وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة مولاي طاهر – سعيدة
كلية اللغات والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب
تخصص نقد عربي قديم

نظرية جمالية التلقي في التراث البلاغي والنقد المعاصر
دراسة مقارنة

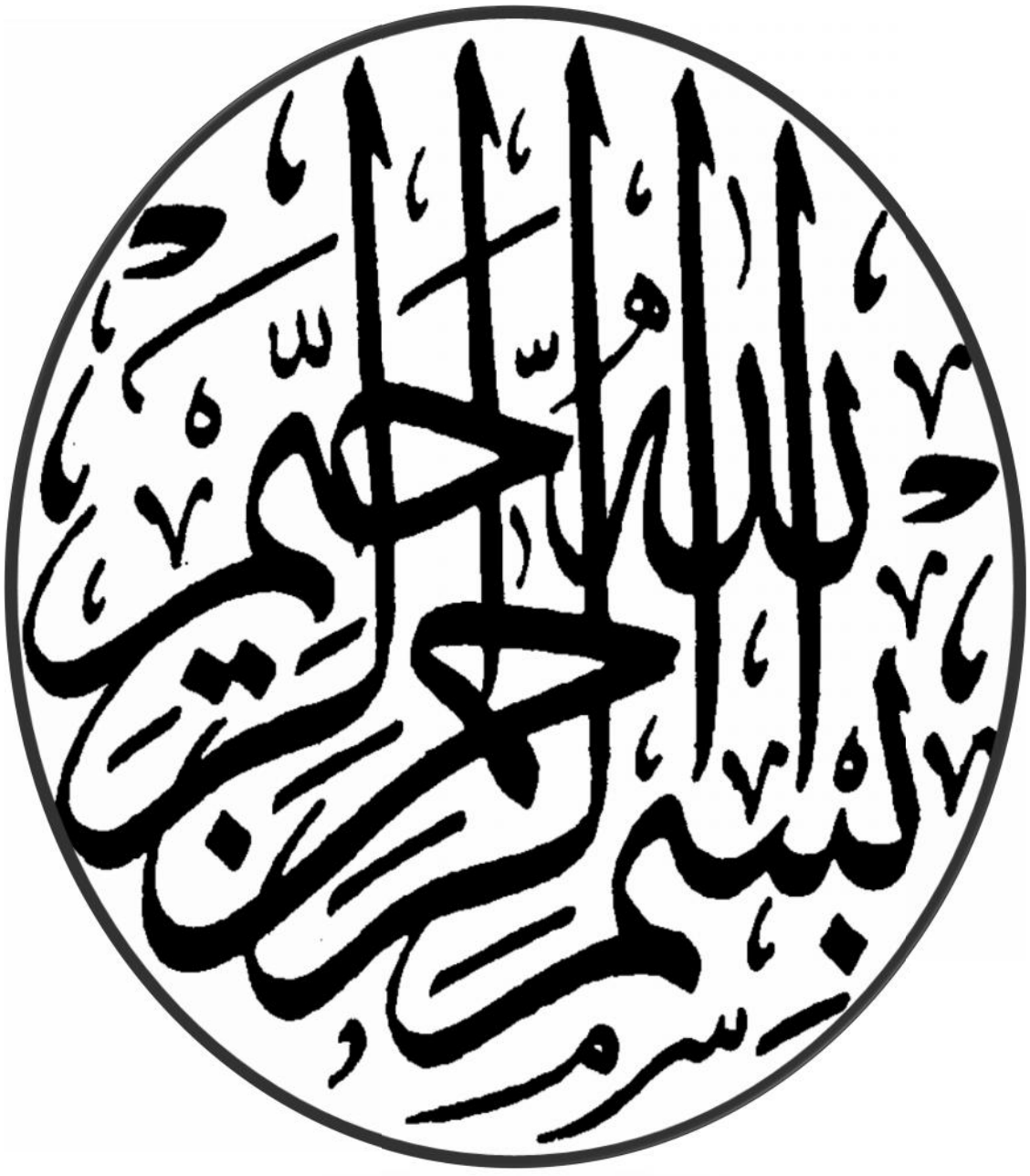
من إعداد الطالبة :
❖ جبوري صارة

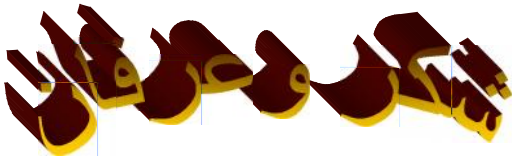
إشراف الأستاذ:
أ. د. عبو عبد القادر.

لجنة المناقشة

الأستاذ : د . عبيد نصر الدين..... رئيسا ومناقشا
الأستاذ: د عبو عبد القادر ..... مشرفا
الأستاذ د الدين العربي ..... مناقشا

السنة الجامعية: 2018-2019


بسم الله الرحمن الرحيم



الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا، فالحمد لله والشكر أولا وأخيرا على فضله وكرمه وبركته الذي أنعم علينا بالتوفيق بإنجاز هذا العمل ليضاف إلى ميادين البحث العلمي، والصلاة والسلام على سيد المرسلين وإمام المتقين سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين.

وقبل أن أمضي أقدم أسمى آيات الشكر والامتنان والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة، إلى الذين قادوا سفينة العلم والتعليم وجعلوا من المعرفة دربا سهلا نرى من خلاله الأمل. الأساتذة دون استثناء من الابتدائي إلى الجامعي.

ويطيب لي عرفانا بالجميل أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان وبوافر التقدير وعظيم الامتنان لأستاذي الجليل الدكتور عبو عبد القادر الذي تولى الإشراف على هذه الرسالة وأسهم في إخراجها بتوجيهاته ونصائحه، أسأل الله أن يمتعه بالصحة والعافية ويمد الله في عمره. كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى كل من وقفوا بجانبي طوال فترة دراستي ولم يبخلوا علي بمساعدة أو إرشاد أو توجيه، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور فايز آل نصار الذي لم يبخل علي بمد يد المساعدة.

أيضا أتقدم بالشكر الجزيل إلى كافة إطارات جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة– وكذا الشكر لأسرة المكتبات بجامعات سعيدة وإلى جميع من أعانني ومهد لي الطريق من قريب أو بعيد لإنجاز هذا العمل.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر والتقدير للأخ قاسمي الطيب الذي قام بطباعة هذه العمل.

إهداء

لكل إنسان أمل يجعل له نورا في هذه الدنيا يحقق به غايته، وعند بلوغ هذه الغاية يكون أشبه بمن يلمس الشمس بيديه فغايتي أن أكون قد بلغت أهداف رسالتي

أهدي هذا العمل المتواضع

إلى التي لا أنيس غيرها إذا كرهت، ولا صدر أوسع من صدرها إذا فرغت، ولا حنانا أزكى من حنانها إذا مرضت إلى من هي رجائي في حزني، إلى التي تملك مفتاح الحنان، وعطفها يفوق تخيل الإنسان إليك: أمي ثم أمي ثم أمي حفظك الرحمان وأطال الله في عمرك يا أغلى من روحي.

إلى أعز ما في الوجود إلى الذي علمني أصول الحياة، ورسم طريق حياتي، ولولاه لما وصلت إلى ما أنا فيه إلى أحن أب في الدنيا والدي العزيز حفظه الله وأطال في عمره.

إلى كل من قاسموني سعادتي وأحزاني وربطتني بهم أسمى معاني الحب والوفاء إخوتي وإلى كل من يحمل لقب جبوري وقاسمي.

إلى صديقاتي وأصدقائي وكل من ساعدني ولو بكلمة طيبة وأخص بالذكر عبد الرحمان نصر الدين الذي كان لي سندا من بداية إلى نهاية الرسالة

وإلى كل الأصدقاء والأحباب الذين لم أذكرهم وذكرهم بقلبي.

مقدّمة

اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعا وقارئا، إذ بلغت هذه العناية أوجها في عصور ازدهار النقد، وكذا ظهور المصنفات النقدية وتأثر النقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة والكلام والفلسفة، وبلغت هذه العناية حدا يدفعنا إلى القول أن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب، وقصده بخطابه النقدي قصدا، وحثّ الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه، فهو الغاية من كل قصيد وإنشاء، فالنصوص الأدبية ليست من إنتاج الأديب أو الشاعر فقط بل هي أيضا من إنتاج المتلقي والذي له دور كبير في ولادة النص الأدبي.

ونظرية التلقي اليوم من أكثر نظريات الأدب أهمية، وأشدها صلة بمقياس الجودة الأدبية فالمتلقي هو من يحدد أبعاد تلك الجودة من خلال تأثير الصورة الأدبية فيه، والعمل الأدبي جوهرا وحقيقة أثر وتأثير. فإذا امتلك زمام تأثيره في متلقيه فقد حقق للأدب أدبيته، ومنح النصوص قيمة عالية، ووفر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور، فخلود الأعمال الأدبية إنما هو خلودها في نفوس متلقيها.

لقد عكست نظرية التلقي بظلالها على الدرس الأدبي المعاصر، إذا انصرف جلّ النقاد والأدباء للكشف عن هذا الحقل الجديد الذي كسر حاجز الصمت المطبق حيال التهميش الذي كان يعانيه القارئ أو المتلقي في ضوء النظريات السابقة، وظهر من يضع نظرية التلقي موضع الجدة الكاملة، فهي في حلتها الجديدة محض ابتكار الغرب حيث كانت فكرتها العامة منطلقا لرؤية نقدية جديدة، تجسدت رؤيتهم هذه بعد جهود طويلة في نظرية أطلقوا عليها ما يسمى بنظرية الاستقبال والتي تعتبر بدورها أحدث ما انتهى إليه الفكر النقدي في فلسفة التلقي.

فبعد أن شاعت هذه النظرية في الحركة النقدية الغربية الحديثة انتقلت إلى النقد العربي بسبب الانفتاح والاحتكاك الثقافي، إذا كان تأثيرها القوي على النقد العربي، بعد انتقالها إلى الوطن العربي.

ولم يكن اختياري لهذا الموضوع من قبل الصدفة، وإنما تعددت الأسباب في ذلك كونه موضوع يثير النقد ما يستدعي الاهتمام، وكذا محاولة استنباط معايير جمالية لدى بعض روادها والتأصيل لنظرية التلقي الغربية والبحث في جذورها في التراث النقدي البلاغي العربي، كذلك أنها شكلت منعرجا هاما وكانت نقطة تحول في تاريخ النقد الأدبي المعاصر، والأكثر من ذلك هو أن اختياري لهذا الموضوع لدافع علمي حفزني عليه الأستاذ المشرف، وكان بالنسبة لي مغامرة علمية أصبر أغوارها لأبحث في قضايا التلقي.

إن هذا البحث الموجز لأهم الكتابات العربية سواء التنظيرية منها أو التطبيقية، يدفعني إلى التساؤل وطلب المزيد من المعرفة حول الدور الذي لعبته وتلعبه نظرية التلقي في ترقية الخطاب النقدي العربي المعاصر. والتساؤل أيضا عن المحصلة الثقافية والنقدية العربية في التعامل مع نظرية التلقي والاستقبال الأدبي.

وقد أسست بحثي هذا على جملة من الإشكاليات تمثل منطلقات البحث، والتي يمكن طرحها في إشكالية محورية هي: ماهي تجليات نظرية التلقي في تراثنا البلاغي والنقد العربي المعاصر؟.

وحاولت من خلال هذه الإشكالية الإجابة على مجموعة من الأسئلة الفرعية منها:

- ماهية نظرية التلقي؟ وماهي أصولها المعرفية؟ وكيف انتقلت هذه النظرية إلى الخطاب العربي المعاصر؟
- كيف تحققت قراءة المتن الأدبي؟ وماهي استراتيجية القراءة في ذلك؟

أما عن المنهج المتبع في الدراسة بغية الوصول إلى الأهداف المرجوة والإجابة على إشكالية بحثنا اعتمدت المنهج الوصفي في الفصل الأول؛ بحيث تطرقت إلى تعريف هذه النظرية، وتحدثت كذلك عن التلقي عند العرب من خلال الشفوية والتدوين، وكذا عند الغرب بذكر أهم المفاهيم

الإجرائية التي جاء بها رائداها آيزر وياوس.أما في الفصل الثاني فقد اعتمدت المنهج المقارن تناولت فيه مسبقا القراء والقراءة في النقد المعاصر من خلال الحديث عن القراءة ومفهومها وكذا أنواعها،بالإضافة إلى نماذج من القراء وأنماطهم، والإعلاء من سلطة هذا القارئ، وعرجت بالحديث عن كيفية انتقال نظرية التلقي إلى الخطاب العربي المعاصر، لتأتي في الأخير الدراسة المقارنة؛ والتي وقع فيها اختياري على شعر المتنبي، مقارنة فيها بين قراءات العرب القدامى وتلقيهم لشعره وبين النقاد المحدثين، وختمت عملي هذا بالحديث عن جمالية التلقي عند هذا الشاعر المتميز.

هذا الأساس أتيت على خطة معتبرة أنها الصائبة في الوصول إلى جماليات هذا الموضوع متتبعين الخطوات التالية:

- **مقدمة**

- **المدخل**: تناولنا فيه مسار النقد من السياق إلى النسق وصولا إلى نظرية التلقي وآراء بعض النقاد العرب والفلاسفة.

- **الفصل الأول**: الموسوم بعنوان الأصول المعرفية لنظرية جمالية التلقي عرضت فيه نظرية التلقي ونشأتها وتطورها عند العرب والغرب.

- **الفصل الثاني**: محوره القارئ والقراءة في النقد المعاصر تطرقت فيه إلى ماهية القراءة وأنواعها ونماذج القراء وأنماطهم والإعلاء من سلطة القارئ بالإضافة إلى الدراسة المقارنة والتي هي أهم محطة في بحثي تناولت فيها قراءات القدامى والمحدثين لشعر المتنبي الذي كان نموذجا إرتأيت أنه المناسب لمقام بحثي لما يمتلكه هذا الشاعر من مميزات تختلف عن غيره من الشعراء الآخرين،وأتيت بنماذج لأبيات ندرس فيها جمالية التلقي.

م أنهيت بحثي بخاتمة تشكل نتائج هذا البحث من الناحية العلمية والمعرفية والتي جاءت كحوصلة لهذا العمل.

أما عن الصعوبات التي اعترضت مسار بحثي، فتمثلت في الزمن الذي كان حاجزا كبيرا يمنعني من إعطاء الموضوع حقه، وصعوبة تفكيك المادة العلمية النقدية وطريقة ضبطها وتحليلها وشرح محتواها، إضافة إلى لغيان الجانب النظري في المصادر والمراجع مما جعلني أنهمك في فهم هذه النظرية والبحث عن الممارسة التطبيقية لها، وهذا كان سببا في انشغالي الطويل في البحث عنها.

ختاما: أتوجه بشكري الخالص لأستاذي الكريم الدكتور عبو عبد القادر الذي يعزى له الفضل الأكبر في توجيه هذا البحث ورسم معالمه، فقد كان نعم المتابع لجميع مراحل إنجازه، فله جزيل الشكر والامتنان على حرصه الشديد على أن ينال البحث أهدافه المرجوة، وذلك من خلال ملاحظاته التي كان لها الأثر الإيجابي في البحث فأسأل الله تعالى أن يجازيه عني خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا عبء قراءة هذا العمل الذي سيحيا من جديد وبفضل ملاحظاتهم القيمة وتوجيهاتهم العلمية.

ولا أدعي أني استوفيت الموضوع حقه من الدراسة والتحليل والاستنتاج غير أنني بذلت الجهد، وأخلصت العمل، وحسبي أنني عملت ما في وسعي في طلب الغاية المرجوة من هذا البحث.

مدخل

، النقد الأدبي في مسيرته ظهور مناهج نقدية جديدة، اختلفت اتجاهاتها من حيث التركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي(المؤلف، النص) فكان الاهتمام بالمؤلف في ظل المناهج السياقية التي جعلت من العوامل الخارجية مرتكزا لعملها، وأيضا جعلتها المرجع والمقصد في العمل الأدبي ى أنها أحالت النصوص النقدية إلى وثائق تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، وقد غلب عليها البعد الأيديولوجي في عملية التحليل، ونرى ذلك جليا في المنهج الاجتماعي الذي وقع تركيزه على العلاقة بين "الأنا" و " النحن" في العملية الإبداعية، أي الاهتمام بالعمل من حيث بوضع اجتماعي، أو مجموعة اجتماعية، أو طبقة بشرية، بهدف الكشف عن الصلة التي تربط العمل الأدبي بالمحيط الاجتماعي، وما يترتب عنها من التزام المؤلف بقضايا عصره ومجتمعه وهكذا جاء المنهج الاجتماعي في تحليل الظاهرة الأدبية منصبا على فهم واقع العلاقات الاجتماعية المتحكمة بمبدع النص، وتتبع مسارات تطورها وطبيعة الصراعات بين الطبقات والفئات الاجتماعية فيها، والقوانين الإقتصادية المحركة لها أي" تفسير الأدب والحدث عن طريق المجتمعات التي تنتجها وتتلقاها وتستهلكها".[1] باختصار أن المنهج الاجتماعي هو الذي ينظر إلى الأدب على أنه مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة قائمة على المحاكاة الحرفية أو الجدلية.

وأعقبه المنهج النفسي والذي هو الأداة الوحيدة التي تكشف عن العوالم الباطنية والجوانب الخفية التي ينطوي عليها العمل الابداعي، فهو يحلل النص الأدبي من الوجهة الشعورية واللاشعورية فهو" يخضعه للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية، وما لها من أبعاد وآثار ممتدة"[2] .

[1] مجموعة من الكتاب، **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة رضوان ضاضا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، دط، 1997، ص133.

[2] سعد أبر الرضا، **النقد الأدبي الحديث: أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة رؤية اسلامية** ، ط 3، 2016، ص47.

بالإضافة الى المنهج التاريخي الذي يعتبر الصرح النقدي الراسخ الذي يقوم على الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ، فهو منهج يعمل على إبراز الظروف التاريخية والإجتماعية التي أنتج فيها النص، دون الاهتمام بالمستويات الدلالية الأخرى، أي أن التاريخ قد يكون للنص ودراسته لا تكون هدفا قائما بذاته، بل تتعلق بخدمة هذا النص.

ومنه نجد أن القاسم المشترك لهذه المناهج السياقية أنها تحتفل بمرجع النص وظروف تكوينه كنفسية صاحبه، والعلاقات الاجتماعية والقوانين الاقتصادية المحيطة، والمرحلة التاريخية التي كتب فيها، أكثر احتفالا من النص، على "اعتبار أن النص الأدبي مرتبط بمرجعه بصورة وثيقة، فإذا كان النص يكتب ضمن سياق أدبي، فهو بالأحرى مكتوب ضمن سياقات تاريخية اجتماعية ونفسية".[1]

بعد ذلك ظهرت المناهج النسقية، والتي جاءت بعد الثورة اللسانية، وخصوصا بعد دراسات دي سوسير والشكلانيين الروس ومدرسة براغ، كذلك ظهرت البنوية بطروحاتها الموغلة في غلق

النص على نفسه مرورا بالسيسيولوجيا والهيرمونوطيقا والتفكيكية والسيمولوجيا.

كل هذه الاتجاهات النقدية وقعت في أزمة معرفية بعد إهمالها للقطب الثالث من العملية الابداعية ، المرسل إليه، ومتقبل الرسالة، ألا وهو القارئ المتلقي، لأن هذا الأخير هو من يُوجه إليه الخطاب ولابد من دراسة ردود أفعاله.

الفعل جاءت نظرية التلقي ونظريات القراءة لتشتغل على استيراتجيات التلقي وكيف للقارئ أن يحقق التعامل مع النصوص. فالدارس لهذه المعطيات النقدية المتمثلة في جمالية التلقي ونظريات القارئ سيكتشف الفراغ الذي تركته المناهج السابقة.

[1] عصام العسل، **الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص04.

فنظرية التلقي ليست بالنظرية بالجديدة، بل هي قضية وجدت لها ملامح في القديم، وفي التراث العربي –عند العرب– وكذا الفلاسفة. ففي التراث العربي لابأس بذكر بعض منها عند العلماء العرب والفلاسفة. فاهتمام النقد بالمتلقي قديم في الفكر الإنساني، فقد اهتم به النقد اليوناني، وظهر ذلك جليا من خلال أراء أفلاطون وأرسطو. حيث يرى أفلاطون " أن المحاكاة هي انعكاس للانعكاس، ونظرية الكهف والظل عنده تعطي رأيه في المتلقي بشكل واضح، إن الحقيقة بعيدة عن المتلقي بمقدار ما يبتعد المنتج عن عالم المثل، وتلقي المفاهيم الأدبية والفنية والفلسفية يَشكل في ذهن المتلقي تصورات عن تلك المفاهيم".[1]

فالعلاقة بين المتلقي والمعرفة الحقة تكتنفها القطيعة، "وعالم المثل والحقائق عالم إلاهي بعيد عن البشر، وهذا ما يؤدي إلى آثار سيئة في نفس المتلقي كما يقول أفلاطون، ويؤدي إلى إفساد البشر لاسيما القادة منهم، فالشعراء مثلا مضرون ومفسدون في مدينة أفلاطون المثالية كما هو معروف وتلقي الأعمال الفنية يجب أن يحتكم إلى الوعي، والعمليات الذهنية " أفليس من الجوهري أن يكون الحكم في قبضة مملكة الذهن لكونها حكيمة، فتقوم بتدبير مصالح النفس كلها وتكون مملكة الحماسة في النفس حليفة ورعية".[2] فالنفس وانفعالاتها يجب أن تأتي في المرحلة الثانية في عملية التلقي، لأن العقل حكيم بمحاكماته، أما النفس فليست على نفس سوية في استجابتها، " فالتلقي عند أفلاطون عملية ذهنية عقلية، والمعنى فيه هو مقاربة شبحية للحقيقة يقوم على مبدأ المحاكاة الثانية لعالم المثل".[3]

وعلى عكس أفلاطون الذي يرى المحاكاة بذلك الشكل المثالي، فإن أرسطو يرى أن المحاكاة تنطوي على الإبداع في حالات الخلق الفني، فالفن يقوم بتصوير الحياة البشرية الأرضية، ويؤدي

[1] مراد حسن فطوم، **التلقي في النقد العربي– في القرن الرابع الهجري**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013م، ص18.

[2] أفلاطون، **جمهورية أفلاطون**، ترجمة: حنا خباز، ط1، دار القلم، بيروت، 1969م، ص177.

[3] مراد حسن فطوم، **التلقي في النقد العربي– في القرن الرابع الهجري**، ص119.

لى التأثير المباشر في المتلقي، لأنه ينطلق من حياتهم ومفاهيمهم، ولعل أهم وظيفة للفن تتأتى من الإستجابة التي تحدث عند المتلقين، وهي الوظيفة التطهيرية للفن، حيث أن فعل التطهير هذا الممارس من لدن العمل الإبداعي على المشاهد – المتلقي- يبين لنا تركيز أرسطو على بعد التلقي داخل دائرة الفن حيث ربط أرسطو بين الإبداع والوظيفة ربطا يخدم مشاعر المتقبل وانفعالاته عبر الإلحاح على عاطفتي الرحمة والخوف لأن" , التفسيرات التي فسر بها مصطلح التطهير تلتفت إلى جانب المتلقي (المخاطب المشاهد) وما تمارسه التراجيديا عليه من تأثير، من هنا ارتبط هذا المصطلح بالانفعالات والتأثيرات النفسية والروحية".[1]

وما يكشف ذلك هو إلحاح أرسطو أثناء كلامه عن المحاكاة وعناصرها على البعد النفسي والمتمثل في عنصر الإثارة والمفاجأة، يقول" لما كانت المحاكاة ليست لعمل كامل فحسب بل لأمور تحدث الخوف والشفقة وأحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الأمور على غير توقع، وتكون مع لك مسببة بعضها عن بعض، فإنها تحدث- على الوجه- روعة أعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها أو بمحض الاتفاق".[2]

فمن ألفاظ هذا النص نلاحظ إصرار كبير من قبل أرسطو على استمالة المتلقي، فالمحاكاة لديه لا ينبغي أن تطلق من أمور في الواقع الملموس، بل عليها أن ترتكز على ما يحدث الخوف والشفقة لدى المتلقي.

وفي مقام آخر يقول أرسطو معرفا التراجيديات:" أجمل التراجيديات هي ما كان نظمها معقدا لا يبسط، وما كانت محاكية لأمور تحدث الخوف والشفقة".[3]

---

[1] عباس أرحيلة، **الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين**، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، ط1، 1999، ص209.

[2] أرسطو طاليس، **فن الشعر، نقل أبي بشر منى بن يونس القائي من السرياني إلى العربي**، تحقيق ترجمة: د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص68.

[3] المرجع نفسه، ص76.

يتضح من خلال هذا التعريف لأجمل التراجيديات إقامته محصورة بين الجمال والأثر النفسي. وربط الجمال بالعواطف الإنسانية التي من شأنه أن يحركها، تأكيد للحقيقة الثابتة لدى الباحثين والمتمثلة في علاقة الجمال بالتلقي، فالتلقي هو غاية الشعر الأساسية، فمن خلاله يتحقق وجوده وجودته، لذا أناط أرسطو الشعراء بمهمة إثارة مشاعر المتلقي من أجل تحقيق الجمال المنشود.

لقد سعى أرسطو من خلال نقده إلى تأسيس نظرية جمالية في فن الشعر، هذه النظرية الجمالية تأخذ في الحسبان المتلقي وتضعه في المقام الأول، وهذا الإحساس بالجمال نجده متناثرا بين ثنايا فن الشعر الذي أفاض أرسطو الكلام حوله.

كذلك نجد فرقة وجدت لها اهتمامات بالمتلقي،سبقت بدورها أرسطو ألا وهي فرقة السفسطائيين، وعلى رأسهم لونجينوس، فقد وجدت عندهم بعض الإشارات التي يمكن إدراجها ن الإرهاصات الأولى لتيار التلقي، حيث لوحظ في آرائهم أنهم قد جعلوا المتلقي في وضع مزدوج وذلك انطلاقا من اعتقادهم أن كل ملفوظ هو في حقيقته احتمال لابد من أن يحتوي على بنيات من شأنها تحقيق الإقناع التام للمتلقي[1]، وأما المعنى فإنه:" ينحدر من الملفوظ نفسه من إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له، أما تجربة التلقي (الفهم) فهي تقف في الجانب البعيد من بناء المعنى. إن تلك التجربة هي جدلية حديثة ولكنها تنطوي على طابع تمييزي في مفهوم التلقي..."[2] .

أما من ناحية أخرى نقول أنه إذا كانت نظرية التلقي- في عصرنا- جاءت نتاجا لمعطيات فلسفية متعددة، تداركت ملمحا لم يول النقاد الاهتمام به ألا وهو دور القارئ في إنتاج الدلالة

[1] سميرة جدو، **عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام**، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في البلاغة وشعرية الخطاب، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2007-2008، ص6.

[2] عودة خضر ناظم، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، الطبعة 1، دار الشروق، الفاهرة، 1997، ص12.

من خلال تفعيل النص وفك شفراته، وكما مرى بنا أن الاتجاهات النقدية السابقة أولت جل اهتمامها بالمؤلف أو بالنص، وكما مرى بنا أيضا أن منظري هذه النظرية أفادوا من الإنجازات النقدية للأسلوبيين والبنيويين والفكر الفلسفي، وفي ألمانيا وبخاصة الفلسفة الظواهرية، فأي إنجاز نقدي يكون نتاجا لمعطيات العصر والواقع المحيط به، فبديهي أن تتشكل نظرية التلقي عند العرب من معطيات الواقع العربي والاجتماعي والحضاري والثقافي. ولذا فلا غرابة أن نجد مفهوم التلقي نعكاسا لظروف المجتمع العربي، " ولم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة، على ما كان معروفا في فلسفة النقد عند اليونان مثلا"[1] لكنه ارتبط برؤية المجتمع للأدب وللشعر خاصة، كسجل لأحداث الواقع، وعامل فاعل في تشكيل مجريات الحياة يهدف إلى إحداث المتعة الجمالية التي يمكن بدورها أن تؤثر في تشكيل سلوك القوم، والسمو بها.

فالمتأمل في تراثنا العربي القديم والبلاغة العربية، يقف على مدى العناية التي أولاها النقاد والبلاغيون العرب للمتلقي، حيث نلتمس ذلك الاهتمام في أقوال العلماء من خلال مؤلفات النقد والبلاغة القديمة ك" البيان والتبيين"، و"عيار الشعر" **لابن طباطبا**، و" دلائل الإعجاز" ل**عبد القاهر الجرجاني**" و" منهاج البلغاء" **لحازم القرطجني**، وقد تنبه هؤلاء العلماء لعدة قضايا تتعلق بالتلقي التي عالجتها نظرية التلقي الحديثة، كقضية مشاركة المتلقي المبدع في عملية إنتاج الخطاب، وقضية الأثر النفسي الذي يتركه النص في متلقيه.

يقول **الجاحظ**(ت255هـ): "مدار الأمر على البيان والتبيُّن، وعلى الإفهام والتفهُم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل".[2]

---

[1] محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بيم المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا التقدي، دراسة مقارنة**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص77.

[2] الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ص11.

فالجاحظ يشترط في معرفة حقائق المعاني لطائف مقاديرها ضرورة وجود عالم حكيم، وناقد قوي المنّة وثيق العقدة، لا يميل مع ما يستميل الجمهور الكبير، ويضع التبيّن قرين البيان، والتفهم قرين الإفهام، والتفهيم بهذا الوصف عدل الإفهام، والمتلقي المحسن للتذوق شريك للمتكلم المحسن البيان...ومادامت هناك شركة بين المفهم والمتفهم، ويدلنا قول الجاحظ أيضا بما فيه من حرص على وجوب الربط بين إنشاء الأدب وتلقيه، ومن ضرورة تحقق الفهم والإفهام على أنه

سمّى كتابه "**البيان والتبيين**"، "وكأنه يرى أن قيمة البيان أن يسكن في قلب متلق مهيأ له." ومن ذلك نفهم أن الجاحظ كان شديد الاهتمام بقضية الفهم والإفهام(إفهام السامع وإقناعه). لذلك فهو يدخل المخاطب المتلقي، كعنصر فعال وأساسي في العملية البيانية، ليس هذا فحسب بل بوصفه الهدف الرئيس منها، الشيء الذي كان غائبا عن اهتمام الفقهاء الذين كان يهمهم بالدرجة الأولى قصد المتكلم في القرآن والسنة، فلما كان اهتمام الجاحظ متجها إلى المخاطب أو السامع على هذا النحو، فقد وضع في نظريته البيانية التي عمل على تأسيسها المخاطب (المتلقي) وأحواله النفسية والاجتماعية موضع الاعتبار الكامل.[1]

فالجاحظ وفي كتابه البيان والتبيين دلالة على إدراكه لأبعاد التلقي ومراعاة حالة القارئ ونفسيته، وضرورة مشاركة القارئ في إظهار النص.

أما عبد القاهر الجرجاني (**ت471هـ**): فنجده يمتاز عن غيره من النقاد العرب، في رؤيته التلقي بأنها تقوم على التفاعل بين القارئ والنص، وهذا التصور للعلاقة الدينامية (بين القارئ والنص) يطلق عليها أحد المعاصرين (**النموذج التفاعل**)، ويوضح سمات هذا النموذج بقوله " يتميز هذا النموذج باعتبار كل من النص والقارئ طرفين متكافئين متفاعلين في الفهم، وفي توكيد المعاني، وتأويل النص، حيث إن النص يعطي الإشارة وينشط المعارف المتوافرة لدى القارئ

[1] شعبان عبدالحكيم محمد، **نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 35، بتصرف

بينما يوفر القارئ التصاميم، أو المعارف التي يستعملها القارئ في توليد الفرضيات والمعاني التي يطبقها على النص."

وهذا الاتجاه يستلزم وجود القارئ الجيد، أو على حد تعبير المنظرين للتلقي القارئ النموذجي أو القارئ المثالي أو القارئ الفائق ويستلزم أيضا نصا مفتوحا (متعدد الدلالة) لا النص المغلق. حيث" لم يتحدث عبد القاهر عن النص والقارئ في صورة منعزلة، بل جاءت رؤيته في صورة متكاملة، إدراكا للعلاقات الدينامية بينهما"[1]. ويتضح لنا ذلك من خلال أطر رؤيته في التلقي والتي تمثلت في دور القارئ في النص حيث يراه إيجابيا وليس استهلاكيا، لأنه لا يرض بالدلالة الظاهرة ولا يرض بالقشور، بل ينفذ إلى الجوهر والأعماق البعيدة في النص.

وكذا مفهوم النص وإنتاج القارئ للمعنى حيث يراه مرتكز أساسي في عملية التلقي. من جهة أخرى يقول" نقول المعنى ومعنى المعنى، نعني بالمعنى أن تعقل من اللفظ معنى يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[2].

فمعنى المعنى يتمثل في التعابير الغربية غير المألوفة، التي يبدعها الشاعر، فيحمل الألفاظ معاني ودلالات جديدة، وعلى المتلقي أن يعمل فكره للوصول إلى هذه المعاني المستترة، لأنها تثير شيئا في نفس المتلقي وعقله، فتحثه على التأويل، والبحث عن المعاني البعيدة. وهذا يشير إلى إحدى آاليات التلقي الحديثة، وركائزه الأساسية ألا وهي التأويل.[3]

[1] المرجع نفسه، ص43.

[2] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز** تحقيق محمود محمد شاكر أبو فهر، المجلد 1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2008، ص203.

[3] حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد حبيب بن الخوجا، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2007، ص ص64-71

أما حازم فقد أشار إلى بعض " مصطلحات التي تتولد منها شعرية القول كالتمويه والاستدراج، والإلهاء، والاستمالة، والاستلطاف، وإيقاع الحيل بالسامع وعد الغرابة حذقا واقتدارا من الشاعر"[1].

فهذه العناصر تشير إلى إغوائية اللغة[2]، وذلك بما تمتلكه اللغة من إيحاءات وإشارات تجعل المتلقي يتطلع إلى عوالم جديدة فيبقى في حالة استنفار من أجل الفهم والوصول إلى المعنى وإغرائها للقارئ، وقدرتها على استمالته، واستدراجه، وإلهائه، ومراوغته وتمنع النص عليه[3]، والمراوغة مختزنة في اللغة، والكلمة لها معنى بسيط في المعجم، ولها معنى آخر لا يظهر للمتلقي إلا بإعمال الفكر اورة والمجادلة مع النص، وهذا يذاتي من الغرابة التي تستثير القارئ، فيلح على طلب المعاني ويجد في ذلك فيشعر بمتعة البحثو لذة الكشف عن المعاني المستترة.

هكذا نظر العلماء العرب القدامى إلى جمالية التلقي و"وأشاروا إليه بمصطلحات تحمل في طياتها معاني الجمال، والمتعة، واللذة التي تحصل للمتلقي عندما يواجه النص الأدبي وما تحدثه اللغة وتشكيلاتها في نفسه من شعور بالعجب ، والاستغراب، والرغبة في الكشف عن المعاني المحتجبة في النص، وما يحصل من تعب وإعمال للفكر، والجهد في الوصول إلى المعاني والتأويلات التني يحيل إليها النص، ومحاورتها والنظر فيها، حتى يصل إلى المعنى والتأويل الذي تطمئن إليه نفسه المتلقية.[4]

---

[1] المرجع نفسه،ص306.

[3] محمد خليل الخلايلة ومنذر كفافي، **إغواء اللغة: قراءة في ديوان ذي الإصبع العدواني**، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، عمان، 2004، ص308-310، وانظر أيضا: مصطفى ربابعة، **جمالية الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2011، ص143.

[3] محمد خليل خلايلة، **مراوغة اللغة: قراءة في نماذج من ديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش"**، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، عمان، 2004، ص30-31.

[4] نوال مصطفى ابراهيم، **المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل**، الجامعة الاردنية ، الأردن، 1983، ص 19.

الفصل الأول: الأصول المعرفية لنظرية جمالية التلقي

1. مفهوم نظرية جمالية التلقي
2. نشأة نظرية التلقي
3. التلقي عند العرب:
4. التلقي عند الغرب

1. مفهوم نظرية جمالية التلقي:

إن مفاتيح العلوم والنظريات هي مصطلحاتها ومفاهيمها، فهي التي تحدد مجالاتها وتلخص رؤاها وأطروحاتها، ومن أجل ذلك، سنحاول أولا ضبط مفاهيم عنوان بحثنا والذي يتمثل في "**نظرية جمالية التلقي**" لنفرد كل مصطلح على حدى.

فأما "**النظرية**" فهي مجموعة من الآراء والأفكار تثبت أمام العقل ببرهان[1]. فبديهي أنه عند رجوعنا إلى المعاجم العربية، وكذلك الأجنبية، لا نجد الدلالة الفنية لكلمة التلقي(**كمصطلح نقدي**) يقصد به تفهم النص الأدبي واستيعابه، بالولوجإلى أغواره وإبراز جمالياته الفنية، بعيدا عن فرضيات أخرى، خارج نطاق النص الأدبي.

أما "**الجمالية**" فيقصد بها: كيفية فهم الفن عن طريق تمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية تلك التي تتأسس عليها ضمن سيرورة (الإنتاج، التلقي، التواصل) كافة تجليات النص[2].

أما "**التلقي**" ففي لسان العرب في مادة (لَقِيَ): نجد أن التلقي:" هو الاستقبال.. تلقاه أي استقبله... والرجل تلقى الكلام أي يلقنّه"[3]. وقوله تعالى:﴿**إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ**...﴾

-سورة النور من الآية 15-

[1] عبد الملك مرتاض، **نظرية النصالأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص38.

[2] هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة: رشيد بن حدو، منشور ت المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2004، ص 101.

[3] ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم): **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1، عام 2000، ج13، ص227.

أي يأخذ بعض عن بعض.. فتلقى آدم من ربه كلمات، أي تعلمها ودعا بها"[1].فالتلقي يعني الاستقبال والتلقن والتعلم، وهذه المصطلحات لا تتعارض مع الفهم المصاحب لعملية التلقي، ومما يؤكد ذلك قول ابن كثير في تفسيره لقوله تعالى:﴿**وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ**﴾

-سورة النمل الآية 06-

من حكيم عليم، أي حكيم في أمره ونهيه، عليم بالأمور، جليلها وصغيرها. فخبره هو الصدق، وحكمه هو العدل التام"[2].

فلا يمكن أن تتم عملية تلقي الرسول (**صلى الله عليه وسلم**) لكلام المولى عز وجل إلا بتفهمه لما يعنيه من أحكام وأوامر ونواه.

وبذلك يكون الاختلاف بين المعنى اللغوي والمعنى الإصطلاحي (للتلقي) ليس اختلاف تعارض وتباين .. إنما هو اختلاف في نوعية التلقي ومستوى التفهم. فنظرية التلقي تركز على دور القارئ، كخالق للمعنى، أو على حد تعبير **إيكو** :" النص مجرد رحلة خلوية، يجلب فيها الكاتب الكلمات، بينما يجلب القراء والمعنى"[3]. أما المعنى اللغوي للتلقي فيعني اتكاء الفهم على معطيات النص مسبقا، ولا يلعب القارئ الدور الفاعل في خلق المعنى وإعادة صياغة النص، كشريك للمؤلف في إنتاجه.

[1] المرجع نفسه. ص227.

[2] ابن كثير (عماد الدين أبو الفدا إسماعيل بن كثير القرشي): **تفسير القرآن العظيم**، ضبط ومراجعة: مكتبة الدراسات والبحوث العربية والإسلامية، بأشراف الشيخ إبراهيم محمد رمضان، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، عام 1990،ج4، ص 349.

[3] امبرتو إيكن، **التأويل والتأويل المفرط**، ترجمة: ناصر الحلواني، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، عام1996، ص41.

ويقول **ياوس:**" يعني مفهوم التلقي معنى مزدوجا يشمل معا الاستقبال(أو التملك) والتبادل"[1]،

ثم يقول" إن كلمة Rezeptionsästhetik الألمانية توحي للأسف بسوء فهم محتوم فإن كلمة Réception الفرنسية أو Reception الإنجليزية لا تستعمل إلا في لغة الصناعة الفندقية...

فالتلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين منفعل وفاعل في آن واحد، إنه عملة ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له"[2].

غير أننا إذا عدنا إلى البيئة العربية نجد أن مصطلح " نظرية التلقي" قد اتخذ أشكالا وألوانا. وهذا ليس بغريب، فنجد "**نظرية الاستقبال**"عند **عز الدين اسماعيل** عندما ترجم كتاب "**روبيرت هولب**"، بينما ترجم " **عز الدين اسماعيل** نفس الكتاب تحت عنوان "**نظرية التلقي**" كما اختار " **حسين الواد** ترجمتها إلى " **جمالية التقبل**"، أما "**نبيلة ابراهيم**" فسمتها " **نظرية التأثير والإتصال**"، أما "**عباس عبد الواحد**"، فنجد عنده " **جماليات التلقي**"[3].

كما نجد من يطلق عليها مصطلح "**نظرية الاستقبال**"،" **جمالية التجاوب**" وكذا نظريات الاستقبال ونظرية القراءة والتلقي...، ونحن في هذا البحث سوف نحاول استخدام مصطلح واحد ألا وهو نظرية التلقي.

[1] هانز روبيرت ياوس: **جمالية التلقي– من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، 109

[2] المرجع نفسه، ص110.

[3] علي محمودين، المسعود القاسم، **إشكالات نظرية التلقي، المصطلح، المفهوم، الإجراء**، مجلة الأثر، العدد 25، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، جوان 2016م، ص 306.

أما إذا أردنا أن نقف على مفهوم اصطلاحي ل" نظرية التلقي، فإنه يصعب علينا إيجاد مفهوم جامع لها، وهذا ليس استثناء، إذ أن معظم المصطلحات النقدية تعاني عدم التحديد لقية التعريف لعدة أسباب، غير أن ما يتفق عليه أنها نظرية أعادت الاعتبار للقارئ الذي همش طويلا، وأبعد عن ساحة النقد، وهذا ما صرح به أحد أقطاب النظرية قائلا" تعيد جمالية التلقي للدور الفعال الذي يخص القارئ كامل قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر التاريخ، ومن جهة أخرى لا ينبغي خلط جمالية التلقي بسوسيولوجيا الجمهور التاريخية التي ينحصر اهتمامها في تحولات ذوقه ومصالحه وإيديولوجياته"[1].

وقد اعتبرت نظرية التلقي" نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصرا فعّالا وحيا، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنها تأثر نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي"[2].

ومن خلال هذا التعريف يمكن القول بأن الشغل الشاغل لنظرية التلقي هو تلك العلاقة الجدلية الموجودة بين النص وقارئه، وليس القارئ وحده، ومنهم من يرى أن" هذه النظرية ليست تجميعا للأفكار المتداولة حول القارئ والقراءة، وإنما هي تشييد نظري، يستند إلى مرجعيات،وجهد اتفاقي، يحاول أن يبحث قضيتين أساسيتين للعمل الأدبي وهما: التطور المستمر لقوانينه، وبناء معناه، وقد بحثت هاتان القضيتان من خلال فعل التلقي بوصفه فعلا مؤثرا في القضيتين"[3].

---

[1] هانز روبيرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص**، ص110.

[2] محمد عبد البشير مسالتي، **مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية**، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد 4، ديسمبر كانون الاول، 2004م ، ص83.

[3] ناظم عودة حضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص09.

فصاحب هذا القول ينفي كون النظرية تكرارا لما جاءت به النظريات من قبلها، بحيث قامت بتجميع الآراء المتفرقة عن القارئ والقراءة، وإنما هي نظرية ذات أصول ولها استقلاليتها، وهدفها الخاص، وتمثل هذه النظرية" من ناحية أخرى زاوية عكسية في مسيرة الحركة النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص، ومعطياته التعبيرية... ويعني هذا أن النظرية الجديدة حركة تصحيح لزوايا الفكر النقدي، لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب النظرية على محورين فقط هما على الترتيب، القارئ والنص"[1].

2. نشأة نظرية التلقي:

إذا ما أردنا الحديث عن نشأة نظرية التلقي، ففي حقيقة الأمر أن الإنسان كان يمارس التلقي، ويؤول ما يسمع منذ بداية حياته لكن ذلك كان يشكل مبسط وسهل، ثم أخذ يتدرج شيئا فشيئا إلى أن أصبحت نظرية لنظرية التلقي والتأويل القواعد والنظريات التي تخصها، فكل قراءة للنص الأدبي هي إعادة تأويل له في ضوء معطيات تاريخية أو آنية.

وقبل الحديث عن نشأة هذه النظرية التي أحدثت ثورة عامة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية في تاريخ الأدب الحديث بوصفها نمطا جديدا في الدرس الأدبي، لا بأس بالتطرق إلى جذورها الفلسفية والتي ساهمت في تبلورها. فنظرية التلقي في تشكلها تأثرت بالفلسفة الظاهراتية أن معظم مفاهيمها استمدتها من أعلام هذه الفلسفة **كهوسرل وإنجاردن**، حيث أن أبرز مفاهيمها مفهوم التعالي وهو فهم الظاهرة الخاضع للطاقة الذاتية أو الشعور الفردي الخالص

[1] محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة**، دار الفكر العربية، ط1، 1417هـ- 1996م، ص17.

حيث ينبع من داخل الفرد المؤول ولا يخضع لمعطيات خارجية، أي أن الفهم عملية ذاتية يتشكل من خلالها المعنى بعيدا عن أي اعتبارات أخرى ...[1]

عدل **إنجاردن** تلميذ **هوسرل** من مفهوم التعالي بتطبيقه على العمل الأدبي، إذ رأى أن الأخير هو نتاج تفاعل بين بنية النص وفعل الفهم. أما مفهوم القصدية أو الشعور القصدي الآني فينصرف مفهومه إلى أن المعنى يتشكل من خلال الفهم الذاتي الفردي والشعور القصدي الآني إزاء هذا العمل، ومن ثمة شكل اهتمام بالذات الفاعلة مركز الدراسات الفينومينولوجية، وعُدَّ المعنى خاضعا للفهم وناتجا له:[2]

كذلك نجد الفيلسوف جورج جادمير قد أثر أيضا في أعلام نظرية التلقي من خلال الاعتبار للتاريخ في التأويل والفهم وإنتاج المعنى، إذ أن الفهم لديه هو النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في الأنت، فالعملية الأساسية التي بناء عليها تتوقف معرفتنا كلها للذوات هي اسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على مجموعات حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا"[3].ومن ثمة ففهم المؤلف يتم من خلال فهمنا نحن، كما أن التاريخ له دوره الفاعل في تيجية الفهم إلا بها، وهذا ما يسميه جادمير بالأفق التاريخي الذي تطور فيما بعد عند ياوس بما يسمى بأفق التوقع.

كذلك نجد أنه لنظرية التلقي خلفيات معرفية، فهي لم تكتف بالاستفادة من الفلسفة فقط، وإنما تعدتها إلى مرجعيات أخرى كالشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، والنقد الجديد... وغيرهم.

---

[1] بوغراري شيخة ، **عادات المشاهدة التلفزيونية لدى المجتمع التارقي**،مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، كلية علوم الاعلام و الاتصال. قسم الاتصال فرع أبحاث الجمهور ،جامعة الجزائر 03، 2015، ص 45.

[2] المرجع نفسه، ص 45.

[3] بومعزة فاطيمة، **نظرية القراءة والتلقي – المرجعيات والمفاهيم–**، مجلة النص، العدد 22،جامعة جيجل، الجزائر، ديسمبر 2017، ص 174.

فالشكلانية قد ساهمت في تبلور هذه النظرية – التلقي- وتطويرها والتقعيد لها، وتجلى ذلك في عنايتها بتكوين الأعمال الأدبية، وتحليلها الدقيق للقافية، وللشكل الشعري، وبتوسيعهم المفهوم الشكل بحيث يندرج منه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع (عناصر) .بهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها بحيث أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير مرتبطة ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي، وفيما يتصل بتاريخ الأدب كان لتسليم الشكلانيين (بالتطور الأدبي) كان له كذلك أصداء قوية في النظرية الألمانية.

كذلك امتداد البنيوية من موسكو إلى باريس واهتمامها بالملامح اللغوية للنصوص. كل هذه العوامل كان لها أثرها الفعال على أصحاب نظرية التلقي[1]، بالإضافة إلى المدرسة الشكلانية، نجد أيضا مدرسة براغ، إذ كان لها هي الأخرى أثرها في نظرية في نظرية التلقي، فالحديث عن تأثير بنيوية براغ في ظهور نظرية التلقي، واسهامها في بلورة آرائها يتجه مباشرة إلى عمودين من أعمدتها وهما **جان موكاروفسكي** وتلميذه **فيليكس فوديكا** (**فوديشكا**).

فموكاروفسكي وصف الإطار العام للفن بأنه نظام حيوي دال" وقفا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مجرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها مستوعبة في كيانها الجوهري ذاته، ومن ثم فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان"[2].

مما سبق يتبين الاختلاف بين البنيوية الأوروبية وبنيوية براغ، ذلك أنها لم تعتزل العمل الفني وتغلقه على نفسه، بل جعلته غير مستقل عن التاريخ، ومن هذا المنطلق يجب النظر إلى العمل

[1] روبرت هولب، **نظرية التلقي**، تر:عز الدين اسماعيل، ليلى حمادة، النادي الأدبي، جامعة الملك سعود، جدّة، المملكة العربية السعودية، سنة 1427هـ،ص71.

[2] غنيمة كولوغلي، **نظرية التلقي**، خلفياتها الابستيمولوجية وعلاقاتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2003م، ص53.

الأدبي على أنه سلسلة من البنيات تتشكل عبر التاريخ، وليس كيلنا مستقلا، وهذا ما ألهم رواد رواد نظرية التلقي، وجعلته من بين الأولويات التي تدافع عنها

وقد نبه **موكاروفسكي**" إلى أن العمل الأدبي في مجمله ينبغي أن يفهم بوصفه رسالة، ويقسم العمل الفني إلى ثلاثة عناصر: العمل بما هو منتج مصنوع، والرمز الحسي أو الدال عند دي سوسير، والموضوع الجمالي في الوعي الاجتماعي"[1]. ف" المصنوع هو المظهر المادي الثابت للعمل الأدبي، ويتميز بتعقده وبنائه المحكم، أما الموضوع الجمالي فيمثل نقطة التقاء النص والمتلقي بواسطة التحقق الذي ينجزه هذا الأخير، ويتميز بكونه يتجول عبر التاريخ"[2]. ومن هذه الزاوية نجد **ياوس** يقتفي أثر بنيوية براغ – المعنى الذي يسند في كل مرة وبصفة متجددة – إلى مجموع بنية العمل باعتبارها موضوعا جماليا، وذلك تبعا لتغير الشروط التاريخية الاجتماعية لتلقيها[3]، إذن فالعمل الفني من منظور **موكاروفسكي** لا يمكن أن يدرك جماليا إلا من خلال وضعه في سياقه التاريخي، كما أن المتلقي عنده هو نتاج العلاقات الاجتماعية.

أما تلميذه **فليكس فوديكا**فتبنى آراء أستاذه وطرحها خصوصا فيما يتعلق باشكالية التاريخ الأدبي، و" يكمن إسهام فوديكا في نظرية التلقي في سعيه إلى التوفيقبين الاتجاهين الظواهري عند **انغاردن** والنموذج البنيوي لدى **موكاروفسكي** إذ رفض فكرة التحقق المثالي التي عرف بها انغاردن وربطه بتطور المعيار الجمالي"[4].

أما الحديث عن نشأة وظهورها، فنجد ذلك يرجع لحقبة من هذا الزمن، حيث يجمع الدارسون على أن نظرية التلقي ظهرت في ألمانيا في أواخر الستينيات من القرن العشرين

---

[1] روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ص 71.

[2] غنيمة كولوغلي، نظرية التلقي، ص57.

[3] سعيد عمري، **الرواية من منظور نظرية التلقي**، منشورات: مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009م، ص22.

[4] المرجع نفسه، ص25.

(ق20)." في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية نزعا من الفتور، حيث تبين أن اختزال التص الأدبي في مجموعة من الأشكال عديم الجدوى، وأصبحت الشعرية [البنيوية] في مأزق. فكل دراسة تُعنى بالبنية فقط، نماذج أكثر عمومية وناقصة جدا"[1]. ما أدى إلى ثوران النخبة من الألمانيين حيث ارتبط هذا التمرد الخاص بالمنهج في ألمانيا بعملية تقويمية جديدة للمناهج التعليمية أدبيا ولغويا، ففي عام 1969 صدرت وثيقة بعنوان " وجهات نظر جرمانية مستقبلية"، تحدثت عن حقل الدراسات الألمانية بوصفه تخصصا ضارا، محاولة العثور على حل للتعاسة المهيمنة... حيث كانت خاتمتها مذكرة إصلاح (الأبنية والأدب)، هدفها تغييرات جذرية في البرامج الأكاديمية، حيث وقع هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد أبرز منظري التلقي مثل **ياوس** و**آيزر**، وسيجفريد شفت.

فنظرية التلقي في تطورها انقسمت إلى مرحلتين، مرحلة التحدي والإثارة، ومرحلة التواضع. فالمرحلة الأولى بدأت مع المحاضرة التي ألقاها **ياوس** في جامعة كونستانس في أبريل 1967م معنونة ب" تاريخ الأدب بوصفه تحد لنظرية الأدب"، وفي هذه المرحلة طرحت اشكالية لتلقي، وكذا أفق الانتظار، أما المرحلة الثانية كما سبق وذكرنا أنها عرفت بمرحلة التواضع أو تعديل المفاهيم، حيث بدأت معالمها تتضح منذ المحاضرة التي ألقاها **ياوس** سنة1972م بعنوان" دفاع متواضع عن التجربة الجمالية" حيث حاول من خلالها إعادة الاعتبار إلى التجربة الجمالية واتخاذها موضوعا للتأمل النظري، وذلك بعد المأزق الذي آلت إليه فكرة الجمال لدى رواد مدرسة فرانكفورت، كذلك أن هذه المرحلة تميزت باعتراف **ياوس** بمحدودية النظرية وتواضعها وأنها قابلة لأن تغتني بصيغ ومقترحات أخرى.

هذا من خلال مجهودات **ياوس**، كذلك وجد **آيزر** الذي لا يقل أهمية عنه. ففي سنة 1970م، ظهر أيزر بعمله المسمى " بنية الجاذبية في النص" حيث أنه بالإنجليزية تحت عنوان"

[1] بومعزة فاطيمة، **نظرية القراءةوالتلقي، المرجعيات والمفاهيم**، ص169.

م واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري" وهو في الأصل محاضرة ألقيت في جامعة كونستانس"[1]. بالإضافة إلى كتابه " فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب"[2].

3. التلقي عند العرب:

في البداية وقبل الحديث عن نظرية التلقي عند العرب يجب أن ندرك أن وجود نظرية التلقي في تراثنا ليس بالوجود الذي يتسم بالسبق والريادة، ولكن النظرة الموضوعية إلى ما كتبه علماؤنا عند تعرضهم بالبحث والدراسة للشعر العربي وكذا الخطاب القرآني" يثبت أنهم قد عرفوا هذه النظرية ولكن ليس بنفس مفاهيم ومصطلحات نظرية التلقي الألمانية، ولا بنفس الخلفية الفلسفية والنقدية التي ارتكزت عليها، وبحثوا قضاياها ولمن بعناوين ومسميات انبثقت من الثقافة العربية، ومن الظرفية التاريخية التي أنتجت فيها، وأنهم فعلا قد سبقوا المناهج الغربية إلى الحديث عن العلاقة الوثيقة التي تربط النص بمتلقيه* وبمدى قدرة هذا المتلقي على فهم النص واستيعابه سواء من ناحية المعنى أو الدلالة أو اللفظ، وهذا ما يمتاز به من قيم فنية وخصائص بلاغية.

فالمتأمل في النقد العربي القديم والبلاغة العربية، يقف على مدى العناية التي أولاها النقاد البلاغيون العرب للمتلقي، ولعلنا نلمس ذلك الاهتمام في أقوال العلماء المبثوثة في المؤلفات النقد والبلاغة القديمة التي سبق وأشرنا إليها. فهؤلاء العلماء قد تنبهوا لعدة قضايا تتعلق بالتلقي التي عالجتها نظرية التلقي الحديثة كقضية مشاركة المتلقي المبدع في عملية إنتاج الخطاب، وقضية الأثر النفسي الذي يتركه النص في متلقيه، إذ كان لهم فضل السبق في ذلك.

---

[1] روبرت هولب، **نظرية التلقي – مقدمة نقدية –**،ص98.

[2] فولغانغ إيزر: **فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، تر: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1987. ص4.

* استعمل النقد العربي القديم والبلاغة العربية خاصة مصطلح المخاطب أو السامع أو الجمهور عند حديثه عن المتلقي، لكن عدم استعمال النقاد البلاغيين مصطلح المتلقي في خضم حديثهم عن القضايا النقدية والبلاغية المتعلقة بالمتلقي، وكيفية ه للنصوص الأدبية، ومدى تأثره بها وتفاعله معها، لأنه لا ينفي وجود هذه النظرية في الموروث النقدي والبلاغي العربيين.

ومن جهة أخرى يمكننا أن نقول " أن نظرية التلقي في تراثنا العربي قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالخطاب القرآني، وإذ كان علماء البلاغة الأوائل آراء قيمة زخرت بها كتب البلاغة ودراسات الإعجاز حول علاقة المتلقي بالإبداع عامة وبالخطاب القرآني بشكل خاص، ودوره في الكشف أسراره الفنية وأبعاده الجمالية، وكيفية تأثره بهذه الأسرار، وتفاعله معها ومدى استجابته لها"[1]؛ حيث اهتم الدرس البلاغي منذ نشأته ببيان العلاقة بين الخطاب القرآني ومتلقيه"**. وما تتميز به هذه العلاقة من إمتاع وإقناع، وتأثير وتأثر؛ وما تتطلبه من معرفة بلغة العرب، وبعلوم البلاغة والبيان مما يجعل لحظة تدبر وتفكر، ولحظة تقبل واستيعاب لأسراره الإعجازية، وبناء على ذلك عد كثير من العلماء كأبي هلال العسكري، والزمخشري، وابن حمزة العلوي علم البلاغة في مقدمة العلوم التي تعين المتلقي على فهم كتاب الله ومعرفة خصائص نظمه، وبدائع تأليفه.

فحديثنا هنا عن علاقة المتلقي بالخطاب القرآني يكمن في أن العلاقة بينهما، هي علاقة إقناع وإمتاع، وتفاعل وتشارك، فالمتلقي سامعا كان أو قارئا مدعو أن يتلقى القرآن ويتدبر آياته ويمعن النظر في معانيه ويغوص في مقاصده.

1.3 الشفوية والتدوين عند العرب:

1.1.3 الشفوية:

مثلت ثنائية الشفوية والتدوين مبحثا هاما في معظم الحضارات والثقافات، ونحن في هذا الجزء سنحاول تسليط الضوء على طبيعة هذا التلقي العربي القديم عبرعبر مرحلتين أولهما تلك

[1] مليكة الحفان، **نظرية التلقي في التراث البلاغي العربي**، مجلة الإحياء، كلية الآداب، بني ملال، المغرب، على الرابط: http://www.alihyaa.ma/Article.aspx?C=5816# أطلع عليه يوم: 05-04-2019 الساعة 18:15 .

** لم تغفل البلاغة العربية الإشارة إلى النص القرآني هو وحي من الله، وهو كلام الله أولا ونص بلاغي ثانيا، له خصوصياته الفنية التي لا تضاهيها نصوص أدبية أخرى، فمصدر الرسالة هو الله تعالى، ومتلقيها هو الإنسان، وهذا الإنسان مدعو أن يقرأ القرآن ويستمع إليه ويتعرف على إعجازه، وهذه المعرفة هي السبيل إلى الإيمان بالله تعالى وبنبوة محمد صلى الله عليه وسلم.

المرحلة التي تميزت بالطابع الشفاهي كالشعر والخطابة...، وثاني مرحلة؛ مرحلة التدوين، ولكن قبل الولوج والغوص في هذا البحر الخاص بالشفاهية لابد من الحديث عن الرواية الشفوية وعلاقتها بالإبداع العربي في العصور الأولى، فنحن نعلم جيدا أن الأمة العربية الإسلامية قد خلفت رصيدا معرفيا ضخما لا يقدر بثمن تمثل في النتاج اللغوي والأدبي طيلة قرونها الأولى،بداية من العصر الجاهلي حتى أوائل العصر العباسي، إذ تميز هذا النتاج الغزير بالسماع والرواية، أي المشافهة، حيث لم يكن محررا أو مدونا في كتب أو ما شابه ذلك.ومن هذا المنطلق يتبين أن التراث العربي الضخم ظل ردحا من الزمن يعتمد الرواية الشفهية والذاكرة، فثقافة العرب في أغلبها تعتمد عليهما، وقد" كانت كلها في جاهليتها ثقافة شفوية تعتمد على الذاكرة والرواية "[1].

كما كانت البوادي في ذلك الوقت المنبع والمورد الأصيل للثقافة العربية فعربُها كانوا أقحاحا ذو لغة فصيحة صحيحة صافية قرائحهم تلقى منهم هاته اللغة العلماء والأدباء واللغويون، يقول أحمد أمين:" وكان عرب البادية في ذلك العصر مصدر اللغة والأدب معا"[2].

فالرواية الشفهية ظلت لفترة طويلة هي الأداة الناقلة للثقافة العربية، بالرغم من ضياع كم هائل من هذا التراث المروي شفاها إما بموت الرُواة الحفاظ، أو بسبب التحريف والضياع والانتحال.

كل هذا، وظلت الرواية في بدايات القرن الثالث الهجري العمود الفقري الهجري العمود الفقري الذي يستند عليه الأدب واللغة. وذلك" حتى نهاية الدولة الأموية وقيام الدولة العباسية. حيث همّ العلماء بالتدوين"[3].

[1] أحمد أمين،**صحى الإسلام**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط 10، (د.ت)، ص309.
[2] المرجع نفسه، ص320.
[3] المرجع نفسه، ص321.

فنجد من الفنون الإبداعية الجمالية التي اشتهرت ونالت العناية الفائقة قديما وحديثا الشعر الذي هو ديوان العرب وأفضل ما تأتي عليه الدراسة هذه لما له من أهمية بالغة في حياة العرب تمنح قائله المكانة السامية المرموقة لا تضاهيها حتى الخطابة على الرغم من أثرها وقوتها في ذلك العصر، يقول ابن الرشيق:" كانت القبيلة من العرب إذا نبـ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر... وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج"[1]، حيث نبعت هذه القيمة للشاعر من قيمة الشعر وأهميته عندهم.

أ. الشعر بين المبدع والمتلقي:

لا شك أن العملية الإبداعية لا يمكن أن تكتمل وتستوي على سوقها ما لم تتعانق بذوق متلق واع يتذوقها، ويبرز سماتها، ويظهر مكامن الجمال فيها، ويسهم في تقويمها وتقييمها، وهذا التلقي يشكل جانبا رئيسا بالنسبة للعمل الإبداعي، وبدونه يظل غفلا هملا لا قيمة له،" فالشاعر صاحب الإبداع يشكل بمعية المتلقي ثنائية لا تنفك غراها، ولا تنفصم أواصرها لأن الشاعر يعطي الشعر ألوانا، وخيوطا وزركشات من فلذات أفكاره، فيوضات مشاعره، ولا يكتمل نسيج هذه الألوان، والخيوط إلا بوجود متلق يُعمل فيها ملكته، ويجرد لها أدواته، ووسائله ليتذوقها ويجني ثمارها"[2].

وعليه؛ فالشعرية تتفرع إلى شعريات مختلفة منها: شعرية الإبداع التي تتعلق بالشاعر، أو المبدع، وشعرية المضمون وتتعلق بمحتوى التجربة الشعرية، وشعرية تلقٍ وهذه تتعلق بالمتلقي، أو القارئ أو المخاطب، والجاحظ من النقاد الأوائل الذين أدركوا العلاقة الحميمة بين المبدع والمتلقي

[1] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار السعادة، مصر، مج1، 1995م، ص65.

[2] عمر بن طرية، **جدلية الإبداع والتلقي**، مجلة الأثر، العدد 13، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، مارس، 2012، ص14.

حيث يراها ماثلة في الفهموالإفهام"[1] ومن هنا لا يتسنى للإبداع أن يتسم هرم التفوق، ويصل إلى عالم الجودة مالم يكن هناك متلق يتذوق معالم ذلك الإبداع ويتسلق جسوره، ليصل إلى جوهر التألق الإبداعي، حيث هو غير خاف أن **الجاحظ** كانت له أيادي بيضاء في عملية التأسيس في إبراز مكانة المتلقي وإيضاح العلاقة بينه وبين المبدع حيث يقول:" والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل"[2]. فالشاعر كانت له مكانة سامية في المجتمع الجاهلي، لأنه يمثل أهم وسائل الإعلام والاتصال، فكان خليقا به أن يتربع على تلك المكانة.

أما إذا تحدثنا عن بعض مظاهر التلقي فنجدها تتجلى في نصوص أشعارهم، والتي ذاع تحكيم الفحول للفصل في شعر الشعراء، وصار تقليدا يلجأ إليه عسر القراء والاختيار، مما فسح دائرة التلقي أمام عدد كبير من المتلقين، ومما يروى في هذا الباب ما يعرف ب" محكومة أم جندب". فقد اختصم زوجها" **امرئ القيس**" مع " **علقمة التميمي**" في أيهما أشعر وتحاكما إليها فطلبت أن يصف كل واحد منهما فرسه على رويواحد وعلى قافية واحدة، فقال امرئ القيس في قصيدته التي مطلعها:

خَلِيلَيَ مُرَا بي عَلَى أُمّ جُنْدُب ***** لِنَقْضِيَ حَاجَاتِ الفُؤَادِ المُعَذَبِ

وفي وصف فرسه قال:

فَلِلزَجْرِ أَلْهُوبٌ وِلِلْسَاقِ ذُرّةٌ ***** ولِلْسَوطِ مِنهُ وَقْعٌ أَخرجُ مُهذَبُ

وقال علقمة:

ذَهَبْتُ مِنَ الهُجْرانِ فِي غَيرِ مَذْهَبٍ ***** ولَمْ يَكُ حَقًّا طُولُ هذا التَجَنُبِ

[1] الجاحظ، **البيان والتبيين**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ب.ط)،(د.ق)، ج1، ص11.

[2] نجيب محمد البهبيتي، **تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري**، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت)، ص48.

فَأَدْرَكَهُنَّ ثَانِيًا من عَنَانِهِ ***** يَمُرُّ كَمَوْجِ الرَائِحِ المتَحَلبِ

مما سبق ذكره نلاحظ أن أم جندب حددت للشاعرين شروطا موضوعية قبل إصدار حكمهما، وهذا يدل على وعي العرب منذ الجاهلية بقواعد النقد وضوابط الحكم على القول الشعري، كما تبرز هذه الرواية أن التلقي عند العرب لم يكن نشاطا عشوائيا خاضعا للهوى، لكنه كان نشاطا مضبوطا يمتثل فيه المتلقون لسنن المعنى والمبنى والشعر عموما.

أما في الحكم فحكمت بتقدم علقمة على أمرئ القيس، قائلة لزوجها:" **فرس ابن عبدة**" أجود من فرسك لأنك زجرت وضربت فرسك بسوطك، أما علقمة فقد أدرك فرسه ولم يجهده ف**علقمة** أشعر منك. فقال ماهو بأشعر مني ولكنك له عاشقة. فطلقها فخلفه عليها **علقمة** فسمي بالفحل.[1]

وهذا التلقي كما لاحظنا شفاهي امتاز بكونه سماعيا وذا استجابة عفوية وانطباعية، ولكنها دالة على المضمون أو المعنى بقبول أو رفض.

أيضا يتبدى لنا من خلال حكم أم جندب قيام التلقي والنقد على تعليل يقف عند الشاهد في البيت الشعري، وفي هذا تزكية لما ذكر آنفا، من أن التلقي عند العرب صادر عن وعي نقدي وإحساسشعري في الآن نفسه، إذ أن بيت **أمرئ القيس** لم يحرك نفس متلقيه لتضمنه الإجهاد والزجر للفرس على عكس بيت **علقمة** مع فرسه الذي استطاع ولوج فؤادها لما أحسته بعد تعلقه من ارتياح. وهو دليل على دور المتلقي والنضج الذي يتميز به كما ذكرنا.

لك نجد أن القراءات للنص الشعري تعددت واختلفت عند نقادنا العباسيين، إذ أنها تأتي بعدة تأويلات تبعا لتعدد القرّاء واختلافهم، وتعاقبهم الزمني، "فيتم تأويل النص حسب وعي

[1] ربى عبد القادر الرباعي، **المعنى الشعري وجماليات التلقي فيالتراث النقدي والبلاغي**، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2016، ص245.

القارئ وثقافته، وهذا يقترب من الإطار الذي حدده منظرو التلقي في العصر الحديث؛فمعنى النص لديهم ليس ثابت، يختلف من متلق لآخر، وعلى سبيل المثال ما يراه ابن قتيبة في أبيات كُثيرعزة"[1].**يقول**[G]:

ولما قضينا من منى كل حاجة ***** ومسح بالأركان ماهو ماسح
وشدت حدب المهاري رحالنا ***** ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ***** وسالت بأعناق المطي الأباطح

وهذه الأبيات تمثل ضربا من ضروب الشعر التي صنفها يقول عنه:" وضرب منه حَسُن لفظه وحلا، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى"[2]. ومن هنا نجد أنّ **ابن قتيبة** أوجد مساحة بين الجودة والرداءة، حيث ذهب **محمود الزبداوي** إلى أن ابن جني لم يرَ في أبيات كثير عزة ما رآه ابن قتيبة؛ إذ عدَّ " ألفاظه شريفة وقيمة، ومعانيه مشروفة خفيضة، وهي مثال للشعر الرائق لفظه البسيط معناه"[3] إلا أنه هناك رأي آخر لابن جني يخالف ماذهب إليه **الزبداوي**، فيقول **ابن جني** في كتابه الخصائص:" فإنا نجد من ألفاظهم ما قد نمقوه وزخرفوه وسنوه، ولسنا نجد مع ذلك تحته معنى شريفا بل لا نجده قصدا ولا مقاربا"[4].

ومن هنا نجد أن **عبد القاهر الجرجاني** قد أعاد تشكيل هذه الأبيات – أبيات كثير عزة– وفق قراءة جديدة،" وجد في ألفاظها حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب

[1] كثير عزة، هو كثير بن عبد الرحمان بن الأسود، **الديوان**، جمعه وشرحه: إحسان عباس، الطبعة دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص525.

[*] الأبيات تروى لكثير، وليزيد بن الطثرية، ولعقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى، انظر: الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة،1991م، ص 22.

[2] ابن قتيبة، أبو محمد بن عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر،1967، ص66.

[3] الزبداوي محمود، **المتخير من كتب النقد العربي**، ط1، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط1، 1981، ص80.

[4] أبو الفتح، عثمان بن جني، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، ج1، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ص217.

مع وصول اللفظ إلى السمع واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن"[1].كل هذا إضافة جديدة من **الجرجاني** للنص. كذلك من النماذج الشفوية للمتلقي نجد النقد الذي وجهه **النابغة** إلى **حسان بن ثابت** في قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن في الضحى ***** وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

إذ يبدو هنا أن **الخنساء** و**النابغة** توقعا قوة للمعنى ولتحقيق ما يصبوا إليه من خلال مفردات صدر البيت هذا حيث اقترحا عليه مفردات أخرى تحقق مقصده، وهذا يؤكد التصاق المتلقي المباشر بالنص، وفطنته وتحسسه لما ينبغي أن يصدر من الشاعر.

كذلك من وسائل التلقي الشفاهي للشعر عي الموازنة بين الشعراء في موضوع شعري أو معنى شعري واحد، فمثلا تلقيهم قول **امرئ القيس**في اليل، يقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ***** علي بأنواع الهموم ليبتلي

إذ خيروا بينه وبين قول" **النابغة**":

فإنك كالليل الذي هو مدركي ***** وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

يزعم بعضهم أنه في هذين البيتين، كان بيت النابغة هو الأحكم، فمن ناحية التلقي كانت عبارة " أشعر الناس فلان" هي أشهر عبارة في تعميمهم له.

ففي تراثنا العربي، يتبين لنا أن العرب كانت مختلفة في تلقيها للشعر، فكل قارئ؛ سامع له ذوقه الخاص الذي تكون لديه بالفطرة والتعلم وكذا معاشرة النصوص وتلقيها، بالإضافة إلى أن التنازع في الأشعر كان يُنبئ عن مدى تباين تلقينا للنصوص، فما يجده هذا المتلقي في شعر هذا

[1] الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان، **أسرار البلاغة**، ص22.

vvالشاعر من الأثر النفسي والارتياح، قد لايكون هو نفسه مع متلق آخر. ومن هذا كان اللجوء إلى تحكيم الفحول المشهود لهم بالتفوق وكذا النبوغ آخر ما يتمسك به الطرفان المتنازعان، والشفوية التي تميز بها الشعر كانت من أهم أسس التلقي في ذلك العصر.

وكآخر ما يمكننا قوله في هذا الجزء وليس بالأخير، أن" كتب التراب العربي من خلال الروايات والأخبار، على مستويات من التلقي الشفوي المنسجم من الشعر المنشد وفق علاقة التعاقد على المعنى وعلى التأدية الشعرية، وكأن اتفاقا حاصل بين الشاعر والمتلقي مسبقا، فهذا الأخير في وضعية انتظار للتلذذ بما يحنّ إليه السامع، والشاعر يتفنن في إجادة القول الشعري حتى ينال رضا المتلقي... وما فعله **زهير بن أبي سلمى** من تنقيح لقصائده ليس إلا ضربا من الاهتمام بالمتلقي وإرضاء ذوقه حتى يحقق الشاعر أمرين أوّلهما: الترقي في مدارج الفحولة الشعرية والنبوغ، وثانيهما توثيق الصلة الجمالية الذوقية بينه وبين المتلقي في إطار الشعرية العربية المتعاقد عليها"[1].

2.1.3 التدوين:

بعد أن كانت الرواية والمشافهة والذاكرة دستور العرب قديما؛ إلا أنه مع مرور الزمن دخل على هذه الثقافة بعض من التحريف والتصحيف والضياع، ومن ثم أكدت المصادر على أن جانبا هائلا من التراث المروي شفاها قد ضاع إما بموت الرواة الحفاظ، أو عامل التحريف والانتحال من قبل بعض الرو ذين انعدمت فيهم روح الثقة، ومع نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية، همّ العلماء بالتدوين، أين توجه العديد من العلماء والأدباء واللغويين إلى عملية التمحيص والغربلة، والتثمين للتمييز بين الصحيح والمنحول. كما أن التدوين في نشأته قد مرى بمجموعة من المراحل لا بأس بالتطرق لها:

[1] عبو عبد القادر، **فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة – بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي–**، د.ط، من مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص33.

ب. مرحلة التدوين الأولى:

كان اهتمام التدوين فيها متجها بصورة خاصة إلى مواضيع محددة من السيرة النبوية الشريفة، إذ بدأت عملية التدوين هنا نقلا عن الشفاه وبعض الوثائق الأثرية والكتب الدينية التي نزلت قبل الإسلام واشتهر في هذه المرحلة العديد من الرواة.

ج. مرحلة التدوين الثانية:

م فيها الإخباريون بجمع الأخبار المختلفة فوجد المؤرخون في هذا المجال ميادين هامة لفعاليتهم الفكرية والثقافية ومواضيع مهمة للناس من النواحي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لم تطرق سابقا، فظهرت العديد من الكتب والرسائل التاريخية المهتمة بالتاريخ الإسلامي بشكل خاص وبتاريخ العلاب الجاهلي، وتواريخ الأمم الأخرى بشكل عام. ومن مؤرخي هذه المرحلة: مجد أبو محنف، سيف بن عمر، الهيثم بن عُدّي، المدائني وهو من رواد نهاية المرحلة.

د. مرحلة التدوين الثالثة:

في هذه المرحلة الثالثة توطد علم التاريخ العربي الإسلامي، وتوطدت مناهجه في التدوين من حيث الاعتماد على التسلسل الزمني، وظهرت المؤلفات المتخصصة ككتب التراجم والطبقات المتنوعة؛ كطبقات الأدباء والأطباء والرسل والملوك بالإضافة إلى ظهور الموسوعات التاريخية الكبيرة، وشهد أيضا ظهور حركة الترجمة والتطور الحضاري الذي حصل في العصر العباسي الأول، وامتلك المؤرخون خبرات إضافية جعلتهم أكثر عمقا في النظرة التاريخية لمختلف الحضارات، وهذه المرحلة هي المرحلة التي استقر فيها علم التاريخ.

فمرحلة التدوين في ذاتها" هي مواجهة النص الشعري بعيدا عن سياقاته الخارجية، إذ دخل التلقي في حوارية جديدة غاب عنها حضور الشاعر العيني، والتقى خطاب القراءة بخطاب

الكتابة، ومن ثم بدأ وعي جديد في التشكل أسعفته ما أنجزه النحو العربي، والبلاغة العربية، وبدأ الاشتغال على النص بوسائل موضوعية تحدّ من العرف السياقي، فاتجه التأمل والتذوق إلى اللغة والصورة والبيان والأسلوب، وبالتالي مراجعة ما سبق من أحكام سياقية، وفي جو القراءة إلى مجال الموازنة والوساطة بين الخصوم في تقدير شعر شاعر ومنزلته بين غيره من الشعراء، فكان النص الحكم في هذه العملية الانتقائية"[1].

تعمق التحول المعرفي في الثقافة العربية بعد هذه الحركة –التدوين– التي دفعها المحفز الديني ل أبعد مداها، إذ منه اكتسبت اللغة العربية قداسة الوحي المنزل بها، في الجهة التي انبرى فيها علماء واللغويون إلى جمع غريب مفرداتها وفصيحها كما سبق وذكرنا. نجد في جهة أخرى تصدي الخطباء والفقهاء من جهابذة المعتزلة لفلسفات العقائد سواء من البيئة الإسلامية أو من خارجها، فقط للتشبث بكلام العرب الفصيح، وحفاظا على اللغة من اللحن والتحريف.

كما نجد في هذه المرحلة ظهور العديد من القضايا التي أثيرت :" كماهية الشعر، وأحوال المتلقي، وحالات الإلقاء الشعري، والرؤيا والمجاز والتخييل... بالإضافة إلى المشكلات التي أثارتها القراءة النقدية في حركة التدوين؛ قضية وضع مقاييس لتصنيف الشعراء وشعرهم إلى طبقات من أعلاها إلى أسفلها"[2]. ولاقى هذا التغيير تدخلا من أطراف أخرى ادّعت مشروعيتها في الإدلاء بدلوها في هذا التصنيف، أيضا من المشكلات التي أبانت تحولا في القراءة؛ مواجهة شعر المحدثين الذي أحدث انقساما لدى المتلقين من النقاد، وعامة القراء.

" أما وضعية القارئ في هذا النقد الناشئ مع هذه الثورة الإبداعية التي تصدى لتهذيبها خوفا على اللغة العربية من اللحن والدخيل، وتصفيتها مما علق بها من شوائب شعر المحدثين، اتباعا لعمل رجال الحديث وعلمائه الذين وضعوا معايير قبول الأحاديث النبوية

[1] عبو عبد القادر، **فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة**، ص35

[2] المرجع نفسه، ص36.

وتخريجها، وتمييز رواتها، وتصنيفهم إلى مستويات، أو تضعيف روايتهم وفق الجرح والتعديل"[1]، إذ انتقل النقاد من جمع أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم إلى تتبع الأشعار، وخصوصا أشعار المحدثين، ومن ثم كان على النقد أن يلتفت إلى القارئ لتحديد ملامحه، وتحديد عدّته في تلقي الشعر وتمييز هذا عن ذاك، حتى تتربى لدى القارئ حاسة التمييز.

4. التلقي عند الغرب:

1.4 الفلسفة

1.1.4 في الفكر السفسطائي: الإستجابة في الإدراك:

إذا ما أردنا الحديث عن نظرية التلقي عند الغرب في الفكر السفسطائي تحديدا، فنجد أن "السفسطائيين اعتقدوا – على لسان **بروتاغوس**- بأن الإدراك الحسي هو أصل المعرفة، وبيّنوا أن عمل الحواس ليس عملا وهميا، وإنما هو أصل مهم في أصول المعرفة، واستندوا في تأكيد اعتقادهم على مقولة **هرقليطس** في التغير المتصل، مما جعلهم يرون أن المعنى نسبي، وأن يكشفوا عن الشيء ونقيضه في ذاته". والمقصود بالحواس هنا، ليس ككل الحواس ككل وإنما الحواس الفردية. هذه الحواس التي لا ترى الأشياء بموضوعية مستقلة، إنما تربط هذه الرؤية بالذات، فتأمل الإنسان لغرض ما، وردة على سبيل المثال، فهو يمنحها دلالة نفسية على الجمال والسعادة، وقد يمنحها في موقف آخر دلالة مادية، لا تعني شيئا سوى مظهر من مظاهر الطبيعة"[2].

فالإنسان (المتلقي) عند **بارتاغوس** هو مقياس كل شيء، بمعنى أنه لا يدرك أي شيء إلا من خلال أحواله الخاصة التي لا يشاركه فيها أحد من الناس.

---

[1] عبو عبد القادر، **فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة**، ص38.

[2] بخوش علي، **مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم**، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع3، 2006، ص141.

ففلسفتهم الإقناعية قد نشطت على هذا الأساس؛ أي جعل المحتمل حقيقة وذلك عن طريق الإقناع أصلا من أصول التأويل،" فما دامت الذات تقوم بالفعل والتأويل، فيمكنها أن تقوم بدور فعال في توصيل هذا الفهم إلى ذات المتلقي والتأثير عليها وإقناعها[1].

وكانت الخطابة حقلا تجريبيا عكسوا فيه تصوراتهم المعرفية، وذلك لاحتلالها منزلة في نشاط السفسطائيين" كونها الأداة المفضلة في توصيل تصرفاتهم المعرفية ونظرا لاهتمامهم بالإقناع كوسيلة لذلك، جعلوا المستمع/ المتلقي غاية الخطابة، فكشفوا انطلاقا من التقاليد التي وضعوها لفن الخطابة الاستجابة"[2].ومنه وتأكيدا لذلك قاموا بتبيان مقصدية الخطابة من خلال إبراز الجانب العاطفي عن طريق إيماءات اللغة وسحر تراكيبها." فقدموا بذلك نقدا للغة القضائية القانونية التي يمكن للذات القدرة على برهنة على ماهو محتمل، وبالتالي حفزوا المتلقي على الأخذ بالتأويل"[3] وبناء على هذا اعتقد السفسطائيون أن الخطابة تساوي الحكمة، وسعوا إلى الوصول إليها وتحفيز الآخرين لذلك.

ا نجد أن السفسطائيين قد أشاروا إلى دور المتلقي، حيث أنهم سعوا في التأثير عليه من خلال الخطابة كما ذكرنا وذلك ببنيات كلامية مرصعة بالبديع والزخارف اللفظية المؤثرة وغيرها فقط لإحداث استجابة عنده، ومنه إحداث فعل الإقناع والذي هو غايتهم، هذا ماجعلهم يهتمون بالمتلقي وكذا بصياغة العبارة واختيار اللفظ حتى أصبحت المرسلة اللغوية تبنى كما يلي:

الشكل اللغوي—— التأثير—— الإستجابة ————الإقناع

كما لا يقف التأثير لديهم عند حد إقناع العقل بل يتجاوز ذلك ليصل إلى إثارة العواطف حتى ينسجم المتلقي مع البيان الخطابي ويتحقق لديه الإقناع بعد الإستجابة.

---

[1] المرجع نفسه، ص143.

[2] عبو عبد القادر، **في فضاء الشعرية العربية المعاصرة**، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص58.

2.1.4 الجمال والاستجابة في شعرية أرسطو:

لقد سبق وأن ذكرنا فيما مضى بأن ارسطو قد اتخذ موقفا مناقضا لما ذهب إليه **أفلاطون** في قضية المحاكاة والتي تمثلت في عالمين" عالم المثل" و"عالم الأفكار المجردة" **عند أفلاطون**؛ و" عالم الخيال عند **أرسطو**. إذ قيم المحاكاة على أنها استجابة لدافع نفسي تتحقق من خلالها عملية التطهير والتي هي ضرب من الإبداع، فالمحاكاة هي تكوين عالم رمزي من خلاله يؤدي الفن وظيفته. وفي معرض حديثه عن الاستجابة والتي ربطها بالمحاكاة، رأى أن المأساة ليست مجرد محاكاة لفعل تام؛ بل هي محاكاة أحوال تثير الخوف والرحمة، خصوصا عند مواجهة أحداث مفاجئة مما تجعل الدهشة أكبر من الأحداث،" وبناء على ذلك فإن بناء الملحمة في شكلها هو الذي يحقق لذة التغيير عند السامع وأيضا من تنوع الأحداث وتباينها مما يضع السامع في حالة ترقب وانتظار لما هو غير متوقع وعليه، فإن الاستجابة عند ارسطو جزء أساسي من بنية العمل الأدبي".[1] والذي كان اهتمامه به إلى درجة وضع قوانين للتفريق بين الأجناس الأدبية وكذا الاهتمام ببنيات العمل الأدبي الداخلية، فكان ينفر من التشابه لما فيه من ملل وأيضا أنه لا يؤثر في نفس السامع والمشاهد، لهذا لم ترتقي بعض المآسي إلى درجة الفن السامية، هذا ما جعل اهتمام **أرسطو** منصبا ببنيات الاستجابة كالتوتر الداخلي في العمل الفني.

كذلك يتضح لنا موقع المتلقي عند أرسطو – في فكره- إذ اهتم به من خلال اهتمامه بوظيفة الفن المتحققة في عملية الاستجابة بواسطة المثيرات التي بنيت عليها الملحمة والمأساة سواء فيه بنائها الداخلي أو البنيات التي تدخل في نسيج العمل الأدبي، ولذا أرسطو يكرر في أكثر من موضع من كتابه ف" تحديد أرسطو لوظيفة الفن (التطهير) تجعل بداهة المتلقي في الطرف المقابل للمرسلة الأدبية، فالتطهير يخص الذات المتفاعلة مع الفن في جماله وجلاله، وما تمارسه هذه

[1] عبو عبد القادر، **فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة**، ص60.

الذات من إسقاطات عاطفية وخيالية أثناء لقائها المباشر مع العمل الأدبي يعطي لعملية التلقي حضورها الفعلي في التمكن من المعنى، ومن ثم تأويله أو البحث عنه".[1]

كذلك نجد أن فكرة السمو تتردد في الآداب الإغريقية القديمة للتعبير عن قيمة جمالية، ويدعو إلى الاستجابة انطلاقا من العمل الأدبي ذاته، وذلك من خلال الامتياز الخاص، والبراعة في اختيار الأشكال المختلفة التي لها قدرة على تكوين صور إيحائية مؤثرة.

فالإنسان يتأثر بكل ماهو سامٍ في الحياة، ويصبغ نوعا من الهيبة والإجلال على كل أمر يلمح فيه سموا وجلالا، مما يحدث في ذات المتلقي نوعا من الرهبة والانبهار. ليستمر ذلك مدة من الزمن، هذا عند لونجينيوس.

فمن كل هذا؛ (الفكر السفسطائي، آراء أرسطو، آراء لونجينيوس- ولو لم نعطها حقها-) يمكن القول أن التلقي في الفكر اليوناني القديم بصفة عامة يقوم على كشف معنى المؤلف ووسائل تمكينه.

2.4 التلقي ما بين آيزر وياوس:

بعد أن تطرقنا إلى نظرية التلقي عند الفلاسفة والسفسطائيين، نعرّج بالحديث عن هذه النظرية عند الغرب؛ وذلك من خلال أهم أعلام هذه النظرية والذي يعود إليهم الفضل في إرساء قواعدها، والحديث سيكون من خلال ذكر أهم المفاهيم التي جاءا بها، فنجد:

1.2.4 هانز روبيرت ياوس: Hans Robert Jassus (1921-1997):

والذي يعدّ أهم مفكر ومنظر للأدب، ألماني الأصل، درّس في جامعة كونستانس وذلك من سنة 1966م، ليشتغل فيها أستاذا للنقد الأدبي والفيلولوجيا الرومانسية، كما درّس أيضا في

[1] المرجع نفسه، ص61.

جامعتي كولومبيا بيل والسربون، تشمل كتاباته دراسات في الأدب الفرنسي الحديث منذ القرون الوسطى، بالإضافة إلى الدراسات النظرية الأدبية[1].

هـ. أهم المفاهيم الإجرائية عند ياوس:

حاول ياوس إرساء قواعد نظرية انطلاقا من إيمانه بأفكار معينة جسدها في عدّة إجراءات أساسية هي:

أ. أفق الانتظار (التوقع):

يعد أفق الانتظار " في تقدير ياوس الركيزة المنهجية في النظرية"[2]، إذ يلعب دورا بارزا في أطوار نظرية التلقي، بحيث يعد بناؤه منطلقا لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة.

فأفق الانتظار باختصار هو مجموع الخبرات التي تتكون لدى القارئ عبر قراءاته المتعددة للنصوص المختلفة، إذ يصبح" كأنه معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية التي تنسب إليه في المقام الأول بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك"[3]. وقد ركز **ياوس** على ثلاثة عوامل رئيسية لها تأثير على هذه العملية وهي:

– المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبيالذي ينتمي إليه النص [مثلا: الرواية الكلاسيكية التي تتميز بجملة من المميزات (المعايير) كخطية الزمن، البطل، وضوح معالم الشخصية...إلخ].

– مدى ما يعاكسه النص من آثار معروفة سابقا لدى القراء وما يتضمنه من جديد.

[1] حسين أحمد بن عائشة، **مستويات تلقي النص الأدبي، رحلة السندباد البحري الأولى أنموذجا**، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص 53-54. (بتصرف)

[2] بومعزة فاطيمة، **نظرية القراءة والتلقي– المرجعيات والمفاهيم–**،ص181.

[3] المرجع نفسه، ص56.

– مسألة التعارض بين الواقع والخيال أو بين ما هو شعري (أدبي) وماهو عملي[1].

ب. تغيير الأفق:

قد يحدث العمل الجديد صدمة جمالية بالنسبة للمتلقي؛ بحيث يخالف أفق انتظاره و" يخيب ظنه (القارئ) في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات، أو الانزياحات عما هو مألوف"[2] . فيلجأ المتلقي إلى تكييف أفق انتظاره، وتغييره حسب المستجدات، وبالتالي ينشأ أفق انتظار جديد. ومن أمثلة تحولات أفق الانتظار:

و. خيبة الانتظار في تحولات شعر نزار قباني ذلك أن القارئ بعد أن بنى أفق انتظاره وإلى ما اعتاد عليه من شعر نزار قبل نكسة 1967 وهو قراءة شعر المرأة والغزل، خيب أفق انتظار قرائه اثر انتقال المبدع من هذا النوع المألوف إلى مجال الشعر السياسي.

ج. المسافة الجمالية:

هي المسافة الفاصلة بين الانتظار بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة"[3].

د. اندماج الآفاق:

يرى هنا ياوس أن فهم أي نص أدبي ينتمي إلى الماضي يتم عبر إعادة علاقاته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر؛ أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر والماضي، ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات".

---

[1] حميد لحميداني، **الفكر النقدي الأدبي المعاصر ومناهج ونظريات ومواقف** ، مطبعة آنفو برانت، فاس، ط3، 2014م، ص167.

[2] بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص76.

هـ. منطق السؤال والجواب:

هذا المفهوم الذي استقاه من **غادمير** والمقصود به أن فهم أي عمل فني، يعني فهم السؤال الذي يقدمه هذا العمل إلى القارئ باعتباره جوابا، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ يصبح موضوعا للتأويل، منتظرا جوابا ما عن سؤاله.[1]

2.2.4 فولغانغ آيزر: Wolfgang Iser (1926- 2007م):

هو أحد رواد نظرية التلقي البارزين، عمل كأستاذ اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، حيث اضطلع هو وياوس زميله بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، ومن المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة.

- **من أهم مفاهيمه الإجرائية التي جاء بها في تقعيده للنظرية نجد:**

أ. **القارئ الضمني:** حيث يعرفه بقوله:" إنه مجسّد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره – وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته"[2].

ب. مواقع اللاتحديد: مفهوم استقاه إيزر من إنجاردن: يعني بها الفجوات الموجودة في النص والتي على القارئ ملئها، فهذه الفجوات هي التي تحقق الجمالية للنص الأدبي.

ج. السجل النصي: وهي الإحالات الضرورية بالنصوص السابقة والسياقات الخارجية المختلفة التي يحتاجها النص في لحظة القراءة لكي يتحقق المعنى[3] .

---

[1] سعيد عميري، **الرواية من منظور نظرية التلقي**، ص35.

[2] فولغانج إيزر، **فعل القراءة – نظرية جمالية التلقي التجاوب في الأدب–**، ص30.

[3] علي حمودين، المسعود القاسم، **اشكالات نظرية التلقي، المصطلح ، المفهوم، الإجراء**، مجلة الأثر، العدد 15، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2015، ص113.

د. **الاستراتجيات النصية:** وهي عبارة عن مجموعة من القوانين التي لابد لها من مرافقة التواصل الذي يتم بين المؤلف والقارئ، وظيفتها الربط بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي.

بالإضافة إلى مفهوم وجهة النظر الجوالة والتي تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص ويجول فيه بحرية للفهم وتحصيل المعنى. وكذا مفهوم مستويات المعنى الذي يقصد به أن النص لا يُظهر المعنى في نمط محدد من العناصر؛ وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي.

لكن رغم التباين في الطريقة التي سلكها كل منهما، إلا أنهما يتفقان في الهدف وهو إعادة تشكيل نظرية للأدب تركز على أهمية القارئ وإعادة الاعتبار له.

الفصل الثاني: القارئ والقراءة في النقد المعاصر

1. المدرسة الغربية وإعلاء سلطة القارئ
2. القراءة وأنواعها
3. انتقال نظرية التلقي إلى الخطاب النقدي المعاصر
4. جمالية التلقي في شعر المتنبي

1. المدرسة الغربية وإعلاء سلطة القارئ

كما سبق ومرى بنا أنه بعد الفشل الذي عرفته المناهج الحديثة والتي دشنها الشكلانيون الروس (1915- 1930)[1] **ودي سوسير**، مرورا بكشوفات النظرية البنيوية التي تقوم على تطبيق المنهج اللغوي في التحليل، ورفض المؤثرات الخارجية، وصولا إلى السيميائيات التي حررت الأدب والنص الأدبي من سطوة البنيوية وانتهاء بالتفكيك الذي طور السيميائية إلى آفاق جديدة في البحث عما هو مغيب في الخطاب الأدبي.

فبعد المرحلة التي سيطرت فيها المناهج السياقية، وكانت السلطة فيها للمؤلف والذي يشكل بدوره "عمدتها في الرؤية والتحليل ومحورها الأساس في التفسير"[2]؛ ولذلك فقد دأبت هذه المناهج على الإعلاء من سلطة المؤلف وجعلته يتربع على عرش الكتابة الأدبية بوصفه يمتلك مفتاح فهم النص وتفسيره. جاءت بعدها مرحلة سيطرت فيها المناهج النسقية بعد أن بدأت ملامح إزاحة وزحزحة السياق تظهر في الخطاب النقدي العربي المعاصر مع النقد الجديد، حيث كانت السلطة لهذه المرحلة للنص، كذلك أنها تمثلت في مجموعة من المناهج كالمنهج البنيوي والأسلوبي والموضوعاتي، والسيميائي والتفكيكي...لتأتي بعدها مرحلة ثالثة تمثلت في مناهج ما بعد النص كانت السلطة فيها للقارئ والذي أعطته منزلة رفيعة أعلت من شأنه، شملت هذه المرحلة نظرية القراءة وجمالية التلقي لأنها في أصلها لم تأتي لدراسة النص فقط وإنما لدراسة النص وأثر النص بقُرّاءه.

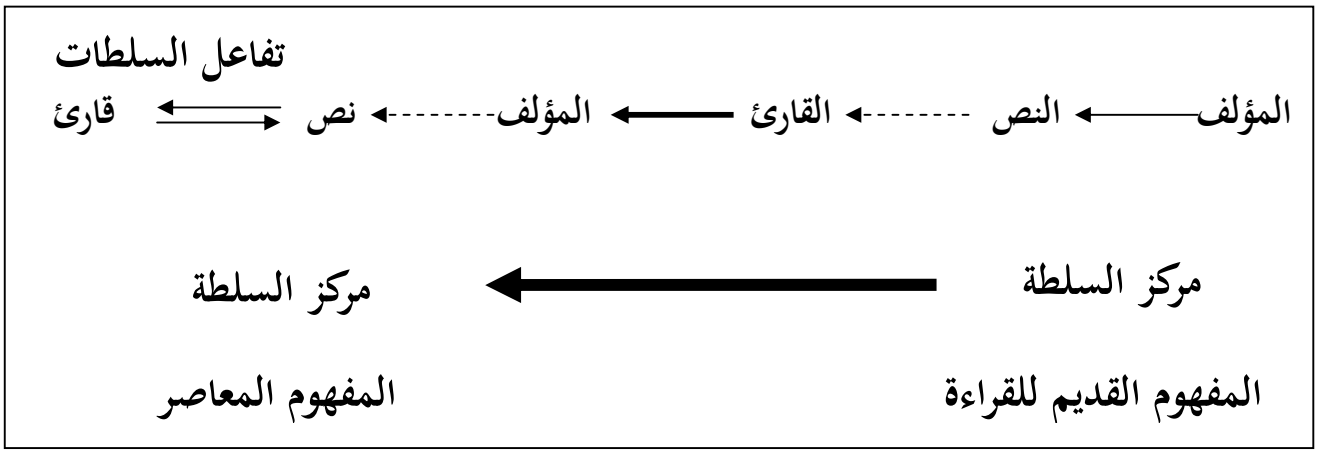
جاءت المدرسة الغربية وتبنت هذا الإتجاه وساهمت بشكل كبير في تطويره من خلال إعطاء سلطة للقارئ وإعلائها وكذا منحه الدور الأساسي في إنتاج معنى النص. ونحن هنا وقبل الحديث

[1] عبد الرحمان إبراهيم، **في معرفة الآخر**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص07.

[2] شريف بشير أحمد، **آفاق المصطلح وأعماق المفهوم**، علامات ع/ فيفري 2008، ص21.

عن إعلاء سلطة القارئ، لابأس بالتطرق لفعل القراءة والذي هو كغيره من المصطلحات الأدبية والاجتماعية يعاني من غياب تعريف واضح وموحد لها، وذلك لاختلاف الزاوية والمنهجية التي ينظر المختصين إليها، ولوجود أنواع عدة للقراءة وللقارئ أيضا، ولتجاوز هذه المشكلة وصولا إلى الإلمام بجميع ماهو لازم لإيضاح هذه العناوين، فقد صمم هذا المبحث ليشكل مجموعة من المطالب تمثلت في مفهوم فعل القراءة، أنواع القراءة وكذا أنواع القارئ.

فالقراءة هنا كفعالية معاصرة في النقد الأدبي اختلفت عن القراءة بمنظورها القديم، وجاءت عكسها؛ حيث تغيرت السلطات المهيمنة، إذ سنحاول تلخيص كل كل ما ذكرناه من خلال المخطط الأتي[1]:



-المخطط رقم 01-

المصدر: حبيب مونسي، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 2000، ص176

من خلال المخطط نلاحظ أن السلطة بعدما كانت تتمحور حول المؤلف، من خلال السهم المتجه من المؤلف إلى النص فتكون القراءة خاضعة لمعايير وموجهات سابقة، مما يعطينا

[1] حبيب مونسي، **مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 2000، ص176.

قراءات جاهزة متكررة وثابتة للنصوص، تؤدي إلى ثبات النص وركود العملية الإبداعية وبالتالي وسم العملية الإبداعية ككل بالروتينية.

أما القارئ فقد مثلنا السهم المتجه ونحوه منقطعا تعبيرا عن هامشيته في المفهوم القديم، في حين يبقى السهم وحيد الاتجاه، مما يترجم عدم إمكانية القارئ عن التحاور مع النص أو التواصل معه، والاكتفاء بالاستقبال.

أما الجزء الثاني والذي يمثل المفهوم المعاصر للقراءة، فنلاحظ فيه تغير موقع السلطة المركزية من (مؤلف/ نص) إلى (نص/ مؤلف)؛ حيث أصبح القارئ سلطة فاعلة في إنتاج النص ومعناه فالسهم المتوجه من إلى النص ومن وإلى القارئ يترجم علاقة التفاعل التي أصبحت تميز العلاقة بين العمل الإبداعي والقارئ، مما يجعل الاحتمالات القرائية تتجاوز الرقم "واحد" إلى اللانهاية فأصبح القارئ غير مقيد بنموذج قارئ، كما أصبح النص بنية مفتوحة غير معرفة بحدودها اللغوية والمعجمية، مما جعلنا نمثلها في المخطط بصيغة النكرة (نص/ قارئ) بدل (النص/ القارئ) فكل من النص والقارئ أصبح ينتج أثناء الممارسة القرائية، وأصبح التفاعل بينهما يتجاوز الزمان والمكان، كما تخلص النقد الأدبي من شبح " سلطة المؤلف" والخناق الذي فرضته على النقد الأدبي، فكان لابد من إعلان وفاة المؤلف ثمنا لولادة هذه السلطة الجديدة (سلطة القارئ).[1]

جاء هذا التبادل في السلطات والتغيير في المفاهيم والإجراءات نتيجة تغير مفهوم" القراءة" الذي أصبح مفهوما معقدا وغامضا.

[1] سيزا قاسم، **القارئ والنص**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2000، ص119.

2. القراءة وأنواعها

شغل مصطلح " **القراءة** " حيزا كبيرا من الدراسات النقدية المعاصرة، إذ تناوله الدارسون من زوايا مختلفة، بحسب التوجهات والمرجعيات الأدبية، مما أدى إلى اختلاف الرُؤى حول تحديد مفهوم " القراءة " كما أضفى على الموضوع صبغة إشكالية تزداد اتساعا كلما تعمقنا أكثر في تفاصيله. فما القراءة؟ وكيف ساهم روادها في تحديد مفهومها؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال مقاربتنا لهذا الموضوع.

ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن " **القراءة Lecture** هي فك كود الخبر المكتوب، وتأويل نص أدبي ما"[1]، أما معجم ديداكتيك اللغات فعرفها – في السيميائيات الأدبية– " تشغيل مجموعة من عمليات التحليل، وتطبيقها على نص معطى، وتقدم هذه القراءة نفسها كإنتاج مقابل للوصف أو الشرح الكلاسيكي للنص الأدبي، إنها قراءة لاشتغال النص، أي للعمليات التي تؤسسه كنص من النصوص"[2]. فالقراءة هي التمثيل الصوتي لما هو مكتوب، وهي إما سرية أو جهرية؛ هذا من ناحية منظورها الكلاسيكي.

أما لدى رواد نظرية التلقي فالقراءة هي" نشاط فكري مولّد للتباين ومنتج للاختلاف الذي هو من طبيعة اللغة... وليست القراءة مجرد صدى للنص... إنها احتمال من احتمالاته الكثيرة والمختلفة"[3]، كذلك أنها " ليست مسارا أحادي الاتجاه"[4]؛ بل هي عبارة عن تفاعل متبادل بين طرفي المعادلة (القارئ والنص)، ذو طبيعة جدلية، من النص إلى القارئ.

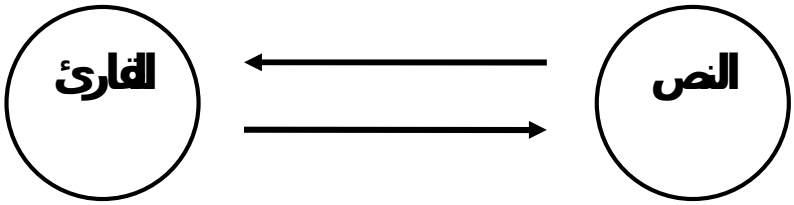
---

[1] سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص67.

[2] محمد حمود، **تدريس الأدب استيراتيجية القراءة والإقراء**، منشورات ديداكتيكا، الدار البيضاء، 1993، ص43.

[3] هانز روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص**، ص97.

[4] محمود العشيري ،**الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة – دليل القارئ العام**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003، ص94.



-المخطط رقم 02 -

المصدر: من إعداد الطالبة بالإعتماد على النص

والشائع عند الدارسين أنه عند ذكر نظريات القراءة يتبادر إلى الذهن مباشرة مدرسة كونستانس ممثلة برائديها **آيزر** و**ياوس**، إلا أن فانسون جوف يقسمها إلى أربع توجهات كبرى، فبالإضافة إلى مدرسة كونستانس هناك:

- التحليل السيميائي لأمبرتو إيكو الذي يقترح تحليلا تشاركيا للقراءة.
- الدراسات السيميولوجيةلفليب هامون وأوطن التي تعطي للقارئ السلطة في فهم النص من خلال جزئياته، وأخذ التفاصيل بعين الاعتبار.
- نظرية القارئ الواقعي عند ميشال بيكار الذي ينتقد القراءات النظرية التي أنجزها قراء مجردون داعيا إلى فحص القراءة الواقعية المجسدة.[1]

إلا أن ما يعنينا في هذا المقام وما سنكتفي بذكره هو فعل القراءة بين الرائدين " **آيزر**" و" **ياوس**"والذان كان لهما الفضل في حمل مشعل الدراسات المتوجهة نحو القارئ.

[1] بومعزة فاطيمة، **نظرية القراءة والتلقي– المرجعيات والمفاهيم–**، ص 165.

1.2 القراءة بين ياوس وآيزر

1.1.2 القراءة وسيرورة التأويل عند ياوس:

اهتم التفكير النقدي الألماني المعاصر وخاصة فيما يعرف بمدرسة كونستانس بجمالية التلقي مستفيدا من تيارات معرفية مختلفة كالفلسفة الظاهراتية وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم التواصل والسيمولوجيا والذكاء الاصطناعي والهرمنيوطيقا الحديثة والتداولية وما إلى ذلك.[1]

فالاهتمام بالقارئ الفعلي، وبالتواصل الأدبي الحاصل بينه وبين النص في اللحظات التاريخية المتعاقبة، وقد وجد عند **هانز روبيرت ياوس**(Hans Robert Jauss) الذي يعتبر من أنشط رواده الذين دافعوا عن تجاوز النظرة الأحادية في تقويم الأدب وطالبوا بفهم القراءة على أنها فعل تحاور وجدل بين النص ومتلقيه، أو بين النص وعملية التلقي التي يحركها وتحركه.[2]

والقراء كلهم يعيشون في ظروف تاريخية واجتماعية، ولهذا فإن طريقة تأويلهم للأعمال الأدبية تتشكل من خلال هذه الحقيقة. إذ يوضح **ياوس**أن الغاية من جمالية التلقي هو إخضاع التجربة الجمالية لقوانين الفهم التاريخي، دون أن تدعي أنها نموذج بل أنها ليست إلا" تفكيرا جزئيا قابلا لأن ينضم إلى مناهج أخرى ويكتمل بها". فقد لاحظ **ياوس** أن العمل الفني عامة والعمل الأدبي خاصة لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما. وعليه فإن التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته. وبما أن الأدب هو نشاط تواصلي فإنه ينبغي علينا أن نحلل الأدب من خلال الآثار التي يتركها على مجموعة المعايير الاجتماعية.

---

[1] محمد عبدالبشير مسالتي، **الجاحظ في قراءات الدراسين المحدثين**، اطروحة مقدمة لنسل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص ادب عربي قديم، جامعة سطيف 2: الجزائر، 2013-2014،ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

وتبعا لهذا، فقد تغيأ **ياوس** لنظريته التي سماها (**جماليات التلقي**)، أن تكون طريقا ثالثا وسطا، بين الماركسية (Marxisme)والشكلانية(Formalisme)، " فالماركسية ترى في الأدب انعكاسا للواقع الاجتماعي، أيضا الشكلانية التي تعد الأدب منظومات مغلقة، فجاء بنظريته لتواجه الأدب بوصفه نشاطا تواصليا"[1]، ولتعيد النظر في طرائق دراسة تاريخ الأدب، فنرى " أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي"[2] لأن النص عنده لا يتضمن معاني مطلقة ومائية، بل يتضمن دلالات، ولكي تتحقق لابد من قارئ يقيم حوارا مع النص.

من هنا، وجد أن " الأعمال الأدبية تختلف عن الوثائق التاريخية الصرف، لأن هذه الأعمال بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على الكلام، إلى حد أنها تحاول حل مشكلات الشكل والمحتوى، وأن تمتد على هذا النحو إلى مدى بعيد، وراء مخلفات الماضي الأثرية الصامتة"[3]. وعلى هذا، فإن التاريخ الأدبي" هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة، أكثر من تاريخ العمل الأدبي نفسه"[4]. وهو لذلك يؤدي دورا واعيا، يربط بين الماضي والحاضر،" لأنه يعيننا على فهم المعاني السابقة بوضعها جزءا من الممارسات الراهنة"[5]. منطلقا من حقل" تاريخ الأدب" والغرض منه تطوير هذا الأخير وذلك من خلال تأسيس تاريخ أدبي جديد، يقوم على أخذ مجمل عناصر التواصل الأدبي بعين الاعتبار.

---

[1] دانيي، هنري باجو، **الأدب العام والمقارن**، ترجمة غسان السيد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997،ص 77.

[2] روبرت هولب، **نظرية التلقي**، ص152 .

[3] المرجع نفسه، ص 172.

[4] حسن مصطفى سحلول ،**نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 10.

[5] روبرت هولب، **نظرية التلقي**، ص154.

كذلك نجد أن **ياوس** قد ألحّ على أهمية التواصل بين النص والمتلقي. ف" تاريخ تأويلات عمل فني عبارة عن تبادل التجارب ... أو حوار أو لعبة أسئلة وأجوبة"[1] متبادلة بين النص والمتلقي، أو بين متلقيين؛ متلق سابق وآخر لاحق. فتاريخية الأدب، تستلزم حوارا وعلاقة متبادلة بين العمل والجمهور والعمل الجديد. حيث أن التلقي تجربة لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد.

هذا التصور لطبيعة العلاقة بين النص والمتلقي هو الذي مكّن **ياوس** من النظر إلى تاريخ الأدب وذلك من خلال أفق الحوار بين النص والمتلقي الذي شكله وحفظ استمراريته، كذلك سيسمح له بإعادة التفكير بشأن الوظيفة الاجتماعية للفن والأدب، فالتطور الأدبي" ينبغي أن بوظيفته في التاريخ، ويتحرر المجتمع، كما أن تتابع الأنظمة الأدبية ينبغي أن يدرس ضمن تعالقه مع المسلك التاريخي العام"[2].

فإذا تجاهلنا العلاقة الحوارية بين النص ومستقبليه، والمستقبلين فيما بينهم، أو نحن اختزلنا التجربة الجمالية المتداخلة للذة النصوص، فليس بالإمكان من منظور ياوس الحديث عن الوظيفة الاجتماعية للنص وللتواصل الأدبي.

ومن كل هذا، نصل مع **ياوس** إلى" أن دراسة تاريخ التواصل الأدبي لن تتطور ما دامت تتجاهل أهم ركن في حدث التواصل، أي الاهمال الذي شهده المتلقي لصالح المؤلف أو النص، حيث كان تاريخ الأدب والفن عامة" لزمن طويل جدا تاريخا للمؤلفين والمؤلفات. لقد اضطهد أو تناسى من اعتبروا غير نبلاء. والمقصو م هم القارئ أو المستمع أو المشاهد المتأمل، إذ يندر أن يتحدث

[1] محمد عبدالبشير، **مقولات نظرية التلقي: بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية**، ص 83.

[2] هانز روبرت ياوس، **أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية ضمن نظرية الأجناس الأدبية**، تر: عبد العزيز سبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994، ص86.

عن الوظيفة التاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات ويتمتعون بها، ويقومونها ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها أو يهملونها"[1].

وعلى هذا الأساس" كان اهتمام **ياوس** منصبا على المتلقي الفعلي والجمهور الذي يستقبل النص ويقومه بناء على مصالحه التاريخية وخبرته بالتقاليد والأعراف الأدبية، وبما أن طموح **ياوس** هو تحديد حقل التاريخ الأدبي من خلال الاهتمام بقطب التلقي والمتلقي الذين يحين الأعمال الأدبية طبقا لحاجاته التاريخية وبناء على أفقه الخاص، فقد لجأ، من أجل بلوغ هذا الطموح، إلى مفهوم" أفق التوقع أو أفق الانتظار".

2.1.2 فعل القراءة وبناء المعنى عند آيزر:

معروف أن **آيزر** لم يهتم بما هو متكون وإنما بما يمكن أن يتكون، أي بتشكل النص في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه. ولذلك اعتبر أن للأدب قطبين؛ فني تمثل في النص كما أبدعه المؤلف، وآخر جمالي وهو التفعيل الذي ينتجه القارئ؛ بمعنى أن الإنتاج الأدبي لا يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة، وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه، وما يبعثه هذا النص في نفسية القارئ، أي أن بناء المعنى هو ناتج عن فعل القارئ وتدخله وتفاعله مع النص المقروء، لكن هذا التدخل " لا يتم إلا من خلال تشغيل بعض الميكانيزمات النفسية مثل" سجل النص" و" الاستيراتجية" و" مواقع اللاتحديد" و" بناء الإطار المرجعي"[2].

[1] محمد عبد البشير المسالتي، **الجاحظ في قراءات الدارسين المحدثين**، ص23.

[2] محمد خرماش، **فعل القراءة وإشكالية التلقي**، مجلة علامات، العدد 10، التلقي والتأويل، مكناس، المغرب، 1998، ص11، بتصرف.

أ. سجل النص:

وهو كل المواد الأولية للبناء ويعود من خارج النص إلى داخله مثل النصوص السابقة ومقل الأعراف والقيم الإجتماعية أو الثقافية التي يسميها آيزر بالسياق السوسيوثقافي العام في العام الذي ينبثق منه النص.

ب. استيراتجية النص:

وهي النسيج الذي يهيئ "شروط التلقي" ويقيم العلاقة بين السياق المرجعي وبين القارئ، فهي تمثل التوجيهات العملية التي تقدم للقارئ احتمالات ترافقية يستطيع أن يتكئ عليها في فعل القراءة.

ج. مواقع اللاتحديد:

والمقصود بها البياضات فراغات والانقطاعات الموجودة في نسيج النص، تفتح المجال للقارئ للتدخل كي يملأها، ولذلك يسميها **آيزر** " الفراغ الباني" وتشمل الانفكاكات التي تدعو القارئ إلى وصلها، وإمكانية الانتفاء التي تدعو إلى التعصب ضد بعض ما يقدمه النص كحقائق أو مسلمات وتحفز القارئ على التفكير والبحث عن التلاؤم وإيجاد الوضعية المشتركة.

د. الإطار المرجعي:

إن النص الأدبي يفرغ عناصر السجل من تداوليتها ولذلك يجد القارئ نفسه وهو في موة النص يدو إطار مرجعي مشترك مع من سيقرأ وهنا تبدأ الحاجة إليه كعنصر ضروري لتحسين المقامات التداولية والأشتراك مع الكاتب في بناء المعنى.[1]

[1] المرجع نفسه، ص12. بتصرف.

ولذلك يرى **آيزر** أن المعنى ينبني وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة، و" أن أساس التواصل أو الحوار الإيجابي بين النص والقارئ ألا وهو الانتفائية في الشكل حيث عدة إفتراضات ". كما تتمثل في المحتوى حيث تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أو العناصر الغائبة.

2.2 أنواع القراءات:

إذا ما أردنا الحديث عن أنواع القراءات فنجدها تختلف وتتنوع من قارئ لآخر، كذلك نجدها تختلف ما بين آراء النقاد القدامى والمعاصرين. ونحن هنا وقبل التطرق إلى أنواع القراءات عند المعاصرين لا بأس بإدراج آراء النقاد العرب بصفتهم قراء العمل الأدبي:

1.2.2 تقسيمات النقاد العرب القدامى

أ. القراءة القائمة على الحس:

قدم **عبد القاهر الجرجاني** خلاصة لهذا النوع من القراءات، فضلا على ما ابتكره من آراء لدعم القيمة الحسية وأثرها في تقبل النص، ويبدو أن الحس من أكثر العوامل تأثيرا في المتلقي لما للحاسة من فعل في مجمل الحياة الإنسانية. يقول عبد القاهر" وكذا تقول إذا هم بالشيء لم يزل ذاك عن ذكره وقلبه وقصر خواطره على إمضاء ولم يشغله شيء عنه فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن ثم لاترى في نفسك له هزة ولا تصادف لما تسمعه أريحية وإنما تسمع حديثا ساذجا وخبرا غفلا حتى إذا قلت: إذا هم ألقى بين عينيه عزمه، امتلأت نفسك سرورا وأدركتك طربه... لا تملك دفعها عنك"[1] وسبب هذا السرور كله هو استخدام العين الحاسة المبصرة في تمثيل المعنى وتقريبه من القارئ. وهذا التصرف في اللفظ وإن كان مجازيا غير أن فعل الحس قد أضفى على قراءة النص وتقبله عنصرا جديدا،" وأبرز القيمة الجمالية للنص حين قرب المفهوم الشعري من ذاكرة القارئ، كما أن هذه الحاسة المبصرة لم تكن بمنأى عن

[1] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تح: هـ. ريتر، ط3،دار المسيرة، بيروت، 1983، ص115.

العقل"[1] إذ قال **الجرجاني** "... ولا تقل إن ذلك لمكان الإيجاز، فإنه وإن كان يوجب شيئا فليس الأصل له بل لأن أراك العزم واقعا بين العينين، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين"[2]. نفهم من هذا أن **عبد القاهر** يبحث في العلة الكامنة والسبب الحقيقي وراء التأثير الحسي على القارئ والمتلقي فيتوصل إلى أنه أكثر أنواع التأثير قبولا، وأن المتقبل ينفتح على الحس ويتفاعل مع النص الذي يجيد استخدام الحواس وإن القراءة القائمة عليها هي من أكثر القراءات فهما للنص وتمثلا له يقول"... أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكني، وإن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هو بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد عن طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام، كما قالوا " ليس الخبر كالمعاينة"[3].

لكن لا **الجرجاني** ولا نحن نفصل بين قراءتين إحداهما حسية والأخرى عقلية على الرغم من تقسيمات التي وضعناها، أصلا كيف يمكن في العمل القائم أصلا على العلاقات المجازية الفصل بين ماهو حسي وماهو عقلي، إذ لو دققنا في الشاهد الذي أوردناه من خلال قول **الجرجاني**

(إذا هم ألقى بين عينه عزمه لوجدنا أن المعنى المستفاد من النص هو معنى عقلي، طريقه الحواس. وعلى هذا **فالجرجاني** لا يفصل بين الاثنين بل يجعلهما، فقدرة الحس على إثارة المتلقي مشغل مهم من مشاغل **عبد القاهر** لأهميته في إغناء القراءة وتقريب المعنى وتوضيح الفهم.

---

[1] محمد مبارك، **استقبال النص عند العرب –دراسات أدبية–**، ط 1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 1999 ، ص192.

[2] عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، ص115.

[3] المرجع نفسه، ص115.

ب. القراءة القائمة على الاعتدال:

اعتنى **ابن طباطبا** العلوي عناية كبيرة بجمالية النص، فعيار الشعر في جوهره بحث عن القيمة الجمالية إذ أن هذه القيمة لا توجد ولا تتكامل إلا من خلال المتلقي، فالمتلقي هو العنصر القار في كشف النص ومعرفة أبعاده ودلالاته، ولكن أين تكمن القيمة الجمالية للنص عن ابن طباطبا، يحيلنا هذا السؤال إلى مفهوم التناسب إذ يقول واصفا النص الشعري الجيد"... يلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه"[1]، إذن هنالك تناسب بين العقل والحس، هذا التناسب هو موضع الجمال وموضعه في كل نص أدبي جيد، وهو يفضي إلى تناسب آخر بين المعاني والمباني.

فدلالة الفهم عند **ابن طباطبا** تقود إلى العقل الذي يستعين بالحس لتمثل المعنى، فالفهم هو الذي يميز ويقبل أو يرفض، وعلى الشاعر أن لا يهتك حرمة النظام اللغوي أو الشعري ولا يأتي إلا بما ينسجم مع المعقول الممكن" لأن **ابن طباطبا** قد وضع نظرية جمالية يقيس القول الشعري على وفقها، يقاوم كل خروج على هذه النظرية يتمثل في انتهاك نظام التوازن، وينبغي ملاحظة الدقة المطلوبة في النص"[2] أي أن الشاعر محكوم برقابة العقل (القارئ) لنصه، هذه الرقابة تنشد حسن القول كي لا يصد العقل عنه أو يرفضه... وقد يكون في هذا النوع من الإكراه العقلي يفرضه القارء أو المتلقي على الشاعر مقيدة بعقل المتلقي وحسه.

ج. القراءة القائمة على المبالغة:

كثر الاستشهاد بأنواع المبالغات وصورها التي يوردها النقاد والبلاغيون دليلا على خروج الكلام المعهود، ونحن في هذا الموضع ما يعنينا هو تأثير المبالغة في تكييف مسار القراءات الشعرية، واختلاف

[1] ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الساتر ،نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلمية، مصر، 2005، ص4.
[2] المرجع نفسه، ص5.

النقاد في ذلك فقد قدم كل من أبي بكر الصولي وابن سنان الخفاجي قراءتين مختلفتين لبيت **أبي تمام** الشهير" لا تسقني ماء الملام..." إذ قال **ابن سنان**" ...قال **أبو بكر محمد بن يحي الصولي**، كيف يعاب أبو تمام إذ قال ماء الملام؟ وهو يقولون- كلام كثير الماء- وقال يونس بن حبيب في تقديم الأخطل، لأنه أكثرهم ماء شعر، يقولون – ماء الصبابة، وماء الهوى يريدون الدمع.[1]

إن الخلاف في القراءتين مبني على تأويل الاستعارة في (ماء ملام) وهذا الخلاف عند ناقدين مهمين لابد أن يستند إلى أساس معرفي أو منطقي وكلاهما استخدم معارفه وشواهده لإثبات صحة قراءته، فقد مثل هذا البيت وكثير من أبيات أبي تمام مثالا للخروج على السمت النقدي والمواضعات الذوقية وقد عدّ الصولي هذا الخروج معنى جديدا ولم يقطع صلته بما ثبت في الذاكرة من المعاني.

ومنه نجد أنه لابد أن يقع القول الأدبي الحيز الممكن . فإذا أغرق الشعر في المبالغة تلاشت غاياته في التوجيه والبناء ونشر الفضيلة على وفق ما يراه الفلاسفة، يقول **حازم**" فمدار الأوصاف إذن- بالنظر إلى ما يستساغ ويؤثر- إنما هو ما كان واجبا واقعا، أو ممكنا معتاد الوقوع، أو مقدره"[2] أن الممكن الوقوع هو الذي يساعد القارئ على التوصل إلى المعنى، وفهم المقاصد الدقيقة للقول الأدبي، فوجهة نظر **حازم** إن كانت شائعة في النقد غير أنها تلتقي في واحد من الغايات المهمة، وهي الحرص على سلامة التلقي فلا يضيع المعنى في متاهة من المبالغات البعيدة، فهو يريد الحفاظ على القراءة معافاة وعلى المستقبل وهو قادر على حل اشكالية النص الممكن لا النص المستحيل"[3].

[1] أبو الحسن حازم القرطجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، مصر، 1966،ص133.

[2] محمد مبارك، **استقبال النص عند العرب**، ص196.

[3] المرجع نفسه، ص197.

د. القراءة القائمة على الإيجاز:

ليس خافيا أن " الشعر هو فن اللمحة الجامعة المعبرة، وطبيعة الشعر مساوية في بعض الوجوه للبلاغة، فالإيجاز دون خلل من صفات القول البليغ، وقدم بعض النقاد العرب تصورا مهما للقول البليغ"[1].

إذ نجد في القراءات اتجاها يفضل الإيجاز، بل ويجعله فنا بلاغيا مهما، لاسيما وأن الكلام العربي المأثور قائم كله على هذا الفن، غير أن بعض النقاد يميل إلى حد الوسط في كل شيء فخير الأمور أوسطها"[2] كما يقول ابن **رشيق**، غير أن **ابن رشيق** نفسه سرعان ما يتناسى حد الوسط الذي فضله وطالب به ليثني على المطيلين ومن الشعراء فيقول" ... غير أن المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاده"[3]. ومع ذلك فإن النقد العربي حافل بالرأي الذي يقف مع الإيجاز فنا أدبيا وبلاغيا ويعده الغاية القصوى في الجودة.

2.2.2 تقسيمات النقاد المعاصرين

بعد أن أشرنا فيما سبق إلى تقسيمات العرب قديما لأنواع القراءة نأتي على ذكر أنواعها في النقد المعاصر، فنجد " **عبد المالك**" مثلا يرجع هذا التنوع " لاختلافنا في الذوق ولاختلافنا في مستويات المخزون الثقافي، ولاختلافنا في درجات التحسس بالجمال العظيم"[4] أيضا أن هذا الاختلاف يرجع إلى نوع القارئ ومستوى فهمه واستيعابه ومعرفته، إذ سنأتي لذكر ذلك والتفصيل

[1] محمد مبارك، **استقبال النص عند العرب**، ص197.

[2] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن وآدابه ونقده**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، 1972، ص250.

[3] المرجع نفسه، ص187.

[2] حبيب مونسي، **فعل القراءة النشأة والتحول – مقاربة تطبيقية في قراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض**، منشورات دار الغرب، وهران، الطبعة 2001- 2002، ص115.

فيه لاحقا. ومن هنا نجد أن الاهتمام في القراءة ينتقل من المتعة إلى المنفعة، إلى التحليل ثم إلى التأويل.

فالقراءة هي تجاوز النص إلى نصوص أخرى من أجل " استحضار واستدعاء المنظور الذهني الغائب"فنجد أن النقاد المعاصرين قد قسموها إلى:[1]

أ. القراءة الاستهلاكية:

وهي القراءة الاستنساخية التي لا ترجو شيئا من النص سوى الوصول إلى المعنى والوقوف على الدلالة، هدفها براغماتي، تتأسس على التلقي المباشر للنص دون إعمال الذهن ودون إضافة، قصد الأمانة، فتكون هذه القراءة تقترب من أو تطابق النص الأصلي وبالتالي لا هدف منها .

ب. القراءة المنتجة:

وهي القراءة الواعية التي تهدف إلى كشف واستكشاف النص، فيقتحم القارئ النص، ويعيد تشكيل نظامه من منظوره الخاص، موجها بمحددات نصية ليشكل القطب الجمالي"[2]، الذي يقابل القطب الفني، فهي القراءة العارفة[3]، التي يتزاوج فيها النص مع القارئ فينتج بعدا جماليا للنص حيث يقوم فيها القارئ بعمليات كثيرة يشرح ويحلل ويفسر ويبني المعنى ثم يهدمه، ثم يعيد البناء ثم يهدمه حتى يصل إلى المعنى الذي يراه مقنعا له، في زمان معين وظروف محددة، قد يرفضه زمن آخر ولا يتناسب معه، ولهذا أصبحت عملية القراءة في النقد المعاصر تتميز باللازمنية واللامكانية،

[1] ثامر فاضل، **اللغة الثنائية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص43

[2] قاسم المقداد، **هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي**، ط1، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1984، ص41.

[3] رشيد بن حدو، **العلاقة بين القارئ والنص**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 19، لبنان، 1994، ص477.

وهو ما ميزها عن القراءة في النقد الأدبي القديم وأعطاها جمالية وقدرة أكثر على الإبداع والمفاجأة وهكذا لا تكون عملية القراءة دفعة واحدة بل تكون عبر مراحل.

أيضا نجد من أنواعها الاسقاطية والتعليقية والشعرية، وهذا حسب تصنيف تودوروف:

ج. القراءة الاسقاطية:

وهي القراءة التي يكون فيها القارئ سلبيا لا يفيد بشيء في النص، مجرد من ذاتيته وشخصيته، فيحتكم لعوامل خارجة عن النص كبنية، فيتناول النص تناولا بيوغرافيا(سيرة المؤلف)، أو تناولا نفسيا أو إيديولوجيا، مما يجعل النص يتحول إلى وثيقة أو أثر، ويفقده قيمته الشعرية والجمالية، إن هذه القراءة هي ثمرة المناهج النقدية التي عززت وظيفة المؤلف، وهو ما ذهب إليه تاريخ الأدب والتحليل الفرويدي والماركسية كمنهج نقدي[1].

د. القراءة التعليقية:

وتسمى قراءة الشرح، حيث لا يتعدى القارئ ظاهر النص ومعناه المباشر والسطحي فيبدو له أنه قرأ النص، لكنه في الحقيقة لم يقم إلا بكتابة النص مرة ثانية، دون أدنى إضافة أو جديد " فالأمانة هي مبدأه الموجه ومعياره الخاص"[2]، تستطيع تشبيه هذا القارئ بالمعجم الناطق أكثر ما يميزه هو السذاجة والتكرار.

هـ. القراءة الشعرية:

تسعى هذه القراءة إلى "الكشف ماهو باطن في النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظة الحاضر"[3].

---

[1] ثامر فاضل، **اللغة الثنائية**، ص49.

[2] المرجع نفسه، ص 50.

[3] محمد عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ط1، النادي الأدبي الثقافي، 1985، ص76.

تجاوز البنية المادية للنص، والغوص في أعماقه للتنقيب والتأويل، انطلاقا من اعتبار النص بنية مفتوحة تجاوز دكتاتورية النص التي رسخها :جاكوبسن من خلال الشعرية للنص وسيطرتها على الرسالة الأدبية، إنها الانتقال من شعرية النص إلى شعرية التلقي.

هذا وبالإضافة إلى أنواع أخرى كالقراءة البسيطة والسطحية والنقدية والعليمة.

3.2 نماذج القراء وأنماطهم

بما أن القارئ قد عدّ محور نظرية التلقي، والمشارك في صنع المعنى حيث تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته، فعمليات التلقي المستمر هي التي تشكل وجدان القارئ والمبدع معا، وتنمي الإحساس بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة، هذا ماجعل القارئ يكتسب أهمية كبيرة، هذه الأهمية التي تنبه لها أصحاب نظرية التلقي، فجعلوا القراء في درجات ومستويات متفاوته.

هذا الاختلاف في ماهية القارئ وتقسيماته بقي يعرقل التوافق في النظرية النقدية ككل، حيث ظهرت أنواع كثيرة وتسميات متعددة للقارئ، سنحاول الإشارة إلى هذه الأنماط[1] من القراء:

أ. القارئ الحقيقي:

ويعرف هذا النوع من القراء من خلال أثاره القرائية الموثقة، ونستطيع توضيحه أكثر منخلال التواصل اللغوي ممثلا في المستقبل (المرسل إليه) الذي ترتبط قراءته بزمن محدد ومكان محدد، وتوثق في مؤلف معين ويتجسد هذا النوع في النقاد الذين استقوا نصوصا نقدية عبر التاريخ.

[1] حفيظة زين، **قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، جامعة محمد خيضر ببسكرة، 2004-2005، ص92.

ب. القارئ الافتراضي:

وهو قارئ يمكن أن تسقط عليه كل الاحتمالات القرائية للنص الواحد، ويتميز بأنه غير حقيقي، وغير خاضع لثنائية الزمان، ومن خلال تعدديته وإثباته، فقط يكون مستواه بسيطا كما قد يكون رفيعا ذلك ما يجعلنا نسقط عليه قراءة سطحية تكتفي بالدلالة اللغوية كما يمكنها أن تسقط عليه قراءة إبداعية تتخلل النص وتقف على دلالته الغائبة ومستوياته الجمالية.

ج. القارئ المثالي:

ويعرف أحيانا بالقارئ المثقف، أو ذي القدرة الأدبية الكافية، ومثاليته نتيجة قدرته على فهم النص على أكمل وجه" لذا لا ينبغي على القارئ المثالي أن يكون به سنن مطابقا لسنن المؤلف"[1].

وهذا ما يجعله مستحيل التحقق، إلا إذا كان هو المؤلف نفسه، ومن هذا المنظور القارئ المثالي هو من يشارك المؤلف مقاصده واستيراتجياته التي حملها في النص مما يجعل وجوده منفصلا ت المؤلف سلبيا، حيث يقضي على روح الإبداع وعلى النص نهائيا، استهلاكه من أول قراءة لا تكون مطابقة لمقصدية المؤلف، إن هذا القارئ يحبط كل نشاط قرائي، لذا قلّما نجد المؤلف يصرح بما أراده من نصه، أو ماذا يعني بكتابته.

فهذا النوع من القراء لا يمكنه أن يخدم " نظرية القراءة وجمالية النصوص"، بل هو يدمر الأدب ليختصره بالتواصل اللغوي. ومن كل ما تقدم نصل إلى أن القارئ المثالي إفتراضي ولا يمكنه أن يتحقق.

[1] فولفغانغآيزر، **فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**،تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس: المغرب، د.ت، ص22.

د. القارئ الأعلى:

ظهر هذا النوع عند " **ريفاتير**"، الذي يلخصه في جميع القراء المخبرين الذين يلتقون عند النقاط المحورية الفعالية في النص، ويكونون ذوي كفاءة أدبية مختلفة يقضي اجتماعهم بإلغاء درجة التنوع في درجة الاستعداد الذاتي بينهم يهدف ريفاتير إلى بناء واقع أسلوبي موضوعي متكامل، يساعد على إدراك عالي لهذا الواقع الأسلوبي، متحرر من العلاقات إنزياحية الخارجية ويركز ريفاتير على أن هذه اللامرجعية لقارئيه الأعلى تدعم استقبالية القارئ الداخل نصي، ليسوغ واقع أسلوبيا موضوعيامتحررا من العالم التاريخي مما يساعده على قراءة كل النصوص، مهما بعدت أو قربت من عصر القارئ.

هـ. القارئ المخبر: "المطلع":

هو الشخص الذي يتقن اللغة التي ينبني بها النص حسب" **فيش**" أيضا ينبغي عليه زيادة على طلاقة اللغة أن يمتلك دلالة كمستمع تمكنه من الفهم، وكذا القدرة الأدبية. وقد اعتمد **فيش** في تطوير مفهوم القارئ الخبير على نحو توليدي.

و. القارئ المقصود:

ظهر هذا المفهوم عند "**وولف**" إذ يمكن لهذا القارئ أن يتخذ أشكالا عدة باعتباره تخيليا من طرف المؤلف، كما يمكنه أن يجسد كل القراء ويربطه **وولف** بالتاريخ الاجتماعي لهذا العصر، وبتعبير آخر هو الفكرة كما تشكلت في الكاتب وهذه الصورة يمكن أن تأخذ عدة أبعاد في النص حيث أنه يمكن لهذا القارئ تجسيد مفاهيم الجمهور المعاصر وأعراقه.

ز. القارئ الضمني[1]:

مفهوم استعمله **آيزر** من أجل بناء نظريته في القراءة، وهو سبب للقارئ الحقيقي لا المعاصر بل هو قارئ مفترض يؤدي دورا فاعلا في ملء فراغات النص، ويتمكن دائما من ملئها بنجاح؛ أي أنه بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، " فالقارئ الضمني شبكة من البنى المميزة للإستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص"[2] حيث لا يمكن إدراكه منفصلا عن فعل القراءة، فكأنه أثر لهذه القراءة يمكن ممارسته.

هذا وبالإضافة إلى تصنيفات عديدة لأنواع القراء أو المتلقين ذكرت في الدراسات النقدية على غرار ما ذكرنا.

4.2 إعلاء سلطة القارئ:

إذا بعد أن كان حضور القارئ في كل النظريات النقدية الحديثة متواضعا جدا، وكانت أدواره هامشية، ولم يكن يحظى بالمكانة التي تجعله طرفا مشاركا في إنتاج المعنى، فنظرية التلقي هذه ساهمت في الإعلاء من شأنه، فلم يعد المعنى في حوزة الكاتب، ولا في حوزة النص فقط بل في نقطة ثالثة تمثلت في التفاعل بين النص والقارئ.

" هذه النظرية الجديدة والتي سعت منذ ستينيات القرن الماضي إلى إثبات سلطة القارئ في مواجهة الكاتب، حتى أضحى مشاركا في صنع المعنى مشكلا له انطلاقا من تفاعله مع النص، وبنى رائد مدرسة كونستانس الألمانية **فولجانج آيزر** هذه الفكرة انطلاقا من كون العمل الأدبي منحصرا بين نص المؤلف والتحقق الذي ينجزه القارئ، فموقعه إذن بين النص والقارئ ولا يتحقق

---

[1] بلخامسة كريمة، **اشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين**، رسالة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، كلية الآداب ، الجزائر، (د.ت)، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص13.

إلا بتفاعلهما لذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية الكاتب وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها"[1].

فالمناهج الحديثة هذه وعلى يد (**ياوس وآيزر**) قد خطت خطوة جديدة، تغيرت بها تقاليد النظام السائدة في قراءة النص، إذ تحول الدور الرئيسي للقارئ، والذي يجب عليه أن يتفاعل مع بنيات النص، فإذا ما حصلت عملية الفهم، " وجب عليه أن يستحضر ما سبق أن كونته له قراءاته السابقة من ذخيرة معرفية، لردم فراغات النص، وخلق التماثل من اللاتماثل"[2]من دون القارئ، وليس معنى أن نظرية التلقي أهملت (المؤلف والنص). لا، بل أصبحت " صيغة تحليل تحول الانتباه جذريا من تحليل ثنائية الكاتب – النص إلى تحليل العلاقة: نص- قارئ"[3].

فإعطاء السلطة للقارئ كان هدفه إبراز ما خفي من النص وإقامته من خلال استيعابه، فهو شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وكذلك لأن النص لا يكتب إلا لأجله، لأنه يشكل استجابته له (النص) ،" فعمليات التلقي المستمر تعطي دلالات تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة"[4].

3. انتقال نظرية التلقي إلى الخطاب النقدي المعاصر:

إن دراسة كيفية انتقال نظرية التلقي إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر أمر ضروري، لأنه يكشف عن القنوات والوسائط التي ساهمت في نقل هذه النظرية إلى التجربة النقدية العربية التي تبحث لنفسها المكانة اللائقة بين التجارب النقدية الأخرى.

---

[1] ناصر مرابط، **القارئ الضمني في رواية (عابر سرير) لأحلام مستغانمي**، مذكرة تخرج، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة، 2015- 2016، ص5.

[2] خالد علي مصطفى، **مفهومات نظرية القراءة والتلقي**، جامعة ديالي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، مجلة الديالي، ع69، 2016، ص2.

[3] المرجع نفسه، ص4.

[4] محمد عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002م، ص2.

فسبب الانتقال يظل قائما دائما لحاجات وضروريات يثبتها مستوى في الرؤى الفكرية والنقدية، وحال التطور في الأدوات الإجرائية، وذلك على مستوى الآني والعالمي، فالمستوى الآني ونعني به نضج التجربة النقدية العربية وامتلاكها لأدوات التواصل والانفتاح، أما المستوى العالمي فتجسده حالات القربى بين شعوب العالم، بفعل إلغاء الحواجز الأمنية والفكرية بين الدول، تحت كنف ما يسمى بالعولمة، وذلك بفعل الشبكات العنكبوتية التي حولت العالم إلى قرية صغيرة. كان لها الدور في التعرف على ما يجري من تطور وتجدد في الأنساق المعرفية النقدية العالمية، لنستطيع التعامل معها وبها في إثراء تجربتنا النقدية. لكن هذا الإثراء يحتاج دوما إلى وقفات تقييمية تزن الجديد وتحدد إيجابياته وسلبياته. هذا الأمر يحتم علينا أيضا أن نقف وقفة تأمل على المراحل والأشواط التي تقطعها نظرية التلقي في سبيل انتقالها إلى الساحة النقدية العربية، وما هذا إلا من

أجل البحث عن المسوغات والأسباب الحقيقية الدافعة إلى مثل هذا التمثل والتقبل[1].

وإذا أردنا أن نجمل الأطوار التي تمر بها أية نظرية أو فكرة نقدية في سبيل رواجها وانتشارها، فلا بأس بذكر المراحل التي تقطعها هذه النظرية المهاجرة من أجل بلوغ الغاية المنشودة وراء الفكرة المعروضة.

أولا: موضع أصلي: أي مجموعة من الظروف الأولية التي صادف أن ولدت فيها الفكرة أو راجت من خلالها في الخطاب.

ثانيا: أنه ثمة مسافة تعترض سبيل الفكرة التي تنتقل من موضوع سابق إلى زمان ومكان آخرين ولذلك عليها أن تجتازها، أن تشق لها دربا في خضم ضغوط قرائن شتى، حتى تحظى بشكلها الجديد.

[1] أسامة عميرات، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد المعاصر، جامعة الحاج لخضر- باتنة- كلية الآداب واللغات، 2010، ص100. (بتصرف).

ثالثا: مجموعة من الظروف يطلق عليها ضروب المقاومة لكونها جزء لا يتجزأ من ظروف التقبل، التي تواجه من ثم النظرية أو الفكرة والتي تتيح لها الاحتواء، أو التساهل.

رابعا: تتعرض هذه الفكرة التي أوضحت الآن موضع الاحتواء أو الدمج بشكل كامل أو جزئي إلى شيء من التحوير جراء استخداماتها الجديدة أي من خلال الموقع الجديد الذي تحتله في زمان ومكان جديدين[1].

لذا بخصوص الأطوار التي تمر بها النظرية لتطورها ورواجها. أما بخصوص معالم الانتقال لنظرية التلقي إلى الخطاب النقدي المعاصر، فنجد أن هذا الانتقال تمثل أولا في:

1.3 الترجمة العربية للمؤلفات الألمانية:

فالترجمة والتي تعتبر بدورها" فعل حضاري يعكس تلاقحا ثقافيا بين نمطين من المستويات الفكرية للنشاط الإنساني، ويعكس رغبة أكيدة للاستفادة من التجارب الإنسانية ومحاولة نقلها إلى اللغة الأم للمجتمع من دون المساس بروح النص، وفي الوقت نفسه مراعاة خصوصية اللغة المنقول إليها النص[2].

ففعل الترجمة فعل ينطوي على بعد حواري يكمن في مختلف علاقات التفاعل في إطار السياق الثقافي العام. فالترجمة هي الحلقة الأساسية والمفتاح الوحيد لتلقي الأعمال، يجب أن تنطلق من الترجمة والتي يقوم من خلالها المترجم بقراءة المؤلفات النقدية الأجنبية في لغتها الأصلية ونقلها إلى الجمهور من القراء المتطلعين، بهدف معرفة الجديد في ميدان النظريات النقدية الغربية.

---

[1] المرجع نفسه، ص101.

[2] محمد تحريشي، **أدوات النص**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، دت، ص96.

ومن جهة أخرى فإن" ترجمات نصوص النظرية جزء مهم من تطبيقاتها، إذ يتوقف علم كثير ممن يتكلمون عن نظرية التلقي واستجابة القارئ وغيرها من نظريات القراءة والتأويل أو يطبقونها، على ما ترجم من نصوصها إلى العربية سواء في شكل مقالات وكتب لأصحاب تلك النظريات أو لنقاد آخرين يعرضون لها، ويلحق بهذه الترجمات بعض الدراسات النظرية العربية التي امت على تلك الترجمات أو استقت مادتها من مصادر النظرية والكتابات عنها باللغة الألمانية أو الإنجليزية أو الفرنسية والإسبانية، وهذه هي اللغات الأساسية التي نقلت النظرية عن طريقها إلى العربية"[1].

فهذا البيان الذي يرصد أشكال التعامل العربي مع نظرية التلقي عن طريق النقل والترجمة، كفيل بتحديد سيرورة انتقال النظرية إلى الترجمة النقدية العربية التي تفترض تحويلا وكذا تغيير في الشفرة الجمالية، أي تلقيات مغايرة وأسئلة جديدة وتأيلات مختلفة.

ومن بين الترجمات العربية لأعلام نظرية التلقي نجد:

- **ياوس:** " جمالية التلقي والتواصل- مدرسة كونستانس الألمانية" **ترجمة سعيد علوش**، مجلة الفكر المعاصر (بيروت، العدد 38، 1986م).
- **آيزر:** " وضعية التأويل" (ترجمة **نزهة حفو وأحمد بوحسن**) في مجلة " دراسات سيميائية" (الرباط، العدد6، 1992م).
- **روبرت هولب:**" نظرية الاستقبال" (ترجمة **رعد عبد الجليل**)، منشورات دار الحوار، اللاذقية، 1992م.

[1] حسين البنا عز الدين، **قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،ط1، 2008، ص99.

والعديد العديدمن الكتب المترجمة، والتي لما نلاحظ تواريخها نفهم أن سنوات التسعينات شهدت جهودا مختلفة ومتعددة من الترجمة والتأليف. دون أن ننسى الصعوبات التي اعترضت طريق المترجم في نقل الكتاب على صورته الحالية، كأسلوب المؤلف مثلا الذي تكثر فيه الجمل الطويلة التي تربك القارئ والمترجم، كذلك صعوبة في أن تكون الترجمة قد حصلت عن لغة وسيطة – الفرنسية– ما ينجر عنه مزالق خطيرة يعرفها المختصون في هذا الميدان، ولكن رغم هذه المعاناة إلى أن المترجم قد حقق المبتغى من وراء هذه الترجمة، وعرضها للقارئ العربي في أبسط صورة وأبلغ هيئة.

1.1.3 التأليف:

شكلت الكتابات النظرية العربية في مجال التلقي مرحلة لاحقة، جسّدت بداية التمثيل الإيجابي للمناهج والنظريات النقدية المعاصرة، حيث أن الانتقال للتأليف يتم حتما بعد نضج القيم والمنهجيات النقدية لدى النقاد، ومن جهة أخرى نجد أن التأليف هذا قد تمثل في الجانب النظري لنظرية التلقي، إذ نجد عينات مهمة، تخدم هذا الجانب، فنجد مثلا مؤلفات تختص بالأصول وتشمل الكتب التالية:

- الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، **ناظم عودة خضر** 1997.
- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، **عبد الناصر حسن محمد** 1999.
- جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند **هامز روبرت ياوس** و**فولغانج آيزر، سامي اسماعيل**، 2002.

أما في محور النقد العربي والتلقي فنخص بالذكر هنا:

- استقبال النص عند العرب، **محمد مبارك**، 1999.

- قضية التلقي في النقد العربي القديم، **فاطيمة البريكي**، 2006.

كذلك في التلقي المقارن نجد:

- قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، **محمود عباس عبد الواحد** (1996).[1]

هذه الكتابات العربية والتي تصب في وعاء التعريف بالنظرية، استطاعت إلى حد بعيد تقريب المفاهيم العامة إلى القارئ والمتلقي العربي، من أجل الفهم والاستثمار في ترقية النصوص النقدية والإبداعية العربية، وكذا فتح المجال الواسع للممارسة التطبيقية.[2]

2.1.3 الدراسة المقارنة

تعتبر نظرية التلقي من أنسب النظريات التحليلية في مقارنة النص الشعري من مختلف جوانبه الإبداعية، خصوصا إذا تعلق الأمر بشعر متميز، وقع عليه اختياري ألا وهو شعر **المتنبي** ، والذي يعتبر بحق شاعر العروبة، متميز بشعره كما قلنا عن غيره من الشعراء؛ وذلك من خلال أبنيته التعبيرية، وصوره الشعرية، وأبعاده التفسيرية التأويلية التي تجعل من المتلقي في علاقة حوارية متوترة مع شعره، إذ يعتبر هذا هو السر الجمالي الذي تميزت به أشعار أبي الطيب، ولكن قبل أن نتطرق إلى تطبيق هذه النظرية على شعره، سنقوم بمقارنة ما بين طريقة قراءة القدماء لشعره وقراءة الحداثيين في الجهة المقابلة، متناولة طرق تلقي شعره وفقا للثقافات السائدة في البيئة العربية، وتنوع مرجعياتها المعرفية في الحكم على النص الشعري.

[1] أسامة عميرات، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**، ص97.

[2] المرجع نفسه، ص103.

فمن القدماء وقع اختياري على ابن جني، **والقاضي الجرجاني**، و**الحاتمي**، وفق ما تناولوه في مصنفاتهم. أما في الجهة الثانية؛ فتقابلهم قراءة بعض المحدثين من حيث ناحية تفسيرهم للجوانب الفنية في شعر المتنبي، مما أحدث استمرارية في التلقي والتقبل لشعره وأدبه.

3.1.3 قراءة القدماء:

1- **ابن جني**: والذي هو من مواليد عصره وجليسه، إذ تدارس معه الشعر على حد قول النقاد، حيث سعى جاهدا لإبراز محاسن شعره، ودحض ما قيل عنه من عيوب. فابن جني في دراسته لشعر المتنبي نجده قد حاول إضفاء صفة الموضوعية في عمله، كما سلك طريقة المعتزلة من خلال اهتمامهم الواسع بقضايا اللغة من حيث ألفاظها وتراكيبها وتصاريفها ومجازاتها، هادفا إلى تأكيد العلاقة بين الشعر واللغة التي تطرح المشكلة الأساسية في الفكر الاعتزالي، وهي مشكلة التأويل، فقد ذهب ابن جني إلى تأويل شعر المتنبي مضيفا إليه معان بعيدة، ففتح بذلك أفقا واسعا للشرّاح، هو أفق تعدد المعاني مع التركيز على الطاقات الإيمائية التي يهدف الشاعر إلى تفجيرها، مما فسح المجال أمام الشراح إلى تعدد القراءات والابتعاد عن مقاصد الشاعر[1] .

2- **قراءة القاضي الجرجاني**: إذا ما أتينا إلى قراءة **القاضي الجرجاني** ، فنجده تناول قراءة شعر **المتنبي** من خلال مصنفه" الوساطة لين **المتنبي** وخصومه"، وتعتبر دراسته من الدراسات الموضوعية في تناولها لشعر **المتنبي**؛ بحيث سعى إلى اتخاذ الوسطية في نقده، فلم ينحز إليه ولم ينصرف عنه. وتعتبر قضية السرقات من أهم القضايا التي طرقها، وفصّل فيها، وبيّن ما يجوز ويستحسن منها، وما لا يجوز منها ويستهجن.

3- **قراءة الحاتمي**: أما عن قراءة **الحاتمي** فهي تعدّ من أبرز القراءات النقدية التي تناولت شعر **المتنبي**، وهذا من خلال " الرسالة الحاتمية" والتي كتبها من أجل استجلاء عيوب **المتنبي**، فأخذت دراسته لشعره طابع الجزئية، إذ اقتصر على نماذج من الأبيات، وبيّن فيها ما انتقص من

[1] أسامة عميرات، **نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**، ص185. (بتصرف).

شعره، غير أن هذه الدراسة القرائية كما عدّها النقاد؛ إنما هي وليدة حقد دفين، مما أبعدها عن الموضوعية في الدراسة[1] .

فمن خلال هذه الدراسات القرائية النقدية السابقة، أجد أن هؤلاء هم متبعون للتذوق الفني كأداة لقراءة هذا الشعر، مع خلطهم أحيانا لهذا المنهج بالمنهج اللغوي، وغيره من المناهج كالمنهج الكلامي، والفقهي، حيث؛ " اقتبسوا من المنهج اللغوي النظر الجزئي، ونزع الخلية (المتمثلة في البيت الواحد). البناء المتكامل، ومن المنهج الفقهي بحثوا عن الصدق الأخلاقي، وتهذيب الشعر للنفس، وقمعه للشهوات، وحثه على الكمال بعيدا عن الصدق الفني".

4.1.3 قراءة المحدثين:

1- **قراءة ريجيس بلاشير**: تعتبر دراسة **ريجيس بلاشير**، من أهم الدراسات التي تناولت شعر **المتنبي**، وهذا في كتابه" ديوان **المتنبي** في العالم العربي وعند المستشرقين، تناول خلالها الحركة النقدية لشعر **المتنبي** عبر السيرورة التاريخية، وسعى إلى إبراز السبب الكامن وراء هذا الاهتمام عبر السيرورة القرائية، إنما هو نتاج للتشابه الحاصل بين البيئة التي قيلت فيها أشعاره، والبيئة المتلقية لهذا الشعر، فالأفق الشعري عند **المتنبي** أعيد تشكيله وفقا للسيرورة القرائية.

وعليه فإن سرّ الاهتمام كما توصل إليه بلانشير، إنما هو راجع إلى تشابه المحيط الذي ج فيه هذا الإبداع الشعري والمحيط الذي قُرأ فيه، فالمجتمع العربي أثناء تطوره التاريخي لم يبعث شعر المتنبي فحسب؛ بل أعاد تكوينه في الوقت ذاته وهذا من خلال قرائه[2].

2- **قراءة طه حسين**: تناول طه حسين شعر المتنبي، وحاول قراءته خلال كتابه " مع المتنبي"، حيث تتبع الدراسات المنجزة حول المتنبي ، وبحث عن سر الاهتمام الذي حضي به هذا

[1] داود غطاشة، حسين الراضي، **قضايا النقد قديمها وحديثها**، مكتبة النشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1991، ص77.

[2] حسين الواد ، **التجربة الجمالية عند العرب**، وموقعه على الانترنيت :www.thakafa.sakr.com

الشاعر، والذي أصبح سمة تميزه عن باقي الشعراء، وقد توصل من خلال قراءاته إلى نتيجة مفادها أن الشعر يؤرخ لنفسه، واكتفى بالنص كمعيار أساسي في التأريخ " وكان يؤمن بأن التذوق الفني الأدبي قد يكون وسيلة لاكتشاف حقائق التاريخ، والاجتماع والوصول من خلاله إلى معرفة حياة الأدبي والشاعر"[1].

فهو من خلال قراءاته حاول أن يؤسس لقراءة جديدة للنص الشعري، متجاوزا القراءات الكلاسيكية للشعر المتوارثة، ليكون بذلك الشعر بنّاء لشاعرية الشاعر، ويؤرخ له بنفسه.

3- **قراءاة محمود شاكر**: والذي تعتبر دراسته من أهم الدراسات القرائية الحديثة التي تناولت شعر **المتنبي**، وهذا باعتباره دراسة جديدة حاولت أن تضيف اجتهادا قرائيا حول شعر المتنبي، فالنص الشعري عنده وسيلة من وسائل الكشف عما في النص الأدبي من وقائع حياة المتنبي ونفسيته وظروف عصره، وقد تجسد هذا من خلال تتبعه لتطور شعر **المتنبي**، بتطوره النفسي والعمري، وهذا الاعتبار أن الشعر مرآة عاكسة لحياة الشاعر وعصره.[2]

ومن خلال كل هذا التتابع القرائي، تنتج علاقة حوارية بين العمل الأدبي وأجيال القرّاء المتلاحقة؛ إذ يسمح لنا تاريخ القراءات المتتابعة بتحديد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي في كل مرة، كما يسمح لنا أيضا" بإحياء العلاقة التي قطعتها الممارسات التاريخية الأخرى بين أعمال الماضي، والتجربة الجمالية المعاصرة، وكل هذا من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين العمل الأدبي، والجمهور المتلقي؛ أي من خلال سلسلة التلقيات المتتابعة تجسد ذلك في تلقي القدماء والمحدثين لشعر **المتنبي**، وما نتج عنه عند الاستمرارية في الشرح والتذوق والتأويل.

[1] عبد العزيز الدعسوقي ، **في عالم المتنبي**، دار الشرق، القاهرة، ط2، 1408هـ- 1988م، ص174.

[2] أسامة عميرات، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد المعاصر**، ص189. (بتصرف).

4. جمالية التلقي في شعر المتنبي:

المتنبي كما هو معروف؛ شاعر مثقف بكل ماتعنيه الكلمة من معنى، فالعودة إلى معجمه الشعري تؤكد ثقافته اللغوية والدينية والتاريخية، ومعرفته بالحكمة وأقوال وأقوال الأولين، فقد أخذ لغته من الأعراب في الصحراء وأخذ الحكمة والفلسفة من سائر الأمم والشعوب؛ كل هذه الأمور جعلت المتنبي يبحث هن جواهر الكلام العربي الصافي، ففي شعره نجد مجموعة من الجماليات الفنية والتي تعكس إلى حد بعيد القدرة الشعرية التي تتميز بها، فنجده تميز باستخدام أساليب جديدة في قصائده، ومنها اللامباشرة، وإلباس الفكرة ثوبا شفافا، ويخلق إشكالية في التلقي، فمثلا في قصيدة يمدح فيها **المتنبي** أبا العشائر ويوّدعه فيقول:

تنشد أثوابنا مدائحه ***** بألسن ما بهن أفواه

إذا مررنا على الأصم بها ***** أعنته عن مسمعيه عيناه

فهنا يصف الشاعر ممدوحه بأنه كريم، ولكنه لا يدخل إلى هذه الصفة من الباب القريب، [1]وإنما حاول أن يلبسها ثوبا جديدا؛ فذهب إلى أن الممدوح يخلع علينا أثوابا فنرتديها، فيراها الناس ويعلمون أنها من هداياه، ولذلك نقوم هذه الأثواب مقام الألبسة في التعبير عن كرم الممدوح، وهي دلالة لا مباشرة وبعيدة، تحتاج من القارئ إمعان الذهن، وتدعي هذه البلاغة الصمت، أو البلاغة بالوساطة، فالثياب هي التي تكلم وتفصح وليس اللسان، وهي إشارة سيميولوجية واضحة.

فالمتنبي من خلال أشعاره يفتح فضاءً واسعا للقراءات؛ يظهر ذلك جليا في التقنية التي يستعملها في أشعاره؛ والمتمثلة في جعل النص مفتوحا على مجموعة من الجماليات تتصل إلى بعيد بثقافة القارئ وقدرته على الفهم والتفسير والتأويل.

[1] موسى الخليل، **جمالية النص المفتوح في قصيدة المتنبي**، منشورات الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، دت، ص15.

وفيما سيأتي، سأحاول تطبيق جانب من هذه النظرية على شعر **المتنبي**، بخصوص الأبيات الموافقة للكلام العربي، وطريقة الأوائل في النظم، والتي تدخل ضمن أفق الانتظار الذي يكوّن للقارئ والمبدع على حد سواء.

1- **الأبيات المتوقعة**: وهي الأبيات التي يقابلها جيد الشعر ومتوسطه، لورودها في غاية الانسجام مع ما تتقاضاه العرب في صناعة الشعر، وما يمارسه الشعراء قديما وحديثا، لأن هذه الأبيات لا تتميز عن معظم الشعر العربي بمميزات تجعلها تدخل في علاقات متوترة معه، لذا اتسم وقوف القدماء معها بكثير من الاعتدال، ولم يطيلوا اللبث عندها، وكان كلام القدماء كثير التماثل والانسجام معها[1]، ومن هذا قول **المتنبي** في عضد الدولة:

أروح وقد ختمت على فؤادي ***** بحبك أن يحلّ به سواك

يقول **الواحدي**:" أروح عنك، وقد سددت علي الطريق محبةِ غيرك بأن جعلت حبّك ختما على قلبي لا ينزل فيه غيرك"[2].

وقال **العكبري**:" أروح عنك وقد ختمت على قلبي بحبك واستخلصته بما ترادف علي من برِّك فلم يدع حبّك فيه لغيرك مكانا ينزله ولا أفضلك عنه لسواك نصيبا يتناوله[3].

فالقارئ لا يجد غرابة في الأبيات التي استوحاها الشاعر من واقع الحياة العربية، وما تعارف عليه من قواعد في النظم، ولنأخذ قوله:

ما كل يا يتمناه المرء يدركه ***** تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

[1] أسامة عميرات، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد المعاصر**، ص191.

[2] أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، **شرح ديوان المتنبي**، دار الطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1981، ص80.

[3] أبو البقاء العكبري، **التبيان في شرح الديوان**، ج 2، بيروت، لبنان، دط، دت، ص187.

فالمتتبع لهذا يستنتج أنه مستوحى من واقع الحياة الخاصة للأديب، وحياة الآخرين من الثقافة الفكرية، وما تتوافر عليه من مخزون معرفي، فتأتي الحكمة وقتئذ مدعومة بمؤثر عقلي لإقامة الدليل وتأكيد للمعنى وصدق الفكرة، فتصل بالمتلقي في حالة من الإقناع، فهي تتضمن معنى يمثل خلاصة تجربة يؤديها العقل من منظور واقع التناقضات بين رغبات المرء في الحياة بين الموانع العديدة التي تحول دون حقيقة، فهي بذلك من صميم الإدراك العقلي[1].

هذا والكثير من الأبيات التي تعاطاها **المتنبي** في شعره، ووافقت ما تعارف عليه العرب، وما وافق ثقافة مجتمعهم وفكرهم فجاءت أبياته منسجمة مع التراث الشعري، خاصة لتقاليد الإبداع عند العرب.

كما كانت هذه التقاليد شائعة في كتب الأدب والنقد، توقع السامع من الشاعر كلاما معينا واستجاب الشاعر لتوقع السامع، فأرضى توقعه وانتظاره، وذلك أن "معظم الشعر العربي القديم لم يكن دالا بخصائصه الذاتية، أو بعلاقة الفرد فيه بنظام اللغة، بقدر ما كان دالا باحتذاء النماذج التعبيرية، وطرائق الصيغة، وطرائق الصياغة ولوازمها"[2]، فقد كان الشاعر القديم مقيدا بطرائق نموذجية في التعبير والأداء، يعرفها السامع، وينتظرها منه لكثرة ما ألفها من أعمال السابقين.

غير أن المبدع قد يلجأ أحيانا إلى الخروج عن الصيغ المتعارف عليها، وطرائق التعبير الموضوعة، وهذا من خلال " استعمال الانزياحات والنظم الاشارية والتعبيرات الدلالية، والمبدع قبل لجوئه إلى هذه الصيغ يمتحن الصيغ اللغوية، فيقدم إبداعا لم يجد فيه القارئ أي شكل من

[1] أبو المنصور الثعالبي، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب، بيروت– لبنان، دط، 1973، ص218.

[2] أحمد علي: **المحور التجاوزي في شعر المتنبي**، دراسة في النقد التطبيقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006م، وموقعها على الانترنيت:www.awa.dam.org

أشكال العدول؛ فيرضي مسامعه، وإن لم تطعه الصيغ اللغوية، فإنه يلجأ بشكل ضروري إلى الخروج عن النمط الاعتيادي للخطاب الشعري، ما يحدث خيبة أمل وكسر أفق التوقع للقارئ"[1]، وهذا لإيراد المبدع أبياتا لم يكن القارئ متوقعا لها، وهي ما تعرف بالأبيات المفاجئة عند ي**اوس**.

2- **الأبيات المفاجئة:** وهي الأبيات التي يتم خلالها كسر أفق توقع القارئ، ينتج عنها خيبة لدى القارئ.

ف**ياوس** هنا يرى أن مقدار جمالية العمل الأدبي يكمن أساسا في مدى قدرة المبدع على الانزياح الجمالي عن أفق الانتظار، وتجاوزه بتأسيس إمكانيات جديدة لفهم النص الأدبي ولتخلق ـ خاصة بها، تفسح مجالا لتعدد القراءات والتأويلات، وللمتنبي حظ وافر من الأبيات التي فاجأ بها متلقيه، خاصة فريق القراء من النقاد واللغويين.

ومن النماذج التي تعاطاها **المتنبي** من خلال هذا المنظور الجمالي؛ مثلا في قصائد المدح تجسيدا لأسلوب المفاجئة، مخاطبته للممدوح مثل مخاطبته للمحبوب، ومن ذلك قوله في مدح كافور:

وما أنا بالباغي على الحب رشوة ***** ضعيف هو يبغي عليه ثواب
إذا نلت منك الودّ فمال هيّن ***** فالذي فوق التراب تراب

ففي هذا الخطاب نلاحظ أن الشعر قد خرج عن الطرائق المتعارف عليها في مخاطبة الممدوح من إعلاء لشأنه، والمبالغة في مدحه، فهو لا يرى في الممدوح إلا ما يماثله، فيضع نفسه موضع الممدوح[2] والكثير من الأبيات التي عمد فيها **المتنبي** إلى كسر القواعد المألوفة والتي فاجأ

[1] أسامة عميرات، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد المعاصر**، ص194.
[2] المرجع نفسه، ص195.

متلقيه،وبعث حيرة لدى القراء ما فتح بابا واسعا لأعمال الفكر، والتدبر من أجل التفسير والتأويل رغبة في الوصول إلى تذوقها ومعرفة جمالياتها .

الخـاتمة

في خاتمة هذا البحث يحضرني القول الذي ينسب للعماد الأصفهاني:" **أني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غده لو غيّر هذا لكان حسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن ، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر**" ولذلك يسعى هذا الجهود أن ينتصب كمشروع مع مشاريع قديمة وحديثة ذات أصول معرفية متعددة، من فلسفة يونانية وغربية متنوعة ومن بلاغة عربية وفكر إسلامي ثري، تناولت قطب القارئ من زوايا متعددة ونظرت إليه في أزمة مختلفة وأماكن متباينة.

ولاشك أن أي مشروع ولابد أن يتعرض إلى النقد والإصلاح والتعديل الذي يتحقق بفضل المناقشة العلمية والحوار الموضوعي، فوعاء العلم لا يمتلئ.

إذ يمكن إجمال أهم النتائج التي توصلت إليها:

1- النقد الأدبي قد عرف ظهور مناهج نقدية عديدة اختلفت اتجاهاتها من حيث التركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف- النص) .

2- أن جمالية التلقي بوصفها نظرية لم تكن بالضد تجاه أي مقاربة من المقاربات النقدية الحديثة، كالشكلانية، والبنيوية، والتفكيكية... وغيرها، إنما طورت ما جاء من أفكار، وكانت أهم نقلة قامت بها هي التحول من قطب (المؤلف- النص) إلى قطب (النص- القارئ).

3- نظرية التلقي أصولها غربية كما أنها لها جذور في التراث النقدي البلاغي العربي.

4- أهم ملامح التلقي عند النقاد المصنفين، فالناقد القديم هو متلق فائق، وطريقته الشفوية ذهبت به إلى تمثل سريع النص والتعامل معه بأقصى ما يمكن من الانتباه وكان من أبرز النقاد القدماء الذين اهتموا بنظرية التلقي وهم: **ابن سلام الجمحي، الجاحظ، حازم القرطجني، ابن طباطبا** الذين سعوا في الكشف عن هذه النظرية وإلى أهمية ومكانة المتلقي.

5- للعرب ميزة في نظرية التلقي، قد تجعل للأدب العربي افتراقا عن بعض الأداب الأخرى... وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسيين: الأول القرآن الكريم إذا أوجد نوعين من التلقي أحدهما مرتبط بالآخر، هما التلقي الشفاهي والقراءة، فالإنصات لتلاوة القرآن الكريم هو تلق شفاهي والسماع تلق دون شك. والآخر هو الشعر الذي ينشد ويغنى فالشعر أيضا يستدعي متلقيا شفاهيا ليأتي بعده التدوين.

6- أهم ما في نظرية التلقي أنها تخلق محاورة بيم الموضوع والقارئ، ولا يمكن وصف مثل هذه العملية إلا بوجود القارئ الضمني، بوصفه وسيطا بين النص وفعل القراءة وهو قارئ يفترضه المبدع ولا وجود حقيقي له.

7- القارئ هو العنصر الأساس في تكوين النص الأدبي، إذ يتم بناء المعنى بالاعتماد عليه من خلال تأويل النص الأدبي.

8- يعتبر هانس روبيرت ياوس وفولغانج إيزر من أهم مؤسسي هذه النظرية في الغرب وهما اللذان وضعا هيكلين نظريين لما يسمى جمالية التلقي من خلال من أهم المفاهيم الإجرائية التي جاءا بها.

9- للقراءة منهج واضح في الكتابات النقدية العربية، فإذا كان الناقد هو أحد القراء المهمين الذين يتلقون النص ويستجيبون له، فإن منهج القراءة قائم على الرواية وإعمال العقل والفكر، إذ يشترط النقد العربي سلامة أدوات القارئ الفنية والمعرفية وسلامة النص، فإن النقاد يتفاوتون في قراءة النصوص على وفق منهج الناقد أو طبيعة النص، فبينما توجد قراءات عابرة للنصوص لا تتوقف كثيرا عند نقاط الجودة والإثارة فيها، فإن قراءات آخر تغوص في بنية النص وتكشف أبعاده... وعلى هذا فإن النقد العربي طوال تاريخه يمثل جانبين من القراءات.. وقد اعتنينا في بحثنا عناية خاصة بالقراءات وأنواعها واختلافها ما بين القديم والمعاصر، وكذا تحدثنا عن أنماط هؤلاء، فالقراءة هي التي تبرز لنا شخصية المتلقي، واستخلصنا أيضا رأيا مفاده أن القراءة تعد ركنا مهما ومكونا أساسيا من مكونات نظرية التلقي عند العرب.

اخترت في الأخير شعر **المتنبي** كمضمار للتطبيق، وذلك لما يتميز به من مجموعة من الجماليات التي تشد انتباه القارئ إلى عملية القراءة والفهم والتأويل.

قائمة المراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

القرآن الكريم

المصادر باللغة العربية:

1.ابن كثير (عماد الدين أبو الفدا إسماعيل بن كثير القرشي): **تفسير القرآن العظيم**، ضبط ومراجعة: مكتبة الدراسات والبحوث العربية والإسلامية، بأشراف الشيخ إبراهيم محمد رمضان، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، عام 1990،ج4.

2.ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1، عام 2000، ج13.

3. أبو البقاء العكبري، **التبيان في شرح الديوان**، ج 2، بيروت، لبنان، دط، دت.

4.كثير عزة، هو كثير بن عبد الرحمان بن الأسود، **الديوان**، جمعه وشرحه: إحسان عباس، الطبعة دار الثقافة، بيروت، لبنان.

ثانيا: المراجع

أ. الكتب

1. ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط5، دار السعادة، مصر، مج1، 1995م.

2. ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن وآدابه ونقده**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4، 1972.

3. ابن طباطبا العلوي، **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الساتر ،نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلمية، مصر، 2005.

4. ابن قتيبة، أبو محمد بن عبد الله بن مسلم، **الشعر والشعراء**، تح: أحمد محمد شاكر، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر،1967.

5. أبو الحسن حازم القرطجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، مصر، 1966.

6. أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، **شرح ديوان المتنبي**، دار الطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1981.

7. أبو الفتح، عثمان بن جني، **الخصائص**، تح: محمد علي النجار، ج1، ط1، عالم الكتب، بيروت، لبنان.

8. أبو المنصور الثعالبي، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب، بيروت- لبنان، دط، 1973.

9. أحمد أمين،**صحى الإسلام**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط10، (د.ت).

10. بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي**، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

11. ثامر فاضل، **اللغة الثنائية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

12. الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق عبد السلام هارون، الجزء1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

13. الجاحظ، **البيان والتبيين**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ب.ط)،(د.ق)، ج1.

14. الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة،1991م.

15. حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد حبيب بن الخوجا، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2007.

16. حبيب مونسي، **فعل القراءة النشأة والتحول – مقاربة تطبيقية في قراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض**، منشورات دار الغرب، وهران، الطبعة 2001- 2002.

17. حبيب مونسي، **مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 2000.

18. حسن مصطفى سحلول ،**نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها**،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

19. حسين أحمد بن عائشة، **مستويات تلقي النص الأدبي، رحلة السندباد البحري الأولى أنموذجا**، عمان، الأردن، ط1، 2012م.

20. حسين البنا عز الدين، **قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،ط1، 2008.

21. حميد لحميداني، **الفكر النقدي الأدبي المعاصر ومناهج ونظريات ومواقف** ، مطبعة آنفو برانت، فاس، ط3، 2014م.

22. داود غطاشة، حسين الراضي، **قضايا النقد قديمها وحديثها**، مكتبة النشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1991.

23. ربى عبد القادر الرباعي، **المعنى الشعري وجماليات التلقي فيالتراث النقدي والبلاغي**، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، 2016.

24. الزبداوي محمود، **المتخير من كتب النقد العربي**، ط1، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط1، 1981.

25. سعد أبر الرضا، **النقد الأدبي الحديث: أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة رؤية اسلامية** ، ط 3،

26. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

27. سيزا قاسم، **القارئ والنص**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2000.

28. شريف بشير أحمد، **آفاق المصطلح وأعماق المفهوم**، علامات ع/ فيفري 2008.

29. شعبان عبدالحكيم محمد، **نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

30. عباس أرحيلة، **الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين**، مطبعة النجاح الجديدة البيضاء، ط1، 1999.

31. عبد الرحمان إبراهيم، **في معرفة الآخر**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص07.

32. عبد العزيز الدعسوقي ، **في عالم المتنبي**، دار الشرق، القاهرة، ط2، 1408هـ-1988.

33. عبو عبد القادر، **فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة – بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي–**، د.ط، من مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

34. عصام العسل، **الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

35. عودة خضر ناظم، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، الطبعة 1، دار الشروق، الفاهرة، 1997.

36. غنيمة كولوغلي، **نظرية التلقي**، خلفياتها الابستيمولوجية وعلاقاتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2003م.

37. قاسم المقداد، **هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي**، ط1، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1984.

38. محمد عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير**، ط1، النادي الأدبي الثقافي، 1985.

39. محمد عبد الناصر حسن، **نظرية التلقي بين ياوس وآيزر**، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 2002.

40. محمد مبارك، **استقبال النص عند العرب –دراسات أدبية–**، ط 1، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 1999.

41. محمود العشيري ،**الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة – دليل القارئ العام**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003.

42. محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي بيم المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا التقدي، دراسة مقارنة**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.

43. محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا التقدي، دراسة مقارنة**، دار الفكر العربية، ط1، 1417هـ- 1996م.

44. مصطفى ربابعة، **جمالية الأسلوب والتلقي: دراسات تطبيقية**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2011.

45. ناظم عودة حضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

46. نجيب محمد البهيتي، **تاريخ الشعرالعربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري**، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت).

ب. المراجع المترجمة الى العربية:

1. أرسطو طاليس، **فن الشعر، نقل أبي بشر منى بن يونس القائي من السرياني إلى العربي**، تحقيق ترجمة: د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

2. أفلاطون، **جمهورية أفلاطون**، ترجمة: حنا خباز، ط1، دار القلم، بيروت، 1969م.

3. امبرتو إيكن،**التأويل والتأويل المفرط**، ترجمة: ناصر الحلواني، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، عام 1996.

4. دانيي، هنري باجو، **الأدب العام والمقارن**، ترجمة غسان السيد،منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.

5. روبرت هولب، **نظرية التلقي**، تر: عز الدين اسماعيل، ليلى حمادة، النادي الأدبي، جامعة الملك سعود، جدّة، المملكة العربية السعودية، سنة 1427.

6. فولغانغ إيزر: **فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**، تر: حميد لحميداني، والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1987.

7. مجموعة من الكتاب، **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، ترجمة رضوان ضاضا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، دط، 1997

8. هانز روبرت ياوس، **أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس الأدبية ضمن نظرية الأجناس الأدبية**، تر: عبد العزيز سبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994.

9. هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، ترجمة: رشيد بن حدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2004.

ج. الرسائل الجامعية:

1. أسامة عميرات، **نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد المعاصر، جامعة الحاج لخضر- باتنة- كلية الآداب واللغات، 2010.

2. بلخامسة كريمة، **اشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين**، رسالة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، كلية الآداب ، الجزائر، (د.ت).

3. بوغراري شيخة ، **عادات المشاهدة التلفزيونية لدى المجتمع التارقي**،مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، كلية علوم الاعلام و الاتصال. قسم الاتصال فرع أبحاث الجمهور ،جامعة الجزائر 03، 2015.

4. حفيظة زين، **قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر، جامعة محمد خيضر ببسكرة، 2004-2005.

5. محمد عبدالبشير مسالتي، **الجاحظ في قراءات الدراسين المحدثين**، اطروحة مقدمة لنسل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص ادب عربي قديم، جامعة سطيف 2: الجزائر، 2013-2014.

6. ميرة جدو، **عملية التلقي في المجالس الأدبية الشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام**، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في البلاغة وشعرية الخطاب، جامعة منتوري ، قسنطينة، 2007-2008.

7. ناصر مرابط، **القارئ الضمني في رواية (عابر سرير) لأحلام مستغانمي**، مذكرة تخرج، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة، 2015- 2016.

د. المجلات والمنشورات:

1. بخوش علي، **مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم**، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ع3، 2006.

2. بومعزة فاطيمة، **نظرية القراءة والتلقي – المرجعيات والمفاهيم–**، مجلة النص، العدد 22،جامعة جيجل، الجزائر، ديسمبر 2017.

3. خالد علي مصطفى، **مفهومات نظرية القراءة والتلقي**، جامعة ديالي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، مجلة الديالي، ع69، 2016.

4. رشيد بن حدو، **العلاقة بين القارئ والنص**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 19، لبنان، 1994.

5. سعيد عمري، **الرواية من منظور نظرية التلقي**، منشورات: مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009م.

6. علي حمودين، المسعود القاسم، **اشكالات نظرية التلقي، المصطلح ، المفهوم، الإجراء**، مجلة الأثر، العدد 15، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2015.

7. علي محمودين، المسعود القاسم، **إشكالات نظرية التلقي، المصطلح، المفهوم، الإجراء**، مجلة الأثر، العدد 25، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، جوان2016م.

8. عمر بن طرية، **جدلية الإبداع والتلقي**، مجلة الأثر، العدد 13، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، مارس، 2012.

9. محمد تحريشي، **أدوات النص**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، دت.

10. محمد حمود، **تدريس الأدب استيراتيجية القراءة والإقراء**، منشورات ديداكتيكا، الدار البيضاء، 1993.

11. محمد خرماش، **فعل القراءة وإشكالية التلقي**، مجلة علامات، العدد 10، التلقي والتأويل، مكناس، المغرب، 1998.

12. محمد خليل الخلايلة ومنذر كفافي، **إغواء اللغة: قراءة في ديوان ذي الإصبع العدواني**، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، عمان، 2004

13. محمد خليل خلايلة، **مراوغة اللغة: قراءة في نماذج من ديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش"**، مجلة جامعة عدن للعلوم الاجتماعية والإنسانية، عمان، 2004.

14. محمد عبد البشير مسالتي، **مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية**، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد 4، ديسمبر كانون الاول، 2004م.

15. مراد حسن فطوم، **التلقي في النقد العربي– في القرن الرابع الهجري**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2013م.

16. موسى الخليل، **جمالية النص المفتوح في قصيدة المتنبي**، منشورات الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، دت.

17. نوال مصطفى ابراهيم، **المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي، مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل**، الجامعة الاردنية ، الأردن، 1983.

هـ. مواقع الأنترنيت:

1. أحمد علي: **المحور التجاوزي في شعر المتنبي**، دراسة في النقد التطبيقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006م، وموقعها على الانترنيت:www.awa.dam.org

2. حسين الواد ، **التجربة الجمالية عند العرب**، وموقعه على الانترنيت:
www.thakafa.sakr.com

3. مليكة الحفان، **نظرية التلقي في التراث البلاغي العربي**، مجلة الإحياء، كلية الآداب، بني ملال.http://www.alihyaa.ma/Article.aspx?C=5816#

الفهـــرس

فهرس المحتويات

بسملة	-
دعاء.	-
شكر وعرفان	
اهداء	
مقدمة	أ-د
مدخل	7-15
الفصل الأول: الأصول المعرفية لنظرية جمالية التلقي	
1. مفهوم نظرية جمالية التلقي	17
2. نشأة نظرية التلقي	21
3. التلقي عند العرب:	26
1.3 الشفوية والتدوين عند العرب:	27
1.1.3 الشفوية	27
2.1.3 التدوين	34
4. التلقي عند الغرب	37
1.4 الفلسفة	37
1.1.4 في الفكر السفسطائي: الإستجابة في الإدراك:	37
2.1.4 الجمال والاستجابة في شعرية أرسطو:	39
2.4 التلقي ما بين آيزر وياوس	40
1.2.4 هانز روبيرت ياوس: Hans Robert Jassus (1921-1997)	40
2.2.4 فولغانغ آيزر: Wolfgang Iser (1926- 2007م)	43
الفصل الثاني: القارئ والقراءة في النقد المعاصر	
1. المدرسة الغربية وإعلاء سلطة القارئ	46
2. القراءة وأنواعها	49
1.2 القراءة بين ياوس وآيزر	51

1.1.2 القراءة وسيرورة التأويل عند ياوس 51
2.1.2 فعل القراءة وبناء المعنى عند آيزر 54
2.2 أنواع القراءات 56
1.2.2 تقسيمات النقاد العرب القدامى 56
2.2.2 تقسيمات النقاد المعاصرين 60
3.2 نماذج القراء وأنماطهم 63
4.2 إعلاء سلطة القارئ 66
3. انتقال نظرية التلقي إلى الخطاب النقدي المعاصر 68
1.3 الترجمة العربية للمؤلفات الألمانية 69
1.1.3 التأليف 71
2.1.3 الدراسة المقارنة 72
3.1.3 قراءة القدماء 73
4.1.3 قراءة المحدثين 74
4. جمالية التلقي في شعر المتنبي 76
الخاتمة 81
قائمة المصادر والمراجع . 85
فهرس المحتويات -