وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامعة الجـزائر2

كلية اللّغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر

مقاربة في الوعي النظري وآليات الإجراء

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (الطور الثالث) في اللغة العربية وآدابها
التخصّص/ تحليل الخطاب

إعداد الطالبة/
صبـاغ إيمان

السـنة الجـامعيـة: 2016/2015

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2

كلية اللّغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر

مقاربة في الوعي النظري وآليات الإجراء

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (الطور الثالث) في اللغة العربية وآدابها
التخصّص/ تحليل الخطاب

إعداد الطالبة/
صباغ إيمان

إشراف الدكتور/
أ/د علاّل سنقوقة

السنة الجامعية: 2016/2015

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2

كلية اللّغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر

مقاربة في الوعي النظري وآليات الإجراء

رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (الطور الثالث) في اللغة العربية وآدابها

التخصّص/ تحليل الخطاب

إعداد الطالبة/
صباغ إيمان

إشراف الدكتور/
أ/د علاّل سنقوقة

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د/ وحيد بن بوعزيز.....رئيسا
د/ علال سنقوقة..... مُقرّراً
أ.د/عبد الحميد بورايو ..... عضواً
أ.د/رشيد كوراد..... عضواً
د/الزاوي لعموي ....عضواً
د/مليكة دحامنية..... عضواً

السنة الجامعية: 2016/2015

«نجد أنفسنا اليوم مُطالبين بتجديد طرح كثير من الأسئلة التي طُرِحت سابقًا وفسح المجال لأسئلة أخرى(...)».

{محمد عابد الجابري، مدخل إلى القرآن الكريم،ص22}

مقـــدمـــة

مـــــقدمـــة

تشهد ساحة النقد العربي المعاصر حيوية تفاعلية، إذ تبرز ملامح النشاط الفكري نتيجة المثاقفة مع المدارس الفكرية الغربية ترجمةً واطلاعاً، ويبدو أن السائد هو مجاراة المدارس الغربية، إذ لا تكاد تبرز نظرية ما حتى يتسارع الكثير من نقادنا العرب إلى الترويج لها، سواء بتقديمها نظرياً أم بتبنيها إجرائياً، مع ما يتبع ذلك من نقل لأبعادها الفكرية وجهازها الاصطلاحي الذي يحمل في ثناياه مفاهيمها.

ولعلّ نظرية التلقي الألمانية تُعدّ أبرز المدارس الغربية الداعية إلى الاهتمام بالقارئ، والتي فرضت نفسها كنظرية متكاملة تنظيراً وإنجازاً حيث استطاعت أن تضع لها مكانة في الساحة النقدية العالمية، ولم يكن النقد العربي بمعزل عن الاحتكاك بها، بل والدعوة إلى تبنيها لدى طائفة من النقاد. من هنا فقد اخترت أن أخوض هذا البحر من زاوية محدّدة تسعى إلى رصد طرائق تلقي نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، مع العلم أنّ هذا الموضوع يحتاج إلى معرفة دقيقة بالمنجز في المجالين الثقافيين الغربي والعربي.

ولما تمّ تحديد اختيار موضوع البحث من خلال العنوان الموسوم: "**نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر (مقاربة في الوعي النظري وآليات الإجراء)**"، كان الغرض منّي من خلال هذه المحاولة أن يكون لبنة في البناء المعرفي الذي يؤمن بأنّ تمثّل المفاهيم شرط أساسي للتراكم والذي هو بمثابة شرط أساسي للإضافة، كما أنّ معرفة الذات تمرّ كضرورة بمعرفة الآخر لا بإلغائه واتهامه، ومن هنا يصبح من الملح أن نبدأ بتحديد الأطر المعرفية الحديثة، ومدى وعي النقد العربي بفهمها وتمثلها، وكذا استقصاء نجاعة وقدرة الأدوات العربية في مسايرة هذه النظرية من خلال مبادئها وإجراءاتها وأهدافها.

والإشكالية التي يطرحها هذا البحث تتمثّل في الآتي:

هل كانت هناك خطة عربية واضحة للاطلاع على ثقافة الآخر بصفة عامة ونظرية التلقي بصفة أخص كهدف لابد منه لتأسيس مشروع نقدي عربي يعكس هوية النقد العربي؟ أم أنها مجرّد محاولات لا تمثّل اتجاها نظرياً ممّا يعرّض الناقد نحو الانزلاق إلى هوية التبعية الثقافية؟. والوجه الآخر للإشكالية يطرحه السؤال التالي:
هل استطاع النقد العربي المعاصر أن يتمثّل نظرية التلقي على المستوى النظري والإجرائي؟ وما مدى فاعلية الإجراءات التحليلية للنقاد في مقاربة النصوص الإبداعية شعرا ونثرا؟

ويبقى الهدف من وراء هذا البحث هو شق طريق -رغم صعوبة المهمة- في عقل الناقد العربي والتعرّف على ممارسته النقدية، ورصد تحوّلاته الفكرية، والتعرّف على الأسس المعرفية التي ينطلق منها حيث ممارسته النقدية الراهنة سعياً منه إلى محاولة تعريف نظرية التلقي من خلال بيان الوضع التاريخي والابستيمولوجي لنشأة هذا المفهوم وضبط مظاهر تطوّره الدلالي والفلسفي في الثقافة الغربية، ثم ننظر إلى كيفية انتقال أو ارتحال هذا المصطلح من الثقافة المنتجة له إلى الثقافة المتقبلة لها عبر رصد أشكال حضوره وطرق استخدامه لدى بعض المفكرين والنقاد العرب المعاصرين.

وفي هذا السياق، فإنّني أستبعد أيّ شك في أن كل مصطلح مقترح يمثّل الشكل اللغوي الدال على رؤية صاحبه للموضوع وطريقة تصوّره له، كما أسعى كذلك إلى محاولة الكشف عن طبيعة الوضع الابستيمولوجي "للمصطلح" في خطابنا النقدي العربي المعاصر على مستوى كيفيةّ اختيار مصطلح معيّن لجعله مقابلا عربياً لمفهوم أو مصطلح غربي؟ وإلى أي مدى تستطيع كذلك الترجمة بوصفها تأويلا (كما يقول هانس جورج جادامير) المحافظة على صلاحياتها المعرفية في نقل دلالة المصطلحات الغربية وتعريبها من جهة، ومراعاة عدم تأثير ذلك سلباً في دقة دلالة المتصوّر وكيفية أدائه؟.

وهذا التصوّر الذي يجسّد الإشكالية، لا يعني بأنّني أزعم تقديم الإجابة له من خلال ما نعتزم النظر فيه من أعمال بعض المفكرين والنقاد العرب ممن تعاملوا مع مسألة التلقي تنظيراً وإجراءاً في المقاربة والقراءة، وإنما هي أسئلة لا تروم الإجابة العاجلة حسماً للقضية بقدر ما تثير في الوعي هاجس البحث والاستقصاء فتجعله متوثباً متحفزاً دوماً إلى المعرفة.

وبمعنى آخر، ليس لتلك الأسئلة من فضل أو مزيّة ، سوى أنّها تبعث على المزيد من التدبّر لما يتعلّق بالقضية الاصطلاحية في خطابنا النقدي وتبصّر خصائصها وأبعادها بوصفها مهمة تتجاوز بلا ريب طاقة الفرد الواحد، وتستدعي بالمقابل تضافر الجهود وتكامل الاختصاصات وتعاون المؤسسات العلمية المختصة في دراسة ظاهرة المصطلح المتّصلة بنظرية التلقي.

ممّا تقدّم، يتّضح الدافع للبحث في هذا الموضوع كما تبيّنه الأسباب الذاتية والموضوعية والتي من أهمها:

- ضرورة اكتساب آليات ومفاتيح الفهم في مجال نقد الأدب، وكل النظريات والدراسات المستجدة على الساحة، ومن ثمّ محاولة الإجابة عن هواجس عديدة شغلتني خلال مسيرتي الدراسية.
- أن هذا الحقل جدير بالبحث كونه يلفت النظر إلى مقاربة النقد العربي المعاصر لنظرية التلقي الغربية باعتبارها لم تلق الاهتمام المطلوب والكافي، كون هذه النصوص تغلغلت فحسب في دراستنا النقدية تنظيراً وتطبيقا دون أي رصد لها، أو أي اهتمام لكيفية فهمها.
- طريقة ورود مجمل نصوص نظرية التلقي الغربية من لغات أوربية وكيفية تلقيها وترجمتها ومظاهر تطبيقاتها في الخطاب العربي النقدي تحتاج من الدارسين والباحثين المزيد من الاهتمام وبذل الجهد في تقصي مواطن الامتياز واستثمار الخدمات التي تقدمها هاته النظرية في ميدان الأدب والنقد.

- كثرة المراجع النظرية حول نظرية التلقي التي شكلّت عقبة أمام عدم ضبط مفاهيمها بسبب سوء الترجمة، الأمر الذي زاد من تفعيل أزمة الناقد العربي المتمثلة في عدم قدرته على التمثّل الكامل لفلسفة الناقد الغربي وخلفيته المعرفية وبالتالي عدم القدرة على تبني المفاهيم الغربية في ثقافتنا العربية.

مع الإشارة إلى الدراسات السابقة التي تعرّضت لنظرية التلقي دون أن تحقّق الإلتفات إلى الصلة الحقيقية بين النقد العربي المعاصر ونظرية التلقي في تطابق الرؤيا كما هو مطروح إجرائياً، ومن هنا تبلورت لديّ الفكرة من أجل مقاربة موضوع النقد العربي المعاصر في ضوء نظرية التلقي في سبيل البحث حول مشروعية الاشتغال على تفعيل هذا النقد في تثاقفه مع الثقافة الغربية وأطروحاتها النقدية بما تقدمه هذه الثقافة من مقولات وخطابات لها مرجعيتها الفلسفية المشكلة للعقل الغربي، إذ لا نجد مبررات هذا الواقع في القراءة النقدية المعاصرة للإبداع العربي فضلاً عن الانفتاح المطلق لسلطة المفهوم الغربي للمنهج والإجراء التطبيقي.

ويظل جلّ الاهتمام لهذا البحث هو كل الأمل الذي من شأنه أن يسهم في حركية الفكر العربي ليكون دعوة إلى التقويم والمراجعة باعتبارهما أساساً لنقد النقد، وركيزة لبناء عقلية تؤمن بأنّ إنتاج المعرفة عملية معقّدة لا تحتاج إلى الإصغاء للغير وإفادته لنا وحسب، وإنما تحتاج أيضاَ إلى النقد الموضوعي القائم على المعارف المختلفة في إطار ثقافي ينهض على هوية متحرّكة لا يحول فيها التعلّق بالجذور دون الانخراط في العصر.

وانسجاما مع هذا الهدف وغيره من الأهداف المعلنة آنفاً في تناولي لهذا البحث اعتمدت على خطة تنطلق بابين :

تضمّن البـاب الأول: الوعي النظري لنظرية التلقي الألمانية، وهو ضرورة أساسية للدراسة؛ إذ من غير الممكن التعرّف على التغيرات التي أحدثتها نظرية التلقي في النقد العربي والتعرّف على التغيّرات التي أحدثها النقاد العرب على هذه النظرية في ممارستهم دون التعرّف عليها هي ذاتها في أصولها وأسسها، ومن هنا جاء هذا الباب مشتملا على فصلين هما:

الـفصــل الأول: نظرية التلقي الألمانية المفهوم والإجراء؛ قسّمته إلى ثلاثة مباحث

المبحث الأول: الأسس الفلسفية لنظرية التلقي(هرمنيوطيقا التلقي، ظاهرية التلقي ومؤثرات أخرى)

المبحث الثاني: قضايا نظرية التلقي الألمانية (القراءة، القارئ والتفاعل القرائي بينهما)

المبحث الثالث: المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي (مفاهيم هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر)

الفصــل الثــاني: هجرة النظرية وإشكالات الترجمة في النقد العربي المعاصر

المبحث الأول: نظرية التلقي في النقد المشرقي

المبحث الثاني: نظرية التلقي في النقد المغاربي

المبحث الثالث: نظرية التلقي بين النقد المشرقي و المغاربي

أما **الباب الثــاني**: **فقد تضمّن مقاربة الوعي الإجرائي في تطبيق نظرية التلقي** وقد ضمّنته فصلين جاءا على النحو الآتي:

الـفصـــل الأول: مستويات تطبيق الآليات الإجرائية لنظرية التلقي في النقد العربي.

المبحث الأول: المستوى التأسيسي لنظرية التلقي

المبحث الثاني: تطبيق آليات نظرية التلقي على المستوى السردي

المبحث الثالث: تطبيق آليات نظرية التلقي على المستوى الشعري

أما **الفصــل الثــاني**: **القارئ الضمني وفعل تلقي الاستراتيجيات النصية في ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله**

المبحث الأول: علامات القارئ الضمني في الديوان.

المبحث الثاني: عوامل التفاعل بين النص والقارئ.

المبحث الثالث: الاستراتيجيات النصية في الديوان.

وبالنتيجة خلصت إلى خاتمة حاولت الإحاطة بما اشتمل عليه البحث من تفاصيل لها أهميتها أجملت أبرزت ما استدعى البحث الوقوف عنه.

وقد شملت مادة هذا البحث مؤلفات أجنبية اعتنت بظاهرة التلقي وأهمها:

1. HANS ROBERT JAUSS, pour une esthétique de la réception, TRAD : l'allemand par CLAUDE MAILLAIRED, ED tel GALLIMARD, paris, 1978
2. ISER Wolfgang, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, TRAD, par EVELYNE SZNYCER, ED. pierre MARDAGA, 1985

ولمّا كان من الطبيعي أن تعترض كل باحث صعوبات، كذلك واجهت صعوبات وأنا أخرج هذا البحث إلى الوجود، فمنها ما يعود إلى طبيعة البحث ومنها ما عادت إلى الظروف التي أحاطت بي كباحثة، هو ما يجدر الإشارة إليه في البحث صعوبة الأفكار المتعامل معها باعتبارها أفكاراً فلسفية غربية المنشأ، بالإضافة إلى صعوبة الحصول على المراجع الأجنبية الأصلية لنظرية التلقي، كما ألفت إلى صعوبة خاصة تتمثّل في قلة المراجع التي تقارب النظرية ترجمة وتحليلا،وصعوبات أخرى لا يستدعي ذكرها في هذا المقام.

ورغم كل الصعوبات التي لاقيتها في طريقي قبل أن يعرف هذا العمل طريقه إلى النور لأهميته وصعوبات الخوض فيه كمؤشر يُنذر بعدم ضمان الوقوف على النتائج لولا تسلحي بالصبر والأناة وتحري الصدق واعتماد الموضوعية وهو شأن كل باحث يسعى إلى بلوغ نتائج من وراء بحثه.

إنّني لا أدعي من وراء هذا العمل الإحاطة بكل صغيرة وكبيرة، بقدر ما أكون قد بذلت جهوداً للوقوف على ما وصل إليه البحث العلمي من خلال المستجدات في هذا المجال. وإنّني –أقرّ سلفاً – بأنّ التوفيق فمن الله وتوجيهات المشرف الذي لم يتوان ولم يتأخر بإسداء النصح والتوجيه والمتابعة، وإن أنا أخطأت فمن نفسي، وإن كان يكفي المجتهدَ أجرُ الاجتهاد لما قد يتحقّق من فوائدَ ومنافع.

ولا يسعني في آخر المطاف إلاّ أن أؤكدّ على تقديم خالص شكري وفائق تقديري لأستاذي الفاضل الذي لم يحرمني من شرف قبول الإشراف على هذا البحث وهو الأستاذ الدكتور "علال سنقوقة" ... وإلى كافة أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر 02 هم الذين بدورهم خصّوني بكلمات التشجيع.

وجزيل الشكر موصول أيضاً للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين أرتقب منهم تنويري بتوجيهاتهم القيّمة وآرائهم النيّرة.

الـقسم النظري

الوعي النظري لنظرية التلقي الألمانية

الـفـصـل الأول

نظرية التلقي الألمانية: المفهوم والإجراء

المبحث الأول: الأسس الفلسفية لنظرية التلقي

1 – **هرمينوطيقا التلقي:** أ. الهرمينوطيقا العامة

ب. الهرمينوطيقا والفهم النفسي ج.الهرمينوطيقا والفهم التاريخي

2- ظاهرية **التلقي:**

أ. بنية المبهم **ب.**التحقيق العياني **ج.**التجسيد

3- **مؤثرات أخرى**

أ. الشكلانية الروسية **ب.** بنيوية براغ ج. سوسيولوجيا الأدب

المبحث الثاني: قضايا نظرية التلقي

1- مفهوم القراءة.
2- مكانة القارئ
3- التفاعل القرائي بين القارئ والنص

المبحث الثالث: المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي

1- مفاهيم "هانس روبرت ياوس":
أ. أفق الانتظار ب. المسافة الجمالية ج. اندماج الآفاق
2- مفاهيم "فولفغانغ إيزر":
أ. القارئ الضمني ب. أماكن اللاتحديد ج. السجل النصي
3- الفرق بين "ياوس" و"إيزر"

المبحث الأول: الأسس الفلسفية لنظرية التلقي الألمانية

لا يمكننا فهم أي منهج أو نظرية دون العودة إلى المنطلق الفلسفي التي تنحدر منه والوقوف على المسلّمات والمبادئ التي أفرزته، كما أنّه لروادها من مبادئ وأصول معرفية يستندون عليها، ويستمدّون منها أفكارهم ومفاهيمهم.

لهذا ارتأينا أنّه لابد من العودة إلى الجذور الفلسفية لنظرية التلقي قبل التعرّف على النظرية نفسها، لتكون دراستنا أكثر منهجية وارتكازاً على الأسس والمبادئ الأولى.

تعتبر الفلسفتان **الهِرمينوطيقا** « la Herméneutique » و**الظاهرية**** « La phénomenologie » من أهم الفلسفات التي اعتمدت عليها نظرية التلقي؛ حيث تحوّلت أغلب مفاهيمها إلى أسس ومحاور إجرائية لهذه النظرية – إلاّ أنني سأشير إلى مؤثرات أخرى وهي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ وسوسيولوجيا الأدب–

ولهذا سأركّز في الدراسة على النقاط والمحاور التي استثمرها **الناقدان الألمانيان** ووظفوها في بحوثهم ونظريتهم.

---

*بالرغم من تباين الترجمات العربية لمصطلح herméneutique بين "نظرية التأويل" (مصطفى ناصف)، وعلم التأويل (عيسى علي الكاعوب، محمد بن عياد، عبد السلام حيمر..) و التأويلية (عبد الملك مرتاض)...

فإننا نفضّل استعمال الهرمينوطيقا كتعريب لهذا المصطلح وتفادينا تعريباً آخر يوظّفه الباحث نصر حامد أبو زيد ألا وهو الهرمنيوطيقا لما يتّسم به من ثقل أثناء التلفظ به، كما أننا نرى أنّ أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح هي فن التأويل (من بين الذين اعتمدوا هذه الترجمة محمد شوقي الزين)، لأنّ مصطلح الهرمينوطيقا في أصله الإغريقي herméneutic تركيب لثنائية الفن والفهم أو التأويل.

** الصواب من الناحية اللغوية هو أن نقول الفلسفة الظاهرية، لأنّ النسبة للمختوم بتاء التأنيث كون بحذف تلك التاء وإلحاق الكلمة بياء مشدّدة تسمى ياء النسبة. لكن أغلب الدراسات تستعمل لفظة الظاهراتية، فإننا سنترك الكلمة على حالها في النصوص المقتبسة بينما سنستعمل فيما نورده كلمة الظاهرية.

1. هرمينوطيقا التلقي:

أ. الهرمينوطيقا العامة عند فريدريك شلاير ماخر:

يمثّل "شلاير ماخر"* الهرمينوطيقا في دورها الكلاسيكي، فهو المفكر الذي يعود إليه الفضل في نقل مصطلح "الهرمينوطيقا" من مجال الدراسات اللاهوتية ليصبح دالاً على علم أو فنّ مهمّته وضع الشروط والقوانين التي على ضوئها تُفهم النصوص، والوصول من ثمّ إلى إقرار أسس وضوابط لعملية التفسير والتأويل.

انطلق "شلاير ماخر" في مشروعه بتقديم تصوّر جديد للهرمينوطيقا يتأسّس على مقولة الفهم "la compréhension" من خلال تعريفه للهرمينوطيقا بأنها: " **فن تجنّب سوء الفهم**"[1]

لقد وجد "شلاير ماخر" في ظاهرة سوء الفهم la mécompréhension الحدث الذي تتأسّس عليه الهرمينوطيقا"[2]. ذلك أنّ سوء خطاب ما هو الذي يولّد الحاجة إلى الفهم بالحرص على توفير شروطه ومبادئه.

من هنا كان هدف الهرمينوطيقا بالمقابل "**تحقيق الفهم بالمعنى الرفيع والنسبي للكلمة**"[3].

---

* فريدريك ارنست دانيال شلاير ماخر « FRIEDRICH SCHLEIRMACHER »، مفكر لاهوتي ألماني (1767-1834)، كان أستاذاً في جامعة برلين، اشتهر بتدريسه للفلسفة اليونانية وتاريخ الفلسفة والهرمينوطيقا، يعتبر **أبو** الهرمينوطيقا الحديثة في الفكر الغربي.

1 HANS GEORG GADAMER, vérité et méthode, les grandes lignes d'une Herméneutique philosophique, éd du seuil, paris 1967, p : 203 (en arb271

2 Voir, SCHLEIRMACHER, herméneutique, traduit de l'allemand par Christian berner, F.D.E, éd cerf/ pull, 1987, p : 73

3 Ibid., p : 74

لاحظ "شلاير ماخر" أثناء استقرائه لأعمال أسلافه في مجال الهرمينوطيقا أنّه لاتوجد إلاّ أنواع متعددة من الهرمينوطيقا الخاصة أو المختصة heméneutique spéciales وليس هناك اعتناء بالفهم ذاته، لذلك سعى إلى تأسيس هرمينوطيقا عامة herméneutique générale موّجهة إلى تشكيل قواعد وقوانين للفهم تكون كليّة وشاملة أو بتعبير آخر "تأسيس هرمينوطيقا عامة بوصفها فن للفهم"[1].

ويعلّل "**شلاير ماخر**" قصور أسلافه عن بلوغ نظرية هرمينوطيقية، بحصر مجال اهتمامهم في كتاباتهم بنمط مخصوص من النصوص لا يخرج عن دائرة الكتابة المقدّسة من خلال تفاسير العهدين القديم والجديد، أو نصوص الأدب الكلاسيكي القديم.
من هنا كانت هذه الهرمينوطيقا لاهوتية أو فيلولوجية، تنطلق دائما من قضايا مخصوصة ومحدودة بطبيعة موضوعها وبذلك لم تكن تُفضي إلاّ إلى قواعد موّجهة لتأويل هذه الكتابات الخاصة وليس لبناء نظرية هرمينوطيقية"[2].

وفي هذا السياق يقول "**شلاير ماخر**": **لم تعد الهرمينوطيقا تأويلاً للنصوص المقدّسة أو المدنّسة وإنّما غدت تقنية في الفهم**"[3].

---

1 عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، مدخل إلى الهيرمنيوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، الطبعة الأولى:2007، ص:65

2 Peter SZONDI, l'herméneutique de Schleiermacher, in poétique N2, éd seuil, paris, 1970, p : 143

3 Voir, j.GRONDIN, « herméneutique », les notion philosophiques, P.U.F, 1995, tome IP : 1131

لقد وجد "**شلاير ماخر**" إذن في فعل الفهم قاعدة لبناء هرمينوطيقا عامة، لذلك حرص على أن يوسّع مجال الهرمينوطيقا بجعله كل ظاهرة لغوية –باعتبارها موضوعاً للفهم– موضوعا أيضا لنظرية الفهم، وبلغة أدق موضوعاً للهرمينوطيقا"[1].

من هنا تجاوزت الهرمينوطيقا الكتابات الأدبية أو الفنية عامة إلى أنماط أخرى من النصوص مختلفة ومتنوعة (جرائد، إعلانات، حوارات، مناقشات).

فالهرمينوطيقا وفق هذا الاعتبار يحدّدها "شلاير ماخر" بأنّها:" **فن فهم خطاب ما بصورة عامة**"[2] مكتوباً كان هذا الخطاب أم شفوياً.

وفي الحقيقة، فإنّ شلاير ماخر "وهو يؤسّس مشروعه الهرمينوطيقي على فعل الفهم، لم يوسّع مجال الهرمينوطيقا فحسب وإنّما عدّل أيضا في مهمتها ووظيفتها.

فلم تعد الهرمينوطيقا تقتصر على مجرّد الكشف عن دلالة مقطع محدّد من الخطاب وضبط معناه، وإنّما يجب أيضا فهم نشأة ذلك المقطع وعلاقته السياقية ببقية النص وعلله وأسبابه[3].

كما تعتبر مقولة السياق "le contexte" من المقولات الهامة في الجهاز الاصطلاحي لنظرية الهيرمينوطيقا عند "**شلاير ماخر**" ذلك أنّه يُعدّ شرطاً أساسيا من شروط الفهم.

يقول شلاير ماخر: "**إنّ كل خطاب شفوياً كان أم مكتوباً لا يمكن فهمه إلاّ ضمن سيّاق موسّع..**"[4].

---

1 Peter SZONDI, l'herméneutique de Schleiermacher, op.cit, p : 113

2 Ibid, p: 75

3 Ibid, p: 75

4 F.de SCHLEIRMACHER, herméneutique, op.cit, p: 76

فالفهم لدى "**شلاير ماخر**" مشروط بمعرفة السياق الجزئي والداخلي للخطاب، ومعرفة السيّاق الكليّ والخارجي أيضا، أي كل ما يتعلّق بظروف القول وإطاره الموضوعي والتاريخي.

وهكذا نشأت النظرية العامة لعلم التأويل أو لفن التأويل، نظرية تعكف على الخطابات الأشد اختلافاً، إلاّ أنّ النسقية النظامية لهذا التوجه التأويلي تتحدّد كما يلي: "ينطلق شلاير ماخر من المفاهيم الأكثر عموماً وهي الفهم والخطاب واللغة والذات المكتملة، ببسط بعدئذ تضمناتها النوعية ses implications spécifiques"[1].

فالمعنى الدقيق للخطاب مثلا يظهر كما يلي: "**ما أن الخطاب هو منتوج فن البيان وأنّه يعتنق فكراً معيناً فهو يمثّل تركيبة متشعّبة، وفن التأويل في هذا السياق يتميّز عن التقنيات السابقة في أنّه لا يحصر مهمّته في فهم المقاطع الصعبة من الخطاب، بإنشاء ذهني:" إنّنا لا نفهم غير ما أعدنا بناءه بكامل علاقاته وفي سياق معين**"[2].

فالنص عنده وسيطاً لغوياً ينتقل من خلاله فكر المؤلف إلى القارئ ويكون موضوعياً لأنّه يمثّل الجانب المشترك بين (المؤلف/القارئ) والذي يجعل عملية الفهم ممكنة هو كون اللغة تمثّل القاسم المشترك بينهما"[3].

وعلى اعتبار اللغة شرطاً للخطاب، فالمبدأ الفعّال لا يكمن فيها بقدر ماهو في الإنسان الذي يتكلّم " إنّ العنصر الايجابي الوحيد هو النشاط الفردي للإنسان"[4].

ودور المؤول هنا لابد أن يعكف على الذات كسبب حقيقي للخطاب.

---

1 نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1: 1998، ص: 44

2 f.de SCHLEIRMACHER, herméneutique, op.cit, p: 74

3 سعيد توفيق، مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ط:2002، ص: 127

4 f.de SCHLEIRMACHER, herméneutique, op.cit, p : 74

وعلى الرغم من تأكيد "**شلاير ماخر**" على معرفة اللغة، وبالفرد الذي يستعملها فإنّه في حقيقة الأمر يهتّم بالتأويل السيكولوجي على حساب التأويل النحوي. والذي تتمثل مهمته في "إدراك معنى الخطاب انطلاقا من اللغة"[1].

بقدر ما كان يسعى إلى فهم المتكلّم ذاته لم يعد عندئذ مهتماً بالخطاب ومعناه، وبما أن الخطاب يمثّل جزء من ذاتية المتكلّم، فهو يُعبّر عن ذاته عبر أسلوبه من خلال اللغة وتداولها.

لذا يرى "شلايرماخر" أن الهرمينوطيقا "**تحتاج إلى منهج أكثر صرامة لفن الفهم ولا تكتفي بمجموعة من ملاحظات أو فرضيات لا توصلنا إلى الفهم الحقيقي والممكن**"[2].

أي عملية الفهم عند "شلاير ماخر" تتضمن مستويين بدونهما لا يمكن أن تتمّ الممارسة التأويلية وهما المستوى اللغوي وهو فن إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معيّن انطلاقا من اللغة والمستوى النفسي الذي يتموقع في سياق حياة المؤلف والحوافز التي دفعته للتعبير عن أفكاره"[3].

إنّ هدف الفهم عند "**شلاير ماخر**" هو إعادة بناء المقاصد الأصلية للمؤلف على ضوء حياته الفكرية وحلّ المؤول محلّه، فالممارسة التأويلية تأخذ عنده طابع إعادة بناء المعنى.
إذ يقول: "**الفهم يعني فصاعداً إعادة بناء المعنى لغوياً ونفسياً وفهم مقاصد المؤلف**"[4].

---

1 f.de SCHLEIRMACHER, herméneutique, op.cit, p: 78

2 H. G.GADAMER, vérité et méthode, les grandes lignes d'une Herméneutique Philosophique, op.cit, p : 203

3 Voir, j.GRONDIN, « herméneutique », les notions philosophiques, op.cit, p : 16

4 Ibid., p : 19

إذن غدت عملية التأويل لديه رديف إعادة البناء "reconstruction"

وإعادة البناء هذه تتّخذ وجهين أو طابعين متكاملين من التأويل:

- التأويل النحوي l'interprétation grammaticale، ويهدف إلى فهم معنى خطاب معيّن انطلاقا من اللغة[2]، وذلك بمعرفة عناصرها اللغوية ونوعية العلاقات التي تنتظمها أي كل ما يتّصل بخصائصها وبناها وأنظمتها المعجمية والنحوية.
- التأويل النفسي l'interprétation psychologique، ويهدف إلى فهم الجزئي من الخطاب باعتباره فكراً فردياً وذاتياً، فمدار التأويل النفسي إذن تلك الخصوصية أو الكيفية التي ينبثق بها الفكر من داخل الإطار الكليّ الذي يميّز حياة المؤلف النفسية والتاريخية. وهذه الخصوصية هي التي يصطلح عليها بالأسلوب[3].

ذلك أن الأسلوب هو المدخل إلى فهم المتكلّم أو المؤلف وفهم خطابه الذي يمثّل جزءاً من ذاتيته، لذلك كان النص أو الخطاب لدى شلاير ماخر وسيطاً لغوياً ينقل فكر المؤلف إلى القارئ.

فمن هنا إذن، اقترن الفهم لدى "**شلاير ماخر**" بإعادة البناء فَفَهم معنى خطاب ما هو إعادة بناء تلك الحدوس الأصلية للمؤلف الذي أنتج ذلك الخطاب بالتركيز على فهم اتجاهه ونفسيته وأسلوبه من ناحية، وظروف حياته من ناحية أخرى.

فالفهم بهذا المعنى على حدّ تعبير جادامير H.G.GAGAMER هو:" **إعادة إنتاج لإنتاج الأصلي أو هو خلق جديد لأول خلق**"[4].

---

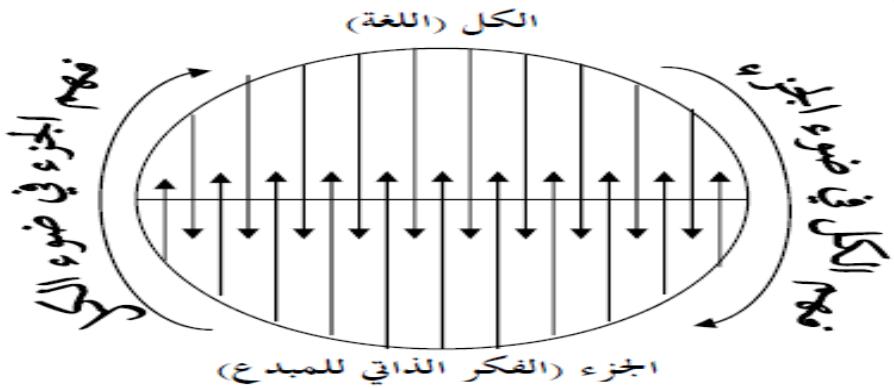
1 F.de SCHLEIRMACHER, herméneutique, op.cit, p: 75

2 Ibid. p: 78

3 Ibid., p: 97-99

4 H. G.GADAMER, vérité et méthode, les grandes lignes d'une Herméneutique Philosophique, op.cit, p : 128

إنّ الأساس الذي يقوم عليه التلقي عند "**شلاير ماخر**" هو تداخل المستوى اللغوي والنفسي، وما ينتج كذلك ما يسميّه بالدائرة الهرمينوطيقية cercle herméneutique والتي تعني عنده:" **أنّ فهم الجملة يتطلّب فهم السيّاق الكلي لها، أي فهم النص في تفاصيله يتطلّب فهم النص في كليته وفهم بيبليوغرافيا المؤلف انطلاقاً من سياق ظروفه التاريخية والسيكولوجية بصفة عامة**"[1]. ونبيّن هذه الظاهرة في المخطط الآتي؛



***مخطط:** يمثّل الدائرة الهرمينوطيقية لشلاير ماخر وكيف يتم فهم الكل في ضوء الجزء وفهم الجزء في ضوء الكل.

فالدائرة الهرمينوطيقية عند شلاير ماخر كما يقول: "**إنّ الأثر يُفهم انطلاقا من الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، لكن يختلف الأمر من وجهة النظر الذاتية، أي يُفهم النص انطلاقا من مؤلفه**"[2].

---

1 Voir, j.GRONDIN, « herméneutique », les notions philosophiques, op.cit, p :21

2 Ibid., p : 21

ومدار الكلام في هذه الدائرة هو فهم الكل انطلاقا من الجزء وفهم الجزء انطلاقا من الكلّ. فلمّا كانت اللغة التي يستعملها المؤلف وتاريخ العصر الذي ينتمي إليه يمثّلان الكل الذي ينبغي أن ننطلق منه لفهم كتاباته ونصوصه باعتبارها الجزء. كان العكس صحيحا أيضاً ذلك أن فهم الكل لا يتّم إلاّ انطلاقا من هذا الجزء"[1].

إنّ عملية الفهم حسب "شلاير ماخر" هي عملية دائرية لأنّها غير ثابتة، بل ديناميكية تحركها العناصر النص والقارئ، النص والمؤلف وذلك عن طريق اللغة، فهي المحرّك والشرط الأساسي من شروط الكفاءة التأويلية عند القارئ ومعرفته بجنس العمل الأدبي الذي هو بصدد تأويله وإعادة بنائه ضمن سياق تاريخي جديد.

يرى "شلاير ماخر" أيضا أنّه كلّما تقدّم النص في الزمن صار غامضاً للقارئ غير المعاصر له مما يزيد سوء الفهم لا الفهم.

فتتجه العلاقة بين النص والقارئ إلى العدمية، ولهذا ذهب إلى أنّه لابد للقارئ من الاعتماد على موهبتين:

"الأولى هي الموهبة اللغوية، والثانية هي القدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية؛ إذ لابد من اتحاد وتكامل الموهبتين معاً لأنّ اتحاد موضوعية اللغة والذاتية البشرية يكبح كل منهما الآخر مما يعطي فهما متوازناً وأحسن للنص، فاللغة تحدد للمؤلف طرائق التعبير التي يسلكها ممّا يجعل عملية الفهم ممكنة، في حين يقوم المؤلف ببعض التعديل لمعطيات اللغة"[2].

---

1 f.de SCHLEIRMACHER, herméneutique, op.cit, p : 124

2 نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط6: 2001، ص: 20

ويوصف هذا التعديل بالقصد " intention" وقصد المؤلف هو الركيزة الأساسية التي اعتمدها "شلاير ماخر" في عملية الفهم والتلقي، إذ ترتكز عملية التلقي على "الفهم الموضوعي" بحيث يرى أنّ هناك علاقة جدلية بين موضوعية النص وذاتية المؤلف وهو ما يسمى بالهرمينوطيقا الموضوعية objective herméneutique.

ومادامت مهمّة القارئ –في نظرية شلاير ماخر– هي إعادة بناء تجربة المؤلف من خلال شرطيته للفهم الصحيح للنص، فيستطيع أن يبدأ من الجانب اللغوي الذي له وجهان تاريخي وتنبؤي أو من الجانب الذاتي الذي له هو الآخر وجهان؛ تاريخي وتنبؤي، فإن انطلق من الجانب اللغوي يكون في عملية إعادة بناء تاريخية موضوعية للنص objective historial reconstruction وهي تعتد بكيفية تصرف النص في كلية اللغة، حيث إن المعرفة المتضمنة في النص نتاج للغة[1].

يمثّل هذان الجانبان الموضوعي والذاتي أساس التأويلية عند "**شلاير ماخر**" وانتقال المتلقي من الجزء إلى الكل ومن الكل إلى الجزء، ورغم هذه الحرية التي يُعطيها له في قراءة النص إلاّ أنه يلمح أن "الانطلاق من الجانب اللغوي **(التحليل النحوي)** هو البداية الطبيعية"[2] باعتباره المستوى الأول الذي يلتقي به القارئ، وهو جزء من النص الذي هو الكل.
ومثلما أشرنا في البداية يرى "**شلاير ماخر**" أن العلاقة بين الجزء والكل علاقة توتر دائب وبالتالي على المتلقي فهم خصائص اللغة وخصائص النص معاً.

---

1 نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، (المرجع سابق)، ص: 22

2 المرجع نفسه، ص:22

وفي الأخير نفهم بأن "شلايرماخر" توصّل **بمفهوم التنبؤ** la divination قصد "إعادة بناء الخطاب المعطى بصورة تاريخية/ حدسية، تنبؤية /وموضوعية ذاتية في نفس الوقت".

إنّ مفهوم التنبؤ يختزل نظرياً الطريقة التي بواسطتها يستطيع المؤول أن يدرك فردية المؤلف وأن يفهمها بصورة مباشرة عبر التماهي معه من خلال دراسته لأثره، وبأن يعيش على المستوى الذهني والخيالي تجارب المؤلف وأفكاره التي أنتجت هذا الأثر الأدبي، فيحقّق تبعاً لذلك معرفة مباشرة وشاملة لعملية الإبداع لديه.

وبهذه الطريقة يمكن أن يدرك المؤول ذلك الفهم الكامل الذي قصده "**شلايرماخر**" وحدّده بقوله:" **يتمثل الفهم الكامل عندما ندركه في قمّته وأوجه في فهم المتكلّم أو المؤلف أفضل ممّا فهم هو نفسه**"[1].

كما لا يخفى الإطار الرومنطيقي لهذه المقولة التي استعارها "شلايرماخر" من (فيحته وكانط) ليؤكد على ذلك النمط من الفهم الكامل وهو إطار يمنح لهذه الصيغة دلالتها العميقة والثرية. فليس الأمر قائماً على مجرد إرجاع ما كان لدى الكاتب غير واعٍ (لحظة الخلق والإبداع) إلى صورة الوعي (لحظة القراءة والفهم) فحسب وإنّما متابعة النص وإثراءه المستمر عبر الفهم والتأويل.

---

1 f.de SCHLEIRMACHER, herméneutique, op.cit, p : 108

إنّ نظرية "**شلايرماخر**" هي محاولة لوضع منهج لفهم النصوص، وقصد المؤلف من خلال معرفة الجانب الموضوعي للغة والذاتي النفسي أو ضرورة التعرّف على ظروف النص لتأثيرها في المؤلف أو أن يعيش المفسّر تجربة المؤلف الحياتية بالإضافة إلى تحديده للدائرة الهرمينوطيقية.

بالرغم من ذلك وجّهت إليه انتقادات فيما يخص تناسيه البعد التاريخي في الفهم لذا نلمح "**جادامير**" منتقداً "شلاير ماخر" **بأن فلسفته تسعى إلى العالمية والكونية لكنها بعيدة عن التاريخ وهذا ليس غريبا إذا نظرنا إلى الاتجاه الذي يمثّله هذا الأخير باعتباره تيولوجي المنبع**"[1].

فاهتمام "شلايرماخر" بفهم النصوص لم يكن اهتمام مؤرخ، بل اهتمام لاهوتي فكان هدف نظريته الهرمينوطيقية مستعينة بشمولية السياقات التاريخية، الفهم الدقيق لنصوص معيّنة وهذا هو قصور شلايرماخر"[2].

إلاّ أنّ معظم فلاسفة التأويلية يعتبرونه أب الهرمينوطيقية الحديثة لأنّ جهوده مهّدت الطريق لكثير من العلماء خاصة "ديلثي" و"جادامير" وغيرهم.

---

1 H. G.GADAMER, vérité et méthode, les grandes lignes d'une Herméneutique Philosophique, op.cit, p : 217

2 Ibid., p : 271

2. الهرمينوطيقا والفهم النفسي:

انطلق "**ديلثي**"* من حيث انتهى "شلاير ماخر" في البحث عن الفهم الصحيح، فعمِل على إرجاع الهرمينوطيقا بصورة كليّة إلى الفلسفة، واعتبر الفهم أساس العلوم الإنسانية التي تختلف عن العلوم الطبيعية التي يمثل التغيير أساسًا لها. وذلك بفضل التحوّل البارز في تاريخ الهرمينوطيقا في نهاية القرن الـ19 بحيث" عرفت تحوّلاً صارت بمقتضاه منهجاً للعلوم الإنسانية باعتبارها علوماً تأويلية تتأسّس على الملاحظة والاستنباط وتختلف تبعاً لذلك عن العلوم الصحيحة"[1].

ولئن كان "**شلاير ماخر**" قد فكّر في هذه المسألة المنهجية والعلمية في إنجازه الهرمينوطيقي فإنّه لم يربط الهرمينوطيقا بالإشكال الابستيمولوجي في العلوم الإنسانية، إشكال التمييز بين العلوم الصحيحة الطبيعية والعلوم الإنسانية.

ومن بين المفاهيم الأساس التي ميّز بينها "**ديلتاي**"، إبان عمله هذا، مفهوما الفهم والتفسير، فربط الأول بالظاهرة الإنسانية بينما قرن الثاني بالظاهرة العلمية.

يقول: "**نحن نفسّر الطبيعة أمام الإنسان، فعلينا أن نفهمه**"[2].

وهكذا فإنَّ الاختلاف الجوهري بين الظاهرتين: الإنسانية والطبيعية هو المسؤول عن تباين آليات التعامل مع كل منهما. ففي الوقت الذي تتميّز فيه الظاهرة الإنسانية بكليتها وروحانياتها وامتناعها عن التكميم والقياس، فإنَّ الظاهرة العلمية تتّسم بجزئيتها وماديتها وخضوعها لمنطق القياس والتعقيد. وفي ذلك إثبات بكون أن ما يتعلّق بالطبيعة يفسّر وما يرتبط بالنفس الإنسانية وتجلياتها يُفهم.

---

*فيلهلم ديلتاي WILHELM DILTHEY (1833-1911) مفكر ألماني في مجال التاريخ والحضارة، وفيلسوف اهتمّ في دراساته بقضايا التاريخ والفلسفة، تأثّر في أفكاره بفلسفة هيجل وكانط على الخصوص. يرجع له الفضل في إقامة الحدود الواضحة بين مناهج العلوم الطبيعية القائمة على الملاحظة والتفسير ومناهج العلوم الإنسانية القائمة على الفهم والتأويل.

1 Voir, JEAN GRONDIN, l'horizon herméneutique de la pensée contemporainne, paris, 1993, p : 155

2 عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، (المرجع سابق)، ص:130

يقول "**ديلتاي**" في هذا الصدد:" **إنّ المناهج التأويلية تشكّل مع النقد الأدبي والفيلولوجي والتاريخي كلا يؤدي إلى تفسير الظواهر التأويلية المتفردة بين التأويل والتفسير ليس هناك حدّ صارم، بل مجرّد تباين تدريجي**"[1].

هنا يشير إلى ردة فعله تجاه ميل الدراسات الإنسانية إلى تبني طرق التفكير الخاصة بالعلوم الطبيعية وتطبيقها في دراسة الانسان[2].

وفي سياق العلوم الإنسانية أو علوم الروح يعتبر "دلتاي" "مؤسس **الهرمينوطيقا الفلسفية**"[3]. الخاصة بفلسفة التاريخ ذلك أنّه يرى في الاتجاهات المثالية لم تكن بديلا أقوم للظفر بالحقيقة "فالخبرة العيانية وليس الأمل النظري هي ما ينبغي أن يكون نقطة البدء، لأي نظرية في (العلوم الروحية) الخبرة المعاشة التاريخية الملموسة هي نقطة البدء وهي الختام في علوم الروح، الحياة نفسها هي ما يجب أن ينبع منه تفكيرنا وما يجب أن يتّجه إليه تساؤلنا اتجاهاً مباشراً، علينا أن لا نذهب وراء الحياة إلى عالم من الأفكار فوراء الحياة نفسها لا يمكن لتفكيرنا أن يمضي"[4].

وفي توجهه هذا يهدف على غرار ما فعله "كانط" بالنسبة للعقل المحظ، إلى إعداد تنشئة "نقد العقل التاريخي"[5].

---

1 W, DILTHEY, le monde de l'esprit, origine et développement Dr l'herméneutique tome1, paris aubier 1947, p : 322

2 عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، (المرجع سابق)، ص:78

3 J.GREICH, comprendre et interpréter, le paradigme herméneutique de la raison, éd beauchesne, paris 1993, p : 08

4 عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا، (المرجع سابق)،، ص:78

5 JEAN GRONDIN, l'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, op cit, p : 156

ومن هنا نجد تأكيده على تاريخية الوجود الإنساني، وعلى ضرورة فهم الإنسان بوصفه موجوداً تاريخياً في جوهره بقوله:" إنّنا نفهم فهماً تاريخياً، لأن أنفسنا كائنات تاريخية"[1].

لقد استمدّ "دلتاي" منهجه التأويلي من المؤرخ "جوهان جوستاف درويسن JOHAN GUSTAV DROYSEN" (1808-1884) من خلاله التمييز المنهجي بين التفسير والفهم والذي استثمره "دلتاي" وأضفى عليه بعداً ابستيمولوجيا هاماً.

ذلك أن "دلتاي" هو الذي ادخل المنهج التأويلي في مشروعه النقدي "للعقل التاريخي" وهو الذي يميّز بوضوح وصرامة بين علوم الطبيعة science de la nature وعلوم الفكر science de l'esprit .

وانطلاقا من هذا التمييز الابستيمولوجي ولاسيما على مستويين المنهج والموضوع، فإنّ مفهوم التأويل يقتضي مراجعة للوضع المعرفي للفهم ذلك بتغيير موضوعه من ظواهر الطبيعة إلى الإنسان وتاريخه ومؤسساته. فمع "**ديلتاي**" وفي مجال التاريخ بصورة خاصة "دخل مفهوم التأويل في إشكالية فهم الإنسان بالإنسان"[2] .

من هذا المنطلق يرى "بول ريكور" أن "ديلتاي" "**يقع في هذا لمنعطف النقدي للهرمينوطيقا**"[3]، حيث اتضح اتساع المشكل لكنه بقي في حدود الطرح الابستيمولوجي المميّز لذلك العصر.

فبدخول التأويل مجال المعرفة التاريخية أثيرت أسئلة طوّرت آفاق الهرمينوطيقا وقضاياها "فقبل السؤال: **كيف نفهم نصاً من التاريخ؟ يطرح سؤال آخر خو: كيف نتصوّر تسلسلاً تاريخياً ما؟.**

---

1 غادامير، الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر حسن ناظم وعلي حكمت صالح، دار أويا للطباعة والنشر، ط1: 2007، ص:326

2 PIERRE FEDIDA, « interprétation », encyclopaedia universalis, Revue corpus12 p : 502

3 Voir, PAUL RICOEUR, du texte a l'action, éd, seuil, paris 1986, p : 90

قبل انتظام نص معيّن يأتي انتظام التاريخ، باعتباره الوثيقة الكبرى للإنسان، فبمثابة التعبير الأكثر أصالة عن الحياة. ومن هنا كان "ديلتاي"، وقبل كل شي المؤول لهذا العقد بين الهرمينوطيقا والتاريخ"[1].

فالحياة إذن مثّلت في هذا السياق بوصفها تجربة الإنسان في التاريخ، المفهوم الأساسي في فلسفة ديلتاي وجهازه الاصطلاحي. فهو المفهوم الذي ستتبني عليه نظريته في التأويل وما أثارته من قضايا.

إنّ الإنسان وفق هذا المنظور، كائن تاريخي في جوهره يمتّد وجوده على سلسلة متصلة الحلقات ويخوض تجارب موضوعية وذاتية ويعقد علاقات مع الآخرين يسعى من خلالها إلى أن يفهم الغير /الآخر ويفهم نفسه أيضاً من خلاله.

ففهم الحياة الإنسانية لا يقوم على مقولات خارجة عن الحياة، بل على مقولات مستقاة من صميم الحياة ذاتها، فنحن نختبر الحياة في لحظات فريدة وخاصة من المعنى؛ أي من خلال خبرة مباشرة بالحياة ككل وفهم أجزائها.

وهكذا، تصبح "الدلالة" واحدة من المقولات الأساسية للحياة، إذ يشير إلى علاقة الحياة بالكل؛ لأنّ دلالة الخبرة المعيشة لا تتحدّد إلاّ من خلال الكل الذي ينتمي إليه، إنها العلاقة بين هذه اللحظة ولحظات أخرى[2]. بمعنى أن هذه الوحدات من المعنى لا تفهم إلاّ في أفق يمتد في الماضي والمستقبل فهي زمانية ولا يتسنى لنا فهمها إلاّ تاريخياً.

فالحياة باعتبارها فضاء التجربة الإنسانية هي المصدر الخصيب والمتجدّد للفهم. ولذلك كان الفهم في نظر "**دلتاي**" يتأسّس على التجربة، والتجربة بدورها تنهض على الفهم، فهُما مفهومان متلازمان متداخلان لا يمكن الفصل بينهما.

---

1 Paul RICOEUR, du texte a l'action, éd, seuil, paris 1986, p : 90

2 RAYMMOND ARON, la philosophie critique de l'histoire, j-vrin, 1969, p : 76

إنّ تأكيد "**دلتاي**"على تاريخية الوجود الإنساني وفهم الإنسان بوصفه كائناً تاريخياً في **جوهره مندرجا ضمن** ذلك الفضاء الابستيمولوجي الذي طرح فيه "ديلتاي" سؤاله المركزي **كيف تكون المعرفة التاريخية ممكنة؟ وبصورة أعم، كيف تكون علوم الفكر ممكنة أيضاً؟.**

لذلك أسّس "ديلتاي" مشروعه على التعارض بين التفسير l'explication المتصل بعلوم الطبيعة، والفهم la compréhension المتعلّق بعلوم الفكر"[1].

كما وجد "ديلتاي" في الجانب النفسي السّمة المميّزة لعملية الفهم لديه، فهو يعرّف الفهم بقوله: " **إنّنا نسمي فهماً المسار الذي ندرك من خلاله ما هو باطني استناداً إلى علامات خارجية**"[2]. ويزيد هذا التعريف توضيحاً وتحديداً، فيقول:" **نعني بالفهم العملية التي بواسطتها نعرف شيئاً نفسياً ما عبر العلامات المحسوسة التي تكشف عنه**"[3].

فالموضوع الرئيسي لعملية الفهم إذن هو الكشف عن الحياة النفسية أو التجربة النفسية باعتبارها هي التي تؤدي إلى إنتاج الكتابة وإنتاج التعبير.

هي كتابة المبدع وتعبيره عن تجربته في الحياة عبر مساره التاريخي وفق رؤية مخصوصة وأسلوب متفرد، ذلك أن الكاتب يحاول استيعاب تجربة التي يحيا ويحياها الآخرون معه ويسعى إلى تمثّل معارف عصره المتنوعة بمختلف أطرها وسياقاتها في نصه.

من هنا كانت تجربة المعنى هي تجربة الحياة الذاتية أو النفسية. وكان الفهم تبعاً لذلك يمارس في ضوء هذه العلاقة بين الإنسان والحياة باعتبارها حاملة بطبعها للمعنى.

ففي هذا التصوّر العام للفهم الشامل لمختلف المظاهر والعلامات المحسوسة في الحياة، كان التأويل بحكم أنّه يقتصر على المكتوب فحسب، مجرد "مقاطعة خاصة" أو جزء من المجال الواسع للفهم.

---

1 Paul RICOEUR, du texte a l'action, éd, seuil, paris 1986, p : 90

2 W, DILTHEY, le monde de l'esprit, op cit, p : 319

3 Ibid., p : 320

"فالتأويل الذي يرتبط في نظر "دلتاي" بتلك الوثائق المثبتة والمقيّدة بالكتابة لا يمثل سوى مقاطعة من مجال الفهم الأكثر اتساعاً، هذا الفهم الذي يذهب من حياة نفسية إلى حياة نفسية أخرى أجنبية، ليجد المشكل التأويلي حينئذ نفسه مجذوباً إلى جانب علم النفس..."[1].

لذا فإنّ الحياة في نظر "**ديلتاي**" لا تؤول إلاّ بصورة غير مباشرة. أي من خلال تلك العلامات والانتاجات التي تمثل تجسيداً لها وتعبيراً عنها. فما الفن والدين والفلسفة وغيرها إلاّ تعابير متنوّعة عن الحياة. لذلك كل معرفة تبقى في نظر "ديلتاي" تاريخية راسخة في الحياة.

ومن بين علامات أو رموز نفسية الآخرين نجد " **الشهادات الإنسانية المحفوظة بالكتابة**" و"**الآثار المكتوبة**"، **وعلى هذا الأساس كان التأويل فناً للفهم مطبّقاً على مثل هذه المظاهر والشهادات والآثار التي تشكّل الكتابة سمتها المميّزة**"[2].

فلئن أكّد "ديلتاي" إذن أن نعتبر النصوص والوثائق والآثار تعابير عن الحياة مثبتة ومقيّدة بواسطة الكتابة"[3]. من هنا كانت معرفة الآخرين ممكنة من خلال ما ينتجونه للتعبير عن حياتهم الفكرية والتاريخية والنفسية من علامات ورموز وأشكال إبداعية وفنية قابلة للتأويل.

لذلك وجد "**ديلتاي**" في تقييد مظاهر الحياة بالكتابة ما يضمن صفة الموضوعية التي تسم التأويل والهرمينوطيقا عامة. فالتأويل بهذا الاعتبار يغدو لدى "ديلتاي" المنهج الأساسي لعلم التاريخ ولعلوم الفكر كلّها.

---

1 PAUL RICOEUR, le conflit des l'interprétation, p : 15

2 Voir, Paul RICOEUR, du texte a l'action, op cit, p : 160

3 PAUL RICOEUR, le conflit des interprétations, op cit, p : 15

إنّ الكانطية الجديدة التي ينتمي إليها "**ديلتاي**" تعتبر الفرد محور العلوم الإنسانية، فهو وإن كانت له علاقات اجتماعية يبقى في الأصل كائناً فردياً. لهذا السبب وجدت علوم الفكر في علم النفس علماً ضرورياً وأساسياً باعتباره علم الفرد الفاعل في المجتمع وفي التاريخ"[1].

وانطلاقا من هذه الخلفية النظرية اعتبر "**ديلتاي**" الفهم ليس نشاطاً لغوياً بقدر ما هو القدرة على التسرّب داخل نفسية الآخرين، ذلك أنّ "**الاهتمام بالوجه الباطني للمؤلف الذي يكشف عن الحياة الحميمية لصاحبه**"[2].

لذلك كان الاستدلال على إمكانية تحقّق معرفة علمية بالإفراد وانجاز تأويل موضوعي للظاهرة الفردية المدروسة هو هاجس "ديلتاي" الابستيمولوجي في مشروعه الهرمينوطيقي.

كما يؤطر عمل "ديلتاي" أيضاً، مفهوماً آخر هو مفهوم الدائرة الهرمينوطيقية « Le cercle herméneutique التي تتحقّق باعتبارها حلقة تنطلق من الفهم الشمولي والكلّي لتصل إلى فهم الأجزاء واستيعابها "**أي أنّنا كمؤولين لن نتمكن من فهم المعنى الذي يقصده المؤلف إلاّ في إطار معرفتنا بالعمل المراد تأويليه باعتباره كلاّ، وهذا الكلّ لا يمكن فهمه إلاّ بعد فهم أجزائه الصغرى المكوّنة له**"[3].

وبالتالي لا يمكن تجاوز لا الكل ولا الأجزاء في فهم معنى النص لأنّ العلاقة بين الطرفين علاقة عضوية.

---

1 Paul RICOEUR, du texte a l'action, op.cit, p :92

2 W, DILTHEY, le monde de l'esprit, op cit, p : 337

3 محمد المتقن، "في مفهومي القراءة والتأويل"، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، مجلد33 أكتوبر – ديسمبر 2004، ص:36

لقد أسهم "**ديلتاي**" في إرشاد وتوضيح العديد من آليات القراءة ومفاهيم استثمارها فيما بعد رواد نظرية القراءة وجماليات التلقي، يتمثل ذلك من خلال العلاقة بين الجزء والكل أي تجربة القارئ والنص، كذلك من خلال "اندماج الآفاق" وحضور الماضي في الحاضر، وإدراك الحاضر للماضي من خلال التجارب الذاتية، كما أنّه رفض وصف المعنى بالثبات وهو جوهر عملية التلقي، كذلك يعتبر المعنى أهم عنصر ركّز عليه "**ديلتي**" كونه غير جاهز ينتج أثناء عملية المحاورة بين "الذات القارئة" و "التجربة الحياتية للمبدع التي يحملها النص. وهذا ما تميّز به "ديلتاي" عن "شلاير ماخر" الذي يرى أن المعنى موجود في النص ويربطه بإرادة المبدع .

إنّ نظر "**ديلتاي**" إلى النص من خلال سيكولوجية المبدع، اعتبر النص يحمل تجربة المبدع، ومن خلال محاورة القارئ لهذه التجربة المتمظهرة في النص فإنّه سيصل إلى الفهم وبالتالي معنى النص.

لتوضيح هذه الفكرة أكثر، على سبيل المثال، إذا نحن قرأنا قصيدة شعرية فإنّ فهمنا لها يتأسّس من خلال معايشة الأحاسيس والتجارب الذاتية للمؤلف في نصّه، وهذه المعيشة (العيش مرة أخرى) للتجربة تتفاعل مع بقية التجارب المعاشة سابقا والمخزنة في الذاكرة لتشكل تجربة جديدة تغدو صالحة لاستحضارها وتفعيلها حين قراءة نصوص لاحقة.

لكن خلاصة هذه التجربة الجديدة المكتسبة لا تغدو تعبيراً عن تجربة المؤلف فحسب، لأنّها ليست متعلّقة بتجربته وحده، بل هي تُحيل على تجربة عامة وكونية هي تجربة الحياة متجسدة في إطار لغوي يمثل تجربة المؤلف.

لذا فقد توصّل "**ديلتاي**" إلى أن فهم العمل الأدبي يقوم على التفاعل الحيوي بين أفق النص –باعتباره خلاصة معبّرة عن تجربة الحياة– وافق القارئ المفسّر بحيث ينفتح فيه أفق القارئ ويتّسع لإمكانات من التجربة لم يتسنّ له من قبل.

وهذه الإمكانات الجديدة تؤثر في رصيده ومخزونه الفكري من التجارب التي تُثري بهذه الإمكانات الجديدة، فتتغيّر تجربته وتتعمّق، فيكون القارئ عبر مرور الزمن قادراً على إثراء النص والنظر إليه من زوايا جديدة.

هذه الفكرة التي اعتمدها "**ديلتاي**" في الهرمينوطيقا جعلت الكثير من الذين جاؤوا بعده يثورون ضده ويتحفظون على بعض آرائهم، وخاصة ما ذهب إليه في كون عملية الفهم هي فهم المبدع أكثر من فهمه لنفسه، ممّا جعله يبحث في نفسيات المبدعين وذواتهم أكثر من بحثه في إبداعهم.

ولقد حاول "**ديلتاي**" إثبات ذلك بالكشف عن الدور الأساسي للهرمينوطيقا والذي يتمثل حسب قوله في: "**إقامة الصلاحية الشاملة للتأويل نظرياً باعتباره أساس كل يقين تاريخي وذلك ضد التسرّب المستمر للاعتباطية الرومنطقية وللذاتية المتشكّكة داخل مجال التاريخ**"[1].

غير أن هذا النزوع إلى الموضوعية أو العلمية اصطدم بجملة عوائق تمثلت خاصة في بعض السمات أو الصفات المحايثة لهرمينوطيقا "ديلتاي"، مثل الطابع الحدسي الذي وسم نظرته إلى التأويل، أي ذلك الحدس الأولي بمقاصد المؤلف ومواقفه لحظة التعامل مع نصه المكتوب، وفي الطابع النفسي الذي ميّز تصوّر "ديلتاي" للفهم.

---

1 W, DILTHEY, le monde de l’esprit, op cit, p : 332

لذلك رأى "جادامير" أن "**ديلتاي**" "أهمل فجأة إدراكه للتاريخية ولزمانية التجربة وعاد إلى مبادئ الهرمينوطيقا التقليدية واصطف أخيراً إلى جانب المدرسة التاريخية والتجأ أيضاً إلى مبادئ "شلاير ماخر" حول معرفة الغير والحدس والتنبؤ"[1].

فهذه الإشكالات والعوائق جعلت من مسألة الموضوعية باعتبارها شرطاً من شروط العلم "مسألة تبقى مع ديلتاي حتمية وضرورية ولكنها غير قابلة للحل في آن واحد"[2].

إنّ هذه القضايا والمسائل التي أثارتها الهرمينوطيقا الحديثة مع "**شلايرماخر**" و"**ديلتاي**" فتحت آفاقاً جديدة للهرمينوطيقا خرجت بها من طوق تلك المعيارية الملازمة للهرمينوطيقا القديمة والكلاسيكية.

وسعت بالمقابل إلى اكتساب صفات "الموضوعية" و"العلمية" و"الشمولية"، فكان هذا المشروع الهرمينوطيقي بحكم إطاره المعرفي العام موسوماً بطابع منهجي ابستيمولوجي.

لقد استطاع كل من "**شلاير ماخر**" و"**ديلتاي**" أن يحوّلا موضوع الهرمينوطيقا من مجرد البحث عن المعنى في النص إلى إثارة قضية الفهم وتحديد مناهجه وشروطه، وبهذا التحوّل اعتبر بول ريكور: "**أن الهرمينوطيقا أصبحت مع شلاير ماخر وديلتاي مشكلاً فلسفياً**"[3].

---

1 Voir, GEORGIA WARNKE, gadamer herméneutique, tradition et raison, Bruxelles, 1941, p:52

2 Paul RICOEUR, du texte a l'action, op cit, p : 94

3 PAUL RICOEUR, le conflit des interprétation op cit, p : 08

ج. الهرمينوطيقا والفهم التاريخي:

إنّ الحديث عن "**هانس جورج جادامير**"* (H.G.GADAMER) يستدعي وجوبا ذكر "مارتن هايدجر"** (M. HEIDEGGER) باعتباره مثّل منعطفاً حاسماً في تاريخ الفلسفة عموماً، وكان لمواقفه وأفكاره حول فلسفة الجود خاصة صداها وأثرها في "جادامير" وفي تأسيس نظريته الهرمينوطيقية الفلسفية كما تبلورت أصولها ومبادؤها في كتابه "الحقيقة والمنهج" الذي بفضله عُدّ "جادامير" مؤسس الهرمينوطيقا الفلسفية المعاصرة.

لقد شكّلت آراء "**هيدجر**" الفلسفية ولاسيما في كتابه "**الوجود والزمان**" انقلاباً فينومينولوجياً بمقتضاه تحوّلت الهرمينوطيقا من "**ابستيمولوجيا للتأويل**" (مع شلاير ماخر وديلتاي خاصة) إلى **أنطولوجيا للفهم**، فوقع استبدال سؤال المنهج سبيلاً إلى المعرفة بسؤال الكينونة صيغة في الوجود لهذا الكائن الذي لا يكون إلاّ بالفهم.

"**فالفهم في هذا السياق الفينومينولوجي والأنطولوجي لم يعد نمطاً للمعرفة** " **un mode de connaissance**" **بل أضحى نمطاً للوجود** "**un mode d'être** "[1].

بمعنى لم يعد الفهم أو التأويل مسألة تخصّ العلوم فقط، وإنّما ظاهرة تنغرس في صميم التجربة الكليّة التي يعيشها الإنسان.

إنّ قيمة فلسفة "هيدجر" في نظر "جادامير" تكمن أساساً في تلك الأهمية التي أسندها لمفهوم "التاريخية historicité" ولمفهوم الوضع أو المقام situation، مقام الإنسان في هذا الوجود باعتباره كائناً "قذف به في العالم".

---

*هانس جورج جادامير (HANS GEORG GADAMER) فيلسوف ألماني ولد سنة 1900 بماربورغ Marbourg، درس الفلسفة في مناطق متعددة، تأثر بالفلسفة الفينومينولوجية، درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي، من أبرز مؤلفاته: الحقيقة والمنهج(1960)، فن الفهم والهرمينوطيقا الفلسفية.

مارتن هايدجر martin HEIDGGER (1889-1972) فيلسوف ألماني، صاحب كتاب "الوجود والزمان" درس على يد **هوسرل.

1 Voir, PAUL RICOEUR, le conflit des interprétations, op cit, p : 10

فضلاً عن ذلك التصوّر الفينومينولوجي للفهم الذي يحدّده "**هيدجر**" في كتابه "الوجود والزمان" بالصيغة التالية: "**إنّ السؤال الحقيقي ليس أن نعرف كيف أن يفهم الوجود، وإنّما كيف يكون الفهم هو الوجود**"[1]. فكل فهم يدور وفق هذا المنظور حول فهم الذات بوصفه (الفهم) مشروعاً مفتوحاً في هذا العالم.

لقد بنى "**هيدجر**" الهرمينوطيقا على أساس فلسفي وجودي بشكل خاص، معتبراً بأنّ حقيقة الوجود تتجاوز الوعي الذاتي وتعلو عليه، لأن وعي الإنسان الذاتي تاريخي يحدّه الزمان والمكان، أما حقيقة الوجود فإنّها تسمو على الزمان والمكان لتصبح (أي الوعي) عملية الفهم مستمرة تقوم على أساس ظاهري **phénoménologie***.

لذا اجتهد "هيدجر" لتوضيح هذه الفكرة فألّف كتابه الوجود والزمان" " being and time" سنة 1927 ليبرهن على أن المنهج الظاهري هو المنهج الأمثل الذي ينبغي أن نتعامل مع ظاهرة الفهم. "**فالتأويل بحث لا يتوقف عن المعنى الضائع أبداً بحيث يكون دوماً مجالاً للبدء من جديد أي لاستئناف القول إذن لإعادة التأويل**"[2].

ويتفق "**جادامير**" و"**هيدجر**" في فكرة فهم النص، فكل منهما يرى أن فهم النص الأدبي لا يعني فهم تجربة المؤلف بل فهم تجربة الوجود التي تفصح عن نفسها من خلال الدوال النصّية[3].

ونشير أيضاً، إلى أن "**جادامير**" وإن تأثّر ببعض مبادئ فلسفة "هيدجر" واتخذ من بعض تصوّراته وآرائه إطاراً مرجعياً لنظريته الهرمينوطيقية، فإنّه اختلف معه في تجاوزه الحاسم للطابع الابستيمولوجي الذي ميّز الهرمينوطيقية الحديثة.

---

*المنهج الظاهري يقوم على أساس ترك الأشياء تتجلى وتظهر دون فرض مقولاتنا عليها، لسنا نحن الذي نشير للأشياء أو ندركها، بل الأشياء تُفصح عن نفسها بنفسها. وبذلك نقول إنّ هذا المنهج يدرس الظواهر من حيث هي "تجارب معيشة" هذه التجارب لا تقبل الرهان بل الإيضاح والكشف.

1 Voir, GEORGIA WARNKE, gadamer herméneutique, op.cit, p: 58

2 نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، (المرجع سابق)، ص:42

3 علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط2: 1995، ص:23

لذلك حاول "جادامير" أن يعقد الوصل من جديد مع العلوم الإنسانية وأن يعمّق النظر في قضاياها الابستيمولوجية من زاوية أنطولوجية .

يرى "محمد شوقي الزين" أنّ "**عودة غادامير إلى العلوم الإنسانية هي مساءلة نقدية لأسس ومبادئ هذه العلوم بالكشف عن تناهيها الخاص**"[1].

فالمتلقي عندما يخوض لعبة النص لا يبدأ من فراغ، بل يستعين بأفكاره المسبقة ويدخلها في النص ليكتشف كل ما يحيط به من وقائع وهنا يعيد المتلقي بناء النص ومعناه وهذا ما دافع عنه جادامير عندما اهتمّ بمسألة الفهم الذاتي.

من هذا المنطلق يرى "**بول ريكور**" أن مشروع "جادامير" الفلسفي "**يكشف عن تأليف بين أنواع الهرمينوطيقا (من الخاصة إلى العامة) ومرور من ابستيمولوجيا علوم الفكر إلى الانطولوجيا**"[2]. ولعل مفهوم التجربة التأويلية يعبّر بوضوح عن هذا الطابع التأليفي في فلسفة "جادامير" ذلك أنّها تتوزّع على ثلاث دوائر: دائرة جمالية، ودائرة تاريخية ودائرة لغوية.

لذا نجد "**جادامير**" ينطلق في كتابه "**الحقيقة والمنهج**" من إقراره مفهوم الهرمينوطيقا كما تشكلّت في الأفق الفلسفي الهيدجري واعتماده بذلك المعنى الانطولوجيا "**فالفهم ليس نمطاً لسلوك ذاتي من بين أنماط أخرى، وإنما هو نمط وجود الدزاين ذاته. بهذا المعنى جرى استعمال مفهوم الهرمينوطيقا في هذا الأثر فهو يعني المقولة الأساسية للوجود التي تشكله من حيث تناهيه وتاريخيته، وتحتضن تبعاً لذلك مجموع تجربته في العالم**"[3].

---

1 هانس جورج غادامير، فلسفة التأويل (الأصول. المبادئ. الأهداف)، تر محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، لبنان ط2، 2006، ص:14

2 Paul RICOEUR, du texte a l'action, op cit, p : 107

3 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p : 10

من هنا يوضّح "**جادامير**" طبيعة مشروعه الهرمينوطيقي وهدفه، فهو يسعى إلى "**بيان العنصر الجامع المشترك بين كل أنماط الفهم وإبراز أنّ الفهم لم يكن قط سلوكاً ذاتياً تجاه موضوع نفترض أنّه معطى، بل هو ينتمي إلى الوجود ماهو قابل الفهم**"[1].

لذا فإنّ جادامير "**يسعى إلى التأكيد على إجراءين جوهريين: ضرورة تخليص عملية الفهم من الطابع النفسي الذي وسمتها به رومانطيقية ديلتاي وشلايرماخر، وبالتالي ضرورة فصل النص عن ذهنية المؤلف وروح العصر الذي ينتمي إليه. ثم ضرورة تحويل الاهتمام إلى عملية الفهم ذاتها في حيثياتها الخفية وفي بعدها التاريخي**"[2].

فبهذا التصوّر إذن، لم تعد الهرمينوطيقا خطاباً في مناهج الفهم "الموضوعي" وطرائقه مثلما كان الأمر مع هرمينوطيقا شلاير ماخر وديلتاي، التي كانت تبحث عن تشكيل جملة وقوانين للتأويل، وإنما اكتسبت الهرمينوطيقا مع "**جادامير**" طابعاً فلسفياً أنطولوجياً وجهّه إلى محاولة تفسير شروط إمكانات الفهم بصورة عامة "ذلك أنّ القضية المحورية في الهرمينوطيقا **هي قضية الفهم، كيف يتحقق؟ وكيف يكون؟ وكيف أنه سمة من سمات الإنسان الجوهرية بوصفه باحثاً عن المعنى**"[3]. وهي شروط وضعت مفهومي "المنهج" و"الموضوعية" موضع السؤال.

لقد فصل "**جادامير**"إذن عملية الفهم عن المنهج، ووصلهما بمفهوم الحقيقة باعتبارها كشفاً وانكشافاً... ولما كان الفهم في نظره راسخاً في التاريخ بل إنّه جزء من التاريخ، من خلال المشروعية الممكنة للنصوص أو الوقائع المشابهة للنصوص.

---

1 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p : 12

2 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لبنان الجزائر ط1: 2007، ص:36

3 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p :7-20

ميّز "جادامير" بين نوعين من الفهم:

- فهم مضمون الحقيقة بمعنى ضبط حقيقة ذلك الشيء موضوع الفهم.
- فهم المقاصد، بمعنى معرفة الظروف والأسباب النفسية والتاريخية والذاتية التي أدّت إلى الإقرار بشي ما أو القيام بفعل ما.

غير أن الفهم في دلالته العميقة يتعلّق في نظر "**جادامير**" بالنوع الأول، "**بمعنى الفهم الأساسي للحقيقة. أما الفهم القصدي فنلجأ إليه لحظة نعجز عن فهم هذه الحقيقة**"[1].

إنّ ربط "**جادامير**" عملية الفهم بمفهوم الحقيقة، أدى به إلى تصوّر مخصوص للمعنى في النص. فعندما توجد عملية فهم نص ما، لا يمكن أن نسند المعنى لا إلى القارئ فمعنى النص هو لغة مشتركة بالمعنى الذي لا ينتسب فيه إلى أحد بصورة **خاصة**، وإنما يكون بالمقابل طريقة في النظر مشتركة إلى موضوع معيّن.

"**فالحقيقة التي يكشف عنها الفهم هي مشاركة وليست امتلاكا، والمعنى نتاج التعامل مع الشيء نفسه والإقرار بحقيقة الشيء في نفسه ممّا يفتح الحوار كمشاركة مع الآخر**"[2].

وللدفاع عن وجهة نظره، استدعى "جادامير" **مفهوم اللعب le jeu**، وحاول أن يعقد تماثلاً بين فعل اللعب وفعل قراءة كتاب، فكلاهما يمارس سلطة على الأفراد الذين يلعبون أو الذين يمارسون تجربة ما، فيخضعون لذلك العالم الجديد الذي يدخلون فيه ويلتزمون بسننه وقواعده وضوابطه.

وتبعا لذلك تصبح اللعبة ذاتها هي المسيطرة بروحها وعالمها.وكذا العمل الفني يغدو مهيمنا بذاته حاملاً لقيمته باعتباره تمثيلاً رمزياً وإبداعياً للوجود، يقول "جادامير" في هذا السياق: "**إنّ تجربة الوجود الجمالية تنكشف لنا مثل لعب وتمثيل**"[3].

---

1 GEORGIA WARNKE, gadamer herméneutique, op.cit, p: 22-23

2 ينظر، هانس جورج غادامير، فلسفة التأويل، (المرجع سابق)، ص:32

3 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p : 56

ولكي يُؤكد "**جادامير**" دور العمل الفنِّي كوسيط ثابت يستشهد بظاهرة اللعب ويحلِّلها. بمعنى عندما نكشف عن نوازعنا وأفكارنا السابقة ندخلها حيّز اللعب.

وفي هذا الصدد يرى نصر حامد أبو زيد أن " **دور المبدع في العمل الفنِّي كدور اللاعب في اللعب. إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، ولكن هذه التجربة تستقل –في تشكلِّها– عن ذاتية المبدع، لتتحول إلى وسيط له دينامياته وقوانينه الداخلية. هذا الوسيط الماثل في الوجود –الشكل الفني أو اللعبة– هو الذي يجعل عملية التلقي ممكنة.. إن العمل الفني –وكذلك اللعبة– يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي (أو المتفرج) من خلال وسيط –هو الشكل–.. ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقاً لتغيُّر أفق التلقي وتجارب المتلقين**"[1].

إنّ الوجود الإنساني حسب "**جادامير**" تاريخي ومعاصر في نفس الوقت، ولا يستطيع الإنسان تجاوز أفقه الراهن في فهم الظاهرة التاريخية، لا يستطيع أن يتحول إلى الماضي ليكون مشاركاً فيه ويفهمه فهماً موضوعيا. إن التقاليد التي انتقلت إلينا عبر الزمن هي المحيط الذي نعيش فيه، وهي التي تُشكِل وعينا الراهن. ومن ثم حين نبدأ من أفقنا الراهن لفهم الماضي لا نكون في غيبة عن التقاليد والتاريخ[2].

كما لاتخفى علاقة مفهوم التمثيل représentation بمفهوم المحاكاة الأرسطي ولكن دون أن يعني ذلك أن التمثيل انعكاس مرآوي للواقع، بل إنّ التمثيل يبرز حقيقة الواقع يقول "جادامير" أيضا في هذا السياق: "**إنّ الفن هو الذي يصنع من هذا الواقع حقيقته**"[3]. فالكتب التي تقرأ والمسرحيات التي تشاهد أو اللوحات التي ينظر إليها، تمارس على الفرد نفوذاً تصل به إلى حد يضع بمقتضاه حياته نفسها موضع سؤال.

---

1 نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، (المرجع سابق)، ص:41

2 المرجع نفسه، ص: 42

3 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p : 75

فليس الأثر الفني في نظر "**جادامير**" مجرد متعة جمالية شكلية وإنّما شأنه شأن أي نشاط معرفي وإبداعي آخر يتضمن معنى وحقيقة، وأثناء تفاعل القارئ مع ذلك الأثر الفني وعالمه فإنّه يحقّق فهماً أعمق لذاته.

إنّ الفن على خلاف هذه النظرة الجمالية الضيّقة والمغلقة، فعل إبداعي منخرط في التاريخ وكاشف عن الوجود ومرتبط بالناس... وهنا يكمن معناه وتتجلّى حقيقته. فالأثر الفنّي جامع وواصل بين المبدع وجمهوره، يتفاعلان مع الأثر وتتقاسمان معاً صناعة المعنى فيه. فقراءة العمل الفني هي إعادة إنتاج وإعادة خلق.. فهو إذن تأويل.

كما يمثل مفهوم "**الحكم المسبق**" préjugé إلى جانب مفهوم "**الحقيقة**" مفهوماً مفتاحاً في نظرية "جادامير" الهرمينوطيقية. فهو مفهوم يتصّل رأساً بعملية التكييف التاريخي le conditionnement لعملية الفهم.

ويتنزل هذا المفهوم ضمن تصوّر "**جادامير**" لعلاقة الإنسان بالتاريخ يقول: إنّ الذي يحسن قراءة ما ينقل الينا من الماضي بواسطة الكتابة يحقّق الحضور الفعلي لذلك الماضي"[1].

ويشير "**جادامير**" إلى أن مفهوم الحكم المسبق يرتبط بالاكتشاف الهيدجري "**للبنية الما قبلية**"* /الاستباقية للفهم **structure d'anticipation de compréhension**، ويحاول "جادامير" توضيح ذلك بقوله: " إنّ أي شخص يريد فهم نص ما إنما له دائماً مشروع. فمنذ أن يرتسم معنى أول في النص، يستبق المؤول معنى للنص كله وبدوره فهذا المعنى الأول لا يرتسم إلاّ لأننا قرأنا سابقاً النص موجهين بانتظار معنى محدّد. ففي إطار إعداد هذا المشروع المسبق... يتم فهم ما يعرض للقراءة"[2]

---

*اعتمدنا عبارة "الماقبلية" أيضا لأنها تؤدي الدلالة المقصودة في المصطلح عند "هيدجر" باعتبار أن الفهم يتحقّق عبر تراكمات من الأحكام المسبقة والمعارف والافتراضات الكائنة في التاريخ والتراث وتستدعي ليبني عليها الإنسان عبر محاورتها ومساءلتها فهمه للوجود.

1 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p : 93

2 Ibid., p : 93

لقد أولى "**جادامير**" أهمية خاصة **بجدلية السؤال والجواب** واعتبرها طابعاً أصيلاً في الظاهرة الهرمينوطيقية "**فكل نص نقل إلينا من الماضي أو التراث وكان تبعاً لذلك موضوع تأويل فإن ذلك يعني أنه يطرح على المؤول سؤالاً وفهم نص ما يعني فهم ذلك السؤال..**"[1]. بل إنّ الأمر يصل بجادامير إلى حد يعتبر فيه "أن العلاقة الجدلية بين السؤال والجواب هي التي تعطي للتجربة الهرمينوطيقية بعدها الحقيقي.

كما يرى "**جادامير**" أنّ"**عملية الفهم هي تلك العملية التي تهدف إلى نسف الحواجز بين الماضي والحاضر وهذا هو الفهم التاريخي الذي يعبر عنه جادامير وياوس من بعده واندماج الماضي والحاضر في عملية الفهم هو ما سماه جادامير بانصهار الآفاق**"[2].

فالفهم اذن هو انصهار بين أفق المؤول المرتبط بوضعيته التاريخية الراهنة، وهو أفق تلعب فيه الأحكام المسبقة دورها الفاعل في تحديد حركة الفهم والتأويل، وأفق الماضي الذي يحضر عبر النصوص التراثية المكتوبة لتطرح أسئلتها على من يريد فهمها أو تأويلها.

وهذا ما يسميه "جادامير" بانصهار الآفاق "**fusion d'horizon**"

يقول في هذا الصدد: " **إنّ أفق الحاضر لا يمكن له مطلقا أن يتشكّل بدون الماضي. فكما أنّه لا يمكن أن يوجد أفق للحاضر منعزلاً ومنفصلاً، فإنّه لا توجد كذلك آفاق تاريخية يمكن فتحها "وغزوها". إن الفهم يتحقق بالمقابل في هذا المسار من انصهار هذه الآفاق التي ندعي عزلها وفصلها عن بعضها البعض**"[3].

ففهم الحاضر إذن لا يتحقّق إلاّ انطلاقا من الماضي كاستمرار حيّ له، كما لا يمكن إدراك هذا الأخير إلاّ انطلاقا من موقعنا المخصوص في الحاضر.

---

1 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p : 216

2 Voir, j.GRONDIN, « herméneutique », les notions philosophiques, op.cit, p : 59

3 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p : 147

لقد حدّد "**جادامير**" بدقة مفهوم **الأفق horizon** وحدّد صلته بمفهوم المقام أو الوضعية situation[1] وأكدّ على فاعليته الإجرائية بالنسبة إلى المؤول في رؤية الأشياء وفهمها.

فالمقصود إذن بانصهار الآفاق هو "**إدماج شواغلنا وقضايانا التي يحدَّدها التاريخ في موضوع الفهم، بطريقة يحدّد لنا بمقتضاها هذا الإدماج مضمون ذلك الموضوع**"[2].

ففي هذا الجدل أو الحوار بين الماضي والحاضر تتم عملية الفهم، وبعبارة أخرى فإنّ المعنى الذي يمتلكه نص ما، لا يتحقق فهمه إلاّ عبر عملية انصهار بين أفق المؤول وأفق النص.

ولقد نوّه "**بول ريكور**" بأصالة هذا المفهوم وجدّته وأعرب عن ذلك في قوله: "**نحن ندين لجادامير بهذه الفكرة الخصبة والتي مفادها أن التواصل عن بعد بين وعيين يختلفان في موقعهما يتم بفضل انصهار أفقيهما، أي بتقاطع قصديهما حول البعيد والمنفتح(...) إن هذا المفهوم –انصهار الآفاق– يعني أننا لسنا نعبش لا في آفاق منغلقة ولا في أفق واحد**"[3].

وهكذا تكون الهرمينوطيقا قد ساهمت بقدر كبير في التأكيد على ضرورة الكشف عن المشاركة الحاسمة للذات المؤولة في العملية التأويلية وضرورة أخذها بعين الاعتبار وتحليلها فتصبح هذه العملية مجالاً وفرصة لمعرفة الذات وبناء ذات أفضل.

لذا فقد كان "**هانس جورج جادامير**"، بتوجهه الهرمينوطيقي الجدلي واضحاً في أعمال "هانس روبرت ياوس" على الخصوص، لاسيّما مقولته المركزية "**منطق السؤال والجواب**" **La logique de la question et de la répense** ، التي وظّفها "ياوس" في مشروعه الجديد.

لذا نجده (ياوس) ينظر إلى التأويل باعتباره سيرورة جدلية بين "سؤال وجواب"، أو "معضلة الحل".

فلا يمكن في رأيه، فهم أي عمل أدبي دون استكناه السؤال الذي يُجيب عنه ذلك النص، طالما أنّ كل نص هو جواب عن سؤال. بيد أن جواب النص عن سؤال القارئ لا يكون دائماً كافياً، فالنص نفسه يطرح أسئلته التي تتطلّب بدورها جواب القارئ عنها، فينتج عن ذلك أن منطق السؤال والجواب يتمظهر في شكل حواري.

---

1 H. G.GADAMER, vérité et méthode, op. Cit, p : 147

2 Ibid. p: 143-144

3 GEORGIA WARNKE, gadamer herméneutique, op.Cit, p: 133

كما يستعير "ياوس" أيضاً من "جادامير" مفهوم "الأفق horizon"، حيث يمنحه حياة جديدة (أفق الانتظار) بوصفه ركناً جوهرياً في نظريته. لذا فإنّ إسهامات "**جادامير**" في نظرية التلقي تنبني على إعطاء القيمة الموضوعية للمعنى الذي ينتجه القارئ لدى تلقيه للنص حيث نكون في هذه الحال إزاء نص جديد ينشأ في ظل النص السابق وهو ما يسمى (**النص الغائب**).

إنّ التأكيد على أهمية القارئ في إنتاج المعنى يفتح المجال لتأويلات عديدة تتعلّق بترهين النص ومنحه إمكانات كثيرة للوجود إذا ما كانت القراءة الواحدة تعني إخراج النص من نطاق الكمون (الجمود) إلى الراهنية (إثبات الوجود)، الشيء الذي يجعل النص عبارة عن نواة لدلالات متعددة ترتبط بمقاربات القراء له "**لكن جادامير يذهب أيضا إلى إقامة علاقة عضوية بين أفق الحاضر وآفاق الماضي، وهي علاقة سوف تلعب دوراً في نظرية التلقي**"[1].

ولهذا عضد رواد أصحاب نظرية التلقي –**هانس روبرت ياوس بخاصة**– افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال آراء هذا الفيلسوف "هانس جورج جادامير" في مفهوم التأويل كما تبدو من خلال مؤلفه "الحقيقة والمنهج" "**حيث ذهب إلى أنّ العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل، ولقد أثرت أفكار "جادامير" على نظرية الاستقبال**"[2].

ومنه استفاد أصحاب نظرية التلقي كذلك من الفيلسوف "جادامير" في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه ممّا يعني أنّ "جادامير" يركّز على الذات (القارئ) كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل، وهذا ما يتّضح جلياً في فهمه للتأريخ (الماضي)، فهو يُخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات.

---

1 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت1998، ص:325

2 رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، ط:1998، ص:171

وبالتالي "**إننّا حين نفهم عملاً فنيّاً عظيماً نستحضر ما سبق أن جربناه في حياتنا ويتوازن –من ثمّ– فهمنا لأنفسنا. إنّ عملية الجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه، السؤال الذي كان سبب وجوده**"[1].

لذا إنّ التاريخ –**فيما يرى جادامير**– ليس وجوداً مستقلاً في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة. ومن جانب آخر فإنّ حاضرنا الراهن ليس معزولاً عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ. وهو ما جعل "**ياوس**" يتأثّر بهذا الفيلسوف فاستلهم منه "**الأفق التاريخي**" لكنّه عدّل فيه ما يناسب نظريته.

ومجمل القول قدّم "**جادامير**" لنظرية التلقي مجموعة من الأدوات الإجرائية المنهجية في التعامل مع النص الإبداعي، من خلال إعطاء المتلقي لهذا النص بُعداً تأويلياً يستخلص أبعاد النص المستقبلية وفق رؤية تأويلية تتناسب والطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي.
"**فلأنه في أعظم أعماله "الحقيقة والمنهج" قد حاول التشكيك على وجه التحديد فيما يبدو أن كثيراً من مسهمي نظرية التلقي أشد ما يكونون في حاجة إليه ألا وهو "المنهج" لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب بل للوصول إلى الحقيقة المتعلّقة بالنص**"[2].
لقد كان لتركيز "جادامير" على الفهم والتأويل دور كبير في توجيه استراتيجيات القراءة والانتقال عبر مستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكلية للنص عبر صيرورته التاريخية.

وهكذا تشكّلت نظرية التلقي متشرّبة أصولها من معين الهرمينوطيقا إن كان هناك أوجه اختلاف بينهما كون الهرمينوطيقا تهتم بالقارئ من أجل النص، أي أن تجعل منه وسيلة لبلوغ غاية وهي تفسير النص، أما نظرية التلقي "فتجعل منه نقطة انطلاق جديدة لإبداع غير معلن عنه"[2].

1نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، (المرجع سابق)، ص:40

2صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1: 2002، ص:119

3ينظر، فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، ط1: 2006، ص:41

2. **ظـاهريـة التـلقي** la phénoménologie

مثلما كانت الهرمينوطيقا مرجعاً فلسفياً للقراءة التاريخية عند "هانس روبرت ياوس" فقد كانت الفلسفة الظاهرية **la phénoménologie** حوضاً معرفياً مهماً نهلت منه نظرية التلقي إلى حد كبير وأخذت عنه العديد من المفاهيم والإجراءات، وبخاصة المحاور التي اهتمّ بها "**فولفغانغ إيزر**" .

من أجل ذلك تُعدّ الفلسفة الظاهرية سنداً رئيساً لنظرية التلقي، إذ تُعد المحور الأساس الذي يحرّك خيوط هذه النظرية والمتجلي في العلاقة الجليّة التي تزاوج بين النص والقارئ ليتفاعلا فيما بينهما، هو عينه الذي يؤطر العلاقة التي تدافع عنها الدراسات الفينومينولوجية وتدعو لها.

إنّ استفادة نظرية التلقي من الفلسفة الظاهرية راجع بالأساس إلى تشابه الأزمة الممهدة لظهورهما. فنظرية التلقي جاءت لتقضي على الكساد الذي كان يعرفه الأدب وتاريخه، أما الفلسفة الظاهرية فكانت نتيجة لوصول إنسان "**القرن العشرين إلى طريق مسدود، بعد أن تجاهلت العلوم دور الذات المدركة وتأثيرها في معرفتنا بالعالم، وفي نفس الوقت فإنّ الانهماك في الدراسات النفسية قد يؤدي إلى درجة من الذاتية غير المرغوب فيها**"[1].

هي إذن نتيجة لقصور كل من العلوم الطبيعية بأقيستها وتجاربها من جهة، ولإغراق الدراسات النفسية في الذاتية التي لا تخضع لأية ضوابط من جهة ثانية في حلّ مشاكل الإنسان الحديث رفعت الفلسفة الظاهرية سلاح المواجهة أمام هذه الاتجاهات.

لن نتوسّع في الحديث عن الظاهرية لأنه لا يمكننا أن نستوفي هذا المجال الواسع كما لا يمكننا أن نتساءل: ماهي الظاهرية كما فعل "ميرلوبونتي MERLAU PONTY"*
عام 1945؛ الذي أكّد بأنّنا سنواجه بقائمة طويلة لفلسفات عدّة تندرج تحت فلسفة الظاهرية.

---

1 عبد العزيز حموده، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، (المرجع سابق)، ص: 150

كما أنّنا في بحثنا هذا لا يهمنا إلاّ الجهود الظاهرية المتعالقة مع نظرية التلقي عند "إيزر". فالفلسفة الظاهرية "ظهرت من خلال أعمال الفيلسوف "إدموند هوسرل" IDMUND HUSSERL** في أوائل القرن العشرين"[1].

وقد بلور الفيلسوف "**هوسرل**" نظريته على تصوّر مفاده أنّ: "**المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات noumena وإنّما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرّف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحوّلت إلى ظواهر (فينومينا)**"[2]. أي إنّ الأشياء لا حقيقة مجردة لها، فما يمنحها الوجود هو الوعي أو الذات التي استنبطتها وحوّلتها إلى ظاهرة ما.

وبما أنّ الظاهرية ارتبط ظهورها بالفيلسوف "هوسرل" الذي أكّد أنّ كل وعيّ بشيء ما كما ركّز على إدراك الأشياء كما تظهر وتجاوز ثنائية الذات والموضوع.

إذن، ماهي الظاهرية la phénoménologie؟

سؤال طالما حيّر المشتغلين في هذا الحقل فحاولوا إعطاء تعريف شامل لها، كل على حسب وجهة نظره، لكن أنّى يكون ذلك؛

إذ أن هذا السؤال لم يجب عنه بعد، فمن الصعوبة الإحاطة بعلم فيه من روح الفلسفة الكثير. ولأنّ الظاهرية "ليست صياغة جاهزة، ولكنها منهج "مفتوح" وأداة مرنة قابلة للتطوير باستمرار ولذلك فإنّ الفلاسفة الفينومينولوجيين حاولوا الإجابة عن هذا التساؤل كلّ بطريقته الخاصة".

---

*ميرلوبونتي MERLAU PONTY، فيلسوف فرنسي تأثر بظاهرية هوسرل ونظرية الأشكال، ركّز اهتمامه نحو معرفة دور الإحساس والجسد في تحقيق الوعي بالعالم.

من أعماله: تأسيسه رفقة "جون بول سارتر" مجلة الأزمنة المعاصرة عقب الحرب العالمية الثانية

** ادموند هوسرل EDMUND HUSSERL (1859-1938)، مفكر وعالم ألماني

أوّل من استعمل مصطلح phénoménologie للدلالة على منهج فكري، له مؤلفات كثيرة منها: أبحاث منطقية (1900-1901)، وأساس علم الظواهر، كما نشر عام 1929 "المنطق الصوري المتعالي" وكتاب "الخبرة والحكم" بعد وفاته.

1 جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر مصطفى بيومي عبد السلام

المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1: 2007، ص:167

2 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، (المرجع سابق)، ص: 321

إذن **فمصطلح الظاهرية** أو **الفينومينولوجيا** كغيره من المصطلحات الفكرية والفلسفية يصعب، بل يستحيل الإحاطة بدلالته، فما فعله المنظرون هو وضع حدود تميّز كل مصطلح عن غيره.

– يرى "بول فولكييه" **PAUL FAULQUIé** أنّ "الفينومينولوجيا هي علم أو نظرية الظواهر **ويرى أنّ لها عدّة أنواع: الفينومينولوجيا النفسية psychologie phénoménologie الفينومينولوجيا الانطولوجية ontologie phénoménologie، الفينومينولوجيا المتعالية/ الترنسندنتالية phénoménologie transcendantale مع هوسرل، وفينومينولوجيا الروح phénoménologie de l'esprit مع هيجل HEGEL**"[1]. حسب "بول فولكييه" الفينومينولوجيا تُعدّ علما أو نظرية تهتم بدراسة الظواهر بطرق مختلفة وفق كل علم من أعلامها.

–ويرى أندريه لالاند "**André lalande**" أنّ الفينومينولوجيا في معناها العام هي دراسة وصفية لمجموعة ظواهر كما تتجلى في الزّمان والمكان بالتعارض إما مع القوانين المجردة والثابتة لهذه الظواهر، وإمّا مع الحقائق المتعالية التي يمكنها أن تكون من تجلياتها، وإما مع النقد المعياري لمشروعيتها، وتطلق في العصر الحالي على منهج هوسرل ونسقه"[2].

وللإشارة فإنّ الفينومينولوجيا **la phénoménologie** قد استعمل أول مرّة من طرف هـ.ي لامبرت سنة 1764 في ألمانيا ثم استعملها بعده "كانط" و"هيجل" وغيرهما، إلاّ أن هوسرل كان أول من استخدم هذا المصطلح للدلالة على منهج فكري واضح المعالم.

في حين يعرّفها "**فرنسوا ليوتار** JEAN François lyotard" بأنّها: "**دراسة الظواهر المتجليّة لأول وهلة أمام الوعي، والمقدمة كما هي قصد تحليلها وتتبّع خصائصها من خلال ما يعرف بقاعدة التوجه نحو الأشياء نفسها بعيداً عن الأحكام الذاتية أو النظرة المسبقة التي من شأنها أن تحول دون بلوغ حقيقة الأشياء**"[3].

---

1 PAUL faulquié, dictionnaire de la langue philosophique, p : 537–538

2 André LALLAND, vocabulaire technique et critique de la philosophie I (n–z), p : 412

3 عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والفلسفة، (المرجع سابق)، ص: 197

حسب "**فرنسوا ليوتار**" الفينومينولوجيا تدرس الظواهر كما تقع على الوعي دون إضافة أي شيء إليها من قبل المتلقي، بل يفسح المجال للأشياء لتعبّر عن نفسها بنفسها وكما هي تريد، وليفهمها المتلقي على حقيقتها، ومن هذا المنطلق يبرز مبدأ العودة إلى الأشياء ذاتها " **le retour aux choses même**" أي عزل الظواهر عن كل ما يحيط بها من شوائب وزوائد قد تشوّه أصلها وتطمس ظاهرها وتحجب حقيقتها.

وعليه **فالفينومينولوجيا** هي اتجاه فلسفي يركّز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى؛ لذا تدرس ماهو معروض على الوعي، حيث تتّصل الذات اتصالا مباشراً بالظاهرة/الموضوع، وتدخل في علاقة معها، لتكشف ماهو مضمر في الظاهرة.
يقول "**هوسرل**" في هذا الصدد: "**إذ أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعي دائماً بشيء وهذا الشيء الذي يدعو لوعينا هو الواقع حقاً بالنسبة إلينا**"[1]. معنى ذلك أن الأشياء التي تظهر في الوعي هي الأشياء الواقعية الوجود وهذه الأشياء أو المعطيات التي نتّجه إليها تسمى "ظواهر" لأنّها تظهر أمام الوعي.
أي أن "هوسرل" أراد أن يرد الاعتبار إلى الذات الإنسانية بأن يجعل منها الصانع لكل معنى في الموجود أو باعتبارها أصل الوجود.
كما يرى "هوسرل" أن الظاهرية تعني "**ظهور المميزات والخصائص العامة للأشياء إذ تزعم أنها تكشف لنا عن الطبيعة الكامنة "الشاملة" لكل من الوعي الإنساني والظواهر المحيطة به**"[2].

فالفينومينولوجيا تسعى إلى الوصول إلى حقيقة الظواهر الموجودة في العالم من خلال إدراك ماهيتها، ولبلوغ هذه الغاية اقترح "هوسرل" مفهومي التعليق الرد، أي أنّه على الذات الواعية في إدراكها للأشياء أن تعلّق أي أن تتخلّص من أحكامها ومسلّماتها السابقة وأن تتعامل مع الأشياء كما تتجلى في الوعي الإنساني.

---

1 رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر القاهرة مصر، ط: 1998 ص: 169-170

2 المرجع نفسه، ص:170

وقد تبنى "**فولفغانغ إيزر**" هذه الفكرة وجعل منها شرطاً لتحقّق الشرط في النص الأدبي لكنه سرعان ما انحاز إلى مقولات "**هيدجر**" التي عدّلت من هذا التوجّه، حيث ذهب "هيدجر" إلى "**أن مفهوم التعليق لا يكون كلّياً ونهائياً وإلاّ استحال الفهم، بل يجب أن يكون جزئياً ومؤقتاً، بحيث يسمح لنا التعطيل الجزئي أن نفهم ما كانت أفكارنا ومفاهيمنا المسبقة تمنعنا من فهمه؛ ويتيح لنا في الوقت نفسه إمكانية ملاحظتها وتصحيحها على ضوء فهمنا الجديد**"[1]. وضمن فلسفة "**هوسرل**" فإنّ ما يتجسّد في النص الأدبي هو وعي المؤلف لمظاهر العالم والحياة، وبالتالي "فإنّ البنى الخطابية للنص تتحكّم فيها مقصدية المؤلف، ومن أجل بلوغ فهم مقصدية المؤلف على الناقد أو القارئ أن يتخلّص من جميع أحكامه السابقة وكذا تجربته الخاصة"[2].

من خلال الطرح السابق لهوسرل فإنّ التعامل مع النص الأدبي يقتضي من القارئ أو المؤول أن يتخلّص من تجربته التاريخية وكذا تجربته الخاصة. وهذا عكس "جادامير" الذي يرى أنّ المفسّر ينبغي له أن ينطلق من أفقه الراهن وتجربته التاريخية التي لا يستطيع أن يتخلّص منها لأنّها تُمثّل تاريخه الخاص.

إنّ "هوسرل" وفلسفته حول الظاهرية جعلت من القارئ مجرد مستقبل سلبي للنص عليه أن ينصاع لسلطة النص من خلال سلطة المؤلف ولم تفسح المجال للمتلقي في بناء معنى النص إلاّ أن 'انجاردن" وهو تلميذ هوسرل قد جاء بفلسفة جديدة غيّرت المعايير الفلسفية السابقة لهوسرل.

وعليه فإنّ **الظاهرية/ الفينومينولوجيا** لعبت دوراً مهماً في صياغة أبرز المفاهيم التي دعا إليها أعلام نظرية التلقي، حيث "دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن إلى تفاعل القارئ والنص إعادة لثنائية الذات والموضوع الظاهراتية. فقد تأثر رواد هذه النظرية لاسيما **(ياوس وإيزر)** بالفكر الظاهراتي من هوسرل فغادامير حتى هيدجر واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل "**أفق الانتظار**" و"**المسافة الجمالية**" و"فراغات النص" و"الوقع الجمالي" التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها"[3]

---

1 ينظر عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، (المرجع سابق)، ص: 103-104

2 المرجع نفسه، ص: 104

3 حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:1998، ص: 103

فثنائية الذات والموضوع هي التي تفتح الباب أمام المساهمة الفعلية للقارئ من أجل إعطاء الموضوع أبعاده ودلالاته المختلفة، لهذا فليس من العجيب أن تكون الظاهرية من أهم المؤثرات التي بلورت أفكار رواد نظرية التلقي، فالمتلقي هو الطرف المؤثّر في كلا المذهبين.

فعندما اعتبرت **الفينومينولوجيا** الوعي أساس الإدراك، حاولت أن تُعطي فرصة للمتلقي لاستيعاب الظاهرة وتحديد آفاقها ورسم حدودها. ويتّسع مفهوم إشراك القارئ في إظهار حقيقة النص، حتى يدعو التأويليون إلى تجاوز التفسير التقليدي، أو شرح النصوص ونثرها، إلى تبين المعاني المتعددة والمختلفة التي يحملها النص. وهي تتضح إلاّ (بتقصي البنيات التحيتية الكامنة للنص، لا كلماته المفردة).

فالمؤول يبقى على مسافة كافية من النص للإصغاء إلى ما يقوله، الاستقلال عن قصد الكاتب وظروف القول لأن (ما يقوله النص وما يعنيه لا يوافق ما يريد كاتبه قوله "**أحيانا فالتأويل يقوم على افتراض حوار بين (الأنا) القارئ و(أنت) النص لفهم معنى النص الذي يبدأ بفهم أجزاء الوحدة اللغوية لمعرفة معنى الكل في حلقة، أو دائرة متصلة**"[1].

نرى هنا كيف أنّ الكاتب مُبعد تماماً عن عملية التأويل، ولا يمكن اعتباره محركاً لعجلة فهم العمل الإبداعي الذي قام بإنتاجه. فالقارئ وحده القادر على محاورة النص وتتبع قوافل أفكاره ليقبض على معناه الحق، وما الكاتب إلاّ منتج ومستفز للقارئ؛ وهذا الأخير يجب أن يستقل عن العوامل الخارجية التي يمكن أن تؤثر في عمليته التأويلية، لأنّ الكاتب في حدّ ذاته قد يكون غريباً عن نصّه الذي يبدعه، فالنص يبوح في غالب الأحيان بما لم يقله صاحبه.

وفي المقابل:" لم يكن **انجاردن** من رواد نظرية الاستقبال، ولكن كتاباته الباكرة عن مشكلات العمل الأدبي أسهمت بشكل فعّال في توجيه الرواد الذي اضطلعوا بهذه النظرية إلى رؤيتهم النقدية الجديدة، وهيّأت لهم أسباب التوفر على ما أسموه (جماليات الاستقبال)

---

1 حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:1998ص: 109

فقد كان البحث عن مفهوم جديد يحقّق العلاقة بين النص والقارئ من جملة اهتمامات انجاردن حتى صارت كتاباته في هذه المسألة مرجعية لذوي التطلّع اللهيف إلى إصلاح المناهج الفكرية والنقدية في ألمانيا في العقد الماضي"[1].

من خلال هذا المدخل يمكن أن نعتبر "**انجاردن**"* من الرّوافد التي أسهمت في بناء مفاهيم نظرية التلقي، فمساهمته لم تكن مقصودة لبناء نظرية التلقي ولا لإثارة جوانبها، لكن أفكاره ساهمت في إيضاح أطرافها وإعطائها أبعاداً معرفية راسخة مثل: **بنية الإبهام، التحقيق العياني، والتجسيد** والتي سنناقشها كالتالي:

أ. <u>بنية الإبهام:</u>

من المفاهيم الظاهرية المؤثرة في نظرية التلقي هما مفهوميّ: **التعالي** و**القصدية** ويبدو أن مفهوم التعالي هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهري، وقصد به هوسرل "أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور الداخلي الخالص فهو يستبعد "**الفهم المسبق.**

وعدَّل "**انجاردن**" تلميذ "هوسرل" من دلالة "التعالي" لديه ومنحه بُعداً إجرائياً تطبيقياً على العمل الأدبي؛ ويعني "التعالي" لديه «**أن الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسميها نمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيّرة يسميها (مادية) وهي تُشكِّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، فالمعنى هو حصيلة التفاعل بين العمل الأدبي وفعل الفهم**»[2]. بمعنى أن كلا من البنيتين تقومان على:

<u>بنية ثابتة (نمطية)</u>: وهي أساس الفهم؛ "إذ تتألف هذه البنية من طبقات تؤثر كل منها في الأخرى، (فالطبقة الأولى تضم "المواد الأولية للأدب"، والطبقة الثانية التي تشمل على جميع وحدات المعنى، والطبقة الأخيرة تتمثل فيها الأهداف) ويرى أن إجمالي هذه الطبقات المكونة للبنية الأولى تحقق تناغماً متعدد الأصوات وقد ربطه "انجاردن" بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي.

---

*رومان انجاردنROMAN INGARDEN مفكّر بولوني من مواليد 1893، رائد الفينومينولوجيا أو الظاهراتية والوجودية في الفلسفة. توفي عام 1970

1 محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة دار الفكر العربي،ط1: 1996، ص:34

2 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1: 2003. ، ص: 34

- **<u>بنية متغيرة (مادية):</u>** وهي تُشكِّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، فالمعنى هو حصيلة التفاعل وفعل الفهم، والمهم بالنسبة لـ "**انجاردن**" في رؤيته هذه على وجه الخصوص هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد إنما تُشكِّل البِنية المخططة لفكرة العمل الأدبي.

ويتضح ذلك جلياً في خطابه النقدي الذي جاء تحت عنوان (**العمل الأدبي والفني عام 1930**) إذ ترتكز نظرية التلقي عند "انجاردن" علماً «**إطار شكلين يقدمه للقارئ ويحتوي على نقاط أو مواضع فراغ أو إيهام يقوم القارئ بملئها وتُسمى تلك المناطق الفارغة تجسيدات conrelization وهي تمثل جوهر الخلاف بين بِنية النص وما يُضفيه القارئ إليه تجسيداته**»[1]. وهذا التعديل الذي أوجده "انجاردن" أصبح مرتكزاً أساسياً لمختلف الاتجاهات.

وثاني المفاهيم هو مفهوم "**القصدية**" أو "**الشعور القصدي**"، وقد حصر "هوسرل" مهمة الفينومينولوجية "بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة..."[2].

لكن تبقى فلسفة "هوسرل" فلسفة مثالية بعيدة عن التحقق الواقعي، ولعل ما ألهم "انجاردن" بتحويل "مفهوم القصدية" من طابعه المثالي المجرّد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائيا من خلال تأمل الطبقات التي تتشكَّل منها بنية العمل الأدبي، وإدراج الإدراك أو طاقة الفهم ضمن بنية العمل الأدبي مشكِّلا إستراتيجية جديدة للفهم تحمل الطابع الظاهراتي للجمالية.

ومن هنا يرى "**انجاردن**" أن هناك طبقات أساسية تشكِّل بنية أي عمل أدبي وهي:

- طبقة صوتيات الكلمة
- طبقة وحـدات المعنى
- طبقة الموضوعات المتمثلة
- طبقة المظاهر التخطيطية

وقام بتحديد كل طبقة من طبقات العمل الأدبي الفني مُبيناً التفاعل الحاصل بين مجموع هذه الطبقات وذلك في علاقتها مع القارئ.

---

1 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ط:1998، ص: 323-324

2 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، (المرجع سابق)، ص: 34

وفيما يلي عرض لهذه الطبقات وكيفية اشتغالها من أجل تكوين الموضوع الجمالي لدى المتلقي:

- ففي **الطبقة الصوتية** يميّز "انجاردن" بين البنية النمطية وهي ثابتة والبنية المادية التي تختلف باختلاف مستويات النطق فيها كالتفخيم والترقيق...الخ. ويرى أن بناء الجملة بما يوفر من إيقاعات يزيد من جمالية المعنى ويُقرِّبه من قلب المتلقي[1].
- وفي **الطبقة الثانية** أي طبقة المعنى يميّز "انجاردن" بين نوعين من وحدات المعنى:
  - الموضوعات القصدية الخالصة بالاصالة
  - الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة

تتعلّق الأولى بالقصد الأصلي للمؤلف وهي تستمد وجودها من خلال أفعاله الواعية أما الثانية فتتعلَّق بالمتلقي التي تتحدد بمقصدية القارئ الذي يهب المعنى والدلالة لتلك الجوانب التخطيطية في بنية النص، وفي هذه الطبقة يتدخل الجانب العقلاني للقارئ من أجل فهم بنية النص وهذا يعود إلى خبرة القارئ وطريقته في الفهم والتأويل[2].

- وفي **طبقة الموضوعات المتمثلة** ويقصد بها طبقة العالم الرمزي في العمل الأدبي يميِّز "انجاردن" بين الموضوعات المتمثلة والموضوعات الواقعية من حيث الزمان والمكان.

يرى "انجاردن" أن العالم الرمزي يضم نوعين من المكان:

- المكان التخييلي بمواضيعه التخيلية ويكون نفسياً وذاتياً
- المكان المتمثل أو المتخيل في العمل الأدبي

وهناك كذلك الزمان المتمثل والزمان الواقعي، ففي الزمان الواقعي يكون هناك انتقال من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، أما الزمان المتخيل فتكون فيه خلخلة للزمن ويرى "**انجاردن**" أن الزمان والمكان المتمثلين ينطويان على مواضع من اللاتحديد[3].

---

1 ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر الأردن، ط1: 1997، ص: 84-85

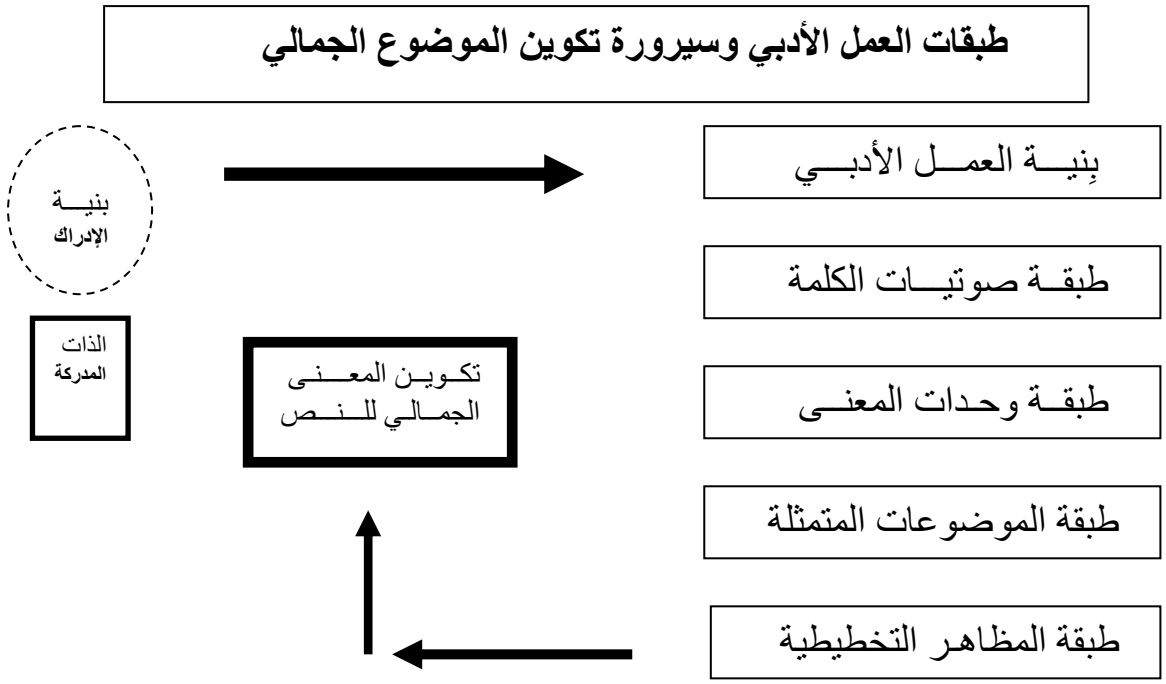
2المرجع نفسه، ص: 87

3 المرجع نفسه، ص: 88-89

- وفي **<u>طبقة المظاهر التخطيطية</u>** يُبيّن لنا "انجاردن" كيفية تمثيل المواضيع في الفصل الأدبي الذي لا يعني بتحديد التفصيلات وإنما تستخدم فيه الأساليب التقويمية من خلال وضع إشارات دالة في الصياغة اللغوية[1].

وضمن هذا الإطار الفكري لانجاردن يبدو لنا أن هذا الأخير أراد أن يكتشف مقومات تشكيل بنية النص وكيفية تفاعلها مع البني الإدراكية للمتلقي، وبالتالي فإن إطار الفهم لن يخرج عن تفاعل البنى الإدراكية للقارئ مع بنى العمل أو طبقاته وهذا يبعد المؤول عن الذاتية ويطبع الفهم بطابع الموضوعية.

ويمكن أن نلخص ما جاء به "**انجاردن**" من خلال هذا المخطّط التوضيحي:



وهذا يعني أنّ "**انجاردن**" يعتبر العمل الأدبي قصدياً بحتاً أو هدفاً تابعاً؛ أي أن لا يكون محدداً ومستقلاً بذاته، أو هو تلك الطبقات والابعاد التي تشكل لنا فكرة معينة –البنية المخططة– والتي يجب استكمالها من طرف القارئ وأن الأهداف المتمثلة في العمل الأدبي بمثابة بقع أو نقاط للغموض"[3].

---

1 ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، (المرجع سابق)، ص: 88-89

2 المرجع نفسه، ص: 90

3 ينظر روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر سوريا، ط1: 1992 ص: 38-39

على سبيل المثال لو قرأنا جملة **(الطفل ضرب الكرة)** فإننا نجد أنفسنا أمام عدد لا يحصى من الفراغات فلا نعرف سن الطفل، هل هو ذكر أم أنثى، أسمر البشرة أم أبيض وغيرها من الأشياء التي تبقى غامضة يحاول القارئ أن يجد لها تفسيراً، ومن ثمّ فإنّ كل عمل أدبي، بل كل شيء ينطوي نظريا على عدد لا نهائي من المواضع غير المتعينة"[1]

معنى ذلك أن الإبهام يحتاج من المتلقي تحديده ثم الإعمال عليه من خلال التزوّد بخلفية معرفية لمواجهة النص من أجل ملء الفراغات، لأن هذه العملية تساهم في إزالة الغموض من النص من جهة، وإشراك المتلقي في إنتاج المعنى من جهة أخرى.

ب. <u>التحقيق العياني:</u>

ويقصد به "انجاردن" "**النشاط الذي يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة**"[2]. ومنه فقد تبنى أصحاب نظرية التلقي مقولات "**انجاردن**" وعلى رأسهم "**إيزر**" الذي يرى أنّ للعمل الأدبي قطبين القطب الفني والقطب الجمالي وأن عملية التحقق لا يمكن أن تتم إلاّ من خلال التداخل بين القطبين. وقد أشار "**انجارن**" لهذا المفهوم أثناء تميّزه للأعمال الأدبية عن بعضها البعض "**فالعمل الفني ينطوي في باطنه على فجوات مميزة له تدخل في تعريفه، أي على مواضع اللاتحديد، إنه إبداع تخطيطي**".

إذ يرى "**انجاردن**" أن هذه المواقع الفارغة أو غير المعنية هي ميزة خاصة بالعمل الأدبي، فهذه الفراغات هي أعلى مستوى لاكتمال حرية القارئ في النص إذ أن كل ماهو معين ومحدد في النص يحد حرية القارئ في حين عندما يغيب التحديد، فإن القارئ هو من يتوكل هذه السلطة، لتبرز فعاليته كطرف منتج في النص، لينتج الموضوع الجمالي من خلال تدخل القارئ على مستوى مناطق اللاتحديد.

---

1 ينظر، روبرت هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر رعد عبد الجليل، (المرجع سابق)، ص: 63

2 عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، (المرجع سابق)، ص: 82

ج. التجسيد konrelesation:

إنّ التجسيد عند "**انجاردن**" ينطوي على نوع من التعالي شأنه شأن العمل الأدبي نفسه ذلك أنّ التحقيق العياني يمكن النظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبي، وبالتالي يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التي يلحقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو يملئه الفراغات". وعموماً فإنّ أهم شيء تؤكد عليه الظاهرية لمن "**تدرس عملاً أدبيا ألا يعنى بالنص الفعلي فحسب بل عليه أن يُعنى أيضاً، وبدرجة مساوية بالأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص**"[1]. وكل ذلك عبر عملية الإدراك لأن النص يستمد حياته من كونه مدركاً وأن الالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقّق للنص وجوده.

وعلى رأي "ياوس" فإنّ عملية القراءة هي وحدها فقط التي تحقّق المؤلفات الأدبية"[2] فهو بذلك يضع حداً واضحاً وصريحاً بين البنية الثابتة للعمل الأدبي وبين التحققات المتعددة التي يمكن أن يتمظهر عبرها العمل. ذلك أنّ" الالتقاء بين النص والقارئ هو الذي يحقّق للعمل وجوده، ولا يمكن لهذا الالتقاء أن يعين بدقة، ولكن يجب أن يبقى دائماً التقاء فعلياً كما لا ينبغي أن يماثل بحقيقة النص أو بالمزاج الفردي للقارئ". فكلّما قُرئ النص إلاّ وصرنا أمام تحقّق من نوع خاص لأنّ المتلقي أثناء مكاشفته للنص يطلق العنان لمواهبه وخياله لملء مناطق اللاتحديد. كل قراءة حسب "إيزر" **هي بمثابة مشروع معنى جديد للنص لأنّ أية قراءة جديدة تمنح المقروء معنى مغايراً** "**فالنص طاقة حركية كامنة تحتاج للقراءة من أجل تفعيلها**"[3].

وخلاصة القول تأثّرت نظرية التلقي من خلال أعمال ياوس وإيزر بظاهرية رومان انجاردن ومفهومه للتلقي من خلال اعتبار العمل الأدبي موضوعا قصديا، فيعتقد من جهته بأن هذه القصدية لا يمكن أن تتجلى إلاّ عبر القراءة، لأن تشكيلة العمل الأدبي– باعتباره بنية مؤطرة من طبقات أربعة ومن بُعدين متميزين– يسمح للقارئ بإكمالها من خلال ملء الفراغات أي ما يسميه بالتحقيق العياني، حيث يشير هذا المفهوم إلى مبادرة يقوم بها القارئ لملء مواضع الإبهام.

---

1 جين ب تومبكنز، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر حسن ناظم، تقديم محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط:1999، ص: 113

2 HANS ROBERT JAUSS, pour une esthétique de la réception, p : 21

4 WOLFGANG ISER, l'acte de lecture, p : 13

3. مــؤثـرات أخـــرى:

إلى جانب الفلسفتين الهرمينوطيقا **la herméneutique** والظاهرية **la phenoménologie** التي تُعد من أهم الفلسفات التي اعتمدت عليها نظرية التلقي، بحيث تحوّلت أغلب مفاهيمها إلى أسس ومحاور إجرائية لهذه النظرية، تحضر مؤثرات أخرى أسهمت في تشييد طرح نظرية التلقي.

وهذا ما يؤكده "**روبرت هولب**" الذي توقف عند مجموعة من المدارس والتوجهات النقدية حصرها في الشكلانية الروسية، بنيوية براغ وسويولوجيا الأدب.

أ. الشكلانية الروسية:

إنّ أهم ما اغترفت نظرية التلقي من الشكلانية الروسية مفهوم الشكل وعلاقته بالإدراك الجمالي، ومفهوم الأداة الفنيّة وما تحدثه من تغريب للتصوّرات في العمل الأدبي "**شكلوفسكي**" وفيما يتّصل بالتاريخ الأدبي، فقد كان لمفهوم التطوّر الأدبي باعتباره "إحلال نظام مكان آخر" – كما ورد عند "**تينيانوف**" أثره الكبير في جمالية التلقي لاسيما تصوّر "هانس روبرت ياوس" عن التاريخ الأدبي. أما الفكرة الثانية، التي تنشأ عن هذا المنحى الوظيفي تتعلّق بمصطلح "**السائد**" وهي تُعين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها.

ومن ثمّ يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنّها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى. على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائياً من النوع ولكنها بالأحرى تتراجع إلى الخلفية، لكي تعود فتظهر فيما بعد في ثوب قشيب"[1].

سنحاول التفصيل كيف تأثرت نظرية التلقي بالشكلانية الروسية من خلال إبراز أهم المبادئ التي يُقرّ بها الشكلانيون الروس.

---

1 روبرت هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر رعد عبد الجليل، (المرجع سابق)، ص: 83

تشكلّت مدرسة **الشكلانيين الروس** من حلقة موسكو اللغوية تأسّست سنة 1915، وبعد عام انضمت إليها حلقة "سان بيتر سبورغ" (لينينغراد) التي كانت تسمى "الأبوجاز" "**opoiaz**" والتي تعني (جمعية دراسة اللغة الشعرية) ومن هاتين الحلقتين تشكّل الشكلانيون الروس formalistes russes "[1].

اهتمّ الشكلانيون الروس منذ البداية بالعمل الأدبي، فقد "كان منطلق الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها، لا ظروفها الخارجية التي أدّت إلى إنتاجها فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق، مثل علوم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافي"[2].

والجدير بالذكر أيضاً، تقوم الشكلانية على مفهوم الأدبية الذي عرضه "رومان جاكبسون" (**ROMAN JAKOBSON**) كان ضمن سؤال مفاده:

"**ما الذي يجعل من أي عمل معطى** "**œuvre donné**" **عملاً أدبياً** "[3].

فالشكل بالنسبة لهم هو أساس العملية الإبداعية وهو أول مظاهر التلقي. ومن ثمّة طرحت مفهوماً جديداً مستعيضة عن المفهومين التقليديين (الشكل والمضمون) بمصطلحي (المادة والوسيلة)، فالمبدع يشتغل باللغة والمادة الأولية للأدب هي التي تُعطي بُعداً جمالياً للنص.

وهنا يمكن القول: "كانت الشكلانية، أساساً تطبيقاً للسانيات في الدراسات الأدبية ولما كانت اللسانيات نوعا شكليا تهتم ببنيات اللغة عوض الاهتمام بما يمكن أن يقوله الإنسان فإنّ الشكلانيين قد تجاوزوا تحليل المضمون الأدبي، الذي كان يسقطه صاحبه دائماً في علم النفس أو الاجتماع إلى دراسة الشكل الأدبي. وعوض أن يروا الشكل كتعبير عن المضمون فإنهم عكسوا الآية وأصبح المضمون مجرد حافز للشكل".

---

1 وغليسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، دط المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2002، ص:117.

2 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1: 1998، ص:42

3 ROMAN JAKOBSON, question de poetique, éd seuil 1973, p : 15

ومن أهم الأفكار التي تغذت منها نظرية التلقي، كانت بارزة الحضور في ثناياها المفاهيم الآتية:

1. <u>الإدراك الجمالي والأداة:</u>

إنّ من أهم المبادئ التي يُقرّها الشكلانيون الروس هو جعل الأثر الأدبي "**مركز اهتمامها والاستغناء الكلّي عن المقاربات النفسية والفلسفية والاجتماعية المتصلة بالأثر**"[1]. بينما نجد تصورات بعض الرواد تحاول الأخذ بزمام القارئ لكن في ظل سلطة النص، من بينها وجهة نظر "شكلوفسكي **CHKLOVVSKI**" مفادها بأنّ "**الطابع الجمالي قابل للتمظهر على البنيّة النصيّة تحديداً الشعر نتيجة الطريقة المتبعة في إدراكه**"[2]، فالإدراك يقصد به "شكلوفسكي" عملية التحقّق من العمل.

يقول شكلوفسكي: "إنّ الشخص المدرك هو من يقرّر الخاصية الفنيّة للعمل"3 وذلك يعني أن ما يمكن أن نسميه فنا هو هذا الانزياح عن المألوف الذي يدركه المتلقي أو المدرك للعمل الفني والذي يخلق في الأخير نوعاً من المتعة الجمالية ممّا يجعل عملية إدراكنا صعبة ممتعة في الوقت نفسه، هنا تكمن حقيقة الفن عند الشكلانيين.

ومن هنا ندرك أهمية دور المتلقي في فهم الظاهرة الأدبية وتحليلها؛ لهذا كانت مساهمات "شكلوفسكي" مهمّة من خلال نقل دائرة الاهتمام من العلاقة بين المؤلف والعمل الإبداعي إلى العلاقة التي تجمع العمل الأدبي بالمتلقي وهو الإضافة التي فتحت الباب أمام المساهمات التجديدية. أما الأداة فهي العنصر الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ جاعلاً من العمل نفسه شيئا ذا قيمة وموضوعاً جمالياً أصيلاً.
لذا ساهمت هذه الأداة الفنية إلى حدّ ما في تقريب النص من المتلقي انطلاقا من بنائه الخارجي إلى محتواها الداخلي.

---

1 TZVETANE TODOROV, textes formalistes russes, éd seuil 1966, p : 78

2 Ibid., p : 78

3 إلرود إبش د.فوكيما، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر محمد العمري، إفريقيا الشرق، ط: 1996، ص: 111

أما "**يوريس إينخباوم**"، فإنّه يدرج "الإدراك" في جوهر العمل الفني: "إنّه من الواضح أنّ الإدراك الذي نحن بصدده، ليس مجرد حالة سيكولوجية (الإدراك الخاص بهذا الشخص أو ذاك، وإنما هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك"[1].

لكن مع مجيء "**بوريس توماشيفسكي**، بدأت ملامح القارئ تتضح شيئا فشيئاً. ويعرّفه بقوله: "تدلّ كلمة "قارئ" عامة على حلقة من الأشخاص غير محددة بدقة، ويكون الكاتب نفسه في أغلب الأحوال على غير معرفة دقيقة بها"[2].

وقول في موضع آخر إن الأدب الإبداعي لا يوجد من أجل مؤرخي الأدب، بل من أجل القراء، وإنه ينبغي لنا أن نأخذ في الحسبان الكيفية التي تعمل بها سيرة الشاعر في وعي القارئ.

2. التغريب défamiliarisation:

إنّ التغريب طبقاً لرأي "**شلوفسكي**" يشير إلى خاصية بين القارئ والنص، تنزع الشيء من حلقه الإدراكي العادي، وهو بهذا المعنى يُعدّ العنصر الأساسي في الفن أجمع"[3].

أي هو جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية.

ولهذا فإنّ التغريب عند "**شكلوفسكي**"، يُعدّ عنصراً هاماً من عناصر الفن وكذلك بالنسبة لنظرية التلقي، ممّا يجعل القارئ على وعي بالعمل بوصفه فنياً لينطلق بعدها لاستكشاف ما اخترق منه فيكسب القطعة الأدبية جمالاً وإثارة لغوية ومعنوية وذلك من خلال "**الأداة**" التي أولى لها شكلوفسكي أهمية كبرى من خلال ربطها بعنصر التغريب ممّا يؤدي إلى التأثير في المتلقي.

---

1 بوريس إينخباوم، نظرية المنهج الشكلي (مؤلف جماعي، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1:1982، ص: 41

2 بوريس توماشيفسكي، نظرية الأغراض، ضمن نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1, مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت, 1989، ص: 175

3 عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ط: 1999، ص:75

"إنّ التغريب أو كسر ألفة اللغة الذي يتحدّث عنه الشكليون، وشلوفسكي على وجه التحديد، لا يعني العودة إلى لغة البسطاء، بل يعني تعمد غموض الدلالة"[1].

فعملية الكسر تلك لا تجب أن تُفهم بأنّها تبسيط للغة وتسطيح للإبداع، بل على العكس فالتغريب يسعى إلى توليد الدلالات وحفز المعاني الخفية أي نزع الألفة عن مختلف الأشياء وتقديمها لنا بلمحة جديدة مفاجئة هو صميم الإبداع، وهذا هو الذي يشدّ المتلقي ويضمن استمرارية متعته في اكتشاف النص الأدبي.

يتضح مما سبق أن **الشكلانية** قد أضافت عنصراً في غاية الأهمية إلى الظاهرة الأدبية وهو التغريب باعتباره رفضاً للسائد أو المألوف أي خلخلة كل ما هو عادي.

3. التطوّر الأدبي:

يؤدي التطور الأدبي دوراً فعّالاً في نظرية التلقي لأنه اهتم بمسألة التعاقب الأدبي فهي من أهم قضايا التاريخ الأدبي. إذ يطرح يوري "**تينيانوف YURI TYNYANOV**" فكرتين على جانب كبير من الأهمية في هذا الصدد: " **الأولى:** ترتبط بخاصية الأدب النوعية؛ حيث يرى أنّ التطوّر الأدبي هو إحلال نظام مكان آخر"[2]حيث أنّ التغيرات في الفن تتم من خلال رفض الأنماط الفنيّة المعاصرة أو ابتكار تقنيات أكثر تشويقاً وتحضيراً. **والفكرة الثانية** تتعلّق بمصطلح "السائد dominant"، ونقصد بها "**جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها**"[3].

ممّا يدل على أن تاريخ الأدب حافل بالعناصر الجمالية تختلف من حقبة إلى أخرى وتبرز هذه الفكرة أكثر عند أصحاب المدرسة الألمانية "ياوس" في مفهوم "أفق التوقع" وإيزر" في مفهوم مواقع اللاتحديد، فيما سنرى لاحقا.

إنّ **الشكلانية الروسية** قد ساهمت بشكل كبير في التأسيس للمفاهيم النظرية والإجرائية لنظرية التلقي، ومن ذلك مفهوم الأداة التي تساعد إلى حد كبير في خلق الأشياء الغريبة في الأعمال الفنيّة ومن ثَمّ يعمل التغريب على بعث روح المتعة في نفس المتلقي هذا بالإضافة إلى مفهوم التطوّر الأدبي، الذي تتعاقب فيه الأشكال ما يساهم في تنوّع العناصر الفنيّة من مرحلة إلى أخرى.

---

1 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت أبريل1998، ص:111

2عبد الناصر حسم محمد، نظرية التوصيل، قراءة النص الأدبي، (المرجع سابق)، ص:76

3روبرت سي هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر عز الدين اسماعيل، (المرجع سابق)، ص: 59

ب.بنيوية براغ:

من الصعوبة تحديد نقطة فاصلة بين نهاية الشكلانية وبداية بنيوية براغ، هذه الأخيرة تأسست سنة (1926-1948) امتداداً للمدرسة الشكلية التي وجدت نفسها في مواجهة مع النظام السياسي، فانتقل بعض روادها إلى تشيكوسلوفاكيا ليؤسّسوا حلقة براغ، لهذا يمكن أن ننعتها بالبنيوية التشيكية.

وبناءً على ما سبق، يتبيّن أن مجهودات الشكلانيين الروس، ورغم إثارتهم لبعض القضايا التي تخصّ القارئ وفعل القراءة (التغريب، الإدراك...) إلاّ أنّها قضايا ارتبطت في مجملها بالبعد النصيّ وبرصد مكامن الأدبية، غافلة بذلك أو متجاهلة التحققات الناتجة عن العلاقة التفاعلية المبرمة بين النص والقارئ.

وهي النقطة التي ستحاول مدرسة براغ تداركها لأن هذه المدرسة، بروادها الثلاثة (**رومان جاكبسون***، **جان موكاروفسكي، فليكس فوديكا**) تمثّل -حسب تعبير تيري إيجلتون- " مرحلة تحوّل من الشكلانية إلى البنيوية المعاصرة. حيث يعالج هؤلاء الباحثين الثلاثة أفكار الشكلانية ولكن من منظور النسق اللساني السوسيري"[1].

وهذا ما يؤكدّه قول الرود إبش بخصوص موكاروفسكي: "**يندرج موكاروفسكي ضمن تقاليد الشكلانية الروسية والألسنية البنيوية (...) وكان طموحه الأساسي هو أن يتجاوز في آن، المثالية والميتافيزيقا الاستيتيقية وكذلك علم النفس الفردي للإبداع. وكان الوصول إلى هذا الهدف يقتضي الاعتراف بالقيمة الاصطلاحية والوظيفية للفن، وهو ما عرضه في بحثه عن "الوظيفة الاستيتيقية، المعيار والقيمة الجمالية بوصفهما حدثين اجتماعيين**"[2]. بحيث نجده يحدّد العمل الفني باعتباره حدثاً سيميائياً بين الفنان والمتلقي، أما المظهر الاجتماعي في نظر "موكاروفسكي" متسرّب بشكل مسبق داخل بنية العمل وفي ذهن المتلقي.

---

*نرى رومان جاكبسون خاصة في حديثه عن الوظائف التواصلية الستة، حيث يعتبر عنصر المتلقي (المرسل إليه) عنصراً من العناصر المكوّنة لعملية التواصل إلاّ أن ما يمكن تسجيله بصدد هذه النظرية هو أنها لا تركّز تركيزاً قويّاً على المرسل إليه ما دامت الخطاطة تقرأ دائماً من اليمين إلى اليسار، بمعنى أن المرسل هو الذي تكون له الأولوية.

1 TERRY EAGLETON, critique et théorie littéraires, traduction Maryse souchard avec la collaboration de jean- François la bouverie, éd F.U.F 1994, p : 99

2 الرود إبش، التلقي الأدبي، تر محمد برادة، دراسات سال، ع6 خريف شتاء 1992، ص:18

وهذا ما استشفّه "**موكاروفسكي**" عند نقده لشكلوفسكي هو ضرورة إضفاء الطابع الاجتماعي في دراسة تلقي الأعمال الفنيّة، أي لا يمكن عزل النص الأدبي عن الواقع الاجتماعي.

فقد شكّل تفسير الواقع الاجتماعي والنص الأدبي الجزء الأكبر من نظريته وذلك **حين اعتقد أن الشكلانية لا تنظر إلاّ للتطوّر الداخلي والذاتي للأدب بوصفها نقيضاً للنقد التقليدي الذي لا يركّز على الجانب الحيوي من العمل الأدبي**"[1].

يرجع "موكاروفسكي" كل العناصر الجمالية في التلقي من الوظيفة الجمالية والقيمة الجمالية إلى حقائق اجتماعية، وأن المتلقي نفسه هو نتاج للعلاقات الاجتماعية، فهو يربط بين العمل الفني والواقع أثناء عملية التلقي ، إذ أنه ينظر إلى العمل الأدبي على أنه علامة اجتماعية وأن متلقيه كائن اجتماعي.

ورغم اهتمام "**موكاروفسكي**" بالطابع الاجتماعي في تلقي العمل الفني، إلاّ أنه يرفض كل النظريات التي تتعامل مع النصوص كمجرد انعكاس للواقع الاجتماعي، إذن

" **إنّ نظرية موكاروفسكي" لا تعتبر الذات المدركة فرداً ممثلا ومستقلاً. فهذا الفرد ليس ذاتاً مجردة ظاهراتية ولا مدركاً مثالياً مطلعاً تمام الاطلاع على التاريخ الأدبي. فالمتلقي نفسه هو بالأحرى نتاج علاقات اجتماعية**"[2].

ولا يعني هذا التصوّر أن العمل الأدبي انعكاس للمجتمع ولا حتى البعد الجمالي عند المتلقي هو كذلك، لكون المؤثر الاجتماعي يتخلل الطرفين قبلا، وهذا ما يستدعي في خطوة ثانية استحضار البعد السوسيولوجي عند مناقشة الأبعاد الفنيّة لعمل ما.

وعلى هذا الأساس يقيم الباحث تمييزاً بين عناصر ثلاثة:

-العنصر الأول: يدعى "الصنيع الأدبي" (l'artefact)، أي ما يسمى بالرمز الحسي (الأثر) ويشكل مقابلاً لمفهوم الدال عند سوسير.

-العنصر الثاني: ويدعى الموضوع الجمالي (l'objet esthétique)، وهو قابع في الوعي الاجتماعي، ويمثل مقابلاً لمفهوم المدلول عند سوسير.

-العنصر الثالث: ويتجلى من خلال علاقة الدال (الصنيع الأدبي) بالمدلول (الموضوع الجمالي) وهو ما يمثل الجانب المرجعي للعلامة.

---

1 روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر عز الدين إسماعيل،(المرجع نفسه)، ص:70

2 المرجع نفسه، ص:34

وينظر "**موكاروفسكي**" إلى هذه العناصر الثلاثة: العمل الفني، الذات المدركة، الكود الاجتماعي على أنها قوى نشطة متحركة تتفاعل معاً لتولد عنى متجدّداً للعمل الفني.
فالفن عنده ليس فقط واقعة اجتماعية، وإنّما هو أيضاً واقعة سيميائية وهذا هو الجديد الذي أتى به لتوسيع مفهوم العمل الفنّي، فقد بيّن أن النص الأدبي "هو في نفس الوقت دليل وبنية وأنه يمثل إضافة إلى ذلك قيمة"[1].

وفي الحقيقة يُعيّن "موكاروفسكي" **MUKAROVSKY** العمل الفني ذاته "**كعلامة مركبة –أي كحدث سيميائي– تتوسّط بين الفنان والمخاطب، الجمهور المستمع والقارئ**"[2].

هذا التصوّر الذي يربط بين العمل الأدبي والمتلقي هو ما استفادت منه نظرية التلقي بحيث تقترب نظرية التلقي كثيراً من تصوّرات "**موكاروفسكي**" عندما يؤكّد أنّ دلالة النص لا ينسجها المؤلف تحت مسمى القصدية، إنما هي وليدة قراءة المتلقي الذي تخول له آلياته القرائية تحديد الهدف الحقيقي للعمل الفني. "**فالإدراك وحده هو الذي يستطيع أن يصوغ العمل الفنّي بالوحدة الدلالية التي يمكن تعريفها آنئذ بالقصدية.. فعندما يتبنى المؤلف أو المنتج دور المدرك، أي عندما لا ينظر إلى العمل الفنّي كمهمة يجب انجازها أو كنتاج عندئذ فقط يمكن إدراك القصدية**"[3].

احتفاء بهذا المعنى، ولكن بشكل مغاير، تأتي مساهمة "فوديكا FELIX VODIKA" باعتبارها نقطة تقاطع بين اتجاهين متعارضين: اتجاه انجاردن الظاهري، واتجاه أستاذه "موكاروفسكي" البنيوي. ويتمظهر ذلك بشكل جلّي من خلال توسيع مفهوم "**التحقّق العياني**" كما هو وارد عند "**انجاردن**" بالطابع الاجتماعي. فاعتبر أن بنية العمل بأكمله تتّخذ طابعاً جديداً عندما تتغيّر ظروف العمل التي تشمل الزمان والمكان أو الشروط الاجتماعية. وبهذا يكون مفهوم التحقق مجهزاً بطريقة أحسن لمعالجة اختلافات الذوق التي تلاحظ بطريقة تجريبية أو لمعالجة التغييرات في شعبية النصوص الفردية أو في القوانين بأكملها.

---

1 إيش إلرود، د.فوكيما، نظرية الأدب في القرن العشرين، (المرجع سابق)، ص: 29
2 روبرت هولب، نظرية التلقي، تر عز الدين اسماعيل،، (المرجع سابق)، ص:72
3المرجع نفسه، ص: 35

كما طوّر "**فوديكا**" آراء أستاذه "**موكاروفسكي**" من زاوية إشكالية التاريخ الأدبي مستلهماً نموذج المقام التواصلي حيث اعتبر أن المهام الأساسية لمؤرخ الأدب، تكمن:

أولاً: في دراسة النصوص التي اعتبرت أدباً من طرف جمهور ما، في لحظة معينة، والتي تشكّل سلسلة تاريخية.
ثانياً: في دراسة إنتاج النص الأدبي، باعتباره دليلاً تهيمن فيه الوظيفة الجمالية، وموّجه إلى جمهور محدّد نسبياً في سياق ثقافي واجتماعي معيّن.
ثالثاً: تكمن في دراسة تلقي النصوص الأدبية، من خلال تفسير وتحليل التغيّرات التي تظهر في نسق المعايير الأدبية المتبناة من طرف مختلف مجموعات الجمهور"[1].

من خلال دراسة "**فوديكا**" للوظائف الثلاث الأساسية لتاريخ الأدب، نجد اهتمامه بمسألة التلقي ودور القارئ المتلقي في اكتشاف المعنى، وهنا يتمثّل إسهامه في نظرية التلقي عندما اعتبرها حقلاً مشروعاً للدراسة ومسألة التلقي بوصفها مجالاً للبحث قائماً بذاته.

إنّ "**فوديكا**" في رؤيته تلك يتقاطع مع "موكاروفسكي" و"ياوس" بإقراره أن بقاء الأدب رهين بقدرته على التجدّد، فـ" **الأدب لا يحيا إلاّ بفضل قدرته المجدّدة، بفضل معارضته الدائمة للمعيار الجمالي السائد، وخلافا لبعض الممارسات الاجتماعية الأخرى (السياسية والاقتصادية أو القانونية)، فإنّ الفن يجب أن يعارض دون توقف وأن يتجاوز المعيار الجمالي القائم**"[2]. فالكتابة تعيش دائماً في صراع مع أفق انتظار المتلقي أملاً في تحفيزه بتخييب توقعاته كلّما تعقّد نمو النسيج النصّي.

---

1 الرود إبش وفوكيما، نظرية الأدب في القرن العشرين، (المرجع سابق)، ص:31
2 بيير زيما، سوسيولوجية النص بين الإنتاج والتلقي، تر عبد الحق بتكمنتي، مراجعة د. أحمد الدويري، ص:63

لقد أثّرت بنيوية براغ في نظرية التلقي، سواء عند "**إيزر**" الذي يرى أنّ العمل الأدبي يمتلك قطبين: أحدهما فنّي، وهو النص كما أبدعه المؤلف، والآخر جمالي، وهو التحقيق الذي ينجزه القارئ، أو عند "ياوس" الذي يُدين لنظرية براغ بمفهوم التحقيق "concrétisation": "**أعني بهذه الكلمة (التحقيق) المعنى المتجدّد باستمرار الذي تكتسيه بنية العمل كلّها، بما هي موضوع جمالي، حين تتغيّر الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيه**"[1].

كما أنّ إسهام بنيوية براغ، في اعتقاد "ياوس" نفسه، يتمثل أساساً في الملاءمة بين التحليل البنيوي والتاريخي في الدراسة الأدبية. "لقد انطلقت من مقدمات النظرية الشكلانية لإنشاء وتطوير جمالية بنيوية esthétique structurale تفترض إمكانية التمكن من المؤلف الأدبي باستعمال مقولات الإدراك الجمالي، ثم بعد ذلك، تصف الموضوع الجمالي l'objet esthétique المدرك بهذه الطريقة وصفاً زمنياً من جهة تحقّقاته الملموسة أو تحقّقاته المحدّدة بالتلقي"2.

ويذهب "بيير زيما P.ZIMA أبعد من ذلك يرى أن "**جمالية التلقي لمدرسة كونستانس نشأت عن بعض التحريفات التي فرضتها على نظريات القراءة لحلقة براغ اللسانية**"[3].

فنظرية التلقي في تصوّره تهيكلت بناء على منجزات حلقة براغ وما اقترحه من بدائل منهجية في عالم القراءة.

---

1 H.R.JAUSS, pour une esthétique de la réception, op. Cit, p : 213

2 Ibid., p :

3بيير زيما، سوسيولوجية النص بين الإنتاج والتلقي، (المرجع سابق)، ص:58

ج. سوسيولوجيا الأدب:

يقول بيير زيما: "**يمكن اعتبار سوسيولوجيا الكتاب التي طوّرها روبير اسكاربيت كرباط بين جمالية التلقي وعلم اجتماع القراءة التي نادى بها كتّاب جورت وبينهارت**"[1].

انطلاقاً من هذا التصريح يتبيّن أنّ هناك علاقة بين نظرية التلقي وسوسيولوجيا الأدب كما وردت خاصة مع "روبير اسكاربيت "ROBERT ESCARPIT" في إطار تجريبية القراءة. باعتبار أنه يولي العناية بالقارئ كطرف استراتيجي في العملية الإبداعية، وكفاعل حيوي.

ومن هنا ربط "**روبير اسكاربيت**" حياة النصوص الأدبية باللحظة التي تنشر فيها، أي اللحظة التي تتولد أثناءها القطيعة بين النص وكاتبه، لتنشأ علاقة من نوع خاص تجمع النص بقارئه: "فالنشر خروج النص إلى القراء". لذلك، فإنّه بمجرد ما يتدخّل فعل القراءة فإنّ النص يلج حيّز الوجود، لأنه يصطدم بجمهور القراء الذي يعمل على انتشاله من الجمود إلى الحركة.

وممّا لا ريب فيه فإنّ هذا الجمهور ليس وحدة متجانسة، وإنّما يختلف باختلاف الفضاءات الاجتماعية والسياسية والجغرافية والاعتقادية الثقافية التي ينتمي إليها.

لذلك صنّف "اسكاربيت" الجمهور القارئ للإنتاج الأدبي إلى ثلاث فئات، هي كالتالي:

أ/ الجمهور المحاور: **public interlocuteur**، وهو ذلك الجمهور الضمني الذي يفترض الكاتب وجوده أثناء عملية الكتابة، فيتحدّث إليه ويتصّور ردود أفعاله"[2].

ب/ الجمهور الوسط: **public milieu**، هو الذي قد ينحصر في فئة قليلة من الناس وفي طبقة اجتماعية أو في جيل بأكمله، ويكون الكاتب سجين الواقع الاجتماعي والسياسي والأدبي لجمهوره الوسط، حيث يعمل على إرضاء أفق انتظارات"[3].

---

1 بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، ص:312

2 ROBERT ESCARPIT, sociologie de la littérature, f.u.f, collection que sais-je ? Paris, 1958, p : 98-99

3 Ibid., p : 100

ج/ الجمهور الواسع: **le grand public**، وأمام هذا الجمهور يتخطى الكاتب كل الحوافز المفروضة عليهان إذ يغيب كل تأثير مباشر من قبل هذه الفئة على الكاتب"[1].

كما يميّز "اسكاربيت" أيضاً صنفين من القرّاء:

1. القارئ المستهلك **consommateur**، وهو قارئ لا دور له، يتذوّق ما يقدّم له، ولا يتجاوز الإعجاب بالعمل.
2. القارئ العارف **connaisseur**، وهو القارئ الذي بإمكانه أن يعيد بناء النسق المرجعي للعمل الأدبي"[2].

وإذا كانت القراءة حسب "**اسكاربيت**"، تتغيّر تبعاً لسنّ القارئ وثقافته ووضعيته الاجتماعية والاقتصادية، فإنّها تختلف أيضاً بحسب الموضوع؛ فما تكثر قراءته في قطاع اجتماعي معيّن قد يكون غائباً أو متجاهلاً في قطاعات اجتماعية أخرى.

وإذا كان "اسكاربيت" أيضاً، يرى أن عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي/ القارئ لا تتّم إلاّ في خضوع الطرفان إلى سلسلة من العلاقات المشتركة كوحدة الثقافة، ووحدة اللغة ووحدة البداهة "évidence".

فالسؤال الذي يبقى مطروحاً هو: كيف نتلقى نصّاً أدبيّاً أنتج في غير السيّاق الذي نتلقاه فيه كقراء؟ ولماذا نتفاعل بشكل "منتج" مع امرئ القيس ومع هوميروس، ومع نصوص قديمة أو حديثة مترجمة إلى لغتنا العربية رغم اختلاف البنيات السوسيوثقافية والتاريخية التي أنتجت فيها هذه النصوص؟"[3].

---

1 ROBERT ESCARPIT, sociologie de la littérature, op.cit, p : 108

2 Ibid., p : 114

3 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، 1989، ص:06

إنّ الأمر يعود من جهة إلى خاصية "التعدد الدلالي" التي تطبع الظاهرة الأدبية بفعل تجدّدها وقابليتها لمختلف القراءات، كما يرجع من جهة أخرى إلى ما يسميه اسكاربيت بـ "القابلية للخيانة **LA TRAHISON à APTITUDE** " أي قابلية العمل لأن يقول في فترة تاريخية معينة شيئاً آخر غير الذي قاله بشكل جليّ في فترة التاريخية الأصلية"[1].

وذلك بفضل الترجمة، لأنّ هذه الأخيرة (الترجمة) حينما تقوم "**بنقل عمل من مجال اجتماعي إلى مجال آخر، تفترض ليس فقط تغيير الشفرة الدلالية الفكرية، بل أيضاً أدوات جمالية جديدة. وبالتالي فإنّ ما يتم نقله عن طريق الترجمة ليس إلاّ جزءاً من الإبداع الأدبي، والباقي تشكّله الجماعة المتلقيّة**"[2].

ولذلك فإنّ قياس جمالية الأعمال الأدبية وسرّ خلودها رهين بمدى قدرتها على مواصلة العطاء والتواصل مع قطاعات عديدة ومتنوّعة من القرّاء، داخل سياقات مختلفة زمانياً ومكانياً. إلاّ أنّ ما يمكن تسجيله مع روبرت هولب حول علاقة جمالية التلقي بسوسيولوجيا الأدب "أنها لم تكن علاقة تأثير مباشر، أو مجرد علاقة علة ومعلول، ولكن يغدو مؤكداً إلى حدّ بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكّن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها"[3].

إنّ اتكاء نظرية التلقي على الدراسات السوسيولوجية، نابع من كون التلقي يركّز بشكل أساسي على القارئ. وهو التصوّر المركزي الذي تقوم عليه السوسيوجيا أيضاً حيث ترى أن الأدب والجمهور وجهان لعملة واحدة.

فالأدب في تصوّر السوسيولوجيا الأدبية يتداخل بالمجتمع بطريقة معقّدة. فمن جهة، يلبي حاجيات نفسية لفئات اجتماعية خاصة، تلك الحاجيات التي قد تهدّد النظام الاجتماعي من جهة أخرى لكن السوسيولوجيا تبقى مقصّرة من جهة عجزها عن تفسير خلود بعض الروائع الأدبية رغم انقضاء البيئة الثقافية والاجتماعية التي شهدت ولادتها.

---

1 ROBERT ESCARPIT, le littéraire et le social, éd, Flammarion, 1970, P : 28

2 بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر عايدة لطفي، (المرجع سابق)، ص: 313

3 روبرت هولب، نظرية التلقي، تر عز الدين إسماعيل، (المرجع سابق)، ص:142.

إنّ سوسيولوجيا الأدب –حسب ياوس– " **لا تنظر إلى موضوعها نظرة جدلية كافية حين تتصوّر هذه العلاقة الأحادية الاتجاه بين المؤلف والعمل والجمهور. فالحتمية ذات اتجاه مزدوج: فثمة أعمال لا تربطها بعد، في لحظة صدورها، أية علاقة بجمهور محدّد لكنها تقلب تماماً أفق التوقع المألوف لدرجة أن جمهورها لا علاقة يمكن أن يتكوّ إلاّ تدريجياً**"[1].

وهو الأمر الذي يتناقض مع ما قدّمه "روبرت اسكاربيت" والذي أشرنا إليه فيما سبق. لذا فإنّ ما يعضده جوليان هورش **JULIAN HORSCH**"، حينما أكّد في كتابه "**أصل الشهرة**" الذي عمل من خلال تقصي الأسباب الكامنة وراء الحكم المتعلّق بالشهرة. لكن بسلكه طريقة جديدة في البحث، طريقة تتجاوز الذات الموسومة بالشهرة إلى الظروف التي تحقّقت بفضلها تلك الشهرة التي تستلزم حسب "**هورش**" وجود الاعتراف من قبل الجماهير

"**وبالتالي تعتبر المؤسسات التي تساهم في الاعتراف العام "بالشهرة" مهمة جداً. ففي العصور الحديثة، تعدّ المدارس والصحافة والمجلاّت الشعبية، وكذا الوسائل التقليدية كالأعمال الأدبية من بين الطرق الأكثر انتشاراً لتأسيس وتخليد الشهرة**"[2].

إنّ قيمة تصوّر "**هورش**" التحليلية لم تحظ بإقبال واسع من لدن ما جاء بعدها من والأبحاث التي ظلّت مكتفية بالوصف بدل دراسة التلقي. لهذا اقترح ليفين شوكينج LEVIN SCHUKING اقتراحاً يفيد "أن الحل لفهم التاريخ الأدبي يكمن في البحث في الذوق، وهو مجال من المجالات المهملة في الدراسات السابقة.

وبالنسبة لشوكينج يشير "الذوق" إلى التلقي العام للفن وهو "نوع من العلاقة بالفن حيث تنعكس فلسفة الإنسان الكاملة للحياة، وعلى أية حال، هو علاقة تتضمّن أعمق أعماق الإنسان ذاته"[3].

---

1 هانس روبرت ياوس، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة مصر ط1: 2004، ص: 73

2 روبرت هولب، نظرية التلقي، تر عز الدين إسماعيل، (المرجع سابق)، ص: 47

3 المرجع نفسه، ص: 48

إنّ البحث في الذوق وتاريخه مهمة أساسية بالنسبة للمؤرخ، لأنّ اكتشاف ذوق الجمهور خلال فترة ما من شأنه أن ينير سبيل القارئ المتخصّص أثناء تفسيره لمستوى تلقي عمل أدبي ما. والذوق من هذا المنطلق ليس بالأمر الثابت بل هو متغيّر عبر الزمن ولا يمكن أن يكون سجين مجتمع واحد، بل إنّه يتغيّر بتغيّر المجتمعات.
ولكن في هذا المقام لا يمكن أن نغفل أن المجتمع ليس هو منبع العمل الأدبي فحسب، فهو أيضا متلقيه وبذلك هو نقطة البداية وخط النهاية.

ومجمل القول؛ لقد اهتمّت **سوسيولوجيا الأدب** بما يسمى الوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية، وقد عرض "روبرت هولب" لأعمال ثلاثة من المنظرين الذين توجّهوا نحو سيكوولوجية الأدب، وهم "**لوفونتال**" الذي اهتمّ بسيكولوجية التلقي وركّز بشكل واضح على شرط التفسير الاجتماعي والإيديولوجي.
و"**جوليان هورش**" الذي اهتمّ بدراسة الشهرة وعلاقتها بالجمهور حيث أنّ" كل فرد سواء كان فنّاناً أو شخصاً فاعلاً "ظاهراً" وله تأثير من أي نوع من الجمهور"[1].
وأخيراً "**ليفيش شوكينغ**" الذي اهتمّ بدراسة الذوق وعلاقته بالفن أو ما يسمى سوسيولوجيا الذائقة، حيث افترض:" أن المفتاح لفهم التاريخ الأدبي يكمن في تفحّص الذائقة"[2].

إنّ نظرية التلقي، ومن خلال اطلاع روادها على سوسيولوجيا الأدب لا تنظر للعمل الأدبي من خلال موقعه على المحورين التزامني والتعاقبي، إنما تراه شحنة ايجابية تشكّل صورة المجتمع وتغني التجارب الإنسانية.
فهي لم تقتصر على فاعلية القارئ فحسب بل فتحت في الواقع أفقاً جديداً في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي، بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب، بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها"[3].

---

1 روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر رعد جواد عبد الجليل، (المرجع سابق)، ص:66

2 المرجع نفسه، ص:66

3 حميد لحمداني، "**الخطاب الأدبي والتأويل والتلقي**"، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط المغرب، ط1: 1994، ص:10

هذه إذن، أهم الأسس والمصادر الفلسفية والثقافية التي غرفت منها نظرية التلقي في تأسيس نظريتها داخل سيّاق مركّب. ولعلّ كشف بعض مرجعياتها الأساسية، يمكننا من جهة أخرى، استيعاب وإدراك التنوّع القائم في المفاهيم والأدوات الإجرائية المعتمدة من طرف رواد نظرية التلقي، باعتبار مفاهيمها ميكانيزمات تخترق أنماطاً متعددة من الخطاب المعرفي ومن الإقرار من جهة أخرى بأن هذه المصادر والمرجعيات تشكّل بحق الإرهاصات الأساسية التي ساهمت بشكل أو بآخر في تشييد صرح نظرية التلقي.

ولعلّ ميل رواد نظرية التلقي إلى الاستفادة من مجالات معرفية متنوّعة ومشارب فلسفية مختلفة، من أجل تطوير نظريتهم رغم طابعها الجزئي المكشوف: "**فبخلاف المناهج التي تظل رغماً عنها جزئية مع إدعائها للشمولية، فإنّ جمالية التلقي وهي تسعى إلى الشمول، تصرّح بأنّها جزئية، إنّها لا ترغب في أن تكون مكتفية بذاتها، مستقلة عن غيرها، لا تعتمد إلاّ على نفسها في حلّ مشاكلها**"[1].

وبخصوص هذا الطابع الجزئي لجمالية التلقي الذي أعلن عنه "ياوس"، فإنّه لا يتمثّل فقط في ميلها الانتقائي بالنسبة للعلاقة بين الإنتاج والتمثيل والتلقي، بل أيضا في الاعتراف بأنّ كل عملية لإعادة إنتاج الماضي الفنّي تظل محكومة ببقائها جزئية"[2].

إنّ تلخيص المرتكزات والأفكار الأساسية لنظرة التلقي يكشف سعة طموح هذه النظرية في وضع منهج يكفل للأدب خصوصيته. وبالتالي تكوين رؤى مغايرة تمكّن النقد من انطلاقة نوعية. لذلك، ولعلمنا المسبق بأننا نتعامل مع تيار نقدي متعدّد المشارب والتوجهّات، فإنّنا سنتعرّض إلى قضايا نظرية التلقي إضافة إلى استعراض أبرز المفاهيم النقدية الإجرائية التي ارتكزت عليها النظرية والكشف عن أبعادها الجديدة كخطوة أساسية بغية توظيفها واستثمارها في الكشف عن مشروعيتها في إعادة إنتاج النص الأدبي.

---

1 H.R.JAUSS, (préface) de l'esthétique de la réception, op cit, p : 18

2 Ibid., p : 251

المبــحث الثــاني: قضايـا جمالـيـة الـتـلقــي

يُعد مصطلح التلقي بؤرة اهتمام كل من نظريتي: "جمالية التلقي" لياوس"JAUSS" وفعل القراءة: جمالية التجاوب" إيزر "ISER". وعموماً التلقي لا يُفهم إلاَّ في إطار "نظرية الاتصال". ويتجسّد فعل الاتصال حسب "إيزر" في منطقة الموضوعات التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل.

ويتجلى أثر التواصل الأدبي في منح النص قوة الوجود في الواقع "**ولكن الوحيد الذي يستطيع أن يحقق له هذه القوة في الوجود المحتمل ويترجمها إلى أرض الواقع هو القارئ. إن بِنية النص وكذا فعل القراءة هما إذن بنيتان متكاملتان لإفساح المجال أمام التواصل**"[1].

ههنا تساؤل يفرض نفسه؛

هل يُمكن اعتبار "فعل القراءة" و"القارئ" والتفاعل القرائي بين النص أبرز القضايا والركائز الأساسية التي تدور حولها نظرية التلقي؟

سنحاول في هذا المبحث الإجابة عن التساؤل من خلال التعرّض إلى هذه المفاهيم في النقد الحديث والمعاصر.

1. مــفهــوم الــقــراءة:

على الرغم من ارتباط مصطلحي القراءة والتلقي بمناهج ما بعد البنيوية، نظرًا لتفعيل نشاط القارئ في هذه المرحلة، إلاَّ أن هذا لا يلغي أن تكون مناهج البنيوية أو ما قبلها قد عرفت شيئًا عنهما وإن كانت تلك المعرفة مختلفة إلى حد كبير عما استندت إليه وقدّمته مناهج ما بعد البنيوية.

فالحديث عن القراءة إذن يختلف باختلاف الإطار النظري الذي ينطلق منه كل دارس لذلك تعددت تعريفاتها.

فالقراءة لغة هي:« 1. فعل التعرّف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة الرابطة بين المكتوب والمقول 2. وهي فعل التتبع البصري لما هو مكتوب للتعرّف على محتوياته ومضامينه»[2].

---

1 يُنظر، فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ط: 1994، ص:11

2 محمد حمود، تدريس الأدب إستراتيجية القراءة والأقراء، منشورات ديداكتيكا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط1: 1993، ص:17

إنّ المعنى اللغوي العام لفعل القراءة، يبقى من خلال هذه التعاريف محصورًا في إطار تعليمي، يستهدف فهم مضمون النص المقروء من خلال عملية التعرّف على الرموز المطبوعة ونطقها.

أمّـا اصطلاحـًا فهي:

« **عملية تقويم للمادة المقروءة والحكم عليها في ضوء معايير موضوعية ممّا يستدعي من القارئ فَهم المعاني المتضمنة في النص المقروء، وتفسير دلالاته تفسيرًا منطقيًا مرتبطاً بما يتضمنّه من معارف**»[1]. فهي قراءة لا تقف عند مجرد تعرُّف معاني النص المقروء، ولكنَّها تتعدى ذلك إلى التفاعل مع المقروء، واستنتاجات الخفية وراء النص المقروء.

أنـواع القـراءة: لقد ميَّز الناقد "عبد الملك مرتاض" بين أنواع مختلفة من القراءات منها[2]:

أ/ القراءة الاستهلاكيّة؛ وهي قراءة عامّة للأدب ابتغاء الاستمتاع بنصوصه، أو ابتغاء الإفادة من معرفته وأفكاره. ومن مميزات هذه القراءة أنها عميقة في ظاهرها، منتجة في باطنها.

ب/ القراءة الاحترافية؛ وهي القراءة المركَّبة المعقَّدة التي تنهض على جملة من الإجراءات التَّجريبيّة والاستطلاعية والاستنتاجية جميعاً، وهي، أيضاً القراءة المنتجة التي يتولَّدُ عنها نصّ أدبيّ مكتوب، وكان يُطلق على هذه القراءة، من بعض الوجوه، مصطلح النقد (critique).

ج/ القراءة الإنتاجية؛ وهي القراءة المتعلِّقة بجانب التأويل، والتأويل بناء على ما يراهُ "امبرتو إيكو" (Umberto ECO) شكلان اثنان من النص المكتوب: تأويل النص واستعمال النص. ومن خلال القراءة يمكن الكشف عن خبايا النص.

فمصطلح القراءة اليوم قد اكتسى مفاهيم عديدة، ممَّا أدى إلى ظهور نظرية لها نتيجة تفاعل اتجاهات عديدة لما بعد الحداثة، "**وقيل أنّ هذه الاتجاهات جاءت لتصحّح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، وأبرزها الصنمية النصية، وموت المؤلف، وإهمال حركة التاريخ فجاءت هذه الاتجاهات رد فعل على الانغلاق النصي. وتمثلت هذه الاتجاهات بأربع مدارس نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية هي: التفكيكية، جمالية التلقي، السيميائية والتأويل**"[3]

وكل اتجاه من هذه الاتجاهات يستند بطبيعة الحال إلى أسس فكرية ومنهجية، أثارت مناقشات جادة في السُبل لفهم النص.

---

1 سعيد عبد الله لافى، القراءة وتنمية التفكير، عالم الكتب، ط1: 2006، ص: 68

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد–متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظريّاتها–، دار هومه، الجزائر ط:2002، ص:13

3 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1: 2003 ص: 32

ومن هنا تأتي أهمية دراسة عملية التلقي وأشكال القراءة، ودور المتلقي في مقابل المقاربات النقدية التي كانت ترتكز على (المؤلف، السياق، النص).

فلابد من معاينة "مفهوم القراءة والتلقي" ضمن الاتجاهات النقدية المتجهة إلى نقد استجابة القارئ

أ. رولان بــارت ولــذَّة النص:

قبل التعرّف على مفهوم القراءة عند "رولان بارت"، يحسن بنا أن نقف معه أولاً على مختلف الفروقات المفاهيمية الموجودة بين مقاربات متباينة في معالجتها للنص الأدبي.

فمقاربة الناقد البنيوي للنص الأدبي ما يجعله "**يركز على البُنى والوحدات اللغوية في علاقتها ببعضها البعض من ناحية، وفي علاقتها بالنظام الكلي الذي يفرضه النوع الأدبي (قصيدة، مسرحية، رواية...)**"[1].

فهي تُعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه وموجود بذاته، وبالتالي فإنّ تركيز الناقد البنيوي سيكون على الدالات، أما الدلالات فلا تهمُّه كثيراً.

وهذا ما تؤكده القراءة البنيوية المثالية التي تبنَّاها أبرز مؤسسِّيها "رولان بارت". وتأتي أهمية هذا الأنموذج (أنموذج القراءة) من كون "رولان بات" جمع في حياته العلمية مشاكل البنيوية وتناقضاتها، التي أدركها بنفسه فتحوَّل إلى داعية مُبكِّر للتفكيك.

يقول رولان بارت: "**إننا لنعرف الآن أن النص ليس سطراً من الكلمات، ينتج عنه معنى أُحادي،أو ينتج عنه معنى ("لاهوتي لرسالة جاءت من قبل الله). ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصلياً: فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة**"[2].

---

* رولان بارت ROLAND Barth (1915–1980) منظِّر وناقد فرنسي ولد في مدينة شيربورغ، أصيب في شبابه بمرض السل، عمل في مدينة بوخاريست 1948 وفي الإسكندرية محاضراً في جامعتها 1949، ثم مديراً للمعهد التطبيقي للدراسات العليا بباريس 1962، يمثِّل "بارت" مركزاً أساسياً في الحركة النقدية الأدبية المعاصرة كونه جمع في حياته بين عدّة مناهج نقدية متناقضة، فمن البنيوية إلى السيميائية فالتفكيكية، له عدّة مؤلفات كثيرة ومتنوعة أبرزها "الكتابة في درجة الصفر"، "لذة النص".

1 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة،ط:1998، ص: 204

2 رولان بارت، النقد والحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط:1994، ص:21

وحين ننتقل الآن إلى مفهوم القراءة عند "رولان بارت"، فإننا سنجد لها مفهوماً خاصاً يميّزها إذ "**لا أحد يعرف شيئاً عن المعنى الذي تمنحه القراءة للأثر الأدبي، ولا عن المدلول وذلك ربما لان هذا المعنى اعتباراً لكونه شهوة ينتصب فيها وراء سنن اللغة. القراءة وحدها تعشق الأثر الأدبي وتُقيم معه علاقة شهوة، فأن نقرأ معناه أن نشتهي الأثر وأن نرغب في أن نُكوّنه**"[1].

إنّ مفهوم الشهوة، هو ما يميّز فعل القراءة عند "رولان بارت" وهو مفهوم قائم على ذلك العشق المستحيل بين القارئ والأثر. فمن خلال القراءة يمكن الكشف عن خبايا النص .

لذلك وجدنا أن "**رولان بارت**"(ROLAND Barthes) **استعمل مصطلح "لذة النص**" " **Le plaisir du texte**"* **أو "نص اللذة**" "**plaisir du texte, texte de plaisir**".

وقد ربط "بين النص والقراءة، فهو ينتقل في كتابه "لذة النص" من ممارسة القراءة إلى الحديث عنها". فأدبية النص الأدبي تكمن من خلال جودة قراءته التي تكشف عن القواعد المتضمنة داخل النص.

ويبدو لي أن "رولان بارت" قد أحسن اختيار مصطلح "اللذة" (Plaisir) ونسبه إلى "النص" لأن كلمة النص تُحيلنا إلى أُمور أخرى متعلّقة به وأهمها: مصطلح "القراءة" وكذلك القارئ.

ولكن تُؤدَّى القراءة خالصةً لوجه القراءة، لدى "رولان بارت" لا فائدة تُنظر منها غير اللذة بكل ما يحمل اللفظ من معاني الالتذاذ. **أن نحكم على نصّ من خلال قراءته؛ فلا ! أن نحكم له بالتنويه والمديح؛ فليس من حق القارئ أن يقول، ما تَعوَّد قولَه حين يقرأ نصّاً أو كتاباً:"هذا جيّد. وهذا رديء"**[2].

فلا ينبغي للقراءة إلاَّ أن تنشئ في النفس شيئًا من اللذة، وفي القلب شيئًا من المتعة فكأنَّ القراءة لذَّة لا فائدة. وكأنَّها جمال لا منفعة.

---

* BARTHES Roland, le plaisir du texte, préface de Carlo ossola, Ed seuil, paris, 1973

1 ينظر، رولان بارت، النقد والحقيقة، تر منذر عياشي، (المرجع سابق)، ص: 26

2 BARTHES Roland, le plaisir du texte, p : 24

ت. تـودوروف والقـراءة الشـعرية:

لقد عرفت القراءة انتقالات معرفية هائلة إذ أصبح مدلولها المعاصر يدل على اقتحام عوالم "النص" كما يقول تودوروف*: "**مسَار في فضاء النص... مَسَـار يفصل المتلاحم ويجمع المتباعد وعلى وجه التدقيق يشكِّل النص في فضائه لا في خطيته**"[1]. إنّها نشاط يمارسه القارئ أثناء قراءته للنص، معتمداً في ذلك على أدوات ومفاتيح تحقِّق القراءة المنتجة، ولا تكون كذلك إلاَّ عندما يكون بإمكان القارئ أن يفهم النص ويُفسِّره من خلال محاورته له.

وهنا يميّز "تزفيتان تودوروف": "**بين ثلاثة أنواع من الفعاليات إزاء النص هي "الفعالية الاسقاطية" والفعالية التعليقية (أو فعالية الشرح)، و"الفعالية الشعرية" ونراه ينحاز إلى الضرب الثالث الذي ينسجم ومنهجه في البنيوية الشعرية**"[2].

أما *<u>**الفعالية الاسقاطية:**</u> "**تنطلق من مفهوم يرى أن النص الأدبي هو عملية نقل أو ترجمة تبدأ من شيء أصلي آخر. ولذا فإن مهمة الناقد تتمثل في توجيهنا نحو الطريق المعكوس لاستكمال الدورة والعودة إلى الأصل**"[3]. وتُوضِّح أن القراءة الاسقاطية تنطلق من خارج "النص"، حيث يترصد لدى القارئ جملة من المرجعيّات أو المعطيات الخارجية التي يسقطها على "النص" مباشرة.

* <u>**وجهة النظر التعليقية**</u> فإنها تنطلق من "الصعوبات التي يُثيرها الفهم المباشر لنصوص معينة، ويمكن تعريفها بكونها جزءًا داخلياً من "النص" موضوع المناقشة". وهو ما ندعوه في الغالب التفسير أو القراءة الدقيقة.

* أما <u>**المستوى الثالث**</u> من القراءة فهي القراءة الشعرية، حيث يعتقد الناقد أن هذا القرن قد شهد نهضة هائلة في الدراسات الشعرية وتلخصت هذه الثورة في جملة من المدارس النقدية: كالشكلانية الروسية والبنيوية...الخ". فإن تودوروف حدثَّنا عن "القراءة السيميائية" التي لا تكتفي برد الحالة المرجعية إلى الأشياء التي يُشخصُّها "النص" بل إلى تأويل العلامة أيضا. وهذا ما يزعم إليه "تودوروف" في مقالته الشهيرة: "**القراءة بما هي بناء**".

* تزفيتان تودوروف (TZVETAN Todorov) باحث وناقد روسي يُقيم في باريس، ويعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم، بحث في بِنية القول الأدبي وأوضح معنى الشعرية، وحدَّد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي. من مؤلفاته: "الرمزية والتأويل"، "الأدب والدلالة".

1 تودوروف تزفيطان، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر المغرب، ط1: 1987، ص: 22

2 فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظريَّة والمُصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1: 1994، ص: 49

3 المرجع نفسه، (ص ن،49)

ج. جماليـة القراءة عند "ياوس" و"إيزر":

إنّ أبرز ما وصلت إليه عناية الباحثين "بالقراءة" إنما هي "نظرية التلقي" والمتمثلة في "جمالية التلقي"(esthétique de la réception) و"نظرية التأثير" (théorie de l'effet).

لــكن عن أي قراءة تتحدّث نظرية التلقي؟

إنّ القراءة هي شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي، كما لاحظ ذلك من قبل "والترسلاتوفW.SLATOFF " في كتابه: بصدد القراء "**يشعر المرء بأنه سيكون مُضحكاً قليلاً إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على أن الأعمال الأدبية توجد في جانب منها على الأقل لكي تكون مقروءة وبأننا نقوم بالفعل بقراءتها، وأن من المفيد أن نفكر في ماذا يحدث عندما نفعل ذلك؟ ولنقل بصراحة فمثل هذه التصريحات تبدو بديهية لدرجة أنه لم تكن هناك حاجة لذكرها. مع ذلك، فإنه ليس هناك أحد ينكر مباشرة بأن للقُراء والقراءة وجوداً فعلياً**"[1].

وبناءً على هذا فإنّ القراءة من منظور نظرية التلقي تتجاوز معايير وقيّم القراءات النموذجية السائدة كما تسعى إلى تحرير النص وفك أسره من القراءات المقيّدة التي تطوق معانيه. وكل ذلك نابع من اعتقاد راسخ وهو أن "**العمل الأدبي حتى في لحظة صدوره، لا يكون مولوداً من فراغ، فعن طريق مجموعة من الإعلانات والإشارات الظاهرة أو المستبطنة، ومن الإحالات الضمنية والخصائص المعتادة، يكون جمهوره مهيأ من قبل ليتلقاه بطريقة ما**"[2].

أما القراءة كما وصفها "إيزر" تلك العملية الجدلية التي يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص، أي "**إن القراءة نشاط موَّجه من طرف النص، وهذا النص يجب أن يُعالجه القارئ ليتأثر بدوره بما سبق أن عالجه. وإنه لمن الصعب وصف هذا التفاعل**"[3].

وهذه العلاقة تسير في الاتجاهين معاً فمن النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، إنها القراءة الفعَّالة المنتجة التي تحقِّق النص وتضمن وجوده وعملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها. ويناقش "سارتر" هذا المفهوم ويُؤكد أن "**عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي، والكاتب لا يقرأ ما يكتبه...لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديداً، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهو الذي يُضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة**"[4]. والنص الأدبي لا يُؤدي أية استجابة إلاّ حين يتم قراءته، فهو "لا يكون ذا مُعطى إلاَّ حين يُقرأ" فالقراءة إذن هي هذه العلاقة التفاعلية التي تجمع النص والمؤلف بالقارئ.

---

1 فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر حميد لحمداني، (المرجع سابق)، ص:11

2 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception", trad. : CLAUDE MAILLARED, Ed tel Gallimard, paris, 1978, P : 50

3 فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر حميد لحمداني، (المرجع سابق)، ص: 94

4 جان بول سارتر، ما الأدب، تر محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط: 1971، ص: 43

2. مكـانة القــارئ:

إن النقد الحديث وحتى المعاصر بكل مناهجه وإجراءاته النقدية المتنوعة، في الحقيقة لم يستطع أن يُفرز سوى شكلين مختلفين من أشكال القارئ، وحتى وإن تعددت واختلفت الاصطلاحات التي تُعيّن هذا القارئ، وتعددت وتشابكت، فإنه لا يمكن تصنيفه إلاَّ ضمن شكلين هما: القارئ الواقعي والقارئ الافتراضي أو التخييلي أو النموذجي أو الضمني...الخ. وكُلُّها في الحقيقة تُعبِّر عن مسميّات لقارئ مجرد ليس له وجود محسوس واقعياً.

من هذا المنطلق سيتضمن القارئ مفهوماً نظرياً محضا؛ لا يرتبط بصلة مباشرة بالقارئ الحقيقي الفعلي "**إن المؤلف يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه المؤلف ويخاطبه ويتعامل معه، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلاّ من أجل ذلك القارئ**"[1].

وبالتالي فإن القارئ يحتل موضعاً أساسياً غير أن نقطة الخلاف الجوهرية تكمن في حدود دور القارئ والمهمات المنوطة به وهنا نتساءل:

كيف تصوّر النقاد مفهوم القارئ؟ وكيف تعاملوا معه؟ وهل كان القرّاء على درجة واحدة من التلقي أم تتفاوت درجة استجابتهم لتباين مستوياتهم الفكرية والعقلية؟.

وتبعاً لذلك يمكن التمييز بين العديد من أصناف القرّاء، ومن بينهم[2]:

أ- القارئ النموذجي: (l'archilecteur) عند "ريفاتير" (RIFFATERRE) والمقصود به مجموعة قرّاء يملكون قدرات مختلفة ويعملون جميعا على تلمُّس الدرجة العليا من فك النص باعتباره مظهراً أسلوبيا.

ب- القارئ الخبير: (le lecteur informé) عند "فيش" (FICH) ويشترط فيه أن يتكلم بطلاقة اللغة التي كتب بها النص، وأن يمتلك معرفة دلالية وقدرة أدبية لفهم النص.

ج- القارئ المقصود: (le lecteur visé) عند "وولف" (WOLF) وهو فكرة القارئ كما تشكلَّت في ذهن الكاتب، وهذه الصورة يمكن أن تأخذ عدّة أبعاد في النص "سوسيولوجيا الأدب".

---

1 عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2: 2005، ص: 148

2 علي آيت أوشان، السيّاق والنّص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة ، ط1: 2000، ص: 105-106

وتجدر الاشارة إلى أنّ هذا التحوّل الذي عرفه التلقي، من الوجه السلبي إلى الوجه الايجابي، هو في حقيقة الأمر، انتقال من مركزية الكاتب وسلطته المهيمنة (مع المناهج الخارجية)، مروراً بفيتيشية النص ونزعته الانغلاقية على أسراره الداخلية (مع المناهج المحايثة) لتنتقل مع مناهج ما بعد البنيوية* **post-structuralisme** .

إلاّ أنّ الاهتمام بدأ يستأثر بالمتلقي في العقود الأخيرة لم يكن إفرازاً لجهود منظري ما بعد البنيوية ورواد جمالية التلقي بشكل خاص.

لذا سنحاول إبراز الاتجاهات النقدية المتعلّقة بالقارئ بدءا أسلوبية القارئ عند ميخائيل ريفاتير مروراً بسيميولوجية القارئ عند رولان بارث وامبرتو إيكو، وصولاً إلى تفكيكية القارئ عند جاك دريدا وبعدها تصوّر نظرية التلقي عند ياوس وإيزر.

أ. <u>أسلوبية القارئ عند ميخائيل باختين</u>:

يقول "خوسيه ماريا إيفانوكس: " **لم يعد الاعتقاد الذي ساد مدّة طويلة ناجحاً، ذلك الاعتقاد المتمثّل في أنّ جميع الملامح ذات الطبيعة الصرفية أو النحوية أو الدلالية يمكن أن تميّز الكيان الأدبي لنص ما**"[1].

فاحتفاء بهذا التصوّر، يتّضح أنّ الأسلوبية لم تعد تقتصر في رسم حدودها على البنيات المشكّلة لها بل أيضا توظيف عناصر أخرى، تعدّ فيما سبق، في عداد المسكوت عنه.

---

*أقصد هنا المنهج الأسلوبي (ريفاتير)، والسيميولوجي (رولان بارث، إمبرتو إيكو)، والمنهج التفكيكي وكذا جمالية التلقي عند ياوس وإيزر.

1خوسيه ماريا إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو زيد، سلسلة الدراسات النقدية، ط2: 1992، ص: 10

ويتعلّق الأمر هنا أساساً بعنصر القارئ الذي أصبح مع أسلوبية "ريفاتير" **MICHAEL RIFFATERRE** البنيوية أحد المعايير العلمية الأساسية لتحديد السمات الأسلوبية. ويصرّح "هانس روبرت ياوس" نفسه، معترفاً بأنّ "ميخائيل ريفاتير" " **هو أول من فتح الأسلوبية البنيوية في اتجاه العلاقة بين النص والقارئ. ولذلك يشكّل عمله هذا –إلى حدّ ما– نقطة تقاطع مع اتجاهه ياوس من خلال جمالية التلقي التي يمثّلها**"[1].

تأتي الأهمية القصوى التي يُبديها "ريفاتير" لعلاقة القارئ بالنص من اعتقاده الراسخ بأنّ " **في تضاعيف هذه العلاقة، ذات الطابع الشائك، يكمن سرّ اكتشاف الإجراءات الأسلوبية في الكتابة الأدبية**"[2].

فالظاهرة الأدبية، حسب ريفاتير، تتشكّل بواسطة النص والقارئ، أي من مجموع ردود أفعال القارئ الممكنة اتجاه النص، لذلك تبقى عملية التواصل بالأساس، لعبا موجّهاً من النص الذي يعرض على القارئ مفاتيح تركيبية تمكّنه من فك سنن النص.

ولا نخفي بهذا الصدد أن القارئ قد يصادف أثناء عملية تفكيك النص غموض المتواليات التركيبية، لأنّها تكتسب دلالات متعدّدة، متعدّدة، ممّا يفرض عليه ممارسته قراءات متعدّدة.

لكن السؤال المطروح: عن أي قارئ يتحدّث ريفاتير؟

---

1 H.R JAUSS, pour une esthétique de la réception, op.cit, p : 263

2 مقدمة د. حميد لحمداني لكتاب معايير تحليل الأسلوب لميكائيل ريفاتير، منشورات دراسات سال 1993، ص: 06

إنّ المقصود بالقارئ حسب الباحث هو القارئ النموذجي أو القارئ الجامع archilecteur. ويتشكّل هذا القارئ النموذجي من مجموع قراءات نص واحد خلال تعاقب المراحل التاريخية. يقول ريفاتير: " **القارئ النموذجي هو مجموع القراءات وليس معدل القراءات (une moyenne)، إنه أداة لإظهار منبهات نص ما لا أقل ولا أكثر**"[1].

لذلك فهو يشكّل (القارئ النموذجي) –باعتباره أحد المعايير العلمية الأساسية حسب ريفاتير– بديلاً إجرائياً عن القراءة الفردية التي يقوم بها باحث انطباعي من أجل حصر المؤشرات الأسلوبية في النص. إنخ معيار موضوعي يمنع كل قراءة ذاتية"[2].

فلا يستهدف "**ريفاتير**" بالاعتماد على مقولة "القارئ النموذجي" في الدراسة الأسلوبية لإبراز البنيات الأسلوبية للنص الأدبي فحسب، بل أيضاً ويرصد أكبر قدر ممكن من تلقيات القراء التأكد من الفعالية المستمرة لهذه البنيات، وتحديد المواضع أو المواقع التي تكتسب قيمة أسلوبية.

ويرى "إيزر" أنّ القارئ النموذجي أو الجامعي لريفاتير مجموعة مخبرين يلتقون دائماً عند النقطة المحورية في النص، وبالتالي يؤسّسون لواقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة والقارئ الجامع مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المشفر في النص وهو وسيلة للتّحقق من الواقع الأسلوبي"[3].

---

1 ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب لميكائيل ريفاتير، تر حميد لحميداني، منشورات سال ط: 1993، ص: 41-42

2 المرجع نفسه، ص: 08

3 فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر حميد لحميداني والجيلالي الكدية، (المرجع سايق)، ص: 25

إنّ استرجاع القارئ للأسلوب يتحدّد من خلال توقع القارئ، كما يرتبط بمعارف القارئ السابقة مثل خبرات القارئ ومعرفته بالأعمال الادبية الأخرى، وأخيراً تصوراته عن الكيفية الأدبية والمقاييس الجمالية"[1]. إلاّ أنّ هذه المقدرة الأدبية، رغم أهميتها في تحديد ما يسميّه "ريفاتير" "**بالقراءة الاستكشافية**" تبقى رغم ذلك قاصرة في تحديد الدلالة الكامنة في النص.

من هنا تأتي مشروعية المرحلة الثانية، المدعمة بالقراءة الاسترجاعية أو القراءة التأويلية التي تسمح للقارئ بأنّ يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة، وبالتالي استخلاص وحدة الدلالة القابعة في سراديب النص المجهولة"[2]. لذلك تشكّل القراءة الأولى الاستكشافية مفتاحاً أساسياً للعبور إلى القراءة الثانية (التأويلية)، بيد أن حرية القارئ –حسب ريفاتير– في التأويل محدودة بسبب تشجيع القصيدة بالمقومات الدلالية والشكلية بمنشئها، أي أن التواصل الكلّي والانسجام يشيران إلى أن الوحدة السيميوطيقية تكمن في النص ذاته"[2].

تأسيساً على ما سبق، يتّضح أنه رغم ما يمكن أن يقال عن نظرية "**ريفاتير**" الأسلوبية بخصوص إشكالية القارئ، فإنّ أهم ما يميّز هذا المشروع هو أسبقيته ضمن هذا التوجّه (الأسلوبية) في تخليص الدلالة كظاهرة منغلقة داخل النص، لتصبح فيما بعد بُعداً منفتحة على العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ.

---

1 موسى ربابعة، الأسلوبية: الاتصال والتأثير، علامات في النقد الجزء27، المجلد7
مارس 1998، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص: 34

2 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي،
ط1: 1994، ص: 136

3المرجع نفسه، ص: 136 (ن.ص)

ب.القارئ عند رولان بارث وامبرتو إيكو السيميائي:

لم يشتهر "رولان بارث" بتشييد موقف نظري محدّد خاص به نحو الأدب وإنما عُرف عنه بسرعة الحركة وتجاوز المواقف باستمرار متّجهاً في كثير من الأحيان وجهات لم تكن في الحسبان، وكل كتاب ينشره هو تجاوز لأفكاره السابقة"[1].

لذا نلمح أن مسيرته الفكرية عبرت كلّ المحطات النقدية: سوسيولوجية وسيكولوجية وبنيوية وسيميولوجية... وغيرها.

ويعتبر الإعلان التاريخي لـ "**رولان بارث**" عن "موت المؤلف" مؤشراً حقيقياً عن تحوّل الممارسة النقدية عند "بارث"، من اتجاه البنيوية –التي تنحصر داخل فضاء النص المغلق على ميكانيزماته وعلائقه الداخلية وأسراره الكامنة متجاهلة ومقصية بذلك المؤلف– إلى اتجاه ما بعد البنيوية (كتاباته في حقل السيميولوجيا ولذة النص) المنفتح على القارئ.

يقول "**رولان بارث**": " فالنص يتألّف من كتابات متعدّدة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدّد.. إنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألّف منها الكتابة دون أن يضيع منها ويلحقه التلقي. فليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنما في مقصده واتجاهه"[2].

ويقول أيضاً في نفس السياق: " **إنّ الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلاّ بقلب الأسطورة التي تدعهمها: فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف**"[3].

---

1 جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، تر محمد عصفور، عالم المعرفة ط: 1996، ص: 65

2 رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3: 1993، ص: 87

3 المرجع نفسه، ص: 87 (ن.ص)

هكذا بدأت إشكالية القارئ تستأثر اهتمام "**رولان بارث**" لاسيما في كتاباته الأخيرة المنتسبة إلى ما بعد البنيوية: " الجديد عند بارث –في مرحلة ما بعد البنيوية– هي الفكرة التي ترى أنّ القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول وعلى نحو يغدو معه القراء أحراراً في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا حين يشاءون –تقلبات الدال– وهو ينساب وينزلق، مراوغاً قبضة المدلول، وإذا كان القراء بدورهم مواقع من إمبراطورة اللغة، فإنّ لهم الحريّة في ربط النص بأنساق من المعنى، وفي تجاهل "مقصد المؤلف""[1].

إنّ الكاتب يلج عالم "الفناء" بمجرد انتهائه من الكتابة، ويترك المكان للقارئ الذي يستولي على النص، فـ " **يفضه ويهتك حجاب حيائه، ويثقب أسوار انغلاقه، لأنّ النص مثل الجسد قد "يراود" القارئ عن نفسه، فيغريه، ويفتح شهيته للكلام، ويحرّك رغبته في المعرفة، فليتذ القارئ به، ويشتاق إليه**"[2]. وسيكشف "رولان بارث" هذا التحرّر الطليق للقارئ في كتابه "لذة النص **le plaisir du texte**".

وعلى العموم فإنّ طرح "رولان بارث" لمجموعة من المفاهيم الضرورية في هذا الكتاب (اللذة، المتعة..) جعل النص يفتن قارئه: فالكاتب ينخرط في اللعبة بنية مبيتة هي امتلاك لب القارئ واستدراجه إلى شباك النص، إلى الصعود إلى "بابل سعيدة" بفعل عناصر اللذة الكامنة في ثنايا النص"[3].

---

1 رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، (المرجع سابق)، ص: 130

2 علي حرب، "**قراءة ما يقرأ (نقد النقد)**"، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60–61
مركز الإنماء القومي 1989، ص: 42–43

3 رولان بارث، لذة النص، تر فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط: 1988، ص: 13

- **القارئ ضمن مشروع إمبرتو إيكو السيميائي:**

يندرج مشروع 'إمبرتو إيكو" (UMBERTO ECO) السميائي ضمن اتجاه عام هو "سيميوطيقا الثقافة"، التي تُعنى بدراسة الأنساق اللسانية والأنساق غيير اللسانية من زاوية مظهرها التواصلي، وهو الشيء الذي حدا به، دون قصد، إلى الاهتمام بإشكالية التلقي من خلال أسئلة محدّدة: ماهو نمط التواصل الذي يحكم المرسل إليه/ المتلقي بالرسالة؟ وكيف يتصوّر "إيكو" العلاقة بين الكاتب والنص والقارئ؟ ولماذا يتميّز النصوص المفتوحة عن النصوص المغلقة؟.

انطلاقا من هذه الأسئلة وغيرها، سنحاول أن نلج إلى عالم "إيكو" السيميائي لمقاربة تصوّره للعمل الأدبي وللقارئ، ورصد طبيعة العلاقة بينهما وحدود هذه العلاقة.

بداية تجدر الإشارة إلى أنّ كتاب "**إمبرتو إيكو**" السيميائي 'الأثر المفتوح **L'œuvre ouverte**" يُشكّل بحق النواة الأولى أو المرحلة الجينية لاهتمامه بالمتلقي ومسألة التفسير أو التأويل.

يقول عنه " جان إيف تادييه JEAN YVES TADIE": " **وهو كتاب (العمل المفتوح) يحلّل العمل الفنّي سواء كان أدبياً أم تشكيلياً أم موسيقياً، باعتباره منظومة من العلامة القابلة للترجمة إلى ما لا نهاية: كل عمل فنّي حينما يكون له شكل مكتمل و"مغلق" في كمال هيئته المضبوطة بدقة، فإنّه يبقى على الأقل "مفتوحاً"، باعتباره قابلاً للتأويل بطرق مختلفة دون أن يؤثّر ذلك على تفرده غير القابل للاختزال**"[1].

ففي كتابه "العمل المفتوح" الذي ألّفه خلال (1958-1962) حاول كذلك معالجة الوظيفة الخاصة بالأثر الأدبي، وصولاً إلى العلاقة بين القارئ والنص"[2].

---

*امبرتو إيكو EMBERTO ECO روائي وناقد أدبي إيطالي الجنسية حصل على درجة الدكتوراه من جامعة تورين،عمل أستاذاً محاضراً في نفس الجامعة، أهم مؤلفاته: العمل المفتوح 1962، نظرية السيميوطيقا 1976، حدود التأويل 1992

1 JEAN YVES-TADIE, la critique littéraaire au xx siècle, éd Belfond 1987, p : 211

2 UMBERTO ECO, note sur la sémiotique de la réception, op.cit, p : 10

ومع كتاب "القارئ في الحكاية" lector in fabula، تبدأ المرحلة الحقيقية في علاقة "إيكو" بإشكالية القارئ وبمسألة التأويل من منظور سيميائي، فهو يشير في المقدمة التي كتبها للطبعة الفرنسية لكتابه (القارئ في الحكاية) إلى مسألتين تشكّل هاجسه النظري:

أولاً: معرفة الكيفية التي يستطيع بها العمل الفنّي أن يفرض تدخلاً تأويلياً حرّاً من قبل المتلقين.

ثانياً: تقديم الخصائص البنيوية الواصفة التي تُشير وتوجّه نظام التأويلات الممكنة"[1].

اعتمد "**إيكو**" على هذين الجانبين الأساسيين في بحثه، من الولوج ضمن إطار تداولية النصوص، إن لم نقل جمالية التلقي، كما يعترف بذلك بقوله: " **كما سأعرف ذلك فيما بعد فإنّني كنت أشتغل بتداولية النص دون معرفتي على الأقل، بما يسمى حالياً بتداولية النص أو جمالية التلقي**"[2].

إنّ القاعدة الأساسية التي ينطلق منها 'إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" تتمثّل في كون وجود النص يفترض تعاون القارئ ومشاركته كشرط حتمي، لانتشاله من الجمود إلى الحركة. إنّه البياض والمسكوت عنه الذي يتركه النص كهامش لتحرّك القارئ ومساهمته –عبر ملء الفراغات والبياضات– في تنشيط النص. ذلك لأن النص كما يعرّفه "إيكو":

" **آلة كسولة تتطلّب من القارئ القيام بعمل مشترك دؤوب لملء البياضات غير المقولة أو الأشياء التي قيلت لكنها ظلّت بيضاء**"[3].

---

1 UMBERTO ECO, lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopétative dans les textes narratifs, traduit de l'italien par, MYRIEM BOUZAHER, éd BENARD Grasset, Paris 1985, p : 05

2 Ibid., p : 05

3 Ibid., p: 27

هذه البياضات والفراغات التي تكتسح مساحة النص الأدبي هي المسؤولة عن انفتاح هذا الأخير (النص الأدبي) على إمكانيات متعدّدة من القراءة والتأويل إلاّ أنّ الحديث عن انفتاح النصوص أو "النصوص المفتوحة" textes ouverts باعتبارها "نتاج سلسلة من السنن المتنوعة والمستقلة لا يعطى الذات المتلقية الحق في استعمال النصوص في جميع الاتجاهات تحقيقاً لأغراض تخرج عن طبيعة التأويل ذاته وقواعده"[1].

لا يلغي –**حسب إيكو**– وجود نصوص مغلقة textes fermés أهم ما يميّزها أساساً استهدافها قارئاً محدّداً، يستعمل النص حسب أهدافه ومراميه؛ بخلاف النصوص المفتوحة التي تسعى لبناء القارئ نصيّاً عبر جدلية التأويل (القارئ) والتوليد (النص)، لذلك

" **فاستعمال النص حسب المحلّل السيميوطيقي يعني التعامل مع النص بعنف، وذلك كأن نقرأ مثلاً المحاكمة لكافكا باعتبارها رواية بوليسية. وعلى العكس من ذلك فإيكو يعني بالتأويل التحيين الدلالي لكل ما يريد أن يقوله النص باعتباره إستراتيجية، وذلك عن طريق مشاركة قارئه النموذجي**"[2].

انطلاقا من هذا، يتبيّن أنّ خاصية "الانفتاح" التي تطبع بعض النصوص، حسب تصوّر "إيكو" لا تعني إطلاق العنان لحرية التأويل، بل هي مقيّدة بـ "سقف التأويل" المحدّد من طرف النص*، لذلك يبدو واضحاً أنّ التأويلات المقترحة ليست مفروضة من طرف القارئ ولكنها ناتجة أساساً عن التفاعل بين النص والقارئ، أي ما يسمّيه "إيكو" بـ "التشارك النصّي" coopération textuelle.

فكيف يمكن للنص أن يكون حقلاً للتفاعل/ التشارك بين المؤلف والقارئ؟

وقبل ذلك، ماذا يعني "إيكو" بالقارئ؟.

---

1 إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط1: 2000 (مقدمة المترجم)، ص: 16

2 فرانك شويرويجن، نظريات التلقي، تر عبد الرحمان بوعلي، مجلة علامات في النقد الجزء27، مجلد 7مارس1998، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص: 97

*فأن نقرأ كما نريد، يعارضه أن نقرأ كما يريد النص

إنّه يقصد القارئ النموذجي « lecteur modèle »، وهو قارئ "مفترض"

"**فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة، ولكن أيضاً بقوته الدلالية الخاصة. وبعبارة أخرى، إنه منتج لواحد قادر على تحيينه، وحتى إذا كنّا لا نأمل (أو لانريد) أن يكون هذا الواحد موجوداً مادياً أو تجريبياً**"[1].

لذلك فالقارئ النموذجي هو "مجموع شروط النجاح أو السعادة، المثبتة نصيّاً التي يجب أن تكون مُرضية حتى يمكن أن يحين كليّا من خلال مضمونه الكامل فيه"[2].

فيتمثل الدور الذي يلعبه القارئ النموذجي في مساءلة النص من الداخل، وتوجيه القارئ الواقعي (التجريبي) نحو قراءة فعّالة.

بناء على هذا، عُدّ القارئ النموذجي حسب "**إيكو**" إستراتيجية نصيّة، تقابل الإستراتيجية النصيّة للمؤلف، فإذا كان المؤلّف يتكهن بقارئه النموذجي، فإنّ هذا القارئ يرسم لنفسه فرضية عن المؤلف.

يقول "**إيكو**": " فلكي ينظم المؤلف إستراتيجيته النصيّة عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات وهو أوسع من "معرفة السنن" التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها، وعليه أن يتحمّل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها هي نفسها التي يرجع إليها قارئه. ولهذا يتوقع قارئاً نموذجياً يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكّر بها المؤلف نفسه، ويستطيع أيضاً أن يتحرّك تأويلياً كما تحرّك المؤلف توليدياً"[3].

فالمؤلف يتحرك توليدياً بخلقه لنص غامض، تغمره البياضات والفراغات، وفي المقابل يتحرك القارئ تأويلياً حيث يقوم بفك مغالق النص وغموضه من خلال ملئه لهذه البياضات والفراغات.

---

1 UMBERTO ECO, lector in fabula, op.Cit, p : 64

2 Ibid. , p : 77

3 إمبرتو إيكو، "**القارئ النموذجي**"، تر أحمد بوحسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع8-9، ط: 1989، ص:142

إذن، يدخل "إيكو" القارئ طرفاً أساسياً في عملية صنع العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف، لأنه يدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين: أحدهما يركب رسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقاها ويقوم بفك شفراتها وإعادة بنائها بصورة عالم متخيّل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصيّة.

وفي حال إذ يحدث أن يكون سنن القارئ أضيف من سنن المؤلف، أو العكس وبالتالي يتم استدعاء –علاوة على القدرة اللسانية– ما يسميّه "إيكو" بالموسوعة encyclopédie وتعني "**الرصيد اللغوي والثقافي الضارب في السياق الاجتماعي، الذي يفترضه النص ويستحضره القارئ كي يستطيع المواجهة بين التمظهر الخطي لذلك النص وبين بنياته اللسانية؛ وبدون كفاءة "موسوعية" لا يمكن التعاون مع النص أو مساعدته على إنجاز مبتغياته، ولا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك "coopérant" الفعال الذي يملأ الفراغات ويحل التناقضات ويستخلص المقولات**"[1].

نلاحظ في هذا الجانب، اشتراكاً نظرياً بارزاً، بين "إيكو" و"إيزر" في المراهنة على القارئ كفاعل في عملية خلق المعنى داخل النصوص الأدبية. بل يتبدى التماثل النظري في جعل القارئ ليس فاعلاً فقط في تحيين فراغات النص ومسكوتاته، بل رهين التوجيهات النصية عموما"[2].

تأسيساً على ما سبق، يتبيّن أنّ مشروع "إيكو" السيميائي –خاصة مع كتابه "القارئ في الحكاية– وهو يساهم في تطوير نظرية للنص الأدبي من خلال فعل القراءة، فإنّه يتّصل اتصالاً وثيقاً بجمالية التلقي، بل ويمكن أن يغنيها فعلاً بما يقدمه لها على المستوى الدلالي.

---

1 محمد خرماش، "**فعل القراءة وإشكالية التلقي**"، مجلة علامات، ع10، (التلقي والتأويل)، ط: 1998، ص: 54

2 وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل "قراءة في مشروع إمبرتو إيكو"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: 2008، ص: 92

ج. القارئ عند ياوس وإيزر:

بخلاف النقد التقليدي الذي يحصر اهتمامه في سياق إنتاج النص والذات المنتجة غير مبالٍ بالنص، وبخلاف النقد المحايث الذي يكرّس فيتيشية النص وحده، تحرص النظرية الأدبية مع ميدلاد نظرية التلقي على الاحتفاء بالتدخل التأويلي للقارئ، ومدى قدرته على تحريك عوالم النص الجامدة وتنشيطها عبر لعبة القراءة المتعدّدة، والمفضية إلى إنتاج نص جديد.

وليس غريباً أن نصادف –كما سبقت الإشارة إليه– بعض المناهج النقدية ما بعد البنيوية تولي أهمية لعلاقة القارئ بالنص إلاّ أن ما يطبع هذه العلاقة كونها أحادية الجانب (تسير في اتجاه واحد: من النص إلى القارئ). أما نظرية التلقي فترى عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، وذلك في إطار علاقة تفاعلية دينامية ومتجدّدة.

ففولفغانغ إيزر –كأحد رواد نظرية التلقي– يرى انطلاقا من نظريته في التأثير أو التجاوب المتبادل بين النص والقارئ "**أن العمل الأدبي ليس له وجود إلاّ عندما يتحقّق وهو لا يتحقّق إلاّ من خلال القارئ، ومن ثمّ تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد للواقع وهذا الواقع المشكل في النص الأدبي لا وجود له في الواقع، حيث أنه صنعة خيالية أولاً وأخيراً وذلك على الرغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع**"[1].

---

1 نبيلة إبراهيم، "**القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال**"، مجلة فصول م5 ع1/أكتوبر –نوفمبر سبتمبر 1984، ص: 102

لذا فإنّنا نجد "إيزر" يميّز بين نمطين من القرّاء وهما القارئ المثالي والقارئ المعاصر « Les deux principaux types de lecteurs sont : le lecteur idéal et le lecteur contemporain »[1].

كما أنّ فكرة القارئ الضمني عند "إيزر" التي تعتمد على مبدأ الفراغ، تناقض الرأي الذي يعتمد على مفهوم الامتلاء، الذي يعني أنّ " **النصوص ينظر إليها باعتبارها ممتلئة مسبقاً بالمعنى**"[2].

والواقع أنّ عملية التواصل لا تحدث إلاّ بوجود تلك الفراغات، فإذا كان النص ممتلئاً بالمعنى، فلن يكون هناك مجال للقارئ الضمني للكشف عم أسرار النصوص.

وضمن نفس التوجه، يعتمد "هانس روبرت ياوس" –خلافاً لإيزر– على القارئ الفعلي والملموس (concret)، كذات تتمتّع بوجود حقيقي خارج النص، وتضطلع بوظيفة "تفعيل" النص الأدبي، أي بنقله من نطاق الوجود بالقوة إلى نطاق الوجود بالفعل.

ذلك أنّ العمل الأدبي في منظور "ياوس" وكذا "إيزر" يمتلك قطبين: أحدهما **فنّي**، وهو النص كما أبدعه المؤلف؛ والثاني **جمالي**، وهو تلقي القارئ له. أي أن بنية العمل الفرضية تحتاج إلى قرّاء يحقّقونها لتكتسب صفة العمل.

لكن السؤال الذي يبقى مطروحاً هنا: **ما المقصود بهؤلاء القراء؟**

إنّهم يمثّلون –**حسب ياوس**– ثلاث فئات متباينة: القراء الذين يستهلكون النص الأدبي والنقاد الذين يمارسون عليه النص سلطة التحليل والتأويل؛ والكتّاب أنفسهم الذين تعتبر أعمالهم بمثابة ملتقى أعمال سبق لهم أن قرأوها.

---

1 Wolfgang ISER, l'acte de lecture , op.cit, p : 61

2 إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1: 1996، ص: 07

يقول هانس روبرت ياوس: " **إنّ تاريخ الأدب سيرورة تلقي وإنتاج جماليين تتم في تحيين النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمّل والكاتب نفسه المدفوع إلى أن ينتج بدوره**"[1].

ويمكن لهذا القارئ أن يستجيب للعمل بعدّة أشكال مختلفة: فقد يستهلكه أو ينقده وقد يعجب به أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه أو يحاول تقديم تأويل جديد.

إنَّ استعراض نوعيّات القراء ومناقشتها، والتركيز على البحوث التي قُدِّمت في سبيل الوصول إلى القارئ النموذجي والمثالي قد يُدخل البحث في تفاصيل كثيرة، مع أهميتها تُبعده عن إطاره العام. فقد عرفت نظرية النقد الأدبي أنواعا مختلفة من القرّاء لهم تحديدات نظرية لا تمتلك لدى أصحابها أي وجود فعلي أو واقعي، بقدر ماهي كيانات نصيّة وافتراضية مثبتة في ثنايا النص. وقد تكون في حدّ ذاتها، معايير وإجراءات لتحليل النصوص وفهمها كما هي الحال عند "ريفاتير" الذي جعل من قارئه معياراً –من بين معايير أخرى– لتحليل الإجراءات الأسلوبية للنص الشعري في إطار الأسلوبية البنيوية.

ولدى "**إيزر** أيضاً الذي جعل من قارئه الضمني أداة–من بين أدوات أخرى– لوصف التفاعل بين النص والقارئ في إطار نظرية الوقع الجمالي، ويمكن إدراكها بوصفها كيانات نصيّة بالكشف عنها من خلال مختلف الصيّغ التي قد لجأ إليها الكتّاب المبدعون في مخاطبة مختلف قرّائهم المفترضين. فالقارئ النموذجي كما يقصد "امبرتو إيكو" هو ذلك القارئ الذي يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكِّر بها المؤلف ويستطيع أن يتحرّك تأويلياً كما تحرّك المؤلف.

---

1 H.R.JAUSS, pour une esthétique de la réception, op.cit, p : 48

3. التــفاعل القــرائي بين القارئ والنص:

يقوم التفاعل القرائي بين القارئ والنص على مستويين[1]:

1. **مستوى التــلقي:** وذلك من خلال تفاعل القارئ مع النص المقروء، حيث تمتلك الكتابة استراتجيات تبرز حين ننظر إلى النص الأدبي كبنية تتفاعل في داخل مجموعة من العناصر النصيّة، مع بنيات أخرى خارج نصيّة، باعتبار النص متوالية من العلاقات اللغوية التي تنتظر من القارئ ألاَّ يقف عند حدود تفكيكها، وإنما يتجاوز ذلك إلى تأويلها، باعتبار النص بنية مفتوحة للتلقي والتأويل، وباعتبار أن في سلسلة النص كثيراً من الفجوات التي ينبغي ملؤها من قبل القارئ.
2. **مستوى إعادة إنتاج النص:** وذلك بعد أن يتم القارئ اكتشاف بنيات النص، وتحليل علاماته وإشاراته، ثم تأويله حسب مخزونه الثقافي ووصله بالمعلومات الجديدة.
3. استجابة القارئ: تؤكد نظرية التلقي استجابة القارئ للنص، فترى أن القراء هم الذين يصنعون معاني النص، وأن لهم الحق في إضفاء المعنى الذي تفرضه حاجاتهم النفسية على نص ما. والقارئ حرّ حرية تامة في خلق النص، وفي إعادة تركيبه بالشكل الذي يرتئيه.

وهذا التفاعل بين القارئ والنص الأدبي يقوم على أساسين:

- أساس موضوعي: يتمثل في ما يمنحه النص من علامات ودوّال تكوِّن المقروء
- أساس ذاتي: يتمثل في ما تمنحه الذات القارئة من فهم وإدراك لهذه العلاقات والدوال، وما تثيره هذه القراءة من ردود فعل جمالية تستمد من ذخيرة القارئ ومخزونه الثقافي.

---

1 محمد عزام، "**النقد بين النص والمتلقي**"، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، ع 3و4 جوان ديسمبر 2007، ص:310-315

ويتنامى ضمن هذا الوعي القرائي المنفتح حظ القارئ من المشاركة الفاعلة "**فهو –هنا– يُنتج نصًّا، وليس يستهلك قولاً أو ينفعل بتعبير؛ لأن القصيدة الحديثة لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبِّر فقط، أو تصوّر فقط، وإنما هي تسعى إلى توظيف ذلك كلّه لتجعل منه احتمالاً نصوصياً لعالم جديد ليس انعكاساً لأي عالم قائم سواء في الخارج أو في الداخل. وما دام الأمر يرتكز على التوظيف، فإنه من الحتميّ أن يكون تحقيق ذلك قضية قرائية؛ لأن النص يحمل إمكانات نصوصيّة قادرة على الانفتاح، وتسعى إلى بناء وجدان جمعي، وإلى دلالات شموليّة كليّة، وهذه لا يمكن تحققها إلاّ بمشاركة القارئ في إنتاج دلالات النص**"[1].

هذا يعني أن دينامية القراءة تمتد عبر مستويات متداخلة، منها: مستوى النص وتفاعله مع النصوص الأخرى "التناص"، ومستوى تفاعلات النصوص مع محيطها الاجتماعي والثقافي في "التداولية".

إذن من خلال عملية القراءة، يحدث تفاعل بين النصّ والقارئ، ويتولّد عن هذا التفاعل اكتشاف القارئ لذاته من جديد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يتفتّح النص على عوالم أخرى بفضل القارئ الذي يكشف عن إمكانياته.

فالنصّ لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي وإمكان تأويلي ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق دون مساهمته أيضاً.

---

1 عبد الله الغذامي، تشريح النص– مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2: 2006، ص: 589

المبحث الثالث: أبرز المفاهيم الإجرائية لـنظرية التلقي:

بعد التعرّض إلى القضايا التي تناولتها جمالية التلقي المتعلّقة بالقارئ والقراءة وأخيرا التفاعل القرائي بينهما، ينبغي أن نبحث عن المفاهيم النقدية الإجرائية لهذه النظرية من خلال أطروحات "هانس روبرت ياوس".

فماهي الأطر المنهجية التي استخدمها "ياوس" و"إيزر" في تعاملهما مع النص الأدبي بُغية الكشف عن جمالياته؟ ثم ماهي الآليات التي يمكن استثمارها لكي تُطبَّق على النص الروائي؟.

كل هذه الأسئلة وغيرها سنحاول استهدافها من خلال عرضنا لهذا المبحث الإجرائي.

1. <u>مفاهيم "هانس روبرت ياوس":</u>

حاول "هانس روبرت ياوس" (Hans Robert Jauss) صاحب مؤلف:"من أجل جمالية الاستقبال"* رد الاعتبار للجمهور القارئ الذي أهمل كثيراً في الدراسات الأدبية، بحيث يؤكد أن ما يضمن استمرارية الأعمال الفنيَّة والأدبية هو استقبالها من طرف قُرَّاء وقراءتها من جديد في ضوء معطيات جديدة.

ولعلَّ أبرز المفاهيم الإجرائية النقدية التي يقدّمُها "ياوس" مفهوم"أفق الانتظار" (Horizon d'attente).

فماهو أفق الانتظار؟ وهل نستطيع أن نحدّده تحديداً دقيقاً بوصفه مصطلحاً جوهرياً يجسِّدُ استراتيجيات نظرية التلقي؟.

يشكِّلُ "أفق الانتظار" مفهوماً إجرائيا جديداً بحيث يعتبر مدار نظرية "ياوس" الجديدة لأنَّه الأداة المنهاجية المثلى التي ستُمكنُ هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمّرة.

وقد تأثَّر "ياوس" كثيراً بفلاسفة التأويل ومنهم "هانس جورج جادامير" على الخصوص. وعنه أخذ فكرة "أفق" بعد أن أحدث فيه شيئاً من التعديل يتناسب ونظريته في التلقي.

---

1 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception", traduit de l'allemand Par CLAUDE * MAILLARED, Ed tel Gallimard, paris, 1978.

أما استخدام مصطلح "الأفق" مركباً مع عبارة "الانتظار" فلم يكن هو الآخر جديداً كل الجِدَّة، وقد تبنى فيلسوف العلوم "كارل بوبير" وعالم الاجتماع "كارل مانهايم" هذا المصطلح قبل "ياوس" بزمن طويل[1].

ومن ثمَّ يقول "ياوس":

" **لن نتمكن من فهم ووصف التاريخ الأدبي في خصوصيته، إلاَّ إذا تمكنَّا من موضعة "أفق الانتظار" هذا**"[2]

ليُحدِّد "أفق الانتظار" باعتباره « النظام **المرجعي القابل للصياغة بموضوعية** »[3]

وبعبارة أخرى هو مجمل التوقعَّات والتخمينات التي يتزوَّدُ بها القارئ عن النص قبل أن يشرع في ممارسة فعل القراءة. ذلك لأن العمل 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 من قبل ليتلقاه بطريقة ما.

" **فكل عمل يُذكّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويُكيِّف استجابته العاطفية له ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لـِ "تتمة" الحكاية ووسطها ونهايتها.**

وهو توقع يمكن، كلّما تقدّمت القراءة، أن يمتّد أو يُعدّل أو يُوَّجه ووِجهةً أخرى"[4].

ونظراً لطبيعة النصوص ونوعيتها، وتقاليد القراءة، كلُّها عوامل تساهم بشكلٍ غير واعٍ في مد القارئ بتصورات أولية عن محتوى وشكل العمل الأدبي.

---

1 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception", op.cit, p : 81

2 Ibid., p : 53

3 Ibid., p : 54

4 هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة ط1: 2004، ص: 45

وافترق "ياوس" عن ظاهرية "هوسرل" وأعاد النظر في مقوم التاريخ، "فتأريخ الأدب عند البنائيين هو تاريخ التطور الداخلي للبنية، إلاَّ أن "ياوس" وضع التطور خارج البنية في السلسلة التاريخية للتلقي في تصوّر جديد، فتأريخ الأدب يترجم تأريخ المتلقي بواسطة مفهوم أفق الانتظار"[1].

وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار بحسب "ياوس" بقوله:

" **بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها، من ثلاثة عوامل أساسية:**

- **التجربة السابقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل.**
- **شكل وموضوعات أعمال سابقة يفترض أن الجمهور مطلّع عليها.**
- **التناقض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي**"[2].

ذلك إنَّ النص الجديد يُحِيلُ القارئ (أو الجمهور) على جملة من الإنتظارات وقواعد اللعب التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكن أن تُنوع وتُعدّل أو تُغيّر أو تُكرّس ويُعاد إنتاجها[3].

غير أن "ياوس"، يذهب إلى أن العلاقة التي تنشأ بين العمل الأدبي وأفق الانتظار تختلف بحسب خصوصيات كل متلق؛ فمن الأعمال الأدبية أو الفنية ما تستجيب لآفاق انتظارنا وذلك حين تتطابق توقعاتنا واحتمالاتنا مع حقيقة العمل وواقعه الفعلي، ومنها ما يُخيِّب أفق الانتظار كلَّما كانت تخميناتنا مخالفة لحقيقة العمل، ومنها أخيرا ما لا يقف عند حدود تخييب الأفق الخاص، بل يتجاوز ذلك إلى تغيير شكل هذا الأفق من أجل تزويدنا بأفق جديد لم نكن لنحسب له حسابا.

---

1 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول تطبيقات، (المرجع سابق)، ص:44

2 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception", op.cit, p : 54

3 Ibid., p : 56

ولكننا نتساءل عن الكيفية التي يتغيَّر بها أفق الانتظار؟ وكيف يتسنى لنا إعادة بنائه من جديد؟

إنَّ أبرز ما يتحكَّم في تغيير أفق الانتظار –هدماً وبناءً وتجديداً– الوضعية التأويلية التي يكون عليها المُستقبِل للنص، فإذا كان تلقيّ النص كما قُلنا لا يتأسَّسُ على فراغ فإنَّ كل تأويل للنص يكون مستنداً إلى وضعيَّة محدَّدة واهتمامات خاصَّة تطبعُ فكرة المُستقبل.

"**إن استقبال نص من النصوص يفترض دائماً وعاء التجربة السابقة التي يقع في إطارها الإدراك الجمالي ولا يمكن طرح مسألة ذاتية التأويل، ومسألة ذوق مختلف القراء طرحاً صحيحاً إلاَّ إذا قمنا أولا بإعادة تركيب أفق الانتظار لتجربة جمالية مسبقة مشتركة ويرتكز عليها كل فهم ذاتي للنص والتأثير الذي يُحدثه**"[1].

ومن هنا، إذا أردنا أن نصف الكيفية التي تمَّ تلقي العمل الأدبي بها، والتأثير الذي يمارسه هذا العمل على جمهوره الأول، ومجموع الأجيال اللاحقة، فعَلَيْنَا أن نُعيد بناء "أفق الانتظار" الخاص لكل جمهور.

وبالتالي فإنَّ إعادة بناء أفق الانتظار لدى جمهور القراء تتم انطلاقاً من ثلاثة عوامل يفترض كل عمل أدبي وجودها:" **المعايير السائدة المعروفة أو الشعرية الخاصة بالجنس والعلاقات الضمنية التي تربط النص بأعمال معروفة موجودة في سياقه التاريخي، وأخيراً التقابل بين الخيال والواقع، بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة**"[2].

وإذا كان العاملان الأولان يشكلان "أفق الانتظار الأدبي" الضيّق الذي سمح للقارئ بادراك العمل الأدبي الجديد، فإن العامل الثالث يشكل أفق الانتظار الأوسع الذي يتشكل من تجربة الحياة
ومجموع المعايير والقيَّم الاجتماعية لدى القارئ والضروري لفهم العمل الأدبي.

---

1 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception", op.cit, p : 56

2 Ibid., p : 57

وهكذا يتَّضح لنا أن أفق الانتظار هو أفق مزدوج لدى "ياوس" "أدبي، اجتماعي" ce« double horizon littéraire et social »[1] مادام النص لا يقول من فراغ، كما أنَّ القارئ بدوره لا يصدر من فراغ فإنَّ "ياوس" يرى تلك الطريقة التي يستجيب بها عمل أدبي في اللحظة التي يظهر فيها، لانتظارات جمهوره الأول، أو يتجاوزها أو يخيّبها أو ينقضها توفر مقياساً يسمح بالحكم على القيمة الفنية لذلك العمل.

من خلال استعراض هذه العلاقات الممكنة بين العمل الأدبي وأفق انتظار القارئ يتضح لنا بأنَّ العمل الأدبي كُلَّما انزاح عن المعايير والقوانين الجمالية المُشكلَّة لأفق انتظار المتلقي، كُلَّما تحققت جودته الفنيَّة وروعته الإبداعية.
بمعنى أن أفق الانتظار طبقاً لتصور"ياوس" يعني أن النص الأدبي الجَيّد هو الذي لا ينسجم مع توقعاتنا؛ ذلك أن مطابقة النص لتوقعاتنا يعني محدوديته الدلالية وضيق أفقه الجمالي فالنص الزاخر بإمكانات دلالية متعددة هو القادر على أن يُخيّب انتظارنا وفق تغيّر الظروف وتطور وسائلنا المعرفية والمنهجية.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن مرتكز ثانٍ لنظرية التلقي عند "هانس روبرت ياوس" ألا وهو ما يُعرَفُ بالمسافة الجمالية "Distance esthétique".

فماذا يَعْني "ياوس" بالمسافة الجمالية"؟ ولماذا قام بربطها بمفهوم أفق الانتظار؟.

---

1 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception", op.cit, p : 58

ب. **المسافــة الجماليــة:** "La distance esthétique"

تعتبر أحد المصطلحات الإجرائية التي وظَّفها "ياوس" في نظريته؛ وسُميَّ تصادم أفق توقع القارئ مع أفق النص بالمسافة الجمالية.

وهي مفهوم «يعني بها ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه ليمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القُرّاء على الأثر...إن الآثار التي تُرضي آفاق انتظارها وتُلبّي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جداً...أما الآثار التي تُخيّب آفاق انتظارها وتُغيظ جمهورها المعاصر لها، فإنها آثار تطوّر الجمهور وتطوّر وسائل التقويم والحاجة من الفن»[1].

وإذا أطلقنا مفهوم الانزياح الجمالي "Ecart esthétique" على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغيّر في الأفق" فإنَّ هذا الانزياح يتم قياسه اعتماداً على سلم ردود فعل الجمهور"[2].

فالمسافة الجمالية إذن هي ذلك الفرق الذي قد يوجد بين أفق انتظار القارئ وبين حقيقة العمل الأدبي، ومن أهم وظائفها، خلخلتها للسائد والمتداول من المعايير والأعراف الفنيَّة، من أجل تدشين أخرى جديدة، لها الحيوية وقابلية الامتداد.

كما نجد موسى سامح ربابعة في كتابه "**جماليات الأسلوب والتلقي**" **يُعرِّفها على أنها: " مفهوم يقوم على التعارض بين ما يُقدِّمه النص، وما يتوقعه القارئ، فالنَّص ربما يطابق أو يُخيّب أو ينقض ما يتوقعه القارئ، ولكن النص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا القارئ، وهذا ما أسماه ياوس بـ"تغيير الأفق" "**[3].

ومنه فإن دور القارئ في كشف بنية النص لا ينتهي، فعليه دائماً محاولة القضاء على أفق توقعاته وتحطيمه والعمل على تغييره من مرحلة إلى أخرى، والسعي وراء بناء أفق جديد عن طريق وعي جديد للقارئ، وهذا ما يدعوه بالمسافة الجمالية.

---

1 حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، منشورات عيون المقالات، ط4: 1988 الدار البيضاء، ص:79-80

2 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception, op.cit, p : 58

3 موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر ط1: 2000،ص:93

ويكون مسار هذه العملية كالتالي:

أفق الانتظار الموجود سلفاً	المسـافة	الأفق الجديد
(القارئ العادي)	الجمـالية	(القارئ بوعي جديد)

وبالتالي إنَّ المسافة الجمالية يمكنه أن يموضع العمل الجديد داخل خانة الفن الاستهلاكي "L'art culinaire" إذا ما حدث وأن تقلَّصت المسافة بين المعايير التي يعرضها العمل الجديد وبين أفق التوقع، وهو ما سيوقع العمل والتجربة القرائية في دائرة ماهو مستهلك ونمطي"[1]، التي يُفترض أن "ياوس" اقتبس مفهومها من عند "غادامير" (GADAMER) لما سماه بـ"المسافة الاستلابية أو الاغترابية، فيقول "غادامير":

"**عندما نُقَيّم الشيء تبعاً للخاصية الجمالية، ثمَّة مسافة استلابية مقارنة مع ما هو في الحقيقة مألوف لدينا ومتصّل بنا اتصالاً وثيقاً، مسافة من هذا النوع، التي تجعل الحكم الجمالي أمراً ممكنًا**"[2].

إن المؤكَّد عند "ياوس" هو أن مثل هذه الأعمال التي تُقلِّص المسافة الجمالية بينها وبين قرائها ليس من شأنها أن تدفع إلى تغيير في الأفق، ولا أن تستبدل المعايير الجديدة بالمعايير القديمة المتداولة، بل بالعكس، تستجيب بصورة أكبر إلى التوقع المشاع والمفروض من طرف تعاليم الذوق السائد[3]. وبهذا فإن المسافة الجمالية تعتبر من أهم المفاهيم التي وظَّفها "ياوس" في نظريته، لأنه اتخذها معياراً للحكم على جودة النص أو عدمها. فهو إجراء تقوم به الذات القارئة مع النص المقروء، وهذا الإجراء حسب "ياوس" يفضي إلى نتيجتين:

- إما أن يحدث تطابق أفقي بين القارئ والنص، وهنا يؤدي إلى غياب أو تلاشي المسافة الجمالية، ويصبح التفاعل بين النص والقارئ مبتذلا. وغالباً ما تحدث في النصوص ذات الصفة الاجترارية، في لا تضيف لمعرفة القارئ شيئاً.
- وإما أن يحدث اللاتواصل بين أفق القارئ وأفق النص، فيُجبر القارئ على تغيير الأفق حتى يصل إلى أفق النص، وغالباً ما تحدث في النصوص ذات القيمة الفنية العالية.
-

---

1 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception, op.cit, p : 58

2 هانس جورج غادامير، فلسفة التأويل، تر محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف الجزائر، ط:2002 ، ص:93

3 JAUSS, Ibid., P : 58-59

ج. **اندمـــاج الآفـــاق:**

يستطرد "ياوس" في طرح إشكالية أو فرضية إعادة بناء Reconstitution أفق التوقع بالصورة التي تمَّ بها تأليف العمل وكذا تلقيه سابقاً، فإعادة بناء هذا الأفق تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها العمل لحظة ظهوره، والبحث عن الكيفية التي فهم بها القارئ هذا العمل ولكي يتسنى لنا هذا المجهود يجب أن نبعد التأثير اللاواعي الذي تمارسه معايير الفهم القديم أو الحديث على الحكم الجمالي في الفنّ، يجب أن نكشف عن الفرق "الهرمنيوطيقي" بين الحاضر والماضي داخل معنى العمل، حيث يمكننا أن نعي تاريخ تلقيه الذي يؤسّس الرابط بين الأفقين"[1].

ولم يُخْفِ "**ياوس**" إفادته من سلسلة كبيرة من الأفكار والمناقشات التي قدَّمها جادامير ضمن كتابه "الحقيقة والمنهج" "vérité et méthode"، حيث يعرض هذا الأخير فكرة "تاريخ التأثيرات"، وهي الفكرة التي تبحث في حقيقة التاريخ لفهم التاريخ ذاته.

أي تطبيق منطق السؤال والجواب على التراث التاريخي.

حسب تصوّر "غادامير"، لا يمكننا أن نُعيد إنشاء السؤال بالصفة التي ظهر بها داخل أفقه الخاص، ذلك أن هذا المسعى يتضمَّن إقحام أفقنا الحاضر أيضاً، ويصبح السؤال بهذا الشكل نقطة تجمع بين الأفقين (الماضي والحاضر) وهذا ما اصطلح عليه "غادامير" بـ"اندماج الآفاق Fusion des horizons".

أما **مفهوم اندماج الآفاق** الذي وصف به "ياوس" العلاقة القائمة بين الإنتظارات التاريخية الأولى للأعمال الأدبية والإنتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب، فالمحاولة لفهم الأعمال الأدبية مرهونة بمدى فهمنا لطبيعة آفاق الأسئلة النقدية التي يتم وضعها من قبل القراء في كل مرحلة تاريخية.

من هذا المنطلق، تبيَّن لـ"ياوس" أن النص الأدبي هو جواب عن سؤال القارئ، كما تبيَّن له أن فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي يقتضي إعادة اكتشاف السؤال الذي قدَّم لهم جواباً في الأصل، أي إعادة بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار القراء الأوائل، مع تتبع الأسئلة التاريخية المتعاقبة وصولاً إلى مرحلة يتم فيها استنطاق النص ليجيب عن سؤال ينتمي إلى أفق الحاضر، وبذلك يصير تاريخ قراءات نص أدبي ما لعبة حوارية بين الأسئلة والأجوبة.

---

1 Hans Robert JAUSS, "pour une esthétique de la réception, op.cit, p : 59

وبناءً على ما سبق فقد وضع "ياوس"عدداً من المبادئ التي رأى بأنها ضرورية لأي منهج يعتمد تاريخ الأدب، نوجزها في النقاط الآتية:

1. تبدأ أهمية العمل الأدبي في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة وأن القارئ لا تتحدد وظيفته في فعل القراءة البسيطة والاستهلاكية، بل عليه أن يكون فاعلاً بنسجه مع النص علاقات مختلفة من بينها جدلية السؤال والجواب، مع الأخذ بعين الاعتبار أهمية الأحكام التي تم إصدارها بفعل التلقي وهو ما يؤكد أهمية التعاقبية في عملية تاريخ الأدب (بمعنى استقبال الأعمال الأدبية عبر الزمان).
2. ظهور عمل جديد لا يعني أنَّه جديد كل جدة مطلقة، بل هو يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التي تُعد مألوفة، أي أن العمل لا يأتي من فراغ، بالإضافة إلى أن الجمهور الذي يوجه إليه مسلَّح بمجموعة من المعايير التي اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة، وبالتالي فإن القارئ أثناء قراءته للعمل يحمل مجموعة من التوقعات هي بمثابة إنتظارات، ويتغير هذا الانتظار حسب ما يقدمه النص المعطى فإما أن يكون النص محافظاً على المعايير والقيم الموجودة في علاقته مع الجنس الذي ينتمي إليه، ومغيراً لهذا السائد، وهنا تغيير لأفق انتظار القارئ وما كان ينتظره.
3. تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة وهذا يدل على أن كل عمل جديد يشمل في طياته رغبات المتلقي في تعديل شروط الاستجابة والتواصل.

هذه أبرز المفاهيم النقدية الإجرائية التي عرضها "**هانس روبرت ياوس**" حول "أفق الانتظار"–وإن كُنَّا لم نقف على الكثير من جزئياتها التي تتقاطع فيها آراء "ياوس" مع أطروحات النظريات الفكرية والفلسفية الأخرى– والمسافة الجمالية وأخيراً اندماج الآفاق.

2. مفاهيم فولفغانغ إيــزر:

يُعدّ "فولفغانغ إيزر"* أحد أقطاب جامعة "كونستانس" الذي أسهم في تطوير نظرية التلقي ووضع أسسها، ولم يكن منحاه فلسفيا أو تاريخيا كما هو واضح عند "ياوس" بل اعتمد على مرجعيات متنوعة غدت فرضياته ، فاستطاع أن يُغذي نظريته التأثيرية من عِدَّة ميادين معرفية "فاعتمد على مفاهيم الظاهراتية وعلى علم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا واستفاد من أعمال انغاردن الفيلسوف البولندي". ويظهر ذلك جليّاً في كتابه "فعل القراءة"**.

ولكن، السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح؛

هل يمكن اعتبار الإنجاز الفلسفي "إيزر" امتداداً لفلسفة "ياوس"؟ وهل استطاع "إيزر" أن يُطوِّر من المنظومة النقدية المعاصرة؟ وماهي المفاهيم الإجرائية الجديدة التي أتى بها؟.

وهل يمكن إيجاد بعض القواسم المشتركة بين "ياوس" و"إيزر"؟ وما حدود إفادة "ايزر" من "ياوس"؟.

كل هذه التساؤلات وغيرها، سنحاول الإجابة عنها من خلال عرض أبرز المفاهيم الأساسية لنظرية "أيزر".

ونَوَّدُ الإشارة في هذا السياق أن هذه المفاهيم وَرَدَتْ في مقاربة "**إيزر**" النقدية وفق تسلسل منهجي؛ منطلقاً من جملة المفاهيم التي تُحدِّدُ طبيعة التفاعل بين القارئ والنص وتضبط آلياته. ومنه، يسعى "إيزر" إلى تأصيل نظرية في الفهم تقوم على مبدأ التفاعل بين النص ومتلقيه. ورأى أن النظريات النقدية على اختلافها وبالرغم من اهتمامها لدور القارئ، إلاّ أنها لم تُحقِّق شرط التفاعل بين المتلقي والنص.

---

* فولفغانغ إيزر (Wolfgang ISER)، ولد سنة 1926 بألمانيا، درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدَّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها (جامعة هيدلبورغ، كولوني، كونستانس)، له عدة مؤلفات أهمها: القارئ الضمني "the implied Reader"، فعل القراءة "l'acte Dr lecture".

** ISER Wolfgang, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, TRAD, par EVELYNE SZNYCER, ED. Pierre MARDAGA, 1985

فما هو أساسي عند "إيزر" "**بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بِنيته ومُتلقيه، ومن هنا نستنتج أن للعمل الأدبي قطبين هما:الأثر الفنّي l'effet artistique وهو نص المؤلف والأثر الجمالي l'effet esthétique هو التحقق الذي يُنجزه القارئ، وبالنظر إلى هذه القطبية فإن العمل الأدبي إذن لا يتحقَّق إلاّ نتيجة التفاعل بين القطبين**"[1].

إنّ تحقيق هذا الشرط عند "إيزر" يفترض وجود قارئ ضمني يتجسَّد في النص.

ولاعتبارات معرفية سننطلق من حيث انتهى "ياوس"، يعني من مفهوم القارئ الضمني الذي يُعدُّ العمود الفقري لنظرية الوقع الجمالي.

أ. القـــارئ الضـمني:

حاول "إيزر" استثمار مقولات "ياوس" وبخاصة تتعلَّق بالطرف الثاني في عملية التلقي (القارئ)، فَحوَّل مقولة أفق الانتظار إلى مفهوم القارئ الضمني.

فقام بعملية التمييز بين قارئه الضمني وبقيّة القرّاء الآخرين الذين حدّدتهم القراءات البنيوية والأسلوبية التي سبقته.

« Dans ces différents concepts de lecteurs, on trouve d'ailleurs différentes fonctions, selon ce que l'on cherche à déterminer. L'archi lecteur est un concept test qui sert à déterminer le fait stylistique, le lecteur informé est un concept pédagogique qui vise… Enfin, le lecteur visé est une reconstruction conceptuelle qui présente les dispositions historique du public »[2].

يرى "إيزر" أن كل المفاهيم التي جاء بها من سبقوه، كانت واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة، ولذلك لاحظ أنّها تُعبِّر عن وظائف جزئية، وأنّها غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي.

ونظراً لوقوع هذه المفاهيم في دائرة الوظائف الجزئية، فقد طرح "**إيزر**" مفهوماً يتناسب مع توجهّات نظريته، واعتقد أن أيّة "نظرية تختص بالنصوص الأدبية تبدو كأنّها غير قادرة على التخلي عن القارئ، إن هذا الأخير يظهر مثل نظام مرجعي للنص"[3].

---

1 تر حسن ناظم وعلي حاكم صالح، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل
دار الكتاب الجديد المتحدّة، ط1: 2007، ص: 129

2 Wolfgang ISER, l'acte de lecture, p : 69

3 Ibid., p : 69

يُعرِّف "إيزر" "القارئ الضمني" في كتابه "فعل القراءة L'acte de lecture" من خلال تساؤلٍ يطرحه:

« Mais quel est au juste le lecteur présupposé?
Est-il une construction pure ou se fonde t'il sur un substrat empirique?»[1]

فالقارئ الذي يتحدث عنه "إيزر" هو **القارئ المتضمن في النصّ يختلف عن القرّاء الآخرين، القارئ الضمني ليس له أي وجود حقيقي، وإنّما يتحقّق هذا الوجود من خلال النص فقط**[2].

وبالتالي فإن "إيزر" يرى أن هذا القارئ هو مستغرق استغراقاً في بِنية النص؛ بل "إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بِنية النص".
وهذا الانغراس العميق هو الذي يعطي القيمة النصيّة الراسخة للقارئ الضمني. ومعنى هذا أن اندماج القارئ المفترض في البنية اللسانية للنص لا يغفل القارئ الحقيقي والفعلي.
لذا يرى أنه "**ليس القارئ الضمني تغييباً للقارئ الحقيقي، إنه شرط التوتر الذي يعيشه القارئ الفعلي عندما يُقبل هذا الدور**"[3].

فخصوصية القارئ الضمني تكمن في ابتعاده عن مرجعيات خارجية، وارتباطه بالنص ارتباطاً وثيقاً من خلال مواجهة النص؛ قصد إعادة بنائه؛ فالنص لا وجود له إلاّ بوجود قارئ ضمني يعطيه مشروعية التجسيد من خلال تفاعل القارئ مع النص وتبادل التأثير.

إن مفهوم القارئ الضمني إذن لا يمكن فصله عن بقية المفاهيم النقدية لدى "ايزر" وفيما يلي عرض لهذه المفاهيم الإجرائية، وسأبدأ بمفهوم "أماكن اللاتحديد أو الفجوات النصية".
فمـاذا يعني هذا المفهوم؟ وما علاقته مع بقية المفاهيم؟.

---

1 وقد اجتهدنا في ترجمته: Wolfgang ISER, l'acte de lecture, p : 70
"لكن ماهو بالضبط هذا القارئ المفترض؟ إنه يجسِّد مجموع توجهّات النص الداخلية حتى يتسنى قراءته"

2 Ibid., p : 70

3 ibid., p : 73

ب. **أمـــاكن اللاتحديد:**

أخذ "إيزر" هذا المفهوم عن "إنجارن"، وأدخل عليه تعديلاً فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين ومتعارضين، ففي الوقت الذي كان فيه "انجاردن" يؤمن بأن مساهمة المتلقي في ملء هذه الأماكن وتحديدها يجب أن يتم بتلقائية، فإن"**إيزر**" قام باستبعاد تلك النمطية، إذ يرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي وهذا هو أحد اعتراضاته الأساسية على"انجاردن"[1].

يرى "**إيزر**" بأن " أماكن اللاتحديد تقوم دائماً بوظيفة في الأدب المعاصر، ولكن بوصفها تصورات للتلقي، تستطيع هذه الأماكن قطع، بل تحطيم القيمة الجمالية"[2]. ومعنى هذا أن إسهام القارئ في ملء هذه البياضات أو الفراغات ينبغي أن يتم بطريقة لاواعية؛ ذلك أن وعي القارئ بهذه الأماكن يؤدي إلى غياب القيمة الجمالية وضياعها.

لذا يتبادر إلى أذهاننا تساؤل جوهري مؤداه:

لـِمَ ربط "إيزر" عملية ملء أماكن اللاتحديد بلاوعي القارئ؟

وفي الحقيقة ربط "إيزر" مساهمة القارئ في ملء الفراغات بالتلقائية، له ما يسوغه إذا نظرنا إلى مفهومه لاماكن اللاتحديد، من حيث طبيعتها المبهمة والغامضة؛ حيث إن وعي القارئ بها يعني وضوح النص الأدبي، وفي هذه الحالة تفقد هذه المواقع علّة وجودها ومشروعية حضورها في النص الأدبي، وبالتالي يختفي دور القارئ، ومن ثم لا تظهر قيمة النص الجمالية.

هذا يعني أن "**إيزر**" يقصد بالفراغات تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل وهي عبارة عن بياضات موجودة في النص تسمح للمتلقي بالمشاركة الفعلية في بناء معناه، إذ أن تفاعل المتلقي ومشاركته في إنتاج معنى النص يأخذ أشكالاً مختلفة كالحذف، والإضافة والتعديل وغير ذلك.

وأماكن اللاتحديد تقوم في أساسها على ما يضيفه المتلقي للنص عند قراءته له لملء ما يلمسه فيه من فراغات، تركت بقصد أو عن غير قصد من طرف المبدع مشرعة الباب أمام كل متلق لكي يملأها ويضفي بذلك معناً جديداً على النص.

---

* لقد وجدت ترجمات مختلفة لمصطلح (les blanc) لإيزر منها: البياضات، الفراغات، الفجوات النصية.

1 Voir, Wolfgang ISER, l'acte de lecture, p : 300

2 Ibid, p : 309

وحتى يتمكّن القارئ من معاينة أماكن اللاتحديد وملئها لبناء الموضوع الجمالي الذي يقصده النص، لابد من وجود سجل نصّي يجعل هذه الأماكن ظاهرة ومحددة ليتمكن القارئ من مباشرة عملية القراءة التفاعلية.

فماهو السجل النصي؟ وكيف يقوم بتنظيم العلاقة الحوارية التي تنتج عن تفاعل كل من القارئ والنص؟.

ج. <u>السجل النصي والاستراتجيات النصية:</u>

أسّس "إيزر" مفهومين مركزيان يبيّن من خلالهما كيفية اشتغال النصوص الأدبية. باعتبارهما قادران على الكشف عن الآليات والكيفيات التي يراقب بها النص عملية بناء معناه ويتحكَّم بها في التفاعل الحاصل بينه وبين القارئ.

ويتمثّل هذان المفهومان الأساسيان في "السجل النصي" و"الاستراتيجيات النصية".

- **الســـجل النصّي:**

يحتلّ مفهوم "السجل" موضعاً مركزياً في نظرية "إيزر" وهو من المفاهيم الأساسية في الممارسة التأويلية عنده. وتتجلى أهميته في أنه يمثل الإطار المرجعي الذي من خلاله يتحقّق المعنى. ومن هنا يُحدِّد "إيزر" السِّجل بقوله: "يتكوَّن سجّل النص من اختيارات"

« Le répertoire du texte se compose de sélections »[1].

ويضبط "السِّجل النصي" "**إنها المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل**"[2].

والمتأمل في تحديد "إيزر" لمفهوم "السجل" لا يجد ضبطاً دقيقاً للآليات التي تتِّم من خلال عملية اختيار عناصر معيّنة على حساب أخرى.

وفي ظِّل هذا التصوّر نتساءل:

ما موقع القارئ ضمن هذه العملية؟ وما موقفه من الإطار المرجعي للنص؟.

يرى الباحث عبد العزيز طليمات بأنَّ: "النصوص تختلف من حيث السِّجلات أو الخلفيات التي تُحيل عليها، وتتفاوت في درجة الوضوح والإبانة عن تلك الخلفية.

---

1 Wolfgang ISER, l'acte de lecture, op.cit, p : 161

2 Ibid., p : 161-162

فإنَّ موقف القارئ يمكن أن يكون أحد الأمرين:

***موقف مشارك:** حيث يتم فصل المعايير التي تُشّكل الخلفية المرجعية عن إطارها، وإعادة بنائها.

***موقف تأملي:** وذلك حين ينظر القارئ إلى تلك الخلفية على أساس أنها "ماض خاص" يُحيل إلى أفق من القيم" لا يتغيّر"[1].

إنّ من مهام السجل النصي تنظيم وضعيات القارئ بالنسبة إلى النص وبالتالي بالنسبة إلى الفضاءات والأنساق المرجعية المبثوثة داخله، فتسمح للقارئ بإعادة تشكيل الخلفيات المرجعية وفق الحاضر؛ ومعنى هذا أن عملية إنتاج النصوص لا تنطلق من عدم أو تتحرك من فراغ؛ وإنما يعضدها إطار مرجعي من القيم والأعراف والمعايير.

فالسِّجل النصِّي هو الرصيد المعرفي للنص، أي كلّما كان استدعاء "النص" لمجال القراءة كلَّما انجرَّ إلينا هذا الرصيد ليشكل الثقافي الذي يحفظ للنص ديمومته وبقاءه، أي هو الواجهة الخلفية التي تُؤطِّر "النص" وتعمل على تحريض الواجهة الأمامية.

وهذا يقودنا إلى ولوج مجال فاعلية الاستراتيجيات النصيّة، فما هو مفهومها وما علاقتها بعناصر السِّجل النصي؟.

* الاستراتيجيات النصية/ علاقة النص بالقارئ:

يرتبط مفهوم الإستراتيجية بمفهوم "السِّجل". ذلك أنّ "النص ينظّم شكلاً من الإستراتيجية".[1]« Le texte organise une sorte de stratégie »

الواقع أن على هذه الاستراتيجيات أن تكشف عن العنصر غير المتوقع في النص داخل المعهود والمتعارف عليه. على القارئ أن يُفعِّل النص من خلال هذه الاستراتيجيات "ما لم يقله النص". ذلك أن لكل نص مكوِّنتين اثنتين: المعلومة التي يُوفِّرها المؤلف، وتلك التي يُضيفها القارئ المثالي، علماً أن هذه المعلومة الأخيرة تكون محدَّدة من قبل الأولى وموّجهة منها.

---

1 عبد العزيز طليمات، "**الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ إيزر**"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع6، 1992، ص:59

2 Wolfgang ISER, l'acte de lecture, op.cit, p : 161

لقد ترك النص للقارئ إمكانية استكمال جزء من عمله، وهذا الاستكمال يتّم عندما يُدرك القارئ تلك الاستراتيجيات النصية ولكن هل يمكن أن نضبط الفهم ضبطاً صارماً فيما يخصّ النص الأدبي باعتباره صنعة خيالية.

فالقارئ الذي لا يكون مُزوَّداً بِبنية معرفية يستخدمها كشفرة لتحليل "النص" لا يستطيع أصلاً أن يُشكِّل تواصل مع "النص" لأنه لا يوجد إطار مرجعي للتفاهم.

ومن شروط تواصل القارئ بالنص أن يكون القارئ واعياً بالبِنية الثقافية التي يطرحها النص.

إذن ينحصر دور الإستراتيجية في تنظيم جزئي لعناصر السِّجل، بحيث يُؤكِّد "إيزر" على أن: "**الاستراتيجيات لا تستطيع إطلاقا تنظيم السياق المرجعي للسِّجل، ولا شروط تلقي النص. إنها تكتفي بتقديم للقارئ بعض إمكانيات الالتحام**"[1].

وبناء على ما سبق يمكن حصر دور الاستراتيجيات في وظيفتين:

1. وظيفة ربط أجزاء النص وتنسيقها.
2. توفير المعايير والقواعد التي تُسهم في إيصال الرسالة الأدبية.

ومن خلال وظيفة "الاستراتيجيات" يمكن القول:

إنّها تُشكِّل نقطة التقاء المحور الاختياري الذي يتم فيه اختيار ألفاظ النص مع المحور التواصلي الذي يُمثِّل اتصال القارئ بالنص، ومن خلال هذا الالتقاء والتقاطع تسعى الاستراتيجيات إلى إحداث المفاجأة بخرقها لما هو معهود.

---

1 اجتهدنا في الترجمة وفقاً للنص الأصلي المرفق Wolfgang ISER, l'acte de lecture, op.cit, p : 162

« Les stratégies ne peuvent complètement organiser le contexte référentiel du répertoire, ni les conditions de réception du texte. Elles se contentent de présenter au lecteur certaines possibilités combinatoires».

3. الفرق بين "ياوس" و"إيزر":

سنحاول إيضاح الفرق في المفاهيم الإجرائية لدى منظريّ نظرية التلقي من خلال الإجابة عن هذا التساؤل؛

لماذا سَمَّى "ياوس" نظريته "جمالية التلقي" بينما سمَّاها "إيزر" "نظرية الوقع أو الاستجابة"، على الرغم من انتمائهما لمدرسة واحدة واندراجهما ضمن نظرية واحدة كما يبدو في الظاهر؟

يُشير "**إيزر**" منذ البداية إلى أن نظريته المتمثلة في نظرية التأثير المتبادل بين القارئ والنص تختلف عن نظرية التلقي "théorie de la réception"

وكان حريصاً على تأكيد هذا التحديد الدقيق في مقدمة كتابه "فعل القراءة"، إذ يقول: بأن جمالية التلقي لا تتخذُ هذا الطابع الأحادي كما يبدو في الظاهر، لأن هذا المفهوم يُخفي توجهيّن يتميّز الواحد عن الآخر، على الرغم من تفاعلهما، إنهما: الوقع (effet) والتلقي (réception)، اللّذان يُشكِّلان مُرتكز جمالية التلقي. أما التلقي بالمعنى الدقيق للكلمة فإنه يدرس عمل النص "le travail du texte". وتعتمد أساسا على الشهادات التي تكتشف الآراء وردود الأفعال، بوصفها عوامل غير مُحدّدة.

وهذا ما جعله يُميِّز بينهما حتى من حيث المناهج المتبعة في كل منهما؛ **حيث أن فعل التلقي يطبِّق طرقاً (مناهج) تاريخية سوسيولوجية، أما فعل الوقع المحدث (الاستجابة المحدثة) فيُطبِّق النظريات النصيّة**[1]. وفي الوقت الذي اعتمد فيه "ياوس" –في بادئ الأمر– على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) كان متأثراً على نحو واضح بهانس جورج جادامير، كانت الظاهراتية (الفينومينولوجيا) هي المؤثر الأكبر في "إيزر"، وكان أبرز من تأثّر بهم "رومان انجاردن" الذي استفاد من منحاه الفكري وتبنّى بعض مفاهيمه الأساسية.

إلاّ أن "إيزر" يُشارك "ياوس" في تدعيم ركائز نظرية جمالية التلقي بحيث عُدّت أفكارهم ومقترحاتهم على مشارف السبعينيات تأسيساً لنظرية جديدة في فهم الأدب، فهما يتفقان في العموم أو الكليّات ويختلفان في الخصوص أو التفاصيل.

---

1 ISER Wolfgang, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, op.cit, p : 05

الـفـصـل الـثــانـي

هجرة النظرية وإشكالات الترجمة في النقد العربي المعاصر

المبحث الأول: نظرية التلقي في النقد المشرقي

1. الكتب: نظرية التلقي عند روبرت هولب
   أ. ترجمة رعد جواد عبد الجليل
   ب. ترجمة عز الدين اسماعيل
2. المقالات: ترجمة مصطلحات نظرية التلقي بين ياوس وإيزر

أ. هانس روبرت ياوس:

- تر عبده عبود (سوريا): نظرية الاستقبال الأدبي
- تر محمد خير البقاعي(سوريا): نظرية التلقي

ب. إيزر:

- ترنبيلة ابراهيم (مصر): القارئ في النص
- حسن ناظم (العراق): التفاعل بين النص والقارئ

المبحث الثاني: نظرية التلقي في النقد المغاربي

1. الكتب: جمالية التلقي عند ياوس
   أ. تر رشيد بن حدو
   ب. تر محمد مساعدي
2. المقالات: ترجمة مصطلحات نظرية التلقي بين ياوس وإيزر

1. هانس روبرت ياوس:

- ترحسين الواد (تونس): من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل
- تر محمد العمري(المغرب): نحو جمالية للتلقي

2.- ترعبد القادر بوزيدة (الجزائر): نحو جمالية للتلقي (الاستقبال)

2.فولفغانغ إيزر:

- تر الجيلالي الكدية: التفاعل بين النص والقارئ
- تر **عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع** عند إيزر
- تر **عبد العالي بوطيب (المغرب):** مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر

المبحث الثاني: نظرية التلقي بين النقد المشرقي و المغاربي

- نموذج ياوس النظري
- نموذج إيزر النظري

المبحث الأول: نظرية التلقي في النقد المشرقي

لقد عرف النقد العربي المعاصر نظرية التلقي عن طريق الترجمة، وهي إحدى آليات صياغة المصطلح ذلك أن "**الترجمة هي نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا بلفظه، فيتخيّر المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل معنى المصطلح الأجنبي**"[1].

لذا تعدّ الترجمة وسيلة من أهم الوسائل للتلاقح الثقافي وتحقيق التقارب الفكري المنشود بين مختلف الأمم والشعوب بعيداً عن الفوارق العرقية والدينية.
والترجمة إما أن تكون حرفية أي ترجمة لفظة مقابل لفظة وترجمة المعنى أو الجمع بينهما ولاسيما في ترجمة المصطلحات الأدبية الأجنبية، لذلك فإنّ المترجم يواجه صعوبة في ترجمة المصطلح إن على مستوى الاشتقاق اللغوي أو على مستوى الضبط الدلالي، تتطلّب منه بذل مجهود لإيجاد المقابل للمصطلح الأجنبي بعيداً عن أي لبس أو اضطراب.

ومن أجل ذلك ينبغي التثبت في نقل المصطلح ومراعاة النسق المعرفي الذي نشأ ونما فيه، وهذا يحيل إلى مسألتين:" الأولى ترجمة المصطلح (ضرورة معرفة أبعاده وامتداداته) والثانية كيفية استخدامه وتداوله (ضرورة معرفة مفاهيمه، الدقة، الاتساق)"[2].

استناداً إلى هذا القول، المتمثّل في ضرورة الاستيعاب الصحيح، والفهم الدقيق للخلفيات المعرفية والفلسفية للمصطلح الغربي ولحدود استعماله وتوظيفه.

---

1 القاسمي علي، مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية، ط:1987، ص:101
2 ماضي شكري عزيز، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 2005، ص:205

فلا يمكننا أن نهمل "**المخزون التراثي في مجال النقد العربي ومصطلحاته المستخدمة، فإذا كان المصطلح الوافد لا يختلف عن مضمون مصطلح تراثي قديم، فلا ينبغي التمسّك بمصطلح جديد لمضمون قديم، إذ ليست الحداثة في المصطلح، وإنّما في مضمونه وقدرته على الإفادة في تحليل النص، والوصول بالقارئ إلى فضاءات جديدة من المعرفة، والتفاعل مع النصوص الأدبية**"[1].

منذ تسعينيات القرن العشرين، توالت الترجمات للتعريف بهذه النظرية، من خلال ترجمة كتب أبرز روادها حيث برز هذا الجهد خاصة في النقد المشرقي والمغاربي خصوصا ما رافق ذلك من تخبط في ترجمة المصطلحات، إذ كان كل مترجم يعتمد على جهده الشخصي، ولم يكن هناك جهة تنسّق لتوحيد المصطلحات "**هذا التخبّط في المصطلح يؤدي إلى سوء في الفهم ينعكس على الاتجاه الذي نوّد أن يأخذ دوره في تطوير النقد العربي الحديث**"[2].

وما زاد الأمر تعقيداً أن أغلب الترجمات لم تُنقل من الألمانية إلى العربية، وإنما عن طريق لغة ثانية. "**إذن لقد تمّت ترجمة ما ترجم عن لغة وسيطة (الانجليزية أو الفرنسية) وسبب هذا الأمر ليس مصدره المترجمون إلى هذه اللغة الوسيطة ثم إلى العربية**"[2].

وإذا سلّمنا بأن ترجمة أي عمل إبداعاً كان أو نقداً محكومة بجملة من الشروط الموضوعية المبرّرة لانتقاله من فضاء ثقافي ولغوي إلى آخر مغاير. تلك الشروط التي تنعكس حقيقة حضورها على مدى تقبل هذا العمل أو تجاهله .

فإلى أي درجة توفرت تلك الأسباب لترجمة نظرية التلقي في العربي المعاصر؟

ومن أجل الإجابة عن هذا التساؤل ينبغي لنا أولاً عرض جهود الترجمات العربية في نقل نظرية التلقي إلى النقد المشرقي والمغاربي خصوصا من خلال الكتب و المقالات.

---

1 خليل عودة، "**المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد (الأسلوبية نموذجا)**"، مجلة جامعة الخليل للبحوث، فلسطين، المجلد الأول ع2، ط:2003، ص:50 .

2 هالين فيرناند وشوير فيجن فرانك وأوطان ميشيل، بحوث في القراءة والتلقي، تر محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1: 1998، ص:31

1- الكتب: نظرية التلقي عند روبرت هولب

ومن أجل الاطلاع على طبيعة تعامل الترجمة العربية للنصوص التنظيرية للتلقي سنحاول المقارنة بين ترجمتي كتاب "روبرت هولب" على أساس أنّ الأصل المعتمد واحد.

أ. ترجمة رعد عبد الجليل جواد:

تُصنّف ترجمته لكتاب "نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)"[1] المؤلّف من طرف روبرت هولب أول محاولة حقيقية للتعريف بنظرية التلقي على المستوى العربي، لأن ما كان ينتج عن نظرية التلقي قبل ترجمة هذا الكتاب لم يرق إلى مستوى المؤلفات الكاملة.

لذا نال رعد عبد الجليل شرف أول ترجمة عربية لكتاب "نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)" عن النسخة الانجليزية Reception theory critical introduction[2].

1. دوافع ترجمة الكتاب وطبيعته:

ترجم رعد عبد الجليل الكتاب فيما يناهز 270 صفحة من الحجم المتوسط، ولعلّ الغاية التي من أجلها ترجم الكتاب –حتى ولو أن المترجم لم يصرّح بذلك– هي تقريب القارئ العربي باختلاف أنواعه من الطرح النظري الذي نما وترعرع في ألمانيا.

كما ارتأى رعد عبد الجليل أنّ الترجمة المناسبة للعنوان الأصلي للكتاب Reception theory critical introduction هي "نظرية الاستقبال مقدمة نقدية" دون تقديم مبرّرات لترجيحه لهذا المصطلح عن متنافسه في هذا الإطار"التلقي".

وما نلمح في طبيعة هذا الكتاب المترجَم إذ أنه يوفّر لقارئه نظرة شاملة عن نظرية التلقي، فهو يقف عند ظروف نشأة نظرية التلقي وكذا إطارها النظري وأبرز مؤسسيها إضافة إلى بعض الانتقادات والمشاكل التي واجهتها النظرية. وفيما يلي نحدّد طريقة عرضه وترجمته لفهرس الكتاب "**روبرت هولب**" ويكون ذلك مقابلا لترجمة "عز الدين اسماعيل" في إطار عرض أوجه التشابه والاختلاف.

---

1 روبرت هولب، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)، تر رعد عبد الجليل، دار الحوار اللاذقية، ط1: 1992

2 النسخة التي اعتمدها المترجم صادرة عن Routeldrge–London and newyork, 1989

تر رعد عبد الجليل	الصفحة	تر عز الدين إسماعيل	الصفحة
		-هذا الكتاب	07
		-تقديم	25
-تقديم المؤلف		**الفصل الأول**: تغيير النموذج ووظيفته الاجتماعية التاريخية	
1. التغيير في النماذج ووظيفتها الاجتماعية التاريخية	7	-نماذج من تاريخ النقد	31
-النماذج في تاريخ النقد	11	-الثورات العلمية والبحث الأدبي	36
-الثورة العلمية والأبحاث الأدبية	13	**الفصل الثاني**: **المؤثرات والإرهاصات**	
2.التأثيرات والرواد	17	-الشكلانية الروسية	49
-الشكلانية الروسية	25	-رومان انجاردن	59
-رومان انجاردين	29	-بنيوية براغ **(جان موكاروفسكي وفيلكس فوديشكا)**	68
-بنيوية براغ (جان موكاروفيسكي وفيليكس فوديكا)	37	-هانز-جورج جادامير	77
-هانز-جورج جادامير	44	-سوسيولوجيا الأدب	88
-سوسيولوجية الأدب	51	**الفصل الثالث**: **المنظرون الكبار**	
3. المنظرون الرئيسيون	61	-من تاريخ التلقي إلى التجربة الجمالية: هانز روبرت ياوس	97
-من تاريخ الاستقبال إلى الخبرة الجمالية: هانز روبرت جوز	69	-النصيّة واستجابة القارئ: وولف جانج إيزر	133
-النصيّة واستجابة القارئ: وولف جانج آيزر	71	**الفصل الرابع**: **نماذج بديلة ومنازعات**	
4. النماذج البديلة والخلافات	100	-نموذج الاتصال: مستويات التفاعل بين القارئ والنص	165
-نموذج الاتصال: مستويات التفاعل بين القارئ والنص	129	-نظرية التلقي الماركسية: نزاع الشرق والغرب	182
-نظرية الاستقبال الماركسية: حوار الشرق والغرب	144	-نظرية التلقي التجريبية: الاستجابات الفعلية للنصوص.	199
-نظرية الاستقبال التجريبية: الاستجابة الفعلية للنصوص.	157	**الفصل الخامس**: **مشكلات ومنظورات**	
5.المشكلات والمناظير	171	-هوامش الكتاب	240
		-ثبت المصطلحات.	255

ترجمة فهرس كتاب "روبرت هولب" عند رعد عبد الجليل وعز الدين إسماعيل

2. قراءة في مضمون الكتاب:

ينتظم الكتاب في خمسة أقسام:

الأول عن التغيير في النماذج ووظيفتها الاجتماعية التاريخية، والثاني عن التأثيرات والرواد التي ساعدت على ظهور نظرية التلقي بدءا من الشكلانية الروسية ورومان انجاردين مروراً ببنيوية براغ **عند جان موكاروفيسكي وفيليكس فوديكا**، **ثم** هانز جورج جادامير و سوسيولوجية الأدب وتأثير كل ذلك في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية.

أما القسم الثالث فيتناول فيه المنظرين الرئيسيين: جوز وآيزر، ثم الرابع الذي يتناول النماذج البديلة والخلافات من خلال نموذج الاتصال (مستويات التفاعل بين القارئ والنص)، نظرية الاستقبال الماركسية (حوار الشرق والغرب) ونظرية الاستقبال التجريبية (الاستجابة الفعلية للنصوص).

ويعرض في القسم الخامس المشكلات والمناظير حول ثبات النص، والنص المبلغ عند ستالين فيش وبزوغ القارئ، والقارئ المبعد عن المركز عند بارت، والتفسير والبحث عن المعنى، وضرورة سوء التفسير عند بلوم، والتأسيس الجديد للتاريخ الأدبي، والتاريخ بوصفه ميتافيزيقا عند دريدا والشعرية وعلم التاريخ عند هوليت.

ملاحظات عن الكتاب المترجم:

ربما أول ما يلتفت إليه قارئ الكتاب هو خلوه من مقدمة المترجم وكذا مفارقة في ترجمته سواء من ناحية عناوين الكتاب أو في أسماء أعلام النظرية من ناحية أخرى.

وكذا عدم وجود ثبت مصطلحات النظرية فيه، بالإضافة إلى ذلك تخلّلت ترجمة "رعد عبد الجليل جواد" إهماله للهوامش المكملة للنص الأصلي وتخليه عن ترجمتها ناهيك أننا نجده أحيانا لا يميّز بين كلام المؤلف والنصوص المستشهد بها. وهناك أيضا قفز على بعض المقاطع من النص الأصلي متجاوزاً لها دون الإحالة إليها أو ترجمتها.

بالرغم من تلك الهفوات التي وقع فيها المترجم إلاّ أنه يبقى لبنة أولى في ترجمة هذه النظرية التي ساهمت بقدر كبير في توعية القارئ العربي بالاطلاع على مستجدات النظريات الغربية بصفة عامة والاطلاع على نظرية التلقي بصفة خاصة وذلك بهدف الانفتاح على النقد الغربي عن طريق ترجمة هذا الكتاب.

ب/ **ترجمة عزّ الدين إسماعيل لكتاب روبرت هولب:**

لم تسلم ترجمة "رعد عبد الجليل جواد" من النقد؛ ولعلّ أول ما يمكن أن تؤاخذ عليه ترجمته، هو افتقارها لمقدمة تعرّف القارئ بمؤلف الكتاب وبالموضوع المتناول كما تضعه في السيّاق العام الذي ألّف فيه هذا الكتاب وهو السبب الرئيسي فقي إعادة ترجمة الكتاب.

لهذه الأسباب الآنفة الذكر وغيرها جعلت الناقد عزّ الدين إسماعيل يعيد ترجمة الكتاب بذاته معنوناً إيّاه بـ "نظرية التلقي: مقدمة نقدية"* بحيث صدرت ترجمته في النادي الأدبي الثقافي بجدّة بتاريخ 1994/08/08.

كما بيّن "عز الدين إسماعيل" أنّ الترجمة الحرفية لعنوان روبرت هولب " reception theory" هو "نظرية الاستقبال" لكنه فضّل استخدام كلمة "التلقي" لأنها أقرب إلى الدلالة المقصودة، وهي تلقي القارئ للنصوص الأدبية؛ أما كلمة "الاستقبال" فلها في اللغة العربية تعلقات أخرى. مدعّما رأيه لما أشار إليه "**هانز روبرت ياوس H.R.JAUSS**" "**في عام 1979 مازحاً، وهو وأحد من كبار الممثلين لهذه النظرية، ربما بدت المسائل المتعلّقة بالاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب**"[1].

---

*اعتمدنا في تحليلنا ترجمة عز الدين إسماعيل، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)

تأليف روبرت هولب على طبعة:2000، الناشر المكتبة الأكاديمية

1 روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر عز الدين إسماعيل، (المرجع سابق) ص: 25

لقد توقفت مقدمة المترجم لكتاب "نظرية التلقي"عند النقاط التالية:

أ/ **التعريف بالكاتب والكتاب:**

*مؤلف الكتاب: روبرت هولب ROBERT HOLUB أستاذ مساعد بالقسم الألماني بجامعة كاليفورنيا في براكلي. **ومن هنا كانت صلته قوّية بالفكر والنقد والأوضاع العامة في ألمانيا. وكان هذا ما هيّأه لأن يؤلف هذا الكتاب عن نظرية التلقي التي تُعدّ ألمانية في أصولها ونشأتها**[1].

إنّ إدراك المترجم لسيرة المؤلف العلمية تؤكد وعيه أثناء عزمه على ترجمة هذا الكتاب، إذ أنّ الوزن العلمي للمؤلف جعل من الكتاب الذي أصرّ المترجم على نقله إلى العربية ذا "**أهمية تاريخية ونظرية وعلمية**" أهمية تاريخية تثبتها القيمة العلمية التي يُحظى بها الكتاب في الغرب من جهة، ومن جهة أخرى فالمؤلف قد وضع نظرية التلقي في سياقها التاريخي بربطها بما سبقها وما لحقها، ورسم بخطوط واضحة التصوّر العام لنظرية التلقي.

ب**. دواعـي الترجمة:**

توخى عز الدين إسماعيل من وراء ترجمته كتاب روبرت هولب؛ "**إتاحة هذا الفكر وهذه النظرية للقارئ العربي كذلك، في وقت مقارب نسبياً. على أن الأمر لا يقتصر على جانب الطرافة هذا؛ فالقيمة الخاصة للكتاب لها كذلك وزنها، إذ يعده البعض أفضل عرض متاح لنظرية التلقي، ويرى أنه المرجع المعتمد لكل من يهتم بهذه النظرية في الفكر الألماني**".

---

1 روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر عز الدين إسماعيل (المرجع سابق) ص: 09

ج/ **مضمون الكتاب:**

اعتمد المترجم أسلوبا غاية في التركيز لبسط ظروف نشأة نظرية التلقي وأهم الرواد المؤسسين، كما عرض المفاهيم الأساس لنظرية التلقي مقتفياً في إنجازه ذاك المسار الذي رسمه المؤلف، فكشف النقاب عن مفهوم التلقي الذي كان يقصد به"**تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته، وعندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يُحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً، حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه**"[1].

بالإضافة إلى حرص "عز الدين إسماعيل" على التنبيه إلى التمايز الحاصل بين العديد من المفاهيم المتداخلة أحياناً والمتقاربة أحياناً أخرى، فقد توقف بالشرح عند أهم المفاهيم التي تتأسس عليها نظرية التلقي لتكون مقدمته بذلك مخططا عاماً لحركة الفكر في الكتاب.

لذا فقد أنهى عزّ الدين إسماعيل مقدّمته بالوقوف عند بعض العوائق التي يمكن أن تُواجه القارئ إبان تفاعله مع النص، وهي عوائق لا يخلو منها النص حتى في نسخته الانجليزية فالمؤلف "**يُسرفُ أحياناً في الصياغة التجريدية لأفكار الآخرين التي يعرضها، كما أنّه يُدخل في سيّاق عرضه جملاً أو أجزاء من جمل كلامهم منتزعة من سياقها الأصلي فتكون ناتئة في بعض الأحيان وتتطلّب إعمال الفكر، هذا في الوقت الذي يحرص فيه المؤلف على أن يكون له موقفه النقدي من الأفكار التي يعرضها فيختلط العرض عندئذ بهذا النقد**"[2].

---

1 روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر عز الدين إسماعيل (المرجع سابق)، ص: 09

2 المرجع نفسه، ص:23-24

- **مقاربة في ترجمة مصطلحات نظرية التلقي عند/**

"رعد عبد الجليل" و"عزّ الدين إسماعيل"

من أجل الاطلاع على طبيعة تعامل الترجمة العربية للنصوص التنظيرية للتلقي سنحاول المقارنة بين ترجمتي كتاب "**روبرت هولب**" على أساس أن الأصل واحد من خلال تحليلنا للجدول التالي:

المصطلح/ **بلغته الأصل**	اللغة الوسيطة	ترجمته إلى اللغة العربية			
الألمـانية	الانجليزية	**تر/رعد عبد الجليل**	**ص**	**تر/عزّ الدين إسماعيل**	**ص**
//	**RECEPTION THEORY**	نظرية الاستقبال	**08**	نظرية التلقي	**25**
WIRKUNGSGSCHICHTE	//	تاريخ تعزيز النص	**07**	تاريخ الفاعلية	**26**
REZEPTION SGESCHICHTE	//	تاريخ الاستقبال	**07**	تاريخ التلقي	**26**
WIRKUNG SAXTHETIK	//	جماليات التأثير	**07**	جماليات التأثير	**26**
REZEPTION SASTHETIK	//	جماليات الاستجابة	**07**	جماليات التلقي	**26**
//	//	نقد استجابة القارئ	**08**	النقد المتعلّق بالقارئ/ الاستجابة	**27**
Paradigma	//	النماذج	**13**	النموذج	**31**
//	//	توقعات القارئ	**23**	توقعات القارئ	**45**
//	**PERCEPTION/DEVICE**	الاستقبال والاساليب	**30**	الإدراك والأداة	**51**
OSTRANENIE	**DEFAMILIARIZATION**	الاغتراب	**32**	التغريب	**53**
Realisation	**CONCRETIZATION AND CONCRETION**	المحسوس والمتجسّم	**40**	التحقق العياني التجسيد	**63**
//	**SEMIOLOGY**	سيميولوجية	**48**	علم العلامة	**73**
//	**LITERATURNOST**	التأدب	**49**	أدبية الأدب	**74**

ص	تر/عز الدين إسماعيل	ص	تر/رعد عبد الجليل	بالانجليزية	المصطلح بالألمانية
74	القصدية	49	القصدية	INTENTIONALITY	//
77	علم التفسير	52	التأويلية	//	Interpretation
81	تاريخ علم التفسير الهرمنيوطيقا	54 55	تاريخ التأويل التأويلية	//	//
81	الفهم	55	الفهم	//	SUBTILITAS INTELLIGENDI
81	الشرح	55	التحليل	//	SUBTILITAS EXPLICANDI
81	التطبيق	55	التطبيق	//	SUBTILITAS APPLICANDI
82	التاريخانية	56	المنهج التاريخاني	HISTORIECITY	HISTORCITY
83	التحيّز التفسيري الهرمنيوطيقي	57	الرأي المسبق التأويلي	//	//
84	التاريخ العملي	58	التاريخ الفعال	EFFECTIVE HISTORY	WIRKU–NGSGESCHICHTE
84	أفق الفهم	58	أفق الفهم	HORIZON OF UNDERSTANDING	//
85	الأفق التاريخي	59	الأفق التاريخي	//	HORIZONT VERSCHMELZUNG
87	أفق التوقع	60	أفق التوقعات	HORIZON OF EXPECTATION	ERWARTUNGSHORIZONT
87	التجسيد	60	الملموس	CONCRETION	REALISATION
94	سوسيولوجيا الذوق	66	سوسيولوجيا الذائقة	//	GESCHMACK
101	الانعكاس	74	الانعكاس	//	WIDERSPIEGELUNG
108	تغيير الأفق	79	تغيير الآفاق	//	HORIZONTWANDELN
119	جماليات السلبية	88	جمالية السلبية	AESTHETICS OF NEGATIVITY	NEGATIVE ASTHETIK
125	التجربة الجمالية المنتجة	93	إنتاجية الخبرة الجمالية	//	ASTHEITISCHE ERFAHRUNG
125	الحسّ الجمالي	94	استقبالية الخبرة الجمالية	AISTHESIS	AISTHESIS

125	التطهير	96	اتصالية الخبرة الجمالية	CATHARSIS	//
136	القارئ الضمني	103	القارئ الضمني	**IMPLIED READER**	//
137	القارئ المتميّز	103	القارئ المتفوّق	SUPER READER	//
137	القارئ غير الرسمي	103	القارئ المبلغ	INFORMAL READER	//
137	القارئ الظواهري	103	القارئ الظاهراتي	**PHENOMENOLOGICAL READER**	//
147	الإبهام	112	الإبهام	**INDETERMINACY**	UNBESTIMMTHEIT
147	الرؤية لوجهة النظر الجوالة/الطوافة	112	مجال الرؤية للرأي التساؤلي	**WANDERING VIEW POINT**	//
165	نموذج الاتصال	129	نموذج الاتصال	//	//
165	نظرية النشاط الاتصالي	129	نظرية سلوك الاتصال	//	THEORIE DESKOMMUNIKATIVEN HANDELNS
185	مجتمع الأدب	147	المجتمع الأدبي	//	LITERATURGES ELLSCHAFT
228	التفسير المغلوط/ سوء الفهم	184	سوء التفسير	**MISINTERPRETATION**	//

تحليل الجدول:

أ/ تحليل مصطلحات المترجميّن:

بما أن المصطلح النقدي يتمتّع بدور حاسم وشخصية معرفية متميّزة في ضبط المفاهيم وتوضيح الدلالات والرؤى إذ بدونها تفقد المصطلحات قيمتها الإجرائية وصراحتها العلمية التي اكتسبت في نطاق تصوّرات نظرية معينة.

فإن السؤال الذي نطرحه؛

هل تدخلّت ذاتية المترجمين (رعد عبد الجليل وعزّ الدين إسماعيل) في فهم وتوظيف مصطلحات نظرية التلقي؟

وما مدى التوافق أو الاختلاف بينهما في ضبط مصطلحات النظرية؟

تبيّن لنا من خلال المصطلحات التي اخترناها أنموذجا للتحليل؛ تقريبا بعضها حظيّ باتفاق المترجمين مثلاً **(جماليات التأثير، توقعات القارئ، الدال، المدلول، القصدية، الفهم التطبيق، أفق الفهم، الأفق التاريخي، الانعكاس، القارئ الضمني، الإبهام، نموذج الاتصال وغيرها..)**، بينما يبقى عدد مهم من المصطلحات الأخرى موضع اختلاف بين المترجمين اختلاف يقف عند حالات متعددة أبرزها:

1. اختلاف يقف عند الاشتقاقات الصرفية:

أ. بين المفرد والجمع:

كما هي الحال عندما نجد أحد المترجمين يستقطب المصطلح مفرداً ويوّظفه الثاني جمعاً نحو (النموذج/ النماذج، أفق التوقع/أفق التوقعات، تغيير الأفق/تغيير الآفاق، جمالية السلبية/جماليات السلبية).

ب.بين المصدر واسم المفعول أو الصفة المشبهة:

نلمح تفضيل أحد المترجمين المصدر بينما الآخر يختار اسم المفعول مثل: (التجسيد/الملموس، الاغتراب/التغريب، الذائقة/الذوق).

2.**الاختلاف يقف بين جمع التكسير وجمع المؤنث السالم:** مثل الظواهري/الظاهراتي

3. **أو كاختلافهما في النسبة** نحو: التاريخي/ التاريخانية.

بالإضافة إلى أننا نلمح مسافة التباعد الواضحة بين المترجمين في ترجمة المصطلح الواحد بعبارتين مختلفتين كما هو الشأن بالنسبة لمصطلح "wirkungs geschichte" بلغته الألمانية الأصل والذي تُرجم على يد "روبرت هولب" بالانجليزية "Reception theory " نجده عند ترجمة رعد عبد الجليل بمصطلح "نظرية الاستقبال" في حين "نظرية التلقي" عند عزّ الدين إسماعيل.

***نشير إلى طريقة اختيارنا للمصطلحات قصداً لدى المترجمين بحيث بحثنا عن مقابله لدى المترجم الآخر بالعودة إلى الفقرة المترجمة ذاتها.**

والحال ذاته بالنسبة لهذه المصطلحات الآتية عند "رعد عبد الجليل"**(تاريخ الاستقبال نقد استجابة القارئ، التأدب، التأويلية، التاريخ الفعال، إنتاجية الخبرة الجمالية، استقبالية الخبرة، مجال الرؤية للرأي التساؤلي، نظرية سلوك الاتصال، المجتمع الأدبي، سوء التفسير وغيرها)**، بينما اختار عزّ الدين إسماعيل مصطلحات مغايرة في ترجماته على التوالي **(تاريخ التلقي، النقد المتعلّق بالقارئ/الاستجابة، أدبية الأدب، علم التفسير، التاريخ العلمي، التجربة الجمالية المنتجة، الحس الجمالي، الرؤية لوجهة النظر الجوالة/الطوافة، نظرية النشاط الاتصالي، مجتمع الأدب، التفسير المغلوط/سوء الفهم)**.

وغالباً ما نجد المترجم "عزّ الدين إسماعيل" أقرب إلى الترجمة الأنسب؛ من ذلك مثلا ترجمته المصطلحات التالية: perception–device– defamiarization

التي أجمع على ترجمتها عز الدين إسماعيل بالمقابل الآتي (الإدراك–الأداة– التغريب) وهي ترجمة تؤدي إلى حدّ بعيد ما أراده واضعو هذه المصطلحات، في حين اختار لها المترجم رعد عبد الجليل مقابلاً (الاستقبال– الأساليب– الاغتراب)

بالنسبة لـ"التغريب" هو رهين بفعل خارجي بينما يبقى الاغتراب إرادياً وذاتياً.

ب/ مقارنة في مفهوم مصطلحات النظرية عند المترجمين:

بعد التعرّض إلى عدد من المصطلحات الرئيسية في نظرية التلقي التي وظّفها كل من المترجمين ومعرفة درجة التوافق والاختلاف في تعاملهما مع الزاد الاصطلاحي لنظرية التلقي سنتناول مدى التفاوت في ترجمتهما لمفاهيم المصطلحات الرئيسة للنظرية.

تحليل مصطلحات النظرية عند رعد عبد الجليل		تحليل مصطلحات النظرية عند عزّ الدين إسماعيل	
المصطلح	تعريفه	المصطلح	تعريفه
تاريخ تعزيز النص	إنّ لتاريخ تعزيز النص في ألمانيا تقاليد عريقة، تتضمن اختبار تأثير الكاتب على الأجيال اللاحقة وخاصة الكتاب اللاحقين.	**تاريخ الفاعلية**	"بالمعنى القديم الدال على "تاريخ الأثر" الذي يُحدثه نص ما أو كاتب ما". يتضمن فحص ما يكون لمؤلف ما من تأثير على الأجيال المتأخرة، وعلى الكتاب اللاحقين به على وجه الخصوص.
نظرية الاستقبال	تشير إلى تحوّل عام في الاهتمام من الكاتب والعمل إلى النص والقارئ، لذا تمّ استخدامها كمعضلة اصطلاحية تسور كلا من مشروعي ياوس وآيزر.	**نظرية التلقي**	فضّلنا استخدام كلمة التلقي لأنها أقرب إلى الدلالة المقصودة وهي تلقي القارئ للنصوص الأدبية.
جمالية الاستقبال	استخدمت فقط فيما له علاقة بعمل ياوس النظري المبكر.	**جماليات التلقي**	تستخدم إلاَّ في علاقتها بعمل ياوس النظري المبكر.
نقد استجابة القارئ	أصبحت تعتبر مظلّة اصطلاحية تضم نظماً موّجهة مثل نظام نورمان هولاند المعروف باسم "النقد التحويلي" والشعرية البنيوية لجوناثان كوللير، والنمطية الفعالة لستايلي فيش. انها أيضا تشير إلى تحوّل عام في الاهتمام من كاتب العمل إلى محور النص/القارئ.	**النقد المتعلّق بالقارئ/ الاستجابة**	هو مصطلح شامل يؤلف بين نظم مختلفة مثل "النقد الإجرائي" عند نورمان هولاند والشعرية البنيوية عند جوناتان كلر والأسلوبية التأثيرية عند ستانلي فش كما أنه يشير كذلك إلى تحوّل عام عن الاهتمام بمؤلف العمل إلى محور النص/القارئ.
النموذج الأدبي	هو القدرة على إساءة تفسير الحديث، وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية.	**النموذج**	إنّ هذا الانجاز المتميّز للنموذج... هو القدرة على انتزاع الأعمال الفنية من الماضي عن طريق التفسيرات الجديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد وجعل التجارب المخترعة في الماضي سهلة المنال مرّة أخرى.

أفق التوقعات	"كأنه يشير إلى نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات "كنظام مرجعي" أو نظام ذهني حيث افتراضات الفرد تصح في أي نص.	**أفق التوقعات**	يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات إلى "نظام من العلاقات"، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص
القارئ الضمني	إنّ هذا الاصطلاح يوحد كلا من ما قبل بناء المعنى الضمني في النص، وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة.	**القارئ الضمني**	يعرّفه بأنه:حالة نصيّة وعملية إنتاج للمعنى على السواء"إنّ المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة"

<u>بعد هذا العرض الموجز نستنتج مما يلي؛</u>

- إنّ الترجمة –في تقديرنا الخاص– ينبغي أن تؤدي وظيفتها التواصلية انطلاقا من قراءة النص الأصل وتمثّله وفهم مصطلحاته الأساسية، وبهذه الرؤية يكون المترجم قد حقّق نسبة عالية من الفهم والتأويل.
- ولعلّ غياب التنسيق بين المترجمين "رعد عبد الجليل وعزّ الدين إسماعيل"فيما يخص المصطلحات يعود أساساً لغياب مؤسسة علمية قائمة على تنسيق مختلف الجهود المبذولة في هذا المجال.
- وهذا ما يحيلنا إلى سبب اختلاف المترجمين في ضبط المصطلح لعاملين اثنين هما:

–**<u>الأول</u>** يتمثل في تجاهل الباحثين بقواعد المصطلحات المسطرة من قبل المجامع اللغوية

–أما **<u>الثاني</u>** فيكمن في الطريقة الانفرادية أو اجتهادات الباحثين في ضبط المصطلح لدرجة يشعر فيها القارئ أم كل باحث يشكّل مدرسة نقدية بمفرده قائمة بذاتها بالرغم من اعتمادهم على خلفية معرفية غربية واحدة كما أننا نلحظ عند الباحث الواحد تفاوتاً في ترجمة المصطلح الواحد.

* ومازاد الأمر تعقيداً أن الترجمتين لنظرية التلقي لم تنقل من الألمانية إلى العربية وإنما عن طريق لغة ثانية وسيطة وهي الانجليزية.

2. المقــالات: ترجمة مصطلحات النظرية عند "ياوس" و"إيزر"

لقد أصبح إعمال النظريات النقدية الغربية الحديثة في الوسط النقدي العربي المعاصر ضرورة حتمية وملحة أملتها ظروف معينة وحساسيات جديدة، حتّمت على النقد أن يغيّر منطلقاته القديمة من أجل مواكبة ما هو مستجد في الساحة النقدية عن طريق الترجمة.

ولعل أبرز هذه النظريات النقدية "نظرية التلقي" التي اطلع عليها النقاد العرب وتناولوها بالدراسة ترجمة وتعريبا خاصة فيما تعلّق بالجانب المصطلحاتي عند أبرز منظريها "هانس روبرت ياوس" وفولفغانغ إيزر".

أ. <u>هانس روبرت ياوس</u>:

سنحاول من خلال تحليل المقالات التي ترجمها النقاد العرب المشارقة فيما تعلَّق بترجمة مصطلحات النظرية

1. ترجمة عبده عبود: نظرية الاستقبال الأدبي

تناول المترجم "عبده عبود"* في مقاله "النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي "نظرية الاستقبال الأدبي" مسألة ضرورة استيعاب نظرية التلقي/ الاستقبال الأدبي في أصولها الألمانية بالرغم من وجود وسيط عبر وافدين الفرنسي والانجليزي. مشيرا في ذلك إلى الجهود العربية الجديدة التي ظهرت في أواخر الثمانينات لاستيعاب هذه النظرية من خلال تعريب بعض كتابات أعلام مدرسة كونستانس وهانس روبرت ياوس بصفة خاصة.

فقد نشرت مجلة الفكر العربي المعاصر البيروتية عام 1986 ترجمة عربية لمقال بعنوان "جمالية التلقي والتواصل الأدبي"، وقد أنجز الترجمة عن اللغة الفرنسية الناقد المقارن المغربي سعيد علوش[2]، وبعد ذلك بعامين نشرت مجلة "العرب والفكر العالمي" ترجمة عربية لمقالة أخرى لياوس وعنوانها "علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته"[3] وقد تمت الترجمة عن الفرنسية أيضا.

*عبد عبود ناقد ومترجم دارس للغة الألمانية، يهتم بالدراسات الأدبية والنقدية، يعمل في مجال الترجمة، ينشر في الدوريات المحلية والعربية

1 عبده عبود، "**النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي نظرية الاستقبال الأدبي**"، مجلة المعرفة رقم 375 1ديسمبر 1994 سوريا ص:93

2 ينظر جوز هانز روبير، "**جمالية التلقي والتواصل الأدبي**"، تر سعيد علوش، الفكر العري المعاصر ع38 بيروت 1986

3 جوز هانس روبيرت، "**علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته**"، بسام بركة، العرب والفكر العاملي، بيروت، ع1988/3

تعدّ مقالتي "**ياوس**" السابقتي الذكر اللتين ترجمهما الأستاذان "سعيد علوش" و"بسام بركة" قد وفّرا باللغة العربية قاعدة مرجعية موثوقة لاستيعابهم للنظرية.

إلاّ أنّنا نلمح تفاوتا في ترجمة المصطلحات النقدية للنظرية، وبالتالي ظهرت على هذا الصعيد تناقضات واختلافات بخصوص تعريب المصطلحات الرئيسية، بل لم يكن هناك إجماع حتى على المعادل العربي لمصطلح **REZEPTION** التي سميّت النظرية بأكملها به.

وفيما يلي قائمة بأهم مصطلحات **نظرية التلقي**/ الاستقبال الأدبي في صورتها الأصلية الألمانية وبمعادلاتها العربية المختلفة كما وردت في مقالتي "هانس روبرت ياوس" اللتين نقلهما إلى العربية الدكتوران "سعيد علوش" و"بسام بركة".

المصطلح بالألمانية	في ترجمة د.سعيد علوش	في ترجمة د.بسام بركة
Rezipieren	يستقبل	//*
Rezeption	الاستقبال	//
REZPIENT	المستقبل	//
Rezeptions Asthetik	أ. جمالية التلقي ب.جمالية الاستقبال ت.الجمالية الاستقبالية	**جمالية التلقي**
Rezeptionsakt	فعل الاستقبال	**فعل التلقي**
Rezeptions geschicht	تاريخ الاستقبال	**تاريخ التلقي**
Erwartungshorizont	أفق الانتظار	**أفق الانتظار**
Erfahrungshorizont	أفق التجربة	//
Hermeneutik	الهرمنوتيكية	**علم التأويل**
Literarische hermeneutik	هرمنوتيكية أدبية	**علم التأويل الأدبي**
Hermeneutisch	أ. تأويلي ب.هرمنوتيكي	**تأويلي**

*(//) تشير الى أنّ المترجم بسام بركة لم يضع مصطلحا مقابلا باللغة العربية

المصطلح بالألمانية	في ترجمة د.سعيد علوش	في ترجمة د.بسام بركة
Konretisation	تجسيد	**تجسيد**
Kunstwerk	العمل الفني	//
Offenes kunstwerk	العمل الفني المفتوح	**النص المفتوح**
Interpretation	التأويل	**التفسير**
Immanente interpretation	الضمنية	**التفسير المباشر– المحايد**
Diskurs literarischer	الخطاب الأدبي	**الخطاب الأدبي**
Paradigma	النموذج	**النموذج**
Paradignrenwechsel	تغيير النموذج	**تغيير النموذج**
Asthetishe erfahrung	التجربة الجمالية	**التجربة الجمالية**
Literarische kommunikation	التواصل الأدبي	//
Asthetischenorn	المقياس الجمالي	**الحكم الجمالي**
Kommunikative funktion	الوظيفة التواصلية	//
Philolgie	//	**علم الفقه**
Philologisch	//	**فقهي**
Alleritat	الغيرية	**الغيرية**
Horizont	الأفق	**الأفق**
Horizont versehmelzung	تغيير الأفق	**تغيير الأفق**

إنّ الاختلاف بين "**سعيد علوش**" و"**بسام بركة**" يتعلّق بالدرجة الأولى بصياغة المفهومات الأساسية لنظرية الاستقبال/ التلقي، وفي مقدمتها مفهوم rezeption والمفهومات المرتبطة به أو المشتقة منه.

فقد ترجم "سعيد علوش" كلمة **rezeption** تارة بالاستقبال وتارة أخرى بـ "التلقي" وتحدّث عن "جمالية الاستقبال" و"الجمالية الاستقبالية"، والمستقبل"، وفعل الاستقبال" و"تاريخ الاستقبالية" لكنه تحدّث أيضا عن "جمالية التلقي". أما "بسام بركة" فقد اعتمد معادلا مصطلحيا واحداً لـ **rezeption** هو "التلقي"، كما تحدّث عن التلقي المنتج وجمالية التلقي، وهذا من حيث المبدأ هو الحل الأفضل لترجمة المصطلح.

ونلاحظ الظاهرة عينها بخصوص مصطلح رئيس آخر هو "**Hermeneutik** والصفة المشتقة منه **Hermeneutish**، نجد "سعيد علوش" يتحدّث عن "الهررمنيوتيكي" ولكنه يستخدم في السياق نفسه مصطلح "تأويلي"، دون أن يلزم نفسه بصيغة واحدة للمصطلح السابق الذكر. أما "بسام بركة" فقد استخدم مصطلح "علم التأويل"، وتشتق منه صفة "تأويلي" وأظهر بذلك حزماً في الشؤون المصطلحية. إلاّ أنّه من الملاحظ أنّ المترجمين كليهما قد اتفقا على ترجمة مصطلح رئيس ثالث هو **Eewartyngshorizont** بأفق الانتظار وهي الترجمة العربية للمفهوم الفرنسي **horizon d'attente**.

ولمّا تحدّث المترجم "عبده عبود" عن اللغة الفرنسية وثقافتها وكيف مثّلت المصدر الرئيس لاستيعاب هذه النظرية في الوطن العربي انتقل الى اللغة الانجليزية باعتبارها مصدر رئيس ثان لذلك الاستيعاب وخصّ في دراسته كتاب نظرية الاستقبال للناقد الانجليزي روبرت سي هولب ترجمة رعد عبد الجليل جواد الذي ظهر في مطلع التسعينات.

قدّم لنا الناقد "**عبده عبود**" الجهاز المصطلحاتي الذي وظّفه "رعد عبد الجليل" مع تقديم ملاحظات وصيّغ بديلة وضعها الناقد –باعتبارعها الأنسب في نظره– من خلال هذا الجدول الآتي:

المصطلح بالألمانية	الترجمة العربية	الملاحظات والصيغ البديلة
Astheitische erfahrung	الخبرة الجمالية	التجربة الجمالية
Asthetische Distanz	المسافة الجمالية	التباعد الجمالي
Akt des lesens	سلوكيات القراءة	فعل القراءة/عملية القراءة
Erwartungshorizont	أفق التوقعات	أفق التوقعات
Geschmack	الذائقة	الذوق
Hermeneutik literarische	التأويل الأدبي/ التأويلية	علم التأويل الأدبي
Horizont verschmelzunt	آفاق مدمجة/ دمج الآفاق	انصهار الآفاق
Historisher horizont	أفق التاريخ	الأفق التاريخي
Individueller horizont	أفق الفرد	الأفق الفردي
Immanente interpretation	التحليل الداخلي	التفسير الضمني
Kommunikation	الاتصالية	التواصل
Kommunikative	اتصالي	تواصلي
Leerstelle	الفراغ الشاغر	الموضوع الفارغ
Negative asthetik	جمالية السلبية/ جماليات السلبية	الجمالية السلبية
Provokation	المثير	الاستفزاز/ التحدي
Realisation	التجسيم/ المحسوسات	التجسيد/ التحقق
Repertoire	ذخيرة	احتياطي/مخزون
Sinnpotential	الموضوع الكامن	المعاني الممكنة
Thema	الثيمة	الموضوع
Wirkungsgeschichte	التاريخ الفعال/ التاريخ المؤثر	تاريخ الفاعلية/ تاريخ التأثير

يشير المترجم "**عبده عبود**" إلى أنّ الترجمة العربية لكتاب "روبرت سي هولب" تحوي مؤشرات كثيرة تدلّ على أنّ المترجم قد نقل إلى العربية نصاً لم يفهمه أو أساء فهمه جزئياً أو كلياً في لغة المصدر، وذلك نتيجة لنقص في كفاءته اللغوية والعلمية والثقافية. ثم ذكر الأسباب التي ترجع اليه رداءة الترجمة –في نظره– يتمثّل في عدم امتلاك المترجم الكفاءة على صعيد لغة الهدف أيضاً ممّا جعله غير قادر على أداء مضمون النص بالعربية أداءً سليماً وواضحاً.

وقد ظهر هذا النقص في الكفاءة الترجمية بشكل خاص على الصعيد المصطلحي فالنص حافل بمصطلحات لم يسمع بها، ولن يفهمها قارئ عربي مهما أجهد نفسه، وهذه عينة من تلك المصطلحات: " **الفردانية الإبداعية، الوظيفة التلقائية، المعالجة الجوهرية تاريخ الروح، اللغويات النصية، المنهج المتزامن، النموذج التطويري، الاستجابة الكونية الرأي التساؤلي، الفراغ التيمي، القراءة المضيئة** وغيرها.

إنّ خلطا مصطلحياً كهذا في نظره يرجع إلى عدم إحاطة المترجم بمصطلحات نظرية التلقي وبمعانيها في لغة المصدر، أو في لغة الهدف، أو في الاثنين معاً والى عدم إلمامه بعلم المصطلح.

في حين نجد المصطلحات النقدية التي قدمها عبده عبود كبديل تمّ ترجمتها من لغتا الأصل الألمانية، فكان ملما باستراتيجيات الاصطلاح والأبعاد لنظرية لذلك نجده معظم مصطلحاته دقيقة نحو "الترجمة الجمالية، علم التأويل الأدبي، انصهار الآفاق، الأفق التاريخي وغيرها.

2. ترجمة محمد خير البقاعي: نظرية التلقي

يعدّ مقال "نظرية التلقي"[1] للمترجم السوري "محمد خير البقاعي*" بمثابة تكملة لما نشره الدكتور "عبده عبود" مؤكداً بأنه استفاد من تعليقاته بخصوص المصطلحات والأعلام باعتباره مترجماً ودارساً للغة الألمانية ومختصاً في الأدب المقارن.

لقد تمت ترجمة الدكتور "محمد خير البقاعي"* عبر لغة وسيطة "الفرنسية" متناولاً في مقاله جمالية التلقي عند "هانس روبرت ياوس" محدّداً جهازه المفاهيمي التي سنناقشها انطلاقا من هذا الجدول الآتي:

ترجمة د. محمد خير البقاعي	المصطلح باللغة الألمانية
جمالية التلقي	Rezeptionasthetik
تغيير النموذج	Paradigmawechsel
أفق التوقع	Erwartungshorizont
الانزياح الجمالي	/
تغيير في الأفق	Horizont wandel

إنّ قارئ هذا المقال المترجَم يلتمس فيه محاولة د. محمد خير البقاعي عرض هذه النظرية في إطار منشئها أي استحضار المصطلحات باللغة الألمانية من أجل توضيحها للقارئ حتى يتأسّس الفهم مرّكزاً على جمالية التلقي وأبرز آلياتها الإجرائية عند هانس روبرت ياوس باعتبارها محاولة لتجديد التاريخ الأدبي مرداً الاعتبار إلى القارئ

وأن أفق التوقع يحتل مكانا مهما في هذه النظرية الذي نجده بدوره في أعمال "كارل بوبر" KARL POPPER، "هيدغر" HEIDEGGER و"هوسرل" HUSSERL وكذا "غادامير" GADAMER.

---

1 محمد خير البقاعي، "**نظرية التلقي**"، مجلة الآداب الأجنبية، ع88/ 1اكتوبر 1996، سوريا، ص: 245

*ناقد ومترجم سوري

ب. فـولفغانغ إيـــزر:

لقد حضيت نظرية "إيزر" النقدية باهتمام عند النقاد المشارقة، مما جعلهم يقبلون على ترجمة أعماله (كتبا ومقالات)، ومنه سنحاول تقديم في هذا المبحث أبرز المقالات التي ترجمت له بغرض تحليلها.

1. ترجمة نبيلة ابراهيم: القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال

تهدف مقالة الناقدة "نبيلة إبراهيم"* "**القارئ في النص**" التعريف بنظرية التأثير والاتصال عند فولفغانغ ايزر التي تهتم بالعلاقة بين القارئ والنص في إطار التفاعل بينهما.

ولعلّ ما يميّز هذا المقال أنها استمدت مفاهيم النظرية ومصطلحاتها من اللغة الأصل أي اعتمدت على اللغة الألمانية بالإضافة إلى أنها أجرت حواراً خاصاً مع صاحب النظرية "إيزر".

وفيما يلي سنعرض الجهاز المصطلحاتي التي اعتمدته الناقدة نبيلة إبراهيم:

ترجمة د. نبيلة إبراهيم	المصطلح باللغة الألمانية
نظرية التأثير والاتصال	Wirkungs und communikations theorie
نظرية التأثير	Wirkungs theorie
القارئ الضمني	The implied reader
فعل القراءة	The act of reading
تجسيدي	Concretization
مدرسة كونستانس	Konstanz school

وفي إطار الحوار الذي أجرته د. "**نبيلة إبراهيم**" باللغة الانجليزية مع الأستاذ "فولفغانغ إيزر" خلال زيارتها لجامعة كونستانس في ألمانيا الغربية في صيف 1984

فإننا نعرض جملة من الأسئلة التي تصب في إطار نظرية التأثير والاتصال وكيف تم الردّ على أسئلتها من طرف الكاتب بحدّ ذاته.

---

1 نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول ع1/ 1يناير 1984 مصر، ص: 101

*ناقدة من مصر

أجرت الناقدة "نبيلة إبراهيم" حوارا مع "إيزر" طرحت عليه مجموعة من الأسئلة أجاب عنها فيما يلي:

1.هل هناك نظريات أخرى أو مناهج ذات تأثير في ميدان الأدب في ألمانيا، يمكن أن تقف جنباً إلى جنب نظريتك المعروفة باسم "المؤثرات ونظرية الاتصال؟

وإذا لم تكن هناك نظرية أخرى خاصة، فما المناهج المتبعة في ألمانيا لتحليل النص؟

رد ايزر: * أجيب أولاً وقبل كلّ شيء أن أضع تفرقة تطمس في كثير من الأحيان في مناقشة النظريات والمناهج الأدبية، فالنظرية والمنهج يستخدمان في معظم الأحيان وكأن كل لفظة منهما يمكن أن تحل محل الأخرى، أو حتى كأنهما مترادفتان بيد أن هناك فراقاً ملحوظاً بين النظرية والمنهج. فالنظريات تزودنا، عامة بالمقدمات التي ترسى الأساس لإطار المقولات؛ في حين أنّ المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة في عمليات التفسير. ولابد أن تخضع النظريات لتغيير محدّد إذا وظّفت بوصفها وسائل "تقنيات" تفسيرية. فهناك في الواقع صلة تأويلية فعّالة بين النظرية والمنهج.

* من الشائع الآن أن النظريات التالية تمارس تأثيراً معيناً على الساحة الثقافية الألمانية: الماركسية، ونظرية التحليل اللغوي، ونظرية الإعلام والتأويل والتحليل النفسي، أما بالنسبة للدراسات الأدبية بوجه خاص يبدو أن أبرز هذه الاتجاهات هو التحليل النفسي وفن التأويل

2.هل تستطيع أن نعدّ نظريتك رد فعل على النظريات الحديثة الأخرى التي كانت –ومازالت– موضع جدل بين النقاد، مثل البنائية وما بعد البنائية، والنقدية الجديدة والتفكيكية..الخ، أم أنك تعدّ نظريتك امتداداً للفلسفة الألمانية؟

رد إيزر: النقاط التي وضعتها في كتابي: القارئ الضمني و"فعل القراءة" لم أتصوّرها على أنّها رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة، ولكنها بالأحرى رد فعل لشيء أهمل حتى الآن في الدراسات الأدبية وأعني به القارئ.

وفضلاً عن ذلك، يتعذّر على المرء أن يقول إن جماليات التلقي والنقد الخاص بالقارئ –الاستجابة هما استمرار لاتجاهات معيّنة في الفكر الفلسفي الألماني

وإذا كان لابد من ربطهما بعقائد معينة سائدة في الفلسفة الألمانية، فإنهما ترتبطان بأوثق الوشائج بفن التأويل وعلم الظواهر (الفينومينولوجيا).

---

1 ينظر، نبيلة إبراهيم، "**القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال**"، (المرجع سابق)، ص104

2.ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح: التفاعل بين النص والقارئ

اعتمد المترجمان العراقيان "حسن ناظم"* و"علي حاكم صالح"** في ترجمة مقال لايزر بعنوان "التفاعل بين النص والقارئ" على استثمار مفاهيم ومصطلحات نظرية الاستجابة الجمالية لايزر.

ولعلّ أبرز ما يميّز هذه الترجمة هو اعتماد الناقدين على اللغة الوسيط ألا وهي اللغة الانجليزية، فقد وظفوها من خلال وضع مقابلا لكل مصطلح ترجموه. وبما أن "إيزر" يعتبر كل ماهو أساسي لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، فإننا نرصد أولا كيفية ترجمة الناقدين لمصطلحات هذه النظرية من خلال هذا الجدول الآتي:

ترجمة حسن نظم وعلي حاكم صالح	المصطلح باللغة الانجليزية
النظرية الظاهراتية	// (لم يضعا لها مقابلا)
الموضوع الجمالي	//
القطب الفني	Artistic
القطب الجمالي	Aesthetic
سياسة التجربة	The policis of experience
الإدراك	//
التحقق	//
الفراغات/ الفراغ	Blank
التأثير	//
الموضوعة الأمامية	//
الموضوعة الخلفية	//
وجهة النظر المتجوّلة	//
الموضوع الجمالي	//

---

1 حسن ناظم وعلي حاكم صالح، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، دار الكتاب الجديد المتّحدة ط1: 2007، ص: 129

*حسن ناظم ناقد ومترجم من العراق متخصص في النظرية الأدبية والأدب العربي الحديث

** علي حاكم صالح ناقد ومترجم عراقي متخصص في الفلسفة الحديثة ترجما معا طرق هيدغر، هانز جورج غادامير الحقيقة والمنهج، نقد استجابة القارئ جين تومبكنز

أما فحوى ترجمتهم من خلال جهودهم المبذول في هذا المقال "التفاعل بين النص والقارئ" عند "إيزر" فإنه يصبّ داخل النظرية الظاهراتية للفن التي تولي عناية بدراسة العمل الأدبي في إطار استجابته، باعتبار أنّ النص يعرض "جوانب مخططة" من خلالها يمكن إنتاج الموضوع الجمالي للعمل الأدبي.

ومن هنا، نستنتج أن للعمل الأدبي قطبين: القطب الفني وهو نص المؤلف، أما القطب الجمالي فهو التحقق الذي ينجزه القارئ وبالتالي يحدث الفاعل بينهما.

كما نلاحظ أن المترجمين يستخدمان مصطلح "**التفاعل**" وأحيانا "**التواصل**" حينما قدّما تطبيق "فرجينيا وولف" على روايات "جين أوستين" وكذا حين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل ويملأ هذه الفراغات النصية، ثم نلمح انتقالهما إلى وظيفة مصطلح آخر "وجهة النظر المتجوّلة" دون أن يضعا له مقابلاً وصولا إلى الموضوعة الأمامية والخلفية

من أجل إثبات أن الفراغ أو الفراغات في النص التخييلي يظهر على أنه بنية نموذجية بفضلها يتم التفاعل المتبادل للمواضع النصية إلى الوعي لكي ينتعش معنى النص في تخيّل القارئ.

أما بالنسبة للأعلام فقد وضع لها مقابلا بالانجليزية كذلك سنوضحها كالتالي:

أسماء الأعلام	مقابله باللغة الأجنبية
فولفغانغ آيزر	WOLFGANA ISER
ر.د لاينغ	R.D.LAIND
أرنهايم	ARNHUM
فيلدنغ	FIELDING
توم جوز	TOM JONS

المبحث الثاني: نظرية التلقي في النقد المغاربي

حاول الناقد المغربي في سياق تعرّفه على نظرية التلقي، أن ينصّب اهتمامه على ترجمة أعمال أهم مؤسسي هذه النظرية. إذ نجد التركيز بالخصوص على أعمال كل من "هانس روبرت ياوس"، "وفولفغانغ إيزر"، باعتبارهما منظرين رئيسين للتلقي. فالمنظر الألماني الأول ترجم له ثلاثة نقاد مغاربة هم على التوالي: رشيد بنحدو ومحمد مساعدي

وللاقتراب أكثر من تعامل المترجم/الناقد العربي مع نظرية التلقي، سنحاول إلقاء نظرة عامة على ترجمة واحد من أهم الكتب التي نقلت إلى العربية ثم ننتقل الى ترجمتهم للمقالات.

1. الكتب: جمالية التلقي عند ياوس

أ. ترجمة رشيد بن حدو "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"

لقد ترجم الناقد "رشيد بنحدو" كتاب "ياوس" بـ "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"؛ تضمن مقدمة وأربعة فصول ومسردا مصطلحيا ثم ثبتا للأعلام.

بحيث استعرض المترجم في تقديمه للكتاب أسباب عزمه على ترجمة هذا المؤلف والتي جاءت نزولا عند رغبة "ياوس" إثر زيارته سنة 1994 إلى مدينة فاس أين ألقى محاضرتين عرض فيهما تصوره للتأويلية الأدبية، إذ التقى آنذاك الأستاذ "**رشيد بنحدو**" الذي قدم له صورة موجزة ومختزلة عن النقد الأدبي في المغرب والعالم العربي. ولذلك –يقول رشيد بنحدو– "**وبعد أن علم أنني أدرس نظريته حول التلقي في مستوى ديبلوم الدراسات العليا المعمقة، أعرب لي عن رغبته في أن أترجم جانبا من فكره حتى يتمكن الباحثون المغاربة والعرب عموما من تداول جمالية التلقي بالعربية، يقينا منه بأنها كفيلة بالإسهام في تخليص الدرس الأدبي من بعض مآزقه**"[1].

---

1 هانس روبيرت ياوس، "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي" ،ترجمة الدكتور رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط: 2004، ص:4.

إن المقدمة التي خصّ بها رشيد بنحدو ترجمته لكتاب "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"، تذلل العديد من الصعاب التي قد تواجه المطلع على الكتاب. ناهيك بكونها ملخصا مركزا للتصور العام الذي يؤطر نظرية التلقي، فقارئ الكتاب –بفضل هاته المقدمة- يجد نفسه مزودا بما يلزم لقراءة الكتاب. خصوصا، وأن المترجم لم يهمل حتى التفاصيل الصغيرة، حيث ختم مقدمته بمجموعة من التنبيهات التي تضيء ثنايا النص المترجم.

ثم قسم كتابه إلى أربعة فصول هي على التوالي: (1- حين يتحدى تاريخ الأدب النظرية الأدبية 2- الإنتاج والتلقي: أسطورة الأخوين العدوين 3- جمالية التلقي والتواصل الأدبي 4- جمالية التلقي: منهج جزئي).

ويجعل "**ياوس**" خلال تلك الفصول التصور العام الذي يؤسس نظرية التلقي، وكذا المسوغات الموضوعية التي خولت قبولها عند النقاد في ألمانيا ثم عند النقاد الغربيين بعد ذلك. كما وصف الركود الذي عاشته المناهج التعليمية المتخصصة في الأدب، وما يكتنفها من ضعف في آليات المقاربة وإعادة الحياة للتأريخ الأدبي.

لقد نادى ياوس بضرورة تجديد التأريخ الأدبي، عبر "**إلغاء الأحكام المسبقة التي تتميز بها النزعة الموضوعية التاريخية، وتأسيس جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية على جمالية الأثر المنتج والتلقي**"[1].

1 هانس روبيرت ياوس "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"، (المرجع سابق)، ص:59

لم يكتف ياوس في كتابه هذا، بوضعنا أمام الأمشاج الأولى لنظرية التلقي، تلك الأمشاج التي ليست سوى ثمرة تلاقح وحوار بين عدد من المناهج والمقاربات القرائية، وإنما قدم أيضا أهم المفاهيم المؤسسة لنظريته. كما ناقش العلاقة التي تربط جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ليقف أخيرا عند أهم سهام النقد المصوبة لهذه النظرية. "**محاولا الإبانة عن الإضافات التي تحملها جمالية التلقي وكذا ما لا تستطيع بمفردها تقديمه للنهضة التي يعرفها التأمل المعاصر في الفن وفي تاريخيته وفي علاقته مع التاريخ عامة**"[1].

وقد أكد ياوس من خلال هذا الفصل، أنه ليس بإمكان نظرية التلقي الإدعاء بتقديم البديل المنهجي النموذجي والمكتمل. فعكس العديد من المقاربات التي رامت تفسير النصوص مدعية العلمية ونجاعة الحلول التي تحملها، فإن جمالية التلقي ليست "نظرية مستقلة قائمة على بديهيات تسمح لها بأن تحل بمفردها المشكلات التي تواجهها، وإنما هي مشروع منهجي جزئي يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بواسطة هذه المشاريع"[2].

أما إذا حاولنا فحص ترجمته للمصطلح ومدى نجاحه في اختياراته لتلك المصطلحات التي تعد القناة الأساس لجعل الصورة جلية وواضحة أمام القارئ، فقد ارتأينا أن نستخرج أهم المصطلحات الواردة في كتابه "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"

---

[1] هانس روبيرت ياوس "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي"، مرجع سابق، ص:156.

2 المرجع نفسه، ص:157.

*المصطلحات الخاصة بنظرية التلقي:

المصطلح الفرنسي	مقابله عند بنحدو
L'histoire de le littérature	تاريخ الأدب(ص22)
Progrès historiques (p28)	التطور التاريخي(ص31)
L'approche historique (p30)	المقاربة التاريخية(ص34)
L'approche esthétique (p30)	المقاربة الجمالية(ص34)
La méthode d'interprétation immanente p :(31)	منهج التأويل "المحايث"(ص35)
La perception artistique (p41)	الإدراك الفني(ص50)
La réception passive (p45)	التلقي السلبي(ص56)
La réception active (p45)	التلقي الإيجابي(ص56)
Esthétique de la réception (p45)	جمالية التلقي(ص56)
L'effet produit (p45)	الأثر المنتج(ص56)
Le public (p45)	الجمهور (ص56)
Le lecteur (p45)	القارئ(ص56)
Esthétique de la production (p46)	جمالية الإنتاج(ص59)
L'esthétique de l'effet produit (p46)	جمالية الأثر المنتج(ص59)
La réception(p46)	التلقي(ص59)
Horizon d'attente (p49)	أفق التوقع(ص62)
L'interprétation (p51)	التأويل(ص66)
Reconstituer l'horizon d'attente (p52)	إعادة تشكيل أفق التوقع(ص67)
La question et la réponse (p52)	السؤال والجواب(ص68)
Changement d'horizon (p35)	تغيير في الأفق(ص69)
L'horizon de l'expérience esthétique (p54)	أفق التجربة الجمالية(ص71)
L'histoire de la réception (p58)	تاريخ التلقي(ص78)
Histoire des effets (p59)	تاريخ الآثار(ص80)
La fusion des horizons (p61)	توحيد الآفاق(ص81)

2. ترجمة محمد مساعدي:

إذا رجعنا إلى ترجمة "محمد مساعدي"* في كتابه "جمالية التلقي" للمصطلحات هانس روبرت ياوس نجده وظفها في كتابه على النحو التالي:

- **المصطلحات الخاصة بنظرية التلقي:**

المصطلح الفرنسي	مقابله عند مساعدي
L'histoire de le littérature	**تاريخ الأدب(ص23)**
Progrès historiques (p28)	**التطور التاريخي(ص31)**
L'approche esthétique (p30)	**المقاربة الجمالية(ص34)**
La perception artistique (p41)	**الإدراك الفني(ص50)**
Esthétique de la réception (p45)	**جمالية التلقي(ص54)**
L'effet produit (p45)	**الوقع المنتج(ص54)**
Le lecteur (p45)	**القارئ(ص56)**
L'esthétique de l'effet produit (p46)	**جمالية الوقع المنتج(ص56)**
La réception(p46)	**التلقي(ص56)**
Horizon d'attente (p49)	**أفق التوقع(ص58)**
L'interprétation (p51)	**التأويل(ص62)**
Reconstituer l'horizon d'attente (p52)	**إعادة تشكيل أفق التوقع(ص63)**
La question et la réponse (p52)	**السؤال والجواب(ص64)**
Changement d'horizon (p35)	**تحول الأفق(ص65)**
L'horizon de l'expérience esthétique (p54)	**أفق الخبرة الجمالية(ص66)**
L'histoire de la réception (p58)	**تاريخ التلقي(ص72)**
Histoire des effets (p59)	**تاريخ التأثيرات(ص74)**

*ناقد ومترجم من المغرب

1 هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي(تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب)، تر محمد مساعدي، دار النايا للنشر والتوزيع، ط1: 2014

إنّ تتبع ترجمة كل من "رشيد بنحدو" و"محمد مساعدي" لأهم مصطلحات الفصل الأول من كتاب ياوس، تنبهنا إلى الاتفاق الكبير في ترجمة أغلب المصطلحات

التي أوردناها في الجدول الآتي:

المصطلح الفرنسي	مقابله عند بنحدو	مقابله عند مساعدي
–L'effet produit (p45)	الأثر المنتج(ص56)	**الوقع المنتج(ص54)**
–Changement d'horizon (p35)	تغيير في الأفق(ص69)	**تحول الأفق(ص65)**
–La fusion des horizons (p61)	توحيد الآفاق(ص81)	**الاندماج بين الآفاق(ص76)**
–L'écart (p41)	الانزياح	**العدول**
– La déception de l'attente (p74).	**خيبة التوقع**	**تخييب التوقع**

تحليل الجداول:

بالرغم من وجود اتفاق في بعض مصطلحات نظرية التلقي عند الناقدين "رشيد بن حدو" و"محمد مساعدي" فإنّنا نلمح الاختلاف بين المترجمين ناجم عن تفضيل أحدهما لترجمة المصطلح بينما ارتأى الثاني تعريبه. حيث نجد رشيد بنحدو يختار مثلا مصطلح "الصرف" كمقابل لـ: Morphologie بينما قابله الأستاذ مساعدي بـ: "مرفولوجية"، والعكس عند ترجمتهما لمصطلح La sociologie de la littérature إذ قابله رشيد بنحدو بـ: سوسيولوجية الأدب وترجمه مساعدي بـ: علم اجتماع الأدب.

أما آخر أنواع التباين في الترجمة بين المترجمين فناجم عن خطإ أحدهما كما هو الحال عليه أثناء ترجمتهما **Infrastructurelle** بـ: **البنيوية التحتية** (رشيد بنحدو) و**البنية التحتية** (مساعدي)، فكما هو واضح هنا أن المقابل المناسب للمصطلح الفرنسي هو: البنية التحتية.

2.المقالات: ترجمة المغاربة مصطلحات نظرية التلقي عند ياوس وايزر

أ. <u>هانس روبرت ياوس:</u>

نلمح تركيز المغاربة على ترجمة فصول من أعمال المنظر الألماني "ياوس" وذلك عبر وسيط "اللغة الفرنسية"، ولعلّ أبرز هذه الترجمات نذكرها على التوالي:

1. ترجمة حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل

خصّص الناقد التونسي "**حسين الواد**"* في مقاله "من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل" جزءا أسماه "جمالية التقبل" عرض فيه التحوّل الذي شهده النقد الأدبي العربي من "جمالية الإنتاج" التي ترى في الأثر الأدبي تعبيراً عن المبدع إلى جمالية التقبل" التي ترى أن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا.

وقد أورد المؤلف الأفكار والمفاهيم الرئيسية لنظرية التقبل" التي عرفت منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيباً لدى الدارسين، وأثارت حولها نقاشاً ثرياً لأنها جعلت القارئ مركز اهتمامها كما اعتبرت "هانز روبير يوص" أشهر ممثليها.
أما أبرز المفاهيم التي ترتكز عليها "جمالية التقبل" كما ترجمها حسين الواد جعلها في أفق الانتظار والمسافة الجمالية.

ما نلحظه على دراسة الناقد حسين الواد هو عدم اعتماده على منبع النظرية الأصل اللغة الألمانية حين نقل لنا هذه النظرية من أرض منشئها بل استقاها من مصادر فرنسية وسيطة نمثلها في الجدول الآتي:

1حسين الواد، "**من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل**"، مجلة فصول ع1/ 1يناير1984، مصر، ص: 109

*ناقد تونسي

ترجمة حسين الواد	المصطلح باللغة الفرنسية	المصطلح باللغة الألمانية
جمالية التقبل	Esthétique de la réception	Rezeptionsasthetik
أفق الانتظار	Horizon d'attente	Erwartungshorizont
المسافة الجمالية	Distance esthétique	Asthetische distanz

تعتبر هذه المقالة من بوادر التعريف بهذه النظرية بتونس لذلك نلمح أن الناقد "حسين الواد" صاغ المعادلات المصطلحية العربية التي نقلها لنا عن الفرنسية دون أن يعرّفها في صورتها الأصلية الألمانية ويعود ترجمته للنظرية بـ"جمالية التقبل" من أجل البحث عن جذورها في التراث العربي، كما نلمح ترجمته للعلم H.R.JAUSS إلى هانز روبير ياوص.

2. تر محمد العمري: نحو جمالية للتلقي

يهدف مقال الناقد والمترجم "محمد العمري"* الموسوم "نحو جمالية للتلقي" إلى ترجمة تقديم جان ستاروبانسكي للترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبرت ياوس

Pour unr esthétique de la réception

يبيّن فيها ما قاله ستاروبانسكي في مقدمة الكتاب عن تأخر ترجمة أعمال ياوس وغيره من رواد مدرسة كونستانس الألمانية إلى الفرنسية بالرغم من أنها ترجمت في تواريخ متقدمة إلى لغات أخرى. وأن هذه الأعمال بدأ ظهورها بعد منتصف الستينات لينقل إلى عرض فحوى ما كتبه ياوس سنة 1967 تحت عنوان تاريخ الأدب: تحدّ لنظرية الأدب.

الأمر الذي يلفت انتباه قارئ هذا المقال يستنتج أن المترجم محمد العمري يتقن اللغة الألمانية وذلك من خلال إحالة القراء إلى مراجع الأصل التي تنطلق منها هذه النظرية وهو الاهتمام بالقارئ.

ومن أبرز المصطلحات التي ترجمها محمد العمري نجد مصطلح "أفق التوقع" الذي يجعله ياوس مركز نظرية التلقي، وهو مفهوم يرجعه إلى هوسرل، التجربة الجمالية وأخيرا اندماج الآفاق ومنطق السؤال والجواب.

---

1 محمد العمري، "**جمالية للتلقي هانس روبرت ياوس**"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع6/ 1أكتوبر 1992، ص: 38

*مترجم مغربي

3.ترجمة عبد القادر بوزيدة: جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس

قدّم الناقد والمترجم الجزائري "**عبد القادر بوزيدة**"* مقالاً ترجمه بعنوان "جمالية الاستقبال (التلقي) عند هانس روبرت ياوس" لكن ما يلفت انتباه كل قارئ اطلع على هذا المقال لأول وهلة يلمح أن المترجم لم يستقر على تحديد مصطلح واحد للنظرية، لذا نجده حينا يوظف "الاستقبال" وحينا آخر يوظف "التلقي" كأنهما مصطلحان لمفهوم واحد، وذلك حين تناول في دراسته الجزء الأول من كتاب ياوس الذي عنونه بـ "تاريخ الأدب: تحدّ لنظرية الأدب" معتمدا في ذلك على الترجمة الفرنسية لكتاب ياوس وهي : Pour une esthétique de la reception

ومن الأمور التي تستحق أن نقف عندها في سياق الحديث عن ترجمة هذا المقال مسألة المصطلح النقدي، نظراً لأن مقال المترجم "عبد القادر بوزيدة" ينطوي على أوسع عرض قدّمه للنظرية باللغة العربية، لذا فإنه مؤهّل لأن يقدّم مساهمة جوهرية في بلورة الجهاز المصطلحي لتلك النظرية وترسيخها، خاصة وأننا نلمحه يفكّك هذه النظرية من خلال تقديمها في عناوين مركزة بمصطلحات دقيقة جاعلاً لها ما يقابلها باللغة الألمانية، وهي ميزة قلّما نجدها في الترجمات، مادامت هذه النظرية انتقلت إلى النقد العربي المعاصر عبر وسيط انجليزي أو فرنسي.

ما نلمحه من خلال اطلاعنا على المقال أنّ المترجم لم يطّلع على ما بذله سابقوه من جهود على صعيد استيعاب النظرية وصياغة مصطلحاتها النقدية العربية، ممّا يدل على أنّ مقاله هو ثمرة جهده وحصيلة مدى استيعابه للنظرية حتى يوصلها إلى القارئ.

1عبد القادر بوزيدة، "جمالية **الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس**"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ع10/ ديسمبر 1996، ص: 05

*ناقد ومترجم جزائري، أستاذ الأدب المقارن ونظرية القراءة بجامعة الجزائر

وإذا أردنا تتبّع المصطلحات النقدية التي اعتمدها المترجم سنوضحها في هذا الجدول الآتي:

ترجمة المصطلح عند عبد القادر بوزيدة	المصطلح باللغة الألمانية/الفرنسية
تاريخ الأدب	Gestesgeshichte
أفق الانتظار	Erwartunghorizont
تعديل أفق الانتظار	//*
دمج الآفاق	//
المدرسة الظواهرية	//
تاريخ الآثار	Histoire des effets
الاتجاه التاريخاني	L'historisme
المحور التزامني	Synchronique
المحور التعاقبي	Diachronoque

من خلال ترجمته لهذه المصطلحات فإننا نلمح أنه يختلف مع المترجم المغربي "محمد العمري" في الترجمة، انطلاقا من ترجمة كتاب "ياوس" بالفرنسية إذ نلمح المترجم الجزائري ترجمه بـ "من أجل جمالية للاستقبال" في حين نجد "محمد العمري" يفضّل ترجمته بـ "نحو جمالية للتلقي" بالإضافة إلى مصطلح **horizon d'attente** نجده أفق الانتظار أما عند محمد العمري "أفق التوقع".

*(//) تحيل إلى أنّ المترجم لم يضع لهذه المصطلحات مقابلا باللغة الأجنبية

2/ **فولفغانغ إيـــزر:**

لقد انكبّ المغاربة على الاشتغال بنظرية "**إيزر**" أكثر من اشتغالهم على نظرية ياوس نظراً لطباعها التجريدي الذي يعدّ ملمحاً أساسياً من ملامحها، هذا فضلاً عمّا تتميّز به من طغيان المنحى النظري على المنحى التطبيقي الذي طالما ظلّت تنشده المؤسسات الجامعية المغربية، بغية تطوير انتاجاتها الأدبية المعاصرة.

ولربما وجد الناقد المغربي حرية أكثر، حيوية وديناميكية في نموذج "إيزر" الظاهراتي على غرار تلك التي استشعر غايتها المثالية عند "ياوس" في التاريخ والفلسفة.

ومن هذا المنطلق عمل النقاد المغاربة على تصعيد اهتماماتهم بنظرية "إيزر" تأليفا وترجمة (تعريبا)، وتطبيقها على أعمالهم الأدبية المعاصرة، ولعلّ ما يثبت صحة هذا الكلام تخصيص النقد المغاربي مجلة بالمغرب الموسومة "**دراسات سيميائية أدبية لسانية**" في عدديها السادس والسابع حول جمالية التلقي سنة 1992، وفيما يلي أبرز المقالات التي ترجمت هذه النظرية مايلي:

–إلرود إبش، التعريف بجمالية التلقي ونقدها "التلقي"، تر محمد برادها

–تر عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر

وولفغانغ إيزر، وضعية التأويل الفني الجزئي والتأويل الكلي، تر حفو نزهة

وتضمن العدد السابع/

–فلفغانغ إيزر، في نظرية التلقي (التفاعل بين النص والقارئ)تر الجيلالي الكدية

–كونتر جريم، التأثير والتلقي: المصطلح والمفهوم، ترجمة أحمد المأمون

بالإضافة إلى تخصيص النقد المغربي كتابا تضمن فحوى ندوة متعلّقة بنظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية طبعة 1993.

وأبرز المقالات التي كتب فيها نقاد متخصّصين في الترجمة مايلي:

- أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث
- محمد مفتاح، من أجل تلقي نسقي
- إدريس بلمليح، الباث واستعارة المتلقي
- عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء النص، قراءة في طروحات ولفغانغ ايزر

ونظراً للجهود المبذولة للتعريف بجمالية التجاوب « theory of aesthetic reponse » في المغرب العربي، فإنّ ترجمة النصوص الأصلية عن اللغة الألمانية لن نجد بعد انطلاقتها الحقيقية من خلال عرض المقالات النقدية المترجمة –حسب اطلاعنا– إلاّ أننا نلمح وجود ترجمة عبر لغة وسيط وهي الفرنسية/ الانجليزية. فإننا سنحاول دراسة مقالا قدّمه الجيلالي الكدية وكذا دراسة مقالين حول الوقع الجمالي للمترجمين "**عبد العزيز طليمات**" و"**عبد العالي بوطيب**" بغية التمعّن في ترجمتهم وبغرض تقديم مصطلحاتهم المترجمة في المقارنة بين كل ناقدين ومدى استيعابهم لمفهوم النظرية الألمانية من خلا الوسيط المعتمد في ترجمتهم.

1. ترجمة الجيلالي الكدية*: في نظرية التلقي "التفاعل بين النص والقارئ

من الأمور التي تستحق أن نقف عندها أولا في سياق الحديث عن هذا المقال مسألة المصطلح النقدي، ذلك لأن هذا المقال ترجم عن اللغة الانجليزية من كتاب the reader in the texte، أما الأمر الثاني الذي يلفت انتباه قارئ هذا المقال أن المترجم أورد مصطلحات النظرية وأعلامها باللغة العربية ولم يوردها بالأجنبية كما هو متعارف عليه في المؤلفات الرصينة.

بما أن هذا المقال المترجَم **لـ/ فولفغانغ إيزر** ترجم من طرف الناقدين المشرقيين "حسن ناظم" و"علي حاكم صالح" فإننا نضع مقاربة بين الترجمتين في إطار ترجمة مصطلحات النظرية لأننا نشهد اختلافا جذريا في جل المصطلحات عندهما.

---

1 ينظر، فولفغانغ إيزر، "**في نظرية التلقي**" **التفاعل بين النص والقارئ**" تر الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع7/ ديسمبر 1992، ص:07

*الجيلالي الكدية، ناقد ومترجم مغربي، ترجم كتاب فولفغانغ ايزر: فعل القراءة نظرية التجاوب الجمالية في الأدب مع حميد لحمداني منشورات مكتبة المنهل فاس

ومنه، فإنّنا سنحدّد من خلال هذا الجدول الآتي المفارقة في ترجمة المصطلحات عند الناقد المغربي/ الجيلالي الكدية والمترجمان العراقيان /حسن ناظم وعلي حاكم صالح:

ترجمة المصطلحات عند **الجيلالي الكدية**	ترجمة المصطلحات عند **حسن ناظم وعلي حاكم صالح**
نظرية الفنومينولوجيا	النظرية الظاهراتية
التجاوب	الاستجابة
القطب الفني **القطب الجمالي**	القطب الفني القطب الجمالي
جوانب مرسومة	جوانب مخطّطة
الإدراك	التحقّق
الفراغات	الفراغات/ الفراغ
وجهة النظر الهائمة	وجهة النظر المتجوّلة
محور الأرضية الأمامية	الموضوعة الأمامية
محور الأرضية الخلفية	الموضوعة الخلفية

إلاّ أننا نشهد لجهود الناقد الجيلالي الكدية في ترجمته لمقال "إيزر" قبل حضوره اللقاء المباشر بالمؤلف wlfgang iser في ندوة التلقي والتأويل التي نظمتها كلية الآداب بالرباط بين 26و28نوفمبر1993 لذا فقد بدا هذا العمل قبل لقاء المؤلف شبه متعذّر.

2. تر عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ ايزر

مثلما كان الوافد الانجليزي وسيطاً لفهم نظرية "إيزر" الألمانية فإننا نجد الناقد "عبد العزيز طليمات"* من خلال مقال له الموسوم/ الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر" قد اعتمد على الترجمة الفرنسية للكتاب "فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي"**

لعلّ أول ملاحظة ينتبه إليها قارئ هذه الترجمة عن اللغة الفرنسية أنها تختلف عن ترجمة "الجيلالي الكدية" و"حميد لحميداني" اللذيّن اعتمدا النسخة الانجليزية وتم ترجمته بـ" فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب 'في الأدب).

وفيما يلي سنحدّد قائمة المصطلحات التي اعتمدها المترجم في مقاله ووضع لها قابلا باللغة الفرنسية على النحو التالي:

ترجمة د. عبد العزيز طليمات	المصطلح باللغة الفرنسية
الوقع	Effet
التحقّق/ التجسيد	Cincrétisation
الموقع الافتراضي	Le lieu virtuel
حدث	Evénement
التحديد التضافري	Surdétermination
جامع القارئ	Archi lecteur
القارئ المخبر	Lecteur informé
القارئ المستهدف	Lecreur visé
السجل	Répertoire
الاستراتيجيات	/
مواقع اللاتحديد	Lieux d'intermination
طاقة النفي	Potentiel négation

1 عبد العزيز طليمات، "**الوقع الجمالي وآليات انتاج الوقع عند وولف غانغ إيزر**"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع6/ 1أكتوبر1992، ص: 49

*ناقد ومترجم مغربي

**voir, W.ISER, acte Dr lecture « théorie de l'effet esthétique »

ترجمة د. عبد العزيز طليمات	المصطلح باللغة الفرنسية
السلبية	Négativité
الموقع الزمني	Lieux temporel
التركيبات الطوعية	Synthèses passives
الروابط الغريبة	Assotiations étrangères

نستنتج من خلال هذا الجدول أن المترجم "عبد العزيز طليمات" قدّم من خلال مقاله مجموعة من المصطلحات المفتاحية التي تقوم عليها نظرية "إيزر" من خلال تحديده آليات إنتاج الوقع المتمثّلة في السجل، الإستراتيجية، مواقع اللاتحديد وقد اختلف مع الجيلالي الكدية الذي ترجما بالفراغ.

ومنه نستنتج بأن فعل القراءة عند "إيزر" من خلال تمثّله للمصطلحات التي تقوم عليها نظريته أنها عملية شاملة ومعقّدة تؤسّسها مجموعة عناصر ومحدّدات ذاتية وموضوعية نصية وخارج نصية يمثّل فيها الوقع الجمالي الدور المحرّك والفاعل في صنع التجربة الجمالية ككل.

3. ترجمة عبد العالي بوطيب*: مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر

بداية لابد من الاعتراف بالصعوبة الكبيرة التي يطرحها تحديد مفهوم "الوقع الجمالي" باعتباره مبدأ في التصوّر النظري العام لمسألة التلقي كما وضعها إيزر في كتابه "فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي" .

---

1 عبد العالي بوطيب، "**مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر**"، مجلة علامات في النقد، ع42/ 1ديسمبر2001 السعودية ص:206

*ناقد مغربي ولد سنة1948 بمكناس، حاصل على دكتوراه دولة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية رئيس شعبة البحث في السرد والتلقي له مؤلفات عدة في هذا التخصص

ونظراً لعمق ودقة التحليل الذي يقدّمه "إيزر" لعملية القراءة في أبعادها الداخلية والخارجية الذاتية والموضوعية من جهة، ولكثرة المفاهيم والمصطلحات التي يوظّفها لتحديد تصوّره النظري العام من جهة أخرى، سنحاول دراسة مقال لـ/ عبد العالي بوطيب في تحديده لمفهوم الوقع الجمالي عند "إيزر" معتمدا في ذلك على النسخة الفرنسية للكتاب محاولاً حصر المسائل الأساسية التي لها ارتباط مباشر بالإشكال المطروح.

لذا سيعمد الناقد عبد العالي بوطيب إلى موضعة المفاهيم المتعلّقة بالوقع الجمالي في إطار السياق الفكري والثقافي العام الذي تندرج فيه، كخلفية نظرية تاريخية ضرورية لتسهيل وتيسير عملية فهمها واستيعابها. ومنه أمكننا القول بأنّ تصوّر "إيزر" لمفهوم الوقع الجمالي يأتي في إطار طرح بديل للتصوّر الكلاسيكي لطبيعة العمل الأدبي، وكيفية تأويله
هذا التصوّر الأخير الذي كان يعتبر الأعمال الإبداعية بمثابة محاورات تحوي داخلها جواهر ثمينة على القارئ استخلاصها وإبرازها حتى يحدث تفاعل بينهما.

أما جلّ المصطلحات التي اعتمدها عبد العالي بوطيب المتعلّقة بالوقع الجمالي فهي تطابق إلى حدّ ما ترجمة "عبد العزيز طليمات" بما في ذلك تمثيله لمواقع اللاتحديد، القطبين الفني والجمالي في حين يختلفان في ضبط أسماء الأعلام وخاصة في ضبط اسم صاحب النظرية وكذا مصطلح "concrétisation الذي ترجمه عبد العالي بوطيب بالتحقيق
مشيراً في الأخير إلى أن مفهوم الوقع الجمالي لدى إيزر غيّر مسار الدراسة الأدبية من خلال رد الاعتبار للنص والقارئ على السواء.

المبحث الثالث: نظرية التلقي بين النقد المشرقي والمغربي

من خلال معاينة الوضع المتردي الذي آلت إليه ترجمة المصطلح في الخطاب النقدي المعاصر، وعقب تحديد التصوّر المنهجي الذي طالما سجلّته إجرائيته ضمن مسار خطاب نقد النقد العربي المعاصر وما انجرّ عنها من نسف الأسس التي ينبغي أن يبنى عليها الاتصال العملي بين النصوص وإحداث غموض في الخطاب النقدي.

فإننا سنحاول معاينة الصياغة المصطلحية العربية لنظرية التلقي في النقد المشرقي والمغاربي، أخذا بالحسبان مستواها التداولي في الكتابات العربية المعاصرة .

ولسنا نرغب من خلال هذا المبحث أن تكون إحصائية بقدر ما هي استقراء للكينونة الإجرائية لواقع الصياغة المصطلحية استناداً إلى الوضعية المعرفية لمفاهيم التلقي في الأنساق الأدبية العربية.

من هذا المنظور، سنعمل على رصد المقابلات العربية لنظرية التلقي باختلاف صيّغها اللغوية، تبعاً لانتشارها وسرعة تداولها من جهة، وربطها بالأطر المرجعية وسياقاتها النظرية التي وظفت فيها من جهة ثانية.

ولمّا كان مصطلح "**التلقي**" من أبرز مصطلحات النظرية نظراً لما يحويه من شحنة معرفية تؤهله لأن يكون موضوع لنظرية برمتها، فقد شهد عدّة تلوينات مصطلحية ترجع أسبابها إلى اعتبارات منهجية بالدرجة الأولى، فتوزّعت تلك التلوينات المصطلحية على أرجاء الوطن العربي مشرقا ومغاربا على نحو ما نجده في كتابات وترجمات النخبة السورية التي تعتمد على الصيّغ التالية: نظرية الاستقبال، جمالية الاستقبال، فعل الاستقبال، تاريخ الاستقبال، الاستقبال الأدبي. مثلما هي الحال في ترجمة رعد جواد عبد الجليل وقد تبعه في ذلك فريق من النقاد السوريين عدا "عبده عبود" الذي نوّع في الصياغة المصطلحية بين الاستقبال والتلقي.

في حين نجد النخبة المغاربة (المغرب، الجزائر)وبعض المشارقة مثل "عز الدين إسماعيل" وغيرهم يفضلون مصطلح **التلقي** بدل **الاستقبال** في جميع استعمالاته السياقية نحو نظرية التلقي، جمالية التلقي، المتلقي، فعل التلقي وغيرها، محاولة منهم لتأسيس صياغة المصطلح من خارج اللغة العربية عن طريق التعريب.

أما عن النخبة النقدية التونسية ذات النزعة التأصيلية النسقية؛ فإنها تلجأ إلى اعتماد الصياغة المصطلحية من داخل النسق اللغوي العربي، ومن هذا المنظور نصادف أحد أبرز نقادها يوظّف المصطلحات الآتية:

"**نظرية التقبل، جمالية التقبل، فعل التقبل، المستقبل، تاريخ التقبل**" وتلك هي المنظومة المصطلحية التي اعتمد عليها حسين الواد، ويقرّ استعمالها أكثر من ناقد في تونس.

وهذا ما يجعلنا نطرح تساؤلا مفاده؛

ماهو جوهر هذا الاختلاف في ترجمات مصطلحات النظرية، وما الذي يميّز ترجمة النقد المشرقي الذي بدوره اعتمد على الرافد الانجليزي في ترجمته عن النقد المغاربي؟

ومن أجل الإجابة عن هذا التساؤل سنحاول تتبع ترجمات النقد المشرقي والمغاربي لمصطلحات النظرية من خلال نموذج ياوس النظري والنموذج الخاص بايزر.

1/ نمـوذج يــاوس النظري:

أ/ **مصطلح أفق التوقع** erwartungshorizont :

يشهد "أفق التوقع" مكانة مركزية ضمن إجرائية الجهاز المصطلحي لنموذج "ياوس" النظري وهو ما أمكننا رصد الصياغة العربية لهذا المفهوم بملابساتها المصطلحية الدائرة في حقله الدلالي في الكتابات العربية على نحو ما هو ممثل في الجدول التالي:

المصطلح بالألمانية	الترجمات المشرقية	الترجمات المغربية
Etwartung shorizont	أفق التوقعات*/التوقع	أفق الانتظار/ أفق التوقع*
Horizont vershmelzung	آفاق مدمجة/ دمج الآفاق	اندماج الآفاق
Historisherhourizont	أفق التاريخ/ الأفق التاريخي*	الأفق التاريخي*
Erfahrungstruktur	أفق التجربة	أفق التجربة*
Horizont struktur	بنية الأفق	بنية الأفق
Materieller bedingung shorizont	الأفق المادي للمعطيات	الأفق المادي
Horizontverschmelzung	التغيير في الأفق*/تغيير الأفق	تغيير الأفق/تخييب الأفق
Horizontwandad	موضعة الآفاق	الأفق المموضع

إذا أمعن القارئ النظر في هذا الجدول الاحصائي لتداول الصيّغ المصطلحاتية الملابسة لمفهوم "أفق التوقع" سيكشف لا محالة مدى التضخم المصطلحاتي عن الجانب المشرقي الذي يتقاسم النشاط الترجمي فيه كل من "رعد جواد عبد الجليل" و"عز الدين اسماعيل" و"عبده عبود" على سبيل التداول الإجرائي في حين تقتصر الجهود التعريبية المغاربية على تداول عدد قليل من المعادلات المصطلحاتية دونما تضارب في الصياغة اللغوية.

ب. **المصطلحات المتعلّقة بآليات التأويل:**

تندرج شبكة هذه المصطلحات التي صاغها "ياوس" ضمن إستراتيجية فلسفة التأويل الأدبي (الهرمنيوطيقا)، فهي إذن تضرب بجذورها المفاهيمية في صلب التاريخ العام وتاريخ الأفكار والفلسفة وعلم الجمال سعياً إلى إعادة بناء التاريخ الأدبي الذي يقوم على أنقاض النموذج الشكلاني البنيوي.

ومن ثمّ فقد اتسمت هذه المصطلحات بشحنتها النظرية التي تكتسب قيمتها الإجرائية من السياقات التاريخية.

(*) تمثّل الترجمات الجيّدة لهذا المصطلح تمثلا لمفهومه في اللغة الأصل (الألمانية)، وهي صادرة عن كل من عبده عبود وعز الدين إسماعيل.

ومنه نورد أشهر هذه المصطلحات بمعادلاتها العربية على النحو التالي:

المصطلح باللغة الألمانية	الترجمات المشرقية	الترجمات المغاربية
Hermeneutik litirariche	التأويل الأدبي/ التأويلية* علم التأويل الأدبي* علم التفسير (الهيرمنيوطيقا)	الهيرمنيوتيك/ الهيرمنيوطيقا* الهيرمنيوتيكية/ التأويل العلمي/ التأويلية
Asthetischerfahung	الخبرة الجمالية/ التجربة الجمالية	التجربة الجمالية*
Asthetiche disranz	المسافة الجمالية/ التباعد الجمالي*	المسافة الجمالية
Immanente interpretation	التحليل الداخلي/ التفسير الضمني*/ التفسير المباشر (المحايث)	الضمنية
Kommunikation	الاتصالية/ التواصل* التوصيلية	التواصل*/ التخاطب
Wirkungsgeschichte	تاريخ الفعالية/ تاريخ التأثير* التاريخ العلمي	تاريخ التأثير/ تاريخ الأثر*
Paradigmenn wechsel	النموذج*	النموذج*
Astetischenorm	الحكم الجمالي	المقياس الجمالي*/ المعيار الجمالي
Poesis	الشاعرية/ فعل الابداع الشعري/البويطيقا	الشعرية*/ الإنشائية
Aisthesis	الحس الجمالي*	الجمالية
Dichting	الإبداع الأدبي	الأدبية*
Geistesgeschiche	تاريخ الروح/ تاريخ الفكر*	تاريخ الأفكار*
Literarishekommunication	الاتصال الأدبي	التواصل الأدبي*

(*) تمثّل الترجمات الجيّدة لهذا المصطلح تمثلا لمفهومه في اللغة الأصل (الألمانية)

إذا رمنا تلخيص ما تضارب من ألوان الصيّغ المصطلحاتية الواردة في هذا الجدول نجد أن ذلك التشظي في التداول المصطلحاتي عن الجانب المشرقي قد بلغ مبلغه لدرجة يصعب معها انتقاء المعادل الدقيق الذي يكاد ينسجم مع نظيره لدى المغاربة.

وربما كان من وراء تلك الفوضى الاصطلاحية تعدّد روافد الاستيعاب المشرقي لنظرية التلقي وكذا ظاهرة غياب التنسيق بين تلك الجهود المبذولة على صعيدي الترجمة والتأليف، في حين يكاد يكون الاستيعاب المغاربي لنظرية التلقي منسجماً مع قيمته الإجرائية في مستوى لعمل المؤسساتي التي سجلّتها الأقلام التونسية والتي برحت تخرج عن هذا الفضاء وتطلّقه تطليقاً بحجة تأصيل المصطلح وإكسابه هوية جديدة ضمن الأطر الثقافية العربية بشرعيتها التراثية.

2.ترجمة مصطلحات نموذج "إيزر" النظري:

من اللافت للنظر أنّ "إيزر" يوّظف في نموذجه هذا جهازاً مصطلحاتياً ضخماً منتزعاً من حقول معرفية متعدّدة يغدو معها حضور المصطلح في خطابه النظري كما لو صار الخطاب إغراقاً في المصطلح ذاته. ومن ثمّ من الصعب على الترجمات العربية أن تتمثّل ذلك الجهاز المصطلحاتي تمثيلاً دقيقاً، ولاسيما عندما يتعلّق الأمر بعدم توافر ترجمة كاملة لعمل "إيزر" النظري.

وفي هذا السياق ينبغي الوقوف عند أبرز المصطلحات المتعلّقة بنموذجه هذا، مع رصد مقابلاتها العربية المقترحة من قبل المشارقة والمغاربة على المحو الآتي:

المصطلح باللغة الألمانية	الترجمات المشرقية	الترجمات المغاربية
Phenomenological approach	المقاربة الفينومينولوجية	المقاربة الفينومينولوجية/ الظاهراتية/ الظواهرية
Negative asthetik	جماليات السلبية/ جمالية السلبية/ الجمالية السلبية	جمالية السلبية
Alteritat	الغيرية	الغيرية
Zeitgeist	روح العصر	روح العصر/ العصرانية
Sprachercignis	الحدث الكلامي	الفعل الكلامي
Aesthetic perception	الادراك الجمالي	الإدراك الجمالي
Detamiliarization	التغريب	التغريب
Diacronicseries	أنساق تعاقبية	أنساق تعاقبية/ دياكرونية
Catharsis	التطهير	التطهير
Gestalten	الكلية	الجشطالتية
Intentionality	القصدية	القصدية
Wirkung	التأثير/ الفاعلية	الأثر/ الوقع
Semilogy	علم العلامات	السيميولوجيا/ علم الأدلة/ السيميائية
Literaturnost	أدبية الأدب	الأدبية

إنّ أول ما ينبغي أن يلاحظه القارئ من خلال عملية رصد المعادلات المصطلحية العربية هو أنّ ظاهرة تضارب المصطلحات وتعدّدها في الترجمات المشرقية تكاد تكون ضئيلة جداً بالنظر إلى مثيلته في الترجمات المغاربية لأسباب منهجية ربما يكون من أبرزها تركيز اهتمام النقاد المشارقة على الاشتغال على حقل المفاهيم في رافدها الانجليزي الذي يكاد يكون أرقى بديل عن الرافد الألماني من نظيره الفرنسي.

ب/ المصطلحات المتعلّقة بسيرورة القراءة وإنتاج الوقع الجمالي:

المصطلح باللغة الألمانية/ **الانجليزية**	المقابلات العربية **المشرقية**	المقابلات العربية **المغاربية**
Appellstructur	بنية الجاذبية/ بنية التشويق	بنية التشويق
Kommunkativstructur	بنية اتصالية	بنية تواصلية/ تخاطبية/ اتصالية
Vorstellungstructur	بنية تصورية	بنية تصويرية
Probocation	المثير	الإثارة
Sunpotential	المعاني الكامنة	العناصر الكامنة/ الموضوع الكامن
Konretisation	التجسيد/ التحقق العياني	تجسيد/ تحقيق
Akt des lesens	سلوكات القراءة/ فعل القراءة/ عملية القراءة	فعل القراءة/ صيرورة القراءة
Thema	التيمة / الموضوع	التيمة الموضوعة/ الموضوع
Repertoire	ذخيرة/ احتياطي/ مخزون	السجل/ الذخيرة
Acturalisation	ترهين	تحيين/ ترهين
Passive syntesis	التركيب السلبي	التركيب الطوعي
Leerstellen	الفراغات/ الموضوع الفارغ	الفراغات/ الثغرات
Unvestimmtheir	الابهام	الإبهام
Implied reader	القارئ المضمر	القارئ الضمني/ القارئ المتخيّل
Phenomenological	القارئ الفينومينولوجي	القارئ الظواهيري/ الظاهراتي/ الفينومينولوجي
Presumed reader	القارئ المفترض	القارئ الافتراضي/ المفترض
Lectur visé	القارئ المحدّد	القارئ المستهدف/ المعيّن
Architecteur super reader	القارئ المتميّز	القارئ الجامع/ جامع القراءة/ القارئ النموذجي
Negation	النفي/ السلب	النفي/ السلب
Negativity	السلبية	السلبية
Rezeptionvorgade	المعطى السابق للتلقي	معطيات التلقي/ المعطيات الخلفية للتلقي
Textberarbetung	تصنيع النص	إعادة تشكيل النص
Wander ingviewpoint	وجهة النظر الجوالة	وجهة النظر الطوافة/ المتحركة/ الهائمة/ المتجوّلة
Lieux d'indetermination	المناطق المشاعة للإبهام	مواقع اللاتحديد

إنّ أهم ما يمكن ملاحظته من خلال هذه العملية شبه الإحصائية، هو تصعيد ظاهرة تعدّد المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد عن الجانب المغاربي خاصة، وهو أمر له ما يصوّغه ضمن اهتمامات هؤلاء النقاد على اختلاف مشاربهم بنظرية التلقي ونموذج "**إيزر**" على وجه الخصوص تنظيراً وتطبيقاً، إذ إنه من فرط البداهة أن ينتج عن تعدّد الممارسات والقراءات التطبيقية سلاسة ومرونة في إجرائية المصطلح، ولاسيما إذا تعلّق الأمر بتشييد ابستيمولوجي ينطلق من فضاء نظري إلى واقع إجرائي.

ومهما يكن من أمر فإنّ أفق تلك المعادلات المصطلحاتية المستقرأة التي وسمناها بالعلامة (*) في المصطلحات السابقة، تظلّ على الرغم من اكتسابها شرعية التداول تحت رقابة الضوابط والقيود المنهجية التي تفرزها النظرية المصطلحية المعاصرة.

ولاسيما النقاش الدائر حول هوية المصطلحات العربية وشرعية نقلها وصياغتها، ومدى تمثّلها لمفاهيمها في بيئتها الأصل. ثم إنّ هناك ملاحظة أخرى يمكن أن نقيّدها بالنظر هي أن العمل المؤسساتي الجماعي، والترجمة الكاملة التي تستهدف أنموذجا نظرياً معيّناً بإمكانها التقليص من حدّة تشظي المقابلات العربية بالقدر الذي تدعم به شرعية تداولها الإجرائية.

إنَ المتأمل في المنظومة المصطلحاتية التي أتى بها المغاربة على الرغم من شرعيتها المنهجية التي يؤطرها مفهوم التعريب، إلاَ أنها لا تفتأ تستنفذ شحنتها الدلالية داخل الفضاء الجغرافي للمغرب العربي. ومن أمثلة ذلك: مصطلحا (وقع Effet) والنص الشيئ ARTEFACT اللذان أوردهما (سعيد علوش ورشيد بن حدو، والتقبل عند التونسيين Reception وكذا التخاطب (Communication) وغيرها من المصطلحات ذات الطابع القطري المغاربي[1].

---

1 ينظر، **حسين الواد**، "**من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل**"، (المرجع سابق)، ص 57-65.

ولعلَ السؤال الذي ينبغي أن نطرحه في هذا السياق ما مصير استيعاب النقاد العرب لهذه المصطلحات النظرية باعتباره لا يستطيع توحيد وضبط مصطلحاته، ولا يخلق حوارا تواصلياً بين أطرافه المشاركة، في الوقت الذي يمَثل التواصل الأدبي عنصراً جوهرياً من عناصر هذه النظرية، بل تمَثل نظرية التواصل الأدبي درجة اكتمال ونضج نظرية التلقي في ذاتها، ويكفي شاهدا ما صرح به أحد أقطابها نصه الآتي " لقد تحوَلت جمالية التلقي المعروفة تحت اسم مدرسة كونستانس (école de constance) شيئاً فشيئاً، ومنذ سنة 1966 إلى نظرية تواصل أدبية"[1].

والجدير بالملاحظة في هذا المقام أن غياب ذلك الحوار بين جناحي الوطن العربي مشرقا ومغربا يكون أمراً موقوفاً على أزمة المنهج وتحديداً لغة الحوار ذاتها التي تقوم على فك تشفيرة الرسالة الابلاغية (Décodage) بين طرفي العملية التواصلية.

إنَها إذن لغة الاصطلاح أو بالأحرى المصطلح بوصفه الأداة الإجرائية المثلى لتشكيل آليات الخطاب النقدي توخياً للغاية المنهجية والعلمية والمعرفية على حد سواء. ومن ثم فإنَ أي وعي بالمصطلح وملابساته هو وعي بالذات وبالهوية، إذ كلمَا سعينا إلى توضيح المصطلح وتبسيطه توضيحاً منهجياً مقصوداً، فإنَ ذلك سيعبَر أولاً عن وعي صاحب الخطاب مقَدم المصطلح، ويحقَق ثانية ذلك التعاقد الضمني الموجود بينه وبين القارئ خصوصاً عندما يتعلق الأمر بتقديم مصطلح جديد يكون في إطار تحصيل مثاقفة فكرية فإنَه يتطلَب تكوين قارئ جديد أيضا بغية تحقيق الاستجابة لتفاعل الخطاب ومتلقيه.

وعلى الرغم من كل ذلك؛ فإنَ صياغة المصطلح في نظرية التلقي عربيا لم ترق لمهمة التعبير الواعي عن عبقرية اللغة العربية، وملابساتها الفكرية والثقافية شأنه شأن المصطلح بشكل عام، وذلك بسبب غياب التنسيق بين الهيئات والمجامع اللغوية و المؤسسات التعريبية في الوطن العربي التي ما فتئت تستنفذ إسهاماتها ونشاطها في شعارات أكاديمية وقطرية تستغرق الفضاء البيليوغرافي بعيدا عن كل تداولية فاعلة. وبالتالي غياب التواصل الفعلي بين المشتغلين على وضع ونقل المصطلح ومستخدميه في الحقول المعرفية.

---

1 سعيد علوش، "**جمالية التلقي والتواصل الأدبي**"، (المرجع سابق)، ص: 106.

ومحصلة ذلك كلَه أنَ مصطلحات نظرية التلقي في نسختها العربية تستحق من أهل الاختصاص والمنشغلين بعلم المصطلح التوقف عندها بالعرض والتقديم والدراسة بدل استهلاكها واختصارها في سذاجة تداولية لا يقرَها منطق البحث العلمي المعاصر، لا لشيئ إلاَ لأن هذه المسألة على علاقة فعلية بالقارئ وبنوع المصطلح المقدَم حسب درجة تداوله قوةً وضعفاً، انتشاراً وانحصاراً. كما أنَ لهذه المسألة علاقة بمدى تمكن مستخدم المصطلح من المصطلح تنظيراً وإجراءا، والقصد المنهجي منه.

- **معايير المصطلح وآليات الاصطلاح:**

بعد وقوفنا عند أبرز مصطلحات نظرية التلقي عرضاً وتقديماً ووصفاً، يستحسن لنا في هذا المقام أن ننتقل إلى مناقشة صياغتها العربية انطلاقا من تصوَر نسقي تُمليه علينا الضوابط النظرية والمنهجية لعملية نقل المصطلح بفعل الترجمة.

وفي رحاب هذا المكسب المنهجي الذي حازته مساحة البحث المصطلحي العربي نحو منهج تأصيلي للتوليد، بات من الممكن على الهيئات المعنية في هذا الميدان ولاسيما ما تعلَق منها بالمصطلح في نظرية التلقي، أن تراهن على توحيد المصطلح ترجمة وتعريبا ووضعاً. ومن ثمَ توحيد المعجم النقدي من حيث انتقاء المقابلات العربية وفق معايير منهجية ونظرية تتوافق والنسق التصوري العام للغة العربية.

وإذا أردنا أن نكشف عن بعض نماذج التوليد في مصطلحات نظرية التلقي، سنفضي إلى التمييز بين الأشكال التالية:

1/ توليد يخص المبنى كما هو الحال في المعرّب، أو ما يسميَه علماء الترجمة بالافتراض (Emprunt)، قد يكون كلياً نحو théme تيمة، و Herméneutique هيرمنيوطيقا، مثلما يكون جزئيا نحو Métalanguage ميتا لغة و Métacritique ميتا نقد.

2/ توليد يخصُ المعنى فقط كالمجاز والتضمين؛ وهو يعتمد توظيف كلمات قديمة في معنى جديد بالتوسع الدلالي Extension أو ما يعرف لدى علماء الترجمة بالتوظيف الأناكروني (Anachronisme). يكثر هذا النوع من التوليد في نماذج الكتابات التونسية، وتحديداً مع حسين الواد عندما ينقل بعض المصطلحات مثل: Esthétique de la production بـ جمالية الإنشاء poétique الإنشائية، reception التقبل وغيرها.

السبيل إلى ضبط المصطلح في نظرية التلقي:

لمَا كانت الترجمة شبكة من العلائق النسقية والسياقية من لغة الانطلاق (Langue de depart) ولغة الوصول (Langue d'arriveé) وجب على المترجم أن يعمل على تكافؤ الصيغ بن اللغتين ابتغاء تحقيق تواصل ميتا لغوي منتج.

وفي حالة انعدام وسائل التكافؤ لزم الاتجاه إلى التطويع في مستوى الوحدات المعجمية والتركيبية والدلالية المشكلَة لبناء المصطلح فإذا كانت اللواصق AFFIXES المكوَنة من سوابق Préfixes ولواحق Suffixes في اللغات الأجنبية وتحديداً الألمانية منها في وضع سلسي تركيبي، فإنَ ما يقابله في اللغة العربية غالباً صيَغ الاشتقاق مثل: اللاصقة (ing) في الانجليزية التي يقابلها المصدر في العربي، و(er) من اللغة نفسها يقابلها اسم الفاعل في العربية.

ومن هذا المنطلق ينبغي ألاَ نُهمل النسقية في ترجمة بعض مصطلحات نظرية التلقي مثل مصطلح Erwartungshorizont الذي نقل بـ "أفق الانتظار" في أغلب الأحيان، وهي الترجمة العربية للمفهوم الفرنسي (Horizon d'attente) على أنَها لم تفِ المفهوم حقَه الدلالي في سياقاته اللغوية الأصل، هذا فضلاً عن عدم تمثَلها للمفهوم الألماني الذي يتشكل في كلمة مركبة من اسمين هما erwartung بمعنى التوقع، و Shorizont بمعنى الأفق.

معلوم أن كلمة (ERWartung) مشتقة من فعل erwartten أي "يتوقع" وليس من فعل warten أي ينتظر، على الرغم من أنَ الفعلين مشتقان من جذر واحد هو wartung والفرق بينهما يقتصر على زيادة حرف أو حذف اللاصقة er.

ومن ثمَ فالفارق الدلالي واضح وغنيَ عن الشرح، أليس كل زيادة في المبنى زيادة في المعنى؛ وعليه، إذا كانت الترجمة الفرنسية Horizon قد تمثلَت الوظيفة الدلالية للاصقة er في الجذر الألماني للمصطلح عن مقابلاتها بالتوسع الدلالي لمصطلح attente.

فإنَ الترجمة العربية (أفق الانتظار) بتوخيها الحرفية في النقل وتمثل مستوى واحد من دلالات مصطلح Attente قد أسقطت كلا من الوظيفة الدلالية واللاصقة er، والوظيفة المعجمية لكلمة "(Attente)" لذا فإن الترجمة الدقيقة لهذا المصطلح هي أفق التوقع مثلما هي متداولة عند بعض المشارقة.

كما نلمح ترجمة مصطلح Hermneutisch في النقد المغاربي بـ "هيرمنيوتيكية" أو هيرمنيوطيقا، في حين أن الصيغة(Sch) في الألمانية تقابلها الصيغة (ique) في الفرنسية وكلاهما يدل على النسبة. أما اللغة العربية فتعبّر عن هذه الصيغة بياء النسبة.
ومن ثمَ فما الداعي إلى استنساخ هذه الكلمة باستخدام صيغتين لنسبة واحدة محدَدة سياقياً الأولى خاصة باللغة الأجنبية (اللغة المصدر)، والثانية خاصة باللغة العربية (اللغة الهدف).

ولا شك أن اجتماعها في صيغة واحدة لكلمة عربية لا يمت بصلة من قريب أو من بعيد بسلامتها وفصاحتها. وقد يفقدها في شحنتها الدلالية والمفهومية على السواء.
إنَ ترجمتها بهذا الشكل ينفي ذلك اللبس القائم بين مصطلح (تأويلي) الذي لا يقبل صيغة النسبة إلاَ بإضافة كلمة أخرى مثل: التأويلية الأدبية، لأن ياءه أصلية، وبين صيغة النسبة الواردة في المصطلح المذكور سابقا (**هيرمينوتيكي**)[1].
ما من شك في أنَ الوعي بالمفارقة الاصطلاحية كان سمة بارزة في إسهامات و جهود مترجمينا، إلاَ أن سرعة تداول المصطلح النقدي الأجنبي في ثقافته الأصل، وتدفق سمته الاستعارية في الثقافة العربية المستقبلة حال دون توخي بعض القواعد المنهجية والنظرية لضبط وتوحيد عملية الاصطلاح.
لذا فإنَ استقراء الحقول الدلالية في اللغتين المصدر والهدف من شأنها أن تجنَب المترجم الوقوع في فوضى الاصطلاح وتضارب المقابلات.
فمثلا عندما نكتفي بترجمة مصطلح WIrkungs geschichte بتاريخ التأثير في جميع السياقات النظرية التي أطرتها التعميقات المنهجية لنظرية التلقي داخل وخارج ألمانيا، سيكون الخلط واضحا لا محالة بين الحقول الدلالية التي شكلَها هذا المصطلح في سياقاته المفهومية المختلفة.
وإذا كان المصطلح الألماني مركباً من كلمتين هما:
التأثير Wirkung و gechichte بمعنى تاريخ؛ فإنَ مفهوم التأثير يختلف من بيئة فكرية وثقافية إلى أخرى.

---

1 ينظر، سعيد علوش، "**جمالية التلقي والتواصل الأدبي**"، (المرجع سابق)، ص: 106.

بينما يحيل هذا المصطلح "**تاريخ التأثير**" على الصلات التاريخية بين العمل المنتج ومستهلكيه في البيئة الفرنسية نجده في البيئة الأنجلوأمريكية مؤطراً بالنزعة البراغماتية وتحديداً مع مفهوم الاستجابة Reponse، وبالتالي إن المصطلح الأنسب في الترجمة مراعاة لهذا السياق هو (**الفاعلية)**

أما السياق الذي ورد فيه مصطلح Wirkung في كتابات " فولفغانغ إيزر" والتي تكاد تنجذب نحو التوجه الأمريكي، فإنه يحيل على استجابة القارئ المنتجة. ومن هذا المنظور تكون ترجمته الأنسب بـ(الأثر أو الوقع) نسبة إلى نظرية الوقع الجمالي Théorie de l'effet ESthetique.

وخلاصة ذلك أن مصطلح Wirkungs geschichte يقبل عدة مقابلات بحسب تعدد الحقول الدلالية التي تغذَى منها سياقاته النظرية، يكون أهمها: تاريخ التأثير لدى ياوس وتاريخ الفاعلية لدى المدرسة الأمريكية وتاريخ الوقع/ الأثر عند إيزر.

كما نلمح في بعض الترجمات قصوراً انجرَ عن الترجمة الحرفية للمصطلح، ومن أمثلة ذلك ما اشتهر بترجمة **Asthetische Distanz** (distance esthétique) بـ المسافة الجمالية على أنَها محاكاة بنيوية Adaptation structirrule لصيغة المصطلح الألماني، فهي تبدو غير مكترثة بالمعنى المفهومي في اللغة الهدف (العربية)، لأنَ مصطلح المسافة ذو دلالة رياضية جافة لا يعكس واقع العملية الإبداعية المنوطة بفعل القراءة.

في حين تكون الصيغة البديلة أكثر دلالة على هذا المفهوم هو مصطلح "التباعد الجمالي" نظرا لما يحمله المصطلح من شحنة ديناميكية ملائمة لسياق عملية القراءة.

وما يصدق على هذا المصطلح يصدق على نظيره Asthetsche Erfahrung الذي ترجمه "**رعد عبد الجواد**" وبعض المشارقة بالخبرة الجمالية في حين يكون مصطلح "الخبرة" ناتجاً عن عملية التجربة التي تحيل بدورها على سياق حركية القراءة، ومن ثمَ فالصيغة البديلة هي " التجربة الجمالية".

ومن أخطر الأمور التي تلفت انتباه القارئ من خلال معاينته لبعض المقابلات الواردة في الترجمات العربية لمصطلحات النظرية، ما يتعلق بنموذج التقيَد بالصيغ التركيبية ومكوناتها القواعدية المشكلة لظاهرة الاصطلاح على نحو تغدو معه الترجمة ضربا من الإغراب مجسداً تقنيا في نماذج الترجمات المباشرة التي تتمثل أنماط التراكيب اللغوية في اللغة المصدر.

ومن أمثلة ذلك نقل مصطلح literary positivism بـ" **الوضعية الأدبية**" التي سرعان ما أحدث خلطاً بالغاً في تحديد الدلالة المقصودة هل هي الظروف والمظاهر الأدبية وبالتالي تكون كلمة (الوضعية) هي الموصوف والأدبية هي الصفة، أم المقصود بها هو الاتجاه الفلسفي الوضعي في تمظهراته الأدبية.

وفي هذا المقام ينبغي أن تكون الوضعية (صفة) بينما تكون "الأدبية" موصوفاً على نحو يتعيَن فيه أن تتموضع مقولة الصفة والموصوف كمايلي: الأدبية الوضعية أو الاتجاه الوضعي الأدبي تفاديا للخلط المفاهيمي.

صفوة القول؛ إنَ ما ينبغي أن يلاحظه المرء في هذا المجال أن الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي في نسختها العربية مشرقاً ومغرباً لم يأخذ طابعاً تأسيسياً في شكل مستقَر وموّحد يكون بإمكانه أن يعبَر عن تمثل للوعي النقدي العربي لهذه النظرية النقدية التي استطاعت أن تفرض وجودها المعرفي/ النظري والإجرائي ضمن أهم التيارات والاتجاهات الأساسية في النقد الأدبي العالمي المعاصر، نظرا لما أحدثته من تحوّل ابستيمولوجي في بؤرة الدراسات النقدية على الصعيد العالمي، ولئن كانت الترجمات والكتابات العربية محدودة كماً وكيفاً، جِدّة ورداءة فإن النقد العربي استطاع أن يأخذ صورة بالأبيض والأسود عن الملامح التمييزية العامة لهذه النظرية النقدية.

الـفـصـل الأول

مستويات تطبيق نظرية التلقي في النقد العربي

المبحث الأول: المستوى التأسيسي لنظرية التلقي

1. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب
2. بسام قطوس وتمنع النص متعة التلقي
3. سامي اسماعيل وجمالية التلقي
4. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي
5. ناضم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي
6. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم
7. سيزا القاسم: القارئ والنص

المبحث الثاني: تطبيق آليات نظرية التلقي على المستوى السردي

1. حميد لحميداني وتغيير عادات القراءة
2. نادر كاظم: المقامات والتلقي
3. عصام الدين أبو العلا وآليات التلقي في دراما توفيق الحكيم
4. المصطفى العمراني وإشكالية التلقي لروايات غسان كنفاني
5. حسين أحمد بن عائشة ومستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري)

المبحث الثالث: تطبيق آليات نظرية التلقي على المستوى الشعري

1. نعيم اليافي، الشعر والتلقي
2. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)
3. **عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل**
4. ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي
5. **/ نوال مصطفى إبراهيم، المتوقع واللامتوقع في شعر المتبني (مقاربة نصَية) في ضوء نظرية التلقي والتأويل**
6. **محمود درابسة، التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)،**

إنّ المطلّع على واقع النقد الأدبي العربي المعاصر، تستوقفه تزايد اهتمام النقاد العرب بالجانب التطبيقي في أعمالهم النقدية، ويمكن أن نعتبر العناية بالجانب الإجرائي في النقد الأدبي نقلة نوعية يجب تسجيلها والعمل على تثمينها، لأنّ تعامل النقد التطبيقي الواعي المستند إلى المناهج الغربية مع النصوص العربية المنشأ، يساهم في بناء تصوّر نقدي عربي جديد. فمقاومة النصوص العربية للمناهج الوافدة تسمح بوجد مسافة بين الناقد وموضوعه لتتيح له إمكانية التحكّم في أدواته الإجرائية.

وبما أنّنا نعتبر "نظرية التلقي" من بين أبرز المناهج النقدية لما بعد الحداثة الذي أخذ الاهتمام بها عند النقاد العرب نظرياً وتطبيقياً سنحاول من خلال هذا الفصل الكشف عن مدى استيعاب النقد العربي المعاصر لنظرية التلقي وتمثّلها تطبيقيا.

المبحث الأول: المستوى التأسيسي لنظرية التلقي

من الطبيعي أن يكون إحدى الوسائل الأساسية للتعريف بنظرية التلقي في العالم العربي هي العرض والتقديم بطريقة تكاد تكون حيادية.

واستجابة لهذا المقصد، عرف النقد العربي المعاصر مراحل مخاض مد وجزر في تفاعله مع النتاج النظري النقدي الغربي عموماً، والألماني خصوصاً، وقد تُوّجت هذه العملية ظهور كتابات كثيرة ومتنوّعة، لا يتّسع مجال البحث لعرضها ذلك لتنوّعها الشديد، واختلاف منطلقاتها ومرجعياتها وقيمتها المعرفية.

إلاّ أنّنا سنحاول عرض جملة من الكتب التي نرى أنها تستجيب بقدر معيّن من الانسجام مع الهدف الأساسي للمستوى التأسيسي للنظرية.

1. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)

الباعث على الدراسة التي قام بها "محمود عباس عبد الواحد" نسجته قراءته للترجمة التي أنجزها رعد عبد الجليل "نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية)"، إذ تبيّن له "أنّ المحاور الفكرية التي اشتغل بها رواد النظرية ربما تكون ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بحركة النقد القديم عند العرب واليونان، وإن كانت القراءات الأولية تغلب الظن بأن الفكرة العامة التي انطلقت منها هذه النظرية قد تنتهي على شابكة بحركة الفكر النقدي الحديث في الغرب"[1].

وبناء على تلك المعطيات استهوى الباحث القيام بدراسة مقارنة بين ثلاثة أقطاب نقدية كبرى "تنتظم خلاصة الفكر النقدي في فلسفة التلقي عند أرسطو، وجمالياته في تراثنا النقدي وتشعباته المذهبية المتعدّدة في المذاهب الغربية"[2]، ليخلص إلى استجلاء الأمشاج المشتركة بين نظرية التلقي[3] والتيارات النقدية التي سبقتها.

لقد فضّل المؤلّف استعمال ترجمة مصطلح rezeption "التلقي" بدلاً من الاستقبال مشيراً إلى تمايز الدلالة بين المفهومين، ذلك لأنّ طبيعة استعمال كلمة "التلقي" نجدها في اللغة العربية والقرآن الكريم. بالإضافة إلى ذلك فإنّنا نجد "عباس عبد الواحد" يشير في بحثه إلى حيثيات نشأة نظرية التلقي وأصولها الغربية والبحث عن إرهاصات في التراث العربي إنها الرغبة في إثارة فضول الاستكشاف وعزيمة التغيير لدى الناقد العربي المستكين حتى تتسنى له فرصة مواكبة الحركة النقدية التي تدور حوله.

---

1. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة) دار الفكر العربي القاهرة، ط: 1996، ص: 07
2. المرجع نفسه، ص: 07
3. لقد اختار الباحث ترجمة "RECEPTION THEORY" بـ نظرية الاستقبال

لذا فإنّ هذه الدراسة التي قام بها "محمود عباس عبد الواحد" قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي هي بالأساس دراسة مقارنة أرادت إثبات ذلك وفق خطة منهجية محكمة أقرّت بأسبقية الغرب في التنظير للنظرية، وأنصفت التراث النقدي بأنّ فيه ممارسات فعلية لعملية القراءة والتلقي لكنها لا تسمو إلى مصاف النظرية وذلك راجع إلى الطابع الموسوعي الذي ميّز الثقافة العربية القديمة بخلاف ميزة التخصص التي تصبغ الدراسات النقدية الغربية بالصبغة العلمية المحكمة.

إنّ كتاب "قراءة النص وجماليات التلقي" انتظمته مباحث ثلاثة؛

رام أولها، عرض نظرية الاستقبال الجديدة من حيث اختيار المصطلح ودلالته، ومفهوم النظرية وروادها وعوامل التأثير والتغيير التي قام بها كل من "هانز روبرت ياوس" و"فولفغانغ إيزر" وروومان انجاردن، وفي هذا المبحث يعقد الباحث مقارنة بين ياوس وابن قتيبة رغم طول الفواصل الزمنية والفكرية والثقافية بين الناقدين، تمتد من القرن الثالث الهجري الى القرن الرابع عشر الهجري "لكن الفكر النقدي في اهتمامه بنتاج الأدب قديمه وحديثه قد يتجاوز تلك الفواصل في نقطة تلتقي عندها الرؤى، وتتواصل المفاهيم، ذلك أن الفكر الإنساني على اختلاف مستوياته وتعدّد بيئاته لا يمضي دائما في خطوط أفقية متوازية، بل تتقاطع خطوطه أحيانا عند نقاط وإشارات يلتقي عندها الماضي بالحاضر ويتواصل فيها القديم والحديث"[1].

أثبت الكاتب هنا الإبداع هو الذي يفرض نفسه على الساحة الأدبية والنقدية على حساب الفواصل الزمنية والحدود المكانية، أي أن العامل الزمني لا دخل له في الحكم على النص عند كلا الناقدين "ياوس" و"ابن قتيبة". والأمر أيضاً مشترك بين "إيزر" و"عبد القاهر الجرجاني"

1محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، (المرجع سابق)، ص: 31

وأفرد الثاني، "**للوقوف على مفهوم التلقي وفلسفته في المذاهب الغربية الحديثة رغبة في معرفة المنازع المشتركة أو المتباعدة بينها وبين النظرية الجديدة، أما المبحث الثالث فقد قصدنا منه إلى الكشف عن خلاصة ما احتواه تراثنا النقدي من أحكام تقريرية، ونماذج تطبيقية في كيفية التعامل مع النص**"[1].

هكذا إذن، مضى محمود عباس عبد الواحد في استقصاء دلالة المصطلح، وضبط مفهوم النظرية، ثم الوقوف عند أهم الرّواد الذين ثابروا من أجل استكمال صرح نظرية التلقي"[2]. لينتبه إلى بعض وجوه التقارب بين تصوّرات أولئك الرواد وبعض القضايا التي أثارها نقدنا الأدبي العربي، فعقد الباحث مقارنات بين ياوس وابن قتيبة وبين انجاردن وعبد القاهر الجرجاني. كما انتبه عبد الواحد أيضا إلى شذرات التلقي التي تحفل بها المذاهب النقدية الغربية، حيث تفرّغ لاستجماعها من تراث أرسطو ومن نتاجات النقود الماركسية والوجودية والرمزية والبنيوية.

وآخر محطة لكتاب "قراءة النص وجماليات التلقي" كانت هي تحديد مفهوم التلقي في التراث النقدي الأدبي العربي، رغبة في كشف عناية ذلك النقد بالقارئ والجمهور، ولإثبات أمر مهم جوهري؛ هو أن الثقافة النقدية الغربية قائمة على المحافظة والمواصلة في العطاء الفكري والنقدي، فهو يعود بنا إلى الأسس الأولى التي اتبعها كل من "ياوس" و"إيزر" في إحداث هذه النظرية بما يوافق الأصول ويلائم المأمول.

والكتاب بهذا الطرح، إنما يقدّم مبادرة في شرح النظرية الجديدة من خلال دراسة يغلب عليها طابع المقارنة حتى يجد القارئ فرصة لمعرفة نقاط التواصل أو التقاطع بين خطابنا النقدي وبين المذاهب الغربية من ناحية أخرى.

1محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (المرجع سابق)، ص: 09

2 توقف الباحث عند كل من ياوس وإيزر وروما ن انجاردن

2. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي

تعدّ هذه الدراسة في الأصل رسالة ماجستير في النقد الأدبي، قُدّمت الى قسم اللغة العربية في كليّة الآداب بجامعة بغداد. مبيّنا الباحث في مقدمة كتابه مفهوم كلمة "الأصول" باعتباره "يتضمّن معنيين يتّحدان معاً اتحاداً تاماً: الأول، معنى الجذور roots الممتدة في الزمن، والثاني المبادئ والقواعد priciples التي تتحكّم بنظرية ما"[1].

تضمّن هذا الكتاب حشداً من الآراء والافتراضات عبر فصوله الثلاثة وعبر التمهيد الذي اختص بتأصيل مفهوم التلقي، وبإزاء هذا العمل المتشعّب كان الباحث يتوخى طريقة في الكتابة بقول، "إنّ الخيط الذي يصل بين الفصول الثلاثة، هو المعنى من حيث الاعتناء بوضعيته التواصلية، ورصد العلاقة بين قوانين الخطاب والاستجابة لها. ولذلك فإنّ النظريات التي أصبحت موضوعا لهذا الكتاب، كانت تخضع لنوع من التحليل، بين إجراءاتها في تحديد صلة المعنى بالمتلقي، وربط ذلك بالإشكالية المعرفية للمعنى، وذلك لأهمية التأثيرات بين المجال المعرفي والنظرية النقدية"[2].

كما حاول الكتاب استقصاء جذور المعنى والاستجابة في النظرية القديمة والإحاطة بالأصول الموطئة لنظرية التلقي، ففي الفصل الأول يبحث في الأثر الذي ينتجه الأدب وفي بنيات الإبهام التي يخلقها نص التخيّل لغرض وضع المعنى موضعاً يحقّق الاستجابة وهذا ما كانت تعنى به النظرية القديمة.

أما الفصل الثاني فقد بيّن أثر الأفكار الفلسفية التي اهتمت بإنتاج المعنى من خلال الفهم الذاتي في جانبيه: المحض (هوسرل) والتاريخي (ديلتاي) (غادامير).

1ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1: 1997، ص: 08

2 المرجع نفسه، : 07

وقد انقسم هذا الفصل إلى قسمين: الأول اختص بالإشارة إلى الأفكار المعرفية التي أسهمت في إنضاج النظرية "جمالية التلقي في ألمانيا، والثاني اختصّ بالإشارة إلى الاتجاهات النقدية التي طبق بعضها مقولات القسم الأول كاتجاه مدرسة جنيف النقدية، والتي كان البعض الآخر يتقدّم بمفاهيم إجرائية لوصف العلاقة بين المتلقي والأدب، والتي أسهمت هي الأخرى في إنضاج جمالية التلقي، كمفهوم المؤلف الضمني عند الناقد الأمريكي "وايث بوث" الذي طرحه في بداية الستينات.

كما جاء الفصل الثالث ليقدّم العلل والمبررات في نشأة النظرية ودواعي انتشارها كخطوة منهجية في نقد المناهج النصية وتحديداً البنيوية التي لاقت ازدهاراً في عقدي الخمسينات والستينات؛ لقد كانت هذه الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية تحت كنف مدرسة كونستانس الألمانية. ليقف في هذا الفصل الأخير عند "افتراضات المنظرين الأساسيين لجمالية التلقي وهما: هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر. وفي هذا الفصل تتّضح معالم كلّ هذا الباب حيث تتّضح نصاعة مفهوم التلقي، وتبيّن كذلك نصاعة نظرية التلقي التي أخذت على عاتقها البحث في مشكلات الأدب من خلال الصلة الضمنية التي يُقيمها مع المتلقي، ومن خلال مشكلات التلقي نفسه"[1].

ولا نكاد نعثر على جديد في هذه الدراسة سوى خصّص الباحث الفصل الرابع لتتبّع "الاستجابة في نظرية التمكين عند العرب، ويرجه الباحث "ناظم عودة خضر" هذا النحو _حسب قوله_ إلى الصلة القوية لنظرية التمكين "بوضعية المعنى (إنتاجه وتلقيه) تجعل منها نظرية ممكنة التطبيق في ميدان الفن كلّه، وربما كان هذا أحد الأسباب التي جعلتنا نستعير هذا المفهوم من البلاغة العربية _لحاجة إجرائية_ لنفسّر به لماذا كان أرسطو يلح على فكرة المقابلة بين نظام المحاكاة ونظام الطبيعة[2].

1ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، (المرجع سابق)، ص: 09

2المرجع نفسه، ص: 61

1 سيزا قاسم: القارئ والنص

ربطت سيزا قاسم (مصر) دراستها لنظرية التلقي بأمرين الأول القراءة النصية والثاني الاتصال بالنظرية السيميائية في اكتناه نظم العلامات والدلالات في مبنى المبنى بحثاً عن أغراضه التي تفصح عنها علاماته دلالات ناجمة عن تضافر المعنى وما وراء المعنى.

أمعنت "قاسم" في تعريف عملية القراءة ومستوياتها من خلال فك شفرة العلامات للتوصّل إلى الدلالة إلى متطلبات الدرج الكبيرة من التعلّم لدى المتلقي في المستوى الثاني و"محاولة معرفة إذا ما ماكانت هذه الدلالة تنطوي على مستوى أعمق يحتاج إلى عملية تفسير، أي قد تكون الدلالة المعترف عليها غير كاملة، ولذا لابدّ من البحث عن شفرة جديدة تكمل الشفرة الأولى، وتوصل إلى المعنى الثاني أو معنى المعنى"[1].

وتعمّقت "قاسم" في بحث موضوعها تعضيداً لعمليات فهم نظرية التلقي، وعالج القضايا التالية: أبعاد السيميوطيقا- سيميوطيقا المكان والزمان- العلاقة بين لقارئ والنص بلوغاً إلى المستوى الهرمنيويقي (التأويل) أو مرحلة فهم الفهم والى منبع الدلالة –النص والنص الموازي- القراءة في التصوير والأدب والحاجة إلى التفسير إثر فك الشفرة أو الانتقال من الدال إلى المدلول.

ورهنت قابليات نظرية التلقي بمستوى القارئ وحال القراءة عند هذا المتلقي أو ذاك فالافتراض الذي تقوم عليه القراءة في المستوى السمنطيقي هو أن القارئ يمتلك أدوات القراءة، ويتفاعل مع النص من منطلق معرفته باللغة التي تشكّل بها هذا النص ولا تقف عوائق أمامه وأمام فهم هذا النص، أما المستوى الهرمنيوطيقي فهو المستوى الذي يشعر فيه القارئ أنه أمام بعض المشكلات التي لا يتمكن من فك ألغازها؛ إنه بحاجة إلى إجراءات مساعدة للتوصل إلى هذا الفهم، فالقارئ في هذا المستوى يشبه من يقرأ في لغة مازال في المراحل الأولى من تعلمها، فهو في حاجة إلى قواميس ومراجع تساعده على فهم مفردات هذه اللغة الجديدة.

---

1 سيزا القاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط: 2002، ص: 12

4. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)

يهدف الناقد "**حامد أبو أحمد**" في كتابه هذا إلى التعريف بالنظرية مفيدا من مصادر متنوّعة: عربية، أمريكية، ألمانية، اسبانية وفرنسية من خلال اللغتين العربية والاسبانية أساسا وهو يلاحظ ابتداءً اختلاف النظرية في بلدان أوربا وأمريكا، وخصوصية الصورة الإسبانية للنظرية في الوقت نفسه.

يعود "حامد أبو أحمد" في تمهيده إلى فوكيما وإبش لافتاً النظر إلى تغيّر النموذج في الثقافة الغربية المعاصرة بوصفه إحدى السمات الكبرى لهذه الثقافة، سواء في الأدب والنقد أو في العلم، وموقع نظرية التلقي المتميّز من خلال هذا التغيّر في النموذج من حيث تعترف النظرية بالنسبية التاريخية والثقافية، وبوصفها ممثلة لنموذج رابع بعد النموذج الإنساني الكلاسيكي الذي انهار خلال القرنين 18و19، والنموذج التاريخي العلمي الممتد حتى الحرب العالمية الأولى، والنموذج الشكلاني الجمالي حتى نهاية ح ع الثانية

وقد ذكر المؤلف ثلاثة مطالب منهجية للنموذج الرابع، تتلخّص في انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلّق بالتلقي| التاريخي، والربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأويلية. واختار جماليات للتأثير لا تكون مقصورة على الوصف، بلاغة جديدة تهتم بأدب الصفوة كما تهتّم بالأدب الشعبي والاتصال الجماهيري.

ففي الفصل الأول عن جور النظرية؛ يشير الناقد إلى كتابات عبد الله الغذامي الرائدة في هذا المجال، كما يرى أهمية خاصة في تداخل النظرية النسوية مع التفكيك والتلقي ويخرج بنتائج مهمة حول نظريات الأدب الحديثة في الغرب؛ مثل الدينامية الشديدة واختلاف القراءات، التوجّه العلمي في الدرس الأدبي، وهو بعد يتناول التيار التاريخي الذي حدا بياوس إلى التركيز على تلقي القراء في الماضي للعمل الأدبي، وأمية ذلك في كتابة تاريخ الأدب بشكل أفضل.

1حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، مركز الحضارة العربية القاهرة مصر، ط: 2002

كما تناول الشكلانية الروسية بوصفها أحد روافد نظرية التلقي، معتمداً في ذلك على كتاب روبرت هولب ومقدمة المترجم. ويخصّص حامد أبو أحمد بعد ذلك جزءً خاصاً لرولان بارت ودوره في نظرية التلقي. هنا يلاحظ الناقد "حامد أبو أحمد" تفاوت الباحثين في تقدير دور "رولان بارت" في الإرهاص بنظرية التلقي، منتهياً إلى أن "الغذامي" خصّص لبارث ونظريته في القراءة مساحة واسعة في كتابه "الخطيئة والتكفير"(1985). وهو ينهي هذا الجزء بالإشارة إلى نهج رولان بارت" في القراءة لاشك في اختلافه عن مدرسة كونستانس الألمانية.

وقد نلاحظ في عرض الباحث، بالرجوع إلى كتاب كولر المشار إليه (في طبعته الانجليزية)، وغيره من المصادر المعيّنة شيئاً من عدم الدقة حول ربط بارت بنظرية التلقي الألمانية؛ ذلك أن "كولر" لا يركّز عليه بصورة أكثر من غيره مثل إيزر وفيش وريفاتير وكولر نفسه في ذلك الفصل.

ويمكن هنا الرجوع إلى فصل شيّق عن "رولان بارت" في كتاب المعنى الأدبي لوليام راي بعنوان "رولان بارت:هدم التاريخ| تأجيل الذات (ص:191_207) ، ينظر فيه إلى بارت بوصفه نموذجا للنقد الجدلي بين ستانلي فيش وبول د يمان اللذين تناولهما في فصلين قبل بارت وبعده. ونحن لا ننكر دور بارت في نظريات القراءة، ولكن عبارات حامد أبو أحمد توحي بالربط المباشر بينه وبين المدرسة الألمانية للتلقي، هو ما ليس واضحاً في عموم الكتابات النقدية في الموضوع. أما الفصل الثاني من هذا الباب المطوّل فيخصّصه المؤلّف لنظرية التلقي في ألمانيا عند "ياوس" و"إيزر"، بادئاً بياوس وتقويم المناهج التعيمية في ألمانيا، مشيرا إلى المسرح الألماني والروائيين الألمان والاهتمام باستجابة القارئ.

لاشك أنّ "حامد أبو أحمد" من النقاد المعاصرين الذين يعرضون بإخلاص للنظرية النقدية المعاصرة، مفيدا من ثقافة عربية واسبانية، ممّا يعدّ رافداً مهمّاً لفهم تلك النظرية في النقد العربي المعاصر.

لذا تتميّز مساهمته باعتبارها تعدّ شاملة من حيث وضع المشكل المرتبط أساساً بانجازات المدرسة الألمانية في التلقي. وهو ينطلق من السؤال عن كيفية تعامل الباحث في تأريخ الأدب والنقد الأدبي والبحث الأدبي عامة مع هذا الإجراء النظري، وما نتج عنه من ممارسات واستنتاجات مهمة.

وهنا يرى أن البحث بأدوات منهجية وتصوّرات نظرية خارجة عن صيرورة تاريخ معرفتنا العربية، يتطلّب إدراكاً عميقاً للبعد الابستيمولوجي والسياق المعرفي للعملية التي نهدف إلى استنباتها أو تأصيلها في أنساق معرفتنا الأدبية والنقدية، بحيث نستوعبها ونتمثّلها بشكل يغني عالمنا النظري والمنهجي في فعلنا الأدبي.

يحقّق بوحسن هذه الأهداف من خلال التعرّض لمستوى التداول لمصطلح التلقي في بعض الأنظمة الثقافية الألمانية والفرنسية والأنجلو أمريكية والعربية ومن ثمّ يورد ملامح ظهور نظرية التلقي، ويصل في كلامه عن "ياوس" إلى ما يشاع عن أن نظريته قد أدّ بعض دورها وأصبحت ملك التاريخ، وهو يدافع عن هذا التصوّر لمكانة أي نظرية وعلاقتها بالنظريات الأخرى. وينتهي "أبو حسن" إلى ذكر "نظرية أيزر" على أنا خضعت لنقاشات كثيرة خصوصا في الولايات المتحدة. وقد كشف هذا النقاش النظري "إيزر" وفعل القراءة عن موقفين متباينين: موقف يتبنى التعددية في التأويل وهو ما أبانت عنه نظرية ايزر في النهاية، وموقف يدعو إلى تحديد التأويل ويمثّله "ستانلي فيش"، لذا يرى أن هذا التحقيب يبقى مشروعا يتطلّب أعمالا نظرية أكثر وتطبيقية واسعة من أجل الكشف عن غنى تاريخ جمالية تلقينا للنصوص واستجابتنا لها.

وصفوة القول؛ يقدّم لنا الباحث نظرية التلقي على أساس أنها منهج جزئي يمكن أن يكتمل بمناهج أخرى؛ ومن جهة أخرى يتمحور الطرح المركزي في نظرية "إيزر" حول بناء المعنى وإنتاج الأثر الجمالي عبر تداخل القارئ. ولعلّ اللغة الشعرية بخصائصها المتميّزة (الإيحاء، الأيقونة) تتيح إمكانات واسعة لاستثمار واختبار الإجراءات والمعطيات التي يقترحها "إيزر" من خلال ما تفتحه للقارئ من آفاق رحبة للمساهمة في بناء المعنى، وأيضا في بناء الذات في فعل القراءة.

5.بسام قطوس: تمنّع النص متعة التلقي

عنيّ الباحث "بسام قطوس" في كتابه "تمنّع النص متعة التلقي _قراءة ما فوق النص– بامتدادات نظرية التلقي إلى ما وراء النص (ميتانص)، إذ "غدا القارئ المثقف مبدعاً للنص وآية ذلك النص الأدبي وطرائق تشكّله وما يحتويه من رمز وغموض لا يسلم نفسه بسهولة لأي قارئ. لقد بات النص الأدبي من الخصب والغنى وخصوصية الرمز والتمنّع بحيث لا يستطيع اختراقه أو التواصل معه أيما قارئ مستهلك، ومن هنا فإنّ النص المتمنع أو الممتلئ معرفة وثقافة، والطافح إيحاء يحتاج بل يطلب قارئاً ذا خلفية فكرية وفلسفية ومرجعية لتؤهّله للتحاور مع النص ومفاوضته قصد سبر أغواره وكشف شقوقه"[1].

وقد استند "قطوس" في قراءة النص وتلقيه نحو كشف ما فوق النص وما تحته إلى مرتكزين نقديين، الأول تأصيلي تنظيري يركّز على مفهوم "تمنّع النص"، ويتمدّ معطياته من الفكر النقدي العربي والعالمي، ويتّخذ من "عبد القاهر الجرجاني" مرجعية أولى، والثاني إجرائي تطبيقي يسعى إلى تطبيق المفهوم النقدي على النص الشعري متجاوزاً القسمة الجائرة للشعر بين قديم وحديث ومنحازاً إلى الشعر الحقيقي بغض النظر عن زمنه.

وإذ ذاك فإن النص الشعري الذي لا يسلم نفسه بسهولة، وإنما يتّصف بالعناد دون التعقيد والانغلاق هو ما سيظفر بعناية الدارس.

وآية ذلك أن مثل هذه النصوص تجعل المتلقي في حالة بحث دائم عن المسكوت عنه في النص قصد كشف مغاليقه وفك شيفرته، ليشعر من ثمّ بمتعة اقتناص المعنى وبفرح العثور على دلالات النص، من حيث النص حقل لإنتاج الدلالات، وليس إيصالا أو تبليغاً لمعنى محدّد"[2].

---

1 بسام قطوس: تمنّع النص متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، دار أزمنة عمان، ط: 2002، ص: 09

2 المرجع نفسه، ص: 10

عرّف "قطوس" النص والنص الشعري منطلقا من تصوّر مفاده أن النص ملفوظ له فاعلية تعبيرية، ومنسوج من كلمات مترابطة تقدّم معنى، وتسكت عن معان، ولكن القارئ لا يبحث عن المعنى الحرفي فيه، وإنّما يمنحه النص قدرة على تفتيق الدلالات وفق قدرة النص وثقافة قارئه.

تناول في الفصل الأول تأسيسه لموضوعه "تمنّع النص متعة التلقي" من خلال: تأسيس المصطلح وجهازه المفاهيمي، شعرية التمنع وقدرة النص على الانفتاح، دور الذات في تشكيل المعنى، توقف التمنّع على دقة الفكر –النص الخفي (الغائب)| ماوراء النص وينضوي تحته مفهوم الغرابة– التأول والتأويل بين ذاتية التلقي وموضوعية المعرفة فعل التأويل والإنصات للنص.

وعاين الباحث "بسام قطوس" في الفصل الثاني الإجراء النقدي لموضوعه، على أنّ التمنّع فاعلية ذهنية وقابليات مراودة النص ع نفسه ودرجة المتعة وتأجيل المعنى أو أرجاؤه ومدى غلق التمنع أم فتحه لمجراه، وشعرية التمنّع وعلاقته بفخاخ المعنى.

ولعلّ الحدّ الفاصل بين التمنّع وما يحتويه من غموض شفيف، برأيه، وهو خاصية شعرية وفنيّة، والانكشاف هو تسطيح للمعنى، هو الرؤية التي تجعل من النص المتمنّع فضاء مفتوحا على إمكانات هائلة للقراءة والتأويل، في حين ينغلق النص المكشوف على نفسه، فلا يسمح بأي تأويل مصادقا لقول الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق وهو نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً"[1].

كما أضاء "قطوس" جانباً أعمق لخاصية التمنّع، وهو علاقته بلا وعي الكتابة وتداخلها مع ظلال المعنى في مستوياتها المتعدّدة: المعنى الهامشي والمعنى المركزي وصلتهما بالمضمون العاطفي أو الانفعالي، ليبنى من خلال قراءة النص والواقع نظاماً لعلاقات البنية الفنية.

---

1 بسام قطوس: تمنّع النص متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، دار أزمنة عمان، ط: 2002، ص: 119–120

6.سامي إسماعيل: جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي):

حاول الناقد سامي إسماعيل عبر متن دراسته أن يلقي الضوء على جمالية التلقي عند منظريها الرئيسيين "ياوس" و"إيزر"، بالبحث عن أصولها الفكرية والفلسفية. كما توقف عند "مرحلة تأسيس جمالية التلقي كنموذج جديد بدأ يفرض نفسه على ساحة الدراسات الجمالية الأدبية، وكيف ظهرت بشكل جماعي وكمدرسة مستقلة وكمرجعية ليبرالية للمثقفين الذين تجمّعوا بشكل غير رسمي على اهتمامات بحثية مختلفة... وكيف تمّ النظر إليها كثورة في تاريخ الدراسات الأدبية"[1].

وبعد أن فصل الباحث القول في هرمنيوطيقا التلقي عند "ياوس" وفينومينولوجيا التلقي عند "إيزر"، خصّص فصلاً أخيراً عنونه بجماليات الاتصال وخبرة القراءة، وفيه تناول "باستفاضة علية القراءة عند إيزر وأسسها المختلفة، ودور القارئ في هذه العملية وشروط الاتصال بين النص والقارئ ودور الخبرة في هذا الاتصال"[2]. فكان ذلك مناسبة لبسط القول في دلالة مفهومين قيّمين في نظرية التلقي، هما: الفراغات وعدم التحديد عند إنجاردن وكيف أن الفراغات تعزّز درجة التواصل بين النص الأدبي والقارئ.

لذا يعدّ كتابه بأكمله تعريفاً شارحاً لنظرية التلقي لمكانتها في النقد الحديث، غير أن الباحث نقل نصوصاً دون المقدرة الكافية على تعريفها ومصطلحاتها منشغلاً بأحكام القيمة التي لا تتناسب مع رحابة النقد في علميته وتدابيره وإجراءاته.

وأخيراً ختم الدكتور سامي إسماعيل كتابه بملحق كامل بالمؤلفات والمقالات التي كتبها هانس روبرت ياوس حتى عام 1996 بلغات عدّة، وفهرس للأعلام وآخر للمصادر والمراجع.

يتّضح من هذا أن المؤلّف حرص على الالتزام بالمنطلقات الأساسية لنظرية جمالية التلقي كضرورة منهجية في فهم المعالم الأساسية، وتحليل الوضعيات التفسيرية للأعمال الأدبية، والتركيز على التجارب القرائية وتوليد مسارات تأويلية جديدة.

---

1 سامي إسماعيل، جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر)، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1: 2003، ص: 18

2المرجع نفسه، ص: 19

7.فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم

نلاحظ من عنوان الكتاب للناقدة "فاطمة البريكي" الموسوم "قضية التلقي في النقد العربي القديم" أنها استخدمت كلمة "قضية" بدلاً من "نظرية" التي استخدمتها داخل العمل طول الوقت، وقد تبيّن منهج الرسالة وفق جانبين رئيسيين هما: الجانب النظري والجانب التطبيقي، تتشّكل من خلالهما فصول البحث الخمسة، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة؛

عالجت في الفصل الأول: نظرية التلقي من حيث النشأة والتطوّر، وهو بمثابة مدخل للولوج إلى الموضوع الرئيسي للرسالة.
وقد تطرّقت إلى المناهج التي مهدّت لظهور نظرية التلقي والكشف عن طريقة التحوّل في التركيز على القارئ، وهذا بالنظر إلى محور الاهتمام في تحليل النص الأدبي، بالإضافة إلى إبراز أهم الأفكار التي تطرحها النظرية عند أعلامها "ياوس" و"إيزر" ومفاهيمها الإجرائية.

وكمحاولة لتأصيل القضية رجعت الباحثة في فصلها الثاني إلى التلقي عند النقاد والبلاغيين والبحث عن المكانة اللائقة التي أعطاها النقد العربي القديم للمتلقي، والسامع والمتقبّل. حيث تزخر كتب النقد والبلاغة بالقضايا التي تعضد هذه الفكرة وتثبتها، كقضية التنقيح والتحكيك والإنشاد، وتأهيل السامع في فواتح الصائد، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، إلى غير ذلك من القضايا التي تُعلي من شأن المتلقي في بناء المعنى الأدبي.

1فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، ط1: 2006

ليكون الفصل الثالث والرابع الميدان التطبيقي للمفاهيم النظرية المثبوثة في كتب النقاد والبلاغيين، حيث يبرز الدور الريادي الذي يقوم به المتلقي في سبيل إنجاح العملية الإبداعية وذلك من خلال تحليل نصوص المفسرين وشراح الدواوين، وهنا يظهر دور المتلقي الفعّال أو القارئ الخبير الذي حاز شروط القراءة الصحيحة والسليمة للنص الأدبي من أهل الرواية والدراية. وهنا تقيم الباحثة بعض الفروقات الجوهرية بين التفسير والتأويل عند جهابذة اللغة والمفسرين.

وقد قدّمت في الفصل الرابع نماذج راقية لشراح الواوين الشعرية، باعتبارهم القراء الأوائل للنص الشعري، ومحاولة نقل هذه التجارب للقراء بطريق مبدعة، تكشف عن جمالية في شعر المتنبي، والبحث في القدرات التعبيرية لهذا الشعر تعكس سرّ التألق والتميّز لهذا الشاعر الفذ.

كما يشتمل الفصل الخامس على العناصر الفنية التي ارتبطت بالمتلقي وطريقة استقباله للنص الأدبي، مثل: الصورة الفنية والإيقاع، واللغة والأسلوب وقد تمّ تتبّع كل عنصر من هذه العناصر في كتب التراث النقدي والبلاغي، كمحاولة لجذب المتلقي إلى العمل الأدبي وتطوير العلاقة القائمة بينهما.

وعلى الرغم من أنّ أطروحة "فاطمة البريكي" تبدو في بعدها النظري تقليدية، وكذلك في إشاراتها إلى المتلقي في التراث النقدي والبلاغي. فإنّ ما يحمد لها أنّها اقتربت من التلقي في تفاسير القرآن الكريم وفي شروح الدواوين الشعرية، فكان أمامها مادة وفيرة للبحث في مسألة التلقي وأبعادها الفكرية العميقة سواء للنص الديني أو للنص الشعري عند العرب، ومع ذلك وقفت الباحثة عند حدّ بيان اختلاف تأويلات المسّرين والشراح لآيات وأبيات معيّنة مع وعيها في الوقت نفسه بقابلية النص القرآني لاحتوائه عد من المعاني تتجاوز حدود ألفاظه ومفرداته ممّا يعدّ دليل حيويته وتجدّده، وسبب خلوده عبر الأجيال المتعاقبة.

وفي الموضع نفسه تخلص الباحثة إلى أنه بالرغم من وجود ممارسة فعلية في الثقافة العربية لبعض الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي مثل اختلاف التفاسير وتعدّد التأويلات للنص الواحد، فإنّ وجود هذه الممارسة لم يصاحبه اعتراف من المفسّر بوجود الآخر، وبحقه في التعبير عن رأيه، والتصريح بفهمه الخاص للنص في ضوء مذهبه أو مستوى فهمه العقلي مصادراً على المفسرين الآخرين اجتهاداتهم في التفسير. وأعتقد أن هذه النقطة مهمّة في الموضوع كان يمكن لباحثة أن تبدأ بها في مناقشة الموضوع لا أن تنتهي غليها.

صفوة المبحث:

تدور معظم هذه الدراسات، –كما قلنا سابقاً– حول التلقي في النظرية العربية النقدية التراثية من منظور الناقد العربي المعاصر الذي استوعب على أنحاء مختلفة النظريات النقدية المعاصرة، وخصوصاً نظرية التلقي والقراءة والتأويل.

ولا يعني وقوفنا عند هذه الدراسات أنّها الوحيدة التي أنجزت في ذلك المجال، فثمة دراسات وقراءات أخرى كثيرة عن التراث النقدي العربي، ولكنّنا آثرنا أن نتوقف عند تلك الدراسات التي تبدو متّصلة بموضوعنا نظرية التلقي وتطبيقها أكثر من غيرها.

---

1 سامي إسماعيل، جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي) المرجع سابق، ص: 202

المبحث الثاني: تطبيق آليات نظرية التلقي على المستوى السردي

يعتبر الانتقال من التنظير إلى التطبيق خطوة حاسمة في الدراسات النقدية لأنه ما فائدة ترديد النظريات والمصطلحات دون اختبار فعاليتها على محك تحليل النصوص.

ومن خصوصيات نظرية التلقي أنّها منهج صالح لتحليل النصوص النقدية والإبداعية على السواء.

بناء على هذا التصوّر؛ هل استطاع النقاد العرب المعاصرون تمثّل المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي وتطبيقها على النصوص السردية؟

للإجابة عن سؤالنا سنحاول مقاربة النماذج المختارة من خلال تبيّن الطريقة المتبّعة من طرف النقاد والدارسين في تطبيق المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي على النصوص العربية.

1. حميد لحمداني وتغيير عادات القراءة:

يتجلّى تأثير جمالية التلقي عند الناقد "حميد لحمداني"* في كثير من مؤلفاته؛ ونشير هنا إلى كتابه القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) الذي ألّفه الباحث بهدف " **محاولة إعادة النظر في علاقتنا بالنصوص الأدبية، وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضناً لمضمون محدّد وثابت عبر العصور** "[1].

وقد سعى الناقد جاهداً للتأكيد على أن فكرة الدلالة الثابتة التي سادت طويلاً في الثقافة العربية ينبغي أن تزول لتحل محلها قضية التأويل، فبدل أن يسعى القارئ بكل ما أوتي من جهد لفهم النص الأدبي عليه أن يسعى إلى تأويله؛ لأن الفم يقتضي دلالة واحدة ثابتة، أما التأويل فيقتضي تعدّد الدلالات وبالتالي تحويل علاقة القارئ بالنص من الفهم إلى التأويل.

---

*حميد لحمداني: ناقد مغربي، حاصل على دكتوراه دولة في النقد الحديث والمعاصر سنة 1989، أعماله النقدية متنوّعة المنهج من أسلوبية إلى بنيوية وصولاً إلى السيميائيات ونظرية التلقي، من أبرز مؤلفات: النقد الروائي والايديوولوجيا، بنية النص السردي، ترجمته كتاب فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب).

1 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1: 2003، ص: 07

من خلال جلّ محاور الكتاب نلمح رغبة الناقد في إيجاد علاقة جديد تربط النصوص العربية بالقارئ الذي صار يشكّل قطباً مُهمّاً في نظرة هؤلاء النقاد. وهذه العلاقة هي خلاصة تأملات في واقع الأدب العربي من خلال السنوات العشر الأخيرة، وهو عرض لبعض الظواهر التي هيمنت على النتاج الأدبي وعلاقته مع القارئ.

فقد منح الناقد تميّزاً لكتابه من خلال دعمه للمقاربات النظرية بنماذج تطبيقية وهو ما ينقص كثيراً من الدراسات في هذا الجانب. لذا نجده قسّم كتابه الذي جاء في 312 صفحة من القطع المتوسط، إلى مدخل وثلاثة فصول.

يمهّد "**حميد لحمداني**" في دراسته بمدخل عام يتناول فيه العلاقة الجديدة التي تربط بين القارئ والإبداع العربي الحديث، أشار في أول الأمر إلى سبب تحوّل هذه العلاقة موضّحا الأسباب الأساسية لتغيير علاقة القارئ العربي بالنصوص الأدبية هو التحوّل الذي طرأ في شكل ووظيفة الأدب ذلك أن أشكال التعبير القديمة كانت متلائمة مع نوعية الوظيفة التي كانت منوطة لها"[1].

لهذا نجده يؤكّد ضرورة التحديث سواء في النقد والمناهج النقدية لدراسة وتحليل النصوص الأدبية، أو في طريقة القراءة والتعامل مع هذه النصوص الإبداعية، سواء أكانت حديثة أم تراثية. نجده يقول في هذا الصدد: "**... وإذا كان الشعر قد نجح أمام هذا التحدي فإنّ كثيراً من الأجناس الأدبية لم تكن قادرة على التكيّف للحفاظ على بقائها، إما بسبب عائد إلى طبيعتها التكوينية الداخلية، أو لأسباب تتعلّق بمزاحمة فنون جديدة لها**"[2].

وبالتالي بسبب مختلف هذه التطوّرات التي أصابت النص الأدبي العربي سواء في الشعر أو النثر، اضطر القارئ العربي هو الآخر إلى مسايرة هذه التطوّرات.

---

1 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، (المرجع سابق)، ص: 09

2 المرجع نفسه، ص: 10

لذلك يشير "**لحمداني**" إلى ضرورة الاهتمام بفعل القراءة باعتباره فعلاً منتجاً لا مستهلكاً للأدب. فجاء الفصل الأول بعنوان: النص والخطاب توليد المعنى، وهو أهم فصول الكتاب حيث عرض فيه "لحمداني" رؤيته النقدية في ضوء نظرية التلقي، وعلاقة القارئ بالتأويل، حيث قدّم تنظيراته مدعومة بنماذج تطبيقية على نصوص متنوعة، كما ناقش في هذا الفصل عديد الآراء لنقاد عرب وغربيين، إذ ناقش آراء إيزر وياوس لتوضيح مفاهيم نظرية التلقي، كما ناقش آراء عبد القاهر الجرجاني وعلاقتها بالمقصدية، في محاولة لإثبات خصوصية التجربة النقدية العربية القديمة. ولم يكتف بالاستشهاد بل تجاوزه إلى التحاور مع الآراء المختلفة.

أما **الفصل الثاني** الذي عنونه بـ : "التأويل الحلمي وتأويل الدلائل"،

فهو اجتهاد نقدي لمقاربة النصوص الأدبية بآليات تأويل الأحلام كما أرسى دعائمها سيغموند فرويد « SIGMUND FREUD » ومن قبله "ابن سيرين"

كما نجد مقاربة أخرى لدراسة الدليل والتأويل بين "بورس" و"ابن عربي"، ولم تخل هذه المقاربات من عروض إجرائية في محاولة لتوكيد الطرح النظري.

وختم الكتاب بالفصل الثالث المعنوّن بـ: **مستويات القراءة،**

حيث يغلب الجانب الإجرائي، وعرض مستويات التلقي تنظيراً، وقدّم نموذجا القصة القصيرة كما تناول بالدرس والتحليل رؤية توفيق الحكيم النقدية، وكذا قدّم عرضاً لاختلاف التأويلات في قراءة ثلاثية نجيب محفوظ وفق منهج ياوس في تتب أفق التوقع لدى القراء.

ونظراً لأهمية هذا الفصل الثالث من ناحية تركيزه على الجانب التطبيقي في ضوء نظرية التلقي، سنحاول التركيز على آليات لحميداني في مقاربته للنص السردي وفق هذه النظرية.

تندرج محاور الفصل الأخير ضمن عوان أفقي "مستويات التلقي"هي على التوالي:

_مستويات التلقي (نموذج القصة القصيرة)

_ أسئلة الاختيارات المتعددة في تلقي القصة القصيرة

_ القراءة وتنمية خيال القارئ (حول تصوّر الحكيم)

_هل استطاع الحكيم أن يقرأ نفسه؟

1. جرادة زفزاف ومستويات القراءة:

قبل خوض الباحث في قراءة القصة المختارة، آثر البدء بتمهيد نظري خلص فيه إلى تحديد أربعة أنماط من المعرفة وهي المعرفة الحدسية، المعرفة الذهنية، الإيديولوجية وأخيراً المعرفة الابستيمولوجية. ثم انتقل إلى الخطوة الأهم وهي اختبار القراءة حيث قام بتجميع عينة من القراء يصنفون جميعاً ضمن طلبة السلك الثالث المتخصّصين في النقد الحديث، وينفي الباحث انتماء هؤلاء الطلبة جميعاً إلى المستوى المعرفي نفسه مادامت "هناك عوامل فردية كثيرة تولد فروقاً جوهرية حتى بين أفراد هذه العينة نفسها كما سيؤكد لنا الاختبار ذاته هذا فضلا عن اختلاف انتمائهم إلى بيئات وأوساط ثقافية متباينة"[1].

ولإجراء الاختبار، اصطفى "لحمداني" نص "الجرادة" الذي اعتبره يمز بين العناصر الواقعة والعناصر الخيالية التي تسمح بالتأويل. فشرط الباحث الأساسي في اختياره للنص كان "هو أن يكون قابلاً للفهم والتأويل باعتماد الاستدلال المنطقي بناء على العلاقات الموجودة بين عناصر النص ذاته، أو بناء على ما توحي به هذه العلاقة من قيّم لها وجود في الرصيد الثقافي والإنساني"[2].

ومما لاشك فيه أن اختيار "لحمداني" كان موفّقاً، فالنص غنيّ بمواقع اللاتحديد ومنفتح على تعدّد القراءة. وبعد هذا الدراسة التحليلية التي أجراها على نتائج القراءات التي قام بها قراؤه خلص إلى وجود ثلاث قراءات:

" _ قراءة تغلب الجانب المعرفي

_ قراءة تعادل بين الجانب الحدسي والجانب المعرفي

_ قراءة تزاوج بين الجانب الحدسي والجانب الإيديولوجي"[3].

---

1 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، (المرجع سابق)، ص: 218

2المرجع نفسه، ص: 219

3المرجع نفسه، ص: 229

إنّ ما نستشفّه من خلال قراءتنا هو تحرّر لحمداني من حرفية التطبيق في تعامله مع نظرية، بمعنى أن دراسته تأخذ من ياوس اهتمامه المباشر بالقراء الفعليين فإنها لا تذهب بعيداً مع تاريخيته ذات الطابع الشمولي. كما نجده قد استبدل القارئ الضمني الذي ينافح عنه "ايزر" بـ "القارئ الفعلي الذي مثّلته عينة من طلبة السلك الثالث المتخصّصين في دراسة انقد الحديث.

ب.شبح اللحاف وتجربة الاختيارات المتعدة:

اختار "لحمداني" من المجموعة القصصية للقاصة التونسية "نافلة ذهب" التي تضم خمس عشرة قصة نصاً قصصياً "شديد القصر كثير الدلالات الإيحائية والمعاني الاحتمالية"[1].

وقد أرجأ الباحث ذكر عنوان النص إلى أن تنتهي الدراسة، "كل ذلك من أجل إجراء اختبار حول طبيعة تلقي النص القصصي القصير وماهي الخصوصيات النصية التي تؤثر في اختيارات القراء من أجل وضع تأويلات متسقة دون أن تكون هذه التأويلات متابعة بالضرورة"[2].

لذا فإن دراسة "لحمداني" تواجه منذ البداية قارئها بعدد من المفاهيم التي تقوده نحو نظرية التلقي. أولى تلك المفاهيم؛ مفهوم الفراغات النصية التي يقول عنها لحمداني بأنها "المسؤول عادة عن التأويلات الاحتمالية المتعددة في النصوص القصصية والأدبية بشكل عام هي الفراغات: والمقصود بها أنّ الكتاب لا يصرحون ببعض التفاصيل أو كلهم"[3].

كما يوظّف "لحمداني" مفهوما آخر هو مفهوم "اللاتحديد"، وقد اعتمد في تقريب هذا المفهوم للقارئ على انجاردن واضعه الأول.

---

1 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، (المرجع سابق)، ص: 234

2 المرجع نفسه، ص: 234

3 المرجع فسه، ص: 234_235

أما على المستوى المنهجي، ارتأى "**لحمداني**" التوسّل بتقنية قرائية يستثمر فيها طريقة تقويم المعارف عن أهل التربية، وهي أسئلة الاختيارات المتعدّدة إنها طريقة تقوم على تقديم مجموعة من الخيارات للمتعلّم/ القارئ، ينتقي منها ما يراه مناسباً ليكون جواباً عن السؤال المعروض.

فقد اقترح "**لحمداني**" على قرائه الممثلين هنا بطلبة متخصصين في النقد الأدبي عشرة أسئلة عن بعض البؤر الدلالية في النص. ثم وضع لكل سؤال خمس إجابات على القارئ أن يختار من بينها الأنسب. ويرى أن "ميزة هذه التجربة أنها تحوّل رفع الدراسة إلى مستوى التخصّص في معالجة الأدب، وهي مع ذلك لا تلغي كل ارتباط لها بالقراءات التداولية التي أشرنا إليها عند الحديث عن القراء غير المتخصصين الذين لا ينفكون مع ذلك يقرؤون الأدب ويؤولونه ويستخدمونه في حياتهم اليومية"[1].

وختم "**لحمداني**" دراسته، بتقديم أجوبة للأسئلة التي حرص –حسب رأيه_ على أن " تشمل إلى حد ما محتوى النص القصصي، وبعض الجوانب الفنية والتعبيرية حتى يكون التفاعل مع النص شاملاً لمعظم عناصره البانية"[2].

لقد أثبت "لحمداني" من خلال دراسته تحرّر النص من مؤلفه، وتجد عملية التفاعل بين النص والقارئ، على أساس أن القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى "ياوس" أنه حوار دياليكتيكي بين القارئ والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدّمها النص وبين الإجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص، وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد.

1حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، (المرجع سابق)، ص: 244

2المرجع نفسه، ص: 248

ج. **قراءات ثلاثية نجيب محفوظ:**

بعد محاولة "لحمداني" إثبات تعدّد مستويات القراءة للنص القصصي، انتقل لتوظيف نظرية التلقي على النص الروائي فاسقرّ رأيه على ثلاثية نجيب محفوظ محاولاً "رسم الخطوط العامة لاختلاف التأويلات والتصوّرات بما يلتبس بها من أبعاد ثقافية وإيديولوجية. ولاشك أن رواية بقيمة الثلاثية وعقد أشكال الصراع فيها، كانت ولا تزال مؤهّلة لإثارة ردود فعل متباينة لدى القراء والمتخصصين من النقاد"[1].

إنّ التصوّر الذي اقترحه "لحمداني" لتوجيه دراسته يستقي رؤيته من نظرية التلقي فبحثه عن الأجوبة التي قدّمها النص الروائي عبر تاريخه التداولي يُحيلنا على مفهوم السؤال والجواب الذي اقتبسه "هانس روبرت ياوس" من "هانس جورج جادامير".

لكن نجد أنفسنا أمام تساؤل مفاده؛ ما غاية لحميداني من رصد مجموع تلك القراءات؟ لقد حاولت دراسة "لحمداني" أن ترصد التفاعل الحاصل بين أفق القارئ والأفق الذي يقدّمه النص، لكون قيمة العمل الفني محكومة بمدى انفتاحه على آفاق تجربة مستقبلية وإثارته لأسئلة بكر لم تستهلك سابقاً.

وممّا لا ريب فيه أنّ كتابات نجيب محفوظ حضيّت ولا زالت تحظى بالقراءة والدرس وهذا المبدأ _حسب نظرية التلقي_ لا يتحقّق إلاّ إذا كان عمل محفوظ قد خالف أفق التوقع السائد وأسّس أفق توقع جديد، تمكن من أن يقلب العلاقة بين السؤال والجواب وأن يجعل القارئ يواجه في الحقل الفني واقعاً جديداً كثيفاً لا مكن بعد فهمه تبعاً لأفق توقع معيّن.

لذا فإنّ تجربة القراءة التي خاضها "لحمداني" تندرج ضمن حقل تاريخ تلقي الآثار الأدبية ويمكن أن يوسّع ليشمل علاقة الثلاثية بالإبداعات الأدبية الأخرى لنجيب محفوظ بل وحتى علاقتها بآثار أدبية أخرى وبالتالي فهو لم يرم إلى تقديم بث واف عن الثلاثية وسلسلة تلقيها ولكنه قدّم لنا تجربة توسم بموسم الجدة في حقل القراءة وما تعلّق بآليات تطبيق نظرية التلقي على النصوص السردية بشكل أخص.

---

1 حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، (المرجع سابق)، ص: 260

2. نادر كدر، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهذماني

يُقدّم الباحث البحريني نادر كاظم رؤية نقدية متطوّرة من خلال كتابه "المقامات والتلقي" واجتهادات تركيبية وتأويلية مهمة عبر دراسة شملت أنماط التلقي العربي لمقامات الهمذاني.

لذا تنقسم هذه الدراسة إلى مدخل وثلاثة فصول سعى الباحث في المدخل مفيدا من ياوس وإيزر وفيش، إلى تأسيس تصوّر بعينه لفعل القراءة والتلقي بوصفه ممارسة جماعية تتحدّد بالشروط التاريخية وآفاق الانتظار التي تحيط بها، كما يترتّب عليها مصير النص المقروء وقيمته.

كما حاول الباحث في الوقت نفسه أن يفيد من مفاهيم مفكرين آخرين مثل "ريموند وليامز" و"إدوارد سعيد" و"هارولدباوم"، ولك يربط بين جمالية التلقي المعنية بالتفاعل والتواصل بين النص والقارئ وما يسميه بـ "دينامية التلقي الخارجي"، حتى يصل الى فهم أنماط التلقي وجماعات القراء المتعاقبة.

شرع "ناظم كدر" في دراسة أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في الممارسة النقدية العربية منطلقا من استنطاق التراكم القرائي الضخم الذي قدّمه النقاد العرب بدءًا من عصر النهضة حتى اللحظة الراهنة.

فالبحث إذن لا يعالج الفن المقامي كما صنعت تلك الجهود ولكنه يقع في حيّز نقد النقد، أو تلقي التلقي، فهو يحاول قراءة تلك القراءات التي درست السردية المقامية من خلال الاستعانة بالمفاهيم الأساسية لنظرية التلقي، كان أبرزها: أفق الانتظار، المنعطف التاريخي اندماج الآفاق، كسر أفق الانتظار، تعديل أفق الانتظار. وهو ما يخصّص له في فصوله الثلاثة.

---

1 نادر كدر، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث

أ. التلقي الإحيائي: تناول في الفصل الأول مقامات بديع الزمان الهمذاني (منذ القرن التاسع عشر) وعلاقة هذا النمط بالتلقي المعاصر للمقامات نفسها في القرن الرابع الهجري. ويتّخذ تلقي المقامات هنا عدة أشكال منها تقليد أسلوب المقامات نفسه عند اليازجي والمويلحي والشدياق وغيرهم ومنها التلقي النقدي عند رفاعة الطهطاوي وروحي الخالدي وجورجي زيدان

ب.التلقي الاستبعادي: جاء في الفصل الثاني؛ واضعا له الباحث عنوانا موسوما بـ "كسر أفق الانتظار"، وفيه يتعرّض لتعارضات الآفاق وضياع المقامات مع بدايات القرن العشرين، وخصوصاً عند الرومانسيين العرب وطه حسين وأصحاب مدرسة الديوان وبعض النقاد البارزين في تلك الحقبة مثل محمد حسين هيكل وزكي مبارك حتى شوقي ضيف.

ج.التلقي التأصيلي: في حين نجد الباحث في الفصل الثالث المعنون بـ "تديل أفق الانتظار: التلقي التأصيلي لمقامات بديع الزمان"، حيث قدّم قراءات جديدة لمقامات في النصف الثاني من القرن العشرين من أفق يبدو كأنه النقيض الحاسم للأفق الذي انطلقت منه القراءات السابقة المشار إليها في الفصل الثاني، وذلك من خلال ما يسميه الباحث "هوي التأصيل في تلك الحقبة عند نقاد مثل فاروق خورشيد ومصطفى الشكعة وشكري عياد وعبد الملك مرتاض.

وقد خلُص الباحث في خاتمته إلى أن تعاقب تلك الأنماط الكبرى من تلقي المقامات كان يتمّ بطريقة جدلية متقدّمة ابتدأت مع تشكيل أفق الانتظار مع التلقي الإحيائي، ثم اتصلت بكسر أفق الانتظار مع التلقي الاستبعادي، وتوقفت عند تعديل هذا الأفق مع التلقي التأصيلي. فيتخذ الباحث لكل نمط فصلاً من الكتاب، وذلك من أجل الحديث عن خصائص كل نمط وأشهر أعلامه، والوقوف عند مجمل الأعمال والممارسات التي تقدّمت بها كل قراءة لكل مقام من مقامات الهمذاني، والكشف من ورائها عن الأسباب والدوافع الحقيقية التي ساهمت في إحداث هذا النمط من التلقي.

والحقيقة يعدّ هذا البحث متميّزاً من جهة استيعاب الباحث لمادة الموضوع ومنهج التلقي الذي اعتمد فيه على نقاد التلقي والتأويل والقراءة المختلفين أمثال "جادامير" ومفهوم اندماج الآفاق عنده، و"جين ومبكنز وتودوروف وانجاردن وايجلتون وهولب بالإضافة إلى بعض من الكتب عن التلقي بالعربية أمثال حامد أبوأ حمد واحمد بو حسن.

لقد استطاع "نادر كدر" أن يُعيد بكتابه هذا الاعتبار للمقامة بمعالجة نقدية رصينة ووعي إبداعي ينم عن كفاءة قرائية متميّزة، تنطلق من فهم عميق للمفاهيم النظرية، وإطلاع واسع بالنقود السردية القديمة والحديثة للمقامة من أجل إعادة تصنيفها وفق مجموعة من الأنماط التي تجسّد حالة من التلقي الجماعي المشترك، وهو الذي يدل على التحام متماسك لجملة من القراءات التي تصدر عن أفق تاريخي واحد، تشكّلت على إثره جملة من الاستراتيجيات والأدوات والمفاهيم والأعراف القرائية التي تحكم اختيارات القراءة وتحدّد مسارها ونتائجها وموقفها من النص المقروء. وهذه تحديداً هي المعايير التي كوّنت نمط التلقي في كل مرحلة.

3. عصام الدين أبو العلا وآليات التلقي في دراما توفيق الحكيم

يهدف الباحث المصري "عصام الدين أبو العلا" من خلال هذه الدراسة الموسومة بـ "آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم" إلى تبين بعض الآليات والطرق التي تساعد المتلقي على تقبل مسرحيات توفيق الحكيم؛ وهذا نظراً للهجومات العنيفة التي تعرّضت اليها دراما توفيق الحكيم. "

أ.دراسة البناء الداخلي للنص الدرامي:

يصف الدكتور "محمد مندور" كتابات توفيق الحكيم الدرامية في كتابة "مسرح توفيق الحكيم" بأنها (أحراش) وصنف مسرحياته غير الاجتماعية بأنها مسرحيات ذهنية أو فكرية ويمثل هذا التصنيف الرأي الغالب في الكتابات النقدية التي عكفت على دراسة مسرحيات توفيق الحكيم، إذ يصفها الدكتور علي الراعي بقوله: مسرح على الورق ووصف صاحبها بأنه فنان الفكر"[1].

---

1 عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ط: 2007، ص: 04

ولعلّ هذا التحدي، شكّل الدافع الرئيسي لإنجاز هاته الدراسة، بالإضافة إلى التراكم المعرفي حول تفسير العمل الدرامي عند توفيق الحكيم من قبل الباحثين والدارسين؛ غير أنّ هذا الكم الهائل من الدراسات لم يقف على آليات التلقي للنص الدرامي عند توفيق الحكيم "هي قضية لم يقدّم لها النقد المعاصر بمناهجه المختلفة دراسة واحدة لكشف تلك الآليات النصية التي توجّه النص المسرحي وجهة معيّنة"[1].

ولكي يتوصّل الباحث إلى آليات التلقي، نجده يتّبع جملة من الخطوات لعملية القراءة النصيّة والأدائية للنصوص الدرامية عند توفيق الحكيم، تشكّلت عندها حدود البحث عر مقدمة ومدخل وبابين واختار خمس مسرحيات لتوفيق الحكيم كنماذج تحليلية تكشف عن آليات التوجّه الجمالي للمتلقي، في الجانبين الدرامي والمسرحي، وهي: أوبريت علي بابا أهل الكهف، أريد أن أقتل، إيزيس، الصفقة.

1 دراسة طبيعة آليات التوجه للمتلقي:

توصل "**عصام الدين أبو العلا**" إلى آليات التلقي النصية لدراما توفيق الحكيم باتحاد بعدين أساسيين يتحقّقان في الوقت نفسه:

الأول: دراسة النصوص الكلامية، دراسة تحليلية وافية تكشف عن الجوانب الجمالية فيها

الثاني: يتّجه نحو دراسة النصوص غير الكلامية، ومحاولة الوصول إلى دراسة عناصر العرض المسرحي المفترض، ممّا تؤهل المتلقي لأن يسير خلف مسارات نصّية محدّدة تتفاعل فيها النصوص غير الكلامية مما يسمح بوضع مبادئ لعناصر العرض المسرحي المفترض تسهم في تأهيل المتلقي؛ لأن يسير في خط محدّد بغية الوصول إلى طريقة في التلقي تبعث الحيوية والحماس الجماهيري.

---

1 عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، (المرجع سابق)، ص: 07

4.المصطفى العمراني وإشكالية التلقي لروايات غسان الكنفاني:

يتناول الباحث المصطفى العمراني في هذا الكتاب المناهج النقدية في علاقتها بالنصوص الروائية من منظور جمالية التلقي كخطوة أساسية نحو الكشف عن الدور الذي تضطلع به المناهج في جوانب مجهولة في النصوص الروائية والتي هي قابلة للتجريب بمناهج متعدّدة من زوايا مختلفة.

انطلاقا من هذا التصوّر المنهجي والمعرفي عمد الدكتور المصطفى العمراني إلى بناء مؤلفه، فخصّص الباب الأول تحت ثلاثة فصول لبسط إشكالية المنهج في الدراسات الأدبية وتحديد أسئلة القراءة بمقاربات مختلفة، وحصر آليات التلقي ومفاهيمه وإجراءاته من خلال تأصيل الطروحات المقدّمة في نظرية التلقي من أجل تجاوز عملية المتابعة أو التبعية في عملية المشاركة والإنتاجية.

أما الباب الثاني الموسوم بـ "مناهج نقد روايات غسان كنفاني واختلاف آفاق الانتظار" تناول فيه الباحث مقاربة أربعة فصول تطبيقية انتهى من خلالها إلى ضبط التصوّرات والإجراءات التي ستمكّنه من التوغل في فهم روايات "غسان كنفاني" وتقويمها على ضوء تلقيها ومكوّناتها وليس فقط على ضوء ظروفها وأزمنتها، وعمل على تحديد الظاهرة المعرفية التي تحكّمت في الثقافة الأدبية والسردية التي كانت توّجه نمط أو أنماط القراءة التلقي.

لذا يعدّ هذا الكتاب مساهمة نوعية في الفصل بين قدرات المناهج النقدية في مقاربة الروايات بتصورات مسبقة ومبادئ مسّطرة، وقدرات القراء المتفاعلة التي تحقّق النص وتعيد إنتاجه، ومن ثمّ التساؤل عن إمكانية اعتبار النقد المنهجي قراءة والقراءة منهجاً.

---

* المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي (روايات غسان كنفاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1: 2011

ولعلّ أبرز الأسئلة التي طرحها الباحث في كتابه جاءت كالتالي:

- ماهي الأسئلة والقضايا التي شغلت قراءات النقاد لهذه الرواية؟
- وماهي الإجابات التي قدّمتها النصوص الروائية لهؤلاء القراء؟
- كيف تتطوّر التجربة المعرفية من قراءة الأخرى؟ وأين تكمن قيمة العمل الفنّي في كل ذلك؟ بمعنى آخر كيف تمّ تلقي هذه الأعمال الروائية من لدن القراء النقاد؟ وما نوعية الأسئلة والقضايا التي استأثرت انتباههم؟.
- وماهي منطلقاتهم على مستوى التلقي؟ وما طبيعة آفاق انتظارهم؟"[1]

إنّ الإجابة عن هاته الأسئلة الجوهرية، مكّنت الباحث "المصطفى عمراني" من وضع جملة من التصنيفات أو الترتيبات التي تُحدّد مسار التلقيات النقدية للنصوص الروائية، والتي تتمر وفق أنماط معيّنة من التلقيات وهي:

1. التلقيات الانطباعية بين خيبة آفاق الانتظار وتغيرها
2. التلقيات الوظيفية وقراءة المضمون
3. التلقيات النصانية أو هاجس النص

وفي ضوء هذه التلقيات، "يبيّن مدى أهمية جمالية التلقي عموماً، وطروحات ياوس وجهازه المفاهيمي على وجه الخصوص (القارئ الحقيقي، أفق الانتظار بأنواعه الثلاثة (الاستجابة، التخييب، التغيير).. في الدفع بالنقد نحو تجديد أداته والدفع بالقارئ، من خلال إنتاجه لقراءات متعدّدة ومختلفة إلى لعب دور أساسي في المعادلة النقدية، بعدما كان مهمّشاً"[2].

من خلال النماذج التطبيعية المختارة من طرف الدكتور "المصطفى العمراني" سنحاول تتبّع ورصد قراءته لإشكالية التلقي لروايات غسان كنفاني في إطار نقد النقد.

1المصفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، (المرجع سابق)، ص: 149

2المرجع نفسه، ص: 264

1. التلقيات الانطباعية بين خيبة آفاق الانتظار وتغيّرها:

في هذا الفصل قدّم الباحث المصطفى عمراني قراءتين نقديتين للناقدين فضل النقيب* وتغير أفق انتظار القراءة الرمزية لـ إحسان عباس**.

أ/ القراءة الانطباعية عند فضل النقيب:

تسجّل قراءة "فضل النقيب" في البداية الشكل غير العادي والباهر الذي استقبلت به رواية "رجال في الشمس" من لدن القراء العاديين والقراء النقاد، دون أن تتحمّل (القراءة) عناء خوض غمار تجربة تأويلية، تسوغ من خلالها سرّ إعجاب القراء بهذا العمل الذي يشكّل باكورة الأعمال الروائية التي كتبها غسان كنفاني. يقول فضل النقيب: "**الكل يؤكّد على أنها (رجال في الشمس) عمل أدبي ممتاز ما تقوم به بقراءة كلماتها الأولى حتى تملك عليك نفسك وأحاسيسك ولا تتركك إلاّ مع كلمتها الكبيرة. بنفس الوقت إذا سألت واحداً من المعجبين بها عن سرّ إعجابه، فإنّه بطريقة أو بأخرى سيغيّر الحديث**"[1].

انطلاقا من هذا المقطع وغيره يصرّح الباحث المغربي المصطفى العمراني بأنّ قراءات "فضل النقيب" بقيت حبيسة الانطباعي والذاتية، دون أن تؤسّس لنفسها إطاراً منهجياً، يمكّنها من الكشف عن الآليات الخطابية التي شكّلت سرّ هذا الانجذاب القوي للعمل الروائي بالاضافة إلى أنه لم يقدّم تأويلا ملائماً كافياً لاستجابة النص لأفق انتظار القراء.

كما نجده يطرح سؤال التجنيس عند "فضل النقيب" الذي ينم عن قصور في استيعاب الشكل الجديد للرواية، مقتصراً فيحكمه على "لا روائية" "رجال في الشمس" بكون غسان كنفاني أيام كتابة هذا العمل لم يكن كاتب رواية بل كاتب قصة قصيرة.

---

* ينظر فضل النقيب، عالم غسان كنفاني، مجلة شؤون فلسطينية، ع13/ 1972

** ينظر، إحسان عباس، المبنى الرمزي في قصص غسان، مقدمة كتاب الآثار الكاملة (الروايات) لغسان كنفاني، مجلد1، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1: 1972

1 المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، (المرجع سابق)، ص: 153

إنّ هذا التفسير للناقد المغربي المصطفى العمراني ينم عن قصور الناقد "فضل النقيب" في الإحاطة بالعمل الروائي في حدّ ذاته، لاسيما إذا كان هذا العمل يحمل في ثناياه بذرة تحوّل جديدة في الكتابة الروائية الفلسطينية الشيء الذي يجعل قارئ هذا العمل في موقف محرج وهو يقرأ نصاً آخر لغسان –وهو الرواية– مغايراً للنصوص التي تعوّد عليها القارئ العربي وبعيداً تماماً عن جو الكتابة المعهودة (قصص قصيرة).

وهنا تكمن تخييب أفق انتظار فضل النقيب حسب الباحث لأنّه لم يتمكّن من الانفلات من القيود التي مارسها النموذج السردي الكلاسيكي على أفقه القرائي، وهو أفق تعوّد على غسان كنفاني القاص وليس الروائي.

أ. القراءة الرمزية وتغير أفق انتظارها عند إحسان عباس:

يقرّ الباحث المصطفى عمراني من خلال قراءته لقراءة إحسان عباس بأنه تنطلق قراءته لرواية "رجال في الشمس" من النقطة التي أنكرتها قراءة فضل النقيب المتمثلة في مسألة "الرمزية" حيث نظر إلى هذه الرواية بوصفها وحدة رامزة إلى الواقع وليست عاكسة له.

وفي ضوء هذا التصوّر، بدت الرواية للناقد تحت "ضوء جديد"، خلافاً للصورة الأولى المشكلة عنها، " **على أن الناقد لم يضع حدوداً معيّنة عملية التأويل، بل منح لنفسه الحرية في افتراض كل التأويلات الرمزية التي تلائم في أغلب الأعم الرواية التي ينظر من خلالها إلى النص الروائي عبر شخصياته**"[1].

على الرغم الأهمية التي تكتسيها قراءة "إحسان عباس" رواية "رجال في شمس" –حسب الدكتور المصطفى العمراني– ورغم مرونة أفق انتظار الناقد في تجاوز القراءة الأولى. وبالتالي تسليط أضواء كاشفة على الجوانب التي عتمتها القراءة الأولى في العمل الروائي فإنّ ما يؤاخذ على الناقد أنّه لم يقدّم تعليلاً كافياً لطبيعة قراءته الأولى، ولم يكشف عن منطلقاته المنهجية المتّبعة، حتى يمكننا التعرّف عن قرب عن كيفية اختلاف التلقي من قراءة إلى أخرى عند الناقد الواحد بتأثير قناعات منهجية متبناة.

---

1 المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، (المرجع سابق)، ص: 158

2. التلقيات الوظيفية وقراءة المضمون:

تناول من خلاله الدكتور المصطفى العمراني قراءة ثلاثية هي كالآتي:

- القراءة الإيديولوجية وخيبة أفق الانتظار
- القراءة الاجتماعية بين استجابة وخيبة أفق الانتظار
- القراءة النفسية واستجابة النص لأفق انتظارها

ففي القراءة الإيديولوجية نلمح أن الدكتور المصطفى عمراني خصّص لنا في هذا الجزء قراءة رواية "رجال في الشمس" من طرف الناقد "أفنان القاسم" و"فيصل إدراج"

" إنّ ما يميّز الطريقة التي عالج بها أفنان القاسم رواية "رجال في الشمس" تعتمد في عمومها على العرض والتلخيص. ولا يعني ذلك أن قراءته بريئة ومحايدة، بل على العكس من ذلك فمجرد التبئير على عناصر دون أخرى تحرّكه مواقف إيديولوجية وهذا يشي بشكل جلي من خلال العنوان المرصود للقراءة "غسان الكنفاني": طريق الكاتب والمناضل الثوري"[1].

فالناقد وإن لم يصرّح في دراسته لـ "رجال في الشمس" عن خلفيته المنهجية، إلاّ أنه يبدو من خلال الممارسة النقدية أنّه يتحدّث من موقع إيديولوجي يتماشى مع الموقع الذي يتبناه الكاتب في عمله الروائي، ويتّضح ذلك جلياً من خلال الموقف الذي اتخذه الناقد اتجاه الشخصيات الروائية. وهو موقف أهم ما يميّزه أنه يستنكر مواقف هاته الشخصيات وجبنها في الهروب نحو الاتجاه الخاطئ اتجاه الحلول الفردية والمآرب الخاصة، دون أي اعتبار للمصلحة العامة والوطنية.

لذلك تبدو رواية "رجال في الشمس"، في ضوء التأويل الإيديولوجي للناقد "أفنان القاسم" إشارة متطوّرة نحو تفهم أشمل وأعمق لمرحلة المنفى التي تجتازها القضية الفلسطينية مرحلة تنبذ كل أشكال الاستسلام والهروب؛ وتدعو إلى المواجهة في وجه الاحتلال.

---

1 المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، (المرجع سابق)، ص: 163

وفي إطار القراءة الإيديولوجية قدّم الباحث المصطفى عمراني قراءته لقراءة "فيصل دراج" في مقاربته لرواية غسان كفاني الثانية (ما تبقى لكم) حيث يقدّم الناقد مجموعة من الأطروحات تخص في مجملها علاقة العمل الأدبي بالايدولوجيا.

وتخلص قراءة "فيصل دراج" الإيديولوجية إلى نتيجة مفادها أن "غسان كنفاني" في روايته لم يستطع أن يطوّر الفعل القرائي بشكل أرقى وذلك لهيمنة المعادلات الإيديولوجية، وسيطرة صوت الكاتب ووعيه الإيديولوجي السياسي على حركة الشخصيات، فجاءت هذه الأخيرة نسخة مطابقة لكاتبها وهذا ما انعكس على أفق انتظار القراء بصفة عامة.

ب.القراءة الاجتماعية بين الاستجابة وخيبة آفاق الانتظار:

تناول الناقد "**المصطفى عمراني**" في إطار نقد النقد أو قراءة أهم القراءات النقدية التي تناولت أهم أعمال "غسان كنفاني" الروائية من زاوية اجتماعية أبرزها "رجال في الشمس" بعد ذلك تناول قراءات "ماتبقى لكم" ثم "عائد إلى حيفا" وأخيراً قراءات "أم السعد".

وذلك بغية احترام التسلسل التاريخي الذي انبثقت منه الأعمال الروائية، وكذلك معرفة طبيعة علاقة القراء بهذه الأعمال وردود أفعالهم بعد انتقالهم من رواية لأخرى.

ج.القراءة النفسية واستجابة النص لأفق انتظارها:

يقدّم الباحث في هذه الدراسة تحليل قراءة "سامي سويدان" "ما تبقى لكم" في ضوء منهجين مختفين: الأول تبنى فيه المنهج الاجتماعي، أما الثاني فقد اعتمد فيه المنهج النفسي"[1].

ولعلّ تجاوب الناقد مع "رواية ما تبقى لكم" راجع من جهة إلى مرجعية الناقد نفسه، وهي مرجعية تتوسّل في قراءتها بالمنهج النفسي، الذي يحاول أن يفهم الرواية من حيث هي أوعية للدفقات اللاشعورية؛ ومن جهة ثانية إلى طبيعة النص الذي اعتمد على تقنية "تيار الوعي" وهي تقنية تتوغّل في أعماق نفسية الشخصيات لتكشف عمّا يعتمل داخلها من رغبات وهواجس وأشجان.

---

1 المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، (المرجع سابق)، ص: 244

3. التلقيات النصانية وهاجس النص:

لعلّ الهدف من وراء هذه الدراسة هو البحث عمّا تكشفه أسئلة القراء في علاقتهم مع النصوص الروائية لغسان كنفاني، من قبيل سؤال الواقعية وسؤال الالتزام وسؤال المواءمة بين الشكل والمضمون. هي أسئلة تغنيها في الغالب الأدبيات الاشتراكية الماركسية، والنموذج الواقعي باعتبارها مرجعيات يعتمد عليها القراء للحكم على أعمل غسان كنفاني الروائية وفق منطقها الخاص.

لذا نجده في هذا الصدد يقدّم أربعة نماذج في إشكالية تلقي روايات "غسان كنفاني" وفق مختلف مناهج الدراسات السردية. وأبرز هذه القراءات كالآتي:

- القراءة ذات المنزع السوسيو نصي
- القراءة السوسيونصية واستجابة النص لأفق انتظارها
- القراءة ذات المنزع الأسلوبي
- القراءة السيميولوجية واستجابة النص لأفق الانتظار

لقد كشفت تلقيات القراء المتنوّعة لأعمال غسان الروائية، عن مدى جودة النص الكنفاني (نسبة إلى غسان كنفاني) وقابليته المتجدّدة لمنح دلالات متعدّدة تعدّد الأضواء الكاشفة عليه. ولعلّ ذلك راجع من جهة إلى طبيعة النصوص الروائية التي تمت قراءتها، وهي نصوص أهم ما يمكن تسجيله بصددها أنها جسورة في اقتحامها لمجاهل التجريب وارتيادها مغامرة التجديد وذلك عبر انزياحها النسبي عن النموذج السردي الكلاسيكي، الذي طوق الأعمال السردية في تلك الفترة التاريخية من عمر الرواية العربية.

وفي آخر الدراسة خلص الباحث "**المصطفى عمراني**" إلى أنّ خاصية التعدد الدلالي التي تطبع النص الرائي كجنس دائم التحول لهي المسؤولة عن وود مقاربات ومناهج نقدية قادرة على استنطاق الخطاب الروائي وقراءته بطريقة خلاقة ومتجدّدة عبر عملية ملء الفراغات والبياضات التي يطفح بها هذا الخطاب الروائي، حيث لا حدود لدلالات النص مثلما لا حدود لقراءاته وتأويلاته، وبالتالي الإيمان بتعددية المناهج النقدية لكفيل بالدفع بعملية التلقي الروائي إلى آفاق رحبة وتجدده.

5.حسين أحمد بن عائشة ومستويات تلقي النص الأدبي:

لعلّ الهدف الذي توخاه الباحث "حسين أحمد بن عائشة" من هذه الدراسة ألا هو تحقيق جملة من الغايات المتمثّلة في: " **أ. إحياء التراث العربي القديم**

ب.إدراك مدى تجاوب النص العربي السردي للنظريات النقدية الحديثة

ج.المساهمة في إثراء العملية النقدية بغية سدّ الفراغ الذي تعاني منه الساحة النقدية.

د.وجوب التفتح على ثقافة الآخر، وعدم غلق باب الحوار لتحقّق عملية الاستفادة والإفادة، فالثقافة هي أخذ وعطاء، والحضارة بدون حوار أو ثقافة مآلها الزوال والإندثار"[1].

أما بالنسبة للمصطلحات التي ركّز عليها البحث في قسميه النظري والتطبيقي، فإنه اقتصر في مجاله اللغوي على مصطلحات لسانيات النص، في حين وظّف في مجاله التأويلي مصطلحات نظرية التي استعملها كل من "ياوس" و"إيزر" إلى جانب المصطلحات الوظيفية التي استعملها "غريماس في تحليل النص السردي".

ويعود سبب اهتمامه بهذه الدراسات ذلك لأهميتها في تلقي النص الأدبي من ناحية وفي مختلف الدراسات والبحوث العلمية في علم النفس وعلم الاجتماع اللسانيين، والمنطق وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي وغيرها من البحوث الحديثة.

وإزالةً لكل إشكال وغموض، اتضحت طبيعة الموضوع أن يقسّمه الباحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة؛ ففي الفصل الأول عنونه بـ "مفهوم التلقي" حيث تطرقت فيه إلى المؤثرات الإرهاصات للتلقي "قبل التحدث في نظرية التلقي، فإنّه يتعيّن علينا التحدّث عن المؤثرات والإرهاصات التي ساهمت في توليدها وفي تأسيس مفاهيما الإجرائية"[2].

أما الفصل الثاني الموسوم بـ "المستوى التأويلي" فقد بدأه بتوضيح علم الفينومينولوجيا وفن التأويل، شارحاً وذاكراً لأنواعهما، ومبيّناً الفرق بين التأويل وفن التأويل ودلالة هذا الأخير في الفكر العربي، موضحاً الأسس التي يقوم عليها ومبيّنا آليات التأويل في النص السردي.

---

1 حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأولى أنموذجا)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1: 2012، ص: 15

2 المرجع نفسه، ص: 21

وخير ما يختم به، هو مقاربة تأويلية لنص/ رحلة السندباد توخى فيه أن يستنطق النص لنتعرّف على مكنوناته المختفية وراء سطور الكلمات والعبارات مبتعد في ذلك عن مبدأ المثالية والأفضلية في القراءة ذلك لأن النص المفتوح يقبل دوماً التفسير والتأويل ويستدعي أبداً قراءة ما م يقرأ فيه من قبل.

أ. مقاربة تأويلية لرحلة السندباد البحري:

قارب الباحث نصه السردي من منظور سيميائي غريماسي في ضوء مقاربة تأويلية.

يقول: "إنّ البحث عن المنطق العاملي يستوجب دراسة العلاقات التي تتشكّل بطريقة منتظمة ضمن خطة سردية محدّدة، ونظام نحوي دقيق. لذا يصبح الخطاب – مهما كان كيفية تمفصله– مجموع العلاقات بين العوامل التي تساهم في تشكيله. ولتحديد العملية التي يتم بها التلقي، يفرض علينا ذلك معرفة الذوات الأساسية والمسيطرة نصيّاً وربطها بالبراج السردية"[1].

ولعلّ أول إشكال يواجهه هو كيفية فهمه الذات وتحديدها نصياً، وعلى هذا الأساس ركّز على القواعد العاملية، ولسانيات الخطاب لاستنباط الذوات المهيمنة.

ومن خلال مله الإجرائي الذي توخى فيه استنطاق النص السندبادي من الداخل اعتماداً على القواعد العاملية التي جاء بها غريماس استطاع أن يكشف عمّا يخفيه النص من معان جديدة عن طريق العملية التأويلية.

كما نلحمه يرجع في بداية مقاربته إلى قلة اهتمام النقد العربي في مجال دراسة فنيات السرد لحكايات "ألف ليلة وليلة" إلى سببين رئيسيين هما: عدم الاستفادة من النظرية النقدية الغربية بدعوى أن الثقافة العربية بصفة عامة تحمل خصوصيات مستقلة عن باقي الثقافات الأخرى، أما السبب الآخر يكمن في غياب الترجمة وعدم تشجيع المترجمين لنقل ماهو مفيد من الآخر بغية إثراء الساحة النقدية العربية.

---

1 حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأولى أنموذجا)، (المرجع سابق)، ص: 117

ب. مقاربة لسانية وصفية لرحلة السندباد:

يقارب الباحث "حسين احمد بن عائشة" هذا الجزء مستويين يرتبطان باتساق النص وهما المستوى النحوي والمستوى المعجمي، مُبتغياً من وراء هذه المقاربة الكشف عن مدى فعالية الاتساق مع إبراز حدوده، مجتهداً في اقتراح بعض التعديلات التي تفرضها طبيعة النص الحكائي كموضوع للتحليل اللساني.

وفي ضوء هذا التحليل استنتج الباحث أنّ هذه الحكايات السندبادية هي نصوص كاملة نظراً لهذا التوفر الهائل من العناصر الاتساقية التي رصد بعضها والتي ساهمت في تحققها أدوات الربط المتمثلة في حروف العطف وضمائر الغائب وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

كما يعدّ تحليله لهذه الدراسة اللسانية الوصفية بمستواها النحوي التي استطاعت أن تتحاور مع النص ليس من خلال النظر إلى بناه الجزئية بل إنها تهتم بدراسة بناه الكلية على أساس أنها ذات علاقات مترابطة فيما بينها، تحدّدها الأدوات النصية التي تعطي للنص سمت الأساسية.

أما دراسته للمستوى المعجمي، فإنه يكتفي بتوضيح شبكة العلاقات بين العناصر المعجمية مرتكزة في ذلك على الجانب التصنيفي للكلمة ضمن إطارها القاموسي الذي يكون فيه معنى الكلمات ثابتاً، دون الاعتماد على دلالتها المختلفة ضمن سياج محيطها الذي تنتمي إليه، وبالتالي فهذه الطريقة الإحصائية كثيراً ما تعزل الكلمات عن واقعها الحقيقي الموجودة فيه.ولكي تؤدي الكلمات دورها في النص ينبغي أن لا ينظر إليها كمفردات مستقلة عن بعضها بل ينظر إليها بشكل متكامل ليتم بذلك إدراك وظائفها المختلفة كما سيتضح لنا من خلال الفصل الأخير من الكتاب.

ج.مقاربة البنية السطحية والعميقة لرحلة السندباد الأولى:

تطرّق الباحث إلى المستوى السطحي موضحاً أهم المصطلحات التي يعتمد عليها الخطاب السردي، مبيّنا كيفية توزيعها وتطوّرها عبر الحكي أبرزها:

الوظائف« les fonction » : يعدّ "فلاديمير بروب « VLADIMIR PROPP » من بين الشكلانيين الذين اهتموا بدراسة الوظائف، نلمحه من خلال كتابه "مورفولوجية الحكاية".

كما قد حصره "بروب" عدد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة إلى واحد وثلاثين وظيفة، حيث وضع لكل وظيفة منها مصطلحاً خاصاً بها، يتم توزيعها في الحكاية العجيبة إلى سبع شخصيات وهي: المتعدي أو الشرير agrésseur، الواهبdonateur المساعدauxiliaire ، الأميرة princèsse، البطل héros ، الباعثmandateur البطل الزائف faux herod.

بعد هذه التقسيمات نجده قد رأى أن لكل شخصية من هذه الشخصيات تقوم بمهام عدد من الوظائف، إلى جانب ذلك أنه يقلّل من نوعية الشخصيات وصفاتها، ويركّز على الدور الأساسي الذي تقوم به.

ومن خلال تطبيقه للمستوى السطحي، انتقل بعد ذلك إلى الحديث عن المستوى العميق لأنّه المتحكّم في المستوى السطحي والمولد له.

لذا يفرض عليه تقطيع النص إلى وحدات دلالية صغرى تشتمل على المقومات المتضمّنة لمبدأ الثنائيات المتقابلة والمختلفة بين الألفاظ، وكذلك المقومات السياقية التي تهتّم بدراسة التراكيب اللغوية المجازية.

متطرقاً كذلك إلى عرض المربع السيميائي باعتبار يساهم في ضبط العلاقة المنطقية الكائنة بين الوحدات الدلالية الكائنة في أدغال النص، حيث يستطيع اكتشاف بنية الدلالة العميقة المؤسسة للنص والمسيطرة على بنيته السطحية.

إنّ النص السندبادي الذي أراد الباحث مقاربته هو من الحكايات الشعبية، شخصياتها خيالية ممّا يُضفي على النص بُعداً غرائبياً، وخاصة في تلك الشخصيات التي تنتمي إلى عالم الجان. وهذه الغرائبية المعتمدة والمستعملة في الفضاء الحكائي السندبادي هي رمزية يستعان بها لبلوغ الغاية الحكمية أو التعليمية، كما أنها رمزية بسيطة أولية تتقف مع المستوى العقلاني للحكم والأفكار التي تعبّر عنها. كما نلمح الباحث في هذه الدراسة يتطرق إلى الحديث عن المتلقي الخارجي للنص فإنّ الحكايات الليلية، استطاعت أن تزيل المسافة الشاسعة بين الماضي والحاضر بحيث أن أفق شهرزاد لم يكن منتظراً على أساس ل تدْر أنّ حكايتها ستلقي رواجاً عبر العصور، فإذا كانت في ذلك الوقت تهدف إلى إطفاء نار الحقد والكره داخل نفسية الملك، فإنها استطاعت أن تؤثر على القارئ الحديث، حيث أصبحت هذه الحكايات لا تتقيّد بزمان ومكان، وبالتالي تنوّع أشكال هذا التلقي إلى:

أ/ **التلقي التربوي:** أصبحت هذه الحكايات تُدرّس لدى الأطفال في المدارس التعليمية، حيث أن المعلم يكتفي بإلقاء الحكاية على التلاميذ ثم يقرأونها وبعدها يلقي جملة من الأسئلة المتنوّعة محاولة منه تقريب الفهم لديهم.

ب/ **تلقي النقاد:** بالنسبة لهذا النوع من التلقي فقد تأثّر بالاتجاهات المختلفة سواء في نقد القصة أو الحكاية أو الرواية وكانت هذه الاتجاهات في مجملها ترتكز على "فلاديمير بروب" صاحب كتابه "موفولوجية الحكاية الشعبية".

ج/ **التلقي الترجمي:** لقد لقي كتاب "ألف ليلة وليلة" في أوربا رواجاً كبيراً وترجم إلى لغات عديدة بهدف يتجلى في توصيل هذه الحكايات إلى العقلية الأوروبية بأسلوب بسيط يفهمه الخاص والعام من أجل التعرّف على عادات الشرق.

وفي الأخير؛ فإنّ ما يستخلصه الباحث هو أنّ عملية التلقي تختلف من متلق إلى آخر على حساب ما تمليه ثقافته المعينة، وموقعه الخاص الموجود فيه من جهة، وعلى ما يثيره النص فينا من طاقات فكرية واجتماعية وأدبية تترسّب في أذهاننا، وفي زوايا النص المتعدّدة عبر فراغات مساحاته البيضاء التي لا يستطيع الوصول إليها أو الكتابة عليها إلاّ بالمتلقي الماهر.

المبحث الثالث: تطبيق آليات نظرية التلقي على المستوى الشعري

لاشك أنّ أهمية هذه النظرية المعاصرة "نظرية التلقي" تظهر في الكتابات المتعدّدة والمختلفة التي تُنشر في هذا المجال، فنجد كتباً تنظيرية تسعى للتأسيس لنظرية قراءة عربية ونجد كتباً تطبيقية تجتهد في ممارسة إجراءات وآليات نظرية التلقي، كما نجد أيضا كتباً أخرى تجمع بين الجانب النظري والممارسة تسمح باستيعاب ما يأتي في التنظير مباشرة بعد تطبيقه على النصوص العربية بصفة عامة والشعرية بصفة خاصة.

سنحاول من خلال هذا المبحث تتبع قراءات النقاد العرب المعاصرين الذي اهتموا واجتهدوا في تطبيق نظرية التلقي على المستوى الشعري.

1. نعيم اليافي: الشعر والتلقي

يتعرّض الباحث نعيم اليافي* في مقدمته التمهيدية إلى المحاولات السابقة له التي قاربت نفس الموضوع من خلال عناوين عدّة أبرزها "**النص بين آلية القراءة وإشكالية التلقي**" التي جاءت رد فعل على نظرية الاستقبال الألمانية التي احتفلت بالظاهرة أيما احتفال في مرحلتي التفكيك وما بعد التفكيك.

أما في هذه الدراسة الموسومة بـ "الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات) نلمح من خلال عنوانه بأنه يحدّد مصطلحين رئيسيين هما: الشعر والتلقي.

يقصد بالأول "نريد بالشعر هنا، الألف واللام هكذا كل نص عدَّد كذلك في سياقه الأكبر والأصغر، سواء انتمى إلى الشعرية/ الفنية أو الشاعرية/ النوعية، أو إلى إحدى حركاته السائدة التقليدية والرومانسية والحرّة والنثرية والكتابية". أما التلقي "فهو الوجه الآخر المقابل للنشاء أو التعبير أو التأليف، سمّ لك ما شئت، على أن تكون جميع التسميات تتعلّق بالطرق المواجه لثلاثية الأقانيم المتداخلة: المرسل– الرسالة– والمرسل إليه"[1].

---

* نعيم اليافي، الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات)، ط1: 2000، الأوائل للنشر والتوزيع

1 المرجع نفسه، ص: 20–21

وقد مرّ هذا التلقي –حسب الباحث– في ثلاث مراحل أو نُظر إليه ثلاث وجهات نظر الأولى الاستجابة التأثيرية للنص، والثانية التفاعل أو المشاركة في النص، والثالثة إنتاج النص. إلاّ أننا نجد الباحث لا يتقيّد بنظرية التلقي بحذافرها في هذه الدراسة كأن يتحدّث عن تطوّر هذه الدلالات ولا عن اختلاها، ولا يفرّق بين مفهوم التلقي عند الشكلانين أو لدى مدرسة براغ أو مدرسة النقد الجديد/ الأنجلو سكسونية والتي عدّت جميعها مجرّد إرهاصات للنظرية ولا حتى عن النظرية ذاتها كما تجلّت في مدرسة كونستانس في ألمانية نهاية الستينات وبداية السبعينات "فكل ذلك أحاديث نظرية لها ميادينها ومؤلفاتها ومجالاتها المتخصّصة، وإنما نحن بصدد الإفادة التطبيقية من نتائج المفهوم وتطوراته في ميدان النص الشعري تحديداً"[1].

أما العلاقة بين التلقي والشعر –في نظره– تعني الوقوف عند آليات إنتاج النصوص سواء أكان هذا الوقوف يقوم به القارئ أو المستقبِل أو الناقد وبعدها يتدرّج الباحث في النهج الذي اتبعه في هذه الدراسة ألا وهو "المنهج التكاملي" على اعتبار أنّ هذا المنهج سيحلّ لنا إشكاليتين أساسيتين تعّدان من صلب نظرية التلقي أولاهما وآخرهما النموذج أو البديل.

"فالتلقي الذي نحلّل في ضوئه مستويات القبول ليس هو ما ذهبت إليه مجموعة كونستانس مفردة و مجتمعة باعتبار القارئ منشئاً للنص أو لمعناه وإنما هو التلقي الذي يكون فيه القارئ عنصراً من مجموعة عناصر الملية النقدية، أو عملية القراءة"[2].

شارحاً كلامه انطلاقاً من تتبّع عملية القراءة فبعد موت المؤلف جاء موت النص، ثم أعلت من شأن العنصر الثالث وهو القارئ أو المتلقي ودوره على حساب المؤلف والنص وأصبحت سلطته هي السلطة التي تكسب النص وجوده وأدبيته إلاّ أنه يعيد النظر في مسألة مكونات الظاهرة الأدبية (مؤلف. نص. قارئ) بصياغة و من التوازن بين هاتيك العناصر ولن يفعل ذلك إلاّ المنهج التكاملي التي ينظر إلى العمل بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جمالياً.

---

1 نعيم اليافي، الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات)، المرجع سابق، ص: 21

2 المرجع نفسه، ص: 22

أما خطته في هذه المقاربة النقدية هو الحديث عن مستويات التلقي وأدواته، لأنهما يمكن أن يشكلا أفقاً جديداً للمسألة كما يدرسا بعد في إنتاجنا الأدبي على المستويين التنظيري والتطبيقي، ومن هنا انصرف إلى الحديث عنهما في خطوتين متلازمتين متعاقبيتين: الأولى دراسة فعل النص أو فعل القراءة، وآخرهما الاهتمام بأنظمة هذه القراءة وأجهزتها، وبذلك يتم للحظة بعدها الثالث المترابط الذي يوحد بين الفعل بوصفه مصدراً لسلطة النص، وبين آليات هذا الفعل بوصفها محدّدات للسلطة ذاتها ومسوغات لها في آن واحد.

وعن مستويات التلقي وآلياته فهو يحّدها كالآتي:

1. **التلقي التداولي:** وهو التلقي المتداول، ولنا أن نسميه بالعام أو المباشر، وتعكسه نظرية التأثير أو الاستجابة التلقائية"1. وقد جرّب ذا المستوى مع طلابه أربع مرات في أربع جامعات على مدى ربع قرن في كل مرة يدرس ردود أفعالهم بإزاء النصوص الشعرية المختلفة وكيف يتعاملون معها أو يتفاعلون.
2. **التلقي الوثائقي:** ويقصد به قراءة النص بوصفه مرجعاً اجتماعياً أو نفسياً أو دينياً لأفكار الكاتب وميوله، إنه سجل يدوّن فيه أو مرآة يعكس عليها بشكل ظاهر أو خفي"[2]. فالقارئ أو المتلقي حين يقرأ ما كتب وفق هذه المرجعية يحاول أن يكشف ويميط اللثام عن صاحب النص أكثر من النص ذاته، فالنص نفسه لا يعنيه في شيء إنما الذي يعنيه الإنسان القابع خلفه، فينطلق في الكشف عن الرسالة والمرسل من مقولات إيديولوجية محدّدة.

لذا إننا نجده يقف عند ثلاثة من مستويات هذا التلقي الوثائقي تتفاوت في طرائق إنتاج المعنى، فالمستوى الاجتماعي يعتمد فيه على ترديد الشعارات الحماسية، والمستوى الديني يميل إلى التضييق والإكراه، والمستوى النفسي يركن أبعد من غيره من التأويل فق مفاتيحه الجنسية، ولعلّ هذا ما يقرّ به أكثر من مستواه من التلقي التعددي ونظرية التأويل.

1نعيم اليافي، الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات)، (المرجع سابق)، ص: 26

2المرجع نفسه، ص: 31

3. **التلقي التعددي المفتوح:** فهو قراءة النص من خلال إدراك مستهلكه ووجهة نظره بعيداً عن مقصد المؤلف، أو حتى عن مقصد النص نفسه لإنتاج دلالة جديدة محتملة أو مغايرة لمعناه المتداول"[1]. طيعة هذا التلقي مقرونة بالحرية، وللحرية أساسان أو مظهران: التعددية والانفتاح، تحرير النص وفك أسره من كل قراءة سابقة منجزة ومقيدة تطوق دلالته، وبالتالي لا تستهدف القراءة المتعددة الناقدة المفتوحة أنظمة المعرفة وآليات الفكر وأبنية الثقافة بل تستهدف أيضاً الممنوع والمحرم والمقموع وتفضح أوجه القداسة والتنزيه والأسطورة.
4. **التلقي التعاقبي:** وهو تلقي الأجيال التي يأتي أفرادها القراء بعضهم إثر بعض في أزمان مختلفة، وبيئات مختلفة، يقرؤون الأثر فيجون فيه ضمن أجواء ثقافية مغايرة ما لم يجد سابقوهم في وجوه الجمال أو القبح فيعلّلون ذلك تعليلات شتى تتفق أو لا تتفق مع ما أقترح من قبل، وتراكم مع الأزمان وجهات نظر هؤلاء وهؤلاء لتضع على امتدادها التاريخي أفق هذا التلقي الواسع والعريض.

أما النص الذي انتقاه لدراسة هذا النمط من التلقي جرت على قراءاته المتعاقبة تنويعات لا حصر لها، حاول أن يقف عند بعضها لنتعرف على أدوات كل منها ومبلغ الإضافات التي أتت بها ونتبيّن أخيراً النمط وملامحه وآلياته.

يقول النص:

ولما قضينا من مني كل حاجةٍ ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على حدب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح[1]

---

1 نعيم اليافي، الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات)، (المرجع سابق)، ص:48

2 المرجع نفسه، ص: 61

قُرئ هذا النص قراءات شتى، إلا أن الباحث اختار منها ثلاث قراءات تنتمي إلى أزمان متغايرة وهي:

1. القراءة الأولى قراءة ابن قتيبة من علماء القرن الثالث وتوفيّ الأغلب عام 672هـ يقول فيها " أحسن شيء مارج وطالع مقاطع. وإن نظرت إلى ما تحتها من معان وجدت: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان وعالينا أيضا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث، وسارت المطيّ في الأبطح. وهذا الصنف في الشعر كثير"[1].

2. القراءة الثانية قراءة ابن طباطبا العلوي من علماء القرن الرابع فقد توفي عام 322هـ يقول في باب الشعر الحسن اللفظ الواهي المعنى مايلي "فأما قول القائل، فهذا شعر هو استشعار قائله لفرحة قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التي وصفها من قضاء حجة أنسه برفقائه ومحادثتهم ووصفه سيل الباطح بأعناق المطي كما تسيل بالمياة.. فهو معنى مستوفى على قدر مراد الشاعر"[2].

3. القراءة الثالثة قراءة عبد القاهر الجرجاني من علماء القرن الخامس، ت عام 484هـ يقول الجرجاني في مكانين من دلائله (أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبتذل.. والخاصي النادر الذي لا تجده إلاّ في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلاّ أفراد الرجال كقوله أراد أنها سارت سيراً حثيثاً في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلامة حتى كأنّها كان سيولاً وقعت في تلك الأباطح فجرت بها"3 لذا نلمح الباحث يحلّل هذه القراءات ويبيّن وجوه كلٍّ منها وإضافته معقباً عليها.

أما جملة النتائج التي خلص إليها الباحث أبرزها أن أحكام التلقي ليست ثابتة ولا متواطأ عليها بل تخضع لاختلافات في زوايا الرؤية والنظر والاستجابة ووجود خلافات كهذه جزء لا يتجزأ من التلقي ذاته تاريخياً وتذوقاً، فالمتلقون أصناف وطبقات وفئات وأجيال تتوزعهم مصالح ومدارك وغايات ولابد أن يؤخذ ذلك كله في عمليات التلقي.

1نعيم اليافي، الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات)، (المرجع سابق)، ص: 61

2المرجع نفسه، ص: 61

3المرجع نفسه، ص: 62

2. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات

تقرّ الباحثة "بشرى موسى صالح" منذ البداية أنّ تصوّرها النقدي ينبني على الحوارية المنجية التي تبحث عن التعدد والاختلاف، لا المشاكلة والمماثلة، وقد تجلت هذه الحوارية في العزوف عن اعتناق مكون نظري أو إجرائي يتشرب أفكار منهج ما، حدّ الاختناق، بما يصادر ذاتية الناقد وأسلوبه الخاص".

إنّ مقالات هذا الكتاب تلتقي في كونها "**تدور في، وحول، منهج القراءة والتلقي في النقد المعاصر، أو نظرية التلقي بتسميته الأدق**"[1]. غير أنّ الكتاب لا يتعامل مع نظرية التلقي وحدها ولكن يعمد إلى التركيب بدعوى أنّ نظرية التلقي وجمالياته تعتمد أساساً على جملة من المبادئ الألسنية والسيميولوجية والتأويلية التي تستلزم الاختيار، والتركيب لإنشاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافة التي تمنح التحليل تكامليته المطلوبة.

وهذا الموقف ذاته تؤكده الباحثة حينما تقول: " إنّ البحث عن (حرفية) التطبيق الاجرائي للمناهج يدخلنا في حالة من الهجوم المنهجي، أو حالة الاستيلاب بزاء المنهج والخضوع لروح (التقانة) المحصنة"[2].

إنّ ما تدعيه الباحثة من تركيب لا يبرّره اعتماد نظرية التلقي على مجموعة من المبادئ النظرية المتوّعة، فاعتماد نظرية التلقي على مفاهيم مستوحاة من اتجاهات نقدية أخرى استدعاه تأسيس صرح نظري متكامل ومنسجم، في حين أن ما تسعى اليه الباحثة هو نوع من التحرّر في التعامل مع المنهج متذرعة بحجة التركيب. كما تغزو الباحثة سبب تفضيلها لنظرية التلقي الى ماتزخر به هذه النظرية من إمكانيات تفتح الباب أمام الذات لإبراز وجودها أثناء ممارسة القراءة. إلاّأن الذاتية التي تنافح عنها الكاتبة هي "ذاتية نصية" إن صح التعبير، غادر الذوق المجرّد السلفي، والمزاجية المضللة إلى ما نصطلح عليه بالانطباعية الموضوعية والتلقي الايجابي التي تكوّنها بنية الفهم المعرفية لدى الناقد.

---

1 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت ط1: 2001، ص: 06

2 المرجع نفسه، ص: 06-07

سمت الباحثة الفصل الأول بـ " علم النص البديل الاجرائي في النقد الأسلوبي الحديث"، حاولت خلاله مناقشة إشكالية الموقف من المنهج وكذا أهم التحولات التي عرفها أثناء مسيرة تبلوره. وتنتهي "بشرى موسى صالح" بعد ذلك إلى نقطة تأثر النقد الأدبي العربي بالمناهج الغربية، هذا التأثر الذي تم –في نظرها– عبر مرحلتين أساسيتين:

"**تتمثل الأولى في ما يمكن الاصطلاح عليه بـ (المرحلة التعريفية) وانصبّ الجهد فيها الجهد على التعريف بأبرز ما استجدّ في نظرية الادب العالمية من مناهج وتصوّرات للعمل الأدبي والنقدي**".

أما المرحلة الثانية فتتوسم بـ (المرحلة الاجرائية) حيث تحوّل الانجاز النقدي العربي صوب منطقة أخرى تحاول اختبار صحّة الفروض الغربية على النتاجات العربية"[1].

أما الفصل الثاني من الدراسة المنون بـ "نظرية التلقي في النقد الحديث (الأصول. المبادئ. الاجراءات)" تطرقت من خلاله الباحث "بشرى صالح" الى الانتقال المستمر الذي كان يتم بي ثلاثية (المؤلف– النص– القارئ) خلال تاريخ النقد الأدبي، ف " العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحة المؤلف وتمثّلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي.) ثم لحظة (النص) التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيراً لحظة القارئ أو (المتلقي) كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه"[2].

وبعد هذا التمهيد عمدت المؤلفة الى استقصاء أصول نظرية التلقي فاكتفت بمرجعين اثنين من مرجعيات هذه النظرية ألا وهما الفلسفة الظاهرية وفلسفة التأويل.

وخلال بحث "بشرى صالح" عن أصول نظرية التلقي، انتهت الى أنّ هذه النظرية قد استعارت من الفلسفة الظاهرية مفهومين أساسيين هما: التعالي والقصدية بينما أخذت عن فلسفة التأويل مفهوم الأفق التاريخي الذي تطوّر مع ياوس الى ما يسميه بأفق التوقع.

---

1 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، (المرجع سابق)، ص: 23

2 المرجع نفسه، ص: 23

وتحت عنوان فرعي آخر موسوم بـ "من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي"، ناقشت المؤلفة المسافة الفاصلة بين اتجاهين نقديين تجمعهما روابط متشابكة وتفرقهما خصوصيات متباينة هما "نقد استجابة القارئ" و"جمالية التلقي".

فالأول مطبوع بتنوّع وشمولية لا تشكل "نقداً موحداً من الناحية المفهومية بل تمثّل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والادوات. إنها لا تكاد تجتمع في الاعتراض على الرأي القائل إنّ المعنى كامن في النص الأدبي"[1]، في حين تتسم نظرية التلقي بتماسكها المنهجي وتعود بجذورها الى مدرسة كونستانس.

عالجت المؤلفة في مطلب رئيس آخر في دراستها بعنوان "المفهومات الاجرائية لنظرية التلقي"، إذ توخت "التركيز على المفاهيم التي جاء بها أبرز علمين في اتجاه جمالية التلقي وهما (ياوس وإيزر)، حيث قدّم كل منهما مجموعة من المفاهيم النظرية والاجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية"[2].

إنّ الباحثة "**بشرى صالح**" لها حسّ نقدي باستيعابها للمفاهيم التي قدّمتها، إذ نجدها تنسجم مع التصوّر النظري الذي قدّمه كل من "ياوس" و"إيزر" إلاّ أن عرض الباحثة لتلك المفاهيم لم يكن شاملاً فقد اكتفت بالاشارة الى بعض المفاهيم دون تحديد دلالتها كما هو الحال بالنسبة للمفاهيم التالية "مواقع اللاتحديد"، مستويات المعنى، السجل، الاستراتيجية..الخ

كما نلحمها اختتمت القسم النظري بالاشارة مرة أخرى الى تفاديها التطبيق الحرفي لنظرية التلقي لأنّ هذا الأمر –حسب وجهة نظرها دائماً– " مثالية منبوذة زغير مقبولة وفضلاً عن هذا فلا يمكن التغافل عن اختلاف الظواهر الادبية والثقافية بين المجتمعات وخضوعها لآلية معقّدة تحكم اتساقها وما يقتضيه هذا كله من إحساس بالنسبية في صلاحية الظواهر بالتطبيق"[3].

---

1 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، (المرجع سابق)، ص: 41

2 المرجع نفسه، ص: 44

3 المرجع نفسه، ص: 54

أما فيما يتعلّق ببقية فصول الكتاب، فقد خاضت الباحثة غمار التطبيق بيد أننا لا نجد في هذا القسم التطبيقي ما كنّا نتوقعه، فإذا كان التمهيد النظري وعنوان الكتاب يتحدثان عن نظرية التلقي فإنه على المستوى التطبيقي لا حضور لنظرية التلقي.

فالفصل الثالث الذي عنون بـ "قراءة معاصرة في مدونة القرن الرابع الهجري" لا يعثر فيه المطلّع على ملامح "القراءة"، فكل ما يمكن أن نجده هو دراسة في ظاهرة التلقي في القرن الرابع، حيث تخلص بشرى صالح إلى أنّ: "التضاد الظاهر بين القدامة والحداثة المتمثل في كون منهج القراءة والتلقي يشير على منهج نقدي حديث هو تضاد سطحي افتراضي فالمتلقي واحد من العناصر القارّة في جوهر العملية الأدبية على نحو مطلق لا يختص به التصوّر الحديث"[1].

تناولت الباحثة في تتبعها لمفهوم التلقي ثلاثة كتب هي: "عيار الشعر لابن طباطبا العلوي" و"الموازنة بين أبي تمام والبحتري" للآمدي و" الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني. لكنها لم تقرأ هاته الكتب بآليات التلقي، إنّما بحثت فيها عن جذور عربية للتلقي. تقول بشرى صالح: " وإذا ما أردنا التقريب بين المصطلحات المعاصر وما يشف عنها من مفاهيم تقترب الى حدّ ما من دلالتها القديمة نجد أن ما طرحه العلوي من آراء وما سنقف عنده فيما بعد لدى الآمدي والقاضي الجرجاني يقترب من مفهوم (القارئ الضمني)"2.

وبدل أن تجد الباحثة مسوغاً لاختيارها ذاك حتى تُقنع القارئ بمقصديتها، تدخلنا في لبس منهجي وخلط مفاهيمي، خصوصاً حينما تقول: "ونستطيع القول إنّ "عمود الشعر" هو المصطلح القديم للقارئ الضمني، حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الاستجابات الفنيّة التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية"3.

---

1 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، (المرجع سابق)، ص: 58

2 المرجع نفسه، ص: 67

3 المرجع نفسه، ص: 71-72

والحقيقة أنّه يتعذّر علينا أن ندرك ما تدّعيه الباحثة من تطابق بين النفهومين، بل إنّ الأمر يتعقّد أكثر عندما تجعل الباحثة من عمود الشعر، مرة أخرى مطابقاً لأفق الإنتظار؛ إذ تقول "ومن السهل علينا أيضاً أن نقرّ بأنّ عمود الشعر هو أفق الانتظار الشعري الذي تشكّل في ضوء تراكم النصوص الشعرية وطول المكوث عندها وتقليب صياغتها"[1].

إنّ هذا الكلام يحتاج إلى إعادة نظر لأنّ القارئ الضمني ليس مرادفاً لأفق الانتظار.

هكذا، وبعد فراغنا من هذا الفصل كذلكن افترضنا أنّنا سنجد بحثاً تطبيقياً، تنجز خلاله الباحثة اختباراً لنظرية التلقي على نصوص أدبية فيما تبقى من الفصول[2].

لكن شيئا من ذلك لم يتحقّق، فالباحثة توقفت عند بعض المفاهيم الواردة في كتاب "الثقافة والامبريالية" بالاتكاء على الدراسة الوصفية بالخصوص وحينما أرادت دراسة شعر نازك الملائكة توسلت بالمنهجين البنيوي والأسلوبي، تقول بشرى صالح "ولعلنا في نص نازك الملائكة ما يبدو منسجماً الى حدّ كبير والاجراء البنائي والأسلوبي المحايث"[3].

وهي الآليات القرائية نفسها التي قاربت شعر نزار قباني، فبشرى صالح لم تبتغ من قراءتها لهذا الشعر أن تبرهن على صحة ما قيل بصدد شعر نزار قباني أو التوصيل الى نقيضه، فليس هذا الامر هدفاً لها بقدر ما ترغب في التوجه الى بنية شعر نزار لصيانة الفروض حول شعره والبرهنة عليها من داخل نسيجه البنيوي.

---

1 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، (المرجع سابق)، ص: 76

2 هذه الفصول هي:

-الفصل الرابع: أسطورة الأدب البرئ قراءة نقدية في كتاب "الثاقفة والامبريالية" لادوارد سعيد

-الفصل الخامس: شعرية الثبات قراءة في شعر نازك الملائكة

-الفصل السادس: خيوط الحس الشعرية قراءة اسلوبية في شعر نزار قباني

-الفصل السابع: مفازات البوح الشعرية قراءة اسلوبية في قصيدة إشراقات لحميد سعيد

-الفصل الثامن: المنطقة والأسلوبية المحايدة قراءة أسلوبية في شعر عبد الأمير معله

3 المرجع نفسه، ص: 91

لقد وجدت "بشرى صالح" فيما أسمته بالمنهج التركيبي فرصة متواتية لتجريب وصفات المنهج البنيوي والأسلوبي على النصوص التي اختارتها، إلا أن ذلك أوقعها في خلل بيت تصوّر نظرية التلقي للنص وما تقوم به البنيوية والأسلوبية

وهذا ما تفسره الباحثة بنفسها حينما قالت في القسم الاول من الكتاب: "إنّ ما وقعت فيه المناهج السياقية من إمعان النظرفي خارج النص جاءت المناهج الداخلية ولاسيما البنيوية لتصحّحه في مقاربة (للنص) تقصي الخارج بضروبه المتنوعة نابذة المؤلف، ومتلقي النص"[1].

ففي قولها هذا تأكيد على أنّ نظرية التلقي تأسّست على أنقاض البنيوية التي كانت تسجن النص وتنظر إليه معزولاً وهي النظرة ذاتها التي تقارب بها الدراسات الأسلوبية النصوص الأدبية. أي أن المعنى في نظرية التلقي ينشأ عن التفاعل الذي يحدث بين النص وقارئه في الوقت الذي تهمش فيه البنوية القارئ وتحاصر النص ولغته.

كما أنّ ما تميّزت به هذه الدراسة هو اعتماد الباحثة "بشرى صالح" ترجمة مألوفة للمصطلحات، فكل مصطلحاتها تتفق عليها في أغلب الترجمات ولعلّ ذلك راجع الى اعتمادها المراجع المترجمة الى العربية أساساً الذي ربما يبرّره حرص الباحثة على تجنّب مزالق الترجمة.

لكن على العموم فإن دراسة "بشرى صالح" قد أضافت إضافة نوعية لمكتبة منهج القراءة والتلقي، إذ رامت الباحثة بدراستها أن تعرّف بنظرية التلقي وتقرّب القارئ العربي من مفاهيمها كخطوة تُذلّل الطريق أمام دراسات أخرى تعمّق البحث في الموضوع وتنطلق مما حقّقته هذه الدراسة بالتتميم أو التصحيح.

---

1 بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، (المرجع سابق)، ص: 31

3. عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل

تنهض دراسة الدكتور عاطف أحمد الدرابسة لقراءة النص الشعري الجاهلي برؤية منهجية ترتكز الى منهج تأويلي يتّخذ من منهج فلاديمير بروب البنيوي في دراسة الحكايات الخرافية، ومن نظرية "إيزر" و"ياوس" في التلقي والتأويل منهجاً متحداً

على أن الباحث يعي حالة التناقض الظاهر بين النظريتين البنيوية والتلقي، ذلك أنّ البنيوية عند "بروب" لا تكترث بالأشياء أو الكيانات التي يمكن أن يشير اليها المعنى، كما لا تهتم بالأسباب التاريخية وراء المعنى، أي أنّها تتعامل مع النص الأدبي كما لو أنّه شيء مستقل مقطوع عن موضوعه وعن موضوع القراءة، وبذلك فإنها تتناقض مع التأويلية تناقضاً لا رجعة فيه.

ولعلّ قراءة النص الشعري الجاهلي بمنهج "بروب" ونظرية التلقي تسهم الى حدّ بعيد في إزالة كثير من الغموض العالق بالشعر الجاهلي، أو على الأقل قد تُسهم في تأويه فالغموض التاريخي والاجتماعي والديني الذي يكتنف الشعرية الجاهلية يفرض وجود بؤر توترية وفجوات متعدّدة يمكن استشعارها في النص، وبين النص والمبدع، وبين النص والمتلقي.

إنّ هذا الأمر – في نظر الباحث– يسمح بحوار جدلي بين القارئ والنص قد يكشف عن غير أفق من آفاق التوقع فيؤدي الى بناء دائرة تأويلية، واكتشاف نموذج بنيوي يزيد حاضرنا النقدي وعياً جديداً بماضينا الشعري الجاهلي.

وتحقيقاً لهذه الرؤية يأتي هذا البحث: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، استجابةً فعلية لمنجزات تلك النظرية وآلياتها فتوزّع على فصولٍ أربعة:

---

1 عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، جدار للكتب العالمي الاردن، ط1: 2006

فالفصل الأول جاء بعنوان "التأويل أصوله ومصادره في إطار النظرية النقدية المعاصرة فأما الفصل الأول الموسوم ب"**التأويل أصوله ومصادره في إطار النظريَة النقدية المعاصرة** فقد جاء مؤصلاً لمفهوم التأويل وكاشفاً عن جوهره، ومبرزاً ماهيته ومقارباً بين جذوره الغائرة في صميم النظرية النقدية على اختلاف عصورها وآمادها، إذ اشتمل على مفاصل ثلاثة:

أولها، **الأصول المعرفية**، وهي: الأصول الفلسفية القديمة، والأصول الدينية كما ظهرت في الكتاب المقدَس والقرآن الكريم والفكر العربي الإسلامي وما تضمنته من أصل لغوي. والأصول الفلسفية المعاصرة التي شكلَت أرضية فكرية خصبة مهَدت لبلورة مفهوم التأويل بوصفه مصطلحاً نقدياً.

وثانيها، الأصول الأدبية والنقدية التي اشتملت على غير محور من مثل:

التأويل وتجربة المؤلف كما وردت عند " شلير ماخر"، والتأويل والتجربة الحيَة كما تبلورت عند " وليم ديلثاي"، فضلاً عن التأويل في إطار البعد الظاهراتي كما جسَدته فلسفة "هوسرل" والأفكار المهمة التي قدَمها " انجاردن".

وأما آخر هذه الأصول فهو التأويل ونظرية التلقي، حيث تضمن محورين:

الأول ظاهرية آيزر التي تسعى إلى تأصيل نظرية في القراءة والفهم تقوم على مبدأ التفاعل بين النص والقارئ.

إنَ هذه القراءة تجعل العمل الأدبي يتحرَك على قطبين:

الأول، القطب الفنَي، والآخر القطب الجمالي، القطب الفنَي هو نص المؤلف والقطب الجمالي عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ. والمحور الآخر، محور آفاق ياوس، الذي أحدث مقاربة منهجية بين النظرية الشكلانية التي تتجاهل التاريخ والنظريات الاجتماعية (المعرفية) التي تتجاهل النص، فخلص إلى أنَ القارئ هو المصدر النهائي للمعنى والتاريخ.

وأما الفصل الثاني "**مشكلات التفسير التاريخي والأسطوري للشعر الجاهلي: رؤية نقدية في القراءات المغيرَة**"، فيقدم رؤية تحاول النفاذ إلى نقد القراءات التاريخية والأسطورية في ضوء مخرجات نظرية التلقي والتأويل.

ولذلك فقد بدأ هذا الفصل بمدخل يبرز مفاصل نظرية التلقي التي تعلي من شأن القارئ في تلقي النص، وتقارب بين البنيوية والنظريات التي تتعامل مع النص الأدبي بوصفه موضوعاً معرفياً.

على أنَ نقد القراءات التاريخية والأسطورية قد انطلق من تحديد مفهوم النص. وبناءاً على هذا التحديد اتجه البحث نحو الكشف عن مشكلات القراءة التاريخية، متخذا من قراءة طه حسين في الشعر الجاهلي، مركزاً موضوعياً لاكتناه مشكلات القراءات التاريخية الأخرى، التي ترى أن النص الجاهلي حالة تموضع تاريخي وحسب، فكانت مقولة طه حسين: إن الشعر الجاهلي لا يعبر عن الحياة العقلية والدينية والاجتماعية للعصر الجاهلي، محفزاً منهجياً ومثيراً فكرياً لتطوَر قراءة الشعر الجاهلي، فجاءت القراءات الأسطورية لتقدَم رؤية فكرية تتضاد مع رؤية طه حسين فحواها أنَ الشعر الجاهلي تعبير حقيقي عن الحياة الجاهلية بمختلف اتجاهاتها.

والواقع أن الأمر اللافت للانتباه، أن القراءات الأسطورية ما انفكت تدور على محور واحد هو: البحث عن ملامح أسطورية في الشعر الجاهلي، دون إبراز الدور الوظيفي والبنيوي للأسطورة، لحظة اندماجها في أفق القصيدة الجاهلية. خصوصا أن الشاعر الجاهلي لم يوَظف الأسطورة توظيفاً مباشراً، وإنما أحدث عليها جملة من التحوَلات على مستوى البنية لتنسجم مع الأفق الدلالي لتجربته الشعرية الخاصة من نحو ومع رؤيته لحاضره الذي قد يتناص على نحو ما مع موروثه السامي من نوع آخر.

لقد حرص الباحث على تأصيل محاور المنهج الأسطوري، حين شرع بالكشف عن جوهر العلاقة بين الدين والأسطورة من جهة، والأسطورة والشعر من جهة أخرى، بقصد النفاذ إلى نقد القراءات الأسطورية للشعر الجاهلي، وفق منجزات المنهج الأسطوري كما قدَمته الثقافة الغربية، فأجريت كثيراً من التعديلات على تلك القراءات انسجاماً مع اتجاهات نظرية التلقي والتأويل.

أما **الفصل الثالث: قضايا الشعرية الجاهلية ومشكلات القراءة والتأويل**، فهو من أكثر فصول هذا البحث جدلاً، ذلك أنَني حاولت أن أتلمس أبرز قضايا الشعرية الجاهلية، فتطرق إلى مشكلات القراءة والفهم في ظاهرة النسيب التي حضيت بغير قراءة على غير إتجاه، فرصد أهم المشكلات التي برزت في فهم تلك الظاهرة التي قرئت في ظل ثقافة مغايرة. ولعلَ أبرز تلك القراءات وأشدها تأثيراً قراءات المستشرقين التي عرضت رؤى جديدة في فهم ظاهرة النسيب تستند على غير بعد معرفي أو أنطولوجي.

ولعله من الجدير بالقول أن أشير إلى أنَ النقاد العرب قد تأثروا أشدَ التأثير بتلك القراءات فداروا في كثير من الأحوال في مجالها فعلقوا يحللَون ظاهرة النسيب ويؤولونها في ضوء الوجودية والمنهج النفسي والأسطوري والتاريخي والاجتماعي.

والواقع أنَ تلك القراءات على اختلافها قد أثارت غير مشكلة من مشاكل القراءة والتأويل، مما استلزم الباحث أن يعيد تلك القراءات إلى أصولها ومصادرها لإبراز مشكلات القراءة والتأويل على مستوى المنهج من جهة وعلى مستوى النص والناقد من جهة أخرى.

أما القضية الثانية التي وقف عندها وقفة نقدية فهي: مشكلات القراءة والتأويل في ضوء ثنائية البنية والدلالة، مركزاً أكثر على القراءات الحداثية جدلاً في الشعر الجاهلي: قراءة كمال أبو ديب في كتابه المعروف: الرؤى المقنعة، حيث يذهب إلى أنه يقدم رؤية جديدة في قراءة الشعر الجاهلي تستند إلى مرتكزات المنهج البنيوي وما انتهت إليه الدراسات النقدية في هذا السياق.

كما قد حاول الباحث عند مناقشته هذه القضية أن يتتبَع أصول المنهج البنيوي لا في إطار سياقه الفكري والمنهجي وحسب وإنما في إطار تجلياته في الدراسات النقدية التي أشارت إليها قراءة كمال أو ديب، فشرع الباحث رصد تلك الدراسات والكشف عن أبعادها وعن أبعاد المنهج البنيوي من خلالها، فوجد أنها لم تفد من تلك الدراسات، إنما أفادت من دراسات نقدية أخرى مغايرة للمنهج البنيوي تعَمد كمال أبو ديب حجبها.

متوصلاً في نهاية الأمر إلى بلورة تصوَر نقدي يكشف عن منهج أبي ديب في قراءة الشعر الجاهلي، وهو منهج ذو طبيعة تأويلية بعيدة كل البعد عن معطيات المنهج البنيوي فبدا لي أنَ منحاه النقدي يتجه صوب النظريات المتجه إلى القارئ.

ولم يكن حضور المنهج البنيوي حضوراً فعالاً كما يبدو من قراءاته للقصائد الجاهلية التي تجسَد مفهوم كوننة التجربة، إذ ظهر في تلك القراءات يستند إلى مرتكزات الفلسفة الوجودية واتجاهات الفهم الماركسي في الأدب فأحدث بينهما تقارباً منهجياً أفضى إلى قراءة الشعر الجاهلي قراءة بعيدة كل البعد عن محاور البنيوية كما استقرت في نظرية الأدب.

والقضية الثالثة التي حفل بها هذا الفصل فهي قضية النظم الشفوي، تلك القضية التي تبيَن مقولة إنَ الشعر الجاهلي نظم نظماً شفوياً.

ولعله من صحيح القول أنَ هذه القضية لم تكن وليدة الفكر النقدي العربي وإنَما هي منبثقة عن الأفكار المهمة التي طوَرها كل من باري ولورد، وقد أشار كمال أبو ديب في الرؤى المقنعة إلى أنَه يفيد في دراسته من تلك الأفكار التي قدَمها باري ولورد، غير أن واقع الأمر يثبت أنَه لم يفد من تلك النظرية بل لم يوظف أي بعد من أبعادها في فهم نسبية الشعر الجاهلي، وبعد

تتبع مفاصل نظرية النظم الشفوي وكشف قواعدها توصل الباحث إلى أن الشعر الجاهلي في مراحله الفنية المتأخرة نسبيا أبعد ما يكون عن نظرية النظم الشفوي بل إنَه وفق معطيات البنيوية الأسلوبية تجسيد حقيقي لفعل الكتابة، فهو ذو نظام بنيوي معقد ينطوي على وعي عميق بجوهر الوجود الجاهلي. هذا الوجود الذي تبلور بقوالب صيغيَة ووحدات بنيوية وأنماط أسلوبية تحقَق مفهوم الصناعة لا مفهوم الشفاهية.

وأما آخر فصول:" **استراتيجيات القراءة والتأويل في الشعر الجاهلي: دراسة نصَية**" فيأتي مستجيباً لمنهج فلاديمير بروب في دراسته للحكايات الخرافية، وما طرأ عليه من تعديل عند " غريماس" بحيث أضحى منهجاً يستجيب لكل أنماط الخطاب الأدبي على أنني كنت أخشى من أن تطبيق رؤية نقدية اتخذت من الحكايات الخرافية مادة للدرس والتحليل قد يحدَ من فاعلية المنهج إذا ما طبَق على الشعر الجاهلي.

لكن واقع الأمر أنَ الشعر الجاهلي قد استجاب استجابة حقيقية لمفردات منهج بروب في محوريه البنائي والوظيفي لقصيدة لبيد بن ربيعة العامري.

ولعلَه من المناسب هنا، أن أشير إلى أنَ هذا المنهج قد اختبر في الجانب التجريبي على معلقة زهير ومعلقة امرئ القيس، كما اختبر على لامية العرب بوصفها بنية مغايرة لبنية المعلقات، وكانت لامية العرب من أكثر القصائد استجابة لمحاور منهج بروب.

بيد أن تطبيق مفردات نظرية التلقي والتأويل كما طوَرها كل من إيزر وياوس اقتضى اختيار قصيدة لبيد لتكون نموذجا تتمثل من خلاله رؤية الباحث في قراءة الشعر الجاهلي وفق استراتيجيات نظرية التلقي والتأويل ومعطيات منهج فلاديمير بروب.

وجاء اختيار النص الثاني نص عبيد بن الأبرص استجابة أخرى لمقولة بروب: إنَ البحث عن وعي البنية ينبغي تلمسه في النماذج البدئية.

فجهد الباحث في إقامة حوار حقيقي بين وعي البنية ووعي المتلقي من جهة وبينها وبين وعي التاريخ كما قدَمه ياوس من جهة أخرى. على أنه ينبغي أن يشير إلى أنَ نظرية التلقي والتأويل، تفرض اختيار قصائد خضعت لغير اتجاه من اتجاهات القراءة، بقصد الكشف عن حالات التعديل التي طرأت على عمليات التلقي السابقة ومدى تغيَر الاستجابة الجمالية

للنصوص عبر الزمن، فضلاً عن أنَ ديناميكية نظرية التلقي والتأويل التي تتعامل مع النصوص الأدبية انطلاقاً من الجزء نحو الكل، ثم العودة من الكل نحو الجزء تستدعي في كثير من الأحوال إجراء تعديلات على القراءة، لينسجم الجزء مع الكل، والكل مع الجزء. والبنية مع المتلقي؛ لإزالة حالات التوتر التي تنشأ بين المتلقي والنص.

وقد اتضح هذا الأمر بشكل لافت في تحليل قصيدة لبيد، فظهر المتلقي (الباحث) في كثير من مراحل عملية القراءة في حالة حوار جدلي مع بنية النص/ القارئ الضمني، هذا الحوار قد ينطوي على تناقض في القراءة، غير أنَ هذا التناقض يأخذ بالانحسار شيئاً فشيئاً يتقدَم في النهاية تصوَراً كلياً لاتجاهات البنية، لا معنى محدداً.

وأخيراً، لعَل النتائج المحددَة التي خرج بها الباحث لمشروع في القراءة يعترف صاحبه – ضمنيا– بمبدأ الانفتاح والتعدَد والمغايرة والاختلاف لا على مستوى الأعمال الأدبية وحسب وإنما على مستوى قراءة هذه الأعمال.وعلى الباحث أن يعترف أيضاً أنَ النصوص الموغلة في القدم هي نصوص ذات بنى معاندة ومراوغة، وتبدو في كثير من الأحيان ثائرةً على سلطة المنهج وعلى وعي القارئ.

ولعلَ عمق هذه النصوص وتعقيد أبنيتها أسهم في إثراء النظرية النقدية، تلك النظرية التي يصعب تأطيرها والوقوف على مفاصلها واكتناه أبعادها وتجلياتها، فهي من جهة تبدو فلسفية خالصة ومن جهة ثانية تظهر دينية ومن جهة ثالثة تبدو ايديولوجية ومن جهة أخيرة تبدو لغوية تاريخية.

وتأسيساً على هذه الرؤية، فقد حضيت نظرية التلقي والتأويل بمنزلة خاصة في النظرية النقدية المعاصرة، بوصفها ذات قدرة خاصة على بسر ما خفي واحتجب في بنية النص، لأنها ذات فاعلية إجرائية لا تفصل بين أشكال الأعمال الأدبية واتجاهاتها المعرفية فضلاً عن أنَها تعلي من دور القارئ حين تجعله ينصهر في بنية النص ليكون في النهاية جزءاً من تجربة النص لحظة القراءة.

4.ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي.

يعدَ موضوع هذا الكتاب "**المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي**" امتداداً أو اكتمالاً لموضوع بحث سابق للدكتورة ربى عبد القادر الرباعي ألا وهو "**التضمين في التراث النقدي والبلاغي**" وكلاهما يبحث في موقف النظرية النقدية القديمة من طروحات النقد الحديث في النص، والتلقي والتأويل.

أما السبب الذي دفعها إلى اختيار موضوع الكتاب هذا، فهو– في نظر الباحثة– عدم طرقه من أي باحث "– فيما أعلم– منذ أن ألف الدكتور مصطفى ناصف قبل حوالي أربعين عاما كتابه المسمى:" **نظرية المعنى في النقد العربي**"، **وكان قد تناول فيه لمحات من آراء بعض النقاد العرب بعامة، وأفكار عبد القاهر الجرجاني بخاصة في إطار مراجعة تلك الآراء وهذه الأفكار**"[1].

إذا فإنَ الدافع الأساس الذي دفعها لأن تطرق مسألة المعنى الشعري لتجيب فيها عن بعض التساؤلات التي تطرح في الوقت الحاضر حول تكوين هذا المعنى وأبعاده. فهي لم تبحث فيما بحثت فيه كتب البلاغة حول ماهية هذا المعنى، وشكله، ونوعه، ووسائله وأقسامه وتفريعات هذه الأقسام.

فمثل هذه الدراسة – كما تعتقد الباحثة– تؤول على تحديدات علمية منطقيَة مادية، لكن قد نجد ما نبحث عنه من معنى في طرق باب التحليل والتعليل أو ما يمكن أن نسميه بث الحياة فيما يقدم من مسائل وأحوال وأوجه نعود فيها إلى أصولها ونمتد فيها إلى فروعها. من أجل هذا راحت الباحثة تتعَقب تشكيل هذا المعنى الشعري في النص مستفيدة من طروحات نظريات التلقي والتأويل والقراءة المنتجة.

---

[1] د/ ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1: 2006.

ولعلَ السؤال الذي استوجب منها الإجابة عنه في كل هذا الكتاب هو: كيف كانت رحلة هذا المعنى الشعري في تشكله أو تكوينه منذ أن كان فكرة تتحرَك في خيال مؤلفه إلى أن غدا تأويلا في عقل متلقيه.

وهذه رحلة بدأها الشاعر الذي صنع النص وأنهاها المتلقي الذي أوَل معنى ذلك النص، فالمسافة بينهما ليست مساحة يبتعد فيها الثاني عن الأول إذن، وإنما هناك في وسط الطريق بينهما نص يملؤه الشاعر أفكارا ومعاني خاصة، يستوحي منه المتلقي أفكارا ومعاني خاصة.

بناء على هذا تألَف الكتاب من فصول لثلاثة هي:

الفصل الأول، وعنوانه: **الشاعر صانع نص ومنتج معنى**.

حيث تناولت فيه مهمة الشاعر بصفته مبدع النص الذي يحوي معاني، مبتدئة بفكرة أنَ للشعر قيمة ومعنى لدى مبدعه أولاً، ولدى المجتمع العربي الذي كان يستمع إليه بنهم في ذلك الوقت.

ثانيا، ومادام الشعر بهذه القيمة فإن تجربة صاحبه يجب أن تتجسد فيه، وهذا هو المبحث الثاني المتعلق بالعنوان. وأما المبحث الثالث فكان البحث عن تلقائية المعنى وتكلفه في إطار ما أطلق عليه: الطبع والصنعة. وقد قادها هذا إلى مسألة الصدق والكذب وارتباطها بطبيعة الشعر، وأخيراً وصلت إلى البحث في كون معنى الشعر خاصاً أم مشتركا وعاماً بين الشعراء وذلك في إطار مصطلحات ترددت قديما كالسرقة أو التضمين أو الأخذ، وحديثا كالتناص والنصوصية وتداخل النصوص.

أما الفصل الثاني بعنوان: النص أو جدلية اللفظ والمعنى.

حيث ناقشت في هذا الفصل أفكار النقاد والبلاغيين في مسألة اللفظ والمعنى، سائرة في ذلك مساراً تاريخياً، مبتدئة بالجاحظ ومن تبعه من أعلام القرن الثالث الهجري حيث بدأت الأفكار تتبلور بفضل ما طرحته صحيفة بشر بن المعتمر في هذا المجال.

وتقدمت بعد ذلك نحو القرون التالية حتى ابن خلدون في بداية القرن التاسع الهجري، إلاَ أنها ركَزت بشكل خاص على جهود عبد القادر الجرجاني ونظريته المتكاملة في هذا الإطار "نظرية

النظم"، فدرست أفكاره حولها، كما تتبعت جهود من استفادوا منها في تطبيقاتهم أمثال الزمخشري في كتابه " **الكشاف**"، وابن الأثير في كتابه " **المثل السائر**".

أما الفصل الثالث بعنوان: **المعنى والتلقي- آليات الإنتاج والتأويل.**

بحثت فيه أشكال تلقي الشعر في النقد العربي. وحين استعرضت الجهود النقدية والبلاغية العربية تبيَن للباحثة أن فيها أربعة أشكال للتلقي هي:

أولاً: التلقي الشفاهي الجماعي الذي كان تلقيا انطباعياً يعَبر متلقيه عنه بجملة أو عبارة تحمل استجابة أولية وآنية للنص بعد سماعه مثل:

أشعر الناس، وأشعر أهل زمانه، أما لماذا هو جماعي فذلك لأن الذين اشتركوا فيه فئات متعددة مثل الرواة واللغويين والخلفاء والأمراء وعامة الناس المتذوقين للشعر وبعض النساء.

وثانيا: التلقي البياني الذي اتخذ أصحابه منهجا يعتمد على الذوق العربي والثقافة العربية في تلقيهم للشعر وتعليل آرائهم فيه، مثل ابن المعتز، والآمدي، والقاضي الجرجاني.

وثالثا: التلقي الفلسفي الذي كان أصحابه قد حلَلوا الشعر تحليلا استنباطياً مستعينين بثقافتهم التي مزجوا فيها بين الثقافة العربية والثقافة اليونانية والأرسطية مثل عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، والسجلماسي.

ورابعا: التلقي العلمي الذي اعتمد أصحابه في تلقيه على معرفة منطقية، وسلكوا فيه التقسيم والتجزئة والتفريع حتى انتظمت لهم البلاغة في ثلاثة علوم: هي المعاني، والبيان والبديع ومن أعلامه: قدامة بن جعفر، وأبو الهلال العسكري، والسكاكي، والقزويني.

وقد سبق هذه الفصول الثلاثة تمهيد حاول فيه أن يوجز بعض الأفكار النقدية الحديثة حول النص ومبدعه ومتلقيه، كما تبعها خاتمة سجَل فيها أهم الأفكار التي استخلصها من الكتاب.

لذا فإننا نجده نظرا إلى تشكيل المعنى الشعري من خلال مكوناته الأساسية وهي أطراف ثلاثة: المؤلف، والنص والقارئ (المتلقي والمؤول) بحيث خصَص لكل طرف منها فصلاً خاصاً به، ولهذا تضخمت الفصول، وكان من الممكن أن يكون كل فصل باباً وأن تكون العناوين الداخلية فصولا له.

إلاَ أن هذا الكتاب حرص على وحدة النظر الكلية لكل فصل ولم يجزئ الفصل الواحد حتى لا يفقد الفصل وحدته من جهة وحتى يظل الكتاب ذا نظرة واحدة متكاملة ومتحدة بشأن تكوين المعنى من جهة أخرى.

لقد نهج هذا الكتاب في معالجة تكوين المعنى وما يرتبط به نهجا نقدياً تاريخياً إلى حد كبير، حيث تتبعت قضايا المعنى في تكوينه منذ بداية الاهتمام به في العصر الجاهلي حتى القرن التاسع الهجري مركزاً على ما تتطلبه نظرية التلقي من تفاعل أطراف ثلاثة هي الشاعر بصفته صانع المعنى، والنص بصفته الفعل الشعري المنتج، والقارئ بصفته متلقيا ومؤولا للنص، وذلك التزاما بعنوان الكتاب الدقيق وهو (المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي). أما الإفادة من النظريات النقدية الحديثة فكانت في المنهج الذي اختطته الدراسة لنفسها وخاصة ما طرحته نظريات القراءة والتلقي والتأويل في تشكيل النص وتكوين معناه.

5. نوال مصطفى، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصّية)

تفتح الدكتورة "نوال مصطفى إبراهيم"[1] دراستها بانّ النقد صياغة متجددة للإبداع، وليس له قواعد وأسسا ثابتة تؤدي به إلى الجمود والتحجر، والعجز عن مسايرة حركة الواقع التي هي في تطوّر مستمر.

والنقد بهذا المنظور، يفرض على الناقد قراءة الأعمال الأدبية القديمة والحديثة وتفسيرها بمقاييس العصر الحديث وراءه وفق فلسفة النقد المعاصر، وليس بمقاييس بيئتها وعصرها فقط مادامت تلك الأعمال تنغرس في جنسها الأدبي، ولم تتجاوزها القراءات، وتمتلك حضورًا قوّيًا يستدعي احتمالات متعددة للقراءة فثمَة نصوص لا تستنفذها القراءات مهما كثرت حولها.

---

1 إبراهيم نوال مصطفى، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي: مقاربة نصية في ضوء نظرية التلقي والتأويل، دار جرير عمان، ط: 2008

ومن هنا وفي ضوء ذلك، كانت أهمية إعادة النظر في دراسة القديم، مادام يشكل إمكانية للتفكير والتأويل بعقلية جديدة، يصوغ قدرتها على الفهم أفق معرفي متنوَع وشامل يتغيَر من عصر إلى آخر. وهذا ما اصطلحت عليه نظرية التلقي ب" أفق التوقعات"، تلك الخبرات المعرفية والجمالية التي تسهم في بناء توقعات معيَنة لمعان محتملة، يملأ بها المتلقي فضاءات النص ويجلي غموضه.

ولما كانت نصوص المتنبي نموذجاً للإبداع الشعري بما تتيحه من إمكانات التفكير والتأويل، فقد عزمت الخوض في غمار تجربة التلقي في نصوص هذا الشاعر، فهي نصوص قديمة ولكنَها قوَية وملتبسة وحمَالة أوجه. حاولت الباحثة قراءة التراث بعقلية جديدة تعني إحياءه في الشعور والوجدان لذا جاء اختيارها للموضوع ب(المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي) يجيئ انسجاماً مع طبيعة الفن واستجابة للواقع ورؤى العصر.

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة النص قراءة جديدة ومختلفة، ترصد من خلال منطقه الشعري احتمالاته الدلالية، في محاولة للكشف عن أبعاد له قد لا تكون قد اكتشفت بعد. وتهدف كذلك إلى إبراز أهمية الدور الذي يسهم به أفق التوقعات أو ما يسمى بكسر التوقعات في فهم المتلقي، وفي دوره في عملية الإبداع، باعتباره العنصر الأبرز والركيزة المنهجية التي تعتمد عليها هذه الدراسة.

ولذلك، فإنها آثرت– قد الإمكان– تجنَب متاهة الدراسات التي قامت حول المتنبي وشعره وذلك لمواجهة نصوصه واقتحامها بجهد ذاتي، ولتقديم قراءة جديدة قد تتفق وقد تختلف مع الدراسات السابقة، وقد تضيف شيئاً جديداً، فكان المنطلق النظري لهذه الدراسة هو فرضيات نظرية التلقي وأطروحاتها، مستفيدة من الآفاق المعرفية المستحدثة.

ولمَا كانت نظرية التلقي قد بلورت مواقف النظريات المعاصرة حول الاهتمام بالقارئ، فإن هذه الدراسة قد استفادت من بعض المفاهيم التي قامت عليها هذه النظريات، والتي هي ذات فاعلية إجرائية وقدرة خاصة في عملية الفهم واقتحام النصوص مثل أفق الانتظار وخيبته وغيرها.

وانسجاما مع منهج التلقي، فقد حرصت الباحثة على أن تقوم دراستها على لغة الاحتمال، بعيدة عن التعميم والأحكام المطلقة. وقد تمَ استقصاء شعر المتنبي في هذه الدراسة من خلال ديوانه المجموع والمحقق، بشرح أبي البقاء العكبري.

ارتأت الباحثة أن تأتي هذه الدراسة في تمهيد نظري وأربعة فصول، وكانت على النحو التالي: التمهيد: وهو عبارة عن مهاد نظري يتحدث عن تطور دراسة الأدب وتجددَ وسائلها وأثر ذلك في تطوَر الفن وإستمراريته، كما ويبحث في الظروف والنظريات التي أدت إلى تحولات على الساحة النقدية، والتي ساهمت في ظهور نظرية التلقي. ويبحث كذلك في علاقة هذه النظرية بالأصول الفلسفية الحديثة المتعلقة بجماليات التلقي، والمصادر الفكرية التي تأثرَت بها.

وتناول أيضا الحديث عن أهمية هذه النظرية من حيث احتفاؤها بالمتلقي وأفق توقعه لدى أبرز منظري التلقي: ياوس وإيزر، وعن آليات هذه النظرية، ومفاهيمها، والمفاهيم ذات العلاقة التي استفادتها من النظريات النقدية الأخرى.

فالفصل الأول: المتوقع واللامتوقع في جدليَة الأنا والآخر:

وهو مقاربة نصيَة لبعض نصوص الديوان، حيث تبرز صورة الأنا في حضور مكثَف في الفضاء الشعري، لاستكناه جدل العلاقة بين الأنا والآخر في ضوء المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي. ويقوم الفصل على مقدمة وثلاثة محاور، تتجلى فيها الأنا في جدلها مع الآخر بصورَة متعددة، منها: الأنا المتعالية، والأنا الصَدامية والأنا المتماهية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان: المتوقع واللامتوقع بين الواقع والمثال، ويبحث هذا الفصل في نزوع الشاعر– في سعيه وراء الكمال– إلى النموذج والمثال، والرغبة في تحقيقه من خلال تجسيد رؤاه الحلميَة في (المثال) الذي يجردَه في ذهنه ويصوَره في شعره بصوَر مختلفة تخرج عن حدود المألوف والمتوقع، وينظم الفصل مقدمة وثلاثة محاور، يتجلى فيها المثال في صوَر متعدَدة: الإنسان النموذج في قيَمه، والإنسان النموذج في سلوكه (الفعل) والإنسان النموذج في أشيائه.

أما الفصل الثالث: المتوقع واللامتوقع بين الحقيقة والخيال؛ ويناقش هذا الفصل بعض صوَر التجاوز إلى ماهو غير متوقع في عالم الشاعر الذي يقيمه في الخيال مؤسساً على الرؤية الخاصة، في إطار جدلية العلاقة بين الحقيقة والخيال، واثر ذلك في احباط التوَقع وتوليد الصدمة والاستجابة لدى المتلقي. ويقوم الفصل على مقدمة وثلاثة محاور: الحقيقة الواقعية والخيال، والحقيقة المنطقية والخيال، والحقيقة المعرفية والخيال.

والفصل الرابع: المتوقع واللامتوقع في اللغة والسياق؛ ويهدف هذا الفصل إلى الوقوف على بعض ملامح الشعرية في لغة المتنبي التي هي نتاج عملية التشكيل، من خلال بعض الظواهر التعبيرية التي تعامل معها الشاعر لإنتاج تراكيبه المفاجئة وعباراته الغريبة، التي تهز عوامل التوَقع وتستثير استجابة المتلقي بما ينسجم مع الرؤية الشعرية والموقف الشعوري.
ويناقش الفصل ثلاث ظواهر تعبيرية في لغة الشاعر: المفارقة، والمطالع والتكرار.

أخيراً؛ بعد هذه الجولة في جنبات ديوان المتنبي، وعلى هدي من منجزات نظرية التلقي والتأويل، تكشف لنا الباحثة معالم الهيكل المنهجي لهذه الدراسة وآلياتها، وتلقي الضوء على أبرز الجوانب التي تقع في دائرة أهدافها.

وبالتالي، فإنَ تطبيق نظرية التلقي من خلال مفهوم أفق التوقعات عند ياوس وغيره في دراسته شعر المتنبي، يكشف عن سبب استمرارية هذا الشعر وحيويته، فقد اجتهد المتنبي في أن يأتي المتلقي بما يفاجئه فحسب وإنما يستثيره ويستفز وعيَه، وذلك بصدمه بعناصر غير متوقعة تجتذب انتباهه وتثير دهشته واستجابته وتدعوه إلى التفاعل والمشاركة في إنتاج الدلالة.

وقد تبيَن من خلال هذه الدراسة؛ أن الخاصية المهيمنة على شعر المتنبي هي الحضور الصارخ والمكشوف للأنا في علاقتها مع الآخر. حيث تبرز الأنا بصوَر مدهشة وغير متوقعة في حضور مكثف في فضائه الشعري. كما حاولت الدراسة رصد بعض صور جدل العلاقة بين الأنا والآخر في شعر المتنبي، من خلال استكناه الدلالات المحتملة في النصوص في ضوء مفهومي المتوقع واللامتوقع.

إذ أنَ شعر المتنبي يقدَم صورة ذاته، ويرصد مختلف أحوال هذه الذات وتحولاتها في صورة جدل دائم ومستمر مع الآخر. ما يعكس قلق العلاقة بين الشاعر والعالم من حوله: المكان والزمان والإنسان، ويكرَس نزوع الأنا إلى التعالي والتسامي من خلال تضخيم الذات – شعريا– واسباغ صفات العظمة عليها، بما يخرج عن حدود المألوف و المتوقع وبما يخرجها عن شرطها البشري، وبما ينتهك مرجعية المتلقي.

وتبيَن البحث من خلال النصوص، أن تعالي الذات وتعاظمها هو الذي يحكم جدلية الأنا والآخر على مستويات عدَة، حتى بدا التصادم والتنافر سمة لعلاقة الأنا مع العالم من حولها وعلى نحو غير متوقع، بل إنه تجاوز في بعض الأحيان إلى المستحيل، حين راحت الذات تجسد المجرَد وتشخَصه (آخر) تتعالى وتتعاظم عليه كالموت.

كما وقفت هذه الدراسة على بعض ملامح الشعرية في لغة المتنبي، التي هي نتاج عملية التشكيل وإنتاج الدلالة، من خلال بعض الظواهر التعبيرية التي تمثل خروجا وانتهاكا للمألوف وخرقا لقوانين اللغة والسنن الثابتة، بما يخرجها من منطقة المواضعة إلى شعرية داخل العمل الأدبي.

لقد شاع في شعر المتنبي عدد من الظواهر التعبيرية التي تعتمد اللامألوف واللامتوقع في إنشاء علاقات غريبة بين العناصر، تصدم المتلقي وتفاجئه بأشكال من اللغة تجتاح إلى التأمل والتأويل. وبالتالي، تبيَنت الدراسة أن كثيرا من جماليات النصوص في شعر المتنبي يرجع إلى التشكيل اللغوي، وأن مراوغة الدلالة وكسر التوقعات يضفي عليها جدَة وحيوية ويبقي الانتباه والترقب لدى المتلقي متقدَة إلى النهاية.

6.محمود درابسة، التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)

يتناول د/ محمود درابسة في هذا الكتاب قضية التلقي والإبداع من خلال النقد العربي القديم. ذلك لأن قضية التلقي تشكل ركناً أساسياً من أركان العملية الإبداعية والتي تتكون من أركان ثلاثة هي المبدع والنص والمتلقي. كما حضيت قضية التلقي أول مرة باهتمام الناقدين الألمانيين روبرت ياوس وفولفغانغ ايزر ثم انتقلت من رجال البيئة الأدبية الألمانية إلى أوروبا ودول العالم الأخرى.

ويعود سبب إختيار قضية التلقي عند الباحث إلى " الاهتمام العالمي بقضية التلقي قوياً، لأنها تتناول موضوع خلق المعنى وتشكيله، فضلا عن أن المتلقي أصبح يمثل عنصراً إيجابياً وفاعلاً في خلق المعنى الأدبي، بحيث أصبح التلقي هو العناية المثلى للمبدع[1].

فالمتلقي هو الناقد والقارئ والمستقبل للعمل الإبداعي، فهو الذي يقرأ النص، ويشارك في خلقه وإعادة إنتاجه، لذا فإن دور المتلقي قد أصبح موضع عناية المبدع واهتمامه لأنه لم يعد قارئاً مستسلماً للنص، ومستهلكا لمعانيه ودلالاته، وهذا ما أهَل المتلقي لأخذ دوره في العملية الإبداعية من حيث استقبال النص بكل ألغازه وأسراره وغموضه، ثم إعادة إنتاجه وخلقه مرة أخرى.

ولمَا كان المتلقي مشاركا عنيدا في خلق النص وإعادة إنتاجه، فقد تم تصنيف المتلقي بحسب ثقافته ومقدار عمقها، فالقارئ المتمكنَ من النص الإبداعي يشكل أمنية المبدع وغايته، فالمتلقي هو الذي يكشف عن خصوصية النص وجمالياته.

---

[1] محمود درابسة، التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1: 2010، ص 11

تناول هذا الكتاب مجموع من الفصول التي يأخذ بعضها برقاب بعض لتشكل معاً جوانب أساسية من جوانب قضية التلقي التي تمثل ركناً أساسياً من أركان العملية الإبداعية.
إذ يلمس القارئ لهذا العمل بشكل واضح أن فصول البحث تعاين جوهر قضية التلقي وتكشف عن الاهتمام المبكر بهذه القضية في النقد العربي.

ففي الفصل الأول تناول العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي عند النقاد العرب القدماء.
ومن الجدير بالذكر أن النقاد العرب القدماء لم يكتفوا فقط بدراسة أركان العملية الإبداعية: المبدع والنص والمتلقي، وإنما تجاوزوا ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي وعلاقتهما بالنص الأدبي.
لذا نجد هذه الدراسة تحاول الكشف عن طبيعة نظرة النقاد إلى تلك العلاقة التي تربط أركان العملية الإبداعية.

ولمعرفة وظيفة كل ركن وتفاعله مع الأركان الأخرى في العملية الإبداعية، تناول الباحث وظيفة كل من: المبدع والنص والمتلقي بشكل مستقل، حتى يمكن له دراسة تطور هذا الركن المهم في الإبداع عند النقاد القدماء والصلات والوظائف المشتركة التي تربطه مع الأركان الأخرى في العملية الإبداعية. وبما أن هذه الأركان تشكل ظاهرة أسلوبية معاصرة تدخل ضمن نظرية التوصيل أو دائرة الإبداع والاتصال، تلك الظاهرة التي تناولها النقاد القدماء في التراث النقدي والبلاغي القديم بشكل يستدعي الدرس والتحليل.

أما الفصل الثاني تناول فيه "إشكالية التلقي عند حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء. إن هذا الفهم لإشكالية التلقي عند القرطاجني يجسَد إدراك هذا النقد العربي الفذ للعملية الإبداعية بشكل عميق، ذلك أن الإدراك لا يتوقف عند جانب الإقناع في العمل الإبداعي بل الإقناع والتوجيه من خلال المحاكاة ودورها في الاستعداد النفسي والتهيئة عند المتلقي، فضلاً عن البعد الأسلوبي بمظاهره الجمالية المختلفة التي تربط المتلقي بالنص ذلك حسب ثقافته وإمكاناته الفنية.

وفي ضوء ذلك، فقد رأى الدارس هنا ضرورة الكف عن هذا الإدراك الواعي للقرطاجني لإشكالية التلقي التي تتمَيز عن معالجات غيره من النقاد العرب القدماء لهذه الإشكالية، وذلك من خلال بعدين هما: المحاكاة والتلقي والأسلوب والمتلقي. وبهذا العرض يمكن القول بأنَ حازم القرطاجني قد استطاع أن يجعل من المتلقي محور العملية الإبداعية بعد أن كان التركيز في بدايات النقد الأدبي عند العرب القدماء على المبدع أكثر من غيره.

تمثلت عملية الاهتمام بالمتلقي من خلال ربط كل عناصر الإبداع به، وذلك بدءاً من النص الأدبي، وما يتعلق به من الأنماط الأسلوبية كاللغة من حيث معانيها وألفاظها والغرابة والتعجب والالتفات والتضاد والانحراف والموسيقى وأشياء أخرى ترتبط بالمحاكاة التي هي جوهر العملية الإبداعية.

وقد أكد القرطاجني على ضرورة مواءمة هذه الأساليب مع المتلقي، للتأثير فيه سلوكاً وكذلك للتأثير فيه من الناحية الذهنية والنفسية، ولذلك فقط راعى القرطاجني في معالجته الأسلوبية والجمالية للنص الأدبي إبراز أهمية مناسبة ذلك مع سيكولوجية المتلقي في كل خطوة من خطوات الإبداع والخلق الأدبي.

كما عالج في الفصل الثالث اللذة الفنية في النقد العربي القديم، يتضَح لنا من خلال تحليل الباحث بأنَ اللذة عند المتلقي لم تتوقف عند المتعة والانفعال والنشوة فحسب، بل تجاوزت عند الفلاسفة المسلمين لتصل إلى هدف جديد، ومهمة سامية وهي إحداث تغيير في سلوك المتلقي نحو الفضائل، وهذا يجسَد بعدا معرفيا، لأن اللذة لا تعني عندهم النشوة العارمة غير الهادفة، بل هذا الإحساس بالجمال الفني الذي يقود إلى تهذيب النفس وتوجيهها الوجهة المعرفية المثلى.

من هنا فإنَ اللذة عند المتلقي قد ارتبطت بالقيمة الجمالية والقيمة المعرفية، وكأنَ الغاية من هذا الربط هو الإحساس بضرورة التأثير الإيجابي للعمل الفني عند المتلقي وكذلك بروز القيمة الإيجابية لهذا العمل الفنيَ في المجتمع.

فالعمل الفنيَ يوَجه إلى الناس بمختلف طبقاتهم ومستوياتهم، ولابد عند ذلك من شعور بالقيمة الإيجابية لهذا العمل عند الناس الذين يتلقون العمل ويستقبلونه، وهنا تجاوزت اللذة بعدها الجمالي إلى البعد المعرفي والتربوي.

وعليه، فإن الدور الأساسي في العملية الفنية هو للمتلقي الذي ينفعل ويتأثر بالعمل الفني إحساساً وسلوكاً، في حين تنتهي مهمة المبدع عند ولادة العمل الفني، وبالتالي فإنَ المهمة المعرفية للَذة في العمل الفني هي خروج بالشعر عن إطاره الفني، وغايته الجمالية ولهذا فإنَ المهمة المعرفية للَذة في العمل الفني قد ارتبطت هنا عند الفلاسفة المسلمين بالتجربة الجمالية وهذا ما ذهب إليه فيما بعد حازم القرطاجني في كتابه المنهاج والذي جاء نتيجة لتأثره بشروح الفلاسفة المسلمين لكتاب فن الشعر لأرسطو.

أما الفصل الرابع المعنون ب المعنى بين عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني

يمكننا القول بأنَ عبد القاهر الجرجاني قد أسس شيئاً هاما في هذا المجال، فقضية معنى المعنى تعد نقطة تحوَل في دراسة المعنى الأدبي، إذ إن المرحلة الفنية من تشبيه واستعارة وكناية بل أن المجاز بألوانه المختلفة هو المقصود بمعنى المعنى عند الجرجاني.

ولعلَ هذا الفهم المبكر لهذه القضية الأساسية في النقد الأدبي قد تركت أثراً واضحاً في النقد العربي وبخاصة عند حازم القرطاجني فيما بعد. حيث أن فكرة التخييل عند القرطاجني تشكل المكان الذي تنصهر فيه قضية المعنى ومعنى المعنى، فضلا عن أدوات التصوير المختلفة في إطار موضوع التخييل هي نفسها المرحلة الفنيَة التي توصل إليها من قبل عبد القاهر الجرجاني.

ومن هنا، فإنَ الداري يلاحظ أنَ قضية معنى المعنى عند الجرجاني كانت البداية في النقد العربي، وإن كان النقد اليوناني قد تعرَض لها تقريبا من خلال المحاكاة والتخييل كما جاء في شرح الفارابي وابن سينا لكتاب فن الشعر لأرسطو. بيد أن هذه القضية قد تعمَق فهمها في كتاب منهاج البلغاء للقرطاجني.

وبالتالي، فإنَ هذا الفهم والوعي للمرحلة الفنيَة في العمل الأدبي قد أعيد درسها والتأكيد على أهميتها في النقد الأدبي المعاصر، وإن كان ذلك قد تمَ من خلال مناهج وطرق مختلفة. في حين نجد الفصل الخامس والأخير معنوناً ب" ظاهرة الغموض بين عبد القاهر الجرجاني والسجلماسي"

في البداية يقدَم لنا الباحث إضاءة حول الغموض مفهوما ومصطلحا متبعاً بعناصر هذا الغموض عند عبد القاهر الجرجاني وبالتالي نجده قد استطاع إبراز أهمية الغموض في بنية النص الإبداعي، وأن ضروبه (الغموض) تشتمل على الصياغة والتركيب، فضلا عن ضروب البيان والمعاني والبديع، إضافة إلى ذلك فقد ربط عبد القاهر الجرجاني الغموض باللَذة العقلية والحسيَة عند القارئ. ولذلك فالغموض بأشكاله المختلفة من تعقيد وغرابة يدفع القارئ إلى دائرة التأويل وإدراك الفكرة التي تضمَنها النص الإبداعي، وهذا ما يثيره لذَة نفسية وعقلية عند القارئ.

وفي آخر الفصل ربط الباحث محمود الدرابسة أهمية الغموض وعلاقته بالمتلقي باعتباره – هذا المتلقي– يقوم بدور هام ورئيسي في العملية الإبداعية، ولعل دوره يكمن في إعادة تفكيك النص وإنتاجه مرة أخرى، وذلك لأن النص الأدبي مثقل بالدلالات والإيحاءات والرموز والصور. فالطاقة الفنية تجعل النص غامضاً، بحيث يطرح النص الإبداعي بسبب غموضه إمكانيات متعددَة، واحتمالات مختلفة للتأويل.

لذا يمكن القول؛ إنَ المناوشة الفكرية والنفسية ما بين المتلقي والنص المثقل بالغموض والمبني من خلال الأساليب البلاغية تجعل المتلقي أكثر تحفزا وقلقاً وتوتراً إزاء المفاجئات والاحتمالات المتعددَة، والدلالات المتباينة للمعاني لمعرفة التناسق بين هذه المعاني.

الـفـصـل الثــانـي

القارئ الضمني وفعل تلقي **الاستراتيجيات** النصية في ديوان "**الزمن الأخضر**" لأبي القاسم سعد الله

المبحث الأول: علامات القارئ الضمني في الديوان

1- العلامات الصامتة

2- العلامات الناطقة

المبحث الثاني: عوامل التفاعل بين النص والقارئ

1- تقنية الفراغات

2- طاقة النفي

المبحث الثالث: الاستراتيجيات النصية في الديوان

1- الرصيد في الديوان:

أ. السياق التاريخي

ب. السياق الاجتماعي

2- الصورة الأمامية والخلفية في الديوان

أ. التقاليد الأدبية

ب. العلامات المرجعية

إنّ فعل القراءة حتى يكون منتجاً للمعرفة وللموضوع الجمالي، يتطلّب بداية أن يكون النص هو صاحب المبادرة التأويلية فاتحاً أبواب الحوار للقارئ عبر خطاطة لغوية أسلوبية وفنية جمالية تساعده على استقبال النص والتفاعل معه، وبالتالي يتأسّس الفعل القرائي لا لكشف المستور وإماطة اللثام عن المحجوب فقط بل لخلق وكتابة نص جديد عبر ما يقدّمه من قراءات وما يحقّقه من إمكانات دلالية.

ومنه، **سنسعى في هذا الفصل** إلى البحث في كيفية تجسيد القارئ الضمني عند "فولفغانغ إيزر" على مستوى التطبيق، واكتشاف علامات حضور القارئ في ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله، وإمكانية تحقيق هذه البنية التجريدية التي رسمها الباحث الألماني "إيزر" كحقيقة تتمظهر على مستوى الكتابة الإبداعية وتبيّن كيفية اشتغال القارئ في البنية الداخلية للنص وإسهامه إلى جانب الكاتب في قيام الإرسالية التواصلية من خلال دراسة العلامات الناطقة والصامتة التي تفتح إمكانية تحقيقه.

ثم نعمد إلى تفكيك الاستراتيجيات النصية وعلاقتها بفعل قيام التلقي، وذلك بدراسة مفهوم الرصيد وهذه المرجعية السياقية وتأثيرها في إحداث فعل القراءة وتوجيه قراءات القرّاء وكذا تشريح الصورة الأمامية والصورة الخلفية التي ينبني عليها الديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله ومحاولة إظهار كيفية تجاوب القارئ مع هذه الإستراتيجية التي يصنعها الشاعر أبو القاسم سعد الله في رسمه للديوان، وبالتالي فتح المجال لمشاركة القارئ في العملية الإبداعية وتفعيل قدراته الذهنية من أجل التجاوب مع النص ومحاورته وصولا إلى تحديد عوامل التفاعل بين النص وقارئ الديوان من خلال تحديد تقنية الفراغات وكذا طاقة النفي.

المبحث الأول: علامات القارئ الضمني في الديوان

1. العلامات الصامتة:

يتضمن نص الديوان/ **الزمن الأخضر**[1] لأبي القاسم سعد الله** مجموعة من العلامات المضمرة التي تحيل بطريقة غير مباشرة إلى حضور القارئ في طيّاته، وتتجلى في تلك الضمائر* DEIXIS المبثوثة في الوحدات التلفظية.

باعتبارها ظاهرة لغوية تلعب دوراً في ضمان الإطار التداولي للخطاب، وهي أشكال فارغة دون مضمون مادامت لم تدخل في السياق، مادة فارغة تجد لنفسها محتوى انطلاقا من لحظة تلفظ الفرد بها ضمن حال الحديث ويتنوّع معناها بتنوّع مقامات توظيفها.

اذن، سنسعى من خلال ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله*** إلى معرفة كيفية تمظهر القارئ الضمني، وتحديد صورته في الخطاب الشعري، وذلك بدراسة علامات الضمائر المختلفة وطريقة انبنائها ودلالاتها.

---

*نعني بالضمائر التخفي والاستتار والإضمار بمعنى الاستتار ليس سوى علامات يشار بها إلى ما لم يصرّح ذكره، وهو بهذا قريب من معنى احذف.

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط: 1985

** **أبو القاسم سعد الله** لُقب بشيخ المؤرخين الجزائريين من مواليد 1930م بضواحي قمار من ولاية الوادي الجزائر باحث ومؤرخ، حفظ القرآن الكريم، وتلقى مبادئ العلوم من لغة وفقه ودين ، وهو من رجالات الفكر البارزين، ومن أعلام الإصلاح الاجتماعي والديني. له سجل علمي حافل بالإنجازات من وظائف، ومؤلفات أبرزها:

- محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، ط1، مصر، 1970، ط3، الجزائر، 1982
- سعفة خضراء، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1986 .
- دراسات في الأدب الجزائري الحديث, دار الآداب، بيروت، 1966 .
- تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1982 .

*** لعلّ أبرز المحاور الأساسية التي أدار عليها الشاعر قصائد ديوانه "**محور الوطن**" من خلال عرض مآسيه وفواجع التي تفشت فيه وامتدت إلى العنوان "**الزمن الأخضر**" لتجسّد أمل الشاعر في غد واعد. ثم "**محور الحب**" وما ينوي عليه من معاناته البالغة والذي استأثر قسا وحيّزاً من قصائد الديوان يليها "**محور العلاقات الخاصة**" التي شارك في التعبير عنها مشاركة شعرية بالغة التعبير والتأثير عبر بعض القصائد ومنها مرثاه لابن باديس "نجوى العبقرية" ومشاركته للشاعر محمد العيد آل خليفة في "هزار الشعر بمناسبة سكوت محمد العيد فترة عن قرض الشعر وغيرها.

يعدّ ديوان "**الزمن الأخضر**"* ثمرة تجربة شعرية عاشها الشاعر "أبو القاسم سعد الله" بكل تفاصيلها طيلة ثلاثين سنة أو يزيد، فقد بدأ قرض الشعر سنة 1950 بتونس وأنهاها بآخر قصيدة 1978 بأمريكا، ويضم بين دفتيه حوالي 120 قصيدة كتبت معظمها في العقد السادس من القرن العشرين، حيث صادفت عهد شباب الشاعر وعنفوانه، كما صادفت الثورة التحريرية الكبرى سنة 1954 قائلا: "**يعبّر هذا الشعر عن زمنين أخضرين عهد شبابي وعهد الثورة التي هي شباب الجزائر. فقد نظّمته في أغلبه بين سنوات 1950و1960 عندما كنت في العشرينات من عمري وكانت الثورة الجزائرية أيضا في ريعان قوتها**"[1].

وعلى هذا الأساس، فقد احتوى الديوان عاطفتين متباينتين؛ إحداهما ذاتية يعبّر فيها "أبو القاسم سعد الله" عن أحاسيسه وعواطفه الرومانسية الحزينة المتّسمة بالكآبة واليأس وعاطفة أخرى تعبّر عن لهيب ثورة نوفمبر المجيدة. فقد كتب الشاعر قصائده خلّد فيها ملاحم بطولية في هذا الديوان "**الزمن الأخضر**" سنة 1984 فجمع فيه كل أشعاره التي ألّفت وكتبت في الجزائر، تونس القاهرة وأمريكا.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، (المرجع سابق)، ص: 07

*شمل الديوان موضوعات متنوعة صنفناها إلى أقسام بحسب مواضيعها كالآتي :

–قصائد ذاتية رومانسية: رب يوم (ص19)، قيتارة الأنغام (ص33)، كأس الحياة (43)، نشوة الروح(59الجمال الحالم65 أغاريد الجمال 87 سنلتقي 317 نجمة الغروب359..

–قصائد ثورية نضالية صرخة الجلاء121 الثورة 179 ليلة الرصاص 181 ثائر وحب 195 بربروس 223 شاعر حر 227 أوراس 249 كفاح إلى النهاية 283المجاهدون 309 الزمن الأخضر 363

–قصائد عن الغربة والحنين إلى الوطن: وطني217 في غابة البشر293 ليل وشوق303 بحيرة الاحزان315 شك 325 ورق329

– قصائد تمثل تجارب في الحب: شعاع الماضي 23 الحب الحلال 41الشفة الولهى83 أوتار قلبي103 مصرع غرام 107 الخطايف163 الحزن335 القلب الصافي339 الليل والجرح341

–قصائد متنوعة الموضوعات: لغتي(نشيد)167 نجوى العبقرية ذكرى ابن باديس75 قدوة الأحرار 161 تاج العرب رسالة إلى الشيخ محمد البشير الإبراهيمي 27 هزار الشعر رسالة إلى محمد العيد خليفةص69 الخائن 301

ما نلحظه في الديوان "**الزمن الأخضر**" أن القصائد النضالية الثورية الوطنية هي الطاغية عليه، إذ تشكّل النسبة الأكبر من قصائده، ذلك لأنّ حب الوطن والشعور نحوه بالارتباط الروحي تفرض على الشاعر أن يعبّر عن آلام وآمال أمّته، إذ يعتبر شعره الوطني طهارة للنفس من خلال إصلاح الشعوب وحثّهم على التمسّك بالحرية والكرامة ويحبّب إليها الثورة على الاستعمار.

وفي هذا المضمون يقول "**أبو القاسم سعد الله**" في قصيدة طريقي[1]:

سوف تدري راهبك واد عبقر
كيف عانقت شعاع المجد أحمر
وسكبت الخمر بين العالمين
خمر حب وإطلاق ويقين
ومسحت أعين الفجر الوضية
أن هذا هو ديني
فاتبعوني أو دعوني
في مروقي
فقد اخترت طريقي !

ما نلتمسه في الديوان عموما وفي قصائد الثورة خصوصا هيمنة الضمير المفرد المتكلّم وهو إستراتيجية استخدمت كبرنامج أسلوبي خطّط له المرسل مسبقا ولا يعتبر مصادفة لغوية. وبالرغم من أنّ استخدام هذا الضمير المتكلّم يعزّز التوجّه السردي المنغلق ويكرّس الصوت الواحد الذي يهتمّ بالتجارب الفردية الخاصة، إلاّ أنّ توظيف الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" له جاء في إطار محاولة فنيّة ترمي إلى دمج الوعيين وعي المرسل بوعي المتلقي عن طريق تداخل الذوات في تقاربها عند الأشياء المتفق عليها.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة طريقي، ص:144

وبما أنّ الوطن عند "**أبو القاسم سعد الله**" اقترن بالاستعمار الغاشم، فقد كان دوما في مواجهة كل من يسخر من هذا الوطن من خلال كتاباته النضالية؛ وبالتالي كان واثقا من عدالة قضيته متحديّا فرنسا، فراح يشقّ طريقه طريق كل مخلص لوطنه وأمته ثائرا داعياً لتحطيم القيود قائلا[1]:

حطَّموا القيد وغنوا للحياة
وافتحوا نافذة الأفق الرحيبة
واعشقوا النور حيوات خصيبة
بيد أني لم أجدهم في طريقي
يارفيقي !

إنّ القارئ الضمني يتمظهر في عمق هذا الخطاب الشعري بطريقة مضمرة دون أن يتحدّد بشكل مباشر من خلال توظيف الضمائر "**أنتم**" /"**أنا**" /"**هم**" و"**أنت**"، بحيث يتجلى بوضوح أن المرسل يتوجّه برسالة إلى المرسل إليه **(القارئ الضمني)** يدعوه فيها أن يتحمّل مسؤوليته إزاء الحالة المزرية التي آلت إليها الأوضاع، فالشاعر قد اختار طريقه عن وعي ومسؤولية، فمأساة وطنه وشعبه تجعله يرفض أن يسير في درب الثورة، فيهتف للخونة الذين لا يهمهم مصير وطنهم المعذّب، وعندما عمّت الثورة كافة ربوع الوطن أعلنت فرنسا القضاء على الثوار والمتمردين، لكن هيهات أن يقهر الشعب الجزائري، فكلّما استشهد بطل أنجبت الأرض الثكلى أبطالا أشاوس، ووفي هذا الصدد نجد الشاعر "أبو القاسم سعد الله" يصف لنا هذا التحدي في قصيدة الأوراس قائلا[2]:

من حولك الصراع والدمار
والنار تأكل الأحياء في الدوار
من حولك الدماء كالأنهار
تجري فتسقي الأرض ماء الثأر
لتنجب الأشاوس الأحرار

لعلّ ما أبرز ما نلمحه من خلال تجارب الشاعر "أبو القاسم سعد الله" عينها قد تتعدّد وتتباين مواقفه –دون أن يكون قد مرّ بمراحل من التوتر النفسي– يمكن رصدها وبيان أثرها في تلك التجارب والمواقف، لأنّه –وهو يصدر عن إدراك وجداني– يتقلّب بين لحظات نفسية يبلغ اختلافها أحيانا حدّ التناقض.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة طريقي، ص:144

يقول في قصيدة "**يا بلادي**"[1]:

أنت رمز الأمل
أنت فجر أطل
من خلال الظلم
فاسلمي في الأمم
يابلادي
***
قد بدا فجرنا
حافلا بالمنى
يزدهي بالعلم
فاسلمي بالأمم
يا بلادي
***
نحن جند الفدا
ذكرنا في المدى
زاخرا بالعظم
فاسلمي في الأمم
يابلادي

عندما نتمعّن في هذه الأمثلة وغيرها، نتبيّن أنّ فعل الحكي يأتي بصيغة ضمير المخاطب "**أنت**" ثم ضمير المتكلّم المفرد "**أنا**" والجمع "**نحن**"، وهذا يحمل أبعاداً استراتيجية في قيام عملية التواصل، وتفعيل فعل القراءة بحيث يتمظهر عنصر المتلقي ضمن الخطاب بطريقة إيحائية غير مباشرة يفهم من سياق القول خاصة وأنّ الموضوع هو الوطن قضية تهم الجميع.

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة يا بلادي، ص: 187

إنّ توظيف ضمير المتكلّم "**نحن**" في القصيدة هو دلالة على انفتاح الخطاب الشعري على المتلقي "**أنت**"، باعتبار أنّ الضمير "**نحن**" هو جمع لضمائر ثلاثة: فهو المروي له يتضمّن بدءاً **(أنا+أنتم)** ويتضمّن **(أنا+هم)**، فينخرط المفرد في الجمع المخاطب والغائب. وبالتالي يحضر القارئ ضمنياً في هذا الخطاب كعنصر يشارك في بناء العملية التواصلية وتفعيل الأحداث من أجل التأثير في الآخر، وتحقيق التجاوب مع هذه الأفكار النضالية التي تدعو إلى ضرورة الكفاح وعدم الاستسلام للذل.

يتمظهر القارئ الضمني دائماً في عمق الخطاب وبطريقة مضمرة، دون أن يتحدّد بشكل مباشر من خلال توظيف صيغة الجمع بالضمير المخاطب "**أنتم**" أو ضمير الجمع المتكلم "**نحن**" ويظهر ذلك في قصيدته "**قدوة الأحرار**"[1]:

أيا أنشودة في سمعنا
ويا ابتسامة في غدنا
ويا انتفاضة في الحمى الجريح
ويا ارتعاشة الضياء
في أفقنا المختضب
في عيدنا المرتقب..
مازلت قدوة لنا
وللأحرار أجمعين
مدى السنين

كما يبرز الشاعر لنا النصر من خلال قصيدة "أنشودة ثائر" بقوله[2]:

النصر فوق بنودنا
فلينظروا !
والنار ملء جهادنا
فليحذرو !
والنور رمز وجودنا
فليكفروا !

في حين نجده يتجلى بصورة واضحة في هذا الخطاب التحريضي الذي يدعو فيه المرسل (الشاعر) ويتوجّه برسالته إلى المتلقي (القارئ الضمني) باستعمال الضمير الغائب "**هم**" إلى ضرورة النهوض من أجل التحرّر، وهذه إشارة واضحة على احتواء الضمير "نحن" لجميع عناصر الإرسالية(أنا، أنت وآخرون).

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة قدوة الأحرار، ص:161

2 المرجع نفسه، قصيدة أنشودة ثائر، ص:255

يعتبر توظيف هذه الصيغة مخطّط له مسبقا، ولا تأتي الأمور بعشوائية وتلقائية عفوية حيث يقصد من وراء ذلك توصيل هذه الرسالة إلى القارئ، وإثارة تجاوبه ورد فعله وكذا ضمان مشاركته في تفعيل هذه الأفكار والمواقف الثورية وترسيخها في ذهن الإنسان على مدى الزمن.

كما تتجسّد علامات القارئ الضمني من خلال استعمال صيغة الضمير المتكلّم "**أنا**" ويتّضح ذلك في قصائده الذاتية المعبّرة عن تجاربه في الحب والرومانسي بصفة أوضح

يقول في قصيدة "**وحدي**"[1]:

أنا وحدي
عدت من رحلة وجد
كانت الرحلة خضرا
كان في القرية عذرا
تلبس الفتنة هاله
كتب الحب إليها كم رسالة
وروى العشاق عنها كم حكاية

إذن نستنتج أنّ هذا التوظيف المكثّف للضمير المفرد المتكلّم "أنا" هو تخطيط نصي مسبق يهدف إلى إيجاد متلقي لإثارة تجاوبه ورد فعله، وإشراكه في تفعيل أفكار المبدع بحيث لا نكاد نسمع أو نقرأ "**أنا**" إلاّ وتشكّلت الذات المتلقية بالضرورة. وبالتالي يمكن أن نعتبر القارئ الضمني جزء لا يتجزأ من هذا الخطاب الشعري ومتضمّنا فيه يساهم في انبناء النص الإبداعي.

يقول في قصيدة "**سنلتقي**"[2]:

رفيقتي عند الشفق
أنا وأنت ذرتا تراب
ذراهما النسيم في السحر
فنامتا على عناق
وصلتا إلى القمر
إنا وأنت في الشفق

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة وحدي، ص:323

2 المرجع نفسه، قصيدة سنلتقي، ص:318

بما أنّ الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" عاش معاناة في الغربة فإنّ حنينه إلى الوطن أوقد في نفسه بواعث تجاربه الذاتية في الحياة، إذ نجده يقول في قصيدة "ليل وشوق"[1]:

يا ليل تمهّل
واشدد ريشك في الأفق
واغرر ظفرك في الصخر
لا تهربن لا تخجل !
سأغني لنجومك
سأناجي قمرك
سأمزق أسراري
عن ناري !

نلمح الشاعر من خلال هذه القصيدة يخاطب الليل في غربته مغنيّا لنجومه، مناجياً لقمره ويحاكيه عن أسراره عن أشواقه عن معاناته لبعده عن الأحبة والأهل والوطن.

كذلك نجده كتب عن تجربة الحب التي انكوى بنارها، حيث يقول في قصيدة "خميلة وربيع"[2]:

خميلة حبي ومنبع فني
بزهرك أنت المنى الغالية
وأنت ظلالي ومعزف لحني
وأنت لهاة الصبا الشاديه

كما نجد الشاعر بصدد معايشة معاناة الآخرين بالرغم من بعده عنهم لكن مشاعره وأحاسيسه معهم أينما حلّ، يقول في قصيدته "الدم والشعلة"[3]:

سوف أمضي
ومعي شعبي وعرضي
ساحقا كل تحد
وأنا أمضغ حقدي
ليس في حقلي دخيل
لم يلد شعبي ذليل

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة ليل وشوق، ص: 303

2 المرجع نفسه، قصيدة خميلة وربيع، ص:137

3المرجع نفسه، قصيدة الدم والشعلة، ص:300

نلتمس من خلال الخطابات التي تأتي بصيغة الضمير المتكلّم "أنا" الحضور المتخفي للضمير المخاطب "أنت"، ففي التبادل الألسني "**كل "أنا" ماهو إلاّ "أنت" وكل "أنت" ماهو إلاّ "أنا" بحيث لا يمكن أن نقول أنا إلاّ وتشكّلت الذات المتلقية "أنت" "**[1].

لذا فإنّ المتأمل في قصائد ديوان "الزمن الأخضر"؛ يجد أن الشاعر "أبو القاسم سعد الله" لا يقف عند حدود اغتربه الذاتي، ففي قصائده (عمالقة، المروحة، النصر للشعب..) يستقرئ ظاهراتية الحياة بحيث تحيل مفردات القصائد إلى مدلولات ظاهرة، كما تمثّل حادثة الجوهر الشخصي وإرهاصات الأنا تجاه العالم والإنسان والتاريخ الجمعي والفعل اليومي.

وبما أن مهام الشعراء إجلاء الحقيقة لشعوبهم، فهم كالشموع ينيرون الدروب لغيرهم بينما يحترقون من الداخل، فكم من شاعر أعدم وسجن ونفي ووضع تحت الإقامة الجبرية بسبب آرائه ومواقفه، فإننا نجد الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" يصرّح في قصيدته "النصر للشعب" عندما زعمت فرنسا أن جيش التحرير لا يمثّل الشعب الجزائري قائلا[2]:

الرأي رأي القادة الأحرار
فهم الثقاة وحماة الدار
لهم القلوب مواطنا ولم يد
محفوظة في موطن الأسرار
فإذا هم نادوا أجابت مة
مرصوصة في موكب جبار
لا تنثني عن حقها وكفاحها
مهما استعان الظلم بالأنصار
والنصر للأحرار.. للشعب الذي
يبني الحياة على الكفاح الناري

وبالتالي يمكن أن نعتبر القارئ الضمني جزءً لا يتجزأ من الخطاب الشعري، ومتضمّناً فيه سواء بصورة مضمرة أو معلنة، وهو عنصر يساهم في انبناء النص الإبداعي وتفعيل عناصره الفعل التواصلي.

---

1 voir, DOMINIQUE MAINGUENNEAU, éléments de l'linguistique pour le texte littéraire ; éd doras, parid 1990, p :06

2أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة النصر للشعب، ص:199

2. العلامـات الـناطقـة:

تتحدّد علامات القارئ الضمني بصورة مباشرة من خلال هذه الملفوظات التي يتوجّه بها السارد إلى المسرود له عبر كلمات من قبيل القارئ، المستمع، صديقي..الخ

لذا يتعيّن علينا ألا نخلط بين القارئ الضمني والمسرود له، حيث يتشكّل العالم المتخيّل من خلال علاقة السارد بالمسرود له، ويأتي القارئ الضمني لتفعيل هذه العلاقة وآليات انبنائها والمساهمة في إنتاج العمل الأدبي.

وانطلاقا من تفكيك هذه العلاقة (السارد والمسرود له)، سنحاول تتبّع إشارات حضور القارئ في الخطاب الشعري لديوان أبي القاسم سعد الله "الزمن الأخضر" وآلية وجوده في طيات النص وذلك بدراسة العناصر التالية:

- **المسرود له/الشخصية:**

تلعب الشخصية في قصيدة "**طريقي**" دور المسرود له، وبذلك يستتر القارئ الضمني ضمن ملفوظاتها، فهي إحدى آليات حضور المتلقي في البناء الشعري، فالقارئ مثلا يحضر وراء شخصية رفيقي الذي ينوه عنه بطريقة مضمرة من خلال المقابلة التي جمعته برفيقه كما نتبيّنه بشكل ضمني من قوله في قصيدة "طريقي"[1]:

يارفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي !
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشى النضال
صاخب الأنات عربيد الخيال
كل ما فيه جراحات تسيل
يارفيقي !
***
أنا أمشي والجموع من ورائي
باحثا عن فاتناتي:
الجمال والخلود والحياة
هل بلغت
ما أردت؟
لست أدري غير أني في طريقي

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة طريقي، ص141:

تنوب إذن، شخصية الشاعر عن القارئ الضمني، وهي علامات تواجده في بنية النص، إذ إن كل هذه التساؤلات التي يطرحها الشاعر هي من المحتمل طرحها كل متلق لهذه الأحداث، وبالتالي تمثّل إحدى الطرق التي يضمن فيها الكاتب مشاركة القارئ في خلقه للنص.

كما يتجلّى القارئ ضمن ملفوظات الشخصية في قصيدة "**الفدائي**" من خلال شخصية الفدائي قائلا[1]:

سلاحه في يديه
وروحه في النجوم
وقصده في جبينه
وأرضه في فؤاده
***
يرى الحياة دقيقة
يهز فيها سلاحه
عدوه كل شيء
يريد ذل بلاده
***
يقاتل الخصم دوما
بروحه وسلاحه
فإنّ رأى الموت هانت
حياته ودماؤه

وهذا ما نجده في قصيدة "**الطين**" الموجهة بلسان "**أخي**" مرددا[2]:

يا أخي الضارب
في دنيا الكفاح
أيها الساخر من عصف الرياح
يا ابن أمي، أيها الدامي الجراح
لاترع، وابشر بإشراق الصباح فالغد المنشود خفاق الجناح

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة الفدائي، ص: 189

2 المرجع نفسه، قصيدة الطين، ص:209

ومنه، تمثّل الشخصية (المسرود له) إحدى الطرق التي يعتمدها النص في بناء دور القارئ الضمني كأساس وآلية من آليات بنائه لضمان وجوده وتحقيق خاصيته التواصلية.

يقول في قصيدة "**شعب الله**"[1]:

الشعب في فرح غريب
بمقدم الموت الرهيب
الشعب مندفع الإرادة
نحو أكوام اللهيب
الشعب، شعب الله، ما
أدراك ما غضب الشعوب
شعب الجزائر في انتفاضته
وجولته الغضوب
شعب تدافع للحياة
مدى الروابي والدروب
هانت عليه حياته
بين المذلة واللغوب
فاختار للثأر الخضيب
أعالي الجبل القطوب

كما يحضر القارئ الضمني في النص من خلال السمة الحوارية التي ينبني عليها العمل الشعري، واعتماد طريقة السؤال والجواب بين شخصيات العمل الشعري المتخيّل، مثلما يظهر في هذا المشهد الحواري في قصيدة **قالت وقلت**[2]:

قالت: عجيب !
أنسيت ماضيك الرهيب
أيام كنت تديرني
في حضنك القاسي الشبوب
**
قلت: اصفحي !
قالت: غريب !
أو لم تقل لي مغريا متهالكا كالذيب:
"لا تجزعي يا عندليب
سأصير زوجك عن قريب
وتشاطريني الأنس يا أملي الحبيب"

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة شعب الله، ص:313

2 المرجع نفسه، قصيدة قالت وقلت، ص :99

تقوم الشخصية إذن، من خلال هذه الأسئلة التي تطرحها بدور القارئ الضمني وتنوب عنه، وهي تساؤلات يطرحها كل قارئ لهذا المشهد الشعري، وبالتالي نعتبرها إحدى الطرق التي يحقّق بها الكاتب فعل تواجد القارئ وتفعيل قدراته الإدراكية لفهم النص.

وهذا ما نلمحه كذلك في قصيدة **الخطايا** [1]:

سألت النفاية:
أتدرين سرّ الحكاية
وكيف النسيج... وكيف البداية
أجابت... وقد قلبت شفتيها
وهزت، بآهاتها، كتفيها:
بأنّ الخطايا
هي الأخطبوط
وهي الخيوط
وهيكل كل نفاية
فقلت: خطايا؟
سألتك بالطينة الجامدة
وما في الدنيا من خلايا
يعشش فيها شقافا
وحرماننا..
فقالت: أجل يا نفاية
عجنا الوحول
نسجنا الخطايا
وشدنا هياكل ذات قباب
محاريبها طينة آثمة..

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة الخطايا، ص: 155

أما في قصيدة "**إلى أين؟**" فقد جسّد الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" الحوار الداخلي بين الذات والأخت التي طلب منها أن تنقذه وتضمه إلى صدرها لأنّه يعيش الغربة والوحدة القاتلة حيث يقول[1]:

أختاه ! إلى أين نسير؟
في الظلام
قفي... حدثيني
ضميني إلى صدرك الدافئ
أنقذيني من البرد...
من الجوع

إذن، تقمصّ الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" في حواره شخصيتين اثنتين المتكلّم والأخت التي يخاطبها كأننا أمام مشهد مسرحي.

كما نكتشف في ثنايا الديوان الشعري " **الزمن الأخضر**" سمة التكرار التي تظهر بشكل لافت للانتباه، فتؤدي وظيفة محورية في توصيل وقع الحدث، وقوة الخطاب على المتلقي ذلك لأنّ تكرار الكلمة يحقّق إيقاعا يساير المعنى ويجسّمه ويعبّر عن معانيه، بل ويمكن لتكرار الكلمة أن يعبّر عن الزمن وامتداده أو قصره أو عن الحركة بأشكالها المختلفة

يقول "**أبو القاسم سعد الله**" في قصيدة "كفاح إلى النهاية"[2]:

سوف لا ألقى السلاح
سوف لا تبرح كفي بندقية
سوف لا يفرغ جيبي من رصاص
سوف لا يهدأ حقدي دون ثأري

إنّ تكرار كلمة (سوف لا) إنما هو تكرار إيقاعي إذ كرّر الشاعر تفعيلة (فاعلن) فيتّسع هذا التكرار الإيقاعي مع المعنى الذي يقصده الشاعر حين صوّر لنا تمسّكه بحق الدفاع عن وطنه بكل السبل التي تجعله حرّاً وهي لغة السلاح والبندقية والرصاص. لذا فإنّ تكرار هذه الكلمة دلالة تثبت إصرار الشاعر على السير قدما نحو التحرر والاستقلال.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة إلى أين، ص: 111

2 المرجع نفسه، قصيدة كفاح إلى النهاية، ص: 283

كما نلمح تكرار الكلمة في قصيدته "مواكب النسور"[1]

والثائرون...

الثائرون على الطغاة يناضلون

سنحطم الأصنام... أصنام الجناه

ونمجد الأبطال... أبطال الكفاح

إنّ تكرار كلمة "**الثائرون**" وكلمة "**الأصنام**" وكلمة "**أبطال**" إنما هو تكرار إيقاعي يتعرّف على خباياه كل قارئ باعتبار أن –التكرار– يحدث وقعا أكثر قوة في ذهن المتلقي، وبالتالي إثارة تفاعله مع الأحداث ومشاركته في الفعل التواصلي مع النص.

والحقيقة التي لا مراء فيها أنّ الشاعر التزم التكرار في أكثر من قصيدة بغرض تفاعل القارئ والكشف عن ماهو مضمر بحيث يقول في قصيدة "غضبة الكاهنة"[2]:

أقسمت بالدم والسعير

أقسمت بالروح المقدس والعبير

أقسمت بالجبل الأشم

أقسمت.. إلاّ أنني من تعرفون

***

وبكل نجم سامر

وبكل ليل دامس

وبكل فجر غامر

وبكل يوم عابس

وبكل وشم أخضر

وبكل مجد أحر

**

من هي قاهرة الرجال

من هي معجزة الخيال

من هي "سيّدة"الشمال

من هي كاهنة الجبال !

**

كيف الصراع الصاخب

كيف العذاب الواصب

كيف القتال الحاطب

كيف الوجود اللاهب

---

1 أبو القاسم سعد الله، قصيدة مواكب النسور، ص: 124

2 المرجع نفسه، قصيدة غضبة الكاهنة، ص: 133–135

وينهي قصيدته قائلا[1]:

ياجند... ياظل الحياة الرائعة

يا جند... يا شبل الروابي المانعة

تحيا الخمائل والقنن

تحيا الشهامة والوطن !

هكذا نلتمس التكرار في كل مقطع من مقاطع القصيدة، حيث بدأها بتكرار كلمة **(أقسمت)** خمس مرات ثم **(وبكل)** ست مرات يليها تكرار **(من هي)** أربع مرات، ثم كرّر **(كيف)** أربع مرات، وأخيرا كرّر **(ياجند)** و**(تحيا)** مرتين لكل واحدة منها.

وجاء التكرار ليخدم إيقاع الجملة ويضفي عليها أبعاداً نفسية مفعمة بالأمل والمستقبل المشرف بالجزائر.

كما نلمح الشاعر يكرّر جملة أو سطراً شعريا في بداية المقاطع كتنبيه متيحا للذهن انفتاحا لتأويل المعنى ففي قصيدته "**عودة النسور**"، استخدم الشاعر تكرار الجمل حيث يقول[2]:

عاد النسور

لأرضهم، عاد النسور

عاد النسور

لشعبهم، عاد النسور

وكان استخدامه لهذا التكرار تعبيراً عن الحركة والاستمرار، إذ أنّ ترديده الجملة يوائم معاني الحركة والدوام وهي راية توحي إلى الواقع المؤلم الذي عاشه الشعب الجزائري من خلال التضحيات الجسام التي يبذلها المجاهدون في كل شبر من أرضهم حين يردّد قائلا[3]:

عشناك في الحياة والمنى

عشناك في ذوي الوشم الغرر

عشناك في ذوي الفتح الأغر

فالتكرار أكسب القصيدة أهمية معنوية من خلال الرفض والصمود ومقاومة المستعمر عبر قوافل الشهداء التي تجسّد حالة نفسية ومادية بأنّ مصير هذا العدو لا يختلف عن مصير الطغاة الذين عرفتهم البشرية عبر تاريخها الطويل.

1أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة غضبة الكاهنة، ص: 135-136

2المرجع نفسه، قصيدة عودة النسور، ص: 201

3المرجع نفسه، قصيدة أوراس، ص: 250

- **تقنية التهميش:**

يتخلّل ديوان "**الزمن الأخضر**" الحواشي والهوامش التي تشرح وتفسّر الكلمات اللغوية الغريبة على المتلقي، ومنها يقدّم مناسبة القصيدة التي استأثرت قسطا وحيّزاً من قصائد الديوان المتضمنة "محور العلاقات الخاصة" التي شارك في التعبير عنها مشاركة شعرية بالغة التعبير والتأثير عبر بعض القصائد ومنها مرثاه لابن باديس "**نجوى البقرية**" ومشاركته للشاعر محمد العيد آل خليفة في "**هزار الشعر**" بمناسبة سكوت محمد العيد فترة عن قرض الشعر وغيرها.

وهذا ما سنحاول عرضه من خلال هذا الجدول المفصل الآتي:

الرقم	عنوان القصيدة	تقنيــة التهميش		
		ص	**عرض مناسبة القصيدة/ إهداؤها**	**شرح الكلمات اللغوية/ت.كتابتها**
01	رب يوم	19	بعثت إلى الشيخ محمد الطاهر التليلي القماري بمناسبة احد الأعياد	// **تونس، 11سبتمبر1950**
02	شعاع الماضي	23	"إلى ذلك الطيف الحاير على أرجوحة الأمل الجميل، أزف هذا النغم الحزين"	// **تونس، نوفمبر 1951**
03	تاج العرب	27	إلى الشيخ محمد البشير الإبراهيمي	**المقصود بالروض معهد ابن باديس تونس 1951**
04	يا روضة المجد	31	//	**أبو سامي هو الشيخ الحفناوي هالي تونس 1952**
05	قيتارة الأنغام	33	إلى الشاعر الأديب الأستاذ الحفناوي هالي أبي سامي	// **تونس 1952**
06	كأس الحياة	43	إلى اليتيم في الأبوة الأستاذ هاي	**تونس 1953**
07	سراب	51	//	قصيدة غير كاملة تونس 1953
08	الطبيعة الغضبى الشتاء	53	إلى الذين تضرحوا بدماء الأحزان، واحترقوا بلهيب البؤس وعاشوا في دنياهم عيشة الحقائق المعذبة..	**تونس 1953**
09	هزار الشعر	69	إلى أمير الشعراء أ.محمد العيد خليفة	**تونس 1953**
10	يا غريد	73	إلى ع.ن. أعرف الناس بتعقيد شوري وشعري	**تونس 19 مايو1953**
11	جلال الخلد	79	إلى الذين يقطفون ورد الأمل من أشواك البؤس والأشجان، ويستعذبون كأس الحب وهي سم زعاف.."	**تونس 1953**
12	أغاريد الجمال	87	إلى الذين هاموا...	**تونس 1953**

13	غيوم	95	إلى عشاق الدم	**تونس 1954**
14	إلى أين	111	إلى ضحايا الديمقراطية، إلى البائسين	**تونس1954**
15	المجهول	127	إلى نفسي التي يعذبها الحنين إلى المجهول	**الأبيار الجزائر 1955**
16	خميلة وربيع	137	أهداها إلى ا.إبراهيم مزهزدي بمناسبة زواجه	**الأبيار الجزائر1955**
17	قدوة الأحرار	161	في ذكرى الشيخ عبد الحميد بن باديس	**الأبيار الجزائر 24ابريل1955**
18	الثورة	179	//	**كتبت أول ليلة نوفمبر نشرت القاهرة 1955**
19	الخائن	299	//	**حاول بعض الخونة عرقلة الثورة**
20	المجاهدون	309	إلى أصدقائي المجاهدين في الجزائر	**القاهرة 29نوفمبر1957**
21	سنلتقي	317	إليها بعد عامين	**القاهرة 1958**
22	الجرح والمصير	355	إلى الذين يتحدثون عن مصير المعركة في الجزائر بينما هم لا يملكون حتى مصير أنفسهم	**القاهرة 15مايو1960**
23	احبك	377	تذكر ولده وهو بالقاهرة في مهمة وابنه في الجزائر فاشتد شوقه إليه	**القاهرة 06ابريل1976**
24	حنانيك	379	إلى أبو العيد دودو	**امريكا20فبراير1978**

ولعلّ آخر قصيدة كتبها الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" في ديوانه "الزمن الأخضر" بعنوان "**حنانيك**" وهو في أمريكا يقضي سنة التفرغ الجامعية بالولايات الأمريكية عام 1978 وقد أخبره الدكتور "**أبو العيد دودو**" من الجزائر برسالة عن الأزمة القلبية الحادة التي تعرض لها نتيجة ارتفاع الضغط عنده فكتب إليه هذه القصيدة قائلا[1]:

طبيبك يا (دودو) طبيب مزيّف
فنبضك موزون وقلبك مرهف
وما بك إلا الفن عز بموطن
عليك، فناجاه الوجيب المخفّف
ويسلو الهوى والفن قلب معنف

ومنه، تمثّل هذه التقنية العلامة على حضور القارئ الضمني لإحداث التواصل بينه وبين علم النص والتفاعل بينهما، بحيث إنّ هذه الثغرات الغامضة لا تسهّل عملية الاحتكاك بين النص وقارئه، لذا تأتي هذه الشروحات لتوطيد العلاقة بين النص والقارئ.

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة حنانيك، ص:379

المبحث الثاني: عوامل التفاعل بين النص والقارئ

1. بنية الفراغات في الديوان:

تمثّل بنية الفراغات عند "فولفغانغ إيزر" أحد الأدوات الجوهرية والأساسية لقيام عملية التواصل بين القارئ والنص، وقد شغلت موقعاً هاماً بديوان "أبي القاسم سعد **الله**" "**الزمن الأخضر**" ، بحيث تشكّلت أحداثها في نسيج يميّزها عن النصوص الإبداعية الأخرى وفتحت المجال أمام القارئ في إعادة بناء أجزائها وتنظيمها.

وهنا نتساءل:

كيف يمكن لتقنية الفراغ أن تحدث وقعاً جمالياً في الديوان؟ وكيف يتمظهر الفعل التواصلي بين القارئ والنص من خلالهما؟ وما دور الفراغ في قيام الفعل الإبداعي واكتماله؟.

انطلاقا من هذه التساؤلات وغيرها، سنعمل على دراسة تقنية الفراغات في الديوان من خلال رصد وجودها في جدول يلخص القصائد التي وظف فيها هذه التقنية ثم نسعى إلى معرفة كيفية انبنائها وتحديدها.

تجلي بنية الفراغات في قصائد ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله*					
هزار الشعر	69	قصة عملاق..	169	شك	325
قالت وقلت	99	ثائر..وحب	195	ورق	329
إلى أين	11	عودة النسور	201	الحزن	335
مواكب النسور	123	إلى جبل الأطلس	213	الهوة	337
غضبة الكاهنة	133	القرية التي احترقت	219	القلب الصافي	339
طريقي	141	الخائن	299	الليل والجرح	341
أنشودة المزارع والحقول	145	ليل وشوق	305	رحلة حزن	345
الشمس	153	أخصاب الدم	307	شيء لا يباح	351
الخطايا	155	بحيرة الأحزان	315	الحرج والمصير	355
خطى السنين	159	سنلتقي	317	نجمة الغروب	359
قدوة الأحرار	161	وحدي	323	الزمن الأخضر	363

*جدول يبيّن **تجلي بنية الفراغات في قصائد ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله**

أ* **التقطيع في فعل السرد:**

لقد ساهم فعل السرد وطريقة انبنائه في خلق شبكة من الفجوات (الفراغات) اللامتناهية أحدثت توتراً كبيرا في مخيلة قارئها أثناء القراءة، ونلتمس ذلك في معظم قصائد الديوان.
وقارئ هذا الديوان يلاحظ أن موضوع الثورة بارز، لذا نجد قصائده تهمس في آذاننا بكلمات هادئة تعبّر عن إحساس حزين ينبع من أعماق الشاعر فيترك فينا أثراً نعيش معه أجواء القصيدة بجميع أحداثها ونتجاوب معها لكن في نفس الوقت يترك لنا فراغات نملؤها.

وإذا أردنا التمثيل لهذه الظاهرة فإنّنا نخلص إلى أن قصائده الثورية جلّها متّسمة بالهمس والحزن. وربما كانت قصيدته "**مواكب النسور**" أكثر إيضاحا في إدانة الاستعمار الذي يتحوّل الشعب والوطن في ظل حكمه إلى أشياء وحالات غير إنسانية يقول[1]:

... وفم الإله مردد
لا... لن تبور
تلك المواكب والنذور
مدى العصور
***
والشعب يسبح في الدموع
والبؤس يحتطب الجموع
والمبدأ الأسمى صريع...

تثير هذه الانقطاعات المتواصلة القلق والاضطراب في ذهن القارئ الذي كان ينتظر استكمال أحداث القصيدة المحورية، وبالتالي يضطر القارئ هنا إلى العودة إلى الوراء لكي يملأ الفراغ الذي أحدثه السرد ملاحظا بأنَّ الشاعر حاول أن يقدّم صورا مأساوية لواقع الشعب الجزائري. وهذه الصور المعتمدة على المجاز تبدو بالغة الأهمية لأننا لم نألفها عند الشعراء الجزائريين آنذاك (الشعب يسبح في الدموع، البؤس يحتطب الجموع وغيرها).

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة مواكب النسور، ص: 123

كما نلمح توظيف الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" للفراغات انطلاقا من عنوان القصيدة وهذا ما نجده مثلا في قصيدة "**ثائر.. وحب**" الذي يدعو من خلالها إلى الكفاح المسلّح وسفك الدماء باعتباره السبيل الأمثل لتحرير الوطن، والشاعر إن لم يعش أجواء المعركة لأنه كان بعيداً عن وطنه الحبيب، فقد استطاع أن يجسّد إحساسه الوطني من خلال هذه الصورة المعبّرة وهذه الازدواجية القائمة بين الحب والحنين إلى وطن الدماء يقول[1]:

"أوراس" والدماء والعرق..
وصفحة السماء والغسق
والأفق المحموم راعف حنق
كأنه وجودي القلق
قد ظمئت عيونه إلى الفلق
وسال من أطرافه دم الشفق..
ونجمة من الشمال تحترق
كقلبي الذي يدق
حبيبتي !

فالقصيدة تحمل ألفاظا تظهر حيرة الشاعر واضطراب نفسه وشوقه إلى الحرية، وقد استعان في صياغته على معجم لغوي يلتحم فيه الحب بلفظ الثورة والوطن تاركا فراغات تستهوي كل قارئ لهذه القصيدة.

ونفس الازدواجية نجدها في قصيدة "**سنلتقي**" إذ يطل علينا الشاعر بنفس معذّبة محرومة ترافقه حبيته وذكرياته المؤلمة قائلا[2]:

رفيقتي عند الشفق
أتذكرين أمسنا المجهود
أتذكرينه غثيان.. يبصق الدماء
يجر كتلتي حديد
ثقيلتين كالعياء..
***
أتذكرين المأتم الرهيب..
لأمسنا الغريب
إذ سار بائسا جريح..

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة ثائر.. وحب، ص:195

2 المرجع نفسه، قصيدة سنلتقي، ص: 317

من يقرأ هذه الأبيات فإنّه لا يجد وراءها تلهفاً أو حنيناً إلى فاتنة يهواها الشاعر ويتمنى لقياها، لكننا نجد الماضي الدامي المخيف الذي جمع بين الحبيبين، كما نجد ازدواجية الذكرى الحزينة التي يحرص الشاعر على الاحتفاظ بصورها المفزعة الدامية ما أمكنه، يعرضها في صورة استفهام "**أتذكرين**" ليدلّل على الأمس الغريب (الغثيان والدماء، العياء والمأتم الرهيب).

لكن لن تدوم هذه الصورة القاتمة طويلاً فتأتي اللوحة الأخيرة لتجسّد صورة للأمل الذي يعيشه الشاعر مع رفيقته أملاً في الحرية والعودة الى الوطن. وهذا العنصر يمثّل أهم ركن في تجربة الغربة عند الشاعر يقول فيه[1]:

سنلتقي في ضمة انتصار

غدا.. ويسقط الجدار

ويمرح الطفلان من جديد..

يبدو أنّ الفراغات في نص القصيدة تلعب دورين أساسيين هما:

الأول يتمثّل في كونها عاملاً من عوامل الفصل والتفكيك بين العناصر النصيّة، مثلما يتّضح ذلك في هذه الانقطاعات المتواصلة للأحداث التي تشكّل فراغات وفجوات ساهمت في تفتيت التماسك النصي، وفي الوقت نفسه تعمل هذه الفجوات بوظيفة الوصل عندما يتدخّل القارئ ويقوم بالربط بين هذه العناصر المفكّكة، وإعادة بناء الانسجام النصي.

ومن يقرأ قصائد "سعد الله" **(شك، حزن، رحلة حزن، ورق، ليل وشوق، نجمة الغروب)** يجد صوراً تدور حول الحزن والأسى على مصير الوطن وما آل إليه جرّاء ما لحقه من ظلم وتعسف من قبل المستعمر. فتتجمع عناصر هذه الصور في إطار كلّي وهو الظلام والخوف الذي يحيط بالشاعر في ليالي الغربة، وبالوطن في ليالي المحن والعذاب، فهو غريب في كلتا الحالتين. يقول في قصيدة نجمة والغروب[2]:

يا نجمة الغروب

علام تحزنين؟

تؤرقين الليل بالأنين

وتبعثين نحو كل قلب عاشق..

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة سنلتقي، ص: 319

2 المرجع نفسه، قصيدة نجمة الغروب، ص: 359

إنّ أول صورة تصادفنا في هذا المقطع صورة الظلام في الأفق، يحيل الحياة أحزاناً وحداداً، فالظلام صورة لواقع الشاعر في غربته، كما هو صورة في محنته، إنه شاعر وطني يعاني الغربة حريص على أن ينقل أحاسيسه لكن أحيانا غامضة في ثنايا الفراغات التي يتركها للقارئ.

ومثل هذه الصوّر المظلمة نجدها في قصيدته "**شك**" التي تهدف إلى تصوير حالة الترقب التي تتملكه وهو بعيد عن الوطن يقول[1]:

أما أنا فالشك دوما قاتلي
الشك في رسالة بلا عنوان
وقادم بلا لسان
من عالم مغلق.. ظلام

هذا الفراغ يستفز من القارئ ويجعله في تفاعل مع هذه الأبيات عندما يقرأ من عالم مغلق ثم يلمح تقطيعا في السرد ويليها ظلام. وهي ألفاظ تدلّ على الغموض والضبابية.

وبالتالي لا يتوقف صراعه مع المجهول المبهم والغامض، حيث نجده يقول في قصيدته الهوة[2]:

أعيش في هوة بلا قرار
أغوص في أعماقها.. أنهار
يداي تبحثان عن طريق..
لم تعرفا بدايته
وتتعبان.. تدميان

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة شك، ص: 326
2 المرجع نفسه، قصيدة هوة، ص: 337

من خلال هذه الفراغات؛ فإننا نجدها تؤكد حالة التيه والضبابية التي يحياها "**أبو القاسم سعد الله**" والتي تبرز بشكل واضح كذلك في قصيدته "رحلة حزن" يقول فيها[1]:

يا رفيقي
أنا لم أحيا في ضباب
لم يراودني مرح
لم أضاحك نجمة عند المساء
بين قلبينا.. وطار
الكنز الذي لي يباع..
يارفيقي..

يعلن الشاعر في هذا المقطع بأنه لم يراوده مرح ولا فرح منذ ولادته كما أنه يحيا في ضبابية مبهمة وغامضة، وما يدلّ على ذلك ضمير المتكلّم "أنا". كما يتابع الشاعر تصوير – المجهول– كما لو كان روحاً غير منظورة (مبهمة)، وقد تكرّر تعامله مع هذا المجهول، فهو يغلّب على كثير من نتاجه.

ولاشك أنّه يشير إلى عملية الصراع الداخلي بين المقموع (المقهور) الخفي وبين الطاقة المكبوتة فيه والتي تعمل عادة إلى الأسفل كلّما حاول الخروج من الأعماق ليصل إلى سطح الوجدان والشعور فيرى النور، نور الحرية.

لقد تعايش الشاعر بين إعلان التمرّد والعمل على كبحه بالانسحاب إلى الطبيعة ليطفئ توتره ويعوّضه عن حيرته ومعاناته، يقول في قصيدة الحزن[2]:

وحيدتي
أن يسقط الخريف كل زهرة..
من دربنا الطويل
أن تخنق الرياح كل نغمة..
هناك في بستان الحب ناي
ألحانه خضراء ما تزال..

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة حزن، ص: 346

2 المرجع نفسه، قصيدة الحزن، ص: 335

ومن بين القصائد التي تعبّر عن عبثية الحياة بالإنسان موظفا تقنية الفراغات قصيدة ورق يقول فيها[1]:

أعيش في الورق
أطالع الصباح والمساء في الورق
وأكتب الأيام والليالي..
على الورق
أصطاد فكرة.. خيال
من الورق

كما يواصل "**أبو القاسم سعد الله**" في عملية خلق الفراغات في قصيدة "الزمن الأخضر"[2]

أيعود الزمن الأخضر؟
كانت فيه حكاية طفل
يرعى النجم ويحلم:
ألوان، أمواج ضياء تعبر...
من ذاك اللون غدي
في هذا الضوء يدي

اذن أمكننا القول؛ إن ديوان "**أبو القاسم سعد الله**" من خلال قصائده بنية من الفراغات اللامتناهية والمتداخلة فيما بينها. فالفراغ يؤدي إلى فراغ آخر، وهو في حدّ ذاته ملء للفراغ الذي قبله. ولا يكاد القارئ يخرج من حالة توتر لأنّه توصل إلى استجماع بعض أجزاء فحوى القصيدة حتى يدخل في حالة توتر أخرى.

وهكذا تمثّل هذه التقنية طريقة لتفعيل قدرات القارئ وتنشيط آليات التأويل. وتصبح هذه الفراغات بمثابة المثير الذي يثير استجابة القارئ، وبالتالي ضمان مشاركته في إنتاج المعنى الجمالي للنص.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة ورق، ص: 329

2 المرجع نفسه، قصيدة الزمن الأخضر، ص: 363

ب.التقطيع الحواري:

لقد شكّلت تدخلات الشاعر "**أبو القاسم سعدالله**" السارد المتكرّر في حواره مع شخصياته من خلال مجموعة من قصائد ديوانه أبرزها "قالت وقلت" فجوات وفراغات أحدثت توتراً في ذهن القارئ، وفتحت المجال أمامه للمشاركة في إعادة تشكل هذا العرض الحواري. يقول مخاطباً حبيبته[1]:

قلت: ارحمي قلبي الصغير !
قالت: غرور !
قلت اشفقي عن حبنا !
قالت؟ أنا؟ لست أنا..
قلت: الشباب؟
قالت: عذاب !
قلت الهوى؟
قالت: ذوي.. !
من كان مثلي يائسا
فليحترق توا أسى !

تعتبر هذه الفراغات التي يحدثها فعل السرد في العرض الحواري للشخصيات بمثابة الإثارة التشويقية، وهي طريقة لربط القارئ بفعل القراءة وتحريك الأحداث والتسريع في تقدّمها وتطوّرها، وكذا تفعيل إدراك القارئ من أجل الربط بين المشاهد الحوارية وتحقيق الفهم وإنتاج معنى النص.

لذا نلمح خطابا آخر للشاعر في قصيدة له مهداة إلى ضحايا الديمقراطية يقول فيها[2]:

أختاه ! إلى أين نسير؟
في الظلام
قفي.. حدثيني
ضميني إلى صدرك الدافئ
انقذيني من البرد..
لقد طال الطريق...
ولم نصل...

1أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة قالت وقلت، ص: 101

2 المرجع نفسه، قصيدة إلى أين، ص: 112

ج.الصفحات الفارغة:

يتبيّن من خلال قراءة الديوان "**الزمن الأخضر**" أنّ الشاعر شكّل فراغات بين قصائده من خلال هذه الصفحات الفارغة (البيضاء) التي تتمظهر مع نهاية كل قصيدة وبدايتها في الصفحة الموالية. ويبدو للوهلة الأولى أنها بياضات مطبعية، لكن بعد التمعن ومتابعة فعل القراءة بشكل دقيق وكذا ثبوت هذه الخاصية في الديوان في نسخته الأصلية، يتبيّن لنا أنّها تقنية مقصودة تدخل في الإستراتيجية النصية التي اختارها الشاعر لبناء الفعل التواصلي مع القارئ.

من هنا نتساءل عن أهمية هذه الفراغات في البناء النصي، ومدى تفاعل القارئ معهما.

تبدأ القصيدة الأولى "**رب يوم**" في الديوان بعد المقدمة إذ يصطدم القارئ مباشرة مع فعل القراءة لهذه الصفحة الفارغة بينهما التي تسبق مضمون القصيدة، فتحرّك وعي القارئ حيث لا يفهم ضرورة وجود هذا الفراغ النصي قبل بداية أحداث القصيدة.

لذا تمثّل هذه الصفحة الفارغة بمثابة إشارة وعلامة للإعلان عن هذا الإضمار في مسار أحداث الديوان ككل عبر مواضيعه المتعدّدة التي أبرزها لنا الشاعر في كل صفحة جديدة لبداية قصيدة جديدة تسبقها صفحة فارغة.

إذن، من خلال تتبعنا الدقيق لهذه الصفحات الفارغة في الديوان، والبحث في وظيفتها وعلاقتها بالبناء العام لأحداث الديوان، أمكننا القول: إنّ هذه الفراغات التي تنهى بها الفصول تعتبر "حالة نموذجية للحذف الافتراضي"، وهي تقنية اعتمدها الشاعر لخلق التواصل مع القارئ وهي طريقة لتحضيره لهذه الفراغات والمساحات الخالية، والتنقلات في مسار المواضيع ووسيلة لفتح المجال أمام تدخلات القارئ، وتخيّلاً لاستكمال الأحداث والتنسيق بينها، وإعادة تنظيمها وتفعيل نشاطه من أجل المساهمة في بناء النص/ الديوان وتحقيق الفهم.

لقد شكّلت الفراغات ظاهرة في هذا الخطاب الشعري، حيث تتداخل المقاطع الشعرية فيما بينها، وتتشابك لتصنع بنية معقّدة يصعب تفكيكها. ويبقى القارئ هو العنصر المحوري في قيام النص وإنتاجه من خلال تفعيل قدراته وفطنته، من أجل الوصول إلى تحقيق الانسجام بين عناصر الحوار وبناء التماسك النصي، ويكون خيال القارئ أكثر إنتاجية كلّما كان عدد الفراغات مرتفعا، وهذا دليل على الأهمية الجمالية لهذه الفجوات النصية التي تنشّط القارئ من أجل إحداث التفاعل والتواصل بالنص الإبداعي .

2.طـاقة الـنفـــي:

ثمّة نوع آخر من الفراغات يتناوله "إيزر"، ويتمثّل في إمكانات "**النفي**" التي تلغي العناصر المألوفة في وعي القارئ، فتظهر المعايير الأدبية والاجتماعية والتاريخية المنتقاة في الرصيد النصي معطّلة ومشوّهة أي منفية ومسلوبة. وذلك حينما يضع الأدب هذه المعايير في موضع المساءلة كأن يتعمّد إظهارها بواسطة الانتقاء، مما يحدث فراغاً ناجماً عن إقصاء معايير أخرى، ويحفّز القارئ على ملئه لتحديد أسبابه وحيثياته.

أ. **خرق المعايير الأدبية:**

إنّ قارئ ديوان "أبي القاسم سعد الله" "الزمن الأخضر" يتبيّن أنّ الشاعر يستعمل الأنماط البلاغية في رسم الصوّر الشعرية بكثرة، خاصة في بداية تجربته الشعرية ثم تطوّرت صوره بتطوّر القالب الشعري الذي أصبح يصوغ عليه قصائده الحديثة (شعر التفعيلة).

وقد كانت ألفاظ الشعراء القدامى مصدراً لكثير من التشبيهات والمجازات والصور في بعض قصائد "سعد الله" نحو (الإبل، المطايا، الصحراء، الغزال، الصارم..).

وهذه بعض نماذج للصور البلاغية الواردة في الديوان "الزمن الأخضر" حيث نجده يقول في قصيدة "**الشفة الولهى**"[1]:

جفتك أماني الحب يا قلب فلتغض وحاذر سهام الهجر في الغيم والومض
تكهربك الأنوار بالسحر هاجسا من الشفة الولهى إلى أنشب فض
ربيع بديني راضيا وحبيبة كوردة ريحان تضوع من الروض
أمتع وجداني به متطهرا وعندي فؤاد لا يخيب إذا يمضي
تؤرقني سقما فمالك تنثني عن الصارم المصقول في كفها البض

نلمح من خلال هذه القصيدة تعوّد قراء الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" على قصائده العمودية التقليدية إلا أنه فاجأهم بنزوعه نحو التجديد في كتابة شعر الحر (شعر التفعيلة).

ويرى عمر بن قينة أنّ هذه "**التجربة التجديدية الناضجة فيشكل القصيدة الجزائرية قد بدأت على يد الشاعر أبو القاسم سعد الله. ولعلّ أول محاولة مقبولة له كانت عام 1955 في قصيدة طريقي التي قيلت في حرب التحرير** "[2].

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة الشفة الولهى، ص: 83

2 ينظر، عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص: 78

يقول الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" في قصيدة طريقي[1]:

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
فقد اخترت طريقي !
وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف التيار وحشى النضال
صاخب الأنات عربيد الخيال
كل ما فيه جراحات تسيل
وظلام وشكاوي ووحول
تترآ كطيوف
من حتوف
في طريقي
يا رفيقي !

من هنا يصطدم قارئ ديوان "**الزمن الأخضر**" بهذا الهدم الكلّي لآليات الكتابة الشعرية المألوفة عند "سعد الله"، فيتحطّم مخزونه الأدبي المعهود في قراءته ويحسّ بالاضطراب والارتباك أمام هذا النفي والتشويه لمعاييره.

ب.**خرق المعايير الاجتماعية**:

يتفاجأ القارئ أثناء قراءته لبعض قصائد الشاعر الذاتية الرومانسية نحو (شعاع الماضي أوتار قلبي، مصرع الغرام والحب الحلال..) بالرغم من أن بعض الأعراف الاجتماعية قمعت وقمع معها كل أنواع الرؤى التي ترتبط بها ولذلك نجد الشاعر يلجأ أحيانا الى إقناع المتلقي بطريقة إيهامية على وجود ما يسمى "**الحب الحلال**" من خلال قصائده.

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة طريقي، ص: 141

يقول "أبو القاسم سعد الله" في قصيدة "**شعاع الماضي**"[1]:

يا سر قلبي في غرامك عانى
ما ظل فجرك باسما بجناني
يا أيها الملك الذي هجر السما
صلني بقلبك أو بدمعك أنني
أرضى بوصلك، بل بوصلك عانى
أسلو بنورك بل بنارك تائها
بالحب في عرس الصبابة ضانى
رفرف علي فإنني متلهب
نفسا ونفسا لا أقول: كفاني

يحدث الاندهاش في ذهن القارئ ويتشكّل الانقطاع ويقع التصادم جرّاء هذا الخروج وهذا التجاوز الكلّي للعرف الاجتماعي المحافظ عندما أقرّ في قصيدته الموالية بعنوان "**الحب الحلال**" يقول فيها[2]:

أعطني الثغر إن ذا يوم عرسي
وخلي رضاب الذل يكرع من كأسي
فإن جن ليل الحب يطفو وراءنا
وناداك بالوهم المريب وبالحدس
وبتنا فمنك السحر جذب قبلة
ومني الهوى ينساب فيك صدى اللمس
وتصعد بالحب الحلال شجوننا
ويبقى حفيف النفس منك مع النفس

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الاخضر، قصيدة شعاع الماضي، ص:23
2 المرجع نفسه، قصيدة الحب الحلال، ص: 41

كما يتفاجأ القارئ أثناء قراءته لقصيدة "**قالت وقلت**" والتي كان لها في الأصل عدة عناوين منها: قبلة حمراء، قصة مظلومة يقول فيها[1]:

قالت: عجيب!

أنسيت ماضيك الرهيب
أيام كنت تديرني
في حضنك القاسي الشبوب
جسمي يذوب
كالقطة البلهاء تحتك في لغوب..
وبقبلة حمراء أسكر في اللهيب
وأكلت لي ثغري الخضيب
وشبعت من جسدي الرطيب

قلت: اصفحي!

قالت: غريب!

ألم تقل لي مغريا متهالكا كالذيب:
"لا تجزعي يا عندليب
سأصير زوجك عن قريب
وتشاطريني الأنس يا أملي الحبيب"
وفضحتني في الناس، يا وجه الخطوب
فيئست من كل القلوب
وكرهت هاتيك القلوب

هكذا يحدث نفي المألوف، وينكسر القانون الشرعي الذي يحرّم قيام هذا النوع من العلاقات، فتتعطّل المسلمات وتتشوّه القيم الدينية ويحدث الاضطراب في نفس المتلقي ويحدث اللاتماثل بين القارئ والنص فتتناقض العلاقة بينهما.

ومن هنا يبدأ البحث وراء هذه الأفكار لفهم أبعادها العميقة، وبالتالي تحريك قدرات القارئ التأويلية، وتفعيل آلياته الإدراكية فيقع التفاعل بين النص والقارئ.

لذا تمثّل هذه المواقف نفياً للمألوف، وخرقاً للطبيعة البشرية لكن تبقى طاقة النفي النصوص الإبداعية عموما والشعرية منها خصوصا في ديوان الشاعر "أبو القاسم سعد الله " **الزمن الأخضر** تمثّل إستراتيجية أساسية لإحداث العملية التواصلية بين القارئ والنص.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة قالت وقلت، ص: 99-100

المبحث الثالث: الاستراتيجيات النصية في الديوان

من أجل توضيح عمل هذه الاستراتيجيات النصية ووظيفتها على مستوى التطبيق، سنعمد إلى دراسة ما يسميه "إيزر" بـ "الرصيد" و"الصورة الأمامية والصورة الخلفية"، وكذا معرفة كيفية تجسيد المرجعيات السياقية المختلفة للديوان.

1. الرصيد* في الديوان:

يقصد به "إيزر" le repertoire du texte " الحيّز المألوف داخل النص، وقد يكون على شكل إشارات لأعمال أسبق، أو إلى معايير اجتماعية وتاريخية، أو إلى مجمل الثقافة التي نشأ النص منها"[1]، والتي تحيلنا على الواقع الخارجي للنص وأفقه المرجعي.

غير أن النص لا ينقل هذه العناصر المنتقاة كما هي، وتكون مجرد نسخة طبق الأصل بل نجدها دائماً في حالة تحوّل واختزال، إنّها تنزع من سياقاتها الاجتماعية والتاريخية، وتدخل في سياق نصي جديد، بحيث تكتسب أبعاداً دلالية جديدة، ولكنها تستمر مع ذلك في إثارة أصول هذه العناصر، وتظل الصلات القديمة حاضرة كخلفية تساهم في توليد الدلالات الجديدة.

من هنا سنكشف عن تجليّات الرصيد في ديوان "الزمن الأخضر" ونحدّد كيفية التقاء النص بالواقع، ومدى استجابة القارئ وتفاعله مع هذا البناء التخطيطي الذي جمع فيه الكاتب المرجعية الواقعية والخيال الأدبي.

---

*تقترب فكرة "رصيد النص" عند إيزر من فكرة "أفق الانتظار" عند "ياوس"
ورصيد النص هي التسمية التي أطلقها ايزر على ما يسمى بالمواضعات أو الأشياء المتعارف عليها في مجال الأدب.

1 فولفغانغ ايزر، فعل القراءة تر حميد الحمداني والجيلالي الكدية، (المرجع سابق)، ص: 75

أ/ السياق التاريخي:

يشكّل السياق التاريخي في نص الديوان/ **الزمن الأخضر** لأبي القاسم سعد الله النقطة المحورية التي تبنى عليها الأحداث، حيث يعمد الشاعر إلى توظيف التاريخ بكل أبعاده واستغلال الحقائق التاريخية ودمجها بالعالم المتخيّل، ويصنع بذلك صورة جمالية يندمج فيها الخيال بالواقع، بحيث يتفاجأ القارئ للوهلة الأولى ويتساءل حول مصداقية هذه الأحداث ومدى واقعيتها وتثير استجابته، ويفتح بذلك مجال التفاعل بين النص والواقع والقارئ.

يحضر تاريخ الجزائر في الديوان كصفحة كاملة، حيث يعود الشاعر إلى مختلف الحقب التاريخية وبصفة أخص ثورة التحرير الجزائرية، فيربط من خلالها بين الماضي والحاضر، إذ يتكرّر التاريخ ويستمر بطريقة لا منتهية.

لذا نجد الشاعر يستحضر لنا أسطورة احتلال الجزائر في قصيدته الموسومة "**المروحة**" قائلا[1]:

أكذا الريش حرير وقبل
أبيض كالقطن جذاب خضل
مات فيه الحب ظمآن الأمل
حين طاشت مروحة
وذوي الريش الندى
واللهيب المتعالي
يأكل الشوق معه
ودخان كالسراب
عام في جو الدعه
فبدا الشر نيوب

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة المروحة، ص: 203

نلتمس إذن هذه المرجعية التاريخية المكثّفة في الديوان، إذ ترسم صورة التاريخ كاملة في ذهن القارئ، حيث يجمع بين التاريخ القديم الذي غيّب في النسق السائد، وهذه وظيفة أساسية للرصيد الذي يقدّم للقراء العون لكي يرو ما لا يستطيعون في المعتاد رؤيته خلال مسيرة الحياة العادية.

ولا يكتفي الشاعر بالعودة إلى السياقات الخارجية، وتوظيف مختلف عناصرها مثلما هي بل ينبغي أن ينتزع من سياقها الحرفي لتأخذ شحنات دلالية جديدة وتحمل أبعاداً عميقة تثير تجاوب المتلقي وتفاعله معها.

يقول في قصيدة المصقلة بمناسبة إعدام أحد قادة الثورة الجزائرية "روبسبير"[1]:

"روبسبير".. إلى الجولتين
سنعدم روبسبير
سنحرق هذا الإله !.
***
وهذه حكاية قديمة
تاريخها طويل
يعرفها الكبار والصغار
قد جددت حديثا
***
وبالأمس جدد للحبل فعله
وأصدر (لاكوست) القس أمره
بأن يشنق الثائرون
ونفذ في البعض أمره
ليعتبر الآخرون

لذا نلتمس هذا التواصل التاريخي الذي رسمه النص بين الماضي والحاضر والربط بين أحداث القصة المتخيّلة والحقائق التاريخية الحقيقية، ويتلاحم الواقع بالخيال، بحيث يتكرّر الماضي في الحاضر ويستمر في المستقبل.

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة إلى المقصلة، ص: 229-230

لذا فإنّ الأشعار الأولى للديوان هي عبارة عن مقطوعات بعناوين موحية فيها كثير من الحزن/ سن المراهقة مثل (شعاع الماضي، قيتارة الأنغام، أغاني الربيع، الحب الحلال، ملاك الخلد، رفيق النرجس، نشوة الروح، نغم الوداع، الجمال الحالم..).

إنّ هذه القصائد هي لون من ألوان استحضار الماضي بحثاً عن السعادة خاصة حين تمتزج المشاعر بانفعالية ففيها روح الشباب وحس المراهقة وشيئا من الرومانسية التي أبى العرف الاجتماعي أن يقمعها.

إلاّ أنّنا كلّما تقدّمنا مع ديوانه وفق التسلسل التاريخي نحس بأنّ الشاعر بدأ يدخل محراب الرومانسية ويخرج من فورة الشباب، إذ نحس بتلك المشاعر الرومانسية الإنسانية التي تغمر وتشيع فيه النشوة والسرور بما في هذا الشعر من معانقة للطبيعة وإظهار سرّ جمالها وصولا إلى التعظيم بشباب الثورة وعظمتها بعظمة أبطالها.

لذا نجده هنا يستحضر المناضلة "جميلة بوحيرد" لكن بعد الحكم بالإعدام عليها وعلى زميلاتها فيقول[1]:

أيامك حقل
غرس الثورة والزهر
وسقى الزيتونة والنصرا
في وطني الخصب
***
ياغنوة حقلي
شدى الأوتار المرخيه
واحكي للصخر وللنخيل
أسطورة أنثى وطنيه
عاشت في الحقل وللحق
عصفورة حب رفرافه
نسجت للحقل أمانيه
وشدت للكون أغانيه

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة حقل الزيتون، ص: 291

تعتبر هذه المرجعية التاريخية المألوفة في ذهن القارئ قوّة إيحائية فتحت النص أمام تأويلات القارئ وإمكاناته الإدراكية للربط بين المتخيّل والحقيقة واكتشاف الهدف العميق الذي تقوم عليه الكتابة الإبداعية بحيث يفهم وراء هذا الخطاب التأكيد على أصل أبناء الجزائر.

ب.السياق الاجتماعي:

يتجلى السياق الاجتماعي في نص الديوان/ "**الزمن الأخضر**" بشكل واضح، ويتجسّد ذلك في تلك القيّم والأعراف الاجتماعية والعادات الدينية التي تتمظهر في أحداث الديوان.
وتتمظهر من خلال توظيف الشاعر المرجعية الاجتماعية للصراع الاجتماعي الخفي بين طبقات المجتمع المختلفة.

كما أننا نجد الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" وظّف في ديوانه بعض المواضيع والقضايا الاجتماعية التي كانت سائدة في عصره آنذاك، إلاّ أنّ تناوله كان رمزياً بعيداً عن توظيف الدلالات والألفاظ الجاهزة، والتي شاعت عند الشعراء الجزائريين الذين سبقوه، وهذا ما يظهر جليا في قصيدة "الجرح والمصير" يقول فيها[1]:

اليأس والضياع والألم
وآهة الغروب والندم
وخاطر يشك أو يلتاع..
في الشعب.. في نضال الجرح
في المصير!

وهكذا يفتح الشاعر من خلال توظيفه للمرجعية الاجتماعية المجال أمام القارئ لاكتشاف هذه الأفكار التي تتعارض مع النسق الفكري السائد في المجتمع، إذ أن النص الأدبي لا يعيد بأي حال من الأحوال إنتاج الأنساق الدلالية السائدة، بل يرجع إلى ما هو مفترض فيها وإلى ما هو منفي أو مقصي. وبالتالي يتفاعل القارئ مع النص ويتجاوب مع هذه السياقات المرجعية، ويعمل على بناء دلالاتها الجديدة ذلك أن النصوص الأدبية تتراسل مع سياقاتها وهي تزداد ثراء بتفاعلها مع سياقات ثقافية متغيّرة وبذلك يتواصل النص مع الواقع والقارئ معا.

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة الجرح والمصير، ص: 355

كما أنّنا نلمح نوعا آخر من العلاقات الاجتماعية في قصائد ديوانه المتمثلة في علاقاته مع شخصيات بارزة ذكرها في مقدمة ديوانه يقول " وقد يستخلص الدارس لأوائل هذا الشعر أنّ صاحبه كان ضمن المدرسة الإصلاحية التي كانت جمعية العلماء تحمل رايتها في الجزائر. **فهو سيجد فيه أسماء ابن باديس والإبراهيمي، ومحمد العيد، والمدني، والتليلي، وهالي..الخ**". فكل هذه الشخصيات سنعرضهما من خلال جدول نبيّن فيه توظيف الشاعر لهذه الأسماء البارزة في ديوانه سواء في الإهداء أو في مضمون القصائد.

القصيدة	زمن كتابتها	الشخصيات/ أصدقاؤه	نماذج من قصائده
رب يوم ص19	11-09-1950 بتونس	بعثت إلى الشيخ محمد الطاهر التليلي القماري	هذه الدار ان تراخى طويلا كصدى الحب حين يصمى بنحس بيد هذا (**أبو جمال**) سعيد صانه الله-من تقاه- بحرس
تاج العرب ص27	1951 تونس	إلى الشيخ محمد البشير الإبراهيمي	دأبت تناجي الشعر في كل موطن وما أنت إلا الشمس تشرق ضاحيا وتبسط بالإشعاع عن كل شاذب فصغت لآلي الدر عقدا منضدا
يا روضة المجد 31 ص	1952 تونس	الشيخ الحفناوي هالي	أرفل (**أبا السامي**)، والأزهار باسمة في جنة النور بين السام والماس واصدح مع الطير في أفق به وله من نشوة الروح بين الثغر والكأس
هزار الشعر ص69	1953 تونس	محمد العيد خليفة	مغاني الأنس سكرى في مآسيها وسدرة الخلد ظمأى في مغانيها شجية الأفق، لا الأوتار هازجة ولا الهزار.. هزار الشعر شاديها
نجوى العبقرية ص75	1953 تونس	في ذكرى ابن باديس	علل المجد بأنغام حزان واسكب الشجو لأفنان البيان يا ابن باديس هاناء ضافيا بالنعيم في الخلود والتهاني
حنانيك	1978 أمريكا	أبو العيد دودو	طبيبك يا دودو طبيب مزيف فنبضك موزون وقلبك مرهف وما بك إلا الفن عز بموطن عليك، فناجاه الوجيب المخف

وبالتالي يمكننا القول بأن الديوان يتأسس على مرجعية اجتماعية تخلق الحيّز المألوف لدى القارئ، وتضمن قيام فعل التواصل بينه وبين النص، ويتمظهر ذلك من خلال إشارات إلى أسماء الأماكن التي تعايش معها وعاش فيها وكتب عنها.

ذلك لأن الحيز المكاني يوحي بواقعية أحداث القصيدة، وبالتالي يربط العلاقة مع المتلقي وإحداث فعل القراءة. كما أننا نلاحظ من خلال قراءتنا للديوان انتقاء الشاعر عنوان قصائده توحي بخصوصية المكان الوطن الأم نحو "فداء الجزائر، بربروس، الجزائر تتكلّم الجزائر الخالدة، أوراس، أسطورة الجزائر، ربيع الجزائر) وهي كالآتي:

زمكانية العنوان	الصفحة	مختارات من قصائد الديوان	تجلي المكان
فداء الجزائر	185	فداء الجزائر أروانا فداء لأجدادنا الفاتحين ونحن جنود لأوطاننا	الجزائر
بربروس	223	أجب بربروس ! أشعبنا تعذبه أم ذباب أقلبا تحطمه أم حجر	بربروس أكبر وأبشع سجون الجزائر
الجزائر تتكلّم	233	أقولها لفرنسا جلية كالصباح إني كمين جديد لجيشك السفاح	المكان ظهر على مستوى العنوان "الجزائر" وفي مضمون القصيدة "فرنسا"
الجزائر الخالدة	243	بلاديالتي تطلع الشمس فيها دماء تضيء الربى اليانعة بلادي التي تلتقي قبضاتها على عنق الغاصب الجائعة بلادي الجزائر إذ تجتليها ترى الخلد في لوحة رائعة	وظف وتغنى بالوطن الحبيب "الجزائر"
أسطورة الجزائر	263	انني أقصد الجزائر يدميها بعنف عدوها التبجيل كتل في القيود محمرة الأرض تهوى وزندها مفتول	وظّف "الجزائر" في العنوان والمتن متفاخرا بأرضه وأرض أجداده

كما نلمح تجلي المكان من خلال مضامين قصائده المتفاوتة في الموضوعات ولعلّ أبرز هذه القصائد نجد: (نغم الوداع، غضبة الكاهنة، قصة عملاق، ليلة الرصاص ثائر.. وحب، إلى جبل الأطلس، القرية التي احترقت، أوراس، ربيع الجزائر وأخيرا الدم والشعلة). يستحضر الشاعر "بغداد" في قصيدة نغم الوداع قائلا[1]:

يا مجيبا بأرض بغداد انا
قد شربنا الأسى ولفح الوقود
فاسقنا منهل العلوم شبابنا
وأبقنا عند عرش مجد تليد

أما في قصيدة إلى "**جبل الأطلس**" فإننا نجده يوظف كلا من "روما" و"اليونان" قائلا[2]:

ومجدا يطاول روما
ويونان في المشرق..
وجيش العروبة ملء البطاح

في حين يصوّر لنا "وهران" و"قسنطينة" في قصيدة "**البعث**" قائلا[3]:

ان أهلي عرب الأطلس ثاروا
عبر وهران التي تصنع مجدا
وقسنطين التي تحفر لحدا
وتعب النصر من نبع الصباح

والمتتبع لقصائد "سعد الله" يلاحظ أنه ليست لديه مفارقة دلالية بين صورة المدينة والقرية، فكلاهما يشتكي الظلم والحصار، يصارع العدوان والموت بشعور انساني مطلق يقول في قصيدة الدم والشعلة[4]:

القرية تدمى
عشبا وترابا تدمى
جرح من غير ضماده
في جسم البشرية

ومنه تتواصل هذه الأمكنة المختلفة في وحدة عميقة الذي يغطي من خلالها الشاعر عشق أرض البلاد كلها لتصبح امتدادا للذات ومرآة للنص.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر،قصيدة نغم الوداع، ص: 63

2 المرجع نفسه، قصيدة إلى جبل الأطلس، ص:214

3 المرجع نفسه، قصيدة البعث، ص: 237

4 المرجع نفسه، قصيدة الدم والشعلة، ص: 287

2. البنية الأمامية والخلفية:

تتحدّد الاستراتيجيات النصية في نظر "إيزر" من خلال بنية الصورة الأمامية والصورة الخلفية* التي تعمل على تنظيم علاقة النص بأفقه المرجعي، ويتم ذلك بانتزاع المعيار في سياقه الأصلي وزرعه في النص الأدبي وتطفو على السطح معاني جديدة، لكنها في الوقت نفسه تجرّ بسياقها الأصلي في أعقابها لأنها لا تتّخذ شكلها الجديد إلاّ أمام خلفية ذلك السياق[1].

نفهم من خلال ذلك أن بنية الصورة الأمامية لا يمكن أن تقوم إلا بوجود الصورة الخلفية، أي أنه لن يكون بإمكاننا فهم العنصر المرجعي ودلالته الجديدة (الصورة الأمامية) إلاّ على ضوء هذه الصورة الخلفية التي انفصل عنها والتي يستمر في إثارتها والإشارة إليها.

وهكذا يفرض النص على القارئ أن يغيّر باستمرار العلاقة الدلالية بين الصورتين الأمامية والخلفية، إذ بادراك العناصر المألوفة يسهّل فهم العناصر غير المألوفة، ويساهم غير المألوف بدوره في إعادة بناء فهم المألوف وهذه العلاقة الجدلية بين الصورتين الأمامية والخلفية، وسيرورتها تنهي إلى بناء الموضوع الجمالي.

انطلاقا مما سبق،

سندرس خطاب الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**"، ونذكر كيفية تجسيده علاقة النص بالصور المرجعية، ودور القارئ في إدراكها وبناء المعنى وتحقيق الفهم.

---

*يستعمل عز الدين إسماعيل في تر لهولب روبرت نظرية التلقي بمصطلح "الصدارة والخلفية، ص: 141 ومن يستعمل عبارة المستوى الأمامي والخلفي، ينظر عبد العزيز طليمات فعل القراءة إشكالات وتطبيقات نظرية التلقي ص:56

1فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، تر حميد لحمداني والجيلالي الكدية، (المرجع سابق)،ص: 101

أ. التقاليد الأدبية:

يمثّل الديوان خطاباً مميّزا في الكتابة الشعرية، حيث عمد الشاعر إلى تشويه تقاليد الكتابة الأدبية والخروج عن المألوف، وخرق القواعد والثوابت المتعارف عليها في عالم الشعر وخلق علاقة تناقض بين الصورة الأمامية والصورة الخلفية، وجدلية أحدثت الانفعال والتوتر في ذهن المتلقي التي تزعزعت معارفه ومعاييره الثابتة في مجال الكتابة الشعرية.
وتبيّن ذلك باعتماده النمط الحر في الكتابة، وكذا بتفكيك صورة الزمن وعلاقة الشخصية ونظام فعل السرد في الديوان.

- هدم البنية الزمنية:

إنّ أول ما يمكن تسجيله عن نص الديوان –**الزمن الأخضر**– تتداخل الفترات الزمنية فيما بينها وتتشابك لدرجة تجعلنا نظن أن المسافة للزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل لا أساس له هنا، فكل صفحات الديوان هنا هي ماضي بمختلف درجات ماضويته.
يقول الشاعر في مقدمة ديوانه:" **يعبّر هذا الشعر عن زمنين أخضرين: عهد شبابي وعهد الثورة التي هي شباب الجزائر. فقد نظمته في أغلبه بين سنوات 1950 و1960**"[1].

وهذا ما سيثير الانفعال والتوتر في ذهن القارئ لأول وهلة، إذ يصطدم اللامألوف بالمألوف، ويحدث الغموض وعدم استيعاب هذه الصورة الأمامية لبنية الزمن التي تشوّه النظام المألوف في الكتابة الشعرية أي الصورة الخلفية وذلك حين قرّر كيفية ترتيب ديوانه يقول:" **خطر لي أن أجعله أقساماً: ما نظمته في الجزائر وتونس، وما نظمته في القاهرة، ثم ما نظمته في أمريكا والجزائر من جديد، وأخيراً خطر لي أن أرتبه زمنياً. فأبدأ بأول قصيدة وجدتها، وأختمه بآخر قطعة قلتها. ولم أشأ أن أستقل برأيي في هذا الترتيب فاستشرت عددا من الزملاء الشعراء والنقد فحبذوه**"[2].

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، مقدمة الديوان، ص:07
2 المرجع نفسه، ص:11

*** المؤشرات الزمنية:**

يتجاوب القارئ بصعوبة مع هذا النظام الزمني الذي يضطر فيه إلى التحلي بالفطنة والتركيز، من أجل إدراك المعنى واستجماع أجزاء القصائد والتفاعل مع أحداثها.
خاصة وأن هذا الديوان يوظّف المؤشرات الزمنية التاريخية التي تساعد على تحديد الحدث في الزمن. يقول "**إنّ توزيع الشعر على السنوات (1960-1950) غير متعادل. مثلا كانت سنوات (1955، 1956، 1957) غزيرة الإنتاج، بينما كانت سنتا (1958 و1959) فقيرتين من الإنتاج. وقد حاولت أن أذكر لكل قصيدة أو قطعة تاريخها في نهايتها. فإذا كنت غير متأكد وضعت علامة الاستفهام (؟) بعد التاريخ، وهي تعني (حوالي)**"[1].

وهذه طريقة لتفعيل قدرات القارئ وقوته في المشاركة في إنتاجية العمل الأدبي، إذ يعمد إلى توظيف المؤشرات السياقية في النص التي أسهمت بقدر كبير في القصائد إلى تحديد الفترات الزمنية، وقد كان لعنصر التأويل دور مهم في هذا المجال.

سنحدّد من خلال هذا الجدول الآتي القصائد التي وضع في تاريخ كتابتها استفهاما:

عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة
قيتارة الأنغام	33	يا بلادي	187
دموع العبقرية	37	أوراس	249
أغاني الربيع	39	عواصف	253
الحب الحلال	41	أنشودة ثائر	255
كأس الحياة	43	لا تغربي	321
ملائك الخلد	47	وحدي	158
رفيق النرجس	49	الله للجميع	349
سراب	51	المتمرد	365
الطبيعة الغضبى (الشتاء)	53	القفص	369
نشوة الروح	59	الحالم	371
مصرع غرام	107	أقلامنا سجينة	373

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، مقدمة الديوان، ص: 11

مثلما نلاحظ أن نص الديوان يضع مجموعة من التوجيهات تقود القارئ وتساعده في الوصول إلى تحديد المؤشرات الزمنية، وهذه طريقة لضمان مشاركته في إنتاج النص وضمان الفهم واستجماع هذه الأحداث المتشعّبة والربط فيما بينها ويضطر إلى تأويل المعطيات النصيّة من أجل الوصول إلى التحديد التقريبي لهذه الفترات الزمنية.

لذا نستنتج أن ديوان "الزمن الاخضر" شكّل نسيجا زمنيا خاصا، اعتمد بناءا يميّزه عن جميع الأبنية الأخرى، فلا نجد للتحديد الزمني المألوف أثراً أحيانا ، فعملية السرد في حركة تنقل مستمرة، والفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة في حالة تداخل، وكأنّ الحدود الفاصلة بين الأزمنة لا حدود لها، وتتبيّن هذه الصورة عن النظام الزمني المتداخل في قصيدة دموع[1]:

أيدب الفناء في التربة الخضراء
في الصباح المعطر الأنداء
في الهوى الحلو في الهديل الشجي
في الضحى البكر في شباب المساء
في الليالي الطروب بالنغم المسحور
حتى انبثاقة الأضواء

كما نلمح استخدام الشاعر في قصيدة "طريقي" تداخل الأزمنة من المستقبل البعيد إلى الماضي ليصل إلى الحاضر قائلا[2]:

سوف تدري كيف مزّقت سدوفي
وظهرت كالأحاجي من كهوف..
عامي امضغوط بالقيد الكسيح
عالم الارهاب والرق الجريح
وصرخت في الجموع الذاهلات:
حطموا القيد وغنوا للحياة
وافتحوا نافذة الأفق الرهيبة

وهكذا تتصادم الصورة الأمامية بالصورة الخلفية في ذهن القارئ حيث يصنع النص بناء زمنيا يخرج عن المألوف والمعهود في المرجعية الأدبية، وهذه إستراتيجية هامة يضعها الكاتب من أجل ضمان مقروئية النص وتفعيل قدرات القارئ وتجاوبه مع هذه الصورة الأمامية اللامألوفة التي تفتح المجال أمام تأويلات ومساهمته في إنتاج المعنى.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة دموع، ص: 119

2 المرجع نفسه، قصيدة طريقي، ص: 143-144

- **الحوار الشعري:**

يتفاجأ القارئ في تتبعه لأحداث الديوان بانبناء بعض الحوارات بين الشخصيات شعرا حيث يتجاوز النص الصورة الخلفية المألوفة في تقاليد القصائد التي تقوم على وحدة الوزن والقافية، فتنحرف الصورة الأمامية عن القواعد المتعارف عليها في الكتابة الشعرية.

لذا فإننا نشهد حوارا شعريا في قصيدة لأبي القاسم سعد الله بعنوان "خميلة وربيع" أسطورة زواج قديمة يقول فيها[1]:

الخميلة: توشحت بالورد والياسمين
رحت أناجي الصباح العطر
وعن شفتي ابتهال الحنين

الربيع: خميل، بحق الحنان الوريق
وحق الهوى والندى والرحيق
لأنت شبابي الخضيل الذكي

الخميلة: سهرت ليالي الشتا البارده
أحن إلى حضنك المخملي

الربيع: فأرجحت فيك المنى الشارده
وهدهدت فيتارك العبقري

تتراكم هذه السمة الشعرية، وتتحوّل إلى أبيات شعرية تتخلّل النص الحواري، كما يتمظهر ذلك في الحوار الداخلي عن طريق المونولوج وهو يكلّم نفسه عن أمانيه وحلامه ساخراً ممّا يراه قائلاً[2]:

أأنت الذي كنت تحلم بالمستحيل
وتصنع للشمس حبل الوصال
وتكتب في وجنات النجوم
حكايات عشقك
وكنت تقول: سأفتح باب السماء

وهكذا تتصادم الصورة الأمامية بالصورة الخلفية في ذهن القارئ، ولا يعي بسهولة هذا الانحراف الذي تحدثه الصورة الأمامية، بحيث يتلاحم النص الشعري وتتكسّر الحدود بينهما ويتعارض مع المرجعية الأدبية ويكشف دلالات الحوار الشعري الخلاقة التي تعكس الروح العميقة في المبدع وإحساسه الشاعري تجاه موضوع الوطن، وبالتالي تفتح آفاق التأويل وإنتاج المغيّب في النص.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة خميلة وربيع، ص: 137-138

2 المرجع نفسه، قصيدة الحالم، ص: 371

ب/ **العلامات المرجعية:**

تحيل هذه العلامات على الواقع الخارجي للنص، وتكون قراءتها دائما مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ ومشاركته في هذه الثقافة ومعرفته الواسعة بعمقها. وبالتالي تتفاعل الصورة الأمامية والصورة الخلفية، وتخلق شحنات دلالية تعمّق الفهم وتساهم في تحقيق الموضوع الجمالي في النص.

ويتمظهر ذلك من خلال هذه الأسماء التاريخية والأسطورية التي تتخلّل صفحات الخطاب الشعري.

1/ **الشخصيات التاريخية:**

يتضمن الديوان/ "الزمن الأخضر" عدّة أسماء تاريخية علمية، تنتمي لفترات وحقب زمنية تاريخية متباعدة ومختلفة، وبنظرة أولية نستنتج أنها شخصيات كلها تجتمع على صفة النضال والكفاح من أجل قضية الوطن.

لعلّ أبرز الشخصيات التي وظفها في قصيدته "**المروحة**" تمثلت في شخصية "الداي حسين" يقول فيها[1]:

باقة الورد الندى
في يد (الداي) المتوج
صاحب الأمر العلى

وبالإضافة فإننا نلحمه يصوّر شخصيات تاريخية نضالية في حقب متعاقبة أمثال حسان بن ثابت، عقبة بن نافع وطارق بن زياد.

يقول في قصيدته إلى "**جبل الاطلس**"[2]:

على جانبيك
يغني (عقبة) مجد السنين
ويطرب (طارق) في زحفه
على الكافرين
ويذكر (حسان) في جنده
حضارات عز مكين

كلها شخصيات لها وزنها التاريخي وبقيت حاضرة في الذاكرة الثقافية الاجتماعية.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة المروحة، ص:205

2 المرجع نفسه، قصيدة إلى جبل الأطلس، ص: 213

يمكن القول إن الشاعر بتوظيفه واستغلاله الدقيق لهذا النوع من الشخصيات المرجعية قد أعطى أحداث الديوان دلالة أوسع، ومفهوما أعمق، وفتح آفاق التأويل على القارئ وفعل القراءة. لأنّ النص الخيالي ينطوي على دلالات تنفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل وبالتالي يخلق للقارئ إمكانية استكمال النص والوصول إلى تحديدا لموضوع الجمالي وهو الوطن.

ب/ الشخصية الأسطورية:

تتخلّل قصائد الديوان بعض العلامات الأسطورية، حيث عمد الشاعر إلى توظيف التراث الأسطوري في قالب شخصيات أبرزها: إله الجمال والحب الإغريقي "فينوس" "لامرتين" وكذا "أبللو" حسب ما يعتقده الإغريق هو إله الموسيقى وإله الشعر يملك جمال ورجولة خالدة.

وهذا ما نلمحه في قصيدة الشاعر"سعد الله" أغاريد الجمال يقول فيها[1]:

هذا ربيعك يا (**فينوس**) فاهتبلي
عرس الطبيعة واسى بالعناقيـد
وضمخـي الكـون أنـداء معطـرة
مـن الخـلـود عـلى حـب وتغريـد
وهيئ عرس (**لامرتين**) ان سكنت
جامـاتـه (**فأبللو**) غيـر مجهـود
منغـم الشـعـر نـاقـوس يرجعـه
لدى الجمال شجي اللحن منضود

ومن هنا لا يتجاوب القارئ مع هذه العلامة الأسطورية التي تثير التساؤل منذ الوهلة الأولى، إذ تتعارض الصورتان الأمامية والخلفية في ذهنه، ولا يفهم مغزى وجودها إلاّ بالعودة إلى تفكيك الصورة الخلفية باعتبار أن الرمز الأسطوري يفتح أمام القارئ الفضاء للتأويل، ومحاولة تشكيل الصورة الدلالية التي يتضمنها، وإقامة العلاقات بين هذه الرموز المرجعية وبين المقاطع النصية.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة أغاريد الجمال، ص: 88-89

كما تزداد التجربة عمقاً حين يحاول الشاعر أن يتوغل في الأسطورة وبخاصة أسطورة "إليس" المشهورة في الأوديسة للشاعر اليوناني هوميروس، يقول ""سعد الله في ذلك[1]:

أنا وحدي
عدت من رحلة وجد...
كانت الرحلة خضرا
كان في القرية عذرا
تلبس الفتنة هاله
كتب الحب إليها كم رسالة
وروى العشاق عنها كم حكايه

تزداد الرحلة عمقا، ويزداد ألم الشاعر وتكبر معاناته فيعانق مرة أخرى أسطورة إيليس" فيقول[2]:

وإذا تغنى شمسه.. مصيره بلا حدود
في زحمة النضال
فكل قطرة من دم
إفاقة من وهمه الكبير
ورجعة من رحلة العدم
***
لكن بذرة الربيع
قد برعمت وهللت للنور
وجمعت من حولها الصدور
وعاد من ضياعه إنسانا المفقود

على هذا النحو يصوّر "أبو القاسم سعد الله" الثورة الجزائرية واستفاقتها وكيف غرست الآمال، ولذلك يمتص نصه نصا أسطوريا سابقاً يوحي ويرمز إلى الانتصار والعودة والمقاومة بعد الاستفاقة، لذا نلمح تعانق الأسطوري والواقعي في محرقة الحياة ممّا يولّد كثافة المشاعر.

---

1 أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، قصيدة وحدي، ص: 323

2 المرجع نفسه، قصيدة الجرح والمصير، ص: 356-357

يعدّ توظيف الأسطورة في الشعر العربي لون جديد استحدثه الشعراء المعاصرون أمثال "بدر شاكر السياب" و"نازك الملائكة" وغيرهم، إذ نلمح أبرز الأساطير التي وظفت "أسطورة يوليوسيز" أو "اليس" التي تحمل كثيرا من معاني وحشدا من العواطف والذكريات لأنّ هذه الأسطورة تذكّرنا بالبطل اليوناني الذي تاه في الجزر والبحار وعاش مغامرات عجيبة دامت عشر سنوات، وانتهت بعودته إلى وطنه وزوجته الوفية "بنلوب" وأفضت عودتها إلى طرد أعدائه المتطفلين للغستيلاء على عرشه وملكه.

إنّ اللجوء الى هذه الأسطورة يوحي بمدى محاولة "**أبو القاسم سعد الله**" مسايرة ركب شعر التفعيلة لأنّ هذه القصيدة أشبه ما تكون بقصيدة "سميح القاسم" "خطاب في سوق البطالة" والتي يقول فيها[1]:

يا عدو الشمس
في الميناء زينات وتلويح بشائر
***
وعلى الأفق شراع
يتحدّى الريح.. واللج.. ويجتاز المخاطرة
إنّها عودة يوليسيز
من بحر الضياع
عودة الشمس وإنساني المهاجر

رغم أن سميح القاسم نظم هذه القصيدة سنة 1967 إلاّ أنّ الشبه قائم لأنّ الثورة الجزائرية كانت منارة للثائرين، ومعلما لشعراء الثورة يهتدون بها.
وعلى العموم فإنّ أبا القاسم سعد الله شاعر وجداني، يصدر شعره عن ذاته الواعية للحياة والكون والوجود، إذ يتناول ذلك بتجربة فنية ومعاناة وجدانية.

---

1 ينظر سميح القاسم، الديوان، دار العودة بيروت، ط1: 1973، ص: 117

خـــاتمـة

خـــاتمـة

صفوة القول؛ إن البحث بقسميه الاثنين قد تبنى هدفين رئيسيين عبر مستويين هما:

- المستوى التنظيري: يكشف عن تجليات تفاعل النقد العربي المعاصر مع نظرية التلقي من خلال عرض لأهم الملامح الأساسية لنظرية التلقي في أصولها الغربية، وكذا الكشف عن المرجعية الثقافية التي اعتمد عليها الناقد العربي المعاصر وقلقه وتوتره في اتباع الخطاب النقدي العربي من جهة والانفتاح على النظريات النقدية المعاصرة.
- المستوى التطبيقي: تناولت مستويات حضور نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر من حيث الاصطلاح والتداول والترجمة. كما تطرقت إلى الممارسة التطبيقية العربية لنظرية التلقي من خلال الكشف عن مدى فعاليتها في تحليل النصوص الأدبية العربية.

وبعد ذلك حاولت تقديم نموذجا تطبيقيا أجعله سنداً ودعماً لي في تطبيق أبرز المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي. ركّزت فيه على تطبيق أبرز مفاهيم "فولفغانغ إيزر" النقدية المتعلّقة بالقارئ الضمني وفعل تلقي الاستراتجيات النصية في ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله.

انطلاقا من هذين المستويين تمّ التوصل الى النتائج التالية:

- نظرية التلقي نظرية أينعت في تربة النقد الأدبي الألماني، ولا يمكن الحديث عن نشأة هذه النظرية ومرجعياتها دون استحضار الفكر الفلسفي الغربي.
- نشأة نظرية التلقي جاءت استجابة لتحولات فكرية واجتماعية وسياسية، اعترت الفكر النقدي الألماني والثقافية الغربية عموما.
- زعزعت جمالية التلقي التقليد السائد الذي كان يتعامل مع النص بوصفه قاعدة ثابتة للتأويل، وانزاحت عن المفاهيم التأويلية القديمة واضعة القارئ في مركز مشروعها التأويلي وموكّدة عدم الفصل بين النص المقروء وتاريخ تلقيه.

- كما نحرص في رصدنا لهذا التحوّل على إبراز أوجه التقاطع والتجاوز بين نظرية التلقي ومختلف المناهج النقدية لتأكيد قناعة مفادها أن نظرية التلقي ليست إلاّ حلقة من حلقات التطوّر المنهجي تميّزت بانطلاقها من إبدال نظري جديد، وهذا الإبدال هو الذي يُكسبها تميّزها ويُضفي عليها طابع المرونة والقابلية للتجدد.
- ولتأسيس هذه المنهجية النقدية الجديدة من خلال طروحات ممثليها؛ نلمح أولاً اقتراح "هانس روبرت ياوس" سبع فرضيات كمنطلقات أساسية في نظريته "جمالية التلقي" وهي:

➢ **أفق الأنتظار**: للوقوف عند القيم الفنيّة المتغيّرة للنص بسبب الخاصية الحوارية المتجدّدة بين الإنتاج والتلقي.

➢ **المسافة الجمالية**: للوقوف عند الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار والأثر الأدبي.

➢ **اندماج الآفاق**: لوصف العلاقة التفاعلية بين أفق الانتظار التاريخي الراهن والماضي للعمل.

➢ **السؤال والجواب**: كمنطق لفهم السؤال الذي نما في فضائه النص وقدّ جواباً عنه.

➢ **الدراسة التعاقبية**: لمعرفة التحولات التي تحدث داخل السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها العمل الأدبي

➢ **الدراسة التزامنية**: لرصد التغيّرات الشكلية والمضمونية التي تعتري كل لحظة تاريخية.

➢ **الوظيفة الاجتماعية للأدب**: للوقوف على الطاق الابداعية التي يساهم بها الأدب في تشكيل صورة الأدب وتكوين التجربة الإنسانية.

أما مفاهيم "**فولفغانغ إيزر**" نجدها ترتكز على تحليل عملية التلقي أثناء فعل القراءة، للكشف عن الكيفية التي يتكوّن بها النص في وعي القارئ معتبراً أنّ المعنى ليس جوهراً ثابتاً وكامناً بل هو الوقع الذي يحدثه النص في المتلقي.

وأنّ العمل الأدبي يتحدّد ضمن قطبين، **القطب الفنّي** الذي يعود إلى النص، و**القطب الجمالي** الذي يعود الى فعل القراءة، أي تحديد خارج هذا الإطار هو اختزال لطبيعته وتعطيل لحيويته. كما تحدّث عن "**القارئ الضمني**" الذي يراه المجسّد لجموعة الاستعدادات المسبقة في النص التي ترسم مسارات الفعل القرائي دون أن تحدّد نوعية القارئ ووضعيته التاريخية.

وبلور جهازاً مفاهيمياً يكشف عن الكيفية التي تشتغل بها النصوص أثناء فعل القراءة أطلق عليه النموذج الوظيفي للاستجابة الجمالية ويتكوّن من المفردات الآتية:

- **السجل النصي**: وهو مجموعة من المعايير والمواضعات الخارج نصيّة، منتقاة من السياقات المرجعية المشتركة، تسمح بالتواصل مع القارئ وتفعيل القراءة.
- **الاستراتيجيات النصية**: وهي الكيفية التي تنتظم به عناصر السجل للتحكّم في عمليات الفهم بالاشتغال على ما يسميه الواجهة الخلفية التي جاء منها المعيار المنتقى والواجهة البارزة في السياق النصي الجديد الأمامية، وكذا بنية الموضوع والأفق.

ولاعتبار الموضوع الجمالي ظاهرة تحدث في وعي الذات القارئة، فقد تناول "إيزر" مجموعة من المفاهيم برؤية فينومينولوجية:

-**وجهة النظر الجوّالة**: تقنية تتيح تتبّع القارئ من المنظورات النصية المختلفة (السارد الشخصيات، الأحداث..)

- **الصورة الذهنية**: وهي التمثّل الذي يحدث في وعي القارئ كنتيجة لحضوره واندماجه في النص.

- **الفراغات**: وهي مجموع الفجوات والانكسارات والتفككات التي يتعمّد النّاص تركها للقارئ من أجل ترميمها وإعادة التنسيق بينها.

- **طاقة النفي**: وهي المعايير والعناصر الأدبية والاجتماعية التي يتعمّد النّاص إظهارها مسلوبة بهف توليد الطاقة المحفّزة للقارئ لإثارة السؤال المعرفي والجمالي.

- دواعي انتقال نظرية التلقي إلى النقد الأدبي العربي عموما ، لا تكاد تختلف عن الأسباب التي استدعت انفتاح هذا النقد على النظريات الغربية السابقة. وهو انفتاح يكرس خضوعا لسلطة الآخر وبالتالي غياب القدرة على الإنتاج داخل سياقنا المعرفي.
- التأخر الزمني في استقبال نظرية التلقي، والمتجلي بالخصوص في اتساع الهوة الزمنية بين تاريخ ترجماتنا وتاريخ صدور النصوص الأصلية في موطنها. وللإشارة ففترة التسعينات مثلت مرحلة الأوج الحقيقية لنظرية التلقي في المغرب والمشرق.
- اقتفاء النقد الأدبي العربي آثار النقد الغربي، جعل الإقبال على نظرية التلقي يأتي نتيجة لانسداد آفاق البحث التي قدمتها المقاربات السابقة للعمل الأدبي. فـ"استيراد" المناهج يفضي بطريقة غير مباشرة إلى معاينة النتائج ذاتها التي انتهى إليها الآخر في تجربته النقدية.
- مشاركة النقد الأدبي المغربي إلى جانب نظيره المشرقي في تشييد المشهد النقدي العربي وتدعم استنتاجنا ملاحظتان؛ أولاهما ترجمة كتاب "نظرية التلقي (مقدمة نقدية) من قبل "عز الدين اسماعيل" و"رعد عبد الجليل" . مع العلم أن الكتاب متوفر بترجمتين مشرقيتين وهو ما يؤكد أن الناقد المغربي لم يعد في حاجة إلى وساطة مشرقية، إنما بإمكانه أن يحصّل المعرفة من منابعها وبكفاءة تضاهي كفاءة نقاد الأدب في المشرق.

  أما الملاحظة الثانية، تتجلى في كون النقد الأدبي المغربي أضحى مرجعا لا يستغنى عنه الباحث في موضوع نظرية التلقي، إذ يتعذر علينا أن نجد دراسة عربية في الموضوع لا يحيل صاحبها على الأبحاث التي أنجزها المغاربة في حقل التلقي.
- مرحلة استقبال نظرية التلقي: وهي مرحلة تكشف أن علاقة النقد الأدبي المغربي بنظرية التلقي تتسم بمزيج من الجرأة والإنجاز المتوسط؛ جرأة من جهة إقبال الناقد المغربي على تلمس غياهب الاتجاهات النقدية الأدبية الغربية واستقطاب ما يراه منها كفيلا بحل مشكلات النص الأدبي العربي عموما والمغربي خصوصا. وإنجاز متوسط، نلمسه على مستوى المنجز كما بالدرجة الأولى.

- لقد رأى دارس الأدب بالمغرب خصوصا في نظرية التلقي مكسبا للنقد الأدبي المغربي فاطلع عليها إما في أصولها أو في الثقافات الأجنبية التي نقلت إليها؛ كالفرنسية والإنجليزية دون الالتفات صوب المشرق كما كان الحال عليه حتى بدايات القرن العشرين. وقد اتخذت عملية الاستنبات أوجها عدة؛ إذ عمد الدارس المغربي إما إلى ترجمة ما تيسر له من تلك النظرية، وإما إلى اختبار ما استوعبه منها على النص الأدبي كما اكتفى في أحيان أخرى بالتعريف بالنظرية وتقريبها من القارئ.

أما على المستوى النموذج التطبيقي:

لقد وظّف الشاعر "**أبو القاسم سعد الله**" مجموعة من الاستراتيجيات النصية التي يخلق بفضلها وضعية سياقية مشتركة بين القارئ وبين النص ويقيّيم الفعل التواصلي وهو ما أسماه "إيزر" "رصيد النص" وهو الحيّز المألوف دخل النص.

- كما شكّل السياق التاريخي في خطاب المؤلف النقطة المحورية التي انبنت عليها الأحداث حيث عمد إلى توظيف التاريخ بكل أبعاده، واستغلال الحقائق التاريخية ودمجها بالعالم المتخيّل.
- لذا تمثّل هذه العلامات المرجعية التاريخية والأسطورية في الديوان "الزمن الأخضر" منبعاً فتح آفاق التأويل على القارئ، فيظهر فعل القراءة وحضورها المكثّف بشكل جلّي الأهمية التي يوليها الكاتب لفعل مشاركة القارئ وإسهامه في استكمال بناء النص والوصول الى عمق دلالته.

وفي الأخير؛ نلتمس من خلال هذه الأمثلة وغيرها الاختيار الدقيق لهذه العلامات المرجعية التي تعبّر عن البحث العميق في الثقافة العلمية، وعن الاطلاع الواسع عليها. لذا يظل القارئ للديوان في حالة بحث مستمر، وتفكير دائم، ليتسنى له ربط هذه الصورة الأمامية التي صنعها النص بصورته الخلفية، وبالتالي تفكيك كل هذه الرموز والعلامات للوصول إلى كشف أبعادها وفهم دلالاتها، وإظهار فعاليتها في البنية الشعرية فالقارئ متواطئ مع المؤلف، فهما يعيدان بناء ذات المؤلف بالكتابة، وذات القارئ بالقراءة .ومن هنا فالقيمة الجمالية تكمن في نقطة تلاقي المؤلف والنص والقارئ.

ومع كل ما تمّ ذكره، يبقى من المسعتصي أن نخرج بنتائج محدّدة لمشروع في القراءة نعترف فيه –ضمناً– بمبدأ الانفتاح والتعدّد والمغايرة، ليظلّ الباب مفتوحاً أمام مشاريع أخرى تخوض في هذا التطلّع المعرفي.

قـــائمة المصادر والـمراجع

قـائمة المـصادر والمـراجع

1. المصادر:

ب. باللـغة الـعربية:

1. الكتب:

2. المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي (روايات غسان كنفاني نموذجا)، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1: 2011
3. بسام قطوس: تمنّع النص متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، دار أزمنة عمان، ط: 2002
4. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1: 2003.
5. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، مركز الحضارة العربية القاهرة، مصر، ط: 2002
6. حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري الأولى أنموذجا)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1: 2012
7. ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1: 2006.
8. سامي اسماعيل، جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر)، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1: 2003
9. سيزا القاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط: 2002
10. سعيد توفيق، مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ط:2002
11. عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل الى الهيرمنيوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة، الطبعة الأولى:2007
12. عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الشعري الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، جدار للكتب العالمي الأردن، ط1: 2006
13. حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية،منشورات عيون المقالات،ط4: 1988الدار البيضاء

14. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة –دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة-، منشورات الاختلاف، ط1: 2007.
15. عبد الغني بارة، الهرمنيوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1: 2008
16. عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة لكتاب ط: 2007
17. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، ط1: 2006
18. محمد الدغومي، نقد النقد والتنظير النقدي العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، ط1: 1999.
19. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى: 1999
20. موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، مؤسسة حمودة للدراسات الجامعية والنشر المغرب، ط1: 2000.
21. محمود درابسة، التلقي والإبداع: قراءات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع عمان، ط: 2010
22. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1: 1996
23. نادر كدر، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث
24. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشرالأردن،ط1: 1997
25. نعيم اليافي، الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات)، الأوائل للنشر والتوزيع ط1: 2000،
26. وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل (قراءة في مشروع إمبرتو إيكو"، منشورات الاختلاف الجزائر، ط: 2008

- ***2.المتن المدروس:***

➢ أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط: 1985

ب/ باللغـة الفـرنسيـة:

1. ECO Umberto, lector in fabula, le rôle du lecteur, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, trad. Par MYRIEM BOUZAHER, ED. GRASSET & FASQUELLE, paris, 1985
2. ECO Umberto, les limites de l'interprétation, trad.par MYRIEM BOUZAHER, ED. GRASSET, paris, 1994
3. GEORGIA WARNKE, gadamer herméneutique, tradition et raison, Bruxelles, 1941.
4. HANS GEORG GADAMER, vérité et méthode, les grandes lignes d'une
5. Herméneutique philosophique, éd du seuil, paris 1967.
6. HANS ROBERT JAUSS, pour une esthétique de la réception, TRAD : l'allemand par CLAUDE MAILLAIRED, ED tel GALLIMARD, paris, 1978
7. ISER Wolfgang, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, TRAD, par EVELYNE SZNYCER, ED. pierre MARDAGA, 1985
8. JEAN GRONDIN, l'horizon herméneutique de la pensée contemporainne, paris 1993
9. j.GRONDIN, « herméneutique », les notion philosophiques, P.U.F, 1995
10. SCHLEIRMACHER, herméneutique, traduit de l'allemand par Christian berner, F.D.E , éd cerf/ pull, 1987

ج.المترجمة إلى العربية:

1. امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط: 1996
2. إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط: 2004.
3. جين.ب.تومبكنز، مدخل إلى نقد استجابة القارئ، ضمن كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية الروسية إلى ما بعد البنيوية، تر حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ط: 1999.
4. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل دار الكتاب الجديد المتحدّة ط1: 2007
5. روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر سوريا ط1: 1992
6. روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، الناشر المكتبة الأكاديمية، ط: 2000

7. غادامير، الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر حسن ناظم وعلي حكمت صالح، دار أويا للطباعة والنشر، ط1: 2007
8. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ط: 1987
9. هالين فيرناند وشوير فيجن فرانك وأوتان ميشيل، بحوث في القراءة والتلقي، تر محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1: 1998
10. هانس جورج غادامير، فلسفة التأويل، تر شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:2002
11. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة مصر، ط1: 2004
12. هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي(تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب)، تر محمد مساعدي، دار النايا للنشر والتوزيع، ط1: 2014.

2. المراجـــع:

أ. باللغة العربية:

1. حميد لحمداني لكتاب معايير تحليل الأسلوب لميكائيل ريفاتير، منشورات دراسات سال 1993
2. حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ط1: 2003
3. سعد البازعي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3: 2002.
4. سعد البازعي، استقبال الآخر: الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1: 2004
5. سعيد عبد الله لافي، القراءة وتنمية التفكير، عالم الكتب الأردن، ط1: 2006.
6. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، 1989
7. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1: 1998
8. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، ط:2002.
9. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع تونس، ط: 1994
10. عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2: 2005
11. عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص-مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2: 2006.

12. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ط: 1999
13. علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنشر بيروت، ط2: 1995
14. فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظريَّة والمُصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1: 1994
15. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1: 2002
16. ماضي شكري عزيز، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:2005
17. محمد حمود، تدريس الأدب إستراتيجية القراءة والأقراء، منشورات ديداكتيكا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، ط1: 1993.
18. محمد حمود، القراءة المنهجية للنصوص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1: 1998
19. محمد عزّام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشروق العربي بيروت، د.ت
20. محمد ناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب سوسة، دار محمد علي الحاكمي للنشر، ط1: 1998
21. نبيهة قارة، الفلسفة والتأويل، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1: 1998
22. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، دط المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2002
23. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الدار العربية ناشرون، ط1: 2010

ب. باللغة الفرنسية:

1. André Lalande, vocabulaire technique et critique de la philosophie, f.u.f, 18ème, éd, 1996
2. BARTHES Roland, le plaisir du texte, coll. tel quel, de seuil, paris, 1973
3. André Lalande, vocabulaire technique et critique de la philosophie, f.u.f, 18ème, éd, 1996
4. BARTHES Roland, le plaisir du texte, coll. tel quel, de seuil, paris, 1973
5. Paul RICOEUR, du texte a l'action, éd, seuil, paris 1986
6. J.GREICH, comprendre et interpréter, le paradigme herméneutique de la raison, éd beauchesne, paris 1993
7. ROBERT ESCARPIT, sociologie de la littérature, f.u.f, collection que sais-je ? Paris, 1958.

9 .ROBERT ESCARPIT, le littéraire et le social, éd, Flammarion, 1970,

10. ROMAN JAKOBSON, question de poetique, éd seuil 1973,
11. TERRY EAGLETON, critique et théorie littéraires, traduction Maryse souchard avec la collaboration de jean- François la bouverie, éd F.U.F 1994
12. TZVETANE TODOROV, textes formalistes russes, éd seuil 1966
14.UMBERTO ECO, note sur la sémiotique de la réception
15 .W, DILTHEY, le monde de l'esprit, origine et développement Dr l'herméneutique tome1, paris aubier 1947

ج/ المترجمة إلى اللغة العربية:

1. إلرود إبش دوفوكيما، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر محمد العمري، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1: 2000
2. ادوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ط: 2000
3. بوريس إينخباوم، نظرية المنهج الشكلي (مؤلف جماعي، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تر إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1982
4. بوريس توماشيفسكي، نظرية الأغراض، ضمن نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت, ط1: 1989
5. بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة، ط1: 1991
6. بيير زيما، سوسيولوجية النص بين الإنتاج والتلقي، تر عبد الحق بتكمنتي، مراجعة د. أحمد الدويري، دط
7. تودوروف تزفيطان، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر المغرب، ط1: 1987
8. جان بول سارتر، ما الأدب، تر محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية للكتاب، ط: 2005
9. جون ستروك، البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس الى دريدا)، تر محمد عصفور، عالم المعرفة، ط: 1996
1. جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر مصطفى بيومي عبد السلام المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1: 2007
11. خوسيه ماريا إيفانوكس، نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو زيد، سلسلة الدراسات النقدية، ط2: 1992
12. رامان سِلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر القاهرة مصر، ط: 1998
13. رولان بارت، النقد والحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط: 1994
14. رولان بارث، لذة النص، تر فؤاد الصفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط: 1988
15. رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3: 1993

4.المجلاَّت والدوريات:

1. أحمد بو حسن، "**نظرية التلقي والنقد العربي الحديث**"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات) دط، الدار البيضاء المغرب
2. إمبرتو إيكو، "**القارئ النموذجي**"، تر أحمد بوحسن، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع8-9 ط: 1989
3. جوز هانز روبير، "**جمالية التلقي والتواصل الأدبي**"، تر سعيد علوش، الفكر العري المعاصر ع38 بيروت 1986
4. جوز هانس روبيرت، "**علم التأويل الأدبي حدوده ومهماته**"، تر بسام بركة، العرب والفكر العاملي، بيروت، ع1988/3
5. خليل عودة، "**المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الاصالة والتجديد (الاسلوبية نموذجا)**"، مجلة جامعة الخليل للبحوث، فلسطين، المجلد الأول ع2، ط:2003 .
6. سيزا قاسم، "**القارئ والنص (من السيميوطيقا إلى الهرمنيوطيقا)**"، مجلة عالم الفكر الكويت مجلد 23. ع423، ط: 1995
7. حسين الواد، "**من قراءة النشأة الى قراءة التقبل**"، مجلة فصول ع1/ 1يناير1984، مصر
8. حميد لحمداني، الخطاب الأدبي والتأويل والتلقي، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط المغرب، ط1: 1994
9. عبد القادر بوزيدة، "**جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس**"، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر ع10/ ديسمبر 1996
10. عبد العزيز طليمات، "**الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ إيزر**"، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع6، 1992
11. عبده عبود، "**النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي نظرية الاستقبال الأدبي**"، مجلة المعرفة رقم 375 1ديسمبر 1994، سوريا
12. عبده عبود، "**تلقي الأدب العربي الحديث في الأقطار الناطقة بالألمانية**"، مجلة جامعة دمشق سوريا، مج23، ع01، ط: 2007
13. علي حرب، "**قراءة ما يقرأ، (نقد النقد)**"، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60-61 مركز الإنماء القومي 1989
12. فضل النقيب، "**عالم غسان كنفاني**"، مجلة شؤون فلسطينية، ع13/ 1972
13. فرانك شويرويجن، "**نظريات التلقي**"، تر عبد الرحمان بوعلي، مجلة علامات في النقد الجزء27 مجلد 7مارس1998، النادي الأدبي الثقافي بجدة

14. محمد المتقن، "**في مفهومي القراءة والتأويل**"، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، مجلد33 أكتوبر- ديسمبر2004

15. محمد خرماش، "**فعل القراءة وإشكالية التلقي**"، مجلة علامات، ع10، (التلقي والتأويل)، ط: 1998

17. محمد عزام، "**النقد بين النص والمتلقي**"، مجلة بحوث سيميائية، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان ع3و4 جوان ديسمبر2007

19.موسى ربابعة، "**الأسلوبية: الاتصال والتأثير**"، علامات في النقد النادي الأدبي الثقافي بجدة الجزء27، المجلد7مارس 1998،

20.نبيلة إبراهيم، "**القارئ في النص**"، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول م5ع1/أكتوبر-نوفمبر ديسمبر 1998

Résumé

Résumé

Ce projet a comme but de découvrir la légitimité de la critique Arabe moderne, pour la théorie de réception sur deux plans.

1) **Plan théorique** : Il montre la complicité de la critique Arabe moderne avec la théorie de réception à travers la présentation des importants aspects de la théorie de réception, dans ses origines occidentales et aussi la découverte des repères historique que l'auteur a pris considération, et son sousis pour suivre le speech critique Arabe de coté de la diversité des théories récentes.
2) **Plan pratique** : Il a traité de divers niveaux pour la théorie de réception pour la critique Arabe moderne pour la théorie de réception à travers la découverte son efficacité pour l'analyse des textes litéraires Arabe. Et a éssayé de présenter deux modèles pratique comme support pour la pratique des importantes définitions pratiques de la théorie de réception.

Elle a concentré sur la pratique des importantes définitions critiques de «Wolfgang ISER » qui prend en considération le lecteur implicite et la réception des stratégies textuelles du (le temps vert) de Abi El Kacem Saadallah.

Mots-clés : Théorie de la réception, la critique Arabe moderne , lecture et l'interprétation , l'horizon d'attente, écart esthétique, lecteur implicite , interaction

Et à partir de ces deux niveaux en arrive à ses sultats :

- La thorie de réception a cultivé dans un environment de la critique literaire Allemande. On ne peut parler sur la naissance de cet théorique sans se rappeller de la philosophie occidentale.
- Aboulversé l'esthétique de la théorie traditionnel qui a traité le texte comme une base stable de l'interprétation. Et a déraillé des définitions anciennes et mettant le lecteur dans une position de projet interpètatif et certifiant la séparation du texte lu et histoire de réception.
- Transfert de la théorie de réception pour la littérature Arabe en génèral, ne se défirencie pas des causes sur l'ouverture de cette critique par rapport des théories occidentales précédentes. Et qui consacre l'autorité d'autrui, et l'absence de la possibilité de produire dans la connaissance.
- Le retard pour la réception de la théorie de réception, et qui montre l'éspace du temps entre l'histoire de notre traduction et l'histoire de publication des textes originaux dans son environment. Surtout pendant les anneés quatre-vingt dix, qui a témoigné une révolution réelle pour la théorie de réception au Maroc.
- Le participation de la critique morocaine par rapport à son égal oriental pour la constrition de la critique Arabe. Qui support les conclusion suivantes .

1) Traduction du livre « théorie de réception » de Azeddine Ismail et Raad Djawad Abd El Djellil.
2) Ce livre est disponible des deux traductions orrientales. Qui confirme que le critiquer Marocain n'a plus besoin des connections, mais il peut obtenir l'information des sources et avec efficacité égole à des critiques Arabe en occident.

2) Deucieème remarque : La critique Marocaine devient un point de repère que le rechercheur en a besoin pour le sujet de la critique de la réception.

Au niveaux des examples pratiques :

- Le poéte « Abu EL Kacem saadallah » a utilisé le lecteur implcite et un nombre des stratégies texctuelles qui crée grâce à elle des positions maratoniques communes entre le lecteur et le texte.
- Et la chronique historique dans le speech de l'auteur le point essentiel pour la construction des faits. Il a utilisé l'histoire dans divers dimensions et a profité des faits rèels et la mixer avec le monde virtuel .
- Les marques historiques et légendaires dans (le temps vert) une source pour les nouveaux horizons interprètères sur le lecteur. Et qui montre le fait de lecture et sa prèsence dominante de l'importance que l'auteur donne de l'acte de participation du lecteur et sa participation pour la finition et le contruction du texte et pour arriver à sa profondeur.

الملحق

1.ملحق الأعلام:

أ. **أعلام الغرب:**

1-**أرسطو (384ق.م-322ق.م)** أو أرسطو طاليس فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الاسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدّة، منها الفيزياء والميتافيزيقا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات الوسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان. وهو أحد من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية.

2-**امبرتو إيكو EMBERTO ECO** روائي وناقد أدبي إيطالي الجنسية حصل على درجة الدكتوراه من جامعة تورين،عمل أستاذاً محاضراً في نفس الجامعة، أهم مؤلفاته: العمل المفتوح 1962، نظرية السيميوطيقا 1976، حدود التأويل 1992

3-**ادموند هوسرل EDMUND HUSSERL** (1859-1938)، مفكر وعالم ألماني

أوّل من استعمل مصطلح phénoménologie للدلالة على منهج فكري، له مؤلفات كثيرة منها: أبحاث منطقية (1900-1901)، وأساس علم الظواهر، كما نشر عام 1929 "المنطق الصوري المتعالي" وكتاب "الخبرة والحكم" بعد وفاته.

4-**تزفيتان تودوروف (TZVETAN Todorov)** باحث وناقد روسي يُقيم في باريس، ويعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم، بحث في بِنية القول الأدبي وأوضح معنى الشعرية، وحدَّد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي. من مؤلفاته: "الرمزية والتأويل"، "الأدب والدلالة".

5-**عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني**(471 – 400)(1078 -1009/م) فارسي الأصل، أخذ العلم عن أبي الحسين محمد الفارسي ابن أخت الشيخ أبي علي الفارسي كما أخذ الأدب على يد القاضي الجرجاني توفي تاركاً آثاراً مهمة في الشعر والأدب والنحو وعلوم القرآن، من ذلك ديوان في الشعر وكتب عدة في النحو والصرف نذكر منها كتاب "الإيضاح في النحو" وكتاب "الجمل"، أما في الأدب وعلوم القرآن فكان له: "إعجاز القرآن"

و"الرسالة الشافية في الإعجاز" و"دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة "وقد أورد في كتابيه الأخيرين، معظم آرائه في علوم البلاغة العربية.

6-**جيرار جنيت Gérard Genette** (1930م): من أبرز النقاد الذين أثروا في الحياة الثقافية والأدبية في العالم، ولاسيما في أوربا. نشر كتابه (Figures I) عام 1966، و Figures II عام 1969 وFigures III عام 1972 حيث حاول أن يؤسّس فيها نظريته في الشعرية معتمدً بصورة أساسية على الأساس الذي انطلق منه البنيويون وهو اللغة.

7-**رولان بارت ROLAND Barth** (1915-1980) منظِّر وناقد فرنسي ولد في مدينة شيربورغ، أصيب في شبابه بمرض السل، عمل في مدينة بوخاريست 1948 وفي الإسكندرية محاضراً في جامعتها 1949، ثم مديراً للمعهد التطبيقي للدراسات العليا بباريس 1962، يمثِّل "بارت" مركزاً أساسياً في الحركة النقدية الأدبية المعاصرة كونه جمع في حياته بين عدّة مناهج نقدية متناقضة، فمن البنيوية إلى السيميائية فالتفكيكية، له عدّة مؤلفات كثيرة ومتنوعة أبرزها "الكتابة في درجة الصفر"، "لذة النص".

8-**رومان انجاردن** ROMAN INGARDEN مفكّر بولوني من مواليد 1893، رائد الفينومينولوجيا أو الظاهراتية والوجودية في الفلسفة. توفي عام 1970

9-**رومان أوسيبوفيتش جاكوبسون** بالروسية Роман Осипович Якобсон : هو عالم لغوي وناقد أدبي روسي (1896- 1982)، من رواد المدرسة الشكلية الروسية .وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.

10-**ستانلي فيش Stanley Eugene Fish**: من مواليد 19 أبريل1938 من أصل إيرلندي. وهو من رواد نظرية الأدب الأمريكان، ومن دارسي ما بعد الحداثة.

11- **فولفغانغ إيزر (Wolfgang ISER)**، ولد سنة 1926 بألمانيا، درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدَّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها (جامعة هيدلبورغ، كولوني، كونستانس)، له عدة مؤلفات أهمها: القارئ الضمني "the implied Reader"، فعل القراءة "l'acte Dr lecture".

12- **فريدريك ارنست دانيال شلاير ماخر** « **FRIEDRICH SCHLEIRMACHER** »
مفكر لاهوتي ألماني (1834-1767)، كان أستاذاً في جامعة برلين، اشتهر بتدريسه للفلسفة اليونانية وتاريخ الفلسفة والهرمينوطيقا، يعتبر **أب** الهرمينوطيقا الحديثة في الفكر الغربي.

13- **فيلهلم ديلتاي** **WILHELM DILTHEY** (1833-1911) مفكر ألماني في مجال التاريخ والحضارة، وفيلسوف اهتمّ في دراساته بقضايا التاريخ والفلسفة، تأثّر في أفكاره بفلسفة هيجل وكانط على الخصوص. يرجع له الفضل في إقامة الحدود الواضحة بين مناهج العلوم الطبيعية القائمة على الملاحظة والتفسير ومناهج العلوم الإنسانية القائمة على الفهم والتأويل.

14- **مارتن هايدجر** **martin HEIDGGER** (1889-1972) فيلسوف ألماني، صاحب كتاب "الوجود والزمان" درس على يد **هوسرل**

15- ميرلوبونتي **MERLAU PONTY**، فيلسوف فرنسي تأثر بظاهرية هوسرل ونظرية الأشكال، ركّز اهتمامه نحو معرفة دور الإحساس والجسد في تحقيق الوعي بالعالم.

من أعماله: تأسيسه رفقة "جون بول سارتر" مجلة الأزمنة المعاصرة عقب الحرب العالمية الثانية

16- **ميخائيل باختين** **Mikhail Bakhtine** 1895. 1975م (فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفياتي). ولد في مدينة أريول .درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام1921.

17- **هانس جورج جادامير** (**HANS GEORG GADAMER**) فيلسوف ألماني ولد سنة 1900 بماربورغ Marbourg، درس الفلسفة في مناطق متعددة، تأثر بالفلسفة الفينومينولوجية، درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي، من أبرز مؤلفاته: الحقيقة والمنهج(1960)، فن الفهم والهرمينوطيقا الفلسفية.

18- **هانس روبرت ياوس** (**Hans Robert JAUSS**) باحث ومنظّر وناقد ألماني معاصر ولد سنة 1921، تخصَّص في نظرية التلقي، أثبت دور المتلقي في العملية التواصلية،شغل منصب أستاذ محاضر بجامعة كونستانس، ويعتبر من الأعضاء البارزين في مدرسة كونستانس، من مؤلفاته "من أجل علم التأويل الأدبي".

ب.أعـلام العـرب:

1- **أبو القاسم سعد الله** لُقب بشيخ المؤرخين الجزائريين من مواليد 1930م بضواحي قمار من ولاية الوادي، الجزائر باحث ومؤرخ، حفظ القرآن الكريم، وتلقى مبادئ العلوم من لغة وفقه ودين ، وهو من رجالات الفكر البارزين، ومن أعلام الإصلاح الاجتماعي والديني. له سجل علمي حافل بالإنجازات من وظائف، ومؤلفات أبرزها: محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث (بداية الاحتلال)، سعفة خضراء،

دراسات في الأدب الجزائري الحديث، جارب في الأدب والرحلة،

2- **الجيلالي الكدية**، ناقد ومترجم مغربي، ترجم كتاب فولفغانغ ايزر: فعل القراءة نظرية التجاوب الجمالية في الأدب مع حميد لحمداني منشورات مكتبة المنهل فاس

3- **حميد لحمداني**: ناقد مغربي، حاصل على دكتوراه دولة في النقد الحديث والمعاصرسنة 1989، أعماله النقدية متنوّعة المنهج من أسلوبية الى بنيوية وصولاً الى السيميائيات ونظرية التلقي، من أبرز مؤلفات: النقد الروائي والايديوولوجيا، بنية النص السردي، ترجمته كتاب فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب).

4- **حسن ناظم** ناقد ومترجم من العراق متخصص في النظرية الأدبية والأدب العربي الحديث

5- **شكري المبخوت** باحث وناقد تونسي، حاصل على دكتوراه دولة في الآداب من كلية الآداب بمنوبة

6- **عبد القادر بوزيدة**، ناقد ومترجم جزائري بروفيسور متخصص في الأدب المقارن ونظرية القراءة، أبرز أعماله ترجم فصل من كتاب جمالية التلقي لهانس روبرت ياوس، ومن إبداعاته النقدية نلمحها في المجلات الوطنية والدولية نحو مجلة التبيين (الجزائر) نحو "دراسة تاريخ أدب قومي في ضوء الطريقة المقارنة وكذا كتب في مجلة رؤيا (1983) مقالا بعنوان "العصور الأدبية: البنية الاجتماعية والأسلوب "

7- **عبده عبود** ناقد ومترجم سوري دارس للغة الألمانية، يهتم بالدراسات الأدبية والنقدية، يعمل في مجال الترجمة، ينشر في الدوريات المحلية والعربية

8- **علي حاكم صالح**، ناقد ومترجم عراقي متخصص في الفلسفة الحديثة ترجما معا طرق هيدغر، هانز جورج غادامير الحقيقة والمنهج، نقد استجابة القارئ جين تومبكنز

9- **عبد العالي بوطيب**، لد سنة 1948، بمكناس.حاصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مولاي اسماعيل، مكناس. رئيس مجموعة البحث في السرد والتلقي بكلية الآداب بمكناس، يكتب في النقد الروائي المغربي والعربي من مؤلفاته ***الكتابة والوعي***

ثبـت مصطلحات البحــث

أ* ألماني - عـربي

ألمـاني	عـربـي
A	
Akt des lesens	فعل القراءة
Asthetischerfahung	التجربة الجمالية
Aesthetic perception	الادراك الجمالي
ASTETISCHENORM	الحكم الجمالي
Asthetische Distanz	المسافة الجمالية
Architecteur super reader	القارئ الجامع
Aisthesis	الحس الجمالي
Appellshuctur	بنية التشويق
D	
Diacronicseries	أنساق تعاقبية
Dichting	الأدبية
Dichotomisch	نموذج ثنائي
Diskurs literarischer	الخطاب الأدبي
Disposition der rezipienten	وضع المتلقين
Detamiliarization	التغريب
Die massenmedien	وسائل الاتصال الجماهيري
E	
Etwartungshorizont	أفق الانتظار/التوقع
Erfahrungstruktur	أفق التجربة

H	
Hermeneutik	الهرمنيوطيقا
Hermeneutik literarische	الهرمنيوطيقا الأدبية/ علم التأويل الأدبي
Hermeneutisch	تأويلي
Horizont	الأفق
Horizont struktur	بنية الأفق
Horizont verschmelzunt	اندماج الآفاق
HORIZONTWANDELN	تغيير الأفق
Historisher horizont	الأفق التاريخي
I	
Individueller horizont	الأفق الفردي
Intentionality	القصدية
Interaktion	التفاعل
G	
Geschmack	الذوق
GEISTESGESCHICHE	تاريخ الفكر
Gestalten	الكلية
K	
Kommunikation	التواصل
Kommunikative	تواصلي
Kommunkativstructur	بنية تواصلية
Konretisation	التجسيد
Kunstwerk	العمل الفني
L	
Leerstellen	الفراغات
Literarische kommunikation	التواصل الأدبي

LITERATURGES ELLSCHAFT	المجتمع الأدبي
Literaturnost	أدبية الأدب
Literarishekommunicatio	التواصل الأدبي
M	
Materielle bedingung shorizont	الأفق المادي للمعطيات
N	
Negation	السلب
Negativity	السلبية
Negative asthetik	الجمالية السلبية
O	
OSTRANENIE	التغريب
Offenes kunstwerk	العمل الفني المفتوح
P	
PARADIGMA	النموذج
PARADIGMEN WECHECHSEL	تغيير النموذج
POESIS	الشعرية
PHENOMENOLOGICAL	المقاربة الفينومينولوجية
Perzeption	الإدراك الحسي
Provocation	المثير
Passive syntesis	التركيب السلبي
R	
Rezeptions Asthetik	جمالية التلقي
Rezeptionsakt	فعل التلقي
Rezeptions geschicht	تاريخ التلقي
Rezeptionvorgade	معطيات التلقي
repertoire	السجل

S	
SUBTILITAS APPLICANDI	التطبيق
Sprachercignis	الفعل الكلامي
semilogy	السيميولوجيا
Sunpotential	العناصر الكامنة
T	
Textberarbetung	تصنيع النص
Textimmanenz	المحايثة النصية
U	
Unvestimmtheir	الابهام
V	
Vorstellungstructur	بنية تصورية
W	
Wander ingviewpoint	وجهة النظر الجوالة
Wirkung theorie	الاستجابة الجمالية
WIRKU–NGSGESCHICHTE	التاريخ الفعال
Z	
ZEITGEIST	روح العصر

ب* فـرنسي- عــربي

فرنسـي	عـربـي
A	
Acte	الفعل
Acte de lecture	فعل القراءة
Acte de compréhension	فعل الفهم
Acte de preception	فعل الادراك
Action	التأثير
Actualisation	التجسيد، التحقيق، التحيين
Altérité	الغيرية
Appréhension	الفهم
Approche	المقاربة
Approche esthétique	المقاربة الجمالية
Auteur implicite	المؤلف الضمني
Avant–plan	الواجهة الأمامية
B	
blancs	البياضات- الفراغات
C	
Canon esthétique	المعيار الجمالي
Cercle herméneutique	الدائرة الهرمنيوطيقية
Champs référentiel	الحقل المرجعي
Changement d'horizon d'attente	تغيير أفق الانتظار
* D*	
Déception d'attente	خيبة الانتظار
Diachronie	الدياكرونية- التعاقبية
Distance esthétique	المسافة الجمالية
Distance historique	المسافة التاريخية
Distanciation	التباعد

* E *	
Ecart	الانزياح
Ecart esthétique	الانزياح الجمالي
Effet	التأثير- الوقع
Effet esthétique	الوقع الجمالي
Esprit du temps	روح العصر
Esthéthique de la réception	جمالية التلقي
Esthétique de l’effet	جمالية التأثير
H	
Herméneutique	الهيرمنيوطيقا
Histoire de l’efficience	تاريخ الفعالية
Histoire des effets	تاريخ التأثير
Histoire des idées	تاريخ الفكر
Histoire des réception	تاريخ التلقي
Histoire littéraire	التاريخ الأدبي
Horizon	الأفق
Horizon d’attente	أفق الانتظار
Horizon des référence	الأفق المرجعي
Horizon esthétique	الأفق الجمالي
Horizon historique	الأفق التاريخي
I	
Imprévisible	غير متوقع
indétermination	اللاتحديد
Intension	القصد
Interaction	التفاعل
Interprétation	التأويل
j	
Jugement esthétique	الحكم الجمالي
L	
Lecteur concret	القارئ الفعلي
Lecteur contemporain	القارئ المعاصر
Lecteur idéal	القارئ المثالي–النموذجي

Lecteur implicite	القارئ الضمني
Lieux d’indétermination	أماكن اللاتحديد
N	
négation	السلب
Normes esthétique	المعايير الجمالية
P	
Phénoménologie	الفينومينولوجيا
Point de vue mobile	وجهة نظر الجوالة–المتحركة
Potentielles de négations	إمكانات السلب
Préjugés	الأحكام المسبقة
Processus de lecture	سيرورة القراءة
Processus de reception	سيرورة التلقي
R	
Réalisation	التجسيد– التحقيق
Réception	التلقي
Répertoire	السجل
Répertoire littéraire	السجل الأدبي
S	
Stratégies textuelles	الاستراتيجيات النصية
Structure de communication	بنية تواصلية
Structure de réalisation	بنية التحقيق– التجسيد
Synchronie	السانكرونية–التزامنية
Système littéraire	النسق الادبي
Système référentiel	النسق المرجعي
T	
Théorie de l’effet	نظرية التأثير
Théorie de la réception	نظرية التلقي
Transcendance	التعالي
Tradition littéraire	التقاليد الأدبية

فهـرس الموضوعات

مـقدمة

البـاب الأول: الـوعي النـظـري لنظريـة التلقـي الألـمـانية

الفـصل الأول: نظرية التلقي الألمانية المفهوم والإجراء 15

المبحث الأول: الأسس الفلسفية لنظرية التلقي

1- **هرمنيوطيقا التلقي:** 16

أ-الهرمنيوطيقا العامة (الحديثة) 16

ب-الهرمنيوطيقا والفهم النفسي 27

ج-الهرمنوطيقا والفهم التاريخي 37

2- **ظاهرية التلقي:** 48

أ-بنية الإبهام 54

ب-التحقيق العياني 58

ج-التجسيد (المحسوس) 59

3- مؤثرات أخرى. 60

أ-الشكلانية الروسية 60

ب-بنيوية براغ 65

ج-سوسيولوجيا الأدب 70

المبحث الثاني: قضايا نظرية التلقي الألمانية

1- مفهوم القراءة: 76

أ-رولان بارت ولذة القراءة 78

ب-تودوروف والقراءة الشعرية 80

ج-جمالية القراءة عند "ياوس" و"إيزر" 81

2- مكانة القارئ: 82

أ-أسلوبية القارئ عند ميخائيل ريفاتير 83

ب-القارئ عند رولان بارث وامبرتو إيكو 87

ج- القارئ عند "ياوس" و"إيزر" 94

3-التفاعل القرائي بين القارئ والنص 97

المبحث الثالث: أبرز المفاهيم الاجرائية لنظرية التلقي

1-**مفاهيم "هانس روبرت ياوس"** 99

أ-أفق الانتظار 99

ب-المسافة الجمالية 104

ج-اندماج الآفاق 106

2-**مفاهيم "فولفغانغ إيزر"** 108

أ-القارئ الضمني 109

ب-أماكن اللاتحديد 111

ج-السجل النصي والاستراتيجيات النصية 112

3-**الفرق بين "ياوس" و"إيزر"** 115

الفصـل الثـاني: هجرة النظرية وإشكالات الترجمة في النقد العربي المعاصر

المبحث الأول نظرية التلقي في النقد المشرقي 117

1. الكتب: نظرية التلقي عند روبرت هولب 119
   أ. ترجمة رعد عبد الجليل 119
   ب. ترجمة عز الدين اسماعيل 122
2. المقالات: ترجمة مصطلحات نظرية التلقي 132

أ. هانس روبرت ياوس:

- تر عبده عبود (سوريا): نظرية الاستقبال الأدبي 132
- تر محمد خير البقاعي (سوريا): نظرية التلقي 138

ب. فولفغانغ إيزر:

- تر نبيلة ابراهيم (مصر):القارئ في النص:نظرية التأثير والاتصال 139
- تر حسن ناظم (العراق): التفاعل بين النص والقارئ 141

المبحث الثاني: نظرية التلقي في النقد المغاربي " 143

1. الكتب: جمالية التلقي عند ياوس 143
   أ. ترجمة رشيد بن حدو 143
   ب. ترجمة محمد مساعدي 147
2. المقالات: ترجمة مصطلحات نظرية التلقي 149

1. هانس روبرت ياوس:

- ترحسين الواد (تونس): من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل 149
- ترمحمد العمري (المغرب): نحو جمالية للتلقي 150
- ترعبد القادربوزيدة (الجزائر): نحو جمالية للتلقي 151

2. فولفغانغ إيزر:
– تر الجيلالي الكدية (المغرب):التفاعل بين النص والقارئ.....154
-تر عبد العزيز طليمات (المغرب): **الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر**..... 156
- تر عبد العالي بوطيب (المغرب): مفهوم الوقع الجمالي عند إيزر..... 157

المبحث الثالث: نظرية التلقي بين النقد المشرقي و المغاربي..... 159

– نموذج ياوس النظري..... 160
– نموذج إيزر النظري..... 163

الباب الثاني: مقاربة الوعي الإجرائي في تطبيق نظرية التلقي

الفصل الأول: مستويات تطبيق الآليات الإجرائية لنظرية التلقي في النقد العربي

المبحث الأول: المستوى التأسيسي لنظرية التلقي..... 175

1- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي..... 176
2- ناظم عودة خضر :الأصول المعرفية لنظرية التلقي..... 179
3- سيزا القاسم :القارئ والنص..... 181
4- حامد أبو أحمد والخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب..... 182
5- بسام قطوس: تمنع النص متعة التلقي..... 185
6- سامي إسماعيل وجماليات التلقي..... 187
7- فاطمة البريكي وقضية التلقي في النقد العربي القديم..... 188

المبحث الثاني: تطبيق آليات نظرية التلقي على المستوى السردي

1 – حميد لحمداني وتغيير عادات القراءة..... 191
أ-جرادة زفزاف ومستويات القراءة..... 194
ب-شبح اللحاف وتجربة الاختبارات المتعدّدة..... 195
ج- قراءة ثلاثية نجيب محفوظ..... 197
2–نادر كاظم: المقامات والتلقي..... 198
أ–التلقي الإحيائي لمقامات بديع الزمان الهمذاني..... 199
ب-التلقي الاستبعادي..... 199
ج- التلقي التأصيلي..... 199
3–عصام الدين أبو العلا وآليات التلقي في دراما توفيق الحكيم..... 200
أ-دراسة البناء الداخلي للنص الدرامي..... 200
ب-دراسة طبيعة آليات التوجه للمتلقي..... 201

4–المصطفى العمراني وإشكالية التلقي لروايات غسان كنفاني..... 202
أ-التلقيات الانطباعية بين خيبة آفاق الانتظار وتغيّرها..... 204
ب-التلقيات الوظيفية وقراءة المضمون..... 206
ج-التلقيات النصانية أو هاجس النص..... 208
5–حسين أحمد بن عائشة ومستويات تلقي النص الأدبي (رحلة السندباد البحري)..... 209
أ-مقاربة تأويلية لرحلة السندباد..... 210
ب-مقاربة لسانية وصفية لرحلة السندباد..... 211
ج-مقاربة البنية السطحية والعميقة لرحلة السندباد الأولى..... 212

المبحث الثالث: تطبيق آليات نظرية التلقي على المستوى الشعري

1– نعيم اليافي و الشعر والتلقي (دراسات ورؤى)..... 214
2– بشرى موسى صالح ونظرية التلقي (أصول وتطبيقات)..... 219
3– عاطف أحمد الدرابسة وقراءة النص الشعري في ضوء نظرية التأويل..... 225
4– ربى عبد القادر الرباعي، المعنى الشعري وجماليات التلقي..... 232
5– نوال مصطفى، المتوقع واللامتوقع في شعر المتنبي (مقاربة نصّية)..... 235
6– محمود درابسة، التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)..... 240

الفصل الثاني: القارئ الضمني وفعل تلقي الاستراتيجيات النصية في ديوان "الزمن الأخضر" لأبي القاسم سعد الله..... 247

المبحث الأول: علامات القارئ الضمني في الديوان..... 247
1- العلامات الصامتة..... 247
2-العلامات الناطقة..... 256

المبحث الثاني: عوامل التفاعل بين النص والقارئ..... 265
1-تقنية الفراغات..... 265
2-طاقة النفي..... 274

المبحث الثالث: الاستراتيجيات النصية في الديوان..... 278
1- الرصيد في الديوان:..... 278
أ. السياق التاريخي..... 279
ب. السياق الاجتماعي..... 282

2- البنية الأمامية والخلفية في الديوان **286**
أ. التقاليد الأدبية **291**
ب. العلامات المرجعية **291**

خـاتمة **296**
قائمة المصادر والمراجع 303
المُلخّص 312
الملحق 316
1. **ملحق الأعلام:** **316**
أ*أعلام الغرب 316
ب*أعلام العرب 319
2. **ثبت مصطلحات البحث:** 321
أ*ألماني – عربي 321
ب*فرنسي– عربي 325
فهرس الموضوعات 328