المَديحُ عِندَ الشُعَراءِ المخُضرَمينَ
عَلى
ضوء نظرية التلقي

رسالة تقدم بها

حُسين عمِران محمّد القرهلوسي

إلى مجلس كلية التربية /جامعة ديالى

وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الدكتور وليد شاكر النعاس الرفاعي

ربيع الأول 1428هـ

نيسان 2007م

أولاً : الأصول الفلسفية لنظرية التلقي

ارتبطت نظرية التلقي بجذور الفلسفة الظاهرية وكان لها اثر كبير في توجيهها ورسم معالمها ، والرحم الفلسفي الحقيقي التي ولدت منها .

والظاهراتية أو الفينومينولوجيا تعني سواء في مجال الفلسفة أو النقد الدراسة الوصفية لمجموعة من الظاهرات كما تبتدى في الزمان أو المكان ، بغض النظر عن القوانين الثابتة المجردة التي تتحكم في الظاهرات [...] لذلك فالظاهراتية غير المظهرية التي لا تهتم إلا بالسطح الخارجي ، أما الظاهراتية فتعدُّ الظاهرة أو الدلالة الجوهرية وهما وجهان لعملة واحدة هي الوجود نفسه أو الشكل والمضمون في العمل الأدبي الفني [1] . ومؤسس هذه الفلسفة هو الفيلسوف الألماني (ادموند (هوسرل) 1859 – 1938) وتقوم فلسفته على وصف الوعي الإنساني وإقصاء الافتراضات المسبقة ، لذلك فهو يعتقد أن الوعي دائماً مقصود وهذا القصد موجه دائماً نحو شيءٍ ما ... ولكي نتحرر من المفاهيم المسبقة نقوم بعملية الفينومينولوجيا للوعي بإرجاء كل الافتراضات المسبقة الخاصة بطبيعة التجربة بعملية ((تكثيف)) أي تعطيل مؤقت ، بعبارة أخرى الحكم على موضوع الوعي هل هو حقيقي أم لا[2] ورأى (هوسرل) أن الوعي فعل في زمن ، وإن هذا الفعل في جوهره مهما اختلف أنحاؤهُ وأنماطه كل منها يعني معينّة على النحو الخاص به ، فالإدراك يعني مُدرَكه على نحوه الادراكي الخاص فالتذكر يعني مُتذكَّره على نحوه التذكري الخاص ، والتوقع يعني متوقعه على نحوه التوقعي الخاص ... الخ ، فالوعي عند (هوسرل) يعد في النهاية فعلاً واحداً هو فعل المعني أو القصد[3] .وأبرز مفاهيم الظاهراتية المؤثرة في جمالية التلقي هي مفهوم المتعالي ويقصد به (هوسرل) ، إن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص[4] .

---

(1) ينظر المذاهب النقدية الحديثة : مدخل فلسفي د . محمد شبل الكومي تقديم د. محمد عناني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2004 : 117- 118

(2) ينظر : المذاهب النقدية الحديثة : 118

(3) ينظر : مدخل الى الفلسفة الظاهرائية : د. انطوان خوري ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط1 ، 1984 : 182

(4) نظرية التلقي : مقدمة نقدية روبرت هولب ، ترجمة د. عز الدين اسماعيل ، كتاب النادي الادبي الثقافي بجدة ، 1997 ، ط1 ، 1994 : 24

أما في الحقل الأدبي فيعني أن التأويل هو المعنى الذاتي لمتلقٍ ما ، هو خلاصة الفهم الفردي الخالص ((فعالم المحسوسات الخارجية المادية)) يساوي النص و ((عالم الشعور الداخلي)) هو الصور الذهنية المتشكلة في ذهن القارئ وهذه العملية هي نتاج التفاعل بين النص / القارئ .

إنّ فهم أي ظاهرة بصورة كاملة يعني فهم ما هو جوهري وغير متغير فيها ، لكن فهم جوهرية الأشياء في الفينومينولوجيا يكون من خلال الإدراك الحسي للظاهرة أو مجموعة الظواهر[1] .

وهذا ما وجده النُّقاد العرب في تسجيلهم للظواهر التي طغت على البناء الفني للقصيدة العربية وشملت أجزاءها الثلاثة الرئيسة فعلى سبيل المثال لا الحصر نسوق هذا النص : ((والعادة أن يذكر الشاعر ما قطع من المفاوز وما انضى عن الركائب وما تجشم من هول الليل وسهره وطول النهار وهجيره وقلة الماء ونحوره ...))[2] فقد أصبحت عملية قطع المفاوز عادة أو ظاهرة كما تعبر عنها في النقد الحديث أدركها الناقد العربي.

إنّ ظاهراتية (هوسرل) شقت لها طريقاً ثالثاً بين المنطق الصوري الذي يمثل القوالب الكلية (المذهب المثالي) وبين علم النفس التجريبي الذي يعتقد في معارف كلية قبلية وهذا الطريق هو الشعور وعدم رؤية الظواهر في المكان رؤيتها في الزمان الذي هو صفة الشعور الداخلي وهي ((ردٌّ فعلٍ على الفلسفات التي استبعدت الذات بوصفها مقوماً أساسياً من مقومات المعرفة))[3] .

إن انتقال مفهوم المتعالي من مجال الفلسفة إلى الدراسات النقدية وتطبيقه على الأعمال الأدبية افرز تجاهلاً للسياق التاريخي الفعلي في العمل الأدبي والمؤلف وظروف الإنتاج والقراءة ، أي القراءة الذاتية التامة من دون تأثر بأي شيءٍ خارج ذلك النص[4]

وهذا ما ممارسته البنيوية في بدء ظهورها ثم دعت الحاجة إلى العدول عن هذا المسار وإكمال ضلعي النقد المتمثل بالمؤلف والقارئ إضافة إلى النص .

---

(1) ينظر : مقدمة في النظرية الأدبية : تيري ايغلتن ، ترجمة إبراهيم جاسم العلي ، مراجعة د. عاصم اسماعيل الياس ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام . بغداد ، 1992 : 64 – 65

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني1 الأزدي (390 – 456 هـ) حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة ، ط4 ، بيروت لبنان : 1 /226

(3) ينظر الظاهراتية الـ(هوسرل)يانية : غسان السوداني : مجلة الآداب الأجنبية ، ع 92 سنة 1997 : 36

(4) ينظر : مقدمة في النظرية الأدبية : 68

أما المعنى عند (هوسرل) فهو شيء مقصود ومن ثم لا يمكن تحويله إلى أفعال نفسية للمتكلم ، أو السامع ولا هو مستقل تماماً عن عمليات عقلية كهذه ... وهو متطابق [1] . وفي ضوء ما تقدم يكون مع ما يمكن في عقل المؤلف أو مع ما يقصده ساعة الكتابة[1]

التحليلي الظاهراتي لمعرفة المعنى أو إدراكه عند (هوسرل) لبيت الشماخ بن ضرار :

رَأَيْتُ عَرَابَةَ الأَوْسيَّ يَسْمُو إلى الخَيراتِ مُنْقَطِعَ القَرِينِ[2]

يرى (هوسرل) إن المعنى المقصود هنا هو المدح ليس غير ومن مؤيدات ذلك السياق والرواية التاريخية للنص[3] . وهو المعنى الكامن والظاهر في عقل المؤلف – الشماخ – زمن الإنتاج وإخراج النص .

أما استجابات وقراءات المتلقين لهذا النص نظير قراءة عبد الملك الذي علق على بيت الشماخ قائلاً : ((بئست المكافأة كافأها ! حملت رحلَه وبلّغتْهُ بُغيته فجعل مكأفأتها نحرها))[4] . وغيرها من القراءات فيعدّ (هوسرل) هذا المعنى أو هذه القراءات تحويل للأفعال النفسية للسامع – أي عبد الملك بن مروان – ولا شأن له بالقصد الحقيقي للمؤلف . والقصدية تفترض أن يكون الوعي دائماً وعي شيءٍ ما ، والوعي هو ذلك الفعل الذي يقصد به أو يعني أو يتخيل أو يتصور الفاعل موضوعاً ، وبذلك يدخل الموضوع في الخبر المعروف . ومن الطبيعي أن يشمل القصد جميع أنواع الموضوع الخيالية والملموسة والمجردة والمثالية والتي لا وجود لها والغائبة وغيرها وكل واحد منها يحدد فعل القصد أو يختلف بعض الشيء عن غيره عند الفاعل صاحب القصد[5]

ومن هنا فإن الظاهراتية هي الاتجاه الفلسفي الذي يُشدّدُ على دور القارئ المركزي المدرك للمعنى ، ووفقاً لزعيمها فأن الموضوع المناسب للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليست الموضوعات في العالم وهذه المحاولة هي إحياءٌ للفكرة القائلة أن عقل الفرد البشري

---

(1) ينظر : م . ن :66

(2) ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني :حققه وشرحه صلاح الدين الهادي ، دار الناشر المعارف بمصر ، القاهرة : 335

(3) يتظر الأغاني : ابو الفرج الأصفهاني ، علي بن الحسين (356هـ – 976م) تحقيق علي النجدي ، إشراف محمد أ[و الفضل ، 1972 ، مطابع كوستا توماس :167/9:

(4) م . ن : 9 / 169

(5) ينظر : استقبال النص عند العرب : د. محمد رضا مبارك ، ط1 ، 1996 : 42

هو الأصل والمركز لكل معنى[1] . كما تعني ضمناً إن على دارس عمل أدبي ما أن يعتني بالنص الفعلي وبدرجة مساوية للأفعال التي تتضمنها الاستجابة لذلك النص[2]

واستعمل (هوسرل) الرد والتعليق لوصف أي ظاهرة ، فالتعليق هدفها فسح المجال لوصف المضمون الخالص لما هو حاضرٌ في الوعي ، والوعي والقصدُ والشعور كلها تجري ضمن القصدية والتي أضحت فيما بعد مرتكزاً أساسياً لما يعرف بعملية التفاعل الأدبي في اتجاه جمالية التلقي[3]

وقد أخذ (هوسرل) الفكرة عن أستاذه (فرانس برنتاتو)* الذي أكد أن القصدية هي الخاصية الأساسية المميزة لكل الخبرات النفسية حيث ترتبط كل ظاهرة بموضوعها ارتباطاً تلازمياً في حين تعني عند (هوسرل) إن أشياء أو موضوعات العالم الخارجي ليست منفصلة عن الذات الواعية ، وإن العالم لا يمكن أن يحيا مستقلاً عن الوعي[4]

أما (رومان انجاردن) أحد تلامذة (هوسرل) فقد قام بتعديل وجهات النظر والمفاهيم الظاهراتية إلى نظرية تختص بالطريقة التي تجرب بها العمل الأدبي وفي تحليله . ومن أهم المصطلحات المعروضة في طروحاته هو (الشيء الملموس) ، ويقصد بذلك العمل الأدبي الناتج من تفاعل القارئ مع النص الحاوي على مناطق غامضة التي يضعها النص ويستجيب لها القراءة الفعالة[5] والشيء الملموس هو نفسه القصدية التي تخلت عن وضعها وضعها المتعالي الهوسرلي إلى وضعٍ مادي ملموس [6].

ولتوضيح الكلام المتقدم بشكل تطبيقي نسوق قراءة ابن قتيبة (– 276 هـ)لقول الأعشى في مدح النعمان بن المنذر:

وَيَأمُرُ لِلْيحَمِوُمِ كُلَّ عَشِيّةٍ بِقَتٍّ وَتَعلِيقٍ وَقَد كَادَ يَستقُ-[7]

([1]) ينظر : مقدمة في النظرية الأدبية : 65

([2]) ينظر : نفد استجابة القارئ من الشكلانية الى ما بعد البنيوية : جين . ب . تومبكنز ، ترجمة حسن ناظم وعلي كاظم ، مراجعة وتقديم ، د. محمد جواد حسن الموسوي ، 199 : 113

([3]) ينظر : نظرية التلقي الاتجاهات والاصول : ناظم عودة : رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، 1995 ، بإشراف أ.د ماهر مهدي هلال : 74 – 75 .

([4]) الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (هيد جر . سارتر . ميرلو بنتي . دوفرين .(انجاردن)): 30

([5]) ينظر المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي : 118 – 119 .

([6]) ينظر : نظرية التلقي الاتجاهات والاصول : 74-75

([7]) ديوان الأعشى الكبير ، ميمون بن قيس ، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، 1974 :269

* فرانس برنتاتو (1838 – 1916) الفيلسوف والعالم النفس النمساوي الذي اشار الى فكرة (قصدية الشعور) في واحد من أهم كتبه وهو (كشف النفس) ومن ثم استعارها هوسرل .

قال : ((ولستُ أرى هذا عيباً ، لأنّ الملوكَ تُعدُّ فرساً على اقرب الأبواب من مجالسها بسرجه ولجامه ، خوفاً من عدوٍ يفجؤها أو أمرٌ ينزلُ أو حاجة تعرض لقلب الملك فيريد البِدار إليها فلا يحتاج إلى أن يتلَّوم على أسراج فرسه وإلجامه ، وإذا كان واقفاً غَدًى وعشًى فوضعَ الأعشى هذا المعنى ودَلَّ به على مُلكِهِ وعلى حزمِهِ)) [1] .

(النص) هو (البيت الشعري للأعشى) و (القارئ) هو (أبن قتيبة) و (المنطقة الغامضة) هي السؤال عن إطعام الفرس فيكون بيان الموقف وجلاءه هو (الشيء الملموس) بتعبير (انجاردن) و (القصدية) بمفهوم (هوسرل) ، وبذلك يكون الإطار الشكلي الذي يقدمه للقارئ يحتوي نقاطاً أو مواضع فراغ أو إبهاماً يقوم القارئ بملئها[2] .

إن مساهمة (انجاردن) في نظرية التلقي تبرز من خلال أنه يرى العمل الأدبي كياناً قصدياً صرفاً بمعنى أنه عمل لا هو معين بصورة نهائية ولا مستقلاً بذاته ويعتمد فعل الوعي وهو يتشكل من أربع طبقات كلٌّ منها يؤثرُ في سائرها هي :–

1. الأصوات اللفظية
2. الوحدات الحاملة للمعنى (كلمات أو جمل أو وحدات مكونة من جمل متعددة) .
3. الأشياء المعروضة .
4. وجهات النظر المؤطرة (المظاهر التخطيطية).

والطبقتان الثالثة والرابعة تُعبّران عن اللاتماثل أو الفجوة عند آيزر والرؤية الظاهراتية للأشياء جميعاً لها مدد لانهائي من المحددات[3] .

إذ أن نظرية التلقي ترى أن النص جوانب تخطيطية حسب مفهوم ((انجاردن))غير محددة والتلقي هو الذي يُشكل هذه الجوانب ويحدد الأطر ويميز الدلالات مثل الجوانب التخطيطية في حالة لغز الأرنب – البطة الشهير ، إذ يستطيع المدرك او المتلقي ان يقرر

([1]) الشعر والشعراء : ابن قتيبة : تحقيق وشرح احمد محمد شاكر ، دار الحديث ، القاهرة ، 1423هـ - 2003م ، 1: 256 – 257

([2]) ينظر المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، د. عبد العزيز حمودة ، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يناير ،1978 : 324.

([3]) ينظر : نظرية التلقي مقدمة نقدية : 88 . ونظرية التلقي – الاتجاهات والأصول : 84 – 86 ، والخبرة الجمالية : 411 – 450

كيف يوجه تشكيل خطوط هذا اللغز . فهل هو بطة تنظر نحو اليسار أم أرنب ينظر نحو اليمين ؟ والترسيمة الآتية توضح ذلك [1]

وفكرة الفجوات نشأت من خلال اعتقاد (انجاردن) إنها منتشرة في أي عمل أدبي و ((يرى أن السمة المميزة لكل عمل فني من أي نوع كان إنَّهُ لا يكون من صنف الشيء الذي يكون محدداً تاماً من كُلِّ وجهة بواسطة مستوى أولي من كيفياته المتنوعة هذا يعني ... إن العمل الأدبي ينطوي في باطنه على فجوات))[2] . وهناك نوعان من الفجوات في رؤية (انجاردن) :

((<u>الأول :–</u> يمكن إزالتها من خلال إسقاطات النص التي تطرح حشداً من الاحتمالات التي يمكن بها ملء مواضع اللاتحديد .

<u>الثاني :–</u> يكون النص صامتاً إزاءُهُ حيث لا يشير النص إلى أي احتمالات يمكن بها ملء وإكمال هذه المواضع)) [3] .

لكن لماذا تحدث هذه الفجوات في النصوص ؟ الجواب : لأنهُ راجع إلى طبيعة اللغة ولاسيما اللغة الشعرية القائمة على قاعدة العدول أو الانزياح فـ ((العمل الأدبي لا تُعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض ، أي أَنَّهُ يُعوض التفاصيل

([1]) النظرية الأدبية المعاصرة ؛ رامان سلدن ، ترجمة جابر عصفور ، القاهرة ، دار قباء للطباعة ، 1998 : 165 . وينظر النظريات الموجهة نحو القارئ : رامان سلدن ، ترجمة محمد نور النعيمي ، مجلة الاداب الاجنبية ، ع106 ، سنة 2001 .

([2]) نظرية التلقي ، الاتجاهات والاصول :79 وينظر نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات د. بشرى موسى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ،ط1 ، بغداد ، 1999 : 26-27 .

([3]) الخبرة الجمالية : 428 - 429

بإشاراتٍ دالةٍ في صياغاته اللغوية))[1]. ويمكن القول بـ ((أنَّ العمل الأدبي لا تُعنى بالتحديدات)) ليس العلة الحقيقية لهذه الفجوات في النصوص ، لأننا نرى أن الفجوات توجد في اللغة العادية وتزداد مساحتها في اللغة الشعرية ، ولكن لماذا هذه الفجوات سواء في اللغة العادية أم الشعرية ؟

ربُّما الجواب ليس عسيراً ، فاللغة هي نتاج العقل البشري الذي يتسم بخواصٍ منها الفقر المادي والمعنوي والمعرفي ، ومن ثم لا يستطيع هذا المنتوج احتواء الوجود بتفاصيله ،فالمعنى أبداً أكبر مساحة من الكلمات والجمل ، فالكلمة لا تلملم تحت عباءتها المعاني جميعها 0

ولابد التمايز بين فراغين أو فجوتين في النقد الحديث ، فراغين أو فجوتين في النقد الحديث ، فراغ (جاك دريدا)* وفراغ (انجاردن) . فالأول في الحقيقة ليس مساحة فارغة يقوم المتلقي بملئها بالدلالة أو المعنى ، ولكنه في الحقيقة مسافة بين الدال والمدلول تسمح بتعدد الدلالة بل بلانهائية المعنى ومسافة لحرية التفسير أو التدليل ، وأيضاً هو المراوغة اللانهائية للدلالة والتي تقوم على التفكيك المستمر للمعنى ، فكلما ثبتّنا مدلولاً راوغ دالة وتحول إلى دالٍ يحاول الإشارة إلى مدلولٍ آخر ، وهكذا إلى ما لا نهاية ، وفراغ (انجاردن) نقصُ يُكمله المتلقي أو هو المسكوت عنه[2].

وعوداً إلى مساهمة (انجاردن) في نظرية المتلقي ، طرحه لمفهوم التحقق العياني للأشياء وهو نشاط يقوم به القراء يتعلق باستبعاد العناصر المهمة أو الفراغات ، أو الجوانب المؤطرة في النص ، أو ملئها وهذا المصطلح يستخدمه في كتابه ((العمل الفني الأدبي)) للتمييز بين الموضوع الجمالي والعمل المبدع ويشير في معناه الأضيق إلى أي كمال في عملية التعيين[3] .

والقصدية عنده هي إن المعنى يتكون من خلال الفهم الذاتي وشعور القصد الآني . وهذا يعني إقصاء الافتراضات السابقة المولدة للفهم ، وهذه مهمة الفينومينو لوجيا . وعنده العمل الأدبي نتاج قصدي للنشاط الفني . وإن فهم أسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى

([1]) ينظر : نظرية التلقي : الاتجاهات والأصول : 86
([2]) ينظر المرايا المحدبة : 135
([3]) ينظر نظرية التلقي ، مقدمة نقدية : 96
* جاك دريدا فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر ، صاحب نظرية التفكيك ولد عام 1930 في 15 تموز في مدينة بيار ، الجزائر ، تعلم في السوربون الفلسفة والمنطق .

المشاهد ، إنما يتم على اعتبار إن بنيته تكون مقصودة وليس له وجود مستقل عن هذا القصد[1] .

إنّ عملية ملء الفراغ بالنسبة ل(انجاردن) تعدُّ جُزءاً مهماً من إدراك العمل الأدبي للفن ، ودون التجسيم فإن العمل الجمالي لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له ، وملء الأماكن الفارغة يحتاج إلى إبداع ، لذا فاللاوعي أو العقل الباطن ليس واحداً ثابتاً في النفس وإنما يتشكل من إضافات تُلقي نتائجها في اختلاف القراءات[2] . فهو يؤكد في نصه المتقدم على دور القارئ الفاعل في حوارِهِ مع النص ، والتجسيم الوارد في كلامه يعني القراءة المبدعة .

وقد رفض (هيديجر) الموضوعية عند أستاذه (هوسرل) ، وذهب إلى أنَّهُ ما يتميز به الوجود الإنساني هو وجوده المتعين ، فوعينا يُسقط أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه إلى العالم بحكم الوجود فيه ولا بد لتفكيرنا أن يكون في موقفٍ فهو تفكيرٌ تاريخي دائماً ، وذلك على الرغم من أنَّ الصفةَ التاريخية لا تشير إلى التأريخ الخارجي الاجتماعي بل إلى التأريخ الداخلي الشخصي[3] . بمعنى آخر إن قصائد المديح تمثل تجارب حقيقية لشعرائها باختلاف الزمان والمكان والمناسبة ، وليست تأملات باطنية لموجودات خرافية أو نوعاً من أحلام اليقظة .

والمصدر الرابع من مصادر نظرية التلقي هو (هانز جورج جادامير) وهو أحد تلامذة (هيديجر) ، وتتمثل مساهمة في النظرية التأويلية لمرحلة ما بعد البنيوية في مطالبة (هيديجر) بتحديد وجودنا في العالم مع الرأي المسبق والافتراضات المسبقة من جانب ، ورفض للنظرية البنيوية في دفاعها عن التطهر من الفهم السابق من جانب آخر . فهو يشير ببساطة إلى أن الرأي المسبق ، والافتراضات المسبقة تُعدُّ جزءاً حيوياً في أي حالة تأويلية ، ويُقدم الفكرة الرئيسة لـ ((الأفق)) الذي يُوصَف تموضِعُنا في العالم[4] . وقد استعار (ياوس) مصطلح الأفق كمفهوم إجرائي لعلاقة القارئ بالنص وبناء العمل الأدبي في مستواه الجمالي ، وهكذا انطلقت مدرسة (كونستانس) الألمانية في جمالية التلقي من

([1]) ينظر نظرية التلقي أصول وتطبيقات : 25 – 26
([2]) ينظر استقبال النص عند العرب : 64 – 65
([3]) ينظر المذاهب النقدية الحديثة : 338
([4]) ينظر : نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية . روبرت سي هول ، ترجمة رعد عبد الجليبي جواد ، ط1 ، 1992 ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية سوريا : 57 - 58

النظرية التأويلية . وقدّم جادامير مفهوم الأفق في دراسته المطولة (الحقيقة والمنهج) المنشور بالألمانية عام (1960) . وقال بالطبيعة التاريخية لعملية الفهم ، وهو مهتم بشرح عملية الفهم في ذاتها لا بعلاقته بعلم بعينه[1] .

ومن أجل ذلك ذهب إلى أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفهِ حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى ، فالمعنى يعتمد الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل[2] . فهو يشير إلى عدة حقائق منها ان العمل الأدبي وُجِدَ لِقرّاءٍ باختلاف منازلهم ومراتبهم وفي الزمن معين وإلى مجموعة قُرّاءٍ في سلسلة زمنية معينة ، وثقافة كل عصر في ترشيح قراءة ، أو قراءات متنوعة ، وإن هذا الموقف التاريخي الذي أشار إليه جادامير الذي يكون مرجعاً لفهم المعنى يحمل ((لنا تحيزات وافتراضاتٍ مسبقة هو ما يجعل الفهم ممكناً))[3] فالنابغة الجعدي في مدحه المشهور لرسول الله – صلى الله عليه واله وسلم – فَهِمَ معنى (المظهر) بأنه الجنة:

بَلغنا السماءَ مجدنا وسناءنا وإنّا لنرجوا فوق ذلك مَظهرا[4]

فالموقف التاريخي يعين على الوصول إلى هذا المعنى ، وعليه فالمعنى في موقف تاريخي ما ((هو المترتب على تصور يصبح شيءٍ ما على أساسه معقولاً بوصفه شيئاً ، فالمعنى تتشكل بنيته من امتلاك سابق وتنبه سابق وتصور سابق))[5] .

وهو على النقيض من (هوسرل) يرى أن التحيز أو الحكم المسبق لا يمثل عائقاً للفهم بل هو أقرب إلى أن يكون شرطاً لإمكانية الفهم بل والاعتراف بحقيقة أن هناك تحيزات مشروعة ، ثم أن هذه التحيزات تمثل أفقاً لا نستطيع أن نرى أبعد منه ، ومن ثم يوصف حدث الفهم بأنه امتزاج الأفق الخاص بالأفق التاريخي[6] . فمثلاً إن الافتتاحات الجيدة أصبحت حكماً مسبقاً للمتلقين (ممدوحين ، أو متذوقين ، أو نقاداً) في التلقي الايجابي للقصائد حتى صارت معياراً وأفقاً لا يمكن إهماله .

([1]) ينظر : نظرية التلقي : مقدمة نقدية : 13
([2]) ينظر المذاهب النقدية الحديثة : 338
([3]) نظرية التلقي مقدمة نقدية : 121
([4]) الأغاني :8/5 ، شعر النابغة الجعدي ، تحقيق عبد العزيز رياح ، ط1 ، دمشق ، منشورات المكتب الاسلامي لصاحبه محمد زهير الشاويس ، 1384 هـ - 1964 م : 61
([5]) نظرية التلقي ، مقدمة نقدية : 122
([6]) م. ن : 123 و 127

ويقول هولب ((أن الأفق التاريخي إذا كان يصف تمركزنا في العالم ، ولكن ينبغي ألاّ نتصور على أنَّهُ مرتكز ثابت أو مغلق والأصح أنّه شيءٌ ندخل فيه وهو يتحرك معنا))[1] . لذلك فأن الأفق التاريخي أعاد الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه في التأويل وطوره (ياوس) وأطلق عليه أفق التوقع[2] .

ثانياً :– الأصول النقدية لنظرية التلقي :

هناك مجموعة مؤثرات نقدية أسهمت في تطوير نظرية التلقي وإغنائها منها :–

1. الشكلانية :– أسهم الشكلانيون الروس في نشأة طريقة جديدة للتفسير ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرية التلقي من خلال توسيع مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي وجذبهم النص إلى عملية التفسير .

أما النقلة المهمة في تاريخ النقد الأدبي فهي الاهتمام بالعلاقة بين النص والقارئ تمثلت بوضوح في كتابات (فكتور شكلوفسكي)* الذي لجأ بصورة مباشرة تقريباً إلى مبادئ الإدراك ، فالصورة عنده ليست العنصر المكون للأدب لأنَّها واحدة من أدوات شعرية كثيرة تستخدم بالوصول للتأثير إلى ذروته ، وعليه فإن البحث في الفن لا ينبغي أن يبدأ بالرموز أو الاستعارة بل الأصح أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك . وهكذا أصبحت أحدى وظائف الأداة إنها تملأ الفجوة بين النص والقارئ جاعلاً من العمل نفسه شيئاً ذا قيمة وموضوعاً جمالياً أصيلاً ؛ لذا يُحذر (يوري تينانوف) من النظر إلى الأداة نظرة سكونية ، لأن أهميتها لا تشتمل في مجرد وجودها بقدر ما تتمثل في الوظيفة التي تقوم بها في عملية التطور الأدبي[3] .

ومن مفاهيم الشكلانية ، التغريب وهو مفهوم يشير إلى خاصية بين القارئ والنص تنزع الشيء من حقله الادراكي العادي ، وهناك وظيفتان للتغريب لهما فاعليتهما :

الأولى : تُلقي هذه الأدوات الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها بشكل آخر .

([1]) ينظر نظرية التلقي ، مقدمة نقدية: 124

([2]) ينظر : نظرية التلقي – أصول وتطبيقات :27

([3]) ينظر نظرية التلقي ، مقدمة نقدية : 72 – 75

* د. شكلوفسكي (1893 – 1984) شاعر وناقد وكاتب والمنظر الادبي الروسي المعروف الذي يعد أحد مؤسسي المدرسة الشكلانية الروسية وأحد أبرز جماعة (أوبوياز) أي (جمعية دراسة اللغة الشعرية التي بدت نشاطها عام 1961

الثانية : إن الأداة تُعين على لفت الأنظار إلى الشكل نفسه فهي تُرغم القارئ بمعنى ما على تجاهل التصنيفات الاجتماعية من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب بوصفها عنصراً من عناصر الفن ، فالأهم من منظور التلقي هو أن (شكلوفسكي) يقوم بصياغة مكّون أولي من مكونات عملية القراءة[1] .

أما التأثير الآخر للشكلانية على نظرية التلقي فإنَّهُ يتمثل في التاريخ الأدبي ، ذلك بأن نظرية التطور الأدبي في الفن عند الشكلانيين يمكن النظر إليها بوصفها ثمرةً وتطبيقاً لمفهوم الأداة . وإذا كان (شكلوفسكي) قد عرّف الأنماط على أساس قدرتها على تغريب التصورات ، ولما كانت الممارسة الأدبية الراهنة تُقرر إلى حدٍّ ما هو مألوف ؛ فإن ما يطرأ على الفن من تغيرات ، إنما يحدث عن طريق رفض الطرز الفنية المعاصرة ، ولهذا أكد (شكلوفسكي) إن أي مدرسة أدبية جديدة تعتمد لا محالة في مبادئها الأساسية على ميراث منسي أو غير سائد والموروث لا يأتي عنده عن طريق الأبوة بل الأحرى عن طريق الخوؤلة . ويفهم (شكلوفسكي) التطور الأدبي على أنه إحلال مكان الآخر ، كما أشار إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى ، لكن هذه الأخيرة لا تُستبعد نهائياً من النوع ؛ ولكنهما تتراجع إلى الخلفية لكي تعود فتظهر فيما بعد في ثوب قشيب[2] .

كانت هذه الآراء مدداً كبيراً لأفكار (ياوس) في أفق التوقعات و آيزر في فكرته عن الفجوات

2. سيسولوجيا الأدب

(أ) علم الاجتماع النفسي : ورائد الاهتمام في النظرة الاجتماعية النفسية لتلقي الأدب هو (لوفينتال) الذي تبنى الكشف الأكثر عمقاً عن الخصائص الاجتماعية والنفسية في نطاق البنيات الاجتماعية ، وأكد أن ما للعمل الأدبي من أثر يرجع إلى كيانه الخاص ، والممارسة الإنسانية نفسها خاضعة لحد بعيد لشروط مسبقة . والتلقي عنده يستلزم قوة مكيّفة اجتماعياً ومكيفة نفسياً على السواء ، لأن الأدب يتداخل في المجتمع بصورة

([1]) ينظر م . ن : 76 – 77 ، وتعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديمحتى نهاية القرن السابع للهجرة : نادية هناوي سعدون ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات ، بإشراف د. احمد اسماعيل النعيمي ود. عباس ثابت حمود ، بغداد ، 1999: 44 .

([2]) ينظر نظرية التلقي ، مقدمة نقدية : 81 - 83

مركبة ، فهو من جملة يُلبي لدى فئات اجتماعية بعينها الحاجات النفسية التي تهدد النظام الاجتماعي في حالة عدم تلبيتها ، والفن عامة بوسعه أن يسهم في إشباع الخيال والتمثل الباطني الملازم لهذه العملية يُغني عن الإشباع الاجتماعي الحقيقي[1] .

(ب) التلقي والتأريخ : (جوليان هيرش) :– ألف (هيرش) كتاباً عنوانه ((أصل الشهرة)) يتضمن مبحثاً موسوماً بـ ((إسهام في علم مناهج التاريخ)) يأخذ على عاتقه دراسة الكيفية التي ينشأ فيها الحكم المتعلق بالشهرة والسبب في نشأته ، وكانت الأسئلة الأكثر دوراناً تهتم بكيفية ظهور الأفراد المتميزين وبالآثار التي يحدثها هؤلاء الأشخاص في أزمانهم وفي المستقبل والإجابات كانت أن الفرد هو الذي يعمل على ظروفها وليست الاحوال على ظهورها لكن (هيرش) نقل التركيز من الموضوع المفرد المتميز إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة . ويقترح أن يلحق بدراسة السيرة ما يسميه رصد الظواهر أو دراسة الفرد بوصفه ظاهرة يقترب كثيراً من مقولات منظري التلقي [2] .

(ج) –سيسولوجيا الذوق : (ليفين شوكنج)

أدخل (شوكنج) دراسة الذوق في فهم تاريخ الأدب ، والذوق عنده يشير إلى قدرة عامة على تلقي الفن . ومن سمات الذوق أنّهُ شيءٌ يتغير مع الزمن وفيما بين الحضارات بل داخل المجتمعات ذاتها . وهو يؤكد مثل (هيرش) أهمية المؤسسات الخاصة للإسهام في تكوين الذوق في حقبة بعينها . وتفسح عملية الإبداع ودراسة الخصائص الأدبية للعمل لاستكشاف الجمهور والأشياء التي يفضلها والأسباب الكامنة وراء عادات القراءة ، كذلك اهتم بالعوامل التي تحدث الواناً من التغيير في الذوق مثل الثورات وإدخال القهوة إلى أوربا ، أو تبني الديمقراطية بعد الحرب العالمية الأولى . وأهم إسهاماته النظرية يتعلق بالسؤال عن الكيفية التي نحدد بها الذوق في حقبة بعينها ، والإجابة تكون بطرح فكرة الطبقة الحاملة للثقافة في المجتمع المكونة من أولئك الأنماط من الناس الذين يروجون الذوق وعلى مدى السلطة التي يستطيعون ممارستها في البنية الاجتماعية ، وسلطة هؤلاء إنما تحدد بصفة مبدئية مدى هيمنتهم على آلية الحياة الفنية والتسليم بأن الموروث نفسه هو ذوق الحقب

([1]) م.ن : 130 – 133 . ونظرية الاستقبال – مقدمة نقدية : 61 – 63 .
([2]) ينظر نظرية التلقي ، مقدمة نقدية : 134 – 136 . ونظرية الاستقبال – مقدمة نقدية : 64 - 66

الماضية ؛ وهو ما يصفه (جادامير) بـ ((الكلاسيكي)) ليس سوى اختيار جماعة محدودة[1] .

وعلى هذا فإن ما تم تقنينه هو أعمال اختارها أفراد هم في مركز القوة أو كما يقول (شوكنج) : ((إنّ الجيد ليس هو ما يفرض نفسه في الموروث والأحرى إن ما يظفر بالبقاء هو الذي سيعد فيما بعد جيد))[2] .

نظرية التلقي :–

لا ريب من وجود عوامل أسهمت في بزوغ نظرية التلقي في أوربا عامة وألمانيا بخاصة ، هذه العوامل منها ما يتعلق بحقل الدراسات النقدية والأدبية ، وأخرى بالعوامل المجاورة والمناخ السيسولوجي والايديولوجي في أوربا ويمكن تلخيصها بالآتي :–

1. وجود أزمة منهجية في مجال الدراسات الأجنبية التي ظهرت في الستينيات .
2. التغيير الذي طرأ على الحياة الاقتصادية والسياسية بعد الحرب العالمية الثانية .
3. ظهور الحركة الطلابية وبلوغ جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية مرحلة من النضج[3] .

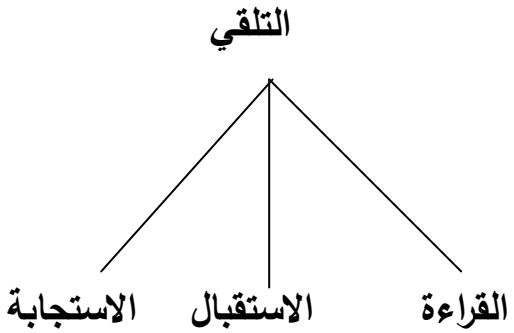
إنّ الباحث أو الدارس يجد في نظرية التلقي مفاهيم متقاربة الدلالات والمعاني مما يؤدي الى ظهور إشكالية تحديد تلك المفاهيم منها : القراءة ، التلقي ، الاستقبال ، استجابة القارئ) . وذهب أحد الدارسين إلى القول : ((إنَّ مفهوم الاستقبال لم يكتسب دلالته الأدبية بدقة ، بعد وكذلك مفهوم الاستجابة ، فمن المعضلات القائمة للتمييز بينهما إن كليهما يهدف إلى تعزيز العمل [....] وهناك بعض الاقتراحات التي ترى . أن الاستقبال يرتبط بالقارئ بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النفسية وهي علاقة غير مقنعة تماماً))[4] .وعَمِل أحد أقطاب نظرية التلقي وهو (ياوس) على التفريق بين التأثير والتلقي ((عن طريق تحديد التأثير عنصراً مشروطاً بالنص فيما يختص التلقي بالمرسل كعنصر للتجسيم أو لتكوين التقاليد))[5] .

---

(1) ينظر نظرية التلقي ، مقدمة نقدية: 138 –، 140 ونظرية الاستقبال – مقدمة نقدية : 66 - 68
(2) نظرية التلقي مقدمة نظرية : 141
(3) ينظر : م . ن : 9 .
(4) استقبال النص عند العرب : 28
(5) م . ن : 48

أما محمد عزام فإنه يقول ((بما أنّ القراءة حوار بين النص والقارئ ، والقارئ هو الذي يملأ ثغرات النص وانقطاعاته [...] فإنّ الاستجابة هي تجاوب المتلقي مع الإبداع الأدبي))[1] . وهذا صدى لما قاله (ياوس) في نصه الآنف الذكر .

إنّ مصطلحات القراءة والتلقي والاستقبال والاستجابة هي الأكثر استخداماً في الدراسات الأدبية الحديثة ، وما عداها أما أن تكون تبعاً لها ، أو مرادفاً والمصطلحات (القراءة ، الاستقبال ، الاستجابة) لها علاقة انفصام بالتلقي ، وبذلك يمكن القول إن التلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الثلاثة في رباط قوي بما توضحه الخطاطة الآتية[2] :–



أبرز روّاد التلقي

1– هانز رويرت (ياوس) :– يعدُّ أحد أركان نظرية التلقي وكان اهتمامه بمسائل التلقي يرجع إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتأريخ . إنّ جمالية التلقي تذهب إلى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفِهِ عملية جدل بين الإنتاج والتلقي[3] . وافترق (ياوس) عن ظاهراتية (هوسرل) وأعاد النظر في مقوم تاريخ التلقي[4] . وركبَّ فكرة أو مفهوم ((أفق التوقعات)) أو ((أُفق الانتظار)) الذي أخذه من (جادامير) ، ومفهوم خيبة الانتظار من (كارل بوير) ، وهذان المفهومان في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم حققا رغبة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتأريخ[5] .

واستخدم (جادامير) مفهوم الأفق ليشير ((إلى مدى الرؤية الذي يشمل كلُّ شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب))[6] أما مؤرخ الفن أ . هـ . (جُمبرش) فانه عرّف أُفق التوقعات في كتابه ((الفن والوهم)) بأنهُ ((جهازٌ عقلي يُسجل الانحرافات والتحويرات

([1]) سلطة القارئ في الأدب ، محمد عزام ، الموقف الأدبي ، ع 377 ، أيلول 2002 : 7
([2]) ينظر استقبال النص عند العرب : 30
([3]) ينظر نظرية التلقي مقدمة نقدية : 152
([4]) ينظر نظرية التلقي أصول وتطبيقات :31
([5]) ينظر : نظرية التلقي الاتجاهات والأصول : 136
([6]) نظرية التلقي مقدمة نقدية : 154

بحساسية)) .وورد هذا المصطلح في مقالة (ياوس) عام 1959 وعام 1961 الموسوم بـ ((الاستثارة)) ويقترح فيها ثلاثة أشكال عامة من المقاربة لإنشاء الأفق :–

الأول :– يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة ، أي معرفة سابقة لكتاب أو أسلوب كاتب معين وتجربة معينة مع جنس أدبي ما .

الثاني : يكون من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البنية التاريخية الأدبية .

الثالث : من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي[1] .

وبذلك نكون أمام حقيقتين :–

الأولى : إنّ التطور الذي يجري على النوع الأدبي إنما يتم من خلال فهم سابق للمقومات الأساسية في شكله وثيماته وأسلوب لغته ، أي أن الأعمال المؤسسة إنما تتطور في نوعها من خلال تراكم الفهم والقراءات المتعددة .

الثاني : إنّ مقياس تطور النوع إنّما هو المتلقي[2] .

ومفهوم الأفق يُشير إلى شيءٍ واحد هو ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص ؟ وهذا التوقع تحددهُ ثقافته أي ثقافة القارئ وتعليمه وقراءاته السابقة ، وأصوات الخبرات والتي بدونها لا يمتلك الفهم أحكامه الحقيقية الشاملة ، إذا ما أُستبعِدت هذه الخبرات فإن أفق توقع (ياوس) هو ((مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ وهذه المعايير تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم)) [3] . وسبب هذا التغيير هو إن المتلقي هو الذي يحقق القطب الجمالي للعمل الفني الأدبي وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية يتغير المعنى فيها [4] .

أما تغيير الأفق أو بناء أفق جديد فيكون باكتساب وعي جديد يدعوه (ياوس) بالمسافة الجمالية ((أي المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود آنفاً والعمل الجديد حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة))[5] . ونتيجة

([1]) ينظر م . ن 155 – 157 . ونظرية التلقي الاتجاهات والأصول : 37 ونظرية القراءة وتلقي النص الأدبي : شرشار عبد القادر ، مجلة الموقف الأدبي ، ع36 ، 2001 .

([2]) ينظر نظرية التلقي – الاتجاهات والأصول : 138

([3]) ينظر نظرية التلقي – أصول وتطبيقات : 27

([4]) ينظر جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، سوزان بنيت ، ترجمة سام فكري ، تقديم أ. د فوزي فهمي ، مراجعة أ. نهاد صليحة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : 78

([5]) نظرية التلقي – أصول وتطبيقات : 31

لذلك تحصل خيبة توقع أي ما يشيده المتلقي لقياس التغيرات ، أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ . وخيبة التوقع يختلف عن مفهوم (كسر التوقع) الذي جاء به الشكلانيون الروس ، والذي يعني المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية المرهونة بالملفوظ اللساني وبنية الأدب[1] .

من الصعوبات التي اعترضت نظرية (ياوس) تجاهلها لإمكانية تواجد آفاق توقعات مختلفة بين الجماعات المختلفة في المجتمع الواحد ، ويرجع هذا إلى أن مفهوم (ياوس) للجمهور وتوقعاته لا يسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور في سياق زمني معين ولتلافي هذا التصور يمكن الربط بين أفق التوقع ومفهوم (فيش) عن الجماعة التأويلية ، ومن ثم تصبح عملية القراءة في إطار هذا الربط عملية تاريخية واجتماعية في ذات الوقت ، وهذا ما أدركه (ياوس) لاحقاً فأعاد تعريف دور القارئ مؤكداً أنَّهُ ينبثق من أفقين للتوقعات : (الأول) هو أفق توقعات الأدبي الذي يوصي به النص المقروء . و (الثاني) : أُفق توقعات الاجتماعي للقارئ[2] . وقراءة ابن قتيبة (–276 هـ) لبيت الأعشى في المثال الذي قُدِمَ لبيان مفهوم (الشيء الملموس) عند (انجاردن) يوضح المطلوب . فالناقد مزج أفقين الأدبي والاجتماعي لتشكيل المعنى وهذا ما سنتناوله بصورة أوسع في الفصل الثاني .

وطبقاً لمبادئ التلقي ولاسيما آراء (ياوس) فإن عملية بناء المعنى وإنتاجه تتم داخل مفهوم أفق التوقع حيث يتفاعل تاريخ الأدب ، وتاريخ الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ يحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي[3] . إنّ المعنى يتكون من خلال فهم المتلقي لأنماط البنية اللسانية بالنص المفرد ، وبكيفية ارتباط القرَّاء به وتبنى نموذج (انجاردن) .

وعوداً لمفهوم المسافة الجمالية وما تحدثه من ردود فعل القارئ تجاه النص ، وهي ردود لا تخرج عن ثلاث استجابات ممكنة :

1. الرضا : وهي حالة تطابق ، الكتابة والموضوع انتظار القارئ مما يُتيح تماهي القارئ مع موضوع القراءة ، ويحقق انسجاماً ورضا جمالياً .

([1]) م . ن : 32
([2]) ينظر الجمهور في المسرح : سوزان بينيت : 77
([3]) ينظر نظرية التلقي – أصول وتطبيقات - : 33 – 34

2. الخيبة : وتتجسد في لا تطابق الكتابة شكلاً ومضموناً مع ما كان ينتظره القارئ .

3. التغيير : وهي حالةٌ يستطيع بها الكاتب تغيير أفق انتظار القارئ وتحويله من قيمة جمالية إلى أخرى كما حدث في التجارب الروائية الجديدة التي غيرت من تقنيات الكتابة سعياً وراء ترقية القارئ وتطوير ذوقه[1] .

إن الرضا حاصل في رد فعل الحطيأة لبيت حسان إذ قال : ((ابلغوا الأنصار أن أخاهم امدح الناس حيث يقول[2] :

يُغْشَونَ حَتَى مَا تَهِرُّ * كِلاَبُهُمْ لاَ يسَألونَ عَنِ السَّوادِ المُقْبِلِ[3]

أما الخيبة فقد وقعت في استجابة ابن طباطبا العلوي (– 332 هـ) لقصيدة الأعشى التي يمدح فيها (هوذة بن علي) ، شكلاً ومضموناً إذ قال : ((ومن الاشعارالغثة الالفاظ الباردة المعاني المتكلفة النسيج القلقة القوافي قول الاعشى[4] :

بانت سعاد وأمسى حبلها انقطعا واحتلت الغمر ** فالجدين *** فالفرعا[5]

وقد يحدث لتعدد القراءات وتفاعلاتها ما يسمى بانصهار الافاق وهو نشاط يقوم به القارئ مستعيناً بقراءاته السابقة أو قراءات سواه ناتج عن تفاوت استعداد الملتقى وظروف انتاجه للنص المقروء[6] .

(2) فولفغانج أيزر :– هو أحد أركان جامعة(كونستانس) اسهم في تطوير نظرية التلقي من خلال اشراك الذات المتلقية في بناء المعنى بوساطة فعل الادراك ، وإن هذا الاسناد في تقرير المعنى والكشف عنه هو ما أصطلح عليه (هوسرل) بالقصدية[7] . وقد هيأ عمل (أيزر) المبكر المسمى

---

(1) ينظر نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي : 5

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده :1/ 139 .

(3) ديوان حسان بن ثابت : 180

(4) عيار الشعر ، محمد أحمد بن طبابا العلوي ، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر ، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1402 هـ - 1982 م : 71 ،

(5) ديوان الأعشى الكبير : 151

(6) ينظر ما لا تؤدبه الصفة ، المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية ، حاتم الصكر ، قراءات أنسي الحاج وادونيس وآخرون ، دار كتابات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 : 137

* ((هر الشيء يهر ويهره هراً وهريراً : كرهه (اللسان ، 794/6 مادة هرر))

** الغمر وهو اسم جبل (ياقوت الحموي) ج4 : 211

*** جدن ، موضع (اللسان 42/1) مادة جدن .

(7) ينظر نظرية التلقي أصول وتطبيقات :25

((بنية الجاذبية في النص)) عام 1970 والذي ظهر في الانجليزية تحت عنوان ((الابهام واستجابة القارئ الأدب الخيالي النثري)) أن يكون واحداً من المنظرين الأوائل في مدرسة كونستانس ، وكانت ظواهرية (هوسرل) هي المؤثر الأكبر في آيزر وأهتم بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به وتبنى إنموذج (انجاردن) .

ويرى أن المعنى نتيجة التفاعل بين النص والقارئ ، ومن هنا أمده مفهوم (العمل الأدبي الفني) عند (انجاردن) بإطار مفيد للعمل في مباحثه ، ذلك بأنه إذا كان الموضوع الجمالي لا يتشكل إلا من خلال فعل القارئ ، فإن التركيز عندئذٍ ينتقل من النص بوصفه موضوعاً الى فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً[1] . ويرسم آيزر ثلاثة أشكال أو ميادين لاستكشاف المعنى هي :–

1. يشتمل على النص بما هو موجود بالقوة للسماح بانتاج المعنى واستغلاله ، ويرى كنظرية (انجاردن) أن النص له جوانب تخطيطية لابد للقارئ أن يقوم بتجسيده.
2. يفحص عملية معالجة النص في القراءة ، وهنا يكون للصورة العقلية المتشكلة أثناء محاولة بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم أهمية قصوى .
3. بنية الأدب الابلاغية ، لكي يتفحص الشروط التي تسمح بقيام تفاعل بين النص والقارئ وتحكمه[2].

فالنص الجديد لا يستسلم بسهولة لقارئه ، ، عمل على تشظي المعاني في الوقت نفسه يكون له بؤرة مركزية تتمثل بالغرض الأصلي وهو المدح ، وتعمل عناصر القصيدة المختلفة كفريق عمل مشترك لإنتاج المعاني والدلالات في وحدة موضوعية وبلاغية ونفسية . ولكي يصف (آيزر) عملية إنتاج المعنى ، أو التفاعل بين النص والقارئ ابتكر مفهوماً عملياً جديداً لرؤيته هو (القارئ الضمني) وهذا المفهوم هو عنوان كتاب يضم مقالاته عن فن القص النثري ، ويعرّف آيزر القارئ الضمني

(1) ينظر نظرية التلقي : أصول وتطبيقات : 32-33
(2) ينظر نظرية التلقي : مقدمة نقدية : 199-203

بأنّه : ((حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء))[1] . وأخذ هذا المفهوم من الناقد الأمريكي (واين بوث) عام 1962 وهو بناء نصي يخلقه المؤلف الحقيقي ، ووظيفته خلق الاستجابة لوجهة النظر ومخاطبة القارئ على هذا الأساس [2] .

وإنموذج (آيزر) التحليلي محصور إلى حدٍّ بعيد في نطاق النقد النصي على أساس ما فيه من مواطن إبهام وأفكار حدسية عن كيفية تأثير القارئ أو المفسر المثالي بالخطط النصية المختلفة وكيفية قراءتها . ويتأرجح بين أن يعزو مقصداً ما إلى الكلمات المستقلة عن الوسيط البشري وأن ينسب القصد إلى المؤلف التقليدي ، وينظر إلى أن معنى النص من إنشاء القارئ ولكن بإرشاد من التوجيهات النصية . وعلى الرغم من الحرية الممنوحة للقارئ في إنتاج المعنى ، فإن محاولة قدرة القارئ من التأثير في النص ينتهي عادة إلى تأكيد قوة النص ورجاحة كفة تأثيره في القارئ . إن قارئ (ايزر) ليس حقيقياً ذا وجود مادي ملموس ، أي ليس الشخص الذي يمسك النص في يدهِ ويقوم بعملية القراءة الفعلية ، إنه القارئ الذي يخلقه النص ، والنص يُنشي قارئه بمعنى إن خصائص النص ذاته تحدد مسبقاً طريقة قراءته ، والقارئ الفعلي انطلاقاً من أُفقه الخاص يستخدم ملكاته المعرفية والتخيلية لملء فجوات النص كما أنّه حدد أن النص أو استراتيجية النص هي التي تخلق مناطق الفراغ للقارئ ليملؤُها . وتنقسم مناطق الفراغ إلى نوعين :–

1. يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد أو القص .

2. مناطق النفي : وهي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على أفق توقعاته وحقائق وعادات الجماعة المفسرة التي ينتمي إليها لتعديل بعض القيم التي يتوقعها ولكنها لا تحدث ، وتشمل هذه التوقعات معايير السلوك والعادات والتقاليد[3] . ومثال النوع الأول من مناطق الفراغ أو المناطق المفصلية وهي التي يتوقف فيها القصُّ أو السرد إلى الوصف مثل قول الأعشى في قصهِ لفراق الحبيبة في القصيدة التي يمدح بها (قيس بن معد يكرب)

أَخلفتني به قُتَيلةَ مِيْعَا دِي ، وَكَانَتْ للوَعدِ غَيْرَ كَذُوبِ[4]

ثم يقطع القصُّ والخبر متحولاً إلى وصف هذه الحبيبة :

([1]) فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب في الأدب ، فولف غانج آيزر ، ترجمة د. حميد الحمداني ود. الجلالي الكدية ، نشر وتوزيع مكتبة المناهل – فاس : 22 وانظر ما لا تؤديه الصفة 135 ونظرية التلقي أصول وتطبيقات 34 – 35 .

([2]) ينظر نظرية التلقي – الاتجاهات والأصول : 112 - 116

([3]) ينظر المرايا المحدبة : 330 - 331

([4]) ديوان الأعشى الكبير ، 383 .

[1]ظَبيةٌ مِن ظِبَاءِ بَطنِ خِسَافٍ أَمْ طفلٍ بالجو*غير رَبيب

والنوع الآخر من مناطق الفراغ هي المناطق التي يمكن أن يُعبر عنها بمناطق الصورة الشعرية أو المجازية وفقاً لاستراتيجية المؤلف في الإنتاج . والمقصود بالاستراتيجية هي الخطة التي يتّبعُها المنتج للتأثير في السامع وقد عبّر عنها الجاحظ (–255 هـ) بـ ((السياسة)) إذ قال : ((وإنّ البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة)) [2]. لأن هذا التمييز وتلك السياسة ((من أكثر ما تَستمال به القلوب وتُثنى به الأعناق)) [3] . فالقارئ الضمني هي مجموعة السنن والأعراف التي تحضر في مخيلة الشاعر وقت النظم وهو يؤثر في إنتاج النص ويوجه بعض مساراته . أما الدكتورة بشرى موسى صالح فذهبت إلى القول : ((إنَّ (عمود الشعر) هو المصطلح القديم للقارئ الضمني حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس أو الأشكال الأدبية)) [4] . إنّ العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ لسد الفراغات وملء الفجوات لخلق توافق النص وانسجامه ، ناتجة عن كون النص الأدبي ينطوي على مرجعيات خاصة به ، واستخدم آيزر عدداً من المفاهيم لضبط هذه المرجعية وهي : –

1. السجل :– ((وهي مجموعة الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما . أي أن النص في لحظة قراءته – ولكي يتحقق المعنى – يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التوقع وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص ، كالنصوص الأخرى ، وكل ما هو خارج عنه كأوضاعٍ وقيمٍ وأعراف اجتماعية وثقافية ... إنّ الأمر كما يرى (آيزر) لا يتعلق بفهم تبسيطي لعلاقة النص بالواقع – بل الأمرُ يتعلق بنماذج الواقع تعكس أنظمة تميز فترة تاريخية بذاتها حيث تسود في كل فترة أنظمة دلالية معينة . إنّ تكّونَ بمحل النص يتم عِبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب اخرى يتم اقصاؤها))[5] .

([1]) م. ن : 383

([2]) البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت : 1/ 14

([3]) البيان والتبيين: 1/ 14

([4]) نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات : 49 ، وينظر جمالية الأُلفة (النص ومتقبله في التراث النقدي) شكري المبخوت ، المجمع التونسي للعلوم والاداب والفنون ، بيت الحكمة ، ط1 ، 1993 : 29

* ((الجو : اسم بلد وهو اليمامة كيمامة الزرقاء)) (اللسان ، 539/1 ، مادة جوا)

([5]) نظرية التلقي الاتجاهات والأصول : 153 – 154

إنّ استجابة الرسول – ص وآله – لنص عمه أبي طالب بقوله ((لو أدرك أبو طالب هذا اليوم لَسَرّهُ : فقال له بعض أصحابه : كأنَّكَ يا رسول الله أردت قوله :–

وأبيضٌ يُستسقَى الغَمامُ بِوَجْهِهِ ثِمالُ* اليَتَامَى عِصمَةٌ للأَرامِلِ

قال : أجل)) [1] .

هذه الواقعة / الاستجابة حصلت بعد القحط الذي أصاب المدينة وماتبعه من نزول المطر بدعاء الرسول – ص وآله – تكشف عن إحالة رسول الله – ص وآله – لنص عمه وهو نص شعري وخارج عن نص الاستجابة المتمثل ببيت أبي طالب – رض – المتقدم وهذا البيت يشير أو يحيل على وضع اجتماعي كان وما زال له أثره في المجتمع ، والأنموذج الاجتماعي هنا هو إن المجتمع يؤمن بأفراد يمتازون بسمات جسمية وأوصاف خَلْقية وخُلُقيّة معينة منها بياض الوجه في استحصال الخير والرحمة والبركة .. الخ ، ومن ثم فإن الاتفاق الاجتماعي حاصل على أن الأبيض الوجه والمشرق الطلعة رمز أو كناية عن الفرد العالي الشأو والرفيع المقام ويعكس هذا اللون طهارة ونقاء وإشراق الموصوف به ، فيكون له منزلة عند الخالق والمخلوقين .

في هذه العملية الطويلة وللوصول إلى المنجز تَمَّ كما نرى استبعاد عناصر مثل (الطهارة والبركة والمنصب الرفيع .... الخ) واصطفاء أخرى مثل (الغمام و الأبيض) .

2. الاستراتيجية : ((وتتكون من الاجراءات المقبولة ، وهي مجموعة القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسِل والمرسَل إليه كي تتم التواصل بنجاح ...

فوظيفتها إنها تصلُّ فيما بين عناصر السجل وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي . فهي إذن تقوم برسم معالم النص ومعناه ، وكذلك ما يتصل بشروط التواصل)) [2] .

تتشكل معمارية قصيدة المديح مثلاً من مجموعة قواعد وقوانين تتخذ بصورة عامة شكل لوحات : طلل وغزل ، رحلة ثم مدح ، وهذه الاجراءات الفنية تكون شرطاً للتواصل بين

([1]) السيرة النبوية لابن هشام ، القسم الثاني ، دار الفكر ، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها مصطفى السقا وابراهيم الابياري : 1 / 181 . وديوان أبي طالب بن عبد المطلب ، صنعه أبي الهفان المهزومي البصري (257 هـ) صنعه ، علي بن حمزة التميمي المتوفي سنة 375 هـ ، بتحقيق الشيخ محمد حسين آل ياسين ، منشورات دار مكتبة الهلال ، ط1 ، 1421 هـ - 2000م ، بيروت لبنان : 75

([2]) نظرية التلقي الاتجاهات والأصول : 154

* ((الثمال : بالكسر الغياث ، وفلان ثمال بني فلان أي عمادهم وغياث لهم يقوم بأمرهم)) (اللسان ، 374/1 ، مادة ثمل) .

المرسِل والمرسَل إليه ، علماً أن لكل لوحة حزمة من السنن والأعراف تتبلور لإنشاء القطب الفني للنص الأدبي ، ويعمل القارئ على تفعيل القطب الآخر وهو القطب الجمالي أما اتخاذ (الثور) رمزاً للممدوح فلا يُعدُّ قدحاً بمكانته وهو غالباً ما يكون ملكاً ;لانَّ الشاعر يوظّف هذا الرمز لبيان الارتباط القديم بين الخصب والمطر وبين الثور وما تتصل به من قُدسية ، وهذا كلُّه يمثل السياق المرجعي للنص ، ومن ثم يعطي المعنى للنص ويكون شرطاً للتواصل .

3.مستويات المعنى :– يعتقد (آيزر) ((إنّ النص لا يُظهِر المعنى في نمطٍ محدد من العناصر ، وإنما يتأسس على وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي)) [1] .

4. مواقع اللا تحديد :– وهو مفهوم أخذه (آيزر) من (انجاردن) ويتضمن عملية استبعاد وإرجاع المنظومة على وظيفتين هما : تواصل النص . والثانية : تفسير أهمية الاستبعاد الذي يقصده النص ، ومن ثم تشييد المعنى الذي هو خلاصة هذه الإجراءات[2] .

في المثال السابق يتم استبعاد سطحية المعنى أو تصوير الملك ثوراً منتصراً على الكلاب لإرجاع النص إلى سياقه المرجعي الأصلي من أجل تشييد المعنى المقصود . ومن المفاهيم الأخرى :–

1. ظواهر النص السطحية : وهي تقنيات السرد التقليدية أو الوسائل البلاغية .

2. مَلء الفراغ : هو التخلص من التوتر الحاصل بين أجزاء غير مترابطة عن طريق تصور القارئ الأشياء ، وبالتالي لا بد أن تصير لأحد الأجزاء السيادة في حين تتراجع قيمة الأجزاء الأخرى بصورة مؤقتة .

3. السلبية : من وجهة نظر التلقي تتمثل في أن ما لم تتم صياغته هو ما لم يفهم بعد وهي تمكننا من تمثل وجهة نظر الآخرين وبذلك تكون أكثر عناصر الاتصال جوهرية[3] .

---

(1)) نظرية التلقي : الاتجاهات والأصول : 155 . ونظرية التلقي مقدمة نقدية 220 .
(2)) م. ن : 220 . ونظرية التلقي الاتجاهات والأصول : 155 .
(3)) نظرية التلقي : الاتجاهات والأصول: 221 .