الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـة عبد الحميد بن باديس -مستغانم-

كلية الآداب العربي والفنون

قســم الأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد أدبي معاصر

الموسومة بعنوان:

نظريـــة التلقـــي عند غادامير

من إعداد الطالبتين:

✓ سمية موساوي

✓ سليمة بقـــول

إشراف :

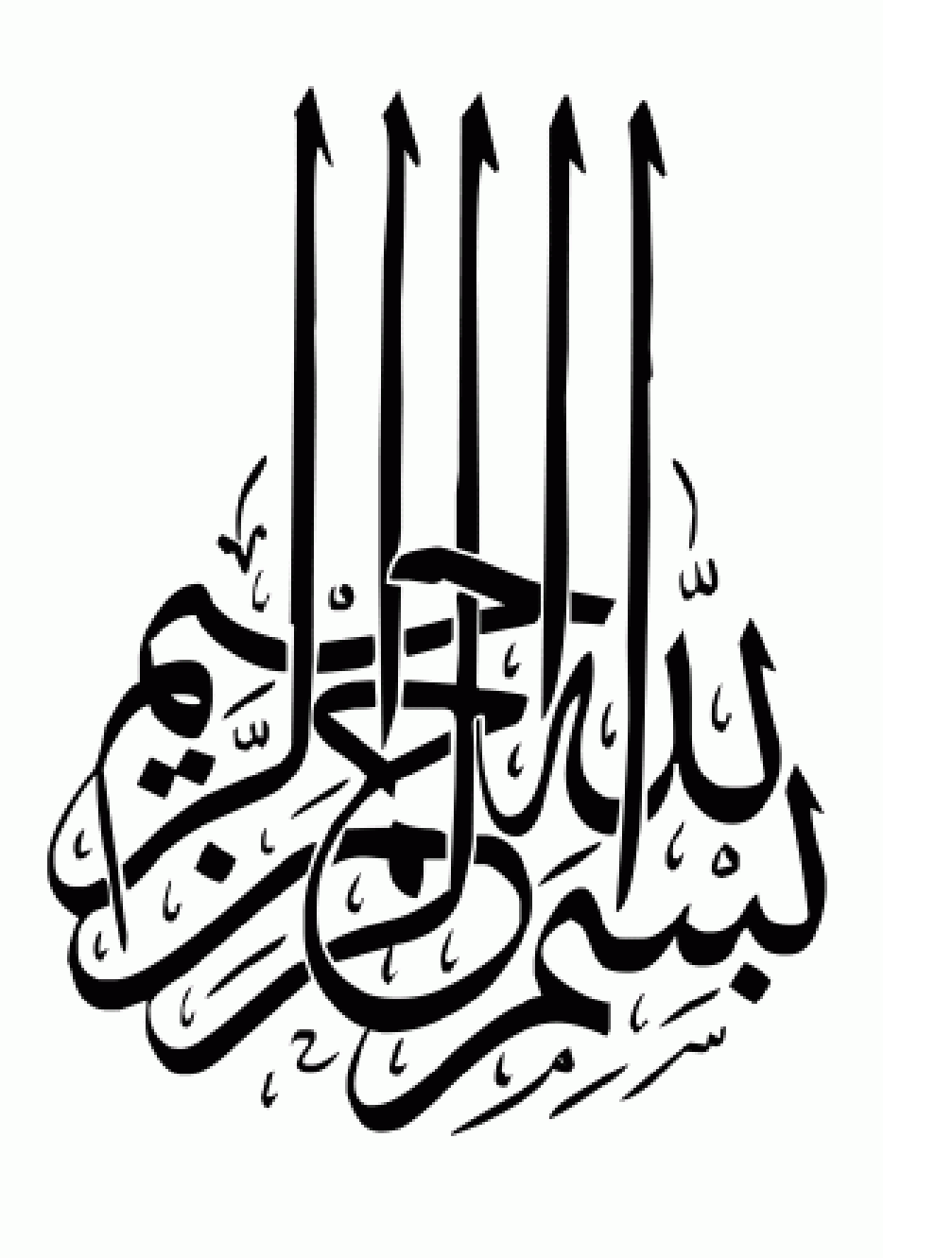
د . مكروم

أعضاء لجنة المناقشة

- الأستاذ لحسن.....رئيسا
- الدكتور المكروم.....مشرفا
- الأستاذ كوفي.....مناقشا

السنة الجامعية: 1439-1440 هـ

2018-2019 م


بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يارب

إذا أعطيتني مالاً لا تأخذ سعادتي ...وإذا أعطيتني قوّةٌ لا

تأخذ عقلي ... وإذا أعطيتني نجاحاً لا تأخذ تواضعي... وإذا أعطيتني تواضعاً لا تأخذ اعتزازي بكرامتي

يارب

لاتدعني أصاب بالغرور إذا نجحت...ولا أصاب باليأس إذا فشلت بل ذكرني دائماً بأنّ الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح

يارب

علمني أنّ التسامح هو أكبر مراتب القوّة...وأنَّ حب الانتقام هو أوّل مظاهر الضّعف

يارب

ساعدني على أن أقول الحق في وجه الأقوياء... وساعدني على ألاّ أقول الباطل لأكسب تصفيق الضعفاء

إهداء

إلى الوالدين الكريمين- والدتي التي بذلت لأكون، وإلى الدم الذي يسري في عروقي الوالد الذي غاب عنا منذ سنين...إلى روحه الطاهرة، اللذان ركبا الصعاب وتكبدا المشاق، من أجل وصولي إلى هذه المرحلة من الاجتهاد العلمي.

وأهدي اجتهادي هذا إلى أسرتي الكبيرة من صغيرها إلى كبيرها، إلى كل الأقارب- الأخوال والأعمام.

أهدي اجتهادي العلمي، إلى أصدقائي، وزملائي، وزميلاتي.

فوصولي إلى هذه المرحلة، هو تكريم لقريتي، وأهلي، وأصدقائي، بحيث إنّ بسمتي اليوم هي بسمة على كل من يعرفني.

وفي الأخير أهدي اجتهادي العلمي في تخصص النقد الأدبي، إلى كل طالب علم من بعدي.

فالحمد لله رب العالمين على نعمته.

سمية

إهداء

لإهداء إلى من علمني النجاح والصبر إلى من أفتقده في مواجهة الصعاب...ولم تمهله الدنيا لأرتوي من حنانه ...أبي،وإلى من تتسابق الكلمات لتخرج معبرة عن مكنون ذاتها...من علمتني وعانت الصعاب لأصل إلى ما أنا فيه...وعندما تكسوني الهموم أسبح في بحر حنانها ليخفف من آلامي ...أمي، إلى أمي وأبي، إلى زوجي الغالي، إلى ابنتي إلى أساتذتي إلى وزملائي وزميلاتي ...إلى الشموع التي تحترق لتضئ للآخرين،إلى كل من علمني حرفا،أهدي هذا البحث المتواضع راجيا من المولى عز وجل أن يجد القبول والنجاح.

سليمة

مقدمة

مقدمة:

لا شك أنّ النّقد الأدبي المعاصر يشهد حالة من الانفتاح و التواصل الحضاري، بين مجالات معرفية متنوعة وبين أقطار جغرافية متعدّدة، انطلاقاً من إيمانه بضرورة كسر نسق الحدود الفاصلة بين الأجناس المعرفية والأدبية، وتقديم رؤى تحليلية تسهم في بلورة الحلول لبعض الأزمات الناشئة من تعثر علاقة الفرد بالآخر والمجتمع والعالم.

والحداثة شكلت من المثاقفة منطلقا في إرساء نموذج نقدي جديد، قائم بالأساس على ما يفرزه عاملي التأثير والتأثّر في مجال النقد الأدبي، فقد كان لإطلاع النقد الأدبي العربي على النقد الأدبي الغربي، أن تأثر بها تأثرا كبيرا وواسعا، من خلال تأثره بالمناهج النقدية المعاصرة والتي مثلت محطة مهمة في تاريخ النقد الأدبي العربي في تفاعله مع المد الفكري النقدي للآخر.

إن بحثنا الموسوم ب " نظرية التلقي عند غادامير" جهد متواضع ننشد من خلاله تقديم صورة بسيطة عن نظرية التلقي عند الغرب وخاصة عند الباحث "غادامير Gadammer"، وقد وقع اختيارنا على نظرية التلقي لدراسة مظاهر ذاك اللقاء والتفاعل، من خلال التماس الأسس التي تقوم عليها الأبحاث النقدية الغربية في مجال التلقي والاستقبال الأدبي.

لذلك شدنا حب الاطلاع والسؤال عن أهمّ مبادئ هذه النظرية وأدواتها التحليلية، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالمصدر الأخير في العملية الإبداعيّة ألا وهو القارئ، لذلك فهو مسلك يحركه التسّاؤل في ظل الفضول و التطلّع لمعرفة المزيد عن النظريات النّقدية الحديثة في تحليلها للنصوص الأدبية بأحدث الطرق و التقنّيات.

ونظرية التلقي هي إحدى النظريّات الحديثة التي كسرت حاجز الصمت المطبق حيال التهميش الذي كان يعانيه القارئ أو المتلقي في ضوء النظريات السابقة، فخلقت ديناميكية جديدة في مجال التداول الأدبي، والتواصل النقدي،ومن جهة أخرى ونظراً للأهميّة البالغة التي تكتسبها نظرية التلقي في الدراسات النقدية المعاصرة.

فالهدف المرجو من هذه الدراسة في الأصل هو تقديم نظرة متواضعة عن الدراسات والأبحاث التي ساهمت في نشأة وتطوّر نظرية التلقي في الأدب الغربي

ومعرفة القواعد الأساسية في هرمينوطيقة غادامير والتي تتجلى من خلالها دراسة غادامير لنظرية التلقي.

إن أهم عمل قدّمه "هانز جورج غادامير" لنظرية التلقي، مجموعة من الأدوات الإجرائيّة المنهجية في التعامل مع النص الإبداعي، من خلال إعطاء المتلقي لهذا النص بعداً تأويلياً رؤيوياً يستخلص أبعاد النص المستقبلية.

ويتألف بحثنا من مقدمة عن نظرية التلقي في النقد الأدبي المعاصر عند العرب وتأثره بالنقد الغربي من جهة، ونظرية التلقي عند الغرب من جهة أخرى، وتخصيص القول على اهتمام الباحث "هانز جورج غادامير Hans jourj Gadammer" لهذه النظرية، أما متّن البحث فيعالج نظرية التلقي في مفهومها ومقوّماتها تعريباً وتأليفاً.

ورغم هذا العرض الموجز من المعلومات، إلاّ أنه يدفعنا التساؤل وطلب المزيد من المعرفة حول الدور الذي تلعبه نظرية التلقي في الخطاب النقدي.

فما هي نظرية التلقّي؟ ومنهم روّادها؟ وما هي مرجعيّاتها الإبستمولوجية والفلسفية؟ وكيف تعامل غادامير مع هذه النظرية؟ وما هي الأسس التي تقوم عليها تأويلية هذا الباحث؟

كل هذه الأسئلة، وأخرى حاولنا الإجابة عنها، عبر فصول البحث الثلاثة بالإضافة إلى المقدمة والمدخل والخاتمة.

جاء الفصل الأوّل بعنوان (نظرية التلقي النشأة والتطور) تناولنا فيه بالشّرح والتحليل الظروف التاريخيّة والمنطلقات المعرفية والأصول الفلسفيّة لنظرية التلقي، بدءاً من الشكلانيون الروس مروراً إلى مدرسة براغ البنيويّة، وبعد ذلك حاولنا أن نقف عند أهمّ رواد ومؤسسي هذه النظرية (ياوس jaous وآزر izer) وما قدّماه لهاته النظرية من فرضيات وأدوات تحليلية، تنص في مجملها على دور المتلقي في إضفاء الجانب الجمالي على النص الأدبي، وهذا ما يظهر جلياً في المفاهيم المتداولة بينهم:كأفق التوقع – التفاعل بين النَص والقارئ.

أما الفصل الثّاني فعالجنا فيه التلقي عند غادامير والذي تمثّل في" هرمينوطيقة غادامير"، حيث أخذنا أهمَ القواعد الأساسية في النظرية التأويلية منها الحقيقة والمنّهج ثم تطرقنا على ماكان يركز عليه من الفهم والتفسير، ثم تناولنا بعد ذلك الأحكام المسبقة

كشرط للفهم في الهرمينوطيقا، وبعد ذلك أخذنا آخر عنصر في هذا الفصل وتمثّل في اللغة كوسيط في التجربة الهرمينوطيقية.

تطرّقنا في الفصل الثالث إلى تقديم نموذج تطبيقي جعلناه سنداً ودعما لنا في تطبيق نظرية التلقي على شعر المتنّبي، الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، ومن هذا المنطق حاولنا أن نعالج ظاهرة التلقي الأدبي عند الغرب وخاصة عند الباحث هانز جورج غادامير بالاعتماد والاستناد إلى آليات وأدوات المنّهج التاريخي الذي يعتمد في أساسه على تقصي الظاهرة مراد دراستها من النشأة والتطور والانتشار، وكانت استفادتنا من ثماره في ميدان التلقي.

وتعتمد الدراسة أيضاً على آليات المنهج الوصفي التحليلي الذي يحاول استجلاء مختلف الآليات والأدوات التفسيرية والتأويلية التي اتبعها غادامير في إرساء هذه النظرية في النقد سواء من حيث التأصيل أو التعريف أو المقارنة أو التطبيق.

أما عن الصعوبات التي اعترضت بحثنا، تتمثل في أنّ هذه المحاولة تدخل ضمن مفهوم " نقد النقد" أو"قراءة القراءة" ونحن نعلم صعوبة الأمر، لأنّه يتطلب معرفة واسعة بالمبادئ والمفاهيم النظرية في مواطنها الأصلية، ومعرفة عميقة بكيفية تطبيقها على النصوص الأدبية الغربية هناك، وكذلك لا ننسى ضيق الوقت الذي كان العائق الأكبر، كما أنّ هذا الموضوع بحر واسع لم نستطع أخذ القليل وترك الكثير فأخذنا ما رأيناه مهم في هذه الدراسة.

ختاماً، إذا كان لابد من شكر فهو إلى الأساتذة الكرام الذين أعانونا بالنصائح والتوجيهات خلال مسارنا التعليمي وإعدادي هذا البحث، وعلى وجه الخصوص أستاذنا الكريم الدكتور المكروم الذي له الفضل الأكبر في إنجاز هذا البحث، فقد كان نعم المتلقي ونعم المفسر والمؤول، فله جزيل الشكر والامتنان وصادق العرفان، كما نشكره على توجيهاته وملاحظاته، فنسأل الله تعالى أن يجازيه عنا خير الجزاء، كما نتقدم بالشكر الجزيل لأساتذة قسم اللغة العربية" بجامعة عبد الحميد بن باديس، دون أن ننسى الأهل والأصدقاء الذين كانوا معنا قلباً وقالباً في إعداد هذا البحث، فلهم منا كريم الجزاء والعطاء.

مدخل

النقد وتغير النموذج

مدخل: النقد وتغير النموذج

نستعير كلمة –النموذج– من المقالة التاريخيَة التي صدرت عن أحد أقطاب مدرسة كونستانس الألمانية **هانز روبرت ياوس Hans Roberte jouas** عام 1969م تحت عنوان" التغيَر في نموذج الثقافة الأدبية"، ألَم فيها ياوس بالمخطوط الأساسية لتاريخ المناهج النقدية، وانتهى إلى أن بدايات " ثورة " في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة قد تهيأت، وقد نظر ياوس إلى البحوث الأدبية بوصفها إنجازا شبيها بإجراءات العلوم الطبيعية، فهو يؤكد أنَ دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي تقرب كل جيل من الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب، أو من الفهم السليم للأعمال المفردة، والأحرى أنَ التطور تشخصه قفزات نوعية، ومراحل من القطيعة، ومنطلقات جديدة. إنَ النموذج الذي وجه البحث الأدبي ذات يوم، ما يلبث أن ينبذ ويستنفذ قواه عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتَها فيه الدراسات الأدبية، ويحل محلَه نموذج جديد، أكثر ملائمة وفعالية لهذه المهمة، مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التناول العتيق، إلى أن يثبت –مرة أخرى– أنه قادر على الوفاء بوظيفته في شرح وتفسير ومعالجة الأعمال الأدبية المستجدة في الوقت الراهن .[1]

ولعلَ أهم ما يميَز الساحة النقدية العالمية اليوم، هو التسارع الملحوظ في تطور المناهج إلى درجة توهم باستقلال الأخير المتطور عن الأصل، وبما أنَ العمليَة النقديَة لا يمكن أن تتم، أو الأقل لا يمكن أن تكون لها المصداقية العلمية إلا بمساهمة المناهج، فإن هذه الأخيرة أصبحت تحتل مساحة واسعة في الجدل النقدي موازية لمساحة عمل النقد على النصوص، وغدت الكتابة النقدية تلفت النظر إلى نفسها، وتجبر القارئ على تذوقها كما يتذوق النص الشعري مثلا، بل تطورت هذه الكتابة النقدية إلى درجة أصبحت تمارس سيادتها وسلطتها حتى على النص الإبداعي نفسه، وتنافسها اليوم على هذه المكانة في الجدل والنقاش أدواتها الإجرائية، إذ يمكن اعتبارها المفتاح الأساسي الذي يجب أن يتوفر عليه كل باحث، وإذا كان التمكن في الممارسة النقدية لا يكون بمجرد الاستعمال الآلي

[1]– روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 2000م، ص 31.

للمناهج، بل يقضي كشرط أساسي التمكن من فهمها، وكذا توظيفها بالطريقة التي تجعلها وظيفيَة تشغل على النصوص من أجل إثرائها وإعطائها بعدًا تداوليا تراعي فيها شروط العمليتين الأدبية والنقدية على السواء .

ومن هنا بدت المناهج في حركتها حول النص من أجل إعطائه مجموعة من الأبعاد التصوريَة التحليليَة، التي تدخل ضمن النسيج والإطار العام الذي يتكون من خلالهما النص، ثم تأتي بعد ذلك المساءلة والمناقلة، ومحاولة استدراك البعض للبعض الآخر في حركة لولبية مكوكية لا تتوقف، فما وقعت فيه المناهج السياقية بأبعادها المختلفة، من إمعان النظر في خارج النصَ، جاءت المناهج النصانيّة ولاسيما البنيوية لتصحيح انحراف النصَ عن محتواه الآني، والملموس المادي الذي يعتبر مادة التحليل والاستخلاص، تقصَي الخارج بضروبه المتنوَعة، نابذةً المؤلف ومتلقي النص، بذاتية القارئ وقدراته، فأصبحت دائرة العمل النقدي الحديث، ومن هنا فقد **" شغل تحليل النص حيزا كبيرا من الكدَ المنهجي المعاصر، وبدت المناقلة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة وركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر ولاسيما نقد القرن العشرين، وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النص، سعيا إلى أحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة، وبوتائر تترع نحو وضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللسانية والمنطقية التي تقاربه مقاربة شاملة ليست كليَة "** .[1]

ذلك أن الاختلاف بين المناهج النقدية مردَه، العناية المتباينة بين أقانين الإبداع الثلاثة: النص، المؤلف، القارئ، ويقوم كل منهج بتناول وجه واحد من هذه الأوجه، جاعلا إياه محور دراسته أو المدخل الذي يلج منه إلى فضاء النص. **"وبذلك نجد أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات : لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع العشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي) ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من القرن العشرين، وأخيرا لحظة (القارئ) أو (المتلقي)في السبعينات ".**[2]

وهذا ما تبيَنه المراحل أو الفواصل النقدية الكبرى في النقد الأدب المعاصر.

[1]-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2001م، ص 31.

[2]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المرجع السابق، ص 32.

أ - مرحلة المؤلف: (سلطة المؤلف وهيمنة السياق)

بسط المؤلف سلطته على الساحة النقدية ردحا طويلا من الزمن، باعتباره منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي، والموجه للقراءة والفهم والتفسير، ونتيجة لهذه السلطة ظهرت دراسات ومقاربات جعلت منطلقها الأول المؤلف أو منتج النص، ومن هنا كانت جهود النقاد مصوَبة على البحث في حقيقة الظاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي فيما يتَصل بحياة المؤلف وما يحيط به من بيئات، وهكذا التقت عنده المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية وغيرها، حتى ترسخ في الأذهان ما يمكن تسميته " بسلطة المؤلف "، وبهذا أصبح ينظر إليه على أنه ما يسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج أدبي ما، وما يفسَر تحولاتها وتغيراتها المختلفة، وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية وتحليل انتمائه الاجتماعي وموقفه الطبقي، وبيان أهدافه وغاياته من وراء العمل الأدبي .

فالمنهج التاريخي مثلا، يتكئ في تحليله للعمل الأدبي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية، فالنصَ ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة جزء من التاريخ، فإذًا النقد تأريخ للأدب من خلاله بيئته، فالعلاقة يُنظر إليها على أنها حالة تكاملية مستمرة، يقيمها تماسك يعبَر عنه من خلال رابط بين الوقائع التاريخية التي عاشها المؤلف ودورها في إنتاج النص، وفي هذا الصدد يعقد سانت بيف saint pif آمالا واسعة على الدراسات التاريخية في المستقبل **" إنَ ما أعمل لهو تاريخي طبيعي أدبي...أود أن تنفع كل هذه الدراسات الأدبية ذات يوم لتقيم تصنيفها للأذهان "** .[1]

أما المنهج النفسي، فينطلق من فرضية أساسية مؤداها أنه يمكن للتحليل النفسي أن يكشف في أي عمل إبداعي، عن معان ودلالات ضمنيَة تقع في المستويات التحيَة للعمل، فتمثّل تعبيرا عن جوانب أعمق، لا يمكن بلوغها بغير هذا المنهج، وإذا كان العمل الأدبي– على أساس من هذه الفرضية – يتحول إلى دال يقع مدلوله في نطاق أشمل هو نظام اللبيدو، فإنَ تفسير العمل يعني فهم مستوياته السطحية في ضوء المستويات العميقة التي تردنا إلى اللاشعور، كل هذه الأمور تجعل من النقد النفسيَ محل اهتمام النقاد والباحثين الغربيين باعتباره الأداة الوحيدة التي تكشف عن العوالم الباطنية والجوانب

[1] –كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، منشورات عويدات، لبنان، ط 2، 1984م، ص 40.

الخفية التي ينطوي عليها العمل الإبداعي . **" إنَ النقد النفسي للأدب ليعد في بلادنا نحن تطوَرا أكثر من أيَ منهج نقدي آخر .. لأن علم النفس كفرع منظم من المعرفة، قد بدأ في حياة من لا يزالون منَا أحياء حتى اليوم، فإن عدَ بنا عن هذا المعنى الدقيق، قلنا إن النقد بعامة كان نفسيا منذ بدايته، بمعنى أن كل ناقد قد حاول بوضوح أن يستغل في نقده ما يعرفه أو يؤمن به عمليات الفكر الإنساني " .**[1]

وينطبق الأمر أيضا على المنهج الاجتماعي، الذي يركَز على العلاقة بين " الأنا " و" النحن " في العملية الإبداعية، أي بمعنى أنه يهتم بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعي، أو مجموعة اجتماعية، أو طبقة بشرية، ويقوم هذا الاتجاه بمناهجه المتعددة بالكشف عن الصلة التي تربط العمل الأدبي بالمحيط الاجتماعي، وما يترتب عنها من التزام المؤلف بقضايا عصره ومجتمعه، وذلك من أجل الوقوف على الداء واقتراح الدواء، وهكذا جاء تركيز المنهج الاجتماعي في تحليل الظاهرة الأدبية منصبا على فهم واقع العلاقات الاجتماعية المتحكمة بمبدع النص، ودرجة تطورها وحركة الصراع الطبقي فيها والقوانين الاقتصادية المحركة لها . **" وقد نتج عن ذلك الأدب في أصوله الاجتماعية، وفي وظيفته الاجتماعية، ولابد للأدباء من أن يقوموا بدورهم الإيجازي في الحياة، فهم مسؤولون أمام المجتمع من المبدأ الأيديولوجي، ومن هنا كان الالتزام المبني على القناعة والإيمان ".**[2]

إن القاسم المشترك لهذه المناهج السياقية أنها مناهج تحتفل بمرجع النص أكثر من احتفالها بالنص، من خلال الربط الكلي بين الطرفين في علاقة دياليكتيكية مركبة **" على اعتبار أن النص الأدبي مرتبط بمرجعه بصورة وثيقة، فإذا كان النص يكتب ضمن سياق أدبي، فهو بالأحرى مكتوب ضمن سياقات تاريخية واجتماعية ونفسية " .**[3]

لقد أدرك نقاد الأدب ودارسوه بعد طول الممارسة لهذه المناهج الخارجية أنها قد ركزت على مرجعيات النصوص أكثر من تركيزها على النصوص ذاتها، وصارت

---

[1]– ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر : إحسان عباس، محمد يوسف نجم، مؤسسة فرنكلين، لبنان، ج 1، ص 258 .

[2]– حسين الحاج حسين، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجماعية للدراسات، بيروت، ط 1، 1416ه -1996م، ص 67.

[3]–عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 2007م،ص 04.

العناية بالعلاقات الاجتماعية والقوانين الاقتصادية والمرحلة التاريخية للأديب وظروف تكوينه وسلوكه وطبيعة انتسابه الثقافي والطبقي، موقع الصدارة والاهتمام منهم، لينكمش جهد سبر النص في المقابل، ويشحب لونه ويخفت نداؤه . وقد كان طبيعيا أن يفكر هؤلاء النقاد بقلب واقع المعادلة النقدية، وذلك بالتركيز على الطرف الثاني للعملية الإبداعية " النص " .

ب - مرحلة النص : سلطة النص وهيمنة النسق

لقد ركَزت المناهج الداخلية الجديدة للنقد على أدبية النص، لتحصر همَها في قراءته، في نظامه المستقل وأسلوبه الخاص ونسيجه المتميز وقيمه الجماليَة التي صدر عنها، مع قدر من التعصب في رؤية النص عالم مغلقا وبنية مستقلة، وقيمة هذه الصلة في كل الحالات، يلتقي في ذلك أصحاب المنهج الشكلي مع أصحاب منهج النقد الجديد والمنهج البنيوي مع أصحاب المقاربات الأسلوبية والسيمائية وغيرها مع المقاربات النقدية التي رأت في دراسة بنية النص وعلاقاته الداخلية سبيلا للكشف عن الخصوصية الأدبية أو القدرة الإنشائية التي تميَز بها النص الأدبي **" لقد أسس الشكلانيون الروس في العقد الثاني من القرن العشرين تقاليد جديدة للدراسة الأدبية، ناقلين ثقل الاهتمام من حقل دراسة سيرة المؤلف والمجتمع، الذي ينجز فيه العمل الأدبي نفسه وطبيعة تشكله عملا أدبيا واكتسابه هذه الصفة، ولعل الصيغ المنهجية والنظرية المحددة لقراءة العمل الأدبي، التي أنجزها عدد من النقاد الروس المتباين الاهتمامات في بدايات القرن العشرين، هي التي ربطت ظهور النظرية الأدبية لدى جميع مؤرخيها ".**[1]

وتحتل المدرسة الشكلانيَة الروسيَة، التي أعلنت عن موقفها قبل ثورة 1917م، موقفا متميزا في النقد الأدبي الحديث بسبب الجديد الذي جاءت به من ناحية، وانتقالها لاحقا إلى بلدان أوربية متعددة من ناحية ثانية، وأبرز وجوه هذه المدرسة **رومان جاكبسون Roman Jakobson، وفيكتور شكلوفسكي Chklovski Victor، وبوريس إيخنياوم، يوري تينيانوف**، حيث تحذوهم رغبة في إضفاء صفة العلميَة على

[1]– فخري صالح، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة، بنيوية أم بنيويات، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط 1، 2007م، ص 09.

الدرس الأدبي، مع ضرورة الاهتمام الكلي بالشكل الخارجي للنص الأدبي، وما يحتويه من ظواهر لغوية تؤكد خصوصية العمل الأدبي عن سائر الأعمال الفنية الأخرى، لذلك قال جاكبسون : **"إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيَته أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا "** . وما هذه الأدبية إلا الأثر الأدبي ذاته، أي النص الأدبي، وهنا نستطيع أن نلخص أهم مبادئ المنهج الشكلاني فيما يلي :

1 – عينية العلم هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي، أي الاهتمام بالنصوص الأدبية .

2 – موضوع العلم ليس الأدب وإنما الأدبيةlittéralité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا. 3 – القول بمبدأ المحايثة أي : أن المنهج يجب أن يكون محايثا للدراسة.

4 – الاعتماد على مبدأ التزامن بدلا من التعاقب.[1]

ومن التيارات النقدية الثائرة على المناهج السياقية نجد تيار النقد الجديد الذي تشكلت معالمه من خلال حركة نقدية أنجلو أمريكية شهيرة خلال النصف الأول من القرن العشرين، أسهمت في تقويض أسس القراءة السياقيَة انطلاقا من اهتمامها بالأبعاد الداخلية للنص الأدبي، ومطالبة النقد باستكشاف العمل الفني في ذاته ولذاته، فلا يقيَمه بمقاييس خارجة عنه، سواء أكانت هذه المقاييس خلقية أم اجتماعية أو تاريخية أو لغوية، لأن كل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عليه .[2] وتكون دراسة النص الأدبي بعد انقطاعه عن محيطه السياقي، فمن النص الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار بقصدية الناص ووجدانية المتلقي .

غير أنّ الانتفاضة الحقيقية على المناهج السياقية، كانت مع الدراسات البنيوية التي تنطلق في أسسها من مبادئ اللغة واللسانيات في عمليتي التحليل والكشف عن البنيات المكوَنة للنص الأدبي، ذلك أن المنهج البنيوي في تعامله مع العملية الإبداعية في أركانها الثلاثة (المبدع، النص، المتلقي) يسقط الأول (المبدع) بما يطلق عليه (موت المؤلف) ويضيَق دائرة الركن الثالث (المتلقي) بل يكاد يلغيها، ويبقى الركن الثاني من العملية الإبداعية

[1]– الزاوي بغوره، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، الجزائر، ط 1، 2001م،ص 41.

[2]– أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003م، ص 152.

(النص) الذي يضعه الناقد البنيوي في دائرة مغلقة بذاتها ولذاتها، من خلال البحث في علاقاتها وعلاماتها وثنائياتها التي يقيمها الناقد " **فالتحليل البنيوي ينطوي بطبيعته على تقنية (كشف السر)، كما هو الحال في الحكايات الغرائبية. إذ يبدأ الأمر هكذا : تحليل الأجزاء اللسانية تحليلا يبدأ من الصوت ثم التركيب النحوي، ثم يتصاعد باتجاه تحليل العلاقات ثم يصل الذروة في الكشف عن سرَ النص المتمثل في (النظام) أو (البنية) وما ينطوي عليه خاصية لسانية "** .[1]

وعلى هذا فالبنيوية كما تبدو هنا، هي منهج بحثي، يحاول أن يعمل على تحقيق العناصر التالية، عند تعامله مع أية مجموعة محددة من الظواهر الفنية :

1)-النَظر إلى مجموعة الظواهر هذه على أنها تشكل كلا واحدا متكاملا، وليس كلا ميكانيكيا به بعض انفصال بين عناصره المختلفة .

2)-هذا الكل المتكامل له قوانينه وأنظمته الداخلية التي تحكمه وتحكم سيرورته، وهذه القوانين تنقسم بين كونها قوانين سكونية (تزامنية) وأخرى تطورية تعاقبية) .

3)-هدف ووظيفة البحث هنا هو الكشف عن هذه القوانين وعن هذه الأنظمة التي تحكم هذا الكل المتكامل.

4)-البحث في هذه القوانين يجب أن يتم عن طريق التركيز على هذه الظواهر نفسها دون النظر إلى أية منبهات أخرى تقع خارج هذه الظواهر.[2]

وتتخذ الدراسات السيميائية التحليلات اللسانية دليلا لها في عملية الكشف عن الكيفيَة التي يتشكل بها المعنى داخل النص الأدبي، فلا يهمَها المضمون، ولا من قال النص، بل يهمها كيف قيل هذا النص، أي شكل النص، ومن هنا فالسيميائية باتجاهاتها المختلفة هي : **" أطروحة سوسيرية، ويتمظهر ذلك في اتكاءها على الثنائيات الألسنية لاسيما ثنائية " الداخل والخارج " وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي**

[1]– ناظم عودة، البنيوية والتاريخ، صراع البنية والإنسان، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ص 53.

[2]– وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان، سوريا، ط 1، 2008م، ص 48.

الحديث والمعاصر فالانتصار إلى قطب الداخل انجرت عليه البنيوية والسيميائية والأسلوبية ....إلخ " .[1]

ذلك أنّ البحث في مكنونات النص وما يحتويه من إشارات ودلائل وأيقونات ورموز تعد من أوليات البحث السيميائي: **"وعلم السيمياء شأنه شأن الأنشطة النقدية المعاصرة يرتبط ببيئة الفكر المعاصر، فهو في تركيزه على حياة العلامات في النص، ومعالجتها شكلا نيا يشبه إلى حد بعيد نشاط النقد الجديد في اعتباره النص كيانا مغلقا على نفسه لا يحيل خارج ذاته "** .[2]

ويتعلق الأمر أيضا بالمنهج الأسلوبي الذي حاور بدوره النص، من خلال **" تحديد الوسائط التعبيرية المختلفة المكونة له، مثل المفردات والصور والأوضاع النحوية والإيقاعية، ليصل الدارس إلى بواعثها النفسية وآثارها الجمالية "** .[3]

فالأسلوبية تحاول الإجابة عن السؤال: كيف يكتب الكاتب نصًا من خلال اللغة ؟ إذ بها ومنها يتأتى للقارئ استحسان النص أو استهجانه، كما يتأتَي له أيضا الوقوف على ما في النص من جاذبية فنَية تسمو بالنص إلى قمة الإبداع والتحرير الكتابي، لذلك فإن **" الأسلوبية لا تستهدف التفسير وإنما الوصف، وهي لا تجيب عن سؤال لماذا لأي عمل، وإنما عن سؤال ما هو؟ وكيف بني ؟ "**.[4]

ومما تجدر الإشارة إليه هنا، أنَ ظهور المناهج النسقيَة التي تتعامل مع النص بمعزل عن الخارج لم تتحقق إلا بفعل الثورة التي أحدثتها اللسانيات الحديثة، مستمدة أصولها النظرية من المدارس والحلقات اللسانية والنقدية في مختلف أرجاء العالم الغربي، هذا الضخم الفكري أسس لظهور القراءة النسقية وأمدَها بأدوات إجرائية لمقاربة النص الأدبي، حيث مجدت هذه المناهج الداخل، فاستبدلت السياق بالأدبيَة، والمعيار بالوصف،

---

[1]– بشير تاوريرت، أبجديا ت في فهم النقد السيميائي، مفاهيم وإشكالات، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، الجزائر، 2002م، ص 194.

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2002م، ص 185.

[3]– صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1419ه ــ 1998م، ص 154.

[4]– إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر : الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1412ه ــ 1991م، ص 194.

والمطلق بالنسبيَة، ودعت إلى موت المؤلف وجعلت من مقولة النسق مقولة مركزية في طرحها .

غير أن هذا الغلو في الطرح والمجافاة في المعالجة والإقصاء في الاهتمام، سيجعل من هذه المناهج محلا للمساءلة والنقد **" حيث انقلب الرهان البنيوي (المبالغ) على مفهوم البنية ومشتقاته اللسانية من أنساق محايثة ونظام مركزي منضبط إلى انقلاب معرفي، وصم البنيوية بالتجريد والاختزال والانغلاق والموت غير المعلن، فكان ذلك مطية لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها سميت (ما بعد البنيوية) post-structuralisme.**[1]

إنَ التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو تحول من مسار احتكار البنية إلى مسار ترويضها وتفعيلها مع عناصر جديدة كانت مغيبة في المراحل السابقة، إلى إحداثها وتنشيطها من جديد، لما تفرضه حركة العصر المعرفيَة، **" فإذا كانت أغلب الاتجاهات البنيوية المعاصرة قد أعلت من سلطة النص texte، ولم تعز اهتماما مماثلا لبقية العناصر والعوامل التي تقع خارجه كالمؤلف والقارئ والواقع الخارجي والتاريخي فإن الاتجاهات المسمات " ما بعد البنيوية " post structuralisme وبشكل خاص الاتجاه المسمى ب " التفكيك " أو " التشريح " déconstruction قد أعلنت من سلطة القراءة والقارئ بل راح النقد الأدب نفسه يعد ضربا من القراءة " .**[2]

ج - مرحلة القارئ والمتلقي:

إذا كانت الدراسات البنيوية وما جاورها من منهجيات، ولاسيما تلك المتخذة من منهج اللسانيات نقطة انطلاق لها قد اهتمت بالنص وبمكوناته، فإن أهم مكوَن قد أثارته دون أن تقف عنده أو تنظر له، كما فعلت للمكونات النصية الأخرى، هو القارئ أو المتلقي والعلاقة التي تجمعه بالنص، والتفاعل الذي يحدث بينهما، وغير ذلك من القضايا التي يثيرها قطب القراءة في النص، وهذا ما دعا إلى الاهتمام بهذا الجانب الذي لم يكن

[1]– يوسف غلييسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1429ه ــ 2008م، ص 335.

[2]– فاضل تامر، اللغة الثانية، بحث في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994م، ص 54 .

واضحا في المفاهيم الأدبية السابقة، وإن كان تحت الظل ينتظر بدوره من سيضيئه بالتنظير والتشهير، وإخراجه بشكل مبيَن كما فعل بالمؤلف والنص، **" ويمكن أن نغزو هذا الاهتمام الطارئ والمتزايد بالمتلقي إلى ما بعد البنيوية post structuralisme : فقد أثار قتل البنيوية للمؤلف وتحويلها التواصل البراغماتي إلى لعبة المنطق الشكلي التركيبية، واعتبارها النص الأدبي بنية مغلقة لا علاقة لها بذات المتلفظة وبسياق التلفظ .... ردود الفعل متباينة، لعل أبرزها تبلور خطاب نقدي يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين القارئ والنص، بحيث ينظر إلى القراءة بما هي فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة "** .[1]

وسيكون التلقي فضل الاهتمام بقضايا القراءة والتلقي والتنظير لذلك، بالبحث في تاريخ القراءة وجمالية التلقي، وفعل القراءة وطرق استغلالها، ووضع فرضيَات وصياغة مفاهيم ومصطلحات تقود سيرورة التلقي في مستواه الذاتي والجمالي والتاريخي، وما يحدثه هذا الاهتمام من خلق فرص أكثر، للتلاقي والتواصل بين الجانب الفني المتمثل في النَص، والجانب الجمالي المتمثل في القارئ . حيث **" اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزا كبيرا ومهما في الدراسات النقدية الحديثة ... فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك، ولا تتعد في ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة، ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير، وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص "** .[2]

ويكمن السر هنا في الدور الفعال الذي يقوم به القارئ أو المتلقي في إثراء النص وبيان عناصره الجماليَة، وهذا راجع في الأساس إلى أنَ المتلقي يتخطى حدود البنية اللغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة في القراءة والتأويل، مما يضمنَ للنص البقاء والازدهار. والنص كما قال عبد الله الغذامي، يحتاج دائما إلى أن ينتقل وإذا انتقل تحرر

[1]– رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 23، ع 1، 2، 1994م، ص 472.

[2]– موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير، الأردن، ط 1، ص 99.

وانطلق وصار إبداعا، وضرب مثالا على ذلك بالجنين الذي يخرج من بطن أمه، فإنه يخرج من ذلك البطن إلى بطن أرحب وأوسع وأدوم .[1]

لقد صرنا نحيَا في عصر القراءة، وقد أعيدَ الاعتبار لهذا القارئ (الذي وصفته الكتابات النقدية بأكبر منسي في تاريخ الكتابة)، فلا غرو إذن أن تغدو القراءة حقلا معرفيا جديدا لنظريات نقدية جديدة، تتقصى مفهوماتها ومقوماتها من اتجاهين أساسيين :

أ-اتجاه أمريكي (أو أنجلو أمريكي أحيانا): وينسحب عموما على ماهية القراءة في الممارسات التنظيرية الفردية الأمريكية المختلفة التي عرفت باسم (النقد القائم عن استجابة القارئ) .

ب-اتجاه ألماني: في شكل جهود جماعية منظمة يسمى" نظرية التلقي" (أو الاستقبال) théorie de la réception حينا و"جماليات التلقي esthétique de la réception أحيانا أخرى، وقد كرسته مدرسة كونستانس خلال السبعينات بزعامة هانس روبرت ياوس، وولفغانغ أيزر .[2]

فكانت هذه النظرية إيذانا بتحول الفكر الأدبي، مغيَرا مساره المألوف نحو التطور والتجدد، ومتجها إلى الشيء الاستراتيجي في أي دراسة حديثة ألا وهو المتلقي، وهذا الذي أراده " ياوس " و" أيزر " عند صياغتهما لهذه النظرية، التي جعلت منه رؤية جديدة في فهم الأدب وتفسيره، فهي إذن تأصيل لدور القارئ في العملية الإبداعية، وجعله أهم محور يقوم عليه الجانب التواصلي للأدب " فربما أصبح من باب المسلمات التأكيد على الأهمية التي باتت تكتسبها نظرية التلقي في مجال الدراسات الأدبية، النقدية المعاصرة .... غير أنَ الانطلاق من داخل النظرية نفسها ممثلة على الخصوص في جمالية التلقي (مدرسة كونستانس) يمكنه أن يمدنا بأبرز الخصوصيات التي شكلت العامل الحاسم في ذلك التحول ويمكننا إجمالها في اثنتين :

أولا: أنَ هذه النظرية لم تسقط في نفس المزلق السَابق بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة وقيمة العمل الأولى، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد

[1]– عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2005م، ص 141.

[2]– المرجع السابق،يوسف غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص 336 .

الأخرى للعملية الإبداعية ككل، وهي بذلك تتجاوز النَظرة الأحادية التي تركز على أقطاب تلك العملية دون سواها .

ثانيا: أنها لا تقطع نهائيا مع مختلف المنظورات والاتجاهات السَابقة أو المعاصرة له، والتي يبدو أنَها قد استنفذت جل إمكانياتها، بل هي تحتويها، وتتجاوزها في آن، عن طريق الحوار والنقد والإغناء " .[1]

وهذا الأمر يستهدف نظرة جديدة للمفاهيم والأسس والإجراءات القديمة، وتأسيس رؤية قائمة على الحوار والتفاعل والتواصل الفعال بين أقطاب العملية الإبداعية، من أجل تجديد وتحديث النسق العام والسياق الشامل للفكر النقدي المعاصر، وتطويق الانزلاقات الخطيرة التي تترتب عن الغلو أو التفريط في الرؤية والتحليل، وصهرها في وثقه شاملة تقوم على معرفة حقيقية بالحقوق والواجبات ورسم واضح للأهداف والغايات، مما يترتب عن ذلك نتائج مثمرة على الأطراف الفاعلة، فيزداد النص ثراءاً والقارئ متعة والمؤلف شهرة، كل هذه الأمور تجعلنا ننساق إلى هذه النظرية انسياقا، لنرسم على أثرها حدودا، ونوقع على أرجائها مفاهيم، وننتج على محصولها حوارا ثقافيا وحضاريا، يلغي الحدود الزمانية والمكانية بين الثقافات الإنسانية.

ولن يتأتي هذا المشروع إلا بالرجوع إلى الأصل أو المنبت الأول لمعرفة المنطلقات والأسس التي قامت عليها، ورصد أهم المفاهيم المركزية التي أرساها روادها، ومعرفة الأبعاد الفكرية والنقدية من وراءها .

[1]– عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، الشركة المغربية، المغرب، ص 149–150.

الفصل الأول

نظرية التلقي النشأة والتطور

المبحث الأول : نظرية التلقي في النقد الغربي

المبحث الثاني : المنطلقات المعرفية والأصول المنهجية لنظرية التلقي

- الشكلانيون الروس
- مدرسة براغ البنيوية

المبحث الثالث: المفاهيم المركزية لدى رواد نظرية التلقي

- جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس
- أفق التوقعات
- الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ أيزر
- التفاعل بين النص والقارئ

المبحث الأول: نظرية التلقي في النقد الغربي

ننطلق في مستهل هذا البحث من تصور نريد، من أن نشوء أي نظرية ما هو إلا جواب عن السؤال، واستجابة الحاجة ،تفرضها الساحة النقدية والأدبية، لتحمل معها نموذجا استبداليا جديدا يتجاوز النماذج السابقة. ولا تنشأ النظرية إلا إذا وقعت أزمة في الأسس والتغيير في المفاهيم، مما يترتب عنها تغّير في الأدوات والاحتمالات، وبذلك تكتسب النظرية الجديدة مشروعيتها. فهي **" تخص الأعمال التي نجحت في التحدي وإعادة توجيه التفكير في مجالات أخرى غير تلك التي تنتمي إليها ظاهريًا".**[1] فما هي النظرية إذا؟ وما هي شروطها ومسوغاتها؟ وما دورها في توجيه التفكير النقدي المعاصر؟ .

كل هذه الإشكاليات تدفعنا إلى القول أن النظرية بمفهومها العام تتحدد وفق مجموعة من التصورات والافتراضات، وتتشكل ضمن منظومة من التعريفات والاصطلاحات التي تعطينا نظرة منظّمة لظاهرة ما عن طريق تحديد العلاقات المختلفة بين المتغيرات الخاصة لتلك الظاهرة، بهدف تفسيرها والتنبؤ بها مستقبلا، أو هي ذلك الخطاب الذي يتضمّن مجموعة من المفاهيم التي يتم تشكيلها داخل افتراضات متماسكة ومبنية بإحكام، وتهدف إلى توضيح جزء من ظاهرة ما وتفسيرها، وتأتي النظرية من أجل طرح بدائل فكرية ونقدية مغايرة للنماذج التقليدية القديمة **" فالنظرية، عادة ما تكون نقدا مشاكسا لمفاهيم الإدراك المألوف، والأبعد من ذلك هي محاربة لكشف ما نسلم به جدلا على أنه إدراك مألوف هو في الحقيقة تشييد تاريخي ونظرية معيّة، تبدو بالنسبة إلينا شيئا طبيعياً جداً، ولم نعد ننظر إليها بوصفها نظرية، إنّ النّظرية بوصفها نقداً للإدراك المألوف واستكشافاً للمفاهيم البديلة تتضمن مساءلة المسلمات أو الافتراضات ذات الأهمية البالغة في الدراسات الأدبيّة وزعزعة أي شيء قد تم به التسليم جدلاً. إنّ هذا يعني إعادة طرح لهذه الأسئلة: ما المعنى؟ من هو الكتاب؟ ما القراءة؟ مالأنا أو الذات التي تكتب أو تقرأ أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص التي أنتجت فيها ؟".**[2] وترتبط النظرية ارتباطا وثيقا بمستوى النضج الفكري والمنهجي للعقل البشري، ومدى قدرته على معالجة

[1]– جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص17.

[2]–.كولر جونثان، مدخل إلى النظرية الأدبية، ص18.

القضايا الإنسانية،معالجة علمية بعيدة عن الأهواء الذاتية قريبة من التحليل و الموضوعية، إنّ أهم موسوعات قيام نظرية حديثة يكمن في انتقال إلى التحليل،من غير أن يعني ذلك رفض التحليل في التأمل إلى التحليل ...ولكن بشكل عام يظل الفكر الأدبي الحديث فكرا تحليل، ويظل الفكر الأدبي القديم فكرا تأمليا.

وترتبط النظرية أيضا بالممارسة ارتباطا جدليا ،فهي تنير الممارسة و تساعد على تقديمها، بما توفره من مفاهيم وتصورات في الوقت الذي تكتسب مشروعيّتها في التطبيق والممارسة **" فالنظريات والمبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ في فراغ، فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه إن يختارها ويفسرها ويحللها ، وأن يطلق عليها في النهاية حكما ،وآراء الناقد ومفضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتُؤكدها نظرياته".**[1] فالنظرية- إذن- ضرورية لحقل الدراسات النقدية والأدبية، كونها تسعى وراء تغيير الحالة الراهنة والخطو بخطوات منهجية متوازنة نحو مستقبل أفضل في النقد والإبداع عبر مواجهة المشكلات الضرورية، وإحلال معطيات ومعايير جديدة تسار حركة العصر المعرفية وتحقق متطلبات المعرفة الإنسانية.

ويأتي مصطلح **التلقي** ضمن من أهمّ المقولات الجوهرية التي ميّزت النظرية النقدية المعاصرة،مشكلاً بذلك حقلاً معرفياً جديداً تساهم في إثراء مختلف المناهج والنظريات، على اعتبار أنّ **" النقد لمتوجه للجمهور ليس حقلا واحدا بل عدة ميادين، وليس طريقا مطروقا واحدا بل عدة مفترقات الطرق، وهو في الغالب ممرات مفترقة تغطي مساحة واسعة من أرض النقد".**[2] يدفعهم في ذلك هم واحد هو إحراز قدم السبق في الاكتشاف والمعالجة، والسلامة من النظرة الأحادية في الإشراف و المساءلة. والتّلقي **" بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدّة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به، أو يرفضه وقد يتمتّع بشكله ويؤوّل**

[1]-ويليك رينيه، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1987م، ص18.

[2]- الكومي محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م، ص332.

مضمونه، ويتبنّى تأويلا مكرّساً أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أخيراً أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً ".[1]

وبذلك يأخذ مفهوم التلقي الوجه المقابل لفاعلية القارئ في الإنتاج المعنى عبر إستراتجية القراءة التي تحدد هذا المعنى، وتدعو إليه عبر منظومة شاملة من المفاهيم والاصطلاحات التي تولدت عبر حوار عميق من المناهج النقدية التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية، كالشكلانية والبنيوية التي وراء تلك المناهج والسيميوطيقا، ونظرية التواصل، والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب، ومع الخلفيات الإبستمولوجية والفلسفية والإيديولوجية، ومعلوم أن الشكلانية والبنيوية، التي وراء تلك المناهج والسيميوطيقا شغلت على إبراز آليات النص، وتوالد معناه بصرف النظر عن إحالاته ودلالاته، وأن المقاربة الماركسية، وما استوحى منها حاولت أن تبين العرى الوثيقة بين النصوص الأدبية وبين الطبقات الاجتماعية التي أنتجتها وصارت سندا لها.

غير أنّ هذا الحوار بين نظرية التلقي والمناهج الحديثة لم يبق على درجة واحدة من التواصل المعرفي، بل تعدّ الأمر بذلك إلى طرح أسئلة جوهرية تمس مسار الفكر النقدي المعاصر، وتقديم معطيات جديدة تمثل أرقى مستويات التفكير والتحليل والتقييم، وذلك برؤى جديدة وبتقنيات حديثة، **" فالتحولات العميقة التي شهدتها الدراسات الأدبية، والنقدية والجمالية في العقود الأخيرة من هذا القرن، كانت ثمرة من ثمار التطور الفكري الحديث، الفلسفات المتعاقبة والإنجازات العلمية، التي ما لبثت ترج المعتقدات رجاً، إلى درجة تدع إلى الاعتقادات بأنّ العقل البشري أوشك على أن يستنفذ قدراته الكاملة، ويعطي كل ما لديه من طاقات خّلاقة، وفي هذا السياق المعرفي لم يكن الوعي النقدي، والفكر الجمالي في منأى عن هذه التحولات الجذرية التي تركت آثارها الواضحة في طبيعة التلقي مخلفة أسئلة جوهرية ، تمخضت عنها تصورات تصورات نقديّة وجمالية شكلت ما يعرف بـ " نظرية القراءة théories de lecture" أو "جمالية التلقي**

[1] – الغربي خالد، الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج34، مج9، (1999م، 1425ه)، ص115.

esthétique de la réception ".[1]

هذا يؤدي بنا إلى القول بأنّ نظرية التلقي قد استفادت من عثرات المناهج والنظريات السابقة في نظر إلى مكونات العمل الأدبي، وما يكتنف هذا الأخير من إشكالات تخص السياق الخارجي والمعنى الداخلي للنص في علاقة دائمة ومتواصلة مع القارئ أو المتلقي.

وهذا راجع في الأساس إلى اتحاد عاملين اثنين هما: **الزمن في الحضور، والحضور في الزمن.**

أما بخصوص العامل الأول فنعني به زمن النشأة والظروف الفكرية والفلسفية والثقافية والسياسية التي صاحبت الميلاد هذه النظرية. فمن حيث النشأة، فقد رأت هذه النظرية النور في نهاية الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي قبل أن تزدهر وتتطور فيما بعد لتصل قمة تطورها في النصف الثاني من العقد السابع وحتى العقد الثامن منه، متمخضة عن مجموعة من الملابسات والظروف الاجتماعيّة والسياسيّة والاقتصاديّة وحتّى النفسيّة التي عاشها المجتمع الألماني بُعيّد الحرب العالمية الثانية**" فقد يرى بعض القراء هذه النظرية في بعديها العمودي والأفقي أنها تشبع كثيرا من الحاجات الإيديولوجية والمعرفية والتربوية والنفسية، فقد نشأت في بلد خرج منهزما من الحرب العالمية الثانية، ونشأت في سياق يمقت التاريخ وويلاته بعد تلك الحرب، ونشأت في سياق "إبدال" معرفي جديد لا عهد للبشرية به مثل الحكم الذاتي والإعلاميات ونشأت في سياق إطار منافسة إقليمية وعلى هذا فقد تتلقى على أنها نظرية المنهزم الذي يسعى إلى النهوض من كبوته والذي يريد أن يستفيد العبرة من تاريخه الخاص ومن التاريخ لكوني ...أو هي نظرية من يريد أن يرجع القيمة المسلوبة من الإنسان لكي يبدع و يخترع ليتجنب الصعوبات التي تعترضه و يبتكر حلولا قائمة ".**[2] يتبين من هذا أنّ نظرية التلقي ليست مجرد مقاربة جمالية للنصوص في مستواها الآني التحليلي فقط، بل هي تشكل جزاءا هاما من نسق فكري عام بدأت معالمه تتضح منذ الستينات من القرن الماضي،

[1]– يوسف أحمد، القراءة النقدية، ص25.

[2]– محمد مفتاح، من أجل تلق نسقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1994م، ص43 – 44.

يعتمد على التسيير الذاتي والتخطيط المنهجي وعلى الفنون الإعلام والاتصال والفلسفات الداعية إلى حرية الأفراد والجماعات في ظل ديمقراطية النظام. وتحت لواء هذه الظروف تأتي التنمية الفردية والاجتماعية وحتى الاقتصادية الرامية إلى تحسين صورة الألماني والرقي به إلى مستويات أعلى من التخطيط والتسيير والتقدم.

أما من جانب الأدبي والنقدي فقد ارتبطت" **نظرية التلقي بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي و النقدي، وليس معنى هذا أن التلقي مختصا بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى، إلا أن القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا، وما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية وتطبيقية، هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية،بل فرضت المناهج نفسها في التاريخ الفكر النظري الأدبي والنقدي المعاصر، في التاريخ النقدية المعاصرة كذلك،وعليه فأن كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لابد أن تمر عبر إنجازات المدرسة الألمانية في ذلك".**[1] وبهذا، وتأسيساً على ما سبق ذكره، هذه النظرية بمثابة منهج جديد أعيد بواسطته النظر في القواعد القديمة وإعادة تحديثها وعصرنتها بما يوافق الرؤية الألمانية التي تضمن لها الخصوصية في الإبداع.

وقد نشأت نظرية التلقي وترعرعت بين ثنايا جامعة " كونستانس" بألمانيا الغربية على يد مجموعة من كبار الأساتذة والدارسين في مجال الأدب والنقد، وعلى رأسهم **هانز روبرت ياوس Hans robert jaous وفولفغانغ أيزرvol gangrène izer** يضاف إليهما عدد من المساهمين في نشأتها سواء كانوا أساتذة بالجامعة، أو مشاركين في المؤتمرات التي كانت تعقد في الجامعة مرة كل عامين، ثم تنشر أعمالها ضمن سلسلة موسوعية موسومة بـــ " **البيوطيقا والهرمينوطقا** " والتي لعبت فيما بعد دوراً لايستهان به في ظهور هذا التوجه النقدي الجديد، حيث جمع هؤلاء همٌ فكري واحد، وهو الرد الذي وصلت إليه الحياة الفكرية في ألمانيا الغربية عامة ،وما تشهده الساحة النقدية من ركود فكري ومنهجي بصفة خاصة. لذلك ومحاولة منهم في التخلص من هذه الأزمة

[1] – أحمد بو حسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1994، ص11.

ركزوا بحوثهم على فعل التلقي ودوره، وكذلك توسيع مفهوم التلقي، ليخرج من مفهوم السيكولوجي (الأنجلو/أمريكي) ممثلا في نقد استجابة القارئ ويقوم على النقيض من ذلك على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة البعد الاستقبالي، البعد ألتطهيري، البعد التواصلي.

أما فيما يتعلق بالعامل الثاني الذي هو الحضور في الزمن، فنعني به الجانب الإبدال الذي تميّزت به نظرية التلقي فهي في أساسها تطمح إلى إحلال نموذج تفاعلي تواصلي في دراسة النص الأدبي يتكئ على مفاهيم تفاعل والحوار والجدل والمنطق السؤال والجواب والسيرورة والانزياح الجمالي والمنعطف التاريخي، وتنطلق من فرضية مفادها أن النص إمكانية ذات أوجه متعددة، ثم تأتي القراءة فتحدد هذا الوجد أو ذاك، وبعبارة أخرى فإنّ النص يبقى مجرد دال مفتوح، لا يكتسب مدلولاته إلا من خلال تفاعله مع قرائه، وبعملية التفاعل هذه يصبح النص ميدانا للتلقي والتلاقي بين الذوات القارئة وبين البنيات الفاعلة وفي هذا الصدد يقول **خوسي ماريا بوثويلو إيقانكوس: "أما النتائج المستخلصة من جمالية التلقي، فلها تأثير أكبر في الجانب النصي وفي الجانب الأدبية بوصفهما إمكانيتين يدور النقاش حولهما انطلاقا منها، وذلك بأكثر مما يقال من أنهما رسم واقعي للمجتمع المستقبل (بكسر الباء) أو الجمهور المنظور إليه اختياريا وهذا المستوى الجديد من التجريد جاء نتيجة للضرورات التي تفرضها النظرية على نفسها بهدف محاربة فكرة الأدب، بوصفها ظاهرة متحققة في ممارسة الموضوعية لرسالة ذات ملامح عالية مخصوصة ".**[1] إنّ أهم عمل قدمته نظرية التلقي للدراسات الأبية والنقدية هي أنّها أخرجت القارئ من المفهوم القديم المتداول. من أنه عنصر غريب عن النص إلى كونه مبدع جديدا له، وتحول القارئ وفق هذه النظرية إلى مؤلف جديد. بل إنّ دور القارئ يتمحور حول قدرته في التعامل مع النص،من خلا إدراك العالم الماورائي، أي أن القارئ حين يكون قادرا على ملء الفراغات التي جاءت في النص يستطيع الوصول إلى خبايا النص وأسراره, فهي- إذن- **" حركة تصحيح لزوايا انحراف الفكر النقدي لتعود به إلى قيمة النص وأهمية القارئ، بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرّمزية**

[1]- إقانوكس خوسيه ماريا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتب غريب، مصر، ص120.

والماركسيّة ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على ترتيب القارئ و النص".[1]

ونظرية التلقي بمفاهيمها، واصطلاحاتها الجديدة ترجع إلى إدراك قيمة النص وإعادة تشكله تشكيلا صحيحا من خلال التواصل الفعّال مع القارئ، وجعل النص أكثر مقروئيّة، لأن القراء ليسوا لدرجة واحدة من الفهم و التفسير، وهذا ما يسمح في فتح أفق أوسع للقراءة و التأويل، يساعد في تفعيل العلاقة بين القطب الفني والجمالي في عملية القراءة، **" إنّ الإجابة عن السؤال (كيف تقرأ نصا أدبيا) تقتضي أن نحدّد نصيب كلّ من النّص والقارئ في عملية تجسيد معنى النص، أي في عملية إخراج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور، فالقراءة ليست تلقيا سلبيا أبدا، إنما هي التفاعل خلاق ومشاركة حقيقة بيّن النّص و القارئ ".**[2] غير أن هذا التفاعل بين النصوص والقارئ لا يكون إلاّ من خلال إتباع مجموعة من الإجراءات، التي تساهم إلى حدّ بعيد في تسيير عملية القراءة بطريقة تكاملية بين الطرفين وتتمثل هذه الإجرائية في هذه الشروط الثلاثة التي تتلخّص كالآتي :

أ)-أن يكون القارئ حرا: لا يمكن فهم الحرية عند القارئ بأنها ضرب من ضروب العبث والتسلية، فقراءة النّص تحتاج إلى مراعاة القارئ لمجموعة من الضوابط الفنية اللازمة لقراءة النّص" **وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية، ولا يريدونه قارئا وجوديا، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئا رمزيا يعايش التجربة من غير فهم، ولا يريدونه قارئا بنيويا تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط به ... ويريدون له أن يتحرّر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن .... يفسّر لنا حرص روّاد النظرية الجديدة على أن يكون القارئ حرا في استقبال النص ".**[3]

---

[1]– عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي– دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط01، 1996م، 1417ه، ص17.

[2]– مصطفى حسن سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص34.

[3]– عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص21.

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

1- مهمة الإدراك المباشر 2 - مهمة الاستذهان "[1].

فهمّه الإدراك المباشر ممثل المستوى الأول في التعامل مع النّص حيث يبدأ القارئ في فهم الهيكل الخارجي للنص، أما مهمة الاستذهان أي عمل الذهن والخيال فهي مهمة التي تشكل فيها ذاتية القارئ ويكتشف عالما داخليا، لم يتفطّن في المرحلة الأولى.

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

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

فكانت هذه النظرية إيذانا لتحول الفكر النقدي، وإعلانا لميلاد سلطة تقيميه جديدة، هدفها إثراء النص والكشف عن جوانبه الجمالية، التي عجزت المناهج السابقة في توليدها وتبينها. تأخذ في عين الاعتبار الجوانب المكملة للعملية الإبداعية، وتجعلها أكثر نشاطا وحيوية لأن " **الأساس النظري المركزي لجمالية التلقي هو أن الرسالة - النص - ليست**

[1]- نفس المرجع، ص22.

[2]- عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية والحديثة وتراثنا النقدي، ص23.

الحدث الوحيد،وإنما هناك أحداث أخرى تفرض نفسها مثل رد فعل القارئ والجمهور إزاء الرسالة، وشرح الحدث الأول انطلاقا من الثاني".[1]

وعملية الفهم والتفسير تفترض باصطلاح **"رومان هولاند" romen holend: قراءة تبادلية translative Reading قائمة على ازدواجية الفعل القرائي، والتي تتشكل وفق المعادلة التالية (النص يقرأ القارئ/ القارئ يقرأ النص)** [2] ، وهذا من المنطلق أن القارئ هو المقصود في أي كتابة، وهو الذي يعيد تشكيل النص ويساهم في إثرائه وتعدده من خلال ملء فراغاته وفجواته وإدراكه في سيرورته، ومساعدته في تشييد معناه وتجديده، وهذا الأمر لا يتسنى إلا بفعل واحد، وهو **فعل القراءة.** وفي هذا الصدد يقول **وهب الرومية: إن مفهوم القراءة المعاصر مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص، وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الإبداعية نصوصا مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة، تختلف باختلاف الذات القارئة و شروطها التاريخية... وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين، خطاب الذات، القارئ المضمر، وخطاب الموضوع المقروء، أي هو حوار بينهما** .[3] قائم على مبدأ التفاعل بين القطب الفني والقطب الجمالي، وعلى ناتج التلقي في اللحظة الجمالية وهذا من منظور أن النص الأدبي يبدأ بالانشغال في لحظة اتصال المتلقي به من خلال فعل القراءة، وتبدأ قيمه الجمالية بالتحقق عن طريق ما يسمى بـــ: **اندماج الآفاق،** أفق يحمله النص معه عبر تشكيلاته اللغوية وبنيته السطحية، وأنظمته الدلاليّة والإشارية، وأفق هو عدة القارئ المعرفية والخبراتية التي شكلتها سلسلة لقاءاته مع النصوص السابقة لذلك فإنّ أهم شيء في عملية الأدب هو تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ والمتلقي على اعتبار أنّ **"المتلقي شبكة من الذوات، ذات قارئة، وذات منصتة سامعة، وذات مبدعة مؤولة**

---

[1]– خوسيه ماريا، نظرية اللغة الأدبية، ص128.

[2]– غالية خوجة، إبداعية النقد جماليات القراءة، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج50، مج13، 2003م– 1424ه، ص231.

[3]– رومية وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، عدد207، مارس1996م، ص21– 22.

وذات محكومة بشروطه الثقافية السياسية والتاريخية ...فهي بهذا المعنى ذات متعددة الأصوات، والوظائف وأشكال الحض: تقرأ بقدر ما تشاهد، وتشاهد بقدر ما تسمع، وتبدع بقدر ما تحاور، وتحاور بقدر ما تمتلك من حرية، وحضور في النص والواقع والتاريخ، انها ذات تؤثث حضورها في غيابها تحظر" قبلا " في الذهن المبدع وتحتجب في لا شعوره القصي وتحاوره" بعدا " وتعاشره " أمدا " مدام الأثر الفني حيّا ".[1] أي أنّ الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار الحقيقي له: تلذذاً ونقداً، وتفاعلا وحواراً " **إذا كان النص غنيا والقارئ عارفاً، فإنّ المقاربة بينهما تتجدد في كل يتجسد وتعدد تأويلاته، لذلك ليس للنص الجاهز سوى قراءة مفردة la lecture singulière ويسمى النص المفرد le texte singulière، ويكون للنص الجمع le texte pluriel قراءات بعد قرائه، ولذلك هو يستدعي قراءة الجمع la lecture plurielle**[2]

أما عن القضايا الأساسية العامة التي ركزت عليها النظرية فلقد أثارت **نظرية التلقي** من بين ما أثارت **أربعة تحديات** عابرة:

أ ـ إحلال مفهوم استعمال ما هو أدبي واستهلاكه محل مفهوم اللغة الأدبية .

ب ـ إمكانية وجود الكفاءة أدبية.

ج ـ مشكلة العمل المفتوح بوصفه متعدد التكافؤ التفسيري.

د)- إعادة تجديد تاريخ الأدب بالاهتمام بالتأريخ الجوهري للنظرية ذاتها والقراءات والتفسيرات .

فهذه المسائل الأربعة يمكن أن تفهم على أنها خطوط تقسيم مختلفة لهذا النموذج النظري الجديد ".[3]

1- الغربي خالد، الشعر ومستويات التلقي، ص116.

2- الموسى خليل، قراءة الخطاب الشعري المعاصر، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويتن عدد03، مج2001م، ص212.

3- خوسيه ماريا، نظرية اللغة الادبية، ص121.

ونظرية التلقي من خلال هذه التحديات وعبر تلك التصورات تريد أو تصبو إلى إدراك نوع خاص من التواصل الأدبي والثقافي و الحضاري عبر مجموعة من الثنائيات التواصلية، وتأتـــي على رأسها ثنائية: **الماضي والحاضر**، ونقصد بالماضي هنا التاريخ الأدبي والنقدي والذي يتمثل في جملة التجارب القرائية التي قام بها قراء معينون في تاريخ معين، والتي تمثل سندا هاما في فهم النصوص الأدبية من منظور نظرية ياوس التاريخية، لتتوّج هذه التجارب في أحكام نقدية يستنار بضوئها في نقد النصوص وتفسيرها،كفكرة التطهير عند أرسطو مثلا، وغيرها من الإشارات النقدية المبثوثة في كتابات الفلاسفة والمفكرين القدامى والمحدثين، على اعتبار أن " **الفكر النقدي لأمة من الأمم، كحال مفاصل الفكر الأخرى حلقاته سلسلة متناغمة ، تفضي إحداها إلى الأخرى، وأن أي إفراط في هذه الحلقات يخلق تخلخلا واضحا يفت في المتانة و التواصل** ".[1] فهي إذن اتخذت من الماضي سنداً ودعماً في بناء صرح فكري ونقدي مرتبط بالأصل ومتصل بالعصر.

أما الثنائية الثانية التي تميزت بها نظرية التلقي: ثنائية **الإنتاج والتلقي** وما يدور بينهما من تواصل وتفاعل، في هذا الصدد يقول ياوس: " **ويعتبر إدراك التواصل الأدبي، الذي يضمره ما يدعى** " **بظواهر الأدبية** " **غاية تستهدفها أبحاث جديدة تتطلب نظرية كفيلة باعتبار التفاعل بين الإنتاج والتلقي، ضمن تحليل سيرورات التلقي، فبواسطة هذا التفاعل يتم التبادل الدائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراء، بين تجربتي الفن الحاضرة والماضية** ".[2] فهي تقدم سبل النجاح بين المنتج والمتلقي من أجل إثراء النص الأدبي.

وترتبط الثنائية الثانية **بالأصل والفرع**، وما تسهمه هذه الثنائية في مد جسور التواصل الحضاري بين الدول والأقاليم، فقد انتشرت نظرية التلقي، بل غزت جميع الأوساط الثقافية والأدبية في جميع أنحاء العالم، فمن مهدها ألمانيا إلى أمريكا إلى فرنسا، إلى الكثير من البقاع الأخرى فأخذت النمط المنهجي التعليمي، فدرست في الجامعات، واحتلت

---

[1]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 2001م ص 55.

[2]– ياوس هانس روبرت، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد484، ط1، 2004م، ص107.

مكانها ومكانتها في كتب النقد والتأويل، وأصبحت نظرية التلقي تلقى استقبالاً عريضاً في الغرب والشرق بفعل المرونة في البناء والسهولة في الأداء " **فهذه النظرية قابلة لأن تعيش في صيرورة تاريخية، وفي سيرورة، وبذلك يمكن تعديل بعض عناصرها أو إلغاء بعضها، أو الإضافة إليها، إنّ هذه النظرية نفسها نص قابل لأن يتلقى من قبل متلقين مختلفين ذوي ثقافات قومية مختلفة ".**[1] إذن هي متغيرة وذلك لأنها قابلة للتعديل.

وفي الأخير يظلّ مصطلح التلقي مصطلحا منفتحًا بإجراءاته النقدية على المناهج النّقدية والأدبية مجتمعة كانت أو منفردة وعل تقنياتها، فيبيح الشمولية والموازنة والمقارنة، مما يتيح له قدرة الاحتواء والمسايرة على التّقبل وفق إمكانيات القارئ المتعدّدة، ذلك أنّ القراءة المتقنة والواعية المدققة والمتوازنة، إذا دعّمت بمنهج نقدي متميّز وقارئ مرهف موهوب يملك حساسية نقدية ومعرفة لغوية وثقافية ونفسية، يمكن لها أن تفتح آفاق التّجربة الإبداعية، ومن ثمّ تحقق لنا تجربة نقدية إبداعية.

المبحث الثاني: المنطلقات المعرفية والأصول المنهجية لنظرية التلقي

تقوم نظرية التلقي كسوائلها من النظريات النقدية، على جملة من الأسس الفلسفية والفكرية والإيديولوجية التي تميزها عن غيرها ،الذي يكفل لها التفرد " **ولعل الذي ظاهر على ذلك، أو بعضه على الأقل أنّ معظم المذاهب النقدية تنهض، في أصلها، على خلفيات فلسفية، على حين أنا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطبق من صميم ذاته الأدبية، وما ذلك إلاّ لأن الأدب ليس معرفة علميّة مؤسّسة، تنهض على المنطق الصارم والبرهنة العلمية، ولكنّه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال والإنشاء، قبل أيّ شيء آخر ".**[2] هذا الأمر يجعلنا نقف عند الحقول المعرفية، والمرجعيات الفلسفية التي ساهمت بشكل كبير في ظهور نظرية التلقي وبيان دور كلّ اتجاه ومذهب في ترقيّة هذه النظرية، كلٌ بحسب مجال بحثه وميدانه، في الكشف عن العوامل المساعدة على حدوث العملية التواصلية بين المبدع والمتلقي عبر شفرات النّص.

---

[1] – مفتاح محمد، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارسون الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص46.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومه، الجزائر، 2002م، ص79.

وفي ما يلي، سنحاول تتبع المؤثرات والإرهاصات الأولى، التي تمخضت عنها نظرية التلقي، كما حددها **روبرت هولب robert holp** في قوله: **" وعلى هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص، خمس مؤثرات هي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظواهرية رومان انجاردن، هرمينوطيقا هانز جادامير وسوسيولوجية الأدب ".**[1]

أ - الشكلانيون الروس:

بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي وتقنياته بغية الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها مادة البناء الأدبي، لأن الأساس في الأدب ليس ما يقوله أو الفكرة التي يتضمنها، وإنما الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة فالأفكار مطروحة في الطريق، والذي يجب أن يثير الاهتمام هنا هو الشكل اللغوي الموظف توظيفا خاصا حيث تكون اللغة هي المادة الأساسية التي يتعامل معها القارئ وفق نظرته الأولية وإدراكه الشعري حيث **" يعد الإدراك الشعري ضربا من ضروب اختيار الشكل والإحساس به، ويتضح من هذه التصورات، ومن مفهوم "الأدبية" التي صارت ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة ...قاعدة متينة لنظرية التلقي".**[2]

وكان اهتمامهم أيضا بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية، التي بدورها تسهم في خلق إدراك متميّز للشيء، أي أنها تخلق رؤيا ولا تقدم معرفة، لأنّ ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنمّا اختيار ما سيكون عليه.[3] كلّ هذه الأدوات الفنية ساهمت إلى حد ما في تقريب النص من الملتقي انطلاقا من بنائها الخارجي إلى محتواه الداخلي الذي يتمثل في الإدراك الجمالي للصورة الشعرية. **" وما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي أو الجذور اللغوية والتشعبات ولكن التحول في النقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ ــ النص بتوسيع مفهوم الشكل، الإدراك الجمالي، بتحديد عمل الفن ووسائله وتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها ".**[4]

---

[1]– روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص48.

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق ،ص48.

[3]– أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000م، ص94.

[4]– روبرت هولب، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، ص30.

ب - مدرسة براغ البنيوية:

إنّ إسهامات حلقة براغ لا يمكن إغفالها، لا سيما في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي. ويظهر ذلك جليا في أعمال المنظرين الكبار للمدرسة، من أمثال: موكارفسكي، **" فلقد كانت أعمال موكارفسكي أحد أهم منظري مدرسة براغ البنيوية من أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا، وخصوصاً خلال السنوات الأول من العقد السبعين، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كثير من كتاباته، وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت إشارة إلى موكاروفسكي ".**[1] وهذا راجع في الأساس قرب الطرح المنهجي والنقدي للناقد مع الأهداف العامة التي تدعو إليها نظرية التلقي حيث **" يتضح إيحاء موكارفسكي بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندها يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم، يصبح كل عمل فني مفرد ببنية له مرجعيات غير مستقلة عن التاريخ ولكنها تشكل وتتحدّد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان ".**[2] فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي، بل يرى أنّه لا بدّ من فهم العمل الأدبي على أنّه رسالة إلى جانب كونه موضوعاً جمالي، وبهذا يتوجه إلى متلق هو نتاج العلاقات الاجتماعية، لذلك يصبح العمل الفني يحتل مكانا في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية.

المبحث الثالث: المفاهيم المركزية لدى رواد النظرية

إنّ اهتمام نظرية القراءة والتلقي، ولاسيما في جهود روادها ومنظريها الكبار، بالملتقي لا يعني إهمال النص أو جهد المؤلف، ولكن ما ركزت عليه هو الانفتاح بمساحة أوسع على المتلقي، والتعرف أكثر على القدرات، والإمكانيات التي يتحلى بها، وذلك عبر منظومة شاملة من المفاهيم والتصورات التي قام بوضعها رواد هذه النظرية، تراعي فيها مختلف الجوانب المكملة لعملية القراءة المثمرة، وفق رؤية تكاملية تفاعلية بين الآفاق التاريخية والاستجابات الجمالية، وبين علمّين من أعلام النظرية، وهذا ما أشار إلية أحد

[1]– عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999م، ص76.

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م، ص71.

الباحثين بقوله: قد يبدو أنّ ما قامت به مدرسة كونستانس من خلال ممثليها المشهورين هانس روبرت ياوس، وفولفغانغ أيزر هو أنها قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن– التاريخ، وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في انتاج هذه العملية أو النص.

أولاً: جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس.

يعدّ ياوس فقيه مدرسة كونستانس الألمانية، وهو من الروّاد الأوائل الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، ويرجع اهتمام هانز روبرت ياوس بمسائل التلقي إلى انشغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وهو غالبا ما يركز في عمله النظري، على السمعة السيئة التي أصابت التاريخ الأدب وعلى وجوب العلاج لهذا الوضع، وعلى هذا الأساس،كان عمله قائما على النقد المنهجي للمناهج السابقة، وإعطاء البديل لتدارك الأزمة التحليلية التي وقع فيها الدارسون للأدب والفنّ. " لقد بدأ عمله بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة التاريخ الأدب والتماس بديل لها، فانتقد المنهج الوضعي لأنه عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة كما انتقل الاتجاه إلى دراسة ما عرف باسم تاريخ الأفكار معارضا الشرح العلي للتاريخ بجماليات الإبداع غير العقلاني، والتماس الإبداع الأدبي ،في تكرار الأفكار والموضوعات القائمة بمعزل عن التاريخ كذلك انتقد ياوس مفهوم الانعكاس عند الماركسيين، جورج لوكاتش، كما انتقص من منهج الشكلانيين، لتعلقهم بجماليات الفن للفن وعدم قدرتهم على ربط بين التطوّر الأدبي، والتطورات التاريخيّة الأعم، وقد خرج ياوس من هذه الثنائية، بما أسماه جماليات التلقي...وتاريخ الأدب، إنما يتشكل من خلال الجدل بين الإنتاج والاستهلاك، أي بين المؤلف والجمهور".[1] يظهر هذا جليّا في مقال لياوس صدر عام 1969م تحت عنوان " التغيير في نموذج الثقافة الأدبية"، فمن خلال أطروحاته يحاول إعطاء بعد جديد للدراسات الأدبية والنقدية من خلال إحداثه لمجموعة من المصطلحات، والمفاهيم.

إنّ ياوس من خلال مشروعه الجديـــد الذي يحاول أن يلخص الأدب الألماني من الجبري المنهجية لتقاليد الماركسية، وتقاليد الشكلية الروسية، وكان شغله الشاغل هو

[1]– روبرت هولب، نظرية التلقي، ص14.

الربط بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى التوحيد بين تاريخ النص وجمالياته، والتوجه إلى العنصر الحيوي في عملية النقدية والمراجعة التاريخية والجمالية لأي عمـــل فني أو أدبي, يقول ياوس: " **إنّ كلا المنهجين يمر على القارئ من دون أي اعتبار له ولدوره الخـــاص ...في حين أنّ العمل موجه قبل كلّ شيء إلى هذا القارئ ".**[1] تكشف عن هذا التوجه الجديد المفاهيم التي يوظّفها في نظريته:

1ــ أفق التوقعات: إنّ هذا المصطلح الذي أتى به ياوس من أهم المصطلحات التي تقوم عليها النظرية التلقي في التعامل مع التاريخ والأدب **"حاول ياوس كما رأينا من قبل أن يتجاوز الأزمة المنهجية، التي فجرتها الدراسات الماركسية، والشكلانية، وسعي إلى تجاوز الهوة بين التاريخ والأدب أو بين المعرفة الأدبية، وهو في هذه المحاولة، يهدف إلى تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب ".**[2] عبر منظور جديد كفيل بتجديد النسق والنسغ العام للرؤية التاريخية في تفسير وتأويل الأعمال الأدبية ألا وهو أفق التوقع كمفهوم وإجراء يقوم على توصيف عملية استقبال العمل الذي أخذه، وإلى إعادة تكوين أفق التوقع للجمهور الأول الذي تلقى العمل ،أو مجموعة القراء المزامنين لعصر ظهور العمل الأدبي.

فهو يعتبر **" الأداة المنهجية المثلى التي سيمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية، في أبعادها الوظيفية، والجمالية والتاريخية، خلال سيرورة تلقيها المستمرة شكلا موضوعيا ملموسا، إذن بفضل أفق الانتظار، تتمكن نظرية التلقي من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التلقيات المتتالية التي عرفتها من قبل، وتمّكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية على ضوء التّلقي الخاص والمتميّز"** [3]، حيث يعرض ياوس أفق الانتظار بالصورة التالية **" يتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلص من الترعة السيكولوجية التي**

---

[1]– خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخية، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009م، ص76.

[2]– سامي إسماعيلن جمايات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرةن ط1، 2003م، ص86.

[3]– عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة "دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2007م– 1428ه، ص59.

تهدده إذا قام، قصد وصف التلقي الأثر الأدبي والوقع الذي ينتجه، بإعادة تشكيل أفق توقع جمهوره الأول، بمعنى النظام المرجعي القـــابل للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها حصيلة ثلاثة عوامل أساسية:

- خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.

- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.

- والتعرض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي "[1] .

إنّ عملية التحليل للتجربة الأدبية تخضع لمجموعة من الشروط أو المعايير التي تجعل من عملية القراءة قائمة على تصور منهجي ناتج عن دراية واسعة بالقواعد والقيم الفنية والأدبية التي تصنع في إطار الجنس الأدبي الذي يؤطر التجربة الأدبية ويرسم معالمها،وفي حدود المعرفة المتشكلة عن وضعية الكتابة الأدبية بشقيها الداخلية والخارجية مما يترتب عنها تمييز واضح أو تعارض ناصع بين أساليب الكتابة وتقنياتها وهذا يخص التضارب الكامن بين العوالم الخيالية التي تنسجها اللغة الشعرية في مراتب الوجود وآفاقه، تنطلق من مسند تفسيري أو تفسير تأويلي .

إن العمل الأدبي في لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطلقة، كما أن القارئ لا يتلقاه من فراغ معرفي وخبراتي، **" فالعمل الأدبي حتى في لحظة صدوره، لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات، الظاهرة أو الكامنة، من الحالات الضمنية والخصائص المألوفة يكون جمهوره مهيأ ليتلقاه بطريقة ما، وهذه الحالة من التهيؤ القبلي هي ما يسميه ' أفق انتظار القارئ ' ذلك أن كل عمل أدبي جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق له أن قرأه، ويجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعا معينا لتتمته ووسطه ونهايته".**[2] فالقارئ يقرأ النص وهو متمثل سلفاً لأنساق قبلية سابقة عن لحظة القراءة، وهذه الأنساق تلعب دوراً كبيرا في توجيه القراءة وتحديد مسارها بما يناسب المعطيات والمستجدات التي يدور كفنها النص الجديد، **" وعليه فإنّ قراءة الأدب وتأويله تعتمدان بدرجة كبيرة على التوقع واستعادة**

---

[1] – هانس روبرت ياوس، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، منشورات الكلية المتعددة التخصصات، تازة، مطبعة الأفق فارس، المملكة المغربية، ص59.

[2] – محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجملة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 2، المجلد 33، أكتوبر – ديسمبر 2004، ص18.

الوقائع الماضية، على القدرة على تأهيل الحاضر بذكريات الماضي وتوقعات المستقبل ".[1] فهي إذن رؤية جديدة في فهم النص وتفسيره خاضعة لازدواجية في التحليل وتراتبية في التعليل بين المحمول اللغوي للنص وبين المنقول الثقافي للقارئ.

2- المسافة الجمالية (أو تغيير الأفق): لقد انتبه ياوس إلى ما قد يحدثه القارئ أثناء مباشرته للنص من اختلاف وتعارض مع النص وذلك لاختلافه مع ثقافته، ومرجعيته المعرفية إلى إحداث مصطلح جديد هو: المسافة الجمالية، " **إن قابلية إعادة تشكيل أفق توقع أثر أدبي ما معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصية الفنية للأثر الأدبي حسب نوعية الوقع ودرجة تأثيره على الجمهور بعينه, وإذا أطلقنا مفهوم "العدول الجمالي" على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي " تغيير في الأفق" سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تنفذ إلى الوعي ،فإن هذا العدول الجمالي الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد (نجاح فوري، رفض أو إحداث صدمة استحسان من قبل فئة محددة، فهم سريع أو متأخر) يمكنه أن يصبح معيارا للتحليل التاريخي".**[2] ويعني هذا أن هناك مسافة جمالية تربّك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة .

ثانيا: الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ أيزر.

يعتبر أيزر من أحد أقطاب مدرسة كونستانس، الذين ساهموا في تطوير نظرية التلقي، ووضع جانب من أسسها **" وقد كان ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية يكون للنّص معنى لدى القارئ وفي أي الظروف، وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح معنى المخبئ في النص أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بيّن النص و القارئ، أي بوصفه " أثر يمكن ممارسته" وليس" موضوعا يمكن تحديده".**[3] وتلك المرجعيات جعلت من إيزر ينظر إلى التلقي من ناحية التأثير الذي

---

[1]– مارشال الكورن، مارك بريشر، اتجاه جديد في نظرية استجابة القارئ، تر: صبار سعدون سلطان، مجلة نوافذ، العدد 18، شوال 1422ه– ديسمبر 2001م، ص74.

[2]– هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتقي، ص65.

[3]– روبرت هولب، نظرية التلقي، ص135.

يمارسه النص على المتلقي ويمكن أن نلخص أهم طروحات هذا الباحث في المفاهيم التالية:

أ)-التفاعل بين النصّ والقارئ: إنّ قضية التفاعل بين الطرفين، من أهم القضايا التي أتى بها أيزر في نظرية الجديدة **" نقطة البدء في نظرية أيزر الجمالية هي تلك العلاقة الدياليكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدّة".**[1] فالمعنى في نظر إيز، هو نتاج للتفاعل بين القارئ والنص، قد ركز في اهتماماته بصورة خاصة الى كيفية تفاعل النّص مع قرائه الممكنين وعلى التأثير الذي يمارسه عليهم ،فالعمل الأدبي لا يمكن أن نعتبره نصا فحسب،ولا قارئا فقط، بل هو تركيب أو التحام بينهما .ويمكن أن نجد في نص أيزر في كتابه 'فعل القراءة'العلاقة التفاعلية بين النّص والقارئ، ذلك أنّ العمل الأدبي في نظر إيزر هو نسيج جمالي متداخل ومتكامل، تتفاعل فيه البنيات الداخلية للنّص مع عمليات الإدراك والفهم التي يقوم بها المتلقي أثناء مباشرته للنّص **" فالبنيات النصية وأفعال الفهم المبنية تشكل قطبين في فعل التواصل، وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على درجة التي يؤسس فيها النّص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ ".**[2] هكذا يتضح لنا أنّ المعنى لا يتجلى في النّص، بل ينتج عن هذا تفاعل القائم بين النص والقارئ، ويتبين لنا أيضا أن النص يخصص للقارئ فضاءات معينة تمكنه من المشاركة في بناء المعنى النصّي. **"وهذا لا ينكر، بطبيعة الحال، وجود شكل من المشاركة ينشأ عندما يقوم المرء بالقراءة، فالمرء يستدرج بالتأكيد النص بطريقة يشعر فيها أنه ليس ثمة مسافة تفصله عن الحوادث التي يصفها"**[3] هنا يصر آيزر على مفهوم" وجهة النظر الجوالة " من حيث أن النص لا يُكنه دفعة واحدة، بل يأخذ الدفع قارئ في اكتسابه قارئ تعمل على حل المخزون التدريجي، وهذا يؤكد أن ثقافة الثقافي للنص من كونه يتعدي إلى غيره **" ومن ثم فالعلاقة بين النص و القارئ تختلف**

---

[1]– سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص111.

[2]– حافيظ علوي، مدخل إلى نظرية التلقي "سلسلة علامات في النقد"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج 34، مج 09– 1999م– 1420ه، ص93.

[3]– فولفغانغ آيزر، عملية القراءة، مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحقيق: جين ب.تومبكتر، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1999م، ص135.

تمام الاختلاف عن العلاقة بين الشيء ما ينظر إليه :فبلا من علاقة الفاعل والمفعول، هناك وجهة نظر متحركة تجوس خلال ما تريد أن تدركه ,وهذا النمط الخاص بإدراك شيء يعد جانبا يتفرد به الأدب".[1] هذا الأمر يجعلنا نحدد رؤية الجمالية التي تميّز بها مشروع آيزر الجمالي، القائم على الأثر الدائم والمتواصل بين الإشارات النصية والعمليات القرائية، تحت ما يسمى بالعلاقة التأثير والتأثر من الطرفين، لا تبدأ الأولى لإ وتساندها الأخرى، وهذا ما يؤكده آيزر في قوله **" لابد أن نعيد طرح الأسئلة، لأنه من الأجدر أن نتساءل عن الأثر ،وليس على الدلالة النصية كما هو معتاد، وبالاعتماد على هذا التساؤل الجديد، يرى آيزر مناص من طرح ثلاثة أسئلة ضرورية:**

1- كيف تستقبل النص؟

2- كيف تتبدى البني المتحكمة في عملية إنشاء النص عند القارئ؟

3- ما هي وظيفية النصوص الأدبية في هذا السياق ؟".[2]

كل هذه الأسئلة تجعل من رؤية أيزر قريبة من التحليل الداخلي للبنى النصية، وجعلها مركز إشعاع وتوليد للقيم الدلالية التي تعود بالنفع على الأطراف المكونة للعمل الأدبي ولكن السؤال الذي يفرض نفسه: كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة؟

تجيب الباحثة نبيلة إبراهيم عن هذا السؤال وفق رؤية تفاعلية بين القارئ والنص: **" يبدأ القارئ بالجمل التي يقرر كل منها على حدة شيئا، أو يطالب بشيء، أو يسجل ملاحظة أو يرسل معلومة ،ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي، وعندئذ تقتضي القراءة الربط المعتمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينهما، وهذا التفاعل هو الذي يبرز خصوصية النص ".**[3] يتبيّن لنا من هذا، أنّ هناك مجموعة من الاستراتيجيات والتقنيات يجب على

---

[1]– فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، العدد 126، المجلس الأعلى للثقافة، ص116.

[2]– وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 1429هـ– 2008م، ص86.

[3]– نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م، ص103.

كل من القارئ والنص التحلي بها، من أجل توليد أكبر قدر من المعاني والتأويلات التي تزيد من متعة القارئ ولذته، ومن ثراء النص وجودته، وهذا الأمر كله ينصهر في بوتقة من المعاني والدلالات المفتوحة على العوالم النصية والآفاق التأويلية.كما أنّ وظيفة النّص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين، يكمّل الجانب فيها الجانب الآخر من أجل إعطاء جمالية قرائيّة للنّص الأدبي، يتمثل الجانب الأوّل في الجانب الفني الخاص بالمؤلف، والجانب الجمالي الذي يتولد مع فعل القراءة.

الفصل الثاني

هيـــرمينوطيقا غـــادامير

المبحث الأول : الحقيقة والمنهج

المبحث الثاني : الفهم والتفسير

المبحث الثالث : الأحكام المسبقة كشرط للفهم

- اللغة كوسيط في التجربة الهيرمينوطقية

شكّلت الفينومينولوجيا، باعتبارها تصورًا جديدًا لسيرورات الإدراك وإنتاج المعرفة اليقينية، رافدا أساسيا في بلورة آليات الفهم، وهو مفهوم يشكل الحجر الأساس لما يمكن أن يسند قيام هرمينوطيقية متحررة من النَفس الرومانسي الحالم باستعادة عوالم دلالية لم يستطع الزمن النيل منها، ومتحررة أيضا من إكراهات القواعد المنهجية التي تعتبرها علوم الطبيعة شرطا أوليا وضروريا للوصول إلى الحقيقة .

لعل أبرز تلامذة هيدجر Heidegger ورواد الهرمينوطيقا الفلسفية، هو بدون شك هانز جورج غادامير[1] الذي قدم لنا مأثورته الرائعة **(الحقيقة والمنهج)** Vérité et Méthode ناقدا بذلك الهرمينوطيقا المنهاجية، متابعا أراء أستاذه هيدجر، معتبرا هدف الهرمينوطيقا الأول هو تقديم فلسفة عن الفهم، من خلال اعتبار الفهم وشروطه هو الموضوع الرئيسي للهرمينوطيقا. كما يعتبر غادامير الأول من استخدم مصطلح "الهرمينوطيقا الفلسفية"Herméneutique philosophique.

قدّم غادامير gadammer نظرية هرمينوطيقية أكثر اكتمالا، كُرست لمناقشة الحقول التأويلية مناقشة وافية وتضمنت مع ذلك، ما عرضه هيدجر في مجال الفهم والحلقة الهرمينوطيقية .

[1]- فيلسوف ألماني ولد في ماربورغ، 11فبراير 1900. اشتهر بعلمه الشهير، الحقيقة والمنهج وأيضا بتجديده في نظرية تفسيرية. وقد توفي في هايدلبرغ، ميونخ، 13 مارس 2002.

المبحث الأول: الحقيقة والمنهج

تدور أفكار غادامير ولاسيما في كتابه السالف الذكر حول مسألتين أساسيتين : هما نقده القوي للمنهج ورواده (ديكارت) Descartes و(كانط) و(دلتاي) والبحث عن الحقيقة بعيدا عن المنهج[1]، معتبرا المنهج يقوم في الواقع بتغريب الحقيقة وإبعاد القارئ أو المفسر عن النص.

أثبت غادامير ثلاث جانب أساسية للحقيقة، هي الجانب الإنتاجي Productive الذي يقع في صلب الفهم الرمينوطيقي، والذي استلهمه من (أرسطو)، والجانب الأنطلوجي الذي أخذه عن (هايدجر)، والجانب اللغوي الذي استلهمه بدءا من (أفلاطون) وحتى فتجنشتاين .

ينصب نقد غادامير على الفهم الإستيطيقي لدى (كانط kant)، والفهم التاريخي لدى (دلتاي daltay)، فكل منهما ملوث بالمنهج الديكارتي. أي مجموعة المقولات والقواعد المعرفية التي تحدد العلاقة الأساسية بين الذات العارفة وموضوع المعرفة، وهو ينتقد كذلك مذهب دلتاي وشلايرماخر الذي جعل من فهم النصوص بحثا عن مقاصد المؤلف الأصلية ذلك أن الفهم ليس استعادة قصد المؤلف في عالم نصوص خالي من الزمن حيث يكون المفسر معاصرا مطلقا للمؤلف .

" إنّ البحث في ظاهرة الفهم والتأويل لا يتعلق بالبحث في المنهج الذي يجب أن نعتمده في العلوم الإنسانية بوجه خاص، وذلك لأن هذه الظاهرة تتجاوز هذا المجال إلى مجلات أخرى كاللاهوت والقانون والتي سبق لها أن اعتمدت على التأويل لفهم النصوص الدينية أو القانونية، التأويل يتجاوز حدود المنهج كما يتصوره العام الحديث"[2]. فبرأي غادامير يجب في ميدان العلوم الإنسانية تغيير معنى كلمة المنهج، لأنه لا وجود هنا لذات تقوم بالملاحظة في مقابل الموضوع الملاحظ، فحسب ديكارت لا يمكن بناء معرفة والوصول إلى الحقيقة إلا بالاعتماد على منهج واحد، وهذا التصور قد سيطر على نظرية المعرفة

[1] – نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي الغربي، ط 7، 2005م، ص 40.

[2] – هانز غادامير، من فهم الوجود إلى فهم الفهم ،تر: عبد العزيز بو الشعير، منشورات الاختلاف، ط 1، 2011م، ص 27.

في العصر الحديث، إلا أن غادامير الذي اهتم بالجدل القائم بين العلوم الإنسانية من جهة والعلوم الطبيعية من جهة أخرى فإنه يرى أن الاختلاف الموجود بين جون ستيوارت ميل ودلتاي هو تضاد بين مناهج موضوعية قائمة على نفس الافتراض المسبق، وهو موضوعية المنهج، أي الوصول إلى معرفة موضوع .[1]

يعتبر غادامير أنّ المفهوم الحديث للعلم هو نتاج تطور علوم الطبيعة في القرن السابع عشر، وبهذا فنحن ندين لهاته العلوم هيمنة دائمة التطور والتقدم للطبيعة، وبالتالي فنحن ننتظر من علوم الإنسان والمجتمع والسيادة نفسها التي يتمتع بها العالم الإنساني والاجتماعي. وبناء على ما سبق يتساءل غادامير عن البعد العلمي الذي تتمتع به العلوم الإنسانية وإن كان بالإمكان تطبيق مفهوم البحث على هذه العلوم. دخلت النظرية التأويلية مرحلة جديدة مع غادامير، وبالخصوص مع ظهور" الحقيقة والمنهج"، ونجد أفكار(هيدجر)التأويلية قد وجدت لها في هذا الكتاب تعبيرًا منظمًا ومكتملاً، فلقد أهمل ذلك التصور الكلاسيكي للهرمينوطيقا الذي كان يعتبرها منهجا للعلوم الإنسانية، كما تجلت عند دلتاي وليس هذا فحسب بل فكرة المنهج ذاتها قد اهتزت من كونه يعتبر أن المنهج ليس هو الطريق للحقيقة، فالعلوم الإنسانية من وجهة نظر غادامير ممارسة نقدية وشعور جواني، بمعزل عن القواعد الصارمة والمنهج العقيمة، علمية العلوم الإنسانية تكمن في مفهوم التكوين الفكري كممارسة وحذاقة .

إنّ اعتراض غادامير يمكن إذن في الاعتقاد بإمكانية تفسير حقيقة الظواهر في العلوم الإنسانية من خلال عملية تقدم منهجي. فالظواهر أو النتاجات الروحية للتراث والتاريخ والفن لاتخضع لمنهج، لأنها معطاة لنا في عالم الخبرة بطريقة سابقة عن المنهج والفكر التصوري وهذا ما يجعل ضرورة فهمها من خلال الخبرة المباشرة، يقول غادامير : " تقترب خصوبة المعرفة في العلوم الإنسانية من ملكة

[1] – هانز جورج غادامير، بداية الفلسفة، تر: د حسن ناظم، علي حاكم صالح، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2002، ص26.

الحدس الفني أكثر من الروح المنهجية للبحث العلمي"[1]. عودة غادامير إذن إلى العلوم الإنسانية تجلت في مساءلة نقدية لأسس وشرعية هذه العلوم، بالكشف عن تناهيها الخاص هذا المنحى النقدي من شأنه أن يقوض مزاعم الحقيقة المتعالية كأساس نهائي للحقيقة الإنسانية كما رفعت لواءها التّاريخانية والوضعانية .

حاول التصور الوضعاني أن يرسخ الفكرة التي تقول بأن الوصول إلى الحقيقة مرهون بإتّباع منهج صارم، وهذا المنهج هو العلم الوضعي الذي أتاح للعلوم الطبيعية تحقيق إنجازات باهرة على الصعيد الاكتشافات والمضي قدمًا نحو التحديث والتقدم.

ينتقد غادامير هذا التصور بإسناده إلى أراء العالم الفيزيائي (هارمان هيلمولتز) الذي حاول إيجاد أرضية مشتركة بين علوم الفكر وعلوم الطبيعة. يعتمد العالم الطبيعي على الاستقراء المنطقي بالبحث عن قوانين عامة بناء على الملاحظات والتجارب، أما علوم الفكر فهي تستند إلى الاستقراء الفني بوصفه حساسية أو شعورًا جوانيًا، فالاستقراء هنا يصدر عن شروط نفسية، ويتطلب توظيف مهارات ذوقية مثل خصوبة الذاكرة والخيال، أما الاستقراء المنطقي فإنه يقتضي استعمال العقل، والعقل وحده من طرف العالم، بقول : **" وعلى الرغم من المقارنة التي عقدها (هيلمولتز) في خطابه الشهير في إن مشروع غادامير وعلى الرغم من كونه ثورة ضد المنهج، والآداتية، إلا أنه لا يمكن اعتباره رفضًا لهما، لأنّ هذا المشروع ينطوي على ضرورة تتبع منهجية معينة جسر ما أو حل معادلة رياضية. فلم يخطر ببالي غادامير أبدا أن يخاصم المنهج . بهذا المعنى لا تمثل النظرية العلمية المعيار الوحيد والموضوعي والمطلق في مصداقية المعارف، هناك أيضا حساسيات أو تصورات بنيوية وليست مجرد توهيمات أو فنتازيات نفسية"**،[2] فما يرفضه غادامير إذن إنما هو الاعتقاد بإمكانية تفسير حقيقة الظواهر في العلوم الإنسانية من خلال تقدم منهجي وأدوات منهجية .

[1]– هانز جورج غادامير، فلسفة التأويل، الأصول، المبادئ، الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 2، 2006م، ص 16.

[2]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية، الدار العربية للعلوم، ط 1، 2008م، ص 68.

" فالظواهر والنتاجات الروحية للتراث والتاريخ، والفن لا تخضع لمنهج لأنها معطاة لنا في عالم خبرتنا المباشرة بطريقة مباشرة سابقة عن المنهج والفكر التصوري".[1] وبهذا تصبح الحقيقة التي نتوخاها من وراء العملية التأويلية تتجاوز الصورة النموذجية للمنهج العلمي، دون أن يكون معنى كلامنا هذا هو اعتبار الهيرمينوطيقا منهجًا بديلاً لهذا المنهج. الهرمينوطيقا في نظر غادامير ليست منهجية للعلوم الإنسانية ولكنها محاولة من أجل فهم ما في الحقيقة وما يربطها بكلية تجربتنا في العالم[2]، وذلك باعتبارها تتجاوز حدود المنهج إلى الفهم، فهي لا ترقى إلى إخضاع النصوص إلى الدراسة العلمية بقدر ما تهدف إلى فهمها . بمفهوم آخر إن العلوم الإنسانية تتعلق بالتجربة الإنسانية،التي لا يمكن للعلم أن يلم بها أو أن يخضعها للنظرة المنهجية الضيقة .

"إنّ العلوم الإنسانية تتجاوز ثنائية الذات والموضوع من خلال اهتمامها الذي ينحصر في الإنسان ذاته، هذه الثنائية التي تعد جوهر علوم الطبيعة، فما كان ذاتيا ومن الضروري استبعاده في هذه العلوم أصبح على النقيض من ذلك ضروري في مجال العلوم الإنسانية، بقدر ما هي بحثًا عن الحقيقة وما يربطها بكلية تجربتنا في العالم، وهذا ما يجعلها عملية تتجاوز حدود المنهج"، [3] من خلال كون هذا الأخير يزيد الهوة بين الذات والموضوع .

[1]– سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2002م، ص 97.

[2]– عمارة ناصر، مجلة أوراق فلسفية، العدد العاشر، القاهرة، 2004م، ص 49.

[3] – هانز جورج غادامير، بداية الفلسفة، المرجع السابق، ص 38 – 39.

المبحث الثاني: الفهم والتفسير

بالعودة إلى شلايرماخر يتبين لنا أن فكرته عن الهرمينوطيقا العامة Herméneutique universelle قد شكلت وبشكل حاسم نقلة نوعية ومنعرجا حقيقيا في تاريخ الهرمينوطيقا، فقد مثلت حدا فاصلا بين الهرمينوطيقا التقليدية والهرمينوطيقا الحديثة. من خلال تجاوز فكرة تفسير النصوص إلى تسليط الضوء على الفهم، من هنا تخلت الهرمينوطيقا عن مهمتها الأولية وبهذا يكون شلايرماخر قد أرسى نظرية عامة حول التأويل والفهم بعدما كانت الهرمينوطيقا مجرد تأويل للنصوص يقول نصر حامد أبو زيد: **"عن شلايرماخر قد وصل بالهرومينوطيقا إلى أن تكون علما بذاتها يؤسس عملية الفهم".**[1] يعطي غادامير مفهوما خاصًا للفهم، فهم الذات هو تطبيق للحقيقة المكتشفة في النص، والذات والحقيقة المنتجة في اللحظة الراهنة على الذات، الفهم عند غادامير هو توصل إلى تطبق واستعمال المعنى على وضعيتنا الراهنة وإيجاد أجوبة لمسائلنا وحلول لمشكلاتنا. الفهم هو إدراك المعطيات النفسية والفردية والتاريخية التي ينطوي عليها التصريح بقضية معينة مقابل فهم ماهية هذا التصريح أو الفعل أو السلوك في حد ذاته .

وفي محاضرة قدمها غادامير بعنوان" النص والتأويل" يطرح فيها جملة من التساؤلات حول حقيقة الفهم وماهيته، ألح فيها على السؤال التالي: هل التعامل مع الشيء نفسه هو الانتماء إلى ميتافيزيقا الحضور التي يتحدث عنها (دريدا) Dérida ؟ يجيب غادامير انطلاقا من قناعة أنّ **" الفهم نتاج التعامل مع الشيء نفسه والإقرار بحقيقة الشيء نفسه لما يفتح السبيل نحو الحوار كمشاركة مع الآخر، بمعزل عن إرادة الهيمنة وتمويه الحقيقة، التجربة التأويلية في نظره هي نشاط الفهم في طيات لغة حية وفاعلية الحوار بين قارئ ومقروء ينتميان إلى اللحظة التأويلية كتجربة معاشة ".**[2] فمهمة الهرمينوطيقا تنحصر بالدرجة الأولى في فهم النص لا في فهم المؤلف، وهو أمر لابد أن يكون واضحا بذاته من خلال مفهوم المسافة الزمنية، ومن خلال التوكيد على المعنى في الفهم التاريخي. إنّ النّص يتم فهمه لأنّ هناك علاقة بين أشخاص بل لأن هناك مشاركة

[1]– نصر حامد أبو زيد، الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول العدد الثالث، مج 1، 1981م، ص 14.

[2] – هانز جورج غادامير، فلسفة التأويل، تر: محمد شوقي الزين ، المرجع السابق، ص 24.

في موضوع الذي يوصله النص[1]. إنّ الفهم مشاركة في تيار التراث في لحظة تمزج الماضي والحاضر، هذا التصور للفهم هو الذي يلح عليه غادامير ويرى ضرورة التسليم به في نظرية التأويل، فلا ذاتية المؤلف ولا ذاتية القارئ هي النقطة المرجعية للحقيقة، وإنما النقطة المرجعية هي المعنى التاريخي نفسه بالنسبة لنا في الزمن الحاضر .

لقد ذهب غادامير أبعد من العلاقة بين الذات والموضوع في عملية الفهم، كاشفا عن طابع الحوار بينهما، بما يشبه اللعبة بين المفسر المعاصر والنص الماضي، لتتشكل حركة دائرة بين توقعات المفسر والمعاني القائمة داخل النص.[2] لقد اهتم غادامير على نحو خاص بعملية الفهم، وكيف أنه فعل تاريخي مرتبط بواقع المفسر وآفاقه المتنوعة وكذلك دور الأحكام المسبقة التي لا يمكن تجنبها، فبخلاف فلاسفة عصر التنوير ومتابعة لهيدجر يرى غادامير أنّه لا يمكن تجنب الأحكام المسبقة في عملية الفهم، وأن علينا الاعتراف بأن هناك " تقاليد مورثة " مثل تقاليد الفهم، فإنكار الشروط التاريخية الضرورية للفهم لا يعدو أن يكون انحيازًا غير منصف، يقول: **" نصل هنا إلى نقطة انطلاق المشكلة التأويلية، وهذا هو سبب فحصنا تشكيك عصر التنوير في مفهوم " الحكم المسبق "، فما يبدو حكما مسبقا محددا من وجهة نظر البناء العقلي الذاتي المطلق ينتمي في الحقيقة إلى الواقع التاريخي نفسه، ولو أردنا أن نفي تناهي الوجود الإنساني وتاريخيته حقهما، فمن الضروري إعادة الاعتبار الأساسي لمفهوم الحكم المسبق، والإقرار بحقيقة وجود أحكام مسبقة مشروعة ".**[3] لقد وقف غادامير ضد قضية التقليل من شأن الحكم المسبق الذي مارسته حركة التنوير، فاتضح أن ذلك الشيء الذي يعرض نفسه في إطار فكرة البناء الذاتي المطلق للعقل بصفته حكما مسبقا محدودا ينتمي في الحقيقة إلى الحيثية التاريخية نفسها، فلا بد من رد الاعتبار وبصورة مبدئية، إلى مصطلح الحكم المسبق . ولا بد من الاعتراف أن هناك أحكاما مسبقة مشروعة إذا ما أراد المرء أن يكون منصفا إزاء طبيعة

[1] – عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمينوطيقا – نظرية الفهم من أفلاطون إلى غادامير، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 2003م، ص 221.

[2] – نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المرجع السابق، ص 44.

[3] – هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر : حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ط 1، 2007م، ص 382.

الوجود الإنساني المتناهية تاريخياً.[1] فعلى العكس من الفهم التاريخي لدى دلتاي، طوّر غادامير مفهوما مركزيا أطلق عليه " الوعي الهرمينوطيقي " La conscience herméneutique، والذي يمثل الشكل الثالث من الخبرة الهرمينوطيقية بعد الشكل الأول الذي ينصف الشخص وفق الأفكار التي يكونها عن الآخرين، والشكل الثاني الذي يرى أنّ " الأنا " الذي يصنف الآخر لا يجد نفسه موصوفا وصفا وافيا في هذه التصنيفات، وهذا الشكل لا يتعامل مع الماضي قيم ما عاد الحاضر يشاطره إياها، بل إنّه يدع التراث يتكلم للحاضر ويدرك أن ذلك الكلام هو إخبار الحاضر بشيء من نفسه[2]. بمعنى آخر أنه يجعل من التاريخ أمرا فعالا وليس سلبيا كما هو لدى دلتاي، فحرية الذات في توجهها لإدراك النص عبارة عن فعل تعالي – ذاتي يصب في مجرى التراث الذي يحمل النص والمفسر معا .

إنّ نموذج الفهم عند غادامير لا يعرف في الواقع من علوم الفهم، حيث تكون الموضوعاتية أقل تأثير من الكينونة، التي يقوم المعنى بفرضها، وذلك عندما أمارس الفهم فذلك ليس معناه أن أجد نفسي في مواجهة معنى معين، ولكنه يعني أن ألتمس كائنا، أن أسكنه بمعنى من المعاني، أو أن يسكنني هو، وهكذا فعندما أفهم قصيدة معينة ويهزني ما تقوله فهذا يعني أنني أشارك في خلق حقيقية ما. لقد سعى غادامير من خلال هذا التصور الذي يطرحه حول الفهم إلى أن يضع ذلك المثال المغالي في منهجيته موضع التساؤل، والذي كان السمة البارز في الهرمينوطيقا الحديثة. ومن هنا قام غادامير بفضح أدلتيانية مقال السيطرة الذي يقوم بتحريف الظاهرة الأولى للفهم عن مسارها الأصلي حيث كان يفترض أن يكون من ضمن الخاضعين وليس في خانة المسيطرين[1]، هذا التهديم الفينومينولوجي حمل غادامير على تثمين دور التاريخ واللغة في أية عملية ممكنة للفهم .

---

[1] – هانز جورج غادامير، الأحكام المسبقة كشرط للفهم، تر: حسين الموزاني، مجلة أوراق فلسفية، ص 189.

[2] – ديفيد كوزنز هوي، الحلقة النقدية، الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر : خالدة حامد، منشورات الجمل، بغداد، ط 1، 2007م، ص96.

[1]– جان غارندان، المنهج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم، ط 1، 2007م، ص 157.

المبحث الثالث: الأحكام المسبقة كشرط للفهم

لقد أعاد غادامير الاعتبار لمفهومين أساسيين هما الأحكام المسبقة والتراث، ومنطلقه في ذلك هو تناهي الوجود الإنساني التاريخي، تناهي يدفع بالكائن الإنساني إلى الشروع بمستقبله، فعقلنا الإنساني موجود ضمن شروط تاريخية، ثم أن وعي الفرد هو مجرد ومضة خاطفة في حلقات الحياة التاريخية المطلقة، وهذا ما يبرر كون أحكام الفرد المسبقة هي التي تشكل حقيقة وجود التاريخي، ولو أردنا أن نفي الوجود الإنساني وتاريخيته حقهما فمن الضروري إعادة الاعتبار لمفهوم الحكم المسبق .[1] إن غادامير ليؤكد أن أحكامنا المسبقة لها أهميتها الخاصة في عملية التأويل، يقول : " **إن التأويل الذاتي للفرد هو مجرد رجة في التيار المغلق للحياة التاريخية لهذا السبب فإن الأحكام المسبقة للفرد هي أكثر من مجرد أحكام له إنها الواقع التاريخي لوجوده** ".[2] باختصار فإن الأحكام المسبقة ليست مجرد شيء ينبغي أو يمكن أن نستغني عنه، إنما هي أساس قدرتنا على فهم التاريخ على الإطلاق، لقد كان هدف غادامير هو نقد فكر الأنوار الذي عمل على عزل الأحكام المسبقة باعتبارها مناقضة للبداهة واليقين، متسائلا عن طبيعة هذا الاعتقاد الذي قد يعتبر في حد ذاته حكما مسبقا .

وقد حاول رد الاعتبار للأحكام المسبقة بعد الإقصاء الذي مارسه عصر الأنوار عليها، فقد كان رهان الأنوار بما في ذلك التّاريخانية والنزعة العلموية هو عزل كل حكم مسبق من شأنه أن يعكر صفو الإدراك البديهي للأشياء، وجملة هذه الأحكام المسبقة هي نابعة من التراث، لهذا السبب اعتبر كانط أن الأحكام لا تنفك عن نمط في السلطة ينبغي التنديد به لأنه ضد الاستعمال الحر والمسؤول للعقل، غير أن هذه الفكرة تتم عن وهم حسب غادامير .[1] يقول : " **كنا أعدنا النظر في قضية التقليل من شأن الحكم المسبق الذي مارسته حركة التنوير فاتضح أن ذلك الذي يعرض نفسه في إطار البناء الذاتي المطلق للعقل بصفته حكما مسبقا محدودا ينتمي في الحقيقة إلى الحيثية التاريخية نفسها، فلابد**

---

[1]– عبد العزيز بو الشعير، من فهم الوجود إلى فهم الفهم، منشورات الاختلاف، ط 1، 2011م، ص 89.

[2] – غادامير، الحقيقة والمنهج، تر : حسين ناظم، علي حاكم صالح،ا لمرجع السابق، ص 89.

[1]– محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، المرجع السابق، ص 73.

من رد الاعتبار، وبصورة مبدئية إلى مصطلح الحكم المسبق ".[1] فليست كل الأحكام المسبقة باطلة، والمشكل يعود إلى الاستعمال السيء لهذه الأحكام، لا الأحكام في ذاتها كإمكانات في الفهم والتقدير .

يقترح غادامير أهمية تطوير وتوظيف الأحكام المسبقة بعدما استبعدها عصر الأنوار، معتبرا إياها كعائق معرفي يحول دون إدراك الحقيقة، يتموضع غادامير في أرضية نقدية تهيء وتحرر وتصبح التصورات والأحكام المسبقة في سبيل فهم الذات. يقول: " لو نظرنا في مبدأ عصر التنوير عن الحكم المسبق الناشئ عن سلطة بشرية والحكم المسبق الناشئ عن التّسرع "، وقد اعتبر هذا التقسيم للأحكام المسبقة كشرط أساسي تبناه عصر التنوير انطلاقا من الخطاب الفلسفي المتداول، المنطلق أساسا من الاستخدام المنهجي الصارم للعقل حتى يجنبه مغبة الوقوع في الخطأ يقول : " مصدر الأحكام المسبقة ينسجم مع مبدأ عصر التنوير المعروف الذي صاغه كانط بالشكل الآتي : تشجع على استخدام فهمك الخاص ". وهذا ما يصوره بالضبط ديكارت عند وصفه ملامح المنهج، أي أن التسرع هو مصدر الخطأ الأصلي الذي يؤدي إلى المغالطة أثناء استخدام العقل .

لقد كان هدف غادامير هو نقد فكر الأنوار الذي عمل على عزل الأحكام المسبقة باعتبارها مناقضة للبداهة فهو يتساءل: أليس هذا الإقصاء الذي تعرضت له الأحكام المسبقة هو في ذاته نتاج حكم مسبق عملت الأنوار على إخفائه، فعصر التنوير حسب غادامير يتجه إلى عدم قبول سلطة ما، وأن يحكم كل شيء أمام منصة الحكم العقلي، جاعلا من التراث المكتوب للنص المقدس شأنه شأن أية وثيقة تاريخية، لا يمكن أن يدعي شرعية مطلقة [1]، فحقيقة التراث الممكنة تعتمد على المصداقية التي يمنحها إيّاها العقل فالعقل وليس التراث هو الذي يمثل المصدر النهائي لكل شرعية. وهكذا فليست كل الأحكام المسبقة باطلة، والمشكل يعود إلى الاستعمال السيّء لهذه الأحكام، لا الأحكام في ذاتها كإمكانات في الفهم والتقدير، بحيث يصبح الحكم المسبق مجرد رأي أولي، أو تخمين حول مسألة لم يتم البحث فيها، فهو على غرار الأحكام القضائية التي لا يتم الجزم فيها إلا

[1]– هانز جورج غادامير، الأحكام المسبقة كشرط للفهم، تر: حسين المازني، المرجع السابق، ص 189.

[1]– هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، حسين ناظم، علي حاكم صالح، المرجع السابق، ص 375 – 377.

بعد الإقرار الفعلي للوقائع، فهناك إذن سبق في شكل تحرير أولي للمكونات يستهدف الفهم أي إدراك الأشياء ذاتها . وبهذه الصورة فغن غادامير لا يتردد في الإقرار بأهمية الأحكام المسبقة ومشروعيتها في عملية الفهم، إذ يتعذر وفق هذه الرؤية مقاربة نصوص التراث بمقاييس الماضي كما حاولت النزعة الموضوعية، ضنا منها بأن فهم الماضي لا يتم إلا بالتخلص من أحكامنا وآرائنا الذاتية المسبقة، وذلك قصد الانفتاح على القيم والمفاهيم الخاصة بذلك الماضي .[1] ونحن إذا أمعنا النظر في هذا التفتح العقلي المزعوم وهذا التعليق للتحيّزات نجد أن وراءه ضربا من الانغلاق وعدم الاستعداد للمخاطرة بأحكامنا المسبقة ووضعها على المحك. إنه يضع الماضي في مقابلنا كشيء لا صلة له بنا تقريبا، أو كشيء لا يهم إلا أهل الدراسات القديمة. فالقول بإسقاط الأحكام المسبقة إنما مرجعيته عصر الأنوار، فلا يمكن للشخص المؤول الاستغناء عن أحكامه الخاصة في ممارسة التأويل، إذا صح أن من المحال وجود فهم بلا فروض مسبقة، وبعبارة أخرى إذا صح أن ما يقال له " العقل" هو بناء أو تشييد فلسفي، وعليه يتوجب علينا أن نعيد فحص علاقتنا بموروثنا. علينا ألا نظل ننظر إلى التراث وإلى السلطة على أنهما عدوان للعقل وللحرية العقلية كما كان سائدا في عصر التنوير، وفي الحقبة الرومانسية، فالتراث يقدم لنا تيار التصورات الذي نقف فيه، ومن واجبنا أن نعرف كيف نفرق بين الفروض المسبقة المثمرة والفروض المسبقة التي تسجننا وتمنعنا من التفكير والنظر.[2] إنّ الفروض المسبقة هي أساس قدرتنا على أن نفهم التاريخ، هذه الفروض التي يعتبر التراث مصدرها، التراث الذي نقف فيه، فهذا التراث أو التقاليد، ليست دخيلة على تفكيرنا ولا تعاكسنا وليست مجرد موضوع أو موضوعات. إنها نسيج علاقات حية أو أفق نسبح فيه، التقاليد إذا لا علاقة لها بمناهج معينة ذات طابع موضوعي معزول .[1] إن الممارسة التأويلية من منظور غادامير، انفتاح على الآخر، النص، التراث، ولا يكون ذلك إلاّ بأن يجعل المؤول مقامه التأويلي شفافا، حتى تتمكن غرابة النّص

[1] – عبد الغاني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، الدار العربية للعلوم، ط 1، 2008م، ص 299.

[2] – عادل مصطفى، مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية الفهم من أفلاطون إلى غادامير، المرجع السابق، ص 216 – 217.

[1] – مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط 1، 2000م، ص 118.

طبيعة التباين فيه أن تتكشف لذاتها الخاصة. على هذا النحو يمكننا مراقبة السلطة المضمرة، التي قد تمارسها على الفهم الفروض المسبقة غير الظاهرة، التي قد تحول دون أن يحقق النص حريته الخاصة.

اللّغة كوسيط في التجربة الهرمينوطيقية :

إنّ الطبيعة الحوارية للإنسان مع غيره، تتيح له تحقيق الفهم والتفاهم مع ذاته ومع الآخر، تراثا كان أو وجودا، وذلك من خلال تلك النصوص التي يعيد مساءلتها حوارا وتأويلا، لذلك يعد التفاهم من منظور غادامير، تلك الغاية التي ينشدها الفهم، فلا فهم بلا تفاهم ولا تفاهم بلا حوار . ذلك أن البنيوية للفهم La structure dialogique de la compréhension تقليد وضعه سقراط ليؤسس به دعائم التفلسف، بما هو فن السؤال بامتياز، وهذا بفضل إطلاق نموذج الحوار كشعار يهدف إلى القول : تغير عما أنت عليه، كن ذاتا متسائلة لا هم لها إلا أن تُعدّل آراءها وتغير مواقعها حتى يتأتى لها فهم الآخر والتفاهم حوارا وتواصلا، مختلفا وغيريا وميلاد إنسان حوارHomme dialogique.[1]

ويعدُّ الفهم شكلا من أشكال الحوار دائما : فهو حدث اللغة الذي يحدث فيه الاتصال، أما الفهم الهرمينوطيقي فهو ظاهرة اللغة بالمعنى الأوسع الذي يحضر بوصفه نصوصا مكتوبة. فتأويل هذه النصوص إذن هو الدخول في حوار معها، ويحدث الفهم عندئذ، بوسيلة هي اللّغة.[2] هذا والحال أنّ غادامير، وهو يتعقب تحولات نصوص التراث عبر الصيرورة التاريخية وصولا إلى الزمن الراهن، حيث يتم الفهم / التأويل في مقام تأويلي مخصوص، تأكيدا على جدلية السؤال – الجواب، وانصهار الآفاق، لم يجد غير اللغة بما هي جوهر التفكير الفلسفي عند أستاذه هيدجر، والأساس الذي يقوم عليه مشروعه الهرمينوطيقي، بما هو مشروع أنطلوجي بالدرجة الأولى، يسعى فيما يسعى إليه، إلى جعل اللغة وسيط بين الإنسان والوجود، أو بالأحرى إن الوجود حين يتكشف لا يسعه إلا أن يفصح عن ذاته لغة .

---

[1] – عبد الغاني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، المرجع السابق، ص 318 .

[2] – ديفيد كوزنز هوي، الحلقة النقدية، الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، بغداد، ط 1، 2007م، ص 98.

لم يكن غادامير في الحقيقة أول من أكد أهمية اللغة في تشكل الكينونة وفي امتلاك عالم لا قيمة له خارجها، لقد سبق أن ميز أرسطو قديما بين الإنسان والكائنات اللحظية الأخرى استنادا إلى اللغة، فالإنسان وحده يملك إلى جانب سلسلة التعابير الفطرية أداة تتخذ من الصوت والرسم الطباعي مادتها الرمزية، وهي التي تمكنه من الكشف عن فكره للآخرين، ومن التمييز بين الضار والنافع . ولقد صاغ تصوره هذا ضمن قضية أوسع هي قضية الفكر كله، أي كيفية اكتساب مفاهيم كونية تمكننا من التعاطي المجرد مع كل الظواهر في استقلال عن وجودها المادي[1]، وفي السياق ميز بين الفكر والكلام وعالم الأشياء، وهي العناصر التي يشترطها كل حوار .

يقوم مشروع غادامير، إذا على محاولة إعادة الاعتبار للغة، لا بوصفها مجرد أشكال وقوالب رمزية لا قدرة لها على إبراز كينونتها كوجود مستقل له خصوصيته، بل بما هي طاقة إبداعية تحيط بالإنسان. فقد حاول غادامير تفسير المشكلة التقليدية المتمثلة بالفجوة الهرمينوطيقية من خلال إحلال النموذج السيكولوجي الديكارتي .[2] ويمكن القول أنّ اللّغة تقوم بوصف ما هو موجود في عالمنا بأشيائه وكائناته وحالاته، ولكنّها أيضا تقوم بتشخيص حالات القلق والخوف التي صاحبت وجوده على الأرض . وهو الرأي الذي حاولت اللسانيات الحديثة، وفلسفة اللّغة حسب غادامير إثباته، من خلال نظرتها إلى اللّغة كوعي، أي النظر إليها في شكلها منفصلة عن كل مضمون .

*اللغة– إذن من منظور غادامير، تولد ضمن سياق مخصوص يكون بمثابة الموقف أو المقام الذي يعد المحضن الذي تتشكل فيه الكلمات، وتكتسب صفة الدلالة فالكلمة اللغوية كما يقول: " ليست مجرد علامة نمسك بها، ولا هي علامة نصنعها لأن نعطيها لغيرنا، ولا هي شيء موجود نستقبله لنعيد تركيبه بتعبير مثالي قصد أن نُظهر من خلاله موجودا آخر، فكلا الموقفين خطأ، ذلك أن مثالية الدلالة تقيم على العكس في الكلمة ذاتها، فهي دوما حاملة للدلالة دفعة واحدة، لكن هذا لا يجعلنا نقول من جهة أخرى، أن الكلمة تسبق كل تجربة للكائن الموجود أو تضاف ظاهريا إلى تجربة سابقة فتخضع لها، بل هي وليدة

[1] – سعيد بن كراد، سيرورات التأويل، الدار العربية للعلوم، ط 1، 2012م، ص 153.

[2] – ديفيد كوزنز هوي، الحلقة النقدية، الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر : خالدة حامد، المرجع السابق، ص 19.

التجربة الحالية ". وقد اعتبرت السيميائيات اللغة مدخلا رئيسا نحو الإمساك بتجربة إنسانية لا يمكن أن تتيح فكرًا ولا أن تقيم أسسا للإدراك خارج الطاقة المفهومية التي تعد حكرًا على اللغة وحدها، فنحن لا نستطيع صياغة فكرة واحدة خارج اللغة، كما لا يمكن التمييز بين أشياء الكون وكائناته دون مفاهيم تحل محلها وتوسع من ذاكرتها .

وهكذا فإنّ اللّغة في نظر غادامير، "ليست أداة الأدوات التي يستعملها الوعي لكي يحضر في العالم، إنها تعد وسيلة ثالثة تضاف إلى العلامة والأداة اللتين تنتميان إلى ما يخصص الإنسان" واستنادا إلى كل ما سبق من محددات أولية تصنف الإنسان ضمن عالم اللغة والحقيقة والمعنى ستتخلص هرمينوطيقية غادامير من كل الترسبات الموروثة عن شلايرماخر والفيلولوجيين السابقين، وتتخلص أيضا من كل تقيد منهجي متضمن في برنامج تحليلي لا يؤمن إلا بحدود اقتراب مفصول عن الخبرة الإنسانية. " **فالهرمينوطيقا في تصوره لا تنفصل عن كل ما أنتجه الإنسان ومن خلاله تحددت معالم الارتقاء الحضاري عنده، إن الأمر يتعلق بمعرفة لا تشكل قواعد، فهي من طبيعة عملية، فالفهم ليس خطة منهجية بل سيرورة تشير إلى خبرة إنسانية يمكن العثور عليها في كل شيء** ".[1] هكذا جاءت هرمينوطيقا غادامير لتعطي بعدا تاريخيا لمضمون الحقيقة عبر تشديدها على الحوار وعلى الأفكار المسبقة في تشكيل وانصهار أفاق المعرفة، ليس عن طريق التمييز بين أنماط المعارف والعلوم أو توحيدها من منظور علمي واحدًا، إنما من خلال فك الحصار عن الحدود المعرفية المفروضة بشروط الحقيقة وفق منهج العلم الطبيعي وهو الموقف الذي ينسجم مع طرح رورتي .[2] إنّ هرمينوطيقا غادامير تكتسي أهميّتها من خلال نقدها للطرح الوضعي الذي يرد كل شكل للمعرفة إلى نموذج العلوم الطبيعية، وهذا يجعلها تلتقي ترحابا من لدن (هبرماس، وآبل) هذا النقد الذي جعله يقدم وصف فهم تأويلي مغاير لما قدمته العلوم الطبيعية، وهو أساسي للعلوم الإنسانية، فأفكار غادامير حول التاريخ الفعلي وحول قوة الفكرة المسبقة تلعب في هذا السياق دورًا حاسمًا . إنها تظهر بأن كل شكل للمعرفة يعتمد على جملة من المعايير والاتفاقات الحاصلة تاريخيا وتظهر

إذن أنه من السذاجة التأكيد بأن العلوم الطبيعية تقدم رؤية موضوعية، غير مشروطة بموضوعها، وأن مهمة العلوم الإنسانية منافسة لها في ذلك .

[1] – سعيد بن كراد، سيرورات التأويل، المرجع السابق، ص 155.

[2] – محمد جديدي، ما بعد الفلسفة، مطارحات رورتية، الدار العربية للعلوم، ط 1، 2010م، ص 40.

الفصل الثالث

نمـــــــوذج تطبيقـــــي

المبحث الأول : جمالية التلقي في شعر المتنبي

- قراءة القدماء

- قراءة المحدثين

المبحث الثاني : قراءة جمالية في شعر المتنبي

المبحث الأول: نموذج تطبيقي

جمالية التلقي في شعر المتنبي:

ننطلق في هذا المبحث من تصور نريد إثباته، لا على سبيل الفرض والإسقاط، وإنما على سبيل الاستقراء والاستنباط الموضوعين، من خلال معرفة جمالية التلقي وإمكانية تطبيقاتها على النصوص الإبداعية. ذلك أنَ البحث في هذه الجمالية، يستدعي منا الوقوف على أهم مرتكزات هذه النظرية، أي بمعنى نظرية التلقي التي أتى بها ياوس ونظرية التأثير التي أتى بها أيزر، **"إنّ مفهوم "جمالية التلقي" لا يحيل على نظرية موحدة، بل تندرج ظمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما، هما "نظرية التلقي و"نظرية التأثير" تهتم نظرية التلقي بالكيفية التي تم بها تلقي النَص الأدبي لحظة تاريخية معينة، ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص أو بشأن الأدب عموما، وعلى أحكامهم وورود أفعالهم المحددة تاريخيا وتعتبر عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها، وتوجهها هذا هو مايبرر اعتمادها على المناهج التاريخية والسوسيولوجية. أما نظرية التأثير، فإنّها تعتقد أن النص يبني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين، ويحدد سيرورات تلقيه الممّكنة، ويثير ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحركها بنياته الداخلية، من هنا راحت تركز على النص في حد ذاته من حيث التأثيرات التي يمارسها مستندة في ذلك على المناهج النظرية و النّصية وخصوصيتها عندما تؤلف بين هذين الاتجاهين المتكاملين والمتداخلين".**[1] وانطلاقا من هذا ارتأينا أن نتناول شعر المتنبي من منظور التتابع القرائي لشعره، تجسيدا لفرضية ياوس بخصوص تاريخ القراءة، هذا لأن ياوس**"قد اهتم بجانب التلقي، في محاولته تجديد التاريخ الأدبي، وإعادة بنائه على أساس " التلقيات التاريخية " المتعاقبة للعمل الأدبي، إلا واحداً من المجهودات التي بذلها ياوس من أجل ردَا لاعتبار إلى بعد التلقي والمتلقي أو الجمهور الأدبي".**[2] وسنتناول في هذا الجانب من الدراسة طرق تلقي شعر المتنبي وفقاً للثقافات السائدة في البيئة العربية،

---

[1]– عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص143.

[2]- المرجع نفسه، ص146.

وتنوع مرجعياتها المعرفية، في الحكم على النص الشعري، وكذا الوقوف على التّنوع القرائي الذي شهدته هذه الفترة، مما خلق سيرورة قرائية مستمرة عبر الزمان والمكان.

وبناءاً على هذه الفرضية ارتأينا أن نتبع هذه السيرورة القرائية انطلاقا من القراء القدماء، كابن الجنّي، والعكبري، والحاتمي، وابن العميدي، والقاضي الجرجاني، وفقاً لما تناولوه في مصنفاتهم. بالإضافة إلى بعض القراء المحدثين في تفسيرهم للجوانب الفنية في شعر المتنبي، مما أحدث استمرارية في التلقي والتقبل لشعره وأدبه، وهذا هو سر التفرد الذي تميز به شعر المتنبي، فكان بحق "شاعر العروبة"، فملأ الدنيا وشغل الناس على حد قول ابن رشيق.

أولا: قراءة القدماء

1- ابن جنيّ: الذي عايشه عصرا، وجالسه درسا، إذ تدارس معه الشعر على حد قول النقاد، وسعى جاهدا لإبراز محاسن شعره، ودحض ما قيل عنه من عيوب. إذ حاول ابن جني في دراسته لشعر المتنبي إضفاء صفة الموضوعية في عمله، متحاشياً النزاعات الشخصية في نقد الشعر، وقد سلك في دراسته لشعر المتنبي طريقة المعتدلة من خلال اهتمامهم الواسع بقضايا اللغة من حيث ألفاظها وتراكيبها، وتصاريفها، مجازاتها، وبهذا الصنيع كان يهدف إلى تأكيد العلاقة بين الشعر واللغة باعتبار هذه الأخيرة هي المجال الذي يطرح المشكلة الأساسية في الفكر الاعتزالي، وهي مشكلة التأويل، فقد ذهب ابن جني إلى تأويل شعر المتنبي مضيفا إليه معان بعيدة ومرام نائية، ففتح بذلك أفقاً واسعاً للشرّاح، هو أفق تعدّد المعاني، مع التركيز على الطاقات الإيمائية التي يهدف الشّاعر إلى تفجيرها، ممّا فسح المجال أمام الشرّاح إلى تعدد القراءات والابتعاد عن مقاصد الشّاعر.

2- قراءة أبي البقاء العكبرى: وهذا من خلال شرحه لديوان المتنبي "التبيان في شرح البيان" وقد سعى من خلاله إلى الإلمام بالاختلافات النّقدية لشعر المتنّبي، فكان منهجه في شرحه قائماً على ذكر النّواحي الإعرابية، ثم الغريب من شعره، فالمعنى المقصود منه،

"وجعلت غرائب إعرابه أوّلاً، وغرائب لغاته ثانياً، ومعانيه ثالثاً، وليس غريب اللّغة بغريب المعنى ".[1] وعليه فإنّ قراءته لشعر المتنّبي جاءت مبنية على الاختلافات القرائية حول شعره.

3- قراءة الحاتمي: تعتبر قراءة الحاتمي، من أبرز القراءات النقديّة التي تناولت شعر المتنّبي، وهذا من خلال "الرسالة الحاتمية" والتي كتبها من أجل استجلاء عيوب المتنّبي، فأخذت دراسته لشعره طابع الجزئية، إذ اقتصر على نماذج من الأبيات، وبيّن فيها ما انتقص من شعره، غير أنّ هذه الدّراسة القرائية كما عدّها النّقاد، إنّما هي وليدة حقد دفين، ممّا أبعدها عن الموضوعية في الدّراسة.[2]

4- قراءة القاضي الجرجاني: تناول القاضي الجرجاني قراءة شعر المتنّبي من خلال مصنّفه "الوساطة بين المتنّبي وخصومه"، حيث سعى إلى اتّخاذ الوسطية في نقده، فلم ينحز إليه ولم ينصرف عنه. وبيّن ما يجوز ويستحسن منها، وما لا يجوز منها ويستهجن، كما أشار من خلال دراسة إحدى أهمّ القضايا النّقدية وهي "توارد الخواطر": **"ونبّه إلى أنّ تهمة السّرقة لا تطلق جزافاً في كلّ ما تشابه لفظه ومعناه، بل لها حدود وأصول، وأخذ بفكرة المعاني المشتركة"** [1]، وتعتبر دراسته من الدّراسات الموضوعية في تناولها لشعر المتنّبي .

وكحوصلة للدّراسات القرائية السّابقة، اتبعوا التذوّق الفنّي، كأداة لقراءة هذا الشّعر، مع خلطهم أحياناً لهذا المنهج بالمنهج اللغوي، وغيره من المناهج كالمنهج الكلامي، والمنهج الفقهي، حيث **" اقتبسوا من المنهج اللغوّي النّظر الجزئي، ونزع الخلية (المتمثلة في البيت الواحد)، من البناء المتكامل، ومن المنهج الكلامي طبّقوا مقياس "المعقول ولا المعقول" على أفكار العمل الفنّي اللّغوي. ومن المنهج الفقهي بحثوا عن**

---

[1]– أبو البقاء العكبري، التبيان في شرح الدّيوان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص05.

[2]- داوّد غطاشة، حسين راضي، قضايا النقد قديمها وحديثها، مكتبة النشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1991م، ص66.

[1]- محمد سلام زغلول، تاريخ الأدبي والبلاغة حتّى آخر القرن الرّابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، ص369.

الصّدق الأخلاقي، وتهذيب الشّعر للنّفس، وقمعه للشهوات، وحثّه على الكمال بعيداً عن الصدق الفنّي".[1] فإنّ هؤلاء القرّاء، جاءت دراستهم نقدية.

ثانيا: قراءة المحدثين

1- قراءة ريجيس بلاشير: تعتبر دراسة ريجيس بلاشير، من أهمّ الدّراسات التي تناولت شعر المتنّبي، وهذا في كتابه "ديوان المتنّبي في العالم العربي و عند المستشرقين" تناول خلالها الحركة النّقدية لشعر المتنّبي عبر السيرورة التّالريخية، وسعى إلى إبراز السبب الكامن وراء هذا الاهتمام عبر السيرورة القرائية، إنّما هو نتاج للتّشابه الحاصل بين البيئة التي قيلت فيها أشعاره، والبيئة المتلّقية لهذا الشّعر، فالأفق الشّعري عند المتنّبي أعيد تشكيله وفقاً للسيرورة القرائية، وعليه فإنّ سرّ الاهتمام كما توّصل إليه بلاشير، إنّما هو راجع إلى تشابه المحيط الذي نتج فيه هذا الإبداع الشّعري، والمحيط الذي قرأ فيه[2]، فالمجتمع العربي أثناء تطوّره التّاريخي لم يبعث شعر المتنّبي فحسب بل أعاد تكوينه في الوقت ذاته وهذا من خلال قرّائه.

2- قراءة طه حسين: تناول طه حسين شعر المتنّبي، وحاول قراءته، من خلال كتابه "مع المتنّبي " حيث تتّبع الدّراسات المنجزة حول المتنّبي، وبحث عن سرّ الاهتمام الذي حضى به هذا الشّاعر، والذي أصبح سمة متميّزة عن باقي الشعراء، وقد توّصل من خلال قراءته إلى نتيجة مفادها أنّ الشّعر يؤرّخ لنفسه، واكتفى بالنّص كمعيار أساسي في التأريخ **" و كان يؤمن بأنّ التذوّق الأدبي قد يكون وسيلة لاكتشاف حقائق التاريخ، والاجتماع، والوصول من خلاله إلى معرفة حياة الأديب والشّاعر ".**[1] وبهذا فهو من خلال قراءته حاول أن يؤسّس لقراءة جديدة للنّص الشّعري، متجاوزاً القراءات الكلاسيكية للشّر المتوارثة، ليكون بذلك الشّعر بنّاءًا لشاعرية الشاعر، ويؤرّخ له بنفسه.

---

[1]- منير سلطان، الصورة الفنّية في شعر المتنّبي، الكتابة والتعريض، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، ص340.

[2]- حسين الواد، التجربة الجمالية عند العرب، وموقعه على الانترنت.www. Thaquafa.sakr.com

[1]– عبد العزيز الدّسوقي، في عالم المتنبي، دار الشرق، القاهرة، ط2، 1408ه–1988م، ص174.

3- قراءة محمود شاكر: تعدّ دراسة محمود شاكر من أهمّ الدّراسات القرائية الحديثة التي تناولت شعر المتنّبي، وهذا باعتبارها دراسة جديدة حاولت أن تضيف اجتهاداً قرائياً حول شعر المتنّبي، فجعل منه **" وثيقة نفسية يستخرج منها حياة المتنّبي، وعواطفه و آلامه و أحزانه كما لا يتّخذ منه وثيقة تاريخية تسهم في تعديل أخبار الرّواة والقدماء أنفسهم أو تجريحها أو استخلاص الصدق من نصوصها ونفي ما رتّبه الذوق "**[1]، وعليه فالنّص الشّعري عنده هو وسيلة من وسائل الكشف عما في النّص الأدبي من وقائع حياة المتنّبي ونفسيته وظروف عصره، وقد تجسّد هذا من خلال تتّبعه لتطوّر شعر المتنّبي، بتطوّره النّفسي وهذا لاعتباره أنّ الشّعر إنّما هو مرآة لعصر الشاعر، ويسجّل لتاريخ قلبه وفكره، ولقد اهتدى إلى ثبات جزء من جانب حياة المتنبي تمثّل أساساً في إثبات تشيّعه وعلويته وانتفاء ادّعائه للنبوّة.

فمن خلال هذا التابع القرائين تنتج علاقة حوارية بين العمل الأدبي، وأجيال القرّاء المتلاحقة، إذ يسمح لنا تاريخ القراءات المتابعة بتحديد الأهمية التاريخية و الجمالية للعمل الأدبي في كلّ مرة، كما يسمح لنا أيضاً بإحياء العلاقة التي قطعتها الممارسات التاريخية الأخرى، بين أعمال الماضي، والتجربة الجمالية المعاصرة، وذلك من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين العمل الأدبي، والجمهور المتلقي أي من خلال سلسلة التّلقيّات المتتابعة، تجسّد ذلك في تلقي القدماء والمحدثين لشعر المتنّبي، وما نتج عنه من استمرارية في الشرح والتذوّق و التأويل **" ولقياس هذا التطوّر، وفهم هذه السيرورة لجأ ياوس إلى مفهوم إجرائي أو الوظيفي "أفق الانتظار". ويعتبر هذا المفهوم مدار نظرية ياوس الجديدة، لأنّه الأداة المنهاجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية، والجمالية و التّاريخية من خلال سيرورة تلقّيها المستمرّة، شكلاً موضوعياً ملموساً "**[1]. وفي هذا الصدد نجد حسين الواد في مقدّمة كتابه المتنّبي والتجربة الجمالية عند العرب، قد أفصح بأنّ من الأمور التي سيتناولها في جمالية التّقبّل "أفق الانتظار"، وهي أنّ القارئ يتزوّد بصنوف من المعارف

[1]– عبد العزيز الدّسوقي، في عالم المتنبي، المرجع السابق، ص177.

[1]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص162.

يتكيّف معها فهمه، ويتكوّن لديه أفق انتظار معيّن، لنوع معيّن من الآثار الأدبية يترجّاها، أي معنى استعداد الجمهور ثقافياً لتلقي آثار الأدب، وهذا الاستعداد مشترك بين الأديب المبدع والجمهور المتلقّي للإبداع.[1] وفيما سيأتي، سنحاول تطبيق هذا المنظور على شعر المتنّبي، بخصوص الأبيات الموافقة للكلام العربي، وطريقة الأوائل في النّظم، والتي تدخل ضمن أفق الانتظار الذي يكوّن للقارئ والمبدع العربي على السّواء.

1- الأبيات المتوقعة: وهي الأبيات التي يقابلها جيّد الشّعر ومتوسطة، لورودها في غاية الانسجام مع ما تتقاضاه العرب في صناعة الشّعر، وما يمارسه الشعراء قديماً وحديثاً، لأنّ هذه الأبيات لا تتميّز عن معظم الشعر العربي بميزات تجعلها تدخل في علاقات متوتّرة معه، لذا اتّسم وقوف القدماء معها بكثير من الاعتدال، ولم يطيلوا اللّبث عندها، وكان كلام القدماء كثير التماثل و الانسجام معها. ومن هذا، قول المتنّبي في عضد الدّولة:

أرُوحُ وَقد خَتَمتَ على فُؤادي بحُبّكَ أنْ يحِلّ بهِ سِوَاكَا

يقول الواحدي: **" أروح عنك، وقد سددت علي طريق محبّة غيرك بأنّ جعلت حبّك ختماً على قلبي لا ينزل فيه غيرك ".**[1]

وقال العكبري: **" أروح عنك وقد ختمت على قلبي بحبّك، واستخلصه بما ترادف عليّ من برّك فلم يدع حبّك فيه لغيرك مكاناً ينزله ولا أفضلك عنه لسواك نصيباً يتناوله، وقد نقله من قول أبي المعتز:**

لا أشركُ النّاس في محبّتك قلبي عن العالمين قد ختما"[2]

فقارئ لايجد غرابة في الأبيات التي استوحاها الشّاعر من واقع الحياة العربية، وما تعارف عليه من قواعد في النظّم، ولنأخذ قوله:

ما كلُّ ما يتمنّى المــرءُ يدركــهُ تجري الريّاحُ بما لا تشتهي السُفُنُ.[3]

فالمتتّبع لهذا البيت يستنتج أنّه مستوحى من واقع الحياة الخاصة للأديب، وحياة الآخرين من الثّقافة الفكرية، وما تتوافر عليه من مخزون معرفي، فتاتي الحكمة وقتئذ مدعومة

---

[1]- أبعاد نظرية التّلقي. المقدّمة. www.faculty.ksu.edu.sa.com

[1]– أبو الحسن علي احمد الواحدي، شرح ديوان المتنّبي، دار الطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1981م، ص80.

[2]– أبو البقاء العكبري، التبيان في شرح الدّيوان، ج2، ص187.

[3]- المرجع نفسه، ص236.

بمؤثر عقلي لإقامة الدليل وتأكيداً للمعنى وصدق الفكرة، فتصل بالملتقّي في حالة من الإقناع، فهي تتضمّن معنى يمثّل خلاصة تجربة يؤدّها العقل من منظور واقع التناقضات بين رغبات المرء في الحياة وبين الموانع العديدة التي تحول دون تحقيقها، فهي بذلك من صميم الإدراك العقلي.[1]

ومن الأبيات التي تعاطاها المتنّبي في شعره، ووافقت ما تعارف عليه العرب، وما وافق ثقافة مجتمعهم وفكرهم، من ذلك قوله:

قَد اسْتشفَيت من داءٍ بداءٍ وأقتلُ ما أعلـَك ما شفاكَ

وقال الثعالبي في هذا البيت شارحاً معناه " **أي: قد أضمرت يا قلب شوقاً إلى أهلك، وكان ذلك داء لك، فاستشفيت منه بأن فارقت عضد الدولة، ومفارقته داء لك أيضاً أظم من داء شوقك إلى أهلك، وهذا شبه قول النبّي صلى الله عليه وسلم: "كفى بالسّلامة داء" ".**[1]

و من الأبيات المتوقعة قوله في وصف الفرس:

ويومُ كليلِ العاشقينَ كمُنتـه أراقب فيه الشمس أيّان تغيبُ

وعيـني إلى أُذني أعزّ كأنّه من اللّيـل باقٍ بين عينيه كوكبُ

وقد قصد بهذا البيت على حدّ قول الثعالبي " **كأنّه قطعة من اللّيل، وكأنّ الغرّة في وجهه كوكب، وعينه إلى أذنه لأنّه كامن لا يرى شيئاً، فهو لا ينظر إلى أذني فرسه، فإن رآه قد توّجس بهما، تأهب أمره و أخذه لنفسه، وذلك أنّ أذن الفهرس تقوم مقام عينه وتقول العرب: أذن الوحشي أصدق من عينه ".**[2] وعليه فإنّ المتنّبي في بعض أشعاره، قد تعامل مع أبياته الشّعرية، بما تتعاطاه العرب في نظم الشّعر، فخضع لتقاليدهم، فجاءت أبياته الشّعرية، بما تتعاطاه العرب في نظم الشّعر، فخضع لتقاليدهم، فجاءت أبياته منسجمة مع التراث الشّعري، وقد علّق حسين الواد على أنّ القدماء قد حوّلوا صيغة الانتظام، دون أن يلتفتوا إلى تجويد العبارة أو تحسينها، وهذا لأنّها منسجمة مع التراث الشّعري، خاصة لتقاليد الإبداع عند العرب، وكما كانت هذه التقاليد شائعة في كتب الأدب

---

[1]- حسين شلوف، شعر الحكمة عند المتنّبي، النّزعة العقلية والمتطلبات الفنيّة، بحيث مقدّم لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي القديم، جامعة منتوري، قسنطينة، كلية الآداب واللّغة، قسم اللّغة العربية، 2005م–2006 م،ص133، 132.

[1]-أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر، تحقيق: محّي الدّين عبد الحميد، دار الكتاب بيروت، لبنان، 1973، ص223.

[2]–المرجع نفسه، ص218.

والنّقد، توقّع السّامع من الشاعر كلاماً معيناً واستجاب الشّاعر لتوقع السّامع، فأرضى توقّعه وانتظاره، وذلك أنّ معظم الشّعر العربي القديم لم يكن ذالاً بخصائصه الذاتية، أو بعلاقة الفرد فيه بنظام اللّغة، بقدر ما كان دالاً باحتذاء النّماذج التعبيرية، وطرائق الصيغة، وطرائق الصياغة ولوازمها، فقد كان الشّاعر القديم مقيّداً بطرائق نموذجيّة في التّعبير والأداء، يعرفها السّامع، وينتظرها منه لكثرة ما ألفها من أعمال السّابقين، ومن هنا تقاس مهاراته بمقدار نسجه على المنوال المتعارف عليه.[1]

غير أنّ المبدع قد يلجأ أحياناً إلى الخروج عن الصّيغ المتعارف عليها، وطرائق التعبير الموضوعية، وهذا من خلال استعمال مختلف أشكال الانزياح والنّظم الإشارية، والتغييرات الدلالية، والمبدع قبل لجوئه إلى هذه الصيّغ يمتحن الصيغ اللّغوية، فيقدّم إبداعاً لا يجد فيه القارئ أيّ شكل من أشكال العدول، فيرضى مسامعه، وإن لم تطعه الصيّغ اللّغوية، فإنّه يلجأ بشكل ضروري إلى الخروج عن النّمط الاعتيادي للخطاب الشّعري، وبهذا فالشّاعر يخترق القواعد المسنونة، لينزاح عن المعهود، فيجوّز اللّغة إلى حيّز السّيمياء، في محاولة لنقل كل ما ينطوي عليه الموقف من تفصيلات قد لا تستطيع اللّغة نقله. فيحدث لدى القارئ خيبة أمل أو كسر أفق توقعه، وهذا لإيراد المبدع أبياتاً لم يكن القارئ متوقّعاً لها، وهي ما تعرف الأبيات المفاجئة عند ياوس.

2- الأبيات المفاجئة: وهي الأبيات التي يتمّ خلالها كسر أفق توقع القارئ، وهذا لما تحدثه من خروج عن الصيّغ النموذجية، فتحدث جراها خيبة لدى القارئ، أو" **كما يسمّيها ياوس خيبة أفق لدى القارئ"** [1]، وعليه يرى ياوس أنّ مقدار جمالية العمل الأدبي يكمن أساساً في مدى قدرة المبدع على الانزياح الجمالي عن أفق الانتظار، وتجاوزه لما تتعاطاه التجارب السّابقة وتحرير للوعي، بتأسيس إمكانيات جديدة لفهم النّص الأدبي، **" وبعبارة أخرى فإنّ القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلّما "تغير الأفق"السّائد**

[1]- أحمد علي: المحور التجاوزي في شعر المتنّبي، دراسة في النّقد التطبيقي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2006م، وموقعها على الانترنت: www.awa.dam.org.

[1]- محمّد أحمد علي، في تأويل النّص الأدبي، " تحولات الخطاب النّقدي العربي المعاصر"، قسم اللّغة العربية، كليّة الآداب. جامعة اليرموك. عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2006م، ص225.

ضرورة ملحّة يتطلّبها استقبال هذا العمل وفهمه ".[1] وبهذا تتحوّل اللّغة الشّعرية إلى كسر للقواعد اللّغوية النّحوية واللّغوية بدرجات متفاوتة، لتخلق قواعد خاصّة بها، تفسح مجالاً لتعدّد القراءات والتأويلات، وممّا لاشكّ فيه أنّ المتنّبي كان له حظٌ وافرٌ من الأبيات التّي فاجأ بها متلقّيه، خاصّة فريق القرّاء منّ النّقاد، واللغويين الذين لم يتسنّ لهم إدراك مرامي معانيه، فكثرت مآخذهم على شعره، رغم معرفتهم لقدراته اللّغوية. فسمح لنفسه بإنشاء مظاهر من الصيّغ والتّراكيب الجديدة، حتّى ولو خالفت ما ورد عند العرب فكانت اللّغة طيّعة لشعره.[1] ومن النماذج التّي تعاطاها المتنّبي من خلال هذا المنظور الجمالي، نجد في قصائد المدح تجسيداً لأسلوب المفاجأة، كمخاطبته للممدوح مثل مخاطبته للمحبوب، وقد أقرّ أبو منصور الثعالبي بتفرّده في هذا المنحى الأسلوبي، وقدرته على التبحّر في الألفاظ و المعاني.[2]

ومن ذلك قوله في مدح كافور:

وما أنا بالباغي على الحبّ رشوةً ضعيفاً هو يبغي عليه ثوابُ

إذا نلتُ منكَ الودّ فالمـــال هيـّنٌ فالذي فــوق التـرّاب ترابُ

ففي هذا الخطاب " **عدول واضح من سنن المديح، فلم تجر تلك السّنن عند سائر الشّعراء على هذا المنهج، ولم يكن هناك من كان في حضرة الممدوح يتطاول إلى هذا الحدّ، ولم يكن يطب شاعرً ودّ الممدوح، ويسمّي مكافحته رشوةٌ، وعطاياه أمراً هيّناً، لهذا كان المعنى في هذا الباب فريداً مخترعاَ...لأنّ المتنّبي قد ترّجى فيه إلى مماثلة الممدوح** ".[3] وبهذا فالشّاعر قد خرج عن الطّرائق المتعارف عليها في مخاطبة الممدوح من إعلاء لشأنه، والمبالغة في مدحه، فهو لا يرى في الممدوح إلاّ ما يماثله، فيضع نفسه نفس موضع الممدوح.

وقد عمد المتنّبي في مواضع أخرى إلى كسر القواعد المألوفة التي اعتادها المتلقّي، ومن هذا عدوله عن القياس، ولجوؤه إلى السّماع ومنه قوله:

إذا كان بعضُ النّاس سيفاً لدولة ففي النّاس بوقاتٌ لها وطبولُ

---

[1]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص166.

[1]- حسين شلوف، شعر الحكمة عند المتنّبي، ص166 – 167.

[2]– أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر، ص191.

[3]-محمّد أحمد علي، في تأويل النّص الأدبي، ص330.

نجد في البيت السابق لفظ "بوقات" والتي مفردها "بوق" خرج بها عن القياس إلى السّماع، إذ أنّها نجد في البيت السابق لفظ "بوقات" والتي مفردها "بوق" خرج بها عن القياس إلى السّماع، إذ أنّها تجمع على "أبواق" إلا أنّ المتنّبي جمعها على "بوقات"، وبهذا قد خرج عن المألوف، ففاجأ بها قرّاءه ونقّاده، فعابوا عليه هذا التجاوز، والحقّ أنّ في ذلك حجة للمتنّبي أكثر منها عليه، لأنّه مبدع لم يكن معنيّاً بما يوافق الاستعمال الذي تفرضه القاعدة.[1]

وإذا أخذنا قوله:

حمـــــى أطراف فـــــارسٍ سمري يَحُض على التباقي فـــي التّفانيِ
يضربُ هـــــاجَ أطـــراف المنايـَـــا سوى ضـــــــربِ المثالثِ والمثانيِ
فلـــو طرحت قلـــوب العشـــق فيها لما حافـــت من الحذف الحســـانِ

فإنّنا نجد صنيعه في المزاوجة بين المواضيع–وهذا تجاوز آخر– لأنّ أوصاف الحرب تختلف عن معاني الغزل، فقد أزال الحدود بين موضوعي الحرب والغزل، يستعير بعض ألفاظ الغزل ويضعها في سياق غير سياقها وهو سياق الحرب، والدّافع في ذلك هو التّميّز والتفرّدُ.[2]

وبناءاً على ما تقدّم، فإنّ المتنّبي قد خرج عمّا ألفه العربي في تذوّقه للشّعر، إذ فاجأ متلقّيه بها، ممّا ولّد نوعاً من الحيرة لدى القرّاء ففتحت بذلك بابًا واسعاً لأعمال الفكر، والتدّبر من أجل تفسير وتأويل تلك الصيّغ، رغبة في الوصول إلى تذوّقها ومعرفة جمالياتها.

* إنّ جمالية التلقي– من خلال ما تقدّم– في شعر المتنّبي حسب ما أقرّه ياوس يذهب إلى أنّ الجوهر التّاريخي لعمل إبداعي ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه، أو مجرّد وصفها. بل إنّ هذا العمل ينبغي أن يدرس بوصفه جدلاً بين الإنتاج والتّلقي، أي بين الذات المنتجة والذات المستهلكة، بمعنى آخر التّفاعل بين المؤلّف والجمهور، وبهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدراً للتوسُّط بين الماضي والحاضر، في حين يصبح التاريخ الأدبي حسب طروحات ياوس– موقعاً متميّزاً في الدّراسات الأدبية، لأنّه سيعين في فهم الدّلالات السّابقة، بوصفها جزءاً من الممارسة الراهنة.

[1]- أحمد علي، المحور التّجاوزي في شعر المتنّبي .www.awa.dam.org./2006

[2]– المرجع نفسه.

وقد عمل ياوس على تحديد أهدافه في نظرية التّلقي المتمثّلة بالعمل على إعادة التاريخ إلى موقعه الصحيح من الدّراسات الأدبية، وإنعاش مسيرة دراسة الأدب من خلال المحافظة على نوعٍ من الصّلة الحيوية بين نتاجات الماضي، واهتمامات الحاضر.

يمكن اختصار تصوّر "ياوس" لتاريخية العمل الأدبي ولمجموع المفاهيم التي تشكّل ركائز نظريته، من خلال قولته هذه: " **إنّ العلاقة بين العمل والقارئ تتقدّم في مظهر جمالي وتاريخي** ".[1]

فمن هذا التصوّر يمكننا القول، أنّ نظرية التّلقي من أنسب النظريات التحليلية في مقاربة النّص الشّعري من مختلف جوانبه الإبداعية، خصوصاً إذا تعلق الأمر بشعر متميّز، كشعر المتنّبي. فهو شعر متميّز بأبنيته التّعبيرية، وصوره الشعرية، وأبعاده التفسيرية التأويلية التي تجعل من المتلقّي في علاقة حوارية متوترة مع شعره، وهذا هو السرّ الجمالي الذي تميّزت به أشعار أبي الطيّب، بحيث أنّ المعنى ينتج من خلال العلاقة التّفاعلية بين النص والمتلقي، " إنّ المعنى عن أيزر هو الذي يُبنى بمساهمة القارئ وعبر فعل القراءة، باعتبارها عملية تفاعلية أي تواصلية بالأساس ".[2] لذلك أصبحت القراءة فعلاً إنتاجا لاكتشاف نصوص جديدة داخل النص الأم، الذي بدوره ينفتح على أنماط من القراءات تسمح بتعدّد المعاني والدّلالات، فيكون النّص شبكة من الدّوال المولّدة والمنتجة للمعنى، وإذا عدنا إلى شعر المتنّبي نجده في الغالب يحتوي على بنيتين تفسيريتين. بنية: سطحية وعميقة، وهذا يعني أنّه يتضمّن معنى تقوله الأبيات مباشرة، ومعنى آخر لا تصرّح به، وإنّما هو متروك للقارئ لكي يعيد إنتاجه وإظهاره إلى الملأ، في علاقة ضمنية بين المؤلف والقارئ عبر شفرات النّص، ففي بيت المتنّبي الشهير والخالد تظهر هذه الحوارية بين الشّعر والقراءة والتأويل:

أنامُ ملءَ جُفُنيِ عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ

فالبيت الذي أمامنا يطرح إشكالية كبرى وفاصلة في تاريخ الإبداع والتّلقي ألا وهي: من السّاهرون على أبيات المتنبي؟

1- محمّد أحمد علي، في تأويل النص الأدبي، ص332.

2- عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذّات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرّبّاط، المغرب، ص151

هم كثر بالطبع، يمثلون القصائد ويعبرون البيوت، غير أنّهم موعودون بغير ما يوعد به الضيوف عادة: فمضيفهم قليل المجاملة، شديد الاعتداد بنفسه، يمدح رئيس دولته بأنّه "أحسن خلق الله

كلّهم" ثُم يعقب ذلك بمدح نفسه بما لا يقلّ عن مديحه للرئيس

ما أبعدَ العيبض والنّقصانَ عن شرفيِ أنا الثريّا ودانُ الشيبُ والهرمُ

وإذا كان هذا ما ينال رئيس القوم فماذا سينال بقية المواطنين، لاسيما إذا كانوا من الشعراء الذين يخطئون أحيانا فيستسلمون لمنافسة شاعر الرئيس.

بأيِّ لفظٍ تقـول زعـنفـــةً تجوزُ عندك لا عربٌ ولا عجمُ

فمن الضيوف إذاً من يمكن أن ينالهم الأذى إن هم توغّلوا في حمى اللّيث وظنّوا أنّ "**اللّيث يبتسم**"[1]. ففي البيت السابق " أنام ملئ جفوني عن شواردها " يقول الناقد المغربي إدريس بالمليح **"فنلاحظ أنّ القارئ الضمني قد حضر لديه (أي المتنّبي) في قوله: يسهر- قد يكون هذا القارئ الذي استحضره المتنّبي، هو سيف الدّولة أو ابن جنّي يختصم، وأبو فراس".**[2] كما أنّ من النقاد من ربط حضور القارئ في بيت المتنّبي بموت الشّاعر بوصفه مؤلفاً، أي ربطه بما يعرفه بموت المؤلف، فخرج بتركيبة مضاعفة الاتكاء والتفسير التي تحمل القارئ على فكّ معادلاتها ومراميها جريا وراء تعدّد المعنى والدّلالة المضيفة على المعنى المتنوّع والمتعدّد، هذا من شأنه أن يحدث ديناميكية متميّزة للنّص الشّعري وفق شروط التفاعل والتواصل بين النّص والقارئ وفق ما دعا إليه آيزر في نظريته الجديدة، وبالتالي فعمليات التلاقي والتواصل بين الطرفين تبقى مشروطة في الوقت نفسه ببنيات النّص التأثيرية والتوجيهية، وبالاستعدادات الفردية الذهنية والنّفسية لدى كلّ قارئ، وبالشفرة السوسيو ثقافية التي يخضع لها [3]. فمن شأن هذه العلاقة كما قال محمّد مفتاح في كتابه دينامية النص

[1]– سعيد البازغي، أبواب القصيدة، قراءات اتجاه الشّعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط1، 2004م، ص131.

[2]– المرجع نفسه، ص131.

[3]– عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص145.

" أن تسلب السّلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أو لا مبالاة نحو الآخرين، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية و أن تجعله يكيّف خطابه على قدر عقل متلقّيه ليحصل التّفاعل وكسب استمالة المتلقّي ونيل رضاه".[1] فنظرية أيزر تجعل من القارئ امتداداً للنّص، فهو بنية للنص تسهم في نماءه واستمراره عبر سيرورة القراءة. في العمل من هذا الفصل سنحاول الوقوف أكثر على مميزات النّص عند المتنّبي وقدرته على شدّ انتباه القارئ والنّص في إحداث نموذج شعري جديد قائم على فكّ الغموض، وسدّ الفجوات وتسويد البياضات داخل النّص الابداعي .

المبحث الثاني: قراءة جمالية في شعر المتنّبي

ما يحول اليوم بين الباحث، وأبي الطيّب المتنّبي ليس العارض التّاريخي والزمني فحسب، بل تلك الجغرافية المعقّدة والفصيحة من النّصوص والأحكام، والشروح التي تشكلت عبر القرون في مشرق العالم العربين كما في مغربه، وفي مؤسسات الشرق، كما في أكاديميات الغرب، وبالتالي فإنّ عملية العودة إلى شعر المتنّبي تضطر الدّارس إلى الارتحال عبر هذه التضاريس الثقافية الوعرة والمتباينة، فقد توالت دراسة شعر المتنّبي أجيال من الشرّاح والنّقاد، القدامى منهم والمحدثين، بين منتصر لهذا الشّعر، وممجّد له، وبين معارض ومنتقد له، وبذلك يكون للمتنبي سطوة ثقافية ضاغطة، وموقعاً محورياً ثابتا في النسيج الثقافي العربي، وعلى عكس الكثير من شعراء العربية، فقد تمتّع المتنّبي لوعي نرجسي جعله يدرك أنّ ما كان ينشده من الشّعر يسموا فوق هامة ممدوحة من السّاسة والوجهاء مهما علا شأنهم وطالت قامتهم، وأنّ شعره اختزال لشعر زمانه، له وهج متقّرد لا ينال منه الزمن، بل لا يزيده إلاّ وميضاً ولمعاناً، لذلك وكما أثبتته الأيام، لم يكن المتنّبي مغالياً ولا مفرطاً ولا متسرّعاً حين أنشد:

وما الدّهرُ إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعراً أصبح الدّهر منشدا

مهما يكن، فقد صنع المتنّبي من كبريائه، وتساميه شعراً بديعاً، ورسم من خلال هذا الشّعر سورة ذاتية لا تغن عنها ترجمات أو حواشي المتون التي عنيّت بشرح شعر أبي الطيّب، فقد شكّل الشعر بالنسبة له المدى المطلق بالاحتفاء بالذات، والتغنّي بعبقريتها

[1]– محمّد مفتاح دينامية النّص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط4، 2006م.

وبسطت له القوافي المسالك، يعرج بنفسه إلى قمم المجد والخلود، متحدّيا بذلك السلطة السيّاسية، وعوائق التقليد الاجتماعي، فاستطاع بذكائه أن يأسس إمارة الشّعر من خلال بلاطات الملوك والأمراء، أي من داخل إمارة السياسة، وذات الشاعر الحقّ يمكن ان تقهر بتألقها الشّعري وهج السلطان والصولجان، هذا كلّه يدخل ضمن المملكة الشعرية التي تميز بها المتنّبي، حيث يمثل بحقّ الظاهرة الشّعرية الفريدة التي حصلت في تاريخنا الشّعري عبر قرون عديدة، لذا يتحتّم علينا مقاربة عند شاعر العروبة من جوانبه المختلفة، ومستوياته الشعرية المتعدّدة، لنقف عندئذٍ على جماليات النّص الشعري عند المتنّبي، وبخاصة ما يتحصل منها بالقارئ فشعر المتنبي يفصح مجالاً واسعا للمتلقي في البحث عند دلالات جديدة للنص الشعري، ويتيح له حرية واسعة في الحركة والإبداع والتأويل. وفيما يلي سنحاول الوقوف على هذا السرّ الجمالي الذي تميّزت به أشعار أبي الطيّب المتنّبي، من حيث الصياغة الشعرية المتميزة، والرؤية المستقبلية المتفردة والدّراية الواسعة لشؤون الملك والرّعية، كل هذه الأمور تجعلنا أمام نص شعري مفتوح على مجموعة من الجماليات التي تعدّ من أهم ما يتميّز به شعر أبي الطيّب المتنبي.

فالمتنّبي شاعرٌ مثقف بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى، فالعودة إلى معجمه الشّعري تأكّد ثقافته اللّغوية والدّينية والتاريخية، ومعرفته بالحكمة وأقوال الأوّلين، فقد أخذ لغته عن الإعراب في الصحراء وأخذ الحكمة والفلسفة من سائر الأمم والشعوب، كلّ هذه الأمور جعلت المتنّبي يبحث عن جواهر الكلام العربي الصافي، ولآلئه المختبئة في عمق دلالته الرّائعة، فراح في شعره يبحث مجموعة من الجماليات الفنّية تعكس إلى حدٍ بعيد القدرة الشّعرية التي تميّز بها، فجعل اللّغة طيّعةً طريّة تستجيب لرؤاه الشّعرية وأبعاده السياسية والقوية، فقد حاول أن يستنطق اللّغة الشعرية، كما لم يفعل شاعرٌ عربيٌ قبله، فكانت اللّغة مستسلمة بين يديه، فغاص في أعماقها بحثاً عن اللؤلؤ المكنون، فكان سبّاحاً ماهراً في بحر اللّغة عارفاً بأسرارها وخباياها وكنوزها، وفي هذا الصدد يقول حنا الفاخوري

"والمتنّبي عالم من علماء اللّغة والبيان يسيطر على اللغة والعبارة سيطرة شديدة، فتنقاد له اللفظة مهما كانت عويصة وتصبح أداة أداء بحروفها، وموسيقاها اللفظية، وموقعها من غيرها إنّها تفيد المعنى قبل أن يوصل به، وهي أبداً قويّة مدوّية يرسلها

الشّاعر صواعق في أذن السّامعين والقارئين، وكأنّي بمجل الألفاظ جيوش فرسان متراصّة الجوانب، منقضّة انقضاضا رهيباً تساندها المهارة في استعمال وجوه البيان والبديع مساندة تزيدها قويّة والتحاماً. اقرأ هذا البيت مثل:

وضَع النّدى في موضعِ السّيفِ بالعلا مضرّ كوضعِ السيفِ في موضع النّدَى

إنّه من نماذج الحكمة، ومن ميادين الاجتماع والسياسة، وهو من موحيات "سيف الدولة" وحاجة الشّاعر إلى النّدى، بل هو سيف الدولة والمتنّبي في تفاعلهما وعلاقة الواحد منهما بالآخر".[1] فانتقل من جغرافية النّص إلى جيولوجيا النّص، وأخذ يحفر في عمق اللغة بدلاً من أن يتوقف عند سطحها، فأخذت طبقات النّص تخفي كثيراً من الدلالات التي تعتلج في نفسية المتنبي ولكنّ السّطح ظلّ يرشح بها ويستقرّ عنها، ومن ذلك مثلا تداخل صورة الذات بصورة الآخر، فقد أسّس المتنّبي لممدوحة صورة خلعها عليه منذاته، وهي صورة البطل الأسطوري.

وقد تقمّص شخصية سيف الدّولة تعبيرا عن الرغبات المكبوتة في داخله وهو البطل الذي يخشى غضبه، ملوك الأرض، والسيّد الذي تعترف الملوك بسيادته.

تظلّ ملوكُ الأرضِ خاشعـةً له تُفارقه هلكَـى وتلقاه سُجّداَ

فمدائح المتنّبي، تخلق صورة جمالية رائعة في جعل العلاقة الترابية بين المادح والممدوح تبدو مقوّضة ومعكوسة ومعقدّة، حيث **"يبدأ مدائحه عادة بنفسه، فيمجّدها، ويرى في ذلك رفعاً لشان الممدوح الذي يمدحه مثل شخص المتنبي، ثم ينتقل إلى بسط أرائه في الحياة والكشف عما يكنّه صدره من عوامل الثورة فينذر ويتوعّد، ثم ينتقل إلى الممدوح وكأنّه ظلٌ من ظلال نفسه".**[2] وتتحد صورة الممدوح بصورة المادح ليشكلا معا صورة الحلم بالبطل الأسطوري الذي كان المتنّبي يتوق إلى تحقيقه، أو كأنّه يستخدم تقانة قناعه الدرامي، فهو يخاطب نفسه حين يخاطب الممدوح في تشكيل صورة البطل الأسطوري الآتية:

وقفت وما في الموت شكٌ لواقف كأنّك في جفن الرّدى وهو نائمُ

تمرّ بك الأبطال كلمى هزيمـة ووجهك وضاحٌ وثغرك باسمُ

[1]– حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1986م، ص 801.

[2]– موسى الخليل، جمالية النَص المفتوح في قصيدة المتنبَي، منشورات الكتّاب العرب، دمشق، ص 10.

كان المتنّبي يستخدم أساليب جديدة في قصائده، ومنها اللامباشرة والمداورة، وإلباس الفكرة ثوباً شفافاً، ويخلق إشكالية في التّلقي، ففي قصيدة يمدح فيها المتنّبي أبا العشائر ويودّعه فيقول:

تُنشِـــدُ أثوابنـــا مدائِحـــه بألسنٍ مابهـنّ أفـــــواهُ

إذا مرّرنا على الاسم بـــها أعنته عـن مسْمعيهْ عيـناهُ

فهنا يصف الشاعر ممدوحه بأنّه كريم، ولكنّه لا يدخل إلى هذه الصّفة من باب القريب، وإنّما حاول أن يلبسها ثوياً جيداً، فذهب إلى أنّ الممدوح يخلع علينا أثواباً فنرتديها، فيراها الناسُ علينا، ويعلمون أنّها من هداياه، ولذلك تقوم هذه الأثواب مقام الألبسة في التعبير عن كرم الممدوح، وهي دلالة لا مباشرة وبعيدة، تحتاج من القارئ إمعان الذهن، وتدعى هذه البلاغة بلاغة الصمت، أو البلاغة بالواسطة، فالثياب هي التّي تكلم وتفصح وليس اللّسان، وهي إشارة سيميولوجية واضحةٌ.[1] وبناءً على ماسبق فإنّنا نّجد المتنّبي من خلال أشعاره يفتح فضاءً واسعاً للقراءات، يظهرُ ذلك جلياً في التقنية التي يستعملها في أشعاره، والمتمثلة في جعل النّص مفتوحاً على مجموعة من الجماليات تتّصل إلى حدٍ بعيدٍ من بثقافة القارئ وقدرته على الفهم والتفسير والتأويل. فهو من خلال أشعاره يخاطب قارئاً متميّزاً قادراً على اسكناه السّر الجمالي في شّعر المتنّبي، حيث يعمل قارئ المتنّبي على فتح مغاليق النّص، وكشف أبعاده ودلالاته، ممّا يتولّد لديه جمالية الاكتشاف، التي تبعث في النّفس القلقة المتعة والرّاحة بعد التّعب، والوصول إلى الغاية بعد الجهد، ولكن الإحساس بالجمال ناتج عن فنيّة العمل، وليس لصدقهِ أو كذبه مع مرجعيات أيّ قيمة جماليةٌ، ولا يهتـــم المتلّقي في الشعر أن تكون صورة سيف الدّولة أو صورة كافور مطابقة لما جاء في الواقع أو التّاريخ، وليست هذه وظيفة الشاعر، وإنّما هي وظيفةُ المؤرّخ، في حين أنّ الشاعر يغلّب الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية، ولذلك يسمح بالتلاعب باللّغة، فيصنعها وفق هواه، حتّى أنّها تبدو بلا مثال أو نموذج، وكلّما استطاع أن يقيم الهوّة بين الدال والمدلول، استطاع أن يحرّر الدال من هيمنة المدلول الواحد وسلطتهُ،

[1]– موسى الخليل، جمالية النَص المفتوح في قصيدة المتنبَي، المرجع السابق، ص 15.

ويصبح الدال حراً وهو لا يحيل إلاّ على نفسه، وهكذا تخرجُ اللّغة من أفقها النثري أو التداولي إلى آفاق رحبة يسبح فيها الدّالُ بحريةٍ مطلقة.

"ويخرج النّص المفتوح بغموضه وتعدّد دلالاته من التشابه إلى المختلف، فتخرج جماليته من السّائد إلى المجهول، ويأسّس لجمالية الاختلاف والتّعدّد، وإذا كانت بلاغة الوضوح تفقد النّص كثيراً من جماليته التي يبثّها النّص المفتوح، لأنّ البوح لأنّ البوح بالأشياء والتفاصيل تعرية لها، فإنّ بلاغة الغموض إخفاء لما هو جوهري، وإذا كانت بلاغة الوضوح إلى توحيد الأذواق ضمن جمالية مرسومة سلفاً ممتّدة عبر الأزمة، فإنّ بلاغة الغموض تسعى إلى تعدّد الأذواق واختلاف الفهم في درجاته، ومستوياته وآلياته، واستقلال شخصية المتلقي عن شخصية الشّاعر، وانفصاله عنه، وحرية حركته في البحث عن الدّلالات الهاربة والمختلفة وراء الدّلالات الظاهرة، مما يتيح للمتلّقي حرية في الحركة والإبداع والتأويل، وتنجم عن ذلك كلّه جماليات النّص المفتوح، وأهمّها في شعر المتنّبي جماليات الغضب والثورة وجماليات التساؤل وجماليات الصدمة والمفاجأة، وجماليات الاختلاف وجماليات التأويل".[1]

ويعتبر المتنّبي من مؤسسي جمالية الغضب، والثورة في الشّعرية العربية، وهذا لما خلقه من ثورة عارمة على شتّى أشكال الظلم والفساد في الحكم والرّعية فيقول:

أرى أنــاساً ومَحْصُلي على غنـــم وذكرُ جودٍ ومحصولي على الكلمِ

وربّ مـــــالٍ فقيـر مـــن مِرْويـه يسري منها كما أثرى من العدم

سيصحب النصْل مِنّي مثْلَ مِضْربه وينجلي خبري عن صمة الصممِ.[2]

فمن خلال هذه الأبيات وغيرها نجد بأنّ المتنّبي يرفض الواقع العربي السّائد في تلك المرحلة، من تراجع القيّم الأصلية والكلمة العبقرية وحالت النِفاق في ذلك الزمان، لذلك ذهب إلى أنّ المجد يخلقه السّيف وهذا لا تأتى في المقابل للقلم، ويتّضح ذلك أكثر في تعظيمه لنفسه وإعجابه بأخلاقه ونفسه وتحقيره للآخرين حتّى ولو كانوا ملوكاً فهو متقدّم عليهم، فهو مقدّم عليهم، في الشأن والرتبة، مثل قوله:

لَوْ اسْتطعتُ رَكبتُ النّاسَ كلُّهم إلى سعيد ابن عبد الله بعـراني

[1]– موسى الخليل، جمالية النّص المفتوح في قصيدة المتنبي، المرجع السابق، ص 20 .

[2]– ناصف اليازجي، شرح ديوان المتنبّي، دار الجيل، لبنان، ج 1، ط 1، 1415ه – 1995م، ص 161.

فالعيسُ أعقلُ من قومٍ رأيتهـم عمّا يراهم من الإحسان عميانِ

أمّا بخصوص علوّ شأنه، ومخالفته لأصناف النّاس:

أمِطْ عنك تشبيهي بها وكأنّه فما أحدٌ فوقي وما أحدٌ مثلي

هكذا كان لموضوعات الغضب جماليات مختلفة في شعر المتنّبي، توظيف فنّي رائع للتعبير عن هذه الجمالية، التي سعى المتنّبي إلى إيصالها إلى هذا القارئ المثقف.

ثم إنّ نصوصه الشعرية تثير مجموعة من الأسئلة تستدعي إجابات متنوعة ممّا يخلق فضاءاً واسعاً للتنوّع الدلالي والصراع التأويلي على حدّ تعبير " بول ريكور". فلم يأتي المتنّبي ليبحث عن السّلام في فضاء القصيدة العربية، وإنّما جاء ليقيم حرباً ضروساً في فضاءاتها. جاء يعبّر عن حالة داخلية فتعالى على شعراء عصره، واستهان بهم، ولم يسلم من لسانه النحويون والنّقاد والملوك، ويتساءل المرء بعد كلّ هذا الطرح، لماذا لم يكن المتنّبي كالشعراء الذين عاصروه أو سبقوه؟ ولماذا لم يكن هادئاً أو عاقلاً كزهير أو النابغة؟ لماذا كان انتحارياً يحمل حتفه على راحله؟ ولا يسلم من لسانه صغير ولا كبير؟.

كلّ هذه التساؤلات تجعل من القارئ لشعر المتنّبي، يبحث عن تفسير منطقي لهذه النّفسية الخفية في شخص المتنّبي، فأشعار المتنّبي أغلبها ذات طابع رؤيوي، جاء بها ليغيّر بنية العالم ونظامه، من خلال اقتراح مجموعة من الأبعاد التصويرية والمكانية للواقع المتخيّل، الذي يصبو إليه المتنّبي، وحتّى في تعامله مع قصائد التشبيب والنسيب، إذ نجد هناك بعد تفسيري ايديولوجي لهذه النفسية، يتمثل في استخدامه للرمز الذي فضّل أنّ يكون أداته الفنية في جلّ أشعاره الغزلية، ممّا أضفى عليها نوعاً من الغموض، يثير فضول المتلقّي لسبر أعماقها، وفهم ما استعصى عليه فهمه، وهذا مايريد المتنّبي أن يصل إليه من خلال تجربته الشّعرية بصفة عامة، فهو يهدف إلى أن يخلق علاقة حوارية بين قصائده ومتلقّية، بأن يمنحه فرصة التذوّق الفني الجمالي من جهة، وبين أعمال فكره من جهة أخرى، ورأى أنّ هذا كلّه يعتبر أرقى أشكال التجديد التي استطاع المتنّبي أن يبلغها في شعره، وذلك بأن ينقله من مرحلة التلقين والتّلقي السلبي إلى مرحلة مشاركة المتلقي في العملية الإبداعية.[1]

[1]– هند بوعود، بناء قصيدة المدح بين المتنبي وبن دراج، رسالة مقدَمة لنيل ماجستير في الأدب العربي القديم، جامعة قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2000م – 2001م، ص 38.

وبناء على ما تقدم نجد في نصوص المتنّبي الشّعرية مادة للجدل المفتوح، وهو يصنع المعجزات، وقصائده بعيدة عن التدجين والفهم، مثيراً للخلافات والاختلافات، لشرودها في آفاق بعيدة.

أنا الذّي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صممُ

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلقُ جرّاها ويختصمُ

" ومما لاشكّ فيه أنّ المتنّبي قد برع في توظيف الصور، فغاص في أساليب النظم وألوان الاستعارات والكنايات والمجاز، فكان شعره مجالاً خصباً للصور، حتّى غدا محطّ إعجاب **العامة من الناس، وعلى سائر الشعراء، ومن هذا أنّ الواحدي قال عنه: "صاحب معان مخترعةٌ بديعة، ولطائف أبكار منها لم يسبق إليها أنيقةٌ".**[1]

وعليه فإنّ المتتبع لشعره، يلاحظ أنّ قد أحسن بناء قصائده، وأجاد في التصوير اللّغوي، وبرع في استخدام الكلمات، وتتابع المقاطع، والقدرة على استخراج ظلال الألفاظ وإيحاءاتها واستنباط المعاني المستكنة في باطن الكلمات، فأجاد في بناء قصائده بشكل لا يتأتى إلا لفنانٍ موهوب متملّك لناصية اللّغة، عارفاً بإيحاءاتها و بدلالاتهعا.[2] فالقارئ لشعره يلاحظ تلك الموهبة والعبقرية في التصوير الجمالي، منذ صباه وإلى شبابه، واتّصاله بسيف الدولة وغيره من الملوك. ومن القصائد التي صوّر فيها حالته النّفسية، فأجاد في ذلك التصوير، تلك القصيدة التي قالها في صباه:

ضيفٌ ألّم برأسي غير محتشم السيفُ أحسن فعلاً منه باللّممِ

أبعدْ بُعِدْتَ بياضاً لا بياضـــاً له لأنتَ أسودُ في عيني منَ الظلمِ

بحبٍ قاتلتّي والشيـــب تغذيّتي هواي طفلا وشيء بالغُ الحلمِ

فمـــا أمرُّ برســـم لا أسَائـلُـــه ولا بذات خمارٍ لا تريق دمـــيِ

والمتأمل في مطلع القصيدة، يلاحظ أنّ المتنّبي يصف حالته، وما آل إليه في مقتبل عمره، إذا ابيضّ شعر وهو صبي، وهو يحاول من خلال القصيدة أن يخرج عن المطالع التقليدية للقصيدة العربية، فيذكر تجربة الشيب التي ألّمت برأسه دفعة واحدة وهو في سنّ الاحتلام، وهذا دليل على قدرته الإبداعية التي جسّدها في استعاراته وتشبيهاته،

[1]– ناصف اليازجي، شرح ديوان المتنبَي، المرجع السابق، ص 49.

[2]– عبد العزيز الدَسوقي، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط 2، 1408ه – 1988م، ص 26.

وكناياته، ومع بقية الأبيات نلمس التقديم والتأخير والحذف والجناس والطباق. فإذا نظرنا إلى البيت الأوّل، نقف عند الاستعارة، والتي نسجها من واقع التجربة الفنّية، فهو في صباه يعدّ لثورة، ويجهّز لها، وهو أمر شغل أفكاره وملأ قلبه ويصيبه بالقلق والهرم الدائمين، فيقف عند الهمّ المحسوس وهو الشيب الذي يلمّ برأسه مبكّرا وهو صبي، ليدلّ على أنّ الهمّ الباطني ينعكس على الظاهر، وهو في هذا لا يلقي إلينا هذا المعنى بكل تقيري، وإنّما يصوّره من خلال استعارة نابضة بالحياة- ضيف ألمّ برأسي- فهو يصوّر هذا الشيب بالضيف غير المحتشم الذي لا يقدّر أحوال مضيه، فيأتي من دون وقت، وعلى هذا فهو غير مرغوب فيه، وهذه الاستعارة إنّما تلفت القارئ إلى جانب هام من شخصية المتنّبي، وهو كبرياؤه واعتداده بنفسه، وسلوكه المتفرّد، فمن طبيعة العربي الكرم، فهو لا يسأل ضيفه في أيّ مكان زمان أو مكان حلّ، ثمّ يمضي في استخدام التعبيرات المجازية، حيث ينجز مجازا إلى جانب تلك الاستعارة.- والسيف أحسن فعلاً منه باللّمم- فهو يشّبه السيف الذي يقطع الرأس بجوار شحمة الأذن ويصبغ الشّعر بالدم بالشيب الذي يلّم بالرأس.[1] والمتنّبي من خلال ذلك التصوير، إنّما هو راجع لرؤيته بأنّ فعل السيف أحسن من فعل الشيب الذي يلمّ بالرّأس، وما أدلّ على هذا أنّه زجر هذا الضيف في البيت الثاني زجراً حادا، وقد تعانق في هذا البيت الطباق والاستعارة بصورة حميمية فيقول:

أبْعدْ بُعِدْتَ بياضاً لا بياضَ لهُ لأنت أسودُ في عيني من الظُلمِ

ومن هذه الصور التي تلاحمت، البياض والسواد، والشيب الذي يصوّره وكأنّه إنسان، لينتقل بعد هذا إلى ذكر محبوبته، بقوله: بحبّك قاتلتي والشيب تغذيتي فهو يتغذّى بحب قاتلته وشيبه، وإنّ تعبيره عن حبيبته بقاتلته، يبعث في القصيدة وهجا، ويصل إلى المعنى المستكن وراء اللّفظ، فيعطي للحبيبة التي فقدها وهو طفل وربط بينها وبين شيبه بعد أن بلغ الحلم معنى جديدا، وهو الثورة التي طالما أرّقته وغلت في وجدانه المتمرّد والطموح، وبهذا فقد خرج عن التعبيرات المألوفة في ذكر المحبوبة.[2]

[1]- ناصف اليازجي، شرح ديوان المتنبي، المرجع السابق، ص 158.

[2]- عبد العزيز الدَسوقي، في عالم المتنبي، المرجع السابق، ص 41 – 42.

لينتقل إلى صميم مراده، فيلمس القارئ تلك الثورة، والرّغبة في التّمرّد وهذا من خلال التعبير والتصوير، فيقول:

سيصحبُ النصلُ منّي مثلَ مضرِبِه ... ويُنْجَلي خبري عن صِمّة الصمَمِ
لقد تصبّرت حتّـــى لات مصطبـرِ ... فلآن أقحمَ حتّى لات مقتحـــمِ
لأترُكـنَّ وجـــوه الخيـــلِ ساهمـــةً ... والحربُ أقومُ حتّى لات مقتحمِ
والطعنُ يحرِقهـــــا والزَجْرُ يُقِـلُـها ... حتّى كان بها ضرباً من اللَمـمِ
قد كلّمتها العـوالي فهمـــــي كالحـة ... كأنّها المصابُ معصورٌ على اللّحم
بكـــلّ منصـلتٍ ما زال مُنتضِـــري ... حتـــّى أذْلَتْ له من دولة الخـدمِ
شيخٌ يرى الصلوات الخمس نافلةً ... ويستحلُّ دم الحجاج في الحرم.[1]

وإنّ قوله: سيصبح النصل مني مثل مضربه وكأنّما يريد أن يقول: سيصبح السيف مني رجلا مثله في حدّة المرضاء، ويتبيّن للنّاس أنّني أشجع الشجعتان لينتقل إلى تصوير المعركة التي يتطلع إليها، وحال الخيل الساهمة والمتغّيرة من شدّة ما ينالها من أهوال الحرب وروعها، والتي سيتركها قائمة كما شبّهها، بقيام الساق على القدم، ثمّ ينتقل إلى وعيده بأنّه فاعل ما يريده مهدّداً الخدم الذين لا يستحقون الدولة، ثمّ انتقل إلى تشبيه السيف بالشيخ، ووجه الشبه القدم، وإنّه سيواجههم به خارقاً كلّ الأعراف .[2]

وعليه فإنّ القصيدة جمعت واشتملت على معنى كلي يوحّدها، وتيارا موحّداً يربط بينها في كلّ أجزاء القصيدة، هذا المعنى هو الثورة والحرب التي ملأت أحاسيسه وغلت في وجدانه.

ومن خلال ما سبق، فإنّ المتنّبي استطاع أن يبدع في إطار المعجم القديم أبنية مستطرفة لبناء القصيدة، جدّد فيها القديم، وأبدع فيها الجديد، فوضع بصماته على المطالع، وخلع طوابعه على المضامين، وعرف أنّ النّاس ليسوا في حاجة إلى تغذية قلوبهم فقط، بل وعقولهم أيضاً، فامتطى أجنحة الخيال، وهام بين صعاب الفكرة، يتصيّد من هنا وهناك كلّ شارد وغريب من المعاني والأخيلة، فتحوّل شعره إلى المهارة الفنيّة، يريد بذلك أن يترع الإعجاب من السّامع، وكان من وسائله في ذلك المبالغة العذبة والفكر العميق،

[1]– ناصف اليازجي، شرح ديوان المتني، المرجع السابق، ص 160 – 161.
[2]– المرجع السابق، ناصف اليازجي، شرح ديوان المتنبي، ص 161.

فالطباق والجناس والتصوير، والمشاكلة، كلّ ذلك يزدوج بالفلسفة وألوان الثقافة القائمة، فجلله الغموض في كثير من جوانبه وأجزائه، ولكن أيّ غموض؟ إنّه الغموض الفني الذي يشبه تنفّس الفجر، فالأفكار، والصور، وكلّ ما يعتمد عليه المتنّبي من ألوان يلتف في ثياب من هذا الغموض، فلا نبالغ إن قلنا: أنّ شعر المتنّبي خير مثال يصوّر ربيع الفكر العربي، ومقدرته على الإزهار والإثمار، فحرص كلّ الحرص على أن يأتي بما يثير الانتباه، ويفتن السّامعين، ليكون العطاء الجزل والتقدير العظيم.

خاتمة

خاتمة

من خلال متابعة الدراسة لنظرية التلقي في أساسها الغربي، وفي تجليها العربي، ومن متابعتها للجانب النظري لها وتطبيقاتها في النقد العربي، فإنّه يمكن للباحث القول بأنه قد توصل للنتائج التالية:

*نعني بالتّلقي في المصطلح النقدي الحديث أن يستقبل القارئ النّص الأدبي بالعين الفاحصة الذوّاقة، بغية فهمه وإفهامه، وتحليله، وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة، والحديثة وآرائه المكتسبة في معزل عن صاحب النّص، وأنّ النّص الإبداعي يحتاج إلى قراءة متأمّلة متعمّقة متفكرة بحيث يلامس مفتاح العمل ويستطيع اكتناه دِلالته، ومن هنا اتّجه النّقد بكامل مخزونه من التجارب المختلفة إلى القارئ، فحوّل مركز الاهتمام إلى لحظة التّلقي بدلاً من لحظة الإنتاج، فتاريخ النّص مثلاً، هو تاريخ تأثيره الجمالي الذي يتمظهر في صورة قراءات له، وبنية النّص هي بنية الواقع الجمالي الذي تمّ تشكيله في مختلف التّلقيات القرائية المتعددة. وقد تّم ذلك بفضل انجازات مدرسة كونستانس الألمانية، وعلى يد أشهر أعلامها " هانز روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر ".

*وأهم عمل قدمه هانز جورج غادامير لنظرية التلقي، مجموعة من الأدوات الإجرائية المنهجية في التعامل مع النّص الإبداعي، من خلال إعطاء المتلقي لهذا النص بعداً تأويلياً رؤيوياً يستخلص أبعاد النّص المستقبلية، وفق رؤية تأويلية تناسب الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي.

* لقد كان لتركيز غادامير على الفهم والتفسير والتأويل، دورٌ كبير في توجيه استراتيجيات القراءة، والانتقال عبر مستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكليّة للشيء أو الموقف التفسيري للظاهرة الأدبية عبر سيرورتها التاريخية. فالقارئ يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق، تأسّس وتكوّن نتيجة آفاقه الشخصية والزمانية الخاصة. ولذلك يجب على القارئ ألا يحلل النّص كمادة عضوية كاملة ومعزولة بذاتها، وإنّما عليه أن يتحلى بانفتاح استقبالي استجابي يسمح لمادة النص من خلال موروثها اللغوي المشترك أن تتحاور وتتجاوب معه. ومعنى النّص الذي ندركه ما هو إلا حدث نوعي نتج بالضرورة من " تداخل الآفاق " التي يجلبها القارئ إلى النّص إلى القارئ.

خاتمة:

* ويمكن القول إجمالاً إنّ نظرية التلقي قد أحدثت نقلة مهمة في اتجاه حركة النقد النقد العربي الحديث، وهذه النقلة لم تكن فقط ترجمة وإسقاطاً مباشراً لأسس ومبادئ هذه النظرية على المشهد الأدبي العربي وإنّما تجاوزه أحياناً إلى استثمار بعض الأسس للخروج بملامح نقدية عربية خالصة، بدل التأثر التام القائم على التقليد والانبهار والتبعية لكن المهم والأكثر أهمية في كل ذلك هو استمرار السؤال والمراجعة قصد تصحيح الأخطاء ودفع المعرفة إلى الأمام، نحو التأويل والتأويل المضعف.

* اخترنا في الأخير شعر المتنّبي كمضمار لتطبيق، وتفعيل خصائص هذه النّظرية كما حدّدها أصحاب نظرية كونستانس الألمانية. بها يتميّز به من مجموعة من الجماليات التي تشدّ انتباه القارئ إلى عملية القراءة والفهم والتأويل وهذا عبر الخصائص البنيوية والتركيبية، والعروضية، والتصويرية الموجودة في شعره، فإنسان المتنّبي كما قال أدونيس: موجة لا شاطئ لها دائمة الحركة، أنّه أوّل شاعر عربي يُكسّر طوق الاكتفاء والقناعة ويُحول المحدودية إلى أفق لا يُحد. شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتّجاوز، إنّه جمرة الثورة في شعرنا، جمرة تتوّجه بلا انطفاء، إنّه طوفان بشري من هدير الأعماق، والموت هو أوّل شيء يموت في هذا الطوفان.

* وفي الأخير إنّه لا يسعنا إلا أن نقول مثلما قال الرّاغب الأصفهاني: إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلاّ قال في غده لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجملن وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر. وبذلك يبقى البحث مفتوح، وتبقى فيه ثقوب وفراغات يملأها القارئ المتميّز، الذي فيه الخير والسداد لهذا البحث المتواضع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر

1. أبو البقاء العكبري، التبيان في شرح الديوان، ج1، دار المعرفة، بيروت، لبنان.
2. أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي، شرح ديوان المتنبي، دار الطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1981م.
3. أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين،ج03،تحقيق :درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط01،2001 م -1422 ه.
4. أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق : محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب بيروت، لبنان،1973 م.
5. بشري موسى صالح، نظرية التلقي،أصول التطبيقات،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء بيروت، ط1،2001 م.
6. حبيب مونسي : القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000م.
7. حميد سمير، النص وتفاعل الملتقى في خطاب الأبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،2005م.
8. حميد الحمداني، القراءة و توليد الدلالة،تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي،المركز الثقافي العرب،الدار البيضاء،بيروت، ط1.
9. روبرت هولب،نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة:عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط1، 2000م.
10. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003م.
11. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، اعتنى به مصطفى شيخ مصطفى، ميسر عقاد، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1425ه، 2004م.
12. عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1992م، 1413ه.
13. عبد الواحد محمود عباس، قراءة النّص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م- 1417ه.
14. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006م.

15.فولفغانغ آيزير، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1995م.

16.فولفغانغ أيزر، عملية القراءة، مقترب ظاهراتي، ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحقيق: جين ب.تومبكتر، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1999م.

17.فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الإعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، عدد126.

18.ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999م.

19.هانس روبرت ياوس، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب، تحد لنظرية الأدب، تر وتقديم : محمد مساعدي، مراجعة: عز الدين لحكيم بناني، منشورات الكلية المتعددة التخصصات، تازة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، المملكة المغربية، مطبعة الأفق، فاس.

20.هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، العدد 484، 2004م.

ب- المراجع:

1.إحسان عباس،تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق،عمان ،الأردن، ط2 ،1993م

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

3.أحمد يوسف القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحادثة،منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا،2000م.

4.ادوارد سعيد، العالم والنص والناقد،ترجمة:عبد الكريم محفوظ،منشوراتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا،2000م.

5.اديب وهبي،من هو أبو العلاء المصري، المهرجان الألفي لأبي العلاء المصري،دار الصادر،بيروت،لبنان،ط1،1364ه - 1991م.

قائمة المصادر والمراجع:

6.إريك اندرسون إميرت، مناهج النقد الأدبي،ترجمة:الطاهر أحمد مكي،مكتبة الآداب، القاهرة،1412ه - 1991م.

7.أوزرير نوري سعودي،الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب، القاهرة ،ط1، 1426ه - 2005م.

8.إيقانوكس خوسيه، ماريا بوثويلو،نظرية اللغة الأدبية، ترجمة:حامد أبو أحمد،مكتب غريب،مصر.

9.ايق جان تاديه النقد الأدبي في القرن العشريين ترجمة منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري للدراسة، والترجمة و النشر،سوريا ط1 ، 1994م.

10.جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، عدد1999،73م.

11.جين .ب.تومبنكتر، نقد استجابة القارئمن الشكلانية إلى مابعد البنيوية،ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم،المشروع القومي للترجمة، المجلس الألى للثقافة، القاهرة، عدد73، 1999م.

12.حاتم الصكر،ترويض النص، دراسة تحليل النصي في النقد المعاصر،إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

13.حسن البناعز الدين، قراءة الآخر، قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، الهئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة، ط1،2008م.

14.حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي القديم والتناص، منشورات اتحاد العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008م.

15.حسين الحاج حسين،النقد الأدبي في آثار اعلامه، المؤسسة الجماعية لدراسات و النشر والتوزيع،بيروت، لبنان ط1، 1416ه- 1996م .

16.حميد الحمداني، من قضايا التلقي والتأويل والخطاب الأدبي التأويل والتلقي، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1994م.

17.حنا الفاخوري،الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل،بيروت،لبنان ،ط1، 1986.

18.دانييل- هنري باجو، الأدب العام و المقارن،ترجمة: غسان السيد، منشورات إتحاد كتاب العرب،دمشق، سوريا، 1997م.

19.داوّدغطاشة،حسين راضي،قضايا النقد قديمها وحديثها،مكتبة النشر والتوزيع،الجزائر،ط3، 1997م.

20.ديفيد جاسير، مقدمة في الهرميوطيقا، ترجمة وجيه قاتصو،منشورات الاختلاف،الجزائر، الجزائر، ط1428،1ه ـــــ2007م.

21.روبرت هولب، نظرية الاستقبال،مقدمة نقدية،ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار لنشرــوالتوزيع،سوريا، ط01.

22.الزواوي بغوره،المنهج البنيوي، بحث في أصول المبادئ والتطبيقات،دار الهدى،عين مليلة،الجزائر، ط1، 2001م.

23.ستانلي هايمن،النقد الأدبي ومدارسه الحدثة،ج1،ترجمة: إحسان عباس،محمد يوسف نجم مؤسسة فرنكلين، للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

24.سعد مصلوح ،الأسلوب،عالم الكتب، القاهرة، ط1992،3م.

25.سعيد البازغي، أبواب القصيدة،قراءات اتجاه الشعر،المركز الثقافيالعربي،الدار البيضاء، لبنان، ط1 ،2004م.

26.سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر،دار الآفاق العربية،القاهرة، ط2007،1-1428م.

27.سيزا قاسم، القارئ والنص، العلامة والدلالة،المجلس الأعلى للثقافة،الهيئة المصرية العامة، 2002م.

28.شوقي ضيف، المقامة ،دار المعارف،مصر، ط3، 1973م.

29.صلاح فضل،أشكال التخيّل، من فئات الأدب والنقد،الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1996،1م.

30.صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ،إفريقيا الشرق،المغرب، ط01 ،2002م.

31.صلاح فضل، علم الأسلوب،مادته واجراءاته، دار الشروق القاهرة، ط1 ،1419ه - 1998م.

32.ضياء خضير،ثنائيات مقارنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان، ط1، 2004م.

33.الطاهر حليس،اتّجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرّابع الهجري ومدى تأثّرها بالقرآن،جامعة باتنة، الجزائر، ط1 ،1986م.

34.عبد السلام المسدي،المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.

35.عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ،2004م.

36.عبد العزيز الدّوسقي،في عالم المتنبي،دار الشرق، القاهرة، ط2 ،1408ه ـــــ 1988م.

37.عبد الغني بارة، إشكالية التأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقارنة حوارية فيالأصول المعرفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2005م.

38.عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة " دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة "، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م – 1428م.

39.عبد المالك مرتاض ، في نظرية النقد،متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة، ورصد لنظرياتها، دار هومة الجزائر، 2002م.

40.عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، ضمن كتاب: حسين السماهيجي وآخرون:- عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

41.عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 2005م.

42.فاضل تامر، اللغة الثانية ،بحث في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1994م.

43.فخري صالح،آفاق النظرية الأبية المعاصرة ،بنيوية أم بنيويات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت ،لبنان ،ط1، 2007م.

44.كارلونيوفيللو،النقد الأدبي، ترجمة:كيتي سالم ، مراجعة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

45.الكومي محمد شبل، المذاهب النقدية الحديثة،مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2008م.

46.محمد أبو علي، مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهري، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر،طرابلس،الجماهرية الليبية ، ط1 ،1988م.

47.محمد تحريشي،أدوات النص، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق، سوريا.

48.محمد الدغمومي،نقد النقد وتنظيرالنقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،المغرب ،ط1، 1420ه ـــــ1999م.

49.مفتاح محمد،النص من القراءة إلى التنظير،شركة النشر والتوزيع المدارس،الدار البيضاء، المغرب، ط1.

50.محمد راتب الحلاق، النص والممانعة،مقاربات نقدية في الأدب العربي والإبداع،إتحاد كتاب العرب، دمشق ، 1999م .

51.مصطفى حسن سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،سوريا ،ط1، 2001م.

52.منذر عياشي،الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1998م.

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

54.موسى سامح ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط1.

55.ناظم عودة، البنيوية والتاريخ، صراع البنية والإنسان، ضمن كتاب:آفاق النظرية الأدبية المعاصرة ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ،لبنان.

56.هانس روبرت،نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب. ترجمة : محمد مساعدي،منشورات الكلية المتعددة التخصصات، تازة،مطبعة الأفق فاس، المملكة المغربية .

57.وحيد بن بوعزيز،الحدود التأويل،قراءة في مشروع أبمرتو إيكو النقدي،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 ،1429هـ -2008 م.

58.وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع دمشق،سوريا ،ط1،1996م.

59.وحيد بن بوعزيز حدود التأويل، قراءة في مشروع أميرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 1429ه-2008م .

60.وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد،عالم المعرفة،الكويت،عدد207،مارس 1996م .

61.ويلك رنيه،مفاهيم نقدية، ترجمة : محمد عصفورة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،فبراير،1987م .

62.يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 1429ه -2008م.

المعاجم :

- **ابن منظور**، لسان العرب المحيط، تقديم:عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف:يوسف خياط، المجلد الثالث من القاف إلى الياء ،دار لسان العرب ،بيروت دط، دت، مادة لقا

الرسائل الجامعية :

1.نور الدين السد، الأسلوب في النقد العربي الحديث،بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، السنة الجامعية:1993-1994م .

2.دياب قديد، تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنيين الثاني والثالث الهجريين،أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، "لم تنشر" شعبة النقد القديم، جامعة قسنطينة،2002م ،2003م.

3.عبد الغاني بارة،فلسفة التأويل و المقولات،قراء في أنظمة المصطلح المعرفي ،مذكرة مقدمة بكلية الآداب والعلوم الإجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، لنيل شهادة دكتوراه علوم،جامعة فرحات عباس ، سطيف ،الجزائر ،2006مـــــــ2007م .

4.مطير بن سعيد بن عطية الزهراني،استقبال النص عند الجاحظ،بحث مقدم لنيل درجة الماجستر في الأدب "لم تنشر" كلية اللغة العربية قسم الدراسات العليا،جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية ،1425ه -2004م.

5.حسين شلوف، شعر الحكمة عند المتنبي، النزعة العقلية والمتطلبات الفنية، بحث مقدم لنيل درجة ماجستر في الأدب العربي القديم،جامعة منتوري، قسنطينة ،كلية الآداب و اللغة،قسم اللغة العربية،2005م-2006م

الدوريات :

1.أحمد بوحسن،نظرية التلقي والنقد العربي الحديث،منشورات كلية الآداب و العلوم الانسانية ،جامعة محمد الخامس، الرباط،المغرب،دط 1994م.

2.إدريس الخضراوي نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر ،من أجل وعي علمي بالحدود والضوابط، مجلة الفصول، الهيئة المصرية، العامة للكتاب،عدد 70،شتاء -ربيع 2008م .

3.بشير إبرير مرجعيات التفكير النقدي العربي ،مجلة علامات، ج 49،م13،رجب1424ه،ديسمبر 2007م.

4.بشير تاوريرت،أبجديات في فهم النقد السيميائي، مفاهيم وإشكاليات،ضمن أعمال المتلقي الوطن الثاني:السمياء والنص الأدبي كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، جامعة محمد خيضر،بسكرة ،الجزائر،2002م.

5.بوجمعة الوالي، النص العربي و مناهج النقد الجديد،مجلة التبيين، عدد29،سنة 2008م.

6.تبر ماسين عبد الرحمان، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران،مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها،العدد الأول،محرم 1430ه-2009م .

7.حاتم عبد العظيم، النص السردي وتفعيل القراءة،مجلة الصول ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد 16،العدد الثالث، شتاء 1997م.

8.حافيظ علوي ،مدخل إلى نظرية التلقي "سلسلة علامات في النقد "النادي الأدبي الثقافي ،جدة ، ج34، مج09،1999م -ّ1420ه.

9.الحفيظ ملواني،ممثلات القراءة في الخطاب النقدي العربي الراهن، مجلة التبيين،عدد29،2008م .

10.حمودة حنان، التلقي والتواصل في النقد العربي القديم،مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر،عدد23،جانفي2009م.

11.حميد الحمداني، الخطاب الأدبي، التأويل والتلقي، مقال ضمن سلسلة ندوات ومناظرات بعنوان :من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المملكة المغربية، رقم 36،1995م.

12.حميد الحمداني،نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة،مجلة علامات،ع3،م26،2007م.

13.خالد بن محمد الجديع،الدراسات السردية الجديدة،قراءة المقامة أنموذجا،مركز بحوث كلية الآداب،جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية،العدد118،1428ه 2007م.

14.خالد الغربي،الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد،النادي الأدبي الثقافي، جدة السعودية،ج34، مج9،1999م-1425 ه.

15. خليل عودة،المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة و التجديد"الأسلوب نموذجا" مجلة جامعة الخليل للبحوث،فلسطين،المجلد الأول،العدد الثاني،2003م.

16. خليل الموسي،قراءة الخطاب الشعري المعاصر،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت ،عدد03،مج29،مارس 2001م .

17. خير الدين دعيش،أفق التوقع عند ياوسمابين الجمالية والتاريخية، مجلة قراءات،مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،جامعةبسكرة،الجزائر،2009م.

18. سعيد يقطين تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية،مقال ضمن سلسلة ندوات ومناظرات بعنوان: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة محمد الخامس الرباط،المملكة المغربية ، رقم 36،1995م.

الانترنت:

1.أحمد علي، المحور التّجاوزي في شعرالمتنّبي، دراسة في النّقد التطبيقي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2006م، وموقعها على الانترنت :www.awa.dam.org

2.حسين الواد، التجربة الجمالية عند العرب. وموقعها على الانترنت :

www.thaquafa.sakr.com

3.خولة ميسي، نحو قراءة حداثية للتراث، من سوسيولوجيا المقامات البديعية إلى سوسيولوجيا النص، مجلة علوم إنسانية، السنة الرابعة : العدد 44، شتاء 2010.

www.ulum.ml

4.فروند اليزابيت : القارئ المشاء وجمالية التلقي، ترجمة : أحمد الكبداني، ص2. نقلا عن موقع الانترنت :

http://araleagerg.on.ma. araleagerg@gmail.com

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

دعـــــــاء

إهـــــــداء

مقدمـــــــة

مدخل: النقد وتغير النموذج 2

أ – مرحلة المؤلف: (سلطة المؤلف وهيمنة السياق) 4

ب – مرحلة النص : سلطة النص وهيمنة النسق 6

ج – مرحلة القارئ والمتلقي: 10

الفصل الأوّل : نظرية التـــلقي النشـــأة والتطـــــوّر

المبحث الأول: نظرية التلقي في النقد الغربي 15

المبحث الثاني: المنطلقات المعرفية والأصول المنهجية لنظرية التلقي 27

أ – الشكلانيون الروس 27

ب – مدرسة براغ البنيوية 28

المبحث الثالث: المفاهيم المركزية لدى رواد النظرية 30

أولاً: جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس. 30

أفق التوقعات: 31

المسافة الجمالية (أو تغيير الأفق): 33

ثانيا: الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ أيزر. 34

التفاعل بين النصّ و القارئ 34

الفصل الثاني : نظرية التلـــــقي عند غادامير

المبحث الأول: الحقيقة والمنهج 39

المبحث الثاني: الفهم والتفسير 43

المبحث الثالث: الأحكام المسبقة كشرط للفهم 46

اللّغة كوسيط في التجربة الهرمينوطيقية : 39

الفصل الثالث : نموذج تطبـــــــــــــيقي

المبحث الأول : **جمالية التلقي في شعر المتنبي**..... 53

ثانيا: قراءة المحدثين 56

المبحث الثاني: قراءة جمالية في شعر المتنّبي..... 66

خاتمة:..... 76

قائمة المصادر والمراجع........ 79

الفـــهرس :.....89

الملخص:

الملخص

إنّ النقد الأدبي المعاصر يشهد حالة من الإنفتاح والتواصل الحضاري، حيث شكلت الحداثة من المثاقفة منطلقا في ارساء نموذج نقدي جديد، فقد كان لاطلاع النقد الأدبي العربي على النقد الأدبي الغربي، أن تأثر به تأثراً كبيراً وواسعا، من خلال تأثره بالمناهج النقدية المعاصرة.

يعد بحثنا الموسوم ب " نظرية التلقي النشأة والتطور" جهد متواضع ننشد من خلاله تقديم صورة بسيطة عن نظرية التلقي عند الغرب وخاصة عند الباحث " غادامير" وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لأنّه في ميدان التخصص، كما نعني بالتلقي في المصطلح النقدي الحديث أن يستقبل القارئ النّص الأدبي بالعين الفاحصة الذواقة، بغية فهمه وتحليله وفق أرائه المكتسبة، وإنّ أهم عمل قدّمه هانز جورج غادامير لنظرية التلقي، هو مجموعة من الأدوات الإجرائية المنهجية في التعامل مع النص الإبداعي، حيث ركّز على الفهم والتفسير والتأويل.

ويمكن القول إجمالاً إنّ نظرية التلقي قد أحدثت نقلة مهمة في اتجاه نقد النقد العربي الحديث.

الكلمات المفتاحية:

التلقي– التأويل– غادامير– الهيرمينوطيقا–النقد