة عن الأجزاء الداخلية المؤلفة للنصّ، ويمكن منها المتلقي منفردة لكنها بصلاتها سنتشئ مركباً شاملاً يسمى العمل الأدبيّ.

إنّ انغاردين يدعو " المجموع الكليّ لمعاملات ارتباط الجمل القصديّة المتعاقبة بالعالم المفروض في العمل " ^(١٨)، ومن التفاعل بين المتلقي والعمل المركّب/ النصّ الأدبيّ سيتحرك المضمون أمام المتلقي ويتنوع تبعاً لذلك، ومن المهم أن نقول إنّ مخيلة المتلقي هي التي تشكّل هذه المعاملات، أو تفسّر علائقها، إنّه يعيد تجميعها على الرغم من أنّها تبدو كاملة في هيئة نصّ أدبيّ، والقراءة - بحسب آيزر - تنشط الملكة الخاصة الذهنية للقارئ ؛ لأنّ ما يقرأه أياً كان ما يحمله من خلفية فعلية، فإنّه سيصطدم بالخلفية الجديدة، ويتحقق عمل فعل التلقي من منطلق أنّه فعالية إبداعية عند آيزر تعيد خلق العالم الذي يقدمه النصّ، ويكون تفسيره على النحو المفسّر المرتبط بداهة بحركة التوقع حال قراءة النصوص.

ولأجله فإنّ " التوقعات التي تستدعيها النصوص ترغب دائماً أن يتجاوز أحدها الآخر بطريقة تتحوّل فيها باستمرار عندما يقرأها المتلقي، وتلك التوقعات تثير الاهتمام بما سيأتي خلال القراءة ، كذلك فكلّ تحوير لجزء في النصّ بفعل التلقي سيكون له أثر رجعيّ في ما كان قد قرئ، وقد يتخذ دلالات مغايرة عنه في لحظة قراءته الأولى" ^(١٩) ويمضي آيزر لتأكيد الآتي: " أن انتاج معنى النصوص الأدبية ... لا يستلزم مجرد الكشف عن اللامصوغ الذي يمكن أن يضطلع به خيال القارئ الفعّال ، أنّه يستلزم أيضاً امكانية صوغ أنفسنا ومن ثم اكتشاف ما بدا من قبل أنّه يتملص من وعينا، وهذه هي الطرائق التي من خلالها تمنحنا قراءة الأدب الفرصة لصوغ اللامصوغ" ^(٢٠).

حققت نظرية التلقي انسجاماً كبيراً بين أطراف الهرم الإبداعيّ (المرسل والنص و المتلقي) وتمكنت من استيعاب التصورات والمفاهيم المنهجية والنظرية السابقة عليها - وإن كان نسبياً - ؛ لأنّها اتجهت لصنع قالبها الخاص من تشكيلة فكرية ونظرية وشذرات نقدية مختلفة، بيد أنّها نجحت في الاستئثار بهويتها النظرية الخاصة، فالتأويل طاقة تستجيب لفضائها جميع امكانات النظرية النقدية بين سياقيّ ونسجيّ نصّي، وسواها، ومن مهماتها منح النصوص ديمومة زمانية وقابلية تفاعل مع نوعيات متلقين مختلفة ؛ ويبدو لنا أنّ هذا سبب رئيس في نجاح التلقي منهجاً، إذ إنّها

بإحالتها أمر النصّ إلى المتلقي ليعيد بنيته من جديد، وباستيعابها دونما تفريط بخصوصيتها للأفكار النقدية السابقة، إنها بذلك تجاوزت ما سبق، وإنها كذلك اختلفت عن " كلّ النظريات التي اهتمت بالقراءة وبالقارئ ، كالدراسات المبكرة لفرجينيا وولف عن القارئ العادي، ودراسات الاتجاه المعروف في الولايات المتحدة بـ(نقدا استجابة القارئ) والدراسات السوسولوجية لـ(جورج لوكاش) وروبرت اسكاربيت، وكذلك دراسات الاتجاه البنيويّ الذي اهتم بعملية القراءة (بارت وتودوروف وجوناثان كلر)، ودراسات الاتجاه السيميولوجيّ لامبرتوايكو" (٢١).

٣- من غادامير إلى يابوس وآيزر/ بناء مفهوم التاريخ مجدداً:

قدمت نظرية التلقي وفقاً لاقتراحات منظرها قراءات جديدة لحركة التاريخ والظاهرة الأدبية المؤرشفة، وهكذا عندما اجترح يابوس مفهوم أفق الانتظار كان قد افاد من غادامير في تشييد هذا المفهوم؛ لأنّ الأخير اشترط حضور الوعي التاريخيّ عند المتلقي لتصح عملية التأويل، ويتمكن من ايجاد حلول للمشكلات الأدبية المارة عبر التاريخ، والخاصة بالنوع نفسه، فإذا قرئ اليوم ما كان مقروءاً قبل عقود أو قرون فإنّ جميع الإشارات والسياقات التفسيرية المتعلقة بالأثر سترتبط مع الفهم والتفسير الجديد حال القراءة الحاضرة، أي تأريخها الأدبيّ في التلقي ما يضمن بقاءها وتطورها، وما ينتج عن هذا الترابط أو التداخل سيكون مسؤولاً عن انشاء أفق الانتظار عند المتلقي بأخطائه أو اصاباته في التفسير، فكلّ تفسيراته مقبولة؛ لأنّ المتلقي في كل الأحوال/ القراءات سيمنح العمل الأدبيّ الاستمرارية المطلوبة.

وتوجه نظرية التلقي نقداً حاداً للبنائية التي آمنت بوجود تضمين المعنى في الأبنية اللسانية المكونة للعمل، ولأجله عدت ذلك قطباً مركزياً في فلسفتها، واستبعدت المؤلف وتبعاً له المتلقي في حين وجد يابوس وآيزر أنّ المعنى حاصل عبر الفهم، وأنّ الفهم هو البداية المناسبة لأيّ تأويل ناجح ؛ لأنّ كلّ تفسير من المتلقي للنصّ هو ناجح ومفيد ومنتج للمعنى، لا باحثاً عنه داخل البنى اللسانية، وهذه نقطة الاختلاف - كما ذكرنا - الرئيسة بين التلقي منهاجاً ما بعد حداثيّ ، وردود فعله على البنائية - مثلاً - الفلسفة والنظرية الكبرى الحداثيّة المتشددة في كلّ مفاهيمها، وقد سبقها الاعتراض على نصوص الشكلايين، وحتى السيميائية، فكلها لاتقود معرفياً - بحسب التلقي - إلى نتيجة تعددية المعاني التي يبينها فهم المتلقي وتفسيره للعمل ، أي بناء المعنى وانتاجه، لا البحث عنه بوصفه موجوداً سلفاً، وغير مكتشف فقط.

وفي اللحظة التي تُخترق فيها القناعات والمعايير التي يمتلكها المتلقي عن عمل أو تجربة ما، ويحصل لها تغيير عن معهود ما يقيس وفقه من ثبات سيهتر مؤشر توقعه في ما كان مستقراً، كأن تمثل تلك الثغرات درجات سلمية صاعدة في تجربة المبدع أو النوع، أي تتطور مثلاً، وعندما يربط المتلقي بين الثابت والمتغير سيكون موضع الربط تحديداً هو خيبة الانتظار، على مستوى

التجربة المفردة أو يمتد الأمر إلى صلتها بتمثيلات أو تغيير النوع عينه فعندما تحركت القصيدة العربية من مواقعها في النمط الكلاسي إلى تتغير هائل في ابنية نصها، وكوّنت مفهوم النوع الغنائي مع ظهور الرومانسية وما تلاها، تغيير التوقع، وبقي المتلقي يقيس تقبله مع تفسيره وفقاً لأفق الفهم الذي تمليه عليه استجابته ذهنياً عندما يقرأ النمط المغاير، وما يتركه هذا الأمر من تراكمات ستصبح عبر التاريخ قابلة للتعاطي مع وعي المتلقي، بحيث يمضي لملء الثغرات، وإعادة الإنتاج، يساعده على ذلك تكرار القراءة وإعادتها مراراً.

إن ربط ما نقول بياوس يضع في الاعتبار التطور والتغيير الذي يطال التجربة الإبداعية عينها، فإذا قرأنا نصاً لشاعر كتبه - مثلاً - عام ١٩٦٠ ثم نعود لقراءة نص آخر لذات الشاعر بتاريخ ١٩٩٠، مع جمع الشروح والتفسيرات والايضاحات التي أحاطت بتجربته طوال الـ (٣٠) سنة الواقعة بين النصين، وكلها تنتهي لصالح التجربة المقروءة، إذا فعلنا ذلك فإن قراءة النص الأخير/ الجديد للشاعر ستكون معبأة بكل تلك التغييرات التي أصابت نص المبدع والمبدع عينه، قناعاته الجديدة التي غيرت نصه، أو التي أبقت على هيأته الأولى، وهذه ستواجه من المتلقي ومن افق انتظاره بعبارة أدق.

فإذن تكون المعرفة والوعي التاريخي مساند ضرورية لانضاج وعي المتلقي للتعامل مع الخيبات والانكسارات التي يواجهها عند تلقي النص، محملاً بصاحبه وتجربته، زائداً تطور النوع الأدبي والتجربة المفردة، وقد قرأنا رأياً مفاده أن مفهوم يابوس " يصلح لدراسة الأسباب التي أدت إلى تطور النوع إلا أنه لا يمتلك القدرة على تجاوز هذه الوظيفة، إنه لا يستطيع أن يصف نظام التطور نفسه، وهذا يعني انه ليس مفهوماً اجرائياً، إنما هو موجه في أساسه للاعتراض على الافتراض الشكلاني في ميدان الشعرية، في أن الخطاب يتطور تطوراً داخلياً محضاً" (٢٢).

يتيح عمل مفهوم أفق الانتظار لنا أن نؤكد أنه ليس أفقاً مفرداً أو واحداً، أنه آفاق كثيرة، تتغير بتغير النص، والنوع الأدبي الواحد، والفعالية القرائية الإبداعية للمتلقي هي التي تحدد هذه التغيرات، ويدخل ضمن عمل هذا المفهوم المركزي اختلاف الثقافات والتوقيفات التاريخية والانقطاعات، إنه أفق يمتص التنوعات الثقافية والاخلاقية والأدبية والفنية في لحظة ظهور العمل تاريخياً، ويستوعب انكساراته بالتغير والتطور، فيعيد بناءه بعد تعرض تلك التنوعات للمرور التاريخي والزمني القاضي بتغيير العمل المقروء.

إنه مفهوم يتمتع بالكثير من المميزات كما تصفه مؤلفنا كتاب القارئ في النص - سوزان روبين وانجي كروشيان - إذ إن له خصوصية عمل قادرة على صنع خارطة طريق كالاتي: انتاج العمل/ الثبات: اللحظة التاريخية لانتاجه، ثم تلقيه: فهم أول، ثم التغيير، ثم المرور بمنعطفات زمانية، كالتطور، ومواجهة التغيير أيضاً الذي سيخلخل هذا الافق ويعدده، ويقضي بإعادة بناء أفق

التوقع، أي الفهم والوعي المغاير، وكما ملئت الثغرات أعيد انتاج العمل وأنتج مجدداً من المتلقي، وطبقاً لياوس فإن " إحدى مهمات تأريخ التلقي هي أن يعيد بناء أفق التوقعات الذي وجد عندما ظهر العمل لأول مرة ، وذلك عبر استخدام كل من المعطيات الخارجية والداخلية، وهذا يتضمن إكتشاف التساؤلات التي أجاب عنها النصّ في الأصل وبذلك يتضح الاختلاف التأويلي بين الطرائق القديمة والطرائق الراهنة في فهم عمل ما " (٢٣)، فضلاً عن ذلك فإنّ ياوس يقيم مقولات نقدية ذات أحكام جيدة من خلال أفق التّوقّع يحدّد بها الطبيعة الفنية للعمل الأدبيّ.

يحصل هذا عندما يريد أن يقيس قيمة العمل الأدبيّ طبقاً للمسافة بينه وبين توقع القراء، أي إنّّه يحدّد معياراً اجرائياً يستنبطه من مفهومه عينه لأفق التوقع، ويجعله قابلاً لأن يقيس في ضوءه قيمة العمل الأدبيّ وعمقه فنياً، فكلما كانت المسافة أقل بين أفق التوقع والعمل وبين مألوفية التجارب السابقة المقروءة ، ولم يتغير مع الأعمال الجديدة لذات النوع كلما كان العمل قريباً إلى القراءة الاستهلاكية المطبخية (٢٤) - بتعبير ياوس - لأنّه ليس من ضرورات كسر ستقرض على وعي المتلقي، والعكس صحيح، فتصبح المسافة كبيرة وشاسعة بين أفق التوقع والأعمال الفنية الراسخة التي أوهمت بثبات أفقها إلى درجة أنّه يمكن أن تمرّ أجيال أدبية وأزمنة قبل أن يُنتبه ويُطن لقيمتها الفنية، لكن وفقاً لجديد تلقيها خاصة التأويل الجماعيّ كاستراتيجية عمل، وكلما اتّسم العمل الأدبيّ بالسلبية وفرضت سماته الفنية تغيرات ملحّة في افق توقع القراء كلما حفل العمل بالتطور والجدّة، وهكذا تتراكم آفاق التلقي، لأنّها تتولد تبعاً مع زيادة خبرات القارئ ، فتزيد تفسيراته، وتأويلاته، ويعيد نظره في ما استجد على النوع الأدبيّ والعمل من معايير وخصائص فنية وجمالية.

إنّ للنصّ الأدبيّ مرونة وطواعية داخلية وشاملة، فهو قادر على أن يثير العديد من الأسئلة، ويترك معظمها قائمة لا إجابات عنها وبمقدوره أن ينوع في انحرافاته الضمنية، ويشكل بها أنساقاً عاملة بالضد أو التوافق من بعضها وتلتحم مكوناته الأدائية مع وسائط تشكيلها، بحيث يمكننا القول إنّ المتلقي وهو بصدد اجراء فعالية القراءة لن يفضي عمله إلى استنتاجات نهائية وغير قابلة للمراجعة حتى في حالة توافر النصّ على مجموعة من الضوابط الكابحة للخروقات، أو التي توقفها دوماً، وتؤثر في نشاط التأويل ودرجته، وللتمثيل فإنّ الوقفات الموسيقية المترددة والعائدة بانضباط خلافيّ صوتيّ دلاليّ داخل النصّ تمثل رادعاً ممتازاً لحركة التثغير، وإثارة الانتباه، وضغط المنبهات التي ستخفت فعاليتها، في الوقت الذي تؤشر انسجاماً وتماسكاً نسيجياً بين أبنية النصّ المتنوعة، كما أنّه من بديهيات القراءة القول إنّ سير حركة التأويل دائماً تكون باتجاه صحيح والقارئ لا يخطئ وبذلك يحقق التلقي غايته.

إنّ آيزر يعدُّ بناء المعنى من المتلقي انجازاً قابلاً للتكرار دوماً، إذ يملأ القارئ عبره فجوات اللاتحديد والفراغات المنبهة في النصّ، بالاعتماد على قوة خياله، وبما أنّ النصّ الأدبيّ ذو وسم تخيلي مطلقاً، فإنّ آيزر يجد التجربة الجمالية لهذا النصّ ماثلة في خلق الأوهام عند المتلقي، ومن ثمّ تحطيمها، أي بالامكان نعت الموضوعة الأدبية مع تفاصيلها ب (الوهم) المؤوّل من المتلقي، وبالانطلاق بهذه الكيفية من مرحلة اللاتحديد والغموض يجرب المتلقي عملية ابداعية، تكشفها طبيعة تلقية للعمل مع واقع نصّي لا يتوافق أبداً مع معنى معين أو قابل للتعيين^(٢٥)، ولأجله نتّجه في تحليلنا هذا إلى إمبرتو إيكو القائل إنّ " كلّ أثر فنيّ حتى وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة ، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤوّل بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل، ويرجع التمتع بالأثر الفنيّ إلى كوننا نعطيه تأويلاً، ونمنحه تنفيذاً، ونعيد احياءه في إطار أصيل"^(٢٦).

٤ - تجليات التحليل النصّي/ سلطة التأويل:

إنّ تضافر الأداء الجماليّ ومتعته في النصّ، مع وصفه بأنه أثر مفتوح، ورغبة البدء بتجميع التأويلات المنبثقة عن النشاط التأويليّ والقرائيّ سيجعلنا قبالة نصّ شعريّ اخترناه لنحلّه، نص يقع ضمن التصنيف المخالف للنوع الشعريّ العربيّ السائد، حيث تستقر قصيدة النثر التي تريد أن تصنع ثابت ركائزها، وتستقر بها في مدوّنة الشعر العربيّ بوصفها صاحبة هوية أصيلة، وحيث التجربة المائزة المعتمدة على مولدات شعرية متنوعة؛ وإنّها قصيدة أيضاً، وإنّها كذلك عندما نريد نصّ محمد الماغوط، ولأجله اخترنا نصّاً نثريّاً للشاعر السوريّ الذي صنّف متمرداً أو تائراً أو ناقماً بقلم إبداعيّ ثر، وخاص به.

قدّمت سنية صالح لديوانه قائلة " [يعدّ] محمد الماغوط من أبرز الثوار الذين حرروا الشعر من عبودية الشكل، دخل ساحة العراك ، حاملاً في مخيلته ودفاتره الانيقة بوادر قصيدة النثر، كشكل مبتكر وجديد، وحركة رافدة لحركة الشعر الحديث ... إذ إنّ موهبته التي [أدت] دورها بأصالة وحرية كانت في منجاة من حضانة التراث وزجره التربويّ، وهكذا نجت عفويته من التحجر والجمود، وكان ذلك فضيلة من الفضائل النادرة في هذا العصر"^(٢٧)، لكننا يمكن أن نوّكد أمراً آخر بعيداً عن تهمة التحجّر التي رمت بها مقدمة ديوانه الشعر العربيّ وقوانينه الابداعية، إذ ليس للماغوط تجربة طويلة مع الشعر، أي القصيدة تحديداً، بحيث تمكنا هذه التجربة من القول باطمئنان إنّه شق منافذ الإبداع الخاصة به، ابتداءً ليفرضها لاحقاً، وبنجاح على خارطة الشعر العربيّ، ولعل ذلك لم يكن من بين رغائبه الابداعية وهكذا بقيت نصوصه تنتظم حاملة جديدها في ثلاث مجموعات متقاربة البناءات والموضوعة وخطة العمل أو الكتابة الشعرية، في ما لم يقتصر جهد الشاعر الإبداعيّ على النصّ النثريّ، وإنما امتد إلى المسرح أيضاً.

يسكب الماغوط مبادئه وقناعاته في الرفض والصراخ والتمرد والغربة والفقر والجوع والجائعين والسراق وقهر السلطة للانسان العربي، يسكب هذه المفردات ومعانيها جميعاً بالوان قاتمة وساخرة أيضاً على نصه، فينجح في صنع توليفة نثرية بأداء مائل إلى التكثيف الصوري، والتنويع اللغوي، وشكلي قادر على التمازج مع نصّ غائب مواز، يرمي موضوعته بين جنبات العبارات، ولايضيعها زائداً تمريرها بين عبارات متناغمة، لايقصد ارباك المتلقي لأجل تحصيل أعلى قدر من التوتر والتشنت التعبيري، جيد الصناعة، لايتعمد تعالياً وحريصاً على سدّ الثغرات بينه وبين الذائقة المتنوعة، مُلمّاً ما استطاع بأيّ ارتباكٍ علاقيّ أو لسانيّ قد يقود إلى فجاجة أو ترهل في منثوره الشعري، ومنقبياً في الوقت نفسه فذلكات لسانية، وجمل تتطلع إلى متلقٍ مستوعب ما يقول ويريد النص.

وانه تطلع مشروع لتقليل النفور الحاصل لدى القارئ عند تعامله مع نص أو قصيدة نثرية تبدو ملغزة ومائعة قبالة ذهنه وتفسيره، وهذه باختصار منطقة الحداثة التي ولجها نص الماغوط، فلفتت الانتباه إلى أسلوبه، وحققت له ذائقة خاصة به، انه يكتب النثر الغنائي بتعبير آخر، ويسعفه في تحقيق غايته، أنه يريد اللحاق بالمجموع الذي يخاطب في نصه، وإنّ لديه قضية وطنية أو سياسية أو قومية أو انسانية راسخة أمامه، يبحث عن يفهمها ويفهم ما يريد الشاعر منها، ونقرأ الآتي (٢٨) له:

على هذه الأرصفة الحنونة كأمي

أضعُ يدي وأقسمُ بليالي الشتاء الطويلة:

سأنتزع علم بلادي عن ساريتيه وأخيط له أكماماً وأزرار

وأرتديه كالقميص

إذا لم أعرفُ

في أي خريف تسقطُ أسمالي

وإنني مع أول عاصفة تهبُّ على الوطن

سأصعدُ أحد التلال

القريبة من التاريخ

وأذفُ سيفي إلى قبضة طارق

ورأسي إلى صدر الخنساء

وقلمي إلى اصابع المتنبّي

وأجلسُ عارياً كالشجرة في الشتاء

حتى أعرف متى تنبتُ لنا

أهدابٌ جديدة، ودموع جديدة

في الربيع؟

إنّ الولوج بالذات، وتفريغ ضغط تعاليها على النصّ هو قدر المبدع والشاعر ولامهرب له منه، لأنّها نرجسية مستقرة في لا وعيه تحرك بل تتحكم في القول الشعريّ وتوجهه نحو قطبها، وهذا نشاط ذهنيّ ووجدانيّ خاص بالشاعر ، قادر على أسره دوماً، فكيف إذا وقع المبدعُ في دائرة صراع نفسيّ بين هذا العنفوان، عنفوان الذات الشاعرة وبين ما يعانيه من تمزق داخليّ فرضه عليه واقعه بكلّ ضغوطاته السياسية والانسانية والحياتية وحتى الثقافية، ففي الواقع يهجر أحلامه، وفي الشعر يحققها وهماً وافتراساً، فتتراجع امكانية الحديث عن بطولاته النرجسية، ويظلّ سوط الواقع يجلده، ويرغمه على القبول بالقمع حقيقة، ورفضه بطريقة الكتابة أو الموضوعة الشعرية حسب.

وتحت وطأة هذا الانسحاق الداخليّ، والرفض لمفردات الواقع تحققت تجربة الماغوط من صدقيتها، وقدمت حيثياتها لمتلقيها، وهذا شأن النصّ السياسيّ كذلك ، والماغوط رجل تخصص في هذا التدوين الشعريّ، أو في هذه الموضوعات، فتفرغ لتشعير الموضوعة السياسية، وهذا معناه أيضاً امكانية الحديث عن تجلياتها تنوعاً في تجربته ، ومعناه كذلك وقوع الماغوط بإزاء مفارقة مفترضة ، طرفاها انتاج قول شعريّ سياسيّ ، محمّل بتداعيات الواقع وظروفه ، ومقت القهر الممارس على الإنسان أو العيب بانسانيته، وبين البحث عن مولدات شعرية ناضجة ، لاتريد الذهاب إلى غاياتها من اقصر الطرق ، إذ لايجوز للمبدع ذلك.

وقد وعى الماغوط هذه المفارقة واستوعبها نصه كذلك بمرونة ، فأنجز مجموعاته الشعرية بتلون أدائيّ جميل مناسب لمعطيات عصره الابداعية وحركة التجديد فيه، وهكذا يوظف السرد والدراما والقناع والرمز والتناص ، مع تنوع معجميّ، ويطلق مشاهد الحياة اليومية موظفاً مفرداتها بدقة، فيضيفها إلى قاموس مفردات نصه من دون ابتذال وانما بقصد تحقيق الانسجام مع لغة الإنسان التي يفهم ولغة الشاعر التي تلو بمفرداتها وأسلوبها عادة، ويصنع غلالة من الدراما والغنائية كوّنت ملامح أداء نصوصه ودمغتها بالعفوية، فغابت دعاوى التغميض المنفّر الذي يذكر مع قصيدة النثر عامة ويلتصق بها تعريفاً.

وقد وجدت تجربة الماغوط مكانها من النقد، وقاربها العديد من النقاد والدراسات برغبة زائدة أن تتخلص من عوالم مالحق بها من تسميات، من قبيل أنّ تجربته الشعرية ضمت بين دفتيها مجموعة كبيرة من الخواطر، هي ترجمة لأحداث يومية صارت مجموعة كبيرة من التداعيات النثرية الشكل بغلالة مائزة شعرياً، حققتها إجادة نصه للتقانة العاملة على مسك النصّ الشعريّ وصنعه متكاملأ ، من حيث إنّ الماغوط وعى البدائل التي لا بدّ من أن ترافق نصّه وتعوضه عن وحدات البناء الرئيسية المفقودة من النصّ النثريّ، كالموسيقى الراجعة بوحداتها، والضامنة لنسبة ممتازة من

التلقي، مثلما أننا قرأنا أنّ الماغوط سمّي عند نقاده رائداً في سوريا للقصيدة الشفوية، تلك المبنية على شحن الكلمة اليومية العادية بطاقة شعرية، وبتوتر شعري لو فقدته، أو اختلت درجة توظيفه ودقته، فإنّ النص سيتحول من كلام شعريّ إلى نثريّ، ويسقط في ما يؤديه النثر من وظائف ثلاث، هي: الإخبار والوصف والتقرير^(٢٩).

وفي تحليل الأسطر التي سجلناها لنصّ (المصحف الهجريّ) سنجد أنها تبحث عن ضبط زواياها الشعرية بدقة، خشية أن تسقط في فخ النثر، فتصبح حمى الانفعال وحرارته نثراً بارداً وحكاية في اسطر مرتبة بطريقة تنازلية فقط، وقد رافق تحقيق هذا الاتزان التنوع الملموس في أداء الأسطر، إذ طوق النصّ أي استرسال فح أو زائد، وحقق ذلك عبر تشويق الصور ببساطة المفردة وعلائقها التركيبية جملة أو نسفاً، إذ يحتوي النصّ على انساق عاملة بمبدأ التوافق الدلاليّ والتخالف التركيبيّ منذ مطلع النصّ، وإذا بحثنا عن خرق أولي لنمط من التلقي سنجد أنّ كسراً لحركة التوقع حصل مع البدء بوضع شبه الجملة على رأس الأسطر؛ مطلع النصّ، إذ يفترق إلى تنمة تركيبية ودلالية ستحصل في ما يلي هذا السطر، بتوليد نسقي يعتمد على تكرار الجملة الفعلية بانتظام، وكسره ثانية بالعودة إلى أشباه الجمل.

وتظلّ هذه المراوحة إلى نهاية النصّ، والنص متوسط الطول عموماً، واثه أكثر من (٣٠) سطراً، مرتبة من دون خرق لبياض الصفحة، ما عدا تتالي الأسطر في الجهة اليمنى ممّا يعين على تفسير دلالاته المخفية وراء طيات العلاقات السطرية بين وضوح وتغميض، باتجاه صنع شفرة دلالية واحدة تُسأل عنها بعض الصور غير الشفيفة التي يصنعها انسجام ما لا ينسجم عادة، وهذا شأن الشعر عامة.

يبدأ النص بتحويل مأثور آلية القسم بوضع اليد على المصحف بوصفه يحقق غاية الاطمئنان والثقة، فيتحوّل هذا المشهد المعروف إلى اتجاه مغاير مقصود، فيصبح الرصيف والشتاء بديلين مناسبين عن المصحف للقسم بهما ومدّ الترابط بين المتكلم وما يقسم به، إنه تأشير لهوية المتكلم كذلك الذي يستوطنه ملايين من الناس لا تجد إلاّ الأرصفة، ويرد الشتاء عنواناً للحياة، وإنّ المتكلم أحد فقراء هؤلاء الملايين الذي يعبر بالرفض، ويصنع تناصاً بالإحالة إلى القسم بالقرآن الكريم عندما يكون الأمر عظيماً، وعندما يكون المقسم به ذا شأن عظيم أيضاً، فالإنسان الذي يعبر عنه النصّ هو الفقير، الجائع، المحروم، المغترب داخل مكانه، المقهور، البردان، المستوحش، وهو المتكلم عينه بلسان المجموع في ما لم يشر إلى ذلك صراحة، ولا داعي لإشارة مماثلة، فالأمر كله إشارة وإيقونة تضم كلّ هذه المعاني ويحكيها الناص أو الشاعر كما يحسّها، كما أنّه لم يقل إنّه يتحدث نائباً عن مجموع من منطلق تفسيريّ آخر، إنّه يقسم بالرصيف والبرد فما الذي ستقدمه إشارة أخرى إلى جمع الناس.

ويعود نسق التناص جميلاً ومعبراً بشفافية ترتقي بكثافة التعبير مع توليد الصور، ولا تهبط بها كثيراً ، فيبقى النص محافظاً على درجة واحدة من فعاليته الشعرية التي تفي بغرضها، مع قبضة طارق: أي طارق بن زياد، مع صدر الخنساء الشاعرة العربية الشجاعة والمكلومة السعيدة باستشهاد أولادها، والمنتبي الشاعر الذي يمثل ايقونة تضم فرادة الإرث العربي الشعري ، وتشير إليه فلا مساس بهويته. ويعود المتكلم إلى أصله نقياً بجلوسه عارياً ، لأنه سيفعل كلّ ذا، سيرتّب كل تلك المعادلات الموضوعية لتأريخه العربيّ المفقود حاضراً بتمام قيمه وابطاله، وانه سيقذف سيفه ويضع راسه فوق صدر الخنساء وقلمه سيرميه إلى اصابع المنتبي، لعل للتأريخ التليد قولاً آخر في حاضر المتكلم ، أو لعله يستدعيه وهو يعلم باستحالة ما يطلب ، ورداءة ما يواجه في واقعه بانتظار منبت جديد لربيع آخر .

وعندما نكمل النص سنقرأ:

وطني أيها الذئب الملوي كالشجرة إلى الوراء

إليك هذه " الصور الفوتوغرافية "

للمناسف والاهراءات

وهذه الطيور المغرّدة ، والأشعة المسافرة

على " طوابع البريد "

إليك هذه الجحافل المنتصرة

والجياذ الصاهلة على الزجاج المعشّق

ووبر السجاد

إليك هذه الأظافر المدّخرة

في نهاية الاصابع كأموال اليتامى

بها سأكشط خطواتي عن الأرصفة.

يعود السياق إلى مخاطبة الوطن، وتقدير وصف غامضٍ له، وصف حمّالٍ أوجه تفسيرية، إذ تظل ثمة احتمالات قائمة لمعاني متعددة أرادها الشاعر عندما نعت الوطن بالذئب الملوي كالشجرة، لعله يسبّه ، ويشتم ضعفه زائداً ضعف ابنائه ، بدليل أنّه يتهمك بهم كلهم مع وطنه عندما يجعله محض صور مرسومة على طوابع البريد وجيوشه ألوان منقّشة على الزجاج الملون للزينة، وكذلك السجّاد والاهداءات والجياذ الصاهلة، وهذه السخرية قوامها لسانياً (إليك) المترددة، بوصفها عنصر ضغط متكامل، إذ أنشأ به الشاعر نسقاً طويلاً داخل النصّ بتكرار الجمل الحاملة له، ونوع في دلالات أسطر هذا النسق بما يتراكم من صور السخرية من إنسان هذا الوطن المخاطب الذي

تحول إلى لوحات تزيينية لا فائدة أخرى منها ، أو محض تفاخر بماض غير وانتهى، إذ يعيش المتكلم انسحاق الحاضر وقهره.

وتبقى التقاطعات غير ظاهرة وعلى المتلقي تجميعها من قراءة الأسطر، ومن ثم سدّ ثغراتها لترشيح التوافق والانسجام الدلالي والمضموني الغائر، وإعادة كتابة شعرية النص بالإجابة عن مزيد التساؤلات التي كلما زادت في ذهن المتلقي ارتقى النص بشعريته ، وهذا منطلق الشعر عامة ، وقصيدة النثر خاصة ، لأنها لا تملك كابحاً للثغرات ، يردمها، فتغدو عباراتها في أغلبها متقاطعة ومخيبة لتوقع المتلقي العربي الذي لم يتعود التعاطي مع هذا النوع من القصائد ، وشرائط كتابتها، والاستجابة لها.

الهوامش:

- (١) ينظر: الشعر والتجربة، ارشيبالد مكليش، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، منشورات: دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، ص ١٠١.
- (٢) فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) ، فولفانغ آيزر، تر: د. حميد لحمداني د. الجلاي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ١٩٩٥ ، مقدمة المترجمين، ص٧.
- (٣) ينظر: فعل القراءة، ص ١٢.
- (٤) أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، د.خير الدين دعيش، م قراءات، ع ١، ٢٠٠٩، ص٧٧.
- (٥) ينظر: فعل القراءة، ص ٥٥.
- (٦) ينظر: نقد وحقيقة، رولان بارت، تر: د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط١، ١٩٩٤، ص ١٥.
- (٧) نقد وحقيقة، ص ٢١.
- (٨) هسهسة اللغة، رولان بارت، تر: د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٩، ص ٨٢.
- (٩) ينظر: نفسه، ص ٨٣.
- (١٠) لذة النص، رولان بارت، تر: د. منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٢، ص ١٧.
- (١١) الاسلوبية: الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٧، ص ١٤٣.
- (١٢) ينظر: معايير تحليل الأسلوب، ميشيل ريفاتير، ترجمة ، تقديم وتعليقات : د. حميد لحمداني ، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة - البيضاء ، ط١، ١٩٩٣، مقدمة المترجم، ص ٥-٦.
- (١٣) ينظر: نفسه، ص ٧.
- (١٤) فلسفة التأويل ، الأصول ، المبادئ ، الأهداف ، هانس غادامير، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٦، ص ٣١.
- (١٥) نفسه، ص ٥٣.
- (١٦) نفسه، ص ٥٨.
- (١٧) نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنائية، تحرير: جين. ب . تومبكنز ، تر: حسن ناظم - علي حاكم، مراجعة وتقديم : محمد جواد حسن الموسوي ، المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ١١٦.
- (١٨) نفسه، ص ١١٦.
- (١٩) ينظر: نفسه، ص ١١٨.
- (٢٠) نفسه، ص ١٣٩.
- (٢١) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الاردن، ط١، ١٩٩٧، ص ١٢٣.

- (٢٢) نفسه، ص ١٤٣.
- (٢٣) القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل ، سوزان روبين سليمان - إنجي كروسمان ، تر: حسن ناظم - علي حاكم صالح ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، لبنان ، ط١، ٢٠٠٧، ص ٥٢.
- (٢٤) ينظر: نفسه، ص ٥٣.
- (٢٥) نفسه، ص ١٢٢.
- (٢٦) الأثر المفتوح، إمبرتو إيكو، تر: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية ، ط٢، ٢٠٠١، ص١٦.
- (٢٧) الاعمال الشعرية، محمد الماغوط، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ، سورية، ط٢، ٢٠٠٦، ص١٠.
- (٢٨) المصحف الهجري، الاعمال الشعرية، محمد الماغوط، ص ١٧٠-١٧١.
- (٢٩) ينظر: وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجاً، محمد علاء الدين عبد المولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص ١٨٦.

**Abstract of the Research Receive theory and aesthetics of
Performance and application endoscopy
Assistant Professor Dr. Ansam Mohammed Rashid
University of Baghdad /College of Education for
Humman Sciences**

Abstract:

Goes our search to make reading the receive theory and begin to enter into dialogue with them and discuss the details since its beginnings and the accountability of the philosophical and practical steps would also like that our research provides and analysis of the textual experience poet Mohammed Maghout one of the Pioneers of Arabic prose poem of our belief Textual analysis of the poem the poet and down to reveal cash fact associated with one of the most important cash curriculum postmodern.

Which restored the Prestige of the recipient and the creative and focused on making material innovation provided to the recipient of the same receiver did not stop in front of inconclusive end to it Valthalil and Monetary open courtyard of the critic and the recipient of the poem diverse and creative works.

Find the oretical and applied to gether and did not lose sight of detail in what it says founding curriculum (Lyawas and WISER) Pole Constance German School and the separation of their theory of the American reception and we have found that the Prose style of writing poetic Arabic new and Problematic and the need for testing we chose the receiving theory so in furtherance of the destination of the cash we look.