التأويل وتحولات الخطاب

الأستاذ الدكتور
محمد رضا مبارك
جامعة بغداد ـ كلية الاعلام

التأويل وتحولات الخطاب

الأستاذ الدكتور
محمد رضا مبارك
جامعة بغداد ـ كلية الاعلام

التأويل ومناهج القراءة:

ما مدى افادة الأدب في العراق من مناهج القراءة والتلقي؟ واذا كان هذا الادب قد استعمل ممكنات معينة من هذه المناهج، فكيف يمكن قياسها؟.. هنا تتجلى المقولات النقدية التي تراقب هذا الادب، صيرورته وتكامله. سؤال صعب مثل هذا، لابد ان يلاقي تمنعا وترددا من النقاد في اعطاء جواب شاف، ولكن طرح الاسئلة المهمة احيانا يكون بأهمية الاجوبة عن هذه الاسئلة، و يظل في النفس ما يشير إلى ان الاجابة ممكنة لكن وقتها لم يحن بعد، فتمثل المناهج يحتاج إلى بيئة ثقافية مستقرة، ونصوص لا تستند إلى اليومي، على اهميته بل تحتاج إلى هذا اليومي في اطاره الشامل اي العالمي، إذ ان مقدار النزوع نحو العالمية، هو القدرة على تجسيد المعاش في البيئة المحددة التي ينطلق منها الكاتب، ولعل المآل الذي ننتظره بات قريبا، بعد ان تفتت غيمة الغبار الطويل الذي لف واقعنا الادبي وواقعنا الحياتي. وما نكتبه في هذا البحث هو استجابة لما يمكن ان يكون، في اطار تغير كبير، شمل الكلمة واداة التواصل والعقل، وبات ضروريا التفكير بعمق في المنهج، ونقد العقل قبل نقد النص، وارهاصات ذلك التي ظلت محدودة ومحصورة الان، غير ان حماسة ما ستطلقها في فضاء واسع.. ان وراء هذا المحدود متسعا، ما زلنا نعمل على صيرورته ونفاذه.

<u>في إطار التلقي</u>:

منذ نهاية الثمانينات من القرن الماضي، لفت انتباه النقاد والقراء في العراق،

العناية الخاصة بالتلقي ومناهجه الجديدة ومصطلحاته، انطلقت هذه العناية من جامعة كونستانس في المانيا وتوزعها اثنان من اهم اساتذتها ها آيزر وياوس.... وما ان انقضى عهد البنيوية أو ما يمكن تسميته اضمحلالها وانفضاض الدارسين عنها، حتى ظهرت مفاهيم الاستقبال والتلقي والتقبل وانتظار افق القارئ أو الانتظار، والمفاجأة انطلاقا من الحقيقة الموضوعية التي تقول، لا قيمة للنص الا بمتلقيه، وان تحققه، اي ايجاده وفعله لا يكون الا بوجود قارئ للنص أو سامع له، وبهذا فان النصوص ليست من صنع الكاتب قاصا كان أو روائيا أو شاعرا، بل هي من صنع القارئ، فهي التي تسمح بإيجاد النص. ويلاحظ في هذا الاطار ان مناهج القراءة والتلقي، لم تخرج عن المناهج النصية السابقة، ولاسيما البنيوية الشكلية و البنيوية التكوينية، وربما تكون هي اقرب إلى (لوسيان غولد مان) اكثر من قربها إلى البنيوية الشكلية التي مثلها (رولان بارت) في الثقافة الفرنسية آنذاك، ولقد رافق ذلك قبل ظهور دراسات الخطاب بشكلها الفاعل ولاسيما عند (ميشيل فوكو) والتفكيكية بتطلعاتها الفلسفية، ثم دراسات علم الخطاب. ومع ان بعض الدارسين عمد إلى التفريق بين نظام الخطاب ونظام النص، غير ان التمييز بينهما جاء على اساس التلقي، ان النص ان لم يرتبط بالتواصل يظل نصا لا يطلع عليه احد، فهو في حكم عدم الوجود لا تحقق له، لكن حين يستل من مكانه الاثير ومخزنه أو محفظته ثم يطلع عليه القراء، عند ذلك يصبح خطابا، وبهذا فان الفرق بين الاثنين شاسع والبعد بينهما هو بعد الوجود من العدم. وهذا دليل على اهمية التلقي في مفهومه الاولي، قبل ان يتداخل مع علم الخطاب وعلم النص، وتصبح له مصطلحاته الكثيرة حتى اصبح التمييز بين الخطاب والنص، لا يقتصر على موضوع التلقي، بل اصبح لكل واحد منهما نظامه المعرفي الخاص، وحتى في هذه الحالة كان من الصعب فك الارتباط بين نظام الخطاب ونظام النص.

اشكالية المصطلح:

مثلما وجد اشكال كبير في فهم المصطلحات البنيوية الشكلية والاسلوبية

والظاهراتية والبنيوية التكوينية، واختلاف التسميات باختلاف الفهم، فقد وجد مثل هذا الاضطراب في فهم مناهج التلقي من قبل الدارسين العرب، انطلاقا من ضبابية المصطلح وعدم قدرة هؤلاء الدارسين على الوصول إلى مقاربات دقيقة بمصطلحات الاستقبال والقراءة والتلقي والاستجابة، وهي كلها كانت بحاجة التي تأصيل نظري، "ان ازدياد الاستقصاءات العملية والنظرية، لم يحقق اجماعا مفاهيميا، وما تستلزمه دراسات الاستقبال على وجه الدقة، لا يزال في الوقت الراهن موضوعا مختلفا فيه، ولعل الصعوبة المركزية تكمن في تقرير معنى الاصطلاح"[١].

بعد ظهور مناهج القراءة والتلقي والاستقبال في العراق في ثمانينات القرن الماضي، لما يزل الاشكال قائما في المصطلح، وفي فهم تعدد مصطلحات الاستجابة والاستقبال، " مفهوم الاستقبال لم يكتسب دلالته الادبية بدقة بعد وكذلك مفهوم الاستجابة، فمن المعضلات القائمة التمييز بين الاستقبال والاستجابة والتأثير، حيث ان كليهما يهدف إلى تعزيز العمل وليس واضحا امكانية فصلهما تماما. وهنالك بعض الاقتراحات التي ترى ان الاستقبال يرتبط بالقارئ، بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النفسية وهي علائق غير مقنعه تماما"[٢]. وقد عمل الناقد الشهير (هانز روبرت ياوس) على التفريق بين التأثير والتلقي، التأثير عنصر مشروط بالنص فيما يختص التلقي بالمرسل اليه كعنصر للتجسيم أو لتكوين التقاليد، لكن هذا التفريق لم يثبت، وقد وجهت اليه انتقادات شديدة"[٣].

إن الفنون بأنواعها واجناسها ولاسيما الفنون الادبية التي يميل بعض الدارسين إلى عدم اطلاق لفظ علم عليها، لا يمكن ان تستقيم الا بتثبيت المصطلح، أو في الاقل ايجاد مقاربات تجعل منه أساساً للبحوث التي تهتم بدراسة النص عن طريق علاقته بالتلقي، وتجعل من ذلك مرتكزا لرؤيتها المنهجية، وكان على هذه الدراسات، ان تجد اتفاقا مفاهيميا يحدد دلالة المصطلح. ولاسيما المصطلحات التي شاعت وكثر تداولها في الدراسات النقدية مثل القارئ الضمني

(the implied reader)❖ وافق الأنتظار، وانواع القراءة، وعلاقة هذه المصطلحات بمصطلحات اخرى اكثر رسوخا مثل الحضور والغياب، والتأويل والتأويلية والمعنى الادبي الذي وجه اليه الشكلانيون الروس شكوكا كبيرة. ولعل معاجم المصطلحات قد اعتنت بمصطلحات القراءة والتلقي، ولكن بعض هذه المعاجم اغفلتها تماما، وكأنها ايقنت ان الوصول إلى مقاربات حقيقية في المصطلح امر بالغ الصعوبة، واذكر مثالا على ذلك كتاب دكتور يوسف اوغليس المعنون، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد[٤]. الذي جمع فيه عددا كبيرا من المصطلحات، ليس من بينها المتعلقة بمناهج القراءة والتلقي، وهذا لا يعني قطعا اننا اطلعنا على جميع المعاجم المتعلقة بالمصطلح، فقد تناول بعضها هذه المصطلحات، ولاسيما افق الانتظار وافق التوقع، ولكن حتى في هذا الموضع، لا نجد اكتمالا مفهومياً يصلح للمقارنة بمصطلحات تناولتها معاجم اخرى، ففي البنيوية ولا سيما فروعها المختلفة وعلاقتها باللسانيات والنقد وعلم الاجتماع وعلم النفس، فان معاجم المصطلحات غنية بها، وعلى هذا يمكن للدارس ان يفرق بينها أو ان يقارن بين استلهامات واراء مختلفة أو حتى تسميات متباينة، فالبنيوية التكوينية تارة تسمى بالتوليدية وثانية بالاجتماعية وثالثة بالديناميكية.. انطلاقا من رؤية كل باحث للمصطلح.

لقد ادى اضطراب المستوى في مناهج القراءة والتلقي، إلى الاعتماد على مناهج اخرى لتفسير مصطلحاتها، ولا سيما عند نقاد المناهج النصية، فتدوروف يسمي القراءة الفاعلة بالقراءة الشاعرية، اي هي القراءة التي يستجيب القارئ فيها للنص ويتفاعل معه، وهو مصطلح خارج نسبيا عن نظرية القراءة والتلقي ومناهجها، وقد يكون سبب ذلك التراكم المعرفي، فمناهج القراءة والتلقي هي في الاساس لا تخرج عن المناهج النصية أو مناهج ما بعد الحداثة، لكن النص هذا الذي منح الاهتمام كله، هو في الحقيقة نتاج التلقي وليس نتاج الكاتب، وهذا قريب من المناهج البنيوية التي الغت الكاتب واماتته، ولاسيما عند تحليل النص،

على اساس ان مقاصد الكاتب تختلف عن مقاصد النص، فقد يكون الكاتب قد ذكر في نصه مالا يؤمن به خاصة في النصوص السردية، والشعرية ايضا لذا فان العودة إلى الكاتب، خرافة النقد... كما فعلت وتفعل كتب كثيرة تدعي انها تطبق المنهج البنيوي، وهي في الحقيقة بعيدة عنه كل البعد، حين تضمن هذه الكتب مقابلات شخصية مع الكاتب لغرض الأستعانة به على فهم النصوص وليس هنا موضع سرد هذه الكتب التي تضع في عنواناتها، دراسة بنيوية وحين تتفحصها، لا تجد التزاما بهذا المنهج. واذا كانت البنيوية التي خفت صيتها وتبددت مصطلحاتها منذ سبعينات القرن الماضي، مازالت غير مكتملة الفهم إلى الان، فكيف بمناهج القراءة والتلقي، التي ظهرت بمقترباتها الكثيرة بعد المناهج النصية ومصطلحاتها القارة. وما يتعلق بالمصطلح ايضا مسألة مهمه طالما طال النقاش عنها وحولها، وهي خارجيات النص والعلاقة بالتاريخ، إذ انقسمت البنيوية على قسمين اساسين، الشكلية التي تبعد تماما خارجيات النص ومنها السيرة الذاتية والتاريخ، والتكوينية التي تقوم على مفهومين اساسين، هما الفهم والتفسير، احدهما داخلي والاخر خارجي، اي ان لوسيان غولدمان فد خرج من عباءة الشكلية ليدخل في الموضوع الاجتماعي، أو انه لم يكن تحت هذه العباءة اصلا، وعلى هذا النحو يعيد للنص الادبي صلته الاجتماعية متجاوبا في ذلك مع جورج لوكاش أو مع اساس التصور الماركسي للأدب الذي مثله هذا المفكر خير تمثيل.. ولعد هذا التصور الذي طبقه على كل من الكاتب المسرحي الشهير في عصر النهضة راسين وعلى الفيلسوف الفرنسي باسكال عودة جديدة للبنيوية في اصولها الاولى عند كل من دوسوسير وجان بياجيه وغيرهما الذين اعتنوا بالبنيوية اللغوية في اطارها الاجتماعي والنفسي فلم يفصلاها عن هذا الاطار وعن هذا يقول جونثان كلر في كتابه الذائع الصيت (فردناند دوسوسير، اصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات) الذي تحدث في مقدمة كتابه عن دوسوسير "واهميته في تأسيس العلوم اللسانية الحديثة وتنظيم الدراسة المنهجية للغة واشتراكه مع اميل دوركايم

مؤسس علم الاجتماع الحديث، وسيغموند فرويد مؤسس علم النفس التحليلي، للقول بضرورة دراسة الاشياء والاحداث لا في حدودها الذاتية الصرف، بل في اطار ما تحمله من معنى لدى اطراف المجتمع، فالحقيقة المادية لعناصر الوجود شيء، والحقيقة الاجتماعية التي تشكل العرف والسلوك الاجتماعي وتتشكل بهما شيء اخر"(٥).

وعلى هذا فان التماس مقاربات موحدة في كل من علم اللغة وعلم الاجتماع وعلم النفس هي من طبيعة الاشياء، بل ان الغموض والالتباس وعدم اليقين قد تغير تماما بعد محاولة ايجاد صلة بين هذه العلوم، فاللغوي لا يتخلى عن الاجتماعي والاجتماعي لا يتخلى عن النفسي. وهذا هو الذي طوره فيما بعد لوسيان غولدمان في بنيويته التكوينية، فاصولها راسخة في اساسيات المنهج البنيوي.. غير ان منهجا اخر خرج على البنيوية الشكلية منذ نهاية الستينات، بعد مظاهرات الطلبة في الجامعات الفرنسية ضد البنية والنسق والعنصر والنظام وسجن النص داخل بنية مغلقة، وهو منهج القراءة ونظريات الاستجابة، فقد اعيد للتاريخ اعتباره مرة اخرى وكأن ايزر وياوس قد تناغما مع البنيوية التكوينية فمناهج القراءة والتلقي، لم تتخل عن منهج النص كما اسلفنا، ولكنها اضافت اليه اضافة مهمة وهي الاهتمام الاقصى بالقارئ.. والقارئ قد يكون معاصرا وقد يكون تاريخيا. ان ابعاد التاريخ عن النص لم يعد له وجود في اطار مناهج القراءة والتلقي "ان هانس روبرت ياوس، خصص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبعثة من العلاقة بين الادب والتاريخ، وفي عمله النظري المبكر، ركز على اضمحلال التاريخ الادبي والعلاجات الممكنة لهذه الحالة وما كشفت عنه في ستينات القرن الماضي، تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للأدب، حيث تحول الباحثون نحو التحليلات النفسية والاجتماعية"(٦).

وتحول ياوس واقترابه من التاريخ هو اقتراب من خارجيات النص، وهو

أيضاً اقتراب من المجتمع، ومناهج التلقي لا تبتعد عن قضية التوافق بين الادب والمجتمع، وعلى هذا الاساس فان المانيا وهي القريبة من فرنسا ثقافيا، انبثقت منها مناهج القراءة والتلقي لتعيد إلى النص علاقته بالمجتمع، والقارئ في هذه الحالة اسم جمعي وليس فرديا وهو يعني مجموعة القراء، فلهذا فان هذه المناهج اعتمدت على تقنيات الكتابة ولا سيما الكتابة الروائية عند ايزر تحديدا، في محاولة الحصول على اقصى مديات التفاعل بين النص والقارئ. فالقارئ هو الذي يسد الفجوات ومسافات التوتر التي يضعها الكاتب لمقاومة سهولة التلقي، لان الجهد الذي يبذله القارئ في فهم النص هو الذي سيكون سببا في دمج وعيه بوعي النص، اصبحت اذن هناك علاقة مباشرة بين اركان العملية الادبية تبدأ من الكاتب ثم النص وتنتهي بأهم اركانها وهو المتلقي، وبهذا فان القارئ ليس مساويا للعوامل الاخر، انه الاولى بالنص وهو المقرر وهو الشاهد، وعلى النص ان يتوسل اليه ويتودد ويقربه منه. من هنا فقد فطن الدارسون العرب إلى مناهج التلقي التي يمكن ان تكون اصولها في النقد العربي القديم، غير ان الامر لا يمكن ان يكون كذلك فالاشارات المتشابهة بين الاثنين، لا تعني اقترابا أو تطابقا، والا لكانت مناهج التلقي تلتقي مع ارسطو منذ ان وجد (فن الشعر) و(الخطابة) ومنذ فكرة التطهير الارسطية، بل يتناسب مع مجمل الفكر الفلسفي الاثيني الذي كان يسعى لدفع النص نحو المنازع الاخلاقية والفلسفية للافراد والمجتمعات لكن الامر يختلف عن ذلك قطعا.

الفهم والتفسير في الهرمنوطيقا:

لم تكن مناهج القراءة والتلقي بعيدة عن الفلسفة الظاهراتية (فلسفة هوسرل)، وبعض الدارسين يقرب العلاقة بينهما ولا سيما في موضوعة اليات الفهم، وعمليات التأويل ولعل هذا قد يلحقنا ايضا بالهرمنوطيقا بصفتها الاساسية، وهي فهم النص في اطاره التأويلي، والعلاقة بين التلقي والقراءة والاستقبال وغيرها من مفاهيم الاستجابة، لها صلة وثيقة بعدد كبير من الفلسفات

الاوربية الحديثة مثلما يمتد افقها ليشمل الفلسفة الاولى والمنطلقات الاساسية في تفسير النص وتأوليه، ففي الظاهراتية "لامس رومان انجاردين طبيعة النتاجات الادبية واليات تلقيها وذلك حين عد النتاجات الفنية موضوعات قصدية، لا تتحقق الا بعد قراءتها أو اثناء ذلك، فالنتاج الفني على عكس الموضوعات الواقعية والمثالية غير محدد وغير مكتمل بقدر ما هو بنية خطاطية، تتضمن نقطا غير محددة تسمى مواقع اللا تحديد، ينبغي للقارئ ان يتممها لكي يتحقق النتاج"(٧).

وقد يظهر من نص رومان انجاردين انه يشير إلى النتاجات الفنية على انها موضوعات قصدية، وليس هذا مناقضا لقصدية النصوص التي قاومتها البنيوية اشد المقاومة، فلا توجد قصدية في النص الادبي لان هذه القصدية تقطع افق التأويل بل تحدد القراءة وتضعها في افاق محدودة جدا، وقد تكون مقاصد الكاتب غير مقاصد النص كما اسلفنا، ويحدث كثيرا ان يضع الكاتب في نصه افكارا و رؤى لا يؤمن بها.. اذن سياق النص مختلف عن سياق الكاتب، وهذه اولى استراتيجيات القراءة، لذا فان من المستبعد جدا الاشارة إلى القصد في مقتبس انجاردين السابق بالمعنى الذي نفته المدارس والمناهج النصية جميعا. لكن النص غير المكتمل وهو المتمثل بالموضوعات الفنية من بديهيات السياق النقدي الحديث، لكن انجاردين بدلا من ان يسترسل في موضوعه لكي يدلل على النص الفني غير المكتمل يأتي بجملة خارج هذا السياق، اي من المستعمل اليومي، وكأنه يريد ان يقول ان هذا المستعمل يحتاج ايضا إلى من يكمل فراغه وهذا غريب بل اشد غرابة من اية اطروحة فكرية اخرى إذ يقول "جملة ضرب الطفل كرة القدم، تقدم مظهرا صوتيا مباشرا ومحسوسا (كلمات - جملة)، كما تقدم وحدات دلالية مرتبطة بهذه العناصر اللسانية وموضوعا ممثلا، (شخصية وحدث و سن) لكن هذه الجملة رغم ذلك تتضمن الكثير من الفراغات (سن الطفل، جنسه، لونه..) التي يملأها القارئ كي يتحقق النتاج"(٨)، يتساوى هنا في اطار الظاهراتية النص الفني والادبي والكلام العادي، ومعنى هذا ان كل النصوص تحوي فراغات سواء

كانت شفاهية أو مكتوبة إذ على القارئ ان يملأها.. ولم يتطرق انجاردين ولا المعلق على آرائه إلى الفرق بين الفراغات في النص الادبي والفني، وفراغات تحدث في النصوص العالية.. ويلاحظ انه اشار إلى الظاهرة الصوتية.. وعلى هذا فان قولك (زارني صديقي هذا المساء) تحتوي على عدة فراغات، نوع الزيارة صفة الصديق تحديد المساء هل هو عصرا ام ليلا.. إلى اخر الفجوات ويمكن ان نسميها فجوات السماع وليس فجوات القراءة.

ولكن ليس هناك اشكال يتعلق بالترجمة من انجاردين، أو برؤيته للنص، إذ ان الاساس التصنيفي للنصوص لا يقوم على اساس الفن فقط على الرغم من ان النصوص الفنية هي التي تدفع إلى اليات الفهم والقراءة والتأويل، كما في الظاهراتية وكما في نظريات التلقي، وارتباط الظاهراتية بالهرمونطيقا هو الذي يجيب عن بعض هذا التساؤل " فالهرمونطيقا اسلوب تفكير وتأمل فلسفي يرمي إلى ايضاح مفهوم الفهم (Verstehen understanding) ويجيب عن السؤال من الذي يصنع معنى الشيء للشيء؟ وربما كان هذا الشيء شعرا أو نصا قانونيا أو فعلا انسانيا أو لغة أو ثقافة أو فردا"[٨]. وعلى هذا فان قضية الفهم هي القضية المهمة في كل من نظريات القراءة والهرمونطيقا وكذلك في البنيوية والبنيوية التكوينية التي فرقت بين الفهم والتفسير، ولعنا نجد بذور ذلك في التأويل أو ما يصطلح عليه بالهرمونطيقا باتجاهاتها المتعددة، وقد يفضي تفاوت الاحداث في مسألة الفهم إلى ايجاد تصورات جديدة له، في اطار العلم الذي يدرسه أو يحاول مقاربته، ففي احد منظاري الهرمونطيقا "ينظر لمطلق الفهم من نافذة ظاهراتية ويعنى بوصف ماهية الفهم والشروط الانطلوجية لحصوله، وهل هو تاريخي ام لا"[٩]. غير ان الهرمونطيقا في منازعها المختلفة الفلسفية والعامة ويقصد بالفلسفية (هايدجر وغادامير) تنظر إلى الفهم نظرة اكثر تحديدا، ولعلها هي التي افضت إلى تكوين بنى فكرية جديدة افادت منها مناهج القراءة والتلقي، ففي الهرمونطيقا العامة " ثمة قواعد واصول عامة تحكم عملية فهم النص، بغض النظر عن ماهية

هذا النص لذلك يتعين على المشتغل بها العمل على تنقيح هذه القواعد العامة وتنظيمها"[١٠].

يتضح ان اتجاهات الهرمونطيقا الثلاثة الخاص والعام والفلسفي، لها علاقة وثيقة بالتلقي لأنها "تهدف إلى عملية تنقيح النصوص وتفسيرها في كل واحد من ميادين المعرفة في الحقوق والآداب والكتب المقدسة والفلسفة.. وتتوافر جملة قواعد واصول منهجية(...) وبذلك تكون هرمونطيقا كل علم خاصة بذلك العلم فمثلا لا يصح الانتهال من الهرمونطيقا المستخدمة لتفسير النصوص المقدسة، لشرح النصوص الادبية الكلاسيكية، وعموما تستعمل كل هرمونطيقا في مجالها العلمي الخاص"[١١].

ومع ان هذا الرأي مهم، في محاولة فهم الهرمونطيقا والافادة من اجراءاتها في كل العلوم، فان المهم ايضا هو علاقتها بالأدب، النص الادبي تحديدا، ومن غير المنتج معرفيا ان نقول ان علاقتها بهذا النص مختلف عن علاقتها بالنص الديني مثلا فهذا يشتت المفهوم اصلا، ولان الممكنات في كلا النصين متقاربة، ولعل اعتراضنا السابق على مثال انجاردن، هو الذي جرنا إلى محاولة الاقتراب من هذا المفهوم واتجاهاته التي حصرها احد الباحثين في ثلاثة اتجاهات كما قلنا " ان اجتراح افكار خاصة حول فهم الشعر أو النصوص الدينية وتفسيرها أو تقديم نظرية تفسيريه جديدة في ميدان فهم النصوص بصفة عامة، هي جهود لها من الانتماء إلى الهرمونطيقا في مقدار ما للتأمل الفلسفي الشامل في ماهية الفهم والتفسير، لذلك فان تصنيف جغرافية الهرمونطيقا إلى ثلاث مساحات متفاوتة يهدم اوهام حصرها في واحد دون غيره"[١٢].

لكن الواضح من كل ذلك ان الانسان بطبيعته كائن تفسيري، والتفسير هو عملية تالية للفهم وعلى اساس هذه المعادلة البسيطة بنت نظريات التلقي رؤيتها، وبادراك تاريخي ومعاصر، إلى علاقة النص بالقارئ واهمية القراءة، والعلاقات

كما الاكراهات التي تفرض وجودها في التفسير المختلف، باختلاف الامكنة والازمنة والحالات النفسية، وكانت مناهج القراءة والتلقي تلتقي من بعيد أو من قريب مع الشكلانيين الروس ومع مجمل الفكر الاوربي الحداثي وما بعد الحداثي في موضوع المعنى في اطار الفهم والتفسير ودليل ذلك "الا تحقق مثالي للنص الادبي والنتاج الادبي بشكل عام، ولا تحققان متماثلان له حتى وان كان للقارئ نفسه، لان ذلك مرتهن بالخبرات الشخصية والامزجة والرصيد المعرفي والمتغيرات الزمانية والمكانية وغيرها"[١٣].

والمقتبس السابق متعلق بالمعنى أو تفسير النص، فكل ذلك رهن بظروف خارج النص وليس داخله، ويبدو هذا خارجا عن الاصول البنيوية بأنواعها واتجاهاتها، لأن التاريخ والظرف النفسي وحتى المزاج تدخل عناصر في تقريب النص. ويمكن ان يقال في وضعنا العربي ان التفسير معتمد إلى حد ما على القناعة الايديولوجية، التي تقرب ما يتوافق منها وتبعد ما سواها، وهذه عقبة مهمة وكأداء امام قيمة النص وقدرته في التأثير، لان قواعد المناهج الحديثة ومواضعات التركيب اللغوي ربما لا تحقق ثمارا جيدة في اطار المزاج أو الهوى الايديولوجي، ولهذا نجد في التفسير للنصوص ذاتها اختلافا بينا وكبيرا بين الافراد والجماعات، اي ان الاختلاف احيانا، ليس في فهم النص بل في تفسيره، والتفسير مرتبط بالظاهرة الاجتماعية بكل تعقيداتها، وعلى هذا فان تحقق النص من قبل القارئ، يثير اشكالية كبرى في عالم اليوم، حتى عند المتنورين، فكيف بالآخرين من الذين لا يعرفون من افاق المعرفة شيئا مهما. وبعض الدارسين ينشغلون في عرض التنظيرات والتصورات السيميائية المتعلقة بالبنية التأويلية للنصوص الادبية، وهي نماذج تبرز دون شك ما يتميز به هذا المسار المهم من وحدة المتنوع[١٤].

واذا قلنا ان الفكر الاوربي عامة هو تراكم معرفي، فان ذلك يعني ان كثيرا من الآراء التي بهر بها بعض السياسيين والمطلعين، قد وجدت سابقا في اصول هذا الفكر وتمتد ربما إلى عصر الانوار أو إلى ما قبله فالفهم والتفسير، هما اهم ما بنى

عليه كولد مان نظريته البنيوية التكوينية، وهي الثنائية التي اخرجته من عنق البنيوية الشكلية بعد ما تخلى الجميع عنها بدءا برولان بارت وليس انتهاء بميشيل فوكو.. وهذا يعني فقط وبلا موارية ان مناهج القراءة والتلقي والاستقبال لا تفهم الا في هذا الاطار الشمولي والكلي الذي فاه به العصر واوجد اسسا قارة له.

جمالية الالفة:

هذا العنوان الفرعي تناص مع كتاب شكري المبخوت (جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث النقدي) الذي صدر عام ١٩٩٣، واختيار العنوان لدينا لا لدى المبخوت، ذو دلالة خاصة فالالفة هنا متوجهة نحو النص ومقدار تقبله، (الفته من القارئ)، ولطالما اشتكى القارئ من النصوص الشعرية، واعتبرت قضية فهم ما يقال من اكثر القضايا اهمية في التراث النقدي العربي، لا سيما مع شعر ابي تمام الذي كان وجها من وجوه اشكالية التجديد في المعنى، " ومن البين ان المبدع اصبح مشككا في النقد شاعرا منه في الغبن والاهمال، فيميل تارة إلى اتهام النقاد بقصور الاتهم الذين يتوسلون بها إلى الاثار، وينكفئ بها تارة اخرى على نفسه، مغذيا اجمل اوهام الرومانسيين، وهم الشاعر النبي الغريب بين اهله " ١٥. من هنا فان الشاعر القديم لم يعن بتطوير ادواته لكي يحصل على اكثر انواع التقبل واحسنها، فللشاعر ان يقول وللناس ان تفهم. كما ان الشعرية العربية في عصور مختلفة، لم تكن معنية بالاطار الجمعي للتلقي، بقدر عنايتها بالتلقي الفردي المشخصن عن طريق شعر المديح ولا سيما المديح التكسبي وغالبا ما تكون تقنيات الصياغة قائمة على اساس حوار بين الشاعر الفرد والممدوح الفرد، وجل شعر المتنبي وهو اعظم شعراء العربية على الاطلاق قائم على ذلك.. وهذا لا يعني بالقطع عدم اهتمام الشاعر بالجمهور وبأفاق تلقيه، لكن ذلك ما كان ولن يكون حكما مطلقا، فقد نجد استجابات لشعراء أو قد نجد نزولا من علياء الشعر إلى الجمهور، مع ان المقياس في الشعر المحدث هو الشعر القديم والنسج على منواله، وليس تغير العصر وتغير المتلقي تبعا لذلك.. وهذا ما نجده عند الاصمعي وعند

جل رواة الشعر وصناعته.. اما الاشارات المقتضبة التي وجدناها عند بشار بن برد حين كتب قصيدته الوحيدة في ربابة، ونقلها الاصفهاني في كتاب الاغاني فلم تكن اشارة جادة يعتد بها، ولكن مع ذلك فقد وجدنا حتى لدى الشعراء الذين ينسجون على نهج القدماء مثل البحتري في مواجهة ابي تمام، توجها فلسفيا خاصا وقف منه المتلقي موقفا معارضا، وكان سببا في اضطهاد الشاعر ودفعه إلى ترك بغداد والتوجه إلى منبج في الشام بسبب ثورة العامة عليه لبيت قاله في قصيدة شهيرة حين تحدث عن الدنيا قائلا:

تراها عيانا وهي صنعة واحد فتحسبها صنعا حكيم واخرق

البيت الشعري السابق مفهوم، المشكلة في تفسيره، فمتلقي الشعر لم يكن قد وعى حقيقة هذا البيت، ولم يضع له تفسيرا خاصا به لكنه فسره بطريقة ايحائية، حين ظن ان البحتري يقول في هذا البيت ان هناك الهين، واحد للخير واخر للشر. لكن الذي قرب هذا التفسير هم الفقهاء أولاً، وحساد الشاعر ثانيا، فشنعوا عليه مثلما شنعوا من قبل على بشار بن برد ومن بعده على الحلاج. اي ان متلقي الشعر في العصور الاسلامية ما كان معنيا بالشعر إلى الدرجة التي ينطلق في حكمه على نصوصه من مرحلة الفهم إلى مرحلة التفسير. المعنيون بالشعر عبر التاريخ العربي الاسلامي هم النقاد والشعراء لانهم اصحاب النصوص ومع ذلك "لم يخل التراث النقدي من صراع بين تأويل مختلفة للنصوص وقد رأى فيها الاسلاف معركة بين قدامى ومحدثين يحكمها الكثير من التعصب والتحامل والانتصار لهذا المذهب أو عليه"(١٦).

المقتبس السابق وان كان عاما أو يقترب من المقولات التي اتينا بها سابقا، وهو ان استيراتيجيات التلقي لم تكن قد دخلت في ما فيه الكفاية وعي النقاد ولكن "إذا امعنا النظر في هذا الصراع من زواية التقبل الفينا ان في الامر تفاعلا بين النص وقارئه، تجلى في اشكال مختلفة وحمل على وجوه متنافرة إلى حد التناقض،

ولكننا نردها عموما إلى صلة المتقبل بأفق الانتظار"[١٧]. ولا يكفي ان يكون النقاد قد ادركوا اهمية التلقي، وقضايا التفاعل بين النص والتلقي، إذ لا يمكن على الاطلاق تصور وجود نقد لا يلقي بالا للتلقي.. وهذا ما كان منذ رواة الشعر، حتى نقاد القرن الرابع ولا سيما ابن طباطبا العلوي، وصولا إلى عبد القاهر وحازم القرطاجني، وبالاشارة إلى ابن طباطبا في عيار الشعر، فقد كان اكثر النقاد اعتبارا بالتوصيل وشروط التأدية الادبية "اورد ابن طباطبا امثلة قريبة من فهم القارئ الذي تستجيب حواسه وتتقبل الموارد الجميلة والبديعة، وبما ان فهم المتلقي للنص، لا يكون الا باقتران الحس والعقل أو ان الحس طريقه إلى العقل، فان الناقد يضرب بسهمه بعيدا بل ابعد مما ورد في ظاهر النص"[١٨].

ليس غريبا في بنية ادبية شعرية ان تجد سياقا قريبا من السياقات الحديثة، فالمهم في النص هو المتخفي، وان لم يستطع ابن طباطبا الكشف عن ممكنات هذا التخفي، الذي ربما يكون هو اساس جمال النصوص، لان الظاهر معروف، المهم هو الذي لا يعرف، المغطى باكوام من الاغطية التي يراد ازالتها، "فاذا كان الكلام الوارد على اللغة، منظوما مصفى من كدر العي، مقوما من اود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا، اتسعت طرقه ولطفت موالجه فقبله الفهم، وارتاح له وانس به واذا ورد على ضد هذه الصفة وكان باطلا محالا مجهولا انسلت طرقه ونفاه واستوحش عنه حسه"[١٩].

يبدو ذلك بديهيا في اطار قبول النص أو رفضه من قبل المتلقي، لكن ما يؤشر اليه هو اتساع الطرق، اي تعدد القراءات في اطار النص الواحد، فالطريقة هي القراءة المعينة للنص، وهذا وحده يؤشر إلى قيمة النص وهو ينتظم تماما مع اشارات الجاحظ في كل كتبه لاسيما في المفاجأة "اي مفاجأة وعي المتلقي ويسميها الجاحظ خروج النص من غير معدنه.. والمعدن هنا يقصد به من غير اصله وقد طبقه الجاحظ على النثر لا شعر"[٢٠]... يبحث الجاحظ عن افق انتظار القارئ، وهذا المفهوم يطرح الان اشكالات كثيرة، لأننا اجتزأناه من صلب الثقافة الاوربية والصناعة الفلسفية

المرتبطة بها.. وهو قد يطرح من الاشكالات ما يعسر بسطه الان "ولعل ابرز مظهر من مظاهر افق الانتظار، انما هو الجنس الادبي الذي يندرج ضمنه النص فالجنس الادبي باعتباره خصائص الكتابة العامة كما ينتظرها القارئ هو وليد افق الانتظار، الذي تشكل تاريخيا عبر تراكم سلسلة من النصوص ذات السمات المشتركة، والجنس الادبي باعتباره نظاما من العلامات وباعتباره شكلا جامعا، هو صورة لافق الانتظار، وقد استقرت في هيئة مجردة ليس للتاريخ عليها سلطان، فلكل جنس من اجناس الكتابة افق انتظار"[٢١]. هذه الآراء النقدية في كل التراث العربي، لاسيما القضية المهمة فيه التي اوجدها المرزوقي في ديوان الحماسة وهي (عمود الشعر) تتعلق بصلب قضية التلقي، وهي تلخيص لما فعله النقاد القدامى وافادة من الثقافات الوافدة المنصهرة في الثقافة العربية، لاسيما الثقافة البلاغية ولكن ما المدى الذي خلفته اراء التقبل والتلقي في النقد، وما مدى التزام الشعراء العرب بهذه الاتجاهات، وهل كان الشعر العربي في عصوره المتعددة مستجيبا ومتفاعلا ومتواصلا مع المتلقين؟ اهم ما يقال في الاجابة عن مثل هذا السؤال، ان هناك انفصالا بين النص الادبي وجمهور التلقي كان متمثلا بالشعر المعاصر، بسبب ان نظرية التلقي لا تقوم على المحايثة في النصوص، فليس النص الشعري هو المقدم بل النص السردي، لكن المهم وجود النص من حيث تشكله وفعله واثره في صيرورة ثقافية معينة، وهذا ما تبحث عنه نظرية التلقي الحديثة، لان التغيير يبدأ من النص والنص ذو وجوه والوجه الوحيد له هو مصدر الاشكالية الفكرية التي يعاني منها الفكر العربي المعاصر. وهذا هو الفرق بين نظام قديم للتلقي ونظام معاصر يقوم اصلا على اساس فلسفي وتراكم معرفي كبير.

التأويل وتحولات الخطاب:

المعروف ان استيعاب مناهج التلقي في الالقاء، هي من اصعب الاشكالات التي تواجه الشاعر، ولهذا وضع نقاد الاستجابة جل اهتمامهم بالنصوص السردية والنصوص المسرحية وليس النصوص الشعرية، إذ ان الرواية وهي تتسيد

المشهد الثقافي في كل مكان، لا تلقى شفاهيا بل تقرأ الا في بعض انواع السرد كالاقصوصة والقصة القصيرة، التي تشارك الشعر في امكان الالقاء، وهذا دأب اغلب النقاد الغربيين، وربما كان جاكوبسن اكثر من غيره اهتماما بالشعر واحتفاء به في اطار التوجهات الحداثية والمعرفية للنص"٢٢.. ومن اجل دراسة القصيدة في اطار الالقاء نأخذ نموذجا شعريا لشاعر معروف، هو موفق محمد، وطريقة القائه ويمكن قياس مدى افادته من المنجز المعرفي والثقافي الخاص بنظريات التلقي، مع اننا نعلم ان توظيف هذا المنجز العالمي في قراءة الشعر والقائه، ما زال محدودا وغير معروف ولا سيما في القصيدة العربية، التي تعتمد على الانشاد والتلوين الصوتي والنبر وحركات سميولوجية لا بد ان يكون لها اثر في تلقي القصيدة، مع ذلك مازالت توجه الجوائز العالمية للشعراء، مثلما هي للروائيين وبعض جوائز نوبل تذهب إلى الشعراء. وهذا وحده قد لا يكون كافيا، لنفي ما يقال عن انحسار قارئ الشعر وسامعه، فما زال الشعراء يعانون من ابتعاد القارئ والسامع عن قصائدهم، ولعل مهرجانات الشعر هي التي تفصل بين حالين متناقضين، استمرار الشعراء في الانتاج الادبي وعزوف المتلقي عنه.

لقد قيل الكثير في ذلك وقد تنبأ بعض الدارسين بموت القصيدة، إذ لم يعد هناك من يهتم بها الا الشعراء انفسهم.. كما ان تأثيرها الثقافي في المجتمع اصبح مبتسرا، فلا دور للقصيدة في التثقيف الاجتماعي، ولا حتى في تنمية الذائقة الجمالية ولا دور لها في بناء معمار ثقافي يزيد الوعي ويقوي الاواصر الانسانية، ويسهم في بناء الانسان نفسيا وجماليا.. وليس هناك اهم من البعد النفسي والجمالي للفن، الذي لولاه لما استطاع الفن ان يقوي النزوع الانساني الطبيعي لدى الفرد.. وان عزوف الانسان عن الفن يقوده إلى التوحش، وهو ما يحدث ربما في مجتمعاتنا، التي بدا انها غير مكترثة بالنتاج الفني والفكري الذي ينتجه الادباء، الشعراء خاصة.

غير ان اشكالنا الخاص ورؤيتنا للفن ودوره على الصعيد الاجتماعي، جعل التلقي أو التقبل أو الاستقبال للنصوص الادبية يقتصر على عاملين، احدهما يكمل الاخر، الاول هو الجزالة والفخامة في اللغة، والقدرة على التلاعب بالكلمات وصياغتها وتوظيفها، اما الثاني فهو المرتبط بالأول، الازمة النفسية العميقة التي تعاني منها مجتمعاتنا والتي اساسها سياسي، يتعلق بأزمة المواطن وطريقة تعامله مع السلطة، أو طريقة تعامل السلطة معه، ضمن رؤيتين متعارضتين، هما رؤية السلطة ورؤية المجتمع، وقد تتوافق هاتان الرؤيتان ولا تتضادان.

من هذه الزاوية استطاع الجواهري ان يحظى بنجاح مطلق، لأنه ادرك اهمية هذين البعدين، فقصائد الجواهري ونقده الذاتي والسياسي، هو اكثر رواجا واكثر تقبلا، وهو في المآل الاخير طريق لتخفيف المعاناة والازمة الخانقة التي يعيشها الشعب العراقي كل حين، منذ بدايات القرن العشرين وإلى هذا اليوم. ولولا الازمات السياسية والاجتماعية لأصبح الشعر العراقي محلقا في فضاءات جمالية وانسانية يناجي الزهرة والوردة وطيب الحياة، ويلتقط من بعيد بعض مظاهر الوجود الانساني وما فيها من خلل، كما هو الحال في كل بلاد الدنيا التي تشهد استقرارا سياسيا وامنيا معقولا، وامست شعوبها اكثر تحضرا وقدرة على تلمس طريقها الحضاري.

وبالانتقال من الجواهري إلى موفق محمد فان (موفق) شاعر اللحظة الراهنة يراه المتلقي ببصيرة قوية، وهو يعمل على تجسيدها وتجليتها بكل ما في نفسه، بقدرة على الوصف والتقاط التفاصيل الصغيرة، وصهرها في كل موحد حتى يبدو انشاده، موافقا تماما للواقع المعاش وهو في الوقت نفسه مخالفا له مخالفة تامة، بين هذين الضدين يتسلل نص الشاعر إلى الجمهور ليشد المستمع شدا قويا، وهنا يكون الالقاء مهما بل بالغ الاهمية، فقد استحوذ الالقاء على اذهان القراء، واخذ مكان القراءة الفاعلة أو الشاعرية للقصيدة. وبسبب انشغال الشاعر بالتلقي،

ضمن قصيدته كلمات و مقاطع من العراقية الدارجة، وهي ليست طريقة مفتعلة من موفق، بل هي جزء مكمل للنص، اي ان الشاعر لا يستطيع الا ان يأتي بالمقطع الدارج لأنه يتسق مع المقاطع الاخرى، لايصال الدلالة كما يريد ان يوصلها، وعلى هذا تشيع في قصائده بعض المقاطع بين اللغة المستعملة واللغة الدارجة وهناك كلمات لها ايحاءات لا يمل من استعمالاها مثل كلمة (أمي) وهذه الكلمة رمز لما يمكن ان يكون حميما ودافئا، وكلمة (أم) في الموروث الشعبي العراقي شديدة الايحاء. الا ان الاكثار منها قد يحول دلالة الكلمة في هذا الموروث إلى معنى يخل بمسار القصيدة.

في عام ٢٠٠٥ كان العراقي يعاني من ارهاب شديد أو كارثي، لاسيما السيارات الملغمة التي تقتل يوميا عشرات واحيانا مئات العراقيين، وكانت هذه التفجيرات تشفع بالفتوى من رجال دين أو متنفذين اصوليين في بعض العواصم القريبة من العراق.. وقد تصدر الفتوى مباشرة من الفضائيات. اي ان ذهن المتلقي مشغول بالقتل الجماعي، ولم يكن ليوجه اللوم كثيرا إلى السلطات الحاكمة، وهي لما تزل ضعيفة واجهزتها الامنية لم تكتمل، ووجد الارهابيون الفرصة سانحة للقتل والانتقام في اطار الفتوى. لذا حين القى موفق محمد قصيدته في الكويت في مهرجان اقامته مؤسسة البابطين عام ٢٠٠٥ احدث بالالقاء الخاص واستعمال اشارات معينة تجاوبا وتلقيا مهما حين جعل قصيدته تدور في اطار هذا الحدث.." من يقتل عراقيا خيرا (ير)، ومن لا يقتل عراقيا شرا (ير)"[٢٣]. وقد وضعنا الأقواس للإشارة إلى الأهمية الصوتية لهذه الكلمات في اطار الأنشاد..

يلاحظ ان الجملتين التقطتا من موروث قديم قبل الاسلام، وموروث ما بعد الاسلام، وهما مؤكدتان بلاغيا بتقديم المفعول به على الفعل، في سياقات قولية عرفت منذ زمن قديم، وهذا التناص مع نصوص قديمة، يأتي به هنا اشارة بعيدة إلى أصحاب الفتاوى الذين عادة ما يكتبون فتاواهم بلغة اقرب إلى اللغة التراثية. لكن هاتين الجملتين وما تبعهما في القصيدة ليستا شعريتين، لكنهما اصبحتا كذلك

بسبب التلقي وطريقة الالقاء والتناص مع التراث، ولقيت جمل من هذا النوع في قصيدة موفق آنذاك تلقيا عاليا وترحيبا وتصفيقا، اي ان الشاعر استطاع ان يدمج وعيه بوعي الجمهور. كما انهما تحملان إيحاءً مهما وهو ايحاء الفتوى.. يظهر ذلك من الصياغة التي بدأت (بمن) الشرطية كما ان هذا الايحاء جعل منهما جملتين ديناميتين، انتزعتا من سياق خاص وهذا يدل على ايحاء تاريخي مهم، يمكن ان يستفاد من نصوصه ويوظف خارج الاطار المرجعي الذي وضع له، وجاءت هذه الجمل في اطار مناخ يسوده قتل باسم الدين أو المذهب، لذلك احتازتا على اهتمام من الجمهور وقبول، قل ما يأتي لو قيلتا في غير هذا الوقت، أو في غير هذا السياق الاجتماعي والثقافي.

في نهاية عام ٢٠١١ القى الشاعر موفق محمد قصيدة في مهرجان الجواهري الذي عقد في تشرين الاول من السنة الماضية، والفاصلة الزمنية بين الالقاء الاول في الكويت عام ٢٠٠٥ والالقاء الثاني في بغداد، ستة أعوام كاملة بين قصيدة واخرى، وقصائد موفق توحدها العناوين أو تتجلى في بلاغة العنوان، ويمكن لأي قارئ أو سامع ان يضع لها عنوانا وهو المتخلي عن عناوينه والمتخلي عن عذاباته: لأجل التركيز في عذاب اكبر لا يمكن غض الطرف عنه. موفق هذه المرة ومع استمرار اعمال القتل بالمفخخات والفتاوى ولكن المختلف هو الزمن التعاقبي، فقد تحقق شيء من السلام النسبي على الرغم من استمرار اعمال القتل، فاتجه اتجاها اخر، فكانت قصيدته نقدا لاذعا، وكأن الحيرة قد اوقعته هو ايضا في واقع لا يمكن فهمه أو تفسيره أو حتى تأويله، هنا في كل مرة يتحد الفن بالواقع، اتحادا يقود فيه الواقع مديات القصيدة ويتحكم بانفعالاتها، هذا المرة لا تقتصر المحاولة الشعرية على الذبح العشوائي أو المنظم الذي كان يحدث عام ٢٠٠٥ وفي السنوات التالية، لكن الامر الان يتعلق بالجهات التي اضعفت المشروع الوطني وقد مضت سنوات، وهي لا تؤدي ما يجب تأديته في حقول اجتماعية مختلفة عنوانها التطوير ومكافحة الفساد.. وهو إذ يلجأ إلى الرمز، فان هذا الرمز مكشوف ومعروفة

دلالاته، ولا يقبل الشعر العميق مثل هذه الرموز، ولكن التلقي الشفاهي قد يقبلها، لأنه يستمد حضوره من اللحظة، التي يجد الشاعر صدى لصوته فيها، وعذاباته في كلمات، إذا؛ الشاعر يلتقط اتجاه السامع وامكانيته على التواصل مع الكلمة، والتواصل قد يكون سببه هوى ايديولجيا أو اجتماعيا أو حتى شخصياً.. لكن هذه الاتجاهات جميعا التقت في مقاطع شعرية أو عفوية مطعمة بكلمات أو مقاطع من المحكية العراقية.. لقد عرف موفق محمد بهذا الاتجاه كما اسلفنا، وعرفه ايضا الشعر المعاصر ولاسيما في قصائد سعدي يوسف أو حتى في الرواية كما في اعمال غائب طعمه فرمان. لكن موفق لا يفصل بين فصيح واخر ليس كذلك، قدرة عجيبة في توظيف المحكية في اطار الفصيحة، يقول (لا حرية تحت نصب الحرية)، ويلاحظ ان هذه (اللا) تتناسب مع (لا) اخرى اكبر حجما واكثر انسجاما مع الاولى حين يقول (لاخمر في كأس ابي نؤاس)[٢٤].

هاتان الجملتان ليستا جملتين شعريتين، لكن السياق الانشادي وطريقة الالقاء فوق المسرح جعلهما شعريتين بامتياز، اي ان الشاعر يمكن ان يحور ما هو ليس بشعر إلى ما هو شعري عن طريق الانشاد، إذا ما احسن معرفة نوازع جمهوره واتجاهاته الفكرية.. واغلب ما يمكن ان يقال هنا، ان السخرية اللاذعة، طريق لدمج وعي الشاعر بوعي الجمهور، اي ان الاضحاك ليس مأساويا فحسب، بل هو في الاخير فاقد لحس المأساه حين يقول ((هم يلعبون الدومينو على..... المكشوفة))... اي سخرية انزاحت من مكانها العادي لتكون خاتمة لقصيدة ينشدها موفق محمد في حفل شعري. نحن إذا في حظرة التقبل، ففي ٢٠١١ تحول المسار التقبلي للمجتمع، وللحضور، فلو القيت هذه القصيدة في عام ٢٠٠٥، في ذلك المناخ العاصف بالقلق والدم والشكوى، لما لاقت اذانا صاغية، بعد مضي كل هذه السنوات يكون الانفعال طريقا للتواصل والاندماج بالنص، لكن مع ذلك فان الخطورة في ذلك، هي ان الشاعر يقدم واقعا منسوخا لا واقعا مفترضا يميل اليه الشعر، وهنا تضعف شعرية الكلام. وهو حين يلجآ إلى رموز الواقع

واسمائها المعلنة، فهو ينسى ان التلقي قد يكون عابرا لتجربة مستنسخة تماما، بينما ما يعطيه الشاعر هو الواقع المادي المشخص لا المتخيل، واذا ضاقت مساحة المتخيل قل فعل الشعر واصبح تمثيلا أو قريبا منه، وهذه مشكلة يقع فيها شعر موفق محمد، حين يدع انفعالاته تنداح في واقعية مأزومة، لتكون ندا لقصيدة عمودية مغرقة في واقعيتها، لقصيدة شعبية لا تحتاج إلى اكثر من رصف الكلمات وهي طوع بنان كل واحد. "لذلك يذهب كثير من النقاد المحدثين إلى رفض الالحاح على الانفعال في الفن، ويرون ان هذا الالحاح تحويل للفن إلى تعبير ذاتي يتعارض والحرص على موضوعية العمل الفني. ولقد انصب اكثر الهجوم على نظرية التعبير من هذه الناحية، فقيل ان المهم في الفن ليس الانفعالات التي لا يستمد العمل الفني اهميته من عظمتها أو عمقها، اي من العناصر المكونة لها، بقدر ما يستمد منها، عملية الخلق ذاتها، والضغط الذي يتم في ظله انصهار المكونات المضغوطة"[٢٥].

وقد لا نجد مثل هذا الخلق الفني، في انشاد الشاعر موفق في تلك المناسبة، نحن نتحدث في حضرة الانشاد وليس القراءة، فالانفعال يحرك مشاعر التقبل، ولكنه لن يكون تحركا فنيا فاعلا بمعزل عن الخلق الفني، عندها لا تصبح القصيدة نسخة اخرى من المقالة أو العمود الادبي أو الصحفي. اي انها تخلق " واقعا جديدا مغايرا للواقع الموجود، اي ان مهمة الشاعر ليست في التوصل إلى انفعالات جديدة بقدر ماهي استخدام الانفعالات العادية والتوصل عن طريق تحويرها إلى التعبير عن مشاعر وجدانية قد لا يكون لها وجود في الانفعالات الواقعية على الاطلاق، وذلك هو السبب في ان للقصيدة وجودها الخاص الذي ليس تكرارا وانعكاسا أو محاكاة أو تسويغا لوجود خارجي أو داخلي سابق"[٢٦]. وعلى هذا فان اهم ما في القصيدة ليس التعبير بل الخلق، والفرق اللغوي بين الاثنين واضح، القصيدة التعبيرية تضيع في مفترقات متقاطعة من العاطفة السطحية، اما الخلق فهو الذي يوظف هذه العاطفة ويحولها إلى انفعال خلاق وإلى

ابعد مدى ممكن، ومن هنا مكمن الغموض في القصائد المعاصرة وابتعادها عن المباشرة والتجارب المعاشة، "اي ان قصيدة التعبير تظل خارج السياق الفني المطلوب والذي في ضوئه يمتزج وعي الفن بوعي التلقي، عملية الخلق لا التعبير، محاولة لخلق جسم مادي أو صورة لعلاقة بين عالمين، هما عالم النفس وعالم الطبيعة، الذات والموضوع كما يصبح الواقع الذي تقدمه القصيدة غير الواقع الحرفي للتجربة الشخصية، بما فيها من انفعالات ومشاعر التي اراد الشاعر ان يعبر عنها"(٢٧).

قد لا يكون الانشاد محققا لهذه الرؤية العميقة للقصيدة، كما لا يمكن الركون إلى فرضية الخلق دون التعبير.. ففي كل خلق لابد من التعبير، اي لابد من الواقع، لكن رؤية القصيدة تظل عصية على التلقي السهل، الذي يطالب بالتعبير اكثر من الخلق، لهذا فان قدرة الشاعر على كسب انتباه الجمهور، ليست الا قدرة محدودة، سرعان ما يزول تأثيرها بزوال الاسباب السياسية و الاجتماعية التي اوجدته.. ومع ذلك فقد استطاع موفق محمد، ان ينتزع اعجابا في انشاده الصوتي وتلاعبه الذكي بالمفردات والتراكيب. موفق اوجد معادلا خصبا لمناخ قصيدة تبدو سريعة الوقع سهلة التلقي، واقعية المنحى، ذات خيال محدود، وهو ما يخل بعملية التلقي عادة. لقد اوفى الشاعر بحدود التعبير في الالقاء الشفاهي إلى ابعد حد ممكن، أو إلى ابعد مدى ممكن وحقق لإنشاده تعاليا شعبيا، في الاقل على مستوى القاعة والحظور، لكنه لم يترك للمتخيل مساحة يحتاجها الشعر أو الخلق الشعري.. وهذا ديدن الشعر لدينا ، ولولا لغة الجواهري العالية ودياجته القوية لكان التعبير معوقا لتجربته، لأنه يأتي على حساب المخيلة. وعودا على بدء فان تحصيل الفائدة المرجوة من مناهج القراءة والتلقي، في قراءة الشعر والقائه، مازالت محدودة وربما نعثر على استثمار اوسع في النتاجات الروائية العراقية، وهذا موضوع اخر.

الخاتمة:

إذا كانت النصوص الشعرية تخضع للتأويل باختلاف ظروف التخاطب الزمانية والمكانية.. فهل يمكن تعميم ذلك على النصوص المقدسة؟ بمعنى هل النصوص المقدسة يمكن ان يتغير تأويلها بتغير الظرف المكاني أو الزماني؟ انطلاقا من ان التأويل هو فعالية بشرية اي هو من صنع المفسر أو المأول للنصوص المقدسة، ومن ثم يمكن تغييره إذا وجد المأول ان الظرف المعاصر يقتضي تغيير التأويل، اعتمادا على ممكنات ثقافية ومعرفية انتجتها الثقافة المعاصرة، وبهذا تنتزع القداسة من التأويل الذي كان لصيقا بالنص المقدس، ومن ثم فأن تغيير التأويل أو احداث تحول فيه يمكن ان يكون سببا في تقارب الكثير من وجهات النظر التي ثبتت عبر القرون ..ولعل الثقافة المعاصرة وتطورات دراسة الخطاب تساعد في فهم جديد لقراءة النصوص انطلاقا من ممكنات مستعادة افرزها التراكم الثقافي والمعرفي.

هوامش البحث

(١) روبرت. سي. هول. نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سوريا. د.ط، د.ت ص٢٨.

(٢) المصدر السابق. ص٢٨

(٣) المصدر السابق ايضا، ص ٢٩

* The limlied reader by Wolfqang iser copyright. 1974 by The Johns Hopkins university Press.

وقد ترجم هذا الكتاب ترجمات عدة، ومنها ترجمة صدرت عن دار الشؤون الثقافية، بغداد.

(٤) د. يوسف وغليسي. اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد. منشورات الاختلاف. الجزائر ط١ ٢٠٠٨، ص١٠٩.

(٥) جوناثان كلر. اصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات. ترجمة د. عز الدين اسماعيل، الناشر المكتبة الاكاديمية ط١، القاهرة ٢٠٠٥، ص٩.

(٦) د. محمد رضا مبارك. استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١، بيروت ١٩٩٩، ص٣٩.

(٧) عبد الواحد المرابط. السيمياء العامة وسيمياء الادب، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، دار الامان ٢٠١٠، ص١٨٠.

(٨) احمد واعظي. ماهيه الهرمنوطيقا، مجلة المحجة، العدد ٦، ٢٠٠٣، دار الهادي، ص٢٢.

(٩) المصدر السابق ص٢٢.

(١٠) المصدر السابق ص٢٦.

(١١) المصدر السابق ص٢٥.

(١٢) المصدر السابق ص٢٨.

(١٣) عبد الواحد المرابط. سابق، ص١٨٠.

(١٤) ينظر عبد الواحد المرابط. سابق، ص١٨١.

(١٥) شكري المبخوت. جمالية الالفة، النص ومتقبله في التراث النقدي. المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) ١٩٩٣، ص٧.

(١٦) المصدر السابق. ص٧٧.

(١٧) المصدر السابق. ص٧٧.

(١٨) د. محمد رضا مبارك، مصدر سابق، ص١٥٤.

(١٩) ابن طبا طبا العلوي. محمد بن احمد، عيار الشعر، تحقيق الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام. القاهرة ١٩٥٦، د.ط، ص١٤.

(٢٠) د. محمد رضا مبارك. سابق ص٦٧.

(٢١) شكري المبخوت. سابق ص٧٨.

(٢٢) ينظر فاطمة الطبال بركة. النظرية الالسنية عند رومان جاكوبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١ ١٩٩٣ ص٥٨ وما بعدها.

(٢٣) موفق محمد. مهرجان البابطين، الكويت آيار ٢٠٠٥.. وقد كان كاتب هذه السطور، حاضرا في المهرجان، متلقيا شفاهيا.

(٢٤) موفق محمد. مهرجان الجواهري، بغداد ٢٠١١ وكان كاتب هذه السطور حاضرا ايضا في المهرجان. ورصد القاء قصيدته، وقارن بين قراءتين جماهيريتين في محفلين مختلفين، تفصل بينهما ستة اعوام.

(٢٥) جابر عصفور. نظريات معاصرة. اصدارات القراءة للجميع ١٩٩٨، مكتبة الاسرة القاهرة. د.ط، ص٥٢.

(٢٦) المصدر السابق، ص٥٣.

(٢٧) المصدر السابق، ص٦٨.

قائمة المصادر والمراجع

١- ابن طباطبا العلوي. محمد بن احمد، عيار الشعر، تحقيق الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام. القاهرة ١٩٥٦، د.ط.

٢- احمد واعظي. ماهية الهرمونطيقا. مجلة المحجة، العدد ٦، ٢٠٠٣، دار الهادي ص.٢٢

٣- جوناثان كلر. اصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات. ترجمة د. عز الدين اسماعيل. المكتبة الاكاديمية، القاهرة ط١، ٢٠٠٥.

٤- روبرت. سي. هول. نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، سوريا. د.ط، د.ت.

٥- شكري المبخوت. جمالية الالفة، النص ومتقبله في التراث النقدي. المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون (بيت الحكمة) ١٩٩٣.

٦- عبد الواحد المرابط. السيمياء العامة وسيمياء الادب. الدار العربية للعلوم. ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الامان، الجزائر ٢٠١٠.

٧- فاطمة الطبال بركة. النظرية الالسنية عند رومان جاكوبسون. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط١ ١٩٩٣.

٨- د. محمد رضا مبارك. استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١ ١٩٩٩.

9- Wolfgang Iser copyright. 1974 by the Johns Hopkins university press.

١٠- د. يوسف وغليسي. اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط١ الجزائر ٢٠٠٨.

mrmubarak@hotmail.com