جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كليةالآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل16/MD12/201

آليات التفاعل في تلقي النص بين الدراسات النظرية الغربية والدراسات النظرية العربية

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر

ميدان: لغة و أدب عربي **فرع:** أدب عربي **تخصص:** نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:

جميلة لطرش

إشراف الأستاذ:

د–الصالح غيلوس

السنةالجامعية: 2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

إن الحمد لله نحمده ونستعينه ونستهديه ونعوذ بالله من شرور أنفسنا وسيئات أعمالنا من يهده اللّه فلا مضل له ، ومن يضلل فلن تجد له وليا مرشدا أما بعد:

أتقدم بجزيل شكري وتقديري لأستاذ ي الفاضل والمحترم: الصالح غيلوس الذي أكن له كل الاحترام والتقدير وال ذي لم يبخل علي في مد يد العون وعلى نصائحه وتوجيهاته التي أفاد تني لإتمام ها العمل، جزاه الله خير جزاء.

وأوجه شكري الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة لتحملهم عناء قراءة هذا البحث وتصويبه من الزلل والأخطاء، بارك الله فيهم.

كما أتقدم بشكري إلى من قدم لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد.

الخطة:

مقدمة

الفصل الأول:ماهية التلقي وعلاقة المتلقي بالنص وآليات التفاعل بينهما:

أولا: تحديد مصطلح التلقي:

1-لغة.

2-اصطلاحا.

ثانيا: علاقة المتلقي بالنص:

1-الدراسات العربية.

2-الدراسات الغربية.

ثالثا: آليات التفاعل في تلقي النص:

1-آلية الفهم.

2-آلية التأويل.

الفصل الثاني: التفاعل بين النص والمتلقي في الدراسات العربية و الغربية .المتنبي أنموذجا.

أولا: جمالية التلقي في شعر المتنبي:

1 الدراسات العربية القديمة.

2 الدراسات العربية الحديثة.

ثانيا: تطبيق منظور أفق الانتظار على شعر المتنبي.

1 الأبيات المتوقعة.

2 الأبيات المفاجئة.

ثالثا: دراسة جمالية في شعر المتنبي.

الخاتمة

مقـــدمة

مقدمة:

يشهد النقد الأدبي المعاصر حالة من الانفتاح و التواصل الحضاري بين مجالات معرفية متنوعة و بين أقطار جغرافية متعددة ، انطلاقا من إيمانه بضرورة كسر نسق الحدود الفاصلة بين الأجناس المعرفية و الأدبية واقتحام صنوف الأنشطة الإنسانية، و تقديم رؤى تحليلية تسهم في بلورة الحلول لبعض الأزمات الناشئة من تعثر علاقة الفرد بالآخر و المجتمع والعالم.

إن آليات تفاعل تلقي النص في الدراسات النظرية الغربية والدراسات النظرية العربية جهد متواضع ننشد من خلاله تقديم صورة بسيطة للإحدى تجليات التقاء نقدنا الأدبي العربي المعاصر للنقد الأدبي الغربي ، وقد وقع اختيارنا على نظرية التلقي لدراسة مظاهر ذلك الإلتقاء و التفاعل من خلال التماس آليات التفاعل التي تكون بين النص و المتلقي .

ليقوم هذا الأخير بالبحث و الغوص في أغوار النص و الكشف عن مكنوناته و خباياه.

والأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع هي حب الاطلاع و السؤال عن أهم مبادئ عملية التلقي و التفاعل الحاصل بين النص و متلقيه خاصة إذا ما تعلق الأمر بالمصدر الأخير في العملية الإبداعية ألا وهو القارئ (المتلقي).

لذلك فهو مسلك لحركة التساؤل في ظل الفضول و التطلع لمعرفة المزيد عن. النظريات النقدية الحديثة في تحليلها للنصوص الأدبية بأحدث الطرق و التقنيات.

نظرية التلقي هي إحدى النظريات الحديثة ،التي كسرت حاجز الصمت المطبق حيال التهميش الذي كان يعانيه القارئ أو المتلقي في ضوء النظريات السابقة ،فخلقت ديناميكية جديدة في مجال التداول الأدبي،و التواصل النقدي.

والهدف المرجو من هذه الدراسة هو تقديم نظرة عن الدراسات و الأبحاث التي ساهمت في تحديد أسس التفاعل الحاصل بين النص و المتلقي ، و العلاقة التي تربطهما تتراوح بين التأثير و التأثر،وتسليط الضوء على الآليات التي يستعملها القارئ للوصول إلى تأويل النص تأويلا يتناسب مع خبرته و ثقافته و بعده التخييلي والذهني.

وإيمانا منا بأن البحث العلمي عمل تكاملي، تتضافر فيه الجهود السابقة و اللاحقة من أجل الوصول إلى نتائج وأحكام من شأنها خدمة المسار العلمي ،وهي الغاية التي يتوخاها البحث العلمي ،لذلك لابد من الرجوع إلى الدراسات والبحوث التي كتبت حول الموضوع سواء من حيث التعريف بآليات التفاعل بين المتلقي والنص ،وتطبيقاتها على الساحة النقدية العالمية عموما والعربية خصوصا،ولعل أهم دراسة مقدمة حول هذا الموضوع لـ:محمود عباس عبد الواحد بعنوان :"قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)"، و الكتاب يطرح نظرية الاستقبال على شكل رؤية نقدية ، تستدعي الحوار و الجدل لمعرفة ما لها و ما عليها،و الكاتب يطرح هذه النظرية بشكل غير مسبوق في شرح مفهومها من خلال دراسة يغلب عليها طابع المقارنة.

أما الدراسة الثانية فكانت لناظم عودة خضر الموسومة بـ :"الأصول المعرفية لنظرية التلقي" تحدث فيها عن الأصول المعرفية و الثقافية لنظرية التلقي، و المعنى والاستجابة في النظرية القديمة و جمالية التلقي عند ياوس وآيزر .

والدراسة الثالثة كانت للدكتورة فاطمة البريكي بعنوان: "قضية التلقي في النقد العربي القديم " تكلمت فيها عن نشأة و تطور نظرية التلقي و سلطت الضوء على تجلياتها في النقد العربي القديم،و غيرها من الدراسات العربية و الغربية .

مما سبق ومن اجل طلب المزيد من المعرفة حول الدور الذي أدته وتؤديه نظرية التلقي في ابراز علاقة النص بالمتلقي ،وآليات التفاعل بينهما.

فالتساؤل الذي يطرح نفسه ما مدى تجلي تنظيرات جمالية التلقي في الشعر العربي القديم ؟

حاولت الإجابة على هذه الإشكالية عبر فصلي البحث،بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة .

جاء الفصل الأول بعنوان:" التلقي وعلاقة المتلقي بالنص وآليات التفاعل بينهما" تناولت فيه تحديد مصطلح القراءة والتلقي، وبيّنت علاقة المتلقي بالنص في الدراسات العربية و الغربية،وتطرقت إلى آليات التفاعل في تلقي النص؛ مركزةً على آليتي الفهم والتأويل.

أما الفصل الثاني فعالجت فيه علاقة المتلقي بالنص من خلال التطبيق على شعر أبي الطيب المتنبي ،فقمت بدراسة شعره من خلال بعض الدراسات التي تحصلت عليها ،محاولة تقديم نموذج تطبيقي يكون سندا لي في تطبيق مفاهيم نظرية التلقي خاصة في مجال علاقة المتلقي بالنص .

ويحتكم منطلق الدراسة إلى المنهج الوصفي وإجراءاته الذي يتناسب مع طبيعة البحث عن آليات التفاعل في تلقي النص.

أما الصعوبات التي اعترضت مسار البحث، فتتمثل في أنّ البحث يدخل ضمن مفهوم "نقد النقد" أو "قراءة القراءة "وهو أمر صعب لما له من خصوصية في البحث و التطبيق .

أخيرا إذا كان لابد من شكر فهو لأستاذي الكريم الصالح غيلوس على موافقته للإشراف على هذا العمل ،كما أشكره على توجيهاته وملاحظاته التي كان لها الأثر الإيجابي في البحث،كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى نبع الحنان و العطاء "أمي الغالية" ،وإلى الأساتذة الكرام الذين أعانوني بالنصائح والتوجيهات خلال مساري التعليمي وإعدادي لهذا البحث ،دون أن أنسى أهلي وزميلاتي فلهم مني جزيل الشكر و الامتنان.

الفصل الأول:

التلقي وعلاقة المتلقي بالنص وآليات التفاعل بينهما:

أولا: تحديد مصطلح التلقي:

1-لغة.

2-اصطلاحا.

ثانيا:علاقة المتلقي بالنص:

1-الدراسات العربية.

2-الدراسات الغربية.

ثالثا:آليات التفاعل في تلقي النص:

1-آلية الفهم.

2-آلية التأويل.

أولا: تحديد مصطلح التلقي :

ما هي العلل والأسباب التي يقع تحت سلطتها الإنسان والتي تجعله يقترب من هذا "الشيء" المسمى الكتاب؟ ما الذي ينتظره من مجموع أوراق جافة وباهتة خط على ظهرها مجموعة من الرموز، إلا أن يتواصل فكريا مع لآخرين؟ والكاتب يريد أن يوصل رسالة إلى أكبر عدد ممكن من القراء، وبحسب ردود أفعالهم وتفاعلهم تكون المثابرة ومواصلة تقنية الكتابة من طرف الكاتب أو العكس.

"إن الهدف من الكتابة هو أن نقرأ ما يكتب،وقيمة الكتاب لا تظهر إلا عندما يتناولهالجمهور بالقراءة، أي حينما يتحول الدال إلى مدلول عن طريق فك الرموز والشيفرات وهذا ما يسمى القراءة. la lecture"[1]

نبرز في هذا السياق غموض والتباس مصطلح القراءة وماله من علاقة وطيدة بالكتابة والكتاب،لكن بداية سنقف عند تحديد مصطلح" **التلقي**"في مستوييه اللغوي والاصطلاحي.

1-**لغة:**جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (قرأ):

قرأ القرآن: التنزيل العزيز، وإنما قدم عل ما هو أبسط منه لشرفه.

"**قرأ يقرؤه و يقرؤه قرءا وقراءة وقرآنا فهو مقروء** ويسمى كلام **الله تعالى** الذي أنزله على نبيه **صلى الله عليه وسلم** كتابا قرآنا وفرقانا، ومعنى القرآن معنى الجمع. **قال تعالى:** « **إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ** » أي جمعه وقراءته. "[2]

1 -Rabin Nicole ; a la lecture « rober escarpite la littéraire et le social, éléments pour une sociologie de la littéraire » champs flammorion 1972.p 221.

2- ابن منظور: لسان العرب. دار المعارف، القاهرة، ط1، ص 3564 مادة (قرأ).

ومعنى القراءة أيضا في معنى الإلقاء و الحفظ، **يقال:**قرأت القرآن لفظت به مجموعا، أي ألقيته.

ويقال: على من لا يهمز القرآن أنه أقرأ من غيره،أي أتقن للقرآن وأحفظ . ورجل قارئ من قوم قراء وقرأة وقارئين.

ومن فعل القراءة سمي القرآن قرآنا. قال **ابن الأثير** :تكرر في الحديث ذكر القراءة والاقتراء والقارئ والقرآن، والأصل في هذه اللفظة الجمع، وكل شيء جمعته فقد قرأته. [1]

بذلك يقال رجل قارئ ، حيث يكون من القراءة جمع قراء، ويقال: «رجل قراء: حسن القراءة من قوم قرائين، ولا يكسر.

كما وردت معاني أخرى للفظ القراءة عند العرب في قولهم: يقال، قرأت:تفقهت،وتقرأ: تفقه"[2]

وجاء في معجم أساس البلاغة " **للزمخشري** ، معنى قرأ مطابقا لمعنى تنسك، حيث يقال: "فلان قارئ وقراء: أي ناسك، عابد."[3]

وقد استخدم هذا اللفظ أيضا بدلالات متعددة أخرى في المعاجم العربية القديمة والحديثة على السواء، فجاءت بدلالة العمل والطرح (الولادة).

يقال: "قرأت الناقة والشاة تقرأ:حملت وحملت الناقة:ولدت". [4]

1- لسان العرب، ص3564 مادة{قرأ}.
2- نفسه، ص 3564 مادة{قرأ}.
3- الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص 63، مادة(قرأ)
4- لسان العرب، ص 3565 مادة{قرأ}.

والنجوم: **يقال:** أقرأت النجوم دنت من الطلوع أو الغروب.والرياح:يقال:أقرأت الرياح: هبت لأوانها.[1]

وفي معنى آخر: **يقال:** قرأت المرأة: طهرت، وقرأت: حاضت.

تلك هي الدلالات المعجمية لكلمة قراءة التي وردت في المعاجم العربية الحديثة في العصر الحديث معنى معجمي جديد.[2]

كما يرد لكلمة القراءة معاني في المعاجم الأجنبية.وهي لا تتعدى أن تكون «فعل التعرف على الحروف وتجميعها بغية فهم العلاقة بين ما هو مكتوب cequi et écrit وما هو منطوقce qui et dit».[3]

ففي تعريف **روبير دوترانس**Robert de Transإن "القراءة عملية يراد بها إيجاد الصلة بين لغة الكلام والرموز الكتابية، ويفهم من هذا أن عملية القراءة ذات عناصر ثلاثة هي: المعنى الذهني, اللفظ الذي يؤديه، الرمز المكتوب»[4]، وهي أيضا **إذاعة**émissionنص مكتوب بصوت مرتفع.

وأما الانتقال من **شفرة المكتوب** (code écrit) إلى **شفرة المقول** (code oral) فيفترض معرفة القوانين التي تتحكم في عملية الانتقال هذه، والمؤسسة لعلم يسمى "**ضبط اللفظة** orthoépie"[5]،ويتحدد هذا المستوى بوصفه أيضا «فعل التتبع البصري لما هو مكتوب لمعرفة مضامينه ومحتوياته".[6]

1- شوقي ضيف ، معجم الوسيط،مكتبة الشروق الدولية،مصر ط4،2004 ،ص 782 .
2- إبن منظور: لسان العرب، ص 3565 مادة (قرأ).
3 -Robert Glisson et D Coste '' Dictionnaire de didactique des langues ''.Hachettes Libraire. 1976-p 312.
4- روبير دو ترانس ,ترجمة أنطون فوزي ،ص45 .نقلا عن سعيد عواشرية . الفهم اللغوي القرائي واستراتيجياته المعرفية المجلس الأعلى للتربية ،دط، السنة 2004 ص 15 .
5- روبير دو ترانس ,ترجمة أنطون فوزي ،ص45 .
6 -ibid, p 312.

2- **اصطلاحا:**

أما المستوى الاصطلاحي، فنعني به كل ما يخص مستويات القراءة الأدبية والنقدية والقراءة الاستكشافية التي تجعل من النص مجالا للكشف والاستنباط."إن القراءة هي في حقيقتها نشاط فكري/ لغوي مولد للتباين، منتج للاختلاف. فهي تتباين بطبيعتها عما تريد قراءته. وشرطها. بل علة وجودها وتحققها أن تكون كذلك، أي مختلفة عما تقرأ فيه، ولكن فاعلة في الوقت نفسه، ومنتجة باختلافها، ولاختلافها بالذات".[1]

يقول **حسين الواد:** «ليست القراءة عند الباحثين المعاصرين ذلك الفعل البسيط الذي يمر به البصر على السطور،وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي تكتفي فيها ،عادة، بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا، اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه، كما هو، أو كما كان نية في ذهن الكاتب- إن القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود-إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز، ويضم العلامة إلى العلامة وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا، فنختلقها اختلاقا».[2]

كما يرى **رولان بارت** Parth Rolan أن "القراءة تعني إيجاد المعاني ، و إيجاد المعاني يعني تسميتها. بيد أن هذه المعاني المسماة تجرف نحو أسماء أخرى، فأسماء يحفر بعضها بعضا. ويقترب بعضها من البعض الآخر، ويتطلب تكتلها تسميتها من جديد.فأنا أسمى ثم ألغي الاسم ثم أسمى ثانية، وهكذا يسير النص، فهو عملية مستمرة من التسمية. من التقريب لا تعرف الكلل و مشروع كناية".[3]

وعملية التسمية هذه في نظر **بارث** تقوم بوظيفة فعل الخلق وإعادة الفتح والانفتاح.

1- علي حرب: « قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة».مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، العدد 61/60 ، جانفي، فيفري، 1989، ص41.

2- حسين الواد: « من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل» مجلة فصول العدد الأول: أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984.ص 115.

3- رولان بارت: : « س/ ز» ص 17،18 نقلا عن وليام راي : « المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية» ترجمة بونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987،ص 199.

ويذهب "**بارث**" إلى أبعد من ذلك حينما يشير إلى النص بأنه فراغ أو نسيج بياضات تمتزج فيه مجموعة متنوعة من الكتابات، أي النصوص والفراغ يعني أنه: "لا يوجد نص قبل عملية القراءة.فالنص يولد حينما يقرئه الآخر؛ أي القارئ. النص فراغ بعضه فوق بعض والقارئ هو الذي يملأ هذا الفراغ، إنه هو الذي يقيمه وينشئه وينتجه"[1].

وقد تطور مفهوم القراءة أكثر وتبلور من خلال رواد مدرسة **كوستانس** والتي يتزعمها **هانس روبرت ياوس** Hans Robert Yauss**و فولفغانغ آيزر** WolfgngIser حيث نجد أن **ياوس** يركز على القارئ والجمهور ومهمته في تلقي النص حيث يقول: «القارئ أو الجمهور في نظر **ياوس** ليس مجرد عنصر سلبي مهمته الاستجابة للإشارات التي يضعها المؤلف في النص لا غير، إنه بالعكس ينمي طاقة ذاتية تساهم في صياغة التاريخ وصنعه، لذا يدعو **ياوس** إلى ضرورة الخروج من الدائرة المغلقة الممثلة في جمالية الإنتاج والتصوير، والانفتاح على جمالية الاستقبال والأثر الحاصل».[2]

ويقول أيضا «إن العمل الأدبي ليس جوهرا ثابتا يحيا بمعزل عن المستقبل ،إنه يحيا ويكتسب فعالية إذا تم استقباله من طرف قارئ. إن الأدب باعتباره سيرورة حديثة متواصلة ومنسجمة، أي تاريخا لا يتأسس بصفته تلك إلا في اللحظة التي يصبح فيها موضوعا لتجربة القراء والمستقبلين الأدبية»[3].

هنا نجد أن ياوس يركز على الجانب التاريخي في عملية التلقي ويقوم بالتمييز بين التاريخ الأدبي والتاريخ العام والقارئ هو الذي يمنح الواقعة الأدبية قيمتها من خلال سلسلة القراءات والاستقبالات.

1- فريدة زمرد:« أزمة النص في مفهوم النص عند ناصر حامد أبو زيد». مطبعة آنفو. برانت. فاس المغرب، د ط. السنة 2005.ص 45.
2- عبد القادر بوزيدة: « جمالية الاستقبال أو التلقي عند هانس روبرت ياوس» مجلة اللغة والأدب. جامعة الجزائر، العدد:10. السنة 1996. ص15.
3- نفسه، ص 16.

أما **آيزر**فيرى أن «القراءة هي سلسلة من الأفعال التمثلية ويتم التخلي عن هذه التمثلات من حين لآخر كلما لم يتمكن القارئ من إدماجها مع آفاق النص الأخرى لأنها يجب أن تنسجم في كل مرة، فالقارئ يمكنه أن يعدل من وجهة نظره تبعا للمتتالية النصية حتى يصل إلى المعنى العام للنص الذي يشترط انسجام وجهات النظر[1].

ويتخذ أيزر من مفهوم " **وجهة النظر المتحركة** "Le point de Vuemobile الأداة الإجرائية الجوهرية في تحليله الفنومنولوجي لسيرورة القراءة ،ذلك أن الموضوع الجمالي لا يمكن رؤيته أو إدراكه دفعة واحدة، بل يتجلى أو يتشكل في وعي القارئ تدريجيا خلال سريان مختلف مراحل القراءة المتتالية والمتراجعة[2].

كما يرى أن البنية الأساسية لسيرورة القراءة التي تتم بهذا الشكل ،تقوم على نوعين من الصراع، أولهما هو التوتر القائم بين السنن الاجتماعي والثقافي للقارئ وبين الطبيعة الحديثة للنص[3].

وهناك من يرى أن القراءة لها علاقة بالإيديولوجيا،فللقراءة نشاط تاريخي اجتماعي يتعلق بالعصر وبنوع المجتمع، أو بالأحرى بالإيديولوجيا السائدة التي تتحكم في قواعدها وشفراتها حسب العصر والمجتمع[4].

وفي الأخير نستنتج أن التعريف الأوسع للقراءة جعلها أكثر ارتباطا بالاستخدامات الأخرى للغة والتفكير، ووفقا لهذا تعتمد القراءة في المقام الأول على ذاكرة القارئ وخبرته على فهم ما يقرأ، وتنطوي بعد ذلك على مدى جودة تذكر القارئ للمواد واستخدامه لها وتفاعله معها.

1- بوساحة فريدة: القارئ وبنية النص، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة العدد 10، نوفمبر 2006،ص 10.
2- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف. الجزائر، ط1، 2007، ص 206.
3- نفسه، ص 207.
4- نفسه، ص، 259.

ثانيا: علاقة القارئ بالنص

إن أهم عمل قدمته نظرية التلقي للدراسات الأدبية والنقدية هي أنها أخرجت القارئ من المفهوم القديم المتداول، من أنه عنصر غريب عن النص. إلى كونه مبدعا جديدا له يشارك في إنتاجه وتحول القارئ إلى مؤلف جديد. بل إن دور القارئ يتمحور حول قدرته في التعامل مع النص، من خلال إدراك العالم الخفي والغير جلي، أي أن القارئ حين يكون قادرا على ملء الفراغات التي جاءت في النص يستطيع الوصول إلى خبايا النص وأسراره، فهي إذن: " حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب القارئ والنص"[1].

وكما يقول الدكتور فوزي عيسى :"لم يعد النص الأدبي مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء، بل أصبح هما يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأي، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص ،بل أصبح منتجا له ومتشاركا فيه بصورة أو بأخرى[2].

ومن هنا أجد أن القارئ أو المتلقي قد ألقى على عاتقه حمل كبير ومهمة صعبة تجعله صانعا للنص ومشاركا في إعادة بعثه من جديد، كما أنه أصبح محل اهتمام كبير من طرف نظرية التلقي التي وضعت ركائزها منذ العهد القديم ونجد ذلك في كتابات النقاد العرب أمثال الجاحظ والجرجاني وغيرهما.

ومن هنا سوف نتطرق إلى علاقة القارئ بالنص عند النقاد العرب.

1- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص 17.
2- فوزي عيسى. النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف ،الإسكندرية، د ط،ص 9.

1-علاقة القارئ بالنص عند النقاد العرب:

هناك بعض التصورات للعلاقة التي تقوم بين القارئ والنص نجدها في جميع فروع المعرفة، وليس من السهل تفهم الآليات التي تحكم هذه العلاقة، فأنماط العلاقة التي تتحكم في التفاعل بين النص والقارئ مركبة إلى حد بعيد[1].

وسنحاول في هذه الفقرة تسليط الضوء على طبيعة التلقي العربي -القديم منه- وما له من خصوصية عبر نظرة انتقائية تفحص خصائص أو طبيعة التلقي المرتبطة بالطابع الشفاهي للشعر وما يتصل به من مقام سماعي.

إن مصطلح المتلقي أشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ، والسامع بوصفه مصطلحا شاملا تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلا عن القرائية[2].

ويلاحظ قارئ تراثنا النقدي موقفا واضحا من القارئ واهتماما بالغا بدوره في عملية التلقي، إذ يمكننا الزعم بوجود علاقة ما بين المبدع والمتلقي وبين النص ومتلقيه، حيث بدأت هذه العلاقة تتشكل ملامحها منذ القديم، فالمبدع ينظم قصائده لهذا المتلقي، ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها، ويسعى إلى أن تكون على الصورة التي يرتضيها، ونتيجة لهذه المكانة التي أولاها المبدع لمتلقيه اهتم به النقاد والبلاغيون أيضا من أمثال الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم، إذ تنبهوا إلى أهمية المتلقي في العملية الإبداعية ورأوه أحد أهم عناصرها، لذلك نجدهم يولونه عناية فائقة وصلت بهم إلى درجة جعله المعيار الذي يصدرون أحكامهم بالرجوع إليه.

فقد أشار **الجاحظ** إلى دور المتلقي في توجيه العمل الأدبي، وبين السبب، والدوافع في ذيوع القصيدة وانتشارها، وذلك حين قال: "فإن أردت أن نتكلف هذه الصناعة وننيب إلى هنا الأدب، فقرضت قصيدة أو جدرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك

1- سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، د ط، 2002، ص 105.
2- ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 59.

بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله، وتدعيه، ولكن اعرضه على العلماء، عرض رسائل أو أشعار أو خطب فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تحدج إليه ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله،...فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا وتكرارا، وجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة ، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم، أو زهدهم فيه ."[1]

تبين لنا من رأي الجاحظ أن المعول عليه في استقبال النص، هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، وأن الأديب لا يعجب بثمرة عقله، أوثقته بنفسه فيما تجود به قريحته، بل على أن يجعل حرص الجمهور عليه ما يقول أو زهدهم فيه رائده الذي لا يكذب، والمعول عليه في أن يكون أدبيا أو لا يكون .

وإذا كان رواد نظرية التلقي، قد حولوا الاهتمام من المؤلف إلى المتلقي فإن الجاحظ قد عمل جاهدا لإيجاد هذا المتلقي، وإرضائه، ومن ثم إقامة علاقة صداقة معه. فالناس في عصر الجاحظ، كانوا يؤثرون السماع والأخذ من الأفواه، على مطالعة الأسفار، وأتى الجاحظ ليلفت أنظارهم ويوجه أفكارهم وجهة أخرى فخرج بذلك من دنيا السمع والسامعين إلى دنيا القراءة والقراء[2].

بهذا فإن المتلقي أو القارئ له مكانته الرئيسة في نجاح العملية الإبداعية، والشاعر في نظر الجاحظ لا يكتب أو ينظم قصيدة لا يكتبها لنفسه بقدر ما يحاول توصيل رسالة شعرية إلى المستمع الذي يعتبر الهدف من وراء التحرير والإلقاء. وفي هذا الصدد يقول محمد الصغير بناني: "والمفهم والمتفهم هنا ليسا إلا المتكلم والمخاطب حالة ارتباطهما

1- الجاحظ أبو عثمان عمر ابن بحر: البيان والتبيين، ج 3 ، تح: درويش حويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1 0، 2001- 1422هـ، ص 128.

2- سميرة سلامي: إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد 106. السنة السابعة والعشرون، نيسان 2007. ربيع الآخر 1428.

بأسباب الكلام، والرسالة المبلغة ليست إلا المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم المختلجة في نفوسهم، المتصلة بخواطرهم والتي يريد المتكلم إبلاغها المخاطب بواسطة الألفاظ، أعني اللغة التي يفهمها كل منهما"[1].

ومن هنا فإن للجاحظ أسبقية الاهتمام بالمتلقي وعلاقته بالقصيدة أو بالنص وذلك من خلال آرائه الجادة حول هذا الموضوع

وبعد التطرق إلى الجاحظ وما قام به من تنظير لعلاقة المتلقي والنص نأتي إلى علم آخر من أعلام الفكر العربي والذي كان له باعا في مجال الاهتمام بالمتلقي في العملية التواصلية ألا وهو القاضي الجرجاني.

حيث أن القاضي الجرجاني(396 ه). وفي إطار وساطته للمتنبي أشار إلى القارئ الضمني واتضحت معالم هذا الأخير باشتراطاته المحققة في الصوغ الشعري المحدث، ووجد أن شعر المتنبي يحمل طبيعة خاصة حكمت له بالتفرد من جهة والانضواء تحت خيمة العمود من جهة أخرى، فشعره شعر العمود في نواميسه الحية التي تستجيب لأعراف القارئ الضمني فضلا عما شيدته شعريته من عمود محدث تجلت فيه مظاهر العدول عن المعهود والمألوف وما استوجبه ذلك معا من أفق انتظار خاص.[2]

ووازن القاضي الجرجاني بين شعر المتنبي في هذا الجانب وبين ضرب شعري آخر يستلزم قراءًا من نوع معرفي خاص(نموذجيين) يستطيعون التواصل معه، وفك ألغازه والتخلي عن سنن القراءة المألوفة التي تبحث عما يمتع ويثير ويريح الذهن فصار لهذا النمط الصعب قراؤه الذين يقرؤون شعرا[3].

حيث يقول في كتاب الوساطة: " إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر وكد الخاطر والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة"[4].

1- محمد الصغير بناني :النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب ،دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت-لبنان،ط 1،1986،ص73.
2- نظرية التلقي أصول ....وتطبيقات. ص72.
3- نفسه، ص 73.
4-القاضي الجرجاني:الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح، محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البحاوي، ط 2، القاهرة 1962، ص 4.

ووجد القاضي الجرجاني أن الإذعان والامتثال المطلق سنة القدامى الممثلة في عمود الشعر واشتراطات القارئ الضمني تفضي إلى"التغلغل في التصعب"[1].

ومن هنا نجد أن القاضي الجرجاني حاول ومن خلال وساطته بين المتنبي وخصومه إبراز شعر المتنبي وماله من خصوصية تفرض قارئا حاذقا ونموذجيا، وهذه إشارة صريحة وواضحة للأهمية البالغة للركن الثالث في عملية التلقي "المتلقي" ودوره الهام في هذه العملية.

أما فيما يخص عبد القاهر الجرجاني (**ت471هـ**) فقد اهتم بالمتلقي ودوره في عملية التلقي ونجده يذم التعقيد في الشعر وفي القول لأن الجهد المبذول فيه لا يتناسب مع المعنى حيث يقول في كتابه أسرار البلاغة : " لم يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض، حتى احتاج السامع أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير الطريق"[2].

ويتضح من كلام عبد القاهر أن سبب ذمه للتعقيد أن الجهد المبذول فيه لا يتناسب مع المعنى الذي يخرج به السامع، بل يفوقه، وهذا قد يتسبب في إحباط السامع الذي يسعى إلى معنى يستحق ما بذله من جهد في سبيله[3].

وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) عن الغموض دون أن يصرح بالمصطلح في سياق تفريقه بين التمثيل الدقيق والتعقيد.

ويرى أن المعنى إذا جاء ممثلا فهو ينجلي غالبا بعد أن يحوج طالبه إلى تحريك الخاطر له والهمة في طلبه، ويربط لطف المعنى بزيادة امتناعه على طالبه وشدة احتجاجه عنه[4].

1- الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 19.
2- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مكتبة المدني، القاهرة، ط1،1991، ص 120.
3- قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص76.
4- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت ، 1978، ص 118.

وهو يقصد بهذا الكلام أنه لا يطالب بالتقيد والعمق في المعاني، بل لا يقصد إلى هذا الحد من الفكر والتعب، بل القدر الذي يحتاج إليه، فعلى المتلقي تحريك فكره وعقله للوصول إلى المعنى المراد، والذي يريد المبدع إيصاله إليه.

ويعلل ميله إلى غموض المعنى إلى حد ما بأنه هو الذي يفاضل بين السامعين في الفهم والتصور والتبيين، إذ يسعى كل منهم إلى فهمه بطريقته فيصل كل منهم إلى المعنى الذي يسعفه به فهمه وقدرته على التصور[1].

ويتضح من كلام عبد القاهر أنه بميله إلى وجود شيء من الغموض في المعنى يحرص على أن يقدم المتلقي شيئا ما للنص، أن يشارك في إنتاج معناه، أو في كشف الأستار عنه، ولا يؤيد أن يصل المعنى واضحا للمتلقي، لأنه حينها لن يشعر بلذة في نفسه كما لو كان مستترا عنه، وقام هو بالكشف عنه بعد قليل من الطلب والمعاناة[2].

حيث يقول في (أسرار البلاغة): " فمن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"[3].

وفي هذه المقولة إيحاء بضرورة أن يتضمن النص بعض الغموض فلا يكون مبتذلا صريحا في معناه، بل يكون فيه شيء من الغموض الذي يجعل المتلقي يعمل فكره للوصول إلى كشف أستاره وفهم معانيه.

وبالتالي يكون الشعر فاخرا، لأنه يكون نتاج فكر المبدع وفكر المتلقي الذي يتعدد بتعدد الأفراد الذين يقرؤون هذا النص، وبالتالي تتعدد معه معاني النص نفسه.

ومن هنا نستنتج أن العلامة عبد القاهر الجرجاني أولى اهتماما كبيرا بالمتلقي وجعله شريكا في إنتاج المعنى مع المبدع، وذلك من خلال الغموض الذي يقصد من خلاله–المبدع–

1- قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 92.
2- نفسه، ص 92.
3- أسرار البلاغة، تح: محمد رشيد رضا،ص 118.

مشاركة المتلقي في إنتاج النص، وهذه المشاركة تتأتى من خلال تمنع النص على قارئه الذي يحاول كشف معانيه بنفسه.

وبعد أن تطرقنا إلى مجهودات عبد القاهر الجرجاني في إيجاد علاقة وطيدة بين القارئ والنص نأتي إلى الحديث عن ناقد آخر من نقاد العرب الأوائل، إنه حازم القرطاجني. يشير **حازم القرطاجني (ت684 ه)** في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) إلى أن المبدع يقوم بلفت انتباه المتلقي وإشراكه في عاطفته وذلك لاستمالته حتى ينصت لما سيأتي بعده، فيقول: " تكون بتهيؤ المتكلم بهيئة من يقبل قوله، أو باستمالته المخاطب واستلطافه له بتزكيته وتقريظه"[1].

وقد طرح حازم فكرة ضرورة وضوح المبدع في نصه حتى يفهمه المتلقي دون عناء، وكذلك ضرورة تحلي المتلقي بقدر من الفهم الذي يساعده على معرفة معاني الشعر الظاهرة والغامضة.

ولقد ألح على ضرورة أن يكون الشاعر حريصا على وضوح معانيه وبعدها عما يمكن أن يلبسها على السامع أو يبهمها عنده.

لذلك نجده يوصي المتكلم بأن :" يجهد فيما يرفع الإبهام أو اللبس الواقع، لذلك من القرائن المخلصة لكلام إلى ما نحى به نحوه، فإن ورود المعنى غامضا في كلام قد قصد به الإبانة مما يوعر سبيله ويزيله عن الاعتدال والاستواء مع مناقضة للمقصد"[2].

ويقدم حازم القرطاجني رأيه حول كيفية إزالة الغموض عن معنى من المعاني من طرف المتلقي في إطار عملية تلقيه للشعر حيث يقول: " ذلك يتم بأن يتبع الشيء بما يكون شرحا له وتفسيرا من جهة ما يكون في معناه أو تكون دلالته في معنى دلالته أو من جهة ما يناسبه ويشابهه، ويكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا فيها دلالات على إبانة ما انبهم في الأشياء المقترنة بها"[3].

1- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج لأدباء، تح: محمد حبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 64.
2- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص175.
3- نفسه، ص175.

وبعد استعراض رأي أقوال حازم القرطاجني حول علاقة المتلقي بالنص نخلص إلى أن حازم كان يركز على فكرة التبسيط وعدم التعقيد التي يجب أن يلتزمها المبدع وعلى ضرورة تحلي المتلقي بقدر من الفهم يجعله يصل إلى معاني الشعر الظاهرة والغامضة.

إذن ومن خلال النصوص النقدية والبلاغية القديمة يتضح وجود علاقة تفاعل بين المبدع والمتلقي وبين المتلقي والنص وهذا يشير إلى عناية المبدع بمتلقيه، لأنه يعمل على تطوير نصه حتى يتوافق مع رغبات هذا المتلقي.

ليتضح مما سبق أن التراث النقدي العربي لا يخلوا من بعض الإشارات التي تدل على التفات البلاغيين إلى دور المتلقي في عملية إنتاج معنى النص وفي العملية الإبداعية بصورة عامة،

وإذا كان دور المبدع يبدأ في مرحلة ما ويتوقف في مرحلة أخرى، فإن دور المتلقي يبدأ في الوقت نفسه الذي يبدأ فيه دور المبدع، لكنه يستمر حتى بعد أن ينتهي دور المبدع ويستكمل نظمه لنصه، ويبقى المتلقي بعدها مع النص: يسبر أغواره ويكشف غوامضه، سعيا للوصول إلى فهم يرتضيه له.

ومع أننا نلاحظ قلة النصوص– في تراثنا العربي– التي تشير إلى الدور الفعلي للمتلقي في العملية الإبداعية، فإن وجود مثل هذه الإشارات بصورة مبدئية يساعد على تكوين صورة متواضعة الملامح على المتلقي في صورته الإيجابية والفعالة في بناء معنى النص، إلا أن هذه الملامح قد تكتمل وتنضج في الفكر الغربي، من خلال آراء وأفكار منظَروا الدراسات النظرية الغربية، وذلك ما سيتم التطرق إليه في العنصر الموالي.

2-علاقة النص بالقارئ عند النقاد الغربيين:

في هذا الإطار سيتم التطرق إلى آراء العديد من النقاد الغربيين الذين خاضوا في هذا المجال وأبلوا فيه البلاء الحسن، من حيث إبراز معنى جلي وواضح للنص وتعريف شامل للمتلقي ومن ثم العلاقة التي تربطهما، حيث أجد أن "**امبرتو ايكو**" يقول عن النص والقارئ:

«النص هو نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها ومن يبثه يتكهن بأنها **(فرجات)** سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببين: الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة **(أو مقصدة)** تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها **(إلى النص)**؛ والحق أن النص لا يوسم باللغو ولا يكتسب تعيينات لاحقة إلا في حال بلوغه ذروة الحذلقة، وذروة الاهتمام التعليمي أو في حال من الكبت قصوى إلى الحد الذي تنتهك فيه القواعد التحادثية المألوفة"[1].

إذن فإن إيكو يولي وظيفة ملء الفراغات للقارئ، كما يخلص في كتاب ه "**القارئ في الحكاية** التعاضد التأويلي النصوص الحكائية "إلى أن أي نص يمثل- عبر تجليه اللساني- سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه (القارئ)والنص موضوع التفعيل أو أي رسالة بما في ذلك الجمل والعبارات المعزولة تضل محض صوت لهث ،إن لم يكن لها أرموزة معطاة وبمضمونها المتعارف عليه"[2].

ومن هنا فإنه يتوجب على القارئ امتلاك قدرة كبيرة على تفكيك الرموز وحل الشيفرات التي يوظفها الكاتب أو المرسل وعليه ملء الفراغات التي يتركها الكاتب في النص.

إذن فإن **إيكو:** "يحاول أن يفكر في الطريقة التي يعضد بها القارئ فراغات النص وفجواته، ضمن إطار نسقي ومرجعي، لا يخرج مما يسميه بعالم الخطاب مرة، والنظام السيميائي التواصلي الثقافي مرات"[3].

1- امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية،ت ر:أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ،1996، ص 63.
2- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة، ص 143.
3- وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو ايكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008م، ص83.

كما ينطلق إيكو من بديهية،ترى بأن النص ليس عبارة عن نسيج من الدلالات المصرح بها فقط، بل هناك قارة رهيبة من المسكوتات والتي يتوجب على القارئ ملء فراغاتها، واستنطاق مكوناتها[1].

ومنه نستنتج أن التفاعل بين القارئ والنص عند إيكو يرتبط بنظريته حول السيمولوجيا وأن مفهوم الاتصال يلعب دورا بارزا فيها، ومن هنا نرى كيف يمكنه إبراز العلاقة بين النص وقارئه،

حيث يقول: "إن الشرط البديهي لوجود نصوص يبدو أنه يصطدم بقانون تداولي بديهي ألا وهو إن كفاية المتلقي ليست بالضرورة متساوية بأهميتها لكفاية الباث»[2].

وأنه إذا كان النموذج التواصلي الذي انتهى إليه منظروا الإعلام ينظر مسألة النموذج التواصلي على أنها مرسل أو باث ورسالة ومرسل إليه (أو متلق) وفي هذا السياق تتكون الرسالة بناءا على أرموزة تعبر عنها من خلالها، فإن إيكو ينظر إلى المسألة على أنها ليست بهذه البساطة، ذلك لأن أرموزة المرسل إليه يمكن أن تختلف كليا أو جزئيا عن أرموزة المرسل"[3].

إذن فإن إيكو ومن خلال ما ذكر في كتابه القارئ في الحكاية قام بتحديد الشروط الواجب توافرها في المرسل إليه وهي امتلاك خبرة ومستوى يضاهي الباث أو المرسل.

وبناءا على هذه الشروط قام بإعطاء تعريف شامل واف للقارئ وهو يسميه القارئ النموذجي:"بأنه مجموع شروط النجاح أو مجموع عناصر التوفيق التي تنشأ نصيا والتي لا بدأن تحقق كي ينتقل النص وتعني هيئة المتلقي النشيط الفعال والتي تفترض وجوده عملية فك رموز الحكاية على أحسن ما يكون، وبمعنى آخر؛فإن القارئ النموذجي هو إذن القارئ

1- حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو ايكو النقدي، ص 92.
2- القارئ في الحكاية، ص 64.
3- نظرية التوصيل وقراءة لنص الأدبي، ص145.

الذي يستجيب استجابة حسنة (أي استجابة تطابق رغبات الكاتب)على كل ما يتطلب النص سيان كان ذلك طلبا صريحا خالصا أو طلبا مضمرا مبطنا[1].

وخلاصة القول فإنه لو رجعنا إلى فهم المرمى النظري الذي حاول إيكو بسبه مقاربة النصوص الأدبية، فإننا سنجد رغبة قوية تنزع نحو التعرف على آليات التعضيد التي يجسدها القارئ إزاء نص ما، وهذه الآليات لا يمكن حصرها في منظومة شمولية أو أدوات تحليلية قارة.... بل كل قراءة تخلق آلياتها الخاصة وإجراءاتها التفسيرية المرهونة بها، مادام كل قارئ له عالمه الاختياري الخاص به وخلفياته ومؤهلاته الفردية، وما دام كل نص يحتوي على أسراره المنوطة به،التي تترك لعديد من القراء الاقتراب منه بطرق متباينة دون استنفاذه.[2]

ومن هنا فإن إيكو قد وضع أسس ومبادئ لنظرية التلقي والتي تابع السير على خطاها أعلام مدرسة كوستانس الألمانية ألا وهما **هانس روبرت ياوس وفولفغانغ آيرز**

يعد ياوس فقيه مدرسة كوستانس الألمانية، وهو من الرواد الأوائل الذين اضطلعوا لإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، ويرجع اهتمام هانز روبرت ياوس بمسائل التلقي إلى انشغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ،حيث صاغ مجموعة من المقترحات في نهاية الستينات عدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف عند إشكالياته، وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كوستانس تحت عنوان لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟[3]

1- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص46.
2- نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص44.

فغاية ياوس تكمن في محاولته الدؤوبة لإيجاد قوانين تحكم عملية التلقي كتجربة وكانصهار لأفقي القارئ والنص في كنف التاريخ العام، وفق دراسة تعاقبية وتزامنية»[1].

إذن فإن ياوس يربط عملية التلقي بالتاريخ يشترط انصهار أفق المتلقي والنص وجعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية «فإن هانز روبرت ياوس خصص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبثقة عن العلاقة بين الأدب والتاريخ...إن هدفه المعلن هو المساعدة في جعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية[2].

كما نجد أن ياوس أتى بمصطلح يعد من أهم المصطلحات التي تقوم عليه نظرية التلقي في التعامل مع التاريخ والأدب، والتي تربط العلاقة بين النص وقارئه، أو بين النص ومتلقيه ألا وهو مصطلح **أفق التوقعات(horizon d'attente)**«حيث طرح مفهوما إجرائيا أطلق عليه (أفق انتظار القارئ) . يمثل الفضاء الذي تم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي إذا ما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنائين[3].

إن ياوس يضع العمل الأدبي في أفقه التاريخي، وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها،ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني والآفاق المتغيرة لقراء العمل التاريخي، وهدفه في ذلك خلق تفاعل وديناميةجديدة في التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلف فقط، 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 وتحوير مستمر لأفق ما،إن النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ

1- حدود التأويل. ص83 .
2- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال(مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية-اللاذقية، ص 71.
3- نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص45.

(السامع) أفق انتظار، وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة، قواعد تكون عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويرات، أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي إن التنويع والتعديل يحددان المجال بينما يحدد التحوير و إعادة الإنتاج حدود بنية الجنس"[1].

وهو يعرّف العمل الأدبي في كتابه: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص كالتالي:

إذا عرفنا العمل بما هو حصيلة تلاقي النص وتلقيه "[2]وبأنه بالتالي بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تفعيلاتها التاريخية المتعاقبة، فسيمكننا بيسر أن نميز فيه بين الأثر؛أي فتح ذلك العمل ثم تلقيه.

ومن هنا فإن ياوس يرى أن العمل الأدبي هو حصيلة تلقي النص وتلقيه هذا يبنى على أفق توقعات القارئ، ويرى أن هناك عوامل رئيسية تتألف منها الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار بحسب ياوس من ثلاثة عوامل رئيسية هي:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (بتيماته) التي يفترض معرفتها.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.[3]

وفي الأخير وبعد عرض موجز لما جاء به ياوس حول مصطلح أفق التوقعات فإننا نذكر حقيقة قالها ياوس في كتابه "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"[4].

1- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص113- 114
2- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي – تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة 1994، ص 124.
3- نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 46.
4- جمالية التلقي، ص 135.

ولن أحاول إن كان أن مفهوم "أفق التوقع" في نظريتي ما زال يعاني من كونه نما في حقل الأدب وحده، وإن سنن المعايير الجمالية الخاصة بجمهور أدبي محدد،كما سيعاد تشكيله». وهو بهذا يحاول التفريق بين أفق التوقع الأدبي وأفق التوقع الاجتماعي.

يعد **آيزر** المنظر الأكثر تمثيلا لجمالية التلقي القائمة على التأويل والقراءة بصفتها إبداعا للمدلول وعلى التلقي بوصفه مكونا مركزيا في التكوين الداخلي للقضية ذاتها وفعل القراءة هو الذي يولد الدلالة النصية التي لا تقدم إلى على أنها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النصية وأفعال كفاءة القارئ[1].

يقول آيزر: " فعل القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين النص والقارئ، حيث أن النص يجاوز نفسه ممتدا في القارئ، والقارئ يخرج عن ذاته يمتد في النص"[2].

يهتم آيزر بأولويات المعنى المتمثلة في سجل النص والإستراتيجية ومستويات المعنى ومواقع اللاتحديد فهذه العناصر تحافظ على انسجام المعنى، ويبقى التفاعل بين القارئ والنص هو الضابط لعملية القراءة، ونجد أن آيزر يولي اهتماما كبيرا لهذا التفاعل.

وهو يرى أن النص لا يجاوز ذاته إلا من خلال وبوساطة القارئ هذا يعني أن القارئ يؤسس أيضا وهما ما انطلاقا من تفاعله واشتغاله على البنيات الأساسية للمنظور الجملي باعتبارها معطيات نصية[3].

واشتغال القارئ على البنيات الأساسية للنص تكون من خلال ما سماه آيزر "وجهة النظر الجوالة" التي تجعل القارئ في موقع تفاعل وتقاطع بين التذكر والترقب (Retention–Rotension) والتذكر يكون مسؤولا عن اندماج القارئ في النص، بينما يشير الترقب إلى لحظة تحرر القارئ من النص[4].

1- خوسيه ماريا إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، تر:حامد أبو حمد مكتبة غريب، القاهرة، ص 120.
2- نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص26.
3- فولفغانغ آيزر: فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب في الأدب)،تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل، ص5
4- ينظر، نفسه، ص 5- 6.

كما يرى أن النص يشتمل على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ ولا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصة من كون النص الأدبي يحتوي مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، ولقد استخدم آيزر عددا من المفاهيم– كما ذكرنا سالفا– لضبط هذه المرجعية منها: السجل، الإستراتيجية، مستويات المعنى، ومواقع اللاتحديد[1].

السجل: ويقصد آيزر بالسجل مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما، أي أن النص لحظة قراءته يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإجابات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، وكل ما هو خارج عنه من أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية.

الإستراتيجية عند آيزر عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولة تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح ،فالنص – **كما يراه آيزر**– ينظم نوعا من الإستراتيجية، وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل،وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، إنها تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه.

أما عن مستويات المعنى فإن آيزر يعتمد بأن النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أن هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي، وحيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص[2].

1- ينظر، ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 1997، ص 153.
2- ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 129-130.

أما بالنسبة للمصطلح الأخير **(مواقع اللاتحديد)**فقد أخذه آيزر من انجاردن وأدخل عليه تعديلا فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين متعارضين، ففي الوقت الذي كان فيه انجاردن يؤمن أن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن تتم بكل تلقائية،إذ يتوهم القارئ تحديدا للعمل، فإن آيزر يستبعد تلك النمطية. ويرى أن تلك العملية تجعل المعني يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي. ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر فإنه يقوم بنشاط تعويضي، من خلال إضفاء معنى ما[1].

وإذا كان انجاردن يعتقد أن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يأتي بصورة تلقائية يدل عليها النص فإن آيزر يدرج هذه العملية في إطار تفاعلي تخضع فيه عملية الملء لسلسلة من الإجراءات التي يستحضر فيها المتلقي (سجل النص)وخبرته في فهمه.

إن هذا الإطار التفاعلي لكي يصفه آيزر ويجسده عمليا طرح مفهوما أساسيا في نظريته هو مفهوم القارئ الضمني[2].

ويقصد بالقارئ الضمني؛ القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره، وهي ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي،بل يفرضها النص نفسه،ويتكون هذا القارئ من شبكة من الاستراتيجيات، والتخطيطات، والأمثلة، والفراغات والغوامض، ووجهات النظر التي تحد من استجابة القارئ[3].

إن القارئ الضمني مفهوم له جذور راسخة في بنية النص، إنه معنى،ولا سبيل إلى الربط بينه وبين القارئ الحقيقي، وهو أيضا بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة وهو مفهوم يبني[4] الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين

1- ينظر: نفسه، ص 130- 131.
2- نفسه، ص 131 .
3- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006،ص55.
4- ينظر: فولف نانج يسر: فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، ص40.

تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه، لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة،مما يدفع القارئ لفهم النص.

لقد وجد آيزر أن النص الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص، في شكله، وتوجهاته، وأسلوبه.وهذا التصور لمفهوم القارئ الضمني يشبه تماما مفهوم اللغة عند "**سوسير**"، فهو تجريد يوجه النص الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وجهة تحقق وظيفته التواصلية،ولذلك فإن هذا الافتراض الأساسي كان يدفع آيزر ليقوم بعدد من الإجراءات التي تكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها القارئ الضمني في النص الأدبي[1].

من هذا كله، يظهر أن آيزر كان متحمسا للبحث عن نموذج يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس النص الأدبي تأثيره وهو يرى أن القارئ يلتقي مع النص في أماكن في هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء شتى، مثل: الفراغات أو الفجوات، أو الثغرات وتمثل هذه الفراغات مركز النص الأدبي، الذي تتم فيه معظم تفاعلات القراء مع النص.

يلاحظ آيزر أن النص يترك فراغات ومساحات خالية للقارئ ؛ إنها فراغات لكي يمعن القارئ التفكير حول قصد النص أو المؤلف، وعندما يمر القارئ على مثل هذه الفراغات يقوم بملئها مستخدما خبرته المعرفية الخاصة،وينبثق المعنى من خلال هذا التواطؤ الساخر بين المؤلف والنص والقارئ.

إن آيزر يعول كثيرا على دور القارئ في إنتاج معنى النص، وعلى مشاركته الفعالة في إبداع النص الأدبي وذلك بأن يستكمل الجزء غير المكتوب منه، ولكنه جزء موجود فيه وجودا ضمنيا فقط بحيث يمنحنا الفرصة لتصور الأشياء، في حين أن الجزء المكتوب يمنحنا

1- ينظر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 148 .

المعرفة، وبالتالي،فإن كل قارئ يملأ أجزاء النص غير المكتوبة، أي فجوات النص، حسب طريقته الخاصة[1].

ويتضح مما سبق أن آيزر صاغ مجموعة من الأفكار المدعمة بعدد من المفاهيم الإجرائية،ليبين كيفية بناء المعنى، وحاجة هذا البناء إلى فعل التلقي، وقد برهن على أن العمل الأدبي ينطوي على إشكالات متعددة، على الرغم من انتمائها إلى بنيته النصية إلا أنها تتعلق بفهم المتلقي في المقام الأول.

وفي الأخير نستنتج أن المبدع العربي القديم اهتم بمتلقيه إلى حد ما، فلم يهمله أو يتجاهله، لكنه في الوقت ذاته لم يجعله محور اهتمامه كما هو حال المتلقي في النقد الغربي الحديث، وبالتحديد كما تصرح به النظريات المتجهة نحو القارئ الذي لم يتبوأ هذه المكانة في النقد الغربي الحديث إلا بعد أن مرت دورة المناهج النقدية بعدة مراحل تغيرت فيها بؤرة التركيز من منظومة نقدية لأخرى حتى وصلت إلى المرحلة الحالية التي يتربع فيها المتلقي على عرش الساحة النقدية.

وفي تناولنا لقضية التلقي وعلاقة المتلقي بالنص في التراث النقدي العربي، لا نزعم وجود المتلقي ذاته الموجود في الفكر النقدي الغربي الحديث، لأن المتلقي في هذا الأخير لقي اهتماما كبيرا وتنظيرا قويا جعل منه الحجر الأساس في العملية الإبداعية، وأن له الأحقية أن يفهم النص كما يريد هو أن يفهمه، لا كما يشاء مبدعه؛ أي الإقرار بتعدد القراءات حول النص الواحد.

وبهذا يكون العمل الأدبي (النص) نتاج تفاعل يتم بين المبدع والمتلقي، وكلما كان المتلقي متفاعلا مع النص كان ذلك في صالح النص نفسه، ومن هنا السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما هي آليات التفاعل في تلقي النص؟ هذا ما سيتم التطرق إليه بشيء من الشرح والتوضيح في العنصر القادم.

1- قضية التلقي في النص العربي القديم، ص 58.

ثالثا: آليات التفاعل في تلقي النص:

إن نظرية التلقي بمفاهيمها واصطلاحاتها الجديدة ترجع إلى إدراك قيمة النص وإعادة تشكله تشكلا صحيحا من خلال التفاعل والتواصل الفعال مع القارئ، وجعل النص أكثر مقروئية، أو أكثر جمالية، لأن القراء ليسوا على درجة واحدة من الفهم والتفسير والتأويل، وهذا ما يسمح في فتح أفق واسع للقراءة و التأويل ، يساعد في تفعيل العلاقة بين القطب الفني والجمالي في عملية القراءة. إن الإجابة عن السؤال (كيف نقرأ نصا أدبيا) تقتضي أن تحدد نصيب كل من النص وقارئه في عملية تجسيد معنى النص؛ أي في عملية إخراج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور، فالقراءة ليست تلقيا سلبيا أبدا، وإنما هي تفاعل خلاق ومشاركة حقيقية بين النص والقارئ[1].

غير أن هذا التفاعل بين النص والقارئ لا يكون إلا من خلال إتباع مجموعة من الإجراءات التي تساهم إلى حد بعيد في تسيير عملية القراءة بطريقة تكاملية بين الطرفين وتتمثل هذه الإجراءات في هذه الشروط الثلاثة، التي تلخص كالآتي:

أ -**أن يكون القارئ حرا:** لا يمكن فهم الحرية عند القارئ بأنها ضرب من ضروب العبث والتسلية، فقراءة النص تحتاج إلى مراعاة القارئ لمجموعة من الضوابط الفنية اللازمة لقراءة النص ، وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية، ولا يريدونه قارئا وجوديا يستقبل النص في غوص لا يخضع للمعايير، ولا قارئا رمزيا يعايش التجربة من غير فهم ولا يريدونه قارئا بنيويا تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط به، ويريدون له أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن... يفسر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون القارئ حرا في استقبال النص[2].

1- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها،ص34.
2- قراءة النص وجماليات التلقي(بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)، ص20- 21.

ب- **المشاركة في صنع المعنى:** بعد أن قرر أصحاب هذه النظرية الجديدة ضرورة حرية القارئ الفنية، اشترطوا شرطا آخر يمثل موطن التلاقي بين النص والمتلقي" يقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص، أن يشارك القارئ في صنع المعنى لا أن نقف عند مهمة التفسير التقليدي، الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، ولتوضيح مسألة المشاركة في صنع المعنى، فقد ميزوا بين مهمتين للقارئ هما:

*مهمة الإدراك المباشر *مهمة الاستذهان.[1]

فمهمة الإدراك المباشر تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص، حيث يبدأ القارئ في فهم الهيكل الخارجي للنص متمثلا في معطياته اللغوية والأسلوبية.

أما مهمة الاستذهان؛ أي عمل الذهن والخيال، فهي المهمة التي تشكل فيها ذاتية القارئ، ويكشف عالما داخليا، لم يتفطن إليه في المرحلة الأولى.

ج- **وظيفة المتعة الجمالية:** لا يقتصر دور القارئ في صنع المعنى داخل النص، وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث في المتعة الجمالية، والذوق الفني، والبحث عن أسرار النص الجمالية، ومعنى ذلك أن : المتعة الجمالية تضمن لحظتين: الأولى: تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع؛ أي من القارئ للنص، والثانية: تضمن اتخاذ موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا[2].

من هنا غدا البحث في النص الإبداعي، عملية عميقة ومعقدة تحتاج إلى إدراك جيد لأبعاد العملية الإبداعية، وإلى إنصاف القارئ بوصفه طرفا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في فهم النصوص، وبيان طبيعتها، وأنساقها المعرفية الموظفة فيها، والتي تجعلنا نفهم أن العلاقة التواصلية بين النص والقارئ تمت بالضرورة في اتجاهين متكاملين: من النص إلى

1- نفسه، ص 22.
2- نفسه، ص25.

القارئ ومن القارئ إلى النص، وهنا تحدث الاستجابة وهي نوع من التواصل بينهما وهذا التواصل يبنى على تلك العمليات الذهنية التي تخترق مسار تلقي نص من النصوص، لكي تنقله من مستواه اللفظي المحسوس إلى مستواه التمثيلي الإدراكي المجرد، ونعني بها عمليتي الفهم والتأويل، وسنتطرق إليهما بشيء من التفصيل باعتبارهما آليتي التفاعل في تلقي النص.

1 -آلية الفهم:

يمكن تعريف عملية الفهم بأنها مجموع الأنشطة التي تسمح بتحليل المعلومات المتلقاة على شكل فئات متكافئة وظيفيا؛ أي مجموع الأنشطة المسؤولة عن خلق علاقة بين معلومات جديدة ومعطيات سبق اكتسابها وتخزينها في الذاكرة البعيدة المدى.

يستدعي كل نشاط من أنشطة الفهم معرفة وحصيلة من التجارب التي تم إستدخالها من طرف المتلقي، فهو بشكل عام لا يمكنه أن يواجه النص دون الاستعانة بمكتسباته القبلية ومعارفه السابقة.

مثلما أن النص لا يصبح له معنى إلا بعد خضوعه لعمليات الانتقاء والتصفية والتحويل، التي تعمل على إدماجه في البنية المعرفية للمتلقي[1]

يتضح مما سبق أن فعل القراءة، يثير لدى المتلقي عددا مهما من العمليات المعرفية كما يستدعي حسب علماء النفس، معرفة بالعالم، الأمر الذي يؤكد أن المظهر اللساني الخالص لعملية الفهم، يبقى مظهرا ثانويا.

إن قدرة المتلقي على الفهم يمكن أن تقاس إذن حسب نوعية البنية المعرفية التي يتوفر عليها، وبقدرته على تطوير بعض العمليات الاستدلالية، وعلى تشغيل عدد معين من

1- محمد محمود: مكونات القراءة المتهجية للنصوص-(المرجعيات المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 106،108.

المفاهيم الملائمة لمستوى الفهم المطلوب، ومن ثمة فإن القدرة على فهم النصوص والأقوال لا يمكن أن تعتبر قدرة يمكن تطويرها بسهولة كما تطور سائر المهارات لأنها مرتبطة بأعمق مستوى من مستويات التكوين العقلي.

إن عملية الفهم لا تستلزم شرح كل مفردات نص من النصوص إذ بالإمكان تحقيق المطلوب رغم وجود فجوات معجمية[1].

ومن هنا فالبنى النصية وعمليات الفهم المركبة هما قطبا عملية التواصل التي يتوقف نجاحها على مدى ثبات النص كلازمة في وعي القارئ[2].

إذن فإنه لا يمكن فهم النص إلا إذا فهم السؤال الذي يجيب عنه هذا النص، وإذا تم فهمه وتحديده فإنه لا يمكن بعد إعادة وضعه في أفقه الأصلي، لأن هذا الأفق هو قبليا متضمن دائما في أفق القارئ الراهن، لذلك فإن: الفهم يعني دائما توحيد هذين الأفقين المستقلين رغما أحدهما على الآخر[3].

كما أن الفهم في نظر مدرسة كوستانس هو « أنها ترى أن الفهم– وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات– هو عملية وظيفية بأنها عملية دالة، تسهم مساهمة أساسية في بناء المعنى الأدبي»[4].

وهناك من يرى أن تحول دراسة النصوص من محاولة تفسير النص المعتمد على التواصل إلى قصد المتكلم إلى محاولة معرفة آليات فهم النصوص «نقول إن هذا التحول أثار الكثير من المشكلات التي لم تكن مطروحة من قبل منها الإطار الاجتماعي والثقافي

1- مكونات القراءة المتهجية للنصوص-(المرجعيات المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط): نفسه، ص 109،111.
2- فعل القراءة: تر: عبد الوهاب علوب،ص115.
3- جمالية التلقي(من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، ص 52.
4- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص123.

والحضاري الذي ينتج النص فيه مقارنا بالإطار الذي يستقبل فيه، فالبعد الزماني والمكاني اللذان يفصلان بين النص والقارئ أصبحا عائقا أمام فهم النص»[1].

كما يعتبر الفهم شرطا ضروريا وأساسيا لقيام عملية التأويل يقول **دلتاي:** «نسمي الفهم السيرورة التي من خلالها نتعرف على الداخل(l'intérieur)بمساعدة العلامات المدركة من الخارج (l'extérieur) فالفهم» لا يكون من دون تأويل ونقصد بالتأويل الفهم المقصدي لتجليات الحياة المؤسسة بطريقة دائمة[2].

نستنتج أن جمالية التلقي نجحت في معرفة فكرة أن الفهم يتضمن بداية التفسير، هو الشكل الظاهر للفهم.[3]

بمعنى أن الإدراك الأدبي يرسم الطريقة التي يفسر بها الأدب، وعملية الفهم تعتبر بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، ليصير الفهم عملية إنتاج المعنى وبناءه وليس الكشف عنه والانتهاء إليه، وبذلك يعد المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي.[4]

وفي الأخير فإن الإستراتيجية الجديدة التي تبنتها نظرية جمالية التلقي في القراءة قائمة على استخدام فعل الفهم في قراءة النص، حيث ترى أنه لا يستقيم فهم العمل الأدبي إلا إذا شارك المتلقي في بناء وإنجاز المعنى مشاركة فعالة وقوية تجعله طرفا في تأويله وتفسيره وفهمه مستخدما في ذلك خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية والإيديولوجية، وبهذا يعتبر الفهم آلية من آليات التفاعل في تلقي النص الأدبي.

1- القارئ والنص(العلامة والدلالة)، ص125.
2- سعيد توفيق: هرمنيوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر، مجلة نزوى، عمان، العدد 2، 1995،ص 84.
3- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص123.
4- نظرية التلقي: أصول و تطبيقات، 43.

وبعد التطرق إلى الآلية الأولى من آليات التفاعل في تلقي النص سيتم التطرق إلى الآلية الثانية بشيء من التفصيل.

2 -آلية التأويل:

التأويل جهد لغوي وفكري وثقافي يقوم به المفكرون ونقاد الآثار الفنية ليعطوا النصوص التي بين أيديهم معاني لا تقدمها تلك النصوص من الوهلة الأولى، ومن ثم فالتأويل يستدعي إصغاء كثيرا لما يقوله النص في ظاهره، وصولا إلى معرفة ما يقوله في باطنه، إنه رحلة قارئ النص من المباشر إلى غير المباشر، ومن السطح إلى الأعماق، ومن المثبت إلى المحذوف، ومن الحاضر إلى الغائب[1].

ولقد نشأ التأويل في أحضان الفكر الديني قديما، فبذلت مجهودات كبيرة لتأويل النص الديني ومعرفة خباياه وخلفياته.

وهذا بسبب غموض النص الديني وتعدد أوجهه باعتباره حمّال أوجه، أما في العصر الحديث أصبح التأويل جزء من فلسفة التعامل مع الفن بأشكاله المختلفة، ومن هنا فالتأويل يرتبط بطبيعة النصوص فهناك نصوص مفتوحة واضحة تهب نفسها للمتلقي لحظة التقاء وعيه بها، وهناك نصوص إشكالية لا تستجيب للقارئ بطواعية ويسر، ولا تبوح بمكنوناتها إلا بعد جهد وعناء، وكلما طاوع النص متلقيه، وانكشف له وتلاشت الحاجة لتأويله، وكلما كان عصيا على الانقياد، أو كان كثيفا جدا، كان قابلا للتأويل، والنصوص المغلقة هي النصوص ذات المعنى الواحد الوحيد، فهي تقدم معاني تتوارى مع الخطابات المألوفة في ضحالتها، وهي كما وصفها الجرجاني في كتابه"أسرار البلاغة" "مما يتراجعه الصبيان"[2].

1- عادل الفريجات: تأويل النص الشعري القديم بين التراث و المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، العدد 398، حزيران 2004، ص 01.
2- أسرار البلاغة، ص 144.

أما النصوص المستغلقة فهي التي لا نحصل منها على فائدة حقيقية، وهي التي عناها الجرجاني بقوله: "تؤرّقك ولا تروق لك، وإذا طال العناء معها تكشفت عن غير طائل[1].

كما يرى الفيلسوف الألماني هانس جورج غادامار H.G Gadamar الذي يعد أحد آباء علم التأويل الفلسفي المعاصر: أن الحاجة إلى هذا العلم تنبع من حال الغربة التي تنشأ بين العمل الأدبي وبين متلقيه، مما يول د في نفسه امتعاضا وع دم ارتياح، ويأتي الجهد التفسيري والتأويلي ليعيد الألفة إلى علاقة النص بالمتلقي ، وذلك بأن يساعد هذا الأخير في فهم النص. فتزول حال الغربة التي نشأت بين الطرفين ويزول مصدر عدم الارتياح الذي تولد في نفس المتلقي نتيجة عدم تمكنه من فهم النص الأدبي ، هذا هو أصل المسألة الهرمنوطيقية ومنه يستمد علم التأويل مسوغاته ومشروعيته[2].

ولتلك الغربة في حالة النصوص الأدبية أسباب مثل الفجوة التاريخية بين العمل الأدبي وبين تلقيه. فللعمل الأدبي أفق تاريخي وهو الزمن الذي أنتج فيه وللمتلقي أفق تاريخي وهو أفق التلقي في الوقت المعاصر، وهنا لا يلتقي الأفقان ولا تحدث عملية الفهم والتأويل هذا فيما يخص النصوص الأدبية الوطنية أو العربية ،أما فيما يخص النصوص الأدبية الأجنبية فإن عملية التأويل ستكون أصعب وهنا يتدخل المترجم باعتباره القائم على عملية فهم النصوص الغربية وتأويلها ويقوم بعملية وساطة بين المتلقي والنص الغربي.

للجهد التأويلي في حالة الأعمال الأدبية الأجنبية وخصوصيته التي لا بد من مراعاتها، فالعمل الأدبي الأجنبي عمل أنتج بلغة أجنبية، قد لا يعرفها المتلقي أو لا يجيدها.[3]

وفي كل الأحوال فإن النص الأدبي الأجنبي يتعرض عند الترجمة لعملية تفسير يقوم بها المترجم الذي لا بد له من أن يفك شيفرة النص وأن يزيل تعدديته الدلالية، فالعمل

1- نفسه، ص 144.
2- ينظر: عبده عبود: حول المشكلات التأويلية للنص الأدبي الوافد، مجلة الموقف العربي، دمشق، العدد 398 ،حزيران 2004، ص 1.
3- حول المشكلات التأويلية لنص الأدبي الواحد، ص 5.

الأدبي المترجم تجسيد لتلاحم أفقين هما: الأفق التاريخي للنص والأفق المعاصر للمترجم. تلك هي المرحلة التأويلية الأولى التي يجتازها النص الأدبي الأجنبي في رحلته من أدبها الأصلي إلى الأدب المضيف. وبعد هذا الانتقال تبدأ مرحلة جديدة من التلقي وبالتالي من التفسير والتأويل .

إذن فإن منطق الترجمة هو باعتبارها فعل قراءة وتأويل، والمترجم في الأصل قارئ تنطبق عليه شروط التلقي. والقراءة في الترجمة كما تحددها نظريات التلقي تؤمن بأن القارئ يشارك في صناعة النص. فهي عملية نفسية حركية تحول العمل الإبداعي إلى مدركات أولية عبر إعادة الترميز تحليلا وتركيبا وربطا واستدلالا وصولا إلى تجليات الفهم. وهنا نرى أن القراءة من أساسيات عمل المترجم من خلال التأويل الذي يمارس مهمة إضاءة النص في إطار عمل نقدي متكامل ومنه فالمترجم هو مؤول بامتياز.[1]

وهناك من اعتمد على السياق ودوره في عملية القراءة والتأويل.

اعتمد الباحث **حميد الحميداني** على دور السياق في عملية القراءة والتأويل. غير أن هناك مفارقة في واقع القراءة عبر التاريخ تقوم على تعايش نمطين من القراءة في ظل هيمنة نظرية واحدة لا تمثل في واقع الأمر إلا نمطا واحدا.

النمط الأول: يرى أن قراءة النصوص الأدبية هي ببساطة عملية استخراج المدلولات أي المعاني الكامنة في النصوص ولا ينفصل هذا النمط عن تبني فكرة المقصدية وعندما يقال المقصدية لا بد من الحديث عن الشخص القاصد أي المتكلم أو صاحب النص.

1- صالح ولعة: القراءة والتأويل في الترجمة، مجلة الآداب الأجنبية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، العدد 137 ، شتاء 2009.

النمط الثاني: يرى أن النصوص تؤول بحسب القدرة على الفهم، أو بحسب النوايا والمقاصد الخاصة بهؤلاء، وهذا يترتب عنه الحديث عن درجة الفهم، ومدى عمق الفهم أو درجة التحريف أو البعد عن المدلول الفعلي للنص[1].

وأقصى ما يصبوا إليه التأويل باعتباره "كشف العلاقات الضمنية بين التفسير والفهم" [2] أي كشف العلاقات بين ما هو ظاهر وما هو خفي. وذلك من خلال عرض مختلف مستويات الدلالة المتضمنة في النص بغية الوصول إلى المعاني المتخفية.

ومن هنا نستنتج أنه يوجد تأويل حينما يوجد فهم وحينما يوجد تأويل يوجد معنى متعدد بالضرورة.

وهناك من قام بالتفريق والتمييز بين التفسير والتأويل من حيث:" يبدو لفظ التفسير في أول وهلة مرادفا للفظ التأويل، لكن العلماء قديما وحديثا ذكروا فروقا دقيقة بينهما يرى **الراغب الأصفهاني** أن:

1 -التفسير أعم والتأويل أخص، وقد اكتسب التأويل خصوصية من جهتين:

أ -أن التفسير بيان غريب الألفاظ، أما التأويل فبيان الجمل ومعانيها.

ب -أن التأويل أغلب استعماله في الكتب السماوية، أما التفسير ففيها وفي غيرها.

2 -التفسير يختص بالرواية، وهي لا تحتاج إلى إعمال الفكر، أما التأويل فيختص بالدراية[3].

ويتميز التأويل في نظر بول ريكور بخاصية التملك أو الامتلاك l'appropriation لأنه إنجاز أو تحقيق فعلي للإمكانات الدلالية الكامنة في النص داخل الخطاب الخاص بالذات المؤولة[4].

1- حميد الحميداني: نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة، مجلة علامات، ع3، 2007م، ص07.
2- محمد شرفي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء -المغرب ، ط1،2002، ص70.
3- قضية التلقي في النقد العربي الحديث، ص 114.
4- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 52.

وبعد التطرق إلى الآلية الثانية من آليات التفاعل في تلقي النص، فإنه على القارئ النشيط في بناء النص يستبعد تلقائيا فكرة تأويل نهائي للنص الأدبي، وذلك لأن أنا القارئ التي تنخرط في عملية بناء النص هي كذلك نص دائما.

وموضوع القراءة ليس إلا النتيجة المعقدة لمؤثرات عديدة، وبالتالي فإن الأثر الذي يحدث عند كل قراءة هو أثر جديد يحدث للمرة الأولى، إنما لا نقرأ أبدا لنفس النص مرتين. ويظهر المعنى ليس كشيء ثابت في النص وإنما كنتيجة للقاء فريد هو لقاء القارئ مع النص.

الفصل الثاني:

التفاعل بين النص والمتلقي في الدراسات العربية و الغربية .المتنبي أنموذجا.

أولا: جمالية التلقي في شعر المتنبي:

1. الدراسات العربية القديمة.
2. الدراسات العربية الحديثة.

ثانيا: تطبيق منظور أفق التوقع على شعر المتنبي.

1. الأبيات المتوقعة.
2. الأبيات المفاجئة.

ثالثا:دراسة جمالية في شعر المتنبي.

أولا: جمالية التلقي في شعر المتنبي:

ننطلق في هذا الفصل من تصور نريد إثباته، لا على سبيل الفرض والإسقاط، وإنما على سبيل الإستقراء والإستنباط الموضوعيين، من خلال معرفة جمالية التلقي وعلاقة المتلقي بالنص وإمكانية تطبيقها على النصوص الإبداعية، ذلك أن البحث في هذه الجمالية، يستدعي منا الوقوف على أهم مرتكزات هذه النظرية؛أي بمعنى نظرية التلقيالتي أتى بها ياوس ونظرية التأثير التي أتى بها آيزر "إن مفهوم جمالية التلقي لا يحيل على نظرية موحدة، بل يندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح، هما "نظرية التلقي" و"نظرية التأثير"، تهتم نظرية التلقي بالكيفية التي تم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة، ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقي بشأن هذا النص، وعلى أحكامهم وردود أفعالهم المحددة تاريخيا، وتعتبر عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها. أما نظرية التأثير، فإنها تعتقد أن النص يبنى بكيفية مسبقة إستجابات قرائه المفترضين، ويحدد سيرورات تلقيه الممكنة، من هنا راحث تركز على النص في حد ذاته من حيث التأثيرات التي يمارسها مستندة في ذلك على المناهج النظرية والنصية وخصوصيتها عندما تؤلف بين هذين الإتجاهين المتكاملين والمتداخلين[1]

وانطلاقا من هذا ارتأيت أن أتناول شعر المتنبي من منظور التتابع القرائي لشعره، تجسيدا لفرضية ياوس بخصوص تاريخ القراء، هذا لأن ياوس "قد إهتم بجانب التلقي، وما محاولته تجديد التاريخ الأدبي، وإعادة بنائه على أساس "التلقيات التاريخية" المتعاقبة للعمل الأدبي، إلا واحدا من المجهودات التي بذلها "ياوس" من أجل رد الإعتبار إلى بعد التلقي والمتلقي أو الجمهور الأدبي"[2]

وسأتناول في هذا الجانب من الدراسة طرق تلقي شعر المتنبي وفقا للثقافات السائدة في البيئة العربية، وتنوع مرجعياتها المعرفية، في الحكم على النص الشعري، وكذا الوقوف

1- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 143.
2- نفسه ،146.

على التنوع القرائي الذي شهدته هذه الفترة، مما خلق سيرورة قرائية مستمرة عبر الزمان والمكان وبناءا على هذه الفرضية إرتأيت أن أتتبع هذه السيرورة القرائية إنطلاقا من القراء القدماء، كابن جني، والعكبري، والحاتمي، والقاضي الجرجاني، وفقا لما تناولوه في مصنفاتهم، بالإضافة إلى بعض القراء المحدثين في تفسيرهم للجوانب الفنية في شعر المتنبي، مما أحدث إستمرارية في التلقي والتقبل لشعره وأدبه، وهذا هو سر التفرد الذي تميز به شعر المتنبي، فكان بحق" شاعر العروبة"، فمثل الدنيا وشغل الناس على حد قول ابن رشيق.

1 **دراسة القدماء:**

أ -**دراسة ابن جني:** الذي عايشه عصرًا ، وجالسه درسا، إذ تدارس معه الشعر على حد قول النقاد، وسعى جاهدا لإبراز محاسن شعره ودحض ما قيل عنه من عيوب إذ حاول ابن جني في دراسته لشعر المتنبي إضفاء صيغة الموضوعية في عمله، متحاشيا النزعات الشخصية في نقد الشعر، وقد سلك في دراسته لشعر المتنبي طريقة المعتزلة من خلال اهتمامهم الواسع بقضايا اللغة من حيث ألفاظها وتراكيبها وتصاريفها ومجازاتها، وبهذا الصنيع كان يهدف إلى تأكيد العلاقة بين الشعر واللغة باعتبار هذه الأخير هي المجال الذي يطرح المشكلة الأساسية في الفكر الاعتزالي، وهي مشكلة التأويل، وقد ذهب ابن جني إلى تأويل شعر المتنبي مضيفا إليه معاني بعيدة ففتح بذلك أفقا واسعا للشراح، هو أفق تعدد المعاني مع التركيز على الطاقات الإيمانية التي يهدف الشاعر إلى تفجيرها مما فسح المجال أمام الشراح إلى تعدد القراءات والابتعاد عن مقاصد الشعر.[1]

ب -**دراسة أبي البقاء العكبري:** وهذا من خلال شرحه لديوان المتنبي "التبيان في شرح الديوان" وقد سعى من خلاله إلى الإلمام بالاختلافات النقدية لشعر المتنبي، فكان

1- ينظر:الطاهر حليس: إتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن، جامعة باتنة، الجزائر، ط 1، 1986م، ص370.

منهجه في شرحه قائما على ذكر النواحي الإعرابية، ثم الغريب من شعره، فالمعنى المقصود منه "وجعلت غرائب إعرابه أولا وغرائب لغاته ثانيا، وليس غريب اللغة بغريب المعنى"[1]،وعليه فإن قراءته لشعر المتنبي جاءت مبنية على الاختلافات القرائية حول شعره .

ج **دراسة الحاتمي:** تعتبر قراءة الحاتمي، من أبرز القراءات النقدية التي تناولت شعر المتنبي وهذا من خلال "الرسالة العالمية" والتي كتبها من أجل استجلاء عيوب المتنبي، فأخذت دراسته لشعره طابعا جزئيا إذ اقتصر على نماذج من الأبيات، وبين فيها ما نتقص من شعره، غير أن هذه الدراسة القرائية كما عدها النقاد، وليدة حقد دفين، مما أبعدها عن الموضوعية في الدراسة.[2]

د **-دراسة القاضي الجرجاني:** تناول القاضي الجرجاني قراءة شعر المتنبي من خلال مصنفه "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، وتعتبر دراسته من الدراسات الموضوعية في تناولها لشعر المتنبي، حيث سعى إلى اتخاذ الوسطية في نقده، فلم ينحز إليه ولم ينصرف عنه، وتعتبر عملية السرقات من أهم القضايا التي طرقها، وفصل فيها، وبين ما يجوز ويستحسن منها، وما لا يجوز منها ويستهجن، كما أشار من خلال دراسته إلى إحدى أهم القضايا النقدية وهي "توارد الخواطر": "ونبه إلى أن تهمة السرقة لا تطلق جزافا في كل ما تشابه لفظه ومعناه، بل لها حدود وأصول وأخذ بفكرة المعاني المشتركة".[3]

ومما يؤكد إدراكه لفكرة تعدد المعاني وعدم إقتصار النص "أو البيت الواحد" على معنى واحد قوله أثناء حديثه عن أحد أبيات المتنبي "إن باب التأويل واسع والمقاصد مغيبة، وإنما

1- أبو البقاء العكبري:التبيان في شرح الديوان، ج1، دار المعرفة، بيروت لبنان، د ط ، ص05.
2- ينظر:دواود غطاشة،:حسين راضي، قضايا النقد قديمها وحديثها، مكتبة النشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1991، ص77.
3- محمد سلام زغلول:تاريخ النقد الأدبي والبلاغة من آخر القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، ص369.

يستشهد بالظاهر ويتبع موقع اللفظ" [1]، ومن أمثلة إختلاف القراءات والتأويلات للبيت الواحد من أبيات المتنبي قوله:

ما بقومي شُرّفتُ بل شُرّفوا بي *وبنَفسي فخرتُ لا بجُدُودي .

حيث أوله احدهم بأن المتنبي يقول أنه لا شرف له بآبائه، وهذا هجو صريح في رأي القاضي الجرجاني، لكنه وجه من الأوجه التي إحتملتها ألفاظ البيت، ويذكر رأيا آخر لتأويل حاول أن يلتمس بعض الأعذار للمتنبي، فأول البيت على أنه : ماشرفت فقط بآبائي، أي لي مفاخر غير الأبوة وفي مناقب غير الحسب، أما الجرجاني نفسه فيرى أنه معنى "صالح: لأنه لم ينف أن يكون له فيهم وبهم رتبة في الفخر، لكنه قال: أكتفي في إفتخاري عليكم بنفسي فأفضلكم ولا أفتقر إلى مفاخر جدودي واتركها وادعه موفورة؛ وقد صرح بهذا في قوله:

وإنّما يُذكر الجدود لهم * ومن نفروه وأنفدوا حيلة"[2]

ومن النصوص التي فسرت على غير معنى، بيت للمتنبي أيضا ذكره صاحب الوساطة وذكر له تأويلات وقراءات مختلفة، وهو قول المتنبي :

وعذلتُ أهلَ العِشقِ حتى ذقتُه*فعجبتُ كيف يموتُ من لا يعشق

" قالوا صعوبة العشق وشدته على اهله لا توجب ألا يموت من لا يعشق فيعجب منه، وإنما يقتضي أن كل من يعشق يموت، وكأنه أراد: كيف لا يعرف من يعشق !فذهب عن مراده.

–قال بعض من يحتج عن أبي الطيب: أنه خرج مخرج القلب.

1- الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص374.
2- قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص96.

–وقال غيره: إن الكلام جاري عن طريقته، غير محتاج الحمل على القلب، وإنما المراد كيف تكون المنية غير العشق أي أن الأمر المتقرر في النفوس أنه أعلى مراتب الشدة هو الموت ،وإني لما ذقت العشق فعرفت شدته غير العشق، وكيف يجوز ألا تعم علته فتستولي على الناس، حتى تكون مناياهم منه وهلاك جميعهم منه"[1].

ومن الأمثلة أيضا مثال ذكره القاضي الجرجاني كذلك حول بيت للمتنبي وهو قوله:

لا يأتِلِي في ترِكِ ألاّ يأتلِي .

"قالوا: أفسد المعنى لأن لا يأتلي لا يقصر، فكأنه قال: لا يقصر في ترك ألا يقصر فوصفه بالتقصير وبيان ذلك أنه لم يأتل؛ فقد جاء في ترك الجد، وهو نهاية التقصير، قال المحتج: لا أرى (لا) إلا زائدة: فتقدير الكلام: لا يأتلي في ترك أن يأتلي، فكأنه لا يقصر في ترك التقصير، وهذا هو الجد، وزيادة (لا) غير مستنكر، وقد جاء في القرآن الكريم والشعر، قال الله تعالى:(لِئَلاَ يَعْلَمِ) فمعناه ليعلم"[2]

ومن هنا نجد أن القاضي الجرجاني إهتم بالمتلقي وعلاقته بالنص وذلك من خلال عرض لشعر المتنبي وتعدد قراءاته وتأويلاته، وهذا خدمة للنص وللعملية النقدية .

ومن خلال النصوص النقدية والبلاغية القديمة التي تضمنها كتب التراث يتضح وجود علاقة تفاعل تكاملي بين المبدع والمتلقي، تتجه نحو خدمة النص الذي يحاول كل منهما ان يخرجه في أفضل صورة، وهذا يشير إشارة هامة إلى عناية المبدع بمتلقيه، لأنه يعمل على تطوير نصه حتى يتوافق مع رغبة هذا المتلقي.

ومع أننا نلاحظ قلة النصوص التي تشير إشارة واضحة إلى الدور الفعلي للمتلقي في العملية الإبداعية، فإن وجود مثل هذه الإشارات بصورة مبدئية يساعد على تكوين صورة متواضعة الملامح عن المتلقي في صورته الإيجابية الفعالة في بناء معنى النص .

1- الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص469-470.
2- نفسه، ص474-475.

وكحوصلة للدراسات القرائية السابقة، فإن هؤلاء القراء جاءت دراستهم نقدية، متبعين التذوق الفني، كأداة لقراءة هذا الشعر، مع خلطهم أحيانا لهذا المنهج بالمنهج اللغوي، وغيره من المناهج كالمنهج الكلامي والمنهج الفقهي، حيث "اقتبسوا من المنهج اللغوي النظر الجزئي، ونزع الخلية (المتمثلة في البناء الواحد)، من البناء المتكامل ،ومن المنهج الكلامي طبقوا مقياس" المعقول واللامعقول" على أفكار العمل الفني اللغوي، ومن المنهج الفقهي بحثوا عن الصدق الأخلاقي، وتهذيب الشعر للنفس، وقمعه للشهوات، وحثه على الكمال بعيدا عن الصدق الفني.[1]

2 **دراسة المحدثين:**

أ -**دراسة ريجيس بلاشير:** تعتبر دراسة ريجيس بلاشير، من أهم الدراسات التي تناولت شعر المتنبي، وهذا في كتابه "ديوان المتنبي في العالم العربي عند المستشرقين" تناول من خلالها الحركة النقدية لشعر المتنبي عبر السيرورة التاريخية وسعى إلى إبراز السبب الكامن وراء هذا الاهتمام عبر السيرورة القرائية إنما هو إنتاج لتشابه الحاصل بين البيئة التي قيلت فيها أشعاره، والبيئة المتلقية لهذا الشعر، فالأفق الشعري عند المتنبي أعيد تشكيله وفقا للسيرورة القرائية، وعليه فإن سر الاهتمام كما توصل إليه بلاشير، إنما هو راجع إلى تشابه المحيط الذي نتج فيه هذا الإبداع الشعري والمحيط الذي قرأ فيه، فالمجتمع العربي أثناء تطوره التاريخي لم يبعث شعر المتنبي فحسب بل أعاد تكوينه في الوقت ذاته وهذا من خلال قرائه.[2]

ب – **دراسة طه حسين:** تناول طه حسين شعر المتنبي، وحاول قراءته، من خلال كتابه" "مع المتنبي" حيث تتبع الدراسات المنجزة حول المتنبي، وبحث عن سر الاهتمام الذي حضي به هذا الشاعر، والذي أصبح سمة تميزه عن باقي الشعراء، لقد توصل من خلال قراءته إلى نتيجة مفادها أن الشعر يؤرخ لنفسه واكتفى بالنص كمعيار أساسي في

1- منير سلطان:الصورة الفنية في شعر المتنبي، الكتابة والتعريض، منشأة المعارف، الإسكندرية- مصر، ط1، ص340.
2- ينظر: حسين الواد:التجربة الجمالية عند العرب، وموقعه على الأنترنت WWW.THAFASAKR.COM.

التاريخ "وكان يؤمن بأن التذوق الفني الأدبي قد يكون وسيلة لاكتشاف حقائق التاريخ، والاجتماع، والوصول من خلاله إلى معرفة حياة الأديب والشاعر"[1]

وبهذا فهو من خلال قراءته حاول أن يؤسس لقراءة جديدة للنص الشعري، متجاوزا القراءات الكلاسيكية للشعر المتوارثة، ليكون بذلك الشعر بناء لشاعرية الشاعر ويؤرخ له بنفسه.[2]

ج- **دراسة محمود شاكر:** تعد دراسة محمود شاكر من أهم الدراسات القرائية الحديثة التي تناول شعر المتنبي وهذا لإعتبارها دراسة جديدة حاولت أن تضيف إجتهادا قرائيا حول شعر المتنبي فجعل منه" وثيقة نفسية يستخرج منها حياة المتنبي، وطباعه، وعواطفه، وآلامه وحزائنه، كما يتخذ منه وثيقة تاريخية تسهم بتعديل أخبار الرواة القدماء أنفسهم أو تجريبها واستخلاص الصدق من نصوصها ونفي مارتبه الذوق" [3]، وعليه فالنص الشعري عنده هو وسيلة من وسائل الكشف عما في النص الدبي من وقائع حياة المتنبي ونفسيته وظروف عصره، وقد تجسد هذا من خلال تتبعه لتطور شعر المتنبي، بتطوره النفسي والعمري؛ وهذا لإعتباره أن الشاعر إنما هو مرآة لعصر الشعر، ويسجل بتاريخ قلبه وفكره، ولقد إهتدى لثبات جزء لحياة المتنبي تمثل أساسا في إثبات تشيعه وعلاويته وإنتقاء إدعائه للنبوة.[4]

فمن خلال هذا التتابع القرائي تنتج علاقة جوارية بين العمل الأدبي، واجيال القراء المتلاحقة، كما يسمح لنا بإحياء العلاقة التي قطعتها الممارسات التاريخية الأخرى، بين اعمال الماضي والتجربة الجمالية المعاصرة، وذلك من خلال الإستمرارية التي يخلقها الحوار العمل الأدبي، والجمهور المتلقي، أي من خلال سلسلة التلقيات المتتابعة، تجسد ذلك في تلقي القدماء والمحدثين لشعر المتنبي وما نتج عنه من إستمرارية في الشرح والتذوق والتأويل

1- عبد العزيز الدسوقي:في عالم المتنبي، دار الشرق، القاهرة، ط2 ، 1408ه- 1988م، ص174.
2- ينظر: التجربة الجمالية عند العرب.
3- في عالم المتنبي، ص172.
4- نفسه، ص177.

"لقياس هذا التطور وفهم هذه السيرورة لجأ **ياوس** إلى مفهوم إجرائي أو الوظيفي " **أفق الإنتظار L'Horizon D'attente** ويعتبر هذا المفهوم من نظرية ياوس الجديدة، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة، شكلا موضوعيا ملموسا" [1]، وفي هذا الصدد نجد حسين الواد في مقدمة كتابه المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب قد افصح بان من الأمور التي سيتناولها في جمالية التقبل " **أفق الإنتظار** " وهي أن القارئ يتزود بصنوف من المعارف يتكيف معها فهمه، ويتكون لديه أفق إنتظار معين، لنوع معين من الآثار الأدبية يترجاها، أي معنى إستعداد الجمهور ثقافيا لتلقي آثار الأدب، وهذا الإستعداد مشترك يفي الأديب المبدع والجمهور المتلقي للإبداع.[2]

ثانيا: تطبيق منظور أفق الانتظار على شعر المتنبي:

وفيما سيأتي سنحاول تطبيق هذا المنظور على شعر المتنبي بخصوص الأبيات الموافقة للكلام العربي، وطريقة الأوائل في النظم، والتي تدخل ضمن افق الإنتظار الذي يكون للقارئ والمبدع العربي على السواء.

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

أروحُ قد ختمتَ على فُؤادي*بحُبّكَ أن يَحُلّ بِهِ سِوَاكَ

1- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص162.
2- أبعاد نظرية التلقي، المقدمة. www.faculty-ksu.udu.sa.com

يقول الواحدي:" أروح عنك، وقد سددت علي طريق محبة غيرك بأن جعلت حبك ختما على قلبي لا ينزل فيه غيرك".[1]

وقال العكبري:" وأروح عنك وقد ختمت على قلبي بحبك، واستخلصته بما ترادف علي من برك فلم يدع حبك فيه لغيرك مكانا ينزله ولا أفضلك عنه لسواك نصيبا يتناوله، وقد نقله من قول أبي المعتز:

لا أُشرِكُ النّاسَ في مَحَبّتِكَ*قَلبِي على العالمين قد خُتِما

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

ما كلُ مَاَ يتَمَنى المرءُ يُدركهُ * تجري الرّيَاحُ بِمَا لا تَشْتَهي السُفُنُ[2]

فالمتتبع لهذا البيت يستنتج انه مستوحى من واقع الحياة الخاصة للأديب، وحياة الآخرين من الثقافة الفكرية، وما تتوافر عليه من مخزون معرفي، فتأتي الحكمة وقتئذ مدعومة بمؤشر عقلي لإقامة الدليل وتاكيدا للمعنى وصدق الفكرة، فتصل بالمتلقي إلى حالة من الإقناع، فهي تتضمن معنى يمثل خلاصة تجربة يؤديها العقل من منظور واقع التناقضات بين رغبات المرء في الحياة وبين الموانع العديدة التي تحول دون تحقيقها، فهي بذلك من صميم الإدراك العقلي.[3]

ومن الأبيات التي يتعاطاها المتنبي في شعره، ووافقت ما تعارف عليه العرب، وما وافق ثقافة مجتمعهم وفكرهم؛ ومن ذلك قوله:

قَدْ اسْتَشْفَيْتُ مِنْ داءٍ بِدَاءِ*وأَقْتَلُ مَا أَعَلّكَ مَا شَفَاكَا

1- أبوا الحسن على إبن احمد الواحدي: شرح ديوان المتنبي، دار الطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د ط، 1981م، ص80.
2- التبيان في شرح الديوان، ج4، ص236.
3- ينظر: حسين شلوف: شعر الحكمة عند المتنبي(النزعة العقلية، والمتطلبات الفنية)، بحث مقدم لنيل درجة ماجيستير في الأدب العربي القديم، جامعة منتوري، قسنطينة، كلية الأدب واللغة، قسم اللغة العربية، 2005م-2006م، ص 132-133.

وقال الثعالبي في هذا البيت شارحا معناه:" أي قد أضمرت يا قلب شوقا إلى أهلك، وكان ذلك داء لك، فاستشفيت منه بان فارقت عضد الدولة، ومفارقته داء لك أيضا أعظم من داء شوقك إلى أهل وهذا شبه قول النبي(ص)" كَفَى بِالسّلاَمَةِ دَاء".[1]

ومن الابيات المتوقعة قوله في وصف الفرس:

وَيومٍ كَلَيْلِ العَاشِقِينَ كَمَنْتُهُ*أُرَاقِبُ فيهِ الشّمسَ أيّانَ تَغِيبُ

وعَينِي إلى أُذُنِي أغرَ كأنّه*من اللّيلِ باقٍ بَين عينيهِ كَوكبُ

وقد قصد بهذا البيت على حد قول الثعالبي:" كأنه قطعة من الليل، وكأن الغرة في وجهه كوكب وعينيه إلى أذنه لأنه كامن لا يرى شيئا، فهو لاينظر إلى أذني فرسه، فإن رآه قد توجس بهما، تأهب أمره وأخذ لنفسه، وذلك أن أذن الفرس تقوم مقام عينه، وتقول العرب: أذن الوحشي أصدق من عينيه.[2]

وعليه فإن المتنبي في بعض أشعاره، قد تعامل مع أبياته الشعرية بما تتعاطاه العرب من نظم الشعر، فخضع لتقاليدهم، فجاءت أبياته منسجمة مع التراث الشعري، القدماء قد حولوا صيغة الإنتظام دون أن يلتفتوا إلى تجويد العبارة او تحسينها، وهذا لأنها منسجمة مع التراث الشعري، خاصة لتقاليد الإبداع عند العرب، وكما كانت هذه التقاليد شائعة في كتب الأدب والنقد.

توقع السامع من الشعر كلاما معينا وإستجاب الشاعر لتوقع السامع، فأرضى توقعه وانتظاره، ولذلك فإن معظم الشعر العربي القديم لم يكن دالا بخصائصه الذاتية، أو بعلاقة الفرد بنظام اللغة، بقدر ما كان دالا باحتذاء النماذج التعبيرية وطرائق الصيغة وطرائق الصياغة ولوازمها، فقد كان الشاعر القديم مقيدا بطرائق نموذجية في التعبير والآداء، يعرفها

1- أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د.ط، 1973م، ص223.
2- نفسه، ص218.

السامع ويتظرها منه لكثرة ما ألفها من أعمال السابقين، ومن هنا تقاس مهاراته بمقدار نسجه على المنوال المتعارف عليه.[1]

غير أن المبدع قد يلجأ أحيانا إلى الخروج عن الصيغ المتعارف عليها وطرائق التعبير الموضوعة، وهذا من خلال استعمال مختلف أشكال الإنزياحات والنظم الإشارية والتغييرات الدلالية، والمبدع قبل لجوءه إلى هذه الصيغ يمتحن الصيغ اللغوية، فيقدم إبداعا لا يجد فيه القارئ أي شكل من أشكال العدول؛ فيرضي مسامعه وإن لم تطعه الصيغ اللغوية نفإنه يلجأ بشكل ضروري إلى الخروج عن النمط الإعتيادي للخطاب الشعري، وبهذا فالشاعر يخترق القواعد المسنونة لينزاح عن المعهود، فيحوز اللغة إلى حيز الإشارات، في محاولة لنقل كل ما ينطوي عليه الموقف من تفصيلات قد لا تستطيع اللغة نقله فيحدث لدى القارئ خيبة أمل أو كسر أفق توقعه، هذا لتوظيف المبدع أبياتا لم يكن القارئ متوقعا لها، وهي ما تعرف بالأبيات المفاجئة عند **ياوس** .

-الأبيات المفاجئة:

وهي الأبيات التي يتم من خلالها كسر أفق توقعات القارئ، وهذا لما تحدثه من خروج عن الصيغ النموذجية، فتحدث جرائها خيبة لدى القارئ أو كما يسميها ياوس "خيبة أفق" Attetedécue لدى القارئ.[2] وعليه يري يا وس أن مقدار جمالية العمل الأدبي يكمن أساسا في مدى قدرة المبدع على الإنزياح الجمالي عن أفق الإنتظار، وتجاوزه لما تتعاطاه التجارب وتحرير للوعي، بتأسيس إمكانيات جديدة لفهم النص الأدبي:" وبعبارة أخرى فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما" تغير الأفق" السائد ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه"[3]

1- محمد أحمد علي :في تأويل النص الأدبي،" تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر"، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2006، ص225.
2- أحمد علي: المحور التجاوزي في شعر المتنبي، دراسة في النقد التطبيقي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2006م وموقعها على الأنترنت. www.awa.dam.org
3- من فلسفات التاويل إلى نظريات القراءة، ص 166.

وبهذا تتحول اللغة الشعرية إلى كسر للقواعد اللغوية النحوية واللغوية بدرجات متفاوتة لتلحق قواعد خاصة بها، تفسح المجال لتعدد القراءات والتأويلات، ومما لا شك فيه أن المتنبي كان له حظ وافر من الأبيات التي فاجأ بها متلقيه خاصة فريق الدارسين من النقاد، واللغوين الذين لم يتسنا لهم إدراك مرامي معانيه، فكثرت مآخذهم على شعره، رغم معرفتهم لقدراته اللغوية فسمح لنفسه بإنشاء مظاهر من الصيغ والتراكيب الجديدة، حتى لو خالفت ما ورد عن العرب فكانت اللغة طيعه لشعره [1]ومن النماذج التي تعاطاها المتنبي من خلال هذا المنظور الجمالي نجد في قصائد المدح تجسيدا لأسلوب المفاجئة كمخاطبته للممدوح مثل مخاطبته للممحبوب، وقد أقر أبو منصور الثعالبي بتفرده في هذا المنحى الأسلوبي، وقدرته على التبحر في الألفاظ والمعاني.[2]

ومن ذلك قوله في مدح كافور الإخشيدي:

وما أنَا بالباغِي على الحُبِ رِشْوةً*ضَعيفٌ هو يَبغي عليه ثَوابُ

إذَا نلتُ منكَ الوّدَ فما االمالُ هيّنٌ*فالّذِي فَوقَ التُرَابِ ترابُ

ففي هذا الخطاب "عدول واضح عن سنن المديح، فلم تجر تلك السنن عند سائر الشعراء على هذا المنهج، و لم يكن هناك من كان في حضرة الممدوح يتطاول إلى هذا الحد، و لم يكن يطلب شاعرا ود الممدوح، ويسمي مكافأته رشوة، و عطاياه أمرا هينا، لهذا كان المعنى في هذا الباب فريدا مخترعا ...لأن المتنبي قد تدرج فيه إلى مماثلة الممدوح".[3]

و بهذا فالشاعر قد خرج عن الطرائق المتعارف عليها في مخاطبة الممدوح من إعلاء لشأنه، و المبالغة في مدحه، فهو لا يرى في الممدوح إلا ما يماثله، فيضع نفسه نفس الممدوح.

1- ينظر: شعر الحكمة عند المتنبي، ص166-167.
2- ينظر: يتيمة الدهر في محاسن اهل العصر، ص191.
3- في تأويل النص الأدبي، ص 330.

و قد عمد المتنبي في مواضع أخرى إلى كسر القواعد المألوفة النى اعتادها المتلقي، و من هذا عدوله عن القياس، و لجوءه إلى السماع و منه قوله:

إذا كان بعضُ النّاسِ سيفًا لدولةٍ* فَفِي النّاس بوقاتٌ لهَا و طبولُ

، فنجد في هذا البيت "بوقات" و التي مفردها "بوق" خرج بها القياس إلى السماع، إذ أنها تجمع على "أبواق" إلا أن المتنبي جمعها على "بوقات" و بهذا قد خرج عن قاعدة المألوف ففاجأ بها قراءه و نقاده، فعابوا عليه هذا التجاوز، و الحق أن في ذلك حجة للمتنبي أكثر منها عليه، لأنه مبدع لم يكن معنيا بما يوافق الاستعمال الذي تفرضه القاعدة.[1]

و إذا أخذنا قوله:

حمى أطراف فارسِي سمري *يَخُص عَلى التَباهِي في التَفَانِي

يضربُ هاجَ أطرافَ المَنَايَا *سِوَى ضربَ المَثَالثِ و المَثَانِي

فلو طُرحتْ قلوبُ العشقِ فيها *لما حافت من الحِذقِ الحِسَانِ

فإننا نجد صنيعه في المزاوجة بين المواضع، و هذا تجاوز آخر لأن أوصاف الحرب تختلف عن معاني الغزل، فقد أزال الحدود بين موضوعي الحرب و الغزل، يستعير بعض ألفاظ الغزل و يضعها في سياق غير سياقها و سياق الحرب، و الدوافع في ذلك هو التميز و التفرد.[2]

و بناءً على ما تقدم، فإن المتنبي قد خرج عما ألفه العربي في تذوقه للشعر، إذ فاجأ متلقيه بها، مما ولد نوعا من الحيرة لدى القراء ففتحت بذلك بابا واسعا لإعمال الفكر، و التدبر من أجل فهم وتفسير و تأويل تلك الصيغ، رغبة في الوصول إلى تذوقها و معرفة جمالياتها.

إن جمالية التلقي من خلال ما تقدم في شعر المتنبي حسب ما أقره **ياوس** يذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل إبداعي ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه، أو مجرد وصفها، بل إن هذا العمل يبغي أن، يدرس بوصفه جدلا بين الإنتاج و التقي، أي بين

1- ينظر: المحور التجاوزي في شعر المتنبي www.@wadam.org/2006.
2- في تأويل النص الأدبي، ص 332.

الذات المنتجة و الذات المستهلكة بمعنى آخر التفاعل بين المؤلف و الجمهور، و بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضي و الحاضر، في حين يصبح التاريخ الأدبي حسب طروحات ياوس، موقعا متميزا في الدراسات الأدبية، لأنه يستعين في فهم الدلالات السابقة، بوصفها جزءا من الممارسة الراهنة.

و قد عمل **ياوس** على تحديد أهدافه في نظرية التلقي المتمثلة بالعمل على إعادة التاريخ إلى موقعه الصحيح من الدراسات الأدبية، و إنعاش مسيرة دراسة الأدب من خلال المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاجات الماضي، و اهتمامات الحاضر.

يمكن اختصار تصور "**ياوس**" لتاريخية العمل الأدبي و لمجموع المفاهيم التي تشكل ركائز نظريته، من خلال قولته هذه: " إن العلاقة بين العمل و القارئ تتقدم في مظهر جمالي و تاريخي".[1]

فمن هذا التصور يمكننا القول أن نظرية التلقي من أنسب النظريات التحليلية في مقاربة النص الشعري في مختلف جوانبه الإبداعية، خصوصا إذا تعلق الأمر بشعر متميز كشعر المتنبي، فهو شعر متميز بأبنيته التعبيرية، و صوره الشعرية، و أبعاده التفسيرية التأويلية التي تجعل القارئ في علاقة حوارية متوترة مع شعره، مستعملا آليات التفاعل في استقبال وتلقي هذا النوع من النصوص، و هذا هو السر الجمالي الذي تميزت به النصوص، و هذا هو السر الجمالي الذي تميزت به أشعار أبي الطيب، بحيث أن النص ينتج من خلال العلاقة التفاعلية بين النص و المتلقي.

"إن المعنى عند آيزر هو الذي يبنى بمساهمة القارئ و عبر فعل القراءة، باعتبارها عمليه تفاعلية أي تواصلية بالأساس".[2]

لذلك أصبحت القراءة فعلا إنتاجا لاكتشاف نصوص جديدة داخل النص الأم، الذي بدوره ينفتح على أنماط من القراءات تسمح بتعدد المعاني و الدلالات، و في بيت المتنبي الشهير و الخالد تظهر هذه الحوارية بين الشعر و القراءة و التأويل:

1-عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى و بناء الذات، منشورات كلية الأداب و العلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ص 151.
2- نفسه، ص 152.

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا* وَ يَسْهَرُ الخَلْقَ جَرَاهَا وَ يَخْتَصِمُ

فالبيت الذي أمامنا يطرح إشكالية كبرى و فاصلة في تاريخ الإبداع و التلقي ألا و هي: من الساهرون على أبيات المتنبي؟

هم كثر بالطبع، يمثلون القصائد و يعبرون البيوت و يستعملون آليات التفاعل في تلقي النص من فهم و تفسير و تأويل.[1]

ففي هذا البيت يقول الناقد المغربي **إدريس بلمليح**: " فنلاحظ أن القارئ الضمني قد حضر لديه" أي المتبني" في قوله: يسهر، قد يكون هذا القارئ الذي يستحضره المتبني، هو سيف الدولة أو ابن جني يختصم، أو أبو فراس "[2].

كما أن من النقاد من ربط حضور القارئ في بيت المتبني بموت الشاعر بوصفه مؤلفا، أي ربطه بما يعرف بموت المؤلف، فخرج بتركيبة مضاعفة الاتكاء و التفسير التي تحمل القارئ على فك معادلاتها و مراميها جريا وراء تعدد المعنى و الدلالة المضفية على المعنى المتنوع و المتعدد، هذا من شأنه أن يحدث ديناميكية متميزة للنص الشعري وفق شروط التفاعل و التواصل بين النص و القارئ ،وفق ما دعا إليه آيزر في نظريته الجديدة، و بالتالي فعمليات التلاقي و التواصل بين الطرفين تبقى مشروطة في الوقت نفسه ببيانات النص التأثيرية و التوجيهية، و بالاستعدادات الفردية الذهنية و النفسية لدى كل قارئ، و بالشفرة السوسيوثقافية التي يخضع لها [3].

فمن شأن هذه العلاقة كما قال محمد مفتاح في كتابه "دينامية النص" "أن تسلب السلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أو لا مبالاة نحو الآخرين، و أن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية و أن تجعله يكيف خطابه على قدر عقل متلقيه ليحصل التفاعل و كسب استمالة المتلقي و نيل رضاه "[4].

1- ينظر: سعيد البازعي: أبواب القصيدة، قرارات اتجاه الشعر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2004 م، ص 131.
2- نفسه، ص 132.
3- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 145.
4 - محمد مفتاح: دينامية النص(تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4 2006 م، ص 51.

فنظرية **آيزر** تجعل من القارئ امتدادا للنص، فهو بنية للنص تسهم في نماءه و استمراره عبر سيرورة القراءة.

و سنحاول الوقوف أكثر على مميزات النص عند المتنبي، و قدرته على شد انتباه القارئ و التفاعل معه من خلال عمليات الفهم و التفسير و التأويل للشعر، و دور كل من القارئ و النص في إحداث نموذج شعري جديد قائم على فك الغموض، و سد الفجوات و تسويد البياضات داخل النص الإبداعي.

ثانيا: قراءة جمالية في شعر المتنبي:

و ما يحول اليوم بين الباحث، و أبي الطيب المتنبي ليس العارض التاريخي و الزماني فحسب، بل تلك الجغرافية المعقدة و الفسيحة من النصوص و الأحكام، و الشروح التي تشكلت عبر القرون في مشرق العالم العربي، كما في مغربه و بالتالي فإن عملية العودة إلى شعر المتنبي تضطر الدارس إلى الارتحال عبر هذه التضاريس الثقافية الوعرة و المتباينة، فقد توالت على دراسة شعر المتنبي أجيال من الشراح و النقاد، القدامى منهم و المحدثين، بين منتصر لهذا الشعر و ممجد له، و بين معارض و منتقد له، و بذلك يكون للمتنبي سطوة ثقافية ضاغطة و موقعا محوريا ثابتا في النسيج الثقافي العربي، فقد صنع المتنبي من كبريائه و تساميه شعرا بديعا، و رسم من خلال هذا الشعر صورة ذاتية لا تغني عنها الترجمات أو حواشي المتون التي عنيت بشرح شعر أبي الطيب المتنبي و هو يمثل بحق الظاهرة الشعرية الفريدة التي حصلت في تاريخنا الشعري عبر قرون عديدة، لذا يتحتم علينا مقاربة النص عند شاعر العروبة من جوانبه المختلفة و مستوياته الشعرية المتعددة، لنقف عندئذ على جماليات النص الشعري عند المتنبي، و بخاصة ما يتصل منها بالقارئ، فشعر المتنبي يفسح مجالا واسعا للمتلقي في البحث عن دلالات جديدة للنص الشعري و يتيح له حرية واسعة في الحركة و الإملاء و التأويل.

و فيما يلي سنحاول الوقوف على هذا السر الجمالي الذي تميزت به أشعار أبي الطيب المتنبي، من حيث الصياغة الشعرية المتميزة، و الرؤيا المستقبلية المتفردة و الدراية الواسعة

لشؤون الملك و الرعية، كل هذه الأمور تجعلنا أمام نص شعري مفتوح على مجموعة من الجماليات التي تعد من أهم ما تميز به شعر أبي الطيب المتنبي.

فالمتنبي شاعر مثقف بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، فالعودة إلى معجمه الشعري تأكد ثقافته اللغوية و الدينية و التاريخية، فقد حاول أن يستنطق اللغة شعريا، كما لم يفعل ذلك شاعر عربي قبله، فكانت اللغة مستسلمة بين يديه، و في هذا الصدد يقول **حنا الفاخوري:** " و المتنبي عالم من علماء اللغة و البيان يسيطر على اللغة و العبارة سيطرة شديدة، فتنقاد له اللفظة مهما كانت عويصة و تصبح أداة آداء بحروفها، و موسيقاها اللفظية، موقعها من غيره، إنها تفيد المعنى قبل أن يوصل به، و هي أبدا قوية مدوية يرسلها الشاعر صواعق في أذن السامعين و القارئين، و تأتي بمجمل الألفاظ جيوش فرسان متراصة الجوانب، منقضة انقاضاضا رهيبا فسنادها المهارة في استعمال وجوه البيان و البديع مساندة تزيدها قوة و التحاما. إقرأ هذا البيت مثلا:

وُضِعَ النَدَى في موضعِ السَيْفِ بِالعُلَا*مُضِرٌ كَوضْعِ السَّيْفِ في مَوضعِ النَّدى

إنه من نماذج الحكمة، و من ميادين الاجتماع و السياسة، و هو من موحيات اسم "سيف الدولة" و حاجة الشاعر إلى الندى بل هو سيف الدولة و المتنبي في تفاعلهما و علاقة الواحد منهما بالآخر"[1] .

فانتقل من جغرافية النص إلى جيولوجيا النص، و أخذ يحفر في عمق اللغة بدلا من أن يتوقف عند سطحها، و أخذت طبقات النص تخفي كثيرا من الدلالات التي تعتلج في نفسية المتنبي، و لكن السطح ظل يرشح بها و يستقر عنها، و من ذلك مثلا تداخل صورة الذات بصورة الآخر، فقد أسس المتنبي لممدوحه صورة خلعها عليه من ذاته، و هي صورة البطل الأسطوري [2].

و قد تقمص المتنبي شخصية سيف الدولة تعبيرا عن الرغبات المكبوتة في داخله، و هو البطل الذي يخشى غضبه ملوك الأرض، و السيد الذي تعترف الملوك بسيادته.

1 - حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الخليل، بيروت، لبنان، ط 1، 1986، ص 801.
2 -ينظر: موسى الخليل: جمالية النص المفتوح في قصيدة المتنبي، منشورات الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د ط، دت، ص 10.

تَظَلُ مُلُوكُ الأَرضِ خَاشِعَةً لَهُ*تفارقهُ هَلْكَى و تلقاهُ سُجداً

فمدائح المتنبي، تخلق صورة جمالية رائعة، في جعل العلاقة التراتبية بين المادح و الممدوح تبدو مقوضة و معكوسة و معقدة، حيث" يبدأ مدائحه عادة بنفسه، فيمجدها، و يرى في ذلك رفعا لشأن الممدوح الذي يمدحه مثل شخص المتنبي، ثم ينتقل إلى بسط آرائه في الحياة، و الكشف عما يكنه صدره من عوامل الثورة فينذر و يتوعد، ثم ينتقل إلى الممدوح و كأنه ظل من ظلال نفسه [1].

و تتحدد صورة الممدوح بصورة المادح ليشكلا معا صورة الحلم بالبطل الأسطوري الذي كان المتنبي يتوق إلى تحقيقه أو كأنه يستخدم قناعه الدرامي، فهو يخاطب نفسه حين يخاطب الممدوح في تشكيل صورة البطل الأسطوري الآتية:

وَقَفْتَ وَ مَا فِي المَوْتِ شَكٌ لِوَاقِفٍ*كَأَنَكَ فِي جَفْنِ الرَدَى وَهُوَ نَائِمُ

تَمُرُ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً*وَ وَجْهُكَ وَضَاحٌ وَ ثَغْرُكَ بَاسِمُ

كان المتنبي يستخدم أساليب جديدة في قصائده، و منها اللامباشرة و المداورة، و إلباس الفكرة ثوبا شفافا، و يخلق إشكالية في التلقي؛ ففي قصيدة يمدح فيها المتنبي أبا العشائر و يودعه فيقول:

تَنِشُدُ أَثْوَابُنَا مَدَائِحَهُ*بِأَلْسُنٍ مَات بهنَ أَفْوَاهُ

إِذَا مَرَرْنَا عَلَى الأَصمِ بِهَا*أَغْنَتْهُ عَنْ مَسْمَعَيْهِ عَيْنَاهُ

فهنا يصف الشاعر ممدوحه بأنه كريم، و لكنه لا يدخل إلى هذه الصفة من الباب القريب، و إنما حاول أن يلبسها ثوبا جديدا؛ فذهب إلى أن الممدوح يخلع علينا أثوابا فنرتديها، فيراها الناس علينا، و يعلمون أنها من هداياه، و لذلك تقوم هذه الأثواب مقام الألبسة في التعبير عن كرم الممدوح، و هي دلالة لا مباشرة و بعيدة. تحتاج من القارئ إمعان الذهن، و تدعى هذه البلاغة بلاغة الصمت، أو البلاغة بالوساطة، فالثياب هي التي تكلم و تفصح و ليس اللسان، و هي إشارة سيميولوجية واضحة[2].

1 - الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 798.
2 - جمالية النص المفتوح في قصيدة المتنبي، ص 15.

و بناءا على ما سبق فإننا نجد المتنبي من خلال أشعاره يفتح فضاء واسعا للقراءات؛ يظهر ذلك جليا في التقنية التي يستعملها في أشعاره، و المتمثلة في جعل النص مفتوحا على مجموعة من الجماليات تتصل إلى حد بعيد بثقافة القارئ و قدرته على الفهم و التفسير و التأويل، حيث يعمل قارئ المتنبي على فتح مغاليق النص، و كشف أبعاده و دلالاته.

" و يخرج النص المفتوح بغموضه و تعدد دلالاته من التشابه إلى المختلف، فتخرج جماليته من السائد إلى المجهول، و يؤسس لجمالية التعدد و الاختلاف، و إذا كانت بلاغة الوضوح تفقد النص كثيرا من جمالياته التي يبثها النص المفتوح لأن البوح بالأشياء و التفاصيل تعرية لها، فإن بلاغة الغموض إخفاء لما هو جوهري، و إذا كانت بلاغة الوضوح إلى توحيد الأذواق ضمن جمالية مرسومة سلفا ممتدة عبر الأزمنة ، فإن بلاغة الغموض تسعى إلى تعدد الأذواق و اختلاف الفهم في درجاته، و مستوياته و آلياته، و استقلال شخصية المتلقي عن شخصية الشاعر، و انفصاله عنه، و حرية حركته في البحث عن الدلالات الهاربة و المختلفة وراء الدلالات الظاهرة، مما يتيح للمتلقي حرية في الحركة و الإبداع و التأويل، و تنجم عن ذلك كله جماليات النص المفتوح، و أهمها في شعر المتنبي جماليات الغضب و الثورة و جماليات التساؤل و جماليات الصدمة و المفاجأة، وجماليات الاختلاف و جماليات التأويل "[1].

و يعتبر المتنبي من مؤسسي جمالية الغصب و الثورة في الشعرية العربية، و هذا لما خلقه من ثورة عارمة على شتى أشكال الظلم و الفساد في الحكم و الرعية فيقول:

أَرَى أُنَسًا و مَحْصُولِي عَلى عَتِمِ* و ذِكر جوُدٍ و محصولي على الكلِمِ

و ربُ مالٍ فقيرٍ من مِروَيْهِ*لَم يسرِ مِنها كما أُثري من العدم

سيصحبُ النّصلُ منّي مثلَ مَضربِهِ*و ينْجلي خَبري عن صِمَّةِ الصَمِمِ[2].

فمن خلال هذه الأبيات نجد بأن المتنبي يرفض الواقع العربي في تلك المرحلة، من تراجع القيم الأصلية و الكلمة العبقرية و حالة النفاق في ذلك الزمان، لذلك ذهب إلى أن

1- نفسه، ص 20.

2- ناصف اليازخي:شرح ديوان المتنبي، ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1995، 1415 ه، ص 161.

المجد يخلقه السيف و هذا لا يأتي في المقابل للقلم، و يتضح ذلك أكثر في تعظيمه لنفسه و إعجابه بأخلاقه و نفسه، و تحقيره للآخرين حتى و لو كانوا ملوكا فهو متقدم عليهم، لأنه مقدم عليهم، في الشأن و الرتبة، مثل قوله:

لَوْ استطعتُ ركِبتُ الناسَ كلُّهمْ*إلى سعيدٍ ابن عبد الله بعرانُ

فالعيسُ أعقلُ من قومٌ رأيتهم*عما يراهمْ و الإحسانُ عميانُ

أما بخصوص علو شأنه، و مخالفته لأصناف الناس:

أمِطْ عنكَ تشبيهِي بهَا و كأنّه*فمَا أحدٌ فوقِي و ما أحدٌ مِثلِي

هكذا كان لموضوعات الغضب جماليات مختلفة في شعر المتنبي، توظيف فني رائع للتعبير عن هذه الجمالية، و كلها تساهم في إعطاء المتلقي تصورا ملموسا لهذه الجماليات التي سعى المتنبي إلى إيصالها إلى هذا القارئ المثقف.

ثم إن نصوصه الشعرية تثير مجموعة من الأسئلة تستدعي إجابات متنوعة، مما يخلق فضاءا واسعا للتنوع الدلالي و الصراع التأويلي على حد تعبير" **بول ريكور** "، فلم يأتي المتنبي ليبحث عن السلام في فضاء القصيدة العربية، و إنما جاء ليقيم حربا ضروسا في قضائها. جاء ليعبر حالة داخلية فتعالى على شعراء عصره و استهان بهم، و لم يسلم من لسانه النحويون و النقاد و الملوك، و يتساءل المرء بعد كل هذا الطرح، لماذا لم يكن المتنبي كالشعراء الذين عاصروه أو سبقوه؟ لماذا لم يكن هادئا أو عاقلا كزهيرا و النابغة؟ لماذا كان انتحاريا يحمل حتفه على راحله؟ و لا يسلم من لسانه صغير و لا كبير؟.

كل هذه التساؤلات تجعل من القارئ لشعر المتنبي، يبحث عن تفسير منطقي لهذه النفسية الخفية في شخص المتنبي، فأشعاره أغلبها ذات طابع رؤيوي، جاء بها ليغير بنية العالم و نظامه، من خلال اقتراح مجموعة من الأبعاد التصويرية و المكانية للواقع المتخيل؛ الذي يصبوا إليه المتنبي؛ و حتى في تعامله مع قصائد النسيب؛ إذ نجد هنا بعد تفسيري إيديولوجي لهذه النفسية، يمتثل في استخدامه للرمز الذي فضل أن يكون أداته الفنية في جل أشعاره الغزلية، مما أضفى عليها نوعا من الغموض، يثير فضول المتلقي لسبرأعماقها، و

فهم ما استعصى عليه فهمه، و هذا ما يريد المتنبي أن يصل إليه من خلال تجربته الشعرية بصفة عامة، فهو يهدف إلى أن يخلق علاقة حوارية بين قصائده و متلقيه، بأن يمنحه فرصة التذوق الفني الجمالي من جهة، و بين إعمال فكره من جهة أخرى، و رأى أن هذا كله يعتبر أرقى أشكال التجديد التي استطاع المتنبي أن يبلغها في شعره؛ و ذلك بأن ينقله من مرحلة التلقين السلبي إلى مرحلة مشاركة المتلقي في العملية الإبداعية[1].

و بناء على ما تقدم نجد في نصوص المتنبي الشعرية مادة للجدل المفتوح، و هو يضع المعجزات، و قصائد بعيدة عن التفسير والفهم، مثيرا للخلافات و الاختلافات لشرودها في آفاق بعيدة.

أنَا الّذي نظرَ الأعمى إلى أَدَبي*و أسْمَعَتْ كلِماتِي مَنْ به صَمَمُ

أنامُ مِلْءَ جُفوني عنْ شوارِدِها*و يسهَرُ الخَلْقُ جرَاهَا و يختصمُ

" و مما لاشك فيه أن المتنبي قد برع في توظيف الصور، فغاص في أساليب النظم و ألوان الاستعارات و الكنايات و المجاز، فكان شعره مجالات خصبا للصور، حتى غدا محط إعجاب العامة من الناس، و على سائر الشعراء، و من هذا نجد أن الواحدي قال عنه :

" صاحب معان مخترعة بديعة، و لطائف أبكار منها من لم سبق إليها أنيقة "[2].

وعليه فإن المتتبع لشعره، يلاحظ أنه قد أحسن بناء قصائده، و أجاد في التصوير اللغوي، و برع في استخدام الكلمات، و تتابع المقاطع، و القدرة على استخراج ظلال الألفاظ و إيحاءاتها و استنباط المعاني المستكنة في باطن الكلمات؛ فأجاد في بناء قصائده بشكل لا يأتي إلا لفنان موهوب متملك لناصية اللغة، عارف بإيحاءاتها و بدلالاتها. [3] فالقارئ لشعره يلاحظ تلك الموهبة والعبقرية في التصوير الجمالي منذ صباه و إلى شبابه، و اتصاله بسيف الدولة وغيره من الملوك، ومن القصائد التي صور فيها حالته النفسية فأجاد في ذلك التصوير، تلك القصيدة التي قالها في صباه:

1- ينظر: هند بوعود: بناء قصيدة المدح بين المتنبي و بن دراج، رسالة مقدمة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي القديم لم تنشر، جامعة قسنطينة، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية، 2000- 2001، ص 38.

2- في عالم المتنبي، ص 26.

3- في عالم المتنبي ،ص 26.

ضيفٌ ألَمَ بِرَأْسي غيرَ مُحتشِمِ*السيف أحسن فِعلاً مِنهُ باللَمَمِ

أبعدَ بُعِدتْ بياضاً لا بياضَ لهُ*لأنتْ أسودُ في عيني مُنْ الظُلَمِ

بِحُبِ قاتلتي و الشيبُ تعزِيتي*هوايا طِفلاً و شيء بالغ الحلم

فما أمرُ برسم لا أسائِلُهُ*و لا بذاتِ خمارٍ لا تُرِيقُ دمي[1].

و المتأمل في مطلع القصيدة، يلاحظ أن المتنبي يصف حالته، و ما آل إليه في مقتبل العمر؛ إذ ابيض شعره و هو صبي، و هو يحاول من خلال مطلع القصيدة أن يخرج عن المطالع التقليدية للقصيدة العربية، فيذكر تجربة الشيب التي ألمت برأسه دفعه واحدة و هو في سن الاحتلام، و هذا دليل على قدرته الإبداعية التي جسدها في استعاراته و تشبيهاته و كناياته، و مع بقية الأبيات نلمس التقديم و التأخير و الحذف و الجناس و الطباق، فإذا نظرنا إلى البيت الأول، نقف عند الاستعارة، و التي نسجها من واقع التجربة الفنية، فهو في صباه يعد لثورة، و يجهز لها و هو أمر شغل أفكاره و ملأ قلبه و يصيبه بالقلق والهرم الدائمين، فيقف عند الهم المحسوس و هو الشيب الذي يلم برأسه مبكرا و هو صبي، ليدل على أن الهم الباطني ينعكس على الظاهر، و هو في هذا لا يلقي إلينا هذا المعنى بكل تقريري، و إنما بصورة من خلال استعارة نابضة بالحياة– ضيف ألم برأسي – فهو يصور هذا الشيب بالضيف غير المحتشم الذي لا يقدر أحوال مضيفه فيأتيه دون سابق إنذار و يكون في غير وقته، وعلى هذا فهو غير مرغوب فيه، و هذه الاستعارة إنما تلفت القارئ إلى جانب هام من شخصية المتنبي، وهو كبريائه و اعتداده بنفسه، و سلوكه المنفرد، فمن طبيعة العربي الكرم، فهو لا يسأل ضيفه في أي زمان أو مكان حلَ، ثم يمضي في استخدام التعبيرات المجازية؛ حيث ينسج مجازا إلى جانب تلك الاستعارة – و السيف أحسن فعلا منه باللمم – فهو يشبه السيف الذي يقطع الرأس بجوار شحمة الأذن و يصبغ الشعر بالشيب الذي يلم بالرأس[2].

1 - شرح ديوان المتنبي، ص 158.
2 - ينظر: في عالم المتنبي، ص 41- 42.

و المتنبي من خلال ذلك التصوير، إنما هو راجع لرؤيته بأن فعل السيف أحسن من فعل الشيب الذي يلم بالرأس، و ما أدل على هذا هو أنه زجر هذا الضيف في البيت الثاني زجرا حادا، و قد تعانق في هذا البيت الطباق و الاستعارة بصورة حميمية فيقول:

أبْعِدْ بَعُدْتَ بياضاً لا بياض لهُ*لأنّه أسْودُ في عَيْنِي مِن الظّلَمِ

و من هذه الصورة التي تلاحمت، البياض و السواد، و الشيب الذي يصوره و كأنه إنسان، لينتقل بعد هذا إلى ذكر محبوبته، بقوله: بحبك قاتلتي و الشيب تعزيتي

فهو يتعزى بحب قاتلته و شيبه، و إن تعبيره عن حبيبته بقاتلته، يبعث في القصيدة وهجا، و يصل إلى المعنى المستكن وراء اللفظ، فيعطي للحبيبة التي فقدها و هو طفل و ربط بينها و بين شيبه بعد أن بلغ الحلم معنى جديدا، و هو الثورة التي طالما أرَقته و غلت في وجدانه المتمرد و الطموح، و بهذا فقد خرج عن التعبيرات المألوفة في ذكر المحبوبة[1].

لينتقل إلى صميم مراده، فيلمس القارئ تلك الثورة، و الرغبة في التمرد و هذا من خلال التعبير و التصوير، فيقول:

سيصحَبُ منيٍ مثْلَ مضْرَبْه*و ينجلي خبري عن صمّةِ الصَمَمِ

لَقَد تَصَبّرتُ حتى لاتَ مُصطبر*فالآن أقحمُ حتى لاتَ مقتحمِ

لأتركنّ وجوهَ الخيلِ ساهِمَةٌ*والحربُ أقوى من ساقٍ على قدمِ

و الطعنُ يحرقهَا و الزّجر يقلها* حتى كان بها ضربًا من اللّمَمِ

قد كلمتها الغوالي فهي كالحة* كأنما المصاب معصور على اللّحمِ

بكل مُنصَلتٍ مازال منتضِري * حتى أدلت له من دولةِ الخدمِ

شَيخٌ يرى الصلواتِ الخمسِ نافلة*و يَستحل دَمَ الحجَّاج في الحَرمِ[2].

و إن قوله سيصحب النصل مني شل مضربه و كأنه يريد أن يقول: سيصحب السيف مني رجلا مثله في حدة المرضاء، و يتبين للناس أنني أشجع الشجعان، لينتقل إلى تصوير المعركة التي يتطلع إليها، و حال الخيل الساهمة و المتغيرة من شدة ما ينالها من أهوال

1 - ينظر: نفسه، ص 43.
2 - ينظر: شرح ديوان المتنبي، ج 1، ص 160- 161.

الحرب و روعها؛ و التي سيتركها قائمة كما شبهها، بقيام الساق على القدم، ثم ينتقل إلى وعيده بأنه فاعل ما يريده مهددا الخدم الذين لا يستحقون الدولة، ثم انتقل إلى تشبيه السيف بالشيخ، و وجه الشبه القدم، و أنه سيواجههم به خارقا كل الأعراف[1].

و عليه فإن القصيدة جمعت و اشتملت على معنى كلي يوحدها، و تيارا موحدا يربط بينها في كل أجزاء القصيدة هذا المعنى، هو الثورة و الحرب التي ملأت أحاسيسه و أغلت في وجدانه.

ومن خلال ما سبق فإن المتنبي استطاع أن يبدع في إطار المعجم القديم أبنية مستطرفة لبناء القصيدة، جدد فيها القديم، و أبدع فيها الجديد، فوضع بصماته على المطالع، و خلع طوابعه على المضامين و عرف أن الناس ليسوا في حاجة إلى تغذية قلوبهم فقط، بل وعقولهم أيضا، فامتطى أجنحة الخيال؛ و هام بين صعاب الفكرة، يتصيَد من هنا و من هناك كل شارد غريب من المعاني و الأخيلة، فتحول شعره إلى المهارة الفنية، يريد بذلك أن ينزع الإعجاب من السامع، و كان من وسائله في ذلك المبالغة العذبة و الفكر العميق، فالطباق و الجناس و التصوير، و المشاكلة، كل ذلك يزدوج بالفلسفة و ألوان الثقافة القائمة، فجلله الغموض في كثير من جوانبه و أجزائه، و لكن أي غموض ؟ إنه الغموض الفني الذي يشبه تنفس الفجر، فالأفكار والصور، و كل ما يعتمد عليه المتنبي من ألوان يلتق في ثياب من هذا الغموض، و مقدرته على الازدهار و الإثمار، فحرص كل الحرص على أن يأتي بما يثير الانتباه، و يفتن السامعين، ليكون العطاء الجزل و التقدير العظيم.و المتلقي حين يتعامل مع شعر متميز مثل شعر أبي الطيب المتنبي فإنه يقوم باستعمال و توظيف آليات التفاعل في تلقي النص الشعري و المتمثلة في آلية الفهم و التفسير و التأويل للوصول إلى المعنى الكامن وراء الأبيات و التوصل إلى قراءة عميقة و دقيقة بعيدة عن السطحية و الساذجة.

1 - ينظر: نفسه،ج 1، ص 161.+

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال متابعة الدراسة لآليات التفاعل تلقي النص وعلاقته بالمتلقي وتطبيقاتها في النقد العربي فإنه يمكن القول بأنها قد توصلت للنتائج التالية:

- نعني بالمتلقي في المصطلح النقدي الحديث أن يستقبل القارئ النص الأدبي بالعين الفاحصة الذواقة، بغية فهمه وإفهامه، وتحليله،وتعليله، والتفاعل معه، علي ضوء ثقافته الموروثة والحديثة وآرائه المكتسبة.
- النص الإبداعي يحتاج إلى قراءة متأملة متعمقة متفكرة بحيث يلامس مفتاح العمل ومكنوناته، فَحُوّلَ مركز الاهتمام إلى لحظة التلقي بدلا من لحظة الإنتاج،وقد تم هذا التحول بفضل إنجازات مدرسة كوستانس الألمانية على يد أشهر أعلامها"هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر".
- نقدنا العربي القديم (دراسات حازم القرطاجني القاضي الجرجاني وابن الأثير...الخ) يزخر بتجارب رائدة، تعلي من شأن المتلقي السامع، تؤيده في ذلك آيات قرآنية تدعو القارئ إلى إمعان النظر في النص القرآني الغير منتهي الدلالة.
- بحث نقدنا العربي القديم عن العناصر الجمالية التي تبعث المتعة واللذة في تلقي النصوص الشعرية العربية، كالقارئ الضمني والفجوات والاستراتيجيات.
- تعتبر آلية الفهم من أهم آليات التفاعل في تلقي النص حيث أنه لا يمكن تلقي النص دون فهمه ،ويبنى علي الفهم آلية التأويل وهنا كعلاقة تكاملية بينهما حيث أنهلا يوجد تأويل دون فهم.
- تعد الترجمة اللبنة الأولى لعملية الفهم والتأويل بحيث أن المترجم هو متلقي أول بامتياز وهو أول من يقوم بعملية التأويل عند تلقيه النصوص الأجنبية.
- اخترنا في الأخير شعر المتنبي كمضمار للتطبيق ولتفعيل نظرية التلقي كما حددها أصحاب مدرسة كوستانس الألمانية لما يتميز به من مجموعة من الجماليات التي تشد انتباه القارئ إلى عملية القراءة والفهم و التأويل ، وهذا عبر الخصائص التركيبية

والبنائية الموجودة في شعره، فإنسان المتنبي كما قال أدونيس:" موجة لا شاطئ لها دائمة الحركة ".

- وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نقول مثلما قال الراغب الأصفهاني إنني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده أو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل،ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استلاء النقص على جملة البشر، وبذلك يبقى البحث مفتوح، وتبقى فيه ثقوب وفراغات يسدها القارئ المتميز الذي فيه الخير والسداد لهذا البحث المتواضع.

قائمة المصادر

و المراجع

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1. إبن منظور: لسان العرب. دار المعارف، القاهرة، ط1،
2. أبو البقاء العكبري، التبيان في شرح الديوان، ج1، دار المعرفة، بيروت لبنان، دط.
3. أبو عثمان عمر ابن بحرالجاحظ: البيان والتبيين، ج 3، تح: درويش حويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م- 1422هـ.
4. أبو منصور الثعالبي: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د.ط، 1973م.
5. أبوا الحسن على إبن احمد الواحدي: شرح ديوان المتنبي، دار الطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1981م..
6. أحمد علي: المحور التجاوزي في شعر المتنبي، دراسة في النقد التطبيقي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2006م وموقعها على الأنترنت.. www.awa.dam.org.
7. امبرتو ايكو: القارئ في الحكاية،ت ر:أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1996.
8. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول... وتطبيقات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.
9. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج لأدباء، تح: محمد حبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

10. حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.

11. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الخليل، بيروت، لبنان، ط 1، 1986 م.

12. خوسيه ماريا. ب. ايفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، تر:حامد أبو حمد مكتبة غريب، القاهرة.

13. دواود غطاشة، حسين راضي، قضايا النقد قديمها وحديثها، مكتبة النشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1991م .

14. روبرت سي هول: نظرية الاستقبال(مقدمة نقدية)، تر: رعد عبد الجليل جواد: دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية–اللاذقية.

15. روبير دو ترانس،ترجمة أنطون فوزي،ص 45 .نقلا عن سعيد عواشرية . الفهم اللغوي القرائي واستراتيجياته المعرفية المجلس الأعلى للتربية،دط، السنة 2004 م .

16. رولان بارت:« س/ ز» ص 17،18 نقلا عن وليام راي :« المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية» ترجمة بونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1987.

17. – فريدة زمرد: « أزمة النص في مفهوم النص عند ناصر حامد أبو زيد». مطبعة آنفو. برانت. فاس المغرب، د ط. السنة 2005.

18. الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

19. سعيد البازعي: أبواب القصيدة(قرارات اتجاه الشعر المركز الثقافي العربي)، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2004 م .

20. سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأع لى للثقافة، دمشق، د ط، 2002.

21. شوقي ضيف، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر ط4،2004 م.

22. الطاهر حليس، اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن جامعة باتنة، الجزائر، ط1، 1986م.

23. عبد العزيز الدسوقي:في عالم المتنبي، دار الشرق، القاهرة، ط 20، 1408هـ، 1988م.

24. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978م.

25. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مكتبة المدني، القاهرة، ط1، 1991م.

26. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف. الجزائر، ط1، 2007م.

27. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط1، 2006 م.

28. فوزي عيسى. النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف،الإسكندرية، د ط.

29. فولف نانجآيسر: فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة.

30. فولفغانغ آيزر: فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب في الأدب)،تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل.

31. القاضي الجرجاني :الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح، محمد أبو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، ط2، القاهرة 1962م.

32. محمد أحمد علي: في تأويل النص الدبي،" تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، ط1، 2006م.

33. محمد الصغير بناني :النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب،دارالحداثة للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت–لبنان،ط1، 1986م.

34. محمد سلام زغلول، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة من آخر القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3.

35. محمد محمود: مكونات القراءة المتهجية للنصوص–(المرجعيات المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1998 م.

36. محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير و إنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 4، 2006 م.

37. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996م.

38. منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، الكتابة والتعريض، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1.

39. موسى الخليل: جمالية النص المفتوح في قصيدة المتنبي، منشورات الكتاب العربي، دمشق، سوريا، د ط.

40. نادر كاظم: المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003.

41. ناصف اليازجي، شرح ديوان المتنبي، ج 1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، 1995، 1415 هـ.

42. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان- الأردن، ط1، 1997.

43. هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي- من أجل تأويل جديد للنص الأدبي- تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة 1994م .

44. وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو ايكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008م.

المراجع باللغة الأجنبية:

45. Rabin Nicole ; a la leccturein « rober escarpite lalittéraire et le socail,elements pour une sociologie de la litteraire » champs flammorion .1972م.

46. Robert Galisson et D Coste '' Dictionnaire de didactique des langues '' Hachettes Libraire. 1976.

المجلات:

47. مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة العدد 10، نوفمبر 2006 م.

48. مجلة فصول العدد الأول: أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984.

49. مجلة علامات، ع3، 2007م.

50. مجلة نزوى، عمان، العدد 2، 1995.

51. مجلة الآداب الأجنبية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، العدد 137، شتاء 2009 م

52. مجلة الموقف العربي، العدد 398، حزيران 2004.

53. منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط – المغرب.

54. مجلة اللغة والأدب. جامعة الجزائر، العدد:10. السنة 1996 م.

55. مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد 106. السنة السابعة والعشرون، نيسان 2007م. ربيع الآخر 1428.

56. المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة.

57. مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، العدد 61/60، جانفي، فيفري، 1989 م.

المذكرات:

58. حسين شلوف: شعر الحكمة عند المتنبي، النزعة العقلية، والمتطلبات الفنية، بحث مقدم لنيل درجة ماجيستير في الأدب العربي القديم، 2005م–2006م

59. هند بوعود: بناء قصيدة المدح بين المتنبي و بن دراج، رسالة مقدمة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي القديم لم تنشر، 2000– 2001م.

مواقع الأنترنت:

60. حسين الواد: التجربة الجمالية عند العرب، وموقعه على الأنترنت:

.WWW.THAFASAKR.COM

61. محمد أحمد علي، في تأويل النص الأدبي.

.www.@wadam.org/2006

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ

الفصل الأول: التلقي وعلاقة المتلقي بالنص وآليات التفاعل بينهما

أولا: تحديد مصطلح التلقي..... 05

1-لغة..... 05

2-اصطلاحا..... 08

ثانيا: علاقة المتلقي بالنص..... 11

1-علاقة القارئ بالنص عند النقاد العرب 12

2- القارئ بالنص عند النقاد الغربيين 18

ثالثا: آليات التفاعل في تلقي النص..... 28

1-آلية الفهم..... 31

2-آلية التأويل..... 34

الفصل الثاني: التفاعل بين النص والمتلقي في الدراسات العربية و الغربية .المتنبي أنموذجا.

أولا: جمالية التلقي في شعر المتنبي..... 40

1 دراسة القدماء 41

2 دراسة المحدثين 45

ثانيا: تطبيق منظور أفق الانتظار على شعر المتنبي..... 47

1 الأبيات المتوقعة..... 47

2 الأبيات المفاجئة..... 50

ثالثا: دراسة جمالية في شعر المتنبي..... 55

الخاتمة.....65

قائمة المصادر والمراجع.....68

الملخص

تم بحمد الله

الملخص:

اهتمت نظرية التلقي بالعنصر الاخير في العملية التواصلية ،وذلك لما له من أهمية بالغة في نجاحها ،والنص الإبداعي يحتاج إلى قراءة متعمقةو متمعنة ومتفكرة ،تعتمد على آليات للتفاعل معه، كالفهم و التأويل،وقد طُرح هذا الموضوع في المصنفات العربية القديمة؛ التي كانت تبحث عن العناصرالجمالية التي تبعث المتعة واللذة من خلال تلقي النصوص الشعرية العربية ،فذكرت بعض المصطلحات كالقارئالضمني و الفجوات والاستراتيجيات التي تُعد ركيزة أساسية اعتمد عليها رواد مدرسة كوستانس الألمانية وعلى رأسهم هانس روبرت ياوس ، وفولفغانغ آيزر للوصول الى تنظير لجمالية التلقي .

Résumé :

La théorie de la réception s’est intéressée au premier élément de l’opération de communication, en raison de sa grande importance pour son succès, et texte créatifa besoin d’une lecture approfondie, médité et réfléchie. Reposant sur des mécanismes d'interaction comme la compréhension et l'interprétation. Ce sujet a été soulevé dans le vieux ouvrages en arabe; qui cherchait les éléments esthétiques qui donnent lieu au plaisir en écoutant des textes poétiques arabes, et j'ai mentionné certains des termes comme le lecteur implicite et les lacunes implicites et les stratégiesqui représente un pilier fondamental adopté par les pionniers de l’école allemande de Constance, dirigée par Hans Robert Jauss, et Wolfgang Iser pour atteindre l’esthétique de la réception.