وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور الطاهر مولاي بسعيدة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها
تخصص: نقد عربي قديم

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر ل م د
الموسومة بـ:

النص الشعري في ضوء نظرية التلقي

من إعداد الطالبة:
♦ هاشمي لطيفة

الأستاذ المشرف:
♦ الدكتور دين العربي

أعضاء اللجنة المناقشة

♦ الدكتور: ..... مجاهد تامي.....أستاذاً رئيساً
♦ الدكتور: ..... دين العربي..... أستاذاً مشرفاً
♦ الدكتور: ..... عبيد..... أستاذا ممتحناً

السنة الجامعية: 1439هـ-2018م

بسم الله الرحمن الرحيم
اللهم صل وسلم على محمد وآل محمد

الشكر والتقدير

اللهم لك الحمد والشكر حمداً وشكراً كثيراً طيباً
ومباركاً منك وعلى جميع نعمك التي أنعمت بها علي وعلى
جميع خلقك من دون حول ولا قوة منا، اللهم إني أشهد بأنك دو فضل عظيم علي وعلى جميع خلقك، اللهم إني أسألك أن تديم
نعمك علي وعلى جميع خلقك وأن تحفظها من الزوال.
والصلاة والسلام على الرحمة المهداة وحبيبنا المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم، واجمعنا معه في الفردوس الأعلى.
أتقدم بتحية شكر وتقدير واحترام إلى أستاذي المشرف الذي مهما عبرت له عن امتناني لا أوفيه حقه الدكتور "دين العربي" الذي كان لي الشرف العظيم أن يشرف على الرسالة والذي تحملني طيلة العام، وكان مصدراً للتوجيه والإرشاد والمساعدة.
كما أتقدم بالشكر إلى أساتذة الأدب العربي وخاصة الأساتذة "الدكتور زروقي".
كما أتقدم بشكر إلى كل الأساتذة الذين أفادوني بتوجيهاتهم الكرام بدون استثناء وإلى زملائي الطلبة.
والشكر أيضاً إلى السادة الكرام لجنة المناقشة.
وإلى كل من ساعدني من قريب وبعيد.
ولله الحمد والشكر.

الإهداء

أهدي ثمرة عملي وجهدي إلى الذي مرّ من سنوات عمري.
إلى مثال الحب والتضحية ومن أفتدي به ومن تحملني كل هذه السنوات شقاءاً وسهراً على راحتي.
إلى أبي الحبيب "هاشمي عبدالقادر" أطال الله في عمره.
إلى البسمة الحية التي تحملني عن ذرف الأحقاد ومنبع الحنان والحب والعطاء والكلمة الطيبة.
إلى أمي العزيزة "سماعيني فتيحة" حفظها الله لي.
وإلى جدتي الغالية "لالة"، وحبيبتي وأختي "حنان".
إلى إخوتي " مهدي عبدالناصر"، "يوسف"، "أيهم أنس".
وإلى كل أفراد عائلة "هاشمي"، وعائلة "سماعيني"، دون استثناء.
إلى رفيقات العمر والحبيبات وخاصة "أمينة"، "سمية"، "سارة"، "هجيرة" "فاطيمة"، "نصيرة".
إلى حبيباتي "فاطيمة"، "إكرام"، "منال"، "آية"، "زينب"، "أمال"،
وإلى عائلة "بوخاتم"، وأخص بالذكر "إبتسام" ووالدتها "عائشة"
وخاصة أخوها "مختار"، الذي كان له كل العون في كتابة هذه الرسالة فجزاه الله كل خير.
وإلى أخي الكريم " فزة إبراهيم الخليل".
وإلى كل أعضاء الرابطة الوطنية للطلبة سعيدة.
إلى كل من أحمل لهم في قلبي أجمل المشاعر والإخلاص الأحاسيس.
إلى كل من وقف إلى جانبي في هذا العمل وساهم في نجاحي ولو بكلمة طيبة.
إلى كل من حملهم قلبي ولم تسعهم وذاكرتي.
وفي الأخير نسأل الله أن يجعل هذا العمل في موازين الحسنات وأن ينفعنا في الحياة الدنيا وبعد الممات إنه ولي ذلك وقادر عليه.

LATIFA

تمثل هذه الدراسة مساهمة من المساهمات العلمية التي يحفل بها الشعر النقدي العربي المعاصر، خاصة ما ارتبط منه بضوابط وآليات تطبيق أطروحات "نظرية التلقي" في قراءة وتأويل نصوص الشعرية العربية القديمة بعامة، والصناعة الشعرية منها بخاصة، حيث أن نظرية التلقي فتحت الأبواب أمام القراءات والتأويلات، بدعوى إعطاء القارئ احترامه وتقديره.

فالنص ليس شبكة من العلاقات الفارغة، مادامت القراءة تنفخ فيه من روحها فتسري حرارتها في جسده، فتحقق له كينونته الوجودية، ويحقق لها القدرة على تجاوز ذاتها إلى عوالم جديدة، تتشكل معالمها من التفاعل الحاصل بينها، فالمبدع يجسد وجوده الحضاري في النص، أما القارئ يحقق ذاته الإبداعية من خلال تلاحمه مع النص.

ومن خلال هذه الدراسة نتتبع مسار نظرية التلقي وجمالياتها، وذلك من خلال رصد جملة القراءات التي تناولتها، والكشف عن آفاق انتظار القراء التي تشكلت عبر الزمن، هذا بتطبيق بعض المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي التي أتى بها كل من "ياوس" و"إيزر"، حيث تكونت هذه الدراسة من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، بين المدخل مفهوم التلقي وجذوره، أما الفصل الأول فخصص للحديث عن المنظور الغربي لنظرية التلقي وتطبيقاته، وأهم روادها والمفاهيم التي آتوا بها، في حين تضمن الفصل الثاني المنظور العربي لنظرية التلقي وتطبيقاته والذي تناول بدوره الاستقبال العربي لنظرية التلقي، وبعض نماذج من جماليات التلقي في الشعر الجاهلي، لتختتم هذه الدراسة بجملة من النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، جماليات التلقي، أفق الانتظار، القارئ، النص.

الفهرس المحتويات
الشكر والتقدير
إهداء
الفهرس المحتويات
مقدمة: ..... أ

مدخل: نظرية التلقي النشأة والتعريف
1/-نشأة نظرية التلقي: 5
2/- تعريف التلقي:..... 7

الفصل الأول: المنظور العربي لنظرية التلقي وتطبيقاته
تمهيد:..... 10
1/- نظرية التلقي في الفكر الغربي: 11
أ/- التلقي عند السفسطائيين:..... 11
ب/- التلقي عند أرسطو:..... 12
ج/- التلقي عند لونجنوس:..... 14
2/- الأصول المنهجية والمعرفية لنظرية التلقي:..... 15
أ/- الأصول المعرفية لنظرية التلقي:..... 15
3/- الأصول المعرفية لنظرية التلقي:..... 17
أ/- الشكلانيون الروس:..... 17
ب/- مدرسة براغ البنيوية:..... 18
ج/- ظواهرية رومان انجاردن (الفينومينولوجيا) : 19
د/- الهرمنوطيقا/التأويلية:..... 20
ه/- بين النص والنص الأدبي..... 24
و/- النص الأدبي بين التلقي والتأويل: 26
ي/- علاقة القارئ بالنص الإبداعي:..... 28

ك/- القارئ النموذجي عند "أمبرتو إيكو": 29
4/- الركائز الأساسية لنظرية التلقي: 31
أ/- القارئ: 32
ب/- بناء المعنى: 33
ج/- أفق التوقع أو أفق الانتظار: 35
د/- رؤيتها للقارئ: 37
ه/- رؤيتها للنص: 39
و/- رؤيته للمعنى ودلالته: 40
5/- رواد نظرية تلقي: 40
أ/- هانز روبرت ياوس: 40
ب/- فولفغانغ أيزر: 46
ج/- رومان إنجاردين: 49

الفصل الثاني: المنظور العربي لنظرية التلقي وتطبيقاته

1/- التلقي في النقد القديم: 55
أ/- البعد التاريخي للتلقي: 55
ب/- مفهوم أفق الانتظار والنقد العربي القديم. 56
ج/- التلقي الخالص: 59
2/- التفاعل العربي النقدي مع نظرية التلقي: 61
أ/- تأثير جمالية التلقي في النقد العربي الحديث: 61
ب/- نماذج من جماليات التلقي في العصر الجاهلي: 68
خاتمة 79

قائمة المصادر والمراجع 82
الملاحق.....91

مقدمة

لقد عرفت الساحة النقدية العديد من النظريات، التي اتهمت بمقاربة النص الأدبي وتحليله وذلك بارتكازها على أهم عنصرين في النص الأدبي وهما المبدع والنص مهملة بذلك أهم عنصر أساسي في العملية الإبداعية وهو القارئ (المتلقي).

حيث بقيت على هذه الحالة حتى السبعينيات من القرن العشرون، إذ ظهرت عدة نظريات ومناهج اهتمت بالقارئ وعملية القراءة وجعلته عنصراً أساسية في العملية النقدية.

واعتبرت نظرية التلقي من أهم النظريات التي ارتكزت على هذا العنصر بالذات (المتلقي)، وهي نظرية ألمانية جاء بها "هانز روبرت ياوس"، و"ولفغانغ إيزر" وهم من أهم رواد مدرسة "كونستانس"، اللذين وضعا قواعد وقوانين لعملية القراءة وإنتاج المعنى وتعميق العلاقة بين النص والقارئ.

وقد دخلت هذه النظرية كغيرها من النظريات الغربية حقل النقد العربي من بابه الواسع إذ طبقت على نصوصه وعالجتها، قصد استنطاقها واكتشاف أبعادها الجمالية والفنية.

ومن أجل معرفة مدى قدرة نظرية التلقي وإبراز تجليات جمالية التلقي في مقاربة النصوص الأدبية الغربية بصفة عامة والعربية بصفة خاصة، ومدى استيعاب النص الشعري لهذه النظرية، إذ تم معالجة بعض نماذج من الشعر الجاهلي التي احتوت على ثراء كبير بجمالية التلقي شعر.

ومن هنا كان موضوع بحثنا هو"النص الشعري في ضوء نظري التلقي"، رغبة منا في معرفة الكثير عن هذه النظرية، واكتشاف أطروحاتها النظرية وآلياتها الإجرائية ومدى استيعاب النص الشعري لها.

ولقد جاء اختيارنا لنظرية التلقي لاهتمامها بعنصر المتلقي، ومنحه السلطة الكلية على عرش العملية الإبداعية.

وقد تمحورت إشكالية البحث في سؤال رئيسي:

- **فيما تمثلت تجليات نظرية التلقي في الشعر العربي؟**

واندرجت تحت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية:

- ما هي مفاهيم نظرية التلقي؟ وما أسسها المنهجية والمعرفية؟ ومن هم روادها؟

- كيف كان استقبل العرب هذه النظرية؟ وما هو بعدها التاريخي؟

وكذا "قراءة النص وجماليات التلقي" لعبد الواحد محمود عباس، الذي هو بمثابة دراسة مقارنة بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، وكتاب "نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها" لحسن مصطفى سحلول الذي هو مقاربة لأهم المدارس النقدية الغربية التي عالجت مسألة القراءة، وتبعا للتساؤلات التي طرحت في الإشكالية، جاء البحث منسقا للرد عليها، والبحث فيها فجاء محتوى الدراسة مكون من مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، حيث أن:

أ. المقدمة ورد فيها الحديث عن حضور جمالية التلقي في النقد الغربي والعربي وتنظيرات لأهم رائدين لها "هانز، ولفغانغ" بإضاءة لأهم المرجعيات المعرفية التي أطرت هذه النظرية، وذلك باقتضاب نظرا لطبيعة البحث النقدية، حتى لا نتشعب في مسارب أخرى، قد تبعدنا عن صميم الموضوع.

ب. أما المدخل فقد عالج نظرية التلقي من حيث المفهوم والنشأة.

ج. وخصص الفصل الأول للمنظور الغربي لنظرية التلقي وتطبيقاته، حيث شمل هذا الفصل الأصول المعرفية والمنهجية والركائز الأساسية لنظري التلقي، بالإضافة إلى أهم مدارسها وروادها.

د. أما الفصل الثاني، فخصص للمنظور العربي لنظرية التلقي وتطبيقاته، حيث احتوى هذا الفصل على التلقي في النقد العربي القديم، وكذا التفاعل النقدي العربي مع نظرية التلقي وكيف كان استقبالها، وكذا التأثر العربي بها، وبعض النماذج حول التلقي في الشعر العربي القديم وجاءت الخاتمة، لرصد النتائج التي استطاع هذا البحث الكشف عنها، والتوصيات التي يقدمها بناء على ما سبق ذكره.

ه. وككل بحث معرفي يتطلب جهدا، واجهتنا بعض الصعوبات، خصوصا ما يتعلق بمادة البحث، نظرا لقلة المراجع المترجمة عن اللغة الأم، ونقصد بها هنا اللغة الألمانية التي كتبت بها.

و. كما أفدنا من الكتب التي تناولت بشكل أو بآخر المصطلح النقدي، وكذا الكتب التي تناولت بالبحث المرجعيات المختلفة.

ز. ولا يسعنا ونحن نقدم هذا الجهد البسيط، إلا أن نتقدم بالشكر للمشرف الأستاذ الدكتور "دين العربي"، على كل ما قدمه من عون، حيث لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته وتصويباته، كما نشكر لجنة المناقشة على تكرمها بإثراء هذا البحث، راجين من المولى عز وجل أن يكون فاتحة لأبحاث أكثر عمقا، وأنضج طرحا.

هاشمي لطيفة

24 رمضان 1439 هـ

الموافق ل 08 جوان 2018 م

مدخل
نظرية التلقي النشأة والتعريف

1/-نشأة نظرية التلقي:

نشأت هذه النظرية مع نهاية الستينات من القرن العشرين (حوالي سنة 1967) بألمانيا الغربية، في جامعة" كونستانس "univrsite de constance"، وأشهر روادها " هانز روبرت ياوس hans robert gavss"، و" فولفعانغ ايزز wolfgong izer ".

حيث أن نظرية التلقي ظهرت بوصفها مناهج متجهة نحو القارئ كردة فعل على المناهج النصية التي أولت الاهتمام بالنص وأغفلت القارئ، وهذا ما دفعها للتركيز على محورين هما على الترتيب (...القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية، كما هي في المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة) [1].

فقد أهملت النظرية دور صاحب النص سواء كان شاعرا أو كاتبا في عملية التلقي، بمعنى أن دراسة أحواله النفسية والتاريخية ليست أمراً ضروريا يعتمد عليه المتلقي في تعامله مع النص (فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحول هام في عملية التلقي- من صاحب استنتاج إلى النص والقارئ)[2].

ولا ينعدم في تاريخنا النقدي صورا من مواقف التلقي حدث فيها تحول من الاهتمام بالشاعر أو الكاتب إلى التركيز على علاقة النص بالمتلقي، فهي المرحلة التي تعلق فيها الجمهور برواته ينشد الشعر كان الاهتمام منصرف إلى النص ومعطياته، مصروفا عن الشاعر، حتى ليغلب عن الرواة في تلك المواقف أن ينشد الأشعار غير معزوة إلى أصحابها، وربما نسبوا القصيدة بعد سماعها إلى الرواية نفسها، ظنا منهم بأنه صاحبها هذا سبب من أسباب الآفة التي منى بها الشعر العربي في روايته، وأحسب كذلك أن بعض نقادنا لم يكن يعيبهم الأديب –في مواقف التلقي، قدر عنايتهم بالنص في علاقته بالمتلقي عالما أو ناقدا أو جمهوراً، ففي معرض الحديث عن علاقة النص بذوق الجمهور[3].

نرى أنه من خلال كلام الجاحظ أن المعول علينا في استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، وأن على الأديب ألا يعجب بثمرة عقله أو ثقته بنفسه فيما تجود به قريحته (بل عليه أن يجعل حرص الجمهور على ما يق ول أو زهدهم فيه رائدة الذي لا يكذب

---

[1]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية**، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط 1، اللاذقية، 1992، ص111.
[2]- نفسه، ص 3.
[3]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، مصر، 1996، ص 18.

والمعول عليه في أن يكون أدبيا أو لا يكون)[1]، حيث يقول الجاحظ: "فإن رأيت أن تتكلف هذه الصناعة وتنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة أو حيرت خطبة أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك أو يدعو عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنحله وتدعيه، ولكن أعضه على العلماء في عرض الرسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماء تصفي له، والعيون تحدج إيه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله... فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رادتك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، وزهدهم فيه) [2].

وما نلاحظه هنا بأن الجاحظ ركز على العلاقة بين النص والسامع، وقناعته بأن المعول عليه في طبيعة هذه العلاقات هو ذوق صفوة من العلماء والنقاد واستحسانهم لما يلقي إليهم، وتلك مسألة قد لا تؤخذ على إطلاقها في كل العصور لكن يبقى الأديب بواقعه النفسي والاجتماعي الذي يصدر عنه فيما تجود به قريحته بعيدا عن الاعتبار في عملية التلقي، واحسب أن الاهتمام بعوامل التأثير التي تصاحب الأديب ساعة ميلاد النص قد ارتبط بحركة بعد ظهور الدراسات النفسية في العصر الحديث فلم يكن من شواغل أرسطو ولا نقادنا إلا في الحالات القديمة.

والظاهر أن الاتجاهات النقدية الحديثة عند الماركسية والرمزية بدأت تنعطف إلى هذا الاتجاه، حيث يهمل المؤلف أو الكاتب في عملية النص، لكن يبدو أن إهماله لدى رواد النظرية الجديدة بالإضافة إلى منحى العصر أسباب أخرى قد يكون منها ذلك الاتجاه المناهض للنقد الماركسي الذي يهتم بصاحب العمل ونتاجه أكثر من اهتمامه بالقارئ (المستهلك)[3].

وأحيانا يكون هناك ضرورة أن الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب النتاج، فهم يستعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته أوفي ارتباطه بصاحبه لا يمثل عندهم فناً ما لم يخضع لعملية الإدراك (فالإدراك وليس الخلق ... الاستقبال وليس الإنتاج هو العنصر المنشئ للفن) [4].

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، مرجع سابق، ص 18.
[2]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين،ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، (دت)، ص20.
[3]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية**، مرجع سابق، ص 145.
[4]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية**، مرجع سابق، ص ص 30-32.

وكل هذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص، ولكي يتحقق التفاعل بالصورة التي يرونها كان تركيزهم على أهمية الدور الواسع الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة.

2/- تعريف التلقي:

لغة: إن المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الإنجليزية Réceptions تنظم معنى الاستقبال والتلقي معا.

فإذا رجعنا إلى لسان العرب نجد أن مادة التلقي تدخل ضمن المفهوم العام للاستقبال أي "فلان يتلقى فلان أي يستقبله"[1]، ويقال في العربية تلقاه، أي استقبله.

ويقال في الإنجليزية "Réception" أي تلق، ويقال "Réceptive" أي متلق أو مستقبل، ويقال "Récrive to" أي تلقى، استقبل، أخذ[2].

وقد ورد مصطلح "التلقي" في أنساق القرآن الكريم التعبيرية، يقول تعالى: "

".[3]
وقوله تعالى: "

".[4]
فدلالة الاستعمال القرآن لمادة التلقي مع النص تنبه إلى ما يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث ترى لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة والإلقاء والتلقي.

2/- اصطلاحا: وقد ورد التعريف التالي في "قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر"، فهي "مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد "كونستانس"، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ)[5]. وهي توجه نقدي

---

[1]- جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، **لسان العرب**، ج8 ، مادة لقا، تر: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2005 ، ص685 .
[2]- رحي البلعبكي، **المورد، قاموس عربي-إنجليزي**، دار العلم للملايين، ط8، بيروت، 1996، ص365 .
[3]- سورة البقرة، الآية 37 .
[4]- سورة ق، الآية 17 .
[5]- سمير سعيد حجازي، **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية، ط 1، مدينة نصر، 2001، ص 145

(لعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه)[1].

ويوضح "ياوس" في كتاباته معنى المصطلحين المشكلين لتسمية النظرية الجديدة، وبالتالي سبب اختياره لهما بالتحديد، ونفهم من كلامه أن "التلقي" يعني الاستقبال والتملك والتبادل.

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 الفن[2].

بينما عرف مصطلح "Réception Théry" ترجمات عديدة فترجم لها "رعد عبد الجليل جواد" مؤلف "روبرت سي هولب" بعنوان "نظرية الاستقبال"[3].

وترجم" فضل عز الدين" الكتاب نفسه بمصطلح "نظرية التلقي"[4]، كما اختار "حسين الواد" ترجمتها إلى جمالية التقبل أو جمالية التلقي"[5].

إن هذا التعدد في الاصطلاحات يعزز مفهوم التلقي ولا يعيبه، لأن رواد هذه النظرية دعوا إلى التعدد والتأويل في القراءات.

---

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصلحا نقديا معاصر**، المركز الثقافي، العربي، ط4، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 282.

[2]- هانس روبرت ياوس، **جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي**، تر: رشيد بن بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر،2004، ص 101

[3]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية** سابق، ص 50.

[4]- فضل عز الدين إسماعيل، **نظرية التلقي**، المكتبة الأكاديمية، ط 1، القاهرة، مصر، ص 200.

[5]- حسين الواد، **من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل**: مجلة فصول الأسلوبية، 1، 1984، ص 10.

الفصل الأول

المنظور الغربي لنظرية التلقي وتطبيقاته

تمهيد:

ظهرت نظرية جمالية التلقي في ألمانيا، بعد ظهور عدة نظريات نقدية سعت إلى وصف ومقاربة النص الأدبي من زوايا عدة، ثائرة على المقاربات السابقة، إذ كان النقد القديم يدرس النص الأدبي من خلال كاتبه، فقد ركز الاتجاه الواقعي والنفسي مثلاً على المؤلف في نقده للأعمال الأدبية، وظل يحيل إليه عند دراسة النص والبحث عن مدلولاته، حيث يركز النقاد على دراسة "المؤلف من حيث علاقته بجنسه وعقله ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى، ونجاحه الأول وتحطمه وخصائص جسمه وخاصة نواحي ضعفه"[1]، وقد ساد هذا الاتجاه زمنا في أوروبا في الدراسات الأدبية على يد نقاد من أمثال "هيبوليت تين Hippolyte Taine" و"براندز Brands" و"سانت بوف Sainte Beuve" و"برونتيار "brunetiére" حتى القرن العشرين مع ظهور المناهج النقدية الحديثة كالشكلانية، والبنيوية، والتفكيكية وغيرها.

كان لظهور المقاربات النقدية الحديثة كالشكلانية والبنياوية والتفكيكية وغيرها الأثر البالغ في نشأة جماليات التلقي، إذ عارضت بعض الأفكار وطورت أفكارا أخرى، وكان أهم نقلة قامت بها هي التحول من قطب المؤلف النص إلى قطب النص القارئ.

[1]- عدنان حسين قاسم، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي**، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001، ص 42.

1/- نظرية التلقي في الفكر الغربي:

إن الفلسفة اليونانية مصدر وأساس العلوم والقاعدة الأساسية لجميع النظريات والمناهج، ونظرية التلقي مثلها مثل كل النظريات، تأسست انطلاقا من هذه الفلسفة التي مهدت لها، فكانت جهود كل من السفسطائيين وأرسطو Aristot، ولونجنوس Longinus، مهد الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي، باعتبار أن هؤلاء الفلاسفة اليونانيين قد تحدثوا عن عنصر المتلقي، واهتموا به وبأطروحاتهم الفكرية، حتى وإن لم يكن هذا الاهتمام مباشراً ومصرحاً به.

أ/- التلقي عند السفسطائيين:

يعتبر التلقي عند فرقة السفسطائية، من خلال اهتمامهم بالإنسان، لقدرته على إدراك الأشياء وفهم حقيقتها، حيث أعادوا له الاعتبار بعد أن أهملته الاتجاهات الفلسفية السابقة للسفسطائية، قال "بروتاعوراس Protagoras" في صميمه أن: "الإنسان مقياس الأشياء جميعا"[1].

وقد أحدثت هذه الفكرة جدلاً كبيراً في الوسط الفلسفي، ومعارضة قوية خاصة من قبل الإيليين، وعلى رأسهم "بارمنيدس Parmenides"، الذي يدعو إلى المعرفة العقلية، ويرى بأن ثمة طريقين للمعرفة يتمثلان في طريق الحقيقة (العقل)، وطريق الظن (الحواس)، فرغب في الأول، ورفض الثاني[2]، وقد اختلف السفسطائيون مع "بارمنيدس" في هذه النقطة، وحاولوا أن يجعلوا من الحواس الأداة الأولى في الإدراك والوصول إلى المعرفة، ويعود سبب اعتماد السفسطائيين على الحواس "لأنهم اعتقدوا أن الأشياء في تغير دائم، وإن مقياس هذا التغير هو الإنسان"[3]، وهذا يعني أن الإنسان هو الذي يدرك الأشياء عن طريق الحواس، وهذه المحسوسات متغيرة من شخص إلى آخر، مما يكسب هذا الإدراك صفة الذاتية، حيث يقول "بروتاغوراس" في هذا الشأن: "فما أدركه هو حقيقة بالنسبة لي، وما تدركه أنت حقيقة بالنسبة لك"[4].

وقد اتخذ السفسطائيون من الخطابة الميدان الخصب الذي طبقوا فيه نظرياتهم وتصوراتهم الفكرية والمعرفية "وذلك لأن قول بروتاجوراس المشهور، وهو أن الإنسان يستطيع أن يقول شيئين متعارضين بالنسبة إلى شيء واحد، لا يجد مجالاً لتطبيقه والتعبير عنه

---

[1]- يوسف كرم، **تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة**، القاهرة، مصر، 2012، ص63.
[2]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997، ص ص 22-23.
[3]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 25.
[4]- أنتوني جوتليب، **حلم العقل (تاريخ الفلسفة من عصر اليونان إلى عصر النهضة)**، تر: محمد طلبة نصار، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، مصر،2015، ص 147.

خيرا مما يجد في الخطابة"[1]، فالسفسطائيون قد اعتبروا الخطابة الفن الأمثل والأنجع للتعبير عن مقاصدهم، وتطبيق أفكارهم الخاصة بالإقناع والتأثير على السامع بقضية ما، وهذا ما يؤكده قول "جورجياس"، إن الخطابة هي الفن والفن الحقيقي وليست أداة للتأثير فحسب"[2].

وبهذا يعلي "جورجياس" من شأن الخطابة ويرتقي بها ليصل بها إلى مرتبة الفن، ولذلك قد اهتم السفسطائيون بهذا الفن عن طريق استخدامهم مختلف الأساليب البلاغية والتنويع فيها، واللجوء إلى الحجج والبراهين، وسحر البيان والبديع، التي كانوا يزينون بها خطبهم، من أجل تحقيق الاستجابة، والتأثير على السامع وهو دليل على اهتمام هذه الفرقة، بطرف المتلقي، والتركيز على الأثر الذي يحدث في نفسه.

وفي الأخير يمكننا القول إن السفسطائية قد اهتمت بالمتلقي من خلال اهتمامها بالإنسان في بداية الأمر باعتباره ذات مدركة للأشياء، فاستغلت قدرته على الحدس، وحاولت التأثير فيه، وإقناعه وإثارة استجاباته عن طريق الخطب القوية المؤثرة، التي كان يلقيها خطباء هذه الفرقة الفلسفية.

ب/- التلقي عند أرسطو:

شكلت آراء أرسطو النقدية القاعدة الأساسية لشتى مدارس النقد والآداب الغربية وحتى العربية، حيث يعده الكثير من الدارسين والنقاد الواضع الحقيقي للنقد الأدبي، ولربما كان أرسطو في تاريخ الحركة النقدية، من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة التلقي، كما يعد من الأوائل الذين تطرقوا لهذه القضية واعتنوا بعنصر المتلقي، فالتلقي محورّ مهم يستقطب تفكيره ويستجمع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب[3].

إن اهتمام أرسطو بالمتلقي يظهر من خلال ربطه بفكرة المحاكاة التي "تؤدي إلى التطهير من الانفعالات الضارة"[4]، أي تطهير المشاهد (المتلقي) من المشاعر الفاسدة، وتفريغه من الشحنات السلبية من خلال مشاهد العنف التي يتعرض لها البطل مثلا، والمصير المأساوي الذي يصل إليه، مما يجعله يتحرر من العنف الذي داخله، فتهذب مشاعره وأحاسيسه، إذا

---

[1]- عبد الرحمان بدوي، **موسوعة الفلسفة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج 2، ط 1، 1984، ص 358.

[2]- نفس المرجع، ص589.

[3]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)**، دار الفكر العربي، مصر، ط 1، 1996، ص 45.

[4]- ناظم عودة خصر، **الأصول المعرفية**، مرجع سابق، ص 38.

"فالمطلوب حسب أرسطو من الشاعر والمبدع عموما هو التصميم القبلي والإصرار من البدء على استقطاب المتلقي ودفعه للانبساط أو الانقباض"[1].

ولذلك نجد أرسطو يعرف التراجيديا قائلا: "إن التراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب، إنما هي محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة"[2]، والمحاكاة عند "أرسطو" ليست هي نفسها عند "أفلاطون"، إذ "إن المحاكاة عند أرسطو هي تكوين عالم رمزي وخيالي فضيلته أنه لا يقلد الأصل المثالي عند أفلاطون"[3].

فالمحاكاة حسب "أرسطو" تؤدي وظيفة التطهير، الذي لا يرى فيه مجرد علاج فقط، بل يعده من الوسائل التي تحقق المتعة واللذة لدى المتلقي[4]، فهو إذن يحقق المتعة والعلاج في الوقت نفسه، علاج من حيث هو يحرر المشاهد من المشاعر الضارة والانفعالات، ومتعة فنية مرتبطة بالبناء الخيالي للتراجيديا.

وفي الأخير نستنتج أن أرسطو يسعى إلى استقطاب عنصر المتلقي والاهتمام بمشاعره وأحاسيسه، وذلك بتسخير الفن خاصة التراجيديا لخدمته، لما لها من قوة تأثير على نفسية المتلقي، ولهذا هناك من اعتبر فلسفة التلقي عند أرسطو مرجعا أساسيا في جمالية التلقي الألمانية.

ج/- التلقي عند لونجنوس:

لقد وجدت لدى "لونجنوس Longinus، بعض الإشارات والملامح التي يمكن إدراجها ضمن الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي، وذلك خلال نظريته المشهورة حول "السمو" إذ يركز على ما هو سام وجليل لقدرته على التأثير في المتلقي، وشد انتباهه، وللسمو عند لونجنوس معنيان: الأول يظهر في العمل الأدبي من حيث هو امتياز وبراعة في التعبير، أما الثاني فيظهر من حيث هو صدى لروح عظيمة، أي أن الفكرة تعجب متلقيها بسبب عظمتها[5]، إذ يعد السمو عنده السمة (المميزة) لأعظم الشعراء وكتاب النثر، الذين يستطيعون بشكل بارع وساحر إدخال سحر بيانهم، إلى وجدان المتلقي[6]، هذا يعني أن المتلقي يتأثر بالعمل الأدبي ذو الأفكار العظيمة والتعابير الرفيعة والنبيلة، ولذلك نجد لونجنوس "يتحدث دائما عن السمو

---

[1]- محمد بنلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني (من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء)**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، ص 345.

[2]- أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجو المصرية، 2014، ص 116.

[3]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية**، مرجع سابق، ص 38.

[4]-عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، **نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)، منشورات مخبر وحدة التكوين)**، والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط 1، 2009، ص 17.

[5]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية**، مرجع سابق، ص 51.

[6]- عبد الرحمن تبرماسين وآخرون، **نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)**، مرجع سابق، ص19.

بوصفه مقدرة على خلق الاستجابة، فهو يضع المستمع (المتلقي) باستمرار طرفا في مقياس السمو"[1]، فالسمو إذن هو تلك الخاصية التي يتميز بها المبدع، والسمة التي يتفرد بها عن غيره من المبدعين والكتاب، ولهذا نجد لونجنوس "يعرف السمو أو الجلال Sublimity بأنه نوع من سمو الحديث وتفوقه"[2].

إن للسمو خمسة مصادر حسب لونجنوس وهي تتلخص في النقاط الآتية:

- المقدرة على تكوين آراء عظيمة.
- الانفعال المتوقد الملهم.
- تكوين الصورة المناسبة.
- اللغة البليغة التي تتضمن بدورها اختيار الكلمات واستعمال المجاز.
- المقدرة الإنشائية الرفيعة الجليلة[3].

ولا يمكن أن يتحقق السمو في مصدر واحد من المصادر بعيدا عن المصادر الأخرى بل يجب أن تعمل هذه المصادر مجتمعة ومتلاحمة مع بعضها بعضا لتحقيق السمو بالإضافة إلى عنصر الاستجابة، الذي يؤكد عليه "لونجنوس"، حيث يرى" ناظم عودة" بأن: "هذه المصادر الخمسة لا قيمة لها دون أن تتحقق فيها تلك المقدرة"[4].

إن لونجنوس يركز على المتلقي والأثر الذي يحصل له، من خلال تركيزه على الفن السامي ذي الأفكار واللغة والتعابير السامية.

2/- الأصول المنهجية والمعرفية لنظرية التلقي:

أ/- الأصول المعرفية لنظرية التلقي:

*/- الظاهراتية:

إن الارتباط الذي ينشأ بين نظرية التلقي وبالظاهراتية هو ارتباط متيناً وهذا راجع لأن أغلب المفاهيم التي آتت بها هذه الفلسفة عن طريق أعلامها وأبرزهم مثل "موسرل" و"انغاردن"، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية[5]، وكان أبرز مفاهيم

---

[1]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية**، مرجع سابق، ص 55.
[2]- علي بخوش، **التلقي في شعر أمل دنقل**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسكرة، الجزائر، ص 27.
[3]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية**، مرجع سابق، ص 53.
[4]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية**، مرجع سابق، ص 54.
[5]- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)**، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001، ص34.

الظاهراتية االتي أثرت في جمالية التلقي هما مفهومي المتعالي والقصدية.

لقد صاغ "هوسرل" أفكار حول تلقي الأشياء من خلال الفهم الذاتي أو التلقي الذاتي بدأت تتحول إلى حقائق ملموسة، تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية (الماهوية) للشيء[1]، ويعد إنغاردن أول من عدل في مفهوم العتعالي عند أستاذه "هوسرل"، والذي يرى "إنغاردن" أن المعنى الموضوعي أي الخالي من المعطيات المسبقة، ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص[2].

وهذا يشير إلى أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وهذه العملية تسمى بالمتعالي، حيث يرى أن "الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين، الأولى بنية ثابتة (يسميها نمطية)، وهي أساس الفهم، أما وأخرى متغيرة (يسميها مادية)، وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، حيث إن معنى أية ظاهرة لا يقتصر على بنية نمطية الثابتة للظاهرة، بل إن المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم"[3].

كما تعد هذه الفكرة التي طرحها "إنغاردن" مرتكزاً أساسيا لكل الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء "هوسرل"، ومرتكزا هاما لعدد من الاتجاهات النقدية كاتجاه جمالية التلقي، حيث جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي، وأساسا موضوعيا وماديا، فالمتلقي يملأ فراغات النص الأدبي الموجودة فيه، لأن إدراك الظاهرة الأدبية لا تتحقق عيانيا إلا بوجوده، وبالتالي ساهمت جهود "هوسرل" و"إنغاردن" وغيرهم في تأصيل ونشوء نظرية التلقي كما ظهرت عند نقاد مدرسة "كونستانس" الألمانية.

*/- الهيرمونيطيقا (التأويلية):

عضد رواد أصحاب جمالية التلقي وخاصة "ياوس" افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال آراء الفيلسوف "هانس جورج غادامير" في مفهوم التأويل، وقد ارتبط أصل التأويل لديه مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص وخصوصاً النصوص المقدسة، حيث كان يرى بأن التأويلية تطالب بالكشف، بتقنيات خاصة، عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة"[4].

استفاد أصحاب نظرية التلقي من الفيلسوف "هانس جورج غادامير" في نظرته إلى

---

[1]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 75.
[2]- مرجع سابق، نفس الصفحة.
[3]- ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 76.
[4]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال**، ترجمة وتحقيق: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2004، ص 55.

التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه، حيث يعتبر "دلتاي" أحد مصادر فلسية "غادامير" أحد المهتمين بدراسة الفهم والتأويل دراسة علمية، ويعني الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف "الأنا" في "الأنت"، فالعملية الأساسية التي من خلالها يتوقف إدراكنا كله للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات من حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا[1].

مما يعني أن "غادامير" يركز على الذات (القارئ) كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل، ويحاول أن يجعل من هذه العملية عملية موضوعية بحتة، وهذا ما يتضح أيضا في فهمه للتأريخ (الماضي)، فهو يخضع تأثيرات الماضي ليهم الذات.

2/- الأصول المعرفية لنظرية التلقي:

جمالية التلقي كغيرها من النظريات النقدية، تقوم على مجموعة من الأسس والمرتكزات التي تشكل مرجعيتها الفكرية والفلسفية، ذلك "أن معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية، على حين أنا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبية، وما ذلك إلا لأن الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة، تنهض على المنطق الصارم والبرهنة العلمية، ولكنه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال والإنشاء قبل أي شيء آخر"[2].

وترجع أصول جمالية التلقي إلى فلسفتين عرفتا في ألمانيا، وهما الظاهراتية والهرمينوطيقا، حيث أن إشكالات الفهم والتأويل والإدراك، وكذا إشكالية الذاتية والموضوعية أو علاقة الذات بالموضوع، كانت المسألة الأساسية في الهرمينوطيقا والفنومنولوجيا على حد السواء، ولأن هذين الاتجاهين كانا يشكلان من الجهة الأخرى، الخلفية المعرفية التي تأسست عليها نظرية التلقي[3]، فالمفاهيم التي جاءت بها هاتان الفلسفتان، قد تحولت إلى أسس نظرية تؤطر ترسانة من المفاهيم والأدوات الإجرائية التي صاغتها "مدرسة كوستانس" الألمانية بزعامة "هانس روبيرت ياوس" و"فولفغانغ آيز".

أ/- الشكلانيون الروس:

بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي وتقنياته، بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الأدبي، لأن الأساس في الأدب ليس ما يقوله، أو الفكرة

---

[1]- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، مرجع سابق، ص 39.

[2]- عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)**، دار هومة، الجزائر، دط، 2002م، ص79.

[3]- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007م، ص 14.

التي يتضمنها، وإنما الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة، فالأفكار مطروحة في الطريق، والذي يجب أن يثير الاهتمام هو الشكل اللغوي الموظف توظيفا خاصا، حيث تكون اللغة هي المادة الأساسية التي يتعامل معها القارئ وفق نظرته الأولوية و إدراكه الشعري، حيث "يعد الإدراك الشعري ضربا من ضروب اختيار الشكل والإحساس به، ويتضح من هذه التصورات ومن مفهوم الأدبية التي صارت ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة....قاعدة متينة لنظرية التلقي[1].

وكان اهتمامهم أيضا بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية، التي بدورها تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي أنها تخلق رؤيا ولا تقدم معرفة، لأن ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما اختيار ما سيكون عليه[2]، كل هذه الأدوات الفنية ساهمت إلى حد ما في تقريب النص من المتلقي انطلاقا من بنائه الخارجي إلى محتواه الداخلي الذي يتمثل في الإدراك الجمالي للصورة الشعرية، "وما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي أو الجذور اللغوية والتشعبات ولكن التحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ-النص بتوسيع مفهوم الشكل، ليشمل الإدراك الجمالي، بتحديد عمل الفن ووسائله بتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها[3].

وقد رفض الشكلانيون كل المقاربات التي كانت سائدة بغض النظر عن طبيعتها الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية... مادامت تنطلق من خارج النص، يقول إيخنباوم: "إن الشكلانيين في اعتراضهم على المناهج أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في حد ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة...لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن مادة أخرى..."[4].

إن مهمة علم الأب أو الشعرية، عند الشكلانيين، تتلخص في تتبع الخصوصيات الأصيلة التي تميز الفن الأدبي عن غيره من المجالات الفنية والعلمية التي قد يدخل معها في حوار مفتوح من خلال شبكة من العلاقات، تسعى الدراسة النقدية إلى كشف خيوطها وإبراز مظاهرها التفاعلية، وهذا ما حاول الشكلانيون تجسيده من خلال الدراسة العلمية والوصفية للأسلوب الأدبي باعتباره عُدولا عن الأنماط اللغوية المعتادة، يقول إخنباوم: "من أجل تدعيم مبدأ النوعية...دون الرجوع إلى علم جمال أدبي، كان من الضروري مقابلة المتوالية الأدبية

---

[1]- روبرت سي هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط 1، 2000م، ص48

[2]- أحمد يوسف، **القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003م، ص 94.

[3]- روبرت هولب، **نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)**، مرجع سابق، ص 30.

[4]- عبد الكريم الخطيب، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982م، ص 10.

بمتوالية أخرى من الواقع يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظرا لتداخلها بالمتوالية الأدبية مع قيامها بوظيفة مختلفة"[1].

ب/- مدرسة براغ البنيوية:

إن مساهمة حلقة براغ لا يمكن إغفالها، خاصة في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي ويظهر ذلك جليا في أعمال المنظرين الكبار للمدرسة، أمثال "مو كارفسكي"، "لقد كانت أعمال "موكارفسكي"-أحد أهم منظري مدرسة براغ البنيوية من أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينات والسنوات الأولى من العقد السبعين، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كبير من كتاباته، وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت إشارة إلى "مو كاروفسكي"[2]، وهذا راجع بالأساس إلى قرب الطرح المنهجي والنقدي للناقد مع الأهداف العامة التي تدعو إليها نظرية التلقي، حيث "يتضح إيحاء "مو كارفسكي" بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم، يصبح كل عمل فني مفرد ببنيته، ولكنها بنية لها مرجعيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تشكل وتتحد من خلال أنساق متعاقبة في الزمن"[3].

فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي، بل يرى أنه لا بد من فهم العمل على أنه رسالة، إلى جانب كونه موضوعا جماليا، وبهذا يتوجه إلى متلق هو نتاج العلاقات الاجتماعية، لذلك يصبح العمل الفني يحتل مكانا في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية.

ج/- ظواهرية رومان انجاردن (الفينومينولوجيا) :

هذا الاتجاه ينظر إلى نظرية التلقي من خلال العلاقة القائمة بين النص والقارئ، وأكد على دور المتلقي في تعيين المعنى وجعله جزءا من مكتسباته القبلية والبعدية، "لأن النص عند الظاهراتيين لا يوجد إلا حينما يتحقق أو يصبح راهنا، ولهذا ينبغي تبني وجهة نظر المؤول مرتبطة بنصه هو، وبتدخلاته المحكومة بمكوناته الثقافية والمعرفية الخاصة"[4].

وتلعب الظاهراتية دورا مهما في صياغة أهم المفاهيم التي دعا إليها أعلام نظرية التلقي، حيث "دعا نقاء القراءة و جمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن إلى تفاعل القارئ والنص إعادة لثنائية الذات والموضوع الظاهراتية، فقد تأثر رواد هذه النظرية

[1]- عبد الكريم الخطيب، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، المرجع السابق، ص 36.
[2]- عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، دط، 1999م، ص 76.
[3]- روبرت سي هولب، **نظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 71.
[4]- ضياء خضير، **ثنائيات مقارنة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م، ص 15.

(ولاسيما آيزر وياوس) بالفكر الظاهراتي من "هوسرل" و"غادمير" حتى "هيدجر"، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل (أفق الانتظار) و(المسافة الجمالية) و(فراغات النص) و(الواقع الجمالي)، التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها"[1].

وأبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في نظرية التلقي مفهوم التعالي والقصدية ودورهما في تنمية العلاقة بين الذات المتلقية والبنية النصية، "ويبدو مفهوم التعالي هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به "هوسرل" أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص"[2].

ومعنى هذا أن عملية البحث عن المعنى تكون في العوامل الداخلية للذات الإنسانية، وذلك من أجل تكوين خلاصة شعورية قائمة على الفهم العميق ونابعة من التأمل الدقيق للظواهر المادية الخارجية.

د/- الهرمنوطيقا/التأويلية:

الهرمنوطيقا مشتقة من الكلمة اليونانية "Hermeneia" أي فن التأويل[3]، وهي تشير إلى الجهود التأويلية التي مارسها الإنسان لتفسير النصوص وفهمها، والبحث عن المعاني المضمرة في باطن النص برده إلى بداياته الأولى ومصادره، وهي الدلالة التي تتفق مع تعريف ابن منظور للتأويل: "التأويل المرجع والمصير، مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه"[4].

ويرجع الفضل في نقل الهرمنوطيقا من الحالة التقليدية اللاهوتية إلى حالة جديدة أكثر فاعلية تجعلها حاضرة في كل النصوص، إلى الباحث "فريديريك شلاير ماخر"، واعتبر هذا إيذانا لمرحلة أصبحت فيها الهرمنوطيقا علما له خصوصيته الساعية إلى توفير فهم صحيح لكل قول مهما كان نوعه، وبالتالي "يعود إليه الفضل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علما أو فنا، لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص، وهكذا تباعد "شلاير ماخ" بالتأويلية بشكل نهائي عن أن تكون في خدمة علم خاص، ووصل بها إلى تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم، وبالتالي عملية التفسير"[5].

---

[1]- حاتم الصكر، **ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر**، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، ص 103.

[2]- بشرى موسى الصالح، **نظرية التلقي، أصول وتطبيقات**، مرجع يسابق، ص 34.

[3]- نبيهة قارة، **الفلسفة والتأويل**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م، ص 5.

[4]- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، مج 11، مادة أول، 1994م، ص 33.

[5]- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 5، 2005م، ص 20.

ومن ثم نقل الممارسة التأويلية من وضع الاحتكار الكنيسي اللاهوتي، إلى وضع أداتي مشاع، عبر الارتقاء بها إلى درجة علم يؤسس لعملية الفهم، في محاولة لإيجاد تأصيل منهجي لعملية تأويل النصوص، عبر الانتقال من وضع التأويل للنصوص بكل مظهراتها وأنواعها إلى معنى الفهم.

الهرمنوطيقا عند "شلاير ماخر" تشكل مفارقة جديدة للنمط التقليدي السائد، وتتضح هذه المفارقة بملاحظة الدافع نحو تأسيس منهج للفهم، و"شلاير ماخر" "يبدأ بالبحث عن مصدر فن التأويل فيجده في ظاهرة سوء الفهم، من حيث أنها تثير الحاجة إلى الفهم، وتلك الحاجة تتحول إلى فن إذا استطعنا أن نتزود بشروط الفهم"[1]، ما يجعل من الضروري إيجاد منهج تأويل يعصمنا من سوء الفهم، وهذا خلاف النمط التقليدي الذي ينطلق من إمكانية الفهم لكل شيء.

أما الكيفية التي يقترحها "شلاير ماخر" للفهم فتعتمد على تحليل الحالة الإبداعية التي ترتبط بالحياة الداخلية والخارجية للمبدع، ما يجعل من الضروري لفهم الإبداع استصحاب كلا الحالتين في عملية الفهم، وهو اعتراف واضح بالذات المبدعة وعدم إهمالها، وهو في الواقع اعتراف بالقصد المستبطن في النص، ومن هنا يكتسب النص تصورا جديدا عند "شلاير ماخر" يصبح فيه تجليا لحياة المبدع، "وإذا كان الأمر كذلك فإن المهم في الممارسة الهرمنيوطيقية ليس تفسير المقاطع النصية فحسب، بل وإدراك النص في أصله ومنبعه، وفي بزوغه من الحياة الفردية لمؤلفه"[2].

وتتجاوز وظيفة الهرمنوطيقي حينها تفسير النص لتصل إلى اكتشاف التجربة الحياتية للمبدع، لأن النص ليس مجرد وصف أو تصوير يستمد وجوده من الخارج فحسب، وإنما أيضا مفعم بحياة الآخر عندما يعكس التجربة الداخلية للمبدع، وتكون اللغة وقتها وسيطا لنقل تلك التجربة، ومن هذا البعد نتعرف عن الحالة الرومانسية التي وصفت بها هرمنوطيقا "شلاير ماخر" لأنها تؤكد دور المبدع على حساب الواقع، وتعتبر النص تعبيرا لعالمه الداخلي أو موازيا له.

وتندرج محاولات "دلثاي فلهلم" البحثية في إطار الجهود الرامية إلى تشييد صرح منهجي للعلوم الإنسانية والاجتماعية مستقل عن المناهج المعتمدة في العلوم الطبيعية، وقد رأى أن المقاربة المنهجية لهذين المجالين العلميين (الطبيعي والإنساني)، ينبغي أن تختلف بينهما نظرا للاختلاف والتباين بين طبيعة كل منها، "فالفارق بين العلوم الاجتماعية والطبيعية يكمن، عنده، في أن مادة العلوم الاجتماعية، وهي العقول البشرية، مادة معطاة، وليس مشتقة من أي

[1]- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، مرجع سابق، ص 26.
[2]- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، مرجع سابق، ص 24.

شيء خارجها مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة"[1]، وبهذا رفض النظرة الفيزيقية التي نادى بها "إمانويل كانت" في كتابه "نقد العقل الخالص" وشرع عن قصد في كتابة "نقد العقل التاريخي" لكي يضع الأسس الابستمولوجية للدراسات الإنسانية[2]، بهدف فك الارتباط المنهجي مع النموذج الميكانيكي القائم على المقاربة السببية والكمية لموضوعاتها المغايرة لموضوع العلوم الإنسانية، الذي هو الحياة الإنسانية المركبة من الشعور والمعرفة والإرادة.

ويرى "دلثاي فلهلم" أن المقاربة المنهجية في العلوم الإنسانية يجب أن لا ترتكز على التفسير، لأن التفسير مقولة مجردة وسكونية وليست من الحياة، بل يجب أن ترتكز على مقولة الفهم المستمدة من الحياة نفسها، "إن الذات العارفة التي شيدها " لوك" و"هيوم" و"كانت" لا يجري في عروقها دم حقيقي، ذلك أن هؤلاء يضيقون نطاق المعرفة ويقصرونها على ملكة الإدراك بانفصال عن الشعور والإرادة"[3].

الفهم عند دلثاي فلهلم "هو فهم تأويلي، ذلك أنه يشتغل على العلامات داخل المجتمع، أي أنه هو سيميولوجيا تتبع المسار التوليدي لإنتاج المعنى، وكيفية التوصل إليه، وذلك من قوله: "إننا نسمي فهما، المسار الذي ندرك من خلاله ما هو باطني استنادا إلى علامات خارجية"[4].

إن "دلثاي فلهلم" يدعو إلى الاشتغال على التجارب الداخلية المتجلية في أشكال التعبير المختلفة التي يعتمدها البشر في تحقيق كينونتهم لفهم الحياة. وأهم الأشكال التعبيرية المعبرة عن تجربة الحياة، هي تلك التي تتخذ من اللغة أداة لها، ذلك أن تجربة المبدع تتجاوز إطار ذاتيتها لتتحول إلى تجربة حياة، كونها تجسدت فيما هو مشترك ومشاع بين الجميع من البشر، و"تعتبر التعبيرات الأدبية، التي تتخذ من اللغة أداة لها، أعظم قدرة من التعبيرات الفنية الأخرى على الإفصاح عن الحياة الداخلية للإنسان"[5].

أما هرمنوطيقا "هايدغر مارتن" لا يمكن استيعابها إلا ضمن فلسفته الوجودية، لولا أن تلك الفلسفة قائمة في الأساس على الهرمنيوطيقا أو على ماهية الفهم عنده، ما يجعل الأمر أكثر تعقيد، فهل تكمن البداية في معرفة الهرمنيوطيقا ومن ثم معرفة فلسفته الوجودية أم العكس؟

---

[1]- عادل مصطفى، **فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا)**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2007م، ص 118.
[2]- عادل مصطفى، **فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا)**، مرجع سابق، ص ص 121-122.
[3]- نبيهة قارة، **الفلسفة والتأويل**، مرجع سابق، ص 51.
[4]- عادل مصطفى، **فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا)**، مرجع سابق، ص 124.
[5]- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، مرجع سابق، ص 32.

هذه الجدلية أوجدها "هايدغر مارتن" عندما أقام فلسفته على أساس الهرمنيوطيقا، في الوقت الذي أقام فيه الهرمنيوطيقا على فلسفته الوجودية، ما يجعل الجدلية في صورتها الظاهرية أشبه بالدور المنطقي، إلا أن ذلك التناقض لا يتصور إلا في دائرة النسق المعرفي الذي يقوم على الاستنتاجات العقلية. إن اختيار "هايدغر مارتن" المنهج الظاهري لا يحدد فقط مساره المعرفي، في مقابل المسار الفلسفي العام. بل يحدد أي نمط من أنماط الفهم والوعي الذي يبحث عنها "هايدغر مارتن"، إنه الفهم والوعي الذي يلامس الحقيقة في ذاتها وليس ذلك الفهم الذي تتوسطه المفاهيم والصور والمقولات الذهنية "مثل هذه الظاهرية هرمنيوطيقية، بمعنى أنها تتضمن أن الفهم لا يقوم على أساس المقولات والوعي الإنسانيين، ولكنه ينبع من تجلي الشيء الذي نواجهه، من الحقيقة التي ندركها"[1].

إن هذه التفرقة المنهجية تؤسس لمفارقة جوهرية في نظرية المعرفة، إذ أن نظرية المعرفة التقليدية تصور الإنسان على أساس كونه ذاتا عارفة تؤسس رابطا مفهوميا بينها وبين الموجود الآخر، وهي النقطة التي بدأ منها الجدل بين الذاتي والموضوعي في المعرفة، طالما تصورنا وجود فارق جوهري بين وجود الإنسان الذاتي والآخر الموضوعي.

أما في منهج هايدغر لا نتصور تلك الثنائية، لأن الإنسان ليس وجودا منفصلا، وإنما وجود الإنسان وكينونته هي في وجوده مع الآخر، "فكذلك الأمر بالنسبة للوجود الإنساني، إنه يشوه ويزيف عندما يفسر بوصفه ذاتيا جوهرية، إن الإنسان ليس بالذات الإبستمولوجية (العارفة)، المنعزلة، التي تدرك وجودها أولا، ثم تحاول بعد ذلك البرهنة على وجود العالم (كما فعل ديكارت)، بل إن الإنسان يدرك العالم إدراكا أوليا بخبرته واهتمامه المباشر، فالعالم بهذا المعنى مكون لوجود الإنسان، ونتيجة لذلك قضى "هايدغر" على ثنائية الذات والموضوع التي سادت-بتأثير ديكارت-حتى الوقت الحاضر"[2].

وعلى الرغم من أن محاولة "هايدغر في المحافظة على المسافة بين الذات والموضوع، فإننا نجد أنه يذهب في نهاية الأمر إلى الاعتراف بأن الذات والوجود هما نفس الشيء[3]، و"هايدغر لا ينكر وجود الآخر وإلا اتهم بالمثالية، وبهذا القدر يحافظ على المسافة بين الإنسان والآخر، ولقد أصبح الإنسان على يد الفلاسفة الوجوديين، يمثل ذلك الكائن البشري الموجود في العالم، وسط الأشياء، ولم يعد مجرد ذات عارفة، فلابد أن يترتب على ذلك أن يصبح

[1]- إبراهيم أحمد، **إشكالية الوجود والتقنية عند هايدغر**، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2006م، ص 82.
[2]- إبراهيم أحمد، **إشكالية الوجود والتقنية عند هايدغر**، مرجع سابق، ص 83.
[3]- المرجع نفسه، ص 76.

معاشرا للأشياء وليس عارفا لها. ولهذا نجد "هايدغر يقول: "إن الفيلسوف الحق هو الذي يحب معاشرة الأشياء، ويطيل الإقامة بينها، ووسطها، ويستمع إلى همسها في تعاطف ودي"[1].

يقول "هايدغر": الآنية ليست هي أصغر جزء من الحاضر، إنها اللحظة، وهي تفتح الحاضر أو تصدعه، أي أن الإنسان هو الذي يجد ذاته باستمرار، وكلا الأمرين قد يؤسسان للنسبية، وهنا "هايدغر" لا يرى الفردية التي تجعل المعرفة ذاتية وإلا تناقض مع نفسه، فهو لا يمنع من التواصل الوجودي الذي يتجلى عبر اللغة المعبرة عن هذا الوجود، "لعل اللغة كما يعتبرها "هايدغر" من أهم العناصر في الوجود الإنساني، فهي أساسية له... اللغة هي أيضا أداة اتصالنا مع العالم ومع الآخرين[2]، ولا يكون للاتصال أي مسوغ إذا لم يكن هناك تلاق في المعنى والإدراك والفهم.

ه/- بين النص والنص الأدبي

تمنح الكتابة للنص معنى، فهو نسق من العلامات الدالة المرتبة وفق نظام داخلي مما ينتج سيرورة دلالية، ومن ثم، يعتبر نصا كل خطاب يحيل على ممارسة تدليلية لكونه يؤسس منظومة مرجعية، ويبني أكوانا دلالية لارتباطه الوثيق بكل مكونات العالم الواقعي، مما يعقد فهم إرسالية النص المكتوب، وفك شفراته أمام القطب الجمالي للنص.

ومن هذه الزاوية، يمكن طرح سؤالين مركزيين: ألا يستدعي النص المكتوب قارئا أو قراء وإشكالية القراءة بكل تشعباتها؟ هل يمكن أن نتحدث عن نص مكتوب واحد أم عن نصوص مكتوبة؟ وما وظيفة كل نص نوعي مكتوب؟ وهل كتب بالكيفية التي تلاءم صياغة المقروء؟ وهل ثمة طريقة تلاءم كل وظيفة من وظائف المكتوب؟

إن سلطة النص الأدبي، تتجلى أساسا في كونه يقيم علاقة خاصة مع اللغة المعجمية أو القاموسية، فيزيحها من سياقها التداولي الأصلي، ليمنحها بناءا تركيبا ودلاليا جديدا مستمدا من قاعدة أن الإبداع لعب باللغة، ومن أجل اللغة، وعلى هذا الأساس، تبرز حرية المبدع والحضور المنظم لأدوات الكتابة من خلال استحضار العناصر الجمالية الأساس، من جهة، واختيار قواعد وظيفية لنقل الأشياء والموجودات والاستيهامات من جهة أخرى.

وبذلك، يتحدد المتخيل الذي يتخذ شكلا محددا، وعلى هذا الأساس، فالمبدع الحقيقي ليس لديه ما يقوله، إنه لا يمتلك في نهاية المطاف سوى طريقة للقول، ومن ثم، تغدو مجمل

---

[1]- إبراهيم أحمد، **إشكالية الوجود والتقنية عند هايدغر**، المرجع السابق، ص 78.

[2]- محمد عز الدين التازي، **الكاتب الخفي والكتابة المقنعة(دراسة أدبية ونقدية)**، سلسلة شراع المغرب، ع72، 1998م، ص3.

محمولات الخطاب الأدبي مجرد أحلام، وكوابيس، وأوهام، مجرد كائنات زئبقية تابعة "لأنا" المبدع من خلال إعادة اكتشاف قيمة الخلق الأسطوري.

وعلى ضوء ذلك، تجسد الجملة المكتوبة نوعا من النفي لامتدادات المعيش ولو عبر الديمومة التي تشاركه في الجوهر، مما يفتح مجالات خصبة أمام حركة الكتابة وفعل الخيال: أي أن دينامكية نقل الوقائع، من منظور تخييلي جمالي، هو نوع من التفكيك وإعادة التركيب لتلك الوقائع من خلال جدلية الهدم والبناء: هدم ما هو كائن وبناء ما ينبغي أن يكون، وبذلك، فإن المبدع يعقد- رغم إرغامات اللغة وإيحاءاتها- صلة غرابة مع الواقع في أفق دفع القارئ إلى المشاركة الفاعلة والمنتجة في لعبة الكتابة التي لا تتحقق إلا من خلال تعرية بطلان الإيهام المرجعي، والتدليل على استيهامات المبدع وأيديولوجيته في كل مكان، لذلك فإن" الكتابة رهان على إنشاء عالم قد تحضر في ثناياه صورة الكاتب، ولكنها تنتهي في المحدود[1].

ومن هنا، تتشكل لعبة الصراعات الجدلية والحوارية لرهانات الكتابة، في حين أن "رهان الكاتب هو التفاعل مع الواقع بتحولاته والارتواء من معين المتخيل"[2]، وبالتالي، تتحدد "بياضات الذاكرة وفجواتها أو مناطق لاتحد يدها لأنها تعمل على تحريك الذكريات الراكدة لتبتكر الحياة من جديد"[3].

وبهذه الابتكارات اللغوية التي يحدثها النص الأدبي، ينشغل المتلقي عما قبله وعما بعده، مما يكسب النص بعدا ترميزيا أو مغلقا يحتاج من الجهد، والوسع، والقدرة، على مساءلة صمت المعنى الكامن في النص، باعتباره نصا زئبقيا منفلتا يصعب القبض على دلالاته الهاربة بكل سهولة، بمعنى أن الخطاب الأدبي، هو بالأساس، خطاب لساني إيحائي ومكثف يخرق القواعد المعيارية السيمانطيقية، فيشغل القارئ بذاته قبل أن يشغله برسالته.

وجدير ذكره، أن كل إنتاج نصي عليه أن يقيم في تصور كل متلق صورة دلالية جامعة بين الدال والمدلول، مما يحقق الفهم والإدراك شريطة تحديد مرجعية خاصة، وذلك بمعرفة حقيقة الأشياء والبنية العميقة للخطاب، ورغم تعدد مستويات النص الأدبي، فإن حقائقه تظل معلقة، ومؤجلة في انتظار قارئ خبير متمرس بجماليات النصوص التخييلية من أجل فك شفراته ودلالاته، علما أن القيمة المرجعية للخطاب تبقى حاسمة في تحديد وتوجيه مساراته وسياقاته، ومع ذلك، فليس من شأن النص أن يصرح دائما بكل مرجعياته، وإن كان يقدم إيحاءات وإشارات دالة مساعدة على ذلك.

---

[1]- محمد عز الدين التازي، **الكاتب الخفي والكتابة المقنعة(دراسة أدبية ونقدية)**، مرجع سابق، ص4.

[2]- المرجع نفسه، ص7.

[3] -Gauss Hr, pour une hermeneutique litteraire, traduit de l allemond par maurhce jacob ed gallimard, 1988, p 54.

وفي هذا المقام، تطرح علاقة المعنى بالمرجع، وبالسياق، وباللغة، وبالواقع، وبالتناص (تداخل النصوص، وتدمير المرجعيات، فتطفو على مستوى الخطاب إشكالية العلاقة بين الواقعية النصية والواقعية الرمزية).

و/- النص الأدبي بين التلقي والتأويل:

يثير سؤال التأويل إشكالات نظرية ومنهجية، وفي هذا السياق، طرح ياوس الأسئلة التالية: أين تبدأ استقلالية التأويل الأدبي؟ كيف كان يعمل؟ وكيف يعمل اليوم للكشف عن الخصائص الجمالية للنصوص؟ ويضيف في نفس السياق: "لم تهتم الشاعرية اللسانية، أو السيميائية، التي أتت بعد ذلك، ولا النظريات الأشد حداثة في الكتابة، واللعبة النصية، والتناص لم تهتم كلها بالمضامين التأويلية للمنهجيات الوصفية الحديثة اللهم إلا في حال اتخذت جهارا موقفا مضادا للتأويلية باسم الموضوعية العلمية الشكلانية"[1].

وإذا كان "هايدغر" قد قسم التأويل الأدبي إلى ثلاث مراحل (الفهم، التفسير، والتطبيق)، فإنه قد طبق هذه المراحل الثلاث في مجالي التأويل اللاهوتي والقانوني بشكل يوحد بينها، ومن هنا، يمكننا "في الواقع تحديد الإسهام المعرفي للأنظمة التأويلية خلال تاريخها انطلاقا من كيفية تعرفها على وحدة اللحظات الثلاث، وتطبيقها في ممارستها العلمية، أو من طريقة نسيانها لهذه الوحدة بفضل تفضيل لحظة من هذه اللحظات في أبحاثها على حساب اللحظات الأخرى"[2]، الإشارة ذاتها ذكرتها نظرية الأدب بحيث يتطلب التأويل" أن يبحث المؤول في مقاربته الذاتية، معترفا بالأفق المحدود لوضعيته التاريخية، ويؤسس هذا التأويل هيرمينوطيقية تفتح حوارا بين الحاضر والماضي، وتدخل التأويل الجديد في السلسلة التاريخية لتجسد المعنى"[3].

إن تحقيق هذه الرهانات رهين، بالاستناد إلى مفهوم الأفق أو المعيار الجمالي، بوصفه يضبط تأويل نص معين من خلال التأثير الذي يحدثه في القارئ، والذي يدخل معه في لعبة السؤال والجواب.

بالإضافة إلى التحولات التي يخضع لها أفق التوقع تاريخيا من خلال دراسة سانكرونية، أو دياكرونية لتاريخ الأدب الجديد: أي تاريخ تلقي الأدب. لهذا، فلا يمكن تصور تأويل علمي،

---

[1] -ibid, p 55.

[2]- رينيه ويلك، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981م، ص 83.

[3]- هانز روبرت ياوس، **نظرية التلقي و التواصل الأدبي**، ترجمة سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 38، 1986م، ص107.

عند ياوس، دون دراسة الأفق بوصفه: "حدا تاريخيا، وفي الوقت ذاته شرطا لكل تجربة محتملة، ومن حيث هو عنصر مكون للمعنى في الفعل البشري والفهم الأولي للنظام"[1].

وعليه، فمواجهة مشاكل نظرية مع النص، لا تتأتى إلا من خلال نافذة القراءة باعتبارها نشاطا ذهنيا وإبداعيا يقوم به القارئ الذي يحول النص من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق. يقول ج سارتر: "إن الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي، لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي، وهذان الفعلان المرتبطان هما: المؤلف والقارئ"[2]، وهذا معناه أن الكتابة والقراءة وجهان لعملة واحدة، أو فعلان متلازمان، فليس هناك من معطى لفصل أحدهما عن الآخر، فالأثر لا يخرج للوجود إلا موصولا بعملية القراءة مادام النص نداءا وما على القراءة إلا أن تلبي هذا النداء.

والأدهى من ذلك، فإن التعاقب التاريخي للقراءات للعمل الأدبي الواحد تولد إنتاجية نصية، بفعل اندماج أفق النص بآفاق القراء، فيتم تجاوز منطوق النص إلى المسكوت عنه أو اللامقول باعتباره خزانا أو منجما ولودا من الدلالات، ومن ثم، يتمثل دور القارئ في تنشيط الحوار الخلاق مع النص من أجل تطوير فن القراءة وفن الكتابة معا، والقارئ الإيجابي، أو القارئ الفعال، مشروط طبعا بشروط ثقافية ومعرفية تسمح له بتحريك آليات النص وتجاوز إكراها ته.

فالكاتب والقارئ شريكان أساسيان واعيان بآليات مهنة صناعة الإبداع، ومنهجية النفاذ إلى عوالمه الداخلية. فإذا كان الكاتب قد شكل أو كون النص، فإن القارئ هو الذي يؤوله، ويمنحه معنى بوصفه حصيلة اندماج ظرفي بين النص والقارئ في لحظة تاريخية ونفسية محددة، فالمعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع، أو الانصراف عنه، وعلى الأديب أن يحرص على إرضاء ذوق الجمهور إذا أراد أن يكون أديبا أصيلا، فالقراءة، إذن، تنشيط لإنتاجية النص، وقدح لزناده الإبداعي، وتحقيق لتداوليته من خلال انخراط القارئ في فعل القراءة، وملامسته لمستويات النص اللغوية والأسلوبية وتجاوز اكراهاته البنائية، وفك سننه ومعرفة سياقاته.

ي/- علاقة القارئ بالنص الإبداعي:

لقد اتجهت البحوث النقدية المعاصرة إلى خلق معادلة أدبية جديدة تمثلت في علاقة القارئ بالنص الإبداعي، هذا القارئ الذي لم يكن له دور فعال في النظريات الأدبية التقليدية،

---

[1]- هانز روبرت ياوس، **علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه**، ترجمة د. بسام بركة، العرب والفكر العالمي، عدد 3، 1988م، ص59.

[2]- رشيد بنحدو، **العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم الفكر، المجلد 23، الكويت، 1994م، ص474.

فكان التركيز معظمه منصبا على النص كأساس لكل التحليلات الأدبية، فالدلالة موجودة بالنص ... والجماليات موجودة بالنص ... وعلى القارئ أن يضع يده على هذه الأمور، ومن لم يستطع فإن ثقافته النقدية غير صحيحة أو غير مؤهلة ... بل توصف قراءته النقدية بالخاطئة.

ومن الباحثين الذين كان لهم باع كبير الباحث الألماني "ولفغانغ إيزر" في كتابه "فعل القراءة، نظرية الأثر الجمالي"، وكان دفاعه عن القارئ بطريقة جادة وبتحليلات فائقة، حيث جعله شريكا أساسيا في العملية الأدبية باعتبار القراءة شرط رئيسي وضروري في تفسير وتأويل النص. وقد لخص "ولفغانغ إيزر" رؤيته للقارئ والنص فيما يلي: "نستطيع القول أن العمل الأدبي له قطبين: القطب الفني يتعلق بالنص الذي أنتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلق بالتحقق على مستوى القارئ...إن موقع العمل الأدبي هو النقطة التي يلتقي فيها النص والقارئ"[1]، ويؤكد "ولفغانغ إيزر" أن القراءة هي التي عبرها يحدث التفاعل الأساسي لكل عملية أدبية، إذ يقول: "إنه أثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكل عمل أدبي بين بنائه والمرسل إليه".[2]

وينطلق "ولفغانغ إيزر" من أن المعنى ليس موجودا في النص وليس سابقا على وجود القارئ له، وهذا التحقيق هو الذي يقوم بإخراج المعنى إلى حالة التجسيد، فالمعنى يبنى بمشاركة القارئ بغض النظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرفض، وبداية وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النص والقارئ ويسميها أيزر بالموقع الافتراضي[3].

ويرى الباحث "حميد لحمداني" في تحليله لهذه العلاقة التفاعلية، هو أن "ولفغانغ إيزر" ينطلق من أن النص لا يقوم على مبدأ الامتلاك بالمعاني، وإنما من مبدأ الفراغ لأن النص إذا كان ممتلئا بالمعاني فما على القارئ أن يسلم بذلك، ولهذا فالتواصل هو أن يتعامل القارئ مع النص بفكره ورصيده المعرفي، ويقوم بملأ الفراغات الكثيرة[4].

ومن المصطلحات التي تعرض لها "ولفغانغ إيزر" "سجل النص"، وهذا السجل تكون فيه الإحالة إلى النصوص السابقة، تاريخية واجتماعية وثقافية، ويتم في هذه الحالة انتخاب

---

[1]- Wolfgang Iser : L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, tradit de l'allemand, par evelyne Sznycer , éditeur pierre M. Bruxelles, P 48.

[2] -Ibid P 48 .

[3]- عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)**، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب، الرباط، ص 153.

[4]- حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)**، المركز الثقافي العربي، المغرب. ط 1، 2003م، ص70.

عناصر دلالية معينة على حساب عناصر أخرى تتعرض للإقصاء"[1]، وهكذا يتضح أن علاقة النص بمرجعيته تتأسس عبر صيرورة معقدة، وأن المعنى بالتالي لا يتقدم جاهزا، وإنما يتحدد من خلال تلك الصيرورة التي تلعب فيها القراءة دورا أساسيا"[2].

ك/- القارئ النموذجي عند "أمبرتو إيكو":

يعد الباحث الإيطالي "أمبرتو إيكو" من الذين أسهموا إسهاما كبيرا في تأسيس نظرية التلقي، ومعالجته لمفهوم القراءة تختلف عن الباحث الألماني "فولفغانغ آيزر"، حيث بقي يعتقد أن النص الأدبي له قوته وسلطته في تحديد دور القارئ الذي يمتلك رد فعل تجاه البنية والمحتوى[3].

يؤكد "أمبرتو إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" على أن القارئ الذي يريده ليس قارئا على طريقة "أيزر" يكتشف معانيه من تفاعله مع النص، وإنما هو قارئ جيد نموذجي لديه كفاءات ومهارات في تعامله مع النص تتمثل هذه الكفاءات في الكفاءات الموسوعية، الكفاءات المعجمية والأسلوبية والكفاءات اللغوية، كما أن المؤلف ينبغي له أن يمتلك مجموعة من الكفاءات تتماشى مع كفاءات القارئ، وحينئذ يحدث ما يسميه التعاضد أو التعاون بين القارئ النموذجي والنص[4]، لأن القارئ إذا لم يكن يمتلك هذه الكفاءات المعرفية والموسوعية والأسلوبية سوف لن يكون في مستوى معرفة ما يقصده الكاتب من خلال النص، ويضيف إيكو: "وفي خلاصة القول إن القارئ المصاب بقصور موسوعي يجد نفسه على قاب قوسين أو أدنى مما يعوزه"[5].

ويشير إلى أن النص لا يصرح بكل شيء ولا يكشف عن المضمون للقارئ، ولهذا "أمبرتو إيكو" يستخدم عبارة "ما لا يقال" ويقصد بها فكرة مهمة لم يقلها النص وعلى القارئ أن يقوم بتفعيل المضمون، وهنا يقوم القارئ بحركات تعاضدية لمعرفة هذا المضمون، ثم يستخدم مفهوم ملأ الفراغات، وهو المفهوم نفسه عند "فولفغانغ إيزر"[6]، يقول: "فالنص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء"[7].

---

[1]- عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)**، مرجع سابق، ص155.

[2]- حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)**، مرجع سابق، ص 72.

[3]- أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1996م، ص 68.

[4]- نفس المرجع، ص68.

[5]- أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، مرجع سابق، ص 259.

[6]- حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة**، مرجع سابق، ص 32.

[7]- عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت، ط3، 1981م، ص 224.

وفي علاقة المؤلف بالقارئ النموذجي، يرى "أمبرتو إيكو" أن المؤلف يصوغ فرضية حول القارئ النموذجي من خلال عبارات استراتيجية، وبالمقابل فإن القارئ ينبغي له أن يرسم فرضية المؤلف مستخرجا ذلك من خلال النص بصورة مضبوطة[1].

ويستخدم إيكو مصطلح "قراءة ما وراء النص"، فهناك القراءة الأولى للنص ثم هناك القراءة الثانية، وهذه الأخيرة هي التي تشكل قراءة ما وراء النص والقارئ فيها نموذجي ناقد يستطيع الوصول إلى حقيقة الحكاية، بينما القراءة الأولى لا تصل إلى حقيقة الحكاية[2]، وقد قام بتحليل قصة تحمل عنوان "مأساة باريسية حقا" إذ يقول في هذا الصدد: "والحال أن قصة "مأساة ..." كانت قد كتبت لتقرأ مرتين (أقله)، فإذا ما اقتضت القراءة الأولى قارئا بسيطا، عمدت القراءة الثانية إلى اقتضاء قارئ ناقد يكون قادرا على تأويل فشل المبادرة التي قام بها الأول"[3].

وهكذا يصنف إيكو القراءة وينظر إليها نظرة مثالية، فالقارئ العادي عنده لا يستطيع إدراك ما وراء النص، وبالتالي فهو ليس قارئا صحيحا، فعلى كل القراء، حسب "أمبرتو إيكو"، أن يكونوا نموذجيين، ذوي كفاءات عالية جدا، بل نقادا محترفين، وهذا ما لا يتماشى مع المعطيات الواقعية، فهناك مستويات للقراءة، ويستطيع كل قارئ إدراك نص الحكاية انطلاقا من قدراته الخاصة، ومعارفه الشخصية، أما القول بأن النص الحكائي يقدم حكاية تتضمن حكاية أخرى خفية (حكاية في حكاية) فهذا لا ينطبق على كافة الحكايات والقصص، فهو نص يحتوي على أسطورة وآخر على رمز، وآخر على أفكار فلسفية، فلسنا أمام نص واحد فقط في الإبداع، فهناك أشكال أدبية لا حصر لها في سرد الحكايات.

ويختلف "أمبرتو إيكو" عن "فولفغانغ إيزر" في تحديد المعنى، حيث يرى إيكو وجود المعنى القبلي الذي له علاقة بمقصدية المتكلم، وهذا المعنى القبلي هو منطلق لجميع القراءات الممكنة، كما أنه يقبل بتأويل النص، شريطة ألا يتعارض هذا التأويل مع القراءات النصية، ولكنه في كل الحالات لا يقبل إلا القراءات النقدية المختصة[4].

وفي الأخير نقول إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي، هو التفاعل بين بنيته النصية ومتلقيه، فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من فعل التحقق الذي ينجزه القارئ.

---

[1]- حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة**، مرجع سابق، ص214.
[2]- توفيق الحكيم، **بجماليون**، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ط3، 1974م، ص9.
[3]- محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، دار المعرفة الجامعية، 1993م، ص 204.
[4]- محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، مرجع سابق، ص 205.

فجمالية التفاعل لا تظهر إلا من خلال مرور القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص، ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض، هذا الفعل الحركي الذي يقوم به القارئ يجعل العمل الأدبي يتحرك، كما يجعل نفسه حركة كذلك، لأن الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، إذ أن من الواضح أن تحقيق التفاعل هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين.

3/- الركائز الأساسية لنظرية التلقي:

لقد أصبح مصطلح التلقي قد أضحى مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بجامعة كونستانس الألمانية، حتى غدا ذكر إحداهما يستلزم الأخرى، والأمر ليس غريبا، ما دامت نظرية التلقي قد استوت على مذاهبها، بعد أن ارتوت بماء الفكر عبر قرون طويلة، تنبع من الفلسفة اليونانية، لتصب في النهضة الأوروبية الحديثة، مرورا بعيون متنوعة من الثقافة الإنسانية لعل أبرزها الثقافة العربية التي تأثرت بالنبع وأثرت في المصب.

لا تروم هذه الورقة التفصيل في تشعبات النظرية المتشابكة، ولا البحث عن جذورها أو أصولها، بقدر ما تهدف إلى بيان أهم ركائزها التي يمكن تحديدها في ثلاثة ركائز أساسية والمتمثلة فيما يلي[1]:

أ/- القارئ:

إنه بمثابة محور نظرية التلقي التي شكلت ثورة في تاريخ الأدب، حين أعادت الاعتبار لهذا العنصر، وبوأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل، ذلك أن: "القارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف والعمل والجمهور، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ"، وهذا الأمر يستهدف نظرة جديدة للعلاقة بين التاريخ والأدب، مما يعني "إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج والتلقي"[2].

وقد أصبحت هذه العلاقة الحوارية تفرض على مؤرخ "أن يتحول أولاً وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخيا"[3].

وإذا كان الاهتمام بالقارئ يشترك فيه جميع منظري التلقي، فإن الاهتمام انصب حول تحديد سمات هذا القارئ، حيث خلص الدكتور إدريس بلمليح إلى تحديد أربعة أنماط من القراء:

---

[1]- هانز روبرت ياوس، **جمالية التلقي**، تر: رشيد بنحدو، ص 40.
[2]- هانز روبرت ياوس، **جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص 42 .
[3]- نفس المرجع، ونفس الصفحة.

* **القارئ النموذجي**: وهو القارئ الذي استعمله المفكر الأسلوبي مكاييل ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تتطلب شخصا متمرسا كل التمرس بنظام لغة الشعر، ومدركا لطبيعة الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية.

* **القارئ الخبير:** وهو قارئ يتلخص فعله بالسعي الدائم إلى إخصاب مضامين النصوص التي تعتبر وثائق أفكار وأحاسيس تنقلها اللغة.

* **القارئ المقصود**: وهو من توجه إليه النص حين ظهوره المبدئي أي الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع ثم الذات التي تشكل استمرارا مباشرا للنص، وتقمصا جديدا لفعله، في إطار نوع من التكامل بينهما.

* **القارئ الضمني:** والذي يعتبر في نظره أول باحث حدد هوية هذا القارئ، إذ يمثل المقصد الذي يوصله نشاطه التعاوني إلى استخراج ما يفترضه النص ويعدنا به لا ما يقوله النص في حد ذاته ، إضافة إلى ملئه الفضاءات الفارغة وربطه ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه[1].

حيث أن القارئ الضمني شغل مساحة مهمة من فكر منظري التقي، لاسيما "فولنغانغ ايزر" الذي فصّل في مفهوم هذا القارئ، إذ يرى أنه: "مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي كي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي و تجريبي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"[2].

وقد بين "روبرت هولب أن ايزر" نسخ مفهوم القارئ الضمني عن مفهوم المؤلف الضمني "لواين بوث" في كتابه بلاغة الفن القصصي[3].

وعموما فإن الاحتفال بالقارئ عند رواد نظرية التلقي واكبته نظرة جديدة إلى هذا القارئ، نظرة تهدف إلى تجاوز سلبيته التي راكمتها قرون إهماله، فغدا صاحب فعل جديد يصل إلى حد المشاركة في صنع المعنى لأن "القارئ الذي يتوقف عند مرحلة "فهم المعاني اللفظية" أي العلامات اللغوية داخل أنساق يحكمها قانون التوحد بين طرفي العلامة، ليس هو القارئ الذي يتحدث عنه أصحاب نظرية التلقي، لأن هذا القارئ لن يكون قادرا على "ملء فراغات النص"، وقيام القارئ بملء فراغات النص هو جوهر التلقي".[4]

---

[1]- إدريس بلمليح، **قراءة القصيدة التقليدية**، مرجع سابق، ص ص 4-5.
[2]- فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)**، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المنهال، 1987، ص30 .
[3]- روبرت هولب، **نظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 136.
[4]- عبد العزيز حمودة، **الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)**، عالم المعرفة، 2003، ص 121.

ب/- بناء المعنى:

إذا أردنا التطرق إلى المعنى عند أصحاب التلقي، يجب أولاً التعرف على مفهوم الفراغ أو الفجوة، والذي ارتبط "برومان انجاردن" الذي رفض في فلسفته الظواهرية ثنائية الواقع والمثال في تحليل المعرفة، ورأى أن العمل الفني الأدبي يقع خارج هذه الثنائية، فلا هو معين بصورة نهائية، ولا هو مستقل بذاتهن ولكنه يعتمد على الوعي ويتشكل في هيكل أو بنية مؤطرة، تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها[1].

إن ما تحدث عنه "انجاردن" يتشكل من أربع طبقات للعمل الأدبي وهي: أصوات الكلمات، ومعاني الكلمات ، والأشياء التي يمثلها النص، وأخيرا الجوانب التخطيطية[2].

فإذا كانت الأشياء في الواقع لا تحتمل غير معنى واحد ومحدود و معروف، فإنها على النقيض من ذلك في العمل الأدبي، بل ينبغي لها أن تحتفظ لنفسها بدرجة من الإبهام[3].

وهذا الإبهام يقوم القارئ بتحديده، وهو ما يصطلح عليه التحقق العياني الذي هو "نشاط يقوم به القراء يتعلق باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات، أو الجوانب المؤطرة في النص، أو بملأها.

بيد أن ملء الفراغ، يختلف باختلاف قدرات القراء، "ولكن القراء في ممارستهم عملية التحقق العياني يجدون الفرصة كذلك لإعمال خيالهم، ذلك بأن ملء الفراغات بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية، يضيف إليها "انجاردن" المهارة وحدة الذهن كذلك[4].

وبهذا نقترب من التفاعلية التي اشتهر بها "ايزر"، وحديثه عن إنتاج المعنى ، لاسيما إذا كنا أمام قارئ يمتلك خيالا خصبا، وذهنا حادا، ذلك أن "ايزر": "ينظر إلى معنى النص على أنه من إنشاء القارئ ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية، ومن ثم فإن القراء أحرار في ظاهر الأمر في أن يحققوا بطرق مختلفة معاني مختلفة تحقيقا عيانيا، أو في أن يخلقوها خلقا"[5]، ومن هنا فإن "ايزر" و "ياوس" كليهما ينظران إلى أن المعنى يتحقق نتيجة التفاعل بين القارئ والنص كما يوضح ذلك "عز الدين إسماعيل" قائلا: "فهم ياوس التفسير على أنه نشاط القارئ في فهم النص، وكذلك الشأن بالنسبة لايزر الذي ذهب إلى أن المعنى لا يستخرج من النص،

---

[1]- روبرت هولب، **نظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 12.
[2]- عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية**، مجلة عالم الفكر، العدد 97، 1998، ص 134.
[3]- روبرت هولب، **نظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 63.
[4]- المرجع نفسه، ص 64.
[5]- نفسه، ص 65.

أو تشكله المفاتيح النصية، بل الأحرى أنه يتحقق من خلال التفاعل بين القارئ والنص، والتفسير عندئذ لا يستلزم استكشاف معنى محدد للنص".[1]

نستخلص من هذه المقارنة التي عقدها الدكتور عز الدين إسماعيل بين قطبي التلقي: "ياوس وايزر، أن النص لا يحمل قصدا معينا بله المؤلّف، بل إن المعنى لا يستخرج من النص كشيء ثابت محدد، بقدر ما يكون البحث عنه (التفسير) نشاطا"، يقوم به القارئ في فهم النص "على حد تعبير ياوس، وكفى بهذا دليلا على نفي القصدية، كما يؤكد ذلك الدكتور عبد العزيز حمودة قائلا: "موقف أعضاء نادي التلقي من القصدية، يتفق مع ما انشغلوا به من نقل سلطة التفسير بالكامل إلى القارئ أو فعل القراءة، ففي ظل هذا التحول الجديد لا يصبح لقصد المؤلف أو النص مكان في القراءة التأويلية، ولهذا يتفق أصحاب التلقي في إجماع، باستثناء صوت واحد تقريبا هو صوت هيرش، على نفي القصدية"[2]، بيد أن نفي القصدية ونقل سلطة التفسير إلى القارئ، مع ما يواكب ذلك من تعدد القراءات للنص الواحد، بل وتعدد قراءات القارئ الواحد للنص الواحد، كل ذلك أسهم في دق جرس خطر الفوضى، وهو ما تنبه له رواد النظرية كما بين ذلك الدكتور حمودة قائلا: "لقد اشتركوا جميعا في إدراك مخاطر نظرية التلقي، وفي مقدمتها فوضى التفسير بالطبع، وهكذا حاولوا جميعا تقديم ضوابط للتفسير تتمثل عند البعض بالجماعة أو الجماعات المفسرة، وأسماها آخرون بأفق التوقعات التي يجيء بها الفرد إلى النص في بداية فعل القراءة"[3].

ج/- أفق التوقع أو أفق الانتظار:

لقد بين الدكتور عبد العزيز حمودة أن محور نظرية التلقي الذي يجمع عليه رواد النظرية هو أفق التوقع قائلا: إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينات حتى الثمانينات هو "أفق توقع القارئ في تعامله مع النص، قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاما، ولكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع، وهو المقصود، تحدده ثقافة القارئ، وتعليمه، وقراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية والفنية".[4]

وبالرغم من ارتباط المصطلح بياوس فإن جذوره ممتدة في الفلسفة الأوروبية، ولعل جادامر أبرز المنظرين الذين فصّلوا في مفهوم الأفق الذي: "يصف تمركزنا في العالم، ولكن ينبغي ألا نتصور على أنه مرتكز ثابت ومغلق، والأصح أنه: "شيء ندخل فيه، وهو يتحرك

---

[1]- نفسه، ص 158 .
[2]- روبرت هولب، **نظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 21.
[3]- عبد العزيز حمودة، **الخروج من التيه**، مرجع سابق، ص 132.
[4]- المرجع نفسه، ص 118.

معنا"، ويمكن كذلك تعريفه بالإشارة إلى التحيزات التي نحملها معنا في أي وقت بعينه، ما دامت هذه التحيزات تمثل أفقا لا نستطيع أن نرى أبعد منه".[1]

ويرى "هولب" أن "ياوس" قد عرف مصطلح الأفق تعريفا غامضا للغاية، معتمدا في إفهامه على الإدراك العام لدى القارئ، ثم يخلص إلى أن مصطلح أفق التوقعات ربما ظهر (لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، إلى "نظام من العلاقات" أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص) [2].

رغم أن "ياوس" قد سعى إلى أجرأة هذا المصطلح من خلال محاولة موضعته، حيث هدف تعريفه بدقة حين قال: "ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي".[3]

ففي هذا النص الذي لا يستغني عنه أي دارس لنظرية التلقي عموما، ولمصطلح أفق التوقع خصوصا، يحدد ياوس العوامل الأساسية التي تصنع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي أي أفق التوقع، ويحصرها في ثلاثة عوامل :

- المعرفة القبلية التي يكتسبها القارئ عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل الأدبي الذي سيقرأه ذلك أن "العمل الأدبي حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء يباب... فكل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها"[4].
- أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل أو ما عبر عنه ياوس في موضع آخر بـ (العلائق الضمنية التي تربط هذا النص بنصوص أخرى معروفة تندرج في سياقه التاريخي)[5]، حيث إن النص الجديد: "يستدعي بالنسبة للقارئ (أو السامع) مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكن في سياق القراءة أن تعدل أو تصحح، أو تغير أو تكرر"[6]، فالقارئ يبني أفقا جديدا من خلال اكتساب

---

[1]- نفسه،ص 323.
[2]- روبرت هولب، **نظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 85 .
[3]- المرجع نفسه، ص 105.
[4]- نفسه، ص 105.
[5]- هانز روبرت ياوس، **جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص 44.
[6]- المرجع نفسه ، ص 45.

وعي جديد، وذلك بعد التعارض الذي يحصل له عند مباشرته للنص الأدبي بمجموعة من المحمولات الفنية والثقافية وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات والتوقعات[1].

- التعارض بين اللغة الشعرية (العالم الخيالي) واللغة العملية (العالم اليومي)، الشيء الذي يسمح بمزاولة مقارنات أثناء القراءة بالنسبة للقارئ المتأمل[2]، إذ إن (هذا العنصر الأخير يسعف القارئ على إدراك العمل الجديد تبعا للأفق المحدود لتوقعه الأدبي، وتبعا كذلك لأفق أوسع تعرضه تجربته الحياتية)[3].

يتضح مما سبق أن ياوس يفترض في القارئ معرفة مهمة تكتسب عن طريق الدراية و الممارسة من خلال معاشرة النصوص والإحاطة بالسنن الفنية التي تميز بين الأجناس الأدبية إذ يقول الدكتور أحمد بوحسن في هذا الصدد: "ويكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان، بحيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على الانتظارات التقليدية الجارية المعهودة"[4].

وهكذا نخلص إلى أن نظرية التلقي قد شكلت ثورة في دراسة الأدب حين نقلت الاهتمام إلى المتلقي الذي أهملت المناهج والنظريات السابقة التي ركزت على المبدع أو النص، وما أحوجنا إلى استثمار هذه النظرية في إعادة قراءة تاريخنا الأدبي الذي أسهم المتلقون في تشييده .

د/- رؤيتها للقارئ:

اكتسب القارئ أهمية متزايدة مع نظرية التلقي باعتباره منشئاً للنص الأدبي ومبدع له فالنظرية تمثل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص، ومعطياته التعبيرية، واستبدلت بها لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعي الإنساني التي لا تمثل في تأريخ البشرية قيمة، ومعنى هذا أن النظرية الجديدة (التلقي) حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي، لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما، ومن ثم كان التركيز في مفهوم النظرية، هما على الترتيب بين: القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبرية

---

[1]- أحمد بوحسن، **نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث مقال ضمن" نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات"**، ص 30

[2]- هانز روبرت ياوس، **جمالية التلقي**، مرجع سابق، ص 46.

[3]- أحمد بوحسن، **نظرية التلقي والنقد العربي الحديث**، مرجع سابق، ص 29.

[4]- روبرت هولب، **نظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 52.

موظفة لخدمة نظام معين، وليست سلبية كما في المذهب الرمزي، وانما هي علاقة حرة غير مقيدة[1].

ولكي يتحقق التفاعل بالصورة التي يرونها كان تركيزهم على أهمية الدور الواسع الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية القراءة التي يمكن إيجازها على النحو الأتي:

أن يكون القارئ حراً: وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملزم بالضوابط الفنية ولا يريدون قارئاً وجودياً، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئاً بنيوياً تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط بفهم ينأون بالقارئ عن هذه النماذج السائدة، ومن ثم يؤكد رواد النظرية أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه بالنماذج السابقة، فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة[2].

فالمتلقي طاقة وقوة موجهة بأنية منتجة مشكلة للمعنى، حتى إن كثيراً من أعمال هؤلاء يمكن فهمه على أن المتلقي هو المصدر النهائي للمعنى[3].

المشاركة في صنع المعنى: ويقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك المتلقي في صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، ولتوضيح مسألة المشاركة في صنع المعنى فقد ميَّزوا بين مهمتين للقارئ هما:

مهمة الإدراك المباشر: فهي تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص، ويبدأ المتلقي في تفهم الهيكل الخارجي للنص متمثلاً في معطياته اللغوية والأسلوبية[4].

مهمة الإستذهان أي عمل الذهن والخيال فهي التي تشكل فيها ذاتية المتلقي، ويكشف عالماً داخلياً لم يفطن إليه بالمرحلة الأولى، فالاستذهان جزء أساسي من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي موضوعات جمالية ولا يتم انجاز ذلك دائماً بصورة مباشرة، فعندما ينتقل المعنى من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه (فراغات) عليه أن يستكملها، ليكون مشاركاً في صنع المعنى، ومعنى ذلك أن هدفهم الأساس ملء الفراغات أو استذهان الغموض، وهو الهدف الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي، وهي الطريقة التي أشار

---

[1] - المرجع نفسه، ص 111.

[2]- حسين، السيد حسين محمد، **"فاعلية برنامج مقترح قائم على نظرية التلقي في تنمية مهارات القراءة الناقدة لدى التلاميذ المتفوقين بالمرحلة الإعدادية العامة"**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)جامعة المنصورة، كلية التربية، دمياط، مصر، 2007م، ص89.

[3] - القعود، عبد الرحمن محمد، **الابهام في شعر الحداثة**، عالم المعرفة، العدد 279، الكويت، 2002، ص 352.

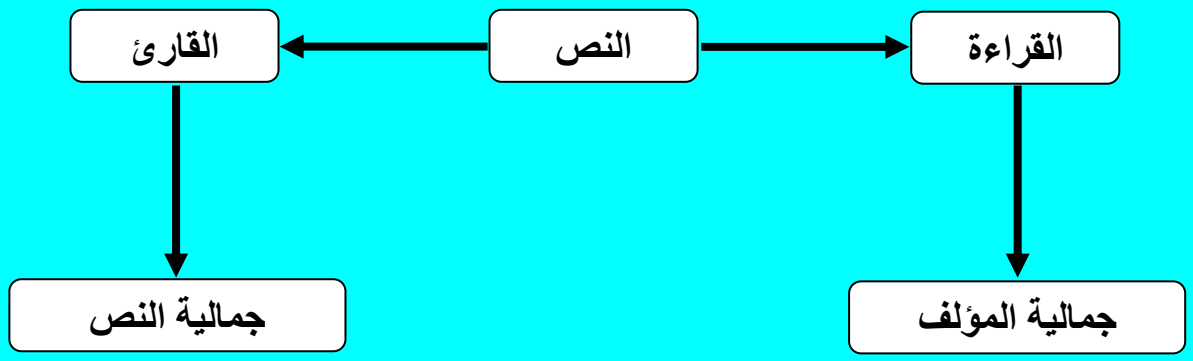
[4] - عبد الواحد، محمود عباس، **قراءة النص وجمالية التلقي**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1996م، ص 23.

إليها (آيزر) فيركز على التجسيم (التمثيل) وأهميته في تحريك خيال المتلقي للقيام بدوره الفعال في ملء فراغات الغموض، فيقول: "ربما تكون أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم فهو يعد جزءاً مهماً في إدراك العمل الأدبي وإطلاق الخيال والإبداع[1].

ه/- رؤيتها للنص:

تعرضت منهجية جمالية المؤلف لتحديات وانتقادات شديدة، وخاصة من قبل الاتجاه البنيوي كما ارسي دعائمه (رولان باريت)، حين أقصى المؤلف من مجال تفسير النص، وبذلك أصبحت مقولة (موت المؤلف) من أكثر المقولات تداولاً في النقد البنيوي، ومن بين ما تعنيه هذه المقولة تداولاً في النقد البنيوي، هو إبعاد مقاصد المؤلف عن مجال التفسير والتأويل، والنظر إلى النص باعتباره بنية لغوية، تشغل فيها العلامات وتعالق مع بعضها البعض ووظيفتها الأساسية ذات غاية جمالية بعيداً عن أي غرض تعليمي أو اجتماعي، بمعنى أن تشغيل اللغة والعلامات داخل النص الأدبي يكون من اجل إدهاش القارئ وذلك بإحداث المفاجأة الإنتظارية، وإذا كانت منهجية جمالية المؤلف هي ذات حركة ارتدادية ترجع النص إلى مؤلفه، فان المنهجية النصية ذات حركة أمامية تجعل النص منفتحاً على قارئه، مع إعطاء الأولوية للبنيات الدلالية للنص على البنيات الذهنية للقارئ، فالرسم التخطيطي الآتي يوضح العلاقتين اللتين تتضمنهما القراءة النصية على هذا النحو:

شكل يوضح رؤية نظرية التلقي للنص



وبهذا التحول تكون جمالية النص قد أحدثت تغييراً جوهرياً في وظيفة الأدب والإشارة إلى الاهتمام بالنص ووظائفه[2].

[1] - حسين، السيد حسين محمد، **"فاعلية برنامج مقترح قائم على نظرية التلقي في تنمية مهارات القراءة الناقدة لدى التلاميذ المتفوقين بالمرحلة الإعدادية العامة"**، مرجع سابق، 90.

[2] - عبد الوهاب، سمير :**" بحوث ودراسات في اللغة العربية**، ج 2، المكتبة العصرية، المنصورة، مصر، 2002م، ص 47.

و/- رؤيته للمعنى ودلالته:

ويرى القعود أن المعنى في ضل نظرية التلقي نقل ظاهرة اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ، أي تجاوز المعنى الظاهري أو السطحي للنص إلى بناه العميقة توسلاً بما فيه من شفرات وإشارات ومفاتيح هي هذا الدليل الذي لو لاه ما تجاوزنا المعنى الظاهري معناه العميق، ويراه أيضاً جمع ألفاظ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه والمتلقي يقوم بتفسير غموضه وتشتته وغرابته وتناقضه واكتشاف طاقاته ومكوناته التعبيرية والدلالية بتحليله تحليلاً متوسلاً به كشف علاقات الترابط والانسجام والتفاعل بين أبنية النص، ومتوخياً في الوقت نفسه، كشف الأبنية الدلالية الكبرى العميقة التي تكمن في أعماق النص[1].

4/- رواد نظرية تلقي:

أ/- هانز روبرت ياوس:

لقد أعتبر "ياوس" فقيه مدرسة "كونستانس" الألمانية، وهو من أوائل روادها الذين ترقوا وأضلعوا بإصلاح مناهجه الثقافية، والأدب في ألمانيا، وسعود اهتمام "ياوس" بمسائل التلقي إلى انشغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وهو غالبا ما يركز في عمله النظري على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب، وعلى وجوب العلاج لهذا الوضع.

كما أن عمله كان قائماً على النقد المنهجي للمناهج السابقة، وإعطاء البديل لتدارك الأزمة التحليلية التي وقع فيها الدارسون للأدب والفن.

ويرى محمود عباس عبد الواحد في أن "ياوس" هدفه منذ البداية كان المعلن وهو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ على أساس أن النماذج الأدبية، وهذا تعبير يستوحي خلاصة التجارب السابقة[2].

من خلال مشروع "ياوس" الجديد الذي يحاول أن يخلص الأدب من الثنائية المفروضة عليه يتأثر المذهب الماركسي في النقد، ومذهب الشكلية فالتعارض بين الاتجاهين قائم على الأساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التعبير المادي للتاريخ فهو في نظر ياوس" (قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركسي، وبالتالي

[1] - القعود، عبد الرحمن محمد، **الابهام في شعر الحداثة**، مرجع سابق، ص 300.
2- نفس المرجع، ص 28.

فهو معزول تماما عن جمالية النص، وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلي) [1].

وفي محاولات "ياوس" في التغلب على هذا الانقسام لرؤية جديدة التي انتهت بوضع القارئ في مكانه المناسب من النص، وقد أطلق على هذه الرؤية جمالية التلقي.

كما أن "ياوس" وأشباهه من رواد نظرية الاستقبال في تصور المفهوم العام الذي ارتبطت به النظرية من ظهورها في مساحة النقد الغربي، وفي حديثه عن جماليات الاستقبال بدأ مهتما بالعلاقة الموجودة بين الأدب والتاريخ، والدعوة إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص وجمالياته، بينما اهتم معظم أقرانه بالفلسفة وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال[2].

من خلال ما جاء به كلام محمود عباس عبد الواحد أن "ياوس" دعا إلى التوحيد بين الأدب والتاريخ، وأن التعامل مع النص يكون بمعيارين متكاملين فيما بينهما لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي، ذلك لأن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند ويعني في سلسة الاستقبالات من جيل إلى جيل[3].

وهذا ما جعل "ياوس" يدعو ويحرص على العودة بالقارئ إلى الربط بين الأدب والتاريخ في دراسة النص، ويظهر هذا جليا في مقاله الذي صدر سنة 1969 تحت عنوان "التغير في نماذج الدراسات الأدبية[4].

والمنهج الذي يسعى إليه "ياوس" في رؤيته الجديدة القارئ القادر على استدعاء الخبرات وترجمتها إلى حاضر جديد أو على حد تعبيره المنهج الذي (يجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية ... أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جيل قبل كل جيل).

فقد كان يهدف "ياوس" في رؤيته النقدية إلى وجوب استدعاء الماضي أو الأعمال المتوارثة ليقدمها القارئ إلى الحاضر بشكل جديد، وهذا كان محوراً هاماً في بحثه عن جمالية التلقي، وفي هذا يقول: (إن النص الذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وأن الأفق الذي يبدو فيه أولا مختلفا عن أفقنا أو جزء منه، فالنص وسيط بين الأفاق، وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك) [5].

---

[1]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية**، مرجع سابق، ص 189.
[2]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، مرجع سابق، ص18
[3]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية**، مرجع سابق، ص 75.
[4]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، مرجع سابق، ص29.
[5]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية**، مرجع سابق، ص 15.

وهذا ما جعله يرى "ياوس" أن الغاية هنا أن تشير إلى أن القديم في ذاكرة التاريخ وأصداءه وقسيمته وللحديث مهمته ووظائفه، حيث كانت نظرة لمفهوم الاستقبال أو دراسة النص محاولة جادة لإصلاح مسيرة الفكر النقدي، الذي غلب على رواده نبذة الأعمال المتوارثة، والبعد عن الاستعانة بخبرات الماضي الجمالية.

فالحداثة قفزة نوعية لا يختص بها عصر دون غيره، فكل قديم كان حديثا في عصره، وفي هذا يقول "ياوس": "ليست الحداثة ضربا من التفاضل بين أبناء العصور، حتى تكون سببا في مناهضة القديم، أو دعوة تجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب"[1].

وبالتالي فإن دعوة "ياوس" إلى منهج جديد ينهض بالمتلقي في دراسة النص إلى استدعاء الخبرات الماضية، وتقديمها للحاضر بشكل جديد أو استدعاء معطيات النص، واحترام ذاتيته بصرف النظر عن زمن قائله.

من ما تقدم يتبين لنا أن محمود عباس عبد الواحد حصر جمالية التلقي لدى "ياوس" بتاريخ الأدب وعلاقته بنظرية التلقي، وأغفل بعض المصطلحات النقدية التي جاء بها "ياوس" في إطار جمالية التلقي على غرار مصطلح أفق الانتظار والمسافة الجمالية.

*/- أفق الانتظار horizon d'attente:

له أهمية كبيرة ودور مركزي في نظرية التلقي عند "ياوس"، وهو كفيل بتحديد النسق العام للرؤية التاريخية في تفسير وتأويل الأعمال الأدبية، والى إعادة تكوين أفق التوقع للجمهور الأول الذي تلقى العمل الأدبي.

إن "ياوس" بموضوع العمل الأدبي في أفقه التاريخي، وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني والأفاق المتغيرة لقراء العمل التاريخيين، وهدفه من ذلك خلق ديناميكية جديدة في التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلف والتأثيرات والتيارات الأدبية بل على تأويلات الأدب في لحظات استقباله التاريخية، وفي هذا الصدد يقول "ياوس": "إن علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبي تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستمر لأفق ما، إن النص الجديد يستدعي إلى زمن القارئ (السامع) أفق الانتظار، وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة، قواعد تكن عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويلات أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها، كما هي إن التنويع والتعديل يحددان المجال"[2].

---

[1]- نفس المرجع، ص 13.

[2]- محمد حسن عبد الناصر، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د.ط، مصر، 1999، ص11.

لهذا يعتبر "ياوس" أن أفق التوقع (الأداة المنهاجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية، في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية، من خلال سيرورة تلقيها المستمرة شكلا موضوعيا ملموسا، إذن بفضل أفق الانتظار، تتمكن النظرية من التميز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التقنيات المتتالية التي عفتها من قبل، ويمكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية، على ضوء التلقي الخاص والمتميز)[1].

نلاحظ بأن من خلال قول "ياوس" كل تحليل للنص يصادف مضامين غير متوقعة من قبل، ومعطيات النص الراهنة التي تجعل خيبة التوقع شيء طبيعي لعدم ملائمة أفكار المتلقي المسبقة مع أفكار النص الآتية، وبالتالي يستطيع القارئ أن يتفاعل مع ذلك النص بفضل خبرته المسبقة.

وأن العمل الأدبي في نظره لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطلقة، كما أن القارئ لا يتلقاه من فا رغ معرفي وخبراتي، (فالعمل الأدبي حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات الظاهرة أو الكامنة، ومن الحالات الضمنية والخصائص المألوفة يكون جمهوره مهيأ ليتلقاه بطريقة ما، وهذه الحالة من التهيؤ هو ما يسميه "أفق انتظار القارئ"، ذلك أن كل عمل أدبي جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق أن قرأها، وتجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعا معينا ليتم وسطه ونهايته) [2].

فالقارئ يقرأ النص وهو متمثل سلفا لأنساق قبلية سابقة عن لحظة القراءة، وهذه الأنساق تؤدي دورا كبيرا فيفهم القارئ وتأويله، وعليه فالتلقي التاريخي ضروري في توجيه القراءة وتحديد مسارها بما يتناسب المعطيات والمستجدات التي يدور في كنفها النص الجديد.

وعلى الرغم من أهمية مصطلح "أفق الانتظار" عند "ياوس" إلا أنه ليس على قدر كبير من التحديد، لكن "ياوس" لم يحدد بالضبط ما يقصده بهذا المصطلح.

*/- المسافة الجمالية La distance esthétique

في هذا انتبه "ياوس" إلى ما قد يحدثه القارئ أثناء مباشرته للنص من اختلاف وتعارض مع النص، وذلك لاختلافه مع ثقافته، ومرجعيته المعرفية إلى أحدث مصطلح جديد هو المسافة الجمالية.

---

[1]- عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2007، ص 162.

[2]- محمد المتقن، **في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**، الكويت، مج 33،ع 2، أكتوبر ديسمبر، 2004، ص 18.

والمقصود في مفهوم "ياوس" بهذه المسافة اللحظة الفاصلة بينما ينتظره المتلقي من الأديب وبين العمل الأدبي الجديد، بمعنى أنها المسافة التي تظهر فيها قدرة القارئ على التفاعل والتجاوب مع أي إبداع المؤلف ما في لحظة ما في أي لحظة تاريخية، وبين خيبة اعتقاداته وحدسه وفق ما يتعارض معه من واقع جديد يفرضه القارئ على العمل الأدبي.

كما أن "التمكن هكذا من إعادة أفق التوقع عمل ما يعني أيضا التمكن من تعريف هذا العمل بما هو فني، تبعا لطبيعة تأثيره في جمهور معين"[1]، لأن تأثيره وقوة حضور العمل الفني في ذهنية القارئ ومخيلته هو الذي يدفع به لتوطيد علاقة التفاعل لمحاولة تجاوز الخطوات والحدود المعجزة له أثر خيبة التوقع التي تتعارض من خلالها أفكار المتلقي ومعطيات العمل الأدبي، وما تشكيله وتعديله للأفق ضمن هذه المسافة الجمالية إلا تعبير جلي عن نجاح العملية الأدبية والتلقي عامة.

وهذا ما هو إلا إثبات لكفاءة القارئ وقدرته على تلقي واستقبال أي نص أدبي دون ملل وفشل ووفق هذا "فالحاصل هو أن المسافة المفترضة لأسلوب جديد في الرؤية، يجسدها الجمهور المعاصر مصدر لذة أو دهشة أو حيرة، ويمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد، كلما تحولت سلبية العمل الأصلية إلى بداهة واندرج هذا العمل بدوره بعد أن أصبح موضوعا مألوفا للتوقع، ضمن أفق التجربة المستقبلية"[2].

فهذه المسافة التي يحقق القارئ من خلالها ذاته كمتلقي فعال، وهي كذلك مجال للتجدد الذي ينطبع به العمل الأدبي مع كل قراءة لأنه عبر المتتاليات المتلاحقة للتأويلات الأدبية وفق مسار تاريخي يتم عن تلون العمل الأدبي لثقافته وكفاءة أي قارئ يتعرض لخيبة، ليؤدي بذلك إلى تعديل وهكذا دواليك، مادامت هذه السيرورة مرتبطة "بالمسافة الجمالية الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات"[3].

وبهذا يكون "ياوس" على ضرورة تحقق وتحقيق عنصر الجمالية في النص وفي الذات القارئة كما شدد على الحضور الدائم لمجال الدراسات التاريخية كضرورة لفهم العمل الأدبي وتحققه ضمن عملية التلقي.

---

[1]- هانس روبرت ياوس، **نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب، تحديد لنظرية الأدب**، تر: محمد مساعدي منشورات الكلية المتعددة التخصصات تازة، مطبعة الأفق (د.ط)، فاس، المملكة المغربية، د.ت، ص 47.

[2]- هانس روبرت ياوس، **نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب، تحديد لنظرية الأدب**، مرجع سابق، ص ص 47-48.

[3]- نادر كاظم، **المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)**، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 2003، ص 335.

*/- الفراغات الفجوات Lieux Vides:

تعتبر على أنها تلك "مساحات فارغة في بنية النص عادة من حيل أسلوبية لا يكتشفها، ويفهم أبعادها إلا القارئ المتمرس، وملء القارئ لهذه الفراغات يؤدي إلى ربط بين مقاطع النص بحسب تصوراته، وبهذا تكتفي الفراغات لتكون نصا متماسكا يعطي للمعنى تماسكه"[1].

"كما تعرف في النص الأدبي بأنها تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم، والمخاطب بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر وهذه الثغرة إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة"[2].

ومن هنا فوظيفة القارئ هو سّد تلك الثغرات، وهذه الأخيرة هي محل التقاء القارئ مع النص.

ب/- فولفغانغ أيزر:

فولفغانغ أيزر من أهم رواد نظرية استقبال البارزين، وقد شغل منصب أستاذاً في جامعة كونستانس بالألمانية، حيث اضطلع مع زميله "ياوس" بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات والتي خلصوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة.

حيث أن أولى اهتمامات أيزر كانت بمجال التلقي وأولى أعماله "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر سنة 1970 م"، إلا أن أفكاره لم تلقى الذيوع والانتشار إلا بعد ظهور كتابه المعروف بـ"سلوكيات القراءة الذي صدر سنة 1978[3].

وقد أخذ "أيزر" منحنى مغاير عن زميله "ياوس، فبينما اهتم هذا الأخير بأهمية تاريخ الأدبي، فإن "أيزر" قد اعتمد في رؤيته على جانب التغير، بمعنى البحث عن المعنى الناتج عن التفاعل بين النص والقارئ، وقد أكد "أيزر على تجنب التغيير التقليدي الذي يوضح معنى خفيا في النص والقارئ، بل يعني التغير الذي يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة.

فقد سعى "أيزر" إلى الاهتمام بقطب القارئ الذي يراه قد أهمل في النقد السابق، والقضية التي أثارت اهتمامه منذ البداية هي إجراءات القراءة وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ في

---

[1]- آلاء داود محمد ناجي، **شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي**، جامعة الشرق الأوسط، 2011-2012، ص 40.
[2]- فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي**، ط 1، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2006، ص 55.
[3]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص جماليات التلقي، بين المذاهب الغربية، وتراثنا النقدي**، دار -الفكر العربي، للطبع والنشر، القاهر، 1417ه-1996م، ص 27 .

تفاعله مع النص، حتى كان التساؤل "كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟"، فالعمل الأدبي عنده ليس نصا فحسب، ولا قارئا فقط بل هو تركيب أو التحام بين الاثنين[1].

وتتمثل الأبعاد جمالية التلقي عند أيزر فيما يلي:

***/- التفاعل بين النص والقارئ:**

تعتبر قضية التفاعل بين الطرفين من أهم القضايا التي أوردها "أيزر" في نظريته الجديدة (نقطة البدء في نظرية فولفغانغ أيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة)[2]، فالمعنى في نظرية أيزر، هو نتاج للتفاعل بين القارئ والنص، فقد ركز "أيزر" في اهتماماته بصورة خاصة على كيفية "تفاعل" النص مع قرائه الممكنين وعلى التأثير الذي يمارسه عليهم، فالعمل الأدبي لا يمكن أن نعتبره نصا فحسب ولا قارئ

فقط بل هو تركيب والتحام بينهما ويمكن أن نجد في نص "أيزر" في كتابه "فعل القراءة" العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ حيث يقول: "فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطيه يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ)[3].

ذلك أن العمل الأدبي في نظر "أيزر" هو نسيج جمالي متداخل ومتكامل تتفاعل فيه البنيات الداخلية للنص مع عمليات الإدراك والفهم التي يقوم بها المتلقي أثناء مباشرته النص (وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحقق، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إل حركة، عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة ديناميكية بين مخططات النص الإستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك)[4].

ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين، يكمل الجانب فيها الأخر من أجل إعطاء جمالية قرائية للنص الأدبي، يتمثل الجانب الأول ي الجانب الفني الخاص بالمؤلف، والجانب الجمالي الذي يتولد مع فعل القراءة.

---

[1]- نفس المرجع، ص 35.
[2]- سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، مصر، 2003، ص 111.
[3]- فولفغانغ أيزر، **فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي**، مرجع سابق، ص2.
[4]- علوي حافظ إسماعيل، **مدخل إلى نظرية التلقي**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج، 09، 1999، ص 95.

*/- سيرورة القراءة:

فقد تحدث "محمود عباس عبد الواحد" عن هذا ابعد حيث اعتبر أن سيرورة القراءة من أهم ما جاء به "أيزر" في إطار نظريته، وهذا من خلال علاقات التفاعل والتلاقي بين النص والقارئ[1]، تخلق هناك حركة دورانية تنتجها عملية القراءة، تضمن للنص البقاء وللقارئ الانتقاء (إن القراءة نشاط مكثف وفعل متحرك، كما أنها توليد حاول معه القارئ استكشاف ومبرأ حوار النص، وبذلك فالقراءة وفقا لهذا المنظور الجديد لا تسير في اتجاه واحد، كما هو متعارف عليه في الاتجاهات النقدية السائدة "الاتجاه البنيوي، الاجتماعي، الدلائلي" ولكنها تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص)[2].

نومن خلال ما ورد في هذا القول نرى بأن عملية التأثير والاتصال هاته، هي ما يضمن للنص سيرورته، وبهذا ليست القراءة مجرد صدى للنص، وقراءة للمتلقي له، وإنما هي مرآة يتمرائ فيها القارئ علي صورة من صور النص ، ويتعرف من خلالها على نفسه بمعنى المعاني، يمكن أن تمثل ذلك برسم يوضح العلاقة بين النص والقارئ في إطار سيرورة القراءة واللذة القرائية.

الشكل يوضح سيرورة القراءة واللذة القرائية.

*/- القارئ الضمني Lecteur Implicite:

يعتبر هذا أهم ما جاء به "أيزر" في المفاهيم الإجرائية حول رؤيته النقدية الجديدة، كما يرى "محمود عباس عبد الواحد" بأن "يزر يجسد عنده فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ، وهي الفكرة التي تمثل جوهر نظرية الاستقبال

[1]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص جماليات التلقي، بين المذاهب الغربية، وتراثنا النقدي**، مرجع سابق، ص 35.
[2]- علوى حافظ إسماعيل، **مدخل إلى نظرية التلقي**، مرجع سابق، ص 96.

الجديدة لدى روادها، وقد بدأت منذ أواخر الستينات تبسط سلطانها على الرؤى النقدية في المجتمع الغربي) [1].

والقارئ الضمني حسب أصحاب هذه النظرية ليس لهم وجود حقيقي ولكنه يتجسد في التوجهات الداخلية للنص، بل هو مسجل في النص ذاته فهو (ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، وذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيان النص التي تمتد للاستجابة) [2].

والقارئ الضمني عند أيزر في نظر "محمود عباس عبد الواحد" محدد من خلال الحالة النصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده، وهذا يعني أن القارئ الضمني موجود قبل البناء المعني الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة)[3].

وفي الأخير فإن أيزر يؤسس للقارئ الضمني له جذور المغروسة في بنية النص، وبعبارة أخرى فإنه عملية التنسيق بين منظورات العرض النصية المختلفة، فإن القارئ الضمني لديه بنية خالصة تجعل فعل التلقي يساهم في تشكيل المعنى بطريقة تبادلية بين الطرفين الفاعلين في عملية التلقي.

ج/- رومان إنجاردين:

يعتبر رومان إنجاردين من رواد نظرية التلقي، ولكن كتاباته الباكرة عن مشكلات العمل الأدبي أسهمت بشكل فعال في توجيه الرواد الذين اضطلعوا بهذه النظرية إل رؤيتهم النقدية الجديدة، وهيأت لهم أسباب التوفر عل ما أسمو جماليات الاستقبال[4].

فقد كان البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص والقارئ جملة اهتمامات "أنجاردين" حتى صارت كتابة له في هذه المسألة بمثابة لأقرانه ومعاصره مرجعية لذوي التطلع اللهيف إلى إصلاح مناهج الفكرية والتغذية في ألمانيا في العقد الماضي.

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص جماليات التلقي، بين المذاهب الغربية، وتراثنا النقدي**،مرجع سابق، ص 36.
[2]- أحمد بوحسن، **نظرية الأدب (القراءة- الفهم-التأويل)**، نصوص مترجمة مطبقة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، المغرب، د.ت، ص 71.
[3]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص جماليات التلقي، بين المذاهب الغربية، وتراثنا النقدي**، مرجع سابق، ص 36.
[4]- نفس المرجع، ص 37.

***/- العمل الأدبي:**

يرى محمود عباس عبد الواحد "أنجاردين" قد حدد وجه العلاقة بين العمل الأدبي والمتلقي، وتتلخص فكرته في أن العمل الأدبي (النص) ينتظم بعددين متميزين وهما:

البعد الأول: يتألف من طبقات تؤثر كل منها في الأخرى، فالطبقة الأولى من العمل الأدبي تضم ما يسميه "أنجاردين" بمواد الأولية للأدب، حيث يقول محمود عباس عبد الواحد: "أنها تشمل التكوينات اللفظية، وما ينبعث منها أصوات لها إمكانية التأثير الجمالي، سواء أكانت تلك الأصوات داخلية أم خارجية مثل الوزن والقافية"[1].

والمفهوم من قول الناقد أن الصورة الخارجية التي يتكون منها العمل الأدبي من أصوات لها وقع جمالي عند المتلقي، وذلك عندما تفاعل معه من الناحية الصوتية سواء ما تعلق بصدى الأوزان وما تحدته هي الأخرى من تأثير جمالي على السامع.

أما الطبقة الثانية في نظرة "أنجاردين" تضم جميع وحدات المعنى والطبقة الأخيرة تتمثل فيها الأهداف لذا يعتبر ناقدا أن البعد الأول يضم طبقات العمل الأدبي، فالناقد "أنجاردين"، قد ربطه بقسيمة الجمالية للنص الأدبي، وما تحققه تلك الطبقات التي تتكون بدورها من مجموعة أصوات التي تحدث تناغمها أثناء تلقي النص.

ومن هنا نفهم أن تكامل العمل الأدبي وتحققه قيمته الفنية والجمالية حسب هذا البعد، تتحقق بتوفر هذه الطبقات التي تشمل شروط نرسم من خلالها صورة العمل الأدبي المتكامل لأن النص ليس خلطا عشوائيا من الرموز، بل هو وحدات لفظية متناسقة تحمل معنى مفيد لغرض تحقيق هدف معين يصل إليه القارئ بتفاعله مع بنية النص.

البعد الثاني: فيعتبره "أنجاردين" يضم سياق الجمل والفقرات والفصول والمهم بالنسبة "لأنجارين" في رؤيته على وجه الخصوص (هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد تشكل الهيكل التكويني والبنية المخططة لفكرة العمل الأدبي)[2].

وهكذا يرى "أنجاردين" أن النظام الكلي للعمل الأدبي يشكل مقاصدا مسلسلة كبيراً في سياق يجمعها ويربطها وفق ترتيب واحد.

إن رؤية "أنجاردين" للنص الأدبي على حد قول ناقدنا "عباس عبد الواحد" تبعده الصورة تعد إحياء للأدب كاد يكون ميتا في المجتمع الغربي، وبالتالي فهو يعود بالمتلقي

[1]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص جماليات التلقي، بين المذاهب الغربية، وتراثنا النقدي**، مرجع سابق، ص 37.
[2]- روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية**، مرجع سابق، ص 38.

الغربي في دراسته للنص إلى ما يحتويه من صور يتألف في إطارها ربط الشكل بالمضمون، حسب أنجاردين" يعطي للقارئ المعنى المنشود والغاية عن طريق فعل القراءة.

ومن هنا نخلص إلى أن النظرة التي تجعل علاقة النص بالمتلقي قد تغيرت من السلبية إلى الإيجابية، لتخطي هذه العلاقة بالاحترام، وذلك من خلال التفاعل بين قطبي هذه الثنائية (نص- قارئ) لتحقيق المعنى، لأن "أنجاردين" إذ يربط بين البنيتين يجعل من فعل القراءة (ذات فعالية في تناول النص وبالتالي يقيم مفهومه على حضور واضح للقارئ في بنيته، ودون هذا الحضور لن يكون للنص وجود فعلي[1].

من هنا كانت الانطلاقة في نظريته الخاصة بالتأثير والاتصال لرائدها "أيزر" لترسيخ تلك المفاهيم التي بدأت الظاهراتية عند "هوسل": "وحضت خطوة متطورة بجعل "أنجادين" الظاهرة تنطوي باستمرار على البنيتين، وكان تعديله يكمن في تركيزه على ضرورة الترابط بين كفاءة القارئ وقدرته الاستيعابية، وما يجعل للنص من دور في إبراز قارئ فعال له أ ري وتأثير متميز فحسب "أمبرتر إيكو" بأن: مبادرة القارئ تعود على قدرته على تقديم تخمين يخص النص)[2].

وهكذا كشرط أساسي في فلسفة "أنجاردين" في حين اكتماله يحتاج إلى شرط أخر يخص النص، لأنه كما حددت مهمة القارئ المتمثلة في الوصول إلى تخمين أو افتراض تأويل النص وذلك عن طريق حاذق وواسع.

*/- ملء الفراغات:

فالكلام عن ما يسميه الناقد "أنجاردين" فراغات" أو "بقع إبهام" في إطار جمالية التلقي، تمثل في جوهر النص أماكن غموض يستشعرها القارئ في تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة له أهدافها يمكن استكمالها لملء الفراغات الغموض وهذا لمسلك يعد في تقديره أهم عمل يمكن أن يقوم به القارئ في علاقته بالنص.

وهنا تستوقفنا فكرة الغموض عند "أنجاردين" التي أثارها في نظريته، وقد تكلم عندها الناقد محمود عباس عبد الواحد حيث يرى أن الغموض عند "أنجاردين" مختلف تماما عن الغموض عند الرمزين إذ نجده يقول: "فالغموض عنده لا يعني ذلك التقييم الذي يصدر عن الشاعر الرمزي في تجاربه، فإذا أراد المتلقي أن يستبطن التجربة، ويفهم أسرارها انغلقت

---

[1]- سامي عباية، **اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث**، عالم مكتب الحديث للنشر والتوزيع،ط 1، الأردن، 2000، ص342.

[2]- إمبيرتو إيكو، **بين السميائيات والتفكيكية**، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، ص 77.

دونه مهما كانت خبرته في استجلاء الغوامض وكشف المساتير...،وكذلك لا يعني التعقيد الذي ينشأ عن اللفظ أو المعنى)[1].

ويعتبر "أنجاردين " أن الغموض عبارة عن مجموعة فراغات يسعى القارئ إلى ملئها أثناء عملية القراءة الواعية باستكمالها، أو هي عبارة عن "بقع إبهام" تلح عليه في دراسته للنص الأدبي الجري وراءها من أجل لإزالة اللبس عليها عن طريق إقامة التفاعل بين القارئ والنص الأدبي.

وتكل "محمود عباس محمود عبد الواحد" عن فكرة التجسيم وعلاقته بفكرة الغموض لدى "أنجاردين" فيشير هذا الأخير إلى أهمية التجسيم وقيمته في إدراك العمل الأدبي، مؤكد خلالها الفرق الموجود بين النص مجسم وغير المجسم.

ومصطلح "التجسيم" يوجد ما يقابله في التراث النقدي بما يسمى بالتمثيل، وذلك عن نقدنا العرب أمثال "عبد القاهر الجرجاني".

ويرى الناقد "محمود عباس عبد الواحد" أن فكرة الغموض في نظر "أنجاردين" تتطلب قارئ واع وحاذق له خيال واسع وقدرات عقلية كبيرة حتى يستطيع إدراك العمل الأدبي وإزالة ذلك الإبهام وبالتالي (يجد القراء فرصة لممارسة خيالهم، فملئ الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ومهارة)[2].

في حين نجد أن التراث النقدي العربي، الناقد "عبد القاهر الجرجاني" قد تحدث عن فكرة التمثيل وأثرها في إدراك العمل الأدبي ومعرفة أسراره، وذلك يجعل المتلقي في تفاعل مستمر مع النص، فيقول في كتابه "أسرار البلاغة: "أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبة بالفكرة، وتحريك الخاطر له والمهمة في طلبه وما كان منه ألطف كان امتعانه عليك واباؤه أظهر واحتجاج به أشد) [3].

نفهم من هذا أن التمثيل كان له دور بارز في الوصول إلى المعنى النص حيث يسهل على المتلقي (القارئ) معرفة خبايا الإنتاج الأدبي، وكذلك يساعد على تحقيق المتعة الفنية والجمالية التي يحسها بعد الجهد المبذول في استجلاء غوامض المعن الممثل.

ما نخلص إليه أن فكرة التجسيم (التمثيل) التي طرحها "نجاردين" تضع القارئ أمام بقع إبهام ينهض بها إلى مهمة الكشف والإبانة عن المعنى، وذلك بفعل استدعاء خبراته ومهاراته العقلية، لكن الوصول إلى هذا المستوى قد لا يتهيأ لكل متلقي أو قارئ ما لم يكن من أهل

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد، مرجع سابق، ص 40.
[2]- روبرت سي هولب، مرجع سابق، ص 41.
[3]- عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط 1، القاهرة، مصر، 1991، ص 193.

المعرفة والحذق (عبد القاهر الجرجاني)، أو من ذوي الخبرة الشخصية والإبداع (أنجاردين)، والذي يتطلب الخيال الواسع والقراءة العميقة للنص الأدبي.

والفكرة التي يمكن التوصل إليها أن المعنى الممثل أو المجسد يثير همة المتلقي إلى إعمال الفكرة لملء فارغات الغموض في النص، وهذا ما يؤكد التفاعل بين النص والمتلقي وبالتالي يحس المتلقي بوقع المتعة الجمالية في نفسه.

إن مختلف القضايا التي طرحها الناقد التونسي "عباس عبد الواحد"حول رائد من رواد نظرية الاستقبال أو وهو "أنجاردين" قد جعلت هذا الأخير يحتل مكانة مرموقة فيما يخص الدراسات المتعلقة بقراءة النص وجماليات التلقي، فبفضل تلك الأطروحات التي قدمها مثل: العمل الأدبي ملء الفراغات، قد ساهم بشكل كبير في وضع الأسس والمعايير المهمة في توطيد نظرية الاستقبال عامة، وإرجاع أهمية القارئ بعدما كان منسيا في تاريخ الحركات النقدية السالفة.

الفصل الثاني

المنظور العربي لنظرية التلقي وتطبيقاته

1/- التلقي في النقد القديم:

أ/- البعد التاريخي للتلقي:

قلنا إن التلقي فعل حُرٌّ قديم قِدَم الإبداع، ومُطْلَقٌ غيرُ خاضع لفترة زمنية محددة، ودون أن نُفيض في التدليل على ذلك سنحاول وضع مصطلح التلقي في إطاره التاريخي في الثقافة العربية لتبيين دلالاته، فقد وردت كلمة التلقي في القرآن الكريم غير ما مَرَّةٍ، يقول سبحانه في الآية 37 من سورة البقرة: "فَتَلَّقى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحيمُ".

ويقول عز وجل في الآية 6 من سورة النمل: "وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرْآنَ مِنْ لَدُنِ حَكِيمٍ عَليمٍ".

إن ما يهمنا هنا، إضافة إلى قِدَمِ المُفْرَدَة، هو التركيز على الجانب التواصلي والتفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث تَرِدُ لفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفِطنة وهي مسألة لم تَغِبْ عن بعض المُفَسِّرين في الإلماح إليها، ولم تغب كذلك عن أُدبائِنا ورُوَّاد التراث النقدي.

وحين نعود إلى نظرية التلقي الألمانية ونستقريئ الكثير من مفاهيمها، خصوصا مفهوم "أفق الانتظار" الذي تقوم عليه نظرية ياوْس[1]، ونربطها بتاريخ الأدب والنقد القديم، نتبين أنها مفاهيم مُمارَسَةٌ ومُسْتَهْلَكَة منذ أرسطو الذي أولى اهتماما خاصا للمتلقي/الجمهور، ومشهور حديثه عن التأثير الذي تُخَلِّفُهُ الأشعار لاسيما التراجيديا في المتلقي، حتى أن "رواد الفكر والأدب الغربي حتى يومنا يَنْزَعون إلى أحكامه وآرائه في مذاهبهم ونظرياتهم الأدبية الجديدة".

وهو ما يجعل بعض الدارسين يظنون أن "فكرة أرسطو حول الأثر الناتج عن عملية التلقي للنص المسرحي كانت من الأُسُس التي عَوَّلَ عليها رواد نظرية الاستقبال في حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى، وفي رؤيتهم لمعنى التفاعل بين النص وجمهوره[2]، وهذه حقيقة لم يُلْغِهَا رواد نظرية التلقي الألمانية، وتحديدا ياوس الذي ركز على المُعْطى التاريخي في نظريته، إذ لم يُسْقِطِ البُعْد التاريخي، ولم يقطع أواصر العلاقة بين الحاضر والماضي، وهو ما عبر عنه جان سْتاروبانْسْكي بوضوح قائلا: "إن اهتمام ياوس، على هذا الوجه، بالمتلقي الذي يستجيب للمؤلِّف و"يُحَيِّنُهُ" يربط فكر ياوس بأفكار سابقة أرسطية وكانطية، وذلك أن أرسطو وكانط كانا الوحيدين تقريبا اللذين استطاعا في الماضي إقامة جمالية (خاصة بكل منهما) تأخذ أثر الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية"[3].

---

[1]- محمد العمري وآخرون، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، إفريقيا الشرق، د.ط، 1996، ص 148 .

[2]- محمد العمري وآخرون، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، مرجع سابق، ص149.

3- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، (دت)، ج1، ص 203.

ب/- مفهوم أفق الانتظار والنقد العربي القديم.

لا شك أن التراث النقدي العربي يُضْمِرُ كثيرا من الصور النَّضيرَةِ للعديد من المُمارَسات النقدية الحديثة، وبتعميق البحث في هذا التراث نُدْرِكُ أن مفهوم التلقي مُمارَسٌ بوضوح في النقد العربي القديم بمفاهيمه الحديثة التي أفرزتها نظرية التلقي الألمانية، والأكثر من ذلك أن هذه الممارسة ظلت حُرَّةً في غالب الأحيان، بعيدة عن الإكراهات التي جاء الألمان لتجاوزها بنظريتهم[1].

ولنكون منسجمين مع أنفسنا من الناحية التاريخية نبدأ الحديث، في هذا المحور، بالنقد في العصر الجاهلي الذي اعْتُبِرَ بسيطا في جوهره لا يتجاوز نَقَداتٍ وتَقَلْقُلاتٍ تَصْدُرُ عن تأثر وانطباع غير محكومين برؤية منهجية واضحة، إلا أن الكثير من نماذجه التطبيقية ذات دلالة عميقة في تفاعل الناقد والشاعر والجمهور والرواة ... مع النص دون الالتفات إلى صاحبه، وحسبنا أن نورد بعض النماذج التطبيقية كتلك التي أَرَّخَتْ لتنازع امرئ القيس وعَلْقَمَة الفَحْل واحتكامهما لأُمِّ جُنْدُب زَوْجِ امرئ القيس، عَرَضَ عليها علقمة الفحل قوله:

فَأَدْرَكُهُنَّ ثَانِيا مِنْ عِنانِهِ يَمُرُّ كَمَرِّ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ.

وقال امرؤ القيس:

فَلِلسَّوْطِ أُلْهوبٌ وَلِلسَّاقِ دَرَّةٌ وَلِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعٌ أَخْرَجَ مِنْعَبِ.

إن ما يهمنا ليس هو تكرار الواقعة المشهورة بين كل الدارسين، ولكن الذي نأخذ به هو النتيجة، فأُمُّ جندب حكمت لصالح علقمة دون أن تلتفت إلى علاقتها بزوجها أو ظروف كتابة القصيدتين اللتين تحويان أبيات التنازع، فكان أن عَلَّقَتْ على هذا التفضيل بتعليل مُسْتَمَدٍّ من داخل النص، أي من خلال ما جاء في البيتين، وكأنها بذلك تُحَقِّقُ فكرة موت المؤلِّف التي نادت بها البنيوية وعَضَّدَ بها رواد نظرية التلقي دور المتلقي الذي مُنِحَ المكانة المتميزة، فقد بَرَّرَتْ تقديم أبيات علقمة بقُدرته على إعطاء صورة متميزة لجواده، ففي الوقت الذي احتاج فيه امرؤ القيس لِزَجْرِ جواده وتَعْنِيفِه ليكون أكثر سرعة، قدَّم علقمة جواده يعدو بطريقة انْسِيابِيَّةٍ وكأن السرعة خِصِّيصة فِطْرِيَّة فيه.

إننا نلمح في هذه الواقعة أمرين أساسيين بوضوح: أما الأول، فالتصاق أم جُندب بالأبيات مباشرة دون أن تلتفت إلى تلك العلاقة التي تجمعها بزوجها وهو طرف في هذا التنازع، أما الأمر الثاني، فيتمثل في ذلك النُّضْج الذي أصبح يتميز به المتلقي، إذ أصبح من كثرة استئناسه بالنصوص واحتكاكه بها يتوقع ما يجب أن يقع، وأضحت حاسة النقد لديه متدربة، ومقاييس

[1]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، دار الفكر العربي، ط1، 1417هـ/1996م، ص 47 .

الحكم المُبَرَّرِ مُسْنَدَة بمعرفة ودِراية[1]، وذلك ما يسمى في نظرية التلقي بـ "أفق الانتظار"، فالقارئ كما يقول ستاروبانسكي هو "ذلك الذي يقوم بدور المتلقي والمُمَيِّز (أي بالوظيفة النقدية الأساسية المتمثلة في القَبول أو الرفض".

ولعل تعليق طَرَفَةَ بنِ العَبْد على بيت خاله المُتَلَمِّسِ:

وَقَدْ أَتَناسَى الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضارِهِ بِنَاجٍ عَلَيْهِ الصَّيْعَرِيَّةَ مُكْدَمِ.

بقوله: "اسْتَنْوَقَ الجَمَلُ"، لَدليل على رفض طَرَفَة للخلط الذي وقع فيه المتلمس بإسناد صفة النُّوق إلى الأَباعِرِ، إذ الصَّيْعَرِيَّةُ تكون في عُنُق الناقة لا في عنق البعير.

وحين يعرض المرء إلى الانتقاد اللاذع الذي وجَهَهُ النابغة والخنساء إلى بيت حسان بن ثابت:

لَنَا الجَفَناتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

يتأكد أن النابغة والخنساء كانا يتوقعان أن يحقق حسان معنى أقوى للبيت من هذا الذي صنعته له كلمات: "الجِفان"، "يلمعن"، "الضحى"، "يقطرن"...، فاقترحا مفردات أخرى تحقق للبيت هذه القوة والمناعة. وهذه إنما هي فِطْنة من المتلقي وتَحَسُّسٌ منه لِما ينبغي أن يصدر عن الشاعر، والتصاق مباشر بالنص[2].

ومع تعاقب الحِقَبِ سيتبلور هذا الإحساس بالنص مُجَرَّدا، وستظهر صُوَرُ التلقي بالمفهوم الألماني واضحة مع الجاحظ قال: "فإن أرَدْتَ أن تَتَكَلَّفَ هذه الصناعة، وتُنْسَبَ إلى هذا الأدب، فَقَرَضْتَ قصيدة، أو حَبَّرْتَ خُطْبة أو أَلَّفْتَ رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عُجْبُك بِثَمَرَةِ عقلك إلى أن تَنْتَحِلَهُ وتَدَّعِيَهُ، ولكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تُصغي له والعيون تُحَدِّقُ إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله (...) فإذا عاوَدْتَ أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهيةً، فَخُذْ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زُهدهم فيه".

الواضح والأساسي في قول الجاحظ هو تركيزه على العلاقة بين الإنتاج والجمهور، فالمُعَوَّلُ عليه هو القارئ واستحسانه أو نُفوره من هذا الإنتاج، فالنظر هنا ينسحب إلى المتلقي لا إلى النص نفسه.

[1]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، مرجع سابق، ص 46

[2]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، مرجع سابق، ص 17.

ج/- التلقي الخالص:

تعددت النظريات الأدبية بتعدد أطراف العملية الإبداعية فأخذت بعض هذه النظريات تتجه نحو طرف دون آخر، مركزة كل مجهودها على الاهتمام بجانب من جوانب الظاهرة الأدبية، ونتيجة لذلك ظهرت النظريات النَّصِيَّة التي تنزع النص من واقعه انتزاعا وتحاول مقاربته بناء على ما يختزله من مكونات تتصل باللغة والأسلوب، وفي مقابلها كانت نظريات أخرى تسعى إلى وضع النص في علاقة حميمة مع السياق التاريخي والاجتماعي والنظر إليه في ظل مناخ فكري معين، وفي كلتا الحالتين كان التفات هذه النظريات إلى المتلقي نادرا ما لم يكن منعدما، غير أن نظرية التلقي جاءت لتعيد للقارئ اعتباره مركزة اهتمامها على دوره في العملية الإبداعية لاسيما في علاقته بالنص، وكأنها بذلك تتجاوز نواقص النظريات السابقة، يقول الأستاذ محمود عباس عبد الواحد: "ومعنى هذا أن النظرية الجديدة حركَةُ تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، بعد أن تَهَدَّمَتِ الجُسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن تم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب: القارئ والنص[1].

فالقارئ عندهم هو المِحْوَرُ الأهم، والمُقَدَّمُ في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جَبْرِية موظَّفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليست علاقة سلبية كما هي في المذهب الرمزي، وإنما هي علاقة حرة غير مقيدة".

والأكثر من هذا أن الاتجاه إلى الكاتب ومحاولة إبراز أحواله النفسية ومعالجة الظروف التاريخية والاجتماعية التي يصدر عنها، لم يكن من شَواغل هذه النظرية، وهو أمر محسوب كذلك لنقادنا القدماء ولأرسطو أيضا، بمعنى أن "الاهتمام بعوامل التأثير التي تُصاحِب الأديب ساعة ميلاد النص قد ارتبطت بحركة النقد بعد ظهور الدراسات النفسية في العصر الحديث، فلم يكن من شواغل أرسطو ولا نقادنا إلا في حالات نظرية قليلة[2].

فإذا كانت الفكرة المحورية في نظرية التلقي هي الارتقاء بدور القارئ وتَثْبيته قُطْبا فاعلا في أطراف العملية الإبداعية، فإن النقد العربي القديم أفرز لنا قُرّاء فاعلين ومُنْتِجِين من خلال قراءتهم للشعر العربي، ويظهر ذلك من خلال التصورات المختلفة التي صاحبت إنتاج الشعر والمقاييس التي وضعها هؤلاء لشعر جيد، وشاعر فحل مُفْلِقٍ. وكذا استخلاص ابن قتيبة لبناء القصيدة العربية الذي صاغه بوضوح في قصيدة المديح. وهو نموذج أفرزته قراءة واعية

[1]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، مرجع سابق، ص 18.
[2]- محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، مرجع سابق، ص 19.

ومُسْتَوْعِبَة، ونتيجة لِتَحَرُّرٍ من كل ما من شأنه أن يشوش على هذه العلاقة الصافية بين النصوص ومتلقيها.

وإذا تقدمنا قليلا، سنجد هذا الوعي قد وصل إلى نضجه التام في تاريخ النقد العربي مع ظهور المختارات الشعرية (المُفَضَّلِيَّات، الأَصْمَعِيَّات، وحماسَتَيْ أبي تمام والبحتري).

فهذه إنما هي رؤية نقدية نابعة من علاقة أدبية صِرْفٍ من الموروث الشعري العربي، مستمدة من مقاييس صنعتها التجربة الأدبية لهؤلاء بغض النظر عن بواعث ومنطلقات الاختيار لدى أصحاب المختارات، فما هو مشترك بين هذه المختارات هو الأبعاد الإنسانية والقِيَمُ الأخلاقية والفكرية والثوابت الفنية المتعارَف عليها آنذاك، ويبقى إثبات كثير من القصائد والمقطوعات دون الإشارة إلى أصحابها دليلاً على انتصار القيم الفنية ودليلاً على درجة وعي المتلقي العربي بروعة هذا الإبداع.

إن الاختيار، إذن تَلَقٍ وتفاعُلٌ كامل مع النصوص، وتمحيص لطبيعة هذه العلاقة بين النِّتاج الأدبي وذوق صاحب الاختيار، فلا دخل هنا لِنَزَاعات مذهبية.

ومن ثمرات هذا التلقي الخالص، استنباط عمود الشعر من قِبَلِ المرزوقي بعد أن كان القاضي الجُرجاني قد وضع عمود شعر سابق يختلف في كثير من جوانبه عن عمود الشعر عند المرزوقي المُسْتَنْبَطِ من حماسة أبي تمام بصورة خاصة.

فقد احتك المرزوقي بهذه الحماسة، ومن خلال الاحتكاك بمتنها "من الاختيارات النقدية و"الروائية" السائرة في طريق الحماسة والمخالفة لها، اكتشف المرزوقي استراتيجية اختيار أبي تمام ووعاها وعبر عن وعيه في أسئلة صريحة حول شرائط الاختيار وعمود الشعر حتى وإن بقيت الأجوبة غامضة وملتبِسة أحيانا[1].

2/- التفاعل العربي النقدي مع نظرية التلقي:

أ/- تأثير جمالية التلقي في النقد العربي الحديث:

كان اهتمام النقاد العرب بهذه النظرية بالغا خاصة بعد تواصلهم معها واطلاعهم على كثير من خصائصها، وقد ترجمت هذه النظرية ترجمات عدة مثل نظرية الاستقبال لروبرت هوليب ترجمة عبد الجليل جواد 1992، وترجمة الكتاب نفسه لعز الدين إسماعيل، وقد ظهر الاهتمام خاصة في بلدان المعرب المغرب الأقصى ومن رواد هذه النظرية في العالم العربي أهمهم "عبد الفتاح كليطو" في كتابيه "الحكاية والتأويل والأدب والغرابة، وكذا "حميد لحمداني" في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة" من مترجمي كتاب "فعل القراءة" لأيزر، و"محمد

[1]- محمد العمري، **البلاغة العربية أصولها وامتداداتها**، أفريقيا الشرق، مج1، ط2، بيروت، ص 82.

مفتاح" في كتابه "التلقي والتأويل"، وأيضا "حبيب مونسي" في كتابه "القراءة والحداثة" وغيرهم كثر.

*/- تأثر الدكتور محمد مفتاح بجمالية التلقي:

لقد سعى الدكتور "محمد مفتاح" في كتابه "التلقي والتأويل" إلى استقراء مفهوم التأويل متأثرا بنظرية التلقي، وقد قسم كتابه إلى ثلاثة أبواب، يخلص الباحث في كتابه أنه يمكن أن ينظر إلى المشروع التأويلي القديم من زاويتين، ووكلتا الزاويتين تجعله معاصرا لنفسه ومعاصرا لنا فأما معاصرته لنفسه فهذا واضح جلي، أما معاصرته لنا فيمكن أن ينظر إليها من ناحيتين ناحية أيديولوجية سعت إلى التوفيق بين فئات المجتمع دون إلغاء أي فئة، وهذا ما يجده القارئ عند "ابن رشد" و"ابن طفيل" و"الشاطبي"، متجليا في طروحاتهم الفلسفية والتأويلية، كالاعتراف بتعدد الطرق المؤدية إلى المعرفة وعدم التقابل بين المذاهب والاتجاهات والتركيز على الحد الأوسط والطرف المحايد، وهذا ما يعثر عليه لدى البلاغيين في التوفيق بين أصول الثقافة الإنسانية الكونية والثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، وهذا ما يصادف لدى العزفي في التوفيق بين الفقه والحديث والتصوف[1].

أما عند "ابن الخطيب" في الجمع بين الهرمسية والأرسطية والعقلانية والإسلامية[2].

وأما الزاوية الثانية فهي علمية تتجلى فيما وظفه من مبادئ منطقية ورياضية وبلاغية ولسانية، وهي مبادئ ما زالت تحتل الساحة إلى الآن رغم الثورات العلمية الحاصلة[3].

يبدو جليا أن الاهتمام بالمتلقي ودوره في التأويل الذي جاءت به جمالية التلقي قدساهم في توجيه حركة النقد عند المحدثين، لكنها مساهمة ايجابية ومثمرة، ايجابية لأنها لم تكتف بالنقل والإسقاط المباشر، ومثمرة لأنها أبرزت جهود القدامى وحفظت نظرياتهم من الضياع.

*/- تأثر الدكتور حميد لحمداني بجماليات التلقي:

يتضح تأثير جمالة التلقي في "لحمداني" من خلال مؤلفاته، ونشير وهذا في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة" (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)[4].

وكان هذا كتاب يهدف إلى "محاولة إعادة النظر في علاقاتنا بالنصوص الأدبية، وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضنا لمضمون محدد وثابت عبر العصور،

---

[1]- محمد مفتاح، **التلقي والتأويل –مقاربة نسقية-**، المركز الثقافي العربي، ط1، القاهرة، 1994، ص 217.
[2]- نفس المرجع، ، ص 222.
[3]- نفسه، ص 218.
[4]- بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات: نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 98.

هذا الموقف يسوي من حيث لا يدري بين الخطاب الأدبي من جهة والخطاب اليومي أو العلمي، هذا باعتبارهما يتميزان بالقصدية المباشرة، في حين أن الخطاب الأدبي يميل على الدوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح"[1].

كما أن الناقد قد منح كتابه تميزاً ومن خلال تميزا لكتابه من خلال دعمه للمقاربات النظرية بنماذج تطبيقية وهو ما ينقص كثيرا من الدراسات في هذا الجانب، حيث تناول في الفصل الثالث والذي كان بعنوان مستويات القراءة، وفي عنوانه الفرعي اختلاف التأويلات (في قراءة ثلاثية نجيب محفوظ)، هنا نرى بأن الباحث يقدم خمس قراءات -مستندا إلى مقاربات الألمان- تبين اختلاف مستويات القراءة وتنوعها وهي كالتالي:

فالقراءة الأولى: والتي ورد فيها الإجابة على سؤال اليسارية الماركسية.

القراءة الثانية: تقدم الإجابة عن سؤال ضرورة الإيمان بمبدأ إيديولوجي أو عقائدي ولا يهم بعد ذلك ما إذا كان هذا الانتماء متعلقا باليسار أم باليمين.

القراءة الثالثة: وتعني تقديم إجابة عن السؤال المتعلق بصراع الأجيال وبدورة الموت والميلاد.

القراءة الرابعة: وتعني تقديم إجابة عن السؤال الديني والأخلاقي، كما تقدم انتقادا لما تدعوه السلوك السياسي المنحرف ماركسيا كان أم وفديا.

القراءة الخامسة: تعني أن تقديم حاليا إجابة عن سؤال الدرس الأول في الحوار الديمقراطي، وتعلم حسن الإنصات لمختلف الأصوات المتعارضة والحفاظ على كل القيم الإيجابية.

ومع هذه القراءات يعترف "لحمداني" أن الثلاثية ما تزال نصوصا قابلة لقراءات أخرى ممكنة من زاوية نظرية التلقي، شرط أن تعتمد على معطيات نصية وليست على القريحة الخاصة وحدها[2].

ومن هنا نلتمس أن هناك مجهودات كثيرة من الباحثين المتأثرين بجمالية التلقي الألمانية، وعدم ركونهم إلى التلقي السلبي للنظرية، بل قاموا باستثمار كثير من الأفكار والمقاربات التي حوتها النظرية مع إضافات متينة وإبداعات لا تنكر، فهناك من النقاد من اعترف بضرورة الاستفادة بما جاءت به النظرية دون أن نفقد خصوصيتنا الثقافية والفكرية.

[1]- حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة**، مرجع سابق، ص 07.
[2] - حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة**، مرجع سابق، ص 279.

فالباحث "الدكتور عبد القادر عميش" يؤكد على ضرورة الانفتاح على فكر "الآخر" لأن هذا يدخل في إطار المثاقفة، ويضع شروطا لذلك منها:

مراعاة الخصائص الثقافية التكوينية للمتلقي، وخلفيات مجتمعه: الثقافية والعقيدية، وبعض النقاد بحثوا في التراث عن بعض الاصطلاحات التي ظهرت في نظريات القراءة (خاصة جمالية التلقي) محاولين توضيح جهود المفكرين القدامى في هذا الصدد[1].

*/- أثر الدكتور حازم القرطاجني بمصطلح التلقي:

يوضح "الدكتور بنلحسن" أن مصطلح التلقي وإن كان من نتاج جمالية التلقي، كان حاضرا عند القدامى ومنهم حازم "القرطاجني"، حيث أن أبرز ما يسترعي انتباه قارئ عنوانه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وإصراره البين، على استعمال ألفاظ ومصطلحات خاصة بأثر الكلام في نفس المتلقي[2].

ففي كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" يتناول "القرطاجني" ألفاظ الخطاب النقدي ومصطلحاته عند حازم، وهي منطلق لكشف ظلال التلقي في ذلك الخطاب، حيث إن اللغة هي وسيلة النقاد والشعراء المثلى للتعبير عن أغراضهم، وهذا ما فطن له عدد من الباحثين، يقول الباحث "شكري المبخوت": "إن دراسة دقيقة للمصطلح الخاص بأثر الكلام في النفس تساعد لا محالة على فهم المظهر الجمالي من المتقبل مثال مصطلحات من قبيل السرور والطربة والبهجة والأريحية والاستظراف والارتياح والمسرة والتعجب والروعة والشغف والروح والإيناس والبهجة، كما نجد عند "حازم القرطاجني" في هذا الباب الإيناس والاستحمام والاستلذاذ والتأنيس والابتهاج"[3].

وفي مناسبات أخرى ينجح الناقد إلى استعمال ألفاظ ومصطلحات هي مظاهر للتلقي أو نتيجة من نتائجه، وعموما، يكتشف قارئ نقد حازم في المنهاج، أن الرجل قد ركز على أثر الكلام أو القول في المتلقي، وجعل النفس هي المستقبل الأول لهذا الأثر، والمعبرة عن هذا الانفعال والحركة، لقد اعتبر "حازم القرطاجني" الكلام الجيد صادرا من نفس المبدع مرسلا لنفس المتلقي، من أجل خدمة غرض أساسي، ألا وهو إحداث الأثر في تلك النفس، ودفعها للتفاعل مع مضمون ذلك الكلام/القول والانقياد لمقتضاه.

---

[1]- متلف آسيا، **اشتغال الرمز الديني ضمن اسلامية النص، رواية** "بياض اليقين" أنموذجا، مجلة دورية تصدرها جامعة مستغانم، العدد 2، 2004.

[2]- محمد بنلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني (من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء)**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، ص30

[3]- علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص 98.

وقد عزز إحصاء ألفاظ التلقي ومصطلحاته في المنهاج هذا الرأي، فألفاظ ومصطلحات مثل، الأثر، الألم، الإلف، البسط، الإبداع، البلاغة، الحسن، التخيل، التحريك، المحاكاة، الارتياح، الإذعان، التزين، السرور، الطبع، القبض، القبح، العذوبة، التعجيب، الافتتان، الفصاحة، الميل، الاكتراث، الكراهية، اللطافة، الهزة... إلخ[1].

كما نرى، لا يمكن أن تكون إلا أفعالا للنفس وأوصافا لها، أو ردودا منها عند التلقي فالأثر مثلا، شيء في النفس والتحريك فعل يشملها، والميل كذلك من ردود فعلها، وقس على ذلك ما سرد أعلاه من سلوكات تنتاب هذه النفس زمن استقبالها الكلام الجيد والقول الجميل.

ويصل الباحث إلى نتيجة مفادها أن "حازم القرطاجني" قد شرح بوعي وفهم مصطلحات التلقي وملابساته، مما يبرز مستوى الفكر الذي كان سائدا في تلك الفترة.

*/- تأثر عبد القاهر الجرجاني بالتلقي:

يرى "ماجد بن محمد الماجد" من دراسة عبد القاهر الجرجاني للبلاغة، أنه في اللحظة التي نظر فيها عبد القاهر الجرجاني إلى مصطلحات مثل البلاغة والفصاحة، وهو ينبه إلى الطبيعة المخصوصة للتلقي، فيراه تعاملا مع المستتر، وترويضاً للعصي الدفين، وذلك من أسس مفهومه للمتلقي الذي يكشف الستر، ويطلب المخبوء، مستدلا بالإشارة والإيماءة، إنه متلق فوق الوضوح أو الشروح، ويقول الجرجاني في هذا الصدد: "ولم أزل منن خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين: ليبحث عنه فيخرج"[2].

ووفق هذا المفهوم يصبح النص "عند عبد القاهر" "شفرة" بين المبدع والمتلقي، كلما أوغل الأول في تعميتها، كان الآخر أمكن في فكها وفهمها حين يوظفا خصيصة التلقي لديه، فالبلاغة لا تحصل، ولا تتسنى معرفتها حتى تفصل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدها واحدة، واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبر يسم الذي في الديباج على حد تعبير الجرجاني[3].

---

[1]- علي بخوش، **تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي**، مرجع سابق، ص 32.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1412ه-1991، ص34.
[3]- محمد بنلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني (من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء)**، مرجع سابق، ص31.

هذا بالإضافة إلى دراسات كثيرة ومتنوعة في هذا المجال، نذكر منها على سبيل التمثيل دراسة الباحث "سمير حميد" الموسومة "النص وتفاعل المتلقي"[1]، حيث سعى فيها الناقد إلى مقاربة أعمال أبي العلاء المعري من خلال نظرية التلقي، حيث سعى إلى إضاءة نصوص المعري الشعرية من خلال تركيزه على أصناف المتلقي الثلاثه: الخبير والانفعالي والضمني، الكامنة في خطاب أبي العلاء المعري الأدبي، فالمتلقي ليس مفهوما مجردا ولا مصطلحا نظريا أملته جمالية التلقي بل هو محور رئيس ومقوم من مقومات العملية الإبداعية لدى الشاعر[2].

وهذا ما يضفي على دراسة الباحث سمير الجدة والطابع الأكاديمي الجديد الذي يساير فكر المعري المتجدد والأصيل.

ولا يمكن لأي باحث أن يغفل عن كغير من الدراسات في المشرق والمغرب لا يسع المجال لذكرها في هذا الصدد، ويجمعها رابط قوي هو انطلاقها من أسس نظرية التلقي والرغبة في إحياء وتوضيح جهود القدامى وآرائهم القيمة في قضايا مثل التأويل والتلقي والمتلقي وغير ذلك[3].

ويمكن القول إجمالا أن نظرية التلقي قد أحدثت نقلة مهمة في اتجاه حركة النقد العربي الحديث، وهذه النقلة لم تكن فقط ترجمة وإسقاطا مباشرا لأسس ومبادئ هذه النظرية على المشهد الأدبي العربي وإنما تجاوزه أحيانا إلى استثمار بعض هذه الأسس للخروج بملامح نقدية عربية خالصة، بدل التأثر التام الذي حدث مع المناهج السابقة.

ب/- نماذج من جماليات التلقي في العصر الجاهلي:

لقد تميزت بدايات النقد في العصر الجاهلي البساطة والعفوية، وذلك لسبب طغيان الطابع الشفوي على النصوص النقدية في تلك المرحلة، إذ لازمت هذه العفوية كل النصوص إلى غاية مطلع العصر العباسي، الذي تحولت فيه من عنصر الشفوية إلى عنصر الكتابة والتدوين، فالشعر الجاهلي كان يعتمد على المشافهة والإلقاء، إذ ينشأ في بيئة صوتية سماعية، مما يجعل الشعر فنًا مسموعا له جمالية مميزة عن غير أن يكون مكتوباً، وقد ساير هذا الإبداع نوعا إبداعيا جديدا وهو النقد الذي لم تكن بداياته واضحة تستند إليها أحكام وضوابط معينة، إذ كان هذا النقد في معظمه وليد أحكام فطرية ذاتية تلمس نوعا من التعليل، فهذا الذوق تحكمه قيم اجتماعية ودينية وقيم بيئية وثقافية، ففي أواخر العصر الجاهلي كثرت المجالس والأسواق التي يلقون فيها أشعارهم ويتنافسون فيما بينهم، وعليه فإن هذه المجالس الأدبية والأسواق تعتبر

[1] - حميد سمير، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعي**، اتحاد كتاب العرب على شبكة الأنترنت، دمشق، 2005.

[2] - محمد بنلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني (من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء)**، مرجع سابق، ص33.

[3] - المرجع نفسه، ص 34.

مركز تلاقي الأدباء وأشهر هذه الأسواق سوق عكاظ التي كانت سوقا تجارية وموعد للخطباء والدعاة، ومن خلال ما تم طرحه فإن التلقي النقدي هنا يعد أهم مجالا للدارسة النقدية، وذلك من أجل التركيز على المتلقي ومحاولة الارتقاء به إلى مصاف متلقي متمرس له القدرة على تحليل مضمون النص دون الرجوع للمبدع.

***/- النموذج الأول:**

يتمثل في حكاية أم جندب: وهي حكاية تتضمن مفاضلة أم جندب بين شعر لزوجها امرئ القيس وشعر لعلقمة بن عبدة الفحل[1]، فقالت شعرا تصفان فيه الخيل على روى واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

خليلّي مرّا بي على أم جندب نُقَضِّ لُبَانَاتِ الفُؤادِ المُعذَّبِ

وقال علقمة:

ذهبتَ من الهِجران في غير مذهب ولم يَكُ حقّاً كلُّ هذا التجنُّبِ

ثم أنشدها جميعا حتى انتهى إلى قوله:

فأدركهنَّ ثانياً من عنانهِ يمرُّ كمرّ الرائحِ المتحلبِ

فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك، فقال وكيف ذلك؟ فقالت لأنك قلت:

فللسوطِ ألهوبٌ وللساقِ درةٌ وللزجرِ فيه وقعُ أحرجَ مذهبِ

فجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك، وقال علقمة:

فأدركهنَّ ثانياً من عنانهِ يمرُّ كمرّ الرائحِ المتحلبِ[2]

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مراه بساق، ولا زجره.

قال: ما هو بأشعر منى ولكنك له وامق، فطلقها فخلف عليها علقمة، فسمي بذلك "الفحل"[3].

تعتبر هذه الرواية من أهم زمانها وهي تعكس صورة من صور النقد الجاهلي الذي اعتمد على الفطرة أنا ذاك، فهذه الرواية بلورت مجموعة من الملاحظات جسدت في:

---

[1]- عبد العزز جسوس، **نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي**، دار تينمل للنشر، مراكش، ط 1، 1995، ص 16.

[2]- حميدة بن الضب، **جماليات التلقي في النقد العربي الشفوي القديم**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب العربي، تخصص نقد أدبي ومصطلحات، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2016/1437، ص 39.

[3]- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، شرح أحمد محمد شاكر، ج 1، دار الآثار، القاهرة، ط1، 2010، ص ص192-193.

ملاحظة الأولى مقام المعارضة الذي كان يعد موضوعا مخصوصا وهو وصف الفرس في قافية وروى موحدين.

الملاحظة الثانية مقام الذي وقع فيه التنازع بين الشاعرين هو مقام المشافهة اكتنف قول الشعر، كما اكتنف الحكم، فالمبدع والمتقبل يوجدان في حيز واحد بحيث تكون الحكومة مباشرة لا وقت فيها للتفكير في الأمور وتدقيق معايير الحكم.

الملاحظة الثالثة فإن الحكم لم يخل من أغراض لا صلة لها واضحة بما يكمن في النص من قيم الجمال و"وجهات الحسن" على حد تعبير السكاكي[1].

ففي هذه الواقعة نجد أن أم جندب تمثل المتلقي الأساسي فيها لأنها لم تكتف بفعل السماع فقط بل تجاوزته إلى إصدار الحكم، وذلك عن طريق الانتقاد الموجه، لأجل الإقرار بالشاعرية لأحدهما على الآخر، وبعد استماعها لكل من امرؤ القيس وعلقمة، تبين أن أم جندب قد حكمت لعلقمة الفحل على زوجها دون الالتفات منها لعلاقتها بزوجها امرؤ القيس الذي توقع منها أن تحكم في صفه، فكان أن علقت على الحكم الصادر في تلك المناظرة الشعرية من أجل اعتمادها على القدرات العقلية التي لجأت إليها، كعنصر أساسي في إصدار الحكم، والعمل على تجاهل الجانب الوجداني العاطفي الذي بإمكانه أن يطغى على الجانب الفكري المحض لديها فهي لا تخرج في أحكامها عن حيز النص، حيث بررت أم جندب موقفها الذي تبنته اتجاه علقمة الفحل الذي كسر أفق توقعه من خلال اعتقاده أن أم جندب تحكم لزوجها، وذلك من خلال إعطاءه صورة متميزة لجواده، وذلك ما ساعده في أن يتمعن بتعامله مع جواده بكل لين ومرونة، وكذلك هدوئه على عكس امرؤ القيس في تعامله مع جواده بقسوة شديدة التي كانت نهايتها ضرب الفرس دون شفقة ورحمة، لذا فإن علقمة عمل على تقديم جواده بشكل بسيط وجميل، وذلك دون النظر إلى مكامن الضعف فيه، هذا ما جعل أم جندب تعتقد بأن سرعة قد خصت فيه منذ ولادته[2].

إن هذه الواقعة قد أفرزت جملة من الآراء والانتقادات النقدية التي تؤيد وتعارض هذا الحكم السائد في الرواية، إذ من بين الآراء التي عارضت أم جندب في حكميا نجد بدوم طبانة الذي قال: "أن أم جندب قد حكمت هواها فعلا، وأنها ليست علي صواب فيما التمسته من تعليل، لأن امرئ القيس لم يرد أن جواده لا يسير إلا بتحريك الساقين، والزجر، والضرب بالسوط، فالحقيقة: أن تحريك الساقين واستعمال السوط لازمتان من لوازم كل فارس مهما يكن فرسه كليلا، أو جوادا حديدا، وذلك ليستطيع التحكم فيه والسيطرة عليه من أجل تفادي التمرد الذي

---

[1] - شكري مبخوت، **جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث**، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، د.ط، 1993م ص55 .

[2]- حميدة بن الضب، **جماليات التلقي في النقد العربي الشفوي القديم**، مرجع سابق، ص 41.

يمكن أن يحصل له، وليس في بيت امرئ القيس ما يدل علي بلادة جواده، فإن معنى بيته أنه إذا مَّسه بساقه ألهبه الجري، أي جري جريا شديدا كالتهاب النار، وإذا مسه بسوطه در بالجرم، كما يدر السيل والمطر، وإذا زجره بلسانه وقع الزجر منه موقعه من الأهوج الذي لا عقل له".[1]

وقد عارض "محمد إبراهيم نصر علي" بدوي طبانة الذي "أرى بأن أم جندب قد لمست لحكمها علة مقبولة، وأن الجواد الذي يحتاج في إتمام سرعته واكتمال عدوه إلى أن يلهب بالسوط، ويحرك بالساق، ويزجر بالصوت...، فهو أقل جودة من ذلك الجواد الذي ينطلق في سرعة الريح الحاصب ويعدو بشدة حتى يدرك طريدته ثانيا من عنانه دون أن يضرب بسوط أن يمريه بساق، أو يزجره بصوت[2].

ومن خلال ما تم استعراضه من الآراء معارضة وأخرى مؤيدة لحكاية أم جندب نستشف أن هذا الحكم أتى يوافق مع طبيعة النقد في العصر الجاهلي، لأن العرب قديما كانوا يلقون بيتين من القصيدة إذ يتضمنهم الحكم على غرار الاستماع الكامل لباقي أجزاء القصيدة، التي يصدرون جراءها أحكام جزئية معللة يقوموا بتعميمها على باقي أبيات القصيدة في تلك الحقبة الزمنية.

***/- النموذج الثاني:**

حكاية النابغة وحسان ابن ثابت: وهي حكاية النابغة الفحل الذي كانت تضرب له قبة حمراء من أدم في سوق عكاظ الشهير حيث تأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها ومنهم "الأعشى ميمون ابن قيس" و"حسان ابن ثابت" و"الخنساء السلمية".

ويتقدمهم الأعشى الذم انشده قصيدته التي يقول في مطلعها:

مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأطْلالِ وسؤالي، فهلْ تردّ سؤالي؟

ثم أنشده حسان بن ثابت قصيدته الميمية التي يقول في مطلعها:

ألمْ تسألِ الربعَ الجديدَ التكلما بمَدْفَعِ أشْداخٍ، فبُرْقةِ أظْلما

حتى قال في القصيدة نفسها:

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّ يلمعنَ بالضّحى وأسيافنا يقطرنَ من نجدةٍ دما

وَلدْنا بَني العنْقاءِ وابنيْ مُحرّقٍ فأكرمْ بنا خلالً وأكرمْ بنا ابنما

ثم أنشدته الخنساء قصيدتها المشهورة في رثاء أخيها صخراً قائلة:

1- دارسات في نقد الأدب العربي، ص62 ، الموقع الإلكتروني *diae.net/17624* تاريخ الإطلاع 11/02/ 2015.
2- محمد إبراهيم نصر، **النقد الأدبي في العصر الجاهلي وصدر الإسلام**، دار الفكر العربي، الطبعة 1، د.ت، ص 50.

قذى بعينكِ امْ بالعينِ عوَّارُ امْ ذرَّفتْ اذْخلتْ منْ اهلهَا الدَّارُ

كأنّ عيني لذكراهُ إذا خَطَرَتْ فيضٌ يسيلُ علَى الخدَّينِ مدرارُ[1]

حتى انتهت إلى قولها:

وإنّ صَخراً لَتَأتَمّ الهُداةُ بِهِ كَأنّهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ

فقد أعجب النابغة بما قالت حيث عبر عنه بقوله: لولا أف أبا بصير (ويقصد به لأعشى) أنشدني قبلك لقلت أنك أشعر الجن والإنس، فلما سمع حسان هذا الحكم ثار غضبه، فقال معلنا عن رفضه التام لتفضيله لهما عليه حيث قال: أنا والله أشعر منك ومن أبيك ومن جدك؟

فقبض النابغة على يده، ثم قال: يا بن أخي إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

فإنّكَ كاللّيلِ الذي هو مُدْرِكي وإنْ خِلْتُ أنّ المُنتأى عنك واسِعُ

خطاطيفُ حجنٌ في حبالٍ متينةٍ تمدّ بها أيدٍ إليكَ نوازعُ[2]

فهذه الأبيات تدل بشكل قاطع على المكانة الشعرية المرموقة التي بلغها الشاعر، فهو الحاكم الذي يفصل مابين الشعراء في شعرهم.

ومن خلال هذا النموذج يتضح لنا أن المتلقي كاف يلعب دور الحلقة الرئيسية في طرح الأحكام النقدية وكذلك المنشدين للشعر الذين لهم الحق في توجيه انتقادات لبعضهم البعض

وفي هذه الواقعة نجد أن النابغة الذبياني قد ارتدى ثوب المتلقي على عكس ما كان يفعله دائما، إذ ذهب النابغة يستمع إلى كل من الأعشى وحسان والخنساء وكل ما جادت به قرائحهم الشعرية، فبعد الاستماع لهم لجئ لإصدار حكمه النقدي الذم يتضمن الفصل بينهم، فقد حكم في هذه المساجلة الشعرية للأعشى على حساب كل من الخنساء وحسان بن ثابت، حيث كناه بأبي بصير.

وذلك لأن قصيدة الأعشى لمست الجانب الذي أراده النابغة؛ فأثرت في استماعه له، إذ حدث انبهار في نفس النابغة بما قاله الأعشى[3].

فمن خلال نقد النابغة إلا أنه لا يماثله أحد في نضم الشعر إذ برر انتقاده هذا بقوله لحسان أنك لن تستطيع أن تقول مثل قولي هذا "فإنك كالليل الذم هو مدركي..."، وهذا القول هو التعليل

---

[1]- حميدة بن الضب، **جماليات التلقي في النقد العربي الشفوي القديم**، مرجع سابق، ص ص 42-43.

[2] - عباس عبد الستار: **تحقيق ديوان النابغة الذبياني**، ماجستير في اللغة العربية وآدابها،دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، ط 3، 1996 م، ص04

[3]- سميرة جدو، **عملية التلقي في المجالس الأدبية والشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام**، مذكرة ماجستير في مشروع "البلاغة وشعرية الخطاب"، جامعة منتوري، كلية الآداب كاللغات ، قسنطينة 2008/2007، ص 55 .

الوحيد في الحكم الذم أصدره النابغة الذبياني في هذه الواقعة. إن كل من يمارس قول الشعر يمكنه من إصدار حكم نقدم وهذا على إثر الاستماع للقصيدة والتأثر بها، كما فعلت الخنساء لحسان ابن ثابت في هذا المقام إذ عمدت على نقد حسان في قوله: "لَّنا جفنات الغُر..."، حيث قالت: "ضعفت افتخارك وأبرزته في ثمانية مواضع، قال وكيف"؟ قالت: قلت: "لنا جفنات" والجفنان هنا مادون العشر فقد قللت العدد، ولو قلت الجفان لكان أكثر، وقولك "الغر"، أم لو كنت قلت البيض لكان أكثر اتساعا، وقلت "يلمعن" أم شيء يأتي بعد الشيء، ولو قلت يشرقن لكان الإشراق أبلغ. وقلت بالضحى، ولو قلت بالعشية لكان أبلغ في المديح، وقلت أسيافا وهنا الأسياف دون العشر، ولو قلت سيوفنا لكان أكثر، وقلت دما والدماء أكثر من الدم، وهنا فخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك[1].

من خلال هذا الانتقاد الذي وجهته الخنساء لحسان كان نتيجة لتأثرها بحكم النابغة الذي أصدره في حقي حسان، إذ عملت على الاستعانة بحكمه في هذا الموقف بالإضافة إلى خبرتها البسيطة والمكتسبة في قول الشعر التي لا تعادل الخبرة الفذة التي يتميز بها النابغة.

***/- النموذج الثالث:**

إن استماع الأشعار ولد نوعا جديدا من الممارسة الشعرية لدى كل من الكبار والصبية، فتلك الأشعار كانت ترتجل على الملأ بهذه المجالس وتلقيها وحتى نقدها في بعض الأحيان، فقد كانت تشمل كل من يحضر هذه النوادي الأدبية إن صح التعبير العامة والخاصة على غرار أن الشاعر لم يخص فئة من الناس بإنشاده بل يضم كل من يحضر المجلس من عامة وخاصة وحتى الرجال وصبية جمهوره.

وذلك قد تمثلت في حكاية طرفة والمتلمس: إذ أورد ابن قتيبة هذه الحكاية أثناء ترجمته للمتلمس جاء فيها: ومما يعاب من شعره قوله:

وَقَد أَتَناسى الهَمَّ عِندَ اِحتِضارِهِ بِناجٍ عَلَيهِ الصَيعَرِيَّةُ مُكدَمِ

والصِيعَرية سمة خاصة تكون في النوق لا للفحولة، فجعلها للفحل، وسمعه طرفة وهو صبي ينشد هذا، فقال استنوق الجمل؟ فضحك الناس وسارت مثلا، وأتاه المتلمس فقال لو: أخرج لسانك، فأخرجه فقال: ويل لهذا من هذا يريد، ويل لرأسه من لسانه[2].

نجد أن العرب في هذه الواقعة على الرغم من صغر سنهم إلا أنهم يحاولون ممارسة النقد

[1] - سميرة جدو، **عملية التلقي في المجالس الأدبية والشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام**، المرجع سابق، ص ص57-58.
[2] - ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج1، دار الآثار، ط1، القاهرة، 2010، ص66.

وذلك كما فعل طرفة بن العبد الذي عمل على كسر أفق توقع المتلمس الذي ظن بأنه لن ينتقد في قصيدته هذه، فمن خلال ما وقع للمتلمس نجد قيمة جمالية تلمس مضمون النص والتي تمثلت في المسافة بين أفق توقع المتلقي وهو طرفة وأفق توقع الكاتب مما جعل من النص أن يحتوي تأويلات مختلفة وذلك نتيجة لاختلاف في أفق توقعات القراء، فرغم شاعرية المتلمس إلا أنو واجو نقدا لاذعا من طرفة بن العبد، حيث أصبحت كلمة التي أطلقها طرفة في حق المتلمس (استنوق الجمل)، إذ رد عليه المتلمس قائلا: "يا غلام اذهب إلي أمك بمؤيدة"، أي أنو قصد من كلامه هذا أمك داهية، وكلمة "استنوق الجمل" وهي التعليل الوحيد الذي قدمه طرفة في هذه الواقعة، فصارت مثلا سائرا على الألسن، إذ أصبحوا يمارسونها على كل من تحدث عن شيء بكلام أو منطق لا ينسجم مع نضمه للقصيدة.

ونلاحظ أن النقد الذم أصدره طرفة نابع من الرأي الذاتي الفطري الحسي الذم ينبع من الصدور، فهو لا يمتلك تحليلا أو تعليلا لهذا الحكم الذم قام بإطلاقه، إذ عمد على خبرته السابقة في وصف الناقة لديه، فيعتبر هذا النقد متداول في تلك الفترة الزمنية، إذ يمكن اصطلاح تسمية جديدة على هذا النقد والمتمثلة في"نقد حي قليل المساحة في التفكير"[1]، يعني ذلك أن النقد يتم إصداره في وقت وجيز من الزمن، فيدور في أغلبه بين مجالس الشعراء الذين عبروا بعواطفهم وانفعالاتهم عف الشعر وكذا عف نقدهم الخالص الذم يلازم الفطرة العربية.

[1]- فائز طه عمر، يوسف محمد إسكندر، **النقد الأدبي للصف السادس الأدبي**، ط 5، 2010 م، ص10 .

خاتمة

وبهذا يصل هذا البحث وبعد مخاض كبير في رواق جماليات التلقي التي هي إحدى النظريات النقدية التي استطاعت لفت الانتباه في سياق الإنجازات الحديثة في الدرس الأدبي، وهذا لما لها من مفاهيم إجرائية، حيث استطاعت تغيير الكثير من المفاهيم المتمثل في الاهتمام بعلاقة تحليل (النص، القارئ)، وكذلك إقصاء الكاتب دون الرجوع إليه في أية حالة من الأحوال، فهي سعت إلى بلورة فكرة المبدع على ما يوافق رؤية المتلقي ومحاولة تشغيل فكره، وتحليل غاية الكاتب لإبداعه لهذا النص.

وما من بداية إلا وتكون لها نهاية وبعون الله وبحمده وصلت إلى نهاية هذا البحث مع أن نقطة النهاية ستكون منطلقا جديدا لدارسة مستقبلية مع أبحاث جديدة، وقد ساعدني هذا البحث في التُّوصل إلى أهم النتائج التي تجسدت على النحو التي:

1. تعتبر نظرية التلقي من أهم النظريات التي هيمنت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين، وذلك نتيجة التقدم الذي شهدته في تغييرها لمجموعة من التصورات والمفاهيم المتعلقة بالأدب، والتي أثرت تأثيرا عميقا في الدارسات الأدبية والنقدية.

2. إن عملية التلقي مورست في زمن لم يكن للقارئ الحاذق أي معطيات تمكنه من مقاربة النصوص، وذلك من خلال تعدد القراءات ومحاولة تفكيك كل ما هو غامض في النص، إذ سعى هذا الناقد لإبراز نفسه عبر العصور جراء امتلاكه للحاسة الذوقية التي تطورت عن طريق الممارسة النقدية نتيجة لتأويل النصوص حسب تصوره الخاص.

3. إن الإيمان ببعض المعايير في التفاعل عند تحول المعيار إلى موضوع ينشده القارئ في نصه مرفوض في نظرية التلقي.

4. إن اندفاع المتلقي وفق هذا الاتجاه يجعل قراءته للأدب مؤثرة، مما يساعده على عملية الفهم للنصوص وفق رؤيته الخاصة، والتي ينتج من خلالها عملا إبداعيا جديدا.

5. يعد فعل التلقي فعلا هاما يساعد في عملية الفهم العميق لمضمون النصوص الأدبية والنقدية، وهذا الفعل الذي يقوم به القارئ الجيد الذي يتمكن من إعادة بناء السياق المناسب للنص.

6. يعتبر أفق الانتظار النقطة الأساسية لنظرية ياوس، ذلك لأنه يعد أهم العناصر التي تساعد.

7. في إبراز القيمة الجمالية للشعر عن طريق كسر الأفق وتشكل أفق جديد وفق رؤية جديدة.

8. تعد القراءة المنتجة أو الفعلية الناجمة عن أفق التوقع هي قراءة البحث عن الخبايا المضمرة واقتحام المجهول في النص.

9. إن الأحكام النقدية القديمة تصدر وفق ما يتناسب والبيئة التي ألقيت فيها القصائد الشعرية فمعظمها تكون أحكاما جزئية نقدية معللة نابعة من خبرة الناقد الواسعة والطويلة الأمد في ممارسته للنقد.

10. إن نظرية التلقي كان لها بعد زمني كبير في العصور، لأنها كانت قبل ظهور الإسلام، وهذا ما تبين خلال من نماذج الشعرية الخاصة بالعصر الجاهلي.

11. يحتوي الأثر الأدبي على مجموعة من الرموز والدلالات والإيحاءات، والتي يستطيع المتلقي من خلالها إنشاء نص إبداعي يوازي النص الذي أثير في نفس كاتبه.

12. تسعى نظرية التلقي دائما للارتقاء بدور القارئ إلي مصاف عليا، ومحاولة لتثبيته قطبا فاعلا في أطراف العملية الإبداعية، وذلك على إثر التفاعل الحاصل بين القارئ ومادة النص.

13. لابد لام نظرية أن ترسم أهدافنا خاصة بها، ونجد نظرية التلقي من بين هذه النظريات التي ترسم هدفا واضحا تجسد في إشراك المتلقي في العملية الإبداعية، من أجل تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل الناجم بينه وبين النص التقدم والأدبي.

14. وفي الختام أرجو أن أكون قد استفدت وأفدت غيري من هذا البحث، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي والله ولي التوفيق والسداد

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1/- المصادر

1. ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، شرح أحمد محمد شاكر، ج 1، دار الآثار، القاهرة، ط1، 2010.
2. ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 3، مج 11، مادة أول، 1994م.
3. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، (دت)
4. عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تعليق: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط 1، القاهرة، مصر، 1991.

2/- المراجع:

أ/- الكتب العربية

1. إبراهيم أحمد، **إشكالية الوجود والتقنية عند هايدغر**، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2006م.
2. أحمد بوحسن، **نظرية الأدب (القراءة- الفهم-التأويل)، نصوص مترجمة مطبقة النجاح الجديدة**، الدار البيضاء، ط1، المغرب، د.ت.
3. أحمد بوحسن، ن**ظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث مقال ضمن "نظرية التلقي:** إشكالات وتطبيقات".
4. أحمد يوسف، **القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة)**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003م.
5. محمد العمري، **البلاغة العربية أصولها وامتداداتها**، أفريقيا الشرق، مج1، ط2، بيروت، ص 82.
6. أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجو المصرية.
7. آلاء داود محمد ناجي، **شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي**، جامعة الشرق الأوسط، 2011-2012.
8. أمبرتو إيكو، **القارئ في الحكاية**، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي- المغرب، ط1 ، 1996م.
9. إمبيرتو إيكو: **بين السميائيات والتفكيكية**، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب.
10. أنتوني جوتليب، **حلم العقل (تاريخ الفلسفة من عصر اليونان إلى عصر النهضة)**، تر: محمد طلبة نصار، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، مصر، 2015.

11. بشرى موسى الصالح، **نظرية التلقي، أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2001م.

12. بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

13. توفيق الحكيم، **بجماليون**، دار الكتاب اللبناني، 1974م.

14. جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، **لسان العرب**، ج8، مادة لقا، تر: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2005.

15. حاتم الصكر، **ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر**، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط.

16. حميد لحمداني، **القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)**، المركز الثقافي العربي، المغرب. ط 1، 2003م.

17. رحي البلعبكي، **المورد، قاموس عربي-إنجليزي**، دار العلم للملايين، ط8، بيروت، 1996.

18. رشيد بنحدو، **العلاقة بين القارئ و النص في التفكير الأدبي المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، عالم الفكر، المجلد 23، الكويت، 1994م.

19. روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال، رؤية نقدية**، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط 1، اللاذقية، 1992

20. روبرت هولب، **نظرية الاستقبال(مقدمة نقدية)**، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، دت.

21. روبرت هولب، **نظرية التلقي مقدمة نقدية**، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط 1، 2000م.

22. رينيه ويلك، **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، 1981م.

23. سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، مصر، 2003.

24. سامي عباية، **اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث**، عالم مكتب الحديث للنشر والتوزيع،ط 1، الأردن، 2000.

25. سمير سعيد حجازي، **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية، ط 1، مدينة نصر، 2001.

26. شكري مبخوت، **جمالية الألفة، النص ومتقبله في التراث**، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، د.ط، 1993م.

27. ضياء خضير، **ثنائيات مقارنة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2004م.

28. عادل مصطفى، **فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا)**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2007م.

29. عبد الرحمان بدوي، **موسوعة الفلسفة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج 2، ط 1، 1984.

30. عبد العزيز جسوس، **نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي**، دار تينمل للنشر، مراكش، ط 1، 1995.

31. عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1412ه-1991.

32. عبد الكريم الخطيب، **نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982م.

33. عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007م.

34. عبد الكريم شرفي، **من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة**، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2007.

35. عبد المالك مرتاض، **في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)**، دار هومة، الجزائر، دط، 2002م.

36. عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، دط، 1999م.

37. عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة ، بيروت،ط3، 1981م.

38. فاطمة البريكي، **قضية التلقي في النقد العربي القديم**، العالم العربي، ط 1، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2006.

39. فائز طه عمر، يوسف محمد إسكندر، **النقد الأدبي للصف السادس الأدبي**، ط 5، 2010 م، ص10 .

40. فضل عز الدين إسماعيل، **نظرية التلقي**، المكتبة الأكاديمية، ط 1، القاهرة، مصر.

41. فولفغانغ أيزر، **فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي**، تر: أحمد المداني، مجلة الأفاق المغربية، ع6، 1987.

42. فولفغانغ ايزر، **فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب**، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية.

43. محمد إبراهيم نصر، **النقد الأدبي في العصر الجاهلي وصدر الإسلام**، دار الفكر العربي، الطبعة 1، د.ت.

44. محمد العمري وآخرون، **نظرية الأدب في القرن العشرين**، إفريقيا الشرق، د.ط، 1996.

45. محمد بنلحسن بن التجاني، **التلقي لدى حازم القرطاجني (من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء)**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1.

46. محمد حسن عبد الناصر، **نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي**، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د.ط، مصر، 1999.

47. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، 1993م.

48. محمد مفتاح، **التلقي والتأويل –مقاربة نسقية-**، المركز الثقافي العربي، ط1، القاهرة، 1994.

49. محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب، الغربية وتراثنا النقدي)**، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1.

50. محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، مصر، 1996

51. ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصلحا نقديا معاصر**، المركز الثقافي، العربي، ط4، الدار البيضاء، بيروت، 2005.

52. نادر كاظم، **المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)**، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 2003.

53. نبيهة قارة، **الفلسفة والتأويل**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1998م.

54. نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 5، 2005م.

55. هانز روبرت ياوس، **علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه**، ترجمة د. بسام بركة، العرب والفكر العالمي، عدد 3، 1988م.

56. يوسف كرم، **تاريخ الفلسفة اليونانية**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

ب/- الكتب الأجنبية:

1. Gauss hr, pour une hermeneutique litteraire, traduit de l allemond par maurhce jacob ed gallimard, 1988, p 54.

2. Wolfgang Iser : L'acte de lecture Théorie de l'effet esthétique, tradit de l'allemand, par evelyne Sznycer, éditeur pierre M. Bruxelles.

ج/- المذكرات والأطروحات والرسائل:

1. حميدة بن الضب، **جماليات التلقي في النقد العربي الشفوي القديم**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب العربي، تخصص نقد أدبي ومصطلحات، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2016/1437.

2. سميرة جدو، **عملية التلقي في المجالس الأدبية والشعرية في الجاهلية وصدر الإسلام**، مذكرة ماجستير في مشروع "البلاغة وشعرية الخطاب"، جامعة منتوري، كلية الآداب واللغات، قسنطينة 2008/2007.

3. عباس عبد الستار: **تحقيق ديوان النابغة الذبياني**، ماجستير في اللغة العربية وآدابها، دار الكتاب العلمية، بيروت لبنان، ط 3، 1996 م.

4. علي بخوش، **التلقي في شعر أمل دنقل**، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسكرة، الجزائر.

د/- المجلات والمنشورات:

1. حسين الواد، **من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل**: مجلة فصول الأسلوبية، 1، 1984.

2. عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، **نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)**، منشورات مخبر وحدة التكوين)، والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط 1، 2009.

3. عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك**، مجلة عالم الفكر، العدد 97، 1998

4. محمود عباس عبد الواحد، **قراءة النص جماليات التلقي، بين المذاهب الغربية، وتراثنا النقدي**، دار -الفكر العربي، للطبع والنشر، القاهر، 1417هـ-1996م.

5. عبد العزيز طليمات، **فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)** سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24. منشورات كلية الآداب – الرباط –.

6. علوي حافظ إسماعيل، **مدخل إلى نظرية التلقي**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج، 09.

7. متلف آسيا، **اشتغال الرمز الديني ضمن اسلامية النص، رواية** "بياض اليقين" أنموذجا، مجلة دورية تصدرها جامعة مستغانم، العدد 2، 2004.

8. محمد المتقن، **في مفهومي القراءة والتأويل**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 33،ع 2، أكتوبر ديسمبر، 2004، ص 18.

9. محمد عز الدين التازي، **الكاتب الخفي والكتابة المقنعة (دراسة أدبية ونقدية)**، سلسلة شراع المغرب، ع72، 1998م.

10. هانز روبرت ياوس، **نظرية التلقي والتواصل الأدبي**، ترجمة سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 38، 1986م.

11. هانس روبرت ياوس، **نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب، تحديد لنظرية الأدب**: تر محمد مساعدي منشورات الكلية المتعددة التخصصات تازة، مطبعة الأفق (د.ط)، فاس، المملكة المغربية، د.ت.

ه/- الملتقيات والندوات:

1. حميد سمير، **النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعي**، اتحاد كتاب العرب على شبكة الأنترنت، دمشق، 2005.

2. محمد خرماش، **فعل القراءة وإشكالية التلقي**، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، إربد، الأردن 20-22 /07 / 1998.

و/- المواقع الإلكترونية:

1. **دارسات في نقد الأدب العربي**، الموقع الإلكتروني *diae.net/17624* تاريخ الإطلاع 2005/02/11.

قائمة الملاحق

الملاحق:

الشكلانيية: نسبة إلى الشكلانيين الروس (les Formalistes Russes) والذنسمية أطلقت عليهم أول الأمر انتقاها من افكارهم. ظهرت هذه الجماعة عندما نشو "فكننور شكلوفسكى Shklovski Victor " مقالته عن الشعر المستقبلى عام 1914 تحت عنوان "انبعاث الكلمة"، أما الانبثاق الفعلي لهذه الحركة فقد جاء نتيجة للاجتماعات والنقاشات ومنشورات جماعتين من الطلاب؛ الجماعة الأولى أطلق عليها " حلقة موسكو اللغوية Linguisti Moscow Circle"، تأسست عام 1915، وكانت اهتماماتها لألأساس لغوية، حيث وسعت نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية، ويعد" رومان جاكبسون Roman Jacobson" أبرز منظري هذه الحلقة3، أما الجماعة الثانية فقد أطلقت على نفسها اسم "جمعية دراسة اللغة الشعرية "الغني ظهرت عام 1916 ببطرسبورغ، وكانت تتكون من طلبة يهتمون بالأدب، وكان يوحدهم الضجر من أشكال الدراسة الأدبية السائدة، بالإضافة إلى اهتمامهم بحركة الشعراء المستقبليين، ويعد "فيكتور شكلوفسكي" وأبوريس ايخنباوم" أهم منظري هذه الحلقة.

البنوية : Structuralisme ظهر المنهج البنيوي في الخمسينات من القرن العشرين، وقد ساهمت دراسات الأنثروبولوجى الفرنسي "كلود ليفى ستووس Claude LCvi-Strauss " لظواهر مثل الأساطير والطقوس وعلاقات القرابة وتقاليد الطعام، في شيوع هذا المنهج وشهرته. وتعد البنيوية امتدادا متطورا للدراسات الشكلية التي أولت اهتماما مركزا لقطب النص، وأبعدت كل ما هو خارج عن النص من سياقات ثقافية واجتماعية ونفسية وإيدبولوجية وغيرها.

التفكيكية: Deconstruction : المنظر لهذا النهج في التأويل الأدبي هو الفيلسوف الفرنسي "جاك ديريدا* Derrida.Jaques"، اعتقاداً على الألسنية البنيوية وخصوصا على علم الأصوات فيها.

السفسطائية: فرقة فلسفية ظهرت في النصف الثاني من القرن الخامس ق م، اتسمت بالنزعة الذاتية في إثبات الحقيقة، ودعت إلى الاهتمام بالإنسان جاعلة منه موضوعا أساسيا للتفلسف والتفكير قبل الموضوعات الأخرى، فهو معيار الحقيقة و المعرفة.

بروتاغوراس Protagoras (411-485 ق.م) أول سفسطائي يوناني، كان خطيبا مفوها يعتبر الكلام وسيلة للإقناع.

الإيلييون: أنصار مدرسة فلسفية يونانية قديمة تكونت في مدينة ايليا (جنوب إيطاليا) في

القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، وقد نما الاتجاه المثالي في فلسفة الايليين مع المدرسة، وكان ممثلوها الرئيسيون زينوفون وبارمنيدس وزينون الايلي، وميليسوس الساموي (القرن الخامس قبل الميلاد)، وقد وضعت المدرسة الايلية التعاليم عن الجوهر الثابت للوجود الحقيقي، ووهم كل التغييرات والاختلافات المرئية، لمعارضة الآراء الجدلية التلقائية للمدرسة الملطية وهرقليطس عن الأساس الأول المتغير للأشياء، وكان هذا الموقف ينطوي على الحط من قيمة الخبرة الحسية كأساس للمعرفة، ثم استغل فيما بعد كواحد من مصادر مثالية أفلاطون. وقد لعبت حجج الأيليين ضد الجدل (وخاصة حجة الإحراج التي قال بها زينون) دورا ايجابيا في التطور اللاحق للجدل، بصرف النظر عن نتائجها الميتافيزيقية. وقد عرض الايليون مشكلة التعبير بالمفاهيم المنطقية عن الطبيعة المتناقضة للحركة.

جور جياس من بين السفسطائيين الأكثر تخصصا، حيث كان خطيبا مشهورا، ألف العديد من الكتب والخطب.

تترجم نظرية التلقي الألمانية ترجمات عدة منها: جمالية التلقي، جمالية التأثير، جمالية الاستقبال، نظرية القراءة ...

Husserl Edmund * (1859 - 1938) فيلسوف ألماني درس علم الفلك، الفيزياء والرياضيات. تخصص بالفلسفة الظاهراتية ابتداء من بحثه "الفلسفة كعلم دقيق" نشر عدة مؤلفات اهتمت) في مجملها بالفلسفة الظاهراتية منها: المنطق الصوري والمتعالي.

Roman togarden (1893 - 1970) درس الفلسفة والرياضيات على يد هوسول، وعلى الرغم من اختلافه مع أستاذه فإنه كان يحظى لديه بتقدير كبير حصل على رسالة دكتوراه من جامعة فريبورح Freiburg سنة 1918 عن الحدس والعقل عند هنري برجسن وحصل على الأستاذية في الفلسفة سنة 1933، وكان بعد زعيم الفلسفة البولندية، وواحد من أعظم علماء الجمال في هذا العصر.

Hans Gorg Gadamer ييلسوف ألماني ولد سنة 1900 بماربورغ (Marbourg) درس الفلسفة في مناطق متعددة. تهر بالكانتية الجديدة (Neokantisme) وبالفلسفة الفيذوميذولوجبتة.درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي وجعل منه نمودجا للفكر المتجنر في التاريخ ٠ أحدث تقاربا كبيرا بين آرائه في الفينومينولوجية وآراء هيدجر، فكلاهما يرى أن المنهج التأويلي الذي يعتمد على قراءة الطرف الآخر، هو موقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنية محددة وبتفاعل جدلي خاص. من أبرز مؤلفنه "الحقيقة والمنهج" (1960)، ؤؤفن الفهم" ، "الهيرمينوطيقا.

Delthey (1833 - 1911) توكزت مجهوداته حول التفرقة بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية من خلال محاولته الرد على الوضعيين النين وحدوا بينهما من حيثا المنهج، وذلك لأن الفارق بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية يكمن في أن مادة الأول مادة معطاة وليست مشتقة من أي شيء خارجها مثل مادة العلوم الطبيعية الغني هي مشتقة من الطبيعة. ولذلك وجب أن يكون المنهج مختلفا.

* هانز روبرت ياوس (1921-1997)، أستاذ متخصص في الآداب الفرنسة، ممثل ما سمي "مدرسة كونستانس" التي تدور أعمالها حول مفهوم تلقي العمل الفني أو الأدبي تأثر في دراسته بأمثال جورج غادمير، وبعد التخرج قام بالتدريس بجامعة "مانستر، ثم تبوأ كرسي الفلسفة الرومانية، كما درس في بجامعة "كونستانس" منذ نشأتها سنة 1966، من مؤلفاته:

Expérience. Esthétique et herméneutique littéraire.

Pour une esthétique de la réception.

Questions et réponses : formes de compréhension dialogue.

ولفاجانج أيزر (1926-2007): هو أستاذ اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها ومنها: جامعة هيدلبوزغ، جامعة كونستانس، جامعة كلاسكو، وكان عضوا بأكاديمية "هيدلبوزغ" للفنون والعلوم، وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وبأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، وله عدة مؤلفات أهمها: "القارئ الضمني"، "التوقع، التخيلي والخيالي".

رومان إنجاردين (1970-1983) درس الفلسفة والرياضيات على يد هوسول، وعلى الرغم من اختلافه مع أستاذه فإنه كان يحظى بتقدير كبير حصل على رسالة دكتوراه من جامعة فريبوج، سنة 1918 على الحدس والعقل عند الفلسفة البولندية وواحد من أعظم علماء الجمال في هذا العصر.