مجلة "مدارات في اللّغة والأدب" الصادرة عن مركز مدارات للدراسات والأبحاث، تبسة–الجزائر.

المجلد:01.العـدد:04. السنة: 2020 ص 119– 151
ISSN 2661-765x

النصُ كانفتاحٍ لأفقِ توقعِ قارئهِ قصيدة لعنةُ بروميثوس لجبرا إبراهيم جبرا دراسة تطبيقية

* د. سامي الوافي

جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر.

البريد الالكتروني: louafi_2010@yahoo.com

ملخص البحث

تُتيحُ القراءةُ النقديةُ في ضوءِ نظرية التلقي إمكانية وضع النص الإبداعي شعرا كان أم نثرا، في مهبّ الجماليةِ البالغةِ التنوعِ لدى القارئ النموذجي المفترض، لتجسّدهِ ككائنٍ متذوقٍ بامتياز؛ لأنه يرشحُ نفسهُ لاكتشافهِ من شرفةِ تجربته الذاتية الخاصةِ به، التي تتحكمُ فيها موسوعته الثقافية.

Abstract:

The critical reading of the creative text places it in the framework of the very diverse aesthetics for the ideal supposed reader ; as he is considered as an excellent taster because he nominates himself to discover it from the balcony of his own experience .

تمهيد:

توخّت نظريةُ القراءةِ في عمُومها إنجازَ وعي بالنص، مُهمته توحيدُ الوعي الذي يحملهُ النص، بالوعي التأويلي المعني بدراسةِ النص، والملاحظُ أنَّ تلكَ الممارسات لم تكن لتقفَ عند حدودِ الفهم، وإنما تتجاوزها إلى محاولة تحقيقِ وحدةٍ اندماجيةٍ بين خطابِ النص ومُتلقيه، لتُنتج بذلكَ نمطينِ من الفهمِ، هُما: الفهمُ التاريخي (الموضوعي)، والفهمُ اللا تاريخي (الذاتي)، حيث تنتقل الذات

* المؤلف المرسل: د. سامي الوافي louafi_2010@yahoo.com

في الفهمِ التاريخي من سياقها المعرفي الخاص بها إلى سياقِ النص المعرفي الذي يطرحهُ، في حين ينتقلُ النص في الفهم الذاتي من سياقهِ التاريخي ليدخلَ في السياقِ المعرفي للذاتِ المتلقية، ليجعلَ هذا الأمر قضايا النص الأدبي تتصلُ اتصالًا وثيقا بقضايا النقد الأدبي؛ لأن إغفال الحديث عن أحدهما يُعدُّ مَساساً بالعملية الأدبية والنقدية معا، فبوجود النص الأدبي وجِد النقدُ الأدبي، وبوجودِ النقد الأدبي يستقيمُ النص الأدبي، لتكونَ العلاقة التي تربطُ بين نوعي النص (النقدي والإبداعي) هي "العلاقة التبعية؛ أي التلازمُ في الحضورِ والغيابِ"[1]، فالنصُ لا يُنتجُ من فراغٍ، والقراءةُ النقدية تجعلُ التعاملَ معهُ تعاملاً حميما، وهذا التعاملُ الحميمُ يضعهُ في مهبّ الجماليةِ البالغةِ التنوعِ لدى القارئ النموذجي المفترض، بوصفه كائناً متذوقا بامتياز، غير أنّ هذا لا يتوقفُ عندَ حدودِ التفسيرِ المتوقعِ للنص، بل يرشحُه للاكتشافِ من شرفةِ تجربته الخاصة*، ليكونَ مُستعداً للتّحرُّر من التقليدِ النقدي[2]، واهبًا نفسهُ إلى حرياتِ التأويلِ وجمالياته التي تتجاوز التخوم وتستعصي على الوصف والتوقع؛ ولأنّ التأويل هو ما يمنحُ النصَ طبيعته المنطوية على لا نهائياتِ المعنى التي تتجاوزُ الحدودَ، –على اعتبار المعنى ما هو سوى التفسير المباشر للنص– لا يمكننا إغفال عنصر ضروري لابد من ذكره وعدمِ إسقاطه ألا وهو الذاتُ المبدعة، لسببٍ مُرتبطٍ بفعلِ القراءة، فهو الذي يُحرضُ النصّ

1 – حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1، ص17 .

* إنَّ فكرة الفهم المولّد للدلالة في النص تعني إلمام المتلقي بالنسقِ المعرفي الذي يندرجُ ضمنهُ الخطابُ، وقدرةَ هذا المتلقي على أن يقيسَ ذلك الخطاب على النسقِ الذي تحولَ إلى أنموذج أو مثال تُقاسُ على أساسه التجاربُ الجديدة للفهمِ، وهذا يعني أنّ أهم مرتكزات القراءة تمثّلَ في مدى كفاية المراقبة التي تمارسها الذاتُ القارئة على إنتاج قراءة النص، كما مارستها على إنتاج منشئ النص. ينظر سرحان جفات: التأويل وقراءة النص، دار الينابيع، ستوكهولم، السويد، 2010، ط1، ص ص 32–33.

2 – التقليد النقدي يقصد به كل الاجتهادات التقليدية التي حبستها أنظمة التنظير النقدي العربي الكلاسيكي، التي كرستها استراتيجيات القراءات المتوارثة من مفاهيم موضوعية النقد الأدبي، تحت ذرائع الإخلاص للنص الأدبي بوصفه بناء قبليا ثابتا، يُحيل على السماتِ النوعية المهيمنة التي ينبغي صونها، بالخضوع لمعطيات المعنى فقط دون غيره.

على القارئ الحقيقي، وعلى القارئ النموذجي (الضمني) قصدَ دفعهِ لصياغةِ فرضياتٍ تدورُ حولَ مقاصدِ المؤلف النموذجي (الضمني)، لا مقاصد المؤلف الملموس (الواقعي)؛ إذ "يختلفُ المؤلف الضمني عن المؤلف الفعلي في أنَّه فقط موجودٌ في عملٍ معين، ويساويه في الامتدادِ"[1]، ولكي يُفهم النصُّ على القارئ أن يتعرف على قصده، كـ"مسؤول عن تشكيل قارئه النموذجي ... وذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات النصية"[2]، ليكون معه المؤلفُ النموذجي (الضمني)، والقارئ النموذجي (الضمني)، بناءان تأويليان يشتركان في دائريةِ التأويلِ برمتهِ.

كما أنَّ "الإبدالَ ليس مجردَ استجابةٍ لشرائط خارجية، ولا انبثاقا حتميا عنها ولا نسقا للانتظارات، إنه فعلُ الذاتِ الكاتبةِ"[3]، وهذا الفعل مرتبطٌ بالقصديةِ (L'intentionnalité) التي هي مقوّمٌ من مقوّماتِ النص الحاملة لـ"قواعد التعرف المتضمنة في المعنى المقصود"[4]، والمتحققة في العمل الأدبي الذي هو نتاجُ علاقةٍ تفاعلية بين النص والقارئ، تحاولُ استخلاصَ المعنى المقصود، بخلقِ حوارٍ بين تشكلاتِ النص الماضية وترهينات القارئ، بين ذخيرة النص والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، كل هذا يتم في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، وهذا المؤلف لا يُكتب له البقاء في "تقليد التجربة الجمالية لا بالأسئلة الخالدة، ولا بالأجوبة الدائمة، وإنما بفضلِ التوترِ المفتوح قليلا أو كثيرا بين سؤالٍ وجوابٍ، مُشكل وحل، يمكن أن يستدعي فهما

1 – سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2007، ط1، ص21 .

2 – محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007، ص107 .

3 – محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، الجزء الرابع، ص141 .

4 – بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص48 .

جديدا وأن يطلق من جديد حوار الحاضر بالماضي"[1]، هذا التوترُ القِرائي يتحققُ بفعلِ التركيبِ، الذي يعتبرُ المسؤولَ الأولَ عن تحريرِ المعاني وتوليد الإيحاءات وتنشيط القوة الاستيهامية للكتابة، قصدَ حياكةِ نسيجٍ نصي، تتشكّلُ خيوطهُ وتنعقدُ بفعلِ القراءةِ المتحقّقِ وفقَ نظامٍ ممنهجٍ.

كلُّ هذا لماذا؟ لأنَّ كل مبدع لديه غاية محددة في إبداعه يسعى بكل جهد لبلوغها وتبليغها إلى متلقيه من أجل توصيل رسالته بوضوح، فهو "لا يتكلم إلاَّ إذا كان لكلامه قصد"[2]، ونحن لا نستطيع أن نعتبر أو نكتشف قصديته إذا لم نذهب به إلى آفاق التأويل للوصول بمخيلة القراء والمتلقين إلى العوالم والدلالات غير المتوقعة، التي تشكّل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي، لتكون القصدية من جهة القارئ الضمني هي "الحكم على القيمة الأخلاقية لعمل ما"[3]؛ لأن صورتي كلا من المؤلفِ الضمني والقارئ الضمني تتشكلانِ تدريجيا حينما يُقرأ عملٌ أدبي ما!

ليكونَ السُؤال الأساسي المطروح: هل النموذج الذي يبدعه القارئ للنص هو نفسهُ النموذج الذي تنبأ به المؤلف أو قصده؟ وهل صحيحٌ أنَّ عمليةَ القراءةِ تعدُّ ضربًا من ضروبِ فتحِ الأفقِ اللا متناهي أمام النص، لكي يتحقق مُتعدداً بقدر ما تنشطُ مُخيلة القارئ في اكتشافِ غنى الدلالاتِ المتوقعة فيهِ؟

1- آلياتُ الكتابةِ في ضوء ثلاثيةِ المؤلف / النص / القارئ:

1 - Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la Réception, Traduction Claude Maillard, Ed Gallimard, Paris, 1978, Pp 113-114.

2 - محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص96.

3 - أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2001، **ط2، ص692** .

ثلاثيةُ: (المؤلفِ / النصِ / القارئ)، تقابلها ثلاثيةُ: (القصدِ / الأثرِ الأدبي / التفسيرِ)، والعلاقةُ بينهما علاقةٌ إشكاليةٌ تطرحُ أسئلةً مفادُها: هل ينبغي في النصِ الإبداعي البحثُ عن قصدِ المؤلفِ؟ أم هل ينبغي البحثُ عن منطوقِ النصِ بصرفِ النظرِ عن مقاصد مؤلفه؟ وهل طبيعةُ العلاقةِ بين فكرِ المؤلفِ أو قصديته، وبينَ الإطارِ اللغوي* يتحكمُ فيها قارئ نموذجي لم يُوجد بعدُ؟

1– 1 – النصُ: سُبلُ قراءتِه وأدواتُ استنطاقِه:

تبرزُ أفعالُ القراءةِ بوصفها اختزالاً للطاقةِ الدلاليةِ التي يمتلكها النصُ، حيثُ يجري توجيهُ مساراتها الدلاليةِ وجهةً تميلُ نحو الثباتِ ونحو رؤيةِ الذات المتلقية، ذلك أنّ القراءة تُمثلُ كشفَ النص من خلالِ وضع اليدِ على مواطنِ الثباتِ فيه، لتجسّدَ معهُ العلاقة بين فعلِ القراءة وفعلِ الكتابة في حواريةٍ تُنتجُ علاقةً تسمحُ لنا بتواردِ الأسئلةِ وإبرازِ الإشكالات وتلمُّس المقاصدِ والغايات، لتكونَ معهُ المحصلةُ النهائية إحرازَ تكاملٍ بين القراءةِ والكتابةِ بطريقةٍ متناغمة، والنصُّ الإبداعي عامة والروائي خاصة مَحكومٌ بمقتضى هذه المعاني المضمنة فيه؛ أي بمقتضى الجديدِ الذي يقدّمه، فطرقُ استنطاقهِ المتعددة أثناءَ القراءة والتحليلِ قد "تُنتج فائضًا من الإمكاناتِ التي تبقى احتمالية، باعتبارها تُقابلُ ما هو حقيقي"[1]، وهذا ما يفاجئنا؛ كونه يُحيلُ على أبعد من ظاهر العلامةِ، والعلاقاتُ بين العلاماتِ التي يشكّل النص نظامها الخاص هي علاقاتٌ لا تُنتجُ إلاَّ ظاهرَ المعنى، لكنها تُخرج المكنون من أصدافه إلى ذهن المتلقّي، الذي يرتبط بـ"الفضاء التفاضلي، الذي يكثف سلسلة لا متناهية من التأويلات"[2] بدورهِ، ومن بين هذه التأويلات الممكنة تتجسدُ فاعلية القارئ

* الإطار اللغوي هو الوسيط الذي يتمُ فيهِ التعبيرُ لخلقِ النص.

1 – فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص79 .

2 – عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ط1، ص67 .

في صياغة فرضية عند ممارسة فعل القراءة الذي يصبح الأمر معه هنا متعلقا بشيئين اثنين، هما: الاختيار والفهم فتتبع منظومة النص الدلائلية –بعد اختياره، وفهم طرق إنتاجه كما يُقدَّم على مستوى الكتابة– مهمة القارئ، في حين يرتبط فهم النصّ هنا بمسألة إدراك أو محاولة إدراك أسسها واستخراج تراكباتها ومعادلاتها، باستثمار قدرات القارئ الايجابي الخاصة، انطلاقا من مقصد النص المرتبطة بالمبدعين الذين "لا تنفذ حيلهم، ولا تتوقف جهودهم التلقائية المقصودة في تشكيل هذه الصور، وإن تفانوا فيما بينهم في كفاءة إنتاجها ودرجة فعاليتها الجمالية بمقدار ما يقدمون في أعمالهم من خمائر الخبرة بالحياة، وركائز المعرفة بقوانينها"[1]، التي تفرض إستراتيجية نصية صيغت هي ذاتها لجر هذا القارئ إلى مسألة لا نهائية للأثر، لتتموقع هنا الذات التي تقرأ في كتابة الذات التي تَكتُبُ، باعتبار أن "سمة الترجرُج هي حركة الذات المخلخلة [منزوعة المركز]، واستجابة إلى كون الذات مصنَّفة، فإنها تكتب نفسها في سرد يفسّر الثنائيات الآتية: طائفة / طبقة ومنزلة / موقع وهوية / قالب"[2]، ومن الذات القارئة إلى الذات الكاتبة ثمة كلمات تقف كبوابة بين القراءة والكتابة، لتَجَسُّدِها كمانح لمكان ما في حقل الكتابة العام.

يُساهم كل من القارئ والكاتب، الأول في استماع محايد، والثاني في كلام محايد، يودان معا توقيفهما، ليفسحا المجال لتعبيرٍ يُفهمُ ويُسمعُ بشكل أوضح، فالمبدع "يُعبّر عن نفسه ضد كلام، وبفضل كلام محدود لا ينقطع، كلام لا بداية له ولا نهاية، ضدّ ولعِ الجمهور، ضدّ الفضول الشارد

1 – صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص75.

2 – ج هيو سلقرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1، ص ص 197 – 198 .

الذي لا يقرّ له قرار"[1]، والقارئ – كعون للتلقي يُوَجَّهُ الخطابُ المكتوبُ إليه– "مفهومٌ أساسي مستخدمٌ في تحليلِ شروطِ تلقّي الأثر"[2]، ليُصبح حضُورهما حتمية ضرورية، فـ"لا وجودَ لأدبٍ من غير قارئ، ولا وجودَ لقارئ من غيرِ أدب"[3]، والعلاقةُ بينهما قرانٌ منتجٌ جدلي ومُعقَّد، يسمحُ باستحضارِ عدة مستويات عند القراءة، وارتباط كل فعالية بالأخرى وثيق جدا، وهذا يجعلُ "من مُستلزماتِ هذا الارتباط أن يُصار إلى مضاعفةِ القراءةِ والكتابة"[4]، لتحقيقِ الفعالية المختزنة داخل كل فعلٍ من هذين الفعلين: فعلُ الكتابةِ / فعلُ القراءةِ، والنصُّ بوصفه مادة علائقية يَهِبُ نفسه لموقعِ القراءةِ؛ لأنّ "القراءةَ لا تنفكُ تدور في فلكِ الكتابةِ، بل هي كتابةٌ ولكن بطريقةٍ أخرى"[5] تُخلق من قبل القارئ بعد كل قراءةٍ جديدةٍ كشحنة مُتوهجة، و"الكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى"[6] متعددة ومتجددة بتعدد وتجدّد قرائها.

لتكونَ مهمةُ القارئ النموذجي (الضمني) خلقَ توافقٍ مع قيمِ المؤلفِ النموذجي (الضمني)، هذه القيمُ تُحدِّدُ جوهريا معنى العملِ ككل، وهذا معناهُ خضوعُ المتلقي لـ"مؤلفٍ نموذجي، نعتبرُه إستراتيجية [خطابية] يفيضُ النصُّ عنها، وإليها يستندُ القارئ النموذجي"[7] الذي يؤدي وظيفةَ مؤولٍ مثالي للنص، عند تموضعه في مكانٍ ما مِن هذا التأويلِ، فالقارئ الضمني يختلفُ عن القارئ الفعلي في أنَّ العملَ هو الذي يكونُه، كما أنَّه يؤدي بمعنى ما وظيفةَ مؤولٍ مثالي للعملِ، فهو

1 – موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 61.

2 – محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، 2010، ط1، ص314.

3 – منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1998، ط1، ص10 .

4 – المرجع نفسه، ص05 .

5 – المرجع نفسه، ص 05 .

6 – المرجع نفسه، ص 05 .

7 – أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص12 .

"المنقوش أو المنحوت في النص"[1]، كقالب أعده المؤلف ليصُبَّ فيه القارئ، أو كما يقول هورثون: كأنه حُلّة سوف يرتديها القارئ الفعلي، كما أنَّ هذا الخطاب قد يرتبطُ ارتباطا وثيقا "بقارئ لا يُذعِنُ دائما لأهواءِ المؤلّفِ النموذجي"[2]، فهذا القارئ لا يأتي إلى النص خالي الذهنِ، يبحثُ عن معنى مودَع فيه في استقلال عن محافلِ التلقي، بل يرى في فعلِ القراءةِ تحيينا لفعلِ قارئٍ ينحو في اتجاه التفرد، وسطَ عدَّة قُراء محتملين تتعدد بهم دلالات النص بتعدد قراءاتهم، قصدَ تحقيقِ مسعى هام، هو "بناءُ مشروعيةِ التأويلِ من صلبِ النص، والخروج به إلى آفاقٍ رحبة تُؤكد موقعَ المؤولِ في العمليةِ التواصليةِ بينهُ وبينَ النص"[3]، وهذا يجعلُ القارئ مُشاركا فاعلاً، وركيزةً أساسيةً في صنعِ النص، ومساهِما في تحريرِ القراءة من أسرِ المعنى النهائي والقصدي، بفتحِ المجالِ واسعًا نحو مُعانقة آفاقٍ مفتوحةٍ على تعدديةِ المعاني المحتملة واللا نهائية، ليكونَ إعلانُ ميلادِ القارئ النموذجي مُؤشرًا صريحا على تحولِ مسارِ الممارسة النقديةِ الأدبيةِ.

1 -1-1- آيزر وياوس: جهدٌ نقدي أعادَ الاعتبار للقارئ:

برزت مدرسة كونستانس (Ecole de Constance) من خلال أعمال رائديها: **ولفغانغ آيزر (W. Iser)** و**هانز روبرت ياوس (H. R. Jauss)** فقد أتاحا للقارئ فرصةَ تحرير النص من سلطة وسطوة المؤلف، كما حرّرُوا القراءَة من أسْرِ المعنى النهائي والقصدي، بفتحِ المجال واسعًا نحو معانقةِ آفاقٍ مفتوحة على تعدديةِ المعاني المحتملة واللا نهائية.

حاولَ كل من قطبي المدرسة بناء نظرية جمالية متكاملة، تُتيح للقارئ فرصة تحريره من سطوةِ وسلطة المؤلف، بمنحه "القدرةَ على انتزاع الأعمال الفنية من الماضي، عن طريق التفسيرات الجديدة،

1 – محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص44 .

2 – المرجع نفسه، ص 12 .

3 – فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص89 .

وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل التجارب المختزنة في الماضي سهلة المنال مرة أخرى"[1]، لتُعيد بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية، من حيث تكونها عبر الزمن / التاريخ، وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، لأنها كنظرية جمالية في التلقي تتشكل عبر صيرورة تاريخية، هي صيرورة القراءة* ذاتها.

اهتمام جمالية التلقي كنظرية انصب على القارئ كذات، بفتحه أفقا جديدا في الممارسة النقدية، باهتمامها بالعلاقة التفاعلية المبرمة بين النص والقارئ، و"مدار [اهتمامها] ليس هو القارئ كذات متلقية مستقلة عن محافل الظاهرة الأدبية الأخرى، بل كسيرورة تلقٍ مرتبطة بالنص خاصة ومنفعلة به"[2]؛ لأنها لا تنظر إلى العلاقة بينهما بوصفها علاقة تشير في اتجاه واحد، تتم عبرهُ عملية الاستقبال عندما يفك القارئ سَنَنَ النصِّ، بل تنظر إلى عملية القراءة كفعل يسير في اتجاهين، من النصِّ إلى القارئ، ومن القارئ إلى النصِّ، في إطار علاقة تفاعلية تبادلية.

ليكون السؤال المطروح كالآتي:

كيف يسهمُ الجمهورُ المضمرُ في العملِ في مقروئيته؟

وما هي الطرائقُ التي يُسهِمُ فيها الجمهورُ المضمرُ في مقروئية عملٍ ما؟

وهل المسألةُ مجردَ مسألةٍ تحليليةٍ تفسيرية؟ أم أنها مسألةٌ تأويلية لا تكتفي بتفسيرِ النص؟

القراءةُ تؤدي دائما إلى علاقةٍ جدليةٍ بين إستراتيجيةِ المؤلفِ النموذجي والقارئ النموذجي، بوصفهِ صورةَ القارئ كما يتوقعُها النص، الذي هو في تصورِ أقطابِ نظرية جمالية التلقي بنيةٌ دلاليةٌ

1 – المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 18 .

* صيرورة (الكتابة / القراءة) هنا يقصد بها الانتظام الذي يعمل على نقل علاقة إرادة الاستعمال بالموضوع المطروح من مجال التصور إلى مجال التحقق، لتتخذ بذلك طابعا دلاليا.

2 – رشيد بنحدو: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1–2، سبتمبر / أكتوبر 1994، ص472 .

افتراضية مُحققة من طرفِ هؤلاء القراء المتعاقبين عليه، وبالنسبةِ لهم يمتلكُ النص قُطبين أساسيين: القطبُ الفني، باعتباره حصيلةَ الممارسة الإبداعية لدى الكاتبِ، والمرتبطُ بدوره بجانبين: جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذا يرتبط بـ "تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادةِ بنائها بغيةَ فهم المؤلف أو فهم تجربته"[1]، والقطبُ الجمالي الذي يُحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة من قبل القارئ، وبإمكانه أن يبدأ من أي جانب شاء، مادام كل واحدٍ من هذين الجانبين سيؤدي به إلى فهمِ الآخر، وكلاهما صالح كنقطة بداية لفهم النص، الذي لا يقومُ بجمعِ "شتاتِ واقعٍ ثابتٍ[فقط]، أو يُوهم به دائما"[2]، وإنما يطمحُ إلى تشكيلِ قارئه النموذجي الخاص، ومسؤولية حدس هذا القارئ النموذجي تقع على عاتقِ القارئ الملموس.

هذا القارئ النموذجي يرى أنَّ معنى النص ليس هو المعنى الجاهز، بل القصدُ هو المعنى الذي ينشأ نتيجةَ التفاعلِ بين النص والقارئ؛ إذ "يوجدُ معنى حقيقي للنص، ولا سلطةَ للمؤلفِ مهما كانَ الذي يريدُ قولهُ، فقد كَتَبَ ما كَتَبَ، وبعد أنْ ينشر النص يُصبح أداةً يستطيعُ كلُّ واحدٍ أن يُفيد منها على طريقته وعلى وفق وسائله"[3]، هذا المعنى تحتضنُه قراءاتُ النص، لتتجاوزها إلى قراءةٍ إبداعية مُغايرة هي كتابةٌ للقراءةِ، تنشأُ كحواريةِ "لقاءٍ بين إرادةِ الكتابةِ التي تتضمنُ قوَّةً وحركةً مُحوّلة، وإرادةُ التلقي التي تتضمنُ كشفًا وتنويرًا وبحثًا عن حقيقةِ النصِ"[4]، المتجلّي كنظام يستدعي القراءةَ

1 – نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط7، ص21 .

2 – محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص05 .

3 – المرجع نفسه، ص06 .

4 – أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 19 .

وينعكسُ فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكهُ، واستحالَ فهمهُ واندثرَ معناهُ وغابُ حضورهُ، وأصبحَ وجودًا مِن غير شاهدٍ، ومنتوجًا من غيرِ إنتاجٍ.

هذا الافتراضُ يتجسدُ في استحالةِ تفسيرِ اشتغالِ أي نص، بما في ذلكَ النص غير اللفظي، إلاَ إذا أُخذ بالاعتبار –فضلا عن لحظة تكوينه– دورُ القارئ في فهمهِ وتحقيقهِ وتأويلهِ، وكذا الكيفية التي يتصورُ بها النص صيغَ المشاركةِ هذه، فالقارئ المعني هُنا هو القارئ المثقفُ الذي ينطلقُ في تفسيرهِ للنص من وعيهِ بأفقهِ، والقادر على توجيه غموض النص وانكساراته، أو ما يسمى بفجوات النص، ففي الرواية مثلا "ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه، لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة"[1]، وتلك الفراغات مهمتها رسم مسار للقراءة حين تضطر القارئ لأن يُكمل البنية، ليُنتج بذلك الموضوع الجمالي الخاص به، على اعتبار أنَّ القارئ الفعلي تتحكم فيه الثقافة الموسوعية، في حين القارئ الضمني يخلقه النص وبه يرتهن، بصفته مؤهلا لتجريب حدوسات لا نهائية.

1-1-1-1- فولفغانغ آيزر (W. Iser):

له فضلٌ كبيرٌ في تطويرِ نظريةِ التلقي، وترسيخِ أسسها، مُنطلقهُ لم يكن فلسفيا تاريخيا كما فعل "ياوس"، بل ارتكز على مرجعيات متنوعة اعتمدت على مفاهيم الظاهراتية التي تُعِدُّ الذاتَ مصدرَ كل فهم، وعلم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا ... والجديد الذي خرج به "آيزر" هو "إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى، بوساطة فعلِ الإدراك"[2] وفعل الفهم؛ لأنها قادرة على إعادةِ إنتاج النصِّ المتشكل بفعل الإدراك، الذي يُعتبر "مستوى حسي يعتمد على الحواس: الشم أو

1 – روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1، ص221 .

2– أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993، ص 48 .

البصر أو السمع أو اللمس، إدراك حسي لشيء مادي موجود في عالم الواقع"[1]، فالتعرف (الإدراك) ببساطة ينطوي على عملية ذهنية تستكنه الطبيعة السيميوطيقية لهذا الشيء، فرغم أنَّ هذا المدْرَكَ مادي ينتمي إلى عالم الواقع، إلاَّ أنه ذو طبيعة خاصة، إنه علامة؛ أي ينتمي إلى نظام سيميوطيقي، والعلامة تعتبر شيئا ماديا مزدوج البنية له جانب مادي سمعي، بصري، لمسي، وآخر معنوي هو الدلالة، وآلية الفهم كـ "محاولةِ فك شفرةِ العلامات، وهو المستوى الأوّلي للتوصل إلى الدلالة"[2]، الذي يُعد مستوى صعبا يستلزمُ درجةَ تعلُّم كبرى، يقوم من خلالها القارئ بعملية الرد والتعليق وملء الفجوات، لذا قام بابتداع مفهوم إجرائي جديد يقوم بهذه المهمة، أطلق عليه مصطلح القارئ الضمني (Lecteur Implicite)، ذلك القارئ المستحضَرُ في ذهن المبدعِ أثناءَ فعلِ الكتابة، ككائنٍ تخييلي أنتجهُ النصُّ، مُهمتُهُ تجسيدُ "التوجهاتِ الداخلية لنص التخيُّلِ، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى"[3]، فهو تصورٌ يضعُ القارئ في مواجهةِ النص في صِيَغةِ موقِعٍ نصي، يصبحُ الفهمُ بالعلاقة معه فعلاً؛ أي ما معناه تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية، تجعلُ المعنى بنيةً يُشيِّدُها المتلقي بتجاوزِ المعطى اللساني الواحد.

بهذا الطرحِ عوّض "آيزر" مفهومَ أفقِ الانتظارِ، أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى "ياوس" بمفهومٍ جديدٍ أطلق عليه اسم القارئ الضمني، الذي بإمكانه منح النصّ أبعادا جديدة قد لا تكون موجودة فيه؛ لأنها تُخلقُ من قِبله أثناءَ عملية القراءة، وهذا الذي حاولت كشفه مقاربات القارئ المتعددة، التي تعكس في أحيان كثيرة حدا فاصلا بين داخل النص وخارجه، فهناك قارئٌ مُندرجٌ في النص، وهناك قارئٌ ملموسٌ مُمسكٌ بيديهِ الكتابَ، وذاك القارئ الأولُ المفترضُ لا يعدو أن يكونَ

1 – سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 12 .

2 – المرجع نفسه، ص 13 .

3 – فولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987، ص31.

دورا مُرصَدا للقارئ الثاني، بإمكانه قبُوله أو رفضه، لذا تركيزه انصب على القارئ النموذجي الذي يختلف عن القارئ التجريبي، كون الأخير هو أنا أو أنت عند قراءة نصا ما، وباستطاعة هذا النوع من القُرَّاء قراءة النصوص بطرق مختلفة دون التقيد بقانون يحكم فعل القراءة؛ لأن النصّ قد يستثيرهم بالصدفة، في حين في القراءة ثمة قواعد محددة كلعبة، والقارئ النموذجي هو من يتوق إلى ممارسة هذه اللعبة، ما جعل آيزر يراهن عليه، بمحاولة منحه القدرة على منح النص سمة التوافق (التلاؤم)، باعتباره بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها، فهو "يفسر ليس وفقا لمقاصده (ها)، وإنما وفقا لإستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتضمن القراءَ كذلك"[1]، بغرض تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي.

بهذا دعَّم آيزر طرحه النقديّ، الذي ميَّز فيه بين المؤلف الفعلي المرتهن بالواقع الذي يشير إلى شخص المؤلف الحقيقي، والآخر ضمني تمثله الذات المتحققة من ذلك المؤلف، وبالمقابل كان التمييز بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني المتحقق في فعل القراءة، الذي يتولى الفراغات التي يفترض أن يملأها وهكذا، فهو يوظف نقده الخاص من أجل ملئها، والمبدع في لحظة إبداعه يترُكُ في نصه برنامجا مفتوحا يسمح للقارئ الملموس أن يستخلص منه مؤلفا ضمنيا، قد يتطابق أو يتعارض مع القارئ الضمني، الذي يُعبّرُ عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النصّ، وجمالية النص وثراءه المعرفي تَنْظُرُ للقراءة، على أساس أنها إستراتيجية كامنة في النص، فهي "تشغل فراغاته وانقطاعاته وتستثمر مرونته واتساعه الدلالي، وتولد طاقته"[2]؛ لأنَّ النصَّ بوصفه مادة علائقية لا يُقدّم سوى جوانب مرسومة، مُخللة بفجوات وغيابات وبياضات، تتحقّقُ معه كأشكال جمالية ذات صبغة تشيدية، تَهِبُ نفسها للقارئ الضمني قصد مَوضَعتِهَا في موقعٍ للقراءةِ.

1 – أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص 80.

2 – أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، ص 17.

يرى كذلك أنّ في النص فجوات تُملأ من قبل القارئ، باعتباره نسيجا من الفجوات والشقوق والقفزات والبياضات التي تستدعي فائضَ معنى، يُحمّله القارئ للنص، باستناده إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص، وبنية الفهم عند القارئ لذا فـ "الفجوة لدى "آيزر" هي عدمُ التوافقِ بين النص والقارئ، وهي التي تحققُ الاتصال في عملية القراءة"[1]، ولملأ الثغراتِ والفجواتِ في النص من قبل القارئ، يقترحُ لنا "آيزر" عديدَ المفاهيم الإجرائية كالسجل / الإستراتيجية / مستويات المعنى / مواقع اللا تحديد.

طرحهُ هذا في مفهومِ فجواتِ اللا تحديد يتشابهُ كثيرا مع ما جاءَ به "إنغاردن" الذي صاغَ بدورهِ مفهومَ فجواتِ اللا تحديد، والفرقُ بينهما أن "إنغاردن" رفضَ النصوصَ التي تتسمُ باللا تحديد، في حين "آيزر" دافعَ ببراعةٍ وتأكيدٍ عن هاته النصوص، خاصةً الحديثة التي تتسم باللا تحديد؛ لأنها تساعدُ على برمجةِ القراءةِ، و"التحقق الذي تفرضه [فجوات اللا تحديد] على القارئ هو أنّ معانيه المتخيلة لا يمكنها أبدا أنْ تغطي بشكلٍ تام إمكانات النص"[2]، في ارتباطه بالمعنى الذي يُعيد اكتماله في كل قراءة تأويلية تهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحهُ الفهم والإدراك، من خلالِ محاورةِ بُنى النص لسدِ الفجوات، وتقديم بنية تأويلية جديدة، فالحوارية المستمرة بين القارئ والنص تمنحُ هذا الأخير القدرة على الديمومة والخلود، وهذا لا يتحقق إلاّ بتكثير المعنى للوصول إلى لا نهائية المعنى، التي بحسب آيزر قد تكون تحققات حقيقية، وتحققات زائفة للنص الأدبي، خاصة وأنّ الزعم بأنّ نصا ما لا نهاية له، لا يعني أن كل عملية تفسير تستطيع التوصل لنهاية سعيدة.

1 – نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ص46.

2 – سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص40.

لذا فملء الفراغاتِ وتوليدُ الدلالاتِ، وتكملةُ ما يسمى بمواضع اللا تحديد، لا يتم إلاَّ عبر حصولِ ذلك، انطلاقا من وعي قرائي، يجعلُ المعنى مشروطا بالنص نفسه، وذلك بشكل يُتيح للقارئ الضمني نفسهُ أن يُظهرهُ.

ومنه انطلقت جماليةُ التلقي في بحثها عن المعنى مُنطلقا يرى أن الفهمَ كعملية يضطلع بها هذا القارئ، الذي يُعدُّ بنية من بنيات النصّ؛ كونَ "الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه"[1]، والنص يحتوي على مرجعياته الخاصة به، والقارئ هو المساهم في بناءها، عبرَ استخلاصهِ للمعنى الذي تتحقّق مهمتهُ في إعادةِ خلقِ السياق الاجتماعي والثقافي نفسه في النص، ومنهُ فالذاتُ القارئة عند "آيزر" لا تُعتبر فردا مُحدّدا ومُتعينا تاريخيا، بل هي مفهوم إجرائي ينمُّ عن تحول التلقي إلى بنيةٍ نصيةٍ، نتيجةً للعلاقةِ الحوارية بين النص والمتلقي، التي تتجاوزُ التاريخ وفعالياته.

1-1-2- هانز روبرت ياوس (H. R. Jauss):

كان لياوس (Jauss) فضلٌ كبيرٌ في وضع الخطوط الموجّهة نحو جماليةٍ للتلقي، بمحاولة إعادة النظر في التاريخ الأدبي من زاوية المتلقي المرتبط أساسا بالعمل الأدبي، الذي هو نتاجُ علاقةٍ تفاعلية بين النص والقارئ العادي، بخلق حوار بين تشكُّلاتِ النصِّ الماضية، وترهينات القارئ الذي تتحكّمُ فيه ذخيرة النص والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، المتحقّق في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، فأساس وجود الأثر الفني هو جمهور القراء، وتاريخ الأثر هو تاريخ قراءته، وبهذا السبب صَبَّ اهتمامه، وركّزهُ على تجربة القارئ العادي.

العمل الأدبي في طرحه هذا يتميزُ بقطبين: أحدهما فنّي وهو النص الذي أبدعه المؤلف، باعتباره حصيلة الممارسة الإبداعية، والآخر جمالي يُحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة والمنجزة من قِبَلِ القارئ، ولكل من النص والقارئ أفق انتظار مخصوص، فـ"تجربة التلقي الجمالية تكمن في ذلك

1 – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 43.

اللقاء الذي يتم بين الأفقين، وإنّ جودة العمل الفنية مشروطة بالمسافة الجمالية التي تتحدد بمقدار ما ينزاح أفق العمل عن أفق انتظار القارئ"[1].

لتدعيمِ موقفهِ النقدي هذا قدَّم لنا "ياوس" عدّةَ مفاهيم، ستصبحُ لاحقًا حَجَرَ أساسِ نظريةٍ جديدةٍ في فهمِ الأدبِ وتلقيهِ، وهي في الأصلِ مُستعارة من مناهج نقدية سابقة لطرحه، منحها حياةً متوهجة في قُدرات التلقي، لإيمانه الكبير بأنّ "كُلَّ نوع أدبي يفتحُ أفقَ انتظار خاص به"[2]، ليخرجَ بمفهوم أفق الانتظار (Horizon d'attente) الذي يُعَدُّ مفهوما إجرائيا يُطَبَّقُ على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما، وفضاء تتحقَّقُ من منطلقه عملية بناء المعنى الذي تتم داخله، بتفاعل التاريخ الأدبي والخبرة الجمالية، بفعل الفهم عند القارئ الذي هو؛ أي فعلُ الفهمِ: "تضحية بالمظهر الحواري المحرك والمفتوح، الذي تقومُ عليه العلاقةُ بين الإنتاجِ والتلقي"[3]، وأنظمةُ هذا المفهومِ المرجعية ثلاثة: أولها التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص، وثانيها شكلُ الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يُفترض معرفتها، وثالثها التعارضُ بين اللغة الأدبية (الشعرية)، واللغة العملية العادية: (التعارض بين العالم التخييلي والعالم الواقعي).

مفهوم أفق الانتظار يُعَدُّ استنطاقا لمفهوم الأفق التاريخي لدى "غادامير" المرتبط أساسا بمنطق السؤال والجواب، لأهميةٍ تكمُنُ في تحقيق علاقة جدلية ومتجددة بين القارئ والنص، وبطرحه هذا أراد "ياوس" ألاَّ يبقى بناءُ أفقِ التوقع رهينا داخل الأدب، بـ "وضع التطور خارج البنية في السلسلة

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 314 .

[2] – عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص25 .

[3] – محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 153.

التأريخية للتلقي في تصورٍ جديدٍ لتأريخِ الأدب"[1]، وهذا يوضح مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم أفق التوقع.

وعمليةُ بناءِ المعنى على هذا النحو تتم داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل التاريخ الأدبي والخبرة الجمالية، بفعلِ الفهم عند القارئ، وبفضلِ التراكمات التأويلية (أبنية المعنى) عبرَ التاريخ،لنحصلَ على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي، وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، لكن عند مفارقة النص لمعايير أفق التوقع أو الانتظار عند القارئ، تحصلُ لحظاتُ خيبةٍ تسمى بخيبة أفق الانتظار، مُشيّدة من قِبَلِ القارئ بقياس التغيرات والتبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، كلحظة من لحظات تأسيس الأفق الجديد ، فـ"التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرارٍ باستبعادِ ذلك الأفق، وتأسيس الأفق الجديد"[2]، الذي سيلعب دورا مركزيا في نظرية التلقي، على اعتبار أنَّ النصَّ عند قراءته أو سماعه سيثيرُ في القارئ أفقَ توقعاتٍ مرتبطة في اتصاله بنصوص سابقة، ليخضع أفق التوقع هذا مع توالي القراءات إلى التغير أو التعديل أو التصحيح أو إعادة الإنتاج، و"التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس ما، والتعديل وإعادة الإنتاج يُحددان حدود امتداده"[3]، وهذا ما يطلق عليه ياوس بمفهوم تغير الأفق، ليبني محله أفقا جديدا تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياحات عما يألفه القارئ، فما يطرأ من تغييرات في الفهم يصب في إطار الخصائص النوعية للأجناس الأدبية بفعل هيمنة القارئ الجديد ودوره الفاعل، ليخرج معه بمفهوم إجرائي آخر اصطلح عليه اسم "المسافة الجمالية" (Distance Esthétique)، يُقاس كمفهوم بأُفقِ انتظار القارئ والنصّ، بالعودة إلى نوعية العلاقة التي تربط بينهما كالاستجابة والتغيير والخيبة، ويَقْصِدُ به "ياوس" المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا

[1] – ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 45.

[2] – المرجع نفسه، ص 47 .

[3] – محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 150.

والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة لدى القارئ؛ لأن الطبيعة الفنية لعمل أدبي ما تُحَدَّدُ بالمسافة بين أفق التوقعات والعمل وخيبة هذا الأفق، وبين التجارب الجمالية المألوفة سابقا، لارتباط " النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه، التي تشكل الجنس الأدبي [و الـ] تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله"[1]، التي تفرضه وتقتضيه الاستجابة الجديدة للعمل الأدبي.

لنصل مع جهود قطبي مدرسة كونستانس الألمانية إلى نتيجة مفادها أنَّ كل نص يُتلقى ليُؤولَ، وكل تلقٍ كيفما كان نوعهُ يرتبطُ ارتباطا وثيقا بالتأويل المتجلى كخبرة جمالية، مُهمتها إيقاظُ النصوص من سباتها، قصدَ كشف وميض وقعها ورؤية غناها، وهذا تُحقّقهُ القراءة كوعي، عندما تُقيمُ علاقة حوارية بين القارئ والنصّ، تسعى من خلاله كممارسة لتشخيص طرائق إنتاج القيم وبيان الآليات والمواقع النصية المولدة للحظة الرمزية في التلقي؛ لأن تشكل النصّ الاستراتيجي لا يتحقق إلاَّ من خلال التكثيف والإخفاء والكبت والنسيان، الذي تفرضه الحياة النصيّة ذات الطابع التخييلي.

2-استراتيجيات فك تشفير المعنى المُكثف في قصيدة لعنة بروميثوس* لجبرا إبراهيم جبرا:

إنّ علاقة النص الشعري بأنماط فك شفرته ترتبطُ غالبا بمستويات القراءة التأويلية؛ لأنّ التكوين الفني للنص هو الذي يتولى تنظيمَ هكذا علاقةٍ، فبنيةُ نص ما ليستْ مجردَ مجموعِ المكوناتِ البنائية لهُ، وإنما قُدرةُ ذلك النص على التدليلِ؛ أي أنْ تكونَ مُكوناته دالةً دلالات جزئية، شرط أن تكونَ لكل من تلكَ المكوناتِ دلالةً جزئية خاصةً بها، لتتآزرَ هذه الدلالاتُ مُكونةً دلالة العمل

[1] – محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 150.

الأدبي النهائية، التي تتحول بدورها إلى مُثيرٍ مُهمتهُ تحفيزُ استجابة المتلقي، بتوجيهه نحو مسافة الفصل بين دواله ومدلولاتهِ، ومن ثم قُدرة المتلقي على اكتشافِ الأواصرِ الرابطة بينها، وإعادتها من سياق الغرابة إلى سياقِ الألفة، وكلما كانت هذه المسافة على قدرٍ من الاتساع، ستكونُ مساحةُ الممكن التأويلي أوسع، شريطةَ أخذِ قصديةِ المبدعِ من جهةِ القارئ الضمني بعينِ الاعتبار؛ لأنها بمثابةِ "الحُكم على القيمةِ الأخلاقيةِ لعملٍ ما"[1]؛ أي ما معناهُ أخذُ النيةِ التي أملتْ على الشاعرِ الملتزم بقضايا أمتهِ القيامَ بكتابةِ ما يكتُبه بعين الاعتبار، وتحقّقُ وتجسدُ هذا لا يكون إلاّ بتضافر عاملين اثنين هما: النية (العزم) وتنفيذ هذه النية، التي يتوجّهُ بها إلى الآخر (الواقع)، فبعودة القارئ المفترض إلى الذات المبدعة التي لبى رغبتها، يجعل إبداعها قصدا واعيا ومُدْرَكًا يتمثل فيه القارئ كذات مُشاركة ومحاورة تراعي حاجةَ المجتمعِ والواقعِ.

ليكونَ الإشكالُ المطروح كالآتي: هل صحيح أنَّ عملية قراءة الشعر تعدُّ ضربا من ضروب فتح الأفق اللا متناهي أمام النص لكي يتحقق متعدداً بقدر ما تنشط مخيلة القارئ في اكتشاف غنى الدلالات المتوقعة في مستويات الصورة الشعرية في القصيدة؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في دراستنا النظرية التطبيقية المتكاملة في آن واحد، كون الموضوع تبادر إلى ذهني منذ الوهلة الأولى عند قراءتي إحدى أجمل وأروع القصائد الحداثية المعاصرة،

* بروميثيوس Prometheus معبود يوناني (آلهة)، والأسطورة تَنسبُ إليه خلق الإنسان من تراب كما عهدت إليه الآلهة بتجهيز المخلوقات بما يلزمها لمواجهة الطبيعة ومشتقات الحياة على الأرض، قام بسرقة النار الإلهية وأعطاها للإنسان بعدما جاء بها من السماء وأفشى سرها لبني البشر بتبيينه كيفية إشعالها واستخدامها، فنال من جراء ذلك غضب الآلهة وخاصة كبيرهم زيوس الذي سلط عليه عذابا أبديا كصورة من صور الانتقام منه، فكبله إلى صخرة في قمة جبل وجعل نسرا يأكل من كبده بصفة مستمرة لينقذه في الأخير هرقل، ويعتبر بروميثيوس واهب الفكر والحكمة عند اليونان قديما.

[1] – أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، ص692.

التي تدخل ضمن خانة الأدب الملتزم، ألا وهي قصيدة **لعنة بروميثيوس**[1]**–** لصاحبها الشاعرُ الفلسطيني **جبرا إبراهيم جبرا***، والمأخوذة من ديوانه **المدار المغلق** الذي نشر سنة **1964**، ثم جُمع فيما بعد مع باقي دواوينه الثلاثة والمعنونة بالترتيب كالآتي: (**تموز في المدينة 1959، لوعة الشمس 1979، سبع قصائد 1989**) في كتابٍ واحدٍ سمي: **الأعمال الشعرية الكاملة سنة 1990**؛ إذ وبعد مقاربة شكل بنيتها، وشكل خطابها المغرق في الإيحاء والرمز والغموض والعنف والتيه، تأكدت جليا من أنه نص يتشابه بل ويتشابك مع باقي نصوصه الشعرية في بلاغة رؤيته الملتزمة لدرجة التكامل الكلي، بحيث تتحاور وتتعدّد فيها الأصوات الأخرى المضمنة فيها، والمختزلة لدى الشاعر في صوته وفي كلماته وإيحاءاته المنصهرة صوتاً واحداً يتوزّع بهمسه وبجهره على معاني الإبداع النصّي، خاصة في هذه القصيدة الموجعة ذات التعبير الجلي عن طبيعة التجربة الشعرية المعروف بها شعراء هذه الفترة بالذات، والتي من خصائصها تلك النبرة الجارحة والمعقودة عبر الحوارات مع الأشياء والموجودات، ولما تقتضيه من توظيف للعلاقات بين الكلمات المنتقاة بدقة وقصد، ولتفاعلها تفاعلا ناميا يتجاوز آفاق المعاني الكلية إلى الصور الحسية، بالاعتماد على رمزية غنية بالدلالات البعيدة والقريبة، ليكون اختيارنا لها بالقراءة والدراسة مفروضا وبطريقة ذكية من قبل مبدعها الذي أجاد فيها بمجَازاته الحالمة عن كآبته، وهي كآبة الفئة التي يعبّر باسمها ويكتب نيابة

[1] – جبرا إبراهيم جبرا: المجموعة الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، ط1، 1990، ص152.

* شاعر وروائي وناقد ومترجم أكاديمي فلسطيني ولد سنة 1920 في بيت لحم، درس في القدس وانجلترا وأمريكا ثم انتقل للعمل في جامعات العراق كمدرس للأدب الانجليزي، وهناك حيث تعرف عن قرب على النخبة المثقفة وعقد علاقات متينة مع أهم الوجوه الأدبية مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي... ويعتبر من أكثر الأدباء العرب إنتاجا وتنوعا؛ إذ عالج الرواية والشعر والنقد وخاصة الترجمة، كما خدم الأدب كإداري في مؤسسات النشر، كما عُرف في بعض الأوساط الفلسطينية بكنية "أبي سدير" التي استغلها في الكثير من مقالاته سواء بالانجليزية أو بالعربية، توفي سنة 1994 ودفن في بغداد.

عنها[1]، ليُكوّن بمفارقات الحالات والتجارب والمعاناة وإيحاءات **المتخيل الرمز** في اللغة الشعرية التي تتدفق بصورها على قسمات المكان والزمن، والانغلاق والانفتاح في صيرورة الكتابة الرمزية، معطية لمعنى التشتت فيها متعة الوجود؛ لأنه بهذه الكتابة الشعرية حققَ جبرا إبراهيم جبرا انزياحاته بالابتعاد عن المعنى العادي الملقى على قارعة الطريق، بتوظيفهِ للغة رمزية غامضة وموحية، تنمُّ عن رؤية انكسارية للذات المتأزمة في العالم الحقيقي، لتختفي قصيدته بدراميتها وراء بلاغة الصور الشعرية غير الخاضعة لقواعد الإيقاع ذي الصوت الواحد، وشعره يتدفق بكثافة الصور والمعاني التي يقولها الإيقاع الداخلي في همس الكلمات الشاعرة، بوصفها قصيدة ضمير إنساني جسدت مأساة الحرب والموت والانكسارات الخاصة والعامّة؛ إذ مع تصاعد صوت الرصاص في جلّ الأوطان العربية المحتلة أصبح للشعر مهمته المحدّدة في تحفيز الهمم المشتاقة للحرية وتصوير نضالاته وبطولاته وكشف زيف ومعانات المحتل، ولتكون هذه القصيدة بمثابة استشراف لصورة وطن بدأت بوادر الانفراج فيه تلوح في الأفق.

ونحن نورد هذا لنقول: إنَّ هذا النصَّ الشعري مُحكم بمقتضى المعاني المحكمة؛ أي بمقتضى الجديد الذي يقدّمه؛ لأن طرقَ استنطاقهِ أثناءَ القراءةِ والتحليلِ قد "تُنتجُ فائضًا من الإمكاناتِ التي تبقى احتمالية، باعتبارها تقابلُ ما هو حقيقي"[2]، وهذا ما يفاجئنا، كونه يُحيلُ على أبعدِ من ظاهرِ العلامة، والعلاقاتُ بين العلاماتِ التي يشكّلُ النص نظامها الخاص، هي علاقاتٌ لا تُنتجُ ظاهر المعنى فقط، بل تُخرج المكنونَ كذلك من أصدافهِ إلى ذهنِ المتلقّي، الذي يرتبطُ بالفضاءِ التفاضلي

[1] - هذه القصيدة كتبت سنة 1960، خصيصا للشعب الجزائري ومعاناته، وعن الثورة الجزائرية نصرة وافتخارا وتخليدا وتفاؤلا بقرب تحقيق الهدف النهائي، وهو النصر وهزيمة المحتل الفرنسي؛ أي بعد مرور ست سنوات على اندلاعها، ومطلعُها يؤكد ذلك.

[2] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص79.

المكثّفِ للسلسلةِ اللا مُتناهية من التأويلات، لينفلتَ النظامُ المألوفُ من عقالهِ، لنَكُون حقاً عند خالصِ غايةِ الشعرِ.

وفي ضوءِ الأفكار السالفة الذكر نستطيع وضع هذه القصيدة في موقعها المناسب من الفهم الأدبي، فكلماتها "توحي بأنها تعني شيئا أكثر من مجرد معناها العادي، وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة"[1]، ولتتبُع خطوطها العامة عبر مقاطِعها الخمسة، ولأجل الوصول إلى جمالية المعنى في السياقِ ينبغي دراسةُ حركةِ المقاطِع كلها، ومعرفة علاقاتها المحورية ضمن محورها العام الذي يتحدّث عن المحنة الجزائرية من منظور أحادي هو: منظور الطرف المعتدي، والممثل هنا في الدولة الفرنسية المستعمِرة (سلطةً وجيشًا وشعبًا)، وفي فترة زمنية محددة بدقةٍ مقصودة، كقولِ الشاعرِ في مطلعها: "**ستُّ سنين قد شيبتني أم أنها اللعنة التي رددها الجبل؟**"[2]، وكما أشرنا سابقا فهذه القصيدة كُتبت سنة 1960؛ أي بعد مرورِ ست سنوات على اندلا ع الثورة التحريرية الجزائرية المجيدة سنة 1954، واستخدم فيها الشاعر لغةً تكثيفية رمزية غامضة استشرفَت صورتين: الصورةُ الأولى مُظلمة ارتبطت بعدو مُستعمر عانى ولا يزال يعاني، والصورةُ الثانية مُشرقة ارتبطتْ بوطنٍ مسلوبٍ، ناضلَ أهلُه من أجلِه بأرواحهم ودمائهم حتى النصر، لتترسّخ كملحمةٍ خالدةٍ في سجل الحرياتِ.

في مطلعِ القصيدةِ لا يجدُ الشاعرُ من إمكانيةٍ لرسمِ صورِ الانكسارِ سوى الجُمل الفِعلية التي فرضَت نفسها بقوةٍ في هذهِ القصيدة على حسابِ الجُملِ الاسمية، كصورٍ مُشتتة في الذاكرةِ نافية بعضها لتُثبتَ بعضها الآخر، كقولِه: **ما عُدْتُ / رفرفَ / جئتَ تُنبئني / عُد / رأيتُ /**

[1] – أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص21.

[2] – الديوان: ص 152.

سننسفُ... ولا ينقذُ هذه الصور من تبعثرها في الذاكرة سوى نفي بعضها لإثبات وجود بعضها الآخر في جملها الإخبارية، أثناء رصّ كلام الصور، لترتبط بـ "كثافة الإيحاءات التي تتفاوت بحسب لحظات النص"[1]، ولتصير أنفاس الكلمات فعلاً إبداعياً يتابع بحواس الشاعر الاندثار المبكر للذات مع سقوطها وقربها من العدم الخالص والفتنة الكبرى في الانكسار مع الإصرار؛ لأن الحكي عن العنف قبل الانكسار وبعده، وتصوير القسوة كرديف للأنين الواهن للمتكلم اليائس، يجعل خطاب هذا الحكي يروي لنا كيف تعيش الذات المتأزمة كسر المعادلات وعلى لسان أحد أتباعها، يقول الشاعر في مفتتح القصيدة:

"ما عُدتُ أقوى يا سيدي / على التمزيق من هذه الكبد / ستُّ سنين قد شيبتني / أم أنها اللعنة التي ردَّدَها الجبل"[2].

ليَسمع الصقر في هذا المقطع إلى الصوت الواحد / المتعدد في الانكسار، ولُيواجه ردَّة الفعل التي يسودها الهدوء المريض من آمره الجنرال زفس (زيوس)، لتنقلب رهانات العلاقات بينهما في رهان الزمن الغائر بإكراهاته في حيرة اللحظات التي لا تولّد إلا حديث الموت الفردي بصيغة الحديث عن الموت الجماعي، فيقول الشاعر معقبا على لسان الجنرال زفس الآمر:

"وصاح الجنرال زفس: كم مرة جئت تنبئني بالهزيمة / وأنت السيد في الذُرى / عُد وكُل من الكبد المتمردة / ولا تأتني إلاَّ مُبشرا / بمجدنا"[3].

هذا الانكسار لم يعد يحيا في ذاكرة الجنرال زفس سوى كجمالية راكمت جماليتها في صور: التخريب / التسلط / القتل، كتأكيد على أنه لم ييأس أو يمل، هذه الملفوظات موزعة كسيمفونية قمع في جُلّ مقاطع القصيدة كالآتي: (**أمطروا السفوح موتا / المدافع تتضاغى بصداها في**

[1] – رولان بارت: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009، ص13.

[2] – الديوان: ص 152.

[3] – الديوان: ص ص 152- 153.

الكهوف / سننسف البيوت / نصدَعُ الصخور / نَخرُمُها حتى الحشا / خَرَّمت العيونَ والقلوب /نهشت الأرض في الجنوب وفي الشمال / أتنهش السهل والرُّبى / أتنهش الزرع والضرع / أتنهش رؤوس الفتية والفتيات في الشوارع والأزقة...)[1] ، ليُلاحظ أنَّ هذه المجموعة من الملفوظات قد تمثلت في وعي الشاعر الكامن كذخيرة من الخبرة التاريخية، و "أساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة ستكونُ ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[2]، خاصة بعد دمجه الرمز الأسطوري بالحدث الواقعي، بطريقة ذكية وفي إطار تعبيري يأخذ شكل تموجات خلقت حوارات جدلية بين طرفين هما: الصقر كرمز والجنرال زفس كرمز أيضا، وإذا ما أخذنا اسم الجنرال والصقر وبرومثيوس وقلَبناهُ إلى معنى محدد ذا مدلول، سيُمكننا ذلك من أن نطابق بين معانيها المتعددة وفق علاقة السيد بالمسود.

وعلى هذا النحو يتبدى الملفوظ المرتبط بالجنرال زفس الذي لا يُضنيه الانتظار، وعند هذا المنحى من التعبير تظهر الدلالة الرمزية في السياق العام للقصيدة التي تتجاوز رمز الذات الآمرة والمنفذة إلى رمز المدينة، ليتطابق الخاص مع العام، ولينتقل الشاعرُ بدايةً بالمقطعِ الأول ومرورا بباقي المقاطع إلى التعاملِ مع الكلماتِ تعاملاً حواريا ووصفيا، خالقًا مزيدا من الإنماء الدلالي وفق حالات الإحباط والتوتر، لينطلق محور المكان الرمزي باتجاه المزيد من التوضيح، وليصبح الكلام عن برومثيوس وكبده هو كلام عن الأرض والوطن المسلوب، الذي هو الجزائر.

وتوحّد الأحداث هنا مرتبط بطبيعة الكلمات التي تدور في فلك واحد من التمثلات الرمزية؛ لأن برومثيوس هنا هو الجزائر المسلوبة، وكبدُه تحيلُ إلى شعبه المضطهد وخيراته المسلوبة، والصقر هو

[1] – ينظر الديوان، الصفحات: 153 –154 – 155.

[2] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص123.

جيوش فرنسا الجرارة، والجنرال زفس هو فرنسا سُلطة وحكومة، ليتم تشكيلُ هذه اللغة ضمن أسلوبٍ رؤيوي تنحو فيه التجربة الحسية إلى التواري خلف الملفوظات، وهذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة، يمكن "تركيبها في نسق منتظم [قد] ينتج دلالة ما"[1]، تؤدي إلى الوصول إلى درجة قصوى من التوتر في آخر النص، وهذا تجاوب تفرضه اللحظة والتجربة الشعرية، لأن إحاطة برومثيوس وكبده كـ: «مدينة مسلوبة» / «الجزائر» بكلماتٍ دالةٍ على القتلِ والعادات تقوم بمثابة دليلٍ مهم على العلاقةِ السلبية التي تربط الطرفين، لتكونَ بدايةُ قراءةِ الحالة بهذا السقوطِ في غواياتِ الرغبةِ المعلنة عن بدايةِ جديدةٍ للأحلام في متخيّل هذا النص، على الشكل الآتي:

أولا: قول الصقر مخاطبا جنراله: **"تنهش الزرع والضرع / أتنهش رؤوس الفتية والفتيات / في الشوارع والأزقة / والقلب دوما يُدوّي / بالحديد وبالرصاص، لمجدنا؟ / وبرومثيوس، مئةً وثلاثين عاما / بين أسنان الشوك والحجر / واقفٌ تحت تحويم الصقور"**[2].

ثانيا: رد الجنرال زفس القاسي على صقره: **"فانتصب الجنرال، وصاح: عُد، عُد إليه وكُل / من كبده، أكباد رجاله ونسائه / لقد سمعت اللعنة نفسها، ورأيت الذُرى / تَضُجُّ بها براكينها / من أوراسَ إلى وهران / حتى الصحراءُ نفثتْ لعنتها: عُد إلى ذُراك وكُل / مِنَ الكبدِ العاصية"**[3].

الملاحظُ على هذا الخطابِ الحواري المتشنج أنه جعل خطابَ النص مشحونا بالعنف وبالشعور بالوحدة، والندم وممتلئاً بالإحساس بالزمن السديمي، ومؤثَّثاً بصور خراب كبد برومثيوس (الجزائر)، وممتلئاً بمعاناة الضمائر المعذبة، وبأهوال الحرب، وبمرارة وأعطاب الحروب وبسؤال الوجود والعدم حول الموت والحياة، وحول نزف الرغبة النافرة من روتينية الأشياء والعالم، يقول الصقر مُعقبا

[1] – صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص06.

[2] – الديوان: ص 155.

[3] – الديوان: ص ص 155- 156.

ونبرة الاستسلام واضحة: **"لمجدِنا، يا سيدي، ألفُ صقرٍ ماتَ / وفي منقارهِ كبد بروميثيوس / كالحجر / وبروميثيوس لا يموتُ"**[1].

وبتغير وظائف هذه الصور تتغيّر التيمات والحالات، ليتغيّر معه مجرى الحدث في عُمر هذا المتخيّل، ولتنتقل التجارب الخاصة التي خاضها الصقر المنهك تحت إمرة الجنرال زفس في نهشه للكبد المتمردة من التوقع إلى الوقوع، ولتكون النهاية الحتمية لجبروته وطغيانه مجسدة بوضوح في المقطع الأخير، حيث يقول فيه الشاعر: **"وعاد الصقر لاهثا وقد رأى / صُفرة العقم في عيني جنراله / حوَّم فوق المدافع والبنادق / فوقَ وديانِ الموت / عبرَ الصحاري، علا / إلى الشواهق، إلى الذرى / وعلاها إلى السحاب، إلى الشمس... صاح ببروميثيوس، ثم هوى / كنيزك من السماء هوى / مُهشَّم المنقار والمخلب هوى / منشور الجناحين على / قدمي بروميثيوس / ميتا، قطعةً أخرى من حجر"**[2].

فعبر هذه الملفوظات لا يمكن فصل «التحدي / الصمود / القتال» عن إطاره «المكاني» أو بعده الاجتماعي، فهو موجود بوجودهما، ويتميز بخصائص وأصول وأدوات تتصل اتصالاً وثيقاً بـ«المكان الجغرافي الكلي / الجزائر»، وبنيته الاجتماعية المتمثلة في «لُحمة شعبه وتمسكه بحقه»، ولعلّ أبلغ ما يدلّ على هذا «القتال» الملفوظات الآتية: **"المدافع / البنادق / وديان الموت ..."** الذي تحلم به فرنسا الاستعمارية تحت ذريعة تحقيق المجد المزعوم، لذلك نجد مصطلح **"لمجدنا"** يتكرر كثيرا على لسان الجنرال وصقره في كامل مقاطع القصيدة، ليصبح كلمة مفتاحية وسببا يفسر منطق السلب والقتل؛ إذن فهو كمصطلح يُعبّر عن طبيعة «القتال» المباحة عندهم تحت غاية

[1] – الديوان: ص154.

[2] – الديوان: ص156.

تحقيق المجد ولو على حساب الآخرين. فعبارة **"صاح ببرومثيوس"** تعني الهجوم الأخير / الرمق الأخير، والملفوظ الذي يليها يبين ذلك، حين يقول الشاعر في آخر المقطع / نهاية التراجيديا: **"ثم هوى / مهشَّم المنقار والمخلب هوى / منشور الجناحين على / قدمي برومثيوس / ميتا قطعة أخرى من حجر"**، حيث يشير هذا الاستعمال إلى دلالة تقنية لها القدرة الكاملة على الترميز والإيحاء؛ لأن "الشيء الذي يقوم مقام شيء آخر [قد يكون] قابلا للتأويل"[1]، فنجد مصطلح هوى على سبيل المثال والمرتبط بـ«الهاوية» يتكرر كثيرا في جل المقاطع التي تتخبّط فيه دورات الدم المسفوكة من كبد برومثيوس المنهوشة على كرّ وفرّ الصقر الكسير المهزوم المستسلم.

ليُظهر لنا هذا التحليل المقتضبُ دلالةَ النص الرمزية في السياق العام للقصيدة، لتتجاوز رمز برومثيوس الجسد إلى رمز البلد / الجزائر، وليتطابق الخاص فيها مع العام محولا معه الموقفَ منْ موقفٍ ذاتي إلى موقف إنساني، ولينكشف في آخر المطاف القناع الذي كان يغشى القصيدة في بدايتها، ولا ننسى هنا ذكر عشق الشاعر المتوحد مع البلد الجرح / الجزائر ،كون هذه القصيدة رثاء حزين لها، وبخاصة عند دمجه لتيمتَي الوجود والعدم، والحياة والموت والاستعباد والحرية، مكوّنة مع المقاطع الخمسة تناثرا موضوعاتيا في ثنايا الكتابة النصّية، التي جاء حضورها نثراً ينثر أقواله في الشعر.

فكلماته جاءت شعراً، وظّفَ إيحاءاتهُ في الرمز، الذي جسّد صوراً أعطت لهذه الحياة معناها في إنشائية النصوص، التي أراد لها جبرا إبراهيم جبرا أن تنبني في رمزية المسافات بين العدم ووجوده، وأن تبدأ من أزمنةِ القهر والعذاب، ولتكون شعريةُ الشعرِ هنا مُرتبطة بقصيدة لا تُبعد رموزها إلى درجة الانغلاق، بل إلى الانفتاح، لاشتمالها على أطيافٍ من لوعةٍ فاجعة ارتبطت بشاعر

[1] – أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص119.

كتبَ في زمنِ الخلاص، وفقَ رؤيةٍ للعالمِ أبانَ عنها ووضعَ رهاناتها في أزمنة الماضي، لتنتقلَ بعدها إلى زمن الإبداع بوعي أو لا وعي الكاتب في الحاضر.

الخاتمة:

لنصل في النهاية إلى نتيجة مفادها أن جماليات التلقي فتحت المجال واسعا أمام الذات المستقبلة للدخول في فضاء القراءة والتحليل، بإعادة الاعتبار إلى القارئ كعنصرٍ أساسي في عملية التواصل، للخروجِ بمقاربةٍ نقديةٍ تختلفُ عن المقاربةِ البنيويةِ للمعنى، فالنصّ باعتقادِ البنيويين يتضمنُ معناه في داخله؛ لأنَّ شكلهُ اللساني يتضمنُ معناه ويحتويه، في حين جماليةُ التلقي انطلقتْ مُنطلقا يرفضُ فكرةَ أنّ المعنى كامنٌ في النص الأدبي، رافضةً حصر المعنى بالنص، لاعتقادها المطلق بأنَّ القارئ كذاتٍ هو الخالقُ الحقيقي للمعنى في النصِ.

ليُصبح المتلقي مُكونا هاما من مكونات النصّ الروائي:

الكاتب ----- النص ----- القارئ

هذه الخُطاطة تقدّم لنا القارئ في صلتهِ الوثيقة بالنص، ومن مُنطلقها استمدت نظريةُ التلقي رؤيتها النقدية الجديدة، بتقديمها بديلاً منهجيا، حاولَ تأسيسَ أفقٍ مختلفٍ في مجالِ القراءةِ والتأويلِ ضمنَ حقلِ النقدِ.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993.

2. أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

3. أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، تر: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط1، 1963.

4. أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، (دت).

5. أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.

6. أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

7. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001.

8. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

9. بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2.

10. ج هيو سلقرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1.

11. جبرا إبراهيم جبرا: المجموعة الشعرية الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، بريطانيا، ط1، 1990.

12. حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1.

13. رشيد بنحدو: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1-2، سبتمبر / أكتوبر 1994.

14. روبرت مي هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1.

15. رولان بارت: التحليل النصي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009.

16. سرحان جفات: التأويل وقراءة النص، دار الينابيع، ستوكهولم، السويد، 2010، ط1.

17. سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2007، ط1.

18. سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

19. صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1.

20. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

21. عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ط1.

22. عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2.

23. فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

24. فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (د ت).

25. فولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987.

26. محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

27. محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط1، 2007.

28. محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.

29. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، 2010، ط1.

30. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، الجزء الرابع، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

31. محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، (د ت).

32. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1996.

33. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، (د ت).

34. المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

35. منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

36. موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

37. نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط7، 2005.

38. نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، (د ت).

39. Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la Réception, Traduction Claude Maillard, Ed Gallimard, Paris, 1978.