وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي صالحي احمد

-النعامة-

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص نقد أدبي حديث ومعاصر موسومة ب :

إشكالية تلقي الشعر العربي المعاصر

مقاربة نقدية لنماذج محمود درويش

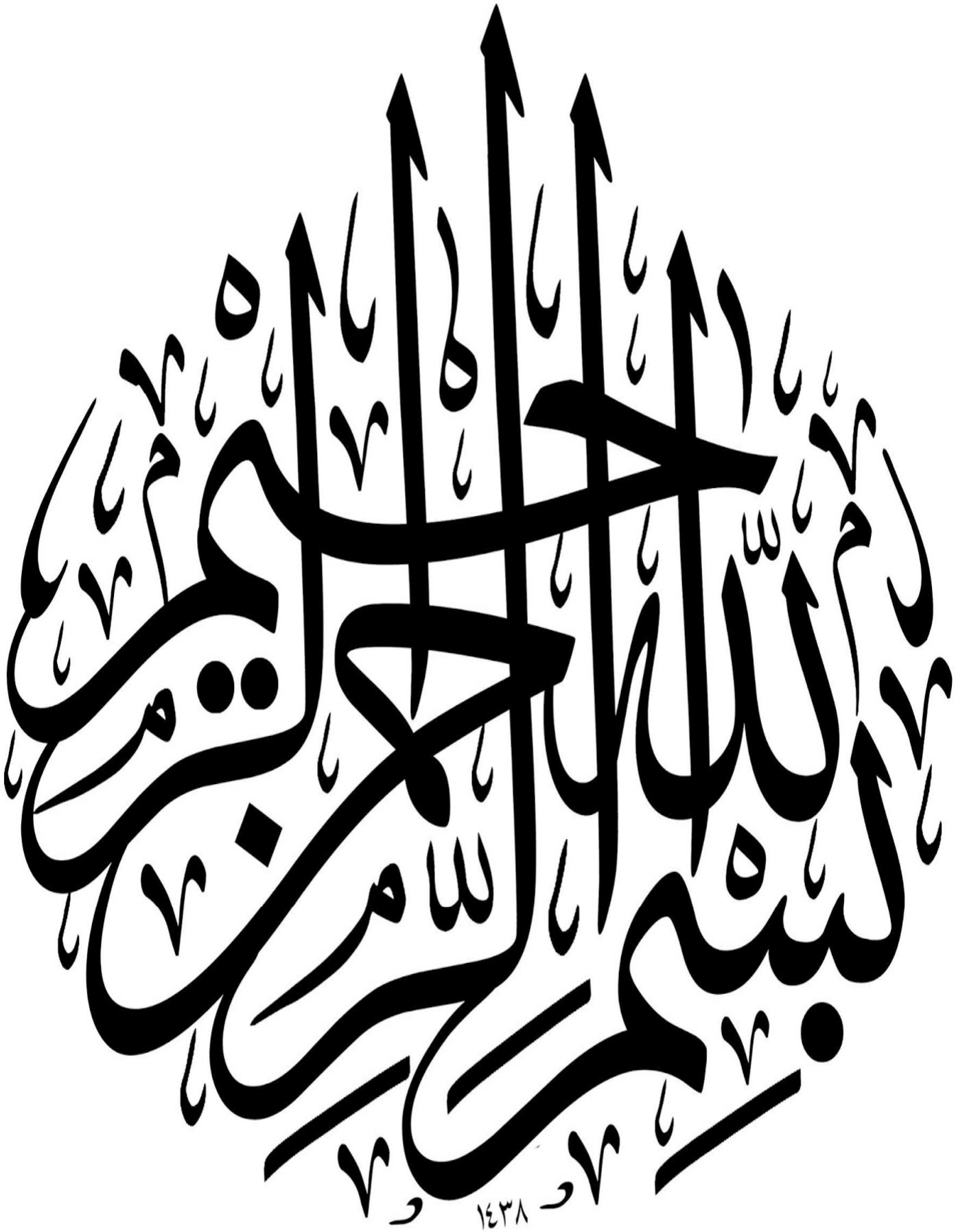
إعداد الطالبة: تحت إشراف الدكتور:

❖ شنافة هدى أ.د. طهراوي ياسين

لجنة المناقشة

الإسم و اللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الاصلية	الصفة
طهراوي ياسين	استاد. د	جامعة صالحي أحمد. النعامة	مشرفا
رميته عبد الغاني	استاد. د	جامعة صالحي أحمد. النعامة	رئيسا
بوخال لخضر	استاد. د	جامعة صالحي أحمد. النعامة	ممتحنا

السنة الجامعية:1441-1442هـ/2019-2020م.


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

كلمة شكر

قال تعالى: " رَب أَوْزِعْني أَنْ أشْكُرَ نِعمتكَ الَّتي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَ عَلى وَالدي وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْني بِرحْمَتِكَ في عِبَادِكَ الصالحين"

سورة النمل الآية 19.

أولا وقبل كل شيء أشكر الله عز وجل الذي وفقني في إنجاز هذا العمل المتواضع دائما هي سطور الشكر تكون في غاية الصعوبة عند الصياغة, ربما لأنها تشعرنا دوما بقصورها وعدم إيفائها حقها

يسرني أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث وبالدرجة الأولى دعوات والديا العزيزين ثم أستاذي الفاضل الذي كان مشرفا على البحث الدكتور المشرف" ياسين طهراوي" مع توجيهاته ونصائحه التي أفادتني.

وفي الأخير نتمنى من الله أن يرشدنا إلى سواء السبيل ويحقق هدفنا النبيل فإن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن الشيطان.

شنافة هدى

إهـداء

أهدي بحثي هذا إلى:

الزهرة التي لا تذبل ....نبع الحنان ... التي ساندتني ووقفت إلى جانبي وكافحت من أجل وصولنا إلى مرحلة التقدم والنجاح.....إلى من تعجز الكلمات عن وصفها ونسكن أمواج البحر لسماع إسمها إلى أمي العزيزة والغالية على قلوبنا "ختيمة"

إلى أبي العزيز الذي يسند إليه الظهر حين إنكسارنا ومساعدته لي في إكمال دراستي "منصور"

وإلى كل أفراد عائلتي ومساندتهم لي في الدراسة معنويا وماديا وبدعواتهم لي بالنجاح

إلى الذين رفعوا رايات العلم والتعليم وأخمدوا رايات الجهل والتجهيل

إلى أساتذتي الأفاضل وأخص بالذكر الدكتور "ياسين طهراوي"

وأسأل الله عز وجل أن يوفقني لما يحب ويرضى.

لكم جميعا أهدي سهري وتعبي وجهـدي.

مقدمة

عرف النقد العربي المعاصر مجموعة من المناهج النقدية التي ساعدت في الإنفتاح على ثقافة الاخر والتي كانت آلية من آليات التي تركز عليها لتحقيق التواصل والتفاعل بين القارئ والنص بحيث شكلت القصيدة المعاصرة تميزا وتفننا في بلورة ذاتها من أجل إيصال رسالتها، وهنا ظهر ما يعرف بالنظرية التلقي التي أساسها هي سلطة القارئ لفهم النص وتأويله وإعادة إنتاجه واستخراج معانيه التي لم تكتشف بعد، فقد ساهمت نظرية التلقي في الدراسات الأدبية أبعاد جمالية في التجربة الإبداعية وإستعاب طبيعة الفن و الأدب على أنها مجازية التعبير وصلتها بالواقع صلة التوازي وليس المطابقة، فإشكالية التلقي تكمن في النظر للآدب والفنون على أنها صورة مطابقة للواقع.

لقد كان لنظرية التلقي الأثر الكبير من خلال البحث إلى اعطاء أكثر عمقا وفهما عن مكامن الجمال في العمل الفني، تلك الوظيفة المشتركة بين كل من المبدع والقارئ من اجل إعطاء العمل الإبداعي دلالات وتفسيرات ومعانٍ جديدة، فإن نظرية التلقي ترى أن أهم شيء في عملية القراءة تلك التي تحدث بين النص والمتلقي من خلال الفهم الحقيقي للنص ينطلق من المتلقي الذي يقوم بمهمة إعادة إنتاجه من جديد نقدا وتفاعلا وحوارا.

أولى أصحاب نظرية التلقي جل إهتمامهم بدور القارئ في النص، وارتبطت نظرية التلقي بشيوع عدة مصطلحات، مثل جماليات التلقي وقد روج له نقاد النظرية الألمان أمثال **هانز روبرت ياوس** و **فولفانج إيزر** اللذين سعى إلى إقامة نظرية تعنى وتهتم بدراسة العلاقة بين النص والمتلقي ومعالجة إشكالية التلقي من خلال المبادئ التي حاولنا إبرازها في البحث.

ولعل من أهم التجارب في الشعر العربي الحديث أو المعاصر هي التجربة الشعرية لمحمود درويش التي لافت اهتماما واسعا وشهرة فريدة، يعد محمود درويش شاعر القضية والثورة الفلسطينية الأول لما تميزت به قصائده من قوة في العبارة وإحياء في المعنى حمل على عاتقه هموم شعبه و أمته ونقلها إلى العالمية ليسمع العالم الصوت الفلسطيني الحر المظلوم في وطنه، فكان محمود درويش يحمل بين قصائده الامل ويسعى إلى تحقيق الأمن والسلام فكان شعره هو سلاحه الوحيد لرد على الإحتلال.

عند قراءة قصائد الشاعر محمود درويش تدرك أنه يمتلك موهبة الساحر في تغيير شكل ولون وطعم القصيدة ويبقى الجمهور مشدودا إلى تقلبات قصائده دون الفكاك من سحر الكلمات.

ومن هنا وانطلاقا من هذا التمهيد الموجز وبعد الإطلاع على ما توفر لدي من دراسات على نظرية التلقي عند العرب والغرب وكذلك الدراسات التي تناولت شعر محمود درويش إنطلقت إشكالية هذا البحث وتفرعت إلى تساؤلات أهمها: ما هي التحولات التي طرأت في الشعر العربي المعاصر؟، فيما تتجلى إشكالية التلقي بين الغرب والعرب؟ وكيف تكون المقاربة في

وجاء في دراسة هذا ضوء قصائد محمود درويش؟ وماهي أهم الخصائص الشعرية التي وظفها في قصائده؟البحث تقسيمه إلى فصلين سبقهما مقدمة ومدخل، تناولنا في مدخل الشعر العربي المعاصر ، أما الفصل الأول فجاء معنونا ب: ماهية التلقي والذي يضم ثلاثة مباحث، المبحث الاول تعريف التلقي لغة واصطلاحا والتلقي عند العرب والغرب المحدثين، أما المبحث الثاني إشكالية التلقي تناولنا فيه فلسفة التلقي و استقبال القراءات وأنواع القراءات، والمبحث الثالث فتطرقنا إلى إشكالية التلقي بين العرب والغرب مدرسة كونستانس و تعرضنا إلى مفاهيم كل من **إيزر و ياوس**.

أما الفصل الثاني جاء بعنوان: مقاربة نقدية في شعر محمود درويش ويحتوي على ثلاثة مباحث، المبحث الأول تناولنا فيه حياة واعمال و وفاة محمود درويش، اما المبحث الثاني تطرقنا إلى خصائص الشعرية لدرويش، أما المبحث الثالث عرضنا فيه نماذج من شعره ودوره في بناء المعنى والنص المفتوح والمغلق في شعر محمود درويش.

وفي الاخير خلص البحث إلى خاتمة تتضمن مجموعة من النتائج والأفكار المتحصل عليها من الفصلين هذا البحث.

واعتمد بحثنا على مصادر ومراجع قديمة وجديدة ابرزها كتاب عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة إضافة إلى كتاب شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا و كتاب محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي ومصادر ديوان شعر محمود درويش ، التي افادة كثيرا البحث إفادة كبيرة وغيرها الكثير.

وبما أن لكل بحث مشاقة وصعوبات، من الصعوبات التي واجهتنا في ظل دراستنا صعوبة الحصول على المراجع والمصادر وندرة في بعض مجموعات الشعرية لمحمود درويش وذلك بسبب غلق المكتبات العامة والجامعات في ظل الظروف الصحية التي وجها العالم وهو جائحة كوفيد 19 والعقبات التي أحدثها.

وفي الختام نتوجه بأسمى معاني الشكر والإمتنان للمشرف الأستاذ الدكتور "**طهراوي ياسين**" على رعايته لهذا البحث ونصائحه القيمة وتوجيهاته و نأمل أننا وفينا هذا الموضوع حقه من الدراسة وألممنا بجوانبه، وإذ قصرى جهدنا فإن ذلك مرادنا والفضل و المنة الله أولا واخراً.

الطالبة: شنافة هدى

الأربعاء 09 سبتمبر 2020 الموافق ل21محرم 1442بالمشرية

المدخل

مدخل:الشعر العربي المعاصر:

إن الشعر هو أول الفنون الأدبية عرفه العرب منذ قدم العصور فصار بذلك القالب الفني الذي استوعب ومازال يستوعب تاريخ الأمم على اختلاف أجناسها وثقافاتها ومعتقداتها. فالشعر شعر في أية لغة بأحاسيسه وارتعاشاته وخيالاته وبحقائق مضامينه الأزلية.[1]

"وحين ترد كلمة المعاصر فإنها قد تتسع لتشمل الشعر منذ مطلع هذا القرن، وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الاخيرة. ففي هذه اللفظة من الخداع الزمني ما في لفظة "الحديث" على تفاوت في ذلك الخداع وقد آثرت أن أقمر هذا البحث عن الثلاثين سنة الأخيرة، لعدة عوامل: منها أن ما قبل هذه الفترة قد دارت حوله دراسات كثيرة، بينما لا تزال هذه الفترة بحاجة الى مزيد من الدراسات، ومنها أن شعر ما فبل هذه الفترة لا يمثل مشكلة تحتاج تبسيطا، لأنه مباشرة متصل بأسباب التراث على نحو وثيق، ومن تلك العوامل أيضا أن الايجاز لن ينصف هذه الفترة لأنه في اكبر تقدير سيمنحها الى جانب غيرها فصلا واحد، وهذا مجال محدود لا يكاد يتسع لحركة شعرية مديدة الأبعاد كثيرة المظاهر".[2]

"ولكن لم يقف الأمر عند العودة إلى المنابع الأولى، أو التجديد في إطار لا يتجاوز ما هو متعارف عليه، فقد إنفجر عمود الشعر، وتهشم، وصارت اللغة أكثر بساطة، وأصبحت لغة الحياة اليومية شعرا، وتجاوز الشعراء الأغراض القديمة المدح والهجاءوالغزل... الخ فقد تطور المجتمع تطورا كبيرا، وأصبح للشعر مهمة تختلف عما سبق، في عهود الظلام، أو العهود الأولى. لم يقف الشعراء عند حدود الوزن والقافية، وأصبح الفرق بين النثر والشعر غير ما كان عليه، وظهر فرسان جدد للشعر: "صلاح عبد الصبور" و"بدر شاكر السباب"،

[1]- ينظر، احمد زكيشادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، 2012، ص9.

[2]- احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، علم المعرفة، ط2، 1998، ص7.

"ادونيس"، "خليل حاوي"، "حجازي"، "يوسف الخال"، "عبد الوهاب البياتي"، و"نازك الملائكة"...الخ وصار ضروريا أن تتم صياغة جديدة لما يقول أنه "شعر".[1]

"ولقد تغير مفهوم الشعر تغيرا جذريا وجوهريا. وقد واجهت القصيدة الحداثية تيارات تقليدية، واتهامات باطلة، وهوجمت كما لم يهاجم الشعر من قبل، والجدير بالذكر أن هذا تم من أساطين التجديد السابقين، فنجد "العقاد" يحول ديوان "فوزي العنتيل" إلى لجنة النثر للإختصاص، وذلك امعانا في عدم الإعتراف بالشعر الحر، وتلاميذه ينبهرون للنيل من القصيدة الجديدة. ولكن في نفس الوقت يقف الشعراء الجدد في مواجهة التيار، ويقف شيخ النقاد "مندور" وكذلك "لويس عوض" للذود عن الشعر، ذلك لم يكن دفاعا عن الشعر فحسب، بل دفاعا عن قيم جديدة، هذا الشعر بمثابة تعبير عنها".[2]

"كانت أول ظاهرة تجديدية في دواوين الشعراء من مهاجري سوريا ولبنان إلى أمريكا في أوائل هذا القرن، وقرانا لهم صنوفا متنوعة في أفانين من الشعر أمثال : ايليا ابو ماضي، جبران خليل جبران، فوزي معلوف، نقولا فيا، نسيب عريضة وغيرهم".[3]

"تم تلتها حركة "الشعر الحر" في أول القرن الاول من القرن نفسه ففي ضحاه كان ميلاد اول نموذج له في قصيدة بعنوان "الكوليرا" وكانت التجربة التي انفعلت بيها الشاعرة فاستوحتها وصورتها في الأحداث التي وقعت في مصر الشقيقة حينذاك ونشر الوباء أجنحة الموت المفجع على ربوعها..."[4].

فقد صار للقصيدة الحداثية سماتها الجمالية، وإنجازاتها في عالم الشعر وانفتحت افاق جديدة من التجربة الشعرية و التلقي، والإبداعوالإيقاع والموسيقى والتناص والخيال...

---

[1]-رمضان الصباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية،مصر، ط1، 2013م، ص10.

[2]-المرجع نفسه، ص11.

[3]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، 1972، ص11.

[4]. المرجع نفسه، ص12.

لم تعد القصيدة مجرد وضع التفعيلة كأساس بل دخل اليها التضمين و تغيرت التفعيلات و انعدمت القوافي ولم تعد القصيدة مجرد محاكاة بل صارت تعبير عن انفعال فظهر عليها نوع من الحوار وتنوعت الاصوات و مستوياتها فأصبحت اكثر تعبيرا عن النفس وعن روئ تباين حالات النفسية للشاعر وحتى المناخ و المحيط به و البيئة ، و تعبير عن الحزن و الفرح، والقبح والجمال من خلال تعدد الأصوات الشعرية .

إن القصيدة هي نتيجة تفاعل حي بين الشاعر وواقعه، والشاعر إذا يعيش تجربته الجمالية مستعرفا، فإنه يكون محملا بكل ما في عصره، وواقعه وكل ما يتصل به من مؤثرات، تتفاعل معا لتنتج قصيدة، ذات صياغة فنية محكمة، وتولد لحظة جمالية فائقة التركيز.[1]

"سؤال طرحه الشاعر "صلاح عبد الصبور" ثم أردف قائلا: "سؤال لو عرف إجابته أحد لقع الطريق على القبيلة كلها، فيرى أن الشعر هو الصوت المنفعل، والشاعر إنسان يتميز عن الاخرين بقدر ما يتشابه معهم. و الإنفعال المدرب هو عدة الشاعر. وعلة الموسيقى في الشعر أن الانفعال عندما يصل إلى مداه لابد له من التنغيم..."[2]

"فالشعر في رأي "عبد الصبور" من الصعب تعريفه تعريفا مانعا جامعا، وكل تعريف انما هو محاولة من الشاعر ان يعبر عما ادركه في الشعر. و الشعر صوت منفعل لان الانفعال هو اداة الشاعر.

"كانت لحركة الشعر الحر ظروف تضع في وجهها العقبات وتجعل سبيلها وعرا. بعض الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالاً وبعضها خاص بالشعر الحر نفسه".[3]

[1]-رمضان صباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، ص138.

[2]-المرجع نفسه، ص54.

[3]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص25.

"أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة، قد بدأ لدنا مترددا، مدركاً أنه لابد أن يحتوي على فجاجة البداية بمقتضى ظروف بيئية وزمنية، لابد أن تمر بسنين طويلة قبل ان تستكمل أسباب النضج، وتملك جذورا مستقرة، وتلين لها أداتها، وليس من المعقول أن تولد ناضجة وانما تبدوا عيوبها كلما ابتعدنا عنها واوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديدة ونضج ثقافاتنا واتساع أفاقنا".[1]

"أما الظروف الخاصة فتكمن في الكون الشعر الحر حركة جديدة جابهها الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر نقول ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها تجد جذورها في الموشحات الاندلسية وفي البند الذي أبدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير".[2]

"لقد قام الشعر بوظائف متعددة عبر العصور فالشعر موجه إلى الإنسان، و إلى روحه و مخيلته ومشاعره من خلال الكلمة والصور والإيقاع وكذلك فان الشعر لمح وإشارة تحقيق اللذة، وتثير مشاعر المتلقي و أحاسيسه".[3]

"يبدو أن المهمة الاساسية و الوظيفة المباشرة للشعر بوصفه فنا من الفنون الانسانية مثل الموسيقى وضروب النثر الفني والرسم، هي توصيل اللذة، فاللذة كما يقول: "رولان بارت" تشكل قوة هائلة، وطاقة متجددة في العمل الفني. فان اللذة هي نتيجة الشعر و غايته المباشرة".

"كما يقول: "كولردج" فضلا عن اللذة تجعل من الشعر شعرا، وتمنحه خصوصيته كعمل فني جمالي، يتشكل و ينمو بفعل طاقة إبداعية خلاقة تتفجر عند الشاعر عبر لوحة فنية

[1]. المرجعالسابق، 26.

[2]. المرجع نفسه، ص26.

[3]-محمود درابسة، التلقي والابداع قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2016م، ص93.

شعرية موجهة الى التلقي الذي يشكل الطرف الثالث في العملية الابداعية، تلك العملية المكونة من المبدع و النص و التلقي، حيث يتوجه المبدع بعمله إلى التلقي الذي يقرأ النص ويسمعه، فينفعل عند ذلك".[1]

"فوظيفة الشعر ومهمته بل وقيمته أيضا تكمن في قدرته على اتاحة مثل هذه اللذة الجمالية للمتلقي، فالشعر يحقق اللذة لقارئه و متلقيه، ويبين في الوقت نفسه القيمة الشاملة لها. إذ أن اللذة هي جوهر النص الأدبي ورسالته، وهي التي تفتح النص وتقديمه للقارئ والمتلقي".[2]

يقول أحمد عبد المعطي حجازي: " يقولون إن الشعر لغة خاصة، وهذا حق، لكنه بهذه المثابة لغة الجميع. بل هو لغة كونية لأنه لغة الروح المطلق. إننا ننشئ لغة خاصة تصل إلى المعنى المشترك، ليس المعنى السوقي المبتذل كما صوره الجاحظ، وإنما المعنى الخفي المنسي".

"إن اللغة تتغير وتتطور بتطور الحياة الإجتماعية، فتصبح بعض الكلمات والتعبيرات مجهورة وسقيمة، وتدخل تعبيرات وكلمات جديدة، تعيد إلى اللغة شبابها وحيويتها".[3]

"تعتبر لغة الشعر وثيقة الصلة بالعصر والظروف الإجتماعية و بإعتبار أن العصر الذي نعشه هو عصر الإنسان العادي، ليس عصر الملوك و الأبطال الذين يصنعون أشياء غير عادية أشياء خارقة، فإن حياة الإنسان العادية و تطورها أو بمعنى أخر الإنسان المعاصر و بكل ما تحمله كلمة معاصرة من مفهوم ومعان هو الإنسان الذي يتلقى شعره و يبدعه في

[1]-المرجعالسابق، ص92.

[2]-المرجع نفسه، ص93.

[3]- رمضان الصباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر،ص159.

نفس الوقت فصار من الواجب و الضرورة أن تتغير لغة الشعر لتصبح تعبيرا عن كل ما يجول في نفسيته من إنفعالات وعن مجمل حياة و أحلام هذا الانسان المعاصر".[1]

"عبرت "نازك الملائكة" دون تحفظ أيضا عن إيمانها المطلق بضرورة الثورة الشعرية، وبالتغيرات التي ستحدثها، وكانت تبدو في ذلك على إستعداد لتقبل تلك النتائج أيا كان لونها حين تقول: "والذي إعتقده أن الشعر العربي، يقف اليوم على حافة التطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئا فالأوزان والقوافي والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل أفاقا جديدة واسعة عن قوة التعبير".[2]

"حاول الدكتور زكي نجيب محمود تفهم معنى العصرية في الشعر من حيث هو اساس لاتجاه التجديد المعاصر فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون لسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر غير أنه بعد أن فصل القول في هذ...فالشاعر قد يعيش حقا في عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحبال عصور غيرت. ونضيف إلى ذلك أن الجديد ذلك ليس دائما وبالضرورة عصريا، إلا في ظروف بعينها، إلا فإن الواقع يدلنا على أن الشعر قد يكون جديدا في شكله وأن تغلغل فيه نبض الشعر القديم وروحه, وكذلك قد تصادف في الشعر الجديد مجرد إحتذاء وتقليد للنماذج الجديدة الأصلية".[3]

"كل شاعر في تصوره أنه إبن عصره، وأنه يمثله ولكن صدق هذا التصور مرتبط الى حد بعيد بمدى إنهماكه في عصر وتفهمه لروحه. ومن تم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية."[4]

1) التجربة الشعرية:

[1]- المرجع نفسه، ص160.

[2]-احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، علم المعرفة الكويت، ط2، 1998م، ص15.

[3]-عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، ط3، دت، ص10.

[4]-المصدر نفسه، ص10.

"لقد إنفجر عمود الشعر، وتطور مفهوم الشعر، وأصبح الشعر الجديد بمثابة ثورة داخل الفن الشعري، وكان ذلك نتيجة تضافر عوامل متعددة أدت الى هذا انقلاب، وهذا التغير".[1]

"لقد حدثت تغيرات إجتماعية وسياسية كانت بالغة التأثير على نفسية الشاعر، وعلى أدواته. كانت بمثابة تجربة جديدة، والقارئ في تجربة حقيقية مع الشعر، هذه التجربة هي التي أنتجت هذا الشعر الجديد وفق معطيات جديدة".[2]

"التجربة الشعرية هي ملاذ الشاعر هنا. "فإذا كان الإنسان العادي غير قادر على لملمة أطراف التجربة التي خاضها، وتجميع أشلائها المبعثرة، فان الشاعر الحاذق ينظمها في سلك واحد ويستخلص منها نتائجها، ويرتبط بينهما ربطا خفيا بما يضبط هذه العلاقات في أعماقه".[3]

"إن التجربة الشعرية هي تجربة لشاعر، على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تتقوم بها تجربته، كما ان مركزها هو الشاعر. والعلاقة غير المنظورة، او غير المتعينة بين الشاعر والعالم، اي ان العلاقة الخفية هي عنصر جوهري في هذه التجربة، انها بمثابة الخط الناظم لذات الشاعر وعالمه.[4]

2) التجربة الشعرية والتأمل الجمالي:

"إن نشأة الموقف الجمالي هو نتاج التغير الحاصل في رؤيتنا للشيء، فالتحول من النظرة العادية إلى نظرة التأمل يتيح لنا إكتشاف الجزئيات المهمة والبانية للعمل الإبداعي بشكل

[1]- رمضان الصباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، ص105.

[2]-المرجع نفسه، ص105.

[3]-المرجعنفسه، ص106.

[4]- المرجعنفسه، ص112.

ملفت يبدو جديداً على الحاسة المتلقية التي غيرت من آلية التلقي في لحظة زمنية ونفسية معينة".[1]

"هذا الموقف التأملي للشعر، والذي يحقق المتعة الجمالية يمر بعملتين مختلفين:[2]

الاولى: إستجابة داخلية عفوية، يخضع خلالها المتلقي في بادئ الأمر بشكل سلبي لتأثير العمل الفني، وبعدما يتحقق التعاطف والتناغم مع هذا العمل حتى يشدّه إليه ويثير انتباهه وحاسته التذوقية.

أمّا الثانية: فهي المجهود الواعي الذي يقوم به المتلقي المتمثل في النشاط النقدي بواسطة التفكير والتحليل والمقارنة للوصول إلى حكم جمالي وإلى قراءة متفردة ومستقلة عن القراءة السابقة أو اللاحقة".

"وعليه فالموقف الجمالي يجعلنا نمرّ بعملتين مختلفتين:

الأولى تمثل الإستجابة التي تمثل تنساب من باطن النفس، بشكل يبدو سلبيا سببه التأثير الذي احدته العمل الفني في الذات المتلقية، ثم تبدأ عملية التأمل ثم التعاطف، والثانية تمثل المجهود الواعي للنشاط النقدي الذي نمارسه على هذا العمل الفني إلى درجة تجاوز الموقف النقدي والدخول إلى مجال الحكم الجمالي.[3]

الميزات العصرية لشعرنا المعاصر سوف تتضح من خلال الخطواتالاساسية المميزة لهذه العصرية:

[1]. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة . بحث في اليات تلقي الشعر الحداثي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م، ص 120.

[2]. المرجعالسابق، ص 121.

[3]. المرجع نفسه، ص 114.

أولا-هناك التجربة الجمالية للشعر المعاصر، وفي هذا الصدد نقول بإيجاز ان الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف إختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة، وذلك في أنها تتبع من صميم طبيعة العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة. فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة، وهو تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه...إلخ

ثانيا-يرتبط الشاعر المعاصر الجديد بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف وإنما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك الأحداث.

ثالثا- تتكامل ثقافة العصر في شتى جوانبها وتنعكس في الشعر المعاصر. فالشاعر المعاصر بحق ان يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة .

رابعا- أن كل الشعر، قديم وجديد، تعبير عن خبرة شعورية. هذا صحيح، ولكن الخبرة الشعورية التي تقف عند حدود الشاعر الشخصية وتشتق منها لا تكفي. في الشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورة لها، في أي اتجاه كانت هذه المشاعر فالقيم الاجتماعية التي يحاول مجتمعنا تبنيها هي خلاصة تجارب الانسان المعاصر وميراث الاجيال الماضية والخضارة على السواء وارتباط الشاعر بالمثل المجتمعية البالية يعزله عن حاجات عصره، ويخرجه من اطاره.

خامسا-يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله من منظور عصره. وفكرة الانسان كما نعرف فكرة مرنة متنقلة، وهي من اجل ذلك فكرة حية، فهي تنتقل وتتشكل في كل عصر اشكالا مختلفة. وميزة المعاصر دائما في هذا الصدد انه يستطيع الافادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة.[1]

[1]- عز الدين إسماعيل، إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص14.

سادسا- عصرنا تسوده الخبرة الفنية، الامر الذي لم يتحقق على هذا النحو في أي عصر مضى. وليس طبيعيا ن تتناول مضامين جديدة بخبرات فنية قديمة، فالخبرة تفرض إطارها وتختاره.

سابعا-يرتبط الشعر المعاصر بالإطار الحضاري العام لعصرنا في مستوياته الثقافية و الاجتماعية و السياسية المختلفة. وهو في هذا الارتباط ليس جديدا وليس إبدعا؛ فقد كان الشعر دائما معبرا عن روح الاطار الحضاري المتميز في كل عصر. ومن ثم يعد كل الشعر عصريا بالقياس الى عصره.[1]

إن الشاعر المعاصر في تعبيره عن قضية أمته لجأ إلى إستخدام العديد من الوسائل و الادوات الفنية التي باتت من الضروري على كل شاعر معاصر التقيد بها في بناء القصيدة و تحقيق كيانها العضوي ومن بين هذه الوسائل نذكر:

1-الوحدة العضوية:بأن تكون القصيدة المعاصرة بناءا فنيا متكاملا، تقبل كل أصيل و ترفض كل دخيل من شأنه أن يغير بناءها فنيا أو يخرجها عن موضوعها فهي لا تقف عند وحدة الشاعر والأفكار التي تتألف منها الرؤية الشاعرية وإنما تتجاوز ذلك إلى وحدة الأدوات الشعرية المستخدمة في تجسيد هذه الرؤية ذات الأبعاد المتعددة.[2]

2-**صدق التجربة**: تتكون القصيدة وفقا ليقين الكاتب بالتجربة التي يعانيها وجدانية باطنية أم انفعالية يمتزج

فيها عالمه الداخلي بالعالم الخارجي، بحيث تتطلب إشتمالها على إنفعال أو فكرة ممزوجة بأحاسيس و رؤى الشاعر.[3]

[1]- المرجعالسابق، ص15.

[2]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الأدب، القاهرة، ط5، 2008م، ص34.

[3]-محمد الحليوي، مباحث ودراسات أدبية، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، دط،1977، ص53 .

3-**الايحاء وعدم التقرير**: إبداع الرموز من الواقع و التراث و الأساطير،واعتبارها وسائل أشد فاعلية في التعبير

عن الواقع و المشاعر الإنسانية، بطريقة إيحائية لا تكشف للقارئ كل المعاني بقدر ما تحتفظ له بقدر غامض يستدعي التعمق و التأمل.

4-**الالتزام**: فالشعر المعاصر وضع صوب عينه الحياة و المجتمع وعني بهما وغدت القصيدة تستمد قوتها من الحياة و ما فيها من ظلم و فقر و جوع وحرمان، تتناول حياة الانسان المعاصر ازاء القضايا الازلية و تحديد مستقبل الحضارة العربية، و الاحداث و التجارب التي تركت اثرها عميقا في وجدان الانسان المعاصر.[1]

. المزايا في حركة الشعر الحر:

1) الحرية البراقة التي تمنحها الاوزان الحرة لشاعر، أن الشاعر يلوح معها غير ملزم بإتباع طول معين لأشطره وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثانية في القافية.
2) الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تظليل الشاعر عن مهمته، وفي ظلها يكتب الشاعر أحيانا كلاما غثا مفككا دون أن ينتبه لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه و يخفيان العيوب.
3) التدفق وهي مزية معقدة تفوق المزيتين السابقتين في التعقيد، وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر.[2]

[1]- محمد ابراهيم ابو سنة، تأملات نقدية في الحديقة الشعرية قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب1989، دط، دت، ص50.

[2]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص29.

تجمح العبارة في الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولا فادحا وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السياب:

وكأن بعض الساحرات
مدت أصابعها العجاف الشاحبات الى السماء
تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الأفق المضاء
حتى تعالي ثم فاض على مراقيه الفساح

هذه الأشطر عبارة واحدة، وليست فيها وقفة من اي نوع وهذا مثال ثان من قصيدة لعبد الوهاب البياني:

ترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء
فاسترسلت في شبه حلم واستفاقت للسماء
تروى احاديث الصبيات اللواتي كن يصطدن الرجال
بغنائهن وراء اسوار الليال [1]

يفاجئنا المقطع الأول من قصيدة "**مذكرات الملك عجيب بن خصيب**" لـ "صلاح عبد الصبور" وذلكبعد زوال الدهشة التي تملّكتنا بداية من العنوان فنقرأ :

لم آخذ بحدّ السيف، بل ورث
عن جدي السابع والعشرون (إن كان الزنا لم يتخلل في جذورنا)
لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسامه
رسامه... كان عشيق الملكة.

[1]. المرجع السابق، ص30

في البدء نتحسس الإيقاع الهادئ الذي يقدمه لنا الخبر عن وراثته للملك، ثم يتطور اندمجنا وتلقينا لما هو غير عادي في المذكرات المعهودة، بعد فتح القوس(أن كان الزنا... ويصل الى الذروة في نهاية المقطع (رسامه... كان عشيق الملكة)، وبهذا يخرج الشاعر على المألف في تقديمه لمذكرات ملك، يشوب نسبه وحقه في الملك التشكك... ووفق هذا الخط الدرامي تنمو القصيدة الى لحظة سقوط الملك جنب سريره، وهي اللحظة التي تكتمل فيها الصورة في ذهن المتلقي وفي احساسه، وهذا في الجزء السادس، يحس القارئ بتكامل التجربة في القصيدة.[1]

تبدو مغامرة التجريب التي دخل الشاعر في اختبار عناصرها الجمالية التي تحقق للعمل الشعري البنية الكلية المتطورة عبر مسارات التجربة الشعرية، وخبرة الشاعر اللغوي والخيالية والفكرية، وممارسته الابداعية في مجال الشعر، كل هذا اتاح للشاعر العربي المعاصر إمكانية ركوب مغامرة الابداع والتجديد والتدفق الشعري، وعليه اضحت القصيدة المعاصرة تجربة تنمو وتتطور خلال آليات التلقي ولم تعد حدثاً مفاجئاً أو مؤقتاً، يبدأ وينتهي فجأة.[2]

نستنتج من خلال هذه العناصر بأن الشعر العربي المعاصر على أنه الشعر الذي كتب في الزمن الذي يعاصر القراء أو الذي يعاصرنا. وصفة المعاصرة تدل على مرحلة بعينها في حياة الشعر الحديث و هي المرحلة التي نعاصرها دون إعتبار إن كان الشاعر ميتا أو لا يزال على قيد الحياة.

و خلاصة القول أن الشعر المعاصر ثورة في التعبير للتغير، و القصيدة المعاصرة بمرحلها ثلاث القصيدة كوارد ، ثم القصيدة كفعل، و القصيدة في مرحلتها هي مرحلة العودة أي حالته العادية قبل ورود الوارد إليه، و قبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، و تتجلى هنا

[1]. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال، ص121.

[2]. المرجعالسابق، ص122.

ثقافة " صلاح عبد الصبور" الصوفية و التي يحيل إليها في شرح خلق القصيدة، كما أنه يحاول أن يشرح كما يرى هو نفسه مراحل الإبداع الشعري.

الفصل الأول:

*****المبحث الاول : ماهية التلقي**

1_ مفهوم التلقي:

أ) التلقي لغة:

التلقي هو الاستقبال، وورد في لسان العرب "فلان يلتقي فلانا أي يستقبله" [1] .ويلقي الكلام أي يلقنه، وتلقى بمعنى أخذ وتعلم ودعا، ويلقى بمعنى يتلقى ويتعلم، وتلفت، بمعنى قبلت. [2] أي: صادفه وقابله وإستقبله، فالمتلقي هو المستقبل.

ويقال في العربية تلقاه أي إستقبله والتلقي هو الإستقبال، وبنظرنا إلى المعاجم العربية قدمها وحديثها فإننا لا نجد لمصطلح التلقي سوى مفهوم لغوي يفيد الإستقبال أو الأخذ أو التعلم أو التلقين.

ففي لسان العرب في مادة(لقي) التلقي: "هو إستقبال.. تلقاه أي إستقبله.. والرجل تلقى الكلام أي يلقنه، وقوله تعالى: إذْ تَلقّونهُ، بأَلْسنَتكُمْ..." سورة النور من الاية15. [3]

لكن التمايز في الدلالة بين مفهوم التلقي ومفهوم الإستقبال، يكمن في طبيعية الإستعمال عند العرب، فالكثير الغالب في الإستعمالات العربية هو إستخدام مادة التلقي بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء كان خبرا أم حديثا أم شعرا أم خطابا، وحسبنا القرآن الكريم، إعتمدت مادة التلقي في أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة "الإستقبال" وفي أجل مواطن التلقي لأشرف النصوص. [4]

[1]- جمال الدين ابو محمد بن منظور، ج8 لسان العرب، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 2005، ص685.

[2]- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، لبنان، دت، ص685

[3]. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي و البلاغي، العلم والايمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص13.

[4]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي مدينة نصر، ط1، 1996، ص14.

يقول عز وجل " فَتَلقّى أَدَمَ من رَبّه كَلمات فتَابَ عليه". سورة البقرة الاية36. [1]

فدلالة استعمال الآية الكريمة هنا في مادة التلقي يراد فيها أن لي لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة.

وقال أيضا عز وجل: "اذا يتلقى المتلقين عن اليمين و عن الشّمال قعيد" سورة ق الاية17. [2]

ومما يؤكد ذلك قول ابن كثير في تفسيره لقوله تعالى: "وَإِنّكَ لَتُلَقَّى الْقُرءَانَ من لَّدُنْ حَكيمٍ عَليمٍ" سورة النمل الآية 6. اي من حكيم عليم، اي حكيم في امره ونهيه عليم بالأمور، جليلها وصغيرها. فخبره هو الصدق وحكمه هو العدل التام. [3]

ويعني هنا: لابد من تفاعل ذهني ونفسي مع النص القرآني.

غير اننا إذا عدنا إلى البيئة العربية نجد أن مصطلح "نظرية التلقي" قد اتخذ اشكالا والوانا، وهذا ليس بغريب فنجد نظرية الاستقبال عند "رعد عبد الجليل جواد" عندما ترجم كتاب "روبيرت هولب"، بينما ترجم "عز الدين اسماعيل" نفس الكتاب تحت عنوان نظرية التلقي، كما اختار "حسين الواد" ترجمتها الى جمالية التقبل، اما "نبيلة ابراهيم" فسمتها نظرية التأثير والاتصال، اما "عباس عبد الواحد" فنجد عنده جماليات التلقي. كما نجد من يطلق عليها مصطلح نظرية الاستقبال، جمالية التجاوب، وكذلك نظريات الاستقبال، نظرية القراءة والتلقي. [4]

[1]- البقرة الآية 36.

[2]- ق الآية 17.

[3]. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي، ص13.

[4]. بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي المرجعيات والمفاهيم . مجلة النص، العدد22ديسمبر2017، ص166.

ب) التلقي اصطلاحا:

"مجموعة من المبادئ و الأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ القرن منتصف السبعينيات على يد مدرسة "كُونستانس"، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية و الوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ بإعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مع القارئ.[1] وعرفه غازي مختار في مقال له بعنوان: (أدبنا القديم ونظرية التلقي) بأنه "أن يستقبل القارئ النص الادبي بعين الفاحص الذواقة بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل صاحب النص"[2]

ومما سبق يمكن القول بأن مصطلح التلقي يهتم كل الإهتمام بالقارئ، المتلقي، الشاعر، في تحليل وتحديد معنى النص وتأويله والوصول إلى نتائج يكون فيها المتلقي هو الأساس والمحور.

ج) التلقي عند العرب القدامى:

"عبر النقاد العرب عن المتعة الجمالية باللذة والطرب والهزة و الأريحية...الخ وربط الفلاسفة النقاد بين المتعة الجمالية وتشكيل السلوك الإنساني حيث ربطوا بين للذة والتعجب من أثر الواقع النفسي للأدب على نفوس.

يتميز مفهوم التلقي أو جماليات التلقي في تراثنا العربي بأنه لم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عكس النقاد الغربيين الذين استمدوا التلقي من فلسفات، ولعل هذا راجع إلى إنشغال العرب بالشعر دون سواه من القضايا.[3]

---

[1]- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر، دار الافاق العربية، مدينة نصر، الكويت، ط1، 2001، ص145.

[2]- المرجع نفسه، ص 146.

[3]- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص77.

لقد تطرق نقدنا القدامى وعلى رأسهم **عبد القاهر الجرجاني ت471هـ و حازم الجرجاني ت684هـ و ابن قتيبة** إلى المبدع كما تكلموا عن السامع و إنتقلوا إلى الحديث عن النص بإعتباره عملا فنيا وهذا ما أطلقوا عليه الكلام الأدبي سواء كان شعرا أو نثرا.[1]

عبد القاهر الجرجاني: تحدث الجرجاني عن قضية مهمة تجلى بما يسمى معنى المعنى، حيث يرى أن الألفاظ هي بمثابة الغشاء الذي يحيط بالمعنى، ويقصد بالمعنى الذي يحرك خيال و مشاعر المتلقي، ويستفزه، ويجعله يحث على مواصلة البحث عن المعنى.[2]

ابن سينا ت428هـ: الكلام المخيل هو الكلام تذعن له النفس تنبسط عن الامور و تنقيض عن الامور.

ابن رشد ت684هـ: القيمة الاخلاقية الناتجة من اللذة الجمالية بقوله " ليس من صناعة الشعر اي لذة اتفقت."

حازم القرطاجي ت684 هـ: في مزجه بين المتعة الجمالية للشعر الغاية الأخلاقية المنبثقة من الإنبساط لما تميل له النفوس، فيتخذ المتلقي موقفا سلوكيا، قصد بها إستجلاب المنافع و إستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من لك وقيضها عما يراد، بما يخيل لها فيه الخير وشر.[3]

إذا انطلق النقاد من علم النفس القديم في مخاطبة المتلقي قارئا بلفظ النفس النفوس و الأنفس فهذه الألفاظ فهي ذات صلة واضحة بالتلقي لأن النفس تشير إلى الإنسان ومشاعره الداخلية وأعماقه، وهناك كذلك تسمية جديدة تطلق على المتلقي وهي المأثر كما فعل بعض النقاد ومنهم **السجلماسي**، ويمكن أن نضع ترسيمة شبيهة بتلك التي وضعناها للنقد الحديث، ليكون فيها اصطلاح التلقي :

---

[1]- ينظر، محمود درابسة، التلقي والابداع في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، دط، دت، ص 8.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص102.

[3]- شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، ص34.

المتلقي ___ السامع ___ القارئ ___ النفس ___ ضمير المخاطب وفعل الامر ___ المتأثر.[1]

د)التلقي في الفكر الغربي الحديث:

ترجع كلمة التلقي إلى الأصل اللاتيني التي تحمل معنى الاستقبال و القبول، أما دلالتها الجمالية والنقدية فقد ولجت ساحة النقد الفرنسي عام 1979 خلال مؤتمر، وبعدها ظهرت في مختلف المجلات الغربية التي اهتمت بالموضوع، فإن نظرية التلقي تميزت بإستجابة القارئ بكونها مجهودا مؤطرا ومنتظم.[2]

ه)التلقي عند العرب المحدثين:

إذا نظرنا إلى المعاجم العربية قديمها و حديثها فإننا لا نجد لمصطلح التلقي سوى مفهوما لغويا يفيد الإستقبال أو الأخذ أو التعليم أو التلقين، وقد لا تختلف المعاجم الفرنسية عن المعاجم العربية في شأن مصطلح التلقي بحيث مازالت تحتفظ بدورها بالمفهوم اللغوي للتلقي.[3]

[1]- ينظر، محمد المبارك، إستقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص33.

[2]- ينظر، فؤاد عفاني، نظرية التلقي "رحلة الهجرة"، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دط، 2011م، ص24.

[3]- سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، ص14.

***المبحث الثاني: إشكالية التلقي

أ_ فلسفة التلقي:

من البديهي أنه لا يوجد شيء ينطلق من الفراغ، وكل نظرية تنطلق من معارف وتعتبر نظرية التلقي سوى رافدا من روافد هذه المعرفة، والتي قامت ببناء قاعدتها النظرية إنطلاقا من عدة مشارب فلسفية وأخر معرفية، بحيث إعتمدت على "الإرث التاريخي والفلسفي الألماني من جهة، وما أنجز في الدراسات اللسانية والنفسية في الفكر الانساني من جهة اخر".[1]

- **استجابة الفكر السفسطائي :**

يعتقدوا السفسطائيون الإدراك الحسي هو أصل المعرفة، أي الحواس في صلتها بالذات، وأن للإدراك الحسي الفردي أهمية في المعرفة، وبينوا أن عمل الحواس ليس عملاً وهمياً، وإنما هو أصل مهم من أصول المعرفة، من خلال معتقداتهم مما جعلهم يرون أن المعنى نسبي.[2]

إن السفسطائيين أشاروا إلى دور المتلقي في عملية صياغة الفهم وتقبل المعنى وتحويره تحت ضروب الإقناع ومنطق التشكيل اللغوي للملفوظ الخطابي، لأن شكل الخطابة كانوا يقيمون من مطلق الفن، وكان خصومهم يقيمون من منطق الحقيقة، ووعيهم بطبيعة الشكل ووظيفته جعلهم يهتمون بصياغة العبارة واختيار اللفظ واستعمال الكلمات الشعرية، حتى أصبحت المرسل اللغوية تبنى على ما يلي:

[1]. ينظر، بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي لمرجعيات والمفاهيم ،. جامعة جيجل، مجلة النص، العدد 22ديسمبر 2017، ص171.

[2]. ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في اليات تلقي الشعر الحداثي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007، ص57.

الشكل اللغوي_____التأثير____الاستجابة_____الاقناع [1]

وبهذا فإن التلقي في الفكر السفسطائي ناتج من نظرتهم النسبية فهم يعولون على عالم الخداع الفني فالمجازات التشخصية موهمة على نحو بارع تجعل العقل يتعامل مع اللغة بالتأويل، بمأن المتلقي حاضر في هذا الفكر الذي يعطي مساحة مهمة له، وعنصر الإستجابة هو الخيط الموصل بين الرسالة والمتلقي هو الإقناع.[2]

- **الظاهراتية:**

تعتبر الفلسفة الظاهراتية سندا رئيسا لنظرية التلقي، وهذا راجع بالأساس إلى تشابه الازمة الممهدة لظهورهما، فكلاهما جاء لتقضي على الكساد الذي عرفه الأدب و تاريخه في ألمانيا، إذ إن المحور الأساس الذي يحرك خيوط هذه النظرية و المتجلي في العلاقة الجدلية التي تزاوج بين النص و القارئ ليتفاعلا فيما بينهما وهو الذي يؤطر العلاقة التي تنافح عنا الدراسات و تدعو لها.[3]

تعد الأزمة التي مرت بها العقل الغربي، ظهرت فلسفات مناهضة تدعو إلى نبذ العقل والعودة إلى الذات، ومن بين هذه الفلسفات الفلسفة الظاهراتية، ويعد "هوسرل" الأب الروحي لهذه الفلسفة الذي جاء بمفهومين التي كان لها صدى واسع على مستوى التلقي

هما القصدية والتعالي، وقد وجدت هذه الفكرة صدى واسعا لدى نظريات ما بعد البنيوية التي حولت وجهتها نحو القارئ ومن أهمها التلقي.[4]

إعتمد منظرو نظرية التلقي في ترسيخ فرضياتهم هو بعد فلسفي، حيث مهدت الدراسات الفلسفية بأسس ساهمت في بلورة تصورهم التنظيري من هذه الأسس نسبية الأحكام،

---

[1]. المرجع السابق، ص59.

[2]. ينظر، المرجع نفسه، 60.

[3]- ينظر، فؤاد عفاني، نظرية التلقي "رحلة الهجرة"، ص54.

[4]. ينظر، بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي، ص171.

والإهتمام بالإطار المعرفي للقارئ، باعتباره عنصرا فاعلاً في عملية الإدراك، وقد اعترف روادها خاصة "ايزر" بالإفادة من الفلسفة الظواهرية في بناء أطروحاتهم.[1]

إن مفهوم "التحقيق" الذي اطلقه "ايزر" يرتبط بمبدأين في الفلسفة الظواهرية، هما **القصدية والمعنى** ذاته في إرتباطه بالوعي وكما مربنا أن الفلسفة الظواهرية تعني بدارسة علم الظواهر، لا علم الوقائع، الوضعية للظواهر كما تبدو للشعور، الظاهرة إذن هي وحدة قائمة بين الشعور والوجود، أو بين الذات والموضوع، فالذات لما تتوجه الى الموضوع يضاف اليها الموضوع، ويوضح لنا "وليم" راي مبدأ القصدية tntentrionlity وإرتباطه بالوعي كالاتي يمكن القول بإيجاز القصدية تفترض:

_ أن يكون الوعي دائماً وعي شيء ما.

_وأن أفضل طريقة تتصور بها الوعي أن تعده الفعل الذي به يقصد أو يعني أو يتخيل أو يتصور الفاعل موضوعاً أو يعيه وبذلك يدخل الموضوع في الحيز المعروف في شكل تصور أو بديهة، أو صورة ذهنية... فكل حالة من الوعي أو القصد تفترض إذن وجود فاعل وموضوع يؤلف كلاهما الاخر، ويظاهران في صيغة الفعل والبنية.

_النص ليس هو المعنى، بل هو الوسيط الضروري الذي يوعيه كشيء تتمكن من وعي ذاتها.

_ المعنى إذن ليس سابقا على التحقيق، أي على تداخل القارئ.

_ التحقيق يخرج المعنى من حالة الكمون إلى حالة التجسيد.[2]

_القصدية المراد بها هي الكفاءة التي يمتلكها الوعي في رصد الموضوع أو على الأرجح كينونة الوعي كانفتاح على لموضوع.[1]

[1]. ينظر، شعبان عبد الحكيم، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، ص20.

[2]. المرجع نفسه، ص24_25.

إذن فقد افادت نظرية التلقي من الفلسفة الظاهرية مستغلة أهم مفاهيمها ممثلة في الفهم والذي هو نابع من الطاقة الذاتية الخالصة متمثلة في ذات القارئ، والقصدية الذي أصبح المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة التفاعل الأدبي عند أعلام النظرية، فالنص الادبي ظاهرة لا تتعين قيمتها الحقيقية إلا من خلال التوجه القصدي للقارئ ولهذا كان التوجه للبحث عن العلاقة بين القارئ والنص.[2]

- **التلقي في فلسفة أرسطو:**

إهتم أرسطو في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة، وهي: النص، والأديب(الكاتب) والمتلقي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية، تفاعلا يؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص، وتحقيق رسالة الكاتب. ومن أجل هذا الرابط في عملية التلقي بين المقدر الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا ينبغي عنده أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته إلا إذا كانت براعة الشاعر، وملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور.[3]

ربط ارسطو في فلسفة التلقي بين الشاعر والمتلقي أو بين النص والجمهور، ففي حديثه عن طبيعة المحاكاة جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية، وبالجمهور المتلقي من ناحية أخرى، و يصوره كما ينبغي أن يكون في رؤيته الفنية، ورؤية الجمهور، ومهما يكن الخلاف بينه وبين استاذه افلاطون في تللك المسألة فإن اهتمامه بتوثيق الصلة بين رسالة الاديب وطبيعة المتلقي في إطار مفهومه لرسالة الشعر، ومن اسباب المفاضلة بين أجناس الشعر الموضوعي(المأساة ـ الملهاة ـ الملاحم) من ناحية اخرى، فالمأساة عنده تأتي في مرتبة الاولى تليها الملهاة ثم الملحمة والفيصل في

[1]- فؤاد عفاني، نظرية التلقي، ص61.

[2]. بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي، ص 173.

[3]. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة، ص45.

هذا الترتيب كما يفهم من كلام ارسطو وشراحه، هو طريقة المحاكاة وما يترتب عليها من أثر ناتج في عملية التلقي.[1]

وخلاصة القول في فلسفة التلقي عند أرسطو، أنها كانت مرجعاً واضحاً لرواد نظرية الإستقبال في بعض ما انتهوا إليه أحكام، وإن كان الخلاف بينهما في أن ارسطو لم يهمل الكاتب أو الأديب في عملية التلقي بل جعل له رسالة وثيقة الصلة بالقارئ أو الجمهور، وأغلب الظن ان فكرة ارسطو حول الاثر الناتج في عملية التلقي للنص في المسرحي كانت من الاسس التي عول عليها رواد نظرية الاستقبال في حديثهم عن مهمة القارئ، وفي رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص وجمهوره، فإذا كان ارسطو يرى ضرورة التراسل بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة، فإن رواد النظرية الجديدة يؤكدون أهمية القارئ في تفاعله مع النص بشكل تلغى فيه الثنائية بينهما.[2]

- **هيرمينوطيقا جادامير:**

تعد هيرمينوطيقا هانز جورج جادامير واحدة من بين الروافد التي نهلت من معينها نظرية التلقي، مستعينة بأفكارها، مستفيدة من مفاهيمها وطروحاته، فقد قدم جادامير خدمة كبيرة لنظرية التلقي، وذلك بلفت انتباه روادها الى اشكالية المنهج وذلك من خلال كتابه "الحقيقة والمنهج" كما زود هذه النظرية ببعض المفاهيم اصبحت من إجراءاتها من مثل: الافق، التأويل، الفهم...الخ.

_**الأفق:** يعرف الأفق بأنه شيء ندخل فيه وهو يتحرك فينا، وقد قسمه الى قسمين هما افق الحاضر وافق الماضي، وفي عُرفه انهما متصلان غير منفصلين وإذ لا يوجد افق مستقل لنص ادبي مثلا وليس هناك خط فاصل بين الافق الماضي والافق الحاضر وقد استلهم ياوس هذا المفهوم في دراسته.

[1]-ينظر، المرجع السابق، ص46.

[2]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص48.

_**الفهم:** والفهم عند جادامير "امتزج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخي"، بحيث يرى أن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا في أي موقف تفسيري وعلى هذا فتاريخية المفسر على نقيض ما تذهب إليه النظرية التفسيرية السابقة لا تشكل حاجزا دون الفهم والتفكير التفسيري الصحيح، وهذا ما اقرّه "ياوس" فيما بعد وانطلق منه في دراسته.[1]

كانت الفلسفة ولا زالت تشكل موردا مهما لشتى العلوم حتى قيل انها أُم العلوم، فهي تمتد بظلالها على كل فروع المعرفة الانسانية، ولم تكن نظرية التلقي بعيدة عن هذا المنحنى فقد نهلت من الفلسفة المعاصرة لها متمثلة خاصة في الظاهراتية والهيرمينوطقيا.

ب)إستقبال النص وأنواع القراءات:

إن إستقبال النص مرتبط إرتباط واضح بالموقف النفسي للمتلقي في النص القديم، من خلال المعلومات التي توثر في عملية التلقي، وتدخل في صنع الموقف النفسي للمتلقي، وخصوصا في الثقافة الشفوية و حتى الثقافة المكتوبة يحاول القارئ التعرف على الكاتب و إيديولوجيته، ومواقفه السياسية وغيرها، وهذا ما تنبّه له النقد القديم فاهتم كثيراً بأحوال المتلقي و بالمبدع وأحوال التلقي.[2]

أمّا فيما يخص القراءة فهي ليست واحدة كما أشار ذلك أغلب النقاد العرب، فهي قراءات متنوّعة تابعة لاختلاف الانفس والطبائع، وقد جاءت آراء النقاد في هذا الشأن الى أنواع القراءات وهي :

_**القراءة القائمة على الحس:** يجد عبد القاهر الجرجاني في القيمة الحسية مرتكزا لتفصيل هذه القراءة، وعلاقتها بالتلقي، وتقبل النص، بحيث يبحث عبد القاهر على السبب الحقيقي وراء التأثير الحسي على القارئ والمتلقي، فيتوصل إلى أنه أكثر أنواع التأثير

[1]- بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي، ص 137.

[2]- ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال، ص45.

قبولاً التي تجعل المتقبل ينفتح على الحس ويتفاعل مع النص وبلوغ الثقة من خلال نقل المعرفة عن العقل إلى الحواس.

_**القراءة القائمة على الإعتدال:** اعتنى ابن طباطبا العلوي عناية كبيرة بجمالية النص، فيرى أن معيار الشعر في جوهره في قيمته الجمالية وأن هذه القيمة تكمل و تتوجد إلا من خلال المتلقي، يقول ابن طباطبا العلوي: "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العيّ، مقوماً من وأد الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقة ولطفت موالجه فقلبه الفهم وارتاح له، وانس به، وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة وكان باطلاً محالاً مجهولاً انسدّت طرقه ونفاه(الفهم) واستوحش عند حسّه به، وتأذّى به كتأذّي سائر الحواس".

ومن خلال قوله فالفهم عند ابن طباطبا هو الفهم الذي يقوده العقل و يميز ويقبل أو يرفض، وعلى الشاعر أن لا يهتك حرمة النظام اللغوي والشعري، وقد يكون في هذا نوع من الاكراه العقلي يفرضه القارئ او المتلقي على الشاعر فإن حرية الشاعر مقيدة بعقل المتلقي وحسه.

_**القراءة القائمة على المبالغة:** فوجهة نظر حازم القرطاجني هي الحرص على سلامة التلقي فلا يضيع المعنى في متاهة من المبالغة البعيدة فعلى حرص على توصيل المعنى و فهم مقاصد الدقيقة للقول الأدبي ، يريد القرطاجني الحفاظ على القراءة معافاة والمتقبل هو قادر على حل إشكالية النص المكن لا النص المستحيل.[1]

_**القراءة القائمة على الإيجاز:** يعد الإيجاز من أسياسيات البلاغة و يتمثل الإيجاز بالكثافة الشعرية، وإشباع المعنى وتركيزه في الشعر دليل تفوق الشاعر على جعل لغته لغة مصفاة محملة بالدلالة الموحية بالمعاني المتعددة التي ينتجها القارئ، ما يبذله الشاعر من جهد في

[1]. ينظر، محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص189.193.

خلق صفة الإيجاز في إبداعه، فكذلك على القارئ أن يبذل جهداً في تقبل لغة الشاعر للقبض عن مضمراتها و إيحاءاتها، فمنهم من يفهم النص ويجد ما يشبع النفس ويريح الخاطر و منهم من يثقل عليه الوجيز ويميل غلى بسيط، فعليه فإن قارئ الشعر لابد ان يمتلك مقومات هذه القراءة.[1]

ج) أنواع المتلقي:

1/ متلقي مستمع ومتلقي قارئ: ونقصد بالقارئ هو الذي يعتمد على القراءة بالبصر أي فعل البصري، بغض النظر عن المكفوفين الذين يعتمدون على القراءة باللمس (أبجدية بريل) والقراءة تعتمد على الشيء المكتوب أي الكتابة وهذا ما نراه في العلاقة بين المتلقي والملقي، و القراءة الجهرية لنص و القراءة الداخلية الصامتة لها علاقة في وضوح دلالة العلامات المكتوبة بمعنى فعل القراءة ينطلق من إدراك الكلمات المكتوبة إدراكا بصريا.[2] أما المتلقي المستمع يختلف عن المتلقي القارئ في كيفية تلقي النص، فإذا وجدنا الرموز الاصطلاحية من علامات استفهام وتعجب وتوقف وغيرها في النص الكتابي لأنها تساعد في إيضاح مضمون النص وإبراز مفاصله والربط بينهما.[3]

2/ متلقي مثالي ومتلقي ناقد: يوجد القارئ المثالي مثلما يوجد المتكلم المثالي، من خلال ثنائية تشومسكي المعروفة بالكفاءة و الأداء، اذا إن جل الناس يمتلكون تلك القدرة اللغوية من خلالها يستعملون اللغة استعمالا جيدا، ولكن عند تطبيق هذه القدرة خلال التلقي أو الكلام يرتكبون بعض الاخطاء فقد لا يفهمون بعض الجمل و يحتاجون إلى وقت للتفكير وأثناء الكلام قد يتأتئون أو يترددون، وهذا ما دفع تشومسكي إلى التمييز بين الكفاءة و

[1] ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ص47.

[2] - ينظر، كمال بكداش، علم النفس و مسائل اللغة، دار الطباعة بيروت، ط1، 2002م، ص54.

[3] - ينظر، طهراوي ياسين، أثر اللغة الشعرية في نفسية المتلقي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم اللغة الحديث مقاربة لسانية نفسية، جامعة تلمسان، دط، 2010م، ص58.

الأداء.[1] اما المتلقي الناقد فالنص المقروء قراءة جيدة وعميقة لابد وأن يكون له متلقي ناقد يقرب الأدب من القارئ فالمتلقي الناقد يأتي في مرتبة يكون فيها أعلى شأن من أي قارئ ويأخذ صفة المثالية في عمله، ويكون الجمهور قارئا بالمعنى الحقيقي، أي أن يصبح الجمهور القارئ الذي يستطيع أن يكون الواسع لكل ما يطرح عليه.[2]

_**المتلقي المبدع و المتلقي العادي**: المتلقي المبدع هو الذي يخلق بما يعرفه بتناص أي أن كل ما يلقيه على شكل تضمينات و اقتباسات و محاكاة كان قد تلقاه من قبل جاعلا من تلقيه ذاك دورة تكاملية منه وإليه، اما المتلقي العادي هو ذلك المتلقي البسيط الذي لا يفهم من النصوص إلا مقاصده الظاهرة ولا يتخط عتبة النقد أو التأويل فهو يستصيغ الخبر العادي السهل البسيط حتى يستطيع قراته أو تلقيه.[3]

[1]- ينظر، أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 2005م، ص1.

[2]- ينظر، طهراوي ياسين، اثر اللغة الشعرية في نفسية المتلقي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم اللغة الحديث، ص60.

[3]- ينظر، حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص105.

***المبحث الثالث: إشكالية التلقي بين الغرب والعرب:

أ) نشأة و تطور نظرية التلقي:

كان إهتمام الدراسات النقدية زمنا طويلا على مفهوم "المؤلف" و كان يعتبر مركز العملية الإبداعية والنقدية، وهو مركز التأويل والفهم والتفسير وسيطرة وسلطة، من خلال نتائج هذه السلطة، ظهرت مفاهيم اخر مثلا الشكلانية الروسية كرد فعل على سلطة المؤلف فطلب النقد الجديد بفرنسا وغيرها بموت المؤلف و الإهتمام بمفهوم اخر هذا المفهوم هو "النص" وهكذا فبدأ الإهتمام بالنص فقط وإبعاد المؤلف و شغلت فترة طويلة، حتى ظهرت نظرية التلقي فضلت الإهتمام بقطب القراءة ة القارئ ووضع فرضيات ومفاهيم ومصطلحات تقود صيرورة التلقي في مستواه الذاتي والجمالي والتاريخي، مثلما حصل لصيرورة المؤلف والنص.[1]

بدأ ظهور نظرية التلقي في الغرب بعد منتصف القرن العشرين، ولاقت صدى طيبا عند الكثير من الدارسين، ودارت حولها نقاشات ثرية جداً، وإرتبطت بداياتها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا.[2]

كان جل إهتمام أصحاب نظرية التلقي بدور القارئ في النص، إنطلاقا من إعتبار النص وثيقة إجتماعية عملا بمقولة ماثيو أرنولد (الأدب نقد الحياة)، وجاءت كرد فعل للنظريات النقدية التي إعتمدت على فرضيات معينة[3]، نشأت من حوار عميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية والبنيوية والسيموطيقا، فنظرية التلقي يمكن القول بأنها محاولة توفيقية بين بعض المفاهيم الموجودة في النظريات المذكورة.[4]

---

[1]- ينظر، نظرية التلقي اشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، ص16.

[2]- محمد عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس و إيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، ط1، 2002م، ص3.

[3]- ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص13.

[4]- ينظر، نظرية التلقي، اشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، ص7.

وقد ارتبطت نظرية التلقي بشيوع عدة مصطلحات، مثل جماليات التلقي وقد روّج له نقاد النظرية الألمان أمثال "هانز روبرت ياوس" و "فولفانج ايزر"، كما شاع مصطلح شعرية التلقي عند إيفانكوس و إيجبلتون و تاديه وهو ما يشير إلى التفاعل الذي يصل إلى درجة التوحد بين النص والقارئ، أما جماليات التلقي تعنى توظيف القارئ لقدراته وثقافته وخبرته في تحليل النص، وهو ما يحقق متعة للقارئ والمبدع معاً، ولعل شاعرا عبقريا مثل "المتنبي قد عبر عن إحساسه بهذه المتعة وينطبق عليه مقولة "ريفاتير": إن الشعر يعبر عن مفاهيم ومعانٍ تعبيراً عير مباشر، وإن القصيدة قد تقول شيئاً وتعني شيئاً اخر.[1]

ويرى محمود عبد الواحد أن نظرية كان يشكل تمردا على المذاهب المنتشرة في ألمانيا، والممثلة في الرمزية والبنيوية والجمالية الماركسية، والشكلانية الروسية، والتفكيكية وغيرها، ولعل إختيار مصطلح "الإستقبال" كان يمثل لدى أصحابه معنى من معاني التمرد على النقد الماركسي بشكل خاص.[2]

أما العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا فأهمهما:[3]

1/ عموم الإستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيرا في النموذج، مما جعل الإتجاهات تستجيب للتحدي.

2/ حالة الفوضى و الإضطراب السائد في نظريات الادب المعاصرة.

3/ وصول الأزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوية إلى حد لا يمكن قبوله وإستمراره.

4/ ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه المهم في الثالوث الشهير: المبدع، العمل، المتلقي.

---

[1]- ينظر، فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب جامعة الاسكندرية، دط، 2011م، ص7.

[2]- محمود عباس عبد الواحد، قراءات النص وجماليات التلقي، ص15.

[3]- محمد موسى البلولة الزين، التلقي ما بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي البلاغي في العصر العباسي، دط، دت، ص87.

5/السخط العام إتجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة، والإحساس بتهالكها.

لقد حظيت قضية التلقي أول مرة بإهتمام الناقدين الألمانيين روبرت ياوس و فولفانج ايزر، ثم انتقلت من رحاب البيئة الأدبية الألمانية إلى أروبا ودول العالم الأخرى.[1]

ب) **عند العرب القدامى:**

ظهر الإهتمام بالمتلقي جلياً عند النقاد العرب من أمثال ابن طباطبا ت322ه، وعبد القاهر الجرجاني ت471ه، وحازم القرطاجني ت684ه، وكذلك عند الفلاسفة المسلمين الذي لخصوا كتاب الشعر لأرسطو وهم الفارابي ت339ه، ابن سينا ت428ه ابن رشد595ه.[2]

لقد تناول العرب القدامى إشكالية العملية الإبداعية من خلال عناصر الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي ولمعرفة وظيفة كل ركن فسوف نتناول وظيفة كل عنصر:

1_ المبدع: إن المبدع هو ذلك الشخص الذي يبتكر كل ما هو جديد ويمتلك الموهبة وثقافة التي تساعده على الإبتكار والخلق وإدراك وإكتشاف الروابط الخفية بين الأشياء، والمبدع الذي نحن بصدد دراسته هنا، هو المبدع في مجال الأدب فالشاعر مبدع فكلامه لا يحكي الأشياء بلا يبتكره ويكتشف كل ما هو جديد[3].

وبهذا أصبح المستمع/القارئ هاجس الشاعر "إذا يعيش المبدع إزدواجاً عميق بين وظيفي الخلق والتذوق، فهو ينشئ عالمه، ويحدد في الآن نفسه مدى مطابقة هذا العالم المتخيل لما يتطلبه القول الأدبي من خصائص نوعية ملازمة له"[4].

[1]- محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، ص11.

[2]-المرجع نفسه، ص17.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص26.

[4]- عبد القادر عبو، فلسفة الجمال، ص48.

المبدع يعد النص وعيناه على المتلقي، يجتهد في إشباع هواه، وتلبية رغابته ومراعاة مقامه، ولعلنا نجد في مقامه القصائد أوضح دليل على ذلك، كل ذلك يعمل على إستعداد النفوس لتلقي النص، وإن زاد "حازم" على مواقفه الكلام لمقتضى الحال عنصرا أخر هو "أن تكون النفوس معقدة في الشعر، أنه حكم، وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه، وهذا العنصر من الإلتحام بين الشعر والواقع، ومدى إستجابة النفوس لسحر الشعر في التفاصيل المعاني بالصورة المؤثرة، حتى ولو كان مخالفة الواقع، فكم من واقعة ضرب نيرانها بيت شعر، وكم من نفوس كان يمكن أن تلاقي حتفها فشع لهم الشاعر، فأعفوا من الموت، وفكوا من الأسر أو كما يقول حازم" فكم خطب عظيم هونه عندهم بيت، وكم خطب هين عظمه بيت شعر"[1].

2_ **النص:** هو نسيج لغوي محكم البناء وهو ذلك العمل الأدبي الرفيع يخلق بفعل مبدع ويوجه جمهور من الناس ويقيم، فهو ذلك النص الذي يعبر عن العالم الداخلي للمبدع، وفهمنا للنص لا يكتمل دون فهمنا لمبدع الذي يجسد بدوره مشاعره وأفكاره في النص الأدبي ويقدمه للمتلقي لكي يشاركه افكاره و شعوره و يعايش معه تلك التجربة الإبداعية.[2]

3_**المتلقي:** المتلقي هو الغاية والهدف من هذه العملية، يعد أحد الأركان الرئيسية في العملية الإبداعية، وأن الحكم على هذا العمل سواء أكان ناجحاً أو غير ناجح يأتي من المتلقي الذي يحكم على هذا العمل وفقاً لتفاعله ومدى تأثره وثقافته وهي من الاشياء الذي تساعده على تقيم تقيما جيداً.[3]

فإن النقد العربي القديم إهتم بالمتلقي وأفرد له مجالا خاصاً من حيث علاقته بالشاعر، ومن جهة أخرى علاقته بالنص، وقد وضع "ابن طباطبا" شعر الشاعر في كفة ومدى تأثيره في النفوس في كفة ثانية يقول: "فوجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة

[1]- شعبان عبد الحكيم، نظرية التلقي، ص36.

[2]- ينظر، محمود درابسة، التلقي والإبداع، ص26.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص34.

مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه".[1]

من خلال ما سبق يظهر لنا جليا إهتمام النقاد القدامى بالتلقي بمحاوره الثلاثة (النص، الشاعر، المتلقي)، ووضع تصوراتهم النظرية حول محور انطلاقا من تعاملهم مع النصوص الشعرية التي وضعوها كشواهد لمقولاتهم في تأكيدهم، وبلورة مشاريعهم النقدية، وأيضا استناداً على التراكم المعرفي الذي قدمته البلاغة العربية في علاقتها مع نصوص القرآن الكريم شرحا ضبطا لقضايا الإعجاز فيه، نقف على ظاهرة التركيز على المتلقي بشكل ملفت للإنتباه، فتعريف النص الشعري يتكئ على علاقته بالمتلقي، وفي ذكرهم لمواصفات الشاعر يقرنون ذلك بمؤهلات المتلقي النفسية وخبرته بطقوس الشعر وتقاليده.[2]

نستنتج بأن نقادنا و البلاغيين العرب القدامى اعتبر عملية الإبداعية المبدع والنص والمتلقي، كلاهما يكمل الأخر فهي علاقة تكاملية بإعتبار النص وسيلة وغاية لتبليغ رسالة ما ونسيج لغوي، وشاعر يضع بصمته افكاره و مشاعره وثقافته ومتلقي يعتبر أكثر قيمة وأهمية فهو شريك حقيقي وغاية العملية الابداعية وهدفها.

يرى **الجاحظ ت255ه** يتمثل دور القارئ في توضيح وفهم النص و ما به معانٍ، والمعاني هنا المعاني الظاهرة المكشوفة لا معاني البعيدة، فعنده "الغاية التي يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام إضافة إلى وضاحة المعنى فذلك هو "البيان" فاعتماد القارئ في إدراك المعنى هنا يقوم على ركائز متوافرة في النص، فكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور وكان أنفع وأنجع، فعند الجاحظ يربط بين النص والمتلقي في قوله" فاذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، منزها عن الإختلال مصوناً من التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة."

[1]. ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص48.

وإذا كان ايزر يركز في فرضياته على البعد الجمالي في عملية التلقي فالفارق عند الناقد العربي لا يقصد بالبعد الجمالي بلا يقصد المتعة الجمالية المنبثقة من لذة كشف المعنى.[1]

أفاد **الباقلاني ت403ه** الشيء الذي يساعد على إحداث التواصل بين النص والمتلقي هو مراعاة المؤلف في الوضوح في تخير اللفظ و المعاني و إلتزم بجمال الموسيقي، وشرف المعنى ليس منافضاً للخسة والرداءة إنما يرتبط بحسن التعبير الفني عنه، وبالتالي يتم الربط بين عملية الإبداع وعملية التلقي ليترسخ التواصل من النص إلى القارئ و يبدأ القارئ ممارسة سلطته في عملية التلقي، فدوره يقوم على فهم المعنى ورد الدلالة من النص، و يقول **ابن طباطبا** مع الربط بين الجمال الفني وإحداث المتعة الجمالية للنص فيقول: "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان المعتدل الوزن."[2]

يتميز **عبد القاهر الجرجاني ت471ه** عن غيره من النقاد العرب، في رؤيته لعملية التلقي بأنها تقوم على التفاعل بين القارئ والنص، وهذا التصور للعلاقة الدينامية (بين القارئ والنص) يطلق عليها أحد المعاصرين(النموذج التفاعلي)، ويوضح سمات هذا النموذج بقوله: " يتميز هذا النموذج باعتباره كل من النص و القارئ طرفين متكافئين متفاعلين في الفهم، وفي توكيد المعاني، وتأويل النص، حيث إن النص يعطي تلك الاشارات بينما القارئ يوفر التصاميم، فعند حديث عبد القاهر عن النص و القارئ جاءت في صورة كاملة غير منعزلة، وهنا ما تسمى العلاقات الدينامية بينهما فدور القارئ في النص عنده دور إيجابي وليس استهلاكيا، وشبه القارئ الجيد كالغائص في البحر التي يحتمل مشقت و يخاطر بروحه بين تلك الموجات ويخرج الخرز اي المعاني البعيدة.[3]

يظهر لنا ظهور المتلقي في أسرار البلاغة من خلال اهتمامه ببعض المتلقين الذين يدرسون البلاغة العربية من خلال "أعلم أن الكلام هو الذي يعطي العلوم منازلها ويبين مراتبها

[1]- ينظر، شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي، ص38.

[2]-ينظر، الجاحظ، البيان والتبين، تح عبد السلام هارون، ج1، دط، دت، ص40.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص42.

ويكشف عن صورها ويجني صفوف ثمرها ويدل على سرائرها ويبرز مكنون ضمائرها وبه أبان الله تعالى من سائر الحيوان و نبه على عظم الامتنان.[1]

ركز عبد القاهر الجرجاني على المتلقي بجواهر الكلام سمات التي تميز النص الجيد من السيء من خلال قوله: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شهرا أو يستجيد نثرا ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ وخلوب رائع فأعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ... من زناده".[2]

وأيا مكان التمايز في مستوى الإدراك الفني بين **ابن قتيبة والجرجاني و العقاد** فجل الغاية هنا أن نشير إلى أن لغة النص و معطياتها الدلالية كانت المحور الأساسي في عملية التلقي، ومسألة التعدد في ناتج التلقي من القارئ إلى أخر من المسائل التي تحسب للنص العربي في عطائه المنتوج، وأنساقه التعبيرية التي تستجيب لكل خواص على قدر طاقته وربما كان التنوع في فهم أسرار النص خاضعا لطبيعة التمايز المنهجي أو المفارقات الفكرية بين العصور.[3]

[1]- عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، الناشر مطبعة القاهرة، دط، دت، ص3.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 5.

[3]-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص91.

ج) التلقي حديثا عند الغرب:

- **التلقي عند الشكلانية الروسية ومدى تأثيرها:**

إن الشكلانية الروسية قد اسهمت إسهاماً خطيرا في تطور نظرية التلقي، وتأثرت نظرية التلقي بالشكلية الروسية من خلال مؤشر خارجي أن كلاهما جاءت حركة تصحيحية للوضع نقدي أدبي عقيم وبناء علم الأدب بناء منتظما، أما مؤشر الداخلي هو اهتم بالجانب الجمالي للشكلانية وكذا العناية التي أولتها للقارئ، وإضافة الى تقارب كل من نظرية التلقي و الشكلانية فهناك بعض الإنسجام في رؤيتهما لتاريخ الأدبي مما جعلها تكتشف أن التاريخ الأدبي سلسلة متشابكة من التصادم والتحولات وليست[1] تطورا منتظما.

ومع ذلك فإن أهمية الشكلانية الروسية إلى النقد الألماني في الستينيات المتأخرة يصعب كذلك إغفالها. ومع أنه من الصعب على المرء أن ينكر الصلات بين الشكلانيين وكل من النقد الجديد والبنيوية الفرنسية، فإن صورة مختلفة بعض الاشياء لهذه المدرسة قد برزت من خلال المنظور الألماني في حقبة السبعينيات، و لم يكن المهم في ألمانيا هو التركيز على العمل الفني أو الجذور والتشعبات اللغوية ولم يكن بقدر ما كان انتقال الأفضلية في البحث الى العلاقة بين القارئ والنص، لقد اسهم الشكلانيون الروس، وبتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث فيه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع "عناصره" وبجذبهم النظر الى عملية التفسير ذاتها اسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرية التلقي.[2]

فالمدارس الشكلية بنت اقوى مرتكزاتها على علاقتها بالتلقي، فقد ارتبطت قضية الشكل بمشكلة التلقي التي تحتل مكانا بارزا في نظريتهم اي الشكلانيين من الادب، فيرى احد

[1]-ينظر، فؤاد عفاني، نظرية التلقي، ص111.

[2]. روبرت هولب، نظرية التلقي . مقدمة نقدية. ترجمة عز الدين أسماعيل، مكتبة الاكاديمية، 2000، ط1، ص50.

زعمائهم وهو "ايخنباوم" انه اذا أردنا نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقي الشعري او الفنية بصفة عامة فلا مفّر من ان ننتهي الى النتيجة التالية ان التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الاقل مع امكانية الشعور بأشياء اخرى غير الشكل او ذاك ولكنها عنصر داخل تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي، وكان اهتمامهم بشاكل مدفوعا بظروف تلقي الخطاب الادبي لإيجاد المتعة الجمالية واللذة وتزايد اهتمام عند الشكلانيين بعمليات التفرد والشكل الصعب الذي يعوق سلاسة التلقي وسهولته ليطيل من مدته، ويضمن تلك اللذة الجمالية الناجمة عنه .[1]

وعلى هذا الاساس افردت في باب الإرهاص خمسة مؤثرات وهي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان إنجاردن، وهرمنيوطيقا هانز جورج جادامر وسوسيولوجيا الادب وقد تم اختيارها إما لأن لها تأثيرا ملحوظاً في التطورات النظرية، وعلى نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقي، وإما لأنها اضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الادبي التي ناقشناها وبعودتها الى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص، وفي معظم الاحوال كان هناك تأثير مباشرة على مُنظري ما يسمى بمدرسة كونستانس وهي تسمية تستخدم هنا للإشارة لا الى أولئك الذين عملوا او تلقوا تعليمهم في جامعة كونستانس فحسب، وقصر الانتباه بصفة عامة على المرهصين في هذه المجموعة له ما يبرره، لأن أعضاءها كان لهم اعظم الاثر في تشكيل الشهرة العالمية لنظرية التلقي، وأن بعض العمل المنضوي تحت العنوان الغامض لا محاله الا وهو "سوسيولوجيا الادب" قد اسهم بلا شك في اساليب دراسة التلقي، ولكن كانت مدرسة كونستانس قد جعلت من نظرية التلقي ظاهرة في ميدان البحث الادبي الالماني الحديث، استحق المرهصون بها مراجعة أشمل.[2]

[1]. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص87.

[2]. روبرت هولب، نظرية التلقي، ص48.

- **مدرسة كونستانس ونظرية التلقي:**

من أبرز المدارس التي اتخذت إطاراً منهجاً منظماً لعملية التلقي مدرسة كونستانس وابرز اعلامها **هانس روبرت وفولفانج ايزر** فقد اعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن . التاريخ . وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية، وانطلاقاً من قول ياوس المنهج الجديد "لا يسقط من السماء، ولكن له مكان في التاريخ" لقد افاد منظرو هذه النظرية من المعطيات النقدية والفلسفية السابقة كإنجازات مدارس النقد الجديد، ومنها الشكلانية، والبنيوية والتفكيكية وهي جميعاً تلغى مرجعيات الادب الخارجية لا سيما التاريخ.[1]

يرجع الباحثين في نشأة نظرية جمالية التلقي و اسباب تألقها وانتشار أفكارها النقدية فيما يخص قراءة وتلقي الاعمال الادبية الى الاختلاف الطبيعي بين المناهج النقدية، وراحت تؤسس رؤيتها النقدية المتعلقة خصوصاً باستجابة القارئ، وتطورات تنظيمياً في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات في جامعة كونستانس، فهي نزعة ألمانية تبلورت في كتابات **هانز روبرت ياوس و فولفغانغ آيزر** ومن ثم انتقلت هذه الافكار والتصورات النظرية إلى بريطانيا والولايات المتحدة.[2]

قد هيمنت نظرية التلقي على الساحة النقدية في أروبا لاسيما ألمانيا وروّج لها عدد من النقاد أمثال **إيزر وستانلى فيش وهانز روبرت ياوس وهولاند** وغيرهم وإن وجدنا ارهاصات بها عند ارسطو وبعض النقاد والبلاغيين، وتركز نظرية التلقي في نموذجها الألماني على القارئ وتجربته في قراءة القصيدة ومدى استجابته لها وما تحدثه من تأثير في نفسه وكيفية

[1]. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، ص.14

[2]. ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة التلقي، ص90.

إدراك الفضاء الذي تحلق فيه والعالم الذي يصوغه الشاعر ويدور في فلكه وكيفية ملء الفجوات التي توجد في النص الشعري.[1]

1/التلقي عند ياوس:

لا يمكن إغفال الجهود التي قدمها **ياوس** في نظرية التلقي حيث طور مصطلح الأفق وصار يحمل عنده مصطلح أفق التوقعات "وهو يمثل ركيزة أساسية في تشكيل نظريته من حيث نظام من العلاقات او جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي ان يواجه به اي نص" ويربط **ياوس** بين عملية التلقي وافق التوقعات على اساس ان التلقي يعيد بناء هذا الافق، ومن ثم قياس اثر الاعمال او وقعها على اساس الافق الذي تم فيه استخلاصه من هذه الاعمال.[2]

اقتضى فهم الادب لدى ياوس الانطلاق من تجربة المتلقي كمركز جديد للتحليل ومن ثم تبلورت ملامح إنشاء علم يهتم بالمتلقي وبناء المعنى، مما جعل ياوس يقترح إعادة النظر في المنهجيات التي سارت على خطاها البنيوية في دراسة الادب وعنايتها بمرحلة واحدة من مراحل العملية التأويلية، وهي مرحلة التفسير وعليه فإن جمالية التلقي استطاعت ان ترسخ "فكرة أن الفهم يتضمن دائماً بداية التفسير، وأن التفسير هو الشكل الظاهر للفهم، ومن خلال دارسة العمل الأدبي لدى ياوس أطلق مفهومه "افق الإنتطار".[3]

[1]. ينظر، فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي . قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية،2011، ص5 .

[2]. المرجع نفسه، ص7.

[3]. ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال، ص94.

أ) مقولة أفق الإنتظار:

يقصد **ياوس** بمفهوم افق الإنتظار و هو ذلك الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ويكون محور اللذة ورواقها من خلال دور القارئ في إنتاج المعنى الذي يكون عن طريق التأويل الأدبي .[1]

إن مصطلح "افق الوقعات" الذي استخدمه ياوس لا يعني أن القراءة تخضع لوجهة النظر الذاتية أو الافتراضات الوهمية ولكنها ترتبط بمجموعة من المعايير الثقافية والخبرات العميقة والكفاءة اللغوية والبلاغية وغير ذلك مما يسهم في إقامة حوار بناء بين القارئ والنص، ولذلك فإن نظرية التلقي تتميز بوجود تداخل بين الأنظمة المعرفية وهو ما يتطلب من أصحابها توافر خبرة معرفية بعلوم اخرى كالفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال وغيرها.[2]

قد عرف مؤرخ **الفن جُمْبرش** "افق التوقع" في كتابه الفن والوهم" يقول: "جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة"، ومن تم فإن "الافق" و "افق التوقعات" يقعان في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن، والمشكلة في استخدام **ياوس** في استخدام لمصطلح "الأفق" هي أنه عرفه تعريفا غامضا للغاية الى درجة قد يستبعد اي معنى سابق للكلمة، والواقع ان **ياوس** لم يحدد على وجه الدقة في اي موضع ما يعنيه هذا المصطلح، وهو عندما يناقش اصوله في مقالته وعندما نعود الى هذه الكتابات نجد نقصا مماثلا في التدقيق، يضاف الى هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الالفاظ والعبارات المركبة، "فياوس" يشير إلى **"أفق التجربة" أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التعبير في الأفق" و"أفق المادي للمعطيات"**، وقد ظلت العلاقة بين هذه الإستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة "الأفق" ذاتها، وربما تعمد ياوس على الإدراك العام للقارئ في فهم مصطلحه الأساسي على الأقل، وربما ظهر مصطلح

[1]- ينظر، فؤاد عفاني، نظرية التلقي، ص170.

[2]. فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، ص7.

"أفق التوقعات" لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات إلى نظام من العلاقات أو جهاز يستطيع فرد إفتراض أن يواجه به أي نص.[1]

وسمى **ياوس** جمالية الاستقبال والتي يمكن توضيح بالمقتبس التالي "أن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج او وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب بوصفه اجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال، إن الإستقبال الأول للعمل من القارئ يتضمن اختيار قيمته الجمالية بالمقارنة مع اعمال تمت قراءتها، وأن التضمين التاريخي يشير إلى أن فهم القارئ الأول سوف يساند ويغني ضمن سلسلة الاستقبالات من جيل الى جيل، وبهذه الطريقة الدلالة التاريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم قيمتها الجمالية بمثابة دليل.[2]

فالموضوع الجمالي والمتعة الجمالية المتعلقة به متشكلة في سلسلة من القراءات، وعلى هذا الاساس هذه النظرية جرت العناية بالمراحل التاريخية لأن أصحاب نظرية الاستقبال يركزون على العمل الأدبي و العمل باللذة الجمالية التي هي لذة القارئ و القراءة وهذه اللذة تقود إلى تذوق العمل و إستعاب المعنى، لأن القارئ هو المحرك فالتاريخ يصنع المراحل والقارئ يحركها ومنحه القدرة وفي صنع التفاعل، التفاعل مع القراءة هو عامل جديد في نظرية ياوس وفي نظرية الاستقبال عامة فلقد عرفت هذه النظرية منذ نشأتها في المانيا الغربية صدى طيبا لدى الدراسين وأثارت من حولها نقاشاً ثريا جداً.[3]

يرى ياوس بأن العلاقة الدينامية بين النص والقارئ دون تجاهل الاطار المرجعي للنص هو عماد نظرية التلقي فالغرض تخليص عملية القراءة من الأثار النفسية وإعطائها طابعا موضوعياً، فاقترح بناء أفق توقع عند القارئ بالاعتماد على ثلاثة عناصر:

[1]. روبرت هولب، نظرية التلقي، ص104.

[2]. ينظر، محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص53.

[3]. ينظر، المرجع نفسه، ص54.

1_التجربة المسبقة التي كونها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي اليه ذلك العمل

2_شكل وموضوع الأعمال الأدبية التي تفترض معرفته بها.

3_التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين عالم الخيال والواقع اليومي.[1]

وهذا الأفق الذي يعد الأساس المحوري في نظرية ياوس، عبر عن التوافق والإستجابة بين النص والقارئ، وإذا تغير، تغير أفق القارئ ليبني أفقاً جديداً، ليتم من خلاله التجاوب بين القارئ والنص ومن ثم تبدأ عملية القراءة وقد أخذ ياوس هذا المصطلح من إنجازات الفلسفة الألمانية، يبدو أن استعمال ياوس لهذا المصطلح بعد نقله من مجال الفكر والفلسفة جاء غامضاً وغير دقيق، وهذا يعكس لنا صعوبة التصورات الفكرية لفرضيات منظري نظرية التلقي، وقد اشار "هول" إلى هذا في تصوير "ياوس" السابق[2].

ب) المتلقي عند ياوس:

يواجه الأعمال الأدبية بمجموع المعايير التي يعتقدها ويتوسّلها في فهم النوع الأدبي، وبما أن معايير المتلقي لا تتطابق مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الأدبي فإن المتلقي يسجل خيبة إنتظار يشيد المتلقي لقياس التغيرات التي تحدث على بنية التلقي عبر التاريخ، وبالتالي فإن التفسيرات وتراكمات الفهم التي تساهم في تطور النوع الأدبي، فدعا **ياوس** في هذه الحالة إلى ضرورة "تحقيق التوافق بين أفقي الماضي و الحاضر، لكي تتحقق بذلك الثلاثية التأويلية (الفهم والتفسير والتطبيق) ويصبح بذلك مفهوم الأفق فئة أساسية في علم الفلسفي والأدبي والتاريخي".[3]

[1]. شعبان رمضان، نظرية التلقي في تراثنا، ص 23.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص24.

[3]. عبد القادر عبو، فلسفة الجمال، ص96.

ج) الدلالة التاريخية عند ياوس :

يرى ياوس المرجعيات التاريخية لتطور النوع الادبي، تأخذ في حسابها دراسة التفسيرات السابقة والجدالات التي دارت حول هذا النص، فهذه القراءة المعاصرة هي عملية دمج الافاق مختلفة تتعلق ببنية العمل وبتاريخ تلقيه، وتبعاً لذلك من الضروري أن تتغير مناهج تاريخ الادب بما يتناسب وعملية الفهم، وبالتالي فإن ياوس كان يرى أن الدراسة العاقبية في سياق تلقي الأعمال لتاريخ الأدب هي الطريقة المجدية في فهم تطوّر النوع الأدبي، فقد وضع مبادئ في منهج تاريخ الادب منها:

_ تكمن أهمية العمل الأدبي من اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، ويكون القارئ فاعلاً في إخراجه الى الوجود بفعل القراءة، وأي عمل أدبي يستند إلى مرجعيات تضع القارئ في حالة انفعالية من خلال عدم التطابق بين مرجعيات القارئ ومرجعيات النص، تضع القارئ في حالة توقع هي بمثابة انتظار، ويتغير هذا الانتظار بحسب ما يقدمه النص، ويحقق النص شروط استجابة قرائه ويعدل في رغباتهم لتحقيق التواصل والاستجابة، فالنص جاهز للإجابة عن اسئلة القراء عبر فترات تاريخية.[1]

ونخلص في هذا الطرح النظري الذي قدمه ياوس إلى أن العمل الأدبي في فكر مدرسة جمالية التلقي لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، بل للمتلقي الدور الأكبر في ذلك من خلال طرحه للأسئلة المتجددة على العمل الادبي ، في نظرية جمالية الادب بإضافة إلى الموضوع الجمالي الناتج عن التحقيق العمل الادبي بواسطة القارئ، فلا يمكن تصور العمل الادبي خارجا عن وحدته ، والتأمل في قيمة العمل الفني.[2]

ينطلق ياوس من فرضية أساس مفادها أن النص لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ، فإن كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي يكفيه ليستطيع التصرف في الافكار والموضوعات

[1]. ينظر، المرجع السابق، ص97.

[2]. المرجع نفسه، ص98.

الجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيهن وبالمقابل فإن كل قارئ يمتلك أفقا فكريا وجماليا يشترط تلقيه للنص الأدبي وتعبئته بالمعنى وتأويله لبنيته وهذا أفق المدعو "بأفق التوقع".[1]

إن تاريخ الأدب سيرورة تلق إنتاج جمالي تتم في تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره، وهذه حصيلة المتزايدة باستمرار "للظواهر الأدبية" وبالشكل الذي تدونها تواريخ الأدب التقليدية.[2]

2/التلقي عند فولفغانغ إيزر:

إيزر استاذاً في جامعة كونستانس الالمانية وأحد رواد نظرية الإستقبال البارزين، حيث إهتم بمهمة اصلاح الدراسات الادبية هو وزميله ياوس، من خلال والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها الى فكرة النظرية الجديدة،[3] يعد فلفانج إيزر من ابرز النقاد الذين اسهموا بجهد كبير في تأصيل نظرية التلقي، فكان جل إهتمامه بالنص وكيفية ارتباط القراء به، ومن هنا بدأ ايزر في التساؤلات عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، والمعنى هنا ليس المعنى المختبئ في النص بل المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص، وعلى هذا أساس قام إيزر بإستراتيجية التحليلية وهي:

أ_ يمسح النص بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته، بمعنى يسمح القارئ يشارك في صنع المعنى.

ب_ فحص عملية معالجة النص في القراءة، حيث تبرز أهمية الصور العقلية(الصورة الذهنية) التي تتشكل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي.

---

[1]- ينظر، هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، د. ترجمة رشيد بنجدو، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص13.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

[3]. ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص34.

ج_ مراعاة الشروط التي تؤذن إلى التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه، وذلك في نظرية الاتصال و بنية الأدب البلاغية.[1]

لقد أعلى **إيزر** من شأن القارئ وعظم دوره وجعله حجز الزاوية في عملية القراءة، وذهب إلى أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة، وأن جوهره و معناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ، ومن ثم زُحزح النص في نظرية التلقي من مركز الدراسات الأدبية، وصار لا يعيش إلا من خلال القارئ، أو من خلال اشتغال القارئ به".[2]

فالقضية التي اثارت اهتمامه، واهتمام رفاقه ومعاصريه منذ البداية هي اجراءات القراءة واهمية الدور الذي يضطلع به القارئ في تفاعله مع النص، حتى كان التساؤل الذي ألح على ايزر وهو يواجه نظرية التحول من النص والكاتب الى النص والقارئ، فالعمل الادبي عنده ليس نصا فحسب، ولا قارئاً فقط بل هو تركيب او التحام بين الاثنين.[3]

أ) **النص المغلق والنص المفتوح:**

يميز بعض النقاد بين النص "المفتوح" والنص "المغلق" فإن الصفات التي يحددها القارئ تتطلب نصا يسمح بالتأويل و يكثر بالدلالات، وهو ما اكده إمبرتو أيكو في كتابه "دور القارئ" حيث عرَّف النص "المفتوح" بأنه الذي يجعل القارئ شريكاً في خلق المعنى وإنتاج الدلالة ويحتمل أكثر ثراء من القراءات على النقيض من النص المغلق التي تكون قراءاته محدودة، فالنص المفتوح يفترض وجود قارئ يحفر في طبقاته ويبحث فيما وراء المعنى ليكتشفه ويشكله وفك شفراة النص.[4]

---

[1]. ينظر، فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي، ص5.

[2]. الرجع نفسه، 6.

[3]محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 34.

[4]. ينظر، فوزي سعيد عيسى، جماليات التلقي، ص7.

ب) المتلقي و دوره في بناء المعنى:

ساهم **ايزر** في تدعيم نظرية جمالية التلقي إلى جانب الناقد **ياوس** في نهاية الستينيات، إذ كان ينطلق من النقطة التي انطلق منها ياوس وهي اعتراض على افتراضات المقاربة البنيوية، والتركيز على أهمية المتلقي ودوره في تطور النوع الأدبي وبناء المعنى هذه الفكرة الأخيرة عني بها ايزر عناية كبيرة اعتقاد منه أن النص الادبي ينطوي على فجوات

تتطلب من المتلقي القيام بمجموعة من الإجراءات لصياغة المعنى من جديد وانتاجه نظراً لكون النص كتب لمتلق، بل يتضمن في بنياته الأساسية على هذا المتلقي الذي افترضه المؤلف بصورة لا شعورية هذا المتلقي الذي أطلق عليه **ايزر بـ القارئ الضمني** .[1]

سعى **أيزر** الى استبعاد فكرة البحث عن المعنى في النص الادبي التي اخذت وقتاً كبيراً جهد النقاد وحصرت الممارسة النقدية في البحث عن المعنى الواحد الخفي في النص اعتقاداً منهم أن المؤلف يحاول من خلال عمله الادبي إخفاء المعنى وعلى القارئ السعي من أجل اكتشافه حتى يتحقق التواصل بينهما، وهذا ما دفع **أيزر** إلى الاعتراض على طرائق التأويل في النظريات النقدية السابقة، لأن طبيعة العمل الأدبي في نظره ترفض هذا التوجه الذي يشوه ميزة النص المنفتحة على القراءات، فالنقد السابق الذي اعترض عليه **ايزر** يحصر عمل القارئ في الكشف عن المعنى ويحيل النص الى لعبة الالغاز، وبالتالي يمارس على المتلقي سلطة التوجيه ويغلق عليه آفاق القراءة بفكرة البحث عن المعنى الخفي.[2]

أشار **إيزر** وهو يسهم في تأسيس نظرية جمالية التلقي إلى مرجعيات التي افترقت عن النقد البنيوية من حيث الكيفية في توظيف هذه المرجعيات، فإن جمالية التلقي تبحث عن هذه المرجعية من خلال التفاعل والتواصل الحاصل بين النص ومتلقيه، ولذا استخدم **إيزر** مجموعة من المفاهيم لتحديد هذه المرجعية ومنها:

[1]. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص، ص 32.

[2]. ينظر، المرجع نفسه، ص 98.

1/ **السجل:** هو مجموعة الإحالات الخارجة عن النص، وما يحيط بها أعراف وقيم ثقافية وهذا السجل كما يرى **إيزر** يتم عبر عملية طويلة ومعقدة، اي يحقق من خلال ذلك التراكم من الرؤى ونماذج الواقع التي يتم انتخابها دون غيرها لما تنطوي عليه من دلالات.

2/**الاستراتيجية:** إنها عملية الانتقاء للأنساق وعناصر السجل بما يحقق التواصل بين السياق المرجعي والمتلقي.

3/**مستويات المعنى:** يرى **إيزر** أن هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التي تسهم في ذلك البناء بالانتقال لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص.

4/مواقع اللاتحديد: وهي العناصر المستبدة في النص اي الفجوات التي تؤجل مؤقتاً عملية التواصل والتي تستدعي من المتلقي ان تقوم بسلسلة من الإجراءات يستحضر خلالها المتلقي سجل النص وخبرته في الفهم النصوص، أي وضع النصوص في سياقها الدلالي حتى تتم عملية التفاعل.[1]

وأساس عملية التواصل عند إيزر هو التوجيه في التفاعل مع النص وجعله فعّالاً في عملية المتلقي، و أطلق عليه "**القارئ الضمني**" ويميز إيزر اصطلاحه هذا بمجموعة من الفروقات عن الاصطلاحات المجاورة له:

1/القارئ المثالي: يفك الشفرات المتحكمة في النص، ويفصح عن نوايا المؤلف ويذهب بالتخيّل إلى اقصى مدى مما يجعله مؤهلا لسد فجوات النص.

2/القارئ المعاصر: يمثل تاريخ التلقي لجمهور معين في فترة تاريخية معيّنة، يصدر أحكامه الذوقية والنقدية على عمل أدبي انطلاقاً من المعايير والقيم التي تتحكم في عملية التلقي.

[1]. ينظر، عبد القادر عبو، فلسفة الجمال، ص 99.

3/القارئ الجامع: يمثل تجمع للقراء او ما يطلق عليه أحياناً بالقارئ النموذجي الذي يزيح الصعوبات التي تعترض الاسلوبية في دراستها لانزياحات النص اللغوية.

4/القارئ المخبر: ويمتلك مواصفات القدرة على التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص، وله معرفة بدلالات هذه اللغة بحيث يكون قادراً على تحقيق التواصل مع غيره عن طريق الإفهام، ويمتلك الكفاءة الادبية.

5/القارئ المستهدف: وهذا القارئ قد يتعدد في النص الواحد فقد يكون تارة قارئاً مثالياً وقد يكون قارئاً معاصراً تارة أخرى و بالتالي يمثل مجموع يمثل مجموع الإستعدادات والقابليات التاريخية للجمهور الذي هو هدف المؤلف.[1]

6/**القارئ الضمني**: هو مفهوم إجرائي يضع القارئ في مواجهة النص ويتم تحول التلقي إلى بنية نصية للعلاقة بين النص و المتلقي ويعبر عن الإستجابات الفنية للنص عبر إجراءات القراءة.

7/**الفجوات**: ونقصد هنا أن لي كل نص فجوات و مطلوب من القارئ ملأها بالإجراءات التي تسند إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ.[2]

ومن هنا يمكننا القول بأن رواد **مدرسة كونستانس** فقد واجهوا نقداً لاذعاً وصل إلى صفحات الجرائد والمجلات، فقد وصفت أراء **إيزر** بأنها تؤدي الى متاهة... وأنها ليبرالية جداً وانقسم المنظرون حول جدواها التأويلي فانقسموا الى موقفين متباينين موقف يتبنى التعددية في التأويل.. وموقف يدعو الى تحديد التأويل كما وصفت آراء **ياوس** بأن طموحه النظري اقوى من إمكانياته التطبيقية واقتصرت رؤاهم في التطبيق على السرد، دون غيره من الأجناس الادبية وعلى بعض الأعمال دون كل الأعمال والنظرية ينبغي أن يتوافر فيها صلاحية التعامل مع كل الاجناس الادبية ومما يؤكد قصور هذه النظرية، وعدم شمولية

[1]. ينظر، المرجع السابق، ص101.

[2]- ينظر، فؤاد عفاني، نظرية التلقي، ص172.

فرضياتها أن أهم فرضيات روادها كتصور **ياوس "افق التوقع او افق الانتظار"** جاء مشوشاً وغامضاً، وتصور **أيزر "ملء فرغات"** جاء غير واضح إضافة الى إشادته بدور هذا الاساس **"ملء فراغات"** في إبراز القطب الجمالي للنص وهذا هو دور **القارئ** اما النص فيحتوي على قطب الفني فمن الصعب الفصل بين قطبين في العمل الادبي.[1]

ومجمل القول من خلال مجهودات كل من ياوس و آيزر وما قدمه لمدرسة كونستانس و لقد قدموا كل ما بوسعهم لنهوض بالنظرية الأدبية و إنحطاط و جمود الذي أصابها تحت سلطة المؤلف والنص، لينتقل إلى مرحلة جديدة وهي مرحلة القارئ و علاقة المتلقي بالنص ودوره في بناء المعنى إضافة إلى المؤثرات التي مرت بها نظرية التلقي تلك الفلسفات منها فلسفة ارسطو والسفسطائيون و ظواهرية والمدارس منها الشكلانية الروسية والبنيوية وأسلوبية والهيرمينوطقيا حيث القت هذه المؤثرات مفاهيم ومصطلحات على النظرية الجديدة اضافة إلى تجليات ملامح نظرية التلقي عند بعض نقادنا العرب القدامى من خلال إهتمامهم بأركان العلمية الإبداعية المتمثلة في المبدع والنص والمتلقي.

[1]- شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا، ص26.

الفصل الثاني

***الفصل الثاني: مقاربة نقدية في شعر محمود درويش

المبحث الأول: محمود درويش حياته وأعماله:

1- نبدة عن حياته:

هو محمود سليم درويش شاعر فلسطيني معاصر، من مواليد 13 مارس 1941 بقرية البروة في الجليل وهي لا تبتعد كثيرا عن "عكا" عام 1948 هاجر مع أهله إلى لبنان، كان عمره آنذاك سبع سنوات، بعد عام رجع إلى فلسطين، وسكن في قرية "دير الأسد" عشق القراءة، والكتابة والرسم منذ كان طفلا صغيرا، كان ثائراً بأتم ما تحمله الكلمة من معنى، رافضًا رفضاً قاطعًا سياسة الاحتلال.[1]

دخل السجون الإسرائيلية بسبب نشاطاته وكتابته أكثر من مرة كانت المرة الأولى سنة 1961م، ثم كانت الثانية في الجامعة عام 1965م، وسجن مرة الثالثة عندما ألقى قصدته نشيد الرجال في أمسية شعرية في الجامعة العبرية، وما بين 1965_1967م سجن الشاعر محمود درويش بتهمة النشاط المعادي لإسرائيل. وذاع اسم محمود درويش كشخصية عربية نضالية ضد الإحتلال الإسرائيلي، وفي سنة 1969م اعتقل للمرة الخامسة بعد أن نسق الفدائيون عدة بيوت في حيفا وبعدها أصبح الشاعر عرضة للاعتقال بعد أي تدبير صهيوني مما أدى إلى نفيه خارج وطنه، تنقل الشاعر بين العواصم العربية والأجنبية واستقر به المقام أخيرا في بيروت التي لم يتركها إلا في أعقاب الإجتياح الإسرائيلي لها عام 1982م.[2]

وقد تعلم محمود درويش في الأرض المحتلة حتى نال الشهادة الثانوية فقط، وتعرض في ذلك الوقت لكل ما يتعرض له العرب من ضغوط شديدة حتى لا يتموا تعليمهم الجامعي وحتى يظل مستواهم العلمي والثقافي ضعيفا إلى ابعد الحدود، وبعد إن أتم محمود دراسته عاش

[1] محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، سلسلة الشعر العربي المعاصر، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، دط، دت، ص7.

[2] علي موه، الأعمال الكاملة محمود درويش، منتدى مكتبة الاسكندرية، دط، دت، ص4.

على الكتابة للصحف العربية التي تصدر في إسرائيل، وقد ظل فترة من الوقت يعيش في حجرة في بيت إميل توما وهو أحد الشخصيات العربية المعروفة في الأرض محتلة، إميل توما هو أحد كتاب الأرض المحتلة وأحد السياسيين البارزين فيها وله كتاب بالعربية عن "جمال عبد ناصر"، وقد عمل محمود درويش في جريدة "الاتحاد" ومجلة "الجديد" وهما صحف الحزب الشيوعي في إسرائيل.[1]

سافر محمود درويش إلى موسكو للدراسة الجامعية في أوائل سنة 1970 واستطاع أن يحصل على هذه البعثة المدرسية بعد جهد كبير من خلال الحزب الشيوعي الإسرائيلي، ثم جاء محمود درويش بعد ذلك إلى القاهرة في فبراير 1971، وقد أثار وصول محمود درويش موجة من الإعتراض على موقفه.[2]

إنضم درويش إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي في فلسطين، وعمل محررا ومترجما في صفيحة الإتحاد، ومجلة الجديد التابعتين للحزب، وأصبح فيما بعد مشرفا على تحرير المجلة كما اشترك في تحرير جريدة الفجر، وفي عام 1972م توجه إلى موسكو ومنها إلى القاهرة وانتقل بعدها إلى لبنان حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية، وأسس مجلة الكرمل الثقافية في بيروت عام 1981م ومازال رئيسا لتحريرها حتى الان، وانتخب درويش كعضو في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية عام 1988م ثم مستشارا للرئيس الراحل ياسر عرفات، وفي عام 1993م واستقال من اللجنة التنفيذية احتجاجا على توقيع اتفاق أوسلو، عاد عام 1992م إلى فلسطين ليقيم في رام الله، بعد أن تنقل في عدة إمكان كبيروت والقاهرة وتونس وباريس.[3]

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، دت، ص113.

[2]- المرجع نفسه، ص116.

[3]- حسن مجيدى، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، خصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، السنة الاولى، العدد الرابع، كانون الاول، 2011، ص2.

محمود درويش شاعر كبير عني النقاد بشعره عناية فائقة، وأجروا حوله دراسات كثيرة، لكنهم لم يلتفتوا إلى نثره، فالحديث عن نثره يكاد يكون مغيباً عن الساحة النقدية، مع أنه بدأ ينشر نتاجه النثري منذ عام 1971م، فصدر له في هذا العام كتاب: شيء عن الوطن، ثم توالت كتبه النثرية بعد ذلك: يوميات الحزن العادي، ووداعاً أيتها الحرب وداعاً أيها السلام، وذاكرة للنسيان، وفي وصف حالتنا، والرسائل المتبادلة بينه وبين سميح القاسم، وعابرون في كلام عابر، في الأعوام 1973 و 1974 و 1987 و 1990 و 1994 على التوالي، وتسعى هذه الدراسة إلى تحديد الفنون النثرية التي تنتمي إليها كتب محمود درويش، ودراستها دراسة نقدية تعتني بالمضمون و الشكل.[1]

تميز الشاعر عن أترابه من شعراء الأرض المحتلة، بغزارة الإنتاج وبساطة العبارة وشمولية المضمون، وعمق الفكرة، وهي خصائص لم يتفرد بها عن إخوانه الشعراء الفلسطينيين المنفيين داخل الوطن فحسب بل هي خصائص ميزته في مسيرة حركة الحداثة الشعرية أيضًا والتي يُعد درويش من أهم رموزها وأعلامها أصبح محمود درويش ظاهرة مميزة في حركة الحداثة الشعرية العربية، وقد وصل إلى مرحلة جعلته في مصاف الشعراء العالمين.[2]

وصل الشاعر انعطافة مهمة لا على مستوى الفلسطيني بل على مستوى العربي ومنه الى المستوى العالمي، وفي هذه المرحلة نلاحظ في شعر درويش اللجوء الى القصائد الطويلة ذات البناء الشعري المسرحي، والمرحلة السادسة يمثلها ديوان لماذا تركت الحصان وحيدًا وهي الفترة التي فتر فيها حماس محمود درويش وتغيرت فيها علاقته بالشعر، فأصبح شعره ممعنا بالذاتية والبكاء والحزن، وعاد درويش شاعرا غنائيا مع اهتمام باللغة والشكل مع البعد

[1] - تهاني شاكر، محمود درويش ناثرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص5.

[2] - علي موه، الاعمال الكاملة محمود درويش، ص5.

الفلسفي، ويلاحظ أن الشاعر في هذه المرحلة يهتم بقصيدة النثر إيمانا منه بضرورة التعايش بين كل أشكال التعبير الادبي والشعري .[1]

2- بعض جوائز وتكريم:

جائزة لوتس عام 1969.

جائزة البحر المتوسط عام 1980.

درع الثورة الفلسطينية عام 1981.

لوحة أروبا للشعر عام 1981.

جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفيتي عام 1982.

جائزة لينين في الاتحاد السوفيتي عام 1983.

جائزة القاهرة للشعر العربي عام 2007.

كما أعلنت وزارة الاتصالات الفلسطينية في 27 يوليو 2008 عن إصدارها طابع يحمل صورة "محمود درويش".[2]

3- بعض قصائده ومؤلفاته:

عصافير بلا أجنحة (شعر 1960).

أوراق الزيتون (شعر 1964).

عاشق من فلسطين (شعر 1966).

أخر الليل (شعر 1969).

[1] - المرجع السابق، ص6.

[2] . محفوظ كحوال، اروع قصائد محمود درويش، ص8.

مطر ناعم في خريف بعيد (شعر).

يوميات الحزن العادي (خواطر و قصص).

يوميات جرح فلسطيني (شعر).

حبيبتي تنهض من نومها (شعر 1970).

محاولة رقم 7 (شعر).

مديح الظل العالي (شعر)

هي أغنية... هي اغنية (شعر).

لا تعتذر عما فعلت (شعر).

عرائس.

العصافير تموت في الجليل (شعر 1970).

أحبك أو لا أحبك (شعر 1972).

تلك صوتها وهذا انتحار العاشق (شعر 1975). [1]

4- وفاته:

توفي في الولايات المتحدة الامريكية يوم السبت 9اغسطس 2008 عن عمر يناهز 67عاما بعد اجراءه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن، ,اعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا درويش عاشق فلسطين و رائد المشروع الحديث والقائد الوطني اللامع والمعطاء. [2]

[1]- المرجع السابق، ص9.

[2]- المرجع السابق، ص10.

**المبحث الثاني:

أ) خصائص شعر محمود درويش:

يعتبر محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية فأغلب مضامينه الشعرية تدور حول الاحتلال الإسرائيلي، عندما نتطرق الى شعره نجده توحي إلى الرمز والاسطورة وكل هذا نتيجة المنفى الحرمان والتشرد و القتل و السجن الظلم ...إلخ .[1]

1/الرمز: عند قراءتنا لقصائد محمود درويش يلفت انتبه المتلقي بأن درويش استعمل الرمز وهذا ما أضاف على شعره جاذبية واضحة فكان يذكر كلمة و يقصد غيرها ففي قصيدة **"أحبك أكثر"**

تكبّرْ.. تكبرّ

فمهما يكن من جفاك

ستبقى، بعيني ولحمي، ملاك

وتبقى، كما شاء لي حبنا أن أراك

نسيمك عنبر

وأرضك سكر

وإني أحبك.. أكثر[2]

[1]- ينظر، حسن مجيدى، الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، إضاءات نقدية، السنة الاولى، العدد الرابع، دط، 2011م، ص3.

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، الديوان، الرياض الريش للكتب والنشر، ط1، 2009، ص253.

في هذا المقطع خاطب محمود درويش وطنه كأنه محبوبته التي تتكبر عليه، ففي البداية يظن القار بأنه يقصد حبيبته إلا أن محمود قصد إلى وطنه المحتل.

وفي قصيدة أخر بعنوان **"تنسى كأنك لم تكن"** ذكر درويش النسيان و فهم على أنه نسيان الحبيب لحبيبته ولكن تبين انه يرمز و يقصد طريق مشواره الشعري:

أَنا للطريق.. هناك من سَبَقَتْ خطاهُ خُطَايَ

مَنْ أَمْلى رُؤاهُ على رُؤَايَ، هُنَاكَ مَنْ نَثَرَ الكلام على سجيَّته ليدخل في الحكايةِ

أَو يضيءَ لمن سيأتي بعدهُ

أثراً غنائياً, وحدسًا

تُنسَى، كأنك لم تكن.[1]

ومن أبرز الرموز التي وظفها محمود درويش رمز الصليب، وقصة الصلب السيد المسيح، وسبب توظيف ذلك مقاربة بقاء اليهود على ارض فلسطين تقريبا صليباً ليقتلوا المسيح، وتوظيف سفينة نوح عليه السلام وشخصية ايوب في الصبر على المكاره في كتابه "في وصف حالتنا"، إذ يقول: "كيف تصرخ حين تتكسر نضال الأعداء في خاصرتك؟ و حين يكون جسدك هو ساحة المعركة بين قاتلك الكبير وبين قاتلك الصغير، فأين تطلق النداء؟ سؤال لا يسأل لأنك مغدور، مقهور، أيوب" وغيرها من الرموز.[2]

2/الأسطورة: لقد نجح و برع شعراء معاصرون في توظيف الاسطورة في قصائدهم ومنهم محمود درويش، إستعمال محمود درويش للأسطورة و المقصود من توظيفها هو إقتطاف

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الاعمال الأولى 3، الديوان، الرياض الريس للكتب والنشر، ط1، ،2009، ص 245.

[2]- ينظر، تهاني شاكر، محمود درويش ناثرا، ص150-152.

الرمز المناسب ولا تستغرف هذه الأسطورة القصيدة كلها إنما تمر بصفة سريعة ويظهر هذا في ديوانه **"أحبك أولا أحبك"** فيكتسب الواقع بعد أسطوريا ويعادل رمز بابل يقول :[1]

ونغني القدسَ

يا أطفال بابلْ

يا مواليد السلاسلْ

ستعودون إلى القدس قريباً

وقريبا تكبرون.

و قريباً تحصدون القمح من ذاكرة الماضي

قريباً يصبح الدمع سنابل.

آه، يا أطفال بابل.[2]

فحب درويش لوطنه و غيرته عليه وحرمانه منه فنجد قصائده خاصة الاخيرة ذات طابع أسطوري رمزي وسبب ذلك كان دوما يريد إيصال صوته إلى شعبه ويجعل من قصيدته قضية و أسطورية في نفس الوقت يقول:

أنتِ لي... أنتِ حُزني وأنتِ الفرح

أنتِ جُرحي وقوس قزح

أنتِ قيدي وحريتي

[1]- ينظر، بن دهينة فاطمة الزهراء، الأدب العربي المعاصر توظيف الأسطورة للدكتور عبد الله ابن حلي، مذكرة التخرج شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2013م، ص40.

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الاعمال الأولى2، ص46.

أنتِ طيني وأسطورتي [1]

يصور **درويش** حبيبته ويجعل منها أسطورة، المحبوبة التي هي أرضه و ووطنه الذي حُرم منه، وكثيرا ما نجد انه سمي الاشياء بغير مسمياتها، فلسطين الحبيبة. فدرويش استعمل الكثير من الرموز التي تعبر عن الاسطورة مثلا اسطورة "جلجامش" التي تعتبر أول أسطورة في التاريخ.

و نتطرق إلى بعض قصائده الذي قصد منها هو التعبير عن الواقع المر لتوصل ما عجزت الصورة العادية عن إيصاله كالتحدي و البؤس الحرمان و الامل إلى المستقبل:

- **التحدي**: يظهر عناد درويش في كثير من أبياته بما أنه شعره السلاح الوحيد الذي يملكه لرد على اليهود فكانت جل اشعاره ترفض الاستسلام، إذ يقول: "نحن في الحاجة إلى درس الوطن الأول، أن نقاوم بما نملك من عناد و سخرية، بما نملك من جنون". ويقول كذلك:

من نفترق

أما منا البحار، والغابات

وراءنا، فكيف نفترق؟

يا صاحبي

يا أسود العينين

خذني كيف نفترق؟

وليس لي سواك

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الاعمال الاولى1، ص343-344.

وهنا يتجلى في هذه القصيدة تحدي محمود درويش وينادي الناس إلى المقاومة و يدعو الشعب إلى توحيد صفوفهم أمام العدو، ويخبرهم بأن هذه العقدة لاتحل إلا بيد الفلسطينيين انفسهم.[1]

- **البؤس والحرمان:** تموج أشعار محمود درويش بالسطور التي تنقل المعاناة ونتائج المأساة الأليمة بكل أبعادها، و شعره ليس معزولا عن الناس، لأنه يعتقد بأن الصمت المفروض من جانب العدو يساوي الموت، وهو كالسيف الذي يجرحه:

الشاعر العربي المحروم...

تعوّد أن يموت بسيف صمته

ألقي على عينيه كل السر

إنه يعتقد بأن جثث أبناء فلسطين التي تتساقط كأوراق الشجرة على الأرض أرفع صوت لإبلاغ نداء التظلم والحرمان [2]

غابة الزيتون كانت مرةً خضراءَ

كانت.. والسماءْ

غابة زرقاء.. كانت يا حبيبي

ما الذي غيرها هذا المساء؟

أوقفوا سيارة العمال في منعطف الدرب

و كانوا هادئين

[1]- ينظر، حسن مجيدى، الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، ص 7.

[2]- المرجع نفسه، ص 9.

وأدارونا إلى الشرق .. و كانوا هادئين

كان قلبي مرة عصفورة زرقاء.. يا عش حبيبي

ومناديلك عندي، كلها بيضاء، كانت يا حبيبي

ما الذي لطّخها هذا المساء؟

أنا لا أفهم يا حبيبي [1]

- **حرية المستقبل:** لم تكن تحمل دواوين محمود درويش الألم و الخيبة و الحصرة و التشاؤم فقط كانت تتسم كذلك بالغد الأفضل و الأمل بحرية الغد وهذا المستقبل يتحقق بنضال الأطفال الذين يكبرون و ينزعون الظلم و الظلام

من يرقص الليلة في المهرجان؟

أطفالنا الآتون

من يذكر النسيان؟

أطفالنا الآتون

من يضفر الأحزان

إكليل ورد في جبين الزمان؟

أطفالنا الأتون

من يضع السكر في الألوان؟

أطفالنا الآتون

[1]- محمود درويش، الأعمال الاولى 1، ص224.

ونحن، يا معبودتي

أي دور

نأخذه في فرحة المهرجان؟

نموت مسرورين

في ضوء موسيقى

أطفالنا الآتين.. [1]

تتسم حصيلة مضامين محمود درويش الى حب الوطن ودفاع عن شرف ارضه و معاناة شعبه من مشاكل الإحتلال كالمنفى القتل والجوع والظلم والتشرد...إلخ، بإضافة إلى هذا فهو لا يفقد الأمل بالغد الأفضل و ينتظر اليوم التي تزهدهر فيه بلده.

ب) إشكالية تلقي أعمال محمود درويش:

1/الغموض المبهم: عند حديثا عن قضية الغموض فلابد الحديث عن اللغة بإعتبار أن اللغة ظاهرة إجتماعية ومرأة الامة، و الشاعر المبدع هو الذي يبدع و يصنع لغته، فمطلوب التعبير الفني يكون أداة توصيل من المبدع إلى المتلقي، والمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طلقة تعبيرية مصفاة، فالمطلوب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس وأن تكون لغتهم في آن واحد. فيجب أن تكون اللغة ذات طلقة تعبيرية مفهومة باعتبارها ظاهرة إجتماعية غايتها توصيل صرخات و هموم شعبها وعن الحياة وقضايا المعاصرة بعيدة عن الغموض المبهم للمتلقي. [2]

[1]- محمود درويش، الاعمال الاولى 1، ص337.

[2]- ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص179.

والإتكاء على لغة الصور قد لا يكسب النص سمة جمالية دائما، إذ يؤدي أحيانا إلى الإبهام و الغموض، ومحمود درويش اتكأ على هذه اللغة في بعض المقالات التأملية في كتابه "شيء عن الوطن" دون أن يقع في الغموض، و من الامثلة على هذه المقالات "شيء عن الوطن"، و "دفاع عن الشجر"، و "الأطلال المحنطة".[1]

فكان من الضروري على الشاعر المقاومة أن يستخدم كلمات مُبسطة سهلة و متداولة حتى يحفظها العامة و يتلقها عن ظهر قلب، لأن الجانب الفني الجمالي في القصيدة يقترن الآن بغاية أسمى وأرفع تلزم الشاعر الركون إلى اللغة المباشرة القريبة من المواطن، والبعيدة عن الغموض المفرط والرموز. وعليه فالشاعر بين نارين السهولة المبتذلة التي تفقد العمل الفني جماليته و رونقه ولذته، والإسراف في الغموض الذي يؤدي إلى القطيعة بينه وبين جمهور المتلقين جراء إستحالة الفهم و التأويل، لهذا كان لزاما على شعرهم أن يكون بعيدا كل البعد عن الغموض المبهم و عن العمق المفرط و يكون قريبا من البسطاء، ويفهمه العامة حتى يؤثر فيهم[2] ، يقول درويش:

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كل قارئ...

فإذا لم يشربِ الناس أناشيدك شربْ

قُلْ، أنا وحدي خاطئْ...[3]

[1]- تهاني شاكر، محمود درويش ناثرا، ص199.

[2]- محمد بوحجر، التجربة الشعرية عند محمود درويش مقاربة في جمالية التلقي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، جامعة سيدي بلعباس، 2018، ص12.

[3]- ديوان محمود درويش، الاعمال الاولى 1، ص72.

2/التناص: النتاص كما وضعته جوليا كريستيفا هو ممارسة تبرز قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى إنتاجه لنص جديد، لكن التناص عند درويش في "ذاكرة النسيان" يبرز قدرته على التفاعل مع نصوص من إبداعه أيضا قصدته "مديح الظل العالي" إضافة "إلى أمي"، وهذا أمر غير مستغرب، وهذا التناص قد لا يلاحظه أي قارئ فامتصاص ألية مجموعة نصوص في نص واحد و هنا لا يستطيع اي متلقي ان يلمح حضوره وهنا يبرز إشكال التلقي إضافة إلى اقتباس العديد من الاغاني وأشعار دون أن يضعها بين علامتي تنصيص و دون توثيق وقد يكون من السهل التميز القارئ و ملاحظتها.[1]

ومن بين الخصائص التي تساعد في فهم التلقي النص الشعري دون مشكلة:

1/ الابتعاد عن الغموض المبهم الذي يعجز معه المثقف عن الفهم النص.

2/ المحافظة على سلامة اللغة وقواعدها.

3/ الالتزام بأوزان الشعر العربي، والإستفادة من ثروتها الإيقاعية.[2]

المبحث الثالث: مقاربة نقدية لشعر محمود درويش

1/ متلقي شعر محمود درويش و دوره في بناء المعنى: في ضوء ما درسناه دور المتلقي في بناء المعنى عند **إيزر** والذي أطلق عليه "بالقارئ الضمني" الذي يضع القارئ في مواجهة مع النص لإكتشاف المعنى، فعلى سبيل المثال مقالة "أنقدونا من هذا الشعر" التي أطلقها محمود درويش محمود درويش فهي للوهلة الأولى قد يتفاجئ القارئ كيف يصدر شاعر كبير مقالة ضد التجديد و الحداثة ولكن في معنها وبعد التدقيق يكتشف القارئ أن ثورة الكاتب كانت ضد الفوضى التي أتاحت للأدعياء أن يلجوا باب الإبداع في الشعر بإسم الحداثة و التجديد.[3]

[1]- ينظر تهاني شاكر، محمود درويش ناثرا، ص300-302-307.

[2]- المرجع نفسه، ص257.

[3]- ينظر، المرجع السابق، ص255.

تميز "درويش" عن غيره من الشعراء المعاصرين بغزارة إنتاجه، كما تميزت أشعاره بأساليب عدة في أساليب الشعرية المعاصرة بدرجاته المختلفة يقول :

أرى ما أريد من الحقل... إني أرى

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني:

هذا السراب يؤدي إلى النهوند

هذا السكون يؤدي إلى اللازورد

أرى ما اريد من البحر.. إني أرى

هبوب النوارس عند الغروب، فأغمض عيني

هذا الضياء يؤدي إلى أندلس

هذا الشراع صلاة الحمام علي..

وهو نص كما نرى واضح الألفاظ والعبارات والمعاني لاعتماده على الأسلوب التقريري المباشر مع الحفاظ على درجة الإيقاع الصوتي دون التوغل في التكثيف و تشتيت المعاني الذي توصلنا إلى التجريد. ويسمح النص بإنتاج المعنى عندما يملأ القارئ فجواته.[1]

2/النص المفتوح عند محمود درويش: النص المفتوح على حسب ما أشار إليه "إيزر" هو الي يتحمل أكثر من قراءة أما إذا نظرنا إلى عناية محمود درويش بهذا الجانب في أعماله فكان يهتم بالمستوى اللغوي ظهوره ظهور واضحا ويعد من استراتيجية النص، ففي كتاب "شيء عن الوطن" فهو ابسط كتاب يضم مقالات وعند قراءة النص يتبين أن هذه المواضيع هي مواضيع حول الاحتلال اليهود لارضه وإستحالة التعايش مع اليهود ووجود ثلاث كلمات مهما تعددت

[1]- محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص12.

مواضيعها فهي تدل على إيقاع واحد و نص المفتوح هو الذي يمكن أن تضاف إليه في النهاية مغامرات جديدة دائما عكس نص المفتوح الذي يبدا و يغلق بالدوافع نفسها، فكلمة إيقاع في العنوان قد جعلت من المقالة نصاً مفتوحاً فإن كلمة "واحد" تدل على وجود وحدة فنية في النص، فالموضوعات تتعدد لكن مغزاها واحد، وهنا يسهل على القارئ في النهاية أن يستخلص الفكرة.[1]

فدرويش كان يترك النص مفتوحا على غيب التأويل و احتمالات القول حيث يجعل للقصيدة قفل لي يجعل منها القارئ يبدع و ينقد ويجعل للقصيدة صورة و دلالات مفتوحة وتأويلات كثيرا فيقول:

ألم نفترق؟ قال: بلى.

لك مني رجوع الخيال إلى الواقعي

ولي منك تفاحة الجاذبية

قلت: إلى أين تأخذني؟

قال: صوت البداية، حيث ولد

هنا، أنت واسمك.[2]

فللوهلة اول تبدو القصيدة حوار بين شخصين مختلفين ولكن إنما هو حوار بين درويش قبل و بعد في فترة شبابيه و فترة كبره وهنا القصيدة نص مفتوح يحتمل الكثير من التأويلات عند القارئ المثالي و الناقد و المبدع .

[1]- ينظر، تهاني شاكر، محمود درويش ناثرا، ص197-201.

[2]- محمود درويش، ديوان كزهرة اللوز الو ابعد، رياض الريس والنشر، لبنان، ط1، 2005، ص153.

3/نماذج من شعر محمود درويش :

إن منطلق التلقي الذي تعبر عن العلاقة بين الشاعر و المتلقي أو القارئ أسهم في منح الجمهور القدرة على قلب شكل القصيدة الدلالي، يعني أن المتلقي يعبر عن حقه في التدخل في إنتاج النص والمعنى، لأن القصيدة تخصهم وتعبر عن اصواتهم وصخبهم في التعبير عن التجربة وقصيدة "بطاقة هوية" المنشورة في ديوان أوراق الزيتون تعد موقفا بارزا وواضحا ثوريا في نفوس المتلقي[1]

فيقول:

سجلْ؟

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم... سيأتي بعد الصيف؟

فهل تَغضب؟ [2]

فالقصيدة رسالة وبوصفها خطاب واضحة للقارئ العادي والقارئ المثالي كما ذكرنا سابقنا انواع المتلقي، ومحاولته تلخيصه يتضمن موقف الجمهور القائم عن التمسك بقصيدة "بطاقة هوية" مجازيا عن حقه في إمتلاك القصيدة واستعادتها وإعادة إنتاجها، وخطابا في إنتاج الهوية.

[1]- ينظر، هيثم سرحان، اطياف محمود درويش "إشكالية التلقي في قصيدة بطاقة هوية" كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، العدد26، سبتمبر2016، ص 253.

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش الاعمال الاولى1، ص 80.

إن استحضار محمود درويش مبدأ رفض هو من أهم المفاهيم النصية التي ألهبت عواطف المتلقين و حفزتهم على التفاعل العميق في القصيدة المركزية في الشعر العربي، وهو استحضار لا ينفصل عن الذاكرة القراءة و النصية الشعرية العربية، [1]

فيقول درويش عن الصمود وحب الوطن الذي دائما يلقبه بالمحبوبة في قصيدته "نشيد ما"

عسل شفاهك، واليدانْ

كأسا خمور..

للآخرين ..

الدوح مروحة، وحرش السنديان

مشط صغير

للآخرين ..

وحرير صدرك، والندى، والاقحوانْ

فرش وثير

للآخرين [2]

فالشاعر يحاول أن يقدم صورة معبرة بسيط يستطيع أي متلقي أن يفهمها فهو يوحي إلينا من خلال ما يقول دون اللجوء الى الرمز الغامض البعيد الوضوح.

محمود درويش شاعر إشكالي، في مواقفه السياسية وفي نصوصه الشعرية، ولا أظن أن هناك أدبيا عربيا معاصرا أربكت نصوصه القراء مثلما أربكتها نصوص درويش، وبخاصة

[1]- هيثم سرحان، اطياف محمود درويش، ص254.

[2]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الارض المحتلة، ص132.

أشعاره الأخيرة، فالنص الدرويشي في الحقيقة يحتاج إلى جهد نقدي جماعي من أجل التوصل إلى استفادة قصوى من إمكانيات تفجير النص و ملء فجواته واعتمادا أيضا على نظرية التلقي التي ترى أن التأويل النص يختلف من قارئ إلى قارئ ومن متلقي إلى متلقي.

يهدف ديوان محمود درويش "أحد عشرة كوكبا" فالعنوان يذكرنا بقصة سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته فهي قراءة جديدة وفق أسس نظرية التلقي و مفاهيمها و مصطلحاتها، والدخول إلى جو النص وفهمه وتأويله وملء فراغاته فيقول:

أنا أدم الجنتين، فقدتهما مرتينٍ

فاطردوني، على مهْلٍ

واقتلوني، على عجلٍ

تحت زيتونتي

مع لوركا.[1]

وفي هذا المقطع الذي عنونه "لي خاف السماء سماء" فهو عنوان يميزه شيء من الغموض والإبهام فقصد من كلمة السماء سما فالسماء اولى تعتبر المحبوبة اي الوطن و سماء ثانية يقصد بها الغربة و البعد عن حنين الوطن وهنا المتلقي العادي للمحمود درويش لا يستطيع التغلب هذا التأويل الذي فيه نوع من الغموض المبهم أما المتلقي الناقد أو المتلقي المتالي يستطيع فك شفرات هذا النص بكل سهولة وبساطة.

وفي المقطع الموالي الذي يضع نفسه هو متلق و مستمع فاستعمل افعال الامر و في هذا رمز على إدارة الشاعر المسلوبة، و الإرادة المسلوبة للطرف الاخر فيقول:

في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا

[1]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على أخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1993م، ص15.

عن شجيراتنا، وتعد الضلوع التي سوف نحملها معنا

فادخلوا أيها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرنا.[1]

تعد مسألة التلقي من المسائل الملحة على دارسي الشعر العربي عامة وشعر محمود درويش خاصة لسبب بسيط وواضح وهو أن الكثير من هذا الشعر يوصف بالغموض، وهو ناتج عن الطريقة التي يسلكها الشاعر في التعبير عن معنى معين أو فكرة.

فإن الشاعر كثيرا ما أعطى معانى دلالات معمقة تستوقف المتلقي و تحيله إلى التأمل والتفكر في براعة تصويره استطاع الشاعر أن يعطي اللفظة الواحدة أكثر من معنى، فها هو درويش يعطي "للبحر" أكثر من تأويل، فسميه بمسميات تبهر المتلقي وتذهله على التأويل والتفسير فيقول:

يجيئون

أبوابنا البحر، فاجأنا مطر، لا إله سوى الله، فاجأنا

مطر ورصاص، هنا الارض سجادة والحقائب غربة.

الشاعر يجعل البحر ابوابا مطلة على المفاجأة والمطر والرصاص، هذه البداية فيها نقلة نوعية لدلالة البحر من النوافذ والأبواب فيقول:

ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي... وأرجع

حلم قديم__ جديد.[2]

[1]- المصدر نفسه، ص7.

[2]- ينظر، مها داود محمود أحمد، دال البحر في شعر محمود درويش، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2011، ص81-83.

تناول الدكتور عادل الأنشطة في مقال له بعنوان "إشكالية القراءة... إشكالية النص قراءة في سطر شعري لمحمود درويش" وهو يحاول قراءة قصيدة " وتحمل عبء الفراشة" من مجموعة "أعراس" فيقول

وكانت قراءتي لها مختلفة وهذا يعزز من قناعتي بأن قراءة نص واحد في زمنين مختلفين يؤدي إلى قراءتين مختلفتين مثال:

"وتحذر الفقراء من لغة الصدى والأنبياء"

لعل الإشكالية الاولى يواجها القارئ والمتلقي أولها من ناجية القراءة الصحيحة وعلامات التشكيل فكل قارئ و يضع لها تشكليها وما من شك في أن عدم وضع علامات الترقيم ينفي بعض القراءات، فهل كان درويش مدركا لهذه الإشكالات؟ وليس هناك شك في أن المؤمنين سيعترضون على الشاعر، وربما يكفرونه ويقدمونه إلى المحاكم إذا استطاعوا، بعدها استحضر درويش في قصيدته "الرمل" رود ما يلي :

.... وسنعتاد على القرآن في تفسير ما يجري،

سنرمي ألف نهر في مجاري الماء

والماضي، سيأتي في انتخابات المرايا سيد الأيام

فالقرآن لا يكذب الأنبياء ولا يحذر منهم، إنه يدعو إلى تصديقهم والأخذ بما جاءوا به فلسطين وطن الأنبياء والشهداء وينتمي الشاعر إلى المكان الذي ينتمي إليه الشهداء والأنبياء.

وهذا مأكده د. شاكر النابلسي في كتابه "مجنون التراب" في دارسة شعر وفكر محمود درويش فهو يقول بأن نص الدرويشي يتحمل أكثر من تأويلات و قراءات وتفسيرات على حسب تلقيه و قارئه، يعتمد تلقي السطر الشعري لا على ثقافة القارئ النحوية وحسب بل وعلى ثقافته الدينية ومتابعاته لما يكتب درويش شعرا ونثرا ولمواقفه أيضا يختلف القارئ أشعار درويش من

قارئ إلى قارئ هذا ما ذكرناه سابق في أنواع المتلقي وكيفية تلقي كل متلقي شعر محمود درويش ومدى تحليل ومعالجة إشكالية النص درويشي من غموض...إلخ.[1]

ج) آراء بعض النقاد عن أعماله الأدبية:

يقول "جمال بدران" عن السمات المشتركة في دواوينه فهي:

- الثراء اللغوي بجذوره واشتقاقاته، بالدرجة التي لا تشعر القارئ بالا فتعال أو المعاناة.
- ثم القدرة الفنية على الإيجاء تخلى عن التعبير الصريح، ومتأثرا بشعراء محدثين كالسياب، والبياتى، وصلاح عبد الصبور، وغيرهم.
- صارت أشعاره في مرحلة النضج تسعين بالرمز والأسطورة، والأقصوصة والأغنية الشعبية، لا يوغل في الغموض لحرصه على الإلتصاق بأفهام الجماهير التي يكتب لها، وحرصه أيضا على الإفلات من الرقابة السياسية الإسرائيلية وهذه المعاناة الصعبة التي عانها الشاعر طويلا، ونحج في تحقيقها.[2]

[1]- ينظر، عادل الأسطة، إشكالية القراءة... إشكالية النص قراءة في سطر شعري لمحمود درويش، مؤسسة فلسطين للثقافة، دط، 2008-01-18. 06:53، موقع إلكتروني. www/thaqafa.org.

[2]- فاطمة فيروسي، قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش دراسة سيميولوجية، بحث مقدم إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية جاكرتا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الجامعية الأولى، 2010، ص 39.

الخاتمة

خلاصة لما سلف ليس من السهل أن نعثر على خاتمة نهائية للبحث، فالشعر المعاصر ثروة أدبية قوية الذي تخلص من قيود الوزن والقافية يتناول مواضيع الواقع العربي وهذا ما جعله يطلق عليه الشعر الحر فالقصيدة المعاصر صارت القالب الفني الذي يستوعب تاريخ الأمم على إختلاف أجناسها ومعتقداتها، فأصبحت للقصيدة الحداثية سماتها الجمالية، وإنجازاتها في عالم الشعر وانفتحت آفاق جديدة من التجربة الشعرية و عملية التلقي، لاسيما عند مدرسة كونستانس الألمانية .

ونحن في تجربتنا المتواضعة وقفنا على بعض النقاط التي نراها عصارة هذا البحث وخلاصة نتائجه والتي يمكن تلخيصها فيما يلي:

- إن الشعر العربي المعاصر جاء محرر من قيود الوزن والقافية تناول مواضيع الواقع العربي الحقيقي الذي يحمل في طياته قيم إنسانية ذات حق إنساني في شعورها الذي يمثل العواطف (الحزن و الغضب والكره والأمل..).

- من رواده نازك الملائكة التي كتب اول نموذج في الشعر التفعيلة و امل دنقل و نزار قباني و محمود درويش، فالقصيدة لم تعد مجرد وضع التفعيلة بل هي نتاج حي بين الشاعر وواقعه، يرتبط الشاعر المعاصر الجديد بأحداث عصره وقضاياه.

- جاءت النظرية التلقي المستمد أصولها من الفلسفة الظاهراتية وارتبطت بيها ارتباطا وثيقا، ويعد مصطلح التلقي من المصطلحات النقدية التي أثارت إختلافا كبيراً بين النقاد، من حيث عدم إتفاقهم على مصطلح واحد فمنهم ما يطلق عليه مصطلح الإستقبال، والإستجابة ، و التأثير، والقراءة هي مصطلحات دقيقة يحمل كل منها معناه المرتبط دوما بالقارئ.

- تناول العرب القدامى إشكالية العملية الإبداعية من خلال ثلاثة عناصر المبدع والنص والمتلقي فالنقد العربي القديم اهتم بالمتلقي وافرد له مجالاً خاصاً من حيث علاقته بالشاعر.

- مدرسة كونستانس الألمانية تعد جامعة لكل المناهج والمدارس الداعية إلى الإهتمام بالمتلقي أو القارئ بفض جهود روادها العاملين على نشر افكارهم ومبادئهم ومفاهيمهم وهما **ياوس و إيزر** .

- الهدف من نظرية التلقي هو من أجل إشراك و جعل القارئ و المتلقي شركين في بناء العمل الأدبي مما يجعل المتلقي يطور في آلياته الذوقية الجمالية، ويمثل القارئ في تأويل النص بحيث يقوم بكشف عن المعاني العميقة في النصوص من خلال التفاعل بين بنية النص و القارئ.

- يمثل محمود درويش الشاعر الفلسطيني أحد الشعراء الملتزمين الذين جعلوا قضايا وطنهم مصدرا لشعرهم، حيث ارتبط اسم هذا الشاعر الثوري بالوطن والحب والثورة وغيرها من القضايا الإجتماعية .

- كان يلون قصدته بأحاسيسه وانفعالاته في الصورة الشعرية الملائمة لواقعه الفني و الاجتماعي، فأغلب مضامينه الشعرية تدور حول الإحتلال الإسرائيلي، فقد جاءت تعبيرا عن ذاته و تجربته الشعورية والإنسانية، كما أنها جاءت بلغة واضحة وعميقة في الأن ذاته الغموض الذي يميز قصيدته، و يكشف عن التصوير و التوظيف واستخدام الرمز و الأسطورة لي يعبر عن الأمل و الحزن و الغضب و الاستقرار، إلى جانب عناصر أخرى تؤكد رؤيته العميقة للأشياء .

وفي الأخير أتمنى أن أكون وفقت في هذه الدراسة التي هي مجرد وقفة بسيطة على موضوع يحتاج إلى كثير من البحث و الممارسة، فإن قصرنا فضعف منا، وإن قاربنا فذلك بفضل الله.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

* القرآن الكريم

1) أحمد زكي شادي، قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي لتعليم والثقافة، دط، 2012.

2) أحمد مؤمن اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2005.

3) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، علم العرفة الكويت، ط2، 1998.

4) الجاحظ، البيان والتبين، تج عبد السلام محمد هارون، ج1، دط، دت.

5) تهاني شاكر، محمود درويش ناثرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، .2004

6) حسن مجيدى، إضاءات نقدية، خصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، السنة الاولى، العدد الرابع، كانون الاول، .2011

7) حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003 .

8) رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، دت.

9) رمضان الصباغ، جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2013.

10) روبرت هولب، نظرية التلقي -مقدمة نقدية- ترجمة عز الدين اسماعيل، مكتبة الاكاديمية، ط1، 2000.

11) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية/ مدينة نصر، ط1، .2010

12) شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

13) عادل الأسطة، إشكالية القراءة... إشكالية النص قراءة في سطر شعري لمحمود درويش، مؤسسة فلسطين للثقافة، دط، 2008-01-18. 06:53، موقع إلكتروني. www/thaqafa.org.

14) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2007.

15) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، "قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار الفكر العربي، ط3، دت.

16) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، الناشر مطبعة القاهرة، دط، دت.

17) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الأدب، القاهرة، ط5، .2008

18) علي موه، الأعمال الكاملة محمود درويش، منتدى مكتبة الاسكندرية، دط، دت.

19) فخري صالح ، دراسات نقدية لأعمال السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991.

20) فؤاد عفاني، نظرية التلقي "رحلة الهجرة"، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دط، 2011.

21) فوزي سعد عيسى، جماليات التلقي – قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر -، طلية الآداب، جامعة الاسكندرية، دط، 2011.

22) كمال بكداش، علم النفس ومسائل اللغة، دار الطباعة بيروت، ط1، 2002.

23) محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، سلسلة الشعر العربي المعاصر، نوميديا للطباعة والنشر و التوزيع، قسنطينة، دط، دت.

24) محمد ابراهيم ابو سنة، تأملات نقدية في الحديقة الشعرية قراءات و دراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1989.

25) محمد الحليوي، مباحث ودراسات أدبية، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، دط، 1977.

26) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

27) محمد عبد الناصر حسن، نظرية التلقي بين ياوس و إيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر ، ط1، 2002.

28) محمد موسى البلولة الزين، التلقي ما بين النظرية الغربية الحديثة والتراث النقدي البلاغي في العصر العباسي، دط، دت.

29) محمود درابسة، التلقي والإبداع "قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

30) محمود درويش، ديوان أحد عشرة كوكبا على أخر المشهد الأندلسي ، دار العودة، بيروت لبنان، ط4، 1993.

31) محمود درويش، ديوان الأعمال الأولى1، الرياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009.

32) محمود درويش، الأعمال الأولى2، الرياض للكتب والنشر، ط1، 2009.

33) محمود درويش، الأعمال الأولى 3.

34) محمود درويش، ديوان كزهرة اللوز الو بعد، رياض الريس للنشر، لبنان، ط1، 2005.

35) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي مدينة نصر، ط1، 1996.

36) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، 1972.

37) هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة د. رشيد بنجدو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .2016

38) هيثم سرحان، أطياف محمود درويش، "إشكالية التلقي في قصيدة بطاقة الهوية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر، العدد 26، سبتمبر2016.

39) سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، نظرية التلقي اشكاليات و التطبيقات، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط.

المعاجم:

1) ابن منظوم جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، دت.

2) جمال الدين محمد بن منظور، ج8 لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005.

الرسائل الجامعية: ماجستير ـ دكتوراه:

1) بن دهينة فاطمة الزهراء، الأدب العربي المعاصر توظيف الأسطورة لدكتور عبد الله ابن حلي، مذكرة التخرج الماجستير، جامعة وهران، 2013.

2) بومعزة فاطيمة، نظرية القراءة والتلقي ـ المرجعيات والمفاهيم ـ جامعة جيجل، مجلة النص، العدد، 22ديسمبر2017.

3) طهراوي ياسين، أثر اللغة الشعرية في نفسية المتلقي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم اللغة الحديثة مقاربة لسانية نفسية، جامعة تلمسان، 2010.

4) فاطمة فيروسي، قصيدة "عاشق من فلسطين" لمحمود درويش دراسة سيميولوجية، بحث مقدم إلى كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة شريف هداية الله الإسلامية الحكومية جاكرتا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الجامعية الأولى، .2010

4) محمد بوحجر، التجربة الشعرية عند محمود درويش مقاربة في جمالية التلقي، بحث مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر، جامعة سيدي بلعباس، .2018

5) مها داود محمود أحمد، دال البحر في شعر محمود درويش، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين، 2011.

الفهرس

الفهرس:

كلمة الشكر.

الاهداء.

المقدمة.....أ-ب-ج

المدخل.....6

الفصل الاول: التلقي.

المبحث الأول ماهية التلقي.....20

أ- التلقي لغة واصطلاحا.....20

ب- التلقي عند العرب القدامى.....21

ج- التلقي في الفكر الغربي الحديث.....24

د- التلقي عند العرب المحدثين.....24

المبحث الثاني: إشكالية التلقي.

أ- فلسفة التلقي.....25

ب- استقبال التلقي وأنواع القراءات.....30

ج– أنواع المتلقي.....32

المبحث الثالث: إشكالية التلقي بين الغرب والعرب

أ- نشأة وتطور نظرية التلقي.....34

ب- التلقي عند العرب القدامى.....36

ج- التلقي عند الغرب ومدرسة كونستانس 41

الفصل الثاني: مقاربة نقدية في شعر محمود درويش :

المبحث الاول: محمود درويش حياته و اعماله.....56

المبحث الثاني:

أ- خصائص محمود درويش.....61

ب- إشكالية تلقي شعر محمود درويش.....67

المبحث الثالث: نماذج من شعر تلقي شعر درويش..... 69

الخاتمة.....80

المصادر والراجع.....83

الفهرس.....90