وزارة التعليم العالي و البحث العلمـي

جامعة عباس لغرور–خنشلة–

كلية الآداب واللغات

نظرية التلقي في الخطاب النقدي الجزائري

-التأصيل والإجراء-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في: دراسات نقدية،

تخصص: نقد حديث ومعاصر.

إعداد الطالبتان:

– نسيمة الهيص.

–فاطمة قنطري.

إشراف الأستاذ:

–نويوة عبد القادر

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
لوصيف سهام	أستاذ محاضر	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
نويوة عبد القادر	أستاذ محاضر	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا ومقررا
مسعودي سهام	أستاذ محاضر	جامعة عباس لغرور خنشلة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2023–2024

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

بعد الحمد لله عز وجل وشكره وتوفيقنا في اختيار هذا الموضوع وإنجازه وإخراجه على هذا النحو

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير والعران إلى الدكتور نويوة عبد القادر في المرحلة الجامعية والمشرف على

مذكرة الماستر

على كل جهد ووقت منحته لنا بغية إخراج البحث في أرقى صورة وإسداءه لنا النصح والإرشاد

كما أشكر كل من قدم لنا يد العون والمساعدة من قريب أو بعيد سواء بكلمة طيبة أو بالدعاء وكل من

ساهم في إخراج هذه المذكرة فشكرا للجميع والله الموفق

إهداء

أهدي ثمرة جهدي وفرحتي التي أنتظرها إلى روح أبي الطاهرة وأسكنه الله فسيح جناته.

إلى أمي التي أتمنى لها دوام الصحة والعافية

إلى من كان سندا لي ودافعا لتحقيق طموحاتي

زوجي العزيز أطار الله في عمره

إلى براعمي الصغار وسيم ورنيم وإسراءحفظهم الله وأدامهم شمعة تنير دربي وحياتي

إلى أفراد عائلتي الكريمة من إخوة وأخوات

إلى كل الزملاء وفريق عمل منصوري محمد الشريف على رأسهم مدير المدرسة

إلى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

قنطري فاطمة

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى روحي أبي العزيز

طبت في رحاب الرحمان ونعيم الجنان

إلى نبع الحنان ربي إنها أمي أعز خلقك عليا

فأسعد قلبها وأطال عمرها

إلى من تقاسمت معهم دفئ العائلة وجمعني بهم سقف واحد إخوتي

إلى براعمي وأمي في الحياة معتز وميليسا حفظهم الله

إلى زوجي ورفيق دربي الغالي

إلى كل أساتذة كلية الآداب واللغات

إلى زملاء الدفعة

الهيص نسيمة

مقدمة

اختلفت النظريات وتعددت المناهج في تفسير الظاهرة الأدبية، فمن قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، ومن الإبداع إلى قراءة التلقي، هي تصورات وآفاق نقدية اهتمت ولا تزال بالعملية الإبداعية ي مسيرة طويلة خاصتها بغية فك أسرار النص، وفهم ميكانيزماته الخاصة.

سيطرت في القرن التاسع المناهج السياقية كالتاريخية والاجتماعية والنفسية، حيث شكلت المرجعية الثقافية للناقد في مقاربة النصوص الأدبية، فهذه المناهج قد منحت مساحة واسعة للمبدع، كما اهتمت بتاريخه وبيئته ونفسيته لفهم نصه.

وتربعت في بداية القرن العشرين البنيوية على عرش النقد، مستفيدة من ثورة الألسنيين وآراء سوسير، فتم توظيف ذلك في فهم النص، بيد أن البنيوية قامت بسجن النص، كما نادت بموت المؤلف، فكأن التطلع لنظرية نقدية تخرج النص الأدبي من دائرة الجمود والثبات منذ نشأته على يد مؤلفه، وتكرر صورته على أنظار ومسامع القراء – فكرة تراود الباحثين المعاصرين- حيث إن الدراسات السابقة ركزت على مجال ربط النص بحياة صاحبه ودوافعه الشخصية.

ظهرت في منتصف القرن العشرين مناهج ما بعد البنيوية كالتأويلية والتفكيكية ونظرية التلقي، فاهتمت بدور القارئ في فهم النص.

استطاع المتلقي أن يأخذ مكانه في الدراسات النقدية الحديثة، بعد أن كان عنصرا مهملا بين عناصر العملية الإبداعية سابقا، لهذا ظهرت بعض المدارس النقدية التي اهتمت بهذا العنصر، وأهم وأبرز النظريات نظرية التلقي في طبعتها الألمانية تحديدا، فقد حاولت هذه النظرية النقدية أن تولي المتلقي حقه في الدراسة والشرح.

ولهذا جاء موضوع المذكرة موسوما بـ:"نظرية التلقي في الخطاب النقدي الجزائري –التأصيل والإجراء-".

تكمن أهمية موضوعنا والمتمثل في " نظرية التلقي في الخطاب النقدي الجزائري –التأصيل والإجراء-"، إلى أن موضوع التلقي يشكل أهمية كبيرة في حقل الدراسات الأدبية والاتصالية، وذلك لأنه يبحث في العلاقة بين النص والمتلقي، الذي يعد المصدر النهائي والفاعل الحقيقي في إنتاج الدلالات.

من خلال كل ما تقدم نجد أنفسنا أمام الإشكالية التالية:

-ما هي إرهاصات نظرية التلقي في الخطاب النقدي الجزائري؟؛

وتتفرع من هذه الإشكالية الرئيسية مجموعة من الأسئلة الفرعية:

*ما هي المفاهيم التي تداولها العرب والغرب في التلقي؟؛

*من هم أهم المدارس التي تبنت هذه النظرية؟؛

*من هم أهم روادها؟، عند الغرب والعرب.

يرجع سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو مدى أهميته في الدراسات الأدبية والنقدية القديمة والمعاصرة، كما أن موضوع التلقي غير متوفر بكثرة في المكتبات لذا أردنا أن تكون إضافة تمكن الطلبة الذين يأتون من بعدنا من الاستفادة منه.

ويكمن الهدف الأساسي من الدراسة هو محاولة الإجابة على الإشكالية والأسئلة الفرعية، وكذا التعريف بهذه النظرية وتبيين أهميتها في الأدب العربي النقدي المعاصر.

أما عن الصعوبات التي عرقلت مسارنا قبل وأثناء البحث، هي كيفية البدء والولوج في هذا الموضوع، وذلك بحكم انفتاحه وتشعبه وتقاطعه مع عدة موضوعات نقدية وعلوم إنسانية.

هي وفرة الكتب التي تصب في نفس المعنى وتشابه الأفكار من حيث التعريف بهذه النظرية، كما يمكننا القول ندرة المؤلفات التي تتحدث عن كتب كل من عبد الملك مرتاض وبشرى موسى صالح سواء من حيث التأييد أو المعارضة.

ولقد اقتضت ضرورة الموضوع المعالج الاستفادة من منهجين أساسيين هما:

1-المنهج التاريخي: وهو المنهج الذي ساعدنا على الوقوف عند أهم المحطات النقدية لدى النقاد القدامى والمعاصرين، من أجل الكشف على بعض التصورات والأفكار التي عملت على التنظير للنقد الأدبي.

2-المنهج الوصفي: وهو المنهج الذي يتم بواسطته الوقوف على الظاهرة الأدبية لوصف أبرز النظريات النقدية.

لقد اطلعت على بعض الدراسات السابقة لهذا الموضوع إلا أن بعضها غير مستوف لبعض جوانب الدراسات المقارنة، وأحيانا غير مختصة بالموضوع وأحيانا مختصرة على جهة واحدة.

وللإحاطة بهذه الخطة اعتمدنا على مصادر ومراجع مختلفة أهمها:

1-قضية التلقي في النقد العربي القديم، للدكتورة فاطمة البريكي؛

2-التلقي الجمالي في النقد العربي القديم، شعر المتنبي نموذجا، في القرنين الرابع والخامس الهجريين، وهي رسالة ماجستير من إعداد الطالبة سماح عدنان أورنة، وإشراف الدكتور أبو زيد علي.

3-قراءة النص وجماليات التلقي، للدكتور محمود عباس عبد الواحد.

4-جماليات الألفة، للدكتور شكري المبخوت.

5-جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص لروبرت ياوس كركيزة أساسية لقيام البحث، إضافة إلى مدونات التطبيق وهي مذكرات الماستر، واعتمدنا من أجل دراسة فعل التلقي على أسس نظرية التلقي لتقديم معطيات أكثر دقة.

وللإجابة على الإشكالية والأسئلة الفرعية ارتأينا إلى تقسيم خطة البحث كما يلي:

حيث في المدخل الذي عنون بـ"إرهاصات التلقي (مفاهيم وتجليات)" تطرقنا فيه إلى تاريخ التلقي عند العرب من خلال الجاحظ، وعند الغرب من خلال أرسطو؛ بعدها جاء الفصل الأول: الأصول الفلسفية لنظرية التلقي الذي ذكرنا فيه أهم المدارس التي تبنت هذه النظرية مثل: الشكلانيون الروس، مدرسة براغ البنيوية، ظواهرية رومان انجاردن، هيرمينوطيقا ترجورج جادامز وأخيرا سوسيولوجيا الأدب.

بعدها يأتي الفصل الثاني تحت عنوان "نظرية التلقي"، حيث شرحنا نظرية التلقي وبينا أهم ما جاء فيها عند كل من ياوس وآيزر، وفي الأخير الفصل الثالث المعنون بـ"نظرية التلقي ي الخطاب النقدي العربي (تطبيقي)" وهذا الفصل طبقنا فيه نظرية التلقي على كل من كتابي عبد الملك مرتاض وبشرى موسى صالح، حيث تطرقنا فيه إلى مصادر عبد الملك مرتاض السيميائية ثم بلاغة التلقي عنده، وبد ذلك تحدثنا عن نظرية التلقي أصول وتطبيقات عند بشرى موسى صالح وشرح لكتابها.

وفي الختام نتقدم بالشكر إلى كل من دعمنا وأمدنا بيد العون في إنجاز هذا البحث، والذي نرجو من المولى عز وجل أن ينتفع به كما انتفعنا به، كما نرجو أن يفتح أفاقا لدراسات مستقبلية أخرى أفضل منه.

وفي الختام نتقدم بالشكر الخاص للأستاذ المشرف الدكتور نويوة عبد القادر لقاء تحفيزاته المستمرة وجهوده التي كرسها في تتبع مختلف مراحل هذا البحث نقدا وتصحيحا وتوجيها، كما نقدم جميل العرفان لأساتذة الجامعة وللجنة المناقشة وكل من قدم لنا يد العون من قريب أو من بعيد في جامعة عباس لغرور.

كما نرجو من المولى عز وجل أن يجعل عملنا ذخرا لغيرنا كما انتفعنا به نحن، كما نرجو أن يفتح أفاقا لدراسات مستقبلية أخرى أفضل منها.

المدخل

إرهاصات التلقي (مفاهيم وتجليات)

تمهيد:

لأن النص الأدبي معضلة شغلت النقد منذ القديم كونه إبداع عميق ومليء بالفجوات والفراغات والغموض، فالمؤلف لا يمكنه التصريح مباشرة بمقاصده لكي لا يخرج عن القيمة الجمالية التي تميزه عن غيره، فتعددت مناهج دراسة النص الأدبي واختلفت نظراتها إليه.

وفي هذا الفصل سنحاول التركيز على إرهاصات التلقي من خلال الفروع التالية:

-تاريخ التلقي:

1-عند العرب.

2-عند الغرب.

-تاريخ التلقي:

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا مع نهاية الستينيات من القرن العشرين على يد كل من الأستاذين "هانز روبرت ياوس" (Hans Robert Jauss) و"وولفغانغ إيزر" (Wolf Gang Izer) من جامعة كونستانس (Constance) التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي حتى أصبح ذكر إحداهما يستلزم الأخرى، بما قدمته من طروحات جديدة ومفاهيم نظرية، حولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية، وذلك أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور المتلقي في إنتاج هذه العملية.

ونظرية التلقي تتميز عن غيرها من المناهج السياقية والنصية التي تناوبت السلطة في الساحة النقدية ردها طويلا من الزمن –بإعطاء السلطة للمتلقي بدون أدنى مناوئ وبوأنه المكانة اللائقة على عرش الاهتمام –الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل- وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص أكثر بين النص ومتلقيه، "حيث اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزا كبيرا ومهما في الدراسات النقدية الحديثة (..) فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك"[1]، بمعنى هذا أنها تركز على المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي، والكشف عن جمالياته، وكيفية تلقيه.

إن الحديث عن كلمة القراءة أو التلقي بفحواها واشتقاقتها في اللغة العربية واستكانة أصلها وجذورها العربية نجد أنها في حقيقة الأمر تعني لغويا "الاستقبال والتلقي على حد سواء، ويقال تلقتاه أي استقبله، فلان يلتقي فلان

[1] موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، (دت)، ص 99.

أي يستقبله"[1]، وقد اقترنت هذه التسمية بتسمية أخرى لدى الأدباء الإنجليزيين "ويقال في الإنجليزية Receptionist، أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق Réceptive"[2].

وإذا ما أردنا أن نمعن النظر في حقيقة فحوى هذا المصطلح نجد بأن التسمية الحقيقية للمصطلح "الاستقبال" قد تجلت في النص القرآني، حيث إن معظم تعريفاتها مقتصرة على الاستقبال أو التعلم أو الأخذ أو التلقين، غير أن هذه المادة ظهرت في القرآن الكريم في أكثر من موضع فقد قال تعالى:{{وإنك لتق القرآن من لدن حكيم عليم}}[3].

أولا: عند العرب.

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

إن مصطلح التلقي يعني وجود صلة بين المبدع والمتلقي وعلاقتهما الوثيقة التي تشهد في إضفاء شرعية فهم النص وتحديد فضائه.

وقد اهتم أسلافنا بهذا المصطلح وغاصوا في دلالته ومعناه، فالفرزدق مثلا ما فتئ يؤكد هذا الطرح عندما أجاب أبي الأعرابي "علينا أن نقول الواحد وتنوعها"[4].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة لقاء، دار المعارف، مصر، مجلد 5، ص 4066.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط 1، 1417هـ-1996م، ص 13.

[3] القرآن الكريم، سورة النمل، الآية: 06.

[4] حسين خمري، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، ع 12، 1999، ص 177.

في حين نجد عند الجاحظ معنى مصطلح التلقي يأخذ في طياته ما يماثله من مصطلحات كثيرة، مثل: السامع والمستمع والمخاطب والجمهور، وقد يتم التعبير عنه من خلال كلمة "المقام" وكانت تمثل هذه المصطلحات غاية العملية الإبداعية وهدفها، يقول الجاحظ (ت 255هـ) في هذا الصدد:"لأتن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام"[1]، ويعني هذا أن المتلقي يسعى إلى إدراك مكونات النص الأدبي ويساهم في ملئ الفجوات وثغرات النص وذلك للوصول إلى المعنى الحقيقي الذي يريده القائل.

***التلقي عند الجاحظ:**

ففي معرض الحديث عن علاقة النص بدوق الجمهور يفهم من كلام الجاحظ أن المعول عليه في استقبال النص هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، وأن على الأديب ألا يعجب بثمرة عقله أو ثقته بنفسه فيما تجود به قريحته، "بل عليه أن يجعل حرص الجمهور على ما يقول أو زهدهم فيه رائده الذي لا يكذب والمعول عليه في أن يكون أدبيا أو لا يكون"[2]، وفي ذلك حيث يقول الجاحظ:"فإن أريت أن تتكلف هذه الصناعة وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة، أو الفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن أعرض على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله...فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهدهم فيه"[3].

[1] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ج 1، (دت)، ص 55.
[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، مرجع سبق ذكره، ص 18.
[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج 12، ص 203.

وأيا ما كان الرأي في مقالة الجاحظ فحسبنا منه تركيزه وبصفة خاصة على العلاقة بين النص والسامع، وقناعته بأن المعول عليه في طبيعة هذه العلاقة هو دوق الصفوة من العلماء والنقاد، واستحسانهم لما يلقى إليهم.

في هذا الإطار، الذي تحدونا فيه رغبة الاتصال بالبنى الأولية لنظرية الجاحظ سيلقانا النص المركزي الذي يقول فيه:"مدار الأمر على البيان والتبيين، وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل"[1].

1-شرط الاستعداد من المتلقي:

نحاول في بداية قراءتنا لكتاب الجاحظ، أن نلتمس أولى الإشارات للذات التي يقدم لها النص الأدبي للمتلقي سامعا كان أو قارئا، حيث لا ندري بعد أي النوعين سيكون التركيز في أحد أهم الكتب النقدية والبلاغية في مدونة النقد العربي القديم، ولعل في الفقرة التالية تسليط الضوء على الموضوع.

"كان مطرف بن عبد الله يقول:"لا تطعم طعامك من لا يشتهيه"، يقول: لا تقبل بحديثك على من لا يقبل عليك بوجهه، وقال عبد الله بن مسعود:"حدث الناس ما حدثوك بأسماعهم، ولحظوك بأبصارهم، فإذا رأيت منهم فترة فأمسك (....)، وقال بعض الحكماء من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤنة الاستماع إليك".....[2]".

يفترض الجاحظ في هذا النص الأول من كتاب "البيان والتبيين" الحضور الذهني للمتلقي، كشرط أساسي لتوجيه الكلام إليه سواء في خطبته أو غيرها.

---

[1] انظر: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبين، مرجع سبق ذكره، ص 11.

[2] الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق درويش جودي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 2001، ص 72.

*مطرف بن عبد الله بن السخير العامري، من كبار التابعين وقد روى عنه بعض العلماء الحديث، وكان له فضل وورع وغفل ورواية وأدب، (أنظر ابن سعد، الطبقات الكبرى، دار كتب علمية، بيروت، 1990، ط 1، ج 7، ص 103).

ونلاحظ مفهوم الانتباه في معاني "الاشتهاء" أي الرغبة الشديدة، وهنا يتكئ صاحب الكلام المستشهد به في السياق (مطرف بن عبد الله)*، على مفهوم الأكل والرغبة المادية فيه، فالكلام مشتبه (محذوف على سبيل الاستعارة التصريحية)، والطعام مشبه به مصرح به في سياق الكلام، وأما وجه الشبه بينهما فهو الاشتهاء.

2-شد انتباه المتلقي وتحقيق استجابته معياران للإجابة:

"قيل لعمرو بن عبيد "ما البلاغة؟" فرد على السؤال، وكان التساؤل يعلق بقوله "ليس هذا ما أريد"، إلى أن قال ابن عبيد... فإنك إنما تريد تحين اللفظ وحسن الإفهام؟، قال:"نعم"، قال: إنك إن أردت تقرير حجة الله في عقول المتكلمين، وتخفيف المؤنة على المستمعين وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الآذان، المقبولة في الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة كنت قد أوتيت فصل الخطاب"[1].

يوافق الجاحظ صاحب الكلام في تعريفه للبلاغة بهذا المعنى، أي أنها الجمع بين الجودة اللغوية والحسن في الكلام من جهة، وتحقيق وصول المعنى إلى متلقيه بإفهامه إياه من جهة أخرى، ويحضر في هذا التعريف عنصران مهمان هما: الخطاب (النص)، والمخاطب (المتلقي).

ويتجلى لنا الاهتمام صاحب "البيان" بهذا الأخير مرة ثانية، وجعله إياه جوهر المسألة الإبداعية وأساسها، من خلال هذا التعريف الذي يشكل فيه الشق الثاني، وكان التعبير عن حضور في معاني مثل: الاستحسان أثناء الاستمتاع، القبول العقلاني لما يتلقى والاستجابة بشكل سريع ومباشر لما يريده المتكلم.

[1] البيان والتبين، ص 78.

*عمران بن حطان شاعر من أصل البصرة من أشد دعاة الخوارج (المنجد في اللغة والإعلام، دار الشروق، بيروت، 1997).

3-دورة المتلقي في توجيه أسلوب صاحب النص:

يستعين الجاحظ بأصحاب توجهات مختلفة بشكل ملفت للنظر في كتاب "البيان والتبيين" وها هو يستحضر كلاما لأحد هؤلاء، ليس في تعريف البلاغة هذه المرة، ولكن في تبين بعض معايير الجودة في فن الخطابة.

"قال عمران بن حطان*: إن أول خطبة خطبتها عند زياد (....) فأعجب بها زياد وشهدها عمي وأبي، ثم أني مررت ببعض المجالس فسمعت رجلا يقول لبعضهم:"هذا الفتى أخطب العرب لو كان في خطبته شيء من القرآن""[1].

هذا النص لأحد شعراء الخوارج ودعاتها الكبار في العصر الأموي، ومن المعروف اعتمادهم على بلاغة (الخطابة) في الترويج لمذهبهم مثل غيرهم من الفرق الأخرى في ذلك العصر الذي اشتد فيه الصراع حول مسألة (الخلافة).

ونلاحظ من خلال ما ورد فيه، كيف أن المتلقي وجه رسالة جمالية فنية لصاحب النص (الخطيب)، وكيف أنها أهمت هذا الأخير كثيرا وشغلت باله حتى قام بذكرها، حيث أن النقص الذي وسم به السامع خطبته، وهو عدم توظيف بعض آيات القرآن الكريم في ثناياها، قد أدى إلى حرمانه من بلوغ مرتبة "أخطب العرب" التي تحتوي على صيغة التفضيل الرائجة في عصور الأدب العربي القديمة، في باب الحكم بين المبدعين عموما، وفي مضمار (المفاضلة) بينهم في فنون القول على وجه الخصوص.

[1] الجاحظ، البيان والتبين، ج 1، ص 80.

4-المتلقي في صحيفة بشر بن المعتمر:

في إطار المنحى "التلقيني" الذي نقف عليه كثيرا في الكتب النقدية والبلاغة القديمة، نصل إلى أولى النصوص النقدية المتكاملة، في مدونة النقد العربي القديمة، نقرأها ونحن نستشعر حضور (المتلقي) في ثناياها، فمن الغريب عدم التفاتها إليه.

"ويكون معناه ظاهرا مكشوف، وقريبا معروفا (للمتلقي طبعا)، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أوردت (.....) وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من مقال ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات...."[1].

5-تحقيق التلقي أهم من مراعاة معايير الجودة:

"وأنا أقول: إنه ليس في الأرض كلام أمتع ولا أنفع ولا أنقى، ولا ألذ في الأسماع، ولا أشد اتصالا بالعقول (.....) من طول استمتاع حديث الأعراب الفصحاء (.....) وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل (.....).

وكذلك إذا أسمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطغاة فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب، أو ن تتخيل لها لفظا حسنا، أو أن تجعل لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له ويذهب استنباطه (المتلقين) إياها واستملاحهم لها"[2].

[1] الجاحظ، البيان والتبين، ص 91-92.

[2] الجاحظ، البيان والتبين، ص 96.

نقرأ هنا أيضا حديثنا عن التلقي[1] من خلال معاني: الامتناع، واللذة في الإسماع ولكن في مقامات تبتعد كل البعد عن الكلام الجيد الحسن وهي نكتة لطيفة ولفتة جميلة من قبل الجاحظ.

6-الاهتمام بالحالة النفسية للمتلقي:

قارئ الكتاب شخصية مهمة عند الجاحظ، لذا على المؤلف أن يحسن مراعاة شؤونها، فينتبه إلى كل ما من شأنه التخفيف عنها أثناء عملية تلقي النص وتوفير ما يبث فيها الحيوية والنشاط لمواصلة الفعل القرائي وبالتالي تلافي حدوث الشعور بالملل.

"وليس هذا الباب مما يدخل في البيان والتبيين، ولكن قد يجري السبب فيجري معه بقدر ما يكون تنشيطا لقارئ الكتاب، لأن خروجه من الباب إذا طال لبعض العلم، كان ذلك أروح على قلبه وأزيد لنشاطه إن شاء الله"[2].

[1] محمد علي السياخ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1998، ص 151.

[2] الجاحظ، البيان والتبين، ص 119.

ثانيا: عند الغرب.

لقد كانت نظرية التلقي البذرة الأولى لها في مؤلفات أرسطو في مؤلفة "فن الشعر" "والذي يعد بحق أحد أصول العملية النقدية، حول ما أسماه "بالتطهير" حيث نسب للأدب وظيفة تطهيرية ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي (المشاهد) مع العمل الدرامي"[1].

وقد استند أرسطو إلى طريقة في تحقيق الإيهام، وهي المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي)[2].

اهتم أرسطو في عملية التلقي العناصر الثلاث: المبدع، النص، المتلقي، ولكل عنصر دوره في إطار هذه العلاقة، ولذلك ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا يجب أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور، إلا إذا كانت براعة الشاعر وملكاته الفنية قادرة على تجسيد المستحيل ممكنا لدى الجمهور يقول:"أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول، وعرف كيف يقضي عليه مظهرا من الحقيقة، فله ذلك على الرغم من استحالته"[3].

كما تحدث عن استخدام الأساطير في الشعر، إذ أن الأسطورة من الأمور المستحيلة وغير ممكنة الوقوع من الناحية العقلية، واستخدامها من عدمه يعود إلى قناعة أرسطو بأهمية العلاقة بين النص والمتلقي ومدى التفاعل بينهما، "والحكم بالجمهور ومعتقداته من ناحية، وقدرة الشاعر على تصوير المستحيل في الأسطورة إلى دائرة الأمر المحتمل وقوعه من ناحية أخرى"[4]، فالجمهور اليوناني "كان يعتقد في معجزات الآلهة وفي الأساطير، ولكن لتقبل

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997، ص 12.
[2] المرجع نفسه، ص 13.
[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط 1، 2001، ص 57.
[4] المرجع نفسه، ص 58.

الجمهور لما كان للشعراء أن يصوروها ويروها لا على وجه أنها أمثل ولا على وجه الصدق، بل على وفق الرأي الشائع"[1].

كانت فلسفة التلقي عند أرسطو مجالا للربط بين الشاعر أو المتلقي أو بين النص والجمهور، وتمييزا بين أجناس الشعر من جهة أخرى، "فحديثه عن المحاكاة والتي ترتبط ارتباطا بالشعر الموضوعي المتمثل في الملحمة والمأساة والملهاة"[2]، من مبدأ أن للشعر رسالة اجتماعية، فالشاعر مرتبط بالحقيقة والواقع من جهة وبين الجمهور المتلقين من جهة أخرى، فهو لا يصور الواقع كما هو كائن، إنما يصوره كما ينبغي أن يكون في رؤيته الفنية ورؤية الجمهور مع إضفاءه بصفات تجعله ذا أثر لدى الجمهور تتمثل في قيمة العمل الأدبي فلا يكون هذا إلا في الشعر الغنائي الذي يعتد به أرسطو لأنه أثر الوعي الفردي لا الجماعي، "فوظيفة المحاكاة أن الشاعر يحاكي أفعالا تحرك في المتلقي إرادة العمل، أما إثارة العواطف، ومحاكاة الأفعال الخسيسة كما هي في الأهاجي فليست من رسالة الشعر وغايته"[3].

كما يرى أرسطو أن المأساة تهذب الانفعالات وتجعل الناس أقوى بوصفها عنصرا أو جنسا أكثر تحقيق للاستجابة المتمثلة في التطهير، ولا يكون ذلك إلا بتراسل المشاعر بين جمهور المتلقي والنص وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على اليأس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث فهما شعوران متواجدان لدى كل إنسان والتعرض لهما عن طريق مشاهدة المأساة يحدث تفريغا عاطفيا تنتج عنه المتعة ويفيد المشاهد في استعادة

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييب في الشعر، عالم الكتاب، القاهرة، ط 1، 1985، ص 50.

[3] محمود عباس عبد الواحد، قراءات النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراصنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1996، ص 47.

توازنه العاطفي، فقد عرفها أرسطو على أنها "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء"[1].

يمنح أرسطو من خلال مفهوم التطهير بعدا جماليا في مساهمة المتلقي في عملية التطهير التي تقتفيها المأساة طريقة وموضوعا[2]، وعلى هذا النحو كانت فلسفة التلقي عند أرسطو سبيلا إلى الربط بين الشاعر والمتلقي من خلال إلحاحه على التطهير، فهو اتزان نفسي يعوض المتلقي من خلاله ما يعيشه في يومياته، كذلك هو فعل القراءة حينما يتفاعل القارئ مع نسيج النص، فهو يعيش تجربته الجمالية ضمن أفق النص إذ يمده هذا الأخير بالمثير الكافي الذي يحرر مشاعره وانفعالاته فيوظفها في أبعاد أخرى أكثر جمالا.

لكن الباحث في الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي لا يمكنه المغادرة دونما العودة إلى فرقة فلسفية قد تكون أسبق من أرسطو وجدت لديها اهتمامات بالمتلقي وهي فرقة السفسطائيين وعلى رأسهم لونجينوس[3]، فقد وجدت عندهم بعض الإشارات التي يمكن إدراجها ضمن الإرهاصات الأولى لتيار التلقي حيث لوحظ في آرائهم أنهم قد جعلوا المتلقي في وضع مزدوج وذلك انطلاقا من اعتقادهم أن كل ملفوظ هو في حقيقته احتمال لابد من أن يحتوي على بنيات من شأنها تحقيق الإقناع التام للمتلقي، وأما المعنى فإنه:"ينحدر من الملفوظ نفسه في إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له، أما تجربة التلقي (الفهم) فهي تقف في الجانب البعيد من بناء المعنى.

إن تلك التجربة هي جدلية حديثة ولكنها تنطوي على طابع تمييزي في مفهوم التلقي".

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي مع الترجمة القديمة البن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1، 1953، ص 18.

[2] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 82.

[3] زعيم فرقة السفسطائيين، وهي فرقة يونانية قديمة.

فالسفسطائيون كما سلف كان لهم اهتمام –وإن لم يكن مباشرا– بعنصر التلقي خاصة عند زعيمهم لونجينوس الذي وجدت عنده بعض لإشارات إلى جمالية التلقي ضمن نظريته حول السمو التي رأى من خلالها أن البلاغة هي نوع من السمو[1].

[1] مقال بعنوان التلقي عند السفسطائيين وأرسطو: إرهاص أول في مسار تشكل المفهوم، د/كريم الصامتي.

خلاصة:

من خلال هذا الفصل يتبين لنا أن الكثير من النقاد العرب والغربيين اهتموا كثيرا بمحددات نظرية التلقي واستجابة القارئ في ظل تحديث التفكير النقدي من خلال اهتمامهم بالقارئ وعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله.

الفصل الأول

الأصول الفلسفية

لنظرية التلقي

تمهيد:

تقوم نظرية التلقي على أسس فلسفية، هذا لأن كل نظرية تنهض على مرجعيات وخلفيات فلسفية، ومن الأصول المعرفية التي ساهمت بشكل كبير في ظهور نظرية التلقي اعتمادا على مفهوم روبرت هولب من أنها تلك النظريات أو الاتجاهات التي ظهرت أو أعادت إلى الظهور خلال الستينات، والتي حددت المناخ الفكري الذي استطاعت فيه نظرية التلقي أن تزدهر بجعلنا نرى هذه الجذور.

ويمكننا أن نرى هذه الجذور في مؤثرات خمسة هي:

أولا: الشكلانيون الروس.

ثانيا: مدرسة براغ البنيوية.

ثالثا: ظواهرية رومان إنجاردن.

رابعا: هيرمينوطيقا هانز–جورج جادامر.

خامسا: سوسيولوجيا الأدب.

أولا: الشكلانيون الروس.

يشكل الشكلانيون الروس بناء نظرية التلقي انطلاقا من تأكيد الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة إيجاد تفسير أدبي قائم على تحليل النص من داخله بهدف تذوقه، فتعددت آراؤهم ومقولاتهم، وقد ولدت المدرسة في أثناء الحرب العالمية ولكن سرعان ما قطعت الديكتاتورية مسيرتها عام 1930، ومصطلح الشكلية أطلقه خصوم تلك المدرسة عام 1924، وكان معتنقوا هذه النظرية يتحدثون عن التحليل الصرفي المورفولوجي[1]، أما أهم أعلامها فهم إيخنباوم، تينيانوف، جاكوبسون، توماشفسكي، شكلوفسكي.

إن إحدى المبادئ الأساسية للمدرسة الشكلية الروسية، يكمن في اعتبار الأدب شكلا محضا وعلاقة قائمة بين المواد[2]، وقد حملت ثلاث عوامل رئيسية:

1-الإدراك الجمالي: ربما كانت النقلة في الاهتمام من قطب الموؤلف/العمل إلى العلاقة بين النص والقارئ، وقد تمثلت في وضوح في كتابات "فكتور شكلوفسكي" (**Victor Chloveski**) الباكرة، وهو في هجومه العنيف على عبارة "الكسندر بوتبينا" (**Alexander Botbina**) المأثورة:"الفن هو التفكير بالصور"، قد لجأ بصورة مباشرة تقريبا إلى مبادئ الإدراك[3]، بمعنى أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب، فهي مجرد أداة لخلق الانطباع، فوظيفة الفن هي تجريد إدراكنا من عاديته وتقرير الخاصية الفنية للعمل، وهنا تكمن أهمية المتلقي.

وعندما يبحث المرء في الفم فلا يسنبغي له أن يبدأ بالرموز أو الاستعارة، التي هي آلات لإحداث التأثير، بل الأصح أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك، وفي هذا المجال يستكشف "شكلوفسكي" المبادئ التي تقود خطاه في تحليل الأعمال الفنية وتقويمها، وعنده أن الإدراك العادي، الذي يرتبط باللغة اليومية، يتجه إلى أن يصبح إدراكا مألوفا آليا؛

2-التغريب: حسب "شكلوفسكي" (**Chloveski**) التغريب هو من جهة أخرى المفهوم الذي غلب الربط بينه وبين الأداة، والواقع أنه يصعب من خلال مقالاته الباكرة تأكيد ما إذا كان التغريب نمطا من الأداة أو هو

[1] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي –في القرن الرابع الهجري–، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013، ص 24.

[2] جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: د.قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الشرحية، دمشق، سوريا، ط 1، 1993، ص 21.

[3] روبرت هولب، نظرية التلقي –مقدمة نقدية–، تر: د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 1، 2000، ص 51.

الخاصية المحددة له[1]، وفي كلا الحالتين فإن التغريب يشير إلى خاصية بين القارئ والنص وهو العنصر التأسيسي للفن أجمه، وله وظيفتان:

أ-أن الأدوات تلقي الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية؛

ب-أن الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل بتجاهل المتلقي التصنيفات الاجتماعية من خلال لفته إلى عملية التغريب، فـ"شكلوفسكي" (**Chloveski**) هنا صاغ مكون أول من مكونات القراءة بجعل القارئ واع بالعمل بوصفه فنيا[2].

3-التطور الأدبي: ما تزال هناك منطقة إضافية كان للنظرية الشكلانية فيها تأثير على نظرية التلقي، هي —على وجه التعيين- التاريخ الأدبي، ذلك بأن نظرية التطور في الفن عند الشكلانيين يمكن النظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقا لمفهوم الأداة، إذ أنه لما كان "شكلوفسكي" قد عرف الأداة على أداة قدرتها على تغريب التصورات، ولما كانت الممارسة الأدبية الراهنة تقرر —إلى حد ما- ما هو التصورات[3]، فإن ما يطرأ على الفن تغيرات وهذه التغيرات ناجمة عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة مما يؤدي إلى ثورة فنية...، وفي إطار مفهوم التطور الأدبي يطرح "تنيانوف" فكرتين على جانب كبير من الأهمية:

أ-ترتبط بخاصية الأدب؛

ب-تتعلق بمصطلح السائد، وهي تعين العنصر أو جميع العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو من خلال حقبة بعينها[4].

ثانيا: مدرسة براغ البنيوية.

إن عمل "جان موكاروفسكي" (**Juan Mokaroveski**) أهم منظر للأدب في مدرسة براغ البنيوية، شأنه شأن كتابات الشكلانيين الروس، لم يكن في الغالب معروفا في ألمانيا قبل الستينيات المتأخرة، والواقع أنه بخلاف بضع مقالات بالفرنسية والألمانية كتبت خلال الثلاثينيات، لم يجد الغربيون بعامة طريقهم إلى إنجازاته

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سبق ذكره، ص 53.

[2] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د.ط، 1999، ص 76.

[3] روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سبق ذكره، ص 57.

[4] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د.ط، 1999، ص 76.

الكبرى إلا في وقت متأخر نسبيا، وقد امتدت الآثار الضارة لهذا التقصير لدى عالم المتكلمين بالإنجليزية إلى اليوم الراهن، وعلى الرغم من أن مجلدين يشتملان على مقالات لد قد صدرا بالإنجليزية مؤخرا فإنه لم يحظ في أي مكان بما يدانى الاهتمام الذي يستحقه، حتى أولئك الوسطاء في الترويج للبنيوية الفرنسية، التي تعد من وجود كثيرة وريثة مدرسة براغ، قد أبدوا قليلا من العناية بعمله[1].

وقد حملت بنيوية براغ مع "جان موكاروفسكي" (**Juan Mokaroveski**) أن التحليل الأدبي مرتبط بالحدود التي عينها العمل الأدبي، فهو فصل بين الأدب والمجتمع وفي اعتقاده أن الشكلانية لا تنظر إلى التطور الداخلي الذاتي للأدب، فللفن طبيعة سيميولوجية وأن ثمة دورا للفاعل الدلالي (الأنا) في الفكر الوظيفي بالإضافة إلى الكشف عن خواص الوظيفة الجمالية[2].

فالمعنى يتشكل إثر التفاعل بين الأنا والوظيفة الجمالية للنص، ورفض كل النظريات التي تحيل إلى علم النفس فتوحد بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك، ورفض كل النظريات التي تتعامل مع الفن بوصفه مجرد انعكاس للواقع، فالعمل الأدبي عنده هو بنية مستقلة وحقيقة علامية تتوسط بين الفئات والمخاطب، ورغم رفضه لنظرية الانعكاس إلا أنه لم يقلل من أهمية الجانب الاجتماعي الذي اعتبره مرتبطا بمفهوم المعايير الفنية وما يجعله قريبا من جمالية التلقي.

ثالثا: ظواهرية رومان إنجاردن Romen Ingarden.

اختلف اتجاه العمل الذي قام به "رومان انجاردن" (**Romen Ingarden**) عن اتجاه عمل الشكلانيين الروس، والواقع أن هذا نفسه يطرح على نظرية التلقي حالة جديرة بالدراسة، ولما كان "انجاردن" تلميذا لـ"ادموند هوسرل" (**Idmond Husrel**) مشتغلا في المحل الأول بمسائل الفلسفة، فقد عرض لمشكلات الأعمال الفنية الأدبية من واقع هذه الاهتمامات المدخل في باب التنظير، لقد أمده العمل الفني الأدبي –وفقا لما كتبه هو نفسه في عام 1930– بالنموذج المثالي.

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سبق ذكره، ص 68-69.

[2] المرجع نفسه، ص 77.

وقد كان دافعه الأساسي إلى التحول إلى دراسة النظرية الأدبية يرتبط ارتباطا مباشرا ببحثه في إشكالية المثالية والواقعية، حيث يقع العمل الفني الأدبي عنده خارج هذه القسمة الثنائية، والعنوان الفرعي عنده ((العمل الفني الأدبي، بحث على تخوم الوجود (الانطولوجيا) والمنطق ونظرية الأدب))، يؤكد هذا المطمح الفلسفي[1].

إن تلك النظرة الكلية في الظواهرية، إنما تتحدد بالأفعال التي تتم في أثناء القراءة، من الربط بين مستويات النص، وملء الفراغات، والبحث عن المسكوت عنه، وكل ذلك يتم من خلال تلك الحركة الدائمة، وهي حركة تختلف من قارئ إلى آخر، عبر الربط بين المستويات، وهكذا يخرج النص عن إمكانية تحديده بشكل نهائي ثابت، إن "إنجاردن" إذا هو الذي أثار مسألة عدم التحديد التي يتصف بها العمل الفني، وتحقيق العمل يتم كل مرة مع كل قارئ لقراءة جديدة، ومن هنا كشف "انجاردن" عن تلك الإمكانات التي ينتجها العمل كل مرة مع كل قراءة، ومع كل قراءة يتحقق العمل، وسيعتمد "إيزر" أيضا على مفهوم عدم التحديد الذي يتصف به العمل الأدبي ودور القارئ في إنجاز عدم التحديد باستمرار هو الذي سيدفع بـ"إيزر" إلى القول بمفهوم صيرورة القراءة، إن النص إذا ليس سوى تلك الإمكانات من العلاقات المتغيرة في كل عملية قراءة[2].

نشأت الفمنولوجيا عند "هوسرل" الذي يرى أن المصدر الأعلى لكل إثبات عقلي هو الرؤية، وأن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم.

فالفمينولوجيا حملت مفهوم التعالي، أي أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد كون الظاهرة معنى في الشعور، الانتقال من معنى المحسوسات المادية الخارجية إلى عالم الشعور الداخلي، بمعنى أن إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية.

وجاء "رومان انجاردن" (**Romen Ingarden**) لتعديل مفهوم التعالي وذلك بتطبيقه على الأعمال الأدبية، والتعالي عنده هو:"أن الظاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين، ثابتة وما سماها نمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة ويسميها مادية وهي التي تشكل الأسلوبية للعمل الأدبي"[3]، فالمعنى حاصل التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم.

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سبق ذكره، 59-60.

[2] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي –في القرن الرابع الهجري–، مرجع سبق ذكره، ص 28-29.

[3] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، ص 35.

تطرق "هوسرل" إلى مفهوم القصدية أو الشعور القصدي، يرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية محضة، فالمعنى لا يتكون من التجربة والمعطيات السابقة بل من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني، وأخص "هوسرل" الفينومينولوجيا لدراسة هذا الشعور القصدي الآني كونه أساس ومبدأ كل معرفة، فالمعنى نتاج الفهم.

وقد طور "انجاردن" مفهوم القصدية المثالية والمجردة من "هوسرل" إلى حقيقة مادية يتم تحديدها من خلال تأمل الطبقات المشكلة للعمل الأدبي، مؤسسا إستراتيجية جديدة للفهم، تحل طابع الظاهراتي للجمالية، فما يمنع الإدراك طابعه الموضوعي هو المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية العمل الأدبي، فإدراك الظاهرة الأدبية عنده قائم على عامل يوجد في ذاتيتها وآخر يوجد في الآخر "المتلقي".

إن العمل الأدبي عند "انجاردن" متمثل في البنية المجملة والتي تتكون من أربع أركان متمثلة في: الطبقة الصوتية، طبقة وحدات المعنى، طبقة الأوجه المعروفة ووجهات النظر المؤخرة، وعلى القارئ استكمالها إضافة إلى استخدامه مفهومان حول العلاقة بين مفهوم النص والقارئ، وهما التحقق العياني والتجسيد، والتحقق العياني هو ملء الفراغات والعناصر المبهمة من طرف القارئ، أما التجسيد فهو نوع من التعالي شأنه شأن العمل الأدبي، وهو الإضافات التي يضعها القارئ في العمل بملئه الفراغات.

ومنه نجد "انجاردن" يفرق بين البنية الثابتة للعمل وما يقوم به القارئ في تحقيقه لهذه البنية، فالصورة التجسيدية للعمل تختلف من قارئ إلى آخر، وما طوره أبرز فيما بعد بهدف الوصول إلى طريقة صالحة للنقد تعتمد على نظرية من نظريات القراءة.

رابعا: هيرمينوطيقا هانز–جورج جادامر (Hans George Jadamer).

إن الحديث عن هيرمينوطيقا "جادامر" (**Jadamer**) يقودنا إلى موضوع الفن، وهو موضوع قديم قدم الفلسفة ذاتها، والذي عرف العديد من محاولات التنظير من قبل جل الفلاسفة منذ اليونان،بيد أن تكرار التساؤل حول موضوع ما لا يعني نفاذ البحث فيه، لأن المواضيع الجوهرية تمتلك نوعا من الانفتاح الذي لا تستهلكه المحاولات المتكررة للقبض على أساس ثابت لاحتوائها، وبالتالي أمكننا التأكيد على أن الفن هو واحد من المواضيع التي تعاطاها الفكر الغربي بإسهاب، وهذا ما دفع بـ"جادامر" إلى اعتبار الفن بوابو لفهم العلوم الإنسانية بل فسحة لتحررها من منهجية العلوم الطبيعية.

استفادت نظرية التلقي من الفيلسوف "هانز-جورج جادامر" (**Hans George Jadamer**) في نظريته إلى التأويل وعمل على الفهم وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه[1].

فقد ذهب في كتابه "الحقيقة والمنهج" إلى:"أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل"[2]، فينتج المعنى عنده من خلال محاورة تداخلية بين المتلقي والنص، في زمان محدد وحسب أفق شخصي معين، وبالتالي فهو ينكر ثبوتية المعنى عبر العصور والأزمان، يظل نسبيا كونه يعتمد على خصوصية أفق القارئ وزمانيته ومكانيته.

أثرت أفكار "جادامر" على أصحاب نظرية التلقي خاصة "ياوس" "في اعتماده على نظرية التأويل فيما ذهب إليه "جادامر" من أن كل تفسير لأدب الماضي ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها وأننا نسعى في الوقت نفسه إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حواره الخاص مع التاريخ"[3].

فعملية الفهم عند "جادامر" تقوم على المحاورة التداخلية بين القارئ والنص، وذلك من خلال الأسئلة التي يحملها كل من الطرفين، ومن تداخل الآفاق التي يجلبها كل طرف إلى آخر.

خامسا: سوسيولوجيا الأدب.

يقترب المنهج السوسيولوجي في النقد من نظرية التلقي، من حيث اهتمامه بالمتلقي، وثقافته، واستعداده لمواجهة النص الأدبي، وتركيزه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها، إلى الحد الذي يجعل من هذه المدرسة أساسا من الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي، بل إن "جان إيف تاديه" (**Jan Ive Tadieeh**) يقول في كتابه "النقد الأدبي في القرن العشرين":"إن نظرية التلقي تنشأ عن السوسويولجيا والشعرية"[4].

وقد ظهرت العناية الحقيقية بالقارئ في مجال علم اجتماع الأدب، فذهبت الدراسات في علم الأدب إلى أن المجتمع ليس فقط منبعا للآثار الأدبية إنما هو أيضا متلق لها.

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، علي بن يزيد للفنون المطبعية، بسكرة، ط 1، 2009، ص 2.

[2] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 84.

[3] المردع نفسه، ص 84.

[4] جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، مرجع سبق ذكره، ص 387.

بذلك ساعدت سوسيولوجيا الأدب، نظرية التلقي على فهم العلاقة التي تجمع بين المتلقي والظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي من خلال التركيز على فحص المنظومة الاجتماعية في تلقيها للعمل الأدبي، وبيان حقوق الفعالية للعمل القرائي مع تقديم المحفزات وتوفير الظروف والمعطيات الأساسية لإنجاح العملية التواصلية بين النص والجمهور[1].

فالنقد السوسيولوجي يرى أن الأدب رسالة اجتماعية، تهدف إلى تحليل المجتمع، وتعمل على تغييره، وهذا المجتمع هو الذي يعطي القارئ أدوات القراءة الصحيحة، لأنه المعني بهذه الرسالة[2]، ذلك لأن القارئ "ينتمي إلى مجتمع وإلى حياة اجتماعية تحدد قراءته، وفي ذات الوقت يفتحان له فضاءات التأويل، كما يجعلانه محددا، حرا، وخلاقا"[3].

حيث تنظر سوسيولوجيا الأدب إلى المتلقي بصفته الاجتماعية، فهو القارئ الفعلي للعمل وهو يمارس عملية التلقي الأدبي من خارج العمل الأدبي[4].

ولكن تختلف نظرية التلقي وسوسيولوجيا الأدب في كون الأولى تهتم بالمتلقي وآلية الاستجابة باعتبارها جوهر العملية الأدبية، بينما جوهر العمل الأدبي عند الثانية هما المتلقي والمجتمع لأنهما المقصودان من ذلك العمل.

[1] أسامو عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011، ص 43، (لم تنشر بعد).

[2] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي –في القرن الرابع الهجري–، مرجع سبق ذكره، ص 30.

[3] مجموعة من كتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة الدكتور المنصف الشنوفي، مجلة عالم المعرفة، سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 221، الكويت، ماي، 1997، ص 158.

[4] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي –في القرن الرابع الهجري–، مرجع سبق ذكره، ص 31.

خلاصة الفصل:

من خلال هذا الفصل تعرفنا على أهم المدارس التي اهتمت بنظرية التلقي، كما نجد أن هذه المدارس قد قامت بتحليل نظري ودقيق لنظرية التلقي.

الفصل الثاني:

نظرية التلقي

تمهيد:

ظهرت نظرية التلقي في ألمانيا بعد ظهور عدة نظريات سعت إلى وصف ومقاربة النص الأدبي من عدة زوايا ثائرة على المقاربات السابقة، إذ كان النقد القديم يدرس العمل الأدبي من خلال كاتبه وظروفه، كما ظهرت مناهج أخرى اهتمت بسلطة النص وأكدت على دراسته دراسة داخلية مثل ما جاء به الشكلانيون الروس "وند رولان بارث" (**Wond Rollan Barth**)، الذي حث على دراسة النص وأكد على موت المؤلف من أجل حياة النص من خلال تفاعلاته البنيوية والداخلية، وكان لهذا الجدل والصراع القائم بين هذه المناهج النقدية والنظرية المعرفية المتباينة، الأثر البالغ في ميلاد جمالية التلقي في النقد المعاصر مع مدرسة كونتانس والتي ركز فيها منظريها أمثال: هانس روبير ياوس (**Hans Robert Jauss**)، وفولفانغ آيزر (**Wolfgang Iser**)، على الانفتاح بمساحة أوسع على المتلقي، والتعرف على القدرات والإمكانيات التي يتحلى بها في تفاعله مع النص الأدبي، وذلك وفق رؤية تكاملية تفاعلية بين الآفاق التاريخية والاستجابات الجمالية.

أولا: هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss.

يعد "ياوس" (**Jauss**) من الرواد الأوائل الذين اهتموا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، وهو أول من خصص اهتمامه للتلقي الذي انبثق على العلاقة القائمة بين التاريخ والأدب، نتيجة تركيزه على السمعة السيئة التي أصابت الأدب ووجود علاج لهذه المعضلة، فنجد أن ياوس يدعو إلى التوحيد بين التاريخ والأدب، لذا فهو يرى أن "التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الخاصة والتي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي، ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراءة في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل"[1].

فياوس ينطلق في دراسته على ضرورة وأهمية عنصر التاريخ، حيث نجد في الفترة التي عرفت ثورة علمية وصناعية في أوروبا الشرقية والغربية قد نجحت في هدم الجسور الممتدة بين الماضي والحاضر، والداعية إلى العزوف عن الأعمال المتوارثة الأمر الذي رتب عنه احتدام صراع بين المذاهب الفكرية والموروث الحضاري[2].

أراد ياوس تخليص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه من تأثير المذهب الماركسي في النقد من جهة، ومذهب الشكلانيون الروس من جهة أخرى، كون هذا التعارض قائما على الأساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص انطلاقا من التفسير المادي للتاريخ ما يجعله معزولا عن الجمالية، أما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص بمنأى عن المواقف التاريخية، مركزا فقط على البناء الشكلي[3]، ومن هذا المنطلق "أراد ياوس أن يؤسس مفهومه المعدل عن التاريخ على العلاقة الديولوجية مع الماضي...بينما يقترح ياوس أن المعالجة الثقافية للتاريخ يمكن أن تخدم كنموذج التواريخ عامة...فمشروع ياوس باختصار يكافح لإحلال التاريخ في مركز الدراسات الأدبية"[4]، ومن هذا يمكن القول أن مهمة التاريخ الأدبي تكمن في الدمج الناجح بين الماركسية والشكلانية، ولا يتم ذلك إلا عن طريق انجاز المتطلبات الماركسية المتعلقة بالتاريخ، وأن نترك للشكلانية عالم الإدراك الجمالي، وفي ظل هذه الانقسامات حاول ياوس بلورة رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، ط 1، دار الفكر العربي، مصر، ص 28.

[2] الرجع نفسه، ص 29.

[3] روبرت هولب، نظرية الاستقبال، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1992، ص 189.

[4] المرجع نفسه، ص 75.

عرفت بـ"جمالية الاستقبال"[1]، فرأى ياوس أنها الخلاصة التاريخية للعمل الفني والتي لا يمكن توضيحها إلا عن طريق التفحص الدقيق للمنتوج ووصفه، ثم إن ما يميز هذه النظرية عن سابقاتها أن النظرية عنيت بالفهم لا بالقراءة فحسب، فهي حسب ما يقول الناقد بشرى موسى صلاح:"أنها قد ظهرت لتقد اعتراضا على الفهم والتصورات البنيوية للأدب...فهي ترى أن الفهم وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم في بناء المعنى الأدبي".

وبالتالي نلخص أن ياوس كان يهدف إلى وجوب استدعاء الماضي أو الأعمال المتوارثة، ليقدها القارئ إلى الحاضر بشكل جديد، وهذا كان محورا هاما في بحثه عن "جمالية الاستقبال" فنجده يقول:"إن النص الذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه...فالنص وسيط بين الآفاق، وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تعتدل كذلك"[2].

لذلك جعل ياوس أن الغاية هنا أن نشير إلى أن القديم في ذاكرة التاريخ أصداءه وقيمته، وللحديث عن مهمته ووظائفه، حيث كانت نظرته لمفهوم الاستقبال أو دراسة النص محاولة جادة لإصلاح مسيرة الفكر النقدي، الذي غلب على رواده نبذ الأعمال المتوارثة، والبعد عن الاستعانة بخبرات الماضي الجمالية، ومنه نلمس دعوة ياوس إلى نظرية جديدة، تنهض بالمتلقي في دراسة النص إلى استدعاء الخبرات الماضية، وتقديمها في ثوب جديد، أو عن طريق استدعاء معطيات النص واحترام ذاتيته بصرف النظر عن زمن قائله.

وقد شرح ياوس العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا ومن أهم هذه العوامل:

1-عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغير في النموذج مما جعل جميع التوجهات على تباينها تستجيب للتحدي؛

2-السخط العام اتجاه قوانين الأدب، ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها؛

3-حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصر؛

[1] سبيوا عبد الباسط، شرويلي عبد الغني، جماليات النص ونظرية التلقي عند العرب، مقالة أحمد رضا حوحو مع حمار حكيم –أنوذجا-، مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر، كلية اللغات والأدب، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، 2019/2018، ص 36.

[2] روبرت هولب، نظرية الاستقبال، مرجع سبق ذكره، ص 174.

4-وصول أزمة الأدبية خلال فترة البنيوية إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية؛

5-ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه عنصرا مهملا في الثالوث الشهير (المبدع/العمل/المتلقي)[1].

وجاء شرح هذه العوامل السابقة الذكر في مقال لياوس بعنوان "التغيير في النموذج الثقافية الأدبية" سنة 1969.

وفي ظل هذا الانقلاب العام أسس ياوس في دراسة الأدب وتاريخه عن طريق معايير أو أسس نقدية جديدة وفقا لمقترحاته التي يطرحها ولعل انطلاقاتها كانت مع مفهوم "أفق التوقع" وهذا سيتم توضيحه من خلال العناصر الآتية:

1-تجدد التاريخ الأدبي:

ياوس من رواد نظرية التلقي الذين كانت اهتماماتهم فلسفية، اشتغل على العلاقة بين الأدب والتاريخ، حيث ركز على اضمحلال التاريخ الأدبي والعلاجات الممكنة لهذه الحالة، وذلك في كتابه نحو جمالية التلقي إذ يرى ياوس تاريخ الأدب فقد الحظوة التي كان يتمتع بها في القرن الماضي والمتمثلة في كونه جوهر الهوية القومية، حيث أصبح تاريخ الأدب في شكله الموروث عن التقليد يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الراهن إذ تم إلغاءه في مقررات التعليم الثانوي والجامعي وإحلال محله ملخصات وموسوعات وشروح بحجة إفراط تواريخ الأدب في الطموح وافتقارها إلى الجد[2]، ويربط ياوس التاريخ الأدبي وانحطاطه بفكرة الشخصية القومية التي كانت تعتب جزء الخفي في كل معطى وبعد أن ضعف الاقتناع بهذه الفكرة وله أزمة أدب بالتاريخ الأدبي الاستعارة من مناهج العلوم التي أثرت سلبا عليه وأدت إلى اختزال خصوصية العمل الأدبي إلى مجموعة من المؤثرات غير المتناهية[3].

وفي سعي ياوس لتجديد التاريخ الأدبي الذي رأى أنه وصل إلى طريق مسدودة، فقد حاول إيصاله إلى طريق مفتوحة عبر مخرجين: الأول اعتراضه على الذي يفصل بين العمل الأدبي وبين تاريخيته، أما الثاني فمحاولته لحل النزاع القائم بين الماركسية والشكلانية.

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لنشر مطبوعات، النيل، القاهرة، 1999، ص 100.
[2] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، تر: رشد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2004، ص 22.
[3] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، مرجع سبق ذكره، ص 27.

لقد استشهد ياوس على خطأ الموقف المتبني فكرة ضرورة الفصل بين العمل الأدبي وتاريخيته مسميا إياه "بالمفهوم الأسطوري للتراث""، فعزا ياوس فكرة أزمة الأديبة في أواخر الستينات إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب، وبالتالي ينبغي الحفاظ على الصلة التي تجمع بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر ولا تتبلور هذه الصلة في البحث الأدبي إلا عندما يكون لتاريخ الأدب مكانه[1].

ويرى ياوس أن جوهر العمل الفني يقوم على أساس تاريخيته أي على أساس الحوار بين الفن والجمهور وعلاقتهما في إطار جدلية السؤال والجواب، فصلة الأدب بالتاريخ يمكن تكريسها من خلال جمالية التلقي التي تضع في الحسبان صلة بين الأدب والتفسير من خلال التاريخ[2].

إذ تكمن أهمية العمل الأدبي منذ اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور ويكون القارئ فاعلا في إخراجه إلى الوجود بفعل القراءة، ولا يتحقق ذلك إلا بالقارئ متأمل ومحاور للنص وعلى مؤرخ الأدب أن لا يتفاعل عن الأحكام التي صدرت بعد عملية التلقي[3].

إذ أن ياوس يرفض المنهج الكلاسيكي الذي يعتمده مؤرخ الأدب، وذلك في أن تكون قيمة العمل الأدبي مستنبطة من ظروفه البيوغرافية والتاريخية لنشأته فحسب، بل هناك معايير أحق بالاعتماد عليها تتمثل في وقع العمل وتلقيه وتأثيره وقيمته التي يعترف بها الأجيال ويقرر ياوس بقوله:"إن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولا وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخيا"[4].

وفي مسعى ياوس لاستعادة النزعة التاريخية التي كانت قد انتهت خلال التوجهات التي ركزت على النص في ذاته تحقيقا منه لهدف مفاده جعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية قدم محاضرة بعنوان "تاريخ الأدب بوصفه حافزا للدراسة"، حاول من خلالها حل النزاع القائم بين الماركسية التي تمثل التاريخ والشكلانية الممثلة لعلم الجمال، فانتقد كل من الماركسية باعتبارها ممارسة أدبية غير صالحة بصفتها تجمع بين التاريخية الطورية والوضعية، والشكلانية التي تنتصر إلى جماليات الفن للفن، فركز على الفصل بين ما هو جمالي وما هو تاريخي في النصوص الإبداعية، فرأى أنه لا يمكن تواصل الأدب مع التاريخ إل في حالة تواصل وتماسك كل من الاتجاهين الماركسية

[1] المرجع نفسه، ص 28.

[2] حامد أبو حمد، الخطاب والقارئ –نظريات التلقي وما بعد الحداثة وتحليل الخطاب–، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2003، ص 74.

[3] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص 97.

[4] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، مرجع سبق ذكره، ص 42.

والشكلانية[1]، لذا فإن مهمة التاريخ الأدبي الجديد تكمن في الدمج الناجح للماركسية بالشكلانية، ويمكن إنجاز ذلك بإرضاء المتطلبات الماركسية بالتوسط التاريخي تاركين للشكلانية عالم الإدراك الجمالي.

كان من اهتمامات ياوس فحص منهجية تاريخ الأدب ليعطى مفهومه –أفق الانتظار– دورا في التاريخ الجديد للأدب وهذا ما سيتم توضيحه.

2–أفق الانتظار (التوقع) Horizon d'attente:

يعد أفق الانتظار "في تقدير ياوس الركيزة المنهجية في النظرية"[2]، إذ يلعب دورا بارزا في أطوار نظرية التلقي، بحيث يعد بناءه منطلقا لتطوير النظم الأدبية عبر العصور المختلفة[3]، والمصطلح أفق الانتظار مركب من كلمتين:"كلمة أفق والتي استقاها من غادامير وكلمة الانتظار.

ولقد أخذها من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل"[4]،

نتج هذا المفهوم عن طريق مزج التاريخ والجمالية وكان لفلسفة غادامير الهيرمينوطيقية الدافع الأكبر الذي جعل ياوس يبلور هذا الإجراء، فغادامير أشار إليه أنه:"....لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها لأنها تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تمكننا بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا من فهمه كواقعه ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها"[5].

[1] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 43.

[2] ضيف أمباركة، بن جدي خولة، التلقي في الفكر العربي القديم –"مقاربة في كتاب قضية التلقي في النقد العربي القديم" للكاتبة فاطمة البريكي–، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر، نقد حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2022/2021، ص 12.

[3] روبرت هولب، نظرية التلقي –مقدمة نقدية–، تر: د.عز الدين إسماعيل، مرجع سبق ذكره، ص 114.

[4] عبد الناصر حسين محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر،

[5] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، 1997، ط 1، ص 137.

استعمل هوسرل في فلسفته الظاهراتية أفق الانتباه من أجل تحديد التجربة الآنية إزاء أي موضوع، وقد استغل ياوس هذه المفاهيم ليستخلص مفهوم "أفق التوقع" الذي اعتبره سي هول يمتد "في مجال عريض من السياقات، من النظرية الظاهراتية الألمانية إلى تاريخ الفن"[1].

جع ياوس من مفهوم أفق التوقع إجراء له ضوابطه ومحدداته، حين عرفه بقوله:"نقصد بأفق التوقع نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية بين العالم الخيالي والعالم اليومي"[2]، إن هذا التعريف يحدد فيه ياوس العوامل الأساسية التي تسمح باستمرار وجود النص في كل زمان ومع كل قارئ.

3-المسافة الجمالية:

ربط ياوس القيمة الجمالية للنص بدرجة انزياحه عن المألوف أو بالأحرى عن أفق التوقع المتعارف عليه، وخلقه لوعي يؤسس لرؤية جديدة، فيخيب الأفق بمنح القيمة الجمالية للنص، يقول:"إذ سمينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلا والعمل الجديد، الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق سواء بمعارضته بتجارب أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبر عنه الأول مرة إذا سميناها بالانزياح الجمالي بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي"[3].

أقام ياوس علاقة بين "مفهوم الأفق" وما اصطلح عليه "بالمسافة الجمالية"، يقوم هذا المفهوم الذي يسعى إلى بناء تاريخ الأدب في نظرية ياوس على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء مباشرته للنص الأدبي، كمجموعة من المحاولات الموسومة الفنية الثقافية، وبين عدم استجابة النص لتلك الانتظارات أو التوقعات، فيقف القارئ عنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا يعتمد عليه في التاريخ للأدب"[4].

---

[1] روبرت سي هول، نظرية الاستقبال –مقدمة نقدية–، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1992، ص 76.

[2] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 44.

[3] فيرناند هالين، فرانك فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1998، ص 35.

[4] حافيظ إسماعيلي علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات النادي الثقافي بجدة، ج 10، 1999، ص 90.

ويقصد ياوس "بالمسافة الجمالية":"ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وفق انتظاره وأنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، وهو يؤكد هنا على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ أن الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا تكتفي عادة باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء وبالتالي فإن آثارا من هذا النوع، هي آثار للاستهلاك الرسيع سرعان ما يأتي عليها البلاء، أما الآثار التي تخيب أفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها فإنها آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم"[1]، ويشرح ياوس معنى "المسافة الجمالية" بقوله:"إذا سمينا المسافة الجمالية بين أفق التوقع الموجود أصلا والعمل الجديد، الذي يمكن تلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبر عنها أول مرة، إذا سميناها الانزياح الجمالي المقيس بردود فعل الجمهور، بإمكان هذا الانزياح أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي"[2].

وهذه المسافة الجمالية الناتجة عن تغيير للأفق أسعفت ياوس على بناء تاريخ الأدب، فيقف القارئ هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا أو محطة يعتمد عليها في التاريخ للأدب"[3].

4-المتعة الجمالية:

كل عمل أدبي هو عمل معقد وليس من السهل الكشف عن أسراره واستنطاق معانيه، وسبر أغواره إلا أن القراءة الواعية بإمكانها الوقوف عند جمالية النص واستنكناه جوره، ومنه فمهمة القارئ لا تتوقف عند صناعة المعنى فحسب، وإنما تتعداه للكشف عن المتعة الجمالية التي يكتسبها النص، ونجد ياوس قد طرح قضية "المتعة الجمالية في كتاب له صدر عام 1977 بعنوان "الخبرة الجمالية والهيرمينوطيقا الأدبية""[4].

وقرر أن هذه المتعة الجمالية المستقاة من النصوص تتضمن لحظتين:

اللحظة الأولى: تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع؛

[1] المرجع نفسه، ص 91.

[2] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 49.

[3] أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط 1، 2004، ص 38.

[4] عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 177.

اللحظة الثانية: غريبة بالنسبة للمتعة الجمالية حيث تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جماليا[1].

فاللحظة الأولى يقع فيها استسلام القارئ للنص تلقائيا، وذلك من خلال التفاعل الخاص بينهما من خلال ما يثيره النص في نفس المتلقي، أما اللحظة الثانية تتحول المتعة إلى موقف يتبناه المتلقي.

تناول ياوس التصنيفات أو المقولات التي لازمت الذوق والمتعة الجمالية معا على مر التاريخ وهذه المقولات الثلاثة هي:

فعل الإبداع/ Poesis، الحس الجمالس/ Aisthesis، والتطهير/ Cathersis.

أما فعل الإبداع: فيعني به الجانب الإنتاجي في الخبرة الجمالية أي المتعة الناتجة عن استخدام المرء لقدراته الإبداعية الخاصة، وقد اهتم ياوس لمناقشة هذه المقولة متبعا جميع الفترات التي مر بها منذ عهد أرسطو وصولا إلى اللحظة الراهنة التي أضحى فيها الفن موضوعا غامضا[2].

أما المقولة الثانية فتتمصل في "الحس الإبداعي" وتشير إلى اعتماد الإبداع على التلقي باعتبار أن سالف الأعمال الأدبية تحولت من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة، وحاول ياوس وضع تاريخ ملخص للحس الجمالي جملة من النصوص القديمة، أما الأشكال الحديثة من الحس الجمالي فيصنفها ياوس إلى صنفين:

الصنف الأول: يؤدي وظيفة لغوية نقدية مثلما عند فلوبير وكاليري، **والصنف الثاني** يمتلك وظيفة كونيه مثلما عند بودلير وبروستا[3].

أما المقولة الثالثة المرتبطة بالتطهير فيعرفها بوثويو ايبا تكوس:"أنها خبرة جمالية اتصالية لذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر، وهما القادران على تعديل اقتناعات المتلقي وحركته"[4].

وخلاصة القول أن الفكر النقدي لياوس هو في الحقيقة تطير لمجموعة من الأفكار استنبطها من فلسفة التاريخ، وإن تطور الأنواع الأدبية حسبه يخضع لمؤثر كبير وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة عن العمل الأدبي.

---

[1] روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مرجع سبق ذكره، ص 92.

2 حامد أبو حمد، الخطاب والقارئ –نظريات التلقي وما بعد الحداثة وتحليل الخطاب–، مرجع سبق ذكره، ص 92.

[3] حامد أبو حمد، الخطاب والقارئ –نظريات التلقي وما بعد الحداثة وتحليل الخطاب–، مرجع سبق ذكره، ص 93.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ثانيا: وولفانغانغ إيزر Wolfgang Iser.

يعد فولفغانغ آيزر (**Wolfgang Iser**) أحد طلاب جامعة كاونستانس الألمانية، قفد بذل جهدا كبيرا في تطوير هذه النظرية، ووضع لبناتها الأساسية، معتمدا على مرجعيات متنوعة كالظاهراتية، وعلم النفس، واللسانيات والانتروبولوجيا، حيث بدا متأثرا بفلسفة رومان انجاردن الفيلسوف البولندي، لم يكن آيزر آنذاك منحا فلسفيا أو تاريخيا كما هو عند ياوس[1].

عمل أستاذ في جامعة كونستانس الألمانية اضطلع بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهى فيها وزميله ياوس إلى فكرة النظرية الجديدة.

كانت أولى محاضراته التي ضمنتها رؤيته النقدية تحت عنوان "الإيهام واستجابة القارئ في خيال النثر" وهي محاضرة ألقاها على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970[2].

وانطلق آيزر من البداية نفسها التي كان ينطلق منها ياوس وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية والتشديد على فعل التلقي في قضيتين أساسيتين هما: تطور النوع الأدبي، وبناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج[3].

ناقش آيزر مفهوم التأويل الكلاسيكي وعده غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى، فوجد أن أسلوب التأويل الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر يحط من قيمة العمل لأنه يعده مجرد انعكاس للقيم السائدة، لأنه كان يحاكي المفهوم الهيجلي الذي يرى العمل مظهرا حسيا للفكرة[4].

إذ بدت مفاهيم آيزر ذات طابع إجرائي مستفيد من المقاربة الموضوعية للنص لأن بناء المعنى ليس إسقاطا للمفاهيم الذاتية التي يمتلكها المتلقي على بنية النص كما هو الحال في التأويل الانطباعي الكلاسيكي، وبدت عناية التلقي تتجه وجهة وظائفية تكشف عن شبكة العلاقات الدلالية من خلال التفاعل بين بنى النص وبنى

[1] عبد الناصر محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 121.
[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، مرجع سبق ذكره، ص 34.
[3] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سبق ذكره، ص 48.
[4] المرجع نفسه، ص 49.

الإدراك مع إفقار المرجعيات الخارجية غير الخاضعة للبعد الوظيفي، واقترب آيزر بذلك من أطروحات انغاردن الذي ميز بين البنية الثابتة النمطية (بنية الفهم) وبين البنية المادية المتغيرة (بنية النص)[1].

وهذا ما سيتم عرضه وتبيانه في مقترحات آيزر حول القائ الضمني والتفاعل بينه وبين العمل الأدبي.

1-القارئ الضمني Implied Reader:

يعد القارئ من القضايا التي طرحتها الأبحاث المعاصرة متسائلة عن ماهيته ودوره، وذلك الدور الذي يضطلع به في الإبداع الأدبي، وعن مكانته في الأثر ذاته وعن علاقته بعملية القراءة.

فالقارئ الضمني كمفهوم "له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي إذن هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة"[2].

فقارئ آيزر "ليس له وجود حقيقي، فهو يجسد التوجيهات الداخلية لنص التخييل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا"[3]، فهو ينص على تحقيق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية.

إن القراءة كما يقدمها آيزر عملية منتجة وذات فعالية، وليست مجرد استجابة ومتعة القارئ تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجا، ويتم ذلك عندما يتيح له النص أن يحضر ممتلكاته وقدراته الخاصة لتقوم بدورها، وذلك لن يتم دون عملية مشاركة من رغبة القارئ وبنية النص[4].

وفي ظل هذا الفهم يطرح آيزر مفهوم "القارئ الضمني" الذي أقامه على أساس من تعارضه مع مجموعة من المفاهيم التي حددتها القراءات البنيوية والأسلوبية التي سبقته كالقارئ المثالي، والقارئ المعاصر، والقارئ المخبر والقارئ المستهدف وغيرهم.

---

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سبق ذكره، ص 49، 50.

[2] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهي، فاس، المغرب، 1987، ص 29.

[3] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية الواقع الجمالي، تر: أحد المديني، مجلة أفاق المغربية، الدار البيضاء، العدد 6، 1987، ص 31.

[4] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2004، ص 82.

إذ يرى آيزر أن "المفاهيم المختلفة المطروحة سابقا للقراء تؤدي جميعا إلى قيود تقضي على قابلية النظريات المرتبطة بها للتطبيق العام، ومن أجل إدراك التأثيرات والاستجابات الناتجة التي تثيرها الأعمال الأدبية لابد من استحضار القارئ دون تحديد مسبق لشخصيته أو لموقفه التاريخي"[1].

والقارئ الضمني بوصفه تعبيرا عن الدور الذي يسنده إليه النص ليس فكرة مجددة مستقاة من قارئ حقيقي بل والقوة التحكمية التي تكمن وراء نوع من التوتر يفرزه القارئ الحقيقي حين يقبل الدور المسند إليه، فالقارئ الضمني عند آيزر محدد من خلال نصية استمرارية النتاج معنى على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده كما ترسخ في المفهوم الكلاسيكي، وهذا يعني أن "القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة"[2]، وبهذا يحاول آيزر أن يميز قارئه من رموز القراء التي ظهرت في السنوات الأخيرة، مثل (القارئ المتفوق) أو (القارئ المبلغ)، فقارئ آيزر لا يكتسي أي وجود، لأنه يقع داخ النص ذاته، فالنص لا يصبح متحققا إلا إذا قرأ في ظل شروط التحقق التي يقدمها النص لقارئه الضمني، ويتخذ مفهوم القارئ الضمني عنده صبغة تفاعلية فهو من جهة يجعل عنصر المعنى مسألة غير مبررة دون ربطه بعملية الواقع الناتجة عن عملية القراءة، كما يجعل القارئ من جهة أخرى عنصرا محايدا للنص، فالمتلقي لا يوجد في مقابل النص أو النص في مقابل المتلقي بل إنهما يوجدان معا داخل النص، ويعمل القارئ الضمني على تحويل البنيات النصية إلى أفعال تمثيلية في مجموع تجارب القارئ، ويلح أخيرا آيزر على ما يسميه بالذخيرة وهو مجموع المعايير الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي يحملها القارئ كمعارف ضرورية أثناء القراءة[3].

درس آيزر الأعمال الأدبية ووجد أن هذه الأخيرة تحوي في بنياته الأساسية على متلقي قد افترضه المؤلف بصورة لاشعورية، وهو متضمن في النص، في شكله وتوجهاته وأسلوبه، إضافة إلى أننا نجد أن مفهوم القارئ الضمني شبيه تماما بمفهوم اللغة عند دوسوسير فهو تجريد يوجه العمل الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة وجهة تحقق وظيفته التواصلية[4].

نلخص إلى أن تحليل آيزر للأعمال الأدبية جعله يكشف وجود هذا القارئ الذي يساعد على تحقيق الوظيفة التواصلية لهذه الأعمال.

---

[1] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط 1، 2000، ص 42.

[2] روبرت سي هول، نظرية الاستقبال –مقدمة نقدية–، مرجع سبق ذكره، ص 103.

[3] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، مرجع سبق ذكره، ص 42.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سبق ذكره، ص 148.

2-التفاعل بين القارئ والنص:

ترى نظرية التلقي أن المشاركة الفعالة بين بنية النص ومتلقيه، أهم شيء في نظرية الأدب، ويجب على القارئ أن يأخذ موقعه الصحيح باعتباره المرسل إليه ومستقبل النص، ومستهلكه في الآن ذاته، فلم يعد يرى القارئ ذلك المتلقي السلبي الذي يكتفي بما يقدمه له النص، بل أصبح من واجبه أن يخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة عبر استيعاب النص وفهمه واستنطاقه.

وبناء على أن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ ولكن تركيب أو التحام الاثنين، فتلقي آيزر "قد جسد التحول الذي طرأ على التأويلية من دراسة معنى المؤلف ومعنى النص إلى المعنى المنتج بفعل فهم التلقي"[1]، فتلقيه رسم ثلاثة أبعاد للتطوير:

البعد الأول: يتضمن النص في احتمالاته ليسمح ويتأمل إنتاج المعنى وكمثل انجاردن فإن آيزر يعتبر النص هيكلا لأوجه مخططة يجب أن يحقق معقولية أو محسوسة من قبل القارئ، أما البعد الثاني: فإنه يستقضي إجراءات النص في القراءة ومما له أهمية هنا هو الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت، والبعد الثالث: فهو العودة إلى البناء الاتصالي للأدب لتفحص الحالات التي تصعد وتحكم تفاعل النص/القارئ[2].

ويهدف آيزر إلى شرح كيفية إنتاج المعنى وكيفية تأثير الأدب على قارئه من خلال مرجعيات النص التي تسهم القارئ بدوره في بناءها من خلال أو عبر تمثله للمعنى، ولتبيان عملية التفاعل بين هذه المرجعيات ابتدع آيزر مجموعة من المفاهيم الإجرائية وأولها سجل النص.

أ-سجل النص:

وهو مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما، أي أن النص في لحظة قراءته ولكي يتحقق المعنى يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص، كالنصوص الأخرى، وكل ما خارج عنه كأوضاع وقي وأعراف اجتماعية وثقافية[3].

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص 128.
[2] روبرت سي هول، نظرية الاستقبال –مقدمة نقدية–، مرجع سبق ذكره، ص 102-103.
[3] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سبق ذكره، ص 153.

ويعني هذا أن المعنى لا يتحول من بطن المؤلف إلى بطن القارئ إلا إذا قام القارئ باستدعاء خبراته السابقة، وربط النص بالسياقات المحيطة بالنص.

ب–الإستراتيجية النصية:

يسمي آيزر التخطيطات البيانية الموجودة في النص الاستراتيجيات النصية، فهي موجهات نصية وإحالات مرجعية وظيفتها ربط عناصر السجل، فتقوم بترتيب خطية النص مما يعطيها دورا تنسيقيا مع السجل وتكون الاستراتيجيات –إذن– توجيهات عملياتية تقدم للقارئ سلسلة من الإمكانيات التأليفية التي ينبغي على فعل القراءة أن يعتمد عليها[1]، وتبدو أهمية الاستراتيجيات كلما حولنا تلخيص قصة أو عمل أدبي، حيث نعمل على هدم النص وخلخلته، فيضيع منه جزء معين، هذا الجزء المفقود يضيع معه نسق النص، والتنظيم الاستراتيجي للنص والوصلات بين عناصر المخزون[2]، فيقول آيزر إن الذخيرة أو المخزون يتضمن عناصر تعبر بدورها بمثابة مضمون وهي بحاجة إلى شكل أو بناء لتنظيم عرضها، تقوم بوظيفة البناء هذه الاستراتيجيات النصية فهي تلك الأنساق المادية والأحوال التي تصل إلى المواد ببعضها، وتسور كلا من البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تنبه القارئ[3]، ويعتمد آيزر في شرحه للاستراتيجيات على مفهومين[4] هما: الموضوع؛ وهو ما يظهر لرؤية القارئ أي ا يقابل البنية التركيبية، والأفق؛ وهو ما يغيب عن رؤية القارئ ويقع على عمق النص ويقابل البنية الاستبدالية، وهنا يأتي دور الاستراتيجيات كوحدة دينامية في توجيه القارئ أنها مجموع التقنيات التي يستعملها النص والمتلقي في مواجهة تواترية مع منظورات النص المختلفة، الموضوع تارة والأفق تارة أخرى، ولا يفترق هذا التقسيم كثيرا عن مفاهيم المناهج النقدية السابقة، إلا أن ما يميز مفهومي آيزر هو أن عناصر موضوع النص تكون منتقاة بقصدية تجعلها تنسلخ من دلالاتها الأصلية، لتصطدم مع دلالات التركيب الجديد على مستوى القارئ، مما يحدث توترا بين الدلالتين هو سبب حدوث الفهم وتعميقه.

إذن توجب الاستراتيجيات مجموعة قواعد تصاحب عملية التواصل بين عملية التواصل بين المؤلف والمتلقي، فتقوم بإدخال مجموعة عناصر في النص وصياغتها مستعملة في ذلك المعايير والقوانين الجمالية المتعارف عليها لإحداث الألفة بين القطبين المتفاعلين.

---

[1] مجموعة من المؤلفين، بحوث في القراءة والتلقي، محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط 1، 1998، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 40.

[3] روبرت سي هوليب، نظرية الاستقبال، مرجع سبق ذكره، ص 107.

[4] المرجع نفسه، ص 107.

تلخص في الأخير إلى أنه لابد للذات القارئة أن تدرك هذه الاستراتيجيات، حتى يمكنها التموقع في النص والتحاور معه، والاستراتيجيات ليست بنيات السرد ومظاهر النص السطحية، بل بنيات تكمن وراء هذه التقنيات لتمكنها من أحداث التأثير في المتلقي[1]، تقوم الاستراتيجيات إذن برسم معالم النص، وفي الوقت نفسه تعمل عمل تغريب المألوف كوظيفة نهائية لها[2]، فتوفر كل ما يضمن التواصل بين النص والقارئ، من خلال ربطها بين عناصر النص، وكذلك بين السياق المرجعي والقارئ، كما يعمل سجل النص على وضع القارئ في إطار مرجع البنية النصية.

رغم أهمية هذين العنصرين، إلا أننا لا نشير إلى ضرورة وجود فعل القراءة حتى يؤدي هذان المفهومان دورهما، فكل منهما يعمل على جعل النص في تواطؤ وتكافؤ مع القارئ لتفعيل عملية التفاعل، لكن لابد أن نتعرف على بنية أخرى من البنيات النصية، التي يراها آيزر مركز تنشيط فعالية القراءة، واستقرار ملكات القارئ وقدراته،إنها البياضات أو ما يسميه انجاردن موقع اللاتحديد.

ج–مواقع اللاتحديد:

لقد وضع انجاردن مفهوم اللاتحديد، فهو يرى أن ما يميز الأعمال الأدبية عن موضوعات الحقيقة (الملموسة) والموضوعات المثالية هو كونها موضوعات قصدية خالصة، وبالتالي فهي تحتاج إلى التحديد النهائي والكامل لأنها تفتقر إليه، لذا نجد الأعمال الأدبية والفنية عموما تظهر في شكل خطاطي أين تكثر مواقع اللاتحديد التي لم يتم تحديدها بصفة نهائية وكاملة[3].

وقد أخذ آيزر هذا المفهوم من عند انجاردن وعدل فيه أين أصبح يشير إلى معنيين متعارضين، فإذا كان انجاردن يرى بأن القارئ يقوم بملء هذه المواقع وتحديدها بصورة تلقائية أين يتوهم تحديدا للعمل فإن آيزر يعتقد أن عملية الملء هذه تحتاج لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي تدفع القارئ إلى استحضار سجل النص وكذا خبرته في فهم النصوص[4].

[1] روبرت سي هوليب، نظرية الاستقبال، مرجع سبق ذكره، ص 107.

[2] المرجع نفسه، ص 107.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007، ص 222.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، مرجع سبق ذكره، ص 155.

يعترض آيزر على جعل عملية ملء أماكن اللاتحديد عند انجاردن عملية بسيطة وسهلة، لأن السير على ما ذهب إليه من استدعاء أماكن اللاتحديد لعملية التحقيق بهذه الطريقة يفقد القارئ النشاط والحيوية وقدرته على التخيل وهنا يكون التفاعل بين النص والقارئ شبه منعدم، ولا شك أن الاستحقاق الكبير الذي يجب رده إلى انجاردن يكمن في مقاطعته للتعريف الكلاسيكي للعمل الأدبي باعتباره مكتملا ومحددا بكيفية نهائية، ونظرته إلى هذا الأخير باعتباره مجرد بنية خطاطية تنطوي على مجموعة كبيرة من أماكن اللاتحديد وتمييزه له عن مجموع أفعال التحقيق التي يقوم بها القارئ، والضرورية لتحديد فضاءاته الفارغة وتجسيد موضوعه القصدي لقد استطاع انجاردن بحق تأسيسه لمفهومي التحقيق وأماكن اللاتحديد، أن يكشف عن بنية التلقي التي ينطوي عليها بالضرورة كل عمل أدبي[1].

كما أن آيزر أشار إلى نوع آخر من الفراغات غير أماكن اللاتحديد التي تحدث عنها انجاردن، ويجدد آيزر أن هذه الفراغات تتموقع بالضبط بين الخطاطات أو المنظورات النصية، وتحث القارئ على ضرورة التركيب من أجل بناء موضوع جمالي، إذ هذه الفراغات التي يسميها آيزر البياضات النصية تتمثل في مجموع التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية، ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص على ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها[2].

وهذا يستلزم دخول القارئ إلى النص ليملأ الفراغات الموجودة داخله وبالتالي الربط بين الأجزاء النصية غير المترابطة.

نستطيع أن نستخلص من خلال هذه الإطلالة الموجزة على الفكر النقدي عند آيزر أنه كان يحاول دائما شرح وتبيان كيفية بناء المعنى الأدبي من خلال مجموعة الأفكار التي صاغها ودعمها بعدد من المفاهيم الإجرائية، وليساهم بذلك وبشكل أكبر في إعادة الاعتبار لعنصر لطالما غيب في النظريات السابقة على الرغم من كونه عنصرا من عناصر العملية التواصلية ذات الأقطاب الثلاث التي لا يمكن عزلها عن بعضها البعض وإلا تعطلت العملية التواصلية وهي المرسل (الباث/النص/الرسالة)/ المرسل إليه (المتلقي).

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سبق ذكره، ص 224.

[2] المرجع نفسه، ص 225.

خلاصة الفصل:

ختاما لما سبق ذكره فالبحث في الأصول الايتيمولوجية والخلفيات الفلسفية لنظرية القراءة والتلقي يمهد للباحث معرفة الأجهزة المفاهيمية والمقولات المنهجية التي قامت عليها هذه النظرية ومعرفة امتدادات مصطلحاتها للتصورات التي وضعها الفلاسفة الظاهراتية والتأويلية، فقد استفاد وولفانغ آيزر في وضع مصطلحات من قبيل (الوقع الجمالي، الطبقات التخطيطية، القارئ الضمني) من تصورات هوسرل حول مفهوم القصدية ورومان انجاردن حول مفهوم الطبقات التي يتشكل من خلالها العمل الأدبي جماليا، كما استفاد هانز روبرت ياوس من خلال نظرته الجديدة حول تاريخ تلقي الأعمال الأدبية خاصة مفهوم أفق الانتظار من معين تأويلية غادامير الذي ركز على مفهوم الأفق التاريخي.

الفصل الثالث

نظرية التلقي في الخطاب النقدي العربي (تطبيقي)

تمهيد:

إن تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي له تأثيرا قويا وشديدا، وجوانبها كثيرة متمثلة في رجوعهم إلى التراث يستنطقونه ويبحثون فيه عن آراء المفكرين العرب القدامى حول القارئ المتلقي وملابساته، ومن أهم أسباب هذا التأثير ضجر كثير من النقاد من المقاربات البنيوية الصارمة التي أضرت بالنصوص الأدبية ومن المناهج الغربية التي تتسم بكثير من العلمية في الطرح وهو ربما ما لا يوافق النص الأدبي المنطلق والمتحرر، وكان اهتمام النقاد العرب بهذه النظرية بالغا خاصة بعد تواصلهم معها واطلاعهم على كثير من خصائصها، وقد ظهر الاهتمام خاصة في بلدان المغرب –المغرب الأقصى على وجه الخصوص–، ومن رواد هذه النظرية في العالم العربي نجد مجموعة من النقاد منهم: عبد الفتاح كليطو وحميد لحميداني ومحمد مفتاح وحبيب مونسي وغيرهم الكثيرين.

وفي هذا الفصل ارتأينا أن نقدم أهم ناقدين في عصرنا هذا من النقاد العرب، ففي الركن الأول ارتأينا أن نتحدث فيه عن عبد الملك مرتاض وفي الثاني عن بشرى موسى صالح.

أولا: عبد الملك مرتاض.

يعد عبد المالك مرتاض أحد النقاد الجزائريين الذين كان لهم في عالم النقد والمعرفة دور كبير بفضل لغته التي كثر حولها الحديث لما تحمله من سمات أدبية، وكذا قدرته الفائقة على الفهم والتحليل والصياغة الراقية، عني بدراسة النصوص الأدبية العربية قديمها وحديثها بالموازاة مع تتبعه للنظريات والمناهج الغربية الحديثة، إذ حاول المؤالفة بين التراث والحداثة والمقاربة بين الرؤى المتباعدة والمعايشة بين الثقافات المختلفة، هذا ما جعله أكثر النقاد كفرا بعبودية التوحد للمنهج الواحد وأكثرهم توزعا بين المناهج، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على تفوق الرجل وقدرته على تطويع المنهج لصالح النص.

من أهم الدعامات التي أسعفته على فهم أسرار اللغة العربية حفظه للقرآن الكريم المعجز في ألفاظه ومعانيه وهو في سن مبكرة، يقول مرتاض:"إن هذا القرآن لتربطني به صلة روحية حميمية منذ صباي المبكر، حيث كان أول ما حفظت فأمعنت في ختمه إحدى عشرة مرة مسطورا على لوح الخشب وبقلم القصب وبحبر الصمغ"[1].

فقد عمل مرتاض على جعل اللغة التي ينسج بها النص الأدبي الأساس في أي خطاب نقدي ورفض انتماء الإبداع إلى غير نفسه، وعد النص الأدبي على أنه حقيقة الإبداع كونه ينطلق من النص للغة ليصل إلى الكشف في النص عن كيفية بناء لغته.

آثار صنيعه هذا حفيظة بعض الباحثين الذين عكفوا على قراءة وتقييم منتوجه النقدي والأدبي، ومن أهم القضايا الجديدة التي خاضها مرتاض البلاغة، فقد كون الرجل فكرا بلاغيا خاصا.

1-مصادر عبد الملك مرتاض السيميائية:

ومن خلال قراءتنا للعديد من مؤلفات الناقد عبد الملك مرتاض وتتبعنا لقراءاته الإجرائية ومناهجه التطبيقية والمتناولة للنص الأدبي، أمكننا الاستنتاج بأن عبد الملك مرتاض ناقد عربي جزائري يتكأ على ركيزتين هامتين في دراسته، يتكأ على التراث الذي استطاع هضمه ومنذ نشأته، والنظريات الحديثة التي استطاع استيعابها بدءا بتقمص أفكار أصحابها وصولا إلى المصادر التي اعتمدها وأخذ منها.

[1] عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان، دار هومة، الجزائر، 2001، ص 08.

الشيء الذي ساعده على التعامل مع الثقافة الوافدة ببصيره متفتحة وذوق أصبل، فلم يتعامل مع المناهج الغربية بروح آلية عمياء، بل كان يطعمها بذوق تراثصي، ويصل الغربي بالعربي، كما فعل بين جان كوهين والجاحظ؛ جاكبسون وابن خلدون؛ قريماس وبعض البلاغيين العرب...[1].

أ-المصادر الحداثية:

نراه في أكثر من مؤلف يؤكد تأثره بالدراسات الحداثية الغربية معلنا استفادته المبركة من النقد الجديد وتياراته، ففي كتابه ألف ليلة وليلة يشير إلى أن الدراسة محاولة منهجية لدراسة التراث العربي السردي وإثارة السؤال والعودة إلى التجديد والبعد عن فخ التقليد الذي ابتلي به في نظريات قرأها في لغاتها الأصلية طورا ومترجمة طورا آخر، كما أكد في موضع آخر حرصه على الاستفادة من النظريات العربية والإفادة من بعض التراثيات ليقوم في الأخير بالعجن بينهما وتناول النص برؤية مستقلة مستقبلية[2].

وما يبرهن ويدلل على استفادته المبكرة من النقد الجديد وتياراته كما أشرنا سابقا هو قوله:"لولا طائفة من النقاد الثوريين الذين رفضوا أن يظل النقد على ما أقامه تين ولانسون وبيف، وأقبلوا يبحثون في هذا النص بشرط علمي عجيب، فأخذوا يقلبون أطواره على مقالب مختلفة، ومن هؤلاء: الاجتماعيون، والبنيويين والتفكيكيون والتشريحيون والسيميائيون، وأثناء ذلك الأسلوبيون، لكان أمر النقد ودراسة النص الأدبي بخاصة انتهى إلى باب مغلق لا ينفتح بأي مفتاح"[3].

من هذه المقولة نرى عبد الملك مرتاض يقف جنبا إلى هؤلاء الثوريين الطاكحين إلى التجديد والخروج عن نسج المألوف آخذين من النص الأدبي عالما أوليا وفضاء رحبا لدراساتهم الإجرائية.

---

[1] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002، ص 123.

[2] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 11-28، نقلا عن:مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي ،-دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 44.

[3] عبد الملك مرتاض، (ألف-ياء)، تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب، وهران، 2004، ص 19.

ب–المصادر التراثية:

تتعدد مشارب مرتاض التراثية لعنايته بالتراث ومحاولته المزواجة بينه وكل ما هو حداثي، وقد استطاع توظيف التراث إلى حد ما للخروج من أحد أهم المعوقات التي تعيق النقد السيميائي العربي انطلاقا من المصطلح وخاصة مصطلح (سمة وسميائية...).

وفي هذا يبدو زواضحا اعتماد الباحث على بعض مظاهر اللسانيات من خلال مصادرها المعجمية الأصلية كمعجم كريماس وكورتيس السيميائي ومعجم جان ديبوا اللسانياتي يقول:"إلى كل هذه المصطلحات التي كان معجم اللسانيات يعج بها قبل ظهور هذا العلم، ولكنها السيميائية، حاولت تطوير هذه المفاهيم وتطويعها، لا تجاهلها، فأضفت عليها معاني جديدة لم تكن فيها من قبل، ونلاحظ أن كثيرا من هذه المفاهيم تنازعتها الألسينة (اللسانيات والسيميائية) والتشريحية نفسها"[1].

وفي كتابه (ألف–ياء) يظهر جليا تأثره بدريدا من خلال منهج تحليله لنص (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، إضافة إلى ذلك تأثره بالروافد الفلسفية، فقد نقد البنيوية وبرهن على أن مفهوم البنية ينتمي إلى التقاليد الفلسفية، فتزعم الباحث هذا المنطلق الفكري منهجيا وإجرائيا محاولة منه في تطويع الإكراه ومقاربتها مع تعقيدات نظرية لسانياتية تمثلتها كتابات بارت وتودوروف غير أن هذه الإفادة النظرية والفكرية عند عبد الملك مرتاض اقتصرت على بعض المؤلفات المحدودة نسبيا لعلماء مثل: كريماس وج.بيكون بوصفهما مرجعين أضاءا الكثير من أفكار جاك دريدا ومن المنظور الإجرائي، تمثل عبد الملك مرتاض أفكار التفكيكية لدى دريدا من خلال تحليله لغة القصيدة (أين ليلاي؟)[2].

2–بلاغة التلقي عند عبد الملك مرتاض:

إن مصطلح التلقي وإن كان من نتاج جمالية التلقي كان حاضرا عند القدامى ومنهم حازم القرطاجني فأكثر ما يشد انتباه قارئ كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" إصرار صاحبه على استعمال ألفاظ ومصطلحات خاصة بأثر الكلام في نفس المتلقي[3].

[1] عبد الملك مرتاض، (ألف–ياء)، تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة ، مرجع سبق ذكره، ص 21.

[2] مولاي علي بوخاتم الدرس السيميائي المغاربي، مرجع سبق ذكره، ص 28.

[3] محمد بنلحسن، الوعي المصطلحي في النقد العربي، مصطلح التلقي لدى حازم القرطاجني، أنموذجا، الخميس 15 فبراير 2007.

وإن كانت ألفاظ التلقي ومصطلحاته غزيرة في الكتاب المذكور سالفا إلا أنها تتميز بالتنوع والتفاوت والكثرة وتلتقي عند مصطلح واحد وهو النفس، إذ لا يحظى اللفظ أو المصطلح بالانتماء إلى الحقل الدلالي للتلقي إلا إذا كان من النفس أو متوجها نحوها أو مرتبطا مع قواها[1].

جاء الاهتمام بالمتلقي ودوره الفاعل في إبداع البث الأدبي كرد فعل على هيمنة المؤلف في المناهج النقدية الحديثة وعلى سلطة النص في المناهج المعاصرة، فتنبه نقاد ما بعد الحداثة إلى أهمية القارئ على الرغم من أن بذور هذا الاهتمام قد وجدت قبل هذا لدى ت.س إليوت الذي يشير إلى أن وجود القصيدة هو في منطقة بين الشاعر والقارئ[2]، ويؤكد مرتاض أن اللغة هي المفتاح السحري الذي يلج من خلالها القارئ إلى عالم النص، إذ لا يمكن الفصل بين ثنائية (النص–اللغة)، فالعلاقة بينهما علاقة اعتباطية، يقول مرتاض:"النص جمالية تستمد كيانها من تفاعل اللغة مع اللغة، وملاعبة اللغة للغة، ورفض اللغة للغة، وذوبان اللغة في اللغة، بل فناء اللغة في اللغة، بل ميلاد اللغة في اللغة،...إنه المستحيل الذي لا ينجز إلا باللغة، والمجال الذي لا يسعه إلا حيز اللغة"[3]، فهو يتعامل مع اللغة كغاية وليس كوسيلة.

ويؤكد في الحين ذاته أن النص لعب باللغة، فاللغة تتلاعب مع نفسها بألفاظها وهي تعبر عن أدق الدقائق، وأنبل العواطف وأرق الهواجس وألطف الوساوس...لو ما النص الذي هو ثمرة عطاء اللغة لما تعارف الناس وتفاهموا، ولما بلغت الرسائل السماوية ولما نزلت الكتب على الرسل...اللغة مجرد ألفاظ طائرة لا تتخذ دلالاتها إلا فيه[4]، فالنص يكتب من أجل أن يقرأ وبالتالي فالقارئ يؤوله وينتج نصا آخر، فالنص الأدبي عال منغلق، ولكنه قابل للانفتاح، بيد أن مفتاحه لا نأخذه بأيدينا ونمضي لنفتح أبوابه ونستنكه أسراره، وإنما نبحث عن هذا المفتاح في ثناياه ذاتها[5]، إذ من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ من النص منتهاه، بل تبقى قراءتنا قاصرة على جانب منهجي محدد، إلا أن الدراسات المعاصرة واللسانية الحديثة حاولت أن تصطنع قراءة مركبة تنظر إلى النص بكل ما يحمله من مركبات لسانية وغير لسانية، كما أن إنتاج المعنى يتم كنتيجة لتفاعل بين النص والقارئ، ومن ثم فإن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ، وإنما هو تركيب متجانس بين الاثنين.

---

[1] علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مخبر نظرية القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، lab-reception@univ-biskra.dz.

[2] ت.س.إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، تر: يوسف نور عوض، بيروت، لبنان، 1989، ص 38.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2010، ص 05.

[4] المرجع نفسه، ص ص 4-5.

[5] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟، وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 53.

لقد أخذ مرتاض على عاتقه كيفية قراءة النصوص الإبداعية باعتبار هذه الأخيرة عالما منفتحا يحمل إجراءاته ولا يصلح أن نفرض عليه منهجا معينا، وفي هذا الصدد يقول:"كلا، وليس هذا الأمر بهذا اليسر من الممارسة، ليست القراءة قراءة نص من النصوص الأدبية مما تستطيع نظرية من النظريات الحسم في أمره، إن إجراءات نظرية القراءة لا تشبه وصفة لتحضير وجبة تنشرها سيدة مبتدئة حين تريد طهي الطعام في مطبخها إن التزمت بمقاديرها وأزمانها وكل مواصفاتها حصل لها تحضير وجبة جيدة أو مقبولة"[1].

من خلال هذا القول يظهر مرتاض وبشكل جلي مهمة المتلقي، إذ أن تطبيق إجراءات نظرية القراءة بصفة آلية على النصوص أثناء الدراسة لا يساعد على الوصول إلى دلالات النص كلها، بل على القارئ المتلقي أن يكون واعيا بأن هذه الأدوات والإجراءات تبقى أدوات مساعدة في التحليل وتبقى ذاته المبدعة في تأويل المعاني هي سيدة الموقف.

نتيجة للأهمية البالغة التي يكتسيها المتلقي في قراءة النص، نجد الأستاذ عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية البلاغة –متابعة لجماليات الزخرفة والأسلبة– إرسالا واستقبالا، وفي فصله الخامس المعنون بالبلاغة بين الإرسال والتلقي، قد اصطنع مصطلح بلاغة التلقي أو ما يصطلح عليه في اللغة النقدية الجديدة بمصطلح القراءة، ولكن يشير مرتاض إلى أن هذا المصطلح تتقاسمه مجالات عدة، بحيث يشمل كل قراءة كالقراءة الصحفية مثلا أو العلمية أو الدينية...لذا فهو أبعد قليلا عن مجال الأدب ما أفقده خصوصيته[2].

في حين أن مصطلح جمالية التلقي يعني أنه الإحالة على شبكة من الإجراءات تسعى إلى تأسيس حقل لجمالية التلقي المحترف بحيث المستوى الفني الذي يستوي فيه النص الأدبي بكل الثقل الدلالي والجمالي الذي يمثل عليه[3]، فقد عمدت هذه النظرية الحديثة على التحول من قطب المؤلف –النص– إلى قطب النص القارئ.

وقبل اعتماد الدكتور مرتاض مصطلح جمالية التلقي فضل مصطلح القراءة إذ غدها إبداعا ثانيا، وهذا ما يظهر تأثره بالمصطلح المستحدث ودوره في تفعيل جمالية اللغة.

يسعى مرتاض إلى إقناع المتلقي بأن جمالية التلقي تتحقق داخل النص لا خارجه من خلال استنطاق القارئ لمعان النص المفعمة بالجمالية الفنية، فهو مؤمن الإيمان كله بأن اللغة الآسرة التي تجمع بين وظيفتين أساسيتين هما

[1] عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، العدد 4، جامعة السانية، بوهران، 1996، ص 13.
[2] متلف آسية، بلاغة التلقي عند عبد الملك مرتاض، بين التنظير والممارسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشلف، الجزائر، ص 184.
[3] المرجع نفسه، ص 184.

المعرفة وجمالية التلقي، ومن النصوص النقدية البليغة هذه القطعة التي يتوجه بها لأحد الشعراء باعتباره متلقيا نقادا لقوله:"إن هذا الشعر طفح مشطور، تضمخه غيابات ديجور، يتمرمر مع ذلك مترجرجا في أفضية من نور"[1]، فهو يدعو إلى وجوب حضور البلاغة بحضور التلقي.

إذ يتفق عبد الملك مرتاض في هذه القضية مع ما جاء به عبد القاهر الجرجاني منذ زمن بعيد في دراسته لمصطلحات البلاغة والفصاحة إذ كان ينبه في كل مرة إلى طبيعة المتلقي، فيراه تعاملا مع المستتر، وترويضا للعصي الدفين، وذلك من أسس مفهومه للمتلقي الذي يكشف الستر ويطلب المخبوء مستدلا بالإشارة والإيماءة، إنه متلق فوق الوضوح أو الشروح[2].

ويقول الجرجاني في هذا الصدد:"ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج"[3].

وعلى ما سبق يصبح النص عند عبد القاهر الجرجاني شفرة بين المبدع والمتلقي كلما تفنن الأول في تعميتها، كان الآخر أجدر وأمكن في فكها وسبر أغوارها وفهمها وتوظيف قدرات التلقي لديه، فالبلاغة لا تحصل ولا تتسنى معرفتها تفضل القول وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا فشيئا، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج على حد تعبير الجرجاني[4].

بالإضافة إلى وجوب تكافؤ المستوى في الإرسال والتلقي، فجمالية التلقي لا تقتصر على الذاتية ومعطياتها، بل عمدت إلى إشراك فعل الفهم والمقدرة العقلية الواعية واستثمار مرجعيات كثيرة ومتنوعة في التفاعل مع بنية النص وعبر علاقة حوارية معه تهدف إلى استقراء ما يحدث القارئ وقت التلقي وكيفية وصوله إلى طبقات التأويل والمعرفة، فالقراءة الجيدة تهدف إلى تحقيق تكافؤ من نوع خاص بين المرسل والمتلقي وهكذا تتحقق المعادلة النصية

[1] عبد الملك مرتاض، حصة أمير الشعراء، قناة أبو ظبي، تلفزيون الإمارات، الأربعاء 9 فيفري 2011، الساعة 19:30.

[2] ماجد بن محمد الماجد، المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، جامعة الملك سعود، ص 1، نقلا عن : علي بخوس، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مرجع سبق ذكره.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، القاهرة، ط 1، 1991، ص 34.

[4] علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مرجع سبق ذكره.

سواء في هندسة النص من طرف المرسل المؤلف، وكذا المتلقي الذي يقوم بنشاط نقدي يستند إلى مفاهيم نظرية متنوعة، وإجراءات منهجية لا تقل كفاءاتها عن كفاءة مرسلها.

يؤكد مرتاض في رسمه للعلاقة بين الأدب والقارئ إلى أن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك تعود على التعامل مع الآثار الجمالية وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، وهذا يعني أن القارئ عنده هو قارئ يملك رصيدا من الكفاءة والاحتراف[1].

[1] متلف آسية، بلاغة التلقي عند عبد الملك مرتاض، بين التنظير والممارسة، مرجع سبق ذكره، ص 186.

ثانيا: بشرى موسى صالح.

أصبحت نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث المحور الذي تدور عليه معظم الاشتغالات النصية، وقد كثرت الأسس النظرية التي تقف موقف التوصيف لمجمل التجربة المعاصرة في علم النص والأسلوبية.

ومن خلال هذا الركن سنقوم بتقديم كتاب نظرية التلقي أصول...وتطبيقات للأستاذة بشرى موسى صالح، لأبين الطريقة المتبعة من طرف الناقدة في تطبيق المبادئ والمفاهيم الإجرائية لهذه النظرية على النصوص العربية.

1-نظرية التلقي أصول وتطبيقات:

تتقاطع نظرية التلقي وتتواصل مع الاشتغالات النصية الحديثة ي جملة من الإجراءات والتصورات التي ترنو إلى إضافة جوانب معينة في النص الأدبي، بما يمكن من إثراء الأبعاد المعرفية للمنهج وجعلها أكثر حيوية في تحليل النصوص الشعرية الحديثة، فنظرية التلقي وجمالياتها تعتمد أساسا على جملة من المبادئ الألسنية والسيميولوجية التأويلية، التي تستلزم الاختيار والتركيب لإنشاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافرة التي تمنح التحليل تكامليته المطلوبة[1].

وفي كتاب بشرى موسى صالح تجربة إجرائية تأويلية رائدة، تستند إلى المنطق النظري، وتمضي في القراءة النصية في أوجهها المتعددة، وهذا كبديل إجرائي في النقد الأدبي الحديث، والذي يتأسس وفق مزدوج دلالي يتمثل في بعدين هما:

-الأول: يتمثل في الحداثة الإبداعية العالمية؛

-الثاني: يتمثل في الحركة المنهجية النقدية العالمية.

أ-الفصل الأول: علم النص كبديل إجرائي.

اشتمل الفصل الأول من الكتاب على شرح مستفيض للحركة المنهجية النقدية العالمية من الحداثة المنهجية المؤسسة، يحاول هذا الفصل مقاربة الظاهرة المنهجية في نقدنا الحديث بطريقة بنائية مفصلية ترمي إلى الكشف

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سبق ذكره، ص 06

عن أنساق الاشتغال المنهجي العربي على نحو كلي، لا استقرائي تاريخي، وبما يسم في تأشيرة الخيوط النظرية والإجرائية ذات الطابع الوظائفي الإشكالي في الحداثة المنهجية المؤسسة[1].

حيث تعرضت الباحثة في هذا الإطار إلى الموقف من المنهج من خلال قولها:"ويتضح هذا النسق بكونه يمثل الموقف من الآخر أو من شبكة التطورات المعرفية الجاهزة ذات الامتدادات المختلفة"[2]، وتشير إلى موق النقاد العرب المعاصرين من المنهجيات الوافدة التي تأرجحت بالرضا والرفض، فالموقف العدائي من المنهج موقف لا حيادي، بل منحاز والانحياز مشروط وممثل لتفكير بدائي يظن أن النقد هو عملية رفض وقبول، استجابة ونفور، عشوائية ومزاجية[3].

كما تعرضت الكاتبة إلى تحولات المنهج النوعية، التي بدأت معالمها تتضح مع بداية الستينات، مع المنهج البنائي الذي يعنى بدراسة الماهية والتشكل النصين، حانت مع الستينات لحظة منهجية نقدية، جديدة في العالم شكلت تحولا تحديثيا يعنى بدراسة الماهية والتشكل النصيين، وتمثلت هذه اللحظة على وجه التحديد في المنهج البنائي، فهو خط الشروع أو التأسيس للفاعلية التحديثية الجديدة وبدت اللحظة المنهجية الغائبة هي لحظة التأريخ والتحول والصيرورة الخارجية[4].

وتطرقت بعدها إلى الكشوف التطبيقية، وما تتضمنه من منهج مقترح، وذلك في قولها:"وقفنا في النسقين السابقين عند زمنيين في المثاقفة المنهجية النقدية العربية من حيث المفهومات والتصورات الإجمالية، عالج النسق الأول تأرجح المواقف بين الرضا والرفض للمنهجيات الوافدة، وغادر النسق الثاني الدائرة الأولى إلى زمن جديد هو الزمن النوعي للتحولات المنهجية، وسيؤثر النسق الثالث والأخير زمن التأسيس المنهجي التحديثي العربي"[5]، وقد تشكلت معالم هذا المنهج في اتحاد مرحلتين أساسيتين هما:

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سبق ذكره، ص 11.
[2] المرجع نفسه، ص 12.
[3] المرجع نفسه، ص 13.
[4] المرجع نفسه، ص 17.
[5] المرجع نفسه، ص ص 22-23.

أ–المرحلة التعريفية:

وفيها يكون التعريف بأبرز ما استجد في نظرية الأدب العالمية من مناهج وتصورات للعمل الأدبي والتي ظلت تتراوح بين الترجمة والتأليف، وقد ذكرت في ذلك جهود كل من عبد السلام المسدي وصلاح فضل، وشكري عياد وكمال أبو ديب، وعبد الله الغذامي، وحميد الحميداني[1]، إن التأسيس المنهجي الحديث قد بدأ يشق طريقا مغايرا لما كان عليه، ويمكن تحديد مرحلتين للتأسيس النقدي العربي الحديث، تتمثل الأولى في ما يمكن الاصطلاح عليه بالمرحلة التعريفية وانصب الجهد فيها على التعريف بأبرز ما استجد في نظرية الأدب العالمية من مناهج وتصورات للعمل الأدبي والنقدي في آن واحد[2].

ب–المرحلة الإجرائية:

حاولت الناقدة في هذه المرحلة اختبار صحة الفروض الغربية على إنتاجات العربية كخطوة مقبولة تسعى للخروج من دائرة التنظير إلى دائرة التطبيق، واتخذت كتاب صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة كنموذج تطبيقي يعكس تطلعات علم النص في المعالجة والتحليل، وهذا نجده في قولها:"وتجاوز النقاد هذه المرحلة التعريفية إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بالمرحلة الإجرائية، حيث تحول الإنجاز النقدي العربي صوب منطقة أخرى تحاول اختبار صحة الفروض الغربية على النتاجات العربية ونستطيع الزعم أن قسما لا يستهان به من الدراسات النقدية العربية قد تجاوز التعريف إلى التأسيس والبدء بتعميق خط جديد ينطلق من خصوصية التجربة الشعرية العربية بعيدا عن الربط الآلي الجامد، والتيقن بأن ما اتخذ طابع النظرية يبقى محصورا في دائرة مثالية سائبة، لأن ما يمنحه طابع التكريس والصيرورة هو الوجود النص، فليس للقانون وجود ملموس بوصفه صياغة مجردة ولا يمتلك طابعه الحي إلا من خلال التعبير عنه في أنموذج تطبيقي تتم بلورة التصورات والمفاهيم في حقول إجرائية حية"[3].

ب–الفصل الثاني: نظرية التلقي في النقد الحديث.

تتناول بشرى موسى صالح نظرية التلقي في النقد الحديث من حيث الأصول والمبادئ والإجراءات، التي تدعو في جوهرها إلى نبذ الشكل الواحد للمعنى وتقويض مبدأ الإيمان بالملفوظ اللساني دليلا وحيدا ووسيطا وحيدا لبناء

[1] أسامة عميرات، نظرية التلقي وإجراءاته التطبيقية في النقد العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 155.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] بشرى موسى مرتاض، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سبق ذكره، ص 23.

جمالية النص ومحاورة بنيته[1]، عبر علاقة حوارية مع القارئ تهدف إلى استقراء ما يحدث له وقت التلقي وكيفية وصوله إلى طبقات النص، واستجلاء معانيها، وهنا تظهر أواصر القربى بين نظرية التلقي وعلم النص، وهذا في قولها:"ولن يقف البحث على النظرية التي جعلت فعل التلقي محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ونظريات ما بعد البنيوية وهي: نظرية التلقي التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب"[2]، وقد ذكرت في مدونتها أن منهج القراءة والتلقي استقى أصوله من الفلسفة الظاهراتية، ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها، وتنبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهر الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة[3].

وقد خلصت الباحثة إلى أن التحويل المنهجي الذي طرأ على تحليل النص بالاستناد إلى جمالية التلقي ينم عن إدراج فعل الفهم في القراءة وجعل نتاجه بنية من بنيات النص، وبدا الفهم القسيم المعرفي للذات، بتعبيرها وما ينتج عنه من تباين الاستجابات لتباين الذوات المعرفية، وجاءت أنساق القراءة مفارقة لمقصدية المؤلف وأنساق القراءة المحصورة بمقصدية النص، وتهدف جمالية التلقي في أبرز ما تهدف إليه دراسة آلية التلقي بواسطة الاستفادة من مقومات الفلسفات الذاتية، والحقول الإجرائية الجديدة في تأسيس علم النص ونعني بها مقولات الاتساق والانسجام، ونظرية الأطر والمذونات ومفهوم الذكاء الاصطناعي وغيرها[4].

قد أبدت رأيها حول اختبار صحة النظرية حيث أقرت بأنه:"لا يفترض لاختبار صحة النظرية التطبيق الحرفي لمفاهيمها وإجراءاتها، ففي هذا الأمر مثالية منبوذة وغير مقبولة، وفضلا عن هذا فلا يمكن التغافل عن اختلاف الظواهر الأدبية والثقافية بين المجتمعات وخضوعها لآلية معقدة تحكم أنساقها وما يقتضيه هذا كله من إحساس بالنسبية في صلاحية الظواهر للتطبيق"[5].

وقد أقف وقفة مؤيدة للناقدة كون أن النص الحديث نص معرفي وحواري قائم على التعددية في المعنى تشكيلا وتلقيا، والتحليل النصي نشاط نقدي يستند إلى جملة مفاهيم نظرية متنوعة، وكذا قواعده إجرائية تهدف إلى تنوع

[1] المرجع نفسه، ص 52.

[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سبق ذكره، ص 33.

[3] مرجع سبق ذكره، ص 34.

[4] عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، بحث ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، بعنوان: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 25-07-2006، ص 416.

[5] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سبق ذكره، ص 54.

الركيزة المنهجية التي يتبناها المحلل، وهو يؤمن بالتعددية والانفتاح على ما يجد في سيمياء النقد المعاصر من تحولات عالمية وأنساق جديدة.

ج–الفصل الثالث: قراءة معاصرة في مدونة ق 4هـ.

وكمحاولة تأصيلية من الكاتبة لقضية التلقي عادت بالقارئ إلى مدونة القرن الرابع الهجري، وما تشمل عليه هذه المدونة من نماذج راقية تعكس البعد الرؤيوي للمتلقي العربي في ذلك الوقت، غير أن المبتغى من هذا الفصل يتعلق بإسقاط المفاهيم النظرية الحديثة على التصورات النقدية القديمة كما في قولها:"ينطلق هذا الفصل من تصور يريد إثباته لا على سبيل الفرض والإسقاط ولا على سبيل التقويل، وإنما على سبيل الاستقراء والاستنباط الموضوعيين"[1].

وقد خلصت إلى أن البنية الشعرية التي تحاور معها النقد القديم هي بنية قياسية افتراضية تتمثل في قصيدة المديح وما يرتبط بها أو يتضاد معها[2]، كما ركزت الناقدة على مفهوم التلقي الضمني في التصورات النقدية القديمة وخاصة عند ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر، والآمدي في كتابه الموازنة بين أبي تمام والبحتري، والقاضي الجرجاني في وساطته للمتنبي.

حيث نجد أن ما طرحه العلوي من آراء تقترب من مفهوم القارئ الضمني الذي حدده منهج القراءة في النص من خلال استجابات فنية تمثل مجموع القوانين العامة للأشكال أو الأجناس الأدبية في تشكيلاتها الفنية[3]، وخلصت إلى أن الكتابة الشعرية هي التي تحدد فيها فعلا الإنتاج والتلقي عن طريق رواسم القارئ الضمني المتشكلة في بنية النص.

وفي الفصول الموالية من الكتاب تناولت الكاتبة بعض النصوص الشعرية العربية الحديثة لدى نازك الملائكة (ص89–111)، ونزار قباني (ص 113–137)، وحميد سعيد (ص 139–152)، وعبد الأمير معلة (ص 153–166)، وذلك في ضوء بعض أطروحات نظرية التلقي[4].

---

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سبق ذكره، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 60.

[3] المرجع نفسه، ص 67.

[4] حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة، ط 1، القاهرة، 2008، ص 233.

خلاصة:

لقد ساهمت الكتابات العربية في تقريب النظرية من القارئ العربي وذلك من أجل التعرف على أهم ما تقوم عليه النظرية من أسس ومبادئ إجرائية وفق تصور نقدي عربي.

يمكن القول إجمالا أن نظرية التلقي قد غيرت مسار النقد الأدبي العربي، حيث أعطت للقارئ الدور الهام والفعال في التفاعل مع النصوص، والمساهمة في تفسيرها وتأويلها.

وقد تحدثت في هذا الفصل عن الناقدين المهمين عبد الملك مرتاض وبشرى موسى صالح لما لهما من فضل في إيصال المعنى البسيط لنظرية التلقي أنهما ساهما في التعرف على منهج القراءة والتلقي في النقد المعاصر.

الخاتمة

بعد وصول بحثنا إلى النهاية سنذكر أهم النتائج التي حاولنا فيها تسليط الضوء على نظرية التلقي التي أثرت في القارئ تأثيرا إبداعيا من العمل الفني الذي يشمل عملية التلقي، ومن أهم المبادئ التي جاءت بها هذه النظرية الاهتمام بالقارئ وارتكازه على الفلسفتين عرفتا في ألمانيا الظاهراتية والهيرمينوطيقا، حيث أن كل من القارئ وبناء المعنى وأفق التوقعات من أهم المرتكزات التي ارتكزت عليها نظرية التلقي.

وكذلك أن البلاغة الجديدة دراسة حديثة انتهجت أصول المعرفة النقدية والأدبية في العصور السابقة وتتضمن البلاغة الجديدة معنيين أساسيين أولهما يهتم بالمعنى الحجاجي والثاني المعنى التعبيري الشعري.

نتائج البحث:

من خلال هذا البحث نلخص إلى أهم النتائج نذكرها فيما يلي:

1-نظرية التلقي تقوم على جملة من المرتكزات والقواعد تساعد القارئ في بناء المعنى، استنادا إلى خبراته ومعارفه السابقة؛

2-نظرية التلقي استقت أصولها من معين الفلسفة اليونانية، مما يؤكد أن عملية التلقي هي تشييد نظري يستند إلى مرجعيات وجهد ثقافي؛

3-النص يحمل في طياته مقصدية يكتشفها القارئ المتمكن والناقد من خلال قراءة سليمة وفهم صحيح لكل ما جاء به الفضاء النصي؛

4-ترى المردسة الشكلانية أن تحقق التلقي يتم من خلال الأشكال الفنية التي تميل إلى الغرابة وعدم الألفة، لتحقيق أكبر قدر ممكن من التأثير والاستجابة لدى المتلقي؛

5-يرى منظرو مدرسة براغ وعلى رأسهم موكاروفسكي أنه لا يمكن لا يمكن فهم العمل الأدبي دون الرجوع إلى عوامله الغير أدبية، كون أن النص الأدبي نظام يقوم على بنيات تستلزم شروط معينة، وكما يسميها موكاروفسكي "الوظيفة الجمالية"؛

6-لعل أهم شيء استقته نظرية التلقي من ظواهرية رومان انجاردن، مفهومي التعالي والقصدية وهو يعني أن فهم أي ظاهرة من الظواهر يعتمد على فهم الفرد لها من داخله، ولا علاقة للعوامل الخارجية بتحديد المعنى وهو أي الفرد الذي يحدد معنى ما يقرأ ويمتلك طرف دلالاته المختلفة، كما استفادت نظرية التلقي من الجهود الغادامييرية،

من خلال المعطى التاريخي الذي يلعب هذا الأخير دورا مهما في تحديد المعنى، فالتاريخ يلقي بظله على عملية إنتاج المعنى وتحديده، فلا يمكن تصور في النهاية متابعة للمعنى دون أن ترافقها متابعة تاريخية؛

7-ساعدت سوسيولوجيا الأدب نظرية التلقي، على فهم العلاقة التي تربط بين المتلقي والظروف الاجتماعية التي تم فيها التلقي، وذلك من خلال فحص المنظومة الاجتماعية في تلقيها للعمل الأدبي، وكذا بيان حقول الفعالية للعمل القرائي مع تقديم المحفزات، وتوفير الظروف الأساسية لإنجاح العملية التواصلية بين النص والجمهور؛

8-إن موضوع الدراسة الأدبية عند ياوس ليس تحليل النصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا لها، إنما هو التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية، والثقافية من خصائص، أي أن موضوع الدراسة الأدبية عنده معرفة كيفية إجابة الأثر الأدبي على ما تجب عليه الآثار السابقة من قضايا؛

9-إن التلقي عند آيزر ينبني على افتراضات رومان انجاردن في مسألة الفراغات، وتقوم نظريته على مفهوم القارئ الضمني الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف آثار النصوص الأدبية من خلال متلقيها، وهو يمنح القارئ المتلقي دور بالغ الأهمية في بناء المعنى، لأن العمل الأدبي عنده لا يأخذ تجسيده الحقيقي، إلا حين يتواصل معه القارئ، حيث يجعله في مكان ما بين الأثر وذات المتلقي، هذا الأخير الذي يملأ الفراغات أو الفجوات، حتى يتم له بناء المعنى تاما وكاملا؛

10-لقد ساهمت الكتابات العربية في تقريب النظرية من القارئ العربي وذلك من أجل التعرف على أهم ما تقوم عليه النظرية من أسس ومبادئ إجرائية وفق تصور نقدي عربي؛

11-يرى عبد الملك مرتاض أن للنص وجود شرعي وهو متشعب ونفصل عن مؤلفه، يمكن الولوج إلى عالمه الداخلي بالقراءة؛

12-تعددت مصادر منهجه السيميائي تأثرا بالدراسات الغربية وتأثيرا بالرجوع إلى التراث؛

نادى مرتاض بضرورة تعددية القراءة من أجل إخصاب القراءة السيميائية وإثراء أدواتها المنهجية؛

13-نجد الكاتبة بشرى موسى صالح تتعامل مع النصوص الشعرية على نحو يقترب من جمرتها النصية وبما يسعى إلى الانفتاح على التعدد المنهجي؛

14-لقد نأت الباحثة عن حرفية التطبيق الإجرائي للمقدمات النظرية محاولة الابتعاد عن حالة الوجوم المنهجي أو حالة الاستلاب.

يمكن القول إجمالا أن نظرية التلقي قد غيرت مسار النقد الأدبي العربي حيث أعطت للقارئ الدور الهام والفعال في التفاعل مع النصوص، والمساهمة في تفسيرها وتأويلها.

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر والمراجع:

1-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1-المراجع باللغة العربية:

1-ابن منظور، لسان العرب، مادة لقاء، دار المعارف، مصر، مجلد 5، ص 4066.

2-أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط 1، 2004.

3-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، مؤسسة الخانجي، القاهرة، مصر، ج 1، (دت).

4-ابن سعد، الطبقات الكبرى، دار كتب علمية، بيروت، 1990، ط 1، ج 7.

5-الجاحظ، البيان والتبين، تحقيق درويش جودي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 1، 2001.

6-المنجد في اللغة والإعلام، دار الشروق، بيروت، 1997.

7-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001.

7-حامد أبو حمد، الخطاب والقارئ –نظريات التلقي وما بعد الحداثة وتحليل الخطاب-، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط 1، 2003.

8-حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة المصرية لقصور الثقافة، ط 1، القاهرة، 2008.

9-حسين خمري، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، ع 12، 1999.

10-سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2004.

11-سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييب في الشعر، عالم الكتاب، القاهرة، ط 1، 1985.

12-عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، علي بن يزيد للفنون المطبعية، بسكرة، ط 1، 2009.

13-عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

14-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، القاهرة، ط 1، 1991.

15-عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2007.

16-عبد الملك مرتاض، (ألف-ياء)، تحليل مركب لقصيدة (أين ليلاي؟) لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب، وهران، 2004.

17-عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 11-28، نقلا عن:مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغاربي ،—دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005.

18-عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟، وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

19-عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمان، دار هومة، الجزائر، 2001.

20-عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، ط 1، الجزائر، 2010.

21-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، د.ط، 1999.

22-علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مخبر نظرية القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة،

23-محمد خير البقاعي ، بحوث في القراءة والتلقي، مجموعة من المؤلفين ، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط 1، 1998.

24-محمد علي السياخ، البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين، المكتبة العصرية، بيروت، ط 1، 1998.

25-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط 1، 2001.

26-محمود عباس عبد الواحد، قراءات النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراصنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1417هـ-1996م.

27-مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي —في القرن الرابع الهجري-، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013.

28-موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، (دت)، ص 99.

29-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 1997.

30-يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، 2002.

2-الكتب المترجمة:

1-أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي مع الترجمة القديمة البن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1، 1953.

2-ت.س.إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، تر: يوسف نور عوض، بيروت، لبنان، 1989.

3-جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: د.قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الشرحية، دمشق، سوريا، ط 1، 1993.

4-روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال –مقدمة نقدية-، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1، 1992.

5-روبرت سي هولب، نظرية التلقي –مقدمة نقدية-، تر: د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 1، 2000.

6-فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية الواقع الجمالي، تر: أحد المدني، مجلة أفاق المغربية، الدار البيضاء، العدد 6، 1987.

7-فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهي، فاس، المغرب، 1987.

8-فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط 1، 2000.

9-فيرناند هالين، فرانك فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1998.

10-فيرناند هالين، فرانك فيجن، ميشل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1998

11-هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، تر: رشد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2004.

3-المذكرات:

1-أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011، (لم تنشر بعد).

2-سببوا عبد الباسط، شرويلي عبد الغني، جماليات النص ونظرية التلقي عند العرب، مقالة أحمد رضا حوحو مع حمار حكيم –أنوذجا-، مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر، كلية اللغات والأدب، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، 2019/2018.

3-ضيف أمباركة، بن جدي خولة، التلقي في الفكر العربي القديم –"مقاربة في كتاب قضية التلقي في النقد العربي القديم" للكاتبة فاطمة البريكي-، مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر، نقد حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، الجزائر، 2022/2021.

4-البحوث والمجلات والمقالات العلمية:

1-عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، بحث ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، بعنوان: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 25-07-2006.

2-متلف آسية، بلاغة التلقي عند عبد الملك مرتاض، بين التنظير والممارسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشلف، الجزائر.

3-مجموعة من كتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة الدكتور المنصف الشنوفي، مجلة عالم المعرفة، سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 221، الكويت، ماي، 1997.

4-مجموعة من كتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة الدكتور المنصف الشنوفي، مجلة عالم المعرفة، سلسلة ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 221، الكويت، ماي، 1997.

5-محمد بنلحسن، الوعي المصطلحي في النقد العربي، مصطلح التلقي لدى حازم القرطاجني، أنموذجا، الخميس 15 فبراير 2007.

6-مقال بعنوان التلقي عند السفسطائيين وأرسطو: إرهاص أول في مسار تشكل المفهوم، د/كريم الصامتي.

7-حافيظ إسماعيلي علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، مجلة علامات النادي الثقافي بجدة، ج 10، 1999.

8-عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، العدد 4، جامعة السانية، بوهران، 1996.

9-عبد الملك مرتاض، حصة أمير الشعراء، قناة أبو ظبي، تلفزيون الإمارات، الأربعاء 9 فيفري 2011، الساعة 19:30.

5-المواقع الالكترونية:

1-علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مخبر نظرية القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة،
lab-reception@univ-biskra.dz.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
بسملة.	
الإهداء.	
المقدمة.	أ–د
المدخل: إرهاصات التلقي (مفاهيم وتجليات).	5
تمهيد	6
–تاريخ التلقي:	7
*عند العرب.	8
*عند الغرب.	15
خلاصة	19
الفصل الأول: الأصول الفلسفية لنظرية التلقي.	20
تمهيد	21
1–الشكلانيون الروس.	22
2–مدرسة براغ البنيوية.	23
3–ظواهرية رومان إنجاردن.	24
4–هيرمينوطيقا هاترجورج جادامز.	26
5–سوسيولوجيا الأدب.	27
خلاصة	29

الفصل الثاني: نظرية التلقي.	30
تمهيد	31
-ياوس.	32
-إيزر.	40
خلاصة	47
الفصل الثالث: نظرية التلقي في الخطاب النقدي العربي (تطبيقي).	48
تمهيد	49
1-عبد الملك مرتاض.	50
2-بشرى موسى صالح.	57
خلاصة	62
الخاتمة	64
قائمة المصادر والمراجع.	-
فهرس المحتويات.	-
الملخص	-