محددات تلقي النص
في ضوء جدلية المبدع والمتلقي

د/ فريدة آيت حمدوش
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة وهران

تمهيد:

لم تتوقف علاقة التفاعل المعرفي بين القارئ والمتلقي منذ اللحظات الأولى التي أعلنت عن فعل الإبداع بمختلف نصوصه وأشكاله وأجناسه. والأدب بوصفه تكوينا لمجموع النصوص والأجناس فإنه يرتهن دوما لفاعلية التواصل ومن ثم فإنه يتحول إلى مشروع للحوارية وسياق التداول.إذ إنّ المكونات الحضارية بكل ما تتضمنه من مجموع الأفكار، والمعتقدات،و التصورات هي صانعة المكونات الفنية التي تقتضي قارئا يشهد على استمرار النص تحركه لذة لا تنتهي لأن« القراءة برنامج حياة يخلق تواصلا تحيا مع المقروء، ويمتد في الزمن بلا حدود لأنه خرق للزمان والمكان معا، وتقدم في تفاصيلها الحسابية الأكاديمية المعلومات بمختلف صنوفها وأشكالها ومحطاتها لتضيف إلى التخزين خبرة أخرى تحركه وتعيد إنتاجه بدلالة الوافد الجديد، وتوّسع من نطاق التجربة وتضعها على أعتاب استشراف أكثر امتداد او انفتاحا»[1].

يؤدي هذا الوصف تلك العلاقة بين النص الذي لا يستطيع أن يتحرر من كوابح الانسداد إذ لا تتحقق له فاعلية الانفتاح إلا عبر المتلقي الذي يتحول«- إلى شاهد السياق هنا- إذ يتعامل مع النص من خلال

كينونته اللغوية، يرى فيه ميدانا لنظم ثقافية وسياسية، واقتصادية، واجتماعية، وتاريخية، وعلمية، وفلسفية، ودينية متداخلة».[2] و من هنا ينفلت النص المكتوب من كل سلطة خارجية عنه، كونه يخضع لحالات الغياب أكثر مما يخضع لحالات الحضور إذ ينفتح« بين أيدينا مطلقا سحره من داخل أعماقه إلى أعماقنا، ليفتح لنا عملا نظل نبدع فيه بإطلاق خيالنا في فضاء يحولنا الشاعر فيه إلى مبدعين مثله»[3] و لذلك يظل السؤال يلح: هل يجوز استقراء نص ما وتحمليه دلالات فنية وجمالية قد تكون مختلفة عن توجه الكاتب؟.

2- **انفتاح النص وفعالية القارئ:**

مما لا شك فيه أن وعي القارئ بالنص تمكنه دوما من مشروعية إفراز الحافز عبر التلقي كي يباشر قراءته النسقية وفق تكوينه اللغوي وانزياحاته الجمالية، لأن وجود النص وكينونته لا تتحقق إلا بواسطة قرائه الذين يضفون عليه روحا جديدة وفق الحمولة الثقافية المستوحاة من روح العصر لأن« كل ألغاز النص تكون قابلة للعمل، بناء على الأعراف الأدبية المصطلح عليها بين الكاتب والقارئ، وكل ما تسمح به هذه الأعراف من سبل التعامل مع عناصر النص يكون أدبا من أدب النص داخلا فيه وغير طارئ عليه»[4] إذ إن النص ينهض على دلالتين: الأولى معرفية متعلقة بالخصوصية اللغوية، والثانية ضمنية تستدعي امتلاك خاصية ذوقية تتفق مع قدرات القارئ الثقافية والنفسية تجعله يتعامل مع النص ويتجاوز ما يحمله من تركيب لفظي إلى تركيب معرفي.و يشير الباحث **عبد الله الغذامي** إلى ضرورة حضور هذه المعطيات في القراءة التذوقية في معرض حديثة عن معايير تلقي أي نص شعري إذ لم يتمكن المستشرق الإنجليزي **نيكلسون**(*NICHOLSON*) من تذوق نصوص المتنبي

الشعرية حيث استعصت عملية التفاعل التداولي مع أنه تجاوب وهو يقرأ في نصوص لأبي نواس. ويعلل **الغذامي** الحاجز الذي وقف بين المستشرق الانجليزي **نيكلسون** وتذوق شعر المتنبي في عمق الدلالة الضمنية التي يقوم عليها شعر المتنبي مما يستدعي شروط قراءته وفق حاسة تذوقية عالية تدرك أبعاد النص علما بأن كل نص يتجاذبه قطبين متلازمين« أحدهما يمثل المعنى الذي تسوقه كلمات النص وجمله حسب مفهوم (النظم) الجرجاني الذي يقوم على اتحاد التركيب النحوي والتركيب الدلالي للكلمات. وهذا يحمل(الدلالة الصريحة) للنص. والقطب الثاني في النص الأدبي هو ما يوجده في نفس القارئ من مفعول ندرك أثره ولا نلمس سببه، هو ما يوحي به النص لقارئه، وهذا ما يجعل النص الأدبي قيمة فنية تنقله من كونه مجرد قول لغوي إلى شيء ذي قيمة خاصة عند متلقيه يمنحه بها ما تتطلبه التجربة من موحيات متتابعة»[5] و على هذا الأساس فقد التفت **عبد القاهر الجرجاني** إلى تواصل الألفاظ ببعضها البعض وقيمتها في السياق وما تحدثه من تميز في الكلام وتفرده بخصائص فنية تخلق حيزا من الحرية لدى المتلقي الذي يطمح لفك شفرة نصه ذلك لأن اللغة الشعرية لغة رمزية تنهض على مستويين« وإذا كانت قوانين اللغة على مستوى الألفاظ أو التركيب (قوانين النحو) هي قوانين القاعدة في كل مستويات الكلام، فإن الكلام الأدبي _ دون غيره – هو الذي ينسب إلى قائله ويعبر عن فاعليته العقلية. وهنا فقط–أي على مستوى النظم – تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة»[6] وفق هذا التصور المعرفي الذي ينهض على رؤية الجرجاني للعملية الإبداعية يتضح ذلك التواشج اللساني بين طرح الجرجاني والطرح البنوي إذ ينتهي**تودوروف** (*TODOROV*) إلى مصطلحات مفارقة

من الدلالة والرمز« فيصف الدلالة على أنها مأخوذة من المفردات المعجمية وتقوم على(دال يعني مدلولا) بناء على العلاقات الاستبدالية للكلمات، بينما الرمز يحدث في الخطاب وليس في الكلمات ويقوم على (مدلول أولي ينفرج عن مدلول ثاني) بناء على العلاقات الركنية»[7] والشعر بوصفه حالة من الاستجابة الفنية تحدث بين المبدع والتلقي تعتمد في شكلها على الدلالة الضمنية-التي تمثل لدى تودوروف (الرمز)- بوصفها«فعالية فنية توجد في النص كإمكانية غرسها الكاتب، وتنتظر القارئ المدرّب لكي يكتشفها. فالقارئ لا يعطي النص معنى أو دلالة غريبة عليه وإنما يكتشف ما فيه فقط»[8].

ومن هنا تتكشف حدود المفارقة بين فعل الشرح الذي يتضمن إعادة كتابة النص بكلمات واضحة، وبين فعل التفسير الذي ينبثق من فهم المتلقي لنص أدبي معين. هذا الفعل تحكمه رمزية اللغة المبدعة التي تتطلب قارئا فعال يقوم بفعل الربط بين عنصري الرمز(الدال والمدلول) ويكتشف الدلالة الرمزية لهما علما بأن العلاقة التي تربطها تنهض على الاعتباطية التي« لا تحل فرديا ولكن بموجب أعراف متوارثة وهذا هو ما خرج به رولان بارث عن مفهوم (اعتباطية اللغة) مطورا به هذا المفهوم عن مجرد الاعتباطية المطلقة كما يفهم عن عالم اللغة(دي سوسير). واللغة بهذا تصبح نظاما (سوميولوجيا) يتمثل في رموز، كل منها إشارة تثير في الذهن إشارة أخرى وتتعاقب الإشارات يثير بعضها بعضا في الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه (مدلول) محدد».[9]

و من هنا تتحدد وظيفة الأدب التي تنهض على معطى جمالي يولد تلك الرموز التي تتعاقب وتتباين وفق الحمولة المعرفية التي تتشكل لدى المتلقي إذ يضعنا الباحث **عبد الله الغذامي** نصب بيت شعري لفرادة

من فحول الشعر الجاهلي يثقله ليله بالهموم التي لا تبارحه فيقول **إمرئ القيس** شاكيا[10]:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيِّ بِأَنْوَاعِ الهُمُ ومليَبْتَلي

حين نلتفت إلى دلالة كلمة الليل بالمعنى المتعارف عليه أي كونها كلمة معجمية محددة بدلالة تبرز وظيفتها الزمنية، نكون بذلك أفسدنا الوظيفة الجمالية التي قد تؤديها في البيت، فالليل في هذا الموضع هو ليل متخيل ملئ بالرموز وكأن« الشاعر يستصرخنا ويناجبنا بشغف مجروح طلبا منا أن نسعفه ونساعده على ألمه، بأن نتصور معه ليلا نرسمه داخل نفوسنا، وهو يهيئنا لذلك ويدعونا إليه بقوله (وليل)أي (ورب ليل) فإذا ما هيأنا لذلك، فإن الشاعر يمدنا بأدواته التي يرجو أن نكشف بها صورة هذا الليل المبتكر.و هذه الأدوات هي بقية إشارات البيت»[11] فالنص كيان لغوي ونسق بلاغي لا يقف عند حدود الجملة أو الفقرة، وإنما تتقاطع فيه سمات وأنساق وفق الطروحات اللسانية الحديثة من مثل طرح **رولان بارث** في نحو قوله:« ليس الأدب إلا لغة، أي انه نظام من الإشارات ليس كائنه في محتواه، ولكنه في هذا النظام»[12] وإذا كان الأدب تكوينا لغويا في جوهره فهو في تصور الباحث **منذر عياشي**« لغة باحثة. وإذا كان كائنه في نظامه وليس في محتواه، فلأنه نظام معرفي يعكسه نظام لساني»[13] فقد اعتمد في قراءاته على المقاربات اللسانية التي تطاول نسق النص معرفيا متجاوزا حيز الجملة إلى رحابة النص الذي يقوم على مبدأين: الأول تركيبي يتجه صوب مجموع الوحدات التي تتألف منها النص والعلاقات التي تنبي عليها. والثاني دلالي يتجه صوب الاهتمام بمجموع الوظائف التي يحيلنا عليها النص في سياقاته المختلفة إذ ينحصر في بنيتين: بنية تحتية أو داخلية، وبنية سطحية خارجية.

ويقترح الباحث اصطلاحا بديلا للبنية الداخلية فيسمه **بباطن النص** الذي تتخلق فيه عفوية المبدع التي تكون«انعكاسا لقدرة كامنة فيه (*compétence*)، ويمكن أن نصطلح عليها بباطن الأديب، وهي قدرة كونتها عناصر دقيقة ومختلفة ومعقدة. ذاتية، ثقافية، وراثية، تاريخية، اجتماعية، إلى آخره. أما البنية الخارجية فهي تركيبية، وفيها تتحول القدرة الكامنة أو الضمنية إلى انجاز فعلي للأدب(*performance*)، تكون الجملة فيه، وليس الكاتب أصغر وحدة تركيبية معبرة يحتويها النص، وبها وبغيرها يشكل نظامه كائنه الظاهر»[14] مثل هذه النصوص الحديثة قلبت مدركات الخطاب الأدبي الذي ارتهن إلى معيارية بلاغية اتباعية غايتها الإرشاد، فانتقلت وظيفة النص من وظيفته الإخبارية إلى وظيفة أخرى «صار فيها معرفة، وصارت لغته بحثا معرفيا (recherche épistémologique). وانتهى دور الإخبار مضمونا للرسالة، وتجردت اللغة عن الإيصال إخباريا، كما تحول المتلقي إلى قارئ منتج للنص في الوقت نفسه، به تنتهك اللغة وتنفجر لتبوح عن مكنوناتها بما تضفيه عليها لغته من إمكانات تأويلية»[15] وعلى هذا الحذو فإن النص ولا يتجلى حضوره إلا بوجود القارئ الذي يستجيب لدواعي وجوده التي كونتها مؤثرات حضارية تدفعه إلى التميز ووعى ذاته لأن« النص نظام يستدعي القراءة وينعكس فيها. ولولا هذا لاستعصى إدراكه واستحال فهمه، ولاندثر معناه وغاب حضوره، ولأصبح وجودا من غير شاهد، وتجميعا لألفاظ من غير رابط أو تكديسا لجمل من غير وفاق...»[16] و بهذا يصبح النص تكوينا عيانيا لجسدية من التراكيب حيث القراءة تعصف بكل ترتيب كي تسلمه إلى فاعلية المقروء من النصوص وإلى اختبارات الإخلال لبرزخ من القبول أو الصدود .

3 - **معرفية القراءة:**

تعمل القراءة دوما على فاعلية التنضيد واستراتيجية الانعطاف إلى المغاير، كما تسهم في تشكيل أو إعادة تشكيل لغة القارئ وبعثها في رؤية جديدة وتنمي لديه القدرة على التأمل وتضاعف إحساسه بالأشياء وبهذا تصبح القراءة نشاط«يحيل على العقل، ويمرن العواطف على الارتفاع بوجودها على مستوى التفاعل القرائي حين يتدخل في فضاء القارئ يعزله عن التهويل والمبالغة ويتجاوز مناطق القبح إلى مناطق الجمال...»[17] وفق هذا التصور تصبح القراءة مشروعا يتراوح بين إلغاء ما لم يعد صالحا نظريا وفكريا، أو تعديل ما يجده بحاجة إلى تطوير وفق ما يناسب الرؤية الجديدة فالقراءة حدث« وإذا كانت القراءة حدثا يتم في الزمان، فإنها أيضا حدث يتم حدوثا في المكان. ومكانها نص مرتحل، تصيره ثقافة المجتمع وحضارته نصوصا لا حصر لها، أي أمكنة لا تنتهي عددا، ولا تتعين حدا.

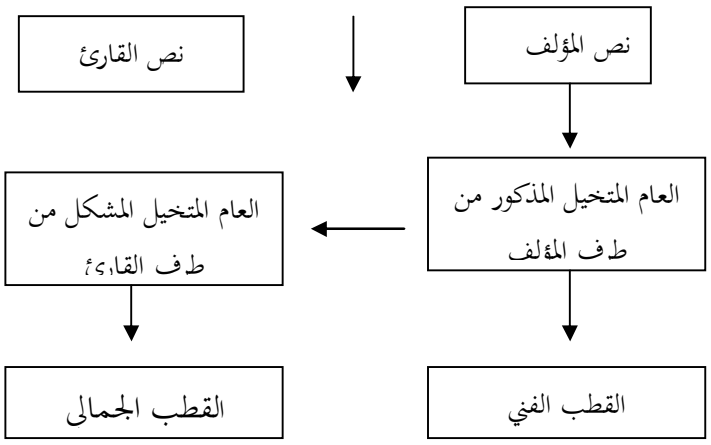
ومن هنا، يمكن القول إنها مكان لا يكف انتثارا. ولا يتوقف انتشارا، ولا ينقطع مرورا. فهو مكان كل الأمكنة»[18] فهي لا تلغي القديم وإنما تستحضره حضورا في الذاكرة يصنعها فهي لا تلغي القديم وإنما تستحضره حضورا في الذاكرة يصنعها قارئ تحركه لذة لا تنفد. وما كان للقراءة أن تحقق فعل الاستمرارية والحركية، وتولد لذة لدى القارئ إلا«لأنها حدث مغلق، ولا يستطيع أن يجدها إلا في ارتباطه واقترانه بحدث آخر، يمكن أن نصطلح عليه بالنص.و لذا كانت القراءة قراءة لنص وكتابة لهذا النص في الوقت نفسه»[19] تصبح القراءة كتابة ثانية للنص الذي يحدث متعة لدى قارئه وإن كانت اتخذت فعل الكتابة بوصفها خطابا حاضرا ونصا شاهدا ووعيا متأصلا في ذاتها، مما يدل على

أن فعل الكتابة يتجاوز كل وصاية- كما يسميها منذر عياشي- قاعدية،ايديولوجية وتأطيرية وصار القارئ «يرى فيها امتدادا للزمان وتداخل الشعوب، وتعايش الفرديات، وتلاقح الحضارات، تفاعلا، وتناصا»[20] وعلى هذا النحو أصبحت فضاء ينهض على الامتداد والاستمرارية وما كان لها أن تحقق فعل الاستمرارية والحركية إلا «لأنها حدث مغلق، يبحث عن دواعيه، ولا يستطيع أن يجدها إلا في ارتباطه واقترانه بحدث آخر، يمكن أن نصطلح عليه بالنص. ولذا كانت القراءة قراءة لنص وكتابة لهذا النص في الوقت نفسه»[21] وبهذا تعد القراءة بمثابة تقرير مصير النص ومصيره يتحدد وفق تلقينا لهو بهذا الدور الحثيث تصبح القراءة مهمة كفعالية ثقافية وإذا كانت كذلك« فإن نوعيتها مهمة أيضا، ومادام أنه ينتج عنها تقرير النص، فإنه من الضروري أن نعرف أي نوع من القراءة يستطيع تحقيق (مصير النص)ذلك بقدر من الكفاءة يؤهله للحكم الصحيح»[22]وفق هذا التصور يعرض الباحث لتلك الأنماط القرائية التي حصرها **تودوروف** كمثل القراءة الإسقاطية التي تتعامل مع النص وكأنه وثيقة اجتماعية أو شخصية أو تاريخية ودور المتلقي فيها يكمن في تأكيد هذا الحصر واثباته.و هناك قراءة الشرح التي تأخذ بظاهر النص فترشحه شرحا سطحيا ينهض على الاستبدال إذ تضع كلمات بديلة للمعاني التي يطرحها النص.

أما النمط الثالث فيتمثل في القراءة الشاعرية التي تتم بناء على معطيات سياقية، فنية تتجه إلى باطن النص وتستشف ما فيه من آفاق«وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية،و على إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قويم»[23]. تضفي هذه الأنماط

القرائية إلى بسط حقيقة الفعل القرائي في جوهره، إذ إن المسألة ترتبط ارتباطا وثيقا بنمط القارئ الذي يشكل النص المقروء وفق مرجعية ثقافية وفكرية وسياسية يحتكم إليها القارئ، والتي سيفرغها على النص أو تشكل نمط قراءته.و تقوم هذه المرجعيات بعملية مقايسة« فتقبل من النص ما يوافق فيها تلك التصورات، وترفض ما يخالفها، فيكون الاستحسان والاستهجان ذي الصبغة الذاتية - حين يبديه القارئ– استحسان أو استهجان تحيل به المرجعية القائمة وراءه وكأن القارئ ينطق عنها بلسانه فقط...»[24] وعليه تصبح القراءة - فعلا غير حيادي- كونها تحصر النص ضمن إطار مرتبط بمفاهيم وخلفيات فكرية وايديولوجية واقتصادية علما بأنه قد تستعصي على المؤلف عملية استحضار القارئ بكل تنوع مشاربه إذ يستحضر«عينة واحدة تلبي آفاقه الفنية والأدبية، ولكنها لا تغطي جملة التناقضات التي تسكن الحقل القرائي عامة»[25]

ومن هنا تتبدى إشكالية القراءة عبر أبعادها المتداخلة، لتتحول إلى مغامرة يخوضها النص ويعاني من صراعاتها المتكررة. وإذا كانت القراءة بهذا الوسم فهي لا تصدر عن منحى جمالي مادامت مرتبطة بعوامل سابقة التي ستشكل النص المقروء كونها تصدر عن القراءة العارفة «لا تفك الإشكال مادامت تحبل المرجعية خاصة، وكل حكم يصدر عنها يمكن تبريره بتفكيك المرجعية ونشر مكوناتها الأولية، عندها تنتفي القراءة المحايدة، وتتلاشى أسطورتها»[26] وفي هذا السياق يستحضر الباحث **حبيب مونسي** مخططا تصوريا أنجزه **تودوروف** عن تحول النص من خلال فعل القراءة وقد ورد على النحو الآتي:[27]



يفضي هذا المخطط إلى واقع القراءة في تحولاتها التي يصنعها القارئ حين يسقط على النص الأصلي تصوراته الجديدة. وهنا يفقد النص الأصلي مميزاته إذ يشكله القارئ وفق بنيته النفسية والايديولوجية. هذا القارئ يقيمه المؤلف في ذهنه أثناء عملية الإبداع كونه يصنع النص ويعيد تشكيله. وبهذا تتخذ القراءة بعدا فلسفيا كونها تنهض على الخلق والابتكار، لأن القارئ وهو يمارس فعل القراءة يتجاوز ذاته بتجاوزه للنص المقروء إذ يستحيل أن ينمو النص الأدبي بمفرده، وإنما لابد من ذات أخرى تنصهر فيه لأن التفاعل قائم بين المؤلف والقارئ ولكن« درجته هي التي تختلف، فليس هناك خطاب أحادي الجانب موجه إلى ذاته ينمو في انسجام وطمأنينة، وإنما لا بد من وجوب جانب آخر، وليكن ذات المرسل نفسها كما نجد في بعض أنواع الخطاب...»[28] **ينتهي محمد مفتاح من خلال هذا الطرح إلى صيغة التفاعل التي تحدثت عنها معظم الدراسات اللسانية النفسانية والسياقية والسؤال في هذا السياق يلح: هل يجوز وضع الحدود للذات المستجيبة للنص؟. يضعنا السؤال نصب وضعية معرفية لا**

بد من إدراكها، فالقارئ حينما يتعامل مع النص لا يتعامل معه دون ذاكرة معرفية تتحرك عبر ما يثيره النص من شفرات فهي التي «تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه، كما أن النص بخصائصه الظاهرة هو الذي يتيح للمتلقي بعمليات المقايسة والتصنيف والتماس الخصائص النوعية»[29] هذه العمليات لا بد أن تتم وفق طريقة لا يكون فيها القارئ جائرا على محمولات النص وذلك حتى لا يتحول النص(الكلام المسؤول) إلى واقع يسوده الهذيان إذ ينهض في مكوناته على عملية قرائية للزمن فقد تمكن **إيزر**(*WOLFGANG ISER*) انطلاقا من فاعلية التواصل التي تحدثها الصلة بين المؤلف والقارئ إلى تفريع النص في قسمين متلازمين: قسم فني وآخر جمالي، الأول هو نص المؤلف،و الثاني هو الإدراك الذي يحققه القارئ « وهكذا فالأديب والقارئ ينبغي أن يشتركا في لعبة الخيال، والحقيقة أن اللعبة لا تصلح إذا زاد النص عن كونه مجموعة من القواعد الحاكمة. وتبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجا، أي حين يسمح له بإظهار قدراته.»[30] يبرز النص حقيقة الفعل التواصلي ودرجات التلقي ووضعية العمل الأدبي ضمن حقل القراءة، إذ يأخذ النص دلالة العلامة الدالة ويأخذ القارئ وضعية التحقق الجمالي أما قيمة العمل الأدبي فهي تتأرجح بين القطبين اللذين يحققان الاستمرارية وكذا دينامية للنص، ومن هنا تبدأ متعة القارئ حين يتحول إلى منتج أو حين يمنحه النص القدرة على إظهار براعته في حدود معينة في نحو ما يذهب إليه **إيزر**:«و هناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ للمشاركة، ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كل شئ أوضح مما ينبغي أو من ناحية أخرى أكثر غموضا مما يجب، فالملل والإرهاق هما قطبا التهاون، وفي كلتا الحالتين قد يميل القارئ إلى الخروج من

اللعبة»[31]. غير أنه ما يحدث في بعض الحالات أن مثل هذه العلاقة أنها تسلب السلطة المطلقة من المؤلف الذي يعمل على إصدار وإرسال خطاب يتسم باللامبالاة وعدم الاكتراث بالذات المتلقية وأن «تدخله في دائرة القواعد أو العلانية وأن تجعله يكيف خطابه على قدر عقل متلقيه ليحصل التفاعل وكسب استمالة المتلقي ونيل رضاه»[32] هذه النظرية التي وسمها الباحث **محمد مفتاح** بالتكييف تتيح للمتلقي معرفة العلة في تبدل خطاب المؤلف الواحد الذي اعتاد الإجادة غير أنه قد يباغت القارئ بغير ما هو معتاد. والسبب في ذلك راجع إلى محاولة التكييف التي لا تستقيم في الخطاب الأدبي العربي المعاصر الذي يقوم في لغته على مباغتة القارئ ومفاجأته إذ ينفتح على عدة تأويلات، ومن هنا تبرز القراءة التأويلية التي تسد خصاصة الفراغات لدى نسقية النص تملأ الفراغات وبالأخص النص الشعري بوصفه أكثر الأجناس الأدبية قابلية لتعدد القراءة وفعالية التأويل وبالتالي فإن الفراغات «تترك الصلات بين الرؤى في النص مفتوحة، وبذلك فهي تحث القارئ على التنسيق بين هذه الرؤى، أي أنها تغري القارئ بالقيام بعمليات أساسية داخل النص»[33].

ويضع الباحث ثلاث مفاهيم تدرج في الحقل القرائي وهم: مقصد النص، استراتيجية النص والممارسة الإبداعية بمختلف مكوناتها إذ « إن المؤلف حينما يكتب، والخاطب حينما يخطب يوجه كتابته أو خطابه إلى قارئ حقيقي أو مستمع حقيقي او قارئ ضمني أو مستمع ضمني، وهذا الاستحضار ينعكس في النص وبنيته ووظيفته، على أن القارئ أو المستمع يمكن أن يتجاوز ما في النص أو ما يسمعه فيه، ليؤوله ويعطيه أبعادا لم تكن تخطر ببال المؤلف أو الخطيب، بل يمكن أن يؤول النص أو الخطاب تأويلات قد لا يقبلها النص والخطاب بكامل السهولة واليسر»[34] وهكذا

يستطيع المتلقي أن يفك شفرات النص التي لن يدركها إلا بالقراءة التحليلية التي تتجه صوب المواضعات الفنية التي صيغ بها النص وفي مقدمتها المعجم الذي قد يستعصي فهم واستيعاب دلالته «لأن المفردات التي يوظفها الشعر القديم تكون لها على الأقل دلالتان: دلالة يقصدها الشاعر، ودلالة قد تتجاوزه لأنها تتولد من دينامية التوليد اللغوي، وإن القارئ المعاصر المحترف للشعر القديم قد يفوته مقصد الشاعر، لأنه يذهب في المفردات الشعرية القديمة بالمعنى المعاصر المتداول بين الناس، مما يؤدي إلى سوء الفهم إلى الفهم القاصر، لذلك فإنه لا مناص لقارئ الشعر القديم من أن تكون المعاجم الكبرى عدته، مثل لسان العرب وتاج العروس وغيرهما، ليقوم بحفر معنوي في الطبقات الجيولوجية للمفردة حسب استراتيجية معينة تراعي العلائق بين المعاني بالمشابهة أو بالمخالفة...»[35] سيسمح هذا الحفر الجيولوجي في أعمق دلالات المفردة بالظفر بمقاصد المؤلف الحاضرة والغائبة وفي هذا السياق يستحضر الباحث مقطعا شعريا من قصيدة **لابن الطفيل** يتحدث فيها عن الحرب والجهاد بمعجم لغوي مكثف مخالف للمألوف وبتركيب دلالي ينهض عل الانزياح مما يجعله مفتوحا على عدة تأويلات إذ انتهى الباحث إلى أن مقصد الشاعر ومقصد النص قد يتعارضان فالشاعر« قال قصيدته لحض العرب على المشاركة في حرب المارقين، وعلى جهاد الكافرين. وهذه الغاية تفرض على الشاعر أن يثني على العرب ويمدحهم بما يستفزهم ويجنبهم كل ما يمكن أن يمنع التأليف بين القلوب، لكن هيهات، لأن الدينامية اللغوية وذاكرتها وآليات اشتغالها تجعل النص يتجاوز صاحبه، وهكذا، فإنه يمكن قراءة الأبيات السالفة باعتبارها سخرية مبطنة من هؤلاء العرب البدو، الذين لا يعيشون إلا من سيوفهم

ورماحهم...»[36] ومن هنا تتبدى استراتيجية القارئ التي تتوزع بين مختلف الاستراتيجيات، فقد يكتفي القارئ بالمعنى الحرفي للقصيدة أو أن يعتبر النص الشعري نصا مشبعا بدلالات تصنعها مختلف المقومات الثقافية التي تتجاوز وضعية المبدع والنص إلى الإطار الحضاري الذي ينتهي إليها وهذه القراءة التأويلية«تنجز ضمن نظرية الأنساق العامة، حيث يعتبر كل نسق له بنية داخلية وعناصر خاصة ووظائف ينجزها وحاجات يشبعها، وبهذا المنظور، فإن قصيدة ابن طفيل ليست إلا نسقا فرعيا ينتمي إلى نسق أعم هو الشعر الحاث على الجهاد، وإلى الشعر بصفة عامة وإلى الأدب، فإلى الثقافة فإلى المجتمع»[37] يبدو واضحا أن أهم مؤشر للولوج إلى دواخل النص الشعري يتجلى في المعجم الذي يستدعي الحفر في طبقات معانيه والتعرف على التراكمات التاريخية التي تحيط به ولابد لهذا الحفر أن يكون« موجها باستراتيجية معينة، يمكن الكشف عن مقاصد النص التي هي بالضرورة، أخصب وأعمق من مقاصد الشاعر»[38] التي لا تتحدد إلا بمقاصد المتلقي(المؤول) وفق التزام معرفي معين لأن النص« لا يصوغ التوقعات أو تعديلها؟. كما أنه لا يحدد طريقة تطبيق الربط بين الذاكرات. فهذه مسألة تخص القارئ نفسه، وبالتالي تكون لدينا هنا نظرة أولى في الطريقة التي يساعد بها النشاط التركيبي لقارئ النص على أن يترجم وينتقل إلى ذهنه. كما أن عملية الترجمة هذه تظهر البنية التأويلية الأساسية للقراءة»[39] وفق هذا الطرح يقترح الباحث **حميد لحميداني** اصطلاحا يعمل على تفعيل دور المتلقي في تحديد مسار النص ويسميه **بالتأويل المتسق** الذي يخضع للقراءة الفردية التي« تعتمد على انتقاء عناصر معينة من النص أثناء جريان تلقي وحداته الدلالية، وإقصاء عناصر أخرى، من أجل إغلاق عالمه الدلالي في

معنى محدد يرتضيه قارئ فردي ما»[40] وتنتج هذه القراءة من الصيغ التخييلية التي ينهض عليها النص ومن الفراغات التي يتم ملؤها وفق القدرة الإدراكية والذوقية التي يمتلكها القارئ وهذا ما يؤكد العلاقة التفاعلية بينهما والتي تنتج شيئا مخالفا لأفكار النص ولأفكار القارئ. وفي سياق الحديث عن التأويل المتسق الذي يتيح للمتلقي أن يسقط على النص ذاته يعتمد الباحث **حميد لحميداني** نصا شعريا معاصرا بعنوان: **من سفر الخروج** للشاعر **راضي صدوق** ويخبرنا المتخير عن أفعال اختيار جاءت وفق اعتبارات قبلية ترتبط بالمتخير الذي اتجه إلى هذا النص دون غيره لأسباب ذوقية، ضف إلى ذلك النص نفسه الذي يعمل على تحفيز خيال القارئ والقدرة على التدليل.كما اعتمد في اختياره على المساحة الزمانية التي يستغرقها هذا النص الشعري الذي جاء قصيرا. استوقفتنا قراءة الباحث للعنوان الذي يشير في تركيبه اللغوي والمعرفي إلى البعد التناصي بينه وبين بعض النصوص الدينية وبالأخص اليهودية والتي تحمل دلالة الخروج أو الهجرة ومن هنا تتبدى استراتيجية القارئ الذي يتوجب عليه«أن يستثمر العلاقة التناصية القائمة بين العنوان وسفر الخروج في الديانة اليهودية لبناء تأويل متسق يأخذ بعين الاعتبار وضع النص أيضا في سياقه الخارجي»[41] ومن هذا المنطلق يتأمل الباحث في المعجم الذي وظفه المبدع من حيث بنيته المعرفية والتناصية ففي هذا المقطع[42]:

و قالت لي الريح: هذا أوان الرحيل
وقلت: ولكنني لست أعرف دربي
ذوى زمني من كفاحي الطويل
حنانك هذا خريف الفصول
ترفقَّ بقلبي.

ينهض هذا المقطع على لغة شعرية رمزية قد« تعرقل القبض على الدلالة، فلابد من اختزال بعض الاحتمالات من أجل بناء احتمال واحد هو ما ندعوه التأويل المتسق»[43] وعلى هذا الحذو يخترق الشاعر كل الصور الدلالية التي شكلتها المقاطع الشعرية التي كونت جسد القصيدة للقبض على الإيحاءات الكثيرة المنبعثة منها ولعل من أهمها الوحدة المعجمية التي تعكس في هذا المقطع الشعري معاناة واضطهاد الذات من قبل الريح التي تمارس سلطة قهرية لا تترك مجالا للذت أن تطرح الأسئلة ولذلك يتلاشى السؤال وتصبح الذات منهمكة فقط في التفكير للخروج من المأزق. وهذه الصيغة التعبيرية صنعتها لفظة ريح إذ إن تاريخها المعجمي والصرفي والتداولي« يسمح بتوظيفها في الشعر المعاصر كما وظفت في الشعر القديم للدلالة على القهر والجبروت، وهو ما يبدو واضحا في النص الشعري الذي نحن بصدد تحليليه»[44] هذه القراءة التي أنجزها الباحث هي بمثابة قراءة إبداعية تمكن من خلالها من إعادة تركيب وصياغة وفقا للمعارف الجمالية والبلاغية التي يمتلكها ووفقا لسياق النص الذي يقوم على طبقات عديدة متداخلة تجعله في صورة متشظية.

ومن هنا تتحول القراءة إلى عملية كشف مضنية لتحولات النص المفتوحة على دلالات كثيرة في ظل المعيار الذي تحتكم إليه

النصوص الحديثة والتي تخيب كل توقعات المتلقي.فالحدث القرائي فعل يتجاوز سلطة النص ويتجاوز واقع القارئ الذي يجد نفسه مسؤولا أمام النص مسؤولية أخلاقية، وحضارية إذ لم تعد القراءة مجرد متعة، بل هي فعل حضاري وخرق لحدود الزمان والمكان مما تجعل التجربة الإبداعية أكثر امتدادا وانفتاحا.

مصادر ومراجع البحث

1. محمد صابر عبيد، اللغة الناقدة مداخل إجرائية في نقد النقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2011،ص71- 72.
2. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص110.
3. .المرجع نفسه، ص112.
4. .المرجع نفسه، ص114.
5. المرجع نفسه، ص114.
6. بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص.154
7. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص115.
8. المرجع نفسه، ص114- 115.
9. المرجع نفسه، ص116.
10. ديوان امرئ القيس، تحقيق مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، المجلد1، ط5، 2004، ص117.
11. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص116.
12. Roland Barthes , essais critiques , 275
13. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1998، ص123.
14. المرجع نفسه، ص124.
15. المرجع نفسه، ص125.
16. المرجع نفسه، ص11.
17. المرجع نفسه، ص29.
18. المرجع نفسه،ص12.
19. المرجع نفسه،ص24.
20. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،ص70.
21. المرجع نفسه، ص70.
22. المرجع نفسه،ص70.
23. المرجع نفسه، ص70.

24. حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، 2007، ص44.
25. المرجع نفسه، ص46.
26. المرجع نفسه،ص42.
27. المرجع نفسه، ص45.
28. محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، ص41.
29. المرجع نفسه، ص42.
30. فولف انجإيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص116.
31. المرجع نفسه، ص116.
32. محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، ص51.
33. فولفانجإيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ص.174
34. محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص78.
35. المرجع نفسه، ص81.
36.المرجع نفسه، ص84.
37.المرجع نفسه، ص84- 85.
38.المرجع نفسه، ص86.
39.فولف جانجإيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص119.
40.حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2003، ص114.
41.المرجع نفسه، ص.131
42.المرجع نفسه،ص119- 120.
43.المرجع نفسه، ص 125.
44.المرجع نفسه، ص 130.