المبحث الرابع

التلقي والتداول الشعري

تمثل نظرية القراءة والتلقي منهجاً نقدياً مهماً من المناهج التي أفرزتها التطورات الجديدة في سياق المناهج النقدية، إذ اتخذت من القارئ طريقاً وأساساً ومرجعاً أصيلاً لنقد النصوص الإبداعية، وترى هذه النظرية إن أهمية النص الإبداعية لا تكمن في مرجعيات خارجية متمثلة بكاتب النص بحسب منظور المناهج السياقية، وليست كذلك في بنية النص الداخلية كما ترى البنيوية، لأن النص لم يعد مجموعة أبنية أو مجرد إشارات سيميائية ذات طبيعة لسانية فقط، بل فيما يتركه ذلك النص من أثر لدى المتلقي، فيصبح المتلقي على هذا النحو عنصراً فاعلاً ومهماً وحاسماً في تقويم النص وإعادة إنتاجه، لذا ((كانت القراءة مطافاً متأخراً من مطافات النظرية النقدية، فمن التمحور حول المؤلف إلى التمحور حول النص وصولاً إلى التمحور حول القارئ))[1].

أفرز هذا المنهج مجموعة كبيرة من أنواع القرّاء وأنماطاً متعددة من القراءات، فنجد القارئ الاعتيادي والقارئ الأنموذجي والقارئ الضمني بحسب طبيعة معاينة النص، بحسب نوع القراءة وإمكانية القارئ، فـ ((جمالية التلقي وضعت القارئ في مركز مهم للقيام بتأويل النص الأدبي، واسند إليه اكتشاف المعنى المتجدد عبر التاريخ، كما أن دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشعرية في النص وتحقيق استجابة لها في آن واحد))[2]

لم يكن النقد العربي الحديث بعيداً عن التيارات النقدية الغربية، وتأثرت بتلك المناهج على أنحاء مختلفة، إذ وجدت فيها طريقاً للتحرر من المناهج التقليدية، ولكنها جوبهت في البداية برفض كبير، وربما كانت الشفاهية القديمة سبباً في ذلك، فـ ((القراء الذين تتحكم عقلية ذات بقايا شفاهية في معاييرهم وتوقعاتهم فيما يتصل بالخطاب الرسمي يرتبطون بالنص على نحو مختلف تماماً عن القراء الذين يكون حسهم بالأسلوب حساً نصياً خالصاً))[3]، فالعرب ينشدون إلى الشعر بصيغته الإلقائية لا الكتابية، فضلاً عن اعتقادهم بأن المنهج القرائي هو منهج ذاتي يختلف من شخص

---

(1) مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1 1994: 135.

(2) م.ن: 135.

(3) الشفاهية والكتابية، والترج.أونج، ترجمة: د. حسن البنا عزيز، عالم المعرفة – الكويت، 1994: 239.

إلى آخر، بحسب طبيعة معاينته للنص، وهذا بدوره لا يكون بحسب تصورهم منهجاً نقدياً قائماً على أسس نقدية ممنهجة وذات طبيعة علمية.

يحاول الناقد علي جعفر العلاق ومن خلال آرائه النقدية في هذا الاتجاه التفريق بين نمطين من متلقي الشعر، النمط الأول يتصّل بتلقي النخبة، والنمط الثاني بالتلقي الجماهيري، ويعنى الأول بمعاينة ما هو مكتوب، وما يحتويه النص من ثغرات يحاول المتلقي ملأها، فضلاً عن العتبات المصاحبة للنص الإبداعي وهي لا تقل أهمية من البنية النصية التي وصفها جيرار جينيت بالنص الموازي، لما تحمله من دلالات تضئ درب المتلقي إلى المتن النصّي، فيما يهتم التلقي الجماهيري بما هو مسموع، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشاعر وطريقة إلقائه وكل ما يتعلّق بما هو شفاهي.

تلقي النخبة

لم يعد الوضوح والمباشرة سمة جمالية تحسب للنص الشعري - كما في السابق-، فكلما ((عكف الشاعر على عمله الشعري، وارتفع به إلى مستويات عالية من النضج ازدادت الفجوة بينه وبين الجمهور بمعناه الواسع. وكأنَّ الارتفاع، في فضاء الاكتمال الشعري ابتعاد عن الأرض، حيث يقيم الجمهور بدلالته الفضفاضة، الهلامية، وغير المحددة))[1]، فلم يعد النص الشعري نصاً سهلاً يسلم مفاتيحه للقارئ منذ القراءة الأولى، بل أصبح عصياً على متلقيه، ويجب على القارئ إشغال فكره وإعمال ذهنه من أجل فك مغاليق النص الشعري، لأن ((القصيدة عمل خاصٍ جداً، لا تذهب إلى الآخرين دائماً، ولا تفتح مغاليقها لهم جميعاً وفي كل وقت؛ فهي ليست أغنية أو حكاية، أو إعلاناً. بل هي عمل غائم ومشعّ في آن واحد. ولذلك فإن ما فيها من ضوء يظل كامناً أو مؤجلاً في انتظار قارئ مرهف، لا قارئ عام، قارئ قادر على إحداث ذلك التماس المقلق بينه وبين النص))[2]، يحاول سد ثغرات النص الشعري للوصول إلى أعلى مستوى من مستويات القراءة.

إن قضية التوصيل تعدّ من أهم وأخطر قضايا النظرية الأدبية لما تنطوي عليه من حساسية تتعلّق بتنظيم العلاقة بين المرسل والمرسل إليه في العمل الأدبي، إذ إنّ ((الرغبة في قول شيء ما ترتبط، بالرغبة في إيصاله، في نقله خارج البنية التعبيرية للقصيدة. إن الموضوع، أيا كان، يظل مشروعاً ناقصاً لا يكتمل إلا بوصوله إلى الطرف الأخر: القارئ. كما أن القصيدة تظل، مفتوحة بانتظار القارئ الذي

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار، د. علي جعفر العلاق،: 7.
(2) م.ن: 7.

يملؤها بالدلالة والمغزى، وتلك من البديهيات في ميدان الحديث عن الشعر والتوصيل))[1].

ولا نجد كل النصوص قادرة على إغراء متلقيها وجرّهم إلى عوالمها والتفاعل مع حيواتها، فكثيرٌ من النصوص الشعرية بعيدة عن القراءة بحكم عدم قدرتها على تحريض القارئ على التواصل معها، وهذا مرتبط بما تحتويه النصوص من قيم جمالية باهرة لافتة لانتباه القارئ، وهي تمثل على هذا الأساس جوهر النص الشعري ومقولته المركزية، إذ ((إنَّ القراءة البنائية الموجّهة نحو استنطاق الجمالي في الشعري تستهدف الجوهر الذي يمثل بؤرة الإشعاع الجمالي، والتشكيل الجمالي الداخل- الشعري لا يتوقف عند حدود الإمكانات النصيّة المغلقة بنائياً على ذاتها، بل تسحب إلى ذاتها المتجوهرة قيماً وأبعاداً تتناغم مع محتوى الداخل وتشترك في تكوينه))[2].

يحاول العلاق بوصفه ناقداً جمالياً، أن يستنطق النصوص الشعرية ويسعى إلى البحث عن جمالياتها، ونجد أن من خلال قراءته لديوان سليمان العيسى (ثمالات) حاول الوقوف على تلك المواطن الجمالية التي تمثّل بغيته القرائية، فهو لم ينقد النص الشعري من خلال نمط قرائي معين، بل حاول الغوص في النصوص الشعرية والبحث فيها بوصفها طاقة جمالية خلاقة، إذ يمارس هنا دور القارئ بصفته الجمالية الذي يبحث عن الرؤية الجمالية التي تتميز بها النصوص، ويحاول أن يستكشف قيمتها وقدرتها على الارتفاع بالنص الشعري إلى أعلى مستوى تشكيلي قادر على إبهار وإدهاش القارئ.

ويجد العلاق في إطار منظوره النقدي ذي الطبيعة الجمالية أن الغلاف الخارجي لكل مقروء وظيفة مهمة في توجيه القارئ، فقد ((أصبح الوقوف عند أغلفة النصوص وعناوينها ورسومها الداخلية، جزءاً مهماً من إجراء نقدي معروف يتناول هذه المستويات باعتبارها عتباتٍ للنصوص الأدبية وموجهاتٍ لقراءتها))[3]، وعن طريق ذلك يمكن أن يعيّن لنا مساراً محدداً في قراءة النصوص عبر استعمال القيم الجمالية التشكيلية، التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة القارئ ورؤيته ومعرفته.

إنّ قراءة الشعر على هذا النحو تتطلب آليات قرائية خاصة تختلف عن آليات قراءة الفنون السردية كافة، لذا ((يمكن النظر إلى غلاف الديوان بجزأيه الأمامي والخلفي، على أنه قوسان دلاليان يحتضنان نصوصه الشعرية ويحددان لنا لا بؤرتها

---

(1) مملكة الغجر، علي جعفر العلاق:18.

(2) المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث – الأردن، ط1، 2008:54.

(3) هاهي الغابة فأين الأشجار :56-66.

الدلالية فقط، بل ومدخلنا إلى هذه النصوص وتحليليها أيضاً))[1]، ويحاول العلاق استناداً إلى هذه الرؤية النقدية المرتبطة بمنطقة القراءة والقارئ قراءة الغلاف قراءة فاحصة ودقيقة، وربطها بالنص الأصلي، فالعنوان الرئيس (ثمالات) على سبيل المثال وكل ما تعنيه هذه الكلمة من دلالات جاءت مراوغة لذائقة المتلقي، وحاولت الإيقاع بالقارئ السطحي عند حافة التلقي المباشر لدلالة العنونة من دون الغوص في البنية العميقة.

إنّ الشاعر في هذا الديوان كما يرى العلاق ((لم يكن يائساً، أو متعباً، أو مهزوماً. إنه يجسد، بقصائده، واقعنا المشوّش الذي يشتمل، رغم ارتباكه، على جذور أحلامنا العصية على الموت، الشاعر إذن لا يقف عند سطح الأشياء، أو رغوتها الخارجية – وهي الدلالة الثانية للعنوان – بل يذهب بعيداً، إلى أقاصي الروح، يداعب جذوة الأمل ويبعث فيها اللهب والضراوة))[2]، إذ نرى هنا أن الناقد العلاق قدّم قراءة جمالية لعتبة العنونة انحازت إلى وعي القارئ ورؤيته وطريقة تعامله مع النص الشعري.

يجد العلاق في العنوان الفرعي (الثانوي) الذي وضعه الشاعر (شعر ونثر) تحديداً لمسار قرائي معيّن وموجّه، فالديوان يتضمن نصوصاً شعرية ونثرية، فهو لم يُحسم انتسابه إلى جنس إبداعي معين، وعلى الرغم من تصريح الشاعر بذلك في مقدمة ديوانه، إلاّ أنه لم يستطع التحرر من هيمنة الشعر عليه، فيجده العلاّق يرجح كفة الشعر على النثر من خلال كتابة نصف بيت من الشعر.

يعاين العلاق القضية الأدبية في هذه التجربة الكتابية معاينة جمالية صرفاً يحاول فيها استنطاق تجربة الكتابة على هذا النحو، فـ ((الشطر الشعري لم يكتب كتابة عادية، بل كتب بحروف ملونة. كما أنه اتخذ شكلاً فنياً موحياً؛ فأنت قد تتخيله غيمة، أو تظنه شريطاً معشباً من الأرض. وبذلك يؤكد هذا الشطر الطبيعة المتوترة للغلاف، ويؤكد الطابع القلق لانتماء النصوص أيضاً، فالعنوان الفرعي يوحي يتوزعها بين النثر والشعر، لكن انفراد هذا الشطر الشعري بفضاء خاص به على الغلاف يشي، ومنذ البداية، بأرجحية الشعر على النثر، أو انحياز الشاعر له))[3].

ويرتبط الغلاف الخلفي في منظور العلاق النقدي ارتباطاً جمالياً عميقاً بالغلاف الأمامي وامتداداً له، إذ ((خلا الغلاف الثاني من أسم المؤلف، وعنوان الكتاب بجزأيه الرئيسي والفرعي. لكنه، من جهة أخرى، عوض عن ذلك بعناصر ذات شحنة تأويلية عالية؛ إذ حلت صورة الشاعر محل اسمه في الغلاف الأول، أي حل المحسوس (الصورة الفوتوغرافية) محل المجرد (الاسم).لقد تم إنماء المناخ

(1) الدلالة المرئية : 58.
(2) م.ن: 58.
(3) الدلالة المرئية: 61.

الشعري وتوسيعه إلى حد كبير، فبعد أن كان لا يتمثل إلاَّ بنصف بيت من الشعر، نجده، على الغلاف الخلفي، على شكل بيتين تامين))[1].

استطاع العلاق ومن خلال قراءته الجمالية أن يخرج غلافي الديوان من طبيعتهما التداولية التقليدية، التي تقتصر على وظيفة ترويجه وإلفات النظر إليه، إلى عنصر تشكيلي فاعل ضمن منظومة قرائية دقيقة تقوم على قراءة عتبات الكتابة، فهو يجد أن ((الغلاف، بوجهيه الأول والأخير، يتجاوز وظيفته التداولية التي تعني، التسمية والتصنيف ونسبة النص لصالحه وتوثيق النشر زماناً ومكاناً. إنه يقوم بمهمة إيحائية: يعدّ المتلقي، منذ البداية، لقراءة محددة، ويهيئه، منذ العنوان، لأفق تأويلي خصب))[2]. بمعنى أن هذه العتبة هي جزء حيّ وفاعل من أجزاء النص تعتمد في إنتاجها القرائي على وعي القارئ الجمالي وقدرته على التأويل لخصوصية عتبة الغلاف.

وتقدم عتبة الإهداء إغراء قرائياً لا يقل أهمية من عتبة الغلاف الخارجي، إذ وجد العلاق ضمن رؤيته القرائية الجمالية أن الإهداء يفك للقارئ بعض مغاليق النص، ويوجّه قراءته نحو أفق معين، فهو لم يعد مجرد كلمات يصدر بها المؤلف كتابه، بل جاء لغايات مرتبطة بالنص الأصلي، وعلى القارئ ((أن يلتفت إلى موّجهات القراءة، أو عتبات النص،أعني: عنوانه، وما يشتمل عليه من إهداءات، ومقدمات، وتاريخ الكتابة ومكانها، وما يتخللها من صور وتخطيطات))[3]، ويحمل الإهداء الذي كتبه سليمان العيسى في مقدمة ديوانه طاقة قرائية عالية.

يحاول العلاق ومن خلال تحليله الجمالي لعتبة الإهداء، مناقشة مسألة مهمة شغلت النقاد كثيراً، وهي مسألة التناص، أو ما أطلق عليها قديماً بالسرقة الشعرية، فهو لا يجد في استخدامات العيسى الشعرية، تناصاً بل يجدها إيماءات لتلك النصوص ومحاورة لها، فهو يقيم حواراً ((مع رؤاهم أكثر منها استدراجاً لشذرات نصوصهم... إن حضور النصوص الشعرية الماضية لا يتحقق، دائماً، من خلال أواصر نصيّة، أو تداخل لغوي بين النص القديم والنص الجديد. لكن الشاعر، من ناحية أخرى، يدرج النص القديم في علاقة فكرية أو انفعالية مع النص الراهن يضعه في المقدمة، عتبة بين العنوان والنص، أو جسراً تسيل عليه دلالة العنوان لتختلط بدلالة القصيدة فتزيدها قوة))[4]، فهو نوع من التوظيف لا يصل على مرتبة التناص الذي يفترض تعالقاً نصياً منتجاً بين نص الشاعر والنصوص التي يحاكيها ويستدرجها إلى منطقة نصّه.

---

(1) م.ن: 62-63.
(2) م.ن:64.
(3) هاهي الغابة فأين الأشجار: 27.
(4) الدلالة المرئية: 67.

ولم يقتصر هذا الإلماح على عتبة إهداء الديوان فحسب، بل نجد تصديرات أخرى في ثنايا قصائد الديوان، وذلك من خلال الإحالة إلى أبيات شعرية لشعراء سبقوه، يضعها الشاعر بين عنوان القصيدة ونصها، وهو بذلك يقيم حواراً مع هؤلاء الشعراء ويسعى إلى الاتصال بهم والتواصل معهم نصيّاً، فالنص الشعري ((لم يعد صورة لغوية لانفعال الروح فقط، بل هو، أيضاً، تجسيد للحظة معرفية ورؤيوية، تنفتح على هواء الحاضر والماضي معاً وتضمهما سوية في نسيج حي مترابط لا انفصام فيه))[1].

فضلاً عن أن الشاعر لم يقتصر على ذلك بل حاول الالتصاق بحساسية الأماكن القديمة واستعادتها شعرياً، وهو بذلك يعود بذاكرة المتلقي إلى أماكن عفا عليها الزمن، فضلاً عن أسماء الشعراء القدامى وما يقتطعه من أبياتهم الشعرية، ويجعلها مقدمه لبعض أبياته، كذلك نجد في قصيدة (خيمة في الصحراء)، إذ على الرغم من دلالات العنوان، يضع الشاعر بين العنوان ونصه الشعري، إهداء يكون بمثابة جسر تاريخي أدبي وذوقي وجمالي يربط بين العنوان ونص القصيدة (على هامش زيارة لمضارب عبلة، في بادية نجد)، فهذه المقدمة بحسب قراءة العلاق النقدية الجمالية ((بما فيها من كلمات مثل: مضارب عبلة، بادية، نجد، تهيئنا لقراءة القصيدة قراءة خاصة نستحضر من خلالها أجواء شعرية قديمة، وثراءً وجدانياً ملتهباً طالما حفلت به قصائد المعلقات، عموماً، ومعلقة عنترة بشكل خاص))[2].

استطاع الناقد العلاق ومن خلال قراءته لديوان الشاعر سليمان العيسى، أن يؤكد على أهمية العتبات النصية وما لها من اثر في بناء قراءة صحيحة، لأن مهمة القراءة لم تعد تقتصر على النص الأصلي، بل هناك عتبات أخرى تقوم بمهمة تأويلية لا تقل أهميةعن النص الشعري.

وبما أنّ تناول العتبات النصية تناولاً جمالياً نقدياً ظهر مع ظهور نظريات القراءة والتلقّي، فإن اهتمام العلاق بها على هذا النحو يُظهر رؤيته النقدية الجمالية المتأثرة بهذه النظريات، إذ تعطي للقارئ/الناقد بوصفه قارئاً أنموذجياً الفرصة النقدية الجمالية الكافية لاستنطاق جماليات النص وتحليل رؤيته الجمالية من خلال وعيه لأهمية العتبات النصية في النص الشعري.

التلقي الجماهيري

أخذ النص الأدبي المقروء النصيب الأكبر من البحث والدراسة النقدية الجمالية – كما أشرنا سابقاً – وظهرت نظريات، وأنماط قرائية كثيرة، أخذت على عاتقها مسألة البحث والدراسة في هذا الجانب، في حين لا نجد هناك دراسة مستفيضة لتلقي

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار: 27.
(2) الدلالية المرئية: 74.

الجماهير (العامة)، وهذا الأمر يمثّل جزءاً من نظرية القراءة والتلقي، ويعود ذلك لعدّة أسباب.

فبما أن معظم المناهج النقدية هي وليدة الحضارة الغربية، وأن الغرب يهتمون بما هو مقروء فقط على صعيد النص الأدبي المكتوب، لذا كانت أغلب دراساتهم تنطوي على الأثر الذي يتركه النص على المتلقي، فضلا عن ذلك فإن مسألة التلقي الشفاهي هنا مسألة وقتية وعابرة ولا يدوم تأثيرها أكثر من وقت الإلقاء، ولا يمكن بناء موقف نقدي محدد على هذا النوع من التلقي لأن هناك عدة أمور تؤثر على المتلقي، فضلا عن تأثير النص ذاته،إذ ((إن مرسل النص، في هذه الحالة، لا يعّول إلا على حضوره الفيزيائي، جسدياً وصوتياً، أعني لوعة الجسد ورفيف الصوت. وبذلك فإن فضاء القاعة يظل هنا زئبقياً، وطارئاً، وسيالاً. إنه وسط عابر وملئ بالثقوب...، أي أن تلقي الشعر، على هذا المستوى، يظل فعلاً فريداً، وفردياً وخاطفاً))[1].

وربما كانت آراء النقاد العرب القدامى هي أفضل من تحدث عن هذا التلقي الجماهيري، وذلك راجع إلى عقلية العرب الشفاهية، فمنذ الجاهلية اهتم العرب بمسألة الإلقاء، ووضعوا شروطاً لها، باعتبار الإلقاء وسيلة الاتصال بين المتلقي والشاعر، لذا كانت لهم طقوسهم الجمالية في قراءة الشعر وتلقيه، وربما كانت إشارة ابن قتيبة في كتابه (الشعر والشعراء) تدخل في هذا المضمار في حديثه عن بناء القصيدة العربية، والغرض من ذكر الشاعر لمحبوبته وأيام صباه، وذلك لاستمالة قلوب سامعيه وشد أسماعهم إليه.

وتبعاً لذلك حاول العلاق التفريق بين مسارات التلقي بصفته الجماهيرية، والقارئ، ونظرية القراءة القائمة على أسس وقواعد جمالية محددة، فالجمهور لديه ((لا يشير إلاَّ إلى حالة عامة من التلقّي، إلى أفق عام من التكوين النفسي والذوقي والمعرفي. كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف، في الروح العامة لا الخصائص الفردية. وبذلك فان الجمهور، بهذا المعنى، يستسلم في تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيزاً واضحاً للنتوءات الشخصية وفردية الاستجابة))[2].

استناداً إلى ذلك نجد أنّ الصلة بين الشاعر والجمهور تسير باتجاه واحد، طرفها الأول الشاعر، والطرف الثاني إذن المتلقي، وهو ((الطرف الأخير من ذلك الطريق الشفاهي الذي تسلكه القصيدة منبثقة من نبعها الأول: الشاعر. وجود الجمهور، إذن، بقية من بقايا الفاعلية الشفاهية التي حكمت، وما تزال إلى حد ما،

(1) هاهي الغابة فأين الأشجار: 24.
(2) الشعر والتلقي، د. علي جعفر العلاق،: 63.

مسيرة التلقي والاستجابة التي تقطعها القصيدة عادة في اتجاه واحد من الشاعر إلى الجمهور))[1].

فهذه القراءة التي تعتمد على تلقٍّ سريع لا يؤلّف وجهة نظر جمالية نقدية عميقة ليست قراءة تفاعلية، تقوم على إدامة النظر في النص من أجل البحث عن المواطن الجمالية الموجودة فيه، وتستطيع أن تسد بعض ثغرات النص المقروء، فـ ((القراء، في معظم الأحيان، ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخاً. إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض. أو هم، عموماً، تجسيد لفردية التلقي وخصوصيته. يلامسون القصيدة، لا باعتبارهم محيطاً عاماً متجانساً بل بكونهم أفراداً: يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه، واستيعاب تفاصيلها. ولكل منهم آلياته الخاصة في القراءة والتلقي))[2].

لقد أصبحت القراءة فعالية جمالية نقدية مركزية تقوم بإعادة إنتاج النص وتقديمه على وفق رؤية أخرى، و ((لم يكن دور القارئ، في صلته بالنص، دوراً استهلاكياً فقط، ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة ترضي ظمأه الجمالي... بل أصبح هذا القارئ طاغية جديداً، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته))[3].

وعلى الرغم من التطور الذي شهدته القصيدة العربية الحديثة، إلاَّ أننا نجد لدى معظم الشعراء والقرّاء معاً تلك الطقوس الشفوية ما زالت مرهونة وفاعلة ومؤثرة في ترتيب وبناء ((حساسية المسافة الإيقاعية الاستقبالية بين لسان المتكلم الصوتي وأذن المتلقي))[4]، لذا يحاول الشاعر التأكيد على مسألة الجانب الصوتي الإيقاعي، لما لها من تأثير كبير على الجمهور، ويرى العلاق في هذا الإطار أن الشاعر يسعى إلى ذلك من خلال:

((1- الإعلاء من شأن الخصائص الإيقاعية والصوتية، والعناية بكل ما يجعل هذا الثراء الصوتي متفشياً عبر النص الشعري، صادراً عن تفاصيل الصياغة كلها: نظام التقفية، الوزن، التكرار، التجنيس، حروف اللين.

2- وقد لا يكتفي الشاعر بالغنى الإيقاعي في ثنايا القصيدة، بل يدخل هو طرفاً في هذا الإثراء، فلا يعود وجوداً بيولوجياً مستقلاً عن صوت قصيدته، وإنما يضيف إليها صوته هو، يقحم جسده في عملية التأثير

---

(1) م.ن: 63-64.
(2) الشعر والتلقي: 64.
(3) م. ن: 64.
(4) شعرية الحجب في خطاب الجسد، د. محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط1 2007: 28.

كلها: وهكذا يتضافر الجسدان معاً، جسد القصيدة وجسد الشاعر في إغداق هذا الرنين التهجّدي الراجف))[1].

من هنا نجد أن الجمهور/المتلقي يكون حاضراً دائماً في مخيلة الشاعر قبل نظم قصيدته وبصفة فعّالة، فهو يحاول أن ((يغذي قصيدته بما يجعلها صالحة، باستمرار، للتلقي الجماعي. ورغم ما تعجّ به ساحة الشعر والنقد معاً من ادعاءات تتخطى الذوق السائد، وتجاوز الأعراف الراسخة، فإن كثيراً من شعرائنا لا يكتبون لقراء مؤجلين أو أزمنة مقبلة بحسب إدعاء بعضهم. إنهم يكتبون القصيدة وفي مخيلة البعض منهم، عكاظ من نوع ما، هي عكاظه الخاصة: يستجيب لشروطها ويرضخ، دون وعي منه ربما، إلى تواطؤ واضح معها، أي أن في ذهنه، إلى هذا الحد أو ذاك، صورة ملموسة لجمهور محدد، ومناخاً عاماً للمتلقي))[2]، على النحو الذي يجعل من القارئ سلطة مؤثّرة في بناء القصيدة عند الشاعر.

وبذلك فإن مثل هذا الحضور المؤثّر للقارئ في فضاء الشاعر الكتابي ينعكس سلبياً على جمالية التعبير والتشكيل، إذ ((تحمل هذا الشاعر قدراً غير قليل من التنازلات الجمالية لكي يضمن لهذا اللقاء بجمهوره أن يكون فعالاً))[3]، وتمثل ذلك بطرق شتى، اتبعها الشاعر في بناء قصيدته، وربما كان الواقع وموضوعاته أساساً في بناء قصيدته.

إن الموضوعات الشعرية التي ترتبط بحاجة الجمهور وحساسيته والارتباط بقضاياه الاجتماعية والسياسية والثقافية العامة ((لم تعد مطلباً جمالياً وفنياً محضاً، بل كانت تبدو، في أحيان كثيرة، حاجة فكرية ووطنية، أو جهداً ممزوجاً: فنياً/فكرياً في أفضل حالاتها))[4]، وربما كان الشاعر موفقاً في استمالة متلقية على هذا النحو، إلاّ إنه لم يوفق في تحقيق جمالية القصيدة المطلوبة في العمل الشعري، لأنها لم تكن لديه على وفق هذا المنظور ((تجربة جمالية وفنية صافية فحسب، بل كانت، في أحيان كثيرة، فاعلية سياسية/ فنية، تسعى بحرقة واضحة إلى هدف يقع، خارج القصيدة، هدف، أو أهداف تمس واقع الناس وتلبي مطالبهم))[5].

أصبح همّ الشاعر على هذا الأساس هو مضمون القصيدة وموضوعها وما تقوله فقط، لا شكلها الفني والجمالي الذي يجب أن يكون جزءاً من الموضوع، فكلما اقتربت القصيدة من مضمون الواقع، والتعبير عنه بكل وضوح كان الشاعر في ذلك أقرب للجمهور، فـ ((الجمهور المتلقي لا يؤرقه، كثيراً، البحث الممض والممتع عن

---

(1) الشعر والتلقي: 67.
(2) الشعر والتلقي:74.
(3) م. ن:70.
(4) م. ن:71.
(5) الشعر والتلقي:71.

دلالة القصيدة، بل ينتظر منها ان تقدم إليه كنوزها بيسر تام، فهي لا تحمل، بالنسبة إليه، غير المعنى واضحاً، هنيئاً، ومريحاً. إن ما ينتظره نص شفاف))[1].

لذا لم تعد القصيدة بهذا المعنى لعبة لغوية ذات طبيعة جمالية يحاول فيها الشاعر مفاجأة المتلقي وكسر أفق التوقع لديه، ومحاكاة ثقافته ورؤيته وموقفه من العالم والأشياء، لغة تخفي أكثر مما توضح، لأن ((المتلقي، وهو يستقبل لغة القصيدة الحديثة، لا يراها حاملة للمعنى فقط. بل يتوقع منها، غالباً، وظيفة إضافية: أن تحاكي شيئاً ما، سواء أكان هذا الشيء واقعاً أم واقعة أم حياة. والقصيدة، بالنسبة لمعظم الجمهور، ليست تجربة لغوية ورؤيوية مكتفية بذاتها. ولا ينظر إليها على إنها انتهاك عذب لثوابت اللغة. أو طيش جميل يعيد اللغة، ثانية، إلى بكارتها الأولى))[2].

ولم يقتصر الشاعر على ذلك، بل يجده العلاق يبحث عن سبل شتى من أجل كسب المتلقي / الجمهور، فالشاعر ((حين يتمتع بيقظة جمالية عالية فانه يحاول استدراج الجمهور وتغذية فضوله بأساليب شتى. إن التلاعب بأنساق الجمل الشعرية، والتنويع المرهف في نظام التقفية والتنقل بين الخبر والإنشاء، كل ذلك يتيح للقصيدة حداً عالياً من الإثارة والجدة)) [3].

كانت افتتاحية القصائد عند الشاعر غالباً ما تتميز بغنائية عالية ذات قدرة تطريبية كبيرة، من أجل كسب المتلقي عبر استنفار حساسيته السمعية الإيقاعية الموروثة في التلقي، وهذا ما يجده العلاق في افتتاحية (أنشودة المطر) لبدر شاكر السياب، و(أغاني مهيار الدمشقي) لأدونيس، ولم يقتصر على ذلك، بل يحاول الشاعر جعل المتلقي طرفاً في قصيدته، من خلال ((توريطه في علاقة صريحة بذلك الحدث باعتباره مخاطباً مباشراً يتجه إليه القول الشعري، ويتم ذلك عادة باستخدام أفعال الأمر، والنداء والتكرار، والتوكيد والضمائر))[4].

وعلى الرغم من جهد الشاعر الحثيث في كسب الجمهور واستمالته وإدهاشه، إلاّ أن ذلك لا يتحقق لجميع الشعراء، ويبدو أن ذلك ناتج عن حالة ثقافية أعتاد عليها المتلقي، والهدف منها الشاعر لا الشعر، فـ ((الصلة بين الشعر والجمهور لا تأتي اعتباطاً، بل هي تراكم من عادات التلقّي والنزوع إلى المغامرة والاكتشاف. إنها تاريخ عام وشخصيّ من المتابعة الحميمة للشعر، وقراءته والإصغاء المرهف إليه. أي أن هذه الصلة حالة ثقافية ومزاجيّة عامة لا تقبل التجزئة أو البيع بالمفرد))[5].

---

(1) م. ن: 84.
(2) م.ن: 84.
(3) الشعر والتلقي: 78.
(4) م. ن: 80.
(5) هاهي الغابة فأين الأشجار: 49.

ومن خلال ما تقدم لا يجد العلاق في تلقي الجمهور على هذا النحو إضافة إلى جمالية القصيدة، بل الأمر خلاف ذلك، فالقصيدة وعند تحولها من وظيفتها الفنية إلى وظيفة اجتماعية تكون قد تنازلت عن كثيرٍ من جمالياتها، لأن غايتها عند ذلك تصبح إرضاء الجمهور فقط.

إن الناقد الجمالي علي جعفر العلاق في هذا المنظور النقدي القريب من نظريات القراءة والتلقي، يعطي للقارئ دوراً رئيساً في عملية التلقي، غير أنه يعيّن القارئ الواعي الذي يعرف أصول القراءة ويدرك حساسية النص الأدبي الذي يقرأه، فـ((الشعور بالقيمة (أو اللحظة الجمالية) يتفاوت من عمل إلى عمل، وحين يشرع القارئ في قراءة عمل أدبي يكون مقبلاً على تجربة يختبر فيها العمل ويختبر نفسه معه، ويظل غير واثق من حصوله على ثمرة القراءة، وهي (اللحظة الجمالية) إلى أن يشعر بأن العمل الأدبي قد اكتمل في داخله هو... وقد تتفاوت درجات حدوثه، فإذا كان القارئ ناقداً فإنه مفوض لاختبار قيمة العمل الأدبي، ومن الطبيعي أن يقدّم إلينا خلاصة العمل العقلي الذي قام به وهو يحاول ترجمة العمل الأدبي إلى خبرة لها قيمة))[1]، والعلاق من خلال مقاربته لديوان سليمان العيسى وتحليله الجمالي لعتباته النصية المختلفة فيه أشار إلى أهمية وخطورة هذا النوع من القراءة، ودورها في إضاءة النص وتقويمه.

يركّز الناقد العلاق من منظور نظريات القراءة والتلقي على حساسية التعامل والتفاهم الجمالي بين القارئ والنص، بوعي أن القارئ هو الفاعل النقدي الحاسم في تقويم العمل الفني واستكشاف جمالياته، وإذا كان بعض منظّري القراءة والتلقي لا يركزون كثيراً على الرؤية الجمالية للنصوص والظواهر التي يقاربونها على وفق نظريتهم، فإن العلاق يفيد من آرائهم النظرية لكنه يكيّفها لصالح رؤيته الجمالية التي يسعى إلى كشفها في هذه النصوص.

وبهذا لا يسعنا القول إن الناقد علي جعفر العلاق أخذ بنظريات القراءة والتلقي كما هي في منطلقاتها وقوانينها وقواعدها المنهجية، بل هو كما فعل مع بقية المناهج النقدية الحديثة، يفيد منها بالقدر الذي يخدم رؤيته النقدية ويستثمر إمكاناتها على هذا النحو النقدي الجمالي.

---

(1) اللحظة الجمالية في النقد الأدبي، د. جمال مقابلة، أزمنة للنشر والتوزيع – الأردن، ط1 2007: 195.