1-رواد نظرية تلقي:

1-1 هانز روبرت ياوس*:

- يعتبر "ياوس" فقيه مدرسة "كونستانس" الألمانية، وهو من الرواد الأوائل الذين اضطلعوا بإصلاح مناهجه الثقافية، والأدب في ألمانيا ويرجع اهتمام "هانز روبرت ياوس "بمسائل التلقي إلى انشغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وهو غالبا ما يركز في عمله النظري عل السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب، وعلى وجوب العلاج لهذا الوضع.[1]

- و كان عمله قائما على نقد المنهجي للمناهج السابقة، وإعطاء البديل لتدارك الأزمة التحليلية التي وقع فيها الدارسون للأدب والفن.

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

- إن "ياوس" من خلال مشروعه الجديد 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 فهو معزول تماما عن جمالية النص. وأما القارئ في مذهب الشكلية

---

* 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.

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق،ص27.

[2] نفسه، ص27.

الفصل الأول ـــ

[1] روبرت سي هولب، المرجع السابق، ص15.

[2] نفسه، ص13.

الفصل الأول ـــ

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص28.

[2] روبرت سي هولب: المرجع السابق ، ص75.

[3] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص29.

[4] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص189.

في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التقنيات المتتالية التي عفتها من قبل، ويمكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية، على ضوء التلقي الخاص والمتميز).[1]

نفهم من قول "ياوس" أن 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.

– ويعتبر "ياوس" أن العمل الأدبي في لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطلقة، كما أن القارئ لا يتلقاه من فارغ 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 لقيلي 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 "فياوس" لم يحدد بالضبط ما يقصده بهذا المصطلح.

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص162.

[2] محمد المتقن: في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج33،ع2، أكتوبر ديسمبر، 2004،ص18.

_من خلال هذا الطرح يتبين لنا ان 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.

أ– **أفق الانتظار**:horizon d'attente

له دور مركزي في نظرية التلقي عند "ياوس"، وهو كفيل بتحديد النسق العام للرؤية التاريخية في تفسير وتأويل الأعمال الأدبية وإلى 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).[1]

لذلك اعتبر "ياوس" أفق التوقع بأنه (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

[1] محمد حسن عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، (دط)، مصر، 1999،ص114.

الفصل الأول ـــ

\- 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).[1]

\- 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.

ج-الفراغات الفجوات: lieux vides

وهي 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).[2]

(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).[3]

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

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت ،لبنان ، 2003، ص35.

[2] آلاء داود محمد ناجي: شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، جامعة الشرق الأوسط، 2012/2011، ص40.

[3] فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي، ط1، دبي، الامرات العربية المتحدة، 2006، ص55.

الفصل الأول ـــ

[1] هانس روبرت ياوس: نحو جمالية التلقي، تاريخ الادب ،تحديد لنظرية الادب :تر محمد مساعدي منشورات الكلية المتعددة التخصصات ،تازة، مطبعة الافق(دط) ،فاس ، المملكة المغربية،(دت)، ص47.

[2] نفسه ، ص48،47.

الفصل الأول ـــ

ب- **المسافةالجمالية:ladistanceesthétique**

لقد انتبه "ياوس" الى 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.

وفي مفهوم "ياوس" المقصود 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 إثر 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.

\- وفي هذا 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]

2- فولفغانغ أيزر:*

هو أحد واد نظرية استقبال البارزين عمل أستاذا في جامعة" كونستانس" الألمانية حيث اضطلع هو وزميله "ياوس" بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة.

وترجع أولى اهتمامات أيزر بمجال التلقي إلى عمله الموسوم ب «الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر، 1970م، إلا أن أفكاره لم تلقى الذيوع والانتشار إلا بعد ظهور كتابه "سلوكيات القراءة" 1978.[1]

- وقد انتحى "أيزر" منحنى مغايرا نوعا ما لما كان يقوم به زميله "ياوس"، فبينما اهتم هذا الأخير بأهمية تاريخ الأدبي، فإن "أيزر" قد اعتمد في رؤيته على جانب التغير أي 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.
- يسعى "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 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 التحاُم بين الاثنين.[2]

وتأسيسا على ذلك رسم أيزر ثلاثة أبعاد تحدد جمالية التلقي عنده وهي:

أ- التفاعل بين النص والقارئ:

* **ولفاجانج أيزر:(1926-2007)** 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.

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص34.

[2] نفسه، ص35.

إن قضية التفاعل بين الطرفين من أهم القضايا التي أتى بها "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).[1] 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).[2]

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 الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك).[3]

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] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص111.

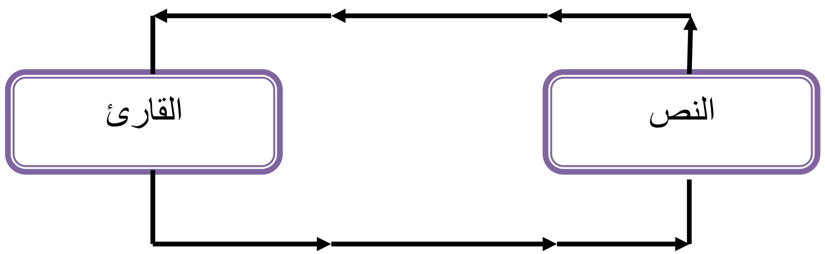
[2] فولفغانغ أيزر: فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المداني ، مجلة الأفاق المغربية، ع6، 1987، ص12.

[3] علوى حافظ اسماعيل: مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الادبي الثقافي ،جدة، ج 34،مج 09،1999،ص95.

ب- سيرورة القراءة:processus de lecture

وهي البعد الثاني الذي تحدث عنه "محمود عباس عبد الواحد" حيث اعتبر أن سيرورة القراءة من أهم ما جاء به "أيزر" في اطار 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 غوار 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]

نفهم من خلال هذا القول أن عملية التأثير والاتصال هاته، هي ما يضمن للنص سيرورته، وبهذا ليست القراءة مجرد صدى للنص، وقراءة للمتلقي له، وانما هي مرأة 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 اطار سيرورة القراءة واللذة القرائية.



(يشير السهم إلى سيرورة القراءة)

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص35.
[2] علوى حافظ إسماعيل: المرجع السابق، ص96.

ج- القارئ الضمني:lecteur implicite

- يمثل أهم ما جاء به "أيزر" من المفاهيم الإجرائية في رؤيته النقدية الجديدة، ويرى "محمود عباس عبد الواحد" (أنه يجسد عنده فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ. وهي الفكرة التي تمثل جوهر نظرية الاستقبال 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]

وبالتالي 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.

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص36.
[2] أحمد بوحسن: نظرية الأدب(القراءة- الفهم- التأويل)، نصوص مترجمة مطبقة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،ط1 ،المغرب، (دت)، ص71.
[3] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص36.

الفصل الأول ـــ

– ومن هنا نخلص إلى أن النظرة التي تجعل علاقة النص بالمتلقي قد تغيرت من السلبية إلى الإيجابية، لتخطي هذه العلاقة بالاحترام ولك 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

[1] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص38.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص38.

الفصل الأول ـــ

[1] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص38.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص38.

الفصل الأول ـــ

الفصل الأول ـــ

[1] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص38.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص38.

الفصل الأول ـــ
[1] سامي عباية: اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث، عالم مكتب الحديث للنشر والتوزيع،ط1 ،الأردن، 2000،ص342.

[2] إمبيرتو إيكو: بين السميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1 ،المغرب، ص77.

[3] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص40.

الفصل الأول ـــ

الفصل الأول ـــ

الفصل الأول ـــ

العناصر الثلاثة وهي (النص والأديب (الكاتب) والمتلقي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل في إطار هذه الثلاثية، تفاعلا يؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص وتحقيق رسالة الكاتب).[1]

وعلاقة التفاعل يجب أن تجسد الغاية المرجوة والهدف المسطر هو بلوغ جمالية النص، وإدراك رسالة الأديب وهذه الأخيرة تظهر مقدرة الجمهور فلا يوجد موضوع مستحيلا في نظر أرسطو (أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول وعرف كيف يضفي عليه مظهر من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحالته).[2]

لقد ركز أرسطو في حديثه عن فلسفة التلقي على الشعر المسرحي باعتباره مرتبط بفكرة نظرية المحاكاة وبالتالي وجب على الشاعر أن يستخدم المستحيل المعقول بدل الممكن غير معقول، وذلك لمحاكاة الطبيعة على أكمل وجه.

- وفي هذا الصدد يرى الناقد "محمود عباس عبد الواحد" أن أرسطو قد أجاز استخدام الأسطورة في الشعر والتي تكون من الأمور المستحيلة والمعقول في ذاتها، لكن على الشاعر أن ينقل تلك الاستحالة في الأسطورة إلى دائرة الأمر المحتمل وقوعه من ناحية أخرى وهذا رهنا بواقع الجمهور (المتلقي) ومعتقداته وذلك لمد جسر يربط بين النص والمتلقي يتم من خلاله تحقيق القيم الفنية والجمالية.[3]
- وما يمكن قوله إن استخدام الشاعر لغة الأسطورة في عصر تجاوز بفكره وحضارته عهود الخرافات، وهذا الأمر مرفوض على العموم في تقدير أرسطو، لأن جل الأساطير كانت لا معقولة لا يستطيع الجمهور تلقيها والتجاوب معها باعتبارها من العقود العابرة لها سياقاتها ودلالاتها الخاصة.

وفي ظل اهتمام أرسطو بالجنس الأدبي المسرحي فقد قام بتقسيمه إلى نوعين من النصوص المسرحية: المأساة أو التراجيديا والملهات ويطلق عليها الكوميديا، وقد راعى

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق،45.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، (دط)، القاهرة، مصر، 1973، ص56.

[3] محمود عباس عبد الوحد: المصدر السابق، ص47.

- ما نخلص إليه أن فكرة التجسيم (التمثيل) التي طرحها "أنجاردين" 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 مالم يكن من أهل 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.

2_ التلقي في المذاهب الغربية الحديثة:

3-1- في الفكر اليوناني (أرسطو):

يمثل أرسطو نموذجا حيا، وواقعيا وهو من رواد الفكر اليوناني الذين كانوا سباقين في لاهتمام بفلسفة التلقي لأن النقد اليوناني لم يهمل المتلقي في العمل الأدبي بل جعله في صلب اهتمامه.

ومفهوم أرسطو للتلقي كان له تأثيره الخاص لدى رواد نظرية الاستقبال وقد أوضح محمود عباس عبد الواحد" ذلك التأثير فهو يرى أن أرسطو قد ركز في عملية التلقي على

في هذا التقسيم طريقة المحاكاة عند الشاعر، وما يترتب عليها من آثار ناتج في عملية التلقي.

و المأساة تحاكي وقائع تثير الرحمة والخوف في الملقي فتؤدي إلى تطهير من هذه الانفعالات التي تعتبر أفعالا غير أخلاقية، لكن عندما يتأثر بها القارئ أو المشاهد للمسرح يصبح ذلك العمل خلقي، وذلك عن طريق وحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد التمثيلية المسرحية.[1]

و معنى هذا أن أرسطو لا يقف في المأساة عند أثرها المباشر في إثارة شعور الخوف والرحمة، بل يركز على ما يثيره النص التراجيدي في الجمهور، وهو ما يسميه بعملية "التطهير"

- أما القسم فهو اللهاة أو الكوميديا فكانت أدنى مرتبة من المأساة عند أرسو لأنها لا تحرك في المتلقي سوى الشعور بالسرور والضحك، فهي محاكاة لاراذل من الناس في جانب هزلي وهذا قسم يعتبره قبيح.
- وقد احتكم أرسطو في ترتيب الأجناس الأدبية (المأساة، الملهاة، الملحمة) بهذا الشكل إلى طريقة المحاكاة وما يترتب عليها من أثر ناتج في عملية التلقي وقد جعل الملحمة أقل شأنا من الملهاة، لأنها لا تثير في المتلقي إلا الإعجاب بالأبطال.[2]
- وما نخلص إليه في الأخير أن فلسفة التلقي عند أرسطو وقد وجدت العلاقة قائمة بين الشاعر والمتلقي أو بين النص والجمهور، وذلك للتمييز بين النص والجمهور ، وذلك للتميز بين الأجناس الشعر عامة ومعرفة الأثر الناتج من عملية تلقي النص المسرحي خاصة.
- وبالتالي تعتبر جمالية التلقي عند ارسطو من الاسس التي عول عليها رواد نظرية الاستقبال عند حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى ،لذلك كانت

[1] محمد غنيمي هلال: المرجع السابق،ص76.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص48.

فلسفة ارسطو حول نظرية التلقي مرجعا واضحا لهمم في بعض ماانتهو إليه من أحكام وإن كان الخلاف بينهما في أن أرسطو يهمل الكاتب في نظرية التلقي بل جعل له رسالة وثيقة بالقارئ والجمهور أما أصحاب نظرية الاستقبال ففي حديثهم عن عملية التلقي فقد أهملوا صاحب النص.

- **في النقد الماركسي:**

إن المنطلق الأول لرواد نظرية الاستقبال هو علاج الأزمة التي خلقها النقد الماركسي في الدراسات الأدبية، أو بالأحرى تصفية الكر الديمقراطي في ألمانيا الغربية من شوائب التقاليد الماركسية، ومن ثم كان الحواريين أنصار الماركسية في الشرق ورواد النظرية ومؤيدها في الغرب، حول مفاهيم عدة تخص الأدب والنقد والسياسة، وقد أعاب رواد نظرية الاستقبال أصحاب النقد الماركسي في جملة من نقاط تخص جمالية التلقي وكيفية استقبال النص الأدبي ونجد من أهم تلك القضايا:

أولا: ازدواجية النقد الماركسي:

طرح "محمود عباس عبد الواحد" هذه الفكرة وهو يرى بأن أصحاب المدرسة الماركسية – رواد نظرية الاستقبال– ينظرون إلى التقاليد الماركسية، أنها تسير على فوضى واضطراب اتجاه المسائل الجمالية في الفن عامة والأدب خاصة.

فقد كان "ماركس" وأنصاره عبيد لميولهم ورغباتهم الشخصية تارة، ولضرورات العمل السياسي تارة أخرى، وبالتالي اضطربت نظرتهم إلى جمالية الفن ،بين توظيفه لخدمة الصراع الطبقي الذي يدعو إلى المذهب وبين الاستجابة لميولهم الخاصة اتجاه المذهب الجمالي التي كانت سائدة آنذاك.[1]

إن المسألة في رؤية رواد النظرية الجديدة لا تخرج عن كونها ازدواجية تورط فيها النقد الماركسي ،الذي كان بدوره سبب في خلق أزمة الفكر النقدي فيها يخص الاستقبال ،وبالتالي المشكلة هنا أن الأدب الماركسي يكون خاضع لإيديولوجيات سياسية

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق،ص49.

وتعاون فكري ....الفن طريقة للتعبير عن كرهنا الطبقي للرأسمالي).[1] ومقتضى هذا أن الهدف والناتج الأدبي تربطهما علاقة آلية، فكلاهما يصنع الآخر لأن الهدف هو جعل الأدب سلاح في الحزب السياسي لمواجهة الطرف الآخر، وبالتالي تغيب فيه الجمالية الفنية ،وتذهب عنه الروح الأدبية للأدب.

وفي إطار هذا المفهوم الصارم لا يكون للأدب في النقد الماركسي هدف جمالي يعتد به، أو متعة فنية، يستقبلها المتلقي، فالجمال ولذة والمتعة في مذهبهم ترف أرستقراطي تكافحه الماركسية، لذلك اعتبر أصحاب رواد الاستقبال (مدرسة كونستانس الألمانية) آراء ماركس لا تخدم الأدب كونه يتحقق الجمالية الفنية، وبالتالي حول الأدب من الهدف الجمالي غلى أعراض أخرى، حيث جعلها ضرب من الاستهلاك الذي لا يلقى له بال، بل جعل الأدب نتاجا بالدرجة الأولى، ويتعامل مع الثقافة من منظور إنتاج وليس الاستقبال.[2]

ثالثا: القارئ الفرد ليس قوة تاريخية:

تعتبر القارئ من عناصر المهمة التي أثارت الجدل بين رواد الاستقبال وبعض المذاهب الأدبية الحديثة، وبخاصة المارسكيون، وهكذا في إطار نظرية التلقي، وهذا الخلاف مرده إلى التوجهات التي سلكها ماركس وأنصارها، فقد نبذوا الفردية وحاربوا كل ما يتصل بذاتية الفرد وميوله واعتبار الملكات الخاصة بالفرد خاصة بالأهداف المحددة للطبقة أو الحزب.

وفي حديثه عن الفن يقول الناقد الشيوعي "بسيكاتور": (... يتحتم على الفرد في الفن الجديد أن يتجرد من مشاكله الخاصة، والشخصية مفسحا المجال لمصير الجماهير... إن الإنسان بالنسبة إلينا أهمية منصب اجتماعي فلم يهم علاقته بنفسه ولا علاقته بالله، بل علاقته بالمجتمع).[3]

[1] هنري أرفون: المرجع السابق، ص94.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق،ص55.

[3] هنري أرغون: المرجع السابق، ص91-92.

واقتصادية، وعليه فإن الاستقبال عن طرف القارئ يجب عليه لتلك الأفكار التي تخدم افكار داخل حزب سياسي تحكمه قوانين، وهنا يصبح القارئ (المتلقي) مقيد بأفكار النص الادبي.

لذك نهض أصحاب المدرسة الألمانية هذه التصورات والأفكار ونظروا إلى الجمالية الماركسية في أن الفن بمختلف أشكاله محكوما بعلاقات جدلية مع الأشكال الاجتماعية المتحكمة فيها.[1]

وعليه يجب على القارئ أن يخرج من قبضة الجماعة، فهو حر في أفكاره وتطلعاته، وبالتالي يحق لنفسه تلك الجمالية الفنية، بعيدا كل البعد عن الأدب الذي يخدم طبقة خاصة مع طبقة أخرى، وكذلك خروج من فكرة أن الفن الحقيقي هو الذي يصور طبقة الاجتماعية الخاصة.

ثانيا: حتمية التماثل السطحي بين الناتج العام والناتج الثقافي:

ثم نجد الناقد "محمود عباس عبد الواحد" يطرح فكرة التماثل بين الناتج المادي الذي تقرره الحياة السياسية والاقتصادية (العام) وبين الناتج الأدبي (الثقافي)، حيث يقر بأن ماركس أراد تغيير هذا التماثل بقوله: (فالحياة المادية هي التي تكون العمل النظري، والعقل النظري، والعقل فيها تابع للمادة فلا فرق إذا بين نتاج هو ثمرة العقل هو نتاج تحرزه لألة في مصنع فكلا هما نتاج خاضع لمادة أو للقوة الاقتصادية والسياسية).[2]

وبالتالي فإن ماركس رفض كل نشاط لا يشارك فيه جهود الحزب، فلأديب يشغل في عرفه هو وظيفة اجتماعية وهدف الأدب عنده محدد من قبل الطبقة أو الحزب ، وفي هذا يقول :(ليس الفن غاية في ذاته ،وليس قضية لذة أنانية .....الفن في عرفنا إبداع جماعي

[1] هنري أرفون: الجمالية الماركسية، تر: نعمان، بيروت لبنان، (دط)، 1975. ص12.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص54.

الفصل الأول ـــ

الفصل الأول ـــ

لذلك يرى ناقدا محمود عباس عبد الواحد: أن ماركس استبعد الجمهور بخصوص الجمالية الفنية، عنده أن الهدف الفني للأدب هو غدراك رسالته، ويقول ماركس في هذا الصدد (أن الهدف الفني هو الذي يخلق جمهورا متذوقا للفن، وقادرا على الاستمتاع بالجمالية).[1]

ومن هنا نفهم من هذا الدور الذي يحمله القارئ هو دور ثانوي لأن الجمالية يدعو إليها ماركس محدد وبأهداف حزبية او اجتماعية. وعليه ناهض رواد الاستقبال هذا بالرغم من مصادر النقد الماركسي، بإعادة الهيبة للقارئ حتى صار له دور فعال مع النص بعدما كان عنصرا هامشيا في الدراسات الأدبية والنقدية.

في النقد الوجودي:

إن الفكر الوجودي فكر فلسفي مادي، ظهر في القرن العشرين وهو امتداد لنظرية "فرويد" التي تدعو إلى تحرير الإنسان من القيود، والاستمتاع أكثر بوجوده. فالنظريتان كلتهما دعوة إلى عبادة الذات باعتباره إله نفسه وسيد كيانه.[2]

وعمدة فكرة الوجودي على تعبير "محمود عباس عبد الواحد" أن يعتبر الإنسان بذاتيته الفوقية إلى حد كبير، وفردية المستغنية عن كل موجود وفي هذا يقول "سارتر" :(فالوجودي في مذهبه هو الذي لا يقبل توجيها يأتي إليه من الخارج).[3]

نفهم من هذا أن الإنسان هو مصدر أفعاله يستطيع توجيه نفسه بنفسه بعيدا كل البعد عن التوجيهات الخارجية ،وهو بالتالي كائن يفرض نفسه بأفعاله الدالة عليها. والمفهوم الذي جاء به "سارتر" على حد تعبير "محمود عباس عبد الواحد" له أثر واضح في الأدب الوجودي عامة ،وفي استقبال النص بصفة خاصة ،وقد وافقه الرأي الناقد "محمد غنيمي هلال" عندما اشار إلى العلاقة الموجودة بين القارئ الوجودي مع النص

[1] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص150.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص58.

[3] نفسه، 59.

[1] محمد غنيمي هلال، المرجع السابق،ص333.

[2] نفسه،ص333.

أ- ان الرؤيتين تلتقيان في ان العمل الأدبي هدف يشرك القارئ في صنعه وتحقيقه ولكنها مشاركة بينه وبين الكاتب لتحقيق وظيفة الأدب الاجتماعية في فهم الوجود، أو بين القارئ والنص الأدبي لتحقيق الجمالية عند رواد الاستقبال .[1]

ب- أنهما يلتقيان كذلك في نوعية القارئ وطبيعته، فرواد نظرية الاستقبال توسعوا في مفهوم القارئ حتى انتهوا فيه إلى نمطين: قارئ واقعي، وقارئ ضمني أو متخيل.

فلأول شخص تاريخي معروف، والثاني يمثله الأديب أو الكاتب في بناء النص.[2]

- إلى جانب هذا التشابه نجد مجموعة من الاختلافات قد اختلف فيها، وقد حددها ناقد وهي:

أ- يعتبر نظرية الاستقبال الألمانية أن وظيفة الأدب جمالية، بينما الأدب في النقد الوجودي ليست وظيفته سوى خلق الجمال والتأمل فيه[3]، وعليه تختلف مهمة القارئ في النظرية الجديدة عنها في النقد الوجودي، وإن كان الاتفاق بينهما في نوعية هذا القارئ.

ب- يرتبط نسيج النقد الوجودي في فكرة النقدي بخيوط الماركسية في جوانب متعددة فالأدب الإنساني الذي يخدعون العالم ببريقه والدعوة إليه، ربما يخفف وزنه، وتتضاءل فكرته أمام حماسهم للأدب الموجه إلى جمهور خاص، أو طبقة معينة، (فعندهم كل عمل أدبي موجه إلى جمهور خاص به هو دال عليهم، وفيه وصف لهم ولعالمهم).[4]

وهم في هذا الصدد أقرب إلى الماركسية وبعيدين كل البعد عن النزعة الإنسانية المزعومة.

في النقد الرمزي :

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق ، ص63.

[2] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص178.

[3] محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص325.

[4] نفسه، ص325.

إن جل الدراسات التي انتهى إليها العالم النمساوي "سيقموند فرويد" وأنصاره عن تفسير مظاهر السلوك البشري، وقد تركت بصماتها الواضحة على قسمات الفكر الغربي، حيث ربط بين الدوافع والغرائز الإنسانية فجعل مظاهر السلوك رمز للرغبات المكبوتة ومن ثم كان الشاعر أو الفنان عامة يستمد موضوعاته من عالم "اللاشعور"، وكان لهذا صدى واضح فيما راه الرمزيون من أن التجربة الأدبية ليست تجربة واعية بل تشبه الحلم، وتوسعوا فيه حتى أطلقوا عليه "الحلم الرمزي".[1]

وقد انطلقت التجربة الرمزية في نظر الناقد "محمود عباس عبد الواحد" عند أصحاب ورواد الأدب الرمزي من العداء الموجود بين الفنان والمجتمع، ودعوتهم إلى التقوقع في كهوف النفس، ومن ثم تحولت تجاربهم الشعرية إلى نزاعات تهرب من الواقع وتفر من الالتزام الاجتماعي، وصارت مجرد تهويمات يخلق بها الشاعر في السماء منفصلا عن وعي المجتمع و حتمياته.[2]

واذا كانت تلك التجارب قد ارتبطت في نشأتها بحالات مرضية لدى رواد المذهب ،فهذا يعني انها بحاجة الى جمهور معين يلتقي تلك التجارب ،منفصلا عن وعيه ،ذاهل اعن واقعه وحتمياته.

لذا يقر ناقدنا بأن طبيعة التجارب العربية في الشعر تقيم حوار بينهما وبين المتلقي، قوامه الفهم والتحليل والتقصير لن طبيعة التجارب الرمزية تتابي على سحب الغموض المفتعل فقد سمة من أهم سمات الفن بصفة عامة والفن الأدبي بصفة خاصة وهي سمة الحوار بين المبدع والمتلقي، ومن ثم تقع الفجوة السحيقة بين الشاعر الرمزي وجمهوره.[3]وهذا يعني أن التجربة الرمزية صعبة المنال من طرف المتلقي فهي متلبسة بعوالم خاصة ومملوءة بغوامض لا توجد غلا في نفس الشاعر الرمزي، ولا يمكن الوصول إلى أغوارها غلا إذا كان متلق واع وذو مهارة وخبرة عالية (ناقد متمرس)، وبالتالي فالقارئ للتجربة

---

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار العارف، (دط)،القاهرة، مصر،1977،ص114.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص65.

[3] نفسه،ص66.

الرمزية عاجز عن الفهم، ومبعد في مجال الحكم وعليه يجب على المتلقي ذي القدرة الخاصة على التجرد من تراكمات الحياة المبثوثة في نسيج الفكر وتضاعيف الوجدان حتى يمكنه أن يستقبل التجارب الرمزية وهو في حالة بدائية أشبه بحالة الانسان الأول يعاني ولا يفهم يتألم ولا يعلم.

ومن هنا نستخلص أن المتلقي للأدب الرمزي متلقي خاص له معرفة قبلية للتجربة الرمزية، ومتطلع كل خباياها، وبالتالي يستطيع حل شيفرة ذلك الإنتاج والوصول غلى المعنى الحقيقي الذي يريده المبدع الرمزي.

البنيوية ونظرية التلقي:

ظهرت البنيوية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين، وتعد امتداد للمذاهب الشكلية التقليدية في دراسة النص، وهي المذاهب التي تعنى بالشكل دون المضمون، كما كان له خلاف مع النقد الماركسي الذي اهتم بالمحتوى والمضمون دون الشكل لذلك فالبنيوية نشأت على أنقاض الدراسات التقليدية (التاريخية) والسياقية، فهي جاءت لكي تهتم بعلمنة الأدب، أي دراسة الأدب من أجل الأدب، أي جعل النص الأدبي يحلل وفق آليات عملية مضبوطة ومعرفة العلاقات ولأنساق اللغوية المتحكمة في بنائه وانسجامه.

لقد طرح الناقد "محمود عباس عبد الواحد" في هذا العنصر وأكد على القراءة البنيوية باعتبار البنيوية في منحناها نظام تحليلي يعتمد على الدلالات والرموز، والإشارات في دراسة النص ويقوم هذا النظام لدى رواده على قاعدة عملية يستعين بها القارئ في التعامل مع النص، وذلك بصرف النظر عن اللغة التي كتب بها هذا النص أو المذهب الذي ينتمي إليه سواء أكان هذا النص كلاسيكيا او رومانتيكيا، أو من الشعر الحديث.[1]

فالاتجاه البنيوي إذا يتعلق بالاستقبال لإنتاجه، فليست له افتراضات أولية يمليها على الأديب لتحقيق نزعات سياسية أو مذهبية خاصة، خلافا للاتجاهات الأخرى الماركسية والوجودية او الرمزية، بل (هو غذا قراءة بنيوية لنص من النصوص تتطلب نظام استقبال

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص68.

بقاعدة علمية).[1] وبالتالي تفرض على قارئ النص أن يفكر في الكل الذي أمامه(أنه مجموع أجزاء أو وحدات صغيرة تشكل هذا البناء، وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء أو تلك البنيات هو عمل البنيوية).[2]

وهذا يعني أن القارئ البنيوي أثناء دراسته للنص الأدبي دراسة نسقية إنه يهتم بالوحدات اللغوية وربطها ببعضها البعض ومحاولة معرفة العلاقات عند مهمة التغيير التقليدي المألوف، بل يعتمدون على ايجاد نظام علمي، (علمنة الأدب) يعول عليه المتلقي او القارئ في التفاعل مع النص ففكرة النظام عندهم هي الأساس في التحليل البنيوي ففي دراستهم يهتمون بالوحدة الأدبية أثناء انتقالها من الجملة المفردة حتى الترتيب الكامل للصياغة، يمكن من خلالها التوصل في النهاية غلى مفهوم النظام.[3]

وهذا لا يعني أنهم يتجاهلون طبيعة الثقافة أو اللغة التي ينتمي إليها الأدب، فيخضعونه كل النصوص لنظام يشبه مخطط عاما، (تتعدد طرائق استخدامه لعلاقة الأدب بنظامه الثقافي).[4]

وفي هذا الصدد ما نلاحظه اليوم أن أشهر مخططات الاستقبال البنيوي ذيوعا في الشرق والغرب هو مخطط الذي وضعه جاكسون، وقد استقى فيه وظائف التواصل مع النص كما اهتم بالبحث عن الأدلة الوضعية والدلالة المجازية أثناء التحليل البنيوي مراعيا في ذلك المجاز والانحراف في تقريب المعنى إلى القارئ ومساهمته في تجسيده.

ولكي نفهم هذا أكثر يمكن أن نضع مثالا نوضح به الرؤية عندما نقول مثلا: رأيت في الحرب اسد" أي رجلا قويا كالأسد، فغننا نجمع بين الطرفين لسبب هو القوة لكن عندما نقول : أسد بين المقاتلين يقاتل معهم هنا يصير الحقل الدلالي أكثف لأننا المحنا إلى

[1] روبرت شولز: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتجاهات الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1984، ص17.

[2] نفسه ،ص17.

[3] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص69.

[4] روبرت شوليز: المرجع السابق، ص21.

الفصل الأول ـــ

\ـــ

الفصل الأول ـــ

\ـــ

الرجل بطريقة غير مباشرة، وعلينا هنا أن نتخيل المعنى من منطق السياق وطبيعته، فلأسود لا تكون في الحروب، بل الناس وثمة جامع بين المقاتل والأسد هو القوة والبأس، ففي هذه الصورة لم نكشف عن الطرفين بل اكتفينا بذكر طرف واحد في سياقه المعقول، ورحنا نبحث في سياق الكلمات عن معناه الطبيعي، وعن وظيفة الصورة من خلال الجمع بين طرفيها.

وما نخلص إليه في النهاية أن البنيوية من هذا المنطلق تزود الباحث بأدوات التحليل وتفتح الطريق أمامه لكي يصل إلى نتائج نظرية تمثل في النهاية مذهبا متماسكا باعتبارها جملة من العمليات العقلية الدقيقة، التي تهتم بالنص يفككه ويحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى وصولا إلى قابلية الفهم.

منهج التحليل البنيوي للشعر:

يوضح الناقد محمود عباس عبد الواحد في هذا العنصر قراءة النص الشعري البنيوي (وفق آليات المنهج البنيوي) يتطلب اعتماد هذا التجاه للقصيدة الشعرية طابعها المتميز فهي عندهم تتألف من مجموعة من الأنظمة: النظام الصوتي، العروضي، التركيبي، الدلالي.[1]

ويحاول هذا النوع من التحليل تحديد الصلات التي تربط عناصر كل مستوى بالمستوى الذي يليه، والعمل كذلك على ربط كل عناصر النظام الأشمل الذي يأتي بعده.

كما يبين القارئ عن طريق التحليل علاقة العروض الشعري بالتركيب لأن هذا الأخير يساعد على إبراز الدلالات والمعاني، كما يؤكد على دور المجاز (الانحراف) في توطيد وتغريب المعاني والأفكار إلى ذهن القارئ.[2]

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص 73.

[2] نفسه، ص 73.

1_محاور التلقي في النقد العربي القديم:

تتم عملية التلقي في إطار تتفاعل فيه ثلاثة محاور وهي: الأديب والنص والمتلقي. ولكل محور من هذه المحاور دوره الفعال في تحقيق المتعة الفنية والجمالية في عملية التلقي.

وقد زاد التماسك بين هذه المحاور بعد ارتباط الأدب بمناهج التاريخية وعلم النفس حتى أصبح الكشف عن رموز النص وفهم إشاراته يتطلب من المتلقي أن يقف عندها من أجل قراءتها وفهمها بوعي.

والمتتبع لرصيدنا النقدي العربي يجده حافل بالأحكام التقريرية، والنماذج التطبيقية التي احتكمت إليها جماليات التلقي لدى رواد الحركة النقدية العربية على اختلاف المعايير وتعدد مستويات الإدراك والذوق.

ولكن عند ملاحظتنا لهذه الحركة في خطها الزمني والتزامني لا يصعب علينا إدراك المفارقات الواضحة بين الرواد في مفهوم التلقي أو طبيعة التعامل مع النص، ولكن تبقى هذه المفارقات في دلالاتها المتميزة من متلق إلى آخر محكومة بإطار عام، تتم فيه عملية التلقي أو دراسة النص خلال ثلاثة محاور[1]. يمكن أن نشير إليها من خلال قراءتنا للآراء النقدية التي وضعها الناقد" محمود عباس عبد الواحد" في كتابه" قراءة النص وجماليات التلقي".

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص80.

1_لغة النص ومعطياته:

يتحدث الناقد "محمود عباس عبد الواحد" في البداية عن خصوصية النص الأسطوري وتلقيه عند النقاد العرب القدامى، فيقر بأن التفسير الأسطوري كان مناهض عندهم لما تتمتع به اللغة من مجاز وهو حرب على كل دلالة يشير إليها التعبير بعيدا عن جو الأسطورة[1].

فهم يرون أن النص يفقد أهم قنوات البحث الفني في تواصله مع الجمهور، ويزيد تقيدا وتصبح لغة النص العربي القديم خاضعة لمفهوم رمزي أسطوري، مما يدل على طمس الكلمة في السياق، والانفلات من معطيات اللغة بقصد التعتيم أو العمل على إبهام بالعمق من خلال تمويه المعنى وإخفاء قرائنه[2].

تفهم من هذا أن النزعة التي نلمسها من هذه الرؤية هي رجعية وليست تقدمية، ففي الوقت الذي تمضي فيه مواكب التقدم العلمي إلى أفاق بعيدة هيأت لمظاهر النشاط الإنساني أن تخضع لمنطق الرقي الحضاري في التفسير والتحليل إذا بفريق يرجع خلاصة التجارب العربية في الشعر إلى عهود الخرافة ومعابد الآلهة باسم التفسير الأسطوري.

وقد وضع أصحاب هذا الاتجاه مجموعة أدلة لتدعيم حجتهم على أن الشعر بصفة عامة ولدى الأمم جميعا إنما نشأ مرتبطا بالطقوس التي كانت تقدم إلى الآلهة، وكانت هذه الطقوس عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء، وكان طبيعيا في نظرهم أن تصبح الأسطورة بعد مرحلة ما كلاما موزونا أو أناشيد ذات إيقاع خاص، ويظل لها هذا الطابع بعد أن تتحول إلى حكاية عن الآلهة والكون[3].

[1] محمود عباس عبد الواحد، المصدر السابق، ص82.

[2] نفسه، ص81.

[3] نفسه، ص82.

وبهذا الفهم ثاروا عن لغة النص العربي، ومضوا يطمسون بريق التشبيه وملامحه في الصور الشعرية ويحملونه رموزا تنأى به عن غاية الشاعر ومراده، وبهذا الفهم أيضا وقفوا على الصور التشبيهية والاستعارية للمراءة ففسروها على النحو الذي يجعل المرأة شيء طقوسي فمثلوها مرة بالشمس ربه الجاهلين وبصفات تتصل بالشمس.

وقد دل الناقد "محمود عباس عبد الواحد" لتوضيح هذه القضية التي طرحها بيت "لطرفة ابن العبد*" يقول فيه:

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه نقى اللون لم يتخدد

فقام بتفسيره النقاد الذين يخضعون النص لتفسير أسطوري فقالوا أنه يرمز لتلك الأسطورة القديمة، وليست المسألة تشبيهية –عندهم– بل أبعد من هذا، حيث يقرر بعضهم: (أن الرؤيا الشعرية تشاهد وجه المرأة كاسيا رداء الشمس حقيقة فعلية وليست افتراضية ... وكأن المرأة ترتدي رداء وقد حذف الشاعر المرأة في رؤياه المتفوقة، ونما إلى الشمس ما كان ينتمي أصلا إليها)[1].

إذن فالتفسير الأسطوري للنص الأدبي قد ابتعد كل البعد عن لغة البيت بما فيه من تشبيهات ومجازات، زاعما في ذلك أن وجه المرأة في رؤيا الشاعر كان كاسيا وجه الشمس حقيقة لا افتراضا، وهي الرؤيا الرمزية المتفوقة وليست الرؤية الفنية، وهذه الرؤيا المتفوقة هي التي تعلن عن الشمس أصلها العقائدي.

ويوضح "محمود عباس عبد الواحد" هذا الطرح بمثال آخر للشاعر "طفيل الغنوى**" يقول الشاعر:

*طرفة ابن العبد: شاعر جاهلي وهو من أصحاب المعلقات التي كانت تعلق على ستار الكعبة.

[1] إيليا الحاوي: الرمزية السردية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 1983، ص134–135.

**طفيل الغنوى: شاعر جاهلي فحل من الشجعان ينتمي إلى قبيلة قيس عيلان وهو أوصف العرب للخيل، توفي سنة 609م.

عروب كأن الشمس تحت قناعها وإذا ابتسمت أو سافرا ألم تبتسم

فيرون الشمس في هذا البيت رمزا "اللات" التي كانت تعبد بالطائف.

نفهم منهم أنهم يجردون النص الأدبي من قيمته الفنية والأدبية ويدخلونه في عالم الخرافات والأساطير مما يزيدونه تعقيدا أو غموضا ولبسا، وعلى هذا النحو تتم دراسة النص في جو رمزي أسطوري بعد عزله من لغته ومعطياته والانحراف بمضمونه من مراد الشاعر وغايته.

ومن خلال هذا الطرح يرى "محمود عباس عبد الواحد" أنه قد يكون في هذا الضرب من التلقي ما يتساوق مع النظريات الحديثة في قراءة النص، ففي تلك النظريات لا يلقون بالا لما يريد صاحب النتاج الأدبي ولا يحسبون للغته حسابا، بل يتحول الاهتمام طبقا للمفاهيم الجديدة من الشاعر أو الكاتب إلى مراد القارئ ورؤيته، وعندئذ تفقد لغة الأديب دلالاتها في الكشف عن مراده[1].

يتضح لنا من خلال راي "محمود عباس عبد الواحد" أنه لم يصرح عن النظرية الحديثة التي تبني هذا الطرح وإنما قام بتلميح إليه فقط.

ومن جهة أخرى نجد طائفة أخرى من النقاد الذين ينكرون ويبتعدون كل الابتعاد عن هذا الزعم الذي ينحصر في تفسير النص الأدبي على أساس التفسير الأسطوري، بعيدا عن جوانبه الفنية والجمالية.

ومن هؤلاء النقاد نجد "العقاد" الذي يرى بأن الشعر العربي منذ أقدم العصور، لم يرتبط في نشأته بطقوس يقترب بها الشاعر إلى الآلهة بل نشأ –خلافا لفنون الشعر لدى الأمم– فنا كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى، وقد توافرت له مقومات الفن وشروطه من نبض اللغة الشاعرة التي خضع لها لسان العربي ووجدانه[2].

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص84.

[2] نفسه، ص82.

نفهم من هذا أنه يجب تفسير النص الأدبي وفق جوانبها الجمالية والفنية لأنه نبع من لغة فنية راقية سقلتها نفس شاعرية هوجاء مع الابتعاد أكثر عن العقلية الأسطورية والخرافية التي تجرد النص من مزاياه ومن جماليته الفنية.

وفي هذا تحدث الناقد "محمود عباس عبد الواحد" عن الأسباب التي دفعت القارئ العربي والنص الأدبي الابتعاد عن تلك الضروب من التلقبات المبنية على أساس التفسير الأسطوري وذلك لعدة أسباب وهي:

1. السبب الأول يعود إلى خاصية الشعر الأسطوري وسماته التي ينفرد بها عن التجارب الشعرية الأخرى، وأهمها أن المعنى الأسطوري في الشعر لا يتحقق بكلمة أو عبارة، بل تتحول القصيدة كلها إلى جو أسطوري تتحرك فيه القوى الغيبية أبطالا للأحداث، وهذا غير موجود في الشعر العربي القديم، فإذا توقفنا في قصيدة ما إشارة إلى عقيدة أو خرافة قديمة فهي من قبيل الرمزية الاشارية أو المجازية وليست من الرمز الأسطوري[1].
2. أن استخدام الأسطورة في الشعر أمر لا يناسب كل الشعوب أو جميع الأمم، فهو وإن كان مناسبا لجمهور الشعر اليوناني، فذلك لأنه يوافق عقيدتهم ويستجيب لقناعتهم بالأجواء والطقوس والأعمال الخرافية[2].

ولعل هذا ما قدره الفيلسوف اليوناني "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" وهو ينكر على كاتب النص أن يخاطب بلغة أسطورة جمهور ألا يؤمن بها ولا يعتقدها، ثم يفسر "أرسطو" سبب شيوعها في الشعر الإغريقي يعود إلى أن المجتمع اليوناني قد عرف ذلك عن طريق الصراع الذي كان قائما بين الآلهة والإنسان آنذاك، ومن هنا انتشرت الملاحم الإغريقية وظهر المسرح وهذا زاده قداسة.

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص84.

[2] نفسه، ص85.

3. إن الجمهور العربي منذ أقدم عصوره يعتمد على لغة النص ودلالتها الموحية، لأنه يجد في التمرس بفن الأساليب متعة فنية وجمالية قد لا يظفر بها من خلال منهج آخر من مناهج التلقي أو دراسة النص.[1]

الآراء النقدية الخاصة بلغة النص العربي القديم:

لقد حفظ لنا تاريخ الحركة النقدية العربي جملة من شواهد التلقي وأحكامه كانت لغة النص ومعطياته فيه معينا فياضا، حيث كانت اللغة تمتاز بخواص فنية تجعل المتلقي يستخدم كل قدراته العقلية وانفعالاته النفسية من أجل الوصول إلى المعنى وفهم قصد الشاعر أو الكاتب من خلال شعره أو نثره.

وعلى سبيل التمثيل نذكر أبيات لشاعر "كثير عزة*" التي كانت مجالا لإستظهارات فنية متنوعة، ورؤى نقدية وجمالية متعددة مثلها كل من ابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني والعقاد. وكان المعول عليه عند الثلاثة في دراسة هذا النص هي لغة النص ومعطياتها وذلك لتحديد لغة النص الأدبي ودلالته الفنية وفق تعدد المفاهيم والأذواق.

يقول كثير:

ولما قضينا من منى كلُ حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على جدب المهارى رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الحديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

ـرأي ابن قتيبة:**

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص85.

***كثير عزة:** شاعر عربي أموي، من أهل المدينة المنورة، واسمه كثير بن عبد الرحمان بن الأسود بن عامر الخزاعي، توفي 105هـ.

****ابن قتيبة الدنبوري:** ناقد من نقاد العصر العباسي كانت له آراء نقدية حول اللفظ والمعنى توفي 276هـ.

وقف ابن قتيبة عند ألفاظ معجبا بحسنها وحلاوتها في تنسيق المخارج والمقاطع الصوتية، ولكنه لم ير وراء هذه الألفاظ دلالة تذكر أو فائدة في المعنى، فيقول في تعقيبه على الأبيات: (هذه الألفاظ كما ترى أحس شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى استلمنا الأركان وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطى في الأبطح، وهذا الصنف في الشعر كثير ...)[1].

لكن ما نلاحظه على شرح "ابن قتيبة" ونظرته اتجاه أبيات "كثير عزة"، هو أنه يتعامل مع لغة النص ومعطياته من خلال مقياس محدد ارتضاه لنفسه، أو استجاب فيه لموقف نفسي أو خارجي، ففي هذه الحالة يصبح عطاء النص محدود الحدود المقياس المسيطر على منافذ التواصل والبحث الفكري بينه وبين المتلقي.

و "ابن قتيبة" في رؤيته لأبيات "كثير عزة" كان محكوما بالمعيارية التي التزم بها في قضية "اللفظ والمعنى" فهو يسوى بينهما في شعر على أساس أنه بلاغة كما ترجع إلى الألفاظ فهي ترجع كذلك إلى المعاني[2]، لهذا نجده يقول في كتابه "الشعر والشعراء": (فخير أضرب الشعر ما حسن لفظه وجاد معناه)[3]. لهذا يرى "محمود عباس عبد الواحد" أن "ابن قتيبة" بهذا الرأي استطاع أن يغير مسار الحركة النقدية التي كانت قائمة آنذاك اتجاه اللفظ والمعنى وبالتالي أراءه جاءت ضد من نصروا الألفاظ على المعاني في بلاغة النص وخاصة الجاحظ.

[1] ابن قتيبة الدنيوري: الشعر والشعراء، ج1، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص22.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص86.

[3] ابن قتيبة: المرجع السابق، ص23.

خرج "ابن قتيبة" بهذا المفهوم من دائرة الحرب المعلنة في رصيدنا النقدي العربي على كل شعر حديث أو شاعر محدث إلى إطار موضوعي يجعل التعامل مع النص بعيدا كل البعد عن التأثير بكون قائله متقدما في الزمن أو متأخر.

ونفهم من هذا أن "ابن قتيبة" في تحليله لأبيات "كثير عزة" لم يحتكم إلى عامل الزمن القدم أو الحداثة هذا العامل الذي احتكم إليه قبله ابن "سلام الجمحي" في كتابه "طبقات فحول الشعراء".

وفي هذا يقول «عيسى عكوب" في" كتابه التفكير النقدي عند العرب" أن مميزات وصفات جودة اللفظ عند ابن قتيبة تتميز بالسهولة وسماحة التدفق ومعنى هذا (أن تصدر الألفاظ عن طبع لا تكلف فيه ولا إكراه)[1].

لذا نفهم من قول "ابن قتيبة" أن جودة الألفاظ تكمل في جزالتها وسهولة مخرجها بعيد اكل بعدا عن الخشونة وصعوبة التكلف، فابن قتيبة يرجع معيار جودة ورداءة الشعر في اللفظ نفسه وإلى أسلوب الشاعر وكذا حسن تناول المعنى واللفظ معا.

ـرأى عبد القاهر الجرجاني*:

أما شيخ البلاغة "عبد القاهر الجرجاني" فقد تواصل مع معطيات النص بخبراته الجمالية والفنية، وأعانه الذوق البلاغي على النفوذ إلى أسراره وإيحاءاته المتعددة. ولم يعول عبد القاهر الجرجاني في قراءة النص على جبرية المقياس الذي يلوى أعناق النصوص تبعا لهوى الناقد أو خضوعا لنزعاته الفكرية، ولكنه عرف كيف يستنطق العبارة، ويستدرجها لتجود بأحسن ما فيها وتفصح عن مكنون سرها.

لهذا يعتبر "محمود عباس عبد الواحد" أن "عبد القاهر الجرجاني" قد اتبع أثناء تحليله الأبيات الشعرية منهج خاص يتميز بالتنوع وقوامه التفسير وحسن التعامل، حيث

[1] عيسى علي عكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، 2000، ص162.

***عبد القاهر الجرجاني:** ناقد وعالم البلاغة، اشتغل بأهم نظرية في النقد العربي وهي نظرية النظم، توفي سنة 471هـ.

جمع فيه دراسة النفس والبيئة من خلال الإشارات الدالة على المواقف النفسية التي يصدر عنها الشاعر في أبياته، أو من خلال دلالة التعبير على أثر البيئة في نفسه، فليس جل الهم عند صاحب النص أن يحدثنا عن الفراغ من أداء المناسك، أو إعداد المطايا لرحلة العودة إلى الديار، وما يتبع ذلك من تبادل أطراف الأحاديث على نحو ما فهم الناقد "ابن قتيبة" لكن الأبيات بهذا الفهم عند "عبد القاهر الجرجاني" لا تخرج عن كونها حكاية عن مألوف ممل، لم يتجاوز حدود الخبر إلى مجال الفن وهذا فهم بعيد عن معطيات النسق التعبيري ودلالاته الموحية في الأبيات.[1]

لهذا فالنص كما يرى "عبد القاهر الجرجاني"، (يعلن عن دفقات شعورية متتابعة، تجيش في نفس الشاعر، فرحا بالفراغ من أداء واجب مقدس، مسرورا بالعود الحميد إلى الأهل والخلان، فالمألوف في تلك الحال أن تقفز إلى ذهن العائد صورة اللقاء البهيج، فتستدعي في نفس مشاعر الفرحة، وعندئذ يطيب حديث الركبان، ويبدوا إيقاع الرحلة سلسا، وخطا المطي أنغاما تهد هذا الركب فتتلاشى وعثاء السفر وكآبة المنظر)[2].

وبالتالي فدلالات التعبير في النص عند عبد القاهر الجرجاني أو حث إلى مصادر الحس تمثلت في (استعارة وقعت موقعها، وأثابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، ومع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن)[3].

أما رأي عبد القاهر الجرجاني حول الجمال الأدبي، فقد حصره في حس الدلالة وتمامها، وكذا في جمال الصورة والتي تظهر فيها، ولتحقيق ذلك وجوب توفر أمرين اثنين: إثبات المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ثم اختيار اللفظ الخاص به الكاشف عنه كشف تاما.

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص88،89.
[2] نفسه، ص89.
[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص43.

وفي هذا يقول: (ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير أن تأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ونختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له، وأخرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية)[1].

ومعنى هذا أنه يحب على الشاعر عندما يريد إبلاغ مقصده عليه أن يحسن اختيار اللفظ المناسب للمعنى المقصود، لذا فالجمالية الأدبية عند عبد القاهر الجرجاني تحدد من خلال تألف الألفاظ فيما بينها محققة بذلك نظرية النظم التي ترتكز على حسن تأليف الكلمات التي تسهم في الدلالة الكلية للتركيب أو الصيغة التي ترد فيها تلك الألفاظ[2].

إن منطق "عبد القاهر الجرجاني" لتحليل الأبيات هو رؤيته من خلال نظم الأبيات، وكذلك من خلال تحليله للاستعارات وكذا الصورة البيانية الموجودة فيها، فهو بالتالي ناقد تلقى النص من وجهته البلاغية كونه من النقاد العرب الأوائل الذين اهتموا بالجانب البياني للإنتاج الأدبي العربي.

ـرأي محمود عباس العقاد:

ثم انتقل "محمود عباس عبد الواحد" إلى العصر الحديث وأخذ قراءة العقاد لأبيات "كثير عزة" فالعقاد يعقب على الأبيات بأنها حافلة بالصور التي تتوارد على الخيال، كما تتوارد المناظر للعين في الصور المتحركة، فيكاد القارئ يبني كلماتها وحروفها وهو ينشدها، لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة، وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة ولو أنها نقلت إلى لوحة لملأت فراغا من الشريط المصور لا يملأه أضعافها من القصائد التي يزعم بعض النقاد أنها حافلة بالمعاني وقصص الوقائع، لأنها تنقل لك صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم، ويشترون رواحلهم، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن أدوا فريضتهم التي فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم، ثم تنقل لك صور

[1] علي عيسى عكوب: التفكير النقدي عند العرب، ص305، نقلا عن دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني، ص43.
[2] نفسه، ص305.

البطحاء تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل، وتنساب أحيانا كما تنساب الأمواج كرة بعد كرة، وفوجا ثم تنقل إليك في المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات يتجاذبون أطرافا من الحديث، ويتطارحون ألافا من الروايات والأنباء، ويذهبون في ذلك كل مذهب، تلم به الأذهان، في حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار متباين في التجارب والأطوار[1].

إن منطلق تلقي النص عند "العقاد" في تحليله لتلك الأبيات على الخيال وحسن التصوير، فهو استخدم صورة فوتوغرافية لتلك الوقائع والأحداث التي وقعت أثناء تأدية مناسك الحج وقد غلب عليها الخيال وحسن التصوير لتلك المشاهد، فهو بالتالي ذهب مذهب الرومانسية في تحليله للنص والعمال الأدبي.

وأشار "محمود عباس عبد الواحد" إلى الدعائم التي اعتمد عليها "العقاد" في تحليل أبيات "كثير عزة" وقد حصرها في عدة أمور:

1. أنه اعتمد في تحليله على لغة النص، مستنطقا دلالات التعبير بما تحمل من إشارات وإيحاءات، تأخذ بيد المتلقي إلى حافة النبع المتدفق في نفس الشاعر، كاشفة عن المواقف التي يصدر عنها، والدوافع التي استجاب لها في تجربته الشعرية.
2. يعتبر "العقاد" بهذا المنحى قد سلك المنهج الذي اعتمده "عبد القاهر الجرجاني" في تعامله مع الأبيات، وفي مجمل النتائج التي انتهى إليها، فكلاهما عول على معطيات التعبير في النفوذ إلى نفس الشاعر ومراده، وكلاهما يرفض أن يكون مراد أحسن الأبيات إلى اللفظ السهل خاليا من المضمون على ما ذكر "ابن قتيبة"[2].
3. لكن هناك اختلاف وتمايز بين رؤية "العقاد" و"عبد القاهر الجرجاني" في استحياء دلالة التعبير: (ومسح بالأركان من هو ماسح) فقد رأى فيه "عبد القاهر الجرجاني" إشارة إلى طواف الوداع، الذي هو آخر الأمر، بينما رآه "العقاد" دليلا على رائحة السامة التي

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص90.
[2] نفسه، ص91.

استبدت بكثير في تلهفه لرحلة العودة، وأن تمسيح الأركان لم يكن همه الذي يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مآرب يشغله عن الأركان ومن مسحها من الماسحين[1].

وأيا ما كان التمايز في مستوى الإدراك الفني بين "ابن قتيبة" و"الجرجاني" و"العقاد" فجل الغاية هنا أن نشير إلى لغة النص ومعطياته الدلالية كانت المحور الأساسي في عملية التلقي.

وفي الأخير إن مسألة التعدد في ناتج التلقي من قارئ إلى آخر من المسائل التي تحسب للنص العربي في عطائه المتنوع، وأنساقه التعبيرية التي تستجيب لكل قارئ على قدر طاقته.

وقد كان ذلك التنوع في فهم أسرار النص خاضع لطبيعة التمايز المنهجي أو المفارقات الفكرية بين العصور (وأيا ما كان السبب في تعدد الرؤى أمام النص الواحد، فتلك ظاهرة نحسبها صعبة في تاريخنا الأدبي، وليس فيها ما يدعو إلى الريبة لدى أبناء الجيل المبهورين بنظريات القراءة الغربية الحديثة، لأن معايير لتلقي في حركة النقد العربي مستوحاة من طبيعة ذلك النص)[2].

2_ صاحب النص:

منذ أقدم عصور الفكر النقدي كانت دراسة النص ولا تزال تعتمد في أحوال كثيرة على المناهج التي تهتم بحياة الأديب، وأحوال البيئة والعوامل التاريخية والنفسية التي يمكن أن يكون لها تأثير مباشر أو غير مباشر فيما تجود به قرائح الأدباء من نتاج أدبي. وربما تحولت العلاقة بين النص وصاحبه –على هذا النحو– إلى نسب وثيق، حتى استقر في سمع أجيال متعاقبة أن الأديب هو ابن بيئته وعصره، وأن ما تجود به قريحته من فن القصيد –مثلا– إنما هي مرآة تعكس مدى استجابة للمواقف النفسية التي تفرضها ظروف

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص91.
[2] نفسه، ص92.

حياته، ولهذا مضى النقاد والعلماء يصرحون بهذا النسب، ويؤكدون اهتمامهم بهذا الجانب في الحكم على الشعراء تارة، وفي الحديث من بواعث الشعر ودواعيه تارة أخرى[1].

وفي هذا الصدد يرى الناقد "محمود عباس عبد الواحد" أن "عبد القاهر الجرجاني" كانت له رؤى نقدية حول المتكلم وصفاته التي يجب أن يتميز بها أثناء دورة التخاطب مشكلا بذلك علاقة التواصل والتلقي تسير بصفة عادية لا تشوبها أي عوائق، وفي هذا نجده يقول: (وإن توفقت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه المشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنه لم ينال المطلوب حتى كابد منه الامتناع والإعتياص)[2].

أول ما يلفت النظر في رؤية "عبد القاهر الجرجاني" لجماليات التلقي أنه ربط بين مهمة المتلقي والدور المنوط بصاحب النص، فجعل الإبداع الفني وصفا مشتركا في التعامل مع النص نتاجا واستقبالا، ولذلك كان الوصول إلى متعة الفنية والجمالية هو ثمرة الجهد المبذول والفكر الدقيق في الحالتين.

وإلى جانب "عبد القاهر الجرجاني" نجد "الجاحظ" فهذا الأخير كغيره من النقاد قد ولى اهتماما واسعا لمواطن الفصاحة والبلاغة والبيان التي ينبغي على المتكلم أن يلتزم بها ويسير وفقها، كي يدرك درجة البليغ ويوصل ما يشاء إلى أذن السامع بحلاوة وجمال، فنجده يقول: (لا خير في متكلم إذا كان كلامه لمن شهده جون نفسه، وإذا طال الكلام عرضت للمتكلم أسباب التكلف، ولا خير في شيء يأتيك به التكلف، وقال بعضهم –وهو من أحسن ما اجتبناه ودوناه– لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك)[3].

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص92.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص123.

[3] الجاحظ: المرجع السابق، ص115.

"فالجاحظ" يولي أهمية كبيرة جدا بما يحقق نظرية البلاغة والبيان لدى المتكلم، ومن ثم ماتت ضمنه تلك الصياغة من أبعاد التلقي والتواصل، حيث نجده يكاد يفرد كتابه "البيان والتبيين" لهذا الشأن. ولعل من أفصل ما يمكن الاستشهاد به هو حين يخاطب المتكلم ويوصيه بتحري مجموعة قواعد أسلوبية يراعي فيها الحال والمقام واضعا مختلف أشكال المتلقين نصب عينه، إذا كان ينشد البلاغة وتبليغ المقاصد وذلك في قوله: (فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهر مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني عامة، وإنما مدار الرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال، وكذلك اللفظ العامي والخاصي، فإن أمكنك أن تبلغ وبيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ المتوسطة التي تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام)[1].

وبهذه الرؤية يعتبر "الجاحظ" ظاهرة فردية بين رجال عصره، فقد أشار في هذه العبارة إلى ان طبيعة الفن تستدعي في الأديب أن يكون بعيد المرمى، دقيق الفكر، معانيا للغاية، وبالتالي يكون الأديب من أهل الفكر والرؤية حتى يستطيع أن يضع اللفظ المناسب للمعنى المناسب، وقدرته كذلك على معرفة المتلقين وكذا معرفة أغراضهم أثناء وضعية التخاطب، (لأن مراعاة الأحوال النفسية والمزاجية للمتلقي يشكل وطأة فاعلة وفعالة في تحقيق درجة الاستماع بالنص وإصدار الأحكام عليه)[2].

وإلى جانب كل من "عبد القاهر الجرجاني" و"الجاحظ" نجد "ابن رشيق القيرواني" الذي ذهب نفسا لمذهب في وجوب تخصيص العناية لمن بخاطب الناس، فيكون حينذاك

[1] الجاحظ: المرجع السابق، ص136.

[2] فؤاد المرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، ع2–1، الكويت،1994، ص336.

الفصل الثاني ـــ

لزاما على الشاعر أن تنحصر غايته في (معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليدخل إليه بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سر صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا)[1]. ويتحدث في موضع آخر عن ضرورة التفات المبدع أو الشاعر إلى رغبات وأحوال المتلقين وأمزجتهم. (والفطن الحاذق يختار للأوقات ما شكلها، وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم، ويميل في شهواتهم، وإن خالفت شهوته ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره)[2].

وفي تاريخنا النقدي مواقف كثيرة حوكم فيه صاحب النص بأعراف وتقاليد ومراسيم حادة، فصلت بينه وبين ما يرمي إليه وعزلته عزلا تاما عن ذاتيته الفكرية والنفسية، وربما تجاهل المتلقي –ناقدا أو جمهورا– علاقة الشاعر بشعره فكان يستقبل النص أحيانا معزولا عن قائله أو منسوب لغير صاحبه.

وتلك ظاهرة قد شكلت في تاريخنا الأدبي آفة مازالت تبحث على أسباب العلاج حتى اليوم.

وفي الاخير ان مسيرة الفكر النقدي ظلت حتى القرن الخامس هجري تتأرجح بين اتجاهين في التعامل مع النص، فاتجاه يميل بأصحابه في إصدار الأحكام إلى الربط بين النص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورة تلغي فيها ذاتية الشاعر أو تكاد. (وفي كلا الاتجاهين كانت عملية التلقي أو دراسة النص تخضع غالبا إما لقناعة خاصة يعتسف بها المتلقي في مجال النص وصاحبه، وإما الأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيار عرفي لا يمت بسب لأصول الفن الأدبي)[3].

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، ط1، بيروت، لبنان، 1988، ج1، ص364.

[2] نفسه، ص395.

[3] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص103.

الفصل الثاني ـــ

[1] ابن رشيق القيرواني: المرجع السابق، ص40.

[2] الأمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1991، ص21.

[3] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص93.

وحسبنا في هذا أن نقرأ ما ورد عند "ابن رشيق" تحت عنوان "من رفعه الشعر ومن وضعه"[1] لندرك أن بعض الأحكام التي وردت في هذا الباب إنما خضعت لدى النقاد لمعيار عرفي أو قناعات خاصة. ونقرأ كذلك في كتب "الموازنات "جملة من الاحكام ربما صدر فيها الناقد (المتلقي) عن طبيعة العلاقة بينه وبين صاحب النص.

ويكفي أن نشير على سبيل المثال إلى ما ذكره "الامدي" في كتابه "الموزنة بين أبي تمام والبحتري" فنجده يقول: (أن ابن الأعرابي كان شديد التعصب على أبي تمام، فلما أنشد يوما أبياتا من شعره، وهو لا يعلم قائلها استحسنها وأمر بكتبتها، فلما عرف أنه قائلها أمر بتخرقيها)[2].

والمشكلة في التعامل مع النص وصاحبه بهذا الفهم في أن الذين قادوا حركة الفكر النقدي العربي آنذاك كان أكثرهم من علماء اللغة وأقلهم من الأدباء ولعل "الجاحظ" كان أكثر أقرانه ومعاصريه إدراكا لطبيعة المشكلة، وإحساسا لوقعها في حركة النقد، وقد أشار إليها في مختلف كتاباته معقبا عليها معتبرا أن التعامل مع الفن الشعري يتطلب خبرة أدبية خاصة، وأن يكون المتلقي والأديب كلاهما من أهل الفكر والرؤية.

3_ خبرة المتلقي وذوقه الجمالي:

لقد خضعت فلسفة التلقي عند العرب لقاعدة بلاغية شهيرة وهي "مطابقة الكلام المقتضى الحال" وبوحى هذه العلاقة توطدت علاقة النص بخيرة المتلقي، وذوقه الجمالي. لذا نجد في تاريخنا النقدي العربي بكل مصادره المعرفية ووسائله المتعددة في التعامل مع ضروب الكلام كان أكثر التزاما بطبيعة ونوعية العلاقة بين النص وأحوال المتلقي، (فلا يلقى إليه الخبر مؤكد إن كان خالي الذهن، ولا خاليا من التأكيد وقوته بالوسائل المستخدمة في الأسلوب العربي)[3]. ولقد اهتم الفكر البلاغي عند العرب بمنازل المخاطبين

وأقدارهم الاجتماعية في النص الخطابي، فالخطيب (لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبيعة ... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم)[1].

كما اهتموا كذلك بالأحوال النفسية للمتلقي وما يكون لها من وطأة فعالة في إصدار الأحكام على النص، فالموقف النفسي للمتلقي لا يقل أهمية وتأثيرا في مجال الحكم على النص عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب شاعر أو كاتبا أو خطيبا.

وقد تحدث شيخ البلاغة "عبد القاهر الجرجاني" عن إسهام المتلقي ودوره الفعال في عملية البحث عن أسرار النص منبها إلى أن يكون المتلقي ذا معرفة وخبرة في الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقيق المعنى ولطفه، فالمتلقي عنده يشبه الغواص الماهر، يكد ويتعب بل يبذل قصاراه في الحول والحيلة باحثا عن الأهداف، قادرا على أن يشقها للوصول إلى الجوهر[2]. وفي هذا يقول: (فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المتحجب لا يريك وجهه، حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له ...)[3].

إن المتلقي الذي يقصده "عبد القاهر الجرجاني" متلق من نوع خاص يرى فيه القدرة على الإدراك والتأويل، متلق مفكر متدبر يصل إلى المعنى بعد عناء طويل، متوسلا في ذلك بخبراته اللغوية والمعرفية، ليستطيع الإحساس بجمال النصوص، من خلال إدراكه لتلك العلاقات التي تربط بين التراكيب، والكلمات وتنظيمها كلها في نسيج

[1] الجاحظ: المرجع السابق، ص92، 93.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص99.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص119-120.

واحد، محققة مفهومي الترابط والانسجام ومن هنا كان الاختلاف في مستويات المتلقين، لأن مقدراتهم على الإدراك تختلف وبالتالي تختلف مقدراتهم عل التأويل.

إذن مهمة المتلقي ليست مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقي قادرا على إدراك العلاقات في مجال الصورة.

_وفي تاريخنا النقدي شواهد كثيرة، استقبل فيها النص بعوالق نفسية وحواجز مذهبية (كانت حائلا ضبابيا بين المتلقي وموضوعية الحكم)[1]. وفي هذا الصدد نقدم مثالا من تاريخنا النقدي، ها هو الخليفة "عبد الملك بن مروان" يثور ويغضب، عندما يسمع "ابن الرقيات" يمدحه يقول:

يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه ذهب

(نفهم من هذا أن سبب الثورة لا يكون في أن الشاعر مدحه بأمور حسية، كما يتبادر إلى الذهن، وأغلب الظن أن عبد الله لو سمع هذا المديح من شاعر آخر لا ستقبله بحكم مختلف أو على أقل تقدير لم يستشعر فيه ما يدعو إلى الثورة الحادة والغضب المتوعد. أما أن يستقبله من شاعر كان حربا على بني أمية، ولسانا يبهج بالثناء والذكر الحسن على خصومهم من الزبيريين، وخاصة "مصعب بن الزبير" ولم يدع سهما في كنانته إلا رمى به بني أمية، وفي هذه الحالة يكون الأمر مختلفا تماما لوجود الرواسب النفسية اتجاه الشاعر)[2].

وبالتالي تلك آفة أصابت النص في رؤية المتلقي المتأثر بعوالقه النفسية أو حواجزه الحزبية الاجتماعية، وربما كان من الصعب أن يتجرد المتلقي من عوالقه وهو يستقبل

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص94.

[2] نفسه، ص94.

نصا من النصوص المسموعة أو المقروءة، خاصة في عالمنا المعاصر وقد تعددت المذاهب الفكرية، والاتجاهات الحزبية عل مستوى العالم كله.

ويرى "محمود عباس عبد الواحد" أن هذه المشكلة الناتجة عن هذا الضرب من التلقي لم تغب عن بال الرواد في حركتنا النقدية، (وهم يضعون الضوابط والمعايير التي تحكم دراسة النص، في موضوعية أقل تأثيرا بهوى النفس وأخف استجابة لدواعي الإسقاطات النفسية والحزبية التي تفصل المتلقي عن أسرار النص ومعطياته. ولهذا تواطأ النقاد منذ عهد بعيد على أن تكون عملية التلقي ثلاثية المحاور، لا يستبد بها محور دون غيره ولا تطغي فيها علاقة النص بالمتلقي على ذاتية الكاتب أو الشاعر كما يحدث الآن في النظريات الغربية الحديثة، مثل البنيوية أو نظرية الاستقبال الألمانية)[1]. لذلك فالعمل الأدبي إنتاج فني مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم فيها اللغة بدلالاتها الموحية كما يسهم فيه الدارس أو المتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي، فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناء هرميا، قمته النص في لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض على المتلقي ناقدا أو قارئا أو مستمعا، لذلك (فجمالية التلقي هي خلاصة تلك العلاقات التي تتواثب، وتتكامل في لحظات التفاعل مع النص)[2].

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص95.

[2] نفسه، ص96.

2_طريقة التلقي وعلاقتها بجمهور الأدب:

أ- الفن الأدبي المسموع:

الفن الأدبي له طرائقه في التواصل مع جمهور، فهو منذ بدايته الأولى ولدى جميع الأمم لم يكن فنا مقروءا بل كان يعتمد على السماع في نثره وشعره ففي النثر كانت الخطابة أبرز مظاهره عند العرب وهي بطبيعتها فن يتوجه به الخطيب إلى جمهور المستمعين لا القراء.

أما بالنسبة للشعر فقد نشأ عند اليونان مرتبطا بالطقوس كانت تقدم إلى الآلهة، أما عند العرب فقد كان الشعر مهوى افئدة العامة والخاصة يحتشدون له في أسواقهم ومنتدياتهم.[1]

يرى "محمود عباس عبد الواحد" أن النص الشعري يعتمد في علاقته بالملتقى على الإيقاع والنبرة، وحلاوة النغم، ودلالة المقاطع الصوتية لهذا كثر الحديث عن الشعر الذي لذ سماعه، وعذب النطق به وحلى في فم سماعه. كما كثر حديثهم عن الدلالات الصوتية للألفاظ وأن الحروف تجري في السمع مجرى الألوان من البصر.[2]

من الواضح أن المعول عليه في الشعر هو الجانب الصوتي الذي يثير خيال الآخرين، فالشاعر الجاهلي مثلا كان يحاول ان يوفر في شعره كثيرا من القيم الصوتية والتصويرية وكان يلقى عناء شديدا في هذا التوفير، من خلال الحرص على أداء موسيقي واحد يشد الجمهور المتلقي.

وأمثال طرق في تواصل الفن الشعري مع جمهوره هي أن يكون مسموعا لأن المستمع يدرك حلاوة الإيقاع اكثر من القارئ، لأن الكلمة المسموعة أسروعا نفوذا إلى الجمهور ولهذا اعتمد الشعراء على الرواة لإذاعة أشعارهم في مجالس الشعر وأسواق

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص116.

[2] نفسه، ص117.

الأدب، لأن السمع أنسب قنوات التواصل والتلقي مع الشعر، لأن السامع يستقبل ما يرضيه وما يغضبه ولاختيار له في ذلك.[1]

وارتباط الشعر العربي بفتى الإنشاد والغناء في أزهى مراحله هيأ له الذيوع والتفوق على كل أجناس الأدب. وجعل إقبال الجمهور عليه ليزداد إلى غير حدود وهذا أمر طبيعي فالمتعة الفنية التي يحققها الشعر المسموع للمتلقي لا سبيل إليها في قراءة ديوان أو حفظه وربما أحس السامع للإنشاد لطيفة لم يفطن اليها قارئ أو حافظ وربما تنبهه حسه لنشاز في القيم الإيقاعية والصوتية كان غائبا عنه بتأثير الألفة للشعر المحفوظ.[2]

- النص الخطابي:

لعل أبرز ما يميز النص الخطابي على رأي محمود عباس عبد الواحد أن يرتبط بجمهور بتوجه اليه، وربما كانت صورة الجمهور أسبق إلى ذهن الخطيب من موضوع النص، لأن هذه الصورة على اختلاف أشكالها وتعدد واقعها تعد من مصادر الإلهام ولإيحاء للموضوع، ومهمة الخطيب هي أن يبعث في النص حياة وحركة وأن يمنحه أسباب القدرة على الإقناع والإمتاع، ويستهوى المستمعين ويجعلهم أكثر تفاعلا مع الهدف المنشود.[3]

وقد أشار ناقدنا "محمود عباس عبد الواحد" إلى ثلاثة معايير لها علاقة بتلقي النص الخطابي وهي:

1- المعيار النفسي:

اعتبر" محمود عباس عبد الواحد" أن هذا المعيار من أهم المعايير المؤثرة في عملية التلقي، ومن ثم كان من ضرورات فن الخطابة عند العرب وغيرهم لأن وظيفة النص

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق،ص118 .

[2] نفسه، ص118.

[3] نفسه، ص120.

الخطابي في أن يأخذ بنفوس المخاطبين إلى القضية التي يطرحها الخطيب، وقيادة النفوس الى تلك الغاية تستدعي المعرفة بأحوالها وانواعها.[1]

ولقد كان الفيلسوف اليوناني "أفلاطون" أسبق إلى الإشارة عن هذا المعنى فيقول في ذلك: (فعلى المرء _لكي يكون قادرا على الخطابة _أن يعرف ما للنفوس من انواع وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم... ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة... فعلى إذن كي أولد في النفوس نوعا من الاقناع وأن اطابق بين كلامي وطبيعتهم وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم ومتى عليه أن يمتنع من الكلام، ومتى يليق أن يكون موجزا أو مطيلا أو مبالغا ،أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك).[2]

فالظاهر أن "أفلاطون" يركز على جانب واحد من جوانب المعيار النفسي، وهو ما يتعلق بمهمة المتكلم في معرفة مقامات المستمعين وأحوالهم النفسية حتى يختار لكل حالة ما يناسبها من انواع الخطابة. وهذا يؤدي بدوره إلى المطابقة بين كلامه وطبيعتهم، وحسن اختيار الوقت المناسب للكلام من ناحية، ومن ناحية أخرى يكون له تأثير واضح في أسلوب الخطبة من حيث الإيجاز والتطويل أو المبالغة والاعتدال.

أما تلميذه "ارسطو" فلم يقف بالمعيار النفسي عند أحوال المستمعين فحسب بل ربط بين الموضوع وصاحبه والجمهور، فجعل لكل جمهور حالته الخاصة على حسب الموضوع، وعلى حسب حالة المتكلم.[3] ومن ثم كان المعيار النفسي عنده جانبان: أولهما يتعلق بخلق الخطيب وشخصيته، وثانيهما يخص عواطف السامعين وانفعالاتهم.

1_أما الخطيب فقد يحوز ثقة السامعين إذا توافرت لهم ثلاث صفا وهي: الفطنة والفضيلة والتلطف للسامعين.[4]

[1] محمود عباس عبد الواحد: المرجع السابق، ص121.

[2] محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص36.

[3] نفسه، ص97.

[4] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص122.

الفصل الثاني ـــ

ثم يوضح "ارسطو" ضرورة التكامل بين الصفات الثلاث في علاقة الخطيب بالمستمعين فيذكر أن الخطيب إذا أعوزته الفطنة تعرضت أفكاره للخطأ. وقد يكون فطنا مستقيم الفكر ولكن يدفعه الخبث إلى ستر أفكاره الصحيحة، وبما كان فطنا شريفا ولكن لا يحب السامعين، فلا ينصح باتباع خير الطرق التي هم على علم بها. والغباء رذيلة عقلية تعمي المرء عن الصواب وتبعده عن أسباب السعادة والفطنة أساس الصواب في المشورة والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها، وخير الفضائل أعمها نفعا وأبعدها عن المنفعة الخاصة أما التلطف للسامعين أو الشعور بالصداقة نحوهم فهو من العواطف التي توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره وتربطه وإياهم برباط وثيق.[1]

– نفهم من هذا أن الفضيلة من اهم الصفات التي توحي بالثقة في الخطيب وتستميل إليه الجمهور وتلك مسألة قد تغيب عنا أحيانا –لقدرتنا على حس البيان وزخرفة القول ونتصور أننا بهذا وحده نملك أسباب التواصل مع المخاطبين، وأن ننال إعجابهم بفصاحة ما يلقى إليه هو دليل الثقة في المتكلم.

2_أما السامعون في علاقتهم بالموضوع والمتكلم فقد تحدث عنهم "أرسطو "من ناحيتين: من ناحية ما يمكن أن يثار فيهم عواطف كالغضب والخوف والرحمة من ناحية حالاتهم الأخرى من تفاوت في الأعمار أو تفاوت في المنازل الاجتماعية وحظوظ الحياة.[2]

وإلى جانب كل من "أفلاطون "وتلميذه "ارسطو" نجد "الجاحظ" فقد كان أكثر عناية بهذا المعنى، فمن ذلك ما رواه منسوب إلى أحد التابعين إذ يقول في عبارة مشهورة :(الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تتجاوز الأذن).[3] وما زلت هذه العبارة في ذيوعها وانتشارها تجسيد معنى الصدق النفسي لدى المتكلم، كما تجسيد تلقائية الأثر الناتج لدى السامعين.

[1] غنيمي هلال: المرجع السابق، ص100–101.

[2] محمود عباس عبد الواحد، المصدر السابق، ص122.

[3] الجاحظ: المرجع السابق ص،84،83.

الفصل الثاني ـــ

3_المعيار الاجتماعي:

يرى " محمود عباس عبد الواحد" أن لهذا المعيار تأثير واضح في علاقة الخطيب بجمهور من ناحيتين: من ناحية المسلك الفني الذي يعول عليه في الخطاب ومن ناحية المتلقي ومدى تأثيره بمنزلة الخطيب وهيئته.[1]

وقد اهتم علماء العرب وخطبائهم بهذا المعيار في أحكامهم وما وضعوا من شواهد استمدوها من طبيعة البيئة الاجتماعية واقع الحياة العربية ومن ذلك ما رواه "الجاحظ" عن "سهل بن هارون" إذ يقول:(لو أن رجلين خطبا أو تحدثا أو احتجا أو وصفا وكان أحدهما جميلا جليلا بهيا. ولباسا جميلا وذا حسب شريف، وكان الآخر قليلا قميئا وباذ الهيئة دميما، وخامل الذكر مجهولا، ثم كان كلامهما في مقدار واحد من البلاغة وفي وزن واحد من الصواب لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ولشغلهم التعجب منه سببا للعجب به، ولصار الاكثار من شأنه علة للإكثار في مدحه، لأن النفوس كانت له أحقر، ومن بيانه أيأس، ومن حسده أبعد .فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبوا به ،وظهر منه خلاف ما قدروه، تضاعف حس كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم لأن الشيء من غير معدنه أغرب ،وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب...).[2]

إن اختلاف المراتب الاجتماعية وتفاوت الخطباء والمتحدثين في الهيئة واللباس له تأثير في طريقة التلقي، وفي طبيعة العلاقة التي تنشأ بين المتكلم وجمهوره وليس من الضروري أن يكون موقف الجمهور دائما على النحو الذي حكاه خطيب العربية –سهل– فالمسألة خاضعة لمفهوم العصر وقيمته الحضارية من ناحية وخلق الجمهور ومستواه الفكري من ناحية أخرى.

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص134.

[2] الجاحظ: المرجع السابق، ص89.

ومن الضروري أن يلتزم الخطيب أو المتكلم بالمعيار الاجتماعي في مراعاة أحوال المخاطبين ومنازلهم (فلا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فصل التصرف في كل طبقة).[1]

ليس الناس سواء فلكل طبقة ما يناسبها من الحديث ولكل منزلة من المنازل ما يشوبها من الخطاب.

2– الفن الأدبي المقروء:

منذ أقدم العصور الأدب لم تكن الكتابة عنصرا رئيسيا يعول عليه في تدوين ما تجود به قرائح الأدباء وبالتالي لم يكن المتلقي وخاصة جمهور الأدب وعشاقه يعتمدون في علاقتهم بهذا الفن على القراءة في كتاب أو ديوان.

ففي مجال الشعر مثلا كان لكل شاعر راوية منقطع إليه، ملازم له في جله وترحاله وعلى هذا الراوية أن يردد ما سمع من أستاذه، وأن يذيعه بين أفراد القبيلة إن تعلق بأمجادها، وخارج القبيلة إذا كانت في هراش مع أعدائها وهو في كل هذا يتقمص فكرة أستاذه مع عقيدة وإيمان، ويصبح صورة صادقة منه.[2]

وقد أعتبر الرواة من أهم قنوات البث المباشر إلى جمهور الشعر وعشاقه، وربما كان المصدر الوحيد والممكن من مصادر التواصل مع النص الشعري في حياة صاحبه أو بعد موته.

لهذا لا يوصف المتلقي في تلك العصور بأنه قارئ بل هو مستمع يعتمد في استقباله النص شاعر أو راوية أو خطيب. وأحيانا كان يعول علي الراوية في انشاده على الذاكرة و الحفظ، وهو الأعم والأغلب وأحيانا يعول على القراء في كتاب أو ديوان.[3]

[1] الجاحظ: المرجع السابق، ص92.

[2] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص136.

[3] نفسه، ص136.

الفصل الثاني ـــ

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص137

[2] نفسه، ص138.

الفصل الثاني ـــ

[1] محمود عباس عبد الواحد: المصدر السابق، ص138.

[2] نفسه، ص140.

فهرس الموضوعات

مقدمة

مدخل:

دلالة مصطلح التلقي
ومفهوم نظرية التلقي

1- تعريف مصطلح التلقي

2- ماهية نظرية التلقي

الخاتمة

الفصل الثاني:

مفهوم التلقي في تراثنا النقدي

1-محاور التلقي في النقد العربي

2-طريقة التلقي وعلاقتها بجمهور الأدب

الفصل الأول:

نظرية التلقي في الدراسات الغربية

1- رواد نظرية التلقي

2- نظرية التلقي في المذاهب الغربية الحديثة

قائمة المصادر والمراجع

ملحق

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	**04-02**
مدخل: دلالة المصطلح ومفهوم نظرية التلقي	11-06
تعريف مصطلح التلقي.....	06
ماهية نظرية التلقي.....	08
الفصل الأول: نظرية التلقي في الدراسات الغربية	**41-13**
رواد نظرية التلقي.....	13
- هانز روبرت ياوس.....	13
- فلفغانغ آيزر.....	20
- رومان آنجاردن.....	24
نظرية التلقي في المذاهب الغربية الحديثة.....	28
- في الفكر اليوناني (أرسطو).....	28
- في النقد الماركسي.....	31
- في النقد الوجودي.....	34
- في النقد الرمزي.....	36
- البنيوية ونظرية التلقي.....	38
الفصل الثاني: مفهوم التلقي في تراثنا النقدي	**70-43**
محاور التلقي في النقد العربي.....	43
لغة النص ومعطياته.....	44
صاحب النص.....	54
خبرة المتلقي وذوقه الجمالي.....	58
طريقة التلقي وعلاقتها بجمهور الأدب.....	62
الفن الأدبي المسموع.....	62
الفن الأدبي المقروء.....	68
الخاتمة.....	**72**
ملحق.....	**75**
قائمة المصادر والمراجع.....	**79**
فهرس الموضوعات.....	**84**

الملخص:

ظهرت نظرية التلقي باعتبارها نظرية يتم فيها تبتير الفعل النقدي على المتلقي. ذلك الذي تناسته المذاهب السياقية والنصانية طويلة وقد فتح هذا التوجه المجال واسعا لإرساء دعائم قراءة جديدة للعمل الأدبي.

ونظرية التلقي تعتبر بمثابة حركة لتصحيح زوايا انحراف الفكر النقدي، لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ، عندهم هو المحور والمحور الأهم والمقدم في عملية التلقي.

أما في تاريخنا النقدي العربي فقد أخذ موضوع التلقي بأبعاد أخرى انطلقت من دراسة طبيعة النص العربي التعامل معه من خلال ثلاث عناصر هامة وهي: (النص، المبدع، المتلقي).

ولم يهمل المتلقي (مستمعا أو قارئا أو مخاطبا) في عملية التفاعل مع قدرات النص الفنية الكامنة فيه، ولمحاته الجمالية لكشف غوامضه وفهم أسراره.

Résumé :

Le postulat de la réception a vu le jour parce qu'il met le point sur l'aspect critique ce qu'il a oublié des doctrines contextuelles textualité.

Cette postulas de réception a ouvert le domaine pour une nouvelle lecture des textes littéraires parce qu'il est considère comme une corrige de toutes les démarches pour le rendre mieux et il donne l'importante au lecteur car ce dernier est le centre de toute les opération de réception.

Dans la critique arabe le sujet de la réception à porte d'autres dimensions comme la nature du texte sans oublie le récepteur (lecteur).

خاتمة:

نخلص في نهاية هذا العرض إلى الأهمية التي حظي بها القارئ والمكانة التي بوأته ورفعته إليها نظرية التلقي مما شكل ثورة على المناهج السابقة التي أهملت دور القارئ في العملية الإبداعية.

الأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وفاعليته في تفسير الأعمال الأدبية والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته، فقد أصبح القارئ الآن صاحب السلطة لا ينازع توجيه النص وتحديد قيمته، حيث أن كل نص يتوجه إلى القارئ ويحيل إليه.

إن ما قامت به المدرسة كونستانس عبر إنجازات ياوس وأيزر قد طرح أبعاد جديدة لمفاهيم العملية الإبداعية وتكويناتها عبر السنين، كما أعاد صياغة مفاهيم جديدة حول القراءة وآليات اشتغالها ودور القارئ استثمار النص وتأويله مما أعطى لهذه النظرية تميزها وتفردها.

تعتبر نظرية التلقي إعادة لتشكيل المعنى عن طريق التأويل لكل قراءة بهدف سد الفجوات التي يكتشفها القارئ أثناء محاورته لبنى النص.

إن تراثنا النقدي يحوي كثير من الممارسات النقدية التي توصل إليها الدرس النقدي الحديث. وبتعميق البحث في هذا التراث ندرك أن نظرية التلقي لها جذور في تراثنا البلاغي، لكنها ليست انعكاسا لنظرية التلقي الحديثة، فهي تمثل الفهم في نوعية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه والرسالة. هذا الفهم الذي يستمد خصوصيته من السياق التاريخي الذي أنتج هذه النظرية ومن طبيعة النصوص التي اعتمدها البلاغيون العرب.

أدرك نقادنا القدامى المكانة الحقيقية للمتلقي في الظاهرة الأدبية، فالنص الأدبي يحتاج كي يحقق وجوده إلى مبدع قادر على توظيف إمكانيات اللغة والبلاغة وملتقي بارع قاد هو

الآخر على فك شفراته وتحسس مواطن القوة والضعف فيه وبهذه الرؤية يتبين الدور الذي ينبغي للمتلقي أن يؤديه في المعادلة الأدبية.

ساهمت الكتابات التنظيرية العربية حول مختلف جوانب نظرية التلقي في تقريب النظرية من القارئ من أجل فهم، والقبض على أدواتها وفق تصور نقدي عربي في أحسن أحواله وشروطه.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم بالرسم العثماني، رواية ورش عن نافع.

1-المصادر:

أ- المدونة: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي) دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

ب-المعاجم والقواميس:

1-جمال الدين أبو الفصل محمد بن منظور، لسان العرب، مجلد 8، مادة لقا، تحقيق، عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، ط1، مدينة نصر، 2001.

2-روحي البعلبكي، المورد قاموس إنجليزي عربي، دار العلم للملايين، ط08، بيروت، 1996.

3-سمير سعيد الحجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، مدينة نصر، 2001.

2-قائمة المراجع العربية:

1- ابن رشيق القيرواني، العمد في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد قرقزدان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

2- ابن قتيبة الدنيوري، الشعر والشعراء، جزء 1 ترجمة، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

3- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبين جزء1 ، تحقيق: عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، (دت)، 1999.

4- أحمد بوحسن، نظرية الأدب (القراءة-الفهم-التأويل)، نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

5- الأمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1991.

6- إيليا الحاوي، الرمزية والسردية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1933.

7- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

8- سامي عبانيه، اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعر في الحديث، عالم مكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2004.

9- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، ط1،1991.

10- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

11- عيسى علي عكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

12- فاطمة البريكي، التلقي في النقد العربي القديم، العالم العربي، ط1، دبي، الامارات العربية المتحدة، 2006.

13- محمد حسن عبد الناصر، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، (د ط)، 1999.

14- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، (د ط)، 1973.

15- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1977.

16- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005.

17- نادر كاظم، المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

3-المراجع المترجمة:

1-أمبرتو إيكو، بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2004.

2-روبرت سي هولي، نظرية الإستقبال، رؤية نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل، دار الحوار ، اللاذقية، ط1، 1992.

3-روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1984.

4-هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بن بنجدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

5-هانس روبرت ياوس، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحدد لنظرية الأدب، ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، مراجعة: عز الدين لحكيم بناني، منشورات الكلية المتعددة التخصصات، تازة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المملكة المغربية، مطبعة الأفق، فاس، د ط، د ت.

6-هنري أرفون، الجمالية الماركسية، ترجمة: جهاد نعمان، بيروت، لبنان، (د ط)، 1975.

4-المجلات والدوريات:

1-حافظ علوي اسماعيل، مدخل إلى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 34، مج 09، 1999.

2-حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، 1984.

3-فؤاد المرعي في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة23، عالم الفكر، الكويت، العدد 2-1،1994م.

4-فولفعانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، ترجمة احمد مدني، مجلة الافاق المغربية، العدد6،1987م.

5-محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، العدد 2، المجلد 33، أكتوبر – ديسمبر، 2004.

5-الرسائل الجامعية والمخطوطات:

1-ألاء داود محمد ناجي: شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، جامعة الشرق الأوسط ،2012/2011م.

دلالة مصطلح التلقي ومفهوم نظرية التلقي:

- **تعريف مصطلح التلقي:**

1- 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، (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 "to récrive" أي تلقى، استقبل، أخذ).[2]

وقد ود مصطلح "التلقي" في أنساق القرآن الكريم التعبيرية، يقول تعالى: (فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه).[3] وقوله تعالى: (وإنك لتلقي من لدن حكيم عليم).[4] وقوله : (وإذ يتلقى المتلقيان عن اليمين وعن الشمال قعيد).[5] وقوله: (إذ تلقونه بألسنتكم).[6]

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

[1] جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور لسان العرب، ج8، مادة لقا، تح: 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] القرآن الكريم: برواية ورش، سورة البقرة، الآية 37.

[4] القرآن الكريم: برواية ورش، سورة النمل، الآية 6.

[5] القرآن الكريم: برواية ورش، سورة ق، الآية 17.

[6] القرآن الكريم: برواية ورش ،سورة النور، الآية15.

الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ).[1] وهي توجه نقدي (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).[2]

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.[3]

بينما عرف مصطلح"réception Théry "ترجمات عديدة فترجم لها "رعد عبد الجليل جواد" مؤلف "روبرت سي هولب" بعنوان "نظرية الاستقبال".[4]

وترجم" فضل عز الدين" الكتاب نفسه بمصطلح " نظرية التلقي"[5]، كما اختار "حسين الواد" ترجمتها إلى "جمالية التقبل أو جمالية التلقي".[6]

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

[1] سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، مدينة نصر، 2001، ص145.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي :دليل الناقد إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصلحا نقديا معاصر، المركز الثقافي العربي،ط4، الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص282.

[3] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن بنحدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة،ط1، مصر، 2004، ص101.

[4] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط1، اللاذقية،1992.

[5] فضل عز الدين اسماعيل: نظرية التلقي، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، مصر، ص200.

[6] حسين الواد: من قراءة النشأ ة إلى قراءة التقبل: مجلة فصول الأسلوبية 1، 1984، ص10.

ماهية نظرية التلقي:

نشأت نظرية التلقي مع نهاية الستينات من القرن العشرين (حوالي سنة 1967) بألمانيا الغربية، في جامعة" كونستانس "univrsite de constance، وأشهر روادها هما: الأستاذان "هانز روبرت ياوس" hans robert gavss و"فولفغانغ ايزز"wolfgong izer

ظهرت نظرية التلقي 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]

أما صاحب النص – شاعرا أو كاتبا– فقد أهملت النظرية دوره في عملية التلقي ،بمعنى أن دراسة أحواله النفسية والتاريخية ليست أمرا 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 علاقه 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

[1] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص111.
[2] نفسه، ص30.

بالمتلقي – عالما أو ناقدا أو جمهورا _ ففي معرض الحديث عن علاقة النص بذوق الجمهور.[1]يفهم من 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 يقول أو زهدهم فيه رائدة الذي لا يكذب والمعول عليه في أن يكون أدبيا أو لا يكون)[2]،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 مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل راتدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، وزهدهم فيه).[3]

ركز الجاحظ هنا 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

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر،1996، ص18.
[2] نفسه، ص18.
[3] ابو عثمان عمرو بن بحرالجاحظ: البيان والتبيين،ج1، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، (دت) ص20.

المناهض للنقد الماركسي الذي يهتم بصاحب العمل ونتاجه أكثر من اهتمامه بالقارئ (المستهلك).[1]

وقد يكون منها 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- فنا مالم يخضع لعملية الإدراك (فالإدراك وليس الخلق ... الاستقبال وليس الإنتاج هو العنصر المنشئ للفن).[2] وهذا 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.

شرح خطة الكتاب:

قسم محمود "عباس عبد الواحد" كتابه" قراءة النص وجماليات التلقي" إلى ثلاثة مباحث، تكلم في المبحث الأول عن نظرية الاستقبال الجديدة من حيث اختيار المصطلح ودلالته، ومفهوم النظرية وروادها وعوامل التأثير والتغيير التي قام بها كل من "هانز روبرت ياوس" و"ولف جانج أيرز" و"رمان أنجاردن،" وفي هذا المبحث يعقد الباحث مقارنه بسيطة أولية بين "ياوس" وا"بن قتيبة" وبين "أنجاردن" و"عبد القاهر الجرجانى". أما المبحث الثاني فجاء بعنوان المذاهب الغربية الحديثة وهو يهدف إلى تقصي دلالة التلقي عند أرسطو، وفي الفكر الماركسي والوجودي، وفي النقد الرمزي والتحليل البنيوي، من أجل استجلاء مواطن وكيفيات ومعايير التلقي في فلسفات القديمة. أما المبحث الثالث فقد قصد فيه الناقد إلى الكشف عن خلاصة ما احتواه تراثنا النقدي العربي من أحكام تقريرية، ونماذج تطبيقية في كيفية تعامل المتلقي مع النص الأدبي وعلاقته مع المبدع، فيتحدث عن محاور التلقي، وطريقة التلقي وعلاقتها بجمهور الأدب، موضحا مختلف المعايير

[1] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص145.

[2] نفسه ، ص 30 ،32 .

التي يتبعها المتلقي لاستقبال النص الخطابي أو الشعري وهي الدعائم النفسية والعقلية والاجتماعية.

وفي الأخير توصل الناقد إلى نقطة جوهرية وهي عزوف القراء عن الكتاب المطبوع واللجوء إلى الحاسب الآلي الذي يجد فيه القارئ ملايين الكتب والمصنفات التي لا تتسع لها مكتبات العالم العربي جميعا.

التعليق على خطة الكتاب:

وضع "محمود عباس عبد الواحد" خطة منهجية محكمة أقرت بأسبقية الغرب في التنظير للنظرية، وأنصفت التراث النقدي بأن فيه ممارسات فعلية لعملية القراءة والتلقي لكنها لا تسمو إلى مصاف النظرية.

ولكن كان من المفروض بدء المدونة بالدراسات النقدية العربية، لأن السبق والفضل يعود إلى نقادنا العرب في وضع الملامح الأولى لعملية التلقي وذلك عن طريق مختلف الرؤى والأفكار التي أدلى بها كل ناقد حول الموضوع.

مقدمة:

تعددت النظريات الأدبية بتعدد أطراف العملية الإبداعية فأخذت بعض هذه النظريات تتجه نحو طرف دون أخر، مركزة كل مجهودها على الاهتمام بجانب من جوانب الظاهرة الأدبية. ونتيجة لذلك ظهرت المناهج السياقية التي تسلط الضوء على المؤلف وظروفه، كما ظهرت المناهج النصانية التي اهتمت بسلطة النص. وفي كلتا الحالتين كان التفات هذه النظريات إلى المتلقي نادرا.

ولكن مع ظهور نظريات القراءة بدأ الاهتمام الفعلي بالمتلقي وأعلن ميلاد القارئ، حيث جعلت منه العنصر الأساسي في العملية النقدية، وفي تلقي الأعمال الأدبية

ومن هذه النظريات نذكر نظرية التلقي التي ظهرت في ألمانيا، فعدت المتلقي بمثابة المرتكز لها في العملية النقدية، وبالتالي أدت الى توجيه جديد في المسار الأدبي.

ومن أجل ذلك حولنا في بحثنا هذا تتبع مسار النظرية فجاءت دراستنا موسومة ب: أصول ومبادئ نظرية جمالية التلقي من خلال كتاب قراءة النص وجماليات التلقي للناقد محمود عباس عبد الواحد. فقد سعى الناقد في كتابه إلى تقديم مفهوم نظرية التلقي في ظل الدراسات الغربية، وتراثنا النقدي موضحا بذلك أهم المنطلقات والإجرات التي انطلق منها كل اتجاه في تبين العلاقة التي يمكن للقارئ من خلالها التفاعل مع النص الادبي، وتحقيق بذلك الجمالية الفنية.

والهدف المرجو من هذه الدراسة هو تبين مكانة المتلقي في العملية الإبداعية، وكذلك تقديم مختلف الآراء النقدية التي جاءت لتأسيس نظرية التلقي، والكشف عما ورد في جزء من تراثنا النقدي المتعلق بمسألة التلقي، وذلك من خلال قراءة أراء النقاد القدامى

وللاختيار هذا الموضوع عدة اعتبارات منها: أن نظرية التلقي من النظريات المعاصرة يشدني إليها حب الاطلاع والسؤال عن أهم مبادئها وأدواتها التحليلية، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالمصدر الأخير في العملية الإبداعية أولا وهو القارئ.

وقد أثارت هذه الدوافع مجموعة من الإشكاليات والتساؤلات وتكمن الإشكالية الرئيسية للبحث في:

كيف استطاع النقد الغربي تأسيس لنظرية التلقي؟ وكيف كانت طبيعة الاهتمام من نقدنا القديم للمتلقي؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا خطة جاءت على النحو الآتي:

مقدمة: جاءت ممهدة للموضوع يليها مدخل وفصلان، أما فيما يخص المدخل فقد تضمن دلالة مصطلح التلقي، وماهية نظرية التلقي.

أما الفصل الأول: جاء بعنوان نظرية التلقي في الدراسات الغربية وقد حاولنا من خلاله أن نقف عند مؤسسي هذه النظرية، وكذا مختلف المذاهب المعاصرة كالبنيوية والماركسية والوجودية وغيرها متبعين من خلالها مختلف الرؤى النقدية التي وضعوها.

في حين جاء الفصل الثاني بعنوان مفهوم التلقي في تراثنا النقدي وقد خصص ليحوي موضوع المتلقي من خلال الرؤى والمبادئ التي جاء بها نقادنا العرب القدامى ونظراتهم اتجاه صفات القارئ جمالية استقبال النص الأدبي العربي القديم.

وفي الأخير أدرجنا خاتمة جاءت ملمة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال دراستنا للمدونة النقدية.

وقد اعتمدنا خلال هذه الدراسة على المنهج التحليلي حيث تطرقنا إلى تحليل محتويات المدونة.

واعتمدنا في انجاز هذا البحث على مصادر ومراجع كانت عونا كبيرا لنا منها المدونة المدروسة الموسومة بـ قراءة النص وجمالية التلقي لمحمود عباس عبد الواحد.

نظرية الاستقبال – رؤية نقدية – روبرت سي هولي.

وخلال دراستنا لهذا الموضوع واجهتنا عدة صعوبات منها كثرة المعلومات التي تصب في الموضوع وصعوبة تبويبها وتصنيفها ضمن ما يخدم موضوع البحث.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان للدكتور الفاضل محمد سعدون الذي أشرف على هذه الدراسة ووجهنا إليها وكان بمثابة الرقيب الرشيد.

كما نشكر لجنة المناقشة على تكرمها لإثراء هذا البحث.

ملحق المذكرة:

تقديم الناقد: "محمود عباس عبد الواحد":

- محمود عباس عبد الواحد: ناقد تونسي أكاديمي متميز وأستاذ مساعد في الأدب والنقد بكلية اللغة العربية فرع جامعة الأزهر بالمنوفية.
- تخرج من كلية اللغة العربية سنة 1967 بمرتبة الشرق.
- تحصل على الدبلوم العامة في التربية من جامعة عين الشمس سنة 1968.
- اشتغل بالتدريس في دور المعلمات حتى عام 1979.
- عين عميدا بالجامعة 1979.
- تحصل على الماجستير في الأدب والنقد سنة 1982.
- تحصل على الدكتوراه في الأدب والنقد بمرتبة الشرف الأولى سنة 1986.
- رقى إلى أستاذ الأدب والنقد عام 1992.
- له إصدارات في اللغة والفكر الإسلامي.

مؤلفاته: ألف الناقد "محمود عباس عبد الواحد" عدة مؤلفات وكتب نقدية وأدبية أهمها:

1. النص الأدبي في الجاهلية والإسلام سنة 1988.
2. بحث درس فيه الشاعر أبي الدمينة الخشعمي شاعر الصبوة والغزل 1989.
3. كتاب الرؤى الرمزية في الشعر العربي عام 1990.
4. فن الاعتذار الشعري: تاريخ واتجاهات عام 1991.
5. دراسات في اللغة والأدب 1992.
6. بحوث ودراسات في الفكر الإسلامي 1994.
7. مهارات في فن الكتابة والإملاء 1995. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي 1996.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة: محمد بوضياف بالمسيلـــة

كلية: الآداب واللغات
قســـم: اللغة والأدب العربي

رقم التسجيل: م أ ع/2014/173

أصول ومبادئ نظرية التلقي
من خلال كتاب قراءة النص وجماليات التلقي
محمود عباس عبد الواحد –أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:
– سامية قويدري

إشراف الدكتور:
– محمد سعدون

تاريخ المناقشة: 2016/05/23

لجنة المناقشة:

– بلقاسم جياب ..... رئيسا
– محمد سعدون ..... مشرفا
– إبراهيم زلافي ..... ممتحنا

السنة الجامعيـــة: 2015–2016.

يعتبر هذا الكتاب قراءة النص وجماليات التلقي –محور دراستنا النقدية وذلك لمعرفة وتقصي محتويات وفصول الكتاب للتوصل إلى جمالية تلقي النص الأدبي عند الغرب والعرب.

ملحق المذكرة:

2/ تقديم الكتاب:

هذا الكتاب يقدم إلى القارئ خلاصة ما انتهى إليه الفكر النقدي شرقا وغربا في نظريات القراءة والتلقي ويضطلع لأحداث رؤية نقدية ظهرت على مدار الثلاثين عاما الأخيرة. وهي الرؤية التي تبناها أساتذة من جامعة (كونستانس) الألمانية في أوائل السبعينات، ثم صدرت باللغة الإنجليزية تحت عنوان:

Reception theory : Critical introduction

(نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية)

والكتاب يطرح هذه النظرية في شكل رؤية نقدية، تستدعي الحوار والجدل لمعرفة ما لها وما عليها، ولهذا آثرنا أن تكون بمفهومها الفني محور الدراسة قضية من القضايا الفكر النقدي، والتي بدأت تشغل الساحة الأدبية في الآونة الأخيرة وهي "جماليات التلقي".

فالقضية في خطها الزمني والفني تمثل صراعا فكريا وأدبيا بين مناهج النقد العربي القديم، والمذاهب الغربية الحديثة.

والكتاب بهذا الطرح إنما يضطلع بمبادرة غير مسبوقة في شرح مفهوم النظرية الجديدة من خلال دراسة يغلب عليها طابع المقارنة، حتى يجد القارئ فرصة لمعرفة نقاط التواصل أو التقاطع بين خطنا الفكري وبين المذاهب الغربية الحديثة، كما يتكون الكتاب من حوالي 144 صفحة –متوسط الحجم– يعالج فيه الناقد في الدراسات اللغوية وكذا ملامحها في تراثنا النقدي.