Résumé :

Cette étude vise a ouvrir une grande porte devant le lecteur après avoir été oublié durant une langue période, ou le texte littéraire était suspendu entre les études typologiques et les méthodes critiques.
Et lors d'apparition de la théorie de lecture et l'esthétique de réception. le processus est devenu dans ses limites temporelles et artistiques , une conflit intellectuel et littéraire entre les visions de L'ancien critique arabe et les méthodes occidentales modernes
La méthode de lecture et l'esthétique de réception dans les études occidentales modernes ont fait un saut positif exceptionnel pour améliorer son l'esthétique en imprégnant ses principes de la philosophie phénoménale , qui considère le soi lecteur une source de compréhension par conséquent ce soi récepteur peut reproduire le tescte par l'effet de compréhension et de conscience et il devient capable d'enrichir le sens et ramifier des faces infinies de sa morphologie ce qui lui rend capable de rester éternel grâce a l'aspect continuel du dialogue entre la morphologie du tescte et celle du récepteur .
En effet la théorie dans la reflection occidentale a été remédie par des dimensions et des contemplations philosophiques profondes , ou on a mis l'accent sur le texte littéraire occidentale et ses caractères prives.
Quant a l'histoire critiques arabe notre patrimoine critique a le pris en charge le sujet réception par d'autre mesures basés sur l'étude de la nature du texte arabe et savoir agir avec lui, à travers trois éléments essentiels(texte-récepteur-inventeur),réalisant une réciprocité adéquate qui permet au récepteur d avoir un grand plaisir et un goût artistique en dévoilant les mystères du tescte et résoudre ses énigme .

الملخص:

– تهدف هذه الدراسة إلى فتح الباب أمام القارئ بعدما كان منسيًا حقبة من الزمن، كان فيها النص الأدبي موغلاً بين الدراسات السياقية والمناهج النقدية النسقية.

– ومع ظهور نظرية القراءة وجمالية التلقي، أصبحت القضية في خطها الزمني والفني تمثل صراعًا فكريا وأدبيًا بين رؤى النقد العربي القديم والمناهج الغربية الحديثة.

وقد خطا منهج القراءة وجمالية التلقي – في الدراسات الغربية الحديثة – خطوات أشد إيغالاً في تشيّيد جمالية من نوع خاص اشتقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذات القارئة مصدرًا للفهم، وبذلك صارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجود لا نهائية من بنيتة مما يجعله قادرًا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي.

وبالتالي فالنظرية في الفكر الغربي قد عُولجت بأبعاد وتأملات فلسفية عميقة، تم من خلالها تسليط الضوء على النص الأدبي الغربي وخصوصياته.

– أما في تاريخنا النقدي العربي، فقد أخذ تراثنا النقدي على عاتقه موضوع التلقي بأبعاد أخرى، انطلقت من دراسة طبيعة النص العربي والتعامل معه من خلال ثلاث عناصر هامة: (النص– المتلقي– المبدع)، محققة بذلك تفاعلاً منسجمًا، يسمح للمتلقي بتحقيق لذة ومتعة فنية وجمالية عن طريق كشف غوامض النص وفهم أسراره.

إهـــــداء

أهدي ثمرة هذا الجهد الذي تم أولاً وقبل كل شيء بعون الله وتوفيقه.

إلى نبي الهدى وحبيبي محمد – صلى الله عليه وسلم – خير الأنام.

وإلى من أوصى بهما ربي خيراً في قوله (**وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْناً عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنْ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ**) -لقمان- الاية 14-

إليكما والديّا – أطال الله في عمركما-

إلى زهور عائلتي، إلى من كانوا ولازالوا شموع تضيء حياتي إخواني وأخواتي: فضيلة – أمال- جمال- سمير- فيضل- فاروق – سميحة – فطيمة – حياة وكذا البراعم أيوب، آدم، أماني و إسحاق .

إلى كل أصدقائي الأعزاء وكل من لفني بحبه ومساندته.

عصام

شكر وعرفان

أتقدم بعظيم شكري ونفس خاضعة لله تعالى الذي أنعم عليّا بالتوفيق لإتمام هذه المذكرة.

وتطبيقا لقوله صلى الله عليه وسلم:

﴿ من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن أسدى إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له ﴾

لذا أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف **"عبد الغني ابن الشيخ"** الذي أكن له كل معاني الاحترام والتقدير والشكر والعرفان، وأتمنى له التوفيق في مشواره المهني واشكره على مساندته لي طوال العام الدراسي، فلم يبخل عليّا بنصائحه وتوجيهاته فكان نعم الأستاذ.

كما أتقدم أيضا بالشكر الجزيل للأستاذين: **"العزيزين تيس ناصر الحسيني "** و**"صالحي عبد الكريم"**

وكذا عمال مكتبة البيان الجامعية على رأسهم الأخ : "فرحات إسماعيل"

وإلى كل ما ساعدني من بعيد أو قريب في إنجاز هذا العمل وإلى كل الأصدقاء والإخوة

عصام

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ–ب

المدخل التمهيدي
مدخل إلى قراءة النص وجماليات التلقي

1- **النص النقدي وآليات قراءته** 05

أ- تعريف النص النقدي.....05

ب- آليات قراءته 06

2- **قراءة في عتبات المدونة** 07

أ- التحليل السيميائي للغلاف.....07

ب- فك شفرة العنوان (قراءة النص وجماليات التلقي).....08

ج- تمهيد نظري لجمالية التلقي 10

الفصل الأول
نظرية التلقي في الدراسات الغربية الحديثة

1-1 نظرية التقي عند أصحاب المدرسة الألمانية 27

1-1-1 جمالية التلقي عند ياوس 27

1-1-2 الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ آيزر 34

1-1-3 مجهودات رومان انجاردين النقدية في نظرية التلقي 38

1-2 نظرية التلقي في المذاهب الغربية الحديثة 43

1-2-1 فلسفة التلقي عند أرسطو 43

1-2-2 جمالية التلقي في الماركسي 46

1-2-3 نظرية التلقي في النقد الوجودي.....50

1-2-4 النقد الرمزي وفلسفة التلقي 53

1-2-5 البنيوية ونظرية التلقي.....54

الفصل الثاني
بوادر التلقي في النقد العربي القديم

2-1 محاور التلقي:.....61

2-1-1 لغة النص ومعطياته. 62

- رأي ابن قتيبة.....67

- رأي عبد القاهر الجرجاني.....69
- رأي العقاد.....71

2-1-2 صاحب النص وصفاته.....73

2-1-3 خبرة المتلقي وذوقه الجمالي 77

خاتمة.....84

ملحق.....87

قائمة المصادر و المراجع

فهرس المصطلحات

فهرس الموضوعات

ملخص

- **القرآن الكريم بالرسم العثماني: رواية ورش عن نافع.**

❖ **قائمة المصادر:**

1. **محمود عباس عبد الواحد:** قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي) –دراسة مقارنة–، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،(دط) 1996.

❖ **قائمة المراجع العربية:**

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

2- ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة، مطبعة دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1981.

3- أبو عثمان عمرو ابن الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ج1، (دت).

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

5- الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ج4، ط1، 1346هـ.

6- الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحري، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة مصر، 1991.

7- **إيليا الحاوي:** الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

8- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي، بيروت،لبنان ط1، 2001.

9- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، (دط)، مجلد 05، ع3، (دت).

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

11- سامي عبانبة: اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث، عالم مكتب الحديث، الأردن، ط1، 2004.

12- شكري المبخوت: جمالية لغة النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة، تونس (دط)، 1993.

13- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية القاهرة، مصر، ط1، 2002.

14- عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت لبنان، ط1، 2004.

15- عبد العزيز جسّوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد العربي المعاصر، المطبعة الوطنية بمراكش، المغرب، ط1، 2007.

16- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني القاهرة، مصر، ط1 ، 1412هـ، 1991م.

17- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 1428هـ ، 2007م.

18- عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي، بيروت، لبنان،،ط1، 1999.

19- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه للنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر (دط)، 2005.

20- عبد المنعم شلبي: تذوق الجمال في الأدب- دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ط1، 2006.

21- **عيسى علي العاكوب:** التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، بيروت لبنان، ط1، 1421هـ ، 2000م.

22- **محمد حسن عبد الناصر:** نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (دط)، 1999.

23- **محمد عويس محمد:** العنونة في الأدب العربي – النشأة والتطور– مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1408هـ، 1987م.

24- **محمد غيمي هلال:** النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهر، مصر (دط)، 1973.

25- **محمد فتوح أحمد:** الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة،مصر، (دط)، 1977.

26- **محمد مفتاح:** دينامية النص، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء،الغرب، ط1 1987.

27- **نادر كاظم:** المقامات والتلقي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 2003 .

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

❖ **المعاجم العربية:**

1- **ابن منظور:** لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، مجلد **(10)**، ط4 2005.

2- **الفيروز أبادي:** القاموس المحيط، دار الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

❖ **المراجع المترجمة:**

1- **أمبرتوإيكـو**: بـين السـيميائيات والتفكيكيـة، تـر: سـعيد بنكـراد، المركـز الثقـافي العربـي المغرب، ط2 ،2004.

2- **روبرت سي هولب**: نظرية الاستقبال –رؤية نقدية–، تر: عبد الجليل رعد، دار الحوار، اللاذقية، 1992.

3- **روبرت شولز**: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، (دط)، 1984.

4- **هنري أرفون**: الجمالية الماركسية، تر: جهاد نعمان، بيروت، لبنان، (د ط)، 1975.

❖ **المجلات والدوريات:**

1- **حافظ علوي إسماعيل**: مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي،جدة ،السعودية، ج34، 1999.

2- **حسـين خمـري**: نظريـات القراءة وتلقـي النـص الأدبـي، مجلـة العلـوم الإنسـانية، الجزائـر ع12، 1999.

3- **عبـد الـرحمن طنكـول**: خطـاب الكتابـة وكتابـة الخطـاب، مجلـة كليـة الآداب والعلـوم الإنسانية، فاس، المغرب، ع09، 1987.

4- **فـؤاد المرعـي**: فـي العلاقة بين المبدع والنص والتلقي، عالم الفكر، الكويت، مجلة 23 ع2-1، 1994.

5- **فـو لفغانـع آيـزر**: فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، تر، أحمد المداني، مجلة الأفاق المغربية، المغرب، ع6، 1987.

6- **محمـد المتقن**: فـي مفهومي القراءة والتأويل، مجلـة عالم الفكر للفنون والآداب، الكويت مج33، ع2، أكتوبر- ديسمبر، 2004.

لقد كان التطّلع لنظرية نقدية تُخرج النص الأدبي من دائرة الجمود والثبات منذ نشأته على يد مؤلفه، وتكرر صورته على أنظار ومسامع القراء–فكرة تراود الباحثين المعاصرين– حيث إن الدراسات السابقة ركزّت على مجال ربط النص بحياة صاحبه ودوافعه الشخصية، فأصبح شبيها بالسيرة الذاتية ذات البني الأسلوبية المتنوعة وليس كأثر فني موجه إلى أذواق مختلفة تمثل واقع القراء وثقافاتهم عبر التطور الزمني والمكاني؛ فأصبح النص وفقا لهذه المناهج أحادي القطبية ويدرس من جانب واحد.

لكن مع ظهور نظريات القراءة –هذه النظريات التي حاولت أن ترد الاعتبار إلى قطب مهم في عملية القراءة ألا وهو القارئ– بدأت تبتعد عملية التنظير الأدبي نوعا ما عن الدراسات المبنية أساسا على المؤلف، وذلك من خلال العديد من الإجراءات التي تسير وفقها هذه النظرية كي تحقق ذلك الهدف.

ومن اجل ذلك حولنا في بحثنا هذا تتبع مسار النظرية من خلال قراءة وتحليل الكتاب الموسوم كالتالي: "**قراءة النص وجماليات التلقي للناقد التونسي محمود عباس عبد الواحد**".

فقد سعى الناقد في كتابه إلى تقديم مفهوم وماهية النظرية في ظل الدراسات الغربية الحديثة وتراثنا النقدي موضحا بذلك أهم المنطلقات والإجراءات التي انطلق منها كل اتجاه في تبيين العلاقة التي يمكن للقارئ من خلالها التفاعل مع النص الأدبي، وتحقيق بذلك الجمالية الفنية.

وبناء على ما تقدم ولوضع القارئ في صلب الإشكاليات المراد مناقشتها في البحث والتي يمكن تلخيصها بـ: كيف استطاع النقد الغربي التأسيس لنظرية التلقي؟ وإلى أي مدى تم استيعاب تراثنا النقدي العربي لموضوع التلقي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالات قمنا بإعداد موضوع بحث هذه الرسالة اندرجت خطته تحت: مقدمة وفصلين اثنين مسبوقين بمدخل تمهيدي تناولنا فيه ماهية النص النقدي وآليات قراءته وكذلك التحليل السيميائي للغلاف وتمهيد نظري لجمالية التلقي.

– أما الفصل الأول فقد عالجنا فيه أبعاد النظرية في الدراسات الغربية الحديثة، وقد مثلها رواد المدرسة الألمانية وكذا مختلف المذاهب المعاصرة كالبنيوية والوجودية وغيرها. متتبعينا من خلالها مختلف الرؤى النقدية التي وضعوها لتجسيد الفكرة على أكمل وجه وكذا توضيح كيفية تعامل القارئ مع النص الأدبي.

وفي الفصل الثاني خصصا خطوة بحثنا لتحوي موضع المتلقي في إطار الرؤى والمبادئ التي جاء بها نقادنا العرب القدامى أمثال: ابن قتيبة والجاحظ وغيرهم كثير

ونظرتهم اتجاه صفات القارئ وجمالية استقبال النص الأدبي العربي القديم وذلك من خلال اكتشاف طبيعة النص وتفاعله مع ذلك القارئ؛ محققا العلاقة الثلاثية القائمة مثلها: المبدع– النص– المتلقي.

في الأخير كانت خاتمة وضعنا فيها مجموعة من النتائج والنقاط التي تم التوصّل إليها من خلال دراستنا للمدونة النقدية.

كما اعتمدنا في تحليلنا لهذه الإشكالات على المنهج الوصفي التحليلي أين تطرقنا بالوصّف والتحليل للمدونة بدءا بعنوان الكتاب ثم الغلاف وصولا إلى دراسة محتوياته ، متتبعينا في ذلك المنهجية التي سلكها الناقد في كتابه.

وبالتالي فالهدف المرجو من وراء هذه الدراسة. هو تحول موقع الدراسة بالتحول إلى ذلك الطرف الذي تجاهله البحث الأدبي قديما ذلك هو القارئ المتلقي ،الذي تطور مفهومه ليشمل النص أيضا، وكذا تقديم مختلف الآراء النقدية التي جاء ت لتأسس لنظرية التلقي والتي مثلها فكرنا النقدي العربي القديم والدراسات الغربية الحديثة.

ولإتمام بحثنا هذا اعتمدنا على مجموعة من المراجع أهمها

– المدونة المدروسة الموسومة ب قراءة النص وجماليات التلقي لمحمود عباس عبد الواحد.

– فعل القراءة للفولفغانغ أيزر.

– نظرية التلقي أصول وتطبيقات لبشرى موسى صالح.

ولعل تحديد مكانة القارئ ضمن نظرية التلقي يعتبر مجالا لدراسات سابقة

تناولته بصفة عميقة، ونجد هذا في مختلف الكتب العربية الحديثة، ككتاب **التلقي والتأويل لمحمد مفتاح وكذا الخطيئة التكفير لعبد الله الغذامي والحكاية والتأويل لعبد الفتاح كيليطو.**

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا خلال انجاز البحث هي كثرة المعلومات التي تصب في الموضوع وصعوبة تبويبها وتصنيفها ضمن ما يخدم البحث.

في الأخير نشكر من ساعدنا في انجاز هذه الرسالة سواء من بعيد أو قريب وكذا كل من قدم لنا يد العون و المساعدة.

المدخل التمهيدي

مدخل إلى قراءة النص وجماليات التلقي

1- ماهية النص النقدي وآليات قراءته

2- قراءة في محتوى المدونة

الفصل الأول

نظرية التلقي في الدراسات الغربية الحديثة

1- جمالية التلقي عند رواد المدرسة الألمانية

2- فلسفة التلقي في المذاهب الغربية الحديثة

الفصل الثاني

بوادر التلقي في النقد العربي القديم

1- محاور التلقي: لغة النص ومعطياته

2- صاحب النص ومميزاته

3- خبرة المتلقي وذوقه الجمالي

مقدمة

فهرس

الموضوعات

خاتمة

قائمة

المصادر

والمراجع

ملخص

ملحق

جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

طور : ماستر

نظرية التلقي من خلال كتاب "قراءة النص وجماليات التلقي"

لمحمود عباس عبد الواحد

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالب:
- عصام زيقم

إشراف الأستاذ:
- عبد الغني بن الشيخ

السنة الجامعية: **1434-1435هـ/ 2013/2014م**

وبهذا يصل البحث إلى النهاية وبعد هذه الجولة في رحاب دراستنا لتلك المدونة النقدية يمكن التوصّل إلى عدة نتائج كالأتي:

1- تعتبر نظرية التلقي إعادة لتشكيل المعنى عن طريق التأويل في كل قراءة، بهدف سد الفجوات التي يكتشفها القارئ أثناء محاورته لبنى النص. وبالتالي هدف النظرية يكمن في إعادة الاعتبار للقارئ باعتباره منتج ثاني للنص.

2- لقد أثّرت جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي تأثيرًا بالغًا، فراح معظم النقاد العرب المحدثين يغو صّون فيها محاولين تقديمها للقارئ، باعتبار هذا الأخير ظل في طي النسيان مغيّبا في تاريخ النقد الأدبي، حتى جاءت نظرية القراءة أعادت له هيبتّه ودوره المهم في تحقيق الجمالية الفنية للنص الأدبي.

3- حاول البحث إيجاد أصول لعملية التلقي بين ثنايا التراث النقدي العربي ومعرفة الطرق التي تّم من خلالها دراسة موضوع التّلقي،وذلك عن طريق مقاربة النص الأدبي العربي وكذا معرفة العلاقة التفاعلية القائمة بين عناصر الخطاب الأدبي:النص – المبدع- المتلقي.

4- ساهمت الكتابات التنظيرية العربية حول مختلف جوانب نظرية التلقي في تقريب النظرية من القارئ العربي من اجل فهمها، والقبض على أدواتها وفق تصور نقدي عربي في أحسن أحواله وشروطه .

5- ويمكن القول إجمالا إن نظرية التلقي قد أحدثت نقلة مهمة في اتجاه حركة النقد العربي الحديث، وهذه النقلة لم تكن فقط ترجمة وإسقاطا مباشرا لأسس ومبادئ هذه النظرية على المشهد الأدبي العربي، وإنما تجاوزه أحيانا إلى استثمار بعض الأسس للخروج بملامح نقدية عربية خالصة، بدل التأثر التام بالغرب القائم على التقليد والانبهار والتبعية.

وفي الأخير فإنّه لا يسعنا إلا أن نقول مثلما قال الرّاغب الأصفهاني: إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسانا كتابا في يومه إلا قال في غده لو غيُّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قُدّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل ،وهذا من أعظّم العبّر، وهو دليل على

استيلاء النقص على جملة البشر. وبذلك يبقى البحث مفتوح وتبقى فيه ثقوب وفراغات يملأها القارئ المتميّز الذي فيه الخير والسداد لهذا البحث المتواضع.

1-1 نظرية التلقي عند أصحاب المدرسة الألمانية:

تمهيد:

إن النظرة القيمية في التعامل مع النص من منطلق القارئ، هي التي جعلت نظرية التلقي تحتل مكانة كبيرة في الدراسات الأدبية المعاصرة، من حيث الانتقال من سلطة المؤلف على النص إلى القطب الرئيسي في العملية الإبداعية الجمالية (القارئ أو المتلقي) غير أن هذا النجاح المعرفي والمنهجي لنظرية التلقي، يقترن دائما برواد مدرسة كونتسانس الألمانية (**Constance**) وجهودها في حقل الدراسات النقدية الحديثة، خاصة فيما يتعلق بنظرية القراءة وجمالية التلقي، فقد ركز فيها منظريها أمثال: هانس روبير **ياوس**، وفولفغانغ **آيـزر**، وإنجاردن على الانفتاح بمساحة أوسع على المتلقي، والتعرف أكثر على القدرات والإمكانيات التي يتحلى بها في تفاعله مع النص الأدبي، وذلك وفق رؤية تكاملية تفاعلية بين الآفاق التاريخية والاستجابات الجمالية.

1-1-1 جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس:*

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

وعلى هذا الأساس كان عمله قائما على النقد المنهجي للمناهج السابقة، وإعطاء البديل لتدارك الأزمة التحليلية التي وقع فيها الدارسون للأدب والفن.

---

* **ياوس** رائد المدرسة الألمانية وصاحب فكرة أفق التوقعات والمسافة الجمالية.

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 27.

لذلك يرى محمود عباس عبد الواحد من خلال كتابه "قراءة النص وجماليات التلقي" أن "**ياوس**" كان هدفه المعلن منذ البداية "هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية."[1]

حاول "**ياوس**" أن يخلّص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد، ومذهب الشكلية الروسية، فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ، فهو في نظر **ياوس** "قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتالي فهو معزولا تماما على جمالية النص. وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية، وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلي".[2] وقد انتهى "**ياوس**" من محاولاته في التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص وقد أطلق على هذه الرؤية "جمالية الاستقبال".

ويرى "محمود عباس عبد الواحد" أن "**ياوس**" وأقرانه من روّاد نظرية الاستقبال في تصور المفهوم العام الذي ارتبطت به النظرية منذ ظهورها في ساحة النقد الغربي، ولكنه في معرض حديثه عن "**جماليات الاستقبال**" **Esthétique réception** بدا مهتما بالعلاقة الموجودة بين الأدب والتاريخ، والدعوة إلى ضرورة التوحّد بين تاريخ النص وجمالياته. بينما اهتم معظم أقرانه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال.[3]

ويفهم من كلام الناقد "**محمود عباس عبد الواحد**" أن الناقد الألماني "**ياوس**" دعا إلى التوحد بين الأدب والتاريخ، وأن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين، لا غنى لأحدهما عن الأخر، وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية" التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي؛ ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص

---

[1] المصدر السابق، ص 27.

[2] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال– رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، ص 189.

[3] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 28.

بواسطة القرّاء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند وتُعنى في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل."[1]

ومن ثم فإن المنهج الذي يسعى إليه "**ياوس**" – في نظر الناقد "**عباس عبد الواحد**"– في نظرية الاستقبال أن القارئ هو القادر على استدعاء الخبرات، وترجمتها إلى حاضر جديد،[2] أو هو على حد تعبيره المنهج الذي "يجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية... أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل".[3]

يمكن أن نخلص أن "**ياوس**" كان يهدف في رؤيته النقدية وجوب استدعاء الماضي أو الأعمال المتوارثة، ليقدمها القارئ إلى الحاضر بشكل جديد، وهذا كان محورا هاما في بحثه عن "جمالية الاستقبال" وفي ذلك يقول: "إن النص الذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه... فالنص وسيط بين الآفاق، وحيث إن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تعتدل كذلك".[4]

لذلك جعل "**ياوس**" أن الغاية هنا أن نشير إلى أن القديم في ذاكرة التاريخ أصداءه وقيمته، وللحديث مهمته ووظائفه، حيث كانت نظرته لمفهوم الاستقبال أو دراسة النص محاولة جادة لإصلاح مسيرة الفكر النقدي، الذي غلب على رواده نبذ الأعمال المتوارثة، والبعد عن الاستعانة بخبرات الماضي الجمالية.

فالحداثة قفزة نوعية، لا يختص بها عصر دون غيره، فكل قديم كان حديثا في عصره، وفي هذا يقول "**ياوس**": "...ليست الحداثة ضربا من التفاضل بين أبناء العصور، حتى تكون سببا في مناهضة القديم، أو دعوة تجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب".[5]

---

[1] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 75.

[2] ينظر محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 30.

[3] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 15.

[4] المرجع نفسه، ص 174.

[5] المرجع السابق، ص 13.

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

لكن ناقدنا "**عباس عبد الواحد**" ما يلاحظ عليه أنه حصر جمالية الاستقبال لدى "**ياوس**" بتاريخ الأدب وعلاقته بنظرية التلقي، وتناسى وأغفل عن بعض المصطلحات النقدية التي جاء به "**ياوس**" في إطار جمالية التلقي على غرار مصطلح أفق الانتظار **L'horizon d'attente** حيث عمل جاهدا من أجل ترسيخه في تاريخ النقد المعاصر.

أ- أفق الانتظار L'horizon d'attente*:

وقد عد هذا المفهوم من أبرز ما جاء به **ياوس** في نظريته، وهو منظور جديد كفيل بتحديد النسق العام للرؤية التاريخية في تفسير وتأويل الأعمال الأدبية، وإلى إعادة تكوين أفق التوقع للجمهور الأول الذي تلقى العمل، أو مجموعة القراء المزامنين لعصر ظهور العمل الأدبي.

إن "**ياوس**" بموضع العمل الأدبي في أفقه التاريخي، وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها، عمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني والآفاق المتغيرة لقرّاء العمل التاريخيين، "وهدفه من ذلك خلق ديناميكية جديدة في التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلف والتأثيرات والتيارات الأدبية، بل على تأويلات الأدب في لحظات استقباله التاريخية".[1]

وفي هذا الصدد يقول "**ياوس**":"إن علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبي تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستمر لأفق ما. إن النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ (السامع) أفق الانتظار، وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة، قواعد

---

* أفق الانتظار L'horizon d'attente: مصطلح نقدي جاء به رائد المدرسة الألمانية "**ياوس**" من أجل أن يكرس به نظريته في إطار جمالية الاستقبال، حيث ربط فيه بين المتلقي والنص الأدبي وذلك للتأويل.

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 28

تكون عرضة لتغيرات وتعديلات وتحويلات، أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي، إن التنويع والتعديل يحددان المجال".[1]

لذلك يعتبره "**ياوس**" أنه "الأداة المنهاجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية، في إبعادها الوظيفية، والجمالية والتاريخية، من خلال سيرورة تلقيها المستمرة شكلا موضوعيا ملموسا، إذن بفضل أفق الانتظار، تتمكن النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التقنيات المتتالية التي عرفتها من قبل، ويمكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية، على ضوء التلقي الخاص والمتميز".[2]

لذلك نفهم من قول "**ياوس**" أن كل تحليل للنص يصادف مضامين غير متوقعة من قبل، ويحاول أن يتكيف معها من جديد وذلك من خلال تعبير القارئ توقعه الأول بتوقع جديد يجمع بين معطياته المعرفية المخزنة من قبل، ومعطيات النص الراهنة، التي تجعل خيبة التوقع شيء طبيعي لعدم ملائمة أفكار المتلقي المسبقة مع أفكار النص الآنية: وبالتالي يستطيع القارئ أن يتفاعل مع ذلك النص بفضل خبرته المسبقة.

ويعتبر "**ياوس**" أن العمل الأدبي في لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطلقة كما أن القارئ لا يتلقاه من فراغ معرفي وخبراتي. "فالعمل الأدبي حتى في لحظة صدوره، لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات، الظاهرة أو الكامنة، ومن الإحالات الضمنية والخصائص المألوفة، يكون جمهوره مهيأ ليتلقاه بطريقة ما. وهذه الحالة من التهيؤ القبلي هي ما يسميه "أفق انتظار القارئ" ذلك أن كل عمل أدبي جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق له أن قرأها، وتجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله،

---

[1] محمد حسن عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر،(دط) 1999، ص 114.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007م، 1428هـ ص 162.

ويخلق فيه توقعا معيّنا ليُتم وسطه ونهايته"[1] فالقارئ يقرأ النص وهو متمثل سلفا لأنساق قبلية سابقة عن لحظة القراءة، وهذه الأنساق تلعب دورا كبيرا في توجيه فهم القارئ وتأويله، وعليه فالتلقي التاريخي ضروري في توجيه القراءة وتحديد مسارها، بما يناسب المعطيات والمستجدات التي يدور في كنفها النص الجديد.

ب- المسافة الجمالية La distance Esthétique:

وهي البعد الزمني الفاصل بين الأفقين: (أفق التوقع وتعديله ضمن الأفق الجديد) وهذه المسافة" يتحرك وفقها القارئ لينزاح عن المعنى الذي ألفه فيحاول أن يتكيّف مع طبيعة العمل الجديد، وذلك بالتعارض مع التجارب المعهودة." [2]

وفي مفهوم "**ياوس**" المقصود بهذه المسافة" اللحظة الفاصلة بين ما ينتظره المتلقي من الأديب، وبين العمل الأدبي الجديد"[3] بمعنى أنّها المسافة التي تظهر فيها قدرة القارئ على التفّاعل والتجّاوب مع أي إبداع لمؤلف ما في أيّ لحظة تاريخية.

وبين خيبة اعتقاداته وحدسه وفق ما يتعارض معه من واقع قدرّه النص ببنائه اللغوي ومعطياته الدفينة ليشكل واقع جديد يفرضه القارئ على العمل الأدبي.

كما أن "التمّكن هكذا من إعادة أفق توقع عمل ما، يعني أيضا التمّكن من تعريف هذا العمل بما هو فني، تبعا لطبيعة تأثيره في جمهور معين"[4]لأن تأثيره وقوة حضور العمل الفني في ذهنية القارئ ومخيلته هو الذي يدفع به لتوطيد علاقة التفاعل لمحاولة تجاوز الخطوات والحدود المعجزة له إثر خيبة التوّقع التي تتعارض من خلالها أفكار المتلقي ومعطيات العمل الأدبي، وما تشكيله وتعديله للأفق ضمن هذه المسافة الجمالية إلاّ تعبيرا جلي عن نجاح العملية الأدبية والتّلقي عامة.

---

[1] محمد المتقن: في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م33 ع2، أكتوبر- ديسمبر 2004، ص 18.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص46.

[3] عبد العزيز جسّوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص102.

[4] هانس روبرت **ياوس**: جمالية التلقي، ص47

وفي هذا إثبات لكفاءة القارئ وقدرته على تلقي واستقبال أي نص أدبي دون ملل وفشل،" ووفق هذا "فالحاصل هو أن هذه المسافة المفترضة لأسلوب جديد في الرؤية يحسها الجمهور المعاصر مصدر لذة أو دهشة أو حيرة ويمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد، كلما تحو□ت سلبية العمل الأصلية إلى بداهة، واندرج هذا العمل بدوره بعد أن أصبح موضوعا مألوفا للتوّقع، ضمن أفق التجربة المستقبلية"[1]، فهذه المسافة التي يحقق القارئ من خلالها ذاته كمتلقي فعّال، هي كذلك مجال للتجدُد الذي ينطبع بها العمل الأدبي مع كل قراءة، لأنه –عبر المتتاليات المتلاحقة للتأويلات الأدبية وفق مسار تاريخي – ينّم عن تلوّن العمل الأدبي لثقافة وكفاءة أي قارئ يتعرض للنص، لذا فكل قراءة تشكل للقراءة اللاحقة أفق انتظار يفترض أن يتعرض لخيبة، ليؤدي بذلك إلى تعديل وهكذا دواليك مادامت هذه السيرورة مرتبطة "بالمسافة الجمالية الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات".[2]

وبهذا يكون "**ياوس**" قد وصل إلى تكوين الأعمال الأدبية وفق منهج يجمع الحاضر بالماضي خلال علاقة التفاعل بين خبرات القارئ التي يستلزم وجودها الارتباط الوثيق مع بعضها البعض، وبين جمالية النّص التي تُستلهم إثر محاولة القارئ للتحاور مع بنيات العمل الأدبي، زيادة على إضفاء التجانس بين بنية الفهم التي تخص القارئ وتراكيب العمل التي تثير بآفاقها لذّته في الاندماج ضمن إطارها.

لذلك كان "**ياوس**" يلح على ضرورة أن يشمل العمل الأدبي "على اختبار لقيمته الجمالية مقارنا بالأعمال التي قُرئت من قبل، والدلالة التاريخية التي فهمت من هذا أن الفهم الأول سيؤخذ به وسيُنمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 48.

[2] نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 35.

[3] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2002، ص 145– 146.

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

1-1-2 الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ آيزر:

يرى الناقد محمود عباس عبد الواحد من خلال كتابه الموسوم بـ: "قراءة النص وجماليات التلقي" أن **آيزر** يعتبر أحد أقطاب مدرسة كونستانس، الذين ساهموا في تطوير نظرية التلقي، حيث اضطّلع هو وزميله "**ياوس**" بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمّرات التي انتهوا فيها إلى فكرة "النظرية الجديدة".[1]

وترجع أولى اهتمامات هذا الباحث بمجال التلقي إلى عمله الموسوم بـ "سلوكيات القراءة" الصادر عام **1978**.[2]

وقد اعتمد فيه **آيزر** في رؤيته على جانب التفسير، أي البحث عن المعنى الناتج عن التفاعل بين النص والقارئ، وقد أكد **آيزر** على تجنب التفسير التقليدي الذي لا يوضح المعنى الخفي في النص، بل يعني التفسير الذي يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة.

لذلك راح **آيزر** وهو يواجه نظرية التحوّل من النص والكاتب إلى النص والقارئ يتساءل هو: كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟

فالعمل الأدبي – عنده–" ليس نصا فحسب، ولا قارئ فقط بل هو تركيب أو التحام بين الاثنين."[3]

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

أ- التفاعل بين النص والقارئ L'interaction entre le texte et le lecteur :

إن قضّية التفاعل بين الطرفين، من أهم القضايا التي أتى بها **آيزر** في نظريته الجديدة "نقطة البدء في نظرية فولفغانغ **آيزر** الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي

---

[1] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص35

تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة"[1]فالمعنى في نظر"**آيزر**" هو نتاج للتفاعل بين القارئ والنص، فقد ركز **آيزر** في اهتماماته بصورة خاصة على كيفية "تفاعل النص مع قرّائه الممكنين وعلى التأثير الذي يمارسه عليهم، فالعمل الأدبي لا يمكن أن نعتبره نصا فحسب، ولا قارئ فقط، بل هو تركيب أو التحام بينهما. ويمكن أن نجد في نص **آيزر** في كتابه "فعل القراءة" العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ؛ حيث يقول: "فالنص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطيه" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ".[2]

ذلك أن العمل الأدبي في نظر **آيزر** هو نسيج جمالي متداخل ومتكامل، تتفاعل فيه البنيات الداخلية للنص مع عمليات الإدراك والفهم، التي يقوم بها المتلقي أثناء مباشرته النص. "وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته؛ لأن النص لا تدّب فيه الحياة إلا إذا تحقّق، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة، عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامكية بين مخططات النص الإستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك".[3]

ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين ، يكمل الجانب فيها الجانب الآخر من أجل إعطّاء جمالية قرائية للنص الأدبي، يتمثل الجانب الأول في الجانب الفني الخاص بالمؤلف، والجانب الجمالي الذي يتولّد مع فعل القراءة.

أما البعد الثاني الذي تحدث عنه الناقد التونسي "عباس عبد الواحد" في كتابه "قراءة النص وجماليات التلقي فهو:

---

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

[2] فولفغانغ **آيزر**: فعل القراءة، ص12.

[3] علوي حافظ إسماعيل: مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات في النقد، جدة– السعودية، ج 34، 1999، ص94.

ب- سيرورة القراءة Processus de lecture:

يعتبر ناقدنا أن سيرورة القراءة من أهم ما جاء به الناقد **آيزر** في إطار نظريته، وهذا من خلال علاقات التفاعل والتلاقي بين النص والقارئ،[1] تخلق هناك حركة دورانية تنتجها عملية القراءة، تضمن للنص البقاء وللقارئ الانتقاء "إن القراءة نشاط مكثف وفعل متحرّك كما أنّها توليد حاول معه القارئ استكشاف وسبر أغوار النص. وبذلك فالقراءة وفقا لهذا المنظور الجديد لا تسير في اتجاه واحد، كما هو متعارف عليه في الاتجاهات النقدية السائدة (الاتجاه البنيوي، الاجتماعي، الدلائلي). ولكنها تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص".[2]

نفهم من ها القول أن عملية التأثير والاتصال هاته، تضمن للنص سيرورته، وبهذا ليست القراءة مجرد صدى للنص، وقراءة المتلقي له إنما هي مرآة يتمرأى فيها القارئ على صورة من صور النص، ويتعرف من خلالها على نفسه بمعنى من المعاني، ويمكن أن نمثل ذلك برسم يوضح العلاقة بين النص والقارئ في إطار سيرورة القراءة واللذة القرائية.

ج- القارئ الضمني Le lecteur implicite:

ويعتبر الناقد "**محمود عباس عبد الواحد**" من أهم المسائل التي ركز عليها **آيزر** في النقد الألماني خاصة، والغربي بصفة عامة ربما تجسّد عنده فكرة التحوّل في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ، وهي الفكرة التي تمثل جوهّر نظرية الاستقبال الجديدة لدى روادها، وقد بدأت منذ أواخر الستينات تبسط سلطانها على الرؤى النقدية في المجتمع الغربي.

[1] ينظر، محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 35.

[2] علوي حافظ إسماعيل: مدخل إلى نظرية التلقي، ص 96.

والقارئ الضمني عند **آيزر**– في نظر الناقد عباس عبد الواحد– "محدد من خلال حالة نصّية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده، وهذا يعني أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة".[1]

لذلك فالقارئ الضمني حسب أصحاب هذه النظرية وعلى رأسهم **آيزر** ليس له وجود حقيقي ولكنه يتجسّد في التوجهات الداخلية للنص، بل هو مسجّل في النص ذاته، فهو "ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحّمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلّقي العمل، ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي الاستجابة."[2]

وبالتالي فإن **آيزر** يؤسس لقارئ ضمني له جذوره المغروسة في بنيّة النص، وبعبارة أخرى فإنّ "عملية التنسيق" بين منظورات العرض النصية المختلفة،والقارئ الضمني الذي لديه بنية نصّية خالصة تجعل فعل التلقي يساهم في تشكيل المعنى بطريقة تبادلية بين الطرفين الفاعلين في عملية القراءة والتلقي.

1-1-3 مجهودات "رومان انجاردين" النقدية في نظرية التلقي:

لم يكن " **انجاردين**" من روّاد نظرية الاستقبال، ولكن كتاباته الباكرة في مشكلات العمل الأدبي أسهمت بشكل فعّال في توجيه الرواد الذين اضطلعوا بهذه النظريّ إلى رؤيتهم النقدية الجديدة، وهيأت لهم أسباب التوفّر على ما أسموه "بجماليات التلقي".

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 36.

[2] أحمد بوحسن: نظرية الأدب (القراءة– الفهم– التأويل)، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2004 ص71.

فقد كان البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص والقارئ من جملة اهتمامات " **انجاردين**" حتى صارت كتاباته في هذه المسألة بمثابة لأقرانه ومعاصريه مرجعية لذوي التطّلع اللهيف إلى إصلاح المناهج الفكرية والنقدية في ألمانيا في العقد الماضي.

أ- العمل الأدبي Le travail littéraire:

يرى محمود عباس عبد الواحد من خلال "قراءة النص وجماليات التلقي" أن الناقد "**انجاردين**" قد حدد وجه العلاقة الموجودة بين العمل الأدبي والمتلقي، وتتلخص فكرته في أن العمل الأدبي (النص) ينتظم ببعدين متميّزين:

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

وعليه فإن الطبقة السطحية للنص الأدبي والمتمثلة في الأصوات لها القدرة في خلق التفاعل مع القارئ وبثّ فيه الجمالية الفنية ،وهذا في نظر الناقد" انجاردن"

لذا نفهم من قول الناقد أن الصورة الخارجية التي يتكون منها العمل الأدبي من أصوات لها وقع جمالي عند المتلقي، وذلك عندما تتفاعل معه من الناحية الصوتية سواء ما تعلق بصدى الأوزان وما تحدثه هي أخرى من تأثير جمالي على السامع.

أما الطبقة الثانية – في نظر **انجاردين**– تضم جميع وحدات المعنى، والطبقة الأخيرة تتمثل فيها الأهداف لذا يعتبر ناقدنا محمود عباس عبد الواحد "أن البعد الأول يضم طبقات العمل الأدبي. فالناقد **انجاردين** قد ربطه بالقيمة الجمالية للنص الأدبي، وما تحققه تلك الطبقات التي تتكون بدورها من مجموعة أصوات التي تحدث تناغما أثناء تلقي النص."[2]

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 37.

[2] المصدر السابق، ص37.

من هنا نفهم أن تكامل العمل الأدبي وتحقُق قيمته الفنية و الجمالية حسب هذا البعد، يتحقق بتوفر هذه الطبقات التي تمثل شروط نرسم من خلالها صورة العمل الأدبي المتكّامل، لأن النص ليس خلطا عشوائيا من الرموز، بل هو وحدات لفظية متناسقة تحمل معنى مفيد لغرض تحقيق هدف معين يصل إليه القارئ بتفاعله مع بنية النص.

لكن البعد الثاني فيعتبره "**انجاردين**" يضم سياق الجمل والفقرات والفصول والمهم بالنسبة ل **انجاردين** في رؤيته على وجه الخصوص "هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد تشكل الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي."[1]

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

إن رؤية " **انجاردين**" للنص الأدبي على حد قول ناقدنا – عباس عبد الواحد–" بهذه الصورة تعد إحياء للأدب كاد يكون ميتا في المجتمع الغربي. وبالتالي فهو يعود بالمتلقي الغربي في دراسته للنص إلى ما يحتويه من صور يأتلف في إطارها ربط الشكل بالمضمون، وما يحققه من تناغم باعتباره عنصرا هاما من عناصر القيمة الجمالية."[2]

لذلك فالتضافر بين الشكل والمضمون –حسب **انجاردين**– يعطي للقارئ المعنى المنشود والغاية عن طريق فعل القراءة.

من هنا نخلص إلى أن النظرة التي تجعل علاقة النص بالمتلقي قد تغيرت من السلبية إلى الإيجابية، لتُحظى هذه العلاقة بالاحترام و ذلك من خلال التفاعل بين قطبي هذه الثنائية (نص – قارئ) لتحقيق المعنى، لأن " **انجاردين**" إذ يربط بين البنيتين يجعل من فعل القراءة "ذات فعالية في تناول النص، وبتالي يقيم مفهومه على حضور واضح للقارئ في

[1] المصدر نفسه، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص38.

بنيته، ودون هذا الحضور لن يكون للنص وجود فعلي"،[1] ومن هنا كانت الانطلاقة في نظريته الخاصة بالتأثير والاتصال لرائدها "**آيزر**"، لتُرسخ تلك المفاهيم التي بدأت مع الظاهراتية عند "هوسرل"، وخطت خطوة متطورة بجعل " **انجاردين**" الظاهرة تنطوي باستمرار على البنيتين، وكان تعديله يكمن في تركيزه على ضرورة الترابط بين كفاءة القارئ وقدرته الاستيعابية، وما يجعل للنص من دور في إبراز قارئ فعّال له رأي وتأثير متميّز، فحسب "أمبرتو ايكو" مبادرة القارئ تعود إلى قدرته على تقديم تخمين يخص النص"،[2] وهذا كشرط أساسي في فلسفة " **انجاردين**" في حين اكتماله يحتاج إلى شرط آخر يخص النص، لأنه كما حددت مهمة القارئ المتمثلة في الوصول إلى تخمين أو افتراض تأويل النص، وذلك عن طريق قارئ حاذق وواع.

ب- ملئ الفراغات Combler les vides:

إن الحديث عن ما يسميه الناقد انجادرين "فراغات" أو "بقع إبهام" في إطار جمالية التلقي، فهي تمثل في جوهر النّص أماكن غموض يستشعرها القارئ في تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة له أهدافا يمكن استكمالها لملئ فراغات الغموض، وهذا المسلك يعدّ في تقديره أهم عمل يمكن أن يقوم به القارئ في علاقته بالنص.

وهنا تستوقفنا فكرة "الغموض" عند **انجاردين** التي أثارها في نظريته، وقد تكلم عنها الناقد التونسي "**محمود عباس عبد الواحد**" في كتابه "قراءة النص وجماليات التلقي" فهو يرى أن "الغموض" عند **انجاردين** مختلف تماما عن مفهوم الغموض عند الرمزيين لذا نجده يقول: "فالغموض عنده لا يعني ذلك التعتيم الذي يصدر عن الشاعر الرمزي في تجاربه، فإذا أراد المتلقي أن يستبطن التجربة، ويفهم أسرارها انغلقت دونه مهما كانت خبرته في استجلاء الغوا

[1] سامي عبابنة: اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث، عالم مكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 2004، ص 342.

[2] أمبرتو إيكو: بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن بنكراد، ص 77.

مض، وكشف المساتير...وكذلك لا يعني التعقيد الذي ينشأ عن اللفظ أو المعنى".[1] لذلك يعتبر " **انجاردين**" أن الغموض عبارة عن مجموعة فراغات يسعى القارئ إلى ملئها أثناء عملية القراءة الواعية باستكمالها، أو هي عبارة عن "بقع إبهام" تلح عليه في دراسته للنص الأدبي الجري وراءها من أجل إزالة اللبس عليها عن طريق إقامة التفاعل بين القارئ والنص الأدبي.

ثم نجد ناقدنا "عباس عبد الواحد" يتكلم عن فكرة التجسيم وعلاقتها بفكرة الغموض لدى " **انجاردين**"، فيشير هذا الأخير إلى أهمية التجسيم وقيمته في إدراك العمل الأدبي،[2] مؤكدا خلالها إلى الفرق الموجود بين النص المجسّم والنص غير المجسّم.

ومصطلح التجسيم يوجد ما يقابله في التراث النقدي الأدبي بما يسمى بالتمثيل وذلك عند نقادنا العرب أمثال: عبد القاهر الجرجاني.

ويرى الناقد التونسي –عباس محمود عبد الواحد– أن فكرة الغموض في نظر " **انجاردين**" تتطلب قارئ واع وحاذق له خيال واسع وقدرات عقلية كبيرة، حتى يستطيع إدراك العمل الأدبي وإزالة ذلك الإبهام وبالتالي "يجد القرّاء فرصة لممارسة خيالهم، فملئ الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ومهارة".[3]

في حين نجد في التراث النقدي العربي؛ الناقد "عبد القاهر الجرجاني" قد تحدث عن فكرة التمثيل وأثرها في إدراك العمل الأدبي ومعرفة أسراره وذلك بجعل المتلقي في تفاعل مستمر مع النص، فيقول في كتابه "أسرار البلاغة"، "أن المعنى إذا أتاك ممثلا فهو في الأكثر يتجلى لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة، وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجاج به أشد".[4]

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 40.

[2] المصدر نفسه، ص 41.

[3] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال– رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، ص 41.

[4] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، مصر، ط1، 1991م 1412هـ، ص 139.

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

ويرى الناقد محمود عباس عبد الواحد أن " فكرة التجسيم (التمثيل) التي طرحها " **انجاردين**" تضع القارئ أمام (بقع إبهام) ينهض بها إلى مهمة الكشف والإبانة عن المعنى وذلك بفعل استدعاء خبراته ومهاراته عقلية."[1] لكن الوصول إلى هذا المستوى قد لا يتهيأ لكل متلق أو قارئ ما لم يكن من أهل المعرفة والحذق (عبد القاهر الجرجاني)، أو من ذوي الخيرة الشخصية والإبداع (**انجاردين**)، والذي يتطلب الخيال الواسع والقراءة العميقة للنص الأدبي.

والفكرة التي يمكن التوصل إليها أن المعنى الممثل أو المجسد يثير همّة المتلقي إلى إعمال الفّكر لملئ فراغات الغموض في النص، وهذا ما يؤكّد التفاعل بين النص والمتلقي، وبتالي يحس المتلقي بوقّع المتعة الجمالية في نفسه.

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

2-1 نظرية التلقي في المذاهب الغربية الحديثة:

1-2-1 فلسفة التلقي عند أرسطو*:

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص41

* ناقد يوناني عرف بآرائه النقدية التي كانت مصدرا للدراسات العربية الحديثة، وقد تضمنها كتابه فن الشعر.

كان أرسطو في تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة التلقي أو مفهوم الجمال في استقبال النص. ففي رصيده الفكري والنقدي يتمثل لنا اهتمامه بهذه المسألة، حيث كانت محورا يستقطب تفكيره، ويستجمع فلسفته في إطار حديثه عن الأجناس الأدبية.

والمتأمل اليوم أن جل رواد الفكر الأدبي والنقدي الغربي الحديث، بنوا مذاهبهم ونظرياتهم النقدية والفلسفية الجديدة بالاعتماد على أحكامه وآرائه، وخاصة تلك المتعلقة بالجانب النقد الأدبي.

والظاهر أن مفهوم أرسطو لفلسفة التلقي كان مرجعا له تأثيره الخاص في نظرية الاستقبال الألمانية،: **ياوس**– **آيزر**– **انجاردين**.

ولعل الحديث عن جمالية التلقي عند أرسطو فيوضحها الناقد التونسي محمود عباس عبد الواحد في كتابه "قراءة النص وجماليات التلقي"، "فهو يرى أن أرسطو عند حديثه عن عملية التلقي قد حددها بثلاث عناصر وهي: النص والأديب (الكاتب) والمتلقي"،[1] حيث أعطى كل عنصر من تلك العناصر وظيفة ودور فعال في إطار عملية التلقي، مبرزا التفاعل الذي يقع بين تلك العناصر مؤدية في النهاية إلى إدراك جماليات النص، وتحقيق رسالة الكاتب، وهذا عن طريق التجاوب مع ذلك النص.

فأرسطو في هذا الصدد يحاول أن يرسم عملية التلقي كيف تسير، باعتبارها عملية معقدة عنده، لذا نجده يضع الشروط اللازمة لإنجاح تلك العملية (التلقي).

وبالتالي وجب على الشاعر (صاحب النص) المقدرة الفنية لمعرفة أحوال المتلقي ومعتقداته، فلا ينبغي –عنده– "أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور، وإن كان ممكنا في ذاته إلا إذا كانت براعة الشاعر، ملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 45.

النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور."[1] وهذا حتى يستطيع التأثير في المتلقي ومن ثم نستطيع القول أن رسالة صاحب النص قد وصلت.

ويذهب الناقد المصري "محمد غنيمي هلال" – نفس المذهب– فنجده يتحدث في كتابه "النقد الأدبي الحديث" عن فكرة التأثير القائم بين الشاعر والجمهور، فهذه العلاقة يجب أن تكون مبنية على قدرة صاحب النص في إقناع المتلقي (الجمهور)، وحتى وإن أدخل هذا الشاعر أمر غير ممكن، والمهم هو إضفاء علي شيء من الحقيقة على الرغم من استحال هذا النص، وفي ذلك يقول: "أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول، وعرف كيف يضفي عليه مظهرا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحالته".[2]

وقد ركز أرسطو عند حديثه عن فلسفة التلقي –على الشعر المسرحي– باعتباره أنه مرتبط بفكرة نظرية المحاكاة، فعنده أن تصوير الأمر اللامعقول أمر معيب في المسرحية لأنه يضاد الغاية من المحاكاة، وبالتالي وجب على الشاعر أن يستخدم المستحيل المعقول بدل الممكن غير المعقول، وذلك لمحاكاة الطبيعة على أكمل وجه.

وفي هذا الصدد يرى الناقد "محمود عباس عبد الواحد" أن أرسطو قد أجاز استخدام الأسطورة في الشعر، والتي تكون من الأمور المستحيلة والمعقول في ذاتها" لكن على الشاعر أن ينقل تلك الاستحالة في الأسطورة إلى دائرة الأمر المحتمل وقوعه من ناحية أخرى، وهذا رهنّا بواقع الجمهور (المتلقي) ومعتقداته، وذلك لمد جسر يربط بين النص والمتلقي يتم من خلاله تحقيق القيم الفنية والجمالية." [3]

وما يمكن قوله أن استخدام الشاعر لغة الأسطورة في عصر تجاوز بفكره وحضارته عهود الخرافات، وهذا الأمر مرفوض على العموم في تقدير أرسطو، لأن جل الأساطير

---

[1] المصدر السابق، ص46.

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

[3] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص47.

كانت لا معقولة لا يستطيع الجمهور تلّقيها والتجاوب معها باعتبارها من العهود الغابرة لها سياقاتها الخاصة ودلالاتها الخاصة.

وفي ظل اهتمام **أرسطو** بالجنس الأدبي المسرحي فقد قام بتقسيمه إلى نوعين من النصوص المسرحية: (المأساة) وتسمى التراجيديا، وكذلك (الملهاة)، ويطلق عليها الكوميديا، وقد راعى في ذلك التقسيم طريقة المحاكاة عند الشاعر، وما يترتّب عليها من أثر ناتج في عملية التلقي.

وقد تحدث عن هذه النقطة أيضا الناقد المصري "محمد غنيمي هلال" في كتابه سالف الذكر واعتبر أن المأساة عند أرسطو تحاكي وقائع تثير الرحمة والخوف في المتلقي، "فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات التي تعتبر أفعالا لا خلقية، لكن عندما يتأثر بها القارئ أو المشاهد للمسرح يصبح ذلك العمل خلقي، وذلك عن طريق توحّد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد التمثيلية المسرحية."[1] وبالتالي يُخلق التجاوب عن طريق التفاعل بين الممثل والمُشاهد ،مما يؤدي إلى الإثارة والانفعال.

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

أما القسم الثاني فهو الملهاة (الكوميديا)* وهو نوع من أنواع المسرح جعله أدنى مرتبة من المأساة، لأنها لا تحرك في المتلقي سوى الشعور بالسرور والضحك، فهي محاكاة الأراذل من الناس في جانب هزلي، وهذا قسم يعتبره قبيح.

وفي ظل حديثه عن الجناس الأدبية فقد قام أرسطو بالمفاضلة بين الأجناس الأدبية: المأساة– الملهاة– الملاحم، وقد احتكم في هذا الترتيب إلى طريقة المحاكاة والأثر الناتج في

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 76.

* الكوميديا والتراجيديا نصّان مسرحيان وهما جنسيان أدبيان شاع استخدامهما عند الناقد اليوناني أرسطو في كتابه "فن الشعر".

عملية التلقي، حيث جعل الملحمة أقل شأنا من الملهاة، لأنها لا تثير في المتلقي إلا الإعجاب بالأبطال.[1]

ما نخلص إليه في الأخير أن فلسفة التلقي عند أرسطو قد أوجدت العلاقة القائمة بين الشاعر والمتلقي أو بين النص والجمهور، وذلك للتمييز بين الأجناس الشعر عامة ومعرفة الأثر الناتج من عملية تلقّي النص الشعري المسرحي خاصة.

وبالتالي تُعتبر جمالية التلقي عند أرسطو من الأسس التي عول عليها رواد نظرية الاستقبال عند حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى، لذلك كانت فلسفة أرسطو حول نظرية التلقي مرجعا واضحا لهم في بعض ما انتهوا إليه من أحكام، وإن كان الخلاف بينهما في أن أرسطو لم يُهمل الكاتب أو الأديب في عملية التلقي، بل جعل له رسالة وثيقة بالقارئ والجمهور.

أما أصحاب نظرية الاستقبال ففي حديثهم عن عملية التلقي فقد أهملوا صاحب النص.

1-2-2 جمالية التلقي في النقد الماركسي:

عرفنا سالفا أن المنطلق الأول لرواد نظرية الاستقبال هو علاج الأمة التي خلفها النقد الماركسي في الدراسات الأدبية النقدية، أو بالأحرى تصفية الفكر الديمقراطي في ألمانيا الغربية من شوائب التقاليد الماركسية، ومن ثم كان الحوار صاخبا بين أنصار الماركسية في الشرق، ورواد النظرية الألمانية ومُؤيديها في الغرب، حتى حول مفاهيم عدة تخص الأدب والنقد والسياسة؛ وقد أعاب رواد نظرية الاستقبال أصحاب النقد الماركسي في جملة من نقاط تخص جمالية التلقي وكيفية استقبال النص الأدبي ونجد من أهم تلك القضايا:

أ- ازدواجية النقد الماركسي:

لقد طرح ناقدنا محمود عباس عبد الواحد في كتابه "قراءة النص وجماليات التلقي" هذه الفكرة، ويقرّ بأن أصحاب المدرسة الألمانية -رواد نظرية الاستقبال- ينظرون إلى

[1] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 48.

التقاليد الماركسية، أنها تسير على فوضى واضطراب اتجاه المسائل الجمالية في الفن عامة والأدب خاصة.

فقد كان ماركس وأنصاره عبيد لميولهم ورغباتهم الشخصية تارة، ولضرورات العمل السياسي تارة أخرى" وبالتالي اضطربت نظرتهم إلى جمالية الفن، بين توظيفه لخدمة الصراع الطبقي الذي يدعو إلى المذهب وبين الاستجابة لميولهم الخاصة اتجاه المذاهب الجمالي التي كانت سائدة آنذاك."[1] من هنا نفهم أن الرؤية الماركسية قد حصرت وظيفة الأدب بما يخدم أغراضها بعيدا كل البعد عن الدور المنوط به وهو الوظيفة الفنية.

إن المسألة في رؤية رواد النظرية الجديدة لا تخرج عن كونها ازدواجية تورط فيها النقد الماركسي،* الذي كان بدوره سببا في خلق أزمة الفكر النقدي فيما يخص الاستقبال، وبالتالي المشكلة هنا أن الأدب الماركسي يكون خاضع لإيديولوجيات سياسية وفكرية واقتصادية، وعليه فإن استقبال النص من طرف القارئ يجب عليه أن يخضع لتلك الأفكار التي تخدم فئة وطبقة خاصة تسير وفق أفكار داخل حزب سياسي تحكمه قوانين، وهنا يصبح القارئ (المتلقي) مقيّد بأفكار النص الأدبي.

لذلك ناهض أصحاب المدرسة الألمانية هذه التصورات والأفكار، ونظروا إلى الجمالية الماركسية في أن الفن بأشكاله المختلفة محكوما بعلاقات جدلية مع الأشكال الاجتماعية المتحكّمة فيه.[2]

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

---

[1] المصدر السابق، ص 49.

* النقد الماركسي نسبة إلى العالم الروسي ماركس الذي جاء مناهضا للفردية وداعما لفكرة الجدلية التاريخية التي هي مصدرها الصراع الطبقي الاجتماعي.

[2] ينظر، هنري أرقون: الجمالية الماركسية، تر: جهاد نعمان، بيروت، لبنان، 1975، ص 12.

ب- حتمية التماثل السطحي بين النتاج العام والنتاج الثقافي:

ثم نجد الناقد "محمود عباس عبد الواحد" يطرح فكرة التّماثل بين النتاج المادي الذي تفرزه الحياة الاقتصادية والسياسية وبين النتاج الأدبي (الثقافي)، حيث يقرّ بأن ماركس أراد تفسير هذا التماثل بقوله: "فالحياة المادية هي التي تكوّن العمل النظري، والعقل فيها تابع للمادة، فلا فرق إذا بين نتاج هو ثمرة العقل، ونتاج تفرزه الآلة في المصنع، فكلاهما نتاج خاضع للمادة، أو للقوة الاقتصادية والسياسية".[1]

وبالتالي فإن ماركس رفض كل نشاط لا يشارك في جهود الحزب، فالأديب يشغل في عرفه وظيفة اجتماعية، وهدف الأدب عنده محدد من قبل الطبقة أو الحزب، وفي هذا يقول: "ليس الفن غاية في ذاته، وليس قضية لذة أنانية... الفن في عرفنا إبداع جماعي وتعاون فكري... الفن طريقة للتعبير عن كرهنا الطبقي للرأسمالي"[2] ومقتضى هذا أن الهدف والنتاج الأدبي تربطهما علاقة آلية، فكلاهما يصنع الأخر لأن الهدف هو جعل الأدب سلاح في الحزب السياسي لمواجهة الطرف الآخر، وبالتالي تغيب فيه الجمالية الفنية، وتذهب عنه الروح الأدبية للأدب.

وفي إطار هذا المفهوم الصارم لا يكون للأدب في النقد الماركسي هدف جمالي يعتّد به، أو متعة فنية يستقبلها المتلقي، فالجمال واللذة والمتعة – في مذهبهم- ترف ارستقراطي تكافحه الماركسية، لذلك اعتبر أصحاب رواد الاستقبال (المدرسة كونستانس الألمانية) أراء ماركس لا تخدم الأدب، كونه يحقق الجمالية الفنية، وبالتالي حوّل الأدب من الهدف الجمالي إلى أغراض أخرى، حيث جعلها ضرب من الاستهلاك الذي لا يُلقي له بال، بل جعل الأدب نتاجا بالدرجة الأولى، ويتعامل مع الثقافة من منظور إنتاج وليس استقبال.[3]

ج- القارئ الفرد ليس قوة تاريخية:

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 54.

[2] هنري أرفون: الجمالية الماركسية، تر: جهاد نعمان، ص 94.

[3] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 55.

يُعتبر القارئ من العناصر المهمة التي أثارت الجدل بين رواد الاستقبال وبعض المذاهب الأدبية الحديثة، وبخاصة الماركسيون، وهذا في إطار نظرية التلقي، وهذا الخلاف مردّه إلى التوجّهات التي سلكها ماركس وأنصاره؛ فقد نبذوا الفردية وحاربوا كل ما يتصل بذاتية الفرد وميوله واعتبار الملكات الخاصة بالفرد خاضعة للأهداف المحددة للطبقة أو الحزب.

وفي حديثه عن الفن يقول الناقد الشيوعي "بسيكاتور": "... لذلك يتحتّم على الفرد في الفن الجديد أن يتجرد من مشاكله الخاصة، والشخصية مفسحا المجال لمصير الجماهير..." ثم يقول: "أن للإنسان بالنسبة إلينا أهمية منصب اجتماعي، فلا يهم علاقته بنفسه، ولا علاقته بالله، بل علاقته بالمجتمع".[1] وبالتالي ما نفهمه من هذا القول إن وظيفة الأدب تنحصر في خدمة طبقة اجتماعية معيّنة بعيدا عن الوظائف الأخرى للأدب.

لذلك يرى ناقدنا "محمود عباس عبد الواحد" أن ماركس استبعد الجمهور، وبخصوص الجمالية الفنية عنده أن الهدف الفني للأدب هو أداء رسالته، ويقول ماركس في هذا الصدد: "أن الهدف الفني هو الذي يخلق جمهورا متذوقا للفن، وقادرا على الاستمتاع بالجمالية".[2]

ومن هنا نفهم من هذا أن الدور الذي يحمله القارئ هو دور ثانوي، لأن الجمالية التي يدعو إليها ماركس محددة بأهداف حزبية أو اجتماعية.

وعليه ناهض رواد الاستقبال هذا الزعم الصادر من النقد الماركسي، بإعادة الهيبة للقارئ حتى صار له دور فعّال مع النص بعدما كان له عنصرا هامشيا في الدراسات الأدبية والنقدية.

1-2-3 نظرية التلقي في النقد الوجودي:

إن في هذه النقطة، وفي إطار الحديث عن العلاقة الموجودة بين نظرية التلقي والنقد الوجودي؛ يشير الناقد "محمود عباس عبد الواحد" أنه لابد الإشارة إلى الأسس والمعايير التي

---

[1] هنري ارفون: الجمالية الماركسية، ص 92.

[2] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 150.

انبنى عليها الفكر الوجودي، وكذا معرفة النوازع التي صدر منها في تعامله مع الوجود بصفة عامة، ورؤيته للتجارب الفنية بصفة خاصة.

إن الفكر الوجودي على حد تعبير عباس عبد الواحد، فكر فلسفي مادي ظهر في مطلع القرن العشرين امتدادا لنظرية "**فرويد**" التي تدعو إلى تحرر الإنسان من الكبت ومن كل القيود، والاستمتاع أكثر بالذات، وإنصاف الشخصية الإنسانية.[1]

لذل فشعور الإنسان بذاتيته الفوقية إلى حد كبير، وفرديته المستغنية عن كل موجود؛ هما عمدة الفكر الوجودي وفي هذا الصدد يقول سارتر: "فالوجودي في مذهبه هو الذي لا يقبل توجيها يأتي إليه من الخارج".[2]

نفهم من هذا أن الإنسان هو مصدر أفعاله يستطيع توجيه نفسه بنفسه بعيدا كل البعد عن التوجيهات الخارجية، فهو بالتالي كائن يفرض نفسه بأفعاله الدالة عليه.

ويعتبر "عباس عبد الواحد" أن المفهوم الذي جاء به "سارتر" له أثر واضح في الأدب الوجودي عامة، واستقبال النص بصفة خاصة، وقد وافقه الرأي الناقد المصري "محمد غنيمي هلال" في كتابه "النقد الأدبي الحديث" عندما أشار إلى العلاقة الموجودة بين القارئ الوجودي مع النص الأدبي، وفي هذا الصدد يقول: "فالقارئ لا يتعامل مع النص الأدبي مفسرا أو محللا، شارحا أو معلقا من خلال الموضوع أو المعنى الذي يطرحه الكاتب، بل هو يشاركه في خلق ما يريده مشاركة صادرة عن الحرية في معناها الإنساني، وفي حدود مجتمع الحاضر؛ لتغيير هذا المجتمع في المستقبل إلى قيم جديدة".[3]

وهذا يعني أن القارئ أو الدارس لا يقف عند الموضوع الذي اكتشفه الكاتب أو صاحب النص، لأن الموضوع عندهم لا يمثل وجودا مستقلا في النص، بحيث يقبل المشاركة، فكل ذات قادرة على خلق موضوعها بنفسها وبالحرية التّامة، وفي هذا الصدد

---

[1] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 58.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص333.

يقول غنيمي هلال: "وهي حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيّم، فلا يكون خدعة لغيره باسم المبادئ التي تنادي بها طبقة أو فئة".[1]

وهذا يعني أن الوجودي حين يستقبل نصا يصدر فيه صاحبه عن المبادئ والقيم التي تحكم مجتمعه أو طبقته، وجب عليه أن يتلق النص بِحُرية وأن يكون قادرا على إدراكه وتفسيره بطلاقة، وإنسانيا في اكتشاف موضوعه، فلا يهتم بالنص في علاقته بصاحبه، ولا في علاقته بمظاهر الحياة أو قيمها لدى الشعوب، وبالتالي فالجمالية الفنية يخلقها ويضعها الفرد بتأمله الفردي الحرّ وبشخصيته الإنسانية الكائنة والموجودة.

وقد تطرق ناقدنا محمود عباس عبد الواحد إلى أوجه التشابه والاختلاف الموجودة بين النقد الوجودي ورواد نظرية الاستقبال (المدرسة الألمانية) في إطار دراسته لجمالية التلقي **Esthétique de le réception** محددا أولا أوجه التشابه:

- إن علاقة النقد الوجودي بنظرية الاستقبال الجديدة، فتبدو واضحة في أمرين:

– أن الرؤيتين تلتقيان في أن للعمل الأدبي هدفا يشارك القارئ في صنعه وتحقيقه ولكنها مشاركة بينه وبين الكاتب لتحقيق وظيفة الأدب الاجتماعية في فهم الوجود، أو بين القارئ والنص الأدبي لتحقيق المتعة الجمالية عند رواد الاستقبال.[2]

– أنهما يلتقيان –كذلك– في نوعية القارئ وطبيعته، فرواد نظرية الاستقبال توسعوا في مفهوم القارئ حتى انتهوا فيه إلى نمطين نوعين: قارئ واقعي، وقارئ ضمني أو متخيل. فالأول شخص تاريخي معروف، والثاني يمثله الأديب أو الكاتب في بناء النص،[3] وهذا التقسيم يوافق وينسجم مع التقسيم الذي أجراه الناقد الفرنسي الوجودي "**جون بول سارتر**" حينما قسم الجمهور المتلقي إلى نموذجين: جمهور واقعي، وجمهور إمكاني (مثالي).

---

[1] المرجع نفسه، ص333.

[2] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص63.

[3] ينظر، روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص 178.

إلى جانب هذا التشابه نجد مجموعة من الاختلافات قد اختلفا فيها، وقد حددها ناقدنا وهي:

- يعتبر رواد نظرية الاستقبال الألمانية أن وظيفة الأدب جمالية؛ بينما الأدب في النقد الوجودي ليست وظيفته سوى خلق الجمال والتأمل فيه،[1] وعليه تختلف مهمة القارئ في النظرية الجديدة عنها في النقد الوجودي، وإن كان الاتفاق بينهما في نوعية هذا القارئ.

- يرتبط نسيج النقد الوجودي في فكره النقدي بخيوط الماركسية في جوانب متعددة، فالأدب الإنساني الذي يخدعون العالم ببريقه والدعوة إليه، ربما يخف وزنه، وتتضاءل فكرته أمام حماسهم للأدب الموجه إلى جمهور خاص، أو طبقة معينة، "فعندهم كل عمل أدبي موجه إلى جمهور خاص به هو دال عليهم، وفيه وصف لهم ولعالمهم"[2] وهم في هذا أقرب إلى الماركسية وبعيدين كل البعد من النزعة الإنسانية المزعومة.

أما نظرية الاستقبال فهي تعمل عكس ذلك حيث قامت لإصلاح الأزمة التي وقعت فيها الماركسية.[3]

ما نخلص إليه أن الفكرة التي أراد الناقد إيصالها هي أن النقد الوجودي أراد دراسة العلاقة القائمة بين النص الأدبي والقارئ الوجودي، وذلك لفهم أغوار ذلك النص باعتباره كائن موجود، ومن خلاله يتم معرفة هذا الوجود مع التوّصل إلى حقيقة الشخصية الإنسانية التي أوجدت ذلك الإنتاج الأدبي.

1-2-4 النقد الرمزي وفلسفة التلقي:

إن جل الدراسات التي انتهى إليها العالم النمساوي "**سيقموند فرويد**" وأنصاره عن تفسير مظاهر السلوك البشري، قد تركت بصماتها الواضحة على قسمات الفكر الغربي، حيث ربط بين الدوافع والغرائز الإنسانية فجعل مظاهر السلوك رمزا للرغبات المكبوتة، ومن

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 325.

[2] المرجع نفسه، ص 325.

[3] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 64.

ثم كان الشاعر أو الفنان عامة يستمد موضوعاته من عالم "اللاشعور"، "وكان لهذا صدى واضح فيما رآه الرمزيون من أن التجربة الأدبية ليست تجربة واعية بل تشبه الحلم، وتوسعوا فيها حتى أطلقوا عليها (الحلم الرمزي)".[1]

وقد انطلقت التجربة الرمزية في نظر الناقد "عباس عبد الواحد" عند أصحاب وروّاد الأدب الرمزي من العدّاء الموجود بين الفنان والمجتمع، ودعوتهم إلى التقوقع في كهوف النفس، ومن ثم تحولت تجاربهم الشعرية إلى نزعات تهرب من الواقع وتفر من الالتزام الاجتماعي، وصارت مجرد تهويمات يحلّق بها الشاعر في السماء، منفصلا عن وعي المجتمع وحتميا ته.[2]

وإذا كانت تلك التجارب قد ارتبطت في نشأتها بحالات مرضية لدى رواد المذهب، فهذا يعني أنها بحاجة إلى جمهور معين يتلقى تلك التجارب، منفصلا عن وعيه، ذاهلا عن واقعه وحتميا ته.

لذا يقّر ناقدنا بأن طبيعة التجارب العربية في الشعر تقيم حوارا بينها وبين المتلقي، قوامه الفهم والتحليل والتفسير، لكن طبيعة التجارب الرمزية تتأبى على سحب الغموض المفتعل وبهذا تفقد سمة من أهم سمات الفن بصفة عامة والفن الأدبي بصفة خاصة.

"وهي سمة الحوار بين المبدع والمتلقي، ومن ثم تقع الفجوة السحيقة بين الشاعر الرمزي وجمهوره"[3] وهذا يعني أن التجربة الرمزية صعبة المنال من طرف المتلقي فهي متلبسة بعوالم خاصة ومملوء ة بغوامض لا توجد إلا في نفس الشاعر الرمزي، ولا يمكن الوصول إلى أغوارها إلا إذا كان المتلقي واع وذو مهارة وخبرة عالية (ناقد متمرس).

وبالتالي فالقارئ للتجربة الرمزية معزولا عن الفهم، ومبعد في مجال الحكم، وعليه يجب على المتلقي ذا قدرة خاصة على التجرد من تراكمات الحياة المبثوثة في نسيج الفكر

[1] محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر،(د.ط)،1977، ص 114.

[2] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 65.

[3] المصدر السابق، ص 66.

وتضاعيف الوجدان. حتى يمكنه أن يستقبل التجارب الرمزية وهو في حالة بدائية أشبه بحالة الإنسان الأول يعاني ولا يفهم، يتألم ولا يعلم.

ومن هنا نستخلص أن المتلقي للأدب الرمزي متلقّ خاص له معرفة قبلية للتجربة الرمزية، ومتطلع لكل خباياها، وبالتالي يستطيع حل شفرة ذلك الإنتاج، والوصول إلى المعنى الحقيقي الذي يريده المبدع الرمزي.

1-2-5 البنيوية ونظرية التلقي:

إن المنهج البنيوي* في إجماله يعد امتدادا متطورا للمذاهب الشكلية التقليدية في دراسة النص؛ وهو المذاهب التي يُعنى بالشكل دون المضمون، كما كان له خلاف مع النقد الماركسي الذي اهتم بالمحتوى والمضمون دون الشكل، لذلك فالبنيوية نشأت على أنقاض الدراسات التقليدية (التاريخية) والسياقية، فهي جاءت لكي تهتم بعلمنة الأدب، أي دراسة الأدب من أجل الأدب، أي جعل النص الأدبي يحلل وفق آليات علمية مضبوطة ومعرفة العلاقات والأنساق اللغوية المتحكمة في بنائه وانسجامه.

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

فالاتجاه البنيوي إذن يتعلق بالاستقبال لا بالنتاج، فليست له افتراضات أولية يمليها على الأديب لتحقيق نزعات سياسية أو مذهبية فكرية خاصة، خلافا للاتجاهات الأخرى

* المنهج البنيوي، منهج لساني حديث النشأة ظهر في بداية القرن 20 على يد العالم السويسري فيرناند دي سوسير، يهتم بالوحدات اللسانية المتعلقة بالنص الأدبي.

[1] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 68.

الماركسية أو الوجودية أو الرمزية؛ "بل هو إذن قراءة بنيوية لنصّ من النصوص تتطلب نظام استقبال بقاعدة علمية".[1]

وبالتالي تفرض على قارئ النص أن يفكر في الكّل الذي أمامه على "أنه مجموع أجزاء أو وحدات صغيرة تُشكّل هذا البناء، وإدراك العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء أو تلك البنيّات ".[2]

وهذا يعني أن القارئ البنيوي أثناء دراسته للنص الأدبي دراسة نسقية إنه يهتم بالوحدات اللغوية وربطها ببعضها البعض ومحاولة معرفة العلاقات التي تتحكم فيما بينها، ولكن لا يقف البنيّويون في إدراك العلاقات عند مهمة التفسير التقليدي المألوف، بل يعتمدون على إيجاد نظام علمي، (علمنة الأدب) يُعول عليه المتلقي أو القارئ في التفاعل مع النص، ففكرة النظام عندهم هي الأساس في التحليل البنيوي.

ففي دراستهم يهتمون بالوحدة الأدبية أثناء انتقالها من الجملة المفردة حتى الترتيب الكامل للصياغة، يمكن من خلالها التوصل في النهاية إلى مفهوم النظام.[3]

وهذا لا يعني أنهم يتجاهلون طبيعة الثقافة أو اللغة التي ينتمي إليها الأدب، فيخضعون كل النصوص لنظام تحليلي واحد، بل يفهم من حديثهم أن هذا النظام يشبه مخططا عاما، "تتعدد طرائق استخدامه تبعا لعلاقة الأدب بنظامه الثقافي".[4]

وفي هذا الصدد ما نلاحظه اليوم أن أشهر مخططات الاستقبال البنيوي ذيوعا في الشرق و الغرب هو المخطط الذي وضعه "جاكبسون"[5] وقد استقى فيه وظائف التواصل مع النص، كما اهتم بالبحث عن الدلالة الوضعية والدلالة المجازية أثناء التحليل البنيوي مراعيا في ذلك دور المجاز والانحراف في تقريب المعنى إلى القارئ ومساهمته في تجسيده.

---

[1] روبرت شولز: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1984، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 69.

[4] روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص 21.

[5] جاكبسون عالم لغوي بنيوي روسي، وهو رائد من رواد علم اللغة التحليلي، وإليه يرجع تأسيس الفكر البنيوي.

ولكي نفهم هذا أكثر يمكن أن نضع مثالا نوضح به الرؤية: "عندما نقول، مثلا: "رأيت في الحرب أسدا" أي رجلا قويا كالأسد، فإننا نجمع بين الطرفين لسبب هو القوة لكن عندما نقول: أسد بين المقاتلين يقاتل معهم، هنا يصير الحقل الدلالي (أكثف) لأننا ألمحنا إلى الرجل بطريقة غير مباشرة، وعلينا هنا أن نتخيّل المعنى من منطق السياق وطبيعته، فالأسود لا تكون في الحروب بل الناس، وثمة جامع بين المقاتل والأسد هو القوة والبأس، ففي هذه الصورة لم نكشف عن الطرفين، بل اكتفينا بذكر طرف واحد في سياقه غير سياقه المعقول، ورحنا نبحث في سياق الكلمات عن معناه الطبيعي، وعن وظيفة الصورة من خلال الجمع بين طرفيها.

ما نخلص إليه في النهاية أن البنيوية من هذا المنطلق تزوّد الباحث بأدوات التحليل، تفتح الطريق أمامه لكي يصل إلى نتائج نظرية تمثل في النهاية مذهبا متماسكا باعتباره جملة من العمليات العقلية الدقيقة، التي تهتم بالنص يُفككه ويُحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى وصولا إلى قابلية الفهم.

أ- منهج التحليل البنيوي للشعر

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

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

[1] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص 73.

كما يبين القارئ عن طريق التحليل علاقة العروض الشعري بالتركيب لأن هذا الأخير يساعد على إبراز الدلالات والمعاني" كما يؤكد على دور المجاز (الانحراف) **Déviation** في توطيد وتقريب المعاني والأفكار إلى ذهن القارئ."[1]

ويتم التوصّل أيضا إلى تحديد الموسيقى الداخلية والخارجية التي تحتّكم إليها القصيدة الشعرية، باعتبارها نظاما ديناميكيا يحمله على متابعة النص الشعري من مطلعه إلى نهايته الموحدة.

وهذا يعني أن مهمة المحلل البنيوي ،تكمل في معرفة أنساق العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أو العناصر، وذلك عن طريق التحليل والتركيب.

ما نخلص إليه فيما ذكرنا سابقا، لقد خطا منهج القراءة وجمالية التلقي خطوات أشد إيغّالا في تشييد جمالية من نوع خاص اشتقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية التي تجعل الذّات مصدرا للفهم، فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة فعل الفهم والإدراك ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجود لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي، ولم تقتصر هذه الآثار على البعد النصي بحدوده الفردية، بل انصب الأثر على بنية النوع الأدبي أيضا – كما مر بنا في أفق الانتظار عند **ياوس**– فانصهرت الآفاق المتغايرة للنصوص لتحدث نقلات نوعية من النوع الأدبي عامة، فأصبحت نظرية التلقي في بُعدها الآخر وجها من وجوه نظرية الأدب.

وإذا ما كانت "جمالية التلقي" قد أعادت إلى الأذهان مفاهيم الفلسفات الذاتية وبدت توظيفا لمعطياتها إلا أننا نجد أنّها أقصت حالات الانقياد اللاواعية للنص المتمثلة بقراءات الحدس" من خلال إشراك فعل الفهم، وهو مقدرة عقلية واعية، تستثمر مرجعيات لا حد لها ولا حصر لها في التفاعل مع بنية النص؛ وبدت الجمالية تغيبا متعمدا لمسارات الذات

[1] المصدر نفسه، ص 73.

والموضوع (الظاهرة)، لإنتاج نص جديد تتجلى فيه أشكال الوعي المتضافرة (وعي النص ووعي القارئ)."[1]

وبدا التحول المنهجي الذي طرأ على تحليل النص بالاستناد إلى جمالية التلقي ينم عن إدراج (فعل الفهم) في القراءة، وجعل نتاجه بنية من بنيات النص" وبدأ الفهم المعرفي للذات وما ينتج عنه من تباين الاستجابات لتباين الذوات المعرفية، وجاءت أنساق القراءة مفارقة لمقصديه المؤلف وأنساق القراءة المحصورة بمقصديه النص."[2] وعليه فإن القراءة

شرح وتعليق:

إن نظرية التلقي في الدراسات الغربية الحديثة قد عُولجت بأبعاد فلسفية عميقة ،تم من خلالها تسليط الضوء على النص الغربي وخصوصياته،لكن الاختلاف يكمل على مستوى التطبيق ،فتعدّد المناهج الغربية خلق جوّ ا من التمايز في معالجة النظرية فكلا حسب منحاه ورؤيته ،وذلك لخدمة أدبه وكذا خدمة نوازعه الذاتية .

فالوجودي يريد الحفاظ على أدبه الوجودي والماركسي يريد توظيف أدبه لخدمة الطبقة الاجتماعية والرمزي كذلك وهكذا.

وبالتالي فهذا التباين قد كانت له ايجابيات كثيرة للنقد الأدبي مكنّت القارئ العربي بالتعرّف عليها عن طريق الترجمة والتلاقح الفكري فقد وصلتنا كتب غربية نقدية كثيرة تعالج موضو ع التلقي اشتثمرها الناقد العربي الحديث لتأليف كتب نقدية حول الموضوع ذاته ليُقدم إلي القارئ بأسلوب سهل وبسيط وذلك للتّعرف أكثر على مجهودات الآخر وأفكاره النقدية العميقة.

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص52

[2] المرجع نفسه، ص53

تعتبر القراءة النقدية ممارسة فعلية يقوم بها أي ناقد (قارئ) متمرس ،وللقيام بهذه العملية نتبع الخطوات التالية .

1-النص النقدي وآليات قراءته:

أ- **تعريف النص النقدي:** يعرفه عبد السلام المسّدي في كتابه "الأدب وخطاب النقد" يقول فيه: "كل نص فكري هو نص نقدي،و كل نص نقدي هو نص فكري بالضرورة".[1]

إذن فالنص النقدي هو الكلام عن الكلام، وبالتالي هو فكر نقدي يحمل هموم الحيثيات المتصلة بإنتاج النص الأدبي سواء بالإيجاب أو السلب.

ويعرف أيضا في موقع آخر حيث نجده يقول "النقد معرفة ويطمح أن يكون علما، ولكنه علم بغيره وليس علما بنفسه، والسبب أن موضوعه الذي هو القول الأدبي وأنه ليس معطى جاهزاً من معطيات الطبيعية، وليس واقعه عارضة من واقعات الوجود، وإنما هو بنفسه شاهد على فعل إبداعي يؤلفه الإنسان ولا يؤلفه أيّ إنسان".[2]

كما نجد النقاد المعاصرين أمثال عبد الملك مرتاض يعّرف "الفعل النقدي" بقوله: فالنقد لم يعد مجردّا إصدار أحكام ساذجة أو متحيزة، أو حتى نزيهة "موضوعية " ولكنه أمسى ممارسة معرفية شديدة التعقيد: ولا تجترئ بإصدار الأحكام الجاهزة للنص الأدبي أو عليه؟ ولكنها تعمّد إلى تحليل الظاهرة الأدبية، ضمن جنسها الأدبي -وتأويلها بواسطة شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفية التي بعضها تأويلي، وبعضها جمالي، وبعضها فلسفي، وبعضها أسلبي، وبعضها لغوي، وبعضها إيديولوجي، وبعضها أشياء أخراةُ...[3]

من هنا يتبين لنا أن الممارسة النقدية هي عملية فكرية تعتمد على الفحص والتحليل للظاهرة الأدبية الإبداعية من جوانب عدة مختلفة، وذلك من أجل إطلاق حكم مُؤسس وفق معايير نقدية على ذلك المنجز من تلك العملية وذلك الفعل هو نص نقدي يحمل أفكار واعية وأحكام صائبة عن ذلك الإبداع.

---

[1] عبد السلام المسّدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص294.

[2] المرجع نفسه، ص295.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومه للنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر،(دط)، 2005م، ص226- 227.

ب- آليات قراءته (نقد النقد): يعرفه المحدثون من العرب المعاصرين بأنه ترجمة للعبارة الفرنسية **Métacritique** ويطلقون علية "ما وراء النقد" أو "ما بعد النقد"[1]

وقد أطلق عليه الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" بأنه "نقد النقد" فيكون "بمعنى القراءة النقدية الثانية التي تكتب عن الأولى وقياسا على ذلك، "نقد نقد النقد" مثلا، فإن العبارة المركبة تكون واردة بمعنى النقد الثالث القراءة النقدية الثالثة التي تكتب عن الثانية".[2]

وبالتالي فنقد النقد هو قراءة ثانية تكون فاحصة ومحللة للقراءة الأولى الخاصة بالإنتاج الأدبي، وذلك وفق آليات وإجراءات معرفية ولسانية وموضوعية.

ويكون هذا النقد ليس بالضرورة من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل مزيد من الوضوح للمذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية، وتوضيح الخلفيات التي تستمد منها مرجعياته على المستويين المعرفي والمنهجي جميعا.

وفي هذا الصدد ركز "عبد الملك مرتاض" على نقد النقد العربي المعاصر بأنه: "إبداء لمعارضة لموقف نقدي والبحث في أصول المعرفة النقدية على نحو منهجي عميق".[3]

لذلك فالقراءة النقدية تتطلب قراءة واعية عميقة من أجل الوصول إلى معرفة نقدية منهجية وفق معايير وأسس صحيحة.

2- قراءة في عتبات المدونة:

أ- التحليل السيميائي* للغلاف:

[1] المرجع السابق، ص224.

[2] المرجع نفسه، ص223.

[3] المرجع نفسه، ص227

لقد كُتب العنوان باللون الأسود الناصع، ودلالة هذا اللون يهدف إلى إثارة ذهنية القارئ ونفسيته من خلال تفكيك شفرة العنوان، كما تهدف الألوان والرسومات الموجودة على واجهة الكتاب إلى المضمون نفسه. فنلاحظ أولاً شكل كتاب مزدان مفتوح على دفتين وبجانبه سواد ممزوج بورود، حيث تخرج من دفتي الكتاب، نوعين من الكتابات:

– كتابة من اليمين إلى اليسار تدل على الحظ العربي الذي يرمز إلى تراثنا العربي النقدي المكتوب.

– وكتابة أخرى من اليسار إلى اليمين لها دلالة على الكتابة الغربية الأجنبية، وهي ترمز إلى الدراسات النقدية الغربية الحديثة، وكأن الناقد هنا يقارن بين الوجهتين: الوجهة الغربية من جهة ونظريتها العربية من جهة أخرى، وبعبارة أخرى هو يقارن بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث العربي النقدي القديم ونفهم من خلال هذا البعد أن التراث النقدي العربي هو المرجعية الفكرية والنقدية للدراسات الغربية الحديثة.

كما نلاحظ على جهة الكتاب اليمنى والتي مثلت جهة التراث العربي أنها مزدانة مزخرفة بورود، مثلت الشعاع العربي النقدي الذي وضع اللبنة الأولى لأصول عملية التلقي.

كانت بداية لانطلاق للنظرية النقدية، فمن خلال اللبنة الأولى التي وضعها النقاد العرب القدامى؛ بنى الغربيون تفكيرهم النقدي ونظرياتهم ومناهجهم المختلفة عليها في تحليل النصوص، وسبر أغوارها ومعرفة تقنياتها واستراتيجياتها.

كما نلمح على واجهة الغلاف بروز حروف متنافرة غير متجانسة هي حروف الخط العربي، وحروف أجنبية تمثل الخط الغربي ونلاحظ في أسفل الكتاب تشكل رسالته مربوطة في المنتصف برباط محكّم في المنتصف، وهذا يدل على امتزاج الثقافتين العربية والغربية معا، وهناك علاقة تأثير وتأثر بينهما، فالعرب أعطوا الأساس القاعدي، والغرب جاء بالبعد

* السيمياء أو السيميائية علم يبحث في دلالة العلامات اللغوية وغير اللغوية داخل المؤسسات الاجتماعية من رواده دي سوسور، رولان بارط.

التنظيري والعملي ليُهدى في ثوب جديد للفكر النقدي العربي الحديث عن طريق الترجمة والمثاقفة.

ب- فك شفرة العنوان "قراءة النص وجماليات التلقي":

لقد اهتم علماء السيمياء اهتمامًا واسعًا بالعنوان سواءًا في النصوص الأدبية أو في العناوين التي تتصدّر أغلفة الكتب، وهذا باعتباره علامة إجرائية ناجحة في معالجة النص بغية استقرائه وتأويله،و قد تحدّث "**رومان جاكبسون**" عن الوظائف الأساسية للعنوان هي: المرجعية، والافهامية والنصانية[1].

أما الناقد "**محمد مفتاح**" فيرى أن العنوان يمُدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته فهو يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص[2] وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد وينامي ويعيد إنتاج نفسه.

وإذا نظرنا في المعنى المعجمي للفظة (عنوان) واشتقاقاته نجد أن اللفظ مشتق من المعنى والتفسير والتأويل، أي أنه يفسر شيئا ما، وإنّه يحمل معنى الشيء، وإنّ عنونة شيء بعينه تعد سمة هذا الشيء ومعناه ومقصده.

نخلص مما سبق إلى أنّ العنوان يعتبر مفتاحًا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي، وهو نواة مركز للنص أو الكتاب باعتباره الموجه الرئيسي له، ويعد كذلك المرجعية الاحالية ويتضمن غالبًا أبعادًا إنتاجية، فهو دال إشاري وإحالي، يوحي عن قصديه المنتج أو المؤلف، وأحيانا يبين بعضا من أهدافه الإيديولوجية، وهو مفتاح أساسي يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار الكتاب والنص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها.[3]

---

[1] عبد الرحمان طنكول: خطاط الكتابة وكتابة الخطاب، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، العدد 09 1987، ص135.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء،المغرب، ط1 ،1987، ص72.

[3] ينظر، جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، مجلد 05، ع03 (دط)، (دت)، ص96.

وبالنظر إلى عنوان الكتاب الذي نريد دراسته المعنّون بـ " **قراءة النص وجماليات التلقي** " ،عند ملاحظته نجده على صورته الحالية عبارة عن مركب إضافي معطوف مشكل من اسم ومضاف إليه ثم من اسم ومضاف إليه وهو كذلك لأن معظم العناوين النقدية اليوم نراها تتشكل على هذا النحو.

فقد أراد المؤلف أن يكون العنوان على هذه الصورة التركيبية لقوة الدلالة التي يعطيها المركب الإضافي من ناحية، ولأنها اشد تمكنا وأخف على الذوق السليم من ناحيةاخرى.[1]

لذلك كان هدف الكاتب والمؤلف بهذا العنوان أن يتلاءم مع المسائل التي تناولها في كتابه، والتي تدور حول نظرية التلقي وأبعادها الجمالية والفنية.

ويمكن تقسيم العنوان إلى فاصلتين هما " **قراءة النص – جمالية التلقي** "، وإنّ حروف هذا العنوان بفاصلتيه يوحي بحركة صوتية رتيبة منتظمة تشيع في ذهن القارئ مفهومًا يوحي لمدى ارتباط عملية قراءة النص بذهنية المتلقي، الذي ساعد هذا على ترسيخ المعنى الذي يضمنه الباحث لعنوان الكتاب وهذا الترسيخ تمّ من خلال القيمة الدلالية للعنوان وكذلك التقسيم الصوتي المفصل.

لقد أراد الباحث أن يكسب قيمة فكرية ترجع إلى المعنى الذي يحمله العنوان والمرتبط بدوره بمتن الكتاب ارتباط اعتباطيا، أي أنه وظف جملتين لهما علاقة فيما بينهما وهما " قراءة النص " و" جمالية التلقي" ،وينتج بعد مقاربة النص من طرف القارئ الجمالية الفنية أي جمالية التلقي فمنذ البداية كان هذا العنوان محورا أساسيا في توجيه رؤية القارئ لذا الاتجاه، وهذا الموضوع هو نظرية التلقي* .

فالعنوان كما ذكرنا من قبل – يوحي إلى ارتباط عملية التلقي بذهنية وثقافة القارئ – بحيث نجد ارتباطا سياقيا واضحا بين العنوان وبين نظرية التلقي في بعدها التاريخي

---

[1] ينظر، محمد عويس محمد: العنونة في الأدب الغربي، النشأة والتطور، مكتبة الاتحاد مصرية، القاهرة، مصر ط1، 1408هـ، 1987م، ص27.

* نظرية التلقي فهي نظرية الاستقبال بمنظور المدرسة الألمانية أمثال انجاردن و أيزر وياوس ونعني بها وجود علاقة بين النص والقارئ تنجم عن هذه علاقة جمالية فنية.

والفلسفي وهذا ما نجده لدى" الناقد التونسي محمود عباس الواحد" فهو يعمل على تعميق البحث في نظرية التلقي ومعايير تأسيسها في الدراسات النقدية الغربية وعلاقتها بالرؤى النقدية لدى التراث الغربي فيما يخص هذه النظرية في بعدها الجمالي والفني.

جـ- تمهيد نظري لجمالية التلقي:

- **بين قراءة النص وجمالية التلقي:**

إذا كان من الشائع أنّ كل قراءة للنص الأدبي هي إعادة تأويل له من معطيات تاريخية أو آنية، فإنّ هذا الأخير يخضع في تشكيلته المميزة إلى عملية تفاعل بين خصائص داخلية وخصائص خارجية هي تحولات السياق المنتج في ظلاله العمل الأدبي، لذلك ظهرت عدة مناهج امتثلت لتلك المعطيات، وحاولت مقاربة النص مقاربة موضوعية والكشف عن مكمن الجمال فيه وكيفية تشكيله على أساس أنّ العملية لإبداعية هي عملية معقدة لا تغيير نهائي لها إلى حد المستقبل، فمن المناهج النقدية الأدبية التي نظرت للعمل الأدبي على أساس امتثاله للمعطيات التاريخية والثقافية المتعاقبة والآنية، إلى المناهج النصية التي قاربت النص مقاربة داخلية في محاولة استخراج جماليته من عناصره الداخلية وإقصاء لدور المبدع والسياق المنتج للنص، ظهر الاهتمام بالقارئ كعنصر فاعل في العملية الإبداعية، إذ حاول النقاد القضاء على حيادية النص التي أفرزتها البنيوية.

- **تعريف فعل القراءة:**

- **لغة:** [1] مّا ورد من تعريف للقراءة في معاجم اللّغة، ما جاء به ابن منظور في لسان العرب " قرأتُ الكِتَاب قِراءةً قرآنًا ومنه سمّي القرآن فهو مقروءٌ.... والأصلُ في اللفظة الجَمعُ، وكلّ شيء، جمعتُهُ فقد قرأته وسمّي القرآن لأنّه جمع القِصَصَ والأصل والنهي والوعد والآيات والسور بعضها إلى بعض؟ "

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صدر الطباعة والنشر،بيروت، لبنان، مجلد 10، ط4 ،2005، ص 51.

فمعنى القراءة حسب ابن منظور هو الجمع حيث كان الهدف من فعل القراءة الوصول إلى رصْد المعاني الواردة في النص المقروء.

كما تطلق صفة للشيء، الذي تتصل به حيث يطلق على الصلاة قراءة تسمية للشيء ببعضه وعلى القراءة نفسها يقال قَرَأَ، يقرأُ، قِراءةً، وقرآنًا، والاقِتِرَاءِ، افتعال من القراءة.[1]

– **اصطلاحًا:** لقد أصبح فعل القراءة من أبرز مجالات البحث، التي تهتمُ بها النظرية الأدبية، وأصبح لها مكانة لم تمنح لها مكانة لم تمنح لها من قبل في الدّراسات النقدية، فقد عدّها النّقاد المعاصرون العرب منهم أو الغربيين وسيلة من أجل فهم النصوصّ وإعادة تركيبها بصفة ذهنية من جديد.

حيث يجعلها الناقد "نادر كاظمً" بمثابة إعادة إنتاج وتصنيع للنّص من جديد، وذلك بعد أن تم إنجازه بصورة أولية مفتوحة من قبل مؤلفهِ ،إذ النّص لا يكون حاضرًا إلاّ بقدر ما يكون مقروءًا."[2] والنظرة الحديثة تبنّت فكرة أن النص لم يعد ملكًا لصاحبه بل هو يكتب ليحي مع كلّ قراءة لصيغة جديدة.

وهناك من يرى أن القراءة سلوك يتبعه المتلقي من أجل الخروج بالرموز اللغوية من وجودها المظلل إلى التمثيل الفعلي من خلال الوصول إلى دلالتهًا، فيعرّفها " عبد المنعم شلبي " ويقول بأنها "إدراك المعاني التي ترمز إليها حروف الكتابة مفردّة ومركبة وهذا الإدراك ينمو بنموّ القارئ جسدًا وعقلاً وروحًا...."[3] وعندما يجعل القراءة هي ذاتها الإدراك، يوكّل لها مهّمة تطوير مراكز الذوق والأحَاسيس التي تنمو معها علاقة التفاعل بين النّص والقارئ وبهذا يتمكن المتلقي من الاندماج في الإطار النصّي، والوصول إلى المفاهيم الدّفينة في الألفاظ وكلمّا ارتقى الإدراك، يرتقي معه الذّوق لأنهما يرتبطان معًا ارتباط الأسباب

[1] المرجع نفسه، ص51.

[2] نادر كاظم: المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص12.

[3] عبد المنعم شلبي: تذوق الجمال في الأدب، دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص29.

بالمسّببات....."[1]. بمعني أن الإدراك هو الذي ينمي حواس الذّوق، لأنهما متلازمان ويخدم كلّ منهما الآخر في مهمته، فالذوق كذلك يساعدنا على تنمية القدرة في إدراك الظواهر التي تواجهنا.

وهذا المفهوم يجعل من القراءة فعلا يتميز بطبيعة شخصية كل إنسان، مما يحفظ استقلالية النصوص الأدبية من أحادية التأويل، لتصبح فضاء مشحونًا بالدلالات المرتبطة بأذواق أصحابها.

فإننا حسب تزفتيان تودوروف "..... نخطّ أثناء قراءتنا كتابة سلبية فنضيف إلى النّص المقروء أو نحذف ما نريد أو ما لا نريد أن نجده فيه، فما إن يوجد قارئ حتى نستبعد القراءة عن النّص. "[2]

وهذا ما يجعل القراءات المتباينة للنص الواحد تتكامل بتعدّد الرؤى إذ يكشف كل قارئ زاوية من زوايا النص الخفية ومع تحقيقه لذلك يتأكد أن قراءته، تحتاج من يعتني بها بالكشف عن جوانب أخرى، وبذلك يتأكد مرة أخرى أنّ النص متحّرر من التحيزّ لرأي دون آخر، فما القراءة الأولى إلا صورة من صورة التأويل المفتوح الذي لا يقتنع بالنتائج إنما يسعى للبحث عن الجوانب المظلمة قي النصوص.

- **تعريف مصطلح التلقي:**

– **لغة:** إن المادة اللغوية بمشتقاتها في العربية، وتصريفاتها في الفرنسية **Réception** تنظم معنى الاستقبال والتلقي معًا، "فيقال في العربية: تلقاه، أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال– كما حكاه الأزهري– وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله"[3]

[1] المرجع نفسه، ص29.

[2] نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص26.

[3] ابن منظور: لسان العرب مادة (لقا).

-وقد ورد مصطلح "التلقي" في انساق القرآن الكريم التعبيرية يقول تعالى: ﴿ **وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى اَلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ** ﴾[1]، وأيضا قوله تعالى: ﴿ **إِذْ يَتَلَقَّى اَلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ اِلْيَمِينِ وَعَنِ اِلشِّمَالِ قَعِيدٌ**﴾[2] وقوله تعالى: ﴿..... **اِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ** ....﴾[3] وقوله تعالى: ﴿ **فَتَلَقّى ءَادَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ اَلتَّوَّابُ اْلرَّحِيمُ** ﴾[4]

فدلالة الاستعمال القرآن لمادة التلقي مع النص تنّبه إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص، حيث نرى لفظة "التلقي" مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة والإلقاء والتلقي.

- **اصطلاحًا:** إن مصطلح التلقي يعني وجود صلة بين المبدع والمتلقي وعلاقتهما الوثيقة التي تسهم في إضفاء شرعية فهم النص وتحديد فضائه.

- وقد اهتم أسلافنا بهذا المصطلح وغاصوا في دلالته ومعناه، فالفرزدق مثلا ما فتئ يؤكد هذا الطرح عندما أجاب أبي الأعرابي" علينا أن نقول الواحد وتنوعها.[5]

والفكرة نفسها عبر عنها رولان بارط بالنص المنجم* **étoile**، وهذا يعني أن المبدع ينقل المتلقي إلى تجربته لمشاركته في أحاسيسه ومشاعره، ولذا فمن واجب المبدع تحقيق هذه الغاية أن يراعي الإحساس اللغوي عند المتلقي المتفاعل مع أجواء النص الفسيحة للإسهام في إنتاج المعنى.

كما يراعي المبدع للمستويات الاجتماعية والثقافية والنفسية للمتلقي الذي يشاركه في خلق النص ويساهم معه في بناء معناه.

---

[1] سورة النمل، الآية 6.

[2] سورة ق الآية 17.

[3] سورة النور الآية 15.

[4] سورة البقرة، الآية 37.

[5] ينظر، حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، ع12، 1999، ص177.

* رولان بارط ناقد فرنسي واضع فكرة وهم القصبية من خلال فكرة موت المؤلف، ويقصد بكلمة منجم إرسال إشعاعات وإشارات ضوئية توجّه القارئ أثناء تلقي النص الأدبي.

في حين نجد عند "الجاحظ"* معنى مصطلح التلقي يأخذ في طياته ما يماثله من مصطلحات كثيرة: مثل السامع والمستمع والمخاطب والجمهور، وقد يتم التعبير عن من خلال كلمة "المقام" وكانت تمثل هذه المصطلحات غاية العملية الإبداعية وهدفها، يقول الجاحظ **(ت255ه)** في هذا الصدد: "لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام"[1] ويعني هذا أن الملتقي يسعى إلى إدراك مكوّنات النص الأدبي ويساهم في ملئ الفجوات والثغرات النص وذلك للوصول إلى المعنى الحقيقي الذي يريده القائل.

- **الفرق بين فعل القراءة والتلقي:** من خلال ما سبق يتعيّن علينا أن نشير إلى الفرق بين المصطلحين القراءة والتلقي.

فالأول ينحصر على ما هو مكتوب ومرئي فقط فهي ممارسة فعلية على النص من أجل تأويله، أما مصطلح التلقي فهو أوسع منه ونعني به استقبال الأعمال الأدبية سواء شعرًا أو نثرًا مشافهة أو كتابة.

بالتالي مصطلح التلقي يعتبر مصطلح شامل يحوي مصطلح القراءة بكل أشكالها.

❖ **ماهية نظرية التلقي:**

إن نظرية التلقي تمثل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص، ومعطياته التعبيرية.

فهي بالتالي حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي، لتقود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ بعد أن تهدمّت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية ومن ثم كان التركيز في مفهوم نظرية الاستقبال **Réception théory** لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط، هما على الترتيب: "...القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم

* الجاحظ ناقد معتزلي كانت له أراء نقدية خصّت اللفظ والمعنى ت 255ه .

[1] أبو عثمان عمر وبن الجاحظ: البيان والتبين،، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ج1 (دت)، ص 55.

والمقدم في عملية التلقي، وعلاقته بالنص ليست علاقة جبريه موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية، وليت علاقة سلبية، كما هو هي في المذهب الرمزي، وإنما هو علاقة حرة غير مقيدة".[1]

أما صاحب النص– شاعرا أو كاتبا– فقد أهملت النظرية دوره في عملية التلقي بمعنى أن دراسته أحواله النفسية والتاريخية ليست أمرًا ضروريا يعتمد عليه الملتقي في تعامله مع النص.

" فالنظرية تشير في مجموعها إلى تحول هام – في عملية التلقي– من صاحب النتاج إلى النص والقارئ".[2] من هنا فتحت نظرية القراءة الباب أمام القارئ في تلّقيه مع النص.

وقد لا نعدم في تاريخنا النقدي وجود صورًا من مواقف التلقي حدث فيها تحول من الاهتمام بالشاعر أو الكاتب إلى التركيز على علاقة النص بالملتقي، ففي المرحلة التي تعلق فيها الجمهور برواته ينشد الشعر كان الاهتمام منصرفا إلى النص ومعطياته مصروفا عن الشاعر، حتى ليغلب على الروّاة في تلك المواقف أن ينشدوا الأشعار غير معزوة إلى أصحابها، وربما نسبوا القصيدة بعد سماعها إلى الراوية نفسه، ظنا منهم بأنه صاحبها، هذا سبب من أسباب الآفة التي منى بها الشعر العربي في روايته، وأحسب كذلك أن بعض نقادنا لم يكن ليعنيهم الأديب– في مواقف التلقي– قدر عنا يتهم بالنص في علاقته بالملتقي –عالما أو ناقدا أو جمهورا، ففي معرض الحديث عن علاقة النص بذوق الجمهور يفهم من كلام الجاحظ أن المعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، وأن على الأديب ألا يعجب بثمرة عقله أو ثقته بنفسه فينا تجود به قريحته "بل عليه أن يجعل حرص الجمهور على ما يقول أو زهدهم فيه رائده الذي لا يكذب والمعول عليه في أن يكون أدبيا أو لا يكون".[3] و في ذلك حيث يقول الجاحظ: "فإن أريت أن تتكلف هذه الصناعة،

---

[1] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، 1992 م، ص 111.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1417هـ، 1996م ص18.

وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن أعرض على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغى له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله.... فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه".[1]

وأيا ما كان الرأي في مقالة الجاحظ فحسبنا منه تركيزه وبصفة خاصة على العلاقة بين النص والسامع، وقناعته بأن المعول عليه في طبيعة هذه العلاقة هو ذوق الصفوة من العلماء والنقاد، واستحسانهم لما يلقى إليهم. وتلك مسألة قد لا تؤخذ على إطلاقها في كل العصور، لكن يبقى الأديب بواقعه النفسي والاجتماعي الذي يصدر عنه فيما تجود به قريحته بعيدًا عن الاعتبار في عملية التلقي، "وأحسب أن الاهتمام بعوامل التأثير التي تصاحب الأديب ساعة ميلاد النص قد ارتبط بحركة النقد بعد ظهور الدراسات النفسية في العصر الحديث، فلم يكن من شواغل أرسطو ولا نقادنا إلا في حالات قليلة."[2]

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

وقد يكون منها ضرورة أن الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب النتاج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين ،ج12 ،ص 203.

[2] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص19.

[3] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، ص 145.

منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف؛ لأن النص في ذاته، أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل – عندهم – فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك. "فالإدراك وليس الخلق..... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن"[1].

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

❖ **مكانة القارئ في نظرية التلقي:**

- **تعريف القارئ:**

– **لغة:** من تعريف ابن منظور القارئ السابق وللقراءة نجد تصريحًا لمفهوم القارئ القراء يكون من القراءة جمع قراء .... وتقرأ تفقه، وتقرأ تنسك"[2] القارئ إذن هو الإنسان الذي يختص بفعل القراءة ومنه "....قراء حسن القراءة من قوم قرّائين .... ويقال قرأت أي صرت قارئا ناسكا، قرأت تفقهت."[3] حسب هذا التعريف يتضح أن القراءة يتصف بها الإنسان فيصبح قارئا، كما أنها صفة تحمل معنى الحذاقة الحذق والفطنة حيث يصل القارئ بها إلى أرقى في مستواه الإدراكي، والوصول إلى درجات عليا في الأمور والمعارف الدينية والدنيوية .

لذالك نجد كلمة قارئ وقراءة مشتقة لغويا من قرآن "القرآن: التنزيل وقراءة وقرآنا فهو قارئ من قراءة وقراء وقارئين"[4] وفي هذه الإشارة إلى ما قد يتصف به القارئ من الفهم والفطنة فالقارئ هو الذي تكيف مع النص المقروء بكل قدراته النفسية والعقلية حتى يفهم ويحس ما هو مكتوب في آن واحد.

---

[1] المرجع نفسه، ص30.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص51.

[4] الفيروز أبادي: القاموس المحيط دار الكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص77.

- **اصطلاحًا:** إن الدراسات النقدية المعاصرة عدت القارئ الطرف الثاني الذي يُؤدي علاقته التفاعلية مع النص **tescte**، إلى نجاح عملية القراءة والملتقي. وبهذا يصبح القارئ **lecteur** في نظر بشرى موسى صالح تلك: ".... الذات المتلقية، قادرة على إعادة إنتاج النص بوساطة فعل الفهم والإدراك"[1].لأن النص بكل بساطة لا يعيش إلاّ من خلال القارئ الذي يصنع الحدث من خلال منحه دلالة ومعنى يخطهما أثناء قراءته.

لأنه وهو يواجه النص عليه " أن يتخيل أن كل سطر يخفي دلالة خفية فعوض أن تقول الكلمات، فإنها تخفي ما لا تقول".[2] لأن القارئ وهو يواجه النّص عليه أن يثبت وجوده بالسعي وراء تلك الدلالات الهاربة، ولذة الملتقي تكمن في إيمان القارئ المعاصر أن النص يبقى خالدًا لأنه يحمل ثناياه غموضًا يحول دون الوصول إلى معنى نهائي يحد من تأويله مجددًا" في اللحظة التي يتم الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة، إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك".[3] من خلال هذا القول أن كل قراءة هي إساءة إلى قراءة أخرى، والمعنى يبقى مرجوا ولا نهائي.

فالدلالة المرجأة هي ما يميز النص الأدبي، حيث يقتنع القارئ باستحالة أن يتقيد القرّاء بما توصل هو إليه لأن ذلك يمثل اجتهاده بما يعتقد، ويفهمه من خلال التفاعل مع بنية النص لذا، فإن دلالة النص تتغير بشكل مستمر حسب ما يطبع ثقافة القرّاء. وهذه الحوارية الموجودة بين النص والتلقي تجعله قادرًا على الديمومة والخلود، لأنه هو دائما في تجدّد مستمر.

- **أنواع القارئ:** إن نظرية التلقي في الدراسات النقدية الحديثة قد حددت أقسام القارئ بحكمه يقيم علاقة تفاعلية مع النص وذلك للوصول إلى معنى النص المقروء، لكن

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول... وتطبيقات)، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص52.

[2] أمبرتو إيكو: بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2004، ص42.

[3] المرجع نفسه، ص 42.

درجات القراء تتغير بحسب الكفاءة المعرفية التي تجعله يحلل النص الأدبي ويصل إلى المراد الحقيقي من هذا النص ويمكن تحديد أنواع القارئ كالآتي:

– **القارئ المثالي:** وهو القارئ الذي يمتلك دليل المؤلف نفسه، وفضلا عن أنه يفك الشفرات المتحكمة في نظام النص، فأنه يكون مطلوبًا منه أن يفصح عن النوايا أيضا وعليه كذلك أن يكون قادرًا على استنفاذ معنى التخيل، ومن هنا فإن القارئ المثالي خلافا للأصناف الأخرى من القراء هو "تخيل .... يفتقد إلى كل مرتكز واقعي، وفي هذا بالذات يكمن جدواه، وبوصفه تخيلا فإنه يملأ ثغرات الحجية، التي تنفتح خلال تحليل العمل والتلقي الأدبيين ويستطيع بفضل مزاجه التخيلي أن ينسب إليه مضامين متغايرة بحسب نوع المشكل المطلوب حله. [1]

– **القارئ المعاصر:** يتعلق الأمر بتاريخ المتلقي، وكيفية استعمال النص الأدبي من طرف جمهور معين، أن الأحكام الصادرة عن الإثارة الأدبية تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبطة به هذه الأحكام، يمارس تأمله داخل الأدب، "وهذا صحيح أيضا يعمد تاريخ التلقي إلى شهادات القراء الذين يطلقون عبر فترات مختلفة من الزمن أحكاما على أثر معين، وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء". [2]

– **القارئ الجامع*:** هو مفهوم طرحه ميشال ريفاتير، ويشير به إلى أن هذا القارئ "يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي، أنه يشبه المخمن فهو يكشف عن درجة عليا من التكاثف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص ... أنه متصور كتجمع للقراء ... وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن

---

[1] ينظر، فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، تر: أحمد المديني، مجلة الأفاق المغربية، المغرب، ع6، 1987، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص28.

* ويقصد به أيضا القارئ النموذجي.

القارئ الجامع يضع يده عليها وينهي – بهذا– الصعوبات التي تصطدم بها الأسلوبية التي تدرس الانزياحات عن ضوابط اللغة، ويكون على هذه ... أن تطرح فرضيات الضوابط الخارج نصية للغة من أجل التمكن من إعداد الخاصية الشعرية للنصوص بحسب وجود طبيعة انزياحها عن الضابط أو القاعدة "[1] وستنتج من قول "ناظم عودة خضر في "كتابه الأصول المعرفية لنظرية التلقي" أن الواقع الأسلوبي في النص لا يمكن تميزه إلا بذات واعية، والقارئ وحده يستطيع صياغة المفارقة الخارج نصية والمهم هو أن الخطاب المركزي على المرجع لا نستطيع بناء الواقع الأسلوبي، مما يقتضي وجود قارئ واعٍ يعمل على اكتشافه وتحليله.

– **القارئ المخبر**: وهو مفهوم طرحه الناقد الأمريكي "ستانلي فش" وهو ينطوي على مجموعة شروط وقد أشار إليها الكاتب "**ناظم عودة خضر**" في كتابه "الأصول المعرفية لنظرية التلقي" وهي:

– أن يستطيع التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص.

– أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما توصل إلى النضج قادرًا على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية، واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية، واللهجات المهنية وأشياء أخرى.

– كفاءة ذاتية، أن القارئ الذي درس أجوبته هو قارئ مخبر، أنه ليس تجريدًا ولا قارئا حقيقيا، ولكن كائنا حيًا، ويرى أيزر أن " ستانلي فش" يبلور مفهومه عن القارئ المخبر مستندا إلى النحو التوليدي للتحولات ،ذلك أن النسبة السطحية تنتج لدى القارئ حدثا ينبغي أن يعايش إلى النهاية قبل أن تصل به إلى البنية العميقة"[2] ولذلك فإن الدور القارئ المخبر، من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسانية، والقيام بعملية تحويل البنية السطحية كعودة ثابتة إلى البنية العميقة ذلك عن طريق العمليات العقلية الواعية.

---

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص161.

[2] المرجع السابق، ص161.

– **القارئ الضمني:** إن القارئ الضمني عند صاحب نظرية الوقع الجمالي "فولفغانغ آيزر"؛ مختلف عن أصناف القرّاء الذين مرّ ذكرهم سالفا في أنّه "... ليس له أي وجود حقيقي .... فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية للنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك، فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختياري ما، بل هو مسجل في النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقصدها بنفسه ومن هنا فعل إعادة المعنى من طرف الآخرين"[1] من هنا نستخلص أن القارئ الضمني عند "**آيزر**" هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا.

❖ **أهمية القارئ في نظرية التلقي والقراءة:**

لم يكن قبل نظرية القراءة وقبل الخروج من علاقة النص بالمؤلف، سعي في البحوث النقدية لإظهار فعالية المتلقي إلا ما جاء منها عارضا غير منّظر، لكن بمجيء هذه النظرية تحرّرت مكانة القارئ من خلال فعاليته في تلقي النصّوص وإعادة بلّورتها لأفكار وأحاسيس خاصة، لذا نجد مبادئ هذه النظرية تسعى لإظهار الصورة المثلى التي تمجد مكانته وتخرجه من دائرة الخمول إلى الارتقاء الفكري فهو:

- **قارئ متحرر في أفكاره:** حيث سعت الدروس النقدية في مرحلة ما بعد البنيوية من خلال نظريات القراءة إلى إخراج المتلقي من دائرة الخضوع لفكرة أو معتقد يجرد الإبداع الفني من حقيقة التي وضع من لأجلها، وقد كانت تنادي برسم أفق يلتقي فيه النص بمستقبله بكل طلاقة، لا أن يكون أسير نظام عقيدي أو ثقافي محدد قد يحجب عن الرؤية الكاملة في عملية القراءة واستقبال النص"[2] لأنه وهو يقرأ سيتحضر أفكاره ومشاعره ليتفاعل مع ما يقدمه له النص من أسرار ليفهمها، ويتجاوب معها بمعزل عن اعتبارات يدين بها على حساب تلك العلاقة البريئة التي دون شك " تلغي حضور النص إذا فسره وهو

[1] المرجع نفسه، ص 162.

[2] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص20.

خاضع"... لفهم حزبي أو سياسي أو هوى شخصي"[1] فجاءت الأحكام في تلك المواقف بعيدة عن الفهم الصحيح لمعطيات النص.

وإخضاعه لتأويل تسيره دوافع خارجية تبعده عن النص وبناءه الفني، ويتحتّم عليه بالتقييد من قبل الخلفيات تملي عليه مصيره وتقرر مسار تفكيره وآراءه حتى من خلال قراءته فيتحمله على "....أن يبين سلوكا سلبيا إزاء القيم التي تصادم قناعته، وربما تكون النتيجة أن يرفض عملا فنيا لهذا السبب".[2]

وهذا ما جاءت به نظرية القراءة لتلغيه من المساحة التي يلعب فيها كل طرف من العملية الإبداعية دور يحقق وجوده، بمعزل عن طرف آخر يقف عقبة في وجه الفعالية التي تجمع بين ذات مستقبله وطاقة إبداعه تجعل منها "متصور نظري افتراضي يفصل عن الواقع الظرفي فيتسامى إلى مستوى من الحرية التي لم يكن له من قبل"[3] حرية تنم عن قدرته في رصد المعاني التي تواجهه بقوالبها اللفظية فيستطع فهمها وهو يتعامل مع بناء النص ليصل إلى مكوناتها الدلالية.

- **المشاركة في صنع المعنى:** ومعنى أن يكون القارئ حرًا في فهم النص، يؤدي به إلى المساهمة في بناء معناه الذي يعبر عن اجتهاده وسعته في تحقيق حيز خاص به في تحقيق النص ليساهم بذلك "..... في صنع المعنى، لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص."[4] لأن تلك المشاركة في استنباط المفاهيم تحقق للقارئ دوره الذي يحقق التكافؤ بينه وبين العمل الأدبي فيحول بذلك التركيز "... من موضوع النص إلى سلوك القراءة."[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص148.

[4] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص22.

[5] المصدر نفسه، ص22.

– هذا المسلك الذي كان نقطة التقاء بين الطرفين اللذان لطالما أهمل دوريهما، فبعد ما كان النص يؤول بالاستناد إلى خلفيات تعني بها شخصية المؤلف لوقت طويل في المناهج السياقية أو يؤول بصفة تعزله وتجعله بينه مطوية على ذاتها حسب مفاهيم الشكلانية جاءت نظرية القراءة لتقلب عدة مفاهيم في تلقي النص وتعيد للقارئ فعاليته المتباينة في زمن مضى، "لذا فإن التلقي بهذا المعنى فرصة يتجاوز فيها كل من النص والمتلقي ذاتهما ليمتدا خارج حدودهما، حيث النص لا يتحقق إلا من خلال القارئ والقارئ لا يحقق وجوده إلا من خلال القراءة".[1] وبالتالي فالقارئ يساهم في ملئ الفجوات التي يتركها المؤلف في نصه عن طريق القراءة التي تعتبر حياة النص التي تعيد انتاجه، كون الذات القارئة التي تستقبل النص حسب نظرية القراءة وروادها تنفي كل علاقة تربط تأويل النص بما يفكر به الكاتب، لأن هذا الأخير عندما كتب النص ثب فيه ما يعقده والقارئ كذلك عندما يتلقاه يؤوله حسب ما يعتقده هو ويؤمن به، وبهذا تنطبع في ذهنه صورة رسمها القارئ لنفسه لا كما يختص به المؤلف، حيث يحقق المتلقي وهو يتعامل مع النص مهمتين:

– **مهمة الإدراك المباشر:** ويعرفها رواد نظرية القراءة بأنها: "دور القارئ في تفهم لهيكل الخارجي للنص متمثلاً في معطياته اللغوية والأسلوبية والنتيجة التي يصل إليها القارئ في هذه المرحلة التفسيرية لا تسمى عندهم عملاً فنيا يحسب للقارئ، لأن العلاقة بينه وبين النص مازالت مفصولة أو معزولة بهذا البناء اللغوي." [2] فالقارئ في هذه المرحلة يستقبل النص كبنية أسلوبية بمعنى أن يفهم الأسلوب فقط، لأن هذه المرحلة أولية من عملية القراءة، محصورة على مستوى اللغة وتحتاج إلى مرحلة ثانية لبناء المعنى هي:

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص 12.

[2] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص23.

– **مرحلة الاستذهان:** وهي عند رواد نظرية التلقي تمثل "عمل الذهن والخيال، فهي مرحلة المهمة التي تشكل فيها ذاته القارئ، ويكشف عالما داخليا لم يفطن إليه في المرحلة الأولى."[1]

– كما أنها مرحلة متطورة في مسار القراءة حيث تشكل القارئ تصورا في ذهنه يعبر عن قدرته التحليلية للعمل الأدبي "فعندما ينتقل القارئ من مهمة المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه فراغات أو بقع إبهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركا في صنع المعنى."[2] وبذلك يكون بصدد تحقيق مكانة له وهو يخوض هذه المحطة من مسار القراءة، فيثبت فعاليته الحقة من خلال كسر الحاجز الذي يحول أمامه سعيا للبناء المترابط للنص.

- **إثارة المتعة الجمالية:**

فالقارئ إذا يتفاعل مع النص ويشارك في بناء معانيه، لاشك أنه وجد فيه ما يتوافق وذاتيه المتذوقة من قيم فنية، وما يجذبه لتسليم بمشاعره من متعة جمالية عند أن هناك بعض الدراسات النقدية القديمة التي اعتبرتها أنها أمرا ثانويا لا يعول عليه في العمل الأدبي، وهو ما انفرد به النقد الماركسي الذي يميل إلى جعل المتعة الجمالية غاية في ذاتها"[3] لكن مع ظهور نظرية القراءة في النقد المعاصر أصبحت المتعة الجمالية هدف يسعى القارئ من أجل الظفر بها وتحقيقها في آن واحد على مستوى النص لأنها الجمالية هي التي تُحقق التمييز للعمل الأدبي .

أهمية جمالية التلقي في النقد المعاصر:

إن ما تهدف إليه جمالية التلقي في أبرز ما تهدف إليه أنها تجعل القارئ كطرف الفاعل نع بناء النص وفاعل في آن واحد عبر محاولته لرصد مواطن الجمال والفن في

[1] المصدر نفسه، ص24.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص25.

النص، وبذلك تصبح القراءة عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو الاستجابة له.

لأن العمل يثير في القارئ أحاسيسه التي تبحث عن سر جماليه النص التي يمنحها هو بدوره إثر قراءته وهذا لما يتميز به من ذوق جمال فيحاول بناء المعاني دون تجاهل فنية النص، وبهذا يكون القارئ فاعل في العمل الأدبي لقدرته على تمثيل الأفكار والآثار الواردة فيه، هكذا فإن **ياوس** يوفق بين ".... ما تملكه الذات القارئة من رؤية جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزمن، وما تسمح به ممتلكات النص الفنية الاستجابة لذلك الكشف الجمالي، والذي يدعوه بجمالية التلقي." [1]

كما كرّست جمالية التلقي دراسات كثيرة خصت بميكانيزم التلقي بواسطة الاستفادة من مقولات الفلسفات الذاتية والحقول الإجرائي فالجديدة في تأسيس علم النص، وهذا ما أشارت إليه بشرى موسى صالح بقولها ".... ونعني بها مقولات الاتساق والانسجام ونظرية الأطر والمدونات ومفهوم الذكاء الصناعي وغيرها." [2] ومن هذا القول نفهم أن السبيل إلى معرفة أغوار النصوص الأدبية والتفاعل معها هو الأخذ بالإجراءات النقدية والآليات المنهجية التي تعيننا على الإدراك الشامل لظواهر الحياة.

[1] عبد العزيز جسّوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي، المطبعة الوطنية، مراكش، المغرب، ط1 2007، ص100.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص52.

تمهيد:

لقد اهتم العرب بموضوع التلقي والمتلقي بصورة واضحة في أغلب مدونات التراث، لاسيما في الدرسين النقدي والبلاغي، إذ يمكن مبدئيا الانطلاق من فكرة مركزية في معالجة مثل هذا الموضوع، وهي أن الوعي النقدي والأدبي بعملية التلقي وصوره كان له تجلياته وحضوره في كتابات نقاد وبلاغيي العرب، على الرغم من بساطة الطرح وغياب رؤية واضحة بإمكانها استيعاب فلسفة نظرية وجمالية مكتملة العناصر والأركان غير أن هذا لا يمنع من اعتبار موضوع التلقي مشكلة توجد حيثما يوجد الأدب، بحيث من الصعب تصور انصراف الدراسات العربية بخاصة النقدية عن مفهوم مهم مثل التلقي كما قد يعسر من جانب آخر النظر إلى طبيعة العلاقة المنعقدة بين المتلقي والقارئ والنص في التراث على أنها علاقة قائمة على هوس مبدع وميله، وإنما هي في الوجه العميق منها التعاقد القائم بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب.[1]

2-1 محاور التلقي في النقد العربي:

ربما لم تختلف محاور التلقي في حركة النقد العربي عنها في حركات النقد العالمي، حيث كانت عملية التلقي تتم -غالبا- في إطار تتفاعل فيه ثلاثة محاور، هي الأديب والنص والمتلقي. ولكل محور من هذه المحاور الدور الفعال في تحقيق المتعة الفنية والجمالية في عملية التلقي.

وقد زاد التوثيق بين تلك المحاور بعد ارتباط الأدب بمناهج التاريخ وعلم النفس حتى أصبح الكشف عن رموز النص وفهم إشاراته يتطلب من المتلقي أن يقف عندها من أجل قراءتها وفهمها بوعي.[2]

[1] ينظر، شكري المبخوت: جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي)، بيت الحكمة، تونس، (دط)، 1993، ص13.

[2] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص79.

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

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

2-1-1 لغة النص ومعطياته:

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

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

وبالتالي نفهم من هذا أن النزعة التي نلمسها من هذه الرؤية هي رجعية وليست تقدمية، ففي الوقت الذي تمضي فيه مواكب التقدم العلمي إلى آفاق بعيدة هيأت لمظاهر النشاط الإنساني أن تخضع لمنطق رقي الحضارة في التفسير والتحليل إذ بفريق يرجع خلاصة التجارب العربية إلى عهد الخرافة ومعابد الآلهة باسم التفسير الأسطوري.

[1] المصدر السابق ، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص81.

وقد عول أصحاب هذا الاتجاه على مجموعة أدلة في تدعيم حجتهم على أن الشعر بصفة عامة ولدى الأمم جميعا إنما نشأ مرتبطا بالطقوس التي كانت تقدم إلى الآلهة، وكانت هذه الطقوس" عبارة عن رقصة مشفوعة بغناء، وكان طبيعيا في نظرهم أن تصبح الأسطورة بعد مرحلة ما كلاما موزونا أو أناشيد ذات إيقاع خاص، ويظل لها هذا الطابع بعد أن تتحول إلى حكاية عن الآلة والكون."[1]

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

وقد دل الناقد "محمود عباس عبد الواحد" لتوضيح هذه القضية ببيت من الشعر "لطرفة ابن العبد" *يقول فيه:

ووجه كأن الشمس ألقت رداءها عليه نُقى اللون لم يتخدد

فقام بتفسيره النقاد الذين يأخذون بهذا الاتجاه والذين يخضعون للتفسيري الأسطوري حيث يقولون "إنه يرمز لتلك الأسطورة القديمة، وليست المسألة تشبيهية –عندهم– بل أبعد من هذا، حيث يقرر بعضهم: "أن الرؤيا الشعرية تشاهد وجه المرأة كاسيا رداء الشمس بحقيقة فعلية وليست افتراضية... وكأن المرأة ترتدي رداء وقد حذف الشعر المرأة في رؤياه المتفوقة، ونما إلى الشمس ما كان ينتمي أصلا إليها".

إذن فالتفسير الأسطوري للنص الأدبي قد ابتعد كل البعد عن لغة البيت بما فيه من تشبيهات ومجازات، زاعما في ذلك أن وجه المرأة في رؤيا الشاعر كان كاسيا وجه الشمس

1 المصدر السابق، ص82.

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

حقيقة لا افتراضا، وهي الرؤيا الرمزية المتفوقة وليست الرؤية الفنية، وهذه الرؤيا المتفوقة هي التي تعلن عن الشمس في أصلها العقائدي.

كما يوضح ناقدنا هذا الطرح بمثال آخر للشاعر طفيل الغنوى* يقول فيه:

عروب كأنّ الشمس تحت قناعها

إذا ابتسمت أو سافرا لم يبتسم

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

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

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

غير أن ما نلاحظه على قول الناقد "محمود عباس عبد الواحد" بخصوص النظريات الحديثة التي تتبني هذا الطرح أنّه لمح إليها ولم يصرح بها من هي؟ هل هي الرمزية أو الوجودية لا نعرف؟

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

---

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

[1] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص84.

ومن هؤلاء على رأسهم الناقد المصري" العقاد"* الذي يرى بأن الشعر العربي منذ أقدم عصور، لم يرتبط في نشأته بتقرب الشاعر إلى الآلهة، بل نشأ – خلافا لفنون الشعر لدى الأمم– فنا كاملا مستقلا عن الفنون الأخرى، وقد توافرت له مقومات الفن وشروطه من نبض لغة الشاعر التي خضع لها اللسان العربي ووجدانه.[1]

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

وفي هذا الصدد نجد ناقدنا "محمود عباس عبد الواحد" يتحدث عن الأسباب التي دفعت القارئ العربي والنص الأدبي الابتعاد عن تلك الضروب من التلقيات المبنية على أساس التفسير الأسطوري وذلك لعدة أسباب:

- السبب الأول يعود إلى خاصية الشعر الأسطوري وسماته التي تنفرد بها عن التجارب الشعرية الأخرى، وأهمها أن المعنى الأسطوري في الشعر لا يتحقق بكلمة أو عبارة" بل تتحول القصيدة كلها إلى جو أسطوري تتحرك فيه القوى الغيبية للأبطال والأحداث؛ وهذا غير موجود في الشعر العربي القديم، فإذا توقفنا في قصيدة ما إشارة إلى عقيدة أو خرافة قديمة ووجدناها فهي من قبيل الرمزية الإشارية أو المجازية وليست من الرمز الأسطوري."[2]
- أن استخدام الأسطورة في الشعر أمر لا يناسب كل الشعوب أو جميع الأمم، فهو وإن كان مناسبا لجمهور الشعر اليوناني" فذلك لأنه يوافق عقيدتهم ويستجيب لقناعتهم بالأجواء والطقوس والأعمال الخرافية."[3]

---

* محمود عباس والعقاد ناقد وكاتب مصري في العصر الحديث عرف بكتاباته التي تتطلع لإصلاح الأدب ونقده للحركة الأدبية المصرية.

[1] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص84.

[3] المصدر السابق، ص85.

ولعل هذا ما قدره الفيلسوف اليوناني في كتابه "فن الشعر" وهو "يتنكر على كاتب النص أن يخاطب بلغة الأسطورة جمهورا لا يؤمن بها ولا يعتقدها، ثم يفسر "**أرسطو**" سبب شيوعها في الشعر الإغريقي يعود إلى أن المجتمع اليوناني قد تأسس عن طريق الصراع الذي كان قائما بين لآلهة والإنسان آنذاك.من هنا انتشرت الملاحم الإغريقية وظهر المسرح وهذا زاده قداسة وطقوسية.

- أن الجهور الغربي منذ أقدم عصوره يعتمد على لغة النص ودلالتها الموحية؛ لأنه" يجد في التمرس بفن الأساليب متعة فنية وجمالية، قد لا يظفر بها من خلال منهج آخر من مناهج التلقي أو دراسة النص."[1]

أ – النص العربي التراثي وآرائه النقدية:

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

ونذكر –على سبيل التمثيل– أبيات "**كثير عزة**"* التي كانت مجالا لاستظهارات فنية متنوعة، ورؤى نقدية وجمالية متعددة مثلها كل من ابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني والعقاد؛ وذلك لتحديد لغة النص الأدبي ودلالته الفنية وفق تعدد المفاهيم والأذواق.

يقول كثير عزة:

ولما قضينا من منّى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على حدب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

[1] المصدر نفسه، ص 86.

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

- **رأي ابن قتيبة:***

وقف "**ابـن قتيبـة**" عند ألفاظ النص معجبا لحسنها وحلاوتها في تنسيق المخارج والمقاطع الصوتية، ولكنه لم ير وراء هذه الألفاظ دلالة تذكر، أو فائدة في المعنى، فيقول في تعقيبه على الأبيات:

"هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا إيلنا الأنضاء ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح وهذا الصنف في الشعر كثير..."[1]

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

لذا فإن "**ابن قتيبة**" في رؤيته لأبيات" كثير عزة" – في نظر الناقد محمود عباس عبد الواحد– كان محكوما بالمعيارية التي التزم بها في قضية "اللفظ والمعنى" فهو يسوي بينهما في الشعر على أساس أنه بلاغة النص كما ترجع إلى الألفاظ فهي ترجع كذلك إلى المعاني؛[2] لذا نجده يقول في كتابه "**الشعر والشعراء**": "فخير أضرب الشعر ما حسن لفظه وجاد معناه"[3] لذا يعتبر الناقد محمود عباس عبد الواحد أن "**ابن قتيبة**" بهذا الرأي استطاع أن يغير مسار الحركة النقدية التي كانت قائمة آنذاك اتجاه اللفظ والمعنى وبالتالي أراؤه جاءت ضد من نصروا الألفاظ على حساب المعاني في بلاغة النص وخاصة الجاحظ.

---

* ابن قتيبة الدنيوري ناقد من نقاد العصر العباسي كانت له آراء نقدية حول اللفظ والمعنى وكلك تلقي النص، توفي 276هـ

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

[2] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص86.

[3] ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة، ص23.

إن منطلق ابن قتيبة اتجاه لغة النص، أنه خرج بهذا المفهوم من دائرة الحرب المعلنة في رصيدنا النقدي العربي على كل شعر حديث أو شاعر محدث إلى إطار موضوعي يجعل التعامل مع النص بعيدا عن التأثر بكون قائله متقدما في الزمن أو متأخر.

لذلك نفهم من هذا أن" **ابن قتيبة**" عند تحليله لأبيات "كثير عزة" لم يحتكم إلى عامل الزمن – القدم أو الحداثة– هذا العامل الذي احتكم إليه قبله ابن سلاّم الحمجي في كتابه "طبقات فحول الشعراء".

في حين نجد الناقد "**علي عيسى العاكّوب**" في كتابه "التفكير النقدي عند العرب" قد أشار إلى ذلك، واعتبر أنّ مميّزات وصفات جودة اللفظ عند "ابن قتيبة" تتميز بالسهولة وسماحة التدفق ومعنى هذا "أن تصدر الألفاظ عن طبع لا تكلف فيه ولا إكراه".[1]

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

- **رأي عبد القاهر الجرجاني:**[*]

أما عبد القاهر الجرجاني فقد تواصل مع معطيات النص بخبرته الجمالية والفنية، وأعانه الذوق البلاغي على النفوذ إلى أسراره وايحاءاته المتعددة، ولم يعول شيخ البلاغة في قراءة النص على جبرية المقياس الذي يلوي أعناق النصوص تبعا لهوى الناقد وخضوعا لنزعاته الفكرية، ولكنه عرف كيف يستنطق العبارة، ويستدرجلابها؛ لتجود بأحسن ما فيها وتفصح عن مكنون سرها.

[1] عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 1421ه/2000م، ص162.

[*] هو عبد القاهر الجرجاني ناقد وعالم في البلاغة اشتغل بأهم نظرية في النقد العربي وهي نظرية النظم، توفي سنة 471ه

لذا يعتبر الناقد محمود عباس عبد الواحد أن "**عبد القاهر الجرجاني**" قد اتبع أثناء تحليله الأبيات الشعرية منهج خاص يتميز بالتنوع وقوامه التفسير وحسن التعامل، حيث جمع فيه دراسة النفس والبيئة من خلال الإشارات الدالة على المواقف النفسية التي يصدر عنها الشاعر في أبياته، أو من خلال دلالة التعبير على أثر البيئة في نفسه؛ فليس جل الهم عند صاحب النص أن يحدثنا عن الفراغ من أداء المناسك، أو إعداد المطايا لرحلة العودة إلى الديار، وما يتبع ذلك من تبادل أطراف الأحاديث، على نحو ما فهم الناقد "ابن قتيبة"، لكن الأبيات بهذا الفهم عند "عبد القاهر الجرجاني" لا تخرج عن كونها حكاية عن مألوف ممل، لم تتجاوز حدود الخبر إلى مجال الفن، وهذا فهم بعيد عن معطيات النسق التعبيري ودلالاته الموحية في الأبيات.

لذا فالنص كما يرى "**عبد القاهر الجرجاني**"، "يعلن عن دفقات شعورية متتابعة، تجيش في نفس الشاعر، فرحا بالفراغ من أداء واجب مقدس، مسرورا بالعود الحميد إلى الأهل والخلان، فالمألوف في تلك الحال أن تقفز إلى ذهن العائد صورة اللقاء البهيج، فتستدعي في النفس مشاعر الفرحة، وعندئذ يطيب حديث الركبان، ويبدو إيقاع الرحلة سلسا، وخطا المطي أنغاما تهدهد الركب، فتتلاشى وعثاء السفر وكآبة المنظر".[1]

وبالتالي فدلالات التعبير في النص عند "عبد القاهر الجرجاني" أوحت إلى مصادر الحسن تمثلت في "استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن..."[2]

أما رأي عبد القاهر الجرجاني حول الجمال الأدبي، فقد حصره في حسن الدلالة وتمامها، وكذا في جمال الصورة والتي تظهر فيها، ولتحقيق ذلك وجوب توفر أمرين اثنين،

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص89.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص43.

إتيان المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ثم اختيار اللفظ الخاص به الكاشف عنه كشفا تاما.

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

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

من هنا يعتبر عبد القاهر الجرجاني من خلال تحليله لأبيات و رؤيته من خلال نظم الأبيات، وكذلك من خلال تحليله للاستعارات وكذا الصورة البيانية الموجودة فيها، هو ناقد تلّقى النص من وجهته البلاغية كونّه من النّقاد العرب الأوائل الذين اهتموا بالجانب البياني للإنتاج الأدبي العربي .

- **رأي محمود عباس العقاد:**

في هذا العنصر طرح الناقد "محمود عباس عبد الواحد" رؤية الناقد المصري "محمود عباس العقاد" حول قراءاته لأبيات "كثير عزة"، فالعقاد يعقب على الأبيات بأنها حافلة بالصور التي تتوارد على الخيال، كما تتوارد المناظر للعين في الصور المتحركة، فيكاد القارئ يبني كلماتها وحروفها وهو ينشدها، لما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة، وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة، ولو أنها نقلت إلى اللوحة لملأت فراغا من الشريط المصور لا يملؤه أضعافها من القصائد التي يزعم بعض النقاد أنها حافلة بالمعاني وقصص

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

والواقع؛ لأنها تنقل لك صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم، ويشترون رواحلهم، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن أدوا فريضتهم التي فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم، ثم تنقل لك صورة البطحاء، تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل، وتنساب أحيانا كما تنساب الأمواج كرة عبد كرة، وفوج بعد فوج، وتنقل إليك في المنظر نفسه صور الركبان أقبل بعضهم على بعض جماعات يتجادلون أطرافا من الحديث، ويتطارحون آلافا من الروايات والأنباء، ويذهبون في ذلك كل مذهب، تلم به الأذهان، في حشد كثير مختلف الأوطان والأعمار ومتباين التجارب والأطوار.[1]

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

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

– أنه اعتمد في تحليله على لغة النص، مستنطقا دلالات التعبير بما تحمل من إشارات وايحاءات، تأخذ بيد المتلقي إلى حافة النبع المتدفق في نفس الشاعر، كاشفة عن المواقف التي يصدر عنها، والدوافع التي استجاب لها في تجربته الشعرية.

– يعتبر "**العقاد**" بهذا المنحى قد سلك المنهج الذي اعتمده "**عبد القاهر الجرجاني**" في تعامله مع الأبيات، وفي مجمل النتائج التي انتهى إليها، فكلاهما عول على معطيات التعبير في النفوذ إلى نفس الشاعر ومراده، وكلاهما يرفض أن يكون مرادا حسن في الأبيات إلى اللفظ السهل خاليا من المضمون على نحو ما ذكر "**ابن قتيبة**".[2]

[1] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص90.

[2] المصدر السابق، ص91.

لكن هناك اختلاف وتمايز بين رؤية "العقاد" و"عبد القاهر الجرجاني" في استيحاء دلالة التعبير: (ومسح بالأركان من هو ماسح) فقد رأى فيه شيخ البلاغة إشارة إلى طواف الوداع، الذي هو آخر الأمر، بينما رآه "العقاد" دليلا على رائحة السآمة التي استبدت بكثير في تلهفه لرحلة العودة، وأن تمسيح الأركان لم يكن همه الذي يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومن يمسحها من الماسحين.[1]

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

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

وقد كان ذلك التنوع في فهم أسرار النص خاضع لطبيعة التمايز المنهجي أو المفارقات الفكرية بين العصور.

"وأيا ما كان السبب في تعدّد الرؤى أمام النص الواحد، فتلك ظاهرة نحسبها صحيّة في تاريخنا الأدبي، وليس فيها ما يدعو إلى الريبة لدى أبناء الجيل المبهرين بنظريات القراءة الغربية الحديثة؛ لأن معايير التلقي في حركة النقد العربي مستوحّاة من طبيعة ذلك النص".[2]

2-1-2 صاحب النص وصفاته

منذ أقدم عصور الفكر النقدي العربي كانت دراسة النص ولا تزال تعتمد في أحوال كثير على المناهج التي تهتم بحياة الأديب أو أحوال البيئة والعوامل التاريخية والنفسية التي يمكن أن يكون لها تأثير مباشر أو غير مباشر فيما تجود به قرائح الأدباء من نتاج أدبي؛ وربما تحولت العلاقة بين النص وصاحبه – على هذا النحو– إلى نسب وثيق، حتى استقر

[1] المصدر نفسه، ص91.

[2] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص92.

في سمع أجيال متعاقبة أن الأديب هو ابن بيئته وعصره وأنّ ما تجود به قريحته من فن القصيد – مثلا– إنما هو مرآة تعكس مدى استجابته للمواقف النفسية التي تفرضها ظروف حياته؛ ولهذا مضى النقاد والعلماء يصرحون بهذا النسب، ويؤكدون اهتمامهم بهذا الجانب في الحكم على الشعراء والكُتّاب تارة، وفي الحديث عن بواعث الشعر ودواعيه تارة أخرى.[1]

وفي هذا الصدد – وحسب الناقد محمود عباس عبد الواحد– فإن "الجاحظ" كغيره من النقاد العرب القدامى قد ولى اهتماما واسعا لمواطن الفصاحة والبلاغة والبيان التي ينبغي على المتكلم أن يلتزم بها ويسير وفقها، كي يدرك درجة البليغ ويوصل ما يشاء إلى أذن السامع بحلاوة وجمال فتجده يقول: "لا خير في المتكلم إذا كان كلامه لمن شهده دون نفسه، وإذا طال الكلام عرضت للمتكلم أسباب التكلف، ولا خير في شيء يأتيك به التكلف، وقال بعضهم – وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوناه– لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[2]

وهكذا من اللائح أن "الجاحظ" يولي أهمية كبيرة جدا بما يحقق نظرية البلاغة والبيان لدى المتكلم، ومن ثم ماتت ضمنه تلك الصياغة من أبعاد التلقي والتواصل، حيث نلفيه يكاد يفرد كتابه "البيان والتبيين" لهذا الشأن، ولعل من أفضل ما يمكن الاستشهاد به حين يخاطب المتكلم ويوصيه بتحري مجموعة قواعد أسلوبية يراعي فيها الحال والمقام واضعا مختلف أشكال المتلقين نصب عينيه، إذا كان ينشد البلاغة وتبليغ المقاصد وذلك في قوله: "فكن في ثلاث منازل؛ فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقا عذبا، وفخما سهلا، ويكون معناك ظاهر مكشوفا، وقريبا معروفا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال، وكذلك اللفظ العامي والخاصي، فإن أمكنك أن

[1] المصدر نفسه، ص101.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص115.

تبلغ وبيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ المتوسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام".[1]

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

إلى جانب "الجاحظ" نجد "عبد القاهر الجرجاني" قد كانت له رؤى نقدية حول المتكلم وصفاته التي يجب أن يتميز بها أثناء دورة التخاطب مشكلا بذلك علاقة التواصل والتلقي تسير بصفة عادية لا تشوبها أي عوائق، وفي هذا الصدد يقول: "وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص".[3]

ومن هذا المنطلق وأول ما يلفت النّظر في رؤية شيخ البلاغة لجماليات التلقي أنّه ربط بين مهمة المتلقي والدور المنوط بصاحب النص، فجعل الإبداع الفني وصفا مشتركا في التعامل مع النص نتاجا واستقبالا، ولذلك كان الوصول إلى المتعة الفنية والجمالية هو ثمرة الجهد المبذول والفكر الدقيق في الحالتين؛ وهذا ما يبدو واضحا في قوله.

---

[1] المرجع نفسه، ص136.

[2] فؤاد المرعي: في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي ، عالم الفكر، الكويت، ، مج 23، ع 2-1، 1994، ص366.

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

إلى جانب إمام البلاغة نجد "ابن رشيق القيرواني **(ت463ه)**" قد ذهب نفس المذهب في وجوب تخصيص العناية لمن يخاطب من الناس، فيكون حينذاك لزاما على الشاعر أن تنحصر غايته في "معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سر صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا".[1] ويضيف قائلا في موضع آخر متحدثا عن ضرورة التفات المبدع (الشاعر) إلى رغبات وأحوال المتلقي وأمزجتهم "والفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم، ويميل في شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره".[2]

لكن المتأمل لتاريخنا النقدي يجد مواقف كثيرة "حوكم فيها صاحب النص بأعراف وتقاليد ومراسيم حادة، فصلت بينه وبين ما يرمي إليه، وعزلته عزلا تاما عن ذاتيته الفكرية والنفسية، وربما تجاهل المتلقي – ناقدا أو جمهورا – علاقه الشاعر بشعره، فكان يستقبل النص – أحيانا– معزولا عن قائله، أو منسوبا لغير صاحبه".[3]

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

والذي نوّد الخلوص إليه هو أن مسيرة الفكر النقدي ظلت حتى القرن الخامس الهجري تتأرجح بين اتجاهين في التعامل مع النص، فاتجاه يميل بأصحابه في إصدار الأحكام إلى الربط بين النص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورة تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد. "وفي كلا الاتجاهين كانت عملية التلقي أو دراسة النص تخضع . غالبا إما

---

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

[2] المرجع السابق، ج1، ص395.

[3] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص103.

لقناعة خاصة يعتسف بها المتلقي مجال النص وصاحبه، وإما لأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيار عرفي لا يمت بسبب لأصول الفن الأدبي".[1]

وحسبنا في هذا أن نقرأ ما ورد عند" ابن رشيق" تحت عنوان "من رفع الشعر ومن وضعه"[2] لندرك أن بعض الأحكام التي وردت في هذا الباب إنما خضعت لدى النقاد لمعيار عرفي أو قناعات خاصة. ونقرأ كذلك في كتب الموازنات جملة من الأحكام ربما صدر فيها الناقد **(المتلقي)** عن طبيعة العلاقة بينه وبين صاحب النص.

ويكفي في هذا أن نشير –على سبيل المثال– إلى ما ذكره الآمدي **(ت370ه)** في كتابه "الموازنة بين أبي تمام والبحتري" فنجده يقول: "أن ابن الأعرابي كان شديد التعصب على أبي تمام، فلما أنشد يوما أبياتا من شعره، وهو لا يعلم قائلها استحسنها وأمر بكتبها، فلما عرف أنه قائلها أمر بتخريقها".[3]

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

2-1-3 خبرة المتلقي وذوقه الجمالي:

لقد خضعت فلسفة التلقي عند العرب، وقبلهم اليونان لقاعدة بلاغية معروفة، وهي "مطابقة الكلام لمقتضى الحال".

وبوحي من هذه القاعدة توطدّت علاقة النص بخبرة المتلقي وذوقه الجمالي، لذا نجد في تاريخنا النقدي بكل مصادره المعرفية، ووسائله المتعددة في التعامل مع ضروب الكلام

---

[1] المصدر نفسه، ص103.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج1، ص40.

[3] الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1 ، 1991، ص 21.

كان أكثر التزاما بطبيعة ونوعية العلاقة بين النص وأحوال المتلقي، "فلا يلقي إليه الخبر مؤكدا إن كان خالي الذهن، ولا خاليا من التأكيد إن كان منكرا لما يسمع؛ وعلى قدر موقفه الإنكاري تكون درجة التأكيد وقوته بالوسائل المستخدمة في الأسلوب العربي"،[1] وربما اهتم الفكر البلاغي عند العرب بمنازل المخاطبين وأقدارهم الاجتماعية في النص الخطابي، فالخطيب "لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة ولا الملوك بكلام السوقة ويكون في قواه فضل التصرف في كل طبقة... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم".[2]

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

ولعل عبد القاهر الجرجاني كغيّره من النقاد العرب القدامى "قد تناول في حديث مستفيض إسهام المتلقي ودوره الفعال في عملية البحث عن أسرار النص، منبها إلى ضرورة أن يكون المتلقي ذا معرفة وخبرة في الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقيق المعنى ولطفه؛ فالمتلقي عنده يشبه الغواص الماهر، ويتعب بل يبذل جهده في الحول والحيلة، باحثا عن الأصداف قادرا على أن يشقها للوصول إلى الجواهر".[3] وفي هذا يقول: "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشق عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه، حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص93.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص92- 93.

[3] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص99.

يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له..."[1]

نفهم من قول إمام البلاغة أن مهمة المتلقي ليست مجرد الاستحسان أو الاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمال الفكر، وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقي قادرا على إدراك العلاقات في مجال الصورة، وأن يكون من أهل المعرفة والتفكير حتى يستطيع اكتشاف المعنى.

وقد عبّر عبد القاهر الجرجاني عن الأثر والوظيفة الجمالية الذي يُحدثها النص الأدبي في المتلقي نتيجة استقبال النص، وذلك بعدة مصطلحات تشكل جميعها خصائص الأثر الجمالي، هي: التأثير– القراءة– التأمل– التأويل– بوصفها وظائف المتلقي نحو النص الأدبي ترتبط بتقنيات أسلوبية قوامها التفاعل المتبادل، فالتأثير الذي أومأ إليه شيخ البلاغة يكشف عن وعي متقدم بطبيعة النص وخصوصية تلقيه، وفي هذا الشأن يقول: "ومن المركوز في الطبع إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الجنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أحلى وأجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف".[2]

لذلك فالقراءة حسب إمام البلاغة بوصفها ممارسة فعلية تساهم في بناء وتشكيل النص عن طريق التأويل الذي يعتبر عملية فكرية ينهض بها المتلقي لاكتشاف آليات النص وفهم أسراره للوصول إلى دلالاته وتحديد ايحاءاته فكرية؛ وبالتالي تحقيق متعة النص **La jouissance de texte** ولذة القراءة **Le plaisir de la lecture** ويحس ذلك المتلقي بالمتعة الجمالية في نفسه.

لكن– حسب الناقد محمود عباس عبد الواحد– فإن في تاريخنا النقدي شواهد كثيرة استقبل فيها النص بعوائق نفسه، وحواجز مذهبية "كانت حائلا ضبابيا بين المتلقي وموضوعية

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص119– 120.

[2] المرجع السابق، ص139.

الحكم"[1] وفي هذا الصدد نقدم مثالا من تاريخنا النقدي، ها هو الخليفة "**عبد الملك بن مروان**" يثور ويغضب، عندما يسمع "ابن الرقيات"[2] يمدحه بقوله:

يعتدل التّاج فوق مفرقه على جبين كأنّه الذهب

نفهم من هذا أن سبب الثورة لا يكون في أن الشاعر مدحه بأمور حسية، كما يتبادر إلى الذهن" وأغلب الظن أن "عبد الملك" لو سمع هذا المديح من شاعر آخر لاستقبله بحكم مختلف أو على الأقل تقدير لم يستشعر فيه ما يدعو إلى الثورة الحادة والغضب المتوعد. أما أن يستقبله من شاعر كان حربا على بني أمية، ولسانا يلهج بالثناء والذكر الحسن على خصومهم من الزبيريين، وخاصة "مصعب بن الزبير" ولم يدع سهم في كنانته إلا رمى به بني أمية، في هذه الحالة الأمر مختلفا تماما لوجود الرواسب النفسية اتجاه الشاعر".[3]

وبالتالي تلك الآفة قد أصابت النص في رؤية المتلقي متأثرا بعوالقه النفسية أو حواجزه الحزبية والاجتماعية؛ وربما كان من الصعب أن يتجرد المتلقي من عوالقه المتعددة، وهو يستقبل نصا من النصوص المسموعة أو المقروءة، وخاصة في عالمنا المعاصر وقد تعددت المذاهب الفكرية، والاتجاهات الحزبية على مستوى العالم كله.

– وأحسب– كذلك إن المشكلة الناتجة عن عذا الضرب من التلقي لم تغب عن بال الروّاد في حركتنا النقدية، "وهم يضعون الضوابط والمعايير التي تحكم دراسة النص، في موضوعية أقل تأثرا بهوى النفس وأخف استجابة لدواعي الإسقاطات النّفسية والحزبية التي تفصل المتلقي عن أسرار النص ومعطياته؛ ولهذا تواطأ النقاد منذ عهد بعيد على أن يكون عملية التلقي ثلاثية المحاور، لا يستبد بها محور دون غيره، ولا يطغى فيها علاقة النص بالمتلقي على ذاتية الكاتب أو الشاعر، كما يحدث الآن في النظريات الحديثة الغربية مثل

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص94.

[2] الأصفهاني:الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ج4، ط1، 1346هـ، ص157

[3] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي، ص94.

نظرية الاستقبال الألمانية"[1] لذلك فالعمل الأدبي إنتاج فني مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم فيها اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أو المتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي، فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه بناء هرميا، قمّته النص في لغته ومعطياته، وقاعدتاه المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي ناقدا أو قارئا أو مستمعا، لذلك "فجمالية التلقي هي خلاصة تلك العلاقات التي تتواثب، وتتكامل في لحظات التفاعل مع النص."،[2]لذلك فالعملية الإبداعية تتطلب تضافر العناصر الثلاث، من أجل الوصول إلى الجمالية الفنية و الأدبية.

وهكذا يمكن أن نتبيّن صورة انشغال العديد من الأدباء والنقاد والبلاغيين العرب القدامى، منهم من ذكرنا ومنهم من لم يسمح المقام بالوقوف عندهم جميعا أمثال: حازم القرطجني (ت**684**ه) في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء وأبو الحسن علي الآمدي (ت**370**ه) في كتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، وضياء الدين بن الأثير (ت**622**ه) في كتابه "المثل السائر"، وأبو حيان التوحيدي (ت**400**ه) في كتابه "الامتاع والمؤانسة"، وغيرهم بصياغة النص (الرسالة)، وبمُنشئ النص (المتكلم، الخطيب)، أي المرسل، وبمتلقي هذا النص أو مستقبله (السامع)، فضلا عن اهتمامهم بأوصاف وأبعاد التخاطب الذي يشترط فيه بالضرورة توفر أكثر من طرف، مما يحقق بنية منسجمة تتفاعل ضمنها هذه الأطراف وفق عمل مشترك يؤدي فيه المتلقي دورا فعالا ورئيسا، حيث يفكك رموز النص ويستنبط معانيه بل يكملها ويثريها ويملأ الفراغات، ومن ثمة يحدث التفاعل والتكامل والمشاركة في إعادة تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة وصياغة البعد الجمالي للنص.

شرح وتعليق:

[1] المصدر نفسه، ص95.

[2] المصدر السابق، ص96.

من خلال تتبع مسار ملامح التلقي في نقدنا العربي القديم ،يتعيّن علينا أن نقف وقفة إجلال وافتخار على ما قدمه الأسلاف القدامى من مجهودات جبارة حول مواضيع نقدية عدة، وخاصة موضوع التلقي فقد ساهموا بشكل جدّي في توضيح الرؤية لدى القارئ العربي بإبراز مكانته بين العناصر الثلاث **(النص- المبدع- القارئ)**.

لذا يجب على النقد العربي الحديث أن يعمل جاهدا على الوصول إلى نظرية نقدية عربية خالصة تنم عن عمق في التفكير العربي وشساعة في المعرفة ،وذلك من اجل دراسة التراث النقدي دراسة واعية ،بعيدا عن الآراء الفلسفية الغربية التي لا تخدم الفكر العربي بشيء.

وقد زخُرت المكتبة العربية اليوم بعدّة كتب نقدية عالجت الموضوع على غرار كتاب: "التلقي والتأويل" **لمحمد مفتاح**، وكتاب" الخطيئة والتكفير" **لعبد الله الغذامي** و" الحكاية والتأويل **لعبد الفتاح كيليطو** وغيرهم كثير ،لكن الملاحظ على هذه الكتب أنها تنقصها الوعي في التفكير، وكذا العمق في الممارسة لأنها لم ترجع إلى التراث أثناء الدراسة وراحت تستخدم الآليات والمناهج الغربية الحديثة في تحليل النصوص الأدبية وبالتالي فشلت في الوصول إلى الغاية المنشودة وبقيت تراود مكانها.

في الأخير علينا أن ننهض بتراثنا العربي النقدي، وأن نعمل جاهدين من أجل إحيائه حتى نستطيع مجابهة به الغرب في ميدان الفكر والأدب والنقد.

- إهداء
- تشكر وعرفان.
- فهرس المصطلحات.
- فرس السور والآيات.
- ملحق " تقديم الكاتب والكتاب.

-فهرس السور والآيات:

السورة	رقم الآية	الصفحة
سورة النمل	الآية 6	13
سورة ق	الآية 17	13
سورة النور	الآية 15	13
سورة البقرة	الآية 37	13

فهرس المصطلحات

– التناصl'intertextualité	– التعبيرexpression	–اللبسéquivocité
– القيمةvaleur	– التأويلinterprétation	–المتعةplaisir
– الانزياحl'ecart	– الأثر الأدبي littéraire trace	–الأفقhrizo
– الأسلوبيةstylistique	–المحايثةimmanente	– الموضوعية objectivation
البنيويةstructuralisme	– التجسيدactualisation	– التخييل fiction
– الشكلانيةformalisme	– الفهمcompréhension	–الطبيعيةNaturalisme
– النصيةle textualité	–الاستقلالية autonomie	الدوافعmotivation
– التداولية pragmatique	الاشتغال fonctionnement	التركيبsynthèse
– الواقعية réalisme	– التأويلية Herméneutique	– الرؤية vision
– الرومانسية romantisme	– التفكيكية Déconstruction	–الواقع real
– السردية Narratologie	– اللسانيات Linguistique	–القراءةLecture
– التعيين Dénotation	– التعالق interdépendance	– الانحراف déviation
– الجمالية esthétique	– الاختلافdifférence	– القصد visée
– الحقل الدلالي champ **sémantique**	–جليexplicite	–الأناego
– التشكيلconfiguration	– الموضوعthème	– المثير stimulus
– الشعريةpoétique	– التقليدtradition	–الجوهر entité
– المحاكاة simulation		– التحفيز stimulation
		– السميولوجياSémiologie
		– التلفظ énonciation

– التوتر tension – الحداثة modernisme – الفراغ vide – الأدبيةlittérarité –الرمزيةsymbolisme – السيرورة **processus** – الاحتمالية virtualité – الذاتيةsubjective	– المصطلحterme – التضمين emboitement – تلميحimplicite – الإقصاءexclusion – التعددية**pluralité** – الصراع lutte – فضاء surface	– سكونيstatique – الإيحاء suggestion – التلقيréception – التشفير encodage – أحادية الدلالة **sémantique monosémie** – الوحدة العضوية **unité organique**

الفصل الاول:نظرية التلقي في الدراسات الغربيةالحديثة

1_1نظرية التقي عند اصحاب المدرسة الالمانية

1_1_1جمالية التلقي عند ياوس

1-1-2الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ آيزر

1_1_3مجهودات رومان انجاردن النقدية في نظرية التلقي

1_2نظرية التلقي في المذاهب الغربية الحديثة

1_2_1فلسفة التلقي عند أرسطو

1_2_2جمالية التلقي في الماركسي

1_2_3نظرية التلقي في النقد الوجودي

1-2-4النقدالرمزي وفلسفة التلقي

1-2-البنيوية ونظرية التلقي