

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة-

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

البعد التطهيري الاتصالي

في شعر محمود درويش "ديوان لا تعتذر عما فعلت"
أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية

التخصص: نقد أدبي

* إشراف الدكتور:

عبد المجيد دقياني

* إعداد الطالب:

عبد الله بوسيف

السنة الجامعية:

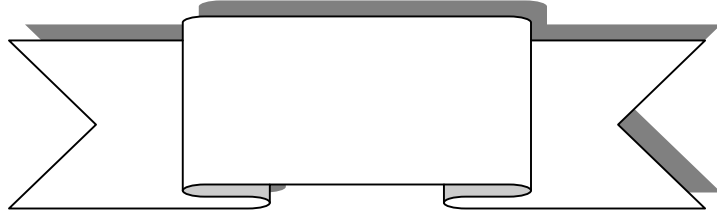
1433 / 1432 هـ

2012 / 2011 م.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

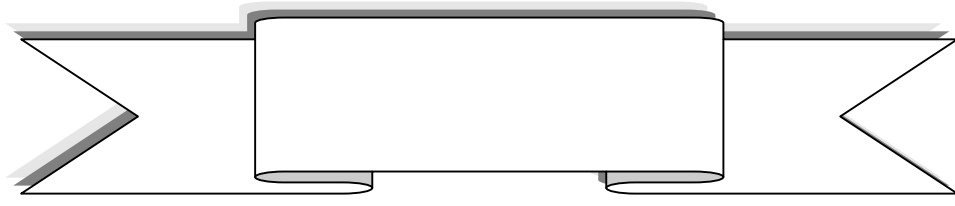
بسم الله الرحمن الرحيم
﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ
وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ
وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾

(الأحقاف. الآية: 15)



إلى من غمراني بحبهما منذ الصغر، وعلماني أن الحياة
ليست سهلةً مثلما تخيلتها، بل هي اجتهاد ومثابرة على
الدوام. أُمِّي حفظها الله، وأبي رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

إلى من قاسمني متاعب البحث وأذكي في نفسي روح
التطلع والاجتهاد. إخوتي الذين ساندوني طوال مشواري
الدراسي: رشيد، نادية، وناسة، حسان، علي، فارس



إلهي أشكرك شكراً كثيراً، وأثني عليك ثناءً يليق بجلال وجهك
وعظيم سلطانك ما عَلِمْتُ منه وما لم أعلم.
تقدير كبير أخص به الأستاذ الفاضل، الدكتور عبد المجيد
دقياني الذي أشرف على هذا البحث.
كما لا أنسى تقديم خالص شكري للأستاذ الدكتور:
عبد الرحمن تبرماسين الذي أذكى في نفسي روح البحث
والاجتهاد.
فإني أفردهما بجميل العرفان، وخالص الامتنان والتقدير.

مقدمة

عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية التي انبثقت جراء الانفتاح على ثقافة الآخر، إما ترجمة أو اطلاعا على غرار المنهج النفسي الذي يحلل النصوص الأدبية انطلاقا من الجانب النفسي للمؤلف، والمنهج الاجتماعي الذي ينظر إلى الأدب على أنه مرآة صاحبه يعكس من خلالها الواقع، إلى المنهج البنيوي الذي يَعتَبر النص الأدبي بنية مستقلة، كما أنه يُكوّن شبكة من العلاقات الداخلية بين البنيات، مروراً بالمنهج السيميائي الذي ينظر إلى النص على أنه دال يسبح وسط بحيرة من الملولات اللانهائية. ووصولاً إلى المنهج التفكيكي الذي يقوم على ثنائية الهدم والبناء؛ أي هدم كل ما بناه الكاتب وإعادة بنائه من جديد وفق تصورات جديدة، تختلف عن الأولى.

وبين هذه المناهج النقدية وتلك، ظهر ما يُعرف بجماليات التلقي *Esthétiques de la réception* هذه النظرية التي تركز بالأساس على القارئ أثناء تفاعله مع النص الأدبي قصد تأويله وبالتالي استخراج معانيه التي لم تُكتشف بعد.

لقد كان لنظرية التلقي الأثر الكبير في التحول الذي واكبته الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة العربية والغربية، كما أعقب ظهورها مشكلات عديدة نابعة من طبيعة الصلة التي تربط القارئ (المتلقي) بالعمل الأدبي، كما طرحت هذه النظرية -عبر تاريخها- موضوع العلاقة بين الأدب والمتلقي؛ حيث اعتنت بالأخير من وجهة نظر يختلف طرحها عن بقية النظريات التي راحت تمجد النص تارة والأديب تارة أخرى وأهملت المتلقي.

ومن الواضح أن نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر أصبحت المحور الذي تشتغل عليه معظم الدراسات المهمة بالقارئ، فقد خطا بفضلها منهج القراءة وجماليات التلقي خطوات كبيرة في بناء صرح جمالية استقت أصولها من الفلسفتين الظاهراتية: *La phénoménologie* والهيرمينوطيقية: *L'herméneutique* على حد سواء.

وإذا كانت بعض المناهج تولي اهتمامها إما بالنص وإما بالأديب، فإن نظرية التلقي ترى أنّ أهم شيء في عملية القراءة تلك المشاركة الفعّالة التي تحدث بين النص والمتلقي، أي أنّ الفهم

الحقيقي للنص ينطلق من المتلقي الذي يُعدُّ منتجه الفعلي، أما دور المرسل فينتهي عند تقديم النص للقارئ، الذي يقوم بمهمة إعادة إنتاجه من جديد نقدا وتفاعلا وحوارا.

إنَّ أيَّ نص لا تكتمل ولادته إلاَّ عن طريق قراءته وبالتالي إعادة إنتاجه، وهنا نشير إلى أنَّ النص يتكون من قطبين الأول فني والثاني جمالي؛ أمَّا الأول فيجسده النص الأدبي وبألفاظه وتراكيبه وما تحمله من أفكار يريد الكاتب من القارئ اكتشافها؛ ما يعني أنَّ القطب الفني يحمل بين طياته معاني ودلالات يتوجب على القارئ الوصول إليها. وأمَّا الثاني فتجسده عملية القراءة التي تنقل النص من مجرد نص مكتوب إلى نص جديد حافل بالمعاني الجديدة، بمعنى أنَّ النص في هذه الحالة يتحقق بصريا وذهنيا وفق استيعاب القارئ وتأويله له، ومنه فإنَّ كل قراءة هي في الواقع تأويل يحيل على تأويل آخر.

إنَّ سبب اختياري لموضوع البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش ديوان: **لا تعتذر عمَّا فعلت**، يرجع إلى أنَّ مثل هذا النوع من المواضيع لم يلق العناية التي يستحقها في النقد العربي الحديث والمعاصر، بالمقارنة مع مواضيع أخرى لاقت الحظ الأوفر، حيث لاحظت أنَّ أغلب الدراسات تركز إمَّا على النص وإمَّا على صاحبه فارتأيت أنَّ أولي الاهتمام بالمتلقي لما له من دور مهم في العملية التواصلية - هذا من جهة - ومن جهة أخرى حاولت أن أسلط الضوء على شعر محمود درويش لما له من موقع خاص في الشعرية العربية عموما، فقد استطاع بفضل براعته أن يحقق التوازن الصعب بين جماليات الفن والواقع المر الذي يعاينه وشعبه.

وتكمن أهمية الموضوع في أنَّه يضعنا أمام أحد أكبر عوالم النقد الأدبي، إنَّه عالم القراءة وجماليات التلقي، هذا العالم الذي كان فيما مضى غير مرغوب فيه لعدة اعتبارات لا يسع المجال للحديث عنها، كما أنه يبين طريقة فهم النصوص من خلال الاحتكاك والتفاعل الذي يتم بين القارئ والنص وهذا ما يترتب عنه ظهور عملية تأثير وتأثر تُتوج باكتشاف القارئ معاني جديدة في النص، لم تكن لتوجد بدونه. كما تتمثل أهمية البحث من جهة ثانية في بيان طبيعة العلاقة التي تحكم طرفي المعادلة وهما القارئ والنص.

وقد سعت هذه الدراسة إلى معالجة هذا الموضوع من منطلق أنَّه سيمهد لنا الطريق من أجل الاطلاع على جماليات التلقي من خلال الآراء التي قدمها كل من اليونانيين والعرب ومن جاء بعدهم خاصة "هانز روبيرت ياوس" و "فلفغانغ أيزر" اللذين حاولا إقامة نظرية تُعنى بدراسة العلاقة بين النص والمتلقي معتمدين في ذلك على جملة من الآليات والمبادئ التي حاولنا إبرازها في البحث في جانبه النظري، كما هدفت الدراسة إلى بيان ملامح البعد التطهيري الاتصالي، بأنماطه التماثلية الخمسة في ديوان محمود درويش، أين يتم الاتصال بين المرسل والمتلقي عن طريق النص خصوصا إذا ما علمنا أنَّها تبين كيف يمكن للشاعر أن يؤثر في متلقيه ويجعله يتجاوب مع النص، فينسى بذلك مشاكله ويتحرر من متاعب حياته اليومية ليحصل على جمالية صفاء الذهن وحرية الفكر عن طريق الاستمتاع بما يقرؤه أو يسمعه.

وبالحديث عن الدراسات السابقة التي أثّرت حول هذا النوع من المواضيع فأقول إنَّها قليلة - حسب علمي - خصوصا تلك التي تناولت البعد التطهيري الاتصالي في أشعار محمود درويش، ومن الدراسات التي اكتفت بتناول القضايا المتصلة بالمتلقي في النقد العربي الحديث والمعاصر أذكر: الدراسة التي قدّمها الدكتور: محمد المبارك الموسومة ب: استقبال النص عند العرب وهي دراسة حاولت الجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي، وقد جاءت في ثلاثة فصول؛ تحدّث صاحبها في الفصلين الأول والثاني عن النظرية وأصلها العربي والغربي، بينما أفرد الفصل الثالث لقضيتين متصلتين بالمتلقي وهما: محاور التوصيل الأدبي، وطريقة التلقي بين المشافهة والقراءة.

إضافة إلى دراسة الباحث علي بخوش التي حملت عنوان: تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، وقد حاول الباحث -من خلالها- التنظير لجماليات التلقي، فتناول جملة من النقاط على غرار: الأصول الفلسفية لنظرية التلقي ممثلة في الظاهراتية و "الهيرمينوطيقا"، إضافة إلى إشارته لمدرسة "كونستانس" وعالميتها المشهورين "ياوس" و"أيزر"، وختم دراسته بتأثير جمالية التلقي في الفكر النقدي العربي الحديث.

أمّا من الدراسات التي عاجلت بعض القضايا المتعلقة بشعر محمود درويش فهناك الدراسة المقدّمة من قبل الدكتور وسام البكري والتي حملت عنوان: التصوير والمجاز والإيقاع دراسة لبعض قصائد الديوان الأخير والدراسة التي قدمها الدكتور سعيد جبر محمد أبو خضرة والتي حملت عنوان: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش. ولكن ما يعاب على هذه الدراسات هو عدم اقترابها من الجانب الجمالي الذي يحاول من خلاله الشاعر التأثير في المتلقي، كما أنها اكتفت بدراسة بعض الظواهر كالإيقاع والمجاز وتطور الدلالات اللغوية دون الاتجاه صوب المتلقي وكيف يتأثر بما يقرأه ويسمعه من قصائد للشاعر، وهذا ما حاول البحث الإبحار فيه واكتشافه.

تتمحور إشكالية البحث في جملة من التساؤلات أوجزها فيما يلي:

- كيف تتحقق أنماط التماثل الجمالية المشكّلة للبعد التطهيري الاتصالي، في ديوان محمود درويش؟
- كيف استطاع محمود درويش أن يسحر جمهوره من خلال قصائده، وينقله من عالم واقعي مليء بالأحداث والمشكلات إلى عالم خيالي رحب لا تعكر صفوه الأحداث المتلاحقة؟
- هل الوظيفة التطهيرية الاتصالية تتم فعلاً جزّاء تماثل وتوحد المتلقي مع البطل أم أنّ حصول التطهير لا يعدّ كونه مجرّد تأثر ينبع من إعجاب أو رفض؟
- أليس هناك دوافعاً وأسباباً تجعل الجمهور المتلقي لشعر محمود درويش يتفاعل معه؟ أم أنّ هذا التفاعل مرّدّه خاصية يتمتع بها الكاتب، تتجلى في قدرته على التأثير والإقناع؟
- إلى أيّ حدّ يمكن للشاعر أن يؤثر في جمهوره المتلقي لأشعاره؟ وهل هذا منوط ببراعة الشاعر أم بثقافة الجمهور ووعيه السياسي والاجتماعي والحضاري؟
- هل استطاعت نظرية التلقي بشكل عام أن تجد لنفسها موقعاً وسط هذا الكم الكبير من المناهج المتعدّدة والمختلفة؟

- وهل استطاع المتلقي أن يجعل لنفسه مكاناً خاصاً جرّاء تفاعله المباشر مع النص؟
 - ماذا يريد "هانز روبرت ياكوس" من خلال طرحه لفكرة التاريخ الأدبي؟ ولماذا قبلت جهوده وأطروحاته باعترافات عديدة خصوصاً في ألمانيا الغربية؟
 - لماذا عُدَّ التأويل وجهاً آخر من وجوه تلقي النصوص الأدبية؟ وهل تتوقف مهمة المؤلّ عند تأويله للنص، أم أن هناك مهام أخرى يقوم بها؟
- انطلاقاً مما سبق اجتهدت لوضع خطة للدراسة تعتمد على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، حاولت أن أجمل فيها خلاصة ما توصلت إليه.

ففي المدخل عرضت لمسألة نظرية التلقي بين تعدد المصطلح وزبئية المفهوم؛ إذ تناولت جملة من المصطلحات التي وضعت للدلالة على نظرية التلقي على غرار: نظرية الاستقبال، القراءة، استجابة القارئ، التأثير والاتصال، إضافة إلى إثارة قضية عدم وجود مفهوم واضح ودقيق لهذه النظرية كما حاولت أن أقدم تصوراً للنظرية اعتماداً على ما اطلعت عليه.

أما الفصل الأول فقد اهتم بـ: **نظرية التلقي بين فكر القدماء ونظرة المحدثين**، وتضمن مبحثين؛ خصص الأول للحديث عن نشأة النظرية لدى كل من اليونانيين والعرب وكيف حاول هؤلاء - من خلال طرح أفكارهم - توضيح الركائز التي بنيت عليها هذه النظرية، كما خصص المبحث الثاني للحديث عن التأصيل المعرفي والفلسفي للنظرية عند الغرب والذي حملت لواءه كل من الفلسفتين "الظاهرانية" و"الهيرمينوطيقية".

وجاء الفصل الثاني المعنون بـ: **جهود كل من ياكوس وأيزر في بناء صرح التلقي** في مبحثين أيضاً: حاولت أن أبين في المبحث الأول جهود "ياكوس" في إشارته لموضوع أبعاد التجربة الجمالية، التي تركز على ثلاثة أبعاد هي البعد الإنتاجي، والبعد الاستقبالي، والبعد التطهيري الاتصالي الذي قصدت من خلاله أن أبين أنماط التماثل الجمالية الخمسة وهي: التماثل مشاركة، التماثل إعجاباً، التماثل تعاطفاً، التماثل تطهراً وأخيراً التماثل تحكماً، محاولاً في ذلك إعطاء كل نمط حقه من الشرح والتوضيح، كما حاولت في المبحث الثاني الإشارة إلى إسهام الناقد الألماني

"أيزر" وخصوصاً أفكاره حول التفاعل بين النص والقارئ من خلال بيان مراحل قراءة العمل الأدبي، وأنماط القراء حسب ما بينه، كما حاولت بيان إجراءات المتلقي في بناء المعنى من خلال الحديث عن جملة من النقاط على غرار: أفق الانتظار، آليات إنتاج المعنى التي تتم وفق ما يعرف بالبنيات النصية، مستويات المعنى، مواقع الالتحديد، وصولاً عند وجهة النظر الجواله.

في حين خُصص الفصل الثالث المعنون بـ: **البعد التطهيري الاتصالي في "ديوان لا تعتذر عما فعلت"** لمقاربة قصائد الديوان التي جسدت أنماط التماثل الجمالية بداية بالتماثل مشاركة، يليه التماثل إعجاباً، ومروراً بالتماثل تطهراً و التماثل تعاطفاً وانتهاءً عند التماثل تحكماً، وهذا ما تناولته في المبحث الأول، أما في المبحث الثاني، فحاولت الإشارة إلى جملة من الخصائص التي تميزت بها قصائد الديوان، مورداً في ذلك بعض الخصائص المتعلقة باللغة، من خلال التركيز على معجم محمود درويش الشعري وتجربته الشعرية، إضافة إلى بعض الخصائص المتعلقة بالأسلوب، إذ حاولت الإشارة إلى خاصية استعمال الشاعر للتضاد، التكرار، وتوظيفه للرموز.

ثم كانت الخاتمة عرضاً شاملاً لأهم النتائج المتوصل إليها في البحث. وأشير إلى أنني في هذا البحث لم أقف عند منهج واحد، ذلك أنّ الضرورة اقتضت مني الاعتماد على أكثر من منهج، فقد تم الاعتماد على المنهج التاريخي، وتجسد ذلك في تتبع نشوء نظرية التلقي من بداية تشكلها حتى تطورها، وتم تطعيمه بمنهج آخر هو المنهج الاستقرائي الذي تمت الاستعانة به بغية استقراء بعض الأفكار والآراء النقدية التي أثّرت حول الموضوع.

وقد حفلت مكتبة البحث بجملة من المؤلفات التي تخدم الموضوع، أهمها: ديوان محمود درويش الموسوم بـ: لا تعتذر عما فعلت، إلى جانب كتاب: الأصول المعرفية لنظرية التلقي لناظم عودة خضر، وفعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية "لفلفغانغ أيزر"، ترجمة: عبد الوهاب علوب، وجماليات التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي "لهانز روبرت يابوس"، ترجمة: رشيد بنحدو، ونظريات القراءة في النقد المعاصر، لحبيب مونسي، وقراءة النص وجماليات التلقي لمؤلفه

محمود عباس عبد الواحد، غواية سيدوري قراءات في شعر محمود درويش لخالد عبد الرؤوف الجبر، وبنية القصيدة في شعر محمود درويش، لناصر علي.

لا يخفى على أي باحث بأن هذا الجهد المتواضع قد واجهته عدة صعوبات قبل أن يصل إلى هذه الصورة، غير أن هذه الصعوبات هي متعة البحث الكبرى، والتي زادت عزيمتي لمواصلة هذا الموضوع.

ولعل أهم صعوبة واجهتني هي ندرة المصادر والمراجع التي تناولت الموضوع باللغة العربية وخصوصا ما تعلق بدراسة الجانب الإجرائي.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أشكر المولى عزَّ وجل على نعمه الكثيرة التي أنعم بها عليّ، كما لا يفوتني أن أقدم خالص شكري للأستاذ المشرف الدكتور عبد المجيد دقياني، الذي تحمّل معي مشقة السفر بين محطات هذا البحث. والشكر موصول أيضًا إلى الأستاذ الدكتور عبد الرحمان تيرماسين، الذي لم يكف عن مساعدتي وتقديم النصح إليّ. ولا يفوتني أن شكر جميع زملائي الذين ساعدوني وإن بالكلمة الطيبة.

كما أتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة التي تحملت أعباء قراءة هذا العمل على الرغم من كثرة التزاماتهم العلمية.

وأخيرا أقول إن حقق العمل غايته فالفضل لله أولا وأخيرا، وإن كان غير ذلك، فحسبي أنني بذلت كل ما أستطيع من جهد، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و به أستعين.

المدخل:

نظرية التلقي

بين تعدد المصطلح وزئبقية المفهوم

إن الحديث عن **فعل الكتابة** - باعتباره فعلا فرديا يصدر عن ذات تجسد هذا الفعل - يستدعي الإشارة إلى أن هذا الفعل لن يتحقق إلا من خلال ما يسمى **فعل القراءة**. غير أن الذي هو في حكم المؤكد أن فعل القراءة لا يتحقق من خلال ذات واحدة فحسب بل من ذوات متعددة تتشكل من طبقات من الجمهور تختلف فيها الأفكار و التوجهات ، و هذا ما يؤدي إلى اختلاف التفسيرات و التأويلات¹.

هذا الكلام يفيد بأن الحديث عن جمهور القراء أمر لا بد منه و لا يمكن تجاهله على اعتبار أن القارئ أحد أهم الأقطاب الفاعلة و المؤثرة في عملية التلقي. والحقيقة أن الكاتب في هذه العملية لديه جملة من الأهداف و الرغبات يريد إيصالها إلى هذا الجمهور أو ذاك، و بالتالي فالنص ما هو إلا وسيلة - كغيرها من الوسائل - لإيصال أفكاره وأهدافه.

وقبل الخوض في الآراء و الأقوال حول ما بات يعرف بجماليات التلقي أو نظرية التلقي والصراع الذي بدأ يظهر هنا و هناك بين النقاد الألمان ، و أسبابه، لا بد من الإشارة إلى أن هذه النظرية هي ثمرة جهد جماعي كان صدىً للتطورات الاجتماعية و الأدبية والفكرية في ألمانيا الغربية ؛ كيف لا و هي التي سيطرت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع و الثامن من القرن الواحد و العشرين. و قد اعتبر كثيرون أن هذه النظرية ما هي إلا نموذجاً بديلاً اقتضته الساحة النقدية في ألمانيا الغربية في ذلك الوقت - أو على الأقل - نقله في مجال الاهتمام بالقطب الذي كان مقصي ، فليس هناك في رأي " روبرت هولب " Robert Holb « من ينكر الأثر الهائل الذي أحدثته في مجال تسيير الفن والأدب »². في إشارة إلى أهمية نظرية التلقي التي لم يتوقف تأثيرها عند النصوص الأدبية - فحسب - بل امتد تأثيرها حد التدخل في تسيير الفن والأدب. وإن كان النقاد في ألمانيا الاتحادية كانوا على دراية ببعض قضايا

¹ - ينظر : حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد المعاصر ، منشورات دار الأدب ، وهران ، الجزائر ، (د،ط)، 2007، ص 36.

² - روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 2000 ، ص 10.

الأدب، فإن نقاد ألمانيا الغربية « كانوا أسرع إلى الكشف عن وجود القصور فيها والإضافات التي قدمتها على السواء»¹.

هذا و قد تصدى كل من " هانز روبرت ياكوس" و "فلفغانغ أيزر" لطروحات نقاد ألمانيا الشرقية ، مما ساعد على ظهور نزاع محدود ، عنف فيه كل طرف الطرف الآخر لآرائه النقدية الخاطئة ، الخاصة بالاستجابة الأدبية و الجمالية الفنية.²

أما نقاد ألمانيا الديمقراطية فقد تكلموا عن هذه القضية من منظر أنها « صدى لأزمة في الدراسات البرجوازية»³، حيث تم صياغة هذا الرأي في عديد المقالات التي ظهرت خلال السنوات الأولى القليلة من السبعينيات و من ذلك مجلة " أبحاث فيماريه" و هي المجلة الأساسية المتخصصة في النقد و الأدب في جمهورية ألمانيا الديمقراطية.

من جهة أخرى يؤكد عدد من الباحثين في مجال التلقي ومن بينهم " كلاوس تريجر" Klaus Trager و " روبرت فيمان" R. Weimang أن نظرية الاستجابة أو ما بات يعرف بنظرية التلقي ما هي إلا نهاية لسلسلة من التطورات المنهجية التي اتسمت بها المناهج الأدبية ، « كما أنهم يؤكدون على أن التوجه إلى التلقي كان علامة على إفلاس كل من الشكلائية القائمة بمعزل عن التاريخ و البدائل البرجوازية للنهج الماركسي»⁴.

من هذا التصور يمكن القول إن الهجوم الأساسي الذي صاحب ظهور هذه النظرية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، كان موجها ضد " هانز روبرت ياكوس" بالتحديد ذلك أنه - في نظرهم - لم يحدد بالتدقيق أزمة المناهج الغربية فحسب ، بل شغل نفسه على نحو أكثر مباشرة بإعادة التاريخ إلى صميم الدرس الأدبي ، على عكس مواطنه "فلفغانغ أيزر" الذي تمت مهاجمته هو الآخر بسبب ميوله الواضح نحو النظرية الظواهرية ؛ التي تؤكد على أن « دراسة العمل الأدبي

¹ - المرجع السابق: ص 182.

² - ينظر: هانز روبرت ياكوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2004، ص ص 39، 40.

³ - روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص 182.

⁴ - المرجع نفسه: ص 182.

يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه. فالنص يقدم جوانب مخططة يمكن من خلالها فهم موضوع العمل، في حين أن الفهم الحقيقي يحدث من خلال عملية تحويله إلى شيء تدركه الحواس»¹.

ما يمكن استنتاجه من هذه العبارة هو أن للعمل الأدبي محورين الأول فني والثاني جمالي فإذا كان المحور الأول هو نص المؤلف فإن الثاني هو عملية الفهم والإدراك التي يتكفل بها القارئ ومنه فالعمل الأدبي يقع في مكان وسط بين المحورين.

أما بخصوص نشوء هذه النظرية في المناخ الاشتراكي و الشيوعي ، فيمكن القول إن «أقوى نقد لنظرية التلقي هو الذي انطلق من المعسكر الماركسي ، ذلك أن الملاحظات – المتعلقة بالأدب و الفن – التي يمكن جمعها من كتابات "ماركس" و "إنجلز" أخرى أن تتناول الثقافة من منظور الإنتاج ، من أن نتناولها من منظور التلقي»².

وتجدر الإشارة إلى أن معضلة النظرية الماركسية تمثلت في تعلقها بتاريخية الفنون و ما يرتبط بذلك من أشكال الوعي الأخلاقي و الديني الميتافيزيقي ، كما أن تاريخ الأدب مثل تاريخ الفن لا يمكن لأي أحد منهما الاحتفاظ بمظهر استقلاله، فكلاهما جزء من عملية الحياة الفعلية.³

إن هجوم النظرية الماركسية على المثال التقليدي للبرجوازية الواقعية يعود سببه – حسب ياوس – إلى أن البرجوازية الواقعية اعتبرت أن الأدب في أكمل أشكاله « يُسمح فقط بالرجوع إليه بطريقة جزئية و ليست مطابقة للظروف المجسدة للعملية الاقتصادية ، فالتغيرات في البنية الاقتصادية و إعادة الترتيبات في الهرم الاجتماعي، حدثت في عمليات طويلة و ممتدة مع إصلاحات يُندر رؤيتها»⁴.

¹. فولفجانج إيسر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، (دت)، ص 27.

² – روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة. عز الدين اسماعيل، ص 183.

³. ينظر: المرجع نفسه، ص ص 183، 184.

⁴ – سامي إسماعيل: جماليات التلقي ، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفغانغ أيزر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر، ط 1 ، 2002 ، ص ص 63 ، 64 .

يفهم من هذا أن النظرية الماركسية تربط الأعمال الأدبية بالبنية الاقتصادية للمجتمع أينما كان، و أن أي تأخر في هذه الأخيرة يقتضي تغيرا في بنية العمل الأدبي ، كما أن هذه النظرة تجعل الأعمال الأدبية بمثابة نوافذ للأحداث و الواقع التاريخي للأجناس الأدبية غير المقلدة في حين يعود قصور الشكلائية إلى « الميل إلى جماليات الفن للفن»¹.

لقد تم إعطاء الأدب و الفن سمة البعد الاجتماعي ، و هذا يدل على أن تلقي الأدب لا يقتصر على وظيفة التعريف بالواقع فحسب و إنما التأثير في الملتقي أيضا ، و بالتالي فإن معرفة الواقع « تتم بشكل صحيح في العمل الفني عندما يقوم الملتقي (القارئ ، المستمع المشاهد) بالتعرف على نفسه فيه »². إذن فتأثير العمل في الملتقي أمر لا مناص منه.

لعل **جمالية التلقي** بالنسبة للدراسات الماركسية و الشكلائية تظهر كمحاولة لسد الهوة التي انجرت من التعامل مع مشكلة التلقي عبر التاريخ الأدبي ، هذه الهوة التي نشأت بين الأدب والتاريخ، تُظهر جليا طريقة المدرسة الماركسية في إدراك الحقيقة الأدبية داخل الدائرة المغلقة لجماليات الإنتاج الأدبي، إلا أن ما يلاحظ على علم الجمال الماركسي أنه « يعامل القارئ بشكل لا يختلف عن المؤلف، فهو يتساءل عن موقفه الاجتماعي أو يسعى للتعرف عليه في بنية المجتمع»³. وربما هذا الذي جعل "ياوس" يقر بافتقار كل من الماركسية و الاشتراكية لعامل تحديد دور القارئ المتمثل في معرفة مواطن حقيقة الجمال في العمل الأدبي.

ويشير "ياوس" - في سياق حديثه عن الماركسية والاشتراكية- إلى أن « هذين الاتجاهين قد قدما الأدب باعتباره مقياسا مدججا للسمة الجمالية والوظيفية الاجتماعية نقدا و تأثيرا ، وأن القارئ و السامع و الملتقي للعمل الأدبي - و هو من العامة- يلعب دورا* محددًا من خلال هذين الاتجاهين ، أما الاتجاه الشديد التحفظ للماركسية الجمالية فهو يعامل القارئ مثل المؤلف

¹ - عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، مصر ، (د ط) ، 1999، ص 104.

² - سامي إسماعيل ، جماليات التلقي ، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فلفغانغ ايزر : ص 68.

³ - المرجع نفسه ص 72.

* - المقصود هنا هو القارئ.

حيث يتساءل عن موقفه الاجتماعي ، أو يبحث عنه في التقسيم الطبقي للمجتمع ، أما المدارس الشكلانية صاحبة الاتجاه الآخر فهي لا تعتبر وجود القارئ ضروريا بوصفه موضوعا ملاحظا فقط، توجهه مؤشرات النص¹.

إذن فكلا الاتجاهين لم يوفقا- حسب **ياوس**- في تحديد العلاقة القائمة بين النص والمتلقي ؛ فالماركسية اتجهت إلى المجتمع لمعرفة موقف القارئ (المتلقي ، السامع) ، بل جعلته في مرتبة واحدة مع المؤلف ، بينما اعتبرته الشكلانية موضوعا ملاحظا ليس إلا.

إن تعدد المصطلح يبقى السمة الغالبة في أي دراسة أو أي علم جديد ، سواء كان ذلك في الدراسات الغربية أو العربية ، و نشير هنا إلى تنوع التسميات و الترجمات العربية للمصطلح الفرنسي *Esthétique de la réception* و الألماني *theorie Wirkung*² حيث توافقت حيناً واختلفت أحيانا كثيرة؛ إذ نجد من يقر بأحقية مصطلح التأثير و الاتصال ومن ينتصر لمصطلح الاستقبال، و من يؤكد على مصطلح الاستجابة الجمالية ، و من يجيز مصطلح التلقي.

وأمام هذا التعدد الاصطلاحي سأحاول جاهدا إبراز و مناقشة الآراء و الطروحات التي تم تناولها في هذا الحقل المعرفي ؛ فلا غرابة أن نجد الناقدة **نبيلة إبراهيم** عند ترجمتها لمصطلح *Réception* اعتمدت مصطلح **التأثير و الاتصال**. تقول: « فبينما نجد النظريات النقدية الحديثة تبحث عن منهج لاستقبال القارئ للنص تبناه القارئ من قبل أن يشرع في عملية القراءة نجد أن عملية التأثير لا تهتم إلا بعملية القراءة ، دون الاهتمام بمنهج مسبق على أساس أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية التي تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كلياً وتتحرك معها، و لا تحيد عنها من البداية إلى النهاية »³.

¹ - عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص 104 ، 105.

² - ينظر: فلفجانغ إيسر : فعل القراءة ، نظرية في الاستجابة الجمالية ، ترجمة عبد الوهاب علوب ، ص4.

³ - نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984، مج 5، العدد 1، ص 101.

وبالتالي يُفهم أن هناك دعوة صريحة لمصطلح التأثير ، ذلك أن النظريات النقدية الحديثة لا تتجه إلى البحث في كيفية استقبال النص من طرف القارئ فحسب، بل توجه نصب أعينها إلى عملية التأثير الذي تحدثه عملية القراءة ، هذه الأخيرة يشترط فيها أن تكون واعية حتى يكون تفاعل بينها و بين لغة النص ، من بداية القراءة إلى نهايتها.

ولم تقف الناقدة عند هذا الحد، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك عندما اعتبرت أن الاتجاهات النقدية الأخرى ، على غرار المنهج البنيوي ، السيميائي ، و الأسلوبي، « تنظر إلى العلاقة بين النص و القارئ بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد ، من النص إلى القارئ ، و تتم عملية الاستقبال عندما يفك القارئ شفرات النص »¹. و هذا يوحي . في اعتقادها . بوجود نوع من القصور في تلك المناهج سببه التوجه الواحد والسليبي من النص إلى القارئ، و الحل لهذا المشكل يكمن - حسبها - في تبني نظرية التأثير و الاتصال. تقول: « أما نظرية " أيزر " فترى أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، و من القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضيفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص. وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي و النصي، و بتلاقي وجهات النظر بين القارئ و النص ، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها ، لا من حيث إن النص قد استقبل ، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ و تأثر به على حد سواء ، و لهذا فإن أصحاب هذه النظرية لا يسمون نظريتهم نظرية الاستقبال ، بل يسمونها نظرية التأثير و الاتصال "Wirkungs und communication Theories" »².

من هذا المنطلق تحاول الناقدة نبيلة إبراهيم التأكيد على أحقية اعتماد مصطلح التأثير والاتصال ، و هذا يرجع للعلاقة الثنائية الحاصلة بين النص و القارئ ؛ فالنص يستفز القارئ ويؤثر فيه، والقارئ يحاول فك رموز النص و التواصل معه.

¹ - المرجع السابق: ص 101.

² - المرجع نفسه: ص 102.

مع هذا يمكن القول إن اعتماد مصطلح **التأثير و الاتصال** من طرف الناقدة لا يحل المشكلة ، ذلك أن هذا المصطلح - في منظوري- سلمي و لا يرقى لأن يكون ترجمة فعلية ودقيقة ، لأنه لا يحدد كيفية فهم المتلقي للخطاب الأدبي ، كما أنه مصطلح محدود من الناحية النقدية ، ويحتاج إلى الكثير من التوضيح.

ومن زاوية أخرى نجد أن الناقد عز الدين إسماعيل ينتصر لمصطلح **الاستقبال** ولاحظنا ذلك في ترجمته لمصطلح Réception يقول : « من المرجح أن يكون لمصطلح نظرية الإستقبال (التلقي) Reception Theory وقع غريب لدى المتكلمين بالإنجليزية ، الذين لم يواجهوه من قبل »¹.

إذن فكلمة Réception تحيل - حسب رأي الناقد- على استقبال العمل الأدبي من طرف القارئ، و لكن إذا أقرنا بحقيقة ما يقصده الناقد عز الدين إسماعيل إذاً فكيف تتم طريقة استقبال هذا العمل يا ترى ؟ و إذا ما تم استقباله فعلا من طرف القارئ ، فكيف يؤثر فيه و يتأثر به ؟ بل كيف يتعامل المتلقي مع النص ؟ هذه الأسئلة و أخرى تضع مصطلح الاستقبال في موضع ضبابي، حيث يتعذر على الدارس إيجاد معنى محدد و دقيق له.

إذن فمصطلح **استقبال** قد لا يصلح لأن يكون مصطلحا مطابقا لمصطلح التلقي و لا يرقى لطموحات الدارسين في هذا الحقل الدراسي الواسع ، كما أن « ازدياد الاستقصاءات العلمية و النظرية لم تحقق إجماعا مفاهيميا ، و أنّ ما تستلزمه دراسات الاستقبال على وجه الدقة لا يزال في الوقت الراهن موضوعا مختلفا حوله ، و لعل الصعوبة المركزية تكمن في التقرير بدقة معنى الاصطلاح »². إذن هناك اختلاف واضح حول وضع مصطلح موحد و دقيق تعتمد عليه دراسات الاستقبال ، بسبب صعوبة إيجاد ترجمة محددة للمصطلح.

¹ - روبرت هولب : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، ص10.

² - روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، اللاذقية ، سوريا ، ط1 1992 ، ص7.

تجدر الإشارة إلى أن الترجمة تعد في غالب الأحيان مشكلة أساسية أمام المترجمين وخصوصاً من جانب ما يعنيه المصطلح المترجم في حد ذاته ، إذ يمكن أن يحيل على عدة معان تختلف عن المعنى الأصلي الذي وجد له في اللغة الأم ، بدليل أن مصطلح الاستقبال كأمودج يشير مفهومه « إلى إشكال في ثلاث لغات أوربية هي : الألمانية و الفرنسية والانكليزية* ، على النحو الذي أشار إليه "ياوس" ، حين وجد أن المصطلح في الفرنسية و الانكليزية ، يتضمن معنى الاستقبال الفندقي ، في حين أنه يتفرد بإشارة جمالية في اللغة الألمانية»¹.

وفي سياق الحديث عن المصطلحات التي تم الترويج لها للإشارة إلى النظرية الألمانية، لابد من التطرق إلى المصطلح الذي برز في النقد الأنجلوساكسوني و هو ما عرف بنقد استجابة القارئ أو الاستجابة الجمالية ، و يظهر هذا المصطلح في إحدى مقالات الناقد عبد القادر المومني ، حيث أشار إليه في سياق حديثه عن علاقة النص بصاحبه. يقول: « تتفاوت النصوص في استفزاز القارئ لمباشرة القراءة ، و هذا ما يحيلنا إلى القول بتفاوت القراءة والاستجابة للنص المقروء ، و نركز على القارئ بوصفه منتجاً للنص ، قادراً على إعادة كتابته وهو توكيد يمثل أحد الاتجاهات البارزة في النقد الغربي المعاصر ، و هو الاتجاه الذي يُدعى (نقد استجابة القارئ) "Reader response critique reception"»².

ما يفهم من هذا أنه بين النص و القارئ علاقة أخذ و عطاء، و بالتالي هي علاقة مثير و استجابة ، فالنص بمفرداته و رموزه يتجه إلى إثارة القارئ لفك تلك الرموز و المفردات ، و منه فالعلاقة بين النص و صاحبه لا تتوقف عند استفزاز الأول للثاني و إنما تذهب بعيداً صوب استجابة القارئ للنص الذي قرأه.

وليس غريباً أن نجد بعضاً من النقاد الداعين إلى تكريس مصطلح نقد استجابة القارئ أمثال " دافيد بليخ" David Bleich و " ستالني فيش" Stanly Fish ينطلقون من

*- هكذا وردت: انكليزية، والصواب انجليزية.

¹ - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 17.

² - عبد القادر المومني : علاقة النص بصاحبه ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني لثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، مج 25 ، العدد 03 يناير، 1997 ، ص 117.

«مقدمة منطقية مفادها أن الموضوع ليس له وجود مستقل عن الذات ، وقد اكتشفوا مضامين هذا بالنسبة إلى النقد»¹. ويعني هذا أنهم يريدون إثبات أهمية القارئ بالنسبة للموضوع ، وأن المعنى لا يوجد في النصوص بل هو كامن لدى القراء ، و من هذا المنطلق فهم يؤكدون على العلاقة التكاملية بين النص و القارئ.

و ليس " دافيد بليخ" و " ستالني فيش" وحدهما اللذين أشارا إلى أهمية القارئ ، بل إن " ياكوس" أيضا حاول إثبات ذلك ، يظهر هذا جليا في إيمانه بأن « النص بنية موضوعية حتى وإن وجب إكمال تلك البنية من طرف القارئ»². كما يرى أن « النصوص جميعا توجد فجوات أو تحايف و على القارئ أن يستخدم خياله لكي يملأها ، و بهذا التفاعل بين النص والقارئ تحدث الاستجابة الجمالية»³.

إن "ياكوس" متفق مع نقاد استجابة القارئ في المهم ، و هو إثبات أهمية القارئ، ويختلف معهم في الأهم و المتمثل في أن النص بنية موضوعية و أن به فجوات ينبغي على القارئ ملأها من خلال توظيف كامل قدراته التي ثقفها طوال حياته.

يمكن الإشارة إلى أن هناك ألفاظا كثيرة وردت في النقد الأدبي الحديث للدلالة على عملية القراءة و التلقي – على غرار مصطلحي الاستقبال و استجابة القارئ – حيث أصبح لكل مصطلح دلالاته الخاصة المستمدة من الإنتاج الأدبي نفسه ، و على الرغم من أنهما يشيران إلى شدة التصاقهما بنظرية التلقي، إلا أن الإشكالية التي وقع فيها النقد الأدبي الحديث تكمن في الترجمة ، و بالتالي فنحن نواجه مصطلحين ، مصطلح متأصل في اللغة الأم و يسير وفق نظامها، ومصطلح آخر مترجم يخضع لقواعد و ضوابط اللغة المترجم إليها ، و منه نكتشف أن كلا المصطلحين (الاستقبال و الاستجابة) لم يكسبا دلالتهم بدقة بعد ، و هذا ما جعل "روبرت سي هولب" في كتابه نظرية الاستقبال، يقر بهذه الإشكالية. يقول : « من المعضلات

¹ - ك.م . نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة عيسى العاكوب ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ، مصر ، ط 1 1996 ، ص 23.

² - المرجع نفسه: ص 231.

³ - المرجع نفسه: ص 231.

القائمة التمييز بين الاستقبال و الاستجابة أو التأثير ، حيث أن كليهما يهدف إلى تعزيز العمل ، و ليس واضحا إمكانية فصلهما تماما ، و هناك بعض الاقتراحات التي ترى أن الاستقبال يرتبط بالقارئ ، بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النفسية و هي علائق غير مقنعة تماما»¹.

هذا الكلام يعني الإقرار بصعوبة الفصل بين المصطلحين ، و هذا ما جعل " ياوس" يعمل على « التفريق بين التأثير و التلقي ، عن طريق تحديد التأثير عنصرا منوطا بالنص فيما يختص التلقي بالمرسل إليه»². و منه فإن أي طريقة لحل الإشكال توجه إليها الانتقادات الشديدة لعدم دقتها حيناً و لعدم صدقيتها حيناً آخر.

من المصطلحات المترجمة التي راجت أيضا **نظرية القراءة و نظرية التقبل**، أما النظرية الأولى فقد اقترنت دراستها بالتلقي وقراءة النصوص (الشعرية و الروائية) ، ولكن على أية قراءة يتحدث النقاد؟.

يرى الكثير من الباحثين المعاصرين أن القراءة عملية معقدة ، و غامضة و هي « ليست ذلك الفعل البسيط الذي نمرر به البصر على السطور ، و ليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا ، و حدد ولم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان في ذهن الكاتب، إن القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود ، إنها فعل خلاق يُقَرَّبُ الرمز من الرمز ، و يضم العلاقة إلى العلاقة ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حيناً و نتوهمها حيناً فنختلقها اختلاقاً»³.

من هذا المنظور نفهم أن القراءة لا تعني تلك النظرات السريعة التي يجول بها بصرنا على النص، أو التي نكتفي من خلالها بقبول الخطاب بحذافيره ، بل في الحقيقة هي قراءة تعتمد على تفكيك النص و محاولة إيجاد العلاقات القائمة بين عناصره ، و البحث عن الدلالات اللانهائية التي يخفيها النص بين سطوره .

¹ - روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ص 7.

² - المرجع نفسه : ص 7.

³ - محمد المبارك : استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999 ، ص 28 .

الحقيقة أن القراءة لا تتوقف عند هذا التحديد فحسب بل هي أيضا « هدم للاعتقاد السابق، و بناء جديد يتوقف على خيبة الانتظار، لأن النص الإبداعي هو الذي يدفع القارئ إلى مراجعة مواقفه و معايير، و يرغمه على متابعته نحو الجديد دوماً »¹.

إذن فكل قراءة هي هدم لقراءة ماضية و بناء لأخرى جديدة ، يتمكن من خلالها القارئ من خلق دلالات جديدة و أفكار مختلفة عن الأفكار السابقة ، و ما قلناه عن القراءة لا ينسبنا الإشارة إلى أن هناك جملة من العوامل التي تؤثر مباشرة في عملية القراءة على غرار زمن القراءة ، و نوعية القارئ ، و درجة استيعابه للنص المقروء.

و أما مصطلح **نظرية التقبل** فقد ظهر هو الآخر لدى زمرة من النقاد المهتمين بالقراءة و لعل أبرز هؤلاء الناقد **حسين الواد** في مقال له بعنوان **من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل** يقول: « أبرز ما وصلت إليه عناية الباحثين (بالقارئ) و (القراءة) هو نظرية جمالية التقبل فلقد عرفت هذه النظرية *L'esthétique de la réception* منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيبا لدى الدارسين، و أثارت من حولها نقاشا ثريا جدا »². هذا يعني أن النظرية تضع صوب أعينها دور القارئ المهم في تقبل وفهم الأعمال الأدبية.

حقيقة تعددت الترجمات التي وضعت لدلالة على مصطلح **Reception Theory** أو **Esthétique de la Réception** ليقى اهتمامها بقطي العملية الأدبية النص و القارئ مركزيا ، و من تلك المصطلحات التي أشرنا إليها ، التأثير و الاتصال الاستقبال، الاستجابة ، القراءة ، التقبل ، حيث وضعت لتأخذ معاني جديدة مستمدة من عملية التخاطب و الحوار المفترض بين النص و القارئ.

إن المشكلة لا تقتصر على تعدد الترجمات بل تتعداها إلى صعوبة التمييز بين المصطلحات المترجمة ، و عليه نرى أنه ليس هناك فرق واضح بين جميع هذه المردفات ، هذا من جهة ، و من جهة أخرى يقر العديد من النقاد بصعوبة الفصل بين جميع تلك المصطلحات

¹ - حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد المعاصر ، منشورات دار الآداب ، وهران ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص 3.

² - حسين الواد : من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل ، مجلة فصول ، مج 5 ، العدد 1 ، ص 118.

ومصطلح التلقي، ذلك أن المتلقي ما هو في الحقيقة إلا المتأثر بالنص ، و المستقبل له ، و هو المستجيب ، و المتقبل ، و هو المرسل إليه و القارئ ، وما يكمن استخلاصه من هذا الحديث أن هناك أربع مصطلحات أساسية يمكن استخدامها في هذا الحقل النقدي وهي: التلقي، الاستقبال، الاستجابة، و القراءة .

هنا يمكن القول إن مصطلح **التلقي** يوحى بإيجابية العلاقة بين النص و القارئ و منه فمصطلح التلقي « أشد دلالة من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ ، و السامع ، بوصفه مصطلحا شاملا تنطوي تحته أنماط التلقي الشفهية أو السماعية فضلا عن القرائية»¹.

إن تلقي النصوص و الآداب بشكل عام « شكل من أشكال الفهم و التدوق و التقييم و التجاوب ، و هو بهذا المعنى فعل ملازم لظهور النص ، و ضمان لاستمراريته ، لأن عملية الكتابة تستدعي حتما عملية القراءة و التلقي ، بل إن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها ، و هاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب و القارئ ، فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود الأثر الفكري»².

إن القول بأحقية مصطلح **التلقي** لم يأت اعتباطا و إنما « لاشتماله على العموم أولا وعلى الحيادية التي تتطور باتجاه إعادة بناء المعنى من خلال الخبرة و الإدراك ثانيا»³. من هنا يتضح أن مصطلح **التلقي** أشمل و أعم من جملة المصطلحات التي تم عرضها، وذلك لما يشكله من تفاعل بين النص و القارئ.

وما يمكن التأكيد عليه هو أن نظرية التلقي تشير إلى « تحول عام من الاهتمام بالمؤلف و العمل إلى النص و القارئ ، و من ثم فإنها تُستخدم بوصفها مصطلحا شاملا يستوعب

¹ - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 59.

² - نادر كاظم : المقامات و التلقي : بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث دراسة أدبية ، الموسوعة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003 ، ص 64.

³ - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 16.

مشروعات ياوس و أيزر كليهما. و يبقى أن التشكيلات و الاستخدامات الأخرى ينبغي فهمها ببساطة في سياقها»¹.

هذا يعني أن نظرية التلقي غيرت منحى الدراسات التي سبقتها ، حيث كان اهتمامها منصبا على المؤلف أو العمل الأدبي كل على حده، فجاءت نظرية التلقي لتلفت النظر إلى النص و القارئ على اعتبارا علاقة التفاعل الحاصلة بينهما.

لعل الجدير بالذكر في هذا المقام الإشارة إلى أن نظرية التلقي فُهمت على أنها القطب الوحيد – في ألمانيا الغربية خلال الستينيات – الذي عمل على الإشارة إلى أهمية القارئ وعلاقة التفاعل القائمة بينه و بين النص ، فالقارئ هو الذي يصاحب النص في جميع مراحل القراءة وهو الذي يمنحه الحياة من جديد.

مفهوم النظرية:

تتميز نظرية التلقي (الاستقبال، القراءة) عن غيرها في أن مفهومها يرتبط كثيرا بالجانب السياسي ، أكثر من ارتباطه بالجانب الأدبي ، ذلك أن هذا المفهوم ارتبط بالصراع السياسي والأيدولوجي الذي واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسي، الذي ظهر في ألمانيا الشرقية؛ حيث كان أصحاب هذا الاتجاه يرون أن على العمل الأدبي أن يقود التلقي؛ وهذا يعني أن مهمة المؤلف تكمن في توجيه نصه توجيها صحيحا بحيث يكون قادرا على إحداث عمليات التواصل والاستجابة معه، وهذا ما لم يتقبله نقاد ألمانيا الغربية².

لقد استمر الصراع بين نقاد المدرستين الغربية و الشرقية ، حتى اتهم كل فريق الفريق الآخر بالخطأ في تصوره لعملية التلقي « فرواد الاستقبال يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب بعامة ، و في انحراف القارئ فكريا في تعامله مع النص بصفة خاصة ، و نقاد

¹ – روبرت هولب : نظرية التلقي ، مقدمة نقدية ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، ص 26.

² - ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 122.

ألمانيا الشرقية يصفون نظرية الاستقبال بأنها محاولة برجوازية تدل على إفلاس روادها»¹. إذن فالأزمة التي لحقت بالأدب في تلك الفترة ليست أزمة مفاهيم بقدر ما هي أزمة معتقدات؛ حيث أن كل فريق يريد الانتصار لآرائه ومعتقداته.

إذن نفهم أن النظرية - وفق هذا المفهوم السياسي - تعد بحق صراعا بين نظامين، الأول ديمقراطي يتمتع بالنشاط الفردي، و الثاني شيوعي يتحدد فيه نشاط الفرد تبعا لسلطة الطبقة الحاكمة أو لسياسة الحزب.

و النظرية من جهة أخرى « تمثل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص ، و معطياته التعبيرية ، و استبدلت بها لغة الأسطورة»².

هذا يدل على أن هدف هذه النظرية يكمن في تصحيح انحراف الفكر النقدي ، و ذلك بالاهتمام بقيمة النص ، و الإعلاء من شأن القارئ ، و منه فالتركيز على مفهوم الاستقبال لدى رواد النظرية يتمحور حول قطبين رئيسيين هما القارئ و النص ، على اعتبار أن الأول هو القطب الأهم و المقدم في عملية التلقي ، أما الثاني فقد قلل الرواد من دوره في العملية ، واكتفوا فقط بما يقدمه من إشارات و رموز وجب على القارئ فكها وتحليلها.

إن **نظرية التلقي** هي نظرية في القراءة ترتكز على دعامين رئيسيتين، تتمثل الأولى في الإدراك وتتمثل الثانية في الخلق؛ يقصد بالأولى إدراك القارئ لماهية النص الذي أمامه ومساهمة في اكتشافه، وبهذا الاكتشاف يُكوّن موقفا مبدئيا يؤدي به فيما بعد إلى الخلق الفني؛ أي خلقه لما تم قراءته في حلة جديدة، وبذلك فالقارئ يعمل على إخراج ما قرأه إلى عالم الوجود بفضل تقويماته و آرائه.³ وبالتالي فالنظرية في أبسط تعريفاتها هي نظرية قائمة على تفاعل بين طرفين لا غنى لأحدهما عن الآخر، النص والقارئ؛ فالأول يقدم المادة كما هي، وعلى القارئ تفكيك تلك المادة وتحليلها واستخراج مكنوناتها التي ما كانت لتظهر دون جهد وتحليل.

¹ - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغريبة و تراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص 16.

² - المرجع نفسه: ص 17.

³ - ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 94 ، 95.

هكذا حاولت أن أقدم مفهوما بسيطا و واضحا لنظرية الاستقبال (التلقي، القراءة، الاستجابة.) مع الإقرار بصعوبة إيجاد مفهوم جامع مانع للنظرية، والحال نفسه ينطبق على قضية تعدد المصطلح، حيث أطلق على النظرية العديد من المصطلحات و الألقاب إما ترجمة أو وصفا.

الفصل الأول:

نظرية التلقي

بين فكر القدماء ونظرة المحدثين

المبحث الأول:

في نشأة النظرية لدى اليونانيين والعرب

المبحث الثاني:

التأصيل المعرفي والفلسفي لنظرية التلقي لدى

الغرب

المبحث الأول : في نشأة النظرية لدى اليونانيين و العرب

تمهيد:

إن نظرية التلقي أو ما يعرف بجماليات التلقي لم تنشأ من فراغ - حالها في ذلك حال كثير من النظريات- بل لها جذور موعلة في القدم، جذور ترجع إلى الفكر السفسطائي واليوناني اللذان كانا يعتبران القارئ (السامع) فهو الذي تقع عليه فعل القراءة ، بل اعتبراه فاعلا ديناميكيا يؤثر في النص و يتأثر به، فيصنع دلالاته، وعندها تتحقق عملية الفهم الحقيقي للمعنى ويشير "إريك بنتلي" "Eric Bently" إلى أن مشاركة القراء في العملية الإبداعية (الأدبية) ليست بالمشاركة الهينة، حيث يؤكد على أنه « إذا استبعدنا القراءة من العملية الفنية ، فقدت هذه العملية أحد عناصره الهامة ، و فقدت كذلك جاذبيتها »¹.

وبالتالي فالقارئ يعتبر أحد العناصر الهامة التي تشكل مفاصل العملية الأدبية، وبغايه يضيع اكتمال عناصرها. ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو هل المفكرون الأوائل نظروا إلى القارئ هذه النظرة الثابتة أم أن آراءهم بقيت مجرد ملاحظات وتخمينات لا أكثر؟ هذا هو السؤال الذي طرح نفسه على مائدة البحث لفترات طويلة و متعاقبة ، يظهر ذلك في أطروحات الفلاسفة السفسطائيين أمثال " لونجينوس " Longinos و " بروتاغوروس" Protagorace وهوراس " Horace و غيرهم .

لقد جعل السفسطائيون Sophistes المتلقي في وضع مزدوج؛ إذ يعتقدون أن كل ملفوظ هو احتمال، كما أنه في الوقت نفسه يحتوي على بنيات تحقق الإقناع التام، و بالتالي فقد سمح الافتراض الأول بتنشيط القدرات التأويلية للمتلقي ، أما الافتراض الثاني فيهدف إلى جعل المتلقي في حالة استجابة تامة للملفوظ². وعليه فالمعنى عند السفسطائيين « ينحدر من الملفوظ نفسه، من إيماءاته البلاغية، و من التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي و الأسلوبي له ، أما

¹ - سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 32.

² - ينظر: ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 11.

تجربة التلقي (الفهم) ، فهي تقف في الجانب البعيد من عملية بناء المعنى ، إن تلك التجربة هي جدلية حديثة، و لكنها تنطوي على طابع تمييزي في مفهوم التلقي¹.

إن السفسطائيين كانوا من السباقين إلى الحديث عن أهمية المعنى في المعرفة، و رأوا أن أي تغيير في المعرفة يؤدي إلى التغيير في نظرية المعنى ، ولكن ما نلاحظه هنا أن فلاسفة اليونان لم يتحدثوا بالتحديد عن السبب الحقيقي الذي يؤدي إلى تغير نظرية المعنى ، بل راحوا يضعون قوانين عامة لكل ما في الوجود.

لقد حاول السفسطائيون أن يظهروا المنظور الذاتي في تشكيل معنى الأشياء، حيث افترضوا أنها متغيرة، وأن إدراك هذا التغيير إنما هو أمر نسبي، لأنه مرتبط بجواس الإنسان، فهو وحده مقياس الأشياء، و قد طبقوا تلك التصورات جميعها في ميدان الخطابة.² وهنا نشير إلى نقطة هامة في الفكر السفسطائي ألا و هي الاستجابة ، فقد تحدث السفسطائيون عن الاستجابة وعلاقتها بالخطابة انطلاقاً من وضعهم للمستمع (المتلقي) في الطرف الغائي منها؛ أي أن غاية الخطابة الأولى هي إقناع المستمع فكشفوا بذلك عن أول أصل من أصول الاستجابة.

والحق أن « الاهتمام بالقراءة واستجابة الجمهور - لمن يدقق النظر - نقد وثيق الصلة بالنظرية الكلاسيكية في الأدب، "أفلاطون" Aristohle و"أرسطو" Aristo و"هوراس" Horas، شغلوا كثيراً باستجابة الجمهور للأدب، و هذا ما جعل " لوجينوس" يشير إلى التأثير الذي يحدثه الكلام الشعري في المتلقي فيجعله أكثر انفعالا وانجذابا بل مشاركاً فعالاً في الدلالة على ما يقع حوله الحديث»³. وهذا يعني أن القارئ أصبح جزءاً فاعلاً ومؤثراً في العملية الأدبية شأنه في ذلك شأن الكاتب أو الشاعر والنص بعدما كان في السابق مجرد مستمع لا تتعدى وظيفته حد الاستماع لما يلقي أمامه من أشعار أو خطابات.

¹ - المرجع السابق ، ص 12.

² - المرجع نفسه: ص 25.

³ - إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث ، من المحاكاة إلى التفكيك ، دار المسيرة للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2003 ، ص 68.

لقد ركب السفسطائيون من اللغة أشكالا تقوم بعملية التواصل و التأثير والإقناع، و هي موجهة أصلا صوب المتلقي، فتصرفوا بحرية تامة في إنتاج خطابهم اللساني كي يضمنوا خطبهم القضائية بنيات لها القدرة على التأثير في قرائهم ومستمعهم.¹

كما حاول "أفلاطون" التأكيد على أن « الإلهام ينتقل من رقة الشعر إلى المتلقي عبر وسيط هو الشاعر، مشبها هذه التأثيرات بتأثير المغناطيس في قطع متعددة من حديد تصبح الثانية منها قادرة على جذب قطع أخرى بسبب تأثيرها بالقطعة الأولى»².

لقد أراد السفسطائيون أن يستخدموا شكل الخطاب و بنيته باعتباره الوسيلة الأنجع في إثارة الاهتمام ، و هذا ما يعني أن كسب الاعتقاد و خلق التأثير هما الغاية التي تستند عليها "الخطابة" السفسطائية ، و منه فقدرة الكلام هي قدرة شكلية ذات بناء مؤثر يقوم الشكل فيها بوظيفة تحقق الاعتقاد ، بحيث يؤول المتلقي مقتضيات الشكل بالكيفية التي وصلته ، و كونت اعتقاده بموضوع الخطاب ، وهذا ما تؤكدته العبارة القائلة « فسرت العديد من الظواهر البلاغية والأسلوبية عند السفسطائيين في أول استعمالاتها على أنها كانت موجهة على نحو قصدي للتأثير في المستمعين»³.

هكذا كان رأي السفسطائيين في الاستجابة ؛ فقد ركزوا على اللغة (الشكل) واعتبروها أفضل الوسائل لإحداث التأثير والإقناع في المتلقي، غير أن "سقراط" كان يختلف مع السفسطائيين حول الوسائل التي تحقق الاستجابة؛ فبينما حصرها السفسطائيون في اللغة، دعا "سقراط" إلى مضاعفة الحق والفضيلة⁴. إذن فالخلاف لا يعدو كونه خلافاً أخلاقيا سُبغ بطابع فلسفي بحت.

¹ - ينظر: ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 26.

² - إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث ، من المحاكاة إلى التفكيك، ص 118.

³ - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 28.

⁴ . ينظر: المرجع نفسه، ص ص 28، 29.

و تجدر الإشارة إلى أن السفسطائيين تحدثوا عن نقطة ثانية تتلخص في ذاتية المنطوق حيث طوروا نمطا من الخطابة قائما على معرفة فعل الذات في أي منطوق لغوي ، و يترتب على هذا نسبية المعنى لأي ترتيب يصف الأشياء؛ أي أن التأويل نشاط ضروري لأنه محاولة للفهم والإدراك ، كما أن العقل يقوم بكامل دوره في إنتاج أشكال غير منتهية لها القدرة على تكوين الاستجابة¹.

إن السفسطائيين جميعهم كانوا « يعتمدون الألفاظ المشتركة تلك التي تأخذ أكثر من معنى، يلعبون بمعانيها فيبهرون السامع »².

لكن السؤال لماذا يلحون على أهمية إقناع المتلقي من خلال وسيلة اللسان دون غيرها ؟ لعل الإجابة تكمن في أن الإقناع لذاته هو فن ، و هذا يعني استدعاء أمرين ، أولهما تطوير اللغة و محاولة البحث عن صيغ لسانية أكثر تأثيرا ، و ثانيهما الإشارة الضمنية إلى المتلقي من خلال شكل مادة التعبير.

ونخلص في الأخير إلى أن الإقناع لدى السفسطائيين هو بنية تواصلية، و عليه فالفهم عندهم يتمثل في ضمان تواصل الآخر، و ذلك بإقناعه من خلال آلية اللسان التي لها قابلية التشكل بطرائق متعددة.

¹ - ينظر: المرجع السابق: ص 31.

² - ناظم عودة حضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 34.

أولاً - اليونانيون وفكرة التلقي:

لعل أهم ما يميز بلاد اليونان ، اعتبارها مهد الفلسفة؛ فقد كانت قيادة الفكر لدى الأمة اليونانية منذ القرن العاشر قبل الميلاد في أيدي الشعراء ، تمثل ذلك في قصائد " هومر " و "هزيرود" التي كانت تحظى آنذاك بالمكانة الراقية في نفوس اليونانيين ، يحفظونها و ينشدونها ، و تجدر الإشارة إلى أن اليونانيين كان لهم باع في التأصيل لنظرية التلقي، و بالتالي فالحديث عن إسهامهم في هذا الموضوع يقتضي الحديث عن نظرية المحاكاة التي قال بها " أفلاطون" Plato و أسهب في الحديث عنها.

و المحاكاة « مصطلح يشير إلى وجود علاقة بين شيئين، و إلى بعض التشابه بينهما والمحاكاة أبرز صفة تميزت بها طبيعة الإبداع الأدبي في النقد اليوناني و الروماني»¹. إذن فالمصطلح لدى "أفلاطون" مرتبط أساسا بنظريته العامة في عالم المثل، حيث أن عالم الأشياء ما هو في الحقيقة - حسب رأيه- إلا انعكاس للعالم المثالي.

و يتجلى مفهوم المحاكاة في الإبداع الأدبي عند " أفلاطون" في الباب العاشر من الجمهورية حيث « أجرى حوارا بين "سقراط" و "جلكون" ، يتجلى فيه المفهوم الفلسفي للمحاكاة في عالم الإبداع الأدبي ، و يتمثل هذا المفهوم في القول بوجود ثلاثة عوالم: الحقائق الثابتة (عالم المثل) ، و الحقائق الطبيعية (عالم الحواس) ، و الحقائق الفنية (عالم الفن) »².

المحاكاة إذن من وجهة نظر "أفلاطون" - تتلخص في اعتبار الشكل المجرد هو الأصل أما بقية الأشياء الأخرى فما هي إلا فروع للأصل ، و من هنا نشأت معضلة المحاكاة عند كل من "أفلاطون" و "أرسطو" ، وهنا وجبت المقارنة بين عالمين ، عالم الحقيقة (عالم المثل والأفكار المجردة عند أفلاطون) و عالم الخيال (العالم الرمزي عند أرسطو) ومن هذا المنطلق أخذت المحاكاة بينهما تأخذ أبعادا أخرى.

¹ -شايف عكاشة : نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر - نظرية التعبير - ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية ، بن عكنون،

الجزائر ، ج 1 ، ط 1 ، 1994 ، ص 3.

² - المرجع نفسه: ص 4.

أما "أرسطو" فقد انتقد بشدة هذه النظرية و بين أن « المادة جزء من المحسوسات... فإذا فرضنا المثل مجردة من كل مادة ، كانت معارضة لطبيعة الأشياء التي هي مثلها ، و إذا فرضناها متحققة في مادة، صارت محسوسة جزئية ؛ أي معارضة لصفات المثل عند " أفلاطون " »¹.

إن المحاكاة عند "أرسطو" هي محاكاة لعالم الخيال ، و قد اعتبرها فعل ذاتي خاص واستجابة لدافع نفسي (سيكولوجي)؛ ذلك أن الشعر قد نشأ - في اعتقاده - لسببين كلاهما طبيعي ، وأن « المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة »².

إذن فالمحاكاة - حسب - هي شكل قائم بذاته يؤدي وظيفة التطهير و منه فهي ضرب من ضروب الإبداع ، و هذه النظرة مخالفة لنظرة " أفلاطون " الذي قدم المحاكاة من منظور مثالي مجرد و عليه فالفرق بينهما يكمن في أن " أفلاطون " عدّ المحاكاة تقليدا بينما اعتبرها " أرسطو " خلقا جديدا .

لقد قدم " أرسطو " نظرية المحاكاة وفق تصوره الخاص الذي يقضي بدمج العناصر الآتية: حقيقة الفن، أجزؤه، وطابعه الخاص، حيث أن جميع هذه العناصر تترابط فيما بينهما لتؤدي وظيفة المحاكاة، فتخلق بذلك نوعا من التأثير و الاستجابة.

إن "أرسطو" يحاول أن يجعل نظام المحاكاة يجري وفق نظام النمو الطبيعي و ذلك لغرض تحقيق المعنى وخلق التأثير و الاستجابة (التطهير) ، كما أنه كان يضع القانون و يشير إلى طبيعة عمله، و الوظيفة التي يؤديها ، وبالتالي فالمعيار الذي كان يؤدي وظيفة داخل المحاكاة يخلف قوة باطنية و محركة للعالم الرمزي؛ إنها قوة تشبه القوة الباطنية و المحركة للكائنات في الطبيعة.

وتجدر الإشارة إلى الوعي الجمالي لدى الفلاسفة اليونانيين ، فقد « استمد أفلاطون مبحثه في الجماليات من نظرتة الميتافيزيقية إلى العالم ، و من ثمة تعد الفلسفة الجمالية جزءاً

¹ - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 37.

² - المرجع نفسه: ص 37.

لا يتجزأ من فلسفته بصفة عامة ، فقد تميزت نظريته في الجمال بالهجوم على الجانب العاطفي والحسي والنزوع نحو الجانب الأخلاقي و المثالي ، واحترام المنطق و العقل (...) و كان اكتشاف أفلاطون للجمال الكلي إضافة جديدة لنظريته في الجمال ¹.

هذه الأمور مجتمعة دفعت " أفلاطون " إلى تأسيس نظرية في الجماليات قائمة على اتجاه مثالي أخلاقي يهتم بخدمة المجتمع، وينمي طاقات الأفراد الأخلاقية و التربوية، وبالتالي ففلسفة الجمال عنده تعد جزءا هاما من ايدولوجيا العصر اليوناني ، و ما اتسم به يعد دعوة إلى العقل والجمال الحسي و الأخلاقي.

إن الحديث عن الجمال و عن نظرية " أفلاطون " في الجماليات يقتضي منا الإشارة إلى مدلول هذه اللفظة – فلسفة الجمال- فنقول إنها « فرع من فروع الفلسفة الذي يهدف إلى دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة و الإحساس بها من جهة ثانية ، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة ، و من ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل هامة هي مرحلة التصور ثم مرحلة الإحساس، فمرحلة الحكم »².

و من هنا نفهم أن فلسفة الجمال تركز على ثلاث مقومات أساسية أولها التصور وثانيها الإحساس وآخرها الحكم ، و بالتالي نصل إلى أن موضوع الإحساس بالجمال كان الهدف الأساسي من فلسفة الجمال في العصر الحديث، التي عُرفت باسم الإستيقا *Esthétique** ويعتبر "باومجارتن" *Baumgarten* أول من أطلق هذه التسمية على علم الجمال سنة 1835 ، و كان يهدف من وراء ذلك إلى فصل ميدان الجماليات عن غيره من الميادين³. يتضح من هذا الحديث أن "أفلاطون" ركز كثيرا عن الجمال، ولكن ما المقصود بالجمال؟ وهل يوجد

¹ - علي عبد المعطي محمد ، و رواية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي و تاريخ التذوق الفني عبر العصور ، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر والتوزيع ، الأزاريطة ، الإسكندرية ، مصر ، 2003 ، ص 25.

² - المرجع نفسه: ص 187.

* الاستيقا : هي امتداد جذري لفلسفة الجمال التي كانت محط اهتمام الفلاسفة و المفكرين.

³ ينظر : علي عبد المعطي و رواية عبد المنعم عباس : الحس الجمالي ص 187.

ضمنه عنصرا جماليا يجمع بين الأشياء التي نصفها بالجمال؟ ذهب العديد من النقاد والفلاسفة أن الجمال هو « الصدق في محاكاة الطبيعة، والصدق التاريخي، والصدق في عرض لحقائق العلنية»¹. إذن فالجمال - حسب هؤلاء - يعني الصدق في جميع الميادين؛ فهو مرتبط بالأدب، والعلوم والفلسفة والتاريخ، وبقدر ما كان الأديب أو العالم أو الفيلسوف صادقا، بقدر ما زادت درجة الجمال.

بعدما تحدثنا عن إسهامات كل من "أرسطو" و "أفلاطون" و محاولتهما الكبيرة في بناء صرح التلقي، و بعدما عرفنا معنى علم الجمال في الفكر اليوناني ، نأتي الآن إلى الحديث عن شخصية أخرى تركت بصماتها واضحة في حقل التلقي ، من خلال الأفكار التي طرحتها و الآراء التي قدمتها ، إنها شخصية " لونيغينوس " ونظريته الشهيرة التي أطلق عليها اسم نظرية السمو* وهي تنطوي على قيمة جمالية خاصة ، كما تنطوي على أنماط متعددة للاستجابة ؛ وبالتالي فالسمو يتحدد من خلال معنيين ، يظهر أحدهما « على نحو ملموس في العمل الأدبي وخصوصا في براعة التعبير ، و بالتالي فيه مسحة أفلاطونية ، فهو صدى لروح عظيمة ، لذلك فإن الفكرة في بعض الأحيان تثير الإعجاب دون النطق بكلمة واحدة ، و ذلك بسبب ما تضمنته من عظمة في الروح»².

لقد كان " لونيغينوس " يطلق على السمو صفة الشمولية ، لأنه يتحقق فيما هو مادي (الامتياز الخاص و البراعة في التعبير) و فيما هو مثالي (الروح) كما يطلق عليه صفة عدم التناهي ، فهو العلة و المعلول في الآن ذاته.

هذا يشير إلى أن المعلول يصبح علة ، بنية الاستجابة لتحقيق السمو لدى المتلقي ، كما أن هذه الاستجابة لها القدرة على إحداث التأثير و الإقناع ، الذي لا يأتي - حسب لونيغينوس دائما - إلا من خلال اللغة الرفيعة (السامية) حيث وضع لها خمسة مصادر أساسية من أجل

¹ - عبد المنعم شلي: تذوق الجمال في الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (دط) ، (دت)، ص 15.

* - يكثر في فلسفة الجمال استعمال مصطلح الجلال مرادفا للسمو.

² - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 10.

تحقيقها و هي « المقدرة على تكوين آراء عظيمة ، الانفعال المتوقد الملهم ، تكوين الصور المناسبة، اللغة البليغة التي تتضمن بدورها اختيار الكلمات و استعمال المجاز ثم دقة الألفاظ وأخيرا المقدرة الإنشائية الرفيعة الجليلة »¹.

هكذا نستطيع القول أن السمو- حسب لونجينوس هو المقدرة على خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي ، حيث يضع المستمع في مقياس السمو باستمرار ، ذلك أنه يعتبر طرفا مهما من أطراف عملية التأثير.

و قد اشتغل " لوجينوس " على الصورة و اعتبر أنها بنية من بنيات الاستجابة ، كما أن علل استعمال تلك الصورة به نوع من أنواع المجاز لكنه عاد في الأخير و ذكر بأن غاية المجاز أو الصورة عموما هي تحقيق التأثير في المتلقي و لفت نظره.

هكذا أسهم كل من " أرسطو " و " أفلاطون " و " لونجينوس " في التأسيس لفكرة التلقي حيث كان الأول ينسب للأدب وظيفة تطهيرية من خلال التلاحم و الاندماج الذي يحدث بين المتلقي (المستمع) و العمل الأدبي، و قد قام - من أجل بيان ذلك - بمماثلة بين العالم الرمزي (المحاكاة) والعالم الطبيعي (الطبيعة / الواقع) ، و بين خصائص كلا العالمين ، أما الثاني فقد عمل على تأسيس نظرية في الجمال قائمة على اتجاه مثالي أخلاقي يهتم بخدمة المجتمع، أما الأخير فقد رأى أن للسمو القدرة على التأثير في المتلقي وذلك يتم بالاعتماد على اللغة الرفيعة والأسلوب الجيد وبالتالي القدرة على خلق الاستجابة.

¹ - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 53.

ثانياً- العرب و اهتمامهم بموضوع التلقي:

يتميز مفهوم التلقي أو جماليات التلقي في تراثنا العربي النقدي بأنه لم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية مثلما هو الحال لدى النقاد الغربيين، و لعل هذا يرجع إلى انشغال العرب بالشعر دون سواه من القضايا و النزعات الفلسفية¹. و لكن هذا لا يعني أن تراثنا النقدي قد خلا تماماً من فلسفة عامة تنظم و تؤصل لهذه النظرية ، حيث نجد أن نقادنا قد اهتموا بموضوع التلقي (الاستقبال) مثلما اهتموا بالنص و المؤلف بل أحياناً أكثر منهما.

لقد حظيت قضية التلقي باهتمام كبير لدى النقاد و الدارسين العرب منذ فترة بعيدة من خلال حركة تطور النقد العربي القديم؛ حيث كان للعرب في جاهليتهم مواسم عامة و أسواقاً يؤمها الشعراء و المتذوقون للشعر ، يأتون من مختلف القبائل العربية ، و لعل أشهر هذه الأسواق على الإطلاق سوق عكاظ الذي اتخذ منه الشعراء مكاناً خصباً يعرضون من خلاله أعمالهم الإبداعية (قصائدهم الشعرية) على السامعين (المتلقين) .

لقد كان الشعراء يتخبرون الألفاظ التي ترضاهم و تستعملها أكثر القبائل ، و هنا يأتي دور المتلقي في الحكم على الشعر ، حسب ذوقه و ثقافته الخاصة ، فيحكم لهذا بالتميز و يحكم للآخر بالرداءة ، و من هنا بدأت تلوح في الأفق معالم النقد .

لقد تطرق النقاد القدامى و على رأسهم عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وبن قتيبة إلى المبدع كما تكلموا عن السامع ومن ثمة انتقلوا للحديث عن النص باعتباره عملاً فنياً وهذا من خلال ما أطلقوا عليه الكلام الأدبي سواء كان شعراً أو نثراً²، وقد أكد ابن رشيق (ت 456 هـ) ذلك في قوله: « و كلام العرب نوعان ، منظوم ومنثور »³.

¹ - ينظر : محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية و تراثنا النقدي ، دراسة مقارنة ص 77.

² - ينظر : محمود دراسية : التلقي و الإبداع في النقد العربي القديم ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر و التوزيع (د ط) (د ت) ص 8.

³ - ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن ، الشعر آدابه و نقده ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ، (د ط) (د ت) ، ص 12.

و يقصد بهذا الكلام أن للعرب في جاهليتهم نمطين من الكلام يتمثل الأول في الشعر و يتميز بكونه أكثر حفظاً، بل و هو الغالب الأعم في كلام العرب، أما النمط الثاني فيتمثل في النثر ويتميز بأنه أقل حفظاً بالمقارنة مع الأول.

وقد اهتم النقاد العرب بالمتلقي، عندما أطلقوا عليه لفظ السامع ولعل هذا هو الوصف الذي ارتكزت عليه دراسات النقاد العرب أثناء تأصيلهم للنظرية، و نجد هذا المصطلح في قول الجاحظ: « لأن مدار الأمر و الغاية التي يجري إليها القائل و السامع إنما هو الفهم والإفهام»¹. إذن فالغاية التي يطمح إليها كل من القائل (الكاتب) والسامع (المتلقي) هي تحقيق التواصل بين الطرفين و هذا لا يتم إلا من خلال قراءة و فهم الثاني لما يقوله الأول.

من هذا المنطلق نجد أن النقاد العرب القدامى قد استعملوا هذه المصطلحات (الأوصاف) المتكلم، الكلام الأدبي والسامع وهذا ما نجد له مقابلاً في النقد العربي الحديث متمثلاً في المبدع النص، المتلقي.

و ما يجب الإشارة إليه في هذا المقام أن النقاد العرب تجاوزوا دراسة أركان العملية الإبداعية و طبيعة العلاقة بين المبدع و المتلقي و علاقتهم بالنص ، فالمبدع سواء أكان شاعراً أم ناثراً فهو يمتلك ثقافة و معرفة و قدرة لغوية يستطيع من خلالها استخدام النص في ضوء فكره و مشاعره الخاصين ، كما أنه يستطيع أن يدخل المتلقي في أعماق تجربته و مشاعره ، و لهذا لا بد للمبدع - من أجل تحقيق غايته - أن يراعي أحاسيس و مشاعر المتلقي حتى تكون نسبة الاستجابة أكبر و التأثير أعم ، كما يجب أن يراعي المستوى الثقافي و الاجتماعي للمتلقي ، لان المتلقي المتفاعل مع تجربة المبدع و مشاعره هو قارئ و ناقد بل و أكثر من ذلك هو مشارك في خلق النص وتحديد أبعاده².

¹ - الجاحظ (عمرو بن بحر) : البيان و التبيين ، تحقيق موفق شهاب الدين ، دار المكتبة العلمية ، بيروت ، لبنان ، ج 1 ، ص 60.

³- ينظر محمود درابسة: التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص 11.

و لقد ارتأينا تناول كل ركن من الأركان الثلاثة (المبدع ، النص ، المتلقي) أو كما أطلق عليهم (القائل ، الكلام الأدبي ، السامع) وموقعه في العملية الإبداعية ودرجة تأثيره ، حتى يتمكن من توضيح كيفية فهم الركن المهم " المتلقي " عند نقادنا القدامى ، و الوظائف التي تربطه بالأركان الأخرى في العملية الإبداعية .

أ- القائل : (المبدع):

يعتبر القائل*، أول ركن في العملية الإبداعية، فهو الذي يمتلك موهبة متميزة و ثقافة تساعداه على ابتكار و إدراك الروابط الخفية بين الأشياء . و قد ركز النقاد العرب القدامى على المبدع أو المتكلم من خلال الاهتمام بالكشف عن موهبته و ثقافته و بيئته و قدرته على الإبداع والتأثير، و لهذا تناولوا المبدع من وجهة علاقته بالنص و المتلقي.

كما انتبه النقاد إلى أهمية شخصية المبدع من الناحية الخلقية لأن ذلك يساعد على التأثير في السامع ، وقد ربط الجرجاني بين سلامة طبع المبدع و لغته فهما حسبه من معايير التأثير في المتلقي؛ فسلامة الطبع و واللغة يساعدان المبدع على التقرب أكثر إلى الناس والتقرب إليهم من أجل استمالة عواطفهم و من ثم التأثير فيهم ، كما أن اللغة مهمة جدا ، فهي مادة الأديب و وسيلته لإيصال أفكاره ، و نقل مشاعره إلى المتلقي ، فهي صورة المبدع سواء أكانت سهلة أو معقدة، يقول: « وقد كان القوم يختلفون في ذلك و تتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر

أحدهم، و يصلب شعر الآخر، و يسهل لفظ أحدهم و يتوعر منطق غيره، و إنما ذلك بحسب اختلاف الطباع و تركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودمائة الكلام بقدر دماثة خلقه(...) و ترى الجاني الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب»¹.

و لهذا فإن طبع المبدع (القائل ، المتكلم) و خلقه قد يؤثر سلبا أو إيجابا على نفسية المتلقي، كما نبه النقاد إلى مراعاة الذوق الاجتماعي في مخاطبة المستمعين ، و هنا دعوا إلى حسن

* - يُذكر لفظ القائل عند كثير من النقاد للدلالة به على المبدع.

¹ -عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز (في علم المعاني) تصحيح محمد رضوان مهنا ، مكتبة الإيمان ص 17 ، 18.

اختيار المعاني و الألفاظ الموجهة لمخاطبة جمهور المتلقين ، لأن المعاني الجيدة التي توافق أحوال المستمعين الاجتماعية ، تلقى قبولا و استحسانا لديهم، لذا ينبغي على المبدع معرفة أغراض المخاطبين حتى يستطيع الولوج إلى نفسيتهم ، و بالتالي التأثير فيهم.

ب- العمل الإبداعي: (النص)

إن النص نسيج محكم البناء، يخلق من طرف المبدع و يوجه إلى المتلقي، الذي يتفاعل معه سلبا أو إيجابا، بل إنه يشارك المبدع من خلال نقده ومساهمته في عملية خلق المعنى. والنص هو الركن الثاني في العملية الإبداعية ، و هنا نشير إلى أنه ينبغي أن يكون مكتوبا بلغة أدبية راقية و جيدة ، تعبر عن عمل فني يختلف عن اللغة اليومية ، حتى يؤدي دوره في التأثير في المتلقي.

و على هذا الأساس تناول نقادنا القدامى النص من خلال بنيته اللغوية المكونة من الألفاظ و المعاني، لذلك نبه النقاد إلى حسن التأليف و متانته و طول النص و قصره، ثم وضوحه و غموضه؛ ذلك أن مراعاة هذه النقاط كفيل بتحقيق الاستجابة لدى المتلقي ، و التأثير فيه. وقد بلغ هذا الأمر أوجه عند **عبد القاهر الجرجاني** في نظرية النظم التي جاء بها، ذلك أن العلاقة بين النص و المتلقي ، تنبع من حسن النظم و التأليف ، فصياغة النص لغة ومعنى هو الذي يساعد على شد المتلقي إلى النص ، و يزيد من تفاعله معه. يقول **الجرجاني**: «... لأنه إذا كان النظم سويا والتأليف مستقيما كان وصول المعنى إلى قلبك، تلو وصول اللفظ إلى سمعك»¹. و بهذا يكون **الجرجاني** قد أعطى للفظ والمعنى بعدا جديدا من خلال تلاهما معا في النص دون النظر إليهما بشكل منفصل.

وتكلم **حازم القرطاجني** عن قضية المحاكاة والتخييل، إذ يرى بأنهما يؤثران على المتلقي ويعيقان استجابته للنص إذا تم صياغتهما بألفاظ غير مختارة، وبتأليف غير متناسق. يقول: «فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر (...) يشغل النفس ، ويتأذى السمع عن التأثير لمقتضى

¹ -عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز (في علم المعاني): ص 210.

المحاكاة والتخييل، فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا»¹.

لقد تناول النقاد النص من خلال علاقته بالمتكلم و السامع ، لأن الغاية من النص عندهم هي حمل رسالة إلى المتلقي ، لهذا أكدوا على ضرورة مراعاة المبدع - في نصه- لجمهور المتلقين من حيث المستوى الثقافي ، و من حيث الناحية النفسية لديهم . كما تناولوا طريقة بناء النص من حيث المقدمة و الخاتمة ، و ما لذلك من أثر في شد المتلقي إلى النص و التفاعل معه².

ج - السامع: (المتلقي)

يعد السامع (المتلقي) أحد الأركان الرئيسية في العملية الإبداعية، إن لم نقل أهمها، حيث يشكل الغاية التي أنشئ من أجلها النص ، كما أنه المتكفل بالحكم على النص، سواء كان ناجحاً أم غير ذلك، فهذا الحكم يأتي وفقاً لتأثره، و تفاعله مع النص، و ثقافته، و جميع هذه العناصر تساعد على تقييم العمل الإبداعي تقييماً جيداً.

ولقد اشترط النقاد العرب القدامى في المتلقي أن يكون من أهل الذوق و المعرفة، حتى يستطيع تقبل العمل الإبداعي و المشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع. يقول "الجرجاني" في هذا الخصوص: « واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السامع و لا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذوق و المعرفة »³.

إذن فمقولة الجرجاني تؤكد على أهمية تناسب اللغة الإبداعية و بساطة الأفكار و سهولة عرضها مع مستوى السامع ، حتى تحقق الرسالة غايتها.

ويقول الجاحظ: « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني و يوازن بينها و بين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، و لكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار

¹ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تحقيق : الحسن بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1982، ص 129.

² - ينظر : محمود دراسية: التلقي و الإبداع ، ص 21.

³ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ص 255.

الكلام على أقدار المعاني، و يقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»¹.

إن هذا الكلام يعني وجوب مراعاة المتكلم (المبدع) لأهمية المعاني بقدر مراعاته لأهمية السامع، و الحالات التي صيغت فيها هذه المعاني حتى تصل إلى السامع سليمة و صحيحة. لقد اهتم العرب بالسامع (المتلقي) وكيفية مشاركته في فهم وإنتاج النص في كل مراحل أكثر مما اهتموا بالمبدع في كيفية اهتدائه إلى مطلع قصيدته أو خاتمتها ، لذا فقد أكثر النقاد من توجيه الشعراء إلى ضرورة مراعاة افتتاحات قصائدهم ، بحيث تكون جيدة ومتناسبة مع ذوق المستمعين حتى لا ينفروا منها ، كما أنهم تنبهوا إلى ضرورة الملائمة بين الموضوع و نفسية السامع لأن الموضوع - مضمونا و أسلوبا- هو في الأساس موجه إلى المتلقي لأن الأخير ما هو في الحقيقة إلا الغاية التي من أجلها كتب الشاعر قصيدته².

نخلص في الأخير إلى أن النقاد العرب القدامى قد تنبهوا إلى أهمية كل من المبدع والنص والمتلقي - باختلاف مسمياتهم- بل و نظروا إليهم نظرة متكاملة، تعتمد على إبراز أهمية كل طرف، و يبقي المتلقي الحلقة الأقوى و الأهم في الوقت نفسه، ضمن السلسلة الأدبية.

¹ - الجاحظ : البيان و التبيين ، ص 100.

² - ينظر : محمود درابسة : التلقي و الإبداع ، قراءات في النقد العربي القديمة ، ص 25.

ثالثا- قضية التلقي لدى أهم النقاد العرب

1 - التلقي لدى حازم القرطاجني:

يعد المتلقي ركنا أساسيا في العملية الإبداعية، ذلك أن كلا من (النص و المؤلف) يعملان من أجله، فالمبدع سواء أكان شاعرا أم أدبيا فإنه ينقل تجربته الخاصة للمتلقي، و بالتالي فإن غياب هذا الأخير لا يُمكن هذه التجربة من العيش و الاستمرار، كما أن النص هو الآخر لن تكتمل فاعليته إلا بحضور المتلقي؛ إذن فالعملية الإبداعية مرتبطة بهذه الأقطاب الثلاثة، وبالخصوص بالمتلقي الذي يمارس هوايته المفضلة ، ألا و هي سبر أغوار النص و كشف معانيه، ومن هنا يبرز الدور الأساسي للمتلقي الذي يتقارب و دور المبدع في الكثير من الأحيان؛ ذلك أنه مبدع ثان للنص و خالق لمعناه¹.

لقد كان اهتمام النقاد المعاصرين بالعملية الإبداعية من خلال التركيز على موضوع التلقي -كهدف أساسي للعملية - يتفق إلى حد كبير مع ما جاء في النقد العربي القديم حول قضية التلقي و غير ذلك من قضايا النقد الأدبي، وبخاصة ما قدمه الناقد حازم القرطاجني (ت 684 هـ) في كتابه منهاج البلغاء و سراج الأدباء مكانة خاصة في النقد الأدبي ، كما أن كتابه هذا يعتبر أكمل محاولة للتأصيل للشعر و التنظير له في التراث، بل يعد الكتاب ثمرة للجهود التي صاحبت نقد الشعر عند العرب.

ولعل أهم المحاور التي بثها حازم القرطاجني في كتابه هذا هو المحور خاص بالاستعداد لتلقي وتقبل الشعر حيث يقول: « و كثيرا من أنزال العالم، و ما أكثرهم، يعتقدون إن الشعر نقصٌ وسفاهة، و قد كان القدماء عن تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيه، ضد ما اعتقده هؤلاء الزعافنة²». ويريد القرطاجني بهذا القول التأكيد على أهمية الشعر، و هذا ما يؤكد تعظيم القدماء للصناعة، كما أنها دعوة لأولئك المناوئين لتقبل الشعر والكف عن التقليل من شأنه، ومنه

¹ - ينظر : محمود دراسية : التلقي و الإبداع ص 39.

² - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 124.

نخلص إلى أن **حازم القرطاجني** قد أدرك بان قضية التلقي في العمل الإبداعي تعتبر الغاية الأساسية من العملية الإبداعية.

وهذا ما ذهب إليه، النقد المعاصر بعد **القرطاجني** بأكثر من سبعمائة سنة. إذن فدور المتلقي يشكل غاية المبدع و أساس النص الإبداعي معاً، و هذا ما جعل الناقد يضع الأصول والقواعد التي تضبط قضية التلقي، فقد ركز على المحاكاة و التخييل وعلاقتها بالمتلقي، و على البعد الأسلوبي المتمثل في اللغة و مظاهر انحرافها، و الغموض الفني و الغرابة، كما تطرق إلى ما لهذه القضايا الأسلوبية من استفزاز للمتلقي ، حيث تجعله مشاركاً فعالاً في عملية خلق النص من جديد¹.

يقول **القرطاجني** في هذا الشأن « فتحرك النفوس للأقوال المخيلة إنما يكون بحسب الاستعداد، وبحسب ما تكون عليه المحاكاة في نفسها، وما تدعم به المحاكاة، وتعاضدها يزيد به المعنى تمويهها، والكلام أحسن ديباجة من أمور ترجع إلى اللفظ أو المعنى أو النظم أو الأسلوب »². هذا يعني أن **القرطاجني** يركز على الجانب النفسي للمتلقي، والمتمثل في استعداد هذا الأخير للعمل، و كيفية تلقيه للنص، كما أكد على البعد الأسلوبي المتمثل في الجانب الجمالي للعمل الإبداعي ، و منه فإن إدراك **حازم القرطاجني** لقضية التلقي تم من خلال بعدين رئيسيين تمثل الأول في المحاكاة و التلقي و تمثل الثاني في الأسلوب و التلقي.

* **المحاكاة و التلقي**: تعد المحاكاة من أهم الأصول التي ارتكز عليها **القرطاجني** لضبط قضية التلقي، ذلك أنها تعتبر جوهر العملية الأدبية، فالمبدع يقدم من خلال هذه المحاكاة معاناته وتجاربه عبر مسار الحياة التي يعيشها، و هذه التجارب هي في الحقيقة خبرات ذات قيمة إنسانية وأخلاقية يستجيب لها المتلقي، وتنتج عنها استجابة سلوكية، بحيث تتفاوت هذه الاستجابة من متلق لآخر وفقاً لثقافته واستعداده النفسي.

¹ - ينظر: محمود دراسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص 66.

² - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 221.

يقول القرطاجني : « المحاكاة هي كل شيء في الموجودات التي يمكن أن يحيط بها علم إنساني»¹ ، إذن فالمحاكاة - حسب - هي تجسيد للواقع الإنساني ، و هي بذلك تشكيل للواقع الذي يعيشه المبدع من حيث تجاربه و معاناته المختلفة.

ولكن وجب الإشارة إلى أن تشكيل الواقع المادي شيء و تشكيل صورة لهذا الواقع في ذهن المبدع شيء آخر، لهذا فإن تشكيل الصورة في ذهن المبدع سواء كان شاعرا أو أدبيا يأتي وفقا لثقافته و إمكانياته اللغوية، وبالتالي فقراءة المتلقي للعمل الإبداعي يعتبر تكملة للنص².

إن المحاكاة لدى حازم القرطاجني هي نشاط تخيلي، فالمبدع يستطيع تجاوز موضوعه وفقا لقدراته الإبداعية و ثقافته اللغوية و الفنية كما يمكن للمتلقي تخيل ما يريده الشاعر بعد قراءته لعمله.

إذن فالمحاكاة عند العرب القدامى لم تكن تعني التقليد أو مماثلة الشيء فحسب ، بل تعني أيضا التشبيه و الاستعارة و الكتابة ، و بالتالي فالصورة البلاغية هي التي تشكل جوهر العملية الإبداعية³.

و بالعودة لمسألة الصورة البلاغية نشير إلى أن حازم القرطاجني قد تناولها بشكل واضح من خلال تحديده للمحاكاة المباشرة و غير المباشرة؛ ذلك أن الأولى تعتبر تجسيدا للواقع الإنساني و وصف لغوي لمظهره ، أما الثانية فتتمثل في المجاز و ضروب البلاغة المختلفة⁴.

ولم يتوقف الناقد عند ضرورة التركيز على الصور البلاغية ، بل تجاوز ذلك إلى ضرورة أن يراعي المبدع الجدة و الطرافة و الغرابة، حتى يؤثر ذلك في المتلقي من مختلف الجوانب يقول: « إن محاكاة الشيء بغيره أطرف من محاكاته بصفات نفسه، و هذه أكثر جدة و طرافة منها، فكانت محاكاته بها أطرف من محاكاته بصفات نفسه »⁵.

¹ - المرجع السابق: ص 20.

² - ينظر : محمود درابسة : التلقي و الإبداع ، قراءات في النقد العربي القديم ص 46.

³ - ينظر : المرجع نفسه: ص 47.

⁴ - ينظر : المرجع نفسه: ص 48.

⁵ - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء : ص 129.

إذن فالطرافة و الجدة قادرتان على استفزاز السامع (المتلقي)، وتجعله يواصل عملية القراءة و البحث عن المعاني التي أخفتها المفردات تحت عباءتها، وإذا كانت الجدة تعني أن يقوم الشاعر باختيار الألفاظ الجديدة والقادرة على استفزاز القارئ وبالتالي حثه على بذل المزيد من الجهد في سبيل إثراء النص، فإن الطرافة تعني إخراج القارئ من دائرة القراءة والتحليل والتفسير إلى مجال آخر يتسم بالمرح. وهذه هي المحاكاة التي تشكل جوهر التلقي بحسب القرطاجني.

* الأسلوب و التلقي:

يعد الأسلوب ثاني أهم الأصول التي ارتكز عليها حازم القرطاجني لضبط قضيته؛ ذلك أن العلاقات الأسلوبية هي التي تجعل أركان العملية الإبداعية (المبدع ، النص ، المتلقي) مترابطة مع بعضها البعض، و تتجسد هذه العلاقات من خلال أنماط بلاغية مختلفة منها: اللغة بألفاظها ومعانيها، الصورة الفنية، الجدة و الغموض ، فضلا عن ألوان أخرى، على غرار التقديم والتأخير، و الالتفات؛ إذ تعمل هذه العلاقات على استفزاز المتلقي ، و تجعله مشاركا في العمل الإبداعي. لقد ركز القرطاجني على لغة النص الأدبي معتبرا إياها محور المادة الأسلوبية، و أن عملية التلقي لا يمكن أن تكتمل إلا من خلالها، و منه فكلما ارتكزت اللغة على أسلوب معين يفضل المبدع ، كلما كان ذلك الأسلوب أكثر استفزازا و تأثيرا في القارئ¹.

كما ركز القرطاجني على ضرورة المواءمة بين المعاني و الألفاظ، وطرق تشكيلها من جهة، وبين المتلقي الذي ينفع و يتأثر بالقيم الجمالية التي تضيفها اللغة للعمل من جهة ثانية. يقول: « إن الأقاويل الشعرية يحسن موقعها بين النفوس من حيث اختيار مواد اللفظ الدالة على المعاني المحتاج إليها ، حتى تكون حسنة »².

وبالتالي فالاختيار الجيد للألفاظ الدالة على المراد والإصابة في وضعها في المكان المناسب كفيلا بالتأثير في المتلقي و الزيادة من رغبته في اكتشاف عوالم النص.

¹ - ينظر : محمود دراسية : التلقي و الإبداع ، قراءات في النقد العربي القديم ، ص 50.

² - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 119.

لقد جعل القرطاجني الغموض الفني من أهم الوسائل الأسلوبية، لما له من تأثير في المتلقي؛ حيث يجعله متحمسا لمتابعة العمل الإبداعي و استخراج أبعاده الجمالية، و لهذا فإن المعاني، كما يقول القرطاجني: « وإن كانت تقتضي الإعراب عنها و التصريح عن مفهوماتها فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها و إغلاق أبواب الكلام دونها »¹.

إذن فالمعنى الغامض عنده يكمن في تعدد دلالات اللفظ الواحد، و على الرغم من جنوح المعاني إلى التصريح، فإن الغموض في الكثير من الأحيان يعتبر ملاذ الشاعر للتعبير عن مكوناته. وقد تناول القرطاجني قضية التقديم و التأخير، لما لها من أهمية في التأثير على المتلقي، و ما لها من جمال و رونق على النص الأدبي. يقول : « و من ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوبا، أو يقع بين بعض العبارة و ما يرجع إليها من فضل بقافية، أو سجع فتخص جهة التطالب بين الكلامين »².

و يختتم الناقد إشارته لقضية التلقي، بالتركيز على خاصية أسلوبية لها أهميتها هي الأخرى تتمثل في الالتفات، الذي تكمن مهمته في إيهام المتلقي و صرفه عن المعنى العادي الذي أساسه الإخبار، إلى المعنى الشعري المستمد من بنية الألفاظ نفسها، وبالتالي فالالتفات هو تغيير في أسلوب الكتابة الشعرية، يبرز في النص ويؤثر تأثيرا مباشرا في القارئ و يصرفه عن المعنى الأصلي إلى المعنى الشعري.

نخلص في الأخير إلى أن القرطاجني حاول أن يقدم جملة من القضايا التي تساعد المتلقي وتعينه في بحثه الدؤوب عن المعاني التي تختبئ وراء مفردات و جمل النص الأدبي؛ حيث شدد على أهمية الاستعداد لتلقي الشعر لما لهذا الأخير من أهمية كبيرة، كما شدد على أهمية المتلقي، كيف لا وهو الغاية التي يريد المبدع الوصول إليها بشتى الطرق؟.

¹ المرجع السابق: ص 172.

² - المرجع نفسه: ص 173.

ولم يتوقف القرطاجني عند هذه القضايا فحسب بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما تحدث عن المحاكاة وما شملها من تجسيد للواقع الإنساني وبالتالي فهذا التجسيد ينعكس على تشكيل الواقع الذي يعيشه الشاعر، كما تحدث عن المواءمة بين المعاني والألفاظ واختيار الجيد منها لما لهذا من أثر إيجابي يتمثل في التأثير في المتلقي وحثه على اكتشاف عوالم النص.

* التلقي و معنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني:

لقد شكلت نظرية النظم* التي توصل إليها عبد القاهر الجرجاني سنة (471 هـ) في كتابه -دلائل الإعجاز- أكبر تحد في العربية من أجل إدخال النحو العربي إلى حقل الدراسات الدلالية، حيث أصبح النحو وسيلة فاعلة لنقل المعنى من المتكلم (المبدع) إلى السامع (المتلقي) عبر العمل الإبداعي (النص) .

لقد صنف النظم ضمن علوم البلاغة؛ ذلك أنه يسعى إلى ترتيب الكلمات و إجادتها وحسن تخيُّرها و تأليفها، وهكذا اعتُبر النظم من الأساليب التي يحسن فيها الكلام باستعمال المعاني الحقيقية و المجازية.

لقد اتخذ الجرجاني موقفا جديدا - في معالجته لقضية اللفظ و المعنى - حيث ثار ضد الذين فصلوا بين الاثنين و ضد الذين انحازوا إلى جهة اللفظ دون المعنى يقول: « وأعلم أن الداء الدوي والذي أعيا أمره في هذا الباب غَلَطٌ من قَدَمَ الشعر بمعناه و أقل الاحتفال باللفظ...»¹. يؤكد الجرجاني هنا على ثنائية اللفظ و المعنى، وأنه لا يمكن أن يكون هناك لفظ من دون معنى وبالتالي فالذين يقدمون المعاني على الألفاظ هم مخطئون حسبه.

كما تحدث الجرجاني عن قضية هامة تتعلق بما أصبح يسمى معنى المعنى؛ حيث يرى أن الألفاظ هي بمثابة الغشاء الذي يحيط بالمعنى، و بالتالي فالمعنى الأول هو المنفذ الذي يبرز من خلاله المعنى الثاني، فالمعنى الأول يشكل الخطوة الأولى لإنتاج المعنى الثاني²، وبهذا لا يكون للمعنى

* - تعتبر نظرية النظم أول نظرية حاولت وضع قواعد و ضوابط موضوعية لتنظيم الشعر و تربيته و إجادته

¹ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ، ص 212.

² - ينظر : محمود دراسية : التلقي و الإبداع قراءات في النقد العربي القديم ، ص 102.

الثاني وجود إلا من خلال المعنى الأول. يقول: « فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة المعاني وحلية عليها، و يجعلون المعاني كالجواري و الألفاظ كالمعارض لها، وكالوشى المخبر و اللباس الفاخر والكسوة الرائعة إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللفظ و يجعلون المعنى يَبْئَلُ به وَيَشْرُفُ¹».

يتضح من حديث الجرجاني أن المعاني لا تتضح إلا من خلال الألفاظ، فهي الحلي الذي يزينها وهذا تأكيد على ضرورة ملازمة الألفاظ للمعاني. ويضيف: « فأعلم أنهم يضعون كلاما قد يفخمون به أمر اللفظ و يجعلون المعنى الذي أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى فكّتي و عرض و مثل و استعار، ثم أحسن في ذلك كله و أصاب، و وضع كل شيء منه في موضعه وأصاب به شاكلته، وعمد فيما كُتِبَ وشبّه ومثّل، لما حَسُنَ مأخذه و دَقَّ مسكنه ولطفت إشارته، و أن المعرّض وما في معناه ليس هو اللفظ المنطوق به ولكن معنى اللفظ الذي دلّك به على المعنى الثاني²».

إذن فالمعنى الثاني الذي قصده الجرجاني يظهر من خلال الاستعارة و الكناية والتشبيه؛ حيث أنه المعنى الذي يحرك خيال و مشاعر المتلقي، و يستفزه ، و يحثه على مواصلة البحث عن المعنى. ونشير هنا إلى أن المعنى حسب الجرجاني ينقسم إلى قسمين أو (مستويين)؛ الأول يتألف من الألفاظ اللغوية، بينما يتألف الثاني من المعاني و الدلالات التي تشير إليها الألفاظ، و التي تنبع من الاستعارة و الكناية و المجاز، و هذا هو المستوى الانفعالي الذي يجعل المتلقي يشكل صورا ذهنية مختلفة عن التصور السمعي للألفاظ³.

لقد وضّح الجرجاني في نظرية النظم مسألة اللغة من خلال ارتباطها بالسياق؛ ذلك أن هذا الأخير هو الذي يعطي الدلالات المعنوية و الانفعالية للمتلقي، كما وضّح فكرة المعنى ومعنى المعنى حينما بين أن المعنى الأول يتألف عادة من القصد اللغوي المباشر للألفاظ الذي قد يعني الصدق أو غيره، فيما يتألف المعنى الثاني - الذي يمثل البعد الجمالي - من المجاز و الاستعارة.

¹ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ص 220.

² - المرجع نفسه: ص 220.

³ - ينظر : محمود دراسية : التلقي و الإبداع ، قراءات في النقد العربي القديم ، ص 104.

يقول الجرجاني: «الكلام على ضربين ، ضرب أنت تصل فيه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، و ذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت : خرج زيد وبالنطلاق عن عمرو فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا القياس. و ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، و لكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه و موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض و هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل»¹.

لعل ما ذهب إليه الجرجاني يوضح تماماً نظريته المتعلقة بالمعنى و معنى المعنى؛ حيث أن المعنى يثير مضمونا معيناً في لغة المباشرة، ثم يثير هذا المعنى معنى ثان انفعالي، وهو المعنى الأدبي الجمالي، الذي يحرك خيال المتلقي و يجعله يتفاعل مع النص حسب ثقافته الخاصة و استعداداته الذهني. يقول: « و إذا قد عرفت هذه الجملة فهنا عبارة مختصرة، و هي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك إلى معنى آخر»².

يفهم من حديث الجرجاني أن المعنى الأول قد تصل إليه بدلالة اللفظ وحده بغير واسطة أما المعنى الثاني فإنه يدرك من خلال المعنى الأول، و بالتالي فإن معنى المعنى - حسب الجرجاني دائماً- يتألف من كل ما ينشأ عن النظم و الصياغة، بل هو الفكر و الإحساس والصورة، و هذه الصياغة لها القدرة على إبراز تفاوت المعاني والدلالات من خلال نظرية النظم.

إن الدلالة بمستوييها الأول والثاني هما المحوران الرئيسيان في قضية المعنى ومعنى المعنى عند الجرجاني، ذلك أن الدلالة الأولى يصل إليها المتلقي من خلال التفاعل الحاصل بينه و بين ألفاظ النص، في حين تتشكل الدلالة الثانية من رحم الكلام و إيماءاته، هناك أين توجد الصور والتعبيرات المجازية و بالتالي تتسع دائرة التأويل التي تنجم عن تلك الصور المجازية³.

¹ - عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز (في علم المعاني) ص 219.

² - المرجع نفسه : ص 203.

³ - ينظر: محمود درabase، التلقي و الإبداع، قراءة في النقد العربي القديم: ص 106.

لقد عمل الجرجاني على حل مشكل اللفظ و المعنى من خلال انتصاره إلى النظم وفق طرائق النحو، وأكد على أن قيمة اللفظة لا تكون إلا من خلال تجاوزها مع غيرها من الألفاظ وبروزها من خلال سياق خاص، لذا فإن المعنى المتولد من ارتباط الكلام ببعضه ببعض ما هو في الحقيقة سوى الفكر و الإحساس و الصورة التي تتشكل لدى المتلقي جراء تفاعله مع النص.

المبحث الثاني : التأصيل المعرفي والفلسفي لنظرية التلقي لدى الغرب:

تمهيد:

لقد ارتبطت نظرية التلقي Théorie de Réception من الناحية المعرفية والفلسفية بنظريتين تركتا أثرا بالغاً في الفكر الغربي الحديث هما الظاهراتية La phénoménologie والهيرومينوطيقا L'herméneutique ، حيث استقت منهما مفاهيمها المركزية و شيدت في ظلها صرحها و أطرها المنهجية. ويعتبر كثيرون أن التفكير التأملي هو في الحقيقة فعل العودة إلى الذات. والواقع أن فكرة التأمل ترتبط بها الرغبة في شفافية تامة وفي تطابق كلي مع الذات نفسها، وهذا هو التفكير الذي ظلت الظاهراتية ومن بعدها الهيرمينوطيقا تنشده وتحملاه إلى أفق أكثر بعداً¹.

وعلى هذا الأساس التأملي استند "ادموند هوسرل" Edmund Husserl (1859-1938) في نصوصه النظرية؛ حيث كان متأثراً إلى حد بعيد بالمثالية، وليس غريباً أن يفهم "هوسرل" الظاهراتية « على أنها ليست فقط منهجاً للوصف الجوهرى لتمفصلات التجربة الأساسية (الإدراكية) الخيالية (...) بل بوصفها تأسيساً ذاتياً جذرياً داخل الوضوح العقلي الأكثر اكتمالاً»².

وبالتالي فالظاهراتية وفق هذه النظرة لا يجب أن تُفهم بأنها منهجاً وصفياً فحسب بل هي تتعدى ذلك لتصبح تأسيساً ذاتياً داخل الوضوح العقلي، وهذا ما يبين لنا سبب الاهتمام الكبير الذي أولاه "هوسرل" للتجربة الفينومينولوجية؛ وهكذا تفهم الظاهراتية على أنها فلسفة تأملية بامتياز. وإذا كانت الظاهراتية تعمل جاهدة من أجل إقامة حلمها المتمثل في التأسيس الجذري داخل الوضوح العقلي ضمن شفافية الذات الفاعلة مع نفسها، فإن الهيرمينوطيقا اتجهت صوب

¹ - ينظر: بول ريكور، من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة محمد برادة. حسان بوقرية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية القاهرة، ط 1، 2001، ص 19.

² - المرجع نفسه: ص ص 19 . 20.

تشديد صرح المعنى الموضوعي، وهذا ما حدا بها إلى السير قدما نحو إقامة مشروع التأويل* والقصد منه تأويل النصوص من أجل استنباط المعاني. وعلى هذا النحو تكون علاقة الذات بالموضوع.

أولا- الظاهراتية : La Phénoménologie

إذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الوعاء الفلسفي للمناهج العلمية كالبنوية والسيميائية والأسلوبية، فإن نظرية التلقي - بما لا يدع مجالا للشك- تنحدر من الفينومولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية، و إذا كان « القرن التاسع عشر يتميز بالتطور العلمي، فإنه يمكن القول بأن القرن العشرين هو بداية أزمة العلوم الإنسانية، إذ بدأ هذا التطور السريع في المجال العلمي يشكل عقبة تهدد كيان العلم نفسه (...) » ومن هنا جاء المنهج الظواهري كوسيلة لمعالجة هذه الأزمة التي تستلزم العودة إلى علم شامل يعمل على حل المشكلات الإنسانية والفلسفية¹.

هذا يعني أن ظهور المنهج الظواهري كن نتيجة جملة من الظروف لعل أبرزها التطور الذي حصل في المجال العلمي وما صاحبه من ثورة على كل ما له علاقة بالجانب الإنساني والفلسفي فجاءت الظاهراتية لتعيد صياغة بعض الأفكار التي لا تتماشى مع ما تدعو إليه.

* معنى الظاهراتية:

كثيرا ما يتردد على أسماعنا مصطلح الظاهراتية أو الفينومينولوجيا و غالبا ما نقرأ لبعض النقاد مقالات تتحدث عن هذا المصطلح، دون أن نتساءل عن مفهومه و فحواه ، فماذا تعني الظاهراتية يا ترى ؟

بداية يمكن القول إن «علم الظاهرات phenomenology منهج فلسفي ، وجده الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل " وهو يحاول التغلب على الانقسام بين الذات و الموضوع أو العقلي و المادي، باختبار الشعور موضوع الشعور على نحو متزامن، ويعد الشعور قصديا، أي أن حالات الشعور ينبغي أن تُفهم بوصفها قصدا لشيء أو موجهة لموضوع»². هذا يعني أن السبب

* - هناك فرق بين التأويل والتفسير؛ فالأول يعني الإتيان بمعنى آخر للنص يكون مغايرا للمعنى الظاهر، أما الثاني فيعني الإظهار والكشف.

¹ - فريدة غبوة : أسس المنهج الظواهري عند ادموند هوسرل ، مجلة التواصل ، جامعة عنابة ، الجزائر ، العدد 04 جوان 1999 ، ص 197.

² - ك.م نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة عيسى علي العاكوب ، ص 77.

في وجود هذا العلم يرجع بالأساس إلى محاولة الجمع بين ما هو ذاتي؛ يمجّد سلطة الذات ويرفع من شأنها، وبين ما هو موضوعي؛ يعمل دائماً من أجل تقوية الجانب الموضوعي، هذا الجمع يتم وفق ما يسمى بالشعور.

والظواهرية - من جهة اشتقاقها اللغوي - تعني « الواقع الخارجي المؤثر في الحواس كالظواهر الفيزيائية والكيميائية، وكذلك الواقع النفسي المدرك بالشعور كالظواهر الانفعالية والإرادية»¹. أما من الناحية الفلسفية فتعني «ما يواجه المرء تلقائياً في عملية الإدراك»².

إذن فالظواهرية أو الظاهراتية هي منهج فلسفي حديث أو جده "إدموند هوسرل" يهتم بدراسة الظواهر دراسة وصفية خالصة، و ذلك بهدف الوصول إلى فهم محتواها المثالي، أو بمعنى آخر، هي منهج فلسفي يهتم بالدراسة الوصفية للظواهر بغية فهم و تفسير ماهيتها.

لعل معظم المفاهيم الإجرائية التي جاءت بها الفلسفة الظواهرية أو الذاتية - كما يفضل البعض أن يطلق عليها- «قد تحولت إلى أسس نظرية و مفاهيم و محاور إجرائية، و بذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، و لا سبيل إلى الإدراك و التصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة، و لا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ ولا سيما نظرية التلقي»³. أي أن الذات المدركة هي المسئولة عن تفسير كل الظواهر، إذ لا وجود للظاهرة خارج هذه الذات المدركة، وهذا ما مثل حقلاً خصباً للنظريات المهمة بالقارئ - و نقصد هنا نظرية التلقي - من أجل أن تؤسس لنفسها قواعد خلفية ترتكز عليها فيما بعد.

و قبل الحديث عن مدى تأثر كل من "هانز روبرت ياوس" و "فلفغانج أيزر" بالمفاهيم الظاهراتية ارتأينا أن نشير إلى بعض منطلقات الفينومولوجيا و لعل أبرزها:

¹ - فريدة غبوة، أسس المنهج الظاهري عند أدوموند هوسرل، ص 197.

² - المرجع نفسه ص 198.

³ - بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 34.

أ-1 من الماهيات لا الوقائع (نقد العلوم):

تريد الفينومولوجيا أن تبدأ مما تركه العلم دون توضيح؛ أي مما ينظر إليه العلم على أنه وقائع جاهزة و بديهيات واضحة، « إنها تريد أن تبدأ من الخبرة المباشرة بالعلم و الأشياء ، أي من معنى الأشياء كما تبدو في خبرتي ، و ليس باعتبارها وقائع مستقلة عني، هذه المنطقة يتجاهلها العلم و بالتالي فإنه يتجاهل الإنسان و يفقده دلالاته الإنسانية»¹ و بالتالي فإن حديث "هوسرل" عن أزمة العلوم الأوربية إنما يقصد به أزمة الإنسان الأوربي الذي انساق وراء التكنولوجيا الحديثة والتطور العلمي وتجاهل الجانب الإنساني.

لقد انتقد "هوسرل" العلوم الإنسانية عندما حاولت تطبيق منهج العلوم الطبيعية ، و تحولت هي الأخرى إلى علوم للوقائع ، و إذا كانت العلوم الطبيعية قد استبعدت الإنسان — عندما اعتبرته وقائع مستقلة — فإن العلوم الإنسانية قد جعلت منه مجرد طبيعة ، بل مجرد واقعة من وقائعها.

إذن فجوهر الفينومينولوجيا يكمن فيما روى "جارودي" Garoudi في «أنها تُظهر لنا أن الوعي -الحياة الشعورية- ليس قطاعا من الطبيعة الفيزيائية يمكن دراسته بمنهج تجريبية وذلك لأن الوعي ينطوي على المبادرة و المسؤولية، فهو الذي يُضفي الدلالة الإنسانية والمعنى على موضوعه»².

وإذا كان "هوسرل" يرى أن فهم الفينومينولوجيا السيكلوجية ضروري لفهم الفينومينولوجيا الفلسفية ، فهذا يقودنا إلى أن تسليط الضوء على علم النفس الماهوي ضروري لفهم الماهيات الفينومينولوجية و منهج الفينومينولوجيا في الوصول إلى تلك الماهيات.

أ-2 - من الأشياء لا التصورات: يرى "هوسرل" أن الفينومينولوجيا قبل أن تكون فلسفة للماهيات فهي فلسفة للأشياء أو الظواهر ، لأنّ الماهيات في الحقيقة لا وجود لها خارج الأشياء

¹ - سعيد توفيق : الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ط 1، 2002، ص 19.

² - المرجع نفسه ، ص 20.

والفينومينولوجيا - بالإضافة إلى كونها علما صارما- هي علم كلي Universal Science «لأنها استطاعت أن تكتشف الماهيات التي يرفضها العلم الجزئي، وإِكان بوسائطه الخاصة لا يستطيع التحقق منها، فالعلوم الجزئية تكون مهمة بالكيفية التي تسير عليها الأشياء How things act ولكن علما واحدا فقط يكون مهما، بما تكون عليه الأشياء What things are? ، إنه علم كلي، لأن كل العلوم الأخرى يمكن أن تتعلم منه- و منه فقط- ماذا تُكون موضوعاتها الخاصة»¹.

هكذا يرى "هوسرل" أن الظاهراتية منهج فلسفي قائم على الذات و الموضوع معا ويستند إلى منطلقات عديدة منها ما تم التطرق إليه على غرار المنطلق الأول المتمثل في : من الماهيات لا الوقائع و الثاني المتمثل في : من الأشياء لا التصورات .

نصل إذن إلى الحديث عن مدى تأثر كل من "ياوس" و "أيزر" بالأفكار الظاهراتية التي طرحها كل من "هوسرل" و "انغاردن" فنقول: إنّ الظاهراتية ترتبط " بجماليات التلقي" ارتباطا وثيقا، حيث أخذت أفكار "هوسرل" في التشكل شيئا فشيئا لتصبح مادة طبعت في يد "ياوس" و "أيزر" اللذين عملا على الاستفادة منها في حقل التلقي.

يُعتبر "رومان انغاردن"* أول من حاول التعديل في مفهوم "الترنستدنتالي" Tranxendetel الذي يعني - حسب هوسرل- المعنى الموضوعي الذي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنا مخصصا في الشعور ، لأن معنى الظاهرة - حسب - وثيق الصلة بالشعور؛ فالمعنى إذن هو خلاصة الفهم الفردي الخالص و هذا ما يسمى بالمتعالي.

أما الظاهرة - حسب انغاردن- فهي تتمثل في بنيتين، الأولى ثابتة (نمطية) و هي أساس الفهم، والثانية متغيرة (مادية) و هي الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، و بالتالي فالمعنى هو حصيلة

¹ - المرجع السابق : ص 27.

* - "رومان انغاردن" هو تلميذ "ادموند هوسرل".

نَهائية للتفاعل بين بنية الفهم و بنية العمل الأدبي، و هذا هو جوهر التباين والاختلاف بين هوسرل و اتغاردن¹.

هكذا كان مفهوم المتعالي «من أبرز المفاهيم الظاهرية المؤثر في اتجاه جمالية التلقي»² ويبدو أن هذا المفهوم كان النواة المهيمنة على الفكر الظاهراتي ، و يليه مباشرة مفهوم "القصدية" L'intentionnalité الذي « يرتبط بلحظة وجودية محضة، فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة وما إلى ذلك من معايير هي قوام التفكير الحتمي و فلسفة الوضعية بل يتكون من خلال الفهم الذاتي و الشعور القصدي »³.

لقد حاول "هوسرل" خلال حديثه عن نظرية القصدية «أن يوفق بين اتجاهين أساسيين في الفلسفة و هما الاتجاه الواقعي والاتجاه المثالي، لكن هذه المحاولة ليست وليدة الأفكار "الهوسرلية" و إنما تعود في بدايتها الأولى إلى الفلسفة الوسيطة ، و بالخصوص المسيحية منها حيث اعتبرت فعل القصد علاقة قائمة بين الذات و الموضوع»⁴.

مما تقدم نستطيع القول أن نظرية القصدية هي الهيكل الرئيسي للمنهج الظاهري، و هي تعني التوجه الذي يهدف إلى دراسة الشعور الإنساني ، و هذا يدل على أن القصدية هي المسؤولة عن الربط بين الشعور و موضوعاته.

إن الدّارس لفلسفة "هوسرل" الظاهرية يكتشف أنها قامت في وجه الفلسفات التي استبعدت الذات حينما اعتبرتها مقوما من مقومات المعرفة. إن "هوسرل" يريد تشييد نظام معرفي للظاهرة يتسم بالتركيز على حضور الذات، ونفي الموضوعية عن الفلسفة الوضعية. ولقد أثبت تاريخ نظرية المعرفة (Epistemology) أن « المحسوسات غير مكتملة المعنى»⁵.

¹ - ينظر: ناظم عودة خضر ، ص 75.

² - بشرى موسى صالح : نظرية التلقي ... أصول و تطبيقات ، ص 34.

³ - المرجع نفسه: ص 35.

⁴ - فريدة غبوة : أسس المنهج الظاهري عند ادmond هوسرل ، ص 199.

⁵ - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص : 77.

وبالتالي فالعقل عندما يستبعد الحدس و تأثيرات الذات (Subject) فإنه يحصر كل نشاطه في المقوم العقلي ، لأن المقوم الذاتي قد تم استبعاده .

و يعتقد أصحاب المذهب العقلاني أن « القوة العاقلة في الإنسان هي الأصل الذي يصدر عنه كل علم حقيقي، أو أنها على الأخص مصدر أهم صفتين يتصف بها العلم الحقيقي وهما: الضرورة والصدق المطلق»¹. وحتى يبيّن "هوسرل" المعرفة من خلال المقوم الذاتي احتاج إلى جهد كبير لكي يُعيد صلة الذات بالأشياء من جهة و بالعلم من جهة ثانية، و قد كان تدوين هذه الصلة أحد الأصول المعرفية التي عاد إليها أصحاب نظرية التلقي.

و الحديث عن "هوسرل" يقودنا إلى القول أنه يُعتبر أول من اتجه للبحث في إشكالية المعنى كونه ناتجا عن فعل الفهم؛ حيث كان هدفه تأكيد موضوعية المعنى بالدرجة الأولى وتأكيد دور الذات بالدرجة الثانية ، وهذا يقودنا إلى التوصل إلى أن مشكلة المعنى هي نفسها مشكلة الفهم، و هذا ما دفعه إلى البحث في عملية الفهم و مشكلات ، كما أن اعتقاده بتمائل مشكلات الفهم و المعنى قاده إلى البحث في عما يحيط به من مشكلات.

الحقيقة أن افتراضات "هوسرل" حول الموضوع القصدي قد لاقت عدة انتقادات من طرف تلميذه "انغاردن" الذي وجد أن «الموضوع القصدي ينطبق على العمل الأدبي و أسلوب وجوده و إدراكه»². و هذا ما كان له تأثيرا مباشرا على مُنظري جماليات التلقي ، كما بلور كثيرا من مفاهيمه، خصوصا ما تعلق بالبحث في القيم الجمالية التي ينطوي عليها العمل الأدبي ، كما أعطى مفهوما آخر للقصديّة ، يختلف عن ذلك المفهوم الذي وضعه لها "هوسرل" والذي اعتبر أن الشعور القصدي ينشأ في الشعور الخالص من خلال عملية إدراك لموضوع ما له وجود طبيعي، يشير إلى معنى جديد في لحظة زمنية محددة و مرتبطة بالشعور ، فجاء "انغاردن" لينقد الطرح وليبحث بدلا من ذلك على أساس جديد للموضوع القصدي³. إن الإشكال المطروح يدور حول

¹ - المرجع السابق: ص 77.

² - المرجع نفسه: ص 81.

³ - ينظر: ناظم عودة ، خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 81..

الموضوعات القصصية ، و هل يكون لها نفس بنية وأسلوب الموضوعات الواقعية أم لا؟ هذا ما حاول "رومان انغاردن" Roman Ingarden الإجابة عنه حين يبين أن «الموضوع القصصى الخالص هو أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفنى دون الموضوع الواقعي، فالعمل الفنى - باعتباره قصديا خالصا- يكون نتاجا للنشاط الفنى (...)و أن فهم أسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى المشاهد و المتذوق إنما يتم على هذا الأساس أي بإعتبار أن بنيته تكون مقصودة و ليس لها وجود مستقل عن هذا القصد»¹.

أما الموضوع الطبيعي « فليس له هذه الخاصية، لانه لا يكون معتمدا في وجوده على نشاط قصدي يؤسس تحديداته المادية والصورية، فهو ينطوي على تحديداته الخاصة به ، ولذلك فإن بنيته خارج الوعيوهو يواصل وجوده بشكل مستقل عن هذا الوعي و أفعاله القصصية»². و هذا يعني أن الموضوع القصصى ينطبق بشكل خاص على العمل الفنى، وأن فهم هذا العمل وتحديد بنيته إنما هو من صميم عمل المتلقي، أما الموضوع الطبيعي فلا يحمل صفة القصصية، لأنه و ببساطة ليس مديناً لأي نشاط قصدي يؤسس تحديداته المادية، لذلك فهو مستقل استقلالاً كاملاً عن هذا الوعي.

بعد تحديده لكل من الموضوع القصصى و الموضوع الطبيعي ، حاول "انغاردن" معرفة الأساس الجمالي للعمل الفنى من خلال الخبرة الجمالية Esthetic Experience وعمليات الإدراك التي يقوم بها المتلقي ، و هنا يقر بأن عمليات الإدراك منفصلة عن العمل الفنى المدرك كما أن هذا الطرح كان بمثابة الأرض الصلبة التي أرسى عليها أصحاب جماليات التلقي قواعدهم³. كما يرى أن المدركات لا يتحقق معناها و وجودها إلا من خلال الإنسان (المتلقي)، كما أن تحقق الجانب الجمالي للعمل الأدبي لا يتم إلا من خلال دراسة طبقاته المادية التي تُكوّن وجوده الطبيعي.

¹ - سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، ص 322.

² - المرجع نفسه: ص 322.

³ - ينظر : ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 82.

ويرى "أيزر" « أن للعمل الأدبي قطبين ، القطب الفني و القطب الجمالي ، و أن عملية التحقق Conecritization لا يمكن أن تتم إلا من خلال التداخل بين هذين القطبين»¹. كما يدعو "ياوس" إلى « عدم التحلي عن إنجازات البنيوية في مجال تحليل النص، و الاستفادة من الدراسة التزامنية و لسانيات الخطاب»².

هكذا يقر كل من "انغاردن" و "ياوس" و "أيزر" بأهمية التفاعل الحاصل بين العمل الأدبي والمتلقي كل حسب وجهة نظره. لقد اكتشف "انغاردن" أن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي هي³:

1- طبقة صوتيات الكلمات و الصياغات الصوتية ذات الرتبة الأولى.

2- طبقة وحدات المعنى The stratum of meaninig units

3- طبقة الموضوعات المتمثلة The stratum of represented objectivities

4- طبقة المظاهر التخطيطية The Stratum of Schematized aspects

إن هذه الطبقات - حسب انغاردن- ذات وظائف جمالية، ذلك أنها ترتبط فيما بينهما بعلاقات مختلفة من ناحية ، و ترتبط بمدرك العمل الأدبي (المتلقي) من ناحية أخرى ، فهي إذن بنيات أساسية لأي عمل أدبي.

إن "انغاردن" في تحديده لطبقات العمل الأدبي «يرتكز على جملة من التمييزات الخاصة ببنية العمل نفسه ، و يتوخى من وراء ذلك كله ، الإشارة إلى أن تلك التمييزات تُنشئ مواضع من الالتحديد Spots of indeterminations تتطلب فعلا يقوم به المتلقي، وهو ملء هذه المواضع من خلال مفهوم التحقق»⁴. إذن فهذه التمييزات تنشئ ما يسمى بالفراغات Gaps

¹ - المرجع نفسه: ص 83.

² - المرجع نفسه ص 83.

³ - سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، ص 410.

⁴ - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص : 83.

وهنا يأتي دور المتلقي المتمثل في ملئها، موظفا مهاراته وثقافته وخلاصة تجاربه وكل هذا من أجل إيجاد المعنى الذي حاول الكاتب إخفائه.

و قد تحدث " انغاردن" عن وحدات المعنى فقال أن هناك نوعين منها، هما :

*الموضوعات القصصية الخاصة بالأصالة :

و يعني بها "انغاردن" «الموضوعات التي توضع في نفس لحظة القصد لدى المتحدث أو الكاتب، فهي تستمد وجودها و ماهيتها بشكل مباشر وأولي من خلال أفعاله الواعية العيانية»¹. هذا الكلام يعني أن الموضوعات القصصية هي خاصة بالكاتب و هي تتضح من خلال ردود أفعاله المباشرة التي تظهر في اللحظة المناسبة على النص.

* **الموضوعات القصصية المستمدة:** و يعني بها "انغاردن" «الموضوعات التي يولدها المستمع أو القارئ من خلال النص الأدبي، فهي تدين بوجودها وماهيتها لوحداث المعنى التي تنطوي على (قصصية مستعارة أو مستمدة) Borrowed intentionality قد أضيفت عليها من خلال (وهب المعنى) bestowing of meaning»².

إذن فالموضوعات القصصية المستمدة هي موضوعات خاصة بالمتلقي، فهو الذي يملأها بالمعاني، و بالتالي فإن الطابع الخاص بإدراك المعنى يرتبط أساسا بخبرة المتلقي و طريقته في فهم العمل الأدبي و فك رموزه.

هكذا كان لكل من "هوسرل" و "انغاردن" جهدا كبيرا في بلورة نظرية التلقي ؛ و إذا كان الأول السباق إلى وضع أسس المنهج الفينومينولوجي (الظاهراتي) حتى يبيّن المعرفة من خلال المفهوم الذاتي، فإن هذه النقطة - بلا ريب - تعتبر إحدى أهم الأصول التي ارتكز عليها أصحاب جماليات التلقي للتأسيس لنظريتهم.

¹ - سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، ص 418.

² - المرجع نفسه: ص 418.

و إن كان الثاني تلميذه ، قد حاول تقفي أثر أستاذه، من خلال مواصلته عرض أطروحاته ومناقشتها بالنقد و التحليل، فإن إقراره بوجود فراغات (فجوات ، Gaps) في النص وجب على المتلقي ملأها من خلال النشاط الإدراكي لديه، لدليل على أنه قدم جهدا كبيرا ، و ساهم مساهمة فعالة في التأصيل لنظرية التلقي.

ثانيا: الهيرمينوطيقا : Hérmentique

لعل أقدم تعريف لكلمة "هيرمينوطيقا" * يشير إلى أنها نظرية جاءت بهدف تفسير الكتاب المقدس، حيث ظهرت الحاجة إلى التفسير عقب ظهور حركة الإصلاح البروتستانتي، أين كان على الكهنة البروتستانت - وقد قطعوا صلتهم بسلطة الكنيسة الكاثوليكية - أن يعتمدوا على أنفسهم في تفسير الكتاب المقدس، بعيدا عن سلطة الكنيسة.

و يقصد بـ "الهيرمينوطيقا" «نظرية أو علم التأويل، ويعود المصطلح إلى الأصل اليوناني "Hernenvien" و يعني أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته الخاصة أمرا ما ليستوضحه ويجعله قابلا للفهم، و يسوغه في تعبير»¹.

كما رأت الكنيسة الكاثوليكية أنها « وحدها تحوز كفاءة تأويل الكتاب المقدس (...)» وهو ما وجه بإصرار من البروتستانت، على أن النص المقدس ينطوي في طياته على ما يضمن تأويله ومن ثمة شرعوا في تبيان قابلية الأسفار المقدسة للفهم و التمثيل»².

إذن نفهم من هذين القولين أن الهيرمينوطيقا كانت تعني تأويل النصوص و محاولة الإتيان بالمعاني الثانية و الخفية التي لم يُصرَّح بها ، و كانت البداية المفترضة لهذه النظرية أو المنهج قد قامت على ضوء تفسير الكتاب المقدس ، فبعدها لاحظ الكهنة البروتستانت بداية ظهور سطوة الكنيسة الكاثوليكية على تفسيره ، جاؤوا ليطالبوا بأحقيتهم بهذه المهمة قبل غيرهم ، و هنا ظهر الصراع حول من له الأحقية في تفسير الكتاب المقدس ، فالكنيسة الكاثوليكية ترى أن لها الحق المطلق، و البروتستانت يعتقدون بان النص يحوي بين ثناياه أمور عدة يمكن تأويلها، و يرون بأنهم الأولى من غيرهم.

* هيرمينوطيقا : Herméneutique هي نظرية عمليات الفهم في علاقتها مع تفسير النصوص.

¹ - سامي إسماعيل : جماليات التلقي : ص 75.

² - المرجع نفسه ص : 76.

وقد ذهب آخرون إلى أن "الهيرمينوطيقا" هي « شبكة معقدة من الإجراءات ، وجهاز متطور من القنوات و الأدوات التي بواسطتها نستطيع التحكم في نظام التلقي»¹، و بهذا المعنى فالتأويلية ليست فهما للمعنى السطحي ، كما أنها ليست مجرد شرح للفظمة ما ، و لا تفسير لعبارة معينة ، بل إنها جهاز نحاول من خلاله استخلاص جملة من المعطيات و الأدوات التي تمكننا من مقارنة النص المقروء بالنص المؤول.

وتعد التأويلية من المفاهيم الكبرى التي توقف عندها السيميائيون الغربيون على غرار "هانز جورج غادامير" Hans george Gadamer و "بول ريكور" Paul Ricoeur و "امبرتو ايكو" Umberto Eco هؤلاء الذين أجمعوا، أو يكادون، على أن التأويلية تطمح « إلى الإفادة من المعطيات غير اللسانية للخطاب، وإلى شروط إنتاج تلك المعطيات... كما تعتمد إلى توظيف السياق الاجتماعي التاريخي، طامحة إلى بلورة المعاني الممكن استقبالها لدى المتلقي»².

إذن فالتأويلية وفق هذه النظرة تحاول تجاوز النقد، و الابتعاد في تأويل النصوص قدر المستطاع و هذا ما يفسره لجوءها لتوظيف السياق الاجتماعي التاريخي .

من هذه التعريفات و الآراء نخلص إلى أن الهيرمينوطيقا أو التأويلية « مصطلح مدرسي لاهوتي اتخذ ليشير إلى مجموعة القواعد التي يتبعها المفسر في تفسير النصوص الدينية، وقد كانت أول خبرة لـ "مارتن هيدجر" Marten Hiddgar بهذا المصطلح ، حينما كان طالبا يدرس اللاهوت؛ فلقد سمع في مقرراته الدراسية عن الهيرمينوطيقا بوصفها علما و منهجا لتفسير الكتاب المقدس، متميزا عن مجرد الشروح التطبيقية»³. إذن فالهيرمينوطيقا في نشأتها ارتبطت أساسا

¹ -عبد المالك مرتاض : نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران ، الجزائر ، (د ط) (دت) ، ص 180.

² - المرجع نفسه: ص 185.

³ -سعيد توفيق : الخبرة الجمالية ، ص 119.

بجملة من القواعد التي يتخذها المفسر كمرجع لتفسير النصوص الدينية . ويرجع الفضل لـ " شلاير ماخر " Friedrich Schleiermacher في أنه « أول من عمل على توسيع دلالة المصطلح فيما وراء نطاق اللاهوت*، فأصبح يشير عنده إلى ذلك الفن الذي بواسطته يمكن للمرء أن يفهم ، و يحكم بشكل صحيح على كتابات شخص آخر»¹.

إذن فالهيرمينوطيقا قبل " شلاير ماخر " كانت تعنى بدراسة اللاهوت، وكل ما يتعلق بتفسير الكتاب المقدس، أما بعده فقد شهدت توسعا على مستوى دلالة المصطلح ، حيث أصبح بإمكان المرء أن يقرأ أو يفهم و يحكم على كتابات شخص آخر دون إشكال. إن " شلاير ماخر " يعتبر «أول من سعى إلى وضع نظرية عامة للتأويل لا تقتصر على النص الديني، فصاغ ما عرف بالدائرة الهرمينوطيقية Hermentic circle»².

وبيعني هذا أن الجزء لا يمكن أن يفهم إلا في ضوء الكل والعكس، فمعنى الكلمة لا يتضح إلا من خلال الجملة التي تعد تلك الكلمة جزءا منها، أما الفهم فهو حاصل التناغم القائم بين الجزء والكل.

لقد ظل "شلاير ماخر " يتصارع مع قضية مهمة تتلخص في « العلاقة بين شكلين من أشكال التأويل : التأويل النحوي و التأويل التقني ، و هذا تمييز دائم في عمله»³. وبالتالي فالتأويل عند "شلاير ماخر" ينحصر بين شكلين لا ثالث لهما هما ، التأويل النحوي الذي يستند على خصائص الخطاب في ثقافة ما ، و التأويل التقني ، الذي يحتاج إلى عبقرية خاصة من طرف الكاتب حتى يُدع في خطابه.

*. اللاهوت: يعني العلم الذي يختص بدراسة وتفسير الكتاب المقدس، ومنه ظهرت الهرمينوطيقا اللاهوتية.

¹ - سعيد توفيق : الخيرة الجمالية ، ص 120.

² - سامي إسماعيل ، جماليات التلقي ص 76.

³ - بول ريكور : من النص إلى الفعل ، أبحاث التأويل ، ترجمة محمد براءة و حسان بورقية ، ص 61.

و لكن "شلاير ماخر" يقر بصعوبة تطبيق التأويلين في وقت واحد ، لأن ذلك يعني أن « فحص لغة مشتركة تعني نسيان الكاتب، وفهم مؤلف فريد، يعني نسيان لغته التي تم عبورها فقط، فإما أن نلاحظ المشترك، أو نلاحظ الخاص»¹. ما يعني أن تطبيق التأويلين معاكفيل بالقضاء على الكاتب من جهة، و دور اللغة من جهة ثانية، لذلك لا بد من التركيز على تأويل واحد سواء كان الأول أو الثاني.

أما " فلهايم دلتاي" Vilhel Diltey فقد أعطى للهيرمينوطيقا صيغة فلسفية بحتة؛ حيث « فرق بين العلوم الطبيعية و الإنسانية ، و اعتبر أن الفهم أساس المعرفة في العلوم الإنسانية التي تناولت التجربة المعاشة، و صاغ التمييز بين التفسير الذي هو طريق رجل العلم الطبيعي والفهم الذي هو طريق العلوم الإنسانية»².

وبالتالي فالعلوم الإنسانية تنطوي على الإشكال الهيرمينوطيقي المتعلق أساسا بتأويل صيغ التعبير الإنسانية؛ فلكي يفهم المرء أقوال البشر ، ينبغي عليه أن يفهم تعبيراتهم الثقافية ، و هذا لا يخص العلوم الإنسانية فحسب ، بل يتعداها إلى العلوم الطبيعية.

و ينتهي "دلتاي" إلى أن «هناك ارتباط وثيق بين الفهم و الهيرمينوطيقا ، فإذا أردنا أن نفهم شخصا يجب علينا أن نقوم بتأويل أفعاله و كتاباته في عملية واحدة متجانسة»³. و بالتالي فإن فهم أي مؤلف كفيل بتأويل كل ما يكتب وفق نمط واحد متكامل.

إذن حاول كل من "شلاير ماخر" و " دلتاي" إدخال تأويل النصوص في فعل المعرفة التاريخية التي تعتبر - حسبهما- أكثر رحابة . و لكن هذا قادهما إلى إشكالية جوهرية هي كيفية فهم نص ما انتمى إلى حقبة زمنية ماضية، وهذا ما يفسر محاولة " دلتاي" في إقامة صلة وثيقة بين الهيرمينوطيقا و التاريخ ، أو ما يسمى بالتاريخانية التي تعبر في الحقيقة عن نقل اهتمام آثار البشرية الأدبية و الفنية إلى التسلسل التاريخي الذي حمل لواءها.

¹ - المرجع نفسه: ص 61.

² - سامي اسماعيل : جماليات التلقي ، ص 77.

³ - المرجع نفسه ص 79.

هذا واحد من جملة الأسئلة التي اعترضت طريق "فلهايم دلتاي" أثناء تنظيره للهيرمينوطيقا، على أن السبيل لتجاوزها - حسب - هو البحث من جهة التحليل النفسي عن السمة المميزة للفهم، وهذا «يفترض كل علم العقل، و يقصد دلتاي بهذا ، كل أنماط معرفة الإنسان التي تتضمن علاقة تاريخية»¹.

أما "بول ريكور" فيرى أن مهمة الهيرمينوطيقا الأولى هي «البحث داخل النص نفسه، من جهة عن الدينامية الداخلية الكامنة وراء تَبْنِيْن العمل الأدبي ، و من جهة ثانية البحث عن قدرة هذا العمل على أن يقذف نفسه خارج ذاته و يُؤلِّد عالما يكون فعالا هو شيء النص اللامحدود . إن الدينامية الداخلية والإنقاذ الخارجي يكوّنان ما أسميه عمل النص، ومن مهمة الهيرمينوطيقا أن تعيد تشييد هذا العمل المزدوج للنص»².

إذن فمهمة الهيرمينوطيقا - وفق هذا التحديد - هي في الحقيقة مهمة مزدوجة، فمن جهة تحاول إعادة تفعيل دينامية النص ، و من جهة ثانية محاولة استرجاع قدرة العمل الأدبي على القذف بنفسه خارج حدود النص، حتى يولد عالما جديدا يتميز باللامحدودية في مجال المعاني والتأويلات. و هذا كله يدل على مدى ارتباط الفهم بالتفسير على مستوى معنى العمل الأدبي.

أما "هانز جورج جادامير" Hans George Gadamer فيعتبر من أبرز الذين دافعوا عن "الهيرمينوطيقا الفلسفية" Phososophical Hermeneutic ذلك أنه «يركز على ثلاث مفاهيم ترتبط مع بعضها ارتباطا جدليا في العملية الهيرمينوطيقية ، لا ارتباطا منهجيا تصاعديا تترتب فيه خطوة على خطوة سابقة ، فإذا كانت الهيرمينوطيقا بشكل عام هي اتجاه في التفسير ، فإن التفسير نفسه لا يكون ممكنا إلا من خلال الفهم و الحوار»³.

إذن فالتفسير - حسب "جادامير" - يتطلب الفهم، وهذا الأخير لا يتم إلا بوجود عنصر الحوار، وبالتالي فهذه المفاهيم الثلاثة كانت المحطة التي انطلق منها "جادامير" عندما حاول

¹ - بول ريكور : من النص إلى الفعل ، أبحاث التأويل ، ترجمة محمد برادة و حسان بورقية ، ص 63.

² - المرجع نفسه: ص 25.

³ - سامي اسماعيل : جماليات التلقي ، ص 84.

الدفاع عن "الهيرمينوطيقا الفلسفية". وهذا يقودنا إلى القول إنه يحاول - بشكل أو بآخر - بناء موقف "هيدجر" عندما اعتبر أن « الهدف من تأويل النص ليس البحث في مقاصد المؤلف، بل النص نفسه »¹. و بالتالي فالتفسير الصحيح هو ذلك التفسير الذي يوظف فيه المفسر كل خبراته و ما توفر لديه من معلومات مسبقة على النص.

إن عملية التلقي - حسب جادامير - «ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي و العمل»². و هذا يبين مدى أهمية كل من العمل والمتلقي في العملية التواصلية ، إنها علاقة تقوم على التفاعل و المشاركة بين الاثنين. ما أخلص إليه من خلال دراستي للهيرمينوطيقا هو أنه لا يمكن أن تعتبر هذه الأخيرة مجرد تأويل لرموز النص لأن ذلك تحديد ضيق ، لسببين الأول : كون الرمز لا تفصح عن مقاصدها جراء تعدد المعاني، و الثاني أن هذا التأويل يعطي مجالا لتأويلات عديدة لا حصر لها.

وبعد عرضي لآراء كل من "شلاير ماخر" و "ديلتاي" و "هيدجر" و "جادامير" و "بول ريكور" سأقف عند رأي "هانز روبرت ياكوس" في التأويل، حيث دعا إلى وجوب التفكير في نوع جديد من التأويل للنصوص الأدبية مع الأخذ في الاعتبار الطابع الجمالي للنص، لا الطابع اللاهوتي و الاجتماعي.

و بالتالي فإن "ياكوس" يؤكد على مراعاة ثلاثة مقاصد ، مقصد المؤلف، ومقصد النص ومقاصد المؤول (القارئ أو المتلقي) و في هذا التقاطع تلتقي "نظرية التلقي" بمفهوم التأويل الأدبي فكلاهما يستخدم ما يسمى بأفق القراءة أو أفق الانتظار، والحقيقة أن نظرية التلقي ترى في النص الأدبي أنه « نصٌ متعدد الوجوه و ليست له حقيقة جوهرية واحدة، و معاني الأعمال الأدبية باختلافها وتنوعها من حين إلى آخر إنما تجسد منطقاً معيناً يؤدي إلى تغيير منظم في التذوق الجمالي تبعاً للتفسيرات و التأويلات المستخلصة من النصوص»³.

¹ - المرجع السابق: ص 84.

² - نصر حامد أبوزيد : إشكاليات القراءة و آليات التأويل : ص 37.

³ - إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المعاناة إلى التفكيك ، ص 130.

و معنى هذا أن النص الأدبي ذو عدة وجوه، وأن معاني الأعمال الأدبية بتنوعها إنما يُقصد بها تغير في الذوق الجمالي للمتلقي، و بالتالي فالنقد القائم على تأويل النص ذو طبيعة مزدوجة

أي أنه في الوقت الذي يسعى فيه إلى إيجاد معنى جديد للنص، يقوم بإخفاء معنى آخر ثم يتحول المعنى الجديد الذي تم اكتشافه من طرف المتلقي مع مرور الزمن إلى معنى آخر يحتاج إلى تأويل آخر.

ما نريد قوله هو أن الهيرمينوطيقا بدأت بـ " شلاير ماخر " الذي حاول البحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى التفسير الصحيح للنص، و انتهت في آخر المطاف إلى وضع نظرية عامة لتأويل النصوص وتفسيرها، وبين هذا وذاك فتحت آفاقاً جديدةً أهمها لفت الانتباه إلى دور المتلقي في تفسير النص، و عموماً فالهيرمينوطيقا الفلسفية (الجدلية) تعتبر نقطة البدء في النظر إلى علاقة المتلقي بالنص و هذا ما جعلها تصبح حقلاً خصباً لنظرية التلقي لتشييد صرحها.

إذن فالظاهراتية والهيرمينوطيقا حاولتا بشكل أو بآخر رسم المعالم الأساسية التي بنت عليها نظرية التلقي فيما بعد دعائماً وشكلت منها منطلقاً نحو التأكيد على دور القارئ (المتلقي) في قراءة النصوص والبحث عن المعاني الكامنة وراء الألفاظ والعبارات بالاعتماد على الزاد الثقافي والمعرفي الذي يحمله في جعبته.

نخلص في نهاية الفصل إلى أن نظرية التلقي لها جذور ترجع إلى الفكر السفسطائي وهذا يدل على أن اليونانيين كانوا على دراية بالقضايا المتصلة بالقارئ، فقد تحدث الفلاسفة الأوائل أمثال "لوجينوس" و "بروتاغوراس" و "هوراس" عن الملفوظ وكيف يؤثر في السامع، كما بينوا أن اللغة تتركب أشكالاً تقوم بعملية التواصل والتأثير في السامع، وتحدث "أفلاطون" و "أرسطو" عن فكرة الاستجابة من جهة وكيفية إقناع المتلقي من جهة أخرى، كما اهتمتا بقضية التلقي حيث اعتبرها الأول تقليد للطبيعة فيما عدها الثاني إبداعاً.

لقد كان للعرب دورا بارزا في التأصيل لنظرية التلقي ونلاحظ ذلك في اهتمام نقادنا الأوائل أمثال الجرجاني وابن قتيبة و القرطاجني، الذين اعتنوا بأركان العملية التواصلية وعلى رأسها القارئ الذي يعتبر الغاية التي أنشئ من أجلها النص، ولعل أبرز من أفاض في الحديث عن التلقي الناقد حازم القرطاجني، الذي توصل إلى أن دور المتلقي هو أساس النص الإبداعي، كما أشار إلى أن المحاكاة هي جوهر العملية الأدبية. كما كان للفلسفتين الظاهراتية والهيرمينوطيقية الأثر الكبير في التأصيل للنظرية.

الفصل الثاني:

جهود "هانز روبرت ياوس"
و"فلفغانغ أيزر" في بناء صرح التلقي

المبحث الأول:

أبعاد التجربة الجمالية لدى "ياوس"

المبحث الثاني:

التفاعل بين النص والقارئ لدى "أيزر"

المبحث الأول : أبعاد التجربة الجمالية لدى ياكوس

تمهيد:

حاول "هانز روبرت ياكوس" جاهدا إعادة الاعتبار لتاريخ الأدب الذي فقد -حسب رأيه- مكانته الأساسية و أضحي يعيش على هامش الحركة الثقافية التي صاحبت عصرنا هذا، كما تبين له أن « تاريخ الأدب في صيغته المعهودة فقد مشروعيته اليوم ، ولم يعد قادرا على الاستجابة لتطلعات القراء، لذا أصبح من الضروري تجديده بشكل يستجيب لرهانات العصر وأسئلته»¹.

إن سبب نظرة "ياكوس" لتاريخ الأدب هذه النظرة يرجع إلى أنه يستحيل البحث في السير الذاتية لمنتجي الأدب و تحديد الظروف -على اختلافها- التي تم وفقها إنتاج هذا الأثر أو ذاك لأن هذا في الحقيقة لا يحدد قيمة الأثر الأدبي و مكانته ، لأنه و ببساطة يكمن تحديد مكانة الأثر و قيمته من خلال الوضع الذي ينتجه جراء تفاعله مع القراء على اختلاف طبقاتهم وميولهم؛ ومنه فإن « تفعيل تاريخ الأدب من جديد يقتضي بالضرورة إعادة الاعتبار للقارئ باعتباره عنصرا فعالا ظل مُهمَّشاً لزمن طويل »².

من هنا كان لا بد من النظر إلى القارئ باعتباره أحد العناصر الأساسية المشكلة للعملية الإبداعية حيث لا يقل أهمية عن الكاتب أو النص ، هذا الأخير يبقى معناه - وفق ما يراه رواد نظرية التلقي - مُهمَّما إلى أن يحدث معه تفاعل مباشر من قبل القراء .

لقد انتقد "هانز روبرت ياكوس" المبادئ والأفكار التي طرحتها المدرسة الماركسية إذ تتمحور حول مفهوم الانعكاس في تفسير الظاهرة الأدبية، كما انتقد المدرسة الشكلانية التي ذهبت إلى الاعتقاد بجمالية الفن للفن³ .

¹ -هانز روبرت ياكوس : نحو جمالية للتلقي : تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ، ترجمة و تقديم د/ محمد مساعدي مراجعة د/ عز العرب الحكيم بناني ، منشورات الكلية ع 2 ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، الكلية المتعددة التخصصات ، تازة ، المملكة المغربية ، (دط) (دت)، ص 4.

² - المرجع نفسه ص : 4.

³ - ينظر : روبرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص 15.

إن انتقاد "ياكوس" لطروحات هاتين المدرستين لا يعني أنه يرفض كل ما جاءتا به، بل على العكس من ذلك ، فقد حاول إيجاد نوع من التوافق بين النظرتين؛ أي بين التطور التاريخي والإدراك الجمالي¹، و هذا ما ساهم في ظهور نظرية التلقي أو جماليات التلقي الألمانية التي توضح و تفسر العلاقة بين النص و مُتلقِّيه.

إن مفهوم المتعة الجمالية *Jouissance Esthétique* يتشكل بفعل الأبعاد الثلاثة للتجربة الجمالية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل *Interprétation* الذي «يولد مع مولد النص، وهو فعالية أدبية و فكرية ينهض بها المتلقي، القارئ للنص، والباحث عن مدلولاته الجمالية و إحياءاته الفكرية»².

هذا يعني أن التأويل فعل يولد مع النص ويقوم به القارئ بغية الكشف عن المعاني العميقة التي يزخر بها ، ومن خلال هذا التفاعل الحاصل بين النص والقارئ تظهر الدهشة التي تبرز أثناء عملية القراءة.

لقد تطرقنا -في سياق عرضنا للبدايات التي رافقت ظهور نظرية التلقي- إلى الهجوم الذي تعرضت له النظرية من قبل نقاد ألمانيا الديمقراطية الذين يرفضون نظرية التلقي بسبب إقصائها للماركسية واهتمامها الزائد- حسبهم- بالذاتية على اعتبار أن ذات الفرد وحدها الكفيلة بتحديد التاريخ الأدبي.

إن هذه الاعتراضات جميعها جعلت "هانز روبرت ياكوس" يفكر في توجيه الاهتمام من أقطاب العملية التواصلية الثلاثة ممثلة في المؤلف ، العمل الأدبي ، المتلقي (القارئ) إلى الاهتمام بالتجربة الجمالية.

لقد أصبحت اهتمامات "ياكوس" منصبه حول التأويل، كما أخذ مصطلح التجربة الجمالية يتردد من حين لآخر في معظم كتاباته و التي من بينها كتابه الشهير، من أجل جمالية الاستقبال

¹ -ينظر : هانز روبرت ياكوس : نحو جمالية التلقي، ترجمة و تقديم : محمد مساعدي ، مراجعة عز العرب لحكيم بناني ، ص 21.

² - محمد المبارك : استقبال النص عند العرب ص 220.

Pour une Esthétique de la Réception وقد تطرق "ياكوس" من

خلال هذا الكتاب لفكرة التجربة الجمالية* وقد عرض في مقاله الذي وضع تحت عنوان : « دفاع محدود عن التجربة الجمالية » Petite Apologie de l'expérience Esthétique أبعاد التجربة الثلاثة المتمثلة في : البعد الإنتاجي ، البعد الاستقبالي ، و البعد التطهيري الاتصالي ، هذا الأخير الذي هو موضوع دراستنا.

إن "ياكوس" في سياق كلامه عن البعد الثالث المتمثل في البعد التطهيري الاتصالي «بدا تأثيره واضحا بفلسفة التلقي عند أرسطو، و هذا ظاهر في استخدامه لمصطلحات الشعر المسرحي فهو يتحدث عند الأنماط التفاعلية للتمائل مع البطل كما وردت في النص المأسوي عند أرسطو»¹.

إذن عمل "ياكوس" على إعادة فكرة المتعة و وظيفتها الجمالية التي تتشكل من خلال المعرفة و فعل الإدراك الذي يولد في المتلقي تجربة جمالية تطهريه تسمح له بالتحرك لصالح تجارب أخرى جديدة.

هكذا يتضح أن « المتعة الجمالية تتضمن لحظتين : الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع ؛ أي من القارئ للنص ، و الثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر (به القارئ) وجود الموضوع و يجعله جماليا»².

هذا يفيد بأن القارئ لا تتوقف وظيفته عند المشاركة في صنع المعنى فحسب بل تذهب بعيدا حتى تصل إلى مشاركته في إبداع المتعة الجمالية.

لكن الملاحظ من المقولة السابقة هو أن القارئ لا يشارك في إبداع اللحظة الأولى للمتعة الجمالية و السبب أنه خاضع كليا لما يثيره الموضوع في نفسه من إعجاب أو تدمر، عكس اللحظة

* يرد كثيرا مصطلح المتعة الجمالية مرادفا للتجربة الجمالية ، و الخبرة الجمالية

¹ - محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي ، دراسة مقارنة ، دار ، ص 26.

² - المرجع نفسه ص 25.

الثانية حيث تظهر مشاركة المتلقي في إبداعها من خلال تبنيه لموقف أو لمجموعة من المواقف، كأن يتبنى نموذجاً أعجبه و يرفض آخر لم يعجبه أو يتعاطف مع أنموذج ما ، و بالتالي «لا تكون المتعة الجمالية غاية في ذاتها ، بل لها وظيفتها العملية في توجيه إدراك المتلقي»¹. أي أن المتعة الجمالية هي في الأساس وظيفة و ليست غاية في ذاتها ، و هذا كله مرتبط بالمتلقي .

لقد عمل "ياكوس" على التقريب بين المتعة و التطهير، وذلك وفق وظيفة اجتماعية تقوم بها التجربة الجمالية تتمثل أساساً في تمكين القارئ و الجمهور من التحرر من مشكلات الحياة اليومية التي لا تنتهي «أما إن الفن معروف بكونه يحرر ، و يستحوذ على ، و يسمو ... إلى غير ذلك فأمر بديهي : إن الفن يكف عن كونه فنا متى ما توقف عن فعل كل ذلك»².

هذا يعني أن المتعة الجمالية تضطلع بمهمتين رئيسيتين فهي من جهة تعمل على تحرير الذات من ممارسات العمل و مشكلات الحياة اليومية و من جهة أخرى تعمل على تأسيس وظيفة اجتماعية متميزة.

إذن فالتطهير -وفق هذه الرؤية- يحدث جراء مشاركة الفن في قالب معين من جهة وتحرير بعض السلوكات الاجتماعية والأخلاقية من جهة ثانية، وهذا ما يسمح بحيازة الفرد (القارئ أو السامع) لقدر معين من الحرية ليشكل موقفاً جمالياً مستقلاً.

ذكرنا آنفاً أن "ياكوس" أفرد حيزاً خاصاً لأبعاد التجربة الجمالية*، التي تفسر حصول المتعة والتطهير الجمالين ، وعليه فإننا سنأتي إلى التعريف بكل بعد على أن يحوز البعد الأخير على حصة الأسد من الشرح و التفسير؛ ذلك أنه موضوع الدراسة .

¹ المرجع السابق: ص 26.

² - برتر ولدبريخت : نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة ، بيروت ، لبنان ، (دط) (دت) ، ص 123.

* - نشير فقط إلى أن محمود عباس عبد الواحد في كتابه قراءة النص و جماليات التلقي أطلق على الأبعاد الثلاثة للتجربة الجمالية المصطلحات الآتية: نتاج المتعة، استقبالتها، اتصالها، ص 26..

أولاً- البعد الإنتاجي: Dimension Productrice ويعني القدرة على الفعل؛ فالإنسان يمكن أن يلبي الرغبة التي يبيدها من خلال عملية الإبداع ، و هذا ما يجعله يحس أنه ينتمي إلى هذا العالم، وبالتالي يقوم بتجريد العالم الخارجي من كل ما هو غريب عنه¹، ليخلق عالماً جديداً لا يتعارض مع القديم لكنه يطلعنا عليه، إذن فالمتعة الجمالية تتأتى جراء استخدام الفرد لقدراته الإبداعية الخاصة.

ثانياً- البعد الإدراكي الاستقبالي Dimension Réceptrice ويتعلق بكيفية خلق العمل الفني في ذهن المتلقي ؛ ذلك أن هذا العمل كما يرى "ياكوس" « يمكنه أن يجدد النظرة إلى الأشياء، تلك النظرة التي أنهكتها العادات والتقاليد »². و هذا يشير إلى طريقة استقبال المتلقي (القارئ، السامع، المشاهد) للنص و فهمه له ، كما يمنحه ذلك نظرة جديدة تختلف عن سابقتها.

و إلى جانب تحديد النظرة إلى الأشياء يعمل هذا البعد على إعادة حقوق المعرفة الحديثة، تلك الحقوق التي ضاعت جراء الاهتمام المفرط بالمعرفة الإدراكية المجردة ، و بالتالي فهذا البعد يصنع نوعاً من التوازن بين المعرفتين الحديثة و الإدراكية.

إذن فتغير النظرة إلى الأشياء ساهم في التحول من الأفكار القائمة على التقليد إلى الخلق الفني المتكامل، في حين يتم « إدراك أو استشعار الجمال بواسطة الوظيفة اللغوية و النقدية أو الصناعة الثقافية »³. و هذا ما يعطي المتلقي قدرة أكبر على الخلق و الإبداع.

ثالثاً - البعد التطهيري الاتصالي: Dimension Communicative

ويشير إلى الاتصال القائم بين المرسل و المستقبل (الكاتب والقارئ، السامع أو المشاهد) وبالتالي فهذا النوع من الاتصال هو تبادلي تفاعلي رابط بين النص والقارئ إنه حوار خالص

¹ - ينظر: خير الدين دعيش : البعد التطهيري الاتصالي في الشعر السياسي لنزار قباني، رسالة ماجستير في النقد الأدبي (مخطوط)، إشراف د/

.....، قسم الأدب العربي، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2000، ص 5.

² - المرجع السابق: ص 5.

³ - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي ص 26.

تتأسس من خلاله تجربة جمالية قائمة على ذاتيتي القارئ والمؤلف (intersubjectivité) وبالتالي فإن هذا البعد يحقق الجانب الجمالي من المتعة الجمالية الذي يهدف - من خلال استقبال العمل- إلى تبرير سلوكيات اجتماعية معينة سواء كانت تلك السلوكيات سلبية في المجتمع أو العكس.

إن التطهير في معناه البسيط يحيل إلى تحرير ذهن المتلقي من مشكلات ومنغصات الواقع اليومي، وذلك من أجل الحصول على جمالية صفاء الذهن وحرية الفكر عن طريق الاستمتاع بما يقرأ.

يرى "ياوس" أنه « عن طريق العمل الفني يستطيع الإنسان أن يتحرر من القيود التي تربطه بعموم الحياة اليومية و يتهيا عن طريق التماثل الجمالي لتبني نماذج من السلوك الاجتماعي كما يمكنه أن يسترجع حريته في الحكم الجمالي »¹.

إذن فالتطهير -وفق هذا التحديد- يحرر المتلقي من مشكلاته اليومية ليندمج بواسطة الخيال في العالم الفني، وهنا تحصل المتعة التطهيرية؛ التي تتلخص في التحرر من شيء لأجل شيء آخر « عبر موقف جمالي يتم بالتماثل Identification وتبنى أنماطا بطولية معينة، دينية أو أسطورية يعرضها العمل الفني »².

إن القارئ المتلقي للعمل يتحرر من جميع المشاكل لأجل شيء واحد هو العمل الفني ذاته الذي هو بصدد قراءته أو مشاهدته، حيث يجعله يتماثل بصورة كلية مع البطل الذي يجسده النص.

إذن فالوظيفة التطهيرية الاتصالية للتجربة الجمالية تتم وفق فعل التماثل الحاصل بين المتلقي وبطل النص أيما كان نوعه؛ قصة، رواية، أو قصيدة شعرية؛ بمعنى أن المتلقي يتقمص دور البطل و يحل محله في العمل الفني الذي يتم تلقيه أو مشاهدته.

¹. خير الدين دعيش: البعد التطهيري الاتصالي في الشعر السياسي لنزار قباني، ص 5.

². المرجع نفسه: ص 6.

إن للبعد التطهيري الاتصالي مكانة مهمة لدى "ياوس" وهو يعرفه بأنه « متعة الشاعر التي يحركها الكلام أو الشعر الذي يستطيع أن يحدث تعبيرا في المعتقد ، و يؤدي في الوقت نفسه إلى تحرير عقل السامع أو المشاهد »¹.

وعليه فمهمة التطهير يتكفل بها الشاعر وذلك بتوظيف شعره من أجل التأثير في المتلقي - سامعا كان أو مشاهدا- و العمل على تحرير عقله و جعله مستعدا لتقبل جميع ما يعرض عليه، ولكن نشير إلى أن التطهير يمكن أن يكون خطيراً إذا لم يتم فهمه بالشكل الصحيح وفي هذه الحالة يتم طي الواقع بصورة نهائية في عالم الفن.

إن التجربة الجمالية - وفق هذه النظرة - تحاول تحقيق ثلاث وظائف في المجتمع؛ فهي من جهة تعمل على إيجاد المعايير و القيم التي تحكم مجتمعا ما ، و من جهة ثانية فهي تحاول الإبقاء على المعايير السائدة في ذلك المجتمع، ومن جهة ثالثة فهي ترفض التكيف مع بعض المعايير السائدة.

من خلال هذا التصور الجديد للعلاقة القائمة بين النص و القارئ يرى "ياوس" أن هناك خمسة أنماط للتماثل هي كالآتي:

أ - التماثل مشاركة: Identification Associative

إن هذا النوع من التماثل « يضع كل من البطل والقارئ أو الجمهور داخل إطار واحد فهما ليسا منفصلين، بل هما في لحظة تفاعل حقيقي، بما يوحي بمشاركة القارئ أو المشاهد في العالم الخيالي الذي يقرؤه أو يشاهده »².

¹ ينصح بالرجوع إلى الموقع الإلكتروني: www.annabaa.org مقال بعنوان: نظرة هانز روبرت ياكوس إلى تاريخ الأدب، إعداد: فخري صالح . تم نشره في الموقع بتاريخ 02 آب 2007 في الساعة: 10:00 وتم تصفح الموقع بتاريخ 25 مارس 2011. في الساعة: 11:00 am.

² - خير الدين دعيش ، البعد التطهيري الاتصالي في الشعر السياسي لنزار قباني، ص 6.

في هذه اللحظة (لحظة التفاعل) يشعر القارئ بالانتماء لمجتمعه من خلال ذلك العمل طبعا، و بالتالي « فالمشاهد يستوعب العمل الفني بواسطة الاندماج مع شخصية الممثل»¹ و هكذا تصبح شخصية كل من القارئ أو المشاهد و البطل شخصية واحدة تتماهى فيها كل الأوصاف.

ب- التماثل إعجابا: Identification Admirative

يتم بوجود بطل أو متكلم تتوفر فيه صفات الكمال، وبالتالي يمثل النموذج الذي يوجب على المتلقي أو القارئ إتباعه، نظرا لما أحدثه فيه من تأثير وممتعة. إنه «بطل كامل تكون أفعاله نموذجية لدى الجماعة، أو لدى قطاع من الجماعة»².

إذن فالجماعة تقلد البطل في أفعاله النموذجية و ترى فيه قمة الجمال، و بذلك يصبح البطل لا هو تراجيديا و لا هو كوميديا بسبب كماله اللامتناهي.

ج- التماثل تعاطفا: Identification Par Sympathie

يتم التماثل في هذا النوع مع بطل غير كامل - عكس السابق - ويتميز البطل فيه بألفته للجمهور جراء تعاطف الأخير معه. إن هذا النمط يلغي المسافة الجمالية القائمة بين البطل وجمهوره، وهذا يقوده إلى التماثل الأخلاقي، و إلى اتخاذ سلوك معين، إذن فالبطل تعترضه مشكلات جمة، و للتخفيف منها يعمل الكاتب (الشاعر) على توجيه متلقيه إلى إبداء التعاطف مع بطله، و لا يكفي بذلك فحسب بل يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يحثه على العمل بما يدعوا إليه النص³.

د - التماثل تطهرا: Identification Cathartique

هذا النوع من التماثل يعمل على تحرير الجمهور من متاعب الحياة اليومية، و يضعه مكان البطل الذي يعاني هو الآخر مشكلات عديدة، و هذا بغية الوصول إلى تحرير الجمهور داخليا وهذا يظهر إما بحالات بكاء تعبيرا ع ن التعاطف مع البطل المهزوم أو حالات ضحك تعبيرا عن

¹ - برتد ولد بر يخت : نظرية المسرح الملحمي ترجمة جميل نصيف ، ص 102.

² - روبرت هولب : نظرية التلقي ترجمة عز الدين اسماعيل : ص 196.

³ - ينظر : خير الدين دعيش : البعد التطهيري الإتصالي في الشعر السياسي لنزار قباني: ص 7.

السعادة بانتصار البطل¹، و بذلك يستعيد المتلقي صفاء الذهن و تصبح لديه القدرة على التفكير السليم.

ه - التماثل تهكما: Identification Ironique

هذا النوع من التماثل يتم مع بطل ليس له قدوة أو مع بطل مهزوم، وبالتالي فالسخرية تنفي التماثل و تنكره ، فلا يمكن أن تتصور جمهورا يرضيه سلوك ما للبطل و هو في قرارة نفسه يرفضه، و هذا ما يترتب عنه صدور حكم مستقل من طرف الجمهور أو القراء و بالتالي تعود المسافة الجمالية بين البطل و الجمهور - عكس النوع الأول- و هذا يحصل من خلال إظهار الجمهور للاستهجان من خلال التصفير على البطل.

والجدول البياني الآتي يمثل مخططات إرسال واستقبال الخطاب بأنماط التماثل الجمالية، وفق مستويات التواصل بين الطرفين².

التماثل مشاركة	التماثل إعجابا	التماثل تعاطفا	التماثل تطهرا	التماثل تحكما

ذم = ذات باثة (بطل ، ممثل)

ذم = ذات متلقية (قارئ ، مشاهد)

التماثل مشاركة ويعني: مشاركة الشخصية البطلة في الأدوار

التماثل إعجابا ويعني: الشخصية البطلة متعالية

التماثل تعاطفا ويعني: الشخصية البطلة مشابهة للشخصية المتلقية.

¹ - ينظر : المرجع السابق، ص7.

² - خير الدين دعيش : البعد التطهيري الإتصالي في الشعر السياسي لنزار قباني: ص8.

إن التماثل تطهرا يقابله عند "ياوس" عالم الشخصية البطلة الخيالي الذي يبعث على التطهير والتحرر للشخصية المتلقية، أما التماثل تهما كما (سخرية) فيقابله كون الشخصية البطلة سالبة؛ هذه الأخيرة تعتبر مخالفة تماما للشخصية المتلقية، فهي عكس التماثل تطهرا.¹

تلك هي أنماط التماثل الخمسة التي تحدّث عنها "ياوس" أثناء شرحه للبعد التطهيري الاتصالي والتي سنحاول مقاربتها بشعر محمود درويش في ديوانه الموسوم ب: لا تعتذر عمّا فعلت لما يحفل به من قصائد تعكس جملة من النماذج التماثلية تمتاز بالمشهدية والتصوير، بما يستوجب المشاركة والإعجاب حيناً والتعاطف والتطهر والسخرية أحياناً أخرى.

يقول الكاتب أثير محمد علي في مقال له حول محمود درويش: «...وقصائد محمود درويش تشبه إنساناً تحس بأنه يجذبك إليه بقوة منذ أول لقاء معه، فهو حار متفجر ذو حوية هائلة، ليس فيه ذرة من الغفلة أو رائحة من روائح الفتور، إنّه ينتفض ويمتلئ بالرغبة في الحياة والتحرر من المأساة، سواء كانت هذه المأساة في داخل نفسه، أم كانت في واقع مجتمعه»².

إن الشاعر يتصف برهافة الحس، ودقة التصوير، وجزالة العبارة، كما أن شعره يفيض بالحيوية و النشاط، ولا ينفك يهدأ حتى يتفجر من جديد، وهذا دليل واضح على حب شاعرنا للحياة ومحاولاته المستمرة في التحرر من الظلم والطغيان الممارس من قبل عدوه الأبدى هو وأبناء جلدته؛ إنه الاحتلال الصهيوني الذي أحرق الأرض وأباد النسل.

¹ - ينظر: المرجع السابق: ص 9.

² - أثير محمد علي: مقال بعنوان: ألقى البدايات: شاعر شاب من الأرض المحتلة، مجلة الكلمة، العدد 21، سبتمبر 2008، ص 4.

المبحث الثاني : التفاعل بين النص و القارئ لدى فلغانغ أيزر

تمهيد:

قبل الحديث عن الجهود التي قدمها "فلغانغ أيزر" نود الإشارة إلى الفرق الحاصل بين العمل الأدبي* والعمل الجمالي، ذلك أن معرفة الفرق بينهما يكسبنا الخبرة التي نتمكن من خلالها من قراءة أي عمل أدبي كان أم جمالياً.

تحت "الفيينومينولوجيا" على أن دراسة العمل لا تتطلب الاهتمام بالنص فحسب بل «بالأفعال المتعلقة بالتجاوب مع ذلك النص ، فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطيه»¹.

إذن فدراسة أي نص يرتبط بالأساس بمدى تجاوب الجمهور معه، ذلك أن النص لا يقدم في الحقيقة سوى بعض الإشارات و الإيماءات و على الدارس له أن يوظفها لخدمة قراءاته.

يرى "فلغانغ أيزر" أن العمل الأدبي ينقسم إلى قطبين « القطب الفني و القطب الجمالي الأول هو نص المؤلف ، و الثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ ، و في ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للنص و لا لتحقيقه ، بل لا بد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما»².

وبالتالي فما دام العمل الأدبي لا يمكن اختزاله لا إلى واقع النص و لا إلى ذاتية القارئ فهو من هذا المنطلق مستقل بذاته، وبهذا فإن «التركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها»³.

هذا يشير مباشرة إلى الترابط الذي ينبغي أن يحصل بين ما يقدمه الكاتب وما يستنتجه القارئ من خلال تفاعله مع النص. هذا الأخير يبقى دائماً النقطة المحورية التي يركز عليها عمل القارئ.

* - تعددت المصطلحات التي تشير إلى العمل فهناك من يقول : العمل الفني ، العمل الجمالي ، و حتى هناك من يقول القطب الفني و الجمالي والواضح أن جميع المصطلحات متقاربة.

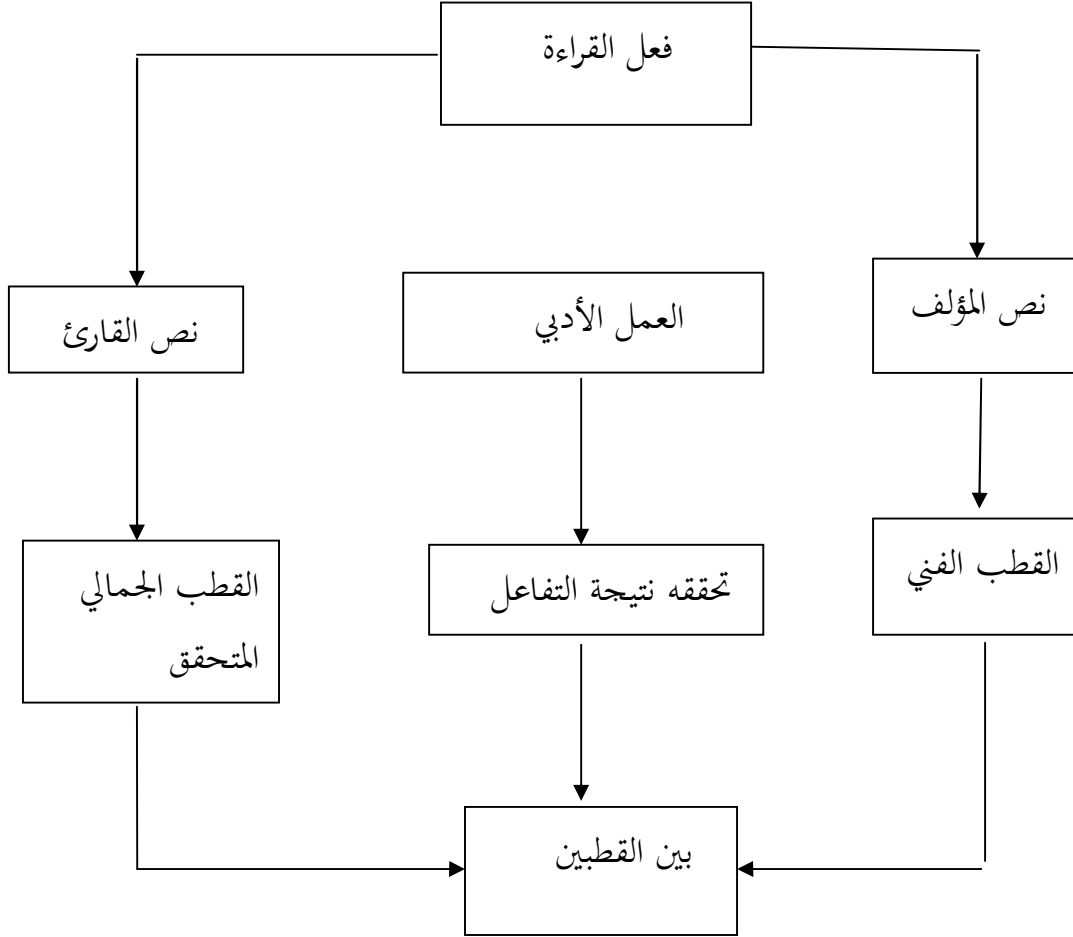
¹ - فلغانغ أيزر : فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب ، ترجمة عبد الحميد حمداني و جلال الكدية ، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب،

(دط) - (دت)، ص 12.

² - المرجع نفسه، ص 12.

³ - المرجع نفسه، ص 12.

و يمكن أن نوجز هذا القول في المخطط الآتي:¹



يتضح من خلال هذا المخطط أن أركان العملية الأدبية المشكّلة من المؤلف والنص والقارئ، تسعى إلى تحقيق ما يطلق عليه: فعل القراءة؛ إذ ينتج عن ذلك الفعل نصين، الأول هو نص المؤلف المتحقق في الواقع بألفاظه وتراكيبه وصيغته، أما الثاني فهو نص القارئ الذي وصل إليه جراء قراءته بل تفاعله مع نص الأول، وبالتالي نجد أن نص المؤلف يحقق ما يسمى بالقطب الفني، في حين يحقق نص القارئ القطب الجمالي المتحقق جراء التفاعل. إذن فالعمل الأدبي يتم نتيجة التحقق بين القطبين.

¹ - حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد المعاصر : ص 105.

أولاً- مراحل قراءة العمل الأدبي:

إن الحديث عن مراحل قراءة العمل الأدبي الثلاث يقودنا إلى القول بأنّ القراءة شرط أساسي لفهم أي نص مهما كان نوعه، إذ بواسطتها ينجلي ما كان غامضاً، و منها يفهم ما كان مستغلقاً، لذلك عدت القراءة مفتاح الولوج لأي عمل أدبي.

وما ينطبق على القراءة ينطبق على القارئ ، هذا الأخير اشترط فيه "ميشال ريفاتير" Michael Riffatere « أن يكون قارئاً مثالياً، أو قارئاً خارقاً للعادة ، واسع الإطلاع قادراً على تسجيل كل انطباع جمالي بدقة و وعي ، مع القدرة على إحالته ثانية إلى بنية فعالة في النص»¹.

يتضح لنا أن القارئ ينبغي أن تتوفر فيه سمات مثالية، لا أن يكون قارئاً عادياً يكتفي فقط بالقراءة السطحية التي لا طائل من ورائها.

و تتلخص مراحل قراءة العمل الأدبي في النقاط الآتية :

أ- لحظة الدهشة الجمالية

هي ذلك الانطباع الذي يتولد في ذهن القارئ لحظة قراءته الأولى للعمل الأدبي، و قد سميت بهذا الاسم لأن القارئ عندما يبدأ بقراءة العمل الذي بين يديه يتشكل لديه انطباع أولي جراء قراءته لهذه القصيدة أو تلك².

والقارئ يظل في بحث دائم عن المعنى سواء أكان هذا المعنى قد تم الوصول إليه من خلال القراءة الأولى أم بعد قراءات عديدة حيث «يقوم بقراءة القصيدة بيتاً بيتاً مستخدماً في قراءته منظوره الذي يساعده على توقع الدلالات ، فيدرك الشكل المكتمل للقصيدة إدراكاً لا يخلو من نقص ، ناهيك عن أن المعنى الكلي الذي يخدم فرضياته التأويلية لا يكتمل في حدود القراءة الأولى»³.

¹ - إبراهيم محمود خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، ص 128.

² - ينظر : المرجع نفسه: ص 129.

³ - المرجع نفسه: ص 129.

إذن فالقارئ عندما يقرأ النص يستخدم في بداية الأمر خبراته التي ثقفها جراء احتكاكه بالأعمال الأدبية السابقة ، فيُدرك بذلك الشكل العام للقصيدة و يُبدي انطباعه الأول فيه، غير أن المعنى يبقى في حاجة دائمة إلى إضافات؛ أي أن المعنى الذي تم التوصل إليه من خلال القراءة الأولى يكمله المعنى الذي تم التوصل إليه من جراء القراءة الثانية ثم الثالثة و هكذا دواليك و هذا هو دور القارئ المنشود.

ب- لحظة القراءة الاستيعابية:

هي ثاني مراحل القراءة ، و تحيل كلمة الاستيعاب على الفهم ، أي فهم العمل الأدبي فهما دقيقا واضحا ، و تعتبر هذه المرحلة تبريرية - إذا ما قورنت بالمرحلة الأولى - بمعنى تبرير أسباب و دوافع الدهشة التي طبعت القراءة الأولى للنص ، إذن فهي مرحلة مكملية للأولى. و بتعبير آخر «يعود القارئ إلى النص ثانية فيسترجع عبر قراءته الجديدة الأسئلة التي ظلت دون إجابة في القراءة الأولى ، و قد تبدأ من نهاية القصيدة و الاتجاه عكسيا نحو البداية ، أو من الكل إلى الجزء ، و في هذه الأثناء يسعى القارئ إلى دمج الدلالات الجزئية في معنى كلي»¹. إذن فالقارئ بعدما قدم انطباعه الأول حول القراءة الأولى يأتي في القراءة الثانية إلى استيعاب و تبرير ما تم تقديمه من انطباعات، فإذا كانت المرحلة الأولى هي بمثابة لحظة الدهشة الجمالية فإن المرحلة الثانية هي تبرير لتلك الدهشة التي صاحبت قراءته للعمل.

¹ - المرجع السابق: ص 129.

ج - لحظة القراءة التاريخية*:

تعتبر هذه المرحلة جوهر نظرية التلقي فمن خلالها يتم التفاعل بين النص والقارئ، وهذا ما ينتج عنه ظهور ثنائية التأثير و التأثير، في هذه المرحلة تتشكل العلاقة بين القارئ والنص على اعتبار أن الأول مكمل للثاني، والأخير سبب في وجود الأول. إذن يتم في هذه المرحلة «توظيف المعنى الموضوعي الذي تم استيعابه في القراءة الأولى والثانية؛ حيث لا يتعدى هذا المعنى كونه فرضية أولى للتأويل، ثم يأتي الفهم الجمالي رديفاً للفهم الموضوعي»¹.

نفهم من هذه العبارة أن القارئ يظل في عملية بحث دائم عن المعاني التي يشير إليها النص، لذا فهو لا يتوقف عن المعنى الذي اكتشفه عند أول أو ثاني قراءة، بل يتحدد المعنى كلما كانت هناك قراءة جديدة، وهذا يعني أن كل المعاني المستنبطة من خلال القراءات تبقى معان جزئية تشكل الأرضية الخصبة للتأويل فيما بعد.

* - نجد مصطلحا آخر مرادفا لهذا المصطلح وهو: القراءة الفاعلة.

¹ - إبراهيم محمود خليل ، النقد الأولي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ص 129.

ثانياً- أنماط القراء :

إن عملية التلقي عملية مقابلة للإبداع، لذا فهي تتطلب وجود قارئ متميز ذي ثقافة أدبية واسعة و خبرة كبيرة تمكنه من تحليل النص الذي أمامه و الوقوف على مواطن الجمال فيه. ولا بد من الإشارة إلى أن " فلغانغ أيزر" قد ساهم بشكل كبير في الرفع من شأن القارئ بل وجعله النقطة المحورية في عملية القراءة ، فهو يرى أن « العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة ، و أن جوهره و معناه لا ينتميان إلى النص ، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ ، و من ثم انتقل النص في نظرية التلقي من مركز الدراسات الأدبية و صار لا يعيش إلا من خلال القارئ »¹.

وقد أكد "هانز روبرت ياكوس" وجهة نظر زميله و اعتبر أن «القارئ ضمن الثالث المتكون من المؤلف و العمل و الجمهور ، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب ، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ ، لذلك لا يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم»².

نفهم من هذا أن "ياكوس" يشير إلى العلاقة الواضحة بين التاريخ و الأدب ، وذلك من خلال «إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية ، و تأسيس جمالية الإنتاج و التصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج و التلقي»³ وهذا لا يتم إلا من خلال التفاعل المباشر بين النص و القارئ ، و بمعنى آخر فإن القارئ الذي يقصده كل من "ياكوس" و "أيزر" ليس ذلك الذي يُقدّم أحكاما مسبقة على النصوص ، بل القارئ الحق هو الذي يتفاعل مع النص فيتأثر به و يُؤثر فيه.

¹ - ينصح بالرجوع إلى الموقع الإلكتروني: www.elgendy.getgoo.net مقال بعنوان: جماليات التلقي: اعداد: فوزي عيسى، تم نشره بتاريخ: 22 ماي 2010 في الساعة 03:46 am وتم تصفح الموقع بتاريخ: 23 فيفري 2011. في الساعة: 09:00 am

² - هانز روبرت ياكوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جيد للنص الأدبي ، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس ، ص 39 ، 40.

³ - المرجع نفسه، ص 42.

لقد حفلت نظرية التلقي بالقارئ و أولته اهتماما كبيرا لكن المشكل المطروح هو: من هذا القارئ الذي تنشده نظرية التلقي ؟ وما هي السمات التي وجب عليه التحلي بها؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال عرضنا لأهم الأنماط التي عدّها "أيزر" و"ياكوس" بداية بالقارئ الضمني، ثم الحقيقي فالمثالي ثم الأعلى ومرورا بالقارئ المخبر والقارئ المقصود ، و انتهاءً عند القارئ المستهدف*.

أ – القارئ الضمني: Le lecteur implicite

لقد شغل هذا القارئ حيزا كبيرا في فكر مُنظري التلقي ، و خصوصا "أيزر" الذي طرح هذا المفهوم معترضا به على مفهوم "واين بوث" عن المؤلف الضمني¹، وقد فصل "أيزر" في مفهوم هذا القارئ معتبرا إياه «مجرد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره ، و هي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي و تجريبي ، بل من طرف النص ذاته ، و بالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له بذور متأصلة في بنية النص ، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»².

من هذا المنطلق نخلص إلى أن القارئ الضمني هو الذي يمارس تأثيره المباشر على النص من خلال استعداداته المسبقة ، المنبثقة من النص ذاته و بالتالي فالقارئ الضمني لا يملك وجودا حقيقيا لأنه في حقيقة الأمر يجسد مجموعة من التوجهات الأولية التي يقترحها النص على قرائه وبالتالي فإن القارئ الضمني هو قارئ مستقر داخل بنية النص.

ب – القارئ الحقيقي: Le lecteur réel

هو الذي يُعرف من خلال ردود أفعاله الموثقة، و يظهر أساسا أثناء دراسة تاريخ التجاوب، الذي يتم بين النص و قرائه؛ بمعنى أن الطريقة التي يتم وفقها تلقي الأعمال والنصوص

* - هناك أنماط عديدة للقراء لا يسع المقام لذكرها على غرار: القارئ المعاصر، القارئ النموذجي، القارئ الجامع.

¹ - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 159.

² - فولغانغ أيزر : فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، ترجمة : حميد حمداني و الجيلالي الكدية ، ص 30.

من طرف جمهور القراء تختلف من حقبة تاريخية إلى أخرى بحسب انتماء هؤلاء ، و بالتالي فإن الأحكام الصادرة عن تلك التلقيات تعكس المعايير الخاصة بهم¹.

إذن هذا التصور يشير صراحة إلى أن القارئ الحقيقي (الفعلي*) له وجود في الواقع، وهذا بخلاف القارئ الضمني الذي دعا إليه "أيزر". ولكن هذا التصور الجديد قابلته عدة صعوبات لعل أهمها أنه لو تم اتخاذه منطلقا إلى دراسة تاريخ الأدب لأضحى من الصعب دراسة أعمال المبدعين المغمورين ، و بالتالي سيكون الدارس أمام حتمية اختيار المؤلفات التي لقيت اهتمام النقاد و القراء وبذلك ستضيع ثروات مهمة في تاريخ الأدب²، و هذا ما ترفضه نظرية التلقي.

ج- القارئ المثالي: Le lecteur idéal

لم يحدد "أيزر" بدقة من أين اشتق مصطلحه، رغم وجود ادعاء يقول بان القارئ المثالي هو المؤلف نفسه، و إذا كان كذلك فإنه يحمل صفات مطابقة لصفات المؤلف³. و بالتالي فهو يعمل على فك شفرات النص، إلى جانب تمكنه من الوصول إلى المعاني العميقة الموجودة فيه. إن «القارئ المثالي خلافا للأصناف الأخرى من القراء هو تخيل»⁴؛ بمعنى أنه ليس له مقابلا موضوعيا في الواقع ، و هذا ما يجعله مفيدا ، حيث يستطيع سد الثغرات التي تظهر أثناء تحليل الأعمال الأدبية، سواء كانت نصوصا شعرية أو روائية . إذن فالقارئ المثالي هو الذي يُستنجد به دائما عندما يُستعصى فهم النص، أملا في أن يساعد على كشف أسرارهِ نظرا للثقافة المتميزة التي يتمتع بها.

¹ - ينظر : سامي إسماعيل : جماليات التلقي ، ص 125.

* لقد أشار إلى مصطلح القارئ الفعلي أو المتعين كل من : ليوشيبترز و ميشال بيكار

² - للتوسع أكثر ننصح بالرجوع إلى الموقع الإلكتروني: www.almultaka.net عنوان المقال: ملاحظات في نقد نظرية التلقي، إعداد: الطيب بوعزة. تم نشره في الموقع بتاريخ: 16 فيفري 2006. في الساعة: 05:00 am وتم الاطلاع عيه بتاريخ: 09 سبتمبر 2010 في الساعة: 11:00 am

³ - ينظر : سامي إسماعيل : جماليات التلقي ، ص 126.

⁴ - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 160.

د - القارئ الأعلى: L'archilecteur

الأدبية ، و القارئ الأعلى تعبير وجد من قبل الناقد "ميشال ريفاتير" Michael Riffaterre الذي وجدنا له تعريفا في كتاب "فلغانغ إيزر": فعل القراءة، ترجمة حميد لحداني وجلال الكدية على أنه: «مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص وبالتالي يؤسسون وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة»¹. كما وجدنا تعريفا في النسخة الفرنسية التي جاء فيها ما يلي:

" La'chilecteur de Riffaterre désigne un groupe d'informateurs qui se constitue aux ponts nodaux du texte et où ces informateurs démontrent par leurs réactions communes l'existence d'un fait stylistique. L'archilecteur semble à un devin : il découvre un haut degré de condensation dans le processus d'encodage du texte "²

إذن فالقارئ الأعلى هو في الحقيقة مجموعة من القراء الذين يحوزون على كفاءات مختلفة، تجعلهم يحاولون تأسيس إطار خاص لردود أفعالهم التي تبين وجود أثر جمالي، لكن تعدد القراء يضعنا أمام إشكالية تتمثل تنوع درجة الاستعداد الذاتي لدى كل قارئ ، و هذا ما من شأنه الحد من إيجاد قراءة واحدة للنص ، فيصبح النص عبارة عن ردود أفعال مشتركة لا يوجد بينها رابط يحكمها.

هذا ما ساعد "ريفاتير" في أن يجعل الواقع الأسلوبي عنصرا تواصليا مضافا إلى العنصر الأول للغة، و بالتالي فالواقع الأسلوبي عنده منبثق من سياقه و لا يمكن إدراكه إلا من طرف الذات المتبصرة.

ه - القارئ المُخبر (الخبر): Le lecteur informé

هو مصطلح جاء به الناقد الأمريكي "ستاتلي فش" Stanley Fische

¹ -فلغانغ أيزر : فعل القراءة : ص 24.

2-Wolfgang Iser : L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par : Evelyn Sznycer, Pierre Mardaga, Editeur 2, Galerie de prince 1000 Bruxelles 1985 , PP :64,65 .

" lecteur informé de fisch. ce lecteur ne vient pas tant les valeurs moyennes statistiques des réactions des établier lecteurs que décrire le processus de constitution du texte lui-même." ¹

هذا يفيد بأن القارئ المخبر لا يمكن أن يشكل قيمة إحصائية لتفاعلات القراء إلا من خلال وصف تطور البنية الخاصة بمنهجية النص.

و هو ينطوي على جملة من الشروط منها:

* أن يستطيع التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص.

* أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما توصل إلى النضج قادرا على نقله إلى الفهم.

* أن يتوفر على كفاءة أدبية؛ أي أن القارئ الذي أدرس أجوبته هو قارئ مخبر².

إذن فدور القارئ المخبر يكمن في الوصول إلى نواة النص اللسانية مستخدما في ذلك كفاءته و معارفه الدلالية، و هو بهذا المعنى يسعى إلى الفهم من بداية النص إلى نهايته.

و – القارئ المستهدف: Le lecteur visé

هو مصطلح أقره "فلفغانغ أيزر" ويرى بأنه: «متخيل القارئ، أي فكرة القارئ كما هي مشكّلة في تفكير المؤلف، أو الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص ، وهي التي تحدد نوع القارئ»³.

يبين لنا هذا المفهوم أن هناك علاقة وثيقة بين الكيفية التي يُقدم بها النص، و القارئ الذي هو موجه إليه، والملاحظ أن "أيزر" انتقد هذا الطرح بشدة إذ «كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص أن يفهمه ، في حين أن هذا النص لم يتوجه إليه»⁴.

1-Wolfgang Iser : L'acte de lecteur,théorie de leffet esthétique , p 19.

² – ينظر: ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 161.

³ – ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 162.

⁴ – المرجع نفسه ص 162.

هذا السؤال طرحه "أيزر" عندما لاحظ أن صورة القارئ تكشف عن مجموعة من المعطيات التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف وهو يهم بوضع نصه.

إذن فالقارئ المستهدف وفق هذه التحديدات هو القارئ كما يريد المؤلف أن يكون، بمعنى أن المؤلف يضع في مخيلته مجموعة من الأفكار حول القراء الذين يكتب لهم، وبالتالي فتلك الأفكار تنعكس على النص ، ووفقها يتم تحديد نوع القارئ.

يتضح مما سبق أن الاهتمام بالقارئ عند مؤسسي نظرية التلقي رافقته نظرة جديدة تهدف بالأساس إلى تجاوز تلك النظرة القديمة التي ترى في القارئ مجرد متلق سلبي يكفي فقط يتصفح النصوص ، بل أضحي صاحب فعل جديد يصل إلى حد المشاركة في صنع المعنى ، و هذا هو القارئ الذي يتحدث عنه أصحاب نظرية التلقي.

إن المفاهيم التي سبقت الإشارة إليها تظل مفاهيم جزئية، ذلك أنها تقع تحت هيمنة توجيهات نظرية، كما أنها ليست لها القدرة على وصف العلاقة — بالتحديد — بين المتلقي والعمل الأدبي ، فالقارئ الحقيقي يظهر أثناء دراسة تاريخ التجاوب ، و بالتالي فإن الأحكام الصادرة عنه تختلف من حقبة تاريخية إلى أخرى ، حسب انتماء القارئ ، و القارئ المثالي المنشود هو ذلك الذي يحمل جملة من الصفات المطابقة لصفات المؤلف تمكنه من فك شفرات النص ، والوصول إلى المعاني العميقة التي يزخر بها ، إلا أن هذا القارئ هو مجرد تخيل ، بمعنى أنه من صنع المؤلف أو بعبارة أخرى هو ما يريد المؤلف من القارئ أن يكون ، أي أن كل مؤلف في ذهنه تصور خاص لقارئ ما ، ينعكس هذا التصور على نصه ، و يريد له قارئاً يحمل صفاته و أفكاره حتى يستطيع تحليل نصه.

كما أن القارئ المخبر هو في الحقيقة مفهوم أقرب إلى التربية منه إلى الأدب و يهدف بالأساس إلى الوصول إلى أعماق النص مستعيناً بكفاءاته الأدبية العالية و قدرته على القراءة الجيدة، أما القارئ الأعلى — الذي أوجده "ميشال ريفاتير" فيكمن عمله في كيفية تلقي عمل ما من طرف مجموعة ما تلتقي عند نقط محورية في النص و عليه فإن هذا المفهوم هو في الحقيقة

يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي من خلال النص ، ثم إن القارئ المقصود الذي يفترض أن يكون النص موجها إليه هو في الحقيقة صورة المؤلف في ذهن الجماعة في مرحلة تاريخية معينة ، وبالتالي فإن الذات المتلقية تحاول بشتى الطرق أن تجد لها المقابل الذي يكملها من خلال النص طبعا.

كما أن القارئ المستهدف هو ببساطة إعادة بناء للأفكار التي حملها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية ، و إن كان هذا القارئ ما هو إلا قارئاً متخيلاً؛ ذلك أنه في حقيقة أمره القارئ الذي ينشده المؤلف ، حيث يضع في ذهنه كل الصفات التي يتوسمها في قارئه.

بالعودة للإجابة عن السؤال الذي طرح في البداية نقول إن منظري و مؤسسي نظرية التلقي لم يكن بينهم اتفاق صريح على ماهية هذا القارئ ، فقد تحدث "أيزر" عن القارئ الضمني على اعتبار أن فعل الكتابة هو فعل قصدي يقوم أساساً على استهداف القارئ- بغرض التأثير فيه ، فكان لا بد من إيجاد قارئ ضمني يتلقى تلك الكتابة.

لكن في منتصف الثمانينات لاح في الأفق نقاش كبير حول جدوى البحث عن قارئ مفترض بين طيات النص، و إهمال القارئ الفعلي المتحقق عينياً، وبالتالي تحول البحث من القارئ المتخيل المفترض وجوده في النص إلى قارئ فعلي له وجود في الواقع.

إن القارئ الذي تنشده نظرية التلقي هو ببساطة القارئ الذي لا يكتفي بقراءة النص قراءة سطحية شارحة ، بل هو القارئ الذي يغوص في النص و يكشف أسرارها و يفتح مغاليقه ويملاً فراغاته ، و يقرأ ما بين سطوره بكل ما توفر عنده من جهد ، إنه القارئ الذي يتسم بالقابلية و الاستعدادات الذهنية و الفكرية بغض النظر عن المصطلح الذي ينضوي تحت لوائه فالقارئ يبقى قارئاً مهما تعددت و اختلفت المسميات و المفاهيم.

ثالثاً: إجراءات المتلقي في بناء المعنى:

لقد تضافرت جهود كل من "هانز روبرت ياكوس" و "فلغانغ أيزر" من أجل تدعيم ركائز "نظرية التلقي" انطلاقاً من إشكالية نظرية تتصل بالمعنى، والعمل الأدبي، من جهة، وموقف المتلقي من العمل وصلته به، والآليات التي تحكم تلك الصلة من جهة ثانية. من هنا عمل الاثنان على طرح مجموعة من المفاهيم الإجرائية لتكون بديلاً عن المفاهيم البنيوية؛ على غرار مصطلح أفق الانتظار، البنيات النصية، مستويات المعنى، مواقع الالتحديد، وجهة النظر الشاردة.

أ- أفق الانتظار: Horizon d'attente

عمل "ياكوس" على فهم تاريخ الأدب و الخبرة الجمالية و بناء المعنى وذلك من خلال مفهومه الذي أطلق عليه أفق الانتظار* أو أفق التوقع وهو مفهوم قدمه "ياكوس" بغية الإشارة إلى مدى أهمية تجربة المتلقي ومساهمته في تطور الأدب، وفهم وظيفته وخلق معناه.

إن مفهوم أفق الانتظار يعتبر أحد أهم المفاهيم الإجرائية التي وظفها "ياكوس" لتوضيح نموذج الجديد في دراسة الأعمال الأدبية، وبالتالي كان « من أولى اهتمامات ياكوس فحص منهجية تاريخ الأدب ليعطي مفهومه "أفق الانتظار" دوراً في التاريخ الجديد للأدب »¹.

نقل "ياكوس" مفهوم الأفق عن "جادمير" - مثلما أشرنا - كما أفاد من مفهوم خيبة الانتظار عند "كارل بوبر" فقام بعملية تركيب بين هذين المفهومين ليحصل في النهاية على مفهوم "أفق الانتظار". فماذا يعني بهذا المفهوم؟

من الصعب إيجاد تعريف دقيق لهذا المصطلح، ذلك أن "ياكوس" نفسه لم يحدده بدقة ويبقى أن نقول إن « هذا المفهوم يتعلق بدراسة تطور النوع الأدبي، وهو يقيم صلة بين هذا التطور وتاريخ الأدب حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال وتراكمات "الفهم" التي

* - هناك من الفلاسفة من كان سباقاً لاستعمال هذا المصطلح؛ حيث يعتبر "هانز جورج غادامير" أول من تعرض لهذا المصطلح للإشارة إلى مدى رؤية الأشياء، كما استعمله كل من "كارل بوبر" و "هوسرل" و "هيدجر". للاطلاع أكثر ينظر: روبرت هولب: نظرية الاستقبال، ص 76.

¹ - ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 137.

ينجزها المتلقي عبر التاريخ، إنما تؤدي إلى تطور النوع الأدبي»¹.

إذن فأفق التوقع من هذا المنطلق يشير إلى أهمية الفهم الذي يحققه المتلقي ومساهمته في تطور الأنواع الأدبية، ومن هنا نلاحظ أن "ياكوس" يدعو إلى تحقيق التوافق بين الماضي والحاضر حتى تفهم الأعمال الأدبية فهما صحيحا و دقيقا.

إن منظري التلقي يستخدمون « مصطلح أفق الانتظار أو التوقع أو الانتباه Horizon of Attention ويعنون به استحالة فصل النص الذي نقرؤه عن تاريخ تلقيه والأفق الأدبي الذي ظهر فيه وانتمى إليه أول مرة، فالنص وسيط بين أفقنا والأفق الذي يمثل، وعن طريق التداخل بين هذين الأفقين تنمو لدى مستقبل النص القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني، ولكن هذا الوقع لا يستتبع بالضرورة تطابق المعاني التي نتوصل إليها، مع تلك التي تحدث عنها القدماء، وهذا ما يُسمى كسر حاجز التوقع الذي هو في نظر جماليات التلقي شيء ينم على أن القراءة المنتجة تضيف للنص شيئا جديداً»².

إن هذه العبارة تشير إلى أن أقطاب نظرية التلقي وعلى رأسهم "ياكوس" إنما يقصدون بمصطلح الأفق؛ تعذر فصل النص عن تاريخ تلقيه، وأفقه الخاص، لأنه وببساطة هو في مرتبة وسطى بين أفقنا و الأفق الذي يمثل ذلك النص، وبالتالي فالذي ينجر عن هذا التداخل هو بروز قدرة لدى متلقي النص تتمثل في توقع ورود بعض الدلالات الافتراضية التي سيبنى عليها موقفه فيما بعد، كما تشير هذه العبارة إلى نقطة هامة تتمثل في كسر حاجز التوقع الذي أشار إليه الشكلاونيون الروس، والذي كانوا يقصدون من وراء الإشارة إليه « المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية»³. وهذا يعني أن المتلقي يعتمد استخدام بعض الانزياحات الأسلوبية لكسر حاجز التوقع.

¹ - المرجع السابق: ص 140.

² - إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 122.

³ - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 47.

إن أفق الانتظار هو افتراض أولي ينطلق منه القارئ معتقدا أنه سيصل إليه في النهاية، وهذه هي النقطة التي أقام عليها "ياكوس" نظريته. ومن هنا قام "أفق الانتظار" على ثلاثة عوامل رئيسية هي:

* التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
* شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي القدرة التناسية وعلاقة هذا العمل بغيره من الأعمال.

* المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي بين العالم التخيلي والواقعية اليومية، حيث يكون القارئ افتراضات وأفق انتظار خاص به، منطلقا من تجارب واقعية.¹

إذن لا يمكن — حسب هذه العوامل — الحديث عن أفق الانتظار إلا بوجود خبرة القارئ الأدبية، التي تمكنه من بناء افتراض سابق ينتظر تحقيقه في العمل الأدبي الذي يتلقاه أثناء القراءة إذ لا يمكن أن تكون هناك قراءة أولى وكفى، بل هناك قراءات عديدة للنص الواحد على أن كل قراءة يكشف من خلالها القارئ جملة من المعاني الجديدة التي لم تكن موجودة أثناء قراءته السابقة.

إن الجمهور المتلقي للأدب يكون مهتما من قبل من خلال مرجعيات تاريخية وثقافية واجتماعية، يعيشها في حياته اليومية، وهذا ما يجعله في حالة انفعال وإقبال على العمل الأدبي، مما يوحي أن هذا التوقع ينتهي إلى مصير لا يتحدد إلا بتفاعل القارئ والنص، وبداية عملية القراءة، فقد يحتفظ القارئ بهذا التوقع، كأن يقرأ قصيدة من الأدب القديم ولأن لديه معرفة مسبقة بما تحتويه من أغراض وأوزان فإنه يكون محضرا من جميع النواحي لقراءتها، ويحافظ بذلك على توقعاته نتيجة الخبرة الواسعة له بهذا الجنس الأدبي.

وتجدر الإشارة إلى أن عمليات التأويل التي يقوم بها القارئ بُغية فهم النص والوصول إلى معناه، اعتماداً على الخبرات المسبقة من جهة وعلى عامل الذوق من جهة أخرى، تساهم في

¹. ينظر: إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من الحكاية إلى التفكيك، ص 122.

خرق الأفق الذي كان قد بناه القارئ في أول الأمر، وهذا ما يؤدي به إلى تجاوز المسافة الجمالية التي تفصل بينه وبين النص، وتصبح عملية تجاوز المسافة الجمالية كلما ابتعد زمن النص عن زمن قراءته له، والعكس، إلا أنه وجب التنويه إلى أن عامل الزمن ليس هو الفاعل الأساسي في عملية تغيير الأفق وبناء أفق جديد، بل الخبرة الجمالية والمعرفية للقارئ هي الأساس في ذلك، فالقارئ يكون لديه أفق توقع أولي يحتكم إلى خبرته الذاتية وقيمه الاجتماعية والثقافية والتاريخية، المحيطة به، فإما أن يحافظ النص على تلك القيم، فينتج عن ذلك اندماج للأفاق، وإما أن يخالفها ويخرق الأفق الذي بناه في البداية، فيتغير ما كان ينتظره، فتنشأ بذلك مسافة فاصلة بينه وبين النص وهي التي أطلق عليها "ياكوس" مصطلح المسافة الجمالية¹.

كما أن توفر عامل القدرة على مقابلة النصوص مع بعضها البعض أمر لا بد على القارئ من الاتصاف به؛ ذلك أنه يساعده على فهم العمل الذي هو بصدد الاشتغال عليه فهما جيداً، و لا بد على القارئ من المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛ حيث تمكنه هذه المقابلة من تكوين افتراضات عديدة تساعده على فهم النص، واكتشاف معانيه، وهذا ما يقوده إلى تشكيل أفق انتظار خاص به، انطلاقاً من تجاربه الواقعية السابقة.

وما يمكن قوله حول هذا المصطلح هو أن المشكلة تكمن في استخدام "ياكوس" لمصطلح الأفق، وغموضه، يضاف إلى ذلك أن هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من المصطلحات المركبة التي تتفق حيناً وتختلف حيناً آخر ومنها: مصطلح أفق التجربة، وبنية الأفق، والتعبير في الأفق، والأفق المادي للمعطيات، وقد ظلت هذه الاستخدامات تعاني من مشكلة الغموض ما يعاينيه مصطلح أفق الانتظار في حد ذاته.

إجمالاً نقول: إن معنى العمل الأدبي لدى "ياكوس" يتجسد من خلال أفق الانتظار؛ ومعنى ذلك أن قراءة وفهم أي نص ترتكز على توقعات Expectation مسبقة بينها القارئ، حول النص الذي أمامه، وبما أن صفة الاختلاف بين أفق القارئ و أفق النص أمر وارد وطبيعي، خاصة إذا ما

¹ - ورد مصطلح: المسافة الجمالية، الذي قال به ياكوس لدى: سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 95.

علمنا أن « العمل لا يفي باستمرار بما ننتظره أو نتوقعه منه، لأن الزمن والظروف تغير معاييرنا وتغير كذلك أدوات فهمنا وطرائقه، وتغير هذه العوامل نفسها معايير العمل الأدبي »¹. إذن فعملية الفهم وفق ما يراه "ياكوس" تقتضي تدوين فعل أفق الانتظار الذي نمر به في كل عملية فهم، وبالتالي يصبح كل أفق انتظار جديد هو في الحقيقة فهم للقراءة الجديدة.

ب - آليات إنتاج المعنى: Les mécanismes de la production du sens

إن التطور الذي صاحب الدراسات النقدية التي أعقبت ظهور نظرية التلقي تمثل في التحول من دراسة معنى المؤلف، ومعنى النص، إلى المعنى المنتج بفعل فهم المتلقي، ويعترف "أيزر" بأن هناك « أبعاداً لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى الأدبي، وهذه الأبعاد هي: الاحتمالات التي يتضمنها النص، والإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي، والبناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية »².

إذن فالبعد الأول يتلخص في الاحتمالات التي يتضمنها النص وهو ما أطلق عليه الناقد "رومان انغاردن" المظاهر المخططة أو التخطيطية؛ ذلك أن « مظاهر الواقع لا يمكن أن تصور في النص الأدبي بتمامها، وإنما على نحو تخطيطي فحسب. ولأن العمل الأدبي بوصفه موضوعاً جمالياً يظهر إلى الوجود فإنه ينبغي أن يحدد من جانب القارئ »³. هذا يعني أن القارئ يلجأ إلى ملء جميع المواضع من خلال مفهوم التحقق؛ أي من خلال قراءته الذاتية.

أما البعد الثاني فيتلخص في الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي؛ وهذا يعني أن بنية التحليل التي يبنى عليها النص إنما هي في الحقيقة تضع النص ضمن نسق خاص من الصورة الذهنية. أما البعد الأخير فإنه يشتمل على حالات خاصة تحكم تفاعل النص والقارئ.

¹ - ناظم عودة حضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 102.

² - روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ص 102-103.

³ - ك.م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، ص 77.

ب-1- البنيات النصية: Structures Textuelles

تعتبر البنية النصية أحد أهم البنيات التي تؤثر في عملية التفاعل بين النص والقارئ، ويرى "أيزر" أن «النص الأدبي ليس كينونة قابلة للتعريف، غير أنه إذا كان شيئاً فهو حدث دينامي»¹. وبالتالي فالنص حسبه لا ينحصر في بنيات لغوية محددة، بل يتحقق أثناء عملية القراءة، وعليه فالنص يحمل معنى، ينتج أثناء النشاط القرائي عبر مراحل معينة.

إن "أيزر" يستند - في حديثه عن التفاعل بين النص والقارئ - على النظرية الظاهرية التي ترى أن النص هو عبارة عن بنية تخطيطية، وأن هذه البنية لا تكون ذات فعالية إذا لم نهتم بأفعال التجاوب معها، وهذا ما جعل "أيزر" يُقسّم العمل الأدبي إلى قطبين - مثلما أشرنا إليه سابقاً - القطب الفني والقطب الجمالي.²

إذن نجد أن "أيزر" لا يتحدث عن النص بقدر ما يتحدث عن إنتاجه؛ ذلك أنه يحمل في جُعبته مُحَرِّضات وإمكانات للمعنى تجعل القارئ في عملية بحث دائم عن المعنى، واضعاً بذلك مخططاً للوصول إليه، مما يجعل النص يشكل مزيجاً بين الموضوعية النصية وذاتية القارئ، وهذا ما يضيف عليه صفة التميز والجمالية.

ولكي يتحقق الالتقاء بين القطبين الفني و الجمالي لا بد من توافق مرجعي بينهما؛ وهذا يتم من خلال التفاعل الذي يحصل بين النص والقارئ، وهذه المرجعية تطبقها مجموعة من المفاهيم والتي من ضمنها: سجل النص، والاستراتيجيات النصية.

¹ . فلغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، ترجمة: عبد الحميد حمداني، وجمال الكدية، ص 13.

² - المرجع نفسه : ص 13.

*سجل النص: Répertoire du texte

يقصد بالسجل مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما. هذا يعني أن النص لحظة قراءته يستدعي - من أجل أن يتحقق المعنى - إحالات ضرورية، كالنصوص السابقة على النص أو القيم والأوضاع الاجتماعية و السياسية والثقافية والاقتصادية، لحصول ذلك التحقق.¹

إن لحظة قراءة النص « تتفاوت حسب القوانين الاجتماعية والثقافية لكل قارئ »² ذلك أن النص يلتقي مع القارئ في وضع جديد تحكمه شروط انتقائية - اجتماعية وثقافية - جديدة تختلف عن الوضع السابق الذي نشأت في وسطه.

إن الكاتب يقوم بإخراج الألفاظ من وسطها الطبيعي ودلالاتها العادية، لتدخل في واقع آخر جديد وتفاعلي من خلال توظيفها في النص والتقاءها مع القارئ في موقف جديد يختلف عن الموقف العادي الأول.

إن ذلك التواصل « ينعدم إلا في ظل تلك الإحالات التي تتعري اللغة من طابعها الرمزي أولاً ثم تجعل المعنى في سياقه العام ثانياً ويؤدي انكشاف هذه الأوضاع إلى معرفة القيمة الحقيقية لنص يندرج في إطار نصوص التخيل »³.

هذا يعني أن هناك نماذج في الواقع تعكس جملة من الأنظمة والرؤى التي تميز حقبة تاريخية عن أخرى؛ حيث تسود في كل حقبة تاريخية أنظمة دلالية معينة تختلف عن الحقب الأخرى، ما يشير إلى أن هناك عناصر يتم الاعتماد بها وأخرى يتم إقصاؤها.

¹. ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 153.

². فلغانغ أيسر: فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، ص 101.

³. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 153.

*الاستراتيجيات النصية: Les stratégies Textuelles

تتكون الاستراتيجيات النصية من « الإجراءات المقبولة؛ وهي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح »¹ وبالتالي فالنص يقوم بتنظيم نوع من الإستراتيجية مهمتها التوصيل بين عناصر السجل (الإحالات الضرورية على النصوص السابقة، أو القيم والأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية) وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي.

إذن فوظيفة الاستراتيجيات النصية تتمثل في تشكيل معالم موضوع النص ومعناه. وتبدو أهمية الاستراتيجيات النصية واضحة خصوصا عند محاولتنا القيام بتلخيص رواية أو قصة ما حيث نقوم بهدم النص وخلخلته، فيضيع جزء منه، وهذا الجزء يضيع معه نسق النص، والتنظيم الاستراتيجي له، فتتدخل الاستراتيجيات النصية لتعيد تنظيم النص والربط بين أواصره.

إن "أيزر" يعتمد في شرحه للاستراتيجيات النصية على مفهومين: الموضوع والأفق؛ الأول: هو ما يظهر لرؤية القارئ؛ أي ما يقابل البنية التركيبية. والثاني: هو ما يغيب عن رؤية القارئ ويقع في عمق النص، ويقابل البنية الاستبدالية². وهنا تأتي مهمة الإستراتيجيات كوحدة دينامية في توجيه القارئ، وتحقيق التواصل بينه وبين النص.

ب-2- مستويات المعنى: Les niveaux du sens

هناك اعتقاد لدى "أيزر" مفاده أن النص لا يُظهر المعنى وفق نمط محدد وإنما « يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي »³.

يتبين لنا أن هناك مستويين لبناء المعنى: الأول هو المستوى الأمامي، والثاني هو المستوى الخلفي؛ حيث تنتقل العناصر المنتقاة - التي تسهم في بناء المعنى - من المستوى الثاني إلى المستوى

¹. المرجع السابق: ص 154.

². ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص 107.

³. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 154.

الأول لتحتل مواقعها الجديدة مساهمة بذلك في تشكيل السياق العام للنص.¹

إن انتقال العناصر المنتقاة من المستوى الثاني إلى الأول يُعد - حسب "أيزر" - شرطاً مهماً لعملية التلقي والإدراك؛ وعليه فإن العلاقة بين المستويين تأخذ منحى آخر يتميز بالصراع، هذا الأخير يبدأ في التضاؤل شيئاً فشيئاً إلى أن يصل إلى المحطة الأخيرة المتمثلة في إنتاج الموضوع الجمالي.

ب-3- مواقع اللاتحديد *

أخذ "أيزر" هذا المفهوم عن "انغاردن" واضعاً عليه لمسته الخاصة، حيث أنه وفي الوقت الذي يعتقد فيه "انغاردن" بأن ملء تلك المواقع تتم من طرف المتلقي بشكل تلقائي، يذهب "أيزر" خلاف ذلك، معتبراً « أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي »²، وكان هذا أحد الاعتراضات على "انغاردن"؛ حيث يعتبر "أيزر" أن القارئ المتلقي للنص يتوقف عند تلك المواقع، التي تعيق قراءته وفهمه للنص، نتيجة الغموض الذي يملكه ويجبره على تشغيل أفكاره وقدراته، ليربط بين أجزاء النص.

يقسّم "أيزر" مواقع اللاتحديد إلى قسمين: يطلق على الأول: الفراغات وعلى الثاني: النفي، أما القسم الأول فيتوزع بدوره على نوعين: الفراغات والشواغر³، توجد الفراغات على مستوى الموضوع؛ وتعني الغموض الذي يواجهه القارئ أثناء قراءته للنص، إذ تفصل بين جزأين على مستوى سطح النص، وعندما تكتمل عملية ملء تلك الفراغات تتضح الرؤية الأولى أمام القارئ، وهو ما يسهل عليه الانتقال إلى مستوى الأفق، فيبدأ بالاشتغال على مستوى المدلولات

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص 154.

* - تُرجم هذا المفهوم إلى عدة مصطلحات منها: الفراغات، الفجوات النصية، البياض، النفي، ... وقد اعتمدت في هذا البحث على ترجمة (مواقع اللاتحديد) لوضوح المصطلح ودقته، كما أنها الترجمة التي جاءت في كتاب "فعل القراءة" لأيزر وكذا "الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لناظم عودة خضر، وهما الكتابين اللذين اعتمدت عليهما في هذا العنصر.

² - ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 154.155.

³ - ينظر: روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص 113.

التي تولد من ألفاظ النص، وهناك تواجهه شواغر نصية على مستوى الموضوعات، ومن خلال ملئها يصل القارئ إلى فهم النص، بعدما كان في وقت سابق يتعذر عليه ذلك.

إن الفراغات أو الشواغر « تشكل طريقة لقراءة النص، بتنظيم مشاركة القارئ، مع بنائها للحالات المتنقلة، وبذات الوقت فإنهما يجبران القارئ على إكمال البنائية وهكذا ينجحان الموضوع الجمالي»¹. إذن بعد انتهاء القارئ من عملية ملء الفراغات الموجودة في النص يتحول الأفق إلى موضوع، وهذه هي الوظيفة الجوهرية التي تهدف إليها مواقع اللاتحديد؛ حيث تربط بين أجزاء النص المفككة من خلال النشاط الذي يتم على مستوى ذهن القارئ.

أما النوع الثاني فهو ما أطلق عليه مصطلح **النفي (La négation)** إذ يرى "أيزر" أن القارئ أثناء قيامه بعملية ملء الفراغات على المستوى التزامني (الخاضع للزمن) فإنه في الجهة المقابلة تواجهه مجموعة من المتطورات المفتوحة الروابط على المستوى النموذجي؛ ذلك أن الفراغات تقوم بوظيفة حث القارئ على التنسيق بين تلك المنظورات والروابط.

إذن فالنفي - وفق هذا المنظور - يقوم بتوجيه القارئ وحته على الربط بين المتطورات النصية والتنسيق بينها، كما تقوم بوظيفة الاشتغال على البنية النصية، وبالتالي فإن مواقع اللاتحديد بجميع أشكالها (الفراغات، النفي، الشواغر) تعتبر وسائل حيوية في التوصل والربط بين النص والقارئ؛ ذلك أنها تعمل على حث القارئ، إلى جانب تنشيط عملية القراءة، لتصبح قراءة فاعلة لا قراءة سطحية.

هكذا يتمكن القارئ - جراء عملية القراءة - من إنتاج نص مواز للنص الأول، على أن هذا النص الذي تم إنتاجه « مزاجية غير مُشكَّلة »² لنص مُشكَّل بالفعل، والحقيقة أن تلك المزاجية تعمل من أجل تحقيق التواصل الأدبي بين النص والقارئ، لذلك كان "أيزر" يلح في كل مرة على أن أهم شيء في قراءة أي عمل أدبي هو التفاعل الذي يحصل بين بنيتة والقارئ.³

¹ - المرجع السابق: ص 113.

² - المرجع نفسه: ص 114.

³ . ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 156.

وبالتالي فإن مواقع الالتحديد هي عناصر مفككة لانسجام النص، ورغم أنها تقوم بوظيفة الفصل بين أجزاء النص، إلا أنها تضطلع أيضا بمهمة الوصل، التي تتحقق عندما يتمكن القارئ من ملء فراغات النص، فيحدث بذلك اتصالا بينه وبين النص، وذلك من أجل إنتاج المعنى وبنائه من جديد.

ب-4- وجهة النظر الجواله:

إن النص الأدبي لا يمكن أن يُدرك دفعة واحدة، بل من خلال مراحل متتالية، لأن القارئ دائما ما يقف خارج الموضوع، لكنه في حقيقة الأمر يحتل موقعا مهما داخل النص وبالتالي تشكل لديه وجهة نظر - إن لم نقل وجهات - تجول داخل النص.

إن وجهة النظر الجواله هي عملية يستطيع القارئ من خلالها الوصول إلى تضاريس العمل الأدبي، كما أنها وسيلة من الوسائل التي تمكن القارئ من الحضور في النص، وبالتالي يكون حضوره عند نقطة التقاء الذاكرة والتوقع.¹

ويرى "أيزر" أن التجول الذي يقوم به القارئ داخل النص ليس للتمتع فحسب، بل هو نشاط قصدي يقوم به من خلال عمليتي الهدم والبناء؛ أي هدم كل ما هو قديم غير معترف به، وبناء معاني جديدة، تتناسب والمرجعية الجديدة الخاصة بالنص. وبهذا يُكوّن القارئ معاني جديدة سرعان ما تتغير بعد القراءة الأولى، ثم الثانية، والثالثة وهكذا، فيهدم القارئ ما بناه في السابق ليعيد بناءه مرة أخرى، مستخدما في ذلك ما في جعبته من موروث وخبرة طوال حياته.

إن وجهة النظر الجواله - وفق هذه الرؤية - تقوم في منظور خاص أثناء كل لحظة من لحظات القراءة؛ ذلك أن كل لحظة هي جدلية ترقب وتذكر تعبر عن أفق مستقبلي من ناحية وأفق ماض يتداخل مع الأول من ناحية ثانية، ومنه تشق وجهة النظر الجواله طريقها نحو الماضي والمستقبل في آن واحد، وتجعلهما يلتقيان في لحظة واحدة.

¹ . ينظر: فلغانغ أيزر: فعل القراءة، ص 69.

إذن يمكن القول إن وجهة النظر الجوالية تجيز للقارئ بأن يتجول داخل النص، ليكتشف جميع المتطورات التي تتغير باستمرار بالموازاة مع حركة نشاط القارئ داخل النص، وكل هذا يتم من أجل حصول الفهم وبناء المعنى.

هكذا حاول "أيزر" أن يقدم مشروعاً جديداً يقوم على التلقي داخل النص ذاته؛ حيث ذهب بعيداً في البحث عما يحدث أثناء التقاء القارئ بالبنية النصية، أو بمعنى آخر عما يحدث أثناء التقاء مستوى القارئ عند بناء المعنى، فذهب إلى الربط بين المعنى والبنية النصية، وبنية القارئ، مما جعله يتعدى في أهدافه عن المناهج النقدية الأخرى.

نصل في ختام هذا الفصل إلى أن "ياكوس" و "أيزر" حاولا بناء الأسس والمنطلقات التي تركز عليها نظرية التلقي، فاتجه الأول إلى إعادة الاعتبار لتاريخ الأدب إيماناً منه بأن تفعيل تاريخ الأدب من شأنه الإعلاء من قيمة القارئ، كما حاول لفت الانتباه لمفهوم المتعة الجمالية وارتباطه بالتأويل، زيادة على ذلك أنه حاول التفريق بين المتعة والتطهير الذي يبرز أكثر من خلال السماح للقارئ بالتححرر من السلوكيات الاجتماعية السيئة ليشكل موقفاً جمالياً في المستقبل.

أما بخصوص "فلفغانغ أيزر" فقد اتجه صوب إبراز التفاعل بين النص والقارئ منطلقاً في ذلك من تصور مفاده أن العمل الأدبي لا يمكن أن يرد لا إلى اللغة ولا إلى ذاتية القارئ، أي أنه مستقل بذاته، كما عمل على بيان مراحل قراءة العمل الأدبي بداية بلحظة الدهشة التي تتزامن مع أول قراءة للنص، إلى جانب لحظتي القراءة الاستيعابية والفاعلة كما أبرز ظاهرة تعدد القراء على غرار القارئ الأعلى، الضمني، المخبر، المستهدف، المعاصر، مستعينا في ذلك بما أشار إليه عديد النقاد أمثال "ستانلي فيش" و "ميشال ريفاتير". وانتهى إلى أن تلقي أي نص أفق خاص يتشكل لدى القارئ ويتطور بتعدد القراءات.

الفصل الثالث:

تشكل البعد التطهيري الاتصالي في

ديوان محمود درويش

المبحث الأول:

أنماط البعد التطهيري الاتصالي في الديوان

المبحث الثاني:

الخصائص اللغوية والأسلوبية لشعر محمود

درويش في ديوانه

المبحث الأول : أنماط التطهير الاتصالي في الديوان

تمهيد:

يحاول **محمود درويش** أن يجعل القارئ لقصائده في حالة اتصال دائم معها من خلال ما يثبته فيها من أفكار و معانٍ تعكس الواقع الذي يعاينه الطرفان (الشاعر و المتلقي)؛ إذ يعمل على حث المتلقي على الثورة تجاه الأوضاع المؤلمة التي يعيشها سواءً، تعلق الأمر بالمواطن الفلسطيني أو المواطن العربي على العموم، و لعل شاعرنا اعتمد المشهدية والتصوير بُغية عرض قصائده و إيصال أفكاره للآخر (المتلقي)، لما لهما من أثر بالغ في تقريب الجمهور من الشاعر .

إن **محمود درويش** وفق هذه الرؤية يعمل على إثارة انتباه القارئ إليه حيث يثبته إليه أفكاره في قالب مشاهد حية تعكس واقع الحياة اليومية ، فتبدأ عجلة الأحداث بالدوران، إذ يعرض الشاعر شخصياته في وضعيات عديدة ، و وجهات مختلفة تثير في نفس المتلقي عواطف شتى على غرار عاطفتي الحزن و الأسف ، أو التهكم والسخرية ، أو الشعور بالفخر أو الاعتزاز بالانتماء، و كل هذه العواطف تدعو المتلقي إلى التطهر و التحرر من المشكلات التي تنغصص من حياته اليومية. وبالتالي يتماثل القارئ (المتلقي) تماما مع الشاعر سواءً عن طريق مشاركة البطل لآلامه وأفراحه، أو إعجابا ببطولاته ومفاخره أو التعاطف معه حيال ما أصابه، أو تطهرا وتحررا من مشاكل الحياة، وإما تهكما وسخرية من البطل.

من خلال عرضنا لأنماط التفاعل الجمالية في ديوان محمود درويش الموسوم بـ : **لا تعتذر عما فعلت** فإننا نحاول استقراء البعد التطهيري الاتصالي من أجل بيان ما في هذا الديوان من قصائد تصور في مجملها النماذج التماثلية التي وضحها " هانز روبيرت ياكوس" وخصص لها جزءا هاما من بحثه.

أولاً: التماثل مشاركة:

ذكرنا فيما سبق و قلنا إن هذا النمط يضع البطل والقارئ داخل إطار واحد، إذ يتشاركان في كل شيء، خصوصاً ما تعلق بالعالم المثالي الذي يقرؤه القارئ، أو يسمعه وعندها يحس بالانتماء و الترابط الاجتماعي.

إن هذا النوع من التماثل الاتصالي الحاصل بين البطل المتخيل في النص والقارئ يشير إلى محاولة إشراك الأخير في تمثل دور خيالي في عالم القصيدة ، مما يجعله يعتقد جازماً أنه جزء لا يتجزأ منها، وبالتالي يندمج مع البطل بشكل كلي، ويعتبر نفسه المستهدف الأساسي لصيغة الخطاب المباشر الذي توحى إليه الضمائر الخطابية الواردة في النص.

ونجد هذا النمط من التماثل في قصيدة **لبلادنا** التي يصور فيها الشاعر بلاده وبلادنا جميعاً بألفاظ توحى بمدى حبه الشديد و تعلقه بها، كما توحى بأسفه عليها و على ما حل بها جرّاء الظلم والطغيان على يد من لا يرحمون صغيراً ولا كبيراً، رجلاً أو امرأة.
يقول:¹

لِبِلَادِنَا
وَهِيَ الْقَرِيبَةُ مِنْ كَلَامِ اللَّهِ،
سَقْفٌ مِنْ سَحَابٍ
لِبِلَادِنَا،
وَهِيَ الْبَعِيدَةُ عَنْ صِفَاتِ الْإِسْمِ،
خَارِطَةُ الْغِيَابِ
لِبِلَادِنَا،
وَهِيَ الصَّغِيرَةُ مِثْلَ حَبَّةِ سَمْسِمٍ،
أُفُقٌ سَمَاوِيٌّ ... وَهَآوِيَّةٌ خَفِيَّةٌ.

¹ - محمود درويش ، ديوان لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس، للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، كانون الثاني / يناير 2004 ، ص 39.

إن في عبارة (وهي القربة من كلام الله) إشارة إلى المسجد الأقصى أولى القبلتين وثالث أفضل مسجد في الإسلام. إن لهذه البلاد سقف من سحاب لا يحميها ويلاط الزمن ، و هي رغم قدم عهدها في التاريخ فهي بعيدة عن صفات الاسم ، لأن المستبد حاول و يحاول طمس جميع معالمها. وبالتالي فإن في هذه الأبيات، ما يوحي لنا بأن هذه القصيدة تعبر عن شكوى لكن هي شكوى لمن؟ إنها شكوى لكل من يولي اهتماما بفلسطين والفلسطينيين. ويتجلى أيضا نمط التماثل مشاركة في هذه القصيدة في قول الشاعر¹:

وَبِلَادُنَا فِي لَيْلِهَا الدَّمَوِيُّ
جَوْهَرَةٌ تَشُعُّ عَلَى الْبَعِيدِ عَلَى الْبَعِيدِ
تُضِيءُ خَارِجَهَا ...
وَأَمَّا نَحْنُ، دَاخِلَهَا،
فَنَزْدَادُ اخْتِنَاقًا.

إن هذه الأبيات تتميز بالمشهدية و التصوير؛ ذلك أن المتلقي تتضح أمامه صورة البلاد الحزينة و ليلها الدموي الذي تفوح منه رائحة الأموات و الجثث المرمية في كل مكان، وهذا القارئ (المتلقي) يجد نفسه مثار بطريقة أو بأخرى في هذه الصورة، فالذي يصيب إخوانه يصيبه، كما أنه مسئول عن هذا الواقع بشكل أو بآخر، وبالتالي فالحياة تزداد صعوبة كلما تم الاقتراب من هذه البلاد.

كما يتجسد هذا النمط ويتضح أكثر في قصيدة **ولنا بلاد**² التي يقول فيها الشاعر:

وَلَنَا بِلَادٌ لَا حُدُودَ لَهَا، كَفَفَكْرَتَنَا عَنْ
الْجُهُولِ، ضَيِّقَةٌ وَ وَاسِعَةٌ. بِلَادٌ ...
حِينَ نَمْشِي فِي خَرِيطَتِهَا نَضِيقُ بِنَا،
وَ تَأْخُذُنَا إِلَى نَفَقِ رَمَادِيٍّ، فَنَصْرُخُ
فِي مَتَاهَتِهَا: وَ مَا زِلْنَا نُحِبُّكَ. حُبُّنَا
مَرَضٌ وَرَائِيٍّ. بِلَادٌ ... حِينَ

¹ - المصدر السابق: ص 40.

² - المصدر نفسه: ص 41.

تَبْذُنَا إِلَى الْمَجْهُولِ ... تَكْبُرُ. يَكْبُرُ
الصَّفَصَافُ وَ الْأَوْصَافُ. يَكْبُرُ عُشْبُهَا
وَجِبَالُهَا الزَّرْقَاءُ.

يحاول محمود درويش في هذه الأبيات أن ينقل لنا صورة عن واقع مر يبين معاناته، وأبناء وطنه من ظلم المستبد العاشم، وهو هنا يحاول إشراك المتلقي (القارئ لأبياته) و جعله يقاسمه ولو جزءا من آلامه و همومه التي تتعاضم كل لحظة.

إن الشاعر و كأنه يريد أن يجمع بين المتناقضين فمن جهة يقر بأنه وشعبه لديهم بلاد لا حدود لها و من جهة أخرى يؤكد بأن خريطتها تضيق بهم و هذا ربما يعني أن أرض فلسطين رحبة ولا مثل لها في الواقع إلا أنها على الخريطة فهي على العكس من ذلك، لأن المحتل يسلب منها في كل مرة أجزاء ويلحقها بمستعمرته، و بالتالي فالمحتل لا يتوقف عن نهب وسلب كل خيرات الفلسطينيين وكل ما له علاقة بالأرض المقدسة ، لذا نلاحظ في كل مرة بروز خارطة جديدة للأرض المحتلة كالتي تبين حدود 48 و التي تبين حدود 67 وغيرها، و لكن المحتل يتنكر في كل مرة ، في ثوب الضحية و يحاول إقصاء الطرف الآخر .

و هذا الحديث يبين لنا أن معنى الأرض أو الوطن ليس معنى إقليما ضيقا ، ذلك أنه يتجاوز حدود البيئة المحلية ليشمل كل شبر تتجلى فيه خصائص هذا الوطن ، و هذا يظهر خصوصا في قوله في البيت الأول : ولنا بلاد لا حدود لها ، و هذا يوحي بلا محدودية الأرض التي ينتمي إليها الشاعر .

إن الشاعر من خلال هذه الأبيات يحاول أن يدفع قارئه إلى الغوص في سياق الخطاب الذي يوجهه له، وهذا ما يؤكد تحقق نمط التماثل مشاركة، فقوله: (وما زلنا نحبك) يوحي لنا حب الجميع لأرض الأنبياء (عليهم السلام).

و يواصل الشاعر سرد حكايته مع الأرض فيقول:¹

تِلْكَ بِلَادُنَا حُبْلَى بِنَا ... فَمَتَى وُلِدْنَا ؟
هَلْ تَزَوَّجَ آدَمُ امْرَأَتَيْنِ ؟ أَمْ أَنَا ؟

¹ - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص 42.

سَنُؤَلِّدُ مَرَّةً أُخْرَى
لِكَيْ نَنْسَى الْخَطِيئَةَ*؟

إن هذه الأبيات توحى بمشاركة المتلقي و أنه سيواجه نفس المصير حيث إن سؤال: متى ولدنا؟ يوحي بقصد الشاعر و اتجاهه صوب كل قارئ عربي مسلم معني بالقضية الفلسطينية، حتى يشعر هذا الأخير أنه مشارك بل أنه جزء لا يتجزأ من هذه الأمة. كما يدل على الشعور بالانتماء والتجدد عدة ألفاظ نحو: (سنولد ، ننسى ، ولدنا) كل هذه الألفاظ و غيرها توحى بمشاركة القارئ المستمرة في القضية.

و نجد أن نمط التماثل مشاركة يتجسد أيضا في قصيدة لَمْ يَسْأَلُوا: ماذا وراء الموت؟ التي يقول الشاعر في مقطعها الأول¹:

لَمْ يَسْأَلُوا: مَاذَا وَرَاءَ الْمَوْتِ؟ كَانُوا
يَحْفَظُونَ خَرِيطَةَ الْفِرْدَوْسِ أَكْثَرَ مِنْ
كِتَابِ الْأَرْضِ، يَشْعَلُهُمْ سُؤَالُ آخَرٍ
مَاذَا سَنَفْعَلُ قَبْلَ هَذَا الْمَوْتِ؟ قُرْبَ
حَيَاتِنَا نَحْيَا، وَلَا نَحْيَا، كَأَنَّ حَيَاتِنَا
حِصَصَ مِنَ الصَّحَرَاءِ مُخْتَلَفٌ عَلَيْهَا بَيْنَ
آلِهَةِ الْعِقَارِ. وَ نَحْنُ جِيرَانُ الْغُبَارِ الْغَابِرُونَ*

يصور محمود درويش في هذه الأبيات حالة من الدهشة والتعجب وهذا ما يؤكد التساؤل المرتبط بالنفي: لم يسألوا: ماذا وراء الموت؟ إذ كان من المفروض أن يطرح سؤال: ماذا نفعل قبل هذا الموت؟ عوض طرح السؤال الأول. إن سؤال ماذا وراء الموت؟ يوحي بأن الشاعر يريد إشراك المتلقي الذي يقرأ قصائده و يطلب منه أن يركز على السؤال الثاني و ألا يهتم

*- وردت هكذا (الخطيئة) والصواب: الخطيئة، لأنها وقعت مفعولا به منصوب.

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 59.

*. الغابرون: ج الغابر: الماضي، يقال: كان ذلك في الزمن الغابر، المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، ط1، 1400هـ- 1980م، باب الغين، ص 445. ولكن الغابرون هنا هي بمعنى: المندثرون.

بالسؤال الأول، ذلك أن الإجابة عن السؤال الأول شبه معروفة فهي الجنة ، أما الإجابة عن السؤال الثاني فتتحقق بتضافر جهود الجميع من أجل تحرير البلاد والعباد الذين أصبحت حياتهم وكأنها قطع أرضية يتسابق أسياذ العالم لخطفها. وما يؤكد مشاركة المتلقي هو أنه يتقاسم نفس المصير مع الشاعر خصوصا في قوله نحيا ، و لا نحيا ، و نحن جيران الغبار الغابرون. إذن فالنتيجة واحدة إما نحيا أو نموت.

إن هذه العبارات تشير مباشرة إلى أن المتلقي طرف أصيل ومشارك في هذه المعادلة. إنها معادلة تكون نتيجتها معروفة في الغالب. و بالتالي فإن التفكير في الموت هو أمر لا مفر منه. ويجب الشاعر عن هذه الأسئلة في المقطع الثاني عندما يقول:¹

وَحَيَاتُنَا
هِيَ أَنْ نَكُونَ كَمَا نُرِيدُ. نُرِيدُ أَنْ
نَحْيَا قَلِيلًا ، لَا لِشَيْءٍ ... بَلْ لِنَحْتَرَمَ
الْقِيَامَةَ بَعْدَ هَذَا الْمَوْتِ.

هذه هي الحياة التي يريد الشاعر لنفسه أو بالأحرى لمتلقيه وقارئه، إنها الحياة التي لا بد لها أن تكون كما يريد، و ليس كما يريد لها الآخرون ، إنها حياة من أجل شيء مهم ألا و هو احترام القيامة، و هذا يوحي بالمصير الذي يتقاسمه الشاعر و المتلقي في آن واحد. ونمط التماثل مشاركة يتجسد في قصيدة أخرى من قصائد درويش هي قصيدة لا تكتب التاريخ شعرا². يقول فيها:

لَا تَكْتُبِ التَّارِيخَ شِعْرًا، فَالسَّلَاحُ
هُوَ الْمُؤَرِّخُ، وَ الْمُؤَرِّخُ لَا يُصَابُ بِرَعِشَةٍ
الْحُمَّى إِذَا سَمِيَ ضَحَايَاهُ وَلَا يُصْنَعِي
إِلَى سَرْدِيَّةِ الْجَيْتَارِ. وَالتَّارِيخُ يَوْمِيَّاتُ
أَسْلِحَةٍ مُدَوَّنَةٍ عَلَى أَجْسَادِنَا . «إِنَّ
الدَّكْيَ الْعَبْقَرِيَّ هُوَ الْقَوِيُّ» . وَلَيْسَ

¹ - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص 60.

² - المصدر نفسه: ص 97.

للتَّارِيخِ عَاطِفَةً لِنَشْعُرَ بِالْحَيْنِ إِلَى
بِدَايَتِنَا، وَلَا قَصْدٌ لِنَعْرِفَ مَا الْأَمَامُ
وَمَا الْوَرَاءُ...

يتلخص موقف الشاعر في هذه الأبيات في المقاومة و الصمود، و لنا أن نتساءل ما طبيعة هذه المقاومة و هذا الصمود ؟ يتجلى موقف المقاومة في عبارة و التاريخ يوميات أسلحة مدونة على أجسادنا. حقا إنها المقاومة بالسلاح لأن الكلام لا ينفع مع هؤلاء الغاصبين. و تأتي الإجابة عن طبيعة الصمود في قوله : (... ليس للتاريخ عاطفة لنشعر بالحنين إلى بدايتنا، ولا قصد لنعرف ما الأمام وما الورا). إن العاطفة في مثل هذه المواقف تُدْفَنُ إلى غير رجعة، لأن المحتل هو المتسبب في وأدها.

و يتجلى موقف الصمود أكثر في قوله:¹

... وَ لَا إِسْتِرَاحَاتٍ عَلَى
سِكَكِ الْحَدِيدِ لِنَدْفِنَ الْمَوْتَى، وَنَنْظُرُ
صَوْبَ مَا فَعَلَ الزَّمَانُ بِنَا هُنَاكَ، وَ مَا
فَعَلْنَا بِالزَّمَانِ. كَأَنَّنَا مِنْهُ وَ خَارِجُهُ.

إن هذا الموقف يوحي بمشاركة المتلقي في المقاومة و الصمود إذ لا وجود حتى لاستراحة محارب ليدفن أصحابه، الذين سقطوا في أرض المعركة.

إن هذه الأبيات تغلب عليها سمة خاصة، هي الذاتية التي تجعل اللغة في المقام الأول لغة عاطفية تحاول أن تدخل المتلقي أو الجمهور داخل بوتقتها الشائنة و ذلك باستحضاره داخل النص². و هذا من أجل تحقيق أقصى حد من المشاركة بين الشاعر و المتلقي في العمل الفني.

من خلال دراستنا لهذه القصائد التي تجسد نمط التماثل مشاركة يتبين لنا أن الشاعر محمود درويش أراد أن يوثق الصلة بالمتلقي لذلك تراه حريصا على الاحتفاء بهذا الصديق، لهذا

¹ - المصدر السابق: ص 97.

² - ينظر: محمد الفكري الجزار : الخطاب الشعري عند محمود درويش ، إيتراك للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر، ط2 ، 2002 ، ص

فإن سلطة المتلقي كما يراها الدكتور **علي جعفر العلاق** « ليست خارجية دائما، بل هي، في أحيان كثيرة، استبداد داخلي: يكمن للقصيدة، في مكان ما، قبل اندلاعها، ليلقي على الشاعر رقاہ السحرية قبل فعل الكتابة، و يملئ عليه شروط التوصيل و التلقي »¹.

نفهم من هذا الكلام أن المتلقي يؤثر تأثيرا مباشرا في الشاعر (المبدع) و بالتالي نلاحظ هذا التأثير في عمله. و ليس غريبا أن ينصاع الشاعر لشروط متلقيه لأنه في الأول و الأخير يعمل من أجل إيصال أفكاره لهذا المتلقي . كما أن نمط التماثل مشاركة أصبح مطلبا لا غنى عنه لدى الشاعر، حتى يجعل المتلقي يتقاسم معه نفس الهموم.

لقد حاول **محمود درويش** أن يجعل المتلقي عنصرا ، مشاركا في جميع هذه القصائد التي عكفنا على مقاربتها و قراءتها و بالتالي جعله يتلبس بحالته الشائرة ، حيناً و الهادئة حيناً آخر، واليائسة ثم الراجية، وهذا كله يحتاج إلى لغة شعرية قوية و إلى شاعر تتوفر لديه المهارة و الكفاءة لترجمة تلك اللغة إلى أحاسيس و مشاعر يستطيع نقلها إلى جمهوره، المتلقي لشعره.

ثانيا: التماثل إعجابا:

يتمحور التماثل إعجابا حول اقتداء القارئ ببطل يتصف بصفات الحكمة و القداسة، وبالتالي تكون هذه الصفات هي السبب الذي يجعل المتلقي يحاول تقليد بطله و من ثمة التوحد معه والدخول معا في نفس الحلقة.

و المعروف أن الناس لا يتأثرون إلا ببطل تتوفر فيه صفات الكمال و تكون أفعاله نموذجية، إذ يرون فيه قمة الاقتداء، لذا فهم يلجؤون إلى تقليده تقليدا أعمى نابعا من تأثرهم به من جهة، ومحاولة للاتصاف به من جهة أخرى.

والحقيقة أن ديوان **محمود درويش** حافل بهذا النمط من التماثل الجمالي ذلك أن الشاعر يحاول تعداد بعض المناقب لأبطال قصائده ليضع القارئ أمام أبطال يملكون صفات عظيمة وجب الاقتداء بها. و من أمثلة ذلك ما جاء في قصيدته الموسومة بـ: **لا ينظرون وراءهم**² التي يصف فيها شجاعة و بسالة المقاومين ويدعو قارئه إلى الاقتداء بهم. يقول:

لَا يَنْظُرُونَ وَرَاءَهُمْ لِيُؤَدَّعُوا مَنَافَى

¹ - علي جعفر العلاق : الشعر و التلقي، دراسة نقدية ، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002 ص 68.

² - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص 57.

فَإِنَّ أَمَامَهُمْ مَنْفَى، لَقَدْ أَلْفُوا الطَّرِيقَ
 الدَّائِرِيَّ، فَلَا أَمَامَ وَ لَا وَرَاءَ، وَ لَا
 شَمَالَ وَ لَا جَنُوبَ. "يُهَاجِرُونَ" مِنْ
 السَّيَّاحِ إِلَى الْحَدِيقَةِ. يَتَزَكُّونَ وَصِيَّةً
 فِي كُلِّ مَثَرٍ مِنْ فَنَاءِ الْبَيْتِ:
 " لَا تَتَذَكَّرُوا مِنْ بَعْدِنَا
 إِلَّا الْحَيَاةَ " ...

في هذه الأبيات تتجلى أمام القارئ صورة أولئك المقاومين و الاستشهاديين الذين
 يضحون بأعلى ما في الوجود من أجل القضية ومن أجل إعلاء كلمة الحق . فهم لا ينظرون
 وراءهم لأن الذي أمامهم و ينتظرهم أجل و أعظم، إنها الجنة، نعم الجنة ، فهم يهاجرون قسرا
 من الحصار المفروض عليهم ظلما إلى " الحديقة" التي يعتبرونها جنة الخلد ، طالبين من أحبائهم ألا
 يحزنوا عليهم و أن الأحق بالتذكر هو الحياة و العيش الكريم.

من خلال هذه الصورة يتعاضم التفاعل بين القارئ و هؤلاء الأبطال بما يحقق التماثل
 إعجابا، و يقرره الشاعر في نفسية القارئ، حتى يصبح هؤلاء المثل الأعلى الذي يجب على المتلقي
 الاقتداء به و السير في فلكه.

ولعل ما يزيد من قوة هذا التفاعل تلك المشهدية و التصوير اللذين وظفهما الشاعر
 "محمود درويش" لعرض حكاية هؤلاء، حتى يشعر القارئ بأنه أمام مجموعة من الاستشهاديين
 الذين تخلوا عن كل شيء في هذه الحياة و وهبوا أنفسهم الطاهرة فداء للوطن.
 ويقول¹:

" يُسَافِرُونَ" مِنْ الصَّبَاحِ السُّنْدُسِيِّ* إِلَى
 غُبَارٍ فِي الظَّهِيرَةِ ، حَامِلِينَ نُعُوشَهُمْ مَلَأَى
 بِأَشْيَاءِ الْغِيَابِ: بِطَاقَةِ شَخْصِيَّةٍ، وَ رِسَالَةٍ

¹ - المصدر السابق: ص 57 .

* - السندسي: الجوهري، وقيل السندس ضرب من البرود، لسان العرب لابن منظور: تحقيق عبدالله على الكثير و آخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، مج 3، ج 22. (دت) (دط)، ص 2118. والصبح السندسي هنا بمعنى الصباح المشرق.

لَحَبِيبَةٍ مَجْهُولَةِ الْعُنْوَانِ:
 " لَا تَتَذَكَّرِي مِنِّ بَعْدِنَا
 إِلَّا الْحَيَاةَ " .

بهذه العزيمة و هذه القوة يصور لنا الشاعر هؤلاء الأبطال المسافرين نحو دار البقاء، تاركين وراءهم سيرة مجد و بطولة ستظل تُحكى جيلا بعد جيل. إن القارئ لهذه الأبيات يلاحظ أن الشاعر يطعمها بين الفنية و الأخرى بالصيغ و القرائن اللغوية، فتارة يجد القارئ بعضا من صيغ الخطاب نحو : (تذكروا من بعدنا إلا الحياة) و قوله (لم نزل نحيا ، فلا تتذكرونا) و كل هذه الصيغ تزيد من تقوية روح الانتصار لدى القارئ ، وتبعثه على الاقتداء هؤلاء الأبطال الشجعان، و تارة يجد بعض القرائن الموحية على الاستمرارية في الأداء و الفعل نحو : (يسافرون ، يرحلون ، يخرجون ، يصعدون ، يهبطون ...) و كل هذه الأفعال توحى بالاضطراب و الانتصار للحق و عدم السكوت على الباطل. يقول¹:

و " يَرْحَلُونَ " مِنْ الْبُيُوتِ إِلَى الشَّوَارِعِ ،
 رَاسِمِينَ إِشَارَةَ النَّصْرِ الْجَرِيحَةِ، قَائِلِينَ:
 لِمَنْ يَرَاهُمْ

" لَمْ نَزَلْ نَحْيَا ، فَلَا تَتَذَكَّرُونَا " !
 يَخْرُجُونَ مِنَ الْحِكَايَةِ لِلتَّنَفُّسِ وَ التَّشْمُسِ
 يَحْلُمُونَ بِفِكْرَةِ الطَّيْرَانِ أَعْلَى ... ثُمَّ أَعْلَى .
 يَصْعَدُونَ وَيَهْبِطُونَ. وَ يَذْهَبُونَ وَيَرْجِعُونَ.
 وَ يَقْفِزُونَ مِنَ السَّيْرَامِيكَ الْقَدِيمِ إِلَى النُّجُومِ.
 وَ يَرْجِعُونَ إِلَى الْحِكَايَةِ ... لَا نِهَايَةَ لِلْبِدَايَةِ.

هكذا مثل لنا الشاعر أبطاله وفق تصوير بارع و مشهدية متقنة قلما نجدها عن أقرانه من الشعراء، إذ يضع أمام القارئ صورة المقاتلين و هم يتقدمون إلى الإمام غير مباليين بما ينتظرهم

¹ - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص 58.

سواء كان الموت - وهذا في الغالب - أو السجن أو نحوه. إنهم يخرجون من سجن الاحتلال إلى شمس الحرية، إلى الأفق الرحب الذي لطالما تمنوه يوماً .

وحدير بالذكر أن كثيراً من النقاد يرون في شعر محمود درويش أنه شعر مقاومة في المقام الأول و هذا ما نلاحظه في رده عن سؤال حول شعره وهل يعتبر فعلاً جزءاً من شعر المقاومة العربي و العالمي فأجاب: « شعر المقاومة كما أفهمه، تعبير عن رفض الأمر الواقع، معباً بإحساس ووعي عميقين بلا معقولية استمرار هذا الواقع ، و بضرورة تغييره و الإيمان بإمكانية التغيير. (ويضيف) وأنا أعتبر نفسي امتداداً خيلاً، بملامح فلسطينية، لتراث شعراء الاحتجاج والمقاومة»¹. يتضح لنا أن فهم محمود درويش لشعر المقاومة لا ينبع من خلال مطالعته لتاريخ الأمم و إنما ينبع من الواقع الذي يعيشه كل يوم بل كل ساعة ودقيقة، إنه شعر مفعم بالإحساس والإيمان بضرورة التغيير إلى الأفضل طبعاً.

و يواصل الشاعر تصوير أبطاله و لكن ربما هذه القصيدة تختلف نوعاً ما عن التي سبقتها في حدة الخطاب إذ يقول في قصيدته التي حملت عنوان: حدث في مثل هذا اليوم²:

سَأَلْتُني بِنَهَائِي وَ بَدَائِي
وَ أَقُولُ: وَ يَحْكُمَا ! خُذَانِي وَ اترْكَا
قَلْبَ الْحَقِيقَةِ طَارِجاً لِبَنَاتِ آوَى* الْجَائِعَاتِ
أَقُولُ: لَسْتُ مُوَطِئاً
أَوْ لَأَجِئاً
وَ أُريدُ شَيْئاً وَاحِداً لَا غَيْرَ
شَيْئاً وَاحِداً:
مَوْتاً بَسِيطاً هَادِئاً.

¹ - محمد ذكروب: حياتي ... وقضيتي ... وشعري، مجلة الكلمة، العدد 21، سبتمبر 2008، ص 8.

² - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 27.

* بنات آوى: ج، ابن آوى: حيوان من الفصيلة الكلبية وهو أصغر حجماً من الذئب. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، باب الباء ص 31.

إن الشاعر في هذه القصيدة يتحدث بلسان بطل . إن لم نقل هو البطل بعينه . لا يريد من الحياة سوء الموت بشرف، فهو لا يخشى من الموت بل هو يطلبها لنفسه، و هذه قمة الشجاعة. إن القارئ لهذه الأبيات يقف أمام صورة بطل فلسطيني لا يريد من الحياة سوى موتا بسيطا كريما، فترسم لدى القارئ صورة البطولة و الشجاعة فيعجب بالبطل و يلجأ إلى الاقتداء به ولعل ما يؤكد على هذه البطولة هو قوة إيمان البطل. و نلاحظ ذلك في عبارة (أريد شيئا واحدا لا غير ، شيئا واحدا : موتا بسيطا هادئا) فهذا دليل على الشجاعة والعزيمة.

إن البطل هنا و من فرط معاشته لواقع الدمار و العنف الذي يزرع تحته وطنه، أضحي لا يطلب سوى الموت الهادئ ، و بالتالي نلاحظ أن الشاعر اختار المفردات بعناية حتى تتكفل بنقل مشاعره إلى المتلقي و بالتالي حثه على إبداء الإعجاب بالبطل و من ثمة الاقتداء به.

و يسوق لنا محمود درويش هذا النمط من التماثل في قصيدة : كحادثة غامضة¹ التي يقول فيها :

فِي دَارِ بَابُلُو نِيرُودَا، عَلَى شَاطِئِ
الْبَاسْفِيكِ ، تَدَكَّرْتُ يَانِيسَ رِيْتَسُوسَ
كَأَنْتِ أَتَيْنَا تُرَحِّبُ بِالْقَادِمِينَ مِنَ الْبَحْرِ.
فِي مَسَرِّحٍ دَائِرِي، مُضَاءٍ بِصَرَخَةِ رِيْتَسُوسَ:
" آهِ فَلَسْطِينُ ،

يَا إِسْمَ الثُّرَابِ،

وَ يَا إِسْمَ السَّمَاءِ،

سَتَنْتَصِرِينَ ... "

وَ عَانَقْنِي، ثُمَّ قَدَّمَنِي شَاهِرًا شَارَةَ النَّصْرِ:
" هَذَا أَحِي "

فَشَعَرْتُ بِأَيِّ انْتَصَرْتُ، وَأَيِّ انْكَسَرْتُ

كَقِطْعَةِ مَاسٍ ، فَلَمْ يَبْقَ مِنِّي سِوَى الضَّوءِ /

¹ - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص 151.

القصيدة التي أمامنا، تبدو رثائية لفلسطين الجريحة، إذ تعكس حالة الشاعر المتألّمة والحزينة لما آلت إليه هذه البلدة المجاهدة، التي تترزح تحت الاحتلال الغاشم، و نلاحظ في هذه القصيدة أن هناك احتفاء بنمط التماثل إعجاباً إذ يبين الشاعر إعجابه بمقاومة أثينا و جنودها للغزاة حيث كان ريتسوس وجيشه يحاربون كل من يحاول احتلال بلادهم، كما يبين الشاعر أسفَ القائد "ريتسوس" - ومن ورائه هو- لما حل بفلسطين، و أنه يتمنى لها النصر، كما يؤكد على أنهما أخوين، وهو لا يقصد هنا أخوة الدين أو النسب بل أخوة المقاومة، ذلك أن تاريخ الرجلين حافل، بالمقاومة بغض النظر عن طبيعتها و هذا ما يؤكد لفظ (هذا أخي)، ومعنى الأخوة هنا يتجسد في مظهرين، الأول: الأسف على أحوال البلاد، والثاني: مقاومة الاحتلال.

و يضيف الشاعر مؤكداً إعجابه بالقائد "ريتسوس" فيقول¹:

وَقُلْتُ: تَعَلَّمْتُ مِنْكَ الْكَثِيرَ. تَعَلَّمْتُ
كَيْفَ أَدْرَبُ نَفْسِي عَلَى الْإِنْشِغَالِ بِحُبِّ
الْحَيَاةِ، وَ كَيْفَ أُجَدِّفُ فِي الْأَبْيَضِ
الْمَتَوَسِّطِ بَحْثًا عَنِ الدَّرَبِ وَ الْبَيْتِ أَوْ
عَنْ ثُنَائِيَّةِ الدَّرَبِ وَ الْبَيْتِ/

إن الشاعر يعتبر "ريتسوس" و كأنه المنارة التي تهدي التائه إلى الطريق الصحيح، فهو الذي علّمه - باعتزافه - كيف يجد الوسيلة التي تساعد على إيجاد نفسه و بيته. هذا الأسلوب استخدمه الشاعر من أجل التأثير في المتلقي و بالتالي حثه على الاقتداء بهذا البطل "ريتسوس" الذي يحمل شارة النصر.

و في إحدى قصائده الشهيرة الموسومة بـ : **شكرا لتونس** ييوح الشاعر بإعجابه بتونس و يقدم شكره الخالص لأهلها، لحسن ضيافتهم له. يقول فيها²:

شُكْرًا لِتُونُسَ. أَرْجَعْتَنِي سَالِمًا مِنْ
حُبِّهَا، فَبَكَيْتُ بَيْنَ نِسَائِهَا فِي الْمَسْرِحِ
الْبَلَدِيِّ حَيْثُ تَمَلَّصَ الْمَعْنَى مِنَ الْكَلِمَاتِ.

¹ - المصدر : السابق: ص 155.

² - المصدر نفسه: ص 113.

كُنْتُ أُوَدِّعُ الصَّيْفَ الْأَخِيرَ كَمَا يُودِّعُ
 شَاعِرٌ أُغْنِيَهُ غَزَلِيَّةٌ: مَاذَا سَأَكْتُبُ
 بَعْدَهَا لِحَبِيبَةٍ أُخْرَى ... إِذَا أَحْبَبْتُ ؟
 فِي لُغَتِي دُورُ الْبَحْرِ. فِي لُغَتِي رَجِيلٌ
 غَامِضٌ مِنْ صُورٍ. لَا قَرطَاجُ تَكْبِخُهُ، وَ لَا
 رِيحَ الْبَرَابِرَةِ الْجَنُوبِيِّينَ .

يقف القارئ أمام صورة أشبه بالصورة الفوتوغرافية إذ يبين الشاعر حبه و إعجابه الشديد بتونس ، فلا يتوانى في ابراز - ولو كان الأمر ضمناً - تماثله هو نفسه و إعجابه بتونس، فقد أَلَفَ أهلها ، لا بل و بكى بينهم في المسرح البلدي . هناك أين كانت تقام له الأمسيات الشعرية وهذا دليل على حبه لهذا البلد وأهله.

كما يؤكد الشاعر على ولاءه لتونس و هذا ما تؤكدته عبارة: (ماذا سأكتب بعدها لحبيبة أخرى ... إذا أحببت ؟) فكل ما في جعبته من كلام وأشعار كتبه لها، كما أن الكتابة مرتبطة بوجود الحبيب وهذا غير متوفر لدى الشاعر. كما يؤكد أن كلماته و أشعاره في تونس لا يمكن لأي شيء أن يوقفها ، وضرب مثالا عن قرطاج و ربح البرابرة الجنوبيين .

هكذا حاول محمود درويش - من خلال القصائد السابقة - أن يُجسّد بعض البطولات ويُذكّر بتاريخها، موظفا بطريقته الخاصة الحس اللغوي و الثقافي للمجتمع، و مستخدما تجربته الذاتية التي تعبر عن مدى رفضه للواقع الذي يعيشه شعبه. إن الشاعر من خلال هذه القصائد ، يحاول تمجيد الشعب الفلسطيني و من خلفه جميع الشعوب المكافحة و الثائرة ضد الاحتلال كما لا ينسى تقديم الشكر لكل الذين ساعدوه.

ثالثا: التماثل تعاطف:

إن هذا النمط من التماثل يتم - مثلما أشرنا إليه سابقا - ، مع بطل غير كامل؛ أي لا يتصف بصفات الكمال إنما هو بطل عادي غير أن الذي يميزه هو ألفتة لجمهور القراء وتعاطف هؤلاء معه، وبالتالي تزول المسافة القائمة بين هذا البطل وجمهوره، وهذا ما يقوده إلى التماثل الأخلاقي.

إذن فنحن أمام شاعر مهمته توجيه المتلقي إلى إبداء نوع من التعاطف مع البطل جراء المشكلات التي تعترضه، فيصبح هذا النمط من التماثل تماثلاً أخلاقياً بامتياز؛ ذلك أن سمة التعاطف تعبر في الغالب عن جانب من شخصية الجمهور.

إن هذا النوع من التماثل يصور البطل تراجيدياً؛ حيث يعمل على التطهير واثارة الجمهور المتلقي وبالتالي تحقيق اللذة التي تتشكل بفعل عاطفتي الشفقة والخوف، فيتماثل البطل مع المتلقي على يد الشاعر، هذا الأخير يحاول استمالة عواطف المتلقي من أجل التأثير فيه وبالتالي جعله يتعاطف مع بطله .

كما يوظف لنا الشاعر محمود درويش هذا النمط من التماثل في قصيدة قتلى ومجهولون¹، التي يقول فيها :

قَتَلَى، وَ مَجْهُولُونَ. لَا نِسِيَانَ يَجْمَعُهُمْ
وَلَا ذِكْرَى تُفَرِّقُهُمْ ... وَمَنْسِيُونَ فِي
عُشْبِ الشَّتَاءِ عَلَى الطَّرِيقِ الْعَامِّ بَيْنَ
حِكَايَتَيْنِ طَوِيلَتَيْنِ عَنِ الْبُطُولَةِ وَالْعَذَابِ
" أَنَا الضَّحِيَّةُ " لَا أَنَا وَحْدِي
الضَّحِيَّةُ " . لَوْ يَقُولُوا لِلْمُؤَلَّفِ: " لَا
ضَحِيَّةَ تَقْتُلُ الْآخَرَى. هُنَالِكَ فِي
الْحِكَايَةِ قَاتِلٌ وَضَحِيَّةٌ "

في هذه الأبيات يصور محمود درويش لوحة شعرية تراجيدية عن مجموعة من القتلى المجهولين من أبناء فلسطين الذين لا يكاد يجمعهم سوى الوطن الواحد، فهم فعلاً منسيون لأن الاحتلال الإسرائيلي يريد ذلك. يتحدث الشاعر على لسان أحد القتلى فيقول (أنا الضحية) ويؤكد على ذلك عندما يقول: على لسانه دائماً (أنا وحدي الضحية) ولعل هذا التأكيد الغرض منه جعل المتلقي يتعاطف أكثر مع البطل وبالتالي يتماثل معه ويشفق على حاله، ولكن الاحتلال

¹. محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص 61.

ينفى أن هناك ضحية من منطلق التغطية المستمرة على مساوئه، حيث ينكر أن هناك قاتلاً ولا وجود لضحية.

إن الشاعر "محمود درويش" يتوجه بهذا الخطاب إلى جمهور القراء قصد استمالة عواطفهم، وبالتالي فهو يعمل على تفعيل استجابتهم نحو التعاطف مع هؤلاء القتلى والمجهولين الذين ماتوا فداء للوطن فترسم أمام هؤلاء القراء صورة القتلى وحكاياتهم مع التعذيب على يد جنود العدو الإسرائيلي، ولعل ما يزيد من تعاطف القراء مع هؤلاء هو أنهم ضحايا حاول الاحتلال التنكر لقتلهم وتجاهلهم، وكأنهم دمي خشبية لا قيمة لها. ويضيف الشاعر:¹

كَانُوا صِغَاراً
يَقْطِفُونَ الثَّلَجَ عَنْ سَرَوِ الْمَسِيحِ،
وَ يَلْعَبُونَ مَعَ الْمَلَائِكَةِ الصَّغَارِ، فَإِنَّهُمْ
أَبْنَاءُ جِيلٍ وَاحِدٍ ... يَتَسَرَّبُونَ مِنْ
الْمَدَارِسِ هَارِبِينَ مِنَ الرِّيَاضِيَّاتِ وَ الشَّعْرِ
الْحَمَاسِيِّ الْقَدِيمِ، وَ يَلْعَبُونَ مَعَ الْجُنُودِ
عَلَى الْحَوَاجِزِ، لُعبَةَ الْمَوْتِ الْبَرِيَّةِ
لَمْ يَقُولُوا لِلْجُنُودِ: دَعُوا الْبَنَادِقَ
وَافْتَحُوا الطُّرُقَاتِ كَيْ تَجِدَ الْفَرَّاشَةُ
أُمَّهَا قُرْبَ الصَّبَّاحِ، وَ كَيْ نَطِيرَ مَعَ
الْفَرَّاشَةِ خَارِجَ الْأَحْلَامِ، فَالْأَحْلَامُ
ضَيِّقَةٌ عَلَى أَبْوَابِنَا.

في هذه الأبيات تتضح لنا صورة أولئك القتلى، فيتحولون من قتلى مجهولين إلى أطفال أبرياء في سن الزهور، أطفالاً كانوا يلعبون مع الملائكة الصغار، في إشارة إلى براءتهم. فيضع الشاعر القارئ أمام ما يشبه اللوحة الزيتية عن قتلى كانوا فيما مضى يلعبون ويمرحون، إلى أن اختطفتهم الموت على يد جنود العدو، كما أن صورة البراءة المرسومة على وجوه أولئك الصغار، حين شبههم

¹. المصدر السابق: ص 62.

الشاعر بالملائكة الصغار، هي من تزيد من تفعيل استجابة القراء نحو مزيد من التعاطف مع أولئك الأبرياء. إنهم قتلى لا ذنب لهم سوى أنهم أرادوا العيش في كنف الحرية. وإلى جانب القصيدة السالفة من شعر محمود درويش نلمح التماثل تعاطفا في نموذج آخر من قصيدته الموسومة ب: **لي حكمة المحكوم بالإعدام** التي يحاول الشاعر من خلالها دعوة القارئ بشكل مباشر لأن يتمثل تعاطفا مع هذا الذي شبه نفسه بالمحكوم عليه بالإعدام، جراء ما يعيشه من ذل. يقول:¹

لي حكمة المحكوم بالإعدام
لا أشياء أملكها لئتملكني،
كتبت وصيتي بدمي:
" ثقوا بالماء يا سگان أغنيي ! "
و نمت مضرجاً و متوجاً بعدي ...
حلمت بأن قلب الأرض أكبر
من خريطةها،
وأوضح من مرآها ومنشقي
وهمت بغيمة بيضاء تأخذني
إلى أعلى
كأنني هدهد، والريخ أجنحتي.

يدعو الشاعر قارئه ليتماثل تعاطفا مع هذا البطل الذي شاءت الأقدار أن يشبه نفسه بالمحكوم عليه بالإعدام؛ إذ لا أمل بقي لديه في هذه الحياة، وهنا نلاحظ تنصل الذات من كل شيء حتى الأرض فهو لا يملك منها شيء. كما أن هذه الذات تسعى مثلما يقول : **خالد عبد الرؤوف الجبر** إلى « نسيان كل أثر لمركزية المكان و الحرس القديم »². إذن فلا الذات قبلت

¹ - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص 17.

² - خالد عبد الرؤوف الجبر: غواية سيدوري: قراءات في شعر محمود درويش ، دار جرير للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن، ط1، 2009، ص

بانتمائها للوطن، ولا الأخير عبر عن انتماء الذات إليه، ولعل هذا لا يعبر عن كره البطل (الشاعر) للمكان بقدر ما يعبر عن الحالة التي آلت إليها نفسه التي فقدت الأمل في كل شيء. لقد حاول محمود درويش أن يخلق جوا من التعاطف والشفقة على حال البطل الذي يعيش على أحلام يرى أنها لن تتحقق ولو في الوقت القريب، لذا كتب وصيته بدمه. والدم هنا يرمز للاستسلام، كما استخدم الشاعر (البطل) رمزي الماء والريح الذي قد يكون الشاعر استوحاهما من القرآن الكريم، إذ نجد ذلك في قوله تعالى في سورة الحجر »

«¹ في إشارة منه إلى

التغيير الذي سيحدثه الماء والريح*، على سكان مدينته، وهنا نلاحظ أنه استثنى نفسه من ذلك، وقد يكون ذلك مقترن بفقدانه للأمل. وكما أن الماء و الريح رمزين للتغيير فهما أيضا يرمزان للصفاء والطهر، أي تطهير البلاد والعباد من كيد الغاصبين. و يضيف الشاعر:²

وَعِنْدَ الْفَجْرِ، أَيْقُظُنِي
نِدَاءُ الْحَارِسِ اللَّيْلِيِّ
مِنْ حُلُمِي وَمِنْ لُغْتِي:
سَتَحْيَا مَيِّتَةً أُخْرَى،
فَعَدِّلْ مِنْ وَصِيَّتِكَ الْأَخِيرَةَ،
قَدْ تَأَجَّلَ مَوْعِدُ الْإِعْدَامِ ثَانِيَةً
سَأَلْتُ: إِلَى مَتَى ؟
قَالَ: اِنْتَظِرْ لَتَمُوتَ أَكْثَرَ
قُلْتُ: لَا أَشْيَاءَ أَمْلِكُهَا لِتَمْلِكُنِي
كَتَبْتُ وَصِيَّتِي بِدَمِي:
" ثَقُّوا بِالماءِ

¹ - سورة الحجر، الآية: 22.

* - نشير فقط إلى أن الشاعر استخدم لفظ الريح ليتناسب ولفظ الماء من حيث الافرد ومعلوم أن الريح ترمز إلى التدمير لذا كان من الأفضل توظيف لفظ الرياح التي ترمز إلى الخير.

² - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 18.

يَا سُكَّانَ أُغْنِيَنِي!

في هذه الأبيات يصور لنا الشاعر مشهدا مؤلما بطله سجين محكوم عليه بالإعدام وهو ينتظر لا سوى موعد تنفيذ الحكم، وسجّان يتلذذ بتعذيب ضحية كل لحظة. فينشأ من خلال هذه الصورة تعاطف من طرف القارئ للمعاناة و القسوة التي يُعامل بها ذلك السجين خصوصا عندما يعرف بأن موعد الإعدام قد تأجل مرة ثانية و هذا ما يعني مزيدا من التعذيب ومزيدا من الآلام والمعاناة وبالتالي يثير هذا المشهد في نفس القارئ عاطفة الشفقة و التأزر مع هذا البطل ذلك أن ما تعرض له قد نتعرض له نحن يوما ما - لا قدر الله - كما أن هذا النمط من التماثل

يعمل على تحقيق التطهير الجمالي أو ما يسمى بالمتعة الجمالية *Jouissance Esthétique* « إنها المتعة الناتجة عن الموقف التماثلي الذي يبيده القارئ تجاه البطل الذي يعاني من وضع مزري»¹. إزاء هذا الموقف التماثلي الذي ينم عن الشفقة والتعاطف مع البطل يكتسب القارئ جمالية صفات الذهن فيتأثر بما يعانيه البطل وهذا ما يدعوه للتماثل معه.

إضافة إلى قصيدة لي **حكمة المحكوم بالإعدام** نلمح هذا النمط من التماثل في نموذج آخر هو قصيدة **نزف الحبيب شقائق النعمان** التي يقول فيها الشاعر:²

نَزَفَ الْحَبِيبُ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ،

أَرْضُ الأَرْجُوَانِ تَلَأَلَتْ بِجُرُوحِهِ،

أُولَى أَعَانِيهَا: دَمُ الْحُبِّ الَّذِي سَفَكْتُهُ آلِهَةً،

وَأَحْرَقَهَا دَمٌ...

يَا شَعْبَ كَنْعَانَ احْتَفِلْ

بِرَبِيعِ أَرْضِكَ، وَاشْتَغِلْ

كَزُهُورِهَا، يَا شَعْبَ كَنْعَانَ المَجْرَدَ مِنْ

سِلَاحِكَ، وَاكْتَمِلْ!

مِنْ حُسْنِ حَظِّكَ، أَنْتَ إِخْتَرْتَ الزَّرَاعَةَ مِهْنَةً

¹ - خير الدين دعيش : البعد التطهيري الاتصالي في الشعر السياسي لنزار قباني، ص 17

² - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت، ص 45.

مِنْ سُوءِ حَظِّكَ أَنْتَ إِخْتَرْتَ الْبَسَاتِينَ
الْقَرِيبَةَ مِنْ حُدُودِ اللَّهِ،
حَيْثُ السَّيْفُ يَكْتُبُ سِيرَةَ الصَّلَاحِ*...

يدعو محمود درويش القارئ صراحة أن يتمثل تعاطفا مع شعب كنعان الأبّي الذي يعاني ويلات الاحتلال من قتل و تعذيب ودمار. والقارئ للقصيدة يكتشف أنها بُنيت على ثنائيات ضدية إذ يقول الشاعر: (يا شعب كنعان احتفل بريع أرضك / واشتعل كزهورها). وقوله: (من حسن حظك أنك اخترت الزراعة مهنة / من سوء حظك أنك اخترت البساتين). إن كل هذه المتناقضات ربما هي دليل على الحالة النفسية و الآلام التي يعانيها الشاعر نفسه؛ بما يفسر لنا أنه هو أيضا متمثل تعاطفا مع هؤلاء المقهورين من بني جلدته و وطنه ، كما يبين من جهة ثانية صورة الأرض الزكية التي تلطخت بالدماء التي سفكتها آلهة الظلم والطغيان. إذن فالشاعر يعرض صورة المتلقي الذي يتفاعل و يتمثل تعاطفا مع مأساة هذا الشعب (شعب فلسطين المجرد من سلاحه) و هنا إبراز و تأكيد على التواصل الذي يتحقق بين البطل التراجيدي ممثلا في الشعب الأبّي البطل و القارئ (المتلقي للقصيدة) و بالتالي يحدث التطهير الذي ينشده الشاعر إزاء ما يُثار أمام المتلقي من عاطفة الشفقة و التألم لحال هذا الشعب المغلوب على أمره. وينتقل بنا الشاعر إلى من حالة التألم إلى حالة الرجاء إذ يقول:

فَلَتَكُنِ السَّنَابِلُ جَيْشَكَ الْأَبْدِيَّ،

وَلِيَكُنِ الْخُلُودُ كِلَابَ صَيْدٍ

فِي حُقُولِ الْقَمْحِ،

وَلَتَكُنِ الْأَيَّالُ* حُرَّةً

كَقَصِيدَةٍ رَعَوِيَّةٍ*...

تتضح صورة التفاؤل من خلال عبارة (فلتكن السنابل) إذ تحيل السنابل على الغد المشرق والاحضرار والنماء والتجدد، والزيادة. إذن فالسنبله دائمة العطاء، وحتى إذا ماتت فإن

* - الصلصال: هو الطين اليابس. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، باب الصاد، ص 368.

* - الأيائل: الأيائل والإيائل: الوعل، حيوان بري. المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، باب الهمزة، ص 31.

هناك سنبلة أخرى إن لم نقل سنابل ستأتي بعدها. كما تحيل لفظة السنابل على الحرية فهي تميل مع الريح في كل اتجاه دون أن ينكسر ساقها.

ونلمح أمل الشاعر في الحرية في قوله: (ولتكن الأيائل حرة، كقصيدة رعوية)، فالأيائل حرة وتحب أن تعيش حرة دائماً وهذا تشبيه دقيق لا يصدر إلا من ذات مرهفة، عارفة بجميع الأوضاع التي يعانيتها شعب فلسطين الجريح. و لعل هذا ما يقصده الشاعر بحيث نكتشف أنه يعمل على بعث الأمل في نفسه ونفس قارئه حتى لا يصاب مثلما أصيب هو في بداية القصيدة و بالتالي فزرع الأمل في نفس القارئ يجعله يتمثل تعاطفاً مع هذا الشعب البطل و يتألم لحاله.

وغير بعيد عن القصيدة السابقة نجد قصيدة أخرى تجسد نمط التماثل تعاطفاً هي قصيدة

"السروة انكسرت"¹ إذ يقول الشاعر:

السَّروَةُ انْكَسَرَتْ كَمِئَذَنَةٍ، وَنَامَتْ فِي
الطَّرِيقِ عَلَى تَقَشُّفِ ظِلِّهَا، خَضِرَاءَ دَاكِنَةٍ،
كَمَا هِيَ. لَمْ يُصَبَّ أَحَدٌ بِسُوءٍ. مَرَّتْ
العَرَبَاتُ مُسْرِعَةً عَلَى أَغْصَانِهَا. هَبَّ الْعُبَّارُ
عَلَى الرُّجَاجِ ... / السَّروَةُ انْكَسَرَتْ ، وَلَكِنَّ
الْحَمَامَةَ لَمْ تُغَيِّرْ عُشَّهَا الْعَلِيِّ فِي دَارِ
مُجَاوَرَةٍ. وَحَلَقَ طَائِرَانِ مُهَاجِرَانِ عَلَى
كَفَافِ مَكَانِهَا ، وَتَبَادَلَا بَعْضَ الرُّمُوزِ.

هكذا يبدأ الشاعر قصيدته بعبارة (السروة انكسرت) وهذا يدل مثلما يرى خالد عبد الرؤوف الجبر، « أنها كانت قائمة قبل انكسارها ، بمعنى أنها هي القديمة من حيث الوجود على حالة انكسارها »². بما يوحي أن لشجرة السرو أثراً في حياة كل فرد. و كأن بالشاعر يريد أن يصور لنا واقعا مُرّاً كانت بطلته شجرة سرو شاخنة بمظهرها الجميل وحجمها الكبير، وفجأة تنكسر

¹ - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص63.

² - خالد عبد الرؤوف الجبر : غواية سيدوري، قراءات في شعر محمود درويش: ص 96.

و تتناثر أغصانها على الطريق العام، وكأن الشاعر يريد القول بأن هذا الانكسار هو في الحقيقة انكسار للذات ولحلمها في التحرر.

ولقد حاول **محمود درويش** أن يوقد في نفس القارئ عاطفة الشفقة والتألم لحال شجرة السرو التي قد تحيل أيضا على فلسطين و ما حدث لها مستخدما في ذلك عبارات دقيقة و رائعة تعكس مدى مأسوية الموقف خصوصا عندما يقول : (مرت العربات مسرعة على أغصانها) فهذه العبارة لوحدها كفيلة بأن تجعل القارئ يتمثل تعاطفا مع تلك الشجرة المسكينة، ومن ورائها فلسطين.

إن شجرة السرو عادة ما تكون علامة بارزة في الطريق، فهي من الأشجار التي تتميز بشموخها واخضرارها وعلى الرغم من أنها ليست مثمرة فإن جمال منظرها وعلوها كفيلين بتغطية هذا النقص. و الحقيقة أن الناس من عاداتهم أن يلتفتوا إلى الشجر والنخيل الذين يزيّنان حواف الطرقات، بل إن هذه الأشجار تعتبر بمثابة علامات أو مواقع للقاء و كأنها لافتات على الطريق¹. وبالتالي فاختفاؤها يدعو المارين إلى التساؤل عن الأسباب الكامنة وراء ذلك.

إن انكسار شجرة السرو يفتح الباب على القول بأن هناك سببا لانكسارها، وهذا ما يجعل القارئ يبحث و يبحث من أجل إيجاد الأسباب الكامنة من وراء هذه الفاجعة هل هي الطبيعة و قد فعلت فعلتها؟ أو هل أن فعل الكسر قد وقع من طرف الإنسان ؟ يقول الشاعر :²

وَ قَالَتْ إِمْرَأَةٌ لِّجَارَتْهَا: تُرَى، هَلْ شَاهَدْتَ عَاصِفَةً ؟
فَقَالَتْ: لَا ، وَلَا جَرَّافَةً ... / وَالسَّرَوُّ
إِنْكَسَرَتْ. وَ قَالَ الْعَابِرُونَ عَلَى الْخُطَامِ:
لَعَلَّهَا سَيِّمَتْ مِنَ الْإِهْمَالِ، أَوْ هَرِمَتْ
مِنَ الْأَيَّامِ، فَهِيَ طَوِيلَةٌ كَزَرَّافَةٍ، وَقَلِيلَةٌ
الْمَعْنَى كَمِكَسَّةِ الْعُبَّارِ، وَلَا تُضَلِّلُ عَاشِقِينَ.
وَقَالَ طِفْلٌ: كُنْتُ أَرَسُّمَهَا بِلَا خَطَأٍ،

¹ - ينظر : المرجع السابق: ص 97.

² - محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت: ص 64.

فَإِنَّ قِوَامَهَا سَهْلٌ، وَقَالَتْ طِفْلَةٌ: إِنَّ
السَّمَاءَ الْيَوْمَ نَاقِصَةٌ لِأَنَّ السَّرَّوَةَ انْكَسَرَتْ.

هكذا كثرت التأويلات و اختلفت في آن واحد حول السبب الذي كان وراء انكسار السروة ، فهناك الذي يربط فعل انكسارها بالطبيعة (العاصفة) ولكن لا أحد أقر بأنه شاهد عاصفة، أو جرافة ولعل المقصود بها العدو الذي جرف كل ما يتعلق بالشعب الفلسطيني. ولم تقف التكهّنات والتأويلات عند هذا الحد بل إن هناك من أرجع السبب إلى أنها هرمت أو تم إهمالها من طرف من كان يجدر بهم رعايتها وصونها. هكذا تعددت الروايات ولكن يكتشف القارئ أن الشجرة انكسرت فقط دون أن يجد سببا محددًا لانكسارها. كما يكتشف مدى حب الناس لتلك الشجرة، لاسيما فئة الأطفال، ذلك أن انكسار شجرة السرو خلّف في نفوسهم ألما وحسرة عليها. ولعل الصلة التي أقامها الشاعر بين الأطفال وشجرة السرور كان الهدف من ورائها التأثير في المتلقي و إثارة عاطفة الشفقة لديه لحال هذه الشجرة، وما وقع لها.

إن فعل الانكسار يكشف عن معاني عديدة لعل أبرزها انكسار ذات الشاعر وسأمها من هذه الحياة، حياة الهجرة و العيش بعيدا عن أحضان الوطن الأم، كما قد يكشف عن الانكسار الذي تعانيه الأمة العربية جراء الصراعات والفتن التي لا تكاد تختفي حتى تظهر من جديد وبأشكال مختلفة، كما قد يوحي إلى انكسار الحلم بمشاهدة مستقبل أفضل . أما تعدد الروايات حول فعل الانكسار واختلافها حول طبيعة الفاعل فيشير إلى حالة الشعب الذي لا ولن يتفق على أمر واحد. ولعل هذه هي السمة البارزة في الشعوب العربية على وجه الخصوص.

هكذا حاول الشاعر **محمود درويش** أن يوقد عاطفتي الشفقة و الخوف في نفس قارئة حتى يجعله يتفاعل ويتمثل تعاطفا مع كل ما يقرأ وهكذا نرى قصائده مفعمة بكم هائل من المشاعر والأحاسيس النابعة من نفسه المتألّمة على مصير أمتها.

رابعا : التماثل تطهرا:

إن التماثل تطهرا يعمل على تحرير القارئ (المتلقي) من مشكلات الحياة التي يمر بها يوميا، ويضعه مكان البطل الذي يعاني هو الآخر، و هذا من أجل التوصل إلى تحرير القارئ

داخليا، إذ ينعكس هذا التحرر عليه، إما بحالات ضحك تعبيرا عن سعادته لانتصار البطل أو بكاء تعبيرا عن حزنه لما آل إليه، و هنا نقول إن المتلقي قد تحرر من هموم الحياة اليومية وأصبحت لديه القابلية القدرة على التفكير الصحيح. و بالتالي فهذا النمط التماثلي من شأنه أن يححر المتلقي و يحدث لديه انبساطا يستعيد به صفاء الذهن، و تصبح لديه القدرة على التفكير السليم المتوازن و هذا ما يظهر في حالات كالحزن و الأسف أو الضحك تعبيرا عن موقف ما.

ونلمح هذا النمط من التماثل تطهرا في الديوان في قصيدة لي مقعد في المسرح المهجور، التي يقول فيها الشاعر¹:

لي مَقْعَدٌ فِي الْمَسْرَحِ الْمَهْجُورِ فِي
بَيْرُوتِ، قَدْ أَنْسَى، وَقَدْ أَتَذَكَّرُ
الْفَصْلَ الْأَخِيرَ بِلَا حَيْنٍ ... لَا لِشَيْءٍ
بَلْ لِأَنَّ الْمَسْرَحِيَّةَ لَمْ تَكُنْ مَكْتُوبَةً
بِمَهَارَةٍ ...

فَوْضَى

كَيَوْمَيَاتِ حَرْبِ الْيَائِسِينَ، وَسِيرَةٍ ذَاتِيَّةٍ
لِغَرَائِزِ الْمُتَفَرِّجِينَ. مُثَلِّونَ يُمَرِّقُونَ نُصُوصَهُمْ
وَيُفَتِّشُونَ عَنِ الْمُؤَلِّفِ بَيْنَنَا، نَحْنُ الشُّهُودُ
الْجَالِسِينَ* عَلَى مَقَاعِدِنَا.

أَقُولُ لِجَارِي الْفَنَانِ: لَا تُشْهِرْ سِلَاحَكَ،
وَانْتَظِرْ، إِلَّا إِذَا كُنْتَ الْمُؤَلِّفَ !

- لَا

وَيَسْأَلُنِي: وَهَلْ أَنْتَ الْمُؤَلِّفُ ؟

- لَا

وَجَلِيسُ خَائِفِينَ

¹ - المصدر السابق: ص 115.

* - هكذا وردت والصواب: الجالسون

في هذه الأبيات التي صيغت بطريقة حوارية - غالباً ما نلاحظها في قصائد ديوانه الذي بين أيدينا - نلاحظ كيف أن متعة القارئ تحصل وهو يشمئز من هذه الصفات التي نعتت بها كل من المسرح و المسرحية و الممثلون، فالمسرح مهجور و هذا دليل على ضعف العروض المقدمة لذا فالجمهور يقاطعه، و المسرحية - باعترااف الشاعر - لم تكتب بمهارة ذلك أنهما مجرد سيرة ذاتية تعكس الحالة التي يعيشها الناس و المتفرجون منهم على الخصوص، أما الممثلون فهم كذلك ناقمون على الوضع الذي وجدوا أنفسهم طرفاً فيه.

إن هذه المتعة التي تحصل لدى القارئ تجعله يتماثل مع الشاعر ويحذو حذوه في مقت هذه الظواهر، ليظهر موقفه من البطل يعلن تحرره من مشكلاته التي يعانيتها، وبالتالي يجد كل من القارئ و الشاعر مجالا خصبا للتحرر والتطهر من تلك الحقيقة المرة. وهنا وجبت الإشارة إلى براعة الشاعر وقدرته في معالجة الواقع من خلال عمل فني.

إن القارئ يجد نفسه في هذه القصيدة أمام ذاتين تعبران عن تغير الذات في صورتها الحقيقية التي تجسد الصراع الداخلي المرير¹، وهذا ما تدل عليه الإحالة على الضميرين (أنا) في الألفاظ: أقول، أجريت، أصلحت، و(هو) في لفظتي: يقول، يرد، و كثرة أساليب الاستفهام التي لا نجد لها جواباً صريحاً إلا في نهاية هذا الحوار، عندما يقول الشاعر²:

أَقُولُ: كُنْ بَطْلاً

حَيَّادِيّاً لِنَتَجُو مِنْ مَصِيرٍ وَاضِحٍ

فَيَقُولُ: لَا بَطْلٌ يَمُوتُ مُبَجَّلاً فِي الْمَشْهَدِ

الثَّانِي. سَأَنْتَظِرُ الْبَقِيَّةَ. رُبَّمَا أَجْرَيْتُ

تَعْدِيلاً عَلَى أَحَدِ الْفُضُولِ. وَ رُبَّمَا أَصْلَحْتُ

مَا صَنَعَ الْحَدِيدُ بِإِخْوَتِي

فَأَقُولُ: أَنْتَ إِذَا ؟

يَرُدُّ: أَنَا وَ أَنْتَ مُؤَلَّفَانِ مُقَنَّعَانِ وَ شَاهِدَانِ

مُقَنَّعَانِ

¹ - ينظر: خالد عبد الرؤوف الجبر : غواية سيدوري، قراءات في شعر محمود درويش: ص 70.

² - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 116.

أَقُولُ: مَا شَأْنِي؟ أَنَا مُتَفَرِّجٌ.
فَيَقُولُ: لَا مُتَفَرِّجٌ فِي بَابِ هَاوِيَةٍ ... وَلَا
أَحَدٌ حَيَّادِي هُنَا، وَ عَلَيْكَ أَنْ تَخْتَارَ
دَوْرَكَ فِي النَّهَائَةِ .

إذن تنتهي القصيدة بأنه لا متفرج في منأى عن الاتهام، ولا أحد بريء فالكل مشاركون في الجرم، فإذا كان الشاعر ناقما عن المسرح و المسرحية و الممثلين، وكذلك المخرجين. فهم أيضا طرفا في هذه المعادلة. وبالتالي فإن هذه القصيدة تعكس حالة الشاعر الناقمة على الأوضاع المريعة، كم أنه يدعو القارئ للتفاعل و التماثل معه لاستنكار تلك الأوضاع و هذا كله من أجل حدوث التطهير الذي ينشده له و لقارئه .

و نلمح هذا النمط من التماثل تطهرا في قصيدة أخرى بعنوان: لا شيء يعجبني حيث يصف فيها الشاعر حالة مسافرين على الحافلة سئموا الحياة و ما فيها.
يقول¹:

لَا شَيْءٌ يُعْجِبُنِي
يَقُولُ مُسَافِرٌ فِي الْبَاصِ - لَا الرَّادِيُو
و لَا صُحُفُ الصَّبَاحِ، وَ لَا الْقِلَاعُ عَلَى التَّلَالِ
أُرِيدُ أَنْ أَبْكِي/
يَقُولُ السَّائِقُ: إِنْتَظِرِ الْوُصُولَ إِلَى الْمَحْطَّةِ،
وَابِكِ وَحَدَكِ مَا اسْتَطَعْتَ/
تَقُولُ سَيِّدَةٌ: أَنَا أَيْضًا لَا
شَيْءٌ يُعْجِبُنِي. دَلَلْتُ ابْنِي عَلَى قَبْرِي،
فَأَعْجَبَهُ وَنَامَ، وَ لَمْ يُودِّعْنِي
يَقُولُ الْجَامِعِيُّ: وَ لَا أَنَا، لَا شَيْءٌ
يُعْجِبُنِي، دَرَسْتُ الْأَرَكِيلُوجِيَا دُونَ أَنْ

¹ - المصدر السابق: ص ص 85-86.

أَجِدَ الهَوِيَّةَ فِي الْحِجَارَةِ. هَلْ أَنَا
 حَقًّا أَنَا ؟/
 وَ يَقُولُ جُنْدِيٌّ : أَنَا أَيْضًا. أَنَا لَا
 شَيْءَ يُعْجِبُنِي. أُحَاصِرُ دَائِمًا شَبَحًا .
 يُحَاصِرُنِي /
 يَقُولُ السَّائِقُ الْعَصِيُّ: هَا نَحْنُ
 اقْتَرَبْنَا مِنْ مَحْطَّتِنَا الْأَخِيرَةِ ، فَاسْتَعِدُّوا
 لِلنُّزُولِ.../
 فَيَصْرُخُونَ : نُرِيدُ مَا بَعْدَ الْمَحْطَّةِ،
 فَانْطَلِقْ !
 أَمَّا أَنَا فَأَقُولُ: أَنْزِلْنِي هُنَا. أَنَا
 مِثْلَهُمْ لَا شَيْءَ يُعْجِبُنِي، وَ لَكِنِّي تَعِبْتُ
 مِنَ السَّفَرِ.

يحاول الشاعر في هذه القصيدة معالجة الواقع بما هو في خيالي ، من خلال سرده لحكاية هؤلاء المسافرين على الحافلة، حيث أن الجميع غير راض ولكن دون ذكر الأسباب والدوافع، لعلها مرارة الحياة أو تلاشي الأمل في ترقب المستقبل الزاهر، مما سبب الاشمئزاز والثورة على الأوضاع، وبالتالي يحاول محمود درويش أن يقرب بين العالمين (الواقعي والفني) بغية إيجاد فضاءات فنية تساعد على تحقيق النزعة التحريرية من هذا الواقع و مشكلاته التي لا تنتهي .

لقد حاول الشاعر في هذه القصيدة ذكر جميع أطياف المجتمع فلا الشاعر الذي صور نفسه مسافرا يعجبه شيء ولا السيدة يعجبها شيء و لا الجامعي و لا الجندي فالكل متساوٍ في النفي، على أن الوحيد ربما الذي لا يبالي هو سائق الباص وهذا ما يدعو القارئ إلى التماثل تطهرا مع هؤلاء جميعهم فيتحرر من همومه ليحقق صفاء الذهن.

وقد يقول قارئ آخر أن الحافلة هي البطل في حد ذاتها فهي التي كانت السبب في جمع هؤلاء ، كما قد يقول آخر أنها رمز لفلسطين وأن الركاب يمثلون مختلف أطراف المعارضة الموجودة داخل المجتمع الفلسطيني أما سائق الحافلة فيمثل الفئة التي لا يعينها شيء سوى حالها. ويتجسد نمط التماثل تطهرا في قصيدة في بيت أمي التي يقول فيها الشاعر¹:

فِي بَيْتِ أُمِّي صُورَتِي تَرْتَوِي إِلَيَّ

وَلَا تَكْفُ عَنِ السُّؤَالِ:

أَأَنْتَ يَا ضَيْفِي، أَنَا ؟

هَلْ كُنْتُ فِي الْعِشْرِينَ مِنْ عُمْرِي،

بَلَا نَظَارَةَ طَبَّيَّةٍ،

وَلَا حَقَائِبَ ؟

كَانَ ثَقْبٌ فِي جِدَارِ الشُّورِ يَكْفِي

كِي تَعْلَمَكَ النُّجُومُ هَوَايَةَ، التَّحْدِيقِ

فِي الْأَبْدِيِّ ...

[مَا الْأَبْدِيُّ ؟ قُلْتُ مُخَاطَباً نَفْسِي]

وَا يَا ضَيْفِي ... أَأَنْتَ أَنَا كَمَا كُنَّا ؟

فَمَنْ مِنَّا تَنْصَلِّ مِنْ مَلَامِحِهِ ؟

نلمح في هذه القصيدة أن هناك ذات أولى وذات ثانية؛ الذات الأولى مجسدة في الشاعر أما الذات الثانية فهي نقيض الأولى؛ فنقول: إن الذات الأولى ترمز إلى الماضي بكل أشكاله وصوره (هل كُنْتُ في العشرين من العمر بلا نظارة طبية؟) وأما الثانية فتطمح إلى المستقبل المشرق يعكس ذلك قول الشاعر: (كي تعلمك النجوم هواية التحديق في الأبدى)، ولكن عن أي أبدى يتحدث الشاعر؛ إنه بلا ملامح.

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 23.

من خلال هذه القصيدة تتضح معالم نفس الشاعر التي تبحث عن التحرر، و لعل الشاعر لن يجد فضاء أرحب من فضاء لغته الفنية التي يجيد صياغتها، حتى يجعل من الواقع رمزا يؤدي إلى الدهشة.

لقد حاول محمود درويش أن يقدم من خلال قصيدة لوحة فنية تعبر عن همومه ومشاكله فلا هو رجع إلى الماضي بكل ما فيه ما ألام ولا هو نظر إلى المستقبل و ما فيه من أفق رحب، فهو يعاني الأمرين، إنه في المنتصف.

هكذا أراد الشاعر أن يعمل على توحيد رؤيته برؤية المتلقي وجعله يتماثل تطهرا معه، فقلوه: (كي تعلمك النجوم هواية التحديق في الأيدي) توحى بالتحرر من الذكريات الأليمة – و لكي يؤكد الشاعر على نزعتة التحررية يوظف جملة من القرائن اللفظية على غرار (النجوم، الأبدى، التحديق،) فكلها ألفاظ تدل على سمو النظر نحو الأفق الفسيح، فيحصل بذلك الانبساط والصفاء الذهني لكل من القارئ و الشاعر.

هكذا حاول الشاعر محمود درويش أن يجسد في قصائده هذا النمط التماثلي الذي يدعو القارئ من خلاله إلى التحرر و الإنعتاق من مشكلات حياته، و التحليق بعيدا في سماء هذه القصائد حتى يحقق بعضا من السمو و التعالي الذي يحصل جراء التطهير و بالتالي يحصل القارئ على المتعة الجمالية.

خامسا : التماثل تهكماً

يختلف نمط التماثل تهكماً عن باقي أنماط التماثل الجمالية التي تم عرضها و ذلك يرجع إلى أن التماثل يتم مع بطل ليس له قدوة قد يُحتذى بها؛ وبالتالي فالسخرية من هذا المنطلق تنكر التماثل. والحقيقة أن جمهور القراء المتلقين لقصائد شاعر ما على غرار محمود درويش مثلاً، لا يمكن أن يقنعهم ما يقوله، إذا كانوا في قرارة أنفسهم ضد أفكاره ومبادئه وبالتالي ينتج عن هذا صدور حكم جمالي من طرف القراء يلخص هذا التنافر الحاصل، وعندئذ تعود المسافة الجمالية بين البطل والجمهور، خلافا لما رأيناه في النمط الأول الموسوم بالتماثل مشاركة هناك أين لاحظنا بأن المسافة الجمالية منعدمة، أو تكاد والسبب مشاركة الجمهور المتلقي للبطل في كل أفراحه وأحزانه وجميع معتقداته. إن الملاحظ أن نمط التماثل سخرية يظهر أكثر عند استنكار الجمهور المتلقي

لفعل ما صدر من البطل فتتشابك الأفكار وتبرز السخرية من ذلك الفعل أو الموقف الذي لم يرضي الجمهور المتلقي.

إن ما يجب الإشارة إليه هو أن هذا النمط من التماثل يجب أن لا يُنظر إليه من الجانب السلبي فقط، ذلك أنَّ له إيجابيات أيضا لعل أبرزها أنه يعمل على تحرير ملكة النقد لدى المتلقي و يجعله قادرا على إبداء الأحكام بخصوص المواقف التي يتعرض لها البطل.

يجسد ديوان محمود درويش التهكم والسخرية لتحقيق هذا النمط من التماثل الجمالي ضمن منظومته التطهيرية الاتصالية ونشير إلى أن منظومة درويش الشعرية غالبا ما تركز في فرضياتها الفكرية والأخلاقية والجمالية على الاستجابة المتوقعة أن تحصل لدى القارئ (المتلقي) وهي بطبيعة الحال استجابة تقوم على التأويل في المستوى التفاعلي المرتبط أساسا بالتواصل ما بين الذاتين ذات الشاعر وذات المتلقي؛ إذن فالتأويل وفق هذا النمط هو مهمة المتلقي، هذا الأخير الذي يعمل جاهدا على تسخير معارفه و خبراته السابقة من أجل إظهار المعاني الخفية التي لم يبح بها الشاعر. إن نمط التماثل سخرية يتجسد في قصيدة **أما أنا فأقول لاسمي** التي يعرض فيها الشاعر حاله وما أصبها من الانقسام الذي حصل على مستوى الذات في رحلتها نحو تحقيق الحلم/الوهم. يقول:¹

أَمَّا أَنَا ، فَأَقُولُ لِاسْمِي : دَعَكَ مِني
وَابْتَعِدْ عَنِّي ، فَإِنِّي ضُفْتُ مُنْذُ نَطَقْتُ
وَاتَسَعْتَ صَفَاتَكَ ! خُذْ صِفَاتَكَ وَامْتَحِنْ
غَيْرِي ... حَمَلْتُكَ حِينَ كُنَّا قَادِرِينَ عَلَى
عُبُورِ النَّهْرِ مُتَّحِدِينَ " أَنْتَ أَنَا " وَلَمْ
أَخْتَرِكَ يَا ظِلِّي السَّلُوقِي الْوَفِيِّ ، اخْتَارَكَ
الْأَبَاءُ كَيْ يَتَفَاءَلُوا بِالْبَحْثِ عَنْ مَعْنَى
وَلَمْ يَتَسَاءَلُوا عَمَّا سَيَحْدُثُ لِلْمُسَمَّى عِنْدَمَا
يَقْسُو عَلَيْهِ الْإِسْمُ ، أَوْ يُجْلِي عَلَيْهِ
كَلَامَهُ فَيَصِيرُ تَابِعُهُ ... فَأَيْنَ أَنَا ؟

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 75.

وَأَيْنَ حَكَائِي الصُّغْرَى وَأَوْجَاعِي الصَّغِيرَةِ ؟

هذه القصيدة تعكس حالة السخرية المزوجة بالحسرة والألم، لذا نلاحظ أن الشاعر قد شحن قصيدته بإدانة المتسبب الأول في الألم وهم الآباء لأنهم هم الذين اختاروا الاسم، وهذا ما يفيد بأن الاسم التصق بالشاعر رغم أنفه، وهذا ما جعله يبحث عن نفسه و ذلك في قوله: (أين أنا؟) وهو سؤال يوحى بحالة الانكسار والشرود التي يعانيتها.

ما يمكن استخلاصه من هذه الأبيات من زاوية أخرى هو أن الشاعر لا يريد لنفسه أن يكون جزءا من هذا الوطن العالم، فثار في وجه آبائه أولا ثم شعبه، وهذا ما يعكس الشرخ الذي وقع بين الذات و ظلها (الشاعر وشعبه) حيث كانا متحدين، مثلما يتحد الاسم و المسمى ولكن حدث العكس وكره الشاعر شعبه وخصوصا صفاته وهذا ما يضع أمام القارئ أنموذج البطل السلبي، المفارق للتماثل والتوحد، الذي يتوجب على القارئ أن يبين موقفه منه، كما أنه موقف يستوجب الإدانة لما حدث .

إن التوحد يجسده التماثل الذي يحصل بين القارئ و الشاعر، هذا الأخير الذي يعمل على إثارة قارئه و بالتالي يحرك فيه روح الاستهجان وبالتالي استنكار البطل والسخرية منه. و يضيف الشاعر¹:

بَجَلَسُ امْرَأَةً مَعَ اسْمِي دُونَ أَنْ
تُصْغِي لِصَوْتِ أُخُوَّةِ الْحَيَوَانِ
وَ الْإِنْسَانِ فِي جَسَدِي، وَ تَرَوِي لِي
حِكَايَةَ حُبِّهَا، فَأَقُولُ: إِنَّ أَعْطَيْتَنِي يَدَكَ
الصَّغِيرَةَ صِرْتُ مِثْلَ حَدِيقَةٍ ... فَتَقُولُ:
لَسْتُ هُوَ الَّذِي أَعْنِيهِ، لَكِنِّي أُرِيدُ
نَصِيحَةَ شِعْرِيَّةٍ، وَ يُحْمِلُ الطُّلَابُ فِي
اسْمِي غَيْرَ مُكَتَرِّثِينَ بِي، وَأَنَا أُمُرُ
كَأَنِّي شَخْصٌ فُضُولِي، وَ يَنْظُرُ قَارِئُ

¹ - المصدر السابق: ص ص 77.76.

في اسمي، فييدي رأيته فيه: أحب
 مسيحه الحافي، وأما شعره الذاتي في
 وصف الضباب فلا ... ويسألني:
 لماذا كنت ترمقني بطرف ساخر. فأقول:
 كنت أحاور اسمي: هل أنا صفة؟
 فتسألني: ما شأني أنا؟
 أما أنا فأقول لاسمي: أعطني
 ما ضاع من حرّتي!.

يواصل الشاعر نفيه للذات ومن ورائها مجتمعه، هذا الأخير الذي لا يكثر به ولا لاسمه حتى، وكأنه شخص غريب عنهم، فلا الطلاب و لا القراء ألفوا اسمه و أحبوه، وهنا يدخل الشاعر ذاتا ثالثة هي ذات القارئ، و لعله أراد من خلالها الحكم على بعض الأمور التي لم يوضحها بل لم يشير إليها حتى، ولكن الملاحظ أن حتى هذا القارئ ناقد على الشاعر وعلى شعره، و كأن الشاعر يرفض نمط الشعر الذاتي الذي يتغنى بالطبيعة، ويؤكد على الشعر الثوري شعر المقاومة. هذا ما لمسناه في القصائد التي تم عرضها في حديثنا عن نمط التماثل إعجابا.

إن الشاعر لم يجد أجوبة للأسئلة التي ظلت تراوده على غرار تساؤله: (فأين أنا ؟ ، ولماذا كنت ترمقني بطرف ساخر، وهل أنا صفة؟ و ما شأني أنا؟) . إن هذا التساؤل الأخير لدليل على تنصل الشاعر من المسؤولية. و لعل هذا ما يساهم بشكل كبير في اتساع المسافة الجمالية بين القارئ (المتلقي) و البطل (الشاعر).

إن القارئ يتمثل سخرية مع البطل المزعوم والشاعر و بالتالي يحاول أن يسترجع تلك المسافة الجمالية التي وقعت بينهما في البداية، فيسترد من خلال ذلك الحكم الجمالي المستقل جراء مراجعة بعض من مسلماته الفكرية و الأخلاقية التي دحضها البطل السالب.

يتضح هذا النمط من التماثل أيضا في قصيدة: أتذكر السياب التي يلخص فيها حالة الإنسان العربي المهزومة الضعيفة يقول:¹

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص 122.

أَتَذَكُّرُ السَّيَّابَ، حِينَ أَصَابُ بِالْحُمَى
 وَ أَهْذِي: إِخْوَتِي كَانُوا يُعِدُّونَ الْعِشَاءَ
 لَجَيْشٍ هَوْلَاكُو، وَ لَا خَدَمَ سِوَاهُمْ ... إِخْوَتِي!
 أَتَذَكُّرُ السَّيَّابَ ، لَمْ نَحْلُمْ بِمَا لَا
 يَسْتَحِقُّ النَّمْلُ مِنْ قُوَّتٍ. وَلَمْ نَحْلُمْ
 بِأَكْثَرِ مِنْ يَدَيْنِ صَغِيرَتَيْنِ تُصَافِحَانِ غِيَابَنَا.
 أَتَذَكُّرُ السَّيَّابَ. حَدَادُونَ مَوْتَى يَنْهَضُونَ
 مِنَ الْقُبُورِ وَ يَصْنَعُونَ قِيُودَنَا.
 أَتَذَكُّرُ السَّيَّابَ. إِنَّ الشَّعْرَ بَجَرِيَّةٍ وَ مَنْفَى
 تَوَّامَانِ. وَ نَحْنُ لَمْ نَحْلُمْ بِأَكْثَرِ مِنْ
 حَيَاةٍ كَالْحَيَاةِ، وَ أَنَّ نُمُوتَ عَلَى طَرِيقَتِنَا
 "عِرَاقُ"
 "عِرَاقُ"
 "لَيْسَ سِوَى الْعِرَاقِ ... "

في هذه الأبيات يضع الشاعر متلقيه أمام ما يشبه المشهد المسرحي الساخر ، الذي تغلب عليه صورة العرب وهم يُعِدُّونَ العشاء لجيش "هولاكو". إنه تصوير بارع من شاعر يتقن فن التصوير فأبي صورة أهون من هذه الصورة؟! فالبطل (الإخوة العرب) هنا مستسلم مهزوم فاقد للشخصية و الإرادة، و حتى الحلم فلم يتعد حد المصافحة فقط. وبالتالي فهذا التصوير يدفع القارئ إلى النفور من البطل و بالتالي السخرية منه، وهنا تتسع المسافة الجمالية بينهما، إذ لا يرضى أي متلقٍ لأُمتة مثل هذا المشهد وهذا الحال.

إن عبارة (حدادون موتى، ينهضون من القبور ويصنعون قيودنا) لَدَلِيلٌ عَلَى أَنَّ هُنَاكَ مَنْ يَتَحَكَّمُ فِي مَصِيرِ الشَّعْبِ وَيَقَرِّرُ مُسْتَقْبَلَهُ لَعَلَّ لَفْظَةَ حَدَادُونَ لَا تُوْحِي بِالْمِهْنَةِ فِي حَدِّ ذَاتِهَا بِقَدْرِ مَا تُوْحِي بِالْقَسْوَةِ وَ الشَّدَةِ فِي الْمَعَامَلَةِ.

إن الشاعر يتألم لما يحدث للعراق وهذا يدل على أن التوقيت المفترض لهذه القصيدة يصادف أيام الحرب التي شنت على العراق من طرف ما يُقال أنها دولاً ديمقراطية، وما يعكس هذا التألم حينه الزمن السياب. إذا تكررت عبارة (أَتَذَكَّرُ السِّيَّابَ) بلفظها ومعناها نحو أربع مرات في هذا المقطع .

إن السياب يمثل زمن الشعر الجميل الذي عاشته العراق، و هذا يقودنا إلى القول بأن الشاعر يحن إلى الشعر زمن السياب و هو ناظم على الشعر في زمنه لأنه لا يتعدى الشعر الذاتي - مثلما لاحظنا ذلك في القصيدة الماضية - و هذا ما يؤدي بنا إلى التصريح بأن موضوع القصيدة متشعب وأنه كلما تعمقنا أكثر في فهمنا للنص كلما اكتشفنا فيه معاني كثيرة قد يصعب تحديدها وحصرها.

إن موقف الشاعر من هذا كله يتميز بالسخرية و التهكم الممزوج بالحسرة و الألم و عليه فهو يعمل على إثارة القارئ (المتلقي) و يجعله يتماثل سخرية مع البطل المهزوم المغلوب على أمره وهذا ما يدفعه إلى إصدار حكم جمالي مستقل هدفه مراجعة مسلماته الفكرية والاجتماعية والأخلاقية التي دحضها منظر الإخوة و هم يَعِدُونَ العشاء لجيش "هولاكو".

إن هذا الخطاب الصادر من **محمود درويش** يعبر عن ثورة عامة على الأفكار البالية بغية حث الجمهور المتلقي على إعادة التفكير من جديد والنهوض من هذا المستنقع الذي أضحى علامة مسجلة باسم العرب.

إن الشاعر عرض خطابه وفق مشهد يصور فيه حال البطل المهزوم وأنه هو من ألحق بنفسه تلك الهزيمة وهذا ما يستوجب الاستنكار والإدانة من لدن القارئ (المتلقي)، وبالتالي تفعيل هذا الأخير للاستجابة النقدية المتهكِّمة على البطل والمستنكرة لبعض المسلمات الأخلاقية والفكرية والاجتماعية التي ميزت هذا البطل من خُنوع و ذُل.

ويتجسد نمط التماثل سخرية (تهكما) كذلك في قصيدة **الظل** التي يستنكر فيها الشاعر ذاته. يقول فيها:¹

الظِّلُّ لَا ذَكْرٌ وَلَا أُنْثَى
رَمَادِيٌّ، وَلَوْ أَشْعَلْتُ فِيهِ النَّارَ ...

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص83.

يَتَبَعْنِي وَ يَكْبُرُ ثُمَّ يَصْغُرُ
كُنْتُ أَمْشِي. كَانَ يَمْشِي
كُنْتُ أَجْلِسُ . كَانَ يَجْلِسُ
كُنْتُ أَرْكُضُ. كَانَ يَرْكُضُ
قُلْتُ: أَخَذَعُهُ وَأَخْلَعُ مِعْطَفِي الْكُحْلِيَّ
فَلَدَنِي، وَأَلْقَى عَنْهُ مِعْطَفَهُ الرَّمَادِي ...
اسْتَدْرْتُ إِلَى الطَّرِيقِ الْجَانِبِيَّةِ
فَاسْتَدَارَ إِلَى الطَّرِيقِ الْجَانِبِيَّةِ.
قُلْتُ: أَخَذَعُهُ وَأَخْرُجُ مِنْ غُرُوبِ مَدِينَتِي
فَرَأَيْتُهُ يَمْشِي أَمَامِي
فِي غُرُوبِ مَدِينَةٍ أُخْرَى ...
فَقُلْتُ: أَعُوذُ مُتَكِنًا عَلَى عُكَّازَتَيْنِ*
فَعَادَ مُتَكِنًا عَلَى عُكَّازَتَيْنِ
فَقُلْتُ أَحْمِلْهُ عَلَى كَتِفِي،
فَاسْتَعَصَى ...
فَقُلْتُ: إِذَنْ سَأَتَّبَعُهُ لِأَخَذَعُهُ
سَأَتَّبَعُ بَبْغَاءَ الشَّكْلِ سُخْرِيَّةَ
أُقَلِّدُ مَا يُقَلِّدُنِي
لِكِي يَقَعَ الشَّيْءُ عَلَى الشَّيْءِ
فَلَا أَرَاهُ وَ لَا يَرَانِي.

إن هذه القصيدة مُفعمة بروح السخرية التي توحى بين طياتها بالنفور من الشيء و التنكر له، وبالتالي فالمعنى الظاهر الذي يفهمه القارئ العادي هو أن هناك أحدا سئم ظله فأراد أن يهرب منه، لكن هذا الظل كان يتلبس بلباس صاحبه في كل مرة ولا يريد مفارقتة، فإذا كان

* - هكذا وردت: (عُكَّازَتَيْنِ) والصواب: عُكَّازَيْنِ.

الشخص يمشي يجد ظله يمشي معه و إذا كان جالسا فيجد ظله كذلك، وإذا كان يركض أو يخلع معطفه، فالظل يقلد صاحبه في كل صغيرة و كبيرة يفعلها، بل و يسبقه في التقليد.

و لكن بقراءة عميقة نقول إن الذات أصبحت على يقين بأنها لن تستطيع التخلص من آثار ظلها لأن الآخر لا يراها إلا مقتزنة به، و هذا ما ذهب إليه **خالد عبد الرؤوف الجبر** عندما قال: « لا يراها هي أصلا لأنه لا يلتفت إلا إلى ظلها لا سيما بعد محاولات كثيرة للتخلص من تلك الآثار»¹. و بالتالي فنحن أمام معادلتين متناقضتين؛ الأولى تقول إن الذات سأمت ظلها و تريد الهروب منه و التخلص من آثاره و الثانية تقول إن الذات تأمرت مع الآخر(الظل) على نفسها.

إن الشاعر يلخص في هذه القصيدة موقف الذات من الآخر الذي لا يكتفي إلا بالتقليد هذا الآخر الذي قد نسقطه على الشعب المقهور و المهزوم، ونلمح ذلك في قوله مستهزئا :

(أتبع بغاء الشكل سخرية) والحقيقة أن هذه المفارقة الصادمة توحى إلى حلة الانقسام الذي تعانيه الذات التي تقنع في الأخير و ترضى بما كُتِب لها، ونلمح ذلك في قوله: (أقلد ما يقلدني) وبالتالي فالشاعر يريد من القارئ (المتلقي) أن يُدين هذا الموقف الصادر من البطل (الظل) ويستنكره استجابة لمسلماته الأخلاقية و الاجتماعية و الفكرية .

هكذا حاول الشاعر **محمود درويش** أن يُطعّم قصائده بنفحات تمتزج فيها السخرية بالحسرة و الألم على حاله و حال شعبه الفلسطيني و من ورائه حال الأمة العربية ككل. هذه السخرية و هذا الألم هما ما يدفعان القارئ (المتلقي) لقضائد درويش إلى السخرية والتهكم وهذا ما يُسهم في تفعيل الاستجابة النقدية الساخرة المستنكرة لمسلمات أخلاقية و فكرية و اجتماعية تنخر جسد الأمة العربية ككل و بالتالي فالمتلقي يعمل على إصدار حكم مستقل خاص به عن طريق هذا النمط من التماثل و عن طريق مراجعة جميع المسلمات التي دحضها البطل المهزوم.

¹ - خالد عبد الرؤوف الجبر : غواية سيدوري قراءات في شعر محمود درويش: ص 91.

المبحث الثاني : الخصائص اللغوية والأسلوبية لشعر محمود درويش في ديوانه:

أولا : الخصائص المتعلقة باللغة:

تمهيد :

إن الانفعالات الخاصة بالتجربة الشعرية ليست انفعالات نابعة من الفطرة وإنما هي نتيجة تأثيرات تحولت إلى أفكار تحولت بدورها هي الأخرى إلى لغة يحاول من خلالها الشاعر محمود درويش البوح بمشاعره وأحاسيسه، ولعل المقام يُبيح لنا القول بأن أساس التجربة الشعرية هو اللغة، ذلك أن الكلمات والعبارات في القصائد الشعرية غالبا ما يقصد بها تشكل صور يعمل من خلالها الشاعر على شحن الكلمات بالمعاني القوية التي تفعل فعلها و تؤثر في متلقي تلك القصائد .

إن الشاعر يعبر في تجربته الشعرية عن العديد من المواقف سواء تعلق تلك المواقف بما يحول بداخله من صراع أو تعلق بموقف إنساني عام تمثله وبالتالي فالشاعر في محاولاته المستمرة والمتعددة في إبراز الجوانب الجديدة في الحياة؛ إذ يعمل جاهدا على استثمار اللغة و جعلها لبنة أساسية للانطلاق من أجل تحقيق هذه الغاية، وعليه فالشاعر المجيد يعمل على تسخير ألفاظ اللغة لخدمته وخدمة قضيته؛ إذ يمنح تلك الألفاظ طاقة شعرية تزيدها قوة و جمالا .

وقد تميزت قصائد الشاعر بجملة من المميزات منها ما يتعلق **باللغة** نحو اللغة الشعرية أو بتعبير آخر المعجم الشعري الذي وظفه في قصائد ديوانه، وتوظيفه للتراث، إلى جانب استخدامه للرمز. ومنها ما يتعلق **بالأسلوب** ونعني به الطريقة التي نظم بها محمود درويش قصائده على غرار توظيفه لأسلوبي التكرار، والتضاد إضافة إلى أنه كان يعتمد في كتابته على الأسلوب التقريري المباشر، ومن الخصائص نذكر:

أ- المعجم الشعري :

إن الذي يقرأ ديوان **لا تعتذر عما فعلت** يلحظ براعة الشاعر في التصوير ودقته في الإيحاء، وقدرته الفائقة على اللعب بالكلمات، حيث كان يرسم باللغة لوحات فنية ويصور بها مشاهد يقف القارئ في بعض الأحيان عاجزا أمها لجمالها ودقة إيحاءها.

والمطلع على المعجم الشعري لمحمود درويش يجد أنه متأثر كثيرا بالظروف الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية التي يمر بها شعبه و وطنه لذا كان يرى أن مهمته في المقام الأول هي

« أن يبني وطناً من الكلمات ما دام غير قادر على بناء وطن في الواقع ».¹ إذن فالسبيل الوحيد هو الاعتماد على لغة قادرة على نقل ما لم يستطع الشاعر ترجمته على أرض الواقع، لذلك عمل درويش على توعية الجماهير وحثها على النهوض بقضاياها، إلى جانب تحسيسها بالمسؤولية تجاه أوطانها، وجاءت لفظة أوطانها بصيغة الجمع لأن الشاعر لم يكن همه توعية الشعب الفلسطيني فحسب، بل إن همه يتعدى ذلك ليشمل الإنسان العربي و غير العربي وكل القضايا القومية يقول: ملخصاً موقفه من هذا « تتجاوز همومي قضايا وطني ، فأنا أحاول العثور على وحدة العالم ، لكنني أرى أن العالم يبدأ من بيتي ، أكتب عن الإنسان المعذب في كل مكان و أنا شديد الالتحام وجدانيا و أدبيا و سياسيا بالوطن العربي الكبير »² .

و نفهم من هذا أن محمود درويش ليس شاعر فلسطين فحسب وإنما هو شاعر لكل أولئك المظلومين و الذين فقدوا العيش في كنف الحرية ، ولكن رغم كل ذلك فإن قصائده محملة بمشاعر الأمل و التفاؤل إذ يصور لنا في تغير الأحوال في قصيدته و أنا و إن كنت الأخير مشهداً للإنسان المتفائل دوما بتغير الأحوال إلى الأحسن يقول:³

وَ أَنَا ، وَ إِن كُنْتُ الْآخِرَ ،
وَجَدْتُ مَا يَكْفِي مِنَ الْكَلِمَاتِ ...
كُلُّ قَصِيدَةٍ رَسْمٌ
سَأَرْسُمُ لِلْسُّنُونُ الْآنَ خَارِطَةَ الرَّبِيعِ
وَ لِلْمُشَاةِ عَلَى الرَّصِيفِ الزَّيْفُونَ
وَ لِلنِّسَاءِ اللَّارْزُورِ ...
وَ أَنَا، سَيَحْمِلُنِي الطَّرِيقُ
وَ سَوْفَ أَحْمِلُهُ عَلَى كَتِفِي
إِلَى أَنْ يَسْتَعِيدَ الشَّيْءُ صُورَتَهُ،
كَمَا هِيَ،
وَ إِسْمَهُ الْأَصْلِيَّ فِي مَا بَعْدُ

¹ - ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2001، ص 97.

² - المرجع نفسه: ص 97.

³ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 21.

بهذه الكلمات يحاول الشاعر نسيان مرارة الألم و الحزن الذي ينتابه عند التفكير بحاله وما حدث لها، والشاعر لم يخفي أمله بتغيير الحال إلى الأفضل، إذ عبّر في القصيدة عن الأمل المرتقب خصوصاً في قوله:¹

وَ أَنَا، سَيَحْمِلُنِي الطَّرِيقُ
وَ سَوْفَ أَحْمِلُهُ عَلَى كَتْفِي
إِلَى أَنْ يَسْتَعِيدَ الشَّيْءُ صُورَتَهُ،
كَمَا هِيَ،
وَ اسْمَهُ الْأَصْلِيَّ فِي مَا بَعْدُ

فالشاعر شبه متأكد من أن الأمور ستعود إلى صورتها الأصلية يوماً ما. ويتضح من خلال هذه الأبيات أن الشاعر اعتمد على لغة واضحة سهلة يستطيع أي قارئ قراءتها، فقد وظف كلمات بسيطة ومتداولة في الحياة اليومية نحو: سيعملني، الطريق، كتفي، اسمه الأصلي، ولكنه حملها بمعاني ودلالات لها خصوصيتها وهنا يأتي دور القارئ المثالي الذي يقرأ ويحلل ويؤول ويكتشف المعاني الخفية التي لم يبح بها الشاعر.

كما تتضح لغته الواضحة في قصيدته التي حملت عنوان: سيجيء يوم آخر يقول فيها:²

سَيَجِيءُ يَوْمٌ آخَرٌ، يَوْمٌ نِسَائِي
شَفِيفُ الاسْتِعَارَةِ، كَامِلُ التَّكْوِينِ
مَاسِي زَفَافِي الزِّيَارَةِ، مُشْمِسُ
سَلِسٍ، خَفِيفُ الظَّلِّ. لَا أَحَدٌ يُحْسُ
بِرَغْبَةٍ فِي الْإِنْتِحَارِ أَوْ الرَّحِيلِ. فَكُلُّ
شَيْءٍ خَارِجِ الْمَاضِي، طَبِيعِي حَقِيقِي،
رَدِيفُ صِفَاتِهِ الْأُولَى. كَأَنَّ الْوَقْتَ
يَرْقُدُ فِي إِجَازَتِهِ... « أَطِيلِي وَقْتَ زِينَتِكَ

¹ - المصدر السابق: ص 21.

² - المصدر نفسه: ص 19.

الجميل. تَشَمَّسِي فِي شَمْسٍ تَهْدِيكَ الْحَرِيرَيْنِ
وَأَنْتَظِرِي الْبَشَارَةَ رَيْثَمَا تَأْتِي. وَفِي مَا
بَعْدُ تَكْبُرُ. عِنْدَنَا وَقْتُ إِضَائِي
لِنَكْبُرَ بَعْدَ هَذَا الْيَوْمِ ... »/

إن الملاحظ للألفاظ والعبارات التي صيغت بها القصيدة يجد أنها ألفاظ مختارة بعناية وهي في مجملها ألفاظا بسيطة ومعبرة كما أنها مستقاة من الوسط الاجتماعي الذي يعيش في كنفه الشاعر، فألفاظ نحو: شفيف الاستعارة، ماسي، شمس، سلس، خفيف الظل، كلها تقريبا تنتمي إلى حقل الصفاء، وهي كما نلاحظ مختارة بدقة لتخدم الموضوع، لأن الشاعر بصدد البوح عن آماله في هذه الحياة، إنها حياة لا يرغب فيها أحد بالانتحار.

ب- دلالة الحلم في الديوان :

لقد تحولت لغة محمود درويش من لغة تتميز بالانفعال و العاطفة إلى لغة الحلم، فبعدها تعرف الشاعر أكثر على الأوضاع السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية في الوطن العربي الذي كان أمله فيه كبير في تحرير أرض فلسطين أصيب بصدمة ، فاتجه إلى الحلم علَّه يجد فيه ضالته ويُعينه على الصمود في وجه الصَّعَاب. يقول في قصيدته الموسومة بـ : و أنا و إن كنت الأخير:¹

وَ كُلُّ قَصِيدَةٍ حُلْمٌ:
" حُلْمْتُ بِأَنَّ لِي حُلْمًا "
سَيَحْمِلُنِي وَ أَحْمِلُهُ
إِلَى أَنْ أَكْتُبَ السَّطْرَ الْأَخِيرَ
عَلَى رُخَامِ الْقَبْرِ
"نَمْتُ ... لِكَي أَطِيرَ "

إن (عبارة كل قصيدة حلم) تدل على أن الشاعر يريد أن يصل إلى الحقيقة عن طريق الحلم، إذ يرى بأن الحلم أصدق من الواقع والسبب في ذلك أن الأخير ينكر حقه وحق شعبه في

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 22.

العيش الكريم، فاتجه إلى الحلم لأنه هو الذي سيساعده على الصمود إلى أن يموت وهذا ما تحقق له حيث ظل محمود درويش متمسكا بخيط رفيع من الأحلام حتى وهو يتألم إلى أن وافته المنية. وقد ذهب الشاعر بعيدا عندما حاول إيجاد تعريف للحلم، كيف لا وهو الملاذ الأول والأخير من الواقع. يقول في قصيدته **الحلم، ماهو؟**¹:

الحلم، مَا هُوَ ؟
مَا هُوَ اللاشيءُ هَذَا
عَابِرِ الزَّمَنِ
البَهِيمِ كَنَجْمَةٍ فِي أَوَّلِ الحُبِّ،
الشَّهِي كَصُورَةِ امْرَأَةٍ
تُدَلِّكَ هَذَاهَا بِالشَّمْسِ ؟!
مَا هُوَ ، لَا أَكَادُ أَرَاهُ حَتَّى
يَخْتَفِي بِالْأَمْسِ
لَا هُوَ وَاقِعٌ لِأَعِيشَ وَطَأَّتُهُ وَ خِفَّتُهُ
و لَا هُوَ عَكْسُهُ لِأَصِيرَ حُرّاً
فِي فُضَاءِ الحَدَسِ .

إن هذه القصيدة هي بمثابة دعوة للقارئ لكي يتأمل في طبيعة هذا الحلم، لأن الشاعر نفسه لم يجد له تعريفا دقيقا، يدل على ذلك وصفه له باللاشيء، فهو تارة يتحول إلى نجمة بهية و أخرى سراب لا يمكن الإمساك به ، وثالثة هو لا يكاد يُرى حتى يختفي . لكن بقراءة أخرى نقول إن الشاعر قد دأب في توظيف الحكم في قصائده ولعل القصد من وراء ذلك هو أنه يرمز من خلاله للوطن الأم (فلسطين)، نلاحظ ذلك في القصيدة السابقة وأنا و إن كنت الأخير عندما ذكر الشاعر (وسوف أحمله على كتفي إلى أن يستعيد الشيء صورته كما هي ، و اسمه الأصلي فيما بعد) فهذه إشارة ضمنية للوطن و قد نصب الشاعر نفسه حاميا هذا الوطن و حامل همومه و آلامه إلى أن يكتب لهذا الوطن الحرية (يستعيد اسمه) ، كما

¹ - المصدر السابق: ص 79.

يرمز الحلم إلى الوطن في القصيدة الثانية (الحلم ما هو؟) هذا الوطن الذي لم تتحدد معالمه، لا في الواقع ليعيش في كنفه و لا في الخيال لينعم ببعض الحرية.

إن هذه الطريقة الجديدة في توظيف لفظ الحلم ، مصدرها التجربة الجديدة و التطور الذي شهدته القصيدة (الرؤيا) التي تعتبر شبحا يعمل الشاعر من خلاله على إعادة تركيب الواقع وذلك بتحويل الشعر من مجرد صوت يصف الحدث إلى فاعل حقيقي يؤثر في المجتمع.

ج-توظيف الرموز التراثية في الديوان:

يحاول محمود درويش أن يخلق - من خلال - توظيف التراث نوعا من التواصل بينه وبين المتلقي لتحقيق هدفه المتمثل نشر الوعي بين الجماهير والنهوض بالأمة العربية وحثها على الدفاع عن حقها فتراه يُذكر المتلقي بتاريخ "الإلياذة والأوديسة" اليونانيتين و"هوميروس" وكلها مفردات تراثية تحت الجمهور المتلقي على الثورة ومقاومة المحتل. يقول في قصيدته: لا كما يفعل السائح الأجنبي¹:

أَصَدَّقُ تَارِيخَ "الْيَاذَةِ" الْعَسْكَرِيِّ

هُوَ الشَّعْرُ أُسْطُورَةٌ خَلَقَتْ وَاقِعاً ...

وَ تَسَاءَلْتُ: لَوْ كَانَتْ الْكَامِيرَا وَ الصَّخَافَةُ

شَاهِدَةً فَوْقَ أَسْوَارِ طُرُودَةِ الْأَسْيَوِيَّةِ

هل كان " هومير " غيّر الأوديسة؟

في هذه الأبيات يوظف الشاعر جملة من الرموز التراثية نحو: الإلياذة، الأسطورة، طروادة الأسبوية، وهومير - في إشارة إلى هوميروس - والتي تحمل بين طياتها دلالات الثورة و التحرر وهو هنا سيحضر التاريخ و ما فعل "انياس" من أجل إنقاذ بلده طروادة، و كأن بالشاعر يقول هل من "انياس" عربي شجاع يحمل على عاتقه تحرير طروادة الأسبوية ويقصد بها فلسطين ، وذلك كله من أجل شحذ الهمم والدفع بالمتلقي إلى التصدي للظلم و الطغيان.

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 136.

إلى جانب توظيف بعض الرموز التاريخية نحو: القدس، السور القديم، الأنباء، المدينة ويهدف محمود درويش من استخدامها إلى تذكير اخوته بتراث أجدادهم الذين سبقوهم، ويدعوع إلى الاقتداء بهم. وهذا ما يتضح في قصيدة: **في القدس**¹.

فِي الْقُدْسِ ، أَعْنِي دَاخِلَ السُّورِ الْقَدِيمِ
أَسِيرُ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ بِلاَ ذِكْرِي
تُصَوِّبُنِي. فَإِنَّ الْأَنْبِيَاءَ هُنَاكَ يَقْتَسِمُونَ
تَارِيخَ الْمُقَدَّسِ ... يَصْعَدُونَ إِلَى السَّمَاءِ
وَ يَرْجِعُونَ أَقْلَ إِحْبَاطاً وَ حُزْناً، فَالْحَبَّةُ
وَ السَّلَامُ مُقَدَّسَانِ وَ قَادِمَانِ إِلَى الْمَدِينَةِ

وقد اتسمت قصائد الديوان بتوظيف الطبيعة ولعل هذا التوظيف يقصد من ورائه الإشارة إلى الوطن لأن جميع مفردات الطبيعة تحيل في الغالب عليه. يقول في قصيدة "في وصف الغيوم"²:

وَصَفُ الْغُيُومِ مَهَارَةً لَمْ أُوتَهَا ...
أَمْشِي عَلَى جَبَلٍ وَ أَنْظُرُ مِنْ عَلٍ
نَحْوَ الْغُيُومِ، وَ قَدْ تَدَلَّتْ مِنْ مَدَارِ اللَّأَزُورِ
خَفِيفَةً وَ شَفِيفَةً،
كَالْقُطَنِ تَحْلِيحُهُ * الرِّيَّاحُ
كَفِكْرَةٍ بَيْضَاءَ عَنِ مَعْنَى الْوُجُودِ.

إذن فالغيوم هنا إشارة إلى الوطن، و هي تتغير مثلما يتغير الوطن فقوله: (أمشي على جبل و أنظر من أعلى) توحى بالنظرة المستقبلية المشرقة التي يحملها الشاعر عن مستقبل بلاده إنها فكرة بيضاء عن معنى الوجود الذي ينشده وهو وجود مقترن بالحرية.

¹ - المصدر السابق: ص 47.

² - المصدر نفسه: ص 89.

* - تحلجه: خَلَجَ السَّحَابُ خَلَجًا : أَمَطَر. وَالْقُطُنُ خَلَجًا وَجَلَجَةً: خَلَصَهُ مِنْ بُدُورِهِ، فَوَ تَحْلُوجُ وَخَلِيجٌ. المعجم الوجيز، باب الحاء، ص 166.

يتضح من الأبيات أن الشاعر حاول وتوظيف اللغة لخدمة وطنه وقضيته لأنه على علم بأن اللغة إذا كتب بها من يحسن استغلالها فهي أشد تأثيراً من السلاح. كما أن دقة هذه اللغة وقوتها مقترن بوجود شاعر متمكن، يستطيع إيصال أفكاره إلى متلقيه دون صعوبة.

ثانيا : الخصائص الأسلوبية:

أ- التكرار: تتمثل وظيفة التكرار في أنه يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة و يكشف عن اهتمام الشاعر بها، وبهذا يكون التكرار صفة ملازمة لأهم مقومات الشعر من وزن وقافية. ويعد تكرار الألفاظ ذا قيمة بارزة في إضاءة تجربة الشاعر وتعميقها، إذ يشير تكرار بعض المفردات والجمل إلى معاني عديدة، كما أن الغرض من التكرار في الغالب هو التأكيد.

وقد اشتمل ديوان محمود درويش على بعض هذه الخصائص الأسلوبية نحو: تكرار الألفاظ، الجمل، المقاطع، النقط.

* تكرار اللفظ: تكررت ألفاظ بعينها في مجموعة من القصائد منها قوله في قصيدة طريق الساحل¹:

طَرِيقُ السُّنُونُ وَ رَائِحَةُ الْبُرْتُقَالِ عَلَى الْبَحْرِ

[إِنَّ الْحَيْنَ هُوَ الرَّائِحَةُ]

طَرِيقُ التَّوَابِلِ وَالْمَلْحُ وَالْقَمْحُ

[وَ الْحَرْبُ * أَيْضًا]

طَرِيقُ السَّلَامِ الْمَتَوَّجِ بِالْقُدْسِ

[بَعْدَ انْتِهَاءِ الْحُرُوبِ صَلِيبِيَّةِ الْأَقْنَعَةِ]

طَرِيقُ التَّجَارَةِ وَالْأَبْجَدِيَّةِ، وَالْحَالِمِينَ

[بِتَأْلِيفِ سِيرَةِ تَرْغَلَةَ]

لقد تكررت لفظة " طريق " عشرون مرة في القصيدة ككل و لعل الشاعر يريد من وراء تكرار هذا اللفظ الإشارة إلى أهمية الطريق، ليس الطريق بمعناه اللغوي، بل أن الطريق يدل على المستقبل، وكأن الشاعر يريد أن يرسم خارطة المستقبل من خلال جعل الطريق العنصر الذي يتقاسمه كل شيء (السنونو ، الملح ، و القمح ، السلام ، التجارة و الأبجدية ، التحرش ، التخلي)

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 126.

* - هكذا وردت: (الحرب)، والصواب: الحرب، لأنها معطوفة على ما قبلها.

كما تكررت لفظة عراق في قصيدة أتذكر السيّاب إذ نرى الشاعر متأسفا ومتألما على حال العراق والشعر فيها. يقول¹:

أَتَذَكُّرُ السَّيَّابَ. إِنَّ الشَّعْرَ بَجَرِيَّةٍ وَ مَنْفَى
تَوَّامَانِ. وَ نَحْنُ لَمْ نَحْلُم بِأَكْثَرِ مِنْ
حَيَاةٍ كَالْحَيَاةِ، وَ أَنْ نَمُوتَ عَلَى طَرِيقَتِنَا
"عِرَاقُ"
"عِرَاقُ"
"لَيْسَ سِوَى الْعِرَاقِ ..."

يتضح من خلال هذه الأبيات أن الشاعر يؤلمه ما حدث للعراق من حرب ودمار على يد الأعداء، وهو بحديثه عن العراق فإنه يقصد من وراء ذلك الإشارة إلى سقوط إحدى أكبر عواصم الفكر والأدب والشعر أيام الزمن الجميل زمن العصر العباسي، وهذا ما يؤكد تكراره للفظه العراق التي تكررت ثلاث مرات.

**** تكرار المقاطع:** من أمثلتها تكرارا لمقطع: (لا تتذكروا من بعدنا إلا الحياة) في قصيدة: لا ينظرون وراءهم حيث تكرر المقطع مرتين و الثالثة وردت بلفظ لا تتذكري حيث خص الفعل بضمير المفرد المؤنث. يقول الشاعر:²

يَتَرُكُونَ وَصِيَّةً
فِي كُلِّ مَتَرٍ مِنْ فِنَاءِ الْبَيْتِ
"لَا تَتَذَكَّرُوا مِنْ بَعْدِنَا
إِلَّا الْحَيَاةَ"....

وبضيف:

يُسَافِرُونَ مِنَ الصَّبَاحِ السُّنْدُسِيِّ إِلَى
غُبَارٍ فِي الظَّهِيرَةِ، حَامِلِينَ نُعُوشَهُمْ مَلَأَى

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 122.

² - المصدر نفسه: ص ص 57. 58.

بِأَشْيَاءِ الْغِيَابِ: بِطَاقَةِ شَخْصِيَّةٍ، وَرِسَالَةٍ

لِحَبِيبَةٍ مَجْهُولَةِ الْعُنْوَانِ:

"لَا تَتَذَكَّرِي مِن بَعْدِنَا

إِلَّا الْحَيَاةَ"

وينتهي عند قوله:

يَهْرُؤُونَ مِنَ النُّعَاسِ إِلَى مَلَائِكِ النَّوْمِ

أَبْيَضٌ، أَحْمَرُ الْعَيْنَيْنِ مِنْ أَثَرِ التَّأَمُّلِ

فِي الدَّمِ الْمَسْفُوكِ:

"لَا تَتَذَكَّرُوا مِن بَعْدِنَا

إِلَّا الْحَيَاةَ"....

هكذا تكرر مقطع (لا تتذكروا من بعدنا إلا الحياة) ثلاث مرات، ولعل الشاعر يهدف من وراء تكراره للمقطع التأكيد على قيمة الحياة، وكأنه يوصي أبناء شعبه بضرورة التفكير في الحياة السعيدة والمستقبل الزاهر، ونسيان الماضي الأليم. وهذا ما يؤكد توظيف النهي في قوله لفظ لا تتذكروا، والاستثناء في لفظة إلا الحياة.

*** تكرار الجمل:

أما فيما يخص تكرار الجمل فإنه يأخذ أشكالا مختلفة فتارة يكون متناسقا مثلما نجد ذلك

في قصيدة : ماذا سيبقى؟ التي يقول فيها الشاعر:¹

مَاذَا سَيَبْقَى مِنْ هِبَاتِ الْعَيْمَةِ الْبَيْضَاءِ ؟

— زَهْرُهُ بَيْلَسَانٍ

مَاذَا سَيَبْقَى مِنْ رَذَاِ الْمَوْجَةِ الزَّرْقَاءِ ؟

— إِبْقَاعُ الزَّمَانِ

مَاذَا سَيَبْقَى مِنْ نَزِيفِ الْفِكْرَةِ الْخَضْرَاءِ ؟

— مَاءٌ فِي غُرُوقِ السَّنْدِيَانِ

¹ - المصدر السابق: ص 101.

مَاذَا سَيِّقَى مِنْ دُمُوعِ الْحُبِّ ؟
 وَشَمَّ نَاعِمٌ فِي الْأَرْجَوَانِ
 مَاذَا سَيِّقَى مِنْ غُبَارِ الْبَحْثِ عَنْ مَعْنَى ؟
 طَرِيقِ الْعُنُقُوانِ.

لقد تكررت جملة ماذا سيبقى خمس مرات وهي تبين أن الزمان أتى على كل شيء وهو تكرار يناسب حالة الذهول التي يعاني منها الشاعر؛ يتضح ذلك في اعتقاده بأنه لم يبق شيء. ****** تكرار النقط:** يلحق الشاعر تكرار الألفاظ والمقاطع والجمل، تكرار النقط وعلامات الترقيم ولعل هذم الميزة تكاد تكون في جميع قصائد الديوان ومن أمثلة تكرار النقط ما نجده في قصيدة وتنسى كأنك لم تكن¹:

تُنْسَى كَأَنَّكَ لَمْ تَكُنْ
 تُنْسَى كَمَصْرَعِ طَائِرٍ
 كَكَيْسَةٍ مَهْجُورَةٍ. تُنْسَى
 كَحُبِّ غَائِرٍ
 وَكَوَرْدَةٍ فِي اللَّيْلِ ... تُنْسَى
 أَنَا لِلطَّرِيقِ ... هُنَاكَ مَنْ سَبَقَتْ خُطَاهُ خُطَايَ
 مِنْ أَمَلَى رُؤَاةٍ عَلَى رُؤَايَ هُنَاكَ مَنْ
 نَشَرَ الْكَلَامَ عَلَى سَجِيَّتِهِ لِيَدْخُلَ فِي الْحِكَايَةِ
 أَوْ يُضِيءَ لِمَنْ سَيَأْتِي بَعْدَهُ
 أَثَرًا غِنَائِيًّا ... وَحَدَسًا

كما نجد تكرار النقط أيضا في قصيدة زيتونتان إذ يقول الشاعر²:

إِنْ شِئْتُ أَنْ أَنْسَى ... تَذَكَّرْتُ
 انْتَقَيْتُ بِدَايَةٍ، وَوُلِدْتُ كَيْفَ أَرَدْتُ
 لَا بَطْلًا... وَلَا قُرْبَانًا.

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص : 71.

² - المصدر نفسه : ص 54.

هكذا حاول الشاعر محمود درويش التأكيد على إخلاصه لقضيته ووطنه من خلال تكراره لمجموعة من الألفاظ تارة والجمل تارة أخرى والمقاطع والنقاط تارة ثالثة، على هذا التكرار يزيد في تقوية الكلام و الدلالة على أهميته.

ب - التضاد :

إن للظروف التي عانتها وتعانيها فلسطين أثر بالغ في لغة الشاعر حيث أفرزت لغة جديدة هي لغة التضاد و المتناقضات التي تعكس تلك الظروف، إذ يقول في قصيدته: **الظل**¹:

الظِّلُّ لَا ذَكَرَ وَلَا أَنْثَى
رَمَادِيّ، وَ لَوْ أَشَعَلْتُ فِيهِ النَّارَ ...
يَتَبَعْنِي وَ يَكْبُرُ ثُمَّ يَصْغُرُ.

فهذا التضاد بين الكلمات (لا ذكر / لا أنثى)، (يكبر / يصغر) تبرز الصراع الذي يعيشه الشاعر، وتتسع هذه الظاهرة لتشمل عدة قصائد من الديوان على غرار قصيدة **هي في المساء** أين يقول الشاعر²:

هِيَ لَا تَرَانِي ، إِذْ أَرَاهَا
حِينَ تَقْطِفُ وَرْدَةً مِنْ صَدْرِهَا
وَ أَنَا كَذَلِكَ لَا أَرَاهَا ، إِذْ تَرَانِي
حِينَ أَرُشِفُ مِنْ نَيْبِذِي قُبْلَةً ...
هِيَ لَا تُفَنِّتُ خُبْرَهَا
وَ أَنَا كَذَلِكَ لَا أُرِيْقُ الْمَاءَ
فَوْقَ الشَّرْشِفِ الْوَرَقِيِّ
[لَا شَيْءٌ يُكَدِّرُ صَفْوَنًا]

كما نرصد التضاد أيضا في قصيدة **لا ينظرون وراءهم** إذ يقول الشاعر:

يَخْرُجُونَ مِنَ الْحِكَايَةِ لِلتَّنَفُّسِ وَ التَّشْمُسِ
يَحْلُمُونَ بِفِكْرَةِ الطَّيْرَانِ أَعْلَى ... ثُمَّ أَعْلَى

¹ - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص 83.

² - المصدر نفسه: ص 105.

يَصْعَدُونَ وَ يَهْبِطُونَ. وَ يَذْهَبُونَ وَ يَرْجِعُونَ
وَ يَقْفِزُونَ مِنَ السَّيْرَامِيكِ الْقَدِيمِ إِلَى التُّجُومِ
وَ يَرْجِعُونَ إِلَى الْحِكَايَةِ ... لَا نَهَايَةَ لِلْبِدَايَةِ

تحيل هذه الأبيات على الصراع والاضطراب الذي يسود الحياة، والتناقضات التي تميز أفراد المجتمع الواحد، فالشاعر يجمع بين من يصعدون ويهبطون، يذهبون ويرجعون، ولا نهاية للبداية وهذا يوحي بحالة من الاضطراب العام الذي أصاب المجتمع ، فهو في بحث دائم عن شمس الحرية وهذا ما تدل عليه عبارة يحلمون بفكرة الطيران إلى أعلى.

هكذا استطاع الشاعر محمود درويش توظيف التضاد في قصائده من أجل إبراز المعنى وإيصال أفكاره إلى المتلقي، إذ بالتضاد تُفهم الأشياء على حد تعبير الشاعر حين قال: .

ضِدَّانِ لَمَّا اسْتُجِمِعَا حَسْنًا وَالضُّدُّ يُظْهِرُ حُسْنَهُ الضُّدُّ

إذن بالتضاد تتضح الأمور ويفهم الكلام ويصل إلى صاحبه وهذا ما عمل من أجله الشاعر محمود درويش.

من بعض الخصائص أيضا نجد خاصية اعتماد الشاعر على الأسلوب التقريري المباشر الذي يمتاز بوضوح الفكرة مع الحفاظ على درجة الإيقاع الصوتي¹. وهذا ما يتضح في قصيدة "قل ما تشاء" إذ يقول الشاعر:²

قُلْ مَا تَشَاءُ. ضَعِ النَّقَاطَ عَلَى الْحُرُوفِ
ضَعِ الْحُرُوفَ عَلَى الْحُرُوفِ لِتُولَدَ الْكَلِمَاتُ
غَامِضَةً وَ وَاضِحَةً، وَيَبْتَدِئُ الْكَلَامُ
ضَعِ الْكَلَامَ عَلَى الْجَزَائِرِ. ضَعِ الْجَزَائِرَ
عَلَى الْخَيَالِ.

ويضيف:

فِي مُعَادَلَةِ الظَّلَالِ لَعَلَّ نَسْرًا
مَاتَ فِي أَعْلَى الْجِبَالِ. لَعَلَّ أَرْضَ

¹ - ينظر: محفوظ كحوال: أروع قصائد محمود درويش مع دراسة أدبية، أكثر من 125 قصيدة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة ، الجزائر، ط1، 2009، ص 8.

² - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت: ص ص 95 - 96.

الرَّمزِ خَفَّتْ فِي الكِنَايَةِ فَاسْتَبَاحَتْهَا
الرِّيحُ. لَعَلَّهَا ثَقُلَتْ عَلَى رِيحِ الحَيَالِ.

يتضح الأسلوب التقريري المباشر من خلال توظيف ألفاظ بسيطة حتى يتمكن كل قارئ للقصيدة من فهمها ومن الألفاظ نذكر: الحروف، الكلمات، الخيال، الجبال، الرياح، فكل هذه الألفاظ يمكن لأي قارئ فهمها مهما كانت درجة ثقافته.

ما يقال في الأخير أن الشاعر **محمود درويش** استطاع أن يتميز عن غيره من الشعراء المعاصرين بغزارة إنتاجه، كما تميزت قصائد ديوانه بأساليب عديدة على غرار التكرار و التضاد واستخدام الأسلوب التقريري المباشر واللغة الشعرية البسيطة الواضحة، كما أنه كان في كثير من الأحيان يوظف الرموز لما لها من أثر جمالي بارز في بيان الطابع التجريدي الذي تميز به الشاعر. نصل في ختام هذا الفصل إلى أن الشاعر استطاع بفضل قوة ألفاضه، ودقة تعبيره وجمال أسلوبه أن يسحر المتلقي لشعره والقارئ لقصائده، وبذلك تمكن باقتدار من التعبير عن المأساة الوطن والطفولة التي ولدت في نفسه مشاعر الحزن والغضب، فجرت في داخله لوعة الاشتياق والحنين للوطن وأهله.

إن التجوال بين قصائد **محمود درويش** في ديوانه يجعلك تتوقف في كل مرة عند القصيدة لتفك رموزها وتستنبط معانيها وبالتالي استخراج جواهرها التي أراد الشاعر إخفاءها وعليه يصبح من الواجب عليك الغوص بين جميع هذه القصائد التي تجسد أنماط البعد التطهيري الاتصالي لكشف أسرارها.

خاتمة

أصل في الأخير إلى القول بأن النقد الأدبي اعتنى بدراسة الظاهرة الأدبية من باب أن بنية الأدب هي بنية تواصلية تعتمد على اللغة باعتبارها المجال الفني الواسع والمفعم بالرموز والإيحاءات، كما أنها تعد الطريقة المثلى للتوصيل في الأدب، حيث أن وجوده مرتبط بوجود متلق له سواء كان قارئاً أو سامعاً.

إن الاهتمام بكيفية استقبال النصوص واختلافها من ناقد إلى آخر دليل على أن القراءة كانت محل اهتمام النقاد. كيف لا وهي من أهم طرق العناية بالنص الأدبي؟ وبالتالي فالقارئ للنص يحاول إيجاد معانٍ لذلك الكم الهائل من المفردات والتعبيرات، كما أنه يتفاعل مع تلك الألفاظ والرموز والتراكيب من أجل فهمها وإيجاد معانيها الخفية التي لم يصرح بها الأديب.

إن المتلقي هو ذلك الذي يتمكن من الوصول إلى أعماق النص الأدبي؛ وهو من هذا المنطلق ليس قارئاً سلبياً يتوقف عند تصفح النص، بل يعمل على تفكيكه إلى أجزاء، حتى يتمكن من فهمه فهماً دقيقاً وعندما يكتب له ذلك يحاول التقدم نحو تقديم المعاني التي تختفي وراء رداء الألفاظ، وهنا يمكن القول: إن جوهر العملية التواصلية هو التفاعل بين قطبيها النص والقارئ، ذلك أن وجود أحدهما مرتبط بالدرجة الأولى بوجود الآخر، كما أن الكاتب يضع في مخيلته أنه يكتب لقارئ افتراضي مهمته قراءة ما يكتب له.

إن البحث فيما قدمته جماليات التلقي وخصوصاً في شقها المتعلق بالبعد التطهيري الاتصالي قد مكّني من الوصول إلى نتائج مهمة مكنتني من التقرب أكثر من المتلقي ومنه إلى النص.

حاولت في الفصول الثلاثة السابقة محاورة بعض القضايا، على غرار الأفكار والأطروحات التي ساهمت بشكل كبير في بلورة فكرة التلقي، والتي كان أبرزها كل من الفكر اليوناني والعربي، بالإضافة إلى اهتمامات بعض المنظرين والنقاد الغربيين أمثال "إدموند هوسرل" الذي حاول أن يقدم تصوراً جديداً تقوم عليه نظرية التلقي، و"هانز جورج جادامير" الذي حاول أن يقرن عملية تلقي النصوص

بالتأويل – مثلما وضحت ذلك في الفصل الأول – فكان لهؤلاء الفضل في إنارة الدرب لمؤسسي ما أصبح يعرف بمدرسة "كونستانس" وهما "هانز روبرت ياكوس"، و"فلفغانغ إيزر" اللذين أسسا لميلاد نظرية تُعنى بدراسة أنماط التلقي، وبالخصوص كيفية تلقي النص من طرف القارئ، أو بعبارة أخرى كيفية تفاعل القارئ مع النص، موظفين في ذلك جملة من الآليات والمبادئ التي كنت قد أشرت إليها في الفصل الثاني.

وقد تمكنت من الوصول إلى نتائج يمكن تقسيمها إلى نتائج عامة وأخرى خاصة. أما النتائج العامة فيمكن إجمالها في النقاط الآتية:

1. إن العلاقة بين النص والمتلقي علاقة وثيقة يحكمها الاعتقاد المسبق في ذهن الشاعر (الأديب) بأن هناك قارئاً موجوداً سيتكفل بقراءة النص الذي يكتبه.
2. إن العمل الأدبي ليست له أهمية في ذاته، بل إن أهميته تنشأ من اللحظة التي التقى فيها بالقارئ (المتلقي) وعندها تتحقق وظيفته.
3. إن "ياكوس" في حديثه عن تاريخ الأدب فإنه يريد الوصول إلى أن الأدب لا يتطور بفعل المؤلف وحده، وإنما لابد من إشراك فاعل آخر هو المتلقي، الذي يحاول في كل مرة إيجاد معاني جديدة تختلف عن المعاني السابقة وهذا من خلال تعدد القراءات.
4. إن المتلقي يضع -في اللحظة الأولى التي التقى فيها بالنص- عدة مرجعيات وتصورات اكتسبها جراء تلقيه لنصوص سابقة، فيرسم له أفقا خاصا من الانتظار، ولكن يتغير ذلك الأفق بمجرد الإبحار بين ثنايا النص، ومنه أقول: إن تحديد أفق الانتظار أمر مهم في تحديد التطور الأدبي سواء كان التطور على مستوى الأشكال أو المضامين.
5. إن التأويل يعد وجهها آخر من وجوه تلقي النصوص الأدبية؛ ذلك أن تعدد القراءات يكسب النص معاني جديدة لم تكن موجودة، كما أن القراءة التأويلية لن تكون نافية للتي سبقتها بل هي قراءة تعتمد على قدرة المؤول (المتلقي) وذوقه ومعرفته.

أما بخصوص النتائج الخاصة والتي تعد بمثابة الإجابة عن الإشكاليات التي أثارت حول الموضوع، فيمكن إجمالها هي الأخرى في النقاط الآتية:

1. إن تحقيق ملامح البعد التطهيري الاتصالي في قصائد ديوان محمود درويش الموسوم بـ لا تعتذر عما فعلت، يظهر من خلال محاولة الشاعر استمالة عواطف المتلقي وشد انتباهه ومن ثم التأثير فيه، هذا التأثير ينعكس على المتلقي، إذ يجعله يتفاعل تفاعلا مباشرا مع النصوص ويتمثل مع أبطالها إما عن طريق المشاركة أو الإعجاب أو التعاطف أو التطهر أو التهكم. وهذا ما حاولت توضيحه في الفصل الثالث من البحث، عندما اتجهت إلى مقارنة جملة من القصائد التي تجسد هذه الأنماط التماثلية للمتعة الجمالية.

2. إن الشاعر محمود درويش استطاع من خلال قوة تعابيره ودقتها، وثراء لغته وجمال أسلوبه أن يسحر جمهوره المتلقي لقصائده فنقله بذلك من العالم الواقعي الذي لا يخلو من المشاكل والصراعات إلى عالم فني خيالي أساسه نبع من الأحاسيس والمشاعر التي لم تعهد مثلها عند شاعر آخر.

3. إن الوظيفة التطهيرية الاتصالية للتجربة الجمالية بأبعادها الخمسة -المذكورة سلفا- تتم وفق فعل تماثل المتلقي الكامل مع البطل، فهو يشاركه نفس الهموم، ويتقاسم معه نفس الأفراح، كما أنه يعجب لبطولاته وانتصاراته، أو يشفق على حاله ويتعاطف معه، ويتحرر من متاعبه وينبسط عندما تواجهه مشكلات يمكنه التغلب عنها، ويسخر منه إذا لم يعجبه سلوكه. ومنه أقول: إن حصول التطهير ليس مجرد تأثر بموقف ما يصدره البطل وإنما هو نابع من التماثل معه.

4. إن الجمهور المتلقي لشعر محمود درويش -عموما- وقصائد هذا الديوان الذي حاولت تحليل بعض قصائده -على الخصوص- لم يعجب بأشعار محمود درويش لشخصه، بل إن هذا الإعجاب ينبع من العلاقة التاريخية التي أقامها الشاعر مع جمهوره، سيما إذا عرفنا أن المتصفح لهذا الديوان يقف أمام مشاهد عديدة تمتزج فيها المشاهد المأساوية بالمشاهد الغنائية، والأمل باليأس، والحنين بالجفاء، فالقارئ لأي قصيدة من قصائد الديوان يلحظ أنه أمام لوحة زيتية تمتزج فيها كل الألوان.

5. إن الشاعر استطاع أن يصور ما يواجهه الإنسان الفلسطيني في وطنه المحتل، وفي شتى بقاع الأرض، خصوصا أنه هو نفسه عانى من ويلات الاحتلال والمنفى. فجاءت قصائده لتصور آلام الشعب الفلسطيني.

6. إن مقاربتني لقصائد محمود درويش مكنتني من اكتشاف وعي الشاعر بازدواجية اللغة في النص الشعري. وهذا ما عمل على تجسيده، فقد حاول إسقاط الواقع الخارجي الذي يرصده على قصائده الشعرية، فربط بذلك موقفه من قضايا وطنه وشعبه بنصوصه الشعرية، وهذا ما زادها روعة وإشراقا.

7. هناك خصائص تم رصدها في عدد من القصائد التي تم تناولها، وتتعلق أساسا بميل الشاعر نحو توظيف جملة من الأساليب، على غرار الحوار الدرامي والسرد القصصي، والتغني بالطبيعة، فجاءت تلك القصائد لتصور مشاهد مسرحية مصورة عمل الشاعر على إخراجها.

8. إن الشاعر كثيرا ما يعتمد في قصائده على الرمز، حيث محاولا إبراز حالة الإنسان الفلسطيني. ومن مجمل الرموز المستخدمة: (السماء، الماء، الريح، شجرة السرو، الأسطورة)، وهذه كلها رموز ساعدته على ربط الواقع الفلسطيني بالجوهر الإنساني العام. وهو ما تؤكد عليه النزعة التي اعتمدها الشاعر لتكون وسيلته في أداء موقفه الفكري جماليا.

9. إن الشاعر يمكن أن يؤثر في المتلقي إذا كانت تعابير صادقة، لأن صدق التجربة هو مقياس الحكم على عمل الشاعر، كما أن ثراء التجربة واستعانتها بالواقع كفيلين باستمالة الجمهور المتلقي والتأثير فيه، ظف إلى ذلك، أن المستوى الثقافي للجمهور لابد أن يُراعى خصوصا إذا صادفه مثل هذا النوع من القصائد الذي يبرع محمود درويش في كتابته.

أصل في الأخير إلى القول إن محمود درويش يظل شاعرا غنائيا، مهما امتزجت هذه الغنائية بالانكسار والألم، فقد تغنى بفلسطين عندما كان في بدايات رحلته الشعرية، وتغنى بها حينما تنكر لها غيره، فظل يتغنى بها حتى وهو يتألم حتى فارق الحياة.

الملاحق

الملحق 1:

محمود درويش في سطور.

الملحق 2:

جدول يمثل إرسال واستقبال الخطاب.

الملحق 3:

مخطط يمثل أركان العملية الأدبية.

الملحق 1: محمود درويش في سطور:

1 . مولده:

ولد الشاعر محمود درويش في آذار (مارس) سنة 1941، في قرية البروة التي تقع شرقي عكا بفلسطين، والبروة من البلدات القديمة المبنية منذ أيام الرومان¹. والشاعر ينتمي لعائلة برجوازية فلاحية، استيقظ وعيه الوطني على أثر المأساة الفلسطينية والاحتلال الإسرائيلي سنة 1948، هاجر مع بعض أفراد أسرته إلى لبنان بعد احتلال الصهاينة لقريته وتدميرها ثم تغيير اسمها إلى "أحيهود". وفي بيروت التحق سنة 1949 بالمدرسة الابتدائية، لكن لم تدم مدة إقامته بها طويلا، حيث عاد مع أحد أعمامه متسللا إلى فلسطين سنة 1950، وفي السنة ذاتها تابع دراسته بمدرسة دير الأسد في القرية ذاتها.

في سن الثامنة كتب قصيدة تقليدية في وصف العودة من لبنان إلى فلسطين، فكانت قصيدته الأولى وفي هذه المرحلة أيضا قرأ أشعارا لأبي سلمى و إبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود كما أخذ في تعلم العبرية و الإنجليزية لأنهما اللغتان المفروضتان من طرف إسرائيل في التعليم. في سنة 1955 التحق بالثانوية في كفر ياسين، وهي السنة التي نشر فيها شعره لأول مرة، ثم توالى النشر في صحف الإتحاد والجديد واليوم و مجلة حقيقة الأمر، وفي المدرسة الثانوية كان لمحمود درويش الحظ الأوفر في الاتصال مع حنا أبو حنا" كما كَوّن صداقة شخصية مع جبران وسميح القاسم، وذلك من خلال النوادي و المهرجانات الثقافية التي كانت تقام في كفر ياسين باعتبارها عاصمة ثقافية. في سنة 1960 أنهى دراسته الثانوية بالحصول على البكالوريا، وفي السنة نفسها أصدر ديوانه الأول عصافير بلا أجنحة، والتحق مباشرة بالعمل الصحفي بجريدة الإتحاد، وفي سنة 1961 عُيّن رئيسا لتحرير مجلة الجديد، مع استمراره في تحرير الصفحة الأولى بجريدة الإتحاد إلى غاية 1969، كما اشترك أيضا في مجلة الفجر.

1- هاني الخيزر: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس، المدينة، الجزائر، ط1، 2008، ص 7.

اعتُقل **محمود درويش** مرارا ودخل سجون الاحتلال الإسرائيلي، التي ذاق فيها ألوانا من العذاب وذلك بسبب عمله الصحفي والتزامه السياسي، مما اضطره في سنة 1970 لمغادرة فلسطين، فأقام في موسكو أثناء الدراسة في معهد الدراسات العليا الاجتماعية، ثم رحل إلى مصر في أوائل فبراير 1971 للعمل في الأهرام ككاتب أسبوعي، وفي هذه السنة أصدر ديوان **العصافير تموت في الجليل**. توجه إلى لبنان سنة 1973، فأرتبط بمنظمة التحرير الفلسطينية، كما كان له اتصال مباشر بالحركة الشعرية في بيروت، وعمل رئيسا تحرير لمجلة شؤون فلسطينية ابتداء من 1973، ثم مديرا عاما لمركز الأبحاث الفلسطينية سنة 1975. تحصل على عدة جوائز قيمة من بينها جائزة البحر الأبيض المتوسط، و درع الثورة الفلسطينية للفنون و الآداب في 1981، ثم جائزة لوحة أوروبا للشعر، وجائزة ابن سينا في 1982، كما أسس مجلة الكرمل الصادرة عن الإتحاد العام للكتّاب والصحافيين الفلسطينيين، كما أنتخب عضوا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية سنة 1987¹. ظل الشاعر مرتبطا بقضايا وطنه وشعبه إلى أن وافته المنية في إحدى مستشفيات الولايات المتحدة الأمريكية، في السادس من أغسطس عام 2008، جراء تعرضه لأزمة قلبية.

2. مؤلفاته:

أ- مجموعات شعرية:

- 1- عصافير بلا أجنحة، عام 1960
- 2- أوراق الزيتون، عام 1964
- 3- عاشق من فلسطين، عام 1966
- 4- آخر الليل عام 1967
- 5- آخر الليل نهار، عام 1968
- 6- حبيبي تنهض من نومها، عام 1969
- 7- العصافير تموت في الجليل، عام 1970

1- ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وابدالاتها، الجزء الثالث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 276، 277.

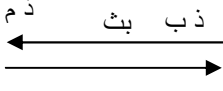
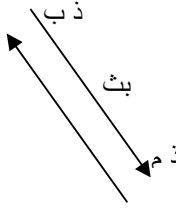
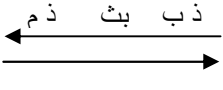
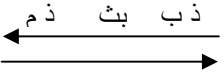
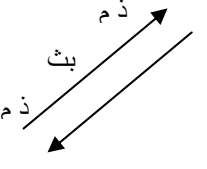
- 8- أحبك و لا أحبك ، عام 1972
- 9- جندي يحلم بالزنايق البيضاء، عام 1973
- 10- محاولة رقم 7 ، عام 1974
- 11- أعراس، عام 1977
- 12- النشيد الجسدي بالاشتراك، عام 1980
- 13- مديح الظل العالمي، عام 1982
- 14- هي أغنية... هي أغنية، عام 1985
- 15- ورد أقل، عام 1985
- 16- حصار لمذائح البحر، عام 1986
- 17- أرى ما أريد، عام 1990
- 18- أحد عشر كوكبا، عام 1993
- 19- لماذا تركت الحصان وحيدا، عام 1995
- 20- سرير الغريبة، عام 1995
- 21- جداريه، عام 2000
- 22- حالة حصار، عام 2002
- 23- لا تعتذر عمّا فعلت، عام 2004
- 24- كزهر اللوز أو أبعد، عام 2005
- 25- ذاكرة النسيان، عام 2007
- 26- يوميات الحزن العادي، عام 2007
- 27- حيرة العائد، عام 2007

ب - أعمال نثرية:

- 1- شيء عن الوطن
 - 2- الكتابة على ضوء البندقية، عام 1971
 - 3- وداعا أيتها الحرب، عام 1976
 - 4- صورة عن حالتنا، عام 1987¹.
- إضافة إلى عديد النصوص والمقالات التي لم يكتب لها النشر.

1. ينظر: المرجع السابق، ص 279.

الملحق 2: جدول يوضح إرسال واستقبال الخطاب.¹

التمائل مشاركة	التمائل إعجابا	التمائل تعاطفا	التمائل تطهرا	التمائل تحكما
 تلقي أفقي (متوازي)	 تلقي فوقي (متعالي)	 تلقي أفقي (متوازي)	 تلقي أفقي (متوازي)	 تلقي دوني (سلي)

ذب = ذات باثة (بطل، ممثل)

ذم = ذات متلقية (قارئ، مشاهد)

التمائل = مشاركة الشخصية المتلقية للشخصية البطلة في الأدوار.

التمائل إعجابا = الشخصية البطلة متعالية.

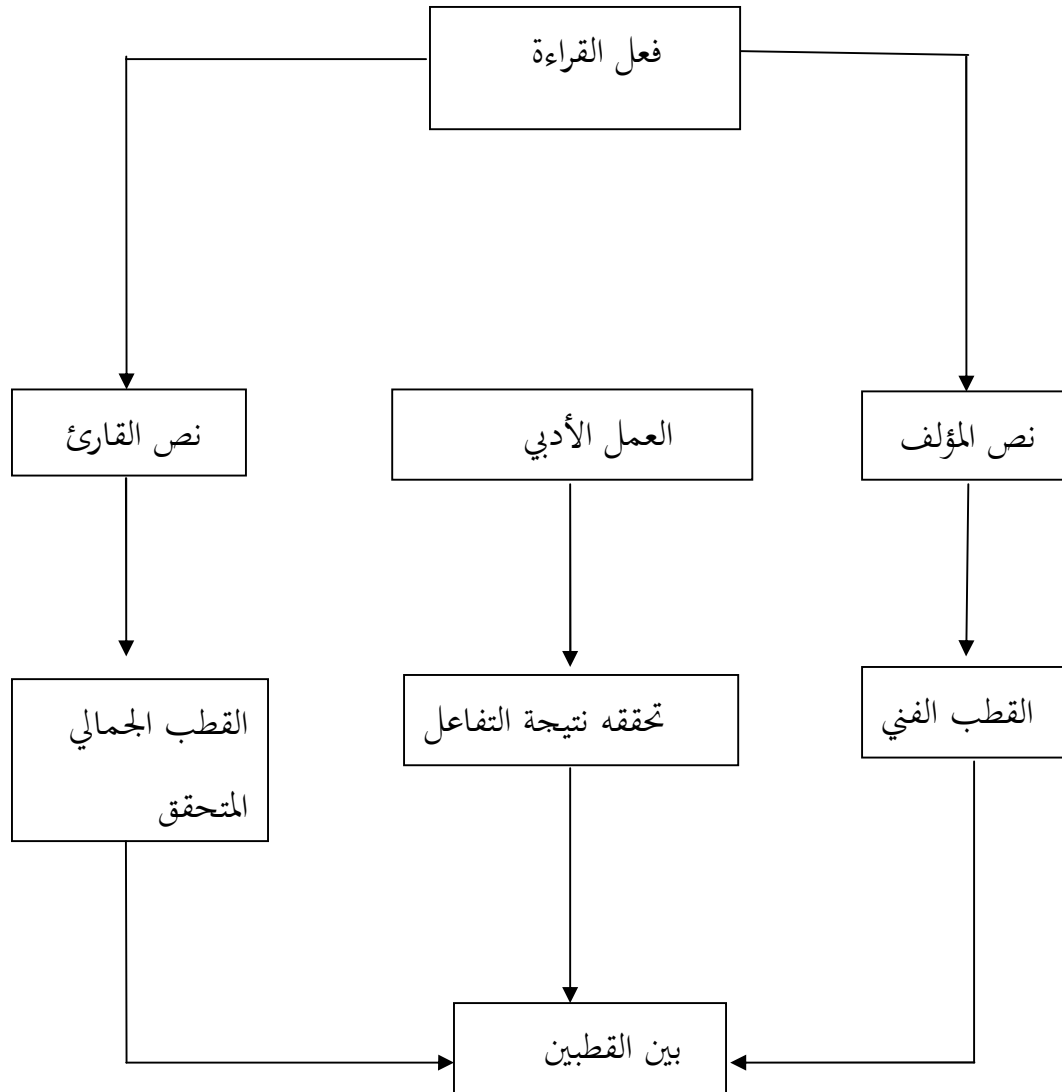
التمائل تعاطفا = الشخصية البطلة مشاهمة للشخصية المتلقية.

التمائل تطهرا = الشخصية المتلقية متحررة.

التمائل تحكما = الشخصية المتلقية سلبية.

¹ - خير الدين دعيش: البعد التطهيري الاتصالي في الشعر السياسي لنزار قباني، ص 8.

الملحق 3: مخطط يمثل أركان العملية الأدبية:¹



¹ - حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 105.

مكتبة البحث

القرآن الكريم بروايتة ورش عن نافع

أولاً: الكتب:

1- إبراهيم محمود خليل:

النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر
والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

2- بشرى موسى صالح :

نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،
المغرب، ط1، 2000.

3- بول ريكور:

من النص إلى الفعل أبحاث التأويل، ترجمة : محمد يرادة و حسان بورقية،
عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،
القاهرة، مصر، ط1، 2001.

4- الجاحظ (عمرو بن بحر) :

البيان و التبيين: تحقيق: موفق شهاب الدين، دار الكتب العلمية،
بيروت ، لبنان ، ج1 (دط) (دت) .

5- حازم القرطاجني:

منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بن خوجة، دار الغرب
الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

6- حبيب مونسى:

نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الآداب، وهران، الجزائر،
(دط)، 2007.

7- خالد عبد الرؤوف الجبر:

غواية سيدوري قراءات في شعر محمود درويش، دار جرير لنشر و التوزيع،
عمان، الأردن، ط1، 2009.

8- ابن رشيق (أبو علي الحسن):

العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تحقيق: عبد حميد هندراوي،
المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، (دت).

9- روبرت سي هولب:

نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار
للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992.

10- روبرت هولب:

نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية،
القاهرة، مصر، ط1، 2000.

11- سامي اسماعيل:

جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياكوبس و فلقغانغ ايزر،
المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

12- سعيد توفيق:

الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، دار الثقافة للنشر و التوزيع،
القاهرة، مصر، ط1، 2002.

13- شايف عكاشة:

نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر - نظرية التعبير - ديوان
المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1994.

14- عبد الجليل مرتاض:

في عالم النص والقراءة: ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية،
بن عكنون، الجزائر، ط2، 2007.

15- عبد القاهر الجرجاني:

دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تصحيح: محمد رمضان مهنا، مكتبة
الإيمان، (د ط) ، (د ت) .

16- عبد المالك مرتاض:

نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة، دار الغرب للنشر و التوزيع،
وهران، الجزائر، (د ط)، (د ت).

17- عبد المنعم شلبي:

تذوق الجمال في الأدب، دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر،
(د ط)، (د ت).

18- عبد الناصر حسن محمد:

نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات،
القاهرة، مصر، (د ط)، 1999.

19- علي جعفر العلاق:

الشعر و التلقي: دراسة نقدية، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان،
الأردن، ط2، 2002.

20- علي عبد المعطي محمد و رواية عبد المنعم عباس:

الحس الجمالي و تاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة للطبع
والنشر و التوزيع، الأزاريطة، مصر، (د ط)، 2003.

21- فولفجانغ أيسر:

فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب،
المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).

22- فلفغانغ أيزر:

فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: عبد الحميد لحداني
وجلال الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المملكة المغربية، (د ط)،
(د ت).

23- ك. م. نيوتن:

نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى العاكوب، عين للدراسات
والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

24- محفوظ كحوال:

أروع قصائد محمود درويش مع دراسة أدبية أكثر من 125 قصيدة، نوميديا للطباعة و النشر و التوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2009.

25- محمد بنيس:

الشعر العربي بنيانه و أبدالاته، الجزء الثالث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط1، 1990.

26- محمد المبارك:

استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

27- محمود درابسة:

التلقي والإبداع في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (دط)، 2003.

28- محمود درويش:

لا تعتذر عما فعلت (ديوان شعر)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، يناير، 2004.

29- محمود عباس عبد الواحد:

قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية و تراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

30- محمد فكري الجزار:

الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2002.

31- نادر كاظم:

المقامات و التلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث دراسة أدبية، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

32- ناصر علي:

بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

33- ناظم عودة خضر:

الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

34- نصر حامد أبوزيد:

إشكاليات القراءة و آليات التأويل ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

35- هانز روبيرت ياكوس:

جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

36- هانز روبيرت ياكوس:

نحو جمالية للتلقي. تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة و تقديم: محمد مساعدي، مراجعة عز العرب لحكيم بناني، منشورات الكلية 2، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، تازة، المملكة المغربية، (د ط)، (د ت).

37- هاني الخير:

محمود درويش. رحلة عمر في دروب الشعر، دار فلييتس للنشر، المدية، الجزائر، ط1، 2008.

ثانيا : الكتب الأجنبية:

38-Wolfgang Iser : L'acte de lecture théorie de l'effet
esthétique. Traduit de L'allemand par: Evelyne sznyce,
Pierre Mardaga, Editeur 2, Galerie de Princes 1000,
Bruxelles, 1985.

ثالثا : المعاجم:

39- ابن منظور:

لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير و آخرون، دار المعارف، القاهرة،
مصر، مج3، ج 22، (د ط)، (د ت).

40-مجموعة من المؤلفين:

المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، جمهورية مصر العربية، ط1،
1400هـ- 1980 م .

رابعا : الرسائل الجامعية

41-خير الدين دعيش :

البعد التطهيري الاتصالي في الشعر السياسي لنزار قباني،
رسالة ماجستير في النقد الأدبي (مخطوط)، قسم الأدب العربي ،
جامعة الجزائر، سنة المناقشة 2000.

خامسا : المجالات:

- 42- التواصل، جامعة عنابة، الجزائر العدد 04 ، جوان 1999.
- 43- عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، مج 25 ،
العدد 03 ، 1997.
- 44- فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر، مج5، العدد1، 1984 .
- 45- الكلمة، الكويت، العدد 21، سبتمبر 2008.

سادسا : المواقع الإلكترونية

- 46 – www.annabaa.org مقال بعنوان: نظرة هانز روبرت ياكوب إلى تاريخ الأدب،
إعداد: فخري صالح . تم نشره في الموقع بتاريخ 02 آب 2007 في الساعة: 10:00 am وتم
تصفح الموقع بتاريخ 25 مارس 2011. في الساعة: 11:00 am.
- 47 – www.elgendy.getgoo.net مقال بعنوان: جماليات التلقي: إعداد: فوزي
عيسى، تم نشره بتاريخ: 22 ماي 2010 في الساعة 03:46 am وتم تصفح الموقع بتاريخ:
23 فيفري 2011. في الساعة: 09:00 am
- 48 – www.almultaka.net مقال بعنوان: ملاحظات في نقد نظرية التلقي، إعداد:
الطيب بوعزة. تم نشره في الموقع بتاريخ: 16 فيفري 2006. في الساعة: 05:00 am وتم
الاطلاع عيه بتاريخ: 09 سبتمبر 2010 في الساعة: 11:00 am

الفهارس

فهرس المصطلحات الأجنبية

فهرس الموضوعات

أ- المصطلحات الإنجليزية

Asthétiques experience	الخبرة الجمالية
Bestowing of meaning	وهب المعنى
Borrowed intentionalety	قصدية مستمدة أو مستعارة
Coneritization	عملية التحقق
Epistemology	نظرية المعرفة
Esthetic experience	خبرة جمالية
Gaps	فجوات، فراغات
Hermeneutic	هيرمينوطيقا
Hermeneutic circl	الدائرة الهيرمينوطيقية
Horizon of attention	أفق الانتباه
Horizon of expectations	أفق التوقعات
How things act ?	بما تكون الأشياء؟
How things art ?	كيف تكون الأشياء؟
Indeterminacy	لا تحديد، اللاتحديد
Intentiality	قصدية، مقصدية
Interpretation	تأويل
Intersubjectevity	تداخل بين ذاتين (القارئ والمؤلف)
Jouicence Esthetic	متعة جمالية
Phenomenology	ظاهراتية، علم الظاهرات
Phosophical Hermeneutic	هيرمينوطيقا فلسفية
Reader response critisme	نقد استجابة القارئ
Reception theory	نظرية التلقي، الاستقبال
Spots of indeterminacy	مواقع اللاتحديد
Subject	تأثير الذات
Trenxedentel	تراندستنتالي

ب- المصطلحات الفرنسية

Archi lecteur	قارئ أعلى
Concrétisation	التحقق
Constance	كونستانس
Dimension communicative	بعد تطهيري اتصالي
Dimension productrice	بعد إنتاجي
Dimension réceptrice	بعد استقبالي
Esthétique	استيطيقا، جمالية
Esthétique de la réception	جمالية التلقي، الاستقبال
Epistémologie	نظرية المعرفة
Expérience	خبرة، تجربة
Herméneutique	هيرمنيوطيقا
Horizon d'attente	أفق الانتظار
Identification	تماثل، تطابق
Identification Admirative	تماثل اعجاب
Identification Associative	تماثل مشاركة
Identification Cathartique	تماثل تطهر، تطهير
Identification Ironique	تماثل تحكم
Identification Par sympathie	تماثل تعاطف
Intentionnalité	مقصدية، قصدية
Interprétation	تأويل، تفسير
Jouissance Esthétique	متعة جمالية
Lecteur idéale	قارئ مثالي
Lecteur implicite	قارئ ضمني
Lecteur informe	قارئ خبير، مخبر

Lecteur réel	قارئ حقيقي
Lecteur visé	قارئ مستهدف
Les mécanismes de la production du sens	آليات إنتاج المعنى
La négation	النفي
Les niveaux du sens	مستويات المعنى
Réception	تلقي، استقبال
Répertoire du texte	سجل النص
Phénoménologie	ظاهراتية
Les structures textuelles	البنيات النصية
Les stratégie textuelles	الاستراتيجيات النصية

ملخص البحث

1. ملخص باللغة العربية

2. ملخص باللغة الفرنسية

إن البحث الموسوم بـ البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش ديوان لا تعتذر عما فعلت ، قائم على بيان الثورة ، التي صاحبت ظهور نظرية التلقي في النقد الحديث والمعاصر، وذلك من خلال تسليط الضوء على جانب من الطروحات التي تناولها النقاد ونقصد هنا أبعاد التجربة الجمالية و بالخصوص الشق المتعلق بالبعد التطهيري الاتصالي

و حتى يحقق البحث غايته المنشودة، فإنه يعتمد إلى بسط جملة من الإشكالات أهمها :

كيف تتحقق أنماط التماثل الجمالية المشكلة للبعد التطهيري الاتصالي في ديوان محمود درويش ؟
و هل الوظيفة التطهيرية الاتصالية تتم فعلا من خلال توجد المتلقي مع البطل، أم أن حصول التطهير يرجع إلى الإعجاب؟ و إلى أي حد يمكن للشاعر أن يؤثر في جمهوره الذي يقرأ قصائده ؟
إن الإجابة عن هذه التساؤلات تدفع البحث إلى مسلك الحكم الموضوعي والتقييم الشامل في ضوء ما تم تناوله دون إنكار فضل المتقدمين.

إن العودة إلى الأصول التي قامت عليها نظرية التلقي تستدعي العودة إلى جملة من المناهج منها: المنهج التاريخي الذي يتتبع النظرية منذ نشأتها إلى غاية ضبطها وفق قوالب خاصة، ثم المنهج الوصفي لرصد حدود النظرية و أبعادها و أهدافها.

أما خطة البحث فكانت كالاتي:

مقدمة

مدخل : نظرية التلقي بين تعدد المصطلح و زبئية المفهوم.

الفصل الأول : نظرية التلقي بين فكر القدماء و نظرة المحدثين.

الفصل الثاني : جهود هانز روبرت ياكوبس و فلفغانغ أيزر في بناء صرح التلقي.

الفصل الثالث : تشكل البعد التطهيري الاتصالي في ديوان محمود درويش.

الخاتمة

الملاحق

الفهارس

يتجه الفصل الأول إلى وضع اللبنة الأولى مهدت لظهور نظرية التلقي وذلك من خلال عرض آراء جملة من النقاد الأوائل من اليونانيين أمثال "أفلاطون" و "أرسطو" و "لو نجينوس" و من العرب على غرار عبد القاهر الجرجاني و حازم القرطاجني ، إلى جانب عرض لأهم ما طرحته الفلسفتين الظاهرانية و الهيرمينوطيقية في مجال استجابة القارئ للنصوص وهي النقطة التي ارتكز عليها كل من "هانز روبرت ياكوبس" و "فلغتنغ أيزر" في التأسيس للنظرية

أما الفصل الثاني فيتجه نحو إبراز أبعاد التجربة الجمالية التي عرضها ياكوبس و المتمثلة في البعد الإنتاجي، والبعد الاستقبالي، والبعد التطهيري الاتصالي بأنماطه التماثلية التي عالجها البحث. واتجه الفصل الثالث إلى بيان ملامح البعد التطهيري الاتصالي بأنماطه التماثلية الخمسة في الديوان ، حيث تم عرض مجموعة من القصائد التي تجسد تلك الأنماط

أما الخاتمة فقد رصدت أهم النتائج و التي تمثلت في الآتي:

- 1- إن تحقيق ملامح البعد التطهيري الاتصالي في الديوان يظهر من خلال محاولة الشاعر استمالة عواطف المتلقي و التأثير فيه ، و هذا ما يجعل المتلقي يتفاعل تفاعلا مباشرا مع النصوص و يتمثل مع أبطالها.
- 2- إن العمل الأدبي ليست له أهمية في ذاته، بل أهميته تنشأ منذ اللحظة التي التقى فيها بالقارئ.
- 3- إن حديث "ياكوبس" عن تاريخ الأدب هدفه الوصول إلى أن الأدب لا يتطور بفعل المؤلف وحده بل بإشراك المتلقي.
- 4- إن التأويل يعد هو الآخر وجهها من وجوه تلقي النصوص الأدبية و السبب أن تعدد القراءات يكسب النص معاني جديدة لم تكن موجودة من قبل.
- 5- إن الشاعر استطاع أن يصور ما يواجهه الإنسان الفلسطيني في وطنه المحتل من ظلم و قتل وتعذيب.

- 6- إن مقاربتنا لقصائد محمود درويش مكنتنا من اكتشاف وعي الشاعر بازدواجية اللغة في النص الشعري، و هذا ما عمل على تجسيده في قصائده.
- 7- إن الشاعر يمكن أن يؤثر في المتلقي إذا كانت عواطفه و تعابيرها صادقة ، لأن صدق التجربة هو مقياس الحكم على الشاعر و عمله.
- 8- إن الرمز خاصية صاحبت قصائد الشاعر في ديوانه، و قد حاول من خلاله ربط الواقع الفلسطيني بالجوهر الإنساني العام.

Résumé de recherche

La recherche qui se caractérise par la dimension communicative dans la poésie de Mahmoud Darwich dans son recueil (Ne t'excuse pas pour ce que tu a fait) repose sur la mise en évidence de la révolution, qui a accompagnée appontions de la théorie de la réception dans la critique contemporaine et cela à travers l'éclairement de certains questionnement qui ont été traité par critique, on parle la des dimensions de l'expérience esthétique et surtout la partie relative à la dimension communicative.

Et pour que la recherche réalise l'objet qu'elle a en but, elle se voit dans l'obligation d'émettre un ensemble de questionnement qui sont:

Comment se réalisé les variantes de l'identification esthétique qui consistaient la dimension communication dans le recueil de Mahmoud Darwich?

Comment l'objet de la communication a été atteint à travers la symbiose entre le récepteur et le héros ? Ou cela se réalise t-il juste avec l'admiration? Et est que le point le poète peut' il influencer son public lecture par sa poésie?

La réponse à ces questionnement guide la recherche vers le jugement logique et l'appréhension globale sous la lumière de ce qui à été vu sans renier l'apport de ce qui ont précédés.

En réalité revenir vers l'origine de la théorie de réception nous renvoie vers un ensemble de méthodes tel que la méthode historique qui suit la théorie depuis sa création jusqu'au jour de sa théorisation.

En suite la méthode descriptif et analytique traçant et délimitent les dimensions ainsi que les objectifs de celle-ci Pour le

plan de travail il se présente comme suite :

Introduction général

(Préface) Introduction

* La théorie de la réception entre une multiplicité de terminologie et changement de définition.

* **Premier chapitre:** La théorie de la réception entre vision des contemporains.

* **Deuxième chapitre :** Les efforts de Hans Robert Jaus et Wolfgang Iser dans la construction du pilier de la réception.

* **Troisième chapitre :** La dimension on communicative dans le recueil de

" Ne t'excuse pas pour ce que tu a fait ".

Conclusion.

Table des matières

Dans le 1er chapitre nous avons essayé de définir les fondations premières qui ont mené vers l'apparition de la théorie de la réception et cela à travers l'exposition de différents propos de critiques anciens grâce tel que Platon et Aristote, Longinos et d'autre arabe A. El Jorjani et H. El Kartadjani au côté de l'exposition d'importantes philosophies herméneutique et la phénoménologie dans le domaine de l'interaction avec le lecteur des textes, et c'est à ce point que c'est cent H .R. Jaus et Wolfgang Iser, dans l'établissement de la théorie de la réception.

Le deuxième chapitre s'articule autour la dimension de l'expérience esthétique et son importance, qui a été démontré par jour et qui est la dimension productrice et la dimension de réception, et de la dimension communicative avec toutes les catégories de l'identification traitées par la recherche.

Pour le troisième chapitre il est question de démontrer les représentations de la dimension communicative dans le recueil est clairement définie à travers l'intention du poète pour influencer et agir sur le côté affectif du récepteur.

1- Ce qui rend le récepteur en interaction direct avec les textes et s'identifié à ses héros.

2- Le travail littéraire n'a pas d'itérait en lui-même, mais il acquiert cet intérêt en lui-même, mais il acquiert cet intérêt au moment on il est en contact avec le lecteur.

3- Les propos tenus par Jauss sur l'histoire littéraire a comme objet de décentrer que la littérature ne se développe pas uniquement grâce à l'auteur mais avec la contribution du lecteur.

4- L'interprétation est une autre dimension de la perception et la réception du texte littéraire, et cela à cause des différentes lectures qui donnant au texte à chaque fois un nouveau sens qu'il n'avait pas au part avant.

5- Le poète à du peindre l'injustice, les meurtres la torture auquel fait face l'individu palestinien quotidiennes dans sa patrie colonisé.

6- Approcher les poèmes de Mahmoud Darwich nous a permis de découvrir l'éveil du poète en matière du bilinguisme en critique poétique, et ce qui il à représenté dans ses poèmes.

7- Le poète peut agi sur le récepteur ses sentiment émanent d'une sincérité profonde car la sincérité de l'expérience permet de juger le poète et son travail.

8- Le symbole et une caractéristique qui a accompagné les poèmes du poète et c'est ç travers lui qui 'il a relié la réalité palestinienne au paroxysme de l'humanité.

فهرس الموضوعات

مقدمة

23-9	مدخل: نظرية التلقي بين تعدد المصطلح وزئبقية المفهوم.....
68-26	الفصل الأول: نظرية التلقي بين فكر القدماء ونظرة المحدثين.....
26	المبحث الأول: في نشأة النظرية لدى اليونانيين والعرب.....
50	المبحث الثاني: التأصيل المعرفي والفلسفي لنظرية التلقي لدى الغرب.....
104-71	الفصل الثاني: جهود "هانز روبرت ياكوبس" و"فلفغانغ أيزر" في بناء نظرية التلقي
71	المبحث الأول: أبعاد التجربة الجمالية لدى "ياكوبس".....
81	المبحث الثاني: التفاعل بين النص والقارئ لدى "أيزر".....
157-107	الفصل الثالث: تشكل البعد التطهيري الاتصالي في ديوان محمود درويش.....
107	المبحث الأول: أنماط البعد التطهيري الاتصالي في الديوان.....
143	المبحث الثاني: الخصائص اللغوية والأسلوبية لشعر محمود درويش في ديوانه
159	خاتمة.....
169-164	الملاحق.....
177-171	مكتبة البحث.....
181-179	الفهارس.....
179	فهرس المصطلحات الأجنبية.....
183	ملخص البحث.....
189	فهرس الموضوعات.....