الشعر العاطفي من خلال التفاعل بين القارئ والنص (مقاربة نظريّة وتطبيقات)

Emotional poetry through the interaction between the reader and the text (Theoretical applications) approach and

المؤلّف

علي بن قاسم الكلباني

أستاذ مساعد ، قسم اللغة العربيّة وآدابها

كليّة الآداب والعلوم الاجتماعيّة، جامعة السلطان قابوس

Author Ali bin Qasim Al Kalbani

Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, College of Arts and Social Sciences, Sultan Qaboos University

ملخص

انطلق هذا البحث من إشكاليّة التعامل مع النصوص العاطفيّة التقليديّة على أنها من نوع واحد أو أنها تقدّم تجربة ذاتيّة فرديّة، بينما هي في حقيقتها لا تصاغ اعتمادًا على تجربة ذاتيّة للشاعر ولا تقرأ بطريقة واحدة، ليقدّم مقاربة نظريّة وتطبيقات لهذا النوع من الشعر تعالج تلك الإشكاليّة. وطبّق البحث منهج التلقّي الفينومينولوجي الذي ينظر إلى العمل الأدبي على أنّه يتكوّن من النص والقارئ، حيث يقوم القارئ بالتفاعل مع النص المطبوع لتحديد المعاني والصور والدلالات التي تكوّن العمل وتقدّم القراءة، ويكون للقراءة أمد زمني يحوّل التجربة إلى حدث قرائي يتغيّر بتغيّر النص أو القارئ أو زمن القراءة. ودرس البحث أمثلة من شعر الشاعر العماني أبي الصوفي قالها بين عامي (١٩١٢م و١٩٣٠م). ووصل البحث إلى نتائج منها أنّ تفاعل القارئ هو الذي يبعث النصوص العاطفية في غير سياقها، وأنّ القارئ يقرأ النصوص بأحاسيسه ومعارفه فإن توافق مع ما يكوّنه فإنه سيسقط عليه تجاربه، وقد يعيش التجربة من جديد على نحو مغاير للنص، وإن لم يتحقق التوافق فسيلتمس الجوانب الجمالية للنص، أمّا إذا لم يجد ما يتأثّر به فسيتخذ موقفاً نقديّاً من النص، وقد يحكم على تقدّم المجتمع أو تأخّره من خلال النص. وأوصى البحث بالنظر إلى العمل العاطفيّ على أنّه لا يتطابق مع النص أو مع ذات القارئ وإنما يتحقق بالتفاعل بينهما في تجربة القراءة، وأوصى بأن تهتمّ القراءة النقديّة بالأثر الذي تحدثه النصوص العاطفيّة وليس المعنى.

كلمات مفتاحيّة:

الشعر، العاطفي، التفاعل، النص، القارئ

Abstract

This research started from the problem of dealing with traditional emotional texts as being of one type or as presenting an individual subjective experience, when in fact they are not formulated based on the poet's subjective experience and are not read in one way, to present a theoretical approach and applications for this type of poetry that address that problem. The research applied the phenomenological approach, which looks at the literary work as consisting of the text and the reader. reading. The research studied examples from the poetry of the Omani poet Abu Al-Sufi, who said it between the years (1912 AD and 1930 AD). The research reached results, including that the reader's interaction is what sends the emotional texts out of their context, and that the reader reads the texts with his feelings and knowledge. of the text, but if he does not find what is affected by it, he will take a critical position on the text, and may judge the progress or delay of society through the text. The research recommended looking at the emotional work as not identical with the text or with the reader, but rather achieved through the interaction between them in the reading experience, and recommended that critical reading be concerned with the impact of emotional texts and not the meaning.

Keywords: poetry, emotional, interaction, text, reader

تمهيد

إن تعامل النقد التقليدي مع كل النصوص العاطفيّة على أنّها غزل أو أنّها متساوية أو أنّها تقدّم تجربة ذاتيّة للشاعر هو تعامل يبعث على النظر، لأن الأمر في الفن لا يتعلّق بالمعنى بل بالأثر الذي يتركه العمل في ذات المتلقّي، ويتكوّن الأثر من التفاعل بين النص والقارئ، ومن الطبيعي أن يجتمع في القراءة أثر النص بصياغته ودلالته وأثر القارئ بمعارفه وتجاربه.

ويدرس هذا البحث ذلك التفاعل بالاعتماد على نظرية التلقي الظاهراتية التي تؤمن بأن الأدب ما هو إلا كتابة خيالية لكنه يتصل بالواقع عن طريق الإطار المرجعي، ولقد تعددت مسميات هذا الإطار المرجعي عند النقّاد الظاهراتيين فأطلق عليه ‹إنجاردن› مصطلح «المواضعات» بينما أطلق عليه ‹إيزر› مصطلح «الرصيد»، وهو ليس الواقع بل ينبئ بشيء عن الواقع[1]، ولذلك فإن "كل ما يحتويه النص من إشارات أو إلماعات إلى معايير اجتماعية أو تاريخية أو ثقافية بما تضمّه من آراء أو شخصيات أو معتقدات لا تقع في صلب النص بل في النطاق الخارجي له، وتتخذ الأعراف والمعايير والتقاليد مكانها في الرصيد الأدبي بعد تعديلها بصورة من الصور من سياقها الأصلي ومن وظيفتها، لتصبح في النص الأدبي قادرة على إقامة صلات جديدة إلى جانب الصلات القديمة"[2]. وتنطبق هذه القاعدة على كل الأرصدة الأدبية وغير الأدبية، لذا فإن أسماء المكان والإنسان وغيرها من المواضعات النصّية ما هي إلا ذرائع لنسج النص، أمّا الضمائر والإشارات التي تدل على الشاعر أو الشخصيّات الأخرى فتقدّم الإطار المرجعي للنص، وهذا الإطار ثابت أمّا القراءة فمتغيّرة، وعلى ذلك يتأسس بين النص والقارئ التفاعل الذي يهتم به هذا البحث.

المبحث الأول

إشكاليّة التجربة في النص العاطفي

يوضّح هذا المبحث إشكاليّة التجربة في النص العاطفي التقليدي من خلال عرض السياق المنتج للنصوص العاطفيّة التي سيتناولها البحث.

يدرس البحث في تطبيقاته أمثلة من شعر الشاعر العماني ‹سعيد بن مسلّم بن سالم› المعروف بأبي الصوفي قالها بين ١٣٣٠هـ/١٩١٢م و١٣٥٠هـ/١٩٣٠م ، وأبو الصوفي من الشعراء الإحيائيين الذين أعادوا الشعر –في عمان–إلى تقاليده الفنيّة بعد أن استحوذت عليه أنماط التكلّف والنظم، وقد عاصر الحركة الشعريّة الإحيائية في المركز العربي عند شوقي والبارودي وحافظ، كما عاصر الشاعر أبا مسلم البهلاني والشاعر ابن شيخان وهما من أهم الشعراء الذين فرضوا أصواتهم في الفضاء الشعري العماني منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى ثلاثينيّات القرن العشرين. ولد أبو الصوفي ونشأ بولاية ‹سمائل› في محلّة تسمّى ‹البستان›[٣]، وكانت ولادته في سنة ١٢٨١هـ/١٨٦٢م[٤]، وعندما بلغ التاسعة من العمر في عام ١٨٧١م دفع به أبوه إلى معلمي ‹سمائل› ليتعلم القراءة والكتابة، وعرف بميله إلى الشعر وحفظه، كما اشتهر بحسن خطه وتكسّب في شبابه بالكتابة بأجر لأن الطباعة لم تكن منتشرة آنذاك، واندمج بالفئة المتعلّمة في مجالس العلم التي كانت شائعة في بلدته ‹سمائل›، وقد صرّح في إحدى قصائده بأنه كان يدمن حضور تلك المجالس[٥]، وفتح الشاعر نفسه –بعد عمله للسلاطين– مجلسًا أدبيًّا في بلدته سمّاه ‹مجلس الناقد›[٦]، وأسهمت العوامل المذكورة في صقل موهبته الشعرية فبدأ ينظم الشعر ويعرضه على أساتذته وأصحابه مستفيداً من ملاحظاتهم وتوجيههم. وبعد أن بلغ العشرين من عمره اشتغل بمهنة التدريس والأرجح أنه مارسها إلى جانب مهنة النسخ، وفي عام ١٨٨٨م بلغ السادسة والعشرين من عمره وانتقل إلى ‹مسقط› وقدّم أولى مدائحه

للسلطان ‹فيصل بن تركي›[٧] بعدما عمل كاتباً لأحد مساعديه [٨]، وكانت هذه مرحلة فارقة في حياته إذ نقلته من هامش الحياة إلى أحد مواقع الصدارة، وامتلأت نفسه بالرضا والشعور بالأهمية إذ كان يلقب من الحاشية وأبناء السلطان بـــ«الأستاذ»[٩] وهو لقب كانت له قيمة كبيرة آنذاك، ومنذ ذلك التاريخ أصبح من أهم المروجيّن للسلطان ثم لازم بعده ابنه السلطان تيمور بن فيصل ثم كان بمعية السلطان سعيد بن تيمور إلى أن توفي الشاعر عام ١٣٧٢هـــ/١٩٥٣م[١٠].

ويكشف سياق الكتابة والإبداع للنصوص العاطفيّة التي قالها أبو الصوفي أنّها ناتجة عن وظيفة الشاعر الذي كان سميرًا للسلطان تيمور وندمًا أدبيًّا له، وكان الاثنان يتشاركان في صياغة النص العاطفي، ومن ذلك أن السلطان أرسل إلى الشاعر من ‹الهند› قائلاً[١١]:

خلتِ ‹الهوسُ بوتُ›[١٢] من كلِّ ريمٍ كاعباتٍ يخجلن بدراً منيرا

وذلك في اثني عشر بيتاً وطلب من الشاعر أن يكمل القصيدة ففعل وقدّم لها بمقدمة نثرية طويلة[١٣]. ومن ذلك أنّ السلطان أرسل في ١٦ رجب ١٣٤٠هـــ/١٩٢١م إلى أبي الصوفي رسالة نثرية تعبّر عن حالة طالباً من الشاعر أن يسلك ذلك في قصيدة ففعل، وبتأثير من رسالة السلطان امتلأت هذه القصيدة بالألفاظ المدنية الحديثة التي لم تكن منتشرة في ذلك الوقت، ومنها قوله[١٤]:

وأهفو إلى الرّكّاب إن عَنَّ سائحٌ أرددُّ طرفي في جهاتِ الشوارعِ

ومن ذلك أن السلطان في بعض سياحته قال مترنّماً (**قفْ بالشوارعِ هل ترى لهمْ أثرْ**) وطلب الإجازة عليه فوضعه أبو الصوفي في قصيدة[١٥]، ومن ذلك أيضاً أنّ السلطان قال بمجلس سمر في ‹مرباط› عام ١٣٤٣هـــ/١٩٢٣م[١٦]:

يا نداماي طـــــابَ لـــيَ السمرُ وزادَ وجـــدي وقلَّ مصـــــطبرُ[١٧]

وأمر الشاعر أن يجيزه ففعل. وكذلك عندما صاغ السلطان قوله[١٨]:

سناكَ أبهجني في الشرقِ ياقمرُ هلا مررتَ على من زانهُ الحَوَرُ

طلب من الشاعر أن يجيزه فجعله في قصيدة طويلة[١٩]. وكان الاثنان يتبادلان الرأي في الشعر الذي كان يرد في الجرائد والمجلات من مثل مجلّة «المفيد» التي أشار إليها ديوانه[٢٠]، ونجد أبا الصوفي يقدّم لإحدى قصائده بقوله "قد وردت أبيات عن الزهّاوي في جريدة فأمرني جلالة السلطان بـــ[نظم] أبيات تشاكلها فقلت"[٢١]، ونفهم من هذه المقدّمة أن الشاعر أصبح في هذه المرحلة يمثّل السلطان في اتخاذ المواقف الفكرية من قضايا معيّنة مثل تحرير المرأة والعلاقة الاجتماعيّة بين المرأة والرجل، وبالفعل رد أبو الصوفي بقصيدة من اثنين وعشرين بيتاً رأى فيها أن التطور ليس في اللباس ونزع الحجاب وأنّ التطوّر الحقيقي فات قومَه العرب قائلاً[٢٢]:

ترينا عيونُ الوهمِ أنّا حقائقٌ فنجهدُ في الدنيا نلمُّ السفاسفا

نظلُ على ظهرِ التطوّرِ دُلّهاً حيارى كأنضاءٍ يَخِـــدْنَ النَّفانفا

وقد تكرر هذا الموقف من السلطان والشاعر عندما قرأ الأثنان (في ٢ ذي الحجّة ١٣٤٧هـــ/١٩٢٩م) قصيدة ‹الزّهاوي› التي يقول فيها:

لا تحولُ الأخلاقُ إلا ببـــطءٍ إنّها من مـــــوارثِ الأمواتِ

وهنا طلب السلطان من أبي الصوفي الرّد على ‹الزهّاوي› ، فقال[٢٣]:

أنـــا في السّترِ للحصينةِ حُبّي لستُ أهوى تبرّجَ المُحصناتِ

طمحَ العقلُ بالزّهاويِّ حتّـــى كبّـــهُ في مهامـــــه المُهْلكاتِ

ونجد أبا الصوفي أيضاً يخمّس شعراً للزهاوي ليردّ على دعوته إلى التحرر[٢٤]، وتثبت هذه المناسبات قراءة أبي الصوفي لجميل صدقي الزهّاوي وغيره من معاصريه العرب، كما تبرهن على العلاقة الأدبية بين الشاعر والسلطان وأنّ معظم ما قاله الشاعر من الشعر العاطفي المستقلّ -في المرحلة المذكورة - كان إمّا باقتراح من السلطان تيمور أو بمشاركة منه[٢٥]، وغالباً ما كان السلطان يبدأ بصياغة بيت أو أبيات ثم يطلب من الشاعر أن يكمل ما بدأه، ويثبت هذا أن النص العاطفي التقليدي لا يعتمد على تجربة ذاتيّة فرديّة، و تفرض هذه الإشكاليّة أن لا يعتمد النقد في تعامله مع النصوص العاطفيّة على سياقها الواقعي ولا النفعي وإنما على تفاعل القارئ معها وعلى الأثر الذي تكوّنه بالقراءة.

المبحث الثاني

منهج البحث ومفهوم العمل الشعري العاطفي

يهدف هذا المبحث إلى تحديد منهج البحث في دراسة العمل الشعري العاطفي لسببين:

- الأول: لتحرير نفسه من منطلقات المناهج الأخرى
- الثاني: لتوضيح مفهوم العمل الشعري الذي سيأخذ به البحث وأنّه يتجاوز النص المكتوب.

ازدهرت في نهاية القرن العشرين نظريّة نقديّة عُرفت بنظرية التلقّي أو الاستقبال Reception Theory وأحيانًا بالنقد الفينومينولوجي Phenomenological Criticism الذي ينطلق من علم الظواهر أو الظاهراتيّة التي تعرف اصطلاحيًّا بالفينومينولوجيا المحضة، وهي فلسفة من وضع الفيلسوف الألماني ‹أدموند هوسرل› وقد حدّد عملها بأنّه: "تحليل للماهية وبحث في الماهية في نطاق اعتبار نظري محض، وفي نطاق انعطاء بالنفس مطلق، تلك هي صفاتها الضرورية، فهي تعتزم أن تكون علماً ومنهجاً يبيّن الممكنات"[٢٦]. ومن مبادئها التي طبّقها النقّاد أنّ المعرفة القائمة في الفكر الطبيعي هي حدث إدراكي لذوات عارفة[٢٧]، وهذا الحدث الإدراكي متغيّر بتغيّر المجرّب والتجربة :"هيئات الفكر التي يتولّى الشخص إنجازها بالفعل إنما هي معطاة إليه على قدر «تأمله» إياها واقتبالها ووضعها على قدر «النظر المحض»"[٢٨]. ولا تكون معرفة الشيء بالوصف وإنّما بالانعطاء بالنفس أي بما يظهر عليه في مرتبة الوضوح القاطع[٢٩]، وفي سبيل الانعطاء الذاتي للظاهرة لا بد من تخليصها من كلّ صلة بغيرها تؤثّر على ذلك الانعطاء أو تحجب الوضوح الخالص[٣٠]. ويحصل من ذلك أن فهم الظواهر بكل أنواعها بما فيها الظواهر الأدبيّة إنما هو بالوصول إلى الظاهرة المطلقة التي يعرّفها

هوسرل قائلاً: "إن كانت الظاهرة المطلقة: الفكر المردود مما يصدق عندنا على شاكلة الانعطاء بالنفس إطلاقاً، فذلك لا لأنها من قِبَـــل المفرد، إنما لأنها تطلع على نحو حدسي محض إثر الرد الفينومينولوجي من حيث هي بالذات انعطاء مطلق بالنفس "(٣١).

وقد أكمل تلامذة ‹هوسرل› وعلى رأسهم ‹هايدجر› بحث ظواهر الفينومينولوجيا وأهم ما اعتمد عليه النقد الفينومينولوجي هو بحث ‹هايدجر› لمسألة وجود العمل الفني (الشيئية)، حيث ذهب إلى أنها تسمو على اللغة مثل الأصباغ في اللوحة والحجارة في النصب لأن اللغة تنقل شيئاً غير الشيء المتحقق(٣٢)، بمعنى أن العمل الفني كشف «انفتاح» للغة، وهذا الكشف «يُحدث» الحقيقة في العمل الفني(٣٣)، ويرى هايدجر أن العمل الفني يؤسس الحقيقة لذاتها: "تأسيس الحقيقة في العمل الفني هو إحضار الموجود كما لم يحدث من قبل، ولن يحدث مرة أخرى، وهذا الإحضار يضع الموجود في المنفتح. وحينما يتم انفتاح الموجودات أو الحقيقة، يتم إحضار العمل الفني، والإبداع هو ذلك الإحضار الذي هو بالأحرى تلقي، وتجسيد للعلاقة بالمحتجب"(٣٤).

و لم تلبث آراء ‹هوسرل› و‹هايدجر› أن استثمرت في نقد الأدب والفن وطُبّقت على يد روّاد نظرية التلقّي أو الاستقبال من أمثال ‹رومان إنجاردن› لتتجاوز القراءة مفهوم «النّص» إلى مفهوم «العمل الأدبي» حيث ذهب ‹إنجاردن› إلى أنّ "النص الأدبي بنية من الأصوات والإيقاع والمعاني لا تتحقق إلا في وعي المتلقي"(٣٥)، وأنّه جزء من العمل الأدبي الذي لا يحددّه السياق الواقعي ولا الطباعة بل تحددّه القصديّة أي يعتمد على تأويل القارئ وليس على «اللغة القاصرة» بتعبير ‹إنجاردن›:"لا يمكنني تقليص أدبيّة العمل بلغة قاصرة بل أعلّقها بالوجود الإنساني المتمثّل في العمل الفني"(٣٦). و لم يمض الكثير من الوقت حتى اعتمد على ذلك الناقد ‹فولفجانج إيزر› ليهتم بالأثر الناتج من التفاعل بين القارئ والنص قائلاً "يتكون العمل الفني من

قطبين: قطب فني هو النص، وقطب جمالي هو تأويل القارئ"[٣٧]، وتبعًا لذلك رأى أن العمل الفني لا يمكن أن يتطابق مع النص أو مع وجوده الفعلي كما لا يمكن أن يختزل في ذاتيّة القارئ وإنما يتحقق بالتفاعل بينهما في حدث مشترك، ورأى أن التأويل الناتج من التفاعل بين النص والقارئ يماثل العلاقة الناشئة بين الأشخاص لأنه قائم على التجربة، وعلى الرغم من عدم وجود إطار مرجعي ثابت لقياس هذا التفاعل إلا أنه ينشأ دومًا من قيام القارئ بملء الفراغات والفجوات النصيّة بالتصوّرات الخاصة به ليربط مخططات النص بعضها ببعض، وهذه المخططات هي البنية اللا منظورة التي تنظّم إنشاء الترابط أو المعنى"[٣٨]. وفي العمل الشعري العاطفي مثلاً يقوم القارئ بالاشتراك مع النص المطبوع لصياغة التجربة العاطفيّة التي تقدّم القراءة، وهي تتغيّر تبعًا لتغيّر ظروف التجربة من حيث وضوح النص أو غموضه، وعمقه أو سطحيّته، وحداثته أو قدمه، وتشبّعه بالخيال أو ميله إلى الواقع، ويدخل ضمن ظروف التجربة أيضًا مزاج القارئ وحساسيته وخياله وثقافته ومعرفته الأدبيّة، ويكون للقراءة أمد زمني يحوّل التجربة إلى حدث قرائي يتغيّر بتغيّر النص أو القارئ أو زمن القراءة.

المبحث الثالث
تلقّي النص العاطفي

يوضّح هذا المبحث أسس القراءة اللازمة لتلقّي النص العاطفي مثلما وردت عند ‹إنجاردن› و‹إيزر›.

افترض ‹إنجاردن› أن القراءة تضيف قدراً من التحديد للمواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة، وذلك عن طريق قيام القارئ بملء ما يسميه بالنقاط اللامحددة أو «الفجوات»[٣٩]، لذلك رأى ‹إنجاردن› أن مدلولات الألفاظ توجّه إبداع القارئ ووعيه ليدرك أهدافها المستترة[٤٠]، ويؤدي هذا الإدراك إلى تحقيق البنية المخططة للعمل الأدبي الذي يتكون من أربع طبقات[٤١]:

- طبقة الصيغ الصوتية: وتقوم بتوفير الإطار الثابت من الكلمات والجمل الذي يدعم الطبقات التالية.
- طبقة وحدات المعنى: ويعدّها ‹إنجاردن› الوحدة الرئيسية، فهي بطبيعتها تقتضي وجود بقية الطبقات وتجعل محتوياتها تعتمد على صفات هذه الطبقة.
- طبقة الأوجه المخطّطة: وهي الحدود التي يقوم القارئ ضمنها بتحويل الفكرة إلى وجود مدرك.
- طبقة الشيئيّات الممثلة: وهي نتيجة للطبقات السابقة، وتعني نهاية عمليّة تمثّل الموضوع وتحقّق وجود العمل الأدبي.

كذلك بحث ‹إنجاردن› طرق التفاعل مع العمل الأدبي وربطها بخبرة القرّاء التي تحدد معنى أصوات اللفظ عند الإلقاء أو الصور الصوتية عند القراءة الصامتة، وقد سمّى هذه العملية بـــ«عملية التحقق العياني» وهي تعتمد عنده على القوّة الإبداعية للقارئ والمهارة وحدّة الذهن، ولأنها تتأثر بالخبرات الشخصيّة والأحوال المزاجية للقرّاء فإنها تتنوّع، ومن ثمّ وصل ‹إنجاردن› إلى أنه لا تتماثل قط عمليتان من عمليّات التحقق العياني تماثلاً دقيقاً حتى وإن صدرت عن قارئ واحد[٤٢]. ثم أتى

‹فولفجانج إيزر› ليتبع ‹إنجاردن› في أن النص عبارة عن بنية مخططة لكنه جعل تحققها مرهوناً بالقارئ وما يقوم به من إدراك سلبي وتخيل: "بالنسبة للنص الأدبي لا توجد حقائق Facts، وفي المقابل توجد مجموعة من الخطط sequence of schemata ينبيها الرصيد والإستراتيجيات، وهي تحفّز Stimulating القارئ ليحدد لنفسه الحقائق...وتؤدي الخطط إلى ظهور أوجه لحقائق كامنة ليست مذكورة، ويجب على القارئ أن يركّب هذه الأوجه ليعيد تنظيم البؤرة وبذلك يتخيل صورة كليّة"(٤٣).

ويرى ‹إيزر› أن القارئ يحضر في النص بما يسمّيه «وجهة النظر الطوّافة» ليتخطّى الحاجز الفاصل بينه وبين النص عن طريق جدلية «التوقع» و«التذكّر»، وعندما يقرأ القارئ نصّاً يمضي على نحو متصل في تقويم المعاني وإدراكها وفقاً لأفق توقعاته المستقبلية وعلى أساس من التجربة الماضية، وإذا حدث شيء غير متوقع فإنّه سيجعل القارئ يعيد صياغة أفق توقعاته وفقاً لهذا الحدث، وعلى هذا فإن وجهة النظر الطوافة: "تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص كاشفاً بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض، والتي تعدّل كلما حدث انتقال من واحد منها إلى الآخر"(٤٤).

وتساعد وجهة النظر الطوّافة القارئ على استعراض المنظورات النصيّة ليختار منها منظورًا واحدًا يفسّر به المغزى، ويصل عدد «المنظورات Perspectives» عند ‹إيزر› إلى أربعة:

"منظور الراوي(٤٥)، ومنظور الشخصيات(٤٦) ، ومنظور الحبكة(٤٧) ، ومنظور القارئ(٤٨)"(٤٩).

وتتعاقب اثناء القراءة المنظورات المتعددة ويحل بعضها محل سابقه تبعًا لتفضيلات القارئ، وعن طريق استراتيجيات القراءة يطور القارئ لنفسه نظرة إجمالية تسمو على بقيّة المنظورات، "(٥٠). وتتوسع القراءة بتكوين «الجشتالت » وهو الصيغة الكليّة للتوافق حيث تتجمع عناصر النص وتكتسب مدلولها عبر مرحلتين: "تدّل

الأولى على تكوين جشتالت مفتوح، وتدل الثانية على غلق الجشتالت "[٥١]، ويحدث الغلق حين ينجز القارئ تأويل مغزى ليبدأ بتأويل مغزى جديد، ولا يمكن للجشتالت أن يغلق إلا إذا انتقى القارئ احتمالاً واحداً واستبعد الاحتمالات التأويلية الأخرى[٥٢].

وتقوم بنية النص بضبط مسيرة القراءة بما يطلق عليه ‹إيزر› مصطلح «الفراغ»، وهو في المحصّلة تعديل لمصطلح «موضع الإبهام» عند ‹إنجاردن›، ويحدث الفراغ بسبب انقطاع الاتساق الفكري عندما ينكسر مسار الحبكة الدلاليّة فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينبغي للقارئ أن يملأ هذا الفراغ بتصوراته ليربط أجزاء النص ويتخلص من التوتر، وقد ميّز ‹إيزر› في نهاية كتابه ‹فعل القراءة› ما بين مصطلح «الفراغ Blank» ومصطلح آخر أطلق عليه «الشاغر Vacancy» قائلاً:

"تشير الفراغات Blanks إلى قابلية الترابط المرجأة في النص، في حين تشير الشواغر Vacancies إلى الأجزاء غير الموضوعية الواقعة خلال الحقل المرجعي لوجهة النظر الطوافة "[٥٣]، وهكذا ترسم الفراغات والمواطن الشاغرة مساراً لقراءة النص عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحوّلة الخاصة بها، وهي تضطر القارئ في الوقت نفسه لأن يكمل البنية وأن ينجز التأويل ليصل إلى الأثر الفني. ويحدث ذلك في تلقّي النصوص العاطفيّة عندما يملأ القارئ الفراغات النصية بما يفضّله من التصورات الذهنية، وتتكون الصور في ذهنه بمعونة التجارب التي تقبع تحت عتبة الوعي، ويعتمد النص على ما لدى القارئ من التجارب والأحاسيس عمّا يعرضه من إشارات عاطفيّة لأن الإثارة العاطفيّة لا يمكن أن تتحقق إلا في خيال القارئ الذي يحدد مستوى التأويل، فإن وصف النص مثلاً (صوت الحبيبة) فإن القارئ في هذه الحالة سيقوم بإحلال الأصوات الحميمة محل الأصوات الموصوفة، وهكذا يتصل مع النص بتجاربه في حين يتصل النص مع القارئ بالحبكة الدلاليّة،

واستمرار التفاعل بينهما يجعل القارئ يواصل قراءته، ودائماً يتقدم القارئ بخياله على القراءة وعلى النص ككل، بالتالي فإن سياق القراءة يختلف عن سياق النص، لأن حريّة خيال القارئ تلغي التراتيبية النصية ولا تتساوى السرعة التصويرية للقارئ والنص، إذ تكفي إشارة نصية واحدة لتهدم سد الذكريات وتغرق القارئ بتجارب عمْرٍ كامل في لحظات، كما بإمكان القارئ أن يمر بتجارب لم يجربها من قبل وأن يتصور تلك التجارب بما يتفق مع رغباته المكبوتة، وفي حين أن القارئ يستبق النص بمراحل فإنه بمجرّد أن يستيقظ سيجد نفسه في النص ليكمل القراءة من حيث توقف.

المبحث الرابع

حقيقة الشعر العاطفي

يدللّ هذا المبحث على أن النصوص العاطفية ليست متساوية ولا مستقلة عن تفاعل القارئ، وبالتالي فإن التفاعل بين النص والقارئ هو الذي يحدّد جماليّة الشعر العاطفي.

ذهب ‹إنجاردن› إلى أن خيال القارئ أو الخيال المتنوع للقرّاء، يقوم بسدّ الفراغات المبهمة الموجودة في بنية العمل الأدبي، وضرب لذلك مثلاً بجملة «قذف الطفل الكرة » حيث لم تحدد عمر الطفل هل هو في السادسة أو العاشرة، و لم تحدد جنسه هل هو ذكر أم أنثى، كما لم تحدد صفاته هل هو أسود أو أبيض، وهل هو أحمر الشعر أو أشقره، فهذه الملامح كلها غير قائمة في الجملة، وهي بالتالي «فراغات» مبهمة(٥٤).

ولذلك لا يمكن قصر النص على لغته المكتوبة أو المنطوقة لأن ما تقوله اللغة أدنى ممّا تكشفه، ومعارف القارئ وذكرياته وتجاربه هي التي تكمل النص عندما يقرأه، ويوضّح هذا سر احتفاظ النص بتأثيره عبر الأجيال حيث يقرأ القارئ النص وفق ميوله ومعارفه وتجاربه وكل شيء يدركه، فالنص يحشد المعرفة الذاتية للقارئ–من أي عصر كان– ويوجهها لملء مخططاته الفارغة، ولا يتحقق المعنى الجمالي للنص إلا في ذات القارئ وليس له وجود مستقل عنها، وكذلك القارئ يتكوّن بتكوينه للمعنى الجمالي. وفي مرحلة لاحقة درس ‹إيزر› بنية العمل الأدبي عند ‹إنجاردن› ولاحظ أنها لا تسمح بالتفاعل بين النص والقارئ الذي يقتصر دوره على عملية ملء البنية المخططة(٥٥)، لذلك بدلاً من التركيز على المعنى ركّز ‹إيزر› في نظريّته للقراءة على الأثر قائلاً إن" المعنى يجب أن ينتج من التفاعل Interaction الناشئ بين القارئ والنص، والتفاعلية تصل القارئ بالنص ليحقق حالات التأثر"(٥٦) و" إن

تأثيرية العمل تعتمد على حضور القارئ لتظهر التفسيرات عند ذاك"[٥٧]. وهذا يفسّر تأثير النصوص الغرامية على القارئ، فالقارئ في تلك النصوص لا يقرأ إلا نفسه لا غير، فإن توافق مع ما يكوّنه فإنه سيسقط عليه تجاربه، وقد يعيش التجربة من جديد بشكل مغاير للنص، وإن لم يتحقق التوافق فسيلتمس الجوانب الجمالية للنص، أمّا إذا لم يجد ما يتأثّر به فسيتخذ موقفاً نقديّاً من النص، وقد يحكم على تقدّم أو تأخّر المجتمع من خلال النص، وهكذا في النهاية لن يصل القارئ إلا إلى ما يوافقه. ورأى ‹إيزر› أنّه من الطبيعي أن يختلف الأثر من قارئ إلى آخر، ويؤدي اختلاف تصورات القرّاء إلى تعدد المعاني التي يقدمها النص عبر مراحل متعاقبة: "كل تحديد للمعنى يؤدي إلى تجربة شديدة الفردية لذلك المعنى يستحيل أن تتكرّر بنفس صورتها، والقراءة الثانية للنص لا يكون لها نفس ما كان للقراءة الأولى من تأثير لأن المعنى الذي تم تجميعه في الأولى لابد أن يؤثر على القراءة الثانية"[٥٨].

ويمكن التدليل على طبيعة تفاعل القارئ مع النصوص العاطفية بالأنماط التالية التي أصبحت الآن تنتمي إلى حقبة تاريخية منقضية لكنّ ما يبعثها من جديد هو تفاعل القارئ معها وليس شيئًا آخر:

١ .المقدّمات العاطفيّة العامّة

كانت المقدّمات العاطفيّة العامّة تمثل المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص بالقارئ الذي يخوض التجربة بشكل جمالي، فسواء كان المتلقي ذكراً أم أنثى فإنه سيتوافق مع النص الذي لا يعبّر عن تجربة واحدة لشخص واحد، بل يكتز التجارب الإنسانية في بنية واحدة. ولقد كان نسق الحياة الاجتماعية العربية البدوية القديمة يفرض الترحال الدائم طلباً للماء والكلأ، وبذلك أنشأ هذا النسق نسقاً عاطفيّاً يعبّر عن معاناة المحب من ارتحال المحبوبة وانتقل هذا النسق إلى الشعر فأنتج نسقاً أدبياً قامت عليه القصيدة القديمة، وفي مرحلة لاحقة تحول النسق الحقيقي إلى نسق ثقافي لا علاقة له بالواقع، ولذلك ظلت هذه المقدّمات العاطفيّة العامّة حاضرة في شعر بدايات القرن العشرين،

لكنّ الأهم هو أن طريقة تلقّي هذه النصوص في غير زمنها تغيّرت بسبب أنها افتقدت للسياق الموقفي الذي يبررّها، ويمكن التدليل على ذلك بهذه المقدّمة [٥٩]:

ألمٌ والشـــــوقُ يشفي داءَه اللممُ لعلَّ جرح النَّوى بالوصلِ يلتئمُ
أهاجَهُ ولـــعٌ يوم النوى فغـــدتْ أحشاؤه بسعيرِ الوَجْدِ تضطـــرِمُ
فـــلجَّ من شغفٍ بالرّكبِ يُزعجهُ والبينُ يصـــرعهُ والشوقُ يحتدمُ

ففي هذا النص لم تعد مدلولات الألفاظ «شفاء اللمم» أو «ولع يوم النوى» أو «أحشاؤه تضطرم» أو «شغف بالركب» تمثّل التجربة العاطفيّة ولا تتصل بها، لذلك فإن هذا النص وأمثاله يمثّل النسق الأدبي الذي أنتجه وليس التجربة العاطفيّة الحقيقيّة، وفي هذه الحالة لن يفهمه القارئ الذي يدرك الأعراف والتقاليد الأدبيّة الكلاسيكيّة على أنه نص عاطفي واقعي وإنما سيتعامل معه على أنه يعبّر عن نسق حضاري تقليدي وسيرشده إلى النسق الثقافي الذي أنتج النص، ولن يتجاوز القارئ هذه المرحلة لأن النص لم يعد يسمح بأكثر من ذلك التفاعل.

٢.نص الشوق والحنين

يمكن للنصوص العاطفيّة القائمة على الشوق والحنين أن تدفع القارئ، إن كانت له تجارب مشابهة، إلى ممارستها على أنها حدث يتحقق في عالم اللاوعي ، وإلا فإنه سيتتبع الإشارات الدلاليّة ليصل إلى درجة من التوافق الذي يريده النص، يتضح ذلك مثلاً بالتركيز على الإشارات الدلالية لهذا النص[٦٠]:

يا عاذلي والعـــذلُ مجلبـــةَ الضّـــنى إن الجفـــــا بعـــد التواصـــلِ يصـــعبُ
لو كنتَ تدري مـــا حملـــتُ مـــن الهوى لعلمتَ أن الحـــبَّ أمـــرٌ متعـــبُ
لو نارُ وجدي بالبحارِ لأصـــبحت غـــوراً ومـــاءُ صبابتـــــي لا يَنْضُـــبُ
يا مُتْلفي بالهجرِ حسْبُكَ ذا الجَفـــا فالحبُّ يقتـــلُ والتَّجـــافي يَسْـــلُبُ

تكثر في هذا النص أدوات النداء والمخاطبة والتعجّب والاستفهام بالإضافة إلى سرد الأحكام المتفق عليها دائمًا من مثل «الجفا بعد التواصل يصعب» و«الحبّ من طرف واحد متعب» و«نار وجدي» و«متلفي بالهجر»، لذا يكاد هذا النص يحقق في كل أبياته درجة عالية من التوافق بينه وبين القارئ لأن الدلالات التي يسردها لا يمكن أن تعارض وجهة نظر القارئ، وسيتفاعل القارئ مع النص بطريقة من اثنتين: إمّا سيسقط عليه تجاربه إن كانت له تجارب مشابهة في الشوق والحنين، أو إنّه سيتعاطف مع أصحاب التجارب المشابهة التي علمها وليس مع تجربة صاحب النص التي لم تعد قائمة ولا تهمّه، ويوضّح ذلك أن نصوص الشوق والحنين تسمح بقدر من التفاعل مع القارئ بسبب أنها تعتمد على نوعيّات مرنة من اللوازم والإشارات.

٣. نص البوح بالحب

في بعض الأحيان يقدّم النص معناه في صورة أكثر غموضاً، فلا تظهر إلا حبكة نصية تخفي شيئاً آخر، وقد ضرب ‹إيزر› مثالاً على هذا بالحبكة القصصية التي تصوّر المغامرات العاطفية بين أبناء الطبقات المختلفة(٦١)، ونحن نجد هذا النوع من الحبكة ماثلاً في بعض النصوص العاطفيّة التي صاغها الشاعر بناء على اقتراح من صاحب التجربة العاطفيّة، ومنها قوله(٦٢):

رشتِ قلبي بسهمِ عينيكِ لمّا	كنتُ ضيفاً بداركم محبورا
أتحسّينَ مـا أحسُّ بقلبي؟	أشعلَ الشوقُ في حشايَ سعيرا
فدعِ العاذلين تهلك غيضاً	لم أجدْ في الحشا سواك سميرا
نلتُ من دهري امتيازَ رضاكِ	دون خلقٍ ولم أكنْ مغرورا

فهذا النوع من النصوص قد يدل على الهرم الاجتماعي للمجتمع الذي يقصده النص، وأن مظاهر الحب تتفاوت تبعاً للمكانة الاجتماعية للمحب، لكنّه يحقق هدفه في إزالة الفوارق الاجتماعية عندما يجعل المتحدّث يخضع لنظرات امرأة من مستوى مختلف ممّا يجعل القارئ يستشف المعنى الكامن عندما يركز على الطبيعة الإنسانية التي

تحوي على السلب والإيجاب، فسلبية العاطفة الأحاديّة تقابلها إيجابية التساوي الطبيعي في الشعور بالحاجة إلى الآخر دون تدخّل للطبقية المصطنعة، وهذا هو الموضوع الذي يبرر التفاعل مع النص، وبهذا التصوّر يولّد القارئ شيئاً خيالياً لم يرد في النص، وهذه السلبية في النص تجعل القارئ يبني الشيء الخيالي ليحقق هدف النص.

١. نص التصوير العاطفي

عندما يتوجّه النص إلى تصوير امرأة –في السياق العاطفي– فإنه لا يقتصر على الصفات الجمالية لها بل يجمع لها كل ما يمكن من صفات الإثارة التي تُعهد في النساء لإسقاطها على المرأة التي يصفها النص.

ونجد ذلك في نص (أليس)[٦٣]:

بَرزَتْ فكلّمتِ القلوبَ بصارمٍ ... أبداً يُسَلُّ من اللواحظِ والحَوَرْ
وبدَتْ فأسبلتِ الشَّقيقَ فما رأتْ ... عيناي بدراً قد تجللَ بالشَّعرْ
وبوردِ وَجْنَتِها لقدْ صبغَ الحيا ... سودَ الذوائبِ إذْ تألّقَ وانتشرْ
منْ قوسِ حاجبِها رمتْ فأصابني ... سهمٌ تُصابُ بهِ القلوبُ إذا وَتِرْ
طَلعتْ محجَّبةَ الجمالِ فلو بدتْ ... للناظرينَ بحُسْنِها بَرِقَ البصرْ
وتلفَّتتْ فرأيتُ خِشْفاً راعَهُ ... قَدْحُ الزِّنادِ فصدَّ عنهُ أو نَفَرْ
أو بانةً لعبَ النسيمُ بغُصْنِها ... فتأوّدتْ والريحُ تعْبَثُ بالشّجرْ
أ«أليسُ» مهلاً زوّديني نظرةً ... إن التجلد فى هواكِ قدِ انفطَرْ

فعلى الرغم من أنّ مصدر الصور في هذا النص هي فتاة أوروبيّة تدعى «أليس» – كانت قد زارت مسقط في ١٣٣٠هـ/١٩١٢م– إلا أنّ النص جمع معظم التفاصيل الجمالية المعهودة للمرأة العربية ليصوّر الأثر العاطفي لتلك الفتاة الأوروبية، ولا يدلّ هذا على عدم استقلال النص العاطفي عن النسق الذوقي والجمالي للمجتمع فحسب، وإنما يدلّ بوضوح على تجاوز النص للصورة الحقيقة للفتاة إلى الصورة

العامّة للمرأة، لذا اهتم بتصوير(الكلام الدقيق واللواحظ القاتلة وحَوَر العينين وبياض الوجه وطول الشعر وتورّد الوجنتين من الحياء وسود الذوائب وتقوّس الحواجب وسفور الجمال ولفتات الظبية الحذرة والقد المائس الذي يشبه غصن البانة والدلال والرقّة والتّـأثّر)، وحتى لو انطبق بعض هذه الأوصاف على الفتاة الأوروبية فإنها لا تعبّر عن فتاة بعينها بل تقدّم الصورة العامّة للمرأة في النسق الفكري والجمالي الذي أنتج النص، وبذلك يحقق النص اتصالاً مؤثّراً مع متلقّيه المباشرين وقد يحقق التأثير نفسه مع متلقين لاحقين إن ظلت الصورة الجمالية هي نفسها لم تتغير.

٥. النص العاطفي القصصي

في النص العاطفي القصصي يتم تقديم المقاطع لوجهة نظر القارئ بانقطاع الحبكة فجأة أو استمرارها في اتجاهات غير متوقّعة أو تصعيدها أو-في نهاية المطاف- بالانعطاف نحو الحل، ومن المحتم أن تزداد الفراغات نتيجة لتشعّب وجهات النظر النصيّة، فقد توضع وجهة نظر الشخصية الأساسية في مقابل الشخصيات الثانوية، وكذلك القارئ قد تنقسم وجهة نظره بين الموقف الصريح والموقف الضمني، وكل «وجهة نظر» تـُعطي رؤية عن الموضوع، ويدرك القارئ تعدد وجهات النظر وتمايزها بـ«وجهة النظر الطوّافة» التي تقوم في النهاية بتوحيد المقاطع وإنتاج الأثر الجمالي، ويمكن ملاحظة هذا الوضع في النص «ميمي »[٦٤]:

١-أطوّفُ شرقَ الأرضِ طـوراً وغربَها ... كأنَّ جهـاتِ الأرضِ طُـرّاً وَدائعـي

٢-وأعدو لأسـلاكِ التيلفون معرضاً ... وأسلكُ أحياناً خـلالَ المخادعِ[٦٥]

٣-وأهفو إلى الرّكب إن عـنَّ سائحٌ ... أرددُّ طرفي فـي جهـاتِ الشـوارعِ

٤-وأصغي إلى الأصواتِ من كلّ نـاطقٍ ... وأنصِبُ طرفي للبـروقِ اللّوامـعِ

٥-فظنَّ بأذني باغـمٌ يسـلبُ الحشـا ... يُجاذبُ أوتارَ الهـوى بالأصـابعِ

٦-يمازِجُه صـوتٌ أرقّ مـن الهـوا ... لدى نغمة الأسـلاكِ بين مسـامعي

٧-يقولُ وقد جذَّ الفـؤادَ بنطقه ألا ... هل لقولـي من مُجيـبٍ وسـامعِ؟

٨-فطرتُ اشتياقاً والهوى يمنــع الفــتى ... وذا الدهرُ عن درككِ الحقــائق مــانعي!
٩-لعوبٌ بسهْمِ الغنجِ ترشــقُ مُهجــتي ... فأدنو وسهمُ البعــدِ يحــني أضــالعي
١٠-فأنطقُ مبــهوتاً وبينــــي وبينــها ... من البعدِ ما بينــــي وبــين المطــامعِ
١١-جواذبُ أســلاكٍ تواصــل بيننــا ... كما يوصِلُ الأحــلامَ نومُ المضــاجعِ
١٢-فأصبحتُ مأسوراً وعينيَّ لن تــرى ... وقد تجلبُ الأذنــــانِ جمَّ المصــارعِ
١٣-فقلتُ وقد هاجَ الفــؤادُ بلوعــةٍ ... أســيرُ هواكــــم لا أســيرَ الوقــائعِ
١٤-ألا أيهذا التيلفــــــون فبــالهوى ... سألتكَ مــن ذا بالحــديثِ منــازعي؟
١٥-وصلتَ حبالَ الحــُبِّ بيني وبينها ... فهلْ أنتَ يومــاً بالأحبّــةِ جــامعي؟
١٦-يخاطبني والصــوتُ يرضخُ بالحشا ... وعن وصلهِ بالوعــدِ لا زالَ دافعــي
١٧-سميري ألا صرّح باسمــكَ معلنــاً ... فعن منهجِ العشّــاقِ لســتُ براجــعِ
١٨-فصفّقتُ مبهوتاً، وقــوليَ: هكــذا ... ينوبُ لفقــدِ المــاءِ تُــرْبُ البلاقــعِ
١٩-فردّتْ بصوتٍ كالنسيمِ تقــولُ لي ... فإسمي «ميمي» من ذواتِ البراقــعِ[٦٦]
٢٠-فمالتْ وقالت للــوداع: ســعيدةٌ ... لياليكَ فــارقبني ليــــومِ التراجــــعِ

يعتمد هذا النص القصصي على التصوير الصوتي ويصوّر انغماس المتحدّث في مغامرة عاطفية هاتفية مع أنثى اسمها «ميمي»، ولا يمثّل المتحدّث هنا أكثر من شخصية تعيش لحظتها العاطفيّة استغلها النص ليعرض تجربتها، بالتالي يعتمد النص على حكاية عاطفيّة بين شخصيتي «ذكر» و«أنثى» وهي محبوكة منذ بدايتها على لسان «الذكر» وناطقة باسمه، وتكشف أفعال الكلام التي تسيطر على النص المزيد من التلميحات إلى أحداث القصّة، ولا يزيل التسلسل المنظّم للقصّة الفراغات النصيّة لأنّها هي ما يبعث على التفاعل مع القارئ، وهي ترتّب النص على هيئة مشاهد وتضفي على كل مشهد معناه المحدّد الذي يقدّم الحدث على النحو الآتي:

- المشهد الأول (١-٤): الترقّب
- المشهد الثاني (٥-٧): التواصل
- المشهد الثالث (٩-١٣): التأثّر
- المشهد الرابع (١٤-١٥): الشك
- المشهد الخامس (١٦- ١٨): التوتّر (الذروة)
- المشهد السادس (١٩-٢٠): النتيجة

وتؤدي الفراغات في الوقت نفسه إلى شبكة كاملة من الصّلات المحتملة التي يحققها القارئ في طريقه للوصول إلى المغزى الجمالي للعمل ككل، ولّما كان الفراغ هو الباعث للتفاعل فإنه يسمح بتنظيم مجال مرجعي A Rferential field للإسقاطات التفاعل، كما يسمح للقارئ بالربط بين أوجه الاتفاق والاختلاف ويساعده على إيجاد علاقة محددة بينها، وبذلك يتكون مجال مرجعي يمثل لحظة قراءة معيّنة، وتكون له بنية يمكن إدراكها بـــ«وجهة النظر الطوّافة» التي تجمع المشاهد داخل المجال المرجعي، والمشهد الذي تركّز عليه –في لحظة ما- يتحوّل إلى (موضوع) يتحوّل –بدوره- إلى أفق يقع فيه المشهد التالي[٦٧]، على هيئة مربعات متسلسلة فالمربّع الأول هو المشهد الأول ويقع فيه المربع الثاني وهو المشهد الثاني وهكذا وصولاً إلى المربع السادس الذي سيكون في وسط المربعات السابقة، وحين يتحوّل مشهد إلى موضوع فلابد للمشهد السابق أن يتحوّل إلى «مساحة شاغرة » أو إطار هامشي وفارغ، فيدل « الفراغ Blank »على قابلية الربط المرجأة، وتدل «المساحة الشاغرة vacancy» على الأطر الهامشية الفارغة داخل المجال المرجعي لـــ«وجهة النظر الطوّافة»[٦٨]، وهي تساعد على دمج المشاهد في أفق واحد وعلى التوافق بين كل مشهد والمشاهد اللاحقة له والسابقة عليه، ويتعدّل الأفق القرائي كلمّا استفز النص قدرة القارئ على التصوّر وهو التوقع، وعندما يحدد القارئ توقّعه ينتج الأثر، ودائماً يتقدم القارئ بخياله على القراءة وعلى النص ككل لأن حريّة

خيال القارئ تلغي التراتيبية النصية ولا تتساوى السرعة التصويرية للقارئ والنص، إذ تكفي إشارة نصية واحدة لتهدم سد الذكريات وتغرق القارئ بتجارب عمْرٍ كامل في لحظات، وفي النهاية يضع القارئ التأويل الذي يمثّل وجهة نظره البازغة من أفقه العاطفي، وعندما تتكون الصور في ذهنه فإنها تتكون بمعونة تلك التجارب التي تقبع عنده تحت عتبة الوعي، **وهذا يؤكد أن** العمل العاطفي لا يمكن أن يتطابق مع النص أو مع وجوده الفعلي، كما لا يمكن أن يختزل في ذاتيّة القارئ وإنما يتحقق بالتفاعل بينهما، وعلى القراءة أن تهتم بالأثر الذي يحدثه العمل العاطفي عند التلقّي لأن اختلاف الأثر من قارئ إلى آخر يؤدي إلى تعدد المعاني التي يقدمها العمل عبر مراحل الزمن.

نتائج البحث

- تؤثر النصوص العاطفيّة على القارئ بصور مختلفة، فقد يسقط عليها تجاربه، وقد يلتمس الجوانب الجمالية، وقد يتخذ موقفاً نقديّاً من النص.
- يخوض المتلقي التجربة العاطفيّة بشكل جمالي عند قراءة النص الذي يكثر التجارب الإنسانية في بنية واحدة لأنه لا يعبّر عن تجربة واحدة.
- تدفع النصوص العاطفيّة القائمة على الشوق والحنين القارئ إلى ممارستها في عالم اللاوعي.
- تدلّ قراءة نص تصوير المرأة على عدم استقلال النص العاطفي عن النسق الذوقي والجمالي للمجتمع، وعلى تجاوز النص للصورة الحقيقة للمرأة إلى الصور العامّة للنساء.
- تزداد الفراغات في النص العاطفي القصصي نتيجة لتشعّب وجهات النظر النصيّة، ويدرك القارئ تعدد وجهات النظر وتمايزها بـــ«وجهة النظر الطوّافة» التي توحّد المقاطع ليظهر المغزى الجمالي.
- بإمكان القارئ عند ممارسة قراءة النص العاطفي أن يمر بتجارب لم يجربها وأن يتصورها بما يتفق مع رغباته، ولا ينتظر القارئ من النص أن يكشف المسكوت عنه بل يُحلّ ما يعرفه مَحلّ ما يقرؤه فيتصاعد التفاعل بينهما.

قائمة المصادر والمراجع

- إيزر، فولجانج: التفاعل بين النص والقارئ، ضمن كتاب "القارئ في النص" تحرير سوزان سليمان وإنجي كروسمان، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت. ط١(٢٠٠٧)
- الخصيبي، محمد بن راشد: شقائق النعمان، نشر وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط. ط ٢ (١٩٨٩)
- راي، وليم: المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المامون، بغداد. ط١(١٩٨٧)
- الصقلاوي، سعيد: شعراء عمانيون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. ط١(١٩٩٦)
- علي، صفاء: هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية. ط١(٢٠٠٠)
- العماني، سعيد بن مسلم: ديوان أبي الصوفي، تحقيق حسين نصّار، نشر وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ط١(١٩٨٢)
- هوسرل، إدموند:فكرة الفينومينولوجيا–خمسة دروس، ترجمة فتحي إنقـــزّو، نشر المنظمة العربية للترجمة، بيروت. ط١(٢٠٠٧)
- هولب، روبرت: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين اسماعيل، نشر المكتبة الأكاديمية، القاهرة. ط١(٢٠٠٠)
- Freund, Elizabeth: The Return of the Reader, Reader Response Criticism, METHUEN, New York (1987)

- Harland, Richard: Literary Theory from Plato to Barthes, Macmillan Press LTD, London (1999)
- Ingarden, Roman: Selected Papers in Aesthetics, Catholic University of America Press, (1985)
- Iser,Wolfgang: The Act of Reading, Johns Hopkins University Press. (1978)

الهوامش الإحالات :

1. Iser, The Act of Reading, p:53.
2. Iser, The Act of Reading, p:69.

٣. الخصيبي، شقائق النعمان، ج٣، ص: ٩٣ (الهامش).

٤. الصقلاوي، شعراء عمانيون، ص:١٤٧.

٥. ديوان أبي الصوفي، ص: ٦٧.

٦. الخصيبي، شقائق النعمان، ج١، ص: ٢٤٩. وأيضاً ج٣، ص: ١٨٥ (متن منظومة بعنوان: التذكار الوطني).

٧. الخصيبي، شقائق النعمان، ج١، ص: ٢٢٤.

٨. الصقلاوي، شعراء عمانيون، ص:١٤٧.

٩. نجد ذلك في رسالة السلطان تيمور إليه التي طبعت في الطبعة الحجرية لديوانه عام ١٩٣٧، ص: ١٢٩.

١٠. الخصيبي، شقائق النعمان، ج١، ص: ٢٢٤.

١١. الخصيبي، شقائق النعمان، ج١، ص: ٢٢٤.

١٢. (الهوس بوت) معربة عن الكلمة الإنجليزية: Houseboat، وتعني (بيت عائم) أو مركب يستعمل كبيت.

١٣. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٢٨-١٢٩.

١٤. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٤٥.

١٥. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٣٤.
١٦. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٣٥.
١٧. وزن هذا البيت مضطرب جدّاً، ويغاير وزن غيره.
١٨. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٣٥.
١٩. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٣٦-١٣٧.
٢٠. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٥٠.
٢١. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٥٥.
٢٢. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٥٥.
٢٣. ديوان أبي الصوفي، ص:١١١.
٢٤. ديوان أبي الصوفي، ص: ٢٠٩.
٢٥. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٢٤، و١٢٦، و١٣٢، و١٣٨ (مثلاً).
٢٦. هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ص: ٨٩.
٢٧. هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ص: ٥١.
٢٨. هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ص: ٦٥.
٢٩. هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ص: ٦٧.
٣٠. هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ص: ٨٣.
٣١. هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ص: ٩٥.
٣٢. الشيء عند الفلاسفة هو كل ما ليس عدماً.
٣٣. صفاء، هيرمينوطيقا، ص: ٦٧.
٣٤. صفاء، هيرمينوطيقا، ص:92.
٣٥. راي، المعنى الأدبي، ص:١٧.
36. Harland, Literary Theory from Plato to Barthes, p:204
٣٧. إيزر، التفاعل بين النص والقارئ، ص ١٣٠
٣٨. إيزر، لتفاعل بين النص والقارئ، ص ١٣٥

39. Iser, The Act of Reading, p:140.

٤٠. * «الفجوات» و«الفراغات» تستعمل للدلالة على شيء واحد: «Gaps» أو «Blanks».

41. Harland, Literary Theory from Plato to Barthes, p:20٤.

42. Freund, The Return of the Reader, p:140.

43. هولب، نظرية التلقي، ص: ٦٤.

44. Iser, The Act of Reading, p: 141.

45. Iser; The Act of Reading, p: 118.

٤٦. يقصد المؤلف بعامّة وليس السارد فقط

٤٧. يقصد الشخصيّات المتحدّثة في النّص

٤٨. يقصد البنى الباطنية للنص التي أشار إليها إنجاردن

٤٩. يقصد القارئ الضمني وهو قارئ يظهر من التفاعل بين النص والقارئ الفعلي عند ممارسة القراءة

50. Iser, The Act of Reading, p: 96.

51. Iser, The Act of Reading, p: 98.

52. Iser, The Act of Reading, p: 123.

53. Iser, The Act of Reading, p: 127.

54. Iser; The Act of Reading, p: 19٨.

٥٥. هولب، نظرية التلقي، ص:٥٩-٦٣.

٥٦. راي، المعنى الأدبي، ص: ٤٣.

57. Iser, The Act of Reading, p: 9.

58. Iser, The Act of Reading, p: 10.

59. Iser, The Act of Reading, p:148.

٦٠. ديوان أبي الصوفي، ص: ٨٢.

٦١. ديوان أبي الصوفي، ص: ٢٢.

62. Iser: The Act of Reading, p:145.

٦٣. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٣٠.

٦٤. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٢٧.

٦٥. ديوان أبي الصوفي، ص: ١٤٥، من الطويل

٦٦. يظهر أن المحقق أقام وزن هذا البيت بتصحيف كلمة «التليفون» ولولا ذلك لانكسر الوزن في التفعيلة الثالثة (فعولن).

٦٧. لا يستقيم الوزن إلا بتحريك همزة «اسمي» مع أن هذا مخالف للقواعد الإملائية.

68. Iser: The Act of Reading, p:197.

69. Iser, The Act of Reading, p:198.